المتحول البنائي لأنظمة التركيب في أعمال الفنان علي النجار

صاحب جاسم حسن
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

ملخص البحث

تناولت إشكالية البحث الموسوم: (المتحول البنائي لأنظمة التركيب في أعمال الفنان علي النجار) طبيعة مفهوم التحول وآلياته في نظم التركيب في اعمال الفنان (علي النجار). وقد جاء البحث في اربعة فصول: اهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث متمثلا بإشكالية البحث وقد تضمنت هذه الدراسة بالمتحول البنائي الذي ارتبط بأنظمة التركيب. وقد تبلورت بهدف الآتي:

- التعرف على المتحول البنائي لأنظمة التركيب في أعمال الفنان (علي النجار).

أما حدود البحث فقد تحددت بتحليل نماذج مصورة، من أعمال الفنان (علي النجار) للمدة من (1967-1991)

واحتوى الفصل الثاني والمتمثل بالإطار النظري، على خمسة مباحث تناول المبحث الاول: أنظمة التركيب في الفن (الجذر التاريخي)، تناول المبحث الثاني: المتحول التقني والتطور التكنولوجي والمعرفي وعلاقتها بالرسم، وعني المبحث الثالث: بأنظمة التركيب في الرسم العالمي المعاصر بصفتها مرجع، وتناول المبحث الرابع: التحول البنائي في الرسم العراقي المعاصر، إما المبحث الخامس فتناول: التجربة الفنية لدى الفنان (علي النجار).

اختص الفصل الثالث بإجراءات البحث، وتضمن تحديد مجتمع البحث وعينته البالغة (3) نماذج، ثم اداة البحث وتحليل العينة.

اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث وقد توصل الباحث الى جملة من النتائج اجابة على هدف البحث ومنها:

1-إن الغرائبية أسلوب اعتمده الفنان لإظهار أقصى الحالات النفسية إذ إن أنظمة التركيب الميتافيزيقية هي تمثيل لاقتناص لحظات زمكانية مغايرة كونها مجردة من الموضوعية الواقعية.

2-اعتماد الفنان آلية نظم التركيب بعد استقراء بنية الشكل مكانياً، إذ إن التحول من حالة الماضي والحاضر الى المستقبل تحققت بفعل تراكمية الواقع السلبي المُعَزِز من انزياح البنية الشكلية والارتقاء بها إلى ما فوق الواقع.

1-إشكالية البحث:

طالما بدأت تتشكل لدى الإنسان قديماً بوادر لحاجة ضرورية لتأسيس واقع خيالي(افتراضي)، تُعد أنظمة التركيب ومنها الأسطورة منذ البدء تماهى فيها الحلم والحقيقة، والواقع والخيال، فذهب العقل البشري للتعبير مثلما أراد بالتخيل، ثم التعبير بوساطة التوظيف لكل ما هو خيالي أسطوري ابتغاءً لفهم الكون، وهذا ما انعكس لا في الفنون البدائية الطبيعية وحسب بل الحديثة والمعاصرة من حيث إن الفنان بدأت تتنازعه قوى ذاتية وموضوعية فكان العمل الفني المركب يُعد نتاجاً لغايات عقائدية وأيديولوجية مختلفة فقد وسعت من معنى الفن، ولا يزال المفهوم يرزح تحت طائلة مفهوم الأنظمة التركيبية بكل ما يعنيه من رمزية واسطورية وبحدوده الفنية والفلسفية والجمالية والوجودية في آن واحد، مما جعل التركيب في ضوء هذه الإنساق لا يمثل ذاته بل في تصوره الذهني الذي غالبا ما يعج بالنظم التي تجعله قادراً على التعايش في رحم التحولات النفسية مثلما السريالية، وفي تراكيبها الوجودية إذ غالباً ما تنازعتها قوى الصدم التي اتخذت من المشاهد البصرية المألوفة وسيلة مناسبة للتركيب المتناقض لإحداث حراك في المنظومة البصرية، وهذا ما حصل بالفعل في سطوة التكنولوجيا كـ(أسطورة) وكيان ثقافي تظافرت فيه جهود إنسانية كبيرة تحفل بالكثير من الإشكاليات يدخل فيها الاستعارة التي قدمت نفسها - وبحدود عملها في الفن- خاصيتها المتحولة من حيث إنها(معنى) وقد عززت من غنى التراكيب في الفن ومنها الرسم إزاء ما حصل من ممارسات تقنية انصهرت فيها قيم جمالية وفنية وتعبيرية متعددة...

في البدء كان الهدف عقائدي في أنظمة التركيب مثلما اسلفنا، أما الفنان الحديث فقد حدَّث المفهوم بطريقة تجعل منه إيقاعاً للزمن الراهن فضلاً عن التجربة الذاتية، وقد نمت اتجاهات فنية عدة منذ أربعينيات القرن الماضي ومنها الاتجاه الواقعي والاتجاه التأملي والاتجاه الانطباعي والتجريدي وكانت هناك حاجة ماسة لأخراج الفن من حدوده الفيزيائية الضيقة لدى فئة من الفنانين كانت تروم لا لرصد الواقع الإنساني وحسب ، بل في السعي باتجاه يوازي حركته الجانب التأملي .فكانت الميتافيزيقا هي أحدى صور الفن العراقي المعاصر ، لكونها بحث فلسفي تنقل الذات إلى تكشف الصورة المثلى بالارتقاء العمودي فتنكشف الصور بالحدس ومن ثم تكون بهيئة نظم وأنساق سوريالية ميتافيزيقية . ولعل الباحث يجد بأن أجدر بناء تركيبي معاصر يتقدم هذه الاتجاهات ويمتلك من الجلاء والوضوح فضلا عن تجذر الرؤية الذاتية والجمالية والفلسفية هو في تجربة الفنان (علي النجار).

2-أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث بالتعرف على فكرة العمل الفني المركب التي هي واحدة من إفرازات القرن العشرين لقدرتها على سد الثغرات بين اجناس الفنون في ضوء صراع يجسد فيها الفنان الأحداث والمشكلات الإنسانية، ومن ثم يتحقق بهيئة حدث فني افتراضي يلاحق كل ما هو حديث ومعاصر. كما تكمن أهمية البحث بكونه يسلط الضوء على الرؤية للعالم كنتاج للجمال. فضلاً عن أن المتحول بوصفه أحد أركان العملية الإبداعية التي تعتمد في جوانبها على آليات التحليل والتركيب وفي سياقات مفاهيمية وتصورية وبنائية لها الدور الفاعل في تنوع الأنساق البنائية وبأسلوب عمل يطبع المنجزات الفنية بطابع التحول بتقنيات الإظهار وكذلك مضامينها التي تشكل أداة مفهومية توسم المنجز بطابع السياق الذهني والمنطقي تارة وفنتازي ميتافيزيقي تارة أخرى.

أما الحاجة للبحث فتكمن في سد الفراغ المعرفي الجمالي والفني الذي تفتقر اليه مكتبتنا الثقافية والفنية، ولإن الدراسة تقع بحدود اهتمام الدراسات الفنية التشكيلية في كليات الفنون الجميلة في جامعاتنا.

3-هدف البحث: -

يهدف البحث الحالي الى:

التعرف على المتحول البنائي لأنظمة التركيب في أعمال الفنان علي النجار.

4-حدود البحث: -

الحدود الموضوعية / تحليل أعمال الفنان علي النجار.

الحدود الزمانية / من عام 1967-1991.

الحدود المكانية / الأعمال المنجزة في العراق.

5-تحديد المصطلحات: -

* التحول (Mutation):

التحول لغة: -

(حال) عن العهد يَحُول(حُؤُولا) انقَلَب. و(حَال) لَوْنُه تغّير واسوَدّ. و(حَال) إلى مكان آخر يَحُول(حَوْلاً)و(حِوَلا) بكسر الحاء وفتح الواو أي تَحَوَّل. و(التَّحَوّل) التَّنَقُّلُ من مَوْضع إلى مَوْضع والاسم(الحِوَل). ومنه قوله تعالى بسم الله الرحمن الرحيم:" لا يَبْغُون عَنهَا حِوَلَ ًا" صدق الله العلي العظيم.الآية108 من سورة الكهف.

والتحول (التنقل من موضع الى آخر و(التَّحَوُّل) أيضا الاحتيال من الحِيلة.[1]

أما في المعجم الوسيط فإن التحول جاءت من (حَوّلَ) الشيءَ: غيَّره أو نقله من مكانٍ إلى آخر. و(تَحَوَّلَ): تَنَقَّل من موضعٍ إلى موضعٍ، أو من حالٍ ألى حالٍ.[2]

التحول اصطلاحا: -

التحول هو" تغير يلحق الأشخاص، أو الأشياء. وهو قسمان: تحول في الجوهر، وتحول في الأعراض. فالتحول في الجوهر حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة. أما التحول في الأعراض تغيّر في الكم (كزيادة ابعاد الجسم النامي)، أو في الكيف (كتسخين الماء)، او في الفعل (كانتقال الشخص من موضع الى آخر). "[3]

والتحول لدى الفيلسوف الألماني المعاصر(غادامير):" أن شيئاً ما قد أصبح فجأة شيئاً آخر، وهذا الشيء الآخر الذي صار إليه يعبر عن وجوده الحقيقي بالقياس إلى وجوده السابق الذي هو لا شيء؛ بمعنى أن كلمة تحول لا تعني أننا نقدم شيئاً ما إلى الوجود كما كان موجوداً من قبل، بل هي نوع من الوجود المتحول تشير فيه عملية التحول إلى ما قد تحول فيها، بحيث يكشف هذا الوجود المتحول عن الإمكانات المكثفة للحياة التي لم نرها من قبل."[4]

والتحول" هو الصفة الأكثر تمايزاً في التشكيل المعاصر، وهو الأساس الذي تنبثق منه آلية الاختلاف والتنوع في صدد التحول في ظاهر الأشياء نحو الصورة الجوهرية المفهومية في الذهن، بحيث يكشف هذا الوجود المتحول عن إمكانات مفهومية مكثفة لم تُعرَف من قبل، تجدد نشاطها بالتأويل".[5]

ويعرف الرسام العراقي (شاكر حسن ال سعيد) التحول في الفن هو" التغيير الذي يصيب أجزاء المنظومة الفنية (او الطرح الفني) مثل اللوحة أو المنحوتة أو الآنية الفخارية فَيُخرج بها عن النسق المألوف للأسلوب وهو في مستوى معين الى مستوى جديد أستطاع الفنان من خلاله أن يضيف إلى من سبقه.)[6]

التحول أجرائيا: -

هو التغير الذي يلحق ببنية العمل الفني من شكل وأسلوب وتقنية وعلاقات من مستوى فني معين الى مستوى فني آخر، بحيث يكشف هذا التغير عن الإمكانات المكثفة له من حيث إنه وجود لم نره من قبل.

* البنية (Structure):

البنية في اللغة: -

(البُنْيَةُ): ما بُنِيَ. (ج) بُنى. (البُنْيَةُ): ما بُني. (ج) بِنى. و-هيئة البناء، ومنه بِنْية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البِنْيَة. (البِنيَّةُ): كلُّ ما يُبنَى.[7]

البنية هي البنيان أو هيئة البناء، وبنية الرجل فطرته تقول: فلان صحيح البنية.[8]

(البُنْيَةُ): ما بُنِيَ. (ج) بُنى. (البِنْيَةُ): ما بُنى. (ج) بِنى. و-هيئة البناء، ومنه بِنْية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البِنْيَة. (البِنيَّةُ): كلُّ ما يُبنى.[9]

البنية اصطلاحاً: -

البنية" نظام تحويلي، يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو تلتجيء إلى عناصر خارجية". و" البنية، مفهوم تجريدي، لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها".[10]

البنية لدى الفلاسفة هي" ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء. وللبنية معنى خاص وهو أطلاقها على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى، ومتعلقة بها". [11]

البنية أجرائيا: -

هي المنظومة البنائية التي تشكل العمل الفني ككل من خط ولون وكتلة وفضاء ومعنى فضلا عن العلاقات الرابطة للعناصر التكوينية وتكون محكومة بسياق.

* النِظام (Systeme): -

في اللغة: -(نَظَمَ) الأشياء-نظاماً: أَلَّفَها وضمَّ بعضها إلى بعض. ويقال نَظَمَ الخوَّاصُ الخُوص. ويقال: نظَم أَمْره: أَقامَه ورتَّبه. (نظَّمُ) الأشياءَ: نَظَمها. (انتَظَمَ) الشيءُ: تأَلَّف واتَّسقَ. يقال: نَظَمه فانتظم. و(النِّظامُ) الخيط ينظم فيه اللؤلؤُ وغيْره. و-الترتيب والاتساق و-(الطريقةُ) يقال: ما زال على نِظامٍ واحد".[12]

والنظام: هو الطريق والعادة. ويقال " ما يزال على نظام واحد ". أي على طريقة واحدة.[13]

النظام (Systeme) أصطلاحاً :-

النظام "هو طبيعة العلاقات في صيغتها المنطقية وفي اتساقها وترتيبها المحكوم بضابط، التي تتأكد وتظهر عبر الإنجاز كاشفة سمات وخصائص معينة مرتبطة بشكل النتاج وتوصيفه"[14]

وهو" الجمع الذي يوحد العناصر المنتقاة الذي يعطي العمل معناه ويكون بمستطاع المشاهد الذي يتطلع الى العمل الفني أن يدرك أن العناصر موحدة قبل ان يتفهم أو يتذوق أهميتها " [15]

والباحث يتبنى التعريف الأخير للنظام إجرائيا لإنه يحقق وينسجم مع اهداف البحث.

* التركيب (Synthesis): -

التركيب في اللغة: -

(تَرَكَبَ) الشيءُ: رَكِبَ بعْضُه بعضاً، أو تراكم. (تَرَكَّبَ): يقال: تَرَكَّبَ الشيءُ من كذا وكذا: تَأَلَّف وتَكَوَّنَ. و-المُرَكَّبُ في الشيء، كالفصِّ في الخاتَم وغيره.

(المُرَكَّبُ): الأصلُ والمنبِتُ. يقال: هو كريمُ المُرَكَّبِ. (والجهلُ المرَكَّبُ): أن يجهل شيئاً، ويجهل أنه يجهله. و-ضدُّ البسيط."[16]

التركيب اصطلاحا: -

" هو تأليف الشيء من مكوناته البسيطة، ويقابله التحليل "[17]

والتركيب" هيكل ضروري، لكل نص أدبي. ويعارض(التركيب)، (التحليل)، ويقصد بالمصطلح، في تقليد(يلمسليف)، الطرق التي تعتبر كجزء مكون، لوحدة تراتبية متفوقة."[18]

والتركيب لدى الفلاسفة القدماء" مرادف للتأليف، وهو ان تجعل الأشياء المتعددة بحيث يطلق عليها اسم الواحد، ولا تعتبر في مفهومه النسبة بالتقديم والتأخير، بخلاف الترتيب فإنه تعتبر فيه النسبة بين الأجزاء." أما في اصطلاح الصرفيين فهو" جمع حرفين أو أكثر بحيث يطلق عليها أسم الكلمة. أما التركيب العقلي فهو الذي " يجمع الظواهر الجديدة وينسقها مختلف عن التداعي الذي يقتصر على استحضار المجموعات السابقة استحضارا غير أرادي" [19]

اما التركيب، التوليف (Synthesis) وهو " أن نجمع عنصرين لغويين أو أكثر من مستوى واحد لتكوين وحدة لغوية جديدة."[20]

التركيب أجرائيا: -

هو عمليات عقلية ذهنية مجردة يتم بواسطتها كشف الظواهر الجمالية والإبداعية في المعطيات الحسية أي منحها صفة الوجود بعد تحويلها من مدركات حسية واقعية الى نظم وأنساق تركيبية إبداعية خيالية تُركب بطريقة غير مألوفة.

الفصل الثاني:(الإطار النظري)

المبحث الأول: أنظمة التركيب في الفن (الجذر التاريخي):

لقد سلطت الأعمال الفنية-التي أنجزتها الحضارات على مر العصور-المزيد من الضوء على مجمل الأفكار والاتجاهات المتبينة لنظم جمالية متجهة نحو العالم الآخر كالميثولوجيا والميتافيزيقا لتكشف حقيقة العلاقة بين الإنسان والفن والعالم من حوله.

وتبعاً للعلاقة بين الكائن والطبيعة، بين الفكر والواقع، تنشأ العلاقة الجدلية بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، ولم يكن أمام الإنسان متسع لاختيار هذا الشكل من دون سواه من اشكال العرض الظاهر كمعطى حسي بل من اعتماده على " إدراكه العقلي اعتمادا كبيرا ولهذا السبب فإن الأفكار لا المظاهر هي التي تحدد الأشكال التي يوظفها " إن نوعاً من الموقف الفكري يفرض نوعا معينا من الفن، ونوعا آخر من الوقف الفكري يفرض نوعا آخر من الفن."[21] فالبناء الشكلي يبقى أسيراً ومحدداً بالبنية الفكرية وما يحصل من عمليات التحليل والتركيب تؤدي عناصرها كقوة فاعلة، وكمنظومة بنائية منسقة منبثقة من تحول داخلي نحو الخارج، وهي تمثل مخاض وجدل بين عناصر النظم المعرفية كمنهج رؤيوي وصيغ بنائية كأثر، كان الرمز والأسطورة العالم الجديد مستحدث بأشكال تركيبية عقائدية. (إن المعتقدات الفلسفية لدى شعب بكامله تجسدها الميثولوجيا. وهذا يوضح السبب في أن الإنجازات الصورية للأشكال والأحداث الميثولوجية إنما تمثل موضوع الكثير من فنون العصور القديمة، كما وأن المنجزات الفنية لا تتطلب منا الا القليل من الخيال لرؤية تدخل النسر برأس الأسد، الذي ينشر جناحيه عبر السماء في السحب الداكنة).[22]

وإن مهمة الميثولوجيا تكمن في كونها خطاب يحمل دلالات مفهومية واسعة أسهمت بصورة لا تقبل الجدل في تبني أساليب حققت التحول الفكري والإنجازي ، كقاعدة عريضة استلهمت مادة الفكر أولاً ، والعامل البيئي ثانياً ،كمؤثرات في استحداث خامات وصور ركبت أجزائها انعكاساً للعمليات التحليلية التركيبية لفهم قوى الطبيعة وما الرمز والأشكال الهندسية والاسطورية إلا صورة تلك العمليات ."أن مهمة الفن أنما تنحصر في عالم خيالي تكون وظيفته الأولى أن يأتي مخالفا بوجه ما من الوجوه لهذا العالم الذي نحيا فيه."[23]

وكانت الميتافيزيقا المدخل الجديد، وعلى الرغم من أهميتها الخافية غالبا، إلا أنها تبعث فينا الدهشة جراء الحيوية التي تمتاز بها تكويناتها بفعل الفهم الواعي لمكونات الخامة وتوجيهها على وفق خيال تركيبي، حققت مسارات تصل حد الغرابة، كرد فعل معاكس للبيئة الطبيعية المدمرة، فينمو بداخلها الفكر معلناً عن ذاته كمحصلة لمناطق ضاغطة وهكذا.

المبحث الثاني: المتحول التقني والتطور التكنولوجي والمعرفي وعلاقتها بالرسم:

تفهم التكنولوجيا على إنها العلم الذي يستخدم الأدوات أو الوسائل أو النظريات لغايات عملية تطبيقية ومنها في مجال الفن إذ يستعين بها الفنان لإظهار قدراته الفنية التي لها علاقة بالزمان والمكان.

فكان للاتجاه الانطباعي المعتمد على المعاني المستخلصة من الضوء واللون فضلا عن الحرية والعفوية في تشطير العالم المرئي بالتأكيد على ضربات الفرشاة ، قد تجلى بصورة مسبقة في الفن الياباني بـ (عفويته الزخرفية ، وفي حيويته وفي طريقته الساحرة لتشطير الواقع الخارجي على وفق التناغم اللوني والخطي ، وفي تحولاته المفاجئة في تناقضات قيم النور

والعتمة فضلا عن دور الكاميرا التي عجلت من النمو الطبيعي للأسلوب الانطباعي، وبه، رسخت النظرة التحليلية والنفسية تجاه العالم المرئي).[24]

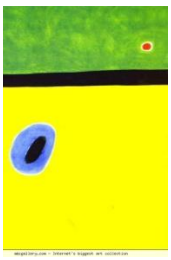
فكان للاكتشافات والاختراعات العلمية والتكنولوجية فضلا عن تطور كيمياء الألوان وصناعتها وتطور نظريات الضوء والظل واكتشاف الكهرباء وتطور صناعـة النسيج والخامات والورق والفرش فضلا عن أضافة مواد صلبة وجاهزة للعمل الفني، أدت كل هذه المعطيات إلى إيجاد بدائل للأدوات وانعكاسها على آلية التقنية والإبداع فكانت المحصلة إثراء السطح التصويري (فاللوحة الفنية الحديثة هي حصيلة نتاج عمليات فكرية وتقنية متطورة باستمرار، وكذلك الأبداع التكنولوجي الذي الهب خيال الفنان وطور ممارته صانعاً عملاً فنياً)[25]. ومن ثم كان الاطلاع على علوم الفيزياء والتقنيات العلمية والمنهجية المفرطة في تطبيق القواعد العلمية في الضوء واللون، أثراً واضحاً في منح النظام الشكلي للتقنية الدقيقة في الأخراج المعتمد على الإيقاع اللوني والتناغم ما بين عناصر التكوين.

مثلما سعى فنانو التنقيطية ومنهم(سورا وسينياك) في طريقتهم التنقيطية للخروج بنتائج علمية وذلك بإيجاد علاقة رابطة بين العلم والفن بدراسة الضوء والوان الطيف الشمسي، ولكن هذا الاتجاه سرعان ما ولّد تياران آخران ينحسرا في التعبير عن الذات الإنسانية بمعزل عن تقنيات الضوء واللون العلمية وهما التعبيرية والرمزية وذلك بالتأكيد على الرؤية الفنية والجمالية من حيث إنها نزعة لا شكلية تروم التعبير عن المضامين الإنسانية بمعادلات صورية مؤسسة لتجارب ذاتية مثلما في أعمال(فان كوخ) و(غوغان)، ولذلك ليس غريباً أن يسعى الفنان المعاصر الى البحث عن نظام جديد يتخذ من تلك الآليات منطلقاً فنياً له نحو الانزياح من حيث إنه نظام التركيبي وذلك بقطع صلاته الموضوعية والتقليدية والسعي به نحو الخصائص الصورية . وعليه ينبغي أن يُتخذ من مفاهيم الأشياء لا صورها الحسية، منطلقا لتحقيق منجزات تجريدية. لذا يكون الفن (انعكاسا لثورات عقلية التي على الرغم من اضطرابها تسير من المادية المعقدة الى البساطة العقلية. ذلك أنه يوجد في هذه المدارس المتعارضة التي تظهر وتختفي وتتصارع وتتحول – تجاه عام يرمي الى العودة الى الإلهام والحس الفطري، ويرتبط بهذه النزعة تجاه آخر هو التخليص من كل تعقيد والعودة بالفن الى البساطة بقدر الإمكان. تلك البساطة التي تتماشى مع تلك الحدوس التي يمكن أن تأتي كاللمح فتظهر الفكرة في أقصر طرقها وفي أبسط صورها.)[26] وبواسطة عمل المخيلة يتحرر الفن من كل تقليد فيصبح عفويا بسيطا معبرا مثلما في أعمال (خوان ميرو) المركبة من البدائية الذي يعد نوع من الالتجاء نحوها تارةً والابتعاد تارة اخرى إزاء فاعلية التطورات العلمية والحضارية الراهنة وانعكاسها.الأشكال(1-4)

شكل(1)

شكل(2)

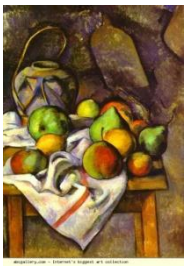
شكل(3)


شكل(4)

المبحث الثالث: أنظمة التركيب في الرسم العالمي المعاصر بصفتها مرجع:

شهد مطلع النصف الثاني من القرن التاسع عشر تطورات على مستوى نظريات الضوء وكيمياء الألوان وصناعتها واكتشاف الكهرباء وتطور صناعة النسيج والخامات والورق، لإظهار أثر تلك العوامل والمنجزات المعرفية والأدائية كمرجعيات على بنية التحليل والتركيب الفني في أعمال(علي النجار) كان حري بالباحث أن يتطرق الى الاتجاهات الفنية التي كان للتطور المسبق أثراً في إغناء الشكل بأنواع التعبير من حيث علاقة ذات الفنان بالعالم، ومن هذه الاتجاهات الانطباعية إذ يُعد العام (1863)عام التحول في الرؤية البصرية تجاه العالم ، إذ تعددت القراءات المعرفية والأدائية للظواهر البصرية ، وتبنى فنانوا الانطباعية لحظات آنية تجاه الطبيعة على وفق الرؤية الحداثية للمشهد ، إذ استحدثوا صوراً لعبت الاستجابة الذاتية - كنظام وكاتجاه رؤيوي- فيها دوراً في الأنظمة الشكلية، فكانت علامة مميزة في تأريخ الرسم العالمي من حيث إنها انبثقت من التقليد الواقعي الصرف الى نظام شكل متحرر " فالتمثلات الشيئية في الانطباعية تنحصر بالصورة الذهنية على وفق مرجعيات تسلسلها المنطقي ، من لحظة انطباعها على الشبكية ، ضمن دائرة قدرة الحواس وصولا الى خزنها في الذاكرة البصرية ، التي تتحول بواسطتها الصورة من فعلها المادي الملموس الى متحول بصري بفعل آلية التحليل والتركيب البنائي لها أنها صورة مدركة حسيا لواقع العلاقات الفيزيائية المناخية التي يتمتع بها المنظر ، فالصورة الذهنية المركبة عند الفنان الانطباعي ذات مرجعيات بيئية محيطية وفعل آلي يقع ضمن دائرة المخططات المعرفية الجمالية "[27] فكانت الحركة في ضوء تلقائيتها من الاستجابة لضوء النهار، قد انضوت تحت تأثير الرؤية الذاتية المتسمة بإظهار مظاهر الحياة الجديدة التي رافقت التقدم الحضاري والصناعي .

أما أنظمة التركيب في التكعيبية فقد تعددت قراءة السطح البصري على وفق هذا الاتجاه، فكانت أنظمة التحليل والتركيب قد تحدت منطق التقليد بالرؤية الذاتية للأشياء واسقاطها في حدود تشفير الحيز المكاني وذلك لعقلنة الأشياء في ضوء سياقات منطقية رياضية مثلما تحققت بأعمال (سيزان) بصورة مبكرة ومن ثم في أعمال (براك) و(بيكاسو)، الأشكال(5-8).



شكل(5)

شكل(6)

شكل(7)

شكل(8)

فكانت بنائية التكوين قد تمرحلت في ضوء رؤية التجديد. إذ سعى(سيزان) نحو المنهج الفيثاغوري بأتباع نظم من الأشكال الهندسية المجردة، فكان يرى الطبيعة عبارة عن كرة وأسطوانة ومخروط. مثلما قال " أنظر الى الطبيعة بعين ترى فيها الاسطوانة والكرة والمخروط "[28]

إن مضاعفة مواقع الرؤية ومن ثم تعدد وجهات النظر في المشهد التكعيبي لا يُعد إلا تمرداً على المفاهيم النهضوية للتعرف على إيهام المنظور التقليدي وذلك بتشويه الشكل والنأي به عن حدوده الموضوعية الكلاسيكية، وهذه محاولة من الفنان للوصول الى فاعلية التركيب في تحقيق الصيرورة كحركة خطية ديناميكية نحو الارتقاء، مثقلة بمفاهيم رؤيويه الفنان المختزلة للوجود المادي" ما حاولت أن أنسخ الطبيعة، أنما أنا مثلتها "[29] هذا هو قول(سيزان) إذ يستشف منه بناء خطوط والوان لتمثيل رؤيته الحقيقية بتلقائية. إن البنية الشكلية لديه هي لحظات زمانية استطاعت أن تفعل دور الخط واللون

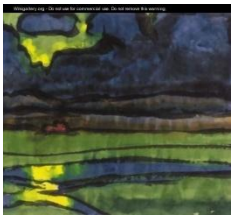
معا، فالخط أصبح يحدد الأشكال لأجل تحررها من حدودها المكانية، فالشكل يُعد قراءة ذاتية للمشهد بتفعيل الحركة كعنصر ضاغط باتجاه سطوة الجانب الانفعالي على آليات ونظم الكلاسيكية.

أما التعبيريون فقد سعوا نحو الهدف العام نفسه ، إذ إن التحول الذي حصل لمسيرة كل فنان، تباين تبعاً لمضمون الشخصية ومقوماتها .وإن المفهوم المتنامي لمفاهيم اللون والشكل التعبيرية تميزت بالفردية ، فكانت نظم التركيب في أعمال الرسام الألماني (فرانز مارك) قد تأسست باتجاه وحدة الإنسان مع قوى الطبيعة، إذ سعى في نظامه التركيبي إلى(بوهيمية) الفن ووصف الحيوان الحالة الأكثر تناغما للوجود من حيث انه لا إنساني- بحسب رؤية(مارك)- نتيجة لكوارث الحرب، ولذلك كان النمط الخيالي الافتراضي تعج به أنظمته التركيبية التي تُعد صورة ثانية للعالم يعود بها لإحداث تاريخية بواسطة استعارة رمزية الحيوان وفي علاقة جدلية مع الرومانسية بمرجعياتها الألمانية، إنه نوع من الانحسار في البحث عن الاتجاه غير المعقول في الطبيعة الموضوعية.

أما نظم التركيب في أعمال (بول كلي) فكان للتجريدات الخطية المتجسدة في أعماله ما هي إلا التعبير عن هواجس النفس وانفعالاتها، وعلى الرغم من التشابه في معالجة السطح البصري الأكثر قرباً من الاتجاه التكعيبي لاسيما في أعماله المبكرة إلا إنه استطاع أن يحقق بواسطة الخط رمزية أو نوع من الإشارات المستنبطة من العالم الصوري وبتعبير عفوي مختزل، شكل (9). أما آلية التركيب في أعمال (أميل نولده) فقد حقق فيها نزعته التشخيصية بتلقائية تتعادل والرؤية الذاتية المفرطة. فالبنية الشكلية تكشف عن نظامها الصوري ذي الرؤية الميتافيزيقية، فقد نحى فيها نحو عالم الخيال المدرك للقوى والدوافع الأساسية في الطبيعة، مجردة من الحالات الثانوية المحيطة بها. فكان الخط محققاً لتلك القوى اللامرئية معتمداً على خصوبة الخيال في تصوير العواطف والانفعالات البشرية، ولأن تشكيل الواقع وتركيبه يعتمد الطريق الفطرية وذلك للعودة بالأشكال إلى حالاتها الصورية على مستوى التلوين للوصول إلى ما يمكن تسميته بالعمل المركب. شكل(10).

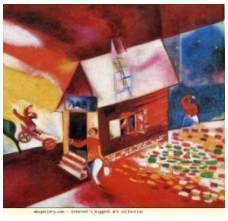
أما السريالية فتمثلت باتجاه آخر وذلك بالاعتماد على التحليلات النفسية ، وتسليط الضوء على عمل اللاشعور والعقل الباطن ، بواسطة الإتيان بكل شيء مما يثير الدهشة والاستغراب ،إذ أن مهمة الفن بالدرجة الأساس هو تقويض الأنظمة البنائية القديمة والكشف عن واقع فني جديد ، فكانت السريالية تؤكد على لا أخلاقية ولا جمالية الفن من حيث إنه مثير للدهشة والاستغراب بالارتقاء بالأشياء إلى ما فوق الواقع، وما اعمال (سلفادور دالي، جوان ميرو، مارك شاغال، مارك أرنست، دي كيريكو، مارغريت) إلا تأكيد فاعلية اللاشعور ،انطلاقا من الخيال الضاغط باتجاه منظومة الفعل الأدراكي بتحويل المدركات الحسية وعالم الشعور الى واقع افتراضي. ولذلك كان تسليط الضوء على كل ما هو متناقض بصرياً وكان هذا مدعاة إلى تركيب غريب وشاذ لأشكال تعمق الأحساس بالمضمون مثلما في أعمال (مارك شاغال) الذي أعتمد في تكويناته على الغرائبية بواسطة التوحيد للعناصر المستعارة في ضوء العمل بالزمن والفضاء المغايرين. الأشكال(12،11).

شكل(9)



شكل(10)

شكل(11)



شكل(12)

أما الاتجاه السريالي الآخر فيمثله(جوان ميرو) ، فقد جسدت أعماله التركيب بنمط من الإيحاء ما بين الأجساد الحيوانية والأشكال المجردة المحددة بخطوط دقيقة، (شكل 13)فكان سعي(ميرو) نحو تكوينات أكثر تركيبا لا يخفى سمة السرور والفرح الإنساني، فضلا عن أسلوبها الغرائبي الخيالي، وهي محاولة من الفنان لجمع شتات أيقونات مختلفة في عمل

واحد وعلى ما يبدو إنها مستوحات من مصادر عدة إذا ما علمنا برغبة الفنان التعمق في موروث الفن عبر مسيرته في ما قبل التاريخ ولذلك تتأتى محاولة(ميرو) في الرغبة بالتركيب بين اجناس الفن المختلفة. أما نظم التركيب في أعمال (أندريه ماسون) فقد عمل باتجاه تفعيل دور المشاهد الطبيعية، فكان ينظر اليها بعين المكتشف عن سر صراع القوى مع بعضها البعض، وإن لها بعداً اسطورياً ورمزياً وتراجيدياً في آن واحد، معربة عن حالة التحول الدائم التي تحملها فكرة الأشكال الحرة التي تعوم في فضاء من الحرية وفي ضوء إملاءات العقل الباطن. شكل(14)

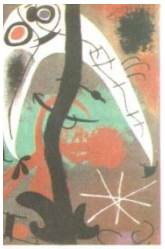
المبحث الرابع: التحول البنائي في الرسم العراقي المعاصر:

تُعد التجربة الأولى للفن العراقي المعاصر من الأهمية في الاحتراف والتجريب لاسيما بعد الحرب العالمية الثانية التي أسهمت بطريقة او بأخرى في البحث عن موقف جديد يؤمن بحرية التعبير أزاء معطيات الواقع السياسي آنذاك، فكان التنوع الأسلوبي ودوافع التجديد قد وسم المرحلة بطابع البحث عن مكنونات الذات التي سعت إلى استلهام التراث والبحث عن معطياته اللامادية مثلما قام به (جواد سليم) في استقراء منظومة أشكال الفنون القديمة التي مثلت تراثاً فنياً وفكرياً وفلسفياً، وكذلك التراث الشعبي برمته فضلاً عن المنمنمات الواسطية التي استهوته وكان تأثيرها واضحاً من حيث الشفافية اللونية التي توحي باللانهائية، فضلا عن الفراغات التي تتخلل تكويناته ليتسنى لها التحرك بحرية توحي بالأحلام والمشاعر الإنسانية التي في أعمها الأغلب تكون ممزوجة بفنتازيا لها من الأبعاد البصرية في عوالم تثير الاستغراب، أما في علاقاتها بالأنا لدى(جواد) فهي المتطلعة إلى المستقبل في ضوء الوعي بالتراث. أما بنية الإنجاز لدى (فائق حسن) فعلى الرغم من عدم أهتمامه بالجوانب التعبيرية والنفسية والأسطورية ألا أن ثمة جوانب استطاع بواسطتها أن يكشف عن الرؤية الإنسانية المتأملة في مصيرها المحتوم، إذ كشفت حكاية الحصان النافق وعما يحمله مفهوم الاحتضار من سردية ورمزية لا يخفى فيها الطبيعة الإنسانية وثورتها بحدود صيرورة الزمن الآني والمتحول وفي الوقت نفسه تعيد إلى الأذهان صورة الزمن الغابر والمنفلت.

أما النظم البنائية في أعمال (شاكر حسن آل سعيد) فتأكيدها ينصب على السمة الحضارية، فضلا عن الموروث الفلسفي والفني فقد تحقق في (أبعاد الرؤية الصوفية التي تحولت شيئا فشيئا من المجسد الى المجرد ولكن موطن التأكيد فيه دائما هو المحلي، العربي، الشعبي).[30]

أما بنية التركيب في أعمال الفنان (كاظم حيدر) فقد سعى نحو التأسيس للتراث الديني والإنساني بطابع معاصر، حيث استنبط منه المعاني الإنسانية وضمنه رموزاً عبرت عن عمق الإيحاء، فكانت فكرة التحدي والصراع تنقلنا الى ذلك الطقس الميتافيزيقي-إن صح التعبير-المشحون برموز تاريخية أستلهمها الفنان (حيدر) ليؤسس رؤيته الجمالية الغارقة في الجدل المبني في أحيان على أسس موضوعية هادئة ساكنة، وأحيانا أخرى نراه قد جاوز التجربة ليؤسس مشهداً لصالح الإنسان الجديد والمعاصر.

فكان معرض (ملحمة الشهيد) أو (مأساة الإمام الحسين عليه السلام) خير ما كشفت عن الواقع الجديد في صيغة فنية حديثة غنية بطاقاتها الرمزية. فقد استعمل التحوير والاختزال في نظم التركيب ساعياً نحو التلوين بأقل عدد ممكن من الألوان فضلا عن الاختزال والحذف في البناء والاعتماد على التجميع في التكوين المركب ، فكان الميل الى البساطة والتحوير أي الجمع بين الوحدات المتناقضة واقعياً يوضح جدلية الصراع بين الحق والباطل والخير والشر ومن دون المساس بمعتقداتنا التي هي جزء من تراث إنساني شامل، ومن ثم أخذت الملحمة(ملحمة الشهيد) بعدها الديني والإنساني والشعبي على السواء. شكل(15)


شكل 13

شكل 14

شكل15

شكل16

المبحث الخامس: التجربة الفنية لدى الفنان علي النجار:

إن النزعة الذاتية التي تؤكدها أعمال (علي النجار) هي إفصاح عن يقظة الخيال بالسعي لبناء أنظمة جمالية في ضوء رؤيته الذاتية. ولذلك منح الفنان ذاته المغامرة بديناميكية الفعل الإبائي، الحرية في البحث والتقصي لمديات النفس ومكنوناتها الداخلية، وما الصورة الا نتاج عمليات ذهنية تؤدي المخيلة وعمليات التحليل والتركيب والاستنباط الدور الاساس في تنوع آليات التركيب المؤَسَس على الظواهر والمقولات الزمكانية، التي حققت حضورها كرد فعل تجاه سلوك الذات وحدودها التجريبية في فيزيائية المكان والجسد الإنساني، فما الوجود في نظرة الفنان الاولى إلا (حالة التداخل والتحول من حالة الحاضر الى حالة المستقبل).[31] المؤسس للبيئة بعناصرها المنحسرة عن ثقلها المادي المحسوس. (فكان يسعى الى العثور على معان لم تكن معروفة من قبل. وقد كان عملاً واعياً من جانبه أن يبتكر اشكالاً لونية لم تكن معرفة مسبقاً، اشكالاً لا يوجد بينها رابط إلا ذلك الترابط الخفي النابع من الفنان نفسه)[32] وبهذا المعنى رُكبت الأشكال بهيئات تعكس نظاماً رؤيوياً ذاتياً لاواقعياً." فالدوافع نحو القيم المطلقة التي تحرر الإنسان من الارتباك الفوضوي والمتعلق بالانطباعات العقلية والبصرية كانت اقوى حاجة عقلية وروحية "[33] شكل (16)

وهذا الواقع سخره (النجار) لتحقيق ذاته بمنهجه التجريبي منذ البدء وانحساره عن الملونة الصاخبة نحو سطوح مختزلة وخطوط مرنة محاذياً التشكيل التكعيبي (ومن أجل أن يصنع الفنان واقعه فأنه يبدأ باختيار عناصر معينة منـــــه ويضعها في مجموعات، انه يعتمد عن طريق التركيبية من شيء معين وهي الاشكال والخطوط لتجميع موضوعه، ويشكل التحول من الشيء الى الموضوع فلسفته الجمالية التي يتحكم فيها العقل. ولكي ينتقل من الموضوع الى العمل فأنه يستخدم مجموعة متنوعة من الوسائل المناسبة للتعبير عن موضوعه، وبهذه العملية يركب تقنيته التي تلهمها العاطفة. فالنتيجة النهائية هي الصورة التي تكون ثمرتها الجمال.)[34] وفي الوقت نفسه ينبني الخيال بأسلوب تركيبي بدائي-إن صح التعبير-، إذ إن العواطف الإنسانية تجد لها نظيراً في الاشياء التي طالما امتزجت برؤى ذاتية المنشأ في القراءة والتأويل. فالمقترحات التي تؤسِس لها الذاكرة والمنتزعة من الظواهر ضَمَّنها أبعاداً سيكولوجية وميثولوجيه لم تجد لها الأرضية الواقعية كونها قد ولدت خارجا عنها، فكان تناول الموضوعات في ضوء رؤى مستغرقة حالمة مدهشة، لالتماس الفيض الذي يكاد أن يكون حدساً ميتافيزيقياً يكمن خلفه أنواع الصراع الوجودي للظواهر.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث: لقد اقتصر مجتمع البحث على لوحات الفنان (علي النجار) والمنفذة في العراق للمدة من عام 1965-1995. وتنوعت تقنياتها باستعمال الحبر على الورق والالوان المائية والزيتية. وقد بلغ حجم مجتمع البحث(38) عملاً فنياً. واطلع الباحث على الاعمال مصورة في مواقع الانترنيت والفولدرات الخاصة بالفنان.

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث التي بلغت (3) نماذج فنية بصورة قصدية بعد تصنيفها بحسب اساليبها الفنية وعلى وفق زمن ظهورها ومن هذه الأساليب: التعبيرية التكعيبية والسريالية تعبيرية، وتعبيرية تجريدية.

وتمت عملية الاختيار القصدي لعينة البحث على وفق الأسباب الآتية:

1ـ إنها تغطي أساليب التحول البنائي في انظمة التركيب وبحدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية.

2ـ إن هذه الأعمال تمتع بتحولات بنائية من حيث التنوع في التقنيات وآليات العمل والإظهار.

3ـ استبعاد الأعمال المتكررة في موضوعاتها وأدائها.

4ـ تنوع أساليب أنظمة التركيب للحصول على نتائج متنوعة والتعرف على المتحولات البنائية في أنظمة التركيب.

منهج البحث: تم اعتماد المنهج التحليلي للوصول الى أهداف البحث.

انموذج رقم (1)

يمثل المشهد انموذجا للاتجاه التعبيري التكعيبي في إشارة واضحة لتأثيرات المدرسة التكعيبية بتفعيل دور الخط والاختزال الواضح للشكل، فهنالك إيحاء بوجود أشكال بشرية قد تشظت في فضاء اللوحة مختزلة بحركات خطية أقرب الى النوتات الموسيقية.

لقد نفذ العمل بمواد مختلفة (ألوان مائية) على سطح ورقي استطاع الفنان أن يضمنها قيما جمالية وذلك باستعمال صبغة الاوكر الشفاف والاورنج معتمدا في ألاخراج على شكل الكتل المتكونة من التحديدات الخطية بالحبر. لقد سعى الفنان في ضوء تجاربه المعرفية والأدائية الى تشويه الشكل للارتقاء به إلى مستوى فوق المحسوس.

لقد أُنجز الشكل بأسلوب عفوي ارتجالي فالتحكم بمساحة الشكل أتاح للوحدات أن ترتقي في حركتها بفعل حالات الحركة المصاحبة لها وذلك في تبدل مواقعها وهي رؤية سعى اليها النجار للتحول من منطق التقليد ، بالارتقاء عمودياً وبمنطق رياضي مفترض ، فالشكل الهندسي يهيمن على نظام التركيب فهنالك إحالات تجريدية هندسية رمزية لأشكال تمردت على جذورها الكلاسيكية وقواعدها النهضوية ، فضلا عن المنظور جميعها- اي الافتراضات- تشكل إحدى ضرورات (النجار) للخلاص من التعالقات المادية لإظهار الجانب الانفعالي المنصهر مع مفاهيمه الرؤيوية . فالشكل ذو البعدين خير وسيلة للخلاص، ففي الزمن حركة وإن لها مدلولات ترتبط بديناميكية النص إذ إن الفضاء السالب والموجب يتعانقا ليكونا أيقاعا، وهو يشكل سمة جوهرية يتفعل فيه التركيب، فشكل الدوائر يتقابل مع حركة الخطوط شبه المستقيمة والمنحنية، إذ إن صورة الارتقاء المشار اليها قد تجسدت في الحركة الرأسية للخطوط والاختزالات المتولدة بفعل الميول الداخلية العاطفية والرؤية التي يسعى الى تحقيقها الفنان.

أما التقشف اللوني فيبدو على نحو متناص مع الملونة الأحادية للتكعيبية التي جذر لها (براك) و(بيكاسو)، لكن التحرر من السياق المنطقي العقلاني اللوني أظهر عفوية لونية لدى(النجار) شكل على نحو مقترب من الاتجاهات والتصورات التعبيرية ألانفعالية.

أما بصدد المضمون فيتكشف في الصورة المثلى للشكل تبعا للطابع التركيبي، فالعملية تبدأ بالإرتقاء في أستقراء المعطيات الخارجية وهي مسلك للعناصر التي تعد ظواهر للمفاهيم الرؤيوية باتجاه تجذير الصورة وحركة الزمن والارتقاء لتعكس وعلى نحو تركيبي حالة النفس ورؤيتها الجمالية، إذ أن التحليل والتركيب عمليات يتم بواسطتها-الفنان-البحث عن الإحالات الشكلية والمضمونية اللاتقليدية.

ويبين الباحث أن مرجعيات الأثر الارتقائي الصوري للأشكال تبثها ذات الفنان على نحو متداخل لاشعوريا، قد تجلى مسبقاً في الطابع الصوري للأدب والفن في فنون العصور القديمة وألافكار المنعكسة تظهر بأسلوبها اللاواقعي، وخلاصتها الحكايات والأساطير، فالرؤية الفنية تسعى لإعمام الانطباع الصوري الافتراضي المتخيل على الأشياء، والأستعارة هي إحدى معطياتها الحاصلة بفعل القلق ازاء الوجود.

أنموذج (2)

يمثل المنجز البصري أنموذجا للاتجاه السريالي التعبيري وهناك حقلين أفقيين، الحقل السفلي شغلت مساحته ضعف مساحة الحقل العلوي تجسد في الحقل العلوي شكل إنساني مركب محلقاً في فضاء، أما الحقل السفلي فهناك أنموذج آخر لشكلين مركبين، ألاول يمثل رأس حصان والثاني شكل مركب بأجزاءً من إنسان وطائر.

لقد نفذ العمل بالألوان الزيتية وبواسطة الاختزال حقق فيها الفنان شاعرية الألوان، استطاع الفنان تحليل وتركيب الظاهرة برؤية سيكولوجية، إذ تم تخليص الشكل من تعالقاته الأيقونية في ضوء مقترحات الذاكرة والاشتراطات التقنية المعاصرة، فالرؤية الذاتية الروحية والتحولات المعرفية والأدائية ونتائجها العلمية، أسست لما قامت عليه التعبيرية من إظهار الحالة الإنسانية بشكل مقاربات رمزية في تقصي حقيقة الظواهر والبحث عن جوهرها.

إن النظام التركيبي يتشظى بفعل تعدد قراءآته التأويلية، حيث أن المعطى بصيغة المحتوى، أدى الى تجاذب نظم التركيب بأتجاه إظهار طاقاتها التعبيرية إذ يبدو الإيجاز من أهم سماته البعد الثاوي، وما الترحيل إلا تقصي داخلية الإيقونة في إزاحات مكانية وزمانية والانصهار مع النزعة التلقائية التي تحدثها النفس الإنسانية في عشقها وتقبلها للميتافيزيقا. فالواقع المفترض تأسس على نحو منسجم مع دوافع اللاشعور وعلى ضوئها أحيل البناء الإيقونـي أزاءها الى نظم استقرائية واستنتاجية في آن واحد ليعبرا عن تنامي بنية الخيال الأسطوري، فالواقع المرفوض تتحول الأشياء في ضوئه الى واقع سلبي. أما البنى التركيبية المستعارة في الشكل فتتشظى لتبلغ ما هو زمكاني وبالتضاد مع الشكل الظاهري ، فالأشكال التي أبتكرها (النجار) تتناغم وحالة الطبيعة ، إذ إن الشكل هو خلاصة لنظام بنائي تركيبي خيالي .والإنسان يبدو فيه عائماً فيتقابل مع العقل والمنطق فضلا عن كون أجزاءه قد ركبت بغرائبية تكوينية نرى فيها أمساخ للجسد الإنساني والحيواني معاً ، فالظاهرة هنا تعتمد على ميثولوجيا ضاغطة وعلى قلق الفنان الدائم في البحث عن افتراض مشهد بنائي صوري، لينسجم مع رؤيته الذاتية التي تبتغي التمتع برؤيتها، أي محاولة التوافق ما بين تصوراتها والأشياء الحقيقية .

ويبدو أن المقتربات الشكلية هذه لها ما يناظرها في الكتابات السومرية والأسلوب اللاواقعي الخيالي، فتسخير الطبيعة بحدود عمل الخيال السومري قد منحها رمزاً وتعبيراً ميثولوجيا وذلك لتجسيد حقيقة علاقة الإنسان مع الطبيعة التي تتأسس منها الأشياء الى رؤى تثير الدهشة والاستغراب في قبال الطبيعة المشاكسة ومشكلات الذات.

أنموذج (3)

يمثل المشهد أنموذجاً للاتجاه التعبيري التجريدي حيث يظهر شكل لكتلة تحتل مساحة واسعة من التكوين، وهنالك كتل لونية أخرى تحتل مساحة أقل قد شغلت المساحة العليا منه وفي حركة تتجه نحو اليسار بالنسبة للمشاهد، أما الجزء الآخر من الأنموذج حيث الأرضية فهناك شكلان يتجهان في حركتها في الاتجاه نفسه يظهران بهيئة حيوانية خرافية.

لقد نفذ الأنموذج بالألوان الزيتية مع مراعاة التبسيط والاختزال باللون تأكيدا -من الفنان- للتمرد على الأنظمة المحاكاتية السردية ليتخذ مع الرؤية الفنية الساعية- طريقة- نحو تفعيل الذات في تأويل الظاهرة ، ولذلك يبدو فيها اللون على إنه محتوى ضمني(اغترابي) إذ إن الفضاء ذي اللون ألاوكر الممزوج بالأورنج يتناغم بالدرجة مع لون الأرض ، أما اللون المكون للشكل الذي يبدو منحدرا نفذ بألوان حارة شكل إيقاعاً حيوياً مع لون الكائنات المتحركة بحرية، فضلا عن التناغم ما بين الكتل فقد تحولت الأرض المرتفعة الى بنية تبدو مثل كائنات مضطجعة أو ربما أشكال لم تولد بعد ، وقد أنعكس صداها في حركة الكائنات بل في تركيباتها كونها توحي بأنها قد اقتطعت بأحكام من المشهد ولكنها جزءاً منه .

إن الجانب الانفعالي أسلوب محايد يخترق الظواهر ليحولها الى تراكمات لضربات لونية متسارعة بتلقائية تنسجم مع الرؤية الفنية الداخلية ، فالقلق والبحث عن الانسجام مع الطبيعة أو البحث عن حلول افتراضية تجسدت بنظم تركيبية بأسلوب غرائبي ، فالمشهد أسطوري يكشف لنا عن مخلوقات خرافية يصعب التعرف على جنسها ، فاللاتجنيس صفة منحها الفنان لكائناته الخيالية على الرغم من عزلتها فقد تلاءمت مع الوحدة الكلية للنظام بعلاقات التناغم بين الكتل والألوان والاشكال .

أما بصدد النظام التركيبي فالتناغم علامة مهيمنة، فالحركة المصاحبة للكتل أسبغت الشكل العام ببنية توحي بالسرعة والتلقائية، فالتركيب المفترض صاغه الفنان بواسطة حركة الفرشاة المتجسدة بعناية لونية ليعبر عن الانسجام ما بين قوى الطبيعة فضلا عن اظهار حقيقة الصراع الوجودي، فالتسابق عبر أزمنة وامكنة منفلتة عكست حقيقة ذاتية الفنان، فالصورة الخيالية تؤسس على نحو افتراضي تراكمية الحدث حتى صرنا نألف تلك الصور كونها تنبني بصيغ خياليـــة

تكشف عن صورة المستقبل ، فالنشاط الذي يبثه التركيب يكشف عن حقيقة وعي الفنان بالتراث والمعاصرة ، فالتراث متجسد مفهومياً وذلك بالإيحاء مثلما في الأنموذج من حيث إنه متعلق بأبعاد الرؤية الصوفية المحددة بأطر الافتراض واللامعقول ، أما المعاصرة فهو التعبير عن حالة المستقبل والتطلع اليه قد تحققت بوقائع تركيبية جمالية ، أما الوعي بالوجود فلا يتم إلا من استثمار طاقات الخيال كونها رؤية تنبني على طرفي المعادلة فهي ترتبط باللاوعي أو اللاشعور أو العقل الباطن من جهة والواقع الوجودي المؤسس على تراكمية الحوادث الحسية المرتبطة بالكون والحياة من جهة ثانية . فالارتقاء يبدأ من الذات لتستنتج بتركيباتها المعاني، فالحركة التي تتبعها اشكاله مثلما في المشهد تروم الارتقاء لذاتها كونها أنساق لحركات توليدية ذاتية تتكون من نظام بنائي ذي طابع كلي.

أما المقتربات الشكلية والمضمونية فيجد الباحث بأن للمعنى الضمني بأبعاده الصوفية والدلالية حقق مقتربا مع بنية النص في عمق الأرث الحضاري، من حيث أن البنية الشكلية الرافدينية تنحسر الى الداخل المؤسس على تراكمية الحدث لتمثيل العلاقة الحقيقية بين الإنسان والعالم من حوله. أما سمات التركيب فتتناص مع الاتجاه التعبيري مثلما في أعمال الرسم الألماني (أميل نولده) بخيالاتها الصورية.

إذ إن افتراضات الخيال وما يتزامن معها من تعاقب صور ذهنية تقدم واقعاً متصوراً تركيبياً، حيث يتفعل بالتخييل الذي يكشف عن معنى الوجود، الذي تمثله الذات بصراعاتها الوجودية المعاصرة.

الفصل الرابع: نتائج البحث: -

لقد تم في الدراسة التحليلية لعينة رسومات علي النجار التوصل الى النتائج التي تحقق أهداف البحث وهي الآتي: -

1-الأشكال المركبة المستعارة التي تحفل بها أعمال (النجار) هي رؤيته الذاتية ومخزونه من تراكم أفكار، إذ إن اهتمامه بتجسيد الملامح الإنسانية والحيوانية معاً هو لمضاعفة الوعي بالحلول الافتراضية المقدمة على نحو اللاشعور المقترن بالرؤية الذاتية. أنموذج(2)

2-إن تفعيل دور حركة العناصر وعلاقاتها بواسطة الإرتقاء بعملياتها الاستقرائية ذات المنحى الأستعاري والإحالات أدت الى زمكانية نظم التركيب كونها تعد بمنزلة نظاماً تركيبياً صورياً. أنموذج (1)

3-لتفعيل ديناميكية الشكل المجرد في أنظمة التركيب تم الأعتماد على الشكل الدائري كوحدة لها مقومات الاستمرار مما يعزز من الحالات اللامتناهية للشكل المجرد. أنموذج (1)

4-إن الغرائبية أسلوب اعتمده الفنان لإظهار أقصى الحالات النفسية إذ إن أنظمة التركيب الميتافيزيقية هي تمثيل لاقتناص لحظات زمكانية مغايرة كونها مجردة من الموضوعية الواقعية. أنموذج (2)

5-اعتماد الفنان آلية نظم التركيب بعد أستقراء بنية الشكل مكانياً، إذ إن التحول من حالة الماضي والحاضر الى المستقبل تحققت بفعل تراكمية الواقع السلبي المعزز من انزياح البنية الشكلية والارتقاء بها إلى ما فوق الواقع. أنموذج (2)

6-إن تشظي المراكز هو إحدى العلامات المهيمنة على بنية التركيب لدى (علي النجار)، إذ تحققت بتفعيل دور الوحدات المركبة فنراها قافزة في الفضاء مصحوبة بمعاني إنسانية ووجدانية، إذ أنها دعوة للتحول والتغير في المواقف غير المحددة بلحظة تأريخية ولذلك هي تتجاوز الخاص نحو العام الذي ينبثق بالمعنى الفلسفي. أنموذج(3)

قائمة المصادر والمراجع

---

[1] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983، ص 163.

[2] إبراهيم أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط، ج2/1، دار الدعوة، إستانبول، تركية، 1989ص(209)

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت لبنان، 1971، ص 259.

[4] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص 155.

[5] البياتي، صاحب جاسم حسن بندر، إشكالية تحول المفهوم في التشكيل العالمي المعاصر، إطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2014، ص9.

[6] شاكر حسن آل سعيد، مقالات في التنظير والنقد الفني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، ص31.

[7] إبراهيم أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 72.

[8] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 217.

[9] إبراهيم أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 72.

[10] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 52.

[11] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 217-218.

[12] المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 933.

[13] لوئيس معلوف، المنجد في اللغة، منشورات ذوي القربى، ط 37، ب-ت، ص 818.

[14] الكناني، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، أطروحة دكتوراه، مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2004،ص 20.

[15] ناثان نوبلر، حوار الرؤية، مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، مراجعة: جبرا أبراهيم جبرا، دار المأمون بغداد، 1987، ص 97.

[16] أبراهيم أنيس، وآخرون، مصدر سابق، ص 368.

[17] مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي أقرها المجمع، المجلد الأول، 1957، ص 621.

[18] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مصدر سابق، ص 100-101.

[19] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 269-270.

[20] مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 284.

[21] هربرت ريد ، الفن والمجتمع ، تر : فارس متري ضاهر ، دار النهضة ، بيروت ، لبنان ، د. ت ، ص23 .

[22] سيتن لويد ، فن الشرق ألادنى القديم ، مصدر سابق ، ص90 – 91 .

[23] زكريا أبراهيم ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، 1970 ، ص 19 .

[24] جي . أي . مولر ، وفرانك أيلغر ، مئة عام من الرسم الحديث ، تر : فخري خليل ، مراجعة جبرا أبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 ، ص 19 – 20 .

[25] السامرائي، إياد ذياب ، تقنيات أساليب الرسم واستخدامها في العملات الورقية العراقية ، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2004 ، ص3. نقلا عن: فؤاد زكريا ، التفكير العلمي سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الوطن ، ط 3 ، الكويت ، 1978 ، ص 176 .

[26] ماهر كامل ، الجمال والفن ، دار الطباعة الحديثة ، مصر ، 1957 ، ص 278.

[27] الكناني، محمد جلوب جبر ، حدس الإنجازفي البنية الإبداعية بين العلم والفن ، مصدر سابق، ص 306 – 307 .

[28] نجم عبد حيدر ، النقد الفني ، ملزمة مقدمة الى طلبة المرحلة الرابعة ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، قسم الفنون التشكيلية ، 1990 .

[29] هربرت ريد ، حاضر الفن ، تر: سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط2 1986، ص 43 .

[30] جبرا إبراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، الدار العربية، بغداد، 1986، ص 23.

[31] نعيم عطيه ، حصاد الألوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1979 .، ص 133 .

[32] المصدر نفسه ، ص 84 .

[33] هربرت ريد ، تربية الذوق الفني ، تر : يوسف ميخائيل أسعد ، 1975 ، ص 157 .

[34] أدوارد فراي ، التكعيبية ، تر : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص 235

عينة البحث:

أنموذج(1)

الموضوع : تكوين

الخامة والقياس : الوان مائية وحبر / 30 ×21 سم

الحقبة الأولى

سنة ألانجاز : 1967

أنموذج(2)

الموضوع : بحث عن البراءة

الخامة والقياس : زيت على الكنفاس / بلا

الحقبة الثانية

سنة ألانجاز : 1987 – 1988

أنموذج(3)

الموضوع : بلا

الخامة والقياس : زيت على الكنفاس /100 × 80 سم

الحقبة الثالثة

سنة ألانجاز: 1991

.

The Constructive Mutation of installation Systems in the works of the artist Ali Al-Najar Art

Sahib Jassim Hassan
University of Baghdad \College of Fine Arts

ABSTRACT

The research entitled: (The Constructive Mutation of installation Systems in the Artworks of the artist Ali Al-Najar) has dealt with the concept of Mutation and its systematizations in installation in the artworks of (Ali Al-Najjar).

The research has four chapters: The first Chapter deals with the methodological framework represented by the basic problem of the research, that is concerned with the constructive mutation of installation systems.

The research aims at finding out the constructive mutation of installation systems in the artwork of (Ali al-Najar).

The research is limited by analyzing visual samples of (Ali Al-Najjar) artworks betwen (1967-1991)

The second chapter deals with the theoretical framework, it has five sections. the first one studies the installation systems in art (historical referense), the second one deals with the technical mutation and the intellectual and technological development and their connections with painting, the third section concerns with the of constructive mutation in International contemporary Painting, While The fourth one deals with the constructive mutation in Iraqi Contemporary Painting, The fifth section: studies The artistic experience of Ali al-Najar.

The third chapter deals with the research Procedures, and The Population and Samples of The research which includes three artworks, Then the research tool and the sample analysiz. .

The fourth chapter included the conclusions. the researcher has drawn the following conclusions:

1-The artist has adopted the Style of exoticness to express extreme psychological states. the metaphysical construction systems are considered as a representation of hunting opposite spatial moments isolated from realistic subjectivity.

2-The artist depends on construction Systematization after insighting The spatial formation of the shape. The mutation from the past & preseat to the future has been achieved by gathering of negative reality supported by ranishing the formative structure and promoting to metaphysics.