Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 25, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1980

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Controversy of meaning and deviation of centers in contemporary Iraqi painting

Alaa Ali Ahmad [1], Muhannad Abdullah AlKhazali [2],

[1] *College of Fine Arts, University Of Basrah, Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University Of Basrah, Basrah, Iraq*
E-mail addresses: alaa_a.ahmed@uobasrah.edu.iq , muhanad.jabar@uobasrah.edu.iq
ORCID [1] : https://orcid.org/0000-0002-2697-7499 , ORCID [2] : https://orcid.org/0000-0002-6763-1689
Received: 01 November 2022; Accepted: 13 December 2022 ; Published: 30 May 2023

Abstract

The research dealt with the topic (controversy of meaning and deviation of centers in contemporary Iraqi painting) , which was concerned with the issue of meaning and its presence in modern artistic work in particular, represented by the phenomenon of deviation from centers, and included four chapters: the first of them concerned the methodological framework of research, and contained the research problem in which it was highlighted Light on (meaning in contemporary Iraqi painting), and the research problem was identified by answering the following question:
(Is there a clear controversy in the meaning through the deviations of the Iraqi painting from its centrality ؟)
As for the second chapter, it included the theoretical framework, which contained three sections, the first included the concept of controversy in philosophical thought, while the second topic included the meaning between presence and centrality, while the third topic was concerned with the argument of meaning in contemporary Iraqi painting, while the third chapter was concerned with research procedures, The fourth chapter contains the results and conclusions, including:
1- The meaning in the concept of heterogeneity as an applied procedure in the structure of contemporary Iraqi formation is not complete unless it enters the composite sign system in the semiotic concept in a phenomenological manner as a mechanism that transcends the sensory perception to the transformed aesthetic perception in the construction of the image as a creative process resulting from the intentional awareness of the contemporary Iraqi painter, and this applies to All models .
2- Through the analysis of the sample (2, 3), it became clear that the art of contemporary Iraqi formation was influenced by the arts of modernity and post-modernity, not by the technical concept, but by the concept of a cognitive building based on a transformative basis for structural systems, and a conceptual intellectual to reveal the absent dispersed meaning .

Keywords: argument, meaning, center, deviation

جدل المعنى وانحراف المراكز في الرسم العراقي المعاصر

آلاء علي أحمد ١، مهند عبدالله الخزعلي ٢

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

تناول البحث الذي عني بقضية المعنى وحضوره في العمل الفني الحديث بشكل خاص ، متمثلاً بظاهرة الانحراف عن المراكز ، وتضمن أربعة فصول : عنى الأول منها بالإطار المنهجي للبحث ، وأحتوى على مشكلة البحث التي تم فيها تسليط الضوء على (المعنى في الرسم العراقي المعاصر) ، وتحددت مشكلة البحث من خلال الإجابة على التساؤل الآتي :
. (هل هنالك جدل واضح في المعنى من خلال انحرافات الرسم العراقي عن مركزيتها ؟)

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاث مباحث شمل الأول مفهوم الجدل في الفكر الفلسفي ، أما المبحث الثاني فقد شمل المعنى بين الحضور والمركزية ، في حين عني المبحث الثالث بجدل المعنى في الرسم العراقي المعاصر ، اما الفصل الثالث فقد عني بإجراءات البحث ، والفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات ، ومنها :

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

١- لا يكتمل المعنى في مفهوم التغاير كإجراء تطبيقي في بنية التشكيل العراقي المعاصر إلاّ بدخوله نظام مركب العلامة في المفهوم السيميوطيقي على نحو فينومينولوجي كآلية تتجاوز المُدرك الحسي الى المُدرك الجمالي المتحول في بنائية الصورة كعملية إبداعية ناتجة من وعي قصدي للرسام العراقي المعاصر ، وهذا ينطبق على جميع النماذج .

من خلال تحليل العينة (٢ ، ٣) ، أتضح أن فن التشكيل العراقي المعاصر تأثر بفنون الحداثة وما بعد الحداثة ، ليس بالمفهوم التقني ، وإنما بمفهوم بناء معرفي مبني على أساس متحول للأنظمة البنائية ، وفكري مفاهيمي للكشف عن المعنى الغائب المشتت .

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث :

يشكل المعنى جانباً مهماً ليكشف عن رغبة الانسان في توصيل أفكاره من خلال مستوياته الجسدية والصوتية والحسية وتلك هي رغبته لتحقيق التواصل مع المجتمع ، ولا يوجد شيء من دون معنى ، لان المعنى هو جزء من عملية الادراك عند الانسان وان المضمون هو المعنى الذي يحمله الشكل وان الفن شكل او صورة او مظهر او ايهام ولابد من ان يكون معبرا ، أي ان الفن شكل تعبيري وذو معنى وهذا المعنى يكون في باطن الصورة ذاتها وهو لا يشير الى خارجها وان معنى العمل الفني بوصفه كشكل او صوره هو اسقاط لفكر الفنان عن الحياة او لعاطفة وليس نسخه منها وهذا ما يجعله صوره رمزية ذات معنى ، وان فكرة المعنى من اهم ما شغل الفلسفة المعاصرة عموما والتحليلية خصوصا الى درجة ان بعضهم حدد الفلسفة بانها تحدد المعاني ، وقد ذهب الفلاسفة مذاهب شتى في تحليلهم لكلمة (معنى) ، وبذلك تتبلور مشكلة هذا البحث من خلال ما يستدعيه من فضول لدى الباحثان في البحث عن صورة وآلية قراءة جدل المعنى لتسجل تساؤل مشكلة هذا البحث في الاتي : هل هنالك جدل واضح في المعنى من خلال انحرافات الرسم العراقي عن مركزيتها ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه :

تسليط الضوء على موضوع جدل المعنى وانحراف المراكز في الرسم العراقي المعاصر ، ويعين المهتمين على التنبه لدور الافكار في صناعة اوجه فنية جديدة من حيث المحتوى او المرجعيات ، ويساهم في رفد الفنانين بأفكار عن طبيعة الاختلاف التي تجعل من الفن ذو صبغة بنائية مختلفة .

ثالثاً : هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى الكشف عن جدل المعنى وانحراف المراكز في الرسم العراقي المعاصر .

رابعاً : حدود البحث :

الحد الموضوعي : مصورات الأعمال الفنية الخاصة والتي تحمل خصائص المعنى في رسومات الفنانين العراقيين .

الحد الزمني : يتحدد البحث بالفترة منذ العام (٢٠٠٩ الى ٢٠٢١) .

الحد المكاني : العراق ودول المهجر

خامساً : تحديد المصطلحات :

١. **الجدل : لغةً :** جدل : رجلٌ جَدْلٌ مِجدالٌ أي خَصْمٌ مِخْصام ، والفِعْلُ جادَلَ يُجادِلُ مُجادَلةً (Stolentez, D.T., p. 100)، "جادلهُ ، خاصمه ، (مجادلةً) و (جدالاً) والاسم (الجدل) وهو شدة الخصومة " (Muhammad bin Abi Bakr, D.T, p. 96)

اصطلاحاً : لقد وصف الفيلسوف الفرنسي (لالاند) مصطلح الجدل بأنه قد حمل الكثير من المعاني لدرجة انه لم بعد بالاستطاعة استعماله استعمالاً مجدياً الا اذا جرى توضيح المعنى الذي يستعمل فيه (Lalande, 1996, p. 274).

يستمد اسمه من الفعل اليوناني الذي يعني (يحاور) (Ormson, JR, 1963, p. 124). و (الجدل) فن تقسيم الأشياء أو المفاهيم إلى أنواع و أصناف للتمكن من فحصها و مناقشتها (Lalande, 1996, p. 272). كما يعرفه أرسطو بأنه فن البرهان الدقيق ابتداء من مقدمات معينة ، سواء كانت صحيحة أم فاسدة (taylor, 1992, p. 21) ، أما (كانت) فقد استخدم مصطلح الجدل و أطلقه على طريقته في البرهنة على الميتافيزيقا مفرقاً بينها و بين المعرفة المستمدة من الظواهر (Muhammad, 1987, p. 616).) والجدل هو "كل متوالية فكرية او حتى كل متوالية ظواهر ترتبط منطقياً بعضها بالبعض الاخر" (Lalande, 1996, p. 274) .

الجدل إجرائياً : الجدل هو فن من فنون الحوار المعرفي للمعاني والدلالات وتأثير هذه المعاني على الأخر و على الموضوع ككل

٢. المعنى :

لغةً : مفرد مشتق من (ع ن ي) والجمع معاني ، وهو ما يقصد به الشيء ، يقال من الكلام معناه ، أي فحواه ومضمونه" (Massoud, 1992, p. 754) . والمعنى" كل ما يرتبط في الذهن ارتباطاً عُرفياً بالمطابقة ذلك هو المعنى الحقيقي ، أو ذهنياً بالتضمن أو اللازم وهو المعنى الضمني ، أو مجازياً بواسطة الاستعارة وهو المعنى المجازي ، أو طبيعياً بحكاية الصوت للمعنى وهو المعنى الطبيعي" (almukhtar, 2008, p. 1568) .

اصطلاحاً : هو "إدراك ذهني للأشياء ، ويكون مجردا إذا كان ما يمثله شيئا ذاتيا مثل الخير والشر والشجاعة ويكون حسيا اذا كان الشيء الذي يمثله موضوعيا له كيان مستقل عنا مثل الشجرة والمنزل والقلم " (Riyadh, D.T, p. 249) ، والمعنى " الجزء الاساسي من فكرة أو وعي لشيء ما وليس للمعنى ملازم سايكلوجي جاهز في الذهن يمكن ان يكون بديلاً له ويؤدي عنه وظائفه" (Ogden, D.T, p. 290) ، والمعنى "هو الطريقة التي يقدم بها الشيء للمسمى الواحد ، وللشيء معنى يتمثل في طريقة التعبير عن ذلك المعنى" (Ali, D.T, p. 110).

المعنى إجرائياً : كل فكرة أو مضمون تنقله الالفاظ من مرسل الى مستقبل ، وهي كذلك قدرة التعبير على إيصال مجموعة من الأفكار يعبر من خلاله الأنسان عن مشاعره لإعطاء معاني واسعة .

٣. المركز:

لغةً : " ركز المركز ، غرزك شيئا منتصباً كالرمح و نحوه " (Ibn Manzoor, 2000, p. 214). والمركز هو المقر الثابت الذي تتشعب منه الفروع ، والمركزي منسوب الى المركز ... والمركزية نظام يقضي بتبعية البلاد لمركز رئيسي واحد، ونقيضها اللامركزية وهو النظام الذي يمنح للأقسام المختلفة نوعاً من الاستقلال المحلي (Arabic Language, 2004) .

اصطلاحاً : المركزية ليست هي تركيز على الاهتمامات وإنما هي فرض لرؤى المركز واهتماماته ، كتوظيفها لخدمة مصالحه ، كما أن هذا التعريف يقصد التمركز على مجالات الثقافة والقيم والحضارات والشعوب ، وبكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة (Al-Ghamd, 2010, p. 21) . والعلاقة بين المركز والهامش من حيث هذا المفهوم القديم هي علاقة السيد بالعبد

المركز اجرائياً : هو الذي يمثل الأستقرار والثبات والمعرفة العلمية ذات علاقات نصية سياقية خارجية .

الفصل الثاني :

المبحث الأول : مفهوم الجدل في الفكر الفلسفي :

يعد الجدل من المفاهيم العلمية التي كانت مرافقة لوجود الأنسان ، وهو مصطلح يوناني يعني بفن الحوار أو النقاش وعلم القوانين التي تحكم الطبيعة ، وقد أشير إليه في القران الكريم كسورة هود (قَالوا يا نوح قد جدلتَنا فأكثرت جدالَنا فأتنا بما تعدنا إن كنت من الصادقين) ، إذ تبين أن الجدل لا يقبل الشك ، وانه من الأمور التي رافقت الإنسان ووجوده بداية في الجدال مع نفسه من ثم مع ما حوله من موجودات مادية طبيعية والأخرى غير طبيعية ، حيث اهتم علماء الفلسفة بالجدل ومنهم :

(زينون الإيلي)(٤٩٠ . ٤٣٠ ق.م) والذي يعد نموذجاً بارزاً للمجادل ، كما قال عنه (أرسطو) انه ابتكر الجدل ، من خلال الاشارة الى " مفارقات (زينون) التي دحضت بعض فروضه بأن استخرجت منها نتائج لا يمكن التسليم بها " (Alaa, 2021, p. 11) ، إذ ان الجدل عنده يقوم على البرهان بالخلف من أجل افحام خصومه ، هذا البرهان القائم على اثبات صدق قضية معينة بإثبات استحالة نقيضها . (Karam, 1977, p. 31) . أما **(طاليس)(٦٢٤ . ٥٤٦ ق.م)** فمنهجه قائم على العلاقة الجدلية بين المجسد والمجرد او الاتجاه الفيزيقي والاتجاه الميتافيزيقي ، حيث ان الوجود عنده متعدد المظاهر ، وهذه المظاهر تتناسق في نظام طبيعي بديع برغم ما يبدو عليها من تحول وتغيير ، وترجع جميعها الى جوهر واحد وهو الماء الذي هو اصل كل الموجودات وان الموجودات مادة اولى جوهرية ولابد ان تكون الانفس جميعاً ذات منشأ واحد هو نفس اولى جوهرية او ما يسميه بالنفس الكلية اي انه برغم نظرته الواقعية للموجودات يعتقد بوجود قوة غير مرئية خارجة عن نطاق الكون ابدعته ودبرت امره ، فاطلق عليها صفات الجمال والقدرة من دون تحديد ثابت (aljundey, D.T, pp. 18-19). بينما أحاطت فلسفة **(هير اقليطس) (٥٤٠ . ٤٧٥ ق.م)** بمبدأ جدل الصيرورة والتغيير ، والتي تعد اشارة إلى ان " فكرة النار وتغيرها بصورة الأئتلاف بين الاضداد ، فهناك قبل الأئتلاف صراع دائم بين الاشياء التي يتركب منها العالم ، هذا الصراع يتمثل في انها تفنى في النار لتعود حية في معنى الوجود العام ، وتتحرك نحو التراب فتتذبل ذبولاً شاملاً " (Al-Yassin, D.T, p. 66_67) ، أما **(سقراط)(٤٦٩ . ٣٩٩ ق.م)** ، فيرى أَن حقيقة الأشياء في ماهياتها ، وأن العقل هو السبيل الذي يصل لاكتشاف هذه الماهيات ، وتبيان حقيقتها وحدود معانيها ، عبر آليات وطرق علمية اعتمدت الدقة والمنطق ، وهذا ما يؤكد أنه

انتهج في طرح الآراء ومناقشتها عن طريق العلم الذي يوصل للحقيقة بعيداً عن الآراء الفردية والأسطورية وعالم الميثولوجيا ، إذ يرى أن "غاية العلم ادراك الماهيات أي تكوين معاني تامة للحد ، فكان يستعين بالاستقراء ويتدرج من الجزئيات إلى الماهيات المشتركة بينها ، ويرد كل جدل إلى الحد والماهية" (Karam, 1977, p. 52) . أما **(افلاطون)(٤٢٧ . ٣٤٧ ق.م)** فينقسم الجدل عنده الى جدل (صاعد) وجدل (نازل) ، وقد بين بأن الجدل (الصاعد) هو المنهج الذي به يرتفع العقل من الإحساس الى الظن الى العلم الاستدلالي الى التعقل المحض (Plato, Republic Dialogue, 1974, p. 337) ، وهو " فن النظرة الشاملة التي تعطينا القدرة على تعريف الموضوع الذي نريد معرفته عن طريق الكثرة المبعثرة في المثال الواحد " (Plato, Phaedrus interview, 2000, p. 105) ، لذلك اعتبر الجدل (الصاعد) عنده أحد الطرق والوسائل المهمة البحثية في الفلسفة ، أما الجدل (النازل) هو الذي يتبين ملاءمة المثل بعضها لبعض ، وهو رأس العلوم يجعل العلم ممكناً ؛ لأنه يرى المثل مترتبة في أنواع وأجناس أي يرى بعضها مرتبطًا بالبعض بواسطة مثل أعلى وأعم ، وهذه مرتبطة كذلك بمثل أعلى وأعم ، إذ يرى ان العقل يستطيع ان يرتفع من العالم المادي غير الحقيقي الى العالم المعقول الحقيقي وهو عالم المثل ، فالجدل عنده هو الأداة التي تشمل المنطق وعلم ما وراء الطبيعة ، وهو العلم العابر لكل مراتب الوجود صعوداً ونزولاً ، أما **(ارسطو)(٣٨٤ . ٣٢٢ ق.م)** فيعد الجدل عنده أحد تصانيف المنطق ونوع من أنواع الاستدلال المنطقي التي توصل الفرد المجادل الى طرق الجدل الصحيح وجاءت اهمية المنطق بشكل عام وللجدل بشكل خاص نتيجة نقده المستمر للمنهج المتبع من قبل السفسطائيين . إذ قسم (أرسطو) صناعة الجدل الى ثلاثة أجزاء :

اولاً: نستطيع من خلاله ان نتعرف على الاقاويل التي تلتئم منها المخاطبة الجدلية واجزاؤها واجزاء اجزائها الى ابسط ما يتركب منه.

ثانياً : تعرف فيه الموضع التي منها تستنبط المقاييس في اثبات الشيء أو ابطاله في جميع اصناف المطالب في هذه الصناعة .

ثالثاً : " يعرف فيه كيف ينبغي ان يسئل السائل وان يجيب المجيب وعلى كم نحو يكون السؤال والجواب" (Ibn Rushd, 1992, p. 32) . أما **(كانت) (١٨٠٤ . ١٧٢٤)** ، فالجدل عنده منطق الخداع ، ويتناول مبادئ صورية للفكر ، حيث ان الغرض من البحث في الجدل عنده هو " التمهيد الى نقد العقل الخالص العملي لأنه اذا كان نقد العقل الخالص النظري قد اخفق في معالجة المسائل المتعالية عند التجربة فان امام نقد العقل الخالص العملي مجالا كبيرا للاعتراف بها " (Huwaidi, 1981, p. 117). وقد قسم (كانت) المنطق الى منطق صوري ومنطق ترنسندنتالي (المتعالي) ، إذ يرى " ان موضوع التحليل الترنسندنتالي [*] هو تحليل العناصر او الشروط القبلية التي يصوغها العقل الفعال من اجل ان يكون أي موضوع لإدراكنا الحسي ممكناً " (Al- Dabaj, 2011, p. 28) ، أما الفيلسوف **(جورج هيغل) (١٧٧٠ – ١٨٣١)** " فالجدل عنده يعتمد علة مبدأ السلب ، كما يقوم على القضية و نقيضها و التركيب بينهما ، إذ ميز (هيغل) بين الجدل الباطني والجدل الخارجي ، " فلابد ان يكون جدل الأشياء الموضوعية الباطنية فيها ، طالما انما لا تستطيع أن تنمو وأن تنفى إلا بفضل التناقضات الموجودة فيها بالفعل ، لكن الجدل يمكن أن ينطبق على التصورات بالطريقة الخارجية ، ويعثر فيها على تصدعات لا تنطوي عليها فعلا ، وذلك في رأي (هيغل) ضرب من سفسطة ، أما الجدل الصحيح فهو كامن في باطن التصورات ، أُو المقولات وتطور ما بها من تصدعات بطريقة جذرية " (Enwood, 2000, p. 165) ، كما يؤكد بأن الجدل هو حركة تؤدي إلى التطور " الذي يجعل الكائن يمر من حالة رثة نسبيا ومجردة إلى حالة أكثر غنى وعيانيه . فكل فكرة لما في ذاتها نفيها الخاص الذي يجعلها تتحول إلى فكرة أخرى تنفي ذاتها هي أيضاً فيتبين عندئذ أن هاتين الفكرتين ليستا سوى لحظتين لفكرة ثالثة تحتوي على الأوليين بحيث ترفعهما إلى وحدة عليا ، وهكذا يتحقق التقدم الديالكتيكي " (Renee, 1993, p. 14) ، ويعني من هذا أن الجدل يتكون من القضية التي تحتويها في داخلها على نقص ، فهذا النقص يؤدي إلى البحث عن نقيض هذه القضية ، وعند الوصول إلى هذا النقيض يكون هناك نقص أيضا في هذا النقيض ، هذا النقص يؤدي إلى الوحدة بين القضيتين من أجل الوصول إلى وحدة عليا ، أما **(ماركس ١٨١٨-١٨٨٣)** ، فأن الجدل لديه يبدأ بالواقع المادي وجعل الفكرة نتاج الواقع المادي ، وأدى به القول بالمادية الجدلية في تفسيره كافة حقائق الوجود والطبيعة والإنسان ، فالمادة هي الحقيقة في العالم وقد تطورت في مراحل جديدة لتظهر في إشكال الوجود ، حتى الإنسان نفسه وتفكيره وكذلك المجتمع كلها انعكاسات للمادية ، فالمادة اسبق من الفكرة وهي أصل وجودها " (Samah, 1973, p. 36) ، كان تفكيره المادي هذا نابعا من تأثره بعصر الانقلاب الصناعي والثورة العلمية في انكلترا . أما **(جاك دريدا) (١٩٣٠ - ٢٠٠٤)** ، فقد تناول مفهوم الجدل بمعنى المغايرة والاختلاف ، حيث اعتمد على المنهج التفكيكي الما بعد حداثوي الذي سعى إلى تفكيك المعنى ؛ بعدّه إستراتيجية قراءة لا يبحث عن الانسجام ، بل يؤكد الوجود الدائم للاختلاف والمغايرة ، والنص (العمل الفني) في تصور دريدا آلية تشتيت تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية من التأويل القراءاتي ، ويترتب عن هذا اللاتناهي غياب أية حدود تقيّد هذه الممارسة النصية ؛ كون النص ليس ساحة بيانات وانما ساحة تباينات وانه مجال للتوتر

والتعارض وحيز والتشتت والتهميش ، وذلك حيث يتولد دوماً عن القراءة تفكك البنى وانفجار المعنى وتشظي الهوية (Harb, 2010, p. 21) ، أما **(باشلار) (١٨٨٤ ـ ١٩٦٢)** ، فالجدل عنده قائم على العلاقة التكاملية بين العقلانية والتجريبية ، عن طريق الحوار الفلسفي الذي يكفل تحقيق يقينية الاتصال المباشر بين النظرية والتجربة وهذا اليقين انما يقوم على فرضيتين فلسفتين هما : لا عقلانية في الفراغ ولا تجريبية مفككة في العلوم الطبيعية المعاصرة . فالجدل عنده يأخذ مفهومه من الدروس التي يمكن أن نتلقاها ونحن في يقظة فلسفة مقابل معطيات الفكر العلمي المعاصر (wekedy, 1980, p. 147) .

المبحث الثاني : المعنى بين الحضور والمركزية :

يأتي المعنى من تجاور الأجزاء ، من خلال مساهمة كل مفردة في تجربة القراءة بما يثيره من ردة فعل ناتج عن موقعها في النص ، وعلاقتها بما قبلها وما بعدها ، فقد ينتج المعنى من اللامعنى ، وبهذا يوصف الفن بأنه حدثاً ومحاولة تجميع عناصر عبر التفاعل مع معطيات البنية التركيبية للنص وذلك على وفق تتابع زمني يتبع ظهور وحدات النص ، بمعنى ان العمل الفني يشكل واقعة تفرض نفسها ، والفن المعاصر بوصفه اللا شكل في خصائصه التجريدية المتحولة يأخذ دوره كحدث في لحظة من الزمان كما وتنطبق على فنون ما بعد الحداثة ، وعندما نصف الفن التشكيلي المعاصر حدثاً أي أنه أخذ راهنيه العصر ، وعملية التشكيل تحققت من ذلك الواقع (Amhaz, 1996, pp. 232-235) .

ومن خلال فهم المعنى تكمن العملية الإبداعية في فن التشكيل الذي يتحدد بآلية التحوّل لما تحمله من تغيير وتعدد وتنوع ، ومن مصادر المعنى أيضاً هي(الاستعارة) ، التي تسهم في السعي وراء ظهور صور أكثر أشراقاً من قبل حقائق موجودة سابقاً ، في خلق صور مجازية مبتكره ومختلفة والانتقال من السطحي والظاهر الى الخفي والباطن الذي هو المعنى الجوهري والمقصود ، لتفسير الحقائق العقلية ، وذلك لرفع التضاد وتوكيد الأتفاق بين الفن والفلسفة ، لأن دلالة الفن لمفردة اللغة تحمل مخزون دلالي لا تخلو من إستعارة ، وتعدد في المعنى (Harb, 2010, pp. 48-49) ، إذ تعد الإستعارة مصدر أولي للإبتكار من خلال مضامين القوى التأويلية ، وبوصفها تفاعلاً بين كلمة وسياق تبدو فيه غريبة ومناسبة في آن واحد ، قد تكون المفردة الإستعارية خالية من المعنى ، لكنها تصبح محملة بالمعنى حين توسع تعريفها المعتاد باستنتاج معنى مجازي ، إذ يقول (ريكور) أن وظيفة الأستعارة الأرشاد من خلال الربط المفاجئ بين عناصر لم يسبق أن إجتمعت من قبل ، والتغيير في المعنى الذي يحدث بواسطة الأبتكار الأستعاري "هو اجابة الخطاب على التهديد بالتدمير الذي تمثله الغرابة الدلالية " (Armstrong, 2009, p. 107) .

أما المفهوم السيميائي للمعنى فيتحدد بالدلالة ، والسيميائية عند بورس ، نظرية في التأويل لأن المعنى داخل العلامات ، والعلامة تنتج دلالة (Said, 2005, pp. 27-29) ، وللدلالة أهمية كبيرة في الدراسات التحليلية للعمل الفني بوصفها المحور الثاني للنسق التحليلي السيمولوجي التي تتطابق مع المكونات المرئية في النص الفني من خلال العلاقات والاشارات والرموز ، وفهم أمر من أمر آخر ، كذلك من خلال العلاقة الذهنية بين صورتين (Fakhoury, 1985, p. 10) .

أن التحويل السيميائي في لغة التشكيل الفني ، يتحقق عبر العلاقة المتحوّلة بين موضوعين سيميائيين أو أكثر من خلال تراتب الأشكال والعناصر التكوينية وأنظمتها داخل بنية التكوين الفني ، فالسيمياء في الفنون التشكيلية إسوة بالنص الأدبي ، لا يفهم المعنى إلا من خلال مفهوم التحول عبر الأنساق وهذا ما تعكسه فنون التشكيل .

وبهذا فأن المعنى يختلف من فنان الى آخر ، فضلاً عن التعقيد المتجانس والمتلابس الذي خلف تحول في أعمال الفنان الواحده أو بين فنان وآخر ، وسيميائياً يتحقق المعنى كما هو في اللغة الذي أشار له كل من دي سوسير و الجرجاني ، في تعريف إجرائي للعلامة وهو : أن العلامة بمفهوم مركب من الدّال والمدلول ، وأن أنتاج الرسالة أو العمل الفني هو نوع من التشفير فأن تلقّي الرسالة وتحويلها الى المدلول هو نوع من فك الشفرة بالعودة بالرسالة لإطارها المرجعي في النسق الأساس (Kurzweil, 1985, pp. 266-267) ، وأن مهمة الفهم تقتضي الانتقال عبر هذه الشفرات والتوجه صوب اللامتناهي من الشفرات ، وتحوّلاتها لإيجاد المعنى ، وذلك لعد النص كتلة من الدوال لا المدلولات .

ولو تطرقنا للمعنى من خلال (جاك دريدا) وإستراتيجية التفكيك التي لا تعترف بسلطة المعنى ومركزية الحقيقة في النص ، بل بفلسفته القائمة على الاختلاف والغيرية ، وتفكيك سلطة المعنى ، فأن الميتافيزيقيا بهذا الشكل تفترض مسبقاً سلطة المعنى ، وقد سعى (دريدا) جاهداً لتقويض الثنائيات في أساسها الميتافيزيقي التفكيكي ، وقد سعى (دريدا) لتغيرات في سلوك المعنى ، والقصد منه هو بيان إستراتيجية الحضور والغياب والاهتمام في البنية الخالقة للعلامات والرموز ، ما ينطبق على الفن التشكيلي المعاصر الحامل للعلامات والرموز في بنيته المتغايرة التي تعطيه سمة إبداعية من خلال تعدديه في حضور المعنى الغائب بفعل اختلاف الدلالة الحاملة للمعاني غير خاضعه للمعنى الثانية ، فضلاً عن نقد التمركز وتحطيم المراكز ، لما للمركز من أهمية في حركة الدلالة والمعنى

هنا تكون خاضعه الى مساحة التحول ومراكز التراكيب البنائية للمنجز الفني . والتي سعى فيها حول نقض التمركز حول العقل وفكرة الحضور التي سماها (دريدا) (ميتافيزيقيا الحضور) وهذه النظرية لا تنفصل عن نقد التمركز لأنها تعني حركة الدوال داخل أي مركز وعند تفكيك المراكز تأخذ الإحالة الى دلالات مستمره لانهائية ، وهذا يعني لا تنفصل عن نقد التمركز (Zima, 1996, pp. 88-94) .

المبحث الثالث : جدل المعنى في الرسم العراقي المعاصر:

كان للمعنى اثر واضح ودلالة مهمة في الفنون الرافدينية من خلال شكل الجسد أو اي مادة فنية تشكل خطاباً تشكيلياً ذات معنى رمزي خاص به ، ومن ثم جاءت الديانة الاسلامية والتي أثرت في حضارة العراقيين مثلما أثرت في غيرها في الحضارات والشعوب الأخرى التي انطوت تحت راية الإسلام ، والتي دفعت الفنون العراقية نحو المعنى والتجريد ، فالمعنى في اللوحة الفنية له القدرة على خلق جو يمثل الفن الإسلامي في ذاته ، من خلال تجريد الأشكال من واقعيتها ، كي يصبح فعلا سيميائيا تتحول فيه الأشكال من آيقونة شكلية إلى عنصر تشكيلي جمالي وخطاب إبلاغي ، وذلك بانحراف (الأشكال) إلى معنى رمزية عبر ائتلافها مع بقية الأشكال أو العناصر الطبيعية المترابطة معها ، مما يشكل منظومة من المعاني والدلالات خارج نطلق النسق الشكلي للوحة ، إذ تحول إلى لغة تمثلها معانٍ ذات مضامين عالية من خلال اللمسات الجمالية التي توحيها تلك الأشكال (Bozort, 1988, p. 421) . وكان لحضور الرسم العراقي في الوطن العربي أثراً واضحا على أيدي فنانين من رواد الساحة الفنية والفن التشكيلي المعاصر في العراق الذين أخذوا على عاتقهم رصف اللبنات الأولى للحركة التشكيلية المعاصرة من خلال الحضور المتميز والملحوظ على المستويين العربي ومن خلال تقديم المواضيع التي قدموها ذات الدلالات التعبيرية من معانٍ ورموز تضمنتها رسوماتهم (Adeel, 1986, pp. 67-68) ، إذ ظهرت جماعات الرعيل الاول المؤسس للحركة الفنية في العراق عام ١٩٢٠ والتي مثلت بداية ازدهار الرسم العراقي ، إذ عدت اعمال (عبد القادر الرسام) تعبيرا عن الحياة الريفية كمعنى او دلالة محملة بحب الطبيعة وانجازه الكثير من مظاهر الحياة العسكرية القديمة كدلالة لأيام المعسكرات الحربية (Nizar, 1986, p. 42) ، كما وظهرت في عام (١٩٤١) (جمعية أصدقاء الفن) ، بمبادرة من الفنان (أكرم شكري) من خلال دخول الأسلوب الحديث في فن الرسم الذي كان واضحا في نتاجاتهم ، شكل (١) .

شكل (١) أكرم شكري

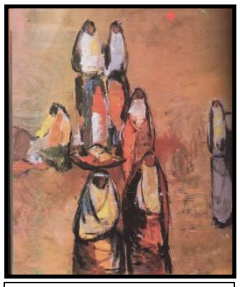
أما في الخمسينيات فقد ظهرت جماعات فنية ، عملت على تطوير الرؤيا الفنية لتنمية ذوق الجماهير منذ بداية نشوء الفن العراقي المعاصر ، فالفن الذي قدمه (فائق حسن) يعبر عن الجوهر الشعبي من خلال مزجه (تناصيا) للأشكال العربية والواسطية والأشكال الأوربية فكانت موضوعاته ذات أسلوب خاصا به كان قريبا من الانطباعية من محتواه ، فالمعنى وجد في أعماله بشكل واضح ذات شكل أفق ذاتي إذ انه اتجه إلى رسوم الأطفال والتجديدات المكثفة من خلال المعالجة اللونية والأشكال المرتبة التي تترك أثرا عميقا في وجدانه ودلالاته التعبيرية (Jabra, 1986, p. 14) ، شكل (٢).

شكل (٢) فائق حسن

أما تجربة (شاكر حسن آل سعيد) فكانت المعاني والدلالات تدور حول استخدام الخط في اللوحة التشكيلية المعاصرة وتوظيفها والتي تعد ممارسة علامة دلالية في التشكيل الفني محاولة العودة إلى القيم الحقيقية للاوعي في الفن ، وذلك بعد أن حققت النزعة التجريدية آخر أشكال التطور الفني الذي بدأه فنان العصر الحديث ، فانطلقت أعماله إلى اختزال العالم الخارجي إلى أسلوب تجريدي ليكشف عن أفق جديدة للتجربة الفنية ، شكل (٣) ، فكانت أعماله الفنية تتمازج فيها الخطوط العربية مع الخطوط البدائية الشبيهة للخطوط الأولية في تكوينها (Al Said, p. 83)

شكل (٣) شاكر حسن

أما الفنان (إسماعيل الشيخلي) فأعماله مرتبطة في اغلبها بشكل المرأة والأجواء الشعبية ، إذ بدأت أعماله تأخذ طابعا يكشف عن ولع الفنان بالبيئة الشعبية وأسرارها وذكرياتها ليضع أجمل لحظاتها في ابسط رموز مجردة تنموا داخل إطار عالم اللوحة الفنية ، شكل (٤) ، فأخذت النساء تهتم جانبا كبيرا لا في لوحته بشكل مجاميع لونية تمتد وتتقاطع بتكوينات ومعانٍ موحية لمضمون الطبيعة والأشخاص والنساء وحياة البادية (Nizar, 1986, p. 73).


شكل (٤) اسماعيل الشيخلي

شكل (٥) محمد مهر الدين

أما الفنان(محمد مهر الدين) فكانت معالجاته عبارة عن تحولات ، وبدأ سياقه فاعلا في رسوماته العلامية ، التي تضعف فيها المعنى ويهمش لصالح عذوبة الشكل ذي الحس الهندسي فيصب بذلك على المتلقي العثور ثغرات داخل اللوحة (Al-Aasam, 2004, pp. 66-67) ، شكل (٥) .

شكل (٦) عاصم عبدالامير

واستدعى الفنان (فاخر محمد) الاهتمام بتقديم تجربة المزاوجة بين المرئي والمتخيل ليرسم بحرية غير مقيدة فضاءات الحلم جاعلا من أشكاله تمرح على السطح التصويري كمعانٍ وعلامات تحيا حياتها حسبما تريد ، وفيما يخص الفنان (عاصم عبد الأمير) فقد استثار بنزعة إنسانية رثائية ، وثق منها لمشكلة الحرية وكانت رسوماته مع أوائل الثمانينيات ، تتخذ من التعبيرية والتراكيب شبه التصميمية ذاتها منطلقا لها ، إذ إن رموز (عاصم عبد الأمير) تتداخل على مستويات عديدة ترمي لأول وهلة بفوضى رسوم الأطفال عامة شكل (٦) ، فأشكاله المتناثرة على سطح اللوحة ، تفتح أفق التأويل وتستدعي المتلقي إلى البحث عن معنى أو معاني خلف وجوه مجردة وأشكال تجريدية خالصة وعلامات تبدو كأيقونات حملت طاقة تأويلية ، أدت إلى إحداث انحرافات في المعنى .

شكل (٧) هناء مال الله

فيما يخص الفنانة (هناء مال الله) فقد تميزت رسوماتها بوصفها انساقا تصويرا متعالقة سواء حملت هذه الأنساق طابعها الإيمائي أم المجرد المقفل على ذاته ، وتظهر ميلها نحو تجذير عناصر السطح بين المنجز الأسطوري والرمزي والتجريدي حيث بدأت اهتماماتها باللوحة في محاولة لفك أسرار العلاقات وسحر تراكيبها وفق أنساق ذات معانٍ (Al-Aasam, 2004, p. 98) . شكل (٧) .

أما المرحلة التي أعقبت الحرب ٢٠٠٣ فقد ظهرت على خارطة التشكيل العراقي مرحلة جديدة في الفكر والامكانيات المادية ، بعد أن كانت مسخره للترويج لأفكار وأيدولوجيات ليس لها بالفن من رابط سوى انه (فن السلطة الحاكمة) , فقد ظهرت قدرات أسلوبية متنوعة في هذه المرحلة بعضها يمكن ان يكون متحولا عن الذي كان ثابتاً من صيغ وطرق اخراجيه في بنية الاعمال الفنية متأثره بالمفاهيم المتولدة من تشظيات حركات ما بعد الحداثة الغربية فالفنان العراقي بدأ يواكب ما يدور في العالم من طروحات فنية حديثة محاولاً اللحاق بالتجارب العالمية في مجال الفن التشكيلي بعد انقطاع فعلي دام اكثر من خمسة وثلاثون عاماً ، خاصة بعد انتشار ودخول وسائل الاتصال المتطورة (كالقنوات الفضائية ، وشبكة الانترنت ، اضافة عن امكانية السفر) وهو ما ظهرت نتائجه بشكل واضح عند جيل الألفية الثانية (Al-Jizani, 2014, p. 203).

أن السمة البارزة في تحولات هذه الفترة ظهرت عبر ملامح أفكار جديدة التي من أهم تطبيقاتها هو التعامل الحر مع المواد ، فقد كان انشغال الفنان في كيفية الصياغة الإبداعية لهذه المواد خلقت تحولات جمالية وانفتاح تجريبي أدى الى إنتاج أكثر من اتجاه واسلوب ، " التمرد على الاساليب التقليدية - استلهام التراث بروح العصر- استعمال المواد الفنية بوعي يمنح الفن شكلا أكثر تطوراً وموازياً لغليان الواقع ومتغيراته - فهم الفن كحرية لها أساسها التاريخي الموضوعي - جعل البحث الفني أكثر وعياً لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة " (Adeel, 1986, p. 11) .

فقد جسدت موضوعات الفنان (حسام عبدالمحسن) عن العنف وعن الارهاب ، فأعمال الفنان حسام عبد المحسن تبنى على آثار ذاكرة الحروب والتدمير ، كتل لونية بيضاء ورمادية وأخرى حمراء مستوحاة من دخان التفجير والنيران المشتعلة ، كما أن له أعمال ذات معانٍ ومضامين اخرى تتكئ على قصائد السياب . والفنان قد شكل العمل بأسلوب يختلف عن رؤية السياب لكنها قريبة من خيالاته " لوحات الفنان حسام صغيرة في الحجم لكنها تحمل امتداداً واسعاً لأكداس الالوان ونغمها وتشكل عوالم هذا الفنان الذي برع في الاشارة الى الواقع ورصده في سلسلة من التحولات المفهومية " (Faez, 2017) شكل (٨) .

شكل (٨) حسام عبد المحسن

أما الفنان (غسان غائب) فقد كان التجريد مسيطرا على منجزه الفني منذ بواكير عمله الفني و" غالباً ثمة مساحات لونية فارغة ، في أعمال غسان غائب ، تناظر بتوزيع ذكي ذلك الاحتشاد الكتلوي للألوان في مساحات مجاورة لها . فكان من أكثر زملائه استخداماً للزيت على القماش" (Al-Salhi, n.d.) . فقد أستطاع من خلال تجربته أن يبين قدرته على اختزال هموم الانسان المعاصر وانكساراته وكيف يمكن توظيفه في تشذيب الكثير من الرموز والمعاني دون التفريط بخلاصة التجربة او ثلم المقاييس ، وهو فنان قاد الى الحافات بعيداً عن التوظيف القسري للأشكال حيث انه يؤسس للغياب وفق استحضار لغة متخفية فيما وراء النص ، أي الشكل الذي يجسده عبر تراكمات لونية اقرب ما تكون الى استدراج المضمر وجره الى متن اللوحة بصورة يتحول فيها الهامش والمخفي الى علامة اخرى تبث أفكارها وقيمها بتأن وحذر شديدين . (Almada, n.d.) شكل (٩) .

شكل (٩) غسان غائب

ومن هنا يرى الباحثان ان للفن العراقي هوية خاصة وملامحه التي يعرف من خلالها والوصول على ان لكل مرحلة انتاجها الخاص الذي يعرف عنها ، مما يدل على انه توجد علامات ومعاني يمكن الفنانين من التحول في المعنى من عقد الى آخر .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث : يمثل مجتمع هذا البحث النتاجات الفنية لبعض اعمال الرسامين العراقيين التي نفذت للفترة من عام (٢٠٠٩ /٢٠٢١) والمحددة بدراسة جدل المعنى وانحراف المراكز في أعمالهم ، حيث شمل مجتمع البحث على (٧٨) عملاً فنيا تم جمعها من المصورات المتوفرة في الكتب والمصادر المتخصصة وأدلة المعارض ومواقع الانترنت .

عينة البحث : بغية تحقيق اهداف البحث اتبع الباحثان الاسلوب القصدي لتحديد عينة البحث من مجمل الاعمال الفنية والممثلة لمجتمع البحث ، وقد انتقى الباحثان (٤) أعمال فنية .

المنهج المستخدم : اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل العينة المختارة بطابع نقدي يحدده هدف البحث .

اداة البحث : قام الباحثان بالاعتماد على الاطار النظري كمحك للتحليل وبصياغة نقدية جمالية تتماشى مع هدف البحث .

تحليل العينة

إنموذج (١)

إسم الفنان : علي طالب

إسم العمل : فريدا كاهلو

المادة : اكرليك على كانفاس

تاريخ الأنتاج : ٢٠٠٩

القياس : ١٠٠ × ١٠٠ سم

في هذا العمل تكون الفكرة الرئيسية هو رأس المرأة الواضح بكل حدوده الشكلية والذي يدخل المتلقي إلى جوهر الفكرة التي تحملها اللوحة ، إذ يحيل الشكل موضوعات متنوعة ، من خلال تركيزه على الشكل البشري وينفتح على قراءات ومعان أخرى . فالرأس الإنساني هنا يمثل جوهر الوجود الإنساني وسر بقائه وحضارته وتواصله ، وهنا يقدم الفنان رأس المرأة كتعويض عن كل جسد المرأة في طريقة تتمازج فيه بنية الحضور وبنية الغياب والمداليل وظلالها ، وازاحة المركزية الرئيسية للثيمة التي امتزج في بنية خيالية/حلمية . فالمعنى الفاعل دلالياً في مضمون اللوحة تمركز في الراس البشري ، حيث التداخل اللوني الواضح والحضور اللوني المعتم يمثل دلالة التمركز البصري ، وحضور الألوان الأخرى كالأبيض والأصفر والجوزي وتدرجاته ، وهي ألوان دخلت في عمق الشكل الراكز ، في بؤرة اللوحة (الفكر) ، فالتأويل الدلالي مرتبط بالمرموز والمعاني ، التي تحقق المنظومة الفاعلة لقراءة اللوحة ، وهذا الارتباط يشكل البنية الرئيسة للاقتراب من المعنى من خلال تحديد الدلالة وحركة تأويلها بوساطة عملية الكشف على المعنى في الإشارة المرئية وصولاً للمعنى ، غاية للوصول للكشف الثقافي داخل المعنى الفني .

إنموذج (٢)

اسم الفنان : كريم رسن

اسم العمل : وجوه

المادة : أكرلك على كانفاس

تاريخ الإنتاج : ٢٠١٥

القياس : ٨٠ × ٦٤ سم

يعالج الموضوع حالة وجودية ضمن فلسفة الحياة وما بعد الموت ، إذ قسم الفنان الموضوع الى قسمين علوي وسفلي لإظهار حالة انسانية من خلال الوجود الانساني في الحاضر كما يشخص العالم الاخر المتمثل بالقسم السفلي وما يشوبه من غموض وغيبيات .

من خلال طرح الفنان لنماذج متكررة لنفس الشخص إنما يعطي مدلولات متعددة لا تمثل الجوهر الحقيقي للإنسان وانما واظهار مفاهيم فلسفية تكمن وراء الشكل وبالتالي تثير تساؤلات متعددة قد تساهم في حل مشاكل وجوديه ، باستغلال الفنان مدلولات ذات معنى يساعد في اظهار المخفي من خلال المراكز التي يحصل عليها الانسان في حياته ، إذ يتبنى العمل وحدات تكوينية ذات معان انحرفت من المعنى الحقيقي للواقع الإنساني المعاصر ليترك بها الفنان حرية التأويل للمتلقي في قراءة الرموز والكتابات والأشكال المتكررة فيها .

وبهذا فأن (كريم رسن) يكشف عن جوانب فلسفية ذات مفاهيم وخطابات تحاكي مفرداته وتتلاعب باشكاله في العمل الفني من خلال ادخاله للغة كعنصر مكمل لحاملات المعنى والذي يحاكي الجانب الأنزياحي للوحة .

إنموذج (٣)

إسم الفنان : غسان غائب

إسم العمل : أجنحة فراشة

المادة : مواد مختلفة

تاريخ الأنتاج : ٢٠١٧

القياس : بلا

لم يعد النص في عمل (غسان غائب) ينساق للجمال ، بل أنحرف وخرج من منطقة الرسم على اللوحة الى مجال العرض ، والسطح التصويري ، حيث لم تعد اللوحة المسطحة عند سطحها توفر فرصة لمعالجة المادة تقنياً ، كما في اغالب نتاجاته السابقة ، من حيث العلامات ، والاشارات ، بعد أن كانت رسالة اللون هي التي تملي على الموضوع شكله التجريدي ، وبفعل التحولات التي مارسها الفنان فأن الانفتاح لا يصبح محليا ، بل ذهب الى رؤى تعكس طبيعة انتمائها للفن الحديث اكثر من كونها تنتمي الى بيئة معينة ، وعليه فأن المرجعية التي برزت في لوحات الفنان (غسان غائب) ومن التتبع التاريخي نراها مرجعية غربية ، ولكنها تمثل رؤية عراقية حديثة في الوقت نفسه ، وان كانت تبعاً لريادة جمالية عالمية ، ثم تأكيداً على تجارب عراقية سابقة . الا ان الانتقال ، وتحول مفردات المنجز من منطقة توظيف الى منطقة اخرى من حيث التكوين والبناء يوضح آلية انتقال الفنان في التشكيل على نظام متتابع في التحول الأسلوبي والفني .

هنا تظهر رغبة الفنان في هذا المنجز من الناحية الشكلية والأسلوبية في محاولة التجديد والدخول الى عالم جديد في صنع العمل ، واخراجه بطريقه لافته باستخدام (خامات وأشياء جديدة) وتوظيفها في المنجز ، مع فهمه لطبيعة المادة المستعملة ، وقدرتها التعبيرية على إيصال الفكرة الى المتلقي وفهمه لها ، ومزاوجته للمواد والأشياء جاهزة الصنع ، إذ يصبح الواقع المجال الأساسي الذي يتحرر فيه الفنان من كل القيود والوسائل التقليدية في التعبير الى وسائل اكثر تأثير وايصال الى المشاهد او المتلقي ، ليترك له حرية تأويل العمل الفني وتفسيره على وفق مدركاته الحسيه ، ومحاولة الفنان صدم المتلقي وإدهاشه من النظرة الاولى التي تقع عينه على هذا العمل ، وتجميع تلك الأشياء وتقريب المواد الغريبة بعضها عن بعض .

إنموذج (٤)

إسم الفنان : سيروان باران

إسم العمل : في طريقي الى اصلاح سياسي جديد

المادة : اكرليك على كانفاس

تاريخ الأنتاج : ٢٠٢٠

القياس : ٢٠٠×١٨٠ سم

صور الفنان (سيروان باران) في هذا النموذج ثلاثة شخصيات لرجال بملامح غير دقيقة وهم يرتدون الزي العسكري الرسمي باللون الزيتوني ، وهم يقفون على خط واحد ، تتقدمهم ثلاثة كلاب باللون الأبيض ، والبني الغامق مربوطة بحبال في العنق ويمسك كل واحد منهم بحبل كأنها مهيأة لحالة الهجوم بتعبيرات الفكين .

وفي هذا العمل الفني نلاحظ ان قراءاتنا المتتالية للأسلوب الفني الواحد ، في لحظة اشتباكنا معه ، تجعلنا كمسافرين داخل الزمن المفتوح ، نقرُ ضمنا بأن نبتعد بفترة وجيزة من الزمن عن واقعنا المُعاش ، من أجل الوصول إلى منطقة بينية ، تربط بيننا وبين الواقع الذي نعيشه ، وتعداد الأرقام الموجود في القسم الأعلى من العمل الفني ، بمساعدة المُخيلة التي تلعب دوراً أساسيا ضمن آليات التلقي المُعاصرة في استحضار شخوص النص التشكيلي ، داخل شخص التلقي ، لتأسيس خطاب وزمن جديدين ، متداخلين مع أزمنة البكر ، ثمة اشتغالات عديدة لمفهوم الجسد في المظاهر المادية للاشكال المرئية في حدود التشكيل العراقي المُعاصر بشكلٍ عام ونتاجات الفنان (سيروان باران) بشكل خاص ، حيث يتم اكتساب الاشكال من ماديتها ووجودها الشيئي المتمظهر امامنا ، إذ نجدُ ان هذه النماذج تقترب الى حد ما من اسلوب التعبيرية التجريدية ، حيث استعان بعمليات التبسيط والتسطيح وكثافة الألوان لمفرداته ، حيث شكلت الاجساد سمة متسيدة في عمله هذا .

يبقى الجسد في عمل (سيروان باران) مركزاً مهيمناً عبر تكرره واشتراكه بالكثافة اللونية والكشط وكل العلامات المعبرة عن محنته التي تأتي من وراء بلده المسلوب وعن مصير الفرد الإنساني والتي اضاف الفنان من خلالها التجارب التي عاشها وهو في بلد المهجر ، والتي قد تكون تجربة عاكسة لمحن ومصاعب الكائن في امتحانات مع القوة والسلطة وما ألحقته من تدمير وخراب والتحدي لكل ذلك جسدته هذه اللوحة في التكون ونوع الكتلة وسعة الفضاء مع تغير الملفوظات اللونية وأهمها اللون الزيتوني الواسع ، حيث الجسد السلطوي الذ يلحق الأذى ببلده الجريح .

نجد أن الفنان (سيروان باران) يحاول مسايرة المشروع الجمالي العالمي في تحقيق بنية الشكل من خلال التحولات الحاصلة خلال الانتقالات التي يمكن ملاحظة التداخلات فيما بينها ، ليكون تحول واضح في الجانب التقني والموضوعي .

ان عملية الإبداع المتنامية لدى الفنان (سيروان باران) ، في تقنية التكنيك تجعل أعماله أكثر جدلية في فلسفة مضمونها التعبيري ولا تعيق شكلها في عمليته البنائية والتكوينية للعمل الفني ، وخلفيته الثقافية في الإبداع مكنته في التصرف بحرية في إدارة مشهده البصري البليغ ولاسيما في توظيف ألوانه بمجال يشكل قوة و اتجاها بصريا يعطي حياة على باقي لوحته التعبيرية .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج :

١- لا يكتمل المعنى في مفهوم التغاير كإجراء تطبيقي في بنية التشكيل العراقي المعاصر إلاّ بدخوله نظام مركب العلامة في المفهوم السيميوطيقي على نحو فينومينولوجي كآلية تتجاوز المُدرك الحسي الى المُدرك الجمالي المتحول في بنائية الصورة كعملية إبداعية ناتجة من وعي قصدي للرسام العراقي المعاصر ، وهذا ينطبق على جميع النماذج .

٢- من خلال تحليل العينة (٢ ، ٣) ، أتضح أن فن التشكيل العراقي المعاصر تأثر بفنون الحداثة وما بعد الحداثة ، ليس بالمفهوم التقني ، وإنما بمفهوم بناء معرفي مبني على أساس متحول للأنظمة البنائية ، وفكري مفاهيمي للكشف عن المعنى الغائب المشتت .

٣- يتحدد المعنى في الرسم العراقي المعاصر من خلال نظام العلاقات الشكلية ضمن مفهومي التجاور والتداخل في السياق والمعاني ، هي التي أعطت الطابع الجمالي في وحدة الشكل كما في النموذج (٢ ، ٤) .

٤- يقتصر المعنى في الرسم العراقي المعاصر الذي يشكل كمقاربة مفاهيمية مع فنون ما بعد الحداثة على مشاركة المتلقي في تنوعه وتعدده ، في صناعته وخلقه للمدلول الغائب في تشكيل الأنشاء التكويني للعمل الفني ، ومضامين قراءة متوالدة ومستمرة بفعل وحدة التحولات ، وهذا ينطبق على جميع النماذج .

الاستنتاجات :

١- أتخذ فن الرسم العراقي المعاصر ، في خطابه الفكري المفاهيمي من الأنظمة الهندسية المجردة مساحة للحوار في بيان انزياحه للمراكز ، وتجسيد المعنى من الدلالة في أنظمة الأشكال كنص بصري يحمل قراءة المعاني المتجددة والمتحوّلة بفعل التحول ضمن دائرة التأويل .

٢- شكّل النتاج العراقي المعاصر الصفة الإبداعية ضمن (ديالكتيك الصوة الفنية) في مفهوم تحولات المعنى ، من حيث أن الانحراف الدلالي للمعنى ، وتحوّلات المعنى لابد أن تحقق هي الأخرى تحولا في البناء .

٣- إن الرسم العراقي المعاصر نابع من رؤية جمالية متحوّلة ومستعارة في عمليات تشكيلية في بنائه المعماري ، وصفاء الوانه ، كتصوّر جديد لقراءة العالم جمالياً بصورة متغايرة ، وفي التحوّل الى واقع جمالي جديد من خلال نظرة كونية مجردة في ظهور تحوّلات المعنى .

REFERENCES

Adeel, K. (1986). *The plastic movement in Iraq - the sixties.* Iraq - Baghdad: House of General Cultural Affairs - Dar Al-Hurriya for printing.

Al- Dabaj, A.-K. A.-H. (2011). Dialectic diagnosis and abstraction in Islamic photography. Unpublished PhD thesis, College of Fine Arts, University of Babylon.

Al Said, S. ,. (n.d.). *Chapters from the history of the plastic movement in Iraq* (1 ed.). Baghdad: Dar Afaq Oriba, House of General Cultural Affairs.

Alaa, A. A. (2021). *The dialectic of the fixed and the transformative in the contemporary Iraqi formation - the artists of the diaspora as a model.* Iraq - Basra: Unpublished PhD thesis, College of Fine Arts, University of Basra.

Al-Aasam, A. A.-A. (2004). *Iraqi painting (modernity, adaptation)* (Vol. 1). Baghdad: General Cultural Affairs House.

Al-Ghamd, b. L. (2010). *Western centralism and its contradictions with human rights.* Riyadh: Naif Arab University for Security Sciences, College of Graduate Studies, Department of Criminal Justice.

Ali, M. Y. (D.T). *Meaning and shades of meaning, Semantic Systems in Language* (Vol. 2). Libya: Dar Al-Kutub Al-Arabiya - Al-Madar Al-Islam.

Al-Jizani, T. ,. (2014). *Postmodern arts and their representations in contemporary Iraqi art.* Unpublished PhD thesis, College of Fine Arts, University of Babylon.

aljundey, I. (D.T). *Studies in Greek and Arabic philosophy.* Middle East Corporation for printing and publishing.

Almada, M. (n.d.). *http://almadapaper.net/ar/printnews.aspx?NewsID=446436*.

almukhtar, A. O. (2008). *Contemporary Arabic Dictionary.* Cairo: Book World.

Al-Salhi, K. K. (n.d.). *http://khalidkhkh.blogspot.com/*. Retrieved from Retrieved from the Iraqi painting after the change.

Al-Yassin, J. (D.T). *Greek Philosophers from Thales to Socrates* (Vol. 3). Baghdad: es to Socrates (Volume 3). Baghdad: Arab Thought Library for publication and distribution.

Amhaz, M. (1996). *Contemporary Artistic Currents* (Vol. 1). Beirut: Publications Company for Distribution and Publishing.

Arabic Language, C. (2004). *The mediator.* Cairo: Al Sharq Library.

Armstrong, P. (2009). *Conflicting reading, diversity and credibility in hermeneutics* (Vol. 1). (t. t. Falah Rahim, Trans.) United New Book House.

Bozort, s. o. (1988). *Heritage of Islam* (Vols. (Volume 2, 1st edition)). (T. (Muhammad Zuhair Al Samhouri, Trans.) Kuwait: Knowledge Series.

Enwood, M. (2000). *A Dictionary of Hegel's Terms* (Vol. 1). (T. Imam Abdel Fattah, Trans.) Cairo: The Supreme Council for Culture.

Faez, j. (2017). Me, the full moon and the rain, by Hossam Abdel Mohsen. *Al-Zaman newspaper*.

Fakhoury, A. (1985). *Semantics among the Arabs.* Beirut: Dar Al-Talee'a.

Harb, A. (2010). *This is how I read Post-Deconstruction* (Vol. 2). Lebanon - Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Huwaidi, Y. (1981). *Studies in modern and contemporary philosophy.* Cairo: House of Culture.

Ibn Manzoor, A. a.-F.-D. (2000). *Lisan Al Arab* (6 ed., Vol. 1). Beirut - Lebanon: Dar Sader.

Ibn Rushd, A. a.-W. (1992). *A summary of Aristotle's book On Logic* (1 ed.). (T. Gerard Jehami, Trans.) Lebanon - Beirut: The Lebanese House of Though.

Jabra, I. ,. (1986). *The roots of Iraqi art.* Baghdad: The Arab House.

Karam, Y. (1977). *History of Greek Philosophy.* Beirut: Dar Al Qalam.

Kurzweil, E. (1985). *The age of structuralism (from Lévi-Strauss to Foucault)* (Vol. 3). (T. (Jaber Asfour, Trans.) Baghdad: Arab Horizons.

Lalande, A. (1996). *Lalande Philosophical Encyclopedia.* (A. Kahleel, Trans.) Beirut - Paris: Oweidat Publications.

Massoud, G. (1992). *Major modern linguistic dictionary.* Beirut: n linguistic dictionary. Beirut: House of Knowledge for Millions.

Muhammad bin Abi Bakr, A.-R. (D.T). *Mukhtar Al-Sahah.* Beirut: Arab Book House.

Muhammad, S. G. (1987). *The Easy Arabic Encyclopedia.* Lebanon: Dar Nahdet Lebanon for printing and publishing.

Nizar, S. (1986). *Contemporary Iraqi Art Book One (The Art of Painting).* Baghdad: Ministry of Culture and Information, Directorate of Public Culture.

Ogden, R. (D.T). *The meaning of meaning is a study of the impact of language on thought and the science of symbolism.* (T. Kian Ahmed Hazem, Trans.) Beirut: nited New Book House.

Ormson, JR. (1963). *The Concise Encyclopedia of Philosophers and Western Philosophy.* (t. t. Fouad Kamel and others, Trans.) Cairo: he Anglo-Egyptian Bookshop.

Plato. (1974). *Republic Dialogue.* (T. Fouad Zakaria, Trans.) Egypt: gue. (Fouad Zakaria, Translators) Egypt: The Egyptian Book Organization.

Plato. (2000). *Phaedrus interview.* (e. Amira Helmy Matar, Ed.) Egypt: Dar Gharib.

Renee, C. (1993). *Hegel and Hegelianism* (Vol. 1). (T. T. Adonis Al-Akra, Trans.) Beirut: Dar Al-Talee'a.

Riyadh, M. K. (D.T). Double meaning in the language of journalism. *Al-Zaman newspaper*(24).

Said, P. (2005). *Semiotics and Hermeneutics* (Vol. 1). Casablanca - Morocco: Arab Cultural Center.

Samah, R. M. (1973). *Contemporary philosophical doctrines.* Madbouly Library.

Stolentez, J. (D.T.). *Art criticism - an aesthetic and philosophical study.* (F. Zakaria, Trans.) Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.

taylor, A. E. (1992). *Aristotle.* (t. t. Dr. Izzat Qarni, Trans.) Beirut: Dar Al-Tali'ah for printing and publishin.

wekedy, M. (1980). *Gaston Bachelard's Philosophy of Knowledge* (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Tali'ah for printing and publishing.

Zima, B. (1996). *Deconstruction, a critical study* (Vol. 1). (O. Hajj, Trans.) Lebanon - Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.

s