اساليب تطبيقات التعبير في الخزف العراقي

الكلمات المفتاحية :التعبير ، الاسلوب ، الدلالات

م.م. رسول جبر محمود
المديرية العامة لتربية الرصافة الثانية /بغداد
Rjbr0968@gmail.com

الملخص

ان الدلالات في التشكيل المنجز الفني الخزفي تحكمه العلاقات الداخلية ، ويتأثر التعبير بالتحولات في بنى الاشكال الخزفية، فآليات هذا المنهج تنقب في النص من الداخل لتستنتج العوامل الفكرية المهيمنة في بنائيته ، وتؤكد سياقات المنهج على التعبير عن المنجز التشكيلي الفخاري والخزفي ، كدلالات المكان و الحجم و الخامة و الوظيفة و التكرار و الحركة و الرموز و السرد و الابلاغ و العلاقات الرياضية والهندسية و علاقات الخط لتحديد يُعنى هذا البحث بالإبداعات التشكيلية الخزفية، وموضوعه الاساسي دراسة (أساليب تطبيقات التعبير في الخزف العراقي) ، اذ انه يقوم على آليات جديدة في قراءة النص التشكيلي الخزفي عادّاً التعبير بنية من العلاقات المترابطة في النص ، وفي تطويع المعاني الاسلوب بين الواقعية والتجريد في الاشكال، بوصفها قوى او عناصر تؤكد بتفاعلها دلالات الشكل الخزفي.

وهذا البحث يقوم على أربعة فصول: تضمن الفصل الأول عرضاً لمشكلة البحث وأهميته وهدفه والذي يكمن في : تعرف أساليب تطبيقات التعبير في الخزف العراقي وتحدد البحث بدراسة الأعمال الخزفية المنجزة في العراق والتي عرضت في العراق. وضمن المدة الزمنية المحددة بين (٢٠٠٠-٢٠٠٢) .

أما الفصل الثاني: فقد تضمن الإطار النظري والذي تضمن أولا: مدخل الى مفهوم التعبير. ثانيا : التحولات في بنية العمل الفني وأثرها في التعبير. ثالثا: الاتجاهات الفنية وآراء الفنانين بالتعبير. رابعاً : عناصر العمل الفني التشكيلي وعلاقتها بالتعبير .

أما الفصل الثالث: فقد تناول إجراءات البحث الذي تضمن تحديد مجتمع البحث واختيار عينة البحث البالغة (٣) أعمال خزفية عراقية ، ثم أداة البحث وتحليل العينة.

في حين اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات والمصادر.

الفصل الاول

الإطار العام للبحثGeneral Research Framework

مشكلة البحث: Research Problem

تطرح في معظم الأحيان عدد من المشاكل والتساؤلات في موضوع يتعلق بأساليب تطبيقات التعبير في الخزف العراقي، والبحث لإيجاد الحلول لتلك المشاكل وفق رؤية علمية معاصرة وصحيحة ، والمشكلة المهمة هنا تكمن في دراسة المنجزات الفنية التشكيلية الخزفية في العراق بعلاقات عناصرها باعتبارها منظومة متماسكة ومتفاعلة من العناصر الشكلية، وعلاقاتها ببعضها البعض في وحدة شمولية ، وقد تكون المشكلة الاهم هي :

كيفية قراءة اشكال التعبير وقد قادت تلك المشاكل الى عدد من التساؤلات والتي تتصب في هدف البحث المرسوم:-هل ارتبطت التحولات بالأشكال الفنية ، وهل وجد تطبيق التعبير في التحولات الشكلية الخزفية قراءة فكرية خاصة في سياق سير المجتمع؟

أهمية البحث : research importance

ان اهمية البحث تكمن في تحليل أساليب تطبيقات التعبير، ونظم ترابطها وتفاعلها المتبادل، لغرض توضيح ما تضمه الاشكال الخزفية في عمقها التشكيلي من مفاهيم فكرية مؤثرة في بنية المجتمع، واهميته بتفرده واعتباره جديد بطروحاته.

هدف البحث : Search Goal

يؤشر البحث هدفاً يجيب عن كل الاسئلة، ويحقق نتائج خاصة به وهي:-

١-كشف أساليب تطبيقات التعبير في الخزف العراقي.

حدود البحث : Search limits

(١) الحدود الزمانية / ٢٠٠٠م – ٢٠٠٢م

(٢) الحدود المكانية / العراق

تحديد المصطلحات : Terminology

التعبير لغوياً linquistic expression :- في ما جاء في اللغة فأن " التعبير لا يغادر سياقه الدلالي . فـ (عبر)الرؤيا فسرها و(عبرّها) أيضا (تعبيراً) و(عبر) عن فلان أيضا أذا تكلم عنه واللسان يعبّر عما في الضمير " (مختار الصحاح .ط١.ص٤٠٩) .

التعبير اصطلاحاً:- Terminology expression يرى جورج سانتيانا " إن في كل تعبير يمكن ان نميز بين حدين الأول هو الموضوع المعروض بالفعل ، وهو اللفظ والصورة والشيء المعبر، والثاني هو الموضوع الموحى به ، والفكرة علاقة وسيلة بغاية ، بل علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر في العمل الفني" (جيروم.١٩٧٤.ص٣٧٣).

التعبير فنيا Artistic expression:- إن التعبير في الفن، كما يرى د. كمال عيد هو " إقامة انعكاس معادل للمضمون المراد إثباته ، على اعتبار أن الفنان لابد أن يضمن عمله مضمونا أدراميا أو فنياً يبغي نشرة أو التعريف به من خلال الفن ، بالإضافة إلى إثبات وجهة نظر الفنان وذاته داخل نفس مرحلة التعبير " (كمال عيد،١٩٧٨،ص٨٧)

التعريف الإجرائي:-Operational Defion

التعبيرexpression: هو الأسلوب والطرق الأدائية والتكنيكية التي يقوم بها الفنان ليحدد معنى النص الفني وما يسعى إليه

الفصل الثاني

ألأطار النظري

المبحث الأول مدخل الى مفهوم التعبير

introduction to the concept of expression

تعددت وجهات النظر الفلسفية والنقدية التي تناولت التعبير واختلفت في ماهيته، ولابد من التفريق بين مصطلحي التعبير *والتعبيرية وفي بحثنا هذا فالهدف

هو دراسة التعبير في مصطلح بنية التعبير وليست التعبيرية مصطلحاً، وسيرد تعريف مصطلح التعبير من وجهة نظر الفلاسفة والنقاد والفنانين كلٌ حسب مفاهيمه المعرفية وصياغاته الفلسفية .

والتعبير تلك الرؤية التي صورت الكل الشامل في تجسيد الفعل الإنساني، وهو "عملية الخلق الفني أوسمة كامنة في العمل ذاته ، فالقدرة التعبيرية للعمل الفني هي الافكار والانفعالات التي توجده ، والتعبير اكثر من مجرد رؤية ، انه الايحاءات التي تنبعث وليست تقال وتلتحم تلك الصور والافكار المعبرة وكأنها صورة مرموزه تعبر عن فكرة"(ستولنتيز ، ١٩٦٠ ، ص٣٧٧) لتتحول الاشكال من مجرد عناصر الى علاقات تركيبية وايحائية يمكن ان تبعث برسائلها من خلال الرموز والاشارات التي تندمج بالتأليف الشكلي، والتي تمنح الشكل قدرة تعبيرية .

تتضح ماهية التعبير عند ادراك العلاقات في الاشكال بما تظهره من قيم انفعالية تعبر عن الافكار الكامنة في بواطن العمل الفني ، ولما كان الشكل الفني يحركه عدد من الانفعالات فهو يتفاعل مع نوع وتأثير تلك الانفعالات في ايجاد اعلى قيمة تعبيرية للعمل الفني.

والتعبير شبكة من العلاقات النظامية ، يمكن أن تكون محدودة بسبب العوائق الثقافية والفكرية ، أو تكون انتقائية . ولا يمكن ان نجد مرادفات تفسر ماهية التعبير وتوضحها، بقدر ما يكون التمثيل التعبيري للانفعال هو الانتقال الى جوهر التعبير وتجسيده و"أن التعبير عن انفعال معين لا يماثل وصف هذا الانفعال، وأن عملية التعبير الفني منضبطة وليست مندفعة" (ستولنتيز ، ١٩٦٠ ، ص٢٤٨) ويكون للقصيدة في لحظة ولادتها شكلها التعبيري الذي تعرف به وشخصيتها وكي "نتحسس الموسيقى لأنها التعبير العاطفي يجب تحسس الاصوات لأنها هي من يعبر" وقد يعبر العمل الفني عدد من انفعالات.

وبشكل عام فأن تلك الانفعالات تأخذ شكلاً آخر في بنية التشكيل الفني، فالانفعال الذي يشعر به ليس هو الانفعال الذي يعبر عنه ، إذ تمرّ الانفعالات بمراحل تدريجية تبدأ بالإحساس به الى بلورته الفكرية ومن ثم الى التعبير عنه واخراجه بشكله النهائي "فقد تكون الانفعالات الواعية غير فارغة من محتواها

الاجتماعي او الفكري، وقد لا تكون تكهنات شخصية بل هي انفعالات موقفيه هدفها التعبير" (العذاري ، ١٩٩٢ ، ص٥٠) ويتجسد الانفعال بالموضوعات التي يعبر عنها ، فالعلاقة بينه وما يعبر عنه كالعلاقة بين جزئيين في كل هدفه قدرة التعبير عن ذلك الانفعال ، فلا يكون الانفعال غاية هدفها ايجاد موضوع تعبر عنه؛ لأن احدهما يستدعي الاخر في وحدة التكوين عندما يكون "التعبير عن الشعور أو الفكرة باستخدام صور معينة ، تتشكل وفقاً لمستوى تطور الانسان الفكري من ناحية ووفقاً للمادة المستخدمة في التعبير من ناحية اخرى ، سواء أكانت المادة جسم الانسان كالرقص أو رموزاً لغوية اخرى كالشعر أو اصوات موسيقية أو خامات طبيعية كالحجارة"(ريد ، ١٩٨٦ ، ص٢٩٩)

حين يكون التعبير متمثلاً بالحركة في تمثيلات الجسم الانساني المتعددة، كالإيماءة أو الاشارة، تتأسس تلك الايماءات على رؤية فكرية تبرز في الحركة الشكلية لها، لإيضاح المعنى والمضمون المرتبط بها في ايحاءات مستمرة ، واقرب تمثيل للتعبير الحركي الذي يتخذ الجسم الانساني وسيلة لإبرازها هي الحركة في المسرح والتي هي "مزيج جدلي بين التشكيل في (الزمن) والتشكيل في (الفراغ) وهذا الجسد ليس حركه وتشكيل وحسب وأنما تعبير ، وذلك التعبير الجسدي هو نقل للفكر والانفعالات ، ويقوم التعبير الجسدي للممثل بالمزج بين الوعي واللاوعي في نسيج جدلي يعتمد الطاقة المعبرة عن الفكرة" (مرعي ، ١٩٩٨ ، ص٩٣)ويمكن مقارنة العرض في المسرح من حيث الفعل الدرامي الإبلاغي ، بالعرض من خلال ابعاد التكوين الفني التشكيلي وفيه العرض اللحظي لعملية درامية كاملة التفاصيل إذ يكون هناك تكثيف لأعلى غايات التعبير الإيصالي.

ويعتمد التعبير البصري المؤثر على التداعيات التي تعكس الواقع فنياً، ولا يكون ذلك بالضرورة في كثرة التفاصيل وواقعيتها بل في ايجاد ابلغها واقلها، والقدرة على أيجاد التعبير الافضل والذي يعكس الجوهر، أن وحدة التفاصيل وتناغمها هي القدرة التعبيرية في بناء وحدة النص.

المبحث الثاني

التحولات في بنية العمل الخزفي وأثرها في التعبير

Transformations in the opramic work structure and its effect in expression

إنَّ ارتباط الفن بعمليات التحول في بنية الظواهر الحضارية يتبعه انتقالات في الشكل والتعبير، وعندما يتغير الحدث وفق التحولات السريعة المفاجئة ، يتغير مجرى الصراع واشكاله وقوانينه، ولذا فان الاشكال وتعبيراتها تتغير وفقاً لتلك التحولات وتأخذ صفاتها الجديدة المتداخلة مع ذلك التحول والحدث ، وقد تحمل الشخصيات أو الاشكال (بشرية أو حيوانية أو مركبة) تعبيرات أو تحمل أفكاراً تعبر عن مساحة من الدلالات والرموز، قد تكون اكبر من تلك الشخصية المتشكلة فنياً ، وتتجه احياناً الى التجريد في التشكيل أو الى التعبيرات المشفرة لإيصال لغة الرسالة. وعند حدوث التحولات في بنى المجتمعات والظواهر فقد تبرز ظواهر جديدة تحتاج الى رؤية وتعبير يختلف عما في سابقتها كلياً أو جزئياً أو بإضافة بعض التعبيرات وفق التغيرات والتحول الثقافي.

والتعبير يبقى في كل الاوقات فناً يعبر عن المجموع وعن الحدث الذي تلتقي عنده الافكار والثقافات، ومن هنا يظل العمل الفني خالداً. ويتأثر الانفعال بالتحولات في كون الانفعالات تدخل ضمن نطاق المادة بوصفها جزءاً من التكوين الفني "وتدخل الانفعالات ضمن نطاق اعادة التنظيم والتعديل ليكون بمثابة تكوين أو بناء للفعل التعبيري بمعنى الكلمة ، وبذلك تتوحد التحولات والتعديلات لتكوين عملية تعبيرية واحدة" (حسون ،١٩٩٩ ، ص١٢٦)

وتخدم التأويلات في الاعمال الفنية الاغراض التعبيرية ، فالارتباطات الموضوعية في داخل العمل الفني تشمل رموزاً حضارية وارتباطات طبيعية ومواصفات في الاسلوب ، ولذا فأنه ليس من الضروري أن يكون التعبير(اسقاطاً) على العمل الفني ، اذ من الممكن أثبات أن للتعبير أساساً في المادة المشكلة، ومن هنا فأننا نفهم المضمون التعبيري

للعمل وليس الحالات والافكار التي يمكن ان نمر بها كتجربة انسانية الانتقال من الانتظام الى التشوه ترافقه عمليات تحويل في مسارات الفكر والابنية الفنية مما يستدعي ايجاد بدائل أكثر استيعاباً للمضامين الشكلية المتحولة، وقد نجد بذرة التحولات في دواخل العمل الفني ذاته وليس مرتبطاً بنا أفكاراً وتجارب.

ويصبح التعبير وسيلة للاتصال، فالإشارات والايماءات والرموز وسائل يمكن أن تؤلف نُظماً اتصالية بلغة تعبيراتها الخاصة ، وكل شفرة من شفراتها وحدات مؤلفة للتعبير ومحركة له بوصفها عناصر مهمة. "فالدلائل تؤشر الى شيء ما، والاشارة توصل المعلومات لشيءٍ ما وكل بطريقته الخاصة ، يختار الشكل الذي يؤطرها لتصبح شكلا تعبيرياً " (سابلو تونتا ،١٩٩٦ ، ص٢٤٤) وبعد أن تتخذ شكلاً تبدأ بالتحولات ، فتبحث عن أطر جديدة خارج ذلك الشكل فيكون الشكل السابق عائقاً لا يحتمل طاقة المؤشر أو الدلالة فيجد التعبير شكلاً آخر للإبلاغ ويبحث الرمز في عالم يستهدف ابدال الهدف القريب بأهداف اخرى، لأنه يعبر بطاقة معينة عن مظاهر اشباع حقيقيه محولاً اياها الى مجالات خيالية ومواضيع ابداعية، ويرتبط التعبير بالرمز وبحرية الاشكال بشكل وثيق، وبالمقابل فالرمز وحرية الاشكال ترتبط بالعلاقات الفنية وتحولات البنى فقد هجر الشعراء التعبيريون الوزن والتراكيب والبناء الاعتيادي في الشعر ، ونظموا الصور الرمزية ، وترك الكتاب السرد بالأنماط الاعتيادية من أجل الشخصيات الموغلة بالرمزية فالثورة على قواعد اللغة جاء مكملاً للثورة على الشكل الفني ، وخاصة القواعد التي تعيق حالات التعبير الجديدة. ولم تأت الثورة الفنية اعتباطاً عشوائياً فما صار تحولاً في النسق الفني العام كان نتيجة للتحول في النسق الفكري ، وصار تحولاً تعبيرياً قيمةً وشكلاً .

وقد تعجز الادوات عن التعبير ولا يسع الاشكال النظامية أن تلم بالدلالات والايحاءات والرموز وعند ابعاد المقاربات الواقعية ولمحاكاتيه

والتقرب من الايحاء والرمز والعناصر المحركة الاخرى بدلالاتها، فنحن أقرب للتعبير من الواقع في أيجاد البنى الخاصة ، وقد تكون هناك انتقالات لا نجد لها تفسير في الاشكال والرموز وحتى الدلالات أحياناً ، وقد تكون المبالغات في الاشكال والترميز جزءاً من ذلك الموضوع، ويفسر ذلك تعبيراً عن حجم الانتقال وقوة التوصيل والابلاغ في حجم الموضوع وقوته وهدفه، وقد يكون التكرار أيضاً جزء من التعبير الاكثر تركيزاً.

ولابد ان نذكر أن التعبير والرمز في بدء تكوين الحضارات ونشوئها كان شكلاً مهماً من أشكال ذلك التطور والانتقالات في مستوياتها، فالتعبير هو التهشيم المستمر الذي لا يلتزم بنظام أو شكل بل يبحث وبشكل مستمر عن انظمة وأطر جديدة له، وبالمقابل وفي الحضارات المستقرة سياسياً وثقافياً وحضارياً ربما تكون المحاكاة سبباً في ذلك الاستقرار والاتزان في البحث عن النموذج (أو الايقون)، وقد يتداخل التعبير والايقون في مراحل حضارية وانتقالات ثقافية معينة والتحولات هي عمليات انتقالية في الفنون، وقد يظهر واضحاً اختلاف التعبير في فنون مرحلةٍ ما عما قبلها. ولا تظهر تلك الانتقالات الا بعد مرور مراحل متتالية ومتواصلة يرافقها تحوّل في الرؤى الفنية تحوّلٌ في وسائل التعبير الفني.

وتبرز اهمية التحولات كالتحول في الفنون الحديثة، التحول بين الكلاسيكية والسريالية وقد مر ذلك التحول بالانتقال التدريجي في مجال التعبير الفني ولم يكن انتقالاً مفاجئاً، بل ارتبط بحالات الاعجاب ومحاولات المحاكاة ومن ثم استقراره في الشعور اللاوعي ليكون جزءاً من عملية متواصلة، ويمكن تصنيف الشكل الفني في تركيبة عناصره على أساس (الفكرة والخامة و الفعل)، فالصورة هي شكل وبنية ووعي، ثم يتبلور الشكل المادي للصورة الى فكرة ذهنية ، ومادة للتنفيذ ، وفعل الابداع المادي "أن أعمال الانسان القديم كانت مشحونة بالصراع المادي

مع الواقع الطبيعي، فجاءت تحتوي على تكثيف تعبيري عالي الشحنة متجانس مع الهواجس والمعاناة" (يحيى ، ١٩٩٣ ، ص٢١)

يرتبط التعبير في فنون الانسان القديم ارتباطاً وثيقاً بالهدف الجمعي، لان الوجود الانساني آنذاك كان يسعى الى تأكيد ذاته وعمقه الزمني، في التلاعب بالأشياء وتحويرها وفقاً لنوازعه وإرضاءً لذاته، أو بما يخدم المجموع في الابلاغ والتوصيل، وكانت العفوية جزءاً من تلك الفنون حتى تصل الى فكر المجموع بشكلها المثالي. ويلتقي الاسلوب المباشر في التعبير مع العفوية في الفنون القديمة التي تخضع لهيمنة الحس، وتبحث عن التعبير الآني المباشر لا عن التكامل والبناء المطابق للطبيعة. وقد جاءت الفنون القديمة معبرة عن الاشكال الهندسية في تشكيلاتها بطريقة منتظمة، وكل ما جاء من تلك الفنون بأشكالها لم يسجل واقعاً هدفه الشكل الفني التزييني، وانما الهدف الاكبر كان في وعي الاحساس والانفعالات المدركة التي يمثلها أشخاص لتؤدي هدف المجموع فحتى الفنانون الذين كانوا في اعماق كهوفهم في ضوء مشاعلهم كانت تشغلهم فكرة التعبير عن حركات الحيوان على الجدران.

وفي التشفير الاجتماعي يعمل التعبير بوصفه قوى متحركة لتلك القوانين وهي الاحاجي التي تنتقل وفق المعارف والقيم والتقاليد والسنن الاجتماعية ان السعي من اجل التوصل الى أفضل أشكال التعبير هو عمل اجتماعي اتصالي، وتكون التعبيرات اكثر قدرة على الايصال عند ارتباطها بالشكل الاجتماعي ، وتتفاعل الاشكال مع الظروف الاجتماعية المختلفة ، وتكون العلاقة مغلقة بين الخلق الفني والتأثير الاجتماعي، فالفن ينبع من الوجود الاجتماعي ، والفنان هو وسيلة الاتصال بين اللوحة الفنية والرؤية الاجتماعية ، وتلك العلاقة خاضعه للتغيرات والظروف، ويتفاعل الاتصال المجتمعي ولغات التفاهم المعبرة عن وحدة الرؤية وصياغاتها مع التشكيل الفني وصراع علاقاته وعناصره التشكيلية بين النموذج الشكلي والمفهوم المضموني، ويمكن أن يعمل التعبير كأداة

تسلك سلوكا باتجاه تحطيم الايقون الجمالي للشكل وتشويهه ، وبذلك يكون العمل المعبر هو ما يعمل على تألق الفكرة الموضوعية ووضوح مضمونها.

والتعبير عند (هربرت ريد) هو:- الفن الذي تكون محاولاته في التصوير ليست قائمة على وقائع الاشياء كما هي في الطبيعة ، ولا أي تصور مجرد يستند الى الوقائع، انها تستند الى الانفعالات الانسانية فتقرب تلك الانفعالات من رؤى خاصة تنقل ما تراه مناسباً من الطبيعة وليس كل الطبيعة وفي رؤية مشابهة كتب (فرانز مارك) "نحن اليوم نسعى الى ما وراء قناع المظاهر الذي تستتر وراءه الاشياء في الطبيعة، أي انها أهم اكتشافات الانطباعيين ، والفن يجب أن لا يبتعد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه التعبير عن التجارب العاطفية والقيم الروحية" (باونس ،١٩٩٠ ، ص١٢٠) ويصبح الفن أداة الفكر والاحساس الروحي والتفاعل بين العام والخاص ، ورصد الحقائق الخارجية وصهرها في بوتقة الفكر والانفعالات ، وايجاد المرادف في التعبير الفني المنجز، "والفن وسيلة للتفكير وللتنفيذ في وقت واحد، وهو مجموعة من وسائل التعبير المادية والعقلية" (برتلليمي ،١٩٧٠ ، ص٤٥)

المبحث الثالث

الاتجاهات الفنية وآراء الفنانين بالتعبير

Artistic trends and artists views on expression

ولما كان الفن خاضعاً للتحولات الاجتماعية والحضارية، فقد كان لذلك تأثيرٌ واضحٌ في التحولات الفنية شكلاً ومضموناً ، وفاعلية تعبيرية شخّصت قدرة الفكر على التجدد والتغيير ، وقد ظهرت التيارات الفنية الحديثة ردّ فعل ضد الواقعية أو الانطباعية فيما بعد، وقد أكد العديد من الفنانين انه لا يمكن للفن الاكتفاء بالواقع، لأن الفن هو التعبير عن اللامرئي بإشارات طبيعية متجلية.

كانت التكعيبية بوصفها مدرسة فنية شكلاً من اشكال الثورة على المألوف، وهو التحول في الفنون وتخطي المفاهيم التقليدية المثبتة على الرؤية الواحديه، والايهام البصري، ففي التكعيبية تنقسم الاشكال الطبيعية للشيء في مساحات

مسطحة ، وقد حاولت التكعيبية التعبير عن حقيقة مطلقة مدعية انها تعطي صورة عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية ، فاستخدامها للأشكال الهندسية يساهم في التعبير عن دلالة الاشياء الحقيقة الثابتة والدائمة ، وقد اعيد بناء الصورة بحسب ما تقتضيه بنيتها الهندسية الداخلية الخاصة ، وليست وجهة النظر المقابلة. فالتجربة الحسية تخضع دائماً لمراقبة ذهنية أدت الى استخدام الاشكال الهندسية التي تشكل أبرز سمات التكعيبية.

أوجد التعبير الفني غاياته في التحولات الشكلية للفنون فيما يتلاءم وطبيعة التزاوج الفكري والمفهومي المعاصر، فالمدرسة الرومانسية أوجدت شيئاً انقلابياً اخر ضد الكلاسيكية ، وفي تعريف مقارن بين الكلاسيكية والرومانسية يرى (سانتسبري):- في الاعمال الكلاسيكية يجري التعبير عن الفكرة مباشرةً وبما يمكن من دقة في اتخاذ الشكل ، وفي الرومانسية تترك الفكرة لقدرة القارئ او الملتقي على الكشف يساعده في ذلك الايحاء والرمز.

فالرومانسية هي ما تمنح الفن سعة الخيال في استعداد ذهني لتفسير الرموز والايحاءات وقراءتها أما السريالية فقد تخلصت من الرؤية التقليدية التي استعاضت عنها بصور على شكل اشارات معبرة بحد ذاتها دون ان تكون مدركة عقلانياً. والتعبير الاكثر شمولاً وانتشارا هو الذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر وهو (اللا شكلي)، لكون هذا الفن لا يرتبط بمفهومه العام بشكل أو اشارة بقدر ما يرتبط باللون أو الطريقة المتبعة في استخدام اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة.

يجب التوقف عند الاشكال الحرة غير المقيدة التي تبحث أكثر في اللاوعي، وعندها تتلاعب بالأفكار التي تؤسس أشكالها اللاشعورية فتحقق حرية اكبر في التعبير، ويمكن الغاء بعض التفاصيل على حساب تفاصيل اخرى لاجل بلوغ الهدف التعبيري.

وبالانتقال من التيارات الفنية وعلاقاتها بالتعبير الى رؤية الفنانين للتعبير وماهيته في اعمالهم الفنية والقدرة التعبيرية للعمل الفني، فمثلاً توقف سيزان عند الصور الذهنية وليس المادية القائمة على التنظيم البنيوي المتناغم ذي الاشكال الهندسية، فسيزان ظل جزءاً من الطبيعة التي ارتبط بها وتفاعل مع سلوكها وكان

راصداً لكل مظاهرها، ويرى أيضاً "أنَّ هناك علاقة بين الاشكال الهندسية التي يوجدها العقل، والاشكال الموجودة في الطبيعة ، فإذا كانت الهندسة مدينة الى ما توحيه حواسنا ، فلماذا لا نقلب العملية ونذهب من الهندسة الى الطبيعة ، أو منطلقين من الطبيعة ، ولم لا نتوصل الى نوع من الرياضيات يمكن للحواس الوصول اليها، نوع من الرياضيات يمكن ان تكون فناً" (فراي ، ١٩٩٠ ، ص٨٨)ويبحث (سيزان) عن التعبير في الاشكال الهندسية، وفي الاشكال الطبيعية المقاربة للتشكيلات الهندسية في إيجاد تعبير رياضي فني ، وقد ركز سيزان اهتمامه على "تحويل مظاهر العالم العابرة والفردية الى أشكال ثابتة، والى منهج لاصطلاحات عامة ، انه يعيد بناء الطبيعة بعيداً عن عبادة الحس المادي ، فالطبيعة ليست شيئاً أخر غير الادراك. يتمثل الفن عند (سيزان) بالخطوط والأشكال التي هي تعبير عن الحقائق الطبيعية ، اذ لا يمكن التعبير عنها من خلال تصورات ذهنية ، بل يعبر عنها بإحساسات وادراكات تؤخذ صورة تعبير فني. أما (ماتيس) الذي استعمل مصطلح التعبير كثيراً في مناقشاته مؤكداً ان النتائج الصورية ينبغي أن تؤسس دائماً على ما يفرضه طبع المرء وتفسيره الشخصي للطبيعة ، وكان (ماتيس) يؤمن تماماً بالأسس الفطرية للفن موزاناً بين التعبير الصوري ومشاعر الفنان الكامنة ، وكان ما يوازي ذلك هو أهمية النتائج التي يمكن ان تتحقق في العمل الفني إذا ما أخضعت العاطفة للاستجابة الواعية ، وفي مؤلفه (ملحوظات رسام ١٩٠٨) ذكرَ يقول:- إنَّ التعبير بالنسبة الى طريقة تفكيري لايعني الانفعال الذي يتراءى على الوجه الإنساني أو الذي تفصح عنه حركة مفاجئة عنيفة ، أن الترتيب الكلي للوحتي ينبغي أن يكون معبراً، فالمكان الذي تشغله الشخوص والاشياء والفراغات حولها في التكوين هو فن ترتيب العناصر المختلفة للتعبير عن احساسات الرسام،(اوهر ، ١٩٨٩ ، ص٩،١٨) ويرى أيضاً انه من الضروري امتلاك رؤية حادة لكلية الامر ، فالنحات الذي يعتمد تجميعاً للأجزاء يؤدي التكوين عنده الى فوضى في التعبير، والامر كله داخل المفهوم، و(ماتيس) في رؤياه لا يفصل بين الاحساس وطريقة التعبير، فالترتيب الصوري عنده بأكمله تعبير.

ومن ماتيس الى (فان كوخ) الذي أقترب بالشكل الانساني الى الرؤية الاكثر تعبيرية بسبب انحرافات خطوطه ، وتلك التكوينات في شكلها الجوهري لا تخرج عن المبدأ الاساسي للحركة التعبيرية، والتمثيل الفني عنده لم يسجل اللحظة العابرة او الحس المادي، بل كان تأكيداً لقيم رمزية تعبيرية تطفح بالمشاعر الانسانية ، وللتعبير عن هذه المشاعر يختار (كوخ) الالوان الاصطلاحية دون التقيد بالعالم المرئي، ويقول في هذا: بدلاً من ان أنقل ما هو أمام ناظري ، فأنني أستخدم اللون اصطلاحيا للتعبير بقوة عن نفسي، فقد أستطاع (كوخ) باللون فقط تجسيد البعد الثالث للتعبير عن صفاء الحس ، وهكذا يشتغل الخط واللون بعداً حسياً آخر في ايجاد التعبيرات المثلى، فيستعيض الفنان بإظهار تعبيره بعناصر مادته الفنية.

وإذ يذكر كوخ كيف استطيع أن اعبر عن أشكال فنوني تلك ويعود ليؤكد انه سبق للشيء ان اتخذ شكلاً في عقلي قبل البدء بالعمل به وهكذا يؤكد مستوى الرؤية الفنية واتحاد الصور كما يراه (باشلار)، فيجسد (كوخ) الصلة التي تقبل الذوبان بين الموضوعة (الدالة) والعاطفة التي تجسد الشعور والتي تمنح الرؤية شكلاً قبل ان يبدأ الفنان بمنح العمل الفني أي شكل.

أما الفنان (غوغان) الذي جمع بين الشعور البدائي والعقلانية في تحويل الطبيعة الى سطح ذي بعدين ، فهو يلتقي مع الرمزيين في تكويناته الفنية ، وقد عبر في عمله الفني وبأسلوبه الخاص عن القلق الصوفي للإنسان ، القلق الماورائي الذي هو بمثابة نداء نحو المجهول والعالم التخيلي ، فأسلوبه التصويري اهتم بالخط في تحديد الاشكال والمساحات، وعلى استعمال اللون الذي يخلق فضاءاً متكاملاً، فاللون والخط عنده يسهمان معاً في التعبير عن اهتمام جديد بهذه الاجزاء التي اقتطعت من الطبيعة، وهو من الفنانين الذين اشتغلوا اكثر مما تكلموا ، وكانت اعماله ، تجديداً واعياً لعالم المعرفة والطبيعة والمنطق ، وكانت الرؤية الهندسية المتشتتة الانطباعات من اهم اعتبارات رؤياه الفلسفية الفنية في عملية تعبيرية خاصة استطاعت تطويع الشكل في مساحة التعبير، إما (بيكاسو) فقد كان مولعاً بتمثيل قوى حية في أشكاله ذات مغزى اجتماعي، وهذا سر الحيوية

في كل موضوعاته وهي ما يسمى أيضاً القوة الشمولية التي تنساب في كل الاشياء والتي يضمنها الفنان في اعماله لتؤثر في الاخرين بدلالة تعبيرية.

أمّا (موندريان) فقد اختزل البنى التأليفية عند التكعيبين معبراً عن إمكانية الفنان التأملية في تقسيم اللوحة الى مساحات ، إنَّ تجربته نحو التبسيط والتسطيح ستقوده الى الصفاء الكلي والوضوح ، وتلك هي صفات ميّزت أعماله وجعلت منها تعبيراً مثالياً لتوجهه الفكري لتجسيد لهذا التوازن بين الحرية والانضباط ، وهو يصف السلوك الفكري بانه جمالية مبنية على العلاقات الصافية والعناصر البنائية وهي كفيلة ببلوغ الجمال الخالص، أي بتجريد الاشياء من خواصها والابقاء على صورتها الجوهرية أي صورتها المثالية ، اذ لايبقى سوى الشكل الهندسي بمساحة لونية وخطوط وفي رأيه فإنَّ هذا هو أسمى غايات التعبير الذي يتوصل اليه التطور البشري في رؤية شمولية للأشياء.

اما (كاندانسكي) فيرى:- ان تقديم الطبيعة ليس على انها ظاهرة خارجية ، ولكن العنصر السائد في الانطباع الداخلي الذي سمي حديثاً (التعبير). وقد عبّر عمّا اسماه (بالضرورة الداخلية) الذي لم يعتمد التشابه الشكلي للأشياء ، بل الاشكال المجردة التي وجد فيها قوة ايحائية قادرة على الوصول في الطبيعة الى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر، (وكاندانسكي) اذ يسعى الى تحرير التصوير من عبء التمثيل الصوري والهندسي، فقد توصل الى خلق نظام من الرموز المتحررة إزاء التعبير عنه ضرورة داخلية، فصار اللون جزءاً لا ينفصل عن الشيء وصار هدفاً وغاية يحمل رسالة اتصالية عاطفية ويجسدها.

اما (شاغال) فإنّه "يحترم حقيقة واحدة هي حالته الروحية التي عليه ترجمتها بكل تعقيداتها وافتقارها للعقلانية ، مطلقاً نزواته الجامحة بلا قيود ، ومن خلال إرباك وتوحيد العناصر المستعارة من المخلوقات المتعددة ، يضع فيها الزمان المغاير، والفضاء المغاير حيناً الى حين، يتجه (شاغال) بفنه نحو القلق العاطفي والخيال ويمزج بين الاسطورة والواقع، وما يفرزه جنوحه ذاك باتجاه حالته الروحية والقلق ونوازعه الخيالية هي بواعث قدرته التعبيرية في الخلق والتكوين" (امهز ،

١٩٨١، ص١٣١) تلك هي آراء بعض من الفنانين في رؤياهم للعلاقة بين تصوراتهم الفنية وقدرة التعبير الفكرية في اعمالهم.

المبحث الرابع

عناصر العمل الفني التشكيلي وعلاقتها بالتعبير

Elements of artistic work and its relation to expression.

إنَّ العلاقة مهمة بين بنية الشكل والتعبير، أي عناصر الشكل كالخط واللون والمساحة والحجم وغيرها ، وقيمة الشكل التعبيرية تبرز من خلال المادة الخام التي هي جزء من العملية التعبيرية ، إن المادة الاولية للفنان كالحجارة والخشب او الحركات الجسدية أو الصوتية او الكلمات الشعرية هي وسائط حسية وهي لغة مخاطبة الجمهور وهي وسيلة الاتصال التي تملي على الفنان شروطها وتتحكم في حريته وامكاناته التعبيرية وقد يمتلك الوسيط المادي خصائص جمالية وإمكانات تعبيرية تلهم الفنان وتقود انفعالاته، وقد تسمح الخامات الطبيعية بتعبير اكثر تلقائية، فالمادة الخام تثير خيال الفنان وهو يمنحها قيمة تعبيرية ، وفي مؤسسة (الباوهاوس) وضع (جوهانس ايتن) صياغة جديدة للعلاقة بين الفن والمادة الخام ، وذلك لكي يجعل من المادة الأولية اداة تعبير عندما تضاف الى خواصها الفعلية، علاقة صانعها بها، والناظر اليها ، يقول (إيتن) ان المصور يمتلك كوسائل تعبيرية، خطوطاً وأشكالاً، نوراً وظلمة، والواناً، مهمته بوصفه فناناً أن يحقق بهذه الوسائل وباستخدام نسب جيدة علاقات للأشكال جيدة ، وتوزيعاً جيداً للتناقضات الملونة ، وان يخلق عالماً ينبض بالحياة معبراً ذا أثر، ومن هذه الوسائل التعبيرية المستخدمة بحسب المقاييس ينبثق بالنهاية العمل العبقري.

وعندما يبُنى التعبير قوة مفهومية فإنها تفرض تأسيساً علاقتها بالشكل ان كان مغلقاً كما في الفنون الكلاسيكية والواقعية ، أو كان مفتوحاً كالتطبيقات الشكلية المعاصرة التي اعتمدت التزاوج الشكلي التجريدي أو الهندسي أو المساحات اللونية والخطوط غير المضمونية . والشكل قد يحقق البناء في العمل الفني ، ولا يتعارض الشكل مع التعبير فمتانة البناء تقترن بالأصالة والجودة، فأحسن الموسيقى بناء هي بعينها أحسنها تعبيراً، ولهذا السبب ليس للبناء هدف آخر غير التعبير.

ويرتبط البناء التعبيري بعلاقة ضمنية مع الخط واللون ، وقد يكون هناك الخط المعبر عن الشيئيات داخل البناء الفني العام للوحة باستطالته المبالغة أو باختصاره بقصد تكثيف الشحنة الانفعالية داخل المضمون العام للعمل الفني ، وقد تكون الخطوط المعبرة عن شكل الجسد البشري تتلاعب بالشكل البشري بشكل انفعالي، ومن خلال الخط يمكن التركيز على الاشياء الثانوية البسيطة واعطائها اهمية تشكيلية مركزة داخل البناء الفني العام ، ليؤكد مفهوم فلسفي واجتماعي ويكون الخط المعبر عن التلقائية او البدائية في تكرار فطري وتفاصيل ثانوية التشكيلية في انحراف تعبيري للنسب التقليدية المتعارف عليها ، وقد تظهر الحرية المطلقة في تحرير الفنان من تحريف النسب لخلق علاقات جديدة او ادراك معبر.

الخط تلك المفردة الثرية للتعبير عن اهداف مختلفة ولإظهار عاطفة او حركة ما ، وقد لا ينفصل الخط عن اللون أو قد يستعيض أحدهما عن الآخر، وفقاً لدرجات الوعي التعبيري والاسلوبي الذي تؤطره مدة زمنية معينة، وقد يرتبط اللون بالحركات الفنية فكرياً وشكلياً ، فمثلاً أرتبط مع الاتجاه الفني (للوحشيين) بأن جاء بتعبيرات صارخه حادة ، ومن خلال الالوان يمكن اختيار موضوعات مقاربة لها فاللون وسيلة للتعبير، ومن خلال تقابل السطوح الملونة تتجسد الحركة او الفكرة والتعبير.

ويمتلك اللون خصائص بصرية معينة يمكن استعمالها للتعبير عن الفراغ مثلاً، وبذلك يمكن اعطاء الاحساس وادراك الاشكال ذات الابعاد الثلاثة ، وقد تتماشى الالوان مع انفعالاتنا ، ويرى (هربرت ريد):- أننَّا يمكن أن نتحسس دفئ اللون وعمقه ودرجته أي صفاته الموضوعية، وهناك ارتباط بين الألوان واللاشعور الخاص بالمتلقي، وبالانتقال الى الحجم وعلاقته بالتعبير فان المبالغة والتشويه تأخذ موقعاً مهماً في التعبير الشكلي ، فالاستطالة او المبالغة في الحجوم أو الاشياء، أو في تقليصها مقاربةً تعبيرية تهدف الايصال ، وتصل الرسالة الى أبلغ تعبير لها في أتساع العين وضمور (الاطراف)، فالتناسب مشوه بتقصد، إنَّ التشويه والمبالغة والافراط بالحجم، أو ايجاد اشكال وأحجام غير طبيعية في عملية تحطيم أيقون

الشكل كان لخدمة الغرض التعبيري وقد حرص التعبيريون مثلاً على تشويه تمثيل الفضاء المعقول من اجل أن يخلقوا عالماً يعبّر عن اضطرابهم الداخلي.

فقد يكون الايحاء بضخامة الجسم البشري مثلاً إيحاءً بالقوة أو العكس وتلك الايحاءات تعبيراً عن رموز واشارات يمكن استخدامها في التوصيل الابلاغي والتعبير. وعند (فنكلمان WINCKELMAN) هو أداة مضادة للجمال أي ان التعبير يعمل على تحطيم الجمال وتشويهه ولما كان الفنان يعمل على تحطيم أيقون الجمال وتشويه الاشياء للوصول الى غاية التعبير ، فليس عليه ان يمثل العالم كما هو بل كما يبدو في ظاهره "فالفنان حر في عرض رؤياه الخصوصية طالما كان (التعبير اصيلاً) ويتبنى واقعية تتلائم مع التعبير الذاتي، فالفنان الرافديني يرسم ما يعرفه عن الشكل وليس ما يراه فهو يعبر من خلال تمثيل ذهني وليس مراقبة بصرية، فهو حر في تمثيل العالم حوله بما يتلائم وغايات الفعل التعبيري المحرك لفنه.

وما يمكن ان يقترب من عنصر الشكل هو الانفعالات وقدرة الاحساس بالجمال، فتلك حساسية ثابتة ، اما الشيء المتغير فهو الفهم الذي يتغير وفقاً للانطباعات الحسية والفهم العقلي، وهذين العنصرين هما المتغير في الفن ويمكن تسميته (التعبير)، ولأيمكن ان يكون استخدام التعبير نقيضاً للشكل. فالنظام والقيود التي يحقق الفنان الشكل عن طريقها هي نفسها وسيلة للتعبير.

ويقترن الابداع الفني بعلاقة الشكل بالتعبير في عملية التوصيل والابلاغ في ادراك قيمة التعبير فالعمل المعبر يكون خاضعاً للتشابه بين التعبير والشكل، ويستخدم بوصفه لفظاً معبراً عن القيمة ، فالقيمة تأتي من القدرة التعبيرية، وحين يكون العمل معبراً يكون له حسب تعريفه نفسه دلالة أكبر مما يوحي به منظره الحسي وشكله.

ويقوم المضمون التعبيري عمل الشكل الفني في قواعده وأنظمته البنائية، فهو تشييد مترابط الاجزاء بغية ايجاد كيان العمل الفني ، ونجد الفرق واضحاً بين القدرة التعبيرية للموضوع الجمالي وبين المضمون التعبيري للعمل الفني، فالمضمون التعبيري يرتبط بالمادة الحسية للعمل وبتنظيمه وما يمثله ذلك العمل ، وقد تكون

التشوهات اوجدت خدمة للأغراض التعبيرية للعمل الفني، وقد يكون المضمون التعبيري متداخلاً مع مادة العمل الفني متآلف معها، ولكن هناك عدداً من المضامين التعبيرية، وليس الشكل الفني مقتصراً على مضموناً تعبيرياً واحداً، انها المضامين التعبيرية المختلفة في دلالاتها واعماقها ، وقد نجد هناك ما يسمى بالمنظومة التعبيرية والتي تتألف من مجموعة عناصر ومكونات، تؤلف نظاماً شكلياً جزئياً ينقل مستويات متعددة من المعاني، والمنظومة التعبيرية هي نظام اشكال ونظام معاني ، ونظام بنائي هندسي بوصفه مصفوفات من الترابطات. والمنظومة التعبيرية هي تجسيد للعلاقات في منظومة المعاني من خلال منظومة الاشكال، وذلك من خلال طبيعة العلاقة بين أجزاء المنظومة أي العناصر والمكونات.

ويطلق لفظ تعبيري بوصفه لفظاً معبراً عن القيمة ، لأنه استثارة لملكة الانفعال والاحساس والخيال، ولكن لابد ان لا ننسى ان المضمون التعبيري هو بُعْدٌ واحد للعمل الفني، لأنه أيضاً محكوم بوصفه قيمة جمالية بمادته وشكله وتعبيره فالمضمون التعبيري ليس له قيمة الا في حال كون علاقته بالشكل علاقة طبيعية، فينظمه الشكل ويهذبه ولو كان الشكل مضطرباً ، وفي النهاية فإن الشكل يكون مقابلاً للتعبير في الاغلب عندما يكون التجريد علاقة شكلية أو لا شكلية خالية من المضمون، فهي شكل ما للتعبير بعدد من الطرق، ولذا فإن الايحاء والرمز والخطوط والالوان والحركات توحي الى مكملاتها خارج التشكيل الفني، فهي عملية متصلة للتعبير.

مؤشرات الاطار النظري : *Theoretical framework indicators*

١- الايحاء والرمز والخطوط والالوان والحركات توحي الى مكملاتها خارج التشكيل الفني في عملية متصلة بالتعبير، والتعبير هو وسيلة للاتصال، فالإشارات والايماءات والرموز وسائل يمكن ان تؤلف نظماً اتصالية بلغة تعبيراتها الخاصة، وكل شفرة وحدات مؤلفة للتعبير ومحركة له.

٢- يمكن تطويع المألوف الى اللامألوف بانسجام تراكيبه، فالحركات والوقفات والنظرات والتداخلات الفنية الاخرى والرموز والايحاءات والمجاورات بتراكيبها كلها اشكال مختلفة للتعبير تتضح دلالة.

٣- إن أصدق وسائل التعبير هو الشكل ذاته، وأنّ قيمة الشكل تأتي من قدرته التعبيرية ، وهناك عدد من المضامين التعبيرية في العمل الواحد، وبوحدة وتناغم التفاصيل هي في القدرة التعبيرية في بناء وحدة النص.

٤- اللون وسيلة للتعبير فمن خلال تقابل السطوح الملونة تتجسد الحركة او الفكرة والتعبير ، واللون يملك خصائص بصرية للتعبير عن الفراغ مثلاً، والمدرسة اللاشكلية هي التعبير الاكثر شمولاً وانتشاراً والذي يجمع مختلف الظواهر ، وهو يستخدم اللون المعبر عن الانفعالات.

٥- تقسم الاشكال الطبيعية الى مساحات مسطحة في(المدرسة التكعيبية) وهي تعبير عن حقيقة مطلقة مدعية انها تعطي صورة عن الموضوع اكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية ، فقد تستخدم الاشكال الهندسية للتعبير عن دلالة الاشياء الحقيقية الثابتة والدائمة ، وقد اعيد فيها بناء الصورة بحسب ما تقتضيه بنيتها الهندسية الداخلية الخاصة.

الفصل الثالث

منهجية البحث واجراءاته*Research methodology and procedures*

١- مجتمع البحث research community

قام الباحث بالجمع المعلوماتي للتشكيلات الخزفية المنتجة كافة وآلياته وقد مثّلت العينة الاستطلاعية للخزف العراقي (٨) خزاف مثلت عينة الخزف العراقي(١٥٠) عملا خزفيا وتم

رصد التشكيلات هذه من خلال المصادر والمجلات فضلا عن استعانتها بمواقع الانترنيت الخاصة بالخزافين.

٢- عينة البحث the research sample

قام الباحث برصد عينة البحث واختيارها ولما يقارب (٣) اعمال خزفية تم استدعاؤها بوصفها عينة رئيسة بشكل قصدي وبتوافق خصائصها واهداف البحث وتأثيرها ضمن حركة التشكيل على وفق الضوابط التي أرتأها الباحث تبعاً.

- انها ممثلة لمجتمع البحث الاصلي.
- فيها تنوع تقني وفني.
- تمثل مراحلها تباينا واضحا لحركة التشكيل الخزفي

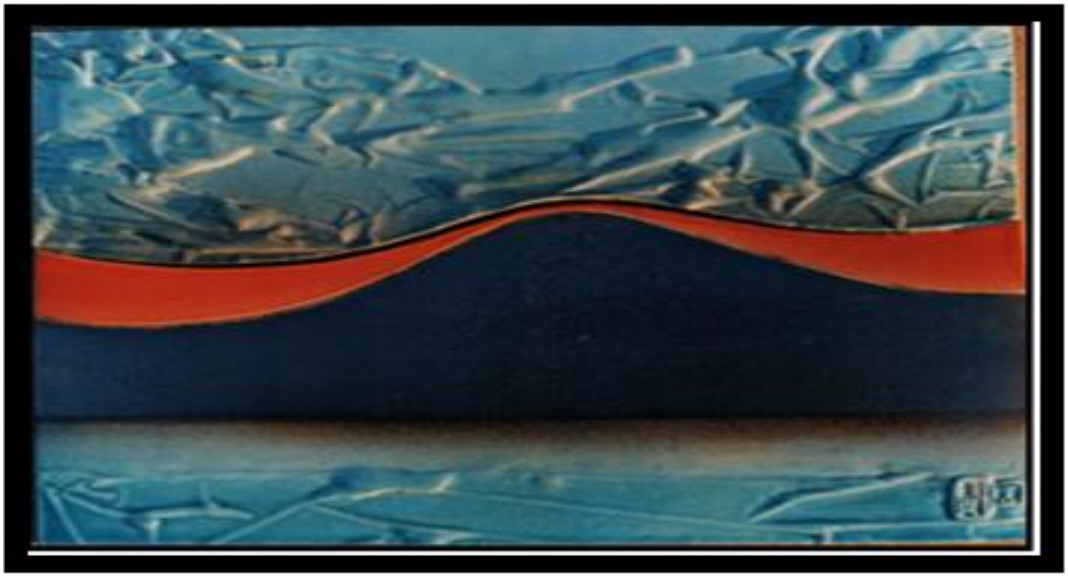
٣-منهج البحث researarch methodology

اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي.

٤- اداة البحث search tool

اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري في اداته.

٥- تحليل العينات sampling analysis



العينة رقم (١)

اسم الفنان: سعد شاكر

اسم العمل–الغروب في البحر الميت

تاريخ الانجاز– ٢٠٠٠

قياس العمل –٤٠سم

التحليل :

ينتظم العمل تكويناً على وفق علاقات تركيبية تحليلية على وفق الأنظمة الهندسية إذ يبنى على مستوى مفهوم توازي الوحدات البنائية على سطح الجسم الخزفي فهذا العمل (الغروب في البحر الميت) مشكل بهيئة (بوكس) وتوزعت وحدات بهيئة حزوز على سطحه مع معالجة الجسم الخزفي بنوع من الملمس الخشن لإيجاد حركة متباينة أساسها الفرق ما بين القيمة الشكلية للوحدات البنائية في الجسم الخزفي.

لا تستند هذه التكوينات إلى زمان ومكان محددين محددة إلا ضمن حدود العلاقة التي تقيمها الوحدات البنائية مع الصورة الذهنية أو مع الواقع بغية إيداع أشكال تتجاوز منطق الواقع.

ولعل فعل التمثيل الإبداعي يكون في هذا العمل، في فهم التناسق بين مختلف العلاقات وتشييدها بكتلة خزفية بشكل منسجم تبعاً لمنطق جديد يفرضه

سعد شاكر على خزفيات هندسية الشكل تحايث قواعد الكتابة نتيجة الأرقام أو نسب تشكل المتوازنات من الأشكال فلذلك جاء هذا العمل ليحول المفهوم إلى رمز والتجريديات البصرية إلى مفاهيم انه يعالج العمل بمنطق أسطوري يمتد ليربط ما بين الحسي والحدسي على حد سواء. إن هذا العمل مبني على نظام غاية في الاختزال مع الاحتفاظ بالرمز المستعار فالموضوع المستعار واقعي و المعالجة واقعية ولكي يتحقق ذلك عالج الفنان جسمه الخزفي بتقنيات متباينة مما احدث فعلاً جمالياً وتعبيراً أساسه العلاقة ما بين تنوع سطوح وأداءات (الملمس) في هذا العمل. فالخطان غير المنتظمين في مركز العمل الفني يعطيان انطباعاً بحركة الموج مع استقرار نسبي لهذه الحركة بفعل تناسق وانتظام ترددها وقد فعل سعد شاكر عمله وأثره بواسطة اللون الذي يشكل الشعر الأكثر أهمية في مجمل تجربة سعد شاكر فهو رسام بالخزف، من خلال توحيد مفاهيم العتمة للون فنجد إن هناك لونين بدرجات مختلفة الأزرق ، والأحمر فالأزرق هو دلالة الماء والأحمر دلالة البحر والغروب إن هذا التناغم في جعل الجسم الخزفي من خلال شفرة لونية يكتسب غاياته الجمالية وأصوله الإبداعية ما هو إلا قدرة الفنان على تفعيل طاقة اللون والشكل الجمالية عبر تقنيات الاختزال والتناسق البنائي ليبعد الشكل عن منطقة الوظيفة الخدمية ويجعل الوظيفة الحقيقية هي الوظيفة الجمالية

العينة رقم (٢)

اسم الفنان : ماهر السامرائي

اسم العمل : شكل الطير

القياس : ٦٠×٤٠ سم

تريخ الانجاز: ٢٠٠١

التحليل :

درجة حرق الفخار للعمل (١٠٢٠)٥ م ودرجة حرق الزجاج : (١٠٢٠) ٥ م استخدم اللون الابيض مع اضافة بعض الاكاسيد التي تعطى اللون الاسود بنسبة قليلة (الرصاصي). ينبني العمل على ثلاثة مستويات خط، لون، وبنية هندسية. تتصف بنائية العمل من خلال أول أسقاط بصري، شكل الطير مرتب بنظام تجريدي يحتوي على محورين : الاول : يتصف بخط منحني يمثل رأس الطير. الثاني : يمثل الجناح يتحول النظام من واقعي الى خطي.

فالمستوى الاول الذي ينكشف من خلال دلالة فكرية لقوى ضاغطة لمجموعة من نظم من العلاقات الشكلية الهندسية البنائية لتحويل الشكل وتبسيط أجزائه باستنتاج تأويلي من خلال المعطى الطبيعي وما افرزه ذهن الفنان بالابتعاد عن التشخيص والوصول الى ابسط المفردات (إحالة فكرية) وهو الادراك العام للشكل والابتعاد عن كل ما هو زائد من خلال صياغة بنية هندسية تجريدية خطية، فالفنان يبحث عن كل ما هو جوهري في شكل الطير لاستنتاج نظم من العلاقات الهندسية في الانحناء والالتواء والالتفاف لتوضيح ايقونية شكل الطير (الاحالة الجمالية)، ومن خلال خطوط هندسية تعطى دلالة رمزية وايحاءات كحركة الخطوط الهندسية والتلاعب ببنية الشكل وتكوين تمسرح زمني للخطوط الهندسية.

إنَّ تأثُر الفنان ببيئة سامراء الطبيعية خلق نوعاً من التوازن بين الخزين المعرفي للفنان وبين تأثيرات الحداثة والتجريد والابتعاد عن التشخيص (اللاتشخيص) فحاول الفنان كسر الرتابة وتحطيم الشكل الطبيعي برؤيا معاصرة للموازنة بين فكر الفنان وما يفرزه وبين الواقع المعاش وفق انساق ومفاهيم الحداثة لتكوين اشكال وخطوط هندسية.

فالأسلوب يعتمد على عمل نظام التجريد الهندسي اقرب من النسق الخطي، والابتعاد عن المطابقة الحرفية للموضوع والاتجاه الى التجريد والهندسة اما المستوى الثاني للون

فاعتماد الفنان على اللون الواحد أسلوباً متفرداً باعماله في هذه الحقبة مرحلة (٢٠٠٠) داب لتحطيم الفكرة باستعمال عدة الوان واستخدام اللون الواحد لاعطاء دلالات ومعاني ورموز تستند الى شفرة البساطة التي تؤدي الى ايقاع وجذب بصري واحد يجعل من النظر يتوجه الى مركز دون الاطراف والتشتت مع التلاعب بالخامة، مما يؤدي الى اسلوب يؤسس في تاريخ الفن لكنه ينفرد في بنيته الشكلية.

فالأسلوب ينتمي الى الخزف من خلال المادة المستخدمة واللون وينتمي الى الخزف غير الوظيفي بالمعنى العام، هذا الاسلوب يشكل انعطافه في عمل الفنان الى مستوى من التجريد قابل للإيحاء الواقعي.

العينة رقم (٣)

اسم الفنان : قاسم نايف

اسم العمل : تكوين

القياس : ٩٠ سم × ٤٠ سم

تأريخ الإنجاز : ٢٠٠٢ م

التحليل :

عمل خزفي يتكون من كتلة (ذات شكل أقرب إلى المربع) مجوفة بمستويين . الأول بفعل الصياغة البنائية (الشرائط المغلقة Box) ، و الثاني (عند منتصف جزئه العلوي تحديداً) ، قصدي ، بفعل الصياغة الفنية .

ركب في داخل هذا الفراغ تكوين نحتي استعارته واقعية (إنسان) بوضع الجلوس و الانحناء و يظهر أمامه و خلفه أسلاك معدنية ركبت بطريقة التوليف الخامي ، و إشارته واقعية (قضبان سجن) .

الكتلة بأكملها تستقر فوق قاعدة خزفية صاغها الفنان بنائياً و تقنياً ، الأسلوب نفسه للقطعة الأصلية (الشرائط المغلقة)Box ، و هي مفرغة .

على الرغم من أن الخطوط المحددة للشكل توحي بالانسيابية ، إلا أن تمّعن النظر فيها ، يبين لنا أن هنالك استقامة صارمة في حدود الفراغ الداخلي (السجن) و القاعدة ، استقامة الأسلاك المعدنية .

أما الزوايا السفلى للعمل فهي منسابة بنظامية على العكس من الزوايا العليا ، فأن التدرج الخطي واضح فيها ، بفعل الضربات المنتظمة المتحققة على هذه المنطقة يتشابه مع التدرج الخطي في الزاوية اليمنى .

فقد ظهر ارتفاع كتلوي عند هذه المنطقة نتيجة التعرج بفعل الضربات المنتظمة أيضاً ، ينساب منه و بأنحاء بسيط إلصاق طيني (شريطي الشكل) ، نحو الأسفل ، و ينتهي عند منتصف المسافة .

أما الحز الخطي (المتعرج) في واجهة العمل (تحت الفراغ تحديداً)، فأن صياغته منسجمة مع التدرجات الخطية في الأعلى (عند الزوايا)، مما يحقق وحدة في التنوع الصياغة الابتكارية جاءت من توظيف الخزاف للون الواحد (الأبيض) من دون ظهور تدرجات ، إلا أن المعالجة الصياغية (الفراغ الداخلي) قد حقق تنوعاً في القيمة الضوئية ما بين الفراغ الداخلي و مجمل العمل ، وبما يجعل العمل متداخلاً مع الفضاء الخارجي، حتى إن الصياغة النحتية للشخص ، وطريقة جلوسه (الانحناء) حققت تداخلاً آخر مع الفضاء. حجم الكتلة الكبير أعطى إيحاءً بعدم التوازن قياساً بحجم القاعدة، إلا أن الفراغ الداخلي (السجن) حقق نوعاً من التوازن المرئي بين الكتلتين .

الصياغة الفنية للعمل بتراكيبه الشكلية و الخامية و بمعالجاته اللونية (الواحدة) تحيل المشاهد الى قصدية الخزاف ، إذ إنَّ استخدامه للون الأبيض

يؤكد الصياغة الرمزية العالية في الإيحاء ، بأمل (الحرية) ، فاللون الأبيض هو لون (السلام) و (الحمام) على الرغم من وجود الشخص داخل السجن .

الفصل الرابع

النتائج :results

١- التعبيرية ذات الاتجاه الواقعي والواقعي النقدي يمكن أنّ يعدّ هذا الاتجاه أتجاه التجريب وصياغة العمل باطر جديدة في توظيف الشكل الخزفي والاهتمام بصناعة استخدام الالوان الاحادية السوداء او البنية وغيرها من الالوان الاخرى بعد ان خفت حدة الالوان المتوهجة كما في أعمال سعد شاكر وماهر السامرائي وقاسم نايف وغيرهم من الاساتذة الذين أثروا في تيار التعبيرية أيضاً .كما في العينة رقم (٣) ٠

٢- تأثيرات التعبيرية التجريدية والتجريدية ذات الاتجاه التعبيري نلاحظ انفتاح التكوين وتفجر الاشكال وملمس السطح وانحسار اللون كما في العينة رقم (٢) ،(٣)٠

٣- الخبرة والمهارة والأسلوب أسهم في إغناء التطبيقات التعبيرية في الخزف العراقي كما في مجمل عينات البحث .

٤- اعتماد الاشكال الهندسية لتحقيق أسلوب تطبيق التعبيرية للعمل الخزفي كما في النموذج (٢) ، (٣)

٥-- القيم التعبيرية للون لتحقيق التعبير في العمل الخزفي وذلك من خلال التأكيد على أسلوب الانسجام أو التضاد اللوني في العمل الواحد كما في النموذج (١).

الاستنتاجات :conclusions

١- يمكن ان يتأثر تطبيق التعبير في علاقة الاشكال الخزفية النحتية ببيئاتها ، ويمكن للوظائف ان تحدد البيئات٠ففي عصرنا الحديث حققت وظائف الاشكال في بيئاتها رؤية في الوجود الفعلي الانساني ٠

٢- ارتباط الاشكال في العلاقات الهندسية لإيجاد مديات معرفية علمية خاصة تحقق التوازنات البنائية والدلالية، في تحقيق الانتظام والاتساق ، ويحقق ابعاده في التشكيل البنائي، فقد اوجد البناء الهندسي مدياته في التشكيل التقني والتعبيري ٠

٣- ارتبطت الاستعارات الرمزية بالأشكال الخزفية، وترتبط بالرؤية التعبيرية التي تستدعي التفسيرات ، فوجود الاشكال الحيوانية التجريدية يتضايف بوجود الاشكال البشرية التجريدية، ويفعل ذلك الالتصاق الحيواني بالبشر قوانين الاستعارة، ويحقق الاستنباطات الرمزية المطلقة.

٤-اتخذ الخطاب التقني عدداً من الصور رافقت التحولات الاجتماعية والفكرية، فالأشكال الفخارية قد اتخذت شكلاً طينياً صلداً، ارتبطت وظيفياً في بنية التعبير تستدعي ذلك الخطاب، والى جانب التشكيل الفخاري الصلد، وجدت التكوينات الشكلية المجوفة والتي بدأت بناءً تقنياً.

٥-ويكون الانتقال بين التجريد والواقعية في العلاقات الشكلية في الاشكال الخزفية خاضعاً لأغراض التشفير والابلاغ، فالحاجة الى الواقعية هي ضمن الاعلان الابلاغي المباشر، والتجريد أو الرمزية هي اعلانات ضمنية مشفرة تبحث في التأويلات.

٦- ان الاعلان هو اجتماعي وظيفي جسدته الأعمال الخزفية في العراق في شكل اداء اوجدته أساليب التعبير ، إنّ اختلاف التشفير والرؤية الاجتماعية برز في اختلاف بنية التعبير.

التوصيات :Recommendations

١. الاهتمام بالتطبيقات التعبيرية لأعمال الفنانين من استخدام أساليب وتقنيات متنوعة وايجاد العلاقة بين تلك العناصر والمواد الخام والتقنيات ٠

المقترحات :proposals

١.تطبيقات التعبير في الخزف الامريكي المعاصر.

Abstract

Methods of Expression Applications in Iraqi Ceramics

Rasuel jaber Mahmood

Ministry of Education / Directorate of Education Rusafa II

indication -style – exprassion– forming

The meanings of this approach are explored in the text from the inside to infer the dominant intellectual factors in its structure. The context of the curriculum emphasizes the expression of the ceramic and pottery objects, such as place, size, and material. , The function, the repetition, the movement, the symbols, the narrative, the reporting, the

mathematical and engineering relations, the relations of the line to determine the meaning of this research in the ceramic plastic creations, and its main theme study (methods of expression applications in Iraqi ceramics), as it is based on new mechanisms in s Constructive text visual expression is considering the ceramic structure of interconnected relationships in the text, and in adapting the style meanings between realism and abstraction in the forms, as the forces of the elements or confirm their interaction semantics shape ceramic. This research is based on four chapters: The first chapter includes a presentation of the problem of research, its importance and its purpose, which lies in: Know the methods of expression applications in Iraqi ceramics and determine the research study ceramic works completed in Iraq and presented in Iraq. Within the time period between 2000-2002.

The second chapter includes the theoretical framework, which included first: an introduction to the concept of expression. Second: Transformations in the structure of the work of art and its impact on expression. Third: artistic trends and artists' opinions on expression. Fourth: Elements of the plastic art work and its relation to expression The third chapter dealt with the research procedures that included the identification of the research community, the selection of the research sample of (3) Iraqi ceramic works, and the research tool and sample analysis. While the fourth chapter contains the results of the research and conclusions, as well as recommendations, proposals and sources.

المصادر :sources

i. مختار الصحاح ، الطبعة الأولى، ب.ت. عيد ، كمال: فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتابة ، ليبيا ، تونس ، ١٩٧٨.

ii. ستولنتيز ، جيروم ،النقد الفني ، ت:فؤاد زكريا ، جامعة عين الشمس ،الفصل العاشر (التعبير) ،١٩٧٤ ، ص٤٠٩

iii. عيد ، كمال: فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتابة ، ليبيا ، تونس ، ١٩٧٨.

iv. العذاري ، طارق . التعبيرية واثرها في المسرح العراقي . ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص٥٠

v. ريد ، هربرت . معنى الفن . تر: سامي خشبة ، ط١ ، دار المأمون للترجمة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢٩٩

vi. مرعي ، عبد الصاحب نعمة . مفهوم التشكيل الحركي (الميزانسين) وتطبيقاته في العرض المسرحي العراقي ، ١٩٩٨ ، ص٩٣

vii. حسون ، رعد . المعنى والتعبير في عملية تصميم البيئات الداخلية . اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد، ١٩٩٩ ، ص١٢٦

viii. سابلو تونتا ، خوان . العمارة وتفسيرها دراسة في المنظومات التعبيرية للعمارة . تر: سعاد عبد علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص٢٤٤

ix. يحيى ، مصطفى . القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية . دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص٢١

x. باونس ، الن . الفن الاوربي الحديث . تر: فخري خليل ، دار المأمون للنشر بغداد، ١٩٩٠ ، ص١٢٠

xi. برتلليمي ، جان . بحث في علم الجمال . تر: انور عبد العزيز ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٤٥

xii. فراي ، أدوارد . التكعيبية . تر: هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٨٨

xiii. اوهر ، هورست . روائع التعبيرية الالمانية . تر: فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص١٨،٩

xiv. امهز ، محمود . الفن التشكيلي المعاصر . دار المثلث للنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص١٣١

xv. *التعبيرية Exprissionism : اصطلاح يطلق على حركة فنية او سعة لا تقتصر على الادب وحده، بل تشمل الموسيقى والرسم والمسرح والرقص، ونخطئ لو تصورنا انه يدل على مدرسة فنية أو ادبية بعينها، بل هو عام ومشترك. ظهرت التعبيرية نتيجة الاوضاع التي اوجدتها التحولات السياسية والاجتماعية، والتعبيرية حركة بدأت في المانيا اوائل القرن العشرين وتضم جماعتين: الاولى: جماعة (الجسر) وظهرت في ١٩٠٥ الثانية: جماعة (الفارس الازرق) ظهرت في ١٩٠٩ .