الدورية العلمية لكلية الفنون الجميلة ـ جامعة الإسكندرية
Scientific Journal of the Faculty of Fine Arts Alexandria University
SJFA
Print ISSN: 2356-8038 Online ISSN: 2535-227x

أثر ظاهرة الغموض الفني على أعمال مصورين العراق المعاصرين

(دراسة تحليلية)

سؤدد سلمان ساجت [1]، نيفين حسين عبد الحق الرفاعي[2] ، مريم محمد فؤاد تاج الدين [3]

الملخص

إن دراسة الغموض الفني في أعمال مصورين عراقيين معاصرين تعني التعرف على أصولها ومدلولات وطرزها في الأعمال الفنية في التصوير العراقي المعاصر وعلى أهداف تنفيذه، كل ذلك يتطلب الإلمام بالوحدات الفنية وتشكيلاتها المتنوعة في التصوير العراقي والتي نفذت على اللوحات العراقية المعاصرة. وهذه النتاجات الفنية جميعا يمكن أن تقدم صورة واضحة عن أنواع وطرز اللوحات المصورة الغامضة في التصوير العراقي. أن المعاصرة ليست مجرد كلمة تصف أسلوبا خاصا, وإنما هي مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية لقد عرف العراقيون المعاصرين الغموض الفني ونفذوه بأشكال بسيطة وبتنوع واضح, وتناول البحث الموسوم (أثر الغموض الفني على أعمال مصورين العراق المعاصر) طبيعة مفهوم الغموض الفني في التصوير العراقي، وخصائصه الروحية من خلال استعراض أهم وحدات الأعمال المصورة، وبنية موضوع الغموض الفني كوحدة تشكيلية جمالية في التصوير العراقي, حيث أن الفنون الحديثة ومن ضمنها الغموض الفني, على تنوعها وتمايزها وتعدد اتجاهاتها ومصادرها متشابهة في منطقها الأساسية كونها تجمع بين إرادة التجديد والتحول الدائمين.

الكلمات الدالة: الغموض الفني، المعاصرة، مصور

1. المقدمة

إن الفن العراقي المعاصر له رؤية في التعبير الفني, وكذلك في المنهج والأسلوب, وفي أدوات التصوير ومادته. ولعل ما شهده العراق المعاصر من تقلبات في الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية, والمتمثلة في الحروب والدمار ثم الثورة الصناعية والتقنية العلمية الجديدة والتي اقتحمت الحياة اليومية للإنسان, إذ أدت كل هذه التناقضات إلى تحولات هامة في البنى والعلاقات الاجتماعية وعلى مستوى الفن فقد استطاع الفنان مع بداية القرن العشرين بعد أن تخطى المقاييس الكلاسيكية الجامدة, وبلوغ أهدافه بأن يعبر ليس فقط عن الظواهر الحسية بل عن المعاناة الحية لواقع جديد (أي التعبير اللامرئي) الغير محسوس وجعله مرئيا محسوسا من قبل الآخرين, أي إشراك الآخرين فيما يراه من معاناة, أي أن الفنان قد اتبع أسلوباً جديدا في تمثيل الواقع, وهذا الأسلوب الجديد يهدف إلى استنباط أشكال جديدة لتنقل إلينا صور المعاناة, معاناة الفنان العاكسة لحاله إنسانية أكثر شمول, حيث كانت الفنون التصويرية وما زالت, المعبر الحقيقي عن أفكار الأفراد أو الجماعات التي تعكس نشاطات الفرد والجماعة, واللغة البصرية لبني آدم. وبمختلف بقاع العالم لذا فهي تبقى شاهداً على رحابة الجو الثقافي, والفني للشعوب, وعلى تجذر أسباب المعرفة التصويرية بمعطيات الرؤية وليس بالمهارة فحسب.

[1] بكالوريوس التربية الفنية, كلية الفنون الجميلة, جامعة بغداد, 2003م ـ باحث ماجستير بكلية الفنون الجميلة ـ جامعة الإسكندرية. Iraqi.quest@gmail.com
[2] استاذ دكتور، قسم التصوير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الاسكندرية، الاسكندرية، جمهورية مصر العربية nivin_hussein@alexu.edu.eg
[3] استاذ, كلية الفنون الجميلة, جامعة الاسكندرية، قسم التصوير. Marim.TagEldin@alexu.edu.eg

لقد كان في فن التصوير جزءاً من النشاط الفني الذي نفذه الإنسان من أجل إضفاء الزينة والجمال على أعماله الفنية، كما تعكس اللوحات المصورة الواقع الذي كان يعيش فيه إنسان ذلك العصر، إذ أن هذا الفن يبين تاريخ الإنسان وثقافته وتراثه.كما تعكس الزخرفة الواقع الذي كان يعيش فيه إنسان ذلك العصر، إذ أن هذا الفن كان وما يزال جزءاً من تاريخ الإنسان وثقافته وتراثه, وهكذا أظهرت اتجاهات المعاصرة ردة فعل تجاه الأنماط السائدة في الحداثة فعملت على تقويضها وتدميرها, كما أنها قامت على محو بعض الفواصل الرئيسية فيها, وأهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى الثقافة الجماهيرية أو الشعبية, وبذلك ألغت التصنيفات التي ظهرت في ثقافة الحداثة, كما أنها بشرت بموت الفلسفة في ظل صعود علوم أنثروبولوجي أخرى توزعت الفلسفة فيما بينها, فالمصورين العراقيين المعاصرين لا تحكمهم القواعد التي أعيد ترسيخها من حيث المبدأ, ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على النص أو العمل الفني, وهذه القواعد أو التصنيفات هي نفسها ما يسعى إليه العمل الفني ويتطلع إليه, فالمصورين العراقيين المعاصرين يعملان بلا قواعد لكي يضعا قواعد عملهما, والفن المعاصر حركة رافضة لكل جدية في فنون الحداثة و المريضة التي لم تسفر إلا عن كوارث وأزمات, فالغموض الفني يصبح منطقة حرة, لا فاصل فيها الشعر والنثر والرواية والقصة, أي هدم الحدود فيما بينها, وإيجاد نوع من السيولة في كل شيء.

أن المعاصرة ليست مجرد كلمة تصف أسلوبا خاصا, وإنما هي مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية لقد عرف العراقيون المعاصرين الغموض الفني ونفذوه بأشكال بسيطة وبتنوع واضح, وتناول البحث الموسوم (**أثر الغموض الفني على أعمال مصورين العراق المعاصر**) طبيعة مفهوم الغموض الفني في التصوير العراقي، وخصائصه الروحية من خلال استعراض أهم وحدات الأعمال المصورة، وبنية موضوع الغموض الفني كوحدة تشكيلية جمالية في التصوير العراقي, حيث أن الفنون الحديثة ومن ضمنها الغموض الفني, على تنوعها وتمايزها وتعدد اتجاهاتها ومصادرها متشابهة في منطقها الأساسية كونها تجمع بين إرادة التجديد والتحول الدائمين.

فالمصورين العراقيين المعاصرين لا تحكمهم القواعد التي أعيد ترسيخها من حيث المبدأ, ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على النص أو العمل الفني, وهذه القواعد أو التصنيفات هي نفسها ما يسعى إليه العمل الفني ويتطلع إليه, فالمصورين العراقيين المعاصرين يعملان بلا قواعد لكي يضعا قواعد عملهما, والفن المعاصر حركة رافضة لكل جدية في فنون الحداثة ونخبويتها المريضة التي لم تسفر إلا عن كوارث وأزمات, فالغموض الفني يصبح منطقة حرة, لا فاصل فيها الشعر والنثر والرواية والقصة, أي هدم الحدود فيما بينها, وإيجاد نوع من السيولة في كل شيء.

(فالفنان العراقي المعاصر بدأ يتفوق في إيجاد الحلول لمشكلاته الفنية من خلال مزجه لمختلف الوحدات التراثية والبيئية والأفكار والطرز الأوربية، بشكل آخر لا ينفصل عن ذاته. ووجد في نفسه القوة والإرادة في التقدم الحضاري, فحاول الرجوع إلى النحت السومري والآشوري لإيجاد رؤية فنية تسمى عراقية).[1]

وعليه فإن الفنان العراقي المعاصر، يرفض عمله غالباً، فلا يقنع بما أملاه عليه الوعي. فهو يحذف ويضيف مراراً وتكراراً مادام الأثر أمامه، ويحاول أن يعود لإضافة لمساته الأخيرة. عكس الفنان الذي يدعي الإلهام والخيال، لا يراجع أثره الفني بعد الانتهاء منه، معتقداً أن الأثر ثمرة وحيه، جاءت به العبقرية,[2] فكان في جدل ونقاش مستمرين في كيفية الخلق، والوصول إلى النتائج السليمة, والكشف عن معطيات المادة والخوض بأغوارها، لبيان غاياتها الروحية.

إن الفنان حاول الاعتماد على ذاته وخياله، بعد أن اختزل المزيد من الخبرات الفنية, من خلال ميوله النفسية ودوافعه المادية وأحلامه التي مكنته من إبداع أشكال ورموز ودلالات فيها غرابة فنية.

ومن هنا تبدأ تجربة الفنان من خلال الشكل الفني الغامض وكذلك القيمة الفكرية التي تؤطر المضمون ويضغط ببعده ورؤياه على الفنان بواسطة الممارسة الإبداعية في الفن وحركة الفن التشكيلي تأخذ بيانا تصاعديا ممثلا بالقيم الجمالية والفكرية التي تميز تجاربه عن سائر تجارب الفن العربي المعاصر وقد أعطى أعمالا ناضجة في ضوء المشاهد الاجتماعية والطبيعية التي تعبر عن الواقع البغدادي وتجسيد الملامح الشعبية في حسها الحقيقي وارتباط الفنان بهذا نتيجة تراكم الأحاسيس والانفعالات

يُعَد العمل الفني الغامض تجسيم للتجارب الإنسانية لأن الفنان سوف يُعيد ترتيب تفاصيل التجارب في هيئة مُتماسكة فيكون لديه عمل فني كوحدة متكاملة، وهيئة العمل تعكس بالتأكيد نواحي عديدة يعيشها الفنان العراقي المعاصر.

فعملية إدراك العمل الفني معناه الاستجابة إلى ما يتضمنه من علاقات مُعيّنة، وكلما كانت هذه العلاقات تتّصف بالوحدة والترابط والتنوّع كلما كان العمل الفني أكثر عمقاً وكانت القدرة على إدراكه أعلى مرتبة.

فالفنان العراقي المعاصر هو الأساس في إنجاز العمل الفني والصيغ الصحيحة التي يبتكرها تربط أجزاء العمل الفني ضمن رؤيا خاصة, وأن اختيار الخامة التي يُعبّر بوساطتها الفنان العراقي المعاصر لا تُترك للمُصادفة فكل خامة لها إمكانياتها وحدودها بحيث يُقرر إذا كانت هذه الخامة تصلح للتعبير عما يجول في خاطره أم لا. وإذا كانت لديه المهارة في معالجة الخامة وفهم لإمكانياتها يُعَد ذلك كشفاً لِسرّها، ويُعَدُّ النجاح في رؤية الخامة كعامل مُساعد في جُملة العمل الفني وهو خطوة لازمة لفهمه وتذوّقه,

حيث درست الباحثة أبعاد الغموض الفني الجمالي في فن المعاصرة, انطلاقا من تطور ظروف المجتمع الصناعي الرأسمالي وأزمانه، وكذلك تبدل العلاقات القائمة بين الجمهور والفن، والذي رافقها اكتشافات علمية مع الشعور المتزايد بدور الغموض الفني، وما رافق ذلك من إزاحات قادت الفن إلى حدود العبثية ونفي الفن ذاته خاصة (الدادائية) (في نهاية الحرب العالمية الأولى) وحركة (الفلوكسس) التي انتشرت في أوروبا وأمريكا في بداية الستينات وتيارات أخرى في مجالي الأدب والفن[3], أن الغموض الفني في فن المعاصرة، إذ يعد من التوجهات والتحولات الأساسية في خطاب المعاصرة بوصفه نزوعا أساسيا في حفريات المشروع المعاصر والذي تؤسس منظومته من ملامح هذا المشروع، فعلى مستوى الموضوع هنالك خرق للمقدس والعقلاني والعدل الماورائي إذ يستمد الغموض الفني موضوعاته من الانزوائي والعرضي واليومي بوصفه معطاً حضاريا لإفرازات فن المعاصرة، ولقد تضمن البحث الحالي ثلاث محاور:

المحور الأول: الغموض الفني (مرجعيات فكرية وتكوين جمالي), أن اللغة التشكيلية للغموض الفني، هي لغة تعبيرية، ولغة اتصال ونقل وحوار تستعمل مفردات وإشارات ومعاني يقوم الفنان بتنظيمها وتوجيهها نحو هدف خاص يريد تسجيله وإيصاله إلى المشاهد أو المتلقي.

ومدرسة الغموض الفني كتسمية أطلقت على جميع المذاهب التي تخلت عن التشبيه وعن الصورة المألوفة إلى درجة التركيز والتكثيف واعتمدت على علاقات خالصة في بناء أشكال لا أساس لها في الواقع. وركزت على إبراز الفكرة القائمة وراء مظاهر الأشكال "فهذا الاتجاه في الفن، ترك الشكل الظاهري لصالح جوهره فغدا العمل الفني معبراً عن مضامين الأشياء دون أشكالها الظاهرية السطحية باعتبار أن الأشياء في ظاهرها لا تتطابق مع جوهرها أو حقيقتها والشكل السطحي هو ستار خادع أو قناع زائف يخفي وراءه أو تحتهُ المضمون والصورة الصادقة له".[4]

يعتقد "بريتو" أن الحد الأدنى للمعنى لا يمنع من وجود وحدات معنوية (SEMES) قابلة للتجزئة إلى قيم ليس لها معنى. لكن تجمعها وتمفصلها يؤدي إلى معنى ومجموعة معان تؤدي إلى معنى مركب مثل الجملة الكلامية. بهذا يعتقد بوجود إشارات مركبة من عدة معان أولية تأخذ معناها من حضورها ضمن التركيب العام والمكان الذي تحتله).[5]

فأن مفردات الغموض الفني هي إشارات لا تدل ولا تشير إلا إذا أدخلت أو أدرجت في نص وفي وسط أو تركيب كامل فهي تلعب بذلك دور المؤشر المعرفي والدال والمساهم في وصف المشهد, لا يهدف الغموض الفني: "إلى نقل العالم المرئي، بل هو إجراء فني يبلغ لغة داخلية وهو طريقة في التفكير والتغلف ومحاولة إعادة إنتاج المرئي لذلك يمكن أن نسميه بالموضوع الداخلي أو الموضوع الخيالي وعندئذٍ تكون الصورة المرسومة نوعاً من الإسقاط لهذا الموضوع"[6]

"إن الفن مهما اختلفت مظاهره أساسه التجريد، ويعني أساس الفن هذا، إحكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء والكل أو بين التفاصيل والصيغة*، بحيث ينصهر كل شيء في بوتقة العملية الإبداعية التي تأذن بولادة المخلوق الجديد، فليس العبرة في التجريد بالمدلول الظاهر وإنما بجوهر العلاقات وتأصيلها وأحكامها".[7]

ومهما قيل في مداخل الغموض الفني وتنوعه، وتوافر طرق متعددة لفنانيه إلا أن المذهب نفسه يدور حول البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في خلاصات موجزة، تحمل في طياتها خبرات تشكيلية وآثار وحدانية. الذي يمكن القول بخصوصية الإنتاج الفن. الذي يشجع (مع الغموض الفني) على إنكار المرجعية. التي يمكن معها للغموض الفني من التمحور حول مفهوم الفن وحول القيمة الفنية أو الجمالية التي ينبغي اعتبارها بالدرجة الأولى في هذا الإنتاج, فاللوحة في الغموض الفني إذن:- "هي قطعة تصويرية فحسب، وما دامت لا تعبر عن موضوع، فأنها في ذاتها موضوعاً قيمته في بنائه الداخلي، وفي تنظيم عناصره وتماسك أجزاءه وهي تشبه في هذا قطعة موسيقية ليست في حاجة لكي تبرر وجودها إلى أن تعني شيئاً وهكذا يمكن تعريف الفن التجريدي من وجهة نظر (كاندنسكي) بأنه نوع من موسيقى التصوير".[8]

وفي هذا السياق يرى سونمكارس (sonmakrs) أن الصورة في الغموض الفني هي الوسيلة التي تفضلها يمكن تحويل الواقع إلى تعبير تشكيلي من خلال علاقات محددة وهي اختراق لهذا الواقع من أجل الإمساك بتركيبه الداخلي عن طريق إدراك بنياته التي يمكن إخضاعها لإشراف العقل حتى نستطيع بعد ذلك أن نعيد هذه البنيات وهذه التآليف نفسها في حقيقة مختلفة هي حقيقة اختراق الطبيعة بوسائل الرؤية التشكيلية وتحطيم توازنها الادراكي المنطقي. وفي ضوء ذلك نرى:- "إن نمط الصورة التجريدية يقوم إذن على خلخلة "التعيين" في خلية الشيء المرئي الواقعي لتوليد علاقات ومن ثم تكوينات غير مرئية، وتحفيز نظام الإدراك لدى المتلقي على تغيير مساره".[9]

لذلك فإن الغموض الفني الفني ليس له مظهر واحد، ولا يتقيد ببداية واحدة والغموض الفني في مجموعة ما هو إلا تجريد طالما ينجح في إحكام العلاقات والروابط بين عناصره وبعضها البعض، ويؤكد الروابط التي تستند إليها شتى التفاصيل فحينما يتم هذا الإحكام بحساسية الفنان، تشير النتيجة في اتجاه الفن.[7]

وهذا يعني أن للغموض الفني نظاماً وفلسفة تصب في إنجازه التأويلي المنفتح إلى أقصاه والحال، فأن تعريفاً يمكن أن يؤسس للغموض الفني بأنه: (تم أثناء تكونه وانتهى بربط مشكل استقلاله، وبهذا المعنى سنعالج قدرة الرسم الخاصة بمعزل عن أسطورة التمثلات ورغبات إعادة البناء)(يمكن الرجوع إلى نقد فوكو للتمثل الكلاسيكي في (الكلمات والأشياء).

هل هناك ما هو أبلغ من إعلان الرسم الغامض عن نفسه ممارسة لا يمكن الاعتراض عليها، لأنه لا يوجد ما يعبر عنه ولا ما يمثله، لقد سمى (امبرتو ايكو) هذه الممارسة (نية التفتح الصريح) بالنظر لأعمال (ديبفيDubuffet) وبولوك (Pollook) وما نقلها (كوفمان) ب: لعبة الأشكال المحضة.

حيث يعتبر البعد الفكري في الغموض الفني من العمليات العقلية المعروفة، وحصيلة هذا التفكير هي نتاج تفاعل العمليات في الدماغ مثل الإدراك والذاكرة، وقدرة كل منهما على تزويد مركز التفكير بالمعلومات القادرة على صناعة الفكرة.

البعد الفكري المرتبط في أعمال مصورين العراق المعاصر و يلعب دوراً واضحاً في تكاملية العمل الفني الغامض من حيث القيمة الإظهارية للسمات الجمالية والبنائية، والفكرة تفرز أيضا من معطيات البناء الجمالي الذي تمتزج من خلاله الأبعاد الفكرية والوظيفية وفقاً للدلالات والمضامين المعبّرة عنها.

ومن هنا فإن الباحثة ستتعرض لهذا الموضوع انطلاقا من فاعلية البعد الفكري والجمالي وأهميتهم في أعمال مصورين العراق المعاصر.

ويكون البعد الفكري محمّلاً بدلالات البحث والتقصي عن معطيات فكرية لها علاقة مباشرة بالرؤية التطبيقية التي تتسّم بها بنائية العمل الفني الغامض ومنه اللوحات الفنية الغامضة التي حملت في طياتها أبعاداً فكرية عديدة، وهي الهدف الذي ستذهب الباحثة إلى كشفهِ وتحقيقهِ عبر دراستها هذه.

ولذلك فإن البعد الفكري يكتسب أهميتهِ من خلال المؤثرات الفاعلة للفكرة والتي تتجسد عملياً في المنجز الفني الغامض، عبر الإحالات الدلالية والبنائية التي يعمل عليها الرسام، من أجل إعطاء حيوية وفعل فني ناجح للوحدات الجزئية المكونة للبعد الفكري والجمالي الغامض.

إن الفكرة في التصوير العراقي المعاصر الغامض هي البذرة الأولى التي يقوم من خلالها الرسام بنقل النوازع الداخلية الخاصة به وكل خبراته وتراكماتها لتجسيدها بهيئة، أشكال على الخامة، لذلك فعلى المصور العرقي المعاصر أن يخوض غمار أي عملية تصويرية أن يكون ملماً بكل التفاصيل الخاصة بالمضمون، يجب على المصور أن يخلق حلقة وصل بين التصوير ومضمونه، ليكون المصور هو من أكمل الحلقة المفقودة لعملية الاندماج بينهما، من خلال تجربته في التعبير عن مضمون التصويري الغامض، وتحقق ذلك من خلال اندماج المصور مع المتلقي ليدرك المضمون وليضيف عليه خبرته المعرفية للموضوع لإظهار الشكل النهائي للعمل الفني.

أما المحور الثاني فقد تناول الاتجاهات المعاصرة حول الغموض الفني (فلسفياً ونقدياً) بشكل عام, أي تتبع التحولات التي حصلت على القيم الجمالية عبر العصور التاريخية بغية المقارنة بينها وبين تحولات القيم في فن المعاصرة فضلا عن تمهيد ذلك على بلورة مفهوم الفن عبر هذه السياقات التاريخية.

لقد نشا مفهوم (المعاصرة) كردة فعل لحالة التشوش التي أعقبت الحرب العالمية الأولى في أوربا, ومثلت تجلياتها الأولى خلال الثلاثينيات تحديا لنزعة المعاصرة. وان جاز القول أن المفهوم قد وجد تفتحه الفعلي أيامها في الولايات المتحدة مع ظهور الوعي الأمريكي في العمارة والفنون الأخرى, ولسبب عدم ارتباط الوعي الأمريكي بماضٍ يكبحه ويحدد شروطه. وخلال عام 1947 قدمه المؤرخ البريطاني (ارنولد توينبي) ليدي على إمارات ثلاث رآها تميز الفكر والمجتمع الغربيين, وهي اللاعقلانية, الفوضوية واللامعيارية والغامض بسبب دور البرجوازية في التحكم بتطور الرأسمالية الغربية منذ نهاية القرن التاسع عشر وحلول الطبقة العاملة الصناعية محلها وهو ما رآه انقلابا بل انحطاطا للقيم البرجوازية التقليدية.

ومع الخمسينات بدأ المفهوم كرديف فني للفلسفة الوجودية التي تؤكد المبادرة الفردية وتمدها على نفس النسق, ليتطور بعد ذلك مع دخول المجتمعات الغربية مرحلة جديدة. وما لبث أن اخذ مكانة في التداول الأدبي والفني احتجاجاً على سطحية حركة النقد الأدبي المعاصر.

عندما برز المفهوم على شكل مساهمات نظرية ومنهجية لدى المشتغلين بالفلسفة وعلم اللغة وعلم النفس الجماعي والاقتصاد السياسي وتاريخ الحياة اليومية وعلم البلاغة واللاهوت والانثروبولوجيا, بكيفية أوضح باعتبارها أكثر تراودا مع توجهات المعاصرة الثقافية, وبالذات ما يتصل بالحد من النزعة العلمية المبالغة, سادت دراسات هذا الحقل المعرفي وصولا إلى صدق نسبي وحقيقة محدودة وهو ما بدا في مساهمات انثروبولوجية المعاصرة اتبعت طرقا للعرض والمقاربة ذات منظورات متعددة بدل المنظور الواحد, واقترحت

كتابة حوارية متعددة النصوص بدل انفراد باحث واحد بنص ناجز محمل بالأحكام القاطعة والنتائج النهائية اتساقا مع التوجه المعاصرة الذي يذهب إلى أن أي نص هو عملية تفاعل بين النصوص متعددة أو ما يطلق عليه (التناص).[10]

تعد التعبيرية الغامضة أو مدرسة نيويورك أولى الحركات الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في الأربعينات من القرن العشرين في مدينة نيويورك وتأثرت بأهم الحركات الفنية لحقبة ما قبل الحرب مباشرة وهي الدادائية والغموض الفنيية والسريالية في باريس في العشرينات من القرن العشرين.

وأطلق على التعبيرية الغامضة عدة تسميات منها (الغموض الفني الغنائي) أو البقعية والتي تكون على شكل بقع تظهر على سطح اللوحة كما طلق عليها في أمريكا اسم الرسم ألتحركي أو الحركي (action painting) كما عرفت بالآلية متأثرة بفرو يد لتجنبها المراقبة العقلانية.

إن التعبيرية الغامضة أكدت على عدة مفاهيم جمالية وفكرية منها التعبير الشخصي العفوي أي الاهتمام بالذات المعبرة والدوافع النفسية الذاتية وبالتالي التأكيد على المشاعر والأحاسيس والتمثيل الذاتي للرسم وكيفية الرسم بتلقائية بعيدا على التقاليد السابقة الأولية للموضوع وقد تجسد رفضها هذا لكل تقاليد وتراث إنتاج الأعمال الفنية السابقة في سعي الفنان في تجريب مواد جديدة في الفن واستخدام تقنيات حديثة خلفتها الثورة الصناعية والتكنولوجية الحديثة أي المعالجات التقنية الحديثة.

مع نهاية الأربعينات من القرن العشرين انحسر نشاط حركة الفن اللاشكلي أو ما يسمى بالتعبيرية الغامضة المتمثلة بجاكسون بولوك ووليم دوكوينغ وعدد آخر من الفنانين وذلك بعد أن استنفذت كل أشكال التعبير الآلي فما من طريقة جديدة أو تقنية لم تستعملها من أجل لفت انتباه المشاهد وحمله على الدهشة من خلال النظر إلى العمل الفني وبفضل ممارستها للتحرر الشكلي في التعبير, قد مهدت لظهور حركة البوب وبالتالي حركة البوب لجأت إلى مثل هذه الحرية الفينة إنما بهدف مناقض لما هو عليه في التعبيرية الغامضة فالبوب رفضت كل ما هو شخصاني وإحساسي أو ذاتي للاتجاه نحو عالم الواقع وطبيعة المجتمع.

فيما ضم المحور الثالث تغيرات القيم الجمالية للغموض الفني وهذا قد شمل تيارات فن المعاصرة وبذلك انتهى الفصل بجملة من المؤشرات التي أفادت منها الباحثة في تصميم أداة بحثها والتي كان لها دور في عملية تحليل عينة البحث الحالي العمل الفني جزء من الحضارة الإنسانية، فلا بد من أن تؤدي التغيرات في بنية الحضارة وتبادل الأدوار ما بين حضارة وأخرى عبر الزمن، والتغيرات في النزعة الإنسانية؛ إلى تغيرات في مرجعيات الفن، إذ ارتبط الفن بطبيعة حياة المجتمع الذي أنتج فيه، في العصور التاريخية المختلفة منذ عصر الكهوف وحتى دخول الإنسان المعاصر إلى الفن من زاوية جديدة بفعل التنوع الهائل في المجتمعات الإنسانية والتغيرات في النزعة الإنسانية، فالتاريخ الإنساني للحضارات الإغريقية والرومانية القديمة، حسب الرؤية المعاصرة، كان يحمل معطيات عديدة، قادت طبيعة الفن منذ القدم إلى اعتماد صيغة التعبير عن النزعة الإنسانية وبين خصوصية الاقتراب والابتعاد عن المضمون، ذلك أن الأسس الفلسفية والنفسية لـ(النزعة الإنسانية) التي كانت قد وظفت في نتاجات الحضارات القديمة الإغريقية، والكلاسيكية، والعصور الوسطى، ومهد لها في عصر النهضة الأوربية في بداية القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وما عُرفت باسم الحركة الإنسانية أو "المذهب الإنساني"، إذ أعلن عن تفسير جديد للحياة يتفق مع المفاهيم الدنيوية والإنسانية، مع الرجوع إلى التراث الإغريقي الروماني وإحيائه وما كان متمثلاً من فلاسفة كبار كان لهم الأثر الاجتماعية والتناقضات والإشكاليات التي حلت بتكوين المجتمع القديم، وما أنتجت من صور تمثل الآلهة والأساطير والحروب وعلاقات الإنسان بما يحيط به من مظاهر اجتماعية واقتصادية, يبدو أن الناس يغرقون في التفاؤل عند بداية كل عصر جديد، هذا ما حدث أيضا بعصر التنوير حيث سرى الوهم بأن العقل سيسود، وشمس المعرفة ستبدد ظلمات الجهل ومستقبل الإنسان سيكون خيراً بما لا يقاس من ماضيه، والإنسانية ستحيا عصرها الذهبي، وهذا ما حصل عند الثورة الفرنسية حين ظن أن البشرية ستصل إلى إنسانية أكثر حرية، وهذا ما حصل بعد الثورات حيث تفاءلت البشرية بإلغاء الفوارق بين الطبقات وأن زمن المساواة والعدالة والرفاهية قد ازفه، بعد انتظار طويل، وهذا ما حدث ايضاً بعد التقدم العلمي والثورات التقنية للعصر الصناعي، حيث كبر الأمل بالوصول إلى المجتمع الرفاه والتقدم، واليوم تنفتح مع ثورة التقنيات الاعلامية والمعلومات امكانات هائلة امام الإنسان تتيح له التواصل على صعيد التفكير والعمل، على نحو شامل. هل يستعيد البشر مع الثورة التقنية إنسانيته الضائعة وحريته المستلبة؟. والأهم من ذلك أن المنظومات الفكرية والايديولوجية (العلمانية واللاهوتية) تشترك في آليات التقديس ومنطق التعالي, ففي الرؤية الحديثة يتقدم الإنسان سيداً على ذاته وعلى العالم كله، فهو المبدع الذي تمكنه امكانياته الذاتية، من السيطرة على الطبيعة وعلى المجتمع الإنساني، لاسيما أن العقل السيد مرجع له، وإذا العقل يسمح للإنسان أن يسيطر على وجوده وقدره، وأن يردع قدره في السيطرة عليه (الإنسان سيد مصيره)، كذلك يعامل الإنسان في الرؤية اللاهوتية بوصفه محور الكون، وقد بلغت النرجسية مبلغها في بعض التأويلات اللاهوتية التي يذهب اصحابها إلى أن الإنسان (سيد الخليقة)، والبشرية تدفع اليوم ثمن هذه النرجسية المركبة على المركزية الحديثة، قلقاً مرعباً وعنفاً وحشياً في كل مكان من العالم، ولعل الواقع أن الإنسان مهما أنحط في وحشيته وتدميره أو بسبب من انحطاطه، تظل ابطال المآسي نابضة في أعماق وجدانه، تدعوه إلى تخطي الإنسان بالإنسان، وإلى النهوض من رماده نقياً، إلى الأخذ بجانب الحق والعدل، والاعتراف بالآخر، وضمن إطار التطور البشري من (مرحلة العبودية، إلى مرحلة الإقطاعية، إلى الاشتراكية، ثم إلى الرأسمالية)، وفي كل مرحلة من هذه المراحل كان المُكون الأساس في التوجه هو دعم المصالح، لا الالتزام بقوانين

رعاية الإنسان في بقاع العالم المختلفة، بالرغم من أن بعض شعارات تلك المراحل رفع لواء حفظ النزعة الإنسانية وصون نموذجها، و بعد تغير هذه النظرة وتبدلها من الحداثة وما بعد الحداثة وهذا ما وجدناه وسوف نجده في الفن.

لقد كانت الإنسانية في المرحلة الأولى من المراحل الكبرى لحياة الإنسان، وفيها تتهاوى فكرة الجماعة أو العقيدة الجماعية، لكي تحل محلها عقيدة جديدة، وهي (عقيدة الإنسان)، يعبدون الآلهة، بما لها، أو بما أضفى عليها من صفات تتجاوز حدود الإنسان وقدراته، وكان الإله في تلك المرحلة يمثّل لديهم مركز الكون ومحور الحياة، وعلى أساس هذا المعتقد تكوّنت العقيدة من الخوف من العالم الماورائي المجهول والمحاولة لتقريبه بشكل إنساني, أما في المرحلة الثانية، فقد استكشف الناس أن قدرات الإنسان لا حد لها، وأنه إذا أطلق له العنان حقق العجائب، عند ذلك هبطوا بفكرة الإله إلى الأرض وأحلوا فكرة الإنسان محلها، وأصبح الإنسان هو مركز الكون ومحور الحياة، وكل شيء مسخر من أجله، وهو الحقيقة العيانية الملموسة والفعالة والمؤثرة, ولا غرو عندئذ أن تتجه إلى الخارج، وتشغل نفسها به وبظواهره، وتبحث لنفسها عن الوسائل التي تقضي على الخوف والقلق، وتحل مكانهما السكينة والطمأنينة, أما في المرحلة الثالثة من حياة الإنسان, فكان الناس قد فرغوا من العالم الخارجي، ولم يعد فيه ما يبعث على الخوف أو يثير القلق، فاتجهوا عند ذلك إلى أنفسهم وراحوا يتأملونها، فاستكشفوا فيها عالماً غريباً ومثيراً، ولكنه كذلك عالم رحب وغامض، ومن ثم اتجهت أنظارهم إلى هذا العالم، يحاولون بذلك سلب أسراره وتفهم غوامضه, وفي إطار هذه المرحلة ظهر (الإنسان العبقري)، وبرزت عقيدة (العبقرية الإنسانية)، ويعدّ عصر النهضة في أوربا، العصر الذي استكشف هذه العقيدة الجديدة، وروج لها.[11] ولأجل التوصل إلى المعاني والدلالات الغامضة في الفنون المعاصرة... ولأجل التعرف على القيم الجمالية للغموض الفني ترى الباحثة من الضروري التعرف على الشروط والمواصفات التي مهدت للغموض الفني كقيمة جمالية ومعرفية في فنون المعاصرة.

لذا ستقوم الباحثة بتقصي مسيرة الفن منذ بدايته التاريخية من أجل التعرف على الأسباب التي أدت إلى ظهور الفن المعاصر فضلا عن تتبع القيمة الجمالية للفن تاريخيا وملاحظة مقدار تغيرها وثباتها عبر العصور التاريخية.

عندما ندرس رسوم الإنسان ما قبل التاريخ نجد أن هي إلا تمثيل لإدراك ذلك الإنسان للواقع من حوله الذي يزخر بمثيرات تحفزه لابتكار وسائل تساعده لمحاكاة الواقع ومن هذه الوسائل كانت تلك الرسوم ما قبل التاريخ[12] وقد خلق لنا الإنسان ما قبل البدائي العديد من النتاجات الفنية منها الرسوم والزخارف والمنحوتات وجميع هذه النتاجات الفنية لها قيمة جمالية تتمثل من أنها نابعة من قوة وجدانية وروحية فقيمتها ترتبط بطريقة التعبير الروحي عن الأفكار.[13]

إذ كان الإنسان ما قبل التاريخ يشعر أن الطبيعة أكبر منه, والحيوان أقوى منه وكان جل سعادته تعكس في السيطرة على حيثيات الواقع, وهذا ما يفسره لنا وافكارهم ولهذا يمتاز نتاجهم وعلى حد تعبير جورج كوبلر (Gorge Cobler) بواقعية غريبة (شيده تامة تكشف عالم الخيال الخاص الذي أحاط كل عضو منها, ولهذا تعددت أساليب التصوير ما قبل التاريخ لدى الجماعات والقبائل المختلفة البيئات والأزمان ففي الوقت الذي وجدت فيه رسومات عني فيها رساموها بالدقة بنقل التفاصيل الجزئية وجدت رسوم أخرى امتازت بعدم عناية الفنانون بنقل التفاصيل عناية فائقة وهذا يجعلنا أمام ظاهرة أن الفنان ما قبل التاريخ فنانا واقعيا لكنه لا يعبر بفجاجة عن هذا الواقع, إذ سقّط ما في داخله على نتاجاته الفنية وهذه تعد سمة من سمات فنون المعاصرة فضلا عن تعدد الاساليب في هذه الفنون[14] وقد مر الإنسان ما قبل التاريخ بمراحل تطويرية في اساليبه الفنية وفي رسومه للحيوانية أيضا (وأول تلك المراحل كانت تتمثل كما يبدو في التركيز على إظهار الخطوط الخارجية بلون كالأسود أو البني مع الاهتمام بأعضاء الرأس من عيون وآذان وقرون, يقابل هذا عدم التركيز على الأجزاء الأخرى ولهذا استعان ما قبل التاريخ بالسحر لتحقيق رغباته والحصول على صيده ايمانا منه بالسحر وضرباته الموجهة إلى حيوانه الموسوم ومر دوراته الايجابية في الواقع.

2. مشكلة البحث:

إن مهمة الرسام العراقي المعاصر الكبرى تنحصر في تلك المحاولة الإبداعية التي يطلع عليها الرسام حيث يحيل المحسوس إلى لغة أصيلة تنهض بمهمة التعبير. ولا يمثل الموضوع الذي يختاره الرسام إلا حين يعبر عنه من خلال الغموض الفني, وتعد الفنون إحدى وسائل التعبير المهمة عن الحاجة والاهتمامات الإنسانية نتيجة لحاجة الإنسان الروحية والنفسية إلى الجمال، لذلك فمنذ أن بدأ الإنسان يتلمس معنى الجمال وصوره في الواقع الخارجي وإحساسه الذاتي به ومن ثم أخذ يعكسه بصورة منتوج جمالي، فقد كان رجل الكهف يعبر عن الأشكال التي يراها ويحاول تقليدها بواسطة الرسم بأي من طرائقه البدائية التي تعبر عن الأحاسيس والأفكار, فالغموض الفني يتجلى في صورة فن له، بالرغم من تجديداته الكثيرة في موضوعاته وفي تركيب هذه الموضوعات، فكل خصيصة من خصائص التصوير العراقي للغموض الفني تطوي بثناياها رؤية عميقة في التصوير، وهذا المضمون الفني نابع من التصورات الأساسية للفنان العراقي المعاصر تجاه تلك اللوحات الغامضة, فما اكتسبه الفن الغامض في التصوير العراقي من قيم جمالية وأبعاد مهمة مفاهيمية فكرية وفنية جعلته السمة المميزة لهذا الفن لاسيما أنه جزءٌ مهماً من أجزاء التكوين الفني، لذا فان إتقانه من قبل الفنان العراقي المعاصر يبعث المتلقي على التأمل والنظر فيه لاستخراج مكنوناته الدلالية والجمالية والفنية والوجدانية، وخير تمثيل لتصوير هي أعمال مصورين العراق المعاصر.

وفي موضوع أثر الغموض الفني كوحدة تشكيلية جمالية في التصوير العراقي المعاصر، هناك مشكلة حقيقية للبحث الحالي والإجابة عنها.

3. تساؤلات البحث:

1. كيف تعامل الرسام العراقي المعاصر مع الغموض الفني؟ (هل بواسطة بنية تكون الغموض الفني على أعمال مصورين عراقيين معاصرين؟ هل أستطاع التعبير عن رؤية الظاهر والمستتر من خلال الغموض الفني ورسمه بخصائص بنائية مهمة في تنظيم الأشكال والفضاء والسطوح؟)
2. هل استطاع أن يكون وحدة جمالية بنائية تستند إلى وحدة فكرية؟ وهل كانت الوحدة للغموض الفني مسئولة عن خصائص وظائفية وروحية وفكرية؟
3. ما هي الكيفية التي تعامل الرسام العراقي المعاصر معها حسب ما تقتضيه جمالية الشكل والمضمون في الغموض الفني لتكوين (لوحة فنية)، وفكرياً وفلسفيا إزاء الأفكار التصويرية والفكرية السابقة أو المعاصرة له؟

4. الهدف من البحث:

تعريف أبعاد الغموض الفني الجمالي في فن المعاصرة.

5. حدود البحث:

انحصرت بالنتاجات الفنية لفن (التصوير – الرسم) ضمن الحقبة الزمنية الممتدة من عام 1970 ولغاية 2000 والتي تمتاز بغزارة الإنتاج الفني وطروحات الغموض الفني الجديدة في المعاصرة مثل تيار التعبيرية الغامضة، البوب آرت (Pop Art)، الفن البصري (Optical Art), الفن الاعتدالي (فن الحد الأدنى)، والغموض الفني (فن الجسد – فن الأرض, وفن الفلوكسس، والفن الكرافيتي. وقد اعتمدت الباحثة على الطريقة التحليلية النقدية في تحليل عينات بحثها توافقا وتوجهات تيارات فن المعاصرة.

6. مجتمع البحث:-

لوحات جميع الفنانين العراقيين المعاصرين للفترة من 1970 ولغاية 2000 والتي تتصف أعمالهم بالغموض الفني, أما بالنسبة إلى الأسباب التي جعلت الباحثة تأخذ أو تختار هذا التاريخ المحدد من الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق والذي يمتد إلى ثلاثين عاماً من التعبير الفني فهي للأسباب الآتية.

أن التجارب الفنية ضمن هذا التاريخ الذي أخذت به الدراسة قد امتازت بالوعي الذهني والأدائي في إنضاجها وهي بذلك تمتلك نوعاً من الاستقرار والثبات على العموم, أن مجملها تمتاز بسمات الغموض الفني.

7. طريقة اختيار العينة:-

تنوع الأعمال في أساليب التنفيذ واختلاف تواريخها وامتلاكها لصفات الغموض الفني تم اختيار عدد من أسماء الفنانين الذين مثلت نتاجاتهم عينة البحث وهذا العدد من الفنانين (مصورين) عراقيين تم للباحثة تسميتهم- بعد الاطلاع على نتاجهم الفني وبشكل قصدي, وبعد أن وضع في الاعتبار أنهم من الذين يخططون بوعي للعملية الإبداعية, والتي تتصف أعمالهم بسمات وخصائص الغموض الفني, وكانت للباحثة أن تتحقق من ذلك من خلال إنتاجهم الفني الذي ينطوي على فعل مباشر وصريح من التعبير الجمالي بلغة (الغموض الفني) من خلال اطلاعها على أعمالهم الفنية والأرشيف الشخصي للفنانين عينة البحث في مركز صدام للفنون.

8. عينة البحث:-

من أجل تحقيق هدف البحث الحالي (التعرف إلى جماليات الغموض الفني في الأشكال البصرية للتصوير والكشف عن آليات الغموض الفني في فن التصوير) اعتمدت الباحث المؤشرات المعرفية والجمالية والفنية التي انتهى إليها الاطار النظري، حيث تستند عينة البحث إلى النماذج الفنية التي تقع ضمن حدود البحث, ونظراً لكثرة الأعمال الفنية وزيادة عدد فناني المجتمع الأصلي واستحالة تغطيتهم جميعاً بالدراسة والتحليل في هذا البحث, فقد تقررت الباحثة اختيار عينة ممثلة عنهم بطريقة قصدية, وقد حددت وبحسب شروط اختيار عينة ستة عشر عملاً فنياً لمجموعة من الفنانين, اختلفت تواريخ إنتاجها.

9. تحليل الأعمال الفنية:-

أنصب تحليل الأعمال الفنية بشكل أساس على التحليل الاستقرائي للأعمال الفنية من خلال المفهوم البنائي الفلسفي للعمل الفني، مع الأخذ بنظر الاعتبار سمات هذا الاتجاه (الغموض الفني) من خلال هذه الأعمال.

10. تحليل عينات البحث:

اســـم الفنـــان: محمد علي شاكر

اســـم العمـــل: حياة صامدة

الســـــــــنة: 1980

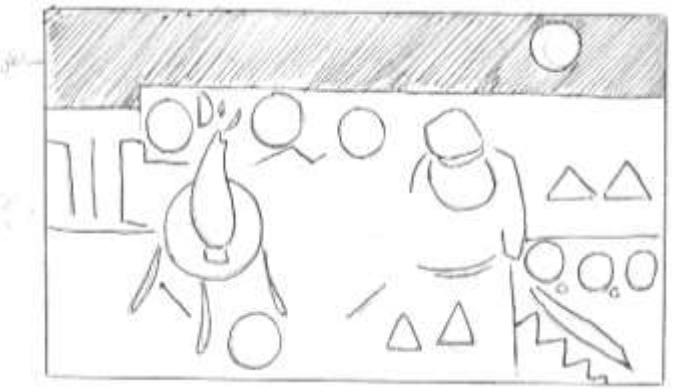
المـــــــــادة: زيت على قماش

القيـــــــاس: 150×120سم

شكل (1)

اعتمد الفنان في بنائه لهذا السطح التصوري على بنيتي الضوء, والظل تكونت منطقة الظل التي اكتست بالأسود الممزوج بالا وكر شغلت المساحة الخلفية للوحة وعملت على دفع منطقة الضوء إلى أمام التي انتشرت وتشتت فيها كل الفنون الغامضة المتجاورة والمتشكلة ما بين فنون غامضة رئيسية وفرعيه. اعتمد الفنان الخط في إبراز وتحديد أشكاله الغامضة ما بين الخالص والمعين.

ما بين خط مائل ومتموج ومستقيم عملت هذا الخطوط على إبراز تفاصيل العمل والمتجسدة ب(الدائرة والمثلث والمستطيل) وأشكال غامضة لإتمام الشكل الهندسي بأية صله تذكر بل اشكال قائمة بذاتها ولذاتها، النظام او المنهج الخطي العام الذي اعتمده الفنان في هذا المنجز نستطيع أن نكشفه بالخطاطة التالية.



من خلال الهيكل الخطي العام للوحه التي تحددت الأشكال والبقع من خلاله قامت بنية التبقيع على مجموعة من الغموض الفني.

1- خطوط: خطوط لونية مختلفة تحدد للشكل الخارجي لبقعة الغموض الفني.

2- ألوان: دوائر ومستطيلات ومثلثات وأشكال هلامية.

3- أشكال: أشكال الغموض الفني ما بين المجرد والبصري.

مما تقدم نستطيع أن نتلمس نواع الغموض الفني الذي أرسله الفنان من خلال هذه الرسالة البصرية والتي توزعت على سطح حبكة العمل والتي بدورها توسدت السطح التصوري للوحة أهمها البناء الغامض اللوني الرئيسي الذي يعج بالغموض الفني اللوني المتفرع واحالته إلى اتجاه فني حديث في مسيرة الفن العراقي المعاصر. والأسلوب الوني هندسي الذي تكون من (امتزاج اللون بالفن الغامض الهندسي) أحالتها إلى الموروث الشعبي المتمثل ب(السجاد والبسط). والغموض الفني الذاتي (أسلوب الفنان) التي نقلها عن الصورة الغامضة في خيال الفنان في منطقة اللاشعور والتي لا تخلو من سلطة الشعور, من خلال هذه الفنون الغامضة المختلفة والموزعة داخل بناء الحبكة للعمل أسس الفنان محمد علي شاكر لغته الصورية والتي تخاطب المعجم الصوري للمتلقي وبذلك استطاع الفنان أن يشدنا بقوة كي يغني سلطة فضولنا بالتأمل والحلم والإيحاء والتفكير بهذه اللعبة التي اعتمدت الألوان والأشكال التي حملت طابع الغرابة لاغيه لقانون الفيزياء في حركة بعض وحداتها هذه اللعبة اللونية ازهرت غموض فني تأويلي حمل طابع التأويل الصوري والموضوعي اللامتناهي.

وبذلك استطاع الفنان من خلال هذا الإنجاز الذي تواصل بلغته الصورية مع متلقية حوار صوري مستمر يرشدنا إلى الإحساس بجمالية الألوان الموزعة من خلال علاقتها التجاورية ما بين الهارموني والكونتراس قد بثت غموض فني جمالي متفرد, أعطى لهذا العمل خصوصية من خلال ما تقدم باستطاعة الباحثة من إعطاء مسح صوري مؤول, نرى في هذا العمل منضدة دائرية بثلاثة أرجل (وهي الوحيدة التي حملت الصورة البصرية) يتوسطها نبراس (لاله) خلفها لوحه أسندت على حاجز أو ستاند من خلال التداخلات اللونية ينبري لنا شكل اشبه بالشكل البشري في حالة وقوف منهمك بعملية التصوير لموضوع حياة جامدة أراد الفنان محمد علي شاكر ينبئنا بان الرسام ولوحته هما جزء من هذه الحياة الصامتة ولكن بلغه جديدة لأننا نعرف أن موضوعه الحياة الجامدة في اللوحة, هي صور تستنفذ وتستهلك أشكالها بعد دقائق من مشاهدتها لأنها تحمل غموض فني لصور بصريه, لكن حدث العكس في هذا العمل, حياة جامدة تحمل طابع الحركة والديمومة في التشكيل المؤول اللامتناهي.

اســـم الفنـــان: إطلاقات أسلحة

اســـم العمـــل: محمد مهر الدين

الســـــــــنة: 1973

المـــــــــادة: زيت على قماش

القيـــــــــاس: 115×115سم

شكل (2)

هذا العمل يحيلنا إلى غموض فني انتشر في السبعينيات, وهو التأثر بالكولاج والتقنيات وخامات أخرى مصاحبة, وتحول التصوير في سياق تلك الفترة من بناء التجسيد إلى بناء التسطيح, المتتبع لأعمال مهر الدين يجد اختلاف كبير في أسلوبه أي الغموض الفني المستخدم داخل العمل. اختلف تناوله في توزيع الغموض الفني في هذا الإنجاز لا نجد أي اثر للبناء الهندسي في حين همين الغموض الفني الهندسي اللوني الذي لا يحمل أي أثر للتعيين في أعماله اللاحقة مما تقدم نستنتج بان الغموض الفني للفنان وهو أبجديات لغته الصورية في تتطور مستمر يواكب لغة العصر كي تستمر لغة التفاهم والتواصل بين الملقي والمتلقي للغموض الفني، إذ اعتمد في عمله على التعبير الآني واللحظية في أنتاج اللوحة بفعل الاسترسال والتلقائية وعدم الممانعة أو التردد في فعل ما يمكن فعله لحظة العمل ولو حاول الفنان تصوير اللوحة مجدداً فمن المستحيل الوصول إلى تطابق مع هذه اللوحة، ولابد من القول بأن عمله مدار التحليل أصبح يوحي بالمصادفة في أنشاء أشكاله وخطوطه الفوضوية وتكويناته اللونية التي تتحقق نتيجة تنظيم لوني وشكلي تكويني بحت يعبر عن الغموض الفني من خلال التفرد والغرابة والغموض لتصبح اللوحة بهذا دلالات تعبيرية معادلاً موضوعياً للاغتراب الذي يعيشه الفنان في المجتمع المعاصر، ومن خلال ذلك يتجلى التحول الأسلوبي في هذه العينة باعتماد أسلوب التماس بين السطوح والتضايفات الإيقاعية بين السطوح المضيئة والمعتمة والتي تتخذ نسقا من التراص بما يترك انطباعا مؤثرا في البناء الشكلاني للانتشاء رغم حفاظه على رواسب الأشكال ذات الأصل التجسيمي في مواضع محدودة.

اســـم الفنـــان: رسائل على جدار منسي

شكل (3)

اســـم العمـــل: شاكر حسن آل سعيد

الســـــــــنة: 1976م

المـــــــــادة: زيت على قماش

القيـــــــاس: 120×130سم

استطاع آل سعيد أن يوصل خطابه الصوري الجمالي إلى عين المتلقي وشد انتباهه لفك شفرات الغموض الفني وأحالته ومن ثم تأويله إذن استطاع الفنان آل سعيد من خلال ما تقدم من أن يتوصل بلغته للغموض الفني الذي تكون هويته (أسلوبه) في التصوير الحديث مع متلقيه.

إن العمل الذي قدمه الفنان يشكل منحى جديداً قائماً على المثالية وعلى البحث في الخيال والميتافيزيقيا، وهذا ما ذكر في مؤشرات البحث حيث اشتغل على بنية المتخيل، فبنى لوحاته بأسلوب تركيبي مبسط. فالتخيل شرطٌ ضروريٌ لتنامي الصور الداعمة للأسلوب، فالفنان يحتاج إلى الخيال حتى يرى في الأشياء، لا ما صنعته الطبيعة بالفعل, فالخيال قادر على تجاوز الواقع، وفرض دعائمه الخاصة في صميم بناء العالم الخارجي, فدور الخيال يوعينا بحياتنا الباطنية، ويساعدنا على اكتشاف الحقيقة الذاتية بما فيها من انفعالات.

تداخل الغموض الفني ليعطي لغة تفاهم وتواصل بين الطرفين (الملقي والمتلقي) أفرزت بذلك غموض فني إيحائية تأويليه لا محدودة تكون على سطح اللوحة الذي حملت عنوان (رسائل على جدار منسي).

شكل (4)

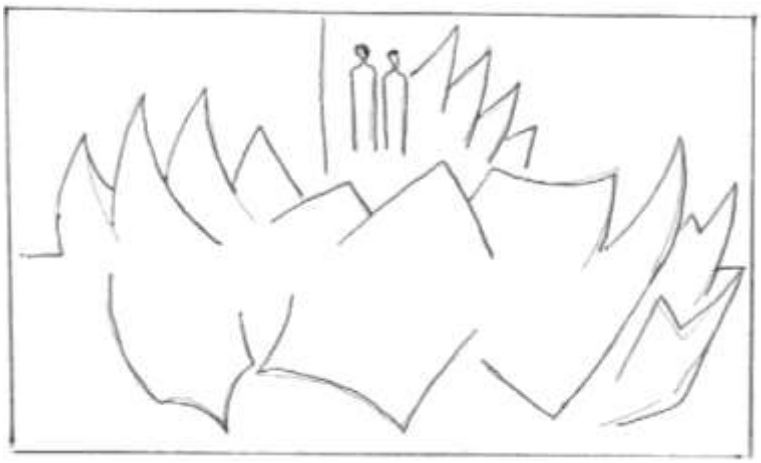
اســـم الفنـــان: إسماعيل الشيخلي

اســـم العمـــل: نساء وخيام

الســـــــــنة: 1975

المـــــــــادة: زيت على قماش

من خلال المسح البصري للوحة نجد الألوان الحارة تتشظى من بؤرة العمل (مركزها) متورعة باتجاهات اللوحة الأربعة, أحيط الانفجار اللوني بفضاء بارد وشمل فضاء العمل أرضيته وتمثل بالأزرق الفاتح, لعبت البنية الخطية دوراً كبيراً في إبراز الوحدات المتشاكلة للألوان داخل السطح التصويري للعمل, ولتقنية الفنان دورٌ اكبر في تداخل وتعالق المستويات اللونية التي أبرزها الشيخلي بفرشاته العريضة الضاربة بجرأة تاركة ملمساً يثير فينا الإحساس بخشونة الوحدة وقساوتها حدد الشيخلي معظم وحداته الداخلة في العمل بالخط الأسود الذي سنشير إليه من خلال دالة البناء الشكلي والنظام الخاص الذي يقوم على ضبط المنهج العام لاتجاه اللوحة نشير إليه بالخطاطة التالية:



من خلال هذا التوصيف للبناء الشكلي: نستطيع أن نشير إلى نوع الغموض الفني الداخل في هذا المنجز الصوري ولغته, اعتمد الشيخلي اللون وحدد بالأسود ليفرز ويؤسس أشكال الغموض الفني المتنوع في درجة فنه الغامض, استطاع الشيخلي في هذه العينة تغيير ما تعلمه والانقلاب عليه من خلال إعادة بناء منظومة المعرفيات في الغموض الفني التي تلقاها من الحياة والفن بصياغات أكثر معاصرة بعد أن كشفت لديه وجهات نظر مختلفة ومتضادة تنال الثوابت في الفن, حيث كان لاستفادة الشيخلي من الأساليب الفنية الغربية وخصوصا الأسلوب التكعيبي لمسايرة ذوق العصر وتحقيق رضا داخلي في كسر الإيقاع الأسلوبي الفردي, إذ أصبح الشكل الهندسي للفنان الشيخلي بمختلف وسائل المعالجة التي تبناها مكونا بارزا في اللوحة، ولا يوجد هناك أسلوب فني حديث آخر استطاع أن يفرض وجوده على الفنان أكثر من هذا الأسلوب.

اســـم الفنـــان: كاظم حيدر

اســـم العمـــل: البراق

الســـــــنة: 1985

المـــــــادة: خشب مع زيت

القيـــــــاس: 120×100

شكل (5)

أن الغموض الفني للعمل الفني، يؤسس نفسه على إحالة دينية واجتماعية لكن أسلوبه في التعالق (بناء الحبكة) يحيلها إلى غموض فني حديث, من خلال الغموض الفني التشكيلي الذي ينتمي إلى اللغة الغامضة للفن، لكنه ليس غامضاً خالصاً. بل غموض فني لعمل طابع التعيين الذي يمر بالمرحلة المؤشرية التي يعمل الفنان كاظم حيدر وسط قواعد إعلامية تنبئ المتلقي بالإيحاء والتأمل، بين المتخيل والواقعي, وأمام هذا الإنجاز الصوري الجمالي. يقف اللون والشكل والتعالق البنائي على أعتاب إنجاز إيصال من نوع ما.. هو ما يمكن أن نسميه أسلوباً فالعمل من حيث المناخ ينتمي إلى فكرة التغريب أو الحاجة إلى دفع الشكل إلى ترتيب لغوي أن صح التعبير، هو أشكال لحروف منضبطة لكنها لا تغير شيئاً بل تعني بالإحالة (فن غامض الإحالة), وهذا التوجه البصري ينتمي إلى غموض فني ذات خصوصية أسلوبية يتفرد بها كاظم حيدر, في القول والفعل البصري معاً, وله خاصية زمانية ومكانية (فن غامض الحدث), فالمكان يحوي الأشكال (يمكن التركيز على حجوم الأشكال البيضاء) فهي التي تقع على خاصية احتلال مساحة واسعة من اللوحة, أن المهمة الكلية هي ذاتها في الفعل البصري والدلالي الكبير، أكثر قولاً، الأبيض مع ما يحويه من أشكال محززة يقرر هذا الفعل وتجدد صيغة المكان المرتبط بزمان هو زمان الحدث, الذي أرتبط في أذهاننا بفعل زماني قادر على اختراق الزمن ذاته، والسؤال ما هو الغموض الفني الكلي لهذا العمل؟.. هل هو طابع اجتماعي أم طابع ديني أم طباع موروثة, هو جميع الفنون الغامضة الداخلة في هذا العمل لكن ما يهمنا تشكيلياً هو الكيفية التي صاغ بها الفنان كاظم حيدر من حيث الحدث والشكل والصيغة, الشكل المضمن أو التعالق المضمن, كذلك

النظام الذي حكم ترابط الغموض الفني وتداخلاته, الصفات الأساسية عند نقط تقاطعاتها تعطي أسلوب فرعية وكذلك الغموض الفني الفرعي عند ترابطه يعطي فن غامض فرعي أخرى وهكذا, ينتمي هذا العمل زمانياً من حيث الإنجاز إلى سيادة أسلوب في التصوير العراقي المعاصر, وتأرجح بين طبقتين أسلوبيتين, الحس بالواقعي (التصوير الأكاديمي) وبين التبسيط والتسطيح (الغموض الفني المشخص والمحض) السائد في لغة الفن, وهكذا كانت قدرة هذا العمل موزعة على الجانبين معاً, يقوم التسطيح على بنية الكشف في حين يقع الحس البصري الأكاديمي على بنية الغموض, وهذه صفة غريبة حقاً, حيث ينعكس المسطح والغموض الفني على دال (وضوح) في حين ينكسر الواقعي على دال مغيب, والحال فإن قانون توزيع الفنون الغامضة داخل العمل ينبئ المتلقي بأن فعلاً لونياً نفسياً ومعرفياً يسود نظامها الكلي, وبذلك استطاع الفنان كاظم حيدر أن يتواصل بلغته الخاصة (أسلوبه) مع المتلقي وأن يشد انتباهه كي يشكل من هذا الغموض الفني الموزع بانتظام والذي يحركه نظام لوني خاص موضوعه أسمها ((البراق)).

اســـم الفنـــان: هاشم حنون

اســـم العمـــل: بلا عنوان

الســـــــنة: 1996

المـــــــادة: قماش مع زيت

القيـــــــاس: 17×17 سم

شكل (6)

الغموض الفني الرمزي يحمل رموزاً لا نستطيع أن نفك الحد الأدنى من فنها الغامض فهي لا تعني شيء سوى ذاتها في الوقت نفسه بالإمكان ترميزها وكذلك الغموض الفني الدلالي، أما الغموض الفني الاحالي (الذي تحيل الشيء إلى مرجعياته) فإحالة الغموض الفني كله إلى أسلوب الغموض الفني الخالص الأوربي المنشأ, إذن هو أسلوب هجين على الفنون الغامضة التي اعتدناها في الفن العراقي المعاصر أسلوب الحقبة التسعينية أسلوب اعتمد التجريب وسرعة التنفيذ لغة الغموض الفني في هذا التعبير الصوري لا يستطيع المتلقي من فك الحد الأدنى من الفنون الغامضة الفرعية ولكن باستطاعته أن يتناغم مع تناغمها اللونية والجمالية, هذا المنجز الصوري يشد متلقيه للبحث عن أي صورة بصرية يربطها ويقارنها مع معجمه الصوري (البصري) المتراكم ولكن دون جدوى, لذلك يبقى هذا العمل محافظاً على شفرته للغموض الفني الخالص والمغلق على ذاته, ولكنه متوهج ببث الغموض الفني, لعبت فرشاة هاشم حنون وإبهامه بضرباتها السريعة ومهارته الفنية وبدون تخطيط مسبق دورها البارز في إعطاء العمل ملمسه الخاص في الغموض الفني الذي توزع على سطح اللوحة, كذلك تقنية الحك والشطب على سطح البقع السوداء أعطتها لغة عالية المغزى أي (فن غامض داخل فن غامض) في هذا العمل هناك لغة تواصل خاصة لها علاقة بالتناغم الموسيقي الذي يشد المتلقي ويجبره على الإصغاء لهذه الأنغام. وبذلك ظهرت لنا لغة جديدة أبجديتها لونية تصدر تناغم لوني جميل للغموض الفني المعاصر.

11. النتائج

ارتبطت أبعاد المفاهيم الجمالية للغموض الفني في فن المعاصرة بالاتجاهات النقدية ما بعد البنيوية وبالذات مع طروحات التفكيكية ونظرية التلقي خاصةً من خلال تأثيرها المباشر في كافة المراكز الدلالية والمعاني, فانعكس ذلك على حرية المعنى وتعددية البؤر والمعاني، فليس هناك من ثوابت بل يدخل مفهوم الانتشار والتشظي، التشتيت والتبعثر في حركة مستمرة بحثا عن اللانهائي (الصيرورة) كما في اللعب الحر وبدون الاستناد إلى أي قواعد أو قوانين تحد من هذه الحرية العبثية والتي تصل أحيانا حد الجنون أو العدوانية.

إنّ التوجهات العامة للغموض الفني وجمالياً في الفن الشعبي والكرافيتي تؤكد على اللامركز وعلى زيادة فاعلية نشاط المتلقي كما هو الحال في العينات.

1- الغموض الفني، هو أحد أبجديات التجريد المهمة التي تحمل تحت طياتها (العلامة، الإشارة، الرمز).
2- الغموض الفني المستخدم في اللوحة العراقية المجردة على الأغلب هي (شفرة مغلقة مفتوحة).
3- طغى الغموض الفني اللوني الجمالي على بقية الفنون.

4- كل فنان له فنه الغامض الخاص الذي يشكل هويته (أسلوبه).
5- استخدم الفنان العراقي الغموض الفني بشكل محدود داخل الأثر الفني.
6- استخدم جميع فنانين العراقيين والذين يمثلون (عينة البحث) أسلوب الغموض الفني المعاصر خلال فترة زمنية محددة تميزت عن الأساليب العالمية.

12. الاستنتاجات

1- إنّ التحولات الفكرية والجمالية للغموض الفني لحقبة المعاصرة وباتجاه نزعة التفكيك وتماشيا مع نظرية التلقي التي دعت إلى تعددية المرجعيات الأساسية والدلالية وكافة البؤر والمعاني, مما احدث تحولا في طبيعة النتائج الفني فكانت الاحتمالات الشكلية لا متناهية والفنان يعمل بلا قواعد ليصيغ لنفسه قواعد خاصة به.
2- إنّ للغموض الفني إشتغالاته الواضحة مع طروحات الاختلاف والتباين, والتي تعد من خصائص فن المعاصرة وهي احد إفرازات وانعكاسات المجتمع المعاصرة.
3- لم يعد مفهوم الجمال يرتبط بالمفاهيم التقليدية السابقة من تناسب وتناغم وتناظر بل دخلت إلى ميدان الغموض الفني أعمال فنية تشتغل على مفاهيم السادية والعدوانية والجنس ومفاهيم الاستفزازية والقبيح واليومي المستهلك والتي تعد مسميات لمفهوم (الغموض الفني).

13. التوصيات:

توصي الباحثة بما يلي:-

1- ضرورة استحداث مواد ضمن الدروس النظرية والتطبيقية لطلبة الفنون الجميلة (الدراسات الأولية – العليا) تدرَّس فيه تأثير الأفكار الفلسفية للمجتمع في الفن,
2- تشجيع حركة البحث العلمي لدراسة واقع وخامات وتقنيات فنون المعاصرة واثر التوجهات الفلسفية المعاصرة في الولايات الأمريكية المتحدة والمجتمعات الأوربية على هذه الفنون.
3- تشجيع طلبة الفنون الجميلة (الدراسات الأولية) على استخدام المواد المهملة والمتداولة والمستهلكة يومياً ضمن مسميات الغموض الفني من أجل خلق فن جديد نابع من مخلفات الواقع والبيئة العراقية خاصة مواد دروس مادة النحت والأعمال اليدوية والفن البيئي والمشاريع.

14. المراجع

1. جبرا إبراهيم جبرا. جذور الفن العراقي، الدار العربية، د ط، بغداد، 1986.
2. عباس الصراف. آفاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب الفنية (34)، العراق، 1979.
3. محمود امهز. الفن التشكيلي المعاصر, 1870- 1970, التصوير, دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر, بيروت, 1981.
4. وسماء محمد الاغا. الواقعية التجريبية في الرسم العراقي المعاصر 1945 - 1990م (أطروحة دكتوراه). كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، 1996.
5. عز الدين شموط. لغة الفن التشكيلي، ط1 1993.
6. عز الدين إسماعيل. الفن والإنسان, ط1، دار العلم بيروت، لبنان، 1974.
7. محمود البسيوني. أسرار الفن التشكيلي, عالم الكتب, 1980.
8. جان برتليمي. بحث في علم الجمال، دار النهضة، مصر. ترجمة أنور عبد العزيز 1970.
9. بلاسم محمد حسام. التحليل السينمائي لفن الرسم (ط.د). كلية الفنون الجميلة، بغداد 1999.
10. Clifford, J., and George E. Marcus, eds. Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar. Univ of California Press, 1986.
11. عز الدين إسماعيل. آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر، النادي الأدبي الثقافي، القاهرة، 2003.
12. مونتاغيو اشلي. البدائية, ترجمة محمد عصفور, عالم المعرفة, الكويت, 1982.
13. غاتشف غيورغي. الوعي والفن, ترجمة نوفل نيوف, مراجعة سعد الكويت.1990.
14. عبد الكريم عبد الله. فنون الإنسان القديم أساليبها ودوافعها, مطبعة المعارف, بغداد, 1973.

SJFA Scientific Journal of the Faculty of Fine Arts Alexandria University

SJFA

الدورية العلمية لكلية الفنون الجميلة ـ جامعة الإسكندرية

Scientific Journal of the Faculty of Fine Arts Alexandria University

Print ISSN: 2356-8038 Online ISSN: 2535-227x

THE IMPACT OF THE PHENOMENON OF ARTISTIC AMBIGUITY ON THE WORKS OF CONTEMPORARY IRAQI PHOTOGRAPHERS

(AN ANALYTICAL STUDY)

Suadad Salman Sachit [1], Nevine Hussein Abdel-Haq El-Refai [2] and Maryam Mohamed Fouad Taj El-Din [3]

ABSTRACT

The study of vague art in the works of contemporary Iraqi photographers means identifying its origins, meanings and styles in artwork in contemporary Iraqi photography and the goals of its implementation. All of these artistic productions can provide a clear picture of the types and styles of ambiguous pictorial paintings in Iraqi photography. Contemporary is not just a word that describes a special style, but rather a temporal concept whose function is to link the emergence of formal characteristics in culture and the emergence of a new style of social life. Contemporary Iraqis knew vague art and implemented it in simple forms and with clear diversity. Contemporary Iraq) the nature of the concept of vague art in Iraqi photography, and its spiritual characteristics by reviewing the most important units of pictorial works, and the structure of the subject of vague art as an aesthetic plastic unit in Iraqi photography, as modern arts, including vague art, despite their diversity, distinction, multiplicity of directions and sources are similar In its basic logic, it combines the will of permanent renewal and transformation.

KEYWORDS: Ambiguous Art, Contemporary.

[1] *Bachelor of Art Education, College of Fine Arts, University of Baghdad, 200,* iraqi.quest@gmail.com

[2] *Professor, Department of Photography, Faculty of Fine Arts, Alexandria University, Alexandria, Egypt* nivin_hussein@alexu.edu.eg

[3] *Professor, Faculty of Fine Arts, Alexandria University, Department of Photography.* Marim.TagEldin@alexu.edu.eg