

بنية النص البصري بين الهوية وأسلوب التفرد في الرسم العراقي المعاصر، نماذج مختارة

حسين شاكر العيداني، وزارة التربية، مديرية تربية البصرة، العراق

تاريخ القبول: 2022/2/15

تاريخ الاستلام: 2021/9/21

Visual Text Structure between Identity and Uniqueness in Contemporary Iraqi Painting - Selected Models

Hussein Shaker Al-Edany, Ministry of Education, Department of Basra, Iraq

Abstract

Iraqi art formed a turning point in the second half of the twentieth century, as it sought to remove the constants, which created for the artist a product that constitutes a turning point based on two poles, the first being the inspiration of the cultural heritage, and the second, the method of employing it in a contemporary style. Uniqueness in contemporary Iraqi Drawing - (selected samples), the research included four chapters, the first chapter was devoted to clarifying the research problem, which resulted in the following questions: How was the structure of the visual text manifested in highlighting the identity of contemporary Iraqi drawing? Did the Iraqi artist rely in building his visual texts on identity and heritage? How was the Iraqi artist distinguished by the uniqueness of his artistic style? What are the foundations adopted by the visual artist to consolidate his identity in contemporary Iraqi art? As for the second chapter, it included two sections dealing with the first topic - the structure between significance and concept, while the second topic - contemporary Iraqi drawing, a reading in style and identity. Five works of art, and analysis of sample models, while the fourth chapter deals with the research results, including: Contemporary Iraqi artists relied on a number of methods that I can say are internationally approved, sometimes presented in a surreal, realistic form, sample (1) or in an expressive form. Note model (2) or in an expressive form Symbolic Note Figure (3) or a synthetic installation form dominated by the character of abstraction as in sample (4) or in a symbolic form as in sample No. (5) to become in a visual text a special identity in terms of structural construction and uniqueness of style for the artist. It also included the conclusions, including: The contemporary Iraqi artist deliberately included identity in his visual texts that were related to heritage, and based on style, material and technology

Keywords: Structure, visual text, identity, style, Contemporary Iraqi Drawing.

الملخص

شكل الفن العراقي منعرجا ومنعطفًا في النصف الثاني من القرن العشرين؛ فقد سعى إلى إزالة الثوابت مما خلق لدى الفنان نتاجا يشكل نقطة تحول تعتمد على قطبين: الأول هو استلهام الموروث الحضاري، والثاني هو طريقة توظيفها بأسلوب معاصر، وهنا كمننت أهمية الدراسة. تضمن البحث أربعة فصول؛ خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث التي تمخضت عن التساؤلات الآتية: كيف تجلت بنية النص البصري في إبراز الهوية للرسم العراقي المعاصر؟ وهل اعتمد الفنان العراقي في بناء نصوصه البصرية على الهوية والموروث؟ وكيف تميز الفنان العراقي بتفرد أسلوبه الفني؟ وما الأسس التي اعتمدها الفنان البصري لترسيخ هويته في الفن العراقي المعاصر؟ أما الفصل الثاني، فتضمن مبحثين؛ تناول الأول البنية بين الدلالة والمفهوم، والثاني تناول الرسم العراقي المعاصر: قراءة في الأسلوب والهوية. أما الفصل الثالث، فقد تضمن إجراءات البحث؛ إذ تم فيه تحديد إطار مجتمع البحث، واختيار نماذج العينة البالغة خمسة أعمال فنية، وتحليل نماذج العينة. فيما عني الفصل الرابع بنتائج البحث منها: اعتمد الفنانون العراقيون المعاصرون على جملة أساليب يمكنني القول إنها معتمدة على الصعيد العالمي، فتارة تقدم بشكل سريلي واقعي أنموذج 1 أو بشكل تعبيرية أنموذج 2 أو بشكل تعبيرية رمزي الشكل 3 أو شكل تجهيزي تركيبية يطفئ عليه طابع التجريد كما في أنموذج 4 أو بشكل رمزي كما في أنموذج 5. ليصبح في نص بصري هوية خاصة من ناحية البناء التركيبي وتفرد بالأسلوب لدى الفنان. كما تضمنت الاستنتاجات أن الفنان العراقي المعاصر عمد إلى تضمين الهوية في نصوصه البصرية التي تعالقت مع التراث اعتمادا على الأسلوب والخامة والتقنية.

الكلمات المفتاحية: بنية، نص بصري، هوية، أسلوب، الرسم العراقي.

الإطار العام للبحث

أولاً: مشكلة البحث

شهد الفن العراقي في النصف الثاني من القرن المنصرم زعزعة في الفروض المتعارف عليها التي كانت سائدة، حيث سعى الفنان إلى إعادة النظر في الأسس والآليات والقواعد التي بنيت عليها اللوحة؛ فالفنان يسعى ليتبنى مضمون نصوصه البصرية من واقعه الاجتماعي منطلقاً من تعدد المرجعيات، لذلك تعددت الرؤى الفنية من فنان إلى آخر فأصبح لكل فنان أسلوبه الخاص.

إن ما تركه لنا أجدادنا السومريون والآشوريون والبابليون، في حضارة العراق القديم لم يزل يثري الباحثين والفنانين المعاصرين مستلهمين ذلك الإرث والموروث، حيث سعى لمزاوجة القديم بالمعاصر للخروج بنص بصري ذي قيمة ابتكارية ضمن أطر وسياقات جمالية جديدة، فالحدث كمنهج هو الإتيان بشيء جديد معدل مضاف، وهذا ما سعى إليه الفنان العراقي لإرساء وحدة الهوية من جهة، ومن جهة أخرى أصبح لكل فنان أسلوبه، فنخيل الفنان (جواد سليم) بالضرورة مختلف عن نخيل الفنان (فاخر محمد) لذا أصبح عامل التفرد والحدث واستلهام الفلكلور والموروث يشغل فكر الفنان العراقي المعاصر.

إن الفنان العراقي عبر في نصوصه البصرية المرئية عن التراث والهوية التي يمكن عدّها توازناً بصرياً يجمع الذاكرة بالفكر، ليقدم وجبه بصرية متكاملة للمتلقي، ومادة إبداعية لها تلقائيتها الوجدانية ارتبطت بالموروث بصورة أو بأخرى في بنية منجزه التشكيلي، عبر الاستعارات الإشارية والعلاماتية أحياناً؛ فالفنان كما يقال ابن بيئته، وهو كذلك بلا شك، لذلك سعى لتوظيف مفهوم التمرد والتغريب من خلال حرصه على زعزعة السياقات والأساليب الفنية، أو تبني مفهوم مزاجية الأفكار ليعطي محوراً مهماً في صياغة الخطابات الرسالية التي يقدمها للجمهور أو للمتلقي وهي بالضرورة اتجاهات تضاف إلى اتجاهات الفنون المعاصرة.

إن مشكلة البحث تنبج لدى الباحث من استنطاق حضاري له أثره في الرسم العراقي المعاصر بصورة خاصة، بحيث دعت الباحث لتبنيها لتواشجها ببنية المجتمع، وتكشف عن كيفية تعالق الرسام العراقي المعاصر بين الأثر المحلي والموروث الحضاري في نصوصه البصرية، ظاهراً وباطناً واستعاراً. وتأسيساً على ما تقدم يصوغ الباحث تساؤلاته: كيف تجلت بنية النص البصري في إبراز الهوية للرسم العراقي المعاصر؟ وهل اعتمد الفنان العراقي في بناء نصوصه البصرية على الهوية والموروث؟ وكيف تميز الفنان العراقي بتفرد أسلوبه الفني؟ وما الأسس التي اعتمدها الفنان البصري لترسيخ هويته في الفن العراقي المعاصر؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

يهتم البحث الحالي بدراسة بنية النص البصري بين الهوية وأسلوب التفرد المنتجة في مساحة الرسم العراقي المعاصر التي أحدثت تحولاً واضحاً في الخصائص الجمالية والفنية. كما يرفد المكتبة العامة بجهد علمي، ويشكل إضافة للثقافة البصرية الخاصة بالفن المعاصر. كما يفيد طلبة الفنون والمهتمين بالفن العراقي ومتدوقي الفن والنقاد. أما الحاجة إليه، فتعميق قيمة البحث على أساس التعرف على الأطر المعرفية بين الهوية وأسلوب التفرد والإفادة منها في تعزيز مستويات القراءة الجمالية للرسم العراقي المعاصر.

ثالثاً: هدف البحث:

كشف بنية النص البصري بين الهوية وأسلوب التفرد في الرسم العراقي المعاصر - نماذج مختارة.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: النصوص البصرية الفنية المرئية للرسامين العراقيين المعاصرين.

والحدود المكانية: العراق.

والحدود الزمانية: من عام 2003 - 2017 كونها فترة شهدت تغيراً مجتمعياً.

خامساً: تحديد المصطلحات

البنية (Structure):

لغة، "جمعها: بني، وبني: ما بني بناء، هيئة بناء وشكله؛ (بنية بيت)، تكوين، تركيب... ما تكون عليه أجزاء مجموع معنوي من ترتيب يعتبر مميزاً لهذا المجموع" (نعمة، 2015، ص122). والبنية: كل ما يبني، وتطلق على الكعبة. والبنية: بنية الطريق: طريق صغير يتشعب من الجادة (انيس، 1973، ص92). واصطلاحاً، عرف لالاند البنية: بأنها مادة مصاغة تقال في ترتيب الأجزاء التي تشكل كلاً في مقابل وظائفها، وفي معنى جديد وخاص، تقال في مقابل ذلك لدال، وفي مقابل اندغام عادي للعناصر على كل متكون من ظواهر متضامنة، بحيث إن كلاً منها متوقف على الآخر (لالاند، 2001، ص134). والبنيان أو هيئة البناء، وبنية الرجل فطرته، نقول فلان صحيح البنية، والبنية ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها (صليبا، 1964، ص217).

الهوية (Identity):

لغة، الهوية مصدر صناعي منسوب إلى (هو)، والهوية حقيقة مطلقة في الأشياء والأحياء مشتملة على الحقائق والصفات الجوهرية (اسكندر، 1987، ص214). واصطلاحاً، فلفظ الهوية مشتق من أصل لاتيني (Sameness) ويعني الشيء بما يجعله مبنياً لما يمكن أن يكون عليه شيء آخر ويميزه عنه (جوزيف، 2007، ص7-8).

الأسلوب (Styal):

لغة، ورد في لسان العرب بأنه "الطريق، والوجهة، والمذهب، ويقال لسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب" (منظور، 1968، ص473). واصطلاحاً، هو "التعبير المباشر للطريقة الشخصية للتجربة" (مري، 1982، ص39).

المتن النظري

البنية بين الدلالة والمفهوم، ما هي البنية

إن الإحاطة بموضوع البنيوية وماهية البنية وخصائصها يستوجب تقصي حقيقتها وأثرها، كسبيل للإحاطة بمعرفة أشمل، والوصول إلى مرجعياتها. فضلاً عن تطور موضوع البنية، وظهور المنهج البنيوي لا بد من الخوص بجذورها والغوص في الأعماق لتكوين أرضية صلبة، تصب في مكوناتها، وكشف علائق هذه المكونات، وتفاعلاتها ومرجعياتها. نستدل من كلمة بنية تعالقتها وتواشجها مع البناء (structur) أو التشبيد أو ما يطلق عليه التكوين وهذا التعالق مع البناء حتم إحالتها إلى ظاهرة التركيب من ثم إلى التتابع في التركيب، ولأنها تلتزم في التتابع بالتركيب، فهي بالنتيجة تؤمن بالتنظيم أو لنقل حتمية التنظيم، ولأنها تؤمن بالتركيب والتتابع والتنظيم، فهي تؤمن بحتمية التحول وتؤمن بالعلاقات، وعليه، "تبدو البنية بتقدير أولي، مجموعة تحويلات تحتوي قوانين كمجموعة تقابل خصائص العناصر" (بياجيه، 1985، ص8).

إن الارهاصات الأولى للبنيوية تؤكد أنها لم تنشأ من فراغ، بل هي امتداد للشكلية الروسية بقدر ما هي ثورة عليها وتطوير للنقد الجديد ويقدر ما هي رفض له، وفوق هذا وذاك فإنها النتيجة المنطقية لإنجازات العقل والتفكير العلمي والفلسفي من ناحية، وللتطورات التي حدثت في مجال الدراسات اللغوية من ناحية أخرى (حموده، 1998، ص179). لذا فالبنيوية تؤمن بكونها المعرفة، فهي كنسيج خيوطه أنساق متجاوزة متفاعلة يؤثر خيطها بالآخر بلا شك، وهذا النسق يتمركز ويقع فيه بنى دقيقة وصغيرة، من ثم تؤدي هذه الأنساق إلى صيرورة، فتولد مخاضات بنى جديدة. تحتاج البنية وفق المفكر (جان بياجيه)، ولا يخالفه

المفكر (فرديناند دي سوسير)، إلى وعي وإدراك؛ فلتحقيق البنية نحتاج مستوى من الوعي، ومستوى الوعي ينطلق ويندرج من أدينا الحسي الملامس البسيط للكليات إلى أعلاها الدخول في الأعماق نحو (البنية العميقة) التي تتدرج في دراسة الأنساق الداخلة ونظام العلاقات والبنى الجزئية المكونة لها، وتتنطبق الدراسة البنيوية على دراسة الأعمال الفنية والأدبية وكامل الحقل المعرفي وجميع الظواهر الصامتة والمتحركة، وتأسيساً على ذلك فهي تعني "أن كل شيء في الوجود بصورة عامة، والإنسان بصورة خاصة، عبارة عن بناء متكامل يضم عدة أبنية جزئية تقوم بينها علاقات محددة هي التي تعطي هذا الشيء بناءه وتوضح وظيفته وتبين مكانه ضمن أبنية الوجود الأخرى" (محمد، 1973، ص 135)، (الحاتمي، 2011، ص 204).

إن من سمات وخصائص البنية أن تبقى ثابتة فلا تتبدل، فالبنية لا بد أن تتصف بالشمولية والتحول وذاتية الانضباط؛ فالشمولية أو الكلية تعني أنساق وتناسق البنية داخلياً، أي أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة، بل من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق، وليس المهم في البنية العنصر أو الكل بقدر تأكدها على العلاقة القائمة بين العناصر، أي التكوين والتأليف (الرويلي، 2002، ص 70-71)، (فضل، 1998، ص 129).

أما التحول فتعني أن المجاميع الكلية تنطوي على حركية ذاتية، أضف إلى ذلك كونها تتألف بسلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق خاضعة لقوانين البنية الداخلية دون توقف، فالبنية لا يمكنها أن تبقى في حالة سكون، بل تقبل التغيرات على الدوام، فالجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة (الغذامي، 1998، ص 34).

أما التحكم الذاتي فيعني أن البنية تعتمد على نفسها لا على شيء خارجها، وهي ذات نظرة تكاملية في تصور الوحدة، مما يحفظ لها وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها، لذلك فهي تعمل على إغلاق النظام كي لا تميل إلى مرجع أو غيره من الأنظمة، فهي تعمل على صياغة القوانين الداخلية (ابراهيم، 1990، ص 32).

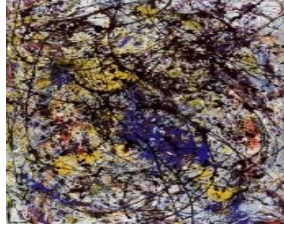
إزاء ذلك يكون النص المرئي الأدبي والفني على وجه أخص يمثل بنية كلية، لأن دلالتها الأساسية ترتبط بالطابع الكلي، فالنص التشكيلي ذو علاقات متجاوزة مكونة من عناصر بناء (منظومة قواعد وأنساق، نقطة وخط وشكل ومساحة وفضاء وحركة) وما إلى ذلك، تربط بينها علاقات تؤسس ظاهرية البنية، وهذه العناصر هي ذاتها في النص البصري الواقعي والسريالي والانطباعي والتعبيري، لكن قيمة اللون في النص الانطباعي المرئي له قيمة مغايرة في النص التعبيري والتكعبي والسريالي، وهكذا بالنسبة لبقية العناصر الأخرى أي "أن النص عالم مهول من العلاقات المتشابهة" (الغذامي، 1998، ص 16). كما أن البنية تؤمن بأن العلاقات بين الأنساق المتجاوزة تستدعي بالضرورة بروز نسقية جديدة حتماً، لذلك نستطيع تمييز نصوص الفنان (راوشنيرغ) المرئية من بين مئات النصوص الأخرى، وكذلك الحال بالنسبة لنصوص (جاكسون بولوك) المرئية، أو نصوص الفنان (أندي وار هول) البصرية، لأن العلاقات الرابطة بين العناصر منظمة ومترابطة ولها أسلوبية تميزه عن أقرانه؛ فبنية النص تستدعي أنظمة معينة وعلاقات مركبة تستثير المتلقي لتحقيق فعل الإثارة لديه، ينظر الأشكال (1، 2، 3) وكذلك هو الحال في النص الأدبي فالقصيدة ليست مجرد مجموعة من الأبيات نعاملها في الظاهر على أنها محصلة هذه الأبيات، بمعنى آخر، إن القصيدة لا تبني من أبيات كما توحى النظرة السطحية، بل تبني من مستويات هي البنى الإيقاعية والبنى التركيبية والبنى التحليلية، وهذه البنى تتشابك وتتغلغل مع بعضها مكونة علاقة كلية من خلال الأجزاء (فضل، 2002، ص 96-97).

لقد أولى الخطاب الفني في الفن المعاصر اهتماماً بأطر المنهج البنيوي، لأنها أولاً تؤمن بالتولد وتؤمن ب(موت المؤلف) و(موت التاريخ) استناداً إلى (ذاتية الانضباط) أو (التحكم الذاتي) التي نادى بها المفكر (جان بياجيه) كونها من سمات هذا المنهج، على اعتبار أن البنية لا تعتمد على مرجع خارجي لتبرير إجراءاتها أو تعليل عملياتها، بل تبني من خلال أنظمتها الداخلية وعلاقات الجزء مع الكل وعليه "تعد

البنوية منهجاً وصفيًا يرى في العمل... نصاً مغلقاً على نفسه له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته" (قطوس، 2006، ص 126). تأسيساً على ذلك فإن البنوية تدرس الظواهر بمختلف أنماطها على أنها بنى مستقلة من خلال عناصرها، والأخذ بعين الاعتبار علاقة كل جزء في ضوء علاقته بالكل، من ثم أولوية الكل على الأجزاء، باختصار، الأجزاء ليس لها قيمة لذلك "إن الاتجاه العام للبنوية هو النظرة الكلية التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر مجتمعة لا منفصلة وتفسر لنا علاقتها بعضها ببعض" (عناتي، 2003، ص102). باختصار، تعد من الصفات أو المميزات التي يفترض أن تتميز بها البنية، فالشمولية أو الكلية تعني أن البنية متناسقة ومترابطة داخلياً، وأن الوحدات التي تتألف منها البنية تتميز بأنها وحدات متجمعة بشكل منظم حيث إنها تتبع الأنظمة الداخلية وإنها متكاملة ذاتياً.



شكل (3): العشاء الأخير، للفنان اندي وارمول، 1986



شكل 2



شكل 1

الرسم العراقي المعاصر قراءة في الأسلوب والهوية

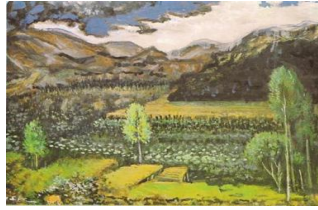
إن المراحل التأسيسية أو البواكير الأولى للفن العراقي ترجع إلى بداية القرن العشرين، بداية النهضة في الحياة الثقافية في العراق، فقد شهدت تحولاً في أغلب المجالات الثقافية والفنية، ومن أول الفنانين (نيازي مولدي بغدادي) المزخرف والرسام والخطاط في أواخر القرن التاسع عشر هو الممثل التقليدي للفن التشكيلي في أواخر أيام العثمانيين (ال سعيد، 1985، ص388).

افتقرت الحركة التشكيلية العراقية في بداياتها إلى مراقبة الموروث الحضاري العراقي؛ لأنها اتكأت إلى القيم الفنية الغربية دونما وعي لقيم الجمال المحلية المتجذرة، وتبين ذلك في أعمال فنان تلك المرحلة أمثال (حسن سامي والحاج محمد سليم وعاصم حافظ ومحمد صالح زكي وفي مقدمتهم عبدالقادر الرسام)، الذين يمكن عددهم الرعيل الأول للفن العراقي، ورسومهم لا تعدو إلا أن تكون رسوم هواة، فقد اتسمت بواقعية كلاسيكية أساسها المحاكاة واستنساخ الطبيعة، الشكل 4، هذا من جانب، أما من جانب آخر فإن بنية المجتمع العراقي الثقافية كانت في أزمة حيال الأعمال الحرفية الشعبية المقتناة من قبل الطبقات البسيطة الواسعة دون غيرها من طبقة المثقفين التي أهملت مصدراً إبداعياً ذا قيم حضارية وجمالية بسبب الانقياد الفطري لطبيعة الدراسة الغربية للفنون، لذا أصبح وعيهم بفن الرسم منصباً على تشجيعه ومساعدة الموهوبين في تلقي العلوم الأكاديمية في أوروبا (محسن، 2011، ص115-116).

لذا انطلقت البذرة الأولى، كما أسميها عادة، من رسامين هواة، درسوا وتعلموا أصول الفن في نهاية القرن الثامن عشر تقريباً وبداية القرن العشرين، هؤلاء الهواة درسوا الرسم في المدارس العثمانية في تركيا، ولكن نصوصهم البصرية لا تعدو إلا أن تكون نصوصاً بصرية تسجيلية تماثلية من الواقع وتقليدية، بمعنى آخر، إنها نصوص كلاسيكية تحاكي الواقع في البيئة المعاشة الشكلا 5، 6، هذا يمكن أن نطلق عليه تسمية الرعيل الأول، ومن محاسن هذه البذرة أنها هيأت لخلق جيل فني قادر على تحويل المسار الفني، أو لنقل تغيير دفة حركة الفن التشكيلي العراقي نحو المزوجة بين استلهام الموروث والمعاصرة لتكوين أسلوب فني خاص لكل فنان، فضلاً عن إرساء مفهوم الهوية ولا ننسى تأثير المدارس الأوروبية.



شكل6: عمل للفنان عاصم حافظ، ستلايف



شكل5: عمل للفنان محمد صالح زكي، طبيعة



شكل4: عمل للفنان عبد القادر الرسام، الجيش العثماني

بعد ذلك، كان الاهتمام منصبا على فئة الشباب الموهوبين، فسعت وزارة المعارف آنذاك إلى احتضان هذه الفئة، فأرسلتهم في بعثات خارج القطر ليتلقوا ويكتسبوا تعليمهم والاستفادة من تجارب الآخرين في مجال الفن، وكان ذلك إثر المعرض الصناعي الزراعي الذي أقيم في نيسان 1932، والذي ساهم فيه عدد من الطلبة والأساتذة المتخصصين بالفن، منهم على سبيل الذكر (أكرم شكري) وهو أول المبعوثين إلى لندن، ويمكن القول أن هذه الفترة هي المرحلة الفعلية للتشكيل العراقي المعاصر. وتوالت البعثات من قبل الفنانين الشباب سواء فردية أو جماعية؛ فنتج جيل جديد أطلق عليه الرعيل الثاني والذي امتلك خبرة وثقافة فنية، وبعد عودتهم تكون هاجس ملح لديهم لإنشاء وتأسيس مؤسسة لنقل ما اكتسبوه من ثقافة فنية للأجيال اللاحقة، لذا أبصر المعهد الموسيقي النور عام 1936، وكان يديره (حيدر محي الدين)، وحين عودة (فائق حسن) افتتح فرع الرسم عام 1938، وبه أعلنت ولادة مؤسسة ثقافية لاحتضان الشباب تحت مسمى معهد الفنون الجميلة، ولدى عودة (جواد سليم) افتتح فرع النحت فاستقطب كل من (فائق حسن وجواد سليم) الفنانين الشباب حولهم. في حين سعى (أكرم شكري) العائد من لندن عام 1932 إلى تزعم جمعية (أصدقاء الفن) عام 1941، أما (حافظ الدروبي) فقد سعى إلى إنشاء (المرسوم الحر) عام 1940 (ال سعيد، 1985، ص95).

بمعنى آخر، إن بداية العقد الأول من الثلاثينات بدأت تظهر ثمار هذه البذرة بظهور فنان عراقي مبدع في مجالات التشكيل بصورة عامة، فقد تمخض عن تلك الثمار تكوين عدد من الفنانين أصبحوا هم الرعيل الثاني لحركة الفن التشكيلي في العراق، وهم الدعائم التي أرست قواعد الحركة التشكيلية في العراق، وهذا مما لا يختلف عليه اثنان. شكلوا قوة جديدة وتاريخا حافلا في الحقل الفني، وفي البواكير الأولى للعقد نفسه ابتعثت وزارة المعارف آنذاك عددا من الفنانين العراقيين إلى خارج القطر لتبدأ بشائر اليقظة في حركة التشكيل العراقي "وبدأت وزارة المعارف باحتضان الموهوبين، فأرسلت بعضهم في بعثات إلى أوروبا لدراسة الفن... لا سيما أكرم شكري المبعوث الأول للدراسة إلى لندن 1931... وقد عدت هذه المرحلة البداية الفعلية لحركة التشكيل العراقي المعاصر" (محمود، 1990، ص24).

شكل الفن العراقي منعطفاً جديداً منتصف العقد الأربعين من القرن العشرين، فبعد أن اطلع مجموعة الفنانين العراقيين إثر ابتعائهم إلى الخارج لإكمال دراستهم الفنية في العقد الثلاثين من القرن نفسه لاطلاعهم على نتاجات المدارس الأوروبية آنذاك، ومع التطور الذي رافق عجلة الحياة وهو ما دعا الناقد (عادل كامل) إلى القول "إنه مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، اتضح أن مصير العمل الفني في العراق بدأ بالتحول الحاسم نحو مرحلة جديدة تتسم بالاعتماد على النفس والبحث عن ملامح الشخصية الحضارية أكثر من مجرد ترسم خطى الغير" (كامل، 2000، ص76-77). هذه البذرة هي الانطلاقة التي سعى خلفها الفنان العراقي، أو لنقل من محاسن الابتعاث دمج أو مزوجة الموروث الحضاري والتأكيد على الهوية مع إضافة طابع المعاصرة على النص المرئي وهي بطبيعة الحال محاولات جادة، وطريق اتخذها الفنان العراقي المعاصر للبحث والتنقيب في الماضي والاستقصاء عن كيفية استثمار الإرث الحضاري بنتاج فني معاصر. لذلك مع بداية الأربعينيات شهد الفن التشكيلي في العراق تحولا جديداً بقدوم بعض الفنانين البولونيين^(*) في السنوات الأولى للحرب العالمية الثانية، وكان لوجود هؤلاء الفنانين أهمية في تشكيل عامل مساعد اسهم

برفد الفنان العراقي إلى النظر بمنظار جديد في الأسلوب واللون، وأعطته زخماً في البحث والتجريب، وكسر النماذج السابقة، ومحاولة ابتكار آليات جديدة في انتاج العمل الفني. "وقد لعب هؤلاء الفنانون دوراً مهماً في تغيير المفاهيم التي كانت تسيطر على الفن العراقي آنذاك، ودفع الفنانين إلى تجاوز الأساليب الأكاديمية" (ال سعيد، 1983، ص100). فأنبجحت أساليب أكثر حداثة وتحديث بالنسبة لتجربة الفن العراقي، أو لنقل أكثر معاصرة بالنسبة لتجربة الفن الأوروبي وهو نوع من مسابرة الفن الأوروبي للسبيرة على خطاه "وقد أدى الصراع الحاد بين أساليب الفنانين العراقيين إلى حدوث تبرعم نوعي، وانشطارات تشكيلية، وتحولات مضمونية" (ال سعيد، 1983، ص132).

إذ شهدت العاصمة تطوراً جديداً ونزوعاً نحو الفن الحديث من قبل الفنانين العراقيين خاصة الأسلوبيون (التجريبي والتقيطي)، وظهرت بوادر التشظي على السطح البصري عند كل من الفنانين (فائق حسن، وجواد سليم)، حتى بلغ الأمر لدى الأول أن جعلها أسلوباً مدرسياً لديه يفرضه على طلابه (الجادر، 1973، ص3) كان ذلك بداية مشوار رحلة فنية جديدة جاءت بمعطيات فكرية، وإن كانت امتداداً لنتائج السنوات السابقة فإنها، بحق، تعتبر مرحلة انتقالية جديدة حقق فيها الرسم العراقي المعاصر خطوة نحو تحديد وتحقيق بدايته الصحيحة. "فقد كانت فترة الأربعينيات بالنسبة للفن العراقي المعاصر فترة انطلاقة وتحول عن المفاهيم الساذجة والأكاديمية نحو التجديد والانطلاق عبر التقنية الحديثة" (ال سعيد، 1977، ص7). كما كان للبعد الحضاري حضور فاعل تميزت به الجماعات الفنية في فترة الخمسينات وهي كما ذكرنا محاولة للابتعاد عن حبال وأساليب الفن الأوروبي، وفي الوقت ذاته تشكل تجنبا للوقوع في منهاج فني مشترك أو مشابه. ومن تلك الجماعات:

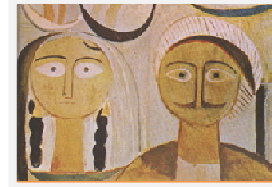
أولاً: جماعة الخمسينات والدور الريادي في الفن

في منتصف القرن العشرين وتحديدًا في مطلعها بدأ العمل بروح الجماعة يبرز ويظهر ويتبلور ويشكل أرضية تستند إلى تكاتف الرؤى المكتسبة في الفن الحديث معتمدة على النضوج الفكري بلا شك، فالتفت مجموعة من الفنانين الشباب حول مؤسس الجماعة الفنان الريادي (فائق حسن) فتشكل الرعيل الأول تحت مسمى (البدايين أو الرواد) وهو التجمع الأول الذي ظهر عام 1950 متخذين الحرفين (S. P)، وهما اختصار (Society Primitive)، وتشير إلى المجتمع البدائي "وإن الفكرة التي جمعت الرواد في عام (1950)، لم تكن في إبان تفتحها الأول، إلا لتعنى بالبحث عن فن عراقي أصيل مصدره ذات الفنان، وهكذا ظلت يومئذ تسعى في مجالها الحيوي للبحث عن التعبير الحر المتدفق لطبيعة الأرض والناس الذين يحيون عليها" (ال سعيد، 1983، ص123). لذا حرص الفنان العراقي منذ البواكير الأولى على تشييد تصورات وأفكار فنية تتسم بأسلوب فني، بحيث يتسنى لهم أن ينعته بأنه ذو طابع عراقي، ويرجع السبب الرئيس لذلك هو توجه بعض الفنانين إلى استلهام المفردات الحضارية، أي الموروث الحضاري، بحيث أنتج الفنان سطحا بصريا تولد عن مخاضات تمزج التراث والمعاصرة والحضارة الإسلامية والفلكلور الشعبي والصناعات الشعبية والحرفية، الشكلان (7-8)، لذا "كان الفنان العراقي في نصوصه البصرية يكشف عن تطوع حقيقي لأن يكون فن الرسم خياراً يمكن أن يؤدي دوراً حضارياً حداثياً، وإن بدأت البداية الأولى للرسم العراقي محاطة بوعي للشكل أكثر منه تجديدي" (الأمير الأعسم، 1997، ص88-89). كما أنهم لم يكونوا بعيدين عما يجري من تقلبات الفن العالمي، وهو ما انعكس على قوة السطح البصري ونمط الصياغات الفنية بما في ذلك رسوم (لاند سكيب). وقد تغايرت وتعددت الأساليب الفنية، دون أن يكون هناك أسلوب محدد لممارسة النتاج الفني وفق مبدأ التجريب، وعليه، إن تلك الأساليب طفئ عليها فعل الرسم دون القضايا والتنظيرية وهو ما أكده الفنان (نوري الراوي) بقوله: "لقد عثرت هذه الجماعة على منظورها الخاص، ليس من خلال الفلسفة، بل من خلال المحاولات التشكيلية المتسمة بطابع التجريب" (الراوي، 1991). وفي عام 1951م

تكونت (جماعة بغداد للفن الحديث) وأعلن بيانها الفنان (جواد سليم) الذي مفاده أن هوية الفن العراقي تؤكد استلهام الفنان العراقي من الموروث والفن القديم والإسلامي (يوسف، 1979، ص174). لقد كان (جواد سليم) ينادي بضرورة العودة إلى التراث بما يحتويه من تشكيلات فنية ورموز شكلية لها معان ثرية، فمجمّل أعماله استمدت أشكالها من رموز الفن الرافدينية، بعد المرور بعملية تحليل واختزال ذكية من قبل الفنان (جواد سليم)، ومن ثم تكون الصياغة الجديدة عبر توظيفه للقيم الجمالية المستعارة بما يتلاءم وموضوعه المعاصر من خلال تفعيل الشكل أو الرمز مع القيم الجمالية الفنية المعاصرة وكأنه نوع من الحنين إلى الماضي.



شكل8: عمل للفنان جواد سليم، نصب الحرية



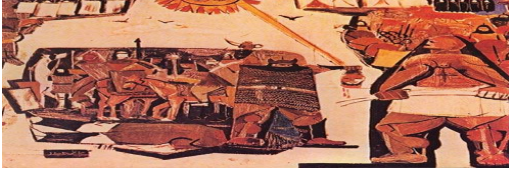
شكل7: عمل للفنان جواد سليم

تنوعت الأساليب والتجارب عند الجماعات الفنية التي ظهرت في عقد الخمسينات، على مستوى الجماعة والفنان الواحد، والتي خلقتها المتغيرات والمؤثرات الخارجية، وهذا يظهر مدى جدية البحث للتوصل إلى نتائج جديدة، مما أعطى فناناً خاصة لكل فنان على صعيد الرؤية الجمالية والأسلوبية. في حين ظهرت جماعة جديدة أطلقت عليها (جماعة الانطباعيين) عام 1953 وتزعمها الفنان (حافظ الدروبي) وضمّت من الفنانين (سعد الطائي وجميل حمودي وضياء العزاوي وعلاء بشير وياسين شاكر وسعد الكعبي وعادل كامل) (ال سعيد، 1983، ص179) وأخذت طابع الانطباعيين من خلال توزيع الكتل اللونية على السطح التصويري.

ثانياً: جماعة الستينيات والابتعاد عن التشخيص:

كان للتغير والتحول من النظام الملكي إلى الجمهوري أثراً فاعلاً ومهماً على الفنان في فترة الستينيات؛ إذ أصبحت هذه الفترة قيام المعارض الشخصية، أضف إلى ذلك ازدياد الوعي الشعبي، فقد حرص الفنان العراقي على مزاجية الفلكلور مع الموروث الحضاري والمحلي وأصبح العمل بالتشخيص أقل وطأه، والتعامل مع القضايا الملحمية والبطولات وما شهدته الساحة العربية من ثورات وملاحم بطولية، وخير دليل ما قدمه الفنان (كاظم حيدر) حول ملحمة وقضية الشهيد في معرضه الشخصي، إذ طرح الأشكال برؤية مغايرة، امتازت ببراء التجريد ورمزية الأشكال والابتعاد عن التشخيص، بل وتنوع التقنية "تمخض العمل عن تخفيف وطأة التشخيص وإبداء الاهتمام بمشكلات السطح التصويري والتفكير الإنساني وفق منظور تحرري تكريسا لمفهوم الفردية في الرسم علاوة على إبداء التقنية والخامات الفنية بمصادرها المتنوعة عناية استثنائية وهو تحول ذو أهمية" (الامير الاعسم، 1997، ص103)، لاحظ شكل9. لقد شهد الفن العراقي في هذه الفترة تنوعاً في المعالجات البنائية إذ لم يعد الفنان العراقي يكتفي بتحليل الواقع ونقده بدلالات مكشوفة آنية، بل بدأ يميل إلى خلق رموز خاصة به، لها دلالات مستقبلية تتجدد بتجدد الأحداث (السيفو، 2002، ص88). فبدأ هذا الجيل أكثر تشككاً وأبعد طبيعة مما جاء به الخمسينيون معلنين تمردهم على تيارات الفن السابقة، وكجزء من تمردهم "فقد أهملت العديد من القيم التي أسسها الجيل السابق، وراح الفنان منهم يعبر بأساليب معاصرة، قاصداً تصوير المشكلات بعمق جديد إلى حد ما، واستطاع قسم كبير من هذا الجيل أن يطور بدايته ويربطها بالتراث والمشكلات الآنية، بلا مباشرة أو صيغة إعلانية، أي بتحوير الأساليب الغربية ومزجها بالأفكار والتأثيرات العربية والقديمة" (كامل، 2000، ص32-33). جاء العقد الستيني بأحداثه التي شكلت متغيراً على الصعيد العربي والمحلي ليفجر أسئلة جديدة كالتالي تبلورت في بيانات الجماعات الفنية أو عبر تجارب فردية معلنة حالة التمرد على الموضوعات التقليدية والبحث عن شكل آخر للفن. وقد استطاع

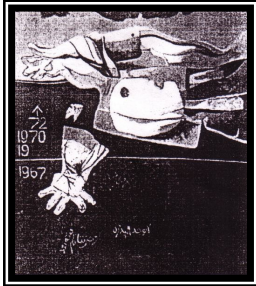
الفنانون الذين ظهروا في العقد السادس إلى حد ما التعبير عن فكرة التمرد.



شكل 9: عمل للفنان كاظم حيدر ملحمة

فقد مثلت جماعتنا (المجددين 1965-1968)^{2(*)} و(جماعة الرؤية الجديدة 1969)^{3(**)} خطاباً تصويرياً جديداً في حقبة كانت تغلي بالصراع الحضاري ومفارقة المواصفات الأسلوبية المتشظية الفاقدة لتركيزها الذاتي (الاعسم، 2004، ص 103). لذلك بشرت الستينات ببزوغ جيل جديد من الفنانين سيكون هدفهم طرح الرؤية الفنية المتعلقة عن الذات الإنسانية وعلى ذلك شهدت حركة الفن تطوراً يتمثل بتزايد الاهتمام بالثقافة الفنية، وخير دليل على ذلك "افتتاح كلية الفنون الجميلة عام 1962 لتلحق بجامعة بغداد" (جبرا، 1986، ص 11) واستمر تدفق الجماعات الفنية تعاقباً إذ بزغت بوادر ظاهرة فنية ينبجح بريقها فظهرت (جماعة الفن المعاصر) بمبادرة الفنان (نوري الراوي) و(جماعة الزاوية) إلا أن أهم هذه الجماعات هي (المجددين) لأن طروحات فنانيتها مغايرة، فلم تؤسس على الطرح والأسس نفسها الذي جاءت به جماعة الخمسينات، لذا نلاحظ تحمس الفنانين للقضية الوطنية والسياسية والتحول الذي شهده العقد الستيني في نظام الحكم، ويدعم هذا الرأي قول (شاكر حسن ال سعيد) "لقد كانت أول جماعة هامة في هذا المجال (جماعة الفنانين المجددين)، وهي جماعة تنقد تجربة الجماعة الخمسينية وتكملها، تنتقدها لأنها لا تؤمن بمبدأ الرؤية الجماعية من منطلق (مستقبلي) أي ممارسة العمل الفني من أجل تغيير الوضع القائم وهو ما يمثل طبيعة الفكر في ظروفه قبل التحرر السياسي والاجتماعي والاقتصادي. إنها إذن تحاول أن تؤلف الجماعة من أجل التعبير عن حضور الوضع الجديد أو التجربة الاشتراكية للمرحلة الجمهورية فهي ذات رؤية (حضورية) في هذا المجال" (ال سعيد، 1983، ص 46).

واستكمالاً للحديث الذي كنا فيه نجد أغلب الفنانين اتجهوا إلى التنقيب والبحث عن الجديد ومنهم الفنان (ضياء العزاوي) فقد مثلت نصوصه البصرية التجريب والتجديد وهو يعبر، مثل أبناء جيله، عن البحث الدائب، وعن قلق مستمر، قلق إزاء السطح التصويري، وقلق إزاء الأفكار، خاصة بعد تفاقم حالة عدم الاستقرار والاضطراب النفسي الذي خلفته نكسة 5 حزيران 1967 التي جاءت لتضيف خيبة أمل للفنان العراقي. فكانت ردة فعل هذا الجيل من خلال تمرداتهم الأسلوبية، وهو ما نلاحظه في نتاجات الفنان (ضياء العزاوي) المكرسة للقضية الفلسطينية أو الداعمة لحركات التحرر العربية. لاحظ الشكل 10. حيث يعبر عن تشظي الذات من خلال تلك الأكف الراضة والأجساد المهشمة، فكانت أشكاله في تلك الفترة معادلاً موضوعياً إزاء مظاهر التمزق والمأساة الإنسانية المتفاقمة التي خلفتها الحرب.



شكل 10: عمل للفنان ضياء العزاوي

ثالثاً: العقد السبعيني وتفعيل عنصر الخط العربي:

عندما نتحدث عن العقد السبعيني كأنما نتحدث عن استكمال للمرحلة الستينية أي أنها أصبحت مثل سلسلة مترابطة الحلقات، حتى غدت هذه التجمعات خطوة متقدمة لظهور جماعة الأكاديميين 1971 وجماعة الواقعية المحدثة 1973/1972 والسبعين وفناني النجف والتركمان وجماعة ميسان، وجماعة المثالث 1974/1970، وجماعة البعد الواحد وجماعة الظل والجماعات العديدة كجماعة الخمسة 1972 والأربعة

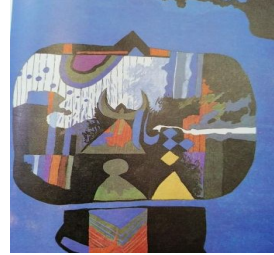
وغيرها، وتميزت فترة ظهور الجماعات في العقدين (الستيني والسبعيني) بأنها اتجاهات حفلت بالتصاعد في الإنتاج والتقنية بفعل عملية النقد والتنظير الفني عبر العديد من النقاد والمنظرين الأكاديميين وغيرهم أمثال جبرا إبراهيم جبرا وشاكر حسن آل سعيد وشوكت الربيعي ومحمد الجزائري وعادل كامل وغيرهم (محسن، 2011، ص 125).

وعلى أساس ذلك برزت تنوعات أسلوبية جعلت النصوص البصرية ذات تراث ثري من حيث صلته بالموروث ومزاوجته بالمعاصرة والواقع الاجتماعي، هذه يمكن عدّها من الركيزة الأولى التي استند عليها الفنان في العقد السبعيني. أما الركيزة الثانية محاولة مساندة الفنون الأوروبية باعتبار أنهم بعد عودتهم من الخارج وإكمال دراستهم اطلعوا على تجارب الأوروبيين، الأمر الذي جعل نتاجهم يتنوع ما بين الانطباعي والتعبيري أو جمعهما ما بين التجريد والبدائية.

وعلى ضوء ذلك تبلورت الحركة التشكيلية مع الرعيل الأول والثاني ليخلق جيلاً فنياً واعياً ينقب ويبحث في التاريخ لمحاولة الاستلهام منه "حقيقة واحدة يجب إدراكها لكي نفهم الحركة الفنية... وهي أن الفنانين يكونون ثوريين فكرياً وطموحاً، فإن ثمة روحاً من التراث لصيقة بهم، لا يستطيعون ولا يريدون أن ينفصوها عنهم" (جبرا، 1986، ص12)، لهذا شهد عقد السبعينات ظهور جماعات تعتبر حلقة وصل وجسر رابط بين جيل الستينات، وامتداد تنهل من السابق لطرح مفاهيم ورؤى بصرية جديدة، لذا صبوا جل اهتمامهم على التثنية وتوظيف الحرف العربي كنوع من الهوية العربية ونصوص اعتمدت على الرموز والإشارات لاحظ الشكل 11، التي امتازت بظهور العديد من الجماعات التي آمنت برؤية جاعلة تلك الرؤية منطلقاً لوجهتهم، منها جماعة (البعد الواحد) التي ضمت (جميل حمودي، محمد غني حكمت، شاكر حسن آل سعيد، ضياء الغزوي رافع الناصري) تلك الجماعة التي جعلت الحرف العربي منطلقاً لأعمالهم فممارسة الحرف (هي وسيلة لغوية بحتة في الفن التشكيلي، تبدأ في الأصل عند الفنان الحديث كمنافرة أدبية لتكون مناخاً جديداً زاخراً بإمكانيات رمزية زخرفية معاً) وهذا ما أضفى على الفن بعداً جديداً، بيد أن "مشكلة الحرف كقيمة تشكيلية بحتة وليس كبناء موضوعي مجرد فحسب يقتضي اعتباره مجالاً لافتعال حركة ذهنية، وزخماً روحياً فيفيض بكل معطيات الفن في حضارتنا العربية المعاصرة" (نزار سليم، 1977، ص203). لاحظ الشكل 12.



شكل 12: عمل للفنان قتيبة الشيخ نوري، حروف ودوائر



شكل 11: عمل للفنان ضياء الغزوي، إشارات

رابعاً: العقد الثماني وتأثيرات الحروب:

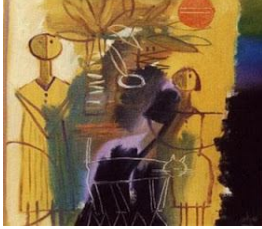
في تلك الفترة وما رافقها من تغيرات وضواغط ومؤثرات بسبب الحرب العراقية الإيرانية، حرص الفنانون على إزالة الغبار عن تجاربهم الفنية، لتوثيق ما يختلج داخل النفس من صراعات "الثمانيون وعلى الرغم من مظاهر العزلة والقحط في توريد المصادر الفعلية في الحرب، قد كسبوا رضا المؤسسة وكشفوا بوصف عام عن نزعتهم التعبيرية التي أصبحت سمة تطبع رسوماتهم" (الأمير الاعسم، 1997، ص117). في العقد الثماني برزت جماعة الأربعة ضمت كل (فاخر محمد، عاصم عبد الأمير، حسن عبود، محمد صبري)، اتخذت الجماعة أو لنقل أخذت النمط التعبيري في طروحاتهم البصرية معبرين عن الواقع وتجاربهم. فالفنان (فاخر محمد) زواج بين التراث بقيم تعبيرية عالية واتخذ منطلق الهدم يقود إلى البناء والهدف تبسيط العناصر والمفردات التكوينية للسطح البصري، كما استعمل عناصر التكرار في الخطوط، وطريقة استعمال



اللون أعطى النص قيمة تعبيرية" فقد تشكلت خواص أعمال (فاخر محمد) في تكيفات ذهنية مع دلالات متنوعة ينتقياها من معطيات الحضارة الراقدينية والفنون الشعبية ومن منسوجات حرفية" (القره غولي، 2013، ص 171)، الشكل 13.

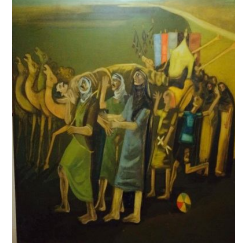
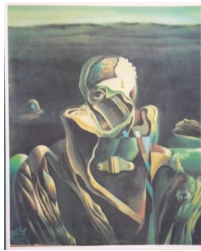
شكل 13: فاخر محمد

فيما تميزت سطوح الفنان (عاصم الأمير) الفنية بأنها اندماج بين الظاهر والباطن، أي بين قيمتين متناقضتين؛ هما الحياة والموت والاتصال الروحي بالأشياء، إذ كان يبحث في رسوماته عن وسيلة للاتصال بعوالم أسطورية أو مثالية. أما في الفترة الأخيرة فقد توجه نحو عالم الطفولة؛ ففي نصوصه البصرية للأطفال قام باقتحام السطح التصويري، لأن الأطفال يمتلكون جرأه يعجز عنها كبار الفنانين في التلوين لذلك نجد رسوم الأطفال في جانبها الفطري محملة بجمالية. وهذا يقودني إلى استذكار مقوله لبيكاسو (عندما كنت صغيراً كنت أرسم مثل روفائيل، وعندما أخذ بي العمر رجعت أرسم مثل الأطفال)، إذ جعل مفردات رسوم الأطفال في موضع من حالة اللاشعور المستدعاة لإسقاطها على سطح اللوحة. ففي الشكل 14 تتلمس أو نلاحظ الميل نحو رسوم الأطفال من حيث البساطة.



شكل 14: عمل للفنان عاصم عبد الأمير

كما شكلت الأحداث السياسية والأوضاع آنذاك أحد العوامل المؤثرة؛ لذا اتجه جيل من الفنانين إلى توثيق معاناة الحرب التي استمرت ثماني سنوات، وما خلفته من هواجس وقلق وأزمات على أفراد المجتمع، لذلك حاول الفنان أن يجسد ما خلفته تبعات تلك الحروب من أحداث، كل حسب أسلوبه ورؤيته للحدث لاحظ الأشكال (15-16-17-18) فالفنان (هاشم حنون) جسد عملية استشهاد أخيه في تلك الحرب، حيث صور جسد الشهيد بصورة درامية، في حين جسد الفنان (كريم خضير) مخلفات الحرب حسب طروحاته ورؤيته للحدث وهي قطع أو بقايا وحطام من طائرته إيرانية، أما الفنان (محمد أكرم) فزواج بين التعبيري والرمزي لواقع الحدث، أما ماهر السامرائي، فحاله حال الفنان (كريم خضير) جسد مخلفات الحرب.



شكل 15: عمل للفنان هاشم حنون، الشهيد، 1983
شكل 16: عمل للفنان كريم خضير، حطام طائرة إيراني،
شكل 17: للفنان محمد أكرم، شكل 18: عمل للفنان ماهر موضوع من القادسية، 1982 السامرائي، 1982

خامساً: العقد التسعيني وإفرازات الحصار والحروب:

في هذه الفترة مر العراق بفرض الحصار الاقتصادي إزاء حرب الخليج سنة 1990، ومن مخلفات هذه الحرب فرض الحصار الذي بدوره انعكس على الواقع المعاشي، لذا "أصيب الفنان بالإحباط وتبعثرت أفكاره وهمش دوره فاضمحت حركة الفن التشكيلي إلى حد كبير على مستوى المؤسسات الرسمية"

(الصفار، 2019، ص277) لذا سعى فنانون هذه الفترة إلى استخدام تقنيات وأساليب من حيث الملمس والتأثير وإعادة صياغة التاريخ العراقي، فمحاولة البحث عن الخلق الجمالي وخلق شيء يحث الفنان على المواصلة رغم الظروف المحيطة والتأكيد على الهوية العراقية من خلال ما هو محلي وعراقي وإلا لن يصبح النص البصري يعكس فناً عراقياً معاصراً.

وبدأت هجرة الفنانين إلى خارج القطر "ومما تجدر الإشارة إليه أن تراكمات الحربيين (الخليج الأولى والثانية) وانقراض الحصار على المجتمع العراقي أحدث تغييراً هائلاً ولموساً على كل الأصعدة، فهاجر كثير من الفنانين إلى الخارج هرباً من جحيم الحروب والسجن الكبير الذي فرض على الإنسان العراقي، من مختلف الأجيال ولا سيما الجيل التسعيني؛ ففي العقد التسعيني شهد العراق أكبر هجرة في تاريخه الحديث إلى الخارج للإقامة والعمل والحصول على اللجوء الإنساني أو جنسيات لدول مختلفة" (عباس، 2004، ص202)، ومن بقي انعطف الكثير منه باتجاه السوق حيث شكلت الحداثة ذات التداول التجاري الهم الأكبر في صورة الرسم، باستثناء بعض التجارب التي حاولت الإبقاء على المفاهيم التي أتت بها انعطافات الفنانين إلى الخارج، ومنهم على سبيل الذكر لا الحصر الفنان (سالم الدباغ) فقد اتجه للتجريد الخالص، فاتبعت أسلوبه باستخدام الأشكال الهندسية والمتعرجة، لاحظ الشكل (19)، أما الفنان (علاء بشير)، فاتخذ مبدأ من الترميزية العالية المندمج مع السريالية منهجاً في طروحاته البصرية في هذه الحقبة، فقد توارت أشكاله خلف تشفيرات ذات علامات بيئية استقاها من محنة الإنسان العراقي والواقع المعاش بوجه خاص، لاحظ الشكل20. في حين توجه الفنان (كاظم نوير) لإعلاء طابع النمط التعبيري في نصوصه البصرية ممزوجة مع النمط التجريدي في محاولة منه لتفعيل هاجس الحدس والرؤية الذاتية وما يقع داخل النفس "لتؤسس أبنيتها دون شروط قسرية من العقل ويأخذ به الخيال المفتوح لتحطيم الأشكال محيلاً إياها إلى ما يشبه الركام، وبذات الوقت يظهر نزعة سيكولوجية وفسولوجية، بما يسعفه في تحويل المرويات التراثية إلى أنساق علامية أكثر منها ذات طابع حكائي" (الاعسم، 2004، ص101)، لاحظ الشكل21. أما الفنان (مكي عمران)، فقد عمد إلى استلهام مضامين التشكيل العراقي والثراء الصوفي الروحاني وكذلك الموروث والتراث المحلي والحضاري فنصوصه البصرية عبارة عن علاقات تراتبية وتداخلات ثنائية فسعى إلى صهر تلك الثنائية على السطح البصري متخذاً سمة التجريب مستعيناً بنظام الركوز الدلالية والإشارات في بناية النص البصري، لاحظ الشكل22.



شكل22: عمل للفنان
مكي عمران



شكل21: عمل للفنان
كاظم نوير



شكل20: عمل للفنان
علاء بشير



شكل19: عمل للفنان سالم
الدباغ

الفصل الثالث - إجراءات البحث

أولاً: إطار مجتمع البحث:

يتكون إطار مجتمع البحث من (50) نصاً بصرياً فنياً لأعمال فنانين عراقيين للفترة من (2003-2017) والتي تم الحصول عليها كمصورات في المصادر، فضلاً عن مواقع الفنانين في مواقع التواصل الاجتماعي، وشبكة المعلومات الإنترنت، أو من خلال التواصل مع الفنان نفسه.

ثانياً: عينة البحث:

تم اختيار نماذج عينة البحث بواقع (5) نماذج وتم اختيار نماذج البحث بصورة قصدية بواقع عمل فني لكل فنان.

ثالثاً: أداة البحث:

اعتمد الباحث أداة الملاحظة التي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاته لأنها تساعد على جمع الحقائق والمعلومات الأساسية في التحليل، مما يتيح للباحث مساحة أوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد التحليل.

رابعاً: منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج الوصفي، وصف الأنموذج ومن ثم تحليل النظام البنائي للأنموذج من خلال الجانب البنائي والتشكيلي، واستخراج مبادئ الهوية، كما يتم الإشارة إلى مفهومها، وتوضيح الأسلوب لدى كل فنان من خلال: وصف عام للنص الفني. واستخراج أسلوب التفرد الذي تميز به الفنان، وتبيان الهوية ونوع المزاج إن وجدت. واستيعاب المعنى الكامن في النص من الموروث محلياً أو حضارياً إن وجد.

خامساً: تحليل العينة:

أنموذج 1:

اسم الفنان مؤيد محسن

اسم العمل: تدمير المعالم الأثرية

مادة العمل: زيت على قماش

سنة الإنجاز: 2003



شكل (أ): إناء الوركاء النذري، الفترة 3200-3000 ق.م، ترجع إلى الآلهة السومرية.

من خلال المسح البصري نلاحظ الفنان يجسد رمزاً أثرياً حضارياً من رموز حضارة العراق القديم بأسلوب معاصر وهو (إناء الوركاء النذري)، يحتل مركز السطح التصويري وبجانبه رجل بحالة سجد، ومن خلال اللباس الذي يرتديه الرجل، يمكنني القول إنه يصور هيئة (جندي)، وكذلك يمكننا أن نلاحظ مجموعة من الطيور تحيط بالرجل، وعلى سطح الإناء. تم توزيع الكتل في أجواء توحى كأنها في مكان مهجور، حيث يطفئ على المشهد الألوان الترابية، بحيث صور الفنان المشهد في فضاء منفتح وسلط الإضاءة على الإناء أما الخلفية (الباكراند) فجعلها معتمة.

بعد احتلال العراق والأحداث التي حصلت، ومنها سقوط نظام الحكم وتحديداً بعد 2003، بل من مساوئ تلك الحرب أو لنقل من نتائجها وما أسفر عنها، هو هدم وتدمير لبعض الآثار، وهي محاولة لإزاحة هذا الإرث الحضاري، لذلك عمد الفنان على استحضر رمز من رموز الحضارة العراقية القديمة نصب (الإناء النذري)، لاحظ الشكل (أ)، من خلال ربط عنصر الموروث الذي يرمز إلى حضارة بلد مع حدث في فترة زمنية ما، إذن، هي رسالة أو خطاب نقدي إلى المتلقي حرص الفنان أن يكون النص منسجماً للقارئ من خلال توزيع الكتل التي تحققت مكوناته أو بعض مكوناته في النص البصري، فمبدأ الهوية يمكن أن تتلمسه في الإشارة إلى الحضارة الرافدينية الحاضرة في السطح البصري من خلال رفض الفنان وحيرته إزاء ما

حصل لبلده بواسطة الإشارات والدلالات والرموز. لقد تم سرقة هذه القطعة النادرة والوحيدة بعد 2003 أثناء عملية النهب والغزو على العراق، وتم تدمير جزء منه لكن تمت إعادتها وترميم الجزء التالف منها حسب ما تناولته بعض وكالات الأنباء وبعض الصحف المحلية^{4*}.

وبما أن الفنان ابن بيئته وهو كذلك بلا شك، سعى الفنان إلى توظيف موضوعات ومضامين من الواقع المعاش، أو لنقل ما شهدته أحداث البلد آنذاك، وهي محاولة من الفنان في ردم الحاجز أو لنقل كسر الحاجز أو الفجوة بين الفن والحياة ولخلق نوع من الخطاب أو الاحتجاج إلى ما آلت إليه الرموز الحضارية، لذا يبدو أن الرموز والإشارات التي يبثها السطح التصويري أو النص البصري متشاكلة ومتماهية مع بعضها البعض، فالطيور ترمز إلى السلام وهي صفة أصبحت من المسلمات لدى متذوقي الأعمال والنصوص الفنية أو طلبة الفن، لذا كان هاجس الفنان ورغبته في إيجاد السلام، لذا سعى إلى توظيف رمز السلام جراء ما شهده البلد والبلدان العربية من حروب، لكن رسالة الفنان تكمن في أسلوب تفردته بنقل الخطاب عن طريق إشارات وصور وأشكال ورموز، لذا جسد عالما افتراضيا أو لنقل استطاع تكوين عالم من خلال ريشته وألوانه وهي أدوات الفنان وسلاحه.

من ناحية أخرى، حاول الفنان مزاجية الموروث الحضاري بالمحلي، بطريقه وأسلوب يمكن أن نطلق عليه (الفردية) حسب الفيلسوف (سانتيانا)، والفردية حالة موجودة لدى كل فنان، أما أنا فأسميتها التفرد، بمعنى آخر، إن نصوص (جواد سليم) البصرية الفنية تختلف عن نصوص الفنان (شاكر حسن ال سعيد) المرئية، وهي بالضرورة تختلف عن نصوص الفنان (مؤيد محسن) من حيث الأسلوب والتفرد باختيار المواضيع وتوظيفها على السطح التصويري، لذا نستطيع أن نميز نصوص الفنان (مؤيد محسن) من مئات النصوص الفنية، لذلك بدا جليا عندما أسقط الفنان (مؤيد محسن) لحظته الشاعرة على السطح البصري، متأثراً ما يحدث حوله من أحداث المجتمع، بحيث أصبح النص البصري خطاباً نقدياً مقدماً إلى المجتمع من خلال هيئة (سجود الجندي) والرمز (الطيور) وما تبثه من إشارات إلى المتلقي، فضلاً عن استقدام جزء من الموروث الحضاري، حتى يبين للمتلقي نوع الهوية التي يبحث عنها الفنان، فالفنان مهما علا شأنه يعتز بهويته ويتأثر ويؤثر بما يحيط به من أحداث ومن مؤثرات سواء المجتمع أو البيئة، لذلك حرص الفنان على استحضار زمن معين مع تشاكل زمن آخر هو جذب الانتباه إلى فترة تاريخية واجتماعية وسياسية ربما من خلال تشاكل وتماهي مفردات النص الفني وما يثيره من خطاب إلى المتلقي بلا شك.

أنموذج 2

اسم الفنان: نوري الراوي

اسم العمل: بدون عنوان

مادة العمل: زيت على قماش

سنة الانجاز: 2007



شكل (ب) عمل للفنان نوري الراوي - 2007

يتضح جلياً من خلال المسح البصري بأن الفنان (نوري الراوي) يقدم مشهداً لمدينة متراصة القباب بألوان متباينة، ما بين الألوان الباردة وبعض ضربات الألوان الحارة، موزعة على السطح التصويري، لقد أقام الفنان حفريات عن المدينة بوصفها مكاناً ثقافياً معمارياً. ربما أراد الفنان التركيز على الموروث المحلي من خلال

التراكمات الثقافية للبيت وهويته، أو استرداد عبق الماضي من أرزقه وجماليات الموروث المعماري، أو لنقل (نوستالجيا) إلى المكان الذي ترعرع فيه، فالفنان بصورة أو بأخرى ينقل رسالة سواء أحداث مجتمعية أو سياسية، أو ربما أراد التعبير عما يختلج داخله من هواجس ورغبات بصورة (حنين إلى الماضي) إلى المكان الذي نشأ فيه، لأن الإنسان بلا شك يرتبط بالحيز المكاني الذي يعيش فيه، لذا نراه يوثق جوانب ما يتضمنه المكان من قضايا روحانية وجمالية بحيث يثير وجدان المتلقي في العمارة التراثية، لاحظ الشكل (ب). لقد اتسمت أشكال السطح البصري من قريها الأيقوني من المضمون، عبر مفردات تمثلت بالقباب، وتكراراتها المتعدد على مستوى اللون والحجم والسيادة وحتى الشكل، وهذه هوية الفنان العربي التي يصبو إلى تحقيقها في منجزه البصري، لذا حرص الفنان على توثيق المدينة الراسخة في طفولته لذا وثقها في أغلب نصوصه البصرية، كان يرى الفنان (نوري الراوي) أن القباب البيضاء التي صنعها البناؤون يقبع في داخلها روحانية وجمال أخاذ أو تنطوي عليها إن صح الوصف، بناء على ما تم طرحه يمكنني القول إن الفنان أخذ يبحث عن التفرد مما لا يقبل الشك، لذا ففي نصوصه البصرية سعى إلى تأكيد الهوية العربية والمضمون المحلي من جهة سواء كان ما أنجزه في سطحه التصويري مستوحى من التراث الجغرافي أو تناوله للصورة الإسلامية، بالنتيجة نجد حرص الفنان العراقي من خلال ما تم طرحه أن لديه منهلا غنيا وثرى، منها ظواهر تراثية وفولكلورية، بحيث تتلمس الأشكال المنفذة على السطح، فهي ما تفقد المتلقي إلى المعنى الكامن من خلال الملابس والأثاث والرموز والمكان، وهي تأكيد على الهوية من جهة، ومن جهة أخرى تشكل تفردا لبينة السطح التصويري من خلال أسلوب كل فنان.

أنموذج 3

اسم الفنان: جاسم الفضل

اسم العمل: تعذيب

مادة العمل: زيت على كانفاس

سنة الانتاج: 2012



من خلال القراءة البصرية والمسححية يلتجئ الفنان إلى الطابع التعبيري، فجسد الهيئة البشرية لرجل وهو في حالة تمرد واندفاع، يعتلي الوجه صرخة ربما ضد الظلم الذي أصابه، صورها الفنان بطريقة تعبيرية تذكرنا بصرخة (مونش) مع الفارق بلا شك، ومن خلال تسمية النص البصري بالتعذيب لذا فهو يمثل نوعاً من خطاب آيدولوجي، وكأن الفنان أراد أن يبث رسالة إلى المتلقي أو يفتح باب قراءة النص لتأويله بما يحمله من دلالات تقبع في معناه ومغزاه فجعل النص بين التلقي وسلطة التأويل، فقد بحث الفنان دون هوادة في المناخ السياسي والثقافي والاجتماعي، لذلك كانت نصوصه البصرية تخاطب جيل الشباب، كما اقتصر على الألوان الحارة التي توزعت على السطح التصويري، ما عدا وجه الرجل وأقدامه فالتجأ إلى الاختزال بلون معتم (أزرق-نيلي) أما الجسد وما يحيط به فقد اقتصر على (الأحمر-البرتقالي) وضربات من الأصفر. حيث سعى الفنان إلى نقل الخطاب الفني من الموضوعي إلى الذاتي لإعلاء قيمة الإنسان، لذا قدم لقطة من مئات اللقطات التي يعاني فيها الإنسان من ظلم وهو يقبع في السجون، ويتضح ذلك من خلال حركة الجسد وملامح الوجه المختزل، لذلك عبر عما يختلج داخل الإنسان من الألم ونقلها إلى خطابه البصري.

فالشكل في النص التصويري جاء لخدمة الطاقة التعبيرية، أي القوة المحركة للنص تحتل أولوية قصوى، لذلك فالانسجام ما بين المعنى والشكل يعطي للمتلقي إحياء بأن الفنان سعى إلى إزاحة الشكل بنوع من الاختزال لكي يخترق أنماط التداول المعتادة، أي طرح سياقات نقدية أخرى للقارئ غير متعارف عليها، لذا كان هاجس الفنان الأساس في هذا النص هو بث خطاب نقدي على قسوة التعذيب. ومن خلال ما طرح

يتضح أسلوب الفنان وهويته ونوع التفرد رغم أن المعنى هنا ليس ظاهرياً بل مضمراً داخل الشكل، لذلك مثله بشكل تحرري رافض ذي صرخة انفعالية. كما ينشأ الانسجام اللوني من الترابط والتقارب والمصاهرة بين الألوان والانسجام مع الشكل كذلك، وهو ليس عملية اختيار الألوان بقدر ما هو عملية تنظيمها.

تأسيساً على ما تم طرحه فإن الرسالة التي بثها الفنان بمثابة خطاب فني، لذا فهي عملية تواصل وترابط وتماسك بين ما هو ظاهري بالنسبة للنتائج المتمثل بعناصر الإظهار، وطريقة بنائها في السطح التصويري، وبين ما هو باطني بالنسبة للمتلقّي، فعند تذوق النص ينتاب المتلقّي إحساس بالألم الذي يعانيه المظلوم، لذا حرص الفنان بصورة عامة على إبراز الشكل والمضمون، ليشكل ويتكون أسلوب خاص لدى الفنان، لاحظ الشكل (ت). الأمر الذي جعل النص البصري في نظر المتلقّي يتخذ ويشتمل أحكاماً قيمة نقدية لازعة موجهة للسلطة ربما، مبنية على أساس ما هو داخل السطح البصري الفني، ليكشف لنا من خلال أسلوب الفنان في التعامل مع عناصر التكوين الفني داخل السطح البصري، والعلاقات الرابطة التي تربط بين أجزاء العناصر من الجزء إلى الكل، وعن أسلوبه (الفنان) الذي حاول من خلاله التوفيق بين ما هو واقعي وبين ما هو تعبيرية.



شكل (ت): عمل للفنان جاسم الفضل

هذا الأسلوب الذي نتج عنه فتح باب التأويل للمتلقّي سواء بعملية اختزال ملامح وجه الكائن البشري، أو طريقة توزيع الطبقة اللونية على السطح بطريقة التآلف والانسجام، مع وجود تضادات لونية فعلت القيمة التعبيرية وأعلنت من مكامن المعنى. لقد تم الاستغناء عن الملامح البشرية بما هو مختزل ليكتف بالدلالة في حركة معينة ليعطي قيمة للحدث، فلو فرضنا جدلاً أن حركة اليدين مناسبة للأسفل لكانت قيمة مكنون المعنى مغايرة عما هي عليه، لذا، أقول هنا إن الترابط والتشاكل والتماهي في الحركة، أقصد حركة الجسد ككل، لعبت دوراً مهماً في إثراء المعنى، أضف إلى ذلك تعزيز هذا الثراء بما ينسجم مع حركة الجسد، من خلال توظيف لون معين له قيمة معينة تعزز وترفع الطاقة التعبيرية في السطح البصري لدى المتلقّي.

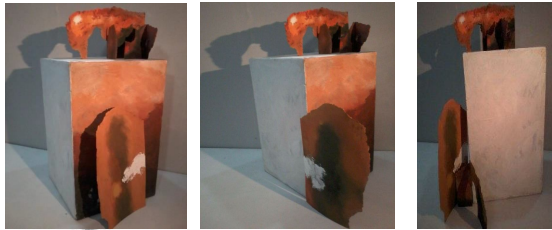
أنموذج 4

اسم الفنان: عدنان سلمان

اسم العمل: مسلة من نوع آخر

مادة العمل: مواد متنوعة واصباغ

سنة الانجاز: 2015

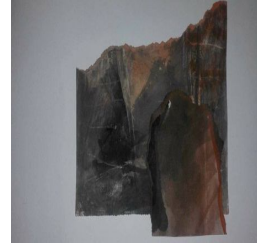
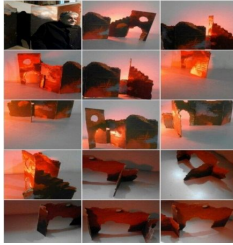


شكل (ث) مسلة شريعة الملك حمورابي

تختلف تجربة الفنان (عدنان سلمان) عن بقية التجارب الفنية، فالمسح البصري هنا لا يمكن حصره بجانب أو اتجاه واحد، فالفنان (عدنان) منقّب جيد وباحث متجدد، وثري الإنتاج يحاول البحث، والاستقصاء عن الجديد، وعن تكوين عوالم مفترضة تحل بديلاً عن عالمه، فتسمية سطحه البصري على اعتبار أنه (مسلة)، فمسلة (عدنان) مغايرة بالشكل والمعنى عن مسلة الإرث الحضاري (مسلة حمورابي)، لاحظ الشكل (ث). حاول الفنان تكوين عوالم خيالية، لأن الخيال يعد البوابة التي يسعى

إليها الفنان المعاصر، ولأنها تعطي إمكانية كبيرة من خلال فتح الأبواب المغلقة، والستائر المنسدلة أمام إبداعات الفنان، اقتصر الفنان (عدنان) على استخدام اللون البني (القهوائي) وتدرجاته، كما استخدم الألوان الحيادية (الأبيض والأسود) في مناطق متفاوتة، ولجأ إلى استعمال تصوير منجزه بواسطة الآلة الرقمية على شكل مقطع فيديو، من ثم اقتصاص لقطات متباينة ومختلفة باتجاهات متنوعة للمنجز، ومن زوايا مختلفة بلا شك، وقد استعان بالورق المقوى فشكل النص البصري على هيئة مستطيلة الشكل مع تكوين يشبه المسلطن وهيئة تتخذ طابع التغير موضوعاً على سطح الكتلة المستطيلة، مع وجود بوابه في تلك الهيئة.

عزز الفنان صلته باللامرئي أو المخبوء بالنزوع نحو التجريد الهندسي والاختزال مما كثف المعنى القابع بالنص البصري، الذي وجد فيهم تسامياً جمالياً يفوق الرمزية المعتادة أو التعبيرية بل صهر الاثنين معاً رمزاً تعبيرياً مجرداً يكتنف بداخله رسالة ما، لذا مارس قدراً عالياً من البساطة والتهديب والزهد في استخدام الألوان معزراً اعتماده على مواد مساعدة كالورق المقوى، وقصها على هيئة غريبة الشكل جاعلاً لها بوابة هي مفتاح لدخول عالمه المفترض ربما. أما توزيع الألوان على السطح البصري فقد استعمل فيها الفنان نمطاً من الألوان المعتمة التي توحى بطابع الحزن، كالبنّي، وتدرجاته منتشرة على السطح البصري بصورة متفاوتة، مما ألقى عليها مزيداً من الصرامة وثرء المعنى، كما اعتمد على نظام بنائي يلوح في الابتعاد عن توظيف الخطوط اللينة التي تقرب الأشكال من الحسية، فقد ارتكز على مبدأ السهل الممتنع؛ سهل التنفيذ عصي الاستنطاق، الإمساك بالمعنى يحتاج إلى تراكم معرفي وخبرة فنية لفتح أبواب تلك الرموز ونفض الغبار أو فتح الستائر المغلقة؛ فالدائرة والمثلث والمربع هي متاحه لكل فنان وأغلب الفنانين جسدها في نصوصهم، لكن الدلالة هي المتغيرة عند كل فنان، فالنتاج الفني عند الفنان (عدنان) يمتاز بالتفرد بلا شك، لأنه يقوم على دمج الوعي باللاوعي والوهم بالحس وإظهاره للعيان أو للمتلقّي لتشكّل هوية الفنان، لاحظ الأشكال ج، ح، خ.



الأشكال ج، ح، خ: من أعمال الفنان عدنان سلمان

تم اللجوء إلى الخيال فهو السلطة التي تعطي للفنان الحرية الكامنة بعيداً عن الحسيات الزائفة أي الحواس، لذا، إن أغلب الفلاسفة لا يعولون على الحواس فهم يتخذون من (الحدس) ملكة لطروحاتهم في الجمال، لأنها تفتح المجال للفنان، لذا فاللجوء إلى سلطة الخيال هو الحل، وكماولة من الفنان للوصول إلى الصورة الخفية، التي تكمن وراء العقل الواعي، وهي بحد ذاتها تشكل إبداعاً فنياً فالإتيان بشيء معدّل مضاف يشكل إبداعاً ويشكّل هوية الفنان وأسلوب تفردّه كما في الأشكال أعلاه.

تطور أسلوب الفنان من خلال تفعيل طاقه الوعي والتراكم الثقافي والمعرفي، لتنعكس على تكويناته البنائية بلا شك أو سطوحه البصرية. تساؤلاته المستمرة عن وجوده الفردي وسط عالم متلاطم من الأحداث جعلته لا يهدأ بل كثير البحث والتنقيب والاستقصاء عن شيء جديد بعيداً عما هو متعارف عليه في الرسم، لذا في تجاربه الأخيرة أدخل سطوحاً جديدة ومواداً غريبة مستخدماً الورق المقوى، للتحرر من رتابة العناصر والمواد التقليدية والابتعاد عن الأسلوب التقليدي لأنها لا ترضي جموحه لسبر غور الرؤية وأبعادها، لذلك فإن حفرياته البصرية تنهل وتحاول أن تستثمر ضغوطات المجتمع، كما أن تأثره بالشاعر

(بدر شاكر السياب) حفز الفنان على خوض التجارب باستمرار دون كلل، وهي التجارب نفسها التي دفعت الفنانين (فان كوخ، وكوكان، وبول كلي، وفائق حسن، وجواد سليم، وشاكر حسن ال سعيد، وجميل حمودي، ومحمد غني حكمت وآخرين) إلى التصديق بأنه الحلم الذي يصبو إليه الفنان في عالم أصبح مستباحا يبحث عن البهجة بخلق عالم افتراضي ينبوب عن عالمه الواقعي. إنها محاولة لمسك الاستطيقا التي يعيد توازننا المفقود من خلال استحضار أزمنة ماضية، فقوانين مسلة حمورابي فتحت الأبواب المؤصدة، أما مسلة (عدنان) فتحاول بطروحاتها إيجاد قوانين الاستطيقا بمعدات تجهيزه تركيبية وبأسلوب تميز عن أقرانه من الفنانين بتفرد عالٍ.

أ نموذج (5):

اسم الفنان: أزهر داخل

اسم العمل: حدس

مادة العمل: اكريلك على قماش

سنة الانتاج: 2017



يظهر لنا المسح البصري مجموعة من الرموز بأشكال هندسية وعلامات وإشارات ومجموعة من السلالم موزعة بصورة متقابلة موزعة على السطح التصويري، مع شخص غيب ملامحه يحتل مركز اللوحة وكأنه رائد فضاء، فيما يعم الفضاء ألوان زرقاء فاتحة موزعة بشكل أفاريز أو أشرطة أفقية، مع ألوان داكنة مجاورة أو متراصه لها.

من خلال تقصي اللوحة يتضح أن ما بين الرؤية الحسية للإشكال الهندسية (الدائرة والمربع والمثلث) والإشارات والرموز وبين كوامنها اللامرئية المخبوءة غير المعلنة أو المضمر، ينبج أسلوب الفنان في توحيد تلك الأشكال بمضامينها المحمولة عليها، وعبر ذات حرة بتكشفها الجمالي المفاجئ لما هو شمولي وكلي لما وراء الأشكال المادية المعطاة. فأغلب الفنانين يبنون المادية لذا يسعون إلى إيجاد بدائل وهذه البدائل هي الرموز والإشارات والأشكال الهندسية، لأنها تبحث في الكليات التي تقود الفنان إلى إنتاج نصوص بصرية خالية من الوظائفية، ولا تخضع لضوابط سواء تاريخية أو أيديولوجية سياسية أو دينية، بل فناً خالصاً، من خلال تأكيده على الشكل والإلمام بمكونات الموضوع الجمالي الخالص الذي سعى الفنان إلى إظهاره. فنتمكن تلك الذات من ترحيل موضوعها لإقرار الجمال الروحي عبر جمالية الشكل الهندسي الذي نادى به الفيلسوف (أفلاطون) والفنان (ماتيس) وتأكيد فكرة الجمال المطلق الكوني الذي يتوافق بشكل أو بآخر مع القوانين الكونية الشمولية للموسيقا الخالصة بما تودعه من انسجام وتماسك وإيقاع وترابط وتوازن. وبما يطلق الأشكال في فسحة مرنة من العلاقات المتكافئة، وهو ما يليبي حدس الفنان وذاته الحرة لضرورات البنية الداخلي للنص البصري فتتوحد هذه الضرورات مع الضرورة الداخلية والروحية للفنان بحيث تكون الأشكال حاملة لمعانيها الجمالية المطلقة ومنسجمة مع الانفعالية التلقائية للفنان. أي أن استقلال الصورة وتكاملها يتم عبر اندماج العناصر التصويرية بالحياة الداخلية للفنان. نجد مبدأ التكرار حاضرا في النص البصري سواء في الأشكال الهندسية أو السلالم المتقابلة، وهي ما فعلت منطقة الحدس التي حلت بدلاً عن الحدس، فالفنان لم يذهب إلى الطبيعة ليجلب الشكل السامي، إنما لجأ إلى حلول الحدس بمساندة من المنطق، وكانت هذه الوشيحة تعد نقطة انتقال هذا النمط من الفن، وما يسعف هذا الرأي مقولة الفنان (براك) "إن الحواس تشوه، فيما الفكر يبني" (سيرولا، 1983، ص9)، ولا ننسى أن الرموز والإشارات لدى الفنان شكلت التفرد في أسلوبه، فغالباً ما يلجأ الفنان إلى التعبير بواسطة الإشارة والرمز وهي صفة تعم، أو لنقل تقع في أغلب نصوصه البصرية لاحظ الشكلين (د، ز)، لذا شكل الرمز حضوراً فاعلاً في النص الفني من خلال الطائفة الورقية التي لها حضور في أغلب نصوصه التي تشير إلى الفلكلور الشعبي والمحلي والتي

تتماها مع الطفولة، وهنا لا بد الإشارة إلى أن الفنان يعطي (إشارة ربط) كنوع من تأويل آخر ذي علاقة مع الهيئة البشرية (رائد الفضاء) الذي يحتل المركز، فهي تتشاكل وتتماهى مع الطائرة الورقية برمز ودلالة الإشارة الرابطة. إن استخدام التقنية والعلم يسيران باتجاه واحد، إلى خدمة وتقديم الشعوب عبر سلم العلم، لذا بث الفنان رسالة مشفرة إلى حث الفكر الإنساني للتخلص من العنف والإرهاب الذي طال البشرية لإنقاذ الطفولة المجهولة. وحرصاً منه على تفعيل المستوى التشفيري في النص التجأ إلى مبدأ الحذف، بحيث تحل الإشارات محل المرئيات التسجيلية التماثلية، وعليه، فإن الصورة تحيا بالحدس الذي يعزز من تنظيم الأشياء والمفردات والعناصر مستنداً على تصور ذاتي يبحث عن الحقيقة المجردة ويحدد ملامحها للوجود الإنساني.



الشكلان (د، ن): من أعمال الفنان أزهري داخل

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج ومناقشتها (The Results)

1. كشفت الدراسة أن الفنان العراقي المعاصر لا يمكنه بأي شكل من الأشكال الاستغناء عن الموروث الحضاري، فتأكيده على الموروث الحضاري والمحلي في نصوصه البصرية أكثر فاعلية، وهو ما عزز الهوية لدى الفنان مما جعل لكل فنان أسلوباً خاصاً يتفرد به عن أقرانه، لكن في الوقت ذاته استطاع الفنان العراقي الابتعاد عن التشخيص، أو لنقل جعله أقل وطأه ويظهر ذلك في جميع نماذج البحث.
2. أوضحت الدراسة تبايناً واختلافاً وتنوع الأساليب الفنية لدى الفنانين العراقيين المعاصرين، فتارة يلتجئ الفنان إلى الواقعية السحرية كما في الأنموذج 1 ليتخذ من التغريب سمة لنصوصه البصرية وليعطي في الوقت ذاته صورة عن الواقع المعاش أي أن الفنان هو العين الناقدة للمجتمع من خلال خطابه البصري، أضف إلى ذلك تكوين هوية وأسلوب خاص به ليعطي طابع التفرد، وتارة أخرى يميل إلى لغة الإشارة والدلالة والرمز باعتبارهن لغة تواصلية ويظهر في النماذج 2، 4، 5.
3. وثق بعض الفنانين العراقيين تدمير الآثار الفنية، كل فنان بأسلوبه الخاص، بعد سقوط نظام الحكم وبعد الغزو على العراق كما في الأنموذج 1 وبعضهم صب جل اهتمامه على الرموز الشعبية والتراثية والمحلية كما في أنموذج 2.
4. يظهر الفنان العراقي نتائج الظلم والتعذيب وانتهاك حقوق الأرض والإنسان بنتائجته، بأسلوب تعبيرية رمزي، كما استعان بانزياح الشكل الإنساني من خلال طاقته التعبيرية، مما شكل تفرداً في نتاج الفنان العراقي لاحظ النموذج 3.
5. اعتمد الفنانون العراقيون المعاصرون على جملة أساليب يمكنني القول إنها معتمدة على الصعيد العالمي فقدمت بشكل سريالي واقعي أنموذج 1 أو بشكل تعبيرية أنموذج 2 أو بشكل تعبيرية رمزي الشكل 3 أو شكل تجهيزي تركيبي يطغى عليه طابع التجريد كما في أنموذج 4 أو بشكل رمزي كما في أنموذج 5 ليصبح للنص البصري هوية خاصة من ناحية البناء التركيبي والتفرد بالأسلوب لدى الفنان.
6. من خلال النماذج التي تم تحليلها ورغم تباين الأساليب، إلا أن الفنان اتخذ طابع النقد، فأغلب المنجزات الفنية تحمل خطاباً للمتلقى سواء كانت مشفرة تشفيراً عالياً، كما في الأنموذجين 4، 5 أو تنهل من منهل

حضاري أو محلي توظيفها بنمط معاصر ليعطي هوية الفنان كما في أنموذجي 1، 2. كشفت الدراسة تحرر الفنان العراقي المعاصر من الأساليب التقليدية الواقعية، وذلك من خلال تجسد العالم المعاش واستبدالها بعوالم افتراضية عوالم بديلة تبحث عن السلام والتحرر من قيود الظلم والاضطهاد من خلال إشارة أو رمز أو استخدام عناصر من البيئة المحلية أو ما خلفته تداعيات الاحتلال والحروب، لذلك عول الفنان على عنصر الخيال ليعبر عما يكتنز داخله من هواجس ورغبات وحتى حنين إلى الماضي بنص بصري فني ذي أسلوب أكثر تجريداً وتكثيفاً واختزالاً وتعبيراً ويظهر ذلك في جميع نماذج البحث.

ثانياً: الاستنتاجات Conclusions

1. أغلب النصوص البصرية الفنية هي مرآة انعكاس عن صورة الواقع، وإن كانت تتخذ طابع الانزياح والتغريب والترميز، وهذا ما بثه الفنان العراقي من خلال أسلوبه وتفردته في بنية نتاجه البصري، بمعنى آخر؛ إن الفنان مهما علا شأنه لا يمكنه إغفال المؤثرات التي تحيط به، لذا فإن هوية الفنان هي ترجمة وقراءة للواقع المعاش بلا شك.
2. هنالك مرجعيات مثلت منهلاً للفنان العراقي المعاصر، مما ساهم في تحرر مخيلة الفنان ليعطي على السطح البصري إيقاعاً جديداً، ليخرجه وينقله من بوتقة ثباته، وليعطي معنى متعدد داخل النص الفني، ويفتح باب التأويل.
3. عمد الفنان العراقي المعاصر إلى تضمين الهوية في نصوصه البصرية التي تعالقت مع التراث، وبالاعتماد على الأسلوب والخامة والتقنية.
4. تعتمد الهوية على نمطين أو لنقل أمرين: (المعتقد) وأقصد به المنظومة الفكرية والثقافية التي تشكل ضاغطاً للفنان، والأمر الآخر هو الأسلوب وهذا الأخير يعتمد على تنوع الخامة (مادية، أو فيزيائية)، ثم أضف إليه الموضوع والأداء التقني.
5. جميع النصوص البصرية للفنانين العراقيين تعرضت إلى إزاحة في الشكل والمضمون، كأن تكون شاملة أو قد تكون جزئية، بتأثير أسلوب الفنان والخامة ووفق مفاهيم جمالية وأدائية وفكرية معاصرة.

الهوامش:

1. (*) أمثال: (ياري توبوليسكي، جابسكي، ماتوشال، والإخوان هارا) كانوا قد تتلمذوا على أسلوب الفنان الفرنسي (بيير بونار).
2. (*) جماعة المجددين (1965)، ضمت الفنانين: سالم الدباغ، صالح الجميبي، صبحي الجرجفي، علي طالب، فائق حسين، طالب مكي، نداء كاظم، طاهر جميل (فوتوغرافي)، ثم أنظم إليهم عامر العبيدي، إبراهيم زاير، سلمان عباس، خالد النائب.
3. (*) الروية الجديدة (1969) ضمت كل من الفنانين: هاشم سمرجي، محمد مهر الدين، رافع الناصري، ضياء العزاوي، صالح الجميبي، إسماعيل فتاح الترك.

4. * للمزيد مراجعة <https://www.alsumaria.tv/mobile/news/71225/iraq-news>

Sources and references

المصادر والمراجع

1. Anis, Ibrahim. (1973): *Intermediate Dictionary*. Egypt: House of Knowledge.
أنيس، إبراهيم. (1973): *المعجم الوسيط*. مصر: دار المعارف
2. Mohsen, Dakhil. (2011). *Cultural heritage and its impact on fine art*. Damascus: July.
محسن، أزهري داخل. (2011): *الموروث الحضاري وأثره في الفن التشكيلي*. دمشق: تموز.
3. Lalande, Andre. (2001): *Laland's Philosophical Dictionary*. Beirut: Oweidat Publications.
لالاند، اندريه. (2001): *معجم لالاند الفلسفي*. بيروت: منشورات عويدات.
4. Nehme, Antoine et al. (2015): *Al-Munajjid in Contemporary Arabic* (Volume 4). Beirut.
نعمة، انطوان، وآخرون. (2015). *المنجد في اللغة العربية المعاصرة* (المجلد 4). بيروت.
5. Abbas, Iman. (2004): *The problem of interpretation of the connotations of animal shapes in contemporary Iraqi drawing*. Babylon, unpublished master's thesis, Iraq: College of Fine Arts - University of Babylon.
عباس، إيمان. (2004). *اشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر*. بابل، رسالة ماجستير غير منشورة، العراق: كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.
6. Al-Saffar, Enas. (30 7, 2019): *The dialectic of the sensory and the imaginary in Iraqi drawing*. (Volume 27, edited) Babel Journal for Human Sciences (Issue 5).
الصفار، إيناس. (30 7 ، 2019): *جدلية الحسي والمتخيل في الرسم العراقي*. (م 27، المحرر) مجلة بابل للعلوم الانسانية (العدد 5).
7. Qatous, Bassam. (2006). *Introduction to Contemporary Criticism Curricula* (Volume I 1). Alexandria: Dar Al-Wafa.
قطوس، بسام. (2006): *المدخل إلى مناهج النقد المعاصر* (المجلد ط 1). الاسكندرية: دار الوفاء.
8. Piaget, Jean. (1985): *Structuralism* (Volume i 4). (Translators, Aref Mneimneh, Bashir Oubry) Beirut: Oweidat Publications.
بياجيه، جان. (1985): *البنوية* (المجلد ط 4). (ال مترجمون، عارف منيمنه، بشير اوبري) بيروت: منشورات عويدات.
9. Jabra, Jabra. (1986): *The roots of Iraqi art*. Baghdad: Casablanca.
جبرا، جبرا. (1986). *جذور الفن العراقي*. بغداد: الدار البيضاء.
10. Saliba, Jameel. (1964): *Philosophical Encyclopedia C 1* (Volume I 1). Beirut: Lebanese Book House.
صليبا، جميل. (1964). *الموسوعة الفلسفية ج 1* (المجلد ط 1). بيروت: دار الكتاب اللبناني.
11. Al Hatmi , Alaa. (2011). *Conceptual and Aesthetic Dimensions of Dadaism and its Reflections in Postmodern Art*, 1st Edition, Amman: Dar Safaa for Publishing and Distribution.
الحاتمي، الاء. (2011). *الابعاد المفاهيمية والجمالية للدائنية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة*. ط 1، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.
12. Al Hatmi , Alaa. (2016). *A Dictionary of Terms and Flags* (Volume I 1). Amman: Methodology House for Publishing and Distribution.
الحاتمي، الاء. (2016). *معجم مصطلحات وأعلام* (المجلد ط 1). عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع.

13. Al-Jader, Khaled. (1973): *The reality of the plastic movement in Iraq*. The Arab Plastic Artist Newspaper, Issue 5 (issuance of the first conference of the General Union of Arab Plastic Artists.)
 الجادر، خالد. (1973): *واقع الحركة التشكيلية في العراق*. جريدة التشكيلي العربي، العدد 5 (إصدار المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب).
14. Ibrahim, Zakaria. (1990): *Structural problem - Spotlight on Structuralism*. Egypt Library.
 ابراهيم، زكريا. (1990). *مشكلة البنية - أضواء على البنيوية*. مكتبة مصر.
15. Muhammad, Samah. (1973): *Contemporary Philosophical Doctrines* (Volume I 1). Cairo: Madbouly Library.
 محمد، سماح. (1973): *المذاهب الفلسفية المعاصرة* (المجلد ط 1). القاهرة: مكتبة مدبولي.
16. Al Said, Shakir. (1977): *Technical data in Iraq*. Baghdad: Ministry of Information, Directorate of General Culture, Freedom House for Printing.
 ال سعيد، شاكر. (1977): *البيانات الفنية في العراق*. بغداد: وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، دار الحرية للطباعة.
17. Al Said, Shakir. (1983): *Chapters from the history of the plastic movement in Iraq*. Baghdad: Arab Horizons for printing.
 ال سعيد، شاكر. (1983): *فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق*. بغداد: دار آفاق عربية للطباعة.
 ال سعيد، شاكر. (1985): *الفن التشكيلي حضارة العراق*. بغداد: دار الحرية للطباعة.
18. Shakir Hassan Al Said. (1985). *The plastic art of the civilization of Iraq*. Baghdad: Dar Al-Hurriya for printing.
19. Youssef, Sherif. (1979). *Sumerian sculpture in the Warka era*. Al-Riwaq Magazine, Issue 8, pp. 111-174.
 يوسف، شريف. (1979): *النحت السومري في عصر الوركاء*. مجلة الرواق، العدد 8، الصفحات 111 - 174.
20. Fadl, Salah. (1998): *Constructivist theory in literary criticism*. Cairo: Dar Al-Shorouk.
 فضل، صلاح. (1998): *نظرية البنائية في النقد الأدبي*. القاهرة: دار الشروق.
21. Fadl, Salah. (2002). *Contemporary Criticism Approaches* (Volume I 1). Cairo: Merit Publishing and Information.
 فضل، صلاح. (2002): *مناهج النقد المعاصرة* (المجلد ط 1). القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.
22. Kamel, Adel. (2000): *Iraqi formation foundation and diversity*. Baghdad: House of Cultural Affairs.
 كامل، عادل. (2000): *التشكيل العراقي التأسيس والتنوع*. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
23. Al-A'sam, Asim. (2004): *Iraqi drawing, modernity and adaptation*. Baghdad: House of Cultural Affairs.
 الاعسم، عاصم. (2004). *الرسم العراقي حداثة وتكيف*. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
24. Al-A'sam, Asim. (1997): *Aesthetics of form in modern Iraqi drawing*. Unpublished doctoral thesis. Baghdad: College of Fine Arts
 الاعسم، عاصم. (1997). *جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث*. اطروحة دكتوراه غير منشورة. بغداد: كلية الفنون الجميلة.
25. Abdel Aziz Hammouda. (1998). *Convex mirrors from structuralism to deconstruction*. Kuwait: The National Council for Culture and Arts.

- عبد العزيز حموده. (1998). *المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.
26. Al-Ghadam, Abdullah. (1998): *Sin and Atonement from Structural to Anatomical* (Volume I 4). Alexandria: The Egyptian Book Organization.
- الغدامي، عبد الله. (1998): *الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية* (المجلد ط4). الاسكندرية: الهيئة المصرية للكتاب.
27. Criswell, Edith. (1993): *The Age of Structuralism* (Volume i 1). (Helmy Tony, editor, and Jaber Asfour, translators) Kuwait: Dar Suad Al-Sabah.
- كريزويل، اديث. (1993): *عصر البنيوية* (المجلد ط 1). (حلمي توني، المحرر، و جابر عصفور، المترجمون) الكويت: دار سعاد الصباح.
28. Gholi, Muhammad. (2013): *Narration in the Iraqi formation*. Journal of Babylon Humanitarian University.
- غولي، محمد. (2013). *السرد في التشكيل العراقي*. مجلة جامعة بابل الانسانية.
29. Anati, Mohamed. (2003): *Dictionary of Literary Terms* (Volume 3). Cairo: Egyptian International Publishing Company.
- عناتي، محمد. (2003): *معجم المصطلحات الادبية* (المجلد ط3). القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.
30. Mahmoud, Mahmoud. (August 16, 1990): *Heritage and urban drawing*. Arab horizons.
- محمود، محمود. (16 اب، 1990): *التراث والتخطيط الحضاري*. افاق عربية.
31. Cirola, Maurice. (1983): *cubist art*. (Henry Zgheib, The Translators) Beirut - Paris: Oweidat Publications.
- سيرولا، موريس. (1983): *الفن التكعيبي*. (هنري زغيب، المترجمون) بيروت - باريس: منشورات عويدات.
32. Al-Ruwaili, Megan. (2002): *The Literary Critic's Handbook* (Volume 3). Beirut, Casablanca: Arab Cultural Center.
- الرويلي، ميجان. (2002): *دليل الناقد الادبي* (المجلد ط3). بيروت الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
33. Selim, Nizar. (1977): *Contemporary Iraqi Art*. Milan - Italy: Ministry of Information Press
- سليم، نزار. (1977): *الفن العراقي المعاصر*. ميلان - ايطاليا: مطابع وزارة الاعلام.
34. Al-Rawi, Nouri. (21 5, 1991):. *Khaled Al-Qassab poetics place*. Al Qadisiyah Newspaper.
- الراوي، نوري. (21 5، 1991): *خالد القصاب شعريات المكان*. جريدة القادسية.
35. Al-Sefo, Hani. (2002): *Renewal in Iraqi drawing*. Unpublished doctoral thesis. Baghdad, College of Arts, University of Baghdad: University of Baghdad .
- السيفو، هاني. (2002): *التجديد في الرسم العراقي*. اطروحة دكتوراه غير منشورة. بغداد، كلية الفنون جامعة بغداد: جامعة بغداد.