النمذجة المفاهيمية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر
دراسة مقارنة
بين التجريدية التعبيرية والتجريدية التركيبية

أ.م.د. قيس عيسى عبدالله

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

الملخص:

الإطار المنهجي العام للبحث، ممثلاً بمشكلة البحث التي تمثلت في التجريدية التعبيرية والتجريدية التركيبية هل تسيران باتجاهين فيهما تطابق واختلاف، على الصعيد المعرفي و الادائي، وهل تشكل النمذجة القانون الفاعل في هذا الاختلاف.

فيما أقتصرت حدود البحث على دراسة النمذجة المفاهيمية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر دراسة مقارنة بين التجريدية التعبيرية والتجريدية التركيبية. التي مثلت عينة البحث، تحديداً في العراق – الزمان من ٢٠٠٠ الى ٢٠٢٠ ، وبإعتماد المنهج التحليلي ضمن رؤية فلسفية جمالية مستعيناً بمؤشرات الاطار النظري كآلية تحليل للعينة.

الكلمات المفتاحية: (النمذجة المفاهيمية، الفن التشكيلي).

Conceptual modeling in contemporary Iraqi plastic art

A comparative study

Between abstract expressionism and synthetic abstraction

Dr. Qais Issa Abdullah

University of Basra/College of Fine Arts

Abstract:

The general methodological framework of the research, represented by the research problem represented by expressive abstraction and synthetic abstraction. Do they move in two directions with similarities and differences, on the cognitive and performative levels, and does modeling constitute the effective law in this difference?

While the limits of the research were limited to studying conceptual modeling in contemporary Iraqi plastic art, a comparative study between abstract expressionism

and synthetic abstraction. Which represented the research sample, specifically in Iraq – time from ٢٠٠٠ to ٢٠٢٠, and by adopting the analytical approach within an aesthetic philosophical vision, using indicators of the theoretical framework as a mechanism for analyzing the sample.

Keywords: (conceptual modeling, plastic art).

الفصل الأول:-

المُقدمة:- إن العمل الفني هو نتاج القانون الكامن داخله وهو الصيرورة المُستمرة والتحول الدائم. وعليه هل التجريدية التعبيرية والتجريدية التركيبية تسيران بإتجاهين فيهما تطابق وإختلاف على الصعيد المعرفي وعلى الصعيد الإدائي؟. هل تُشكل النمذجة المفاهيمية القانون الفاعل في هذا الإختلاف؟إذن ما هي آليات النمذجة؟ وما هي المفاهيم التي تستندُ عليها في النتاجات الفنية؟

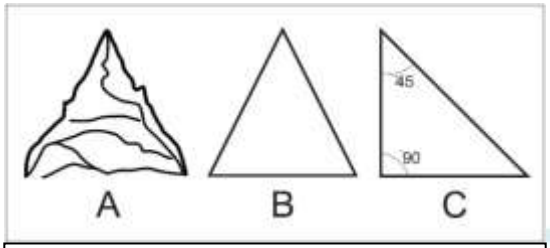
تكشفُ أهمية البحث عن مفاهيم مُبتكرة داخل مَنظومة الفن والتي يُحتذى بها من قبل الدارسين. والتي من خلالها يتحدد(هدف البحث)للمقارنة بين نسقين فنيين، والكشف عن آليات النمذجة المفاهيمة فيهما. ضمن حدود البحث الموضوعي المتمثلة في العنوان تحديداً في العراق من تأريخ(٢٠٠٠-٢٠٢٠).

تحديد المصطلحات:- الإنموذج :- (model)هو مثال مصغر لخارطة مبنى أو تمثال يصف النتيجة التي سيكون عليها مُستقبلاً. بحيث لا يخلُّ بشروط التشابه والإنضباط، وهذه دلالة تُلحق الإنموذج بمجال الصناعة والحِرَف أكثر مما تلحقه بالفن. وقد يتحول الإنموذج في الفن الى إنشاء ذهني إبداعي.(م:٤،ص،٣١) وفي تصور آخر؛(الإنموذج) في الفن يأتلف في إندماج عناصر مختلفة تُظفي عليه سمة التفرد والإبتكار والإختلاف، فيؤسس تمثُلات من المفاهيم، من خلالها نفهم التشابُك العلائقي بين العناصر.

التعريف الإجرائي:-

النمذجة المفاهيمية:- (Conceptual modeling)هي البحث في المفاهيم ودلالاتها الضامرة بوصفها أرضاً بكر أو مادة خام للفكر، يستقي منها طاقته الإبداعية، فهي تجعل الفن في صيرورة دائمة وتحول دائم. إذن هي تبحثُ في المفهوم الكامن في الشيء من ثم تحولهُ الى تشكيل بصري.

الفصل الثاني : المبحث الأول: - الإطار المعرفي للنمذجة المفاهيمية:-



مخطط (١) نمذجة شكل الجبل

عند تحري أشكال الكائنات بإختلاف أنواعها سواء كانت بشراً أم حيوانات أم نباتات وحتى الجمادات فإنها تشكلت في صِيغات تختلف عن الأشكال الهندسية، إلا بعدما حولها الإنسان الى كيانات مفاهيمية في منظومة معرفية، تتمدد بتأويلها خارج تواجدها الواقعي المُباشر الى أشكال مُجردة، وذلك عند النظر الى الجبل كما في الواقع فإنه يتشكل من خطوط غير مُنظمة فأحالهُ الإنسان الى إبتكار مذهل وهو المثلث(مخطط B)كوحدة قياس وشكل مجرد يكتفي بمفهومه المُجرد مُبعداً مفهومه الواقعي الحسي الذي كان يتصف بالجبل(مخطط A)، فإكتسى بمفاهيم يُدركها العقل، وهذا التنظيم في الشكل لحقه تنظيم في الإدراك والوعي، كأن نقول كل(ضلعين قائمين يُقابلهُما وتر)تكون(زاويتها ٩٠°)(مخطط C)عندها نُدرك إن هذا مثلث متكون من ثلاثة أضلاع. إشتغال المنطق هنا دلالة على تفوق الإنسان في إحالة الأشكال والأشياء من الواقع البصري إلى مفاهيم مُدركة بالعقل وهذا تطور في المنظومة الفكرية للإنسان التي تُحاول أن تخلق مُعادلاً بصرياً ومفاهيمياً أكثر إنتظاماً وأدق مُقياساً من الإدراك الحسي الذي يأتي عن طريق الحواس. أنظر(المخطط ١)

عندما نرسم شكلاً هندسياً مُجرداً كأن يكون مربع فأنه خالٍ من أي معنى إلآ إذا إشترك مع عناصر أخرى أو نُمذِجَ داخل مجموعة هندسية أخرى فأنه سيتحول الى معنى ووظيفة. على سبيل المثال عند إحالته الى شباك، فتُبنى الدلالة هنا على حالة الموضوع المُخصص للتأويل كأن يكون شُباك السجن أو شُباك التذاكر مغلق، فهنا ستُحال الدلالة الى خارج تواجدها المباشر الى إفتراض آخر للتأويل، عندها سينبني التأويل حسب الظاهرة المُشار إليها أو الغائبة عنها، هذا التوصيف على مستوى الدلالة. أما على مستوى الفهم والبرهان في العلم فسيكون شكل المربع ما هو إلا إنجماع لزوايا مفترض إنها قائمة تتشكل قيمتها كقياس من خلال الحساب والمنطق لأضلاع المربع القائمة(بدرجة ٩٠°)عند تحقق هذه البراهين كمفاهيم عقلية بوصفها لغة منطقية تُدرك بواسطة العقل

فهنا تكون النتائج حقائق مُدركة بالعقل لا بالحواس فقط. هذا المثال يصوب التقريب من مفهوم النمذجة المفاهيمية كأصطلاح مركب، والتي يقصد بها الباحث بأنها شكل مُنمذج أو عناصر مختلفة جُمعت ونُمذجة في مفهوم يستدعي الوعي المنطقي والمعرفة.

شكل(١)

وهذا يُقرِبُنا من مَقولة الفنان(مايكل إنجلو)(**إن الذي أريد أن أريه في عملي هو الفكرة التي تكمن وراء ما يسمى بالحقيقة. فأنا أبحثُ عن الجسر الذي يصل المرئي باللامرئي**)(م:١١،صـ٢٢٩) لهذا تُشكل القصدية والإرادة الواعية للفنان فاعلية الإحالة المُتبادلة بين الوعي وموضوعهِ،عِندها تنهارُ القسمة المصطنعة بين الذات والموضوع والتقابل بين المثالية والواقعية. بحيث يفهم الموضوع كما يبدو في الخبرة المباشرة،(كما في المثال السابق للمربع)بوصفها أفعالاً خاصة بالوعي من حيث هي بنيات وتراكيب تتعلق بذات الفنان التجريبية، لذلك لابد من وصف المضامين الخالصة لما هو حاضر في الوعي، أي بتقديم الفروض بوصفها مُقدمات لحقائق موجودة مُسبقاً في الذهن التي أُثبتت صحتها بعد التحقق منها.(م:٧،صـ١٢٠) أي إكساء الصور بوعي يتجاوز حدود الإطار المعرفي ذو المعنى الواحد والمفهوم الواحد وأيضاً الشكل الواحد. فكل الأشكال والخطوط المقوسة والمستقيمة والعشوائية هي لا تُشبه الوجه الحقيقي للشكل الإنساني وإنما هي مَقاسات وتعبيرات نُصنفها نحن على أساس إنها صورة ترمز الى وجه إنسان. فإن صور الواقع تتغير بإستمرار لكن الصورة المُنمذجةُ تصبحُ أيقونٌ ثابتٌ كما في لوحة بيكاسو الامرأة الباكية(شكل١)(م:١٧)التي تُشير الى نمذجة شكلية ذات بعد مفاهيمي، حيث فارق الفنان بعيداً بين الشكل الواقعي والشكل الذي نُمذج وفق نسق تكعيبي يصبح بذلك أيقون مُختلف وَيحتَمي بذاته من التكرار كما في النماذج الواقعية المُستنسخة مباشرة من الواقع.

<u>المبحث الثاني:</u>النمذجة تمثُلاتها في فنون التشكيل العالمية نماذج مختارة. مُسلطاً الضوء على التجريدية التعبيرية والتجريدية التركيبية.

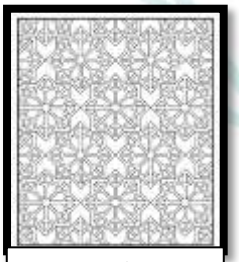
إن بدايات النمذجة في الفن مُنذ عصور ما قبل التأريخ تشكلت في بعض التحويرات التي أجريت على الشكل الإنساني بضاغط السحر أو ضاغط المُعتقد الذي مورس أثناء تأدية الطقوس الدينية،

بدافع الزيادة في تمثيل الطاقة الرمزية التي تكتنزُ في الشكل الذي سيكون مثالاً للجميع ولا يخص شخصاً بعينه، فتجسد مرة على شكل تجريدي ومرة على شكل رمزي لكي يُشير إلى بُعدٍ ميتافيزيقي يختزنُ طاقة سحرية، كإن الفنان(الساحر)حاول بهذا الفعل أن يجعل من هذه الكائنات الغرائبية المحورة ذات طاقة تقنع المُتعبد بأنها متغايرة عن طبيعتها البشرية، فتعالُق السحر كجانب فكري ضاغط على المادة المصنعة فأنتجت أشكالاً ذات نمذجة مفاهيمية شكلا ومضموناً .

وهذا ما لاحظه الباحث في(قرية يارم تبه بالقرب من تلعفر – ٥٥٠٠ ق.م) تماثيل لنسوة شُكِلَت بأشكالٍ مخروطية ترتدي تنورات فضفاضة مُحززة بخطوط أفقية مع قبعات رأس عالية(شكل ٢)مع إنتفاخ البطن كنوع من التشفير الرمزي عن حدوث حالة الحمل، الذي تراكب مع حركة يديها اللتين أحتضنتا ثديها، بغية تأكيد خطابها الرمزي عن تحقيق فعل الإخصاب بفاعلية سحرية. (م:٨،صـ٣٨)

شكل (٢)

إن رغبة الفنان في النمذجة كانت بدافع الإختلاف والتحرر من سطوة الواقع من خلال جعل الضاغط الفكري سبباً مهيمناً وفاعلاً في خلق تحويرات على الشكل، من ثم إعادة صياغته بطرق مبتكرة هذا الفعل يؤكد قدرة الإنسان على إنتاج الأشكال وتناسلها بهيأت مختلفة عبر الزمن وهذا يؤكد حالة النفي للثابت والتحول الى مديات جديدة للفكر البشري عبر المفاهيم والاشكال.


شكل (٣)

وأيضاً فعل النمذجة تكرر وبرز بشكل واضح في الفكر الإسلامي من خلال النتاجات الفنية التي تمثلت في الزخرفة الإسلامية وفيما بعد الرسوم وخاصة في رسوم الواسطي، فنلاحظ الضاغط الفكري الإسلامي كان مُهيمناً في صياغة أنساق زخرفية متنوعة تميل الى صياغات تجريدية في الأعم الأغلب، وكان السبب في ذلك يرجع الى البدايات الأولى للدين الإسلامي الذي حَرَّمَ رسم التشخيص الواقعي للإنسان بدافع عدم خلق مثال يُرَجح إنه قد يُعبد على غرار الأصنام، فالفنان المُسلم إبتكر قدرات تحويرية خلاقة في نمذجة الأشكال النباتية وتحريفها عن واقعها المادي إلى واقع تجريدي يعبر عن مخيلة خلاقة، وكذلك عن حدس يمنحه للمتلقي في تتبعُ أشكال الأغصان وتشابُكها، مُضيفاً إلى ذلك خلق تكرارات تُديم الحركة والإستمرارية كإنها

إنبثاق ونمو، بل الفنان إبتعد كثيراً فأبتكر الأشكال الهندسية وتعامل مع الفراغ وخلق من التكرار وحدات هندسية مُبتكرة كل ذلك إنصب في خلق نظاماً يتعالق فيه مع المفهوم الإسلامي والشكل البصري الذي يعد إبتكارات لنمذجة المفهوم وتحويله الى تشكيلات بصرية.(م:٩،صـ٢٩٢)

إن الفنان قد أحال الوحدات النباتية والهندسية الى كيانات مُحدَّثة في إطار نمذجتها في تشكل جديد مبتكرهُ الإنسان، خارج حدود جاهزية الأشكال التي منحتها لنا الطبيعة، هذا الإبتكار كان يتواشج فيه الشكل والمفهوم، في الزخرفة الهندسية(الشكل٣)يتمايز الشكل والفراغ فيما بينهما أي كل واحد يعطي قيمة للآخر، وأهمية هذه القيمة في مفهومها الرياضي المُحكم الذي وظفهُ الفنان بحساب منطقي صارم، من خلال تتبُع الأشكال ومجاوراتها الفراغية نُلاحظ إن الفراغ يكتسبُ شكلاً له أهمية توازي أهمية الاشكال الأساسية. وهذا التعالق بين الشكل والفراغ ناشئ عن نمذجة واعية لمفاهيم ذاتية وعلمية وهي التكرار والموازنة والوحدة في النوع والتنوع في الشكل. وبهذا فأن العمل بكل هيئته يعطينا إنطباعاً بالتجريد وبطابع يتماشى مع المُعتقد الاسلامي وخالٍ من التجسيم، وعلى ذلك فأن سمات التسطيح والتناظر والتجريد هي قيم جمالية فنية جاءت نتيجة مفاهيم وقيم روحية، هذه الأسلوبية الجمالية تقوم على مبدأ الحدس والتأثر والنزوع الى بيان سلطة المفهوم بطريقة خاصة. تمثلت بمنهجين الأول عقلي والثاني روحي.(م:٥،صـ١٠٢)

كل ذلك ينصب في خلق إنموذج جديد تم نمذجته كي يكون شكلاً مفهوماً وأيقونة عامة يمكن تداولها بين الناس بصورة سلسة. إذن المفهوم الكامن وراء هذه النمذجة هو قدرة الانسان على إكتشاف المتغاير في الطبيعة وبيان مقدرة في تشكيلها من خلال النمذجة العلمية الرياضية، وكذلك لخلق نماذج مستنسخة ذات طابع رياضي وجمالي منضبط.

في بعض الأعمال الفنية هناك ما يشير الى الشكل السابق(الطبيعي)وأحياناً تكون المسافة الفاصلة كبيرة جداً ما بين الشكل المرسوم والشكل الأصلي، وهذا الإختلاف يرجع الى التجربة التي خاضها الفنان في التفكيك والإضافة والحذف التي توصف بأنها آليات النمذجة المفاهيمية ضمن رؤية جديدة مبتكرها الفنان، فإن العمل الفني يتحرك بإتجاهين، إتجاه المنطق والإتجاه الآخر هو إتجاه الحس، إتجاه يسعى الى الدقة والإتقان وإتجاه يسعى الى الإثارة الحسية والجمالية والإنفلات من القانون.

وهذا التداخل ما بين المنطق والحس هو ما يعطي للعمل قيمته، وهو ما يسمح بإعادة بناء الشكل الأصلي مرة ثانية على نحو مختلف.(م:٦،صـ٤٣٢)

ففي العمل الفني لا نكتفي بالمشهد الأصلي، فلدينا شيء آخر له نفس الأهمية، هو(الانا)أو الذات فما ينعكس داخل العمل الفني ليس هو المشهد الأصلي فقط، وإنما هو مزيج من إنصهار هذا الأصل بذات الفنان، الانا الفاعلة. هي التي تصنع المسافة وهي التي تضيف الى ما تُشاهد من أشياء أكتسبتها من خبرات أخرى. أي عندما تتفاعل ذات الفنان مع الطبيعة، عندها يكون من المُجدي إذن الإحتفاظ بخيط ما من الواقع، الذي يصِلُنا بمحتواه الذي يُحيلُنا الى علامات ضامرة تؤسس لفعل الفهم. وحتى في المشاهد التجريدية الخالصة هناك دائماً ما يُمكن أن يُشير الى خيوط رابطة مع أشكالها الواقعية كمرجعيات أصلية أستمد منها الفنان مرتكزاته الشكلية والمفاهيمية. (م:٦،صـ٤٣٣)

شكل (٤)

بحلول القرن العشرين، تم إستعارة وتفكيك شكل جسد الإنسان وإعادة تجميعه من قبل الرسامين من مختلف المدارس الطليعية لدرجة تشويههُ. كأنه سماع ضجيج لمختلف الأصوات في آن واحد. الفعل التجريبي كان مُهيمن على تلك اللحظة التي نهضت فيها التيارات الفنية وسُحبَ التصوير نحو السطح التجريدي الذي يسيطر عليه الجانب التعبيري والتقني. هل هذا ما أوصلنا إليه(فرويد ونيتشه وما أثارته الحرب)على سبيل المثال لاالحصر(هذه ثلاثة تفسيرات مبدئية لكل هذا الإضطرابات) التي إعتمدها الفنان، هذا الرفض القاطع لقبول شهادة العين البشرية لما وصلنا إليه؟ أياً كان التفسير، فإن الشكل البشري بدأ يُشبه إنموذجٍ جديد حيث يتم العبث به بمسار بطيء عبر مصنع الإنسان، لا يوجد إستنتاج أنيق ومصفوف بهذه اللوحة. ليس هناك تأمل سهل على السطح، ولا إحتفال بالتَماثُل الأساسي للشكل الإنساني. ما إبتكره(دافنشي)في رسوماته العظيمة وفي تلك الفترات الطويلة من الفن التي أدت إلى إستنتاج مفاده أن الإنسان كان يتماشى بطريقة ما مع النظام الإلهي للأشياء.لم تعد هناك أي طريقة تدعم فيها(امرأة ديغونغ شكل٤)(م:١٣)أي فكرة عن الوئام أو العالمية. هي بمفردها خارج التوقع، وتحدق بنا مُنتفخة العينين في كل صخبها الغامض جامحة

تمامًا، تنفجر عند كل التماس. وهي على قيد الحياة في سياق عام من القسوة المرسومة - تتوقف ضربات فرشاة هذه اللوحة في العديد من الاتجاهات المختلفة، في الواقع إنها تشبه التكتل غير المستقر للأجزاء، الفنان في حالة حرب مع نفسه تقريبًا - مثال صارخ وفظيع ومُتذمر ضد ما أُرتكب من أعمال عنف لا توصف على الجنس البشري، لا يزال(ديغونغ)في هذه اللوحة وهي واحدة من سلسلة المحاولات الشرسة العديدة لتقديم الشكل الأنثوي الذي نمذج بمفهوم القسوة. نشعر إن هذه اللوحة لم تكن بداية سهلة ولا نهاية سهلة فهي أكثر إستنزافاً من أي شيء يمكن أن تسميه النهاية.

هذا التهشيم للشكل الإنساني تقبعُ خلفه عدمية نيتشة المُفرطة، أي أن جوهر عدمية نيتشه تحطيم كل ما هو إرتكاسي وسلبي ومضاد للحياة، **وان هذا الهدم والتحطيم هو الشرط الأساسي(لبناء معبد جديد لا بد من تهديم معبد قديم)لذا جاءت عدمية نيتشه على مرحلتين الأولى تحطيم وهدم كل ما هو إرتكاسي من القيم السائدة، والتي تسلب الفرد حريته وتفقده السلطة على نفسه وعلى الأشياء، وتُغريه في عالم غريب عنه يخضع لقيم متعالية عليه وخارجة عنه، ولا تمت له بأي صلة. والمرحلة الثانية هي مرحلة بناء وصياغة قيم جديدة تُمهد لظهور الإنسان الأعلى، الإنسان المتجاوز لذاته باستمرار.**(م:١،صـ١٠٠)

شكل (٥)

هذه العدمية جزء من الأسباب التي حولت الفن من التأمل السردي الذي تحكيه مُشخصات الأعمال الواقعية الى طرق وآليات تفكير جزء منها رافضة للثابت وجزء آخر تُساير التطور الذي أسبغهُ العلم على الحياة بصفة عامة، فكانت من مؤسسات الفكر التجريدي هو التقنية كوسيلة أظهارية، التي يتستر خلفها الموضوع الفني كمستوى ثانٍ، زائداً المستوى الدلالي وهو حد التشفير الذي يتوسط بين الواقعي الذي تحول الى سطح مجرد.

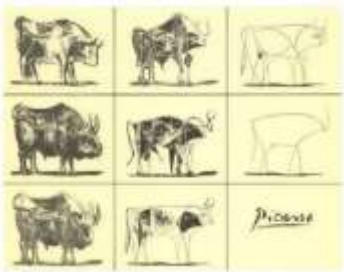
كما في عمل بيكاسو(الموسيقيين الثلاثة شكل٥)(م:١٤)ويمثل إنموذج التكعيبية التركيبية، ذات المستويات المسطحة من الألوان و "التركيب المعقد يشبه الألغاز" يتقارب مع تقنية(التلصيق)التي وظفها الأسلوب التكعيبي.

في هذا العمل نلاحظ كيف بيكاسو أوجد صياغة تشكليلية يُنمذج من خلالها الشكل البصري، كإن الأشكال الواقعية يُعاد صياغتُها بشكل يخدم التكوين الفني ضمن إشتراطات ونظم العمل الذي أُحيل الى تقنية حديثة وهي فن التلصيق بنظام تكعيبي، هذه التورية للأشكال ليست لإخفاء السمات الواقعية فقط وإنما القصد هو خلق إنموذج جديد يشكل حضورهُ في فنون تشكيل الحداثة، هذا على المستوى التقني، أما(الثيمية الرئيسية المتمثلة بالشخصيات الثلاث للموسيقيين)فهي تمثل الموضوع الواقعي الذي تراجع من المقدمة البصرية كمشهد الى مستوى دلالي الذي يختزن خطاب التشفير. كأن فنون الحداثة حاولت نمذجة الشكل الواقعي بهيئة جديدة ومختلفة وجعلت معناهُ ضامراً ومتوارياً كإنها محاولة لتقويض الجانب السردي الذي كان يهيمن على المشهد البصري الواقعي.

شكل(٦-٧)

إن كل ما حققه الفنان من تحولات في المشهد البصري على أصعدة كثيرة تشمل التحول على مستوى الشكل وعلى مستوى المادة وعلى مستوى المفهوم والدلالة، ماهي إلاّمُحاولات ورغبات للولوج الى الجديد عبرنظام يشكل الطبيعة الداخلية للعمل الفني، بهذه الآلية يتحول الفن من المحاكاة للشكل البصري الى خلق وعي في المفاهيم لإعادة الصياغة والبناء، فتناسلت المدارس الفنية في القرن العشرين رغم إختلاف توجهاتها، منها إتجهت نحو الشكل بإختلاف أنواعه(الكائنات الحية أو الغير حية أو الاشكال التي تقارب النظريات العلمية أو الهندسية)بأجمعها تُمثل المرجعيات والمؤسسات التي أُسقط الفنان تجاربه عليها في زمن الحداثة.

على الصعيد الجسد الإنساني إبتداءً من المدرسة الوحشية التي تمثلت في أعمال الفنان(ماتيس)وطريقته في نمذجة الشكل الإنساني معتمداً التبسيط حسب توصيف(كلايف بيل)"**إن لوحة ماتيس هي مُتعة خالصة وبسيطة" ، في حين أن بيكاسو "يتطلب مجهودًا فكريًا"**.(م:١١،صـ٤) تعد هذه النمذجة تحويرات شكلية لذاتٍ تجعل من الجسد كأنه قِصاصات ورقية وإنموذج يكتفي بمصدريته، لجعل الشكل يحتفظ بطاقة التحوير وجمال التكوين. هذا المفهوم الذي إشتغل عليه(ماتيس شكل٦-٧)(م:١٥)يعتمدُ التبسيط والتجريد



شكل (٨)

دون الإحالة الى مفاهيم خارج الجسد وإنما خيار المُجابهة الواضحة للشكل البشري توصف بأنها سمة من سمات العصر التي تعتمد الإيقون بوصفة إيحاء يكتفي بذاته.

أما في أعمال الفنان(بيكاسو)كانت النمذجة ذات منحيين فكري(مفاهيمي)وشكلي(بصري)والإثنان يقودان إلى المفهوم التجريدي، فتعامل مع الشكل كخام أولي أو مرجع ممكن أن يُعيد نمذجته ضمن رؤية مفاهيمية ذات بعدين مرة ذات بعد تجريدي ومرة ذات بعد تعبيري يَنجمعُ هذين البُعدين تحت مفهوم النمذجة،من خلال العمليات التجريبية التي أجراها بيكاسو على شكل الثور كما في(الشكل٨)(م:١٦)حيث نلاحظ مراحل تحول الشكل الواقعي؛ الذي إعتاده الذهن البشري؛ الى تحويرات شكلية مرة تأخُذ طابع الزُخرفي ومرة تفصح عن الجانب التعبيري الى أن تُحقق الإيحاء الرمزي لشكل الثور الذي يُنفتحُ على التأويل بكل أبعاده، إن الإبعاد السابقة(الواقعي والزخرفي والتعبيري)هي تُعنى بالغريزة العاطفية والصورة التي تُحاكي الشكل أما الإنموذج الذي وصل الى الإختزال العالي يدلُ على إن الفنان أراد ان يُلغي كل إكساءات الجسد ويحوله الى شكل بسيط لكنه غزير بالمفاهيم الضامرة. كما إن الفنان أراد أن يصنع مثالاً أيقونياً خاصاً به كفنان ليُعزز الطاقة الإبتكارية والجمالية للفنان وتأكيد مخالفته للواقع. هذا التعارض مع الواقع بشكله المغلق وإبتكار للشكل المفتوح على التأويل يُظهر الأسلوب الذي يشبه التعبير عن حالة فكرية لشعبٍ ما في لحظة معينة من التأريخ. حيث يصف كروتشيه بقوله(ما وراء الفن هناك الفكر الإنساني بغنى شكله ووحدته الديالكتيكية، التي لا يقوى الفن من دونها على أن يكون قابلاً للإدراك).(م:١٠،صـ٣٢٨)

تولد شعورًا بالفضاء اللانهائي بدلاً من الحدود المحددة.(م:١٥) كإن الفنان هنا يُحاول نمذجة المفهوم في الشكل الهندسي وجعله موضوعاً للتفلسف داخل منظومة الفن. هذه الآلية غيرت كثيراً من مفهوم الفن وتعالقه مع مفهوم الصنعة أو المهارة، حيث بدء التحول الكبير في مفاهيم(الجمالية والفن والأداء وإنعكس ذلك على الشكل والمضمون)وهذا تقارب مع طروحات مدرسة الباوهاوس ومحاولتها جمع الفنون والحرف في نتاج واحد وذلك لخلق تقارب بين الفن والمجتمع.

مؤشرات الإطار النظري:-

بعد الدراسة التي أسفر عنها الإطار النظري توصل الباحث الى عدة نقاط توضح التعارض والتقابل بين التجريدية التعبيرية والتجريدية التركيبية.

ت	التجريدية التعبيرية	ت	التجريدية التركيبية
١	الفنان قام بإجراءات تُعيد نمذجة الشكل الواقعي وتحويله الى شكلٍ مُجرد يحتفظ بطاقته التعبيرية.	١	الفنان لم يُعنى بالشكل الواقعي بل ركيز على المفاهيم الضامرة، ثم يُحيل هذه المفاهيم الى أشكال مجردة.
٢	الموضوع غالباً يكون إنساني(عاطفي) يقترب من السرد لكن يُفلت الفنان من السرد المباشر بواسطة نمذجة الدراما الى الشكل التجريدي التعبيري.	٢	الموضوع التشكيلي(البصري)هو ما يشغل الفنان في نمذجة تجريداته التركيبية، فهو يشتق المفاهيم الضامرة ويحولها الى شكلٍ مُجرد، كي يُنمذج مُعادلته البصرية.
٣	إن سمات التحوير للأشكال أزاحت الشكل الواقعي جزئياً ونُمذِجَ ليُعطيَّ سمة أيقونية.	٣	إشتغالات الفنان تركزت على جذب ما يجاوره من نظم معرفية أوعلمية فيكسوها بطابع تجريدي. بعد أن يُعيد نمذجتها بصيغ تشكيلية مغايرة عن مرجعياتها السابقة لكن مع الإحتفاظ بقوانينها الكامنة التي تعزز المفهوم والمعنى من رواء هذا التركيب.
٤	أكد الفنان على أحادية الشكل وعدم تكراره كونه حالة خاصة تنتمي الى الموضوع التعبيري الذي أُشير إليه، إنها أشكال تتوالد بالإختلاف مع كل عمل فني جديد.	٤	تختلف طرق النمذجة حسب المفاهيم والموضوعات، لا يهتم الفنان بالنمذجة الأيقونية، وإنما تحكمه فاعلية النظام وإشتغاله في صياغة المفاهيم وأهمية المجاور في إثراء المفهوم والشكل.
٥	التقنية تقارب الإداءات في الأنساق الفنية التي سبقتها كالسريالية والتكعيبية والإنطباعية والتعبيرية، أو تزاوج بين عدة أنساق في آن واحد.	٥	التقنية مُتغايرة ومتجددة بإستمرار تأخذ شكلا تجميعياً لمواد مهملة يعاد تدوريها في منظومة الفن، أو مواد مصنعة، أو إنها تزاوج بين عدة تقنيات في عمل فني واحد.

الدراســـات الســـابقة:- تقصـى الباحـث لأغلـب الأطـاريح والرسـائل والبحـوث لـم يجـد دراســة تقــارب الدراســة الحاليــة كونهــا تتكــون مــن مصــطلح مركــب وجديــد وكــذلك هي(دراســة مُقارنــة تُحـيط بفاعليــة النمذجــة المفاهيمــة فــي كــل مــن التجريديــة التعبيريــة والتجريدية التركيبة)ومدى التقابل والإختلاف بينهما.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث:-

يتحدد مجتمع البحث الحالي بالأعمال الفنية من عام(٢٠٠٠ الى ٢٠٢٠)تَضَمَنَ دراسة النمذجة المفاهيمية(كظاهرة واضحة)في الفن التشكيلي العراقي المعاصر دراسة مقارنة بين التجريدية التعبيرية والتجريدية التركيبية. بما تُكَوّن مُجتمع البحث من خلاله تم إختيار العينة.

عينة البحث:- تم إختيار مجموعة من النماذج كعينة للبحث بلغ عددها(٤)نماذج من أصل عشرين إنموذج تُمثل مُجتمع البحث، وقد تم الإختيار قصدياً وبالإفادة من مؤشرات البحث و وفق المسوغات التالية:-

- تُحيط بآليات إشتغال النمذجة المفاهيمية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر.
- تنوع أساليبها الفنية وآلياتها الادائية.

أداة ومنهج البحث:-

إعتمد الباحث المؤشرات والمقتربات الفكرية والجمالية التي إنتهى إليها الإطار النظري كأداة تحليلية للبحث وبإستخدام المنهج التحليلي الوصفي لتحليل العمل الفني على أساس إدراك بنيته الكلية.

تحليل العينة:-

إستخدم الباحث خطوات في تحليل نماذج العينة، كي يكون التحليل منطقياً وعلمياً.

رقم الانموذج(١)إسم العمل(إحتضان) (إنموذج تجريدي تعبيري)

إسم الفنان(عيسى عبدالله)

قياس العمل(٦٠ ×٨٠سم)سنة الانجاز(٢٠٠٠)

العائدية(متحف الرواد في البصرة).

إنموذج(١)

١-قراءة وصفية بصرية لمكونات العمل الفني .

يتصف هذا العمل بالنسق التجريدي التعبيري، مُنفذ بمادة الألوان الزيتية على القماش، ومن العنوان يمكن توصيف شكل الشخصيتان رجل يحتضن أمراة(إستعار الفنان مُفردة محلية وهي ظفيرة الشعر للإرتباطها بالأنثى)وعبر عن خشونة يد الرجُل إشارة لقوة التمسك بالمرأة، كما إستعار الفنان شكل يشبه الباب أو الشباك العربي دلالة الإنتماء والمسكن إحالة الى(المكان).

٢-النمذجة دافعية فكرية بآلية خيالية لإحداث التحول والإبتكار.

شكل(٢٢)

قام الفنان بتوظيف التعبير في جسد الإنسان وفي المكان، فعلى مستوى الشكل كإنه إمتداد خارج النص أو إنه صورة مجتزئة من الواقع لكن برؤية خيالية يعيد الفنان صياغتها من جديد وفق رؤيته ووفق إبتكاره للمشهد الذي يُعبر عن الحالة الخاصة بالموضوع، أما المكان أصبح إشارة وليس حدوداً وإنما دلالة ذهنية تحيل إلى المكان، هذه الطاقة الذهنية أداتها الخيال جعلت من المشهد الإنساني وحالاته ووظائف أمكِنَتِهِ أيقون يحتمي بنفسه ويؤكد العاطفة البشرية وينمذجها بإطار يختلف عن الصياغات الواقعية.

٣-نمذجة الأشكال التجريدية بين(التحليل والتركيب).

شكل(٢٣)

جرد الفنان(عيسى عبدالله)الشكل الإنساني الى كائن يشير الى النوع البشري بصفة عامة، لهذا إنصبت نمذجته على تجريد الإنسان من صفاته مُركزاً فقط على فعل الجسد، والتعبير الذي يطال ذلك الجسد بدون تزويقات شكلية خارج أو داخل الجسد، فأكد الفنان فاعلية تحليل الجسد وإعادة نمذجته داخل إطار تعبيري تجريدي.

٤-النمذجة بين(التعبير والمفهوم).

النمذجة تميل الى التخطيط للتأكيد على الحدث ويزيح كل متعلقات الإبهار التقني، للإفصاح عن إداء يشبه النسق الكلاسيكي يراد به التعبير كإنها تُقارب موضوعات الرومانتيكية في إعلاء سلطة الموضوع على سلطة الجسد فيكون الجسد وعاءً للموضوع الدرامي خلاله تُثار العاطفة والإنفعال، أصبح الجسد شكلا يحمل مفهوماً كامناً، نُمذج الإثنان بشكل واحد هو الإنسان.

٥-نمذجة الإداءات التقنية. يزاول الفنان في هذا العمل تقنية التخطيط التي تقارب الحزوز في النحت. الغاية منها إعطاء الشكل قوة تعبيرية تقارب مخرجات الإسكيج الذي يعده مُسبقاً كما في الشكل(٢٢- ٢٣)الذي يشير الى الإنسان وحدهُ المعني بالتعبير وهو المعني كموضوع أزلي بعيداً عن تقنيات تحيل الى جماليات. لهذا كانت النمذجة مُنصبة على تحوير الجسد، ليس للخروج عن المألوف فقط وإنما ليعطي زخماً للشعور الروحي الذي ينفلت من حدود الجسد. ككيان محدد فتملي عليه الموضوعة الفنية والموضوعة الإنسانية طاقة الإبتكار التي تفوق التقنية، وتنجي الإنسان من محيطة التقني الذي سلبَ كيانه العاطفي، كما يقول(ليوتار)إن الحداثة جعلت من الإنسان أداتي فهو يخضع للأدوات وللتقنيات التي أغدق بها عليه العصر حتى فقد مشاعره.(م:٢،صـ٤١)

رقم الانموذج(٢)إسم العمل(ولادة مشوهة)(إنموذج تجريدي تعبيري)

إسم الفنان(عقيل خريف)

قياس العمل(٣٠ ×٤٠سم)سنة الانجاز(٢٠١٣)

العائدية(مقتنيات الفنان).

إنموذج(٢)

١-قراءة وصفية بصرية لمكونات العمل الفني .

يوظف الفنان(عقيل خريف)في هذا العمل مواد مستهلكة فيعيد تدويرها في فكرة نص بصري يقارب فيه بين التعبير والتجريد، من خلال جمع المواد لتدل على(وجه مشوه)وهذه المواد هي خيوط لربط(الحذاء)مع مُوَصل كهربائي عاطل و قاعدة حذاء مُثبتة على بورد خشبي فوقه قطعة(جنفاص).وحدقتين من(براغي)فارغة.

(شكل٢٤)

٢-النمذجة دافعية فكرية بآلية خيالية لإحداث التحول. نمذجةِ للشكل الإنساني عبر إبتكار منظومة فكرية تُجسد الموضوعة المُنتخبة لتصويرها وإعطاؤها سمة الحضور في الوعي التشكيلي، وجعل الشكل كإنه يثير فينا حالة ذهول ورعب، والإشمأزاز لمن يتفحص ملامحه التي تثير المرض والخوف والصدمة لدى المتلقي. كإنه بهذا الإيحاء يفصح عن مكامن الشخصية المنتخبة التي تم تحويلها الى كائن مسخ، إذن هو يصنع خياليين في آن واحد خيال الفنان الذي يقترح الشكل البصري عبر نمذجته بنسق تجريدي تعبيري، وعبر خيال المتلقي الذي يجابه العمل فيصدم ويعيد التذكر لكل الأحداث المأساوية التي قامت بفعلها الدواعش. إذن هي توثيق بذهنية معاصرة كما إنه يُعيد إنتاج الرث و المهمل في نص مبتكر.

٣-نمذجة الأشكال التجريدية بين(التحليل والتركيب). الفنان قام بتحليل مادتين هما الصورة الحقيقية لشخوص(داعش)وتحليل لمادة الخام كحذاء معطوب، ثم أعادة تركيب الصورتين من خلال دمجهما بشكل واحد ينفتح على التأويل وتجسيدها وبولادة معطوبة.

٤-النمذجة بين(التعبير والمفهوم).

أما الموضوعة التعبيرية هي تكثيف لكل الأحداث التي أنتجها(داعش)في العصر الراهن وما القناع إلا عملية منظمة تستتر تحت مظلة دولية، فيتشكل المفهوم السياسي أو الرسالة التي يريد أن يفصح عنها الفنان وهو إعادة التدوير والصناعة، كإن الفنان يحاول عبر هذه الآلية أن يساير تلك الصناعة عبر التهكم الذي نمذجهُ بشكل الحذاء الرث.

٥-نمذجة الإداءات التقنية.

الفنان لم يُعيد نمذجة الواقع بتقنية مُسبقة أو ضمن نمط معين في الإنتاج وإنما هو إقتراح يُسار الفكرة أي إن التقنية هي مُضيف يستقبل الفكرة أو تَضايف بين المادة الخام والموضوع، وهي نتاج

متفرد يخضع لزمن حالي وهو اللعب الحر في الخامات وتنوعها، ما هو إلا إثراء للجانب البصري التشكيلي. وهذا يتقارب مع منجز(عقيل)في عمله الأخير(جثة في مكب النفايات)(شكل٢٤)حيث نلاحظ إن التقنية أخذت طابع آخر، لهذا توصف فنون ما بعد الحداثة بأنها لا نمطية ولا نسقية وإنما هي إبتكار آني وتفاعل مع المحيط بشقيه(المادي والفكري). وإنما يكون أثرها فاعل في التأويل، أي إنها تلامس أفكار المتلقي بوصفه مُنتج آخر للنص بعد الفنان.

رقم الانموذجك(٣)إسم العمل(خارطة بلدي) (إنموذج تجريدي تركيبي)

إسم الفنان(هناء مال الله)

قياس العمل(٢٠٠ ×٢٠٠سم)سنة الانجاز(٢٠٠٨)

العائدية(متحف التيت مودرن لندن).

إنموذج(٣)

١-قراءة وصفية بصرية لمكونات العمل الفني .

يتألف هذا العمل من مواد مختلفة(قماش محترق وبقايا ورق لُصِقَ بطبقات واحدة فوق الأُخرى وقسمٌ منها بلون أحمر ولون أخضر يشير الى شيء رمزي)يقرأ هذا العمل ضمن التجريدية التركيبية وإشتغاله ينصب على المفهوم ونمذجته في نسق تجريدي.

٢-النمذجة دافعية فكرية بآلية خيالية لإحداث التحول والإبتكار .

العنوان يشير إلى إستعارة المفهوم وتحويله إلى شيء مُجرد(تصف الفنانه هناء العراق كإنه متوالية عددية من الحروب)إستخدام تراكم الطبقات واحدة فوق الأخرى لتحقيق متوالية عددية مفاهيمية، إذن تم إستخدام التعدد بالتوالي بدل التكرار المجاور. وهذا يغني الحدث من حيث إحراق أجزاء من القماش وتقطيع جزء منه من أجل إزاحة بعض الأجزاء لظهور الطبقات التي بالأسفل وهذا يشير إلى التراكم .

٣-نمذجة الأشكال التجريدية بين(التحليل والتركيب).

الأشكال هنا تفقد خواصها وسماتها الأيقونية التي ترتبط بمرجعيات بصرية وإنما الشكل المُنمذج هذا يحتوي على ذاتيهِ الخاصة ومفهومه الخاص، من ثم تعيد الفنانة تركيب البناء بتراكم لهذه

الطبقات فيتشكل المفهوم من خلال إجتماع الكل وليس الجزء، إذن عشوائية الأشكال وفي أجزائها ما هي الإعشوائية ضرب المدن التي دمرتها الحروب.

٤-نمذجة الموضوعات في التجريدية بين(التعبير والمفهوم).أما الموضوع أو الثيمة إنقسمت بين التعبير والمفهوم، فالتعبير تأكد من خلال الحرق ومضيفاً الى ذلك الكتابات التي تشير الى المكان وهو العراق، كل ذلك شكل إطاراً للمأساة والدمار الذي يعيشه هذا البلد منذ سنين طويلة، فكان فعل الحرق هو إشارة للدراما الفاعلة والمؤثرة في المشهد العراقي، أما على صعيد المفهوم فالإشارات التي وضعت بألوان كإنها مناطق مقسمة الى منطقة خضراء محمية، ومنطقة حمراء إشارة للخطر والترقب والأحداث الدامية، والمناطق الشاحبة ذات اللون الصحراوي الذي يميل الى اللون الرمادي المحترق ما هي إلا مناطق منكوبة ومنسية، فهذا الاقتراح المفاهيمي للامكنة يزيح صورها الواقعية فيحولها الى نمذجة مفاهيمية برؤية تجريدية تركيبية ذات بنية تعبيرية ضامرة أو مُنظمة في هيأة التشكيل للسطح البصري.

٥-نمذجة الإداءات التقنية. إن أغلب نتاجات الفنانة(هناء)هي نتاجات فكرية عندها تفقد الأشياء مرجعياتها التقنية ومرجعياتها الحسية وتخضع لإشتراط تواجدها المعرفي الجديد في الحقل البصري، كإن الخامة تولد من جديد ضمن إداءات الفنان وهذه من سمات فنون ما بعد الحداثة، فهذا العمل يُفقد القماش المُحترق علاقته بمرجعيته المادية والنسيجية ويتحول الى مرجع في ذاته، تُناط له مهمة الفكرة لخلق أشكال عشوائية من القماش بعد حرقه وجعله طاقة تعبيرية حسية بعد أن كان بلا حياة، هنا تكمن مهمة الفنان أن يجعل من المفاهيم آلية ذهنية تُنمذجُ الأشكال والمواد ضمن رؤية تشكيلية.

شكل(٢٥)

حيث تَجسدت هذه الإحالة من خلال المفهوم و يعاد نمذجة المواد بصياغات جديدة(كما في عمل الخادرة شكل٢٥)وهي تمثل أفول وموت اليرقة قبل الولادة، ويتجسد هذا العمل من لفائف ورقية كإنها أُفسدت أو إنها خاوية وميتة، كإن التجريدية التركيبية هنا تُمسك بالمفهوم المعاصر للتقنية. على حد تعبير(نيتشة في العدمية إن العدم يُوَلِدُ كائن آخر في مكان آخر)(م:٣: صـ٥٦٣)أي إن فعل

الفن المعاصر الآن يَفقد صلته بالمرجع التقني والصوري للأشياء وينتج أشياء جديدة لا تتناسل كما في الكائنات وإنما يُبتكر لها كيناً جديداً مغايراً تماماً لما كانت عليه.

رقم الانموذجك(٤)إسم العمل(Chocolate) (إنموذج تجريدي تركيبي)

إسم الفنان(غسان غائب)

قياس العمل(٢٣٠ ×١٠٠سم)سنة الانجاز(٢٠٢٠)

العائدية(مقتنيات شخصية الولايات المُتحدة).

إنموذج(٤)

١-قراءة وصفية بصرية لمكونات العمل الفني .

يتكون هذا العمل من قماش سميك ملون بمادة الأكريلك مع أقمشة ملونة بهيأة(صُرر معقودة)في وسط العمل،ويمثل الشكل نوع من الحلويات(Chocolate)لكنه يحمل مفهوماً آخر .

٢-النمذجة دافعية فكرية بآلية خيالية لإحداث التحول والإبتكار.

إعتمد(الفنان غسان غائب)على فاعلية الشكل في نمذجة المفهوم لإحداث التحول من الشكل المألوف إلى الشكل المُنتِج للدلالات مع المغايرة بالحجم والمغايرة بالإكساءات اللونية لهذا الشكل، إن البنية التجريدية التركيبية هنا تؤكد قيم الشكل في التداول اليومي والتحول من مادته المستساغة الى مادة تهكُمية تشير بدل اللذة الى إحساس بالألم والمرارة أي أنك سترفض أن تتذوق هذا، هنا إزاحة وتحول من الشكل الى المفهوم وإبتكار لتركيب يوازي فعل القول الرافض وفعل الإحتجاج. وهنا يرجع الفنان إلى القيم التعبيرية التي تأتلفها التجريدية التعبيرية، وهذا التداخل ينتج نصاً مبتكراً يتداخل فيه الواقعي والتجريدي ببنية مفاهيمية.

٣-نمذجة الأشكال التجريدية بين(التحليل والتركيب).

في هذا العمل يحيل الشكل الى دلالات متعددة فينفتح على التأويل في إتجاهين،الأول شكل(Chocolate)الذي أُسِسَ لفعل التداول واللذة فنُمذج الشكل ليكون حاوياً لأشياء خارج التوقع بدل من أشياء لذيذة، وهنا تكمن فاعلية النمذجة للأشكال وللمفاهيم، فتم تحليل الشكل على إنه يحتفظ بشيء ما أو إنه مُغَلَفٌ يحوي شيء، أي إنه يكتنز شيء يبعث على الفضول لإكتشافه، أما الإتجاه الثاني فهو كسر التوقع عبر توظيف أشكال(الصرر)بدل من(الشكولا)كإن هذا شكل(مغلف

الجوكليت)هو حاوية تختزن شيئ كأنها عدة سفر أو أسرار مغلقة منذ زمن، هذا التركيب للشكل يستدعي ذهناً يستجمع بين المألوف والغير مألوف من ثم كسر الألفة بينهما لإنتاج دلالة مغايرة لا تمتُ بصلة بالشكل المستعار وإنما هو ذريعة لخلق نمذجة مفاهيمة تتداخل بها التجريدية التعبيرية مع التجريدية التركيبية.

٤-نمذجة الموضوعات في التجريدية بين(التعبير والمفهوم).

إن الموضوع هنا يذوب ويتحول إلى مفهوم حدسي هنا إحدى أُسس التجريدية، لكن النمذجة أدمجت التعبير بالتركيب فغدى الموضوع رؤية تجسد حدث ما أو ذكرى لحدث،لهذا ما عادة التجريدية بشقيها التعبيري والتركيبي يقتصر على مهارة التبسيط والإختزال وإنما إستدعت المفاهيم القارة خلف الأشياء والظواهر وإستقت منها بنية شكلية معاصرة. فإستدعاءُ الشكل يدل على أهميتهِ المعاصرة في الذهن البشري كحضور مُلحٌ على الذاكرة، فيزيحه الفنان عن ثباته ويفترض له بناءً فكرياً جديداً، فهنا تأكيد لفعل الإزاحة وأثرها في تحريف المفاهيم الثابتة وخلق مفاهيم جديدة. مُبتكرها الفنان.أما التعبير يأتي مُرادفاً لفعل المفهوم فيمنح قوة وإنفعال وتأمل للنص.

٥-نمذجة الإداءات التقنية.

(شكل٢٦)

حول الفنان الشكل من حقل الإستهلاك اليومي الوظيفي الى حقل الإستهلاك الثقافي ونمذجته داخل حقل الفن وهو حقل يكتفي بذاته وينئى عن التكرار والثبات، وأما بشأن التقنية فأن الفن المعاصر لا يتناسل تقنياً كما في منتجات المصانع وإنما هو ظاهرة مُنفردة تحوي في داخلها بنيات أهم ما فيها الإختلاف والتشظي والمغايرة. لهذا الفنان يُحول تقنية المُصّنع الى تقنية فنية تُشكل حضورها الجديد في ذهن المتلقي وخارج سياقها السابق ويمنحها تأويلاً جديداً . فنلاحظ أطباق الطعام والأشياء ذات التداول اليومي(شكل٢٦)، كان لها حصة في جذبها الى منظومة الفن ضمن رؤية معاصرة. بفعل نمذجة المفاهيم الكامنة خلف الأشكال والأشياء وتحويلها إلى مفاهيم بصرية في حقل التشكيل.

الفصل الرابع : نتائج الدراسة الحالية:-

يستعرض الباحث النتائج كما يلي:-

١-وجد الباحث إن النمذجة المفاهيمية بوصفها آلية تفكير تُنظم أفعال الفنان قبل وأثناء عمليات الإنتاج الفني. فنتج عن ذلك نماذج مهمة في الفن العراقي تنشدُ الإختلاف والإبداع والإبتكار.

٢-يرى الباحث إن النمذجة المفاهيمية نقلت التجريدية التعبيرية والتجريدية التركيبية من كلاسيكيات الحداثة الى زمن معاصر قد يسمى في بعض الإصطلاحات بزمن ما بعد الحداثة حسب رأي(ليوتار)كيف؟ إن زمن الحداثة الاول ركز على التقنية والأسلوب الفني بوصفهما هوية الفنان التي بتكرارها يتشكل فيها الإتقان والتكامل، فكان بحث الفنان ومراسهُ يقتصرُ على إنموذج واحد يتكرر في المعارض كما في أعمال الفنان(روبرت مذر ويل، جاكسون بولوك، مارك روثكو، كازمير مالفتش). أما في الزمن الحداثة الجديدة فنلاحظ تنوع بالتجارب وتنوع بالخامات كما إنه في كل مرة يعرض فيها رؤية مختلفة عنما سبق. وهذا يتقارب مع نتاجات(بيكاسو الأخيرة ونتاجات تابيز)وصولا الى الفن المعاصر حيث أُشيع الإختلاف والتشظي والتداخل في الأساليب الفنية.

٣-ان التجريدية التعبيرية والتجريدية التركيبية في الفن العراقي أيضاً أصابها في بداياتها هذا النمط من الإداءات وهو تكرار الأسلوب مع قوة في نمذجة الأشكال وإدراك عالٍ في التحوير، وتمثل في أعمال الجيل الأول والذين أكد هذه الإداءات فيما بعد جيل لاحق أمثال(مهر الدين وشاكر حسن وضياء العزاوي وغيرهم كُثر)أما في الأجيال المُجددة فقد تحولت تماماً حيث دُمجت الأنساق المُختلفة وتنوعت في طروحاتها حيث نُشاهد أعمال الفنانين تتصف بالتنوع والتداخل أمثال(هناء مال الله وغسان غائب وكريم سعدون)بل إن الشباب أخذ يبتعد أكثر في طروحاته الجريئة في الإختلاف من خلال إعادة تدوير الرث والمهمل والتنوع في الإخراج .

٤-التجريدية التعبيرية لم تزل في بعض توصيفاتها إنها تميلُ إلى الجسد الإنساني كموضوعة مهمة للتعبير ومنه تستقي إنفعالاتها وتُنمذج الشكل الإنساني حسب متطلبات الحالة الراهنة، أما التجريدية التركيبية فهي تبحثُ في المفاهيم والدلالات العميقة للموضوعات الإنسانية وإن حضور الجسد قد يكون مُنعدم أمام قضايا كُبرى تُشكل حضورها الأهم كرأي عام، فإن الأشكال المُصاغة قد تكون ذات سمات إبتكارية تنحاز الى الشكل والمفهوم.

٥-وفي مرحلتها الأخيرة تداخلت الفنون فيما بينها وذابت الأنساق وأتحدت التجريديتين تحت عنوان الفن المعاصر أو فنون ما بعد الحداثة فأضاف كل نسق الى الآخر ما ينقصه فتداخل التعبير من خلال الجسد مع التعبير عن المفاهيم.إزدهر التركيب بمواد متنوعة ثم أنتجَ ولادة أنساق جديدة تمزج الإثنين برؤية جمالية مفاهيمية تُنمذج الحدث والأشكال والمفاهيم وتصوغها بإطار جديد.

التوصيات:- لغرض توسيع مدياتها المعرفية والأكاديمية بشكلٍ خاص، يوصي الباحث بما يلي:-

إستحداث منهج دراسي لكليات الفنون الجميلة حول أهمية النمذجة وإشتغالتها المتنوعة في الحقل البصري بوصفها آلية من آليات الإبداع والإبتكار.و إنشاء ورش فاعلة في الأقسام العلمية.

فرز كامل وأرشفة الفن العراقي وإلحاق جيل الشباب بهم لبيان الفارق بالتطور التقني والرؤى المعاصرة من خلال دمج الأساليب الفنية التي بدأت تتأكد على المشهد الفني العراقي المعاصر.

المقترحات: عمل توسعة لهذه الدراسة، تحديداً حول موضوعة النمذجة المفاهيمة يقترح الباحث ما يلي: - النمذجة المفاهيمية في أعمال الفنانين الشباب في العراق.

- النمذجة المفاهيمة دراسة في الفن العربي المعاصر.

المصادر والمراجع :

١ - الصالحي:هجران عبد الإله:الانسان والاغتراب في فلسفة نيتشه، دار الفرقد،دمشق، ٢٠١٥.

٢-أحمد عبدالحليم عطية:ليوتار والوضع ما بعد الحداثي،دارالفارابي،لبنان،ط/١، ٢٠١١.

٣ -الشيخ،محمد:نقد الحداثة في فكر نيتشه، الشبكة العربية، بيروت، ط/١، ٢٠٠٨.

٤ –جميل صليبا: المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ج/١، ١٩٨٢ .

٥-بلاسم محمد:تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية،دارمجدلاوي،عمان، ط/١، ٢٠٠٨.

٦ -بول كلي:نظرية التشكيل، ت.عادل السيوي، دار ميريت القاهرة، ط/١: ، ٢٠٠٣

٧ -جاستون باشلار:غادة الامام،جماليات الصورة،دار التنوير،بيروت، ط/١، ٢٠١٠.

٨ -زهير صاحب:تقابل الحضارات، مكتبة مدبولي،القاهرة، ٢٠١٦.

٩ -عفيف بهنسي:تأريخ الفن والعمارة،دار الشرق،القاهرة، ج/١، ٢٠٠٣.

١٠-مارك جمنيز:ما الجمالية؟ت:شربل داغر، دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط/١،٢٠٠٩ .

١١ -ناثان نوبلر:ت.فخري خليل،حوار الرؤية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية،دار المأمون، بغداد،١٩٨٧.

١٢) https://en.wikipedia.org/wiki/Cave_painting

١٣) http://www.willem-de-kooning.org/woman-with-bicycle.jsp

١٤)https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Musicians

١٥)https://www.newstatesman.com/culture/٢٠١٤/٠٤/henri-matisse-hand-takes-you-ride

١٦)https://www.businessinsider.com/why-apple-employees-learn-design-from-pablo-picasso-٢٠١٤-٨

١٧)https://www.moma.org/collection/works/٨٠٣٨٥