تَنَوُّع الصياغاتِ البصريَّةِ في الرَّسمِ العراقيِّ المُعاصرِ

Diversity of visual formulations in contemporary Iraqi painting

دراسة تقدمَ بها الباحثان

الباحثة: صهباء يوسف يعقوب **أ.م.د. أحمد عماد عبد الحميد الطالباني**

Researcher Sahba Youssef Yaqoub

Asst. Prof. Dr. Ahmed Imad Abdul Hamid Talabani

fin805.a.yousief@student.uobabylon.edu.iq

fine.ahmed.emad@uobabylon.edu.iq

كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية / جامعة بابل

ملخص البحث :

يقعُ البحثُ الحاليُّ الموسومِ بِـ(تنوع الصياغات البصرية في الرسم العراقي المعاصر) في أربعةِ فصولٍ، خُصِّصَ الفصلُ الأولُ للاطارِ المنهجي الذي تناولَ مشكلةَ البحث التي انتهت بطرح التساؤُلِ (ماهي مُحرّكات التنوع في الصياغات البصرية في الرسم العراقي المعاصر)، ثمَّ أهميةُ البحثِ والحاجةُ أليه، وهدفُ البحث في (تعرّفِ تنوعِ الصياغاتِ البصريَّةِ في الرسم العراقي المعاصر وحدودِ البحثِ لينتهي بتحديدِ أَهمّ المصطلحاتِ الواردَةِ فيهِ.

تناولَ الفصلُ الثاني الإطارَ النظريَّ الذي تشكَّلَ من مبحثينِ، عُنيَ الأَوَّلُ بدراسةِ مفهومِ ومعنى التنوعِ، وعُنِيَ الثاني بدراسةِ التعدُّدُ التقنيُّ كضاغِطٍ لفعلِ التنوُّعِ البصريّ ينتهي بالفصل بأهمّ المؤشراتِ التي توصَّلَ إليها الباحِثانِ من الإطارِ النظريّ. أمّا الفصلُ الثالثُ فقد اختصَّ بإجراءاتِ البحثِ، حيث تمَّ تحديدُ مُجتمعِ البحثِ بواقِعِ (٢٠) عملاً فنيّاً واختيار عينة البحثِ البالغةِ (٣) نماذج، ثم أداة البحث ومنهجهُ وتحليل نماذجِ العينةِ.

تناولَ الفصلُ الرابعُ ما توصَّلَ اليهِ الباحثانِ من نتائجٍ واستنتاجاتٍ، فكانَ من أَهمّ النتائِجِ:

١- تُشكِّلُ البيئَةُ العراقيَّةُ ضاغِطاً خارجيّاً يُؤَثِّرُ بقصدٍ أو بدون قصدٍ على الفنانِ في تشكيلِ حقولهِ الإظهاريَّةِ، مِمّا يجعلُ ارتباطَ الفنّانِ بالبيئةَ رافداً مُهمّاً من روافدِ إغناءِ سمةِ التنوُّعِ على مُستوى الصياغاتِ البصريَّةِ.

٢- تَسهمُ عمليَّةُ إمتزاجِ الرؤيةِ الموضوعيَّةِ الثّابتةِ مع الرؤيةِ الذاتيَّةِ المُتغيّرةِ والخاصّةِ بكلِّ فنّانٍ، تسهمُ بشكلٍ أساسيٍّ في إحداثِ تنوُّع الصياغاتِ البصريَّةِ في المُنجزاتِ الفنيَّةِ المُشاركةِ في معارضِ جمعيَّةِ التشكيليينِ العراقيين.

وإنَّ من أهمِّ الاستنتاجاتِ التي توصَّلَ إليها الباحِثانِ:

١- التقنيَّةُ ضاغِطاً خارجيّاً تؤثّرُ بشكلٍ قصديٍّ من خلالِ إحكامِ الفنّانِ سيطرَتَهُ عليها وتفعيلِ المُراقبةِ العقليَّةِ الواعيَةِ إبّانَ مُدَّةِ الاشتغال (الانجاز)، أَو أنّها تضغَطُ بشكلٍ لاقصديٍّ عن طريقِ فسحِ المجالِ من قبلِ الفنّانِ لتحقيقِ إظهاراتٍ بفعلِ الصدفةِ واللّاوعي والحدثِ البصري، بل قد يستفادُ الفنّانُ من بعضِ الأخطاءِ الأدائيَّةِ التي تُظهِرُ بعضَ الأشكالِ اللّامقصودَةِ لكنها تصبُّ في مصلحةِ الحقلِ الجماليِّ للصياغاتِ البصريَّةِ.

٢- العودةُ إلى الماضي كضاغِطٍ خارجيٍّ يُثري فعلَ التنوُّعِ بالصياغاتِ البصريَّةِ سواء بالطابعِ النستلوجي أو التراث الشعبي أو العودة إلى عمقِ الحضارةِ الموغلةِ بالقدمِ.

وانتهتْ الدراسةُ الحاليَّةُ بقائمةِ المصادِرِ والمراجعِ وملخَّصِ البحثِ باللُّغةِ الإنكليزيَّةِ.

Research Summary :

The current research entitled (Diversity of Visual Formulations in Contemporary Iraqi Drawing) is divided into four chapters. The first chapter was devoted to the methodological framework that addressed the research problem, which ended with the question (What are the drivers of diversity in visual formulations in contemporary Iraqi drawing), then the importance of the research and the need for it, and the aim of the research in (identifying the diversity of visual formulations in contemporary Iraqi drawing and the limits of the research to end with defining the most important terms included in it .

The second chapter dealt with the theoretical framework that was formed from two topics, the first was concerned with studying the concept and meaning of diversity, and the second was concerned with studying technical diversity as a pressure for the act of visual diversity. The chapter ends with the most important indicators that the researchers reached from the theoretical framework. As for the chapter The third was devoted to the research procedures, where the research community was determined by (20) artworks and

the research sample of (3) models was chosen, then the research tool and methodology and the analysis of the sample models.

The fourth chapter dealt with the results and conclusions reached by the researchers, and the most important results were:

1-The Iraqi environment constitutes an external pressure that affects the artist intentionally or unintentionally in shaping his visual fields, which makes the artist's connection to the environment an important tributary of the tributaries of enriching the feature of diversity at the level of visual formulations.

٢-The process of blending the fixed objective vision with the changing subjective vision specific to each artist contributes fundamentally to creating a diversity of visual formulations in the artistic achievements participating in the exhibitions of the Iraqi Fine Artists Association. Among the most important conclusions reached by the researchers are: 1- The technique is an external pressure that intentionally affects through the artist's control over it and the activation of conscious mental monitoring during the period of work (accomplishment), or it exerts pressure unintentionally by making room for the artist to achieve manifestations by chance, the unconscious, and the visual event. Rather, the artist may benefit from some performance errors that reveal some unintended forms, but they serve the interests of the aesthetic field of visual formulations.

2- Returning to the past as an external pressure that enriches the act of diversity with visual formulations, whether of a nostalgic nature, popular heritage, or a return to the depth of ancient civilization. The current study ended with a list of sources and references and a summary of the research in English.

الفصل الأول :

مُشكلةُ البحثِ:

تتصل طبيعة الرسم العراقي المعاصر، بمرجعياتٍ عديدةٍ تمتدُ من التراثِ القديمِ والبيئةِ ومروراً بالتقاليدِ والموروثِ والدياناتِ العديدةِ والجغرافيَّةِ المُتنوّعَةِ، فضلاً عن الفن الاوربي الحديث والذي أخذ حيزاً واضحاً في اساليبِ الرسامين العراقيين الذين استفادوا من المعطيات والآليات المرتبطة بأسلوب واشتغال هذا الفن وعلى تنوع طرائِقِ انتاجه من حيث الأَشكال والأَفكارِ والتقنيّاتِ المستخدمة، رغم أن هذا التأثر الواضح بالفن الأوربي، إلا أن الفنان العراقي المعاصر لم يُغادر مرجعيّاتهِ المحلية وجذورِهِ، فعملَ على المُزاوجة بين تلك المرجعيات وبين أساليبِ التنفيذِ، الأمر الذي فعّلَ

من قابلياتِهِ في إحداثِ تنوُّعاتٍ على السطوحِ البصريَّةِ ، فضلاً عن القيم الجمالية المحمولة على نتاجاته، وبروح شرقية واضحة، من هنا، عملت الجماعات الفنية في العراق ومنذ مطلعِ خمسينيّاتِ القَرنِ الماضي على ترسيخِ مفاهيمِ تنوُّعِ الصياغات البصرية في الرسم العراقيِّ المُعاصرِ وبلورةِ آفاقٍ جديدةٍ و برؤى وأساليبٍ مُتعددةٍ انطلقت من تأسيسِ جماعةِ الروادِ وبغداد للفن الحديث والانطباعيين، ثم امتدت الى الجماعات الفنية في ستينيّاتِ القرن العشرين، والتي عززت من الأطر الاشتغالية في التشكيل العراقي المعاصر، ولكن بصبغة اسلوبية متنوعة، تلامس النتاجات الإنسانية المرتبطة بالفنان وبطبيعة حياة المجتمع.

بناءً على ذلك تم التأكيد على تنوع الصياغات البصرية في الرسم العراقي المعاصر: الأنشطة الفكرية والفلسفية والثقافية، فضلاً عن اختلاف توجهات تلك الأنشطة الحياتية القابلة للتجدد الذي يؤدي بالتالي الى حالاتٍ من التغيير. كما أفرزت جماليات الاسلوب في التشكيل العراقي المعاصر منذ اقدم العصور، طابعاً مميزاً من الأنشطة الإبداعية الجمالية والتي تعد اساساً للأنشطة الحياتية المعاصرة، والتي تحمل غاية فنية تمتلك جمالية خاصة. ولعل ما نجده في جماليات أسلوب الرسم العراقي المعاصر، مهماً في بناء المنظومة الشكلية والمعرفية للأعمال الفنية التي امتلكت خصوصيتها تبعاً لطبيعة تلك المرجعيات والبيئات الاجتماعية التي نشأت فيها.ومماسبق تتلخص مشكلة البحث بالتساؤل اللآتي :ماهي مُحرِّكات تنوعِ الصياغات البصرية في الرسم العراقي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تجلت أهمية البحث في تسليط الضوء على تنوع الصياغات البصرية في الرسم العراقي المعاصر. وقد يلبي البحث بعض الحاجات اهمها:

- يوثق جانب من الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق.
- يفيد طلبة الفن والمهتمين بدراسة الفن التشكيلي العراقي المعاصر وطلبة الدراسات منها للباحثين والمهتمين في هذا الميدان العليا .

هدف البحث: تعرّف تنوع الصياغات البصرية في الرسم العراقي المعاصر.

حدود البحث:

١- الحد الموضوعي/ دراسةُ مُنجزاتِ الرسمِ الخاصَّةِ بالفنانين العراقيين.

٢- الحد المكاني / العراق

٣- الحد الزماني / ٢٠٠٣-٢٠٢٣م

تحديدُ المصطلحات:

١ – التنوع في اللغة :

تنَوَّعَ: (فعل)/ تنوَّعَ يتنوَّع، تَنَوُّعًا، فهو مُتنوِّع. حدوث الفروق بين الأشخاص والجماعات والعروق بتأثير عوامل مختلفة. وتنوع المجموعات هي مجموعة أشياء أو أجزاء أو مكوِّنات مُختلِفة وغالبًا ما تكون أعمالاً أدبيّة أو فنيَّة [١].

التنوع اصطلاحا: عرفه (لالاند) "كل مفهوم يعطي فعلا ما يزال يتضمن اصنافا دونه". [٢]

٢ – الصياغات: (shaping)

تعريف و معنى صاغه في قاموس الكل. قاموس عربي عربي صَاغَهُ صَاغَهُ صَوْغًا، وصِياغَةً: صَنَعه على مِثالٍ مستقيمٍ. صَاغَهُ صَاغَهُ صَوْغًا، وصِياغَةً: صَنَعه على مِثالٍ مستقيمٍ.[٣]

١- الصياغة في اللغة :

الصياغة لغة: صاغ – صوغا الشيء: هيأه على مثالٍ مستقيم. ويقال (صاغ الكلام) أي أختلقه وكذب فيه. ويقال (صيغ على صيغتهِ) أي خُلق على خلقتهِ وصيغة وصياغة وصيغوغةَ الشيء .[٤]

تعريف الصياغة اصطلاحاً:

الصياغة اصطلاحا: هي الهيئة الحاصلة من ترتيب الحروف في اللغة العربية، وحركاتها، وسكناتها، تقول صيغة الكلمة، وهي بناؤها من كلمة اخرى على هيئة مخصوصة. والصيغة عند الفلاسفة، هي العبارة الدقيقة المركزة التي تسمح بالاستنتاج والمناقشة. والصيغة في الرياضيات هي المعادلة التي سبق البرهان عليها، وتواتر تطبيقها، حتى أصبحت ذات استعمال عام. والصيغة في الفن هي الاشكال الخاصة بفنان معين او زمان معين.[٥]

التعريف الإجرائي لمصطلحي (تنوُّع الصياغاتِ):

(التعددُ والاختلافُ والمُغايَرةُ في تشكيلاتِ الحقولِ البصريَّةِ، والناتِجَةِ من ضواغِطِ داخليَّةٍ خاصَّةٍ بالفنّانِ العراقيِّ المُعاصِرِ وأُخرى خارجيَّةٍ عنه).

الفصل الثاني:

المبحث الاول: التنوع.. مفهوم والمعنى

تحرَّكَ الفِكرُ البشريُّ منذُ أَقدمِ العصورِ ولغايةِ الحاضِرِ ومُستمرّاً إلى ما يَشاءُ اللهُ عبْرَ ضروراتٍ عديدةٍ، "فكلُّ مفهومٍ يعطي فعلاً لا يَزالُ يتضمَّنُ أَصنافاً مُتباينةً ومتعدِّدَةً ومُختلفةً من دونِهِ هو تنوُّع أَيَّاً كان المُستوى"(٦) . ويُعدُّ التنوُّعُ سمةً تميَّزتْ الطبيعةُ البشريَّةُ بها ومالتْ لها، فقال تعالى: (وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ)(*)، "فغنى الحياة الواسعِ يَمِدُّ بِمصدَرٍ لا يَنضَب من الابتكاراتِ الفَنِيَّةِ المُتَنَوِّعَةِ، فيمتَلِكُ الفنُّ وبشكلٍ مُمَيَّزٍ استشرافاً واسعاً وليس دلالةً مستقبليَّةً ضيّقَةً لأَنَّ الحياةَ نفسها واسعةُ ومُتعدِّدَةُ الأشكالِ وطافِحَةٌ بالمُتَناقِضاتِ، وثمَّة وسائلَ عديدة للتعبيرِ عن الأفكارِ (٧) ،

فيدفعُ تنوُّعُ الموضوعاتِ الى تنوُّعِ الأفكار الذي يدفعُ بدورِهِ الى تنوُّعِ الاشتغالِ والتعددِ المهاري الذي يضغطُ بالتالي على اختيارِ المادَّةِ الأوليَّةِ المتنوّعةِ أصلاً، أي "تحديدُ النُّقطةِ الفاصِلَةِ بينَ ماديّاتِ الفكرةِ والفكرةِ" (٨)، تبدأُ نقطةُ الشروعِ في عمليَّةِ الانجازِ عن طريقِ ثالوثِ العَلاقةِ بينَ التصوُّراتِ الذهنيَّةِ والمادّةِ والفعْلِ الاشتغاليِّ لتشكيلِ بنيةٍ استطيقيَّةٍ كُليَّةٍ تضمُّ بنيتيِّ المكانِ والزَّمانِ، فتتحرَّكُ البنيةُ المكانيَّةُ ضمنَ إطارِ المظهرِ الحسيِّ، بينما تمثِّلُ البنيةُ الزمانيَّةُ الحركةَ الباطنيَّةَ للمُنجزِ الاستطيقيِّ المُتشكِّلِ أَساساً منْ ثلاثةِ عناصرٍ بنائيَّةٍ هي المادّةُ والموضوعُ والتعبيرُ.

لا يشترطُ مفهومُ التَنوُّعِ فعلَ الإقصاءِ، بل ثمَّة وحدة تُديرُ ذلك التنوع، وإنَّ التَنوعَ في الفَنِّ هوَ أَمرٌ مُضادٌ للتشابُهِ، بل قدْ ينطوي على التخلُّصُ من التماثُلِ دون أنْ يؤثر ذلك في وحدة الشكل، فيخضعُ العملُ الفنيُّ للمهارةِ الإبداعيَّةِ التي تُشكِّلُ بلتلاعب بالموضوعُ من تنوُّعٍ في الوحداتِ البصريَّةِ المُدخلةِ (النقطة، الخط، الشكل، اللون والملمس)، فإنَّهُ يستطيعُ أنْ يخلق على عملهِ الفنيِّ ايقاعاً خاصّاً يكسبهُ صبغةً زمانيَّةً حيَّةً، وهنا يجيءُ التكرارُ والترديدُ والتناظرُ والتماثُلُ لتكون جميعها بمثابةِ ظواهرَ فنيَّةٍ تساعد على إبرازِ الإيقاعِ واظهارِ التَنويعِ وايضاحِ الجدَّةِ، لكن يجب أنْ يخضع كل ذلك الى

حالةٍ من التوازُنِ، فلا تطغى الوحدةُ على التنوُّعِ وألّا يطغى التنوعُ على الوحدةِ، بل يُقهر تنوعهُ ووحدتهُ للاعتراف بأنَّها وحدةُ تنوُّعٍ (٩).

ومن جانب الأهمية في أسس العمل الفني يجب أن يتم ذلك بطريقة مشوّقة من خلال التباين، ومن خلال تنظيم الأشكال أو التنوع التام" (١٠) فمن خلال المعالجات التقنية التصميمية تعطي للفنان خيارات متعددة لإحداث الوحدة والتنوع، فالتباين من خلال اللون أو من خلال الصفات الاظهارية الاخرى في اعمل الفني يعطي بالنتيجة تشويقاً وجذباً لانتباهِ المتلقي. ليس هذا فقط، بل أن "التنوع هو جزء مهم من العملية المرتبطة بالهدف ،أي أنَّ الهدفَ يؤَسَّسُ على وفقِ متطلباتِ التنوعِ خصوصا في تحقيقِ تماسكٍ بين التنظيمِ الشكليّ والفضاءِ والعَلاقاتِ.

إنَّ الواقعَ الموضوعيَّ ليس هو الشيءُ الوحيدُ الممكِنُ تجسيدهُ في الحقلِ الفني بشكلٍ عامّ، فلا يتمسَّكُ الفنان بدورِ النّاقِلِ الأمينِ للواقِعِ، بَلْ يُمارِسُ دورهُ كمُترجمٍ للواقِعِ عن طريقِ عمليّاتِ التحليلِ وإعادةِ التركيبِ للأَشياء، وهذا ما أَكَّدهُ هنري برجسون فيما بعدُ حينما رفض أَنْ يجعلَ من بصرِ الفنّانِ عدسةً فوتوغرافيَّةً تلتقطُ صوراً كاملةً للشيءِ، بل إنَّ للفنّانِ نظرةٌ خاصَّةٌ تتخيَّرُ من الموضوعِ مجموعةً من العَلاقاتِ وتُبرِزُهُ على صورةِ موضوعٍ جماليّ لهُ كَيانَهُ الخاصُّ، فضلاً عن قدرتهِ على انتزاعِ علاقاتٍ جديدةٍ من المُعادِلاتِ الموضوعيَّةِ عن طريقِ عمليَّةِ التجريدِ الموجَّهِ (١١).

إنَّ حركةَ الفنِّ بينَ ثلاثِ وقفاتٍ رئيسيَّةٍ يُشكِّلُ واعِزاً لتنوُّعِ الصياغاتِ البصريَّةِ في الفنِّ وفقاً لتلكَ الوقفاتِ، "فيتحددُ المستوى الاوّلُ بالرؤيةِ المُباشرةِ أو المُحاكاتيّةِ التسجيليَّةِ والتي يتَّخِذُ فيها الفنّانُ دورَ النّاقِلِ الأمينِ فيكونُ الجانِبُ الموضوعيُّ ، ويتحددُ المُستوى الثاني وهو المُستوى الوسطي أو النصف تسجيلي والذي يحدث فيهِ حالة من التوازن بينَ دورِ الفنّانِ وذاتِهِ المتواجدةِ في بؤرةِ المُنْجَزِ الفنيّ ودورِ الجانِبِ الموضوعيّ، ، أَمّا المستوى الثالِثُ فهو الرؤيَةُ الابداعيَّةُ ذاتُ البُعدِ التركيبيّ والتي تكونُ مُفارِقةً عن الجانِبِ الموضوعيّ، فيكونُ دورُ الفنانِ هو الخالِقُ للمُنجزِ الابداعيّ" (١٢). فيرى ارسطو "أن التنظيمَ بين الأجزاءِ المتنوعةِ يجعلُها متماسكةً لتعطي أهميةً للتنوعِ وتكون صياغته تبعا لإضفاءِ شكلٍ عرضيّ وغير طبيعيّ على مادةٍ موجودةٍ الطبيعيةِ بشكلها الخاص الذي تعرف به، بمعنى أن الفن يفترض الطبيعة ضمنياً لأنها بالضرورة تجهز مادة الفن) (١٣). بينما يرى افلاطون (أن الأشياءَ المحسوسةَ متغيرةٌ ومتنوعةٌ وتظهرُ للوجودِ ثم تضمحلُّ وتموتُ لأنّها ليست الحقيقة، فالحقيقة لدى افلاطون موجودة في عالم الأفكار والمثل العليا. كما يرى افلاطون أن الفنَّ زائفٌ بكل ما يحتويه من تنوع، فالتنوع عند افلاطون هو كشفاً للحقائق وليس صنعاً لها) (١٤).

يشترطُ الفنُّ على الأشياء أنْ تفقدَ بعضَ خواصّها على يدِ الفَنّانِ، ممّا يؤدي دونَ شكٍّ إلى إحداثِ حالةٍ أو حالاتٍ من التغايُرِ فيحيلُ إلى إحداثِ حالاتِ تنوعٍ في الصياغاتِ الاظهاريَّةِ بشكلٍ عامٍ، فيقول أندرية مالرو: "يبدأُ الفنُّ حينما يقومُ الفنانُ بالعمليَّةِ التحويريَّةِ: عمليَّةُ الاختزالِ أو الاختصارِ أو التضمينِ...، والواقِعُ إنَّهُ لكي يكونُ ثمَّةُ (فن)، فإنَّهُ لا بدَّ من أنْ تكون العَلاقة القائمة بينَ الموضوعاتِ المُمَثَّلةِ أو المصوَّرةِ من جهةٍ وبينَ الانسانِ نفسه من جهةٍ أُخرى، علاقةُ مُغايرةٍ" (١٥)، لذا فإنَّ التشابهُ هو ليسَ من العناصرِ الأساسيَّةِ في الفنِّ، لا بل إنَّ استطيقا المُحاكاة تعتبرُ عاملَ ضَعفٍ في الكثيرِ منَ الاتِّجاهاتِ الفنيَّةِ.

إنَّ ارتباطَ جانب كبير منَ الفنِّ بالأفكارِ الفطريَّةِ والجانِبِ الغريزيِّ يدفعُ الفنَّ للتحرُّكِ ضمنَ اطارٍ عامٍّ ثابتٍ، لكن ارتباط الجانب الفطري والغريزي بتراكمِ الخبراتِ الحسيَّةِ المُختلفةِ يوجّهُ دفَّةَ الفنِّ من الثَّباتِ تجاهِ التنوُّعِ، إذْ قال ديكارت: "تمثِّلُ الأَفكارُ الفطريَّةُ والغريزيَّةُ استعداداتٍ وميولٍ في الذِّهنِ تَتَطوَّرُ بواقِعِ الخبرةِ الحسيَّةِ".(١٦)

مِمّا تقدَّمَ يظهرُ ثمّةَ اختلافٌ في المُتَبَنَّياتِ حولَ فَهمِ ماهيَّةِ الفنِّ وإنَّ هذا الاختلاف كانَ قدْ أبعدَ الفَنَّ عن المعياريَّةِ والثَّباتِ مُقابل جعل التَنوُّعِ والمُغايرةِ سمةً لهُ، فالأَشجارُ الخاصَّةُ برسومِ الواسطيِّ صحيحٌ أَنَّها مأخوذةٌ منَ الواقِعِ الطبيعيِّ لكنَّها لا تشبهَهُ، كما ولا تشبهُ بالوقتِ نفسهِ أَشجارَ أَيِّ فنان آخر مثل روسلو وكونستابل وتيرنر وسيزان وفان كوخ ..ألخ، والسَّبَبُ في ذلكَ يعودُ إلى اختلافِ المُتبنَّياتِ لكلِّ هؤلاءِ الفَنانين حولَ فَهمِ ماهيَّةِ الفَنِّ، فماهيَّةُ الفنِّ رجراجةٌ وغير ثابتة ومختلفة عبر العصور فتراوحت بينَ عمليّاتِ التشيّؤ للمُتخيَّل وبينَ المُحاكاةِ الموضوعيَّةِ وبينَ الاسقاطاتِ الذاتيَّةِ على المُعادِلاتِ الموضوعيَّةِ وبينَ كون الفن نشاط صناعي نافع بصفةٍ عامَّةٍ وبينَ ربطهُ بمفهومِ اللَّذةِ تارةً وابعادهِ عنها تارةً أُخرى وبينَ كونه وغيرها من المُتبنَّيات، فذكر الفيلسوف وعالم النفس الفرنسي هنري ديلاكروا (١٨٧٣-١٩٣٧م): "ليسَ الفن مُجرّدُ إحساسٍ أو صورةٍ أو نقلٍ عن الواقِعِ أو مُجرَّدُ تعبيرٍ عَن الماهيّاتِ، بل هو كلُّ ذلكَ مُضافةً إليهِ نشاط تركيبي ابداعي هو الأصلُ في كلِّ ما ذكرنا" (١٧)، لذا فالفعلُ التركيبيُّ هو المُحرِّك الأساس لفعلِ الاظهار، وانَّ ارتباط الفعل التركيبي بالجانب الانساني جعلهُ متنوّع وغير ثابت ممّا دفعَ تجاه التَنوّع على مستوى الاظهاراتِ البصريَّةِ.

المبحث الثاني:

أولا: التعدُّدُ التقنيُّ كصاغِطٍ لفعلِ التنوُّعِ البصريّ

إذا ما حاولنا تقديمُ تعريفٍ واسعٍ للفنّ يُمكِنُنا القول بأَنَّهُ عمليَّةُ تشيُّؤٍ بصريٍّ للصورةِ الذهنيَّةِ، والتقنيَّةُ بأَوسعِ مَعانيها هي مَجموعةُ الوسائل المُتنوّعةِ التي يُمكِنُ من خِلالِها تحقيقِ عمليَّةِ التَشيُّؤِ، وهذا ما دفعَ البَعضُ الى تعريفِ التقنيَّةِ بأَنَّها "الوسائلُ التي تعملُ على إيضاحِ الأفكارِ من أَجلِ تحقيقِ هدفٍ فنيٍّ وإيصالهِ إلى المُتلقي بمهارةٍ [١٨]، لذا يُمكِنُنا القول بأنَّ التقنيَّةَ هي التجسيدُ الحِسيُّ(*) للمُتصوَّرِ الذِّهنيّ سواءَ أَكانَ ذلك التَجسيدُ عن طريقِ الصَوْتِ كالموسيقى والكلماتِ المنطوقَةِ بالشِّعرِ أو الحَرَكَةِ في الرَّقْصِ أو التَجسيدِ البصريّ بالكتابَةِ والرَّسمِ والخَزَفِ والنَّحتِ التي تَمْنَحُ الصُّورةَ الذهنيَّةَ ديمومةَ تلقي أَبقى من سابِقاتها، وهذا ما يدفعُ للقولِ بأَنَّ التَقنيَّةَ هي عمليَّةُ توظيفٍ للأَشياءِ الماديَّةِ بغيةَ تحقيقِ فعلِ الإدراكِ وإثارةِ الإحساسِ، فالحَجَرُ موجودٌ في الطبيعةِ بشكلٍ تَعَسُّفيٍّ يَسهرُ على تجميلهِ الفَنّانُ وفقَ آليّاتٍ اشتغاليَّةٍ تقنيَّةٍ أَدائِيَّةٍ ليجعل منه عوالم ناطقة بلغةِ الجمالِ.

للتقنيةِ معنيانِ: أَلأَوَّلُ يتضمَّنُ جموعةَ المهاراتِ والعمليّاتِ الفعليَّةِ نفسها التي يمر بها الفردُ المشتغلُ للوصول الى منتجٍ قائمٍ محددِ المَعالمِ فعلاً، أَمّا الثاني فهو يعني المعرفةَ النظريَّةَ أَو العِلمِ الذي ينمو ويتطوَّرُ بصدَدِ المهاراتِ، لذا يمكنُ القولُ أَنَّ التقنيَّةَ هي القدراتُ والعمليّاتُ الداخلةُ في الإنجازِ والّتي تَنْطَوي على مُخترعاتٍ ونواحٍ جماليّةٍ ونفعيّةٍ وكلّ ما له القدرة على الاختراعِ في اعمالِ الفكرِ لإيجادِ ملامحَ وظيفيّةٍ أو بنى تركيبيّةٍ جديدةٍ، لذا فهي تتضمن "البداعةُ الفَنِيَّةُ"(*) الأَساسيَّةُ لكُلّ وسيطٍ والقدرة على استخدامهـا لتشملَ أدواتِ الفنّ [١٩]. لذا فهي "قَدَرٌ يحكمُ ويوجّهُ العَصْرَ الحديثِ، إذْ أَنَّها لَيْسَتْ مجرد الأَدوات والتقنيات والمخترعات التي تزهو بها الحياةِ الحديثةِ، إنّما هي روحٌ وموقفٌ وتصوُّرٌ، وهي في جوهرِها موقفٌ استعماليٌّ وأَدائِيٌّ ونَفْعِيٌّ بالدرجَةِ الأُولى" [٢٠].

انَّ الانتاجَ الماديَّ ـ فني أو نفعي ـ يُعَدُّ عملاً زمكانيّاً، أي يجمع بين الزمانِ والمَكانِ، كذلك هو مُنْتَجٌ ماديٌّ معنويٌّ يجمعُ بينَ عالَمِ المادةِ بمختلفِ مكوناتِها وعالَمُ المَعنى بمختلف صنوفهِ الانفعاليَّةِ، لذا ووفقَ ما تقدَّمَ أَمكنَ القولُ بأَنَّ أَيَّ عملٍ يستندُ في محورِهِ الثالث على مجموعةِ من الوسائِطِ التي تُحَقِّقُ ابداعاتِهِ، وأَهمُّ تلك الوسائِطِ هي "الخاماتُ التي تعدُّ المصدرَ الأَساسَ للتعبيرِ، إذْ تَظْهَرُ أَهميتُها عندما نَجِدُ أَنَّ مجالاتِ الفنونِ تُسمى عادةً بنوعِ الخامَةِ المُسيطرَةِ على العَمَلِ والتي يتعامل معها وبها الفنانُ كالرسمِ بقلمِ الرّصاصِ أو بالفَحْمِ أو بالزيتِ أو الرَّسمِ المائيّ، ومع الخامات تُصبح الأدواتُ والمعداتُ والاجهزةُ وسيطاً على درجةٍ عظيمةٍ من الاهميّةِ، فكلُّ عملٍ مؤدى بخامةٍ ما لا بدَّ أَنْ

تُستعمل في تنفيذهِ أَدواتٌ ومعداتٌ واجهزَةٌ تتدرج في تقنية استخدامها والمهارة التي تؤدى بها، فالقلمُ الرصاصُ والالوانُ الجرافيكيةُ منها والباستيليةُ والصباغيةُ تتميزُ بأنَّها تجمعُ بين الخامةِ والاداةِ وتعد من المواد الاولى في التعاملِ الفنيّ للفنانِ [٢١].

تَشتَمِلُ التَقنيَّةُ في الفَنّ على كلّ المَهاراتِ اللّازمَةِ لفعلِ الإنْجاز، إذْ تنمو التقنيَّةُ وتَتَطوَّرُ بِصدَدِ المَهاراتِ" [٢٢]، وتُعدُّ المَهاراتُ من الضَروراتِ لإبتكارِ تَقنياتٍ مُتَنَوّعَةٍ تَكونُ بدورها فِعْلاً يُؤسِّسُ عليها الإنسانُ تنويعاتٍ لتحقيقِ اتجاهاتِهِ الفِكريَّةِ والعَمليَّةِ في مختلفِ الميادينِ الحياتيَّةِ – ومنها مَيْدانُ الفَنّ – كجزءٍ من عمليةِ التطوُّرِ التي ينشدها، "فغنى الحياةِ الواسعِ يمدُّ بمصدرٍ لا ينضبُ من الابتكاراتِ الفَنيَّةِ المُتنوعةِ، فالفنُّ يمتلكُ وبشكلٍ مُمَيَّزٍ استشرافاً واسعاً وليس دلالةً مستقبليَّةً ضيِّقَةً، لأن الحياة نفسها واسعةٌ ومتعدِّدَةُ الأشكالِ وطافِحَةٌ بالمتناقضاتِ، وثمّة وسائلَ عديدة للتعبيرِ عنِ الأَفكارِ" [٢٣]. فتُمَثِّلُ التَقَنيَّةُ العملياتِ المختلفةِ والمتنوعةِ التي يقومُ بها الفنانُ على النصِ البصريّ ومكوناتِهِ الماديَّةِ أيضاً. كما إنَّ استخدامَ التَنَوُّعِ التَقَنِيّ يُصبِحُ عاملاً مساعداً في تأزيرِ نظامِ العَلاقاتِ البِنائِيَّةِ للشَّكْلِ داخلَ النِّظامِ العامّ للنتاجِ الفَنيّ، لأنَّ النِّظام "يَتَضَمَّنُ عدداً كبيراً من الأَجزاءِ الّتي تَتَفاعلُ فيما بينها رغم التَعقيد والتناقُضِ بين العَناصِرِ المتنوّعَةِ" [٢٤].

يَستلزِمُ تسليطُ الضَّوءِ على مفهومِ التقنيَّةِ فكّاً للَّبسِ الحاصِلِ بينَ مُصطَلَحِ التقنيَّةِ وبعضِ المُصطلحاتِ المُجاورةِ لهُ كمُصطلحِ (الأُسلوبِ)، فالمَسافةُ تَكادُ تكونُ معدومةً بين المصطلحينِ رَغمَ الفرقِ بينهما، فإذا كانَ الأُسلوبُ هو طريقةُ التَعبيرِ عَنْ طبيعةِ الموضوعِ الخاصَّةِ على النحوِ الذي يمنَحُ الفنّانَ فرديَّةً في الأَداءِ نابِعةً من اختياراتِهِ لمُفرداتِ البنيَةِ التكوينيَّةِ لإنجازِ العَمَلِ الفنيّ[٢٥]، فالتَقنيَّةُ هي مجموعةُ الوسائل والموادِ التي تحقّقُ إنْجازَ ذلكَ العمل وفقَ آليّاتِ اشتغالٍ مُعيَّنَةٍ، إذْ يتَّصِفُ الأُسلوبُ بالثَّباتِ رَغمَ التَغايُرِ والتَنوُّعِ في الإستخدامِ التقنيّ، فالأَعمالُ الإنطباعيَّةُ بقِيَتْ أَعمالاً إنطباعيَّةً رغم تعدُّدِ التقنيّاتِ التي نُفِّذَتْ من خِلالِها، وتبدو أعمالُ (جان هليون J. Helyone ١٩٠٤– ١٩٨٧)(*) في الخمسينيات أكثر تنوعاً وشدَّةً في إضاءتِها على الرَّغمِ من تَبَدُّلِ تَقَنيّاتِها، ورَغم أنَّ الفَنانَ استبدلَ الأَكريلك بالأَلوانِ الزَيتيَّةِ عام (١٩٦٣م) لكن ضَلَّتْ موضوعاتُهُ وأشكالُهُ وموتيفاتُهُ المُبتكرَةُ (مدن، مناظر، عري، نساء) تُرْسَمُ فَوْضَويَّةٌ [٢٦]، هذا على المُستوى الفردي، أَمّا على المُستوى الجماعي فإنَّ العَمَليَّةَ تكادُ تكونُ معكوسةً، إذْ نَجِدُ أَنَّ لِكُلّ فنّانٍ أُسلوبه الخاص على الرَّغمِ من استخدامِ جميعِ هؤلاء الفَنّانين التقنيَّة نفسها، فالإسلوب الوحوشي لماتيس والاسلوب التجريدي لكاندنسكي رغم اختلافيهما إلّا إنَّهما أُنجِزا بالتقنيَّةِ المُباشِرةِ في أَغلبِ أعمالِهم، فإذا كانَ الأُسلوبُ غايةً فالتقنيَّةُ وسيلةً لتحقيقِ تلكَ الغايَةِ [٢٧].

ولِفَكِّ اللَّبسِ بينَ مَفهومَي (التكنيكِ) والتقنية نقولُ أَنَّ التكنيكَ هو الأَقربُ إلى الأسلوبِ من التقنيةِ، على أنَّ التكنيكَ مهارةٌ أَدائيَّةٌ إبداعيَّةٌ ذَكِيَّةٌ بينما الأسلوب مهارة أدائية تشوبها لمسات من التقليدِ، ثُمَّ إنَّ التكنيكَ ذاتيٌّ وهو طابعُ الفنانِ الفريدِ في الإبداعِ وصياغَةِ الأَثَرِ الفَنيِّ، بينما الأسلوبُ ملامحٌ مشتركةٌ ومواصفاتٌ اتباعيَّةٌ عامَّةٌ، لذلك يَتَبايَنُ التكنيكُ من فنانٍ لآخرَ على الرَّغمِ من خضوعهما لأسلوبٍ واحدٍ [٢٨]. ويأتي الأُسلوبُ أَحياناً لبلورةِ الفكرةِ ويأتي أحياناً أُخرى عفويّاً دونَ ذلكَ الغرض، أَمّا الوسائل المُستخدمة لتحقيقِ لتشكيلِ الأُسلوب من مواد وأدوات وخامات فهي تنتمي إلى الجانِبِ التقني والتي يتم التعامل معها وفق مهاراتٍ أدائيَّةٍ مُعيَّنَةٍ (التكنيك) [٢٩]، وإنَّ كُلَّ لُغَةٍ كائِنَةٍ، مهما كانت أداتها تنطوي على عنصرين: "ما يُقال، وكيف يُقال، وتندرج تحت هاتين العبارتين كلمتي الأسلوب والتقنية، إذْ تَتَمَثَّلُ عبارَةُ (ما يُقال) بالموضوعِ المُرادِ الإفصاح عنه، أَمّا عبارةُ (كيفَ يُقال) فهي الكَيْفيَّةُ التي يتمثَّلُ بها ذلك الموضوع، أَيْ الطريقةُ التي يُمْكِنُ بواسِطَتِها تفسيرُ ما يُرادُ قوله [٣٠].

ما تقدَّمَ يُظْهِرُ إنَّ مراحلَ تكوينِ الشكلِ "ألصورةِ" أَيْ إظهارِ هذا الشكل الى حَيِّزِ الوجودِ يتَطَلَّبُ ثلاثَةَ أُسُسٍ أَوَّلها وجودُ الفِكرةِ التي تُمَثِّلُ المرحلَةَ النَظريَّةَ في النَّشاطِ الفَنِيِّ، ثُمَّ المادَةُ التي تُمثِّلُ الوسيطَ الذي يَتُم بوساطَتِهِ تجسيدُ هذهِ الفكرة، وهي مُتَنَوِّعَةٌ بتَنَوُّعِ قيمِها الجماليَّةِ الّتي يُمكنُ أنْ تَمنحَها لهذهِ الأفكار، وأخيراً الفِعْلُ أو الأَداءُ المَهاريُّ التقنيُّ اللّازِمُ لمعالجَةِ المَواد الخام، وهي المرحلةُ المسؤولَةُ عن تجسيدِ الأَفكارِ بصورةٍ عمليَّةٍ تطبيقيّةٍ عنْ طريقِ الوسائِط الماديّة [٣١].

يَربُطُ البعْضُ التقنيَّةَ بالإمتدادِ الجسديِّ للإنسانِ، فالأعضاءُ الجسديَّةُ أدواتٌ تقنيَّةٌ يستعينُ بها الإنْسانُ على إنجازِ مُتطلَّباتِهِ الحياتيَّةِ، "فالتقنيَّةُ مُرتبِطَةٌ بالجَسَدِ لا بالفِكرِ" [٣٢]، بينما يَذهَبُ البعضُ الآخرَ إلى إمكانيَّةِ استعمالِ الفِكرِ على أنَّهُ تقنيَّةٌ، وهذا ما ذهبَ إليهِ الفيلسوفُ الكتالوني رامون لول (١٢٣٢–١٣١٥م) الذي يرى "أَنَّ الفكرةَ هنا ليست بلا مادةٍ بل هي في جسدها المادي تتحقق فوراً خلالَ الفعلِ، أمّا المادة والفكرة بحد ذاتها فليستا من الجمادات بل هما عملية أي فعل" [٣٣]، ولذا فأن هدى الكافرين يمكن أنْ يستنِدَ الى تقنيَّةٍ فكريَّةٍ كُليَّةٍ [٣٤].

انَّ البعدَ الجماليَّ للتقنيّةِ وماهيتها لا يمكن فصلُها عنْ فلسفةِ العلمِ، بل نجد أَنَّ كلاًّ من بنية التقنية ونظام المعرفة العلمية يتحركان بجدلٍ تتبادل فيه المواقع، فتوَظَّف التقنيَّةُ لخدمةِ العلمِ ويوظَّفُ العلمُ لابتكارِ تقنيَّةٍ معيَّنَةٍ، لكن بالرَّغمِ من تَبادُليَّةِ تلكَ العلاقة إلاّ أَنَّهُ يبقى التقنيُّ مختلفٌ عن العلميّ، حيث انَّ العلميَّ صفةٌ للبحثِ النظريّ الصرفِ والمُجرَّدِ، على انَّ التقنيَّ صفةٌ للعملِ الذي تُطَبَّقُ فيه بعضَ الطرائِقِ والمحاولاتِ والتجاربِ لبلوغِ نتائجَ معيّنَةٍ وفي

نفس الوقتِ فأنَّ التقنيَّ والعلميَّ تربطُ بينهما علاقةٌ وثيقةٌ، لأَنَّ التقنيَّةَ وإنْ اقتصرتْ في بدايتها على التجاربِ والمحاولاتِ تُضفي في الآخر لأغراضٍ علميَّةٍ لتكوّن العلمَ كذلك العلمُ وإنْ كانَتْ غاياتُه طلبُ الحقيقةِ ذاتِها إلاّ انَّه يؤدي الى الكشفِ عن طرائقَ وتطبيقاتٍ عمليَّةٍ جديدةٍ لبلوغِ تلك الحقائقِ [٣٥]. فالبحثُ في عَلاقَةِ المَنظومَةِ التَقَنِيَّةِ والعِلْمِ تَظهرُ وكأَنَّها نسيجٌ تُنْسَجُ معاً لتكوينِ المَعْرِفَةِ وإلّا يُمكِنُ إهمالُ عَلاقتها عن الفلسفةِ والفنّ والعلم، وإنَّ كأَساً منَ الفَنّ والعِلمِ يَجِدُ أُصولَهُ في التَقَنيَّةِ، فكثيراً ما أُعتُبِرتْ التقنية أحد أهَمّ عواملَ الخَلقِ الجماليّ أو الاكتشافِ العلميّ، كما إنَّ العلمَ ومن دونِ شكٍّ هو عنصرٌ جوهريٌّ في تكوينِ ثقافةِ الفنانِ، فعلى الفنانِ مثلاً إنْ يلمَّ بعلومِ التشريحِ وتكوينِ الابدانِ والنحاتِ والمعماريّ عليهما إنْ يفهما في أصولِ الرياضيّاتِ والفيزياءِ والموسيقيّ في أصولِ السمعيّاتِ، وهكذا تبقى الخبراتُ العلميَّةُ ولو ضمنيا رافداً اساسيّاً لدى الفنانِ [٣٦].

من مُهمّاتِ التنوُّعِ التقنيّ هي تحقيقُ إظهاراتٍ نوعيَّةٍ من شأنِها أَنْ تُعزّزَ الفاعليَّةَ البصريَّةَ للمُنجزاتِ الفنيَّةِ فضلاً عن الدورِ المُميَّزِ للأشتغالاتِ التقنيَّةِ في ظهورِ مُفرداتٍ تشكيليَّةٍ جديدةٍ في قاموسِ العملِ الفنيّ، ما دَفَعَ إلى إحداثِ حالاتِ تبدُّلٍ في الرؤيَةِ والأُسلوبِ تمَّ صبُّها في قوالبِ فنيَّةٍ أَخذتْ فيها الذاتِيَّةُ دورَها المائِزَ في إحداثِ تحوُّلاتٍ تدريجيَّةٍ أَخرجتْ الفنَّ من حالاتِ الإلتزامِ بالمُعادِلاتِ الموضوعيَّةِ لتوصِلهُ إلى أَبعدِ حدودِ التجريدِ، إذْ أَخذَتْ المَدارِسُ الحداثويَّةُ على عاتِقِها تقديمَ صياغاتٍ بصريَّةٍ جديدةٍ وفقَ تقنيّاتٍ لمْ تكن معروفة آنَ إذْ من قبل، وربما هذا ما دفعِ الفيلسوفَ الألماني هايدجر إلى عدِّ التقنيَّةِ جوهر الحداثةِ والميتافيزيقيا جوهرِ التقنيَّةِ [٣٧]. ثمَّ كانَ للتقنيَّةِ أيضاً ذلكَ الدور في إحداثِ تحوُّلاتٍ جديدةٍ في الصياغاتِ البصريَّةِ لفنونِ ما بعدَ الحداثةِ، وهذا ما سوفَ تَتَطرَّقُ لهُ الباحِثَةُ في محوريّ الحداثةِ وما بعد الحداثةِ

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- يشترطُ فعلُ الإبداعِ وجودَ تنوُّعاتٍ مُتشكِّلَةٍ من عدمِ الثَّباتِ على جميعِ المُستوياتِ.

٢- يُعَدُّ التنوُّع من ضروريات الحياة، فتنوعُ المعطياتِ الموضوعيةِ وانفتاحِها وعدم امكانيَّةِ حصرها يؤدي الى احداثِ كيفيّاتٍ مُتعدِّدَةٍ وطرائقَ متنوّعَةٍ للتفكيرِ، ممّا يُفضي إلى إحداثِ تنوُّعاتٍ على مختلفِ المُستوياتِ. وبحسبِ المُخطَّطِ الآتي:

تنوُّع المُعطياتِ الموضوعيَّةِ الحياتيَّةِ ← صيرورةٍ فكريَّةٍ ← فعْلُ التَنوُّعِ

٣- تُشكِّلُ عملياتُ التَطوُّرِ والتَكَيُّفِ والتَحوُّلِ ضاغطاً في احداثِ فعلِ التَنَوُّعِ على جميعِ المُستوياتِ ومنها المُستوى الشكليّ.

٤- انفتاحُ التصوّراتِ الذهنيَّةِ وعدمُ محدوديّتِها يشكِّلُ فعلاً ضاغطاً تجاه احداث تنوُّعاتٍ على مستوياتِ المادةِ الاشتغاليَّةِ والموضوعاتِ المُنجزةِ والتعبيرات.

٥- تَرتبطُ عمليَّةُ الانجازِ الفَنيّ بالعناصرِ الوجدانيَّةِ والعاطفيَّةِ والحدسيَّةِ والعقليَّةِ المنفتحةِ للإنسانِ، لذا فلا توجد منهجيةٌ ثابتةٌ تحكمُ عمليَّةَ سيرِ الأنجازِ ممّا يؤدي إلى تحقيق نتائج غير متشابهة على المستويات الاظهارية والتعبيرية .

٦- لا يُعَدُّ التنوّعُ في العملِ الفنيّ الواحد أَو في المدرسةِ الفنيَّةِ الواحدَةِ هو الفِعْلُ الأَساسيُّ المُحرِّكُ للاظهارِ، بَلْ هنالك علاقةُ توازنٍ وعدمِ اقصاءٍ بَيْنَ الوُحدةِ والتنوُّعِ، فلا يتحقَّقُ فعلُ التنوعِ بشكلٍ ناجحٍ إلّا في حالةِ وجودِ وحدةٍ تُديرُ ذلك التنوع او العكس صحيح .

٧- يَتَحَرَّكُ الفنانُ في عمليَّةِ الإنجازِ الفَنيّ بينَ الأَدوارِ الآتية التي تشكل فعلاً ضاغطاً للتنوُّعِ في الصياغات البصرية :

أ- يكونُ الفنانُ ناقلاً عنِ الواقع، فما تراهُ العينُ ترسمهُ اليد، وإنَّ تنوع المعطيات الموضوعيةِ يؤدي حتماً إلى فعلِ التنوّعِ في الصياغاتِ البصريَّةِ .

ب-يكونُ الفنانُ مترجماً للمعطيات المضوعية، أي أن يربط المعطى الموضوعي بذاتيهِ فيُحقِّقُ صياغاتٍ بصريةٍ جديدةٍ .

ت-أنْ يكونَ منفصلاً عن أيّ معادلٍ موضوعيٍّ، فَتكون العواطفُ والمشاعرُ والحدسُ وآلياتُ الاشتغالِ التقنيةِ وفعلُ الصدفةِ والحدثُ البصري هي المحركات لفعل التنوع .

٨- ارتباطُ الفنانِ أو تأثُّرهُ ببيئاتٍ معيَّنَةٍ أو موروثاتٍ شعبيةٍ معينة أو حضاراتٍ معينة يُعد ذلكَ فعلاً مؤسِّساً لإحداثِ التنوعاتِ في الصياغاتِ البصريَّةِ .

٩- عدمُ وجودِ تعريفٍ واحدٍ وشاملٍ لماهيّةِ الفنِ دفعَ الفنَ نحو عدمِ الثّباتِ او المعياريَّةِ، فضلاً عن كون نتائِجه (نتائج الفن) لا يمكنُ الاستدلال عليها بالقياس، فالفنُّ منفتحٌ بأنفتاح الجمال ولا توجد صيغة واحدة ثابتة تحكم تحركاته.

١٠- يرتبطُ الفنُّ بجانبٍ كبيرٍ منه بعمليات التحليلِ واعادةِ التركيبِ، وإنَّ ارتباطَ الفنِّ بهذهِ العملياتِ من جهةٍ وارتباط هذهِ العملياتِ بالفعلِ الإنساني يجعل من الفنِ موسوم بالتنوع.

١١- انَّ العودةَ الى الماضي في الفنِّ تُعتبرُ ايجابيَّةً بخلافِ العلم، الأَمر الذي جعل من الفن منتفتحاً على الماضي الحاضر المستقبل.

١٢- تنوُّعُ العناصر البنائيَّةِ الداخلةِ في تشكيل العملِ الفنيِ من حيث النقطة والخط والشكل والفضاء والحجم واللون عملت فضلاً عن تنوع الأُسسِ الرابطةِ بين تلك العناصر وتنوّع التكوينات الحاضنة لها كلها محركات نحوَ فعل التنوع.

١٣- تدخلُ المادّةُ بوصفينِ في تشكيلِ الاعمالِ الفنيَّةِ، فهي وسيلةُ انجازٍ فضلاً عن كونها غاية في ذاتها.

١٤- ارتباطُ الاعمالِ الفنيَّةِ بعد اكتمالِ عمليَّةِ الانجازِ بالجانب التعبيري الذي يوفِّرُ هالةً من المعاني وغزارةً في الفَهْمِ وعمقاً في التفكيرِ له دور في احداثِ عمليّاتِ التَنوُّعِ في الصياغاتِ البصريَّةِ.

١٥- للفَنِّ القدرة على احداثِ علاقاتِ ارتباطٍ منطقيَّةٍ مع الواقعِ، ولهُ في نفسِ الوَقْتِ القدرة على احداثِ علاقاتٍ غيرَ منطقيَّةٍ مع الواقعِ، مِمّا يَفْتَحُ أمامَهُ فضاءً واسعاً نحو التنوع.

١٦- للفنِّ القدرة على جمعِ المُتناقِضاتِ، فلهُ أنْ يربط بينَ الدقَّةِ واللّادقَّةِ والانضباطِ والحُريَّةِ والمحاكاةِ والخيالِ والقَصدِ واللّاقصدِ والشعورِ واللّاشعور.

١٧- ارتباطُ الفَنِّ بجانبٍ كبيرٍ منهُ بالمُحرّكِ الذّاتي وارتباطُ المُحرّكِ الذّاتي بالإنسانِ/ الفنان وميولِهِ ورغباتِهِ كفيلٌ بتنشيطِ فعلِ التَنوُّعِ .

١٨- التغيُّراتُ التي تحدثُ على مستوى الثّقافَةِ لها دورٌ في احداثِ حالاتِ تحوُّلٍ في الفَنِّ، وبالتالي احداثُ حالاتِ تنوّعٍ في الصياغاتِ البصريَّةِ بسبب تنوع آليّات الاشتغالِ والادخال للمواد المشكلة.

١٩- يفتَحُ الفَنُّ الافقَ واسعاً امامَ الفنانِ في احداث اختزالاتٍ أو تكثيفاتٍ والقيام بعملياتِ حذفٍ وعملياتِ اضافةٍ، مما يؤدي الى فتحِ وعَدَمِ محدوديَّةِ نظامِ الإظهارِ.

٢٠- تنوُّعُ حاجاتِ الفنِّ لها دور كبير في انفتاح أظهارات الفن وعدمِ محدوديتِها، ممّا يثري عملية التنوع .

٢١- تَعَدُّدُ ارتباطاتِ الفَنِّ (في الفلسفةِ والمجتمعِ والبيئةِ والحضارةِ) فضلاً عن سهولةِ عمليّاتِ التثاقُفِ يجعل له القدرة على تقديمِ اقتراحاتٍ بصريَّةٍ لامحدودَةٍ، مما يثري عمليه التنوع.

٢٢- التَطوُّراتُ الحاصِلةُ على المُستوى العلميّ تؤدّي بالضَّرورةِ إلى إحداثِ تحوُّلاتٍ على المُستوى الفنيّ، الأمرُ الذي يَصبُّ في مصلحةِ التنوُّعِ في الصياغاتِ البصريَّةِ.

الفصل الثالث : اجراءاتُ البحثِ

مُجْتَمَعُ البَحْثِ:

تَضَمَّنَ مُجْتَمَعُ البَحْثِ الحالِيّ (٢٠) مُنْجَزاً مُعاصِراً، تَمَّ حَصْرُهُ بَعْدَ الاطِّلاعِ على أعمال الرسم الموجودة في المصادرِ والمراجِعِ والفولدراتِ الخاصَّةِ بالمعارِضِ الفنيَّةِ، فضلاً عمّا نشرتهُ مَواقِعِ الإنترنتِ حول تلك المعارض ومِنْ خِلالِ مُراسَلَةِ بعضِ الفنّانين الفاعلين على مُستوى الحركة التشكيلية العراقيّة، لِيُشَكِّلَ ذلِكَ المَساحَةَ الفَنِيَّةَ التي يُسقِطُ عليْها الباحثانِ قراءتهما التَحْليلِيَّةِ بِحُدودِ التنوُّعِ على مُستوى الصياغاتِ البصريَّةِ.

عَيِّنَةُ البَحْثِ:

تَمَّ اخْتِيارُ عَيِّنَةِ البَحْثِ وِفْقَ الطَّريقَةِ القَصْدِيَّةِ وبِواقِعِ (٣) (*) عَمَلاً وبالاسْتِنادِ إلى المُسَوِّغاتِ الآتِيَةِ:

١- أَنْ تكون الأعمال مُشاركة في المعارضِ الفنيَّة داخل أو خارج العراق.
٢- أَنْ تكونَ النَّماذِجُ مُعَرَّفَةً مِنْ حَيْثِ سَنَةِ إنْجازِها وطَرائِقَ اشْتِغالاتِها التَّقَنِيَّةِ وأَبْعادِها.
٣- عَرْضُها على مَجْوعَةٍ مِنَ الأَساتيذِ ذَوي الخِبْرَةِ(**).
٤- إسْتبعادُ الأعمالِ المُتشابهة في تَحْليلِ نَماذِجِ العَيِّنَةِ.
٥- عِلِيَّةِ الأَشْكالِ المُخْتارةِ وتأثيرِها بالوسَطِ الجَماليّ.

مَنْهَجُ البَحْثِ:

إتَّبَعَ الباحِثانِ المَنْهَجَ الوَصْفِيَّ (طَريقَةُ التَّحْليلِ) للتعرُّفِ على مُحرِّكاتِ التنوُّعِ على مُستوى الصياغاتِ البصريَّةِ والمُتحقِّقةِ في مُنْجزاتِ الرسمِ مِنْ أَجْلِ تَحْقيقِ هَدَفِ البَحْثِ.

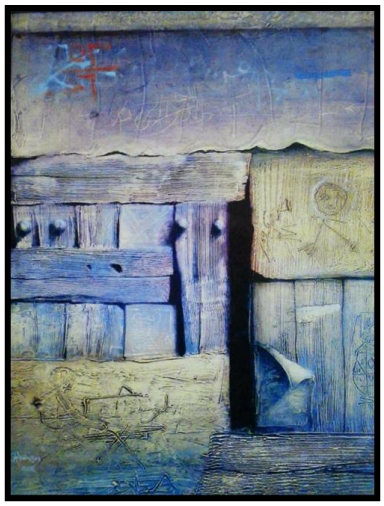
أَداةُ البَحثِ:

إسْتَنَدَ الباحِثان إلى ما أَسْفَرَ عَنْهُ الإطارُ النَّظَريُّ مِنْ مُؤَشِّراتٍ كأَداةٍ للبَحْثِ الحالِيّ، كَوْنَها مَحَكّاتٍ مَعْرِفِيَّةً للتَّحْليلِ تَمَّ التَّوَصُّلُ إلَيْها عِبْرَ اسْتِعراضِ النُّظُمِ الفِكْرِيَّةِ والفَلْسَفِيَّةِ والمَعْرِفِيَّةِ الخاصَّةِ بمفهومِ التنوُّعِ والصياغاتِ البصريَّةِ، فَضْلاً عَن نُظُمِ التَّقانَةِ الاشْتِغاليَّةِ الخاصَّةِ بِفِعْلِ الإنْجازِ.

تَحْليلُ العَيِّنَةِ:

أنموذج عيّنة (١)

اسم الفنان	عنوان العمل	القياس	سنة الانجاز	الخامة	العائدية
امين عباس	البواب مادتها الذاكرة	٦٠*٨٠سم	٢٠١٠	أكريلك على كنفاص	مجموعة خاصة



الوصف البصري :

تَتَشَكَّلُ الصياغةُ البصريَّةُ على هيأةِ جُزْءٍ من بابٍ تراثيَّةٍ قديمةٍ تركَ عليها الزَّمَنُ آثارَهُ ومقولاتِهِ، إذْ تَظْهَرُ البابُ وكأَنَّها مَرَّتْ بحالاتِ تَرميمٍ مُتعدِّدَةٍ عبرَ الأَزمانِ، فالجُزْءُ العلويُّ مُعالَجُ بصفيحَةٍ حديديَّةٍ ، بينما عولِجَبْ الأَجزاءُ الأخرى بالأَخشابِ التي اختلَفَتْ من حيث اللَّوْنِ والنوعيَّةِ، فضلاً عن ظهورِ أَربعة مساميرٍ حديديَّةٍ ذاتِ الرؤوسِ الكبيرةِ والتي كانَتْ قَدْ ثَبَّتَتْ بعضَ الاجزاءِ الخشبيَّةِ، وظهور أرقامٍ وخدوشٍ وخَربشَةٍ وكتاباتٍ على السطحِ الخارجيّ.

تحليلُ المُنْجَزِ:

تنطلقُ الصياغاتُ البصريَّةُ للأُنموذجِ الحالي من تشكيلِ أثرٍ حسيٍّ يكمنُ في الذاتِ الجمعيَّةِ من خلالِ تشكيلِ خطابٍ بصريٍّ يَنطلقُ من الذّاكرةِ المحيطةِ لمتحققاتِ الرؤيةِ التُراثيَّةِ والتي تُظهرُ حرفنَةً جماليَّةً كبيرةً في الامساك بتلك الأشكال، فالُمنجزُ الحاليُّ يعود بالمُتلقي الى المصوراتِ القابعةِ في الذاكرة مع ظهور بعض التعديلات الطفيفةِ التي

تصبُّ في خدمةِ جمالِ الصياغاتِ البصريةِ، إلّا انَّها لا تفارق اصولها الرمزية التي كانت واقعاً ووجوداً حقيقياً ذات يوم .

بالرغمِ من التشظّي الذي تُفرضهُ قوانينُ الحياةِ المعاصرةِ إلّا إنَّ الصياغةَ البصريَّةَ الحاليَّةَ والمُمَثِّلَة لشكلِ بابٍ تراثيٍّ قديمٍ فأنها تَنفتحُ على مضامينَ تقترنُ ببدايةِ المَحبَّةِ والأشياء الأولى والبنية الاجتماعية والعائليةِ – فالشكلُ يحيلُ المتلقيَ الى بابٍ خشبيَّةٍ قديمةٍ تعكسها العقودُ العربيَّةِ والإسلاميةِ – يتفتح عليها وبوضوحٍ المخلفاتِ البصريةِ التي تركها فعلُ الزمنِ من حيث الأجزاءِ المهشَّمَةِ والترميماتِ والترقيعاتِ التي بدت على سطحها الخارجيّ فهي محمَّلةٌ بطابعٍ زمانيٍّ ومكانيٍّ معينين، إذ تستذكرنا بالبيوتِ الأُولى المحتفظة في ذاكرة الأغلبيةِ، تلك البيوت المرتبطة بذاكرةِ الطفولةِ خالصةِ النقاء والبراءة، فيشكلُ المنجزُ معادلاً جمالياً لإحداثِ حالة توازن مع ما يحمله الحاضر من مشوهاتٍ بصريَّةٍ .

من محركاتِ فعلِ التنوُّعِ في الأُنموذجِ الحالي هو حرصُ الفنانِ على اظهار تنوُّعٍ من خلالِ مَلْمَسِ ونوعِ المواد التي كانت قد أُدخلتْ في ترميم ذلك الجزء من الباب، فالجزءُ العلويُّ المُمَثَّلُ بشكلٍ مستطيلٍ عرضيٍّ يولّدُ احساساً بخامةِ الحديد بينما تليه اجزاءٌ مركَّبَةٌ ومتجاورةٌ من الخشبِ، بلْ ذَهب الى ابعد من ذلك ، فيُظهر اختلافُ نوعِ الأخشابِ الداخلةِ في عمليَّةِ الترميم من خلال احداثِ اختلافاتٍ على المستوى اللونيّ والتلاعب باتجاه حركة الألياف المكوِّنَةِ للأخشاب، فضلاً عن المساميرِ الحديديَّةِ ذاتِ الرؤوسِ الكبيرةِ التي إسْتُخدِمَتْ في التثبيتِ .

يرتكزُ المنجزُ الى آليةِ التلاعبِ بالظلِّ والضَّوْءِ لتشكيلِ تنوُّعٍ في السطح البصريّ، فالمناطقُ المعتمةُ تولّدُ احساساً بما هو خلفَ مع هذا الباب من ذكرياتِ طفولةٍ وأُلفةٍ، إنَّها ابوابٌ تحملُ طابعاً نستلوجياً متمسكاً بجمالِ الماضي وبساطتِهِ وقلة تعقيداته، فضلاً عمّا تقدَّمَ فإنَّ للأشكالِ المُدخلةِ بشكلٍ مبسَّطٍ والارقامِ والكتاباتِ والخربشةِ كل ذلك كان له دوراً في تفعيلِ فعلِ التنوُّعِ على مستوى التشكيلِ البصريّ، بالإضافةِ الى الثقوبِ والفتحاتِ العشوائيَّةِ التي ولَّدَتْ تنوعاً فضلاً عن رصدِها لخواطر عابرةٍ ضمن بنيةٍ زمكانيَّةٍ لا يمكن الامساكُ بها مجدَّداً .

انموذج عيِّنة (٢)

اسم الفنان	عنوان العمل	القياس	سنة الانجاز	الخامة	العائدية
جعفر كاكى	**فانتازيا**	٢٥*٧٥سم	٢٠١٣	**طباعة كرافيكيّة**	مجموعة خاصة

الوصفُ البصريُّ:

أرضيةٌ تميلُ إلى الصفرةِ أُدخلَتْ عليها مجموعةٌ من الوحداتِ البصريةِ لأشكالٍ لاموضوعيةٍ بألوانٍ تتراوح بين الأسود البني الداكن مع وجود بقع من الاخطر والبرتقالي والأزرق، فضلاً عن وجود خطوط عشوائية غير منتظمة منتشرة على جميع أرضيَّةِ المُنجزِ.

تحليلُ المُنْجَزِ:

تحتشدُ داخلَ المنجرِ تركيباتٌ متداخلةٌ تنطوي على الامساكِ باللحظاتِ الوجدانيةِ من خلالِ الابتعاد عن اي معادلاتٍ موضوعيةٍ أو أيّ احالاتٍ محايثةٍ، بل تم اختراق حواجز المادة وعبور عالم الموجودات تجاه نسيجٍ تكويني متمازج مع انصهاراتِ التجارب لتشكيل صياغةٍ بصريةٍ جديدةٍ عبر مكتنزاتٍ المعاطفة الوجدانية التي تابعت تنويعات بصرية عبر آليات اشتغال تقانةِ الكرافيك، اذْ عمدَ الفنانُ إلى تحضير قطعة الزنك وأجرى عليها معالجات ادائية مباشرة عن طريق ابرة الحفر الجاف dry point لإحداثِ الخطوطِ العشوائيةِ المنشرةِ في جميع أرضية المنجز، ثم القيام بمرحلة أخرى من الحفر تمَّت عن طريق الحفر السكري sugar aquatint والتي أُدخلتْ من خلالها المساحاتِ وضرباتِ الفرشاة العريضة، فضلاً عن عملياتِ التحبيرِ والإدخالِ اللونيّ التي تمَّت هي الأخرى عن طريق مراحل لإخراجِ المنجزِ على النحوِ الذي هو عليه الآن .

إنَّ التغايُرَ التقنيَّ المتشكلَ عبر استخدام تقنيات الكرافيك وتحديداً تقنية الطباعة الغائرة بواسطة الحامض والابرةِ الجافّةِ وفَّرَ تنويعاتٍ بصريةٍ مغايرةٍ عن تلك التي يمكن تحقيقها بالرسم المباشر، فتقنياتُ الكرافيك توفرُ مساحاتٍ اظهاريةٍ ومقترحاتٍ بصريةٍ تختلف عن تلك التي يوفرها الرسم المباشر فضلاً عن كونها – اي تقنيات الكرافيك – تعطي مساحةً واسعةً لإظهارِ الحدثِ البصريِّ المتشكلِ باللّاقصد أو عن طريق الصدفةِ، فالفنان هنا لا يعالج السطح البصري بشكل مباشر، بلْ تنحصر معالجاتُه الإدائية على الكليشة الطباعية (الوسيط الطباعي) ليقوم بطباعتها في مرحلةٍ اخرى على السطح الطباعي (الورق) الذي يحقيق هو الآخر فعلاً تنوعياً على المستوى الإظهاري للعرض، فالعرض هنا يتم عن طريق تأطير المنجز بإطار زجاجي وغالباً ما تكون الاعمال الكرافيكية بأحجام صغيرة نسبياً اذا ما قورنت بالاعمال الفنية التي تنجز وفق تقانات الاشتغال الخاصة بالرسم.

يتمير حقل الاظهار الكرافيكي بشكل عام بحالةٍ من الزهدِ في الادخالات اللونية، فالكثافة البصرية التي توفرها تقنيات الكرافيك في ادخال الاشكال والخطوط يقابلها اختزال وزهدا على مستوى الادخال اللوني، لكن كل ذلك يتطلب براعة في الاداء التقني والتمكن من أدوات الاشتغال والسيطرة على المادة للاقتراب من سر العمل الفني والوصول الى داخله الغامض والشكل الخالص، اذ ان المحرك الرئيسي لفعل الاظهار للمنجز الكرافيكي الحالي هو الارتكاز على الجانب العاطفي والعفوي ومحاولة اظهار اللاقصدي واتاحة المجال امام الصدفة للتبلور في الظهور ليكون كل ما تقدم دافعاً وضاغطاً تجاه ترصين تجربة بصرية مغايرة عبر صياغة من التعبير المرئي المبتكر لخصوصية تفرد بها الفنان.

انموذج عيّنة (٣)

اسم الفنان	عنوان العمل	القياس	سنة الانجاز	الخامة	العائدية
رياض غنية	عزيزي الشهيد	٣٠٠*١٤٥سم	٢٠١٥	صورة فوتوغراف ، بقيا من قماشه	مجموعة خاصة

وصفُ المنجزِ :

يتكونُ المنجزُ من جزئينِ، يتشكَّلُ الجزءُ الأولُ من صورةٍ فوتوغرافيَّةٍ بحجمٍ كبيرٍ تمثل موقعاً حقيقياً مأخوذ من موقع سبايكر ذاته الذي حدثت فيه فاجعة قتل جنود سبايكر، أما الجزء الثاني فيتشكل من عرض ما تبقى من قطعة القماش الموجودة في الصورة (الجزءالأول) والتي عرضت كإمتداد يخرج خارج الصورة تجاه المتلقي.

تحليلُ المنجز:

انَّ حجرَ الزاويةِ في تنوعِ الصياغاتِ البصريَّةِ لهذا المنجز يكمنُ في ارتكازِ المنجزِ على تفعيلِ الجانِبِ المفاهيميّ منَ الفنِ، اذْ عمدَ الفنانُ استخدامَ الصورةِ الفوتوغرافيَّةِ والجاهزيّاتِ دونَ القيامِ بأَيّ دورٍ رسوماتيٍّ ليصب تركيز المتلقي تجاه الفكرةِ، اذْ تستدعي الصورةُ الفوتوغرافيَّةُ المأخوذةُ من موقعِ سبايكر الحقيقي والمثبتةُ على اطارٍ خشبيٍّ كبيرٍ تستدعي ذاكرةَ المكانِ المَشهديّ بما هو حدثٌ يمتد ليشمل جدليةَ الصراع لآليات الشر التي عملتْ وتعملُ على تدميرِ بنيةِ المُجتمعِ العراقيّ في فترةِ ما بعد التغيير (٢٠٠٣) وصولاً للوقت الحاضر.

المتلقي لهذا المنجز يقف امام صياغة بصرية مغايرة عن مؤتلفات الاظهار والعرض – وتعود بذاكرته إلى واقعة دموية شكلت حدثاً عالقاً في ذاكرة العراقيين والعالم – لكن رغم ذلك استطاع الفنان من خلال هذا المنجز أن يستخلص الجمال من عمق القبيح، فالقبيح الواقعي تم سحبه من قبل الفنان تجاه موقف جمالي مستذكر للقبح ومستهدف للجمال. أما الجزء الآخر من المنجز فيشتمل على إزاحة أكثر تطرف متشكلة من عرض ما تبقى من قطعة القماش الموجودة في الصورة اصلاً (الجادر) ليتمكن المنجز الجمالي من خلالها على احداث حالة امتداد لخطاب الحرب داخل ساحة

المتلقي بصفته الشخص المعني بآليات الموت وهو العنصر المستهدف من قبلها، فتكون بنية الفراغ والامتلاء بين الصورة والمكان واستعارة المادة (الجاهزيات) أثراً وجودياً يجعل من المتلقي في موضع تساؤل عن قيمة حضوره الآنية عند حافة العدم.

لذا وبناء على ما تقدم امكن لنا القول إنَّ تنوع الصياغات البصرية في هذا المنجز كان قد تشكل من تنمية الجانب المفاهيمي عن طريق استدعاء الفكرة واستثارة التساؤلات فضلاً عن استخدام الصورة الفوتوغرافية كجزء أساسي من المنجز واستخدام جاهزيات المادة كمحركات للقبح المستهدف للجمال وكل ذلك يقع في حيز التركيز على الفعل الأدائي في تشكيل تلك الصياغات الجمالية.

الفصل الرابع

النتائج

١- تُشكِّلُ البيئَةُ العراقيَّةُ ضاغِطاً خارجيّاً يُؤَثِّرُ بقصدٍ أو بدون قصدٍ على الفنانِ في تشكيلِ حقولهِ الإظهاريَّةِ، مِمّا يجعلُ ارتباطَ الفنّانِ بالبيئةَ رافداً مُهمّاً من روافدِ إغناءِ سمةِ التنوُّعِ على مُستوى الصياغاتِ البصريَّةِ، كما في أُنموذجِ العيّنةِ (١)

٢- تَسهمُ عمليَّةُ إمتزاجِ الرؤيةِ الموضوعيَّةِ الثّابتةِ مع الرؤيةِ الذاتيَّةِ المُتغيّرةِ والخاصّةِ بكلِّ فنّانٍ، تسهمُ بشكلٍ أساسيٍّ في إحداثِ تنوُّع الصياغاتِ البصريَّةِ في المُنجزاتِ الفنيَّةِ المُشاركةِ في معارضِ جمعيَّةِ التشكيليينِ العراقيين، وهذا ما تحقَّقَ في جميعِ نماذِجِ العيّنَةِ.

٣- تفرَّدَ الأُنموذج رقم (٣) بسمةٍ إظهاريَّةٍ خاصَّةٍ جعلتهُ يحملُ طابِعاً مُتفرّداً منَ التنوُّعِ في الصياغَةِ البصريَّةِ وعلى عدَّةِ مستوياتٍ:

أ- تركيزُ الأثنموذَجِ على الجانِبِ المَفاهيميّ لغرضِ ترصينِ الفكرةِ.

ب-إختلافُ طريقةِ العرضِ.

ت-استخدامُ الصورةِ الفوتوغرافيَّةِ كجزءٍ أساسيّ للعرضِ.

ث-إستخدامُ الخامَةِ الجاهزةِ وعرضها كامتدادٍ للصورةِ الفوتوغرافيَّةِ.

٤- تشكِّلُ (النستلوجيا) مُحركاً إظهاريّاً في بعضِ الرسوماتِ المُشارِكةِ في معارِضِ الجمعيَّةِ، مِمّا يجعلها (النستلوجيا) ضاغِطاً لإحداثِ فعلِ التنوُّعِ في الصياغاتِ البصريَّةِ، وهذا ما حقَّقهُ أُنموذج رقم (١).

٥- أَنْ ينفَصِل الفنّانُ عن أيِّ مُعادِلٍ موضوعيٍّ، فيكونُ الخيالُ والمَشاعِرُ والعواطِفُ والحدوسُ هي المُحرِّكات لتشكيلِ الصياغاتِ يكون ذلك ضاغطاً تجاه فعلالتنوُّع، كما في الانموذج رقم (٢)

٦- شكَّلَ الفعلُ التقنيُّ وآليّاتُ الاشتغالِ الأدائيَّةِ ضاغِطاً لإحداثِ فعلِ التنوُّعِ في الصياغاتِ البصريَّةِ، حيث شكَّلَتْ تقنيّاتُ الإظهارِ الكَرافكيِّ تنوُّعاً بصريّاً من حيث سمة التفرُّدِ بالاظهاراتِ الخطيَّةِ والكُتلِ والزهد في الإدخالِ اللونيِّ، فضلاً عن الحجم الصغير نسبيّاً للمنجزِ الكرافيكي مُقارنةً ببقيَّةِ نماذِجِ العيِّنَةِ، فضلاً عن استخدامُ الحزوزِ والخدوشِ على السّطحِ البصريِّ وهذا ما تحقق في الأُنموذَجِ (٢).

الاستنتاجاتُ:

هُنالكَ عدَّةُ مُحرِّكاتٍ لفعلِ التنوُّعِ على مُستوى الصياغاتِ البصريَّةِ، إذْ يضغَطُ بعضُها بدوافعس خارجيَّةٍ عن الفنّانِ، بينما يضغطُ البعضُ الآخرَ بدوافعٍ داخليَّةٍ خاصَّةٍ بالفنّانِ، وهي كالآتي:

١- البيئةُ ضاغِطاً خارجيّاً يظهرُ بشكلٍ قصديٍّ أو لاقصديٍّ في الصياغاتِ البصريَّةِ.

٢- التقنيَّةُ ضاغِطاً خارجيّاً تؤثِّرُ بشكلٍ قصديٍّ من خلالِ إحكامِ الفنّانِ سيطرَتَهُ عليها وتفعيلِ المُراقبةِ العقليَّةِ الواعيَةِ إبّانَ مُدَّةِ الاشتغال (الانجاز)، أَو أنّها تضغَطُ بشكلٍ لاقصديٍّ عن طريقِ فسحِ المجالِ من قبلِ الفنّانِ لتحقيقِ إظهاراتٍ بفعلِ الصدفةِ واللّاوعي والحدثِ البصري، بل قد يستفادُ الفنّانُ من بعضِ الأخطاءِ الأدائيَّةِ التي تُظهِرُ بعضَ الأشكالِ اللّامقصودَةِ لكنها تصبُّ في مصلحةِ الحقلِ الجماليِّ للصياغاتِ البصريَّةِ.

٣- تَبادُلُ الأدوار بينَ تبنّي الرؤيَةِ الموضوعيَّةِ كضاغِطٍ خارجيٍّ على الفنّانِ وبينَ تَبَنّي الرؤيةِ الذاتيَّةِ كضاغِطٍ داخليٍّ خاصٍّ بالفنّانِ والتي تفتح الصياغاتِ البصريَّةِ نحو رؤى جديدة، أو أنْ يتبنّى الفنّانُ حالةً وسطيَّةً قائمةً على المرزجِ بينَ الموضوعيِّ والذاتيِّ.

٤- العودةُ إلى الماضي كضاغِطٍ خارجيٍّ يُثري فعلَ التنوُّعِ بالصياغاتِ البصريَّةِ سواء بالطابعِ النستلوجي أو التراث الشعبي أو العودة إلى عمقِ الحضارةِ الموغلةِ بالقدمِ.

٥- الأوضاعُ السياسيَّةُ والحروبُ وتعدُّدُ الثقافاتِ والرؤى الفكرية والمُتبنياتِ الفلسفيَّةِ تشكِّلُ جميعها ضاغطاً خارجيّاً يُغني فعلَ التنوُّعِ على مُستوى الصياغاتِ البصريَّةِ.

احالات البحث

١. معجم المعاني الجامع: معجم عربي عربي. نقلا عن الرابط https://www.almaany.com .
٢. اندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، تعريب: خليل احمد خليل، اشراف: احمد عويدات، منشورات عويدات، ط٢، م٣، (بيروت – باريس، ٢٠٠١)، ص ١٣٢٤ .
٣. تعريف و شرح و معنى صاغه بالعربي في معاجم اللغة العربية معجم المعاني الجامع، المعجم الوسيط ،اللغة العربية المعاصر ،الرائد ،لسان العرب ،القاموس المحيط – معجم عربي عربي صفحة ١(almaany.com) .
٤. لويس معلوف، المنجد في اللغة، دار الفقه للطباعة والنشر، الطبعة السابعة والثلاثين ، ٢٠٠١.
٥. د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ط١، (بيروت – ١٩٧١)، ص ٧٤٩.
٦. أندريه لالاند: الموسوعةُ الفلسفيَّةُ، تر: خليل أحمد خليل، اشراف: أحمد عويدات، المجلد الثالث، منشورات عويدات،ط٢، بيروت– باريس، ٢٠٠١م، ص ١٣٢٤.(*) سورةُ الرومِ – الآية (٢٢) .
(*) سورةُ الرومِ – الآية (٢٢) .
٧. علي الحلي: الفنُّ والتجربَةُ، الموسوعةُ الصغيرَةُ، العدد (٤٤٧)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ب . ت، ص١٠٧..
٨. عزام البزّاز: التصميم في التصميم، بغداد، ط١، ١٩٩٧م، ص٧٢. (*) سورةُ الرومِ – الآية (٢٢) .
٩. راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص٢٠.
١٠. زيدان،جاسم احمد: امكانية تطوير تصاميم لوحات الاعلانات الضوئية الكبيرة المصنعة في العراق،رسالة ماجستير (غيرمنشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٦م، ص٣٠.
١١. زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ب . ت ، ص٣٠.
١٢. تراث امين عباس: التحول في اعمال الخزاف سعد شاكر، بحث منشور في مجلة مركز بابل للدراساتِ الانسانيّةِ، مجلد ٤، العدد ٢، آب ٢٠٢٤م، ص١٠.
١٣.علي المليجي: التنمية في الفنون التشكيلية، حورس للطباعة والنشر، لقاهرة، د.ت، ص٢٠٤.
١٤. احمد فؤاد عبد العزيز: تكنولوجيا الرسم، مطبعة جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٧٨م، ص٣.
١٥.كريا ابراهيم: مشكلةُ الفنِّ – مشكلاتٌ فلسفيَّةٌ مُعاصِرةٌ، ص٥٤.
١٦. لجنةٌ من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: الموسوعةُ الفلسفيَّةُ، اشراف: روزنتال ورودين، تر: سمير أكرم، دارُ الطليعةِ للطباعةِ والنَّشرِ، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص٤٠..
١٧. ريمون باير: تاريخ علم الجمال من خلال الفلسفة والنقد والفن، مصدرٌ السّابِقٌ، ص١٤.
١٨.أحمد فؤاد عبد العزيز: تكنولوجيا الرسم، مطبعة جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٧٨م، ص ٣.

(*) الإحساس Sensation: أبسطُ عنصرٍ في الحياةِ العَقليَّةِ كلها، فَليسَ قبله في الشعورِ شيءٌ وليس أبسطُ منه شيء، ولذلك كان من الصعب تعريفه تعريفاً منطقيّاً كاملاً، فهو أولُ تأثيرٍ للعالمِ الماديّ وينتجُ عنه حالةً عقليَّةً تعيننا على إدراك شيء مما في هذا العالم الخارجي أو في أجسامنا نحن...للمزيد ينظر: عبد الله الخطيب: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص ٧١ .

١٩.توماس مونرو: التطوُّرُ في الفُنونِ، تر: محمد علي ابو درّة، ج٢، الهيئةُ المصريَّةُ العامَّةُ للكتابِ، ١٩٧٤م، ص٨٩.
٢٠.توماس مونرو: التطوّر في الفنون، مصدرٌ سابقٌ ، ص١٨١ـ ص١٨٢.
٢١.صلاح خضر : اساسيات في تدريس الفنون ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢، ص١١٧.
٢٢.هيغل: مدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، ط٣، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٦، ص٣٠١.
٢٣.علي الحلّي: الفن والتجربة، الموسوعة الصغيرة، العدد (٤٤٧)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ب . ت، ص١٠٧.
٢٤.تيغيم، فيليب فان: المذاهبُ الأدبيَّةُ الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط٣، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٢٩.
٢٥.أوفسيانبكوف، م، وسميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩م، ص٢٩٢.
(*) مصور فرنسي مال إلى التجريد الهندسي والبعض من أعماله ذات تجريد غنائي .

٢٦. (٢٦) DEL' Impressionism Alamode Ernite, Un Siècle De Peinture Francaise De Corot a Picasso x١x–xxs. P.١٨٢.

٢٧.كمال عيد: فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيدار ، تونس ، ١٩٧٨ ، ص ٥٥.
٢٨.عباس الصراف: آفاق النقد التشكيلي ، مصدر سابق ، ص ٣٢٤.
٢٩.مالنز ، فريدريك : الرسم كيف نتذوقه – عناصر التكوين ، ط ١ ، ت : هادي الطائي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣ ، ص ١١.
٣٠.جون دوي: الفن خبرة ، مصدر سابق ، ص ١٨٠.
٣١.اياد حامد ماجد: تحولات تقنيّات الاظهار في النحت العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨م، ص٧٧.
٣٢.اياد حامد ماجد: تحولات تقنيّات الاظهار في النحت العراقي المعاصر، مصدرٌ سابِقٌ، ص٢٠.
٣٣.غيورغي غاتشف : الوعي والفن، ت : نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت،١٩٩٠، ص ١٥.
٣٤.جان ماري أوزياس: الفلسفة والتقنيات، تر: عادل العوا، منشورات عويدات، ط٢، بيروت ـ باريس، ١٩٨٣، ص٥٩.
٣٥.جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج١ ، ط١ ، ص١٣٠.
٣٦.هويمان: علم الجمال، تر:ظافر حسن، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٠م، ص١٧٩.
٣٧.محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، وزارة الثقافة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ٢٠٠٥م، ص٤٨.

المصادر :

- احمد فؤاد عبد العزيز: تكنولوجيا الرسم، مطبعة جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٧٨م.
- أوفسيانبكوف، م، وسميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩م
- أندريه لالاند:الموسوعةُ الفلسفيَّةُ، تر:خليل أحمد خليل، اشراف:أحمد عويدات،المجلد الثالث،منشورات عويدات،ط٢، بيروت– باريس، ٢٠٠١م.

- اياد حامد ماجد: تحولات تقنيّات الاظهار في النحت العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨م.
- تراث امين عباس: التحول في اعمال الخزاف سعد شاكر، بحث منشور في مجلة مركز بابل للدراساتِ الانسانيّةِ، مجلد ٤، العدد ٢، آب ٢٠٢٤م.
- توماس مونرو: التطوُّرُ في الفُنونِ، تر: محمد علي ابو درّة، ج٢، الهيئةُ المصريَّةُ العامَّةُ للكتابِ، ١٩٧٤م.
- تيغيم، فيليب فان: المذاهبُ الأدبيَّةُ الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط٣، بيروت، ١٩٨٧م.
- جان ماري أوزياس: الفلسفة والتقنيات، تر: عادل العوا، منشورات عويدات، ط٢، بيروت ـ باريس، ١٩٨٣.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ط١، (بيروت – ١٩٧١).
- راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧.
- ريمون باير: تاريخ علم الجمال من خلال الفلسفة والنقد والفن، مصدرٌ السّابِقُ.
- زيدان،جاسم احمد: امكانية تطوير تصاميم لوحات الاعلانات الضوئية الكبيرة المصنعة في العراق،رسالة ماجستير (غيرمنشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٦م.
- زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ب . ت.
- زكريا ابراهيم: مشكلةُ الفنِّ – مشكلاتٌ فلسفيَّةٌ مُعاصِرةٌ.
- صلاح خضر : اساسيات في تدريس الفنون ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢، ص١١٧.
- عزام البزّاز: التصميم في التصميم، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.
- علي المليجي: التنمية في الفنون التشكيلية، حورس للطباعة والنشر، لقاهرة، د.ت.
- علي الحلي: الفنُّ والتجربَةُ، الموسوعةُ الصغيرَةُ، العدد (٤٤٧)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ب . ت.
- غيورغي غاتشف : الوعي والفن، ت : نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت،١٩٩٠.
- كمال عيد: فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيدار ، تونس ، ١٩٧٨ .
- لجنةٌ من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: الموسوعةُ الفلسفيَّةُ، اشراف: روزنتال ورودين، تر: سمير أكرم، دارُ الطليعةِ للطباعةِ والنَّشرِ، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
- لويس معلوف، المنجد في اللغة، دار الفقه للطباعة والنشر، الطبعة السابعة والثلاثين ، ٢٠٠١
- هويمان: علم الجمال، تر:ظافر حسن، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٠م.
- هيغل: مدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، ط٣، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٦.
- مالنز ، فريدريك : الرسم كيف نتذوقه – عناصر التكوين ، ط ١ ، ت : هادي الطائي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣.
- محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، وزارة الثقافة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ٢٠٠٥م.

- المصادر الاجنبية والروابط

- معجم المعاني الجامع: معجم عربي عربي. نقلا عن الرابط https://www.almaany.com .
- DEL' Impressionism Alamode Ernite, Un Siècle De Peinture Francaise De Corot a Picasso x1x-xxs. P.182.

(*) يُنْظَرُ مُلْحَقُ عَيِّنَةِ البَحْثِ.

(**)

– أ. د. كامل عبد الحسين: جامِعَةُ بابل/ كُلِيَّةُ الفُنونِ الجَّميلَةِ/ قِسْمُ الفنونِ التَشْكيليَّةِ – فنونٌ تشْكيليَّةٌ.

– أ. د. إياد محمود حيدر: جامِعَةُ بابل/ كُلِيَّةُ الفُنونِ الجَميلَةِ/ قِسْمُ الفنونِ التَشْكيليَّةِ – فنونٌ تشْكيليَّةٌ.

– أ. م. د. محسن رضا القزويني: جامِعَةُ بابل/ كُلِيَّةُ الفُنونِ الجَميلَةِ/ قِسْمُ الفنونِ التَشْكيليَّةِ – فنونٌ تشْكيليَّةٌ.