التشظي وتطبيقاته في الرسم العراقي المعاصر

(١٩٨٠ – ٢٠٠٥)

رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الفنون التشكيلية / رسم

تقدم بها

إياد محمود حيدر الشبلي

إشراف

الأستاذ الدكتور علي شناوة وادي

١٤٢٨ هـ **بابل** **٢٠٠٧ م**

FRAGMENTATION AND ITS APPLICATIONS IN THE CONTEMPORARY IRAQI DRAWING

A Thesis submitted to:

The Council of the College of Fine Art, Babylon University As a Partial Fulfillment of the Requirements of the

Master Degree in Plastic Arts / Drawing

By

Ayad Mahmoud Haidar Al-Shibli

Supervisor

Prof. Ali Shnawa Wadi

١٤٢٨ *Hij.* ٢٠٠٧ *A.C.*

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا * وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا * وَقَالَ الْإِنسَانُ مَا لَهَا * يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا * بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا * يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِّيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ * فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ * وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ ﴾

صدق الله العلي العظيم

(سورة الزلزلة)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة **(التشظي وتطبيقاته في الرسم العراق المعاصر ١٩٨٠ ــ ٢٠٠٥)** لطالب الماجستير **(أياد محمود حيدر)** قد جرى تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / رسم .

التوقيع :

أ. د. علي شناوة وادي

التاريخ : / / ٢٠٠٧

توصية رئيس القسم :

بناءً على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :

أ. د. عارف وحيد إبراهيم

رئيس قسم التربية الفنية

التاريخ : / / ٢٠٠٧

إقرار لجنة المناقشة

نشـــهد نحـــن أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة ، أطلعنـــا علـــى هـــذه الرســـالة الموســـومة (التشظي وتطبيقاته في الرسم العراقي المعاصر) وقد ناقشنا طالب الماجستير (**أياد محمود حيدر**) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونرى بأنها جديرة بالقبول بتقدير ( ) لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية اختصاص رسم .

التوقيع :

الاسم : أ. د. مكي عمران راجي

التاريخ : / / ٢٠٠٧ م

رئيساً

التوقيع :

الاسم : م. د. محمد جلوب الكناني

التاريخ : / / ٢٠٠٧ م

عضواً

التوقيع :

الاسم : أ. م. د. حامد عباس مخيف

التاريخ : / / ٢٠٠٧ م

عضواً

التوقيع :

الاسم : أ. د. علي شناوة وادي

التاريخ : / / ٢٠٠٧ م

مشرفاً

التوقيع :

الاسم : أ. د. عباس جاسم حمود

التاريخ : / / ٢٠٠٧ م

عميد كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

الإهداء

إلى وطني .. انتماءً .. أولاً , ثانياً , ثالثاً

إلى والدي .. عرفاناً بفضله الذي لا ينقطع

إلى والدتي .. التي أعطتني الكثير ولم أعطها إلا القليل

إلى أخوتي .. أخواتي .. أصدقائي الأوفياء

إلى الحاضرين في عقلي ويكتمل بهم بعضي

إلى الأمل الذي أرجوه في قادم أيامي

وإلى كل قلب ينبض بحب الحكمة وحب الحياة

أهدي ثمرة جهدي

المتواضع

إيـاد

شكر وتقدير

بعد الحمد لله تعالى وشكره على فضله بما أنعم علي من رحمته . يتقدم الباحث بفيض من الشكر والامتنان والاحترام إلى من مد يد العون والمساعدة لإنجاز هذا البحث . وأخص منهم الأستاذ الدكتور علي شناوة وادي المشرف على هذا البحث شاكرا له حرصه على البحث ومتابعته المباشرة , وقراءاته المتواصلة وملاحظاته وتوجيهاته القيمة التي كنت أفتقر إليها , فكان خير موجه ومرشد داعيا الله أن يجزيه خيرا , وعسى أن أكون عند حسن ظنه . كما لا بد للباحث أن يتقدم بالشكر لعمادة كلية الفنون الجميلة . جامعة بابل ممثلة بعميدها وأساتذتها الأجلاء لاحتضانهم الباحث , وتذليل العقبات , وموافقتهم على موضوع البحث وإقراره . كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أساتذتي الكرام الدكتور فاخر محمد , الدكتور مكي عمران , الدكتور عاصم عبد الأمير , الدكتور جبار حنون ، والدكتور محمد أبو خضير لما قدموه من جهد وخبرات , وما بذلوه من آراء ونقاشات أفادت الباحث وأنارت له الطريق , سواء في السنة التحضيرية أو في إثناء كتابة البحث , ولم يتوانوا في تقديم المشورة العلمية والفنية . وأتوجه بشكري إلى الدكتور شوقي الموسوي والدكتور صفاء السعدون والدكتور باسم العسماوي والدكتور محمد علي علوان والست إيمان خزعل , لما وفروه لي من مصادر وعينات وتسهيل لمهمتي في إعداد مجتمع البحث ومصوراته . كما أقدم شكري إلى الزملاء الأعزاء : محسن القزويني , تراث أمين عباس , منذر فاضل , رحاب خضير , مواهب عبد الحميد , لما قدموه من دعم معنوي كنت أحتاجه طيلة فترة البحث , كما لم يبخلوا بتقديم كل ما لديهم من مصادر أفادت الباحث وأغنت البحث . كما أسجل شكري وتقديري إلى الدكتور صباح نوري مرزوك لما بذله من جهد في تصحيح الرسالة لغوياً ، ولا يفوتني أن أشكر الأخوة والأخوات – من موظفي مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل – لما أظهروه من روح التعاون والصبر وطول البال ومساعدتهم في تقديم مصادر البحث , كما ويتقدم الباحث بالشكر والامتنان لجميع العاملين في مكتبة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد . وأخص بالذكر الآنسة (حنان) لتسهيلها مهمة استعارة الكتب والرسائل التي أفاد منها الباحث في إنجاز هذا البحث .

ختاما : أشكر كل من وقف إلى جانبي .. وتمنى لهذا البحث وللباحث الخير والنجاح ..

تمنياتي للجميع بالموفقية

ومن الله نستمد العون والتوفيق

الباحث

ملخص البحث :

أن أشد الفترات حراجة واحتداماً في تأريخ البشرية هي تلك التي تصاحب تقدم الحياة السريع , وتغير مناهج التفكير ومغالبة الأفكار التقليدية القديمة , لما تحمله الأفكار الجديدة من طاقة الهدم والبناء , وليس من شك أن العصر الذي نحياه بكل تفصيلاته وملابساته وتناقضاته والذي يوصف بعصر ما بعد الحداثة قد أثار اهتمام الكثير من المثقفين في العالم , هذا الاهتمام الناشئ من الرغبة في مواكبة ما يستجد على المستوى التنظيري في العالم بكل جوانبه بهدف استيعابه باعتبار أن قضية ما بعد الحداثة تمثل مدلولا أساسيا في فهم عالمنا اليوم وحياتنا الحاضرة . وهي قضية متعددة المستويات والتأثيرات , إذ تتصل بالبنى الاجتماعية والاقتصادية مثلما تتصل بالنتاجات الأدبية والفنية ومختلف وجوه الفكر والثقافة .

وقد سعى البحث إلى تقصي حقيقة موضوعة التشظي في الفن وانعكاس موضوعة كهذه تعتبر من أهم سمات فن ما بعد الحداثة , إذ بدأت بوادرها تظهر مع ظهور المفاهيم الأساسية للحداثة , العقلانية ، والذاتية ، والعدمية , والتي كانت البداية لإحداث تغيرات على مستوى الإنسان والعالم , وما أحدثه ذلك من انفصام وانشطار في الوحدة الثقافية للإنسان و(الله) والطبيعة ... , وما تلاه من تشرذم وبداية التشظي المعرفي الذي زاد من انفصام الإنسان المعاصر , وعمل على ظهور ملامح شكلية جديدة في الثقافة كان أهمها التفككية التي حفلت بها فلسفة ما بعد الحداثة , والتي آمنت بالتشظي والتنوع والبعثرة والتفكك وغياب المركز .

لذا سعى البحث الحالي (التشظي وتطبيقاته في الرسم العراقي المعاصر) لإيجاد مقاربات بين موضوعة التشظي وبين الرسم العراقي المعاصر , وقد تضمن البحث الحالي أربعة فصول : عني الفصل الأول بالإطار المنهجي , الذي يتناول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه , فضلا عن حدود البحث (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) وهدف البحث الحالي المتمثل بـ (تعرف آلية اشتغال التشظي في الرسم العراقي المعاصر) وانتهى الفصل الأول بتحديد أهم المصطلحات الواردة في البحث .

وتضمن الفصل الثاني : ثلاثة مباحث تمثل الإطار النظري ومؤشراته انتهاء بالدراسات السابقة , تناول المبحث الأول المرجعية الفلسفية لموضوعة التشظي في فكر الحداثة وما بعد الحداثة وتناول المبحث الثاني : التشظي في فن الرسم بين الحداثة وما بعد الحداثة بدءً بالانطباعية ثم التكعيبية , والمستقبلية , والدادائية , والتجريدية , والسريالية , وحركات ما بعد الحداثة , التعبيرية والتجريدية , والفن الشعبي , والفن البصري والفن

الحركي , والفن المفاهيمي , وانتهاءً بالفن الكرافيتي , وقد تضمن المبحث الثالث : ملامح التشظي في الرسم العراقي المعاصر منذ بدايته الأولى إلى وقتنا الحاضر بتسليط الضوء على أهم الفنانين التشكيليين العراقيين الذين امتازت أعمالهم بوجود ملامح للتشظي عبر إيجاد تطبيقات وتلمس مقاربات لموضوعة البحث الحالي , لينتهي المبحث بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة , إذ لم يجد الباحث دراسة سابقة مشابهة أو مؤسسة لدراسته وفي نفس اختصاصه / الرسم العراقي المعاصر (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) .

أما الفصل الثالث : فقد أشتمل على إجراءات البحث , من خلال تحديد مجتمع البحث , والعينة الممثلة له , انتهاء بتحليل عينة البحث البالغة ١٢ لوحة , بالإضافة إلى أداة البحث , التي اتخذت من المؤشرات أساساً منهجياً في صياغتها. بعد أن عرضت على مجموعة من الخبراء المختصين , وبعد اكتسابها الصدق الظاهري أصبحت معدة للتحليل وفق ما جاء فيها من آليات .

ولقد تضمن الفصل الرابع : عدداً من النتائج والاستنتاجات , فضلا عن عدد من التوصيات والمقترحات , ومن النتائج التي تم التوصل إليها :

- اللامركزية في بنية السطح التصويري وغياب المركز الثابت ، إذ خرج الرسم العراقي المعاصر من نظام الشكل الكلاسيكي الذي يفترض وجود مركز ما ، إلى شكل جديد يشتغل وفق مفاهيم بنائية جديدة تتعدد فيها نقاط الجذب البصري بتعدد البؤر المركزية مما سجل تشظياً واضحاً في بنية السطح التصويري في معظم عينات البحث .
- استخدم الرسام العراقي المعاصر انتشار الألوان في تشظية المشهد التصويري وإحالته إلى ضربات لونية مجزئة منتشرة في أجزاء اللوحة .
- تميز رسوم العقد الثمانيني وما بعده بطابع مميز في الانفتاح بالمنظومة الشكلية ومحاولة الفنان تركيب الأشكال بطريقة يفقد معها الشكل ثقله الحجمي ويتحول إلى شظايا مبعثرة على السطح التصويري بكيفيات وأساليب متعددة .
- تفعيل دور الهامش قياساً بالمركز شّكل أحدى آليات التشظي التي اعتمدها الرسام العراقي في العقد الثمانيني وما بعده .

كما توصل الباحث على جملة من الاستنتاجات منها :

- تبنى الرسام العراقي المعاصر(١٩٨٠ – ٢٠٠٥) الطروحات الفلسفية والمناهج النقدية الحديثة والتشظيات التي جاءت بها مرحلة ما بعد الحداثة . مما أحدث فضاءً رحباً للعلامات والإشارات والرموز ذات النزعة التفكيكية .

- ان اشتغال الرسام العراقي على مفهوم النص المفتوح ساعد على منحه اكبر قدر من حرية التعبير غير المقيد بقواعد أو أنساق معدة مسبقاً وجعل العمل الفني فضاءً غير محدود يستوعب تشظيات الذات وإسقاطاتها على العمل الفني .
- كان لإطلاع الفنان العراقي المعاصر على الثقافات الأجنبية وعلى فنونها دوراً كبيراً في جعل أعماله تبدو ذات مسحة عالمية مواكب لمستجدات الفنون في العالم .

ثبت المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الآية القرآنية	أ
إقرار المشرف	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
ملخص البحث	و
ثبت المحتويات	ط
ثبت الأشكال	ل
ثبت الملاحق	ن
الفصل الأول	**١ ــ ١٣**
مشكلة البحث	١
أهمية البحث والحاجة إليه	٤
هدف البحث	٥
حدود البحث	٥
تحديد المصطلحات	٦
الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة	**١٤ ــ١٩٢**
المبحث الأول : التشظي في الفكر الفلسفي للحداثة وما بعد الحداثة	١٤
المبحث الثاني : أ. التشظي في الفن الحديث .	٤٧
الانطباعية وما بعد الانطباعية والتشظيات اللونية	٤٩
التكعيبية والتشظيات الشكلية	٦٠

المستقبلية وتشظيات استطيقا الحركي	٦٩
الدادئية وتشظيات استطيقا العبث	٧٣
التجريدية : تشظيات الروحي عبر اللاموضوع	٧٨
السريالية وتشظيات الرؤى ما فوق الواقعية	٨٣
ب. التشظي في فن ما بعد الحداثة	٩٢
التعبيرية التجريدية وتشظيات البؤر المركزية	٩٣
الفني الشعبي الدادائية الجديدة	١٠١
الفن البصري والفن الحركي	١١١
الفن الذهنوي (الفن المفاهيمي) وتشظي الأفكار	١٢١
الفن الكرافيتي تخريب الرؤية البصرية	١٢٦
المبحث الثالث : ملامح التشظي في الرسم العراقي المعاصر	١٣١
مرحلة التأسيس	١٣٢
عقد الخمسينيات (١٩٥٠ ــ ١٩٦٠)	١٣٨
عقد الستينيات (١٩٦٠ ــ ١٩٧٠)	١٥٤
عقد السبعينيات (١٩٧٠ ــ ١٩٨٠)	١٦٢
عقد الثمانينيات (١٩٨٠ ــ ١٩٩٠)	١٦٨
عقد التسعينيات (١٩٩٠ ــ ٢٠٠٠)	١٧٥
مناقشة الإطار النظري ومؤشراته	١٨٥
الدراسات السابقة	١٩٢
الفصل الثالث : إجراءات البحث	**١٩٣ ـ ٢٢٥**
مجتمع البحث	١٩٣

عينة البحث	١٩٣
أداة البحث	١٩٤
تحليل عينة البحث	١٩٦
الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات	**٢٢٦ - ٢٣١**
النتائج ومناقشتها	٢٢٦
الاستنتاجات	٢٢٩
التوصيات	٢٣١
المقترحات	٢٣١
المصادر والمراجع	**٢٣٢ ــ ٢٥٠**
١. المصادر باللغة العربية	٢٣٢
أ. الكتب	٢٣٢
ب. القواميس والمعاجم	٢٤٢
ج. الرسائل والأطاريح	٢٤٣
د. الدوريات والمجلات	٢٤٤
هـ. الأدلة	٢٤٨
و. مواقع الأنترنت	٢٤٩
٢. المصادر باللغة الانكليزية	٢٥٠
الملاحق	٢٥٢ - ٢٥٨
الملخص باللغة الانكليزية	A-C

ثبت الأشكال

ت	اسم الفنان	عنوان اللوحة	تاريخ الإنتاج	رقم الصفحة
١	بول سيزان	جبل سان فكتور	١٩٠٤ ــ ١٩٠٦	٥٦
٢	فنسنت فان كوخ	الغربان فوق الحقل	١٨٦٠	٥٧
٣	كلود مونيه	قوارب	١٨٧٦	٥٨
٤	جورج سوراه	يوم احد في غراندجات	١٨٨٤ ــ ١٨٨٥	٥٩
٥	بابلو بيكاسو	آنسات أفنيون	١٩٠٧	٦٣
٦	بابلو بيكاسو	الصورة الشخصية لدانيان هنري كانفايلر	١٩١٠	٦٥
٧	بابلو بيكاسو	حياة جامدة مع كرسي	١٩١٢	٦٦
٨	جورج براك	حياة جامدة مع إناء الفواكه وقدح	١٩١٢	٦٧
٩	جورج براك	حياة جامدة مع مقصف وقدح	١٩١٠ ــ ١٩١١	٦٨
١٠	مارسيل دوشامب	عارية تنزل الدرج	١٩١٢	٧١
١١	جياكو موبالا	كلب يجري بجوار سيدته	١٩١٢	٧٣
١٢	مارسيل دوشامب	الجيوكندا بشارب ولحية	١٩١٤	٧٦
١٣	مارسيل دوشامب	حاملة القناني	١٩١٤	٧٧
١٤	كاندنسكي	تكوين	١٩١٣	٨٠
١٥	بيت موندريان	برودراي بوغي / ووغي	١٩٤٢ ــ ١٩٤٣	٨٢
١٦	جيروم بوش	تجربة القديس انطوان	١٤٨٥	٨٧
١٧	بول كلي	مجموعة الأحد عشر	١٩٢٢	٨٨

١٨	سلفادور دالي	إلحاح الذاكرة	١٩٣١	٩٠
١٩	خوان ميرو	أطفال يلعبون	١٩٣٢	٩١
٢٠	جاكسون بولوك	صورة شخصية لبولوك	١٩٤٧	٩٤
٢١	جاكسون بولوك	تعبيرية تجريدية	١٩٤٧	٩٥
٢٢	وليم دي كوننغ	امرأة	١٩٥٠ ــ ١٩٥٢	٩٧
٢٣	جين دوبوفيه	مدينة	١٩٥٣	٩٩
٢٤	روشنبرغ	المنحدر	١٩٠٩	١٠٤
٢٥	جاسبر جونس	أرقام وحروف	١٩٦٧	١٠٦
٢٦	أندي وأرهول	مارلين مونرو	١٩٦٢	١٠٧
٢٧	ريتشارد هاملتون	بيت عصري	١٩٥٦	١٠٩
٢٨	فيكتور فازاريللي	جديد	١٩٦٤	١١٤
٢٩	برجيت ريللي	كرنفال	١٩٩٨	١١٥
٣٠	ألكسندر كالدر	متحركات	١٩٧٠	١١٧
٣١	جي آر سوتو	تكوين رقم واحد	١٩٧٦	١١٩
٣٢	فرانسوا موريه	أنسجة عنكبوت كروية	١٩٦٢	١٢٠
٣٣	جوزيف كوست	كرسي وثلاث كراسي	١٩٦٦	١٢٣
٣٤	ري ميلز	جسد كاتي	٢٠٠٢	١٢٤
٣٥	روبرت سيمسون	حاجز حلزوني	١٩٧٠	١٢٦
٣٦		فن القطارات		١٢٨
٣٧	أنتوني ليموا	فن كرافيتي	١٩٨٩	١٢٩
٣٨	أكرم شكري	تجريدية تعبيرية	١٩٤٩	١٣٦
٣٩	فائق حسن	موسيقيون	١٩٥٦	١٤٣

٤٠	فائق حسن	تجريد كولاج	١٩٦٤	١٤٤
٤١	جواد سليم	اطفال يلعبون	١٩٥٦	١٤٦
٤٢	حافظ الدروبي	حديقة	١٩٥٣	١٤٩
٤٣	حافظ الدروبي	المدينة	١٩٥٣	١٥٠
٤٤	شاكر حسن آل سعيد	جدار	١٩٧٤	١٥٢
٤٥	شاكر حسن آل سعيد	جدار	١٩٧٦	١٥٣
٤٦	كاظم حيدر	الله السلام	١٩٧٠	١٥٩
٤٧	ضياء العزاوي	سننتظر غداً	١٩٦٩	١٦٠
٤٨	سالم الدباغ	شكل في فضاء	١٩٧١	١٦١
٤٩	وليد شيت	ورق وسمك	١٩٨٦	١٦٦
٥٠	مهدي مطشر	فن بصري	١٩٧٧	١٦٧
٥١	فاخر محمد	رسوم بدائية	١٩٩١	١٧٠
٥٢	عاصم عبد الأمير	ذاكرة	١٩٩٧	١٧١
٥٣	هاشم حنون	تجريد	١٩٩٨	١٧٣
٥٤	هناء مال الله	ايقونات المحيط	١٩٩٦	١٧٤
٥٥	مظهر أحمد	مدينة	١٩٩٧	١٧٦
٥٦	مكي عمران	استلهام بيئي	١٩٩٨	١٧٨
٥٧	كاظم نوير	حكاية من الديوانية	٢٠٠١	١٧٩
٥٨	كريم الوالي	تجريد	١٩٩٩	١٨٠
٥٩	محمد الكناني	تكوينات	٢٠٠٠	١٨٢
٦٠	شوقي الموسوي	كائنات	١٩٩٦	١٨٣

ثبت الملاحق

ت	الموضوع	رقم الصفحة
١	الأداة في صيغتها الأولية	٢٥٢
٢	الأداة في صيغتها النهائية	٢٥٥
٣	أسماء السادة الخبراء	٢٥٧
٤	ملحق عينات البحث	٢٥٨

Abstract

There is no doubt that the more critical periods in the human being history is the period comes with speed advance life, change of thinking style, overcome the old traditional thoughts because of the new thoughts have power to destroy and construction. There no doubt that era in which we are living with all details, circumstances and contradictions. It considers the era after modernity and it arouse the attention of many educated men in the world; this attention comes from the desire to come with what is renew on the theoretical level in the all aspects of world in order to realize it. The issue of after modernity represents main evidence to understand our world and life at the present time. It is issue has multi levels and effectives; it connects with social and economic structure as far as it connects with literature and art works as well as with different of thinking and culture faces.

The current research searches for the fact of fragmentation theme in the art and this theme is one of the most important features art after modernity, it begins with appearance of basic concepts of modernity, rationality, subjective and nihilism which is beginning to make changes between the world of human and world, this leads to break up and division in the human cultural unit, Allah and nature, then following by splitting and starting of cognitive fragmentation which is increasing the break up of modern human, it makes to appear new formalism features in the culture most of them is fragmentation which philosophy of

modernity has concerned with it. This philosophy believe in fragmentation, variety, scatter, break up and absence the center.

The current research (the fragmentation and its applications in the contemporary Iraqi drawing) tries to find the borderlines between the fragmentation theme and the contemporary Iraqi drawing within research's limits (١٩٨٠ – ٢٠٠٥). The research has consisted of four chapters: the first chapter deals with methodological framework limits with research's problem, importance and need to; besides to research's limits and current research's aim (identification of fragmentation function mechanism in the contemporary Iraqi drawing), the first chapter ends with limit the most important stated terms in the research.

The second chapter includes three researches has represented the theoretical framework and its significances ending with previous studies, the first research discusses the philosophy reference of fragmentation theme in the modernity's thinking and after modernity. The second chapter deals with fragmentation in the art's drawing between modernity and after modernity starting with impressionism, cubism, surrealism, futurism, dadaism, abstractionism and after modernity's schools: expressionism, abstractionism, popular art, optical art, dynamic art, conception art, and graphic art. The third chapter includes: fragmentation's applications in the contemporary Iraqi drawing from its first beginning to the our present time by it has shown the most important Iraqi plastic arts their works have fragmentation features by found the applications and borderline of current research theme, this research ends with theoretical framework significance and previous

studies. The researcher did not find a similar study or institution to his study and as same as his specialist / contemporary Iraqi drawing.

While the third chapter contains on research's procedures by research's society, its sample and analysis the research's sample has (١٢) paintings depending on theoretical framework significance and research's tool which based on significances as a methodological base in the analysis; after the specialized experts have shown the tool, and after it has get on appearing validity it has become prepared to analysis according to its mechanisms.

The fourth chapter includes many of results and conclusions besides to many of recommendations and proposals. The researcher has got on some results after analysis the samples; some of them:

- decentralization in pictorial surface building & the hiding of the static center , as the Iraqi contemporary drawer leaves the classic shape which supposes the existing of a center , and has a new shape according to a new building notions whom have many points of central focuses , this record a clear defragmenter in the drawing building in the research samples .
- The contemporary Iraqi drawer used the colors spread in defragmenting the pictorial view and referring it to chromaticity blows spreading in the portrait parts .
- The ٨٠th decade had represented by the opening of in the formalism system , and the artist tried to combine the figures and change them to random parts on this surface by many methods .
- Activating the role of the marginal s compared with the defragmenting characteristics which adopted by the ٨٠th decade Iraqi drawer .

الفصل الأول

- مشكلة البحث .
- أهمية البحث والحاجة إليه .
- هدف البحث .
- حدود البحث .
- تحديد المصطلحات .

الفصل الأول

مشكلة البحث :

لا جدال إن الفن مر بأطوار مختلفة وشهد تحولات كثيرة عبر تاريخه الطويل , الممتد منذ زمن الإنسان الأول حتى العصر الحالي , حيث الطفرات المفاهيمية والإزاحات الفكرية والذوقية والنقدية والتقنية ، التي جرى معها عملية صدع في الأسس البنائية وكسر للقوالب أو خرق للمعايير .

لقد شهد العصر الحديث تغيراً في الرؤية إزاء المفاهيم السابقة ، ذلك إن الفكر الفلسفي الحديث سعى إلى التحرر من قيود القيم المطلقة التي اعتبرت حقائق جوهرية ثابتة على مدى قرون من مسيرة تأريخ الحضارة البشرية , إذ يعد القرن العشرين , ومنذ بدايته مرحلة مخاضات لكم هائل من المتغيرات والتحولات على مستوى الأفكار والنظريات والمفاهيم التي شكلت تشظياً لطروحات ونظريات سابقة في المجالات الفلسفية والجمالية والنقدية والنفسية والاجتماعية ...

وليس من شك إن هناك الكثير المتغيرات والمفاهيم التي لا تزال موضوع بحث ودراسة في مجال الفن ومنها موضوعة التشظي بوصفها سمة أساسية في فن ما بعد الحداثة , أو بلورة لأساليب فنية تعبر عن اتجاهات فلسفية ومنهجية ونقدية بدأت بوادرها مع الحداثة وامتدت إلى ما بعدها وما زالت محل جدل وإشكالية حتى وقتنا الحاضر .

إن فن ما بعد الحداثة يقوم على كيفيات تتوسم التعبير التلقائي المباشر والاهتمام بنتائجه الشكلية التي تمثل في النهاية الفكرة والشكل فتحولت مفاهيم الأشكال إلى شظايا لا تعتمد على مركزية التكوين وسحر الفكرة , بل الحدث والوجدان الآني هو الذي يحركها في سياق متصل بالمحيط الذاتي . فقد حدد الفيلسوف المعاصر (ياكوب طاوبس) [*] سمات ما بعد الحداثة بالميل إلى أسلوب التشظي ، والتفتت ، والتفكير في كوارث عالم يقوم على أساس من التحولات السريعة .

---

[*]. ياكوب طاوبس Jacob Taubes : (١٩٣٢ - ١٩٨٧) فيلسوف إشراقي وناقد فني ولد في ألمانيا (زيورخ) وتوفي في برلين ، يعد من أهم منظري ما بعد الحداثة .

لقد شهدت الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية تغيرات وتحولات متلاحقة بعيدة عن المراكز المرجعية التقليدية نحو ثقافة شمولية وحتى هامشية . فقد أفرزت الحرب جملة من التحولات في المفاهيم الفكرية والجمالية لحقبة ما بعد الحداثة ، أدت إلى ظهور فلسفات واتجاهات نقدية ومنهجية جديدة كان من أهمها (التفكيكية) التي سعت إلى إبطال كل الفرضيات والمسلمات القائمة على الإيمان بوجود مركز إحالة من نوع ما افترضته (البنيوية) لتحقيق الدلالة ، ورفض مبدأ إحالة الدلالة إلى ذلك المركز الذي تعددت مسمياته عبر تاريخ المعرفة الإنسانية مثل : (المركز الثابت ، مركز الوجود ، الجوهر ، الله ، الكينونة ، الحقيقة ، الوعي ، الإنسان) ، فغاية التفكيك يكمن في نسف المسلمات وتفجيرها إلى شظايا، وخلخلة الحاضر في لجة اللامعنى ، واللاعقلانية ، واللامركزة ، واللاتعريف ، واللامحسومية . فقد أثرت الأطروحات التفكيكية لـ (جاك دريدا) وزملائه في مجال اللغة والأدب والفلسفة على كثير من الأفكار والممارسات في الفن والثقافات المتعددة ، والفن عموماً ومنه فن الرسم يعد بوتقة لجدل تلك الأطروحات . فتنوعت الاتجاهات الفنية والأساليب والأفكار والمعالجات ووسائل التعبير تبعاً لتنوع الواقع العام الذي أصبحت الحياة عليه في العصر الحديث .

لقد سعت الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية إلى خلق أشكال جمالية محطمة كمعادل موضوعي للحرب ، حيث حدد الناقد الفني (إيهاب حسن) [*] صفات فن ما بعد الحداثة بوصفه متعدد الأشكال ولا يلتزم بقاعدة معينة ، ويمتاز بأشكاله المفككة والمنفتحة ، ويسعى إلى الهدم والتفكيك مستخدماً مدى واسعاً من عناصر تشكيلية غنية [١] .

وفنانو ما بعد الحداثة ليسو بمنأى عن تحولات العالم وتشظياته في الميادين الفلسفية والجمالية والنفسية من خلال إستراتيجية الهدم والبناء في محتوى وأشكال العالم ذاته ، وعليه فقد شكلت (التفكيكية) إغراءً للفنون التشكيلية ، وشجعت الفنان على عدم التقيد بتقنية معينة ، واعتماد الحرية الشكلية (الشكل المفتوح) ، والتشتت والتشظي واللاتقريرية .

لقد ارتبط التشظي بصورة وثيقة بمنهج التفكيك كنظرية مرجعية من خلال التأثير المباشر على كافة المراكز الدلالية وبؤر المعاني ، إذ يدخل التشظي للدلالة على تكاثر المعنى وتشتته في حركة مستمرة تبعث المتعة .

---

[*]. إيهاب حسن : ناقد فني أمريكي معاصر من أصل مصري ، اهتم بفنون ما بعد الحداثة والتي اعتمدت التفكيكية منهجاً لها .

[١]. ينظر : بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب علوي ، مراجعة : د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ١٩٩٥ ، ص ٣١ .

ولاشك إن الرسام العراقي ، وخاصة الرسامين في الفترة ما بين (١٩٨٠ – ٢٠٠٥م) قد استوعبوا بشكل واعي وربما البعض منهم بشكل غير واعي ، تلك الإزاحات الكبيرة في الأفكار والمفاهيم الفلسفية والأدبية التي ظهرت في مرحلة ما بعد الحداثة . ففي المشهد التشكيلي العراقي المعاصر لا نجد هناك قطعية بين الفكر والممارسة ، فالأفكار التفكيكية لا يخفى أثرها وتأثيرها على حركة الفن بصورة عامة ... إذ لم يكن الرسام العراقي بمعزل عن التطورات والأساليب الجديدة المتبعة في الرسم .

ومن هنا تأتي أهمية تسليط الضوء على بنائية اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة ، والكشف عن آليات اشتغالاتها وفق موضوعة التشظي .

إن اللافت للنظر أن المنجز الجمالي ممثلاً بالخطاب البصري لفن الرسم لدى الرسامين في العراق (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) يمتاز إلى حد ما كونه ليس بمنأى عن التجارب والمنجزات الجمالية لفن الرسم ما بعد الحداثوي في أوربا وأمريكا ، فالعالم أمسى قرية صغيرة لتداخل قنواته الاتصالية ، الكل يشترك في تطلعاته المستقبلية ومخاوفه تكاد تكون عالمية لإفرازات مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية في ضوء النظريات النفسية والنقدية والاجتماعية والجمالية الجديدة ، وخوف العالم من الحروب النووية والذرية والكيمياوية ، وتحولات عالم ما بعد الصناعة ، ومعايشة إفرازات العولمة وتكنولوجيا وتقنيات الحاسوب والانترنت ، فالمنجز الجمالي ممثلاً بالسطح التصويري لدى رسامي مرحلة الثمانينيات وما بعدها في العراق لم يكونوا بعيدين عن هذه التحولات وما صاحبها من تشظيات فلسفية ونفسية ووجودية تقف وراء تحولات نتاجاتهم الفنية على مستوى الشكل والمضمون ، وتفردها في أساليب مرحلة الثمانينيات وما بعدها ، من خلال فحص وتحليل كيفيات المعالجة الفنية في السطح التصويري لرصد هدف بحث الدراسة بتتبع التأسيس أكاديمياً لموضوعة التشظي فلسفياً وجمالياً بحدود الخطاب البصري العراقي لفن الرسم ضمن حدود البحث .

وفي ضوء ما تقدم تتجلى طبيعة المشكلة من هذه الدراسة عبر جدل إقامة جملة من المقاربات بين أطروحات التفكيكية والمناهج الفلسفة والنقدية والمنهجية الأخرى ذات العلاقة ، وبين الرسم العراقي المعاصر لمرحلة الثمانينيات وما بعدها تحديداً ، سواء على مستوى الإدراك والأفكار والهم الثقافي والإنساني ، أو على مستوى المعالجات البنائية للشكل في السطح التصويري ، فضلاً عن المنحى التقني من خلال استجلاء كيفيات اشتغالات التشظي في بنية اللوحة ، بمستوياتها الشكلانية والمضامينية والتقنية للرسامين العراقيين عبر منجزهم التصويري .

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى الأهمية الماسة لموضوعة البحث الحالي بوصفها محاولة بكر في ميدان الاختصاص (الرسم) حسب علم الباحث ، وكونه يشكل خطوة علمية لتكريس الأطروحات الفلسفية والنقدية الحديثة في تبادلها وانسجامها مع اتجاهات الرسم العراقي المعاصر ، وإيجاد مقاربات مفاهيمية وإجرائية بغية الوقوف على طبيعة التشظي في الرسم العراقي المعاصر مما يتيح للباحث المجال للتعرف على آليات اشتغال التشظي في بنائية اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة ، لذا تبرز الحاجة إلى البحث من خلال الآتي :

١. حاجة حركة النقد الفني إلى الكشف والتعرف على تطبيقات التشظي بوصفه سمة من سمات فن ما بعد الحداثة وآليات اشتغالها في الرسم العراقي المعاصر في مرحلة ما بعد العقد الثمانيني .
٢. يفيد هذا البحث الطلبة المهتمين بدراسة الفن التشكيلي وطلبة الدراسات العليا المتخصصين في مجال الفنون التشكيلية من خلال التوسع في آفاق الأطر المعرفية والجمالية وتحديد طبيعة التبادل بينها وبين الرسم .
٣. يرفد البحث المؤسسات الفنية والمكتبية العراقية والعربية بجهد علمي خدمة للمهتمين في مجال الدراسات النقدية والفنية المعاصرة ، فضلاً عن علاقة ذلك بالمهتمين والمختصين بالأجناس الأدبية والثقافية المجاورة ، إذ تعد هذه الدراسة الأولى في موضوعها في الخوض في مجال كهذا .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

- تعرّف آليات إشتغال التشظي في الرسم العراقي المعاصر (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) .

حدود البحث :

يقتصر البحث الحالي على دراسة موضوعة التشظي في الرسم العراقي المعاصر من خلال تحليل نماذج مصورة للوحات رسمت بالألوان الزيتية وألوان الأكرلك ومواد أخرى , أنتجها رسامون عراقيون خلال الفترة (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) ضمن تطبيقات التشظي وآلياته المتحققة مع هذه اللوحات . علما إن الحدود الجغرافية غير محددة بمكان

معين كون عينة البحث قد تضمن أعمال لفنانين عراقيين مغتربين في أنحاء متفرقة من العالم .

تحديد المصطلحات :

ورد في عنوان البحث مصطلح التشظي , بالإضافة إلى مصطلحات أخرى ضمن الإطار النظري وتحليل العينات , تعيّن على الباحث تعريفها لأهميتها أولاً ولتوحيد فهمها واستخدامها ثانياً , وقد شملت المصطلحات الآتية :

١. التشظي (Fractal) :

لغوياً : جاء في مختار الصحاح للرازي : شَظّى (التشظية) الفلقة من العصا ونحوها , والجمع (شظايا) , يقال : تشظّى الشيءُ , تطاير شظاياً [٢] .

- يقال أشظَّ القومُ أشظاظاً إذا فرقهم , شَظّ (القوم) شظاً : إذا فرقهم أو طردهم . وشَظّ (الرجل : إنفظّ) , حتى يصير متاعه كالشظاظ [٣] . وجاء في لسان العرب , لأبن منظور : تشظى الشيء : تفرق وتطاير شظايا .
قال :

يا من رأى لي بُنيَّ اللذين هما كالدرتينِ تَشَظّى عنهما الصَدفُ [٤]

- كما جاء في المعجم العربي الأساس شَظَّى يتَشَظَّى شظاً فهو : شظٍّ , إنشظَّ القوم تفرقوا . وتَشَظَّ (التشظي) : مصدر شَظَّى , وفي (الطبيعة النووية) : تفاعل نووي يحدث نتيجة تصادم , وتفتت من جرائه النواة وتتطاير منها الجسيمات .
وشَظيَّة . جمعها شظايا : الفلقة تتناثر من جسم صلب [٥] .

فلسفياً : يرى الفيلسوف المعاصر (ياكوب طاوبس) أسلوب التشظي بانه سمة من سمات ما بعد الحداثة والتي آمنت بالتفتيت والتشتت وتعدد المراكز .

---

[٢]. الرازي , محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح , دار الرسالة , الكويت , ١٩٨٢ , ص ٣٣٨ .
[٣]. الزبيدي , محمد مرتضى : تاج العروس من جوهر القاموس , ج٢٠ , دار مكتبة الحياة , بيروت , ب. ت , ص ٢٣١ .
[٤]. ابن منظور : لسان العرب , ج ١٩ , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر , الدار المصرية للتأليف والترجمة , ب. ت , ص ١٦٤ .
[٥]. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساس , المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لاروس ، لبنان , ١٩٨٩ , ص ٦٨٧ .

- كما وأشار الناقد الفني (إيهاب حسن) : إن السعي إلى الهدم والتفكيك والتحليل والفوضى التخريبية والدادائية والتشكل والشكل المفتوح واللعب والمصادفة هي صفات ما بعد الحداثة [٦] .
- فيما يعرف (عبد الله إبراهيم) التشظي والانتشار بأنه يدل على التهديم والتخريب ، وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية والمرئية [٧] .

وبالإفادة مما تقدم , قام الباحث بتعريف المصطلح إجرائيا وبما يتلائم وطبيعة البحث .

التشظي : عملية بلورة بنائية جديدة من خلال كسر الرؤية الإدراكية لمنجزات فن الرسم الحداثوي بما يسمح بتجلي الإفراز الانتشاري والتشتتي في منظومة الخطاب البصري بمستوياته الشكلية والمضامينية في حيثيات السطح التصويري للرسامين العراقيين بفعل تقويضهم وتفكيكهم للبنى السابقة للمنجز الجمالي والنقدي المعاصر .

٢. التفكك Deconstruct :

- جاء في المعجم العربي الأساس , فَّكَ , يفّكُ , تفكيكاً , فَكَّ (فَككتُ) : يفك فكاً , فهو فاكُ الشيء : فصل أجزاءه " فكّ الآلة " .
- تفكك , مصدر تفّكَ ، [نفسياً] : انعدام الترابط بين الصور الذهنية [٨] .
- فكّ , فكُ الشيء , خلصه , وكل مشتبكين : فصلهما فقد فكهما , وفك الرقبة : أعتقها [٩] .

وجاء في المعجم الفلسفي : التفكّك عند علماء النفس : هو انفصام العناصر الذهنية بعضها عن بعض , فالعنصر المرتبط بأحد الأشياء مرة , وبغيره أخرى يميل إلى الانفصام

---

[٦]. بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٣١ .
[٧]. إبراهيم , عبد الله : التفكيك الأصول والمقالات , الناشر عيون المقالات , مطبعة النجاح الجديدة, البيضاء , ١٩٩٠ , ص٤٥ .
[٨]. جماعة من كبار اللغويين العرب , المعجم العربي الأساس , مصدر سابق , ص٩٤٧ .
[٩]. عبد الحميد , محمد محي الدين ومحمد عبد اللطيف السبكي : المختار من صحاح اللغة , دار إحياء التراث العربي , بيروت ، لبنان , ١٩٣٤ , ص ٤١٠ .

عن كل منها حتى يصبح عنصراً مجرداً كما في التجريد , بأن التجريد ناشئ عن تفكك الصور الذهنية المترابطة [١٠] .

والتفكك في جوهره غياب المركز الثابت للنص / العمل الفني , إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتفسير معتمد .. بل أن ما هو مركزي في قراءة قد يصبح هامشياً في قراءة أخرى [١١] .

وجاء في كتاب (الكتابة والاختلاف) لـ (جاك دريدا) : فعل تفكيك , تفكيك أجزاء كل موحد . تفكيك قطع ماكنة لنقلها إلى مكان آخر ، وتفكيك الأبيات وإحالتها شبيهة بالنثر عن طريق إلغاء الوزن ، والتفكّك والتخلّع .. فقدان الشيء بنيته [١٢] . والتفكيك عند (دريدا) : تجزّؤ لعناصر النص إلى وحداته الصغرى والكبرى [١٣] .

والتفكيك : اشتق من المصدر الصناعي وهو فك الارتباط ، أو حتى تفكيك الارتباط المفترضة بين اللغة وما يقع خارجها [١٤] .

ويعرف (عبد الله إبراهيم) مصطلح التفكيك على أنه : " يدل على التهديم والتخريب وهي دلالات تقترن عادةً بالأشياء المادية والمرئية . وفي مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات ، والنظم الفكرية وإعادة النظر فيها حسب عناصرها ، والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المغمورة فيها " [١٥] .

في حين يرى (علي حرب) ، ان التفكيك : هو كشف ما حجبتهُ مشاريع التحديث وتأسست عليه من الأنظمة الأحادية والمعايير الاعتباطية أو المزاعم النخبوية ، والعقليات المركزية ، أو الثنائيات الخانقة والقوالب الضيقة [١٦] . وبهذا المعنى فالتفكيك ليس هدماً إذ يتضمن أيضاً فعل البناء (البناء بنمط مختلف) .

---

[١٠]. صليبيا , جميل : المعجم الفلسفي , ج١ , دار الكتاب اللبناني , بيروت , لبنان , ١٩٨٢ , ص ٣١٦ .
[١١]. حمودة , عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك , عالم المعرفة , الكويت , ١٩٨٨ , ص ١٠ .
[١٢]. دريدا ، جاك : الكتابة والاختلاف . ت : كاظم جهاد ، تقديم : محمد علال سيناصر ، سلسلة عالم المعرفة الفلسفية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ ، ص ٥٨ .
[١٣]. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ١٦٩ .
[١٤]. عناني ، محمد ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٦ ، ص ١٣١ .
[١٥]. إبراهيم ، عبد الله : التفكيك ، الأصول والمقولات ، الناشر عيون المقالات ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ ، ص ٦ .
[١٦]. حرب ، علي : هكذا أقراء ما بعد التفكيك ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٨٩ .

إذ يوضح (محمد شوقي الزين) مصطلح (التفكيك) : هو تفكيك وحدة ثابتة إلى عناصرها ووحداتها المؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها . فالتفكيك يقتضي التعدد والتشتت بإزاحة المركزية وتوزيع المراكز [١٧] .

والتفكيكية (Deconstructivism) حركة طليعية تحفل بها ما بعد الحداثة في الفلسفة ، تقوم على تفكيك تدميري لكل الأنظمة والمعرفة عبر ردها إلى عناصرها ، وبيان وجوه التعسف والاستبداد في ربطها أو جمعها معاً [١٨] .

ومما تقدم ، يعرف الباحث التفكيك إجرائياً على أنه غياب المركز الثابت وتفكك البنى وفك الارتباط بين عناصر العمل الفني وإلغاء وحدته وتشظي معناه .

٣. التشتت Dissemination :

لغوياً : جاء في المعجم العربي الأساس :

شتتّ ، يُشَتّتُ ، شتّا ، وشتاتاً شتيت ، وشتتَّ ، مصدر شَتَّ : متفرّق ، وشُتِّتَ الأشياء : تفرقت .

وتشتِيت الألوان [في علم الضوء] فصل موجات الضوء بعضها عن بعض بمنشور أو بغيره .

تَشَتَتَ الذهن : توزع الانتباه بين موضوعات شتى مما يؤدي إلى تبديد الفكر وعدم تركزه على موضوع معين [١٩] .

ويقال : شت الأمر يشَتِتُّ (بالكسر) ، شتاً شتاتاً ، بفتح الشيء فيها إذا تفرق .

وشته تشتيتاً : فرقه ، وقوم شتى ، وأشياء شتى ، وجاءوا شتاتاً : أي بمعنى متفرقين [٢٠] .

---

[١٧]. الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ٢٠٠٢ ، ص ١٨٩ .

[١٨]. هارفي ، ديفد : حالة ما بعد الحداثة ، ت : محمد شيا ، المنظمة العربية للترجمة ، المعهد العالي العربي للترجمة ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص ٤١٧ .

[١٩]. جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس ، مصدر سابق ، ص ٦٦٩ .

[٢٠]. عبد الحميد ، محمد محي الدين ، ومحمد عبد اللطيف السبكي ، مصدر سابق ، ص ٢٠٦ .

فلسفياً : وصف عصر ما بعد الحداثة بكونه عصر التشتت ، والتشظي ، والاختلاف ، والتنوع .

والتشتت : هو أحد المصطلحات التي جعل منها (جاك دريدا) أداة تقويضية ويأتي هذا المفهوم لغوياً من الانتشار كأن يبذر المرء بذوراً أو يشتتها وينثرها ، أما كمصطلح فالمفردة تعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها ، هذا التكاثر المتناثر ليس شيئاً يستطيع المرء إمساكه والسيطرة عليه وانما يوحي (باللعب الحر Free Play) الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية ، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ويتسم بالزيادة المفرطة [٢١] .

ويأخذ هذا المصطلح عند (دريدا) بعداً خاصاً إذ يركز على تشظي المعنى وتكاثره .

ومما تقدم يستنتج الباحث ان التشتت : تعدد وتوزع المراكز في العمل الواحد إذ يُعد أحد توصيفات عصر ما بعد الحداثة الذي يحفل بالمتشظي والشكل المفتوح ، واللعب ، والصدفة ، والفوضى التخريبية ، واللاتآلفية ومعاداة التفسير الثابت ، نحو تعدد القراءات للعمل الفني .

٤. ما بعد الحداثة Post-Modernism :

ان مفهوم (ما بعد الحداثة) من المفاهيم ذوات الدلالة الواسعة ، وتحفل بمعاني متنوعة ومتنافرة أحياناً حسب وجهات النظر المفسرة . فهذا المفهوم يدخل في مجالات مختلفة من الأدب والشعر والفن والفلسفة ..

استخدم هذا المصطلح بوضوح منذ عام (١٩٣٤) لوصف ردّ فعل ضد التيار الحديث من قبل الكاتب الأسباني (فدريكو دي اونيس Once Fredrico)[٢٢]، ثم توالت الكتابات واستخدم المصطلح لنزعات مختلفة متعددة في عام ١٩٧٥ وبشكل متعارف عليه وقبل بشكل أعم من الأكاديميين والعامة والمحترفين وأصبحت معانيه أقرب إلى تقاليد الفن

---

[٢١]. الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، ط٢ ، المركز الثقافي في العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠ ، ص ٦٦ .

[٢٢]. الرويلي ، ميجان : المصدر السابق ، ص ١٤٣ .

[٢٣] وفي عام ١٩٧٦ وظف المصطلح للإشارة إلى الفنانين والكتاب والفلاسفة الذين أكدوا على الانفصال عن التقاليد وعرض كل ما هو جديد وفريد من الفن في أعمالهم [٢٤] .

وقد اعتبر (فرانسوا اليوتار) ما بعد الحداثة نهاية الحكايات الكبرى التي حاولت تغير الواقع تغيراً شمولياً ... حتى أتصف عصر ما بعد الحداثة بوصفه " عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت " [٢٥] .

ويتعرض (فردريك جيمسون) إلى بعض ملامح ما بعد الحداثة وملابساتها ويؤكد ان (ما بعد الحداثة) ليست مجرد كلمة تصف أسلوباً خاصاً ، وانما هي مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور حقائق شكلية في الثقافة ، وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد ، وهو ما يسمى بالتحديث أو المجتمع الصناعي أو الاستهلاكي ، أو مجتمع وسائل الأعلام ، أو الرأسمالية متعددة الجنسيات [٢٦] .

وبذلك يخرج (ما بعد الحداثة) عن كونه مجرد مصطلح أدبي أو مفهوم فلسفي إلى اعتباره مفهوم يقسم التاريخ إلى فترات الربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة في الثقافة وظهور شكل من أشكال الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد.

ويرى الباحث ان تعريف ما بعد الحداثة كمصطلح عام وشامل ، يقصد به مرحلة زمنية يمر بها الغرب تقع خارج الحداثة وما بعدها . مالت إلى إنكار أي شيء منهجي أو عام في التاريخ ، وعمدت إلى خلط الصور معاً من دون نظام وكذلك الأفكار ، وكأن تعابير الترابط لا تهم ، وأكدت على الفصل والتشظي ، والآنية والتفكيك .

٥. فن ما بعد الحداثة Post- Modernism Art :

هي النتاجات الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن وفن الصدفة [٢٧] .

---

[٢٣]. Jenk, Charles: " The language of post- modern Architectures", Fourth Revis Enlarged Edition Academy Edition, London ١٩٨٤, p.٧.

[٢٤]. شيرازاد ، شيرين إحسان : الأسلوب العالمي في العمارة بين المحافظة والتجديد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ١٩١ .

[٢٥]. الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ١١ .

[٢٦]. عبيد ، عبد الله محمد : تجربة الحداثة من الوعود إلى البدائل ، منشورات جامعة ميلادليفيا ، كلية الآداب والفنون ، عمان ، ٢٠٠٠ ، ص ٤٩ .

[٢٧]. براد بري ، مالكوم ، وجيمس ماكافارلن : الحداثة ، ج١ ، ت : مؤيد حسن ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٣٥ .

٦. المعاصرة Contemporary :

لغوياً : ورد في مختار الصحاح العَصرْ : هو الدهر ، والجمع عُصُور ، والعَصران هما الليل والنهار ، وأيضاً الغداة والعشي [٢٨] .

كما جاء في المعجم العربي الأساس ، بأن عَصْر : جمع عُصُور وأعصَر.. زمن ينسب إلى شخص أو دولة أو حدث (عصر الرسول ، العصر الحديث ، .. الخ) ، وعصري : سائر في نهج العصر الحديث [٢٩] .

وعاصَره ، مُعاصرة ، كان في عصره وزمانه ، و (العَصر ، والعِصر والعُصر) الدهر جمع عصور واعَصر وإعصار .. والعصرية ميل إلى كل ما هو عصري وما هو من ذوق العصر [٣٠] .

والمعاصرة اصطلاحاً : مفهوم نسبي ، لمسايرة العصر في جل تطوراته ومفاهيمه [٣١] .

فيما يقول (عناد غزوان) في معنى المعاصرة بأنها : " احدث زمن فني " [٣٢] .

وعرفها (عفيف بهنسي) المعاصرة : احدث زمن فني لمفهوم الحداثة ، وهي : تكيف النتاجات الجديدة تكيفاً يتناسب وحاجات العصر في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية [٣٣] .

وقد تبنى الباحث تعريف (بهنسي) لملائمته طبيعة البحث الحالي .

مناقشة الإطار النظري ومؤشراته

١. أفرزت الحداثة ظهور ثلاثة مفاهيم أساسية هي : الذاتية ، والعقلانية ، والعدمية . وكان ذلك بداية لإحداث تغيرات بين عالم الميتافيزيقيا ، والإنسان ، والعالم ، واحدث ذلك انفصام وانشطار في الوحدة الثقافية للإنسان والله والطبيعة ، وما تلاه من تشرذم وبداية التفتت المعرفي الذي زاد من انفصام إنسان القرن العشرين ، وعمل على ظهور فلسفات جديدة أهمها الوجودية والتفكيكية .

---

[٢٨]. الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، مصدر سابق ، ص ٤٣٦ .
[٢٩]. جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس ، مصدر سابق ، ص ٨٤٤ .
[٣٠]. البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط٢ ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٤٧٩ .
[٣١]. علوش ، سعيد : مصدر سابق ، ص ١٥٠ .
[٣٢]. غزوان ، عناد : الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي ، ج٢ ، بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للكتاب العرب ، مطابع دار الثورة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
[٣٣]. بهنسي ، عفيف : الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، ١٩٨٠ ، ص ٣٥ .

٢. ان إنسان العصور الحديثة غدا يدرك نفسه كذات مستقلة تروض العالم وتغزوه ، وهو ما أطلق عليه هايدغر (عصر انبثاق تصورات الإنسان للعالم) ، فتم إرجاع كل معرفة إلى الذات المفكرة أو الشيء المفكر أو (الكوجيتو) . ولم تعد الكائنات تمتلك نظاماً قيمياً من وضع الآلهة ، وانما أضحت تخضع لنظام قيمة الذاتية .
٣. ان الشك الفلسفي عند (ديكارت) هو شك شامل بكل التقاليد والنظام والسلطة، وهو شك مطلق في كل شيء . مما مهد في وقت لاحق إلى ظهور مفهوم (العدمية) والتي أحدثت خروقات كبيرة في نمط التفكير الفلسفي ، ومهدت بشكل مباشر إلى ظهور حركات فنية شكلت بمجملها تشظيات في شكل الفن وفي مضمونه .
٤. قلب (نيتشه) من خلال مفهوم (العدمية) موازين القيم والأعراف والتقاليد القديمة ، وعد (نيتشه) القيم نسبية فهي تخضع للتغير والتبدل ، فليس هناك معايير أزلية ثابتة . ويرى (نيتشه) ان الإنسان إذا ما أراد ان يصل إلى مرتبة الرقي والتقدم عليه ان يتخطى جميع العقبات التي تقف في طريقه ، وان يحطم الأصنام التي وعي عليها ، وهذا التحطيم انما هو بمثابة ثورة على كل سلطة خارجية . وهو ما استوعبته الحركات الفنية الحديثة وعملت على تحطيم كل القواعد والتقاليد الفنية القديمة التي تأسست وفق المفاهيم الأفلاطونية كالوحدة والانسجام . وان هذا التوجه عمل على التحرر من القواعد الكلاسيكية والمناهج العقلانية في فترات لاحقة ، مما سمح بظهور ، نزعة عبثية بدأت بوادرها مع الدادائية بعد الحرب العالمية الأولى ومع التفكيكية بعد الحرب العالمية الثانية .
٥. ان إعلان نيتشه (موت الإله) واختفاء المقدس من حياة الإنسان انما هو إلغاء لأحد المراكز المهمة التي سيطرت على تفكير الإنسان ، فكانت بداية الفصل بين ما هو ديني عما هو دنيوي ، وبداية التفتت المعرفي ، وإلغاء الفارق بين المركز والهامش ، والترحيب بمفاهيم التشظي ، والتشتت ، والتعددية ، والاختلاف ، والعبث ، والتمرد ، والفوضوية ، واللاعقلانية والاغتراب ، وسقوط المقدس ، وموت الفنان .
٦. كان للمكتشفات العلمية أثرها في تغيير نظرة الإنسان إلى نفسه والى الكون ، إذ كان الاعتقاد السائد منذ سقراط ان الإنسان مركز الكون ، فقد جعل (كوبرنيكوس) مركزية الإنسان باعتباره سيد الكون تتعرض للاهتزاز والاختلال ، إذ أصبح تابعاً للنظام الشمسي وليس مركزاً للكون والنظام الفلكي، وان الإنسان ليس سوى جزء من أنظمة أكبر . إذ يعد ذلك من مؤشرات التشظي لما له من انعكاسات خطيرة في مجال الدراسات الاجتماعية والفلسفية والنفسية .
٧. عدّ (فرويد) الإنسان ليس بسيد نفسه ومالك قراره ، فالنفس لم تعد مع فرويد مركز ذاتها ، إذ تحت سطح الوعي يكمن اللاشعور حيث تصنع قرارات الإنسان الأكثر مصيرية ، وأطروحات كهذه تشقق من سطح البنية المعرفية والاعتقادية والسلوكية ، وتعمق من آليات الإزاحة والتشظي .
٨. شهدت الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية تغيرات وتحولات متلاحقة ، بعيدة عن المراكز المرجعية التقليدية ، نحو ثقافة شمولية وحتى هامشية ، أدت إلى ظهور ملامح شكلية جديدة في الثقافة كان أهمها ظهور المنهج التفكيكي وثقافة ما بعد الحداثة التي مالت إلى إنكار أي شيء منهجي أو عام في التاريخ ، والى خلط الصور معاً من

دون نظـام ، وكـذلك الأفكـار ، وكـأن تعـابير التـرابط لاتهـم . إذ أكـدت علـى الفصـل والتشظي والآنية والاختلاف .

٩. عدّ (فرانسوا ليوتار) ما بعد الحداثة نهاية للحكايات الكبرى التي حاولت تفسير الواقع تفسيراً شمولياً ، حتى اتصف عصر ما بعد الحداثة بكونه عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت .

١٠. ان الصفات المميزة للخطاب ما بعد الحداثي ، تفضيل التشظي على التماسك، وانه يحاول إقامة بنيان خطابه على مفاهيم العداء للرابطة الداخلية ، والعداء للسببية القائمة أساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة ، انه يهدف إلى إنكار نماذج ذات معنى داخل النص .

١١. يحدد الناقد الفني (إيهاب حسن) صفات فن ما بعد الحداثة في كونه متعدد الأشكال ، لا يلتزم قاعدة معينة ، ويمتاز بـ (أسلوب شخصي) وأشكاله مفككة ومنفتحة ، وليس له هدف معين (عبث) ، يبحث عن (الفرصة) والحدث ويسعى إلى (الهدم والتفكيك والتحليل) مستخدماً مدى واسعاً من عناصر تشكيلية غنية .

١٢. مثلت التفكيكية جزء من انتقادات ما بعد الحداثة ، هدفها إنهاء حقبة الحداثة في الهيمنة ، فقد اهتمت بشكل أساس بإنتاج أنظمة شكلية متناقضة ومتكسرة ومتجزئة ، ومغايرة لخواص البنيات الاجتماعية والحضارية .

١٣. رفض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجود مركز إحالة من نوع ما افترضته (البنيوية) لتحقيق الدلالة ، ورفض مبدأ إحالة العلامة إلى ذلك المركز والذي تعددت مسمياته عبر تاريخ المعرفة الإنسانية مثل (المركز الثابت ، مركز الوجود ، الجوهر ، الله ، الكينونة ، الحقيقة ، الوعي ، الإنسان ..) . فالتفكيكية تنشأ داخل شك في المعرفة اليقينية ، والشك في قدرات العلم ، والشك في قدرات العقل ، والشك بوجود جوهر .

١٤. ان غياب مركز الإحالة الخارجي يعني رفض مفهوم العلامة كما قدمها (سوسير) بوصفها علامة مغلقة تتكون من دال يشير إلى مدلول . وان غياب المركز الذي أعلنة (دريدا) افقد العلامة انغلاقها ونهائيتها وشرعيتها وقدرتها على الدلالة . وهو ما قاد في السنوات اللاحقة وأدى إلى فتح العلامة الذي أحدثه غياب المركز المرجعي الثابت والى تحويل النص / اللوحة إلى سلسلة من الدلالات بعدما أصبحت الدوال غامضة مراوغة وهنا يكمن جوهر اللعب الحر ولانهائية الدالة ، والتشظي والانتشار واستحالة قيام قراءة واحدة صحيحة أو موثوقة أو أثيرة ، بل ان الوحدات المكونة للنص في حالة لعب حر .

١٥. يتحدث التفكيك عن استقلالية المكتوب عن الكتاب أو العمل الفني عن الفنان وهو ما اصطلح على تسميته (موت الفنان) وهي ثورة على جمود المعنى ، لان حضور الفنان أثناء عملية تحليل النص البصري يقود إلى إيقاف المعنى ، لذا أباح التفكيكيون النص / العمل الفني بعد ان اقروا (بموت الفاعل) ليجعلوا النص عرضة للتشظي في المعنى ، فينفتح على تفسيرات وتأويلات ويترتب على ذلك إزاحات متتالية على اختلاف مستويات التلقي .

١٦. ان (دريدا) لا يسعى إلى التقويض والهدم ، ولكن يسعى إلى إبطال كل الفرضيات والمسلمات القائمة على الإيمان بوجود المعنى الحقيقي . فالمنهج التفكيكي يمتلك (قوة

تخريبية) لا تلمس شيئاً إلاّ لتنسف مسلماته وتفجره شظايا ، وان غاية الهدم والخلخلة هي إطلاق الحاضر في لجة اللامعنى ، واللاعقلانية ، واللامركزة ، واللاتعريف ، واللامحسومية .

١٧. ان النص عند (جاك دريدا) هو عبارة عن نسيج من الملصقات والتطبيقات الاعتباطية واللقيطة ، لا ترتبط بمحور مركزي ولا يقودها منطق أو مثال محدد ، فهو نص بلا مركز فالمركز هنا = الهامش .

١٨. شكلت الطروحات الفلسفية فضلاً عن الاكتشافات العلمية وتطبيقها منهلين رئيسيين للرسم الحديث استقت منها اتجاهات وتيارات الرسم الحديث بشكل مباشر أو غير مباشر .

١٩. تنوعت الاتجاهات الفنية والأساليب والأفكار والمعالجات ووسائل التعبير الفني وتبعاً لتنوع الواقع العام الذي أصبحت الحياة عليه في العصر الحديث ، وما يتصل به من رؤى فلسفية تضع الإنسان في موقع جديد غير المركز معلنة حالة تشظي الذات ، وانتشار فكرة العبثية ، والتقليل من أهمية العقل في عملية الخلق الفني .

٢٠. عملت (الانطباعية) على مزج الألوان بصرياً وتفكيكها على سطح اللوحة وإيجاد بدائل تصويرية للانفتاح إلى ما يقترب من المطلق في الرسم .. علاوة على تهشيم الحجمية الثقيلة الكلاسيكية ، وإحلال اللون محل الخط الفاصل للأشكال والتركيز على الضوء والفضاء ، واستبدال المنظور الخطي بقيم لونية نقية ، وبذلك تكون الانطباعية قد أنجزت فتحاً جديداً في موضوعة الانفتاح الداخلي للعناصر ، أو لعدد النقاط المركزية في اللوحة الواحدة ، مما مهد باستحداث نزعة بنائية أقرب إلى التفكيك منها إلى التركيب .

٢١. اوجد (سيزان) طرائق جديدة في التمثيل الشكلي والمكاني اللامنظوري مما أحدث انقلاباً في مفهوم الرسم الحديث وساهم بشكل كبير في كسر قواعد الرسم المنظوري ، وأحدث ذلك تشظياً في وحدة العمل الفني وأصبحت اللوحة حقلاً تنتشر فيه الأشكال بغض النظر عن موقعها المنظوري بعيدة كانت ام قريبة عن عين الناظر .

٢٢. عملت (التنقيطية) على تفتيت وحدة اللون إلى جزيئات متجاورة وإيجاد نوع من العلاقة بين الفضاء والمحيط والشكل نفسه ، فأصبحت الأشكال جزء من المحيط وأصبح المركز يساوي الهامش من حيث الأهمية .

٢٣. تحول الشكل مع (التكعيبيين) إلى سطوح مجزئة ، ومفككة ، ومتشظية ، إذ ركزوا على التقنية في عملية هدم الأشكال الواقعية ، محررين بذلك رؤية الفنان والمتلقي من أثقال الواقع العياني ، وأصبح للفضاء الذي يخترق الجسد الصلب للشكل ، قابلية تحويل المحدد إلى اللامحدد ، والحسي إلى مسطحات متشظية هاربة من مركز مغلق نحو شكل مفتوح بلا مركز ومع (التكعيبية التركيبية) وباستخدام طريقة الكولاج اختفى الشكل المركزي وتشظت الأشكال إلى قطع ، وتناثرت على سطح اللوحة . فالتكعيبية أحدثت تشظيات في الشكل كما أحدثت الانطباعية تشظيات في اللون .

٢٤. ان فكرة التشظي تشتغل في الرسوم السريالية من خلال انفتاح التكوين في اللوحة ، وتشظي الأشكال في فضاء لا مركز له ، وفق آليات متنوعة ، طغى عليها الأداء الآني والولادة العفوية للأشكال وعلاقاتها ، من خلال عدم الإذعان للعقل وللإرادة الواعية

واستخدام قدرات اللاشعور وتداعيات الأحلام ، وما توفره هذه الحالات من عوالم متشظية تبقى طافية على سطح اللوحة .

٢٥. ان عملية استخدام عناصر مستقاة من مظاهر الحياة العصيرية في (فن البوب Pop) ، شكلت بمجملها مناخاً جديداً للعمل الفني من خلال إدخال أشكال حقيقية ووضعها داخل اللوحة بشكل عبثي ، دون محاولة إيجاد روابط فيما بينها ، بل إننا نجد أنفسنا أمام عمل يصرح عن أسلوب الحياة ، وما آل إليه حال المجتمع بعد الحرب العالمية الثانية من تمزق وتغير في الأفكار والمفاهيم الجمالية ، وبروز ما هو هامشي ، واستخدام اللامألوف واللامعقول لإحداث استجابة غير مألوفة .

٢٦. اعتمد (الفن البصري – الحركي) على مفاهيم مستمدة من المجال العلمي والنفسي وإدخالها في المجال الفني ، وإنشاء تكوينات توهم بالحركة وتعتمد المفاهيم الحديثة لنظرية التلقي والاستقبال ، والتي تقول باكتمال العمل الفني في عين المشاهد ، أي ان المتلقي مشارك رئيس في العمل الفني وفي استنباط المدى الكامن في تأثيراته ، والتي لا تخرج غالباً عن مفاهيم فيزيقية / دادائية أو السطحية والتكرارات الخاصة بالإيهام البصري وامتداد الشكل وتشتيت الإدراك في السعي لإحداث المتعة وأحياناً الانزعاج . كما الأعمال التي تتحرك ضمن أسلوب (الفن الحركي) والتي تعتمد مفاهيم الحركة ، والزمان ، والفضاء ، وانفتاح الشكل وتغيره من خلال الحركة والتلاعب الميكانيكي والمصادفة والتلقائية والهامشية والمبتذل .

٢٧. ان فن ما بعد الحداثة ومنه (الفن الذهنوي) باتجاهاته المتعددة ، انما يعبر عن اهتمامه بالفكرة أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي ، فالأفكار هي الأهم ، وما تثيره الأعمال المفاهيمية في ذهن المتلقي هي الأساس لتؤكد مفهوم موت الفن ومولد القارئ أو المتلقي الذي أصبح مشاركاً فعالاً في إيصال وتلقي الرسالة الجمالية ، مما احدث تشظيات في المعنى وانفتاح في الأفكار ، وفق رؤية تفكيكية تنفي تحديد الفكرة وتسعى إلى تقويض الأسس القديمة للعمل الفني .

٢٨. ان انتشار مفهوم العدمية وتأثير الأساليب الدادائية في فن ما بعد الحداثة ، وهبوط القيم الفنية والجمالية وظهور مفهوم التدمير الداخلي للفن وظهور فلسفات النص المفتوح التي تبيح التأويل والتفسير والتفكيك ، جعل العمل الفني حقلاً مناسباً للفنان للتعبير عن حالة التشظي التي اتسمت بها أغلب فنون ما بعد الحداثة .

الدراسات السابقة

أجرى الباحث استطلاعاً في ميدان الاختصاص ، والتخصصات القريبة ، لمعرفة الدراسات السابقة التي تناولت موضوعة الدراسة الحالية ، أو جانباً منها للإفادة ، فلم يعثر على أية دراسة عربية أو أجنبية تناولت موضوعة البحث الحالي ، بيد انه وجد أدبيات تتعلق بموضوعة التشظي افاد الباحث منها في الإطار النظري وبناء استمارة التحليل ، وتحليل العينة . لذا اكتفى الباحث بهذه الإشارة .

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

الإطار النظري :

- المبحث الأول : التشظي في الفكر الفلسفي بين الحداثة وما بعد الحداثة.
- المبحث الثاني :
  أ. التشظي في الرسم الحديث .
  ب. التشظي في فن ما بعد الحداثة .
- المبحث الثالث : ملامح التشظي في الرسم العراقي المعاصر .

الدراسات السابقة .

المبحث الأول

التشظي في الفكر الفلسفي بين الحداثة وما بعد الحداثة

ارتبط التشظي ارتباطاً وثيقاً بالمنهج التفكيكي وحركة ما بعد الحداثة ، إلاّ أن الباحث يجد أن هناك شروخاً تدل على مصطلح كهذا وتمنحه ارتسامات سماته في مرحلة الحداثة بحدود منطقة اشتغال هذا المصطلح في الحقول الفنية والجمالية. وقد يبدو استهلاك الكلام عن الحداثة ملائماً لمقاربة خطاب ما بعد الحداثة ، فأزمة الحداثة ونقدها في الغرب شكّلا مولد خطاب ما بعد الحداثة ، ومهدا الطريق للمنهج التفكيكي .

فمن البديهي أن لا يغفل الباحث إفرازات ومخرجات مرحلة الحداثة .. خاصة في ميدان الدراسات الفنية والجمالية على مستوى تقصي موضوعة التشظي ، فللحداثة خروقاتها وشروخها تجاه العقل واستلهام العبثية والفوضوية والطفولة والبدائية بل والجنون ذاته . إذ تعمق مسميات كهذه من معنى التشظي في مرحلة الحداثة ، فضلاً عن ذلك فان الباحث عندما ينفتح على آفاق ودلالات مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة إنما مرجع ذلك عدم انفصال موضوعة التشظي عند هذين المفهومين ، فالتشظي يعد إفرازاً لهما خاصة على مستوى الخطاب الجمالي ممثلاً بالسطح التصويري .

ولأجل التعرف على الأفكار التي أدت إلى ظهور التشظي لابد من معرفة البدايات والممهدات والظروف التي ساعدت على ظهوره وانتشاره في مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة كخطوة أولى لتقصي موضوعة التشظي وتعرف أبرز ملامحه ومميزاته وتطبيقاته في مختلف الفنون ومنها الفنون التشكيلية .

وبداية سوف يتم استعراض أطروحات من الفكر الفلسفي عبر منهجية يزاوج فيها الباحث بين التسجيلية التاريخية وبين الطرح الأكاديمي والقراءة النقدية ، من خلال إيجاد مقاربات تخدم طبيعة البحث وتفضي إلى تحقيق هدفه .

ولابد للباحث أن يتطرق إلى الآراء الفلسفية التي مهدت إلى موضوعة التشظي لاحقاً ، وتحديداً في فلسفة الحداثة وما بعد الحداثة ، والتي سعت من خلال فكرها إلى هدم وإلغاء المرتكزات الميتافيزيقية القديمة ، دون الولوج في الفلسفات القديمة ، إذ إنها باتت معرفة عند الباحثين ، إذ أوضح السفسطائيون أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وحسب اختلاف الزمان والمكان ، وكان معيارهم الجمالي نابعاً من

الإحساس الذاتي ومرهوناً باللحظة الحاضرة ، وهذا ما فهمته مدارس واتجاهات الفن الحديث ، وبعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة .

فحتى منتصف القرن السابع عشر تقريباً كان هناك وحدة ثقافية واضحة بين عالم الميتافيزيقيا ، والإنسان ، والعالم المادي الفيزيقي .. وكان هناك في وقت اشترك فيه (الله) ، والإنسان ، والطبيعة كل في الآخر ، ثم توالت بعد ذلك المذاهب الفلسفية من واقعية وتجريدية إلى مثالية والى وجودية ... الخ ، وهي مذاهب أحدثت تغيرات بين تلك العناصر بدرجة متفاوتة ، ثم حدث انفصام وانشطار في الوحدة الثقافية للإنسان و(الله) والطبيعة ، وهو سبب سقوط رمزية العصور الوسطى وما تلاه ذلك من تشرذم وبداية التفتت المعرفي الذي زاد من انفصام إنسان القرن العشرين وعمل على ظهور فلسفات جديدة كان أهمها الوجودية التفكيكية [٣٤] .

فقد كان القدماء يدركون العالم أو الكائن بوصفه مخلوقاً لله ، فكان البعد أو القرب عن السبب الأول هو ما يتحكم في نظام الوجود وتراتبه ، بما في ذلك الإنسان الذي هو جزء من هذه المخلوقات التي لا تقاس بنظره ، وإنما هو نفسه يقاس على ما تقاس عليه .

فقد كان الفيلسوف يبحث عن الكائن بحد ذاته ، أو عن معنى الكينونة ، من خلال مفاهيم كالواحد ، والكلي ، والمنطق ، والثابت .. أما اليوم فأن المفكر يربط بين الكائن والحدث ، بحيث يبدو الكائن هذا الشيء الذي لا ينفك يحدث ويتكون ويتشكل ، وعلى النحو الذي يجعله يزداد اتساعاً وتعقيداً ، أو انتشاراً وتشظياً ، بهذا المعنى ، الكائن هو ما يتزحزح عن مركزه ، أو يختلف عن ذاته ، أو يغير شروطه أو يبدّل أسمائه وصفاته [٣٥] .

وهو ما ينطوي عليه عالم الإنسان من الاختلاف والتعدد أو من التطور والتعقيد في ثقافته وأبنيته ومؤسساته ، وهكذا فالكون في خلق مستمر وتشكل دائم، وهو من الغنى والاتساع والكثافة والاختلاط والتعقيد ما يجعله غير قابل للاحتواء والاختزال أو التعيين والتحديد .. لهذا فهو يتشظى ليشكل موضوعاً لقراءات لا تنتهي . كل ذلك يعني أن علاقتنا بالحقيقة والنظام والعقل لم تعد كما كانت عليه ، فالحقيقة لم تعد تخشى الشك والاشتباه ، بل تنفتح على الاحتمال وتعترف بالتناقض ، وتتغذى من اللايقين ، وتتغنى بالتنوع والتشظي والاختلاف .

لقد شهدت العصور الحديثة تغيراً في الرؤية والمنظور بحيث غدا إنسان العصور الحديثة يدرك نفسه كذات مستقلة ، تروض هذا العالم وتغزوه لكي تجعله بمختلف كائناته ومستويات إدراكه ، مقاساً بالمقياس الإنساني ، وهو ما يطلق عليه (هايدغر) بـ " عصر

---

[٣٤]. ينظر : حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية ، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٨ ، ص ٦٧ – ٦٨ .

[٣٥]. حرب ، علي : الماهية والعلاقة ، نحو منطق تحويلي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ص ١٧ .

انبثاق تصورات الإنسان للعالم " [٣٦] . فلم تعد الكائنات تملك نظاماً قيمياً من وضع الآلهة وإنما أضحت تخضع لنظام قيمة الذاتية .

فمنذ القرن السابع عشر والثامن عشر تم وضع الأسس الفلسفية للحداثة التي تمثلت في الفكر الفرداني (الذاتي) والعقلاني الذي كان (ديكارت) وفلاسفة التنوير أهم من دعا إليه وبشر فيه . كما ظهرت في الدولة المركزية التي تعول على التقنيات الإدارية الحديثة بدل الأساليب القديمة ، إضافة إلى بدايات وضع القواعد الأولية للعلوم الفيزيائية والطبيعية التي أدت إلى النتائج الأولى للتكنولوجيا التطبيقية ، وكان هذا بداية الفصل ما بين ما هو ديني عما هو دنيوي ، وبالتالي باستبعاد تدخل الكنيسة في شؤون الإبداع الفني العام [٣٧] .

وإذا جاز لنا بناء نمط مثالي للحداثة ، فانه يقوم على ثلاثة مفاهيم أساسية : هي (الذاتية) ، و(العقلانية) ، و(العدمية) . وهي مفاهيم متعلقة بالوجود والمعرفة والقيم ، وتشكل في العمق أساس الحداثة الفلسفية [٣٨] .

فبعد ما كانت محاولات الفلاسفة المبكرة تفسر الظواهر الكبرى في الكون تفسيرا أسطوريا مستندة إلى فرضيات ميتافيزيقية [*] . جاء فكر الحداثة ، وثقافة الحداثة لتمنح الإنسان قيمة مركزية ، نظرية وعلمية . " ففي مجال المعرفة أصبحت ذاتية العقل الإنساني هو المؤسس لموضوعية الموضوعات ، ويتم إرجاع كل معرفة إلى الذات المفكرة أو الشيء المفكر أو الكوجيتو " [**] [٣٩] .

---

[٣٦]. الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٩٦ ، ص ١٢ .

[٣٧]. افاية ، محمد نو ر الدين : الحداثة والتواصل ، ط٢ ، دار أفريقيا الشرق ، ١٩٩٨ ، ص١٣٢ .

[٣٨]. ينظر : الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري : مصدر سابق ، ص١٢ .

[*]. الميتافيزيقيا Metaphysique : (ما بعد الطبيعة) ، اتجاه فلسفي ، يدعي أعظم الادعاءات ويتعرض لأعظم الشكوك ، وتجاهر بأن هدفها هو الوصول إلى الحقائق العميقة عن كل شيء . يعتقد البعض أحياناً أنها لا تتمخض إلاّ عن لغو غامض عن لا شيء . للمزيد ينظر : مجموعة من الأكاديمين السوفيت ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٤٦٦ .

[**]. الكوجيتو : مقولة (أنا أفكر إذن أنا موجود) منهج للشك استخدمه (ديكارت) في معارفه جميعاً حسية كانت أم عقلية ، لاحتمال أن يكون مخدوعاً فيها ، لكنه وجد أنه ثمة شيئاً لا يقبل الشك ، وهو حقيقة كونه يشك .

[٣٩]. سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥، ص١٧.

والكوجيتو هو الكشف الأول من كشوف (ديكارت) [***] الكبرى ، إذ يُعد معرفة مباشرة حدسية لوجودنا .

فقد تأمل (ديكارت) ذاته فوجدها في شك دائم من حولها ، لكن شيئاً واحداً يبقى قائماً وفيه منجاة من الشك ، وهو الفكر ، أنا أفكر واثق إنني أفكر ، حتى لو شككت في إنني أفكر ، فمثل هذا الشك يقتضي أن أفكر أيضاً [٤٠] .

ويؤدي منهج ديكارت ، حين يطبق على الميتافيزيقيا ، إلى الشك (المنهجي) ، فشهادة الحواس غير مؤكدة ، ولابد من الشك فيها .. والشيء الوحيد الذي يتحتم على المتشكك أن يعترف به هو تشككه ذاته ، وهذا هو أساس صيغة ديكارت الأساسية : أنا أفكر ، إذن أنا موجود [٤١] .

فمع هذا المفهوم تتغير العلاقات بين الثالوث المركب من الذات ، والفكر ، والحقيقة . لكي يعاد رسم خريطة المفاهيم على الساحة الفلسفية ، وهو ما يمنح الكوجيتو الديكارتي أصالته وخطورته ، فأهميته تنبع من كونه يصدر عن ممارسة فكرية فذة .. يعاد معها ترتيب علاقة المرء بذاته وبالعالم ، ونحن هنا إزاء انقلاب في العلاقة بين الأنا والعالم ، وبين الإنسان والله ، ويشكل رهاناً جديداً من رهانات المعنى .

وهكذا تتغير منزلة الإنسان بعد القول : إنا أفكر إذن إنا موجود ، سواء اتجاه نفسه أو اتجاه (الله) والعالم .

فالشك المنهجي عند (ديكارت) من حيث هو أسلوب إجرائي ، يؤدي إلى الشك الشامل ، كما حدث فيما بعد عند التفكيكيين حين ترجموا هذا الشك الفلسفي نقدا إلى رفض التقاليد والنظام والسلطة من ناحية المبدأ ، وهو شك شامل مطلق في كل شيء . يقول ديكارت " للبحث عن الحقيقة يلزمنا ولو مرة واحدة في حياتنا إن نشك في جميع الأشياء ، ما أمكننا الشك .. ويلزمنا إن نشك أيضا في سائر الأشياء التي كانت تبدو لنا فيما مضى يقينية جدا " [٤٢].

[***]. ديكارت Rene Decart : (١٥٩٦ – ١٦٥٠م) ، يعد مؤسس الفلسفة الحديثة ، ويطلق عليه سيد الفكر ، فقد منح الفلسفة استقلالها عن الدين ، ووجهها للبحث في ميتافيزيقيا المعرفة ، منطلقاً من الشك في المبادئ والحقائق كسبيل للبحث والتفكير . للمزيد ينظر : إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفلسفة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٤٠ .

[٤٠]. رسول ، محمد رسول : الحضور والتمركز ، قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث ، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص ٣١ .

[٤١]. رسل ، برتراند : حكمة الغرب ، ج٢ ، ت : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص ٧١ .

[٤٢]. بلدي ، نجيب : ديكارت ، دار المعارف بمصر ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (١٢) ، ب. ت ، ص١٩٤ .

وقد مهد (ديكارت) بهذه المقولة الطريق إمام ظهور ، مفهوم (العدمية) عند نيتشه والتي قلبت موازين القيم والأعراف والتقاليد القديمة ونادت بموت الإله.

كما ظهر مفهوم العقلانية بوصفها الحامل الفلسفي للمشروع الحداثي ، لاسيما وان العقلانية قد أصبحت مع (ديكارت) أساس الحقيقة والمعرفة ، أنها القيمة المطلقة والخط الفاصل بين عالم الآلهة القديمة ، وعالم الإنسان الحديث ، مركز الكون ، ففكرة الحداثة اقترنت اقترانا وثيقا بفكرة العقلانية ، كما يعرفها (آلان تورين) في قراءته لمشروع الحداثة [٤٣] .

ثم جاء (كانت ١٧٢٤ – ١٨٠٤) مؤسس الكلاسيكية المثالية ، الذي وضع أسسا جديدة للفلسفة وأزال ركام الميتافيزيقيا . ورجعت فلسفته إلى البحث في الذات العارفة والى تحليل قدراتها على المعرفة بدلا من البحث في الوجود على نحو ما مارست عليه الفلسفات القديمة [٤٤] .

فأضحى إنسان العصر الحديثة يدرك نفسه كذات مستقلة ، ذات هي علامة على صاحبها ، وبيان لحاملها ، حيث غدا الإنسان هو المتكلم بعيدا عن أي سلطة غير سلطة الذات وكان من نتائج ترسيخ الذاتية ، إن انكفأ عالم الآلهة على ذاته ، وأفل حضوره في العالم بعد إن اجبرها الإنسان على إن تترك السيادة ، وان يضع هو لنفسه سلم قيم جديدة وفق مقاييسه النفعية [٤٥] ، وبذلك يكون (كانت) قد اوجد قطيعة بين عالم الآلهة والإنسان فبعد ما كان الأول يفرض سلطة على الثاني أصبح الإنسان هو سيد نفسه ، وهو تأكيد لمبدأ الذاتية ، والذي شكل مضمونا لما سمي بالنزعة الإنسانية ، ومن ثم فهو يعني مركزية ومرجعية الذات الإنسانية وفاعليتها وشفافيتها وعقلانيتها . فكان بداية الفصل ما بين هو ديني عما هو دنيوي ، وبالتالي استبعاد سلطة الكنيسة من التدخل في شؤون الإبداع الفني والعلم.

وأصبح مبدأ الذاتية محددا في كل مجالات وأشكال الحياة الثقافية الحديثة ، فالحق والأخلاق أصبحا قائمين على الإرادة الحالية الحاضرة للإنسان ، في حين إنها كانت مدونة ومملاة على الفرد ، كما أصبحت الذات أساس المعرفة العلمية التي تكشف إسرار الطبيعة .. وعلى العموم فان الدولة والمجتمع ، وكذلك العلم والأخلاق والفن ، تبدو جميعا كتجسيد لمبدأ الذاتية . هذا المبدأ الذي يظهر كذاتية مجردة في الكوجيتو الديكارتي [٤٦] .

---

[٤٣]. تورين ، آلان : نقد الحداثة ،الحداثة المظفرة ، ج١ ، ت : صباح الجهيم ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٨ ، ص١٦ .

[٤٤]. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، مشروع النشر المشترك ، بغداد ، ب ت ، ص٩٣ .

[٤٥]. الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص١٢-١٣ .

[٤٦]. سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٢٦ .

كان الفيلسوف الألماني (نيتشه) [*] أول من بدأ بقطيعة فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحداثة ونبذها ، حين تحدث عن عتمتها وظلامها ، ومرضها ، وهاجم مفهومها حول التقدم ، ونزع القيمة عن التاريخ كعملية مساعدة .. وبشر بإنسان خارق يستطيع تجاوز حدود عصره والتعجيل ببزوغ فجر جديد للبشرية . فكان (نيتشه) " أول من حاول تفكيك مؤسسة الحقيقة وضرب مفهوم المطابقة بقراءته للخطابات الفلسفية الماورائية " [٤٧] .

إن (نيتشه) ينظر إلى الحداثة بوصفها انهياراً .. وسعى إلى إحداث انحلالها عن طريق تدمير النزعات التي تتسم بها ، وذلك بإجراء نقد للقيم العليا في الحضارة ، مما يؤدي إلى تلاشي مفهوم الحقيقة وانعدام كل أساس للاعتقاد بأساس .

فالنقد النيتشوي للحداثة ، أسس لتيار خاص به ، تيار يسعى إلى تقويض بداهات العقلانية الغربية ، وكل القيم الملازمة لها عن طريق رفضه للقول بمنطقية الوجود ، أو الإيمان بغائية الكون ، وذلك أن النماذج المنطقية التي يثبتها فلاسفة الميتافيزيقا لا تعدو سوى أن تكون أوهاماً يصرون على معايشتها من أجل حفظ تماسكهم الوجودي [٤٨] .

وقد كانت الخطوة الأولى التي أتخذها (نيتشه) لقيامه بقلب القيم ، أنه عد القيم نسبية ومن ثم فهي تخضع للتغيير والتبديل ، وأن يفترض مقدماً إيمانهم بأن المعايير التي يقيسون بها الأمور ليست معايير أزلية ، فهي فرضت عليهم بقوة ، لا سلطان لهم عليها وهذه المعايير صنعها الإنسان لهدف معين ، وبإمكانه أن يبدلها إن شاء أن يضع لنفسه هدفاً آخر [٤٩] . ولابد من العودة إلى الوراء عودة تعني رفض كل ما كان حتى الآن (مقدساً) ، و(خيراً) ، و(حقاً) . لذا ارتبط اسم (نيتشه) بنقد جذري للدين والفلسفة والعلم والأخلاق وللقيم والمعايير الإنسانية كافة [٥٠] .

وقد احتلت (العدمية) مكانة جوهرية في طروحات (نيتشه) استعملها كي يدلل على عمق الأزمة التي اجتازها العالم الحديث عندما أخذ يفقد (قيمه الراسخة الثابتة) و(مثله العليا السامية) الأمر الذي تسبب في جعل الناس يحسون بـ (العبث) الذي بدت معه الحياة لا معقولة ، وأن الوجود ليس ذا معنى ، وحقيقة الأمر أن (نيتشه) كان يدعو إلى

(*). فردريك نيتشه Friedrich Nietzsche (١٨٤٤ – ١٩٠٠) : فيلسوف ألماني ولد في مدينة ريكن في بروسيا ، وقد أثر تأثيراً عميقاً على فلسفة القارة الأوربية وأدبها ، خاصة في ألمانيا وفرنسا وكان تأثيره واضحاً على الوجوديين . للمزيد ينظر : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مصدر سابق ، ص ٤٨٤ .

(٤٧). حرب ، علي : الماهية والعلاقة ، نحو منطق تحويلي ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ص ١٧ .

(٤٨). زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، ما بعد الحداثة في زمنها القادم ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ٢٠٠٣ ، ص ٤١ .

(٤٩). زكريا ، فؤاد : نيتشه ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٦ ، ص ٥٥ – ٥٦ .

(٥٠). بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ ، ص ٥٠٩ .

تحطيم (المثل) أياً كانت حديثة أم قديمة على حد سواء كونها أبداً ترمز إلى انحطاط الإنسان وتراجعه [٥١] .

وهذا الموقف أكدته الفلسفة الوجودية [*] ، في أن الوجود الإنساني هو المشكلة الكبرى ، والعقل وحده عاجز عن تفسير الكون ومشكلاته ، وأن الإنسان يستبد به القلق عند مواجهته مشكلات الحياة ولابد له من فعل إيجابي ، وبأفعاله تتحدد ماهيته ، فالوجود يسبق الماهية [٥٢] .

وبذلك فإن النتاج الفني الوجودي ، وفق مفهوم الوجوديين ، يرتبط بحالة المنتج أو الفنان ، فإذا كان الفنان وجودياً ، أي بمعنى آخر إذا كانت المنطلقات التحليلية عند الفنان التشكيلي هي منطلقات وجودية ، فبالنتيجة الموضوعية تكون عمليات التركيب في استخدام عناصر البناء المادية والفكرية ذات منطلق وجودي، ويكون النتاج الفني التشكيلي متناغم مع هذه الحالة ، إذ يمكن ملاحظتها ومشاهدتها في تلك العبثية الرافضة للقيم السائدة ، إذ عبث الدادائيون بالقيم والعلاقات ، وحطموها ، وركبّوا كل شيء بحيث يصبح مقززاً منطلقاً من ذات منفعلة لا يشبعها غير العدم والغثيان .. وهو ما نلاحظه بوضوح في أعمال مارسيل دوشامب .

وخلاصة القول أن الوجودية " ترى أن الإنسان يفسر الأشياء بنفسه كما يشاء ، وأنه محكوم عليه في كل لحظة أن يخترع الإنسان ، فما الإنسان إلاّ ما يصنع نفسه ، وما يريد لنفسه ، وما يتصور نفسه بعد الوجود [٥٣] .

إن الإنسان لهو بالأصل (موجود طبيعي) ، ولكنه بين الكائنات الطبيعية جميعاً أشدها حنيناً إلى التخلص من جبرية الظواهر ، وأقواها نزوعاً نحو (التحرر) من أسر الضرورة .. وأن مشكلة الإنسان هي في صراعه مع الطبيعة ، والمجتمع ، والماضي ، والله نفسه !، وقد حاول الإنسان أن يحطم هؤلاء (الأغيار) حتى يثبت لنفسه أنه حر [٥٤] .

ويذهب (نيتشه) في نص له : " لقد انهارت القيم القديمة ، هذا أمر غير مأسوف عليه ، لنصنع لأنفسنا قيماً جديدة أخرى غير القيم الميتافيزيقية " [٥٥] .

---

[٥١]. الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٥٣.

[*]. الوجودية : اتجاه فلسفي في تفسير الحياة ، والفن ، والتاريخ ، كان لها شأن كبير في الفكر الإنساني ، مؤكدة أن ماهية الإنسان تمثل وجوده .

[٥٢]. مجموعة كتاب : الموسوعة العربية الميسرة ، ط٢ ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ١٩٤٥ .

[٥٣]. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦، ص ٤٥٧ .

[٥٤]. إبراهيم ، زكريا ، مشكلات فلسفية ، مشكلة الحرية ، ط٣ ، دار مصر للطباعة ، ب ت ، ص٦.

[٥٥].الشيخ ، محمد وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١٤.

وتستغرق فلسفة نيتشه (العدمية) لتضع الإنسان في حكم العبث الأبدي حتى في حال النجاح ، فمسعاه لا معنى له لأنه يسعى نحو مماهات مستحيلة بين إرادة القوة والزمن المنفصلين ، فان عدمية الوجود كانت مصداق خطابه العدمي الذي لم يقرأ فيه دعوة إلى مجرد السلب أو العبث بقدر ما أراد إحصاء مظاهر المرض أو الانتهاك التي تعرضت لها القيم في المجتمعات الحداثية [٥٦] .

إن مقومات الغاية والوحدة والكينونة التي أعطت بفضلها قيمة للعالم ، تبدو من خلال (نيتشه) بأنها فقدت كل قيمة [٥٧] . وبعد غياب الوحدة وغياب الغاية أصبح الإنسان عرضة إلى التشظي والتشتت المعرفي ليبدأ بتحطيم القيم القديمة والبحث عن قيم أكثر تعبيراً وملائمة للحاجات الجديدة .

إذ وصل الإنسان إلى الشعور بانعدام قيمة الوجود حين فهم أنه لا يمكن تفسيره في مجمله ، لا بواسطة مفهوم (الغاية) ولا بواسطة مفهوم (الوحدة) ولا عبر مفهوم (الحقيقة) ، إنه لا يصل لشيء بهذه الطريقة . إن الوحدة الإجمالية مفتقدة في تعدد الصيرورة ، إذ ليست ميزة الوجود أن يكون (حقيقياً) بل أن يكون زائفاً . فلم يكن للمرء أي مبرر لإقناع نفسه بوجود عالم حقيقي [٥٨] .

ويرى (نيتشه) أن الإنسان إذا ما أراد أن يصل إلى مرتبة الرقي والتقدم عليه أن يتخطى جميع العقبات التي تقف في طريقه ، وأن يحطم الأصنام التي وعى عليها وهذا التحطيم إنما هو بمثابة ثورة على كل سلطة خارجية ، وإنكار كل مصدر للقيم مغاير للإنسان ذاته [٥٩] .

فانتقد (نيتشه) أساس المثالية (الوحدانية) [*] قبل أن يعلن (موت الإله) على ان هذه العبارة لا تشمل الإله أو المضمون الديني الأحادي وحسب ، بل تشمل الإنسان والكون ، ويلقي الفيلسوف الألماني هايدكر الضوء على عبارة نيتشه هذه بقوله : " ان الإله بالنسبة لنيتشه هو العالم المتسامي .. العالم الذي يتجاوز عالمنا ، عالم الحواس ، الإله هو اسم عالم الأفكار والمثاليات والمطلقات والكليات والثوابت والقيم الأخلاقية " [٦٠] وكان هذا بمثابة إعلان عن تصدع جميع الضمانات التي كانت تسمح بتعقل العالم ، وتطويحاً بجميع المرتكزات والماهيات، بما في ذلك الإنسان نفسه الذي أصبح مجرد لعبة للتشتت والتشظي والاختلاف في وجود عرضي لا ماهية له .

---

[٥٦]. زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٤٤ .

[٥٧]. دولوز ، جيل : نيتشه ، تعريب : أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٨ ، ص ١٠٣ .

[٥٨]. زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٤٢ .

[٥٩]. قنصوة ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٥ .

[*]. الوحدانية : الإيمان بالإله الواحد .

[٦٠]. المسيري ، عبد الوهاب ، وفتح التريكي : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر ، دمشق ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٧ .

وقد تظافرت دعوات (نيتشه) للتغيير وضرب المقدس ، والسلطة المفروضة على فكر الإنسان / الفنان التي تكبل حركته نحو التخطي والتجاوز ، مع دعوة (فرويد) فيما بعد للتخلص من العقد الأبوية والسلطوية مهما كانت ، ومع دعوة (هيدغر) في استبعاد المقدس عن العالم ، وانسلاخه عنه ، " إذ يعين (هيدغر) هذا الانسلاخ على أنه " فراغ تجاه المقدس ، وحالة اللاقرار حيال الله والآلهة " [٦١] ، ولذلك عملت هذه الأفكار على تغيير كامل في القيم والتوجهات الغربية للوصول إلى أعلى مناطق الحرية والسمو الإنساني التي تجلت في فنون ما بعد الحداثة التي حاولت بعدميتها أن تستحدث مفاهيم جمالية وشكلية جديدة [٦٢] .

لقد أراد (نيتشه) أن يبعث الروح في خواء الإنسان ، أن يخلق معنى وجوده ويتحمل مسؤوليته في إدارة مصيره ووضع مستقبله بصورة لا تأسره فيها هوية مسبقة أو تعريف حاسم نهائي [٦٣] ، فكان من نتيجة ذلك أن حاول الإنسان التخلي عن القيم السابقة ليضع لنفسه قيم جديدة ، وفق مقاييس نفعية تستبعد سلطة المقدس للوصول إلى أعلى مستويات السمو الإنساني وفق نظرة ذاتية متحررة من سطوة الأفكار والقيم السابقة ، وهو ما ألقى بظلاله على الفن الحديث وفن ما بعد الحداثة من مظاهر العبث والفوضوية ، وساهم بإحداث تشظيات جوهرية في العناصر البنائية المكونة للعمل الفني .

ويرى الباحث أن إشارة (نيتشه) على الإنسان أن يضع هو قيماً جديدة لنفسه وإرجاعها إلى المصدر الإنساني ونفي القدسية عنها ، كانت صدى أفكار السفسطائيين الذين " أرجعوا القيم الأخلاقية والفنية إلى المصدر الإنساني ، وبناءً على ذلك فقد كانت رؤيتهم إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ذاتية ، ولا يرجع إلى أصل إلهي أو مصدر مقدس " [٦٤] . وكذلك تبدو أفكار نيتشه منسجمة مع مواضيع الفن الحديث وأساليبه المعاصرة وأشكاله المتعددة .

كما ويرى الباحث من أن تمزيق الرباط المقدس الذي كان يجمع المخلوق بخالقه ، جعل المخلوق في النهاية ، كائناً ممزقاً بين عالمين هما الأرض والسماء، ومجالين هما الجسم والروح ، وحالتين تتمثلان بالظاهر والباطن .

---

[٦١]. بن قيزة ، الطاهر : العلم الحديث والفلسفة ، مجلة دراسات فلسفية ، العدد (١) ، قسم الدراسات الفلسفية في بيت الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص ٢٤ .

[٦٢]. المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية الجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ ، ص ٦٦ .

[٦٣]. حرب ، علي : الجنون من فرط العقل أو محنة الإنسان الأعلى ، مجلة السفير الثقافي ، الجمعة ، ٢٣ حزيران ، ٢٠٠١ ، ص .

[٦٤]. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ١٤ .

ويتفق الباحث مع رأي جياني فاتيمو في : " إن فلسفة ما بعد الحداثة إنما ولدت من كتابات نيتشه "[٦٥] وخاصة في مفهوم العدمية ونقده للأفكار الميتافيزيقية، ومفهوم (موت الإله) بإلغائه أحد المراكز المهمة بالنسبة للإنسان / الفنان .

ولا مبالغة من القول أن (نيتشه) يُعد أول من فتح الأفق الرحب الملتبس لعصر ما بعد الحداثة ، في الفكر والفلسفة ، ذلك عبر تفكيكه لعناوين الحداثة ، كالإنسان ، والعقل ، والتقدم ، مما ساهم بشكل كبير في انهيار مشروع الحداثة .

ليس خافياً أن التقدم المظفر للعالم يجعل التغيرات في البشرية أمراً حتمياً وهي متغيرات تحفر هوّة بين التقليد وبين التغيير ، فقد تقدمت الحداثة بتياراتها المختلفة في أوج حماستها بجملة من الوعود الشمولية ، ووعدت البشرية بالحرية والرفاه والسعادة وبحياة مختلفة منظمة ، معتمدة في ذلك على الإنسان الذي أكتشف طاقته كما لم يعرفها من قبل ، إذ ظل الحداثيون الأوائل يتخيلون أن الفنون والعلوم سترتقي بالسيطرة على قوى الطبيعة ، بل ستدفع قدماً بادراك كنه العالم والذات والتقدم الأخلاقي ، وعدالة المؤسسات ، بل سعادة البشر ، وجاء القرن العشرين ليشتت شمل هذه الرؤيا المتفائلة .

لقد أخفقت الحداثة في تحقيق وعودها ، والشاهد على ذلك القرن العشرين ذاته ، إذ ظهرت فيه اعتى النظم الشمولية والسلطوية وبرزت فيه الأيدلوجيات العنصرية والنازية والفاشية ، وأسيء استخدام العقلانية ، بعد أن تحكمت المصالح الأنانية للقوى العظمى في قضية الحرب والسلام بين الأمم .. وأسيء استخدام العلم والتكنولوجيا فأصبحت مصدر تهديد للإنسان ، بدلاً من أن يقوم بحل مشكلاته وضمان إشباع حاجاته الأساسية ... لقد كانت الحداثة إيماناً بالعقل ، في وسائلها وأهدافها ، وكانت طموحة مرتبطة بأهداف إنسانية في تحرير الإنسان ، والكشف عن الطبيعة وتحقيق غايات مثلى ، وتبين أنها لم تستطع تحقيق هذه الأهداف ، فقد وعدت بالتحرر فمارست القمع ، واعتمدت العقل ونادت بالعقلانية ، لكنها حولت العقل إلى انضباط صارم ، أو جنون شيطاني ، مثلما استغلت الإنسان وحولته إلى أداة ، كما حولت القيم إلى أشياء ، والمثل إلى وسائل [٦٦] .

وفي حلول منتصف القرن العشرين ، وتحديداً نهاية الحرب العالمية الثانية، بعد الدمار الذي ألحقته الولايات المتحدة باستخدامها القنبلة الذرية " تأكد للعالم أن العلم فشل في

---

[٦٥]. ينظر : فاتيمو ، جياني : نهاية الحداثة ، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة ، ت : فاطمة الجيوشي ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٨٨ ، ص ١٨٧ .

[٦٦]. ينظر : عبيد الله ، محمد : تجربة الحداثة من الوعود إلى البدائل ، منشورات جامعة فيلادليفيا ، كلية الآداب والفنون ، عمّان ، ٢٠٠٠م ، ص ٤٦ – ٤٨ .

تحقيق السعادة المعرفية اليقينية ، وعاد عصر الشك عنيفاً .. وكان رد الفعل في ما بعد البنيوية " [٦٧] .

فقد ماتت (البنيوية) كما تصورها ليفي شتراوس ، فلم تظهر الأبنية العقلية الكلية ، ولم يعد هناك من يبحث عنها .. وأن فشل البنيوية قد مهد أمام العديد من جوانب ما بعد البنيوية [٦٨] .

عموماً لقد ظهرت البنيوية كمنهج فكري على أنها ردة فعل على الوضع الذري (من ذرة أصغر أجزاء المادة) الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين ، وهو وضع تغذى من وانعكس على تشظي المعرفة وتفرعها إلى تخصيصات دقيقة متعددة تم عزلها بعضها عن بعض لتجسيد من ثم مقولة الوجوديين حول عزل الإنسان وانفصامه عن واقعه والعالم من حوله وشعوره بالإحباط والضياع والعبثية ، لذلك ظهرت الأصوات التي تنادي بالنظام الكلي المتكامل والمتناسق الذي يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض ، ومن ثم يفسر العلم والوجود ويجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان [٦٩] .

فأصبح الفكر البنيوي هو الذي " يحمل في تضاعيفه حلم العقل البشري ، الذي طالما حاول وضع اليد على الموضوع ، من أجل احتباسه في شباك نظامه العقلي ، وكانت البنية نفسها تلك الوحدة الجديدة التي تضمن للعقل فهم الواقع والتأكد منه والسيطرة عليه من جهة ، وإشباع حنينه إلى النظام الأولي المفقود من جهة أخرى " [٧٠] .

ويعرف (كلود ليفي شتراوس) البنية ويقول : " بكل بساطة إن البنية تحمل أولاً : طابع النسق أو النظام ، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى " [٧١] .

حيث تتشكل البنية من عناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة ، وهذه القوانين المسماة تركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية ، ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص لمجموعة مغايرة لخصائص العناصر ، كما ان الانغلاق شرط ضروري في التصور البنيوي لان الانفتاح يؤدي بك إلى خارج المركز ، فالبنية انتظام ذاتي يقوم على أساس قوانين داخلية مكتفية ذاتياً ، بمعنى ان بؤرتها لا تحتاج إلى ما هو خارجها

---

[٦٧]. حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص ٣٠٠ .

[٦٨]. أديث ، كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٢١ .

[٦٩]. الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٢ .

[٧٠]. بياجه ، جان : البنيوية ، ط٢ ، ت : عارف منيمنة وبشير اوبري ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص٨ .

[٧١]. إبراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، أضواء على البنيوية ، مكتبة مصر للطباعة ، القاهرة ، ب ت، ص ٣٥ .

لتكتسب عملياتها التحويلية صيغة مشروعة وهو ما يؤدي إلى الحفاظ عليها والى نوع من الانغلاق .

وعلى أية حال يمكننا تحديد الاتجاه العام للبنيوية بوصفه مناقضاً ومناهضاً للتفكير القائم على التجزئة والتشظي والتفتت أو ما يسمى بالتفكير الذري ، نسبة إلى الفلسفة الذرية ، أي التي كانت تقول بأن العالم يتكون من ذرات منفصلة .

لقد سعت البنيوية لأن تكون منهجية شاملة توحد جميع العلوم في نظام جديد .. لذلك توجهت البنيوية توجهاً شمولياً اندماجياً يعالج العالم بكامله بما فيه الإنسان .. ولم تعد النظرة العلمية إلى الأشياء نظرة جزئية تصل إلى معرفة الكل من خلال الجزء وخصائصه فلا الجزء هو نفسه مع الكل ولا الكل هو مجرد مجموع الأجزاء ، بل الأهم العلاقة التي تسود بين الأجزاء وتحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة وتسهم في بنيتها في الوقت نفسه ، فكل بنية تمثل مجموعة علاقات تتبع نظاماً معيناً [٧٢] .

وهكذا تحول المنهج المعرفي من محاولة معرفة ماهية الشيء إلى كيفية ترابط أجزائه وعملها مجتمعة .

فمع بداية السبعينيات من القرن الماضي ، ظهرت محاولات في أوربا ، لبناء فلسفة جديدة تملأ الفراغ الفلسفي في الثلث الأخير من القرن العشرين بعد تراجع البنيوية وتزايد الأعمال النقدية لمقولاتها ، فولدت الفلسفة التفكيكية [*] كأقوى اتجاه فلسفي معاصر بين عدة اتجاهات بعد هذه الفترة .. إذ مثلت صرخة للوعي الأوربي ، فهي ليست الحداثة بل ما بعد الحداثة ، وليست البنيوية بل ما بعد البنيوية ، ويقوم منهجها على تفكيك بنية العلوم الإنسانية .

إن التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هو تحول في مسار احتكار البنية إلى مسار ترويضها بمعنى الانتقال من البنية الممركزة إلى البنية المهمشة ، وأن الطرح التفكيكي وما بعد البنيوية واحد ، لأن الاختلاف بينهما هو اختلاف بيئي ، لأن مصطلح (التفكيكية) في أمريكا ، يقابله مصطلح (ما بعد البنيوية) في فرنسا ، وعلى الرغم من أن ما بعد البنيوية قد نهضت على أشلاء البنيوية ، إلاّ أن الاختلافات بينهما كانت كبيرة من

---

[٧٢]. بياجه ، جان : مصدر سابق ، ص ٩ .

[*]. ألقى جاك دريدا بحثاً في مؤتمر عقد في جامعة هوبكنز عام ١٩٦٦ (لتوضيح الفلسفة البنيوية للجمهور الأمريكي) والمؤتمر هو نقطة ميلاد التفكيكية وما بعد الحداثة ، مما يدل على ان التفكيك قد بدأ منذ ذلك التاريخ يتحول إلى ظاهرة عامة في الفكر الفلسفي الغربي . للمزيد ينظر: المسيري ، عبد الوهاب ، وفتح التريكي : مصدر سابق ، ص٧٠ .

حيث المنهج ، فالبنيوية فصلت الدال من المدلول في حين ما بعد البنيوية فصلت الدال عن المدلول [٧٣] .

وفي الواقع أن مصطلح (التمركز) ، هو الحد الفاصل بين البنيوية وما بعدها ، ففي حين يكون (التمركز) هو أحد مقولات البنيوية الأساسية ، فان التشظي هو أحد المقولات التفكيكية [٧٤] .

وبهذا التوجه طرح (جاك دريدا) [*] مفهوم (التفكيك) لا بقصد تفكيك المركزية الأوربية فحسب ، بل لنقد أشكال الهيمنة داخل الحداثة نفسها وتحقيق أشكال جديدة من الحريات الفردية داخل الحداثة .

ان العلاقة بين التفكيك والبنيوية هي علاقة وثيقة بين المنظورين على اختلاف آرائهم .. فالتفكيكيون خرجوا من عباءة البنيوية ، لان غالبيتهم بدءوا حياتهم بنيويين ، وحينما فشل المشروع البنيوي تمردوا عليه .. وبحكم هذه العلاقة .. فان التفكيك يمثل تمرداً على الفكر البنيوي من ناحية ، وامتداداً له من ناحية أخرى [٧٥] . وقد أوضح دريدا : " ان البنيوية ومهما تكن حدود مفاهيمها كانت مرحلة ضرورية في الطريق إلى التفكيكية " [٧٦] .

ويمثل (التفكيك) نظرية لا نقدية شاملة تبتغي إعادة قراءة النصوص الفلسفية والمعرفية والثقافية والإبداعية ، ومنها الفن التشكيلي ، ويرى التفكيكيون ان تلك النصوص البصرية تخضع لعمليات معقدة ناتجة عن علاقات النصوص البصرية ، الفنية ، الجمالية المتناصة بعضها مع البعض الآخر ، والتفكيكية تحاول التخلص من تراجع البنيوية الناتج عن فشلها في تحديد السمات الكلية لحركة الدوال ومراهنتها على تموضع البنى في انساق تحيل إلى مدلولات متعددة نهائية [٧٧] .

---

[٧٣]. نصر ، عاطف جودة : النص الشعري ومشكلات التفسير ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص١٩.

[٧٤]. المطلبي ، مالك : التفكيك والسيموطيقيا ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (٢) ، ٢٠٠٤ ، ص ١٠.

[*]. جاك دريدا (١٩٣٠ – ٢٠٠٤) : فيلسوف فرنسي بدأ انطلاقته عام ١٩٦٧ عندما أصدر كتاباً بفرنسا نقض فيه الفكر الغربي منذ أفلاطون في العصر اليوناني إلى هيدغر وشتراوس في هذا العصر ، وحاول تشريح أعمال الفلاسفة كيما ينقضها من داخلها . وعلى هذا يهتم (دريدا) بالبحث عن ألفاظ التفكيك في الخطاب وليس ألفاظ الربط ، فهو يؤسس منطق الاختلاف وليس منطق الهوية.. فالأجزاء لها الأولية على الكل والهدم قبل البناء . ينظر : الرفاعي ، عبد الجبار: دروس في الفلسفة الإسلامية ، مؤسسة الهدى للنشر والتوزيع ، طهران ، ٢٠٠٠ ، ص ٤٨ .

[٧٥]. حمودة ، عبد العزيز : مصدر سابق ، ص ٣١٧ – ٣١٨ .

[٧٦]. نورس ، كرستوفر : التفكيكية النظرية والتطبيق ، ط٢ ، ت : رعد عبد الجليل جواد ، دار حوار ، اللاذقية ، ١٩٩٦ ، ص ٣٧ .

[٧٧]. معروف، إيمان خزعل : إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٤ م ، ص ١٠٠ .

فالبنيويون يدرسون النص من حيث انه نسق كلي يعتمد في تحقيقه للدلالة على العلاقة الداخلية – أو ما يعرف بالنسق الأصغر – وبين عناصره ووحداته والعلاقات الخارجية مع النسق العام للنوع أو ما يعرف بالنسق الأكبر [٧٨] .

لقد شهدت الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية تغييرات وتحولات متلاحقة ، وبعيدة عن المراكز المرجعية التقليدية ، نحو ثقافة شمولية وحتى هامشية . مترافقة مع موجة من النشاط النقدي لاستقبال النموذج الجديد ، وهو ما أصطلح عليه اسم (ما بعد الحداثة) والتي جاءت لتحطيم السلطة القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المغلقة .

لقد أحدثت الحرب العالمية الثانية ، تحولات في المفاهيم الفكرية والجمالية لحقبة ما بعد الحداثة ، وقد تلقفت تلك التسمية الحركات الفنية التي نشأت بعد الحرب وسعت إلى خلق أشكال جمالية محطمة مستمدة من تلك المفاهيم والأفكار ، كمعادل موضوعي للحرب .

والواقع ان غالبية الباحثين لا ينظرون إلى ما بعد الحداثة إلاّ على أنها ظاهرة نقيضة وتناقضية وناقضة لذاتها ، بمعنى آخر لم تنشأ اتجاهات ما بعد الحداثة إلاّ كتدمير للبناءات الرمزية التي أنشأتها الحداثة [٧٩] .

فقد اعتبر (فرانسوا ليوتار) ما بعد الحداثة نهاية للحكايات الكبرى [*] التي حاولت تفسير الواقع تفسيراً شمولياً حتى اتصف عصر ما بعد الحداثة بكونه " عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت " [٨٠] .

ان فكرة ما بعد الحداثة مالت إلى إنكار أي شيء منهجي أو عام في التاريخ والى خلط الصور معاً من دون نظام وكذلك الأفكار ، وكأن تعابير الترابط لا تهم. لقد أكدت على الفصل والتشظي والآنية ، والاختلاف وما يدعى غالباً الآخروية [**] [٨١] .

لقد كان لتطور وسائل الإعلام (الانترنت والقنوات الفضائية) ان أحدث تحولاً مهماً يمكن ان يمنحنا توصيفاً لما بعد الحداثة ، إذ أعطت الكلام للثقافات المحلية أو الإقليمية بعيداً عن الخطابات المركزية العامة فلم يعد للمجتمع وحدة وبالتالي فما من

---

[٧٨]. حمودة ، عبد العزيز : مصدر سابق ، ص ٣٩٨ .

[٧٩]. حديدي ، صبحي : ما بعد الحداثة ، هل المصطلح صالح لكل من هب ودب ؟ ، القوس العربي ، ٢٤ ، حزيران ، ١٩٩٧ .

[*]. الحكايات الكبرى grand narratives : يقصد بها عند ما بعد الحداثيين أية نظرية شمولية تشكل أساساً تتم العودة إليه في التفسير . ينظر : ليوتار ، جان فرانسوا ، الوضع ما بعد الحداثي ، ت : احمد حسان ، دار الشرقيات ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٣ – ٢٤ .

[٨٠]. الشيخ دياسر الطائي : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١١ .

[**]. الآخروية : عبارة غربية تستخدم بشكل أساس لتشير إلى أنه ليس لدي الحق في ان اتحدث من أجل ، أو حتى ربما عن آخرين ، أو أنني حين أتكلم عنهم فعلاً ، أنشأهم في صورة خاصة بي .

[٨١]. روبرتس ، ينمونز ، وايمي هايت : من الحداثة إلى العولمة ، ت : سمير الشيشكلي ، عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، ٢٠٠٤ ، ص ١٦٩ .

شخصية ، وما من فئة اجتماعية ، وما من خطاب لها احتكار المعنى ، مما يؤدي إلى تعددية الثقافات وتفتيت كل أنواع الوحدة ، اجتماعية ، دينية ، اقتصادية ، قومية .. مما يعني تعدد في طرح الخطابات وبالتالي تشظي المعنى المحدد الثابت .

ان الصفات المميزة للخطاب ما بعد الحداثي تفصيل التشظي على التماسك ، وانه يحاول إقامة بنيان خطابه على مفاهيم العداء للرابطة الداخلية ، والعداء للسببية القائمة أساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة ، انه يهدف إلى إنكار نماذج ذات معنى داخل النص [٨٢] .

ففي عام ١٩٨٤ كتب الناقد (والتر داربي) يقول : " ان ما بعد الحداثة لا تحمل قيماً عقلانية ، بل هي فوضوية في قيمتها وذات معاني غير منظمة تعتمد في شكلها على نهج الذاتي " [٨٣] . لذا فان عالم ما بعد الحداثة ليس نظاماً ذا مركز أو غاية أو ترتيب هرمي منسق وفق منطق عقلي ، انما هو عالم ذري متشظٍ لا مركز له ، مكون من نظم صغيرة يدور كل منها حول مركزه وحول نفسه ، ويأخذ شكل صور مفككة متجاورة لكل منها معناها المستقل ، لا يربطها رابط ولا توجد أية صلة بينها ، ولا توجد علاقات سببية واضحة وهو ما انعكس على الفن بصورة عامة .

إذ يحدد الناقد الفني (إيهاب حسن) [*] صفات فن ما بعد الحداثة في كونه متعدد الأشكال ولا يلتزم قاعدة معينة ، ويمتاز بوصفه (أسلوب شخصي) وأشكاله مفككة ومنفتحة ، وليس له هدف معين (عبث) يبحث عن (الفرصة) والحدث ويسعى إلى (الهدم والتفكيك والتحليل) مستخدماً مدى واسعاً من عناصر تشكيلية غنية [٨٤] .

وقد وضع (إيهاب حسن) جدولاً [*] مشهوراً للتميز بين الحداثة وما بعدها عبر وضع متناقضات ومتقابلات متضادة ، وفيما يلي بعض الفروقات الترسيمية بين الحداثة وما بعد الحداثة .

الحداثة	ما بعد الحداثة

---

[٨٢]. وبندل ، ف. هاريس : من قاموس مفاهيم النقد الأدبي ونظرية الأدب ، ما بعد الحداثة ، ت : ناصر ونوس ، ملحق الثورة الثقافي ، العدد ٥ ، ١٩٩٥ ، ص ١٤ .

[٨٣]. شيرزاد ، شيرين احسان : مصدر سابق ، ص ١٩٤ .

[*] . إيهاب حسن : ناقد فني أمريكي معاصر من أصل مصري أهتم بفنون ما بعد الحداثة والتي اعتمدت التفكيكية منهجاً لها .

[٨٤]. بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٣١ .

[*]. يود الباحث هنا الإشارة بأنه أورد بعض المتقابلات في الجدول بما يخدم طبيعة موضوعة البحث ، وللمزيد ينظر : هارفي ، ديفيد : مصدر سابق ، ص ٦٥ – ٦٦ .

الرومانطيقية	ما بعد الطبيعة / دادائية
الشكل / متصل مقفل	اللاشكل / متقطع ومفتوح
قصد	لعب
تصميم	مصادفة
تراتبية	فوضى
خلق / شمولية / تركيب	لا خلق / تفكيك / نقض
حضور	غياب
مركزة	تناثر
تراتيب بواسطة روابط	بدون روابط
جذور / عمق	سطح
تفسير / قراءة	ضد التفسير / قراءة خاطئة

ان الثنائيات المتعارضة أعلاه تفسر الفوارق بين الحداثة وما بعد الحداثة ، إذ تميل الحداثة إلى (الشكل المحدد المقفل) ، بينما تميل ما بعد الحداثة إلى (الأوضاع المفتوحة المتشظية) . وعلى المنوال نفسه يميل النقاد الأدبيون الحداثويون إلى النظر إلى الأعمال الأدبية باعتبارها أمثلة لأنواع يحكمون عليها بنمط أعلى يسود داخل حدود النوع الأدبي ، بينما يقوم الأسلوب ما بعد الحداثي على اعتبار العمل بمثابة نص مفتوح متشظ بلا مركز وبلا سلطة نص .

ان (إيهاب حسن) يحدد في التوصيف السابق المعاني الدارجة في الخطاب الغربي لما بعد الحداثة ، التي تبدو كما هو ظاهر في السمات اللازمة لهذه الظاهرة الفنية الفلسفية الاجتماعية ، محتشدة بـ (المفارقات والتشظيات) و(الغيابات والتمزقات) .

ولعل حقيقة ما بعد الحداثة الأكثر بروزاً كما يعبر عنها (ديفيد هارفي) : " هي قبولها الكامل بالعرضي ، المتشظي ، والمتقطع ، والفوضوي . عبر تفضيل ما هو وضعي

ومتعدد ، وتفضيل الاختلاف على التجانس ، والمتحرر على الموحد ، والمتفلت على النظام " [٨٥] .

وهكذا فان ما بعد الحداثة تميزت بالتنافر والاختلاف والتحرر في إعادة تعريف الخطاب الثقافي ، فالتشظي وغياب التحديد ، والشكل العميق في كل الخطابات الشمولية والكلية هي العلامة الفارقة للتفكير ما بعد الحداثي .

مما تجدر الإشارة إليه ان (فرويد) كان قد تحدث في مقال له عن الجراح النرجسية التي منى بها الإنسان منذ نشأته .. فقد قلب (كوبرنيكوس) [*] معادلة المركزية الأرضية في النظام الكوني وقرر ان الأرض هي التي تدور حول الشمس وليس العكس ، كما كان شائعاً في النظريات التقليدية واليونانية القديمة مما جعل مركزية الإنسان بوصفه سيد الكون تتعرض للاهتزاز والاختلال ، إذ أصبح تابعاً للنظام الشمسي وليس مركزاً للكون والنظام الفلكي [٨٦] . وان الإنسان ليس سوى جزء من أنظمة أكبر ، وان الجزء لا يمكن أبداً ان يتحكم في الكل [٨٧] .

إذ يعد ذلك مؤشراً من مؤشرات التشظي له انعكاساته الخطيرة في الدراسات الاجتماعية والفلسفية والنفسية .

ثم جاء (داروين) ليصيب الإنسان بجرح آخر عندما اكتشف ان أصله ليس سامياً أو إلهياً ، وانما يعود أصله إلى السلالة الحيوانية ، فالإنسان الذي اغتر بنفسه معتبراً انه سيد الكائنات والأصل على هذه الأرض وجد ان نسله يعود إلى القرد ، أما الجرح الثالث فكان مع فرويد نفسه ، عندما اعتبر إن الإنسان ليس سيد نفسه ومالك قراره ، فالنفس لم تعد مع فرويد مركز ذاتها ، إذ تحت سطح الوعي يكمن اللاشعور ، حيث تصنع قرارات الإنسان الأكثر مصيرية ، وأطروحات كهذه تشقق من سطح البنية المعرفية والاعتقادية والسلوكية للإنسان ، وتعمق من تشظياته النفسية . وهكذا أصيب الإنسان بجرح نفسي بعد الجرحين الكوني والبايولوجي ، " فالإنسان الذي تباهى بحيازته ملكة الوعي ها هو يفقد امتيازه ذاك عندما أكد فرويد إن الوعي متعين بالعمق اللاشعوري أكثر منه بالسطح الشعوري " [٨٨] .

---

[٨٥]. هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٦٧ .

[*]. كوبرنيكوس Copernicus Nicolos (١٤٧٣ – ١٥٤٣ م) : فلكي بولندي وضع نظرية دوران الأرض والكواكب حول الشمس التي على أساسها بني علم الفلك الحديث وهو بذلك أزال مركزية الأرض ثم مركزية الإنسان بعده مركز الكون ، وكان التصور قبل كوبرنيوكس ان الأرض مركز الكون والكواكب تدور حولها . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص ١٤٩٤ .

[٨٦]. زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٣٨ .

[٨٧]. المقالح ، عبد العزيز : شعراء النقاد ، تأملات في التجربة النقدية ، مجلة فصول ، المجلد التاسع ، العدد ٣ – ٤ ، ١٩٩٠ .

[٨٨]. زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٣٨ – ٣٩ .

ويرى الباحث إن كوبرنيكوس وداروين وفرويد ، قد أعطوا معنى جديدا لشيء أبرزوه وأظهروه ، فمعهم تغيرت علاقتنا مع الطبيعة والذات والأصل ، وإنهم بذلك فتحوا أمام الإنسان آفاقا جديدة مختلفة كليا عن السابق كان لها الأثر الكبير في تغيير نظرة الإنسان لذاته وللأشياء من حوله .

وحتى سيادة الفكر البنيوي كان الرأي السائد ان البنية تفترض وجود مركز إحالة من نوع ما يمكّن هذه البنية أو العلامة اللغوية من تحقيق الدلالة ثم من تثبيت تلك الدلالة . وان هذا المركز الخارجي الذي تعددت مسمياته عبر التاريخ يتحكم في بناء البنى والأنساق وتحليلها بينما لا يخضع هو للتحليل ، يؤسس شرعية العلامة ويمكنها من تحقيق المعنى بينما لا يخضع هو للتفسير ولا يحتاج إلى مشروعية تؤسسه . وقد رفض (دريدا) الاعتراف بهذا المركز الموثوق ، ورفض مبدأ إحالة العلامة إلى ذلك المركز [٨٩] .

ويرى (دريدا) إن مثل هذا المركز له أسماء مختلفة عبر تاريخ المعرفة الإنسانية ، مثل (المركز الثابت ، مركز الوجود ، الجوهر ، الله ، الكينونة ، الحقيقة ، الوعي ، الإنسان ...) . وهي تسميات تشير في رأي دريدا إلى (المدلولات العليا) التي تمثل أرضية ثابتة تقف فوقها متغيرات العالم الخارجي الذي يمدنا بالمعرفة . وهذا ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجوده [٩٠] .

فالتفكيكية تنشأ داخل شك في المعرفة اليقينية ، والشك في قدرات العلم ، والشك في قدرات العقل ، والشك بوجود مركز .

ان غياب مركز الإحالة الخارجي .. يعني رفض مفهوم العلامة كما قدمها (سوسير) بوصفها علامة مغلقة تتكون من دال يشير إلى مدلول ، وليس بالضرورة شيئا ماديا في العالم الخارجي ، والعلامة تكتسب صفة الإغلاق والنهائية والذاتية بحكم علاقتها بمركز خارجي يُعد النظام العام الذي يؤسس شرعيتها ويمكنها من تحقيق الدلالة .

ان غياب المركز الذي أعلنه (دريدا) إذن أفقد العلامة انغلاقها ونهائيتها وشرعيتها وقدرتها على الدلالة .. وهذا ما قاد في السنوات اللاحقة وأدى إلى فتح العلامة الذي أحدثه غياب المركز المرجعي الثابت والى تحويل النص / اللوحة إلى سلسلة من الدالات ، بعد ان أصبحت الدوال غامضة مراوغة .. وهنا يكمن جوهر اللعب الحر ولانهائية الدالة والانتشار واستحالة قيام قراءة واحدة صحيحة أو موثوقة ، أو أثيرة .

ان جوهر التفكيك هو غياب النص الثابت ، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد ، أو قراءة موثوق بها . أو حتى عدد من التفسيرات

---

[٨٩]. حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص٣٨٥ .

[٩٠]. المصدر السابق نفسه ، ص٣٠٠ .

والقراءات للنص ، بل ان ما هو مركزي وجوهري في قراءة ما يصبح هامشاً في قراءات أخرى ، وبالمحصلة فان ما هو هامشي في قراءة ما يصبح مركزياً أو مركزاً في قراءة أو قراءات أخرى ويستتبع ذلك ما أسماه التفكيكيون (اللعب الحر Free Play) . إذ انه لا يوجد مركز ثابت ولا قراءة معتمدة بل ان الوحدات المكونة للنص في حالة لعب حر [٩١] . وخلاصة القول : ان المركز عند التفكيكيون يُعد معادلاً موضوعياً للهامش .

ان المعنى ليس هو المفهوم الرئيس في الخطاب الفلسفي المعاصر ، ذلك ان الفكر الفلسفي المعاصر حافل بجملة من المفاهيم جرى تداولها ومعالجتها ودراستها حسب الأولويات ، لكن يبقى المعنى في صلب التفكير الفلسفي الغربي ، لأنه غالباً ما ركز هذا التفكير على قضية المعنى في الوجود والتاريخ والذاكرة والإنسان . والتفت إلى نقيض المعنى ليفهم ويكنه أسراره ويسبر أغواره ، كما هو الحال مع نيتشة وفرويد ، ليرتقي هذا النبش في مدخل المعنى إلى التنظير والزحزحة والتفكيك مع فوكو ودريدا .

وللحديث عن المعنى في الفكر الفلسفي الغربي يلزمنا أولاً تحديد ماهية الفكر الفلسفي الغربي . إذ تنعكس حقيقته كصراع أزلي بين الإله والإنسان أو بين المقدس والدنيوي ، بحيث يسعى الثاني حلول محل الأول من خلال تجربة علمانية أو علمنة أو تحويل الأخلاق الدينية المتعالية إلى قيم وضعية إنسانية [٩٢] .

غير ان الفكر الغربي يدرك المعنى كشظايا من الدلالات المتناثرة على سطح الخطابات .. انطلاقاً من موت الإله مع نيتشة حتى موت الإنسان مع فوكو .

ان نهاية اليقين في الفكر الغربي هو تقويض المعنى الكوني الشامل للحديث عن دلالات متشظية تعبر عن أنسجة خطابية ممزقة لوقائع متعددة ومتشابكة .. وهذه الدلالات المتشظية والحقائق المبعثرة والأحداث المحايثة هي مجرد دوائر أو حلقات متداخلة تخلو من مركز . أو هي حلقات تدفع خارجها كل فكرة متعالية أو لاهوتية تسعى إلى التحكم في نظامها ونسقها [٩٣] .

ان انهيار المعنى في الثقافة الغربية لم يكن نتيجة الثورات العلمية التي شهدتها المعرفة في الغرب وان كانت قد أثرت بشكل أو بآخر في توجيه المعنى بإثرائه وتجديده ، لكن الضغط الأكبر من أفول المعنى بتشظي الذات ، وحلول الخطاب عن جرائم القرن العشرين أبان الحرب العالمية الثانية . وان هذه الجرائم أحدثت اضطراباً هائلاً في المعنى واختراقاً مدوياً في الدلالات والقيم إلى درجة الإخلال بنظام العلاقة مع العالم والتاريخ ،

---

[٩١]. حمودة ، عبد العزيز : مصدر سابق ، ص ٥٥ .

[٩٢]. الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، فصول في الفكر العربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٢ ، ص ١٠ .

[٩٣]. المصدر السابق نفسه ، ص ١٢ .

وهذا الانفجار في المعنى على غرار اكتشاف فضائع بشرية أبان الحرب طالت الكتابات والدلالات والفلسفات [٩٤] .

وان تطور وسائل الإعلام الإلكتروني وانتشارها سمح بانتشار الثقافات المحلية بالرغم من تنوعها وتعددها وبالتالي فما من جهة لها احتكار المعنى فسمة التشظي والتشتت والتعدد هي بالضد من التوحد والتجمع فلم تعد هناك وحدة بل تعددية ثقافية مفككة [٩٥] .

ان إستراتيجية التفكيك تعد من مخرجات عملية النقد والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد ، والتحول إلى لانهائية المعنى ، وقد أنطلق التفكيك ليحطم كل غالٍ وثمين أو مقدس ، ليتمرد على نهائية النص أو إغلاقه . فمصطلح (النص المفتوح) [*] اعتمد التشظي أساساً في انفتاح منظومة المعنى .

يقول (رولان بارت) : الذي يرفض النقد المعياري انه " كلما كثرت المعاني التي يتضمنها النص كان ذلك أفضل ، وانه يجب ان لا يعطى أي من هذه المعاني أفضلية على المعاني الأخرى " [٩٦] .

ان التفكيك كإستراتيجية بارعة في فحص النصوص والموضوعات وتسعى إلى كسر منطق الثنائيات الميتافيزيقي : (داخل / خارج ، دال / مدلول ..) لإقرار حقيقة اللايقين .. كما ان التفكيك ليس هدماً ، وإنما يتضمن أيضاً فعل البناء (البناء بنمط مختلف) فهو بالأحرى تفكيك وحدة ثابتة إلى عناصرها ووحداتها المؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها ، فالتفكيك يقتضي التعدد والتشتت بإزاحة مركزية توزع المراكز [٩٧] .

يتحدث التفكيك أيضاً عن استقلالية المكتوب عن الكاتب ليس فقط ، لأن المكتوب هو نسق مكتوب من نصوص مترسبة وملتحمة ولكن أيضاً لأن الكاتب هو هوية متشظية " وفي القراءة التفكيكية لبنية النص ، ان المعنى يعني بنية اختلافية حيث يظل المعنى يتمظهر ويتوارى من خلال تجزئته وانشطاره وتقطيعه وتشظيه " [٩٨] .

إذ يتوسع مفهوم النصوص المفتوحة بمؤازرة التأويل ومضاعفاته ، التي لا تعرف التوقف تاركة إرادة المتلقي تتحرك على نحو حر ، ومحولة بنية القراءة إلى حاضنة لاستجابة المتلقين وما تتولد عنه من ردود أفعال تحيد عن الفهم ومعانية لصالح الافتراض

---

[٩٤]. أمبر وزيلي ، كلير : في ماذا يفكر الفلاسفة ، تساؤلات معاصرة ، مجلة Autrement ، العدد (١٠٢) ، ١٩٨٨ ، ص ١٠٤ – ١٠٩ .

[٩٥]. المشهداني ، ثائر : مصدر سابق ، ص ٣٨ .

[*]. النص المفتوح : هو النص الذي سعى مؤلفه إلى تمثيل دور القارئ أثناء عملية بناء النص ، وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة . ينظر : الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي ، دليل النقاد الأدبي ، مصدر سابق ، ص ١٨١ .

[٩٦]. ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٦ ، ص ٨٣ .

[٩٧]. الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، مصدر سابق ، ص ١٨٩ .

[٩٨]. بن عرفة ، عبد العزيز : نواقيس المختلف ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد (٥) ، أيلول ١٩٩٥ ، ص ٧٠ .

واحتمالاتـه اللـذان ينتجـان (تقـولات اللامعنـى) [*] [٩٩] . وهكـذا يختفـي المعنـى فـي بـاطن النص اللاواضح .

ان اختفاء المعنى الثابت يستحدث أفاق عقلية جديدة ، وافتتاح حقول جديدة للممارسة أو بـاختراق منـاطق مهمشـة أو منسية أو عصـية علـى الدراسـة والتحليـل ، وبـذلك تتكشـف العلاقات المستترة بين الأشياء وتنشأ صلات جديدة بينها [١٠٠] .

لقد أباح التفكيكيون النص بعد ان أقروا (بموت الفاعل) أو (موت المؤلـف) [*] أو (موت الفنان) ، ليجعلوا النص عرضـة للنهب والتحريـف ، فينفتح علـى تـأويلات وينقض على تأويلات ، ويتشظى بعد تشظي نواتـه ، ويصـبح قلقاً لا يعرف السكون ولا الطمأنينـة [١٠١] . والنص بعد ذلك يوجد بقارئه الذي يحل محل الفنـان / الكاتـب فـي كل قراءة ويتعدد بتعدد قراءه . كمـا حـاول (فوكـو) [**] بمنهجـه ان يطـال كل التـأويلات والمفـاهيم الرئيسية التي بنيت عليها اليقينيات القديمة ، وتحليل منظومة الذات وتفكيك الجهاز المفاهيمي المثـالي ، بمنهجية التفكيك ونقد التمركز حول العقل وتشجيع الـدلالات والتركيـز علـى حركـة الـدوال ، فنادى بموت الإنسـان / الفنـان ، " فـالثورة علـى الفنـان هـي ثـورة علـى جمـود المعنـى لان حضور الفنان أثناء عملية تحليل النص البصري يقود إلى إيقاف المعنى " [١٠٢].

وقد أسهمت نظرية التلقي أو الاستقبال في تفعيل ممارسة القارئ في المنظور النقدي ، فمجرد ان يتم عرض العمل الفني يفقد الفنان كل حقوقه فلا يعود هو صاحب ذلك العمل ، وبذلك يكون للقارئ (المتلقي) أو الناقد حرية ان يفعل بهذا الأثر مـا يشـاء [١٠٣] . ويترتـب عن ذلك إزاحـات متتاليـة ناجمـة عن اختلاف مستويات التلقي ، التـي تعكس حـالات عدم التوافق فـي وجهـات النظـر ويسمح بظهور نشـاط تـأويلي يتواصـل مـع التجـارب الشخصـية المختلفة للمتلقيين .

ان (دريـدا) لا يـؤمن بوجـود أيـة سـلطة بمقدورهـا التـحكم بـأهواء المتلقين ، وسـبل تلقيهم للنصوص ، فلكل متلق تجربة مختلفة واستجابة مناسبة لعملية تلقي نص مـا ، لـذا فـان

---

[*]. المقصود بتقولات اللامعنى : ما ينجم عن تعددية المعنى من مقولات تُفقد أي معنى معناه بحلول معنى جديد يقف بموازاة المعاني السابقة في نزوعها إلى اللامتناهي .

[٩٩]. النجدي ، جبار : أزمة التلقي ، جريدة الأديب ، السنة الثانية ، العدد (٧٤) ، حزيران (يونيو)، ٢٠٠٥ ، ص ١٣ .

[١٠٠]. حرب ، علي : الماهية والعلاقة ، مصدر سابق ، ص ٢٤٦ .

[*]. موت المؤلف Author Death : مفهوم يعني ان المؤلف لم يعد يتمتع بالميزات نفسها التي تمتع بها في عصر هيمنة النص الكلاسيكي كأحتكاره للمعنى ، وتحكمه في قصده الذاتي .

[١٠١]. الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، مصدر سابق ، ص ٢١ .

[**]. ميشيل فوكو Micheal Foucault (١٩٢٦ – ١٩٨٤) مفكر وناقد اجتماعي فرنسي حلل الخطاب الثقافي والمعرفي وتتبع أصول الظواهر الاجتماعية ، ودعى إلى الابتعاد عن النمطية في تحليل الظواهر الاجتماعية .

[١٠٢]. ينظر : معروف ، إيمان خزعل : رسالة ماجستير غير منشورة ، مصدر سابق ، ص ١٠٥ .

[١٠٣]. أبو زيد ، احمد : لعبة اللغة ، مجلة عالم الفكر ، العدد (٤) ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص ١٦ .

معاني النصوص تتشظى إلى معانٍ عرضية لا تسمح باستقرار تحولاتها وهكذا أصبح (جاك دريدا) في منهجه التفكيك موغلاً في (الهرمينوطيقيا) [*] وعدواً للفهم والوضوح .

فالقراءات الهرمونطيقية هي في أساسها قراءات لاهوتية تخص بتفسير الباطن في النصوص الدينية ، بحيث يصير الباطن منها بواطن متعددة القراءات .. والقراء في التفسيرات الهرمينوطيقية هم (الراسخون في العلم) . ومن أصحاب السلطة ومن المرجعيات التي يجوز لها ما لا يجوز لغيرها ، فهي التي تقرأ للغير وتفسر للغير وتؤول للغير [١٠٤] .

ان (جاك دريدا) لا يسعى إلى التقويم والهدم ، ولكن إلى إبطال كل الفرضيات والمسلمات القائمة على الإيمان بوجود المعنى الحقيقي .. فـ (دريدا) لا يثبت معنى حتى تضيع هويته .. وتصبح غاية دريدا المسماة منهجية (قوة تخريبية) لا تلمس شيئاً إلاّ لتنسف مسلماته وتفجره شظايا . وان غاية الهدم والخلخلة هي إطلاق الحاضر في لجّة اللامعنى ، واللاعقلانية ، واللامركزة ، واللاتعريف ، واللامحسومية [١٠٥] . وبهذا المعنى فالتفكيك ليس هدماً ، انه على العكس عمل مثمر بّناء ، يقوم على توسيع ما يضيق ، أو فتح ما ينغلق ، بصورة تجعل ما يمتنع على القول أو الفعل أمراً ممكناً .

ان النص عند (دريدا) هو عبارة عن نسيج من الملصقات والتطبيقات الاعتباطية واللقيطة ، لا ترتبط بمحور مركزي ولا يقوده منطق أو مثال محدد ، فهو نص بلا مركز [١٠٦] .

ان غياب المركز واللعب الحر تعطي للمتلقي حرية ليس في قراءة النص / اللوحة واكتشاف المعنى ، بل في إعادة كتابته وتحديد معناه ، وان اللعب الحر المستمر للمدلولات داخل النص / اللوحة يؤدي إلى انتشار المعنى وانفجاره .

وهكذا يتحول النص / اللوحة إلى كيان ينفجر إلى ما وراء المعنى الثابت والحقيقة الثابتة ، نحو اللعب الحر اللانهائي والجذري للمعاني المنتشرة عبر السطوح النصية والبصرية شمل معظم فنون ما بعد الحداثة من مسرح وموسيقى وشعر وأدب ... إذ ان

---

[*]. الهرمينوطيقيا Hermentuntics : هي باختصار نظرية التأويل وممارسته وتوضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده عن طريق اللغة ، وإعادة صياغة المفردات والتركيب من خلال التعليق على النص . ومثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذر فهمها . للمزيد ينظر : الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : مصدر سابق ، ص ٤٧ .

[١٠٤]. غصن ، أمينة : جاك دريدا في العقل ، والكتابة والختان ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، ٢٠٠٢ ، ص ٩٥ .

[١٠٥]. المصدر السابق نفسه ، ص ٥٥ .

[١٠٦]. العجمي ، محمد : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحامي للنشر ، الجمهورية التونسية ، ١٩٩٨ ، ص ٣٨ .

التغيرات الهائلة في معظم أنشطة الإنسان ومساعيه تحملنا على تغيير مفهومنا للطبيعة والإنسان فثمة ثورات وانفجارات حصلت ، سواء في المعلومات أو وسائل الاتصال ، أو في صنع الأدوات واستخدام التقنيات ، قد بدلت وجه الحياة على الأرض ، حيث التحول الكبير في مسارات الفن والأدب والثقافة المتنوعة ، والذي نتج عن حالة التشظي الكبير من خلال النتائج التي توصلت إليها الحداثة وعملت طروحات ما بعد الحداثة على تأكيدها بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، من خلال إحداث خلخلة في النسق التراتبي التي عملت عليه الميتافيزيقيا في إطار الفكر ، وقاد ذلك إلى تطوير مفهوم الهدم إلى التفكيك وملاحقة المنجز الثقافي بشتى أجناسه ، والإلحاح على التعدد بكل أشكاله ، وتعدد الثقافات وتعدد الخطابات والتجارب الاجتماعية في المجتمع الواحد ، وتعدد الهويات ، وتعدد المعايير التي تقاس بها الحقائق ، بنفيها الأحادية والمتجانس لصالح التشظي والتفتت والكثرة والتباين .

فثمة كسر للقوالب وخروج على النماذج ، بدأ مع الحداثة واستمر إلى ما بعدها ، بل ثمة تفجير للأشكال على نحو خارق ومدهش . لقد حلت التشكيلية المفتوحة اليوم مكان النمط أو الشكل الثابت الذي كان سائداً حتى أواخر السبعينيات من القرن الماضي . وقد أتى هذا التغيير على حركة الأنساق الداخلية للخطاب ومنها أخذ إنجاز ما بعد الحداثة يدرك وقع الحرية غير المقيدة من خلال إحداث تحولات في لغة الخطاب بدأ مع العمارة ، إذ نشهد رفضاً لنموذج المعمار الحداثي المستلهم لمثال الآلة والمصنع بوصفه النموذج الأمثل ، واستعاض عنه بالتنميق وعلى التقيد بالإثارة ، وعلى التجريد بالخربشة في التصميم ونبذ الوحدة البنائية للعمل لحساب تجاوز مفرداتها التي لا تخضع لمنطق ثابت بفرضه مجالات توظيفها الفني والجمالي [١٠٧] .

ولو نظرنا إلى الطفرة العمرانية التي تشهدها المدن في العالم ، بما في ذلك بعض المدن العربية ، لرأينا انفجاراً في أشكال البناء وطرزه ، وهو بلا ريب سمة لمدينة ما بعد الحداثة [١٠٨] . وعلى أية حال ان لغة الانفجار ستكون اللغة المستقبلية لفن العمارة .

كذلك الحال في الموسيقى إذ ظهرت نزعة نحو اللالحنية ، وهي تقابل التجريد في الرسم . فبعدما كان الانسجام والتوافق هو الذي يعتمده العازف لتأليف نصه الموسيقي ، أصبحت لغة الجاز لا تعرف الهرموني ، بل هي عبارة عن نغمات متشظية وإيقاعات قائمة على أساس من الأصوات المتنافرة والتي لا تربطها وحدة أو رابط ، إذ أدخلت معها أصوات لا موسيقية إلى النوطة الموسيقية . وقد لاقت رواجاً واسعاً في أوربا وأمريكا خاصة .

---

[١٠٧]. ذياب ، محمد حافظ : خطاب ما بعد الحداثة ، انحلال الحتمي وإغراء المختلف ، مجلة نزوى ، العدد (٥) ، سلطنة عمان ، ٢٠٠٠ .

[١٠٨]. حرب ، علي : الماهية والعلاقة ، مصدر سابق ، ص ٢٢٦ .

وهذا ما يحدث أيضاً في مجال الرقص فهذا الفن يشهد هو الآخر تشظياً خارقاً للبنى القديمة التي كانت تحكم علاقة المرء بجسده .. ويعد ذلك تفجيراً لطاقات الجسد على الحركة واللعب [١٠٩] .

وبالطبع لا يمكننا ان ننسى الشعر الذي يفرض حضوره ، بوصفه المثال الأبرز ، إذ كان الشعر هو السباق في هذا الخصوص ، سواء في الغرب أو عند العرب . ففي فترة ظهور الحداثة كان " ينظر إلى القصيدة بوصفها (بنية) واحدة لا تتجزأ تسير وفق منهجية سابقة عليها ، كما كان الشأن قديماً " [١١٠] . فقد خرج الشعراء عن اللغة المنمطة والقوالب الجاهزة ، حيث انفجر الشكل القديم على هيئة تشكيلات جديدة ، متعددة متنوعة تمثلت بقصيدة النثر ، أو الشعر الحر [*] ، أو بفتح النظام العرضي القديم على إيقاعات وأوزان أوسع وأكثر تعقيداً ، وهي كتابات سعيها الدائب إلى التفلت من المعايير المسبقة والنماذج الجاهزة أو الأنساق المقفلة، وهذا هو الشأن في الفنون الأخرى ، أدبية كانت أم تشكيلية [١١١] . ففي مجال الرواية ، تشظت شخصية البطل ، بوصفه مركز الأحداث فأصبح هو التائه، المنفي ، المشتت ، في لا مكان وغائب عن الرواية ، النواة التي تشظت وصار منها الزمان والمكان والتاريخ ، والدين ، والأمس ، والحاضر ، والمستقبل ، شظايا معلقة في فراغ وهو فراغ اللامعنى [١١٢] .

كما شاع مفهوم الكتابة الشذرية كرد فعل على طغيان الكتابة الاستدلالية التي روج لها فلاسفة الأنساق ، فقد مالت مجموعة من الكتاب إلى معارضتها بكتابة شذرية ، ورفضهم لطابع الانغلاق الذي ينتهي في الغالب إلى فرض تصور كلياني على الأشياء والأفكار . وتعرف الشذرة : أنها مختصر عن المبادئ ، والحكم أو القواعد أو الأفكار وهي ذات خصائص مميزة نذكر منها :

١. أنها كتابة لا تقف عند نهاية بعينها .
٢. انها تستحضر موضوعات متنوعة ومغايرة ولا تستجمع شتات هذا التنوع في شذرة نهائية جامعة مانعة .
٣. توضع الشذرات بعضها إلى جانب بعض من غير ان تكون بينهما علاقة اقتران أو تداع .
٤. ان اليقين فيها احتمالي ، لعزوفها عن نموذج الكتابة الاستدلالية النسقية [١١٣].

---

[١٠٩]. المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢٨ .

[١١٠]. أدونيس : النص القرآني وأفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ب. ت. ، ص ١٠٠ .

[*]. الشعر الحر : هو الشعر الذي لا يتقيد بالوزن والقافية ، ابتدعه الشاعر الفرنسي لافونتين La Fantaine في القرن السابع عشر .. معتمداً على تجنيس الأصوات بدلاً من القافية ، وعلى الإيقاع بدلاً من الوزن ، للمزيد ينظر : وهبة ، مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٨١ .

[١١١]. حرب ، علي : الماهية والعلاقة ، مصدر سابق ، ص ٢٢٠ .

[١١٢]. غصن ، أمينة : مصدر سابق ، ص ١٠٢ .

[١١٣]. الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري : مصدر سابق ، ص ٦٤ .

وفي السياق نفسه ، نرى ان قصص وروايات ما بعد الحداثة تؤكد وفق منهجية تفكيكية على تعدد العوالم التي تتعايش معاً داخل خيال ما بعد الحداثة ، مما يقود إلى تساكن عدد كبير من العوالم المتشظية في فضاء مفتوح مشكلة مشهداً فوضوياً (انتقائياً) لعوالم متعددة .

ان رواية ما بعد الحداثة تُقرأ كقطع رمزية تؤشر لتشظي الواقع الاجتماعي ، والثقافات التحتية ، وأشكال التواصل في المجتمعات كمحاكاة للواقع . ويمكن العثور على التحول هذا نفسه في بقية الفنون كالسينما ، والمسرح ، والرسم في عصر ما بعد الحداثة . والذي " احتفى بأنموذج التشظي والتشتت كمقابل الحداثة وثوابتها ، وزعزعة الثقة بالأنموذج الكوني ورفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية وضرورة قبول التغيير المستمر وبتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة .. ودعت إلى الشكل المفتوح ، والفوضى التخريبية ، والأدائية الفردية ، والتشتت " [١١٤] .

كما دعى (ليوتارد) إلى الابتعاد عن الأنساق الفكرية الكلية ورفض فكرة التقدم الذي تسيطر الأنساق على توجيهه ، إذ ان حالة القلق أخذت تخترق مصداقية النماذج الأساسية التي أسست من قبل الحداثة ، وان الحيرة والارتياب تحولنا إلى العلامات المميزة لعالمنا ، الذي يسوده التمرد على الأنساق الجامدة ويحتفي بالمتشظي وفق مبدأ التفكيك وإعادة البناء بطرق جديدة ومتجددة .

وهكذا صارت التفكيكية تخرب كل ما جاء في التقليد ، والموروث بأسلوب فيه الكثير من الإثارة من جهة والكثير من الغموض من جهة أخرى ، وصار النموذج الوحيد الذي قدمه التفكيك للقراءات التأويلية هو (اللانموذج) على الإطلاق طالما ان لا حقيقة في هذا العالم ، وإذا كان من حقيقة فهي مجموعة من الاستعارات والتشبيهات والمجازات والأوهام التي بنى عليها الناس حقائقهم أو ظنوا أنها حقائق . وأغفلوا معاودة مساءلتها ، حتى بانت بعد طول استعمال ، وبعد طول استكانة ، وبعد طول تسليم بها ، وكأنها يقينيات ، وهي ليست كذلك وانما هي فرضيات وحسب [١١٥] .

وهي بذلك تتفق مع مفهوم (التدمير) عند (هيدجر) التدمير الذي يوفر إمكانية التجديد والتحرر من قيود التقاليد .

---

[١١٤]. الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : مصدر سابق ، ص ١٤٢ .

[١١٥]. غصن ، أمينة : مصدر سابق ، ص ١١١ – ١١٢ .

ونستنتج مما تقدم بان الأجناس الإبداعية المختلفة كانت واحدة في توجهاتها وتأثيراتها على بعضها البعض في الإعلاء من شأن المتشظي ، وكسر القوالب الجامدة ، وتغيير الرؤية الواحدية للعالم ، والارتفاع بها إلى مقام اللامحدود .

المبحث الثاني

أ.التشظي في الرسم الحديث

توطئة

من يستقرأ فن الرسم الحديث يجده يتشعب بعدة اتجاهات مختلفة ، ولعل ذلك يعود إلى جملة من التحولات والإزاحات نتيجة للتوجهات النقدية والتنظيرية وما آلت إليه إفرازات حربين عالميتين كان لهما نتائج غير محدودة ، بالإضافة إلى الثورات الاجتماعية والتقلبات السياسية ، والسرعة الفائقة في تنمية المهارات الفنية والمستكشفات والاختراعات العلمية ، كل هذا انعكس بشكل واضح على الفنون ، ونتج عنها طرح معظم القواعد والتقاليد الموروثة جانباً .

وفي أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، شهد العالم الغربي تحولات فنية كبرى ، كانت بمجملها تمرداً على النمط الفني الذي رسمت أطره العامة وحددت أبعاده منذ عصر النهضة . العصر الذي يرتبط بالسلطة (الكنيسة ، الملوك والأمراء ، الطبقة المهيمنة اقتصادياً ، جهاز الدولة ، ...) والذي اعتمد في تكويناته الإنشائية على تصميم مستمد من المفاهيم الأفلاطونية ذات الطابع الهرمي ، من ضمن السياق الشخوصي الذي امتازت به رسوم عصر النهضة . حيث الرغبة في نسخ ما تراه العين بالضبط بطريقة ما . وقد عبر عن ذلك (روجر فراي) إذ قال : " لم يكن مطلوب من الفنان ان تكون تخيلاته رائعة .. بل يجب ان تتماثل مع مظهر العالم الواقعي ، أما بنيتها فيجب ان تكون متماسكة وبلا ثلمة كتلك التي للمنظر المرئي " [١١٦] .

وقد لا نتلمس مبررات هذه الحركات الفنية على اختلافها وتناقضها ما لم ندرك التحولات الهامة في البنى الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية وما رافقها من اكتشافات علمية . كآلة التصوير الفوتوغرافي ، التي حررت الفن من وظيفته الجانبية ، التسجيلية

---

[١١٦]. ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ط٢ ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٣٧ .

الوثائقية وهو ما " ساهم في خلاص الفن التشكيلي من مهمة مطابقة الطبيعة "[١١٧] ودفع الفنان إلى تخطي الواقع وأشيائه ، وخلق عوالمه الخاصة .

إن ما توصل إليه الفن المعاصر قد يبدو مختلفا كليا ولا علاقة له مع الفنون السابقة والمفاهيم التقليدية , لكن مثل هذه النتائج لم تتحقق إلا بعد مراحل متتالية ومتواصلة , رافقها تحول في الرؤية الفنية , وتحول أيضاً في وسائل التعبير الفني , وكذلك في النهج والتقنية والأسلوب . وإن هذا التوجه للخلاص من المفاهيم السائدة سيعمد للتحرر من القواعد الكلاسيكية والمناهج العقلانية في فترات لاحقة .

وتعد مرحلة الفن الحديث مرحلة من مراحل تطور الفن عبر تاريخه الطويل , لما تضمنته من اتجاهات عديدة جاءت على الأغلب انعكاس للتطورات السياسية والاجتماعية والأزمات الاقتصادية التي قادت إلى حربين عالميتين , كما تعتبر هذه الفترة من أغنى فترات تاريخ الفن العالمي من حيث الحركات والاتجاهات الفنية , فقد تنوعت الأساليب والأفكار والمعالجات والأهداف تبعاً لتنوع الواقع العام الذي أصبحت الحياة عليه في العصر الحديث , وما يتصل به من رؤى فلسفية تضع الإنسان في موقع جديدة غير المركز معلنة تشظي الذات وانتشار فكرة العبثية والتقليل من أهمية العقل في عملية الخلق الفني .

وكان أن ولدت حركات فنية عديدة شكلت بمجملها ثورة حقيقية في فن الرسم . حيث استهدفت كل منها التنكيل بجانب من جوانب اللوحة , فقد نكلت الوحوشية باللون المألوف, والتكعيبية بالشكل الواقعي, والتجريدية بالموضوع , بيد أن الدادائية كانت أقساها جراءة كونها استهدفت التنكيل بالفن عموماً .

لقد بدأت اللوحة التشكيلية شيئا فشيئا تفقد الروابط التي تجمع عناصرها في وحدة واحدة , وتعددت بذلك المراكز وتشظت الأشكال إلى رموز وعلاقات لتسجيل حالة التشظي من خلال خرق الرؤية التقليدية للوحة التشكيلية وإعادة تشكيلها وفق رؤية جديدة ومعالجات جديدة للسطح التصويري , طبقا إلى ذائقية ترتبط بإزاحات قيمية كبيرة

وقد تناول الباحث فن الرسم الأوربي الحديث ليس طبقاً إلى مسوغاته التراكمية تاريخياً , بل بهدف جس التشظيات بأشكالها الانتقائية القصدية ، للوقوف على توصيفات هذه التشظيات مفاهيمياً وفنياً , والإفادة منها في تحليل عينات البحث بنائيا .

الانطباعية وما بعد الانطباعية والتشظيات اللونية

---

[١١٧]. حسن ، محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، ب. ت ، ص ٢٨ .

أحدثت المتغيرات التي بدأت مع الحداثة في أواخر القرن التاسع عشر ، والتي شملت الاقتصاد والثقافة والعلم رؤية جديدة لدى الفنانين للبحث عن أشكال وبدائل جديدة تتفق مع نزوع الإنسان الحديث إلى تأكيد راهنية تيارات الرسم الحديث .

فمع تطور المجتمع والعلم والتقنيات الحديثة المتمثلة بظهور الكاميرا عام (١٨٢٣) كوسيلة لتمثيل العالم الحقيقي ، ولم يعد الفنان يعني بتمثيل العالم ومنافسة الكاميرا لهذا فقد الفن وظيفته الإخبارية لخدمة المجتمع والدين ، وأخذ يبحث عن قيم هامشية يسمو بها فوق مستوى التمثيل الصوري ... مع رغبته المتزايدة للاهتمام بالحياة الداخلية للعمل الفني بلغة الألوان والأشكال ، وقدرة هذه اللغة على أحداث تأثير يفوق لغة الوصف كمحاكاة سمجة للطبيعة [١١٨] .

وقد قادت تلك التحولات إلى تغيير طبيعة الرؤية إلى الفن بشكل عام والرسم بشكل خاص . وتمثل هذا التحول على الصعيد الفني بالحركة الانطباعية التي " اتبعت طريقة جديدة في التصوير مبنية على نمط جديد في الرؤية . همها الرئيسي تسجيل الانطباع البصري كما تحسه العين مادياً وآنياً ، دون اكتراث بالنظم المتعارف عليها حتى ذلك الوقت " [١١٩] .

وقد مثلت الانطباعية مدخلاً إلى الشكلانية في الرسم ، منهية بذلك قروناً عدة من الانصياع للتمثيلية التي غطت الرسم الأوربي الذي اعتمدت موضوعاته الإنشائية على المفاهيم الرياضية الأفلاطونية ذات الطابع الهرمي من ضمن سياق الرسم الشخوصي ، وأصبحت الموضوعات مع الانطباعية ذريعة لتكريس الاهتمام باتجاه لحظوية الانطباع وتحقيق ذلك عن طريق اللون الذي يقود إلى الشكل .

فانطلقت الانطباعية تجاه الطبيعة والفضاء الحر ، وهجرت الاستوديوهات وانشغلت باللون في جمع المتعارضات ، " إذ تم مزج الألوان بصرياً وتفكيكها على سطح اللوحة ، وهو المعنى الحقيقي لعلاقة الطبيعة بالفن الانطباعي " [١٢٠] . وبهذا فان الانطباعية إنما تنفتح في توجهاتها على تشظيات الحياة المدنية الجديدة بعيداً عن عتمة المشاغل الفنية ومواجهة الطبيعة بفضاءاتها الجديدة .

فالانطباعية جاءت مرحلة انتقالية في لغة الخطاب التشكيلي بين مرحلتين ، امتدت الأولى إلى ما قبل عصر النهضة ، والأخرى ما حصل من تبدل جاء على أعقاب

---

[١١٨]. نوبلر ، ناثان : حوار الرؤيا ، مدخل إلى التذوق الفني والتجربة الجمالية ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص١٦٢.

[١١٩]. أمهز ، محمود : فن التصوير المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ ، ص ٣٥ .

[١٢٠]. حسن ، محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، مصر ، ب. ت ، ص ١٢٩ .

الانطباعية في التحرر من الشيئية وإيجاد بدائل تصويرية للانفتاح إلى ما يقترب من المطلق في الرسم .. علاوة على تهشيم الحجمية الثقيلة الكلاسيكية وإحلال اللون محل الخط الفاصل للأشكال والتركيز على الضوء والفضاء ، وتأثيره على حجوم الأشكال ، واستبدال المنظور الخطي بقيم لونية نقية . وبذلك تكون الانطباعية قد أنجزت فتحاً جديداً في موضوع الانفتاح الداخلي للعناصر أو لعدد النقاط المركزية في اللوحة الواحدة ، مما مهد باستحداث نزعة بنائية أقرب إلى التفكيك منها إلى التركيب [١٢١] .

لقد كانت مبادئ الانطباعية تنطلق من إعادة النظر في بنية الرسم كليةً ، عبر اقتراح آليات جديدة في تصوير التحولات في البنية الحضارية على النحو الذي جعل منها تخلخل طريقة التلقي بالسعي لهدم الرؤية للشكل مستندة إلى النظريات العلمية [*] وبمعنى آخر ان الشكل عند الانطباعيين كان بمثابة تحصيل حاصل لنمط التفكير العلمي ، وواقع الأمر ان الانطباعيين شعروا بالخديعة والاستغلال بفعل المبادئ المجردة التي ترسخت عبر قرون عدة ، وكان ان أدركوا ان الرؤية الحسية قد عرقلت وشوشت بواسطة تلك المبادئ [١٢٢] . وبهذا المعنى فهم " لم يغيروا المبادئ ، إنهم ببساطة قد تجاهلوها " [١٢٣] .

فالانطباعية لم تهمل النسب الواقعية والأصول التشريحية بل فتحت الباب إلى إهمالها [١٢٤] .

فقد وجدت الانطباعية في تفتيت اللون وإدخال مفهوم الزمان والمتحول والسريع التغيير في بنية اللوحة بوصفها لحظة تشكل توليدي ترتبط عبر الديمومة زمانياً ومكانياً .. وهذا ما حصل في رسوم (مونيه) ، و(فان كوخ) و(سيزان) و(سوراه) الذين فتحوا بوابة الحداثة في الرسم الحديث [١٢٥] ، من خلال طروحاتهم التي اعتمدت مفاهيمها الجمالية على وفق المبدأ الجدلي ذائع الصيت كان هيرقليطس [*] قد بشر به من قبل قائلاً :

---

[١٢١]. الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ ، ص ٧٢ .

[*]. ومنها ما وضعه الفيزيائيون مثل شيفرول (١٨٣٩) ، وهلمو لتز (١٨٧٨) وهو (١٨٨١) ونظرياتهم التي عنيت بتفكيك الضوء بواسطة الموشور والدوائر اللونية . للمزيد ينظر : سيورولا ، موريس ، الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ١٩٨٢ ، ص ١٠ .

[١٢٢]. الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ٧٤ – ٧٥ .

[١٢٣]. Richardon, dohn Aolkins, Modern Art and Scientific Thought, University, L. Linos press, URBANA CHICAGO, London, ١٩٧٤, p. ٣٥.

[١٢٤]. البهنسي ، عفيف : الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، دار الرائد اللبناني ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ١٧٩ .

[١٢٥]. الربيعي ، فاخر محمد : مصدر سابق ، ص ٨ .

[*]. هيرقليطس : فيلسوف يوناني بنى فلسفته على أساس مادي ، وهو أول من استخدم الديالكتيك في الفلسفة . ينظر : الجابري ، علي حسين ، الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ، سلسلة آفاق عربية (١٢) ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ص ١٧٣ .

" انك لا تنزل إلى النهر الواحد مرتين لأن مياهاً جديدة تنساب فيه باستمرار " [١٢٦] . مما جعل من الرسم الانطباعي مأخوذاً بظاهر الأشياء التي تتبدل بلا هوادة بفعل المتغيرات المتلاحقة على الأشكال بسبب تبدل مساقط الضوء عليها .

كما ان تفتيت اللون وإدخال مفهوم الزمان المتحول قاد إلى تفتيت سطح الشكل الخارجي وإحالته إلى مجموعة من السطوح الملونة ولتتخذ من حركة الفرشاة وسرعة اتجاهها بين يد الرسام لحظة الرسم أو زمن تسجيل المشهد وسيلة للمسك باللحظة الهاربة . " فالانطباعية تسعى إلى ان تبتعد إلى أقصى ما يمكن من الابتعاد عن لغة التشكيل وتحاول ان تقترب إلى ابعد ما يمكنها من الاقتراب إلى لغة الموسيقى " [١٢٧] .

ويرى الباحث ان ذلك يشكل بداية للتحرر من ثوابت الشكل الواقعي ، وبداية لتفتيت الأشكال الحسية وتحويلها إلى ضربات لونية تجزأ اللون وتفككه ، وهو ما قاد إلى الانفتاح بالعناصر التشكيلية نحو رؤية جديدة لمفهوم الشكل ومفهوم اللوحة ، إذ لم يعد الرسم ترداداً لما هو متعيين في الواقع بل يتطلب الأمر ملاحقة للمتغيرات الجوهرية في الحياة ، وانعكاسها في الرؤية الفنية للأشياء ، وما تبعه من تشظيات في بنية العمل الفني . وهذا ما أكده (فيليب بورتي) في مقدمة دليل الصور الانطباعية التي عرضت عام (١٨٧٥) إذ قال : " انها تشبه شظايا مرآة نمسك بها لتعكس حياة العالم والأشياء الجميلة ، الملونة ، السريعة التي نراها تستحق ان نتأملها ملياً ونتغنى بمحاسنها " . وتعبير شظايا سرعان ما غدا لازمة في كل ما له علاقة بالانطباعية ، فالمنتقصون من الانطباعية كانوا يتهمون أصحابها برسم (شظايا) لا غير ، بدلاً من صور مكتملة [١٢٨] .

وهكذا فان الضربات اللونية في اللوحة الانطباعية ، بتأثير تحليل الضوء . تبدو وكأنها أجزاء صغيرة متناثرة متشظية على السطح التصويري .

وقد أحدثت تقنية الانطباعيين هذه ثورة على التقنيات السابقة التي تعني من شأن الخط على حساب اللون ، أنها تقنية تتفق مع مقولة (كاميل بيسارو ١٨٣٠ – ١٩٠٣) : " لا أرى سوى بقع فالطبيعة التي تحولت إلى مجرد بقع ، أصبح الفنان لا يثق بالعروض

---

[١٢٦]. أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، دار المعرفة الجامعة ، الإسكندرية ، ١٩٨٥ ، ص ٨١ .

[١٢٧]. شبنغلر ، ازوالد : تدهور الحضارة الغربية ، ت : احمد الشيباني ، منشورات الحياة ، بيروت ، ص ٤١٥ .

[١٢٨]. ليماري ، جان : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٠ – ١٤١ .

التقليدية السابقة للشكل وما تبعها من تشذيبات لصالح المضمون، فهي عرض بدون تعليق ، وانطباع لم يتعرض للتصحيح " [١٢٩] .

ان هذا التحول في مفهوم السطح التصويري مكن الانطباعيين ان يشكلوا أول محاولة لتخطي التسجيل المطابق لمظاهر الواقع البصري والانتقال منه إلى بنى ودلالات أخرى ، والتوصل إلى استقلالية الوسائل الفنية إزاء الموضوع .

فالجدة التي جاءت بها الانطباعية لم تكن فقط في تقنيتها التي تحول معها اللون إلى لمسات صغيرة عائمة على سطح اللوحة ، بل انها رفضت ان يرتبط فنها بمضامين أدبية وتاريخية وأسطورية ، فالمواضيع المسيحية والصليب والعذراء والمواضيع البرجوازية المستوحاة من الأدب والتراث اختفت كلها مع الانطباعية وما تلاها ، كما نجد مع الانطباعيين مجموعة واسعة من الأساليب الفردية ، فعلى الرغم من ان شعارهم اللون .. إلاّ ان الانطباعية أعطت لكل فنان حرية في ان يسجل انطباعاته الشخصية ويصوغ لنفسه فكرة معينة وطريقة في تجسيد رؤيته وفق إحساسه الذاتي [١٣٠] .

ان عين المصور الانطباعي كانت تشتغل بحدود الوصف وتقترب من إرباك عين المشاهد ، كما ان هناك حرية فردية أكبر تقوض من الأطروحات الكلاسيكية لدى المصور الانطباعي ، " فكل رسام له الحق في تشيد قوانينه قدر حاجته إليها ، فاللون بحد ذاته يشكل آلية متكاملة في خلق الصورة . ويلعب الدور المهيمن في العمل الانطباعي " [١٣١] . وبذلك يقول (سيزان ١٨٣٩ – ١٩٠٦) : " إن اللوحة لا تمثل شيئاً ولا ينبغي لها ان تمثل شيئاً غير الألوان " [١٣٢] .

وقد جرب (سيزان) طريقة جديدة في التمثيل الشكلي والمكاني اللامنظوري واحدث ذلك انقلاباً في مفهوم الرسم الحديث ، وساهم بشكل كبير في كسر قواعد الرسم المنظوري ، " إذ تتخذ الأشياء في رسومه شكلاً محرفاً وغير منظوري نتيجة لتعدد المدارك الحسية من نقاط نظر منفصلة ثم تتراكم ويعبر عنها في شكل مركب " [١٣٣] .

---

[١٢٩]. ليفنس ، هـ. مايكل : أصول آداب الحداثة ، ت : يوسف عبد المسيح ثروت ، مراجعة : فائزة جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص ١٦١ .

[١٣٠]. الكعبي ، غسق حسن : إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ ، ص ١٣٢ .

[١٣١]. Thomas, Denis, The Impressionists, Hamlyn, London- New York, Sydney, Toranto, p. ٤٠.

[١٣٢]. الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي للفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢، بغداد ، ١٩٩٨ ، ص ١٠٣ .

[١٣٣]. فرادي ، أدورد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠، ص ٦٣ .

فقد درس سيزان المناظر الطبيعية بدقة محدداً فيها الأشكال الهندسية ، دون ضرورة رؤيتها من جهة نظر واحدة ، لكي يعطي حقيقة المناظر الاعتيادية والذي فيه لا تبقى عين الناظر ثابتة لأحد ، حيث تتعرف عين الناظر على الأشكال المنفصلة ، ولكن المنظر بكليته يجمع عن طريق العقل ، وكانت هذه الطريقة الجديدة في تنظيم اللوحة في كونها تعني التخلي عن المنظور التقليدي [١٣٤] .

ويرى الباحث ان هذه المحاولة الجريئة كانت بداية الطريق الذي سلكه (بيكاسو ، وبراك) فيما بعد . فـ (سيزان) داعية الفن التكعيبي بطريقة غير مباشرة .

فعنده انه لا يمكن قراءة تفاصيل اللوحة من زاوية نظر واحدة التقطت في لحظة مفردة ، لذلك فقد أحدث (سيزان) تغيير في المواقع المنظورية لاستثمار الموضوعات الشكلية التي تقدمها كل زاوية بوضعها مع بعضها لتعطي إلى الناظر إحساساً بديناميكية التجربة في الرؤية [١٣٥] .

ولقد فرض (سيزان) واقعاً بنائياً جديداً بعد ان تجاهل المنظور التقليدي وإلغاء وجود نقطة النظر الرئيسة ، وأحدث ذلك تشظياً في وحدة العمل الفني وأصبحت اللوحة حقلاً تنتشر فيه الأشكال بغض النظر عن موقعها المنظوري بعيدة كانت ام قريبة عن عين الناظر ، فليس هناك نقاط تلاش ، والأشكال لا تتضائل حجماً مما جعلها تتداخل وتتراكب لتقترب من مسطح واحد بموازاة واجهة اللوحة يصعب معها الفصل بين التشكيل واللون والتخطيط والنغمة والتكوين ، فكل العناصر البنائية تتشاطر الأهمية في كل ما يحدث على القماشة .

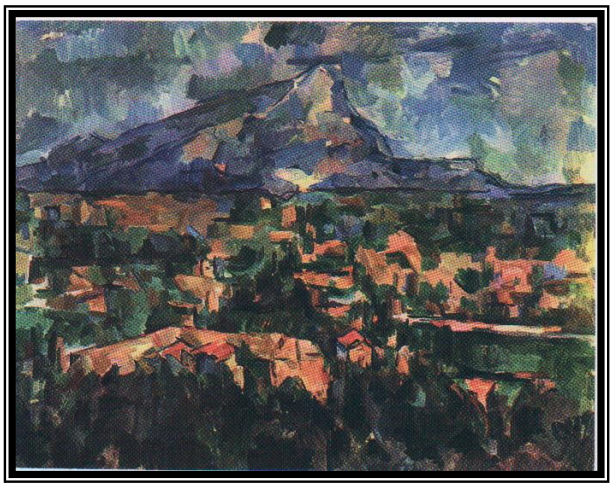
ومما يروى عن سيزان انه قال يوماً : " ان كل ما نراه في الطبيعة مجعول للزوال ، وان كل ما نراه مشتت موزع ، سرعان ما يختفي في مجالنا البصري " [١٣٦] . فتحولت أشكاله إلى شظايا من سطوح وألوان متراكبة يصعب معها تحديد نقطة نظر مركزية في اللوحة . شكل (١) .

---

[١٣٤]. Mary, Rose, The Twentieth Centery History of Art, Lamber Camribage, Now York, ١٩٨٨, p.١٧.

[١٣٥]. نوبلر ، ناثان : مصدر سابق ، ص ٦٩ .

[١٣٦]. إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، مطابع دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٥٦ .



شكل (١)

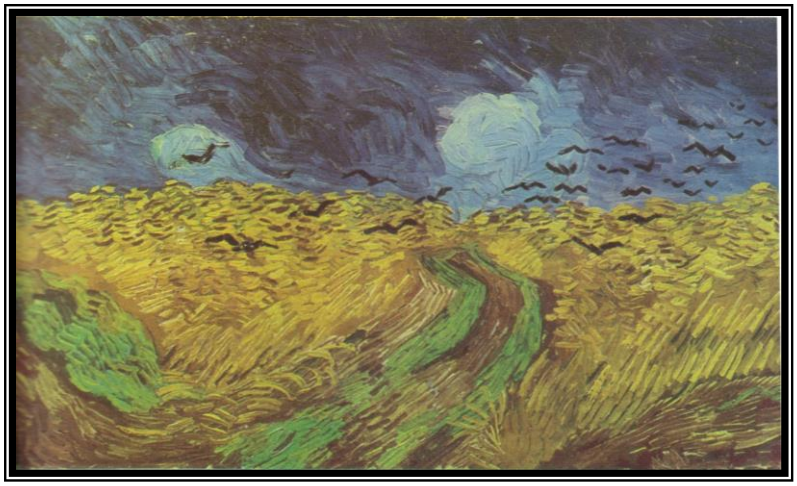
وكذلك الحال لدى (فان كوخ ١٨٥٣ – ١٨٩٠) الذي يعد من الفنانين الأوائل الذي لجأوا إلى استخدام عدة نقاط هروب في اللوحة الواحدة متخذاً من طريقته التعبيرية التي ألف بها في عمله بين التقنية الانطباعية والانفعال النفسي أسلوباً لأعماله ، فالتجزء الذي تحدثه الحركة اللولبية للمسات اللونية المنفصلة يصعب معها تحديد نقطة مركزية مرئية تتجه إليها الحركة ، فالحركة التي استخدمها الفنان من خلال حركة الفرشاة أحالت سكونية المشهد الأرضي إلى حركة لا متناهية . إذ يقول (فان كوخ) بهذا الخصوص : " اني أرسم ما يرمز للانهائية " [١٣٧] .

فمشهد (الغربان فوق الحقل) شكل (٢) ، وقد اختلجت فيه صرعات متحركة وتفككت فيه الأشكال حيث الخطوط الضوئية دون شكل هندسي ، تتضارب فيه مئات من اللمسات غير المنضبطة [١٣٨] . فاللوحة تمتاز بإنشاء مفتوح يصعب على الناظر الإحاطة بها دون تغيير وجهة نظره من منطقة إلى أخرى ، لتشتت نقطة النظر الرئيسة فيها ، كما تفلت من تقليدية المنظور .

---

[١٣٧]. فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ١١٤ .

[١٣٨]. سيرولا ، موريس : الانطباعية ، مصدر سابق ، ص ٦ .



شكل (٢)

ان (فان كوخ) انما أراد ان يعبر عن انفعالاته الشخصية ويظهرها على اللوحة بشكل ضربات سريعة في محاولة للتعبير عن إحساسه الداخلي بأكبر قدر من الحرية . فاللوحة هنا لا تصف الواقع ، بل تجربة الفنان مع هذا الواقع . ويقول (فان كوخ) : " اني أحاول .. التعبير عن قيم الحشود .. وإنني أحاول ان أمزق الأشياء في دوامة الدوران والفوضى التي بوسع المرء مشاهدتها في كل زاوية صغيرة في الطبيعة " [١٣٩] .

فقد كان همه التعبير عن ذاته لا التعبير عن الواقع الموضوعي وقد انعكس ذلك في مجمل لوحاته ، التي تميزت بالكثافة العالية للصبغة اللونية وأسلوبه في إظهار الانفعال الداخلي من خلال تجزئة ضربات الفرشاة إلى مئات اللمسات اللونية ، التي تبدو كتعبير عن اللانهائية واللامحدود .

وكذلك الحال مع (كلود مونية ١٨٤٠ – ١٩٢٦) في لوحاته التي تقود ذات الفنان وذات المشاهد إلى فضاء لا متناه من خلال التخلي عن المركزية تلك التي جاء بها (عصر النهضة) ، ويصبح المركز في الذهن والإحساس من خلال صيغة الامتداد خارج الحدود المفترضة للأشكال المركزية ، التي تذاب في الاتجاهات الهاربة إلى المدى المتخيل والمولد للذبذبات اللونية اللانهائية [١٤٠] .

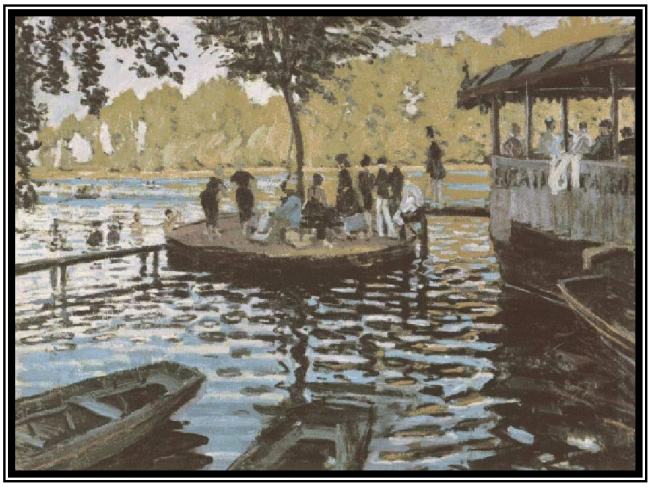
فقد فضل (مونيه) ان تختفي كل فكرة وتجسيم في الشكل ووضوح لصالح بقع لونية كثيفة ، فـ (مونيه) وان لم يتخلص نهائياً من ربط العناصر التشكيلية بالواقع إلاّ انه بتقنيته المميزة أحدث نوعاً من التجريد بتهشيمه للموضوع والاهتمام باللمسات اللونية .

---

[١٣٩]. رورجرس ، فرانك كلين : الشعر والرسم ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة النشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٤٣ .

[١٤٠]. الربيعي ، فاخر محمد : مصدر سابق ، ص ١١٦ .

فالموضوع مجرد حجة للتعبير عن انطباعه الآني ولذلك :" كان الماء من مظاهر الطبيعة التي لفتت أنظار الانطباعيين " [١٤١] لأن الماء يوفر للانطباعيين بسطحه المتموج والمترقرق حجة تصويرية لتقطيع اللون والتقاط ذلك البريق المنعكس على سطحه بلمسات تتحرى القيم اللونية ، المتكونه عليه من انعكاس ظل الأشجار ، وصور الغيوم ولون السماء ، وأشعة الشمس ، وحركة القوارب [١٤٢] . وهو بذلك يكون الموضوع الأمثل لتقطيع اللون داخل العمل الفني . شكل (٣) .



شكل (٣)

وفي أعقاب ذلك جاءت (التنقيطية) وهي حركة كانت استمراراً وامتداداً للانطباعية ، وسميت (بالانطباعية الجديدة) ، والتي أرادت من خلال النظرة إلى الجمالية المحيطة بالإنسان إلى جعل الذرة أساس الأشياء وتجزئة الشكل إلى مجموعة من الذرات المتجاورة على اعتبار ان الكون عبارة عن جزيئات وذرات . وبمقتضى هذه النظرية تتحول البنية إلى مجموعة من الذرات وتصبح الأشياء كلها بما فيها الإنسان موجودات فيزياوية لبنى تصويرية تسهم مع سواها من العلاقات في تكوين رؤية كلية وشمولية للوحة الانطباعية . مما جعل للفلسفة الذرية [*] صدى واسعاً لديهم ، وخصوصاً في أعمال (سواره ، وسنياك).

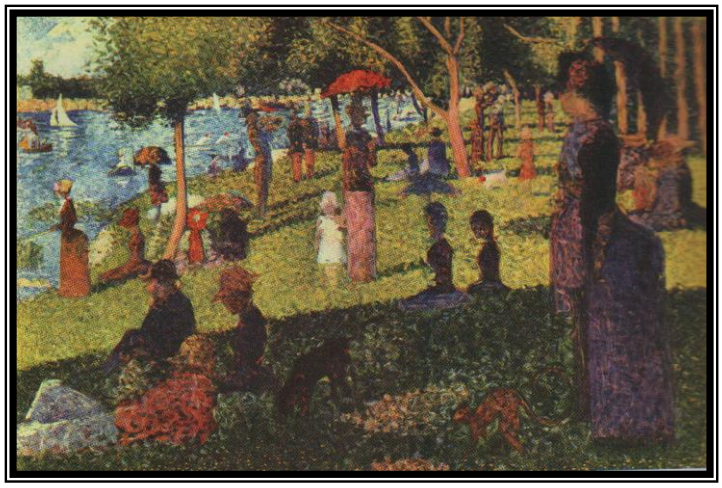
---

[١٤١]. فينتوري ، ليونيلو : كيف نفهم التصوير من جيوتو إلى شاغال ، ت : محمد عزت مصطفى، مراجعة عبد القادر رزاق ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، د. ت ، ص ١٦٣ .

[١٤٢]. الكعبي ، غسق حسن : مصدر سابق ، ص ١٢٧ .

[*]. الفلسفة الذرية : تفتيت الذرة ورد كل الموجودات المادية إلى جزيئات صغيرة ، ثم التوصل إلى تحطيم هذه الجزيئات الذرية وكشف جوهرها والاستفادة من طاقتها بعد ان كان الاعتقاد بعدم امكانية تجزئتها . كان له

فعمل (سواره ١٨٥٩ – ١٨٩١) من خلال تفتيت وحدة اللون إلى جزيئات متجاورة إلى إيجاد نوع من العلاقة بين الفضاء والمحيط والشكل نفسه ، فأصبحت الأشكال جزء من المحيط وأصبح المركز يساوي الهامش في الأهمية ، وتشظت الأشكال إلى جزيئات صغيرة موزعة على سطح اللوحة شكل (٤) . لذلك سميت التنقيطية (بالتقسيمية) أيضاً ، وهنا يقول ماتيس : " ان الانطباعية الجديدة ، أو بالأحرى هذا الجانب منها الذي سمي بالتقسيمية .. قد أدى تمزق اللون إلى تمزق الشكل " [١٤٣] . فمع التنقيطية بدأ الشكل يفقد وحدته الأصلية وتحول إلى ذرات هائمة في عالم المادة .



شكل (٤)

ويعد (سواره) فناناً مبدعاً كون لنفسه أسلوباً منفرداً استطاع ان يحول الرعشة الانطباعية العفوية إلى تقسيم ومن ثم إلى نقطة صغيرة متجاورة محكمة الوضع تملأ فضاء اللوحة ، وتجمع في عين المشاهد .

وبذلك فان الانطباعيين والانطباعيين الجدد قد مهدوا في بعض أعمالهم الهامة لأحداث تطور في اللغة البصرية ، وإحداث تشظياً جزئياً في مفهوم اللوحة. وعملوا على تحرير الفنان والمتلقي من اصطلاحات مر عليها الزمن ، والتخلي عن التسجيل المطابق لمظاهر الواقع البصرية ، والانتقال من ثم إلى اللاواقع والتوصل إلى استقلالية الوسائل الفنية إزاء الموضوع . فالانطباعية لم تساهم فقط في تغيير الأساليب التصويرية القديمة ،

أثر في التفكير بتجزئة الظواهر . ينظر : محمد ، سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٧٣ ، ص ٧٧ .

[١٤٣]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٧٦ .

بل قدمت معطيات جديدة ستكون منطلقاً للتحولات الكبرى التي شهدتها أوربا مع بداية القرن العشرين .

ويتكشف التشظي لدى الانطباعيين من خلال تفتيت صلابة الشكل الحسي وإحالته إلى مجموعة من اللمسات اللونية المجزئة ، كما اشتغلت على مفهوم الفضاء المفتوح وليس الفضاء المغلق ، علاوة على منح العناصر طاقة مستقلة أو انفتاحاً داخلياً للعناصر من خلال استقلالية اللون وتعدد النقاط المركزية في اللوحة وكسر المنظور التقليدي ، مما مهد باستحداث نزعة بنائية جديدة هي أقرب ما يكون إلى التفكيك والتشظي منه إلى الوحدة والتناسق .

التكعيبية والتشظيات الشكلية

أحدثت التكعيبية [*] ثورة جذرية في طريقة الرؤية والصياغة التشكيلية للواقع ، ومهدت من خلال طروحاته الشكلانية إلى الكشف عن رؤية جديدة للعالم الحسي ، من خلال التخطي ولو جزئياً عن المرئي سعياً إلى اللامرئي ، فحاولت ان تؤسس لرؤية جديدة للمشهد المرئي بمعنى آخر صياغة المرئي ، ليكون أكثر حقيقة من الواقع نفسه . وكان هدفهم هو استخلاص مجموعة أشكال جديدة من أشكال مرئية ، وعدوا المبدأ القديم الذي يتمسك به الرسامون في استنساخ الطبيعة " بالعبودية " .

ويمكن ان تعتبر النزعة التكعيبية من أهم الابتكارات الفنية في القرن العشرين ، لأنها أعطت صورة أكثر جنوحاً للنزعة الثورية التي كانت قائمة ضد الواقعية والفوتوغرافية [١٤٤] .

لذا فطروحاتهم الشكلية كانت تمثل نوعاً من التحدي للمعرفة البصرية المسبقة للعالم ، حيث تحول الشكل معها إلى سطوح مجزئة ، ومفككة ، ومتشظية، إذ ركزوا على التقنية في عملية هدم الأشكال الواقعية بما يتيح حرية كاملة في ترتيب الأجزاء وبناء العلاقات التي تعزز من فلسفتهم الخاصة . حيث عملت التكعيبية عل تكريس مقولتي التحليل والتركيب مقابل الإيحاء والوصف ، بتقسيمها للأشكال إلى مساحات مسطحة بتمثيلها

---

[*]. التكعيبية : عبارة غامضة أطلقت في الأساس سخرية ، ويبدو ان ماتيس كان أول من تكلم عن " مكعبات صغيرة " بصدد أعمال براك التي تقدم بها سنة ١٩٠٨ ، إلى لجنة التحكيم في صالون الخريف ، وكان (فوكسيل) النقاد الفني في مجلة جيل بلاس (Gil Blas) أول من استخدم عبارة " مكعب " في مقال له عن معرض (براك) سنة ١٩٠٩ .. كما وصف بعد ذلك أعمال براك المعروضة في صالون المستقلين بـ " الغرائب المكعبة " . للمزيد ينظر : أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٩٢ .

[١٤٤]. البسيوني ، محمود : الفن الحديث ، رجاله ، مدارسه ، أثاره التربوية ، دار المعارف بمصر ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٥٧ .

الشيء من مختلف الأوجه في آن واحد ، من خلال تحطيم أسس المنظور وابتداع البعد الرابع (أي الزمن) مستفيدين من أطروحات (أنشتاين) [*] في نظريته النسبية التي عملت على إسقاط مقولتي الزمان والمكان وعدهما نسبيين .

" فالهدف كان تثوير بنية الشكل وصولاً إلى شكل مطلق ، محررين بذلك رؤية الفنان والمتلقي من أثقال الواقع العياني " [١٤٥] .

والامتياز الذي استحقه التكعيبيون ، أنهم غيروا مفاهيم الرؤية البصرية منذ عصر النهضة ، إذ أبدلوا المنظور التقليدي ونقطة التلاشي والنمذجة ، والنظرة الجزئية الحياتية للشيء ، وأحلوا محلها تمثيلاً يستند إلى التحليل والتركيب [١٤٦] .

وقد حاول التكعيبيون إعادة صياغة البناءات الشكلية لجعل الرسم يمتلك سمو من نوع آخر ، وذلك بقلب المفاهيم الكلاسيكية في الرسم الأوربي ، وابتداع نمط من الرؤية البصرية الجديدة .

تلك الطريقة التي بدأها (سيزان) في صياغته للمشهد الطبيعي ، والتي تشكل نقطة البدء الأساسية في رسوم التكعيبيين من خلال التركيز على الجوهر وتحطيم الرؤية الكلاسيكية للشكل المرئي [١٤٧] .

وتعد لوحة (بيكاسو) المعروفة باسم (آنسات افنيون) شكل (٥) والمرسومة عام (١٩٠٧) ، ثورة في فن التصوير ، واستبصار جديد للواقع إذ أصبحت الأشكال تعامل بطريقة أكثر تجريداً بعدها [١٤٨] . وان الذي جعل هذه اللوحة عملاً ثورياً يكمن بابتعاد (بيكاسو) عن سمتين مركزيتين من سمات الرسم الأوربي منذ عصر النهضة ، هما النمط التقليدي لشكل الإنسان ، والإيهامية الفضائية للمنظور المبني على نقطة التلاشي [١٤٩] .

---

[*]. أنشتاين (Einstein ١٨٧٩ – ١٩٥٥) : عالم فيزيائي ألماني صاحب النظرية النسبية (١٩٠٥) والتي يرى فيها ان الفضاء لا يشكل شيئاً أشبه بالوعاء الذي يحتوي العناصر المادية ، بل انه ذو صفات تتركز حول المادة وحركتها . ينظر : بول ، كويد ، يل ، النسبية ، ت : مصطفى الرقي، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١١٣ .

[١٤٥]. فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٦٢ .

[١٤٦]. فرانك ، ايغلو ، وجي أي ، مولر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٨٩ .

[١٤٧]. De Micheli Mario, Picasso, Gosset and Dunlap Afilmways Company Publishers, New Yoek, ١٩٧٨, p. ١٦.

[١٤٨]. ستولينيتز ، جيروم : النقد الجمالي (دراسة جمالية وفلسفية) ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ١٩٩ .

[١٤٩]. الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١ ، ص ٢١ .

لقد حرف (بيكاسو) في هذه اللوحة عناصر الشكل ، إذ رسمت بطريقة جديدة تختلف عن الطرق المحاكاتية السابقة (الكلاسيكية والانطباعية) .. واستثمر الفنان الأشكال والألوان في بناء تركيب فضائي فيه نوع من التحريف الجزئي يختلف بطبيعته عن الأشياء الطبيعية المرئية ، في محاولة بارعة لإرباك مبادئ الإدراك الحسي ونسف التمركز الذي تبدو عليه المرئيات في الواقع .

شكل (٥)

ولعل أهم ما يميز هذه اللوحة عن سابقاتها من اللوحات هو الفضاء .. فالفضاء في هذه اللوحة لم يعد إيهامياً ، إذ فقدت الأشكال الإيحاء بالعمق بعد ان سطحت مستوياتها ، وهذا يعد مخالفاً لقواعد المنظور الكلاسيكية التي تعتمد كلياً على الإيهام بالعمق . فقد حطم (بيكاسو) قواعد المنظور عبر تعدد زوايا النظر في هذه اللوحة ، إذ توزعت الشخصيات على مساحة السطح التصويري واستأثر فضاء اللوحة بشيء من التجريد بإعطاء أهمية متساوية لكل عناصر العمل دون استثناء . فشكل عمل بيكاسو هذا إزاحات ذات تشظيات كاسحة في المعالجات البنائية في السطح التصويري .

فثورة (بيكاسو) تتجلى في إلغاء جميع القوانين التي فرضت على الرؤية الفنية .. فقد أخذ يصور الأشياء من الداخل والخارج ، من الأمام والخلف من الأعلى والأسفل [١٥٠] .

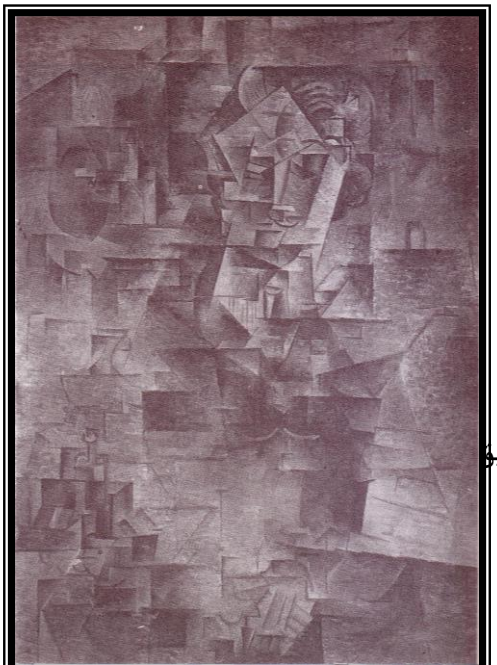
---

[١٥٠]. بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧٣ ، ص١١٥ .

وبذلك كان (بيكاسو) يشظي بنية الشكل وسكونية الموضوع ، ليفتح الباب واسعاً لحرية التجاوز في الفن .. وليؤكد على حق الإنسان بخلق حقائق جديدة خارجية عن الطبيعة معتمداً مقاييس جديدة للجمال .

وقد عكس (بيكاسو) من خلال أعماله التكعيبية الرؤية التحويلية التي أصابت الذهنية الأوربية آنذاك ، فالمتغيرات والانهيارات شملت كل شيء . والانتقالة المهمة التي حدثت في الحياة والأفكار لدى الإنسان الأوربي بشكل عام ، وأسهمت بشكل مباشر في الإسراع في تحويل مجال الرؤية والتصور الجمالي من الثابت والمحدد والمغلق إلى المنفتح والمتعدد واللانهائي .

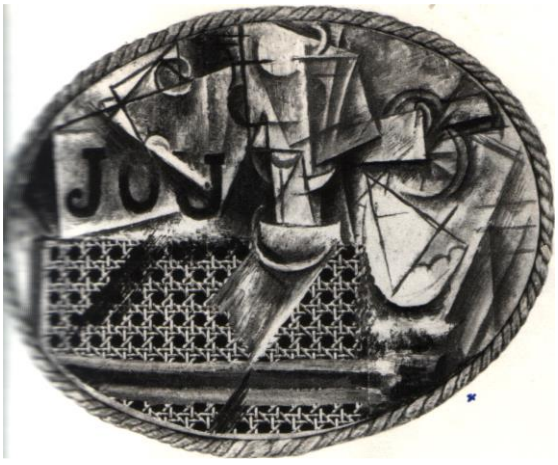
ان الهيئة الإنسانية في لوحات التكعيبيين تتخلى عن كثافتها وثقلها الواقعي لتتحول بفعل التجزئة والتفكيك الذي أحدثه الفنان بجسد الشكل إلى محض مسطحات تتخذ من المراكز المتعددة للشكل وسيلة للنفاذ والهروب من السطح المحدد بالأبعاد إلى ما هو خارج حدود الأبعاد .. فالفنان من خلال الخطوط المتقابلة والمتكسرة وكذلك من خلال المسطحات اللونية المتضادة حرر نقطة النظر المركزية في اللوحة ، فالنظر أصبح من خلال الفضاء المنفتح وليس من خلال الشكل المغلق للموديل . وهذا واحد من إنجازات التكعيبية في إيجاد أسلوب جديد في رسم الفضاء [١٥١] . إذ أصبح الموديل والأشكال جزء من الفضاء المحيط به ، شكل (٦) . وأصبح للفضاء الذي يخترق الجسد الصلب للشكل ، قابلية تحويل المحدد إلى اللامحدد ، والحسي إلى مسطحات متشظية هاربة من مركز مغلق نحو شكل مفتوح بلا مركز ، ولعلنا نجد لذلك مقاربات لما طرحه (كوبرنيكوس) في تأكيده ان الإنسان ليس مركز الكون ، بل هو جزء من نظام أكبر .



[١٥١]. الربيعي ، فاخر محمد : مصدر سابق

شكل (٦)

ان التكعيبيين لم يكونوا يعملون وفق قاعدة جاهزة ، بل كانوا يرسمون من خلال الحدس ما يتصورونه من المعاني المجردة لا ما يرى ، وعند وصفهم للصفات الجوهرية للأشياء ، كانت أعمالهم أشبه بفوضى تتشظى فيها الأشكال وتتماها مع الفضاء من دون ان ترتبط بشيء محدد . وبذلك أعطت التكعيبية حرية كاملة في إعادة تنظيم الصورة البشرية . وفي هذا يرى (بيكاسو) : " ان الرأس عبارة عن عينين وأنف وفم ، وهي أشياء يمكن ان توزع بأي طريقة ، ويبقى الرأس رأساً " [١٥٢] . فالموضوع يمكن تميزه من خلال مفاتيح واقعيه يقدمها الفنان ، وهذا الأسلوب في التفكير يماثل منهج التأليف الموسيقي من خلال التتابع النغمي العشوائي . وان التهشيم الذي يحدثه الفنان في جسد الحسيات لا يلغي الطاقة الداخلية للشيء ، وانما يحدث تحولاً يخدم الجوهر ، وهذا ما نجده واضحاً في المراحل اللاحقة للتكعيبية [*] فالجريدة والآلة الموسيقية والكرسي أو صحن الفاكهة ، عملت التكعيبية على تحطيم صلابتها الأيقونية لتحولها إلى شظايا منتشرة بطريقة ما على سطح اللوحة شكل (٧) .



[١٥٢]. فرادي ، أدورد : مصدر سابق ، ص ٦٦ .

[*]. مراحل التكعيبية : المرحلة التمهيدية (١٩٠٧ – ١٩٠٩) ، المرحلة التحليلية (١٩٠٩ – ١٩١٢) ، المرحلة التركيبية (١٩١٢ – ١٩٢٥) . ينظر : أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ص ٩٢ – ١٠٤ .

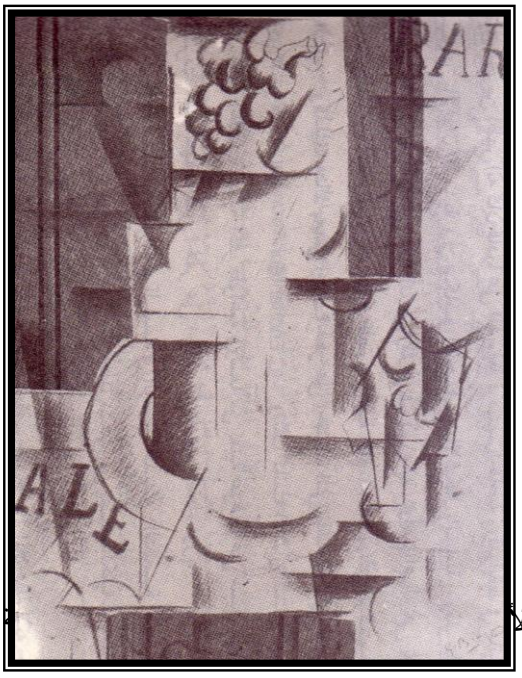
شكل (٧)

ويمثل (الكولاج) واحداً من الكيفيات الجديدة في المعالجات التقنية التي أحدثت تشظيات مهمة في المعالجات البنائية ، إذ يعد ذلك من التوصيلات التي أبدعها التكعيبيون في رؤيتهم للشيء الحسي ، من خلال استخدامهم للوسائط المستهلكة كورق الجرائد ، أو قطع الخشب والورق اللاصق ... الخ . وتحويلها إلى فن يمتلك حقيقة واقعية جديدة تستمد جماليتها من خلال الإبداع .

والحق ان التكعيبيين كانوا أول من تحرر من السلطة المطلقة للأصباغ في محاولة منهم لإيجاد لغة أخرى إضافية عدا لغة اللون كرد فعل ضد حرفية الانطباعيين والانطباعيين الجدد (التنقيطيين) [١٥٣] .

فمنحت التكعيبية ولأول مرة في تاريخ الرسم الحديث الأشياء والمواد المستهلكة سمة متسامية من خلال تحويلها إلى (فن) بحيث أصبح العمل الفني أكثر استقلالاً عن العالم المرئي ، وخلقت نوعاً من التضايف أو التداخل بين أجناس الفنون من رسم ونحت ، ومهدت لافتراضات جديدة تبحث عن توصيفات فنية لها وفق مبدأ التجريب .

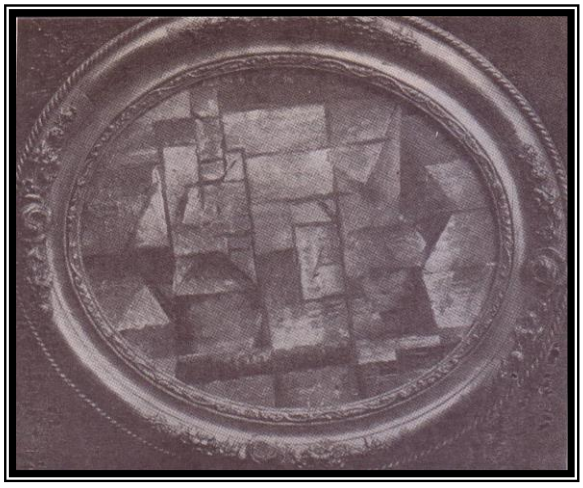
وهذا ما عمل عليه التكعيبيون في المرحلة التركيبية ، فقام براك (١٨٨٢ – ١٩٦٣) عام ١٩١٢ بإلصاق شرائط من ورق الجدران عليه تعرق من الخشب اصطناعياً في لوحته المسماة " حياة جامدة مع إناء الفواكه وقدح " شكل (٨) .



[١٥٣]. الشوك ، علي : الدادائية بين الأ ة التجارية للطباعة والنشر ، ب. ت ، ص ٨٩ .

شكل (٨)

وقد اتبع (براك) خطى (بيكاسو) في التخلي عن الشكل المغلق والتركيز على التكوين السطحي .. وكان (براك) يرسم لوحات من الصعب تميز الشيء الرئيس فيها . كما هو الحال في لوحته " حياة جامدة مع مقصف وقدح " شكل (٩) إذ تمثل هذه اللوحة أقصى درجات اقتراب (براك) من الرسم التجريدي . حيث اختفى الشكل المركزي وتشظت الأشكال إلى قطع وتناثرت على سطح اللوحة . بعمل فني رائع . " فأسس ما يسمى لدى السرياليين بالمصادفات أو التواردات اللامنطقية في استخلاص معانٍ غير متوقعة من التضارب الشاعري بين أشياء عادية لتقصى عن واقعها العضوي لصالح واقع جديد كاستعارة موضوعية " [١٥٤] .



شكل (٩)

[١٥٤]. جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، تقديم : ارجون ، ت : حلم طوسون ، مراجعة : فؤاد حداد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ١٣ .

وهكذا تحول الواقع إلى فن من حيث إدخال مواد غريبة إلى اللوحة مما أثر في تحويل التكعيبية إلى مسار جديد ، ولم يعد الموضوع مقتصراً على الصورة البصرية الإيهامية . وبات الفن لا يرتبط في ظاهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار .

إذ يعتقد الباحث ان معالجات كهذه تعد حلقة وصل في ترحيل استطيقيا اللعب الحر في السطح التصويري إلى عتبة فن ما بعد الحداثة عبر هذه التشظيات العالية لعناصر المنظومة البنائية للوحة الفنية .

وعموماً فان الفن قد تحرر على يد التكعيبيين من محاكاة الطبيعة وقوالب التقليد ، من خلال تحطيم المألوف ، وإبداع أسلوب جديد يختلف عن العالم المرئي بعد ما حطموا المنظور التقليدي فتحولت الأشكال الثابتة إلى قطع ومكعبات متشظية ، وتسيير السطوح معاً عبر تقنية لا تميز بين الأشكال وبين الفضاء المحيط بها من حيث الأهمية فبدت عناصر اللوحة وكأنها أجزاء متشظية منتشرة بصورة ما على سطح اللوحة . فالتكعيبية إعادة بناء الصورة بحسب بنيتها الداخلية وأحدثت تشظيات في الشكل مثلما أحدثت الانطباعية تشظيات في اللون .

المستقبلية وتشظيات استطيقيا الحركي

عام ١٩٠٩ ظهرت في إيطاليا جماعة المستقبليين الذين حملوا لواء مذهب جديد للتعبير عن الحركة والزمن في الفن ، بل وضع فلسفة جديدة ترمي إلى تحرير الفن من قيود تربطه بالآثار القديمة الجامدة ، والانطلاق نحو التعبير عن دوامة الحياة الحديثة . حياة الفولاذ والحمى والغرور والسرعة الطائشة .

ففي ٢٢ فبراير ١٩٠٩ كتب الشاعر الإيطالي (مارتيني) مقالاً في جريدة (الفيجارو) الباريسية ، وموضوع المقال يدور حول إعلان الحرب على جميع المحاولات الفنية السابقة التي سماها الشاعر بالفنون الرجعية ، ليعزز دعوته إلى فن جديد يسمى بفن المستقبل ، وبدأت هذه الدعوة تأخذ طريقها إلى المراسم .. بعد ما لاقت تأييداً من مجموعة من الرسامين [*] آنذاك .

---

[*]. خمسة أسماء لا غيرها ظهرت في السنة التي أعقبت صدور بيان الرسامين المستقبليين وهم : امبرتو بوشيوني (١٨٨٢ – ١٩١٦) وكار لوكارا (١٨٨١ – ١٩٦٦) ولويجي روسولو (١٨٨٥ – ١٩٤٧)

حاول هؤلاء الفنانون ان يقدموا فهماً جديداً ، ورؤية جديدة للعمل الفني ، من خلال إدخال مفهوم الديناميكية الكونية وتقديمها في مجال الرسم كإحساس ديناميكي . فجاءوا بأفكار حديثة تدعو إلى تمجيد الحركة والثورة ضد الماضي والتراث . فقد تضمن بيانهم المستقبلي " ان حاجتنا المتزايدة إلى الحقيقة لا يمكن ان نكتفي بالشكل واللون كما هما مفهومان الآن ، كل شيء يتحرك ، كل شيء يركض ، كل شيء يتحول بسرعة .. وان الأشياء المتحركة تتكاثر وتتغير وتتشوه وتتلاحق كالاهتزازات " [١٥٥] .

وكان بيانهم منطقياً ، فقد قام بإيضاح النظرة السابقة للشكل واللون حسب ما هو مفهوم سابقاً ، حيث ادعوا بان الأشياء تركض وتتحرك وتتبدل بسرعة . وهذه هي الديناميكية العالمية . " فنادوا باحتقار أشكال التقليد كافة .. والتمرد على طغيان كلمتي الانسجام والذوق السليم " [١٥٦] .

وبذلك فالمستقبلية ترفض الماضي كما ترفض التوقف عند الحاضر ، وتسعى إلى التعبير عن المستقبل وعن الأشكال في حقل تتالي الحركة . وكل ما كان مطلوب من الفنان هو ان يعبر عن مظاهر الحياة الحديثة ،وقد أوضحوا ذلك في بيانهم المستقبلي التقني عام ١٩١١ ، " ان الحياة العصرية تتشكل بصورة متتابعة .. ويجب علينا ان نهدم المتاحف هذه المقابر التي تعيش على أوهام الأمجاد المدفونة فيها " [١٥٧] .

ان الحقيقة الفنية من وجهة نظرهم ليست في السكون وانما في الحركة ، فالجسم الثابت عندهم هو ميت ، والحركة هي الحياة . ففي رسومهم نجد تجمعات الحيوان والإنسان وقد رسمت بحركات إيقاعية ، فالبعض بعيد والآخر قريب ، وفي تكرار هذه الوحدات تثير الإحساس بالحركة ، ذلك لأن الترتيب يوحي بالاستقرار والثبات والحركة توحي بالتغيير والاستمرار والحياة . ففي أعمالهم حاولوا ان يصوروا ديناميكية الحركة وتطورها " فالجواد الذي يعدوا ليس له أربعة أرجل فحسب ، وإنما عشرون " [١٥٨] .

كما ان اهتمامهم بتسجيل الحركة لم يكن اهتماماً بالحركة الظاهرة ، وانما بتحليلها إلى مراحل تم تجميعها في صورة واحدة وهم يشتركون مع التكعيبيين في التفتيت ، ولكنهم

وجياكو موبالا (١٨٧١ – ١٩٥٨) وجينو سيفيريني (١٨٨٣ – ١٩٦٦) . للمزيد ينظر : مولر ، حي أي فرانك ايفلر : مصدر سابق ، ص ٩٧ .

[١٥٥]. جرداق ، عبد الحليم : تحولات الخط واللون ، مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ٥٩ – ٦٠ .

[١٥٦]. نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : مسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧ ، ص ٦٤ – ٦٥ .

[١٥٧]. الخطيب ، عبد الله : مصدر سابق ، ص ٩٢ – ٩٣ .

[١٥٨]. Mervyn Levy (ed.): The Pocket Dictionary of Art Terms. N. Y.: Graphic Society, ١٩٦٢, p. ٥٨.

ينتقدونهم لاهتمامهم بالناحية المعمارية وعنايتهم بالسكون ، بينما هم فتتوا الأشكال من وجهة نظر أخرى . فتفتيتهم تسجيل متلاحق لمجموعة حركات تحدث على فترات متعاقبة أرادوا ان يسجلوها في العمل الفني الواحد [١٥٩].

وان محاولة (دوشامب) [*] " عارية تنزل الدرج " شكل (١٠) ما هي إلاّ تسجيل فصيح لهذه النزعة ، فقد تخيل (دوشامب) أرجل هذه المرأة في حال تغيير في أثناء نزولها ، وسجل حركتها جميعاً بعضها فوق بعض ليعبر عن ديناميكية الحركة وقت حدوثها في صورة واحدة . " وقد أراد الفنان ان يثير أحاسيس حركية تربط بين الفراغ والزمن أي التعبير عن البعد الرابع في أسلوب تكعيبي " [١٦٠] .

شكل (١٠)

فقد اعتمد المستقبليون على تجزئة المشهد بدلاً من إعطائه زخماً متوالياً ، وبتأثير التكعيبية اعتمدوا على تبعثر الأشكال أكثر من تجميعها ، فكان هذا الأسلوب أكثر ثورية

---

[١٥٩]. البسيوني ، محمود : مصدر سابق ، ص ٦٩ .

[*]. مارسيل دوشامب Duchamp (١٨٨٧ – ١٩٦٨) : أحد الشخصيات المهمة في الحركة الفنية الحديثة ، اشترك مع المستقبلين وكان يمتلك فهماً أكثر وضوحاً لأهمية المستقبلية من مؤسسيها حسب رأي (ريد) . ينظر : ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، سلسلة المئة كتاب الثانية ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص٦٦.

[١٦٠]. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٢٩٧ .

من ثورة التكعيبيين أنفسهم ، وبذلك بشر هذا الأسلوب بصحوة الفن الواقعي ذي الفضاء الحي غير المغلق [١٦١] .

ونتيجة للرغبة الكبيرة في إظهار الحركة في الأجسام الصلبة بدت الأشكال عند المستقبليين تتشظى وتتكاثر في مناخ خاص يفكك الأشياء ويذيب التفاصيل معرياً إياه من منطقها السائد ،لذا نرى الفوضى والأشكال الانفجارية واضحة في لوحاتهم وبدت الصورة المرسومة لدى المستقبليين تعبر عن الرؤية العيانية المتراكبة والمتشابكة بحيث تتولد صورة جديدة .

ورغم تأثر المستقبليين بأسلوب التكعيبيين فيما يخص تفكيك الشكل ، إلاّ ان المستقبلية لم ترد تحطيم الأجسام لإعادة بناء الشكل ، بل أرادوا تحطيم الشكل للكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها ، وتمديد الشكل وتكثيره باتجاه هذه الخطوط [١٦٢] ، لذا تجاوز المستقبليون الوضوح الشكلي والانتقالات المنسجمة الهادئة بين السطوح والألوان وعدوا المتشابك والفوضوي شكلاً جميلاً لتجسيد الحركة العنيفة أو السريعة المتزامنة ، وأرادوا العثور على شكل يعبر عن عنصر السرعة عن طريق دراسة مظهر السرعة والتزامن [*] .

ولعل عمل (جياكو موبالا) " كلب يجري بجوار سيدته " شكل (١١) يعد واحداً من الأعمال المستقبلية الهامة الذي جسد الأفكار المستقبلية في التعبير عن دوامة الحياة الحديثة بغض النظر عن ما آلت إليه الأشكال من تفكك وانتشار ، فإدراك الحركة هو تغيير مكاني للشيء ، والأشياء في حالة الحركة تختلف عما هي في حالة الثبات وهذا ما أكده الفنانون المستقبليون في جل أعمالهم ، داعين إلى ثورة ضد الماضي والتراث واحتقار كل أشكال التقليد ، وهي بذلك تتماهى مع النزعة العدمية التي رفضت كل أشكال القيم والقواعد والقوانين الفنية السابقة ، والبحث عن أساليب وطرق جديدة تتلاءم وفلسفة العصر وتتماهى مع الواقع المعاش الراهن ، مع محاولة تجسيد ذلك عن طريق الفن مما ساهم في إحداث تشظيات في بنية اللوحة التشكيلية التي بدأت شيئاً فشيئاً تفقد من تماسكها ووحدتها نحو تفكك عناصرها البنائية وتشظيها في فضاء اللوحة .

---

[١٦١]. الخفاجي ، عارف وحيد : إشكال ... غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٩٩

[١٦٢]. نيومار ، سارة : مصدر سابق ، ص

[*]. التزامن : جمع عدة أزمنة في مكان

شكل (١١)

ووفق ذلك اعتمدت رسومات المستقبليين في تجسيد الحركة على تجزئة المشهد ، وتبعثر الأشكال أكثر من تجميعها في فضاء اللوحة الذي أصبح مفتوحاً وبالتالي سجل تشظياً في عناصر اللوحة ، أحدثته ديناميكية الحركة التي أراد المستقبليون تجسيدها في العمل الفني .

الدادائية وتشظيات استطيقا العبث

بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى عام (١٩١٤) وما رافقها من تدمير للبنى الاقتصادية والاجتماعية ، وما نتج عن ذلك من تغيرات في القيم والمعتقدات والشك في الأسس التي قامت عليها الحضارة الغربية ، والشك في المواقف الإنسانية برمتها ، هذه التحولات في العقائد والمفاهيم المفاجئة في حدوثها ، دفعت مثقفي وفناني تلك الحقبة للبحث عن أساليب جديدة للتعبير .. تتناغم مع الأحداث بحيث يأتي التعبير بشكل لم يسبق له مثيل .

فمع تصاعد التناقضات الاجتماعية والفوارق الطبيعية والبرجوازية والخوف من المستقبل المجهول . كان رد الفعل قوي وعنيف إلى تحطيم وهدم كل ما يتعلق بالمفاهيم الجمالية السابقة من خلال خلق من ينقض الفن Anti-Art

وتحطيم كافة الأشكال الحضارية والتوجه إلى الفوضى . وقد تحقق ذلك على يد الحركة الدادائية [*] [١٦٣]. التي أبدت نوعاً من اللامبالات بالقيم والقواعد التي قوضت واهتزت بفعل بفعل ويلات الحرب ، لذلك فقد اتجه الدادائيون إلى العبث [**] وإطلاق حرية تامة غير مقيدة بقاعدة أو قيم في الشعور والتفكير والتعبير ، رافضين كل القوالب القديمة سعياً إلى التجديد ومناهضة كل مألوف ، وإعلانها عبثية المنطق والعلم حيث يقول (دوشامب) : "

---

[*]. الدادائية : حركه ثقافيه وفنيه أسسها (تريستيان تزارا) في السنوات (١٩١٥ – ١٩٢٢) ومثلت حالة الفوضى النفسية التي لحقت بالإنسان الغربي جراء الحرب العالمية الأولى وشكلت في الأساس انتفاضة ضد الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي .. وأحدثت طرقاً في الرؤية البصرية ورسخت مبادئ الفن الموضوعي من دون ان تتقصى منهجاً مفاهيمياً وفنياً محدداً . للمزيد ، ينظر : ريد ، هربرت : مصدر سابق ، ص ٦٥ – ٧٠ .

[١٦٣]. المشهداني ، ثائر سامي : مصدر سابق ، ص ١٢٠ – ١٢١.

[**]. العبث : انعدام التوافق بين الفرد من ناحية والعالم الخارجي من ناحية أخرى . للمزيد ينظر : كروكشانك ، جون : البيركامو وأدب التمرد ، ت : جلال العشري ، دار الوطن العربي ، ب. ت ، ص ٦٦ .

ليسقط كل شيء اذن : العقل ، المنطق ، كل النواميس البشرية . ان الحياة ليس سوى نكته مريرة ، بل تافه لا يستحق جهداً لسبر غوره " [١٦٤] .

ان الدادائية لم تشرع لجمالية كما حدث في السابق بل حاولت ان تنسف كل شيء يذكر بالقيم الموروثة ، فأعلنت عن أقصى حدود رفضها لجميع القيم السائدة في الفن ، وسعت في البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة ، " لعمل توليفات من خرق بالية , وشظايا أخشاب ، وأزرار مهشمة , وفتائل من الخيط , وتذاكر ترام ممزقة , ونحو ذلك من صنوف النفايات , كانوا يلصقون هذا الحطام على لوحة أو ينصبوه على قاعدة ... ويقدموه للملأ " [١٦٥]. ولم يتبعوا منهجاً محدداً في التعبير عن آرائهم فقد لجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر على بالهم . فالدادائية في واقع الأمر كانت أقرب إلى الانتفاضة ضد واقع اجتماعي ممزق كانت أسبابه المباشرة هي الحرب . إذ كانت (الدادا) عبارة عن رفض لكل القيم المعاصرة والمعتقدات السائدة .

و(الدادا) في مجملها حركة عبثية فوضوية , يرتبط تأريخها بالأفكار النيتشوية. ويكفي لتحديد طبيعة هذه الحركة التوقف عند تصريحات ممثليها : " ان العالم الذي يستعر بنار الحرب ليس له معنى ، وعلى ذلك فان الفن نفسه الذي يعيش في مثل هذه الظروف لا يجب ان يكون له معنى " [١٦٦] .

وبهذا المنطق كان الدادائيون يرون ان جدوى الفن ليس في النتاج الفني نفسه ، بقدر ما هو الفعل الإرادي الذي يصنعه ، أي ان العمل الفني لا يشكل هدفاً بحد ذاته ولا ضرورة بالتالي لتقيمه .

لقد عملت الدادائية على تحطيم قدسية العمل الفني وانتهكت قوانينه الفنية ، وأدخلت مفردات جديدة من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام لكونها غير مألوفة في المجال الفني ، كصناديق القناني ، وفضلات الطعام . واستباحت الهدم والتخريب والتشويه ، وقطعت الجسور مع كل ما يربطها بالفن . والاحتفاء بالهجوم على كل البنى الجمالية .

وقد عبر الدادائيون عن ذلك دون إتباع منهج محدد في التعبير ، ودون اعتبار للتاريخ والمنطق والأخلاق والجمال وكل القيم العليا كالشرف والوطن والخلق وحتى الفن والدين والحرية والأخوة ، فقد عمد (مارسيل دوشامب) بإضافة شاربين إلى لوحة (الجيوكندة) في محاولة تشويه وسخرية من الصورة البرجوازية للعالم . فالناظر إلى هذه

---

[١٦٤]. الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، مصدر سابق ، ص ٤٣ .
[١٦٥]. نيو ماير , سارة : مصدر سابق , ص١٨٢ .
[١٦٦]. البسيوني ، محمود : مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

الصورة شكل (١٢) " يرى صورة ذات دلالات جديدة ، إذ تحولت الجيوكندة إلى رجل ، أصبحت ساخرة ، مثيرة للضحك ، إذ انها جُردت من قدسيتها " [١٦٧] .

شكل (١٢)

ان التشظي في هذه اللوحة التي قدمها (دوشامب) لم يحدث من خلال تشويه الشكل الخارجي للموناليزا فالعمل الفني عند الدادائيين لا يشكل هدفا بحد ذاته ، بل إن التشظي جاء من خلال الفكرة الدادائية وتفكيك المعنى المألوف ، إذ أصبح العمل معها يحمل دلالات ومضامين جديدة متعددة يمكن للمتلقي أن يفسرها كما يشاء . عبر التأويل . فالداداء تخلق في الوقت الذي تهدم فيه " إن ما تسعى الدادا إلى هدمه لم يكن بالضرورة الفن نفسه بقدر ما كانت الفكرة التي تكونت عنه والدور الذي أنيط به وطريقة الاستماع به " [١٦٨] .

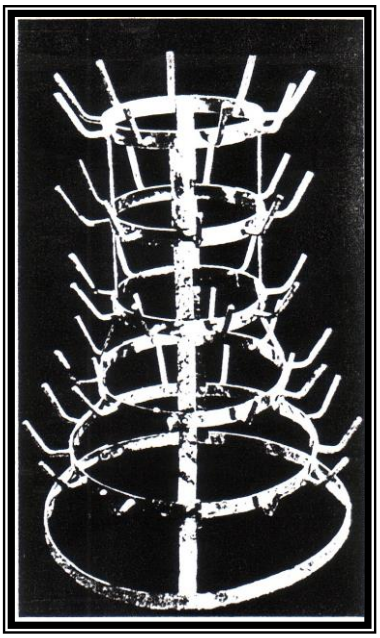
وكان (دوشامب) قبل ذلك بفترة قد عبر عن موقفه الرافض والساخر بتقييمه الأشياء غير المألوفة فنيا , بإنتاجه ما أسماه " الأشياء الجاهزة " (Ready made) بعدما تخلى عن الريشة واللوحة والتصوير الزيتي . فقدم عام (١٩١٤) عمله

---

[١٦٧]. الماكري ، محمد : الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩١ ، ص ٢١ .

[١٦٨]. أمهز , محمود : مصدر سابق , ص ١٦٣ .

عبارة عن (حاملة قناني) شكل (١٣) معلناً رفضه للتقنية والمواقف التي ارتبطت تقليدياً بصناعة اللوحة . وهنا نلاحظ مدى الحرية التي تمتع بها الفنان ، وسعيه إلى تفكيك المعنى المألوف وتحقيق حالة الصدمة لدى المتلقي باستخدام التوافه من الأشياء بدافع الرفض والتهرب من المعايير المنطقية التقليدية ، والدعوة إلى اللافن واقصاء التقاليد الأكاديمية في العمل الفني .



شكل (١٣)

كما ذهب (دوشامب) في ارتيابه وشكه حتى وصل إلى مقولة واحدة هي (الدعابة) , وتكريس أي شيء عملاً فنياً دون عناء , وبترفع كلي عن الأخذ بأي منهج , فالفنان لا يكلف نفسه عناء العمل ، بل يكتفي بأن يلتفت ويلتقط أي شيء ويقوم بإمضائه ليصبح عملاً فنياً [١٦٩] .

فكانت محاولة استخدام مواد جاهزة في إنتاج العمل الفني عند الدادائيين أنما هو التعبير عن الاحتجاج ، والشعور بالعدمية ، وفرض الهامش على المركز. فقد أرادوا أن يبرهنوا على أن الشيء الجاهز قد يرقى إلى مستوى الفن الأصيل . وكانت مهمة الدادائيين تدمير المبادئ المتوارثة للفن من أجل تحرير الرؤية البصرية من النماذج القديمة ، عبر تشظيات استطيقيا العبث .

---

[١٦٩]. جرداق , عبد الحليم : تحولات الخط واللون , مصدر سابق , ص ٦١ .

فاستخدام مثل هذه الأشياء الغريبة عن التصوير يعبر عن أهداف الدادائية , واهتماماتها الرئيسية كرفضها لمفهوم الجمالي التقليدي وما يتطلبه من تقنية فنية محددة , والتركيز على عامل الصدفة ودلالاتها الإيجابية , واهتمامها بالطبيعة العفوية لهذه العناصر التي أخذت كما هي فأصبحت الأشياء العادية المهملة هي المفضلة , وفقدت بذلك الأعمال الفنية رفعتها وتعاليها , فالفنان يعبر عن حريته بتحطيم كل أشكال التقليد ، والقيم ، والأعراف القديمة متأثرا بالحرب وما خلفته من تفكك وهدم للنفس ، وشعور مستمر بالقلق واللااستقرار . والشك بالعقل البشري وما قدمه حتى ذلك الحين .

التجريدية : تشظيات الروحي عبر اللاموضوع

في اللحظة التي كانت تنتشر الحركة التكعيبية في فرنسا ظهرت نزعة أخرى في أوربا , محورها إهمال الموضوع كلية ، والسعي إلى توطيد الصلة بالحقائق الجوهرية الخفية لا الشيئية ، وتعميق الصلة بما هو روحي ، وبما يلبي الحاجات الروحية للعصر في تأكيد العمق المعرفي والفكري والجمالي عبر رؤية شمولية ذات سمات روحية قادرة على مواجهة النزعات المادية في محاولة الابتعاد عن الطبيعة والتوجه إلى الاختزال والتجريد ، والسعي لابتكارات جمالية جديدة بعيدة عن الموضوع ، باعتماد لغة تصويرية تتأخذ من القيم والعناصر التشكيلية وسائل تعبير في حد ذاتها .

وقد مثل ذلك اتجاهاً فنياً عاماً بدأ مع الانطباعية التي موهت معالم الأشياء, وحاولت التحرر نسبيا من قوانين التمثيل في مفهومه التقليدي , ثم شاركت في هذا الاتجاه مدارس فنية عديدة مثل الوحوشية , والتكعيبية , والدادائية , السريالية .

ويلاحظ إن كلمة (التجريد) في الفن تطلق على " طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة المرئية بأشكالها الواقعية " [١٧٠] . والاكتفاء برموز أو تكوينات دال عليها , لذلك عمد التجريديون إلى الاهتمام بما يمكن تسميته بالشعور الباطني . والفنانان اللذان يمكن أن يقال إنهما ابتكرا نوعاً جديداً من الرسم هما : (كاندنسكي , ومونديان) , ويخلفان (بيكاسو وبراك) في مساهمتهما معاً في خلق التكعيبية .

ففي عام ١٩١١ نشر الرسام الروسي (كاندنسكي) [*] كتابه " الروحاني في الفن " . حاول فيه تعريف مفاهيمه الجديدة في الفن , وشرح نظريته في فن يقوم على القناعة

---

[١٧٠]. البهنسي , عفيف : الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم , مصدر سابق , ص٣٢٤ .

[*]. فاسيلي كاندنسكي (١٨٦٦ – ١٩٤٤) : رسام روسي يعتبر الأب الروحي للحركة التجريدية في الغرب .

الداخلية دون أية محاولة لتمثيل مظهر العالم الخارجي صوريا.. وللفنان كل الحق في استخدام أي شكل من الأشكال التي يعدها ضرورية لتحقيق هدفه [١٧١] .

فالتجريدية هشمت الأشكال وذهبت إلى ما ورائها , وكان هدفها تحرير الفنان من وطئت الشكل المادي . فقد وجد (كاندنسكي) " أن التحرر من الطبيعة هي نقطة البداية , وعلى الفنان ألا يقصر تدريبه على عينه , بل عليه أن يدرب روحه .. فجمال الشكل واللون ليسا هدفاً كافياً بحد ذاتهما ، بل على العمل الفني ان يثير استجابة على مستوى أعمق " [١٧٢] .

لذلك نجد (كاندنسكي) يركز على اللون في لوحاته ، فهو انما يرى اللون يتسم بطاقته التعبيرية العالية ، " وحاول ان يرتقي بوظيفة اللون إلى مرتبة الموسيقى من خلال إثارته للمشاعر دون الاستعانة بالمعنى الذي يتضمنه " [١٧٣] . فقد نظر كاندسكي إلى الأشياء كألوان يجد فيها " سلطة الموسيقى نفسها " [١٧٤] .

لذلك فان التجريديين اهتموا بإيجاد توافقية بين الرسم والموسيقى ، من خلال تحرير الشكل وعلاقته بالموضوع ، واهتمامهم بما هو كوني ، ودفعوا الرسم باتجاه الفضاء اللامحدود والذي تخلقه الإيقاعات الموسيقية . فقد أشار (كاندنسكي) إلى ارتباط الإيقاع في العمل التشكيلي بالإيقاع الكوني ، بحيث ان ما يسميه بالضرورة الداخلية لدى الفنان ما هو إلاّ بالنتيجة اتصال لا واعٍ بالإيقاع الكوني " [١٧٥] .

لقد كان (كاندنسكي) يشظي أشكاله موسيقياً ، ففن الموسيقى هو فن الاستبطانات الداخلية ، وهي تعد لغة مجردة تنأى بعيداً عن الوصف والمشابهة والتقليد . فمع التكوينات التجريدية تنفتح سبل الاتصال بين ما هو ذاتي وروحي ، وبين ما هو كوني فتبدو الأشكال متشظية ، لا مركز لها داخل اللوحة ، وتبدو الخطوط والألوان متناثرة في فضاء لا نهائي شكل (١٤) . كما يعّبر (كاندنسكي) عن دهشته العميقة من التحولات العلمية حين قال : " بالنسبة لي كان انهيار الذرة انهيار العالم كله ، كل شيء صار مزعزعاً " [١٧٦] .

(١٧١). نوبلر , ناثان : مصدر سابق ,
(١٧٢). ريد ، هربرات : الموجز في
(١٧٣). هيث ، ادرين : الفن التجريدي
٥ .
(١٧٤). أمهز ، محمود : مصدر سابق
(١٧٥). عرابي ، اسعد : الحدود المفق
المتحدة ، العدد (٥) ، ١٩٨٢ ،
(١٧٦). يونك ، كارل كوستاف وآخ
والنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص

داد، ١٩٨٨ ، ص

ط للنشر ، المملكة

ن للشؤون الثقافية

شكل (١٤)

ففي تكوينات (كاندنسكي) تشكل العناصر وجوداً مستقلاً ، وتتشظى الخطوط لتخلق حركة ولتطلق إيقاعات تتفاعل عبر سطح اللوحة ويعبر اللون وحده عن الأشكال التي تحوم في فضاء غير محدد ، إذ أراد (كاندنسكي) التعبير عن عالمه الداخلي مباشرة عن طريق الألوان والأشكال التجريدية ، مستمداً طاقته الداخلية من مصادر روحية ولا شعورية ، حيث ان الروح تعد فاعلة في تشظية الألوان والأشكال ومنحها أكبر قدر من الإيحاءات الإيقاعية التعبيرية التي لها اشتغالاتها مع الضرورات الداخلية للفنان .

ان غياب التماسك بين الأشكال المتناثرة قد سجل تشظياً في غياب الأسس المنطقية والتقليدية في إنتاج العمل الفني ، والاعتماد في التكوين على بناءات خفية من مصادر روحية داخلية ، قادت بالتالي الفنان التجريدي إلى اعتماد آليات جديدة أكثر تحرراً وأكثر تعبيراً عن حريته . وفي هذا يقول (كاندنسكي) : " ليس هناك إلزام في الفن لان الفن دائماً حر .. " [١٧٧] .

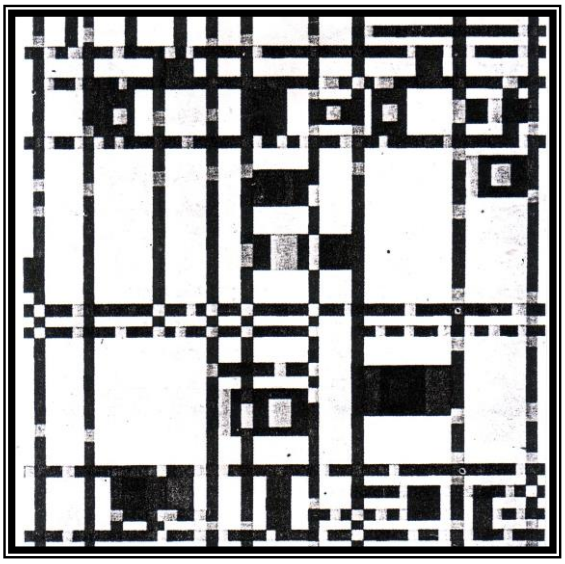
كان ابتعاد الفنان التجريدي عن الطبيعة والموضوعات عموماً وتوجهه إلى الاختزال والتجريد ، لرغبته في تأسيس شكل جمالي جديد خاص به ، والانفراد بالأنموذج الأسلوبي المؤثر مما أدى إلى اهتمام الفنان بالكيفيات التصويرية للخط واللون والاهتمام بالتكوين العام للعمل الفني ، وبما يعزز مفهوم الشكل الخالص . فقد وصل الفنان الهولندي (بيت موندريان ١٨٧٢ – ١٩٤٤) بمبدأ التجريد إلى أقصى درجة من المنطق " فهو ينطلق من استخلاص واختزال العالم الموضوعي إلى أنموذج أساسي بني بحسب هيكلية مبسطة من المساحات والقيم اللونية .. فانطلق في بادئ الأمر من اختزال البنى التأليفية لدى التكعيبيين ، وعمد بعد ذلك إلى تشظية اللوحة إلى مساحات صغيرة مستطيلة أو مربعة

---

[١٧٧]. البسيوني ، محمود : مصدر سابق ، ص٩١ .

ليصل إلى اكتشاف الشكل المصور في أكبر تبسيط له معبراً عن إمكانية الفنان التأهيلية وعن مفهومه الخاص للكون " [١٧٨] . شكل رقم (١٥)

ان (موندريان) برؤية التشكيلية إنما يحطم التجربة الطبيعية ويعيد تنظيم ذلك المنظر تجريدياً . فمعظم لوحاته تكاد تقتصر على خطوط عريضة ، عمودية وأفقية ، مع اختزال واضح للأشياء في الطبيعة إلى مجرد مربعات ومستطيلات ملونة ، تحفل بأسرارها الخاصة ومعانيها الخفية ، فالتكوينات قابلة للامتداد إلى ما لانهاية ، يفقد معها الفضاء خاصيته الوهمية ليصبح شيئاً يتعذر فصله عن الأشكال في الصورة ، إذ تنتقل عين المتلقي بين الخطوط والأشكال دون ان يكون هناك أهمية لشكل معين على حساب شكل آخر في محاولة التعبير عن المطلق واللامحدود .



شكل (١٥)

لقد كان لأعمال (موندريان) هذه تأثيراً مباشراً على بعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة ، خاصة ما يسمى بفن الحد الأدنى والفن الاعتدالي . فالتجريدية لا تسعى إلى الموضوع الأدبي بل تقدم الشكل وعلاقته على المضمون، وتتعامل بلغة الشكل الخالص أو المجرد .

كما ان الذات التجريدية تسعى إلى تجاوز كل الأشكال والمضامين القديمة ، عن طريق التحرر الكامل من الأشكال الطبيعية للتعبير عن الضرورة الداخلية لذات الفنان [١٧٩]

---

[١٧٨]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ١٤٦ .

. ومحاولة كسب أكبر قدر ممكن من الحرية والإرادة غير المقيدة بالنظريات . " حتى أصبح الأسلوب التجريدي هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية " [١٨٠] .

ويرى الباحث ان التشظي في الرسم التجريدي أصبح محمولاً على الشكل الخالص ، وذلك من حصيلة الانفعالات المثارة بواسطة الرسم المجرد عبر نبذ المعنى وتشظية ومحاولة إيجاد علاقة بين الموسيقى وفن الرسم ، وهو ما قاد التجريدية إلى جعلها فناً ذات نزعة شكلانية غير مغلقة تميل إلى التشظي في الشكل والمضمون وتنفتح على ما هو غير نهائي وغير محدود .

السريالية وتشظيات الرؤى ما فوق الواقعية

تعد السريالية من أهم الحركات الأدبية التي ظهرت في القرن العشرين ، وهي نزعة تعتمد في أساسها على اللاشعور انطلاقاً من إن الوعي الظاهر ما هو إلا جزء من اللاشعور , وكان تأثيرها هائلا في جميع بلاد العالم وتجاوز الميدان الأدبي الصرف .

فبعد صدور بيان السريالية الأول عام (١٩٢٤) ، أراد مؤسسو الحركة الجديدة [*] ان يتبنوا تياراً فكرياً يتجلى بأشكال شتى في مجال الأدب والفن ، واتخاذها طريقة أو سلوك في التفكير والشعور والحياة ، وهي حركة تلتقي مع الدادائية التي خلفتها في رفضها لكل فن يقوم على المفهوم المنطقي والعقلاني ، في محاولة للتخلص من الرؤية التقليدية التي استعاضت عنها بأشكال وإشارات ورموز من عالم اللاوعي يمكن ان نشاهدها في عالم الرؤى والأحلام . واستلهام كل ما هو شاذ ومستغرب وعجيب ، وقد يصل حد الاستغراب فيه إلى حد الأسطورة والخرافة وقد تصل إلى حدود الهلوسة والهذيان .

فقد حاولت السريالية تجاوز الواقع للوصول إلى ما وراء الواقع وقد جاء في بيان السرياليين " ان الواقع قبيح تعريفاً ، وان الجمال لا يوجد إلاّ في ما هو غير واقعي ، ولإنتاج الجميل يجب الابتعاد ما أمكن عن الواقع " [١٨١] .

فالسريالية بحث عن طريق للمعرفة وللخلاص ، فهي اهتمام بكل ما يسمو بالإنسان فوق ذاته .. انها تريد التخلص من القيود التي تشغل الفكر المراقب ، ومن استبداد قوانين

---

[١٧٩]. ينظر : كاندنسكي : كاندنسكي بقلمه ، ت : عدنان مبارك ، مجلة فنون عربية العدد (٢) ، لندن ، ١٩٨١ ، ص ٩٩ .

[١٨٠]. إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ١٩٩ .

[*]. من مؤسسي هذه الحركة : بريتون ، وارغون ، وسوبر ، واريلوار ، معلنين سقوط العقل البشري والأخذ بفكرة اللاشعور .

[١٨١]. بريتون ، اندريه : بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٧٩ .

العالم الحسي ، ومحرمات الأخلاق اليومية ، وكل ما يعرقل أو يحجز ، والعثور مرة أخرى على حرية الإنسان الكاملة [١٨٢] .

فقد دفعت الانتكاسات الروحية التي عاشتها أوربا عقب الحرب العالمية الأولى إلى تبني رؤية جديدة بديلة لتلك التي سببت كل تلك الانهيارات ، فبحث السرياليون عن حقيقة عليا مختلفة كلياً عن التجربة الممكنة لعالم الحواس ، فقد جعلوا من اللاشعور والخيال وعالم الماورائيات مصادر استمدوا منها رؤاهم وصورهم وأشكالهم ، وأعلنوا قطيعتهم مع المجتمع القديم وأسسه كلها وأخلاقه وجمالياته . " والهدف هو تحقيق الإنسان الكلي في وحدة متكاملة بين الوعي واللاوعي ، والمنهج الذي سلكوه هو الاستكشاف للاوعي عبر تجارب متنوعة مثل الحلم والجنون والخيال ، وحالات الهلوسة والوهم " [١٨٣] ، وعليه فالسريالية تحتكم إلى آلية نفسية خالصة في غياب أية رقابة عقلية ، وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي . ومن هنا لجئ السرياليون إلى أطروحات (فرويد) [*] الذي ذكر : " ان العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، بينما الوعي يعمل بذهن تقليدي غبي .. بدليل ان العقل عجز عن تفادي الكوارث والحروب " [١٨٤] .

وقد استوعب السرياليون أفكار (فرويد) ووجدوا ضالتهم في مقولاته التي تقوم بكشف أسرار الإنسان الغامض ، ودواخل النفس البشرية ، ونزوعها نحو التحرر من كل أشكال القيود ، وتسليط الضوء على أعماق الذات الخفية ، حيث ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة ، وهو ميدان يتخطى أرض الواقعية ، فالفن كان ومازال – هو أحد الوسائل وربما أفضلها للتعبير عن هذا المد من الحالات النفسية العميقة . " إذ اعتقد السرياليون بان الأنا العميقة من شأنها ان تبلغ الكلي بالانفتاح على عوالم لا يمكن تصويرها إلاّ من خلال الخيال والغرائبية والتوغل في الأعماق الخفية للذات الإنسانية ، مما منح أعمالهم قابلية التعدد الزماني والمكاني بفعل هذا الانفتاح المطلق للرؤية الخلاقة " [١٨٥] .

وهكذا أنطلق السرياليون بتشظياتهم في تحطيم القواعد الفنية التي وضعها العقل ، وصولاً إلى اللاشعور للكشف عن خبايا الأسرار الكامنة في أعماق اللاوعي .

---

[١٨٢]. الكية ، فرديناند : فلسفة السريالية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨، ص ٣٥ – ٣٦ .

[١٨٣]. أدونيس : الصوفية والسريالية ، ط٢ ، منشورات دار الساقي ، بيروت ، باريس ، ١٩٩٥ ، ص ٣٠ .

[*]. سيجموند فرويد Freud, Sigmund .

[١٨٤]. مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، العالم الحديث ، ج٢ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤ ، ص ١٢٤ .

[١٨٥]. الزبيدي ، جواد عبد الكاظم : الظاهراتية في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٥ ، ص ١٥٥ .

فالسريالية ليست على وجه التحديد فن اللاوعي ، أنها فن بلا أي نوع من الحدود .. تؤمن بان هناك ينابيع خفية في اللاوعي يمكن تحرير محتوياتها إذا ما أطلقت العنان للمخيلة عندما يكون الفكر تلقائياً ، وعند ذاك يتآزر الإدراك مع الذاكرة ، وتختلط صور الواقع بصور الأحلام .. لتحقيق أثر فني [١٨٦] .

فالسرياليون واقعيون في تفصيلاتهم , لكنهم لا يجمعون صورهم في تكوين واقعي أبداً .. وإن هذا التجميع اللامنطقي للأشكال التي تنتمي إلى عوالم مختلفة جعل هذا التكوين يفلت من سيطرة المعنى المحدد والرؤية الجاهزة , عقلية أو منطقية لتقريبها من الحلم أو ما فوق الواقع .

فهم ينشدون نقطة قصية مطلقة يصبح خلالها الوعي جامعاً لتناقضات كثيرة , فهم يحولون الواقع الحسي إلى واقع سريالي باشتغالهم على التحليل النفسي وآراء (فرويد) في الأنا الداخلية للإنسان , فأصبح جزءً من عملية تثوير للطاقات المكبوتة في الإنسان , إنها فعل التحرر , وغريزة عميقة في الإنسان , تنزع إلى تحطيم ما يشده إلى العالم كقوانين العائلة والمجتمع والجنس [١٨٧] .

فالسرياليون حاولوا تفعيل طاقة التحرر والإفلات من كل ما هو مدرك كحقيقة حسية . فهم يرسمون دون رقابة منطقية أو جمالية أو أخلاقية , وكان كثير منهم يبيحون لأنفسهم استخدام المخدرات للحد من رقابة العقل في أثناء التجربة , وقد انتهى بهم الحد بأن صارت لوحاتهم مليئة بالرموز والأشكال المتشظية التي يصعب على العقل الواعي إدراك مغزاها , أو إيجاد روابط بين أجزائها , يفعل تشظياتها شكليا ومضامينياً مما تستدعي أكبر قدر من التأويل .

فالسرياليون يخلطون بين الأشكال والمواضيع ويهملون القواعد والأصول , وتحديد المعنى . يقول (بريتون) عن الصورة السريالية " إن أقوى صورة سريالية , إنما هي تلك التي تكون على أعلى مستوى من الفكرة الإيحائية غير محددة المعنى " [١٨٨] .

إذ إن فهم اللوحة السوريالية وتفسيرها على حقيقتها هو أمر أصعب بكثير مما يبدو للوهلة الأولى ، خاصة عند الفنانين الذين اتبعوا في السريالية مبدأ جمع أشياء لا تبدو بينها أية صلة أو ترابط واضح بين الأشكال ومضمون اللوحة [١٨٩] .

---

[١٨٦]. شيخ الأرض ، تيسير : الفحص عن أساس الفنون ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩١ ، ص ١٨٣ .

[١٨٧]. فاولي , ولاس : عصر السريالية , ت : خالد سعيد , دار العودة , بيروت , ١٩٨١ , ص١٨٦-١٨٧

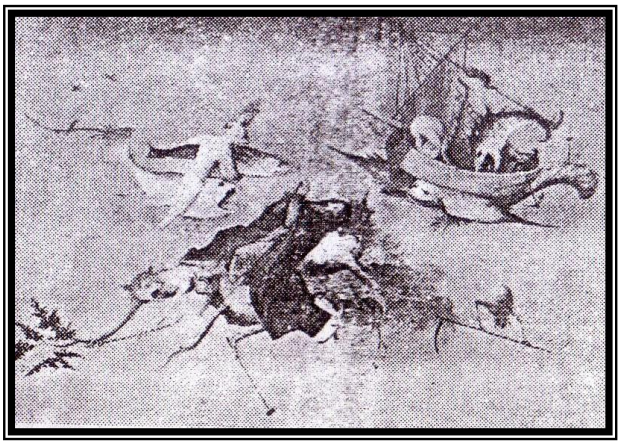
[١٨٨]. حسن , حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر , مصدر سابق , ص٢١٩ .

[١٨٩]. عطية , عبود : جولة في عالم الفن , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , لبنان , ١٩٨٥ , ص٢٠٤ .

فقد أراد السرياليون التحرر من قيود المألوف والمعقول ، لذلك كانت سرعة التنفيذ من الآليات التي تعتق السريالي من الالتزام بالعلاقات المنطقية بين الأشياء ، وتتيح فرصة للاعتباطية التلقائية في اختيار الأشكال والعلاقات التي يحددها النشاط الحر اللاواعي [١٩٠] . مما أدى بهم إلى تشظيات في الشكل رافقتها تشظيات في المعنى . وهو ما نجد له صدى واسعاً في المنهج الذي اتبعته التفكيكية فيما بعد .

وإذا ما حاولنا تقصي تلك التشظيات في رسومات السرياليين فعلينا التوقف عند لوحات بعض فنانيها على الرغم من أنهم اختلفوا في طريقة التعبير بعضهم عن بعض ، فاختلفت أشكالهم وأساليبهم الواحد عن الأخر ، فالخيال واللامنطق يعطي حرية كبيرة وتفرد لكل فنان للتعبير بعيداً عن كل أنموذج .

فعلى الرغم من ظهور السريالية في الربع الأول من القرن العشرين إلاّ ان جذورها تمتد إلى القرن الخامس عشر ، إلى فنان يدعى (جيروم بوش ١٤٥٠ – ١٥١٦) الذي عمد إلى تصوير الأحلام أو ما شابهها من رؤى غريبة وشاذة يشبه إلى حد ما الأسلوب السريالي . ذلك لان " هذا الفنان من خلال رسوماته نقل الرغبات والمخاوف القديمة لإنسان العصور الوسطى إلى رموز ، بعض هذه الرموز كانت تقليدية (نابعة من المعتقدات) والبعض الآخر كانت من خيال الفنان" [١٩١]. على ان أغلب رسومات هذا الفنان كانت تنطبق عليها مبادئ السريالية، وان كان قد سبقهم بفترة طويلة ، فأشكاله متشظية ، يصعب على المتلقي إيجاد روابط منطقية فيما بينها . شكل (١٦) .



[١٩٠]. الشاروني ، يوسف : اللامعقول في الأدب المعاصر ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ ، ص ١٣ .

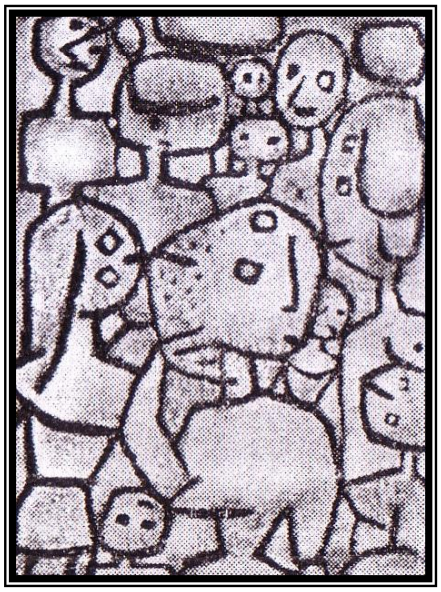
[١٩١]. Rose, Mary, Ibid. p.٣١.

شكل (١٦)

كما يعد (بول كلي ١٨٧٩ – ١٩٤٠) من أكثر الفنانين المحدثين تفرداً ، فقد خلق عالمه الخاص ، عالماً يتمتع ببنائاته وحيواناته الغريبة وبقوانينه الخاصة لمنظور الرؤية والمنطق .. وهي تبدو أحياناً بصورة طفولية ، وفي صورة بدائية أحياناً ، يستمدها (كلي) من خياله وتخيلاته [١٩٢]..

فالخيال يتخذ موقفاً خارج حدود الزمان والمكان ، وما توفره هذه الحالات من انفتاح لا نهائي للصورة أو الشكل من خلال تشظية فضاءات الحلم والصور البدائية ، وإمكانية كسر قواعد المنطق والتحرر من النزعة العقلانية ، التي طالما سيطرت على الوعي .

لقد أتجه (بول كلي) نحو عالم الحلم والهذيان الذي يعبر عن دواخل الإنسان مجسداً ذلك على سطح اللوحة من خلال تناثر وتشظي الأشكال بصورة مبهرة . شكل (١٧) . " فالخيال يذيب ويلاشي ويحطم الأشكال التي يخلقها من جديد " [١٩٣] .



شكل (١٧)

---

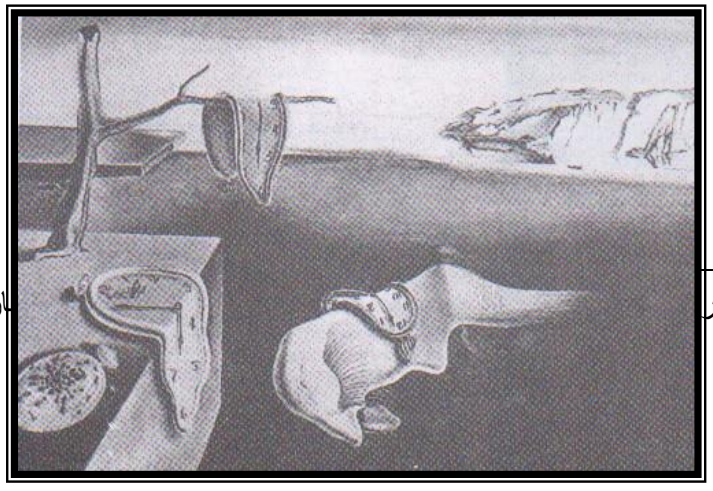
[١٩٢]. ريد ، هربرت : معنى الفن ، ط٢ ، ت : سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ص ٢٤٩ – ٢٥٠ .

[١٩٣]. العشماوي ، محمد زكي : قضايا النقد الأدبي ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ١٩٧٨ ، ص ١٧ .

فقد كان الفنان يدون الفكرة في غياب كل أنواع السيطرة التي يمارسها العقل ، بمعزل عن كل الاعتبارات الأخلاقية والجمالية مما جعل الترابط بين أجزاء العمل الفني يختفي ليحل محله أشكال متشظية في فضاء اللوحة المفتوح . مشرعة بذلك فضاءات واسعة من التأويل .

أما (سلفادور دالي ١٩٠٤ – ١٩٨٩) الفنان الأسباني الذي يعد من أبرز دعاة السريالية في الرسم , فالتأليف الذي يبتكره هذا الفنان يتولد من عوالم أدركها حسياً , ولا يمكن مشاهدتها إلاّ في الأحلام . فلوحاته تنقلنا إلى عالم آخر ، تتفكك فيه الأشكال وتختلط فيه المواضع وتهمل القواعد والأصول . " فقد حاول ان يقلد أعمال الحلم لقلب جميع القوانين الطبيعية ، كما تجنب في لوحاته وضع الأشياء المتقاربة ، بل جهد إلى خلق تلاقيات هذيانية " [١٩٤] . يمارس من خلالها حريته في تركيب الأشكال بطريقة مفتوحة مستخدماً صوراً نتعرف عليها بسهولة ، لكنه يربطها بطريقة غير منطقية طلباً لواقعها الرمزي .

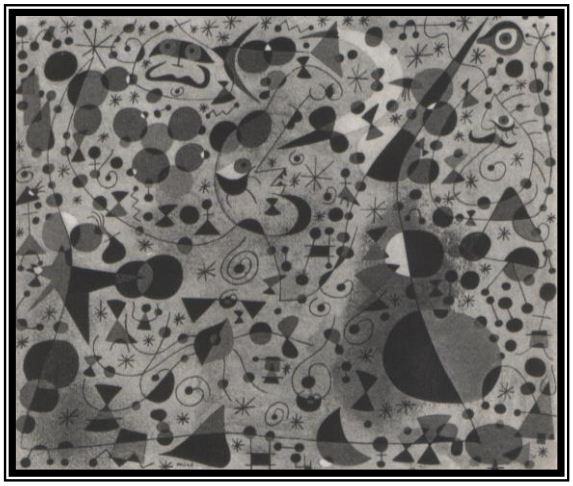
فقد جاءت لوحات (دالي) لترسيخ مفهوم الرغبة الداخلية طبقاً لطروحات (فرويد) وتحديداً لمعطى مدرسة التحليل النفسي بهذا الخصوص ، فقد عمد الفنان إلى تجميع أشياء وأشكال لا رابط بينها ، جمعت من خلال خيال محض متحرر من موضوعات الزمان والمكان ، فأشكاله تتعايش بحياة جديدة ذات محمولات فوق واقعية إذ تصور لوحاته عوالم صورية حلمية مختلفة متشظية لا يربطها رابط ، يصعد فيها الخيال تنقيحاته بشكل كبير ليوزع محمولاته في تلاقيات هذيانية لا عقلانية ضمن تشظيات الرموز اللاشعورية ، في فضاء مفتوح، غير مغلق شكل (١٨) .



[١٩٤]. دوبليسيس ، ايفون : السور[illegible]اريس ، ١٩٨٣ ، ص ٦٩ .

شكل (١٨)

كما وجد (خوان ميرو ١٨٩٣ – ١٩٨٣) ان اللجوء إلى عالم الحلم والخيال الحر ، والتعبير غير المقيد أفضل الطرق للتحرر من الأشكال البنائية والقوالب الجامدة ذات الخطوط المستقيمة ، وتخطيها إلى تصوير الشعري . فقد لجاء (ميرو) إلى خطوط أكثر تحرراً وتموجاً ، وأشكال أكثر عفوية وتلقائية ، وإعطاء حرية تامة للافتراضات اللامنطقية ، ونزوحاً نحو التبسيط والاختزال في الأشكال ، فقد تخلى عن آليات صناعة اللوحة حسب مقتضيات المفاهيم السابقة ، وتحولت اللوحة لديه إلى فضاء كوني مسطح شكل (١٩) . مما جعل عين الناظر تنحرف عن النقطة المركزية لتصبح مشدودة إلى الفضاء الكلي ، الذي ترتسم عليه التشكيلات الخيالية المبتعدة عن مناخات الواقع . فتنفتح أشكاله على عوالم لا متناهية كاشفة عن الحرية الخلاقة التي تذكرنا برسوم الأطفال ، إذ الأشكال ليس بالضرورة خاضعة لسيطرة العقل ضمن مسميات تشظية العبث الطفولي ، وهو ما قاد بريتون للقول : " ان ميرو هو الأكثر سوريالية من بين جميع أقرانه ، في استسلامه الكلي إلى الآلية ، وهو مدهش في جمع ما لا يجمع ، والفصل بين ما لا يجسر احد سواه على الفصل فيه " [١٩٥] .



[١٩٥]. دوبليسيس ، ايفون : مصدر سابق ، ص ٧٤ – ٧٥ .

شكل (١٩)

ومما تقدم يرى الباحث ، ان فكرة التشظي تشتغل في الرسوم السريالية من خلال انفتاح التكوينات في اللوحة ، وتشظي الأشكال في فضاء لا مركز له ، وفق آليات متنوعة ، طغى عليها الأداء الآني والولادة العفوية للأشكال وعلاقاتها ببعضها ، من خلال عدم الإذعان للعقل وللإرادة الواعية التي تقرب الأشكال من الهندسة والنظام ، فالرسامون السرياليون يعملون على تجميع الأشكال ضمن أفكار لا متناهية لا تقيدها حدود الزمان والمكان من خلال استخدام قدرات اللاشعور وتداعيات الأحلام ، وما توفره هذه الحالات من عوالم خيالية متشظية لا تربطها روابط تبقى طافية على سطح اللوحة . وهو ما يتفق مع ما جاءت به التفكيكية من تقويض للأسس القديمة القائمة على الترابط بين الأجزاء ، وتفضيل المتشظي على المتماسك ، وغياب المركز الثابت ، وجعل النص مساحة تنفتح على كل ما هو لا نهائي ولا محدود .

ب. التشظي في فن ما بعد الحداثة

كان من الطبيعي في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية ، ان يتحول الجزء الأكبر من النشاط الفني نحو الواقعية الموضوعية ، كنتيجة مباشرة للحالة الاجتماعية السائدة ، لتصوير المأساة التي أوجدتها الحرب .

وبدا الفن مع هذا الواقع أكثر تفتحاً وتنوعاً ، وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة ، وبدأ يتحول من كونه ظاهرة أوربية إلى حركة عالمية واسعة الانتشار . " خاصة بعد وصول عدد كبير من الفنانين الأوربيين إلى أمريكا في السنوات الأولى للحرب أمثال ايفي كانغي ، ماكس ارنست ، اندريه ماسون ، وبروتون . كما وصل إليها

قبل ذلك مرسيل دوشامب ، وفرنسيس بيكابيا " [١٩٦] . وقد مارس هؤلاء الدور المحرك في الوسط الأمريكي ، وباتت أمريكا مسرحاً لقسط كبير من النشاطات الفنية . كونها " غير شديدة التمسك بتراثها وتقاليدها الخاصة .. مما مهد للقطع مع الماضي والانطلاق نحو آفاق جديدة " [١٩٧] .

ومع مطلع عام (١٩٤٠) كانت (نيويورك) قد تبنت الرسم الحديث ، وأصبحت عاصمة له ، بعدما كانت باريس هي بؤرة التطور في المناهج والأساليب المحدثة . فأخذ الفن طريقاً جديداً ، وكان التعامل مع اللون والشكل تعاملاً مستقلاً ، ودخلت مواد جديدة في الرسم ، لم تكن مألوفة في هذا المجال الفني ، واستخدمت تقنيات وتجارب أزالت الفاصل بين فن الرسم والنحت ، بل بقية الفنون الأخرى . " ولم يعد التصوير ، بالمعنى التقليدي للكلمة يمارس بحسب ما تقتضيه المفاهيم الفنية السابقة ، وبطلت في الوقت نفسه ، الوسائل المرتبطة به، كالدراسات الأولية التحضيرية ، وقوانين التأليف ، لتأخذ مكانها طرق جديدة في التعامل مع المادة التي أتيحت لها مجالات الانفلات والتحرر من قيود المراقبة وإتباع قوانينها الخاصة [١٩٨] . والاشتغال الكيفي الحر ضد كل ما يمت بصلة للماضي القريب جداً مما قاد إلى خلخلة القيم الجمالية السابقة ، والسعي إلى تدمير كل ما هو متعارف عليه ، خاصة بعد تزايد انتشار فلسفات العدمية والدادائية ومن بعدها التفكيكية ومناهج التأويل كمعادل موضوعي للتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية بعد الحرب العالمية الثانية .

التعبيرية التجريدية وتشظيات البؤر المركزية :

ان الصفة العامة الملازمة للتيارات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية على اختلافها هي اللاموضوعية ، ذلك لطابعها التجريدي ، وتخطيها الأشياء المرئية (العالم الموضوعي) ، بوصف فن كهذا لا يرتبط في مفهومه العام بشكل أو إشارة ، بقدر ما يرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة .

فظهرت في مدينة نيويورك أولى الحركات الفنية الكبرى بعد الحرب العالمية الثانية والتي سميت (التعبيرية التجريدية) والتي أكدت على التعبير الشخصي والعفوية والقيم الحرة ، والمعالجات التقنية للرسم ، وأطلقت عليها تسميات مختلفة مثل (التجريد الغنائي) وعرفت أحياناً بـ (الآلية) لتجنبها المراقبة العقلانية , أو (البقعية) إشارة إلى (

---

[١٩٦]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٢٠٦ .

[١٩٧]. مرسي ، احمد : الاتجاهات المضادة للفن ، مجلة آفاق عربية ، السنة العاشرة ، العدد (١٠) ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١١٤ .

[١٩٨].أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٢٠١ – ٢٠٢ .

الطراطيش) على شكل بقع تظهر على سطح اللوحة ، كما أطلق عليها في أمريكا ، الرسم الفعلاني ، أو (الرسم التحركي) [١٩٩] .

وفي السنوات الأخيرة من الأربعينيات برزت جماعة الفنانين الأمريكيين [*] الذين كانوا على صلة بالحركة السريالية ، وكان لهم دوراً مهماً في تطور الحركة التعبيرية التجريدية من خلال أساليب مختلفة ووسائل متعددة . بيد ان الفنان الذي يرتبط اسمه بالتعبيرية التجريدية هو الأمريكي (جاكسون بولوك ١٩١٢ – ١٩٥٦) . الذي تبنى ما اسماه بالرسم الحركي ، أو المباشر .

وإذا ما عرفنا ان (بولوك) عاش حياة بائسة فانعكاس هذه الحياة على مشاعره ولوحاته كان قاسياً ، فهو لم يخطط أو يختار موضوع اللوحة ، وإنما يصارع اللوحة عن طريق الألوان والخطوط المتشابكة ، ولان صراعه مع اللوحة كان عنيفاً فقد أضطره إلى ان يهجر الريشة في عام ١٩٤٧ .. ويرش الألوان بحركات سريعة على القماشة المفروشة على الأرض . شكل (٢٠)

شكل (٢٠)

فليس في ذهن (بولوك) دراسة مسبقة لتخطيط اللوحة ، والمراحل التحضيرية تختفي لتأخذ مكانها عملية مواجهة اللوحة وإلغاء الأشكال المألوفة .

---

[١٩٩]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٢٠٣ .

[*]. أمثال ، هانز هوفمان (١٨٨٠ – ١٩٦٦) ، اودلف غوتليب (١٩٠٣ – ١٩٧٤) ، مارك روثكو (١٩٠٣ – ١٩٧٠) ، دو كوننغ (١٩٠٤ – ١٩٩٧) ، كلايفورد ستيل (١٩٠٤ – ١٩٨٠) ، نيومان (١٩٠٥ – ١٩٧٠) ، فرانز كلاين (١٩١٠ – ١٩٦٢) ، جاكسون بولوك (١٩١٢ – ١٩٥٦) ، سام فرانسيس (١٩٢٣ – ١٩٩٤) وغيرهم ، للمزيد ينظر الموقع على شبكة الانترنيت www.artcyclopedia.com .

فهو يستمد مصادر رسومه من اللاشعور إذ يقول : " إنني لا ابدأ من مسودات أو تخطيطات مسبقة ، لان لوحاتي تولد مباشرةً ، أريد ان اعبر عن مشاعري ، أكثر مما أريد ان ارسم هذه المشاعر ، وعندما ارسم تتكون لديّ انطباعات عامة عما افعل وهكذا استطيع ان أسيطر على تدفق اللوحة ، فليس ثمة مصادفة ، وإنما يبدو الأمر كما لو أنه ليس هناك بداية أو نهاية " [٢٠٠] .

وهكذا يتحول فعل الرسم إلى فعل حركة تلقائية عند (بولوك) من خلال ذلك الانفجار الملتهب للألوان التي يصبها على القماش فتبدو لوحاته الكبيرة نسبياً بلا أي مركز أو نقطة نظرة محددة . شكل (٢١)

شكل (٢١)

استطاع (بولوك) أن يوجد عالماً معقداً من التعبير الذي تحدده خطوطه الملتوية أو المتقطعة بشكل تلقائي غير منظم ، فرسومه لا ترتبط بشكل أو إشارة بقدر ما ترتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدم هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة ، ونتج عن تلك المحاولات ان فقدت التقاليد الأكاديمية في الرسم ودخل الفنان في عملية اختباريه ، والإفادة مما تقدمه الصدفة من خلال تقنية الصب والتنقيط من عوالم جديدة قد لا يرى بعض الناس فيها إلاّ نوعاً من فوضى الألوان المتشظية والمتناثرة على قماش اللوحة .

وثمة ظاهرة أخرى قادت إليها أعمال (بولوك) ومعظم الأعمال التي تمثل هذا الاتجاه ، هي التحول الكلي من مفهوم المدى الفضائي التشكيلي نحو رؤية مطلقة غير محددة ، فالفضاء لم يعد هنا مرتبطاً أو محدداً بنقطة مركزية واحدة بل تعددت البؤر وتوزعت في اللوحة كلها وشكلت ما يسمى بـ (المدى المصور المتعدد البؤر المركزية)

---

[٢٠٠]. عبد الحميد ، بندر : هل كان بولوك أهم فناني القرن العشرين ؟ ، مجلة بيان الثقافة ، العدد (٣٢) ، ٢٠٠٠ ، للمزيد : ينظر الموقع : www.culture@albayan.co.ae .

أي ان المدى الفضائي يولد هنا من (الحدث البصري) الذي تدفع إليه الخطوط المتقاطعة والمتشابكة ، والألوان المتداخلة وما توحي به من سطوح متباينة العمق ترتبط بها وتشكل المدى الفضائي للوحة [٢٠١] .

فاللوحة لا ترتبط بنقطة مركزية واحدة ، بل أصبحت مساحة تتعدد فيها المراكز وتتشظى من خلال الخطوط المتشابكة التي جعلت من أطراف اللوحة أو هوامشها تمتلك الأهمية نفسها بالنسبة إلى داخل اللوحة . كما ان غياب المركز الواحد داخل اللوحة ، منح تكوينية بنية السطح التصويري طبقاً لانتشارية لانهائية ، تشظيات المعاني فيه ، وهنا يكمن جوهر اللعب الحر ولانهائية الدالة والانتشار ، وبالتالي استحالة الوقوف عند معنى محدد للعمل الفني ، مما أدى إلى تشظي المعنى أيضاً إلى معاني متعددة . وهذا تطبيق لما جاء به (جاك دريدا) في منهجه التفكيكي ، وأصبح سمة من سمات فن ما بعد الحداثة .

توصل فنانون آخرون ، باستعمال تقنيات مختلفة إلى نتائج متشابه نسبياً في آليتها وفي إتباع العمل اللاإرادي ، فكان الفنان الأمريكي (سام فرانسيس ١٩٢٣ – ١٩٩٤) يضع بقع اللون السائل على اللوحة الملقية على الأرض ، ثم يعمد إلى رفع اللوحة عمودياً ، فتسيل الألوان باتجاه الأسفل تاركة أثار جريانها المتمازجة [٢٠٢] .

أما الفنان (دي كوننغ) [*] الذي يقف في أعماله إلى جوار (بولوك) في أهميته وموهبته ، فأسلوبه ينحو إلى التأكيد على مكونات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد ، انه يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو وكأنها تنهض من نسيج الصبغ ثم لا تلبث ان ترتد إلى الفوضى التي تمنحها شكلاً لوهلة [٢٠٣] .

ولعل ما يميز أعمال (دي كوننغ) تلك الجرأة الأمريكية الواضحة في أعماله ، التي تعبر عن حالات الانفعال الحر التلقائي مع التأكيد على العامل الجنسي الشبقي وإظهاره في العمل الفني . كأحد مكونات الحياة الأمريكية المعاصرة . شكل (٢٢)

---

[٢٠١]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص

[٢٠٢]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص

[*]. وليام دي كوننغ Willem de Kooning سامي التعبيرية التجريدية الأمريكان ، أهتم بمواضع الشكل الإ تميز فنه بخشونة جامحة وجعل فرشاته تمر بسرعة تاركةً لط ساً على مجمل الرسامين الأمريكيين الشباب اللذين شكلوا الجيل التجريديين . ينظر : مدبك ، مصدر سابق ، ص ٦٤ .

[٢٠٣]. سمث ، دورد لوسي : الحركات ي خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد .

شكل (٢٢)

فرسومه مشبعة بطاقة إيمائية حيوية عالية ناتجة عن الفعل الحركي السريع في أثناء العمل ، فهو يعتمد على اللاوعي كمحرك فعلي لتحطيم الشكل وتشظي أجزاءه على سطح اللوحة ، إذ ان رسومه ذات محمولات تؤكد انفجار وتشظي لاشعوري لوحدات بدائية تتسم بالسماجة .

ولم تكن التعبيرية التجريدية حكراً على الولايات المتحدة ، فقد ظهرت في أوربا أيضاً في السنوات الأولى للحرب العالمية الثانية تيارات فنية مماثلة ، جاءت تكريسا للفن الحديث ، وتجسيداً للتحرر من سلطة النازية والفاشية ، وتمثلت بالنشاطات الفنية ذات الطابع التعبيري اللاشكلي المتعدد الإيماءات .

فكانت أعمال (فولس) [*] كنتاج لحالة لاواعية بفضل أسلوبه الخطي التلقائي ، الموازي في تطوره للتعبيرية التجريدية الأمريكية .. فأعماله الفنية .. ذات طابع شعري توحي بعالم حلمي مصبوغ بالغرابة ، هذا العالم يتكون من صورة سديمية غامضة كأنها تسجيل لرؤى داخلية في شبكة خطوطية معقدة .. بحيث ترى العين مشاهد لعوالم مختلفة [٢٠٤] . فأعماله تقترب إلى حد ما من أعمال (بول كلي) (وخوان ميرو) في تحررها من النزعة العقلانية ، والجمع بين عوالم مختلفة تؤدي إلى انفتاح التكوين في اللوحة ، وتشظي الأشكال في فضاء لا مركز له .

---

[*]. فولس Wols : واسمه الحقيقي فولفنانغ اوتو شلوتز Wolfgang Otto Sehlutze Wols ، فنان ألماني عمل فترة قصيرة في الباوهاوس في بداية الثلاثينيات قبل ان يستقر في باريس ١٩٣٢ ، ويبدأ نشاطه في الوسط السريالي مع ميرو ، وتانغي وارنست ، وكلي ، ويرتبط بمجموعة الفلاسفة والأدباء الوجوديين واعتبر مع فوتربيه من الممهدين لما عرف باسم " البقعية " الأوربية ، للمزيد : ينظر : أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٢١٣ .

[٢٠٤]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٢١٣ .

فنـان آخـر استـخدم مختلـف أنـواع التقنيـات المتبعـة فـي مجـال اللاشـكلي ، كـالألوان الكثيفـة التـي توضـع علـى القمـاش بواسـطة السـكين ، وتـؤدي إلـى مسـاحات مسـطحة . فقد استخدم الفنان التشكيلي (رادا ١٩٢٢ -) المساحات اللونية التجريدية في تآلف توحي بالصورة كتعبير أكثر مباشرة عن الحالـة الذاتيـة ، " إذ استخدم الألوان السائلة التي تُصب على اللوحـة نقاطـاً أو سيلاً ، ومـا ينـتج مـن ذالـك مـن بقـع لونيـة ، كمـا استـخدم الطبـع علـى العجينـة اللونيـة الطريـة بواسـطة أشـياء مختلفـة ، ثـم ادخـل أجسـام غريبـة إلـى اللوحـة علـى طريقة الترصيع والمواد الثمينة ، ونجح في الجمع بين الأشياء الغريبة (مفاصل ، براغي ، أنابيب ، مفاتيح ...) التي ادخلها إلى اللوحة وتمكن ان يزيل الفاصل بين الموضوعي واللاموضـوعي ، أو ان يقلـل مـن أهميتـه ويقلصـه ، ذلـك انـه توصـل فعـلا لان يجمـع فـي صورة واحدة بين الخط الذي يحدده الشكل ، والخط الذي يتبع اتجاهاته العفوية الخاصة " [٢٠٥] . وقد شكلت هذه المعالجات تحديا بل تشظياً للذائقة الفنية والقيم الجمالية وفتح الباب أمام تجارب جديدة أكثر جرأة بالطرح .

لقد أراد الفنان من خلال استخدامه لمواد مختلفة ربط الفن بالحياة ، والتعبير عن التفكك الذي أصاب الإنسان والفنان على حد سواء ، بعد الحرب العالمية الثانية ، وضياع مبدأ الوحدة ، منطلقا من حرية الفنان للتعبير مباشرة عن الحالة الذاتية بواسطة الحركة العفوية الجريئة ، وباستخدام المادة التي يراها مناسبة لتحقيق أهدافه . وهنا نلحظ فاعلية أطروحات (نيتشه) العدمية منفذة بأسلوب دادائي ، تقترب من العبثية ولا تخلو من الانفعال الذي تميزت به التعبيرية التجريدية .

كما اتبع الرسام الفرنسي (جين دوبوفيه) [*] طريقة في التعبير باستخدام العجينة الكثيفة ، متأثراً برسوم الأطفال والفن البدائي ، حيث تبلغ عنده الدعوة للعودة إلى الأصول البدائية ذروتها كما أنه أكثر من أي شخص يستطيع القول مع (بول كلي) : " أريد أن أكون كأنني ولدت توا , ولا أعرف شيئاً عن أوربا بتاتاً, ولا أعرف شيئا عن الأعراف , والحقائق والأقانيم السائدة : أريد أن أكون بدائياً تقريباً " [٢٠٦] .

وبالفعل يمكن أن نتلمس تلك الرغبة في العودة إلى الفن البدائي ورسوم الأطفال من خلال أعماله التي تعبر عن التحرر الخلاق ، وتدمير كافة المعتقدات المألوفة في الفن . جاعلاً من أشكاله محرفة تتناقض مع الواقع . شكل (٢٣) .

---

[٢٠٥]. ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢٣-٢٢٤ .

[*]. جين دوبوفيه Jean Dubuffet (١٩٠١ – ١٩٨٥) : رسام فرنسي انظم إلى معهد الفنون الجميلة في مدينة الهافر مسقط رأسه بعد أن أنهى دراسته الجامعية , اهتم بالأدب والموسيقى واللغات الأجنبية , ونشر أبحاثا حول اسلوبه عام ١٩٦٧ , استخدم في رسم لوحاته قطع من الأسفنج والصحف القديمة والشحم وغيرها . ينظر : م , مدبك قاموس الرسامين في العالم , دار الراتب الجامعية , بيروت , ١٩٩٦ , ص٧١ .

[٢٠٦]. باونس , آلان : مصدر سابق , ص٢٥٦ .

شكل (٢٣)

تتضمن لوحات (دوبوفيه) شواهد للعديد من اهتماماته ، فهو مولع بفن الطفل , والكتابات على الجدران والأرصفة والعلامات العابرة واللطخات على هذه السطوح " والتركيز وإبراز الأشياء التي لها أهمية بايولوجية وسايكولوجية , ويقوم بتهميش ما يعتقد أنه ليس له دور في سياق الموضوع مهما كانت روعته ، فضلاً عن بعض السمات الأخرى كالشفافية والتكرار والجمع بين الأمكنة والأزمنة في وقت واحد " [٢٠٧].

يكشف عما يعرفه الطفل ، والفنان البدائي ، لا كما يراه بالفعل .. فأشكاله تبدو مشوهة وغير خاضعة لأية قوانين فنية وهي حرة تنتشر على سطح اللوحة دون أي منطق عقلي , بل تلعب المخيلة دوراً كبيراً في تشظي المشهد بأسلوب تعبيري .

أن اللاعقلانية التي يلجأ إليها الفنان لتجاوز الواقع ومنطقه إلى اللاواقع ليكون واقعا فعليا محملا بالقلق والعدمية والبدائية والاغتراب ضمن أسلوب فرداني , كما ان فن (دوبوفيه) فن هروب يقابل الحضارة الصاخبة الصناعية والمدنية في القرن العشرين بوصف حياة هادئة في عالم بدائي بسيط العيش . إن هذا الحنين إلى الحياة البدائية والحاجة إلى الانفلات من النظام الذي فرضه العصر الآلي الحديث هو ما يسم معظم فن ما بعد الحداثة [٢٠٨] .

---

[٢٠٧]. ينظر : المشهداني , ثائر سامي : مصدر سابق ص ١٤١-١٤٢ .

[٢٠٨]. مولر , أميل جوزيف : الفن في القرن العشرين , ت : مها فرح الخوري , دار طلاس , دمشق, ١٩٨٨ , ص٣١٣ .

ومما تقدم نستنتج أن التشظي في التعبيرية التجريدية قد تحقق من خلال ما تميزت به هذه الحركة من مميزات عامة منها اللعب الحر , وغياب المركز الثابت في اللوحة وتشظي الرؤى فوق الواقعية , مما أدى إلى تفكك في بنية اللوحة . وتشظت بالتالي أجزائها وفق منهجية مقصودة كمعادل موضوعي للأفكار التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وما رافقها من إزاحات في القيم والمفاهيم , التي قادت لأن يصبح العمل الفني يشتغل على بنية الغياب , ليكون مجرد سطح مفتوح تنتشر عليه الدوال بلا أي معنى محدد ، لتكون الممارسة والمتعة المتولدة عنها هي المعنى ويكون للملتقى الدور الأكبر في تفسير ذلك العمل , وهو ما قاد إلى تشظي المعنى وتعدد القراءات للعمل الفني الواحد , وهو ما يناسب ثقافة الاستهلاك التي بدأت تجتاح المجتمع ما بعد الصناعي , وتنادي بنهاية الأيدلوجيات والمعتقدات السائدة والبحث عن كل ما هو جديد .

الفن الشعبي : الدادائية الجديدة

يمثل الفن الشعبي (Pop. art) [*] رد فعل إزاء التعبيرية التجريدية , التي بدأت تستنفذ حوافزها حتى أدى اهتمام الفنانين بنسيج اللوحة إلى خوض تجارب أكثر جرأة مع المواد .. لكن معظم هذه التجارب تضمن إعادة استكشاف الإمكانات المتاحة للتطبيق (الكولاج) , وقد تطور بعد أن وقع في أيدي جيل ما بعد الحرب وتطور إلى (فن التجميع) , وهو وسيلة لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مسبقا , حيث تنحصر مساهمة الفنان في معظمها بإقامة حلقات اتصال بين الأشياء بوضعها معا , أكثر من صنع الأشياء بداية [٢٠٩].

ولعل ما يميز الفن الشعبي هو استعماله لما كان محتقراً مع الإصرار على الأسلوب الأكثر تداولاً , الأقل جمالية , الأكثر زعقاً لملامح الإعلام .

لقد تم كسر الحدود الفاصلة بين الفن والحياة الشعبية البسيطة من خلال تبني الأشياء والرموز والعلامات التي يتعامل بها الإنسان يوميا , برفيعها ومبتذلها , بجميلها وقبيحها ابتدءً من أصوات السيارات والمراكب , والسفن والعلم الأمريكي , وعلب الطعام الجاهز

---

[*]. البوب آرت : اختصار لكلمة (Popluar) أي شعبي , من استنباط الناقد الإتكليزي لورنس اللوي Alloway , استخدمت هذه العبارة في انكلترا ما بين عام ١٩٥٤-١٩٥٧ , لتعريف اعمال جماعة المستقلين الشباب الذين وقفوا ضد الفن اللاشكلي وعبروا عن رغبتهم في العودة إلى مظاهر الحياة الحديثة ووسائل الثقافة الشعبية . ينظر , أمهز , محمود : مصدر سابق , ص٢٦١ .

[٢٠٩]. سمث , ادوارد : ما بعد الحداثة , البوب الفن الشعبي , ت : فخري خليل , مجلة آفاق عربية , العدد (١ – ٢) , بغداد , ١٩٩٥ , ص٥٠ .

أو قناني الكوكا كولا والسيارات الفارهة , إلى صور (ألفيس بريسلي) [*] و (مارلين مونرو) [**] حيث قدمت وسائل الإعلام الأمريكية المرئية والمقروءة والمسموعة , هذه الأشياء بطريقة مفعمة بالإثارة والإبهار إلى حد السذاجة , وتغليفها بالطابع الجنسي والشبقي لكي تكون لها قدرة أعلى على التداول والاستهلاك , وقد أسندت هذه الصورة للحياة الأمريكية بتقديم مناهج نقدية وجمالية تدعم نمط وأسلوب ، بل المزاج الأمريكي الخاص [٢١٠] .

فكان للمنهج التفكيكي صدى واسعا في ثقافة ما بعد الحداثة عموماً , وارتبط ارتباطا جدليا بالمجتمع المعاصر، مجتمع ما بعد الصناعي ، ونادت بعدم استقرار كل أشكال الخطاب , وشحوب كل المسلمات الثقافية والتقليدية , ومالت إلى إنكار أي شيء منهجي أو عام في التأريخ , وإلى خلط الصور معا من دون نظام , وكذلك الأفكار وأكدت على الفصل والتشظي والاختلاف , وحرية المعنى وعدم محدودية التأويل , والميل إلى اللعب الحر , وإلغاء الفارق بين ما هو في المركز وما هو في الهامش , والترحيب بمفاهيم السطح والسطحية ، وهدم الفاصل بين أشكال الإبداع البشري . وكان ذلك ملائما لروح العصر الذي امتاز بسرعة الإنتاج وسرعة الاستهلاك وانتشار واسع لوسائل الإعلام فالفن في عصر معقد متنوع اجتماعياً لا يمكن إلا أن يكون متعدداً ومتنوعاً . " فمما لاشك فيه أن البيئة حين يطرأ عليها تغيير من الناحية المادية والروحية , فأنها تتطلب وتتوسم أساليب جديدة في التعبير " [٢١١] .

لذلك كان التجميع يمثل حالة التنوع الذي أحدثته الثورة الصناعية في الولايات المتحدة , كما أنه وفر وسيلة الانتقال من التعبيرية التجريدية إلى اهتمامات مغايرة كليا , وحفز على مراجعة جذرية للصيغ التي ينبغي على الفنون البصرية أن تسعى إلى العمل بمقتضاها , فالتجميع أتاح نقطة انطلاق نحو مفهومين كانت أهميتهما تزداد طردا بالنسبة للفنانين وهما : البيئة والحدث .

لذلك تناول الفنانون الأمريكيون أشكالاً على صلة بالعالم الصناعي عالم الآلة , واستقوا موضوعاتهم من الحياة اليومية , مستخدمين أشياء مبتذلة (كعلب الكبريت أو السجائر..) وتقديما بأسلوب بارد , حيادي , وهو ما يؤكده (ديفنس) في تصريحاته : " أصور ما أرى في أمريكا , أي إنني أصور , بمعنى آخر المشهد الأمريكي " [٢١٢] ، فقد

---

[*]. الفيس برسلي Brisly مغني بوب أمريكي شهير .

[**]. مارلين مونرو Monrow ممثلة سينمائية أمريكية , تعد اشهر نجمات الجنس والإغراء للسينما العالمية في منتصف القرن العشرين .

[٢١٠]. المشهداني , ثائر سامي : مصدر سابق , ص١٤٥-٩٤٦ .

[٢١١]. دوي , جون : الفن خبرة , ت : زكريا إبراهيم , مكتبة مصر , القاهرة , ١٩٦٣ , ص٥١٠ .

[٢١٢]. أمهز , محمود : مصدر سابق , ص ٢٦٢ .

وجد الأمريكيون في فن البوب انعكاساً حقيقياً للمجتمع الذي يحيط بهم ورأوا فيه كذلك تأكيدا على فرادة الرؤية الأمريكية [٢١٣] . فكان فنانو البوب الأمريكيين يركزون اهتمامهم على الصور الاعتيادية للثقافة الشعبية مثل لوحة الإعلانات ومواضيع الفكاهة وتصميمات الصحف والمجلات الطباعية , ومنتجات الأسواق . فهذه الحركة تهدف إلى تعزيز هذه الثقافة ونشرها عبر وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري .

وتقترب هذه الحركة من وسائل تشكيلية كانت قد عرفت سابقا مع التكعيبية والدادائية , واستفاد منها فنانو (البوب) بطريقة أكثر ارتباطا بالثقافة الشعبية وبالمجتمع الاستهلاكي الأميركي .

إن الفلسفة الجمالية التي أثرت بشكل كبير في فن البوب سلسلة من المحاضرات للمؤلف الموسيقي (جون كاج) [*] خلال فترة الخمسينيات التي دعى فيها المؤلف , الفنانين لكسر الحدود بين الفن والحياة , من خلال تركيز (كاج) على أن الشيء العادي والمبتذل له قدرة جمالية , وإن كل لحظة في الحياة يجب أن تقدر لذاتها فقط [٢١٤] . فأفكار (كيج) الأساسية كانت تنتصب على تشتيت ذهن المشاهد : فالفنان لا يخف شيئا منعزلا ومغلقا , لكنه بدلا من ذلك يحاول أن يجعل المشاهد أكثر انفتاحا ووعيا بنفسه وبيئته [٢١٥] .

وكان تأثير تلك الأفكار لها صدى واسع عند فناني تلك المرحلة في أمريكا مستخدمين طرقا ومواد مختلفة وفق نظرة كل فنان وتقنيته الخاصة في العمل . وهكذا ستؤدي هذه الحرية المطلقة في استعمال المواد إلى أن تزول الحدود بين الفن واللافن وتعمل على إحداث تشظيات كبيرة في الذائقة الجمالية لدى الفنان والمتلقي على حد سواء .

فقد استخدم (روشنبرغ) [*] الصور الفوتوغرافية والإعلانات التجارية والإلصاق وأدخل إلى اللوحة أشياء حقيقية مثل مخدة أو سر محنط , كرسي . شكل (٢٤) , وباتت لوحاته الزيتية تعج بمختلف أنواع المواد من صحف , وشراشف وأكياس , وقطع حبال , جهاز راديو , ساعات كبيرة , وبناطيل ممزقة وأنسجة قماش , والكثير من الأشياء اليومية

---

[٢١٣]. سمث , ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , مصدر سابق , ص ١٣٢ .

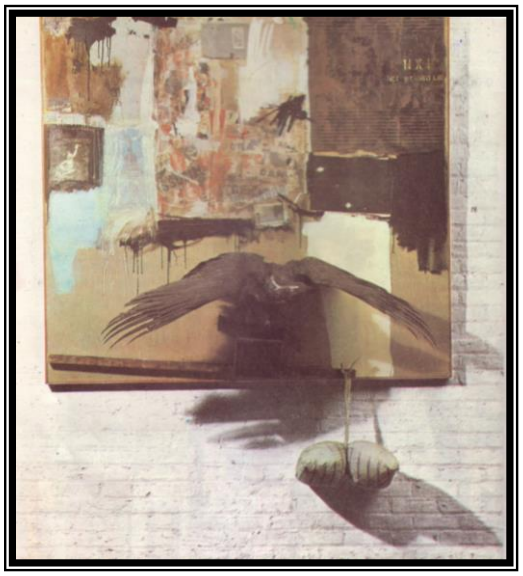
[*]. جون كاج : مؤلف موسيقي أمريكي معاصر , استغل أصوات الضجيج في مؤلفاته الموسيقية مثل , أصوات البواخر والأخبار في الإذاعة وأصوات المحركات .

[٢١٤]. Robert Myron , Modern art in America , Abreer sundell – CrWell- Coller press New York , ١٩٧١ , P.١٩١

[٢١٥]. سمث , ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية , مصدر سابق , ص ١٠٨ .

[*]. روبرت , روشنبرغ Robert Rauschenberg : ولد في تكساس عام ١٩٢٥ , وفي أواخر الأربعينيات ، درس في أكاديمية جوليان في باريس , وبعدها تحت إشراف جوزيف البرز في كلية (بلاك ماونتين) . يعتبر من أبرز الممهدين لفن البوب .

وهنا يؤكد (روشنبرغ) : " أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي " [٢١٦] .



شكل (٢٤)

إن محاولة هدم الهوة بين الفن والحياة من خلال إدخال الأشياء الحقيقية المبتذلة كعنصر من عناصر اللوحة الزيتية , جعل من العمل الفني مساحة يتشظى فيها مركز اللوحة إلى مراكز متعددة تنتشر فيها الأشياء ويتناثر جزء منها خرج اللوحة فيصبح فضاء اللوحة غير محدد أو مقيد بإطار أو قوانين معينة , فليس المهم ماذا تعني اللوحة , بل الأهم ما الذي أحدثته اللوحة في ذهن المشاهد من دهشة وانبهار وتشتت , وهي سمات ملازمة لأغلب فنون ما بعد الحداثة , فتشظى بذلك المعنى المحدد إلى معان كثيرة وفق ثقافة الملتقي ودرجة تأثره بالعمل الفني, وهو ما أكدته التفكيكية وغيرها من مناهج التأويل .

لقد أزالت فنون ما بعد الحداثة الفاصل بين الرسم والنحت بإدخالها مواد مجسمة إلى سطح اللوحة , وأصبحت مساحة اللوحة مباحة لكافة الأشياء المسطحة منها والمجسمة وقد جسد ذلك العديد من فناني البوب بشكل كبير , مستخدمين الأشياء المبتذلة والمتداولة بين الناس كعناصر تشكيلية .

فقدم (جاسبر جونس) عمله (ابتسامة الناقد) عبارة عن فرشاة أسنان مسبوكة بمعدن نحتى وموضوعة على قاعدة مربعة من المادة ذاتها ، كما عرف (جونس) باستعماله صوراً مفردة وعادية قد تكون مجموعة أرقام شكل (٢٥)، أو خريطة للولايات

---

[٢١٦]. أمهز , محمود : مصدر سابق , ص٢٦٤-٢٦٦ .

المتحدة أو العلم الأمريكي .. انه مولع بفكرة ان اللوحة تمثل شيئاً أكثر من ان تكون تشبيهاً لشيء .. فبالنسبة لـ (جونس) .. فأن الرسم أكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معينة [٢١٧] .

لـذا فـأن أعمـال (جـونس) سـاهمت بشـكل كبيـر بتخطـي أسـاليب الرسـم التقليديـة والانتقال إلى فهم جديد للوحة غالباً ما تعتمد مواد جديدة توضع مع بعضها بطريقة جديدة .

شكل (٢٥)

وقد تحدى (آندي وارهول ١٩٢٨ – ١٩٨٧) الأفكار التقليديـة كأسـاس للفن مـدعياً ان أي شيء يمكن ان يكون فكرة مهمـة للرسم [٢١٨] . إذ استخدم فـي رسوماته صـوراً لـ (الفس برسـلي ، ومـارلين مـونرو ، الكرسـي الكهربـائي ، ورقـة الـدولارين ، جـون كنـدي ،

---

[٢١٧]. سمث ، أدورد ، لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص ١٠٩.

[٢١٨]. Robert Myron, Ibid. p. ١٩٥.

الموناليزا ، والرئيس ماو) ، وأجرى عليها عمليات لتصبح ايقونات فنية [٢١٩] . وقد استخدم تلك الصور بطريقة جديدة ، تعتمد التكرار مرات عديدة ، مع بعض التعديل للنموذج الواحد ، ففي احد أعمال . شكل (٢٦) . استخدم التقنية الطباعية في مضاعفة وتكبير صورة لمارلين مونرو بشكل متساوي في تسعة أجزاء وضعت بطريقة متقابلة مع إجراء بعض الاختلافات الموجودة في كل جزء من خلال الطباعة ، فقد " أراد ان ينقل إلى العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعائية التي تنطبع في الذهن بفضل تكرارها أو الملصقات التي تثير انتباه المارة على ألواح الإعلانات ، وفي هذه الحالة يلجأ الفنان إلى اللونية الشبيهة بلونية الملصق ، لكن بطريقة تثير انتباه المشاهد الذي يمر أمام مثل هذه الأعمال ، .. وهو يختار موضوعاته من مظاهر الحياة المعاصرة دون ان ينطلق من نظام قيم محدد ، إنما أراد فقط التثبت من طريقة الحياة (way life) الأمريكية ، حيث ان كل شيء هو في آن معاً هام وعديم الأهمية ويستوي بذلك الهام واللاهام باستخدام صور بعض الوجوه البارزة في المجتمع الأمريكي " [٢٢٠] .

وبذلك أصبحت أجزاء اللوحة متساوية من حيث الأهمية فاختفى مركز اللوحة وتشظى إلى مراكز متعددة نتيجة تكرار عناصر اللوحة الواحدة وتوزيعها على سطح اللوحة دون ان يكون لعنصر من العناصر أهمية على حساب العناصر الأخرى .

شكل (٢٦)

وباستثناء إنكلترا ، لم تتعرف أوربا إلاّ نهاية الخمسينيات على البوب آرت الأمريكي .. إذ برزت تيارات فنية ذات أهداف سياسية اقتصرت نتاجها على الصورة السياسية أو

---

[٢١٩]. تسدول ، كارولين ، وآخر : ما بعد التعبيرية التجريدية ، ت : لمعان البكري ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١٥٤ .

[٢٢٠]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٢٦٧ .

الهجائية ، المقروءة بسهولة .. وانتشرت هذه الصورية الجديدة بشكل خاص في إيطاليا ، وإسبانيا ، ثم في سويسرا ، وبلجيكا ، وألمانيا ، وكوبا . فمن الصحيح ان فن البوب الأوربي كان أكثر وضوحاً في مواقفه النقدية، لكن ما ينقصه أحياناً سحر التنوعات الأمريكية وهو في حالات أخرى أقل مباشرة مما في أمريكا ، ولعل أحد أسباب هذا التباين هو ان الفن الأمريكي لم يتقيد بتقاليد فنية محلية عريقة ، وكان أكثر انفتاحاً وأكثر جرأة في تخطية للمفاهيم الموروثة [٢٢١] .

ففي انكلترا ارتبطت حركة البوب في نشأتها بالصور الفوتوغرافية , وتشكلت (الجماعة المستقلة) [*] من الفنانين الذين أدركوا أهمية المسائل التي طرحتها الثقافة الشعبية . وطالبوا بجمالية استهلاكية ، وأقاموا معارض عديدة ، وهنا برز اسم (رتشارد هاملتون) [**] الذي كان له في مجال البوب آرت الانكليزي دور الممهد شبيه بالدور الذي قام به على صعيد الحركة الفنية المعاصرة في أمريكا كل من جونس و روشنبرغ [٢٢٢] .

فقد قدم (هاملتون) احد أعماله المهمة في معرض الجماعة المستقلة في عام ١٩٥٦ ، والمتضمن صورة من الكولاج بعنوان (ترى ما هو السر في ان تبدو بيوت اليوم مختلفة هكذا ، مستهواة هكذا ؟) شكل (٢٧) . وفي الصورة المنتزعة من مجلة رياضية يبدو رجلا بعضلات مفتولة وقد جلست إلى جواره راقصة بنهدين مزينتين بنثار معدني لماع وقد حمل الرجل مصاصة كبيرة كتب في وسطها كلمة (pop) بحروف كبيرة ، وفي هذا المعرض تسنى لكثير من تقاليد فن البوب ان تولد [٢٢٣] .

---

[٢٢١]. ينظر : أمهز ، محمود : مصدر

[*]. الجماعة المستقلة : ضمت هذه ال وزي Edwardo Poolozzi ١٩٢٤ -) وهو Simtho ١٩٣٠ -) وهو نحات إنكليزي ، و(بتر افة إلى ريتشارد هاملتون ١٩٢٢ -) .

[**]. رتشارد هاملتون : رسام بريطاني الألوان الزيتية عام ١٩٤٨ ، وفي عام ١٩٥١ أقام مع اعة المستقلة) كما عمل أستاذاً للرسم في جامعة نيوك اني ، ثائر سامي : مصدر سابق ، ص ١٥٢ .

[٢٢٢].المصدر السابق نفسه ، ص ٢٧١ .

[٢٢٣]. Edward Lucie Smith: Movement in Art since ١٩٤٥: Thamee and Hudson, London. P. ١٣٥.

شكل (٢٧)

فان استخدام الفنان لعناصر مستقات من مظاهر الحياة العصرية المتمثلة بالأزياء والجنس والسيارة ، شكلت بمجملها مناخا جديدا للعمل الفني من خلال وضعها داخل اللوحة بشكل عبثي ، دون محاولة إيجاد روابط فيما بينها بل إننا نجد أنفسنا أمام عمل يصرح عن أسلوب الحياة ، وما آل إليه حال المجتمع بعد الحرب العالمية الثانية من تشظي وتمزق ، وتغيير في الأفكار والمفاهيم الجمالية . وبروز ما هو هامشي ، واستخدام اللامألوف واللامعقول لأحداث استجابة غير مألوفة ، وغالبا ما استخدم الجنس دون أي اعتبارات أخلاقية لتحقيق تلك الاستجابة التي تفقد العمل الفني قدسيته ، ليصبح في متناول يد الجميع من الفئات الشعبية . مما فسح المجال واسعا لابتكار طرائف جديدة تكون كفيلة بالتعبير عن ذلك العصر .

وبالفعل فقد تبنى (ايف كلاين) [*] طرائق غير تقليدية متنوعة لإنجاز أعمال فنية، باستخدام مثلاً نافث اللهب ، أو الآثار التي يتركها المطر على قماشه مهيأة سلفاً وأطلق على هذه الرسوم المنجزة بفعل هذه المؤثرات (الكونيات) ، كما أنه استخدم في إنتاج احد أعماله فتيات ملطخات بصبغة زرقاء يلقين بأنفسهن على قماشه مفروشة أرضاً [٢٢٤] . وان الأثر الذي ينتج عن هذه الحركة يشكل وحده مادة اللوحة وموضوعها ، وثمة فنانون آخرون ارتبطت أسماؤهم بالبوب آرت صوروا الواقع بأساليب متعددة تقارب إلى حد ما الأساليب التي اتبعها الفنانون الدادائيون من قبل لكن وفق رؤية بصرية جديدة ، اعتمدت على مفاهيم الجديدة لما بعد الحداثة ، ونجد لذلك مقاربات في المنهج التفكيكي من خلال

---

[*]. أيف كلاين (Yevs Klein ١٩٢٨ – ١٩٦٢) : فنان بوب شهير ، كان عازفاً لموسيقى الجاز، وخبيراً في الجودو التي تعلمها في اليابان ووضع عنها كتاباً لا يزال يعد مصدراً مهماً في الجودو ، ويعد الشخصية الرئيسة بين الدادائيين الجدد في أوربا .

[٢٢٤]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص٢٧٤ .

كسر الرؤية البصرية ، وغياب المركز الثابت والاشتغال على بنية الغياب ، وتحطيم النماذج والقوالب القديمة والتطلع إلى ما هو جديد .

ويرى الباحث ان أعمال البوب تمثل ابتعاداً عن الرسم الخالص ، ومحاكاة الأشياء المستقاة من الواقع اليومي ، والاهتمام بالنماذج المبتذلة والسطحية والمهمشة ، والاستعمالات الواسعة لتلك العناصر كالصحف وصور الإعلانات وقناني الكوكاكولا وغيرها ، خاصة لدى الفنانين الأمريكيين ، وإدخالها إلى سطح اللوحة ، مما أحدث فهماً جديداً لطبيعة الفن من خلال إعادة قراءة المفاهيم الجمالية في ضوء الثقافة الشعبية ، ومحاولة ان يكون الفن معبراً عن حالة المجتمع الاستهلاكي وما يعانيه من أزمات وتشظيات في الأفكار والمفاهيم ، وليكون صدى لتشظيات الذات في مجتمع ما بعد الصناعي إذ ان أدخال مواد جديدة إلى اللوحة واستخدام تقنيات مختلفة أحدث تحولاً في بنية اللوحة ، وقاد إلى تشظيات في عناصرها ، وكسر مجال الرؤية البصرية والخروج إلى خارج فضاء اللوحة المتاح والمحدد بإطار أو بقماش اللوحة إلى الفضاء المحيط ، مما جعل من العمل الفني يفتقد للنقطة المركزية (المركز) ليصبح خيالات ملونة مفككة بلا مركز .

الفن البصري والفن الحركي

منذ نهاية الخمسينيات برزت تيارات فنية باتجاهات جديدة تنتقل من غياب الشكل في اللاشكلي إلى فن منظم شكلياً . وذلك باعتماد المراقبة الواعية واستبعاد عامل الصدفة والبراعة الفنية . وكان هذا التحول نحو مفهوم جديد في إطار الفن التجريدي عرف اصطلاحاً باسم (التجريد ما بعد التصويري).

وفي هذه المرحلة ظهر نوع من الرسم التجريدي للأشكال في حدود بيّنة معينة ، من سماته أن تكون التدرجات اللونية ذاتها مسطحة وغير منوعة .. وكان أحد أرباب هذا الرسم في أمريكا (جوزيف ألبرز) [*] ، الذي حقق مجموعة لوحات ابتداءً من سنة ١٩٤٩ تحت عنوان (تكريم المربع) ، ففي هذه الأعمال يتوصل (ألبرز) بفضل تداخل عدد من

---

[*]. جوزيف ألبرز Joseph Albers : كان ذو صلة وثيقة بالباوهاوس ، وكان مولعاً بسايكلوجية الجشطلت وقد قاده هذا إلى استكشاف تأثيرات الخداع البصري ، بعدها انساق إلى دراسة الطرق التي تؤثر بها الألوان الواحد على الآخر . ينظر : سمث ، ادوارد : ما بعد الرسومية ، ت : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، العدد (١١ – ١٢) ، بغداد ، ١٩٩٥ ، ص ٤٧ .

المربعات التي درست بدقة مقاييسها النسبية وكثافتها اللونية ، لأن يوهمنا بالمدى والحركة . لذا فأن أعمال (ألبرز) مهدت بشكل كبير لظهور الفن البصري ، " وكان لنجاحات التطور العلمي والتكنلوجي في الستينات وما رافقها من تحول في مفهوم الإنسان وعلاقته بالعالم وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن " [٢٢٥] . أثر أيضاً في ظهور الفن البصري فضلاً عن متطلبات الحياة الجديدة وانتشار وسائل الدعاية والنشر ، والتلفزيون .

فمع بداية الستينيات من القرن العشرين ظهر (الفن البصري OP Art) [**] كحركة فنية حاول فيها فنانوها خلق انطباع حركي على سطح ، عن طريق الخداع البصري . في الوقت الذي اقتصرت فيه جهود العلماء على دراسة هذه الظاهرة لتعليلها وتبسيطها ، أمعن الفنانون البصريون باستغلالها وتعقيد أشكالها من أجل خلق نماذج جميلة ومحيرة بل باعثة على الاضطراب أحياناً .

وتعد حركة الفن البصري حركة فنية لا تنفصل عن المحاولات السابقة ، بل تشكل استمراراً وتطوراً لها ، بأبعاد وآفاق جديدة ... في محاولة لاستثمار معطيات الإحساسات البصرية في الاتجاه التشكيلي الذي يفتش عن الأثر الذي يتركه المشهد المصوّر في عين المشاهد ويتقصى الايهامات البصرية المظللة للعين . وهو الاتجاه الذي نتج عن مسألة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية ، بين ظواهر فيزيولوجية وأخرى نفسية وعن إدخال هذا الجدل العلمي في المجال الفني [٢٢٦] .

كما أن الفن البصري يمثل مرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية وما تثيره من ايهامات بصرية قد نجد جذورها في العديد من التيارات الفنية التي رافقت التطور العام في مجال الرسم والتصوير ، ونتلمسها بوضوح أكبر عند الانطباعيين والفنانين الذين كانت لهم اهتمامات خاصة بالتفاعل اللوني [٢٢٧] .

ومن المعروف أن السعي للوصول إلى الحركة بمعناها العصري كان حلم الفنانين عبر العصور ، وعلى الأخص في القرن العشرين . فقد كان الفن التشكيلي الكلاسيكي من السكون والهدوء والابتعاد عن الحركة ، حتى بدأ الفنانون محاولاتهم لتقديم الحركة على نحو يعارض هذا السكون ، وقد تمثلت محاولاتهم عبر تجارب كثيرة . " كانت قد بدأت مع بداية القرن العشرين عند الفنانين التكعبيين إذ حالوا باستمرار ان يضعوا حلولاً لمشكلة

---

[٢٢٥]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .

[**]. الفن البصري OPArt : مصدر Optical Art = حركة فنية اعتمدت الخداع البصري وهي مشتقة من الفن البصري وتسمى باسمه ، استخدم هذا التعبير للمرة الأولى أحد محرري مجلة " تايم " سنة ١٩٦٤ . ينظر : أمهز ، محمود : ص ٢٤٠ .

[٢٢٦]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٢٤٠ .

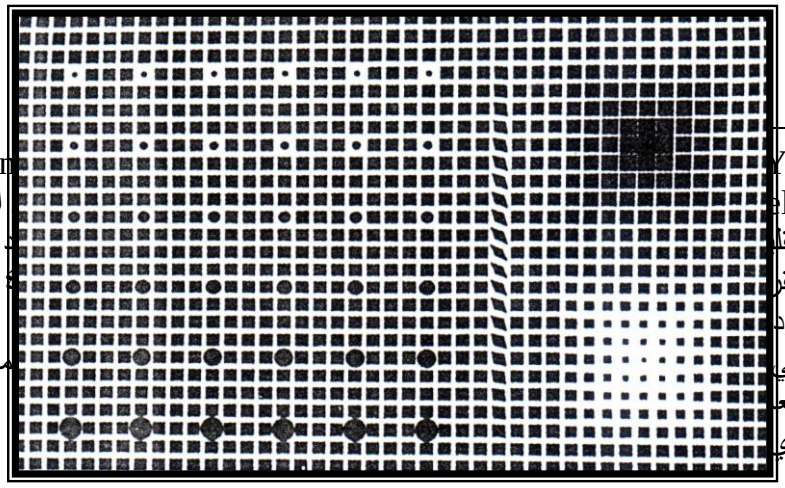
[٢٢٧]. ـــــــ : الفن البصري والفن العربي ، مجلة الحياة التشكيلية ، العدد (٣) ، وزارة الثقافة الإرشاد ، عمان ، ١٩٨١ ، ص ٨٧ .

الحركة ، وكيفية إظهارها في الفنون التشكيلية فكانوا يرسمون الأشياء من زوايا نظر متعددة كما لو أن الشكل أدير أمام المشاهد إشارة إلى الحركة " [٢٢٨] . كما اهتم المستقبليون بالسرعة والحركة بشكل خاص كدليل على ديناميكية الحياة ، فعندهم الجسم الثابت هو ميت والحركة هي الحياة .

وإذا شئنا العودة إلى نشأة الفن البصري بعد الحرب العالمية الثانية لكي ننسبه إلى مصدر واحد فقط ، فلا بد أن يكون ذلك المصدر (فكتور فازاريللي) [*] أحد أبرز فناني هذه الحركة . " أحدثت أطروحاته الفنية الجريئة والتي قدر لها أن تلعب دوراً كبيراً في قيام أسلوب جديد مثل انفتاحاً فكرياً وثقافياً وفنياً في فنون ما بعد الحداثة ، وجسد إشكالية حوارية وجدلية في واقع البحث الجمالي ، من خلال ضرورات الاتصال المفاهيمي التي عصفت بواقع الفن في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية " [٢٢٩] . وتوصل إلى نتائج مذهلة انتشرت اليوم على نطاق واسع في الحياة المعاصرة في كل أنحاء العالم .

فقد اعتمد (فازاريللي) في نظريته الفنية على المبادئ الرئيسة نفسها للفن البصري ، لكنه طورها على نحو يتجاوز اللوحة إلى الحياة اليومية . حين أكد على أهمية خلق فن له منطلقات بسيطة يمكن تعميمها على نطاق الحياة ، فانطلق من المربع والدائرة ليبني علاقات كثيرة عليها ، لكنه في كل الحالات يؤكد على شيء هام وأساسي ، وهو وجود الحركة وعلى إمكانية ابتعاد الفن عن المتاحف والصيغ التقليدية ، وإعادة ربطه بالحياة اليومية ، وعلى إمكانية خلق حركة مبرمجة تعتمد على إمكانات البصر والرؤية ، وإمكان التنوع فيها والوصول إلى حضارة عصرية كاملة لها صيغتها الشاملة لكل الإنتاج من مبدأ واحد يتنوع حتى يشمل كل شيء [٢٣٠] .

استخدم (فازاريللي) في أعماله الأولى تقنية مبسطة من خلال تفاعل المساحات السوداء والبيضاء المتجاورة من وقع على عين المشاهد معتمداً على العناصر الشكلية كالمربع والدائرة ، لايهامنا بالحركة وإثارة عين المشاهد . شكل (٢٨) .



(٢٢٨) . The In... York, P. ٢٤٧٥.

(*) . فكتور فازاريللي ...elly الطب أولاً ثم التحق بمدرسة فنية تقل... (باوهاوس) بودابست وبعدها استقر... ١٩٢ . للمزيد : ينظر : سمث ، ادوارد ...

(٢٢٩) . القرغولي ، محمد علي ... منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامع...

(٢٣٠) . ـــــ : الفن البصري

شكل (٢٨)

فقد اكتسبت اللوحة تنوعها وتناقضها وعلاقاتها الداخلية ، عن طريق العملية الأدائية التي حققها الفنان داخل فضاء اللوحة باعتماده التدرج الحجمي والانتقال التدريجي من الكبير إلى الصغير وبالعكس ، والتي نتج عنها ايهامات بصرية متعددة الاتجاهات ، مما أعطى للوحة صيغة جديدة تختلف عن العناصر الداخلة في تركيبها ، وجعل من عين الناظر تنتقل من مكان إلى آخر . فليس هناك تفضيل لمنطقة على أخرى ولا شكل على آخر ، لذا فلا وجود لمركز ثابت داخل اللوحة ، بل أن هناك مراكز متعددة ومتشظية جعلت من العمل الفني فضاءً مفتوحاً لاحدود له .

غير أن (فازاريللي) لم يتوقف عند ذلك الحد بل قادته أعماله المنفذة بالأسود والأبيض إلى إدخال اللون لتكتسب عناصره التشكيلية تنوعاً وتناقضاً ، بفضل إمكانية تمازج الألوان المجاورة وما ينتج من ذلك من تداخلات لونية وتناقض المساحات المتلألئة والمساحات الساكنة التي تعطي ايهاماً بالحركة ، فتبدو الأشكال متحركة وغير ثابتة ، وهو ما سعى (الأوب آرت) لتجسيده على سطح اللوحة .

وفي نطاق الفن البصري ، استخدمت وسائل أخرى بهدف الوصول إلى ظواهر حركية تنتج عن التداخل الذي يولده انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم الذي يقودها إلى العين .. فكانت الإنكليزية (برجيت ريلي) [*] قد تمكنت من الحصول على نتائج أو آثار مشابهة باستخدام وحدات هندسية (مربعات ، مثلثات ، أو دوائر) أو شبكة من الخطوط المستقيمة أو المتموجة ، البيضاء والسوداء . كما استخدمت الألوان المكتومة ، فخلقت سلسلة من الصور الملونة المدهشة

---

[*] . برجيت ريلي Bridget Riley : رسامة ومصممة انكليزية ولدت في لندن عام ١٩٣١ ، درست في كلية كلود سمث للفنون ، ومنحت دكتوراه فخرية من جامعة اكسفورد ١٩٩٣ ، وكذلك من جامعة كامبردج أقامت معارض شخصية عديدة بين عامي ١٩٦٢ – ٢٠٠٥ ، تعتبر رائدة الفن البصري في بريطانيا . للمزيد ينظر الموقع : www.artcyclopedia.com .

التي تكشف عن طريقة يمكن فيها جعل لون ما – بوسائل بصرية – يتسلل إلى لون آخر ، أو عن طريقة يمكن فيها جعل سطح الصورة كله يتحرك من اللون الدافئ إلى اللون البارد ، من خلال تطور التدرجات اللونية . شكل (٢٩) .

شكل (٢٩)

إن التطور الذي حدث في مجال الفن البصري ، قاد الفنانين إلى محاولة نقل الحركة في العمل التشكيلي ، من مجال الإيهام البصري إلى المجال الواقعي الفعلي ، أي أن العمل الفني نفسه يتحرك ، وهو ما سمي (بالفن الحركي) [*] الذي تطور جنباً إلى جنب مع الفن البصري والفن الشعبي خلال الستينات من القرن العشرين ، ولكنه احتاج إلى مزيد من الوقت لجذب انتباه الجماهير الواسعة والفوز باهتمامها .

وإذا ما عدنا إلى ما قبل عام ١٩٦٠ نجد أن الفنان المستقبلي الروسي (رودشنكو) والدادائي (مان راي) قد صاغا منذ عام ١٩٢٠ متحركات معلقة كما حقق (غابو) النحات البنائي الكبير في السنة ذاتها عملاً متحركاً بسيطاً يدور بمحرك ، لكن الفن

---

[*]. الفن الحركي Kinetic Art : استخدمت عبارة " حركي " للمرة الأولى سنة ١٨٦٠ باللغتين الفرنسية والانكليزية لوصف ظواهر الحركة في الفيزياء والكيمياء ، بمرور الوقت أخذت مدلولاً جديداً عندما اخترع جهاز يسمح بعرض صور متتالية يعطي مجموعها الانطباع بالصورة الحركية (السينمائية) .. إلاّ أن عبارة الفن الحركي لم تدخل قاموس مؤرخي الفن والنقاد ، إلاّ في سنة ١٩٦٠ . ينظر : أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٢٤٩ – ٢٥٠ .

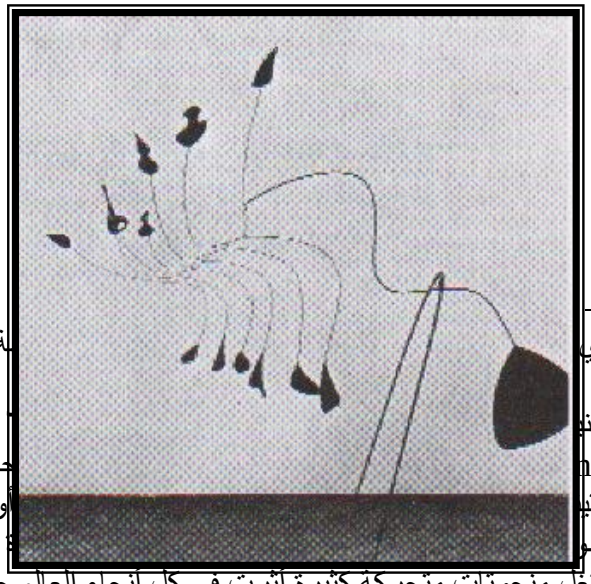
توقف عن السير في هذا المضمار ، واختبر (مارسيل دوشامب) في العشرينات أيضاً الخداع البصري الناتج عن اسطوانات تدور [٢٣١] .

إن الحاجة إلى الدقة المتناهية لهذه الأعمال مهما بلغت بساطة هذا النوع ، تعطي الفن الحركي مسحة ميكانيكية طاغية ، فن هو في الواقع نتاج مكائن أكثر من كونه صنيعة أفراد .

ويبرز الفنان اليوناني (تايكس) الذي استغل إمكانات تكنلوجية جديدة أثارت المتعة ، خاصة تلك التي توظف قواعد المغناطيس ، ففي أحد أعماله " استخدم مغناطيساً ليبقي إبرة معلقة ترتعش في الهواء ، وما هو جديد في هذه الأعمال إنها لا توجد كشكل ، بل كطاقة تكاد تكون غير مادية ، وتكون وظيفة الأجزاء المنظورة لا لإثارة المتعة بحد ذاتها بل لإثبات فعاليات تلك الطاقة " [٢٣٢].

ولعل أشهر الفنانين الذين يرتبط اسمه بالفن الحركي ، هو الأمريكي (الكسندر كالدر) [*] بفضل أعماله المتحركة ، بكل ما تحمله تلك العبارة من معنى . ترتكز تأثيرها على حركة الأشكال أكثر من اعتماده على الأشكال ذاتها ، وهي تتحرك على هواها دون ضابط من قوة ميكانيكية ، شكل (٣٠) .

يقول (ريكي) وهو فنان حركي : " عندما تشكل موضوعاً متحركاً فانك ستدهش على الدوام بحركته دون غيرها ، ومهما بلغ الشكل إعداده ، فان الحركة تبدو آتية من مكان آخر " [٢٣٣] .



[٢٣١]. سمث ، ادوارد : الفن البصري ... ة ، العدد (٧ – ٨) ، بغداد ، ١٩٩٥ ، ص ٩٩ .

[٢٣٢]. سمث ، ادوارد : الحركات الفن... ١ .

[*]. الكسندر كالدر Alexander Calder ... حصل على دبلوم في الهندسة الميكانيكية في معهد ستي... أواسط العشرينيات مع جماعة طلاب الفنون في نيويو... في عمله خلال فترة الثلاثينيات في أمريكا ، وقد اشتغل منحوتات متحركة كثيرة أثرت في كل أنحاء العالم حتى الوقت الحاضر .

[٢٣٣]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٢٥١ .

شكل (٣٠)

فإن ترتيب الأشكال في متحركات (كالدر) ، تبدو عابرة ومتشظية وغير ثابتة ، فكلما تأرجحت إحدى الرقائق تولدت علاقة جديدة مع الأخريات ، فان احتمالات الحركة تتحكم بها أمور أخرى ، مثل نقاط التوازن المتعددة ، وطول الأسلاك ، ووزن هذه الرقائق ، لذا فعلى الفنان الاستعانة بأشكال مختلفة الأحجام والأوزان ويربطها وفق نظام دقيق ، فان هذا النظام الدقيق هو من السمات المميزة للفن الحركي بعد الحرب العالمية الثانية .

كما ظهرت مجموعة من الفنانين قدمت أعمالاً كانت الحركة فيها تمثل الفكرة الأساس ، مستخدمين وسائل جديدة مبتكرة أدخلوها في إنتاج العمل الفني ، متحررين من المفاهيم التقليدية للشكل والتكوين ومستخدمين عناصر جديدة في أعمالهم الحركية مثل (استخدام غازات نادرة كالنيون ، وبخار الزئبق ، والأرغون) في محاولة لخلق بيئات ضوئية مبرمجة ، مدّعين بأنهم كانوا يصنعون فناً لعصر تكنلوجي . " فكان الضوء بصورة عامة وسيطاً محبذاً للعديد من الفنانين الحركيين ، لكن الطريقة التي استخدم فيها تختلف كثيراً من فنان إلى آخر ، فالألماني (هاينز ماك) مثلاً استعمل مكننة لقاعدة رقرقة الماء ، وهناك قرص دائرة تحت سطح زجاجي شفاف ممزوج باتساق يجعل السطح ذاته يبدو غامقاً ، فليست الحركة بالذات هي ما يستدعي اهتمامنا بقدر ما يجذبنا الإرباك البطيء لشعاعات الضوء المرتد علينا " [٢٣٤] .

كما لجأ (سوتو) [*] كي يتحرر من المفاهيم التقليدية للشكل والتأليف ، إلى الاستعانة بخلفيات حركية عبارة عن مساحات محددة تولد انطباعاً بالحركة المتموجة ، بفضل تراكم العناصر التشكيلية على سطوح شفافة [٢٣٥] وهو ما يسميه

---

[٢٣٤]. سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص ١٦١ – ١٦٢ .

[*]. جوذو ، رافائيل ، سوتو : رسام ومصمم فنزولي ، ولد عام ١٩٢٣ .

[٢٣٥]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص

(سوتو) بنى حركية . تعمل هذه البنى الحركية " على إيجاد منافذ للتعريف بنمط العلاقات المتراكبة والمتداخلة لونياً وخطياً وتقنياً ، من خلال تشكيل وحدات بصرية تكرارية ، تقوم على تحويل مفردات واقعية حقيقية ودمجها مع مؤثرات ضوئية ، للكشف عما سيؤول إليه الأثر الناتج من ذلك الاتصال ، الأمر الذي يجعل من تلك التصميمات محض إحالات غير تقليدية للواقع ، إذ تتمظهر فيها ممارسات تقنية تعمل ضمن إجراءات تكوينية ذات بعد تجريدي " [٢٣٦]، شكل (٣١).

شكل (٣١)

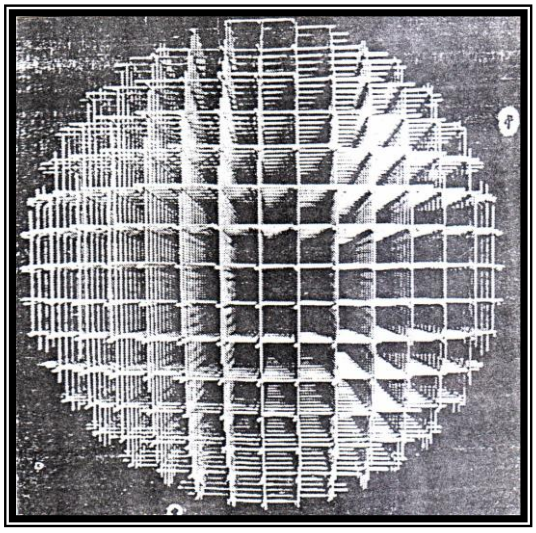
فقد سعى الفنان إلى الانفرادية وإلغاء الفواصل بين الأجناس الفنية والمعرفية ووضع قواعد فنية خاصة به .

كما عمل (فرانسوا موريه) في أشهر أعماله (أنسجة عنكبوت كروية) عام ١٩٦٢ وهو عبارة عن شكل كروي مصنوع من أعواد موضوعة بزوايا قائمة تجاه بعضها البعض لكي تؤلف بناءً مسامياً ذات تأثيرات غريبة مع الضوء [٢٣٧]. شكل (٣٢) .

---

[٢٣٦]. القرغولي ، محمد علي : مصدر سابق ، ص ١٦٥ .

[٢٣٧]. سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص ١٦٧ .



شكل (٣٢)

ويرى الباحث أن تعدد التقنيات المستخدمة واختلاف الآليات المتبعة في تصميم العمل الفني الحركي ، جاء نتيجة الرغبة في مواكبة التطور العام ، وما رافقه من تحول في مفاهيم الإنسان وعلاقته بالعالم ومفهومه للكون ، والسرعة والزمن ، وهو ما قاد الفنانين إلى كسر الرؤية التقليدية للفن والبحث عن الجديد الذي يحمل روح العصر الذي يمتاز بالحركة والسرعة ، فتميزت أعمال الفنانين بانفتاح الشكل وتشظيه إلى أجزاء لا حدود لها نتيجة غياب المركز الثابت وتعدد البؤر المركزية في العمل الفني لتصبح الأهمية متساوية لكل عناصر العمل الفني، وقاد ذلك إلى تشظي في المعنى وفق آلية التفكيك نتيجة إدخال المشاهد أو المتلقي في عملية إنتاج المعنى وتأويله .

الفن الذهنوي (الفن المفاهيمي) وتشظي الأفكار

أصبح الفن يبحث عن أساليب وطرائق جديدة تكون معادلة للفلسفات الجديدة، التي تنشد الغرابة والفوضى والعبثية وتثير الدهشة وتولد صدمة لدى المتلقي ، بما تحمله من أفكار ورموز ودلالات مختلفة ، تطمح إلى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي أو العقلي أو السياسي ، كما أنها ترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون وبين الفن والحياة . منطلقين من التحولات السريعة المتلاحقة في كل مجالات الحياة .

مما قاد الجيل اللاحق من الفنانين إلى تخطي اللوحة والتصوير ومختلف الأشياء التي كانت التيارات الفنية السابقة (البوب آرت ، والأوب آرت ، والواقعية الجديدة) قد استخدمتها وأفادت منها [٢٣٨] .

ففي عامي ١٩٦٥ – ١٩٦٦ برزت أعمال فنية ليست لها وظيفة محددة أو غرض أو انها تتعلق بموضوع ما ، كما انها لا تملك رسالة ولا تحدد سوى نفسها، تحت عنوان (الفن المفاهيمي) والذي ينطلق من اتجاهات فكرية خاصة تحاول دمج الفن بالحياة ، كما تحارب التقاليد الفنية ، وتحاول التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ، والتخلص من إشكالية التقليد .

ظهرت هذه الأعمال بشكل واضح في تجمع كبير في العام ١٩٦٩ تحت اسم (مفهوم) [*] في معرض أقيم في متحف ليفركوزن في ألمانيا ، وتوالت بعد ذلك المعارض لتشمل أوربا كلها ، وشارك فيها العديد من الفنانين من مختلف دول العالم .

وتعود بدايات الفن المفاهيمي إلى محاولات (مارسيل دوشامب) في مطلع القرن العشرين ، حيث تأصلت في الستينيات ، مرسخة ان الفن يقوم أساساً على ترجمة الفنان لفكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسباً للتعبير عنها . والحرية في اختيار أي نوع من المواد التي تخدم الفكرة ، دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية ، والمألوفة على أساس ان العمل الفني ليس منتجاً جمالياً بقدر ما هو منتج فكري مترجم تشكيلياً [٢٣٩] .

---

[٢٣٨]. أمهز محمود : مصدر سابق ، ص ٢٩٧ – ٢٩٨ .

[*]. كان المعرض الذي أقيم في متحف ليفركوزن الذي أطلق عليه اسم (مفهوم) قد تبعه معرض كولونيا في عام ١٩٧٤ ، ثم جانيت في بلجيكا عام ١٩٨٠ . للمزيد ينظر : الموقع على شبكة الانترنيت : www.alrabetta.ae .

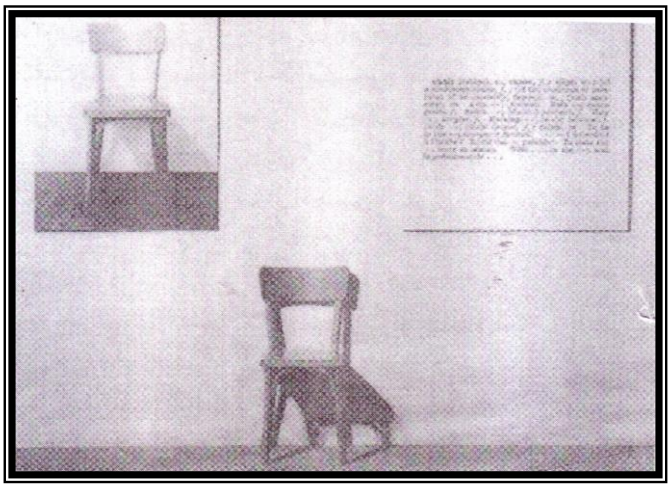
[٢٣٩]. ينظر الموقع : www.alrabetta.ae .

فقد جاء في قاموس الفن التشكيلي ان الفن المفاهيمي : " هو حالة تحويل فكرة وجعلها ملموسة " [٢٤٠].

ويوضحها (سول لويث) بقوله : " الفكرة تصبح آلة تصنع الفن " [٢٤١] . فمع الفن المفاهيمي تصبح الفكرة هي الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه ، أي ان الفكرة تشكل الجزء الأهم في عملية صناعة اللوحة [٢٤٢] .

فقد اشتغل الفنانون التشكيليون خاصة بعد التطور التقني والتكنولوجي غير المحدود ، مع ثقافة الصورة الصناعية والأوراق المطبوعة على الآلة الكاتبة وكل ماله علاقة بالأفكار والفلسفات الجديدة التي تفرض نفسها على كل أشكال الحياة ، فالفن المفاهيمي ما هو إلاّ امتداد طبيعي لتطور اللوحة ، وتفاعل الإنسان المبدع مع مجتمعه الإنساني ، وجعل الفن ذات أبعاد ثقافية فلسفية وجودية عملية . في محاولة دمج الفن بالحياة .

فقد استخدم (جوزيف كوست) [*] في لوحته (كرسي وثلاث كراسي) شكل (٣٣) . كرسياً حقيقياً ، وصورته الفوتغرافية ، وصورة فوتغرافية مكبرة مكتوب عليها التحديد اللغوي لكلمة كرسي .



---

[٢٤٠]. ينظر الموقع : www.algazalischool.com .

[٢٤١]. ينظر الموقع: www.alrabetta.ae .

[٢٤٢]. J. L. Daval: In Art Actual. Annuel Skira. ١٩٧٥. p.٤٢.

[*]. جوزيف كوست (Joseph Kosuth) : فنان مفاهيمي أمريكي ولد في أوهايو ١٩٤٥ ، درس في مدرسة الفنون المرئية في نيويورك ١٩٦٥ – ١٩٦٧ .

شكل (٣٣)

فالفنان هنا استخدم عناصر رمزية لا بهدف خلق أشكال بصرية تعمل كمعادل بصري للمفهوم أو الفكرة ، بل إنه سعى إلى اكتشاف الفكرة لدى المتلقي والتي حاول الفنان التعبير عنها من خلال ما أثاره من أسئلة في ذهن المشاهد . إذ يطرح الفنان على مشاهديه السؤال الآتي : في أي من هذه الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء ، في الشيء ذاته ؟! أم فيما يماثله ؟! أم في الوصف اللفظي له ؟! أو ان بالإمكان التعرف عليه في أي منها إطلاقاً [٢٤٣] . وبذلك فان فكرة الكرسي تتشظى إلى ثلاثة أفكار دون تحديد المعنى الصحيح أو الرئيسي فينفتح المعنى على احتمالات متعددة يكون للمتلقي فيها حرية تحديد معناه ، فالسؤال المطروح كفكرة قد يثير تساؤلات لدى المتلقي وهكذا تتشظى الأفكار ويغيب المعنى المحدد للعمل الفني .

فالعمل الفني بحد ذاته لا يعني شيئاً لدى الفنانين المفاهيمين بقدر ما تعنيه لهم الفكرة ، ويرى (كوست) : " إن جميع الأعمال الفنية بعد مارسيل دوشامب هي أعمال مفاهيمية بطبيعتها لأن الفن خلق (مفاهيمي) .. مضيفاً ان الفن غير موجود في الأشياء الثانوية ، بل هو موجود في مفهوم الفنان عن العمل الفني "[٢٤٤].

وينضوي تحت لواء الفن المفاهيمي مجموعة من الاتجاهات ذات العلاقة التي تعرف بـ (فن الجسد) و(فن الأرض) والتي استهدفت جميعها الابتعاد أو الاستغناء عن العمل الفني التقليدي ، واستعاض الفنان عن اللوحة بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تمس الفن [٢٤٥] . من أجل خلق رؤية جديدة للواقع واختصار المسافة بين الفن والحياة .

وتوصلوا باستبعادهم جميع وسائل الاتصال إلى ما عرف باسم (فن الجسد) [*] باعتماد الجسد كمادة أساسية للعمل الفني شكل (٣٤) إذ يتخلى الفنان المفاهيمي عن كل المقاييس الجمالية , والأخلاقية ... بتخطيه للقواعد والمفاهيم الفنية . " فبعد تنامي الاهتمام بالجسد وشدة التركيز على تمظهراته المختلفة يؤكد حقيقة أن الجسد الطبيعي في ظروف ما

---

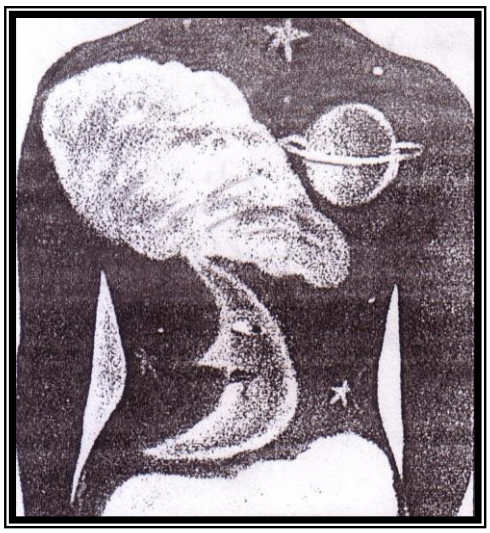
[٢٤٣]. سمث ، ادورد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص ٢٣٢ .

[٢٤٤]. للمزيد ينظر الموقع على شبكة الانترنت : www.fonon.net .

[٢٤٥]. مرسي ، احمد : الاتجاهات المضادة للفن ، مجلة آفاق عربية ، العدد (١٠) ، السنة العاشرة بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١١٧ .

[*]. فن الجسد Body Art : احد اتجاهات الفن المفاهيمي ، يهتم بممارسة التزين على الجسد الإنساني ، من خلال الرسم عليه بأشكال وصور وأفكار شتى ، من قبل بعض الفنانين المستخدمين لهذا الفن .

بعد الحداثة قد اختفى سلفا , وأن ما نحس به بوصفه جسدا ما هو إلا محاكاة فنطازيّة ساخرة لبلاغيات الجسد " [٢٤٦] .



شكل (٣٤)

إن فن الجسد هنا يقوم بعمل تحريضي ويحرك الجمهور بعنف , ففنانو الجسد أخضعوا أجسادهم إلى نوع من الإهانة حسب تعبير الناقد الفني (رايتر) , وفق رؤية عدمية متأثرة بأفكار (نيتشه) في محاولة لتقويض وتفكيك القيم القديمة وخلق تجربة جديدة مغيرة وغير مألوفة . " فعلى سبيل المثال قام فنان الجسد الأمريكي (بروس نومان ١٩٤١ –) بصب أجزاء من الجسد لتوضيح العبارة (من اليد إلى الفم) . علامات ونقشات عملت على الجلد .. فأصبح الجسد الإنساني مساويا للمادة في وجودها وإدراكها البصري . " [٢٤٧] فالجسد هنا أصبح مجرد سلعة استهلاكية . كمعادل موضوعي للإحساس بالقهر والاغتراب الحضاري ، والتشظي الذي يعاني منه الإنسان المعاصر في ظل حضارة الاستهلاك فقد أراد فنانو الجسد التعبير عن ذلك بالسخرية من الجسد الإنساني الذي اصبح هو الأخر وجه من وجوه المجتمع الاستهلاكي ومحاولة إحداث صدمة لدى المتلقي , وهو ما تسعى إليه فنون ما بعد الحداثة بصورة عامة .

كما توصل فنانو (فن الأرض) في محاولة دمج الفن بالحياة إلى نبذ التعقيدات المتعلقة بالأستوديو وقاعات العرض واتجهوا مباشرة نحو الطبيعة والاندماج الكلي بها "

---

[٢٤٦]. ساند هل , كاري : تمثيل الجسد ما بعد الحداثي في حالة الألم , ت : هناء خليف غني , جريدة الأديب , العدد (١٢٦) ، بغداد , ٢٠٠٦ , ص١٤ .

[٢٤٧]. ينظر بودريارد , جان : المجتمع الاستهلاكي , دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه , تعريب , خليل أحمد خليل , دار الفكر اللبناني , بيروت , ١٩٩٥ , ص١٦٩ .

ليجعلوا منها قاعدة لأعمالهم فكان عمل (سيمسون) عبارة عن حاجز حلزوني على شكل دوائر كبيرة صنعت من الحجارة الطبيعية في وسط طبيعي ، لتعبر في آن واحد عن النظام والفوضى ، الصدفة والضرورة ، كظواهر مستمدة من الطبيعة " [٢٤٨] ، شكل (٣٥) .

ان معظم أمثلة فن الأرض هي أفكار بصرية وشكلية للبيئة والطبيعة تشابه ما يقوم به الفنانون الذهنويون خاصة في أعمالهم التي تصنف كـ (فن المستحيل) ، أرض مليئة بالملح ، قاعدة مليئة بالأوساخ ، حقل محصود ، صناديق مليئة بالأحجار وقطع من الجليد ، وقد تقترن أعمالهم ببعض الممارسات العبثية والفوضوية المدجنة .

شكل (٣٤)

ويرى الباحث الفن المفاهيمي باتجاهاته المتعددة ما هو إلاّ إحياء لأفكار قديمة (حداثية) كان (دو شامب) قد أوجدها عام ١٩١٧ حين أعلن أنه يهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي ، وجسد ذلك في عمله الذي اسماه (نافورة) حين أخذ مرحاضاً ووقع عليه وقدمه كعمل فني ، فالأفكار هنا هي الأهم ، وما تثيره الأعمال المفاهيمية في ذهن المتلقي هي الأساس ، محدثة تشظيات في المعنى وانفتاح في الأفكار ، وفق رؤية تفكيكية تنفي تحديد الفكرة وتسعى إلى تقويض الأسس القديمة للعمل الفني .

الفن الكرافيتي : تخريب الرؤية البصرية

---

[٢٤٨]. أمهز ، محمود : مصدر سابق ، ص ٣٠٤ .

يعتبر (الفن الكرافيتي) [*] من الفنون الحديثة التي ظهرت في الثمانينيات من القرن الماضي نتيجة ظروف اقتصادية وسياسية معينة حدثت في مدينة نيويورك الأمريكية كانعكاس لوضع اجتماعي بائس لفئة معينة من الناس تعاني من الكبت والحرمان والفقر المتقع ، حيث أراد ذو الطبقة الفقيرة في نيويورك لفت الأنظار إلى حالتهم الاقتصادية ووضعهم المأساوي ، حيث أخذ مجموعة من الشباب بالرسم والتلوين على عربات القطارات في مترو الأنفاق وجدران الأبنية العامة والخاصة بعبارات تعبر عن وضعهم كنوع من الاحتجاج على كل الأنظمة والقواعد والأعراف الاجتماعية ، وعندما بدأت السلطة تنتبه إلى تفاقم هذه الرسوم وانتشارها قامت بقمعها ومهاجمتها باعتبارها ممارسة تخريبية ذات أثر منبوذ إلى حد اتهامهم بالتدمير والتخريب ، فوضعت قوانين لمنع تداول الألوان والأصباغ ، وضيقت الخناق على هذه الفئة . غير ان الفن الكرافيتي تمكن من الانتصار على جميع محاولات القمع من السلطات وازداد عدد الرسامين الكرافيتيين وانتشرت الرسوم في أماكن أخرى متعددة . لكن بعد ذلك تم احتواء وتدجين هذا الفن والفنان ضمن بنية النظام الرأسمالي الاستهلاكي الأمريكي بما ينسجم وتوجهات فن ما بعد الحداثة في سعيها إلى إبراز حالة التشظي وتأكيد الهامش والمهمش والمبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام .

فقد تزامن الفن الكرافيتي مع ظهور البريك دانسنك (Break Dancing) و(موسيقى الراب) [*] وتتألف من عناصر أسلوب الـ (Hip Hop) الذي أصبح تعبيراً دراماتياً إبداعياً في أوائل الثمانينات [٢٤٩] .

فالفنانون الكرافيتيون فهموا المعطيات البصرية الشائعة المعاصرة ووظفوها بأشكال وصور ، وكتابات كثيفة ومتدافعة وألوان قوية ، وأحجام ضخمة كما هو الحال في (فن القطار) ، شكل (٣٦) إضافة إلى تأثيرات الفراغ ومسطح اللوحة في التعبيرية التجريدية .

(*). الفن الكرافيتي : كلمة (كرافي) ... بمعنى : الخربشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة و... القديمة وجدرانها وقد اكتسبت الكلمة معان إضافية ... جدران الأبنية العامة والخاصة ، وقطارات الأنفاق ... مي : مصدر سابق ، ص ١٨٨ .

(*). موسيقى الراب (Music) ... نة نيويورك ١٩٧٤ وانتشرت انتشاراً واسعاً في أمريكا ، وهي عبارة عن تمرير الاسطوانة إلى الأمام والخلف تحت أبرة الجهاز لخلق إيقاعات جديدة كما دمجت بين التمرير والغناء المرتجل وهو جوهر موسيقى الراب .

[٢٤٩]. حداد ، زياد ، وخالد حمزة : الفن الجرافيتي والمؤسسة الفنية ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد ١٤ ، العدد (٤) ، ١٩٩٨ ، ص ١٢ .

شكل (٣٦)

وكغيره من الحركات الفنية فان للفن الكرافيتي أيضاً علاقات يمكن الكشف عن ارتباطات بالسلوك الإنساني من جهة وتاريخه الفني من جهة أخرى ، فقد تلتقي جذور هذا الفن أولاً بطبيعة تطور الإنسان في مراحل نموه المختلفة ، حيث يتصل الفن الكرافيتي بالتخطيطات العشوائية البسيطة التي يحدثها الأطفال على جدران منازلهم أو على الأرضيات والورق لأداء ما يجول في خاطرهم ، وهي تشبه إلى حد ما تلك الكتابات والرسومات التي تمتلئ بها السجون وجدران المصاعد الكهربائية والحمامات [٢٥٠] .

كما أن علاقة الفن الكرافيتي بالفن الحديث واضحة من حيث تجاوزه لكل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة ، وسعيه للتحرر من كوابح الحداثة من خلال التأكيد على الإيماءات الواضحة والمقياس الضخم والمضمون الأسطوري والتجديدات الثورية ، وكذلك الصور البدائية ، كما هو الحال في أعمال الفنان (كيت هارينج) [*] الذي استعمل الألواح السوداء الموجودة في محطات مترو نيويورك مسطحات يرسم عليها بالطباشير بسرعة تجمع بين مفردات لشخصيات كرتونية مثل الكلب النابح والدولفين والطبق الطائر ممتزجة بهالات وعلامات كالقلب والهرم ، تميزت بالسحر والواعظية .

كما لجأ الفنان (أنتوني لميوا) [*] إلى توصيل رسائله بوضع الصورة والنص جنباً إلى جنب مستخدماً عمليات تجارية كما في تقنيات الإعلانات ، شكل (٣٧) .

---

[٢٥٠]. المصدر السابق نفسه ، ص ١٢ – ١٤ .

[*]. كيت هارينج Keith Haring : ولد عام ١٩٥٨ ، يعتبر عميد الفنانين الكرافيتين في أمريكا .

[*]. انتوني لميو Annette Lemieux : ولد عام ١٩٥٧ ، فنان كرافيتي أمريكي .

شكل (٣٧)

اتسم الفن الكرافيتي بغزارة الإنتاج وكثرة أعداد الفنانين الذين يتزايدون باستمرار ، وتعددت معهم الأساليب والمفردات ، فقد أدخلت مناظر الطبيعة ، وعوالم الفرح ، ومناظر الجنة والنار ، كما تم إدخال عناصر الظلال ، والحروف المتداخلة والتأثيرات ثلاثية الأبعاد (البعد الوهمي) ، والنجوم والإعلانات ولوحاتها وورق العملات مثل ورقة الدولار إضافة إلى عناصر الغيوم والفقاعات، والأسهم والأسماء وغيرها . لذا أصبحت التكوينات أكثر تنوعاً وتعقيداً ، كما أن حجم اللوحة الكبير الذي يتراوح من مساحة عربة قطار واحدة إلى مساحة تغطي عدة عربات ، وقد لازم هذا المقياس زيادة سرعة التنفيذ باستخدام تقنية الرش الذي أدى إلى ظهور صيغ جديدة للأعمال الجرافيتية .

ويستخلص الباحث مما تقدم ان الفن الكرافيتي لم ينشأ اعتباطاً ، أو مصادفة بل أنه يمثل امتداداً للفنون التي ظهرت نتيجة انتشار مفهوم العدمية وتأثير الأساليب الدادائية وهبوط القيم الفنية والجمالية وظهور مفهوم التدمير الداخلي للفن وظهور فلسفات النص المفتوح التي تبيح التأويل والتفسير والتفكيك ، مما جعلت من العمل الفني حقلاً مناسباً للفنان للتعبير عن حالة التشظي التي اتسمت بها أغلب فنون ما بعد الحداثة ، ومثلت انعكاساً لحالات التشظي التي يعيشها إنسان العصر الراهن ، عصر التطور التكنولوجي السريع والاستكشافات الجديدة ، عصر العولمة ووسائل الاتصال المتعددة ، وفقدان الهوية ، ليصبح كل شيء مباح ، مفتوح ، متشظي بلا حدود .

المبحث الثالث

ملامح التشظي في الرسم العراقي المعاصر

تمهيد

بعد ان جرى التعرض إلى موضوعة التشظي في الرسم الحديث ضمن المبحث الثاني للإطار النظري .. سعى الباحث في هذا المبحث إلى الكشف عن آليات التشظي في الرسم العراقي المعاصر ، والى إيجاد مقاربات حداثية وما بعد الحداثية بين الفن العراقي المعاصر وما وصل إليه الفن في العالم . في محاولة لكشف حقيقة مسار حركة فن الرسم في العراق .

كما ان الخوض في تقصي موضوعة التشظي في الرسم العراقي المعاصر يتطلب تعرف البدايات الأولى ومتابعة الظروف والمتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي حدثت في مجالات الحياة كافة .

فمن المعروف ان الفن مرآة تعكس صور الحياة وتكشف عن علاقة الفنان ببيئته وتفصح عن تفاعله معها سلباً وإيجاباً ، ومن المعروف أيضاً انه بتقدم الحضارة الإنسانية تظهر هناك حقائق جديدة بينما تتساقط وتختفي حقائق أخرى ، وتبرز إلى الوجود حيثيات جديدة بدلاً عن القديمة بحكم التجديد والتطور والتغيير الذي يرافق هذا التقدم . فقد امتازت المسيرة الحضارية الإنسانية عبر العصور بالقدرة على الابتكار والتنوع في شتى المجالات الحياتية ومنها الفن .

ولعل التجديد في الفن كان يرمي في إحدى حالاته إلى تغيير الشكل من خلال تجاوز الشكل الواقعي وخلق أشكال جديدة ، وتدمير الأشكال التقليدية لخلق رؤى إبداعية تناسب روح العصر الحديث ، تكون قادرة على التعبير بشكل أدق عن الذات الفنية والتعبير عن هموم ومعطيات الواقع بوعي فني وثقافي ووطني بأساليب متنوعة وتقنيات متطورة مختلفة .

وقد قام مؤرخو الرسم العراقي المعاصر بتقسيم حركة الرسم في العراق إلى مراحل وفترات وعقود . يرى الباحث ان هذا التقسيم غير صحيح ، فلا يمكننا حصر أو تحديد الفترات بمقاييس زمنية محددة ودقيقة ، فالمراحل الزمنية متداخلة، والحدود بينهما مشتركة وتكمل أحداهما الأخرى ، لكن رغم ذلك اعتمد هذا التقسيم فقط ليساعدنا على تحديد نوعية

الانتقالات التي مر بها الرسم العراقي المعاصر عبر مسيرته التي امتدت إلى أكثر من مئة عام ، ويتلمس الباحث استكشافات جذور التشظي ضمن مسيرة حركة الرسم العراقي المعاصر ، ورصد التجارب الفنية الأكثر قدرة على التعبير عن موضوعة التشظي .

مرحلة التأسيس

ان ما وصل إليه الرسم العراقي المعاصر اليوم من رقي وتقدم وازدهار ، فان ذلك انما مر بمراحل تأسيسية .. وان محاولة البحث عن جذور الفن العراقي المعاصر يقودنا إلى بداية القرن العشرين .

فقد قطع الفن التشكيلي العراقي عبر مسيرته الإنسانية شوطاً مهماً في علاقته بالأشياء وتشكله مع أحداث العالم محققاً وجوداً فعلياً لذاته من خلال سلسلة من الإنجازات الشاملة ، كان قد بدأها مجموعة من الرسامين الهواة أصطلح على تسميتهم بـ (الفنانين الأوائل) الذي يقف في مقدمتهم عبد القادر الرسام ، محمد سليم ، عاصم عبد الحافظ ، محمد صالح زكي " حيث كان أغلبهم ضباطاً في الجيش العثماني ، فقد تمكن لهم رفد هوايتهم بالرسم وتطويرها بالدروس الأكاديمية التي كانت من مقررات منهج الكلية الحربية في استنبول أيامها " [٢٥١] ، وقد ترك هؤلاء الفنانون منذ حوالي عام ١٨٩٠ مجموعة كبيرة من الأعمال التي تقع تحت انجذاب سحر الطبيعة البغدادية الخلابة " ولم تتح لهؤلاء الرسامين الأوائل أية إمكانات أسلوبية ، عدا محاكاة الطبيعة وتصوير الحياة الجامدة والموضوعات الاجتماعية التقليدية " [٢٥٢] .

ففي حدود الزمن الفني الذي عاشوه ، فقد كانوا يعملون بمقتضى الأساليب الفنية التي انتقلت من أوربا إلى الأمبروطورية العثمانية آنذاك . فكانت بدايتهم البسيطة متمثلة في إنتاج عدد كبير من المناظر الطبيعية لأجواء العراق وبيئته المحلية بطريقة تقليدية في نقل المواضيع بشكل حرفي ، بالإضافة إلى رسم بعض الصور الشخصية . مما أعطى تلك الأعمال صفة الهدوء والسكينة بعيداً عن أية مغامرات أو تمردات أسلوبية .

---

[٢٥١]. آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١، دار آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ٢٨ .

[٢٥٢]. كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠، ص ١٢ .

فأعمالهم كانت مجرد جهود فنانين في تصوير الطبيعة ونقلها أو محاكاتها حرفياً ، فجاءت أعمالهم أقرب إلى التصوير الفوتوغرافي الساكن منه إلى العمل الفني الخلاق [٢٥٣] .

ويرى الباحث ان مرحلة التأسيس أو التمهيد كانت محاولة محاكاة المرئيات والأشياء وتطبيق قواعد الرسم التقليدية ، بحدود حرفية النقل الواقعي بعيداً عن أية تشظيات سواء في اللون أو الشكل أو المعنى ، ولم تكن هناك بوادر للاهتمام بفلسفة محددة أو الاقتداء بمدرسة فنية معينة ، بل عدم وجود قضية محددة ، كما ان النقد التشكيلي في العراق آنذاك يقف بحدود الوصف . لكن تلك الأعمال تبقى ذات قيمة فنية توثيقية بالنسبة لتاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق .

لقد استمرت هذه المرحلة إلى عشرينات القرن العشرين ، إذ " أشر عام ١٩٢٢ إقامة أول معرض في بغداد ضمن فعاليات مهرجان سوق عكاظ .. ثم تلاه حدث المعرض الصناعي عام ١٩٣١ ، لمعت فيه أسماء ، كأكرم شكري ، فتحي صفوت ، جواد سليم ، ثم حافظ الدروبي الذي سيتبع هذه المشاركة بإقامة معرضه الشخصي الأول عام ١٩٣٦ " [٢٥٤] .

كما ان عقد الثلاثينات " شهد تحولاً هاماً كان من نتائجه ان انعكس على طبيعة حركة الرسم في العراق ، وهو تخصيص الدولة العراقية منذ عام (١٩٣١) ميزانية متواضعة لإرسال البعثات الفنية لدراسة فن الرسم والنحت في أوربا حيث أرسل أول مبعوث [*] خارج العراق ليتلقى دراسته في معاهد الغرب ، ويلتقي بالعالم الجديد خارج حدود البيت القديم " حسب تعبير نوري الراوي [٢٥٥] .

بعدها أرسل فائق حسن إلى باريس ، وعطا صبري وحافظ الدروبي – إلى روما ، تبعهم بعد ذلك جواد سليم إلى باريس سنة ١٩٣٨ . وتوالت بعد ذلك البعثات والرحلات الجماعية والفردية لهؤلاء ولغيرهم من الفنانين [٢٥٦] .

فبعدما كان فن الرسم يمارس كهواية من قبل عدد قليل من الرسامين ، ولا يألفه الجمهور ، أصبح الرسم يثبت وجوده شيئاً فشيئاً ، وأخذ الجمهور يؤم هذه المعارض .

---

[٢٥٣]. يوسف ، هاني حنا : الملامح المميزة في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٢٤ .

[٢٥٤]. آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، مصدر سابق ، ص ١٩٠ .

[*]. يتمثل بالفنان أكرم شكري الذي درس الفن في إنكلترا عام ١٩٣١ .

[٢٥٥]. الراوي ، نوري : حركة الفن العراقي في أيامها الأولى ، مجلة المثقف العربي ، وزارة الإعلام، العدد (٤) ، السنة الثالثة ، بغداد ، ١٩٧١ ، ص ٤١ .

[٢٥٦]. سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، فن التصوير ، مطابع وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٧ ، ص ٤٩ .

كما ان لتأسيس معهد الفنون الجميلة عام ١٩٣٦ ، وبروزه كمؤسسة فنية تعليمية – على الصعيد الرسمي – أثره الكبير في نشر الثقافة التشكيلية والوعي بين المهتمين والمثقفين من الناس ، حيث اقتصر المعهد في بداية تأسيسه على فرع الموسيقى . ومع عودة الفنان فائق حسن من بعثته إلى فرنسا ، حيث كلف بتأسيس فرع الرسم عام ١٩٣٩ ، وتلاه عام ١٩٤٠ تأسيس فرع النحت الذي استقل عن الرسم بعد إشراف الفنان جواد سليم العائد من روما [٢٥٧] .

كان هذا بداية لتبلور الحركة التشكيلية العراقية ، فما ان عاد إلى أرض الوطن بعض طلاب البعثات بعد دراستهم في أوربا ، حتى بدأت الحركة التشكيلية في العراق تشهد ثمرة لقاء مع التجارب المتقدمة – تقنياً – في أهم عواصم العالم آنذاك .. (لندن ، روما ، باريس) . فقد تأثروا بالاتجاهات الأوربية الفنية التي كانت سائدة آنذاك وبدأوا بنقل هذا التأثير عند عودتهم إلى أرض الوطن ، بعد ان شعروا بالتغيير والتحول في نظرتهم إلى الواقع ، فلم يكن الفن العراقي في الجهة المقابلة أو في موقع المواجهة مع الآخر ، وانما أصبحوا في موقع التفاعل مع التطورات في الحياة . إذ ان تلك البعثات كان لها دور بارز في حركة الرسم العراقي المعاصر فكرياً وأسلوبياً .

وهكذا بدأت الحركة الفنية في العراق ترتبط شيئاً فشيئاً بالفكر العالمي عن طريق اهتمام الفنان العراقي بالأساليب الأوربية وتقديس العمل الفني لذاته بعد ان كان وسيلة للتعبير عن الهواية الشخصية في رسم المنظر الخارجي للطبيعة [٢٥٨] .

لقد استطاع الفنان العراقي ان يوظف جزء من الخبرات والتقنيات والأفكار أحياناً ، والتي اكتسبها نتيجة احتكاكه بالفن الأوربي في خدمة وبناء وتأسيس حركة فنية تشكيلية عراقية معاصرة .

إذ كشف (أكرم شكري) عن محاولاته البكر في جعل العمل الفني سائراً في ركاب الحديث ، وان بدت معالجاته تتجه في جانب واسع النطاق إلى التوفيق بين الشكل والمستعار من الرسم الأوربي مع محاولة توظيف لصالح المناخ المحلي ، وكان ان استفاد من رسومات التعبيرية التجريدية ، وتحديداً عند (بولوك) على انه منح تلك المؤثرات بعداً رمزياً [٢٥٩] .

ويبدو ذلك التأثير واضحاً في بعض أعماله التي عالجها بطريقة جديدة في ذلك الوقت تختلف عن ما كان سائداً في الرسم العراقي في تلك المرحلة . فـ (أكرم

---

[٢٥٧]. المصدر السابق نفسه ، ص ٧ .

[٢٥٨]. آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، مديرية الثقافة العامة دار الحرية للطباعة ، مطبعة الجمهورية ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص ٧ .

[٢٥٩]. عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي ، حداثة تكييف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص ٩١ – ٩٢ .

شكري) اعتمد التعبير الشخصي والعفوية ، والحرية في استخدام المعالجات التقنية ، وتجنب المراقبة العقلانية إلى حد ما في مواجهته للوحة . شكل (٣٨) . فتبدوا أعماله التي حاول فيها ملئ فضاء اللوحة بالخطوط الملتوية والمتقاطعة مستفيداً مما تقدمه الصدفة من عوالم جديدة ، والتي قد لا تبدو للبعض سوى مجموعة ألوان وخطوط متشظية ومتناثرة على كل أجزاء اللوحة دون ان يكون هناك شكل مركزي أو نقطة نظر محددة . مسجلاً بذلك حالة تشظي في العمل الفني ، مظهراً بوادر التحول في طبيعة اللوحة التشكيلية العراقية ، مما شجع على إمكانية التجاوز وكسر القواعد المتعارف عليها في الفن آنذاك ، وتحطيم الشكل التقليدي للوحة . وان كانت هذه المحاولة ، أخذت طابع التأثر بالفن العالمي .

شكل (٣٨)

ومع بداية الأربعينيات شهد الفن التشكيلي في العراق تحولاً جديداً بقدوم بعض الفنانين البولونيين [*] في السنوات الأولى للحرب العالمية الثانية .. وكان لوجود هؤلاء الفنانين أهمية في تشكيل الحوافز التي رافقت الرسام العراقي إلى النظر بمنظار جديد في الأسلوب ، واللون ، وأعطته زخماً في البحث والتجريب ، وكسر النماذج السابقة ، ومحاولة ابتكار آليات جديدة في انتاج العمل الفني . " وقد لعب هؤلاء الفنانون دوراً مهماً

[*]. أمثال : (ياري توبوليسكي ، جابسكي ، ماتوشال ، والأخوان هارا) كانوا قد تتلمذوا على أسلوب الفنان الفرنسي (بير بونار) .

في تغيير المفاهيم التي كانت تسيطر على الفن العراقي آنذاك ، ودفع الفنانين إلى تجاوز الأساليب الأكاديمية " [٢٦٠] .

فظهرت إلى الوجود أساليب أكثر حداثة بالنسبة لتجربة الفن العراقي ، وأكثر معاصرة بالنسبة لتجربة الفن الأوربي . " وقد أدى الصراع الحاد بين أساليب الفنانين العراقيين إلى حدوث تبرعم نوعي ، وانشطارات تشكلية ، وتحولات مضمونية " [٢٦١] .

إذ شهدت بغداد تطوراً جديداً ونزوعاً نحو الفن الحديث خاصة الأسلوبين التجزيئي والتنقيطي ، وظهرت بوادر التشظي في الشكل واللون عند كل من الفنانين ، فائق حسن ، وجواد سليم ، حتى بلغ الأمر لدى الأول ان جعلها أسلوباً مدرسياً لديه يفرضه على طلابه [٢٦٢] .

وقد ساعدت طبيعة الفترة الأربعينية فنياً على ان تكون أرضاً خصبة لنمو بعض التأثيرات الأوربية ، فرغبة الفنان في تحصيل الخبرة ومواكبة الحركات الفنية العالمية بدعوى المعاصرة ، جعل من هذه الفترة زاخرة بذلك المزاج بين الأفكار والأشكال التي كانت تستقي من مصادر محلية وعالمية أو بمزجها الاهتمامات المحلية والسائدة بالاتجاهات الأجنبية [٢٦٣] .

كان ذلك بداية مشوار رحلة فنية جديدة جاءت بمعطيات فكرية وان كانت امتداد لنتاج السنوات السابقة فانها بحق تعتبر مرحلة انتقالية جديدة حقق فيها الرسم العراقي المعاصر خطوة نحو تحديد وتحقيق بدايته الصحيحة .

" فقد كانت فترة الأربعينيات بالنسبة للفن العراقي المعاصر فترة انطلاقة وتحول عن المفاهيم الساذجة والأكاديمية نحو التجديد والانطلاق عبر التقنية الحديثة " [٢٦٤] .

وهذا ما سنلاحظه جلياً عند فناني جيل الخمسينيات والأجيال اللاحقة ، والتي شكلت بمجملها ملامح الفن التشكيلي العراقي المعاصر , إذ يرى الباحث ان الفن التشكيلي في العراق ارتبط بالفن العالمي عن طريقين ، الأول : عن طريق طلبة البعثات الدراسية وتأثرهم بالمدارس الفنية الحديثة – إذ نقلوا معهم التقنيات الجديدة التي سادت في عواصم الفن العالمي ، والطريق الثاني : جاء بواسطة قدوم بعض الفنانين البولونيين إلى العراق والذي فتح الباب لتجاوز الشكل التقليدي للعمل الفني مما مهد بشكل كبير لإحداث خروقات

---

[٢٦٠]. آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ .

[٢٦١]. المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٢ .

[٢٦٢]. الجادر ، خالد : واقع الحركة التشكيلية في العراق ، جريدة التشكيلي العربي ، العدد (٥) ، إصدار المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص ٣ .

[٢٦٣]. يوسف ، هاني حنا : الملامح المميزة في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٩٢ .

[٢٦٤]. آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، مصدر سابق ، ص ٧ .

في بنية اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة . وهو ما سنتلمسه ابتداءً من عقد الخمسينيات ، والذي يعتبره البعض البداية الحقيقية للفن التشكيلي العراقي المعاصر .

عقد الخمسينيات (١٩٥٠ ــ ١٩٦٠)

مع بداية الخمسينيات بدأت تظهر في الأفق بوادر فنية جديدة للعمل الفني تختلف عن المفاهيم التي كانت سائدة آنذاك ، حيث شكل جيل الخمسينيات (الرواد) أساساً متيناً للحركة التشكيلية في العراق ، وهذا الأساس بلا شك يرتبط بمناخ خاص ساعد ذلك الجيل على النهوض بحركة رائدة ما تزال آثارها قائمة حتى الآن كأفكار عامة حول الفن .

فقد مثل هذا الجيل تحولاً جوهرياً في الانفتاح على مظاهر الرسم الأوربي، واستيعاب خصائصهم التقنية والشكلية ، الأمر الذي ساهم في تقليص الفجوة مع ما يجري من تنامي مطرد في نهضة الرسم الأوربي الحديث .. وإيلاء السطح التصويري مزيداً من الاهتمام واعتباره نداً للعالم العياني ، والكف عن مواصلة الرؤية السطحية للأشياء ، النظرة التي سادت مع فجر نهضة الرسم العراقي مع أوائل هذا القرن [٢٦٥] .

فبعد عودة الرسامين من دراسة الفن في لندن وباريس وروما في وقت كانت تعيش فيه أوربا نكبات الحربين العالميتين ، وما تركته هذه الحروب من ردود فعل عنيفة في الفكر الإنساني .. حيث ساد التمزق أشكال التعبير الفني وعكس بدوره المعاناة العامة متجسدة في أعمال الكثير من الرسامين والنحاتين بوجه خاص (كاندنسكي ، بيكاسو ، براك ، شاجال ، وجاكوميتي) ، ومن هذه التيارات المضطربة والمنغمسة في عالم التمزق النفسي والفكري ، استشف الفنانون العراقيون رؤياهم عبر بلورة الأحداث المحلية ، ومحاولة إيجاد فن ذات طابع محلي خاص .

ومع إطلالة الخمسينيات وعودة جملة من الفنانين الموفدين إلى الوطن ، أقيمت التجمعات الفنية ، وعملت كل منها على إحداث خروقات سواء في الشكل أو المضمون ، وفتح الباب واسعاً لحرية التجاوز وكسر الرؤية التقليدية والاندماج بما يحدث في العالم من تطورات في مجال الفكر والفن ، فظهرت الدعوات إلى ضرورة الارتقاء بالفن وتحديد غايته وموقفه مما يجري على الساحة من أحداث سياسية وفكرية .

ان العقد الخامس من القرن العشرين بالنسبة للحركة التشكيلية العراقية هو عقد الدعوة إلى اكتشاف الذات الفنية والتعبير عن هموم ومعطيات الواقع القائم آنذاك بوعي فني وثقافي ووطني بأساليب متنوعة وتقنيات متطورة ومختلفة .

---

[٢٦٥]. الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٩٣ .

ومن الجدير بالاعتراف ان ما أحدثته فترة الخمسينيات من القرن العشرين من تغير في فن التصوير . إذ مر بتحولات فريدة كانت أساساً معتمدة على تعاطف عميق مع رسوم (جورج براك وبيكاسو) وشفافية (ماتيس) الإعلانية في بعض آثاره القليلة [٢٦٦] . مما دفع بعض الرواد – الكلاسيكيين – إلى اتهام الفن العراقي بالتبعية للفن الغربي ، يقول الفنان حافظ الدروبي : " الفن عندنا يعاني السيطرة الغربية في جوهره ، وفي مظهره .. فالفن عندنا غربي في مجموعه " [٢٦٧] .

على ان التقليد ليس عيباً على الفنان إذ ما طلع على تجارب الآخر والإفادة منها في عمله .. " فبيكاسو تأثر بالفن الزنجي ، وفان كوخ تأثر بالفن الياباني " [٢٦٨] .. وهكذا فليس مسألة التأثير مسألة سلبية على الفن .

عموماً ان هذا الجيل ارتبط بأسماء بارزة ومحددة .. وهم فائق حسن ، وجواد سليم ، وحافظ الدروبي ، وشاكر حسن آل سعيد ، فقد استطاع هؤلاء الفنانون وغيرهم ، بمكوناتهم العامة ان يتجاوزوا مرحلة التأسيس إلى مرحلة الإبداع ، وان يحدثوا تشظيات كبيرة في بنائية اللوحة التشكيلية العراقية ، وان ينهضوا بالفن إلى مرحلة جديدة مواكبة لما يجري في العالم من أحداث ومتغيرات، من خلال تأسيس الانتماءات الشكلية التكوينية ومحاولتهم الدائمة والفاعلة في كسر الشكل النمطي للوحة التشكيلية العراقية ، والخروج عن مواصفات العمل التقليدي، عن طريق الإجراءات الفنية التي اعتمدت التغيير في الشكل والمضمون ، وتكريس مظاهر الوعي بالحداثة بالمعنى الذي جعل الرسم العراقي سائراً في ركاب العصر .

فبعد عودة (جواد سليم) و (فائق حسن) أبرزت ملامح الأشياء في الطبيعة وتفكيكها ثم إعادة ببنائها من جديد ، من خلال رؤية أكثر وعياً بعالم الحس الموقض لعلاقات الجمال بين العين والذهن والعاطفة ، وبين اللوحة [٢٦٩] .

لقد استهل العقد الخمسيني بتأسيس (جماعة الرواد) [*] عام (١٩٥٠) " محددين هدفهم بالبحث عن التعبير الحر المتدفق لطبيعة الأرض والناس " [٢٧٠] .. كما إنهم لم يكونوا بعيدين عما يجري من تقلبات الرسم العالمي ، وهو ما انعكس بقوة على طرائق العمل ونمط الصياغات الفنية بما في ذلك رسوم الطبيعة .. وقد تعددت وتباينت الأساليب

---

[٢٦٦]. الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، السلسلة الفنية (١١) ، ١٩٧٢ ، ص ٢٤ .

[٢٦٧]. الدروبي ، حافظ : مشكلة الرسم العراقي المعاصر ، مجلة الآداب البيروتية ، العدد الأول ، كانون الثاني ، بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ٧ .

[٢٦٨]. كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧، ص ١٣ .

[٢٦٩]. الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٧ .

[*]. ضمت الجماعة الفنانين : (فائق حسن ، زيد صالح ، إسماعيل ناصر ، إسماعيل الشيخلي ، عيسى حنا ، محمود صبري ، فاروق عبد العزيز ، قتيبة الشيخ نوري ، خالد القصاب ، سوزان الشيخلي ، غازي السعودي ، نوري الراوي ، قحطان المدفعي ، نوري مصطفى بهجت ، غالب ناهي ، حسن عبد علوان) .

[٢٧٠]. سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٦٥ .

الفنية المطروحة ، دون ان يكون هناك أسلوب محدد لممارسة العمل الفني ، وفق مبدأ التجريب .

ان تلك الأساليب طغى عليها فعل الرسم دون المشاغل الجماعية والتنظيرية إذ يقول (نوري الراوي) : " لقد عثرت هذه الجماعة على منظورها الخاص ، ليس من خلال الفلسفة ، بل من خلال المحاولات التشكيلية المتسمة بطابع التجريب " [٢٧١] .

فكانت تجريبية فائق حسن ، تبحث عن أسلوب عراقي يلائم روح العصر ، ويتماهى مع ما وصل إليه الفن العالمي الحديث . فبعدما كانت لا تدفعه في عمله إلاّ الفطرة والموهبة ، اصطدم في (باريس) أثناء فترة دراسته في البوزار [**] بعالم جديد ، وأطلع على نتاجات فنية رائعة في متاحف فرنسا وصالات العرض العديدة ، وبالموجات الجديدة التي اجتاحت أوربا آنذاك ، كما ان للقائه مع الفنانين البولونيين أثر كبير في بناء شخصيته الفنية . " فبدأ التأثير النفسي يأخذ مجراه إلى شبه قرار داخل ذات الفنان ، وأظهرت لوحاته في حينها – وهي دراسية – التمزق الذي عاناه ، وهو امتداد بلوري للتمزق الفكري الذي كان يعانيه المفكرون والفنانون الفرنسيون خلال سني الحرب العالمية الأولى " [٢٧٢] .

ومنذ ذلك الحين مر فنه بمراحل يذكرنا كل منها ، على نحو ما بأحد التيارات التي سادت بالتعاقب المشهد الأوربي .. من الانطباعية إلى التكعيبية ، ثم إلى التجريد ، وبعدها إلى التعبيرية ، وأخيراً إلى ضرب من الواقعية [٢٧٣] .

ففي فترة الخمسينيات ، وعبر هذا التحول المفاجئ من معالجة إلى أخرى ، ومن طريقة إلى ثانية ، كان (فائق حسن) كثير الشوق إلى رسم المواضيع البيئية برغبة جارفة .. ثم تحول بعدها إلى ما يسمى اليوم بـ (التاشية) [*] .

فقد اهتم (فائق حسن) بالألوان كثيراً ، إذ يعد من الرواد الأوائل في التجارب اللونية ، واحد الرسامين الذين شغلوا باللون بحثاً عن عناصر جديدة ، فأصبح اللون بالنسبة له غاية ووسيلة في نفس الوقت ، لتمثيل ذاته بما تحسه الذات اتجاه الأشياء من حولها .

---

[٢٧١]. الرواي ، نوري : خالد القصباب شعريات المكان ، جريدة القادسية ، صفحة رواق القادسية ، الاثنين ، ٢١ / ٥ / ١٩٩٠ ، بغداد ، ١٩٩٠ .

[**]. البوزار : المدرسة العليا للفنون الجميلة في فرنسا .

[٢٧٢]. الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٤٦ .

[٢٧٣]. جبرا ، إبراهيم جبرا : جذور الفن العراقي ، مطابع الدار العربية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١٤.

[*]. التاشية Tashism : طريقة أداء فنية تستخدم بقع لونية متجاورة لاتدل على شيء معين ، حيث تشعر العين بالمساحات اللونية المتقاربة والتي لا توحي بموضوع سوى الذي يحدد معالمها الخط . للمزيد ينظر : الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٤٧ .

فتبدو لوحاته (التاشية) – إذا ما جردناها من الخط – " كبقع تلقائية أو كالغيوم المختلفة الأشكال ، وخاصة تلك المتقطعة في يوم ممطر شديد الرياح "[٢٧٤]. حسب تعبير شوكت الربيعي .

ان لوحاته تلك يحدد ملامحها الخط الخارجي فقط ، وإذا ما استبعدنا الخط من تلك الأعمال فإننا نلحظ بقع من الألوان في مساحات مختلفة متناثرة بتلقائية على سطح اللوحة ، فتبدوا لوحاته غنية بالمساحات اللونية المفككة والمقسمة ، مما أحدث تشظيات بالمساحات اللونية ، عمل الخط على جمعها في موضوع واحد . شكل (٣٩) .

شكل (٣٩)

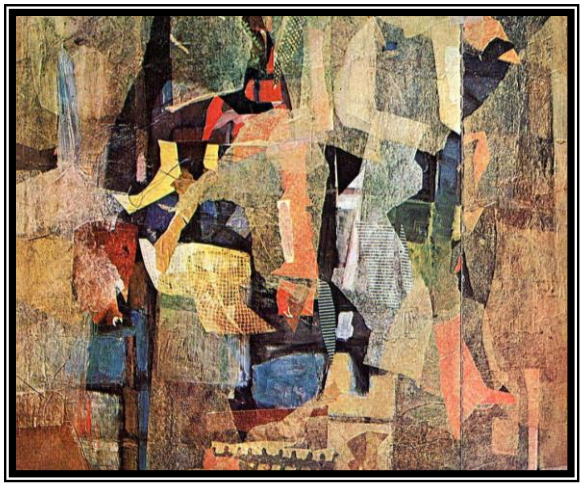
كما ان فائق حسن انصرف بعدها إلى التجريد ، إذ جعل يستوحي الكثير مما يرسم الفنون الشعبية ، فهو يوازي مساحاته اللونية فيما يشبه التركيب الهندسي ، أو يوزعها بحيث توحي بأنها مواقع أثرية قديمة [٢٧٥] . إذ جاءت هذه الفترة من أغنى فترات حياته الفنية ، حيث امتازت بالتحديث ، وكانت أعماله التجريدية في معظمها عبارة عن أشكال ومساحات لونية متناثرة ومتشظية في فضاء اللوحة ، ضمن أسلوب يعتمد العلامات المتحررة والمفتوحة على العالم الداخلي للفنان ، في محاولة لقطع الصلة بالشكل المادي والطبيعي والاقتراب من الجوهر اللامرئي وليستجيب للضرورة الداخلية والتحرر من العلاقات التقليدية ، بل وتقنيات الرسم المتعارف عليها في ذلك الحين ، باستخدامه أسلوب (الكولاج)، بالإضافة إلى إدخاله مواد جديدة أخرى إلى السطح التصويري كالورق وقطع

---

[٢٧٤]. الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٤٧ .

[٢٧٥]. جبرا ، إبراهيم جبرا : جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص ١٧ .

القمـاش و(الجنفـاص) وغيرهـا ، ممـا أحـدث خرقـاً جديـداً للسـطح التصـويري وتشـظياً بالمجال البصري من خلال تناثر الأشكال في علاقات مفتوحة تخلو من نقطة نظر محددة ، أو مركز . شكل (٤٠) .



شكل (٤٠)

إن التنوع في الأساليب والتجارب عند الجماعات الفنية أو عند الفنان الواحد ، والتي خلقتها المتغيرات والمؤثرات الخارجية ، يظهر مدى جدية البحث للتوصل إلى نتائج جديدة ، مما أعطى قناعات خاصة لكل فنان على صعيد الرؤية الجمالية والأسلوبية .

لقد بدأ (جواد سليم) البحث عن نصوص بصرية تتناص مع الأساليب الأوربية ، واستغراق العمل الفني قريباً من الفكر بمعطيات روحية ، مهدت لظهور تحولات أسلوبية .. من خلال التوفيق بين (المحتوى / الموضوع) والشكل عبر بنية الأسلوب [٢٧٦] .

لقد كانت (جماعة بغداد للفن الحديث) [*] عام ١٩٥١ بداية أطلاق بذور الحداثة الفنية والفكرية على صعيد العمل الفني في العراق .. وتحقق التحول من الرسم بأسلوب توثيقي واقعي انطباعي إلى الأسلوب الحديث , وبالتالي أصبح الفن أكثر جدية في التعبير الحقيقي عما يستوجب التعبير عنه , وليس بحدود المحاكاتية النمطية والحرفية والتوثيقية والتسجيلية لحيثيات الواقع الاجتماعي والإنساني والالتزام الحضاري في استلهام التراث ,

---

[٢٧٦]. آل سعيد ، شاكر حسن : مقالات في التنظير والنقد الفني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٤ ، ص ٧٦ .

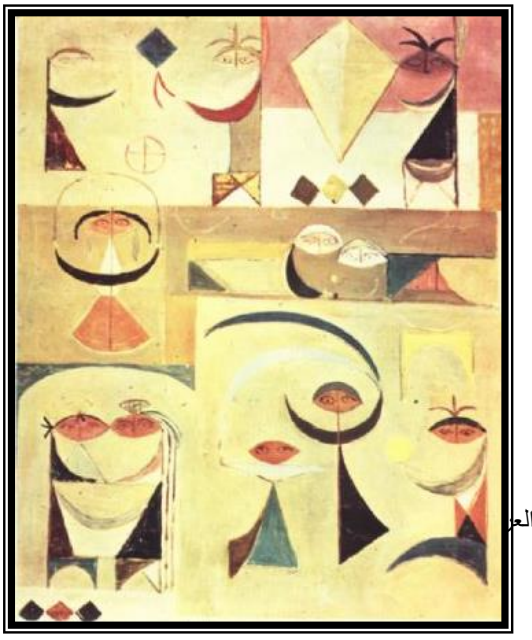
[*]. جماعة تزعمها (جواد سليم) وضمت كل من (شاكر حسن آل سعيد , محمد الحسني , جبرا إبراهيم جبرا , قحطان عبد الله , محمد صبري , فاضل عباس , نزار علي جودة , نزيهة سليم, لورنا سليم , كانثي رود , محمد غني حكمت , علي الشعلان , خليل الورد , عبد الرحمن الكيلاني , حافظ الدروبي , خالد الرحال , بوغوص بابلونيان , إسماعيل فتاح , إبراهيم العبدلي, سلمان عباس , محمد عارف , ميران السعدي , احسان الملائكة , خضير الشكرجي , ثريا نواب , رسول علوان , طارق مظلوم , فؤاد جهاد) . ينظر : آل سعيد , شاكر حسن , جماعة بغداد للفن الحديث , مجلة آفاق عربية , العدد (٢) السنة (١٤) , بغداد , ١٩٧٨ , ص٩٨ .

حيث طرحت هذه الجماعة فكرة التراث العربي الإسلامي واستلهام خصائص وفق رؤية عصرية ومحاولة ربطها بالقيم الفنية الحديثة وبناء صياغات قائمة على التزاوج الحضاري . فارتبطت هذه الجماعة بتقليد الفن الأوربي من حيث الأسلوب من جهة ، ومحاولة اكتشاف عناصر التجديد والمعاصرة واستلهام التراث الحضاري من جهة أخرى .

فقد أعلنت (جماعة بغداد) في بيانها : " أنهم لا ينفصلون عن ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم , ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعا خاصا وشخصية مميزة " [٢٧٧] .

وقد أستطاع (جواد سليم) أن يعبر بشكل رائع عن هذه الجماعة في معظم أعماله التي أنجزها في تلك الفترة . فقد درس الفن السومري والآشوري والمصري القديم , كما درس رسوم الواسطي والفنون العباسية , فضلا عن فنون الغرب والتيارات الحديثة التي ساهمت في منحه قدرات متطورة في توظيفاته للتراث , جعلت منه ظاهرة بارزة في الفن العراقي .

فجواد سليم يحاول إيجاد العلاقة الصحيحة بين تراثه الفني وبين الحياة المعاصرة وتقاليد الفن الحديث , أي علاقة التراث والمعاصرة معاً , الماضي والحاضر المتحرك والمليء بالجديد . فقد حاول (جواد) تأسيس لغة فنية جديدة تستمد مقوماتها من الإرث الحضاري للإنسان العراقي وصياغتها بأسلوب حديث معاصر , مع محاولته التمرد على الأساليب الفنية التي كانت سائدة آنذاك , وسعي إلى خلق رؤية بصرية جديدة للتعبير عن الواقع بأسلوب تقدمي . فشرع بتبسيط مفرداته الشكلية وتحويلها إلى رموز ذات دلالات إيحائية سهلة التلقي كمدرك بصري , مشدداً على الاختزال والتبسيط بأسلوب مسطح يقترب من الصياغات التجريدية إلى حد ما , وهذا ما نلاحظه في معظم أعماله التي عرفت (بالبغداديات) ففي لوحته (أطفال يلعبون) . شكل (٤١) .



[٢٧٧]. آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العر

شكل (٤١)

ثمة فضاء احتفالي تتوزع فيه أشكال غاية في التبسيط والاختزال نابعة من تخيلاته الذاتية لتصبح اللوحة أشبه بنص بصري مفتوح معتمدا أنشاء انتشاري كسر من خلاله المنظور التقليدي وعمل الفنان على تجزئة تلك المساحات الهندسية بأداء محرر من الصياغات التمثيلية للواقع من دون التخلي عنه كلياً وبالشكل الذي يخدم حركة الشخوص والوظائف التي تؤديها ضمن إطار الموضوع الاجتماعي , محدثاً تشظيات في توزيع الأشكال والأقواس والكتل والألوان على السطح التصويري دون أن يجعل هناك أهمية لشكل على باقي الأشكال ولذا افتقدت اللوحة إلى مركز يجذب انتباه المتلقي , فالمركز هنا يساوي الهامش , وهذا ما يتفق مع مقولات التفكيك , في تحطيم المركز وتشظيه إلى أجزاء متعددة وتناثره في الفضاء كجزء من ذلك الفضاء . وأن هذا الانفتاح التكويني الذي اعتمده جواد سليم هو سر الزخرفة الإسلامية والذي لامسه الفنان في جوهره كتعبير عن اللانهائي واللامحدد ضمن السياق الجمالي للعمل .

أن ما يهم (جواد سليم) هو اقتراح خطاب يعد بداية الطريق لتفجير الرسم من الداخل على أساس من وضع بدائل في نمط التراكيب التصويرية ومعمارية التشكيل البنائي [٢٧٨] . فأعماله لم تعد رؤية تعالج مفردات الواقع بصياغات جديدة من خلال نسف معمارية هذا الواقع ذاته بمعالجات تستلزم مقومات الرؤية الجمالية المغايرة لما هو سائد من معالجات فنية معاصرة له . فمثلت رسومه واحدة من أبرع الصياغات البنائية في أعادة قراءة الواقع ، والعمل على تجاوز جميع الانجازات السابقة واستطاع أن يبلور لنفسه نظرية فنية .. عززها بالفائدة من الفنون الغربية في التقنيات لا في الأفكار. إذ تعد تقنياته وأشكاله آنذاك خرقاً وتشظياً للأساليب الفنية النمطية السائدة في عصره .

أما (حافظ الدروبي) الذي درس الفن في روما ولندن , فقد تزعم جماعة فنية سنة ١٩٥٣ باسم (جماعة الانطباعيين) [*] حيث لم تصدر عن هذه الجماعة بيانا أو موقفاً توضح فيه رؤيتها الفنية بل كانت مجموعة أفراد تربطهم صداقة وتجمعهم ظروف متشابهة مارسوا من خلالها محاولات تجريبية في اللون من خلال الطبيعة . وقد حاولت هذه

---

[٢٧٨]. عبد الأمير , عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف , مصدر سابق , ص٣٤ .

[*]. ضمت هذه الجماعة الفنانين (حافظ الدروبي , سعد الطائي , ضياء العزاوي , علاء بشير , سعد الكعبي , مظفر النواب , ياسين شاكر , حياة جميل حافظ , عبد الأمير قزاز , منذر جميل حافظ) وقد أستمر نشاطها ما بين الأعوام ١٩٥٣ – ١٩٦٨ .

الجماعة تخطي تجارب المحاكاة والبحث عن رؤى متجددة في سياق مجتمع يحاول أن لا يكون منفصلا عن حركة العصر ، بل يكون مسايراً لها . فكانت محاولاتهم حرة تعتمد التجريب , وكانت أعمالهم خليط من عدة مدارس ، واقعية ، انطباعية ، تكعيبية ، فضلاً عن التجريد .

ان هذا التعدد في الرؤى يكشف عن محنة جيل كامل ، كان (الدروبي) واحدا منهم . " إذ حاول ان يجعل عمله الفني عملاً ديناميكياً من خلال رسم وتنفيذ العمل بموسيقية ذات حركات متباينة و مختلفة تعطي في الأخير ذلك الانطباع .. بأنها تريد أو تحاول تجسيد الموسيقى بالألوان والحجوم المختلفة والخطوط الكثيرة والتضادات في كل ذلك " [٢٧٩] . لقد احدث (حافظ الدروبي) خروقات في بنية اللوحة التشكيلية العراقية ، من خلال تشظيات اللون والخط ، تقترب في مغزاها ألمفاهيمي من رسومات (براك) و(بيكاسو) في المرحلة التحليلية التي تعنى بتجزئة المشهد إلى مساحات اشد صغراً من الأولى ثم يعاد جمعها في هيئة تصويرية جديدة والتي عرفت (بالتكعيبية التحليلية) .

وان المتفحص للخطاب التصويري لجماعة الانطباعيين من حيث الأنظمة البنائية المتحكمة في مقولاتها الجمالية يجد انهم عمدوا إلى استعارة آليات الرسم الأكاديمي الذي يشدد على معايير التكوين ومبادئه وتوزيع مساقط الضوء وحركة المراكز تبعا لأهميتها .

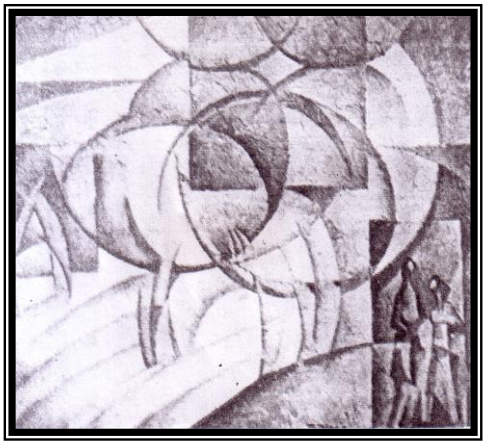
ولنأخذ رسومات (حافظ الدروبي) أنموذجا ، فهذا الفنان على الرغم من نزعته التزيينية اعتمد أسلوب تشظية المشاهد وتكسيرها إلى وحدات زخرفيه أو سطوح مصقولة متجاورة . " وقد رسم أفضل أعماله (في بداية الأربعينيات وأوائل الخمسينيات) متأثراً بالطريقة السيزانية المابعد انطباعية الانكليزية ، التي تميزت بتركيبها السيزاني للمنظر الطبيعي والشكل الإنساني " [٢٨٠] .

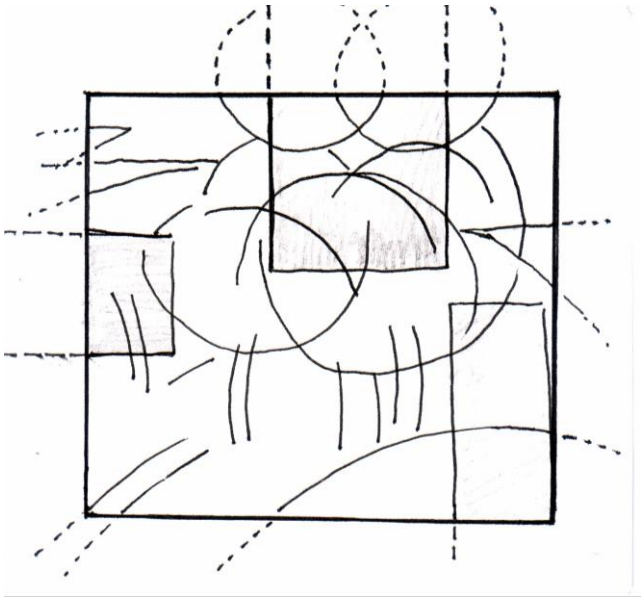
ولعل الفنان قد أفاد من الأشكال الزخرفية الدائرية المتشابكة التي عرف بها طراز السوق في المعمار البغدادي والتي تمتد بأصولها البنائية إلى الزخرفة العربية الإسلامية ، مع فارق توظيف ذلك بشكل متشظي عبر تقنيات السطح التصويرية قياسا بالبنائية الاستاتيكية النمطية لهذه الأشكال الزخرفية من حيث الأصل . ففي عمله شكل (٤٢) .

---

[٢٧٩]. كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، مرحلة الرواد ،وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب الفنية (٤٣) ، ١٩٨٠ ، ص١٠٢-١٠٣ .

[٢٨٠]. جبرا ، إبراهيم جبرا : جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص٥٤ .





شكل (٤٢) **مخطط (١)**

تتقاطع الخطوط الدائرية مع الخطوط المستقيمة أو المنحنية ، مما أحدث مساحات لونية مختلفة الأحجام والأشكال انتشرت في فضاء اللوحة دون ان يولي الفنان اهتماماً بالموضوع ، فالفنان يكشف عن نزعة تجريدية تشظي من مفردات العالم الواقعي من خلال التعامل مع الأشكال المنحنية التي تدور على السطح في تواترات جدلية كأنها تسبح في عالم لانهائي ، مع إمكانية امتدادها خارج مساحة اللوحة حيث تتشظى الخطوط إلى ما لانهاية كما موضح في مخطط (٢) .

ولا ريب ان التحرر من الموضوع جعل المشهد ينحى منحاً مسايراً للاتجاهين التجريدي والتكعيبي ، والنزوع إلى إحداث تكييف مع النظام التصويري للزخرفة العربية الإسلامية ، والرغبة في تحطيم سياقات النظر التقليدية واللجوء إلى التسطح [٢٨١] .

يقول جبرا إبراهيم جبرا : " ان معالجات حافظ الدروبي التكعيبية تخلو من العاطفة عن قصد من الفنان ، فلوحاته الضخمة التي يصور فيها بغداد تتفجر بصرياً .. جاعلاً من أشخاصه صغاراً إزاء خلفياتهم العملاقة حيث طغت عليهم المشاهد المحيطة بهم ، وقت تكسرت وتشظت خطوطهم " [٢٨٢] .

ان لوحات (الدروبي) التي تمت معالجتها ضمن أسلوبية خاصة بالفنان قد داوم الاشتغال عليها ، وهي تفكيك وتجزئة النسيج الشكلي وتحليله إلى مساحات لونية متجاورة ،

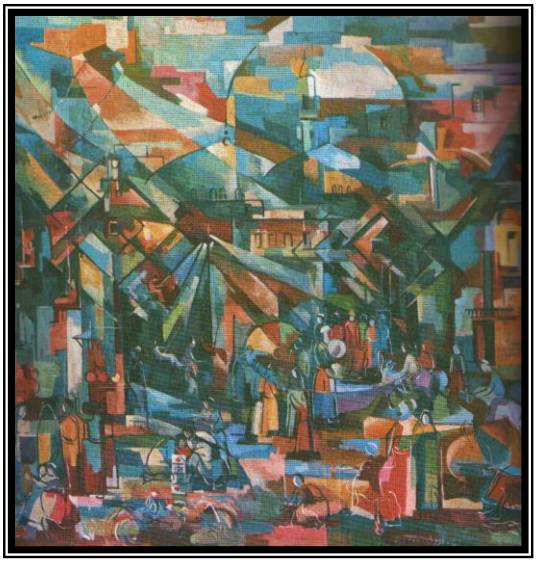
---

[٢٨١]. عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة وتكييف ، مصدر سابق ، ص ٤٨ .

[٢٨٢]. جبرا ، إبراهيم جبرا : جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص ٥٤ .

حيث تتقاطع الألوان والخطوط في تكوينات هندسية قريبة من التجريد . كما في لوحته المدنية . شكل (٤٣) ، إذ تتطاير الألوان وتتشظى في دوائر ومثلثات وأقواس محدثاً تشظيات عبر تفكيك الأشكال والفضاءات بما يخدم أسلوبية الفنان في تحطيم الحجوم وذوبانها في الفضاء برؤية تدمج ما بين التكعيبية والانطباعية .

كان من الواضح ان العمل الفني في العراق في عقد الخمسينيات بدأ بالتحول الحاسم نحو مرحلة جديدة تتسم بالاعتماد على النفس والبحث عن ملامح الشخصية الحضارية أكثر من مجرد ترسم خطى الغير ، من خلال أعمال تجاوزت المألوف ، وحققت انعطافاً عميقاً نحو منابع الفن الحديث .



شكل (٤٣)

ومن المفيد التعرف على رسومات فنان كان لبحثه دور هام في تكريس موضوعة التشظي في الرسم العراقي الحديث . ففي مطلع الخمسينيات أقام الفنان (شاكر حسن آل سعيد) [*] عالمه الميثولوجي الذي حاول فيه معالجة مشكلات الداخل الإنساني .

فـ (شاكر حسن آل سعيد) يكشف عن حالة قلق وبحث دائميين " وهو جزء من القلق الإبداعي الذي يشكل سمة من سمات المبدع في مرحلة لا تتسم بالهدوء والوضوح ..

---

[*]. شاكر حسن آل سعيد : ولد في السماوة عام (١٩٢٥) ، ساهم مع جواد سليم في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث (١٩٥١) ، درس الفنون الزخرفية في البوزار فرنسا (١٩٥٥ – ١٩٥٩) قام بتدريس الفن في معهد الفنون الجميلة (بغداد) ، له مجموعة من الكتب النقدية ، توفي عام ٢٠٠٤ .

ففي الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين ، لم تكن الحركة التشكيلية قد تبلورت ، وإنما أصلاً كانت تفتقد إلى الوضوح والتكامل " [٢٨٣].

فكان الفنان يسعى بفنه إلى تجاوز المفاهيم السائدة ، وكان بحثه متجهاً لاكتشاف رؤية معاصرة تصور قلق الذات إزاء المجهول والمطلق .

وهو كغيره من رسامي جيله قد شرع مبكراً لتبني ما أفرزته فنون الحداثة الأوربية (بل أنه كشف تنوع لا حدود له في آلية هذا الاستثمار ، غير ان هذا الاحتكاك أظهره كأحد أصلب التجارب في الرسم العراقي نتيجة لعمق الوعي بمصادر فنه ، وحضارته معرفياً وتطبيقياً) [٢٨٤] .

فعبر عدد من الأساليب كانت أول الأمر قد استقى موضوعاتها من الموتيفات الشعبية ، بشكلها ومحتواها ، وبعدها أخذ يطور أسلوباً تقليدياً في رسم قصص الأبطال (كأبي زيد الهلالي) بأسلوب تتمازج فيه الخط الطفولي بالرسم البدائي متجهاً بمحتواه نحو حكايات (ألف ليلة وليلة) مع حسن لدقائق الفن الإسلامي الذي يبقى دائماً في الخلفية من التصوير .. وبعد ذلك أخذ بالحضر الإسلامي المفروض قديماً على تصوير الإنسان ، وتخلى عن أي رسم فيه أقل إيحاء بالجسم البشري ، وكرس همه في استغلال أشكال الكلمة أو الحروف المخطوطة ، ولم يكن الخط لديه بالطبع ، ما يمارسه الخطاطون التقليديون ، بل كان تحليلاً أو تفسيخاً للكتابة إلى أبسط أشكال الحروف وأكثرها حرية وأبعدها عن أية قاعدة معروفة [٢٨٥] .

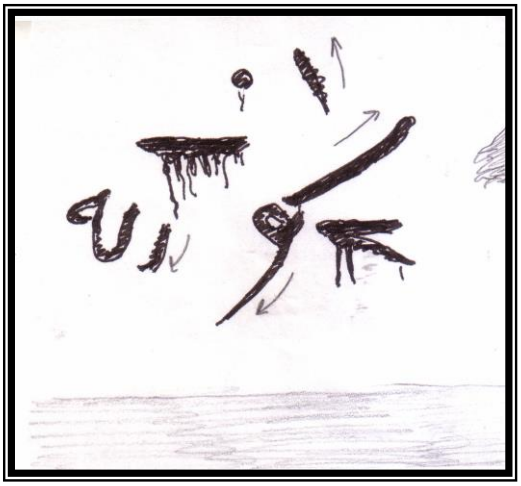
ان استثمارها الحرفي لا يراد له الاشتغال على طاقة الحرف المحمولة على المعنى ، بقدر ما جعل من الحرف شكلاً بصرياً ذو سمة صوفية أكثر منها لغوية فالمنهج الصوفي في توظيفات الحروفية لدى (آل سعيد) يعد تشظياً للعقلي ، وتجاوزاً للمحاكاتية الواقعية ، في عملية بحث يؤسس لاستطيقيا ما ورائية ذات تشظيات روحية تصطبغ بأبعادها السايكولوجية على مستوى التشظي الداخلي (الذاتي) للفنان ، من خلال تجاوز محدودية الحسي عبر صراع جدلي إلى ماوراء هذا الحس ذاته ، أي بمعنى آخر هناك ديالكتيك يفعل فعله في اشكالية الصراع بين الذاتي إلى الموضوعي وبين الموضوعي إلى المطلق الذي يعد محوراً أساسياً .. بل ضرورة غائبة في المنجزات الجمالية لدى (آل سعيد) . لذا فان الحرف عنده يمارس حركته بحرية . فيتقطع ويتشظى في فضاء اللوحة . شكل (٤٤) .

---

[٢٨٣]. كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، مرحلة الرواد ، مصدر سابق ، ص ١١٧ .

[٢٨٤]. عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص ٣٨ .

[٢٨٥]. ينظر : جبرا ، إبراهيم جبرا : جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص ٢٦ .



شكل (٤٤) **مخطط (٢)**

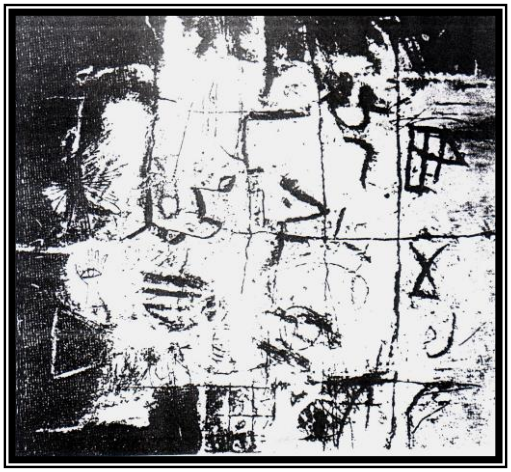
فقد عمل على تجزئة الكلمات وتفكيكها إلى حروف متناثرة توحي بالانتشار ، مخطط (٢) . وكأنها شظايا معلقة في فراغ . فالأشكال هنا فقدت مركزيتها نتيجة هذا التفكيك فالفنان وضع الرموز والحروف ضمن علاقات مجردة توحي بالتشتت والانتشار والتشظي . فلم يعد المدى الفضائي محدد بنقطة مركزية واحدة ، إذ أصبح الحرف لديه مفعماً بإمكانيات التشكيل الطليق . بعد ان جرده من مضمونه اللغوي ، محدثاً بذلك تشظيات كبيرة في بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة ، وامتد هذا التشظي ليس في تهشيم الحروف والكلمات والكتل وتحطيم الأشكال ، بل قاد ذلك إلى تشظيات في المعنى (المضمون) عبر فلسفة صوفية تحاول الوصول أو التعبير عن اللامرئي.

وتقترب هذه الرؤية مع ما سبق للفن المسيحي في مراحله الأولى تأكيده من خلال تدمير ما هو مادي لارتباطه بالحياة الدنيوية (الخطيئة) والالتفاف حول الروح كسبيل للخلاص . " فالروح المسيحية كانت تنظر إلى الصلة بين الإنسان والطبيعة ، وبين الروح والجسم نظرتها إلى شيئين متعارضين ، وان الخلاص هو بالقضاء على أحد الطرفين .. وهو هنا بالطبع الطرف الثاني " [٢٨٦] .

ان أغلب أعمال (آل سعيد) – المتأخرة منها على وجه الخصوص والتي رسمها في فترة السبعينيات – كانت تتألف من مجموعة من الحروف والأشكال والرموز والآثار المتناثرة على سطح اللوحة والتي توحي بأنها كتل مفككة مستقلة عن بعضها البعض . شكل (٤٥) . بدلالة على هذا التشظي الداخلي والانعتاق من محددات التفصيلي والحسي إلى ماورائية كلية يتوسمها الفنان .

---

[٢٨٦]. بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، ١٩٤٣ ، ص ٥٣ .



شكل (٤٥)

ان لغة الخطاب عند (آل سعيد) لغة مشفرة ، والنص لديه هو نص مفتوح تتعدد فيه الدلالات ، موظفاً فيه تقنيات مختلفة كالشطب والحك والضربات السريعة للفرشاة ، وتقنية الرش بالسبري .. وهي تقنيات فاعلة تتوافق مع مشهد السطح التصويري لدى (آل سعيد) .

ويرى الباحث ان كثرة الأشكال والرموز في الخطاب البصري لدى (آل سعيد) ، وتحررها من سطوة العلاقات الأحادية ، جعلت العمل الفني يمتاز بتشظياته المضامينية . فالمعاني لا تعرف الاستقرار ولا تخضع لمنطق الثوابت ، فمنجزاته الجمالية تحفل بالأشكال ذات الدلالة غير المحددة ، والتي يكون للمتلقي الحظ الأوفر في التفسير والتأويل فيها ، مما يسمح بتعدد القراءات للعمل الواحد ، محدثاً بذلك تشظيات في المعنى ، مما يتيح للمتلقي مزيداً من التأمل والإحالات ، وتغريه بمحاولة اكتشاف معاني الرموز وصلتها بالإنسان من جهة وبالمطلق من جهة أخرى ، فـ (شاكر حسن آل سعيد) دفع بالوعي الثقافي – الفني نحو الحداثة وما بعد الحداثة كمرحلة انسجمت مع الجيل الذي ظهر بعد عام (١٩٧٠) وتحديداً بعد الحرب (١٩٨٠ – ١٩٨٨) واستمرت إلى وقتنا هذا .

عقد الستينيات (١٩٦٠ – ١٩٧٠)

مثلت مرحلة الستينيات فترة غنية بالتحولات والمواقف التي لها انعكاساتها في نسيج الفن والتشكيلي العراقي ، إذ شعر الفنان العراقي بان مشاهد كثيرة قد تغيرت في ميدان الحياة الاجتماعية والسياسية ، وبات عليه ان يتفاعل مع الأحداث بشكل مؤثر . فمع ازدياد حركات التحرر في داخل العراق وخارجه والتي كان لها انعكاساتها في كل مجالات الحياة

ومنها الفن ، وتركت تأثيراً واضحاً في فكر ووعي هذا الجيل ، وبات على الفنان ان يبحث عن شكل آخر للفن .

وقد أخذ هذا الجيل على عاتقه محاولة مواكبة النقلات والطفرات التي يمر بها العالم ، متوعداً لأحداث خروقات جدية في بنية الفن العراقي ومنه الرسم ، سواء في مفهوم العمل الفني أو في آليات اشتغالاته الجديدة ، فلم تعد مادة (الزيت) وحدها وسيطاً ناقلاً للمشاعر حسب ، بل ثمة عناصر وتوليفات تقنية ومهارات تكنيكية ، غالباً ما تزيد من هامش الحرية والانفتاح على مظاهر التعبير المختلفة ، لذا جرب الستينيون الخامات البنائية الجديدة إلى جانب المواد الأولية الثابتة في إنجاز العمل التشكيلي ، كالمعادن والخامات الخشنة ، والتلصيق والحك وما شاكل ذلك ، فظهرت طلائع التجارب التي راحت تنسف ذائقة المشاهد في الرسم والنحت والفن التقليدي .

لقد شهد الفن العراقي في هذه الفترة تنوعاً في المعالجات البنائية إذ لم يعد الفنان العراقي يكتفي بتحليل الواقع ونقده بدلالات مكشوفة آنية ، بل بدأ يميل إلى خلق رموز خاصة به ، لها دلالاتها المستقبلية تتجدد بتجدد الأحداث [٢٨٧] .

فبدا هذا الجيل أكثر تشككاً وأبعد قطيعة مما جاء به الخمسينيون معلنين تمردهم على تيارات الفن السابقة ، وكجزء من تمردهم " فقد أهملت العديد من القيم التي أسسها الجيل السابق ، وراح يعبر بأساليب معاصرة ، قاصداً تصوير المشكلات بعمق جديد إلى حد ما ، واستطاع قسم كبير من هذا الجيل ان يطور بدايته ويربطها بالتراث وبالمشكلات الآنية ، بلا مباشرة أو صيغة إعلانية ، أي بتحوير الأساليب الغربية ومزجها بالأفكار والتأثيرات العربية والقديمة " [٢٨٨] .

ولعل تجربة (كاظم حيدر) في استلهام مأساة الشهيد الحسين (ع) وتجربة ضياء العزاوي في ملحمة جلجامش ، وتجارب متفرقة أخرى لهذا الجيل تكشف عن الاستفادة من الأفكار والتأثيرات القديمة وتقديمها بأساليب وتقنيات جديدة ورؤية جديدة ، بعيدة عن الطرز التصويرية ذات الطابع التمثيلي والمحمول على المضامين الاجتماعية أو التراثية بالمعنى الذي حمله الرسم الخمسيني ، وكان ان ظهرت تجارب فنية متمردة ومتفاوته ما بين الاختزال النسبي إلى التجريد المطلق ، جاءت بفعل مؤثرات خارجية كالأحداث العالمية والعربية والمحلية فضلاً عن هيمنة الاتجاهات الأوربية وانتشارها في العالم .

وثمة مفارقات تكمن في ان معظم التيارات الجديدة التي ظهرت في أوربا منذ بداية القرن حتى منتصفه كانت قد فقدت بريقها تجاه تجارب ما بعد الحداثة .. أما لدينا فقد كان

---

[٢٨٧]. السيفو ، هاني حنا يوسف : التجديد في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ٨٨ .

[٢٨٨]. كامل ، عادل : التشكيل العراقي ، التأسيس والتنوع ، مصدر سابق ، ص ٣٢ – ٣٣ .

الفنانون يتلمسون طريقهم إلى الماضي الأوربي عبر تمرداتهم الأسلوبية وثورتهم على الشكل التقليدي .. بل وقد بلغت ثورتهم لدرجة رفض الرواد في محاولة بلورة رؤية جديدة للعالم وللأشياء ، ومنها مفهومهم لتقنيات الأعمال الفنية [٢٨٩] .

جاء العقد الستيني بأحداثه الدولية والعربية والمحلية ليفجر أسئلة جديدة كالتي تبلورت في بيانات الجماعات الفنية أو عبر تجارب فردية معلنة حالة التمرد على الموضوعات التقليدية والبحث عن شكل آخر للفن . وقد استطاع الفنانون الذين ظهروا في العقد السادس إلى حد ما التعبير عن فكرة التمرد .

فقد مثلت جماعتا (المجددين) [*] و (الرؤية الجديدة) [**] خطاباً تصويرياً جديداً في حقبة كانت تغلي بالصراع الحضاري ومفارقة المواصفات الأسلوبية المتشظية الفاقدة لتمركزها الذاتي [٢٩٠] .

فكانت جماعة (المجددين) التي استوعبت جانباً من أزمة هذا الجيل بتداخلاتها الوجودية والثقافية والسياسية ، والتي تبلورت طروحاتهم ضمن إطار المزاوجة بين الشكل والمضمون ممهدة بذلك إلى المزاوجة بين الأفكار والخامات، مندفعة بوسائلها المتنوعة للإمساك بخيوط الحداثة .

ففي أواسط الستينيات قدم (إسماعيل فتاح الترك) [*] تجربة غريبة في الرسم ، أثارت السخط ، حتى ان الجمهور استقبلها على نحو غير لائق إذ لا تتوافق ونمطيات ذائقة الجمالية المعهودة . فقد قدم الفنان الجسد البشري (العجز والتشويه والاستلاب) كمحنة وجود جاعلاً من الأسلوب الفني مغامرة صارخة ، فالجسد الأبيض مع ألوان رمادية وزرقاء ووردية مغبرة تفسر مغزى تمرده ضد الواقع وضد الأساليب الفنية السائدة آنذاك [٢٩١] .

---

[٢٨٩]. كامل ، عادل : التشكيل العراقي ، التأسيس والتنوع ، مصدر سابق ، ص ٣٢ – ٣٣ .

[*]. جماعة المجددين (١٩٦٥) ، ضمت الفنانين : سالم الدباغ ، صالح الجميعي ، صبحي الجرجفي ، علي طالب ، فائق حسين ، طالب مكي ، نداء كاظم ، طاهر جميل (فوتوغرافي) ، ثم أنظم إليهم عامر العبيدي ، إبراهيم زاير ، سلمان عباس ، خالد النائب .

[**]. الرؤية الجديدة (١٩٦٩) ضمت كل من الفنانين : هاشم سمرجي ، محمد مهر الدين ، رافع الناصري ، ضياء العزاوي ، صالح الجميعي ، إسماعيل فتاح الترك .

[٢٩٠]. عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي ، حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص ١٠٣ .

[*]. إسماعيل فتاح الترك : ولد في البصرة عام (١٩٣٤) تخرج من معهد الفنون الجميلة فرع الرسم عام (١٩٥٦) وفرع النحت عام (١٩٥٨) حصل على دبلوم فن السيراميك من معهد (سان جاكو مود) ومعهد روما عام (١٩٦٤) ، حصل على شهادة أكاديمية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، وله مجموعة من النصب والتماثيل ، توفي عام (٢٠٠٤) . ينظر : جبرا ، إبراهيم جبرا ، الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١١٠ .

[٢٩١]. كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، مصدر سابق ، ص ١٨ .

ان (الترك) جسد بؤس الذات تجاه عالم الصدمات والمتغيرات ، محدثاً تشظياً في مفهوم الشكل التقليدي للوحة من خلال تشظية المعالم الإنسانية انطلوجياً . إذ حاول ان يعبر عن حالة عدم الاستقرار والقلق النفسي والفني الذي يعيشه ، وهو يعكس الإحساس بالتمرد وممارسة مختلف التجارب الفنتازية التي لم تتبلور خلالها رؤية واضحة ، وانما كن هذا الجيل القلق فكرياً ، وسياسياً ، ونفسياً متعطشاً للتجارب الجديدة . فتعددت الأساليب الفنية للفن التشكيلي العراقي المعاصر وكان (كاظم حيدر) [**] أحد شواهد هذا التعدد ، وأصبح أحد أقطابه المهمين ، ولا يمكن إغفال هذه التعددية التي ظهرت بدايتها بشكل واضح في فترة الخمسينيات واستمرت نشطه في الستينيات وأطلق على هذه التعددية كلمة (التجريبية) [*] .

لقد أحدثت تجربة (كاظم حيدر) متغيرات جسيمة في بنية الرسم العراقي، كان قد مهد لها ببضع رسومات بدأها أواخر الخمسينيات حتى تفجرت بقوة مع أواسط الستينيات بما يعرف بـ (ملحمة الشهيد) [**] وأظهر عن طريق مضامين لوحاته التي استقاها من ثورة (الحسين) في كربلاء إحساسه المفجع ومشاعره المضطربة اتجاه أحداث درامية معاصرة . فاستطاع هذا الفنان ان يشكل انعطافة في الأسلوب الفني ، فقد أوجد آلية بنائية جديدة وضعت الحد لطرازية الإيحاء والوصف متجهاً بما هو تحليلي تركيبي بدلالات سايكولوجية حادة نحو الهدم وإعادة البناء . " ولعل لهذا التحول باعثاً تكعيبياً في المقام الأول ، يوم انتهى كل من (براك) و(بيكاسو) من تحطيم ما تبقى من النزعة الوصفية التي سادت الرسم الأوربي ، وكان هذا المنعطف لم يزل يحدث أثره في الرسم العالمي في شتى بقاع الأرض " [٢٩٢] .

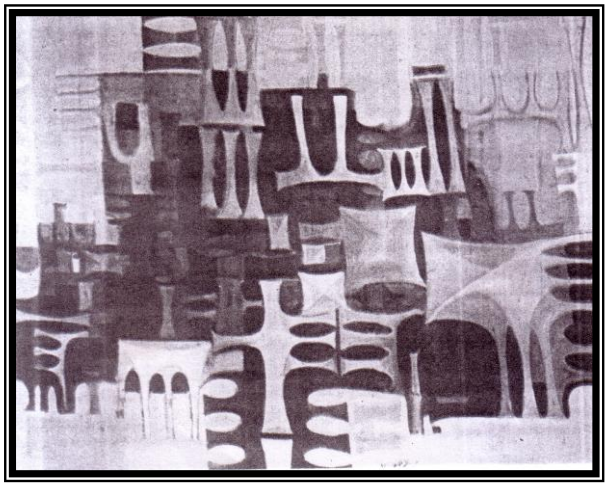
لقد وفق (كاظم حيدر) في تقديم أسلوب فني معاصر من خلال تحطيم الشكل الخارجي ، والمبالغة في التأليف واللون والأشكال بهدف تشريح المظاهر الأساسية للعالم الخارجي وعناصره ، وإعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلية على أسس جديدة وفق رؤية جديدة ، مظهراً براعة في خلق المناخ الداخلي لأعماله ، وتحويل الأشياء إلى مفردات إبداعية . شكل (٤٦) .

[**]. كاظم حيدر : ولد في بغداد عام (١٩٣٢) حصل على الليسانس في الأدب من دار المعلمين العالية (١٩٥٧) ودبلوم رسم من معهد الفنون الجميلة في بغداد (١٩٥٧) درس الرسم والديكور المسرحي والليثوغراف في الكلية المركزية للفنون بلندن وتخرج عام (١٩٦٢) ، عمل أستاذ في كلية الفنون الجميلة / بغداد ، يعد من أهم المجربين في التشكيل العراقي بين أقرانه ، توفي أواسط الثمانينات . ينظر : جبرا ، إبراهيم جبرا ، الفن العراقي المعاصر ، مديرية الثقافة العامة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ص ١٢٠ .

[*]. يعرف عادل كامل مفهوم التجريبية : هي ممارسة الحرية الإبداعية بمستويات أو منظورات مختلفة ، لكن هذه التجريبية بشكل عام ستبقى ذات دلالة لا تنفصل عن الذات وإحساسها . للمزيد ينظر : كامل ، عادل ، المصادر الأساسية .

[**]. ملحمة الشهيد : اسم المعرض الذي أقامه كاظم حيدر على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث عام (١٩٦٥) وضم (٣٥) لوحة تصور ملحمة واقعة الطف في كربلاء واستشهاد الإمام الحسين بن علي (عليه السلام) .

[٢٩٢]. عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة وتكييف ، مصدر سابق ، ص ٦١ .



شكل (٤٦)

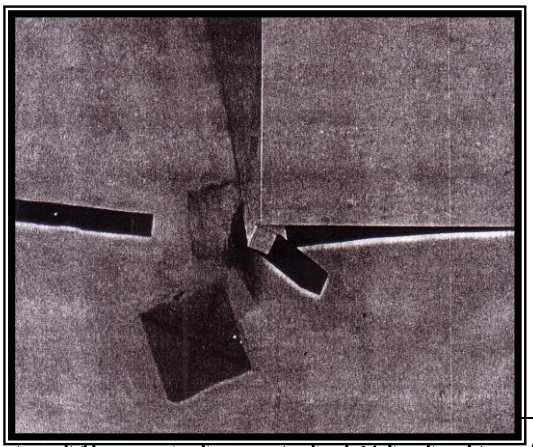
ومن بين التغيير الذي أحدثه (كاظم حيدر) في بنية الرسم العراقي ، هو إلغائه المركز في اللوحة ، إذ لا يجد المتلقي مركزاً قد يشكل نقطة جذب له ، بل أشكاله توزعت بطريقة تصميمية ضمن إنشائية العمل وشغلت معظم السطح التصويري ، وتشظت معها نقاط الجذب بالنسبة للمتلقي وتعددت معها الدلالات والافتراضات . فالعمل يحوي إشارات غير مباشرة ، والأشكال منحت لنفسها الانفلات من القراءات المستقرة الثابتة ، مما يدعو المتلقي إلى التجوال فيه والمشاركة في تفسيره وفك شفراته ورموزه ، وهو ما يعني تعدد القراءات والتفسيرات وتشظي المعنى إلى معان متعددة .

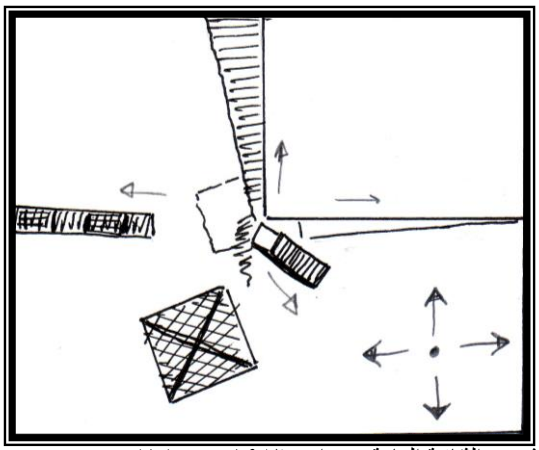
فنان آخر ارتبطت أعماله بالتجريب وهو يعبّر مثل أبناء جيله عن البحث الدائب ، وعن قلق مستمر ، قلق إزاء اللوحة ، وقلق إزاء الأفكار ، خاصة بعد تفاقم حالة عدم الاستقرار والاضطراب النفسي الذي خلفته نكسة ٥ حزيران ١٩٦٧ التي جاءت لتضيف خيبة أمل مني بها الفنان العراقي . فكانت ردة فعل هذا الجيل من خلال تمرداتهم الأسلوبية وهو ما نلحظه في رسومات (ضياء العزاوي) المكرسة للقضية الفلسطينية أو الداعمة لحركات التحرر العربية . شكل (٤٧) . حيث يعبر عن تشظي الذات من خلال تلك الأكف الرافضة والأجساد المهشمة ، فكانت أشكاله في تلك الفترة معادل موضوعي إزاء مظاهر التمزق والمأساة الإنسانية المتفاقمة التي خلفتها الحرب .

شكل (٤٧)

وضمن جيل الستينيات ، ثمة تجارب بدت متأثرة بما وصل إليه الفن في العالم آنذاك ، ومنها تجربة (سالم الدباغ) الذي اعتمد على الرؤية التجريدية . " فهو يعالج معظم أعماله أو يقسمها إلى مربعات ، ومستطيلات تشطرها خطوط مستقيمة تعبر عن الرؤية المعاصرة في معالجة الشكل تجريدياً . فبالرغم من ميل الفنان إلى البعد الهندسي والأشكال الهندسية المجردة ، فأنه يدخل الإنسان إلى هذا المناخ التجريدي : الإنسان المحاصر بالمساحات والفضاء ، وربما هو يعبر عن الإنسان المحاصر بالتكنولوجيا ، الإنسان الذي لم يعد شيئاً بين الأشياء الأخرى " [٢٩٣] .

ان استخدام الفنان الأشكال الهندسية المجردة تظهر ميله الدائم للبحث عن معطيات أكثر للحرية في التعبير وإلغاء المعنى ، وعدم الإفصاح بشيء مما يفضي إلى التغريب وفقدان الهوية ، وتقويض المكان بدلالته التشخيصية الضيقة ، ليمنحه بعداً إنسانياً كلياً يشتغل مع حركة الروحي بشكلها التجريدي المتشظي . شكل (٤٨) .





[٢٩٣]. كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، مرحلة الستينيات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٤١٤ .

شكل (٤٨)　　مخطط (٣)

إذ يترك (الدباغ) قراءة الخطاب إلى المتلقي بعد ان أحدث تشظياً في توزيع الأشكال التي تبدو متناثرة على سطح اللوحة ضمن حركة إيقاع من المركز إلى الخارج . مخطط (٣) . " وهكذا بدا (سالم الدباغ) كمن يهتك المحضور ويزيح ما أمكن من استار وحجب كانت التشخيصية قد عمرت بها محيطنا التشكيلي وتحتاج إلى خلخلة وتفكيك في نمط تصوراتنا وصولاً إلى الجوهر " [٢٩٤] .

وهكذا يستحيل السطح التصويري لديه إلى أشكال متشظية تتناثر في فضاء اللوحة . للتعبير عن عصرنا المتناقض والشديد الغموض .

وعبر تجارب متعددة مميزة بالغموض والعنف والتوتر طور (محمد مهر الدين) [*] لنفسه أسلوباً خاصاً حاول من خلاله التعبير عن تمرده ضد التقاليد الفنية السائدة لدى جيله ، فأباح لنفسه استخدام تقنيات مختلفة ، (أسلوب الكرافك ، النحت الفوترغراف السالب ، رموز رياضية وهندسية ، التضاد بكل أشكاله ..) ، في محاولة تصوير العالم الخارجي بكل تناقضاته معتمداً الحرية في التعبير عن الأفكار الإنسانية . فجاءت أعماله أكثر جراءة في تشظياتها الرؤيوية ذات الفعل التصميمي الجديد ليخترق ويشظي السائد والمتعارف عليه من النمطيات الجمالية .

كما اعتمدت أعمال (محمد مهر الدين) في مرجعياتها على التصورات الذهنية التي تلاقح بين الوعي واللاوعي ، منطلقاً من الأشكال الواقعية في رموزها المتخيلة وفقاً لما تمثله الأشكال بعلامات عالية التركيز في الشكل والمضمون [٢٩٥] .

وقد استطاع هذا الفنان ان يجد وسيلة بارعة في معالجة أفكاره بأسلوب معاصر مستفيداً من التجريد ، ومن التعبيرية ، ومن الرمزية في محاولة خلق رؤية تناسب أفكاره . فتحولت أعماله إلى مساحة تتشظى فيها الأشكال المشفرة كالمثلثات ، والمستطيلات ، والرموز ، والإشارات ، والأحرف الإنكليزية المتداخلة ، مكونة شفرة مبهمة عالية التشفير تصدم المشاهد بغرابتها وتكنيكها الحديث وتحيله إلى البحث عن معنى محدد دون جدوى .

---

[٢٩٤]. عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي ، حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص ٥٨ .

[*]. محمد مهر الدين : ولد في البصرة (١٩٣٨) ، دبلوم معهد فنون جميلة بغداد (١٩٥٩) ، ماجستير في الرسم والكرافيك وارشو / بولونيا (١٩٦٦) ، عمل مدرساً في معهد الفنون الجميلة / بغداد .

[٢٩٥]. الناصري ، ماهر كامل : العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٤ ، ص ١٦٤ .

عقد السبعينيات (١٩٧٠ ــ ١٩٨٠)

جاء جيل السبعينيات امتداداً للعمق الإنساني لمرحلة الستينيات بكل ما شابها من توتر وقلق ، ليكمل المسيرة الإنسانية ، وليقطع الفن التشكيلي العراقي في هذه المرحلة أشواطاً مهمة في علاقته بالأشياء وتشكله مع أحداث العالم ، محققاً وجوداً فعلياً لذاته من خلال سلسلة من الإنجازات والتجارب التي استطاعت ان تخطو باتجاه تأصيل التجربة الفنية وإيجاد علاقات جديدة بين المشاهدين والفنانين فضلاً عن الهدف الأساس بخلق رؤية جمالية وإبداعية ترتبط بإمكانات الذات على خلق مناخ أو طريق لمواصلة العمل الإبداعي .

فثمة تجارب ظهرت على نحو متفرق في هذا الجيل أكثر إفصاحاً عن قلقه الداخلي .. وتحمل معها بوادر التغيير والتحول ليصب في خندق التطور الحاصل في شتى ميادين الحياة وبضمنها الفنون التشكيلية .

فظهر إلى الوجود جماعات فنية بلغ عددها عام (١٩٧٠) ثماني جماعات [*] مما ساهم بشكل مباشر في تدفق الفعاليات والنشاطات الفنية لدى الفنان العراقي . غير أنها لم تكشف عن تطلعات واضحة أو ان تترك صدى أو تأثير كبير في تلك المرحلة ، لكن الجماعات الفنية التي جاءت بعدها كان لها النصيب الأوفر في تحديد ملامح الفن التشكيلي العراقي في هذه المرحلة .

فمع بداية السبعينيات تبلورت نزعة استلهام الحرف ، حيث اختفى الإنسان من اللوحة ليحل محله في الغالب إشارات ودلالات ورموز وزخارف . ففي عام (١٩٧١) تأسست (جماعة البعد الواحد) [**] ، وهو تجمع تشكيلي يكاد يقتصر على الرسم كان يحمل شعار (الفن يستلهم الحرف) .

وكان ما يهم هذه الجماعة الارتكاز على قاعدة نظرية تجعل من البحث عن الحرف العربي مدخلاً للكشف عن جماليات الأشكال الحروفية مع محاولة الاحتماء بالإرث العربي الإسلامي وتجديده . وعملت على تهشيم المضامين لصالح الشكل الحامل لنزعة جمالية مثالية ، وتكييف الشكل على وفق نظرة محدثة [٢٩٦] .

---

[*]. وهي جماعة السبعين ، جماعة المثلث ، جماعة الدائرة ، جماعة الظل ، جماعة باء ، جماعة فناني السليمانية ، جماعة النجف ، جماعة فناني نينوى للفن حديث . ينظر: الربيعي ، شوكت ، لوحات وأفكار ، مجلة المثقف العربي ، العدد (٤) ، السنة الثالثة ، (١٩٧١) ، ص ٨٠ .

[**]. تكونت جماعة البعد الواحد من الفنانين : شاكر حسن آل سعيد ، جميل حمودي ، محمد غني حكمت ، عبد الرحمن الكيلاني ، ضياء العزاوي ، رافع الناصري .

[٢٩٦]. الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١١٢ .

ويرى لباحث ان جماعة البعد الواحد أكدت على جمالية الحرف ، متخذة منه أشكالاً للتعبير عن تمسكهم بالإرث الحضاري وفي نفس الوقت وظفت هذه الجماعة الحرف بشكل جديد معاصر ، فمن المعروف ان الرسم العراقي قد عرف شيئاً من هذا ابتداءً بالمحاولات المبكرة لـ (مديحة عمر) و(جميل حمودي) ثم اتسع نطاق استخدامه منذ عام (١٩٧١) ، وبات شكل الحرف عند هذه الجماعة الوسيلة والغاية معاً ، وحظي بالأهمية في تشكيل اللوحة وفق مبدأ التسطح (البعد الواحد) وكان لبنائية اللوحة بهذه الطريقة ان هشمت المضامين واهتمت بالشكل الجمالي محدثة تشظيات في المعنى ونفياً له ، لصالح بنائية جديدة للوحة التشكيلية.

وبكل الأحوال – ان دعوة الجماعة لإستلهام الحرف – تذكرنا بما جاءت به (جماعة بغداد للفن الحديث) حيث تبنت مشروع الانفتاح على مظاهر الانجازات الحضارية باستثمار أساليب محدثة – ضمن سياق اهتمامها في بنية العمل الفني .

ولعل ما يميز العقد السبعيني أزدياد النزوع نحو مجالات الحداثة (التجريد) والتجديد المتواصل باتجاه خلق سطح تصويري بأشكال جديدة ، والتعبير بالأفكار ذات المنحى الفلسفي والأيدلوجي ، فدافع الفن يتبلور بالدور الذاتي والمغامرة والرؤية الشاملة للنص [٢٩٧] .

كما بدأ الاهتمام واضحاً بالخامة وكيفية توظيفها في إنجاز العمل الفني نتيجة لتنامي طرائق التفكير ، وتوسع طرق الرؤية الجمالية لدى الكثير من الفنانين .. فنرى فنانين أمثال (سعد الكعبي ، رافع الناصري ، محمد مهر الدين ، سالم الدباغ ، وليلى العطار) يعيدون بناء السطح التصويري بما يتفق ومستجدات الحداثة وما بعد الحداثة عالمياً .

فقد استخدم (سعد الكعبي) الخط كريليف بارز في اللوحة وأنجز سالم الدباغ أعمالاً مهمة فترة السبعينيات من خلال استخدامه (الكولاج) والحك والشطب أو القشط ، وتحسسه للمساحات ذات اللون الأسود والرمادي ، أما (رافع الناصري) الذي يعد من أبرز اللاعبين على السطح التصويري قياساً لجيله فهو يؤسس لمساحة معينة يجدها ضرورية من مواد كالفراء أو المعاجين ذات مواصفات مرنة يتخذ منها حزوزاً أو علامات أو آثار أصابع أو ما يشبه ثقوب الإطلاقات .

لقد أدخل الفنان في هذا العقد عناصر جديدة وحذف أخرى في آثاره التشكيلية محاولة منه لجعل الفن أكثر صلة بالنظم العلمية وأكثر تعبيراً عن معنى الحرية والخلاص ، إذ كان يعيش أزمة إنسانية / حضارية ، وكان يعبر عن فحوى تأويل البنية التركيبية

---

[٢٩٧]. ينظر : كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، مصدر سابق ، ص ٦٩ .

بالنسبة للنصوص التشكيلية لفنان يعيشها من الداخل [٢٩٨] ويشعر بتشظي الذات إزاء الموضوع .

فكانت لرسومات (وليد شيت) [*] والذي " بحث فيها عن تكنيك جديد . ينطلق من تحليل الفكر التشكيلي وإعادة تركيبه بما يخدم العملية الإبداعية في الفن بعيداً عن التكرار والاجترار باعتبار الفن طاقة عظيمة في تغيير الإنسان والمجتمع وإعادة خلقهما من جديد " [٢٩٩] .

وقد أسهم نمو الوعي الفكري لدى الفنان إلى رسم معالم أو ملامح جديدة في بنية الحركة الفنية اتسمت بطابع التجريد والتغيير والحداثة التي شملت في الغالب أسلوب العمل ، وتقنياته ومضمونه مبتعداً عن النمطية والتقليد . فلوحته شكل (٤٩) . جاءت بأسلوب معاصر وبتقنية حديثة وبرؤية جديدة ، باستخدام تقنية الأيربرش ، هذه التقنية التي شكلت تحولاً فنياً في سطح اللوحة ، وفي بنيتها عندما عكست فاعلية الزمان المتعددة في مكانية محددة ، وعلى سطح ملموس ، ولأنها جاءت جزء من نظرة مستقبلية أوربية للفن الأوربي لذا لم تثر كثيراً بما يفيد تطويرها إلى مغاير منهجي خاص بالفنان ، لكنها شكلت تعددية أسلوبية جعلت من اللوحة الفنية غير نقية الشكل ، إذ تبدو الأشكال طافية تنتمي إلى عوالم مختلفة معلقة فوق سطح اللوحة التصويري (نثار الورقيات ، ومكعب ، وسمكة) علامات تتجاور وتختلف مرجعياً ، لتطفو في عالم هوائي يدفعنا للدخول في عالم الحلم ، فاللوحة تنفتح على رحاب التأويل كاشفة عن (ثيمات) عميقة . وان هذا التوزيع لعناصر العمل احدث تشظياً في منظومة العلاقات الجمالية لتجعل من اللوحة فضاءً حراً تسبح فيه العناصر بعلاقات حرة ، متوسمةً إشارات دالة على مغزى الفناء وعدم الثبات .

[٢٩٨]. ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : فصول عن ت ر الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ٥٩ .

[*]. وليد شيت : من مواليد الموصل (١٩٤٧) ، ن الماجستير في الرسم من جامعة هارفورد بأمريكا ، أقام معارضه الشخصية م بغداد ، ينظر : الزيدي ، جواد : دليل الفنانين التشكيليين العراقيين ، مصدر س

[٢٩٩]. السيفو ، هاني حنا : التجديد في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٩١ .

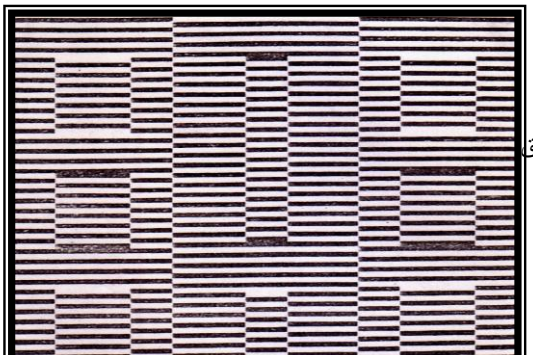
شكل (٤٩)

ويرى الباحث ان الفنان (وليد شيت) حدد موقف الفنان بوعي ثقافي من الأحداث التي تدور في العالم معبراً بتقنية متطورة عن حالة الاغتراب والتشظي التي يعيشها الإنسان مع تطور التكنولوجيا وتنامي الإحساس بالغربة والاستلاب في عالم أصبح الإنسان فيه جزء صغير من هذا العالم الواسع وفق نظرية (كوبرنيكوس) في ان الإنسان لم يعد مركزاً للكون وإنما جزء منه .

فنان آخر شكلت أعماله نقطة تحول في بنائية اللوحة التشكيلية العراقية وآليات اشتغالها ، إذ استطاع (مهدي مطشر) ان يوظف التجارب العالمية للفن البصري ضمن موضوعات محلية تحمل سمات الفن الإسلامي ، تقترب بأسلوبيتها من الزخارف العربية الإسلامية ، والتي تبتعد عن تمثيل المركز وتعبر عنه من خلال الكثرة والتنوع .

ان من يرى أعمال (مهدي مطشر) يشعر انه من إتباع (فازاريللي) تقنيةً وأسلوباً ، ويلاحظ في كل لوحة من لوحاته الهندسية ، وحدة أساسية تتكرر وتتجمع مع وحدات أخرى ، لتعطي تركيباً من إيقاعات عديدة تخدم حركة الشكل المرسوم .. فالحركة في اللوحة ضمنيه يخدمها اللون الأحادي ودرجاته المتعددة [٣٠٠] .

اعتمد (مهدي مطشر) في لوحاته على مجموعة الخطوط المستقيمة (العمودية والأفقية) ، والوحدات المتداخلة المتكررة ، والتي تملأ حيز اللوحة بشكل مسطح ، مع إمكانية الامتداد خارج هذا الحيز ، عبر التكرار الذي يحقق تطبيقاً لمفهوم اللامتناهي ، مما جعل من لوحاته نصاً بصرياً مفتوحاً متشظياً تتعدد فيه البؤر المركزية دون ان يكون هناك نقطة نظر محددة ، بل ان بؤراً جديدة تظهر كلما تحركت عين المشاهد في أرجاء اللوحة . شكل (٥٠) .



[٣٠٠]. الربيعي ، شوكت : لوحات وأفكار ، مصدر سابق

شكل (٥٠)

وعلى العموم فان أغلب فناني فترة السبعينيات كانوا يمثلون امتداداً للجيل السابق في تطلعه لإيجاد آليات اشتغال جديدة ، تكون قادرة على الانفتاح في الرؤية بما يعبر عن واقع الإنسان وإحساسه الداخلي .

عقد الثمانينيات (١٩٨٠ ــ ١٩٩٠)

نمت الحركة التشكيلية في هذا العقد وتطورت مستقطبة أعداداً كبيرة من الفنانين اتسعت دائرتها لتشمل جميع المحافظات . وكان لإنشاء (مركز بغداد) عام ١٩٨٧ الأثر الواضح في تنشيطها وإقامة المعارض والمهرجانات الفنية ، المحلية والعالمية ، فضلاً عن انتشار الإصدارات الفنية والدراسات النقدية والتحليلية . إلى جانب المعاهد والكليات التي رفدت الحركة التشكيلية بأعداد من الفنانين الذين أصبح لهم حضور مميز في مسيرة الفن التشكيلي العراقي [٣٠١] .

ولعل من أبرز الأحداث التي رافقت العقد الثمانيني منذ بدايته هي الحرب العراقية الإيرانية ، وإفرازاتها النفسية والاجتماعية فقد كان رسامو الثمانينيات يعملون بدأب على

---

[٣٠١]. السيفو ، هاني حنا : مصدر سابق ، ص ٩٢ .

امتصاص صدمة التحولات الاجتماعية والسياسية من حروب ونكسات وانعزال الذات ، قادتهم إلى تغيير نمط التداولية في الرسم الحديث باقتراح بنى تكوينية مختلفة .

فالثمانينيون انخرطوا بإرادة أم بدونها إلى زمن ليس من ابتكارهم ، زمن مرعد انزلقوا إليه دون إرادتهم . متصل ومنفصل بذات الوقت ، مما هيأ لهم أجواءً لابتكار رؤيات تستجيب إلى فكرة الصدام لا المصالحة ، وكانت حداثتهم حداثة تفجر لا تموضع [٣٠٢] .

وكان للأزمات الاجتماعية والإنسانية التي أوجدتها الحرب تأثيراً على ذات الفنان بوصفه مشارك فعلي في هذه الحرب ، فثمة متغيرات في مفهوم الفن ، واللوحة ، فمن حيث المضمون ساهمت هذه الحرب بخلق مضامين اجتماعية وسياسية جديدة ومحاديثة لهذا الواقع ، أما من حيث الشكل فقد أصبح من الضروري على الفنان البحث عن أدوات تحليلية حديثة تساير العصر ، وبعبارة أخرى كان لابد له من بحث عن تجارب جديدة تستطيع احتواء التجربة المعاشة مما انتهى بهم إلى فهم فضاء الحداثة بوصفها هذه المرة هدماً ، على أساس ان الهدم بناء أيضاً لهذا اتسعت فضاءات التجريب من دون الإصغاء لمعايير بعينها . فقد قدّم فنانو هذا الجيل تجارب تنطوي على التجربة الشخصية متوسمة بوسائل تقنية غير تقليدية تضعهم في طليعة فناني الحداثة وما بعدها في العراق .

فمع أوائل العقد الثمانيني استرعى (فاخر محمد) [*] الاهتمام بعدما قدم تجربة ناجحة بالمزاوجة بين المرئي والمتخيل ، ليرسم بحرية غير مقيدة فضاءات الحلم ، جاعلاً من أشكاله تمرح على السطح التصويري كخلائق لا تخضع لمنطق أو معايير أرضية ، بل انها تحيا حياتها حسبما تريد وبمزيد من إرادة حرة ، مانحاً إياها تركيبة معقدة من التأويلات رغم بناءاتها العفوية والبسيطة ، إذ قدم ضمن (جماعة الأربعة) [**] أعمالاً تكشف عن جدلية اشتباك حقيقي مع الحياة . فخطاباته تحفل بالتأويل الباطني وأشكاله المبتكرة تزاوج بين الواقع والأسطورة والخيال . " فهو يطمح ان يرسم بطريقة الطائر الذي يجوب الفضاء مبتكراً حريته " [٣٠٣] .

فبدأ الفنان عبر مراحل أسلوبية متعددة ينفتح بأشكاله على المطلق واللانهائي نحو فضاءات رحبة غير مبالٍ بما تجذبه التفكيكية من مخاطر ، فسعى إلى الهدم لإعطاء حرية

---

[٣٠٢]. عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة وتكييف ، مصدر سابق ، ص ٧٧ – ٧٨ .

[*]. فاخر محمد : ولد في بابل (١٩٥٤) حصل على شهادة البكالوريوس في الرسم من أكاديمية الفنون بغداد (١٩٧٧) ، والدبلوم العالي من أكاديمية بغداد (١٩٨٠) والدكتوراه عام (٢٠٠٣)، يعمل أستاذاً في جامعة بابل . له عدة معارض شخصية وجماعية داخل وخارج القطر . وهو أحد أقطاب جماعة الأربعة .

[**]. جماعة الأربعة : ضمت الفنانين (فاخر محمد ، محمد صبري ، عاصم عبد الأمير ، حسن عبود) أقامت الجماعة ستة معارض بين ١٩٨٢ – ١٩٨٨ . ينظر : الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١١٥ .

[٣٠٣]. عبد الأمير ، عاصم : فاخر محمد رسم يشبه الحرية أو غريزة الرسم ، دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة حوار ، بغداد ، ١٩٩٦ .

لأشكاله داخل النص التصويري . فكانت من آليات إنتاج أعماله هو سعيه إلى تفكيك لغة الخطاب من خلال تشظيات الأشكال وتناثرها في فضاء اللوحة ، شكل (٥١) .

شكل (٥١)

ان الفنان ينثر أشكاله داخل متاهة الفضاء التصويري بشيء من المرح والتحرر من سلطة المرجع الشيئي ، فأشكاله تولد حرة ولا تخضع لأي منطلق عقلي ، بل ان الخيال وحده يلعب دوراً مهماً في خلقها ، ويوزعها الفنان بطريقة تقترب من اللعب الطفولي . وقد توحي بالفوضى والتي أصبحت سمة من سمات عصرنا الراهن .

أما الفنان (عاصم عبد الأمير) [*] فقد استأثر بنزعة إنسانية رثائية ، وثق منها لمشكلة الحرية ، وكانت رسوماته مع أوائل الثمانينات تتخذ من التعبيرية ، والتراكيب شبه التصميمية ذاتها منطلقاً لها ، وهو ما قاده مع زميله (فاخر محمد) إلى خوض غمار تهشيم الأبعاد الجغرافية للسطح التصويري [٣٠٤] .

ان تجارب (عاصم عبد الأمير) قادته إلى إحداث تشظيات في لوحاته كمعادل موضوعي للقلق والشك الذي لازم جيل الثمانينيات وما تبعه من جراء الحرب . " إذ يظهر

---

[*]. عاصم عبد الأمير : ولد في الديوانية (١٩٥٤) – درس في كلية الفنون الجميلة بغداد ، عضو جماعة الأربعة (١٩٨٢) حصل على شهادة الدكتوراه في الفنون التشكيلية (١٩٩٧) . يعمل حالياً كأستاذ في كلية الفنون الجميلة – بابل .

[٣٠٤]. عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي ، حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص ٨٤ .

الفنان نزعة تتخذ من التفكيك وجهة لها ، حيث تمويه المراكز وتشظيها في الفضاء " [٣٠٥] ، شكل (٥٢) .

شكل (٥٢)

ان رموز (عاصم عبد الأمير) تتداخل على مستويات عديدة توحي لأول وهلة بفوضى رسوم الأطفال عامة ، والذي يشدنا بغناه وفوضاه وألوانه المتشظية، فتبدو أشكاله المتناثرة على سطح اللوحة والتي اختلفت في حجومها وأشكالها ورموزها تنفتح على التأويل وتستدعي المتلقي إلى البحث عن معنى أو معاني خلف وجوه مجردة وأشكال تجريدية خالصة وعلامات تبدو كأيقونات ، حملت طاقة تأويلية أدت إلى إحداث تشظيات في المعنى وتعدد قراءات العمل الفني وفق المرجعيات الفكرية لدى المتلقي . فلوحات (عاصم) محملة بالتمزق ، والرؤوس المجزئة ، والحزن ، والتشظي .

ثمة تجارب قلقة أخرى ساهمت في إحداث تشظيات في السطح التصويري للعمل الفني وفي مضمونه ، وحاولت ان تحصل على حريتها من خلال إحداث خروقات في بنية اللوحة .

ففي أعمال (حيدر خالد) ثمة هواجس داخلية تغلف أشكاله بما يكفي من الانفعال الذاتي الذي يتفجر لحظة ارتطام الفرشاة بالسطح التصويري ، فخطوطه الناشطة والعنيفة بقدر ما تدمر الشكل تبنيه ، وفق رؤية تحط رحالها عند ضرب من التجريد [٣٠٦] .

---

[٣٠٥]. المصدر السابق نفسه ، ص ٨٥ .

[٣٠٦]. الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١١٨ .

وبهذا تأخذ أشكاله بالتناثر والتبعثر نتيجة سرعة الأداء في أثناء فعل ممارسة الرسم ، والذي يحاول الفنان من خلالها ان يعبر عن التفاعلات الداخلية مقترباً بذلك من الطريقة التعبيرية التجريدية في الأداء .

كما تراوحت أشكال (هادي نفل) [*] بين التجريد والتشخيص الذي يخلف السطوح الملونة ذات التكوينات المختلفة ، والتشخيص الذي يتميز بكونه تشخيصاً غرائبياً مشوهاً لمكونات الواقع المرئي فـ (هادي نفل) يبين في أعماله ملاحقته للشكل في الواقع ، وتعمد تجزئته حيث توحي أعماله بالتمزق .. فرسومه عبارة عن تأليفات أجزاء وأشكال حيوانية لاسيما (الطيور) كالعيون والمناقير .. ونصه البصري يتيح للمشاهد أكشاف أشكال جديدة وتفكيك أخرى [٣٠٧] .

كما تساهم تراكيبه الإنشائية التي تتباين بين المركز والهامش لإيجاد نوع من الإيهام البصري والإنشائي بين مكوناته الشكلية في مركز اللوحة وإيجاد عناصر جانبية أو على أطراف محيط اللوحة ، جاعلاً من هذا التباين وسيلة لخلق نوع من العلاقة الجمالية بين المركز والأطراف .

ويرى الباحث ان (هادي نفل) حاول من خلال أعماله التعبير عن حالة القلق النفسي والتمزق الروحي الذي كان يعاني منه أغلب الفنانين في تلك الحقبة ممن عاصروا الحرب وعاشوا تفاصيلها فأشكاله محمله بتشويه عالٍ ، أي بمعنى تمزيق الأشكال وتشظيها من أجل إعطائها طاقة تعبيرية جديدة أكثر عمقاً وأصدق تعبيراً عن الواقع .

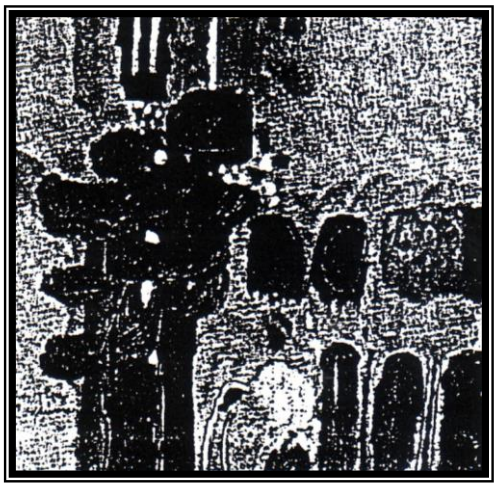
كما يعد (هاشم حنون) [*] من أبرز فناني الثمانينيات ، والذي امتاز بقدرة عالية على إحداث معالجات للسطح التصويري وأشكاله ، فرسومه ليست إلاّ نماذج حية لأزمة جيل ، فقد خاض هو الآخر غمار الحرب . لذا فأعماله ذات طابع تجريبي تتعاظم فيها الرغبة لمواجهة الذات مواجهة حازمة .

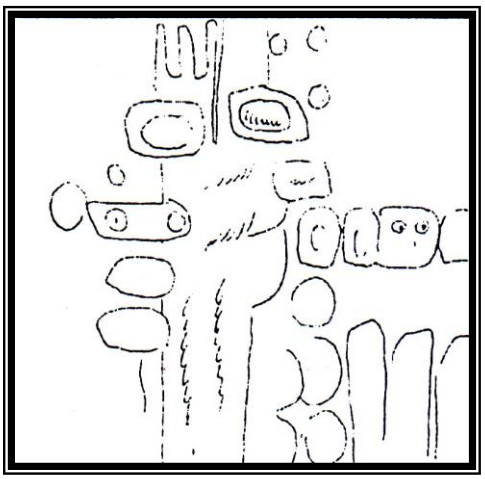
ثمة أشكال آدمية متناثرة على جسد الكتلة تأخذ هي الأخرى طابعاً طفولياً على الأرجح بما يجعل منها في خاتمة المطاف مسرحاً يضج بمشاهد الضياع .. واحتدام التداعيات ، وستتحول هذه الكتلة إلى سطوح يتنازعها التفتت والانتشار على سطح اللوحة ، شكل (٥٣) مخطط (٤) .

(*). هادي نفل : ولد في واسط (١٩٤٥) حصل على بكالوريوس رسم ، كلية الفنون الجميلة - بغداد ، وحصل على شهادة الماجستير (فنون) جامعة (حلوان) – جمهورية مصر العربية ، والدكتوراه من كلية الفنون الجميلة – بغداد ، عضو جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين ، شارك في معظم معارض داخل وخارج القطر .

(٣٠٧). ينظر : معروف ، إيمان خزعل : إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بابل ، ٢٠٠٤ ، ص ١٩٨ – ١٩٩ .

(*). هاشم حنون : ولد في البصرة (١٩٥٧) تخرج من معهد فنون الجميلة رسم (١٩٧٩) ، عضو جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين ، له معارض شخصية ومشاركات داخل وخارج العراق يستقر الآن في الأردن .



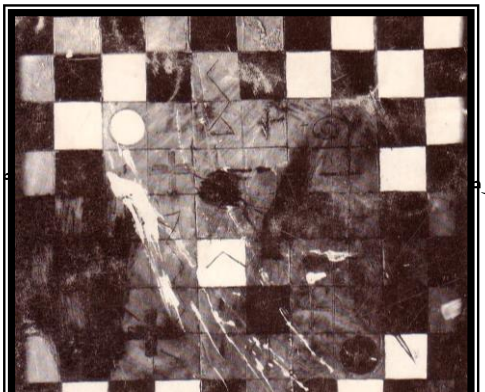


شكل (٥٣) **مخطط (٤)**

ان توزيع الكتل كما مبين في مخطط (٤) يوضح رغبة الفنان في تهشيم الأشياء الواقعية ومحاولة إحداث تشظيات في الأشكال والحجوم والتي وزعها بطريقة توحي بالتفكك .

كما ظهرت في العقد الثمانيني تجارب حاولت ان تستغل الفتوحات الشكلية والرؤية العميقة للفن المحيطي الذي اشتغل عليها كثيراً (شاكر حسن آل سعيد) وتوظيفه للمواد والخامات . فكانت ان استخدمت (هناء مال الله) مواد خاصة محيطية ولصقها أو إدخالها كعناصر في العمل الفني بعدما ألغت المنظور أو البعد الثالث ، إذ أصبح الأثر الفني متحرك الأبعاد بمستوياته المتراكبة والمتجاورة كبنية أساسية في هيكلية عملها الفني ، والذي تتشظى وحداته وتضيع فيه مركزية المعنى الواحد . فليس هناك ما يفهم كما انه ليس هناك توصيلات نهائية على مستوى الأثر الفني ، شكل (٥٤).

لقد عملت (هناء مال الله) على ترميز أشكالها واختزالها وتحويرها إلى أشكال هندسية أو إلى لطخة فرشاة أو حزوز أو خدوش ، وهذا يؤشر إلى إدراك الرسامة إلى انه ليس هناك استقراراً شكلياً للمرئيات [٣٠٨] .



[٣٠٨]. مال الله ، هناء : إيقونات المحيط ، دليل المعرض ، ١٩٩٣ .

شكل (٥٤)

وعلى العموم فان هذا الجيل شكل بمجمله تمرداً تلقائياً لتفجير الشحنات المكبوته . مستبدلين الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) بـ (أنا أتمرد إذن أنا موجود) . ويتضح من هنا ان الفنان في عقد الثمانينيات كان يهدف إلى خلخلة بنية اللوحة وتفجير النص والثورة على الواقع ، لذا فان التغييرات البنائية في اللوحة التشكيلية العراقية كانت تبحث عن اتجاهات وأساليب جديدة باستطاعتها التعبير عن واقع الإنسان بعمق أكبر . إذ اشتملت معظم الأعمال في هذه الفترة على تشظيات كبيرة على مستوى اللون والشكل والمضمون وفق مبدأ الهدم وإعادة البناء بطريقة جديدة مختلفة .

عقد التسعينيات (١٩٩٠ ــ ٢٠٠٠)

لم يكن جيل التسعينيات أوفر حظاً من الجيل الذي سبقه فقد بدأ هذا العقد بحرب كارثية في أبعادها وتأثيراتها تبعها حصار مميت كانت آثاره مدمرة على كل الأصعدة ومنها الفن، حيث غادر العراق عدد كبير من الفنانين [*] ، وانحسرت المعارض الرسمية وانحسر معها العمل الإبداعي .

ان المتتبع لتجربة التسعينيين التشكيلية يجد ان أغلب من عملوا في حقل الرسم استطاعوا تحديد ملامح لوجودهم ، وهم يشغلون حيزاً لا يمكن إلاّ الإشارة إليه كونه منجراً في الحركة التشكيلية العراقية , وقد بدأوا يقطفون ثمار تجاربهم ويلقون صدى طيباً وبالرغم من تشتت جهود هذا الجيل ، حيث لا يلتقون إلاّ بين أوقات متباعدة بمعارض ،

---

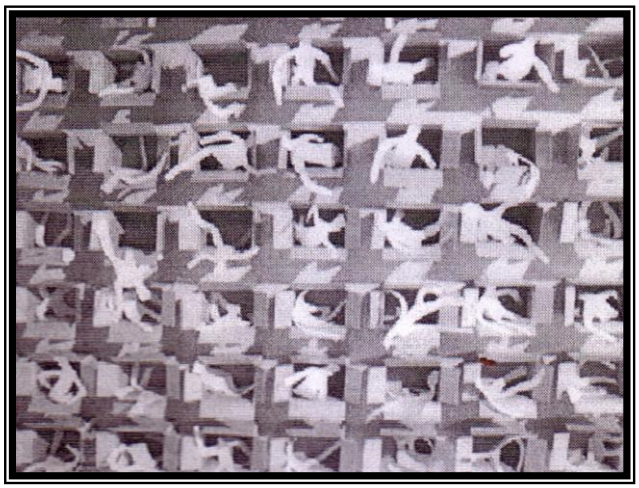
[*]. منهم ، علي طالب ، رافع الناصري ، علي النجار ، حسن عبود ، حيدر خالد ، ستار كاووس ، فوزي احمد رسول ، خالد القصاب ، سعدي عباس ، محمد تعبان ، سلام عمر ، غسان غائب ، شنيار عبد الله ، طالب العلاق ، غالب ناهي ، وآخرون .

فمتابعة هذا الجيل صعبة بسبب طبيعة المتغيرات المفاجئة الحدوث في الساحة التشكيلية لما يلاقيه هذا الجيل من صعوبات التأسيس في ظل ظروف استثنائية [٣٠٩] .

رغم ذلك ظهر فنانو هذا الجيل بنوع من الإصرار على مواصلة تقديم تجارب تشكيلية بمعالجات أسلوبية جديدة تحمل سمات المرحلة الراهنة ، إذ حاول العديد منهم تقديم آفاق مغايرة في فضاء العمل الفني المعاصر ، عبر التجريب المستمر في الخامات وآليات الاشتغال . ولم يعد الفنان صانع الجمال فقط ، وانما هو منظر ومفسر ، ومكتشف أشكاله ، انه جزء فاعل من فضاء الإنسانية الرحب.

فقد قدم (مظهر احمد) [*] أعمالاً توازي ما طرحته (التفكيكية) من عدم إغفالها للهامش والمغيب ، في محاولة استجلاء ما غفل من معارف ومدونات سابقة ، من خلال فهم واستيعاب الفنان لمناطق التعبير المابعد حداثي وصولاً إلى أدائه الخاص .

ان تجارب (مظهر احمد) قادته إلى مناطق جديدة تميزت فيها أعماله باختزالية واضحة ، وآليات اشتغال جديدة شكل (٥٥) .



شكل (٥٥)

فأعماله تقودنا إلى تصورات عديدة بمفاهيم وتأويلات لانهاية لها ، ومن هنا تأتي أهمية هذه الأعمال التي تكسر سكونية اللوحة التقليدية وتشظي معانيه . إذ تتكون أعماله

---

[٣٠٩]. ينظر : الأعسم ، عاصم عبد الأمير : تداعيات ما بعد الحداثة ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد (٣) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص ٨٦ .

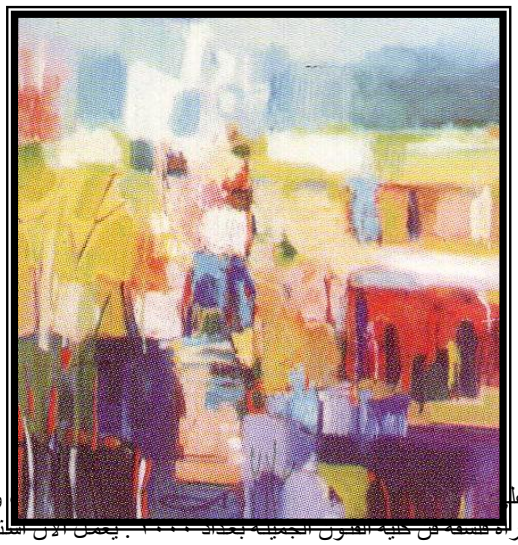
[*]. مظهر أحمد : فنان عراقي مغترب ، تخرج من معهد الفنون الجميلة في بغداد ، ١٩٧٩ ، أكمل دراسته في وارشو عام ١٩٨٦ ، أقام ستة معارض مهمة في السويد وبولونيا والنروج ، حصل على العديد من الجوائز العالمية ومنها جائزة (نوبل) للكرافيك والتي استحدثت عام ١٩٩١ ، ويدرس حالياً في مدينة فالون السويدية حيث يسكن .

من فضاءات مركبة متعددة حيث الفضاء الذي تشغله الأجساد الورقية الشاغلة لحيزها السكني مع فضاءات الممرات الحيادية الفاصلة .ان الفنان بأعماله هذه يعالج المفهوم الوجودي للذات الإنسانية المتضادة والمتجاذبة والمتنافرة ، الفضاء المفتوح الأكبر الحاضن للفضاء أو الحيز أو الجرم الشخصي، فضاء السكن الخاص .

ان هذه الأجساد تحاول كسر سكونيتها والانفلات من أسر الحيز التي تجد نفسها ملتصقة به ، وهو ما يعكس بصدق روحية المجتمع الصناعي الغربي مع الكثير ، والمتكرر ، واللامحدود .

كما قدم (مكي عمران) [*] تجارب ضمن مراحل أهمها مرحلة التجريدية الغنائية والتي كانت تحتفي بعلاقات لونية هارمونية ، والتعبير بواسطة الإيقاع اللوني الهادئ ، حيث تحولت لوحاته إلى تجريد لوني خالص خاضع لمنطق رياضي أشد تعبيراً عن الضرورة الداخلية للفنان . شكل (٥٦) . " ويمكن اعتبار اللون في هذه الأعمال ظاهرة ، ذلك أنها استطاعت خلال لعبة ما ان تحيل معارفنا إلى كون من العلامات الملونة " [٣١٠] .

فتحولت اللوحة إلى مجموعة من الضربات اللونية التي توزعت على سطح اللوحة . وعملت على تهشيم الأشكال داخل اللوحة في محاولة تحرير الشكل من ماديته والتعبير عما هو كوني من خلال تشظي الألوان باتجاه إيجاد فضاء لا محدود تخلقه الإيقاعات الموسيقية للون ، فبدت اللوحة بلا مركز . كما ان بؤرة هذه الأعمال تدور على محور الانتشار أو ما يشبه الانفجار ، فان غياب التماسك بين الأشكال المتناثرة قد سجل تشظياً في غياب الأسس المنطقية والتقليدية في إنتاج العمل الفني .



[*]. مكي عمران : ولد في بابل عام ١٩٦١ ، حصل على [illegible] وحصل على الماجستير رسم كلية الفنون الجميلة بغداد ١٩٨٩ ، وعلى الدكتوراه فلسفة في كلية الفنون الجميلة بغداد ٢٠٠٠ . يعمل الآن استاذاً في كلية الفنون الجميلة – بابل ، عضو جمعية التشكيليين العراقيين ، له عدة معارض شخصية ومشاركات داخل وخارج القطر .

[٣١٠]. محمد ، بلاسم : دليل المعرض الشخصي للفنان مكي عمران راجي ، قاعة حوار ، ١٩٩٦ .

شكل (٥٦)

وكغيره من الفنانين التسعينيين حاول (كاظم نوير) [*] ان يخرق قوانين اللعبة التصويرية في ظل لعبة الدوال وتغيب المدلول فحاول الفنان جاهداً من خلال معطيات التفكيك تقديم تجربته خارج مرجعيات الرؤية التقليدية مبتعداً عن التكرار المستهلك لكون الفنان قد استلهم من الطروحات الفكرية للحداثة وما بعد الحداثة .

فكانت رسوماته منذ البدء مقلقة وتنذر باستحضار رؤية تصويرية مدعمة بقسط لا يستهان به من الاستقلالية ، ولم يجر وقت طويل حتى تمكن من مباغتة الوسط التشكيلي في رسوماته التي كانت تسير محمولة على طاقة تعبيرية بتدابيرها البنائية المقتصدة والتراكيب الغامضة ان تؤسس تجربة لم تقوى الحرب والحصار على الإحاطة بها ، وكان يعرف انه يخوض غمار فن هو اقرب ما يكون إلى نتائج ما بعد الحداثة منه إلى فن الحداثة [٣١١] .

لقد شكلت أعمال هذا الفنان حقلاً من الإشارات والعلامات العائمة التي تقبل التأويل وتستدعي قراءة ما لم يقرأ فيها من قبل لإنتاج قراءة جديدة تعيد تشكيل معنى آخر جديد ضمن خطاب يعنى في كل مرة بتفكيك أي مركز دلالي [٣١٢] .

ان (كاظم نوير) يعتمد في تكويناته على بنية النص المفتوح من خلال مقولات ما بعد الحداثة التي تعتمد تفكيك المراكز الثابتة والايدولوجيات الوضعية ، وبؤر المعاني المرتبطة بها على اعتبار ان ما بعد الحداثة احتفل بانموذج التشظي واللاتقريرية واللاتأليفية . فجاءت تكويناته مجموعة من الرموز والأشكال المستوحاة في معظمها من أجواء مدينته (الديوانية) ، موزعة على السطح التصويري دون ان تفصح عن معناها . ان هذا الانتشار في الدوال ، ضمن تشكيل مفتوح يؤمن بالتشظي واللعب الحر بالأدائية التي تعني انتشار المعنى وانفجاره وتشظيه . شكل (٥٧) .

[*]. كاظم نوير : ولد في الديوانية عام (١٩٦٧) حصل على بكالوريوس كلية الفنون الجميلة بغداد (١٩٩٦) وحصل على الدكتوراه كلية التربية الفنية جامعة قطر ويعيش خارج القطر .

[٣١١]. معروف ، إيمان خزعل : مصدر سابق ، ص ٤ .

[٣١٢]. الموسوي ، شوقي : التشظي والاغتراب ، مجلة ، ص ٢٤ .

شكل (٥٧)

ان الفنان هنا لا يمنح المتلقي أية نماذج ، بل نجده يدمر جميع المراكز الدلالية وبؤر المعاني ، إذ ان الدال يحيلنا إلى دال آخر جديد مع تغييب مقصود للمدلول ، ليترك للقارئ إعادة قراءة النص / اللوحة وفق آلية التفكيك ونظرية التلقي ، وبالتالي تتعدد القراءات وتتشظي الدلالة فضلاً عن انتشار المعنى القابل للتأويل مع كل قراءة .

ومع نهاية التسعينات ظهرت مجموعة من الرسامين الشباب كشفوا عن مقدرة عالية على استيعاب الإزاحات والطفرات المتسارعة التي ظهرت في معظم مفاصل الحياة ليقدموا رؤاهم وتجاربهم بأساليب أكثر حداثة وأقرب إلى فلسفة ما بعد الحداثة .

فكانت نتاجات (كريم الوالي) تقترب إلى حد ما إلى تفكيك بنية الأشكال داخل اللوحة ، والاحتفاء بالهامش في غياب المركز الثابت ، فالفنان ينفتح بأشكاله المتشظية نحو أجواء الممارسة التأويلية للمعنى ، مقدماً مشهداً فيه إيحاءً بالضجيج والدمار فهو لا يقيد نصوصه البصرية ، فعالمه زاخر بالإشارات والعلامات والرموز باعتبار العالم حركة توليدية ، وتفكيك حتمي للعناصر . شكل (٥٨) .

شكل (٥٨)

فهو يعبر عن محنة الإنسان المعاصر بتحويله إلى علامات مهمشة ، متشظية تتماشى مع خياره الداخلي في التعبير والأداء وتنظيم مدركاته البصرية التي غالباً ما تشتغل على الفتوحات الشكلية والرؤية العميقة للفن المحيطي .

لقد آمن جيل التسعينيات بأن الحداثة هي خرق الأنظمة الفنية والاتجاهات السائدة في الفن المعاصر ، وابتكار معطيات جديدة في معالجة السطح التصويري واستبصار الواقع بطرق جديدة يبتكرها الفعل الآني ويحدد سياقها سلطة التقني على حساب سلطة المعرفي المستقر الثابت .

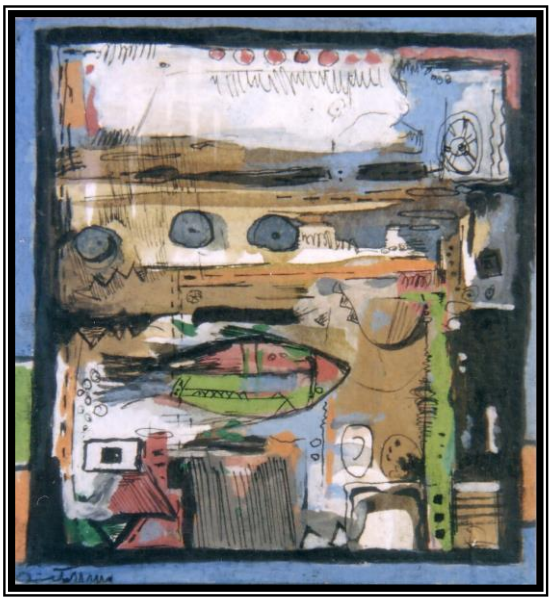
لذا نجد (محمد الكناني) [*] يستثمر المكونات البيئية المستمدة من الواقع ليحورها عبر صراع دائم بين الأشكال العضوية والأشكال الهندسية ، بأسلوبية معاصرة تمزج بين التعبير والتجريد ، وتتخذ من التفكيك طريقة للتحرر الذاتي لصالح أشكال حرة ، الأمر الذي جعل العناصر تبدو متشظية في فضاء اللوحة دون ان يجمعها مركز دلالي ثابت ، ضمن توجهات هذا الجيل بالأخذ بما طرحته اتجاهات فن ما بعد الحداثة من تفكك نقطة الجذب الرئيسية وغياب المركز المرجعي الثابت ، والاهتمام بالهامش واللاتقريرية وكسر المنظور التقليدي ، والانتشارية واللعب الحر .

إذ يقول الكناني : " ان اتجاهات الحداثة وما بعد الحداثة جعلت القطيعة والمفارقة ما بين الإرث والجذر المتمثلين بالعلامة والرمز والاشارات التي يمكن ان تكون الثيمة المميزة للتجربة الفنية ، لأن هذه الاتجاهات قد قلبت الموازين وحولت مفاهيم الأسلوب والأداء وهيمنة عنصر معين أو سيادة لون أو شكل أو رمز في العمل " [٣١٣] ، وهو ما نجده في عمله شكل (٥٩) .

---

[*]. محمد الكناني : ولد في بغداد (١٩٧٠) تخرج من كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد (١٩٩٠) حصل على شهادة الماجستير- كلية الفنون الجميلة ، بغداد (١٩٩٧) ، عمل مدرساً في معهد الفنون الجميلة – بغداد ، وحصل على شهادة الدكتوراه فلسفة فن من كلية الفنون الجميلة – بغداد (٢٠٠٤) ، شارك في العديد من المعارض والنشاطات الفنية داخل وخارج القطر ، عضو جمعية التشكيليين العراقيين ، عضو نقابة التشكيليين العراقيين .

[٣١٣]. من لقاء مع الفنان (محمد الكناني) ، مجلة الصوت الآخر ، العدد (٦٩) ، أربيل ، ٢٠٠٥ ، صفحة فنون ، موثق على شبكة الانترنت ينظر الموقع : www.sotakhakhr.com .



شكل (٥٩)

حيث تتشظى تكويناته ضمن مسطحات لونية تتخللها خطوط وخربشات ورموز وعلامات دون ان يكون هناك سيادة لعنصر ما أو حضور لعلامة أو رمز معين على حساب أخر ، مما احدث ذلك تشظياً دلالياً في بنية السطح التصويري ، وساهم بجعل العمل الفني يتخلى عن المعنى المحدد الثابت لينفتح النص البصري على فضاءات التأويل ليدخل المتلقي طرفاً مهماً في إنتاج المعنى التي يتعدد بتعدد قراءات العمل الفني ، مما يعني تشظياً في المعنى وانفتاحاً في التأويل .

ان جيل نهاية التسعينيات – إذا جاز التعبير – بدا مسحوراً بالاختزال ، بالإشارات ، وبسطح اللوحة وملمسها ، فثمة تجارب شجاعة تحاول استبصار النص المرئي ، بطرق مختلفة ، ليصبح النص البصري نصاً مفتوحاً بلا حدود ، تتشظى فيه الأشكال بحرية ، وتتفكك فيه العناصر ، مع محاولة التخلص من أية سلطة ، ضمن هموم الفنانين في تأكيدهم للمسعى التجريبي المغاير للمألوف أو السائد .

ولعل (شوقي الموسوي) [*] أحد هؤلاء الفنانين الذين حاولوا استيعاب مستجدات الأحداث ، وان يرسموا تحت وطئة الظروف التي تأثروا بها ، ليكشف بعد ذلك من خلال التطور التقني لديه ، عن أعمال هي خلاصة استثارات نفسية لها حس عاطفي ، تبدو متحررة إلى حد ما من سلطة العقل ، شكل (٦٠) .

شكل (٦٠)

ان (الموسوي) ينتقل من الفضاءات الشكلية إلى الفضاءات اللاشكلية المطلقة لتتحول اللوحة لديه إلى مساحة مفتوحة تتشظى عليها أشكاله ضمن بنية إيقاعية تتموج بها مقومات اللون لتتعدد وتتنوع مداخل الاتصال في مجمل جغرافية الخطاب ، وتنفتح على احتمالات تأويلية ، دون إعطاء إشارات واضحة أو مفهومة ، في محاولة استثارة المتلقي وإدخاله في لعبة الاحتمالات والقراءات المتعددة .

ويرى الباحث : ان التجارب المتأخرة للجيل التسعيني كثيراً ما اشتغلت على النص المفتوح واللعب الحر للدوال وتحطم المراكز الدلالية ، والاحتفاء بالهامش ، واللاتقريرية ، وعدم الإفصاح عما تعنيه اللوحة أو يقصده الفنان ، مما يعني ان الرسام العراقي بدأ يستوعب ما يدور في العالم من طروحات فكرية وفلسفية حديثة ومحاولة مواكبة ما وصلت إليه التجارب العالمية في مجال الفن التشكيلي ، خاصة بعد انتشار وسائل الاتصال

---

[*]. شوقي الموسوي : ولد في كربلاء (١٩٧٠) حصل على بكالوريوس رسم ، كلية التربية الفنية – بابل (١٩٩٣) ، وعلى الماجستير رسم ، كلية التربية الفنية بابل ، (٢٠٠١) وعلى الدكتوراه فلسفة فن (٢٠٠٦) ، عضو جمعية التشكيليين العراقيين ، له معارض شخصية ومشاركات داخل وخارج العراق .

بالمجتمعات الأخرى كالقنوات الفضائية وشبكة الانترنت ، وهو ما ستظهر نتائجه بشكل واضح عند جيل الألفية الثانية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- أداة البحث
- تحليل عينة البحث

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أ- مجتمع البحث

أفرزت الحقبة الزمنية التي غطاها البحث (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) كماً هائلاً من النتاجات الفنية التي تعذر حصرها إحصائياً ، بعدما أطلع الباحث على ما منشور من مصورات للأعمال الفنية (رسم) تتعلق بمجتمع البحث والمحددة دراستها بحدود موضوعة التشظي في الرسم العراقي المعاصر , فضلا عن اطلاع الباحث على ما معروض في قاعات العرض التشكيلية ، والمقتنيات الخاصة لدى بعض الفنانين ، بالإضافة إلى الاطلاع على ما موجود في مواقع الفن على شبكة الانترنت ، والإفادة منها بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه ، ويضمن للباحث رصد أكبر قدر من العينات التي تشتغل مع موضوعة البحث الحالي .

ب- عينة البحث

نظراً لكثرة الأعمال الفنية المنتجة ضمن حدود البحث الحالي (١٩٨٠ – ٢٠٠٥)، وكثرة عدد الفنانين في المجتمع الأصلي واستحالة تغطية جميع الأعمال الفنية لهذه المرحلة ، فقد ارتأى الباحث اختيار عينة البحث [*] ممثلة بالأعمال الفنية وتحديدها بطريقة قصدية وفق التقسيم الآتي وبواقع عمل واحد لكل فنان .

- أربعة أعمال للفترة من ١٩٨٠ – ١٩٩٠ م .
- أربعة أعمال للفترة من ١٩٩٠ – ٢٠٠٠ م .
- أربعة أعمال للفترة من ٢٠٠٠ – ٢٠٠٥ م .

علماً ان الفترة الأخيرة ، امتازت بكونها من أغنى الفترات الثلاثة من حيث غزارة الأعمال الفنية ، وأكثرها جرأة في معالجاتها وموضوعة التشظي . وقد أخذ الباحث بعين الاعتبار الأعمال الفنية لفنانين عراقيين مغتربين بوصفهم يشكلون رافداً مهماً لحركة الرسم العراقي المعاصر خارج القطر ، لذا عمد الباحث إلى اختيار بعض أعمالهم ضمن عينة البحث .

وقد تم اختيار العينات وفق المسوغات الآتية :

---

[*]. ملحق (٤) .

١. شهرة الأعمال المختارة وانتشارها ، طبقاً وقيمتها الإعلامية والنقدية .
٢. ان تعطى النماذج صورة واضحة للباحث للإحاطة بموضوعة التشظي وبيان آليات اشتغالاتها في جوانبها الفكرية والأدائية .
٣. تباين النماذج المختارة من حيث الأسلوب الفني وآليات توظيف التشظي بما انتهى إليه الإطار النظري من توصيفات حول موضوعة البحث ، خشية من الاجترار في التكرار .
٤. اختار الباحث نماذج لمصورات لوحات لمختلف الفنانين العراقيين أنجزت ضمن المدة (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) كإطار لمجتمع البحث بلغت (٦٠ لوحة) [*] ، قام الباحث بعرضها على بعض من ذوي الاختصاص [**] لغرض فرز عينة البحث والتثبت من مدى ملائمتها لتحقيق هدف البحث .

ج- أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث الحالي المتمثل بالكشف عن آلية اشتغال التشظي في الرسم العراقي المعاصر (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) ، ونظراً لخصوصية موضوعة البحث ، التي تشتغل آلياته مع إفرازات فن ما بعد الحداثة ، وابتعاد البحث عن النمطية والقوالب الجاهزة بعيداً عن المعايير والثوابت ، من خلال ابتعاد الخطابات الجمالية ممثلة بفن الرسم في مرحلة كهذه عن الوصفية والسردية والتوجهات المحاكاتية ، إذ تتجه نتاجات هذه المرحلة (ما بعد الحداثة) مع كل ما هو ازاحي .. ومتغاير .. واختراقي ، يكتسب سمات التشظي والتفتيت ، فنتاجات فنية كهذه ليست بمعزل عن معطيات وبيانات وأطروحات ، ومقولات الاتجاهات الفلسفية والفكرية والتنظيرية والمنهجية والنقدية المعاصرة ، التي تبتعد هي أصلاً عن الركون إلى المركزي والثابت ، لتجد تطبيقاتها في مسميات التشظي ذاته .. وعليه فقد أفاد الباحث من مؤشرات الإطار النظري ممثلة بخليط متراكب من الأفكار ، إذ ان لهذه المؤشرات تأثيراتها المباشرة وغير المباشرة في الخطاب البصري ممثلاً بفن الرسم العراقي المعاصر (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) من خلال حركة العناصر الفنية والعلاقات التنظيمية ، وما صاحبها من تشظيات في الأفكار والمضامين ، عبر الإزاحات الكبيرة على مستوى الذائقة والتجريب ، والكشف عن القدرات الإنسانية في ابعد مستوياتها

---

[*]. ان معظم نماذج هذه اللوحات خالية من بعض المعلومات مثل اسم العمل ، قياس العمل ، مادة العمل ، سنة إنتاج العمل . وعدم إمكانية التحقق منها إذ حصل عليها الباحث من خلال المصورات وشبكة الانترنت ، وبعض الفنانين العراقيين الذين تسنى للباحث اللقاء بهم . ونظراً لعدم الجدوى الفعلية من إدراجها في ملحق لأغراض هذا البحث . اكتفى الباحث بالإشارة إلى إعدادها .

[**]. الأستاذ الدكتور (فاخر محمد) .
الأستاذ الدكتور (صفاء السعدون) .
الناقد التشكيلي (صلاح عباس) .
المدرس المساعد (رحاب خضير) .
المدرس المساعد (محسن القزويني) .

، عبر دلالات وإحالات الرموز في اللاشعور وتفتيت وتشظي المنظومة العقلية وجاهزيتها المحاكاتية .

ولم يغفل الباحث أطروحات كتاب ومنظري نظرية الاستقبال وتشظياتها في آليات التلقي وعملية الفهم والتفسير والتأويل ، إزاء متلقي منتج للمعنى ، كما لم يغفل الباحث الاتجاهات النقدية المعاصرة من أطروحات ما بعد البنيوية ، من خلال القراءات السيميائية والتأويلية وأثرها في تشظي المعنى إزاء النصوص المفتوحة .. ليس هذا فحسب ، فقد اعتمد الباحث بشكل أكثر توظيفاً في استمارة ملاحظة كأداة في البحث الحالي ، ولغرض الموضوعية في التحليل فقد ضمن الباحث استمارة الملاحظة [*] اتجاهين يتداخلان بعضهما في الآخر ، احدهما يتمثل بتحليل محتوى مضاميني (على مستوى تحليل المنظومة المعرفية في العمل الفني) ، والآخر شكلي يبحث بحدود عناصر العمل الفني ووسائل التنظيم فيه .

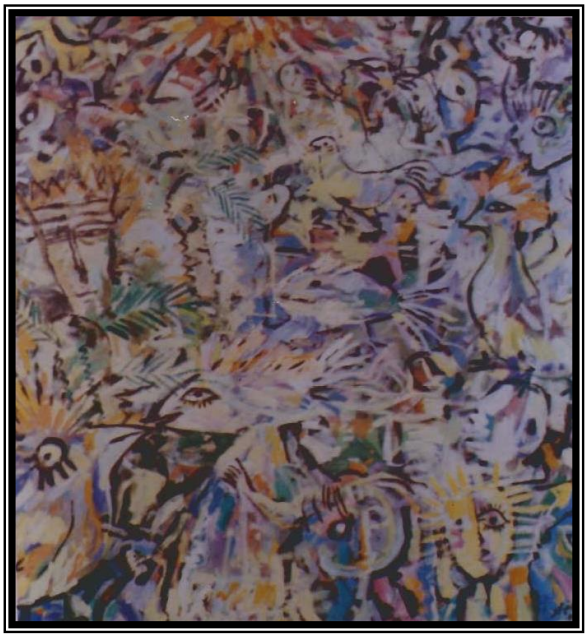
ونظراً لترابط هذين الاتجاهين ، فقد ضمنها الباحث في استمارة الملاحظة في حقل واحد ، يبحث جدل العلاقة بين مسميات وتشظيات محاور التحليل ، ولتعدد المناهج والنظريات والأطروحات التي أفاد منها الباحث في تحليل عينات بحثه ، فقد وظف في عمله البحثي الجمع بين المنهج التفكيكي ، والنفسي ، بعيداً عن الطريقة الوصفية التحليلية التي لا تتوافق وموضوعة البحث الحالي ، ولغرض منح الأداة صدقاً ظاهرياً لتأكيد موضوعية أكبر عند تحليل عينة البحث ، فقد تم عرض الأداة على عدد من الأساتذة [*] المعنيين في هذا المجال ، وذلك لإبداء آرائهم في بنائها الأولي والتأكد من شموليتها وسلامة صياغتها . حيث أخذ الباحث بآرائهم وأجرى التعديلات اللازمة ، لتصبح الأداة جاهزة بصيغتها النهائية [**] لتحليل عينة البحث .

د- تحليل عينة البحث

اعتمد الباحث في تسلسل تحليل عينة البحث ، ليس طبقاً لأسماء الفنانين أو تاريخهم الفني أو شهرتهم الإعلامية ، أو مدى تأثيرهم في الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة ، بل وفق التسلسل الزمني لإنتاج هذه الأعمال ، وذلك كون طبيعة البحث الحالي تقتضي الاهتمام بالعمل الفني دون اسم الفنان أو تاريخه الفني .

---

[*]. ينظر : ملحق (١) .
[*]. ينظر : ملحق (٣) .
[**]. ينظر : ملحق (٢) .



عينة (١)

اسم العينة : كائنات مشتركة .

اسم الفنان : فاخر محمد .

الخامة أو المادة : زيت على قماش .

القياسات : ١٢٠ × ١٢٠ سم .

سنة الإنتاج : ١٩٨٢ .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

يمثل العمل في هيئته العامة مجموعة لأشكال مختلفة آدمية وأشكال لطيور وأسماك ونباتات متنوعة تناثرت بتلقائية وبهجة منمقة في فضاء اللوحة بحركات لامتناهية ، وتكوينات متحررة من قيود المحاكاة الواقعية الحرفية ، وهي تحمل دلالات تؤكد انفجار وتشظي لا شعوري لوحدات العمل الفني ، من خلال حضور اللاوعي إزاء الوعي عبر تحرر جمالي عالي الحساسية ، وانفتاح المنظومة البنائية على حيثيات ذات الفنان ، مما

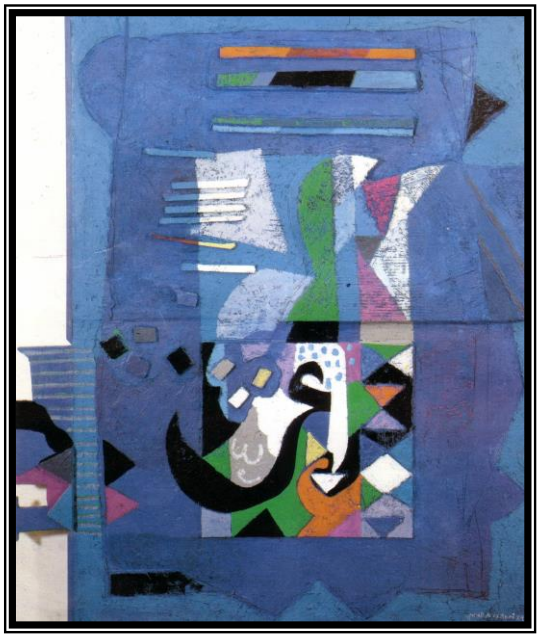
جعل من هذه التراكيب البنائية تكشف عن الفعل الاسقاطي للذات وأبعادها الشعورية واللاشعورية .

لقد عمل الفنان (فاخر محمد) على إبداع أشكال يحفزها اللاوعي وما هو باطني مما يجعل اشكاله محملة بروح لانهائية تخترق محدودية المكان والولوج إلى عالم الزمن المفتوح اللامتناه . فتبدو لوحته هذه وكأنها تسجيل لرؤى داخلية ، تبتعد عن التسجيلية ، والتقليدية مستفيداً مما تخلقه الذات المبدعة من عوالم جديدة وفق مبدأ التسطيح في محاولة للتحرر إلى حد ما من النزعة العقلانية وإفساح المجال للعقل الباطن للعمل كمحرك في إنتاج العمل الفني .

ان المتلقي إذ يستعرض هذا المنجز يجد نفسه إزاء مجموعة من الألوان والأشكال المتناثرة على السطح التصويري دون ان يكون هناك أهمية أو سيادة لشكل معين على باقي الأشكال ، فالعين تنتقل من مكان إلى آخر بحثاً عن أشكال ودلالات جديدة قد يجدها بالقرب من الهامش في الجهة العليا أو السفلى للوحة ، وفق آلية تمنح المشاهد حرية في تحديد النقطة التي يبدأ منها قراءته للعمل ، فأجزاء اللوحة تساوي من حيث الأهمية بين المركز والهامش .

ان الفنان وعبر معالجاته البنائية التجريبية ذات المنحى التفكيكي إنما يستدرج المتلقي إلى تأكيد مبدأ ضياع المركز أو البؤرة الرئيسة منطلقاً من حرية التعبير المباشر عن الحالة الذاتية بواسطة الألوان والأشكال المبعثرة ، والتي اعتمدت آلية النثر واللامركزة ، مما أعطى العمل فرصة التحرر من سيطرة المنطق العقلي وتنظيماته القسرية ، لتكون المحصلة أشكال مبعثرة توزعت بتلقائية مرتجلة ، تبعث المتعة كمنجز بصري تجريدي رمزي يحفز نظام الإدراك لدى المتلقي ويفتح الباب أمام تشظي المعنى وتعدد القراءات بوصف المتلقي جزءً من العمل لا يكتمل إلاّ بحضوره .

ان كثيراً من الأفكار والممارسات في الفن ومنها الرسم تؤشر انجذاباً نحو طروحات التفكيكية بشكل واضح ومميز ، في خضم استمرار الجدل المحرك لبناءات الفن عامة والرسم خاصة ، ويبدو ذلك واضحاً في هذا العمل الذي سعى فيه الفنان إلى إنتاج أنظمة شكلية مجزئة ، كمحاولة لتجسيد الاختلافات والتناقضات وكأنما في ذلك يعكس بعض ما في الحياة المعاصرة من تعقيد وتضارب وتصارع ، وما أصاب الذات الإنسانية من تشظي ، أراد الفنان التعبير عنه بأشكال حسية ، ذات توصيفات لا متناهية .



عينة (٢)

اسم العينة : تصميم .

اسم الفنان : ضياء العزاوي .

الخامة أو المادة : اكرلك ومواد أخرى .

القياسات : ١٢٠ × ١٠٠ سم .

سنة الإنتاج : ١٩٨٤ .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

تنتمي هذه اللوحة إلى سلسلة الأعمال التي أنتجها الفنان (ضياء العزاوي) والتي عالج فيها أشكاله بمسحة تصميمية تجريدية ، تصل إلى بهجة لونية منطلقة على سجيتها في صراحة واحتفالية ، كما تظهر على لوحاته أيضاً لعبة مزدوجة بين الكتل التي أخذت أشكالاً هندسية ، وبين استثمار شكل الحرف العربي ، ضمن توجهات الفنان لكسر رتابة الأشكال الهندسية والتخلص من سطوتها وسكونيتها ، في محاولة جعل السطح التصويري حقلاً تتشظى فيه الأشكال والألوان ، ضمن توريات واستحضارات غامضة وشيقة في لعبها وعزفها المتقن على السطح التصويري الذي يُنشئ عليه وحداته البنائية ، التي تجبره على طرح مفردات منحت العمل علاقات توليدية استذكارية غالباً ما تقترب أو تبتعد وفق مشيئة اللحظة إذ تظهر شخصية الفنان وتوتره في لحظة انجاز العمل .

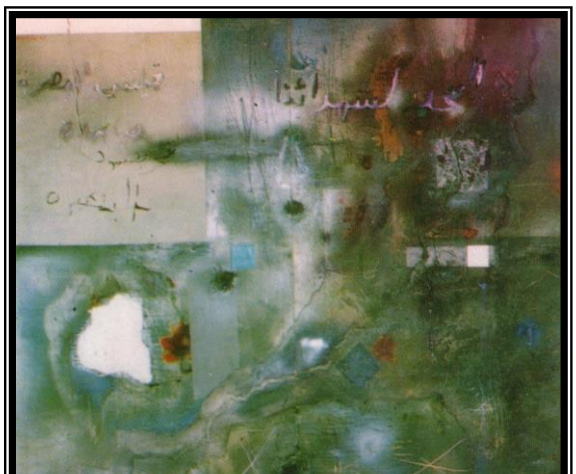
ان المهم عند (العزاوي) هو بناء اللوحة واستخدام اللون ، فالحرف احد مكونات اللوحة ليس إلاّ ، لكن الفنان يطرحه بشكل مغاير ، ليفجر الطاقة الابداعية اللانهائية فيه ، فيتحول السطح التصويري الساكن والحافل بالمساحة اللونية من الشكل الثابت إلى الشكل

المتحرك ، وفق آلية بارعة في ارباك عين المتلقي ، وزعزعة مدركاته العقلية ، وفق انشائية زخرفية لا تبتعد كثيراً عن ما موجود في البسط الشعبية والزخارف الموجودة على الملابس والأزياء العربية ، لكن الأهم عند الفنان هو فتح مغاليق هذه الأشياء وتحويلها إلى عناصر إنشائية معاصر ، تكسر وتشظي وتقوض الشكل التقليدي .

فثمة كسر للشكل الفيزيقي للوحة على نحو مدهش ، إذ ان الفنان أراد إعطاء الهامش دوراً لا يقل أهمية عن باقي أجزاء العمل عبر الانطلاق والانفتاح الشكلي ، وكسر إطار العمل ، والامتداد إلى خارج الأبعاد المحددة للوحة والامتداد بذهنية المشاهد من مساحة السطح المحدود إلى أماكن أخرى أكثر انفتاحاً دل عليها الفنان بإشارة السهم المتجه من الداخل (المحدود) إلى الخارج (اللامحدود) .

ان البنية السائدة في هذا العمل هي بنية هجينة تحاول المزج بين علامات مختلفة ، ضمن أسلوبية تقترب إلى حد ما من أسلوب (الكولاج) ، إذ ان الفنان استثمر فاعلية التجريب تقنياً ليشظي بنية السطح التصويري ، وجعله مساحة تنتشر فيه العناصر بحرية دون الامتثال لقواعد المنظور التقليدي ، في محاولة الانفلات والتحول من الثابت إلى المتحرك ، مما جعل من عين المشاهد تجول بين الألوان التي شكلت السمة المميزة في معظم أعمال (العزاوي) ، فنجد الألوان (الأسود ، الأحمر ، الأخضر) على وجه الخصوص تتشظى في أرجاء اللوحة وكأنها قطع صغيرة من ورق (الآبرو) موزعة بصورة اعتباطية مدهشة لا تخلو من جمالية عالية وحساسية مبدعة ، تستحدث نماذج مقترحة ذاتياً وحسياً هي أقرب إلى التفكيك منها إلى التجميع .

ويجد الباحث في هذا العمل ملامحاً للتشظي من خلال غياب مركز الإحالة، أو نقطة الجذب الرئيسية ، وتشظي الألوان بمساحات مجزئة تتخذ من التفكيك الدلالي أسلوباً جمالياًَ ، مما جعل العمل الفني يقترب من مفهوم اللعب الحر للدوال ، والشكل المفتوح ، الذي يمتد إلى فضاءات أبعد من فضاء اللوحة المحدد، ويبدو ذلك واضحاً في إصرار الفنان على كسر المتعارف عليه لشكل اللوحة والانطلاق نحو مديات أبعد من ذلك ، إذ يرى الباحث ان التشتت الدلالي للعمل الفني الحداثي وما بعد الحداثي يمنح المتلقي فرصة أكبر في اقتفاء الأثر ، ومحاولة تفسير العمل الفني ، واستيعاب اللامرئي ضمن مديات بلا حافات .



عينة (٣)

اسم العينة : جدار .

اسم الفنان : شاكر حسن آل سعيد .

الخامة أو المادة : مواد مختلفة .

القياسات : ١٠٠ × ٨٥ سم .

سنة الإنتاج : ١٩٨٦ .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

ينطلق (شاكر حسن آل سعيد) في هذا العمل بمكوناته الثقافية والفكرية والمعرفية من نظرة صوفية تأملية تخترق مكونات العالم الخارجي إلى أسلوب تجريدي يكشف عن تلك العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ، من خلال حالة قلق وبحث دائمين ، هو جزء من القلق الإبداعي الذي يشكل سمة من سمات المبدع في مرحلة لا تتسم بالهدوء والاستقرار .

فثمة تفكيك للأشكال البصرية للوصول إلى كلية لا متناهية لأشكال الحياة ، والإحساس بكينونيتها سعياً إلى إعطاء أشكاله استثارات داخلية تمتلك من القوة ما يجعلها حاملة لمضامين عدة ، مُعلنة وخفية .

ففي لوحته هذه تتمازج فيها تحسسات للمساحات ذات الألوان السوداء والرمادية مع الكلمات العربية المشخوطة والخطوط ، تتشابك في عفويتها وشحنتها العاطفية لتقترب من الرسوم التي يتركها الأطفال على جدران البيوت القديمة بكل ما تحمله هذه الكتابات والأشكال من تنوع دلالي ، مضمناً إياها أشكالاً هندسية ، مع إضافة الفنان لما يمتلكه من رؤية خاصة عليها .

ان الفنان يبتعد عن تصوير شكل الإنسان ، لكنه لا يبتعد عن الأثر الذي يتركه ذلك الإنسان الذي يعيش أزمة إنسانية / حضارية ، مصوراً من خلالها شعبيته ، وماساته ، وقلقه اتجاه عالم مليء بالموت والدمار . فلوحته تشف عن كينونة إنسانية أخذت جانباً من

ملامح ذلك الإنسان الذي يعيش زمن الحرب ، والدمار المشار إليه بأشكال مجزئة من الخطوط والكتل الداكنة ، موزعة على نحو تلقائي منفعل كتعبير تجريدي عن الإحساسات الداخلية التي يعيشها الإنسان / الفنان ، والالتفاف حول الروح كسبيل للخلاص .

ويبدو واضحاً أثر الحرب وانعكاسها تجريبياً على السطح التصويري لدى (آل سعيد) الذي يعتبر من أبرز اللاعبين على السطح التصويري ، فهو يؤسس لمساحة ذات مواصفات مرنة ، يتخذ منها حزوزاً أو علامات أو ما يشبه الثقوب في الجدار / اللوحة التي ابتعدت عن القواعد المنظورية في تمثيل الفراغ ، لذا نجد أشكاله المزدحمة بالتنوع الظاهر ، تبدو كأشكال طافية متشظية ، تنتشر بعفوية ضمن صياغات حرة لم تنشأ عن قصدية سابقة ، بل تحكمت فيها حركة تأويلية منفتحة مع عملية القراءة .

ان الفنان لم يمتثل إلى القواعد والشروط الفنية ، فهو يُطلق أشكاله في فسحة مرنة من العلاقات الحرة ، مع التأكيد على فكرة المغايرة واللامألوفية ، في محاولة الفنان للنفاذ إلى البعد الدلالي من خلال معالجات تحتمل التأويل ، وإعادة القراءة لمرات عدة ، فأشكاله المسطحة تحفل بمضامين موزعة بين الصفات المرئية الموضوعية ، وبين الصفات غير المرئية التأملية . فتبدو كصور مبعثرة للوجود ، أخذت طابعاً تجريدياً ، بعد عمليات الاختزال والحذف والإضافة وهي بحقيقتها تنتمي إلى أشكال مقتبسة من الطبيعة ، تستثير القوى الحدسية للمتلقي ، وتفتح نافذة للحوار مع الآخر .

ومما تقدم يرى الباحث ان (آل سعيد) يكشف عن خبايا ذاته دون ان يفسرها ، فأفكاره تولد في لحظة خلق إلهامية لا شعورية تشظت فيها الأشكال المستمدة من مخزونه الصوري والرمزي من مخيلة حرة تزخر بالصور المتلاحقة ، التي أتاحت الفرصة للانفتاح على العالم الخارجي ، وتفككت معها الكتل ، وانتشرت الألوان ، وتشتت الخطوط والحزوز في فوضى تخريبية تقوض من منطق الأنساق الجامدة ، ليصبح العمل مفتوحاً لا يتحدد بنقطة مركزية واحدة، بل يعمل التفكيك على تشظية معالم السطح التصويري ، لتنفتح معها منظومة التأويل ، ويتشظى المعنى المحدد ضمن أسلوبية تتوسم التعبير عن اللامحدد ، فالنص لدى (آل سعيد) هو نص مفتوح تتشظى فيه الدلالات ، دون ان تفصح عن شيء ثابت محدد ، مما تتيح للمتلقي مزيداً من التأمل والإحالات وتغريه بمحاولة اكتشاف معاني الرموز ، وصلتها بالإنسان من جهة وبالمطلق من جهة أخرى .

عينة (٤)

اسم العينة : تجريد

اسم الفنان : عبد الكريم السعدون

الخامة أو المادة : زيت على كنفاس

القياسات : ٢١ × ٢١ سم .

سنة الإنتاج : ١٩٨٩ .

العائدية : مقتنيات خاصة .

اتسم الخطاب البصري لدى (عبد الكريم السعدون) بميل متصاعد للأشكال المجردة ، والبحث عن معطيات أكثر للحرية في التعبير وإلغاء المعنى ، وعدم الإفصاح بشيء محدد ، تأكيداً للمنحى الروحي ، فكرياً وفنياً ، وتوطيد الصلة بالحقائق الجوهرية الخفية .

إذ حاول الفنان الابتعاد عن مقتربات أشكال العالم المرئي ، وعلاقاته الحسية ، باتجاه تحرره من سطوة العالم المادي ، بتناوله المربع كشكل ماورائي له لغته المرمزة ، واستثماره كمفردة تشكيلية تبتعد عن المرئي المألوف وصولاً إلى المطلق بتجلياته الروحية ، وفق رؤية تحاول التوغل إلى الأعماق للتعبير عن الضرورات الداخلية للفنان .

ففي حدود الممارسة الفنية ، نجد ان النص البصري قد احتفل باللون الأخضر الغامق باختزالية عالية وبكثافة تحاول ان تخفي تحتها شيء ما . كما ان الفنان حاول إيجاد علاقات جمالية جدلية بين التصميم والتشكيل ، فتبدو أشكاله موزعة ضمن كتلتين تتحرران من سطوة الشيء الثابت المستقر وتحاولان الإنفكاك والتحرر من سلطة المربع .. فقد عمل الفنان على تحريك أشكاله بصورة ذكية بانحرافاتها عن الخطوط الوهمية الأفقية والعمودية التي تقسم اللوحة وتمنحها استقراراً وثباتاً . فالفنان ومن خلال هذه التلاعبية ، منح الأشكال الثابتة ديناميكية متحركة فعّلت من طاقة الشكل وسلبته سكونيته .

كما ان العمل سجل غياباً متعمداً للمركز ، وحضوراً مميزاً للهامش ، فثمة صبغة لونية فاتحة وضعت بقصدية بحركة عفوية بواسطة السكين في أعلى يمين اللوحة ، في محاولة كسر الرتابة واختراق السياق التقليدي ، والتغريب ، وتقويض المكان بدلالاته الضيقة ، وإعطاء المتلقي مرونة أكبر في تفسير العمل والانفتاح على مديات أبعد من مساحة الشكل الفيزيقي للوحة .

ويرى الباحث : ان النصوص التجريدية تستحضر بشكل كامل مشاركة المتلقي ، فهي عالم مكتف بذاته ، لا يحتاج إلى حضور الفنان (موت الفنان) بل ان الحوار يتم بين العمل الفني والقارئ ، إذ ان حضور الفنان أثناء عملية التلقي يحد من فاعلية أحداث

تشظيات في المعنى . فالفنان (السعدون) في هذا العمل حاول بأشكاله المجردة خلخلة نمط تصوراتنا . فالأشكال هنا جمعت من خلال خيال محض ، متحرر من موضوعات الزمان والمكان المحددين ، والاشتغال على مفاهيم ارتبطت بالهامشية ، وتشتيت المنظومة البصرية ، وتعدد بؤر النظر في اللوحة بإلغاء المركز الظاهر ، وإلغاء المعنى وعدم الإفصاح بشيء محدد ثابت ، وفقدان الهوية ، ليشتغل مع حركة الروحي والذاتي بكل تشظياتهما التجريدية .

عينة (٥)

اسم العينة : ذاكرة .

اسم الفنان : كاظم نوير .

الخامة أو المادة : زيت على كنفاس .

القياسات : ٩٠ × ٩٠ سم .

سنة الإنتاج : ١٩٩٢ .

العائدية : مقتنيات خاصة .

من الوهلة الأولى يصطدم المتلقي برؤية إنشاء تكويني يفعل فعله داخل دائرة إنشائية تتبعثر فيها الأشكال والألوان على سطح اللوحة الذي يحفل بمساحات وكتل لونية مشتتة تنفلت من سيطرة أي مركز ثابت بإيقاعات تبدو متحركة غير مستقرة في حركة خفية تكسر سكونية الموضوع ، مخترقةً السياق الواقعي من خلال تفكيك مكونات المشهد وتأكيد عنصر التغريب في صياغة التنظيم العام .

ان الفنان في هذا الخطاب الأسلوبي استطاع ومن خلال الخلط بين الوعي واللاوعي أثناء انجاز العمل الفني ان يترك لذاته مساحة واسعة للتعبير بحرية عن حالة التشظي التي أصبحت سمة من سمات عصرنا الراهن ، مما جعل من العمل الفني بمجموعة تراكيبه البنائية تكشف عن الفعل الاسقاطي للذات بأبعادها الشعورية واللاشعورية ، فالفنان حاول ان ينطلق في فضاءات لوحته وفق رؤية تسمح للتلقائية والعفوية الواعية ان تفعل فعلها مع التحولات الأدائية لحالات الحلم والمخيلة المحمولة على لوحاته ، ان تفرغ ما بذاكرته المعرفية من أشكال مفككة وصور ممزقة عن الواقع . فسجل العمل تعدد في البؤرة المركزية ، بعد ان

تشظى المركز إلى مراكز مختلفة وموزعة على أجزاء اللوحة ، فمن الواضح في هذه العينة ان عين المتلقي لا يمكن لها ان تستقر بثبات سكوني على نقطة مركزية معينة فاللامركز هنا جعل المشهد يدور منفلتاً من أي نظام يحدد حرية اشتغال العناصر داخل العمل الفني ، مما يفعّل ذلك من مفهوم المتحول من الثابت إلى المتحرك .

ان عين المتلقي تتجول في فضاء اللوحة بحركة تنتقل بين كتل الرؤوس – ذات المنحى الدرامي – والمبعثرة في أسفل يمين اللوحة وبين الطائر الذي يبدو مخترقاً سطح اللوحة من أعلى اليمين ، وثمة أشكال وأجساد وحجوم وخطوط تناثرت وانتشرت في مسطحات لونية متقطعة أعطت للهامش فاعلية أكبر قياساً بالمركز وجعلت من أطراف اللوحة تمتلك الأهمية نفسها بالنسبة لباقي الأجزاء .

وهنا نرى تجسيد واضح لمفاهيم الانفتاح النصي ، أو تجاوز الحدود الفيزيقية للسطح التصويري نحو آفاق مفتوحة ، مما يمنح هذا المنجز الفني أبعاداً تأويلية تكون هي الأخرى مفتوحة الآفاق . فتتعدد القراءات والإحالات الدلالية بتعدد الأشكال ونظم بناءها .

ان الفنان في هذا المنجز يشتغل على فكرة أشباه الأشياء أو الأشكال ، فهي هنا (أثر) كما يفهمه المنهج التفكيكي ، فتلك الهيئات الشكلية التي تبدو أحياناً كأجساد ورؤوس بشرية واشباه لحيوانات وبيوت طينية تنتشر وفق رؤية الفنان في كسر المنظور التقليدي ، فأحجامها مختلفة تخترق السياق الواقعي لمكونات المشهد لتحيله إلى نوع من العلاقات اللامنطقية التي يكون لها فعلها الإبداعي وخطابها الجمالي من خلال تفكيك ذهني للدلالة الجمالية وإزاحة لضوابط التنظيم والنظام في اللوحة ، والتي أعطت للعمل حرية أكبر للتعبير عن إسقاطات الذات الحرة ، فبدأ المشهد أقرب إلى رؤية حلمية تختفي فيها المفاهيم التقليدية مثل الفضاء ، الزمن وتنعدم فيه الروابط المنطقية ، وينفتح فيه التأويل إلى أقصاه .

ان العمل الفني بوصفه نصاً مفتوحاً إزاء الآخر ، يفتح الباب أمام تعدد القراءات وتشظي المعنى إلى معانٍ وتفسيرات يدخل المتلقي كحلقة مكملة وفاعلة في عملية إنتاجها .

عموماً تتضح ملامح التشظي في هذا العمل من خلال اللامركزية الواضحة في بنية السطح التصويري ، وتفعيل دور الهامش إزاء المركز ، واللامألوفية في صياغة التنظيم العام ، والتفكيك بالكتل والانتشار باللون ، وتبعثر الأشكال وفق آلية اعتمدها الفنان في كسر المنظور التقليدي في محاولة دمج السطح بالعمق والتماهي احدهما مع الآخر والانفلات من الثابت إلى المتحرك مما منح الخطاب البصري قابلية الامتداد إلى خارج أبعاد السطح التصويري ضمن مفهوم النص المفتوح الذي يتعدى حدود اللوحة ، مخترقاً مقولتي الزمان والمكان ، مما أعطى للمتلقي الدور الأكبر في تفسير العمل وفق نظرية التلقي التي تجعل المشاهد مشاركاً في إنتاج المعنى .

عينة (٦)

اسم العينة : موضوع .

اسم الفنان : حسام البصام .

الخامة أو المادة : اكرلك .

القياسات : ١٠٠ × ٨٠ سم .

سنة الإنتاج : ١٩٩٢ .

العائدية : مقتنيات الفنان خاصة .

تصـور هـذه اللوحـة مشـهداً لتكوينـات مختلفـة بأشـكال مغتربـة خضـعت للتشـويه والتمزيق لخلق علاقات تعتمد التماهي مع الفضاء المحيط بها ، إذ تتداخل مع الأشياء من حولها ، ضمن حركية حطمت سكونية الموضوع محدثةً تشظياً في بنية الأشكال ، إذا أصبح الفضاء يخترق الجسد الصلب للشكل ، مع قابلية تحويل الشكل المحدد إلى اللامحدد ، والحسي إلى مسطحات متشظية هاربة من مركز مغلق نحو شكل مفتوح بلا مركز ، بعدما تمزقت الأشكال وفقدت حدودها وتناثرت على سطح اللوحة ، تحت ضربات اللون المجزئة . إذ تجمع هذه اللوحة في أسلوبها بين التعبيرية والانطباعية حيث الانفعال العالي وتجزئة الرقشات اللونية .

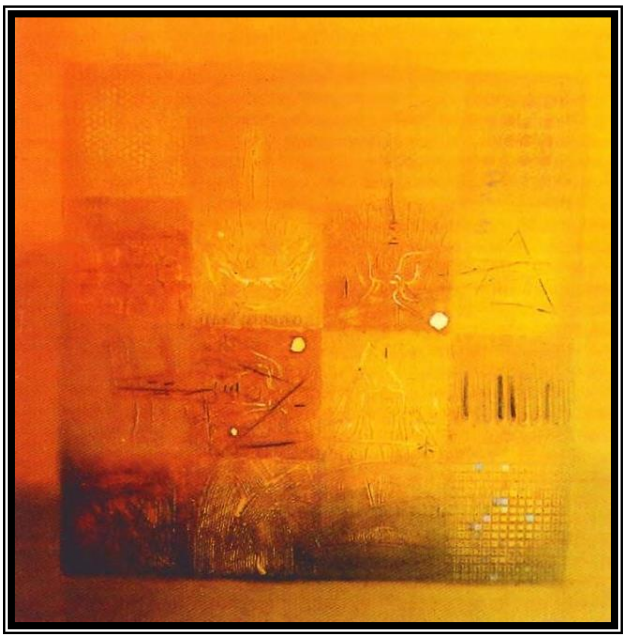
وتحت هذا التشظي اللوني ضاعت معالم الشخصية إلاّ من التفاصيل البسيطة كالعين واليدين والأرجل ، فثمة جسد حي متحرك يصعب تحديد ما إذا كان جسداً لإنسان ام حيوان ، فهو ليس تكويناً واقعياً ولا هو خيالي ، موجود باستمرار في الزمان والمكان ، لكونه يشغل حيزاً وفي حركة مستمرة يصعب معها الإمساك بالشكل التام . فالعمل يحوي أشكال وترميزات ، ولا تنقصه الدلالات التي تتحقق من خلال رد فعل المتلقي ، لكنه في الوقت نفسه غير مكتمل في بنيته الشكلية . فاستمرار الحدث في الزمان يعني استمرار توالد الأشكال على عدد غير محدد من القراءات ، مما يعني تشظي المعنى بعدد القراءات لذلك العمل ، وهنا يأتي دور المتلقي في تفسير الرؤى والخيالات التي تمنحها حرية التأويل ، وما يتلاءم مع الشكل الذي يدركه والذي يتناسب مع أفقه وخبرته وفق نظرية الاستقبال أو التلقي .

ان العمل ذات نزعة تفكيكية أدت إلى نفي المركز داخل اللوحة ، حاول الفنان ومن خلال هذا العمل التعبير عن حالة الاغتراب والعبث والعدمية في رفضه كافة الأنظمة والقواعد والتقاليد الفنية ، إذ صاغ قواعده الخاصة ، بعدما تخلى عن المنظور التقليدي ، معتمداً التسطيح وتمثيل الفضاء من خلال نقاط نظر متعددة فكانت النتيجة ، مجموعة من الأشكال المبعثرة والمشتته التي تجمع بينها علاقات غامضة ، في أداء ذاتي وأسلوب ينم عن العبثية والاضطراب الذهني .

ان الفنان إذ يبتكر أشكالاً فنية جديدة ، تشتغل وفق مفاهيم القبيح والمشمئز والاستفزازي ، والاحتجاجي ، والعبثي والفصامي ، يقدم من خلالها إيماءات يمكن للمتلقي ان يدركها ويستوعبها ولكنه لا يمكن ان يحدد بدقة ما تحمله هذه الأشكال من مدلولات قد تتشعب وتتشظى حسب ثقافة ذلك المتلقي .

ان عمل الفنان (حسام البصام) هذا يمثل واقع الإنسان في اغترابه وعزلته وانغلاقه على ذاته في عالم يتسارع فيه التغيير ، لتضع الإنسان في محنة أخلاقية ونفسية ، إذ ان (البصام) عاش حياة الغربة كونه فناناً مغترباً وعلى تماس مع إفرازات الحضارة الغربية بكل ما تحمله من أفكار ومفاهيم جديدة ، انعكست على مجمل مفاصل الحياة ، ومنها الفن ، الذي أصبح يتشظى في شكله وفي مضمونه ، ليعبر عن حقيقة الضياع والتشتت والاغتراب الاجتماعي والانسحاق في دوامة عصر التكنولوجيا لمجتمعات ما بعد صناعية .

وعموماً تتضح ملامح التشظي في هذا العمل من خلال سعي الفنان إلى التأليف بين ما هو ناتج عن تفكك الذات الإنسانية وبين ما هو شاخص كموضوع مادي ، إذ نتج عن ذلك غياب المركز بعد ان تبعثرت الأشكال وتفككت إلى كتل تماهت مع الفضاء بفعل الضربات اللونية وفعل الحركة التي حطمت سكونية السطح التصويري ، مما جعل من عناصر اللوحة أقرب إلى التفكيك والتشتت منها إلى الثبات والتمركز .



عينة (٧)

اسم العينة : تجريد .

اسم الفنان : شداد عبد القهار .

الخامة أو المادة : مواد مختلفة .

القياسات : ٨٠ × ٨٠ سم .

سنة الإنتاج : ١٩٩٥ .

العائدية : مقتنيات الفنان خاصة .

تصور اللوحة مربعاً قسم بدوره إلى مجموعة مربعات ، إذ يبدو العمل أشبه برقعة شطرنج تتفاوت ألوانها بين الغامق والفاتح وفق مبدأ التسطيح ، فالفنان ينطلق بمنظومته الوجدانية والمعرفية نحو التجريد ، والابتعاد إلى حد ما عن الواقع المرئي والنزوع إلى عالم مثالي يسمو بالأشكال الخالصة بعيداً عن الزمان والمكان لينطلق إلى فضاءات كونية واسعة تحفز المخيلة وتعمق الإحساس البصري في ماهية جديدة للعمل الفني . فالفنان في

خطابه البصري هذا يسعى إلى تكثيف الجمال الكوني بتجلياته عبر علاقات شكلية مجردة تعبر عن حقائق روحية خفية ، ترتقي بذات الفنان لصياغة أنموذجه المثالي من خلال توليف هندسي يمكن عن طريقه النفاذ للفكرة المطلقة في لعبة تعارضات بين المرئي واللامرئي .

ان الفنان في هذا العمل يجمع بين الخيال وبين الإحساسات المادية ، فعلى مستوى اللون يصور الفنان بألوان قريبة من الأوكر والبرتقالي والأصفر ، لتأسيس عالمه الفوقي الخاص بعيداً عن عالم الواقع . فاللون هنا محتفل بذاته ويكسب اللوحة نوع من السحر الايقوني ، أما على مستوى الأشكال فقد سعى الفنان إلى تفجير مضامين الأشكال وإكسابها لغة أشارية مرمزة ، إذ نلاحظ على السطوح المجردة أشكال تمثل علامات شخوصية ورموز تحيلنا إلى أفكار وثيمات متعددة ، ففي أسفل يمين اللوحة ثمة مربعات صغيرة تبدو كنقاط ملونة ، شكلت إحدى نقاط الجذب المتعددة في اللوحة ، فيما بدا في مكان آخر من اللوحة شكل لمثلث وبداخله ، حزوز شكلت جسد لامرأة عارية اعتاد الفنان استخدامها كثيمة في معظم لوحاته ، وهي ذات دلالات متعددة ، وقد اخترق هذا الجسد مساحة المربع كما يمكن ان نلاحظ شبح لوجه لا تكاد تعرف ملامحه أو جسد امرأة مقلوب يخترق مساحة مربع إلى آخر ، وتبدو على السطح أيضاً حزوز وخطوط متناثرة رسمت بعفوية وسرعة في الأداء . وثمة خطوط سوداء شكلت أشياء قد تبدو مبهمة ، لكنها أضافت حركية للسطوح الهندسية وحررت اللوحة من رتابة الشيء الثابت .

ان نمط الصورة يقوم على خلخلة التعيين في بنية الشيء الواقعي لإيجاد علاقة غير مرئية تحفز نظام الإدراك لدى المتلقي وتجبره على تغيير مساره تجاه اللوحة ، وهكذا ينفتح الباب أمام تعدد القراءات وتأويلها ، فمضمون العمل لا يكشف عن نفسه مباشرة ، ولكن يجعلنا نبحث في الدلالات والرموز ، إذ يمكن للمتلقي ان يؤول بعض الأشكال التي سعى الفنان ان تكون غريبة وغامضة وغير متوقعة تتعدى حدود الطاقة الحسية دون ان يكون هناك دال محدد يمتلك دلالة محددة . إذ ليس للعمل نقطة مركزية مهيمنة تستقطب اهتمام المشاهد ، بل ان كل عناصر التكوين داخل العمل تمتلك قيمة متساوية ، فيستطيع المشاهد ان يختار أية نقطة يبدأ منها ليجول داخل العمل .

وعليه فان الباحث يسجل ملامح التشظي في هذا العمل من خلال الانفتاح بالرموز والأشكال كموجودات تنتمي إلى عوالم مختلفة وتشترك بتجربة معاشة واحدة من دون ان تكون هناك أهمية لشكل على آخر . فالفنان أعتمد اللامركزية في بنية السطح التصويري وإعطاء دور مساوي للهامش إزاء المركز ، وتفكيك مكونات المشهد الواقعي ، وفاعلية الإحالات اللاعقلانية التي اتضحت من خلال التغريب في الأشكال والخطوط ، كما ساهم التجريب تقنياً باستخدام مادة (الووتر بروف) وما تتركه من أثار الحزوز استثمرها الفنان

في تنويع أشكاله وإعطاء السطوح المستوية حركية توحي للمشاهد بوجود شيء ما ، وتكسر من رتابة السطح الهندسي والذي شكل حجر الزاوية في عمله هذا ، مما أدى إلى تشظي بنية السطح التصويري وأعطى للعمل قيمة جمالية تحسب للفنان .

عينة (٨)

اسم العينة : تحية لبراك

اسم الفنان : مكي عمران راجي .

الخامة أو المادة : زيت على كنفاس

القياسات : ٨٠ × ٨٠ سم

سنة الإنتاج : ١٩٩٨ .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

يمثل عمل الفنان (مكي عمران) مشهداً ملىء بأشكال غير منتظمة قد تبدو كقصاصات ملونة متناثرة في فضاء اللوحة تتخللها مربعات ومثلثات صغيرة، ضمن افتراضات لا منطقية ، وبتلقائية مرتجلة متحررة من سيطرة العقل وتنظيماته القسرية ، معتمداً على خزين ذاكرته الصورية . فالأشكال نمت بتلقائية وفوضوية مدهشة ، وأصبحت مجرد قطع مهشمة تتأرجح بين المرئي واللامرئي في لعبة خيالات صورية مفتوحة ، إذ تتضح لعبة التعارضات لديه في الفضاء الذي ضمنّه مفردات لها مدلولات مختلفة ، فثمة وجه امرأة سومرية يظهر في الجزء السفلي ، ضمن توجه الفنان بالابتعاد عن مركز اللوحة والتقرب من الهامش ، فالهامش هنا أضحى أحد مراكز اللوحة المتعددة ، وعلى يسار اللوحة أشكال لطيور تتجه بحركتها إلى يمين اللوحة شكلت هي الأخرى بؤرة جديدة تستقطب عين الناظر وتسحبه نحو الهامش وتتجه به مع حركة تلك الطيور ، فبالإضافة إلى تلك الأشكال المستوحاة من الواقع تنتشر أشكال أخرى مغربة تتشكل في الفضاء وفق رؤية ذاتية مدركة كرموز مشتقة من اللاشعور تحيل المشاهد إلى واقعين إحداهما معاش والآخر

حلمـــــــــي يمكـــــــــن الوصـــــــــول إليـــــــــه عـــــــــن طريـــــــــق

الخيال الحر الذي يؤسس مكانية مفترضة لهذا الواقع ، وهو ما سعى إليه الرسم الحديث من صياغات شكلية تعتمد علاقات جديدة من الأنظمة البنائية لإنتاج خطابها الجمالي الذي يسعى إلى تفكيك المشهد الواقعي وهدم الأطر التقليدية السابقة ، وتشييد علاقات جديدة طبقاً لإسقاطات الفنان أثناء عملية الرسم .

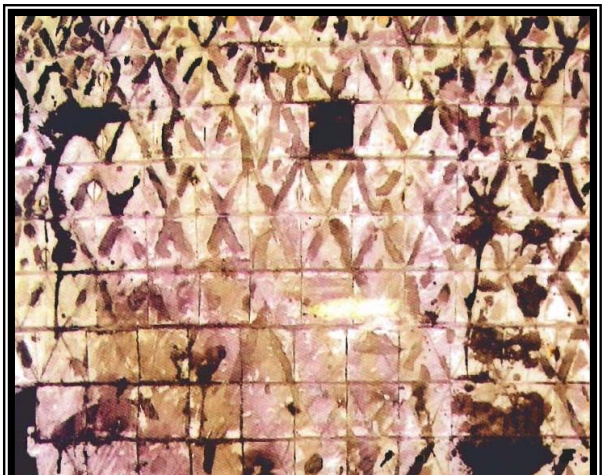
فالفنان هنا عمل على إقصاء المفاهيم التقليدية ، مثل الفضاء التقليدي ، والزمن النسبي ، وقواعد المنظور ، والروابط السببية التي يترتب عليها تنظيم عناصر العمل ليشتغل على آليات جديدة تعتمد الحرية وكسر العلاقات المنطقية والانفلات من سطوة العقل وفق رؤية حلمية خيالية . فالفنان يرسم ما يتصوره من المعاني المجردة لا ما يراه ، واللوحة تمتلك فضاءً واسعاً مفتوحاً تتحرك فيه الأشكال والألوان بحرية فلا تكاد تستقر إلى مركز محدد .

لقد حقق الفنان نظاماً جديداً خارج عن الشائع المألوف في بناء عمله الفني، واستطاع ان يتحرك بعناصره في فضاءات مختلفة ومغايرة ومفتوحة ليعطي إحساساً بالحركة والانفتاح والتحول من الثابت إلى المتحرك ، فالأشكال حققت حركتها داخل الفضاء المفتوح نحو اللامحدود .

فمن خلال انزياحات العمل الفني الذي يعبر عن رغبات باطنية يستشعرها الفنان بالطريقة التي ترضيه سواء كانت تجريدية أم واقعية أم رمزية ، بمعنى عدم الاهتمام بنظام معين أو شكل معين ، وهنا نجد ان الفنان قد اشتغل وفق إيماءات الحدس ، واستطاع بتقنياته الماهرة ان يبسط الموضوع ويختزله إلى مجرد إشارة أو تلميح إلى بقايا ، بأسلوب يقودنا إلى عوالم أخرى غير متناهية لتكشف أشياء أخرى . فالتجميع اللامنطقي للأشكال جعل التكوين يفلت من سيطرة المعنى المحدد الثابت ، وكذلك الأشكال جمعت من خلال خيال محض ، عن طريق اللعب الحر للأفكار ليؤسس الفنان عالمه الذاتي بعيداً عن عالم الواقع ، في محاولة اكتشاف مناطق جديدة تصلح لتشييد المنظومة البصرية ، فمضمون العمل لا يكشف عن نفسه مباشرة ، ولكن يجعلنا نبحث في الدلالات والرموز . فالفنان أراد إشراك المتلقي بمؤثرات بصرية تنفتح على عملية التأويل طبقاً لمعطيات الظاهرة المتوفرة في العمل الفني .

ومما تقدم فان الباحث يؤشر الآليات التي تحقق التشظي والتي عمل الفنان على استخدامها ، وتتضح من خلال جهد الفنان في الاشتغال على بعض المفاهيم التي ارتبطت

بفن ما بعد الحداثة كالانتشار والهامشية وتشتيت المنظومة البصرية، واعتماد نزعة التفكيك ، مما أدى إلى نفي المركز وتعدد بؤر النظر في اللوحة وتفعيل دور الهامش ، فبدت الأشكال وكأنها شظايا مبعثرة على سطح اللوحة لا يربطها رابط أو تجمعها علاقات سببية محددة ، مما يمنح المتلقي حرية في إسقاط معنى لما يراه . كما ان الفنان بعمله قد صاغ قواعده الخاصة التي ترتبط بالتصوير المعاصر كفكرة أو مفهوم يبتعد عن التقليد والمحاكاة ، ويتجه نحو اللعب الحر للأفكار ، وانفتاح النص وعدم محدوديته ، مما يفتح منظومة التأويل التي تجعل المتلقي جزءً من العمل لا يكتمل بدونه ، من خلال قراءاته الإدراكية لفك شفرات النص المرئي ، ليتشظى المعنى بدوره بعدد القراءات لذلك العمل .



عينة (٩)

اسم العينة : استشاطات المحيط

اسم الفنان : هناء مال الله

الخامة أو المادة : مواد مختلفة .

القياسات : ٨٠ × ٨٠ سم .

سنة الإنتاج : ٢٠٠١ .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

يشكل عمل (هناء مال الله) هذا بحثاً مستمراً عن اللامتناهي والمطلق عن طريق الفن ، إذ يستند العمل ببنيته ذات الطابع الاختزالي إلى الصيغة المجردة للشكل وما يحمله من طاقة تعبيرية وتأويلية عالية ، إذ تغاير (هناء مال الله) في خطابها البصري جميع الأشكال الواقعية التي تذكرنا بأشكال العالم المادي المرئي، فهي تعمد إلى اختزال الأشكال إلى أقصاها واستبعاد كل ما يحيط بالوعي المباشر من مرجعيات قد تتأسس عليها قراءة العمل الفني ، فقد اعتمدت الفنانة في لغتها البصرية على شكل المربع وتكرار أشكاله بواسطة تقسيم سطح اللوحة بخطوط أفقية وأخرى عمودية عملت على تجزئة المساحة الكلية للعمل الفني ، وشكلت وحدات هندسية متكررة ، وهذا ما يعيدنا إلى الرؤية الجمالية لدى (بيت موندريان) لما لهذه الأشكال من مديات تصل مصاف الروح واللامتناهي في طقس من الثيوصوفيا من التجريد . ولم تكتفِ الفنانة بهذا بل عملت على تقسيم هذه الوحدات بخطوط مائلة ساعدت على كسر الرتابة الناتجة عن تكرار تلك الوحدات الهندسية ، كما ساعدت على تحريك اللوحة ومنحها حيوية أكبر ، ونتج عنها أشكال أخرى مثلثات وأشكال معينية في بعض أجزاء العمل .

وطبقاً لمعالجات كهذه ابتعد التكوين الفني عن التجسيمية والمنظورية وظهور مبدأ التسطيح والتبسيط في مكونات اللوحة ، فاختفى الفضاء المنظوري التقليدي ، فيما استعاض عنه بفضاء لا متناه ، كسر حدود الأبعاد الفيزيقية للسطح التصويري ، إذ ساهم الإيقاع البصري للامتدادات الخطية بتحويل خيال المتلقي والامتداد بذهنيته إلى أبعد من مساحة السطح التصويري .

ان نزعة التفكيك هذه أدت إلى نفي المراكز الدلالية والمرجعية وبؤر المعاني كافة ، ليتلاشى مركز العمل ، أو نقطة النظر المركزية المهيمنة في اللوحة . ان منجزاً كهذا

يُرسخ مفهوم اللاهوية .. فحسب طروحات (هايدغر) الوجودية – التي كانت أحد منطلقات العبث الوجودي – حيث الإنسان كائن ملقى في هذا الوجود ليس إلاّ ، فثمة كتل لونية غامقة لا تأخذ شكلاً معيناً تتبعثر وتنتشر بعبثية في مناطق متعددة في أسفل وأعلى اللوحة بل وعلى هامشها أيضاً تمنح العمل طاقة حركية تجعل من عين الناظر تتجول بين هذه الأشكال ، ولا تكاد تستقر إلى مركز محدد ، إذ يساهم ذلك في الانفلات والتحول من الشيء الثابت المنظم إلى المتحرك الذي لا يعرف الاستقرار والثبات من خلال منح اللاشعور مساحة أكبر في صياغة التنظيم العام واستثمار فاعلية الإحالات اللاعقلانية إلى جانب التنظيم العقلي في صياغة التكوين العام . فمن خلال الأشكال الهندسية ، وعملية تكرارها – بتعالي وقصدية الفنان – تتأسس دلالات تكوينية لها علاقة بالزمن والفضاء المفتوح ، تبحث في منطقة ما وراء المرئي من أجل الارتقاء الروحي بعيداً عن المادي ، والانفتاح على كل ما هو شمولي وكلي ومطلق عبر مغادرة ما هو طارئ وعابر ونسبي ، مما جعل هذه التراكيب البنائية تكشف عن الفعل الاسقاطي للذات بأبعادها الشعورية واللاشعورية ، لتسمو بالعمل الفني ، وترتقي به إلى الحدود اللانهائية .

ان اللوحة بوصفها نصاً تجريدياً مفتوحاً يبتعد عن التشيء والتشبيهي ، وينطلق نحو اللامحدد أو العالم المتخيل الواسع ، مما يحفز نظام الإدراك لدى المتلقي ، ويفتح الباب أمام تعدد القراءات ، ومحاولات التأويل لفك شفرات النص المرئي . باعتبار (ان الصورة هي التعبير المحدود عن اللامحدود ، لأنها تمتلك عدداً لا محدود من المعاني والإشارات) [٣١٤] . وهنا تلعب الذات دوراً واضحاً في اتجاهين ، ذات الفنان وذات المتلقي الذي أصبح جزءً من العمل الفني لا يكتمل بدونه ، مما جعل التكوين يفلت من سيطرة المعنى المحدد .

ومما تقدم تتضح ملامح التشظي في لوحة (هناء مال الله) من خلال اختراق السياق الواقعي للعمل الفني ، وكسر المنظور التقليدي واعتماد التسطيح في التكوين العام ، وانتشار الكتل التي تباينت من حيث الشكل والحجم على سطح اللوحة ، وغياب نقطة النظر المركزية وتفعيل دور الهامش قياساً بالمركز ، والامتداد بالخط إلى خارج أبعاد الحدود الفيزيقية للوحة ، والانفلات من الثابت إلى المتحرك واختراق مقولتي الزمان والمكان ، ليصبح العمل ضمن فضاء مفتوح لامتناه ، ينفتح على كل ما هو شمولي وكلي ، أدى إلى نفي كافة المراكز الدلالية والمرجعية وبؤر المعاني ، مما سمح للمتلقي بتأويل العمل بعيداً عن ضغوطات الموضوعات الحسية ، وأدى إلى غياب المعنى المحدد وتشظيه إلى معاني بعدد القراءات لهذا العمل الفني .

---

[٣١٤]. خرابشنكو ، مخائيل : جماليات الصورة الفنية ، ت : رضا الظاهر ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن ، ١٩٨٤ ، ص ١٧ .

عينة (١٠)

اسم العينة : وطن ٢

اسم الفنان : شوقي الموسوي

الخامة أو المادة : زيت على قماش .

القياسات : ٧٥ × ٧٥ سم .

سنة الإنتاج : ٢٠٠٣ .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

تنتمي هذه اللوحة إلى سلسلة الأعمال الفنية التي أنتجها (شوقي الموسوي) ذات المنحى التعبيري والتي تحمل بين طياتها مرجعيات دينية مستمدة من أرث مدينة (كربلاء) حيث عاش الفنان طفولته ، معتمداً على مقدرته التخيلية في إحضار الصور والرموز لأشكاله الفنية التي ازدحمت بعلاقات تصويرية ومفردات الهلال ، والقبة ، والكف ذات الستة أصابع ضمن توريات الفنان في اختراق السياق الواقعي ، وكسر نمط العلاقات

التكوينية داخل العمل ، والاشتغال على آليات جديدة تفكك من حجمية الكتل الثقيلة ليشظيها في فضاء اللوحة بعد ان استبعد المنظور التقليدي مما أعطى حرية أكبر للخيال المتحرر من سلطة العقل للانفلات والتحول من الشيء الثابت إلى المتحرك على مساحة اللوحة ، وتصوير اللحظات السريعة المستمدة من الحركة التي تساعد على تحرير ذات الفنان من القصدية .

ان الفنان اعتمد في هذا العمل على معالجات فنية وتقنية ، ضمن اشتغالات الذات في طرح الموضوع بالصورة التي تؤكد الأسلوب التعبيري لديه ، ليبرز انطباعه من خلال استخراج دلالات الأشكال التي ترفع بعناصره إلى إظهار القيمة الجمالية للاستبطانات الداخلية التي تتجلى في حركات وإيماءات الخط واللون .

كما نلاحظ في الأداء التقني تأكيداً لعفوية الألوان ومستويات معالجاتها أدائياً ، وفقاً لمسوغات التحرر من القيود الأكاديمية ، ونقل الانفعال الذاتي ، ومحاولة كسر آليات السلطة الأحادية للون ، وتحسبه في تقطيعة ليخلق لرسومه بنية إيقاعية تتموج بها مقومات اللون ، لتتعدد وتتنوع مداخل الاتصال في مجمل جغرافيا الخطاب ، إذ ان ما تتركه الفرشاة على سطح اللوحة من معالجات لونية وامتدادتها ، وتحديد الإيقاع الحر بحركات لا تخلو من عبثية مقصودة تشكل استثماراً لفعالية الإحالات اللاعقلانية التي تقلل من سلطة العقل وتمنح الفنان فاعلية أكبر في عرض كوامنه الداخلية ، وما تمليه عليه لحظة ارتطام الفرشاة بالسطح التصويري ، ضمن إسقاطات الذات من خلال التعبيرات البصرية ، لذا نجد ان الفنان يهمل صلابة الأشكال المعمارية الهندسية التي تتطلب الوعي وفلسفة منطق الحدث والتراكم لصالح الأشكال الحرة المتشظية التي تعمل على هدم حدود المكان إذ ينتقل الفنان من الفضاءات الشكلية إلى الفضاءات اللاشكلية المطلقة مما جعل من النص البصري لديه يخترق الزمان والمكان المحددين ليمتلك آنيته وينفتح كفضاء بلا حدود .

ان الفنان بهذه الألوان والمفردات الذهنية المجردة وانما يقترح أوضاعاً جديدة مفتوحة بين الذات والموضوع تقود المتلقي إلى الغور في تفاصيل العمل وإشعار المتلقي بوجود فكرة عميقة المعنى وراء الشكل الظاهر للعيان .

ومن مؤشرات الإطار العام للتحليل فان الباحث يجد ان بعض ملامح التشظي قد تجسدت وفقاً للمنهج التعبيري الذي يتناسب مع رؤية الفنان الذاتية ، بوصفه الحيز الأنسب للتعبير عن تشظيات الذاتي إزاء الموضوع ويظهر ذلك في طريقة توزيع الفنان للكتل التي تبدو مفككة ومتشظية ضمن فضاء مفتوح بلا مركز تتقطع فيه الخطوط والألوان وتتعدد فيه الأشكال ذات المنحى التأويلي العالي ، مع وجود جدل عقلي حول الربط بين ما هو عفوي وما هو مقصود ، إذا ان الفنان أراد إشراك المتلقي بمؤثرات بصرية تعتمد التشظي الدلالالي للرموز التي يزاوج بها بين بساطة التنفيذ وقوة التعبير بأسلوبية تتخذ من التفكيك

منهجاً ، ومن التشظي آلية تنفيذ فعّالة في التعبير عن تشظي الذات واغترابها إزاء عالم يحفل بالمتناقضات .

عينة (١١)

اسم العينة :

اسم الفنان : ضياء الخزاعي

الخامة أو المادة : اكرلك على كنفاس

القياسات : ٨٠ × ٨٠ سم .

سنة الإنتاج : ٢٠٠٤ .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

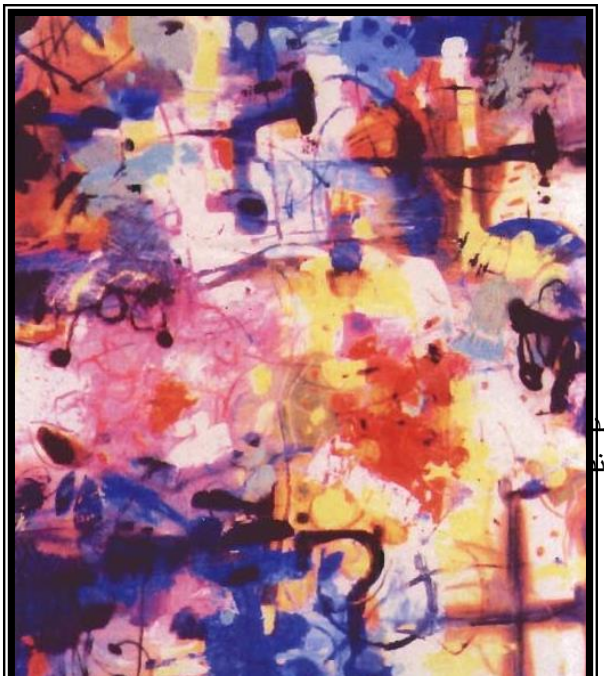
يمثل عمل (ضياء الخزاعي) هذا ، أحد الأساليب المميزة للتعبيرية التجريدية ، التي رسمت بمزيج من الإحساس والعاطفة الجياشة باعتماده على الصبغة اللونية وتحريكها بطريقة تلقائية عبر حركة تلاعبية تعتمد السرعة في الأداء دون ان يكون هناك تصميم مسبّق للعمل في محاولة التعبير عن هواجس داخلية أو التعبير بصرياً عن إدراك داخلي . فالألوان والأشكال في مشهد اللوحة لا تحيل إلى مرجعيات حسية باستثناء الأشكال الدائرية التي قد تبدو كعجلة دراجة هوائية دأب الفنان على تضمينها في معظم لوحاته والتي تشكل أحد العناصر البنائية في تلك اللوحات ، وقد تحمل الألوان الحارة والباردة ، الفاتحة والغامقة دلالات رمزية في جوهرها لتعبر عن حالة القلق الداخلي الناتج عن مجموعة التناقضات الموجودة في عصرنا الراهن .

وإذا ما تفحصنا العمل ، فإننا نجد ان الفنان قد استعاض عن المفاهيم التقليدية للتعبير الفني في محاولة لتقديم رؤية جديدة مخالفة في علاقتها بالواقع ، من خلال تحرره الكامل من وسائل التعبير التقليدية ، وهو ما عمل عليه معظم فناني فن ما بعد الحداثة على وجه الخصوص ، فقد حاول الفنان وبكل إصرار كسر المنظور التقليدي للوحة ، وتفكيك

مكونات المشهد الواقعي لتتبعثر الأشياء ضمن إنشاء مفتوح خارج حسابات الزمان والمكان ، ولتتشتت الكتل اللونية مما أحدث تشظيات بغياب مركز اللوحة أو نقطة النظر الرئيسة . فالمشاهد هنا باستطاعته ان يختار أية نقطة يبدأ منها ليجول داخل العمل ، إذ يقول (ضياء الخزاعي) بهذا الصدد : " الأشياء عندي مفتوحة والزمن أيضاً ، وكل ما أرسمه اتركه مفتوحاً سائباً لأن اللوحة عندي في حالة قلق دائم " [٣١٥] ويقول أيضاً : " أنا أحتقر الثوابت .. الحياة دائماً متصارعة .. فانا أبني الأشياء وأحطمها فيما بعد ، أو أشتتها فيما بعد وأحيلها إلى بقايا " [٢] .

لقد عمل الفنان على خلخلة الرؤية البصرية ، في سعيه إلى تهشيم الحجمية الثقيلة للمساحات اللونية وتفكيك الكتل ليحيل كل شيء إلى شذرات ملونة ، بضربات لونية سريعة عشوائية يكون النصيب الأكبر فيها إلى استثمار ما توفره الصدفة وما يقدمه التجريب من علاقات جديدة تخترق سكونية السطح التصويري، وتفلت من الثابت إلى المتحرك ، لتتشظى بذلك الأبعاد الفيزيقية للوحة نحو فضاء مفتوح يتساوى فيه الهامش مع المركز من حيث الأهمية ، مستفيداً من فاعلية الإحالات اللاعقلانية التي ميزت عمله هذا كالعبثية واللاوعي في تهميش الموضوع إزاء الانفعال الداخلي ، لتأكيد حالة تشظي الذات إزاء الموضوع . وتستحضر آنياً مهارة الفنان ووجدانه وكوامنه النفسية معتمداً على آليات التشظي التي تستدعي في الغالب قوى اللاوعي .

ان العمل يشكل بمجمله فعل أو نشاط فني تفكيكي بغض النظر عم ما يحمله من مضمون أو مضامين متعددة ، فالفنان هنا حاول التأثير على المتلقي وتشتيت ذهنه . إذ ان اللوحة بلغتها البصرية تثير المتلقي بألوانها المبتهجة المشتتة بفعل سرعة ضربات الفرشاة وقوة الانفعال مما يستفزه إلى محاولة تأويل العمل ، والبحث عن معنى الرسالة الجمالية التي حاول الفنان ان يقدمها ، فاللوحة لا تقول شيء بقدر ما تدعو المتلقي إلى المشاركة الفعالة في إنتاج المعنى ، الذي يتشظى هو الآخر بعدد القراءات لهذا العمل . فالفنان هنا غير معنى بمخرجات معالجاته الفنية بقدر ما يهمه لذة اللعب الحر في تجريبيته تلك .



عينة (١٢)

اسم العينة : تجريد

اسم الفنان : حسام عبد المحسن .

---

[٣١٥] [٢] . من لقاء مع الفنان (ضياء الخزاعي) في جريد
حاوره فيه خضير الزيدي . موثق على شبكة الانترنت

الخامة أو المادة : اكرلك على كنفاس .

القياسات : ٨٠ × ٦٠ سم .

سنة الإنتاج : ٢٠٠٥ .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

اعتمد الفنان (حسام عبد المحسن) في هذا العمل التعبير بأقصى درجات الحرية ، مع سرعة الأداء مقترناً بالعفوية ، فضلاً عن الإسهاب بالألوان ، إذ يمثل العمل تلاعبية بالصبغة اللونية وتحريكها كيفما اتفق على سطح اللوحة ، ليؤسس من خلالها الدوافع التعبيرية التي تحرك اشتغالاته وفقاً لمدركاته الحسية وهواجسه الداخلية ، حيث ان الفن يشظي في فضاءات البنى الشيئية للوصول إلى عالم الذات ، بعيداً عن سلطة الموضوع الخارجي بشكل مباشر ، فاللوحة هنا رسمت بدون مرجعيات مرئية (حسية ، موضوعية ، شاخصة) ، إذ ينحى العمل في طابعه العام منحى التجريد الذي تشكل بفعل أداء الفنان الأسلوبي المتسم بالعفوية والارتجال والتلقائية ، معتمداً على الألوان بصورة أساسية في إظهار قوة التعبير والانفعال ، فقد ترك الفنان يده تنقاد بلا تمركزات توجيهية ، باستخدام التقنية المباشرة للفرشاة ، وحركتها في إظهار الجوانب الانفعالية والتزينية في العمل الفني ، والتماهي بين الشكل والفضاء ، مما أكسب العمل بعداً روحياً بعلاقات لونية وشكلية تقترب من التبسيط والتسطيح ، مع إشارات خفيفة للإحساس بالعمق، أو البعد الثالث .

ان اللوحة ذات تأثير حيوي في عين المشاهد ، فليس هناك شيء ثابت أو مستقر فيها ، فلا مركز ينتظم حوله الجميع كما هي العادة تقليدياً . إذ ان المشاهد لهذه اللوحة

يتشتت بنظرة عبر انتقالات متعددة تتداخل فيها الألوان وتتشابك الخطوط بحركة لانهائية ضمن فضاء مفتوح جعل العمل يفتقد إلى نقطة النظر المركزية أو بؤرة تستقطب نظر المشاهد ، فأصبح العمل تبعاً لذلك التكوين الحر نصاً مفتوحاً يتساوى فيه مركز اللوحة مع الهامش وهو ما يعني تشظي حدود الأبعاد الفيزيقية للسطح التصويري عبر اختراق مقولتي الزمان والمكان بدلالتهما الواقعية مما جعل اللوحة حقلاً لونياً واسعاً تتبعثر فيه الأشكال وتتشظى على مساحة السطح التصويري مع قابلية الامتداد إلى خارج الأبعاد المفترضة لذلك السطح .

لقد حاول الفنان تهميش المضمون لصالح العلاقات الشكلية والإدراكية الناتجة عن تشابك المساحات كعلامات مرئية يمكن ان يقال عبرها شيء ما ، دون الإفصاح عن ماهية تلك العلامات ، أي ان الفنان عمد إلى تفكيك ذهني للدلالة الجمالية ، والمرجعيات وبؤر المعاني ، إذ يشكل العمل بنية منفتحة تؤدي إلى انفتاح منظومة التأويل على عدد غير محدد من القراءات التي تتبع أفق المتلقي .

فالخطوط تمنحنا من خلال حركتها التلقائية تشكيلات متعددة لا تمتلك معنى محدداً ولا تنتسب إلى واقع معين ، مولدة متعة بصرية ناتجة عن تعدد هذه التشكيلات . لتتحول مخاطبة الآخر بلغة باطنية قائمة على الفعل الحدسي لتوصيل الرسالة البصرية والجمالية .

وعند فحص آليات اشتغال التشظي في هذا العمل ، نلاحظ ان الألوان والأشكال والخطوط لا تحيل إلى مرجعيات حسية معينة ، بل تشكل عناصر بنائية ، فقد تحمل الخطوط والألوان دلالات رمزية في جوهرها ، كما نجد ان الفنان برغم ما يبدو في منجزه من سمات فوضوية ناتجة عن استثمار لفاعلية الإحالات ذات الجمالية الفوضوية العبثية ، اللاوعي ، المهمش ، التغريب في المضمون من خلال الأدوار التي تؤديها في تشظي الأفكار . فالفنان يشتغل بآليات استرسالية تعتمد الخلط بين الوعي واللاوعي ، وإزاحة لضوابط التنظيم والنظام في اللوحة ، واعتماد صيغ شكلية تنفتح على فضاء لا متناه عبر الإزاحات اللونية اللامنتظمة التي وضعها الفنان في فضاء لا متناه ، مما أعطى الأشكال قابلية الامتداد إلى خارج السطح التصويري بغياب نقطة المركز الذي أدى إلى تشتت ذهني للمتلقي وتفكيك العمل إلى دلالات متعددة ذهنية وتأويلية ومحاولة المتلقي للوصول إلى تأويل الإشارات ومحاولة إكمال المعنى ، وبالتالي فان المتلقي يعد مشاركاً فعالاً في إيصال معنى الرسالة الجمالية .

الفصل الرابع

- النتائج ومناقشتها
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات

النتائج ومناقشتها

توصل الباحث إلى جملة من النتائج استناداً لما تقدم من تحليل العينة فضلاً عما جاء به الإطار النظري ، وتحقيقاً لهدف البحث ، فقد أسفر البحث عن النتائج الآتية :

١. اللامركزية في بنية السطح التصويري وغياب المركز الثابت ، إذ خرج الرسم العراقي المعاصر (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) من نظام الشكل الكلاسيكي الذي يفترض وجود مركز ما ، إلى شكل جديد يشتغل وفق مفاهيم بنائية جديدة تتعدد فيها نقاط الجذب البصري بتعدد البؤر المركزية مما سجل تشظياً واضحاً في بنية السطح التصويري في معظم عينات البحث .
٢. أظهر تحليل العينة آليات اشتغال التشظي في الرسم العراقي المعاصر ضمن حدود البحث الحالي على النحو الأتي :

أ. التفكك بالكتل : عمل الرسام العراقي المعاصر على تجزئة وتفكيك الكتل المتجانسة ومحاولة توزيعها بطريقة تبتعد عن نمط العلاقات التكوينية السابقة بحرية أكبر دون التقيد بالمعالجات الأكاديمية مما أتاح للفنان مرونة أكبر في توظيفها جمالياً وفق علاقات تبتعد عن النمطية والأنساق الجامدة مما شكل تشظياً في توزيع الكتل وظهر ذلك واضحاً في العينة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨، ١٠ ، ١١ ، ١٢) .

ب. الانتشار باللون : استخدم الرسام العراقي المعاصر انتشار الألوان في تشظية المشهد التصويري وإحالته إلى ضربات لونية مجزئة منتشرة في أجزاء اللوحة كما في العينة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢) .

ج. التشتت بالخط : ابتعد الرسام العراقي عن الخطوط المستقيمة إلى حد ما واستثمار فاعلية الخطوط المائلة والمقوسة والمشتته والتقطعة والعشوائية في تحريك السطح التصويري وإرباك الرؤية البصرية وسجل ذلك تشظياً ظهر في العينة (١ ، ٢ ، ٩ ، ١٠ ، ١٢) .

د. تبعثر بالأشكال : تميز رسوم العقد الثمانيني وما بعده بطابع مميز في الانفتاح بالمنظومة الشكلية ومحاولة الفنان تركيب وتوزيع الأشكال بطريقة يفقد معها الشكل ثقله الحجمي ويتحول إلى شظايا مبعثرة على السطح التصويري بكيفيات وأساليب متعددة ، ظهر ذلك في العينة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ١٠) .

٣. عمد الرسام العراقي المعاصر (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) إلى انتهاك (الشكل الواقعي المألوف) ورفض الأنموذج المحاكاتي وانتقاء الشكل المتقطع وتوظيفه ضمن علاقات تحمل إمكانية التعبير عن الروح الداخلية التي تهشم الشكل بالتصعيد من المعنى النفسي تحت ضغط تجربة الفنان مع مجتمعه وشعوره الحاد بتناقضه عبر خلق أشكال مغربة ومبهمة ومتشظية تحتمل التأويل ، وقد ظهر ذلك في العينة (١ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٠) .

٤. كسر المنظور التقليدي واعتماد مبدأ التسطيح ، والانتشار العلاماتي ونبذ العمق ، والاكتفاء بالبعد الواحد وفق آلية تعتمد تماهي بين الشكل والفضاء ظهر ذلك في جميع عينات البحث .
٥. نزوع الرسام العراقي (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) إلى التحرر من سطوة الأشكال المادية نسبياً ، ومغادرة العالم الحسي المحدود بالصيغ المكانية والزمانية وتفضيل الامتداد اللانهائي للأفكار الحرة والصورة الذهنية المتعددة ضمن تشظيات استطيقا الحلم ، كما في العينة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٨ ، ٩ ، ١٢) .
٦. اشتغل الرسام العراقي المعاصر ضمن حدود البحث الحالي على مفهوم (النص المفتوح) وفق آلية تعتمد الفضاء المفتوح وتشظي منظومة العلاقات البنائية داخل اللوحة وقابلية الامتداد إلى خارج إطار العمل الفني، ظهر ذلك في العينة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٥، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢) .
٧. استعان الرسام العراقي (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) بالمخيلة الفكرية والخيال في بناء علاقته الشكلية في النص التصويري وفق مفهوم (العفوية) و(الحرية) و(اللعب الشكلي) الذي يفتقد إلى الروابط السببية وكسر العلاقات المنطقية التي توحد النص البصري ، كما في معظم عينات البحث .
٨. تفعيل دور الهامش قياساً بالمركز شّكل أحدى آليات التشظي التي اعتمدها الرسام العراقي في العقد الثمانيني وما بعده وظهر ذلك في العينة (١ ، ٢، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٨ ، ٩ ، ١٢) .
٩. الانفلات والتحول من الثابت إلى المتحرك وعدم الركون إلى الهدوء والسكون ، بل ان الانفعال الآني وسرعة الأداء ساعدت على إحداث تشظيات استطيقا الحركي ، ويظهر ذلك جلياً في العينة (١ ، ٣ ، ٥ ، ٦، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢) .
١٠. أسهم التجريب تقنياً في تشظي بنية السطح التصويري حيث استخدم الرسام العراقي المعاصر في العقد الثمانيني وما بعده أساليب جديدة مبتكرة تعتمد البعض منها على إدخال مواد جديدة (الووتر بروف) واستخدام خامات مختلفة (خشب ، ورق ... الخ) وأساليب تقنية مختلفة (الحك والتحزيز ، والرش بالسبريه، واستخدام العجينة الكثيفة) في معظم عينات البحث .
١١. يحتل الجانب الذاتي لدى الرسام العراقي المعاصر (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) الحيز الأكبر من ملامح التشظي من خلال فاعلية الإحالات اللاعقلانية واستثمارها في إنتاج أشكال تكون معبرة عن الحالات الذاتية للفنان مثل (العدمية)، (العبثية)، (التغريب)، (الأحلام) مما جعل الأشكال تبدو مشوهة ومتشظية ، مموهة أو ممزقة في معظم عينات البحث .
١٢. تشتغل المعالجات البنائية للوحة التشكيلية المعاصرة وفق المستجدات السياسية والاقتصادية للعصر الراهن للتعبير عن حالات الاغتراب والتهميش وتشظيات الذاتي والموضوعي ضمن إسقاطات الفنان على العمل الفني ، كما ظهر ذلك في جميع عينات البحث .

١٣. جمعت اللوحة التشكيلية العراقي المعاصرة (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) مضامين متعددة ومتناقضة في تناصات شكلية ومضامينية سجلت تشظياً دلالياً في المعنى بعدد قراءات المتلقي لذلك العمل ، كما في معظم عينات البحث .
١٤. حرص الرسام العراقي المعاصر (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) على ان لا يكون شكل العمل دال على مضمونه بشكل مباشر ، مع رغبة في إدخال الغريب والغامض ، وإدهاش المتلقي مما أحدث تشظياً وتنوعاً في التفسير والتأويل للعمل الفني .

الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث الحالي يستنتج الباحث ما يأتي :

١. تبنى الرسام العراقي المعاصر(١٩٨٠ – ٢٠٠٥) الطروحات الفلسفية والمناهج النقدية الحديثة والتشظيات التي جاءت بها مرحلة ما بعد الحداثة . مما أحدث فضاءً رحباً للعلامات والإشارات والرموز ذات النزعة التفكيكية .
٢. عمل الفنان العراقي في الفترة (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) بدأب على امتصاص صدمة التحولات الاجتماعية والسياسية من نكسات وحروب وانعزال الذات قادتهم إلى تغير نمط التداولية في الرسم الحديث باقتراح أشكال جديدة وفق آليات جديدة تعتمد التشظي ونبذ المركز .
٣. ان اشتغال الرسام العراقي على مفهوم النص المفتوح ساعد على منحه اكبر قدر من حرية التعبير غير المقيد بقواعد أو أنساق معدة مسبقاً وجعل العمل الفني فضاءً غير محدود يستوعب تشظيات الذات وإسقاطاتها على العمل الفني .
٤. بدأ الرسام العراقي المعاصر للفترة (١٩٨٠ - ٢٠٠٥) يتجاوز الضغوطات المعيارية التي تخضع الفن لنوعية محددة أو شكل معين ليتخذ مسارات مناهضة كلياً لطروحات السابقة في تاريخ الفن الحديث ضمن تجريبية يستمد تشكيلاته من منطق ذاتي عبر علاقته بالموضوع نابعة من موقف الفنان الخاص وفلسفته الجمالية ونظرته للوجود .
٥. كان لإطلاع الفنان العراقي المعاصر على الثقافات الأجنبية وعلى فنونها دوراً كبيراً في جعل أعماله تبدو ذات مسحة عالمية مواكب لمستجدات الفنون في العالم .
٦. أسهم التشظي في الرسم العراقي المعاصر (١٩٨٠ – ٢٠٠٥) إلى انتهاك الشكل المألوف واعتماد التغريب لمنح العمل طاقة تأويلية أكبر في تفسير المعنى وتشظيه .
٧. يدخل التشظي ضمن الجانب اللاشعوري للإنسان وهو يكشف المعاني الخفية للنفس البشرية مما منح الرسام العراقي المعاصر مرونة ذهنية من الخيال ، وفسح المجال للتعبير الحر غير المقيد بالمعالجات الأكاديمية ، وأعطى الرسم العراقي المعاصر تنوعات أسلوبية وتقنية دفعت بالرسم العراقي إلى أفاق جديدة مختلفة ومناطق اكتشاف جديدة .

٨. ان الاشتغال وفق آليات التشظي في الرسم العراقي المعاصر لم يؤثر على الهوية بصورة كبيرة ، إذ بقيت بعض مفردات الرموز والإشارات الروحية للفنان تعمل بالتماس مع مستجدات الحداثة وما بعد الحداثة .
٩. ان الرسم العراقي المعاصر ينطلق بتشظياته من ذات الفنان التي تمثل ضمير المجتمع وهمومه وهواجسه وقلقه ، إذ ان التشظي يعد انعكاساً لحدسية الفنان ورؤيته الخاصة نحو عصر مضطرب بأحداثه السياسية والاقتصادية والاجتماعية .
١٠. أغلب عينات البحث الحالي كانت تفعّل من مشاركة المتلقي ، وإدخاله كمشارك رئيس في عملية إنتاج المعنى مما أدى إلى إحداث تشظيات وتنوعات كبيرة في الأفكار والتفسيرات والمعاني بتنوع المدركات الثقافية والفكرية لذلك المتلقي .

التوصيات

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات واستكمالاً للفائدة والمعرفة :

١. يوصي الباحث ذوي التوجهات النقدية إلى العودة إلى هذه الدراسة لما فيها من جهد أكاديمي يوثق هذه المرحلة المهمة والحساسة من تاريخ تطور الرسم العراقي المعاصر .
٢. اطلاع دارسي الفن والنقد الفني والدراسات الجمالية على أثر انعكاسات الطروحات الفلسفية والنقدية والتنظيرية في عملية التشظي في فن الرسم .
٣. إعطاء طلبة الفنون الجميلة حرية أكبر في التعبير عن دواخلهم وذواتهم بصورة عفوية بعيدة عن الأنساق والأكاديمية الجامدة والتي غالباً ما يسيطر عليها العقل ، وفسح المجال للتجريب خاصة في مادة تقنيات الرسم .
٤. تكثيف إصدار المطبوعات ، والمجلات التي تهتم بالمفاهيم والمصطلحات المعاصرة وتطبيقاتها في مختلف الفنون ، عن طريق ترجمة النصوص الأجنبية ليتسنى للطلاب من دارسي الفن ، التواصل مع مستجدات الفن العالمي المعاصر .

المقترحات

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية :

١. التشظي وتطبيقاته في الرسم الحديث .
٢. التشظي وتطبيقاته في رسوم ما بعد الحداثة .
٣. إشكالية الخطاب التشكيلي العراقي المعاصر بين البنيوية والتفكيك .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً. المصادر باللغة العربية

أ- الكتب

* القرآن الكريم .

١. إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، ط٣ ، دار مصر للطباعة ، ب ت .
٢. ـــــ : مشكلة الفلسفة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧١ .
٣. ـــــ : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، مطابع دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
٤. إبراهيم , عبد الله : التفكيك الأصول والمقالات , الناشر عيون المقالات , مطابع النجاح الجديدة , الدار البيضاء , ١٩٩٠ .
٥. أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، دار الجامعات المصرية ، الإسكندرية ، ١٩٨٥ .
٦. إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٤.
٧. أدونيس : الصوفية والسريالية ، ط٢ ، منشورات دار الساقي ، بيروت – باريس ، ١٩٩٥ .
٨. ـــ : النص القرآني وأفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان، ب.ت.
٩. أديث ، كيزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١٠. افاية ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل ، ط٢ ، دار أفريقيا الشرق ، ١٩٩٨.
١١. الكية ، فردينان : فلسفة السريالية ، ت : وجيه العمر ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .
١٢. آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، دار الحرية للطباعة ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٧.
١٣. ـــــ : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، دار آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣.
١٤. ـــــ : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢ ، دار آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨.
١٥. ـــــ : مقالات في التنظير والنقد الفني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٤ .
١٦. أمهز ، محمود : فن التصوير المعاصر (١٨٧٠ – ١٩٧٠) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .

١٧. باونس ، آلآن : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٨. بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، ١٩٤٣ .
١٩. برادبري ، مالكولم ، وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج١، ت : مؤيد حسن ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٢٠. برتلمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
٢١. بريتون ، اندريه : بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .
٢٢. بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ط١ ، ت : د. عبد الوهاب علوي، مراجعة : د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ١٩٩٥ .
٢٣. البسيوني ، محمود : الفن الحديث ، رجاله ، مدارسه ، آثاره التربوية ، ط٢، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
٢٤. بلدي ، نجيب : ديكارت ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (١٢) ، دار المعارف بمصر ، ب ت .
٢٥. بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧٣ .
٢٦. ـــــ : الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، ١٩٨٠.
٢٧. ـــــ : الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، دار الرائد اللبناني ، لبنان ، ١٩٨٢ .
٢٨. بودريارد , جان : المجتمع الاستهلاكي , دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه , تعريب , خليل أحمد خليل , دار الفكر اللبناني , بيروت , ١٩٩٥ .
٢٩. بول ، كويد ، يل : النسبية ، ت : مصطفى الرقي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٢ .
٣٠. بياجه ، جان : البنيوية ، ط٢ ، ت : عارف منيمنة وبشير اوبري ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٠ .
٣١. تسدول ، كارولين ، وآخر : ما بعد التعبيرية التجريدية ، ت : لمعان البكري ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٣٢. تورين ، آلان : نقد الحداثة ، الحداثة المظفرة ، ت : صباح الجهم ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٨ .
٣٣. جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ت : حلم طوسون ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .
٣٤. جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، مطابع الدار العربية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٣٥. ـــــ : الفن العراقي المعاصر ، مديرية الثقافة العامة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ .

٣٦. جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ، مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٥ .
٣٧. حرب ، علي : الماهية والعلاقة ، نحو منطق تحويلي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٨ .
٣٨. ـــــ : هكذا أقرأ ما بعد التفكيك ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٥ .
٣٩. حسن ، حسن محمد : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، مصر ، ب ت .
٤٠. ـــــ : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، مصر ، ب. ت .
٤١. حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية ، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٨ .
٤٢. خرابشنكو ، ميخائيل : جماليات الصورة الفنية ، ت : رضا طاهر ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن ، ١٩٨٤ .
٤٣. الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي للفنون التشكيلية ، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨ .
٤٤. دريدا ، جاك : الكتابة والاختلاف . ت : كاظم جهاد ، سلسلة عالم المعرفة الفلسفية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ .
٤٥. دوبليسيس ، ايفون : السريالية ، ت : هنري زغيب ، منشورات دار عويدات ، بيروت – باريس ، ١٩٨٣ .
٤٦. دولوز ، جيل : نيتشه ، تعريب : أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٨ .
٤٧. دوي , جون : الفن خبرة , ت : زكريا إبراهيم , مكتبة مصر , القاهرة, ١٩٦٣ .
٤٨. الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٩ .
٤٩. الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، السلسلة الفنية (١١) ، ١٩٧٢ .
٥٠. رسل ، برتراند : حكمة الغرب ، ج٢ ، ت : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ .
٥١. رسول ، رسول محمد : الحضور والتمركز ، قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث ، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٠.
٥٢. الرفاعي ، عبد الجبار : دروس في الفلسفة الإسلامية ، مؤسسة الهدى للنشر والتوزيع ، طهران ، ٢٠٠٠ .
٥٣. روبرتس ، ينمونز ، وايمي هايت : من الحداثة إلى العولمة ، ت : سمير الشيشكلي ، عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، ٢٠٠٤ .
٥٤. روجرس ، فرانك كلين : الشعر والرسم ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة النشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٥٥. روز ، مارجريت : ما بعد الحداثة ، تحليل نقدي ، ت : احمد الشامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ .
٥٦. الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ٢٠٠٠.
٥٧. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
٥٨. ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ط٢ ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٥٩. ـــــ : معنى الفن ، ط٢ ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٦٠. ـــــ : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت: لمعان البكري، سلسلة المئة كتاب الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٦١. زكريا ، فؤاد : التفكير العلمي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٧ .
٦٢. ـــــ : نيتشه ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٦ .
٦٣. زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، ما بعد الحداثة في زمانها القادم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٣ .
٦٤. زيما ، بيير. ف : التفكيكية ، دراسة نقدية ، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٨ .
٦٥. الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، فصول من الفكر العربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٢ .
٦٦. سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥ .
٦٧. ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٦) ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، ١٩٩٦ .
٦٨. ستولينيتز ، جيروم : النقد الجمالي ، دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٦٠ .
٦٩. سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، فن التصوير ، مطابع وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٧ .
٧٠. سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت: فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٥ .
٧١. سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ١٩٨٢ .
٧٢. الشاروني ، يوسف : اللامعقول في الأدب المعاصر ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ .
٧٣. شبنغلر ، ازوالد : تدهور الحضارة الغربية ، ت : احمد الشيباني ، منشورات الحياة ، بيروت ، ب. ت.

٧٤. الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، مطبعة المؤسسة التجارية ، بغداد ، ١٩٧١ .
٧٥. الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٩٦ .
٧٦. شيخ الأرض ، تيسير : الفحص عن أساس الفنون ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩١ .
٧٧. شيرازاد ، شيرين إحسان : الأسلوب العالمي في العمارة بين المحافظة والتجديد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٩٧ .
٧٨. عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي ، حداثة تكييف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
٧٩. عبود ، حنا : الحداثة عبر التاريخ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ١٩٨٩ .
٨٠. عبيد الله ، محمد : تجربة الحداثة من الوعود إلى البدائل ، منشورات جامعة فيلادليفيا ، كلية الآداب والفنون ، عمّان ، ٢٠٠٠م .
٨١. العجمي ، محمد : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحامي للنشر ، الجمهورية التونسية ، ١٩٩٨ .
٨٢. العشماوي ، محمد زكي : قضايا النقد الأدبي ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ١٩٧٨ .
٨٣. عطية , عبود : جولة في عالم الفن , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , لبنان , ١٩٨٥ .
٨٤. عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن ، جيروس برس ، طرابلس ، لبنان ، ١٩٩٤ .
٨٥. غصن ، أمينة : جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ٢٠٠٢ .
٨٦. فاتيمو ، جياني : نهاية الحداثة ، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة ، ت : فاطمة الجيوشي ، سلسلة دراسات فكرية (٣٧) وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٨ .
٨٧. فاولي , ولاس : عصر السريالية , ت : خالدة سعيد , دار العودة , بيروت, ١٩٨١ .
٨٨. فرادي ، أدورد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٨٩. فرانك ، ايغلر ، وجي أي ، مولر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٩٠. فرانكفورت ، هنري : ما قبل الفلسفة ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، منشورات دار الحياة ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٩١. فينتوري ، ليونيلو : كيف نفهم التصوير من جيوتو إلى شاغال ؟ ، ت: محمد عزت مصطفى ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ب. ت .
٩٢. قنصوة ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٤ .

٩٣. كامل ، عادل : التشكيل العراقي ، التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
٩٤. ـــــ : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧ .
٩٥. ـــــ : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، مرحلة الرواد، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب الفنية (٤٣) ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٩٦. ـــــ : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، مرحلة الستينيات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٩٧. كاندنسكي ، فاسيلي : الروحاني في الفن ، تعريب : فهمي بدوي ، الجمعية المصرية للنقاد ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٤ .
٩٨. كروكشانك ، جون : البيركامو وأدب التمرد ، ت : جلال العشري ، دار الوطن العربي ، ب. ت.
٩٩. ليفنس ، هـ. مايكل : أصول آداب الحداثة ، ت : يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
١٠٠. ليليان ، فيرست : الرومانتيكية ، ت : عدنان خالد ، منشورات المركز الثقافي ، بغداد ، ١٩٧٨ .
١٠١. ليماري ، جان : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ .
١٠٢. ليوتار ، جان فرانسوا : الوضع ما بعد الحداثي ، ت : احمد حسان ، دار الشرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤ .
١٠٣. الماكري ، محمد : الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩١ .
١٠٤. محمد ، سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
١٠٥. المسيري ، عبد الوهاب ، وفتح التريكي : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر ، دمشق ، ٢٠٠٣ .
١٠٦. مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، العالم الحديث ، ج٢ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤ .
١٠٧. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، مشروع النشر المشترك ، بغداد – القاهرة ، ١٩٦٢ .
١٠٨. ـــــ : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٨٤ .
١٠٩. مولر , أميل جوزيف : الفن في القرن العشرين , ت : مها فرح الخوري , دار طلاس , دمشق , ١٩٨٨ .
١١٠. مولر ، جي أي ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١١١. نصر ، عاطف جودة : النص الشعري ومشكلات التفسير ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

١١٢. نوبلر ، ناثان : حوار الرؤيا ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .
١١٣. نورس ، كرستوفر : التفكيكية النظرية والتطبيق ، ط٢ ، ت : رعد عبد الجليل جواد ، دار حوار ، اللاذقية ، ١٩٩٦ .
١١٤. نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الانكلو المصرية ، القاهرة ، ب. ت.
١١٥. هارفي ، ديفد : حالة ما بعد الحداثة ، ت : محمد شيا ، المنظمة العربية للترجمة ، المعهد العالي العربي للترجمة ، بيروت ، ٢٠٠٥ .
١١٦. هيث ، ادرين : الفن التجريدي ، أصله ومعناه ، ت : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقضة ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١١٧. يونك ، كارل كوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، ت: سمير علي ، دار المأمون للشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ .

ب- القواميس والمعاجم

١١٨. بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ .
١١٩. البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط٢ ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٨٦ .
١٢٠. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساس , المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، لاروس . لبنان , ١٩٨٩م .
١٢١. الرازي , محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح , دار الرسالة , الكويت , ١٩٨٢ .
١٢٢. الزبيدي , محمد مرتضى : تاج العروس من جوهر القاموس , ج٢٠ , دار مكتبة الحياة , بيروت , ب. ت .
١٢٣. صليبيا , جميل : المعجم الفلسفي , ج١, دار الكتاب اللبناني , بيروت , لبنان , ١٩٨٢ .
١٢٤. عبد الحميد , محمد محي الدين ، وآخر : المختار من صحاح اللغة , دار إحياء التراث العربي , بيروت ، لبنان , ١٩٣٤ .
١٢٥. عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٦ .
١٢٦. مجموعة من الأكاديمين السوفيت : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .
١٢٧. مدبك : قاموس الرسامين في العالم ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٦ .
١٢٨. وهبة ، مجدي: معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤.

ج- الرسائل والأطاريح

١٢٩. الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
١٣٠. الخفاجي ، عارف وحيد : إشكالية الفضاء في الرسم المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ .
١٣١. الخفاجي ، مواهب عبد الحميد : سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .
١٣٢. الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .
١٣٣. الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١ .
١٣٤. السيفو ، هاني حنا يوسف : التجديد في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ .
١٣٥. القرغولي ، محمد علي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ، ٢٠٠٥ .
١٣٦. الكعبي ، غسق حسن : إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ .
١٣٧. المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .
١٣٨. معروف ، إيمان خزعل : إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل، ٢٠٠٤.
١٣٩. الناصري ، ماهر كامل : العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٤ .
١٤٠. يوسف ، هاني حنا : الملامح المميزة في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٨.

د- الدوريات والمجلات

١٤١. أبو زيد ، احمد : لعبة اللغة ، مجلة عالم الفكر ، العدد (٤) ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٦ .
١٤٢. الأعسم ، عاصم عبد الأمير : تداعيات ما بعد الحداثة ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد (٣) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٩ .
١٤٣. آل سعيد , شاكر حسن : جماعة بغداد , مجلة آفاق عربية , العدد (٢) السنة (١٤) , بغداد , ١٩٧٨ .

١٤٤. أمبروزيلي ، كلير : في ماذا يفكر الفلاسفة ، تساؤلات معاصرة ، مجلة Autrement ، العدد (١٠٢) ، ١٩٨٨ .
١٤٥. برادة ، محمد : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، العدد (٣) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
١٤٦. بن عرفة ، عبد العزيز : نواقيس المختلف ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد (٢٥) ، أيلول ١٩٩٥ .
١٤٧. بن قيزة ، الطاهر : العلم الحديث والفلسفة ، مجلة دراسات فلسفية ، العدد (١) ، قسم الدراسات الفلسفية في بيت الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠١ .
١٤٨. الجابري ، علي حسين : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ، سلسلة آفاق عربية (١٢) ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد .
١٤٩. ـــــــ : ما بعد الحداثة الكانطية ، الحداثة العولمية المعاصرة ، جريدة الأديب ، العدد (٦٠) ، بغداد ، ٢٣ شباط ، ٢٠٠٥ .
١٥٠. الجادر ، خالد : واقع الحركة التشكيلية في العراق ، جريدة التشكيلي العربي ، العدد (٥) ، إصدار المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيلين العرب ، بغداد ، ١٩٨٣ .
١٥١. حداد ، زياد ، وخالد حمزة : الفن الجرافيتي والمؤسسة الفنية ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد (١٤) ، السنة الرابع ، الأردن ، ١٩٩٨ .
١٥٢. حديدي ، صبحي : ما بعد الحداثة ، هل المصطلح صالح لكل من هب ودب ؟ ، مجلة القوس العربي ، ٢٤ حزيران ، ١٩٩٧ .
١٥٣. حرب ، علي : الجنون من فرط العقل أو محنة الإنسان الأعلى ، مجلة السفير الثقافي ، الجمعة ، ٢٣ حزيران ، ٢٠٠١.
١٥٤. الدروبي ، حافظ : مشكلة الرسم العراقي المعاصر ، مجلة الآداب البيروتية ، العدد الأول ، كانون الثاني ، بيروت ، ١٩٥٦
١٥٥. ذياب ، محمد حافظ : خطاب ما بعد الحداثة ، انحلال الحتمي وإغراء المختلف ، مجلة تروي ، العدد (٥) ، سلطنة عمان ، ٢٠٠٠ .
١٥٦. الراوي ، نوري : حركة الفن العراقي المعاصر في أيامها الأولى ، مجلة المثقف العربي ، العدد (٤) ، السنة الثالثة ، بغداد ، ١٩٧١ .
١٥٧. ـــــــ : خالد القصاب شعريات المكان ، جريدة القادسية ، الاثنين ، ١٩٩٠/٥/٢١، صفحة رواق القادسية ، بغداد ، ١٩٩٠.
١٥٨. الربيعي ، شوكت : لوحات وأفكار ، مجلة المثقف العربي العدد (٤)، السنة الثالثة ، ١٩٧١ .
١٥٩. ساندهل , كاري : تمثيل الجسد ما بعد الحداثي في حالة الألم , ت : هناء خليف غني , جريدة الأديب , العدد (١٢٦), بغداد , ٢٠٠٦.
١٦٠. سمث , ادوارد : ما بعد الحداثة , البوب الفن الشعبي , ت : فخري خليل , مجلة آفاق عربية , العدد (١ – ٢) , بغداد , ١٩٩٥ .

١٦١. ـــــ : ما بعد الرسموية ، ت : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، العدد (١١ – ١٢) ، بغداد ، ١٩٩٥ .
١٦٢. ـــــ : الفن البصري والفن الحركي ، ت : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، العدد (٧ – ٨) ، بغداد ، ١٩٩٥ .
١٦٣. عرابي ، اسعد : الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى ، مجلة فنون عربية ، العدد (٥) ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، ١٩٨٢ .
١٦٤. عبد الحميد ، بندر : هل كان بولوك أهم فناني القرن العشرين ؟ ، مجلة بيان الثقافة ، العدد (٣٢) ، ٢٠٠٠ .
١٦٥. غزوان ، عناد : الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي ، ج٢ ، بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للكتاب العرب ، مطابع دار الثورة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٦٦. كاندنسكي : كاندنسكي بقلمه ، ت : عدنان مبارك ، مجلة فنون عربية العدد (٢) ، دار واسط للنشر ، لندن ، ١٩٨١ .
١٦٧. كونديه ، سوزان : مفهوم التشظي في الفن الحديث ، ت : جبار حنون، جريد الأديب ، السنة الأولى ، العدد (٢٧) ، ٢٠٠٤ ، ص ١٦ .
١٦٨. مرسي ، احمد : الاتجاهات المضادة للفن ، مجلة آفاق عربية ، العدد (١٠) ، السنة العاشرة ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١٦٩. المطلبي ، مالك : التفكيك والسيموطيقيا ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (٢) ، ٢٠٠٤ .
١٧٠. المقالح ، عبد العزيز : شعراء النقاد ، تأملات في التجربة النقدية ، مجلة فصول ، المجلد التاسع ، العدد (٣ – ٤)، ١٩٩٠ .
١٧١. الموسوي ، شوقي : التشظي والاغتراب ، جريدة الأديب ، العدد (٥٤) ، السنة الثانية ، كانون الثاني ، ٢٠٠٥ .
١٧٢. النجدي ، جبار : أزمة التلقي ، جريدة الأديب ، السنة الثانية ، العدد (٧٤) ، حزيران ، ٢٠٠٥ .
١٧٣. وبندل ، ف. هاريس : من قاموس مفاهيم النقد الأدبي ونظرية الأدب ، ما بعد الحداثي ، ت : ناصر ونوس ، ملحق الثورة الثقافي ، العدد (٥) ، ١٩٩٥ .
١٧٤. ×××× ، ××××× : الفن البصري والفن العربي ، مجلة الحياة التشكيلية ، العدد (٣) ، وزارة الثقافة والإرشاد، عمان ، ١٩٨١ .

هـ الأدلة :

١٧٥. جاور ، عباس : فلكلور عصر التكنولوجيا ، دليل معرض الفنان ستار كاروش ، سلسلة تجارب جديدة (٣)، بغداد ، ١٩٩١.
١٧٦. الحبيب ، كفاح : تنويعات التجول والانسلاخ ، دليل معرض الفنان حيدر خالد ، سلسلة تجارب جديدة (١) ، بغداد ، ١٩٩١ .

١٧٧. الحبيب ، كفاح : سطوح مجزأة ، دليل معرض الفنان محمود العبيدي ، سلسلة تجارب جديدة (٥) ، بغداد ، ١٩٩١ .
١٧٨. رشيد ، وليد : أشكال بلا عنوان ، دليل معرض الفنان غسان غائب ، سلسلة تجارب جديدة (٨) ، بغداد ، ١٩٩٢ .
١٧٩. عبد الأمير ، عاصم : دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة أبعاد ، عمان ، ١٩٩٥ .
١٨٠. ـــــــ : فاخر محمد رسم يشبه الحرية أو غريزة الرسم، دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة حوار ، بغداد ، ١٩٩٦ .
١٨١. عبد الحميد ، حسن : استشاطات المحيط في أعمال سلام عمر (ترميم الأثر) ، دليل معرض الفنان سلام عمر ، الكويت ، ٢٠٠٤ .
١٨٢. كامل ، عادل : جدل الأشكال أو الرسم المرح ، دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة أثر ، بغداد ، ١٩٩٨ .
١٨٣. كامل ، عادل : عاصم عبد الأمير الذاكرة البكر ، دليل معرض الفنان عاصم عبد الأمير ، قاعة أثر ، بغداد ، ١٩٩٧ .
١٨٤. كاووش ، ستار : رؤيتي لجسد المدينة ، دليل معرض الفنان ستار كاووش ، سلسلة تجارب جديدة (٣)، بغداد ، ١٩٩١.
١٨٥. مال الله ، هناء : إيقونات المحيط ، دليل معرض الفنانة هناء مال الله ، قاعة حوار ، بغداد ، ١٩٩٦ .
١٨٦. محمد ، بلاسم : دليل المعرض الشخصي للفنان مكي عمران راجي ، قاعة حوار ، بغداد ، ١٩٩٦ .
١٨٧. مظفر ، مي : دليل المعرض الشخصي للفنان كريم رسن ، قاعة الرواق للفنون التشكيلية ، البحرين ، ٢٠٠٥ .
١٨٨. نادر ، سهيل سامي : دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة دجلة للفنون ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
١٨٩. الوالي ، كريم : دليل معرض الفنان كريم الوالي ، قاعة حوار ، بغداد، ٢٠٠١ .
١٩٠. يوسف ، فارق : دليل معرض الفنان ضياء الخزاعي ، عمان ، الأردن ، ١٩٩٧ .

و- مواقع الانترنيت

١٩١. http// www.algazalischool.com.
١٩٢. http//www.alrabetta.ae.
١٩٣. http//www.alsabah.com.
١٩٤. http//www.artcyclopedia.com.
١٩٥. http//www.baghdadart.de.
١٩٦. http//www.culture@albayan.co.ae.

١٩٧. http//www.fonon.net.

ثانياً. المصادر باللغة الانكليزية :

١٩٨. De Micheli Mario: Picasso, Gosset and Dunlap Afilmways Company Publishers, New York, ١٩٧٨.

١٩٩. Edward Lucie Smith: Movement in Art since ١٩٤٥: Thomee and Hudson, London.

٢٠٠. Jeneks Charles: The language of post - modern Architectures, Fourth Revis Enlarged Edition Academy Edition, London, ١٩٨٤.

٢٠١. J. L. Daval: In Art Actuel, Annuel Skira, ١٩٧٥.

٢٠٢. Mary, Rose, The Twentieth Centery History of Art, Lamber Camribage, Now York, ١٩٨٨.

٢٠٣. Mervyn Levy: The Pocket Dictionary of Art Terms. N. Y.: Graphic Society, ١٩٦٢.

٢٠٤. Richardo, dohn Aolkins; Modern Art and Scientific Thought, University, L. Linos press, URBANA CHICAGO, London, ١٩٧٤.

٢٠٥. Robert, Myron: Modern art in America, Abeer Sandell Crowell-Collier, Press New York, ١٩٧١.

٢٠٦. The International Encyclopedia of Art Crevston, Press New York.

٢٠٧. Thomas, Denis: The Impressionists, Hamlyn, London, New York, Sydney, Toranto.

٢٠٨. Webster, N, Webster New Twentieth Century Dictionary of the English Language, New York, Simon and Schuster ١٩٨٣.

الملاحق

ملحق (١)

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

الدراسات العليا / ماجستير فنون

م / بيان آراء الخبراء

الأستاذ الفاضل الدكتور ..... المحترم

تحية طيبة ..

يقوم الباحث بدراسته الموسومة (**التشظي وتطبيقاته في الرسم العراقي المعاصر** ١٩٨٠ – ٢٠٠٥) ، وتهدف هذه الدراسة إلى (تعريف آلية اشتغال التشظي في الرسم العراقي المعاصر) ، وبغية تحقيق هدف البحث الحالي ، قام الباحث بتصميم أداة (استمارة ملاحظة) في ضوء مؤشرات الإطار النظري ومقابلة الباحث لعدد من ذوي العلاقة وموضوعة البحث . ونظراً لما تتمتعون به من خبرة في هذا الميدان يود الباحث الاستفادة من آرائكم ومقترحاتكم لغرض تقويم هذه الأداة التي تستقصي موضوعة التشظي في الرسم العراقي المعاصر .

مع فائق الشكر والتقدير .

الباحث

أياد محمود حيدر

الأداة في صيغتها الأولية

ت	آليات التشظي في بنية السطح التصويري	يصلح	لا يصلح	التعديل المقترح
١	اللامركزية في بنية السطح التصويري (غياب المركز الثابت) .			
٢	التقويض في نسق العلاقات التكوينية داخل العمل الفني (كسر العلاقات المنطقية) .			
٣	الفوضى التخريبية (غياب النظام) .			
٤	آليات اشتغال التشظي في بنية السطح التصويري .			
	أ. التفكك بالكتل .			
	ب. الانتشار باللون .			
	ج. التشتت بالخط .			
	د. التبعثر بالأشكال .			
٥	كسر المنظور التقليدي .			
٦	تفعيل دور الهامش قياساً بالمركز .			
٧	اختراق مفهوم (الزمان ، والمكان) في السطح التصويري .			
٨	اللعب الحر بالدوال			
٩	الانفلات والتحول من الثابت إلى المتحول .			
١٠	تشظي حدود الأبعاد الفيزيقية للسطح التصويري .			
١١	تنوع الخامة وفاعليتها في تشظي بنية السطح التصويري .			
١٢	التماهي بين الشكل والفضاء .			
١٣	اللامألوفية في صياغة التنظيم العام (جمع المتناقضات			

	) .			
١٤	اختـراق السـياق الـواقعي (تفكيـك مكونـات المشـهد الواقعي) .			
١٥	فاعلية الإحالات اللاعقلانية .			
	أ. العدمية .			
	ب. العبثية .			
	ج. اللاوعي .			
	د. الجنون .			
	هـ. العفوية .			
	و. الحدس .			
	ز. المهمش .			
	ح. الأحلام .			
	ط. اللامبالاة .			
	ي. التلقائية .			
	ك. التغريب .			
١٦	تعدد المضامين في اللوحة (تشظي المعنى) .			
١٧	إشراك المتلقي في إنتاج المعنى .			

ملحق (٢)

الأداة في صيغتها النهائية

ت	التشظي في بنية السطح التصويري
١	اللامركزية في بنية السطح التصويري .
٢	اللامنطق في نسق العلاقات التكوينية داخل العمل الفني (كسر العلاقات المنطقية) .
٣	آليات اشتغال التشظي في بنية السطح التصويري .
	أ. التفكك بالكتل .
	ب. الانتشار باللون .
	ج. التشتت بالخط .
	د. التبعثر بالأشكال .
٤	كسر المنظور التقليدي .
٥	تفعيل دور الهامش قياساً بالمركز .
٦	اختراق مقولتي (الزمكان) في السطح التصويري.
٧	الانفلات والتحول من الثابت إلى المتحرك .
٨	تشظي حدود الأبعاد الفيزيقية للسطح التصويري .
٩	التجريب تقنياً وفاعليته في تشظي بنية السطح التصويري .
١٠	التماهي بين الشكل والفضاء .
١١	اللامألوفية في صياغة التنظيم العام .
١٢	اختراق السياق الواقعي (تفكيك مكونات المشهد الواقعي) .
١٣	فاعلية الإحالات اللاعقلانية .
	أ. العدمية .

	ب. العبثية .
	ج. اللاوعي .
	د. المهمش .
	هـ. الأحلام .
	و. اللامبالاة .
	ز. التلقائية .
	ح. التغريب .
١٤	تعدد المضامين في اللوحة (تشظي المعنى) .
١٥	إشراك المتلقي في إنتاج المعنى .

ملحق (٣)

أسماء السادة الخبراء

ت	اللقب العلمي والاسم	الدرجة العلمية وموقع العمل
١	الدكتور عاصم عبد الأمير .	أستاذ / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٢	الدكتور مكي عمران	أستاذ / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٣	الدكتور عارف وحيد إبراهيم	أستاذ / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٤	الدكتور فاخر محمد	أستاذ / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٥	الدكتور عباس نوري	أستاذ مساعد / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٦	الدكتور محمد ابو خضير	أستاذ مساعد / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٧	الدكتور علي مهدي	أستاذ مساعد / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٨	الدكتور ثائر سامي	أستاذ مساعد / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٩	الدكتور باسم العسماوي	مدرس / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
١٠	الدكتور شوقي الموسوي	مدرس / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
١١	الدكتور محمد علي علوان	مدرس / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

ملحق (٤)

عينات البحث

ت	اسم الفنان	اسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
١	فاخر محمد	كائنات مشتركة	زيت على قماش	١٢٠×١٢٠	١٩٨٢	مقتنيات الفنان الخاصة
٢	ضياء العزاوي	تصميم	اكرلك ومواد أخرى	١٠٠×١٢٠	١٩٨٤	=
٣	شاكر آل سعيد	جدار	مواد مختلفة	١٠٠ × ٨٥	١٩٨٦	=
٤	عبد الكريم السعدون	تجريد	زيت على كنفاس	٢١ × ٢١	١٩٨٩	=
٥	كاظم نوير	ذاكرة	زيت على كنفاس	٩٠ × ٩٠	١٩٩٢	=
٦	حسام البصام	موضوع	اكرلك	٨٠ ×١٠٠	١٩٩٢	=
٧	شداد عبد القهار	تجريد	مواد مختلفة	٨٠ × ٨٠	١٩٩٥	=
٨	مكي عمران	تحية لبراك	زيت على كنفاس	٨٠ × ٨٠	١٩٩٨	=
٩	هناء مال الله		مواد مختلفة	٨٠ × ٨٠	٢٠٠١	=
١٠	شوقي الموسوي	وطن ٢	زيت على كنفاس	٧٥ × ٧٥	٢٠٠٣	=
١١	ضياء الخزاعي	تجريد	اكرلك على كنفاس	٨٠ × ٨٠	٢٠٠٤	=
١٢	حسام عبد المحسن	تجريد	اكرلك على كنفاس	٨٠ × ٦٠	٢٠٠٥	=