التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر

The visual transformation of mental images in contemporary Iraqi painting

م.م. سرمد صبار عبد عوفي

A. L. Sarmad Sabbar Abd Awfi

وزارة التربية / المديرية العامة لتربية بغداد الكرخ الثانية / مدرسة احمد الوائلي الابتدائية

Ministry of Education / General Directorate of Education Baghdad Karkh II / Ahmed Al-Waeli Primary School

Sarmad.sabbar.art@gmail.com

07714496781

ملخص البحث:

اخذ مفهوم انتاج الصور الذهنية بصيغته التطبيقية أبعاداً وصلت إلى مرحلة تفكيك الصورة الواقعية وإعادة صياغتها ذهنياً ثم اعادة انتاجها وفق الصياغة الجديدة، وأخذت مجالاً واسعاً في إظهار معنى حقيقي، تحتفظ بخصائص صفاتها لتجعل من تلك التجارب لها أبعادها الجمالية التي تنعكس مضامينها الشكلية والفكرية على الصورة الذهنية، لذا تناول الباحث موضوع (التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر) وقد تكون من أربعة فصول، تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي عرض مشكلة البحث التي تمثلت في التساؤل التالي: ما الصور الذهنية وتحولها إلى المرئي في الرسم العراقي المعاصر؟

ثم ذكر الباحث أهمية البحث وهدف البحث وهو التعرف على الصور الذهنية وتحولها إلى المرئي في الرسم العراقي المعاصر. ثم وضع الباحث حدود البحث الموضوعية والمكانية والزمانية. ثم انتهى الفصل الأول بتعريف المصطلحات.

أما الفصل الثاني الإطار النظري فقد قسم إلى ثلاث مباحث:

المبحث الأول/ تكوين الصور الذهنية فكرياً وفسلجياً.

المبحث الثاني/ تحولات الصور الذهنية من المجرد إلى المرئي

المبحث الثالث/تجلي الصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر

ثم خرج الباحث بمؤشرات الإطار النظري

وفي الفصل الثالث الإطار الإجرائي حدد الباحث منهج البحث وهو المنهج الوصفي التحليلي، وحدد مجتمع البحث وعينة الباحث وأداة البحث ثم أجرى الباحث التحليل لعينات البحث.

وفي الفصل الرابع توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات ووضع بعض المقترحات والتوصيات ثم انتهى البحث بتوثيق المصادر. وكانت أهم النتائج التي توصل إليها الباحث:

1- تمكن الفنان العراقي من خلق تجربة بصرية حسية من خلال استعاراته التي تمزج بين الواقع والخيال، اعتماداً على توليد صورة ذهنية غامضة تتحدى المنطق المعتاد وتثير التفكير والشعور بالتأمل والاندماج مع العمل.

2- إن رمزية الأشكال (مثل اليدين الممتدتين) تحفز الخيال والصورة الذهنية وتوحي بفكرة التواصل والبحث عن معنى في صراع الحياة.

الكلمات المفتاحية: الصورة الذهنية – التحول – المرئي

Apstract:

The concept of producing mental images in its applied form took dimensions that reached the stage of dismantling the realistic image and reformulating it mentally and then reproducing it according to the new formulation, and took a wide field in showing a real meaning, retaining the characteristics of its qualities to make those experiences have their aesthetic dimensions that are reflected in their formal and intellectual contents on the mental image, so the researcher dealt with the topic (The visual transformation of mental images in contemporary Iraqi painting) and may consist of four chapters, the first chapter included the methodological framework presenting the research problem that The question was the following: What are mental images and their transformation into the visible in contemporary Iraqi painting?

Then the researcher mentioned the importance of the research and the goal of the research, which is to identify mental images and their transformation into the visible in

contemporary Iraqi painting. The researcher then set the objective, spatial and temporal limits of the research. The first chapter then ended with the definition of terms.

The second chapter, the theoretical framework, is divided into three sections:

The first topic / the formation of mental images intellectually and physiologically.

The second topic / transformations of mental images from the abstract to the visible

The third topic / the manifestation of mental images in contemporary Iraqi painting

Then the researcher came up with the indicators of the theoretical framework

In the third chapter, the procedural framework, the researcher determined the research methodology, which is the descriptive analytical approach, and determined the research community, the researcher's sample and the research tool, and then the researcher conducted the analysis of the research samples.

In the fourth chapter, the researcher reached a set of results and conclusions and put some proposals and recommendations, then the research ended with documenting the sources. The most important findings of the researcher were:

1- The Iraqi artist was able to create a sensory visual experience through his metaphors that mix reality and imagination, based on generating a vague mental image that defies the usual logic and evokes reflection and a sense of reflection and integration with the work.

2-The symbolism of forms (such as extended hands) stimulates imagination and mental image and suggests the

idea of communication and the search for meaning in the struggle of life.

Keywords: mental image – transformation – visual

الفصل الأول / الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

يندمج الفكر مع الابداع ليكون أحد أهم أسباب ووسائل وغايات نشوء الفنون وتطوره، إذ تكمن قيمة الفكر بقدرته على العطاء (الروحي) و (المادي)، والذي يظهر كتطبيقات ميدانية في المسائل العلمية، وهو الأمر الذي تردد بشكل مميز في تاريخ الفن عامة، ومنه الرسم على وجه الخصوص، وتتصل خصوصية المعطى التواصلي بين الفكر والفن، بالتحولات المعرفية والاجتماعية التي تطال طبيعة المجتمع الإنساني عبر التاريخ، فثمة متغيرات لما يُنتج من أعمال فنية تحمل أبعاداً فكرية بنائية، تستوعب إلى حد كبير الإحالات الفكرية التحليلية والتركيبية للأشكال والمضامين التي تتأثر بما سبقها، وَتؤثّر بما سيلحقها، وفي كلتا الحالتين، فإنها تثمر صوراً ذهنية تستقرئ جوهر الفن وطبيعته وفاعليته، ومن ثم تمثيلاته مِن حيث الصياغة الفنية والتقنية، وكذلك عن المرموزات والوحدات البصرية والاستعارات والأنساق الشكلية والخطية واللونية والحجم والملمس. والتي تتطلب إدراكاً بصرياً لمظهرية الأنساق البنائية للتكوين، وملامسة الضرورات الدلالية للمحمولات الفكرية من خلال اشارتها لنوع العلاقة بين الفنان وعالمه الخارجي من جميع نواحيه من جهة، وعالمه الداخلي الذاتي من جهة أخرى. كما ان هذا النوع من المعالجة البنائية للعمل الفني تشكل اظهاراته جانبا مهما من القيم الفنية والجمالية المعاصرة، ويسهم بشكل كبير في إثارة الموضوعات الثقافية والاجتماعية والتاريخية، فضلاً عن تعدد وسائل التعبير التجريبية التي تتضمن احاسيس الفنان والصور الذهنية التي تبنى من خيال الفنان.لذا يأخذ الفن رؤية ذاتية متعددة في مسألة الصور ذهنية من حيث مغايرتها للواقع أو محاولة التلاعب والتحوير في الأشكال الواقعية أو الخيالية، فقد اخذ مفهوم انتاج الصور الذهنية بصيغته التطبيقية أبعاد وصلت إلى مرحلة تفكيك الصورة الواقعية واعادة صياغتها ذهنياً، وأخذت مجالاً واسعاً في إظهار معنى حقيقي، تحتفظ بخصائص صفاتها لتجعل من تلك التجارب لها أبعادها الجمالية التي تنعكس مضامينها الشكلية والفكرية على الصورة الذهنية. وعليه لم يعد الواقع مصورًا بالمحاكاة أو منسوخًا، وإنما مستهدفاً على وفق منظومة سايكوفسلجية مرتبطة بفعل الدماغ الذي

ينتج الصورة الذهنية و من هنا تبرز مشكلة بحثنا الحالي. لذا جاءت مشكلة البحث من خلال التساؤل التالي:

ما طبيعة التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر؟

ثانيا: اهمية البحث:

تأتي اهمية البحث الحالي من خلال :

1- تناول البحث موضوع الصور الذهنية لما له من أهمية في مجال النتاج التشكيلي المعاصر.

2- يمكن تصنيف موضوع البحث ضمن الأبحاث الفنية والفلسفية والنقدية وتأتي الحاجة إليه لأنه:

1- يستهدف البحث المختصين في مجال الفن، من الباحثين وطلبة الدراسات العليا.

2- يرفد البحث المواد الدراسية التي تدرس في كليات الفنون الجميلة في الدراسات الأولية والدراسات العليا. كما يعد البحث الحالي اضافة معرفية ترفد المكتبة العلمية.

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى /

1 - تعرف التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر

رابعاً: حدود البحث:

1 - الحدود الموضوعية: الصور الذهنية و تحولها إلى المرئي في الرسم العراقي المعاصر

2 - الحدود المكانية: العراق

3 - الحدود الزمانية: الفترة من (1980-2020) .

خامساً: تحديد المصطلحات:

الصورة الذهنية: Mental image

لغةً:"تخيل لما كان في الماضي أو يكون في المستقبل"(عمر، 2008)

اصطلاحاً:تعرف الصورة الذهنية بأنها "عودة الاحساسات في الذهن مع غياب الأشياء التي تثيرها أو تعبر عنها، وقد تكون الصورة الذهنية تشبيهاً أو استعارة، ولكن ما يميزها عن غيرها بصفة خاصة هو أنها لا تعتمد على علاقة ذهنية بحتة بين عبارتين متجانستين، وإنما وظيفتها الإحساس بالملموس وذلك بأن تصور الألوان والأشكال

والحركات وغيرها من حالات الأشياء تصويراً يدركه القارئ مباشرة"(وهبة، 1974)

التعريف الاجرائي: هي صورة مجردة مغايرة للواقع المادي المحسوس ، تشترك معه عبر الجوهر برموز دلالية مجرده، تتمحور ظواهرها بين الشكل و المضمون لتبين تصورات المتخيل والعوامل المؤثرة به. وتتجلى دلالاتها في بنية العمل الفني عبر الأداء والتقنية والوسيط الحامل لها.

المبحث الأول/ الصورة الذهنية فكرياً

شغلت الصورة مكانة رفيعة وتفردت بمعجمها الخاص من المفاهيم ولغتها الخاصة وطرحت مشكلات فلسفية عميقة حول وضعها ومكانتها في الثقافة المعاصرة. فالصورة لوحدها تمثل مشكلة فلسفية نظراً للتغيرات التي احدثتها في تشكيل ما هو بصري. وتمثل الصورة مظهر من مظاهر العالم يلتقطها الإحساس الفردي أو العام ويتميز بها الوسيط الذي يأخذها بشكل متفحص. وتقدم الفلسفة تحليلاً للتصورات الحاصلة في الذهن وتنقسم إلى بسيطة ومركبة أو أولية وثانوية تتكون بواسطة علاقات ترابطية فيما بين هذين القسمين لينتج من خلالهما أحكام وقرارات. وفي علم النفس تدرس الصورة الذهنية، بوصفها (تصويراً حياً أو صوراً تبقى في غياب المثير الأصلي الذي يعني إن كل احساس هو عبارة عن حالة استشعار نفسية تحدث عن تأثير خارجي عند الإنسان. وفي علم الاجتماع إن ما نحمله من أفكار وتصورات وتمثيلات ذهنية تحدث عنها عمليات لا شعورية يكون الإنسان من خلالها انطباعات عن المجتمع الذي يعيش فيه. وهذه الانطباعات مبنية على صور ذهنية خاصة بمجتمع معين دون غيره)(جعفر، 1977)

ويعبر الفكر عن ظواهر البيئة المحيطة على هيئة صور ذهنية أو انطباعات فكرية تحمل المعرفة في شتى فروعها، بمعنى (أن الفكر يرتبط بالبيئة المحيطة الطبيعية والاجتماعية ارتباطاً مباشراً، أي إنه يصور الظواهر البيئية ويسجلها مع ارتباطاتها الفعلية والموضوعية وقوانينها على صفحة المخ ويساعد الإنسان على فهمها والسيطرة عليها)(موسى، 2014). لذا يمكن القول إن الصورة الذهنية تمثل الانطباع الذي يتولد في الذهن أو حضور صورة الشيء في الذهن الحاصل من مشاهدتنا للأشياء المرئية، وتختزن هذه الصور في الذاكرة ويسترجعها الإنسان كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

يرى (كولردج)* "أن مصطلح الصورة المستقر- إلى حد ما- في الدرس النقدي الغربي، هو التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى، من خلال قدرة الفنان في التعبير عن ذلك بلغة شعرية مستندة إلى طاقة اللغة الانفعالية بمجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها في خلق الاستجابة والإحساس بذلك التفاعل عند المتلقي سواء اكانت الاستجابة حسية بصرية أم معنوية تجريدية"(لواء، 2013). ومن خلال ذلك تتضح أهمية الصورة الذهنية بكونها ذات طبيعة فاعلة ونامية تؤدي وظيفتها الجمالية في العمل الفني فتكون أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف وبدونها تضيع قيمة العمل الفني ومعناه. لأنها تغدو بفاعليتها تلك الموضوع الكلي والأثر الذي يريد الفنان أن يوصله للمتلقي."وتتلخص أهم فوائد التصوير الفني في تحويله المعنى الذهني والمجرد مجسماً. فليست هناك أداة من أدوات البناء الفني قادرة على جعل الأفكار والعواطف شاخصة بكل ابعادها أمام المتلقي غير الصورة الفنية من التركيب الأسلوبي للعمل الفني، فبواسطته يصل المتلقي إلى التصور الفكري والفلسفي الذي يقف وراء حشد الصور المجسمة والمشخصة"(لواء، 2013، صفحة 90) المستمدة من الطبيعة. و"تمتاز الصورة الفنية بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية، وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالي، ولما كان للصورة الفنية هذه الأهمية في العمل الفني فقد ذهب بعض الفلاسفة والنقاد إلى التوحيد بين العمل الفني والصورة. وقد اعتمد هؤلاء الفلاسفة الذين يكونون الاتجاه الشكلي في علم الجمال على الفلسفة الألمانية المستمدة من كانط وهاربرتوزيمرمان"(مطر، 2013). لذا "تثير الصورة عدداً من الأفكار والانفعالات والذكريات فتصبح لهذه الأفكار والانفعالات والذكريات الصدارة على الإحساس بالصورة الفنية، وهذا ما يحدث غالباً من أكثر الناس إذ لا يقتصر احساسهم على الصور الذهنية بل يتعداها إلى غيرها، لكن يوجد في كل مكان وكل عصر عدد من الناس لهم إحساس بالعلاقات الصورية وحدها في العمل الفني، فلهذه العلاقات في حد ذاتها القدرة على إثارة الانفعال الجمالي، كذلك تكون الاستجابة المستمدة من إدراك العلاقات الصورية هي الاستجابة الأصح على مر العصور"(مطر، 2013، صفحة 57).

* كولردج: صمويل تيلور كولردج في 21 اكتوبر 1772 ولد في قرية أترى في سنت ميرى بمقاطعة ديفون بانجلترا ، هو شاعر وناقد ومشتغل بالفلسفة. أعلن مع زميله وليم وورد زوورث بدء الحركة الرومانتيكية في انكلترا بديوانهما المشترك الأناشيد الغنائية. (بدوي، 1988)

"إن الصورة الذهنية مجردة عن المادة، فهي بالضرورة أقوى من المادة المتناظرة معها ولأنها أقوى فإن وجودها يكون في مرتبة أعلى من مرتبة الماديات، وأعلى خصوصاً من المعلوم المادي المناظر لها"(صفري، 2019)أما الخيال فهو يمثل الجانب غير الواقعي في حياة الإنسان العقلية، ولا شك في إن عناصر الخيال أو مقوماته مستمدة في الأصل من البيئة الطبيعية والاجتماعية التي يعيش فيها الإنسان. غير إن التأليف أو الجمع بين تلك العناصر وإظهارها بأشكال جديدة غير مألوفة هو الجانب غير الواقعي في الخيال وهو جوهره. "إن عالم الذهن ليس سوى عالم صور الأشياء عند النفس، ولأنه لا يمتلك ابتداءً أية صورة لأي شيء من عند نفسه، إذن لا ذهن له. وبهذا سيكون الإنسان في بدايته فاقداً للذهن"(صفري، 2019، صفحة 26)ويرتبط الخيال بالفكر الخّلاق وله درجات متفاوتة من اللاواقعية، فكلما ابتعد الخيال عن الواقع كان ارقى، وهو الذي يمد الفنانين بالصور الذهنية المترفة التي يعبرون عنها في انتاجهم.إلا إن ابتعاد الخيال عن الواقع يجب ألّا يكون تاماً ومطلقاً أو منحرفاً. فالخيال الخصب هو الذي يستمد مقوماته من الواقع ويرتفع عنه ثم يعود إليه بعملية تحليلية تركيبية ليرفعه ويثريه، وهذا هو تحديدا عملية خلق صورة ذهنية حسية أو فكرية جديدة تنشأ في ذهن الإنسان بالاستناد إلى الانطباعات الآتية من البيئة المحيطة. وينقسم الخيال لدى علماء النفس على وفق الغرض منه إلى إرادي وغير إرادي، وينقسم الإرادي إلى منتج ومبدع، وإلى عملي وفني، حسب المجال الذي يعبر فيه عن نفسه، وإلى أولي وثانوي عند (كولدرج)، ولولا الخيال لتعذر تطوير المعرفة الإنسانية وتقدم الحضارة(جعفر، 1977، صفحة 149).

إن تقسيم كولدرج للخيال إلى أولي وثانوي هو الأقرب إلى الفهم في معرفة وظيفة الخيال المنتج للصور الذهنية. "فالخيال الأولي هو القوة الأولية التي بواسطتها يتم الإدراك الإنساني عامة، والخيال الثانوي هو الخيال الشعري وهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك إلا إنها تتجاوز هذا الى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالي"(العشماوي، 1994). ووفقاً لرأي كولدرج فإن الصورة الذهنية تستلزم أن يكون موضوعها غائباً على النقيض من الإدراك الذي يفترض وجود موضوعه. فاللوحة التي يرسمها فنان لها أصل في الواقع أو في الطبيعة ولكنها متخيلة في مجموعها. والمادة التي تتألف منها هي عبارة عن أجزاء من الطبيعة، ولكنها في اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال استطاع أن يجمع الأجزاء المتفرقة في الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها في صورة ذهنية متخيلة، وهذه العملية التي يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التي حددها كولدرج في تعريفه للخيال الثاني "يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"(العشماوي، 1994، صفحة 264).

وللخيال دور كبير في ادراك التصورات المجردة في الفكر الإنساني، "إذ تتراكب وتندمج وتنصهر الصور في بوتقة واحدة لينتج عنها صور جديدة ، وهذه العملية العقلية تتفاعل مع الخبرات الماضية، ويكون الناتج عن ذلك أشكال وتكوينات عقلية جديدة تعد تصورات ذهنية مجردة تمثل جذرا مشتركا تلتقي عنده كل الفعاليات الفكرية التي تؤول الصور كتذكر وتصبح الصورة ذاكرة والصور كخيال تنتمي كلها للادراك وتكون قابلة للتداخل والتفاعل مع الصور الأخرى"(حسون، 2023)فقدرة الخيال على رؤية الفكرة باعتبارها صورة ذهنية للأشياء، (لأنها تمتلك القدرة على عكس الواقع بفاعلية، وان اي مطابقة للصورة التي ينتجها الخيال للواقع تعد انعكاساً سلبياً، لأن الصورة هنا لا تفرق بين الواقع الخارجي وطريقة ملائمته)(كيدروف).لذلك يسعى الخيال الى ايجاد قيمة معادلة للواقع الموضوعي للوصول الى ادراك الحقيقة عبر خلق اشكال الابداعية من خلال الافكار ، وفي هذا السعي يستطيع الخيال ان يدرك ان ما يحيط العالم هو وحدة اشكال ونماذج.ويمتاز عقل الإنسان المبدع أو العبقري (الفنان)؛ بتدفق وجريان الصور الذهنية والأفكار جريان غير عادي، يحدث تلقائياً أو بصورة عفوية. والعقل المبدع المملوء بالأفكار الحية الجديدة قادر على جعل تلك الأفكار تنساب خارجه بيسر وتتابع بانسجام وتكامل(جعفر، 1977، صفحة 152). وليس الإبداع في العمل الفني هو إيجاد مكتشفات جديدة لا تستند إلى عناصر مألوفة، بل هو إيجاد رابطة اقتران شيئين كانا قبل ذلك منعزلين ومتباعدين في الزمان والمكان، أو الكشف عن رابطة موجودة أساساً بشكل خفي بين شيئين لم يكشف عنها سابقاً. واستطاع ذهن الفنان وحسه المرهف أن يجمع بينهما(جعفر، 1977، صفحة 227).

إن مفهوم الخيال يظهر بشكل واضح في مفهوم الصورة الذهنية. ويندرج الخيال ضمن مجال التخيل من حيث ملكة الابداع، وإنتاج الصور الداخلية التي يمكن تجسيدها. فالصورة الذهنية هي الطريقة التي من خلالها يتحول الشيء إلى الوعي. فنحن لا نتعلم شيئا من خلال هذه الصورة لأنها لا تحتوي إلا على ما وضعناه نحن فيها(جاك، 2013). وإن عالم الصور الحالي يحول الكائنات بواسطة الخيال إلى ذريعة، أي إلى مجرد علامات يتم تأليفها وتوليفها تبعاً لمنطق الحجب والكشف، وتبعاً للعبة كبرى هي الاستمتاع بالصورة والالتذاذ بها في حضورها، بحيث أن كل شيء يخضع لمنطق الحضور، وتتحول الصورة على حجاب لواقع تدعي أنها المعبرة الحقيقية عنه(فريد). ويرى (فرويد) إن العبقرية الفنية التي تصنع الصور الذهنية هي قدرة فطرية أو طاقة حيوية تساعد صاحبها على تحويل محتويات اللاشعور إلى عمل فني يشاركه الآخرون التمتع به. والفنان الأصيل مزود بأداة فطرية خاصة أو طاقة

حيوية خاصة تغور جذورها في أرض اللاشعور، وتمتد اغصانها نحو سماء الواقع الموضوعي أو البيئة التي يعيش فيها الفنان. ومن الممكن أن تتجه هذه الطاقة إلى حقل الفن أو إلى مجال العلم. ولذلك نجد أن(ليوناردو دافنشي) قد وفق بين الفن والعلم وبرز فيهما معاً(جعفر، 1977، صفحة 158). فكانت نتاجاته الفنية تحمل في مضامينها دراسات علمية كبيرة في مجالات الطب والهندسة والرياضيات.

وعليه فإن الصورة هي مظهر من مظاهر العالم يلتقطها الإحساس الفردي أو العام ويتميز بها الوسيط الذي يأخذها بشكل متفحص مثل الفنان الذي ينقل للمتلقي معلومات ومشاعر لكي يخلق بداخله صوراً أخرى، والصورة الواقعية تصبح فيما بعد صورة ذهنية تنتقل بفاعلية الخيال إلى صورة مجردة بفضل المعالجات الذهنية المتعددة. والإنسان لا يرى من الوجود إلا بمقدار ما يعرف من صور يجعلها واقعية تارة ورمزية تارة أخرى بحسب ما تقتضيه اشتراطات الموضوع الذي يعمل فكره فيه. فالإنسان يختزن في ذاكرته احدى صور القمر وعندما يتذكرها؛ تتلون وتتشكل تلك الصورة بمعلوماته وذكرياته ومشاعره وتصوراته الخاصة عنها (الظاهراتية). إن الإنسان المدرك لصورة شيء ما، لا يسمي ذلك الشيء حتى يرتبط بنوع من الوعي به. لكوننا نخاطب الأشياء ضمنياً في أذهاننا. وهذا الفهم يعني وصول صورة الشيء المسمى إلى الفكر لتحدث حينها محاكاة لتلك الصور التي طوقتها معرفتنا في محيط واقعنا(موسى، 2014، الصفحات 56-57).

إن هذا الجدل حول الصورة قد أثاره (جوزيف كوزوث) بطريقة مفاهيمية محاولاً طرح تساؤل أي من هذه الصور تمثل الحقيقة كما في مجموعته المعروفة (كرسي وثلاث كراسي) أو (منشار وثلاث مناشير) فهو يستدعي الشيء وصورته ومفهومه كما في الشكل (1).

(1) جوزيف كوزوث– كرسي وثلاث كراسي

المبحث الثاني/ تجلي الصورة الذهنية من المجرد إلى المرئي

تستفيد الصور الذهنية من المرئيات الخارجية، لكن أحيانا يكون التجريد هو من يخلق الصور. إذ لا تمتلك هذه الصور وجودها العملي في الخارج، بل يكون الخارج تابعاً لوجودها. "ولكن كل الأشكال توجد على نحو التصور التجريدي في الذهن بعد ادراكها، وفي حالة ابتداعها إنسانياً، فإنها قد تنطلق من الذهن إلى عالم الوقائع، بحيث إن هناك حركة متقابلة للأشكال من العالم إلى الذهن، ومن الذهن إلى العالم، فضلاً عن ما قد يحتفظ به الذهن لنفسه من أشكال متخيلة"(قرني، 2016) ويرفض سارتر فكرة أن الصورة الذهنية يمكن أن تتحول إلى عمل واقعي، أي أن العمل الفني الفيزيقي لا يمثل الصورة الذهنية عند الفنان. إذ يرى أن تحليله الفينومينولوجي للصورة المتخيلة يمكن أن يحل بعض المشكلات الهامة داخل علم الجمال الذي يضع فيه ثلاث عناصر مترابطة هي: العمل الفني، وابداعه، وتذوقه. هنا نجد سارتر يضع قاعدة عامة، وهي: أن العمل الفني هو شيء لا واقعي. وبهذا هو يظهر لنا أن لوحة البوتريت تنتمي إلى الصور المتخيلة وهي لا واقعية. وهو يمد نطاق الوصف هذا لينطبق على سائر الأعمال الفنية(توفيق، 1992). والحقيقة أن وصف سارتر للعمل الفني بأنه متخيل لا واقعي هو وصف للموضوع الجمالي، فعندما ننظر إلى العمل الفني على أنه وسيط أو مماثل للصورة المتخيلة فإنما نحيله بذلك من شيء واقعي إلى شيء لا واقعي هو بمثابة الموضوع الجمالي أو الموضوع القصدي للوعي الجمالي. ووفق هذه الرؤية لا يكون هناك في العمل الفني تحول من اللاواقعي إلى الواقعي؛ وإنما تكشّف للاواقعي من خلال الواقعي، فليس هناك تحقق واقعي للمتخيل. ولا يمكننا حتى نتحدث عن تموضعه فكل ضربة من ضربات الفرشاة لم تكن مقصودة لذاتها، فضربات الفرشاة قد أضفى عليها كلٌ تأليفي لا واقعي، وهدف الفنان هو تشييد مجمل كلي من الألوان الواقعية يتيح لهذا اللا واقعي أن يظهر ذاته. كما في اعمال (شاغال) انظر الشكل (2).

(2) مارك شاغال– فوق المدينة

إن التمييز بين الموضوع المتخيل (الصورة الذهنية) والموضوع الواقعي (المماثل الفيزيقي) له اهمية بالغة لأنه سيجعلنا نقف عند الفكرة الشائعة التي تقول بأن الفنان تكون لديه فكرة في شكل صورة متخيلة ثم ينقلها إلى نسيج اللوحة، وبالتالي يكون اعتقاد بأن المصور يبدأ بصورة متخيلة تعد بطبيعتها غير قابلة للتوصيل للآخرين، وينتهي بموضوع يمكن لأي شخص أن يلاحظه ويدركه حسياً. وبهذا نعتقد بأنه قد حدث تحول أو انتقال من الخيالي إلى المرئي. لكن إذا عدنا إلى رؤية سارتر نجد أن الموضوع الخيالي لا يمكن أن ينتقل إلى المستوى الواقعي، فالموضوع الخيالي لا يمكن أن ينتقل إلى نسيج اللوحة لأنه يبقى منذ البداية وحتى النهاية قبل الابداع وبعده امراً متميزاً عن هذا الموضوع الفيزيقي الواقعي في اللوحة والذي يعمل كمماثل له فحسب. إن الأشياء الواقعية في اللوحة هي نتاجات ضربات الفرشاة ولزوجة المادة التي تغطي نسيج اللوحة وتبطينها، والسطح المصقول المنتشر فوق الألوان، ولكن هذا كله لا يكون موضوعا لتقديرنا الجمالي. فما يكون جميلاً؛ إنما هو شيء ما لا يمكن أن يكون موضوعاً لخبرتنا الإدراكية، وهو من صميم طبيعته أن يكون خارج العالم. فالفنان عندما يخلق الموضوع الفيزيقي، فإنه بذلك لا يجسد الموضوع الجمالي المتخيل أو يحوله إلى موضوع واقعي. إنه يبدع الموضوع الفيزيقي فحسب لا ليكون موضعاً للتأمل الجمالي، وإنما ليكون وسيطاً له. ومن خلاله ينبثق ويظهر مجمل آخر لا واقعي هو الموضوع الجمالي(توفيق، 1992، الصفحات 173 – 174.).

إن محور عملية انتاج (الصور الذهنية) هو تشكيل المادة بحسب توجيه الفكرة التي في الذهن فيحقق العمل الفني بذلك اللذة الخيالية. كما يقول الكاتب الأمريكي (باركر parker): "إن العمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفيزيقي أو الاجتماعي أو العملي بل على مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني تجعلنا نحس أننا نستمد منها بهجة وقد يكون العمل الفني مثلاً حذاءً أو منزلاً فكيف يخاطب مثل هذا الشيء المستعمل الخيال؟ يقول لا يجب أن نلبسه لنقدره بل يوحي لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة، فالقيمة الجمالية تتلخص في تحويل القيمة العملية إلى قيمة على مستوى الخيال"(مطر، 2013، صفحة 28)

إن آلية تحول الصورة الذهنية إلى المرئي يشترط الإظهار بواسطة العمل الفني الذي يعد الوسيط الناقل لهذه الصور. فالأثر الفني المتشكل سيعكس صورة مرئية للمتلقي الذي تتشكل عنده صورة ذهنية اخرى ناتجة عن الصورة المرئية من

خلال العمل الفني، فتصبح الأهمية للعمل الفني الذي يحمل الصورة الذهنية أكثر من أهمية المنتج والمتلقي. وهذا ما يؤكده (تيودور ف. أدورنو)* إذ يرى أن تقديم الصورة المرئية كموضوع في العمل الاستطيقي، "تقديم الأمر برأسه، وتقديم الأثر الفني على من ينتج وعلى من يتلقى معاً. فكان (روشنبيرغ) يقول: (إني أرسم لوحة، وليس كرسياً). ومن ثم يكون التقديم الخارجي موسوطاً استطيقياً بذلك التقديم المحايث، ولو كان التقديم بلا توسيط من حيث هو تقديم لما يعرض إذ إنه يكون جزءاً لا يتجزأ من العالم, لفاته الطابع المزدوج للفن"(أدورنو، 2017، صفحة 486). بمعنى أن الفنان يضع التصورات الذهنية في المادة بوسيلة الأدوات وبتوجيه الذهن، لينتج صور تمثل مادياً وتنعكس إلى المستقبِل على شكل تصورات ذهنية من خلال المادة. وإن هذا الإنتاج لا يأتي بغير عمليات قبلية. فالفنان يعمد إلى (الاختيار والتوفيق والتأليف والتركيب والإحداث فيظهر إلى العلن الكيان الجديد، إن هذه العمليات تؤدي إلى انتاج صور. لكن الصور لا توجد إلا بناءً على تصورات وأفكار ورؤى ذهنية مجردة تأخذ طريقها إلى التجسيد الموضوعي الفني)(قرني، 2016، صفحة 226). فالفنان عندما ينظم خطوطه وألوانه فالصورة هنا لا تكون نسخة للطبيعة، وإنما انتاج لصورة خارج حدود الطبيعة فتمنح الصورة معنى لم يكن ضمن أفق التفكير عند المتلقي. فحين ننظر إلى أعمال الفنان (تيتيان) نشاهد الأشكال والألوان التي بواسطتها يصنع الفنان صورة الشخصيات أو المناظر الطبيعية. ولكنها تستثير ما يشبه نداء لحرية المتفرج كي يعثر على حركة قصدية وجود هذه الكيانات اللاواقعية ويتقفاها انظر الشكل (3)

* تيودور ف. أدورنو(1903 – 1969): مفكر وعالم اجتماع وعالم موسيقى الماني. من أشهر أعلام الرعيل الأول للفكر النقدي (مدرسة فرانكفورت) تولى بعد هوركهايمر منصب مدير معهد المباحث الاجتماعية وعمل من خلال مباحثه في الفلسفة والجماليات وسوسيولوجيا المعرفة. (أدورنو، 2017)

(3) تيتيان – فينوس وادينوس 1554

يقودنا البحث في الصورة الذهنية وتحولها إلى المرئي إلى إن الفن هو عملية إيهام، ينشئ الفنان عالم ثان مصنوع إنسانياً، "عالم يعيش فيه الأفراد من حين إلى آخر، يدخلون إليه ويخرجون منه طوراً بعد طور"(قرني، 2016، صفحة 450).وبالتالي فإنه ليس العالم الحقيقي لكنه يشبهه أحياناً وقد يتعداه ويتجاوزه أحياناً أخرى. ونحن نتعامل معه في لحظات الإدراك والتلقي والتذوق للصور الذهنية المنعكسة منه وكأنه عالم حقيقي. فالعمل الفني قادر على أن يجعلنا ندرك اللانهائي عن طريق النهائي نفسه، فهو سلم لإدراك آفاق أخرى. وما يمكن أن يبقى في أذهاننا من مساهمة "(هرمينوطيقيا)* الصورة في قوة استبدالها، في مواجهتها اليوم لإرادة الصراع ضد منزع الهيام بالصورة، هو بالضبط أن الصورة تطرح مشكلة بطبيعتها نفسها. فبما أنها في الآن نفسه تمثيلية بل بدلية، وغير واقعية بل افتراضية، فهي بالضرورة موضوع لعدة رهانات وخاضعة لكل أنواع الاستعمال والمناورة والتلاعب"(اتريكي، 2022)

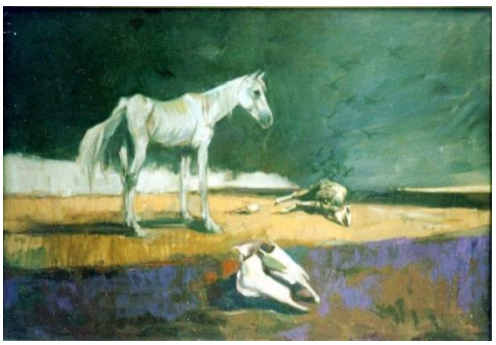
*هيرمينوطيقيا: هي نظرية التأويل وفن الفهم، وهي تعنى بدراسة منهجية تفسير النصوص، سواء كانت دينية، فلسفية، أدبية، أو حتى فنية. تطورت الهرمينوطيقا عبر العصور، بدايةً من تفسير النصوص الدينية في الفلسفة اليونانية القديمة، ثم في العصور الوسطى، وصولًا إلى الفهم الحديث الذي بلوره الفيلسوف الألماني فريدريش شلايرماخر، حيث أكد على ضرورة فهم النص من خلال السياق التاريخي والنفسي لمؤلفه. لاحقًا، طور هانز جورج غادامير الهرمينوطيقا الفلسفية في كتابه "الحقيقة والمنهج" (1960)، مؤكدًا أن الفهم هو عملية دائرية تتأثر بالمسبقات التاريخية والثقافية للقارئ.)غادامير،(2006

المبحث الثالث/ تجلي الصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر

تشكلت الصور الذهنية في بنية النتاج البصري في الفن العراقي المعاصر على وفق رؤية الفنانين (الذين كانوا أكثر عمقاً في تشكيل البنية الصورية للرسم العراقي، فضلاً عن امتلاكهم لرؤى وأبعاد فنية تعكس رمزية المكان ودلالاته واشاراته الفكرية والجمالية)(مروة، 1980). فالتشكيل العراقي المعاصر عمل على مزج الواقع الحسي للبيئة مع المكنونات الذاتية في الوعي، لتنعكس في العمل الفني، وهذا ما زاد رغبة الفنانين العراقيين إلى ابتكار تحولاً في بنية الفن واستعاراته البصرية المرتكزة على خطاب الهوية العراقية، (إذ استطاع الفنانون العراقيون أن يتفاعلوا مع البيئة الحضارية رغم محاولتهم اللحاق بالمنظور التجريدي الأوربي)(يوسف، 1992).

ومع وجود اتجاهات فنية حديثة قامت على اساس تحريف وترميز الواقع في أوربا، تعارض أي وجود علني وعياني للمفردات المجتمعية والبيئية بطريقة المحاكاة في العمل الفني, إذ تحول الفن أبعد من كونه مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي بصيغة المحاكاة التوثيقية التسجيلية, فالفن يحمل غايات مختلفة تذهب لأبعد من تلك الغاية المباشرة،"من هنا فالمعنى الاجتماعي للفن ,لا يدل على ايجاد (منتجات) قابلة للاستهلاك اليومي ,او للأغراض النفعية المباشرة ,انما في ايجاد صياغة علاقة متينة بين عمل الفنان كعمل يجسد (المثال) وبين التصورات المتقدمة للجمهور"(كامل، 2008)وهذا ما نشاهده في أعمال (فائق حسن) الذي وظف في بنية الصورة الذهنية عناصر جديدة تعبر عن ثقافة المكان وحرية الفرد، فضلاً عن اظهار الأيدلوجية الفكرية للمجتمع، وما يحتويه من أزمات إنسانية. ويذكر(شاكر حسن آل سعيد) "إن منهج (فائق حسن)في البحث الفني في رسم الطبيعة والذي ابتدأه رومانتيكي واقعي سرعان ما تطور به الأسلوب الانطباعي ومن ثم الى الأسلوب الوحشي من خلال رصد ملامح الطبيعة في العراق،وبعدها اخضع تقنيته إلى التكعيبية "(سعيد، 1973). وفي لوحته (انتظار) الشكل (4)، التي عرضت في معرض مناهضة التمييز العنصري سنة 1976 ، قدم فائق حسن صورة ذهنية استعار من خلالها إحدى رسائل (فان كوخ) إلى أخيه (ثيو)، وهي الرسالة السادسة عشر. إذ تضمنت الرسالة وصف لحصان هزيل ونحيل لأنه مجهد بشكل مفرط وينتظر ساعته الأخيرة، مع وجود الجمجمة المرمية على الأرض، وهيكل لحصان نافق مرمي على الأرض. هذا المشهد الكئيب والحزين قد يمر بحياة الإنسان ويجري عليه ما جرى على الحصان. إن هذه الصورة الذهنية التي قدمها (فائق حسن) على الرغم من وجودها السابق كنص

مكتوب، إلا إنها تمثل سعة الخيال لدى الفنان وقدرته على صياغة الصورة الذهنية المستعارة من صورة ذهنية آخرى(صبار، 2022). بل من بيئة أخرى مختلفة تماماً.



(4) فائق حسن – انتظار 1976

ومن كبرى التحولات والمتغيرات في التشكيل العراقي التي أسست إلى اختلاف في بنية الصورة الذهنية في النص البصري، تتجسد في أعمال (كاظم حيدر) الذي عرف بالتجريب. ولو أردنا أن نفسر مقولته: (الأسلوب هو أنا), "فالمقصود هو (أنا) المعرفي (الأبستمولوجي) وليس (الفسلجي) وهو ينتمي إلى هذا الرأي, ولأن (الأنا الأبستمولوجي) هو عملية وعي, وعملية الاضافة والحذف من الوعي, بفعل الإضافات الحياتية المعرفية التي تصيب الإنسان, وهذا أمر حتمي. ولهذا فالأسلوب هو اللمسة المعرفية أو الانعكاس المعرفي من الذات إلى الأداء. وعليه فإنّ (كاظم) كأي إنسان آخر ممكن أن يصيبه نوع من التغيير والتحول. وهذا التحول طبيعي وضروري. بل هو علامة ابداع, فالإبداع يعتمد وجود الحركة والإضافات, والأسلوب عنده يتغير حتماً, وهذا ما ميّز فن (كاظم حيدر). وهو التحول في الأساليب, لأنه فنان تجريبي, لا يقبل أن يركن ابداعه إلى أسلوب واحد. فهو باحث ومنقب عن منظومات الإبداع في نتاجاته الفنية التشكيلية"(البديري، 2022). انظر الشكل (5) و (6).

(5) كاظم حيدر - البراق (6) كاظم حيدر– عشرة تعبى تناجي والعدم

كما استطاع الفنان (مظهر أحمد) أن يقدم صور ذهنية في نتاجاته الفنية ضمن واقع الاغتراب والصدمة، فرسوماته تلقي الكثير من الافتراضات التي ترى اللوحة ما عادت تعكس مشهداً نراه في خبراتنا التي يشكلها الإنسان، (فهي تستدعي منا المشاركة في تركيب أشكالها التي تظهر في كثير من الأحيان غير مفهومة، وأشبه ما تكون بأدعية بدائية)(الخميسي، 2009). فكان أهم أداء مظهر هو الاختزال، وعبثية رسوماته تكمن في فقد مساراتها الإفصاحية ضمن تشابك تفاصيلها، وإن بدت ذهنوية مشوّهة، تشبه رسوم المجانين، فإن للسلوك الذهنوي مسارات متعرجة، في أقصى مسارات التعرج الإبداعية تقع رسوم المجانين مُفصحةً عن أعمق نوازع النفس البشرية في أقصى حالات توترها، فميزة رسومات مظهر التوتّر والشد، فرسوماته هي محاولة لسبر أغوار النفس البشرية بتلقائيتهم التعبيرية نفسها كهامش مُضاف لتفاصيل رسوماته، بوصفها جزءاً من سلوكيات مداهنة ومؤثرة في كشفها لعمق نوازعنا البشرية غير السويّة التي حاورها الفنان كاشفاً من مخبوء ذهاننا الذي أورثه إيّاه عصرنا المأساوي العراقي والعالمي، معيداً ضبط عبثيّته بمعادلات أخرى تعيد لها توازنها ضمن منطقة إدراكية قابلة للمسك في إطار الفوضى الخلاّقة(النجار، 2016). كما لو أن لديها الكثير لتبوح به من خلفيات ذاكرة الفنان بحساسيتها الحلمية المتمرّدة والمنسجمة في نسيج يجعلها قادرة على جذب اهتمام المتلقي كي يمارس عملية التأمل(الخميسي، 2009 ، صفحة 170). انظر الشكل (7).

(7) مظهر أحمد

مؤشرات الإطار النظري

1- إن الصورة الذهنية تمثل الانطباع الذي يتولد في الذهن أو حضور صورة الشيء في الذهن الحاصل من مشاهدتنا للأشياء المرئية، وتختزن هذه الصور في الذاكرة ويسترجعها الإنسان كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

2- إن الصورة الذهنية مجردة عن المادة، فهي بالضرورة أقوى من المادة المتناظرة معها ولأنها أقوى فإن وجودها يكون في مرتبة أعلى من مرتبة الماديات.
3- يرتبط الخيال بالفكر الخّلاق وله درجات متفاوتة من اللاواقعية، فكلما ابتعد الخيال عن الواقع كان ارقى، وهو الذي يمد الفنانين بالصور الذهنية المترفة التي يعبرون عنها في انتاجهم.والخيال الخصب هو الذي يستمد مقوماته من الواقع ويرتفع عنه ثم يعود إليه بعملية تحليلية تركيبية ليرفعه ويثريه، وهذا هو تحديدا عملية خلق صورة ذهنية حسية أو فكرية جديدة تنشأ في ذهن الإنسان.
4- الصورة الذهنية تستلزم أن يكون موضوعها غائباً على النقيض من الإدراك الذي يفترض وجود موضوعه. فاللوحة التي يرسمها فنان لها أصل في الواقع أو في الطبيعة ولكنها متخيلة في مجموعها. والمادة التي تتألف منها هي عبارة عن أجزاء من الطبيعة، ولكنها في اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال.
5- إن عالم الصور الحالي يحول الكائنات بواسطة الخيال إلى ذريعة، أي إلى مجرد علامات يتم تأليفها وتوليفها تبعاً لمنطق الحجب والكشف.
6- إن هناك حركة متقابلة للأشكال من العالم إلى الذهن، ومن الذهن إلى العالم
7- أن المصور يبدأ بصورة متخيلة تعد بطبيعتها غير قابلة للتوصيل للآخرين، وينتهي بموضوع يمكن لأي شخص أن يلاحظه ويدركه حسياً. وبهذا نعتقد بأنه قد حدث تحول أو انتقال من الخيالي إلى المرئي.
8- إن محور عملية انتاج (الصور الذهنية) هو تشكيل المادة بحسب توجيه الفكرة التي في الذهن فيحقق العمل الفني بذلك اللذة الخيالية
9- إن آلية تحول الصورة الذهنية إلى المرئي يشترط الإظهار بواسطة العمل الفني الذي يعد الوسيط الناقل لهذه الصور. فالأثر الفني المتشكل سيعكس صورة مرئية للمتلقي الذي تتشكل عنده صورة ذهنية اخرى ناتجة عن الصورة المرئية من خلال العمل الفني
10- إن الفن هو عملية إيهام، ينشئ الفنان عالم ثان مصنوع إنسانياً.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً - منهج البحث :

تم اعتماد المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى لتشخيص الظاهرة المتناولة في البحث تشخيصاً دقيقاً في تحليل العينات بغية تحقيق هدف البحث.

ثانياً - إطار مجتمع البحث :

يمثل مجتمع البحث لوحات الفنانين العراقيين الواقعة ضمن الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية وقد تم جمع (30) عملا فنيا، وقد تمكن الباحث من جمعها من المواقع الالكترونية وما تم توثيقها في المطبوعات الخاصة للفنانين أو المتوفرة في الكتب أو الرسائل والأطاريح.

ثالثاً - عينة البحث :

تم اختيار نماذج عينة البحث البالغ عددها (3) عينات من مجموع (30) لوحة تعود لـ (3) فنانين عراقيين، باعتماد نسبة 10 % ، تم اختيار العينة بصورة قصدية لوجود الظاهرة المراد الكشف عنها ، والتي تصب في موضوع البحث . بعد التقصي والبحث وخلق الفرصة في الحصول على كم وافر من المصورات الخاصة بمجتمع البحث.

رابعا– أداة البحث :

لغرض التعرف على التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر, اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات لتكون أداة البحث.

خامساً–تحليل العينات :

انموذج (1)
اسم العمل: بلا
اسم الفنان: محمد مهر الدين
المادة: زيت على خشب
القياس: 120cm×120cm
تاريخ الإنتاج: 1980
المصدر:عصام ناظم صالح العبيدي: التوظيف الشكلي والدلالي في أعمال الرسام محمد مهر الدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، بغداد، 2005.

قدم الفنان عمله على شكل مربع والواضح من خلال أبعاده البصرية والهندسية، وقد قسم السطح التصويري إلى ثلاثة أقسام، احتل قسمين منه ثلثي العمل، المقطع الاول على يمين، العمل يمثل مستطيل مائل للمربع يضم اشكال ملونة باللون قاتمة سوداء تميل للجوزي فاتح او الاوكر، على ارضية لونت باللون الأزرق والممزوج بقليل من الابيض وظلال لجنود لونت بالألوان الزرقاء الممزوجة بلون نيلي، والمقطع الثاني في الاعلى يمثل مستطيل بشكل عرضي يضم شخصان يتحاوران ويهمسان احدهما للآخر ملونان بالألوان الاحادية اسود وابيض وقد محيت ملامح وجهيها التفصيلية، وتمثال الحرية لون بلون معتم مائل للسواد ووضع فوقه مربع ابيض ووزع الإشارات والكتابات والأرقام على أسفل ويسار المستطيل الذي لون خلفيته بلون الازرق الممزوج بكثير من الابيض، أما قسمه الآخر يمثل ثلث العمل يشكل مستطيل عامودي ملون بلون أزرق والممزوج بقليل من الأبيض ووزع الفنان فيه جزئية لشكل انسان لونه بالون قاتم المائل للسواد وبظلال زرقاء، واعلى المستطيل بانت آلية نقل سيارة استخدمها الجيش في حركاته وتنقلاته.إذ يتمثل السطح التصويري من أشكال ثلاث تمثل أشخاص على هيئة جنود بانت عليهم الحركة بانضباطها العسكري إذ تقدمت الرجل اليمنى على اليسرى اهبة الاستعداد والثبات وديناميكية الايقاع، وقد بانت فوهة لسلاح.يميل التكوين نحو الاستطالة، وحركة الأشخاص إيقاعية متجهة نحو اليمين، والإنشاء مفتوح وقد تنوع الإنشاء في تكويناته الإنشائية واللونية. تشغل المفردات الشكلية سطح اللوحة بالكامل، واستطاع الفنان أن يوزع الأشكال بشكل منتظم لخلق نوع من التوازن ساد أرجاء اللوحة جميعها.عمد محمد مهر الدين بتقنيات الإظهار المتبعة في العمل الفني على التقنية الاكاديمية وباسلوب واقعي فيها شيء من التسطيح.لقد أهمل الفنان المنظور التصويري، أو في

بعض الأحيان نرى الرسام يبني وفق المنظور وسرعان ما يبدأ تحطيمه في أثناء مانشاهدة في العمل ليتحقق من خلال ذلك عمل متكامل، يخضع لنظام علاقاتي شامل وموحد مراعياً فيه عملية التوازن والانسجام بين عناصر اللوحة. مع تأكيد الفنان على العلاقات التباينية في خلق سطوح ومساحات لونية متضادة، مما اسس تباينا في مستوياتها المنظورية داخل فضاء اللوحة، الامر الذي زاد من قيمة العمل الجمالية.

يتدفق جريان الصور الذهنية في هذا العمل من السطح إلى المتلقي فيحدث تلقائياً أو بصورة عفوية. فاستطاع الفنان ان يحول تلك الأفكار من الذهني إلى المرئي لتنساب خارجه بيسر وتتابع بانسجام وتكامل. أما الأشكال الرمزية التي قدمها فهي جملة الفعاليات أو النشاطات الثقافية التي تقوم بمقاربة العالم وتسعى إلى فهم دلالاته من خلال فهم الوقائع المحسوسة التي تكون العالم في مقابل الذات. إلا إن الأولوية في مقاربة العالم لا تعطى للذات العارفة وإنما للرمزية نفسها. أو بعبارة أخرى، تكون الأولوية في ذلك لما يسمى بفعل الترميز نفسه، باعتباره فاعلية تلتحم فيها الذات بموضوعها، وهذا ما يظهر على المستوى الجمالي والفني على مستوى الخصوص.ومؤكداً على عدم ترك أثر للفرشاة الذي بدوره يغيب زمن الاحساس بالتوتر الادائي الذي يمنحه السطح إلينا.

ويؤكد الفنان من خلال تحول الصورة الذهنية إلى المرئي؛استعارته التشبيهية فأصبحت واقعيته تشوبها بعض التحوير لتحقيق مستوى من التعبير المحمل والمشحون بطاقة وجدانية عبرت عن ذات الفنان الداخلية، فالصورة الذهنية المنعكسة لفكرة مركزية بسطحه التصويري تشي لنا عن حدث سياسي مهم قد هز الوطن العربي والعالم حينها، لما له من ابعاد تمس وحدتها بشكل عام، واستقلال دولة فلسطين بشكل خاص. الا وهي اتفاقية (كامب ديفيد 1977م)، والمتحققة بين الطرف الاول (مصر-برئاسة السادات)، والطرف الثاني (اسرائيل). لقد اراد الفنان ان يترجم رؤاه السياسية تلك من خلال هذه اللوحة، مستخدما في ذلك رموزا واقعية وتجريدية وصور ذهنية وأفكار سايكولوجية. كلها دلالات فكرية وتعبيرية خاصة ليعكس بها الجانب الإنساني مقدما ذاته برؤيته الخاصة لما حوله. فيحقق العمل الفني بذلك اللذة الخيالية كما يقول الكاتب الأمريكي (باركر parker): إن العمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفيزيقي أو الاجتماعي أو العملي بل على مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني تجعلنا نحس أننا نستمد منها بهجة"، أو في بعضها الآخر عكس ذلك نستمد الاشمئزاز والضجر. فالأثر الفني المتشكل سيعكس

صورة مرئية للمتلقي الذي تتشكل عنده صورة ذهنية اخرى ناتجة عن الصورة المرئية من خلال العمل الفني، فتصبح الأهمية للعمل الفني الذي يحمل الصورة الذهنية أكثر من أهمية المنتج والمتلقي. وهذا ما يؤكده (تيودور ف. أدورنو)فهو يرى أن تقديم الصورة المرئية كموضوع في العمل الاستطيقي، تقديم الأمر برأسه، وتقديم الأثر الفني على من ينتج وعلى من يتلقى معاً.

انموذج (2)
اسم العمل: نساء في اقفاص زجاجية
اسم الفنان: فاروق حسن
المادة: زيت على كانفاس
القياس: 121.92cm×121.92cm
تاريخ الإنتاج: 2016
المصدر: صفحة الفنان الشخصية
https://www.facebook.com/share/1B4yLWcR8e/?mibextid=wwXIfr

يظهر العمل بشكل مربع واضح بأبعاده، قسم الفنان السطح التصويري إلى ثلاثة أقسام إيحاء منه بالبعد الثالث، إذ وضع شكل بيضوي ملون باللون الأزرق الفاتح في منتصف وأعلى يمين العمل فاصلاً جزئي العمل يمينا ويساراً اللذان لونهما بالون الأزرق المائل نحو الرمادي في تمثيل خلفية اللوحة، وقد جعل تشكيل هرمي في مركز العمل. ويتمثل العمل من ثلاثة اشكال على هيئة نساء بانت عليهن آثار التعذيب على أجسادهن وهن مكبلات لا حول ولا قوة وصرخات وعويل يرتسم وجوههن وقد بان كذلك وجود طلق أو عيارات من الرصاص تثقب أجسادهن الناعمة الملطخة بالدماء، العمل سلسلة من نساء في أقفاص زجاجية وهي مجموعة أعمال نفذها الرسام لتوثيق وادانة هذا الفعل.

قدم فاروق حسن المنتج برمزية واضحة للإذلال والاهانة وسفك الانسانية إذ يحمل المشهد التصويري مهولة الصدمة من التعذيب والمغالاة فيه ومدى لذة الانتصار لمنفذي هذه البشاعة والتي قدمت الجانب الاخلاقي للآخر المناصر للتنكيل والفاحشة، والتي يراها ذلك المناصر بانها مقبولة وسارية المفعول. مشهد لصورة ذهنية يغرسه الفنان على سطحه التصويري فيضعه أمام المتلقي تعبيرا ثاويا وما فيه من الألم.

يعرض الفنان المشهد بصورة أقرب الى المشاهد التي تعرض على مسارح الباروك في موضوعها، الا انه قد ابتعد كثيراً في تنفيذه من خلال اسلوبه المعاصر وتنفيذه وعرضه ونتاجه المختلف مفعلاً الخيال الشعري وهو قوة تمكن عند الإنسان من الإدراك إلا إنها تتجاوز هذا الى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالي، العمل من صنع الخيال اذ استطاع الفنان أن يجمع الأجزاء المتفرقة في الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها في صورة ذهنية متخيلة، وهذه العملية التي يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التي حددها كولدرج في تعريفه للخيال الثاني "يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد".

يؤكد فاروق في تكوينه المركزي على التجانس والانتظام المرتكز على شكل هرمي والذي جعله مركز الاشعاع، وفيما يبدو ان العمل بنظام مفتوح كما هو واضح في السطح البصري. عمد الفنان بأن يكون التكوين الإنشائي مفتوحا، وقد جعل مركز العمل النساء لتمثل الثلاثة مركز العمل. وأبدى اهتمامه بتقنيات الإظهار والتي أوجدها في العمل الفني على التقنية الاكاديمية والاهتمام بالشكل والخط بتدفق وجريان الصور الذهنية والأفكار جريان غير عادي يحدث تلقائياً أو بصورة عفوية. واستطاع الفنان ان يجعل تلك الأفكار تنساب خارجه بيسر وتتابع بانسجام وتكامل.كما تمكن الفنان من خلال تقنيات الإظهار بجزئية الاختلاف في سكون اللوحة عن ثوابت سكون الفنون القديمة وايضا التوازن والحركة متوقفة وقد بانت في ثنايا الملابس التي ترتديها النساء وعدم اظهار اثر للفرشاة فالسطوح ملساء والتي عالجها باستخدام مادته المحمولة الزيت على الكانفاس. واستطاع أن يفرض على أبطاله قصته بثلاثية الابعاد متلاعبا بذلك بالأضواء وبالظلال غاية منه في تحطيم الثوابت وتأكيدا منه على الخيال الذي له الدور الكبير في ادراك التصورات المجردة في الفكر الإنساني، "إذ تتراكب وتندمج وتنصهر الصور في بوتقة واحدة لينتج عنها صور جديدة، وهذه العملية العقلية تتفاعل مع الخبرات الماضية، ويكون الناتج عن ذلك أشكال وتكوينات عقلية جديدة تعد تصورات ذهنية مجردة تمثل جذرا مشتركا تلتقي عنده كل الفعاليات الفكرية التي تؤول الصور كتذكر وتصبح الصورة ذاكرة والصور كخيال تنتمي كلها للادراك وتكون قابلة للتداخل والتفاعل مع الصور الأخرى.

إن الصورة المرئية بكل ما تحمله من ذلك التضخيم هي الصورة المقابلة للرؤية الداخلية لذات الرسام وما يحمله من صور ذهنية، اذ هي اشبه بعملية التكوين الارتدادي، معبرا ذلك الحجم ونوع الصراع الذي نتج عن تلك الاشكال، وتحويل

محتويات اللاشعور لا الى موضوع للتأمل الجمالي بل ليكون وسيطا له في العمل الفني فيشارك الآخرون به.

انموذج (3)
اسم العمل: رحلة الحياة
اسم الفنان: علاء بشير
المادة:زيت على كانفاس
القياس: 398cm×199cm
تاريخ الإنتاج:2020
المصدر: صفحة الفنان الشخصية
https://www.facebook.com/share/p/17iqXauLnR/?mibextid=wwXIfr

يظهر عمل مستطيل قدمه الفنان بشكل افقي وقد عمد بتقسيم سطحه البصري الى ثلاثة أقسام، إذ شكل قسمه الأول على يمين المنتج البصري، ثلث مساحته ليمثل أذرع بشرية ممتدة كانها تطلب النجاة مرتكزة بكتلة سوداء. مركز العمل يمثل مساحة الثلث الثاني من سطح العمل وهي مساحة خالية الملونة بالألوان الحيادية الأبيض والأسود مع قليل من الأحمر الممزوج معهما من الاعلى ونراه يتضاءل من الاسفل ليفصل المنتصف خط أبيض أشارة على الأفق، وفي الثلث الأيسر والأخير الذي يعد حجمه أقل نسبياً عن الثلثين الآخرين، جعل كتلة أشبه بنهاية لجزئية طائر أسود فارد جناحيه، ويتمثل ذيله بأرجل بشرية أبتلعها الشر، يدور المشهد التصويري حول وجود الانسان وصراعاته مع الحياة، حملت اللوحة عنوان رحلة الحياة. يبدو التكوين مركزي معتمداً التجانس والانتظام الذي جعله مركز الاشعاع ، أبدى العمل بنظام مفتوح كما هو واضح في السطح البصري. بحركة متجهة من اليمين إلى اليسار. بتقنيات الإظهار المتبعة في العمل الفني تعمد وبقصدية منه على التقنية الأكاديمية و الاهتمام بالشكل والخط، وهناك أثر للفرشاة الذي بدوره يعطي حضور زمن الاحساس بالتوتر الذي يمنحه السطح الينا في بعض مناطقه، معتمداً بذلك على استعماله مادة الزيت على الكانفاس بدافع ورغبة الفنان لتكوين رؤيته الذاتية الخاصة المدركة أن وعيه يخلق واقعه.كما اهتم الفنان بالمنظور التصويري من خلال نقطة التلاشي في العمل، وهناك اهتمام في التشريح في إبراز الأشكال المجسمة وقد أكد الرسام على

عنصر الخط في إبراز الأشكال والاهتمام بتوزيع الاشكال والالوان بطريقة منظمة. أسس العمل بمعطيات زمانية وفق مساحة فضائية لونية أحادية.

لقد انتج الفنان صورة ذهنية مبنية على مرتكزات استعارية كونها ركن جوهري من مرتكزات بنية الفكر التصويري للإنسان وإحدى الدعائم المهمة والتي يرتكز عليها خطابه التواصلي ذو البعد الميتافيزيقي، إذ صور في العمل أذرع متعددة لمجموعة من البشر ممتدة كأنها تريد التشبث أو تطلب النجاة.

تظهر الصورة معان متعددة لرحلة الإنسان كالانتقال من مكان إلى آخر ومنها الرحلة من الولادة إلى الموت، فحياة الإنسان كلها انتقالات تبدأ منذ بداية خلقه كنطفة وتمتد إلى أقصى مفهوم لوجود الإنسان، وما سبق صيرورة النطفة مجهول، وما يأتي بعد الموت مجهول. والمشكلة أن الانتقال محتوم ليس باختيار الانسان. وهذا ما حمل العمل بطاقة وجدانية تنقل مستوى التعبير لذاتية الفنان واحساسه المتمثل بالجانب الانساني الوجودي، وبطريقة خارج النسق المعتاد غير تقليدية مقدما خلالها الموضوع بمجمل عناصره التكوينية وبمجموعة ضواغط فكرية واجتماعية غاية معالجة موضوع القلق الوجودي. واستطاع الرسام ان يعكس صورة ذهنية بأسلوبه الواقعي السريالي التعبيري عن ألم الانسان وهمومه وصراع الحياة ونهضة الفكر والخوف من الاقدار ليبحث بموضوعه الانساني عن المشكلات الانسانية، محاولا مزج الواقع باللامنطق وهذا ما يتفق مع المدرسة السريالية الى حد كبير. وحاول الفنان أن يوظف خبرته وقدرته الفنية باهتمامه بالمضمون من خلال الصورة الذهنية المتولدة في ذهنه ليسترجعها كلما دعت الحاجة اليها، بخيال شعوري في تمثيل المعنى والمغزى الحقيقي الذي يحاول جاهدا ان يثيره في اللوحة بوعاء شكلي ذي سمة غرائبية يطمح بالوصل ببعده الادراكي و فكرته الخلاقة الى المعنى المنشود في العمل الفني.

إن الغاية من تحليلنا للعمل هو ما توصلنا اليه من دلالات للصورة ذهنية التي بدت ظاهرة بانعكاسات تعبيرية سريالية واقعية دراماتيكية طرحت وقدمت المشهد التصويري بصور ذهنية ثاوية بخطاب فكري ذهنوي فلسفي في العمل المطروح والمنتج امامنا غاية إدراكه وتأمله وتأويله لما يطرحه الدال والمدلول وما يملي عليه المشاهد ومستوى وعيه الثقافي.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً / النتائج:

1-تمكن الفنان العراقي من خلق تجربة بصرية حسية من خلال استعاراته التي تمزج بين الواقع والخيال، اعتماداً على توليد صورة غامضة تتحدى المنطق المعتاد وتثير التفكير والشعور بالتأمل والاندماج مع العمل. كما في العينة (3).

2-تتحول الصورة الذهنية إلى المرئي بعملية احترافية مهارية ابداعية ينتجها الفنان الذي يتمتع بخيال ابتكاري. كما في العينات (3) (1) (2)

3-إن رمزية الأشكال (مثل اليدين الممتدتين) تحفز الخيال والصورة الذهنية وتوحي بفكرة التواصل والبحث عن معنى في صراع الحياة. كما في العينة (3).

4-استطاع الفنان العراقي أن يوظف الأحداث اليومية التي تظهر صورها في وسائل الإعلام. كحالة شجب للحدث الذي يفتك بالإنسان، فكانت تحمل الصور الذهنية خطاب احتجاج ضد هذه الظواهر مثل قضية الاحتلال أو قضية العنف ضد المرأة. كما في النموذج (1) و (2).

5-إن هذه الرسوم وما تضمنتها من منظور وتكوين،تظهر بمحمولات دلالية متعددة ، تتأرجح بين الصورة الذهنية عند المنتج والصورة الذهنية عند المتلقي، والتي لا يمكن التعبير عنها الا من خلال صورة خيالية للمغيب والثاوي. كما في النموذج (3)

6-إن محاولة الامساك باللامرئي وإحالته إلى المرئي هي حالة جدلية بين الخيال والواقع. فحالة التناقض بي المرئي واللامرئي تكون مثمرة بين عالم الخيال في اللوحة وبين عالم الواقع. كما في النموذج (3).

7-يتطلب انتاج الصور الذهنية من الفنان قراءة الواقع وفهمه ثم تفكيكه واعادة تركيبه ذلك لأن الفنان على تماس بالمجتمع ومتواصل معه وصولا لمستوى التداول في العمل الفني من خلال حريته في أدارة المشهد البصري وتوظيفه اللوني ومهارته التقنية. كما في النموذج (1).

8- عبر الفنانون العراقيون عن الصراعات النفسية والاجتماعية من خلال تجسيدها في تراكيب بصرية ولونية تحمل دلالات وجودية عميقة. كم في النماذج (1) (2) (3).

ثانياً/ الاستنتاجات:

1-يميل أغلب الفنانون العراقيون إلى توليد صور غير مألوفة تجمع بين العناصر الواقعية والخيالية، مما يخلق تجارب بصرية مثيرة تستدعي التفكير والتأمل، ويُظهر قدرة على تحدي المنطق المعتاد.

2- يظهر في أغلب الأعمال الفنية أن الجانب التحليلي التركيبي الذي يجريه الفنان مع الواقع هو المنطلق في عملية تحويل الصورة الذهنية إلى مرئية. وتميل الأعمال إلى السيريالية

3- ظهر في أغلب الأعمال استلهام الأحداث اليومية والواقع الاجتماعي بشكل رمزي واستعاري للتعبير عن قضايا مجتمعية مثل الاحتلال والعنف ضد المرأة.

4- تُظهر اللوحات العراقية على الأغلب تناقضاً مثمراً بين ما هو مرئي ولامرئي، مما يُثري العمل الفني ويُعمّق من دلالاته الفلسفية.

التوصيات:

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل إليها ، يوصي الباحث بما يلي:

1- أدعو المتخصصين في دائرة الفنون التشكيلية جمع أعمال الفنانين العراقيين المعاصرين وأرشفتها ضمن منشورات ومجلدات ووضعها في موسوعات تعممها على كافة مكتبات الجامعات العراقية ولا سيما كلية الفنون الجميلة ، وكذلك تسجيلها ونشرها على مواقع الانترنيت.

2- دعوة للمختصين بالفنون ومن ضمنها كلية الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة من الإفادة من نتائج هذا البحث.

المقترحات:

استكمالاً للدراسة الحالية يقترح الباحث العنوان التالي:

1- البعد الميتافيزيقي للصور الذهنية في رسوم علاء بشير

المراجع

احمد مختار عمر. (2008). *معجم اللغة العربية المعاصرة* (المجلد 1). القاهرة: عالم الكتب.

الزاهي، فريد. (بلا تاريخ). الصورة وتحليل الخطاب البصري في العالم العربي من اللغة إلى المرئي. *مجلة الخطاب*(14)، صفحة 223.

الفواز، لواء. (2013). *فلسفة المعنى في النقد العربي المشرقي المعاصر من 1945 إلى 1990* . بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

أميرة حلمي مطر. (2013). *مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن*. القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر.

أومون، جاك. (2013). *الصورة*. (ريتا خوري، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

باقر موسى. (2014). *الصورة الذهنية في العلاقات العامة* (المجلد 1). عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع.

تيودور ف. أدورنو. (2017). *نظرية استاطيقية* (المجلد 1). (ناجي العونلي، المترجمون) بغداد: منشورات الجمل.

جيرالد هوتر. (2014). *سلطة الصورة الذهنية* (المجلد 1). (علا عادل، المترجمون) الجيزة: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية.

حسني مروة. (1980). *مقدمات أساسية لدراسة الإسلام* (المجلد 1). بيروت: دار الفارابي.

رشيدة اتريكي. (2022). *الصورة كما نراها وكما نتصورها*. (فريد الزاهي، المترجمون) عمان: خطوط وظلال للنشر والتوزيع.

سرمد صبار. (24 كانون الأول, 2022). ما بين رسالة فان كوخ لأخيه ثيو ولوحة انتظار للفنان فائق حسن . بغداد، العراق: فيسبوك.

سرمد صبار عبد البديري. (2022). الخصوصية الأسلوبية في أعمال جماعة الأكاديميين في العراق. 114. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية.

سعيد توفيق. (1992). *الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية* (المجلد 1). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

شاكر حسن آل سعيد. (1973). *فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ج2*. بغداد: مديرية الفنون العامة.

عادل كامل. (2008). *الرسم المعاصر في العراق مراحل التاسيس وتنوع الخطاب*. دمشق : منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

عزت قرني. (2016). *أصول الفن*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

علي النجار. (2016). *الفنان مظهر أحمد والأثر التشكيلي حينما يصنع مجده*. تاريخ الاسترداد 4 1, 2025، من النور.

فاروق يوسف. (1992). الرسم الحديث في العراق. *مجلة آفاق عربية، 4*، صفحة 125.

كيدروف. (بلا تاريخ). *المنطق الشكلي والمنطق الديالكتيكي*. (محمد عيتاني موسهيل بيموت، المترجمون) بغداد : دار النهضة.

مجدي وهبة. (1974). *معجم مصطلحات الأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.

محمد زكي العشماوي. (1994). *دراسات في النقد الأدبي المعاصر*. القاهرة: مطبعة دار الشروق الأولى.

محمد مصطفى بدوي. (1988). *كولردج* (المجلد 2). القاهرة: دار المعارف،.

مهدي قوام صفري. (2019). *المفهوم ماهيته ودلالته الاصطلاحية والمعرفية والفلسفية* (المجلد 1). (حيدر نجف، المترجمون) النجف: المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية.

موسى الخميسي. (2009). *تشكيليون عراقيون على خرائط المنفى*. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

نابت، أيوب بناو حسون. (2023). التمثيل الصوري للمفاهيم في التشكيل العالمي المعاصر. *اطروحة دكتوراه غير منشورة*، 91. جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، رسم.

نوري جعفر. (1977). *الفكر طبيعته وتطوره* (المجلد 2). بغداد: منشورات مكتبة التحرير.