المكان في أعمال الفنانين نوري الراوي وسعد الطائي

(دراسة مقارنة)

عدي فاضل عبد الكريم

ملخص البحث

شكل تحول البيئات المحيطة بالإنسان والمعرّفة بمصطلح (المكان) وسيطاً ضاغطاً في تشكيل صور الوعي والمعرفة الإنسانية وملامح الفكر والثقافة، وتحول في نظم وسياقات المجتمعات البشرية، الأمر الذي قاد إلى تغيير في إيقاع الحياة بأكملها. وتبعاً لذلك فقد يشفّر المكان على وفق هذه المعطيات عن مدلولات سيكولوجية، تؤدي إلى إحساس الإنسان بالتجانس مع المكان بانساق مختلفة. ومن هنا تتمثل مشكلة البحث عند محاولة الوقوف على كيفية تداول الفنان العراقي لمفهوم المكان، وبالتساؤل عن كيفية اشتغال المكان في الرسم العراقي المعاصر ضمن بعده المرجعي، وآليات الإظهار. عن طريق دراسة مقارنة بين أعمال أثنين من الفنانين، ممن شكل عنصر- المكان محوراً جذرياً في أعمالهم، وهم كل من الفنان نوري الراوي، والفنان سعد الطائي. والمكان ضمن معطيات الفكر والثقافة الإنسانية، يمثل المرجعية الحضارية وخصوصية القومية، والفن التشكيلي بعده معطى من معطيات الفكر والثقافة الإنسانية، فهو يحمل للمكان متحولات كبيرة. ومن هنا تأتي أهمية البحث كبعد جديد على مستوى التحليل النقدي في الوقوف على مرجعيات وسمات هذا المفهوم في هوية الفن التشكيلي العراقي. فالبحث يهدف: الوقوف على البعد المرجعي للمكان في الرسم العراقي وسط سياقات المعاصرة، وتمظهره في أعمال الفنانين نوري الراوي وسعد الطائي.

استناداً إلى ارتباط كل من -المعرفة والمكان- بكيان الإنسان ووجوده، لذلك أسست كل من هذه المعارف نظرياتها عن مفهوم المكان، كلاً بحسب معطياتها وتوجهاتها، إذ إن مشكلة المكان من المشاكل الفلسفية التي ما أن توضع ضمن دائرة البحث البسيط حتى تستحيل إلى معانٍ، غاية في التعقيد، وتتفرع إلى مفاهيم أخرى أشد جدلاً من المكان ذاته، إلا أن مفهوم المكان كان أوفر حظاً في حقل الدراسات الفلسفية عموماً، والنقدية والأدبية والفنية خصوصاً، لذلك تحتم الوقوف بدأً على مفهوم المكان، ونظرية المكان في الفن والأدب من منظور جمالي ودلالي، من حيث التعالق الزمكاني للفضاء الأدبي، بفضاء الإبداع. وعلى هذا الأساس وضعت توصيفات عدة لأنواع المكان، المتعالقة مع أهم المفاهيم التي تدخل في جدلية تشكيل المكان ضمن حقل الفنون التشكيلية ومنها: المكان الواقعي، المكان الرمزي، المكان الافتراضي، المكان المتخيل. ومن ثم إلقاء الضوء على آليات تمثل المكان في اتجاهات الفن الحديث (العالمي والعراقي)، الذي تباين من التمثيل الواقعي والرمزي لدلالته الموروثة، وصولاً إلى تغييب المكان أو إهمال صفاته، والتحرر من الهيمنة التي يفرضها تحديده، أو المحاولة للانفتاح في فضاء المكان في العمل الفني الذي يتخطى حدود الزمن والتاريخ.

وبعد تحليل العينات التي تم اختيارها بشكل قصدي، خرج الباحث بنتائج من أهمها: أن المكان تمظهر بمستويات متباينة من التعبير عند كل من الفنان الراوي والفنان الطائي، فأن الراوي كثيراً ما كان يتمسك بالمكان المفترض، بينما الطائي تنقل من المكان المفترض إلى المكان الرمزي إلى المكان المتخيل، والراوي غالباً ما كان يتعالى على واقعية المكان ويحيلها إلى أمكنة لها صفات مثالية، بينما كان الطائي يحيل صفات المثال إلى المشهد الطبيعي ليبدو أنه مرتبط بالواقع. والمكان عند الراوي غالباً ما يعكس جزءاً خارجياً (القرية)، بينما عند الطائي يعكس أجزاءَ خارجية عامة وداخلية خاصة أو ذاتية. ويخلو المكان من كل ما هو انفعالي عند الراوي، فأمكنته مستغرقة بالتأمل، بينما أمكنة الطائي أكثر انفعالاً وحركة من أمكنة الراوي. بالإضافة إلى نتائج عامة شملت مفهوم المكان وعلاقته بخصائص التشكيل للعمل الفني.

Abstract

The Transformation of environments surrounding human which called (place), formed an intermediate compresser in forming awareness pictures, human knowledge, culture and thought features, and changing the systems and contexts of human societies, which led to a change the rhythm of life as a whole. So according to that the place will be encodes according to these data for psychological connotations, lead to human sense of harmony with the place in different manner format, here the search problem lies when trying to detect how Iraqi artist deliberating with the place concept, wondering how to investing place in the contemporary Iraqi drawing within its reference dimension, and showing mechanisms from comparative study for the works of two artists, who formed the place element a radical axis in their works, how are each of the artist Nuri al-Rawi, and the artist Saad al-Tai. And the place within the data human culture and thought, represents civilizational reference and national privacy, and the art dimension is a part of data of human culture and thought. So it carries a great mutants for the place. Hence the importance of research comes to be as a new dimension on the level of critical analysis to detect the references and attributes of this concept in the identity of Iraqi art. So the search aims: to detect referential dimension of place in the Iraqi drawing among contemporary contexts, and showing it in the work of artists Nuri al-Rawi and Saad al-Tai.

Based on the correlation of both - knowledge and place, for that each of this knowledge founded its theories about the concept of place, both according to its data and orientations, as the problem of the place is from philosophical problems which be placed within the circle of simple search

even to be impossible of the same place, but the concept of the place was more fortunate in the field of philosophical studies in general, and monetary and literary and artistic especially, so had to stand starting from the concept of the place, and the theory of place in art and literature from the perspective of aesthetic and semantic, of where correlation between place and time for literary space with creativity space. On this basis, many descriptions developed for the place types, correlated with the most important concepts within the dialectic forming place within the field of fine arts, which are include: real place, symbolic place, assumption place, and imagined place. And then shed light on the mechanisms represent the place in trends of modern art (global and Iraqi), which varied from symbolic realistic representation for inherited significances reaching to absent the place or neglect its recipes and breakdown from domination imposed by its selected, or attempt to openness to the space of place in the work, which skips the boundaries of time and history.

After analyzing the samples that have been chosen are intentional, came researcher outcome of the most important: that the place manifestation different levels of expression at each of the artist Al-Rawi and artist Al-Tai, the Rawi was often clings to supposed place, while Tai moved from supposed place to symbolic place to the imagined place, the Al-Rawi often transcend on the realistic to place and transmit them to places with ideal characteristics, while Al-Tai transmitting recipes of example on the landscape seems to be linked to reality. And the place for Rawi reflects oftenly an externally part (village), but for Tai reflecting external parts and internal (special and private). The place devoid of all that is emotive in Al-Rawi, so its place are rapting meditating, while Al-Tai places are more emotive and movement from Al-Rawi places. In addition to the general results included the concept of place and its relationship with characteristics of the formation of the artwork.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

شكل تحول البيئات المحيطة بالإنسان والمعرّفة بمصطلح (المكان) وسيطاً ضاغطاً في تشكيل صور الوعي والمعرفة الإنسانية وملامح الفكر والثقافة، وتحول في نظم وسياقات المجتمعات البشرية، الأمر الذي قاد إلى تغيير في إيقاع الحياة بأكملها، إنه نقطة تحول جوهرية تبلورت عبرها معطيات الفكر (العقائدية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية،... وغيرها). وتبعاً لذلك فقد يشفّر المكان على وفق هذه المعطيات عن مدلولات سيكولوجية، تؤدي إلى إحساس الإنسان بالتجانس مع المكان، ومنها أحاسيس معلومة، كالراحة والطمأنينة والرهبة والغبطة والسرور التي تولدها أماكن دور العبادة والآثار القديمة والأماكن التي تحمل ذكريات الطفولة وغيرها، وقد تكون غير معلومة في أحيان أخرى. والمكان ضمن معطيات الفكر والثقافة الإنسانية، يمثل المرجعية الحضارية والخصوصية القومية، والفن التشكيلي بعده معطى من معطيات الفكر والثقافة الإنسانية، وفن الرسم العراقي ع لى وجه الخصوص، يتأثث بمفهوم المكان على نحو كبير، نظراً لمدى البعد الفيزيائي للمكان الذي يحمل في طياته متحولات كبيرة، ومن هنا تتمثل للباحث مشكلة البحث عند محاولة الوقوف على كيفية تداول الفنان العراقي لمفهوم المكان، وبالتساؤل عن كيفية اشتغال المكان في الرسم العراقي المعاصر ضمن بعده المرجعي، وآليات الإظهار. عن طريق دراسة مقارنة بين أعمال أثنين من الفنانين، ممن شكل عنصر المكان محوراً جذرياً في أعمالهم، يتساءل الباحث عن الكيفيات الإظهارية لتشكل المكان في أعمال كل من الفنان نوري الراوي، والفنان سعد الطائي.

أهمية البحث

نظراً لما حمله مفهوم (المكان) من اختلافات في الرؤى، فقد أحيل إلى متعالقات مختلفة بعضها فلسفية ونقدية وأخرى علمية. وفي حقل الفنون التشكيلية اتخذ مدلولات عدة، منها جمالية، ومنها ما تؤكد خصوصية الهوية الحضارية والقومية. تأتي أهمية البحث كبعد جديد على مستوى التحليل النقدي في الوقوف على مرجعيات وسمات هذا المفهوم في الفن التشكيلي العراقي، عن طريق نموذجين لهما تاريخ مهم فيه، وكشف جانب من خصائصهما الأسلوبية وهم الفنانان الرائدان نوري الراوي وسعد الطائي.

أهداف البحث

١. الوقوف على البعد المرجعي للمكان في الرسم العراقي وسط سياقات المعاصرة.
٢. الوقوف على تمظهر المكان في أعمال كل من الفنانين نوري الراوي وسعد الطائي.

حدود البحث

تقع الحدود المكانية في كل منجزات الرسم بتقنية الألوان الزيتية للفنانين نوري الراوي وسعد الطائي، والحدود الزمانية هي كل إنتاج الفنانين بين الأعوام (١٩٥٠-٢٠١٠).

الإطار النظري

أولا: مفاهيم المكان في الدراسات الفنية

تناولت العديد من (المعارف الإنسانية) مفهوم (المكان)، استناداً إلى إرتباط كل منهما -المعرفة والمكان- بكيان الإنسان ووجوده، ولذلك أسست كل من هذه المعارف نظرياتها عن مفهوم المكان، كلاً بحسب معطياتها وتوجهاتها، إذ إن مشكلة المكان من المشاكل الفلسفية التي ما أن توضع ضمن دائرة البحث البسيط حتى تستحيل إلى معانٍ، غاية في التعقيد، فكلما حاول العقل أن يدرك طرفاً منها، يجدها قد تفرعت إلى مفاهيم أخرى من العسير حدها، حتى إنها في كثير من الأحيان أشد جدلاً من المكان ذاته، وعندها لا يجد العقل بداً من ضرورة التحري في هذه الجزئيات، التي تشكل بنية نظرية المكان، ومن هذه الجزئيات: الخلاء، والفراغ، والفضاء، واللانهاية، والزمن، والحركة، والثبات، وثبت الموجود، والتخيل، والتصور، والواقع، والافتراض... وغيرها [*].

إلا أن مفهوم المكان كان أوفر حظاً في حقل الدراسات الفلسفية عموماً، والنقدية والأدبية والفنية خصوصاً، وذلك (بالنظر إلى طريقة تشكّل المكان فيها، وما يحمله من دلالات مستوحاة من الصورة الذهنية أو المتخيّلة لكل من الفيلسوف والكاتب والفنان تجاه المكان)[**]، وهذا يشير إلى تعالق مفهوم المكان أو نظرية المكان مع مفهوم الصورة الذهنية أو المتخيلة. وعلى صعيد آخر تبحث دراسات أخرى، عن نظرية المكان، في الفن والأدب من منظور جمالي ودلالي، من حيث التعالق الزمكاني للفضاء الأدبي، بفضاء الإبداع، حيث يتعالق الزمان والمكان بالضرورة، ويتجلى بهما مفهوم جماليات المكان. وعلى هذا الأساس يمكن وضع توصيفات عدة لأنواع المكان، المتعالقة مع أهم المفاهيم التي تدخل في جدلية تشكيل المكان ضمن حقل الفنون التشكيلية ومنها:

١. المكان الواقعي

تشير الواقعية في الفن إلى أنها "مذهب من يطلب من الفن أن يعكس ويعبر عن الواقع وليس عن مثاليات متخيلة"[١]. ويتضح لنا مما سبق، وبالاستدلال عن مفهوم الواقع، أن مفهوم المكان الواقعي في عمومه، يبتعد عن مفهوم الظاهر الحسي، وهذا ما يتفق مع المفهوم الأفلاطوني عن الفن الواقعي، عندما انتقد الفنان الذي يحصر فنه في محاكاة الظاهر وليس الواقع، وأن – الفنان – في هذه الحالة يبتعد عن الحقيقة، إذ "أن ما يهم أفلاطون إنما البحث عن الحقيقة التي تقف وراء الظواهر،...، وأن نقل الفنان للمظهر فيه تضحية بالحقيقة"[٢]، أي بمعنى أن المكان الواقعي في اللوحة لا يمثل الواقع الحسي المتعين بذاته في الطبيعة الظاهرة، إنما هو كشف بصري حدسي عن المكان الطبيعي، أو هو ما يعكسه الفنان حسب تصوره وتعبيره عن ذلك المكان الموضوعي.

---

[*] يراجع : حسن مجيد العبيدي. نظرية المكان في فلسفة أبن سينا، م: د. عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص١٧-٤٢.

[**] يراجع : محمد الخوجة. تجليات المكان في السرد الحكائي العباسي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩.

[١] عبد المنعم الحفني. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٩٢٥.

[٢] محسن محمد عطية. نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، ص ٣٥.

٢. المكان الرمزي

يعبّر المكان الرمزي عن التجارب بوساطة الرمز والإشارة والتلميح بحثاً عن مثالية تملأ الفراغ الروحي. الذي نتج عن التمزق والقلق المتولد من المشاكل السياسية والاجتماعية التي يعيشها الإنسان المعاصر، وهو الأمر الذي أدى إلى ظهور (الرمزية)* كحركة فنية. والرمز لا يخرج عادةً عن طبيعة الوعي الشعبي والثقافة الاجتماعية والدينية. فقد "تشترط جماليات المكان في الفكر الرافديني، مظاهر محسوسة تشير إلى مواقع لها لون عاطفي، وقد تكون مسالمة أو معادية، مألوفة أو غريبة، إلا أنها في جميع الأحوال، خارج نطاق التجربة الفردية. تشعر الجماعة باستمرار بوجود أحداث كونية معينة تضفي على المكان دلالات روحية"[٣]، من هنا أصبح الحيز المكاني للمعبد رمزاً ذو دلالة قدسية، بفعل تضايفه من مدلول حضور الغيبي المقدس وحلوله في المكان.

٣. المكان الافتراضي

إن المكان الافتراضي في العمل الفني، على الرغم من تأثيثه بالمعطيات المنطقية نفسها التي يتأثث بها المكان الواقعي، لكنه يتسم بسمات شكلية مغايرة ذات بنى جمالية تؤسسها دائرة ميكانزمات التفكير الإبتكاري لدى الفنان المنتج، تحت ضاغط الحدس الإبداعي ومرجعيات الصور الذهنية والمتراكم العلمي والمعرفي والمؤسسات الفكرية، التي تعمل على خلق معادلات افتراضية للمكان، يؤسسها الفنان من تلك المعطيات، للدلالة على مكان يفترض منه الإحالة إلى تصورات منطقية ذات طابع جمالي تعبيري عن تلك المؤسسات الفكرية، بمرجعياتها الاجتماعية والنفسية والدينية والأسطورية... وغيرها، ومنه ما نلاحظه وبشكل فاعل في الأدب إذ (أن تصورات المكان في الرواية الحديثة ساعد الروائيين على التحرر من قيود الواقعية والطبيعية، بل أنه جاء ردة فعل ضد هذه القيود)[٤].

٤. المكان المتخيل

الإنسان كائن خيالي ومتأمل، يحاول أن يعيد إنتاج المرئي عن طريق تركيبات لا حسية، وهو يتأسس على مركبات لا تنتمي بوجودها إلى أي من مؤسساتها، حتى وإن اقتربت منها، "ولكن مع ذلك يبقى أن هذا القهر نفسه الذي مارسته المخيلة على الذات، محكوم بغاية بالنسبة إلى مصير النفس بالملكة"[٥]، إذ إن ضاغط فعل المخيلة في تحليله وتركيبه للصور الذهنية لا بد له من إضفاء محايثات تستدعي ملكات الذات – بمرجعياتها النفسية والاجتماعية والدينية والسياسية... وغيرها – إثناء فعل التركيب لهذه الصور، إذ إن "المحتوى الفكري

---

* اتجاه فني ظهر في الأدب علي يد (جان موريـاس) عام ١٨٨٦، بدعوى أنها التسمية الكفيلة بتوضيح المنطق الحالي لروح العصر، فيقول : "إنها تلبس الفكرة شكلاً يدرك"، وفي مجال الفنون التشكيلية، قدمت الموضوع على الشكل ودافعت عن الفكرة، واعتبر (غوستاف مور)، أن (الرمز) قريب من الأنبياء لأنه يجسد المثالية بموهبة نادرة، وعلى الرغم من ذلك لم تتوضح بدقة أطرها العامة. يراجع : محمود أمهز. الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطبعة والتصميم والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٦١.

[٣] زهير صاحب. الفنون السومرية، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، العراق، ٢٠٠٥، ص ٧.

[٤] أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، البيت والسجن والبحر والصحراء في أعمال الروائي الفلسطيني الراحل، عمان، ٢٠٠١ عن : الشرق الأوسط، جريدة العرب الدولية، لاحد ٢٥ ربيع الاول ١٤٢٢ هـ ١٧ يونيو ٢٠٠١ العدد ٨٢٣٧ : http://www.aawsat.com/details.asp?section=١٩&article=٤٣٢٤٦&issueno=٨٢٣٧

[٥] إمانويل كنت. نقد ملكة الحكم، ت: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١٧١.

الكامن، في مثل هذا النوع من الصور الفكرية التأملية، وهنا لا يستند (المكان) إلى حقيقة، بمقدار العلاقة التي يقيمها مع المتخيل أو مع اللاواقع، ذلك أن مجرد الذكرى أيضاً خيال وإعادة خلق"[٦].

ثانيا: المكان في الرسم الحديث

كان (الموضوع الجمالي) عند أهل الفن في بداية عهدهم مرتبطاً ومتعالقاً مع (الموضوع الطبيعي)، فقد رأوا في الفن مجرد محاكاة للطبيعة، وقد كان البعض من الفنانين ضمن المدرستين (الكلاسيكية الجديدة New Classic) و(الواقعية Realism)، ومنهم، (الرسام الفرنسي الكلاسيكي (أنجرز Ingres) (١٧٨٠-١٨٦٧)، الذي كان حريصاً للتمسك بالقواعد القديمة، وعلى إتباع خطى من سبقه من الرسامين، إذ يقول: تطلعوا إلى النماذج – لم يعدل القدماء في نماذجهم، أما النحات الواقعي (رودان Rodin) (١٨٤٠-١٩١٧)، فقد أكد ضرورة التقيد بالأنموذج، حيث يقول: أنا لا أصحح الطبيعة، بل أندمج فيها، وهي تأخذ بيدي، وليس بوسعي أن أعمل بغير نموذج، فالمبدأ الوحيد في الفن هو أن ينقل الفنان ما يراه)[٧].

إلا أن هذا المفهوم – المحاكاة للطبيعة - لم يشكل الرأي الأغلب في ذلك الوقت، إذ إن عصر النهضة المتأخر، الذي ظهر فيه أسلوب (الكلاسيكية الجديدة) وفيما بعد في فترة متأخرة (الواقعية)، كان يعتمد في معايره العملية والجمالية في الأمور الحياتية بصورة عامة وفي الفن بصورة خاصة على الفلسفة المثالية، التي تؤكد أن حقيقة الأشياء تكمن في جوهرها، وعليه فأن القيم الجمالية للأشياء في جوهرها وليس في ظاهرها. وهذا ما يؤكده فناني ذلك العصر – من المعاصرين لمن سبق ذكرهم أعلاه - ومنهم مثلاً: ((كونستابل Constable) (١٧٧٦-١٨٣٧)، الرسام الإنكليزي الذي أشتهر برسمه للمناظر الطبيعية، إذ يقول: "إننا لا نرى أي شيء على حقيقته، ما لم نبدأ بالعمل على تفهمه". أما الرسام الفرنسي (أوجين ديلاكروا E. Delacroix) (١٧٦٨-١٨٦٣)، فقد ذهب إلى أن الطبيعة لا تخرج عن كونها معجماً أو قاموساً، نستفتيها بخصوص اللون أو الشكل الجزئي أو الصورة الخاصة، ولكننا لا ننشد في القاموس صياغة أدبية مثالية نسير على منوالها، فنستوحي الطبيعة دون أن نعدها نموذجاً)[٨].

لقد أدرك (التأثيريون)، أو كما يطلق عليهم الباحثون في تاريخ الفن (ما بعد الانطباعيون Post-Impressionism) أن حياتهم كانت مليئة بالإحباطات والعقبات النفسية، فأرادوا أن تظهر التعابير الروحانية والنفسية في لوحاتهم، إذ بوسعهم تشكيل معالم الوجود المتخفية عن الذات بوساطة الفن التشكيلي، فأكدوا الصفات المميزة للشخصية، وأبدعوا نمطاً جديداً، ذو إنسانية شديدة، دون التضحية بمزايا عالم اللون. فرسموا المكان من وجهة نظرتهم الذاتية وبرؤيا أكثر عاطفية وإنسانية أو كما يراه الفكر لا العين، إذ إن معطيات المكان المادية والحسية تستهلك كل الحواس وبصفة خاصة حاسة (البصر)*، "والبصر المنزه عن الرغبات يطال كل ما له وجود مادي في المكان وما لا يتظاهر إلى بالشكل واللون وإن حافظ على تمامه"[٩]، فحاولوا عبر توجههم هذا إلى

---

[٦] زهير صاحب. الفنون السومرية، المصدر السابق، ص ٥.

[٧] محسن محمد عطية. نقد الفنون، المصدر السابق، ص ٣٥-٤٣

[٨] زكريا إبراهيم. مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ، ص ٤٥.

* تجدر بنا الإشارة إلى تعالقات (المكان) مع الحواس ومنها حاسة (الشم) و (السمع)، فقد أكدت الدراسات السايكولوجية على وجود تعالقات للروائح والعطور والأصوات والموسيقى مع سبل الإدراك الحسي للمكان. يراجع : إيتيان سوريو. تقابل الفنون، ت: بدر الدين القاسم، م: عيسى عصفور، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٢، ص ١٤٤-١٤٦.

[٩] هيغل. فن العمارة، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص١٧.

تطبيق ما ذهب إليه (بودلير) بقوله: "أريد حقولاً ملونة بالأحمر وأشجاراً لونت بالأزرق. فليس للطبيعة من مخيلة"[١٠]، فظهرت في الانطباعية الجديدة (حياة المجتمعات البدائية والفلاحين ومعاناتهم وبؤسهم)، وعادت الموضوعات العقائدية والدينية للظهور مره أخرى، بعد أن غابت في الانطباعية، بتأثير تلك النزعة الإنسانية، "فكان البحث عن الجوهر، عن القوى الباطنة، هو ما سعى إليه غوغان وكابده. فقد أدار ظهره للانطباعيين لأنهم كانوا ينشدون ما حول العين لا مركز الفكر الغامض"[١١].

لقد سعى الفن الحديث إلى تغييب المكان أو إهمال صفاته، وهو تحرر من الهيمنة التي يفرضها تحديده، "إنها محاولة بلوغ الكوني، الكامنة في تهشيم الأمكنة والأزمنة، كي يعرض إبلاغه في كل الأزمنة، إنها محاولة النص في أن ينفلت من حدوده التاريخية، ليعرض ذاته دون محدودية الأرقام التاريخية، بوصفه نشاطاً إنسانياً إبداعياً مستساغاً في كل الأزمنة والأمكنة"[١٢]، وهذا الانفتاح في فضاء المكان في العمل الفني الذي يتخطى حدود الزمن والتاريخ، هو ذاته الذي جسدته تصورات الإنسان ورؤى العقل الجديدة للعلم والكون في العصر الحديث، التي نجدها متمثلة بوضوح في الأعمال الحديثة والمعاصرة ومنها تكعيبية (بيكاسو وبراك) التي يتحرك فها الزمن في زويا المفردات لينفتح المكان في اللوحة إلى فضاءات أوسع، وكان من أهم أسبابها هو التحول في فهم المكان والتعبير عنه في الخطاب الذي ساد، وصولاً إلى التيارات الفنية التي عنت بالتداول المكاني وصياغته، فكان أن قادت الحداثة على سبيل المثال – الفن – إلى استنباط وخلق مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير عن قوى غير مرئية، أو كما يقول (بول كلي): "جعل اللامرئي مرئي"[١٣]، فلقد حاول الفنان تأسيس حلقات وصل بين فضاء – مكان – العمل، بوصفه السطح أو الوسيط الحامل لميكانزمات تفكيره الابتكاري الإبداعي، التي تبثها ذات الفنان، وبين معطيات المحيط – المكان – الظاهري الحسي، فالفنان بفعل الخبرة الناتجة عن التجريب حسب رأي (جون ديوي) يحاول أن (يحقق المتوازنات الجديدة ما بين الإنسان والبيئة التي هي تفاعل زماني مكاني متطور وديناميكي بشكل دائم عند الإنسان)[١٤]. ومن جهة أخرى فأن القيم الجمالية لم تعد تشكل وحدها جل اهتمام الفنان المعاصر، فأن الفن وسط ثورة الفكر المعاصر هذه (لابد أن يكون فناً فكرياً يسعى إلى اكتشاف سر الوجود وسبر أغواره ومعرفة حقيقته وتحليل مكوناته، لا مجرد تأمل هذا الوجود والاستمتاع به، فأنطلق الفنان إلى آفاق وجدانية ونفسية بعيده وأصبح أكثر تلقائية وجرأة وحرية في التعبير، إلى الغوص في أعماق اللاشعور، والمناداة بالحرية المطلقة، وتمجيد الفردية المستقلة، لخلق أشكال جديدة يثبت بها شخصيته ويؤكد فرديته وذاتيته)[١٥].

المكان في الرسم العراقي

إن خصوصية التجربة في (الفن التشكيلي العراقي)، ليست على مستوى الإنجاز فحسب، بل بما تحققه من صدى تخيلي وإيحائي جمالي، إذ بها تنشأ التصورات الجديدة للواقع الماضي، بتأثير الحضارة والمدينة والموروث وبكل ما يمكن أن يجعلنا نفكر بالمجازات البصرية الواقعية، التي استنبطها الفنان من الموتيفات المحلية، فاستخدم

[١٠] محمود أمهز. الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطبعة والتصميم والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٥٣.
[١١] آلان باونس. الفن الأوربي الحديث، ت:فخري خليل، م: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص٩٢
[١٢] زهير صاحب. الفنون السومرية، مصدر سابق، ص ١٢٨
[١٣] محمود أمهز. الفن التشكيلي المعاصر (التصوير)، المصدر السابق، ١٩٨١، ص١٠.
[١٤] نجم عبد حيدر. علم الجمال آفاقه وتطوره، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٠، ص ٤١٥.
[١٥] إيناس حسني. التلامس الحضاري الإسلامي الاوربي، سلسلة عالم المعرفة، ٣٦٦، الكويت، ٢٠٠٩، ص١٣٥.

الأبنية والطرز المعمارية والأبواب والنوافذ وغير ذلك من المواد التي تشكل جزءاً لا ينفصل عن الواقع الواقعي، وأحالها بذات فاعلة وواعية إلى خطابات جمالية وكدوال تشير إلى كون أن "المكان متماهياً مع الذات ويخضع لمنطقتها وخارج وظائفيته المعتادة، إنه يتحول إلى مؤشر شعوري ما يكسب الخطاب وثيقية ينبغي تصديقها بالذات في الأعمال الفنية التي تحدث تصعيداً مبدعاً لصالح ما هو متخيل على ما هو متداول"[١٦]، لذا فقد عملت أعمال الفنانين التشكيلين العراقيين، على تبجيل المشاهد الحسية بما في ذلك (المكان) في محاولة للخروج بمعالجات تنصهر فيها ذاتية الفنان لتكون أقرب إلى ما هو حميمي وعاطفي في حياتنا عندما يغلف الحسي بطابع المثال، أو وما هو سحري وميتافيزيقي من مشاهد، عندما ينصهر الحسي داخل بودقة المثال.

وقد تجسدت هذه الرؤى في الفن العراقي عبر ما تحمله من أفكار (جماعة الرواد) على وفق نظرة تتصف بالإصغاء والحوار مع الظاهرة الاجتماعية والمكانية أكثر من الرؤية العارضة فيقول الفنان (فائق حسن) – وهو زعيم الجماعة – بهذا الصدد (لقد ركزت على المجتمع العراقي بأريافه ومدنه وانساقه، لكني عشقت الطبيعة والأرض وحياة الكادحين)[١٧].

إجراءات البحث

مجتمع البحث

يتضمن مجتمع البحث كل أعمال الفنان العراقي (سعد الطائي)، المنجزة ضمن المدة التي وصفت بحدود البحث في الفصل الأول من هذه الدراسة، (من العام ١٩٥٠ ولغاية العام ٢٠١٠)، وهي مجوعة كبيرة من اللوحات المرسومة بمختلف تقنيات الرسم المعروفة (الألوان الزينة، والألوان المائية، وألوان الأكريلك،...)، وبأساليب واتجاهات متنوعة ومختلفة. الأمر الذي دعا لأن يختار الباحث عينة أنموذجية تتناسب مع تحقيق أهداف البحث على وفق الخطوات المذكورة أدناه.

عينة البحث

استناداً إلى أهداف البحث الرامية إلى كشف البعد المرجعي للمكان في فن الرسم العراقي وسط سياقات المعاصرة، وعن كيفية تمظهر المكان في أعمال الفنان سعد الطائي، وضمن ما يتلائم مع المفاهيم العامة المذكورة لمصطلح المكان، عمد الباحث بالاستناد إلى رأي الخبراء* إلى اختيار عينة البحث بشكل قصدي، وبواقع عملين لكل فنان.

منهجية وأداة البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لدراسة العينات، وتبنى طريقة الملاحظة البصرية في الوصف والتحليل، بدلالة مصورات الأعمال الفنية التي حصل عليها الباحث مما توفر لديه من مصادر.

---

[١٦] عاصم عبد الأمير. الرسم العراقي ومشروع التحديث بنية المكان أنموذجاً، جريدة الأديب، مؤسسة الأديب، بغداد، العدد الأول، ٢٠٠٣/١٢/١٧.

[١٧] نوري الراوي. خالد القصاب شعريات المكان، جريدة القادسية، الأثنين، ١٩٩٠/٥/٢١، صفحة رواق القادسية.

* وهم السادة الأساتذة (د. هادي نفل، و د. عياض الدوري، و د. بلاسم محمد، و د. محمد الكناني).

تحليل العينة

أنموذج رقم (١)

اسم الفنان: نوري الراوي
اسم العمل: القرية (راوه)
مادة العمل: زيت على قماش

عمل فني للفنان الأستاذ نوري الراوي يتكون من مجموعة من الأبنية والقباب - التي تحتوي على عدد من الأبواب والنوافذ ذات النهايات المقوسة - متراصفة أو متلاصقة رسمت جميعها باللون الأبيض المتدرج مع اللون الأزرق الغامق، يجاورها من الأسفل نهر له مجرى متعرج أو منحني، ظهرت في احدى حوافه آلة لنقل الماء اطلق عليها اسم (الناعور)، وقد بدت انعكاسات اللون الأبيض على الماء وكأنها امتداد طولي لصيق بالقرية، ويجاورها من الأعلى مجموعة من الأشجار ومجموعة من الهضاب وتشكيلات الغيوم التي رسمت بشكل منسجم مع هذا المكان السحري، حاول الفنان تأكيد مفردة القباب ليس لأنها تمثل المسجد أو المساجد وإنما هي تمثل مجموعة البيوت خاصة وأن القبة هي السقف الطبيعي للمنازل القديمة وهذه سمة من سمات العمارة العربية الإسلامية.

وقد وضع الفنان مجموعة من هذه القباب لتمثل السطوح أو عليات البيوت بشكل ايقاعي منحدر إلى جهة يمين الناظر، بينما ترك جهة اليسار ليمثلها مجموعة من الأشجار رسمت بطريقة بسيطة ومختزلة جداً تتوافق مع اختزال وتبسيط المكان المرسوم في هذا العمل الفني، فقد أحال الفنان جميع تكوينات هذا العمل إلى نظام هندسي يعتمد عل الدوائر والمستقيمات التي تمثل هيكل المسجد أو عمارته، على الرغم من أن هذه القباب تمثل بيوتاً كما قلنا، وقد استخدم الفنان أسلوباً تجريدياً تعبيرياً لإظهار سمات شكل هذه القرية الساحرة تماماً كما في العينة التي سبقتها، غير أنه تعامل مع المكان بطريقة تختلف عما تعامل بها في العينة السابقة، وهذا يؤكد أن بنية المكان كوجود مفترض اخذت تنمو في ذهن الفنان وتتحول من مستوى إلى آخر عبر نظام تجريبي متجدد، وفي الوقت الذي كان فيه الفنان يغيب سمات أو ملامح المكان والشخوص نراه يحاول إظهار كل مكونات القرية مكانياً ولكن بطريقة لا مجال فيها للمكان أو للشخوص، فهو لم يعد مختزلاً على الأقل في هذا العمل وإنما هو تجريدي رمزي يحاول تبسيط السطوح وتكثيفها بشكل مبالغ فيه عبر المجاورة والتقارب الشديد بين المفردات لصالح مكان العمل الجديد والمقتبس بالأصل أو بالأساس من القرية ذاتها.

سمة البساطة التي يحتويها المكان سواء أكان ذلك في القرية أم في اللوحة هي التي أراد الفنان التأكيد عليها في هذا العمل، وهو بهذا ينشئ علاقات متلازمة ما بين المشهد الطبيعي والمشهد المرسوم أو المتخيل كما في

هذا العمل، غير أن المكان لم يكن يتسع إلا لتداخل علامتين فقط وهما المنزل والمسجد من دون توضيح أو تحديد أو عزل احدهما عن الآخر، غير أنه تعامل معهما بشكل أكثر تأويلاً أو لنقل أنه فعل ما هو مجازي ومستعار ومفتعل على ما هو حقيقي وعيني أو خارجي، فهو حين أراد أن يبين أهمية المسجد في تلك العينة أفرد له جهة اليسار ولم يترك له مساحة وجودية أو مؤشر مكاني في هذه العينة، وكأنه يريد تأكيد انصهار الجانب الروحي في الجانب المادي في بودقة ساكنة عن متحركة مثلتها بيئة هذه القرية السحرية، فالأشكال جميعها تراصفت على خط واحد له منظور يتجه نحو العمق المتمركز في أقصى جهة اليمين الذي جعله الفنان مرتفعاً عن مجرى النهر الذي بدا كالمرآة الصقيله بدلالة حضور الانعكاسات فيه، وقد جعل ارتباط القرية بالنهر اللامع مع السلم الذي وضعه الفنان بأول بيت ملاصق لحافة النهر في الأسفل وكأن القرية مرتفعة عن مجرى النهر، وهذا يؤكد سموها بدلالة وجود السلم كذلك لبيت آخر ومجاور لهذا البيت.

جعل الفنان هيكلية عمارة القرية ترتكز على الأرض وكأنها مكعبات جاهزة لصيقة بالأرض من جهة وببعضها البعض من جهة أخرى فالخطوط المستقيمة الطولية كأنها تؤكد سحرية المكان من دون أن تبدو وكأنها مغروسة في أعماق الأ رض كما في العينة السابقة، فقد أنشأ الفنان مكاناً للقرية يستحيل وجوده في هذا الواقع إلا في لوحته، تحديداً ونحن نشاهد هذه البوابات والقباب التي رسمت بطريقة تبدو وكأنها تمتد وباستقامة طولية كذلك إلى أعنان السماء ليؤكد جدلية الحياة ذات البعد السرمدي أو السحري الدائم المرسومة بطريقة غرائبية وحالمة وتحديداً باستخدامه للونين الأبيض والأزرق وبقيم متداخلة فيما بينهما ليؤكد إشكالية الانتماء لهذه القرية ليس كمكان فقط وإنما مكان له تاريخ.

وعليه فأن المكان في هذا العمل الفني للأستاذ الراوي مكان مفترض، أو لنقل أنه متخيل والشواهد على ذلك كثيرة منها : السماء الملونة بألوان برتقالية وخضراء وصفراء صريحة، والأشجار الزرقاء والصفراء والبرتقالية والوردية، والبيوت البيضاء، وهذا يعكس مقدرة الفنان على الابتكار في الموضوع نفسه وهو القرية، وهو يعكس بالقوة نفسها شدة انتمائه لتكون موضوعه المهيمن.

أنموذج رقم (٢)

اسم الفنان: نوري الراوي
اسم العمل: القرية (راوه)
مادة العمل: زيت على قماش

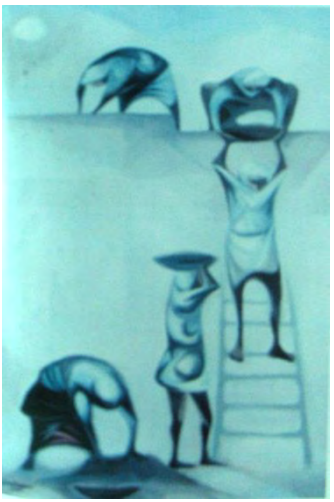
يتكون هذا العمل الفني للفنان الأستاذ نوري الراوي من بناء واحد بدلالة الباب واحد ونافذتين وقبتين يريد منهما أن يكون جزءاً من مشهد القرية التي شكلت موضوعاً فريداً وربما مركزاً لخطابه كفنان ورائد عراقي، وقد وضعها بشكل متلاحم أو متداخل إذ رسمت جميعها باللون الأبيض المتدرج مع اللون الأزرق والبنفسجي، محاولاً الابتعاد عن سمات المحاكاة أو التشبيه، غير أنه عند رسمه للشجرة بقي محاكاتياً على الأقل في اختياره لألوانها كما هي في الواقع إذ جعلها شجرة يانعه ومخضرة، يجاورها من جهة يسار الناظر مدخل لبيت أبيض ويجاور البيت آلة لنقل المياه تسمى (الناعور) بينما وضع الفنان كلاً من الشجرة والناعور على حافة النهر، ووضع في الأعلى مخلوقاً مبتكراً يتكون من وجه وصدر امرأة وجسد حصان وله أجنحة كبيرة تتناسب والتكوين الحاصل من جراء اجتماع المرأة مع الحصان، وقد وضعه الفنان هذا المخلوق الطائر في سماء لا تبدو أنها ذات صله بالسماء الطبيعية بدلالة الألوان البرتقالية والبنفسجية والزرقاء الصريحة. وبدت انعكاسات اللون الأبيض على الماء وكأنها امتداد طولي لصيق بالقرية.

وقد وضع الفنان هذا الطائر المخلوق أو المبتكر في وسط أعلى العمل ليكون به مركزاً لتكوين العمل الهرمي، وكأنه يود القول أن هذه القرية قد تآكلت عبر مر السنين ولم يبق منه سوى بعض الأطلال، بدلالة الطائر والعلاقة المجازية التي ما بين المرأة من جهة والقرية من جهة أخرى، فهو يحاول إنشاء علاقة ما بين رحيل القرية كمكان ورحيل الحبيبة أو الأم أو المرأة أو الحياة كوجود، الأمر الذي يبرر وجود هذه المساحات الشاسعة من اللون الأبيض والتي تظهر كعنصر تطهير روحي يتخذه الفنان لبيان أهمية المكان في ذاكرته بكل ما فيه من بساطة وهدوء وجمال يصل إلى أعلى مراتب النقاء والسعادة الروحية خاصة وهو لا ينفك عن استخدام اللون الأصفر أو الأوكر للتعبير عن مشاعره في أعماله، فأن هاتين القبتين ربما أراد منهما أن يمثلا بيت واحد بدلالة وجود الباب الواحد، وربما أراد أن يشير إلى وجود البيت وإلى وجود المسجد بشكل متجاور بدلالة وجود منارتين أو أكثر على الجهة الشمالية للعمل الفني، فقد خلا المشهد من ترتيب أفقي لهيكلية المكان وتركز على ترتيب إيقاعي عمودي وكان هناك فاصل شبحي بين هيكلية العمارة الأولى ذات القبة المواجهة أو الصغيرة وبين هيكلية العمارة الثانية ذات القبة الكبيرة، وهذا ما يؤكد أنهما عمارتين منفصلتين عن بعضهما، الأولى يمكن أن تكون منزلاً والثانية يمكن أن تكون مسجداً، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك.

أحال الفنان جميع تكوينات هذا العمل إلى نظام هندسي يعتمد على عشوائية التركيب المتداخلة في كل السطوح البصرية والمستويات البنائية لهذا العمل القائم على الدوائر والمستقيمات التي تمثل هيكل العمارة والشجرة والناعور بل حتى الطائر المخلوق أو المبتكر، وقد استخدم الفنان أسلوباً تجريدياً تعبيرياً لإظهار سمات شكل هذا المشهد تماماً كما في العينة السابقة، غير أن الفنان تعامل مع المكان في هذا العمل الفني بطريقة تختلف عما تعامل بها في العينات السابقة، وهذا يؤكد أن بنية المكان كوجود مفترض أخذت تشكل عند الفنان طابعاً رمزياً متنامياً وفعالاً.

أنشأ الفنان مكاناً للقرية يستحيل وجوده في هذا الواقع إلا في لوحاته التي أصبت جل موضوعاتها والتي تشكل ظاهرة خاصة، يمكننا أن نسميها ظاهرة القرية عن الفنان نوري الراوي، غير أنه غالباً ما يحاول إيجاد أمكنه خاصة لظاهرته التي شكلت مضمونه في مجمل أعماله.

أموذج رقم (٣)



اسم الفنان: سعد الطائي
اسم العمل: البناءون
مادة العمل: زيت على قماش
السنة : ١٩٦٦
القياس : ٥٥ × ١٠٠سم
مجموعة السيد جورج شمعونكي - الأردن

عمل فني للفنان الأستاذ سعد الطائي يمثل مشهد عمال البناء، الواضح من هيئتهم المميزة بالرداء الشعبي (الدشداشة) وغطاء الرأس (الشماغ) أنهم بناءون شعبيون (اسطوات) أو ربما قرويون يمارسون فعالية البناء، وقد رتب الفنان شخوص المشهد البالغ عددهم خمسة بإيقاع حركي تراتبي متصاعد بشكل نصف دائري أو قوس يمتد من الأسفل باتجاه يمين الناظر ليعود إلى جهة اليسار في أعلى اللوحة، تاركاً وسط اللوحة على يسار الناظر فضاءً يخلو من المفردات، أو من الرموز الدلالية التي تشير إلى أي سمات خاصة تحدد ماهية المكان أو كينونته، وكذلك غيب الملامح المعمارية للبناء الذي لم تظهر منه أي علامة دالة أو كاشفة له. فهو يحاول أن يؤكد أهمية الفعل دون أهمية المفعول به (أي البناء)، ولم يبق منه سوى حد يشير إلى قمة الجدار أو البناء الذي يقف عليه أثنين من البناؤون.

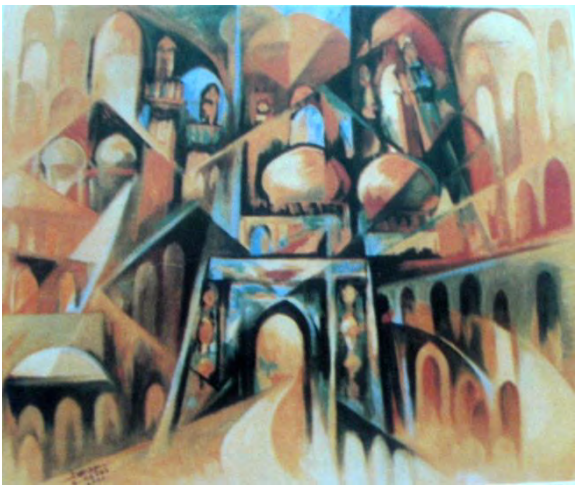
المكان هنا مطلق أو غير محدد، على العكس من الزمان الذي يبدو مشخصاً بساعات النهار بدلالة الأجواء اللونية الفاتحة التي تسود الجو العام للوحة وكذلك قرص الشمس المضيء في الجهة العليا اليسرى للناظر، وإن كان هذا القرص له دلالات أخرى كأن يكون مشيراً إلى الظفر أو النصر، لأن غياب ملامح البناء وعدم تشخصها أراد الفنان منها أن ترتفع من معالجاتها الجزئية إلى معالجات كلية أو مفهومية فبالإمكان أن يكون هذا البناء مرتبطاً ببناء الوطن ولذا فالشمس طالعة.

يتصف المشهد بحيادية الألوان حيث رسم العمل باستخدام مدى لوني جمع بين اللون الترابي المصفر (الأوكر المصفر) الفاتح بشكل أساسي وتدرجاته إلى اللون البني ومشتقاته، وهو بذلك يحاول محاكاة الواقع الطبيعي للمشهد، إن لطبيعة الألوان (الترابية) دلالة رمزية ترتبط بطبيعة الجو المحيط ببيئة المكان (مكان البناء، ومواد البناء)، في حين رسمت الشخوص (البناؤون) بتبسيط واختزال وبذلك يحيل الفنان الشخوص من صفتهم الواقعية في الوجود إلى صفة رمزية تحيل الموضوع بكليته إلى ما يحقق مطلق الموضوع الجمالي في الحدث.

يؤكد الفنان سعد الطائي في هذا العمل حضور الإنسان (الذكوري) على كينونة المكان، وربما يعود ذلك إلى مرجعياته المؤسسة كونه عاش في مكان يتصف بشيء من قساوة البيئة الطبيعية وهيمنة المجتمع الذكوري أيام

صباه في مدينة (الحلة)، فالمكان هنا يستمد وجوده ويتفعل بوجود الإنسان ويستقي خواصه من الحدث، أو هو تأكيد على أهمية العنصر الذكوري في البناء لكونه يعد من الأعمال الشاقة التي تحتاج إلى قوة لا تمتلكها النساء.

أنموذج رقم (٤)



اسم الفنان: سعد الطائي
اسم العمل: قباب وأروقة
مادة العمل: زيت على قماش
القياس : ١٠٠ × ١٠٠ سم
السنة : ٢٠٠٠
مجموعة خاصة – قطر

عمل فني للفنان الأستاذ سعد الطائي يمثل مشهداً من الروضة الكاظمية المقدسة، وهو يتكون من مجموعة من الأقواس التي تمثل الأواوين المحيطة بضريح الإمامين (موسى بن جعفر ومحمد بن علي عليهما السلام) وقد جعل الفنان بوابة الدخول مركزاً لهذا العمل تعتليه قبتان متجاورتان فقد وضع بجوار كل قبة منارتين، وكما هو الحال في الواقع الحقيقي للهندسة المعمارية المتعلقة بهذا المشهد المبارك، إلا أن الفنان أستخدم أسلوباً غريباً في التعامل مع هذا المشهد فقد أحال منظومة الأشكال وبشيء من التصرف الشخصي لأن تكون أرضيات وخلفيات متداخلة فيما بيتها من دون الإشارة إلى عمليات تنظيمها التي ترتبط بشيء من المنطق أو الرياضيات وكأنه يحاول إعادة أنتاج المشهد الواقعي بتركيبات بصرية لا دخل لها بالواقع نفسه.

عند النظر إلى هذا العمل الفني تواجهنا قضيتان ترتبطان بالمكان وهما: الأولى هي أن المكان مشخص أو لنقل أن معروف، فالفنان لم يحاول إخفاء سمات هذا المكان وإنما حاول إضفاء سمات جمالية عليه، والثانية هي أن الفنان لم يلتزم بأي من الاتجاهات الفنية المعروفة عند رسمه لهذا العمل فلا نستطيع أن نقول أنه ينتمي إلى أي اتجاه فني وإن كان يقترب من جهة الأشكال الهندسية وتعدد مستويات النظر من الاتجاه التكعيبي، وعلى أية حال فإن هذا العمل الفني له خصوصيته الجمالية التي حاول فيها الأستاذ سعد الطائي أن يبين الأشكال والمفردات المعمارية بأكثر من طريقة، فقد قطع المشهد إلى أشكال معينية متداخلة فيما بينها معتمداً في فصل أو عزل أحدها عن الآخر إما باستخدام الخطوط أو المساحات اللونية، ليعطي انطباعاً متوافقاً مع الواقع الفعلي للمكان الحقيقي لهذا المشهد المقدس.

يشير المكان وعبر ملاحظة الأشكال الهندسية الإسلامية إلى وجود مكان خاص بالعبادة أو لنقل أن الناظر لهذا المشهد وإن كان لا يعلم بالمشهد الكاظمي المقدس فهو سيؤول هذه التركيبات الشكلية محيلاً إياها إلى

المكان المقدس بدلالة وجود المآذن والقباب والأروقة والأواوين المقوسة، وبدلالة وجود التناغم المتداخل في العلاقات اللونية من جهة والهيكل المعماري للمكان من جهة أخرى.

وعليه فأن المكان في هذا العمل الفني هو مكان مفترض، قد تداخل بشكل ليس له أي علاقة مع الواقع الفعلي للمكان الخارجي، فالفنان يحاول دائماً إيجاد نوع من الغرائبية تجاه ما يقدمه في أعماله الفنية، في الوقت الذي فيه حرص على عدم وجود المنظور نجده يضع طريقاً طويلاً يتلاشى في نقطة تتمركز في عمق مدخل البوابة التي أنير ما في داخلها، ليخلق نوع من التناقض في الرؤية البصرية ما بين ما هو متسطح وما بين ما هو متجسد أو بين ما هو واقعي وبين ما هو غير واقعي، أو ما بين هو مادي وبين ما هو روحي وهكذا دائماً نجد هذه الإشكاليات متداخلة فيما بينها تماماً كما هي الأشكال متداخلة في هذا المكان المفترض، أو لنقل أنه يحاول عرض موجودات هذا المكان المألوف بطريقة غير مألوفة، لأن الإشكالية في الفن هي إشكالية إيهام المتلقي بين ما هو واقعي وبين ما مفترض وبين ما هو ثابت وبين ما هو متغير.

إذن فالمشهد وإن كان يتعكز على سمات ووحدات بواقعية إلى أنه لا يرتبط بالواقع، وبالإمكان القول أنه مشهد رمزي حدوده ترتبط بنظام الإحالة إلى المشهد الواقعي، وكأنه يؤكد منظومة من الدوال التي تحيل المتلقي إلى مدلول مكاني واحد وهو المشهد المقدس.

بقي أن يشير الباحث إلى علامتين غائبتين وهما عدم حضور الإنسان في هذا العمل الفني وعدم حضور الطيور الأمر الذي يؤكد أن الموضوع بجملته يحاول تكثيف مقولة المكان على المقولات الأخرى.

الفصل الرابع

النتائج

١. ظهر المكان بمستويات متباينة عند كل من الفنان نوري الراوي والفنان سعد الطائي، فقد ظهرت سمات المكان بأشكال تعبيرية مختلفة كذلك.
٢. حاول الفنان نوري الراوي تأكيد أهمية المكان الأرضي المرتبط بالقرية وأحالته إلى أماكن أخرى اكثر حلمية أو سحرية من مكان القرية الواقعي أو الحقيقي مفعلاً جانب الإيهام والاشكاليات الجمالية في تصوير المشهد، بينما حاول الفنان سعد الطائي تأكيد أهمية نوع المكان من مكان مقدس إلى مكان اعتيادي إلى مكان مغيب وهكذا، غير أنه لم يكن على وتيرة واحدة كتلك التي كان عليها الاستاذ الراوي.
٣. يظهر عبر التحليل أن الفنان نوري الراوي كثيراً ما كان يتمسك بالمكان المفترض، بينما الفنان سعد الطائي تنقل من المكان المفترض إلى المكان الرمزي إلى المكان المتخيل وهكذا.
٤. الفنان نوري الراوي غالباً ما كان يتعالى على واقعية المكان ويحيلها إلى أمكنة لها صفات مثالية، بينما كان الفنان سعد الطائي يعاكسه في الأداء فهو يحيل صفات المثال إلى المشهد الطبيعي ليبدو أنه مرتبط بالواقع على الرغم من أنه ليس واقعياً.
٥. المكان عند الفنان نوري الراوي مكان غالباً ما يعكس جزءاً خارجياً وهو القرية، بينما المكان عند الفنان سعد الطائي يعكس أجزاءَ خارجية عامة وداخلية خاصة أو ذاتية.
٦. يخلو المكان من كل ما هو انفعالي عند الفنان نوري الراوي، فأمكنته مستغرقة بالتأمل، بينما أمكنة الفنان سعد الطائي أكثر انفعالاً وحركة من أمكنة الراوي.

٧. لا يمكن عد الزمان والمكان مستقلين الواحد عن الآخر، بل لابد من الاتحاد بينهما ولا يمكن الحديث عن المكان إلا في علاقته بالزمان.
٨. تطلق الواقعة على ما يرى وما لا يرى، وله نسبة في الزمان، كالواقعة النفسية. والواقعة والشيء حقيقتان وجوديتان، لكن الشيء حقيقة ثابتة، والواقعة حقيقة متحركة، ومع ذلك يمكن تصور الوا قعة شيئاً بتثبيتها في الزمن، وتصور الشيء واقعة بتصوره متبدلاً متغيراً.
٩. إن انتماء الخط إلى السطح هو الذي يمنحه صفة الواقع، أي أن واقعية أي خط من الخطوط إنما تتفعل بكثرة انتماءاته إلى سطوح متنوعة.
١٠. إن العقل البشري يفترض في المنجز الفني التشكيلي أن يبحث عما يتعكز عليه لاستيعاب واقع البنى الظاهرة في أبعاد العمل الزمكانية.
١١. إن المكان الافتراضي في العمل الفني، على الرغم من تأثيثه بالمعطيات المنطقية نفسها التي يتأثث بها المكان الواقعي، لكنه يتسم بسمات شكلية مغايرة ذات بنى جمالية تؤسسها دائرة ميكانزمات التفكير الابتكاري لدى الفنان المنتج.
١٢. إن (الخيالي)، يطلق على الصور المرتسمة في الخيال المتأتية إليه عن طريق الحواس، وعلى الحدس الذي اخترعته المخيلة وركبته من الأمور المحسوسة.
١٣. لابد للعمل الفني من بنية (مكانية) تعد بمثابة المظهر الحسي- الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، إذ إن القيم الجمالية للأشياء في جوهرها وليس في ظاهرها.
١٤. لم تستوعب صور المكان في الظاهر العياني (الحسي) خاصية صورة المكان في العمل الفني عموماً، والعمل التشكيلي بوجه خاص.

المصادر

١. أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، البيت والسجن والبحر والصحراء في أعمال الروائي الفلسطيني الراحل، عمان، ٢٠٠١.
٢. امانؤيل كانت. نقد العقل المحض، ت: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٨.
٣. إيتيان سوريو. تقابل الفنون، ت: بدر الدين القاسم، م: عيسى عصفور، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٢.
٤. إيناس حسني. التلامس الحضاري الإسلامي الاوربي، سلسلة عالم المعرفة، ٣٦٦، الكويت، ٢٠٠٩.
٥. حسن مجيد العبيدي. نظرية المكان في فلسفة أبن سينا، م: د. عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
٦. زكريا إبراهيم. مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة.
٧. زهير صاحب. الفنون السومرية، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، العراق، ٢٠٠٥.
٨. عاصم عبد الأمير. الرسم العراقي ومشروع التحديث بنية المكان أنموذجاً، جريدة الأديب، مؤسسة الأديب، بغداد، العدد الأول، ٢٠٠٣/١٢/١٧.
٩. عبد المنعم الحفني. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠.
١٠. محسن محمد عطية. نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة.
١١. محمد الخوجة. تجليات المكان في السرد الحكائي العباسي، دار فضاءات للنشر- والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩.
١٢. محمود أمهز. الفن التشكيلي المعاصر (التصوير)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
١٣. نجم عبد حيدر. علم الجمال آفاقه وتطوره، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٠.
١٤. نوري الراوي. خالد القصاب شعريات المكان، جريدة القادسية، الأثنين، ١٩٩٠/٥/٢١، صفحة رواق القادسية.
١٥. هيغل. فن العمارة، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.