

The effect of the illusioned image in representing the historical facts Iraqi painting as an example

Qais Fadel Finjan¹, Nasser Samari Jaafar²

1-2 College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq

1 ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6115-6809>

2 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4808-5352>

E-mail addresses: qais.fadel9086@gmail.com, nasir.samari@uobasrah.edu.iq

Received: 21 April 2024; Accepted: 26 June 2024; Published: 28 August 2024

Abstract

The research was conducted tagged (the effect of the imagined image in the representation of historical facts - Iraqi painting as a model) to identify the most important historical facts and their artistic treatments in Iraqi painting, and therefore this study was built on four chapters: the first chapter (the general framework of the research): included the research problem that ended with the following question: How is the image of the scene that the artist wants to record if it is realistic or unrealistic The importance of the research and the need for it, as well as the purpose of the research and the limits of the research, and then the identification and definition of the terms contained in the title linguistically, terminologically and procedurally, as for the second chapter (theoretical framework and previous studies): it included two researchers, the first research: the concept of the imagined image, and the second research: The third chapter (research procedures): the research community and its sample, the research tool, and the analysis of the research sample included three paintings, and the fourth chapter included: the results, their discussion and conclusions, and the following are some of the results:

1. That the artist expresses realistic historical facts recorded with perceptions far from realistic forms as an attempt to show the depth of meaning and importance of the incident.
2. The artist succeeded in making the recipient follow from the first moment to realize the nature of the work and the nature of the subject presented to him by the artist through the painting; which means that the artist was aware of the connotations that his paintings give about the embodiment of the incident and its documentation.

Keywords: *imagined image, historical facts, Iraqi painting.*

تأثير الصورة المتخيلة في تمثيل الوقائع التاريخية (الرسم العراقي أنموذجاً)

قيس فاضل فنجان¹، ناصر سماري جعفر²

كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

أجري البحث الموسوم (تأثير الصورة المتخيلة في تمثيل الوقائع التاريخية - الرسم العراقي أنموذجاً) للتعرف على أهم الوقائع التاريخية ومعالجاتها الفنية في الرسم العراقي، وعليه بُنيت هذه الدراسة على أربعة فصول: الفصل الأول (الإطار العام للبحث): شمل مشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الآتي: كيف تتشكل صورة المشهد الذي يريد أن يدونه الفنان إذا كان واقعي أو غير واقعي؟ كما عرضت أهمية البحث والحاجة إليه، وكذلك هدف البحث وحدود البحث، ومن ثم تحديد وتعريف المصطلحات الواردة في العنوان لغوياً واصطلاحياً واجرائياً، أما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة): فقد تضمن مبحثين، المبحث الأول: مفهوم الصورة المتخيلة، والمبحث الثاني: الوقائع التاريخية في الرسم الحديث، أما الفصل الثالث (إجراءات البحث): تضمن مجتمع البحث وعينته، وأداة البحث، وتحليل عينة البحث البالغة ثلاث لوحات فنية، وضم الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها والاستنتاجات، وفيما يلي بعض النتائج:

1. أن الفنان يعبر عن وقائع تاريخية واقعية مسجلة بتصورات بعيدة عن الأشكال الواقعية كمحاولة لإظهار عمق المعنى وأهمية الواقعة.
2. نجح الفنان في جعل المتلقي يتابع منذ اللحظة الأولى ليذكر طبيعة العمل وطبيعة الموضوع المقدم له من قبل الفنان من خلال اللوحة: ما يعني أن الفنان كان على دراية بالدلالات التي تعطيها لوحاته حول تجسيد الواقعة وتوثيقها.

الكلمات المفتاحية: *الصورة المتخيلة، الوقائع التاريخية، الرسم العراقي.*

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث:

منذ القدم اخذ الفن طرق متعددة ومتنوعة حيث كل فنان له أسلوب خاص في تطويره الفني حيث حضر الاختلاف في قراءات التصورات الفنية في ما بين المتلقي الخاص والمتلقي العام، وتشكلت في مخيلة الفنان اتساع من خلال اطلاعه على المعجم الفني، وهذا الذي ميز الفنان عن الآخرين في كيفية تصور المشهد التاريخي المتخيل وفق منظور مختلف عن الآخرين، حيث أصبح الفنان العراقي يصور الاعمال الفنية حسب منظور جمالي يعطي قراءات وتصورات مختلفة لدى المتلقي، وهذه المتخيلة والاضافة الموجودة عند الفنان ميزته عن سواه، فالصورة هي العلاقة المرئية لفكرة أو احساس لتدخل ضمن مفاهيم الانعكاس، ونجد ان الصورة لها الفاعلية في اكتساب أهمية كبرى في المجتمعات وخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة عرفت بعصر الصورة أو عصر الثقافة البصرية، وعبرت الصورة كانعكاس وترديد لواقع معاش، ولها علاقة بصرية ندرك من خلالها نوعاً من محاكاة الواقع وليس كما هو موجود في الواقع نفسه وتتمحور ظواهرها بين الشكل والمضمون وكما هنالك تظهر صورة مختلفة وقراءات متعددة للعمل الفني، وان ضرورة التقصي والتحرري بطريقة علمية لمفهوم الصورة المتخيلة لفن الرسم العراقي مضموناً وشكلاً، هو عبارة عن كشف الشكل بلغة توضح ما يدور في ذهنية الرسام العراقي المعاصر من خلال فكرته التي أسسها في مخيلته ليطرحها على شكل عمل فني، وهذا ما اراد الباحث ان يظهره من تفاوت واختلاف في قراءة النص الفني بين المتلقي والفنان، لذلك قرر الباحث ان يصيغ عنوانه على النحو الاتي (تأثير الصورة المتخيلة في تمثيل الوقائع التاريخية (الرسم العراقي أنموذجاً))، ومن هنا جاءت مشكلة البحث للإجابة عن التساؤلات الآتية :

١. كيف استجاب الفنان العراقي للوقائع التاريخية؟

٢. ما هي المعادلات الصورية للوقائع التاريخية في الرسم العراقي المعاصر؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:

تتحد أهمية البحث بما يقدمه من قراءة معرفية لموضوع الصورة كواقعة متخيلة ومن ثم تطبيقها على الوقائع التاريخية، بما يقدم نوع من الرؤية التجديدية في مجال دراسة فن الرسم العراقي المعاصر، أما الحاجة للبحث فتكمن فيما يقدمه من تدعيم وإثراء معرفي للمهتمين بالفن والجمال عموماً، وعلى نحو خاص طلبة الدراسات العليا والاولية.

ثالثاً: هدف البحث:

الكشف عن تأثير الصورة المتخيلة في تمثيل الوقائع التاريخية لفن الرسم العراقي المعاصر من خلال:

١. رصد المحركات الفكرية للصورة المتخيلة.

٢. تعرف المعادلات الصورية وكيفية تحققها في النص التشكيلي..

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الاعمال الفنية العراقية التي تحمل الصورة المتخيلة في النص الفني بدلالاتها الموضوعية والجمالية.

الحدود الزمانية (٢٠٠٥-٢٠٠٧)

الحدود المكانية: (الأعمال الفنية داخل وخارج العراق).

خامساً: تعريف المصطلحات:

الصورة لغوياً:

(اسم)، الجمع: صُورَات وصور الصورة: الشكل، والتمثال المجسم، وفي التنزيل العزيز ﴿الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ﴾ سورة الانفطار، (الآية^٧)، وصورة المسألة أو الامر: صفتها، الصورة: النوع، شكل، وصورة الشيء: ماهيته المجردة، صورة الشيء: خياله في الذهن أو العقل (Omar, 2008, p. 1334).

الصورة اصطلاحاً:

((كل فني متكامل قائم على أساس العلاقة بين جانبيها الحسي والعقلي وهي تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر)) (Gachev, 1990, p. 15).

الصورة اجرائياً:

هي شكل النص البصري القائم على أساس من (شكل ومضمون)، والصورة التي نراها بالعين من خلال النص التشكيلي، والتي لها الدور الفاعل في عمليات التخيل.

المتخيل لغة:

((خال الشيء خيلاً وخيلاً ومخيلة ومخيلاً وخیلولة: ظنه، والخيال ايضاً والخيالة: هي ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة، وجمعه اخيلة)) (Manzur, 1994, p. 226).

المتخيلة اصطلاحاً:

((المتخيلة هي القوة المحسوسة التي تتصرف في الصور المحسوسة، والمعاني الجزئية المنتزعة منها، وتصرفها فيما بالتركيب تارة، والتفصيل أخرى، مثل انسان ذي رأسين، او عديم الرأس)) (Saliba, The Philosophical Dictionary, 1982, p. 325).

المتخيل إجرائياً :

هو عملية تركيب صوراً ذهنية تخيلية بألية يحكمها الوعي، متخطية المرجعيات الحسية لتلك الصور، لتؤسس بذلك تعالقات خيالية ينجم عنها التفكير الإبداعي.

الصورة المتخيلة إجرائياً :

صيغة تركيبية يشكلها الفعل الواعي للرسام، لتتضمن في بنيتها مختلف القدرات النفسية، وبما يحيل الشيء المحسوس الغائب عن الحس الى مركب تخيلي.

الفصل الثاني/ الإطار النظري:

المبحث الأول: مفهوم الصورة المتخيلة

أولاً: مفهوم الصورة: يتميز مصطلح الصورة بالتعدد الدلالي ومن الصعب تحديده، إذ إن محاولة البحث فيه يتطلب الوقوف على ماهيته وذلك للوصول إلى فهم متكامل له لإزالة الغموض والأشكال عنه الذين رافقا مسيرته في مجمل العلوم الإنسانية لا سيما الفنون التشكيلية مما يدل على الأهمية العظيمة التي يتمتع بها هذا المصطلح كونه أحد الركائز الأساسية والمهمة التي تسعف الفنان في طرح ما يجول في مخيلته من أفكار ورؤى مختلفة ونقلها للواقع بأعمال فنية حسية، حيث يُشير نورمان فريدمان إلى أن مصطلح الصورة ((متعدد الوجوه، كثير المراوغة، إلا أنه على العموم واسطة الفنون الإنسانية وجوهرها والسمة المميزة لأسلوب مبدع من آخر)) (Friedman, 1976, p. 31).

فالصورة في أبسط تعريف يمكن عدها هي انعكاس للواقع الحسي كونها لغة تناشد حاسة أو أكثر من الحواس الإنسانية، ومن خلال تلك الحواس تتبلور الفكرة التي تسهم في تكوين الصورة، وان الصورة قد تتعدد وتتنوع تبعاً لتنوع حواس الإنسان، فمنها الصورة السمعية والذوقية والشمية واللمسية والبصرية، وان أكثر ما يهم الباحث في ضوء بحثه هو دراسة الصورة البصرية كونها تصب في مصلحة البحث الحالي، فالصورة ((وسيط أساسي يستكشف به المبدع تجربته ويتفهمها وبهذا تكون الصورة شيئاً لا يمكن الاستغناء عنه باعتبارها وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق الكامنة في جوهر التجربة الإنسانية)) (Jaber, 1974, p. 464).

وان الصورة فكرة، على أن لها ارتباطاً وتمثيلاً في العالم المحسوس، مما يجعل لها موضوع معرفي وأداة للتواصل والتفكير، على أن يعتبر العقل طبيعة صورية من خلال الاستحضار للأشياء، ومن المستحيل أن تفكر الروح دون الصورة، إذ إن الأفكار التي تشكل الأفق المعرفي للذات ما هي إلا خزين من الصور ((وهكذا تكون الأفكار هي تشكيلات عقلية لمجموعة متفرقة تشكل نوعاً من الصور التي تكون موجودة في عقل الفرد وعند مستوى نشاطه العقلي الأيقوني او المتعلق بالتفكير بالصورة، هكذا يرتبط الأيدولوجيا بشكل أو بآخر بالصور والتفكير من خلالها)) (Abdul Hamid, 2005, p. 8).

١. مفهوم الصورة في الفكر الفلسفي الإغريقي:

ترجع كلمة الصورة بجزورها التاريخية في الأصل إلى الكلمة اليونانية القديمة (Icon-ايقونة)، التي تدل على المحاكاة والتشابه، والتي ترجمت إلى (Imago) في اللغة اللاتينية، و (Image) في اللغة الإنجليزية، فكان لكلمة الصورة بدلالاتها المتعددة دورٌ مهمٌ في الفلسفة الإغريقية بصورة عامة، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل للأفكار والنشاطات في الفلسفات الغربية، فكان للعديد من الفلاسفة والمفكرين والنقاد وجهات نظر متعددة حول الصورة في الفلسفة، فيرى (سقراط 399-470) أن الصورة التي ترسم في الذهن بعد تجربتها من المفردات المادية هي الصورة الجوهرية لحقيقة الشيء الذي يقوم به الوجود، على عكس (أفلاطون 347 - 427) الذي عارض سقراط، إذ يرى أنه ليس هناك وجود للصورة الذهنية في العالم الخارجي، وإنما تكمن حقيقتها بوجود خارجي مستقل عن الانسان، وأن تلك الادراكات الشاملة التي يتوصل إليها العقل تعد أسماء لها انعكاساتها في الواقع، وبخلافه تكون وهماً باطلاً من وحي الخيال (Santlana, 1981, p. 51).

فالصورة عند افلاطون تقوم على اساسين، أحدهما مرتبط بالوجود، والآخر مرتبط بالمعرفة التي هي تصوراً صحيحاً أو علماً حقيقياً، حيث تظهر في نقطة تقاطع الوجود المعلوم بالعلم الحقيقي واللاوجود، حيث إن العلم الحقيقي هو علم الماهيات (الصور)، في حين التصور الصحيح والذي يُعد هو المستوى الثاني من المعرفة لا يتناول الماهية، وإنما يتناول الوجود المتغير مقابل الوجود الحقيقي الثابت، إذ إن وجود الصور ووجود الماهيات يعد واحداً ثابتاً يُكمله وجود المحسوسات الذي هو وجوده كثرة (Parmenides, 1976, p. 310).

فكانت الصورة عند افلاطون مرتبطة بنظريته الأكثر عموماً حول الوجود، فقد شبه افلاطون عمل الرسام بـ((العملية التي يدير فيها الإنسان مرآة من حوله ليصنع منها مظهرة وخيالاته للأشياء، فإذا رسم الفنان كرسيّاً فلهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود، إذ إن هناك أولاً فكرة الكرسي كما صنعها الفن المطلق وهناك ثانياً الكرسي المادي الذي يصنعه النجار وثالثاً مظهر الكرسي أو صورته كما يرسمها الفنان ومع ذلك فإن العمل الفني لا يحاكي المثل الثابتة للأشياء ولا يصنع أشياء فعلية كتلك التي نراها في العالم الواقعي وإنما يحاكي مظاهر هذه الأشياء الجزئية فحسب فالفنان إذأ أبعد ما يكون عن الخلق بل هو اقل مرتبة من الصانع ذاته)) (Shaker, 2005, p. 8).

وأما (ارسطو Aristotle 322 - 384) قد اتجه اتجاهها وضعياً وعلمياً وهذا ما جعله أقرب الى العالم المحسوس الذي يتميز بالنسبية والتجريبية ليبتعد في فلسفته عن المنهج المثالي، ويرى ان صور العالم الحسي هي انعكاس مشابه الصفات مع صور عالم المثل، وهنا وجد ارسطو للمحاكاة وظيفة مزدوجة بتقليد الطبيعة وجاء هذا التقليد حسب رأيه ليس بتقليد المظهر الحسي للمريثيات فقط بمعنى ((يجب ان يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية، أي لو اقعها الذي تنبض به داخلياً، ... فلا يصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول، ولكنه يتسامى ويصوغ، هذه المعاني القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها الى مستوى عال من الأداء العقلي والفني)) (Abu Rayyan, p. 15).

٢. الصورة في الفكر الفلسفي الحديث:

وأما الفكر الفلسفي الحديث فقد تعددت قراءته للصورة، فالفيلسوف الألماني (إيمانويل كانط) قد فرق بين ((المادة والصورة، فأطلق لفظ المادة على ما في المعرفة من عناصر مستمدة من الإحساس والتجربة، وأطلق لفظ الصورة على ما في المعرفة من عناصر مستمدة من قوانين العقل التي ترتب معطيات الحس وتفرغها من قوالب تعين على إدراكها، فالزمان صورة الحس الداخلي والمكان صورة الحس الخارجي والزمان والمكان صورتان قبليتان تنظمان المدركات الحسية وكذلك مقولات العقل ومعانيه الكلية، فهي صور محيطية بالتصورات الجزئية)) (Salbia, 1982, p. 743).

كما يشير مفهوم (هيجل Hegel 1770-1831) للصورة إلى المنظور الذي يصبح فيه الهدف الرئيسي للفن ممكناً من خلال بناء الصور وتجسيد الواقع، وفقاً للإدراك في المحاكاة، أي القدرة الماهرة على التكاثر ووجود الأشياء في الطبيعة، وضرورة هذا التقليد المطابق للطبيعة، يصبح بالتالي مصدرًا للمتعة. والغرض الذي يسعى إليه الإنسان من خلال التقليد الطبيعي هو اختبار نفسه، وإظهار براعته، والاستمتاع بخلق شيء ما نظرة طبيعية. هنا لا يهتم بمسألة ما إذا كان وكيفية الحفاظ على عمله ونقله إلى الأجيال القادمة أو إبلاغ الآخرين. بل إنه يستمتع أكثر من كل ما خلق من أجله شيئاً من صنع الإنسان، يثبت مهارته وبراعته، واثقاً من قدراته الخاصة، ويستمد المتعة من حرفته، بشكل عام لا يمكن أن تكون المتعة التي تأتي من محاكاة ناجحة سوى متعة نسبية للغاية، لأن المحتوى والمواد التي تحاكي الطبيعة معطاة، ولا يحتاج الإنسان إلى أي جهد سوى استخدامها. من ومن ناحية أخرى، يشعر الفنان، بل يجب أن يكون أكثر سعادة في إنتاج شيء يمكنه القول إنه ملكي (Hegel, 1988, p. 37).

ومع مدرسة التحليل النفسي التي أسسها (سيغموند فرويد Sigmund Freud 1856-1939) والذي يبيّن على اساس أن الصورة تبدأ من الإدراك الحسي الحدسي، ويعالجها العقل من خلال انعكاسها في النفس البشرية وغرائزه، ويتم تخزينها كصورة ذاكرة وتفسيرها كرمز من خلال الأحلام والعقل الباطن، لذلك أكد فرويد ((أن الصورة التي كونها عن الأنا من حيث يقوم بالتوسط بين الهو وبين العالم الخارجي، ويتسلم المطالب الغريزية من الهولكي يتولى اشباعها ويستمد الإدراكات الحسية من العالم الخارجي ثم يستخدمها كذكريات)) (Freud, 1983, p. 136).

ويؤكد جيل دولوز من الضروري التمييز بين نوعين من الصور، نوع الحدث ونوع المشاهد ويؤكد أن الموضوع والشعور بالشيء هما نفس الصورة، لكن المرجع مختلف من خلال وسيط، ووفقاً لهذا الإدراك الحسي، نجد أنه لا يوجد شيء، وأكبر مما هو موجود في الشيء المدرك، ولكن أقل من ذلك، بحيث عندما تعود الصورة إلى المركز غير المحدد، تصبح لديها نوعاً من الصور الحسية، وهذا النوع من الصور المتحركة يتضمن الشعور الموضوعي العام وجزءاً من الشعور الذاتي، وهو ما يسعى بالإدراك

الحسي الحقيقي ، والذي يشير إلى الجسم المتغير للصورة ، ويشير إلى التأثير الذي يمارس على الناس بالأشياء ذات التأثيرات المخفية في الواقع، لذا فإن أفعالهم مرتبطة بالوقت ، في حين أن إدراكنا الحسي للصور مرتبط بالمكان ، اعتماداً على استجابة الفرد الفورية لشيء مجرد يخفي الفعل (Deleuze, 1997, pp. 93-95).

ومن حيث الجوهر، فإن الصورة تدركها الحواس أولاً وتتوافق مع الأفكار المسجلة والمستنسخة، وبمساعدة الارتباطات العقلية الموضوعية على صفحات الدماغ، من الممكن إدراك ماهية الأشياء، ويقوم الشخص بجمع ما لديه من معلومات من العالم الخارجي أو من الآخرين من خلال المستقبلات الحسية. واكتساب الإدراك والخبرة. لذلك يجب على الإنسان أن يطور باستمرار تصورات الحسية التجريبية من أجل توفير المزيد من المعلومات للعقل، ثم ما هي المعلومات والإدراكات الحسية التي تصل إلى العقل، وما يصل إلى العقل يأتي مباشرة من عقل الإدراكات الحسية للواقع تكملها الحواس البصرية بإضافات غير متوقعة، والتي تتحول إلى صور من خلال الإدراك الحسي لا يمكن أن تكون هناك صور أو صور بصرية أو ذهنية من أي نوع دون صور حسية واقعية ولا تتشكل الصور الذهنية لولا وجود الرؤية واستقبالها للصور الحقيقية، وتشكيل الصور المرئية ومعالجتها الذهنية إنه يجمع المعلومات من خلال الرؤية من الصور الحسية الموجودة في الطبيعة، وكلما زادت المعلومات والإدراكات الحسية التي يمكن أن يكتسبها الشخص، زادت قدرته على مواصلة العملية العقلية للتفكير، أن معظم التصورات التي يفضلها الدماغ هي تلك التي تتميز بالبساطة بحيث يمكن للدماغ الاتصال والجمع بينها بسهولة، فيمكننا أن نتعرف مثلاً في صورة، على شكل كائن بشري ليس فقط إن استطعنا تحديد الوجه أو العنق أو الصدر أو الذراعين، فكل وجه من هذه الوحدات تمتلك بدورها شكلاً خاصاً بها (Aumon, 2001, p. 69).

ثانياً: مفهوم المتخيل

في المعجم الفلسفي (التخيل هو قوة مصورة، أو قوة ممثلة، تريك صور الأشياء الغائبة عن النظر) وهنا يتطابق مع الفيلسوف (ابن سينا ٩٨٠-١٠٣٧) بقوله (تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات) وبينما التخيل في المفهوم المعاصر إنها قوة عقلية تحلل وتحول الصور والأفكار الواردة من العقل (الذي أستمدتها من الحواس) بعد تحليلها وتحولها إلى مركبات جديدة، وتسمى هذه القوة بالمتخيلة. وهذا ايضا يتقارب مع رأي الفارابي بقوله بأن القوة المتخيلة (حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها) حيث قامت بتفكيك الجزء الخارجي والداخلي وإعادة تثبيت منتج افتراضي مختلف عن المنتج الأصلي الذي جاء منه، والذي يبدع في نظرية أخرى جديدة (للمتخيل) كنتاج جديد والخيال ولد من فكرة جديدة يسمى هذا النمط من التخيل اختراعاً أو ابتكاراً أو تجديداً (Salbia, The Philosophical Dictionary, 1982, p. 262).

إن المنهج الذي اتبعه سقراط يمثل الحوار الاستنباطي القائم على التعمق والتوليد بغية الوصول إلى تحديد الماهيات فكان منهجه التحول من المحسوس إلى المعقول وأيضاً من الجزئيات إلى الكليات لكي يصل إلى المعنى أو الماهية، وإن مذهبه يسمى بالتصوري* لذا فهو يبحث عن الماهية في الأشياء بوصفها الحقيقة التي يكشفها العقل وراء المظاهر الحسية وفي ذلك يقول سقراط على العكس من ذلك بل الإنسان هو نوع من الروح والعقل يتحكم في الحواس ويديرها، والقوانين العادلة تنبع من العقل، وفقاً للطبيعة وهم كائنات واعية في شكل قوانين غير مكتوبة صاغتها الآلهة في قلب الإنسان (Karam, 2012, p. 70).

أما أفلاطون فقد عد التخيل والتذكر وجميع ما يمكن إدراكه من المحسوسات المشتركة ما هي إلا وظائف للعقل وليس للحس، إذ إن أعضاء الحس لا يمكنها إدراك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس وإنما يمكن إدراكها عن طريق العقل، فالمتخيل عند أفلاطون يصمم في النفس الأشياء الشبيهة التي يمكن إدراكها حسيّاً، حيث يأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح فيما بعد مادة للتفكير، وبناء على ذلك فالتخيل يؤدي وظيفته المتمثلة باستعادة صور المحسوسات في البدء وبعدها يستخدم الصور المحسوسة في التفكير (Shuaibi, 1999, p. 20).

أما أرسطو أختلف موقفه عن مثالية أفلاطون في الطرح وتوجه نحو العقلانية والواقعية، حيث إن الفنان يستقي عناصره الفنية من الواقع، إلا أن تلك العناصر التي يستلهمها الفنان تسمو على الواقع، بمعنى أنها لا تقوم بمحاكاة واقعية حرفية وإنما تتسامى عليه (الواقع) أي محاكاة للجوهر ف((هو الملكة التي من خلالها نقول بوجود صورة عقلية ما لدينا، وهنا لا نستخدم الكلمة بمعنى مجازي معين، بل ما نقصده تحديداً أن التخيل هو إحدى الملكات أو الحالات التي بواسطتها نفكر أو نصدر الأحكام فنقول عن شيء ما إنه حقيقي أو زائف)) (Abdel Hamid, 2009, p. 27).

ويعتقد هيجل أن الخيال هو نشاط يسمح للفنان بفهم العقل وأشكاله، لذلك أعطى للخيال مهمة كبيرة، قام بتقسيمها إلى عدة مستويات، أدناها سلب أي خيال الحاجات، والأعلى هي المطلقة، تتألق به الروح للتعبير عن نفسها من خلال الفن والإبداع، كما أشار في حديثه إلى احد إمكانات جماليات اللون التي تتحقق من خلال إتقان وعي الفنان، حيث يمثل الخيال جانباً مهماً يتجلى ذلك في المسح المرئي لجميع المدارس الفنية وأنواعها التي تجسد وفرة التحف الفنية إمكانات الخيال لتحقيق إنجازات جمالية مبهرة (Qasim, 2013, p. 29).

يرى كانط وجود الخيال، وسيلة لاستنباط البيانات لما أسماه كانط الظواهر أو التعددية انعكاس الفهم، ثم الفهم يشبه الفهم التخيلي، دون القدرة على تفكير العقل لمصلحته أو لذاته، إما يمثل وحدة متكاملة قادرة على التفكير والفهم ثم ربط الأفكار بالآخرين، وقادرة على تقييم مجموعة من العلاقات التي ترتبط بطريقة لا تؤثر على الوجود ولا يغير طابعها صورة مستمرة لوجودها التنوع، لأنه يعيد خلق الجوانب النوعية للأحاسيس، وهو نظام انسجام بينها (want & Wandzje, 2002, pp. 51-53).

ثالثاً: الصورة المتخيلة:

الصورة المتخيلة هي أحد مظاهر تجاوز الواقع، لكن هذا التجاوز يتجلى في خلق أشكال جديدة أو تركيبات جديدة للحفاظ على الواقع وإنهاء الحالة التي كانت عليها قبل التجاوز، حيث يخترق الخيال عناصر الواقع، سوف يتم تشكيلها في هياكل جديدة حيث يمكن للخيال أن يختلط بالواقع فتعد الصورة فضاءً خطابياً لا يكتفي بالوقوف أمام كل ما هو حسي، بل يتعدى ذلك نحو اقتناص المعاني والمضامين المخفية، فالصورة كتشكيل لحدث الواقع تعد هي التحقق الفعلي الذي يتم من خلال الحدود المحددة للوجود (كل ما هو زمني ومكاني) كون الأشياء لا تدرك إلا متحيزة في المكان ومتعاقبة في الزمان، فإذا كان الإحساس السطحي لا يجرد الصورة تماماً من المادة، فإن الخيال يجردها تماماً، وتصبح الصورة بعد ذلك أكثر تجريداً مما تدرك، لكنها لا تزال تتمتع بطابع الحسية، ما لم تؤد إليه الحواس، فإن قوة التجريد للخيال تمنحه مزيداً من الحرية في التعامل مع صور الأشياء المحسوسة، حتى يتمكن من إعادة تشكيلها بأشكال جديدة غير معروفة للحواس، وبالتالي يكون الخيال إبداعاً ومبتكراً. (Benkarad, 2005, p. 63).

فإذا كان الإحساس السطحي لا يجرد الصورة تماماً من المادة، فإن الخيال يجردها تماماً، وتصبح الصورة بعد ذلك أكثر تجريداً مما تدرك، لكنها لا تزال تتمتع بطابع الحسية، ما لم تؤد إليه الحواس، فإن قوة التجريد للخيال تمنحه مزيداً من الحرية في التعامل مع صور الأشياء المحسوسة، حتى يتمكن من إعادة تشكيلها بأشكال جديدة غير معروفة للحواس، وبالتالي يكون الخيال إبداعاً ومبتكراً (Asfour, 1974, p. 464).

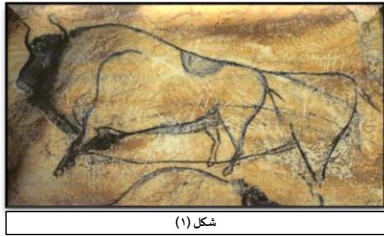
فالإنسان الأعلى الذي يمتلك مخيله واسعة الذي يدمر كل المعايير والقوى البشرية، يخرج بإبداع واستقلالية في ضبط النفس، ويتغلب على الظروف ويتغلب على الصعوبات، ويجعل الإنسان سيد نفسه وسيد الأرض، وبالتالي فإن العقل البشري يقوم على القوة تشكل الإرادة العديد من الأوهام، ومن خلال إرادة القوة تظهر معرفة الذات، وليس اللاوعي الذي يشير مثل فرويد إلى القيم الذاتية، في حين أن اللاوعي وفقاً الى فرويد هو الواقع النفسي الحقيقي وطبيعته الباطنية هي غير معروفة، فيكون جهله بقدر جهله بواقع العالم الخارجي، كما أنه لا يظهر لنا إلا من خلال معطيات حواسنا، إلا بالطريقة التي يتجلى بها بشكل ناقص في العالم الخارجي من خلال الأعضاء الحسية يرى الأوصاف بدلاً من الأدلة المنطقية، يتحول إلى صور التخيل والأمل، بعيداً عن المشاعر التي تجعله خاضعاً، ويعود أكثر إلى الثقافة ومظاهرها (Freud, The Interpretation of Dreams, 1969, pp. 594-595).

وبناء على ما تقدم يرى الباحث ان الصورة المتخيلة تحمل في جزئياتها ارتباطاً بالواقع ولكن لا تتطابق معه في كليتها، لأنها صور مرتبطة بالذاكرة ويقوم الخيال بمهمة إعادة إنتاجها ومعالجتها بعمليات التكثيف والاختزال لتظهر صورة بمواصفات جديدة جاءت من المخيلة، ويكون للخيال الدور الفاعل والمهم في عملية إنتاج الصور من المخيلة وإظهارها للواقع لأنه يقوم بتشكيل صورة تتجاوز الواقع والجمع بين العناصر المختلفة والمتضادة والمتباعدة ويجمعها في تراكيب صورة خيالية جديدة، وهنا تتأسس الصورة المتخيلة عن طريق التداخل بين صورة بصرية وصورة موجودة في الذهن الخيالي وبعد إنتاجها ليس لها صورة في الواقع، لذلك فهي صورة متخيلة تعيد النتاجات الموجودة في الواقع عن طريق شكل جديد غير مطروق وهنا يكون الدور الفاعل للخيال المعتمد على استحضار صور وأحداث ومفردات ذات صلة بواقع ما في إعادة الصياغة وتنظيمها بين تلك الصور، وقد تكون هذه الصورة ناتجة عن أكثر من صورة، فالصورة المتخيلة ناتجة إثر حوادث وفهم وثقافة ووعي تاريخي واجتماعي، تُعطي للمتلخيل لأي

حدث تاريخي صورة أقرب للحدث، أو تكون الصورة المتخيلة تجسيدا لأحداث فكرية ونفسية ومشاكل اجتماعية ودينية تحقق فهم العلاقات ذات صلة بين الفرد والمحيط بشكل لا يمكن فك ارتباطه عنه، ولذا يتحقق بذلك صور ذات صلة يربط بينه وبين أفكاره ومعتقداته.

المبحث الثاني: الوقائع التاريخية في الرسم الحديث:

في العودة إلى تاريخ الفن وأصوله في حياة الإنسان البدائي وقيامه بتزيين الكهوف التي يسكنها بالرسم، لم يكن يعترم تزيينها وتجميلها بقدر ما كان موثقاً ومؤرخاً للأحداث والحقائق في عصره وكيفية التخلص من التأثيرات المحيطة به، وهذا يثبت أن الفن في بداياته كان وسيلة تعبيرية، وليس هدفاً في جوهره، فالفن عند هؤلاء الشعوب لم يكن فناً طبيعياً، حيث نراهم يتخلون عن التفاصيل التي حُرقت من أجل إحياء المعنى الرئيسي للموضوع المرسوم، وبعبارة أخرى أن الإنسان البدائي كان ((يُعبّر إلى حد ما وبشكل رمزي عن الأحداث التي يراها اعتقاداً بأنه سيضمن وقوع الحدث الفعلي عن طريق ذلك التمثيل الرمزي، كالرغبة في موت عدو أو قتل حيوان مفترس أو محاولة إخراج روح شريرة أو طردها، وغيرها من الأحداث)) (Mahmoud A. H., 2021, p. 16).



شكل (١)

يتميز الإنسان البدائي بعدم قدرته على استكشاف نظامه العقلي لإعطاء تفسيرات واضحة للحقائق والظواهر الطبيعية، كما هو الحال مع الناس المتحضرين، فبسبب العقلية البدائية، يلجأ مباشرة إلى ربط جميع الأحداث التي يواجهها بقوة غير مرئية، حيث أن ((العالم المحسوس والعالم الآخر لا يكونان في تصوراتهم إلا شيئاً واحداً ومجموع كائنات أو قوى غير المرئية لا ينفصل عندهم عن مجموع الكائنات المرئية وليست الكائنات الخفية في نظرهم بأقل وجوداً ونشاطاً من الكائنات المرئية، بل إنها أكثر منها تأثيراً وإرهاباً، ولذلك فهي تشغلهم أكثر من غيرها وتصرف عقولهم عن التبصر والتفكير فيما نسميه نحن بالمدرجات الموضوعية)) (Levy, ed, p. 53)، ولذلك فإن الكثير من الرسومات والصور في الكهوف ليست سوى تجسيد لمواضيع الدهشة والخوف من العوامل والظواهر الطبيعية، وحتى القوى الغير مرئية (شكل ١).

فَيُعد الفن ومنذ القدم موثق لكل متغيرات الزمن في الأحداث والكوارث والحروب والحياة اليومية بما تحمله من تحولات، فلم تكن غاية الفن في السابق فنية صرفة إنما أُستخدم لتجسيد الأحداث المختلفة وقتها، إذ حاول الانسان القديم تدوين سلوكه بطريقة بسيطة من خلال الرسوم على جدران الكهوف بغض النظر عن موضوعه هذه الرسوم الا انها تعد من اهم الوثائق التاريخية التي تبين اهمية نقل الاحداث اليومية المتغيرة والزائلة منها، كتجسيد اعمال الصيد التي تتناول اهم واقدم مجالات النشاط الحيوي للإنسان البدائي موثقاً مطاردته للحيوانات المختلفة، بالإضافة الى ادوات الصيد وكل مشاهد الحياة اليومية والموجودات الطبيعية التي تحيط به بشكل رسوم ذات خطوط بسيطة يسجلها على جدران الكهوف بغفوية وذلك يوضح لنا الكثير عن حياة الانسان البدائي ((فالفنان منذ أن كان ساكناً للكهوف كان دائماً يسعى لتحقيق سيطرته على الطبيعة، فكلما رسم حيواناً يخشاه رسمه وهو يصبو إليه سهامه حتى يتخيل إليه أنه بهذا الرسم بأسره... وكان الإنسان يدرك أن هناك قوى خفية وراء كل الظواهر الطبيعية)) (Harbi, 2014, p. 54).

ومن بين الأحداث التي كانت شائعة في الأساطير العراقية القديمة هو فكرة الأزمت التي قد تؤدي إلى الكوارث، في البحث عن الخلود وإنتاج أطول حكاية ملحمية في تاريخ البشرية، تمثل سيرة حياة الملك الذي يبحث عن البقاء الأبدي، والذي أنتج حكاية ملحمية تحتوي على مشاهد صورية، كثير منها يمثل ملامح القسوة والعنف، وأبرزها صراع إنكيديو وجلجامش ورحلتهما لقتل خمبابا، وتحدي إحدى الآلهة لإرادة الإله الأقوى، أو تحدي الإنسان لبعض الظواهر الطبيعية، وعليه وثق الانسان العراقي القديم بشكل متعمد حروبه والأحداث التي اعتبرها انتصارات على الآخرين مستخدماً الفن لتوثيق ذلك.

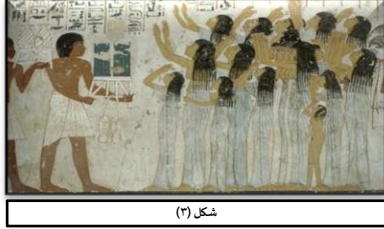
ومن بين المعالم الأخرى المعروفة في هذه الحقبة كان (مسلة حمورابي-شكل ٢)، التي تميزت في ابراز الأشخاص عن الأرضية بشكل واضح، مع الحفاظ على التناسق والنسب، وبتسليط الضوء على ثنايا القماش بطريقة تشير إلى ذوق جمالي، وفي الجزء العلوي من المسلة كان هناك تمثال لإله الشمس- إله العدل، جالساً على العرش يصدر القوانين لحمورابي الذي يقف أمامه، وقد تم نقش قانون حمورابي



شكل (٢)

المؤلف من مائتين واثنين وثمانين مادة، في الجزء السفلي بدقة متناهية، يُعتبر هذا العمل أقدم سجل لمجموعة من القوانين الراقدينية (Barrow, 1977, p. 94).

وقد جسدت الأعمال الفنية المصرية القديمة مواضيع الحروب والصراع خلال الصيد، فكانت مشاهد الصيد ومطاردة الحيوانات من أروع الاحداث التي جسدها الفنان المصري القديم، بالإضافة إلى مشاهد الطقوس الجنائزية التي عبر عنها الفنان في مشهد (النساء الباقيات، شكل ٣)، التي تم تصويرها على إحدى جدران المقابر المصرية، حيث



شكل (٣)

تم تصوير النساء الباقيات في وضع يبدو فيه أن ذراعهم مرفوعتين نحو السماء أو مواجهة الخلف للتعبير عن الألم والحزن والمأساة، ويتضح الحزن في وجوههم من خلال إظهار سمات الألم، أو من خلال الصدور العارية الذي كان مظهر من مظاهر الحزن في تلك الفترة، وسادت الألوان الصحراوية الصورة بأكملها لتكون رمزاً للغبار الذي تبعثه النساء على أجسادهن من الحزن المفرط، والألوان هادئة جميعها خالية

من الألوان الزاهية وذلك تعبيراً من قبل الفنان عن الفعل المثير للدراما في جميع أبعاده الفنية، بما في ذلك اللون (Al-Masry, 1976, p. 86).

تأثر الرسم الحديث بمتغيرات العصر التي شهدها، حيث تنافست الصورة مع مهارة الفنان في تمثيل الوقائع والاحداث التاريخية، بدءاً بالرومانتيكية التي اشتهرت بوفرة الخطوط المنحنية التي تغطي الاعمال بطابع الحزن، التي من خلالها يسعى الفنان لالتماس عطف المتلقي على المتألم والمظلوم، وبعد حدوث ثورتين سياسيتين ضخمتين هزتا العالم الغربي، والتي تمثلت في الثورة الأمريكية في عام ١٧٧٦ م، والثورة الفرنسية في عام ١٧٨٩ م، وثورة صناعية أخرى أزالته أساليب الحياة الزراعية للعديد من الأشخاص، وقد انعكست الطرق الجديدة للحياة في الأفكار الجديدة، وبناءً على ذلك، اختلفت طرق الرومانسية للتعبير، فالفنان الرومانسي الحقيقي ليس بالفنان الحالم المهرف بالحس، بل هو نموذج بطولي يواجه الحقائق المؤلمة لعصره، ويعد (تيودور الجريكو ١٧٩١-



شكل (٤)

١٨٤٤) من أوائل الفنانين الذي رفع راية هذا الحركة وتمرد بشكل صراح وسافر على الأساليب القديمة، ويكاد يرجع للصدفة وحدها الفضل في هذا التمرد إلى حادثة غرق السفينة ميدوزا التي أثارته مشاعر الفرنسيين وأشعلت غضبهم، فألهبت هذه القصة مشاعر الجريكو، لذلك قرر أن يصورها في لوحة (طوف الميديوزا، شكل ٤) بكل ما انطوت عليه تلك الحادثة من الهول والبشاعة، ولرغبته في تجسيد تلك الحادثة بواقعية فقد استعان ببعض الجثث الحقيقية لرسم الموتى، فكانت المعاناة الإنسانية

هي العنوان الرئيسي لهذه الحادثة الأليمة التي هي بالأساس واقعة حقيقية مرتبطة بملازمات سياسية نتيجة غرق سفينة بحرية وهروب الضباط في قوارب النجاة وتركهم البحارة لمصيرهم المحتوم، فصنعوا لأنفسهم طوافة من خشب حطام السفينة، وقد تعلق بعضهم على حطام السفينة وتعرضوا لمعاناة كبيرة قبل أن تنقذهم سفينة تجارية عابرة بعد أن لقي الأغلبية حتفها ونجا فقط خمسة وعشرون شخصاً (Neumayer, 1972, p. 14).

أما المدرسة الواقعية فقد اتجه الفنان إلى تجسيد الواقع المجتمعي وقتها بما يتضمنه من أحداث مختلفة متمثلة بالظلم والاضطهاد الذي عاناه الانسان، وتعد نتاجات الفنان (غوستاف كوربيه ١٨١٩-١٨٧٧) خير دليل على التوجه العام للواقعية، فالواقعية فنّاً يراقب الحياة في تفاصيلها الجزئية، ويتعامل مع حياة الناس البسطاء من الشعب العادي، وكيف تتجلى صور المعاناة



شكل (٥)

الإنسانية فهم وعبرهم، فكانت أعمال الزراعة والحصاد والبناء، وصور المعاناة والبؤس التي صورها الواقعيون تعبيراً واضحاً عن مصداقية الموقف الاجتماعي وتناول المنهج الانتقادي الساخر من الطبقة البرجوازية، فكانت لوحة (اجازة في قرية أورنان، شكل ٥) مثلاً واقعياً فريداً يجسد ما يمكن أن تكون عليه الحالة الافتراضية لمجتمع ريفي فقير تم تصويرها من خلال صورة معرفية عقلية، تحمل في طياتها هاجساً واسعاً بالألم والمعاناة والصعوبات (Al-Zaidi, 2010, p. 132)، حيث تضمنت اللوحة تعدداً

إنسانياً للأشخاص الذين تفاعلوا مع الحدث الدرامي، ومنح الفنان تلك الأجساد المرئية حزناً عميقاً يجسد طبيعة الواقعة المفجعة للأهالي من خلال النظرات الموجهة نحو الأرض كدلالة على الحزن.

وبالانتقال الى التعبيرية التي بدأت في الدول الأوروبية وخاصة في ألمانيا، التي عرّبت عن كوارث الحرب بعد انتهائها في عام ١٩١٨، حيث شهدت البلاد اضطراباً داخلياً شديداً وانفجارات سياسية كانت مصدراً هاماً في تجلّي الوعي السياسي والإنساني للتعبيريين الذين أدانوا فكرة الحرب واندلاعها، بدأ التعبيريون عملهم من خلال انتقاد الوضع ومحاولة التشكيك بالنظام السياسي الموجود في ذلك الوقت، فكانوا يدركون العالم في الفن مثل ما يدركونه ويحسونه، وكانوا يتمتعون بالاستقلالية الكبيرة في رؤيتهم للعالم وتغييره



شكل (٦)

دون الاعتماد على منهج خارجي، تناولت معظم أفكار الرسّام مشاكل تتعلق بالبعد الجماعي الوطني بشكل سياسي، أي أنها لم تكن مستقلة في معاملاتها الفكرية أو في طبيعتها التقنية، بل تناولوا الأحداث التي تركت أثراً نفسياً على الصعيد الاجتماعي والفني ووثّقوا هذا تاريخياً في معظم مواضيعهم التي تعبّر عن مجرى الأحداث، ونتيجة لذلك، ظهر العديد من الفنانين التعبيريين الذين تعاملوا مع أحداث الحرب وأظهروا الجوانب الإنسانية التي تعبر عن وحشية الحرب وأحداثها المأساوية من بينهم جون هارنفيلد، وجورج جروز وأوتو ديكس، ونخص بالذكر الفنان ديكس وذلك لتجاربه الفنية الخاصة التي جسدت أحداث الحرب المهولة وما تركت عليه من آثار نفسية استطاع تسجيلها في لوحاته، كما في عمله (رقصة الموت، شكل ٦) التي جسدت أهوال الحرب وبشاعتها على جميع الأصعدة، وساعده في ذلك تطوعه للخدمة في الجيش الألماني، إذ يقول للحرب تأثير عميق علي كفرد وكفنان، واغتنم كل فرصة ممكنة، سواء في أثناء الخدمة الفعلية او بعدها لتوثيق تجاربه هذه التي ستصبح موضوع الكثير من لوحاته في وقت لاحق، ومحوراً مركزياً في (سلسلة الحرب) الكاملة التي أنجزها (Derain, 1994, p. 243).

وفيما يتعلق بالتكعيبية فكان هدفها ليس بالتركيز على الشيء نفسه، وانما على الشكل المستقل لهذا الشيء، هذا ما عبروا عنه التكعيبيون، حيث قاموا بتحويل الشيء الحقيقي إلى شيء فني، عن طريق محاولة الجمع بين ما هو فيزيقي وميتافيزيقي، بمعنى الجمع بين تجسيد الأشكال الواقعية كما هي في ذاكرة الفنان، وبين الأشكال التي يتصورها في عالمه الخاص الغير مرئي خلافاً لما يراه في الواقع المحسوس، فالتكعيبية قد عبرت عن الوقائع التاريخية عن طريق اشكالها المتحررة من قيود المنظور والالتزام بالصورة المرئية، ويعد الفنان الاسباني بابلو بيكاسو خير من مثل هذه الحركة، وما لوحة (الجورنيكا، شكل ٧) التي تحولت الى ايقونة للفن المناهض



شكل (٧)

للحرب، فما هي إلا انعكاساً للأحداث المؤثرة التي شهدتها اسبانيا وما عاصرتها من آلام ومآسي نتيجة الحروب، فمن خلال هذه اللوحة قد صور بيكاسو مشاهد العنف والدمار الذي خلفه القصف الألماني النازي بغارة جوية على مدينة جورنيكا الاسبانية عام ١٩٣٧ اثناء الحرب الأهلية، والتي كانت خالية من الجنود لأنهم كانوا جميعاً يشاركون في الحرب العالمية، ولم يبق فيها غير النساء والأطفال والشيوخ، إذ استطاع بيكاسو أن يُظهر في لوحته قدرة درامية خاصة في تصوير وجه الإنسان في حرب غير إنسانية (Al-Bahnasi, 1973, p. 117).

ومع اندلاع الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤ وما سببته من تدمير للبنى الاقتصادية والاجتماعية، وما نتج عن ذلك من تغيرات في القيم والمعتقدات، ظهرت الدادائية كتيار فني ثوري معارض يهدف الى تدمير جميع قيم الفن التقليدي السائدة في ذلك الوقت، فهاجم الدادائيون القيم الاجتماعية وسياسات الحكومة من خلال منجزات عبثية متمثلة بملصقات تحتوي على صور مقطوعة من

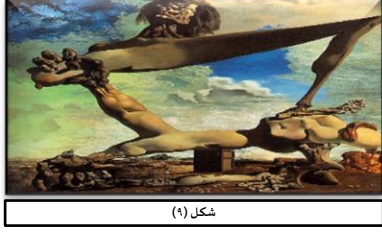


شكل (٨)

الصحف، تضمنت صوراً للجنود والأسلحة، وأخرى تصور السلام بوجود الأطفال والأمهات، كل هذا يكشف عن فلسفتهم في رفض الابتكارات العقلية التي صنعها الإنسان لنفسه واستخدامها في القتل والتدمير، معبرين عن اشمئزازهم من الحضارة الحديثة وازدراؤهم لجميع منتجاتها التي تسببت في الدمار والموت للإنسان والإنسانية، وهذا ما جسدهته الفنانة الالمانية (هانا هوخ Hannah Hoch) في اغلب منجزاتها الفنية بطريقة الكولاج (القص والصق)، لاسيما عملها (قطع بسكين المطبخ، شكل ٨)

المتكون من القصاصات المقطوعة من الصحف والمجلات ملصقة بجوار بعضها، لتنتقد في عملها الساخر من قادة الجيش الألماني، ورفض مظاهر الحضارة الصناعية الحديثة التي على البشرية بالحروب والدمار (Ross, 2003, p. 21).

اما السرياليون قد سارو على خطى الدادائية التي كانت تلغي جميع النظم والتصورات التي سبقها، فكانوا يشكون في قدرة الأشياء الخارجية والموضوعية والعقلانية على التعبير عن الإنسان وقيمه، لذلك كان النهوض بالعدمية والهدم والتحطيم والعودة إلى الفوضى المقترنة بالمتعة واللعب والصدفة والعفوية وتجاوز القيم ورفض العقل ورفض الاهتمام الجمالي ورفض المبدأ أو السلطة والقاعدة، وهذا ما يمكن ملاحظته في أعمال رائد الحركة السريالية (سلفادور دالي)



الذي جسد في أعماله كل ما يثير من وقائع العوالم الأخرى، حيث فقد الثقة في الواقع اليومي من خلال تقليد أفعال الأحلام لقلب كل قوانين الطبيعة، وبالتالي، ظهرت أعماله الفنية مليئة بأحداث وعوالم مختلفة لا يمكن إدراكها بشكل حسي إلا في الأحلام، فعالج في لوحاته التأثيرات النفسية ليمزج بين الغريب والمألوف بتقنية عالية، حيث جسد دالي ما يمثل قبح الحرب وأحداثها المؤلمة، كما في عمله (هاجس الحرب الأهلية، شكل ٩) الذي جسد فيه واقع الحرب الأهلية في اسبانيا وما تركته من خراب.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١. كانت الأحداث العراقية لها الأثر الكبير على الفنان العراقي، مما شكل ذلك إنتاج أعمال فنية متعددة، ومنها ما تدين السياسات والحروب وكبت الحريات.
٢. بعض الأعمال لا تظهر بصورة مباشرة كتجسيد للوقائع بشكل واقعي مباشر وعلني، كون الفن له القدرة على تشفير وترميز تلك الرؤى.
٣. يعمل الفنان العراقي على رصد الوقائع وتشكيلها بحسب منطقتة ومنطلقاته الفكرية، فيقوم باكتشاف منطلقات تلك الوقائع ومسبباتها من خلال صوراً منتخيلة يجسدها في عمله الفني.
٤. للفنان نظرتة الخاصة تجاه واقعه وبيئته المجتمعية، فهو يسعى الى توضيحها من خلال منجزه الفني، ليكون له موقف معين تجاه الوقائع والاحداث.
٥. أتاحت المدارس الفنية الحديثة الفرصة لتغيير إظهار الموضوعات، وتجسيد لموضوعات فكرية وأحداث واقعية بأشكال تتلاءم مع تطور الفن.

الفصل الثالث (إجراءات البحث):

مجتمع البحث وعينة البحث: ضم مجتمع البحث (١٠) نماذج فنية، أختارها الباحث من مجموعة من الاعمال الفنية المنشورة على المواقع الفنية عبر شبكة الانترنت، وقد أختار الباحث منها (٣) نماذج كعينة لبحثه.

المنهج المستخدم: في ضوء هدف البحث والمعطيات التي ضمها الإطار النظري، تبنى الباحثان المنهج الوصفي وبطريقة تحليل المحتوى.

أداة البحث: لأجل تحقيق هدف البحث، أعتد الباحثان أداة الملاحظة مع مؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث.

تحليل عينة البحث:

أنموذج (١)

أسم الفنان: صبيح كلش

أسم العمل: فاجعة جسر الأئمة

المادة: زيت على كانفاس

تأريخ الإنجاز: ٢٠٠٥ م

القياس: ١٢٠×١٠٠ سم

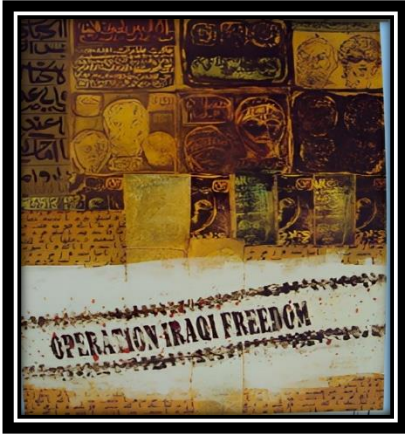


تكونت اللوحة من قسمين مختلفين من حيث اشغالهم للمساحة، يفصل بينهما جسر ممتد بشكل مائل من أعلى اللوحة، إذ يظهر في الجزء العلوي عبارة بالخط العربي محاطة

بفضاء باللون البني، أما الجزء السفلي فتتوزع فيه اشكال مجزئة تظهر وكأنها حشود بشرية يغلب عليها اللون البنفسجي، كذلك يظهر أشخاص يتساقطون نحو النهر يتوسطه قبة ذهبية اللون ترمز الى المراقد المقدسة، ويظهر في الجانب الأيمن واليسر أشكالاً هندسية متساوية الاضلاع اشبه ما تكون بشبابيك المراقد الدينية، كما يظهر في منتصف اللوحة جهة اليمين كتلتان باللون الأزرق تسقطان نحو القبة الذهبية.

يجسد العمل الفني فاجعة جسر الأئمة التي حدثت على الجسر الرابط بين منطقتي الاعظمية والكاظمية في بغداد بتاريخ ٢٠٠٥/٨/٣١ بمناسبة أحياء ذكرى استشهاد الامام موسى الكاظم عليه السلام، صور الفنان صبيح كلش تلك الواقعة المأساوية بمشهد درامي عكس حالة الهرع والفرع حينها نتيجة لتواجد شخصاً ارهابياً يرتدي حزاماً ناسفاً، مما أدى الى حدوث تدافع شديد بين الحشود بحثاً عن ملاذ آمن يلجئون إليه، فكان خلاصهم الوحيد للخروج من الاختناق وسط الزحام هو أن يلقوا بأنفسهم من أعلى الجسر الى ماء نهر دجلة الذي أمتلئ بأرواح الزوار الأبرياء الذين جاءوا سيراً على الاقدام ليلقوا حتفهم، حيث يمكن عد اللوحة وثيقة تاريخية تجسد بشاعة الواقعة ومحنة الانسان ووجوده في زمن معقد استباح القتل والدمار بحق الانسان العراقي واستهداف المراقد الدينية والعتبات المقدسة.

عالج الفنان صبيح كلش اشكاله ضمن اللوحة بأسلوب تعبيرى تجريدي بطريقة مختزلة ذات دقة عالية في الأداء المتمثل بالأسلوب الهندسي العام، حيث تم توزيع الاشكال بشكل متناسق ومنسجم مع الجو العام للوحة، فالأشكال موزعة على سطح اللوحة في القسم السفلي بشكل نصف دائري يبدأ من الزاوية اليمنى وينتهي بالزاوية اليسرى، كما عمد الفنان الى جعل القبة مركز الحدث والعنصر المهيمن الأساسي في اللوحة، حيث يظهر التدافع المروع الحاصل في اعلى الجسر والاجساد المتساقطة منه في النهر، وهي المقصد الذي نشده الفنان لتلك الواقعة، وعليه جسد الفنان الأجساد المترامية من الحشود ضمن الشكل المقوس وبحركات مختلفة في وضعياتها المتجهة نحو القبة المقدسة، والتي جسدها باللون البني كدلالة على الهلاك والمصير المحتوم، كذلك نهر دجلة الذي تلون باللون البنفسجي تعبيراً عن الموت، كذلك استخدام بعض اللمسات باللون الأحمر الذي ظهر على الشبابيك الملونة باللون الذهبي.



إنموذج (٢)

أسم الفنان: هاشم الطويل

أسم العمل: المقابر الجماعية

المادة: طباعة غائرة

تأريخ الإنجاز: ٢٠٠٦ م

القياس: ١٨×١٥ سم

يتألف العمل الفني من قسمين، جسد القسم الأول مجموعة من الأشرطة الكتابية الغير متكاملة متضمنة كتابات مخطوطة بالخط الكوفي القديم من دون نقاط مثلت رسالة النبي نوح عليه السلام الى قومه مفادها "بأن اعبدوا الله وأتقوه"، ولعد اجتنابهم لنواهيه قام بصنع السفينة وجعلها آية للناس، التي شكلت كإطار جزئي على اليسار الوسطي للوحة، فيما يشغل الجزء العلوي من العمل ست مربعات مع شريط كتابي عموي موزعاً بداخله وجوه لشخص.

جسد الفنان هاشم الطويل حدث الحصار السياسي والفكري والعقائدي والحملات العسكرية ضد المعارضين الذين جسدهم الفنان داخل المربعات بأشكال متنوعة ما بين الرجل والمرأة والطفل، تعمد الفنان بوضع تلك الوجوه داخل المربعات الضيقة جداً ليحيل المتلقي إلى سجون النظام السياسي الضيقة والمظلمة، كذلك تلطخت بعض تلك الوجوه باللون الأسود كدلالة على الألم الذي يعانیه المعتقل البريء داخل السجن نتيجة التعذيب، كما استخدم الفنان الألوان الترابية التي تحمل بعض المضامين الفكرية، كتجسيد لواقعة القبور الجماعية ودفن المعتقلين الأبرياء تحت التراب وبالتالي استشهادهم، كذلك كدلالة على ظلم الحاكم وغروره الذي يببّد شعبه دون رحمه، ويعد أيضاً استخدام اللون الأسود إضافة الى ما تم ذكره فهو يرمز أيضاً إلى الفترة المظلمة التي عاناها الشعب العراقي أبان حكمه، وتضمن العمل على الكتابة باللغة الإنكليزية باللون الأسود على خلفية بيضاء اللون، فأستخدم الفنان التضاد اللوني ما بين الأسود والأبيض لإبراز العبارة (Operation Iraq Freedom) التي جاءت بشكل مائل وبمعناها العربي (عملية تحرير العراق)، تلك العبارة التي أسهمت في إيصال رسالة الفنان من خلال عمله، كما أدخل الفنان بعضا الكتابات باللغة العربية متضمنة لفظ الجلالة فضلاً عن بعض الكلمات الغير واضحة.

جسد الفنان في عمله الواقع العراقي الحقيقي وما شهدته من أحداث لا إنسانية، لاسيما المقابر الجماعية لإحداث حالة من التفاعل والصدمة لدى المتلقي من خلال تفاعل الفنان ذاته وإظهاره لتلك الواقعة بهذه الصورة التخيلية التعبيرية، من خلال الوجوه المعبرة والجامدة التي لا حياة فيها بالمعنى الموضوعي التي تعطي انطباعاً لدى المتلقي الانتظار والعجز، كما عمد الفنان على أحداث بروز في بعض الأماكن وانخفاضها في أماكن أخرى لتأكيد الإيهام بالفضاء وعلاقته بالبعد المسافي ضمن فضاء اللوحة ذي البعدين، عرض الفنان في لوحته موضوعين متناقضين في المعنى، الأول رسالة النبي نوح لقومه، والآخر موضوع المقابر الجماعية، مما أحال المتلقي الى العديد من التفسيرات والتأويلات، وأحد تلك القراءات هو إمكانية الربط بين الموضوعين، هو نجاة الراكبين مع النبي نوح من الظالمين ومن الطوفان، تلك الموضوعية التي لها علاقة بالموضوع الآخر بأولئك الذين ثاروا ضد ظلم ودكتاتورية الحاكم، فهم قد فازوا بخروجهم هذا بكسر شوكته وتخلصوا من ظلمه بحصولها على أعلى المراتب في جنات النعيم إلا وهي الشهادة.



إنموذج (٣)

أسم الفنان: هناء مال الله

أسم العمل: خريطة في بغداد

المادة: مواد مختلفة

تأريخ الإنجاز: ٢٠٠٧ م

القياس: ٨٠×١٠٠ سم

صورت الفنانة هناء مال الله معالم سياسية وتاريخية من خلال بعض الرموز والدلالات التشخيصية ضمن هوية بلدها، لتصور من خلال قطعة القماش والأوراق المملصقة عليها وبعض الألوان ما وقع على العاصمة العراقية بغداد،

يظهر العلم العراقي في شكله القديم ما قبل السقوط عام ٢٠٠٣ م وهو يتوسط اللوحة، استخدمت الفنانة تقنية القص واللصق مستخدمة بعض الأوراق التي خط عليها رسوم توضيحية لخرائط وبنيات قديمة تحاكي تاريخ العاصمة، كما استعملت تقنية الحرق في بعض الأجزاء للتعبير عن الألم الذي طال المجتمع العراقي نتيجة الاحتلال وما بعده، يظهر في أعلى اللوحة عبارة باللغة الإنكليزية (New Baghdad) بمعناها في العربية بغداد الجديدة ما بعد الاحتلال الأمريكي وما عانته من خراب والم.

وظفت الفنانة بعض المفردات والتعبيرات الرمزية للإشارة إلى مدى ولوج الخراب والدمار في البيئة والمجتمع العراقي بمفاهيم جمالية، فقد اسقطت الفنانة معاناتها نتيجة الحرب وظروف البلد على الرغم من اهمالها للجانب التزييني في اللوحة، كونها سعت إلى توثيق وقائع تاريخية في العراق مستلهمة ذلك من جغرافية المكان لتجسد من خلالها الدمار والخراب جمالياً من خلال استخدام التقنيات المعاصرة لأجل تدوين صوراً متخيلة لأحداث آنية أراد الفنان أن يعمق ويهول أهمية ذلك الحدث.

أكدت الفنانة على الموروث الحضاري للإنسان، فاللوحة تحتوي على مضامين فكرية تجذب المتلقي وشده إلى التأمل في الواقع بشكل دقيق ليتحرك في أجزاء اللوحة ضمن فلسفة خاصم تتلاءم مع الواقعة كونه جزء من المشكلة، لتدفعه إلى ان يتبنى افكاراً تعالج الواقع في المستقبل، فاستطاعت الفنانة هناء مال الله أن تنقل المتلقي إلى قلب الواقعة فلسفياً، لإنها شاهدة على العصر في نقل الوقائع الاجتماعية والسياسية لبلدها دون الانحياز إلى جهة معينة.

أن استخدام الفنانة للأشكال التي سبق ذكرها بمفاهيمها السياسية، أعطت موقف رافض لجميع الممارسات الظالمة بحق الشعب العراقي، فأسلوب الحرق على اللوحة جاء كتشخيص لحالة الألم الذي عاشه المجتمع العراقي، أما الأوراق وما احتوته من كتابات وصور وخرائط توضح حجم المعاناة اليومية التي رافقت الانسان العراقي، وكذلك العلم العراقي جاء كرمز للهوية وعنوان الوطن الرسمي.

أن طرح الفنانة لعملها هذا جان كرفض للصراعات السياسية في المنطقة التي راح ضحيتها المواطن العراقي، وذلك من خلال التعبيرات التجريدية وهوية البلد المتمثلة بالعلم العراقي، لتعطي مدلولات وجودية ومفاهيم فلسفية متناغمة مع الوقائع السياسية قامت بتشخيص مضامينها فكراً وعملت على إظهارها بأمانة إلى المتلقي.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات):

النتائج:

١. أن الفنان يعبر عن وقائع تاريخية واقعية مسجلة ومعلومة بتصورات بعيدة عن الأشكال الواقعية ومحاولة إظهار عمق المعنى وأهمية الواقعة من خلال الصورة المتخيلة للفنان.
٢. الصورة المتخيلة للفنان أعطت بعداً للتصور أكثر من محدودية الواقعة التاريخية نفسها.
٣. للصورة المتخيلة التي يجسدها الفنان يمكن لها أن تبعث صوراً متخيلة جديدة للفنانين الآخرين.
٤. يمكن للصورة المتخيلة أن تُحال إلى حدثاً ما، وقد تتعدد التفسيرات عن مكونات ذاتية واجتماعية بسبب ضغوط شتى.
٥. أعتمد الفنان العراقي في مضمون لوحاته على القيم الأخلاقية للإنسان بوصفه محور الكون، لذا لم يكن الفنان معزول عن الأحداث المحيطة به، بل سلط الضوء على جميع جوانب الوقائع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والأيدولوجي، ليجسد هذه الوقائع في أعماله الفنية.

الاستنتاجات:

١. قدم الفنان العراقي في أعماله الفنية صوراً متعددة رصدت معاناة الإنسان العراقي من خلال مختلف الوقائع، كالحروب التي جرت في العراق، بالإضافة إلى التنوع التقني في العرض والمواد المختلفة. كانت الأعمال مميزة أيضاً بتنوع الفنان الأسلوب بين الواقعية والسريرية والتعبيرية والتجريد.
٢. من خلال الصورة المتخيلة لدى الفنان العراقي، أستطاع أن يجسد أعمالاً فنية تعاملت مع مختلف قضايا شعبه، من ضمنها الحروب والقتل والهجرة والإرهاب والمقاومة والظلم والفساد الذي شهده المجتمع العراقي.
٣. عمد الفنان العراقي إلى جعل عمله الفني موضوعاً يعبر عن القضايا والوقائع المهمة في مجتمعه من خلال صوراً متخيلة تحمل دلالات تعبيرية وعاطفية لمشاعر وعواطف الفنان نفسه تجاه الأحداث التي شهدتها مجتمعه.

References

- Abbas, M. A., & Al-kinani, A. A. (2022). Intellectual Implications of the Duality of Mother and Child in the Social Perspective. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*(4), pp. 229–237. doi:https://doi.org/10.47750/jett.2022.13.04.032
- Abdel Hamid, S. (2009). *Imagination "From the Cave to Virtual Reality"*. Kuwait: World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Literature.
- Abdul Hamid, S. (2005). *The Age of Images - Negatives and Positives*. Kuwait: World of Knowledge.
- Abu Rayyan, M. A. (n.d.). *The Philosophy of Beauty and the Origins of Fine Arts*. Alexandria, Egypt: University Knowledge House.
- Al-Bahnasi, A. (1973). *Revolution and Art, Ministry of Information*. Damascus, Syria: Directorate of General Culture.
- Aldaghlawy, H. J. (2021). *color connotations with costumes in the performances of the school theater*. Oman: Cambridge Scientific Journal. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343
- Al-Masry, K. (1976). *The History of Art in Antiquity* (Vol. 1st edition). Cairo, Egypt: Dar Al-Maaref.
- Al-Zaidi, J. (2010). *The Phenomenology of Visual Discours* (Vol. 1st edition). Damascus, Syria: The Phenomenology of Visual Discourse,.
- Asfour, J. (1974). *The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage*. Cairo, Egypt: House of Culture for Printing and Publishing.

- Aumon, J. (2001). *he Photo*. (R. Al-Khoury, Ed.) Beirut, Lebanon: Arab Organization for Translation.
- Barrow, A. (1977). *Sumer, its Arts and Civilization*. (I. Salman, & S. T. Al-Tikriti, Eds.) Baghdad, Iraq: Al-Hurriya Printing House.
- Benkarad, S. (2005). *Semiotics and Interpretation, Introduction to Semiotics* (Vol. 1st edition). Beirut, Lebanon: Arab Cultural Center.
- Deleuze, G. (1997). *The Image - Movement or the Philosophy of the Image*. (H. Odeh, Ed.) Damascus, Syria: Syrian Ministry of Culture.
- Derain, A. (1994). *Lettres a Vlaminck*. Flammarion, Paris: followed by Correspondence de guerre, Flammarion.
- Freud, S. (1969). *The Interpretation of Dreams* (Vol. 2nd edition). (M. Safwan, Ed.) Cairo, Egypt: Dar Al-Maaref.
- Freud, S. (1983). *Landmarks of Psychoanalysis* (Vol. 5th edition). (M. O. Najati, Ed.) Algeria: Diwan of University Publications.
- Friedman, N. (1976). *The Artistic Image*. (A. Jaber, Trans.) Baghdad, Iraq: House of General Cultural Affairs, Contemporary Writers Magazine.
- Gachev, G. (1990). *Consciousness and Art*. (N. Nayouf, Trans.) Kuwait: Al-Resala Press.
- Harbi, S. (2014). *Styles and Trends in Ancient Egyptian Art*. Cairo, Egypt: Egyptian General Book Authority.
- Hegel. (1988). *Introduction to Aesthetics, The Idea of Beauty* (Vol. 3rd edition). (G. Tarabishi, Ed.) Beirut, Lebanon: Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing.
- Jaber, A. (1974). *The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage*. Cairo, Egypt: House of Culture for Printing and Publishing.
- Karam, Y. (2012). *The History of Greek Philosophy*. Cairo, Egypt: Hindawi Foundation for Education and Culture.
- Levy, B. (ed). *Primitive Mentality*. (M. Al-Qassas, Ed.) Cairo, Egypt: Library of Egypt.
- Mahmoud, A. H. (2021). *he Synthetic Image in the Art of Mass Surrealism*. Basrah, Iraq: University of Basra, College of Fine Arts.
- Manzur, I. (1994). *Lisan al-Arab*. Beirut, Lebanon: Dar Sader.
- Neumayer, S. (1972). *The Story of Modern Art*. (R. Younan, Ed.) Cairo, Egypt: Contemporary Thought Series.
- Omar, A. M. (2008). *Dictionary of the Contemporary Arabic Language* (Vol. 1st edition). Cairo, Egypt: Alam al-Kutub.
- Parmenides, P. (1976). (F. J. Barbara, Ed.) Damascus, Syria: Ministry of Culture.
- Qasim, H. S. (2013). *Fantasy in Contemporary European Painting, an analytical study in the formation of the imagined image*. Basra, Iraq: unpublished master's thesis.

- Ross, M. E. (2003). *Salvador Dali and the Surrealists* (Vol. First edition). Chicago Review Press.
- Salbia, J. (1982). *The Philosophical Dictionary* (Vol. 1st edition). Beirut, Lebanon: Lebanese Book House.
- Salbia, J. (1982). *The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English, and Latin Words*. Beirut, Lebanon: Lebanese Book House.
- Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary* (Part 2 ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al-Kitab Al-Lubani.
- Santlana, D. (1981). *Greek Philosophical Doctrines in the Islamic World*. (M. J. Sharaf, Ed.) Beirut, Lebanon: Arab Renaissance Printing and Publishing House.
- Shaker, A. (2005). *The Age of the Image*. Kuwait: The World of Knowledge, Sur Al-Azbakeya Forum.
- Shuaibi, I. F. (1999). *Imagination and Criticism of Science according to Gaston Bachelard* (Vol. 1st edition). Damascus, Syria: Talas House for Studies, Translation and Publishing.
- Stolentis, J. (1974). *Art criticism*. Cairo: Yahya Shams Press.
- want, C., & Wandzje, K. (2002). *Kant* (Vol. 1st edition). (I. A. Imam, Ed.) Cairo, Egypt: The National Translation Project, Supreme Council of Culture.