التطبيقات التقنية للكولاج في الرسم العراقي المعاصر (دراسة تطبيقة)

Technical applications of collage in contemporary Iraqi painting (Applied study)

م.د عقيل عبد الأمير كاظم مهدي

M. d. Aqeel Abdul Ameer Kazem Mahdee

(المديرية العامة لتربية كربلاء المقدسة)

aqeelabdalamir@gmail.com

ملخص البحث:

يعنى هذا البحث بدراسة (التطبيقات التقنية للكولاج في الرسم العراقي المعاصر – دراسة تطبيقية) ويقع في اربعة فصول تضمن الفصل الاول بياناً لـ مشكلة البحث واهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده وتحديد، اهم المصطلحات الواردة فيه وتعريفها. وقد تضمنت مشكلة البحث الحالي رؤية فكرية واضحة ومتماسكة بمرجعيات تاريخية جديدة ضمن سياقات الفن العراقي المعاصر، بالتجريب والمحاولات المستمرة للخروج بمنجز خلاق. وقد اتخذ التجريب صيغا عدة لجعل البعد الجمالي والشكلي موازيا لتلك التغيرات، فكان على الفنان العراقي تجديد وسائله التعبيرية لكي يدرك تلك المتغيرات على السطح التصويري في العمل الفني، تجربة فنية متكاملة تعبير عن التحولات الجمالية في فن الكولاج لان هذه التجربة الابداعية تشترط أساسا رؤية فكرية واضحة ومتماسكة بمرجعيات تاريخية جديدة ضمن سياقات الفن العراقي المعاصر، بالتجريب والمحاولات المستمرة للخروج بمنجزخلاق. وقد اتخذ التجريب صيغا عدة لجعل البعد الجمالي والشكلي موازيا لتلك التغيرات، وان ما قدمه الرسام العراقي من اعمال فنية بمقومات جمالية واضحة في نوع التغير الحاصل بين منجز واخر، واستلهامه للتجربة العالمية في الفن المعاصر. ومن ذلك تتحدد مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤل الآتي: ما التطبيقات التقنية للكولاج في الرسم العراقي المعاصر ؟ وكيف تجسد ذلك تشكيلياً ؟

ويهدف البحث الحالي الى: تعرف (التطبيقات التقنية للكولاج في الرسم العراقي المعاصر.) ولحدود البحث، الموضوعية: دراسة التطبيقات التقنية للكولاج في الرسم العراقي المعاصر، والمنفذة بأساليب مختلفة. والزمانية: (٢٠٢٦) والمكانية: العراق، فيما اشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة وتالف من مبحثين: تضمن الاول بـ (تقنية الكولاج في الفن الحديث)، اما المبحث الثاني فقد عنى بدراسة (تقنية التلصيق في الرسم العراقي). واما بالنسبة للفصل الثالث إجراءات البحث، مجتمع البحث، واختيار عينة البحث البالغة (٦) نموذجا، ثم أداة البحث، ومنهجية البحث، وتحليل عينة البحث. وتضمن الفصل الرابع الذي عنى بـ (النتائج والاستنتاجات) ، ومن نتائج البحث منها:

١. ان اهم معطيات التلصيق على المستوى الجمالي هي الامكانية التي يتم فيها صهر قطعة مضافة تحمل شكلاً خاصاً وظيفياً ودمجها مع بنية السطح التصويري ما تحملها من صفة وظيفية سابقة له.

٢. ان القدرة التي يتم فيها تشخيص الابعاد الجمالية في المحيط البيئي للفنان هي التي تحدد المعطيات الحداثوية للتلصيق.

وانتهى البحث بقائمة المصادر.

Research Summary:
This research focuses on the technical applications of collage in contemporary Iraqi painting – an applied study. It comprises four chapters. The first chapter outlines the research problem, its significance, the need for it, its objectives and limitations, and defines its key terms. The current research problem involves a clear and coherent intellectual vision grounded in new historical references within the context of contemporary Iraqi art, characterized by experimentation and continuous attempts to produce a creative work. This experimentation has taken various forms to ensure that the aesthetic and formal dimensions keep pace with these changes. Iraqi artists have thus been required to renew their expressive means to reflect these transformations on the pictorial surface of their artworks, resulting in a comprehensive artistic experience that expresses the aesthetic shifts in collage art. This creative experience fundamentally requires a clear and coherent intellectual vision grounded in new historical references within the context of contemporary Iraqi art, characterized by experimentation and continuous attempts to produce a creative work. Experimentation has taken various forms to ensure that the aesthetic and formal dimensions parallel these changes. The Iraqi artist's artwork, with its clear aesthetic qualities, reflects the nature of the evolution from one work to another, drawing inspiration from global contemporary art. This leads to the research problem, which seeks to answer the following question: What are the technical applications of collage in contemporary Iraqi painting? And how are these applications embodied artistically?
The current research aims to: identify the technical applications of collage in contemporary Iraqi painting. Within the scope of the research, the subject matter is a study of the technical applications of collage in contemporary Iraqi painting, executed using various methods. The timeframe is 2026, and the location is Iraq. Chapter Two comprises the theoretical framework and previous studies, consisting of two sections: the first addresses collage techniques in modern art, while the second examines collage techniques in Iraqi painting. Chapter Three details the research procedures, including the research population, the selection of a sample of six artists, the research instrument, the research methodology, and the analysis of the sample. Chapter Four, which deals with "Results and Conclusions," includes the following findings:
1. The most important aesthetic aspect of collage is the ability to fuse an added element with a specific functional form and integrate it with the structure of the pictorial surface, preserving its existing functional qualities.
2. The ability to identify aesthetic dimensions within the artist's environment determines the modern characteristics of collage. The research concludes with a list of references.

الفصل الأول:

أولاً- مشكلة البحث:

ان التحولات الفكرية في الحضارات القديمة متنوعة ومتبادلة الافكار ما بين حضارة واخرى تؤدي الى تحول في الابعاد الفكرية الجمالي سواء كان على الصعيد الشكلي او على الصعيد الفكري، شكلت تقنية الكولاج اسلوب للذات في البعد الجمالي التشكيلي العراقي على وفق متطلبات المرحلة الفنية، أدت الى تعدد الأساليب والرؤى والأفكار وتبنى منها منهجا للتفكير والتي أصبحت بالضرورة ان تشكل مجموعة من الأنماط التي حكمت طبيعة العمل الفني وشكله في كل مرحلة من مراحل الفن العراقي، فبعض تلك الأساليب اتخذ مساراً قد يكون فيه التغير الجمالي متنوعا ومحدوداً، وأساليب أخرى مرت بسلسلة من الازاحات التي تمثلت بتبني الفكر الحديث، أو الاستعارة من التكعيبية، أو تبني قيم الموروث والتراث.

إلا ان ما يميز فن وفنان القرن العشرين، وخاصة الرسام العراقي المعاصر في تأثره الواضح بتلك التغيرات المتنوعة في كل مجالات الحياة والتي اتجهت نحو التعقيد أكثر من التبسيط وهو ما دفع الفنان الى استبدال أدواته وأساليبه التقليدية (المحاكاة)، وهذه المتغيرات الجمالية في بنية الفن التشكيلي العراقي ادت دورا مهما في رؤية الفنان ومن ثم انعكست على نتاجه الفني ما أسهم بازاحات في منظومة الفنون ومنها اعمال الفنانيين التشكيلين الذين اعتمدوا أسلوب تقنية التلصيق (الكولاج) التي شكلت تجربة فنية متكاملة تعبير عن التحولات الجمالية في فن الكولاج لان هذه التجربة الابداعية تشترط أساسا برؤية فكرية واضحة ومتماسكة بمرجعيات تاريخية جديدة ضمن سياقات الفن العراقي المعاصر ، بالتجريب والمحاولات المستمرة للخروج بمنجزخلاق. وقد اتخذ التجريب صيغا عدة لجعل البعد الجمالي والشكلي موازيا لتلك التغيرات، ليحقق اتصاله مع التغيرات الكبيرة في بنية العمل الفني، فكان على الفنان العراقي تجديد وسائله التعبيرية لكي يدرك تلك المتغيرات على السطح التصويري في العمل الفني ، وان ما قدمه الرسام العراقي من اعمال فنية بمقومات جمالية واضحة في نوع التغير الحاصل بين منجز واخر، واستلهامه للتجربة العالمية في الفن المعاصر. ومن ذلك تتحدد مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤل الآتي:

– ما التطبيقات التقنية للكولاج في الرسم العراقي المعاصر؟ وكيف تجسد ذلك تشكيلياً ؟

ثانياً – أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن اهمية البحث الحالي بالآتي:

يدرس هذا البحث الابعاد الجمالية لتقنية الكولاج في الرسم العراقي المعاصر لأهميتها الكبيرة في مساحة التشكيل العراقي المعاصر.

يتناول موضوع مصطلح (الكولاج) وفهم آليات اشتغاله في الرسم العراقي المعاصر.

يرفد مكتباتنا المحلية والعربية، العامة والمتخصصة بجهد علمي وفني يتم من خلاله التعريف بمفاهيم لتقنية الكولاج في الرسم العراقي المعاصر.

ثالثاً – هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى (كشف التطبيقات التقنية للكولاج في الرسم العراقي المعاصر).

رابعاً – حدود البحث:

أولاً : الحدود الموضوعية: دراسة التطبيقات التقنية للكولاج في الرسم العراقي المعاصر، والمنفذة بأساليب مختلفة.

ثانياً: الحدود الزمانية: (٢٠٢٦) وهي مدة انجاز البحث من شهر كانون الثاني الى شهر حزيران ٢٠٢٦

ثالثاً: الحدود المكانية: العراق

خامساً – تحديد المصطلحات في البحث وتعريفها:

الكولاج: لغويًا:

لمعنى(الكولاج) لفاظ (التلصيق) في اللغة العربية هو: مزيج، مُلَصَّق، مُلصَقَة ، تلصِق [١]

لصق الشيء بغيره يلصق لصقاً ولصوقاً لزق. لاصقة ملاصقة لازقة. والتصق به التزق. وألصقه الزقة. وألصق بعرقوب بعيره أو بساقه عقرة. هو لصقي وبلصقي ولصيقي أي جنبي. اللصوق ما يلصق على الجرح من الدواء ثم أطلق على الخرقة ونحوها إذا شدت على العضو للتداوي. الملصق اسم مفعول والملصقة مؤنثة الملصق [٢].

اصطلاحًا:

الملصقة: رسم تجريدي مؤلف من قصاصات صحف واعلانات ولصقها على السطح التصوير .اي بمعنى فن صنع الملصقات [٣].

التلصيق: مصطلح فني من الكلمة الفرنسية (Coller) ، وتقابلها في الانكليزية (To paste) وهو العمل الفني الذي يستند في بناء وحداته من تلصيق مواد متغايرة الخواص سوية. مقطع من جريدة، قماش، ازرار، خيوط وغيرها من المواد التي تخلف على السطح التصويري نتوء خفيف. ان المصطلح الفرنسي (الكولاج): Collage :هو الاسم القياسي لتقنية صنع مساحات من الورق أو الروق المقوى او الجرائد أو الاقمشة.. ملتصقة بسطح مستو بمثابة عناصر تصميم معين [٤].

التلصيق (الكولاج) اجرائيًا:

فن التلصيق: يشمل تقنيات متعددة يستعين بها الفنان أو بأحدها في توظيف خامة الورق لتكوين ذات بعدين. في السطح التصويري وجعلها جزاء من وحدة العمل ككل بغية منحه ابعاداً جمالياً.

المعاصر:

في القرآن الكريم:

قال (الله) تعالى (وَالْعَصْرِ، إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ) " وَالْعَصْرِ " إقسام بالعصر. سورة العصر، الآية ١ ،٢

لغويًا:

المعاصر: من (العَصْرِ): إعَصار وعُصُور، وإعُصر، والْعَصْرِ، اليوم والليلة والعشي إلى احمرار الشمس، والعصر، عصر، يعصره، دخل في العصر، والمرأة دخلت شبابها وادركت العشرين، وهي معصر، معاصر، عاصره ،معاصرة كان في عصره وزمانه[٥] .

اما المعاصرة فهي من (عاصر معاصرة) أي كان في عصره وزمانه "عصر فلانا، لجأ اليه ولاذ به، وعاش معه في عصر واحد"[٦].

اصطلاحًا:

إن المعاصر يمثل ارتباطًا وثيقًا بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي منعكسا على الحاضر ومؤثرا في المستقبل ويجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ [٧].

والمعاصر : هو الذي يعيش في نفسه العصر ، أو في الزمن نفسه في الوقت الحاضر ، معاصر (لجيلنا) شخص معاصر لشخص آخر، وهي وعي خطوات متتالية تربط الماضي بالمستقبل عبر الزمن المضاف على التوالي والذي نسميه بالحاضر[٨].

الفصل الثاني

المبحث الأول : تقنية الكولاج في الرسم الحديث

في مطلع القرن العشرين دخل الفنان في عوالم الاكتشاف والابتكار و ادخال عناصر واقعية من بيئته المعاشة على مساحة سطحه التصويري لتشترك مع عناصره الممثلة ، كدلالة تعبيرية مستحدثة لتمثيل الواقع وفي الوقت ذاته كإعلان لرفض اساليب المحاكاة التي خدمت عصور ماضية ، وفيما بعد عدت هذه الاضافات غاية بذاتها الاحداث قيم جمالية ، دعت رؤية الفنان الجديدة الى رفض القوالب التقليدية ذات الاساليب الكلاسيكية السائدة المتبعة في نقل الواقع المرئي بحرفيه تامة على السطح ذي البعدين، والى اعتماد التجريب كمسار فكري، سعى الفنان الى التميز عن طريق ابتداع نظام تصويري غير مسبوق وبالتالي تنوع اساليبه الفنية، فغدت بذلك مساحة السطح التصويري، نموذج تشكيلي يوضح تلك العلاقة القائمة بين ذات الفنان وعالمه الخارجي وفي الوقت ذاته يمثل منظومة جمالية خاصة. ويؤكد (جيروم) ان "القيم التشكيلية واللونية للتصوير يمكن ان تستغل على اكمل نحو عندما لا يكون العمل مضطرا الى الاهتمام بمشابهة الواقع"[٩].

واخذ المضمون بالتضاؤل امام مرتبة الشكل، من حيث ان القيم الجمالية التعبيرية اصبحت تتعلق بالأسلوب والطريقة الفنية. فاتجه الفنان الحديث نحو تبسيط الرسم من ناحية التكوين وتوسيع دور الشكل في العمل الفني باعتباره الانطباع الاول الذي يرتبط بالجهاز العصبي الادراكي وليجد من خلاله الفنان عناصر بصرية جديدة وبصياغات متعددة تمتلك حيوية فعاله من شأنها تحقيق الانسجام مع الوعي الجمالي. فالشكل هو العنصر الفعال في العمل الفني وحسب رأي جيروم " اذ أصبح الشكل كل ما يجعل العمل فردياً والمضمون كل ما يجعله مشتركاً مع الاشياء الاخرى ،اصبح التنظيم الشكلي في ذاته قيمة جمالية"[١٠].

ان العناصر التشكيلية والتي بمجملها تمثل الشكل فيها لا يمكن تحقيقها الا بوجود (المادة) المحسوسة، وكذلك تحتاج المادة الى الشكل لتكون منظورة، أي لا يمكن اخذ الاول بمعزل عن الثاني. وان فكر الفنان الذي يفرض صياغات شكلية جديدة على السطح التصويري لا يتحرك في عالم غير المحسوسات، والفنان من خلال مقدرته ومهارته الفنية قد يجد في صفات المادة معامل جمالي يوازي ما تضفيه العناصر الاخرى في اللوحة يقرر (برتليمي) "بأن المواد في ذاتها تنطوي على نصيب من سر الفن ... فعلى الفنان أذن ان يتحسس اسرارها وكلما عرف هذه الاسرار أضاءها خياله والفن المعبر لا يضيء في كماله الا بفضل المواد". اذ يكشف الفنان لنا عن قدرات خياله المتحرر عند تعامله مع اية مادة (طبيعية كانت ام صناعية) فيضفي من خلال بناءها الشكلي قيماً جمالية مستحدثه بذلك "تسمو (المادة) لتصبح ابداع". [١١]

انطلاقاً من ان "جميع انواع المفاهيم الجمالية تستلزم مهارة تقنية في سبيل تجسديها"[١٢]. لم يجد الفنان تقنية تتناسب مع طبيعة المادة على سطحه التصويري اذ لم تعد الطرق الادائية التي خدمت عصور فنية قديمة مناسبة لطروحات الفنان المعاصر الباحث عن التميز والتجديد. فأية مادة خام جديدة تخلق بالضرورة وسائل تنفيذ جديدة. بذلك غدت الرؤية التقنية بعدا مهما عند الفنان الحديث وان جزءاً كبيراً لا يستهان به من التحولات الفنية التي شهدها القرن الماضي كان نتيجة لمهارة الفنان وأساليبه الادائية المتحررة . " المجال المتطور الذي يحقق الفنان من خلاله تنفيذ الاعمال وضبط نوع من الظواهر وتنظيمها بغية الوصول الى نتائج مرغوبة"[١٣].

وإذا تتبعنا السياق التاريخي للحركة الفنية ندرك بأن أهمية البعد التقني قد أخذت بالظهور منذ ان اهتم الفنان بآثار الفرشاة على السطح التصويري وخروجه عن النهج الكلاسيكي الذي يعد صقل اللون وصفاءه على سطح اللوحة من البراعة والحذق الفني. وان الانطباعيين الذين يمثلون اللبنة الاساس في بناء الفن الحديث. قد أهتموا (باللمسة اللونية) وكيفية اداءها على سطح اللوحة وصولاً الى بناء شكل جديد ، وفي أوائل القرن العشرين أزداد التعامل مع تقنية السطح التصويري من خلال

الملمس الذي يعطي الاحساس المادي الحقيقي للمواد المستخدمة على السطح التصويري، وتعد بذلك ملامس للأشكال بمثابة الحافز المادي الذي يسهم في تصعيد جمالية الشكل الفني المقترح "فتوصلت مع التكعيبيين والتجريديين الى أن تصبح هدفا بحد ذاتها واحتلت مع الاخرين أهمية فاقة مضمون العمل"(١٤). فكان التلصيق (الكولاج) من اهم نتائج الرؤية التقنية التي تجد في ملامس السطوح قيما جمالية جديدة.

التلصيق (الكولاج):

ان التلصيق (Collage) هو الاسم الاصطلاحي لتقنية أساسها مساحات من الورق والقماش (النسيج) أو الاشياء ذات البعدين على وجه التحديد والتي تشكل نتوءا خفيفاً ملصقة بمواد لاصقة على خلفية (مساحة السطح التصويري) بقصد تحويل المواد العادية جدا الى اعمال فنية. "ان فن التلصيق مشتق من حرفة تجريدية معروفة في القرن التاسع عشر تدعى(Papiers colles) وتعني تلصيق الورق من خلال هذه الطريقة تم ابداع انواع من التكوينات والهيئات الزخرفية"(١٥). وأن هكذا تلصيقات كانت شائعة رغم انها بصورة عامة أقرب الى الفنون الشعبية منها الى الفنون الجميلة، مع وجود بعض الاستثناءات التي تعود الى فترات زمنية بعيدة.

ومن هذه الاستثناءات ما قام به الرسام الايطالي (غريفلي) – القرن الخامس عشر– حين أضاف حبل يتدلى منه مفتاح من الذهب في لوحة (العذراء والطفل)، وفي عام (١٨٩٩) أقدم فنان ايطالي آخر هو(مانسني) على لصق رقائق معدنية في لوحة زيتية. (١٦)

ان فن التلصيق قد أنذرت به جوانب معينة من الحرف الفنية ذات الاغراض الوظيفية (الفنون الشعبية) وفي القرن العشرين افيد منه نظاميا وهو أحد أهم اشكال فنون القرن العشرين. وان كانت له مرجعية تعود الى قرون سابقة الا ان استخدامه لم يتعدى نطاق الحرفة وكان بعيدا عن حقل الابداع الفني. وبذلك يمكن عد التلصيق على انه ابتكار خلاق من ابتكارات الرؤية المتحررة لفنان القرن العشرين وكنتيجة لاعتماد المفهوم التجريبي، الذي منح الفنان الجرأة على اقتحام عناصر بعيدة عن الحقل الفني والارتقاء بها الى مصاف الاعمال الإبداعية(١٧).

فانطلق الفنان باستخدام التلصيق (الكولاج) كصيغة فنية جادة وكضرورة حاسمة في الحركة التكعيبية فبدأ كوسيلة من وسائل خداع البصر، وطريقة ادائية للتجربة الريادية التي اتبعها التكعيبيون، أي ان العنصر الملصق يعمل كدلالة على ماهية الشيء نفسه، وتوضيح العلاقة بين الشكل والمضمون للوصول الى هدف يقرأ من قبل المتلقي. ولكن سرعان ما تم فهم التلصيق على انه لا يمثل تطور لمفهوم تقني جديد فحسب، بل أصبح (الكولاج) قابل للاستخدام كغاية بحد ذاته لما يضيفه من قيم جمالية حداثوية خاصة، تكمن في تنوع ملامس السطوح على مساحة اللوحة ذات البعدين. وأصبح التلصيق يمثل نوع من (اللعب) بإمكانه أن يهب الاشياء (الحقيقية) الضئيلة كالورق والنسيج والخيوط. أهمية وجاذبية بهيئاتها وصفاتها الظاهرية. بهذا يكون الشيء بذاته قيمة جمالية داخل نظام السطح التصويري. وانتقل التلصيق في حركات فنية مميزة من كونه تقنية تساهم في مد الفضاء التصويري بعناصر شكلية مساندة الى جعل التلصيق يمثل اللوحة بشكل تام. بذلك يمكن أن نطابق رأي (هربت ريد) القائل: "ان بعض اشكال الفن تولد من طرائق تقنية"(١٨).

وفن التلصيق هو اغناء فكري تجاوز ابعاد التقنية لأثره الهام والكبير في حقول فنية مجاورة "بلا ريب ان فن التلصيق تأثير هائل على الحركة الفنية المعاصرة سواء كانت العوامل الفلسفية أو النفسية أو التقنية هي المسؤولة عن الاغراء الشعبي للتلصيق... بفضل استثمار امكانيات فن التلصيق المبتكر في الحركة التصويرية التكعيبية"(١٩).

ان فن التلصيق، اذ ابتدأ كدور تقني وتطور عبر حركات فنية ثورية الى ان أصبح فنا قائما بذاته. وكما يقر (فراي) في كتابه (التكعيبية) فيقول "ان التلصيق في القيم الاساسية لمعظم رسوم القرن العشرين" (٢٠).

ان العمل الفني التلصيقي (الكولاج) خاضع لرؤية الفنان الذي يعمل وفقاً للمبدأ الاستعاري الذي بمقتضاه يحاول أزاحة الشيء الواقعي عن نظامه الخاص ومن وظيفته المناطة به ليحيله الى نظام آخر داخل المساحة التصويرية وليخضعه في الوقت ذاته الى قوانين ذلك السطح التصويري. ولذا فأن مفهوم التلصيق ليس مجرد أتصال بالأشياء الواقعية وأقحماها في الحقل الفني بقدر ما هو أسقاط فكرة الفنان عليها لإيجاد علاقة جديدة بين الاشياء ذاتها وكذلك لخلق صياغات فنية بين الجزء الحقيقي (الملصق) والعناصر الممثلة في اللوحة خاضعة لمنطق الفنان ، فتتحول تلك الاشياء المضافة الى دلالات فنية جديدة ، كما تشير الى "العلاقة المهمة في نظر الفنان هي بين الاشياء (المضافة) بعد ان تتواجد على مسطح اللوحة ... وموضوع اللوحة يكتمل بعد ان تكون العناصر المختلفة المتواجدة على اللوحة ، تلاقت وتصادمت وتظافرت ووجدت صيغ من الائتلاف" [٢١].

وهكذا فان الشيء الملصق هو جزء من بنية العمل الفني وهو يمتلك بحد ذاته شكله الخاص بصفاته (الملمس، اللون، المساحة، الخط...). كما انه يحمل معنى خاص، وتبقى المعاني المتحررة من الجزء الملصق مقترنة بطبيعة العناصر التصويرية المجاورة، والجزء الملصق قد يرمز الى الكل (الشيء الحقيقي ذاته كما هو في الواقع) وبهذه الصفة يعمل الفنان على استحضار الشيء ذاته بواقعتيه فيعمل على زيادة تكافؤ الشكل مع المضمون والصورة بالمعنى وهي صفة تعمق الاحساس بالشيء، و"تحقيق صدمة لدى المتلقي بين المعنى المحدد الاعتيادي عند نقطة الانطلاق والمعنى المحدد الجديد عند نقطة الوصول". [٢٢]

يرى الباحث ان الفنان من خلال تبنيه المبدأ الاستعاري في تقديم (قصاصة الجريدة) بما تتضمنه من حروف وعناوين وكلمات منضدة، لم يرم الى فهم هذه الكلمات على انها استخدام ادبي يقرأ او يتلقى من قبل المشاهد كما هو الحال خارج العمل الفني. بل عرض الجريدة كعنصر من الواقع من الممكن ان يسقط عليه الفنان خيالاته الميتافيزيقية فيزيح ما تحمله من معنى في بيئتها الاصلية الى كونها شكل مادي جديد يحقق طاقات تعبيرية محددة من قبل الفنان او قابلة للتأويل من جانب المتلقي.

تقنية فن التلصيق (الكولاج) :

ان فن التلصيق (الكولاج) قد أطلق العنان لحرية الفنان في اتباع اساليب تقنية مختلفة لمعالجة المساحات الورقية او النسيجية على السطح التصويري، بغية الحصول على صياغات شكلية متنوعة تمنح العمل الفني طاقات تعبيرية واسعة المعنى ويمكن تصنيف عدد من الاساليب التقنية الاساسية المتبعة في فن التلصيق. ومعظم هذه الاساليب مفسرة مباشرة من سياقها ، وثبتت كمصطلحات باللفظة الفرنسية ، لاستخدامها في البدء ضمن ذلك البلد ومن قبل فنانين لهم اثر كبير في تطورها [٢٣].

أنواع التقنيات للورق الملصق (الكولاج)

١-تقنية الورق الممزق: D'echirage

يشير المصطلح الى استخدام الورق الممزق (بحافاته المتعرجة) كجزء من وحدة العمل الفني، بعد لصقه على مساحة اللوحة وفق تكوين معين. استخدمت هذه التقنية بشكل شائع بين الفنانين، ولاسيما الذين يتبنون قانون المصادفة او التلقائية كأساس لتمثيل رؤاهم، وغالباً ما يلجأ الفنان الى استثمار الاوراق المخصصة للطباعة (اوراق الصحف والمجلات، غيرها) وذلك لتأثيرها المحفز على إدراك المتلقي كأشياء مألوفة لديه بوظيفة محددة. وقد يصمم الفنان اوراقه وفقا لرغبته فيطلبها باللون الذي يجده مناسبا، ويجسد من خلالها فكرته بعد تمزيقها وترتيبها على سطح اللوحة وفق نظام خاص به، ان الفنانين الذي يعتمدون Dechirage كوسيلة اخراجية للعمل الفني. يلجئون بشكل رئيسي الى استخدام انواع خاصة من الورق ومنها ورق الارز Rice paper لما يعطيه هذا النوع من الورق من سطح حساس للغاية ، وبحافات رقيقة عن تمزيقه[٢٤].

٢-تقنية الورق المقطع Decoupage :

وهي تقنية لصق تعتمد على الحواف القاسية للورق، اذ تختلف عن Dechirage بأن الورق يقطع بأداة حادة بدلاً من تمزيقه، ويستخدمه الفنان للحصول على الاشكال الهندسية مثلثية، كروية، مربعه، أي خاضعة لتنظيم مسبق من قبل الفنان بينما يستفيد الفنان من التمزيق للحصول على الاشكال العرضية (غير مقصودة) وغالباً ما يستخدم الفنان التقنيتين (القطع والتمزيق) مشتركين في اخراج عمله الفني ، وقد يلجأ احياناً الى ادخال المادة اللونية لذلك العمل ، ويسمى العمل في هذه الحالة بالتلصيق المخلوط[٢٥]. وفي هذه التقنية غالباً ما يستخدم الفنان القطع الورقية الجاهزة (المطبوعة) مثل الرسائل، ورق الصحف، بطاقات التذاكر، وغيرها، بحيث تبقى محتفظة بكيانها داخل المساحة المصورة وغالبا ما تستخدم لقيمتها الخاصة.

٣-تقنية نزع اللصاق Decollage :

اصطلاح تقني معناه تقشير، نزع، تمزيق، قلع، المساحات الورقية عن سطوحها. أي هو عملية نزع اجزاء من الورق الملصق من على السطح التصويري واعتماد الفنان على ما يتبقى من أثر المساحات المقلوعة من ذلك السطح. فاستثمار الفنان لأثر الشيء، كأنه يعني زوال الشيء وبقائه في ذات الوقت من خلال اجزائه في الاثر، ولا يخلو هذا الاخير من طاقات تعبيرية غنية بدلالاتها. ان عملية قلع او نزع اللصاق خير وسيط يمثل الانفعال المباشر للفنان والحركة التلقائية الخاضعة للقصدية الواعية. و(الانفعال). إذ "ان الابداع انما هو اولاً وقبل كل شيء (انفعال) ، ولكن انفعال لا ينفي التفكير"[٢٦].

٤-تقنية الورق المغضن (المدعوك) Froissage :

وهي عملية تغضين، تجعيد، تضليع السطوح الورقية المهيأ للصق على المساحة المصورة. اذ تخضع هذه التقنية كما في سابقاتها الى الانفعال الذي يمارسه الفنان على هذه الاجزاء الورقية وعن طريق الآلية الحركية ليده فأنه يكسب المساحات الورقية مناخاً تضاريسي تؤلفه التجاعيد الناشئة عن ذلك الانفعال التلقائي للفنان، فيمنح المساحة الورقية خصوصية شكلية محملة بذاتية الفنان ورؤاه. ان هذه التقنية عند التعامل بها مع أي سطح تصويري فأنها تثري ذلك السطح بعنصر (الملمس) الذي قد يكون غاية العمل الفني. [٢٧]

٥-تقنية الورق المحروق Brulage والتدخين Fumage :

لم يعد الفنان يكتفي بالمساحات الورقية الملصقة بما تتضمنه من قيمة لونية او ملمسية، فلجأ جمع من الفنانين الى اتباع تقنية تسمى Brulage تعتمد اساساً على (التشويط او التفحيم) كمفهوم جمالي حداثوي. اذ تعرض حافات الورق المعد للعمل التلصيقي (للنار)، لتكتسب تلك المساحات الورقية اشكالاً حرة، ليست خاضعة تماماً لسيطرة الفنان، لتمنح المتلقي دلالات واسعة المغزى علاوة على ان هذه الاشكال لا تخلو من التدرجات اللونية التي تخلفها المساحة المعرضة للنار. و (Fumage) هي تقنية تلوين القطع الورقية بتمريرها من خلال الدخان المنبعث من مصدر ناري (لهب شمعة) فتعمل ترسبات الكاربون كعامل صبغي[٢٨].

٦-تقنية الحك: Frottage : امعان النظر في البيئة المعاشه قاد الفنان الى ابتكار تقنية الحك او التشطيب ويتلخص الاداء التطبيقي لهذه الوسيلة بوضع مساحة من الورق على سطح أي شيء مادي طبيعي كان ام صناعي (صخور ، اخشاب ، حديد ، وغيرها).بعدها يلجأ الفنان الى الاستعانة بقلم تلوين ، فيضغط بمرونة على سطح الورقة ليحصل بعد اذ على الملامح الملمسية والصفة التضاريسية التي تتمتع بها تلك الاشياء ، مطبوعة بشكل فني على مساحة الورقة . بذلك يتمكن الفنان من استثمار صفات أي شيء بأخذ نسخة مطبوعة عنه وادخالها الى المساحة المصورة من خلال اللصق. واستعان الفنان بهذه التقنية ليجسد ما يدور في مخيلته بصفة ظاهرية مرئية على سطح اللوحة. [٢٩].

٧- تقنية الصور المركبة او التوليف الفوتوغرافي Photomontage :

لتعريف الفوتومونتاج ، نوضح أولا: الـ Montage بأنه (اتحاد ، ضم ، تجميع، توليف) ومن هذا فأن التقنية تعني ، اتحاد عناصر تصويرية من مصادر مختلفة متعددة، بحيث تكون هذه العناصر متميزة ومندمجة في كل واحد، العنصر الرئيسي لهذه التقنية هي الاوراق المنتجة طباعياً (الصور الفتوغرافية و الاعلامية) فالتقنية هنا "محاولة لإضفاء طابع فني للتصوير الفوتوغرافي وتجاوز وظيفته المحدودة في نقل الواقع المباشر"(٣٠). غالباً ما استخدمت هذه التقنية في الحركات الفنية الحديثة التي تتخذ من اللاوعي مصدراً لأبداع الاعمال الفنية. اذ يستطيع الفنان تشكيل او جمع مفردات الواقع –المسجلة بأمانه تامة على ورق التصوير الفوتوغرافي – في ربط خيالي ميتافيزيقي. في تكوين واحد على سطح اللوحة.

ويمكن ان نلخص الفوتومونتاج بانه عملية ربط عضوي بين صورتين او أكثرعن طريق (التلصيق) من اجل اعطاء معنى جديد وصورة ثالثة. وتعد التقنيات الفنية الفوتومونتاج هي الرئيسية والمهمة التي استخدمت في فن التلصيق وقد عالجت جميعها الخامة الورقية باختلاف انواعها، باعتبارها خامة مطواعة وشائعة، وتأتي في الاهمية بعد الخامة الورقية، الانسجة باختلاف انواعها. ويمكن تطبيق التقنيات المذكورة الخاصة بالورق على الخامة النسيجية وتسمى في هذه الحال تقنيات الانسجة الملصقة (٣١).

التلصيق في الفن التكعيبي

عند الاطلاع على معظم المصادر التي بحثت في مجال الفن الحديث، نجد ان الفترة الزمنية المتمثلة ببداية القرن العشرين وحتى بدء الحرب العالمية الاولى (١٩١٤) قد شهدت اضطراب هائل في الفنون مع ثورة واسعة الانتشار ضد التقاليد القديمة. وأخذت تنشأ حركات فنية قائمة على اسس ونظريات وافكار وأيديولوجيات متنوعة.

فكانت التكعيبية أولى الحركات التجريبية الفكرية التي أحدثت انقلابه نوعية في شتى صنوف الفنون التشكيلية وحتى في الفنون المجاورة كالعمارة والتصميم والأدب . فهي حصيلة لما كانت تسعى إليه تجارب الفنانين المحدثين ضمن نطاق التحرر الفني واقصاء المفاهيم الجمالية التي خدمت عصور سابقة، وبذلك فهي تمثل الانفصال الحاسم عن التقليد المتوارث. وأعادت التكعيبية تقديم المفاهيم التشكيلية على بساط البحث والتجريب برؤية متفلسفة لبناء شكلي، بصياغة عوالم مرئية بأشكال أكثر تحررا ، انطلقت الحركة التكعيبية كثورة في مجال الرسم الشكلاني وكبعد مهم يفوق المضمون ويرى (ريد) "ان الفنان التكعيبي يزيل عن موضوعه المظهر العاطفي معتمداً فحسب على التجاوب مع البناء الشكلي للموضوع" (٣٢).

إن هذه الثورة الشكلية في تجدد الرؤية لم تأت بوصفها حدثاً مفاجئاً إنما كان لها نمو متواصل له جذور في طروحات فنية أسسها فنانون محدثون امثال (فان كوخ، غوغان، سورا، سيزان)، والتي شكلت ارتكازه هامة في سياق نمو وتطور الاسس الفكرية التي تبنتها التكعيبية، والتي تحققت على ايدي رائديها (بيكاسو وبراك) وما لدورهما الريادي وتوجههما نحو نظم جمالية جديدة، وعرف بيكاسو هذه الحركة بأنها "فن يتعامل مبدئياً مع الأشكال وبعد مهم للشكل يترك جانباً ليعيش حياته الخاصة"(٣٣).

أدخل الفنانان (بيكاسو وبراك) متغيراً لوصف الشيء، بالتخلي كلياً عن المنظور الذي أضحى تقليدياً منذ عصر النهضة، وعلى وفق هذا المتغير استطاعا تمثيل الشيء بوجهات نظر متعددة، فتعين بذلك بسط للغلاف الخارجي للأشياء على السطح التصويري. تمكن الفنان هنا من جمع المرئي وغير المرئي للشيء في آن واحد على المساحة المصورة وإنشاء علاقة ترابطية فعالة بين ظاهر الشيء وجوهره، وأضفى الفنانان (بيكاسو وبراك) بهذا العمل المبدع صفة الخيال والغرابة على فن المرحلة كما أحدثت هذه المتغيرات تحولاً أصيلاً ولدَ للحركة أساليب ادائية مختلفة شملت محاولات متواصلة للوصول الى تحقيق الرؤية الجمالية عن طريق الأداء التطبيقي على السطح التصويري. وكانت حصيلة هذه المحاولات عمليتي (التحليل والتركيب) للشكل الممثل وما آل إليه من نظم شكلية بنائية مستحدثة. "فأصبح فن التحرر الدنيامي من جميع المواصفات السكونية"(٣٤).

ومع الحفاظ على المفهوم الذي تبناه الفنانان أنتجا وسائل ادائية على السطح التصويري كاستخدام الحروف المطبوعة والعبارات الملغزة ومن ثم التدليل على الشيء بمحاكاتهم لصفاته الظاهرية. فبشرت هذه المفردات والأشكال الجديدة بمرحلة فنية جديدة على مستوى الرؤية والتقنية. (٣٥)

يقول بيكاسو "قد تكون موضوعاتنا مختلفة ما دمنا قد أدخلنا في الرسم اشياء وأشكالا كانت مهملة سابقاً. لقد ابقينا عيوننا وعقولنا مفتوحة على محيطنا" (٣٦) .ان تلك الرؤية التي تمتع بها (بيكاسو وبراك) وبحثهما الدؤوب لإيجاد صياغات شكلية تشترك مع بنية العمل الخاضعة لنظامهما التكعيبي. وهذا ما نراه واضحاً في المعالجات الاخراجية التي تبناها كل من الفنانين براك وبيكاسو والتي ارتكزت على استخدام أكثر المفردات شيوعاً والفة او قد تكون تافهة في نظر عامة الناس لوجودها اليومي أمام أعينهم. فهذه العناصر تتناقض بوضوحها وبانتمائها إلى العالم الواقعي إلا إنها في الوقت نفسه تدعم الطابع المجزأ للأشكال في فضاء اللوحة ، بسبب تمزق هذه الأحرف وفقدان الرابط الذي يجمع بينها (٣٧).

"في عام (١٩١١)، بدأ بيكاسو بإدخال كلمات. أما كعنصر عضوي في المخطط الهندسي أو كإشارة مقصودة الى الفكرة. وسلك براك المسلك نفسه بعد فترة وجيزة بإدخاله كلمات (مجزأة) تشبه الكتابات على صناديق السلع ". كما في الشكل (١)، وألقت هذه المفردات الجديدة الضوء على التحول من التكعيبية التحليلية الى التكعيبية التركيبية كخطوة فعالة لتوجيه مدارك الفنان إلى إمكانيات (فن التلصيق). "إذ أصبحت هذه الوسيلة فيما بعد عنصراً اساسياً في التكعيبية " (٣٨).

شكل (١)

نشوء التلصيق:

بعد فترة وجيزة من هذه الوسائل الادائية– تسائل براك قائلاً "ما الذي يدعو الى بذل الجهد في رسم صورة على مثال الشيء المصور؟ لماذا لا يعمد الى تناول هذا الشيء عينه أو جزء منه بوضعه بذاته على اللوحة؟ (٣٩).

كان تساءل (براك) منطقياً بالنسبة الى هكذا (فكر) خلاق يرى في أكثر الامور عادية قيمة فنية تربط المتلقي بالمشهد الفني. ومنذ ذلك الحين شرع الفنانان (بيكاسو وبراك) بتوسيع حركتهما ضمن دائرة المخيلة والابداع لبناء شكلي غير مسبق على السطح التصويري وبأساليب إدائية تتحدى التقاليد الفنية على الرغم من بساطتها. "فأوجد بيكاسو فن (التلصيق) لربط التكعيبية بالعالم الواقعي" (٤٠) لأن المواد المضافة على السطح أكثر واقعية وكنتيجة أكثر فهم من قبل المشاهد رغم غرابة وجودها في اللوحة آنذاك. قطع بيكاسو الشوط الاكبر في مجال (التلصيق) بإدخاله للمرة الاولى صورة طبق الاصل في لوحته (حياة جامدة مع كرسي خيزران– ١٩١٢). كما في الشكل (٢)

يتكلم الفنان (بيكاسو) عن مغامرته الاولى ضمن فن التلصيق قائلاً " رسمت في لوحة صغيرة طبيعة جامدة مكونة من غليون وحروف مرسومة وقدح وجريدة وسكينة، محاطة بإطار بيضوي مصنوع من حبل. ووجدت قطعة من مشمع الارضية مصممة بطريقة تحاكي خيزران مجدول، وقدمت لأول مرة كعنصر ملموس ملصوق على اللوحة. وبمثابة نواة تحيطها الاشكال المرسومة التي تحمل جميع صفات التحليلية التكعيبية" (٤١). "وقد كان من شأن هذه الفكرة الغريبة إنها حولت التكعيبية وأصبحت هي الاساس لمعظم الفن التشكيلي في القرن العشرين" (٤٢).

قدم بيكاسو خلال التكعيبية كشفاً للمرحلة، إذ من الممكن معالجة الاشياء في الصورة بأساليب متعددة فبالإمكان تحليلها وتحريفها عن الواقع وبالإمكان تمثيل ذاتها الحقيقية. فقدم أدق تفاصيل الشيء بدون جهد أو مهارة عالية في محاكاته بل بطريقة ايهامية وذلك بوضع نسخة طبق الاصل للشيء نفسه تدخل بواقعتيها ضمن فضاء اللوحة مع الحفاظ على النظام التكعيبي.

شكل (٢)

"احتلت التكعيبة التركيبية مكانة مقترنة باهتمام متزايد بـ (الملامس) " [٤٣]، منذ أن شرع الفنانان (بيكاسو وبراك) باستثمار المعطيات التي منحتها وسيلة ادائية بسيطة قدر لها أن تشكل متحولاً كبيراً في القرن العشرين. وانطلقت تلصيقات عديدة في أعقاب العمل التلصيقي الاول لبيكاسو. و"ظهرت الفائدة المباشرة لفن التلصيق في التكعيبية على وجه التحديد بعد بضعة شهور من عمل بيكاسو. إذ شرع (براك) عام (١٩١٢) الى لصق مساحات من الورق المخصص لتغليف الجدران التي قطعت بشكل شرائط هندسية مطبوع عليها تجازيع الخشب في عمله المسمى (حياة جامدة مع إناء فواكه) وتعد هذه اللوحة أول مثال في التكعيبية لاستخدام الورق الملصق " [٤٤]. كما في الشكل (٣)، وعن طريق أوراق مخصصة للوظيفة الديكور منح (براك) السطح التصويري أشكال لها وجودها ومستقلة عن بيئتها الاعتيادية تعمل كأجزاء حيوية في تكوين اللوحة وتعالج أحياناً بإضافة الخطوط التي تم رسمها بالفحم. أو المساحات اللونية لها لاستكمال التكوين العام للعمل. ويقول (ريد) " قد أشرك الآلآت الموسيقية بالصحف والاقداح بأوراق الجدران ولاعبي النرد بالمزامير، وتقع كل هذه المواضيع ضمن مجال الحياة الفنية والبوهيمية التي كان يحياها الفنان مكونة ايقونات للرسم والمقهى" [٤٥].

فيمكننا القول أذن أن الفنان (براك) استعار عناصر واقعية من البيئة المعاشة وان كانت هذه العناصر محدودة الا انه جعل منها أجزاء ومساحات غير محدودة مؤثرة وحيوية في التكوين العام للوحة، وبأقصائه لطبيعة الاستهلاكية وغرضها الوظيفي، جعل منها أشكال لها وجودها بصفاتها الظاهرية (الملمسية، اللونية الخطية) ضمن فضاء العمل مستفيداً من العلاقات الناتجة بين المواد المضافة والنسيج التصويري وما يحمله من عناصر ممثلة (تشبيهية) باسلوب الفنان ورؤيته للشيء. وليضفي من خلال هذه العلاقات قيم جمالية جديدة تحمل طابع الدهشة والاثارة بين المعطيات (الحقائق) الواقعية ونظام الفنان أي النظام الخاص بالمساحة المصورة.

شكل (٣)

تميزت أغلب نتاجات فن التلصيق، (بيكاسو وبراك)، ضمن المرحلة (١٩١٢-١٩١٤) بأبداع أعمال اتسمت بالتلصيق وأن اقتربت الوسيلة الادائية بين الفنانين الا ان لكل منهما (ثيمة) مبتغاة من هذه العناصر قد تكون متغايرة الى حد ما ، ويقول (فراي) في كتابه التكعيبية "باستثناء هؤلاء الفنانين لم يكن في الواقع سوى عدد قليل من الرسامين استخدم هذه الوسيلة المبتكرة ولا سيما قبل عام ١٩١٤ حيث كانت نتاجاتهم في أحسن الاحوال هي مطابقة لتجربة الفنانين آنفي الذكر" [٤٦].

تعد لوحة (حياة جامدة مع كمان وفواكه) شكل (٤) المنجزة في عام (١٩١٢) أول عمل لبيكاسو يستخدم فيه الورق الملصوق كوسيلة اخراجية للعمل، والذي نفذه بعد فترة وجيزة من عمل براك الاول الذي اعتمد التقنية ذاتها (الورق المقطع). استخدم بيكاسو الورق الملصوق بقدرة ابداعية عالية وحرية تامة في تمثيل الشيء كما أوجد بهذه التقنية الوسيلة المثلى لخلق نوع من الغموض والتناقض على الشيء على النقيض من براك الاكثر مباشرة. [٤٧]. أعتمد الفنان في هذا العمل على الاوراق الملصقة بشكل رئيس لخلق مفرداته الشكلية التي تمثل موضوعة واقعية ولكن بصياغة اخراجية جديدة. وفي لوحة (الزجاجة وكأس النبيذ والكمان) عام (١٩١٢) شكل (٥) استخدم بيكاسو هنا تقنية (الورق المقطع) لأحداث نوع من الاثارة والغرابة وتحقيق عنصر الدهشة لدى المشاهد. تم استغلال القصاصات المضافة بصفاتها الظاهرية من لون وتكوينات زخرفية ناتجة عن الكتابة المنضدة داخل هذه الاوراق وبعضها يحمل تجازيع الخشب المقلد. ومثلت مفردات العمل الاساسية فارتكزت بنية العمل عليها بشكل كبير لأنه إذا جرد السطح التصويري من هذه الاضافات سيكون عبارة عن سطح لا يحتوي أي شكل سوى بعض الخطوط البسيطة المرسومة بقلم الفحم. وقد عبر بيكاسو عن هذه الخطوط المهمة في تغير دلالة الشيء وجعل العنصر المضاف يمتلك دلالة شيء آخر، حين قال (لم استخدم قصاصات الجرائد أبداً لعمل صحيفة ما. لقد استخدمتها لتصبح قنينة أو شيء آخر مشابه وإذا كان بالإمكان أن تصبح قصاصة جريدة قنينة فإن هذا يمنحنا شيئاً لنفكر به ايضاً، فهذا الشيء المزاح قد دخل عالماً لم يكن مصنوعاً له حيث يحتفظ الى حد ما بغرابته وكنا نطمح أن نجعل الناس تفكر بهذه الغرابة لأننا كنا نعي تماماً ان عالمنا في طريقه الى ان يصبح في غاية الغرابة وليس مطمئناً تماماً.)[٤٨].

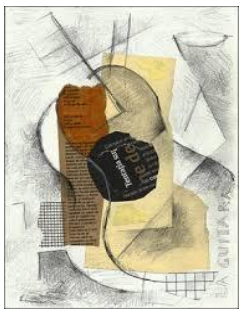
شكل (٤)

شكل (٥)

فقد تنوعت طريقة بيكاسو في استخدامه لفن التلصيق من خلال تقنية الورق الملصوق. ووجد ان هذه الوسيلة وفرت له حرية جديدة في الاستخدام. ففي عمله (ورق موسيقى وغيتار) (١٩١٣) تم عمل الغيتار بصورة كاملة من خلال الورق الملون الملصوق وهذا بدورة غطى المساحة المصورة بأكملها عن طريق اضافة الورق شيء فوق شيء واستعان الفنان بورقة مخصصة للأغراض الموسيقية تحمل داخلها مفاتيح السلم الموسيقي وعمد الفنان الى قصها من الداخل بهيئة توحي الى ان الورقة تقبع خلف الغيتار وان الفضاء الذي نتج عن عملية القص يشكل جزء من بدن الغيتار [٤٩] شكل (٦)

ان استخدام تقنية الورق الملصق من قبل براك تتصف بكونها اكثر تجريبية ، إذ انه يستكشف ويحول ويعيد تنسيق الواقعيات الموجودة الا انه على القدر نفسه من الاثارة التي ميزت اعمال بيكاسو التلصيقية. وفي عمل تلصيقي قام به براك عنوانه (حياة جامدة – ماندولين وكمان وصحيفية) عام (١٩١٣) اضاف الفنان قطعة من الورق على اللوحة وتم قصها بشكل منحني للتدليل على جزء من آلة الماندولين وفي الوسط تم لصق قصاصة معتمة للدلالة على فتحة الصوت للماندولين وفي الجهة اليمنى اوحى الفنان الى وجود الكمان من خلال التخطيط الخارجي ولكي يدلل على وجود صحيفة لصق جزء من صحيفة والذي يحمل بعض الحروف من اسم تلك الصحيفة. [٥٠]

شكل (٦)

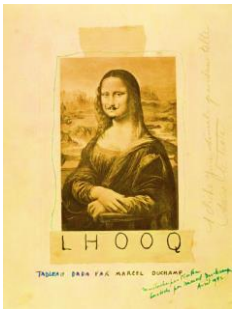


شكل(٧)

وبعد ان عمت الفوضى في المجتمع وهروب بعض الفنانين و طرد البعض الآخر لأسباب سياسية جراء قيام الحرب العالمية الأولى، وظهرت مجموعة من الفنانين جمعهم الشعور والرغبة في الانتقام من كل ما اصطلحت عليه الإنسانية من القيم (الفكرية، الدينية، الأخلاقية)، فكان بحثهم في الأهوال والمآسي، وضربوا القيم الجمالية التي ورثوها، وأخرجوا أعمالاً شاذة تحارب الفن باسم (دادا Dada). وقد ولدت (الدادائية) في مقهى من مقاهي (زيورخ) من ليالي فبراير عام (١٩١٦م) نتيجة اليأس والدمار وأخذت لفظة (دادا) من القاموس مجرد عبارة ساذجة في الالمانية و(نعم) باللغة الروسية والرومانية، ولا تعني شيئاً سوى حصان خشبي للاطفال في الفرنسية، وقد عمد الدادائيون إلى خلق (فن اللافن) ليناظر هذا الخراب والدمار [٥١].

وتطورت الاساليب الادائية – التقنية للتلصيق بشكل كبير على يد الفنان الدادائي واهم التقنيات التلصيقية التي ابتكرها فناني الحركة: التوليف التصويري (Photomontage) وتقنية الورق المغضن، ونخلص الى القول بان الفنان الدادائي استثمر فن التلصيق لايجاد نسق من العبث يهدف الى هدم العملية الفنية التقليدية وطريقة الاستمتاع بها اذ غدت الغرابة والدهشة وتحقيق عنصر المفاجئ اهم غايات الفنان الدادائي ، كأعمال فنية ذات قيمة. ففي سنة ١٩١٤ اعلان (مارسيل دوشامب) : " بأن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية، لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر و بتقييمه الأشياء غير المألوفة فنيّا، وبإنتاجه ما أسماه بالأشياء الجاهزة [٥٢].

عمد دوشامب الى إضافة شاربين الى الموناليزا.الذي يمثل الأنشاء الأول وبمثابة (إعلان دادائي) عن تضامنه مع الحركة (الدادائية)، وقد حمل هذا الإعلان توقيع (دوشامب) و(فرنسيس بيكيبيا) ، إذ إن الناظر إلى هذه الصورة يرى صورة ذات دلالات جديدة، إذ تحولت الموناليزا إلى رجل، فأصبحت ساخرة، عندما جردت من قدسيتها [٥٣]، كما في الشكل(٨).



شكل(٨)

تبنت الدادا وسائل التعبير الملائمة في الفنون التشكيلية ، الطباعة غير المنتظمة، الكلمات الحرة، فضلاً عن الإلصاق (الكولاج) كما أن هذه الوسائل التي عرفها التكعيبيون ، ستأخذ مع الدادا، فيما بعد، أبعاداً جديدة، ولعل أبرز هذه الوسائل، هو الإلصاق، لقد كان الدافع إلى التجريب، هو التغيير في التحولات التي رافقت التقدم التكنولوجي في الوسط الإنساني، وما رافقها من تبدل لقد عبر الدادائيون عن موقفهم من التطور العلمي وتحول الإنسان بسبب ذلك إلى مجرد أداة، من خلال موقفهم إزاء الآلة، وهو الموقف الذي أخذ طابع العنف المأساوي ، وعبرت عنه الصور الفوتوغرافية المركبة (الفتومونتاج) ، وكان هذا اكثر ما عبرت

عنهُ الدادائية صدقاً، في اعمال(راؤول هوسمان) شكل (٩) و (هانا هوج) لشكل (١٠) ،اللذين عمدا إلى الجمع بين صور الإنسان وصور أدواته. [٥٤]

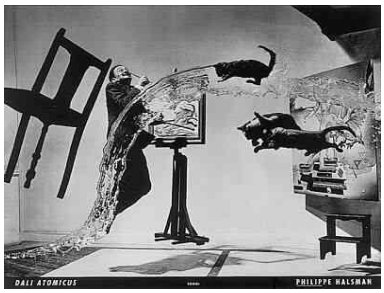
شكل(٩)

شكل(١٠)

وهكذا الحال في الحركة السريالية اذ قدموا اعمال تلصيقية مثلت نهجهم الذي يقدس عالم الاحلام الرافض للصياغات الواقعية المجتمعة معاً. وترغب في ان يكون الناس أكثر حرية. وبحسب (بريتون)، وهي تحاول اكتشاف (عمل الفكر الحقيقي)، وقد أكد أن المجتمع الحديث يسجن كل شخص، ويحد من قوة تعبير شخصيته العميقة، ويهدم قوته في الإبداع. والصورة الفنية السريالية التي تعتمد بصورة كبيرة على نظريات التحليل النفسي حيث تأخذ أشكالها من الواقع لتعيد بعد ذلك تجميعها بأسلوب غير واقعي، حقيقة قد تحملنا على الشعور بالمفاجأة والدهشة عند النظر إليها لوجود أشياء متنافرة ومتباعدة جداً من حيث مغزاها فذلك هو سر التكوين العام الذي نراه في الصورة السريالية باحتوائها الغامض واللامعقول.[٥٥]

وسرعان ما بدا وضحاً فن التلصيق للفنانين – في تجارب السرياليين – فقد اتبع سلفادور دالي تقنية الكولاج ، لا يستغرب أن تكون أعماله الأكثر نجاحا يحدد دالي عالمه الخاص ميثلوجيته الخاصه. وقد وظف دالي الصورة الفوتوغرافية باعتبارها مرجعاً يستعين بها لرسم الواقع وتحويره، قام بتوظيفها أيضا بطريقة الإلصاق (الكولاج) في عمله النحتي (الحذاء السريالي) حيث لصق مجموعة من الصور الفوتوغرافية. الشكل (١١). وعمل (دالي مع هلسمان) بانتاج سلسة من الاعمال التلصقية السريالية بطريقة (الفوتومونتاج) كما في الشكل (١٢) الذي نشاهد فيه الأثر الواضح للتلصيق في اللوحة السريالية. [٥٦]

شكل (١١)



شكل(١٢)

المبحث الثاني: تقنية التلصيق في الرسم العراقي

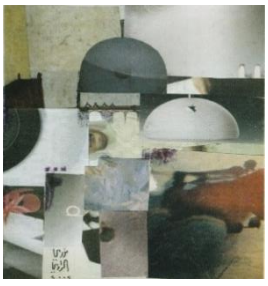
تشير الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق الى أسئلة متعددة تخص بنية الفن والمراحل التي مرت بها الحركة منذ بداية القرن العشرين وحتى سنواته الأخيرة فالإبداع التشكيلي استطاع أن يلفت النظر عربياً وعالميا على الاقل ويؤشر لمساراته منطلقات وتقاليد خاصة الأمر الذي دفع عددا من المهتمين بالثقافة والنقد الفني الى نشر تحليلات وافكار ودراسات تبحث في نشوء الاتجاهات والأساليب الفنية وتصورها [٥٧].

إذ سجل (الفن التشكيلي العراقي) اتصالاً ثقافياً واجتماعياً ومعرفياً جديداً ،مع بعض (الفنانون الاوائل) تبنى على أسس علمية وأكاديمية ، وبأسلوب بحثي ومنطقي ومبسط تاركين للآخرين المساهمة وإغناء ما كتبه الفنانين لما قدموه وما يقدموه للحركة التشكيلية العراقية المعاصرة ، واصبح العمل الفني في حركة التشكيل العراقي في الوسط الفني لمدينة بغداد والمدن الأخرى والتي تستحق الوقوف عندها لنتسلسل ونتعرج منها زمنيا لرموز وشخصيات في الفن التشكيلي ،واما الظهور التدريجي في معطيات العمل الفني فلم يكن واضحا في تحصيل الاساليب في امتزاجها بالخطاب البصري في الفن العراقي فحسب ، بل في الفن العالمي أيضًا التي تمظهرت في مفهوم الاعمال الفنية اظهرت تنوع الأسلوب والتقنية التي جمعت ما بين الواقعية والتجريدية[٥٨]

من حيث ان الحركة التشكيلية العراقية وكثرت الجمعات الفنية وظهر فنانون لهم تأثيرهم الواضح في الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة ، والتميز بالشكل والمضمون في ابراز التقنيات الفنية بتمظهراتها الفنية واسلوبها ومقارباتها في الخطاب الصوري الجمالي الذي جسدت في اعمال الفنانين العراقيين ومن بينهم الفنان (فائق حسن) الذي اسهم في دوره الريادي للفن التشكلي العراقي وفق معطياته الجمالية وحرصه على توثيق أدق التفاصيل الفنية والجمالية في المجتمع العراقي ، من خلال المنجز الفني الذي شكل حقلاً إبداعياً متصلاً بمهاراته وأختياره للموضوعات ذات المعالجة الجمالية على السطح التصويري ، والذي اتجه اتجاهاً معتمداً على الشكل والمضمون والحدث والفكرة في تكوين إشكاله الفنية، ففي لوحة الفنان (تجريد) عبر الفنان بالألوان التي استخدمها لتجسد الكشف عن التأويلات الرمزية التي تتلخص محاولة للتعبير الفني وعن افكاره التي تجسدت تقنية الكولاج في ابراز الشكل والمعنى برموزه ودلالاته الفكرية ومعطياته التاريخية بانسجام التكوين اللوني للكولاج في العمل الفني باشكاله جمالية [٥٩] كما في الشكل(١٣)

شكل (١٣)

من حيث تشكل العناصر المتنوعة الجمالية للخط واللون والملمس والفضاء ضمن اطار العمل الفني و وضعها الفنان لتمثل طابعاً ذاتياً في تحديد هويته الفني الإبداعية والجمالية ا فقد تمثلت اعمال الفنان (نوري الراوي) في اختياره للنزعة التعبيرية في موضوعاته التي اختارها وجسدها بتعبير فني مرتبط بفلسفة الفنان الأكثر وضوحا في موقفه الفكري الذي ارتكز على ان يجعل من صورة القرية المغذي الاساس لتجربته البصرية تلك الرؤية التي لم يغادرها حتى في احلامه رغم انها بيئة عراقية الا انها طبعت صياغته الاسلوبية حيث (ما زالت الاقواس والقباب والمآذن جزءا من المعمار الشكلي) والذي حدد صيغته الاسلوبية. فالجمال هنا هو ان تعكس تلك الجغرافية صورة الانسان فكان ان حصل على بعداً فلسفياً فالتعبير لا يخلقه البصري بقدر ما يكون نتاج تأويل لذلك البصري. ولم يذهب بعيدا عن فكرة ربط التراث او المحلية بالمعاصرة، فاستخدم تكويناته الشكلية لتقنية الكولاج وفق نظام فني متماسك في بنية العمل بتداخل التكوينات اللونية من خلال الفكرة والانسجام اللوني [٦٠]. كما في الشكل (١٤)



شكل (١٤)

أن تقنية التلصيق الفنية تحقق تضمناً اساسيا للقيم الجمالية في عناصر العمل الفني فالعمل التلصيقي للفنان يعطي بعدا جماليا متناسقا من خلال التنوع بين العناصر التي اسهمت بشكل واخر اغناء البعد الجمالي للعمل الفني والتي اتضحت في اعمال الفنان (شاكر حسن ال سعيد) الذي كان يبحث عن اشكال وجدت تلقائيا او بتأثير العوامل البيئية الاخرى على واجهات الجدران القديمة ، من حيث هذه التجربة كان لها اثراً واضحاً في سياق الرسم الحديث بنقل هذا العطاء الى حيز ثقافي يشكل بعدا عالميا في فن الكولاج من خلال خلق التواصل الحضاري بإرساء بنية الانسان المعاصر في العراق الثقافي الحديث لأن هذا البعد الواحد ما هو الا امتداد لمفهوم صوفي في التاريخ الاسلامي رغم بنيته التجريدية العالمية. وهذا يفسر ما جاء به الفنان شاكر حسن من التلصيق والحرق الذي شكل اضافة حيوية في الرسم العراقي المعاصر " فقد تطور كل هذا التراث التقني الجديد منذ العقد السبعيني وكان بمثابة تمثيل للشعور التاريخي في الشعور اليومي وادخالاً للحاضر الاتي في الزمان الحضاري المستمر [٦١] كما في الشكل (١٥)

شكل(١٥)

ان فن الكولاج في اعمال الفنان (رافع الناصري) ، والذي أصبح نظاماً بنائياً للأشكال الفنية في كثير من اعماله ، والتي اعطت بعدا جماليا من حيث الالوان الصارخة والمحايدة في إنشاء العمل الفني وتنظيمها المتناسق في نظام فني جمالي ويضاف الى ذلك المحاولات الاسلوبية للفنان (رافع الناصري) المتعددة في الرسم لخلق تحولات جمالية والانفتاح التجريبي، لكن الهوية العراقية لا تظهر الا من خلال ما هو محلي وعراقي والا لم تعد اللوحة تعكس فنا عراقيا معاصرا. فالكثير من التجارب لا تمت لصورة الفن العراقي الا من خلال اسم الفنان نفسه، فأن محاولة الانقلاب في الفن وخلق انعطافة جديدة في الفن المعاصر بالعراق لم تكن من القدرة مغادرة السياق الذي تشكلت عنده هوية الحداثة العراقية. وما يتميز به الفنان الوعي العميق الذي يغوص في اعماق الفكرة من رسم مواضيعه بتعبيرية حسية وفكرية وجمالية نابعة من عمق الواقع العراقي وتاريخه ،يحاول الإفادة من خبرته الجمالية والتقنية وتواصله مع الحركة التشكيلية العالمية، وعلى الرغم من اقتصادية العمل في اللون ،إلا أن الفنان استطاع أن يعبر عن المضمون الفني من الخلال الكولاج ضمن بنية فنية [٦٢]. كما في الشكل (١٦)

شكل(١٦)

ان تصميم الاشكال الجمالية الملصقة في رسوم الفنان (سالم الدباغ) ، أكدت مفهوم الفكرة بالشكل الجمالي المرتبط بأساسيات بالمضمون الكلي للعمل الفني من خلال تفكيك الاشكال الحسية المدركة بصورة كلية وفق نسق من العلاقات التي تضيف بعدا جماليا في اخراجها على سطح العمل الفني ، لأنه ما هو إلا وسيلة للتعبير عن روحية الفنان ففي رسومه جاذبية كبيرة من حيث أن لوحاته تبدو لمن يراها من الوهلة الأولى مساحة سوداء كبيرة فيها بعض الإشارات اللونية أو مساحات بيضاء شاسعة فيها خطوط سوداء تتكرر مواضيعها وصياغتها باستمرار ، ولعل الفنان ابدع بإضافته الجمالية لتقنية الكولاج من خلال اشكاله

المختلفة فلوحاته تضج بالحركة دائما حركة في فضاء مبهم ، وثمة حياة خفية فيها خلف السطح المرئي وخصوصية رسومه تتولد أساسا من سيطرته الدائمة على الوسط التصويري الذي يتعامل معه ومن بحثه المستمر الذي جعل لوحاته تنمو ببطء ، وهي تدعو المتلقي إلى التساؤل باستمرار عن سرها وعن مناخها المثير. كما واستخدم الفنان في اعماله الكولاج بمواد مختلفة في مواضيع جدارياته من خلال الغموض وهو يدخل تكويناته الهندسية : المربع والمستطيل والمثلث ذات الالوان القاتمة المحدودة داخل الفضاء الابيض والخطوط الحساسة المرهفة المتجمعة في ظلال شبحية لأنسان مفرد وثمة خطوط حادة تربط او تمزق او تفصل المكعبات والمربعات ذات اللون الواحد او المزدوج كمتناقضات ذات ابعاد واتجاهات مختلفة(٦٣). كما في الشكل (١٧)

شكل(١٧)

في اشكال اللوحة عند الفنان (محمد مهر الدين) تتحقق خصائص مدركة المعاني والدلالات من خلال الهيأة الكلية للشكل الفني التشكيلي بمضامينه الفكرية الجمالية وبالترابط المنسجم بين الأجزاء وبعضها الآخر المكون لها مما يسهم في بناء منجز تشكيلي فني متناسق المعاني والدلالات ومترابط الفكرة التي تحقق النظام بين اجزاء العمل الفني التي يسهن من خلالها بناء الهيكل العام للعمل الفني بتقنية جمالية متنوعة من فن التلصيق وهذا ماما نجده في أعمال الفنان التي كانت تبين عدة مستويات أساسها تتكون من سطوح ومساحات ذات ألوان أحادية والتي تتكون من سطوح متراكبة الأشكال المرابطة والتي تتكون من بعض الكتابات والخطوط الهندسية والأشكال المختلفة الملصقة من معطيات الفنان الفكرية المرتبطة بالحدث ، التي غيرت من التحولات الاسلوبية في مجريات الفن العراقي في الموضوعات السردية ، ولهذا جاءت لوحاته بتفاصيل جديدة تعطي طابعا رافضا لثقافة الاخر المستعمر للبلاد لم تألفها أعماله منذ بداياته فعبر الفنان عن تداعيات الاحتلال ضمن خطاب تشكيلي محمل بإشارات ورموز مؤثرة بصياغات تكوينية جمالية متداخلا فيها فن الكولاج (٦٤).كما في الشكل (١٨)

شكل (١٨)

وبتعبيرية الفنان (عاصم عبد الأمير) فقد تنوعت البنى الشكلية والحركية برؤية متعددة المصادر من مفردات اجتماعية وما يتداخل معها من المحيط والتشخيص المخزون في مخابئ الذاكرة ، زمانا ومكانا في الماضي والحاضر، اضافة الى معايشة التشخيص وما يحتويه من آفاق شاملة لتلك المفردات، التي تتبلور تطبيقاتها بصيغ الاختزال المبسط ،إذ نشاهد نتاج اعماله الفنية عاصرة الصورة الذي عاناه الشيوخ والأطفال والنساء من التهجير القصري ، لهذا جسد الفنان في تكوينه الفني رموزا تعبيريا ليوثق تاريخيا بهذه التكوينات موضوعا رافضا ولحقبة اليمه مرت على ارض الوطن تلك التكوينات النتنوعة في تداخل الكولاج تجسدت بهواجس فنان يرسم مفرداتها المستوحاة من تعدد الأشكال الرمزية المنفتحة عبر تفاعل آفاق عناصرها الفكرية وباساليب متنوعة (٦٥)كما في الشكل (١٩)

شكل (١٩)

ان الوحدة في بإنجاز العمل التشكيلي و بناءه الفني وإنما هو خصائص مشتركة في صياغات العمل الفني المرتبطة بموضوع اللوحة، والذي يخضع فيه الفنان(فاخر محمد) الى الترابط بين طروحات الاشكال ومضامينها المتمثلة بالرؤية الفكريّة التي تنظم تكوينات الفنية ، و إظهار القيم الجمالية فيها وتعميق تلك التصورات وفقاً للمفاهيم والمرجعيات التي ينتمي اليها الفنان والتي عبر عنها في فن تشكيلي متنوع ومن هذا اصبح الكولاج في لوحاته سمة على الصعيد الثقافي ومنه استطاع الفنان أن يجعل رسوماته تحتل حيزا واسعا وكبيرا في ذهنية المتلقي، لينتج خطابا صوريا تلصيقيا التي عبر فيها عن فنه برموز دلالية التي تتمثل في استهداف حضارة العراق وتاريخه المجيد ، كما في الشكل (٢٠) ، من حيث ان لغة الفنان (فاخر محمد) هي اللون وتشكيلاته التعبيري مكنته من الكشف عن المضمون الفني الدعوة للسلام في ضوء فهم تشكيلاته اللونية وبلا شك القيمة الأسمى للفن وهو المتمثل بالفكر الجمالي الذي وظفه الفنان بفن الكولاج [٦٦]

شكل (٢٠)

فقد عبر الفنان (كاظم نويّر) في اعماله الفنية في تشكلها العام عن نظام متناسق يعبر عن مفاهيم في الفكر الإجتماعي، وتلك الاشكال الدالة الملصقة الجمالية تخضع لتحوّلات في المفاهيم الفكريّة والثقافيّة بتقنية الكولاج فمن تجاربه الفكرية والثقافة التي ، جسد المعنى الدلالي بالشكل الذي اعطاه السلطة الاولى على سطحه التصويري وهويحمل المعطيات الفكرية للمضمون السردي بالإشارات والعلامات التي تقبل التأويل وتستدعي قراءة جديدة تُعيد تشكيل معنى آخر ، ضمن الخطاب التصويري للوحة من قراءات متجددة أحالت الفنان ذاتاً في انتاج النص التشكيلي ، ومن خلال المساحات اللونية والكولاجات الدالة على الحدث وهي تغطي مشاهده المشبعة بالاسى داخل ذاكرة كل منا تجعل من لحظة التطابق بين التصورات التي تحملها التشخيصات على السطح التصويري وظفها بتحولاته الى رموز فنية يلتجئ في كل قراءة إلى مخزونه اللاشعوري ، من خلال سيطرته على مجموعة من الاشكال ضمن مفهوم اللعب الحر وتلصيق الاشكال ، مما يؤدي إلى تعدد القراءات الدالة لها، بحيث تُثير لدى القارئ أسئلة متوالدة، تجعله يُحاول ان يثبتها للوصول إلى معنى محدد [٦٧].كما في الشكل (٢١)

شكل (٢١)

ونشاهد اعمال الفنان (ثامر الشيباني) إذ جسد في اغلب اعماله بفلسفة ثنائية الحياة والموت والإحساس بالألم والفراق بأسلوب درامي أسطوري ملحمي تمثلت بمراجعة رمزية لتاريخ العراق وآثاره ، وربما يعزى السبب لاختيار مثل هذه الموضوعات من قبل الفنان إلى أنَّه من المهتمين بالآثار التاريخية مما أعطاه فرصة أكثر من غيره ليتأمل في اثار العراق و رموزه التي تنبعث منها طاقة تعبيرية وهي تتحرك بطريقة إنسيابية خلال العلاقات والصور والإشارات والرموز المشحونة بالعاطفة والخوف ، فالفنان (ثامر الشيباني) اكد في بنية العمل الفني هي التي تعطي معطيات اكثر فكرية وجمالية في تنفيذ تقنة الكولاج اللصق في العمل الفني ، وفي موضوعاته التي تمثل حضارة وادي الرافدين التي جسدت الانسانية والعلم والتطور والابتكار لتلك الحضارات العريقة لهذا نجد الفنان يستنكر الروحية الروحانية للفنان الرافديني ، فالموضوع شغل مخيلته وكان جادا في طرحه لهكذا موضوع بواسطة الألوان [٦٨] كما في الشكل (٢٢)

شكل (٢٢)

اما الفنان (اسعد الصغير) في تجاربه الفنية التي طرحت بعدا جمايا التي كشفت عنها تجربة الفنان بواسطة تقنية الكولاج وكان له تفرد واضح في جعل رؤيته الفنية من خلال وسيلته التلصيق التي تشبثت كثيرا على طبيعتها ولكن بإخراجها المعاصر بصيغتها الابداعية ذات الخطاب بواسطة قوانين الحداثة ، تجربة جديدة امتازت بالفهم والادراك العلمي الذي يقترب من الرغبة بالتفسير في نتاجاته التشكيلية وفي كثير من الاحيان تبقى حائرا ، لأنك تبتعد عن المفاتيح التي بواسطتها يمكن ان تمتلك الخبرة من لوحته ولكن لا يعطيك كل العمليات الموصلة الى الفهم والادراك ، وانت كمتلقي لابد ان تستوعب المتابعة التقليدية في الكثير من مفرداته الفنية المبرمجة وفق نظام ، حمل من التراكم المعرفي العلمي والاكاديمي مالم يحمله اقرانه الان ، يعتبر حديث الولادة في الاكاديمية ولكنه مشاكس في اول لوحة يرسمها ويذهب بها الى اهم صرح فني في حينها المشاركة الاولى له كانت بمثابة ، رغبة في المسير نحو الوصول الى دلالات تنتمي الى كسر الغاز هذا الفتى الذي ظهر بين اقرانه حديث الولادة . [٦٩] كما في الشكل(٢٣)

شكل (٢٣)

الفصل الثالث: إجراءات البحث

التطبيقات الإجرائية

شكلت تقنية التلصيق (الكولاج) واحدة من الموضوعات الجمالية التي مر بها التشكيل العراقي المعاصر والتي اضفت بظلالها على الواقع الاجتماعي العراقي واثرت بشكل كبير على جميع المفصل المعرفية ، وبما ان الفن يعد مرآة تعكس الواقع الاجتماعي وقد مثل جملة من الفنانين اشتغلوا على هذا الموضوع ولما يمثله الموضوع من حقيقة تلامس الحقيقة الاجتماعية، حاول الباحث ان يلم بجميع اشتغالاها، والاليات التي مثلت بها فمن خلال تمثيلاتها كواقعة بصرية مشاهدة ومنظورة ، من خلال المفاهيم الأيقونية رمزية ودلالية واشارية لتعبر عن الموضوع ، وهذا ما يمكن ان يعطي دلالات جمالية عن تقنية الكولاج في فن الرسم . ما جعل الباحث يتناول تطبيق (التجربة) بأساليب وبتقنيات مختلفة لتفعيل سطحه البصري حتى يناسب طبيعة المشكلة، وبالتالي سيعمد الباحث على تحليل هذه التجربة لما يناسب طبيعة اشتغاله في تقنية التلصيق (الكولاج) وطبيعة العمل في انجاز منجزه هذا.

أولاً: مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث على مصورات الأعمال الفنية التي قام بإنجازها (الباحث) والتي تخص موضوعة البحث (الابعاد الجمالية لتقنية الكولاج) ، والتي انجازها بذاته في فترة انجاز البحث.

ثانياً: عينة البحث:

قام الباحث باختيار عينة بحثه بطريقة قصدية. وعددها (٦) نماذج والتي نفذها بأكثر من تقنية لفن الكولاج ، بما تلائم لهدف الدراسة وللفترة المتعينة للحدود البحث . وفق المسوغات الأتية:

١- التنوع في المواضيع وتنظيماتها الشكلية.

٢- تعدد أساليب التقنية وبعدها الجمالي.

ثالثاً: اداة البحث:

اعتمد الباحث على المؤشرات التي انتهى اليها الإطار النظري بوصفها أداة موجهة، افاد منها في عملية التحليل وبما يلائم وتحقيق هدف البحث.

رابعاً: منهج البحث:

اتبع الباحث (المنهج الوصفي التحليلي) في تحليل نماذج عينة البحث. من أجل تحقيق هدف البحث وكشف الابعاد الجمالية لتقنية الكولاج في اعمال فنية إنجازه للباحث (تجربة).

تحليل عينة البحث:

أنموذج (١)

اسم العمل: قصيدة محترقة

الخامة: مواد مختلفة على خشب

سنة الانتاج: ٢٠٢٦م

القياس: ٥٠×٧٥ سم

العائدية: الباحث

التحليل:

يظهر لنا في هذا المنجز الشكلي، الذي يغلب عليه اللون الغامق، مع عدة اجزاء مبعثرة بمستويات متعددة في بناء لوني، اعتمد الباحث التكثيف الشكلي الصفاتي المظهري للمفردات حيث توزعت في المساحة الكلية للعمل الفني مع إشغال فضائي (صُوي) امتازت بواقعية إظهاريه ناتجة عن المعالجات التقنية التي أُجريت على الصور المطبوعة. لشخص جردت تفاصيل جسمه برأس مائل في منتصف العمل، فيمتاز عموم التكوين بحضور واضح حيث بعض الخطوط يشتغل عبر سلسله من الأشكال فقد منحها عزله تكوينيه، فهناك رغبه بإعادة انتاج الصورة والأشكال، وما يعزز من طبيعة التشكيل اللون الابيض اعلى وأسفل العمل وفي اعلى العمل مقطع لورقة وفيها كتابات ممتزجة بخلفية العمل.

في التنظيم الشكلي والفضاء من خلال تعدد المفردات التي وظفت حيث أسس التنظيم الشكلي وفق تقسيم فضائي متكافئ في مستويين. أعلى وأسفل مع تفعيل القيمة الجمالية للتنوع الخطي.. الاتجاهي إذ أثمر ذلك عن نظام عام يربط ما بينها وبين الفضاء الأساس وعموماً فإن الإحداث الأفقي يعد خاصية لمستويات التنظيم الشكلي، وهذا نمط يقصد منه إعطاء الأهمية للكل الشاغل للفضاء. رغم أن هذا النوع يمكن أن يحدث رتابة ونمطية وأن يحقق قيماً جمالية فنية من خلال الانتقال البصري ما بين المفردات وما يحركها من تنظيم في التكوين متنوع تقنياً. في الفضاء فقد أحدث بتعدد الأعماق الفضائية حيث انتظمت مجموعة خاصة بالصور الملصقة كمفردات أساسية في الفضاء، أما النص الكتابي (جزء من قصيدة) محترقة ملصقه في الأعلى كمساحة تكونية تامة التغطية فقد شغلت مقتطع مكاني لإحداث التوازن في النظام التكويني للعمل الفني. ووفق دلالاته الرمزية للشعر العربي لشاعر عراقي، على تتويج الادراكات المجازية غير المحددة، وضمن سياقها اللوني والبنائي وارتباطها بصورة الشخص في وسط العمل وهو الشاعر الجواهري، وحضوره في التكوين العام، فضلا عن بنية تكوين الصورة للشاعر المجرد ذي اللون المتدرج للأسفل الى الاسود الغامق، ومن ذلك تتحقق قيم جمالية ناتجة عن فاعلية التقني في تعدد الإيهام الفضائي للصور أو في التأثيرات التقنية للإلصاق للصورة الأساس. ذات القيم الظلية المضببة والظلال الغامقة.

ان تعدد تقنية الالصاق والعلاقات الإنشائية الظاهرة وتنوعها التي أضفت على الموضوع ابعاد جمالية فنية من خلال تأكيد العلاقة التباينية وتعددية مستويات التكوين الإنشائي.. ما أحدث تنوعاً بالعمق الفضائي والإيهام بالحركة المتموجة وجاء هذا منسجماً مع إنشائية الفكرة (من خلال ترابط الشكل مع المضمون).. فهي حركة متجهة من الاعلى إلى أسفل فضلاً عن المفردات المتقاربة والتي تبدو للمتلقي بأنها جزاء واحد.

إن الباحث من خلال علاقات التقنية التي حققها بين المفردات الشكلية وفضاء العمل الفني حقق وحده وتنوعاً ظهر أثرها في تحقق تلك الابعاد الجمالية الفنية بما أثمرت عنه العلاقات الكلية للعمل الفني.

أنموذج (٢)
اسم العمل: انهيار حضارة
الخامة: مواد مختلفة على كانفاس
سنة الانتاج: ٢٠٢م
القياس: ٥٥×٧٥ سم
العائدية: الباحث
التحليل:

يتألف هذا العمل من مساحتين مستطيلتين متوازيين في الاتجاه وفي المستوى اما الاتجاه فنلاحظ ان المستطيل العلوي مقسم في الأعلى اسود مزرق وابيض واحمر ورسم على وسط اللوحة دائرة وفيها اشكال مثلثات واشكال متموجة ونشاهد ألوان متفرقة واشكال مبهمة، ويظهر تحته المستطيل الاسفل اذن يتحدد شكل العمل الفني قطعة تلصيق في المشهد البصري كبيرة وفي داخله اشكال اشخاص تعود لحضارة ما باللون الجوزي مائل للصفار مع بعض الحروق على شكل شبه دوائر باللون الاسود على صورة الكولاج اضافة الى وجود خطوط باللون الابيض. كما في المخطط التالي:

استخدم الباحث في بنية التكوين الفني تقنيات متنوعة من تقنية التلصيق ، لتجسد مفهومها الخاص وليست تقنية للإفادة بأهمية اشتغالات ما يمكن الاستفادة منها لا عطاء الدهشة للمتلقي التي تم اظهارها في السطح التصويري مع ما تحتويه من مشهد يوثق ذلك لمرحلة تاريخية مهمة لحضارة وادي الرافدين ، على وفق بناء غير مألوف تقنيا وادائيا الذي تتشكل من الصاق صور والوان تعتمد التحديث، يحمل لنا هذا العمل نصا مليئا بالرموز والاشكال المجردة المبسطة لأشكال صورية دلالة على قوة الحضارة الاشورية والنظام السائد فيها الذين يقفون وراءه ضد كل ما يسلب حقوق الاخرين وهذه المطابقة الرمزية لحركة الاشخاص دلالة على هيمنت صورة القوى الاشورية في ذلك الوقت في النصف الاسفل من اللوحة ، ليظهر الصورة الاشورية وخطابها المهيمن في ظل حركة الاشخاص اللونية باللون الاسود والذي يرمز الى الايادي وحركة المسير التي تمول القوة العظمى لهذا المكان.

رسم الباحث في النصف الاعلى اشكالا مبهمة بالوان وبانفعالات مختلفة كان القصد منها قوة الباحث للتصدي الحاصل ذاتيا وفكريا ليرمز الى هيمنة هذه الحضارة على بقية الاشكال كونه منذ القدم تمتلك قدرات على القوة والشجاعة والهجوم على كل من يطاول الاعتداء عليهم ومن هذه الصفات اعتبر الباحث اشخاص هذا الشريط الواضح في العمل رمزا على القدرة وعلى المناورة واختراق حواجز الآخرين وهذه كلها صفات الشجاعة الذي يمتلكها الاشوريين للسيطرة على الاخرين اما اللون الازرق الغامق في اللوحة المائل إلى الأسود إلى الغموض والمأساة والهجومات التي تعرض الاثار الاشورية إشارة بتقنية الصق الحرق وما يخلفه الحرق من دمار. نشاهد العمل يعبر عن ترتيب للوحدات على مستوى واحد، كما التأكيد التسطيح في عبر تجاذبات للسطوح يتعمد احداثها لأنه عارفاً بمدى فاعليتها على السطوح باللصق والحك والحرق، كما استخدم ألوان مضيئة كـ (الاصفر والاحمر) كحالة اخرى لجذب السطوح الى الامام ولم يتوقف عند هذا الحد بل تجاوزه الى خروج اثر (شعار الشمس) بلون ابيض في داخله الالوان رمز اليها بالخير والسلام والعطاء وهي محاولة الخروج من نفق الظلام المتسلط على هذه الحضارة والخروج الابداع الذاتي الذي أبدعه الفنان الاشوري ومحاولة النهوض والتسلط والقوة ورفضه القاطع للظلم المتسلط على رقاب الافراد من موضوعه التعبيري الرمزي أو الاشارة الدلالية داخل حدودها من المستطيل(العلوي) ليؤكد تعامد المشهد وكسر حالة الخطوط الهندسية لخلق اختلافات في ايقاعات الخطوط.

أنموذج (٣)
اسم العمل: حروفيات
الخامة: مواد مختلفة على بورد خشب
سنة الانتاج: ٢٠٢٦م
القياس: ٦٠×٤٠ سم
العائدية: الباحث

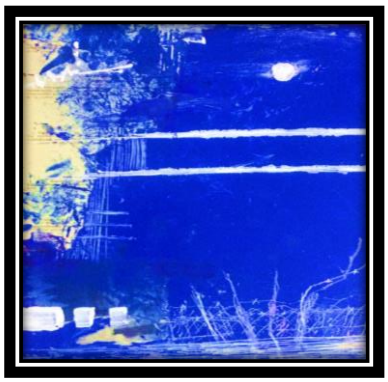
التحليل:

ان العمل الفني هو اشكال متكرر متداخلة مع بعضها وسيادة اللون الاسود الواضح مع سيادة ثانوية الاخضر شغلت تميزا الأكثر في العمل كما نلاحظ ان الباحث أحدث تكوين من الحروف في اعلى اللوحة بلون احمر ونلاحظ هناك مربع في وسط العمل الفني بلون بني فاتح وفيه بعض الكتابات باللغة العربية في مساحة كبيرة واضح وسط اللوحة، حيث قسم الباحث اللوحة الى نصفين متساوي بغض النظر عن تمازج الألوان. في تكوين بين الرسم والخط العربي، كانت الغاية تهدف الى خلق فضاءات داخل وخارج العمل الفني، فنلاحظ الفضاء الخارجي يخترق جسد النص البصري

تعد اللوحة عن ذلك التمسك الشخصي الذي اعتمدت عليه الانسانية ، جسد الباحث دلالة فكرية على اهمية العمل بها في هذه اللوحة التي تمثل الانفعال المباشر اثناء عملية التنفيذ يتحول فيها الاشكال الجمالية الى مضامين فكرية بتداخل الحروف العربية بالإيقاعات الخاصة بطبيعة العمل الحاصل – بوجود إيقاعات سماوية بخلفية العمل الملون باللون الاخضر – تبدو وكأنها جميعها، تطلق العنان والتقرب الى الله تعالى من التوحيد بين صفوف المسلمين لتوحي رسالة موثقة موحدة لجميع المسلمين ، وخاصة الكتلة الحاصلة في وسط العمل التي تحمل كتابات من القران الكريم ، فتتردد أصداؤها في ذلك الوجود الكبير المحيط بها. اكد الباحث قيم العلاقة بين الداكن والمضيء على مستوى اللون، والانسجام على عمل علاقة أخرى مع العتمة والضوء على المستوى الفني كأنه سعى عبر تكريس العتمة واللون الداكن في مكان ما من اللوحة، واللون الاخضر ووضعه في مركز اللوحة، مقترحة ترجمة لونية تعمل على التضاد اللوني الجريء بينه وبين الأحمر وبين الاسود في المنطقة وإبراز جمال الاحرف والآية القرآنية ، من حيث يمكن أن يمنح اللون البني المائل للبياض الأبيض دلالته للسلام مثل حضور الأسود دلالة على الحروب وكل هذا يحدث من دون أن يغيب الهرموني أو التناغم اللوني الذي ترفل فيه اللوحة.

استخدم الباحث تقنية الدعك واضافة لتقنية اللصق من حيث وضع الورق الأكثر وضوح باللوحة في وسط العمل ثم إضافة اللون الاخضر دلالة على الفتائل الاسلامي وبعدها الأسود لشغل الأكثر مساحة كون الموضوع يحمل في بنائية أفكار تجريدية مترابطة من خلال الاحرف المبهمة في الجزء الأسفل ، ترتفع إلى أعلى في توازن وتكرار مكتسحة الظلام بقوة متفاعلة كما لو أنها تنجذب الى الاعلى في تكوين صوفي جمالي لتتحول فيه القطعة الملصقة الى جزء ضمن كل عمل فني ينظر اليه بوصفه أحد العناصر المكونة للعمل الفني دون ان تكون له استقلالية ما او فرادة شكلية، اذ يصبح الشكل المضاف جانباً جمالياً يدعم ما يحيطه ويعزز ما يحيطه به بعلاقة جمالية متبادلة، ينتج منه العلاقة المترابطة بالفن الاسلامي في لوحة تجريدية خاصة به يصوغ رؤيته الفكرية بالأيمان المطلق لله تعالى وبالعلاقات الصادقة الغير مزيفة بين الانسان وربه وإظهار الاختلاف بين الباطن والظاهر ففي الوقت الذي يوحي الشكل العام للوحة بأن كل لون من ألوانها يحتفظ بحدوده الخاصة بعيداً عن الوان الأخرى، سرعان ما يكتشف المتلقي أن الأسود يكاد يختفي وراء الألوان كلها، وتتبدى منه احرف غائرة لها معنى خاص بروحية الفن الاسلامي لكنها تكفي لتقول إن كل الألوان لم تعد نقية، ولا صافية، بل خالطتها الحروف بالأحمر الغامق وكأنه –على

الرغم من انه في منطقة باردة بلون اخضر – الا انه امام محاولة لإنجاز دراسة فنية في تقنية اللون، والبحث عن ذلك التناغم الذي يصنعه اقتران الألوان في طرائق مختلفة، لكن اظهار الاحرف التي تحيط بالعمل ، وأحجامها المتفاوتة، وطريقة توزيعها، والتنوع في ألوانها ، كل هذا وغيره يجعل الباحث يغوص في رسالة جمالية بين الألوان والأشكال واظهار البعد الجمالي لها .



أنموذج (٤)

اسم العمل: وجة اخر للاجرام

الخامة: مواد مختلفة على بورد خشب

سنة الانتاج: ٢٠٢٦م

القياس: ٧٠×٧٠ سم

العائدية: الباحث

التحليل:

يتألف العمل الفني من مجموعة وحدات بصرية التي تتوزع بشكل متناسق واعطت العمل البعد الرتيب مثل استخدام مساحات لونية بلون الأزرق التي وزعت بشكل متناسق من القاعدة حتى نهاية العمل، في الجزء السفلي منه يتمتع بقاعدة من الحك والرسم لخطوط التي وضعت على شكل عشوائية لربط مفردات الموضوع ولكي تعطي ثقل مادي على سطح العمل مع وجود خطين عرضية وسط العمل ودائرة توسطه بلون الأبيض. مع لصق قطعتين من الورق اعلى وأسفل العمل الفني.

شكل اللون عن مساحة فضائية تامة التغطية اللونية وفضاءات إيهامية ناتجة عن تقارب الخطوط المتوازية أو التباييني بالقيم اللونية الفاتحة والغامقة. وجاء اتباع التوازن داخل المساحة ليشكل فعلاً سيادياً لتحقيق عمق للون الأساس إلى فضاء الشكل، من خلال الخطين في وسط العمل الفني قد تكون رمزية للقنابل الدخانية، لكن في عموم نظام التكوين هو العزل المكاني الذي حصل أسفل العمل باستخدام تقنية الصق وقلع اللصق مع تقنية الحك لتكوين الخطوط أسفل العمل الفني ليكون هالات دائرية رامزة للمكان ومن خلال الجو العام للون الأزرق في دلالات الموحية للأجرام للسلطة الذي حدث بالمكان.

استخدم التنوع التقني لإظهار علاقة فنية من خلال التأكيد على التباينية اللونية التي احتوتها العمل الفني في درجتي الأزرق والأبيض ثم ككل مع الفضاء الذي شغل الجزء الأعلى والذي أريد من خلاله تأكيد تقنياً على (اللون) والقيم اللونية الموجودة في العمل الفني باستخدام (البسري) التي عولجت فنياً، ثم إحداث تباين لوني ما بين الخطوط والفضاء الداكن، ما أثمر عن تنوع ملمسي سببه تقنية المعالجة (تقنية الحك).. فإن الصفات المظهرية الأخرى ضعفت ولم تؤد غرضها المطلوب.. إن استثثار التباين بين القيم اللونية هو الأكثر تحقيقاً للتقنية الجمالية واستخدم الباحث لصق الورق المقطع تقنية قلع الصق. كان لاستخدام التباين اللوني وتعزيز الصفة التضادية الدور الأكبر في العمليات التشكيلية ولم تحدث معالجات فنية تؤكد حال التنوع ما عدا التأكيد على ملمس الخامة، وإظهاريه الخطوط بشكل عشوائي بتكوين أشبه بالأسلاك الشائكة باستخدام الحك

أنموذج (٥)

اسم العمل: رحلة الملك

الخامة: مواد مختلفة على كارتون

سنة الانتاج: ٢٠٢٦م

القياس: ٨٠×٤٠ سم

العائدية: الباحث

التحليل:

قسم الباحث العمل الفني الى ثلاث اقسام غير متساويين القسم الايمن وهو القسم الصغير باللون الاسود وفيه اشكال مبهمة وفي الاعلى هناك خطوط بيضاء والقسم الاكبر هي صورة كبيرة وفيها شخص مع بعض التكوينات العشوائية وبعض بقع محترقة بلون اسود وبعض الخطوط بلون ابيض جسد فيه الباحث بعض الرموز والقسم الثالث لون باللون الاسود وفي وسطه من الاعلى الى الاسف لصق صورة لكتابات تخضع لمجال كبير من القسم الثالث وبعض الالوان باللون الازرق واقسام محترقة. من خلال تكوين العمل الفني المشبع بالتكوينات والاشكال وبالرموز والمفردات الحاملة للمعاني حيث ان الباحث اكد في موضوع هذا اللون الاسود لو الاخضر وجود اشكال من الاشخاص المشردين عن القانون الذين أرادوا اسقاط الحضارة اي حضارة وادي الرافدين اجاد الباحث بطبيعته التفكير والمتمسك بالمجتمع وأساليبه بصوره الواقعية وتاريخه العميق مؤكداً على قوانين رمزية اكد فيها بشكل وآخر على الزمن الرافض للتدمير والمساس بقم الحضارة العراقية مجسدا الضوء في اعلى المستطيل ذو الخلفية الخضراء والملون باللون الابيض دلالة فائقة على سلامة الحضارة من الطامعين محققا من خلال السلام والصفاء الروحي للحضارة الرافدنية ممتزجة بخيالات الترابط الوثيقة بين مرجعيات فكره وجماليته ومدلولاته الحسية والفكرية من خلال التضاد اللوني في العمل الفني.

وزع الباحث عناصر مشهده الدلالي وفق علاقات من الاشكال الممزوجة والمتداخلة بدلالته الفكرية والتاريخية ما بين الحدث والفكرة برموز حضارة وادي الرافدين والتمسك للمستعمر بهذه الرموز الدالة لأحياء التراث الحضاري لأنه جزء من هوية الفرد والمجتمع من خلال قطعة الجرائد التي تفصح للعنان والمتلقي عمق الحضارة وتوثق التاريخ المظلم لتلك الزمر الخارجة عن القانون حيث وزعت عناصر ومفردات السطح التصويري وفق علاقات حداثوية، هذه الاشكال قد استلهمها الباحث من خزين العلامات الدالة على علاقات تعتمد التراث والموروث في ذاكرة الباحث ، وكما حققها بلغة ترفض الظلم والاضطهاد الحاصل علة الحضارة العراقية حيث نشاهد ان الباحث استحضر الموروث الحضاري من خلال شكل شخص حضاري بحركة يديه وما يحمله من ادوات على كتفه للدفاع عن معتقداته التاريخية والتي توحي الصورة عن رفض التسلط الذي تفرضه العصابات الخارجة عن القانون ولهذا كانت خطابات الباحث في هذه اللوحة للإشارة الهادفة الدفاعية والتأصيل دون الانجرار للظلم تحت اي مبررات للاحتفاظ بالهوية وعدم الانجرار وراء مبادئ الخارجين والطامعين .

مثّل الباحث التلصيق والحرق الذي تعرضت له الحضارة العراقية رؤية أكثر شمول وفلسفة للواقع الراهن من خلال امكان التأويل والتعبير بصيغ واقعية ورمزية كونه أكثر ملائمة للواقع البيئي المعاصر لما يحمله في بنيته من شواهد مادية .وبذلك اعتمد من خلال الشكل والمضمون احداث فكره في تكوين اشكاله قيما جمالية مجسدا فيها تقنية الالصاق والحرق ليخرج العمل الفني واضح المعاني في محاولا التعبير بالمعنى الصوري محولا الواقع الى رموز مختصراً لها مرجعيات تاريخية واجتماعية رافضه للأخر والى التدخلات الخارجية للتخريب للوعي الثقافي والحضاري بحدود المكان والزمان جاعلا حيزا بصريا واسعا وكبيرا في ذهنية المتلقي برفضه الاعتداء على تاريخ عريق مثل الحضارة العراقية.

أنموذج (٦)
اسم العمل: ١٠/٢٥
الخامة: مواد مختلفة على ورق
سنة الانتاج: ٢٠٢٦م
القياس: ٦٠×٦٠ سم
العائدية: الباحث

التحليل:

نشاهد في هذا العمل الفني مستطيلًا لون بألوان الاسود بمساحته المختلفة في اللوحة، وفي الجهة اليسرى في الاسفل هناك لون ازرق وفي اعلاه قطعة من اللون الاحمر وبكتلة لونية جريئة ذات امتدادا عمودي ومنسجمة فيما بينها تحمل صيغة تشاؤمية ونشاهد في الوسط تكوين مستطيلات الشكل منفصلة بخطوط بيضاء والشكل يشبه بناية محترقة قد اكلتها النيران فتشكل العنصر الجوهري للحدث في تكوين الخطاب التشكيلي الذي جسده الباحث في المساحة التصويرية. ونشاهد في اعلى وسط اللوحة بقع لونية لون باللون الابيض الواحدة فوق الاخرى.

استخدم الباحث في هذه اللوحة تقنية الصاق الورق مع الألوان الكثيفة من ضربات فرشاة قوية، وجريئة، مصورا فيها هيجان غضبه الثائر، الذي تتدافع أمواجه بتقنية مظلمة ومرتعدة ، مما جعل الفضاء مغلقاً على الرغم من أن المكان عبارة عن تجريدات لونية ، وحرف الأشكال بتعبيره عن اهمية المضمون وتلاؤمه مع الشكل ، وجعل الزمان غير متعين، ويبدو على المكان حالة عزلة وتنافر مع المجتمع الذي يعيشون فيه، ويعانون منه الويلات من عصف الدمار او التخريب الذي ادى الى حرق المكان، فضلا عن هذا ليعبر عن فكرة التسلط والظلم وما خلفه من اوجاع على المجتمع، أي أن الدولة ليست ذات جدوى لإنقاذهم وانتشالهم من حياتهم المأساوية ، لقد أراد إدانتها بلون الاسود الذي طغى على مساحة اللوحة .

ان الاشكال التي رسمها الباحث في لوحته فيها هو شريط يحكي قصته الواقع المرير المدمر حول المعضلات المتلاصقة عن سلطة كل ما هو متخيل، ينتج على مستوى كبير قضية التقيد بالواقع المهيمن، ضمن حالة الحقيقة . من هنا نجد ان اللوحة تمثل مشهد الصورة في عوالم من القسوة واضطهاد المتظاهرين ، وليعود بشكل ملحوظ، لتعبير الفلسفي في خضم الدور التاريخي الخاص لحرية الأجساد والتشكيلات الفنية في كل خلق بشري، ولا تخفى علينا رمزية اللون الاحمر الذي جسده الباحث في عمله فهو يرمز الى الدم والنار انها دموية الظلم في كل مفاصله وخطوط لونة باللون الأخضر أشبه بإشارة (ليزر ضوئي) القناص لقد رسم الباحث لوحته بأشكال محترقة تلتهب من آثار الدمار لكل شيء امامه وذلك حتى يصبح الجحيم الموجود خلف ذلك العالم المرئي مرئيا، وهنا يتوقف العالم المرئي عن الظهور، ويظهر بدلا منه عالم داخلي (ذاتي) يرفض التسلط والظلم من خلال اللون الاسود الي يرمز الحزن ومقابله البقع اللونية البيضاء واحدة تلو الاخرى معادلة الى ولا ننسى اللون الرصاصي الممزوج مع بقية العمل انه لون محايد على المكان لا نرى في اللوحة اي نظرة تفاؤل ولا اي لون مفرح انه يعلن حالة الحزن والتسلط في وطننا الجريح .

يركز الباحث في عمله على هيمنة المادة التي يشتغل عليها، فلم يعمد على التجربة اللونية التقليدية فقط بل تعدى ذلك الى تجربة مواد جديدة دخلت الى مجال العمل من خلال التجريب على السطح البصري، حيث شكلت المواد الاستثنائية في تجربة الباحث مثل اللصق والطباعة واستخدام الالوان النفاثة (السبري)، حيث نوع سطحه البصري من الإظهار وبشكل متناوب ما بين السطوح الطباعية والسطوح المنفذة بطريقة التبقيع اللوني واختزال المساحات اللونية عبر احداث فارق من التكنيك.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

اولاً: نتائج البحث:

١. تتحول القطعة الملصقة الى جزء ضمن كل عمل فني ينظر اليه بوصفه أحد العناصر المكونة للعمل الفني دون ان تكون له استقلالية ما او فرادة شكلية، اذ يصبح الشكل المضاف جانباً جمالياً يدعم ما يحيطه ويتعزز ما يحيطه به بعلاقة جمالية متبادلة.

٢. استطاع الفنان من خلال الشكل والمضمون ايجاد علاقة جديدة بين العمل الفني موروثة الحضاري عن طريق الالصاق على اللوحة بذاته وليس نقلاً له. وهذه الحالة جديدة بالنسبة للعمل الفني على اختلاف مراحله التاريخية.

٣. تعامل فن التلصيق مع العناصر التصويرية بما يمنحها قيمة أكبر ودوراً جمالياً مغايراً لطبيعة تشكيلها في الاتجاهات الفنية وبخاصة عنصر الملمس من خلال الخامات الفنية المختلفة الملامس التي اضيفت على السطح التصويري لتحقيق نسق بنائي أكثر تنوع وأكثر اقتراب من المدركات الرؤيوية المعاصرة.

٤. اتخذ عنصر الشكل مظاهر شكلية تستمد قوامها من الخامات المضافة نفسها، اما عنصرا الخط واللون فقد اكتسبا وجودهما بفعل الجهة المنتجة للخامة وليس الفنان الذي كانت وظيفته الجمع بين هذه الخامات في حيز لوحته عن طريق الخبرة والتجريب

٥. مثّل التلصيق رؤية أكثر شمول وفلسفة للواقع الراهن من خلال امكان التأويل والتعبير بصيغ واقعية ورمزية وتكعيبية وسريالية في الوقت نفسه. كونه أكثر ملائمة للواقع البيئي المعاصر لما يحمله في بنيته من شواهد مادية من العصر الذي نعيش.

٦. عزز التلصيق العلاقة بين الفنان والمتلقي، كونه استعان بوسائل الثاني المادية والوظيفية في تشكيل عمله، وصار أكثر اهتماماً بالكيفيات التي تحول الخامة العادية والمألوفة الى عمل فني مبتكر.

٧. من خلال تقنية (الورق الممزق) اخرج الباحث عمله الفني، نموذج (١ ،٣ ،٤ ،٥) لتنصهر القطعة الورقية الملصقة في اتجاهه الفكري والجمالي الذي قلص بمناخه الموحية بالماضي والقدم من الاثر الشكلي للملصقة، بتقية الورق المدعك، في نموذج (٣، ٤، ٥).

٨. يؤكد الباحث على اهمية الجانب الشكلي للعمل الفني مبتعداً عن التأويلات الفكرية والفلسفية التي قد ينطوي عليها العمل، ليحقق من خلال التلصيق وبتقنيته قلع اللصاق وفي نموذج، (١، ٤ ،٥)

٩. هناك حضور لأثر الإرهاب والحرب وتوثيقها في العمل الفني يعمق عند المتلقي الحضور الذهني والانساني اللذين يتمتع بهما الفنان في ادراكه لمحيطه وامكانية التعبير عنه، نراه من خلال التلصيق على حد سواء. عن طريق الورق المقطع والحرق ، في نموذج (١، ٢، ٥ ، ٦)

ثانياً: الاستنتاجات:

من خلال النتائج التي ظهرت يستنتج الباحث الاتي:

١. تأثر الفنان العراقي المعاصر بالموروث الحضاري الرافديني.

٢. استخدام سمات فنية وجمالية لفن العراق القديم في اعمال الرسم العراقي المعاصر.

٣. تأثر الفنان بمحيطه البيئي واظهارهما بأبعاد جمالية في بنية العمل الفني بتقنية التلصيق.

الاحالات :

(١) البستاني، بطرس: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)،المجلد التاسع، مكتبة لبنان ، ص٨٩١

(٢) البستاني، بطرس: محيط المحيط ، المصدر السابق ، ص ٨٩٣

(٣) البعلبكي. منير. المورد (قاموس انكليزي-عربي)، دار العلم للملايين. بيروت ١٩٩٧. ص١٩٢.

(٤) المطيع، منذر: الحداثة في الفنون التشكيلية ، دائرة الفنون والاعلام ،المركز العربي للفنون ، الامارات العربية المتحدة ، ٢٠٠٩، ص٤٣

(٥) لويس ، معلوف : المنجد في اللغة والاعلام ، ط٤،المكتبة الشرقية ،بيروت لبنان ، ٢٠٠٧ ، ص١٣٤.

(٦) أنيس، إبراهيم ،وآخرون: المعجم الوسيط ،ط٤،ج١، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٤، ، ص٦١٠.

(٧) رمضاني ،مصطفى: توظيف التراث واشكالية التأصل في المسرح العربي،المجلد١٧،عالم الفكر، الكويت، ١٩٨٨، ص٧٩.

(٨) سعيد، مؤيد : التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٩٣، ص١٢.

(٩) ستولنتيز ، جيروم : النقد الفني ، تر: فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص١٩٩.

(١٠) ستولنتيز ، جيروم : النقد الفني ، المصدر السابق ، ص٣٥٣.

(١١) برتليمي، جان : بحث في علم الجمال ، ترجمة :أنور عبد العزيز ، مراجعة :نظمي لوقا ، تقديم: سعيد توفيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١١ ، ص ١٨٧

(١٢) ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ت: فارس متري، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٥ ، ص٦٥.

(١٣) ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، المصدر السابق ،ص٦٣.

(١٤) عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨٥، ص٤٢.

(١٥) المطيع ،منذر:الحداثة في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص٤٠

(١٦)Brigadier, Anne:Collage a complete guide for artists, Watson-Guptill ،١٩٧٨. P. ٧.

(١٧) المطيع ،منذر : الحداثة في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق، ص٤٢

(١٨) ريد، هربرت: الفن والمجتمع. المصدر السابق. ص: ٦٥.

(١٩)Brigadier. Op. Cit. p. ٨.

(٢٠) فراي، ادورد: التكعيبية، ت : هادي الطائي ،دار المأمون للترجمة والنشر ،العراق،٢٠٠٦ ، ص ٦٨.

(٢١) جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون، (الدوافع النفسية الفكرية وراء الاتجاهات الحديثة)، ط٢، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص٥٥.

(٢٢) روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم . ت: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٥١.

(٢٣) منذر المطيع : الحداثة في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق، ص٤٤

(٢٤)Brow . ibid. P.١٨.

(٢٥) روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ،المصدر السابق ،ص١٥٤

(٢٦) فراي، ادورد: التكعيبية، المصدر السابق . ص: ٧٧.

(٢٧)Brow. Op, cit. P.١٦.

(٢٨)أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت،١٩٨١، ص٢٣٧.

(٢٩) منذر المطيع : الحداثة في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق، ص٤٥.

(٣٠) الشوك ، علي : الدادائية بين الامس واليوم ، المؤسسة التجارية للطباعة ، دار النشر ، بغداد ، ص١٠٠.

(٣١)Brigadier. Op. Cit. P.٧٥.

(٣٢) ريد،هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت : لمعان البكري، مر: سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٩،ص ٥٦ .

(٣٣) ريد،هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص ٤٨.

(٣٤)باونيس ،آلان: الفن الاوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٦٣.

(٣٥) آلان ، باونيس. الفن الاوربي الحديث . المصدر السابق ، ص ١٦٧.

(٣٦) فراي ، ادوارد : التكعيبية، المصدر السابق ، ص ٢٦٥.

(٣٧) الشوك ، علي . الدادائية بين الامس واليوم . المصدر السابق ، ص ٩١.

(٣٨) فراي ، ادوارد : التكعيبية ، المصدر السابق ، ص ٤٠.

(٣٩) نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، سلسلة الفكر المعاصر، ١٩٩٤، ص٤.

(٤٠)Brigadier. op. cit. p.١١.

(٤١) نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق ، ص١٥١

(٤٢) فراي ، ادوارد: التكعيبة ، المصدر السابق، ص٤٩.

(٤٣) نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث. المصدر السابق. ص١٤٢.

(٤٤)Brigadier. Op . cit. p١٢.

(٤٥) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق. ص٥٥-٥٦.

(٤٦) فراي ، ادوارد : التكعيبة ، المصدر السابق. ص٥٣.

(٤٧) مولر، جي أي وايلغي فرانك: مئة عام من الفن الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد ،١٩٨٨، ص٧٩

(٤٨)مولر، جي أي وايلغي فرانك: مئة عام من الفن الحديث، المصدر السابق ص٩٤.

(٤٩) فراي ، ادوارد : التكعيبة ، المصدر السابق. ص٥٦.

(٥٠) مولر، جي أي وايلغي فرانك: مئة عام من الفن الحديث، ،المصدر السابق، ص٨٠

(٥١) نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، ص١٨١.

(٥٢) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص ٢٥٨.

(٥٣) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص ١٦١.

(٥٤) امهز ، محمود: التيارات الفنية المعاصرة ، ط٢، شركة المطبوعات ، بيروت ،لبنان، ٢٠٠٩، ص ٢٧٠.

(٥٥) الان ،باونيس: الفن الاوربي الحديث، المصدر السابق، ص٢٣٨.

(٥٦) امهز ، محمود: التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق، ص٢٩٢.

(٥٧) كامل ،عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص٥.

(٥٨) آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، المصدر السابق ، ص ١٧٣.

(٥٩) محسن، قاسم : فائق حسن ذاكرة اللون، مطبعة الجواهري، بغداد، ٢٠١٦،ص ٢٩١.

(٦٠) محمد ، بلاسم: عزلة الفن في الثقافة العراقية ، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ،د.ت ، ص٢٠٨.

(٦١)الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الفنون ، بغداد، ١٩٧٢، ص ٥٨.

(٦٢) محمد، بلاسم : عزلة الفن في الثقافة العراقية ، المصدر السابق ، ص ١٢١

(٦٣) الشيباني ،ثامر : المرجعيات الفكرية للشكل الهندسي في الرسم المعاصر،دار صفا للنشر والتوزيع ،عمان ، ٢٠٢٠ ،ص ٢٣١

(٦٤) داود، ثامر: محمد مهر الدين عظيم (حياة ،فن ، نقد)، مطبعة النظائر للطباعة والتصميم، ٢٠٠٣،ص١٧.

(٦٥)محمد ، بلاسم: عزلة الفن في الثقافة العراقية ، المصدر السابق ، ص٢١٧.

(٦٦) -------،علي المهرج: فاخر محمد صيرورة التشكيل وبقاء الأصل، صحيفة المثقف ،العدد (٤٤٠٩) ،٢٠١٨/١٠/١ ، ص٨.

(٦٧) المعموري، مازن: كاظم نوير الغصن الذهبي في الرسم العراقي المعاصر، تموز طباعة نشر توزيع، دمشق ،٢٠١٢، ص٧٥.

(٦٨) الربيعي ،طه خضير: اعلام الفنون في كربلاء ،مكتبة الحكمة للطباعة والنشر ،كربلاء ،٢٠١٢،ص٣٨

(٦٩) محمد العبيدي : اسعد الصغير يعلق لوحته على عمود كهرباء

المصادر :

١. أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط٢، شركة المطبوعات، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩.

٢. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠–١٩٧٠)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٣. أنيس، إبراهيم، وآخرون: المعجم الوسيط، ط٤، ج١، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٤.

٤. آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق.

٥. باونيس، آلان: الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.

٦. البستاني، بطرس: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مكتبة لبنان.

٧. البعلبكي، منير: المورد (قاموس إنكليزي–عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٧.

٨. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، تقديم سعيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ٢٠١١.

٩. Brigadier, Anne: Collage: A Complete Guide for Artists, Watson–Guptill, ١٩٧٨.

١٠. جرداق، حليم: تحولات الخط واللون (الدوافع النفسية الفكرية وراء الاتجاهات الحديثة)، ط٢، مؤسسة نوفل، بيروت، ٢٠٠٠.

١١. داود، ثامر: محمد مهر الدين عظيم (حياة، فن، نقد)، مطبعة النظائر للطباعة والتصميم، ٢٠٠٣.

١٢. رمضاني، مصطفى: توظيف التراث وإشكالية التأصل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، ١٩٨٨.

١٣. روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

١٤. ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥.

١٥. ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة لمعان البكري، مراجعة سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.

١٦. سعيد، مؤيد: التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٩٣.

١٧. ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.

١٨. الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بغداد.

١٩. الشيباني، ثامر: المرجعيات الفكرية للشكل الهندسي في الرسم المعاصر، دار صفا للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٢٠.

٢٠. عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

٢١. فراي، إدوارد: التكعيبية، ترجمة هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، ٢٠٠٦.

٢٢. كامل، عادل: التشكيل العراقي (التأسيس والتنوع)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.

٢٣. لويس، معلوف: المنجد في اللغة والإعلام، ط٤، المكتبة الشرقية، بيروت، ٢٠٠٧.

٢٤. المعموري، مازن: كاظم نوير (الغصن الذهبي في الرسم العراقي المعاصر)، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.
٢٥. محمد، بلاسم: عزلة الفن في الثقافة العراقية، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين.
٢٦. محسن، قاسم: فائق حسن (ذاكرة اللون)، مطبعة الجواهري، بغداد، ٢٠١٦.
٢٧. المطيع، منذر: الحداثة في الفنون التشكيلية، دائرة الفنون والإعلام، المركز العربي للفنون، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٩.
٢٨. مولر، جي أي وايلغي فرانك: مئة عام من الفن الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٨.
٢٩. نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث، ترجمة رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، سلسلة الفكر المعاصر، ١٩٩٤.
٣٠. الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون، بغداد، ١٩٧٢.
٣١. الربيعي، طه خضير: أعلام الفنون في كربلاء، مكتبة الحكمة للطباعة والنشر، كربلاء، ٢٠١٢.
٣٢. ـــــ، علي المهرج: فاخر محمد (صيرورة التشكيل وبقاء الأصل)، صحيفة المثقف، العدد (٤٤٠٩)، ٢٠١٨.
٣٣. محمد العبيدي: أسعد الصغير يعلق لوحته على عمود كهرباء