تمثلات المرأة في موضوعة الحرية (اوجين ديلاكروا- جواد سليم)
دراسة تحليلية

سهاد حسن مانع

ملخص البحث:
ينطلق الفنان في نتاجه الابداعي الفني من خلال التمثل الى انتاج المفاهيم والتجارب، التي يستطيع الفنان فك شفراتها عن طريق اعادة بناءها وتحويلها الى موضوع ذهني وفق عمليتي التحليل والتركيب. فالفنان بحاجة الى الخبرة والتجربة لإنجاز العمل الفني، ولاستحداث التذوق الجمالي، وتحقيق غايات معينة تعود لذاتية الفنان، فتنوع التجارب الفنية ما بين آلية تمثل الشكل الانثوي والتعبير عن المضامين والرؤى التي تحمل خطابات الحرية على وفق سطوح ابداعية بصرية تجسد صورة المرأة، والخطابات الرئيسية التي اعتمدتها الطروحات الفنية للفنانين ، ومن الفنانين الذين اعتمدوا الشكل الانثوي واستدعاءها وتوظيفها في المنجز التشكيلي البصري هما (اوجين ديلاكروا وجواد سليم) واللذان يشكلان مادة البحث الحالي، حيث يتضمن البحث دراسة تحليلة مقارنة بين اعمال الفنانين (اوجين ديلاكروا وجواد سليم) بما يتعلق باستدعاء الشكل وتمثلات المرأة في أعمالها. ضم البحث اربعة فصول، تناول الفصل الاول مشكلة البحث، واهمية البحث، وهدف البحث، وتحديد المصطلحات. وضم الفصل الثاني ثلاث مباحث مثلت الاطار النظري وهي (المبحث الاول: التمثل مفهوما)،(المبحث الثاني:الاظهارات الفنية للتمثل)،(المبحث الثالث: الحرية في ضوء الفكر المعاصر) كما تضمنت هذه المباحث على عناوين فرعية لإغناء البحث، هذا فضلا عن مؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة. اما الفصل الثالث المتمثل باجراءات البحث، تناول منهجية البحث، مجتمع البحث، حدود البحث، منهج التحليل، وتحليل العينات. اما الفصل الرابع فقد ضم النتائج والاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة، فضلا عن التوصيات، وقائمة بالمصادر والمراجع، وملخص باللغة الانكليزية.

الفصل الاول
الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

تناولت الدراسات الجمالية والفنية، وبما يخص حقل الفنون التشكيلية، تجارب وخبرات الفنانين، التي اسهمت في أرساء قواعد وأسس فكرية، لتأكيد المجال المعرفي هذا بوصفه علما منهجيا قابلا للقراءة والتحليل العلميين، وقد عتمدت هذه التجارب والخبرات من حيث الاسس والمنطلقات على اساس ذاتي يهدف تأكيد النزعة الفردية للتعبير، فقد اسهمت هذه المحصلات الفكرية التي ظهرت على شكل نتاج إنساني مثلت السطوح والابعاد المنظورة التي رافقت الوعي البشري ولفترات طويلة إذ أسهمت في رفع قدرة التلقي والابصار في رصد المتحول الفكري والجمالي في المشهد التشكيلي ولا سيما المعاصرمن حيث ا ستدعاء العديد من الا شكال وعلى الخصوص تمثلات المرأة وتوظيفها في العمل

التشكيلي كثيمة للحرية ، فباتت التجارب الفنية دراسات أسست لما بعدها من أبحاث تنشد قراءة وتاثيرات خطاب شكل المرأة في منظومة الخطاب الجمالي لفن الرسم .

ان تنوع التجارب الفنية ما بين الية تمثل الشكل الانثوي و التعبير عن المضامين والرؤى التي تحمل خطابات الحرية على وفق سطوح ابداعية بصرية تجسد صورة المرأة، والخطابات الرئيسية التي عتمدتها الطروحات الفنية للفنانين ، ومن الفنانين الذين عتمدوا الشكل الانثوي واستدعاءها وتوظيفها في المنجز التشكيلي البصري هما (اوجين ديلاكروا وجواد سليم) واللذان يشكلان مادة البحث الحالي، ولدراسة التاثيرالجمالي لتجارب منطقية تعيد صياغة الشكل البصري ضمن هذه الطروحات الأكثر تحقيقا لمتطلبات التجربة الفنية ذاتها. حيث يتضمن البحث دراسة تحليلة مقارنة بين اعمال الفنانين (اوجين ديلاكروا وجواد سليم) بما يتعلق بستدعاء الشكل وتمثلات المرأة في أعمالها مما يحيلنا الى الاسئلة التالية:

1-ماذا يعني شكل المرأة كمنظومة شكلية في تجسيد الخطاب الجمالي.؟

2- مامدى فاعلية نظم هذا الاستدعاء للأشكال الانثوية في أظهار الاعمال الفنيةعلى وفق خطاب جمالي عالي المستوى..؟

3-ماهي تاثيرات قيم حرية الفكر في بناء شكل فني تشكيلي يحمل على عاتقه خلق ذائقة فاعلة.؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث الحالي في فهم القيم والتمثلات الشكلية لصورة المرأة ضمن الخطاب الابداعي البصري ومدى فاعلية هذه الصورة في طرح تجسدات الحرية في السطوح البصرية ضمن الخطاب نفسه، والذي سيمكن من فهم التجربة الفنية المتفردة في القدرة على توظيف هذه الصور وتقديمها ضمن خطاب ابداعي متفرد. وهي بحد ذاتها إضافة معرفية تفيد الدارس والمتخصص فضلاً عن إغناء المهتمين بما يثري معرفتهم بالتجربة الخاصة بالفنانين اوجين ديلاكروا،جواد سليم ويبين أيضا أثر هذ التمثل لصورة المرأة وبالنتيجة على شكل المنجز التشكيلي، بما يخص مجتمع بحثنا الحالي بشكل خاص.

هدفا البحث:

1-التعرف على قيم التمثلات الجمالية والشكلية لصورة المرأة في المنجز التشكيلي الابداعي.

2-التعرف على ملامح الشكل الانثوي لدى كل من اعمال ديلاكروا وجواد سليم.

حدود البحث:

1-الحدود الموضوعية:

يعنى البحث الحالي بأعمال الرسامين ديلاكروا وجواد سليم من خلال دراسة تحليلة مقارنة، بواقع عينة لكل فنان، للتعرف على القيم الجمالية لصورة المرأة، أعتمادا على الوثائق التي درجت في البحث على شكل صور لأعمال فنية من أعمال الرسامين المذكورين والموثقة في المصادر الأجنبية والعربية والتي سترد في قائمة المصادر.

2- الحدود المكانية:

3- الحدود الزمانية:

تحديد المصطلحات :

التمثل لغويا: يذكر ابن منظور"ان التمثل من مثل لشيء أي صوره حتى كأنه ينظر إليه،وامتثله أي تصوره" (م3).

التمثل فلسفيا: "التمثيل والتمثل متقاربان: وهما يشتركان في أمرين : أحدهما حضور صورة الشيء في الذهن، والآخر قيام الشيء مقام شيء آخر" **.(م 9،ص342)**

التمثل اجرائيا: أن مفهوم التمثل عملية تتضمن استحضار صورة موضوع غائب إلى الذهن.أو تشبيه الشيء باخر أو تقليد الشيء.

الشكل لغويا: عرف"الشكل بالفتح المثل والجمع أشكال وشكول يقول هذا اشكل بكذا اي اشبه وقوله تعالى: (قل كل يعمل على شاكلته) .(م1، الآية 84).

الشكل فلسفيا: جاء تعريف الشكل كمفهوم اصطلاحي وفلسفي بأنه "مقولة تعبر عن العلاقة الباطنية ومنهج التنظيم وتفاعل عناصر الظاهرة وعملياتها بينها وبين نفسها، وهو التنظيم الداخلي والتركيب المحدد للعمل الفني الذي يخلق عن طريق وسائط فنية للتعبير عن الغرض في كشف وتصوير المضمون" .(م 13، ص263).

الشكل اجرائيا: الشكل هيئة تنظيمية لمجموعة العناصر البنائية والتركيبية المرتبطة بالجمالية والتقنية في تفاعل الفنان مع مواده وتشكيلاته على وفق رؤية فنية ذاتية تعتمد على تجسيد شكل جمالي يتسم بالموضوعية والمضمون المباشر.

الفصل الثاني

المبحث الاول - التمثل مفهوما:

يعد التمثل نشاطاً إبداعياً ينطلق من مجموعة مفاهيم وتجارب التي يتم فك شفراتها من قبل الفنان، واعادة بنائها وتحويلها إلى موضوع ذهني وفق عمليتي التحليل والتركيب، حيث ان "التمثيل والتمثل متقاربان: وهما يشتركان في أمرين : أحدهما حضور صورة الشيء في الذهن، والآخر قيام الشيء مقام شيء آخر" (م9، ص342).

الا ان فكرة التمثل والاستيعاب تأتي من خلال ارتباط الانسان مع البيئة اي الوسط الذي يقطنه لحضور صورة الشيء في الذهن، ومن هنا نرى العلاقة بين التمثلات (الصورة الذهنية) لدى الانسان (الفنان) والبيئة، حيث تشكل البيئة ضاغطاً فعالاً على الانسان بشكل عام والفنان على وجه الخصوص، لان الفنان يعد وسيطاً بين البيئة والمنجز الفني ضمن انتقائه لمفرادت بيئته وفك شفراتها، وتوظيفها بشكل جمالي في العمل الفني .

فالفنان بحاجة الى الخبرة والتجربة لانجاز العمل الفني، ولاستحداث التذوق الجمالي، وتحقيق غايات معينة تعود لذاتية الفنان من خلال "الخبرة" أي التفاعل المتنامي دائماً بين الكائن الحي والبيئة" (م21، ص240)، والخبرة ليست صنيعة الصدفة من قبل الانسان إذ ليس بإمكان الفنان ان يحصل على الخبرة الا من خلال الممارسات الحياتية، والتجربة العملية مع الاشياء والمواد والالوان، بالاضافة الى استقراءات الفنان للمفردات وما يحيط به، وقراءاته المستمرة، للحصول على المعرفة كوسيلة لتنظيم الخبرة فالممارسة والتجربة ...كلها للفنان، ترتكز على المرجعيات، أي ان الفنان يستند الى المرجعيات والمحفزات، لايجاد ما يقصده، في كيفية تعبيره عن الاشياء ويشير ليوناردو دافنشي ان "نجاح الفنان في عمله متوقف على عالمية مداركه وامكانات فهم الطبيعة والقدرة على التعبير عنها" (م6، ص198)، وهذا لم

يتم الا تحت ضاغط النظام البيئي، اي ان الصورة الذهنية لدى الفنان مدعومة بتمثلات البيئة، يصيغها بصياغة جديدة ناضجة، معتمداً مرجعياته .

كما يمكن الباحث في ميدان فلسفة الفن أن يجد دائما في تاريخ فن الرسم أمثلة معبرة على التحولات التي عرفتها بعض المفاهيم الفلسفية. وبإمكانه في المقابل أن ينطلق من الإمكانات الفكرية التي تتيحها الفلسفة لكي يبحث في القواعد والأطر التي قننت النظم الإستطيقية لفن الرسم. هذا الطريق الثاني هو الذي قررنا نهجه عندما عزمنا البحث في المكانة الخاصة التي احتلها مفهوما التمثل في تاريخ فن الرسم وانعكاسات هذا على تغيير صور المكان والرؤية.
فأن ما نرمي إليه هنا هو الوقوف على الأسس الفلسفية الكبرى التي قادت رسامي عصر النهضة والعصور التالية إلى بناء صورة جديدة للمكان وللتمثل تجسد بحق انقلابا هاما في تاريخ فن الرسم والتشكيل، وكذلك الأسباب التي قضت بتحطيم هذا التصور منذ مطلع القرن العشرين. فضلا عن استخراج الدلالات الفلسفية التي تتضمنها مفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم. لأن الخوض في هذه القضايا الهامة قد يفسح المجال للتفكير في ما يمكن أن نطلق عليه اسم "الحساسية الفنية"، شريطة أن نتصور مفهوم "الحساسية" في معناه الكانطي؛ وفي هذه الحالة سيكون من السهل علينا إدخال مفاهيم المكان والرؤية ضمن مجال أوسع يمكن أن نطلق عليه اسم "الحسيات"(م22) Asthetik إذا اخترنا بالطبع مدلول هذه اللفظة في استعمالها الكانطي، لتسمو بمفهوم "الحساسية الفنية" إلى درجة تغدو الأساس والمبدأ ذاته، الذي يعطي للعمل الفني وجوده. وهي الدعائم التي ستسمح لنا بإعطاء فن الرسم ابعاده الفكرية، إذ من الأكيد أن هذا الفن ليس أبدا مجرد تجميع لصور وأشكال بل هو بالدرجة الأولى "فكر مرئي" وهذا بالخصوص ما نأمل في إبرازه من خلال الكشف عن الكيفيات التي يبنى بها التمثل المكاني والرؤية سواء عند الرسام الكلاسيكي أو المعاصر في ماهية قواعد التمثل وأسس الرؤية في فن الرسم، وتمثلاته في فن الرسم الكلاسيكي.
يجمع الكثير من نقاد ومؤرخي فن الرسم على أن الانعطاف الحاسم الذي عرفه ميدان الرسم في عصر النهضة، يرجع بالدرجة الأولى إلى اكتشاف تقنيات تماثلية وإلى إقحام مفهوم جديد للمكان في فضاء اللوحات الفنية. ويعتبرون غالبا هذا الاكتشاف بمثابة انقلاب جذري سواء على المستوى التقني أو على المستوى الجمالي، لأنه ساهم بشكل مباشر في بناء نمط من التمثلات التصورية تتسم بخصائص جديدة مقارنة بنمط التمثل التصويري الذي ساد في العصور المتعاقبة. وهنا فإن بالإمكان الوقوف بشكل خاص عند التعريف الأولي الذي يعطيه إرفين بانوفسكي*، الذي يعتبر أن الحديث عن "رؤية التماثل" لا يصح إلا عندما يتجاوز الرسام التمثل البسيط الذي يكتفي "بتقليص" الموضوعات الجزئية (مثل الشكل وتفصيلاته)، ويعمد على عكس هذا إلى تحويل لوحته في كليتها إلا "نافذة" نلقي فيها ببصرنا على المحتوى فنحوم في أرجائه بالكيفية نفسها التي يريد أن يخلقها عندنا الرسام.
الرؤية التماثلية إذن حسب هذا التحديد لا تكون فعلية إلا عندما يتوصل الفنان إلى الانطلاق من زاوية واحدة وثابتة لإبصار الفضاء الخارجي الذي يقع وراء المشهد الرئيسي وإدخاله إلى حيز اللوحة بحيث يولد عند المشاهد الإحساس ببعد العمق. وهي أيضا "رؤية من وراء شيء" اي توهم المتفرج بأن اللوحة تفتح العين على مكان ذي ثلاثة أبعاد بحيث لا تتراءى الأشياء كما لو أنها تتوفر فقط على بعدي الطول والعرض بل على أنها تتضمن أيضا بعد العمق. وما يوحي بفكرة العمق هذه هو وجود "نقطة الاستقطاب" التي تعني في اصطلاح الرسامين النقطة التي تبدو فيها

الخطوط المتوازية متلاقية وكأنها هاربة؛ وهي التي تعتمد في الرسم المنظوري للإيحاء ببعد العمق وبتدرج مستويات المكان المرسوم تبعا لدرجات القرب أو البعد من زاوية النظر الأصلية.

فالتمثلات في معناها الدقيق هي الموقف الذي يقوم على تمثيل عدة موضوعات مع الحيز المكاني الذي توجد فيه بحيث تسحب الدعامة المادية للوحة ليجئ محلها مفهوم المستوى الشفاف الذي يولد عند الرائي انطباعا بأن نظره يخترق ويستقر في مكان خارجي متخيل يضم جميع هذه الموضوعات التي أصبحت تتراءى له في مظهر متوال ومتلاحق لا يحده شيء وإنما يجد نهايته عند أطراف اللوحة .(م24، ص39).

وبما أن التماثلية لا تستدعي فقط مفهوم المكان وإنما أيضا مفهوم الرؤية والنظر، فقد كان على الرسامين أن يفصلوا "التمثل الفني" عن علم الرؤية رغم أن الأول يستوجب حتما الثاني. ولذلك سيفرق رسامو القرن الخامس عشر "التمثيل الطبيعي و"التمثيل الاصطناعي؛ فالأولى لا تقدمها سوى الرؤية العادية، أما الثانية فلا تنطبق سوى على التمثل الفني فضلا عن كونها تستعمل القواعد الهندسية .(م25، ص242).

المبحث الثاني
الاظهارات الفنية للتمثل

التمثل الواقعي:

لا يقتصر تمثيل الواقع على الاشياء المرئية حول الانسان والتي نتلمسها ونتحسسه..بل يتعلق ايضا بامور المجتمع والجماعات ،المتمثلة بالاحداث والحروب والمآسي والافراح،كلها بمنزلة متغيرات تطرأ على المجتمع وفق التحولات الاجتماعية وتصبح واقعاً امام البشرية ،" الواقعي هو الموجود ، وكل ما يوجد يصير واقعا ،أو واقعيا ، ولا فرق ، العدم المطلق ، المستحيل فلسفيا وعقليا ، هو وحده غير واقعي "(م16،ص116) والفنان يتناول جميع مجالات الحياة ، ولكن بتعامله مع الواقع بمعناه الضيق يؤكد على قدرته الخلاقة في تشكيل الواقع فنياً ، فالفن الواقعي كما في الفلسفة والاستعمال اليومي ، كالحقيقة او الطبيعة او الحياة، كلمة مشحونة بالقيمة، وقد سعت كل فنون الماضي الى تصور الواقع حتى لو تكلمت عن واقع اعلى فالاول هو ظاهري والاخر هو معرفي ، اي انه مفسر لاليات بنيته الداخلية، واذا كان الواقع "معطي كاملاً وشاملاً، فان عملية ادراكنا له ليس كذلك ، انما تتكامل وتتسع مع كل ابداع وبعد كل ممارسة ... "(م16، ص119)، لذا فالفنان بحاجة الى الخبرة والتجربة لانجاز العمل الفني، ولاستحداث التذوق الجمالي، وتحقيق غايات معينة تعود لذاتية الفنان من خلال "الخبرة أي التفاعل المتنامي دائماً بين الكائن الحي والبيئة" (م20، ص240)، والخبرة ليست صنيعة الصدفة من قبل الانسان إذ ليس بإمكان الفنان ان يحصل على الخبرة الا من خلال الممارسات الحياتية، والتجربة العملية مع الاشياء والمواد والالوان، بالاضافة الى استقراءات الفنان للمفردات وما يحيط به، وقراءاته المستمرة، للحصول على المعرفة كوسيلة لتنظيم الخبرة .

فالفنان يمتلك ذاكرة من المفاهيم المعرفية تتعلق بالظواهر والتطورات والاحداث التي تراكمت خلال مسيرته الفنية، التي تدعم تشبثه بآرائه، إذ يوظف نماذج من مفرداته التي استعارها من الواقع، قد تكون ملائمة أو لا تكون مدعمة لمنجزه الفني، وذلك لان كونه مجرد إضافة مفردات جديدة وفق رؤية تجريبية، ما يريده الفنان، هو حضور الشيء ومثوله أمام العين بواسطة الرسم، أو استعارة فكرة الشيء من ثم أحالتها الى لوحة فنية "لان فكرة الشيء هي شكل الاشياء التي جمعتها المخيلة، لم يعد من الضروري بعد الوقوف امام الشيء لرسمه، والتقاطه بدلاً من ذلك من المخيلة التي قد

جمعته والتي أحتفظت بالفكرة، وبذلك فان فكرة الشيء هي التي جعلت الشكل ملائماً لموضوع الرسم او بالاحرى صورته المثالية"(م19، ص29)، اي ان الفنان يطمح بالوصول الى الشكل المثالي، المتعالي على الحسي، والتي تناغي الكمال في الشكل، والابتعاد عن المحاكاة الحسية التقليدية، وتقديم موضوع غائب أو مفهوم إلى الذهن، تتضمن استحضار صورة موضوع غائب وتنفيذه على السطح البصري، وذلك لان الفن "ينخرط بعمق في العملية الواقعية للادراك والفكر" (م17، ص97)، بيد أن الفنان قد يجمع في حالة ما "بين اللون والشكل والنسيج والخط صورة لينتج صورة تشبيهية، وفي حالة أخرى قد يجمع بين هذه العناصر نفسها بطريقة مختلفة كلياً، ليعبر عن استجابته الذاتية لتجربة شخصية"(م8، ص173) ، وهذا ما يعني، ان ما يقوم به الفنان، ليست مطابقة الواقع ... وفي الوقت ذاته خاضعة للتأويل، وبهذه الطريقة يتمسك الفنان في تنظيم معرفته وفهمه للبيئة ومفرداتها، فالعلاقة القائمة بين المادة (المفردة) وصورتها ويقول " فالمادة والصورة شيئان لا ينفصلان فحسب، بل يعتمد كل منهما على الاخر ويمارس كل منهما التأثير على الاخر"(م7، ص166)، انطلاقاً من المعلومات التي يتلقاها الفنان من عدة مصادر كالحواس والخبرات والمعلومات، كل هذه الاشياء تنظم في نسق عام ومتماسك بكيفية تسمح للفنان ان يستعين "بوعيه لذاته والمحيط عبر شبكة من المعطيات الثقافية والمعاني المأثورة التي لا تنتقل بانتقال الاثر، ولا ترحل معه من مكان الى اخر"(م11، ص34)، والتي تساهم لاحقاً في تشكيل صورة أكثر وضوحاً وجمالاً عن مفهوم بيئته، ثم بعد ذلك يحيله الى منجز فني، كل هذا يحيلنا الى ما قاله بول سيزان في مقولته الشهيرة (أرى الطبيعة عبارة عن أشكال اسطوانية ومخروطية ...)، لم يطلق سيزان مقولته عبثاً بل قال ذلك بقصدية، ناتجة عن دراسة البيئة دراسة مستفيضة، ودخل الى حيثياتها، وهضم مفرداتها، ثم قام بعملية التحليل لمكونات الطبيعة الى أجزاء وبعد ذلك ركبها تركيباً مغايراً في تمثل البيئة. فالتمثل الواقعي ركز على منطق الاتجاه الموضوعي، باعتباره الاكثر أهمية من الذوات الفردية او دون أن تتدخل الذات في الموضوع، وفي محاولة لتجريد الذات من الموضوع، أنها تعالج مشاكل المجتمع من خلال حياته اليومية، والواقعية كانت منذ بداياتها بمثابة نظرية تنتمي الى الواقع السياسي، حيث "أن شعر (بودلير المركز، وحتى خيالات (مورجيه) ورسومات (كوربيه)، كانت لاتخرج عن إطار الوضع السياسي عام 1848 او هذا الانتماء الى الحقيقي يمكن النظر اليه كظاهرة توازي الحاجة الى أعادة التنظيم والاصلاح الاجتماعي في تلك الايام الملتهبة" (م14، ص4)، وهذه المدرسة جاءت رداً على الرومانسية، وكانت ترصد الضرورات في معالجة الواقع، وذلك برسم أشكال الواقع كما هي، فضلاً عن تسليط الاضواء على جوانب مهمة، يريد الفنان إيصالها الى الجمهور بأسلوب يسجل الواقع بتفاصيله دون غرابة او نفور، كما فعلت الرومانسية، والواقعية اسماً ظهرت "عام 1803 برغم أن صفة (واقعي) كانت معروفة منذ أكثر من قرنين من الزمان قبل هذا التأريخ"(م25). انظر شكل رقم(1)و(2).

شكل (1)

اعتمد الرسم المعاصر على الكثير من العوامل البيئية والمرجعيات منها، البعد الاجتماعي والسياسي والثقافي ... بالاضافة الى الموروث الحضاري ... كمرتكز في تفكيره، للتعبير عن محيطه البيئي وإظهار تمثلاتها في المنتوج الفني الابداعي بارتباطات جدلية مع هذا المحيط الذي يشغل تفكيره، بيد ان الفنان العراقي على وجه الخصوص اهتم بالتمثلات الواقعية العراقية بأنواعها

شكل (2)

شكل (3)

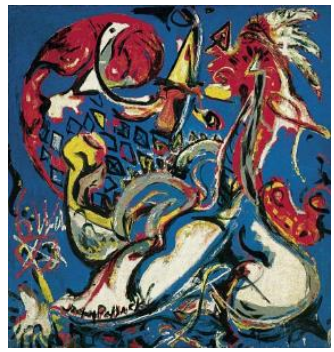
وأشكالها المختلفة ومثلها بطرق وأداءات لا تتشابه بعضها مع البعض الاخر، والتي تمثلت ببيئته من حيث ألوانها وطبيعتها وفضاءاتها، لاسيما التكوينات والمفردات التي يتجسد من خلالها التمثلات الواقعية والرمزية والتجريدية... مبيناً حسه الفني من خلال إظهار انفعالاته العاطفية في العمل الفني وتأثيراته النفسية، كما في لوحة الفنان فائق حسن، قصد الفنان في عمله الفني التعبير عن مناسبة معينة وفق رؤيته الجمالية، ولم يقتصر على نقل المشهد كما هو في الواقع "لان العمل الفني يضعنا تحديداً على طريق الاكتشافات الجديدة التي تتعلق بالوظيفة الرمزية والتسامي نفسه" (م26) ، فتحكم الفنان بالعمل غير الكثير من المشاهد معتمداً الية التحليل والتركيب، تمثل فيها المفردات الواقعية في مناسبة معينة. انظر شكل رقم (3).

فالواقعية كما أسلفنا تعتمد المحسوسات ضمن إطار ما هو محسوس وهذا ما ينتهي اليه الفكر الفلسفي المادي، أما المثالية تستند الى الميتافيزيقيا والماورائيات ولكننا ندرك ذلك من خلال التصورات الذهنية، حيث ان التمثلات الاسلوبية للواقعية في رسومات الكثير من الفنانين تبدو وبشكل واضح، فيها تمثلات البيئة الإجتماعية والثقافية والريفية والدينية والمدنية .

التمثل التعبيري:

التعبيرية اتجاه فني يعتمد فيه الفنان على شخصيته وأسلوبه، فيعبرعن مشاعره الذاتية دون اللجوء إلى محاكاة الواقع، ويعد ذلك تعبيرا صادقا عن انطباعاته الذاتية سواء أكانت هذه الانطباعات رد فعل للعالم الخارجي أو لعالم الأحلام والرؤى، وبحثت التعبيرية في بداية نشأتها عن الخلود وقوة المواضيع في الأساطير البدائية والثقافات والفنون القديمة واعتبارها هي الملهم والمرجع لمواضيعها. وتفعيلها داخل طروحات علم النفس التي تؤكد على استخدام اللاوعي. للتعبير والمغامرة بكل حرية وجرأة للعبث في عالم خيالي يرفض واقع الحروب والنكبات. والعيش في عالم الأعمال الفنية. ونجد ذلك في عمل

(بولوك) المعنون (القمر امرأة). (م27)(حيث نجد "إن قوة انفعال الشكل المصور تأتي من نظرته الشخصية، ومرجع هذا العمل يعود إلى أسطورة هندية من أمريكا الشمالية. فهو يظهر الربط بين القمر والأنثى من خلال رؤية إبداعية استخدام قوة الروح النسائية" (م28). انظر شكل رقم (4).



شكل (4)

شكل (5)

وفي التعبيرية نجد ان الكيفيات التي يتم فيها معالجة السطوح التصويرية قد تغيرت من خلال الاعتماد على الصدفة والعفوية وانتقال الرسم من الصورة إلى الحدث. فالإيحاء يعتبر علامة للعملية الفعلية في إبداع العمل، مرجعها إلى الناقد الأميركي (هارولد روشنبرغ Harold Rosenberg) الذي استخدم مصطلح (رسم الفعل أو الحدث action painting) في 1952. حيث يستخدم الفضاء لإعادة التصميم والتحليل والسرعة للأشكال الحقيقية والمتخيلة والتي تظهر على الكانفاس ليست كصورة وإنما كحدث . وقال "إن قماش اللوحة بالنسبة للفنان، يبدو كحلبة ممنوحة لفعله، وليس مساحة يعاد فيها تصوير الشيء الحقيقي أوالمتخيل. فما ينبغي ان يحدث في قماش اللوحة ليس الصورة، وإنما الحدث، الفعل" (م13، ص384). حيث يرتبط بالتلقائية في إظهار اللون والحركة للتعبير عن الانفعالات. اما من ناحية الموضوع، فالوسط الإجتماعي والثقافي يلعب دورا أساسياً في تحديد طبيعة تمثلات مجتمع ما. فالعادات والتقاليد والنظم والأعراف والقيم والإتجاهات ...كلها عوامل تؤثر في تشكيل مرجعيات يوظفها عقل الفنان في خطابه للواقع والتي تحدد الكيفية التي يفكر به في إطار علاقاته الإجتماعية، والواقع ان "الفنان يجد نفسه مشدوداً في أتجاه ما يشيع في بيئته الاجتماعية المحلية من قيم فنية، فيكون عليه وفق هذا النوع من الجذب ان يقلد ما يشيع في بيئته"، (م10، ص465)، لذا يصوغ الفنان الشكل من خلال الاستعارة والحذف للاشكال، ومن ثم يقوم بتشكيل أحداثيات الاشياء، وتحويل مفردات المنتوج الفني الى رموز وأشارات معبرة، تشير الى شيء في موضوع العمل المعني، ومن ثم تصل الى مرحلة تجريد المفردات الواقعية من جنسها الطبيعي الى عنصر واحد أي كشف الكامن بأقل ما يمكن من العرض ... ومن هنا نجد ان الفنان كاظم حيدر من الفنانين العراقيين، الذي استطاع ان يصور موضوعاً يعبر به عن بيئة دينية، فيها حدث واقعي وتاريخي، وهو معركة (الطف) التي استشهد فيها الإمام الحسين بن علي (عليه السلام)، والمشهد يحتوي ابعاداً مثيولوجية ودينية وسياسية، تناوله الفنان من وجهة نظره الذاتية، بتأثيرات من مرجعيات البيئة الاجتماعية والدينية العراقية للفنان. والملاحظ ان الفنان ابتعد عن محاكاة الواقع في أسلوبه، من حيث الشكل، واستطاع ان يوظف مفردات بيئته بشكل

مجرد، اراد ان يحاكي عالم المثل او لربما "كان لفكرة تكنيكها مضمون سياسي واجتماعي، لتناقضها والواقع، ولكن لا يفهم منها، أنها تمرد صريح، وصرخة أحتجاج على وضع هزيل ..." .(م18، ص255). انظر شكل رقم (5). ومن الملاحظ هنا ان التمثلات الاسلوبية للواقع لدى الفنان قد جمعت في فحواها الكثير من المشاهد والمفردات والافكار...ولا سيما الخزين المعرفي والخبرة والتجربة في ذاكرة الفنان، وقد شهدت الحركة الفنية التشكيلية العراقية تنوعات مختلفة بعدما كانت في بداياتها واقعية وتحولت واتجهت في مسارات اخرى نتيجة ظهور فلسفات وافكار تجنب تصوير الواقع على نحو مطابق ولم تركز على ابراز العلاقات الطبيعية بين المفردات وعناصر العمل، ولا على مطابقة صورتها، الممثلة بالمفردات الواقعية لدى الفنان العراقي المعاصر مما أدت الى بلورة تمثلات أسلوبية بعد مخاضات مرت بها الاشكال الطبيعية، أي أن تمثلات الواقع كانت تتغلغل في العمل الفني وتنصهر داخل تلك الموضوعات رغم المحاولات لاذابة المفردات الواقعية وقطع الصلة بها، ولكن في حقيقة الامر مهما أجريت عليها عمليات التحليل والتركيب الا أنها مستقاة من الواقع يضاف الالتزام بعوامل باطنية تزدحم في عقله سواء بوصفها نزوعاً فردياً أو فكرة كلية لجماعة معينة، وبالتالي نجد أنه يعبر عن بيئته التي عاشها، وأن تمثلات الواقع تبقى داخل كيان المنتوج الفني مهما أجريت عليها تغييرات أو تحولات، وقد تجلت تلك الافكار والظواهر لدى الفنانين فمجمل هذه العملية تخضع لتمثلات الواقع المرئي من جهة، وإدراك الفنان لتلك المواضيع المرئية وكيفية التعاطي معها وهضمها أي إدراكها والاحساس بها من وجهة نظره ومن ثم إحالتها الى أشياء لا تتشابه مع ما نراه في المحيط البيئي، بيد أن الشكل يبقى هو ككيان معبر في ذاته محملاً رموزاً ودلالات وليس مجرد أشارات لاشياء وأحداث أو انفعالات الفنان الذاتية ...

التمثل الرمزي:

لجأ الرمزيون إلى الرمز للتعبير عن الأفكار والعواطف والرؤى، لأنه أقدر على الكشف عن الانطباعات المرهفة والعالم الكامن خلف الواقع والحقيقة. ويمكن تلخيص مفهوم الرمز عند الرمزيين كنوع من المعادل الموضوعي أيْ إنه يُشتق من الواقع الخارجي، ولكنه يختلف عن الطرائق التصويرية التقليديّة، فالشاعر يتجنب معه عقد المماثلات بين طرفي الصورة، ويجعل الرمز وحده يؤدي الدلالة أو الشيء المرموز إليه عن طريق النشاط الذهني للمتلقي، لذا يسعى الفنان الى تحقيق الجمال لا بتحقيق الواقع، وذلك لان الجمال غير مرهون بأظهار الواقع، ويوظف فكرته في التكوين الجمالي بنزعته الرمزية، ويذهب البعض منهم لتبيان عوالم الاحلام والغرابة والعالم الذي لا ينتمي الى الواقع لدى الفنانين بالاضافة الى تأكيد البعض على مبدأ التوليف بين الأشكال الواقعية وما تبث عنها من رموز وأشارات، وتجسيدها من خلال تحريف تلك الاشكال عن جنسها الطبيعي والتلاعب بالشكل بالرغم من وجود أشكال وموضوعات يقوم الفنان باظهار انفعالاته واظهار او إخفاء أشياء غير متوقعة لبلورة أشياء فريدة من نوعها وهذا ما ذهب اليه الفنان غوغان. انظر شكل رقم (6).

شكل (6)

سعى الفنان الى تغيير مفهوم الشكل، الشكل كسطح ظاهر وكمضمون محتوى، وذلك لأن المفردة الواحدة عندما ينتقيها الفنان من بيئته، قبل توظيف هذه المفردة فهي تدل على أنها كيان لوحدها في المحيط البيئي ولها دلالاتها الواقعية، في حين عندما يقوم الفنان بتوظيفها بشكل جمالي ودلالي ... تلفت أنتباه المتلقي وتصبح هنا لديها وظيفة فنية وجمالية وتختلف صفاتها ومحتواها عندما تكتسب حيزاً اخراً داخل منتوج فني، وتصبح محملة في الداخل أو الظاهر تصورات مألوفة وغير مألوفة، وتحيل الى ما هو لا متوقع، تحت سلطة فكر الفنان عندما يوظفها بشكل جمالي في بيئة تختلف عن بيئتها الواقعية السابقة، ولكن هذه المفردة تحمل في طياتها تمثلات الواقع، ولا يتمكن الفنان من الادلاء بمفهوم معين من خلال مفردة الواقع، وبهذا في الكثير من الاحيان، أن الأشكال الواقعية تفرض نفسها على الفنان والمنتوج الفني من حيث أبعادها الجمالية والرمزية والدلالية، فالفنان العراقي وفق تلك المفاهيم، أعتمد على الاشكال والمفردات الواقعية لكي يعبر عن بيئته وما تحتويها ويعبر عن حالاته الداخلية. فالفنان العراقي علاء بشير هو سريالي، لكن أعماله تميز بتراكيب شكلية جديدة وتتضمن بمفاهيم داخلية غاية في الغرابة وفريدة من نوعها، يتحسس المتلقي فضاءات افتراضية ذات أثر دلالي ورمزي تكتسب نفس الاهمية التي قد اكتسبتها المفردات الاخرى وتتجلى من خلالها صياغة شكلية مغايرة لما نجدها في الواقع، أي أنه يعيد صياغة الواقع بنص يختلف عما كان عليها بالرغم من إبقاء تمثلات الواقع داخل الفضاءات والمساحات في العمل الفني، وهكذا بالنسبة الى نتاجاته الابداعية الاخرى التي تكتسب سمة الفرادة وفق ما يتطلب العمل الفني. انظر شكل رقم (7)، لأن الفنان العراقي المعاصر قد تأثر بهذا الاتجاه، مما أدى الى بلورة حركة فنية تضاف الى الاتجاهات الفنية العراقية المعاصرة، تنبثق منها تصوير الواقع المرئي برؤية جديدة وبشكل جزئي، وفي حقيقة الامر "أن الفنان كان يصيغ المفردات الواقعية نفسها وفق نسق مخالف لما نجده في المدارس الفنية الاخرى منها السريالية والرمزية، أي أن الأشكال الواقعية تخرج بنظام آخر وفق منظومة شكلية مغايرة، الا أن الواقعية التجريدية تتبع طريقة في نقل الصورة الانسانية هي من "التجريد بحيث يصعب على من يرى

شكل (7)

في هذه الاعمال الفنية مختلف تفاصيل أجزاء الوجه الانساني، تحديد السمات العامة لهذا الوجه بعد أن فقد الشكل المتعارف عليه، فالعين لا تدرك هنا للوهلة الاولى شكلاً تنطلق منه لاستيعاب الاجزاء الداخلية، الا أنها ترى تنوعاً من الصور المتناهية الدقة، وتحاول من خلال المادة صياغة الشكل العام" ،(م2، ص43). نستدل من ذلك أن الواقعية التجريدية ترصد المفردات الواقعية من حيث أجزائها وبدقة عالية، وبهذا يتحسس المتلقي بأن الشكل قد فقد خاصيته

وخرج عن أطاره العام من خلال حذف عناصر شكلية مما تؤثر على معالم العمل وتجعلها أحياناً مشوشة أو تفتقد شيئاً من صلتها بالواقع، وفي ذات الوقت نجد أن هذه الحركة تعبر عن الواقع وتشخص ما هو موجود في البيئة المحيطة وتعكس ما في الواقع المرئي من اشكال وتكوينات وتمثلات ايقونية.

المبحث الثالث

الحرية في ضوء الفكر المعاصر

أن الحرية هي استخلاص لأفكار قديمة نبعت في عقل الانسان الأول وهو يكتشف وجوده في خضم حركة الأشياء في هذا العالم، وقد أفرزت ظروفه وقتذاك أسئلة عن ذاته، وعلاقته بالغير، ومن ثم علاقة الذات والغير بآخرين في المجتمع الأول. فعرف الانسان (الفرد): كما أن له حقوقا وواجبات فهي متصلة بتفاعل مستمر مع حقوق وواجبات غيره من الناس. وهكذا تحددت التفاصيل في الصلات التي ينظمها القانون في الأفعال الانسانية. والقانون من فعل العقل الجمعي الذي أراد منه الانسان أن يشعره بأنه عاقل ويدرك ما يدور حوله في هذا العالم. وفي أزمان لاحقة، صارت الحرية مطلبا انسانيا عالميا، لأن الانسان يسعى الى الحرية : يولد حرا ، ويستعبد عند سلب حريته، ولا وطن له الا بوجوده حرا، يتساوى مع نظرائه الأحرار في الحقوق والواجبات كلها، فان فكرة الحرية من الناحية العقلية هي غير شكل الحرية التي يتطلع اليها الانسان لتنطبق على الواقع. لأن أحاسيسنا ،أو مشاعرنا، ليست متساوية في وزنها الانفعالي مع مجريات المحيط الطبيعي او الاجتماعي أو التربوي. فكل حلقة في هذه المجريات تدور بصور مختلفة بعدد الأفراد الذين يتحركون ضمن مدارات كل صورة. و من هنا، صار العقل الجمعي للناس، على مدى التاريخ، يتعمّد باسم الجميع (أو أغلبهم) أن يضع القوانين و الشرائع لضبط العلاقات المتفاعلة بين الأفراد، لأن الوعي بالحرية لا يجري في عالم الفكر المجرد، بل في عالم التجربة الاجتماعية الحية. ومعنى هذا أن أفكار الانسان عن الحرية تنمو وتتكاثر وتنشطر فتدفعه الى البحث عنها خارج الفكر، فصار يتعقل المعاني بعد ادراكه لمحسوسات الواقع. وللتناقضات التي يكتشفها الانسان في الحرية كفكرة والحرية الى يتطلع اليها في الواقع، تظهر أشكال من المطالب بالحريات بحسب الاستيعاب العام للناس وطبائعهم وتربيتهم وتقاليدهم وثقافاتهم وبيئاتهم ، وهكذا... نجد الانسان يجابه السلطات، التي ابتدعها أو فرضت عليه بسلطة ما، فيحاول التملص منها بأي شكل متى ما اصطدمت بمنفعة أو مصلحة أو رغبة أو حاجة، فتصبح الحياة آنئذ صراعا بين ما هو كامن في الذات ، وبين ما هو كائن في الواقع الخارجي.

أن الانسان الذي يطلب الحرية، انما يسعى الى دفع قيود السلطات عنه، تلك القوى التي اختلقها اصلا لنفسه و لغيره من الناس، وهنا يمكننا ان نتسائل: كيف يتوصل الانسان الى موازنة حقيقية بين ما يبيح لنفسه من الأفعال المختلفة، و ما لا يبيحها لغيره؟ أي بمعنى أن يلغي الحرية العملية عند الغير، بل إنه يسلبهم حرياتهم كما فعل الطغاة في التاريخ، فالواقع الخارجي، الذي اكتشفه الانسان منذ عهد بعيد، لم يكن ولا يكون ولن يكون متطابقا مع فكرة الحرية التي نسجها الفكر في تطوره التاريخي من الفرد الى الأسرة ، الى المجتمع، الى الدولة، و الى الأمم الأخرى، و إلا لما كانت هناك اية حروب تذكر في التاريخ. و من هنا، نلاحظ، كما يرى ناصيف نصار، "انّ البحث الفكري في الحرية و ميادينها، كالبحث الفكري في أي موضوع آخر، مفتوح لأنواع من الحجج و الحجج المضادة، لدرجات من الاقتناع العقلي و الشخصي".(م4، ص66) . وبالتالي فانّ مناط كل هذه الأفكار التي مرت بنا يرجع بمعنى آخر الى أن فكرة الحرية، من جهة العقل، تتسع

و تتقلص بحسب القدرات العقلية للانسان ، فهي قابلة لكل حالة يذهب اليها الفكر نفسه في التحليل و التركيب و النقد. بينما نلاحظ الحرية من الناحية العملية ممارسة في الواقع و تخضع لظروف تعمل على غيابها و ليس على وجودها. ولا شك أن الحرية عامل حاسم وضروري لإنجاز العمل الفني بأنواعه وإن كانت في التشكيل ليست الأساس لاستمرار وإبداعية اللوحة التشكلية، لقدرة اللوحة على المواربة في طرح مقولتها ولو مسّت المحرمات الاجتماعية أو السياسية ذات التأثيرات السلبية على حياة المجتمع، كما ان الحرية ضرورية لطلاقة التعبير الفني، لكنها ليست منفصلة عن وعي الفنان الذاتي لمساحة الحرية المتاحة اجتماعياً والحدود المحرمة التي تمس حياة المجتمع، كون حرية الفنان تنطلق من وعيه لدوره، والتغيرات المحيطة وأثر هذا الدور في إلقاء الضوء أو دفع خيال الجمهور لآفاق اوسع وأفضل من خلال العمل الفني الابداعي، وهو ما فعله دولاكروا وغويا ومانيه عبر أعمالهم التي أثارت الجدل حينها، مما جعل من اعمالهم خالدة الى يومنا هذا، معنى هذا أنه يمكن أن يبلغ الفنان أقصى درجات الإبداعية والشهرة من حيّزه المتاح من الحرية، وهو ما فعله شاغال، وأنجلو إذ شغلا مقاعد بصرية أبدية إلى جانب القديسين في أعمالهم. هنا يبرز كيف يمكن للفنان أن يوسّع من مدى حريته ليكون أكثر فاعلية من دون مواجهة حادة وغير مجدية مع المحظورات، وبالمقابل نجد ان "انعدام الحرية أيضاً مولد مهم للتعبير الفني والإبداع، كما هو الإحباط والاضطرابات النفسية، فهي منهل خصب للإبداع الفني، وهذا نراه عند غوغان وسوتين وبيكون وكوخ وغيرهم.. وهذا أشار إليه عالم النفس الشهير ادلر".(م28).أن الفنانين في العموم هم أكثر حساسية من غيرهم، ومعنى هذا أنهم سريعو التأثر بالأحداث، وهنا يكون الوعي بمجريات الأمور عاملاً حاسماً في وجهة التعبير، لذا نرى الكثير من الفنانين الكبار قد التزموا الصمت حيال الأحداث المعاصرة، "إذ يعد نتاج الرسم انعكاس تأثره بهذه الأحداث عبر اعمال مهمه والغريب أن عدداً من الرسامين سرعان ما اصطفوا في جهة ولم يغيروا مواقفهم... وهو ما يضعهم في حالة من الريبة أمامنا كمتابعين ومهتمين برسمهم، لاسيما بوجودهم في مكان غير واضح المعالم ولا يحترم وجهة نظر الآخر، بل يقيدها وينفيها بكل عنجهية تحت تسمية الفن والحرية".(م28) ومن ناحية أخرى نجد، أيضا، في الموروث الأوروبي (موروث الآخر) مقولة لفولتير " لا وجود لوطن الا بمواطنين أحرار"، هذه العبارة استطاعت بحقّ أن تفعل فعلها في الفكر الأوروبي الى درجة الانفتاح على كل تفسير و تأويل، اذ نرى تجربة الفنان الاسباني بيكاسو وهو يجسد قيم الحرية والصراع مابين الخير والشر من خلال لوحتة (الجورنيكا) ففي 26 نيسان 1937، دفعت هذه المأساة إنسانية بيكاسو لإنتاج لوحة جدارية أضخم من مخيلة المتلقي، عمل فنيّ قُدّر له أن يوضع ضمن قائمه أفضل الأعمال في القرن العشرين. عمل إذا ما نظر إليه إنسان، يتراءى له أنه اختزل مشاعره، تتجسد فيه قيم الحرية وسرعان ما تتكسر مخيلته وتفيض بتحليلات مجازية عميقة هو هذا الإحساس الذي استطاع أن يجسد الدموع في طابع ثوري. انظر شكل رقم (8).

شكل (8)

اما في الفن العراقي نجد ان الفنان اسماعيل فتاح الترك مثلا كغيره من الفنانين، قد مكث يحدق في الاشكال ومؤثراتها من خلال جدلية الموت والحياة، كما بيكاسو وآخرون ممن تأثروا بتلك الجدلية لتنتج اعمالا تعد دعائم للحداثة، ولكن

المهمة الاولى لكل فنان ليست النقل الحرفي للحدث، وان لا يكون ظلاًلها، فالحرية سمحت له بإعادة قراءة الأزمنة، مثلما سمحت له ان لايكون أسيرها. انظر شكل رقم (9).

شكل (9)

مؤشرات الاطار النظري :

1- حقق تمثل صورة المرأة في المنجز التشكيلي قيما جمالية متعددة من خلال تغطيته مساحة التكوين الفني .
2- اتساع مساحة استدعاء واستعارة الشكل الانثوي في بنى التشكيل وخصوصا فن الرسم.
3- اظهر الشكل الانثوي بهيئات متعددة شكلا بدا من الواقعي انتهاء بالتجريد.
4- اتسام الشكل الانثوي بقيم الحرية في التشكيل المعاصر ليس انتاجاً فكرياً فحسب فهو مترابط بفلسفة استعمال العناصر الفنيه.
5- يتحد الشكل او الهيئة الانثوية بفن الرسم بالعلاقات المكانيه كالحجم والفضاء والعلامات الزمانيه المتمثلة في وقت ادراك الشكل.

الدراسات السابقة:

بعد البحث والتقصي في البحوث والدراسات السابقة، تبين للباحثة عدم وجود اية دراسة مشابهة للبحث الحالي الموسوم (تمثلات المرأة في موضوعة الحرية- اوجين ديلاكروا وجواد سليم دراسة تحليليةا).

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1- منهجية البحث: نظراً لاختصاص البحث في الفن التشكيلي ولاسيما فن الرسم فالعينة هي (لوحات رسم) لذلك اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي المقارن في تحليل العينة لان هذا المنهج هو الاكثر ملائمة في تحقيق اهداف البحث.

2-مجتمع البحث: أعمال الرسامين جواد سليم وديلاكروا بواقع عينة لكل فنان.

3-حدود البحث: تم اختيار عينة واحدة من أعمال كل فنان بشكل قصدي ليخدم أهداف البحث .

4-منهج التحليل: تم إتباع المنهج الوصفي المقارن للعينات المختارة إذ تتحدد الأداة طبقاً لما جاء في الاطار النظري في تحديد أهم النقاط التي تدور في فضاء عنوان البحث واعتمدت الباحثة طريقة الملاحظة البصرية في التحليل كما استعانت الباحثة بصورات لأعمالهم الفنية.

العينة رقم (1)

اسم الفنان: اوجين ديلاكروا

اسم العمل : الحرية تقود الشعوب

مادة التنفيذ : زيت على قماش

سنة التنفيذ :غير مؤرخ

_اللوحة مشهد ثوري..كل الاجساد تنزع عنها مظاهر الخنوع . لذلك يقوم الجسد بالكشف عن طاقته التعبيرية والرمزية من خلال الحركة والتباين بين ظلمة الظلم وبياض النصر. في وسط اللوحة امرأة واحدة واقفة تحمل (علم) الحرية لتقود الاجيال من اجلها والاخرون يناصروها في حركة متناظرة يرفعون ايديهم لأداء فعل التمرد على الواقع. ورسمت الاجساد بالوان فاتحة وغامقة مع اللجوء الى التفاصيل التشريحية للمرأة، هذا يعني ان التمظهر الواقعي للجسد الانثوي منح العمل طاقة التعبير يقوم على كلية الجسد او الايحاء به، ليس لأثارة نزعة ثورية بل لأنجاز موضوع اللوحة. لكن رغم ذلك فأن الاحساس بالحركة يؤدي بالتضمن الى حضور المرأة والانوثة ويفتح المجال الى اقصاه للتأويل. ففي الظلمة تتشابه الاشياء وتغيب الملامح لكن في هذا العمل تضيء الاجساد من مصدر ضوئي مفترض ثم يمتد على اجساد المحيطين فنكون امام حزمة لونية تحيط بالأجساد وتشكل الكتلة التعبيرية، الوهمية اصلا لمشهد واقعي محمول على منظور جمالي وتشكيلي. كما نجد في اللوحة مجموعة شخوص رسمت باللون البني المحمر معا لتفاصيل، حتى انها تتماهى مع عتمة فضاء اللوحة الكلي، من خلال حركة الفرشاة التي تعمل على ابعاد التحديدات الخطية لصالح البنية اللونية. ويسود الازرق الغامق واللون الشذري فضاء العمل ويشتركان في صبغة كل المحيط في حركة تتباين بين الفاتح والغامق لأنجاز شعور العتمة المحملة كما تحيل بعض التكوينات والحركة واللون الى وجود ، ليس كصورة بل احالة يكملها المتصور حتى يكون الجسد اداة التعبير عن الحرية . انه تجاور اجساد محمول على ثنائية الكشف والغموض المتمظهرة على الضوء والظل. وقد مارس الفنان في عرضه نموذج الواقعي وسائط تعبيرية منها تغييب مفاتن المرأة لصالح السيادة الجسدية وكذلك انجاز بعض الاشارات الحركية لبعث المرأة في نمط من الاداء يحاول تفعيل وجودها وتفردها في موضوع الحرية ، حتى يصبح الموضوع بأكمله مسرحا تتالق به المرأة محمولة على مكان وزمان مفترض. تنبني (عينة البحث) على سطح لوني مكون من اللونين الازرق والاخضر، وتتحدد معالم الاشكال على السطح من خلال اللون الابيض مع الجوزي والاحمر. كما يقوم العمل على مساحات لونية، تمثل كتلا بنائية لأشكال تمثل شخوصا ثائرة تناسجت مع البناء العام، ويقوم العمل وفق نظام ديناميكي ، بين الغامق والفاتح ، الظل والضوء لوحدات انشائية. حيث تم تكريس الالوان بالكامل لخدمة النص، وتتويج الخطاب الثوري، والذي يبثه تباعا مع زيادة الاستغراق بالتأمل. وان العمل هنا يقوم بوظيفة التمثيل والتشخيص،الا انه تمثيل وتشخيص مؤسلب تظهر فيه الاشكال المتعينة وتسقط

على السطح التصويري ضمن مفهوم ثقافي . وان عناصر التنظيم الجمالي تنقلنا الى الموضوع نفسه دون الانشغال بالبناء الشكلي المعقد ، وقد يصل الامر بالفنان الى عدم اكمال البناء الشكلي للوحدات الانشائية كما في قدم المرأة (منتصف اللوحة) وايادي النساء وكذلك لملامح الرجال التي تتوسط اللوحة وعلى جانبيها. وبالرغم من ان المعالجة الشكلية هي واحدة للمفردات جميعها الا ان هناك تباينا في طريقة الظهور فبينما تظهر بعض تفاصيل المرأة المواجهة لنا، نرى ان المرأة التي في الوسط واضحة الجسد والوجه. ان الفنان اراد من هذا التمثيل الواقعي الواضح للأشكال اعطاء عمق اكثر اذ ان نقصان الشيء لايحقق كمال المعنى ، وصولا الى الحقيقة الفاعلة (الموضوع) عبر الدلالات التعبيرية التي تمد النظر بالعمق والتصور ومن ثم التأويل، انها اشكال تنطلق في عالم الوهم. وعلى الرغم من امكانية التعرف على هذه الاشكال لوجود صلات تربطها بالواقع الا ان الفنان عمد الى تحوير في طريقة الظهور لأشكاله من اجل اعطاء قيمة تعبيرية جديدة، ففي العمل تأكيد مقترحات الواقع، ويتجسد الايهام من خلال اخضاع ذات المفردات الى نظام تمثيلي جديد فالعمل يوحي بحجوم غير الاعتيادي فيها هو طريقة التجسيد، وما يترتب عليها من اثارة جديدة للمعاني اذ ان العمل هو تمثيل جديد للواقع ومحقق الايهام من خلال المعاملة الشكلية وكأننا نراها من بعيد فلا نستطيع فرز الملامح. كذلك الالوان لم تحدد بوضوح فهي تخرج متناثرة عن مساحتها المقررة، والمعالجة التقنية واحدة سواء للمفردات الانسانية ام المحيط .

العينة رقم (2)

اسم الفنان: جواد سليم

اسم العمل : نصب الحرية

مادة التنفيذ : برونز

سنة التنفيذ: 1963 نصب يعلو على خمسين مترا في اهم ساحات بغداد تبدأ الحركة فيه أقصى يمين الإفريز، في تمثال الحصان الجامح ومن أمسك به من رجال، في شكل ينطلق دائرياً، باستدارة عنق الحصان الطويل ورأسه الشامخ الغاضب نحو المنحوتات التالية، بحيث تتجه العين تلقائياً من اليمين نحوها . ويساعد على ذلك حركة الرجال الثلاثة الممسكين به بقوة ضارية، ساحبين إياه إلى اليسار . إنها بداية عارمة لنصب يعتمد في أكثر من نصفه على الحركة. كان الحصان دائماً من أبرز الرموز العربية، وهو يرمز إلى الأصالة، والفحولة، والقوة. وكان جواد قد رسم عدة صور للخيل، مؤكداً على نزوة الحصان الرائعة، وصلته بالفارس الذي يحبه. لقد أراد الفنان أن يصور صباح يوم 14 تموز،عندما تجمعت الجماهير حول تمثالين في بغداد : تمثال الجنرال مود ممتطياً حصاناً، خارج السفارة البريطانية ، وهو يمثل الاستعمار ، وتمثال الملك فيصل على حصانه ، قرب دار الإذاعة . تجمعت الجماهير حول كل منهما ، وراحت تعمل الأيدي ، والعدة ، والحبال ، في اقتلاعهما من القاعدة ، إلى أن أوقعتهما وحطمتهما . والرجال الأربعة مع تمثال الحصان هنا يمثلون تلك الجماهير : ثلاثة منهم يبدون كأنهم يحاولون إسقاط الحصان، بينما انتصب الرابع لينشر لافته تعلن بدء الثورة. في عينة البحث نلاحظ ان الحصان لا فارس له : لقد أوقعت الجماهير الفارس ، وهو الرمز الذي تحطم ، وبقي الحصان، واثباً ، مصعراً

خده . لقد تعقد الأمر على الفنان الذي رأى في الجواد رمزاً عربياً للأصالة والفحولة والقوة ، هو في الصلب من تاريخ العراق وتقاليده ، ولا يستبعد أنه كان يقرن أسمه به . فكان عليه أن يحرره من فارسه العتيد ، فحل الإشكال بين موضوعة الحصان كفكرة نبيلة مطلقة ، وبين موضوعة الرمز المعين الذي يجب تحطيمه ، بأن دمج بينهما على هذا النحو الهائل الحركة تستمر في اتجاه مركز النصب، تعبيراً عن الثورة. والعراق قد عرف العديد من الثورات على الظلم . ولم يقبل أبناؤه وبناته الاستكانة على الضيم طويلاً .وهؤلاء هم رواد الثورات يرفعون اللافتات عالياً ، ابتداء من الشخص الذي ينتمي، من الناحية التشكيلية، إلى الوحدة الأولى. وقد رمز الفنان بذلك إلى تمرد الشعب على الطغيان في العصور السالفة ، وكذلك في ثورات وانتفاضات العراق في تاريخه الحديث، التي اشترك فيها الرجال والنساء. ويد الرجل وساقه الممتدتان إلى المجموعة السابقة تستمدان منها روحاً وقوة، وتجعلان من المجموعتين شكلاً مدوماً واحداً، تتواتر فيه خطوط السيقان في تناغم خاص، لتؤكد على اتجاه الحركة إلى الأعلى، فتتلقاها "اللافتات" البرونزية المحلقة، والتي في الوقت نفسه توازن الحركة الدائرية كلها. ومن الطريف أن الطفل هو المنحوتة الوحيدة التي جعلها الفنان مجسمة، على عكس المنحوتات الأخرى كلها. وأرى فيه فضلاً عما عرف عن الفنان من حبه للأطفال، تأثره بفن النهضة الإيطالية، كما اراد الفنان أن يؤكد على دور المرأة العراقية في كل تمرد وكل انتفاضة . فصورها على هذا النحو الذي يمثل عادة من أعرق العادات الشعبية في هذا البلد. فالنساء في العراق، إذا ما وقع أمر جلل، واجتاحهن غضب أو بكاء، رفعت الواحدة منهن عباءتها ولفت بها أعلى جسمها، وراحت في رثاء وصياح. وهي تمثل هنا الغضب والفجيعة، مما يربط بينها وبين الوحدتين السابقتين من جهة، وبين الوحدة التالية من جهة أخرى، وتجعل معنى الثورة متواصلا .ومن السهل أن نرى هذه الوحدات الأربع تؤلف معاً مجموعة مترابطة ترابطاً عضوياً، تكاد العين تفرزها عما يليها. لقد رفع الفنان مأساة الصراع والموت العنيف في هذا البلد إلى مرتبة المأساة التي عاناها كل قطر في العالم صارع العبودية والظلم في سبيل الحرية وخير الإنسان . هذه الأم الثكلى تبكي ابنها المقتول ، ومن حولها النساء. انها صورة الاستشهاد بكل ما ينطوي عليه من تضحية وفجيعة.في هذه الوحدة والوحدة التالية، عالج الفنان موضوعاً أثيراً لديه : صلة الأم بولدها. وهو موضوع طالما تطرق إليه في الماضي في رسمه ونحته، وكان هو نفسه شديد التعلق بأمه أسلوبه الهلالي شديد الوضوح هنا. بل تكاد المنحوتة كلها تكون تراكماً من الأهلة المتداخلة والمتقاطعة. وبهذا التركيز، والاقتصاد البارع بالتفاصيل، يعبر الفنان عن أعز العلاقات الإنسانية في الحياة. لقد بلور حنو الأم على وليدها، وهو حنو الطبيعة على الحياة لكي تنمو في منجى الغوائل . في هذه الحركة الدائرية تحيط الأم بالحياة الجديدة إحاطة السور المنيع . إنها حركة الديمومة المفعمة بالعزيمة والحب

.

الفصل الرابع

النتائج:

1- ظهر التمثل الانثوي لمرة واحدة في عينة الرسام ديلا كروا من خلال لوحتة في حين ظهر التمثل الانثوي في عدة مرات في عينة الفنان جواد سليم.
2- ظهر الخطاب الوجداني في كلتا العينتين.
3- أستعار الفنان ديلا كروا الشكل الانثوي مباشرة وبطريقة موضوعية في عينة البحث.
4- أستعار الفنان جواد سليم الشكل الواقعي المبسط في جداريتة.
5- تمظهر سمات الحرية في كلا الموضوعين.

الاستنتاجات:

1- ركز ديلاكروا على جسد المرأة ليعزز خطاب الحرية.
2- غلب الجو الوجداني على عمل جواد سليم بتأثير الخطاب السياسي، وغلب الجو الانساني على أعمال ديلا كروا بتأثير الخطاب العاطفي.

التوصيات:

توصي الباحثة بعد الانتهاء من عملية جمع النتائج والخروج باستنتاجات بما يلي:
1- عمل دراسة للتحول الشكلي في صور المرأة في التشكيل المعاصر.

المصادر والمراجع:

1- القرآن الكريم،

2- الآلوسي، حسام، المشهد الفلسفي في العراق، بيت الحكمة، بغداد، 1977.

3- ابن منظور.

4- ابراهيم، زكريا، مشكلة الحرية، ط2، القاهرة1972.

5- احمد يوسف احمد، ليوناردو دافينشي، دار المعارف، مصر، 1986.

6- أتيان سورسو، الجمالية عبر العصور، تر:جميل عاصي، منشورات عويدات، بيروت، 1974.

7- جان برتملي،

8- جميل صليبا

9- د. محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، بلا.

10- ديمين كرانت، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

11- روزنتال، م.ب، يودين.

12- ليلى عنان، الواقعية في الادب الفرنسي، دار المعارف للنشر؟، مصر، القاهرة، د.ت.

13- مييه، كاترين، الفن المعاصر، ط1، ت: راوية صادق، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.

14- ميخائيل عيد، اسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1998.

15- ناثان نوبلر، حوار الرؤية، ت: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1987.

16- نصار، ناصيف،

17- هربرت ريد، تربية التذوق الجمالي، تر: يرسف ميخائيل اسعد، القاهرة، 1975.

18- يمني ظريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

19- يو، ب، بوريف، وآخرون، اضاءة تاريخية على قضايا اساسية، ت:جميل نصيف التكريتي، المجلد 2، القسم 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992.

20- Cf. Panofsky. la perspective comme forme symbolique op.cit., p.39

Robert Klein, "Pomponius Gauricus and his chapter" perspective "," in: The shape -21
and intelligible (Writings on the Renaissance and Modern Art), ed. Gallimard /
coll. Tel 1970 p.242

Jackson Pollock, The Moon-Woman Cuts the Circle, 1943, oil on canvas, 109.5 x -22
104 cm, Georges Pompidou Center, Paris. , www_artlex_com

webmuseum: Jackson Pollock, www_artlex_com -23

The Metropolitan Museum of Art, Abstract Expressionism. -24

www.metmuseum.org -25

Representations of women in the subject of freedom

(Eugene Delacroix-Jawad Salim)

An analytical study

SUHAD HASSAN MANI

Abstract

Artist kicks off in his production through creative artistic assimilation to the production of concepts and experiences, which can decode the artist blades through the re-built and converted to the subject of my mind according to the processes of analysis and synthesis. Artist need the expertise and experience to complete the technical work, and to develop taste aesthetic, and achieve certain goals belonging to Resume artist, diversity of artistic experiences between mechanism represents a female form and expression of contents and visions that carry letters of freedom in accordance with the creative visual surfaces embody the image of women, the main speeches adopted by propositions technical artists, and artists who relied female form and recall and employ them in done Plastic Optical two (Eugene Delacroix and Jawad Salim) and which form the subject matter current, where research includes the study of analytical comparison between the work of artists (Eugene Delacroix and Jawad Salim) regarding summoned shape and representations of women in their work. Find annexation of four chapters, the first chapter dealt with the research problem, and the importance of research, and the goal of the search, and determine the terms. Annexation of Chapter II three sections represented a theoretical framework, namely, (first section: assimilation concept), (second section: Display # Technical represent), (third topic: the freedom in the light of contemporary thought) as the detective included on the subtitles to enrich research, this as well as indicators theoretical framework and previous studies. The third chapter of search procedures, taking the research methodology, the research community, the limits of the research, curriculum analysis, and analysis of samples. The fourth chapter included the results and conclusions reached by the researcher, as well as the recommendations, and a list of sources and references, and a summary in English .