جماليات التفكيك في رسوم كاظم نوير

م.م. قاسم وحيد حسن
fnondw33@gmail.com

كلمات مفتاحية: جماليات التفكيك / the aesthetics of Dissociation

خلاصة البحث :

تناول البحث الحالي الموسوم ((جماليات التفكيك في رسوم كاظم نوير))؛ إذ تضمن البحث على أربعة فصول ، احتوى الأول على الإطار المنهجي للبحث ممثلا بمشكلة البحث والحاجة إليه والتي تم فيها طرح سؤال حول مقدرة الفنان (كاظم نوير) من تسخير جمالية التفكيك، لإيجاد تناسق معين يحمل صفة الجمالية، لتكوين عمل جمالي برؤى تفكيكية، وأهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث، وهو: (تعرّف جماليات التفكيك في رسوم كاظم نوير)، وتحديد مصطلحات البحث. اما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري ، الذي انصب على تتبع" مرجعيات الفكر الجمالي للتفكيك".. فضلا في " تفكيك بنية رسوم ما بعد الحداثة " .. وأيضا تناول " نظرة في رسوم كاظم نوير"...إما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث والمتضمنة مجتمع البحث المتكون من (١٢٠) لوحة رسم المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق بـــ(رسوم كاظم نوير)، وبما يتناسب وحدود البحث ، فضلا عن تحليل عينات البحث البالغة (٤) أعمال رسم للفنان (كاظم نوير)، وأتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي، والفصل الرابع والأخير فقد تضمن عرض نتائج البحث واستنتاجاته.

Abstract

The study of this research revolves around the title "the Aesthetics of Dissociation in the Paintings of Kadhim Nwir ". The research includes four chapters in which the first chapter has started systematically by exploring the problem of the research and the need for it. Through this chapter one significant question is highlighted about the capability of the artist Kadhim Nwir to address the aesthetic of dissociation, to find a certain harmony that is involved with the trait of beauty in order to form an aesthetic work with dissociative perspectives. Additionally this chapter also includes the importance of the research and the need for it, and then the aim of the research entitled " Knowing the Aesthetics of Dissociation in the Paintings of Kadhim Nwir". Finally, chapter one ends by determining the terms of the research.

Accordingly, the second chapter includes the theoretical framework by following "the Aesthetic Thought References of Dissociation", in addition to the "Dismantling the Structure of Postmodern Paintings." And also throwing a good deal of light on" A Look at the Paintings of Kadhim Nwir ".

The third chapter includes the procedures of the research that contains the research community, which consists of (120) portraits related to the research community and specifically studied in relation to Kadhim Nwir paintings, as per the limits of the research. Additionally the analysis on four paintings of Kadhim

Nwir taken as the samples of the research. Ultimately, the last chapter gives a representation of the findings and the conclusions of the research.

(الفصل الأول)

- مشكلة البحث

لقد أفرز الفن من خلال معطياته الكثير من خلال التحولات في المفاهيم، نتاجات تشتبك مع أطروحات مجاورة لها من قبيل التجديد والتحديث ، غير أن التجديد له ، أرضيته الخصبة لتطرح فيها قضايا جمالية ترتبط بمفاهيم المرحلة التي تستشف منها النزعات مقوماتها.

كانت مرحلة الحداثة في الفَــنْون عبر الأجيال قد غيرت مفهوم العلاقة التقليدية الكلاسيكية بين الفَــنْ الذي يحاكي الواقع ، أو ينقل جزئياته بطرق يقصد فيها ربط الشكل بدلالات واقعية مباشرة تتطابق مع الواقع حد الأيقونة والمباشرة دون الخروج عنه أو تغيره ، حيث ذهبت الأطروحات الفكرية بالفَــنْ إلى حدود إنشاء علاقة جديدة بين الواقع والصورة ، تحاول تقديم قراءة للواقع قوامها الرؤية الذاتية للفنان وما يتبع ذلك من تغير أنساق العلاقات البصرية داخل العمل الفني وتحويلها من بني علاقات متناصة متطابقة مع الواقع إلى علاقات وأنساق حُرة تستدعي الرؤية الخاصة للفنان، لتلعب الدور الأهم في عالم الحداثة فهو الذي يرى ويستوعب العالم ويعيد إنتاج المعنى داخل ذاته وهو الذي يختار لغته أمام متغيرات الأساليب، حيث التصادمات تبلغ ذروتها ، بين تقاليد راسخة حد استحالة نفيها، وأمام نزعات متعددة اجتاحت العالم الحضاري.

تأسست النزعات في المجتمع الغربي بدفع مفاهيمي سرعان ما تحولت إلى نزعات فنية مستفيدة من الأفكار الجمالية ليستشف من ومضاتها الفنان العراقي ... ففي الرسم العراقي، طوال القرن العشرين ، كانت هذه الظاهرة تمثل جدلاً... في الوقت الذي تَسطع فيه إلتماعات راديكالية، تترسخ تيارات لا ينقصها إلاّ الفن . الفن الذي يمتلك عناصره منذ رسخ الفنان الأول ، وجعل المعنى متحداً بالاستثناء. هذا المسار المعقد ، يفرق بين تجارب لا تترك مجال للشرح أو للتأويل، بديناميكية مستمرة ليتحول معها الفنان العراقي من حالة إلى أخرى لا يقف عند أسلوب معين لتصبح له مغامرات تتشابه بأسلوب معين لتحيطه زماكانية معينة يتحول معها مع تحول الزمكانية إلى نوع آخر من التغيرات المستمرة وتجارب أخرى تمتلك تطرفها في الذهاب وراء الحداثات ، لكن لا تتولد من غير ضرورات تنتظر الإيضاح، فأنه لا يخفي ما يفصح عن انحيازه إلى تجسيد الوجود المتمثل بالأشكال التي تتخذ حالات تحمل معها حالة التحول المستمر، وأن الاختلاف هو السر الخالص المجهول بامتياز والذي لا يمكننا أن نقيم أي علاقة معه إلا بتأمله كسر من أسرار الصنعة، من هنا فأن أي محاولة لمعرفة ما ينطوي عليه فن الرسم هي خطوة باتجاه المعلوم، وخطوة بالاتجاه المغاير لكونه سراً.

ومن ذلك تظهر مشكلة البحث جلية في استقصاء هذا الفن وفهم جماليته التفكيكية، أي كيف أستطاع (كاظم نوير) من تسخير جمالية التفكيك، لإيجاد تناسق معين يحمل صفة الجمالية لتكوين عمل جمالي برؤى تفكيكية ؟

ومن هنا تتحدد مشكلة البحث الحالي في الإجابة عن السؤال التالي:(ما جماليات التفكيك في رسوم كاظم نوير؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة أليه

تكمن أهمية البحث الحالي من الكشف عن العلاقات الجمالية التفكيكية في رسوم كاظم نوير .

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:(تعرف جماليات التفكيك في رسوم كاظم نوير) .

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة جماليات التفكيك في رسوم كاظم نوير المرسومة بالألوان الزيتية، وألوان الأكروليك ، ومواد أخرى، الموثقة كمصورات في المصادر ذات العلاقة، وللمدة من (١٩٩٩ م) إلى (٢٠١٤ م).

خامساً : تحديد مصطلحات البحث

أولاً- جماليات Aesthetics

اصطلاحاً

يعرف (شارل لالو) الجماليات، والمفرد منها جمال، وتستعمل في ميدان الأستطيقا في معنى عام، وكلمة أستطيقا باللاتينية (aesthietica) تعني المعرفة بالحواس، ولقد أستعمل (باومجارتنBaumgarten) لأول مرة هذه الكلمة عام (١٧٣٥)، وكان (باومجارتن) ينظر إلى الأستطيقا على أنها نوع من المنطق المختص بالأفكار الغامضة(١٨:لالو،ص٥٨).

وقد وردت في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)

١- بأنها نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته.

٢- ترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية.

٣- ينتج كل عصر جماليته، إذ لا توجد جمالية مطلقة، بل جمالية نسبية تساهم فيها الأجيال، والحضارات، والإبداعات الفنية الجمالية.(١٦:علوش،٦٢)

ثانياً- التفكيك : (Dissociation)

عرفه أبن منظور بقوله

التفكيك:- " يقال فككت الشيء فانفك بمنزلة الكتاب المختوم تفك خاتمه كما تفك الحنكين تفصل بينهما". (٢:أبن منظور،ص٤٧٠) وفككت الشيء : خلصته .

وكل مشتبكين فصلتهما فقد فككتهما، وكذلك التفكيك. قال أبن سيده: فك الشيء يفكه فكا فأنفك فصله. وفكاك الرهن وفكاكه ، بالكسر : مافك به . وفك الرقبة : تخليصها من إسار الرق . وفك الرهن وفكاكه بالفتح ، وفكاكه بالكسر : تخليصه من غلق الرهن.(٢:أبن منظور،ص٤٧٠)

وقد عرفه صليبا فلسفياً:-

التفكيك (Dissociation) عند علماء النفس هو انفصال العناصر الذهنية بعضها عن بعض، فالعنصر المرتبط بأحد الأشياء مرة ، وبغيرهِ مرة أخرى يميل إلى الانفصال عن كل منهما ، حتى يصبح عنصراً مجرداً ، كما في التجريد ، فأن التجريد ناشئ عن تفكيك الصور الذهنية المترابطة ، ويمكن تسمية ذلك بقانون التفكيك، وهو يرجع انفصال الصور الذهنية بعضها عن بعض إلى التغيرات النسبية. (١٣: صليبا،ص٣١٦).

وقد عرفه علوش

بأن التفكيك عند دريدا يقوم على تحليل سيميولوجي التكوين إيديولوجي موروث . وهو تجزؤ لعناصر النص البصري إلى وحداته الصغرى والكبرى ، وعملية فهم لتركيب العمل الفني.(١٦:علوش،١٦٩)

التفكيك حسب رؤية دريدا

-هو استحداث مجموعة مفاهيم لقضية الهوية والاختلاف من حيث علاقة كل منهما بالآخر عبر تحليل النصوصّ البصرية.(١٧: عبد الله، ص٦٦)

- هو اعتماد الاختلاف كمصدر متعالي لا يخضع لشروط سابقة ولا يمكن الذهاب أبعد منهُ ، لذلك فهو أصل دون مركز يعود إليه.(١٧: عبد الله، ص١٢٦)

التعريف الإجرائي لجمالية التفكيك:-

هو تحليل وتجزيئ النص البصري للسطح التصويري لرسوم (كاظم نوير) ومعرفة بِنيتها ومراقبة وظيفتها وما يؤشرهُ ذلك من تَعدد وتَشتت المراكز البصرية بإزاحة مركزية الثنائيات الميتافيزيقية، لكشف المقاييس الجمالية للتفكيك فيه .

المبحث الأول

مرجعيات الفكر الجمالي للتفكيك

يتناول علم الجمال تلك الموضوعات التي نحبها لذاتها، وليس لأنها وسائل تحقق لنا أشياء أخرى، ولما كانت أبسط هذه الموضوعات التي نحبها لذاتها هي:(الصوت، واللون، والخط، والإيقاع): كانت هذه هي أبجدية الفنون، ومنها تتركب بعد ذلك الأعمال الفنية المختلفة، سواء كانت موسيقى أو رسم أو عمارة، أو نحتاً، أو شعراً ،(٢١:مطر،ص٥٥-٥٦) والرسام هو الذي يخلع على الطبيعة ما ينسبه إليها من جمال، وهو ليس من شأنه أن ينتقل بنا إلى عالم خيالي لا شأن له بالتجربة الحسية، وإنما تنحصر مهمته على وجه التحديد، في عملية تحويل المحسوس الطبيعي إلى محسوس خيالي.(٢٦:هادي،ص٣٤)

ولعل (السفسطائيين) كانوا يقدمون لتاريخ الفن صورة لما سوف يظهر في تسجيل الإحساسات الذاتية إزاء ظواهر الإدراك الحسي التي طالبت بان تكون معيار الجمال في الرسم الزيتي، وهو تسجيل اللحظة الحاضرة،(٢٢:مطر،ص٢٠) وإن التزام الفنان المدرسي مثله كمثل التزام الفيلسوف الوجودي بالفلسفة الوجودية، والماركسي بالفلسفة الماركسية، والبرجماتي بالفلسفة البراجماتية ، وبقدر تعدد المدارس الفنية تتعدد الالتزامات المدرسية التي تتمايز فيما بينها حول مفهوم القيمة الجمالية للعمل الفني، ولعل هذا الالتزام المدرسي قد أغفله العديد من المشتغلين بالدراسات الجمالية،(١١:سالم،ص١١-١٣) وقد دعت الفلسفات المثالية، والعقلية إلى الفن التجريدي، ومن أبرز من دعوا إلى هذا الفن هم (الفيثاغوريون pythagoras)،و(أفلاطونPlato)، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أخذهم بالمنهج الرياضي في فهم الكون والحياة، فقد استهل(الفيثاغوريون في القرن السادس ق_م) بتفكيك الوجود بشقيه المرئي والمتعالي إلى ثنائيات متقابلة (المحدود وللامحدود ، الفردي والزوجي ، الواحد والكثرة ، المستقيم والمنحني، الثابت والمتحرك ، اليمين واليسار ، المذكر والمؤنث ، النور والظلمة ، الخير والشر ، المربع والمستطيل) ،(٣:آل ياسين،ص٣٣) ونجد أن (أفلاطون) رغم مثاليته قد سعى هو الآخر إلى هز بنية العالم الواقعي المحسوس ليستخرج منها بنية أخرى يرى أنها أكثر حقيقة وثباتاً ، حيث يرى إن العالم المرئي ما هو إلا انعكاس لعالم آخر أكثر مصداقية هو عالم المثل الذي وصفه بأنه خالد،(١٤:عباس،ص٥٢) وإذا كان (أفلاطون) قد حاول تفكيك الظاهرة الموضوعية إلى جزئيين الأول مثالي حقيقي أزلي ، موجود في عالم المثل ، وآخر حسي واقعي هو بمثابة صورة باهتة عن الأول ، فأن فلسفة (أرسطوAristo) تعتمد في تفسير الوجود على فكرة مفادها أن النفس هي صورة الجسم وان الصورة هي تكامل الطبيعة المادية للإنسان وهو بهذا يكون قد فكك الوجود إلى جزئيين الأول مادي والثاني الصورة التي تحقق معنى المادي،(٢٥:النداوي،ص٢٠) أما (ديكارت Descartes) فقد ميز بين الجوهر الممتد الذي يملأ المكان والجوهر المفكر الذي يملأ ذواتنا والذي يقوم بعمليات مختلفة مثل التفكير والرغبة والإرادة، وهذه الثنائية اعتمدت على التوازي بين الذات والموضوع ،(٢٧:هويدي،ص٢٤٧-٢٤٨) و كان للفيلسوف الألماني (كانت Kant) تأثير بالغ في الفلسفة المثالية للفن، وأهتم (كانت) في بحثه أولاً ـبخصائص العمل الفني في ذاته، وفي داخله، فكل رسم ملون ذو وحدة جوهرية فنية، فيها نفسها تنحصر الغاية منه (وهذا ما فهمه الرسام الحديث بشكل واضح، وحاول التعبير عنه)، وعنده الرسم له بنية ذاتية، وجمالية في هذه البنية دون النظر إلى مضمونها أو غايتها، فالجمال في فن الرسم هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك في ذلك الموضوع، دون تصور لغاية أخرى من الغايات، (٥:جاد مار،ص٥٤) و(هيجل Hegel) يحاول أن يؤرخ حركة الروح من خلال تفكيك الظاهرة الجمالية والفنية عِبرَ علاقة الشكل بالمضمون ، لذا لجأ إلى تقسيم الفنون إلى ثلاث أقسام هي ، الرمزي ، والكلاسيكي ، والرومانسي، بحسب هيمنة كل من طرفي المعادلة على الآخر في مراحل زمنية من حياة الفكر التي تحكم العالم ،

التي تتخذ مظهراً عضوياً يُكون قوة فطرية للعملية الإبداعية،(٢٢:مطر،ص١٢٥) ويرى (نيتشه Nietzsche) أن الدوافع، والرغبات الإنسانية ليست في الواقع سوى مظاهر لإرادة كلية هي أرادة القوة تلك الإرادة التي يستطيع بها الإنسان(الفنان) أن يغير عالمة، في مقاربة جمالية ننتهي إلى القول بأن فن الرسم ليس سوى صورة من الوهم يخلقه الإنسان الفنان لينظم بها عالمه، ولتكن هذه الصورة الوهمية(الشكل أو التكوين) ، (٢٢:مطر،ص١٥٧) ويرى (هنري برجسون Bergeson): إن الجمال في فن الرسم يختص بالشكل، وكل شكل ينبع من الحركة التي ترسمه، فالشكل في الرسم ليس إلا حركة مسجلة، فإذا كان ينقص حركات الأشكال شيء من الروعة، فهذا لان كل حركة التحول التفكيكي منها تكتفي بذاتها، ولا تعلن عن الحركات التي سوف تليها فهي متحولة باستمرار، وإذا كانت الروعة تفضل النسق المتحول على النسق الثابت فهذا لان الشكل يغير من اتجاهه، في كل لحظة، غير إن كل اتجاه جديد متضمن بالاتجاه الذي كان يسبقه، أن هذا العنصر الأخير الذي تأتي العناصر الأخرى فتذوب فيه، بعد أن تكون قد أغريت على نحو من الأغراء، إنما يفسر لنا سحر الروعة الذي لا يقاوم،(٢٠:ماير،ص١٣٨) وعندما نصل في مقارباتنا الجمالية إلى (كروتش Croce) نجد أن اقتراب الفلسفة في الرؤى الجمالية، والفنية للرسامين ما بعد الحداثة، وتطلعاتهم الذاتية الكبيرة للتعامل مع التفكيك الحاصل للتكوينات الملونة، (٢٣:مطر،ص١٢٥) أن القراءة التفكيكية عملية مثمرة منتجة على صعيد الفكر ذلك أن الجهد المزدوج الذي يقوم به الكاتب والقارئ كما يرى (سارترSartre) هو الذي يعمل على ظهور ذلك الموضوع العيني الخيالي الذي تسميه بإسم العمل الفني ، (١:إبراهيم،ص٢٤٦) ويرى (ماركسMarx) إن الصراع هو سمة الوجود الأساسية فكل ظاهرة تحتوي في داخلها على صراع يؤدي إلى تطور الظاهرة ثم انحلالها لتصبح القوى المتصارعة داخلها ظواهر جديدة تحل محلها ، غير أن هذه الظواهر تحمل في داخلها أيضاً صراع يؤدي بالنتيجة إلى تطورها ورقيها ثم انحلالها وهذا المبدأ يحكم كل فلسفة ماركس التي أسماها المادية التاريخية. (٤: بيليخانوف،ص٢١-٢٢)

من هذا فأن الفكر الجمالي نظر للعمل الفني من وجهات نظر مختلفة، وأخذ العديد من الرؤى حسب الفلسفة الجمالية التي تهتم على ما هو كامن، وفريد داخل السطح التصويري، بتفكيك الوجود بشقيه المرئي والمتعالي إلى ثنائيات متقابلة وجعل المعيار الجمالي في تسجيل اللحظة الحاضرة المتحولة حسب الزمكانية التي يعيشها الفنان.

المبحث الثاني

تفكيك بنية رسوم ما بعد الحداثة

أن تفكيك البنية والأفكار يعني البحث عن حدودها ومداخلها والبحث عما لم يكشف داخلها ، أي البحث عن اللامرئي في المرئي باعتبار أن اللامرئي هو تكملة معرفية على المرئي المكتشف خلال الاستنطاق ، والتكملة هي لا مرئي نصي يؤثر على حدود أي نصّ ويستخدم أثناء الممارسة

التفكيكية، حيث يقوم التفكيك على آليات الهدم والبناء من خلال القراءة للنص البصري ، فالتفكيك يستخدم للدلالة على نمط قراءة النصوص البصرية بنسف ادعائها المتضمن أنها تمتلك أساسا كافياً بل عملت إلى تقويض الفكرة، وتحطيم أقانيمها المركزية، وذلك عن طريق التشتيت والتأجيل والتفكيك، باستعمال لغة الاختلاف والتضاد والتناقض، (٢٤:م.ه:ص٣٣) ويخلق التفكيك والاستنطاق ممارسة فلسفية سواء حدثت هذه الممارسة في الفلسفة أو في تفرس المرء في الأشياء ، ويتضمن التفكيك ممارسة نقدية كانت ممارسة الفيلسوف أو المؤرخ أو الناقد أو الرسام ، ومهمة التفكيكية هي أن تصبح نصاً بصرياً آخر يكمل ويدمج نصوصاً بصرية تكون موضع تساؤل من خلال تقويض المركزية المصاحبة للنص البصري في رسوم ما بعد الحداثة، كالدال والمدلول، والحضور والغياب، إلى جانب انتقاد مفاهيم أخرى كالجوهر، والحقيقة، والعقل، والوجود، والهوية...وذلك عن طريق التشريح، والتفكيك، والتقويض، والتشتيت، والتأجيل،(١٢: سلفرمان،ص٧٧) ولعل من البديهي أن مصطلح التفكيك يعتمد على الهرمنيوطيقا الذي يمارس من خلاله المتذوق بتفكيك النص البصري فالمتذوق للرسوم ما بعد الحداثة يحدث عنده المعنى ويُحدثه ، ومن دون هذا الدور لا يوجد شكل ثابت أو علامة أو مؤلف، ومن هنا فان أي مناقشة للتفكيك لابد أن تبدأ بالمتذوق ، وتجربته التي لا يوجد قبل حدوثها شيء(٨:عبد،ص٣٢١) فكل شيء يجسد الفكرة من خلال الشكل البصري هو بالضرورة متعدد وما يوحد أجزائه لا يتم بفعل هوية مسبقة تتبع من داخل المفهوم أو من صلب الجوهر، إنما هو تَوحد ذاتي يلم أجزاء العناصر المكونة له،(١٩:مانغ،ص٦١) هذا النفي يعني نفي الحضور الذي يقلب المعنى ويتم إسقاطه من النص البصري،(١٩:مانغ،ص٤٥) فهو نصّ لا يعرف الحدود ولا يعترف بها ، نصّ هلامي ، ليس أكثر من آثار اختلاف تشير لآثار اختلافات أُخرى، فالنص البصري متعدد الدلالات، يحتمل قراءات مختلفة ومتنوعة، (٧:حمودة،ص١٨٦) وإن استنطاق الأشكال بوصفه (انطولوجيا) أساسية، يَشتغل في الفضاء المفتوح للاختلاف وبذلك يمكن للمعنى والمعرفة إن تحدث، وللاستنطاق هو مسائلة تجعل من موقع الذات ومن الموقع المنفصل للعالم الموضوعي المرئي شيئاً غير حصين،(١٢:سلفرمان،ص٦٥) فهو يفكك النص البصري ويعيد بناءه على وفق آليات رؤيته، ويستخدم التفكيك في الرسم للدلالة على نمط من قراءة النصوص البصرية بنسف ادعاها المتضمن أنها تمتلك أساسا كافيا في النظام التركيبي الذي نستعمله، كي تُثبت بنيتها ووحدتها ومعانيها المحددة.(٢٤:م.ه،ص٣٣) بمعنى انه يعمل على تفكيك النصوصّ البصرية لكي يَنتج أخرى أكثر تعددية واختلاف واللانظام، وتفكيك ما هو منظم ومتعارف عليه.(٦:حرب،ص٦٣)

من هذه الزاوية يبدو التفكيك في الرسم مناقضاً لما يظنهُ معارضوه ، أي انه ليس هدماً ومحواً، بقدر ما هو خلق وتشكيل ، انه فاعلية نقدية خصبة تُتيح فهم ما كان تَمنعِ فهمهُ ، مما هو غير متوقع أو غير معقول ، ويتيح فعل ما لم يكن بالمستطاع فعلهُ عما هو متعذر وممنوع،(٦:حرب،ص٦٧) فالتفكيك إذاً يتعامل مع النصوص البصرية بوصفها إمكانات غير مستنفدة تظل منبعاً دائما للاستثمار،

إن استراتيجيته تقوم أساساً على مبدأ مفاده استحالة الفَصل بين النصّ البصري والتاريخ الثقافي، الذي يمثل حضوراً مستمراً وقوياً داخل النصّ البصري، وبين النصّ البصري وأُفق توقعات المتذوق، بهذا المعنى لا يكون التفكيك في الرسم حركة منقطعة عن تاريخ الفكر الإنساني، فهو في حقيقة الأمر لا يخلو من امتداد جذور فكرية متأصلة في الفكر الغربي منذُ المحاولات الأولى للفلسفة الإغريقية وحتى الفلسفة المعاصرة والحديثة.(٨:حمودة،ص٣٠٠)

من هنا يمكن اعتبار مجمل مغامرة العقل البشري ، بخوض حقل التجارب الفنية من خلال الاستفادة من التحولات الفكرية بمثابة قفزة تفكيكية أُولى . بمعنى أنها وجهت أولى معاول الهدم للجمود الفكري لهذا سعى رسامو ما بعد الحاثة الى التحرر من القيود البنائية التي تفرضها المركزية الثابتة مستفيداً من حرية التحول والتغير بين الدال والمدلول ، الذي غلف محاولات العقل الإنساني قبلها ، انطلاقاً من فضاء التفكير بوجود نسق حيوي أَولي يتمثل في التلاعب بالنص البصري وفق رؤى تفكيكية متحولة باستمرار ، هذا يضع العالم محلاً أو محطاً لتفسيرات جاهزة قريبة من متناول الوعي اليومي المباشر للإنسان ، فعملت الفلسفة على هز بنية الوجود ، وأثارت الشك في قدرة أنساق الفكر الوجودي المتحول إلى نصوص بصرية، على بلوغ مرتكزات الوجود الحقيقية لتطور الوعي ومجمل الظروف الإنسانية وأحالت حركة الوجود من فضاء الخيال إلى أطر المعرفة .

العصر الحالي عصر الطفرات المعرفية والانفجاريات الفكرية التي كسرت القوالب وهدمت الأسوار وتغيرت معها الأسماء والمضامين مثلما تغيرت الشواغل والمشكلات أو التقنيات والمعالجات البصرية الناتجة من تَعدد وتَشتت المحاور البصرية بإزاحة مركزية كل هذه العوامل أدت الى أنتاج فنون ما بعد الحداثة، وكانت التفكيكية معبرا رئيسا للانتقال من مرحلة الحداثة إلى ما بعد الحداثة من خلال تفكيك الفكر والنص والخطاب البصري، وذلك عبر آلية التشتيت والتقويض والهدم، لبناء المعاني المختلفة والمتناقضة، والتشكيك في المسلمات اليقينية، ودحضها عن طريق النقد والتشريح والاختلاف.

المبحث الثالث

نظرة في رسوم كاظم نوير

(كاظم نوير) * من فناني ما بعد الحداثة، أشتغل على فكرة الرسم بوصفه مذكرات يومية في كثير من لوحاته وتجاربه المتعددة ، الذي يجد في التراكيب والتداخل والاختزال للأشكال في حالاته الوجدانية والمعرفية والحياتية المختلفة متعة التعامل مع السطح الأبيض ، وبهذه الحال يصبح الحسي في لوحاته وما يتبعه من حضور للعاطفة والوجدان قوى سلبية يحاول تجنبه في سعيه الدائم لجعل الرسم والعمل

* ولد كاظم نوير عام ١٩٦٧ في مدينة الديوانية ، حصل على الدكتوراه في التربية التشكيلية عام ٢٠٠١م عن أطروحته الموسومة (مفهوم الذاتي في الرسم الحديث)، والصادرة من كلية الفنون الجميلة جامعة بابل. يعمل حالياً أستاذ فلسفة الجمال في كلية الفنون الجميلة جامعة بابل. تنتشر أعماله الفنية في العديد من دول العالم(الباحث).

الفني يمتلك صفاته الذاتية النقية كاعترافات خلال كل ما من شأنه اختزال تلك المدونات والآثار اليومية إلى عناصر ووحدات جزئية في الفن والأشياء وأحالتها إلى ما يقرب من الحدس ليصبح الرسم / دفتر المذكرات وفاعليته القرائية، وفيما بعد ينتمي إلى ما هو كلي / تاريخي/ مجتمعي لا جزئي من وجود الإنسان،(١٥:العصامي،ص الألف باء) فأتخذ (كاظم نوير) لنفسه منهجاً من الرموز والعلاقات البنائية المجردة محوراً للاشتغال وتشييد نظم الواقع الجديد وإعادة ترتيبها مدركاً إنها الطريقة الوحيدة التي تعكس حقيقة ما يؤمن به ويعتمر بداخله ، مع انضباطه داخل الفضاء التشكيلي المتلون بكافة ألوان الطيف الواقعي والمجرد حتى صيرت تلك البقعة المكانية ممثلة لصراعات العالم ونزاعاته وإرثه وهواجس الفنان الناقلة لها ضمن رؤية تفسر وتؤول كافة المدركات العقلية وتضع قوانين الردع والمعالجات غير المرئية داخل الخطاب البصري ، بما يتيح لقراءة معمقة من قبل الآخر تستند على مقومات جمالية وذائقيه بهذا الخصوص على خوض تجارب على السطح الأبيض ليصنع منه موضوعاً يحمل العديد من التأويلات التي تعمل على استدراج الرائي لأسره وجعله منقاداً تحت هيمنة ألوانه التي تحمل العديد من الرؤى بهذا أراد الفنان أن يضعنا أمام النوع الخاص لحضور الآخر يريد لنا أن نضع في بالنا حسابا لمثل هذا النوع من الحضور وعلينا أن نعي حضور ذلك (الغياب) ،الغياب الآخر الذي يمكن الإشارة أليه داخل سطحه التصويري في محاولته تقريب تصوره، (٩:الزيدي، ص٦) واللوحة عنده تنجز لنفسها حياة تتحرك صوب نتائج الأحداث المتحولة باستمرار، والبنية الأساسية التي تتحرك بها تلك الشظايا هي قربها أو ابتعادها عن زمكانية الحدث .. أذن هي رغبة الانتقام الكبرى لكن، ممن، من العقل حيث عمل (كاظم نوير) خارج نطاع ذلك العقل الذي يفرض قيوده ، فالفنان عمل على التفكيك بناءً على حادثاً مصطنعاً ليفكك البنية الشكلية العارضة والمخربة، البنية التي لا تفسر شيئاً ، فهي ليست مركزاً ولا مبدأ ولا قوة ، أو مبدأ الأحداث بالمعنى العام للكلمة ، حيث رسم أشكاله في حركة بنيوية حركة تضطلع بضرورة معينة للإشكالية البنيوية ، ولكن أيضاً حركة (ضد بنيوية) وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس ، كأن الأمر يتعلق بحل، بفك، بنزع رواسب البنيات والتلاعب المستمر بعناصر السطح التصويري ، لأن تفكيك عناصر بنية لا يعني الرجوع إلى العنصر البسيط ، إلى أصل غير قابل لأي حل الأجزاء دلالات أو علامات شفرات باثة إلى تأويلية فلسفية من المتلقي وبالتالي فهي عقلية ممسكة بحبل التماسك الذهني والموضوعي .. وتلك هي بعض المسائل الفلسفية الصعبة التي تطيح بالشكل لصالح فضاء مفخخ بذيول الأشكال وحتمية العمل على إنشاء علاقات فيما بينها ، فيما يستحيل السطح التصويري ككل إلى ممارسة حرة لكتابات أو اعترافات بلغات تتحرك وفق محتويات ما تحت الوعي .. يكون المتلقي فيها أمام نصوصاً سحرية بتأملات واضحة ، وتلك النصوص تتصارع وفق مستويات أو بؤر التحرك السايكولوجية، وأن الاختلاف هو السر الخالص المجهول بامتياز والذي لا يمكننا أن نقيم أي علاقة معه إلا في تأمله، من

هنا فأن أي محاولة لمعرفة ما ينطوي عليه هي خطوة باتجاه المعلوم ، خطوة بالاتجاه المغاير لكونه سراً.(١٠:الزيدي،ص٦)

تظهر محاولاته تلك في جميع أعماله المتأخرة أي في خرق قوانين اللعبة التصويرية في ظل لعبة الدوال وتغيب المدلول، فحاول جاهداً من خلال معطيات التفكيك تقديم تجربته خارج مرجعيات الرؤية التقليدية مبتعداً عن التكرار المستهلك لكون الفنان قد استلهم من الطروحات الفكرية للحداثة وما بعد الحداثة ،وإنها حدث لا ينتظر تشاوراً أو وعياً أو تنظيماً من لدن الذات الفاعلة للفنان ولا حتى من لدن الحداثة ، وإن العمل في تفكيك هنا شيء غير شخصي يمكن مقابلته بذاتية (أنوية) من قبل الفنان نفسه.

مؤشرات الإطار النظري

١. تميع الشكل المرسوم ليكون تابعاً لعلاقات يمتصها الفضاء الملون ليجعل منها ضرباً من التيه اللانهائي معمقاً فكرة الموضوع المثالية عن اللون الذي يظهر متآخياً مع الفضاء ليشكل موضوع جمالي .
٢. تقويض المراكز الدلالية للأشكال المرسومة جمالياً وبؤر المعاني من خلال مجموعة من آليات الإدراك الحدسي التي يرتضيها اللعب ، بإحالة الدال إلى دال آخر جديد مع تغييب مقصود للمدلول.
٣. الخروج من القياس الذي يخضع الشكل الى الواقع الى اللاواقعي، ومن الجمال الساكن إلى المتحرك، من المقروء إلى المكتوب .. في ظل لعبة الدوال وتغييب المدلول.
٤. تشتت الدوال يحول الأثر إلى فضاءات التشكل الدلالي لقيمة النص البصري ، بالتالي ينتج تعدد معاني، من ثم ينقاد العمل نحو جمالية النص المتحول دلالياً.
٥. خلخلة البنية الدلالية، خدمة للمعنى ولتصوير الحقيقة والوجود.
٦. ظهور الثنائيات المتقابلة أو المتضادة ، من خلال تقديم الشكل على المضمون المختفي وراء القراءات المتعددة .
٧. تغييب البنية الرئيسية للأشكال وإعطاء العنان للبنى الفرعية في الظهور لتتمركز القراءة لتؤسس الى مبدا التأويلات المتعددة في القراءة الجمالية.
٨. القدرة المستمرة في إعادة قراءة النص البصري جمالياً ومعرفياً، وإبداعياً.
٩. تفكيك البنية الشكلية العارضة والمخربة، البنية التي لا تفسر شيئاً ، فهي ليست مركزاً ولا مبدأ ولا قوة.
١٠. التكرارية قضية ترتبط بتكرارية الأصل ، مثل اعتماد الأثر على (الأثر الأصـــل)، واعتماد الاختلاف على (الاختلاف الأصل).

١١.منح الآخر المختلف، غير الموجود ،هوية ما ، تمكن من تأمله دونما أي فعل ومن أي نوع يمكن أن يعقب هذا التأمل، ليفكك البنية الشكلية العارضة والمخربة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث : بعد اطلاع الباحث على العديد من النماذج المصورة والبالغ عددها بـــ(١٢٠) لوحة رسم المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق بـــ(رسوم كاظم نوير)، وبما يتناسب وحدود البحث، وقد تم اختيار عينة البحث بما يحقق هدف البحث، فتم اختيار عينة بواقع (٤) أعمال رسم استناداً إلى آراء، مجموعة من الخبراء*بغية التأكد من صلاحيتها، وبما يحقق هدف البحث، وأن تمنح النماذج المختارة فرصة للإحاطة بمختلف المعالجات في رسوم(كاظم نوير) من أجل التوصل إلى العلاقات الجمالية والتفكيكية.

أسس تحليل عينة البحث :

من أجل تحقيق هدف البحث، والتعرف على جماليات التفكيك في رسوم كاظم نوير، عمد الباحث إلى المؤشرات الجمالية والتفكيكية المتعلقة برسوم كاظم نوير التي انتهى إليها الإطار النظري لتسهم في أغناء عمليات تحليل نماذج عينة البحث، إذ تطلبت إجراءات تحليل نماذج عينة البحث، والتوقف عند جماليات التفكيك في رسوم كاظم نوير، موضوعة البحث الحالي.

١. أ. د . عاصم عبد الأمير جبار /اختصاص فنون تشكيلية ــ رسم، كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل.
٢. أ . م. د . صفاء حاتم سعدون / اختصاص فنون تشكيلية ــ رسم، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل .
٣. أ.م.د.شوقي مصطفى علي / اختصاص فنون تشكيلية ــ رسم، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٤. م. د . عمار عبد الحمزة / اختصاص فنون تشكيلية ــ رسم، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل .
٥ أ. م. د . كامل عبد الحسين / اختصاص فنون تشكيلية ــ رسم، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل .

تحليل عينة البحث :

نموذج (١)

عنوان الرسم : بدون عنوان

مواد الرسم : مواد مختلفة على كانفاس.

أبعاد الرسم : ٥٠سم×٨٠سم.

تاريخ الإنجاز :١٩٩٩م .

العائدية :ممتلكات الفنان.

يظهر العمل مجموعة من الألوان المتداخلة مع استخدام مواد متعددة للوصول بالعمل إلى مبتغاه التكنيكي والجمالي، مستفيداً من آلية التكنيك في التلاعب بالملمس الذي يوحي بالكثير من التساؤل المستمر ، فهذا الرسام يهمه حقاً معاينة السطح التصويري على قاعدة مقارعة الثوابت والانتهاء إلى حلول تستمد مصادرها الأساسية من غليان داخلي لا نشك في صفاء منابعها .. عمل (كاظم نوير) على تفكيك عناصر البنية داخل العمل إلى دلالات أو علامات، شفرات باثة، لصالح فضاء مفخخ بذيول الأشكال وحتمية العمل على إنشاء علاقات فيما بينها ، فيما يستحيل السطح التصويري ككل إلى ممارسة حرة لرموز أو اعترافات بلغات تتحرك وفق محتويات ما تحت الوعي .. يكون المتلقي فيها أمام نص بصري سحري بتأملات واضحة ، وذلك النص يتصارع وفق مستويات أو بؤر التحرك السايكولوجية. فهو يميع الشكل ويجعله تابعاً لعلاقات يمتصها الفضاء ويجعل منها ضرباً من التيه اللانهائي معمقاً فكرته المثالية عن اللون الذي يظهر تآخياً مع الفضاء .. وبمقدورنا أن نصغي إلى

موسيقى العلاقات بلا فائض جهد. حاول أن يخرق قوانين اللُعبة التصويرية، عن طريق تقويضه للمراكز الدلالية وبؤر المعاني من خلال تسطيره لمجموعة من آليات الإدراك الحدسي التي يرتضيها اللعب والقاضية بإحالة الدال إلى دال آخر جديد مع تغييب مقصود للمدلول .

هذا الانتشار الذي رسمه في العمل الفني ساعد (كاظم نوير) إلى أن يخرج من القياس إلى اللاقياس ، من الجمال الساكن إلى المتحرك ، من المقروء إلى المكتوب .. في ظل لعبة الدوال وتغييب المدلول ؛ بمعنى أن الفنان هنا يُحاول جاهداً من خلال مُعطيات التفكيك ، أن يجعل من اللعب الحر يتجه إلى مراوغة المدلول للدال، مما يؤدي إلى تلون الدوال وبالتالي تعدد القراءات و تشظي الدلالة فضلاً عن انتشار المعنى القابل للتأويل في كل قراءة .

نموذج (٢)

عنوان الرسم : وجوه.
مواد الرسم : زيت على خشب.
أبعاد الرسم : ٣٠سم×٢٠سم.
تاريخ الإنجاز : ٢٠٠١.
العائدية :مجموعة خاصة.

يشاهد في العمل الفني للوهلة الأولى رأس إنسان بلحية طويلة وحاجبين متناثرين ، حيث تظهر الخطوط عريضة وأخرى متقاطعة ومتشابكة في مساحات معينة من النص البصري مما تدل

على الملمس الخشن المتكون من طريقة توزيع الخطوط مع عملية توزيع الألوان التي تظهر في الكثير من جوانب الأثر التضاد اللوني .

إن رسمه لا يريد أن يفسد لذة تشكله من الداخل ، ثمة عناية بعالم السطح، وكثيراً ما تظهره ذا نزعة أركيولوجية تُنسيه المحمولات والدلالات التي تمثل له ظهيراً سانداً للجغرافية التي يظهر بها الخطاب، هذا ما يبيح لي القول : إنه رسام محيطي ويثابر لجعل خاماته الخشنة كالإسمنت ، والمعاجين اللاصقة، ورفع القماش في بيئة تستوفي شروطها الجمالية وإن تعذر عليه ذلك ، تدخل الألوان والتراكيب طرفاً في تكريس معادلة الجمال ، ولا شك أنّ (التشتت)الذي أحدثه الفنان قد أحالت الأثر إلى فضاءات التشكل الدلالي لقيمة النص البصري من جهة ، ولتعدد المعنى واختلافه من جهة أخرى ، إنّ علم الصورة البصرية التي رسمها (كاظم نوير) أثبتت أنّ الخصائص الشكلية تقبل البناء والتقويض ، وأنّ النص البصري بخواصه القائمة على خدمة المعنى وتصوير الحقيقة والوجود ، قادر على خلخلة البنية الدلالية نفسها.

عمل (كاظم نوير) على اختلاف الدوال، ساعياً إلى اختلاف المدلول، وتقديم الدال على المدلول من خلال تقديم الشكل على المضمون المختفي وراء القراءات المتعددة ، يتخذ الاختلاف عادةً شكل الثنائيات المتقابلة أو المتضادة التي رسمها على السطح الأبيض، والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة تقليدية وليست منطقية، وتختلف باختلاف السياق الواردة فيـــه، ويترتب على ذلك أنّ المعنى المقروء لا يمكن أن يكون واحداً أو محدداً أو واضحاً، حيث تعرض لنوع من الاختلاف لا التوافق، والتفكيك لا التجميع ، وحمل التراكيب اللونية لمراكز محددة يعطي أهميةً لحركة الدوال ، بمعنى قيام بنية مركزية تدعي لوحداتها النموذج المتعالي الذي يصح تطبيقه على كلّ النص البصري.

نموذج(٣)

عنوان الرسم : ذاكرة.

مواد الرسم : أكروليك على كانفاس.

أبعاد الرسم : ١٢٠سم×١٢٠سم.

تاريخ الإنجاز : ٢٠٠٦م.

العائدية :ممتلكات الفنان.

يغلب على العمل اللون الأزرق والفيروزي وبعض الألوان الحارة التي تحدث معها رذم لوني تظهر مجموعة من التجريدات التي مثلت هيئات أشخاص، وطيور وسط مجموعة من الأشجار كما تتضح للوهلة الأولى أو أبنية حسب القراءة التي يحملها الشكل المتحول والمنتقل متبعاً مركز الرؤية الجديد لينتج قراءة أخرى.

يظهر العمل أمكانية البحث عن البنية والأفكار في حدودها ومداخلها والبحث عما لم يكشف داخلها ، في البحث عن اللامرئي من خلال الشكل المرئي وهو الشكل الظاهر المرسوم على السطح الأبيض الذي ابتعد عن الشكل المألوف ، والذي يظهر تكملة معرفية على الشكل المكتشف خلال الاستنطاق ، والتكملة هي المعنى النصي الذي يؤثر على حدود النص البصري في السعي للبحث عن مدلولات تتلاءم مع ما يرتسم في مخيلته حيث بدأ البحث في أسرار الرسم حيث تلاعب بالمدلولات من خلال تغييب البنية الرئيسية وإعطاء العنان للبنى الفرعية في الظهور لتتمركز القراءة سرعان ما تختفي لتظهر أخرى وهكذا في التعامل مع أشكاله ليؤسس الى مبدا التأويلات المتعددة ، ويخلق عالم للاستنطاق ليكون ممارسة جمالية ذوقية سواء حدثت هذه

الممارسة في الجمال الخالص للأشكال المرسومة أو في تفرس المتذوق في الدوال ، ومهمة العمل عند (كاظم نوير) تكمن في أن يصبح باستمرار نصاً بصرياً آخر يكمل ويدمج نصوصاً بصرية تكون موضع تساؤل. يُمثل العمل القدرة في إعادة قراءة النص البصري جمالياً ومعرفياً، وإبداعياً، وعمل (كاظم) إلى إخضاع النص البصري لعمليات معقدة ناتجة من علاقات النصوص المتناصة بعضها مع البعض الآخر.

حتى أن(كاظم) يدرك ويعرف ماذا يفعل لأسر الرائي من خلال تجربة كل تقنيات الرسم للوصول إلى توليفة لونية تعطيه شعور المتعة المنفلتة من كل ضوابط التعبير الحسي الذي يدعم خطابه الفني أو نصه المنفتح على الحياة ، هي رغبة الانتقام الكبرى من كل ما هو قديم للتخلص من قيود هيمنة المركزية وقيود العقل حيث عمل (كاظم نوير) خارج نطاع ذلك العقل ، فالفنان عمل على التفكيك بناءً على حادثاً مصطنعاً ليفكك البنية الشكلية العارضة والمخربة، البنية التي لا تفسر شيئاً ، فهي ليست مركزاً ولا مبدأ ولا قوة ، أو مبدأ الأحداث بالمعنى العام للكلمة ، حيث رسم أشكاله في حركة (ضد بنيوية) وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس ، كأن الأمر يتعلق بحل، بفك، بنزع رواسب البنيات والتلاعب المستمر بعناصر السطح التصويري.

نموذج(٤)

عنوان الرسم : بدون عنوان.

مواد الرسم : مواد مختلفة على كانفاس.

أبعاد الرسم : ١٦٠سم×١٦٠سم.

تاريخ الإنجاز : ٢٠١٤م.

العائدية :ممتلكات الفنان.

يظهر في المشهد التصويري مجموعة من الأشكال لها عوالمها الخاصة تتحرك وفق رؤية منفلتة غير محكومة بثوابت معينة لترسم قراءات متعددة حيث دمجت الأشكال مع أرقام وكتابات مقروءة وآخرة أجزاء كلمات لتشكل هي الأخرى تساؤلات عدة، يعلو المشهد بقع لونية على شكل أضواء تغمر مجموعة من أشكال الأحصنة الممتدة على نسق واحد وهناك أسفل الأحصنة عدد من الأسهم تتجه إلى يسار العمل مشيرة إلى أن جميع الأشكال تسير بهذا الاتجاه كأنها تؤلف قصة معينة، فالعمل مكتظ بالأشكال والمعاني العديدة . عمل الفنان على التكرارية من خلال تكرار بعض الأشكال مرات عدة في المشهد البصري ، والتكرارية التي أستخدمها (كاظم نوير) قضية ترتبط بتكرارية الأصل ، مثل اعتماد الأثر على (الأثر الأصـــل) ، واعتماد الاختلاف على (الاختلاف الأصل) ، وهي شرط إمكانية إعادة الإنتاج والتمثيل والاقتباس، فضلاً عن أنّ احتمالية التكرار هي أساس احتمالية الغياب ، وتعدد المعنى ، وتغييب المدلول، والتكرار بالشكل الذي أعتمده هو أساس الهوية لأنّه يعتمد على إدراك العلامات المشابهة بين هوية وأخرى، وتعتمد هذه العلامات في الوقت نفسه على قابليتها وقدرتها على الاستنساخ والتكرار .

عمل الفنان (كاظم نوير) على خوض تجارب على السطح الأبيض ليصنع منه موضوعاً يحمل العديد من التأويلات التي تعمل على استدراج الرائي لأسره وجعله منقاداً تحت هيمنة أشكاله التي تحمل العديد من الرؤى بهذا أراد الفنان أن يضعنا أمام النوع الخاص لحضور الآخر يريد لنا أن نضع في بالنا حسابا لمثل هذا النوع من الحضور وعلينا أن نعي حضور ذلك (الغياب) مثل هذا التصور مستمداً من مستوى القلق الذي يسببه حضور مثل هذا الغياب في لحظة الإحساس بوجوده الأمر الذي يعني أن ثمة أشارة ما داخل الملونة تكون في جوهرها حالة تمتلك صفة الإشارة ودلالاتها في مرتبة التشبيه الخالصة ، فثمة موضوع مرسوم بلغة غير شعورية بصرية تسمح بالتساؤل عن أمكان الشروع بإنشاء نظام بصري ما انطلاقا من الإحساس بالأشكال أي نظام قائم على أشكال قصديه في أساسها على اختلاف في المبدأ الذي رسم نظام لغة بصرية أنطلوجية في مبدأ تأسيسها لغة بصرية مليئة مرتبطة بنظام جمالي المتمثل بالأشكال التي تتخذ حالات تحمل معها حالة التحول المستمر، وأن الاختلاف هو السر الخالص المجهول بامتياز والذي لا يمكننا أن نقيم أي علاقة معه إلا تأمله كالأسرار ، من هنا فأن أي محاولة لمعرفة ما ينطوي عليه هي خطوة باتجاه المعلوم، خطوة بالاتجاه المغاير لكونه سراً ، إذاً فهي أقامة علاقة مع المجهول ، لكن لا من أجل الطموح لمعرفته، أو من أجل تقريبه ، ومن أجل تمثّل مجهوليته ، إنه منح الآخر المختلف، غير الموجود ،هوية ما ، تمكن من تأمله دونما أي فعل ومن أي نوع يمكن أن يعقب هذا التأمل، ليفكك البنية الشكلية العارضة والمخربة، البنية التي لا تفسر شيئاً ، فهي ليست مركزاً ولا مبدأ ولا قوة، أو مبدأ الأحداث بالمعنى العام للكلمة، عمل على حل، وفك، ونزع رواسب البنيات والتلاعب المستمر بعناصر السطح التصويري، فهذه القيمة ومعها قيمة التحليل نفسها هي عناصر جمالية خاضعة للتفكيك الذي خاضه الفنان في عمله، لا

فقط لأنه لا يعود إلى ذات فاعلة محددة تبادر إلى تطبيقها على الملونة ، إنما العمل الذي أنتجه (كاظم نوير) أنه حدث لا ينتظر تشاوراً أو وعياً أو تنظيماً من لدن الذات الفاعلة للفنان ولا حتى من لدن ما بعد الحداثة، وإن العمل أشتغل على تفكيك الموضوع جمالياً.

الفصل الرابع

عرض نتائج البحث

نتائج البحث : بعد عرض الإطار النظري ومن ثم تحليل عينات البحث الحالي وفي ضوء هدف البحث ، توصل الباحث إلى بعض النتائج التالية:-

١. التكرارية التي أحدثها (كاظم نوير) للأشكال والألوان والخطوط تشير بشكل أساس إلى قابلية النص البصري على التكرار، كما في جميع نماذج البحث.

٢. أخضع (كاظم نوير) أشكاله إلى عملية الحضور والغياب . حيث جميع إجراءات التكوين تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول، كما يظهر ذلك في جميع نماذج البحث.

٣. عمل الفنان(كاظم نوير) على أحداث المتاهة من خلال تعدد الأشكال والألوان والخطوط داخل النص البصري لينتج القراءة المزدوجة، بهدف للوصول إلى منطقة مغلقة تضفي التناقض على المعاني وتصبح غير قابلة للتحديد، وتكون الحقيقة الوحيدة التي يستطيع تقديمها هي : تمُوضع المتاهات في ثنايا النصوص البصرية وأنظمتها الدلالية ، كما في النموذج (١،٢، ٤).

٤. عمل (كاظم نوير) على تمييز الأصل الأولي بذاته عن كل ما يمكن إضافته إليه، كما يظهر ذلك في جميع نماذج البحث.

٥. جعل (كاظم نوير) سطوحه الملونة تعتمد على مبدأ الانتشار والتشتت الذي يوحي بتكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها ، وهذا التكاثر يوحي باللّعب الحرّ الذي لا يتصف بقواعد تحدّ هذه الحرية بل هو في حركة مستمرة تبعث المتعة ، وتثير عدم الاستقرار وعدم الثبات ، ويتسم بالزيادة المفرطة ، يظهر ذلك في جميع نماذج البحث .

٦. جعل (كاظم نوير) من سطوحه الملونة مبدأ للاختلاف بالتالي تعدد التفسيرات انطلاقاً من وصف المعنى بالاستفاضة، وعدم الخضوع لحالة مستقرة. وإمكانيتها تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات، يظهر ذلك في جميع نماذج البحث.

٧. جعل (كاظم نوير) من تراكيبه المرسومة أزواجٍ أو ثنائيات متعارضة، لتكون مشروع هدم التمركز ــ بشكلٍ دائمٍ كما يظهر ذلك في جميع نماذج البحث ــ

الاستنتاجات :

وفي ضوء نتائج البحث الحالي ، يمكن للباحث أن يستنتج ما يأتي :

١. الفن العراقي بشكل عام وعند الفنان(كاظم نوير) بشكل خاص لم يكن بمنأى عن التحول نحو فنون ما بعد الحداثة من طريق الاستفادة من الموجات الفكرية التي تجتاح العالم ومنها التفكيكية.

٢. ساعدت القدرة العلمية التي يحملها (كاظم نوير) على هضم المفاهيم التفكيكية وتحويلها إلى رؤى شكلية متعددة القراءات.

١. أسهم التحول الذي حدث في العراق بعد عام (٢٠٠٣) إلى الانفتاح نحو حضارات العالم الغربي ليصبح العراق جزء من تلك المنظومة الفكرية.

٢. تطور وسائل الأعلام، جعل الفن العراقي ينبذ القديم ويعطي القدرة للفنانين العراقيين ومن ضمنهم (كاظم نوير) على مواكبة كل تغير يحدث في المجتمع الغربي.

٣. بعد خروج العراق من حروب عبثية عديدة جعل الفنان العراقي ومنهم(نوير) يبحثون عن خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمه الجديدة التي ترفض النماذج المتعالية، وتضع محلها الضرورات الروحية، وضرورة قبول التغيير المستمر، وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة.

التوصيات : يوصي الباحث بما يلي :

العمل على دراسة تجارب الفنانين العراقيين لتكون ذا فائدة علمية لتنمية أفكار الباحثين.

المقترحات : يقترح الباحث إجراء الدراسة الآتية :

(دلالات البيئة في رسوم كاظم نوير)

مصادر ومراجع البحث

١. إبراهيم ، زكريا ، فلسفة الفـــن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ،١٩٦٦.

٢. ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، دار صادر، بيروت، د.ت .

٣. آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، منشورات دار الفكر العربي للنشر، الدار العراقية للتوزيع ، بغداد ، د.ت .

٤. بيليخانوف ، جورج، المادية التاريخية ، دار القلم للطباعة والترجمة والنشر، موسكو، ١٩٧٠.

٥. جاد مار ، هانز جورج ، تجلي الجميل ، ترجمة : سعد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، مسقط : ١٩٧٠ .

٦. حرب، علي: الماهية والعلاقة نحو منطق تحويلي ، ط١، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٨.

٧. حمودة ، عبد العزيز : الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النصّ ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأدب، مطابع السياسة ، الكويت ، ٢٠٠٣ .

٨. حمودة ، عبد العزيز : المرآيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، ١٩٩٨ .

٩. الزيدي ، جواد : مدونة البصر(إرث الطين..وذاكرة الزيت)،سلسلة تصدر عن جريدة الصباح،٢٠٠٨.

١٠. الزيدي ، جواد : الحكاية والتناص التشكيلي، جريدة القادسية ، الخميس ٨ /١٠ / ١٩٩٨م .
١١. سالم، محمد عزيز نظمي: القيمة الجمالية والالتزام،ج٢، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية،١٩٩٦.
١٢. سلڤرمان ، ج، هيو ، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، ط١ ، ت، حسن ناظم وعلي حاكم الصالح،ط١، المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢ .
١٣. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان، ١٩٨٢.
١٤. عباس، راوية عبد المنعم، الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ،٢٠٠٥ .
١٥. العصامي ، فاهم : رسومات الفنان العراقي كاظم نوير محمولات متخيله تختزل الواقع والوجود، جريدة الزمان ، السنة التاسعة – العدد ٢٤٨٩ ، الأربعاء ٥ من شعبان ١٤٢٧ه، ٣٠ من آب (أغسطس) ٢٠٠٦ .
١٦. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٨٥.
١٧. عبد الله ، عادل، التفكيكية إرادة الأختلاف وسلطة العقل،ط١، دار الحصاد للنشر والتوزيع،سورية ، دمشق ، ٢٠٠٠.
١٨. لالو، شارل: مبادئ علم الجمال، الأستطيقا، ت، مصطفى ماهر، دار أحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٩.
١٩. مانغ ، فيليب ، جيل دولوز أو نسق المتعدد ، ترجمة :عبد العزيز عرفة ، ط١، مركز الإنماء الحضاري ، مطبعة دار عكرمة ، دمشق، سوريا، ٢٠٠٢ .
٢٠. ماير، فرانسوا: برجسون، ت: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥.
٢١. مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، دت.
٢٢. مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال ــ أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة، والنشر، والتوزيع القاهرة، ١٩٩٨.
٢٣. مطر، أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩.
٢٤. م.هـــ. ابرامز: المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الادبية : ت : عبدالله معتصم الدباغ، مجلة الثقافة الاجنبية العدد الثالث،١٩٨٧.
٢٥. النداوي ، كامل عبد الحسين خضير ، دلالات ، الجسد في الرسم الأوروبي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٥.
٢٦. هادي، قيس: دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية، ج٢، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧.
٢٧. هويدي ، يحيى ، مقدمة في فلسفة الفن العامة ، ط٩ ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٩.