العلاقة الجدلية بين رؤية العمل الفني وصورة إظهاره في الرسم العراقي المعاصر (نماذج مختارة)

حامد إبراهيم الراشدي
alrashidyhamed65@uomosul.edu.iq
كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، الموصل، العراق

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٣/٣/٢١ تاريخ قبول النشر:٢٠٢٣/٥/٢٩

ملخص البحث

ان العلاقة بين الصورة التي يتكون عليها العمل الفني في المخيلة لدى الفنان قبل ان تتشكل داخل اللوحة، وبين المراحل الاخيرة لانجاز العمل وبشكله النهائي تمر عبر جدل طال ام قصر ياخذ في سير نسقه طبيعة المذهب او المنهج الفلسفي الجمالي الذي ينتمي اليه ومن ذلك نرى صور للجدل مختلفة ومتغيرة تبعاً لتغير المنهج الذي نتبناه كأن يكون مثالياً أم مادياً أم وجودياً.. الخ.

ومن هنا نعي ان العلاقة بين الطرفين ليست علاقة تطابق أو تماثل بل علاقة جدل وصراع وان اختلفت مسمياته، فهي علاقة تحول من وجود بالفكرة الى وجود بالفعل.

الكلمات المفتاحية: الجدل، الرؤية، الاظهار، الرسم العراقي المعاصر.

الفصل الأول..

أ -مشكلة البحث: إن ما تقدمه الدراسات المعرفية عن الفن والعملية الإبداعية من خدمة وإغناء للوعي الجمالي، لمحفز كبير للبحث والاستقصاء عن اوجه وعلاقات جديدة لاستقراء المنجز التشكيلي (اللوحة) وتحليل محتواه وفق مرجعيات متعددة بتعدد المناهج الفلسفية. فهل بالامكان الوقوف عند واحد منها؟ ام باستطاعتنا التوفيق في صياغة رؤية تحليلية جدلية للعمل الفني تستند إلى التوفيق الانتقائي من جمع أكثر من منهج؟ من هذه التساؤلات صيغت مشكلة البحث.

ب- أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث في خلق سياق رؤية معرفية تحاول ملامسة الحقيقة النقدية لصياغة مفهوم جدلي لأطراف العملية الإبداعية.

ج- أهداف البحث: الكشف عن العلاقة الجدلية بين الصورة الذهنية عن اللوحة من جهة وتمثيلاتها اللونية من جهة اخرى.

د- حدود البحث: ويشمل (١٩٧٧-١٩٨٢) الخمس سنوات التي هي بمثابة مرحلة انتقالية في تاريخ العراق المعاصر على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية كمتحول امتد إلى حركة الفن، الرسم على القماش .

هـ- تحديد المصطلحات:

أ- الجدل: هو علم أكثر القوانين عمومية التي تحكم تطور الطبيعة والمجتمع والفكر (فن الجدل يعني في الأصل فن النقاش والتجادل)

والجدل هو (فن التفكير بصورة منهجية صحيحة) (١، ص٦٥)

ب- التعريف الإجرائي:

هو التفاعل بين الرؤية كمخيلة من جهة والنزوع لتصبح مادة مشكلة فنيا من جهة أخرى.

٢-الرؤية:

هي مشاركة وجدانية ننتقل من خلالها إلى باطن الموضوع كيما نندمج مع محتوى ذلك الموضوع من أصالة فريدة، وبالتالي مع ما ليس في الإمكان التعبير عنه (٢، ص١٨١).

٣-التضاد والتناقض:

التضاد: مضاد الشيء معارضه. القطب الشمالي مضاد للقطب الجنوبي (الأضداد هي تلك الظاهرات أو جوانبها التي تنفي بعضها البعض) (٣، ص٩١)

التناقض: العلاقة بين الأضداد، وهو ما ينشأ عن تفاعل المتضادات

التعريف الإجرائي:

التضاد: في العلاقة بين المتضادات كالتجاور اللوني في دائرة (إوز وولد) بحسب أطوالها الموجية وفي الأشكال بين الساكن والمتحرك.

التناقض: هو العلاقة بين المتضادات كالتجاور اللوني المتضاد ينشأ عنه تناقض (جدل) والعلاقة بين الساكن والمتحرك تنشأ عنهما موازنة.

مثال، التضاد اللوني الأحمر ضد الأخضر كل باستقلاليته عن الآخر، متى ما جمعت الرؤيا بينهما بحكم دلالتهما أو عناصرهما الفيزيائية يبدأ التناقض.

الفصل الثاني.. الإطار النظري

المبحث الأول.. رؤية الجدل المثالي:

إذا ما تأملنا عملية الفن أو تكوين الأشكال عند أفلاطون سنكون في الفن إزاء تكوينات مجردة من أي صفة واقعية تعتمد على حسابات ونسب هندسية كاملة من حيث الانسجام والتناسق (وليس المقصود بذلك نوعاً من (القوانين) التي تفرض أقيسه عددية دقيقة، بقدر ما هو المقصود به نوع من سحر الأعداد،

مليء بالحركة والحيوية، ومقاس آنيا بكمال محسوس يكشف بصورة داخلية من ذاته عن مركب تام من الانسجام الرياضي) (٤، ص٨٠).

إن الانصراف عن محاكاة الطبيعة المرئية والحقائق المادية، يصبح أقرب للجمال الحقيقي وهذا ما أدركه الفنان (موندريان Mpndrian) عندما أخذ يرسم بالأشكال والألوان المجردة دون أن تمت بأي صلة بواقع الأشياء. وبقدر معين تشترك التكعيبية بهذا الوصف وتطابق في الشكل الهندسي مع الفكر المثالي الأفلاطوني. إن الرؤية الجدلية في الأعمال التجريدية نراها في افتراض استقلالية للشكل أو اللون عن الضمون المتخفي الذي لا يلبث أن يجد طريقة في ذات الشكل أو اللون (فلا يزال الشكل يظهر أمامنا أحياناً على انه وجود محايد وخارجي بالنسبة للمضمون وهو يفعل ذلك لان مجال الظاهر كله لا يزال يعاني من التخارج) (٥، ص٢٣٨) فالأعمال الفنية الحقيقية من وجهة النظر الجدلية المثالية فيما يتعلق (بالشكل والمضمون) هي التي يظهر فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة. إلا أن للمثالية وجوه أخرى في الفن , فمثالية أرسطو ترى في المحاكاة نفوذ لعالم الصور وان إدراك جوهر الموجودات هي المعرفة الحقة وهذا ما نراه في الاتجاهات الفنية (التعبيرية) (الانطباعية) والى حد ما في (التوليفة). تشترك هذه الاتجاهات الفنية في البحث عن الجوهر في الأشياء من خلال إسقاط الفكرة التي تختلج في نفس الفنان على المادة (في الطبيعة) ليحيلها إلى العمل الفني بعد أن يغير ويحرف من عوالقها الحسية لتبدو متجلية في الفكرة ممثلة في إنجاز فني وعلى حد تعبير الناقد (ميشال تابييه) (بان هناك نوعا من الرسم بدا من فرضيات مغايرة كليا عن تلك التقليدية)(٦، ص٥٨). إن العمل الفني على الدوام في البحث مستمر عن حقيقة ابعد من حقيقة الشيء الواقعي ولا تتكشف هذه الحقيقة إلا بحوار (جدل) بين الرؤية الفنية بعد إعداد صور ذهنية وبين ترجمتها إلى واقع فني من خلال عناصره التشكيلية (إن بعض صور الطبيعة الصامتة لرسامين أمثال (شاردان chardin) و (سيزان cezenne) و(ماتيس matisse)، ربما يقال عنها جميعاً بانها تشبع مبدا العمق وذلك لان كل رسام قد فسر ، من وجهة نظره الخاصة ، سمات معينة من ذلك الموضوع المحدود من خلال تبصر عميق وقوة تخيلية) (٧) . وتأخذ الرؤية الفنية في الجدل الهيغلي منظار اخر في الفن يقوم على (ان الفروق التي تفصل بين اشكال العمل الفني ترجع الى الفروق القائمة بين كيفيات إدراك الفكرة وتصويرها من هنا كانت الفروق في مضمار انماط التعبير. فالاشكال الفنية تناظر صنوف العلاقات القائمة بين الفكرة والمضمون وصراع المادة والشكل)، وللمدرسة الكلاسيكية مثل في هذه الرؤية التي كان همها وشغلها الشاغل تنظيم الانسان والطبيعة وفقاً للعقل (على اللون الا يتشكل في لوحة من اللوحات برقشة اعتباطية والا يكتفي بتمويه تعارضها ، بل ان تصهر الالوان صهراً متساوقاً بحيث يترك انطباعاً كلياً غير قابل للقسمة)(٨) .

ب. رؤية الجدل المادي:

ان المذهب المتجانس المعروف باسم الواقعية الاشتراكية خير ما ابتدأ به لتمثيل هذا الجدل ورؤيته التي تطالب الفنان ان يصف الواقع وصفا امينا وفق المتطلبات التي يحددها المجتمع المحيط بالفنان ويحكم

على اعماله ضمن زمان ومكان محددين (ان المقياس الامثل لكي نصدر حكما على الاعمال الفنية هو ان نحاول فهم ما يحاول الفنان ان يعبر عنه من خلال طبقته ومجتمعه وجنسه وعصوره) (٩).

هذه الرؤية تجد من صراع الطبقات الاجتماعية كنتيجة للصراع الاقتصادي والفن ليس خارجا او متخارجا عن هذه الصراعات بل قطب تفاعل فيها ان الفنان يسعى الى ان يستخدم موهبة في خدمة المجتمع لكن ليس هذا واجب الفنان الوحيد وليس للمجتمع ككل نفس القابلية على الاحساس بالجمال فالرؤية الفنية الماركسية رسمتها سياسية السلطة والحزب في اطار موضوعي واقعي يصب في خدمة المسيرة العامة وليس غريبا ان نرى اعمال فنية ادبية او موسيقية متكاملة الابداع رات النور في ظل هذه السياسة كموسيقى بروكوفيف وروايات شولوخوف التي اصبحت جزء من تراث العالم الثقافي . ان هذه الروائع الفنية تزامنت في انتاجها قوى عديدة سرت تحت لائحة طويلة من الممنوعات ويحضرني مثال مع فارق التشبيه اذ ان المتحول حاضر الفعالية. بظهور الاسلام حصل متحول بخصوص الفن الذي اصبح محظوراً في نصوص ومحرماً في نصوص اخرى ليشكل هذا الحافز الفاعل بظهور ما يسمى بالفن الاسلامي واكتسب هويته بسرعة زمنية يراها الباحثون منعطف كبير ومهم في تاريخ الفن الاسلامي. كذلك الحال نرى ولادة روائع الفن الواقعي الاشتراكي مخاض الحياة الفكرية للمجتمع الاشتراكي، ويقول الاشتراكي والفنان (وليام موريس) (لا اريد الفن من اجل القلة مثلما لا اريد التعليم او الحرية من اجل الاقلين) (٩)، انها الثورة على كل قديم حتى في الفن الذي لايرى في القديم الا طرفا للصراع يجب ازالته ليحل مكانه كل جديد يكتشف علائق الانسان بالمجتمع ديالكتيكي بغية تحقيق الامثال والاعمال في اللحمة الاجتماعية . اما ما يخص الديالكتيك الداخلي للفن ضمن العناصر الداخلية كصراع بين الشكل والمضمون الذين يبقيان فيتصارع المضمون هو الذي يقبل الطرح الجديد لتغير الشكل. وفي الفن تظل الحرب دائرة بين المحتوى والشكل. وقد تصل مؤقتا الى توازن الى ان يتطلب المحتوى الجديد اشكالا جديدة) (٩، ص ٨٣)، اذن يكون دور الفنان من وجهة النظر المادية الماركسية في امكانية التمييز بين كل الانطباعات وبين تداخل السيل المعلوماتي والكشف عن الحقيقة لا في مدارك الشخصية الطبيعية بل في توجيه وخدمة المجتمع، كاهمية كلية.

والفنون العظيمة (هي تلك الفنون التي تصور الانسان ككل في تمام المجتمع. والعكس صحيح بنفس القدر، فالاعمال الفنية في مستوى أدني تصور جزءا من الانسان في جزء من المجتمع. عندما نتحدث عن الواقعية فاننا عادة نعني الالتزام بالصدق) (٩، ص ٩١). ان الفنان كائن اجتماعي عليه ان يعيش على وداخل مجتمعه ويتوقف وجوده الفني على تحقيق التوازن بين رؤيته كفنان مستقل وبين التزامه تجاه مجتمعه. لكن إذا أردنا ان نطلق على عمل فني ما، ابداعي فيجب اول ما يجب ان يتيح هذا العمل تحقيق الفرصة للفنان للتعبير عن فلسفته الاكثر صدقا والاكثر شمولا للقيم الانسانية. ولا يمكن ان يتنصل الفنان من فرديته لصالح الجماعة متحققة بتكوين الشخصية الفردية (ليس التشخيص باي معنى من المعاني ذاتيا. فليس الحد هناك الانا بل الانا في علاقة تفاعل داخلي مع الاشخاص الاخرين، أي الانا و الاخر، الانا والانت. هذا المذهب الشخصان personalism دلالي وليس نفسيا (١٠، ص ٣٣) وعليه يكون الاثر الفني بكليته لايقيم في المادة (الخامة) بشكل مستقل ولا في رؤية الفنان الذاتية المستقلة ولا حتى في

المجتمع كمتلقي بحالة منقطعة عن سابقيها . انه (الاثر الفني) الكل في علاقة تكاملية بين الفنان والمتلقي ومادة العمل الفن

المبحث الثاني .... ا.رؤية الجدل الوجودي

تبنى الرؤية الوجودية في الفن على المحور الاساس لهذه الفلسفة والمتمثل (الوجود يسبق الماهية) ويقول مدني صالح (ان ما يعجبني من الوجوديين هو انهم ضد النظم العقلية ، لانك من النظام العقلي تبني بناء ليس بمقدورك ان تعيش فيه) (١١)

على الفن أن يعبر عن كل غرائز الإنسان بمعزل عن آلية الفكر والنظام والتقنن ، لان الانسان يسمو بغرائزه لا بفكره فظهرت اتجاهات فنية تغذى بهذه الفلسفة وهذه الرؤية مثل الدادائية لتثور على كل منظم وما اطلق عليه بكوارث العقل وتتعارض هذه الرؤية مع الرؤية المثالية في نظرتها للمثل والمطلق وما يتريب على الفنان والعملية الإبداعية , فالفنان لا ينظر إلى ما يحقق وجوده , ولكي يكون كذلك عليه أن يتحلى بالخيال والصراع في ذاتية الوجود بعيداً عن كل الوهم الميتافيزيقي الذي أوجده الإنسان لترويض وكبت غرائزه من القلق والرعب المحيط به .وتختلف الرؤية الوجودية للفن في كونها تجعل من الخيال وسمو الوعي داخل الذات المستقلة التي تتسامى بدورها لتشكل الدافع والمحفز في خلق المخيلة لتبعث من الذات وتوجه له من خلال مناقضتها وجدلها مع الواقع انه القلق واحد من اسس المنهج الوجودي السارتري (الكينونة ، الحرية ، القلق) هذا القلق الذي يطلق العنان للمخيلة بان تشكل زمان ومكان مناقضين لزماننا ومكاننا انه زمان ومكان الكينونة (الوجود الجديد الذي ينشأ بعيد عن كل تداعيات الميتافيزيقيا وقيودها مضافا لها المادية التاريخية والمادية الديالكتيكية بكل سياسة التطبيع على اسقاط الفردي وقيام الجماعي .

انها الحرية حرية الذات، هي التي تحقق الاحساس بالجمال من وجهة نظر الوجودية . ان لمخيلة الفنان ذو الرؤية الوجودية وفق ما ذكرنا انفا صياغة لفن قائم على رفض كل المعايير والاقيسة ومضامين الاخلاق والنبل التي تغنت بها الكلاسيكية ونبذ الاقيسة الواقعية الفجة والعبث الرافض للقيم السائدة حتى في عناصر التشكيل الداخلية، فنبذ المنظور الخطي واللوني والفضاء ، واستخدام خامات بعيدة عن الذوق كبراز الانسان والحيوان . انها جمالية تشيد على انقاض الجمالية السابقة (فالاشياء ذات القيمة الرفيعة لابد وان تكون من اصل غير هذا الاصل، من اصل يخصها هي ، يستحيل ان يكون لها اصل في هذا العالم المتقلب ، المخادع ،الدنئ ولا ضوضاء الظلال والجشع . وانما في حضن (الوجود) فيما لايتغير، في الاله الخفي في (الشئ ذاته) هناك يجب ان يكون مصدرها وليس في أي مكان آخر) (١٢، ص ١٥٣).

ان رؤية الجدل الوجودي تطالب وتنادي بفن يطلق العنان للمخيلة لتعبر عن اتحاد الذات الكائنة مع الشئ الجميل وفق علاقة بين المفروض الخارج عن المخيلة ونبذه وبين حرية المخيلة من عوالق المادية. والمتلقي الذي يتذوق العمل الفني امامه مهام النفوذ بمخيلته الى مخيلة الفنان عبر التفاعل مع عناصر العمل ليعي قلق الكينونة في صراعها لبلوغ الحرية والانعتاق من الوجود الطبيعي (نحن نتعلق بالاشخاص الذين ابدعوا الاثار ، اكثر مما نتعلق بالاثار ، او بقدر ما نتعلق بالاثار) (١٣، ص ١٣) ، ولهذه الرؤية قياس

نسبي كونها على ترابط كبير مع المحيط (الزمان والمكان) كمعطى لمخيلة الفنان الذي يشكل هو آخر معطى لمخيلة المتلقي ، وعليه فان افضل قراءة للمتلقي هي المتزامنة مع انتاج العمل الفني، وتقل لحمة الاندماج بين مخيلة الفنان ومخيلة المتلقي كلما تباعد الزمن بينهما بنسبة عكسية. ويقول سارتر (الظاهر ان افضل طعم للموز يكون للتو اثر جمع ثماره، ومؤلفات الفكر على هذا النحو يجب استهلاكها مباشرة حيث تنتج) (١٤، ص٩٦) . انه تحول المعطيات المباشرة الى جدلية للزمان، أي تحول رؤية الماهيات الى كينونة للمخيلة ذو ترابط حي مع الزمن. انه الانا قبل كل شئ انها حرية الذات قبل الماهية. هذه النرجسية التي وضعت الانسان في عزلة ورعب عن كل ما يهدد ذلك الانزواء هذه النظرية التشاؤمية، وهذا الانعزال لايجعل منه الا مريضا بفصام الشخصية (شيزوفرينيا) والحديث الاجتراري وان ثنائية الحضور التي تثقل كاهل الفكر الوجودي ستزاح بانزياحها عن الانا لصالح الانا والهو ، هذا الانزياح هو نداء الصيرورة التي يفتقدها الفكر الوجودي (ان الوجود لايحصل الا بالتعالي، أي بنفي الذات عن طريق العلاقات التي تشخص الكائن ... فلا يكتسب نصيبه في عالم الموجودات، الا بهذه الشروط، بحيث لايعلن عن ذاته الا باعلامه عن حضوره هنا للاخرين (١٥، ص ٢٩).

ب .رؤية الجدل الوضعي

ان التطور المدهش للعلوم الفيزيائية والكيميائية فيما بعد منتصف القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين طرح رؤية جديدة لازمت او عقبت المنهج العلمي الذي تطرقنا اليه في المبحث الاول. انتقلت الرؤية بفعل انتقال المنهج من الوقائع الى القوانين التي تعتمد غياب المطلق المغيب قبليا وان معارفنا ذات اصل اختباري (ليس من معرفة معطاة لابصورة قبلية ، ولا بصورة بعدية ، بحسب النظرية الجدلية في العلم) (١٦، ص ١٥٠) . استقت الاتجاهات الفنية رؤيتها الفلسفية من هذا الطرح، فكانت السريالية والمستقبلية وقبلهما الانطباعية فضلا عن الفن البصري اتجاهات افرزها التقدم العلمي كمتحول نحو فن ياخذ من معطيات علم النفس مرجعياته وبناه التحليلية في صعود من الدال الى المدلول في حركة جدلية منطقية كون الاثر الفني وحده لا يستطيع ان يمدنا بمعلومات عن نفسية الكاتب. وهذا التبني نراه في المدرسة السريالية، كذلك الحال للمدرسة او الاتجاه المستقبلي في الفن الذي تزامن مع النظرية النسبية في مطلع القرن الماضي، حيث زمانية المكان او المكان الزمني هو من يحدد الرؤية ونسبية الزمكان غيرت في عناصر التشكيل التي تعد ساكنة وفق المفهوم السابق بل هي تسير من اللامكان الى اللامكان واللازمانين لتعبر عن ديناميكية الاشكال والالوان والفضاء والخطوط وقواعد الموازنة والمنظور والداخل والخارج عن العمل كلها محكومة بقانون الحركة والتأثير انها المكننة. وتشترك الانطباعية مع الفن البصري في فعل محفز العلمي المتمثل بعلم الاكتشافات البصرية والموشور وتحليل الضوء والتقابل والتضاد والتداخل اللوني ومتماته ومتجاوراته وتختلف في الرؤية، اذ للانطباعية رؤيتها التي وان استندت الى الحواس لاتخلو من سعيها لوحدة النظام (ان الانطباعية الكاملة قد تصبح مبالغة في الدقة. الا انه بقدر ما نربط الانطباعات الدقيقة لنكون منها وحدة، ويتم هذا العمل على كل حال سواء عفويا او عمدا، فاننا ندخل وظيفة فكرية تتجاوز اللذة الحسية الادبية المحض) (١٧، ص ٦٩).

اما الفن البصري فيعتمد على النظام الفسلجي للعين في توظيف المساحة اللونية واتجاه الخطوط او خداع البصر في المنظور (لنظريات رؤية الالوان القديمة مثل نظرية (هيرنك) ونظرية يونك والنظريات الحديثة مثل تجارب ستايلز ورشتن) (١٨، ص٨٥-٩٦) الدور الفاعل في بلورة الرؤية الفنية لهذا الاتجاه الفني.

الفصل الثالث

١.اجرآءات البحث:

ان الاجراءات التي قام بها الباحث لاختيار عيناته قائمة على الانتقاء القصدي على وفق تمثيلها ومطابقتها لانواع الجدل.

ب.تحليل العينات:

الفنان شاكر حسن ال سعيد
الشكل رقم (١)
الاسم تجريد
القياس ١٠٠×١١٢ سم
تاريخ العمل ١٩٨٢ م

مادة العمل مواد مختلفة على القماش

الشكل العام لصورة الاظهار يضم اثنين من التشكيل، الاول هندسي يتمثل بشكل المربع والثاني اشكال هلامية مسطحة ذو ابعاد متصلة غير منتظمة متداخلة بهيئة مساحة شكلت تمازجا بين ارضية اللوحة والفضاء بالاضافة الى ايحائها بمستويات نافذة من الصورة . ان الاشكال الهندسية تطفو وتتداخل مع نقيضها الشكلي، انه تشكيل سدومي ذو مرجعيات دينية ورؤية فنية متصوفة ، تلك الرؤية التي تدفع بالاشكال بالاقتراب من منطقية العدد والاستقلالية عن تخوم لاتلبث ان ينشأ صراع بينهما صراع الفكرة المتمثلة بالشكل الهندسي مع المادة المتمثلة بالتخوم المحيطة . انها تداعيات لقوى التصارع ووحدة الاضداد التي تبلورت في رؤية الفنان من واعز ديني مفاده الابتعاد عن التمثيل والمحاكاة السطحية. ان قيمة الصورة (اللوحة) هي في اتقاد الفكرة وتغيب المادة . لكن المادة هنا موجودة بفعل حتمية الصراع اذن هي مرحلة او مثلث من اعداد هائلة من المثلثات الهيغلية عبر سلسلة طويلة من التضاد والتناقض للوصول الى الفكرة المطلقة.

ان الاشكال ذات بنى قصدية خاصة برؤية الفنان تعلق عن نفسها وفق رسوخ نسبي يتسارع في بلوغ مكامنه التي تسند الى المتلقي (الراصد الفني) ليحيله الى حدود خارج العمل الفني وحتمية عناصره او خواصه المادية. هذا العامل او الحضور الخارجي هو من يستثمر دراسة الصراع او علاقات الجدل بين رؤية

الفنان وصورة الاظهار ليعيد بنائها في حدود مميزات العمل المؤثرة وكأنه واقع تحت تاثير ما توحي به تلك المميزات التي ينبثق من العمل ذاته، انه الحوار (الجدل) المتحقق بفعل سد النقص الحاصل في اماكن الغموض، أي تكملة اضلاع المثلث الجدلي الناقصة. تتخلل الصورة كلمات مثل (المجد لشهدائنا) و(صمود البصرة) يمكن الاهتداء بها الى جدلية الروح مع الجسد في رؤية دينية اسلامية ومنزلة الشهيد كروح متحررة من عوالق الجسد الفاني المحدود فضلا عن رؤية الفنان الاجتماعية والسياسية في تسجيل انتمائه لبني جلدته دينا ،وطنا ، قوميةً ، ولغة في التعبير عن مقت الدمار الذي تعرضت له مدينة البصرة اثناء الحرب العراقية الايرانية . ليس في نية الباحث الخوض في التحري العشوائي لصور الغموض او اكمال الحلقة المفقودة، بل باستقراء وتاويل مميزات العمل الموثرة للحد من الوقوع بالوصف السابق. ان السعي وراء الكشف عن التجربة الجمالية يتطلب عملية إدراك داخل سياق الوقف الجمالي ذلك السياق الذي يبدأ بالمعرفة المباشرة للموضوع ككيان مستقل لاتلبث ان تنفي هذه الاستقلالية بدينامية النزوع للمثال ثم نفي النفي للتركيب الذي يقود لعملية ادراك ما وراء الاستفراقات الجمالية الماثلة في ذهن الفنان عندما ابتكر عمله. ان اثارة الجدل او قوى الصراع والتصادم تكشف لنا سياقات متعددة للموقف الجمالي حول العمل الفني الواحد، وهنا يكتسب صفة الابداع. يتكون اساس الرؤية الفنية على نحو تجمع معين لخواص ذات الرؤية التي يحيلها الفنان بدوره علاقات جدلية تيسر ظهورها في اللوحة الى اشكال وتخوم اغنتها تجربة الفنان شاكر حسن ال سعيد التجريدية في مراحل حياته الفنية بعد المرحلة الانتقالية في التأثيرات الاسلوبية العالمية لمرحلة الخمسينيات وبعدها المرحلة التعبيرية التجريدية والتجريدية الحروفية لمرحلة الستينيات تلتها مرحلته الاخيرة التجريدية النظرية في استبدالات الحرف والكلمة من اجل الوصول الى واقعية التأمل الصوفية. انها الرؤية تتقدم دفعة واحدة نحو ادراك الا شياء من كلي الى كلي اخر لا تستقر اذ من شان المباشر في الروية رفع التناقض والتعارض مرورا بسلسلة طويلة من ازاحة الواقع التي تحد من الفكر او المثال وما صوره لا ضهار (اللوحة) الا تسجيل لزمان ومكان من فك شباك واحد من التعارضات وان المتلقي هو من يقوم باستقراء التناقض المرتقب او الخطوة الاخرى بفضل قدرته التخيلية على دمج رؤية المنتج (الفنان) للكشف عن قنوات المعرفة الجمالية في نزوع الاشكال نحو طبيعته المثلى في التجاور والتداخل والارتقاء.

الفنان: جميل حمودي
الشكل رقم (٢)
اسم العمل: مدينة السلام
مادة العمل: زيت على قماش
القياس: ٨٠سم *١٠٠سم
التاريخ ١٩٨٠ م

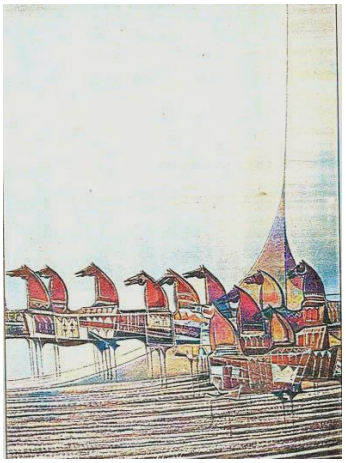
من نظرة سريعة لاعمال الفنان جميل حمودي منها الشكل رقم (٢) نهتدي ببساطة الى بحثه عن جمالية الشكل المنحوت وربما يعود ذلك الى ولعه في النحت اذ يذكر ندرو بارينو ان الفنان جميل حمودي (لايمكن تصور يديه تعيشان دون ان تتلمس الشكل والكتلة الفنية للموجودات او ان تعجن الطين او تتحرك لتخريم المعادن) (١٨)

نلاحظ في رؤيته الفنية وهو يحيل اشكاله في هذا العمل الشكل رقم (٢) الى تنغيم متكرر للاشكال الهندسية الدائرية الحركة تظهر بهيئة شمس او تداخل دائري في الفضاء المحيط بالموضوع الذي اتخذ هو الاخر شكال انسيابية واقواس بهيئة قباب ومآذن ارتسمت بالشكل الحروفي لكلمة مدينة السلام. ان تذوق التخريجات اللونية للاشكال يضعنا قبالة فهم جدلية التشكيل الحروفي لابصفته المستقلة بل بصلة قرابة الحروف في صياغة الكلمة انه يبحث عن التكامل الذي يتطلب كل شيئ في ذاته، الكلمة وليس الحرف هي اللغة الشكلية التي اكتسبت مطواعيتها وتحت خيمة المرجعيات العقائدية فطي الخطوط والاشكال الى دوائر واقواس وقباب انما تستسقي وجودها من فكرة الدائرة في الفكر الاسلامي لتمثل اللابداية واللانهاية للمطلق.

ان استعارة الكلمة من اللغة لايفقدها الموضوع والتحدد مثلما هو معروف بل يصوغها عبر رؤيته الى محتوى تتميز عن الشكل الذي تعطيه لها اللغة، انها في جملة شكلية وليست لغوية فالرؤية لدى جميل حمودي تسايرت مع الصورة في جدل يتسامى في اقتناص المستويات المتعددة والمتباينة للتجربة، لتكتسب فكرة الشكل معنى جديد لا ينحصر في مجرد الغلاف بل يتصارع ليكون في تكامل ديناميكي له معناه في ذاته دون التوقف على مجموعة من العلاقات الاخرى. ان الترجمة العملية في تحويل الكلمة من قيمتها اللغوية البحتة الى جمالية تشكيلية تقف نقيضا للاشتراط السياقي لدى البنيويون بالإضافة الى خروج الكلمة لدى جميل حمودي عن العلاقات الايحائية في اللغة ليكون المتلقي امام ايحاء شكلي يحفز رؤيته لإكمال مناطق الغموض من خلال استعارات افتراضية تكشف علاقات الاشكال ببعضها جدليا وعمليات الازاحة المستمرة لبلوغ صورة المثال بعد تخطي الرؤية المباشرة والادراك الحسي الاولي.

اذا بحثنا في المرجعيات سنجد ان رؤية الفنان جميل حمودي الجدلية نشأت خلال بحثه عن همزة الوصل او علامة صلة بين التيار الفني الحديث وجذور و اصالة الشرق وهذا ما سعى اليه معظم الوافدين الى اوروبا ابان تلك التيارات الفنية ليس من العراق فحسب بل من بلدان كثيرة لكن الاصالة والحفاظ على الموروث كانت حصة القلة او الندرة من الفنانين احدهم جميل حمودي.

ان الشكل رقم (٢) يبين لنا عن رؤية يتصارع فيها المجرد مع الواقع، الفكرة مع المادة. اذ لم تنسلخ الأشكال والتكوينات عن محتواها، فالخضرة وماء دجلة نراها في المساحات والسطوح الخضراء تطل عليها مدينة بغداد دار السلام بأقواسها وقبابها تعلوها سماء زرقاء وشمس مشرقة. الا ان الاشكال والسطوح اتخذت اشكال هندسية اغنت بامتدادها تداخلات لونية متجانسة.



الفنان: عامر العبيدي
شكل رقم (٣)
اسم العمل: خيول مسرجة
المادة: زيت على قماش
القياس: ٩٠ ×110
التاريخ :١٩٧٧

يعد هذا العمل من الاعمال الواقعية يشوبه شئ من التاليفية (الرمزية).
فيه مجموعة من الخيول تثب باعناقها باتجاه واحد ممشوقة القوام الى الخلف منها خيمة تتلاشى نهاياتها مع الارض يعلوها العمود الوسطي لينتهي عند نقطة تعامده مع ضلع اللوحة العلوي، اللون الغالب الفيروزي المخضر المتضاد مع لون الخيمة البرتقالي.
ان رؤية الفنان هذه محكومة بقوانين الترابط الاجتماعي والتاريخي التي تعبر عن صلة الانسان العربي بالمكان والزمان الذين انطلقت منهما بشائر المعرفة العربية الاسلامية الى العالم وفق استعارات من التبسيط تجعل امامنا قوى التصارع الطبقي بتجسيد فني. انه صراع الجديد مع القديم، الثورة الفنية على القديم الهرم ليس بمفهوم الثورة البلشفية بل باستنهاض الحلقات المشرقة في تاريخ الامة العربية.

لقد صيغت الرؤية الفنية وفق رؤية ثورية ترتبط فيها الغايات مع خدمة الجماهير اذ ان الرؤية الفنية الحقيقية هي التي تنشا من رؤية فردية ليست من وجهة النظر الوجودية التي ترى (الانا) مستقلة في الفن ولا من وجهة النظر الماركسية في غياب الذات داخل النحن بل فردية الاجزاء المشكلة للكل الذي يراه الانسان العربي في الاسلاف، فالجماعة المحيطة بنا ننخرط معها بصفة القرابة وان ابانا واحد مع الاحتفاظ بخصوصية كل منا خلافا للكل الماركسي الذي يشكل خليط هجين ينبذ الاسلاف ويتطلع الى تغييب كل معتقد عن خط سيره الذي لا يحكمه الا علاقات اقتصادية مادية. في الشكل رقم (٣) يقدم الفنان رموز مستوحاة من النقاط المضيئة للتاريخ العربي ابان الفتوحات الاسلامية، هذا الكل الذي يتعلق به اجزاء الموضوع ان النص التشكيلي اشبه بالنص اللغوي من حيث وجو د تداعيات وايحاء في اللغة، ونحن نقرا ما تجدنا نغمر او نثار بكلمات خارجة عن النص لكنها ترتبط معها في الذاكرة ربما لتسعفنا في سد مناطق الغموض في النص . كذلك الحال ونحن نطالع لوحة فنية فحالما نعي الموضوع بشكله المباشر ككل يبدا الادراك الحسي بنقض هذا الكل بعد التعرف على خصائصه كاجزاء او كاشكال مجملة بمعطيات. فالنظرة المباشرة للخيول لانعي منها الا مايتشابه فيه كل الخيول، اما المرحلة الثانية فتغذي الرؤية التي قد تتفق او تختلف مع رؤية الفنان، بمدارك حسية عن خواص تلك الخيول (جزئية) وهنا تكون الرؤية امام تناقض

جديد بين الكل والجزء في المنظار الاجتماعي على اعتبار ان المتغيرات في البنية الاجتماعية تمد الادراك بالمعارف الواحدة تلو الاخرى وفي تناقض متسلسل برقي المعرفة.

اذن فرؤية الفنان عامر العبيدي يستقيها من ارثه الحضاري بواقع تاثير هذا الارث في مجتمعه الحاضر وتتصارع هذه الرؤية مع عناصر السطح التصويري من اجل الوقوف على صياغة تشكيلية تحقق تمثيل صادق لواقعه الاجتماعي والسعي لتغيره دائما وعندها يكون العمل الفني ذو طابع جمالي، بفعل تحقيقه لتطلعات المجددين. والهوية الكاملة والمطابقة للشكل والمضمون هي الترجمة الصادقة لهذا التجاه من الفن او ما يجب ان تكون عليه.

الفنان: حافظ الدروبي
الشكل رقم (٤)
اسم العمل: العيد
مادة العمل: زيت على القماش
القياس: ××××
التاريخ:١٩٧٩

ان نظرة سريعة مباشرة الى الشكل رقم (٤) تكشف لنا مجاميع من الاشخاص تفرقت في باحة توسطت البيوت الشعبية والسوق والى الاعلى القباب والمآذن. ان رؤية الفنان بدت في واقعية الموضوع وتشكيلاته وان اتخذت اسلوب تبسيطي قائم على تسطيح الاشكال وامتدادها بشفافية لتتداخل فيما بينها بغية الظفر بتداخلات لونية توحي لنا بالاسلوب الانطباعي ويمكن ان نطلق على الاسلوب المتبع في هذه اللوحة بانه تكعيبي الاشكال انطباعي اللون. المجاميع اللونية المتداخلة البراقة ذات صلة بالموضوع (العيد) ولهذا انعكاسه في رؤية الفنان الذي يعود او يستدعي ذاكرة الطفولة. ولو اخذنا براي (يونك) حول الخطوط المنكسرة في العمل الفني نكون امام فنان يعاني من الصدع النفسي الذي يمر سريعا عبر اللوحة. هذا الصدع النفسي إذا جاز لنا اسقاطه على الفنان حافظ الدروبي سببه التوق والحنين لايام الطفولة، رب سائل يسأل كل انسان يتوق ويحن لايام الطفولة إ هذا صحيح ولكن ما اعنيه هو الوصول الى تفسير يجعل من التوق والحنين للطفولة محموم لعامة الناس وهذا تفرضه صلة الترابط العائلي والاجتماعي على افتراض ان طبيعة الوجود الاجتماعي للانسان هي التي تحدد وعيه وهي بالتالي تملي على الفنان رؤيته وطريقة التعبير عنها. فاذا ما تعرضت طبيعة الوجود الاجتماعي هذه لما يخل سيرها الطبيعي مثل القطيعة والعزلة والانطواء سيما بعد تقدم العمر لدى الفنان اعتبار ان الفنان أكثر الناس تقبلا للشعور بالقلق. ليس لدى الباحث أي مرجعيات عن حياه الفنان حافظ الدروبي الاجتماعية والعائلية. لكن ما يقدمه جملة افتراضات يستشفها الباحث من السمة الغالبة لحياة الفنانين الرواد سيما المتزوجين من نساء اجنبيات، فهم في الغالب اما منسلخون عن علاقاتهم الاجتماعية في متغير اجتماعي وعائلي مغاير عن مجتمعهم الذي عاشوا ونشأوا فيه

فيبدو الشوق والحنين للطفولة عند الكبر مفعم بالاسى والندم تنعكس هذه في الرؤية الفنية لتبدو رافضة لكل اشكال الواقع ومنقلبة عليه ، فبهجة الالوان وانعكاساتها على السطور (الشكل رقم ٤) والمساحات فضلا عن اشكال الاطفال وحركاتهم العفوية ومظاهر العيد المتمثلة في المجاميع البشرية ما هي الا انعكاس حب الفنان لالتقاط ما هو جميل ومفرح في الحياة متمثلة بالسنوات الاولى من حياته. ان نظرة علم النفس الى بيئة الانسان ومحيطه العائلي وحتى اشياءه هي مصدر غني لدراسة حياته الداخلية فالبيت وجه آخر لسكانه والارض التي يمتلكها الفلاح هي اياه ايضا ومحتويات المكتبة الشخصية هي ما يكون عليه صاحبها وكأننا نصدق اذا قلنا (اعطني أشياءك اعرف من انت) . لكن نظرتنا للماضي في تغيير مستمر بتغيير الافكار من جيل الى آخر حتى نظرتنا لذاتنا تتغير فالوقائع الجديدة تنتهي بنا الى معاودة التفكير فيما ظننا انه على صورته غير قابل للتغير.

من جراء ذلك فان ما طرح لنظرية علم النفس وعلم النفس الفني على وجه الخصوص ليس كل شيء في قياس نبض العصر وانساق الابداع فيه كونه يعوم على قوانين واقيسة وافتراضات قد لا تصدق من وجهة النظر العلمية المنطقية.

الفصل الرابع .... النتائج

من خلال ما تقدم من عرض وتحليل لاربعة عينات من الفن العراقي المعاصر توصل الباحث لما يلي:

١. ان اعمال الفنان شاكر حسن ال سعيد يصدق عليها الية تحليلية مثالية المنهج كون رؤية الفنان محكومة بوعي قصدي مستمد من نظرته الصوفية المثالية.
٢. تتسم اعمال كل من عامر العبيدي وحافظ الدروبي بمعطى واقعي بيئي لكن رؤية الاول الفنية ارتبطت بمبدأ الكم والكيف اما لدى حافظ الدروبي فقد اتسمت بمحاولة الظفر بنسق توليفي للاشكال والمجاميع ترتبط بعلاقة رياضية ومستويات هندسية فيما بينها.
٣. الطابع النحتي او النحت الملون هي صبغة الاعمال الفنية للفنان جميل حمودي.
٤. تشترك العينات الاربعة بخصائص عامة في جوهرها من حيث مرجعيات الرؤية للفنان العراقي التي تستند وان اختلف التمثيل للبنى الاجتماعية بما تحتوي من تقاليد ودين واعراف وتراث.

المصادر:

1 . logicanon raro nomine dialectilcie designatur .tlpescleede brouwer 1935.

٢. برجسون: المدخل الى الميتافيزيقيا (اقتبسه مراد وهبة، المذهب في فلسفة برجسون، دار المعارف، مصر، ١٩٦٠.

٣. بودستنيك، ويافوت: عرض موجز للمادية للديالكتيكية، دار التقدم، موسكو، ٢٠١٤.

٤. سوريو، ايتان: الجمالية عبر العصور، تر: ميشيل عاصي، منشورات عويدان، بيروت، ١٩٧٤.

٥. عبد الفتاح، امام: المنهج الجدلي عند هيغل، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩.

٦. سميث، إدوارد لوسي، تر: خليل، فخري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥.

٧. كرين، ت.م.: دراسات في علم الجمال، تر: فالح صدام الامارة، مجلة الثقافة الاجنبية، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية، السنة السادسة، العدد (٣)، بغداد، ١٩٨٦.
٨. هيغل: فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، ط ١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨.
٩. اروندل، هونور: حرية الفن، تر: حسن الطاهر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣.
١٠. تودروف، تزفيتيان: المبدا الحواري، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢.
١١. صالح، مدني: محاضرة لطلبة الدراسات العليا (دكتوراه)، ٢٠٠١.
١٢. ايكن، هنري: عصر الايديولجيا، تر: محي الدين صبحي، مراجع: عبد الحميد حسن، دار الطليعة، مصر، ١٩٨٢.
١٣. فال، جان: الفلسفة الوجودية، تر:تيسير شيخ الارض، بيروت للطباعة، بيروت، ١٩٥٨.
١٤. جان،جان بول : ماهو الادب، اقتبسه تزفيتيان تودوروف :نقد النقد، تر:سامي سويدان، مراجعة : ليليان سويدان مركز الانماء القومي، بيروت، ٢٠١٦.
١٥. الحبابي، محمدعزيز: من الكائن الى الشخص،دار المعارف،مصر،١٩٦٢.
١٦. فولكييه، بول: هذه هي الديالكتيكية، تر:تيسير شيخ الارض ،دار بيروت،١٩٥٩.
١٧. حسين صالح: سايكلوجية إدراك اللون والشكل، دار الرشيد، بغداد،١٩٨٢.
١٨. كارلونيوفيللو: النقد الادبي، تر: كيتي، سالم، مراجعة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت،١٩٧٣.
١٩. بارينو،اندره: جميل حمدي، دار اليونسكو، باريس، ١٩٧٨.

The Controversial Relationship between the Concept of Artwork and Its Depiction in Contemporary Iraqi Drawing (Selected Examples)

Hamed Ibrahim Al-Rashidy
College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq
alrashidyhamed65@uomosul.edu.iq

Received:21/3/2023 **Accepted:29/5/2023**

Abstract

The relationship between the image upon which artwork is formed in the artist's imagination before it takes shape within the painting, and the final stages of completing the work in its ultimate form, goes through a lengthy debate that depends on the nature of the artistic doctrine or philosophical aesthetic approach to which it belongs. As a result, we see different and changing images of the debate, depending on the change in the approach we adopt, whether it is ideal, material, existential, etc.

From here, we understand that the relationship between the two parties is not a relationship of conformity or similarity, but rather a relationship of debate and conflict, even if its designations differ. It is a transformation from existence in the realm of ideas to existence in reality.

Keywords: Controversy, vision, manifestation, contemporary Iraqi painting.