الجذر المفاهيمي للنص الرسموي المعاصر
(دراسة تحليلية)

زينب علي عبدالامير
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
zainab.ali2302p@cofarts.u
obaghdad.edu.iq

أ.م محمد جلوب الكناني
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
mohammed.kinanah@cofarts.u
obaghdad.edu.iq

الملخص:

يهدف البحث الحالي إيجاد نتائج حيثية للجذر المفاهيمي المرتكز على النص الرسموي المعاصر، إذ تناولت مشكلة البحث الدراسات النقدية التقليدية النص وفق وصاية المنظومة المعرفية ، بعيداً عن بنية النص وحيثياته. فكانت هذه الدراسات ماهي الا اسقاطات لمنهجيات ومعارف عدة اركيولوجية، سيسيولوجية، سايكولوجية...الخ , فأهتمت بذات الفنان ومرجعياته الايدولوجية و السايكولوجية لعناصره الأبداعية ، ولقراءات أنطباعية محضة أخرى، والكشف عن الجذر المفاهيمي للنص الرسموي المعاصر ، وتناول الفصل الثاني بمبحثيه نبذه عن الجذر المعرفي للفنون المعاصرة ، والنص الرسموي المقاربة الجمالية والمعرفية ، حيث ضهرت نتائج مختلفة حول ذلك.

الكلمات المفتاحية : النص الرسموي ، فنون معاصرة ، جذر مفاهيمي

Abstract:

The current research aims to idevitify substantive results for the conceptual root based on the contemporary graphic text. Traditional critical studies have addressed the text as a matter of tutelage within the cognitive system, disregarding the text's structure and context. such studies were merely projections of various methodologies and knowledge—archaeological, sociological, psychological, etc.—focusing on the artist's self and the ideological and psychological references to within the creative elements, as well as other purely impressionistic readings. The research also explores the conceptual root of the contemporary graphic text. The second chapter, with its divided into two

sections, addresses an overview of the cognitive root of contemporary arts and the graphic text: an aesthetic and cognitive approach, with various findings emerging.
Keywords: Graphic Text, Contemporary Arts, Conceptual Root

الفصل الأول

مشكلة البحث

تعد الفنون التشكيلية والنصوص الرسموية على وجه الخصوص من اهم الوسائل التعبيرية عن الهوية الثقافية والفينومينولوجيا للشعب في هذا السياق , ليعكس الفن الرسموي او فن مابعد الرسومية تجارب معقدة ومرتبطة بسياقات وانساق سوسيولوجيا وسياسية متغيرة .فأن الفهم الدقيق للجذر المفاهيمي في هذه النصوص لا تزال ذات محدودية ، ان التاريخ مليء بالمتغيرات الاجتماعية والسياسية العميقة بدءاً من الاستعمار الى الحروب الاهلية بعد الألفية مما اثر بشكل كبير على الهوية الثقافية والفنية للبلاد فالفنون مابعد الرسومية غالباً تعكس تعقيدات الحياة اليومية والصراعات مما يجعل فهم الانساق الدلالية في هذه النصوص امراً ضرورياً. اذ تتسم النصوص الرسموية المعاصرة بتعدد الرموز والمعاني , حيث يستخدم الفنان عناصر بصرية متنوعة للتعبير عن ضواغطهم السايكولوجية والأيديولوجية . مما يجعل من الضروري إجراء دراسة منهجية لفهم الرموز والمعاني المرتبطة بها من خلال معالجة هذه المشكلة، يمكن أن تسهم الدراسة في تعزيز الفهم الثقافي والفني، وتقديم رؤى جديدة حول كيفية استخدام الفن كوسيلة للتعبير عن الهوية والتاريخ. من ذلك فقد تلخص تساؤل البحث الاتي: ماذا نعني بالجذر المفاهيمي للنص الرسموي المعاصر وكيفية إمكانية تحليله؟

أهمية البحث

المساهمة على اثراء المعرفة العلمية حول الفن الرسموي المعاصر وإمكانية تعزيز الفهم والتقدير للاعمال الفنية وعمقها الدلالي .

هدف البحث

التعرف على الجذر المفاهيمي للنص الرسموي المعاصر

حدود البحث

الحد الموضوعي/ يقوم البحث على دراسة الجذر المفاهيمي للنص الرسموي المعاصر وكيفية إمكانية تحليل الاعمال الفنية.

الحد المكاني/ العراق.

الحد الزماني/٢٠٠٣_ ٢٠٢٤

الفصل الثاني

الجذر المعرفي للفنون المعاصرة

لطالما كانت التقنية والتنوع متشابكة مع الوجود الإنساني والفن منذ اللحظة الأولى التي واجه فيها الإنسان الطبيعة، ليس بوصفها معطًى جامدًا، بل كفضاء حيٍّ يستدعي الفعل والتأويل. لقد نشأت هذه العلاقة من حاجة الإنسان إلى البقاء، فراح يستكشف الآليات الكامنة في الطبيعة، لا بصفة المتلقي الخاضع، بل كفاعل يعيد تشكيلها وفقًا لغاياته. فاللحظة التي التقط فيها الإنسان أول أداة حجرية لم تكن مجرد لحظة نفعية، بل كانت إعلانًا عن ميلاد العقل الأداتي الذي لا يكتفي بالملاحظة، بل يقتطع جزءًا من المجهول ليعيد تكييفه وفق حاجاته، وهي الوظيفة ذاتها التي يؤديها الفن حين يحوّل المادة الخام إلى تعبير عن رؤية ومعنى. وهكذا، لم تكن التقنية مجرد أداة للبقاء، بل مشروعًا وجوديًا يكرّس الإنسان كذات متجاوزة لطبيعتها البيولوجية، قادرة على تطويع العالم وتملك مصيرها. فمع كل أداة يصنعها، كان الإنسان لا يكتفي بإخضاع الطبيعة، بل يعيد تشكيل ذاته بوصفه كائنًا تاريخيًا يتنامى عبر الزمن. من الأدوات الحجرية الأولى إلى أكثر الآلات تعقيدًا، يكشف المسار التقني عن صيرورة الإنسان في سعيه للسيادة، ليس فقط على الطبيعة الخارجية، بل على ذاته أيضًا." لهذا فالتقنية

هي العنصر الرئيسي الذي تحدد وجوده ولا يجوز القول انها العنصر المستقل في حضارة البشر ، فالتقانة اذن اكتشفها الانسان واستعملها من خلال تحديد وجوده"(إبراهيم احمد:١)

حين نتأمل نشأة التقنية لتنوع الدلالة في الحقل البصري لا يمكننا فصلها عن جذورها التاريخية العميقة، حيث تشكّلت بوصفها استجابة إنسانية متباينة الدوافع، تتراوح بين الحاجة النفعية والتجربة الجمالية. لم تكن التقنية طفرة مفاجئة، بل هي نتاج تراكم طويل، بدأ بطيئًا ثم تسارع في وتيرته، متذبذبًا بين لحظات التقدم والتباطؤ، لكنه في مجمله شكّل تحولات جوهرية أعادت تشكيل مسار التاريخ البشري، وصولًا إلى الحداثة وما بعدها. ففي هذا السياق، يتجلى الفن المعاصر كتعبير عن امتداد تاريخي لحركة الفن عبر الزمن، حيث يتشابك مع التقنية، لا باعتبارها مجرد وسيلة، بل كجزء من نسيج التجربة الجمالية. فالفنان، رغم تحرره من قيود الماضي، لا ينفصل عن جذوره؛ بل يستحضرها عبر استكشاف التقنيات والخامات القديمة، كما يظهر في الفنون الأولى لحضارات وادي الرافدين، التي كانت حاضنة للأساطير، وميدانًا لتفاعل الإنسان مع الطبيعة والظواهر الاجتماعية. لم يكن وادي الرافدين مجرد مهد للحضارات، بل كان فضاءً تأسيسيًا للإنجازات الفكرية والجمالية، حيث أعاد الفنان صياغة الطبيعة عبر التقنية، لا بوصفها أداة محايدة، بل كوسيلة لتحديد وجوده وإعادة تعريف ذاته. فأن "الفنان الاقدم كان ناجحا ومجيدا في نقل صورة الحيوانات التي عاشت بقربه فهو ينقل لنا وبشكل معبر حقيقي يعتمد على الصورة التي تنقلها العين المجردة لاشكال الحيوانات بحركات واوضاع وفعاليات متنوعة"(زهير صاحب:٢).

لم تعد التنوعات الحديثة مجرد امتداد للأدوات التي صنعها الإنسان، بل تحولت إلى كيان مستقل، يفرض منطقه الخاص ويعيد تشكيل أنساق الحياة الاجتماعية والفكرية والصناعية. فقد تداخلت دلالاتها مع مختلف جوانب الوجود، حتى باتت تتجاوز كونها مجرد تطبيق لمعادلات علمية للوصول إلى نتائج محددة، بل أضحت منظومة فكرية وسلوكية تعيد تعريف العلاقة بين الإنسان والعالم. إن التنوع الدلالي للتقنية لم يقتصر على إنتاج وسائل وأدوات، بل أفرز منظومات معرفية وفلسفية جديدة، تحكمت في توجيه الوعي البشري، وصاغت نمطًا جديدًا من الهيمنة، حيث أصبحت التقنية لا تكتفي بتلبية الحاجات، بل تخلقها، ثم تعيد إنتاج الإنسان في

صورتها الخاصة. وهكذا، في ظل المجتمع الاستهلاكي، لم تعد التقنية وسيلة فحسب، بل تحولت إلى سلطة شاملة، تستوعب كل شيء في الوجود تحت نطاقها، ساعية إلى احتواء الكينونة الإنسانية ذاتها، بعد الحرب العالمية الثانية شهدت الحضارة الغربية طفرات وتحولات كبرى، دفعتها نحو مجتمع ما بعد التصنيع، حيث ثورة المعلومات والهيمنة التكنولوجية والإلكترونية أعادت تشكيل الإدراك البشري وأنتجت واقعًا جديدًا. لم يعد العالم مجرد فضاء جغرافي، بل بات قرية صغيرة، تحكمها معادلات التقنية، حيث التقدم لم يعد مجرد أداة بيد الإنسان، بل أصبح الإنسان ذاته معادلة ضمن منظومة تقنية أوسع. لقد فرضت الطفرات التقنية والتنوعات الدلالية واقعًا جديدًا، تتبدد فيه مفاهيمنا التقليدية، إذ لم يعد المكان يحتفظ بقدسيته المعهودة، بل أصبح الزمان هو الفضاء الحاكم، حيث يهيمن الوجود الآني والمتزامن في أمكنة متعددة، مما أدى إلى انقلاب جوهري في إدراكنا للعالم. ولم يكن الفن والتشكيل بمنأى عن هذا التحول الجارف؛ فقد أفرزت هذه التغيرات مدارس وأساليب واتجاهات جديدة، ذات تقنيات متعددة، أثرت بعمق في مسار التشكيل الفني والاتجاهات النقدية والتأويلية الحديثة، التي باتت تركز على تفكيك تقنيات إظهار المادة التشكيلية داخل المنجز الفني. في القرن الماضي، كان التنوع الدلالي مرتبطًا بالجسد أكثر منه بالفكر، حيث تشكّل بوصفه انعكاسًا مباشراً للتجربة الحسية، لا باعتباره فعلًا واعيًا، بل كاستجابة غريزية تنبع من طبيعة الوجود الإنساني نفسه. أما الإنسان المعاصر، فقد نقل هذا التنوع إلى مستوى الفكر، جاعلًا منه عملية عقلانية مقصودة، تتجاوز العفوية الحسية إلى إعادة تشكيل الواقع من خلال التأويل والتفكير النقدي. لم يكن هذا التحول مجرد تطور طبيعي، بل هو انقلاب جوهري في طبيعة الإدراك البشري؛ إذ انتقل التنوع الدلالي من كونه وظيفة غير واعية، ذات طابع اجتماعي، إلى بنية مصطنعة تتشكل وفق منظومات فكرية وتقنية معقدة. لقد أضحى الإنسان، لا سيما الفنان، كائنًا يستفز المجهول، لا يكتفي بتفسير العالم كما هو، بل يسعى لإعادة تشكيله وفقًا لرؤى حداثية تستند إلى الاكتشاف والتجريب. كما يعبر بروتاغوراس* عند محاورة افلاطون "ان الانسان مقياس الاشياء كله"(مطاع صفدي:٣) فلقد شهد مفهوم التنوع الدلالي تحولًا جذريًا منذ بدايات الفن الحديث، متأثرًا بالتقدم العلمي والتكنولوجي والصناعي، الذي لم يقتصر تأثيره على الإنتاج

المادي فحسب، بل امتد ليعيد تشكيل حدود الإبداع الفني ذاته. فلم يعد الفنان معتمدًا على الخامات التقليدية، بل وجد نفسه أمام وفرة غير مسبوقة من الأدوات والمواد المستحدثة، حيث غدا مرسمه فضاءً مركبًا، يعجّ بالعدد اليدوية، والآلات الكهربائية، والتقنيات الرقمية، التي لم تعد مجرد وسائل، بل أصبحت عناصر فاعلة في تشكيل رؤيته الجمالية(عبد الحسن، احمد جبارة:٤) . فإن هذا التحول لم يكن مجرد امتداد خطي لتطور الأدوات، بل هو انقلاب في بنية الفعل الإبداعي ذاته، إذ لم يعد الفنان محصورًا في تقنيات مألوفة، بل أصبح مطالبًا بإعادة ابتكار أدواته وأساليبه، في استجابة لتسارع الزمن التقني الذي لا يسمح بالثبات. وهكذا، لم يعد الإبداع محض تعبير ذاتي، بل صار مشروطًا بقدرة الفنان على استيعاب هذا التحول المستمر. حيث أصبح العمل الفني فضاءً للتجريب الحر، منفصلًا عن المرجعيات التقليدية. لقد أدى التنظير للفلسفات الحديثة، مثل الفكر الوجودي، إلى زعزعة الأنماط التقليدية التي كانت متصالحة مع الذات الجمعية، وخلق حالة من الاغتراب الوجودي، حيث وُضع الإنسان المعاصر أمام كينونة مفرغة من المعنى. ونتيجة لهذا التغيير، لم يعد الوعي الجمعي محكومًا بمحددات اشتراطية قائمة على القيم والتقاليد، بل استُبدل بنمط نفعي، يعيد تشكيل المعايير الجمالية والفنية وفقًا لمتطلبات السوق والاستهلاك." ابينما يستهدف الفن الكشف عن المعطيات الجمالية والواقعية والاخلاقية عبر المحيط الجمعي"(شاهين،محمود:٥) " إن إضافة وسائط تعبيرية أخرى إلى جانب اللغة لا يعد خروجًا عن الثوابت، بل هو امتداد طبيعي لطاقات التعبير الإنساني، حيث يتجاوز الإدراك الفني حدود النص المكتوب ليتجسد في وسائط سمعية، بصرية، حركية، وأدائية. فالفن، في جوهره، ليس مجرد نظام دلالي لغوي، بل هو تجربة حسية مركّبة، تتكامل فيها الحواس لتنتج معانيَ تتجاوز ما يمكن للكلمات وحدها أن تحمله. إن الفن المعاصر، بانفتاحه على تقنيات الوسائط المتعددة، أعاد النظر في مفهوم التعبير ذاته، حيث لم يعد العمل الفني مجرد رسالة تأويلية، بل تجربة إدراكية تتفاعل مع المتلقي ضمن فضاء حسيّ متعدد الأبعاد، مما يفتح المجال أمام إعادة تعريف العلاقة بين الفن، الإدراك، والمعنى."يربط المنظر تولستوي بين التفكير والاسلوب اذ يرى ان الفنان او الكاتب يدرك بالتفكير ادراكا حقيقيا للمحيط والاسلوب لديه اسلوبا داخليا لذات الفنان سماه الاسلوب الداخلي الذي يتمظهر الى

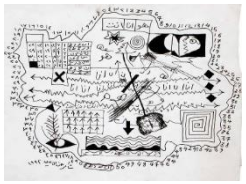
رموز واشكال خارجية تنطبع وفق خصوصية في الطرح"(محمد،حماد:٦) يُعدّ المعرض الشهير (المرفوضات)* الذي أُقيم في أوروبا في القرن الثامن عشر مثالًا مهمًا على الصراع بين الأسلوب والذائقة، حيث أحدث هذا الحدث شرخًا بين ما هو مألوف ومعتاد في الذائقة الجمعية وبين أسلوب جديد كليًا كان متجاوزًا للسياقات التقليدية التي اعتادها جمهور الفن. هذه القفزة لم تقتصر على الفارق بين الأسلوب الفني والذائقة الجمعية فحسب، بل أظهرت التوتر بين تقبل الجمهور لهذا الطرح الفني الجديد، مما خلق فجوة بين الذائقة التقليدية والابتكار الجمالي في الفن.

النص الرسموي المقاربة الجمالية والمعرفية

عند استعراض ما قيل في اركويولوجية التراث العربي القديم عن القراءة ودور القارئ ازاء فهم النصوص الأدبية، نجد أن عبد القاهر الجرجاني (ت. ٤٧١هـ) قد استنبط رؤى ذات طابع مختلف تستحق التقدير،و في كتابه دلائل الإعجاز على وجه الخصوص . وعلى رغم من أن هذه الأفكار لا تتطابق مع النظريات الحديثة، كجمالية التلقي؛ إلا أنها تُبرز منظورًا عربيًا للعلاقة المترابطة بين القارئ والنص، سواء كانت أدبية إبداعية أو دينية..وإن هذا الاختلاف لا يقلل من شأن الجرجاني أو من عمق إسهاماته الادبية، بل يبرز طبيعة السياق الاركويولوجي الذي ترعرع فيه. فكان ذلك السياق يتطلب الالتزام الصارم بضوابط التأويل والنظر للنصوص من زاوية تثبيت المعاني،لإزاء هدف أكبر يتمثل في الحفاظ على فكرة الإعجاز القرآني. هذا الحرص الاركويولوجي لم يكن فقط ضرورة دينية، بل انعكس على طبيعة التصورات النقدية والفكرية المتعلقة بالظاهرة الأدبية، مما يجعلها جزءًا لا يتجزأ من منظومة فكرية ترتكز على ثبات المعنى ودقة. لذلك يبدو أن الفارق الرئيسي بين النظرية العربية التقليدية وجمالية التلقي المعاصرة تكمن في نوعية النصوص التي يتم التعامل معها. فالنظرية المعاصرة تركز على النصوص الأدبية التي يرى الأدباء فيها متكلمين، ولكن كلامهم لا يُعدّ تعبيرًا عن الحقائق مطلقة، وانماهو تعبير نسبي يخضع للتأويل,ولهذا كما يشير إيزر؛ يتم التفريق بين (قصدية الفعل) التي تتعلق بنوايا المؤلف عند إنتاج النصوص و(قصدية التبليغ) التي ترتبط بصيرورة

الإبلاغ واستقبال النصوص. " أن الكتابة الإبداعية لا تعني أن لنا دوما أفكارا واضحة ومحددة قبل ممارسة الكتابة، فتجربة الكتابة الإبداعية عند معظم منظري جمالية التلقي هي مغامرة بحث واكتشاف أو بحث عن الذات، ولذلك فليس من الضروري أن تكون عملية التبليغ مرهونة بمعرفة المرسل مرادها بدقة"(الحمداني،محمد:٧) ثم جاءت القراءة البنيوية ودمجت القراءتين السابقتين مقدمة إطارمنهجي أعمق وأشمل،أما القراءة السيميائية، فلقد سعت لتكوين رؤية تحليلية للنصوص الأدبية وخاصةً للشعر والأدب، عبر منهجية تستند إلى تطور العلوم اللغوية والإنسانية وتحليل الخطاب في الحقل البصري. وهكذا أصبحت القراءة السيميائية خطوة متقدمة سعت لفهم النص بشكل منهجي وإجرائي متبلور، اذ هذه العلاقة المليئة بالغموض تتطلب وعيًا نقديًا يمكن من خلاله بناء النص وفهمه بطريقة تتجاوز التفسير السطحي، إذا كانت القراءة تُعتبر في النقد الحديث مصطلحًا إجرائيًا ومفتاحًا لفهم اللغة الفكرية والمفاهيمية والمعرفية ، فإن العلاقة التحليلية بين القارئ والنص تصبح أكثر تعقيدًا وتداخلًا، حيث تتشابك إحالاتها ومرجعياتها بطريقة يصعب فصلها. " فلقد استمر الاهتمام بمفهوم سلطة المؤلف في الدراسات النقدية لفترة أطول حيث كان يُنظر إلى المؤلف كمصدر رئيسي للعملية الإبداعية والنقدية، ويُعتبر حجر الاساس في تحديد معان النص وتوجيه عملية القراءة. على هذا الأساس؛انصبَّ تركيز الدراسات النقدية الكلاسيكية على مفهوم المؤلف وتحليل حياته وتجاربه الشخصية مما جعل المناهج النقدية الاركيولوجية والسايكولوجية والسيسيولوجية والثقافية والدراسات البيوغرافية تتداخل وتتراكب بهدف تعزيز (سلطة المؤلف) التي أصبحت بمثابة الإطار المرجعي لفهم النصوص. اذ تؤكد نظرية التأويل والهرمينويطيقا الأدبية على استحالة وجود منهجية ثابتة لفهم النص لذلك فهي لا تقدم وصفات جاهزة يمكن تطبيقها بشكل آلي على كل النصوص.وانما ترى أن القراءة هي فن يتطلب موهبة وتجربة ثقافية عميقة من القارئ أو المحلل، إذ لا يمكن أن يكون التأويل فقط عملية ميكانيكية. في هذا السياق يبرز الإجراء الذي اكد عليه (أمبرتو إيكو)حين ركز على الصيرورة الدلالية للنص.اذ إيكو يعزز فكرة القراءة الفعالة التي تتطلب من القارئ أن يتفاعل مع النص بشكل ديناميكي بحيث يبدأ في مخاطبة النص وتكوين علاقة تفاعلية معه، وبالتالي استطاع القارئ أن يزيل الركود الذي قد يكون متوغلاً في النص ليبدأ في

إنتاج معان جديدة ومتوازنة. هذه العملية لا تقوم على تطبيق قاعدة ثابتة وانما تتطلب إبداع وانفتاح للاحتمالات المتعددة التي يحملها النص؛ " يندرج نموذج إيكو التحليلي ضمن ما اصطلح عليه "بجمالية التلقي"، ولذلك اهتم في أبحاثه بالأثر المفتوح حيث أخذ القارئ المكان الذي كانت تخصصه البنيوية للنص، وأصبح الشعار لدى هذه المدرسة : "القارئ كل القارئ ولا شيء غير القارئ، بدل النص غير النص"(الادريسي ،رشيد:٨)كما في الاشكال(١،٢،٣) فيرى علي حرب أن هنالك نصوص لا تتيح إمكانية القراءة "كالنصوص ذات البعد الواحد، أحادية المعنى، إمبريالية التصور، فوحده الخطاب الملتبس المراوغ المتشابك الدلالات المتعدد المستويات هو الذي يتيح القراءة الحية الكاشفة، ويستدعي أكثر من قراءة" (حرب،علي:٩) ليرتكز هذا الفهم على أن النص يتجاوز محاولات التقليل من تعقيداته وتبسيطه إلى رؤية أو تفسير واحد، إذ يحمل في طياته إمكانيات لا حصر لها من القراءات، ومن هذا المنطلق يصبح النص مجالًا مفتوحًا ومؤثرًا يتفاعل مع القراء ويعتمد على تفاعلهم وتأويلاتهم المشخصة، التي تختلف وفقًا لخبراتهم الثقافية والأدبية، مما يجعله يتخطى حدود القوالب الجاهزة التي قد يفرضها النقاد أو القراء التقليديون عليهم.



شكل(١)

شكل(٢)

شكل(٣)

شغل مفهوم النص الرسموي موقع محوري في النقاشات الفكرية والنقدية التي تناولت طبيعته وإمكانية انطباقه على الأنشطة الفنية غير اللفظية، ولتكون أنشطة تصعب صياغتها ضمن القواعد التعقيدية الصارمة. وقد انبرى العديد من النقاد والمنظرين الذي من بينهم يوري لوتمان (١٩٢٢-١٩٩٣إلى وضع محددات عامة يمكن الرجوع إليها في تأطيرالمفهوم، فمن بين هذه المحددات التي عرضها لوتمان مفهوم (التعبير) ليرى أن النص يشكل مجموعة من الأدلة المنظمة التي تتمايز عن البنيات التي توجد خارجه، فيمنحه طابعًا خاصًا. كما أشار إلى

التحديد ليميز النص الفني عن الأدلة التي تقع خارج سياقه، وذلك من خلال الانتماء أو اللاانتماء؛ فالنص الرسموي كيان ذو بداية ونهاية محددة. فإن هذا النهج لا يساعد فقط في قراءة النصوص القديمة بنظرة حية وشمولية لتستثمر في تاريخها الضارب في جذور الثقافة التي أنتجتها، بل إمكانية الدفع بنا نحو رؤية النص الرسموي كأنموذج مصغر للثقافة. فالإبداع النصي يصبح نشاطًا مركبًا يقوم على التفاعل حيث تكمن وظيفته في إنتاج المعنى، مما يضعنا أمام تساؤل حول العلاقة الجدلية بين النص والثقافة؛ إذاً يمكننا القول ان النشاط السيميائي اكتسب أبعاد جديدة عندما توجهت الأنظار إلى أهمية المحيط الثقافي للنص الرسموي، مما يجعل النص الرسموي مغمورًا في دوامة التاريخ والثقافة. وهذا يدفع لإعادة التفكير في الثقافة نفسها كحدث نصي، والسؤال عمما يعنيه لوتمان عندما اشارإلى أن الثقافة قد تكون نصًا ذات بنية مركبة. فبهذا الفهم يمكن القول ان الثقافة في ركائزها ليست إلا شبكة متشعبة من النصوص المتداخلة والمتفاعلة، حيث تتجلى قوة التأويل كأداة أساسية لفهم العلاقة المعقدة بين النصوص والثقافات. هذا الفهم الديناميكي للنصوص الرسموية يقضي بتبني رؤية اكثر شمول تدمج بين البنية والتاريخ وبين النصوص والبيئات التي تتفاعل معها ليسهم في كشف عمق الثقافة المتجسدة في كل نص رسموي على حدة إذ "هذه الرؤية (مهتمة) بالحفر في منطقة النص من الداخل"(زهير صاحب:١٠) ان الشاغل الرئيسي كان البحث في بنية اللغة الفنية وعلاقتها ببنية النص الرسموي من حيث وجوه التشابه والاختلاف بين المقولات اللسانية المماثلة. ليعكس محاولة شرح كيفية تحول النص إلى حامل لفكرة معينة، وكيف تتطابق بنية النص الرسموي مع بنية الفكرة التي يحملها.. اذ الفنان يسعى لاستكشاف العلاقة الجدلية بين النص الرسموي والفكرة بحيث يظهره كنتاج فكري يعبر عن الفكرة ويتفاعل معها. بذلك يمكن فهم النص الرسموي ليس فقط كمنتج إبداعي مستقل، انما كوسيلة لنقل الأفكار وتجسيدها ضمن إطار ثقافي وسيسيولوجي محدد، فهذه النظرة الفلسفية تسلط الضوء على ديناميكية النصوص الرسموية وقدرتها على التعبير عن الأفكار بطرق متعددة ومعقدة.

فالفن؛ من ناحية أخرى يُعتبر لغة ثانوية لإعتماده على مجموعة من الرموز والتعبيرات التي تتجاوز الكلمات والنحو التقليديين. اذ يتطلب فهم لغة الفن تأويلًا وتفسيرًا أكثر تعقيدًا، حيث

يعتمد على السياق الثقافي والخلفية المعرفية للمشاهد. بمعنى آخر، ان اللغة الثانوية تشير إلى النظام الرمزي الذي يتطلب مستوى أعلى من الإدراك والتفاعل لفهمه، كما يشمل الصور، الألوان، الأشكال، والحركات التي تترجم مفاهيم وأفكار معينة، "يرى لوتمان أنه ينبغي ألا تفهم من ثانوي مقارنة باللسان فقط ما قد يتحصل من معنى استعمال اللغة الطبيعية بصفتها مادة "(لوتمان ،يوري:١١) اذ لم يقم يوري لوتمان في البداية بمحاولة إثبات انتماء الفنّ إلى الأنساق اللغوية باعتباره لغة، وانما ربطه بالأنساق التواصلية. وفقًا للوتمان؛ يُعتبر الفن وسيلة تواصلية لأنه يخلق تفاعلاً واضحًا بين المبدع والمتلقي. فإن النص الرسموي في اساسهِ ليس كيانًا مغلقًا يحمل دلالات جاهزة، بل بنية ديناميكية تتضمن سلسلة من الخطط المسبقة، ليشكل نقطة انطلاق لكل من المبدع والمتلقي، مما يتيح السماح بإنتاج نصوص قابلة للمعاينة المستقلة، أي تلك نصوص التي تمتلك معاني تتشكل عند تقاطع التوجيهات النصية مع استجابة الذات القارئة. لم يعد الأمرمتعلقًا بموضوعية تنطلق من افتراض وجود دلالة ثابتة خارج الذات، بل أصبحت تجربة انفتاح على الذات، حيث لا تكتفي الذات القارئة بفك شفرة النص الرسموي، بل تسهم في بنائه وتكوينه، لتغدو جزءًا من عالمه ليس مجرد متفرج عليه؛ فالذات هنا ليست كيانًا منفصلًا عن النص انما تتكون داخله في تفاعلية مستمرة مع احتمالاته ضمن أفق تأويلية تتشكل عبر القراءة.

الفصل الثالث

اولاً:مجتمع البحث

يتكون إطار مجتمع البحث من (٢٥) نصاً بصرياً فنياً لأعمال فنانين عراقيين والتي تم الحصول عليها كمصورات في المصادر، فضلاً عن مواقع الفنانين في مواقع التواصل الاجتماعي وشبكة المعلومات الإنترنت أو من خلال التواصل مع الفنان نفسه.

ثانياً: عينة البحث

تم اختيار نماذج عينة البحث بواقع (٣) نماذج وتم اختيار نماذج البحث بصورة قصدية بواقع عمل فني لكل فنان.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة أداة الملاحظة التي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاتها لأنها تساعد على جمع الحقائق والمعلومات الأساسية في التحليل، مما يتيح للباحثة مساحة أوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد التحليل.

رابعاً: منهج البحث

استخدمت الباحثة المنهج الوصفي وصف الأنموذج ومن ثم تحليل النظام البناني للأنموذج من خلال الجانب البناني والتشكيلي، واستخراج مبادئ الهوية، كما يتم الإشارة إلى مفهومها، وتوضيح الأسلوب لدى كل فنان من خلال وصف عام لـ (نص) الفني. واستخراج أسلوب التفرد الذي تميز به الفنان، وتبيان الهوية ونوع المزاوجة إن وجدت، واستيعاب المعنى الكامن في النص من الموروث محليا أو حضاريا.

عينة رقم(١)

اسم الفنان: ستار درويش

اسم العمل: عالم عفوي

سنة الإنجاز:٢٠٠٣

عائدية العمل: دار الاندى ،عمان

قياس العمل: ٦٠*٦٠ سم

خامة العمل: مواد متنوعة

التحليل

يُقدم ستار درويش في هذا العمل مقاربة تشكيلية تتقاطع فيها البنية مع المعنى، ويتحوّل السطح التصويري إلى فضاء تفكيكي ينزع نحو التحريض البصري والفكري في آنٍ واحد. تتوزع اللوحة

إلى وحدتين مستطيلة متجاورة، لا بوصفها تنظيمًا هندسيًا بل كاستراتيجية فنية تعكس صراع الاتجاهات وتعدد مستويات القراءة. هذا التقسيم ذو الاتجاه المتعارض لا يهدف إلى التناظر، بل إلى زعزعة مركزية النظرة الواحدة، ومن ثمّ تفجير السكون التركيبي داخل اللوحة. تسود اللوحة بنية هيمنة لونية وشكلية، حيث تفرض بعض الأجزاء سطوتها البصرية من خلال الحجم أو الكثافة أو التكوين، ما يُحوّل الفضاء التشكيلي إلى ميدان لتوزع السلطة البصرية. فالفنان لا يعالج التكوين بوصفه كيانًا مكتملًا أو مستقرًا، بل يجزّئه ويقترح عليه التشظي والتراكب، ليُفعّل سطح اللوحة عبر رموز وأشكال ذات طبيعة تركيبية: دمى، أسلاك، بقايا أدوات وأجسام متروكة، كلها محمّلة بدلالات استهلاكية أو وجودية، تتحول هنا إلى علامات بصرية تفكك الواقع وتُعيد تركيبه رمزيًا. في الزاوية اليمنى الوسطى، يُحدث الفنان خرقًا للثبات الإيقاعي من خلال عناصر مركبة نافذة تتفاعل مع اللون الأبيض والبني ، في بنية تكسر الرتابة الشكلية وتُدخل اللوحة في حالة من (التيه المنظم) ، تُوقظ الذهن وتستدعي البحث في المعنى. وتُضاف إلى ذلك العناصر المادية – الحبال، الأسلاك، المواد المستهلكة – التي تُلصق وتدمج لا كأدوات تشكيل بل كشواهد، كبقايا سرد غير منطوق، كأن الفنان يستحضر من هذه المادة لغة بديلة لما تعجز الأشكال المرسومة عن قوله.

أما الفضاء السفلي من اللوحة، المبني على قاعدة أوكر فاتحة، فيُفعّل عبر شريط بصري بلون بني تتخلله حزوز وشفرات لونية، تتداخل مع حركات رمزية مبعثرة، تُبنى لا على المعنى الظاهر بل على (العلاقات الافتراضية) بين الأشكال. وهذه العلاقات لا تُحدّدها هوية العناصر بل حركة انسيابها واتصالها وانفصالها، في صيرورة دائمة، تنزع إلى التحرر من الثبات. إننا، في النهاية، أمام لوحة ليست ميدانًا للتمثيل بل للتجريب، حيث تختبر الأشكال حضورها لا في اكتمالها بل في تفاعلها، ويُمارس اللون حضوره لا في وفورته بل في غيابه، ويصبح الخط شاهدًا على الأثر أكثر من كونه مرشدًا للشكل. تجربة كهذه تحرّك الإدراك وتضع المتلقي في موقع المشاركة لا المشاهدة، فيتورط في محاولة فك شفرات العمل كما لو كان يعيد بناء ذاته من خلال بقايا المادة والذاكرة والاحتمال.

عينة رقم(٢)

اسم الفنان: كريم سعدون

اسم العمل: حقول الغريب

سنة الإنجاز:٢٠١٨

عائدية العمل: مجموعة خاصة ، جوتينبورج، السويد

قياس العمل: ٣١*٤٠ سم

خامة العمل: مواد مختلفة على ورق كارتون مقوى(اكريليك، احبار ، اقلام ملونة وطباعة بالاحبار)

التحليل

يتخذ الفنان من الجسد البشري أداة احتجاجية، ينصّبها بوصفها مركزًا دراميًا للعمل، لا من حيث اكتمالها التشريحي، بل من حيث طاقتها التعبيرية. فالجسد هنا ليس موضوعًا محايدًا، بل حاملٌ لصرخة، يُعيد عبرها الفنان موضعة الجسد كوسيط أيديولوجي وفلسفي في آن ،يُسمي الفنان عمله بـ(حقول الغريب) وهي تسمية لا تقف عند حدود الوصف، بل تُمثل اختراقًا للنص البصري ذاته، تُملي عليه أفقًا أيديولوجيًا مفتوحًا، وتخلق مسافة تأويلية بين المتلقي والنص. فهو لا يقدّم صورة مكتملة أو خطابًا مغلقًا، بل يضع المتلقي داخل بنية من الدلالات المضمرة التي تستدعي استنطاقها. فالفنان لا يرسم فقط، بل يكتب خطابًا عبر اللون والشكل، خطابًا موجّهًا إلى ضميرٍ جمعيٍ مضطرب. يُعيد الفنان ترتيب العلاقة بين الشكل والمضمون عبر طاقة اختزالية عالية. فالوجه والأطراف تُرسم بلون كالح، الأسود ، يوحي بالذبول أو الفناء، بينما يُفجّر الراس بما يحيط به من ضربات لونية نارية (أحمر، أصفر). هذا التناقض ليس عشوائيًا، بل يمثل ازدواجية البنية الشعورية: ألم داخلي خانق يتموضع في الوجه والقدمين المتلاشيتين، وانفجار انفعالي خارجي يتموضع في الجسد،

وكأن الفنان يوزع المعاناة على خريطة الجسد، فالمشهد ليس توثيقًا بل تجسيدًا لحالة وجدانية غاضبة، تُحاول أن تتجاوز الحدود التقليدية لما هو فني، لتخترق المجال السياسي والاجتماعي عبر أدوات الفن، اذ يمارس الفنان هنا نوعًا من (التمرد الجمالي) على سلطة الشكل.)، حيث لا يخضع النص البصري لسلطة المرجع بل يخلق مرجعًا جديدًا من داخله، وبينما يبدو العمل بسيطًا من حيث عدد الألوان أو وضوح التكوين، إلا أنّه معقّد دلاليًا.

عينة رقم(٣)

اسم الفنان: محمد الكناني

اسم العمل: ذاكرة مدينة

سنة الإنجاز: ٢٠٢٢

عائدية العمل: مقتنيات شخصية

قياس العمل: ٥٠*٥٠ سم

خامة العمل: خامات مختلفة على كانفاس

التحليل

يضعنا المسح البصري للعمل أمام تشكيلة مركّبة من العلامات(رموز، إشارات وأشكال هندسية) تتوزع على سطح اللوحة بانضباط مريب كأنها خرائط لوعي متعالٍ لا يُصرّح بنفسه. وفي قلب هذا الفضاء تنتصب مجسمات مجهولة تكاد ان تكون معلّقة بين الهوية واللاهوية، اذ يتبدى المشهد في طيف لوني تغلب عليه درجات الأزرق، ماهو الا لون الفكر والبرود الكوني، يحايثها تدرجات داكنة توحي بعمق لا يُنفذ إليه. توزيع الألوان هنا ليس زينة انما موقف إيحاء بصراع بين الشفافية والانغلاق بين الانكشاف والانطواء و بين الحسي والميتافيزيقي. فيأخذنا العمل إلى ما هو أبعد من التشكيل الظاهري، إلى فضاء تتراكب فيه الرؤية مع الحدس، في انزياح مقصود عن الإدراك الحسي نحو (مخيلة فلسفية) تستنطق الماوراء. فالأشكال الهندسية (الدائرة – المربع – المثلث) لا تُستحضر ككائنات مرئية

بل كرموز لمقولات كونية كبرى، كما لو أن الفنان يستدعي لغة أفلاطونية تريد استحضار الجوهر من خلال الشكل النقي المنزّه عن الغرضية.اذ هنا لا يعمل الفنان على تمثيل العالم، انما على إعادة خلقه من الداخل وفق نظام محكوم لا يخضع لإملاءات السياق السياسي أو الديني أوالاركيولوجي. فهو يتبنى موقفًا فنياً راديكالياً محضاً، يحرر الصورة من كونها وثيقة ويجعلها كيانًا قائماً بذاته و مكتفياً بكينونته الرمزية كخطاب تأملي في الجمال. فإن حضور الأشكال الهندسية في هذا النص البصري لا يمكن أن يُقرأ فقط بوصفه زخرفياً أو تنظيمياً، بل هو بالأساس إحالة إلى نزعة نحو النظام الكوني، لتتجلى الأشكال فيه كعلامات على العقلانية الخالصة أشبه ما تكون ببُنى أولى للعقل الذي ينظم الكون لا وفق العشوائية، بل وفق انسجام رياضي يُستعاد بصرياً. فالدائرة، بتمامها تشي بالكمال؛ والمربع باستقراره يحيل إلى الثبات؛ والمثلث بتوتره يوحي بالصيرورة. اي لا شيء يُركّب اعتباطاً، بل يُبنى وفق منطق داخلي أشبه بالهندسة الوجودية التي يتوسلها الفنان لفهم ذاته والعالم . في النهاية، تتخذ اللوحة موقفاً أخلاقياً ضمنياً يستبطن نقداً للعالم الواقعي، إذ تُستبعد كل صورة مباشرة للعنف، ليحل مكانها خطاب رمزي ينبه إلى الخطر الوجودي المحدق . فالفنان لا يصرخ، بل يهمس. لا يفضح، بل يرمز. وبهذا؛ يمارس الفن وظيفته الأسمى(أن يوقظ الوعي لا بالشرح، بل بالتساؤل؛ لا بالتصريح، بل بالإيحاء.).

الفصل الرابع

النتائج

١- كشفت الدراسة أن الفن المعاصر لا يمكنه بأي شكل من الأشكال استنكار الموروث الحضاري، فتأكيده على الموروث الحضاري والمحلي في نصوصه البصرية أكثر فاعلية.

٢- أوجزت الدراسة تباين واختلاف في تنوع الأساليب الفنية لدى الفنانين المعاصرين حين يتخذ من التغريب سمة لنصوصه الرسموية ويعطي في الوقت ذاته صورة عن الواقع المعاش (عينة رقم٣).

٣- يظهر الفنان نتائج الظلم والتعذيب وانتهاك حقوق الأرض والإنسان بنتاجاته بأسلوب تعبيري رمزي(عينة رقم١،٢).

٤- انزياح الشكل الإنساني من خلال الطاقات التعبيرية، مما شكل تفردا في نتاج الفنان المعاصر (عينة رقم٢).

٥- خلال العينات التي تم تحليلها ورغم تباين الاسلوبي، إلا أن الفنان اتخذ طابع النقد في أغلب المنجزات الفنية تحمل خطاب للمتلقي سواء كانت مشفرة تشفيرا عاليا(عينة رقم٣).

٦- اضهرت الدراسة تحرر الفنان المعاصر من الأساليب التقليدية الواقعية، وذلك من خلال تجسيد الواقع المعاش واستبدالها بواقع افتراضي، واقع بديل يبحث به عن السلام والتحرر من قيود الظلم والاضطهاد من خلال إشارة أو رمز أو استخدام عناصر من البيئة المحلية أو ما خلفته تداعيات الاحتلال والحروب(عينة رقم٣،٢،١).

٧- ضهور عنصر الخيال ليعبر عما يكتنز الدواخل من هواجس ورغبات وحتى حنين إلى الاطلال بنص رسموي فني ذي أسلوب أكثر تجريدا وتكثيفا واختزالاً وتعبيرا ويظهر ذلك في جميع نماذج البحث.

الاستنتاجات

١- ان جميع النصوص البصرية للفنانين المعاصرين تعرضت لإزاحة الشكل والمضمون، كأن تكون شاملة أو جزئية بتأثير أسلوب الفنان والخامة وفق مفاهيم جمالية وأدائية وفكرية معاصرة.

٢- أغلب النصوص الرسموية الفنية ما هي الا انعكاس عن صورة الواقع،وإن كانت قد تتخذ طابع الانزياح والتغريب والترميز.

٣- المرجعيات مثلت منهلاً للفنان المعاصر، ليساهم في تحرر مخيلة الفنان ويعطي السطح البصري إيقاعاً جديداً، ليخرجه وينقله من بؤرة ثباته وليعطي معان متعددة داخل النص الرسموي ويفتح باب التأويل له.

الهوامش

١- *ابراهيم احمد ، اشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،٢٠٠٦، ص ٢٢*

٢- *زهير صاحب ، حميد، نفل : تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٢ ، ص ٢٦*

٣- *مطاع صفدي ، نقد العقل الغربي (الحداثة ومابعدها)، مركز الانماء العربي ، لبنان ، ١٩٩٠ ، ص ٥٤*

٤- *عبدالحسن،احمد جبارة: تقانة الاظهار في الرسم العراقي المعاصر،رسالة ماجستير(منشورة)،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،بغداد،٢٠١٨،ص٤٣٩*

٥- *شاهين , محمود: التشخيصية فن تفسير الموضوعي, جريدة الثورة,مؤسسة الوحدة للنشر,دمشق ,٢٠١٣,الرابطEmail:admin@thawra>com*

٦- *محمد ،حماد:تكنولوجيا التصوير,القاهرة,١٩٧٣,ص٨*

٧- الحمداني، حميد : المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني – في قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، الجزء الأول، فاس، ٢٠٠٠–ص١٤٧دفاتر المركز، رقم ٢٠٠٤ ، ص. ص. ١١٣–١٢٠

٨- الادريسي ,رشيد: سيمياء التأويل قراءة في مقامات الحريري – دراسات مغاربية, مؤسسة الملك عبدالعزيز ال سعود، للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية, عددم٥–٦, ١٩٩٧– ص ٣٠

٩- علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت– الدار البيضاء، ١٩٩٥، ص٢٠

١٠- زهير صاحب، الفنون السومرية، سلسلة عشتار، اصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، ط١، بغداد،٢٠٠٥، ص ٧١

١١- لوتمان,يوري: بنية النص الفني,التكوين للطباعة والنشر,٢٠٢٠,ص٣٦