فائـض المعنى في النحت العراقـــــي المعاصـــــر

د. محمد عبد الحسين يوسف .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر: 2018/6/26 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

يُعنى البحث الحالي بدراسة تمظهر المعنى وجوهره في فن النحت المعاصر من خلال التطرق الى إشكالية كيفيات تدفقه وتعدد دلالاته وانسياب فائضه الناجم عن تحولات الشكل الفني وتنوع أساليبه، وما رافق ذلك من استراتيجيات جديدة ومغايرة في التداول والتلقي الجمالي، ولتحقيق هذه المهمة فإننا استندنا على نماذج من النحت العراقي المعاصر التي تتلاءم بأشكالها وخاماتها مع مفهوم الظاهرة المدروسة، وعليه فقد انقسمت موضوعات البحث على أربعة محاور، تضمن الأول مقدمة عن الموضوع احتوت ضمناً على مشكلة البحث وأهميته وهدفه المتمثل في تسليط الضوء على موضوعة فائض المعنى وآليات تحققه في النحت العراقي المعاصر. أما المحور الثاني فقد ضم الإطار النظري الذي تطرق إلى استعراض مفهوم المعنى وطرق تشكله وأهم مرجعياته الفكرية المؤثرة في العملية الفنية. أما المحور الثالث فقد أنطوى على الإجراءات التطبيقية المتمثلة في كيفية تحديد المجتمع وانموذج العينة والمنهج والأداة المستخدمة في تحليل العينات. وجاء المحور الرابع والأخير لبيان النتائج التي وصلت إليها الدراسة، كان من أهمها: إن فائض المعنى يرتبط بالتجسيد الخيالي لبنية الشكل، وهذا ما يحدث عندما يغادر العمل النحتي المحاكاة الواقعية ليرتكز على أساليب جديدة كالتجريد والاختزال، واستثمار مفهوم الجزئي والكلي في مظهرية النتاج النحتي.

الكلمات المفتاحية: (نحت عراقي، معاصر)

المقدمة:

إن العمل النحتي المعاصر هو لغة تشكيلية لها دلالتها العميقة، وجدلية العلاقة بين الشكل والمعنى من جهة وبين المرئي واللامرئي من جهة أخرى يمثل إشكالية الاتصال فيما بينهما، فإذا كان الشكل هو الصورة المرئية التي يتجسد بها العمل الفني، فإن المعنى هو المغزى والمفهوم غير المرئي لهذا الشكل الذي هو عبارة عن صورة ذهنية، وإن عملية بناء الشكل في فن النحت وما يترتب عليه من تداعيات تضمين المعنى يكون خاضعاً لعدة عوامل تتعلق بالخبرة والمعرفة والوعي الاجتماعي وتحولاته عبر متغيرات الزمان والمكان.

إن النحت العراقي المعاصر إسوةً بالنحت العالمي يحاول دائماً أن يبحث عن التجديد في التشكيل الفني تماشيا مع روح العصر والمنطلقات الفكرية والنظرية التي يتبناها، ولهذا فقد غادر الشكل الفني في كثير

من الأحيان التمثيل الأيقوني الصرف للموضوع الخارجي، الأمر الذي أدى الى إنتاج اعمال نحتية غير مرتبطة بمعنى واضح ومحدد ويمكن التعرف عليه والامساك به بسهولة، وهو ما يعزى الى المعالجات الاسلوبية لبنية الشكل والخامة، الذي أدى في نهاية المطاف الى إظهار قيمة المعنى وفرادته من خلال زيادة حجمه وتمدده وتوسع دلالته إلى أبعد من الدائرة الضيقة للصورة البصرية، وعليه فإن مشكلة البحث تكمن في ضوء المتغيرات والعوامل المحددة في السؤال التالي: ما هو المدخل الفكري المنظور الذي يمهد لقراءة الفائض في المعنى في فن النحت؟ ولتحقيق هذه المهمة فإننا سنتوغل بدراسة بضع نماذج من النحت العراقي المعاصر من خلال تحليل الأبعاد الفلسفية والجمالية لأهم الاعمال الفنية.

إن أهمية هذه الدراسة تتجلى بمعرفة حقيقة المعنى وتداعياته وإيحاءاته للمتلقي، وإن إيجاد العلاقة في كل ذلك يُعد مدخلاً مهماً لفهم المعادلة الفنية، ومن ثم تعرف موضوع مثير يدخل في صميم علم الجمال وفلسفة الفن، ظل شاغلاً للباحثين والسائلين والمتذوقين في مجال الفنون التشكيلية، ألا وهو تعرف مفهوم الفائض في المعنى وآليات تحققه وانساقه في النحت العراقي المعاصر، وقد شملت حدود البحث الأعمال الفنية المنتجة في العراق الممتدة بين الاعوام (2015- 2017) وبمختلف أنواع المواد والخامات المستخدمة، وسبب اختيار هذه الفترة أنها تمثل خلاصة التجربة والتجريب كونها تمثل آخر ما توصل إليه النحت العراقي المعاصر على مستوى الفكر والتقنية، التي يمكن من خلالها توضيح الظاهرة التي نبغي دراستها.

الإطار النظري

المعنى في فن النحت.. الرؤية والمفهوم

لفهم فكرة المعنى لا بد لنا من الاستعانة بالمعاجم اللغوية والفلسفية لأجل توضيح الأفكار التي نبغي دراستها. لغوياً المعنى هو "ما يدل عليه اللفظ وجمعه معان. والمعاني ما للإنسان من الصفات المحمولة، يقال فلان حسن المعاني ... والمعنوي خلاف المادي وكذلك خلاف الذاتي".(ابراهيم، ص133) "ومعنى الكلمة مدلولها. ومعنى الكلام مضمونه".(لويس، ص535)

"ومعنى كل شيء محنته وحاله التي يصير إليها أمره، وروي الازهري عن أحمد بن يحيى قال: والتفسير والتأويل واحد. وعنيت بالقول كذا. اردتُ. ومعنى الكلام ومعناته ومعنيته: مقصده، الاسم العناء، يقال عرفت ذلك في معنى كلامه" (ابن منظور، ص392).

ويعرف جميل صليبا المعنى فلسفياً بأنه "الصورة الذهنية من حيث وضع بإزائها اللفظ، ويطلق على ما يقصده بالشيء أو ما يدل عليه القول أو الرمز أو الاشارة، ومنه دلالة اللفظ على المعنى الحقيقي أو المجازي، ودلالة القول على فكرة المتكلم ودلالة اللافتات المنصوبة على الطريق على اتجاه السير، ودلالة السكوت على الإقرار، ودلالة البكاء على الحزن" (جميل، ص398)، لذلك فإننا نستنتج مما سبق أن كلمة معنى ودلالة وتفسير وتأويل ومضمون وموضوع هي كلمات مترادفة لفكرة واحدة ألا وهي الصورة الذهنية المتكونة في العقل التي تذهب بالفكر إلى حالة الإدراك والوعي بمفهومية الألفاظ والأشياء والأشكال الموجودة في الوجود الموضوعي ويختلف استخدام هذه الكلمات من حين الى آخر بما ينسجم

مع نوعية المصدر المؤسس للصورة الذهنية من كلام أو كتابة أو شكل لنسق المنجز العلمي أو الادبي أو التشكيلي.

يتشكل المعنى بوساطة جانبين رئيسين هما الذات والموضوع، الأول هو ما يطرح إلى الإنسان من الخارج من أشكال ورموز وألفاظ وأشياء الوجود الموضوعي التي ثبتها العُرف والتداول والاستعمال، لهذا فإنها تكون محددة ومعروفة في المعاجم أو في مجال الرؤية البصرية، فهي ذات مضامين دقيقة ودلالات واضحة لا تختلف باختلاف الأفراد الذين يستعملونها، وهو ما يمثل الموضوع، والثاني هو ما يقابله في الداخل الانساني بإرهاصاته السايكولوجية المتنوعة من مشاعر وأحاسيس وانفعالات مختلفة وهي الذات، ويبدو أن الجانب الذاتي هو الأكثر حضوراً وتأثيراً من الجانب الموضوعي في تشكيل المعنى، لان الموضوع واحد أما الذات فتكون مختلفة بين فرد واخر، ومن هذا المنطلق يكون المعنى مختلف باختلاف الناس واختلاف تصوراتهم وميولهم لان الشكل أو اللفظ الذي يثير صورة ذهنية معينة ليس بالضرورة أن تكون ذاتها المثارة في ذهن الآخر.(جميل، ص398) إن هذا التقابل بين الذات والموضوع في تكوين المعنى هو صيرورة مستمرة بحتمية تفاعل الإنسان مع المحيط الخارجي ولا يمكن الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر او الفصل بينهما لان "المعنى يؤلف بنية موضوعية وفعلاً ذاتياً لذا فإن أي محاولة لتقسيمه جزئين متضادين مآلها الفشل لا محالة" (راي، ص101).

واذا كان الموضوع هو الشكل المادي للعالم الذي يتألف من ذرات متفاعلة ومتراكبة مع بعضها بعض، فإن ما يهم الذات ليس كيان الشيء بكتلته وثقله المادي بل ما يمثله من حقيقة تؤثر في النفس لتحدد المعنى المنبعث من ماديته "إن العالم يتألف من مجموعة من الوقائع لا من الاشياء ويرتبط وجوده بوجود الوقائع الذرية، وإن الفكر عبارة عن رسم منطقي لهذه الوقائع ومن ثم يكون حد الفكر هو القضية ذات المعنى"(احمد، ص157). فيصبح الشكل أو الشيء الموجود أمام حاسة البصر هو المصدر المؤسس لتداعيات الصورة الذهنية في الذات التي تقوم بدورها بإضفاء المعنى لا لشيء سوى التمكن من عملية الفهم ومن ثم استمرار دورة المعرفة.

إن الصورة الذهنية المتولدة في العقل بفعل التفاعل المستمر بين الذات والموضوع - كما سبق أن نوهنا- تنقسم إلى قسمين: فإما أن تكون مرتبطة بـ (شكل) موجود في المحيط الخارجي (الموضوع) فهي صورة تتصف بالضرورة وهي من البديهيات ولا تحتاج إلى برهان وتكون صادقة عن ما تتصل به من شكل وتسمى (مصداقا) وأما النوع الثاني هي الصورة التي لا ترتبط بمعطيات الواقع والبيئة والحس، بل هي قادمة عن تفكير وتحليل تركيبي لمستويات الوعي والمعرفة الإدراكية حيث انها تنتمي الى اللاوجود المادي والموضوعي والفكر الحسي عندها تكون مرتبطة بالافتراض والاحتمال المتأتي من تداعيات المنطق العقلي في رسم بنيات المعرفة عن طريق الظن أو الحدس أو ذات الذات وتسمى (مفهوماً) وهو ما يعد أساس المعرفة العلمية وصلب التحليل المنطقي لأنه يرتبط بالكليات أو المقولات حسب رأي الفلاسفة، فهو شامل ومركب بل هو منتهى المعرفة، في حين إن المصداق يتصل بالمشخصات فهو فردي وجزئي (زبون، ص86)، وهذا المعطى عن المعنى بوصفه مصداقاً أو مفهوماً يجد له صدىً كبير في فن النحت الحديث والمعاصر الذي انقسم الى أشكال تتبنى قيم المحاكاة المباشرة للموجودات الحية وغير الحية المحيطة

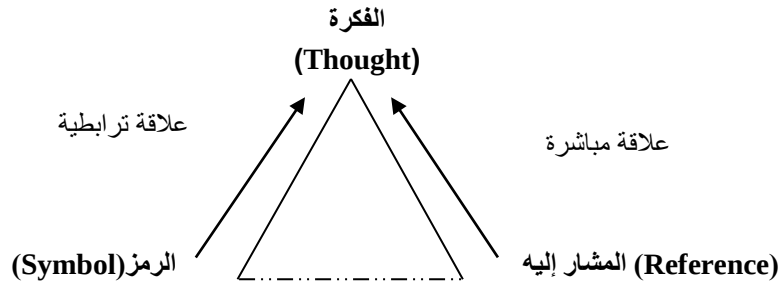
بمجال الرؤية، لتجسد فكرة المعنى المصداق، في حين شمل القسم الآخر أعمال فنية تم معالجتها أسلوبياً عن طريق التجريد والاختزال وإزالة التفاصيل الدقيقة وكل ما يعتقد بأنه ثانوي ودخيل او غير ضروري في جسد التمثال الفني انسجاماً مع نظرية الفكر المعاصرة وليتوافق ذلك مع فكرة المعنى المفهومي.

والتنقل بين المعنى المباشر وغير المباشر يجعل الصورة الذهنية أن تكون نوع من أنواع المعرفة التي تتأرجح بين أوجه الأدراك والذاكرة والخيال، أي إنها تجمع بين الأدوات الحسية والأفكار العقلية، وهذا يقودنا إلى عدّ المعنى معرفة تستند إلى قصدية التلقي، اذ لا تتمثل للمرء سوى الصورة الذهنية التي يعرفها إلى حد ما "فالصورة الذهنية لا يمكن أن يكون لها وجود من غير المعرفة التي تؤلفها، أي إن المعرفة تحقق في الصورة الذهنية التكامل البديهي في هيئة موضوع محدد" (راي، ص31). هذا فيما يخص قصدية التلقي في حين إننا لو أخذنا بفرضية أن المعنى مرتبط بقصدية الفنان فنحن عندها سنكون أمام إشكالية أُخرى، لأننا لا نملك القواعد والأعراف والمبادئ اللازمة التي من خلالها نستطيع توليد أو فرض نظرة ثاقبة إلى ما يعنيه الفنان، لهذا "يستطيع القارئ [المتلقي] دائماً أن يذهب أبعد في قراءته، ويبدع على نطاق واسع وبهذه الطريقة يبدو له العمل كأنه معين لا ينضب وغير شفاف كالأشياء الواقعية" (راي، ص22). ولهذا فإن المعنى يتجسد عن طريق الخبرة الذاتية التي يستطيع المتلقي من خلالها تكوين مفاهيم متنوعة، فالمعنى لا يتوقف على الأثر الفني نفسه فقط على الرغم من أهميته في هذا الجانب، لكنه أيضا يتوقف على حالة المشاهد المزاجية وخلفيته الثقافية التي تعينه على النفاذ ببصيرته إلى ماهية العمل الفني الذي أمامه وجوهره. ويفترض (دوفرين) شكلين مختلفين من القصد- أي قصد قراءة المعنى- "الأول هو قصد الحاضر المعاش الذي تتحد فيه الذات مع الموضوع، والثاني هو قصد التأمل الذي تؤكد فيه الذات بعدها التأملي عن الموضوع الخاص بها ويعتقد (دوفرين) إن الانتقال من القصد الاول إلى القصد الثاني يؤلف الجدل الجوهري لوعي الانسان وإدراكه للمعنى" (راي، ص23).

ومن هذا المنطلق فإن خصوصية المعنى أصبحت متذبذبة في النحت المعاصر لأنه لم يعد مرتبطا في كثير من الأحيان بأساس تمثيلي مع المرجع الواقعي، وهو ما يعزى الى المعالجات الاسلوبية المتغايرة للأشكال والخامات المستخدمة، وإن ارتبط بهذا المرجع فهو عند ذلك يكون خاضعاً لنظرية الفكر المعاصر التي تميل إلى عَدُّ ان "تمثيل شيء لا يعني إنه الشيء نفسه" (نوبلر، ص50). وعليه اصبح الوصول إلى المعنى عن طريق الوصف المترابط بالموضوع أمراً شبه مستحيل بسبب التباعد بين صورة العمل الفني من جهة والصورة الذهنية من جهة أخرى، الأمر الذي أدى الى تباين الأعمال الفنية وأصبح تفردها يكمن في اغترابها ضمن الشكل واستبعاد الحقيقة الذهنية التي يقولها، لهذا جاءت البنيوية بوصفها منهج نقدي حديث يستند إلى المنطق العلمي في فهم المعاني الكامنة في الخطاب البصري، وذلك من خلال ما يمكن أن نتصوره من "نسق العلاقات الكامنة بين الأشياء وليست الأشياء نفسها وتخضع الأفضلية للكل على الأجزاء المكونة لها"(ندى: ص58). فالبنيوية لم تهتم بالأجزاء والعناصر المركبة في بنية العمل بقدر اهتمامها بالعلاقات الظاهرة والخفية التي تربط بين هذه الأجزاء التي تشكل المعنى الضامر،

إذ إن التحليل البنيوي ينظر إلى المقاربة بين الوحدات والعناصر الشكلية المتحققة في العمل الفني وبين وجودها الواقعي في الخارج، فكل شكل فني ومهما كان معقداً أو مبهماً وغامضاً فهو لابد أن يحتوي على أجزاء أو اشارات ترتبط بالواقع، وعن طريق استثمار العلاقات الداخلية الموجودة بين هذه المفردات يستطيع التحليل البنيوي رصد المفارقات والفائض في المعنى الذي يتمثل في التركيب الداخلي للعمل الفني، ولهذا فإن البنيوية تهتم بالنظر إلى العناصر الأساسية للتكوين الفني من خط ونسيج وسطوح وحركة وفضاء ولون وخامة وغيرها من العناصر وكيفية ارتباطها مع بعضها، فلا ينبغي النظر إلى العمل الفني المعاصر بطريقة تقليدية أي البحث في مضمونه وعلاقة هذا المضمون بالشكل، بل التمعن بالتركيب "الذي يتضح فيه التعليق المتراتب للأجزاء على الكل والمعنى هو اللاصق الداخلي لهذا النص" (صلاح، ص136) .

وإذا ما انتقلنا الى الجانب السيميائي (علم العلامات) الذي انبثق في منهجه من رحم الاتجاه البنيوي، فإننا نجد ان (سوسير) قد نظر إلى النص اللغوي على أنه يتكون من دال أي الصورة الصوتية القابلة للتحول إلى شيء محسوس صوتياً، والجزء الآخر من العلامة هو المدلول أي الصورة الذهنية الذي يكون غائباً لأنه مظهر مجرد من المحسوسات وهو الذي يقوم بوظيفة الإحالة إلى الشيء الخارجي المحسوس أو المتخيل الذي يسمى بالمرجع الخارجي وقد أقصى (سوسير) سلطة المرجع الخارجي للعلامة لأنها حسب رأيه لا تربط بين الشيء في وجوده الموضوعي وبين الاسم الذي يحمله، بل بين المفهوم والصورة السمعية "لقد وضع سوسير خطاً شبه فاصل بين عالم العلامات وعالم الموجودات في الواقع وحصر عمليات توليد الدلالة في الربط داخل النطاق النفسي بين الدال والمدلول" (بلاسم، ص40). إلا إن العالمان الانكليزيان (ريتشارد واودجين) اختلفا مع (سوسير) في إقصاء أهمية المرجع وسلطته وأكدا إن الواقع أو المرجع الذي تشير إليه العلامة يجب أن يُستحضر لغرض اكتمال التوافق العلائقي بين الدال والمدلول لهذا فإن نظريتهما تبدأ بالفكرة (أي المحتوى الذهني) ثم الرمز أي الكلمة أو(النص البصري) وتنتهي بالشيء الخارجي أو المشار إليه (أي المرجع) وكما هو ما موضح في المخطط الآتي:



(إن الفكرة هي الصورة الذهنية التي تتراءى من خلال الرمز، لهذا تكون العلاقة بين الرمز والفكرة عند (اوجدين وريتشارد)علاقة سببية ومباشرة لوجود كثير من العلل التي أوجبت استدعاء الرمز بعضها اجتماعي وبعضها ذهني أي أن الفكرة هي العلة في وجود الرمز، أما العلاقة بين الرمز والمرجع فهي علاقة غير معللة وغير مباشرة ولا تحصل إلا من خلال جانبي المثلث اي: المرجع والفكرة والرمز) (ندى، ص65).

ونحن حين نتحدث عن السيميائية في النص اللغوي أو الادبي، فأنه يوجد ما يقابلها في الفن التشكيلي لان الدال يمثل الشكل، والمدلول هو المعنى الذي قد يكون مباشراً وسطحياً بسبب الألفة في انبثاقه أو قد يكون عميق ومضمر نتيجة التيه والتغاير في انبنائه وهو بدوره ما يتطلب ذهن متقد وعقلية متفتحة ذات مستوى عالي من القدرة التحليلية التركيبية لفك ألغازه وإدراك كنهه، ولذلك يمكن القول إن فهم المعنى وفائضه منبثق من علاقة الشكل بالمرجع، وعليه فأن السيميولوجيا تبحث عن الدلالة والمعنى عن طريق الانقسام الى دلالة تعيينيه عندما يقترب الشكل من المرجع الموضوعي ودلالة إيحائية عند الابتعاد عن المرجع، وفي كلتا الحالتين فإن الدلالة تندمج بالمرجع وتغيب الحدود الفاصلة بينهما.

وإذا كان للعلامة علاقة بالخطاب البصري النحتي، فلا بد أن ننوه إلى وجود اختلاف بين مفهوم العلامة من جهة ومفهوم الصورة من جهة أخرى على الرغم من اشتغالهما في فن النحت المعاصر، فكيف يتجلى هذا الاختلاف؟ بداية نقول إن العمل الفني المعاصر يمتاز بتعدد توجهاته وأساليبه وخاماته وهو ما جاء نتيجة لأفكار وثقافة الحداثة وما بعد الحداثة التي أسبغت معايير جديدة في تشكيل العمل الفني جاءت كصدى للتحولات الاجتماعية والعلمية والتكنلوجيا، لذلك تعددت المعطيات الشكلية في النحت المعاصر بين المحاكاة الكلية والجزئية، والتجريد والاختزال في البنية الشكلية، وتطبيق فكرة الحضور والغياب في العمل الفني فضلاً عن استثمار مختلف أنواع المواد والخامات والمخلفات غير المألوفة الطبيعية والصناعية وزجها عنوةً في جسد التمثال الفني لتتبلور مفاهيم وتيارات جديدة كالفن المفاهيمي والبوب آرت والنحت التركيبي، فتكون وظيفة العلامة في الخطاب البصري هي الإحالة إلى شيء آخر غير ذاتها لان "العلامة توجد فقط لأداء وظيفتها كوسيط يجعل شيئاً ما غائباً حاضراً، وبمجرد أن تتحقق وظيفتها فلن تعود ذات أهمية بالنسبة للمشاهد لأن انتباهه قد اصبح مشغولاً بالموضوع الذي تشير إليه" (هشام، ص204). فإذا أردنا أن نستقرأ النحت المعاصر وفق مفهوم العلامة فهذا يعني أن ننظر إلى المعالجة الأسلوبية والأدائية لجزئيات الشكل والخامة التي تكون خارج السياق التقليدي، وهذا يدفعنا إلى النظر والتمحيص في التفاصيل المتنوعة لعناصر التكوين من خطوط وسطوح وفراغات وخامة...الخ، ومن جهة أخرى يمكن أن ننظر إلى العمل الفني بوصفه علامة حضور لغياب شيء يمثل المعنى الثاوي.

أما الصورة فإنها تشترك مع العلامة في الوظيفة نفسها لأن غرض الصورة قد يتضمن أيضاً الإحالة لكنها إحالة إلى ما هو ممثل فيها وليس شيء خارجها، يتجلى هذا الأمر بوضوح في حالة التماثيل الشخصية (البورتريت)، فعلاقة الصورة بالأصل (المرجع)علاقة أساسية ومباشرة، ولكنها تختلف مع العلامة في إنها تتجسد بالكيان الكلي للخطاب البصري، ومن ثم فإنها لا تشير إلى شيء غير ذاتها، لأن ما تشير اليه موجود في الصورة ذاتها بمعنى إن الصورة تشير إلى ما تمثله عبر مضمونها الخاص مما يؤدي إلى إحداث فائضاً في المعنى وزيادة في الوجود لأن الصورة الذهنية المرتبطة بصورة العمل تكون مختلفة عن الأصل المرجع على الرغم من النسخ والانطباق الشكلي بينهما لذلك فإن الاختلاف بين العلامة والصورة في النحت المعاصر هو اختلاف أنطولوجي لأن "الصورة لا تطمس ذاتها بالإشارة إلى شيء آخر خارجها، بل تشارك فيما تعرضه أي في وجودها الخاص"(هشام، ص205).

أما الرمز فإنه يشترك مع الصورة في عدم الاشارة إلى شيء غائب بل يجعله حاضراً حضوراً حقيقياً عن طريق أخذ مكانه اذ يؤدي الرمز وظيفة الحلول بدل الاصل والنيابة عنه، كما تحتل الحمامة رمزاً للسلام في الاعمال الفنية، وعلى الرغم من أن الصورة والرمز تتبادلان المواقع في بعض الاحيان، غير إن الصورة لا يمكن عدّها رمزاً، وذلك لأن الرموز لا تؤدي وظيفتها النيابية عن شيء آخر إلا بوجودها، وهي - أي الرموز- لا تضفي شيئاً من ذاتها إلى ما ترمز إليه، ولهذا فهي لا تضفي أي شيء للمضمون الذي لا يكون موجوداً حينما توجد، في حين إن الصورة تؤدي وظيفة تمثيلية من خلال مضمونها الخاص وذلك بفضل فائض المعنى الذي تحمله فما هو ممثل فيها أي الأصل يكون أكثر حضوراً ومعنىً مما هو في حقيقته (هشام، ص205).

وهذا الحديث عن العلامة والصورة والرمز يجرنا للحديث عن مفهوم السياق، لأننا في الفن سواء أكان أدباً أم تشكيلاً، فأننا لا نستطيع تحديد المعنى من دون فهم السياق، ففي اللغة فأن كل كلمة هي رمز يمتلك عدة معانٍ بحسب وجهة نظر المعاجم اللغوية، لكننا نستطيع تحديد إحدى هذه المعاني من خلال السياق الذي هو سياق الجملة أي وجود شيء قبل الكلمة أو بعدها يبدد ضبابيتها ويحدد معناها، لهذا فإن السياق هو المبدأ الرئيس والمهم لفهم المعنى في اللغة، ولكننا حين ننظر إلى النتاج النحتي فإننا نجد الأمر مختلف لأنه يتكون من صورة بصرية، تفضي بدورها إلى صورة ذهنية ولكننا حتما نشعر بوجود سياق ما محيط بالعمل يمكن وصفه بأنه سياق اجتماعي أو تأريخي أو عقائدي او بيئي وغير ذلك بحسب نوعية العمل ودرجة انتماءه ونوعية التلميحات والاشارات الموجودة فيه إلى الوجود الموضوعي، وكذلك ما ينتجه تحليل عناصر التكوين المتمثلة بالخطوط والسطوح والملمس واللون والخامة والفضاء وغيرها في تحديد السياق من خلال الرؤية الفنية وآلية المعالجة الادائية، وعندها يمكن الاقتراب من كنه المعنى وفائضه، لذلك نجد ان النحات "يتعامل مع الاشكال باتجاه مختلف من التقنية، فهو يتحاشى السياق الاعتيادي ويستعير الاشكال ويحولها عبر عملية الانتخاب والترتيب الجديد الى لغة مغايرة اكثر قدرة على ايصال الخطاب الفكري" (محمد، ص96)، وفي ضوء ذلك يمكن وصف السياق في الفن بانه الغلاف المحيط بالنتاج الفني النحتي، الذي يحال إليه المتلقي كي يدرك المعنى آلاخر الموجود فيه، وربما إن موهبة النحات وقدرته الإبداعية تبرز عندما يستطيع إن ينتج شفرة شكلية جديدة يستطيع من خلالها كسر السياق وتحويلها الى فعل ثقافي عام.

إن تحقيق فائض المعنى هو ما يسعى إليه النحت المعاصر وذلك من خلال اظهار التناقضات والتوترات داخل النص الفني، وهو ما يحصل عن طريق التلاعب بالشكل والخامة، فيتحول المنتج الفني إلى موضع يكتنفه الإيهام والغموض والغرائبية، الأمر الذي يؤدي إلى حدوث اختلال الأفكار وتدفق فائض المعنى، ومن ثم تحقيق التداول الجمالي كغاية أساسية للخطاب التشكيلي المعاصر، ولذلك فنحن عندما نتحدث عن شكل معين للعمل الفني فإننا بإزاء الشكل نفسه نكون على مقربة من عدة معانٍ بعضها حاضرة وماثلة أمامنا والأخرى مغيبة نستطيع أن نتبينها عن طريق التأويل. ولذلك فإن إدراك فائض المعنى لا يتحدد فقط في فهم قصدية المؤلف أو الفنان وإن كان ذلك ضرورياً في كثير من الأحيان، لكننا نحتاج إلى فهم حقيقة المعنى التي ينظر لها في العلوم الانسانية بأنها ليست فكرة مجردة يمكن إدراكها

بسهولة، وانما هي تشبه إلى حد ما الهرم متعدد الاوجه، وبهذا تكتسب خصوصيتها من خلال النظر إليها بزوايا متعددة، ولهذا فإننا نحتاج في عملية التأويل إلى سياقات رئيسة (أولها اندماج داخلي للمؤول في حركة معنى العمل والثانية ان يتجرد المؤول من كل القرارات الاعتباطية التي يفرضها الفكر والمنحدرة من بعض العادات اللاواعية والثالثة أن يشرع المؤول في طرح الاسئلة والافتراضات والرؤى، ويترك بعضها مفتوحاً على إجابات ونتائج ممكنة وغير نهائية تحقق الحيوية والخصوبة لعملية التأويل، لأنه يقود إلى الفهم الذي هو فعل متدفق ولا يبلغ مطلقا النهاية) (هشام، ص85-92).

وعلى الرغم من ارتباط المعنى وفائضه بالشكل في فن النحت، غير أنه يرتبط بعنصر آخر يمثل مرتكزاً اساسياً في الخطاب التشكيلي البصري ألا وهو المادة أو ما نسميها بخامة الاشتغال التي تعد حلقة الوصل بين كل من الشكل والمعنى، فلا يمكن استقراء المعنى وتحديده من دون الرجوع إلى نوعية الخامة ومفهومها لأن "مشاكل التعبير عن الفكرة (المعنى في الفن التشكيلي) هي وسائط الاظهار (الخامة) التي تختلف عن الأدب والشعر منه على نحو خاص" (نجم، ص114)، ومن دون حركة أنامل الفنان تبقى المادة جامدة ولا تعني شيئاً سوى أنها مادة، فأصبح النحت المعاصر يعطي اهتماماً بمادة النحت أكثر من اهتمامه بما يمثله موضوع النحت، إذ يتخذ النحات موضوع العمل مناسبة لإخضاع الأشياء بخصائصها المادية لشكل أسلوبه الخاص، فتجلت المادة بخصائصها المستحدثة عبر ذاتها بوصفها موضوعاً للفن، ولهذا اكتسبت الخامة أو المادة في التشكيل النحتي المعاصر اهتماماً كبيراً لأنها لم تعد مقتصرة على الحجر أو الخشب أو البرونز وغيرها من المواد المألوفة التي استخدمت منذ عصور ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا، وإنما أصبح كل شكل مادياً وملموساً في الوجود الموضوعي سواء أكان طبيعياً أم صناعياً قابلاً لان يتخذ تشكيلاً فنياً من خلال ذهن متقد وقدرة تحليلية تركيبية تستطيع أن تحيل أي مادة موجودة الى خطاب بصري يحمل في سياقه الجمالي الخصائص الفيزيائية للمادة المستخدمة من صلابة أو هشاشة أو نعومة أو خشونة أو لون او شكل إيحائي وغيرها من الصفات والخصائص، وعلى الرغم من تنوع المواد والخامات غير إن النحات يختار منها "التي هي في ذاتها متألقة حسياً ومثيرة انفعاليا" (ستولنيتز، ص328). إذ انها تخضع إلى تأمل عقلي من أجل استغلال أكمل لخواصها الذاتية في تشكيل تكوينات تهتم بنمط العلاقات بين الأجزاء من خلال تماسك التصميم الذي يتجسد من خلال رؤية فردية لطبيعة العناصر من خطوط وهيئة وفراغات وسطوح وحجوم وكتل، وعن طريق آلية المعالجة الأدائية والأسلوبية التي تجعل المعنى يتدفق في أكثر من اتجاه.

استناداً الى الطروحات الفكرية السابقة يمكن القول إن الاعمال النحتية المعاصرة تشترك في خاصية مهمة انها تضمر أكثر من المعنى الظاهري، فيغدو الخطاب البصري النحتي بهذا المعنى أسلوباً لمعرفة العالم والأشياء من حولنا أي أسلوباً في فهم الحقيقة والوجود.

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث أعمال النحت العراقي المعاصر المنتجة داخل العراق وضمن الحدود الزمنية الممتدة بين عام (2015 - 2017) وهي المدة التي تمثل خلاصة التجربة والتجريب على مستوى الشكل والمضمون،

وقد جمع الباحث مصورات الأعمال الفنية الخاصة بموضوعة الدراسة عن طريق النحاتين المعنيين، كما أفاد الباحث من صور المنحوتات الموثقة في أرشيف المعارض الرسمية، فضلا عن استثمار المرجع الرقمي (الانترنيت) في هذا المجال .

عينة البحث:

نظراً لسعة مجتمع البحث وتعذر تغطيته بالدراسة والتحليل فقد تم اختيار أنموذج عينة بطريقة قصدية، إذ إن الباحث قَدّرَ حاجته إلى معلومات خاصة حول نوع محدد من صور الأعمال الفنية لأهم اعمال النحت العراقي المعاصر مراعياً في شروط الاختيار الجدة في الموضوع، فضلاً عن خضوع الاختيار لثبوت الحضور الواسع للفنان المعني بالبحث على مستوى الساحة الفنية.

أداة البحث:

تم استثمار أداة الملاحظة القائمة على الاستقراء والاستنباط لتحليل العينة من الأعمال الفنية، والاستعانة في ذلك بالمفاهيم والطروحات الفكرية والفلسفية والجمالية والفنية الواردة ضمن سياق الإطار النظري.

منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

<u>أنموذج (1)</u>

اسم الفنان: طه وهيب

الخامة: برونز

القياسات 23 × 23 سم

التاريخ 2015

يتمثل العمل في شكل فني ربما ينتمي إلى المرجع الموضوعي من جهة ولكنه لا يبدو مألوفا في تركيبه الفني من جهة اخرى، إذ تظهر امرأة تجلس برهافة على ظهر حصان، وهي تحمل فوق رأسها اناءاً بدا فارغاً من أي محتويات بمشهد متذبذب ذهاباً وإياباً بين الصورة الواقعية والتصور الخيالي، الأمر الذي يزيد من فرص وفرضيات تخلخل المعنى وتدفق فائضه، وقد ظهر الحصان وهو يقوم بأداء حركة عادة ما يؤديها هذا المخلوق في المشاهد الواقعية، أشبه بالقفز تأهباً للركض السريع. إن التمثال في بنيته العامة يميل إلى التجريد والاقتصاد في تفاصيله المختلفة، وهو يستند على قاعدة مربعة الشكل معمولة من مادة الخشب لتخفيف ثقل الوزن من جهة واضفاء قيمة جمالية ناتجة عن الاختلاف والتنوع بين الخامة الاساسية للتمثال وهي البرونز والخامة الثانوية بالنسبة للقاعدة الخشبية من جهة اخرى.

على الرغم من التصورات الواقعية التي يتعين بها الخطاب البصري واقترابه من رؤية مألوفة في وجودها الموضوعي إلا أنه أخذ يبتعد عنها رويداً رويداً من خلال صورة خيالية ان صح التعبير جمعت بين شكل المرأة وكيفية حملها للإناء وجلوسها المتخلخل عل ظهر الحصان، إذ نستطيع أن نستشف ذلك من

خلال استقرار جسدها وجلوسها بتمثيل مرهف وحركة خفيفة حالمة وغير مستقرة أو ثابتة، وكأنها تبدو على وشك التطاير بفعل الحركة العنيفة التي يؤديها هذا الكائن فهذه الصورة لا تحمل قيمتها الواقعية بقدر ما تبحث عن حقيقة جمالية ملغزة، يمكن أن تضفي فائضاً في المعنى لأن الهدف ليس الجلوس بحد ذاته وإنما شيء غير ذلك مما شكل جسراً من التواصل بين الصورة الواقعية بمرجعها الموضوعي وبين الصورة الذهنية الخيالية، لأنه تفاعل وإندغام بين الجلوس والاستقرار مع القفز والسرعة. فضلاً عن ذلك فقد سعى الفنان إلى الارتقاء بالقيمة الجمالية وشد انتباه المتلقي نحو النتاج النحتي عن طريق الاداء الشكلي وبتمثيل غير منطقي يتمظهر عبر الإناء المحمول الذي أضفى بدوره صورة ذهنية مغايرة لدى المشاهد للعمل، فهذه المعالجة الفنية الفريدة أدت الى تكوين رؤى وتصورات مختلفة جعلت المعنى ينبعث في اتجاهات متعددة، كان من أهمها هو الانتماء إلى التراث والقديم لكن بلغة معاصرة جديدة. لقد عزز الفنان الابتعاد القصدي عن الموضوع الممثل عن طريق المعالجة الأسلوبية التي أدت دوراً مهماً في تعزيز الصورة والارتقاء بالشكل الفني إلى منحى آخر قائم على أساس التبسيط والاختزال والترشيق لمختلف التفاصيل والأجزاء والذي كان أكثر وضوحاً في الأطراف الخلفية والأمامية لشكل الحصان لينقل المعنى من مفردة بصرية قائمة على أساس المحاكاة الى فائض المعنى الذي ينبثق من خلال انتزاع الكلي من الجزئي بتخليص المضمون من تأثيرات المادة الحسية، فأصبح العمل لا يتقيد بالنقل الحرفي للواقع وإنما عليه أن يحاكي الأشياء على النحو الذي يجب أن تكون عليه في سموها وكمالها وإطلاقها، وهو بذلك ينقل التصور الذهني بين الذاتي والموضوعي والجزئي والكلي ذهاباً وايابا، فهذه المعالجة الشكلية لم تكن اعتباطية ومحكومة بجانب الصدفة وإنما جاءت عن قصد ووعي بقيمة الموضوع وكيفية تدخل الذات في تشكيل الموضوع وبناء القيمة الجمالية وإثرائها بلعبة الأثر الذي بدا مرتبطا بالكلي في مفهومه العام كهدف وغاية أسمى، وبالجزئي في رؤيته البصرية والمادية ، ومن جانب آخر فإن التأويل يتحقق بلغة علاماتية لهذه الأجزاء من خلال ما يتوارد إلى الذهن من فكرة تتعلق بالسرعة والزمن، إذ إن المفهوم العلمي للسرعة الكبيرة يؤدي إلى الاختفاء البصري لبعض الأجزاء، وهذا يعني أن النحات حقق مفهوم جديد لفائض المعنى من خلال تحويل النظرية العلمية الى حيز التطبيق البصري داخل مجال التشكيل الفني عندما عمد إلى هذه المعالجة الأسلوبية الفريدة بالانحراف عن النسق الموضوعي الذي شَكّلَ علامة بارزه في التلقي والتداول الجمالي، استقطب من خلاله تدفق جديد للمعنى كحضور فعلي له دلالته ورمزيته الخاصة وزخمه الذي ينحاز نحو مفهوم السرعة والزمن. فالصورة الفنية لا تتعلق فقط بالقيم الشعبية والتراثية (امرأة وحصان) في توجهها العام وإنما تبحث عن معنى مغاير يتمثل في كيفيات التشكيل المعاصر الذي لا يعني محاكاة الواقع الخارجي وتمثيله، وهو ما يبين الثيمة الأساسية للخطاب البصري عن طريق التحاور مع المرجع بقيمته الموضوعية والإطلاق به الى عالم جديد، إذن فنحن أمام فائض المعنى الذي يربط بين الماضي والحاضر، أي أنه يسعى للتغلغل بالماضي وهيمنته بصورته التراثية والشعبية والحكائية واستعادته بأسلوب الفكر المعاصر. فيتجسد لنا في هذا العمل حكاية شعبية لأمرأه حالمة وخيالية تتنقل بإنائها عبر الزمن، وهي تستخدم في هذا التنقل وسيلة بدائية وقديمة لتحقيق واقع متعدد الابعاد والدلالات يتسم بالانفتاح والمرونة في التلقي الذهني والجمالي

أنموذج (2)

اسم الفنان: نجم القيسي

الخامة: برونز

القياسات: 34 ×30 سم

التاريخ: 2016

يتمثل العمل في شكل لا يبدو مألوفاً في منظوره الواقعي، إذ يجسد مجموعة من الأجساد البشرية بحركة وقوف معينة تكاد أن تكون متشابهة في ملامحها وبمتوالية عددية (ثلاثة شخوص) جالسين فوق دراجة هوائية، تبدو هذه الاجساد مقطعة الأوصال ما عدا الجسد الأمامي الذي يبدو أقرب الى التكامل العضوي، تم تشكيل هذه الأجساد في تلاحم فوق الدراجة التي اتخذت العجلة الأمامية فيها شكل المربع، مما خلق تكوينا لا يشير إلى مسار واضح بقدر ما يكرس قصداً غامضاً قد يكون باعثاً على المجهول الذي هو يشكل السبب الرئيس في انبعاث فائض المعنى.

إن هذا المنجز وبحكم التركيبة الشكلية المعقدة يُضْمِر شحنات إضافية للمعنى ربما تستبطن بشكل أو آخر أسئلة وجودية عن مطامح الأنسان ومخاوفه وأحزانه، وذلك عن طريق علاقات شكلية تقيم صلة مع مشهدية حادة وصارخة على نحو غير واقعي ليقيم جسداً نحو العوالم المتخيلة، وهو ما حدث بفعل مغادرة المحاكاة المباشرة والأرتكان الى شغف التجريب الذي خلق اهتماماً جمالياً يتسرب من خلال فائض المعنى ليجسد ذلك مقولة (هيغل) بوصف الجمال بأنه التجلي المحسوس للفكرة ومن ثم أصبحت الفكرة المنطلقة من فائض المعنى هي الغاية الأساسية بدلاً من الشكل الذي يجسدها، إن وجود الدراجة الهوائية هو مقاربة رمزية بقصدية غير مباشرة لمعنى التنقل عبر المكان والزمان، إلا إن هذه الرمزية تستوقفنا في مجموعة أفكار يمكن ان تمثل فائضاً للمعنى أولها إن هذه الآلة الصناعية هي آلة بدائية للتنقل مقارنة بغيرها من الآلات المعاصرة الشديدة التعقيد والتكنولوجيا التي نشاهدها في هذه الأيام، مما يعطي للخطاب البصري حركة فاعلة في دلالته وفائضاً في المعنى يجتاز من خلاله البعد الزمني للحاضر باتجاه الماضي، ومن جانب آخر فإن هذه الدراجة ومن ناحية انتمائها الموضوعي فأنها لا تعبر عن البيئة الشرقية والفكرية البحتة للفنان، وهو ما يؤدي إلى إظهار قصدية البيئة البدائية المعاصرة التي تتجنب بشكل خفي الهوية والتراث. لقد عمد النحات في هذا العمل إلى ايقاف الزمن عندما غير من شكل العجلة الأمامية إلى المربع بنسق غير مألوف، لإعاقة عملية الحركة وإيقاف الدوران وهو ما يعني إرادة إيقاف الزمن، وفي مقاربة بنيوية فأن هذا التوقف قد توغل في الصميم من خلال صلابة خامة البرونز المستخدمة التي تبث ضمناً دلالة التوقف الصوري للزمن في لحظة ما. إن الفائض في المعنى لا يتجلى في رمزية إيقاف الزمن، وانما يتوضح في التداعيات الذهنية والصور المتخيلة التي يسببها هذا التوقف لدى المتلقي.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ومن جهة اخرى سيكون حضور الجسد الإنساني من خلال معالجة فنية قائمة على أساس التحوير والاختزال والاجتزاء في ملامحه ليحقق بذلك ثيمة وجودية لا تخلو من هاجس الغرابة والتعارض، لقد أصبحت أجساد غرائبية في متخيل الفنان وفي متخيل المتلقي الذي يتحول الى مشارك في ملئ الفراغات الذهنية لفائض المعنى، بما يتناسب مع إشكالية خطاب الجسد ، فتتعدد القراءات لأن لكل متلقي خصوصية ثقافية وبيئية يعول عليها في إعطاء الصورة المناسبة للمعنى بما توحي له هذه الاجساد، أول هذه الإيحاءات إنها ثلاثة أجساد وكأنها كناية رمزية عن الثالوث المقدس الذي هو أحد الأرقام المهمة في المعتقدات الدينية ولمختلف الأديان، ومن جانب آخر فإن وجود أجساد مقطعة أثنين متصلة مع جسد ثالث ذي بنية أقرب الى التكامل العضوي مقارنة بالأُخريين في الخلف، هو ما يمكن ترجمته بوصفه شفرة دلالية يتم عن طريقها تأسيس استراتيجية جديدة في التأويل والتلقي قادرة على بث دلالة ضمنية عن محاولة الجسد الأمامي نقل الجسدين الآخرين في الخلف، خصوصاً وانه أكثر قدرة ووضع وتكامل على أتمام هذه المهمة التي يراد بها بلوغ حدا آخر أو وجوداً آخر غير وجودها الضمني وذلك عبر الزمن، وهي تستخدم في ذلك آلة بدائية وكأنها انعكاسات عن ما يختلج في داخل الفنان من معاناة اللحظة الراهنة التي يعيشها من توترات وتناقضات اجتماعية وسياسية واقتصادية وأمنية وربما تداعيات الحرب، لكن ما يتحقق هو الأثر الذي يتسرب متمثلاً في العجلة المربعة الأمامية، والعجلة المكسورة الخلفية كي يتعطل فعل الانتقال والرحيل، فيتحقق بذلك واقع إنساني واجتماعي مثقل بالخيبة الذي يحد من السعي إلى تجاوز الحدود والمضي قدماً الى أفق آخر، إذن هناك نوع من إعادة التشكيل أو التشويه المتعمد لحقيقة ما تعكسه الصورة من أرض الواقع، يحاول من خلالها النحات إجبار الصورة على تفعيل محمولات دلالية جديدة تعبر عما يختلج بذاته المتأثرة بالمنظور والمنفعلة به ليتدفق فائض المعنى في هذا العمل بفكرة فلسفية ذات ارتباطات دلالية اجتماعية وسياسية.

أنموذج (3)

اسم الفنان: وليد البدري

الخامة: حديد

القياسات: 48 × 24 سم

سنة الانجاز: 2017

يتمثل العمل في كتلة معدنية ذات شكل مجرد في مخرجه النهائي إلا اننا نستطيع إحالته الى مرجع افتراضي معين عن طريق التأويل والذي ينسجم مع بعض الشروط والقوانين الذهنية التي تتناسب وهيئة الشكل. لقد إنساق الفنان للفرضيات الجمالية التي تفرضها خامة الاشتغال الصلبة فجاءت السطوح بسيطة وواضحة ومحددة لتعطي تصوراً عن كتلة معدنية، بدت وكأنها عبارة عن مساحات هندسية استقاها الفنان من الوجود الصناعي وحولها الى إيقاعات على شكل أقواس أو مستطيلات أو مثلثات تربط بينها علاقات فضائية متنوعة، نُسقت لتوضيح مفهوم ومعنى

يفوق الصورة المرئية، بدلالة الإيحاء لشكل كائن حيواني قد يكون غزالاً او حصاناً .... أو احدى هذه الكائنات المعروفة في بيئتنا الطبيعية.

إن هذا العمل يخضع في انتمائه الاسلوبي الى نتائج القرن العشرين، القرن الذي ظهرت فيه الآلة وأثرت بشكل كبير في أشكال الحياة بأكملها، واصبح للتقنية الصناعية والفكر التكنولوجي دور كبير وتأثير في مجمل الاعمال الفنية، فبواسطة التقنية المعاصرة عالج الفنان خامته المعدنية من خلال القطع وإزالة أجزاء من الكتلة الحديدية، ليصل إلى الصورة الفنية الموجودة داخل المادة الصلبة التي يراها طوال الوقت بعين خياله، هذا الأمر أدى الى خلق علاقات وطيدة وصريحة بين الفضاءات الداخلية من جهة وبين الكتلة الهندسية من جهة اخرى، علاوة على ذلك فإن الفضاء الداخلي المكور في مركز العمل قد خلق جمالاً إضافياً وصنع متنفساً يخفف من ثقل التمثال بصريا، وهو بدوره ما يؤسس لبنية علاماتية يمكن أن تعزز من نظرية فائض المعنى لأن وجودها بهذا المكان يفتح السبل أمام ذهن المتلقي لرصد بعض مفارقات الصورة الذهنية، إذ أن الدائرة هي شكل هندسي مجرد يمكن أن يكون رمزاً شكلياً وبديلاً معنوياً يتناغم مع فكرة الدائرة في وجودها الموضوعي كالشمس مثلاً، وهو ما يجسد مقولة سيزان حين قال: أنظر إلى الطبيعة ترى فيها شكل المخروط والأسطوانة والكرة.

وعليه يكون فائض المعنى قد أرتبط من خلف الصورة الفنية بالفكر التكنولوجي، الذي انصهر برغبة النحات بتحويل مفرداته ذات الهيئة الهندسية إلى خطاب بصري يحمل تعبيراً شكلياً يمكن الاحتفاظ به في الذاكرة، وكأن العمل كنايةً عن تكوين ميثولوجي رمزي (وعول) ينتمي بتداعياته الشكلية إلى عمق الماضي الحضاري تم معالجته برؤيا معاصرة، فيصبح المعنى الثاوي منبثقاً من كينونة زمنية تتعلق بمد حلقة من الاتصال بين الماضي بقيمته الرمزية وبين الحاضر بتوجهاته التقنية، وما يشكله ذلك من قفزة نوعية على مستوى البناء الفني. وفي مقاربة بنيوية تخترق ماهية الشكل يمكن رصد مفارقات جديدة لفائض المعنى بوصفه بنية ذهنية لا تدرك إلا من خلال استراتيجية تأويلية لإيحاء هيئة ظاهرية ومغيبة وغير مباشرة لصورة وجه بشري بملامحه المعروفة، فيتحول المعنى من كائنات حيوانية إلى فائضه المتمثل بالإنسان.

استناداً لذلك يمكن القول إن فائض المعنى في هذا العمل أنبثق من خلال مواصفات الخامة وإمكاناتها وخصوصيتها في التعبير، ومن ثم يصبح المعنى في هذا العمل تحديداً في حقيقته الفنية والجمالية جوهراً مادياً قائماً بذاته ويعرض نفسه في وجوده الخاص، لأنه يتحقق من خلال العلاقة الجدلية بين الأضداد التي تبرز الشيء وتؤكده وتكثف وجوده عندما يقترن بسماته المتضادة، وهو ما حصل عن طريق الجمع بين خامة صلدة وشكل ذي خطوط لينة من طبيعة مضادة في عمل فني واحد. لقد ظهر التشكيل النحتي بأسلوب التداخل بين أشكال متنوعة عكست تأثيرات بصرية وفكرية متنوعة، تمثل ذلك بقوة الجذب والشد الفراغي التي تجمع المفردات الثلاثة للعمل الفني، فاصبح الإيحاء لا يرتبط فقط بالقيمة البصرية لأثنان من المخلوقات الحيوانية والكرة، انما ارتبط ايضاً باتجاه الاشكال النحتية المتداخلة نحو الكرة ليضيف ذلك شحنة جديدة من الفيض المعنوي يمكن استقراؤها عن طريق التأويل والانفتاح على قراءات متعددة، وربما ما يعزز هذا الانفتاح الدلالي والتدفق المعنوي هو وجود الكرة المعدنية

كجزء مركزي في التكوين، إذ إن وجودها يجعل آنية التلقي تكون مهمة بتصور ذهني ينتقل من مسار الى آخر متواصل (فالكرة) كعلامة بصرية قادرة على توليد الدلالة بمنطق لغتها المرئية لأنها شكل انسيابي متدحرج ومتحرك من نقطة لأخرى، هذا التحرك الافتراضي للكرة يتبعه تحرك للفكر مما يعطي فائضاً للمعنى بجدلية توالي التمثلات، ومن ثم ننتقل من فكرة الى اخرى بموجب علاقات المشاركة والتضمين او التعارض التي تجمع بينهما، وهذا ما يجعل الخطاب البصري يغرينا بوجود حقيقي للأمور المعنوية المغرقة في التجريد.

أنموذج (4)

اسم الفنان: علاء الحمداني

الخامة: خشب ومرمر

القياسات: 26 × 20 سم

سنة الانجاز: 2017

يتكون العمل من جزئين معمولين بمادتين مختلفتين هما الخشب والمرمر الأبيض المعرق بألوان زاهية، إن التجريد في هذا العمل يشير إلى طريقة جديدة في النظر إلى الأشياء المحيطة بمجال الرؤية، وهذا يؤدي إلى استحداث تجارب وخبرات ثيمتها الأساسية هو العنصر العقلي الذي يستطيع فهم المعنى في مثل هكذا موضوعات من خلال تصورات ذهنية تتأرجح بين ثنايا تداعيات أفكار الحداثة، ليعلن الشكل التجريدي عن حياة مستقلة ذات واقع ملئ بالمعنى.

إن قدرة الذهن على تحليل وتخزين عدد كبير من التفاصيل المتنوعة والمختلفة بشكل آني محدودة جداً، لهذا يلجأ الفنان إلى التجريد كمحاولة لبناء أنظمة معقدة تستطيع أن تستوعب كل هذه الاختلافات والتناقضات، ومن ثم يتحول التجريد إلى مفهوم رمزي يعانق الاسطورة في جوهره، لأنه يخترق الزمان والمكان ويتحول إلى صيغة تشكيلية مناسبة للتعبير عن الحقائق المجهولة، فالمعنى لا يرتبط بحقيقة واضحة، بل هو أقرب إلى أن يكون حقيقة روحية وفكرية وذهنية مغيبة ترتبط بإمكان الامتداد بملكات الأدراك الحسي إلى أبعد مدى من أجل رؤية ما نحن عاجزون عن رؤيته، ومن ثم فهو يقوم بمخاطبة الحس والعقل، البصر والبصيرة، ولهذا فإن المتلقي يستخدم كل الوسائل المتاحة من إدراك وتذكر وتخيل وتفكير منطقي في بعض الأحيان من أجل كشف دلالات متنوعة بين ثنايا النص الفني، ومن هنا فإن فك أوصال التكوين يؤدي حتماً إلى كشف فائض المعنى، الذي أصبح هنا غير متعلق بالوجود الظاهري او التمثيلي، لأنه أبلغ من ذلك بل يكون مبنياً من خلال ثيمة داخلية لها علاقة بخامة الاشتغال وملحقاتها من فضاء وسطوح وخطوط ولون وملمس.... الخ، إذْ يمكننا استقراء المعنى المغيب عن طريق الجدل القائم بين بعض الثنائيات الوجودية كالظاهري والباطني، الحسي والعقلي، الذاتي والموضوعي، المادي والروحي.

فالمتلقي يؤول العمل الذي هو في حقيقته يمثل إعادة بناء بعد تحليل وتفكيك لينتج بذلك أفكاراً تنبثق من العالم الذاتي، ومن خلال انطباعات مكثفة عن الوجود تتحدد طبقاً للتواشج الحاصل بين قصدية

الإنتاج ومزاج المتلقي وخبرته الثقافية في النفاذ إلى جوهر الشكل وكسر الحدود التي تفصله عن عملية الفهم، وهذا يعني الانفتاح على خيارات متعددة بالقراءة ترتبط بشكل أو آخر ببنية التكوين، ومنها الطاقة الدرامية للخطوط الافقية والرأسية التي يمكن رصد حيويتها بين الليونة والصلابة واتجاهاتها وترتيبها وفق تنظيم معين يمنح الشكل التجريدي إيحاءات ذاتية بكونه تمثيل مبطن وغير مباشر لرأسيين انسانيين (بورتريت) وهما يتجهان بملامحهما نحو الخارج وليس الانغلاق على مركز العمل، ليكون ذلك بمثابة إشارة دالة على الاختلاف والتعارض بين الجزئين على الرغم من التقارب المكاني بينهما، وما عزز هذه الدلالة هو اختلاف الخامتين المستخدمتين (الخشب والمرمر) ليتمظهر المعنى عبر التباين والتآلف وبين الفاتح والداكن. وإذا كان افتراضنا صحيحاً حول هوية الشكل التجريدي للعمل بوصفه جزئين متناغمين لرأسيين فنحن نقترب شيئاً فشيئاً إلى جوهر الصورة، لكننا لا نستطيع الاكتفاء بذلك لان نظرية فائض المعنى أبلغ من ذلك، إذ إن المتلقي النموذجي بوصفه صانع المعنى يحاول الانتقال ذهنياً بالدائرة التأويلية، وعن طريق فلسفة التداعي، من الكلي إلى الجزئي ومن الخاص إلى الأكثر خصوصية لأن القيمة التعبيرية والجمالية تفرض عليه ذلك، واستناداً لذلك فإن قسمات الشكل وإيحاءات خطوطه وسطوحه لا زالت تدلنا على معاني أكثر خصوصية وقدرة على تحريك فضاءات الخيال التأملي والانتقال بها من نسق إلى آخر، لذلك فأن المتلقي يستطيع تحديد هوية هذين الرأسيين، لأن المعنى وفائضه يحاول دائماً أن يعقلن الشكل الفني وينتقل من تصور إلى آخر، ومن هذا المنطق يمكن تأويل الرأس الأول المصنوع من الخشب بوصفه تجسيداً لشكل رأس مهرج ولكن بتمثيل نحتي مجرد يعتمد على الطاقة الحيوية للخامة ولونها الموحد وذلك من خلال اتجاه وحركة الخطوط في ملامح الوجه التي تقود إلى مثل هكذا افتراض، وبما يختلف مع الذاكرة البصرية المخزونة عبر القنوات الحسية لمثل هذا الموضوع الذي يتجسد عبر الخطابات البصرية الفنية المتنوعة الأخرى كاللوحة والفلم السينمائي، وبما إن المهرج يرتبط في النص القصصي والأدبي بالملك والقصر، فهذا يعني إن الرأس المرمري يمثل رأس ملك خصوصاً إن البنية الشكلية للجزء العلوي توحي إلى ما يشبه التاج، وما يعزز هذه الفرضية التأويلية هو بنية المعنى المضمر المتدفق من خلال التناقض بين لوني جزأي العمل بين الداكن والفاتح، وبين الحجمين العالي والواطئ، التي تمنحنا شفرة علاماتية ذات دلالة مغيبة بوجود السيد الملك والتابع الخادم، فتكون هذه العوامل الشكلية مجتمعة سبيلاً لإكساب المتلقي أفقاً جديد يؤهله لتقبل ضبابية التجريد في العمل وتوليد فائض المعنى الذي هو الهدف والغاية الأسمى في تجلي القيمة الجمالية والتعبيرية للعمل الفني.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أنموذج (5)

اسم الفنان: منذر علي

الخامة: خشب

القياسات: 28 × 11 سم

سنة الانجاز: 2017

يجسد العمل مجموعة اشكال بشرية بارتفاعات متنوعة، واقفة بحركة تقابل مثيرة فنياً، ومعالجة بميكانزيم الاختزال والتجريد الشكلي، لكنها على الرغم من ذلك ظلت ممثلة للصورة الإنسانية بهيئتها العمومية مما حدا بالشكل الفني العام أن يقترب نحو المفهوم الذي يغلب الذات الفنية على الموضوع المُمثل. إن هذه المفردات البشرية على مستوى الشكل تبدو وكأنها مغلقة وبسيطة، ولكننا عندما نغوص على مستوى البنية نجدها كنصوص فنية ماثلة تصب فائضاً من المعنى الى تأويلات تتناص مع نصوص معرفية اخرى، فالأشكال البشرية كما نرى مكثفة بأعدادها وأحجامها لا تحيل إلى نفسها وإنما تحيل إلى دلالات أخرى تتجاوز المعنى البسيط إلى معنى مختلف أكثر عمقاً وموسوعية، وهذا ما تم من خلال استثمار المخزون الرمزي والعلاماتي وتجربة الصورة داخل الوجود الفني والذاكرة الوجودية، الذي وفر لنا فائضاً في المعنى وخزاناً من الدلالات ومنجماً من المقاصد والغايات تتطلب منا البحث والتفسير بحثاً عن ما هو مضمر وخفي في ذهن الفنان الذي يحاول بثه من خلال بنية النتاج النحتي، فالعمل للوهلة الأولى يبدو غامضاً بغاياته الشكلية ومخرجاته الموضوعية مما خلق إيهاماً في معناه الحقيقي وهو ما ساعد بدوره على تنشيط قدرات المتلقي من أجل إعادة خلق العالم وإنتاج فائضاً في المعنى عن طريق لعبة التأويل، لهذا فإن عملية القراءة تتطلب ملامسة النص من الداخل لمعرفة الخارج الذي بدوره يؤدي إلى معرفة الانفعال الذاتي للفنان في مقابل الموضوع ومعرفة قصديته التي تؤدي حتماً إلى معرفة وظيفة المعنى. إن اشكال المشخصات البشرية تبدو مترابطة ومتلاحمة فيما بينها لتؤدي وظيفة افتراضية منطقية، ومن هنا تظهر عملية التشويق والرغبة في معرفة ما وراء العمل وما تخفيه هذه المجموعة البشرية من أسرار مدهشة تتضح من خلال ما يتوارد إلى الذهن لحظة التلقي من علامات استفهام تثار كنتيجة لمحاولة فهم الخطاب البصري والوصول إلى المعنى الجذري الذي يظل يدور في فلك عوالم انسانية غاية في التعقيد، عوالم متشابكة يتقاطع فيها النفسي مع الاجتماعي بالثقافي.

لقد كان للسمات التكوينية للعمل دوراً كبيراً أستثمرها النحات كمحرك أساس في تدعيم نظرية فائض المعنى، كان من أهمها التكرار لمفردة الإنسان بوصفها إحدى علامات الجمال ومصدراً فكرياً دال على المبالغة والتوكيد، فالتكرار هو ظاهرة تنظيم الكون والوجود والطبيعة قبل أن تكون ظاهرة في الفنون البصرية، وقد جاء التكرار في هذا العمل ممزوجا بالتقابل الشكلي والانغلاق بين أشكال الشخوص مما جعلها تتمتع بشفرة دلالية غاية في الإيهام كونها ترتكن إلى منظور فكري مغاير يحمل أذهاننا الى ما هو أبعد من الصيغة الشكلية للعمل، كما إن التقابل والانغلاق بين المفردات البشرية هو في حقيقته يولد

نوع من الحوار الخفي والمتكاثر بتزايد عدد الشخوص في العمل، ومن جانب آخر فإن هذه المجموعة الإنسانية قد خضعت للنظام الهرمي في تكوينها الأمر الذي أدى إلى أضفاء قيمة تعبيرية وجمالية مغايرة من خلال الثبات بمرجعية الجبال الراسخة، فالهرم هو أعظم ما بناه البشر إلى يومنا هذا، وهو يمثل رمز السلطة، وترسيخ كل مكونات المشهد في خدمة بقاء رأس الهرم على القمة، التي تُعد الأسمى والأعلى ونقطة اجتذاب العين، فهذا الارتفاع المتدرج للشخوص المنحوته يدل على أسباب العلو والرفعة، وهذا يعني إن التكوين الهرمي قد أفاد تدفق المعنى في تصوير التجمع البشري الممثل من خلال إظهار الشخصية الهامة من بينها وجعلها أكثر ارتفاعاً، اذاً فنحن ليس أمام تجمع بشري فقط وإنما أمام حدث درامي مركب يسجل تجمهراً بشرياً بمستويات طبقية متعددة في المجتمع بين الأدنى والأعلى منزلة. ولكن الخطاب الفكري لا يتوقف عند هذه النقطة على الرغم من اهميتها، بل إن الموضوع يتركز بحجمه ويتحدد رويداً رويداً ليصل إلى مضمون أصغر حجما وأكثر قدرة على الإبلاغ وانسياب المعنى، فالموضوع هو وسيلة لتمرير المضمون الذي يمثل الغاية الأسمى والاكثر تعبيراً وثراءً في تدفق فائض المعنى، وهذا ما نرصده في المفردة الإنسانية الأصغر حجما في أقصى زاوية العمل التي تتوجه بحركة رأسها نحو الخارج على العكس تماماً من بقية المفردات التشخيصية التي تتوجه نحو الداخل، فهذه الحركة المفاجئة والمغايرة لبنية التكوين هي مدعاة لبث دلالات أخرى لأغراض الصيغة البلاغية، إذ إن الحس التخيلي لدى المتلقي مرهون بحيوية الشكل، فتبعث هذه المفردة الإنسانية فكرة التميز من خلال شفرة دلالية مثقلة بالمعنى توفق بين إشباع غريزة تحديد المعنى من جهة وبين إشباع ملكات الفنان الذاتية من جهة أخرى، وتستند إلى معضلة ثقافية تأخذ مضامينها من البيئة الفكرية والاجتماعية، نستطيع تحديدها عن طريق البنيات الرئيسة التي سبق ذكرها كعدد الأشخاص المتزايد وحركة المواجهة والتقابل فيما بينهم وتنوع حجومهم، إضافة إلى الشكل الإنساني الأصغر حجما في أقصى أسفل التكوين الذي ينفرد بحركة رأسه باتجاه معاكس للبنية الكلية، وهذا ما يدفعنا إلى محاولة الرجوع بالصورة الذهنية والتخيلية إلى مرجعيات ذات منحى اجتماعي سلبي يعيشه الفنان والمتلقي على حد سواء، متمثلة بالقهر السياسي الذي أمتد ليشمل رقعة واسعة من نشاطاتنا الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، فالمستودع الرمزي للعمل يحفز وعينا لرفض التصريح ويميل إلى التشفير الدلالي بوصفه سلاح خفي وفعال للصراع مع السلطة، وهو في الوقت نفسه بوابة للهروب من النقد والمساءلة، فالفائض في المعنى قد أنبنى على أساس المفردة الإنسانية الأصغر حجماً في أقصى التكوين التي سارت بحركة وجهها وفكرها لتخالف بقية أشخاص المجموعة ليتحقق المعنى الجوهري للصراع السياسي الذي نعيشه اليوم الذي جاء هنا بلغة الفن والجمال الصامتة، لذا فهو مضمون نقدي بغاية التغيير والإصلاح ويعبر عن حقيقة مهمة بمعادلتها غير المتوازنة.

نتائج البحث:

1- يرتبط فائض المعنى بالتجسيد الخيالي لبنية الشكل، وهذا ما يحدث عندما يغادر العمل النحتي المحاكاة الواقعية ليرتكز على أساليب جديدة كالتجريد والاختزال، واستثمار مفهوم الجزئي والكلي في مظهرية الشكل الفني.

2- يتحقق فائض المعنى من خلال الحوار وانتقال التصور الذهني بين الذات التي ترتبط بالمناخات الثقافية والاجتماعية بالنسبة للمنتج للعمل الفني والمتلقي على حد سواء من جانب وبين الموضوع المرتبط بالواقع الموجود في محيط الرؤية من جانب آخر.

3- يتجسد فائض المعنى في خصوصية النحت العراقي عن طريق المزاوجة بين الشكل الفني المعاصر بأساليبه وتقنياته وخاماته وبين المرجعيات الحضارية والتاريخية، وبما يعزز من الجانب التعبيري والجمالي بلغة الزمن.

4- يزداد تدفق فائض المعنى كلما زادت القيمة الغرائبية للنتاج النحتي المتحققة في ذهن المتلقي على مستوى الشكل والمضمون الفني.

5- يرتبط فائض المعنى بتعدد قراءات المعنى الناجم عن تعدد المتلقين واختلاف الخصوصية الفكرية والثقافية والبيئية بينهم.

6- إن فائض المعنى لا يتعلق بالوجود الظاهري أو التمثيلي بل يكون مبنياً من خلال ثيمة داخلية لها علاقة بخامة الاشتغال وملحقاتها من فضاء وسطوح وخطوط ولون وملمس، التي تؤدي إلى استقراء المعنى عن طريق بعض الثنائيات كالظاهري والباطني، الحسي والعقلي، الذاتي والموضوعي.

7- إن استثمار المخزون الرمزي والعلاماتي وتجربة الصورة داخل الوجود الفني والذاكرة الوجودية من قبل المتلقي يؤدي الى خزين من الدلالات ومنجم من المقاصد والغايات الفنية تتطلب منا البحث والتفسير الذي يوفر لنا فائضاً من المعنى.

8- يُعد الموضوع وسيلة لتمرير المضمون الذي يمثل الغاية الأسمى والأكثر تعبيراً وثراءً وخصوصية في تدفق فائض المعنى.

المصادر:

- ابراهيم انيس(واخرون):المعجم الوسيط، ج(2)، تركيا دار الدعوة، 1989.
- ابن منظور: لسان العرب، المجلد(6)، القاهرة، دار الحديث، 2003.
- احمد جمعة زبون: التصورات المنطقية في الفنون التشكيلية المعاصرة، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد 2005.
- احمد يوسف: السيمائيات الواصفة، ط(1)، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2005.
- بلاسم محمد جسام: التحليل السيمائي لفن الرسم، اطروحة دكتوراه(غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة .
- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج(2)، ايران، منشورات ذوي القربى، 1995.
- راي. وليم: المعنى الادبي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، وزارة الثقافة والاعلام، دار المأمون 1987.
- ستولنيتز. جيروم: النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط(1)، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، 1966.

نجم عبد حيدر: المثال والمثالية فلسفة في فن، المجلة القطرية للفنون، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العدد(1)، 2009.

- محمد عبد الحسين يوسف: مفهوم الاستعارة في النحت المعاصر، مجلة الاكاديمي، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، العدد (70)، 2014
- ندى عايد يوسف: مرجعيات الشكل في تشكيل ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير(غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.
- نوبلر. ناثان: حوار الرؤيا- مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد 1987.
- هشام معافه: التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، ط(1)، منشورات الاختلاف،الجزائر، 2010.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

Meaning Surplus in Contemporary Iraqi Sculpture

Dr. mohammed abdul hussein yousif ……University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 26/6/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

The current research is concerned with the study of the meaning and its essence in contemporary sculpture by addressing the problem of the modes of its flow and multiplicity of its implications and the flow of its surplus due to the transformations of the artistic form and the variety of its methods in addition to the accompanying new and different strategies in circulation and the aesthetic reception. In order to achieve this task, models of the contemporary Iraqi sculpture, which are compatible in their forms and raw materials with the concept of the studied phenomenon, have been used. Therefore the topics of the research have been divided into four axes. The first axis included an introduction to the subject which implicitly contained the problem of the research, its importance and purpose represented by highlighting the position of meaning surplus and mechanisms to achieve that in contemporary Iraqi sculpture. The second axis included the theoretical framework, which touched on the review of the concept of meaning and methods of its formation in addition to the most important intellectual references affecting the artistic process. The third axis focused on the applied procedures represented by the ways of determining the research community, sample model, methodology and the tool used in the analysis of the samples. The fourth and final axis shows the results of the study and the most important of which is that the meaning surplus is related to the imaginary embodiment of the structure of the form, and this is what happens when the sculptural work leaves realism simulation to depend on new methods such as abstraction and reduction, and investing the concept of micro and macro in the appearance of the sculptural output.

Key words: (Contemporary, Iraqi Sculpture).