مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 128) 2024, pp. 126-144

المفهوم الجمالي في الرسم العراقي المعاصر

محمد عبد الزهرة شلش
الجامعة المستنصرية
mohamedabdalzaraa@gmail.com
07703546246

أ.م.د. حسن عبودي المزرعي
جامعة الأديان والمذاهب- قم - ايران
dalmazraai@gmail.com
00989128476886

مستخلص البحث:
الفنون التشكيلية بصورة عامة وفنون الرسم بصورة خاصة تعتمد مفرداتها ومواضيعها باعتبارهما تشكيل وبناء نص جديد يعتمد على نصوص بيئية، وحياتية مختلفة، والأخذ منها يشكل صياغات جديدة تحتفظ بالصورة المجازية والمعنى المراد في اللوحة والمنجز التشكيلي، إذ تتفاعل الفكرة مع التقنية مع الألوان لتشير إلى نوع من التشارك والتفاعل في مستويات تتداخل فيها مواضيع (الحذف، والإضافة، والتركيب) بين مفرداتها. حيث تكون الفائدة هنا على المستوى الفلسفي والفكري، والمعنى إلى نص جديد تكون لوحة فنية تخدم المتلقي من خلال عرض تلك المنجزات واللوحات التشكيلية لتصبح من الفنون الأكثر إثارة والتي يتركها الرسام عبر الرسائل والخطاب الفني الخاص فيه، ومن خلال تلك الإثارة أصبح الخطاب الجمالي مؤثراً بصورة مباشرة على الوسط الفني والثقافي والأكاديمي، ومن ثم يدخل بشكل مباشر في تنمية وتطوير وتكوين شخصية الرسام ومن ثم تأثيرها على المتلقين. لقد أخذت هذه المفاهيم الجمالية بخطاباتها الفنية نوعاً من الاستيعاب في إعداد فكرة اللوحة التشكيلية للرسام، ومن ثم إنشائها صورياً لتصبح واضحة وظاهرة من خلال خطابها الجمالي، والذي ينمي دلالاتها خطابها الفني، حيث تقدم الباحث في هذه الدراسة لإعداد منهجية علمية كانت النصوص الفنية التشكيلية ذات الخطاب الجمالي في فن الرسم العراقي المعاصر، وعرض آليات التشخيص فيها، ومن ثم قياسات التأثير لدى المتلقي، وعليه ذهب الباحث إلى تحقيق التعالقات الفكرية والتواصل التداولي الحيوي الذي لعب بنظام النص الشكلاني، وبمستويات فنية سواء كانت لونية أو حركية للخطوط، أو إشارية للفكرة، والغرض منها هو فرض التأثير الجمالي عند المتلقي، ويصبح بذلك نظاماً اتصالياً تداولياً في وحدات نسقية وإشارية وحركية ولونية انتجت نصوصاً فنية تشكيلية اعتمد فيها الباحث في بنائها على تجربة الرسامين العراقيين المعاصرين ، وركز على تجسيد كل الاشتراطات الفنية والحسية والفكرية التي تحقق المتعة والمعرفة والفلسفة، وتحدث التأثير والتغيير في سلوك المتلقي. ويذهب الباحث ومن خلال استعارة الرسام إلى العناصر والرموز والإيقونات من نصوص سابقة له وإعادة وضعها وصياغتها في سياق جديد يواكب فيه المدارس الفنية للحداثة وما بعدها، حيث تؤدي إلى حدوث التأثير والتغيير كونها حملت دلالات وأشكال مختلفة بعضها عن البعض الآخر.

الكلمات المفتاحية: الجمال، الخطاب الجمالي، الخطاب الفني، الرسم العراقي المعاصر

- **مشكلة البحث**

الرسم العراقي الحديث يمتاز بالروح الشرقية وبالقيم الجمالية الواضحة في أعمالهم الفنية، وسلطوا الضوء على الهوية العراقية كما كان الرسام العراقي اهتم بنقل الطبيعة بنتاجات أعمالهم الفنية الغنية بأشكالها الواقعية وتأثيراتها اللونية التي كشفت عن أسلوب ومخيلة الفنان متمثلة بمراحل المدارس الفنية التي ينتمي إليها الرسام من بناء للوحة الفنية، وما تحمل من الإدراك الجمالي والتقني متصلة بالتطورات والتحركات الناتجة من مجتمعه، إذ كانت اقتصادياً أو اجتماعياً أو سياسياً في تعزيز الجانب الجمالي وإثرائه التي تعطي إيهام ومتعة بصرية متمثلة بالأسس الجمالية والمعرفية، لهذا تبنى الباحث مسألة البحث على كيفية إظهار جمالية الرسم وأثره في معاني الخطاب الجمالي للرسم العراقي المعاصر بإظهار جماليتها الفكرية والشكلية واللونية، وما لها من عناصر وخصائص جمالية، ويمكن دراستها فلسفياً وفنياً وفكرياً من خلال العينات المختارة.

- **الهدف الرئيسي**

الكشف عن دور الخطاب الجمالي في الرسم العراقي المعاصر

- **الأهداف الفرعية**

1- إظهار الخطابات الجمالية فلسفياً وثقافياً وفكرياً في نتاجات فناني الرسم العراقي المعاصر.
2- إبراز وسائل التحكم في الإخراج الإنشائي واللوني والتصميمي في الرسم العراقي المعاصر.

- **أهمية البحث**

من الأهميات الذى يرشد اليها البحث:
1-تسليط الضوء على معرفة دور الخطاب الجمالي وإظهار تأثيراته في الرسم العراقي المعاصر.
2-يستمد البحث على تناول ومعرفة الصياغات والرموز الفنية في الرسم العراقي المعاصر.
3-إظهار تحولات الخطاب الجمالي كوسيط إثرائي للبيئة المحلية وإبراز الدور المهم في التنوع الأسلوبي الحاصل لدى الرسامين العراقيين.

6مفهوم الجمال لغة واصطلاحا

أولا: الجمال لغةً: يقال «جاملت فلان مجاملة، إذ لم تصف له المودة والإخاء، وماسحته بالجميل، والمجاملة: المعاملة بالجميل، ويقال: أجملت في الطلب: رفقت، ويقال: للشحم المذاب جميل»،[1] وقد جُمِلَ الرجل بالضم والكسر جمالاً فهو جميل، وتَجَمَلَ تجملاً: تزين وتحسن، إذ انجلب البهاء والإضاءة.[2]

ثانيا :مفهوم الجمال في الفكر الفلسفي الحديث

عندما تنتقل إلى الجمال في الفكر الفلسفي الحديث فقد شهدت العصور الحديثة تغيراً في الرؤية ازاد مفهوم الجمال والجميل لكون هذا الفكر تحرر من قيود القيم العليا المطلقة. والتي كانت تتماشى من اقترابها من عالم المثل والحقائق المطلقة.. وكانت سبباً في التغيير الذي حدث في مفهوم الجمال مجموعة الطروحات ذات الاثر الفاعل في حضور مثل هذه الافكار وكان لطروحات (ديكارت) تأثير واضح في هذا المجال والتي اكدت على صلة الجمال بالعواطف والوجدان وقدرة الذات على تقدير الحكم الجمالي والتي انتهت إلى نسبية الجمال وانكار المعيارية وترجيح الذوق وجعله مثالاً للجمالية وارتباطه بالمحسوسات البيئية وان هذا الاحساس لاينتج ابداعاً جمالياً عالي القيم بل ينتج مؤثرات انية مستفيدة واعتماد العملية العقلية المرتبطة بالتحليل والادراك والتي من شأنها الكشف عن الحقائق الخالصة في المواد والاشكال والتي من شأنها ادراك المطلق والتعبير عن تجلياته.

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 128) 2024, pp. 126-144

ثالثا: مفهوم الجمال في الحداثة

لقد كان المخاض الذي حمل لوائه العقل، وبدءاً من عصر النهضة والتنوير والرومانس، لاينفك عن طابعه التأسيسي للمشهد الحداثي. فالوجود والموجود برمته خضع لعديد من الانقلابات والانفلاتات الفنية والجمالية والمعرفية والفلسفية، عُدت بها التجربة الإنسانية البديل الأوحد لشرعنة الأحداث وتغطيتها، فكانت سلسلة التحولات قد فَجرت بعمق جوهر الأنظمة الشمولية والنسقية في الفن والسياسة والاجتماع والاقتصاد، ومن ثم كانت رياح التغيير التي أسَّسَتْ لها الذات، قد اجترحت لحظات التجربة ومساءلتها.

رابعا :مفهوم الحداثة في الاتجاهات الفلسفية والفنية الحديثة

على الرغم من أهمية مفهوم الحداثة بجانبه الفلسفي، إلا أن فهم أسلوبية تنطوي عليه لا يغدو ممكناً، فالاتجاهات والتيارات والنزعات محددة بأفق الوعي الإنساني، ومن ثم النسبية المتجلية منه تعبر عن لحظات الفكر التأريخية، من حيث إنها لا ترتكز على ثوابت عامة مشتركة، طالما تنزع إلى البحث عما هو جديد وبما يوازي مسيرة الحياة المدنية الحديثة والمعاصرة، يجعلها تبلغ المستويات العلمية التي وصلتها الحضارة الإنسانية، بما في ذلك الثقافة والفن والجمال والفلسفة والسياسة والاقتصاد، بغية فهم الإنسان والطبيعة برمتها، ولذلك من الصعوبة بمكان وضع إسلوبية أو منهجية معينة لإستقراء أسس الحداثة وكشف مقوماتها، إذا ما أدركنا الطابع البنيوي التحولي الذي يطال المستويات، والمتكون من عمليات تراكمية ومن بعض الوحدات التي يدعم بعضها بعضاً، بصورة أدت الى إحداث قطيعة معرفية وفلسفية مع الماضي بعد إن تم ضبط المعارف ذاتياً وعقلياً.

خامسا: الخطاب الفني وعناصره وابعاده الجمالية

1- الخطاب الجمالي في فن الرسم

لقد حاول الفلاسفة وضع تعريفات للظاهرة الجمالية والخطاب الجمالي، فظن البعض انها تعريفات جامعة مانعة وقد وجدنا أنفسنا هنا في مجال البحث عن الابعاد الجمالية في فن الرسم علينا ان نوضح ذلك باعتبار أن الجمال ظاهرة محسوسة وعملية حسيه وربما فرديه تبدو في السمات الحسيه الخارجية للعمل الفني. وبالتالي فأن المشاعر تنبعث عن الشيء بدون وعي عندها نطلق على ذلك صفات جمالية وهذا مرده الى طريقة الشخص في ادراك الجمال المرتبط بالذوق وهذه الصفات الجمالية هي مهمة في أي فن من الفنون وبضمنها فن الرسم. وأنطلاقاً من ذلك فأن الاهمية في فهم استجابة المتذوق وحكمه الجمالي يدعو في المقابل الى معرفة البناء الجمالي المكون لبناء العمل الفني وذلك من أجل أحداث التوافق بين داخل العمل وخارجه على اعتبار أن في العمل الفني جمالاً موضوعياً وفي داخل النفس كذلك ويتم ذلك عن طريق الارتباط التي تم انتاجها معتمداً على التجربة.[3]

2- عناصر الرسم

يعد فن الرسم عملية خلق بصرية هادفة مصحوبة بالابداع والابتكار الذهني والذي يسهم في فعالية التاثير الايجابي للمتلقي والذي بدوره يعمل على اثارة الانتباه واثارة الدوافع والتعامل مع الرغبات ويتم ذلك عن طريق حاسة البصر.[4] وبذلك يتحقق الهدف الاتصالي المعروف بهوية الفعل القائم وهي الاستجابة بين المتلقي والعمل التشكيلي، فلو أخذنا مثلاً لوحة رسم وهي علامة من العلامات الابداعية والابتكارية المهمة والتي تشترط وجود غرض محدد يتحقق ويظهر الى الوجود الفني التشكيلي عند استخدامها مع الفضاء المحيط بها في انسجام كامل لتؤدي وظيفة تحمل دلالات فعلية يمكن اعتبارها هدفاً اساسياً في بنية وتركيب اللوحة، وهذا يعني ان فن الرسم يشكل منظومة متكاملة من التنويع والتالف الهادف لتحقيق الوظيفية الجمالية ويشترك مع كل ذلك مجموعة العناصر المرتبطة في

إنشائية اللوحة وفقاً لعملياتٍ لتشكيل فيها، والأفكار والتعبير عنها عبر الانتاج الفني مرتبطة مع الفضاء التصميمي والتصويري لتحقيق البعد الجمالي والذي يعتمد على عوامل الوحدة والايقاع والتناسب طبقاً لقانون العلاقات المتمثلة بتنظيم العمل الفني وما الى ذلك من وسائل التنظيم. حيث ان تفاعل تلك العلاقات تجعل من فن الرسم مادة بصرية خصبة ذات امكانات واسعة تستجيب لمهمات البناء الجمالي وذلك لتنظيمها الملائم الذي يعمل على توزيعها حسب الاهمية المتدرجة ويتوقف ذلك على نوع التوزيع والتنظيم الذي سننجز من خلاله فعالية الاستقبال من قبل المتلقي.

- **الخط (Line)**

لقد عرفت الخطوط باعتبارها من اقدم عناصر التركيب في العمل الفني حيث اتخذها الانسان وسيلة للتعبير عن الاشكال التي شاهدها في بيئته المحلية، ولو تأملنا الخط سنجده يتكون من تلاصق نقاط مع بعضها تشكل خطاً مستقيماً او منحنيا وتظهر فيها صفات التشابه والانسجام والتوافق بينما يظهر التباين والتعارض والتضاد كذلك في الخط.[5]

- **الاتجاه (Direction)**

لحركة الخط واتجاهه نحو اليمين او اليسار اهمية كبيرة في فن الرسم، ويوحي بالحركة في الشكل الفني وللخط أربعة اتجاهات اساسية وهي:

1	الاتجاه الافقي	H-Horizontal
2	الاتجاه العمودي	V-Vertical
3	والاتجاه المائل الى اليسار	L-Left Oblige
4	الاتجاه المائل الى اليمين	R-Right Oblige

وتتراوح الاتجاهات الاخرى بين هذه الاتجاهات الاساسية وينتج عن ذلك أما التوافق في الاتجاه أو التعميم في الاتجاه. ولا يقتصر الاتجاه على الخطوط والاشكال بل يتعدى ذلك الى العناصر البنائية الاخرى كاللون والملمس وكذلك القيمة الضوئية.[6]

- **الشكل**

يتألف الشكل من تركيب الخطوط والاتجاهات والحجم مما يجعل هذا العنصر مرتبطاً بتلك العناصر التي سبق تحليل اثنين منها وهما (الخط والاتجاه)، ويعد الشكل من العناصر القوية في بناء تصميم اللوحة وتكوينها، فالشكل هو وعاء يستوعب الفضاء عناصره فيما بعد فالخطوط في تساندها مع بعضها تؤلف اشكالاً لا يمكن تصور هذه الاشكال من دون مفهوم الفضاء الحاوي للشكل والذي يفقد قيمته ووظائفه من دون وجود الفضاء إذ تتأكد هوية الاشكال من خلال الفضاء المحيط للإيحاء بدلالات الأشكال.[7] ويؤكد هربرت ريد ان الشكل ما هو الا ترتيب الاجزاء في جانبها المرئي بمعنى ان الشكل هو ناتج اساسه الانشائي مرتبط بعوامل التنظيم داخل الفضاء الذي يستوعبه ويحتويه ونجده في العمليات التشكيلية يعطي احاسيساً مختلفة.[8]

كما في معطيات الاشكال الهندسية التالية:

- المثلث: يعطي إحساساً بالثبات والهدوء و الانطلاق والنمو.
- الدائرة: تعطي إحساساً باللانهائية والطمأنينة والاستقرار والحركة في ان واحد.
- المربع: يعطي إحساساً بالتناسب والاستقرار ويعطي الجهات المتساوية.

- المستطيل: يعطي إحساساً بالتحدي والتوازن.
- المكعب: يعطي إحساساً للانطلاق والديمومة.
- الاسطوانة: تعطي إحساساً بالتدرج والحركة.[9]

ولكي يكون هناك ادراكاً للشكل داخل العمل التشكيلي (الرسم) فأن ذلك لا يحصل إلا من خلال تحديد علاقة هذا الشكل مع الاشكال الاخرى وعلاقاتها معاً ويكون ذلك وفقاً للفضاءات المحيطة بها يتم ذلك الإدراك وفق:

- التباين في الحجم.
- التباين في اللون.
- القيمة الخطية واللونية.
- اتجاهات الخطوط.

وبسبب هذا الارتباط الوثيق تتكون الصورة بادراك فوري عند المتلقي والتي تحتاج الى وقف قليل لتحويل الضوء الى صورة بصرية أولية.[10]

ان عملية ادراك الشكل تمر بالمراحل الاتية:

1- مرحلة بروز الصيغ أي تركيب الاشكال.

2- مرحلة تأويل الصيغ أي تحليل الاشكال.[11]

إنَّ الأشكال المرسومة كانت عبر العصور السابقة قد تطورت من شكلها الذي يحاكي الطبيعة والممثل لها، الى المحور الذي يعد قيمة في الجمال والرقة والاستمرارية التي لا تنقطع.[12]

يرى جورج سانتيانا في طروحاته الجمالية وخطاباته الفنية أنَّ الشكل هو حصيلة اتحاد العناصر فيما بينها وهو لا يحيى بمعزل عن المادة. حتى يكون احد مقومات الجمال الحسي المدرك وحسب هذه الرؤية الجمالية للشكل يرى سانتيانا ان الشكل قد احتل مكاناً في الفنون وخاصة فن الرسم وله موقف بارز بين المقومات الرئيسية للجمال، وهنا تتحدد جمالية الشكل عندما تثار الحواس عن طريق كثرة التفاصيل في العمل الفني ودقته.[13]

- **الحجم والكتلة**

يعبر الحجم عن كل ما يشغله الشيء في الفراغ و يكون اما ساكناً او متحركاً ويأخذ أشكالاً متنوعة. ويكون الاحساس به عن طريق البعد الثالث في العمل التشكيلي، وله دلالات تحدد طبيعتها سواء أكانت ثقيلة أم خفيفة وهكذا وهناك عناصر اخرى يتأثر بها الحجم مثل الملمس واللون.[14]

ومن الجدير بالذكر إن الحجم له خصوصية عند استخدامه في اللوحة فتراه غير ثابت، وإنما متنوع نتيجة لاختلاف مقاييس وحجوم جسم الانسان لذا فقد استخدمت الأشكال ذات الابعاد الصغيرة والمتوسطة والتي تناسب أي شكل من الأشكال.

- **النسيج او الملمس**

للخطوط او الاشكال ملامس مختلفة فمنها ناعمة الملمس ومنها خشنة الملمس وهكذا ويمكن تلمس التباين والانسجام باللمس اليدوي ويمكن كذلك بالعين ويعد الملمس من عناصر الرسم وهو خاصية لسطح الاشياء حيث يحس به بواسطة حاسة البصر وكذلك اللمس على حد سواء. وقد تؤدي التنوعات التي يحدثها الظل والنور دورا حيويا في الملمس المرئي.[15] ونرى ان الملمس يشكل مع العناصر الاخرى علامات متعددة حيث له تأثير مباشر على العملية التشكيلية، فالملمس الخشن له تأثير على المتلقي بالقوة والصلابة بالنسبة للمادة المستخدمة أما الملمس الناعم فيوحي لدى المتلقي بالنعومة

والسهولة والرقة. وبهذا يذهب الباحث على ان للملمس علاقة تبادلية بين الاحاسيس المرئية والحسية أي ما يدركه العقل تحسه اليد فضلاً عن ملمس النسيج الذي يعطي تأثيرات متنوعة لدى المتلقي يعتمد **على طبيعة المادة المصنوعة منها النسيج. والملمس هو المظهر الخارجي للنسيج العام للاجسام التي نراها ونلمسها باليد من حيث النعومة والصلابة والشفافية. ويعد الملمس من العناصر الفاعلة و المؤثرة في فن الرسم، لاسيما في الفنون التشكيلية ثنائية الابعاد. وعند دراسة الملمس نجد انفسنا معنيين بمسألة الاحساس البصري الناتج عن اختلاف الشكل واللون والمساحة وذلك بتأثير الملمس ويمكن تحديد سبب هذا الاختلاف بالعاملين الآتيين:**

- **الضوء وانعكاسه.**
- **اللون وخصائصه.**

وعلى هذا الاساس يمكن تحديد ثلاثة أنواع للملمس هي:

- **ملمس ناعم التكوين عاكس للضوء.**
- **ملمس خشن التكوين ممتص للضوء.**
- **ملمس شفاف كما في الزجاج ويخترقه الضوء.[16]**

مما تقدم تبين للباحث ان الملمس هو تعبير يدل على الخصائص السطحية للمواد، وهذا يمكن التعرف عليه عن طريق الجهاز البصري نتحقق منها عن طريق حاسة اللمس وان عملية حصر اللون في الملمس تتوقف على الامور الاتية: -

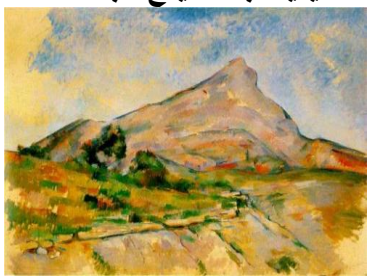
1-طبيعة لون وبناء الملمس.
2-ما يشعه من درجات ضوئية ملونة.
3-كيفية رؤية هذه الالوان وصفتها الملمسية.
4-كيفية تحقيق الملمس عملياً.[17]

- **القيمة الضوئية واللون**

الضوء هو كل شيء في الفنون المرئية والتشكيل وبدونه لايمكن وجود فن مرئي وتعني قيمة الضوء مقدار اشراق اللون المنعكس ودرجته وبه يوصف اللون بالغامق او الفاتح وتعتمد القيمة الضوئية على أنواع الضوء من نور وظلام وظل وبمختلف الدرجات. ومن ذلك يحدث اول انطباع لدى المشاهد عن طبيعة التصميم لفكرة الرسم وموضوعها ويحدث الاستجابة ورد الفعل لدى المشاهد.

سادسا: ظهور المدارس الفنية الحديثة (دراسات تطبيقية)

امتدت الحركة الرومانتيكية لتشمل قطاعاً واسعاً من العالم الإنساني، نظراً إلى الاستجابات التي كانت تغطيها، ويمكن أن يقال، إنها كانت الصورة الصادقة والمعبرة عن الاتجاهات الثورية والوطنية الأشد ارتباطاً بالحياة الاجتماعية، وقد امتد تأثيرها ليشمل مختلف ضروب النشاط الفكري والاجتماعي، ففي الأدب والفن كانت ثورة ضد الكلاسيكية، التي كثيراً ما كانت تدعو الى التعبير عن المثل الأعلى للجمال في حقل الفن، بقوة التعبير في المحاكاة وثبات التكوين، فتصوير المَشاهد كانت تنضوي تحت سيطرة العقل في الكلاسيكية، بما لا يدع مجالاً لاندفاعات العواطف وجموحها.



مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 128) 2024, pp. 126-144

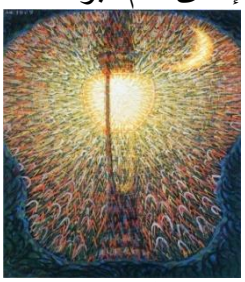
شكل (1) شكل (2) شكل (3)

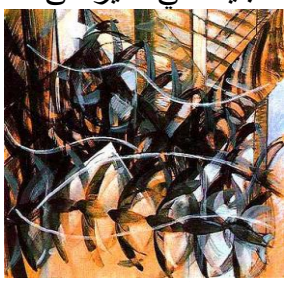
- **التكعيبية**

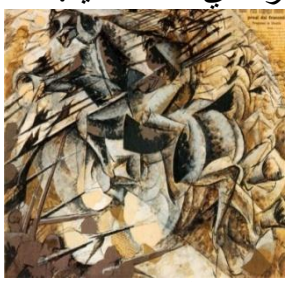
في خضم التحولات التي جاءت بها التوجهات الفردية في الانطباعية، طرحت تجربة الفنان (سيزان) مفاهيم جديدة في الرسم، امتدت إلى لاحقيه في أعمال الفنان (بيكاسو)و (براك) وغيرهم، إذ تحول الواقع الحقيقي من واقعي محسوس الى فن مدرك ذهنياً. وقد أشار (سيزان) إلى ذلك بعبارته: إن كل ما في الطبيعة ينطوي على صورة الكرة والأسطوانة والمخروط"، وقد بلور قوله هذا بنصيحته: " انظر في الطبيعة ترى فيها الأسطوانة والكرة والمخروط"، فكانت أهمية العمل لا تكمن في مظهره المحسوس بل في نوع من العجائن السميكة بحيث يكون منها طبقات يروم بها الانتقال الى الشكل الحقيقي الذي هو الشكل المدرك ذهنياً، فكان تعدد الحلول الى السطح التصويري هو بمنزلة مغامرة يهدف من ورائها البحث عن كل ما هو مثير للجدل مثلما في أعماله، جبل (سانت فيكتور المرسوم عام 1904- 1906)، شكل (1، 2، 3) ومن بين العناصر المادية التي مثلت انزياحاً عن كل ما هو متعارف ومتداول هو تقنية الكولاج التي جاءت بها تجارب (بيكاسو) و (براك) لترفض كلَ القيم التقليدية للفن من جمال وموضوع وعناصر تكوينية.

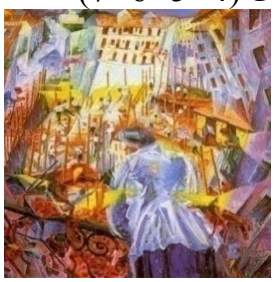
- **المستقبلية**

كان للانتقادات الموجهة للمدرسة التكعيبية على أنها استاطيقية، فضلاً عن التجارب التي أوحت بها الحركة السينمائية، أثرٌ في تأسيس وتفعيل الحركة المستقبلية التي كانت آثارها الفكرية الفلسفية أوسع مما كانت في الفن، ولذلك ساد الاعتقاد بأن الدينامية قد تغلغلت في مختلف مفاصل الحياة، فيجب الأخذ بالاكتشافات الحديثة، وعدها منطلقاً لفن يتسم بالحركة والسرعة والتحول، يقابلها الرفض لكل الأساليب القديمة التي تشبثت بالموضوعات الماضية، ولذلك سميت بـ (ضد الماضي)، وهو ما يعكس الآثار التي حددتها السرعة في الاتصالات والمواصلات، ولذا أصبحت جميع الإدراكات التي يتمتع بها الفرد آنية ومتحولة ومتفاوتة. وقد عمد الرسام المستقبلي (بالا Balla) إلى تصوير الحركة في: سيقان متلاحقة، وضوء الطريق، وراهبات ومنظر طبيعي، وسرب السنونو. في حين قام الرسام المستقبلي الآخر (بوتشيوني Boccioni)، باستلهام موضوعات دينامية من وصف الأحداث التي تقع في الخارج، مثل سكك الحديد وإشارات المرور والجسور، بحيث يشير بها الى قوة الحركة. وهي إحدى أهم البواعث المستقبلية التي تشير الى العصر الذي تأسستْ فيه. الأشكال (4، 5، 6، 7)


شكل (4)


شكل (5)

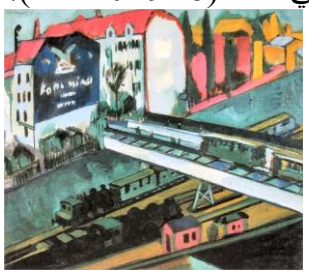

شكل (6)


شكل (7)

- **التعبيرية**

لم تكن المدرسة التعبيرية بروادها منذ البدء لها أهداف محددة وواضحة، فهم كانوا يسعون الى تغليب لغة المشاعر الإنسانية، على لغة الانحلال الروحي الكامن في المجتمع البرجوازي، إذ كانت المؤسسات الرأسمالية قد حولت الإنسانية إلى علاقات ووظائف إنتاجية وضِعت في خدمة الدولة البرجوازية، فكان الفنان التعبيري يروم الأخذ بالأشياء بعد اقتطاعها من سياقها الطبيعي المعتاد، ثم

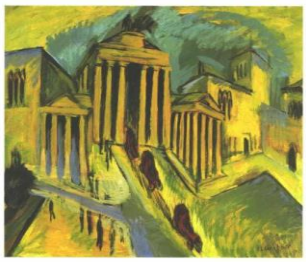
بلورتها بمستودعات مليئة بالشحنات العاطفية والثورية، بوصفها أعمالاً روحية تستمد شرعنتها من العمق الإنساني، وفي البعد المجازي يغامر الشكل في تحويل ما هو متعارف وتقليدي الى ما هو بلاغي. وقد «استمرت الثورة التعبيرية مزدرية رافضة للمعاني والمفاهيم الدراماتيكية في الفن وله، والتخلص مما يمكن أن يوصف بقبضة المفهوم على النتاج الفني، حتى جعل من التشكيل صورة حوار».[18] إذ إن التعبيرية «استبدلت التفكير بالشعور، وأصبحت الحاجة مع الفن التعبيري حاجة جديدة تعبر بعمق عن المشاعر التراجيدية التي تكتسح الذات الإنسانية وهي تعيش وسط الأماني الضائعة. أي أنها تمثل لحظة انتباهه حقيقية للعواطف والوجدان التي تقف بوجه المعايير والأطر التي تحكمت في رؤية الفن من قبل، وأصبحت تعوّل على الهياج الذي يسبق الشكل»،[19] أي أن التعبيرية على خلاف ما توصلت إليه الانطباعية من تأثيرات الضوء الطبيعي والعالم الخارجي عامة، سعت مغامرةً- والتي مثلت انزياحاً على مستوى الأسلوب- إلى البحث في أزمات النفس الإنسانية، وكانت قد وجدت لها موطىء قدم أولى في البيئة الألمانية موطن الأساطير والخرافات والرموز والأشباح، ولذلك انصب اهتمامها منذ الوهلة الأولى، بالإندفاعات والإنفعالات العارمة، فكان للنظر إلى داخل النفس أثرٌ في انزياح فن الرسم التعبيري، وإخراجه من طور الأشكال ذات القواعد المعروفة في الرسم الانطباعي، فكانت رسومات الألماني (كيرشنر) رمزاً للبدائية التي فطر عليها الوجود، مثلما في شكل (8، 9، 10، 11).



شكل (8)

شكل (9)

شكل (10)



شكل (11)

- **التفوقية**

إلى جوار الدعوة التي أطلقها (كاندنسكي) إلى رسم لوحات بأسلوب تعبيري تجريدي، ذات ألوان براقة ومتشظية، كان الرسام الروسي (ماليفتش) قد كشف عن تجريدية هندسية، قد لخصت فن الرسم بالتفوقية القائمة على أن الرسم هو وضع مربع أسود على خلفية بيضاء. وفي هذا الصدد يقول: «في نضالي اليائس لتحرير الفن من عالم الأشياء وثقلها، لجأت الى شكل المربع» [20] شكل (12، 13، 14، 15).

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 128) 2024, pp. 126-144

شكل (12) شكل (13) شكل (14) شكل (15)

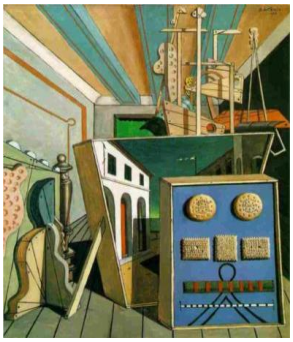
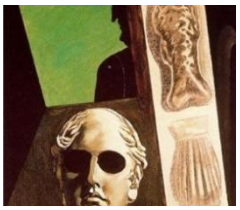
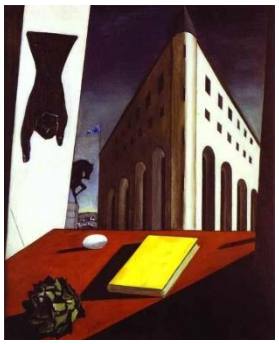
وهو بمنزلة نزوع متطرف تجاه كل ما يمت بصلة الى الموضوع، باستعمال الحد الأدنى من الأشكال، فكان مبدأه الأساس هو تنامي الوعي الخالص، الذي يؤسس حالاً من حالات الأحاسيس الصِّرْفة، البعيدة عن كل ماهو واقعي، أو شيء ذي معنىً. فكان الاستنباط يتم بالتكوين الهندسي ولاسيما المستطيل، الذي ما لبث أن امتدت استعمالاته وتأثيراته، نشاطات فنية أخرى، كالعمارة والنحت والتصميم، فضلاً عن الرسم، ولذلك «يبرر ماليفتش عمله المربعين الأسود والأبيض بقوله: إن تمثيل موضوع بحد ذاته، هو شيء لا علاقة له البتة بالفن...» [21] بل إن الشكل الهندسي ليست له علاقة بنمط معين من الفن، وإنما هو يعول على حال الشعور التي تنتاب المادة، والتي كثيراً ما تكون مغلفة بأبعاد غير محددة زمكانياً. فكان له تأثيرٌ مشابهٌ للفن المفاهيمي بصورة عامة، فضلاً عن تأثيراته على تجريدية (موندريان)، الذي كان شاغله الأساس هو البحث عن الجوهر الإفلاطوني الخالص، وقد أخذ على عاتقه رسم الشكل الهندسي ولاسيما المستطيل، الذي يعد بنية الفن المعماري وقاعدة مشتركة عبرت عنه فيما بعد جماعة (دي ستيل)• و (الصفائية) المنبثقة من التكعيبية، التي كثيراً ما كانت تبحث عن ما هو خالص ومجرد يتسم بطابع الديمومة.

- **الميتافيزيقة**

قبل أن نُعرّف السريالية في الفن، لا بد لنا من أن نعرض للميتافيزيقية، التي هي الطريق المؤدي الى السريالية، فمنذ ما قبل الحرب العالمية الأولى، أخذت لوحات الرسام (دي كيريكو (1888-1978) تصور الطرق والفضاءات، التي يهيمن عليها صمت مثير، ناهيك بالتماثيل التي تشير إلى أزمنة سحيقة، موضوعة على حافة طريق حيث تدعو الى تأملها، وإطلاق العنان للخيال في فضاءاتها الممتدة، ففي لوحات (دي كيريكو) و (كارا)، بقي الإحساس الغريب والمدهش بالمكان ناجماً من كونه تجربةً صورية أكثر مما هو تجربة تصورية، فكانت غاية الميتافيزيقا هو البحث عن المعنى الكامن، وراء ما هو واقعي، بالامتداد الى ما لا نهاية خارج حدود اللوحة ذاتها.

وقد «تأثر (دي كيريكو) أيما تأثر بفلسفات (نيتشه) و (شوبنهاور)، وكتب ذات مرة: (شوبنهاور) و (نيتشه) هما أول من علمنا المغزى العميق لكون الحياة بلا معنى وأول من بيَّن لنا كيف يمكن تحويل انعدام المعنى هذا الى فن» [22]وهذا الادعاء يصب في فضاء الإمكانيات غير المحددة التي تبثها التماثيل والأبنية المعمارية، أو قطع البسكويت والقفازات الجلدية بتركيباتها الغريبة، بلحظاتٍ من التجلي المباشر. شكل (16، 17، 18، 19).

• لم تكن (دي ستيل) حركة محددة بالرسم وحده، فقد أدت العمارة والأثاث والفنون الريازية والطباعة دورا متكافئا بسلوك شامل نحو كل مظاهر الحياة. وقد كان (فان دسبرغ) فنان الرسوم المتحركة، رائدها وكانت لديه مهمة حماسية تهدف لإنشاء علاقة بين الفنان والمجتمع. ينظر: ريد، هربرت، *الموجز في تاريخ الرسم الحديث*، ترجمة: لمعان البكري، مراجعة، سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1989: ص112

شكل (16) شكل (17) شكل (18) شكل (19)

- **الدادائية**

إن عبارة (ضد الفن) تلك التي حمل لواءها الدادائيون مبكراً، هي ضد المفاهيم العقلانية، في الفن والأدب، أو هي بالأحرى تنظر إلى ما لحق العالم من دمار وخراب في الحرب العالمية الأولى، إذ كان جل النتاجات الفنية والأدبية التي أخذت صفة المعقولية والمسوغة منطقياً فيما قبل الحرب، أصبحت مدعاة للشك والحيرة والقلق، وقد كان لـ (بيكاسو) و (براك) دورٌ كبيرٌ في تجذير النزعة الدادائية بسلسلة من التركيبات جسدتها أعمالهم في الكولاج، ولكنها وعلى الرغم من ذلك لم تصل الى حد العبثية والرفض والاستخفاف بكل القيم الفنية والجمالية، مثلما وجدت لها الأرض الخصبة لتنمو مثل هذه المفاهيم فيما بعد في ألمانيا، نتيجة الأزمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الحادة التي مرت بها، غير بعيدة عن التعبيرية التي تبلورت فيها للظروف نفسها، ولكن التعبيرية ربما كانت قد اقتربت من الصورية والمثالية، بوصفها حالاً وجودية بديلة من الواقع الملموس، بيد أنَّ الدادائية افتتنت منذ الوهلة الأولى بالقضايا الأخلاقية (السلوكية) التي تمس المجتمع، وقد جابهتها بأكوام من النفايات المصنعة، الى جانب ما عرضه (دوشامب) من أعمال وهي: الينبوع، الموناليزا بشارب رجل، حاملة القناني. شكل (20، 21، 22).

شكل (20) شكل (21) شكل (22)

- **السريالية**

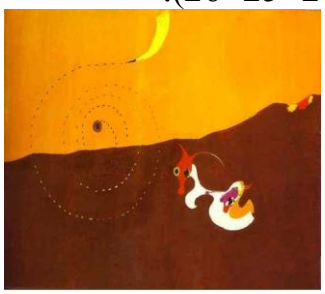
بدءاً من السابق لأوانه الإشارة إلى (سلفادور دالي) واعترافه بالقول إنَّهُ «لا غرابة في ألا يفهم الجمهور لوحاته، إذ هو نفسه لا يفهمها»،[23] ولكننا نقول أيضاً إنَّ السريالية استطاعت في وقت مبكر تغريب الأشكال وتحريفها، وتجريدها من ماديتها، وإنها منحتها معاني غير مألوفة، فكان (براك) و (بيكاسو)، - مثلما مر معنا- قد حرّفوا الأشكال بطريقتهم التركيبية، ومن ثم أدى هذا الى نوع من الإدراك، وقع خارج عالم الظواهر، ليكسب أهميته من حقيقة المفهوم، الذي يشكل في نفسه مقاربة مع

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 128) 2024, pp. 126-144

الفينومينولوجيا، وهو يُعد علامة مميزة انمازتْ بها السريالية، في وقت لاحق في أعمال غريبة لـ (أندرية ماسون)و (خوان ميرو). شكل (23، 24، 25، 26).

شكل (23)

شكل (24)


شكل (25)

شكل (26)

سابعا :جذور الرسم العراقي

ترتبط الحركة التشكيلية الفنية الجمالية في العراق بماضيها، وتتجسد في الفن حقبة ما قبل الكتاب الفنية لسومر وآشور وأكد، باعتبارها النبذة الأولى التي كشفت فيها عن الصفة الفنية وقيمتها وارثها العريق وتاريخها القديم واكتشافاتها لمختلف التقنيات، وكانت تأثيرها إلى الأجيال اللاحقة، تتخلل تجربتها الاساسية تفاصيل أصولها في البيئة. يمكن فهم البيئة المحيطة، كمرجع ونقطة انطلاق للفن العراقي، ونرى أن التاريخ الفني وجماليته ارتبط بطبيعته وأحداثه ووقائعه الاجتماعية، والاحتياجات الانسانية، وارتبطت ذهنياً وفكرياً بالطبيعة التشكيلية الفنية وله وقفة بالفكر الحضاري الذي تركه وراءه وللأجيال المستقبلية، فكرياً وجمالياً، وعبر الفنان عن العديد من جوانب الحياة الاجتماعية والدينية، والفن وجد عالمه على الرسم ولوحاته التعبيرية وغيرها من المساحات،[24] والرسام العراقي أسسه الفكرية واستخدم الجوانب النفسية والاجتماعية باعتمادها على الوصف والتعبير عن الشخصيات الفنية الحديثة والمستقلة وتمثيل محتواها الادائي والفكري.

ثامنا:الحراك التأريخي للمفهومات المغايرة في فهم الفن العراقي المعاصر

إن اجتراح آفاق الحداثة في الخطاب الجمالي، يستمد مشروعيته من مقولة الاستقلالية، التي يمكن أن يسميها الباحث تواضعاً جمالياً إن صح التعبير، في حدود لم يتسنَ له أن يخرج عن طوره، بل إنه أخذ يستمد شرعنته وقيمه المعيارية من ذاته.

ومن هذه المقدمة يمكن أن نستشف أبعاد الرؤية للحداثة وما بعد الحداثة، أو الجانب العقلي والجانب العدمي، ومنذ البدء كانت الحداثة في عصر النهضة قد أدّت دوراً رئيساً في تحديد المنجز العالمي، انطلاقاً من آيديولوجيا العصر، فكان التمثيل الشكلي الدقيق لأعمال (دافنشي و مايكل انجلو و روفائيل)، موقفاً أسلوبياً، حددته طبيعة العصر المرتبط بالسلطة البابوية، غير بعيد عن ذلك الفن القوطي وفن الباروك، وفن الركوكو لترتبط تأثيراتها الواضحة في نشوء وبدايات الرسم العراقي.

تاسعا: التواصل المفهومي في (الفن الشعبي)

إذا كان الفن الحركي أو التعبيرية التجريدية يعولان كثيراً على الأداءات الآلية التلقائية، مثلما لدى (كاندنسكي) أو (خوان ميرو) أو (ماسون)، فإنها متجذرة في السريالية أو تعبر عن الحالات الروحية والنفسية، ومن ثم تقصي كل ارتباط بالعالم الواقعي الموضوعي، بل إنها تتشكل من دون حاجة الى موجوداته، مثلما جسدتها أعمال (بولوك) الإيقاعية، فهي لا تقيم لشيءٍ أهميَّةً مقارنةً بفعل الحركة وللحركات الإيقاعية الأدائية حول المساحات، أو في الفضاءات، أو الدوران حول قماش الرسم المفروش أرضاً، غير بعيدين في ذلك عن أعمال (مؤيد محسن) السريالية التي تخضع لإملاءات العقل

الباطن الذي في ضوئه يتشكل العمل الفني، ويقف الرسام على الضدِّ من تلك الآلية التي تؤدي الى تدني الذوق (بحسب رأيه)، ويؤكد على أهمية المعايير الجمالية ولاسيَّما الحرص على صرامة الشكل، يقابلها متطلبات وظروف الإدراك المعاصر التي غيرت الذائقية والتلقي- وقد انتقدها ادورنو- مثل فن التصوير الفوتوغرافي والاستنساخ الآلي السريع ووسائل الإعلان الجماهيري، وفنون الدعاية. ولذلك يُعد الفن منتوج اجتماعي بحسب هذا المفهوم، - الذي تحقق في فن البوب- وليس فناً ملتزماً بقضايا آيديولوجية، مثلما أراد له ذلك (ادورنو)، أو البحث عما هو عرضي أو تاثيري أو حدسي مثلما في السريالية.

عاشراً: تحليل المنجزات الفنية

العينة (1)

اسم الفنان	فاخر محمد
اسم العمل	بيئة
المادة	ألوان زيتية وكانفاس
العائدية	جمعية التشكيليين العراقيين

أزاح مفاهيم النظم التكوينية في التشكيل، بالمراوغة المستمرة في الاستعمال المتعارف للفرش والألوان، فكان الشكل النهائي للأنموذج لا متناهياً، ازاء العملية الفنية المتحركة والمُفعّلة بهذه الطريقة، في مساحات من السعة، تغلفها ضربات ملونة، وتلوينات ينحو منحى خطي تارةً، وتبقيعي تارة أخرى، ولذلك لا يمكن إتمام ملاحقتها بصرياً، حيث لا تدع منذ الوهلة الأولى لأي استقرار بصري أو ذهني، يمكن أن تحتفظ به عين القارىء في أي جزء منها، إن هذه الطريقة تذكرنا بفنان الكهوف، ولاسيما رسومات بلاد النهرين عندما كان يفعل الشيء نفسه، بعد أن (يلطخ) يديه بدماء الحيوان بعد اصطياده ليطبعها على تلك الفضاءات الواسعة من الجدران بطريقة أدائية غريزية، وفي كلا الطريقتين قد تعاملتا مع الحياة الذهنية الكامنة والتركيز على حقول أكثر انفتاحاً من المواد نفسها، مما جعلها تتحول بفعل التلقائية والإلهام إلى أسطورة بدائية، وجدناها كذلك في أعمال التعبيريين التجريديين (موذرويل وروثكو وبارنيت نيومان وغوتلب وودي كوننغ)، وهم من الرسامين المعاصرين في العالم ظهر اللاوعي الجمعي، فكان التعبير غير المسوغ منطقياً، هو سمة الأعمال التعبيرية التجريدية، مثلاً كان يعتمد على الإيماءات المشحونة، بالصورة المجازية، بينما في مسار آخر نرى القوة التعبيرية للون لدى قائمة على أساس ميسر بوصفه وسيلة ناجعة للتحرير من معوقات الذاكرة، بطريقة استفزازية.

العينة (2)

اسم الفنان	عاصم عبد الأمير
اسم العمل	خطوط

المادة	ألوان زيتية وكانفاس
العائدية	مقتنيات الفنان

لقد فهم (عاصم عبد الأمير) الطبيعة الجزئية الحركية للأشياء غير المكتملة للطبيعة، لذلك كان يلمّح الى الأجزاء من دون الكل، ثم يتم تضخيمها على أرضية بيضاء بخطوط سوداء عريضة لتمتد خارج حدود اللوحة بتقاطع وتلامس واضح.

لقد حقق (عاصم عبد الأمير) الحرية الحقيقية في الموضوع باستقامة الخطوط السوداء في فضاء الصورة، إن عمله كان أكثر احتفالاً بالحركة غير المقيدة للون، فضلاً عن الثقافة الشعبية، حيث استطاع ان يدخل اللون فيما بعد، ليضاف الى سلسلة أشكاله المُنفذة بالطريقة عينها، كاللون البني والأحمر والبرتقالي، لقد كان اللون أكثر اشراقاً مما سلف لديه، والخط اصبح شكل من اشكال العلامات، حيث التحول من التمثيل الى التركيب الرمزي، في سعيه الى بلوغ تلك الحيوية، التي تبثها ضرباته اللونية الواسعة النطاق المقابلة لإيقاعات ذات الخطاب الجمالي للألوان السوداء والضربات اللونية الأحادية فيها.

العينة (3)

اسم الفنان	محمد الكناني
اسم العمل	تحولات
المادة	زيت على كانفاس
العائدية	متحف الفن الحديث

قام (محمد الكناني) بتحليل التفاعل بين اللون من حيث إنه معطى مادي، والحركة بصفتها الأدائية، إذ ان الظهور اللوني الذي تحدثه السطوح البصرية العاكسة المنمطة على شكل شرائط زجاجية شفافة متوازية، يترك تأثيره الفاعل في المُشاهدة بكونها عملية تعمل بالتداعي والتنافذ للاشياء في الداخل والخارج على حد سواء، فالتحول في السطوح الشفافة اللونية العاكسة، يعقبه إدراك نوعي مختلف ومتحول ظاهراتياً إزاء فضاء التأويل الذي يقتضي إعادة البناء بتعدد الدلالات المكونة وفقاً للتلقي باختراق الأثر وتفعيله زمانياً. إن الاختلافات أو التحولات اللونية والمادية الحاصلة، ناتجة عن طبيعة العناصر الساندة أو الداعمة للعمل سواء كانت مضافة الى العمل بطريقة تركيبية، أو مختزلة بطريقة الحذف، من ذات العمل نفسه، مثل التقاء سطحين بلونين بينهما خط ظاهري مثلما يحدثه اللون في طريقة الحد الأدنى، عبر الأشعة المنبعثة من طريقة العرض، بحيث يعترض الإضاءة بعضها بعضاً في الفضاء فيحدث تحولاً في الشكل، في حدود الطبيعة المتحولة للزمن.

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 128) 2024, pp. 126-144

العينة (4)

اسم الفنان	بلاسم محمد
اسم العمل	ضباب
المادة	ألوان زيتية وكانفاس
العائدية	مقتنيات الفنان

يُعد (بلاسم محمد) واحد من فناني العراق الأكثر اهتماماً البصري الذي تولده السطوح البصرية، الذي يعد جزء فاعل من التجربة ذاتها، فضلاً عن تجربة المُشاهد عند تنقله في فضاء العمل المادي نفسه. إن القراءة التأويلية لأعماله البصرية تعتمد بالدرجة الأساس على الحركة الظاهرية اللونية التي تتمتع بها تكويناته، وكذلك الفضاءات البنائية بكونها بنى تلعب دوراً كبيراً في تجاوز مفهوم المادة، أو الشكل لاسيما عندما يكون هنالك طمس لمعالم الواقع الحقيقي في الوهم، أو الحركة والسكون، من جهة أخرى هناك مفاهيم الضوء واللون والفراغ، قد فعّلت مقترحات جديدة بمنأى عن السطوح الثنائية الأبعاد، او الثلاثية منها، بوصف علاقة الكائن بالفن بكونها علاقة عارضة ونسبية، من حيث إنها تمنح له حرية الممارسة بما يضمن مشاركة أوسع، ولذلك تحول مفهوم اللوحة أو الجمال، بتجاوز الجمالية، وما يصحبها من غموض لأجل أن يكون الفن في متناول شريحة واسعة من المتلقين، ليحقق إمكانية تحول التجربة وباستمرار. يمكن ان نطلق على هذه العلاقة، بالانفتاح الذي يمارسه على الآخر أو الحوار معه، إذ تحول الفضاء الى عنصر فاعل تتم فيه المشاركة، مع اختلاف في طبيعة نوع المشاركة المطروحة في الضوء والفضاء، فمنها ما يسعى الى تحويل نظرة المشاهد المكانية، في حيز الفضاء العام للعمل، وهناك من يدعو إلى عملية دينامية جدلية وذلك في حث المشاهد لمحاورة الظاهرة الفنية للبحث عن قيم جمالية وتعبيرية واجتماعية، ذات خطاب جمالي يحتاج الرسام فيه مزيداً من التلازم والتلاحم بين مفردة العمل وبناها اللونية، هذا التلاعب بالعناصر مثل الضوء واللون والفضاء، قد مارست نوع من التحديات الفردية (الذاتية)، ولاسيما عندما دخلت وفعلت نشاطاتها في الفنون البصرية، إزاء مبدأ بأن المفاهيم تتحول باستمرار، نتيجة الطبيعة التصاعدية والجدلية ما بين العناصر المشاركة، وعندما تمارس دورها التأثيري، في المشاهدة البصرية وعلى اثرها يمكن ان نعد الضوء والفضاء واللون مفاهيم قادرة على استيعاب المنظومة البصرية بما فيها المُشاهد، لتعبر عن نفسها في أي لحظة شاءت، ولذلك فان من ضمن إبداعات المشاهد أو المتلقي إذا كان على علم تام بالفرضية التي تمد العمل الفني بحركة واسعة النطاق بالضد من كل ما هو تأريخي، فإن المفردات المرسومة بالوان مختلفة، لا بد لها من أن تستثير المتلقي لاسيما عندما تحوم بالاقتراب والابتعاد عنه، وأن هذا الاختلاف هو مصدر الفهم لحياتنا الاعتيادية، من ثم الذهاب إلى العوامل الجمالية المتحققة من خطابها الفني الذاتي.

العينة (5)

اسم الفنان	**هناء مال الله**
اسم العمل	**نظرة**
المادة	**ألوان زيتية وكانفاس**
العائدية	**مقتنيات الفنان**

شهد العمل الفني التشكيلي، والذي كانت الغاية من الأداء بلا شك هو لأجل تفعيل دور الأفكار ثم تحولها، نظراً إلى ما يحويه الأداء من تضاد فكري ولوني، إذ إن جميع الظواهر المعروضة، تتفاعل مع الخيال، ولذلك تكمن الإشكالية في مفهوم اللغة البصرية الإيحائية وفي الشعور الذي يؤدي إلى المستويات المختلفة في مديات التعقيد المصاحبة للعمليات الفكرية والجمالية هذه، وهو ما يشير الى مدى انتمائه إلى الفن المعاصر وفنون ما بعد الحداثة، التي زحزحت المفاهيم عن ثوابتها المركزية التي كانت من سماتها إنها عززت من رسم الحدود الفاصلة ما بين الفن والحياة.

وقد كان الفن لدى (هناء مال الله) يعارض الثقافة المادية وبحسب ما يتوضح للباحث من أدائه فإن الفن يؤدي دوراً في التجديد الروحي للمجتمع، إذ أن الفن لديه نوع من الفكر الاجتماعي، فالجميع باستطاعته ممارسة الفن، او بالأحرى أداء الفن، سواء أكان عالم أحياء أم عالم فيزياء أم رساماً أم معمارياً أم نحاتاً وأن الأدوات جميعها يمكن أن توصلنا إلى أعمق الطقوس في التأريخ البشري، لكن الرسم يمكن أن يستثمر طاقات غير تقليدية للمواد كالألوان، التي يمكن أن تكون آثاراً مهمة، لتعقب التاريخ والحفر في عمق الذاكرة، مثلما الممارسة الطقسية لدى أعمال فنون بلاد الرافدين عندما تتعقب الطاقات الواردة في المواد المستعملة في الأداءات.

العينة (6)

اسم الفنان	مؤيد محسن
اسم العمل	كرسي
المادة	ألوان زيتية وكانفاس
العائدية	متحف الفن الحديث

يتكون المشهد البصري للفنان (مؤيد محسن) لوحة لكرسي، وقد حاول على طريقة فناني (الفلوكسس)، من ان يُفعل المفهوم، من حيث عرض إشكالية امام الجمهور، فبدلاً من الحدث هنالك عرض مكتوب أمام الجمهور يصل الى مستوى الخطاب في الفن، وان هنالك انسجام في الوحدات الدلالية وهناك اختلاف ايضاً، إذا ما نظرنا الى ما هو الحقيقي من هذه العناصر، بمعنى اين الكرسي

الحقيقي؟، فلابد ان تكون بين الكرسي الحقيقي ومرجعياته الأخرى علاقات معقدة تبنى على اساس الدلالات المحتملة أولاً، وسياق عرض الكرسي ثانياً. إن التناقض الدلالي للعرض ينطوي على ثلاثة اضعاف، إذ ينطوي كل عنصر منها على تأويل أو تفسير وجودي، فمنها ما يحيلنا الى جمهورية افلاطون في المثال، أي المعنى المفارق من دون العوارض، وهو كالجوهر ثابت لا يعتريه التغير او التحول، في حين يؤول من العناصر الأخرى في العرض الى (فتجنشتاين) في فلسفة اللغة، او تحيلنا الى الثالوث البيرسي- نسبة الى بيرس- للعلامة: ماثول/ موضوع/ مؤول، وهي شرط التأسيس للتجربة الإدراكية عنده.

الحادي عشر: نتائج البحث

بعد الانتهاء من تحليل الاتجاهات المعرفية والفلسفية والفنية والجمالية، مثلما جاء في الإطار النظري، واستنادا إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث، فقد توصل الباحث إلى جملة من النتائج أعرض لها على النحو الآتي:

1- وفقاً لمفهوم الجمال عُدت الأشياء جميلة لا من حيث المادة، بل من كونها تعبر عن التصورات التي تروي الكلي لا الجزئي.

2- ان الجمالي بوصفهما موقف ذاتي- مفاهيم قد أحالت الموضوع إلى ترقب لدى المتلقي أدى إلى أن ينشأ تأمل شكلي لم يتعلق بأي معرفة بل اقتصر على الإحساس بالرضا أو النفور، فهو لم يك يروم المطابقة مع الخارج، أو مع الموضوع المثير، ولذلك هو ليس معرفياً، بل هو مؤسس على أساس الشعور، وليس على أساس الإدراك الذي يؤدي إلى المفهوم، من حيث إن الإدراك لا يؤدي إلا إلى المعرفة.

3- إن الفهم في الوجودية لم يعد ذاتياً بحتاً أو معرفياً (موضوعياً)، بل تبلور في إظهار الخطاب الجمالي الذي يعد الوسيلة المناسبة لإحداث تنافذ وتجاذب بين الكائن في الخارج، وتجليه في الكينونة التي تضعه بين قوسين عند عملية الفهم، وهذا ما وجده الباحث في العينة (1).

4- مفهوم التكرار الذي اتسم به النتاج البصري تجلت فيه خاصية الدوال المتجددة والمعبرة، حيث الانفتاح على مدلولات متعددة، أرتقت بالتشكيل العراقي المعاصر إلى مستوى التعدد المفهومي، الذي أغتني بفعل القراءة المتجددة لا بما هو ثابت في الرمز، بل الوعي في الديمومة بوصفها غياباً التي امتلكتها ماهية القراءة أو المشاهدة البصرية التي أوجدتها العينة (1).

5- يعد المفهوم الجمالي في الوجوديَّة، وهو الخياليُّ بصفته المستوعبة في الوعي التخيلي لكونه غير حقيقي، إذْ إنَّهُ رفض كُلَّ معطيات الواقع، إلى جانب ما تم به وصف الفني على إنه حركة تمردية وعالم بديل فضلاً عن كونه أثراً بهيئة صورة، حاملاً لآثار الصراع بين العالم والأرض، إذ إن الموضوع قد رُكب في وعي تخيلي لشيء غير مدرك حسياً كان واضحاً في عينة (3).

6- لم يعَدّ مفهوم العلامة في الفن يُفهمُ على أنه تجسيد لعلاقةٍ ترابطية بين الدال والمدلول، مثلما في السيميائية والبنيوية، أو الرمزية، بل إنه أُسس على مبدأ الاختلاف والتعويم بصدد المعاني المؤجلة للخطاب الجمالي، التي أغدقها الوعي الظاهراتي والتأويلي بصيغته غير المادية الذي أدى إلى تعويم الدوال وباستمرار، كما في العينة (4)، مما أدى إلى أن يقصي المفهوم صلاته الموضوعية بالأصل، وذلك للإحالات الآنية واللانهائية

7- إن التأويليه الفلسفية، وتطبيقاتها في الخطاب الجمالي ولاسيما في الرسم العراقي المعاصر والذي كشفته العينة (2)، كان لها من الأثر في تحول المفهوم، من حيث نقد الوعي الجمالي، واغترابه، المقابل للحقيقة التي انبثقت من الوجود المصاحب للأفق الفني، بصفة المشاركة، حيث إن الظاهرة

الفنية وانطلاقاً من الجماليات، قد اقتضت ربطها بالعالم لكونه محصلة لإنصهار الآفاق الإنسانية والإرث التأريخي بحركة التشكيل العراقي، ولذلك عُدت انعكاساً لتصور الإنسان وخيالاته وجده الباحث في العينة (5) التي هي بمنزلة الانعكاس للأشياء والظواهر الموجودة في العالم، فالظاهرة بمثابة الأستغلال لكل قوى التعبير، في ضوء فتح فضاءات ممكنة ومتحولة، في ظل تجاوز المفاهيم المؤسسة على ضوء الوعي الجمالي كالذاتية والموضوعية والإلهام والحدس، التي تروم انفصال الفن عن الحياة.

8- كان لوظيفة مفهوم اللغة أهمية في تصوير دقيق للعلاقات الموجودة في العالم، وبأن العالم يحوي وقائع لا أشياء، وأن ما تتضمنه هذه الوقائع ليس العلاقات وحسب، بل المتخيل تجاهها، أدى إلى أن يدخل في إمكانات المعرفة المتعلقة بها وهي تمثل صيرورة العمل الذهني للخطاب الجمالي المفاهيمي الفكري والفلسفي حيث أدركه الباحث في العينة (6).

9- عُد مفهوم الفعل التواصلي للخطاب أنموذجاً لاشتراك اخلاقيات التواصل للرسم العراقي المعاصر بما فيها تفعيل العلاقات المتبادلة بين الثقافات، منها الفن والمجتمع والسياسة والاقتصاد، في ضوء حوار توافقي يدعو إلى التأويلية المؤسسة بفعل اللغة حيث كانت العينة (6) بوصفها الوسيلة المناسبة للانعتاق من تشوهات الخطاب الأحادي، المتحقق في فلسفة الوعي القائمة على إنفصال الذات والموضوع، وهذا ما تحقق في الفن الحديث.

الثاني عشر:المصادر العربية

1- ابن منظور، لسان العرب: ج11، ص126؛ وابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم: ج7، ص450
2- ابن منظور، لسان العرب: ج11، ص126؛ ابن فارس، معجم مقاييس اللغة: ج1، ص481.
3- برتملي، جان، **بحث في علم الجمال**، ترجمة: انور عبد العزيز، دار النهضة القاهرة، 1970م.
4- محمد، نصيف جاسم، **فلسفة التصميم بين النظرية والتنظير**، وزارة الاعلام، بغداد، 2002،ص41.
5- شيرزاد، شيرين احسان، **مبادئ في الفن والعمارة**، بغداد،1985،ص25.
6- الربيعي، عباس جاسم: **الشكل والحركة والعلاقات الناتجة من العمليات التصميمية ثنائية الابعاد**، أطروحة دكتوراه، غير منشورة،ص70.
7- هلال، النقد الادبي الحديث: ص 302
8- ريد، هربرت، **معنى الفن**، ترجمة: سامي حسين، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1989،ص5.
9- عبو، علم عناصر الفن: ج1، ص229
10- عبو، علم عناصر الفن: ج1، ص229
11- المليجي، حلمي، **علم النفس المعاصر**، دار النهضة العربية للطباعة، ط2، لبنان، 1972،ص193.
12- الربيعي، «الشكل والحركة والعلاقات الناتجة من العمليات التصميمية ثنائية الابعاد»: ص 42
13 -سانتينا، جورج: **الاحساس بالجمال**، بزورك، موسوعة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1996،ص185.
14- البزاز، عزام، نصيف جاسم محمد، **اسس التصميم الفني**، جامعة بغداد – كلية الفنون، 2001،ص62.
15- البزاز، عزام، نصيف جاسم محمد، **اسس التصميم الفني**، جامعة بغداد – كلية الفنون، 2001،ص17.

16- Bevlin, Marjorie, Elliott, Design throught Discovery, Hohrin, hart and Winston lnc. USA 1963.1622
17- Patrik, tlank: Ancyclopedia world Dictionary Aumlyn pablkhing Crop, Middlesx England 1977.44
18- عبد حيدر، نجم، وآخرون، **دراسات في بنية الفن**، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2004،ص148.
19- الزيدي، جواد، **فينومينولوجيا الخطاب البصري: مدخل لظاهراتية الرسم الحديث**، دار الينابيع، ط1، سوريا، دمشق، 2010،ص140.
20- كارل غ. يونغ، **الإنسان ورموزه- سيكولوجيا العقل الباطن**، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2012، ص350.
21- أمهز، محمود، **التيارات الفنية المعاصرة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، بيروت- لبنان، 1996،ص233.
22- كارل غ. يونغ، **الإنسان ورموزه- سيكولوجيا العقل الباطن**، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2012، ص356-357.
23- دوبليسيس، ايفون، السوريالية، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، بيروت، باريس، 1983: ص.71
24- أمهز، محمود، **التيارات الفنية المعاصرة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، بيروت- لبنان، 1996،ص380.

The aesthetic concept in contemporary Iraqi painting

Abstract

Plastic arts in general and graphic arts in particular depend on their vocabulary and themes as the formation and construction of a new text based on different environmental and life texts, and taking them as new formulations that retain the metaphorical image and the intended meaning in the painting and the plastic achievement, as the idea interacts with the technique with colors to indicate a kind of sharing and interaction at levels where the topics (deletion, addition, composition) overlap between its vocabulary. Where the benefit here is at the philosophical and intellectual level, and the meaning to a new text is an artistic painting that serves the recipient by displaying those achievements and plastic paintings to become one of the most exciting arts left by the painter through letters and his own artistic discourse, and through that excitement the aesthetic discourse has become directly influential on the artistic, cultural and academic medium, and then directly enters into the development, development and formation of

the personality of the painter and then its impact on the recipients. These aesthetic concepts with their artistic discourses have taken a kind of assimilation in the preparation of the idea of the plastic painting of the painter, and then create it figuratively to become clear and visible through its aesthetic discourse, which develops its connotations its artistic discourse, where the researcher advanced in this study to prepare a scientific methodology was the plastic artistic texts with aesthetic discourse in the art of contemporary Iraqi painting, and display the mechanisms of diagnosis in them, and then the measurements of the impact of the recipient, and therefore the researcher went to achieve intellectual attachments and vital deliberative communication that played With the system of formal text, and at artistic levels, whether it is color, kinetic or indicative of the lines, and its purpose is to impose the aesthetic influence on the recipient, thus becoming a deliberative communication system in formative, signal, kinetic and color units that produced plastic artistic texts in which the researcher relied in their construction on the experience of contemporary Iraqi painters from the period 1960-1980, and focused on the embodiment of all artistic, sensory and intellectual requirements that achieve pleasure, knowledge and philosophy, and bring about influence and change in the behavior of the recipient. The researcher goes through the painter's borrowing of elements, symbols and icons from previous texts and repositioning and formulating them in a new context in which he keeps pace with the artistic schools of modernity and beyond, where they lead to influence and change because they have carried different connotations and forms from each other.

Keywords: Beauty, Aesthetic Discourse, Art Discourse, Contemporary Iraqi Painting