الإثراء الجمالي لتفكيك وتركيب الصورة في الرسم العراقي المعاصر

الباحثة : رغد فيصل سعيد شيت: ٠٧٧٢٩٥٢٩٣٤٦ Email: frghd٤١@gmail.com

أ.م.د طالب سلطان حمزة الحميري: ٠٧٨١٣٤٥٧٠٠٤ **جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة**

Email: talibsultan1969@ gmail.com

ملخص البحث

يعنى هذا البحث الموسوم تحت عنون **(الإثراء الجمالي لتفكيك وتركيب الصورة في الرسم العراقي المعاصر)** من خلال أعمال الفنان العراقي في اظهار مظاهر الاثراء الجمالي في عناصر الأعمال الفنية من خلال التفكيك والتركيب للوقوف على أهم مفاصل تلك التشكيلات المعاصرة والتاريخية، التي جاءت في أعمالهم الفنية المتضمنة عملية فحص وتدقيق للجوانب المتعلقة في عملية للأثراء الجمالي في الصورة الفنية على وفق تركيب الصورة، إذ يتكون البحث من أربعة فصول جاء الفصل الأول المتمثل بالإطار العام للبحث، والذي تناول فيه مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي: **ما هو الاثراء الجمالي لتفكيك وتركيب الصورة في الرسم العراقي المعاصر**؟وتأتي أهمية البحث **كونه يسلط الضوء على البنية والعلاقات القائمة بين مفاهيم التفكيك والتركيب في الصورة الفنية(العمل الفني) وآلية انجازه في التشكيل العراقي المعاصر.**

وتناول الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري ثلاث مباحث، المبحث الأول الاثراء الجمالي بين المحسوس والتطبيق، والمبحث الثاني المداخل الاساسية لمفهومي التفكيك والتركيب بين الفلسفة والمدارس الفنية، والمبحث الثالث تناول الرسم العراقي وآليات اشتغاله، وأما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد احتوى مجتمع البحث وعينة البحث وأداته، وقد استخدم المنهج الوصفي في تحليل أربع نماذج مختارة بقصدية من رسوم الفنانين العراقيين، وقد تضمن الفصل الرابع النتائج أهمها:

١- يرتقي الاثراء الجمالي للتركيب الشكلي في الرسم العراقي المعاصر وفق سياق حركي متنوع متناغم ذات سياق ملمسي يدعم الصورة الفنية، كما في انموذج (١، ٢، ٣ ،٤)، الناتج عن الموائمة الملمسي بين سطح اللوحة والخامة المضافة واللون، أو بين مكونات العمل التشكيلي الواحد من نفس المادة.

٢- أهمل بعض الفنانين مبادي التشريح في الصورة الفنية المرتبطة بالأداء الأكاديمي لخلق الحرية في التعبير الجمالي، وعدم التقيد في الأداء كإشارة للتفكيك في العمل الفني والحرية في إعادة التركيب لموضوع اللوحة، كما في انموذج(٢).

ومن الاستنتاجات:

١- تأسست الصورة الفنية عند أغلب الفنانين العراقيين على أساس الحدث القصصي الضاغط وفق التأثيرات الإيدلوجية والاجتماعية والنفسية، فيما انتهى البحث بالتوصيات والمقترحات والهوامش والمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الاثراء الجمالي، التفكيك والتركيب، الصورة الفنية، الرسم العراقي المعاصر.

Research Summary

This research tagged under the title (aesthetic enrichment to dismantle and synthesize the image in contemporary Iraqi painting) through the works of the Iraqi artist in showing the manifestations of aesthetic enrichment in the elements of artworks through dismantling and installation to find out the most important joints of those contemporary and historical formations, which came in their artworks that include a process of examination and scrutiny of the aspects related to the process of aesthetic enrichment in the artistic image according to the composition of the image, as the research consists of four chapters The first chapter was represented by the general framework The importance of the research comes as it sheds light on the structure and relationships between the concepts of deconstruction and installation in the artistic image (artwork) and the mechanism of its completion in the contemporary Iraqi formation. The second chapter, represented by the theoretical framework, dealt with three sections, the first section is aesthetic enrichment between the tangible and the application, and the second section is the basic entrances to the concepts of deconstruction and installation between philosophy and art schools, and the third section dealt with Iraqi painting and the mechanisms of its operation, and the third chapter (research procedures) has contained the research community and the research sample and its tool, and the descriptive approach was used in the analysis of four models chosen intentionally from the drawings of Iraqi artists, and the fourth chapter included the most important results: The aesthetic enrichment of the formal composition in contemporary Iraqi painting rises according to a diverse harmonious kinetic context with a tactile context that supports the artistic image, as in the model (1, 2, 3, 4), resulting from the tactile harmonization between the surface of the painting, the added material and color, or between the components of the same plastic work of the same material. Some artists neglected the principles of anatomy in the artistic image associated with academic performance to create freedom of aesthetic expression, non-restriction in performance as a sign of deconstruction in the artwork and freedom to reconstruct the subject of the painting, as in the model (2). Conclusions include: The artistic image of most Iraqi artists was founded on the basis of the pressing narrative event according to ideological, social and psychological influences, while the research ended with recommendations, proposals, margins, sources and references. Keywords: aesthetic enrichment, deconstruction and installation, artistic image, contemporary Iraqi painting.

الفصل الأول (الإطار العام للبحث)

أولاً: مشكلة البحث:

تتصل خصوصية المعطى التواصلي بين الفكر والفن، بالتحولات المعرفية والاجتماعية التي تطال طبيعة المجتمع الانساني عبر التاريخ، فثمة متغيرات لما يُنتج من أعمال فنية تحمل ابعاداً فكرية بنائية، تستوعب الى حد كبير الإحالات الفكرية التحليلية والتركيبية للأشكال والمضامين التي تتأثر بما سبقها، وَتؤثّر بما سيلحقها، وفي كلتا الحالتين، فإنها تثمر صوراً تستقرئ جوهر الفن وطبيعته وفاعليته، ومن ثم تمثلاته مِن حيث الصياغة الفنية والتقنية، فضلاً عن المرموزات والوحدات البصرية والاستعارات والأنساق الشكلية والخطية واللونية والحجم والملمس.

فتلك الأشكال الفنية المرسومة تتطلب ادراكاً بصرياً لمظهرية الأنساق البنائية للتكوين، وملامسة الضرورات الدلالية للمحمولات الفكرية من خلال اشارتها لنوع العلاقة بين الفنان وعالمه الخارجي من جميع نواحيه، فضلاً عن أن هذا النوع من المعالجة البنائية للعمل الفني وتركيبه تشكل اظهاراته جانباً مهماً من القيم الفنية والجمالية المعاصرة، ويسهم بشكل كبير في اثارة الموضوعات الثقافية والاجتماعية والتاريخية، فضلاً عن تعدد وسائل التعبير التجريبية التي تتضمن احاسيس الفنان واشكال خياله في البنية الفنية.

لذا يأخذ الفن بصورته التركيبية مجالاً واسعاً في اظهار معنى جوهري لتلك الأعمال التي تحتفظ بخصائص صفاتها لتجعل من تلك التجربة ذات آفاق في عملية الإثراء الجمالي لينعكس بذلك بمضامينه الشكلية والفكرية على الصورة الفنية وفق استراتيجية التفكيك والتركيب، أو ما نسميها عمليتي الهدم والبناء، ما جعل الفنان ذو ادراكات وعوالم ذات رؤيا جمالية توحي بمدلولات ومفاهيم تتوافق مع العصر الذي يشهده الفنان.

وبالنظر إلى التحولات الكبرى التي حدثت في الرسم العراقي منذ بدايات القرن العشرين، ولتعدد الرؤى الفنية وتأثره بالفن الأوربي ونضوج اساليبه، فقد تعدى المألوف بأعماله للوصول الى مرحلة التفكيك والتركيب التي تعد أهم أسباب لتلك التحولات، إذ أصبح الفنان يتطلع إلى رؤية جديدة من خلال إعادة صياغتها بمنظور يتلاءم مع تطورات العصر للوصول الى رؤية جمالية ذات معايير تتناسق وتتوافق مع الحركة الفنية العالمية برؤية عراقية بما يحمله من مضامين العمل الفني وإعادة صياغته، وقد أصبح الشغل الشاغل للفنان العراقي بحثاً عن الهوية والخصوصية والأسلوب الفني الذي يميز هوية الفن العراقي وأصالته مستنداً لمفهومي التفكيك والتركيب بصيغة تركيبية ليكون مؤشر لبنية جديدة في نسق الفن التشكيلي العراقي، ومن هنا تأتي مشكلة بحثنا الحالي في دراسة التفكيك والتركيب للصورة الفنية في الرسم العراقي المعاصر، وتتلخص مشكلة البحث في السؤال الآتي: **ما هو الاثراء الجمالي لتفكيك وتركيب الصورة في الرسم العراقي المعاصر؟.**

ثانيا: اهمية البحث والحاجة إليه: تأتي اهمية البحث الحالي من خلال:

١- التطرق إلى البنية والعلاقات القائمة بين مفاهيم التفكيك والتركيب في العمل الفني وآلية انجازه في التشكيل العراقي المعاصر.

٢- يفيد المختصين في مجال التربية الفنية، لمعرفة كيفية بناء العمل الفني وكيفية قراءته نقدياً لاسيما الباحثين وطلبة الدراسات العليا.

٣- تساعد هذه الدراسة على الاطلاع على مفهومي التفكيك والتركيب في العمل الفني.

ثالثا: هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

الكشف عن الاثراء الجمالي وعناصر التفكيك والتركيب لبنائية الصورة في الرسم العراقي المعاصر.

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بالآتي:

١ – الحدود الموضوعية: الأعمال الفنية (الصورة الفنية) للفنان العراقي التي اعتمد بناءها على مبدأ التفكيك والتركيب

٢ – الحدود المكانية: العراق

٣ – الحدود الزمانية: الفترة من (١٩٨٠-٢٠٢٠)

خامساً: تحديد المصطلحات:

١- **(الإثراء) Enrichment**

الاثراء لغة: أُثَراء: جمع أَثير مصدر أَثْرى، **آثرْتُ، أُؤْثِرُ**، مصدر إِيثَارٌ، **آثر** الشَّيءَ: فَضَّله واختاره، **آثَرَه:** جعله يتَّبع **أَثَرَه**.

الاثراء اصطلاحا: تكوين الثروة، وهي المال الكثير، الغِنَى الفَاحِشُ، أيْ كَثْرَةُ الْمَالِ[١].

٢ – **الجمالي: (AESTHETICISM)**

الجمالي لغة: "(الجمال) هو الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) بالفتح والمد"[٢]، وفي القاموس المحيط "(الجمال) هو ما حسن من الخُلق والخَلق"[٣].

الجمالي اصطلاحاً: "الجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجوداً موضوعياً، أو في لغة أقل تخصصاً – الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته"[٤].

عرفه: الفيلسوف ومؤرخ الفن الانكليزي " السير هربرت ادوارد ريد" Sir Herbert Edward Reid (٤ ١٨٩٣ –١٩٦٨) على انه "وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا"[٥].

الاثراء الجمالي اجرائياً: هو السمات المحمولة على بنائية الصورة الفنية، والتي يمكن ملاحظتها بنائياً وادراكها ذهنياً حسب طبيعة المعطى الدلالي للأثر الموسوم بها، وهي تنطوي على رؤية بصرية، تنتظم من خلالها

فاعلية الشكل باعتماد التحليل والتركيب، ضمن نسق اشتغالي يعكس تنوع الخصوصية التي تتسم بها الصورة الفنية.

٣-التفكيك

التفكيك لغة: "فك الشيء يفكه فكاً فصله وأبان بعضه عن بعض، والعقدة حلها، وفك العظم زاله عن مفصله، والرهن فكاً وفكوكاً خلصه واخرجه من يد المرتهن، والختم فضه وكسره، والأسير فكاً وفكاكاً خلصه وأطلقه، والرقبة اعتقها وأعان على فكها، ويده فتحها عما فيها"[٦].

"التفكك في الكيمياء تفرق الجزيئات إلى أجزاء أبسط بتأثير إحدى مظاهر الطاقة"[٧]، مما يجعل هذا التعريف ذو أهمية في البحث الحالي.

التفكيك اصطلاحاً: يعرفه الفيلسوف والناقد الأدبي الفرنسي-الجزائري "جاك دريدا" Jacques Derrida (١٩٣٠-٢٠٠٤) بأنه "يجب ألا نفهم مصطلح التفكيك بمعنى الإذابة أو التخريب، ولكن بمعنى تحليل البنى المترسبة التي تشكل العنصر الاستدلالي، كما تشكل الاستدلالية الفلسفية التي نفكر من خلالها، وقد يكون هذا عبر اللغة، وعبر الثقافة الغربية، وعبر مجموع ما يحدد انتماءاتنا إلى هذا التأريخ"[٨]، " ويشير مصطلح التفكيك في المقام الأول إلى الكيفية التي يمكن بها رؤية السمات (العارضة) في نص بوصفها سمات تجعل فحواه الجوهري يضلّ عن قصده المزعوم فيعتريه تقويض تلقائي"[٩].

والتفكيك "من حيث كونه اجراء لتفسير نصوص تنتمي إلى تراثنا ليس اجتزاء، يتحرى أثار هذا التشقق الذي ينتاب الديالوج"[١٠].

التفكيك اجرائياً: هي عملية هدم يتم فيها فك الأجزاء بين مختلف العناصر داخل العمل الفني وإعادة تركيبها وتكوينها لإظهار مفهوم جديد للعمل الفني لم يسق له وجود سابقاً.

٤ – التركيب: structure

التركيب لغة: "(ركبه) – جعله يركب الشيء: وضع بعضه على بعض وضمه الى غيره، – وتركب – يقال: تركب الشيء من كذا وكذا: تآلف وتكون"[١١]، ورد التركيب في رائد الطلاب: "تركب تركبا، (ر ك ب) الشي من كذا: تألف منه الشي وضع بعضه على بعض"[١٢].

التركيب اصطلاحاً: "يقصد بالتركيب البدء بالأسهل والتدرج منه إلى معرفة المركب أو الجمع بين حقائق القضية ونقيضها في القياس المنطقي"[١٣].

"والتركيب عبارة عن عملية فنية وهو يعني كذلك مصطلح فني متعدد الاستعمالات في العديد من الفنون والأدب: التركيب يعني بناء النصوص القائمة من أجل حل مشاكل الكتابة أو التواصل في سياق جديد بشكل واضح، وفي الفنون البصرية: يشير التركيب إلى عمل تركيبات فنية ثنائية أو ثلاثية الأبعاد"[١٤]، والتركيب "ضد التحليل وهو تآلف الكل مع أجزائه، وجعل الأشياء المعقدة باسم واحد"[١٥].

التركيب اجرائياً: هو عملية جمع الوحدات المتباينة في بنية منجز فني واحد يتحكم في توازنها ووحدتها نظام بنائي يقوم بربط تلك الوحدات، لينتج تناغم عن تركيب أجزاء متباينة بتنظيم متوازن وشاغل حيزاً في الفراغ.

٥-الصورة:

الصورة لغوياً: يعرف الكاتب والمفكر والباحث الأكاديمي المصري "جابر أحمد عصفور" (١٩٤٤- ٢٠٢١) الصورة الفنية بأنها "الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها"[١٦].

الصورة اصطلاحاً:

الصورة: هي شعر وحساسية في مساحة تشكيلية ضوئية ولونية "[١٧].

علاقة بين الشكل والمضمون في نص تشكيلي وهي "صياغة بصرية – مكانية (القالب، الحركة) الذي يميز صيغة بديعة متصورة خالصة"[١٨].

الصورة اجرائياً: هي الشكل المرئي والمدرك والمفهوم للعمل الفني ويتأسس اعتماداً على ترتيب العناصر المادية المكونة للعمل على وفق منهج محدد يعتمد التفكيك والتركيب، وهي نتاج تفاعل خيال الفنان مع ما يمتلكه من وحدة تركيبية، تنسجم فيها الفكرة مع العاطفة مع مادة العمل الفني، مع الكشف عن العلاقات المشتركة التي تربط بين الأشياء المحسوسة وغير المحسوسة بالإيحاء أو الرمز أو الشكل أو اللون، ومن ثم إظهار العمل بصورة كلية تعبر عن تجربة الفنان وانفعالاته.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الاثراء الجمالي بين المحسوس والتطبيق

- مفهوم الجمال

يعد الفكر الجمالي من المفاهيم التي ظهرت على الساحة الفنية والأدبية لتشكل عنصراً مهما في حياة الشعوب، فكل فكرة بدأت ساذجة بسيطة تأخذ بالنمو والتوسع، وعليه فقد اختلفت أراء الفلاسفة في اعطاء تعريف محدد للجمال، وهذا الاختلاف جعل من الجمال أن يسمو الى اعماق الشعوب ليحصل على مقبولية في اوساط الفن وكذلك نفسية المتذوق لتلك الفنون.

لذا انصب اهتمام ذوي الاختصاص من فلاسفة وباحثين ومنظرين للوصول الى نمو الذوق العام ليرتقي الى الاشباع الجمالي عند الشعوب، ليرتبط ذلك الاشباع بقيم مصاحبة له مثل الاخلاق والنبل لينعكس على النظم الاجتماعية، وذلك ما اكدته الدراسات الجمالية، فينحو الجمال ما بين القرن العاشر والسابع ق.م الى قيم البطولة والعزة والكرامة وغيرها، اذ ظهر عدد من المفكرين للدعوة الى التمسك بتلك القيم لما لها من أثر اجتماعي يرتقي به الفرد الى التمييز بين الخير والجمال.

فالجمال صفة تلاحظ في الطبيعة والفنون برؤية حسية وشعورية يمكن الاحساس بها، لتغذي الروح عاطفياً وليس مادياً كون " المتعة الجمالية ماهي إلا نتيجة لإمتزاج نزعات ذاتية بقدرات مدركة امتزاجاً معقداً، اذ ليس باستطاعة أحد أن يقرر وباليقين أن تلك الأشياء معينه كردة فعل ايجابية بينما الأخرى عكسية "[١٩].

- **الجمال عند الفلاسفة**

يبحث الفلاسفة في اغوار ومجالات واسعة من الحياة، ضمن مجال معين، ليقف في محطة مهمة في حياة الإنسان بشكل عام، والفنون بشكل خاص ليلامس بطروحاته الفلسفية ما يهم البشرية من احاسيس ومشاعر بخصوص الجمال لما له من خاصية لا يمكن الاستغناء عنها فيرى الفيلسوف الايطالي "توماس اكويناس" Thomas Aquinas(١٢٢٥-١٢٧٤) "بأن الجمال هو ذلك الشيء اذا ما رأيناه يسر، ذلك كونه موضوعاً للتأمل، سواء عن طريق الحواس أم عن طريق الذهن"[٢٠].

فيجدون اصحاب النظرية الفيثاغورية الجمال بصيغة لها اسبابها فيرون " أن الدماغ مركز النفس لا القلب، وكذلك الدماغ هو ايضاً مركز التفكير، ينقل اوامره الى الحواس عبر القنوات"[٢١]، لذا فهموا الفن موضوعياً، فهو يرتبط بعلاقة البناء الإنساني وهو يمثل نتاج إيجابي هدفه تربوي، وعدوا العمل الفني نتاجاً عقلياً، أي نتاج عن فعل النفس المتناغمة بعقل صراع الاضداد الايجابي يولد هارموني ذو نظام عددي توافقي[٢٢].

أما الجمال عند الفيلسوف اليوناني "سقراط" Socrates(٤٧٠-٣٩٩ ق.م) الذي حاول أن يميز بين المعنوي والمادي، كونه يرى أن الجمال الروحي (الجوهر) أسمى من الجمال المادي، فذهب الى مبدأ الغائية، وأصبح الجميل عنده مرتبط بالفائدة والخير[٢٣]، وهذا ما أختلف عند الفيلسوف اليوناني "افلاطون" plato (٤٢٧-٣٤٧ق.م) فكان التناسب والائتلاف والنظام والكمال، في كل المجودات منها الأشكال والحركات والانغام وغيرها ذات صفة جمالية كونه ربط الجمال بالمثل وليس بصور الواقع ظل الحقيقة أو صورتها.

فقد اخذ الجمال ابعاد اخرى عند الفيلسوف اليوناني" ارسطو Aristotli(٤٨٤-٣٢٢) الذي ربط الجمال بالطبيعة من مبدأ التناسب والانسجام ، لذلك أخذ الجمال يتنوع بفلسفته من فيلسوف الى أخر فقد أشار الفيلسوف " ايمانويل كانت" Emmanuel Kant (١٧٢٤-١٨٠٤) يجد الجمال في الذات والتأمل وقوام هذه الذاتية الفلسفية هي الذاتية المجردة " فالجمال الحر هو نتاج الذات المقيدة الغائية فهي موضوعية في الحكم الغائي واليه الذات في ادراك الجمال الخارجي يتم تحوليه الى الذات المبدعة لتقوم بعملية التوليف أو اللعب الذي يتم بين الخيال والذهن"[٢٤].

لذا يجد الفيلسوف "جورج سانتيانا " George Santillana(١٨٦٣-١٩٥٢) قيمة ايجابية للجمال التي تنبع من طبيعة الشي، فأعتبر الجمال صفة الشيء في ذاته، كونه ليس أدراكاً لحقيقة واقعة أو لعلاقة وانما انفعال، فلا يكون الموضوع جميلاً أن لم يولد اللذة، وهذا ما ابتعد عنه الفيلسوف "هربرت ريد " عندما أكد على

أن الجمال " وحد للعلاقات التشكيلية في جميع الفنون البصرية التي تدركها حواسنا"([٢٥])، أما الفيلسوف "فيديريكو فيليبو" Federico Filippo (١٨٢٠-١٨٩٠) أعتبر أن الجمال يتجاوز الشكل، ويدعو لبحث الجمال في الروح والمشاعر، واعتبر الجمال تجسيدًا للانسجام بين العقل والعاطفة، أما الفيلسوف "هيغل" اقترح أن الجمال هو تعبير عن الفكرة المطلقة، حيث أن الفن يمثل أعلى تجسيد للجمال، ويمزج بين الواقع والروح.

المبحث الثاني: المداخل الاساسية لمفهومي التفكيك والتركيب بين الفلسفة والمدارس الفنية

اولاً: مفهوم التفكيك والتركيب في الفلسفة والفن

يتطلع الفلاسفة والمفكرين الى تصور جديد للفن وعلاقته بالعالم المحيط به الذي أدى الى حركات ثقافية وفنية جديدة تتمحور عند الفلاسفة بمقصدين أساسيين:

- المقصد الأول: هو بناء انساق من الميتافيزيقيا (ماوراء الطبيعة) يقابلها المنطق والأخلاق لتمتزج تلك الرؤى مكونة أشكال فنية متعددة التنوع وهذا يسمى (بالتركيب).
- والمقصد الثاني: هو توضيح تلك الأفكار التي تراود الفنانين من حيث أعادة تشكيل وترتيب اداواتها وتحويرها بأفضل طريقة تخدم اغراضه وهذا ما يسمى (تفكيك)، إلا أنه لا يمكن التفرقة بين هذين المقصدين على نحو حاسم، "لأن ما هو تركيب من وجهة نظر مجموعة من المختصين هو تحليل، ومن وجهة نظر أُخرى نجد ان جمهورية أفلاطون، على سبيل المثال تعد البناء في نطاق الفكر لمجتمع كامل في عدالته، أو قد تعد هي تحليلاً لفكرة المجتمع العادل، كما أن أجزاء كبيرة من(أخلاق) أرسطو معنية بتحليل أفكار هامة من قبيل (الفعل الإرادي) و(الفضيلة والرذيلة) و(اللذة) وغيرها"([٢٦])، ومن هذا المنطلق سنقوم بدراسة مفهوم التفكيك ومفهوم التركيب كل على حدا وفق مرجعياتها الفلسفية والفكرية والنقدية.

١ – التفكيك:

لايزال التفكيك يحظى بموقع متميز في خريطة الفكر الفلسفي والفني والأدبي في العالم، فقد أصبح السجال الفكري الذي يحيط بمصطلح التفكيك له جوانب كثيرة، فمن جانب نرى قراءات تفكيكية مستوعبة بسهولة في مقدمات ومختارات من النظرية النقدية والأدبية والفنية إذ يكون التفكيك "حزمة من حزم أخرى في مجال أقل إثارة للجدل بشكل متزايد"([٢٧]).

إن المرجعية الفلسفية للتفكيك تعود للفيلسوف والناقد الأدبي الفرنسي–الجزائري "جاك دريدا" Jacques Derrida (١٩٣٠-٢٠٠٤) الذي عرف بتعدد جوانبه وخصب اهتماماته، فهو أنكر البنية في العمل الفني واعتمد المقابلة والاختلاف واعتبر أن كل رمز يكسب دلالته من اختلافه عن رمز آخر، وسواء في الكلام الشفوي أو الخطاب المكتوب أو الخطاب البصري، لذا لا يمكن لأي عنصر أن يكون رمزاً دون الاتصال بعنصر آخر هو بدوره ليس حاضراً، وهذا يعني أن كل عنصر مهما صغر (الفونيم / أو الغرافيم) يتشكل بالإشارة إلى ما فيه من أثر تتركه فيه عناصر أخرى ([٢٨]).

وهذه الرؤية تتوافق مع نظرية الجشتالت والتي سميت كذلك بنظرية (الصيغة) أو (الشكل) "وتتلخص في أن الظواهر السيكولوجية أساسها وحدات كلية منظمة لها من حيث هي كل الخصائص التي لا يمكن اشتقاقها من مجموع خصائص الأجزاء، فالكل سابق على الأجزاء التي تكونه، وخصائص كل جزء تتوقف على خصائص الكل وخصائص المجال، بحيث تتغير خصائص الأجزاء بتغير بناء الكل وبناء المجال" [٢٩]، وهناك ثمة معالجات مغايرة "تجعل من الأجزاء مبدئا لها في العملية البنائية، وفي الوقت نفسه، تمثل اتجاها تحليلياً، كما في تجارب (التجزيئيين) "[٣٠]، وكلا الاتجاهين خارج العيوب، إذا كانت النتيجة في النهاية موصلة لنظرية الجشتالت مميز، ومعبر من الناحية الفنية.

لذا يمثل التفكيك استراتيجية ممارسة تريد القيام بمناقشة دقيقة جداً داخل الحقل الفلسفي كما تريد إزاحة المقولات الفلسفية المهيمنة، وبذلك يصف "دريدا" استراتيجية تفكيك شاملة في التعارض الفلسفي التقليدي فهو يرى أننا "لسنا أمام تعايش آمن بين الطرفين المتقابلين، بل نحن أمام تراتبية قامعة؛ إذ يهيمن أحد الطرفين على الآخر قيمياً ومنطقياً، فيحتل بذلك موقع السيادة، ويقتضي تفكيك التعارض قلب تلك التراتبية"[٣١]، كما يوضح بأنه "يتحتم على التفكيك قلب التعارض الكلاسيكي وإزاحة النسق إزاحة شاملة، عبر ايماءة مزدوجة، وبهذا الشرط وحده يقدم التفكيك أدوات من أجل قلقلة حقل التعارضات الذي ينتقده والذي هو ايضاً حقل الزامات وقوى غير خطابية، ولهذا يرى " ان التفكيك شديد التنبيه الى منطق النصوص البصرية وحساسيتها وما تنطوي عليه من اختلافات ينماز بها نص من آخر، إلا انها اختلافات تقتضي من القارئ وعياً وافياً بالفروق النوعية، النصوص"[٣٢].

وعليه يشتغل ممارس التفكيك ضمن حدود العلاقات المتبادلة في النسق بهدف تصديع النسق"[٣٣]، كما أن صورة التفكيك تنشأ في الفكر من خلال الشك، ويعد فعل الشك "مظهر مألوف في التأمل الديكارتي أصيلا في التمثيل بوصفه اجراءً آمناً واستيعاباً ويوجه التفكير المتروي نحو الثابت الذي لا يقبل الشك والتمثيل"[٣٤]، وهذا ما يفسر مقولة الفيلسوف والعالم الفرنسي "رينيه ديكارت" René Descartes (١٥٩٦ –١٦٥٠)، الشهيرة: "أنا أفكر إذاً أنا موجود"، ولذلك يقدم "دريدا" صياغة أخرى لهذه الاستراتيجية الشاملة يتبنى من خلالها مبدأ الشك وتداخله مع استراتيجية تفكيك الفلسفة فيقول: "إن تفكيك الفلسفة يعني إذاً الاشتغال عبر الجينالوجية التي قد شيدت مفاهيم الفلسفة اشتغالاً يقيم عند هذه المفاهيم إقامة يداخلها الشك ويعين في الوقت نفسه ما قد حجبه التاريخ أو أبعده ذلك التاريخ الذي أنشأ نفسه من أوله إلى آخره تاريخاً لهذا القمع وهاهنا يكمن الرهان"[٣٥]

لقد فتح مفهوم التفكيك الطريق أمام النقاد لاكتشاف الإمكانات التي يستطيع الناقد القيام بها، ولكن بنفس الوقت يؤخذ على النقد التفكيكي أو التقويض مآخذ كثيرة، ذلك بسبب "إن التفكيكية باعتبارها صيغة لنظرية النص تخرب كل شيء في التقاليد تقريباً وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص

والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية"[٣٦]، ويتقارب مفهوم التفكيك مع مفهوم التحليل بخصوصية تجزئة العمل الفني باعتبار أن التحليل في الفلسفة هو "منهج عام يراد به تقسيم الكلّ إلى أجزائه وردّ الشيء إلى عناصره المكونة له، وفي النقد الفني هو تجزئة العمل الفني إلى عناصره المكونة له"[٣٧].

وهذا ما فسح المجال أمام ممارسات الفن انطلاقا من الرؤية التفكيكية في الأعمال الفنية بان تتجاور الموضوعات في شكل تعارضات دون الخضوع لمبدأ الانسجام أو التماثل أو التناسب وأنما التوليف بين المتناقضات بدلاً من فرض أي مبدأ تعسف(زائف) على تلك الأعمال، فنجد الرسام والنحات والفنان الإسباني "بابلو رويز بيكاسو" Pablo Ruiz Picasso (١٨٨١-١٩٧٣)، استخدم أساليب التجميع والتوليف والتلصيق برؤية تفكيكية محاولاً إزاحة النظرة التقليدية عن العمل الفني كنسق مكتمل – نهائي ومغلق على ذاته، وبذلك تخلص من وهم التراتبية الذي يخضع لسلطان الميتافيزيقا، وهذا ما قدمته الرؤية التفكيكية " بجعل التفسير الجمالي لأساليب التلصيق أو التوليف التي تسلب الصور من سياقها الواقعي لوضعها في سياق آخر متفكك ومتقطع"[٣٨].

٢ – التركيب:

مع تطور العلوم ونظريات المعرفة التي نادى بها مفكرو العصر خلال القرن الثامن عشر، اتسع نطاق التفكير العقلاني ليشمل الحركة الأدبية والفنية في أوربا ابان تلك الفترة لتستمر الى التسعينات من القرن العشرين ، حيث ألتجأ الفن الى أساليب متعددة ومنها التركيب حيث يذكر الناقد الأمريكي الحديث "جون كرو رانسوم "(john krowe ransom (١٨٨٨ – ١٩٧٤) "إن الأثر الأدبي يتألف من عنصرين: هما البنية أو التركيب، والنسج أو السبك، ويقصد بالأول المعنى العام للأثر الأدبي وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى غير التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور، أما النسج فالمراد به الصدى الصوتي لكلمات الأثر وتتابع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحي إلى العقل مدلولات الكلمات المستعملة"[٣٩].

والتركيب في هذا السياق يرجعنا الى الأزمنة التي أدرك فيها قدماء الحرفيين دلالة التركيب كوحدة عنصرين أو أكثر لتشكل معان تناسب تطور الجانب الوظيفي من ناحية، وتطور الأبعاد الفكرية والفنية والجمالية من ناحية ثانية، ذلك لأن الثقافة تتكون في نظر علماء الأنثروبولوجيا من فروع أو مكونات كثيرة، وكل منهما مركب من الكثير من النشاطات والأنظمة المختلفة، والعادات، والمهارات، وطرائق التفكير والحس، ولكن هذه كلها مرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقاً، وهي ليست في الحقيقة كيانات منفصلة، ولكننا نميزها في أفكارنا تيسيراً للدراسة، وهي تنحدر إلينا عن طريق مراحل متعاقبة في أشكال مختلفة، فالنَسبْ وغيره من أشكال التنظيم الاجتماعي والتكنلوجيا المادية، والدين والفن، هي مكونات رئيسة أو أقسام عريضة للفن، و في

كل منها مكونات كثيرة أصغ منها، كما في حالة المهارات العملية الكثيرة التي تكون التكنلوجيا، ولهذا يشتمل (الفن) على كثير من الفنون والتقنيات والأساليب المحددة، عبر الأزمنة(٤٠).

فالفن بنية من العلاقات التركيبية للمكونات المادية تركيباً متوازناً يجعل من كل جزء أو تكوين فيها ذو انتماء فعلي ويحقق بالوقت نفسه منفعة عقلية وحسية، بحيث يجب النظر إلى النسق والعلاقة الذاتية بينهما أولاً من حيث الآلية الجدلية، ثم النظر إلى البنى الجزئية التركيبية، ودورها المؤدي إلى الأنساق من حيث الدور النهائي ايضاً لتحديد هوية البنية الواحدة وصورتها المعرفية. مع الأخذ بنظر الاعتبار "أن معظم نظريات الفن تزعم بضرورة السمو بالواقع من خلال الفن، على اعتبار أن الوظيفة التي تليق بهذا الفن هي التجسيد الخيالي للواقع"(٤١).

غير أن العمل الفني يتضمن "أكثر من تركيب لعناصره المادية، فعندما ندركه جمالياً، نجده ينطوي على انفعالات، وصور، وأفكار، فضلاً عن موضوع العمل الفني بالدرجة الأولى، ذلك لأن العمل الفني هو وحدة، لا يمكن أن يفهم نظرياً أو يتذوق جمالياً إلا على هذا الأساس"(٤٢).

فدراسة الشكل والمادة والتعبير، كأجزاء لا وجود لها إلا في داخل العمل الفني، يؤثر بعضها في بعض الآخر، وهي لا تكون على ما هي عليه، ولا تكون لها قيمتها إلا نتيجة لعلاقاتها، فالحديث عن عنصر من العناصر المكونة للعمل الفني، بالضرورة يقود الى الحديث عن بقية العناصر المكونة له، لذلك يرى الناقد الفني والفيلسوف الأمريكي" جيروم ستولنيتز" Stolnitz Jerome (١٩٢٥-) "أن أهم نوع من التركيب الشكلي هو الوحدة في التنوع، أو الوحدة العضوية، وأن هذه الوحدة لا تتحقق إلا عندما: يكون العمل الفني متضمناً أي عنصر، ليس ضرورياً على هذا النحو، ويكون كل ما هو لازم موجود فيه (٤٣).

فالعمل التركيبي يتصف بالتنوع والتعقيد، ومع ذلك فأن كلاً من العناصر يسهم بشيء لا غنى عنه لكي يكون الكل ذا قيمة، كما أن العناصر يتكامل بعضها مع بعض الآخر على نحو يبلغ من الوثوق حد لا تؤدي معه الفروق الموجودة بينها الى فصم وحدته، بل تمتزج سوياً من أجل تحقيق هذه الوحدة، "ومن هذا التكامل تنشأ قيمة لا يمكن أن تتمثل بالأجزاء وهي فرادى، أو وهي متجمعة في نظام آخر"(٤٤).

و لهذا السبب قد يتم استبعاد أحد العناصر، كالتعبير لصالح النظام البنائي الكلي للعمل الفني، فيشير الفنان الفرنسي "هنري ماتيس" Henri Matisse(١٨٦٩- ١٩٥٤) على سبيل المثال، أن التعبير لا يوجد في الانفعال و إنما في كامل تركيب العمل الفني، لأن التكوين بمعنى التركيب هو فن الترتيب بروحية بنائية لعناصر مختلفة يستخدمها الفنان للتعبير عن عواطفه، ففي أحدى الصور سيكون كل جزء منفرد مرئياً، وسيأخذ ذلك الوضع، سواء أكان رئيسياً أم ثانوياً، والذي يلائمه تمام الملائمة، لهذا سيكون كل شيء لا نفع له في الصورة مؤذياً، موضحاً بدقة أكبر إن العمل الفني يتضمن تناغماً للأشياء جميعها معاً (تناغم التجميع)، أي كل تفصيل زائد يحتل في عقد المشاهد مكاناً لتفصيل آخر جوهري(٤٥).

وهذا يبدو واضـــحاً في مجال فن المعمار، إذ يقوم التركيب على تجميع العناصـــر المعمارية، وربطها بعلاقات إنشـائية تؤدي الى تأسـيس بنى معمارية وظيفية قد تحمل سـمات جمالية، وهو ما ينطبق على بقية الفنون، ومنها فن الرسـم، "فالتركيب يفهم على أنه عملية اسـتخدام الفنان لعناصـر منفصـلة يشـيد بها الرموز الصورية بالطريقة نفسها التي يربط بها الكاتب أجزاء اللغة المكتوبة للتعبير عن طريقته في المخاطبة"(٤٦).

فالعملية التركيبية هنا تســتند الى ربط الأجزاء المكونة للصـــورة الذهنية وتطبيقاتها العملية، من خلال تجميع عناصــرها، وتوليفها الذهني في وحدة لا يمكن عزلها عن أهدافها الجمالية، "لأن العلاقة بين التمثلات الذهنية وتطبيقاتها العملية قائمة بالدرجة الأولى على هذه العلاقة الجدلية، بما يتجســـم به من صـــفة بنائية تجعل منه دائماً نشـاطاً خلاقاً أو قدرة إبداعية ولن يكون على الفنان سوى أن يفردها على حدة، لكي يكشـف لنا عنها في وضـــوح وجلاء، و لهذا يرى الفنان الفرنســـي "فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا" Ferdinand Delacroix Eugène Victor (١٧٩٨ – ١٨٦٣)، أنه لا بد أن يكوّن الفنان لنفسه معطيات فنية، مستعيناً في ذلك بما لديه من قدرة بنائية أو توليفيه"(٤٧).

وفي حدود دراستنا للفن، فأن التركيب يسير نحو اتجاهين: –

الأول: يتمثل في العملية البنائية بجمع العناصـــر أو الوحدات، وربطها بالأبعاد الفنية وهو ما يعرف بالتركيب الشكلي، أي "تكوين كيان جسدي واحد ناتج من التصـاق ومعالجة موحدة لتكوينات شكلية تحمل مفاهيم فنية متشابهة أو مختلفة"(٤٨).

أما النوع الثاني من التركيب: فهو الخاص بمعالجة الخامات، والأسلوب وتقنيات الإظهار.

ويفسـر "الفتروفيوس" التركيب على أنه: "التناسـق بين الجزء والكل، بحيث تصـبح عناصـر التشـكيل متآلفة، أي من عائلة واحدة"(٤٩) مع توظيف أســاليب الصـــياغة المتنوعة بوجود التنســـيق بين تلك الأجزاء "فالتنسيق يمثل علاقات الأشياء ويعد عاملاً هاماً في الإحساس البديهي للإنسان، مما يجعل حقيقة في العمل الفني أمراً يجذب المشاهد الى التأمل والارتياح"(٥٠).

وتتجسد صفة التركيب أيضاً من خلال علاقتها بمدرسة (الجشتالت) إذ يمكن رصدها من خلال علاقة الكل بالجزء والتي تتســـم بأهمية مشـــاهدة العمل الفني في (هيئة موحدة) لا على أنه أجزاء مفككة، ويتحقق التصـــميم من تآلف الأجزاء بشـــكل هارموني موحد يندمج مع التصـــميم، ويترتب على ذلك بناء هيئة موحدة للعمل الفني.

فتصميم شكل مركب مبتكر، يبدأ بالكل وينتهي الى الكل، بمعنى أننا لا ندرك الشكل من خلال تفكيكه وتفصـيل كل جزء لوحده، لكننا ننظر للشـكل في صـورة كلية متكاملة، و قد أكدت مفهوم هذه الفكرة (مدرسـة الجشـتالت) في بعض مبادئها، إذ نادى أنصـار هذا المذهب: "بأن العنصـر الأسـاس الذي تبنى عليه تجاربنا العلمية أو خبرتنا في الحياة هو الصـــورة أو الشـــكل العام، أي أننا ندرك صـــورها العامة و أشـــكالها خارج

احساسات المنعزلة الناشئة منها، وبعبارة أخرى: إن الفنان في منجزه الإبداعي لا يغفل الأجزاء، بل يضمنها في سياق العملية البنائية الكلية للعمل الفني"(٥١).

يؤدي التركيب دوراً مهماً في مجال بناء العمل الفني عند ربط الوحدات أو الخامات المتعددة عن طريق المزاوجة بينها، ليخرج العمل بهيأة كلية، يجعل من الموضوعات الهامة معبرة عن ذاتها، لأن التركيب يهتم بخصائص الوحدات المتشابهة والمتغايرة والخامات مع مراعاة إمكانيتها في التشكيل ليسهم ذلك في إثراء القيم الجمالية للشكل المركب، من خلال تميز الفنان بحساسيته لوسيط معين، فالإحساس الذي يبعثه العمل يكون مرده طريقة تركيب الوحدات والخامات المختلفة وهناك قدر كبير من النشاط الخلاق مكرس لاستثمار الجاذبية الحسية للمادة وما تفضي إليه من إيحاءات فنية، لذا يتوجب إدراك أهم خصائص الكل و الجزء في سياق تصميم الشكل المركب، وعلى النحو الاتي: (٥٢)

١. إن إدراك الهيأة الكلية للشكل المركب يسبق إدراك أجزائه.
٢. إن الجزء أو العنصر في الهيأة الكلية للشكل المركب يختلف عن جزء في هيئة شكل آخر، والشكل الكلي يجمع العلاقات الناشئة بين العناصر في جشتالت موحد.
٣. تتحقق الهيأة الكلية للشكل المركب من خلال الترابط والتماسك بين الأجزاء وبعضها الآخر المكون لها مما يسهم في بناء منجز فني مترابط.
٤. "تحقيق النظام والتنسيق بين أجزاء الشكل يسهم في بناء هيئة كلية متناسقة، فعند إنتاج شكل مركب من وحدات أو خامات منوعة، يجب علينا مراعاة موائمة التصميم للفكرة والاختيار الصحيح للوحدات أو الخامات والتعامل معها، من حيث تحضيرها وتشكيلها واكتشاف ما بها من أمكانيات جمالية"(٥٣).

يرى الباحث أن مفهوم التركيب، أصبح نظاماً بنائياً للأشكال الفنية، لا ينفصل عن مفهوم التركيب في الحياة نفسها، فمن نظام اللغة الى الفن، مروراً بالصناعات، والحرف الشعبية ليدخل في القضايا الفكرية ذات المنحى الفلسفي أو النقدي، لأنه يشكل قاعدة أساسية يتبعها السيميائي في إنشاء الصورة، ابتداء من شكلها الى تنظيمها الداخلي والجمالي أخيراً، وهذا ما يحيلنا الى أن عملية التركيب والتفكيك دائماً تسبق النظرة الكلية للعمل الفني، لذلك لا يمكن أن تدرك العلاقات مع بعضها ما لم يستكمل ادراكنا للشيء المدرك بأكمله، لأن لا تركيب من بعد التفكيك للأجزاء المنفصلة بعضها عن بعض للوصل الى الشكل المطلوب والحصول على جمالية لتلك الأعمال، ألا من خلال التركيب.

ثانياً: جمالية التفكيك والتركيب في الصورة الفنية

منذ تبلورت أنظمة البناء للأشكال الفنية، قبل عصر الكتابة بزمن غير قصير، كانت العناصر التشكيلية للفنون البصرية، قد شكلت المفردات الأساسية التي أستخدمها الفنان في بناء أعماله الفنية، لكن الطريقة التي نظم فيها هذه العناصر، بالدرجة الأولى، هي التي ميزت الأعمال الفنية، بعضها عن بعض الآخر.

فقد يجد الفنان رؤية ذات ابعاد جمالية بجمع وتركب "بين اللون والشـــكل والملمس والخط لينتج عملاً تشبيهياً، أو مجرداً، أو رمزياً، وفي حالة أخرى، قد يجمع بين هذه العناصر نفسها، بطريقة مختلفة كلياً، ليعبر عن استجابته الذاتية لتجربة شخصية أو لاتجاه عام"(٥٤)، "ولكن الجوهري في كل تجربة فنية، إنها تعتمد إرادة ورؤية الفنان بالدرجة الأولى وليس للمصـادفات أو العشـوائية، فالتجربة في نظامها البنائي تفرض عليه قراراته في اختيار العناصر وأنواعها التي سيستخدمها، وفي الطريقة التي سينظم بها تجاربه الفنية"(٥٥).

و يرى الناقد" ناثان نوبلر" Nathan Nobler إن كل عنصـر في العمل الفني يؤلف مفردة ضـرورية في المعنى التشبيهي، والوظيفي، والتعبيري، والجمالي الذي يهدف اليه الفنان، فهو الجمع الذي يوحد العناصر المنتقاة الذي يعطي العمل معناه، ويكون بمسـتطاع المتذوق الذي يتطلع الى العمل الفني أن يتوصـل بشـكل مقبول إلى أدرك العناصر موحدة قبل أن يتفهم أو يتذوق أهميتها، "ففي الفن، بين التقنية (التوليف – التركيب) والمعنى صلة قوية، فمظهر العمل الفني نادراً ما ينجم عن القصد التعبيري أو التشبيهي الصرف من جانب الفنان، وفي معظم الأحيان، بإمكاننا أن نلاحظ أوجه العمل الفني التي تأخذ طابعها من رغبة الفنان في أن يمنح عمله نظاماً جمالياً ما، وغالباً ما يصـعب فصـل هذا النظام عن المضـمون الكلي للعمل (٥٦)، على أن اختيارات الفنان، من بين احتمالات كثيرة في أثناء عمله، تأتي نتيجة لقراراته الممكنة التنفيذ، فالأشـــكال والألوان في العمل الفني توحي بمعالجات مترابطة للفنان، والنظام الجمالي الذي يســـعى إليه، إذ يمكن أن يتطور بوسائل متعددة تكون أساساً في كل الفنون البصرية، فيما يكتسب النظام البنائي للشكل المركب عند الفنان وعياً بأهمية العناصر باختياراته، لا في دراسة الخامات وخواصها وعلاقتها فحسب، بل في بنائها بما يتجانس والطابع التركيبي لهذه العناصـر من ناحية ووحدتها العضـوية من ناحية ثانية، لتشـكل عنصـراً من العناصـر الداخلة في النظام البنائي للأشـكال(٥٧) التي تنتج بالنهاية صـورة مركبة، والصـورة المركبة بالمفهوم المعاصر هي "تركيب وإلصاق الصور بعضها ببعض لتكوين صورة خيالية، فالقطع وتغيير المواضع يصنع أشبه ما يكون بالكولاج"(٥٨).

وأزاء ذلك نجد أن لعمليتي التفكيك والتركيب أثر فاعل في نشأة المدارس الفنية ونذكر منها ما يلي:

المدرسة التأثرية:

تعد المدرســة التأثيرية من المدارس التي اهتمت بتســجيل اللحظة في الحركة المســتمرة للوجود، وهي عرض لتوازن غير مستقر، والفنان برؤيته التأثيرية يجعل صورة الطبيعة تتخذ طابعاً متجزأً وغير مكتمل، مما يجعل الصورة التأثيرية عالم كوني مصغر محدد بثلاث عناصر أساسية وهي (الديناميكية، شفافية الالوان، والتأمل اللحظي)، فالصورة هي شعر وحساسية في مساحة تشكيلية ضوئية ولونية، وهذان العنصران، الضوء واللون هما اللذان يكونان الانعكاس ويخلقان عالم الســحر، في المجال الفني، كذلك من خلال تفكيك وتركيب اللون ودرجة اللون الى درجات مجزأة تتضـــح ملامح العمل الفني، وهذا مادفع الفنان الى اكتشـــاف الطبيعة

برؤية خاصـــة به، كون " القيم التشـــكيلية ابتداءً من لمســـاة الفرشـــاة وتركيب الالوان، ومدى تأثير التركيب الكيميائي للون على الاضـــاءة الخارجة يجعل خاصـــية تتصـــف بها الصـــورة الفنية"[٥٩]، وهذا مايعطي صـــفة للمدرســـة الانطباعية كغيرها من مدارس الفن الحديث بأن تخالف القواعد الأكاديمية باعتمادها التفكيك وإعادة التركيب باعتبار الخط هو العنصر الجوهري في الفن، واللون شيء ثانوي، فالخط هو الذي يخلق الصورة من وجهة النظر الأكاديمية، فقد كان الفنان الفرنسي" إدوارد مانيه" Édouard Manet(١٨٣٢– ١٨٨٣) يصوغ الأشـــكال بمســـاحات من الألوان المختلفة، فلما عملوا التأثريون ضـــمن مبدأ التفكيك من خلال التأكيد على تصـوير الاحسـاسـات البصـرية التي تعكس النظرة الخاطفة مباشـرة على شـبكة العين، كان علم البصـريات قد اكتشـف آنذاك إن هذه الاحسـاسـات ترجع فقط إلى الضـوء الذي تعكسـه الأشـياء على عصـب الابصـار، وإن الأسلوب الذي ابتدعوه لهذا الغرض هو استخدام الأصباغ صافية غير ممزوجة في شكل لمسات صغيرة على نحو الأضـواء الصـافية، أما الألوان التي يتألف منها نور الشـمس الذي نراه عند مروره في الموشـور، ذلك لأن هذه الأضواء هي العناصر الأساسية التي تتألف منها شتى الألوان، أي أنها عملية تفكيك للألوان التي تعكسها سـطوح الأجسـام، وبهذه الجزئيات المفككة من الألوان الصـافية، يخلق الفنان التأثري أعماله ما يوحي بالشـكل والمسافة والعمق، وكان أهم الاكتشافات التي ابهجت التأثريين استخدام ما يسمى بالألوان التكميلية في صورة ظلال بجوار الألوان الأساسية الأحمر والأصفر والأزرق واللون المكمل لهذه الألوان هو ذاك الذي يتألف من اللونين الآخرين، كما عمدوا إلى تحليل اللون إلى نقاط صـغيرة ومتلاصـقة من اللونين الذين يتألف منهما مثلاً اللون الأخضـر الذي ينتج عن الأصـفر والأزرق، وذلك بجعل العين لها الدور في مزج تلك الالوان واخراجها بالوان جديدة[٦٠].

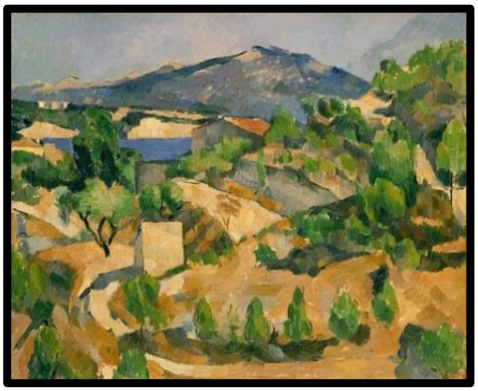
ورافق ظهور التأثيرية تحولاً مهما في تثبيت التفكيك بدءً من الفهم الفيزيائي لعلاقات الضـــوء والظل وتطور مفهوم بما يعرف بالمنظور اللوني في حلّته الجديدة لكي يكون الى جانب المنظور التقليدي(الخطي) لتنتهج المدرسة الانطباعية التي استمرت في انتاج اللوحة بمفهومها التقليدي الذي يوثق المحسوس الى جانب رؤية (ذاتية) للفنان كما في لوحة انطباع شـروق الشـمس للفنان الفرنسـي" كلود مونيه" (Claude Monet (١٨٤٠ –١٩٢٦) كما في شكل رقم(١).

غير أن ما يؤثر على المنظور اللوني هو ظهور المسـاحات الصّـماء ولا سـيما في الظلال ومسـاحات الاضـــاءة والبقع المميزة التي اعتمدها الانطباعيون والتي اســـهمت مجتمعة في ظهور الشـــكل المختزل الذي اوصـــل للشـــكل الهندســـي لاحقا، والاشـــارة الأكثر وضـــوحا في الانطباعية وما بعدها تتمثل في تجربة الفنان الفرنسي "بول سيزان" Cézanne Paul(١٨٣٩–١٩٠٦) على غرار زملائه من المدرسة الانطباعية، حيث مارس التصوير في الهواء الطلق " إذ تظهر أن مصدر اهتمامه بالأشكال الهندسية يعد امتدادا للفنان الفرنسي "نيكولا بوســـان" Poussin Nicolas (١٥٩٤– ١٦٦٥) الذي كانت أعماله أقرب للهندســـة فمناظره مرتبة

ومنسـقة)[٦١]، وهذا ما سـعى اليه الفنان "سـيزان" الى تحقيق مفهوم الشـكل المطلق الدائم من خلال إحالة الموجودات الحسية الى اصولها الهندسية، وأن الأشياء التي تؤلف أعماله لها قيم هندسية اكسبتها صلابة مميزة، فالعلاقة التشكيلية بين الكتل المرسومة تؤلف الدلالة الخاصة بمعنى الشكل لديه، وتتمثل أيضا في التنظيم الشكلي لعناصره التصويرية من نقطة، خط، سطح، لون.[٦٢] انظر الشكل (٢).

لذا تعتبر المدرسة الانطباعية ذات تأثير ملفت للانتباه وتأثيرها على المدارس اللاحقة، فقد مهدت الى مسارات متعددة وحددت رؤية الفن التشكيلي الواضحة، فقد كان للفنانين دور مهم من خلال اسهاماتهم مثل الفنان "سيزان" في عملية انضاج فكرة التكعيبية، أما الفنان "كوخ" كان له الدور في بلورة التعبيرية ليرسخ الفنان "يوجين هنري بول غوغان"Eugène Henri Paul Gauguin (١٨٤٨– ١٩٠٣) الخطى الحثية للمدرسة الوحشية"[٦٣].

الفنان: كلود مونيه، شكل(١)



الفنان: بول سيزان، شكل(٢)

المدرسة التكعيبية:

امتزجت اسطح الشكل في أعمال المدرسة التكعيبية لينفرد بذلك رائدها الفنان " بيكاسو" ليضفي ومن خلال اسلوبه صياغات جديدة كما لو كانت ترى اثناء تنقل زاوية رؤية الفنان، وقد استخدم في تحقيق ذلك معالجات تحليلية تركيبية بحيث يقترب الفنان بالعنصر التشكيلي الى اصله الهندسي الفراغي، فيتحول شكل الشيء المصور الى تركيب من تقسيمات منفردة، ولذا تبنى التكعيبيون مبدأ التفكيك التحليلي للأشكال، وعند دراسة لوحات الفنان " بيكاسو" نرى بوضوح كيف أنه حاول أن يختزل كل الأشكال الطبيعية إلى مجسمات هندسية أساسية، وهذا هو شعار التكعيبية"[٦٤].

لقد اتجه الفنانون هذه المدرسة إلى تفكيك الأشكال وتشقيقها إلى شرائح، ثم استخدام هذه العناصر بمثابة لبنات لإعادة بناء الشكل الأصلي في صورة يصعب التعرف عليها، أو تشتيت هذه العناصر وبعثرتها في لوحة لا تشبه شيئاً معروفاً، كما في شكل (٣–٤) وتمثل هذه الثورة على الأشكال؛ عودة إلى الشكل وهندسة البناء، ولا تقتصر أهمية التكعيبية في ذاتها كونها إحدى الحركات الفنية في القرن العشرين، بل كانت

هي القوة المحركة للكثير من المذاهب التي جاءت في أثرها كالمستقبلية والتجريدية مثلاً، فكل ما هو ذو شكل عصري إنما يرجع في أصله إلى تلك النزعة التكعيبية الرامية إلى الكشف عن الشكل الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي، وتعرية هذا الشكل ثم إعادة تنظيمه، بل حتى لخبطة نظامه وتحريفه [٦٥]. وتنقسم التكعيبية من حيث التفكيك والتركيب إلى مرحلتين:

الفنان: بابلو بيكاسو، اعدام الثوار، شكل (٣)

الفنان: جويا، اعدام الثوار، شكل (٤)

المرحلة الأولى: التكعيبية التحليلية:

في هذه المرحلة يلجأ الرسام إلى تجزئ الأجسام وتفكيكها سواء أكانت وجهاً أو منضدة أو إناء إلى مكعبات، ثم تجمع هذه المكعبات، وكأنها قطع أحجار منحوتة فتبدو بأشكال جديدة، وما إن أصبح هدف التكعيبيين هو الكشف عن الشكل الهندسي الذي يكمن وراء المظهر الخارجي حتى انطلق الفنان الفرنسي "جورج براك" Georges Braqu (١٨٨٢– ١٩٦٣) ذو النزعة التحليلية وبيكاسو في قطع شوط كبير في هذا السياق، فقد عكفا على التلاعب بهذه المكعبات من أجل التوصل إلى صورة تدل على الهيكل الأساسي الكامن داخل الجسم أو الموضوع المرسوم، ثم أخذت المكعبات تتحول إلى سطوح منبسطة متداخلة تبدو كأنها تتحرك تارة إلى الأمام، وتارة إلى الوراء، وتارة إلى أحد الجانبين، بسبب التلاعب بالظلال، كما تم اغفال الألوان مقتصرين على درجات اللونين البني والرمادي. كما في الشكل (٥).

المرحلة الثانية: التكعيبية التركيبية:

كانت هذه المرحلة بمثابة رد فعل للمرحلة التحليلية الأولى، بعد أن بلغت في تحطيم الصورة إلى حد كبير، فقرر الفنانون التكعيبيون وأولهم "براك وبيكاسو" العودة إلى واقع الأشياء من جديد ابتداءً من حيث انتهت التحليلية، فأصبح الفنان يختار جزءاً من الموضوع الذي يصوره مثلاً أوتار قيثارة أو ظهر مقعد أو ساق منضدة فيرسم هذا الجزء أو تلك الأجزاء على اللوحة لتكون بمثابة نواة يحوك حولها وعليها وخلالها ما يروق له من تكوينات ثنائية الأبعاد (مسطحة)، وهكذا عادت صور الأشياء أو أجزاء منها للظهور في لوحات التكعيبيين مرسومة رسماً واقعياً[٦٦]. كما في الشكل (٦)

الفنان: جورج براك، الشكل (٥)

الفنان: بابلو بيكاسو، الشكل (٦)

المدرسة الدادائية:

بدأت بوادر المدرسة الدادائية تظهر عام ١٩١٠ في أعمال بعض الفنانين التكعيبيين على يد الفنانين " بيكاسو وبراك " من خلال تحطيم معالم الطبيعة، ثم ظهرت عند المستقبليون عندما أعلنوا الحرب على الانسجام والذوق السليم، وفي عام ١٩١٢ ابتدع الفنانين "بيكاسو وبراك" أسلوب الكولاج ثم اتجه الفنان "بيكاسو" إلى اخراج تشييداته المجسمة من الورق والخشب والنسيج، (وكان لا بد للفن من دور لتجسيد المتغيرات الفكرية والاجتماعية والنفسية على حياة الإنسان بلغة اتسمت بالسخرية والهجاء، فكان انتعاش النزعة الفنية التي لم تستمر طويلاً في المدرسة الدادائية والتي رفعت شعارها الخالد (الهدم هو البناء) وهدفهم هو خلق فن ينقض الفن ليناظر الخراب والدمار الذي خلفته الحرب العالمية الأولى، ولذلك لم تستند المدرسة الدادائية إلى أي نظرية علمية بسبب عدم ثقتهم بأي شيء) [٦٧]، وفي (١٩١٤) عرض الفنان "مارسيل دوشامب" Marcel Duchamp (١٨٨٧ – ١٩٦٨) عمله والذي اطلق عليه اسم (النافورة) الشكل (٧) بعد أن وقعه باعتبارها تحفة فنية جديرة بالعرض [٦٨]، إلا أن الخاصية الساخرة لهذه الحركة الفنية قد جذبت نحوها عدداً كبيراً من الفنانين المتمردين، "وقد مهد التمرد الفوضوي في المانيا وأمريكا في نهاية الحرب العالمية الأولى السبيل إلى انتعاش هذه الحركة"[٦٩].

الفنان: دوشامب النافورة، شكل(٧)

المدرسة التجريدية:

يبتدع الفنان التجريدي تكوين الصورة الفنية التي لا تهدف إلى تصوير الأشياء كما هي (محاكاة)، ولا تمثل شيئاً سوى ذاتها وسوى ما هي عليه، إنها صورة لا نموذج لها، أنما هي الأصل، هي نتيجة للفعل الفني ولا يمكن فهمها إلا بوصفها شيئا بذاتها، وهذا هو الاسلوب التجريدي الصرف الذي لا يحاكي فيه الفنان شيئاً واقعياً على الإطلاق، وهذا ما يجعلنا نصنف التجريد الفني الى نوعين رئيسيين هما التجريد الصرف، أي غير المرتبط أصلاً بموضوع معين، والتجريد من الدرجة الثانية، هو ما يرتبط بموضوع، إن الموضوع الموجود في اللوحة الفنية يكون سبباً في وضع القيود على المخيلة بحيث لا نستطيع أن نتجاوز حدود الموضوع، كذلك نبقى محتجزين في دوامة الموضوع الذي يدرك على الفور ويستهلك بعد ذلك، مما دفع العالم الفرنسي " جان جاك بارتليمي" Jean-Jacques Barthélemy (١٧١٦ – ١٧٩٥) الى طرح سؤال: هل إن موضوع اللوحة شيء غير أساسي، فهل يمكن لهذه اللوحة في أقصى حدودها أن تعبر عن محتواها، فكانت الاجابة متنوعة حسب المدارس الفنية ورؤية كل فنان أو كل باحث في هذا المجال.

وهذا ما يجعل رصد التفكيك والتركيب في التجريدية من خلال تجربة الفنان الهولندي" بيت موندريان" Piet Mondrian(١٨٧٢-١٩٤٤) الذي يرسم الشجرة بصورة واقعية ثم يبدأ بعملية الاختزال من خلال(حذف كل ما هو طارئ وغير أساسي، ويركز على ما يراه في الشجرة، فتصبح الشجرة عبارة عن اشكال هندسية بمراحل متعددة للوصل الى جوهرها المجرد)[٧٠]. كما في الشكل (٨-٩).

الفنان: كاندنسكي شكل(٨)

الفنان: كاندنسكي شكل(٩)

إذ ذهب الى مدى ابعد من ذلك، وليس لإحالة الوجود الى شكل اقرب للهندسي اذ توصل الفنان "موندريان" الى شكل تجريدي خالص، أن تصور الشكل عنده يتطور ويتفوق هندسيا على تصوير الفنان "سيزان" للشكل، (فالجمال التجريدي كان يتحقق من أن هذا الفن الذي يدين بتطوره بالكثير للفنان " موندريان" والذي اصبح مفهوماً موضوعياً للتجربة ولأسلوبه المتأخر الخارج من التجريدية الصرفة)[٧١].

لذا اعتمدت التجريدية الهندسية على الهندسة التي تشمل على الخطوط الرأسية والأفقية والأشكال الهندسية المتنوعة وعلى وفق العروضات التي ذكرها الفنان "سيزان" من قبل، قد ذهبت الى مدى ابعد عندما

اتخذت من الشكل الهندسي الإيقوني مادة للتمثيل في المنجز البصري، ولقد كان التجريد من أشد المحاولات جرأة لإعادة فن التصوير الى نفسه وتنقيته من الشوائب وهكذا ذهب الفنان "موندريان" الى حد استبعاد كل عنصر تشكيلي غير الخط المستقيم والزاوية القائمة، كما عد الخط المائل تعبير بصري عن السراب، إذ لا يمكن رسم جزء منه دون الاشارة الى مفردة طبيعية (كالهضبة أو الرأس) وقد أخذ التجريد اتجاهين في الفن الحديث، فالاتجاه الأول يضم الفنان الروسي "فاسيلي كاندنسكي" Vasily Kandinsky (١٨٦٦ – ١٩٤٤) اخذ به وعرف بالتجريدية الغنائية، والاتجاه الثاني ظهر عند الفنان الروسي "كازمير ماليفيتش" Kazimierz Malewicz (١٨٧٩–١٩٣٥) الذي يعتبر مؤسس حركة السوبرماتزم، وأحد أعلامها (وكذلك ظهر عند الفنان "موندريان" وسمي بالتجريد الهندسي.

اتجه الفنان "كاندنسكي" للتجريد في إطار سعيه للتحرر من الواقعية وخلال تجاربه اكتشف العلاقات والتكوينات اللونية ومستعيناً بالتعبير الموسيقي، وقد تزامنت ظهور أعمال الفنان "مالفيتش" الذي عنت لوحاته بالمساحات والأشكال الهندسية معطياً الإحساس الصرف مستعملاً فيها أشكالاً هندسية دقيقة مسطحة يغلب عليها طابع الرياضة البحته [٧٢]. كما في الشكل (١٠).

مدرسة الباوهاوس:

تعد مدرسة الباوهاوس من المدارس التي جمعت بين (الفنون والحرف) في القرن العشرين التي اسسها المعماري "والتر جروبيوس" Walter Gropius(١٨٨٣– ١٩٦٩) بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٩–١٩٣٣) التي نظرت الى المنتجات الصناعية على أساس أنها أحد منتجات الفن، وذلك من مبدأ تبعية الشكل للوظيفة، لترفع شعار رفع الحواجز بين الفنان والصناعة من أجل انجاز التصميمات الجديدة لتكون ذات صبغة جمالية ووظيفية، ومن مبادئها البارزة ان التعليم فيها يعني أن العمارة والفنون الجميلة التطبيقية يجب النظر اليها على أنها وحدات متكاملة غير منفصلة، ولكن كل هذه الحقول المعرفية تتضمن ماله علاقة بالقدرة الفنية والقابلية على الابداع، وهي الهدف المقصود الذي تسعى إليه المدرسة كما أشار إلى ذلك "غروبيوس "Gropius بقوله: إن البنائية العظيمة هي تكوين إنشاء لا ينفصل عن كونه عملاً فنياً كما في شكل (٨)، وضمت هذه المدرسة معلمين أمثال "ليونيل فينينجر" Lyonel Feininger (١٨٩٤– ١٩٦٥) والرسام التجريبي الروسي " كاندنسكي" والفنان الصوفي " بول كليه" Paul Klee (١٨٧٩–١٩٤٠) وغيرهم من رواد فنون القرن العشرين"[٧٣].

شكل (١٠)

المبحث الثالث: الرسم العراقي وآليات اشتغاله

شهدت الساحة الفنية التشكيلية في العراق تحولات مستمرة، وذات طابع متجدد من حيث بنية العمل الفني على مستوى الشكل والمضمون، وكلك في مجال الرسم ليبلغ مستوى من الحقائق المعنوية ليستلهم جوانب أخرى مثل (الأدب والشعر والموسيقى)، ليتخذ الفنان شعار رفع الحواجز بين تلك الفنون كون الفن في القرن العشرين وسع من مفهومه، فلم يعد يتبع مبدأ الشكل المثالي للمحاكاة ومعايير الجمال الكلاسيكي.

فقد استلهم الفنان برؤيته الفنية لامتدادات تلك الفنون منذ العصور القديمة، حيث ترعرع الرسم العراقي والذي تميز بتاريخ غني وتراث فني عميق يعود لآلاف السنين، حيث تعود أقدم اللوحات ذات الطابع الرمزي إلى حضارات (سومر وأكد وبابل وآشور) في العراق مستوحاة من الحياة اليومية، الأساطير ، الديانات القديمة، والطبيعة، ومع تقدم الزمن تأثرت الفنون العراقية بالثقافات الأخرى مثل الفارسية، الإسلامية، والعثمانية، مما أضفى تنوعاً وأساليب متعددة على فن الرسم، ليكون قاعدة رصينة ينطلق منها الفنان العراقي في تشكيل أعماله الفنية، ففي بداية القرن العشرين شهد العراق نهضة في الفنون التشكيلية، حيث ظهرت مدارس فنية جديدة تأثرت بالحداثة بالإضافة إلى المحافظة على التراث، حيث ركز الكثير من الفنانين على التعبير عن الهوية الوطنية، والقضايا الاجتماعية والسياسية، والتراث الثقافي، مما دفع رواد الرسم الحديث في العراق، باستخدام أساليب تمزج بين التجريد والواقعية والتعبيرية مستعيناً بالتراث العراقي([٧٤]).

حيث ركزت معظم الحركات الفنية، ومنها حركة الفن التشكيلي الحديث في العراق، على كيفية إعادة صياغة الأعمال الفنية بإمكانية التفكيك والتركيب، ليخلق رؤية معاصرة لتلك الأعمال وقد أكد على ذلك" يوشيا رويس"Josiah Royce (١٨٥٥-١٩١٦) بمفهومه عن الابتكار أو الأصالة بصياغة الأعمال الفنية بشكل جديد (١٨٩٨) على أنه يعني "قدرة الفنان على إنتاج أفكار جديدة لم يحصل عليها من الغير"([٧٥])، وما تزال مثل هذه الأفكار مهيمنة على أفكار الفنانين، وكذلك على الدراسات النقدية التي تناولت الفن العراقي بدون التطرق للكيفية التي تفاعلت بها تجربة الفنان ورؤيته التفكيكية مع تجارب الفنانين الآخرين السابقين والمعاصرين.

وهذا ما تطلب التفاعل مع الثقافات أخرى من خلال الاندماج والدراسة والبعثات لتطوير الفن العراقي الحديث على مستوى الفكري والأسلوب ليرتبط بذلك بالفكر العالمي، فقد نشأة الجماعات الفنية من القرن الماضي، مثل" جماعة بغداد للفن الحديث "التي جمعت الفنانين مثل "فائق حسن"(١٩١٤-١٩٩٢) و"جواد سليم"(١٩٢١-١٩٦١)، ومن بعدها جماعات الستينيات التي كانت بمثابة "التمرد " على الرؤى والمفاهيم والأساليب الفنية بدعوى التجديد والمعاصرة، ومنها "جماعة المجددين" و"الفن المعاصر" و"جماعة الزاوية"، وجاءت بعدها جماعة "البعد الواحد" و"الظل" و"المثلث" في السبعينيات، ولم تكن إنجازات "ضياء العزاوي"(١٩٣٩) بعيدة عن مصادر" الحداثة" الأوربية، كما لم يكن فن "شاكر حسن آل سعيد"(١٩٢٦-٢٠٠٤) ببعيد عن مصادر المعاصرة والتراثية، لذا تعد هذه الجماعات الفنية التي أسهمت في ترسيخ المبادئ الأساسية للفن التشكيلي العراقي لتجعل من التفكيك محوراً أساسيا في عملية البناء الشكلي لتلك الفنون([٧٦]).

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولاً: مجتمع البحث:

يمثل مجتمع البحث لوحات الفنانين العراقيين الواقعة ضمن الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية التي تم ذكرها في الفصل الأول، وقد تم اختيار مجموعة من اللوحات ذات الصلة بالموضوع، وقد تمكن الباحث من جمعها من مواقع الفنانين الالكترونية على شبكة التواصل الاجتماعي والانترنيت وما تم توثيقها في المطبوعات الخاصة للفنانين أو بالكتب والمراجع والدوائر الفنية.

ثانياً: عينة البحث:

تم اختيار نماذج عينة البحث البالغ عددها (٤) انموذج تعود لـ (٤) فنانين عراقيين، بصورة قصدية لوجود الظاهرة المراد الكشف عنها، والتي تخدم موضوع البحث.

ثالثاً: اداة البحث:

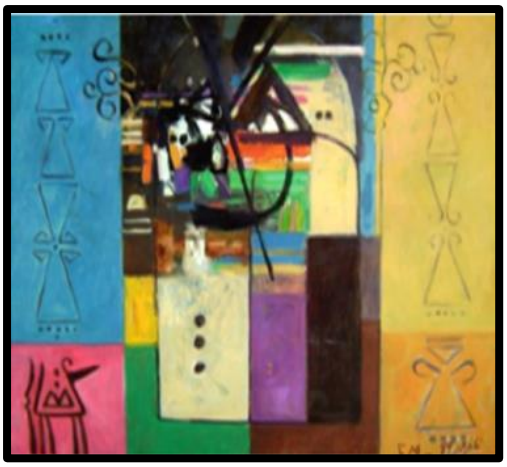
اعتمد الباحث التأسيسات المعرفية للتكوين والشكل والمرجع، اضافة الى المؤشرات الفكرية والفلسفية والجمالية والفنية ضمن سياق الإطار النظري، في بناء اداة البحث.

رابعاً: منهج البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي لتحليلي لعينة البحث بغية تحقيق هدف البحث، متعمداً على جمع المعلومات والبيانات التي تخص موضوع البحث.

خامساً: تحليل عينة البحث

انموذج (١)



الفنــان: فاخر محمد

عنوان العمل: معمار إسلامي

المــادة: زيت على كانفاس

القياس: ٨٠ سم× ٨٠ سم.

تاريخ الانتاج : ١٩٩٩

المصدر : https://www.facebook.com/people

الوصف العمل الفني:

قسم الفنان العمل الفني إلى ثلاثة أقسام بشكل عمودية، الأول يمثل ثلث اللوحة من اليمين مساحة لونية ملونة بلون أصفر (الأوكر) يحتوي على أيقونات هندسية متعاكسة توحي بشكل المثلث توحي برموز ينتهي بمربع في الجزء السفلي لون بلون البرتقالي، وتحتها نقاط سوداء رسمت على الأرضية الصفراء والبرتقالية، أما القسم الثاني الذي يمثل مركز العمل فقد أحتل المساحة الكبرى ليمثل أرضية لعدة أقسام هندسية مستطيلة بشكل عمودي وأقواس لونها الفنان بألوان متعددة ومتضادة لتضم مجموعة ألوان البنفسجي، الأخضر، الأحمر، الأسود، البرتقالي، الأبيض، أما القسم الثالث بثلث اللوحة الأخير من الجانب الأيسر فقد احتوت على مساحتين لونت المساحة الأكبر منها بلون أزرق تمثل أرضية لزخرفة هندسية متعاكسة والمساحة الأخرى لونت بلون أحمر كأرضية لزخرفة أسطورية ولشكل شعبي متداول، لتمثل بمجمل العمل بنية هندسية متكاملة والذي شمل أرجاء المشهد التصويري.

تحليل العمل الفني:

استخدام الفنان النظام المفتوح التكويني لتركيب الأشكال المستمدة من موروثه التاريخي ليجعل منها لغة مشتركة مع المتلقي في تحليل الحدث كما عمل على تآلف خصائص وعناصر العمل ليشكل ابعاد جمالية من خلال تلك المفردات والرموز المتمثلة بالمساحة والخط والون وبطريقة تكشف عن توزيع للمفردات والعناصر الزخرفية وفق توازن شكلي ولوني، ليكون بذلك وحدة العمل بنمط منسق واحد يثري العمل بمفاهيم جديدة، كما قدم تجربته محافظاً على لغته الحضارية برؤية جديدة ذاتية مبتعداً عن التلقائية العفوية، استناداً الى الضبط العقلي في تشكيل سطحه التصويري وقد ضم مجموعة خطوط ورموز، ليجعل تلك المتضادات والمتعالقات والتداخلات بين اللون والخط ديناميكية ودراماتيكية لمشهديه العمل.

حيث أهمل الفنان بتقنية إظهاره العمل للأشكال داخل مساحة سطحه التصويري البصري قواعد المنظور إذ تتراكب عدة زوايا للنظر في مشهد واحد ليفسح افاق رؤيته الارتجالية في تكون المشهد، كما أهمل التشريح وبشكل واضح، وعمد على التأكيد العناصر الرئيسة كالخط وتوزيع الأشكال والألوان بطريقة منتظمة.

تعد سرديات العمل عند الفنان مزدحمة بأحداث وضواغط تتجسد بتحديد العناصر والأسس التكوينية بطريقة مشفرة باعتمادها الأشكال الهندسية والأيقونات التاريخية الموروثة لتشكل خطاب مفاهيمي تتوزع فيه الأشكال في الحيز المكاني للوحة وفق بناءات تحليلية تراكبية تكوينية تسبح في فضاء اللوحة.

لذا عمد الفنان على تقديم محمولات دلالية كأيقونات أو علامات قدم من خلالها استعارات تحليلية تركيبية عقلية في تصوراته فيكون فكرة أو قضية أو تحليلاً مادياً موضوعه عنصراً أو شيئاً من الأشياء في بنية جزئية تدعم لغوياً البناء العام للنص، معتمداً على استعارات بنيوية بنية أنساق تصويرية، ليتم إيصال الفكرة عبر تعالقات بين التكوينات الهندسية والخطوط المتقاطعة والمكونة أشكالاً لمربعات ومستطيلات وعناصر زخرفية مستمدة من الزخارف الإسلامية والتراث الشعبي والحضاري للأبنية المعمارية القديمة والأشكال الأسطورية المجسدة والمجتمعة في جسد النص البصري غاية خلق خطابات مفاهيمية تحقق التواصل مع المتلقي عبر هذه الرموز والتكوينات ومدى قراءتها استناداً الى الثقافة والخبرة وبالتالي توصيل المعنى المحاك برؤية تشكيلية جديدة مرتبطة بذاكرة الفنان الذاتية من واقع حياته اليومية العراقية.

في التكوين الشكلي والذي قدمه الفنان ظل يفتش عن لحظة ارتباطه بأرضه ما قدمه من ثوابت بصرية وأشياء تقليدية اختيار العودة للماضي العام والخاص، فأخذ يوازن بتكوينات العمل المقدم والذي طرحه برغبة الكشف والبحث عن عناصر برؤى جديدة في العمل، من خلال استخداماته للخطوط والمفردات واللون ولولعه لبيئته الشعبية واحساسه لمتطلبات وتطورات جماعة الأربعة لتكوين رؤى جديدة تواكب تطلعات الفن التشكيلي المعاصر.

فقد قدم الفنان الاثراء الجمالي للصورة من خلال تنظيم العمل بتراكيب تجريدية تعبيرية ليطلق العنان لعقله الباطن لينقل المتلقي لعالم فريد من نوعه لما يبثه سطحه التصويري من طاقة كامنة شكلت علاقة تركيبية معلنة على السطح التصويري البصري.

أنموذج (٢)

اسم الفنــان: عاصم عبد الأمير

عنوان العمل: طفولة وحرب

المــادة: أكريلك على كانفس

القياس: ٢٥٠سم × ٤٠سم

تاريخ الانتاج: ٢٠٠١

العائدية: مجموعة دبي الفنية.

المصدر: https://www.facebook.com/Assimalmeer/

وصف العمل الفني:

العمل الفني عبارة عن مستطيل، قسمه الرسام سطحه البصري بطريقة متناظره ومتقابلة ليضم مجموعة مشاهد مرسوم عليها اشكال خرافية مموهة مع كتابات ورسوم ولعب أطفال من خلال تلك التقسيمات الخمسة، حيث مثلت خلفية العمل بمساحتها الأكبر ملونة بلون الرمادي الفاتح والغامق لتشمل أربعة أقسام والقسم الأخير الخامس من المشهد لونت الخلفية بلون أزرق.

تحليل العمل الفني

يحتل تركيب الكتلة معظم فضاء العمل، ليقربنا الشكل الذي يميل نحو الاستطالة وبشكل أفقي إلى دلالات ترتبط بروح الفنان من أشرطة الأفاريز في المسلات السومرية والالواح الطينية كما في راية أور، وتلك الطبعات التي تركتها الأختام السومرية على سطوح الطين ليحقق توازن عاطفي ونفسي لدى الفنان لتصف الشخصيات والأحداث في تراتبية مع ملحقات العمل في كتلة واحدة يصورها الفنان لرموز تصور صراع أيديولوجي، لينقل ذلك الصراع لأحداث واقعية حدثت في العراق عايشها الرسام فترة الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي أسقطها الفنان على شكل هيئات وأشكال وتراكيب هندسية ولونية وأخرى تحمل دلالات اجتماعية ونفسية، ليجعل من ذلك التكوين الذي شغل معظم مساحة اللوحة ذات دلائل رمزية تارة وتعبيرية تارة أخرى، ليخلق إنشاء مفتوح وبحركة إيقاعية ديناميكية دراماتيكية لها تأثيرها الروحي على المتلقي.

لقد استطاع الفنان أن يمرر استعاراته القصصية بعملية تفكيكية وتراكيبه من حكايات وأحداث ليوميات جرت في واقعها ليمتزج مع الماضي (السومريين والأشوريين وحضارة بلاد النهرين) في سرد الحدث من خلال إخراج الشكل ومعالجته على السطح البصري، وأيضاً بدى إهمال للمنظور وتحطيمه وإهمال التشريح وترك أثر للفرشاة على سطوح العمل كلها.

أظهر الفنان جوانب ذات تأثير عاطفي لينتقل من المرئي الى اللامرئي ليعزز عن قوة تلك الكتل المتناغمة بين اللون والخطوط بدون الاستعانة بالتصنع لانعاش الاثراء الجمالي للصورة كأنها لوح سومري او من الأختام

السومرية فقد أضاف في سرده للحدث والحكاية مهرجان لوني والظاهر في اللوحة سرديات العمل المقدم أمامنا مزدحم بأحداث تأريخيه وضغوطات أيديولوجية وصراعات نفسية هي استعارات جاءت تحليلية تركيبية لأشكال ورسوم أشبه وأقرب لرسوم الأطفال مخيلة الفنان والدالة على الزمان والمكان وهذه الضغوط جعلت العمل يبدو بتراكيبه أقرب إلى التجريدية التعبيرية في تمثيل الحدث والرواية العراقية.

إنموذج (٣)

الفنان: فيصل لعيبي

عنوان العمل: زيان العيد

المادة: أكريلك على كانفاس

القياس: ١٧٧سم × ١٢٧سم

تاريخ الانتاج : ٢٠١٥ .

العائدية: لندن

المصدر : https://www.meemartgallery.com

وصف العمل الفني:

يحتوي العمل الفني على أربعة أشخاص، اثنان رجال أحدهم جالس على كرسي والأخر في حالة وقوف يمسك بيده شفرة حلاقة، مع صبي بوضعية الوقوف، يحمل بيده صينية وإبريق وامرأة واحدة تمسك بيدها (بطيخة)، امامهما طاولة وضعت عليها أدوات الحلاقة، وتم تقسيم خلفية العمل إلى قسمين، القسم الأعلى يمثل جدار على شكل مساحة ملونة باللون الرصاصي المائل إلى الأوكر، والقسم الأسفل رسم فيها أشكال هندسية تميل إلى النجوم الثمانية ملونة بعدة ألوان.

تحليل العمل الفني:

تهدف الأساليب غير التقليدية في تكوين الصورة الفنية الى حل مسألة مقاومة الزمن للمعنى، ليعطي لتلك المشاهد نوعاً من القيم الاجتماعية، لتظهر حالة من تمثيل الحياة ليقوي اظهار الشخصيات في الشكل الوظيفي للعنصر العاطفي والروحي من العمل الفني، مما عزز قوة الفنان في إهمال المنظور والتشريح ومال إلى التبسيط والتسطيح ليجعل العمل الفني جسراً يعبره المشاهد للعودة من عالم مافوق الواقع الى الواقع، معززاً بذلك توزيع الأشكال والألوان بانتظام إذ تبدو كأنها أشكال تصميمية، وهو ما اقترب به الفنان من رسوم الواسطي.

لذا يحول الفنان فكرةً القيمة إلى صورة مختزلاً الرؤية إلى ما يعادلها تشكيليًا وعاطفيًا وروحيًا، بل يحول الشعور الى احساس وفق التركيب ليعطيها ذات قوة عاطفية حينما يشحن الخيال بالعاطفة ليمنح أشكاله قوتها، في الوقت الذي تنفجر فيه ذلك المشهد اليومي بنشوة واغتباط، في هذه الحالة تقوم العاطفة بدور البطولة في معزوفة التشكيل المجرد بين حوارات غير مرئية بين تلك الشخصيات لتمنح شحنات درامية تتصارع مع التأملات

الروحية وصولاً إلى حالة الحلم، فقد جعل التفاعل يطغى لإخفاء جانب من التعبير الفني ليفسح المجال بإثارة عاطفة المشاهد، ليكون نوعاً من انواع الاثراء الجمالي لتسهم في التأثيرات بالصفات الدرامية، بدلًا من التصميم الرتيب لعمل الفنان العراقي، حيث أخذت أعماله سمة الصدق في التعبير، والتوفيق بين عناصر الجمال والعاطفة والشعور بالمتعة.

فالفنان جعل تركيب العمل يوحي بإشاعة الإحساس بالحركة، مما انصب اهتمامه على كيفية إظهار المشهد بالتناغم الايقاعي مع وجود العمق بطريقة فنية تثير المشاهد رغم وجود السطوح الملساء والناعمة حتى يستطيع أن يمازج بين عناصر الجمال والعاطفة. لإثارة التأملات الذهنية نتيجة التعاقب المستمر عند المشاهد بين الرؤية والإدراك في نظام إيقاعي.

إنموذج (٤)

الفنان: شاكر حسن آل سعيد

اسم العمل خطوط على جدار

المادة: خطوط على جدار

القياس ٨٠سم× ٦٠سم

سنة الانتاج: ١٩٨٧

المصدر:

https://www.meemartgallery.com

وصف العمل الفني

العمل الفني عبارة عن جزئين الجزء السفلي قاعدة ذات لون غامق، يوجد عليها خربشة، أما الجزء العلوي عبارة كتلة على خلفية رسمت عليها حروف عربية مبعثرة مع ضربات لونية مع خربشة على جدار.

تحليل العمل الفني:

حاول أن يجد الفنان ازاحة ذات فاعلية عن مركز بنية العمل، ليخلق تركيباً ذات معادل بصري يتبع نظاماً متغيراً يعمل بدون الخضوع للإرادة المنطق، متعارضاً مع قانون الجاذبية والظواهر الطبيعية، ليكتسب العمل الفني بعداً حركياً ميتافيزيقياً، برؤية تقطيع الواقع واعادة تركيبه مما يجعل اخفاء الدلالة الحقيقية للعمل الفني غموضاً ذات مفاهيم فلسفية، لتحمل تلك التراكيب الحروفية والضربات اللونية معاني مرتبطة بموضوعات اخرى، تسهم في انعاش مخيلة المتلقي بجمالية التركيب، مما يسهم ذلك الغموض في انشاء تلك الأعمال في تعميق عنصر التشويق والجمالية، ليجعل المجازات على تحريف النموذج الذي ينقل المعنى المباشر للعمل الفني ازدواجية المعنى المحتمل، فقد استبدل الواقعي والطبيعي بخلفية صماء وضعت عليها حروف وجدها الفنان مادة خصبة من حيث ليونتها وطواعيتها في التشكيل، حيث تأخذ الصفة التي يجدها تلبي ما يطمح إليه

من جمالية خاصـــة للعمل الفني، أما التكوين الشــكلي من اضــافات وحروف الذي يوحى بوجوده فله جمالية عاطفية ذلك لأنها تمتاز بخصوصيتها دون غيرها، فطغى عليها العنصر الثقافي ضمن الإطار المحلي مما فتح آفاقًا جديدة له، بأن يجعل عمله ذا طابع أجتماعي، فقد يصور ما لا يرى من خلال لوحته لما يخفيه من أسرار، فأستعمل الحفر والإضافة نافيًا فيها عنصر الإيهام بالواقع، فقد عبر عن رغبته في أن يصور شكلاً لقوة الإنسان الذي يكرس طاقته من أجل خلق الأشكال الجديدة، وهذه الأشكال تتقاطع وتتداخل على خلفية لها قساوتها، فيحاورها الفنان بعواطفه وإحساسه فتستجيب له لتمكنه أن يهيء نفسه للكشف عن أسرار تجربته الجمالية من خلالها.

الفصل الرابع(نتائج البحث ومناقشتها)

اولا: النتائج

من خلال تحليل عينة البحث توصل الباحث الى جملة من النتائج هي:

١- أتصف الاثراء الجمالي للتفكيك والتركيب الصوري في عينة البحث للرسم العراقي المعاصر وفق تنوع موضوعي وكما يلي :

أ – في استلهام الموروث الحضاري كما في النماذج (١ ،٢)، استلهم شكل الحروف العربية أو الموروث الحضاري العراقي القديم، أو العمارة الحضارية والبيئية أو المسلات أو الأختام الاسطوانية أو عادات وتقاليد ما، ليعيد صياغتها وطرحها برؤية معاصرة من خلال التفكيك والتركيب ليثري بها قيم جمالية.

ب – في إستلهام الموروث الشعبي كما في النموذج (٣)، عدة الحلاقة المتعارف عليها في طريقة حلق الرأس أو المتمثلة ببعض العلاقات أو محاكاة لزي شعبي كالعباءة العراقية، نوع من الانتماء للموروث، ليخلق صورة فنية ذات ابعاد اجتماعية.

٢- ظهر التفكيك والتركيب في عينة البحث من خلال معالجة الفنانين للسطوح والأشكال بتقنيات اظهار مرتبطة بمرجعيات تقنية للمدرسة التعبيرية التجريدية وهذا ما نلاحظه في ميولهم بترك أثر للفرشاة على سطح الصورة البصرية ومع حضور واضح لقوة الخط كما في انموذج (١،٢،٤).

٣- عالج الفنانون اشكالهم على سطوح اعمالهم بناءا على رؤى وافكار دلالية نابعة من المضامين التي ترتبط بالإنسان من خلال رسومهم التفكيكية على تحطيم الشخوص البشرية، اذ احال بعض الفنانين الشخوص الى الات ميكانيكية وكتل حجرية.

٤- اهمل بعض الفنانين مبادي التشريح في الصورة الفنية المرتبطة بالاداء الاكاديمي لخلق الحرية في التعبير الجمالي، وعدم التقيد في الاداء كإشارة للتفكيك في العمل الفني والحرية في اعادة التركيب لموضوع اللوحة كما في انموذج (٢-٤).

٥- يرتقي الاثراء الجمالي للتركيب الشكلي في الرسم العراقي المعاصر وفق سياق حركي متنوع متناغم ووفق سياق ملمسي متناغم في الصورة الفنية، كما في انموذج (١، ٢، ٣)، الناتج عن الموائمة الملمسية بين سطح اللوحة والخامة المضافة واللون أو بين مكونات العمل التشكيلي الواحد من نفس المادة.

ثانيا: الاستنتاجات

من خلال النتائج التي توصل اليها الباحث ظهرت جملة من الاستنتاجات هي:

١- تأسست الصورة الفنية عند اغلب الفنانين العراقيين على اساس الحدث القصصي الضاغط وفق التأثيرات الايدلوجية والاجتماعية والنفسية.

٢- استفاد اغلب الفنانين العراقيين من الفنون القديمة والفنون الاسلامية لطرح اعمالهم الفنية بصورة معاصرة من حيث الشكل والمضمون.

٣- استطاع اغلب الفنانين العراقيين من رسم اللوحة بملامح تثبت هوية الفن العراقي من خلال الرؤى الجديدة المعاصرة المقدمة من خلالهم.

٤- التنسيق والإنسجام والتباين والتدرج المدروس في الألوان تعد اثراءً جماليا لكثير من النتاجات التشكيلية لعمليتي التفكيك والتركيب، يقالبها وحدة اللون في بعض تلك النتاجات كما في بعض أعمال (فاخر محمد، وعاصم عبد الامير).

ثالثا: التوصيات:

يوصي الباحث بتطوير المهارات وبفتح دورات تعزيزية لمثل هذه الدراسة النقدية لطلبة الدراسات العليا.

رابعا: المقترحات: استكمالا للبحث الحالي يقترح الباحث دراسة العناوين الاتية:

١- التركيب الخامي للمنجزات التشكيلية الأوربية " دراسة تحليلية".

٢- جماليات التفكيك والتركيب بين الرسم الأمريكي والرسم الأوربي "دراسة مقارنة".

احالات البحث:

1-https://www.almaany.com

(٢) الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٨١، ص١١١.

(٣) الزاوي، الطاهر احمد: ترتيب القاموس المحيط، ج١، ط٣، مادة (جمل)، دار الفكر، د. ت، القاهرة، ص٥٣١.

(٤) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١، ص٧٤.

(٥) هربرت ريد: معنى الفن، تر: سامي خشبة، ط٢، دار الثقافة العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٣٧.

(٦) البستاني، بطرس: محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧، ص٦٩٩.

(٧) مجموعة مؤلفين: الموسوعة العربية الميسرة، المجلد ١، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠١٠، ص١٠-١٥.

(٨) جاك دريدا: ما هو التفكيك، تر: منذر عياشي، مجلة نوافذ، العدد ٣٩، فبراير ٢٠٠٩، ص٦٥.

(٩) جاك دريدا، وآخرون: مداخل إلى التفكيك (البلاغة المعاصرة)، ط١، تر: حسام نائل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣، ص٢٧٣.

(١٠) ــــــــــــــــــــ: المرجع نفسه، ص٢٧٣.

(١١) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج١، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ٢٠٠٤، ص٣٨١.

(١٢) جبران مسعود: الرائد معجم لغوي عصري، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢، ص٤٠١.

(١٣) مجدي وهبه: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ص٩٦.

(١٤) صلاح الدين أبو عياش: معجم مصطلحات الفنون، ج٢، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٥، ص٨٢٦.

(١٥) ويلينسكي، واي. آر. جي: دراسة الفن، تر: يوسف عبد القادر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٢، ص ١١٧.

(١٦) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٢، ص٨.

(١٧) – محمد رزق :٢٠٠ سنة من روائع الفن الأوربي من منتصف القرن ١٧ حتى نهاية القرن ١٩، مطبوعات صندوق التنمية الثقافية ، ١٩٩٩، ص١١

(١٨) فرانكلين ر. روجرز: الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠، ص٨١.

(١٩) – ناثان نوبلر: حوار الرؤية– مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية تر: فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص٤٨.

(٢٠)– اماني غازي جرار: فلسفة الجمال والتذوق الفني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠،ص٧٤

(٢١)– انعام الجندي: دراسات الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الاوسط ، بيروت، ص٣٤.

(٢٢) – نجم عبد حيدر: علم الجمال آفاقه وتطوره، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العراق، ٢٠٠٩، ص ١٣.

(٢٣) – عبد الرؤف برجاوي: فصول في علم الجمال، دار الافاق الجديدة، بيروت، ١٩٨١، ص ٢١-٢٢.

(٢٤) اميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٨٤، ص٩٨.

(٢٥) مصطفى النشار: الفلسفة التطبيقية وتطور الدرس الفلسفي العربي، دار روابط للنشر وتقنية المعلومات، ١٠١٨، ص ٢٣٨.

(٢٦) جوناثان ري، وج. أو. أرمسون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر: فؤاد كامل، جلال عشري، عبد الرشيد الصادق محمودي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣، ص ١١٥.

(٢٧) تيموثي كلارك: التفكيك والأدب، تر: حسام نايل، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢٣، ص١١.

(٢٨) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط٤، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠١١، ص١١٢.

(٢٩) غربال، محمد شفيق: الموسوعة العربية الميسرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥، ص ٦٣٣.

(٣٠) محمود بسيوني: الفن في القرن العشرين،ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ٢٠٠٤ ص٩١.

(٣١) جاك دريدا، وآخرون: مداخل إلى التفكيك، تر: حسام نايل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣، ص٢٥٧.

(٣٢) – ـــــــ: المرجع نفسه، ص ٢٤٩.

(٣٣)– ـــــــــــــــــــ: المرجع نفسه، ص٢٥٧.

(٣٤) تيموثي كلارك: التفكيك والأدب، مرجع سابق، ص٢٧.

(٣٥) دريدا، جاك. بول دي مان: مرجع سابق، ص٢٥٨.

(٣٦) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط٤، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠١١، ص١١٢.

(٣٧) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ص١٦.

(٣٨) – محسن محمد عطيه: التجربة النقدية في الفنون التشكيلية، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠١١، ص١٣٧.

(٣٩) مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ص٩٦.

(٤٠) ينظر – مونرو، توماس: التطور في الفنون، نقله الى العربية: محمد علي أبو دره، لويس اسكندر جرجيس، عبد العزيز توفيق، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ج ١، ص ٢٦.

(٤١) محسن محمد عطيه: غاية الفن– دراسة فلسفية ونقدية، دار المعارف، ط٢، مصر، ١٩٩٦ ص ٤٦.

(٤٢) جيروم ستولنيتز: النقد الفني– دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣، ص ٣٢٤.

(٤٣) ـــــــــــــــــــ: المرجع نفسه، ص ٣٤٤.

(٤٤) ـــــــــــــــــــ: المرجع نفسه، ص ٣٤٥.

(٤٥) هربرت ريد: حاضر الفن، تر: سمير علي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣، ص ٤٥.

(٤٦) ناثان نوبلر: مرجع سابق، ص ٤٨.

(٤٧) زكريا إبراهيم: مرجع سابق، ص ٢٢.

(٤٨) حيدر كمونة: أهمية تشكيل الفن المعماري في المدينة، مجلة الواسطي، دائرة الفنون وزارة الثقافة والإعلام، عدد ٢، ج ٣، بغداد، ١٩٩٥، ص٥.

(٤٩) محسن محمد عطيه: القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١١٦.

(٥٠) النشار، عبد الرحمن: النسب ودلالاتها الرياضية، من دون ناشر، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٣٥.

(٥١) محمود بسيوني: الفن والتربية– الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص٦٠.

(٥٢) Vitale, Tammy: Architectural ceramics, Mermaids books, Hamburg, ٢٠٠٠, p ١٣١

(٥٣) Vitale, Tammy: Architectural ceramics, Mermaids books, Hamburg, ٢٠٠٠, p ١٣٢.

(٥٤) إسماعيل شوقي أسماعيل: التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٣٣.

(٥٥) ـــــــــــــــــــــــــــ: المرجع نفسه، ص ٣٦.

(٥٦) ناثان نوبلر: مرجع سابق، ص ٩٧.

(٥٧) إسماعيل شوقي أسماعيل: مرجع سابق، ص٤٠.

(٥٨) ميلز، جون فيتز موريس: معجم الرسم، تر: دائرة علوم اللغة العربية، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، د. ب، ٢٠٠٨، ص٢٧٨.

(٥٩) جاك دريدا، واخرون: مرجع سابق، ص٤٥٨.

(٦٠) ينظر: نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، د. ب، ص٥٦-٦٠.

(٦١) سلام جبار جياد: جدل الصورة بين الفكر المثالي والحديث، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٤، ص٣١٣.

(٦٢) جيروم ستولنيتز، مرجع سابق، ص١٩٩.

٦٣ - أسامة جودة نصر: دراسات جمالية ونقدية، دار المرفأ للطباعة والنشر، عمان، ٢٠١١، ص٦٤.

(٦٤) ميلز، جون فيتز موريس: معجم الرسم، تر: دائرة علوم اللغة العربية، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، د. ب، ٢٠٠٨، ص١١٠.

(٦٥) سارة نيومايز: قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، د. ب، د، ت، ص١٣٥-١٣٦.

(٦٦) ـــــــــــــــ: نفس المرجع، ص١٣٩-١٤٠.

(٦٧) عاصم فرمان: تحولات الفكر والفن، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٢٣، ص٥٩-٦٠.

(٦٨) ينظر: نيومايز، سارة: مرجع سابق، ص١٨٣.

(٦٩)جون فيتز موريس ميلز: معجم الرسم، تر: دائرة علوم اللغة العربية، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، د. ب، ٢٠٠٨، ص١١١-١١٢.

(٧٠) صبري محمد عبد الغني: البحث في الفراغ، كلية الفنون الجميلة، جامعة الكوفة، العراق، ١٩٩٦، ص ١٤٣.

(٧١) المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ،١٩٧٣، ص١٢.

(٧٢) علي شناوة وادي: جماليات الرسم التجريدي، مقال منشور على الموقع الالكتروني لمكتبة جامعة بابل، وقت، تاريخ النشر ٥/٢٣/٢٠١١ ٩:٢٢:٢١ AM، تاريخ زيارة الموقع ١٥/ ٣/ ٢٠٢٤. : UOBabylon Repositoryجماليات الرسم التجريدي

(٧٣) جون فيتز موريس ميلز: معجم الرسم، تر: دائرة علوم اللغة العربية، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، د. ب، ٢٠٠٨، ص٤٧-٤٨.

(٧٣) عيسى سلمان: العراق في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣، ص ٥١٩-٥٢٠.

(٧٤) محسن محمد عطيه، آفاق جديدة للفن، عالم الكتب، القاهرة،٢٠٠٥، ص١٣٦.

(٧٥) عادل كامل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق- مرحلة الستينات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٣، ص١١-١٢.

المصادر والمراجع

١- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط٤، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠١١.

٢- أسامة جودة نصر: دراسات جمالية ونقدية، دار المرفأ للطباعة والنشر، عمان، ٢٠١١.

٣- إسماعيل شوقي إسماعيل: التصميم عناصره واسسه في الفن التشكيلي، دار المعارف، القاهرة،٢٠٠٠.

٤- اماني غازي جرار: فلسفة الجمال والتذوق الفني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠.

٥- اميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٨٤.

٦- انعام الجندي: دراسات الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الاوسط، بيروت.

٧- البستاني، بطرس: محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧. الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٨١.

٨- الزاوي، الطاهر احمد: ترتيب القاموس المحيط، ج١، ط٣، مادة (جمل)، دار الفكر، القاهرة، د. ت.

٩- المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام،١٩٧٣.

١٠- تيموثي كلارك: التفكيك والأدب، تر: حسام نايل، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢٣.

١١- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٢.

١٢- جاك دريدا: ما هو التفكيك، تر: منذر عياشي، مجلة نوافذ، العدد ٣٩، فبراير ٢٠٠٩.

١٣- جاك دريدا، وآخرون: مداخل إلى التفكيك (البلاغة المعاصرة)، ط١، تر: حسام نائل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣.

١٤- جبران مسعود: الرائد معجم لغوي عصري، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢.

١٥- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١.

١٦- جون فيتز موريس ميلز: معجم الرسم، تر: دائرة علوم اللغة العربية، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، د. ب، ٢٠٠٨.

١٧- جون فيتز موريس ميلز: معجم الرسم، تر: دائرة علوم اللغة العربية، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، د. ب، ٢٠٠٨.

١٨- جوناثان ري، وج. أو. أرمسون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر: فؤاد كامل، جلال عشري، عبد الرشيد الصادق محمودي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣.

١٩- جيروم ستولنيتز: النقد الفني- دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣.

٢٠- حيدر كمونة: أهمية تشكيل الفن المعماري في المدينة، مجلة الواسطي، دائرة الفنون وزارة الثقافة والإعلام، عدد ٢، ج ٣، بغداد، ١٩٩٥.

٢١- سارة نيومايز: قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، د. ب، د، ت.

٢٢- سلام جبار جياد: جدل الصورة بين الفكر المثالي والحديث، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٤.

٢٣- صبري محمد عبد الغني: البحث في الفراغ، كلية الفنون الجميلة، جامعة الكوفة، العراق، ١٩٩٦.

٢٤- صلاح الدين أبو عياش: معجم مصطلحات الفنون، ج٢، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٥.

٢٥- عادل كامل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق- مرحلة الستينات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٣.

٢٦- عاصم فرمان: تحولات الفكر والفن، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٢٣.

٢٧- عبد الرؤف برجاوي: فصول في علم الجمال، دار الافاق الجديدة، بيروت، ١٩٨١.

٢٨- علي شناوة وادي: جماليات الرسم التجريدي، مقال منشور على الموقع الالكتروني لمكتبة جامعة بابل، وقت، تاريخ النشر ٥/٢٣/٢٠١١ ٩:٢٢:٢١ AM، تاريخ زيارة الموقع ١٥/ ٣/٢٠٢٤. : UOBabylon Repositoryجماليات الرسم التجريدي.

٢٩- عيسى سلمان: العراق في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣.

٣٠- غربال، محمد شفيق: الموسوعة العربية الميسرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

٣١- فرانكلين ر. روجرز: الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.

٣٢- مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.

٣٣- ـــــــــــــ: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.

٣٤- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج١، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ٢٠٠٤.

٣٥- مجموعة مؤلفين: الموسوعة العربية الميسرة، المجلد١، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠١٠.

٣٦- محسن محمد عطيه: التجربة النقدية في الفنون التشكيلية، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠١١.

٣٧- ـــــــــــــ: القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٠.

٣٨- ـــــــــــــ: غاية الفن- دراسة فلسفية ونقدية، دار المعارف، ط٢، مصر، ١٩٩٦.

٣٩- ـــــــــــــ: آفاق جديدة للفن، عالم الكتب، القاهرة،٢٠٠٥.

٤٠- محمد رزق :٢٠٠ سنة من روائع الفن الأوربي من منتصف القرن ١٧ حتى نهاية القرن ١٩، مطبوعات صندوق التنمية الثقافية ، ١٩٩٩.

٤١- محمود بسيوني: الفن في القرن العشرين، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤.

٤٢- محمود بسيوني: الفن والتربية- الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.

٤٣- مصطفى النشار: الفلسفة التطبيقية وتطور الدرس الفلسفي العربي، دار روابط للنشر وتقنية المعلومات، الكويت،٢٠١٨.

٤٤- ميلز، جون فيتز موريس: معجم الرسم، تر: دائرة علوم اللغة العربية، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، د. ب، ٢٠٠٨.

٤٥- ناثان نوبلر: حوار الرؤية- مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧.

٤٦- نجم عبد حيدر: علم الجمال آفاقه وتطوره، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العراق، ٢٠٠٩.

٤٧- النشار، عبد الرحمن: النسب ودلالاتها الرياضية، من دون ناشر، القاهرة، ١٩٨٢.

٤٨- هربرت ريد: حاضر الفن، تر: سمير علي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣.

٤٩- ـــــــــــــــ: معنى الفن، تر: سامي خشبة، ط٢، دار الثقافة العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٥٠- ويلينسكي، واي. آر. جي: دراسة الفن، تر: يوسف عبد القادر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٢.

٥١- ينظر – مونرو، توماس: التطور في الفنون، نقله الى العربية: محمد علي أبو دره، لويس اسكندر ، عبد العزيز توفيق جرجيس،ج١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

٥٢- ينظر: نيومايير، سارة: قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، د. ب.

٥٣- Vitale, Tammy: Architectural ceramics, Mermaids books, Hamburg, 2000, p 131

٥٤- Vitale, Tammy: Architectural ceramics, Mermaids books, Hamburg, 2000, p 132.