تقانة الاظهار في الرسم العراقي المعاصر

م.م. أحمد جبارة عبد الحسن
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

ملخص البحث

تناول البحث مفهوم التقانة في الفنون الحديثة وكيفية توظيفها في العمل التشكيلي ودورها في تطور الفنون وتنوع الاكتشافات التي اظلت بظلالها على توسع العمل الفني واعطاؤها صبغة جمالية جديدة معاصرة ، ومدى تأثيراتها في الرسم العراقي المعاصر عند أجياله المتعاقبة بدءاً بجيل الرواد وصولاً الى جيل الشباب في الثمانينات ونهاية التسعينات حتى الالفين، وعلى مدى نصف قرن من تأريخ الحركة التشكيلية في العراق. وقد تناول الإطار النظري للبحث في مبحثه الأول الجذر التاريخي للتقنية والاظهار، تناول الجذر التاريخي للتقنية وصولا الى ما بعد التعبيرية التجريدية والفنون الادائية .وتناول المبحث الثاني الجذر التأريخي في الرسم العراقي المعاصر، ومدى تأثيرها في الحركة التشكيلية، وبداية ظهورها وكيفية التعامل معها في الفكر الفلسفي الجمالي ،وأما المبحث الثالث تناول تقنيات الاظهار في الرسم العراقي المعاصر. والكشف عن تقنيات الاظهار ومتحولها المعرفي واشكالياتها المتحركة والمتطورة في الشكل والموضوع والمضمون وفقاً لمتغيرات التكنولوجي الحاصل والتغير في البنى الادائية والفكرية والفلسفية والمتغير البيئي ، ونمى ذلك الحراك المعرفي وصولاً إلى مؤشرات الإطار النظري، واجراءات البحث التي اعتمدت منهج التحليل الوصفي لتحليل العينة البالغ عددها(٥)نماذج مصورة، وقد خلص البحث إلى النتائج التي تجيب عن التساؤلات التالية التي طرحها البحث:

١-ما المفاهيم الفكرية والجمالية للتقنيات بوصفها مرجعيات مؤسسة للفن المعاصر في العراق ؟

٢-ما المعالجات البنائية والتقنية وكيفية توظيف الخامات على السطح البصري ؟

٣-ما اهم المرجعيات التي تأثر بها الرسم العراقي واعتمدها الفنان في توظيف السطح البصري وفي تحديد المفاهيم المادية له ؟

Abstract

Discussion dealt with the concept of technology in modern art how to employ them in the work of plastic and its role in the development of art and the diversity of discoveries that Azlt shadow on the expansion of the artwork and given a dye new aesthetic contemporary , and the extent of their impact in the drawing contemporary Iraqi when generations of successive starting generation of pioneers and down to the younger generation in the eighties and the end nineties until two thousand , and over half a century of the history of art movement in Iraq.

Has dealt with the theoretical framework to discuss Mbgesh first root historical and technical PRESENTATION , addressing the root historical technique down to the post- abstract expressionism and the performing arts . Addressed the second part, the root historical in drawing contemporary Iraqi , and the extent of their impact in the fine movement , and it first appeared, and how to deal with it in philosophical thought aesthetic , and the third topic dealt with in drawing techniques PRESENTATION contemporary Iraqi. And detection techniques Manifesting Tolha cognitive and tribulations animation and sophisticated in form and substance and content according to the variables of technological advances and changes in the structures of the performing and intellectual , philosophical and environmental variable , and grew the mobility of knowledge and access to the indicators of the theoretical framework , and research procedures adopted curriculum descriptive analysis to analyze the sample of (٥) pictorial models , has concluded research results that answer the following questions raised by the research

١-What are the concepts of intellectual and aesthetic techniques as references Foundation for Contemporary Art in Iraq?

٢-What are the structural and technical wizards and how to employ visual materials on the surface?

٣-What are the most important references , which was affected by the drawing of Iraq and adopted by the artist in the recruitment of the optical surface in the determination of the physical concepts to him?

الفصل الاول

أولاً: مشكلة البحث:

تماشيا مع روح العصر الثورية العلمية ومواكبة معطيات الحضارة الحداثية الجديدة والتي يمكن اعتبارها شكل من اشكال (صراع وتطورتكنولوجي) التي اخذت مساحات واسعة من البناء الحضاري الفكري ، وكان من تداعيات هذا الصراع والتطور ظهور سبل واساليب أدائية وشكلية مؤسسة بمرجعيات موضوعية وحيوية منذ بداية الانطباعية والفنون الادائيةالتي اصبحت الرحم الذي ولدت منه مدارس الرسم الحديث واتجاهاته الفنية بجميع متغيراته المختلفة، وظهور انواع جديدة من التقنيات الاظهارية الاسلوبية التي تتناسب والمتغيرات التي شهدها ثورة التقنية في الرسم في اوربا، كما ان ظهور كثرة الحركات والمدارس الفنية في الرسم الحديث جعلته ميدانا للتجريب والمنافسة، وشحنت الفنان في العالم عامة وفي العراق خاصة على رؤية وتجارب جديدة ساعدته على تحول في الاداءات الجمالية وكيفية كشف واختيار وسائل جديدة للاظهار البصري اغنت الموضوع والعمل الفني بمتغيرات جديدة في المفهوم والتشكيل، مما تسبب في انتاج وتنوع اعمال فنية فيها تلقائية عالية وحرية وخيال أدت الى إضفاء روحية الغرائبية على تلك الاعمال التي تطفح بالحرية والتخيل، لتحقيق خطاب عقلي وجداني يتناسب مع صياغة وصناعة وابتكار وتطورإيديولوجي وتكنولوجي والذي تجوهر في اعمال الرسم العراقي المعاصر بتجديد افكاره ووسائله ومناهج التفسير والتأويل لكل متغيرات العصر الحديث، مما جعل موضوع الدراسة الحالية يستحق الى دراسة معمقة لكشف المتغير التقني والجمالي ، واساليب الاظهار للسطح البصري في الرسم العراقي المعاصر ويتم الحديث والتساؤل في هذه الدراسة عن :

ما المفاهيم الفكرية والجمالية للتقنيات بوصفها مرجعيات مؤسسة للفن المعاصر في العراق؟

ما المعالجات البنائية والتقنية وكيفية توظيف الخامات على السطح البصري؟

ما اهم المرجعيات التى تاثربها الرسم العراقي واعتمدها الفنان في توظيف السطح البصري وفي تحديد المفاهيم الماديه له؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن اهمية البحث في الرسم العراقي المعاصر في تسليط الضوء على تعيين مسارات التجربة الاسلوبية والخطاب الفني من طريق التقنيات والمرجعيات الفكرية والحضارية، وعلى اهم المتغيرات التقنية وتوظيف الخامات وتأثيرها في المنجز العراقي، والكشف عن مفهوم الوسائط المتعددة للتقنيات في الرسم العراقي، فضلاً عن إضافة معرفية وعلمية تحليلية للمكتبة العلمية والمؤسسات الفية الاكاديمية التي تعني بشؤون الفن العراقي .

ثالثاً: هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى: الكشف عن تقانة الاظهار في الرسم العراقي المعاصر .

رابعاً: حدود البحث :

-الحدود الموضوعية : تقانة الاظهار في الرسم العراقي المعاصر .

-الحدود الزمانية : (١٩٨٠ -١٩٩٠)

-الحدود المكانية : النتاجات الفنية في العراق .

خامساً: تحديد المصطلحات :

التقانة: "تعني بالمفهوم القديم مجموعة من المعطيات التجريبية جمعت وركبت لتحقيق مجموعة من الغايات ، فهي في جوهرها تشير الى مجموعة اساليب لمهنة او فن ما، تحولت الى قوانين مضبوطة ومدونة والتي تسمح لنا بتحصيل نتائج تخمينية نافعة "[١].

المعاصرة: "تعني التاريخ العصري او الحالي او الحاضر"[٢].**(المعاصر)**" مفهوم نسبي، لمسايرة العصر، في جل تطوراته ومفاهيمه"[٣].

التعريف الاجرائي:

التقنية نتاج مهاري و فكري لسلسلة من التجريب وتراكم الخبرات يستخدمها الفنان من طريق تنوع الاداء، وتوظيفها لتحقيق التحول وتأسيس ومعالجة لعلاقات بنائية وتكوينية جمالية مغايرة في السطح البصري.

الفصل الثاني الإطار النظري

– المبحث الأول- الجذر التاريخي للتقانة والاظهار.

ارتبطت التقانة ارتباطا وثيقاً بالإنسان والفنون منذ بداية الانسان وارتباطه الوثيق والمباشر بالطبيعة المحيطة به، ولديمومه حياته والحفاظ عليها بدء بالتفكير بالآليات الموجودة على الطبيعة وما استخلصه منها وقام بتغييرات ادخله عليها والادوات التي صنعها لمساعدته في اعماله ومحاولات لاكتشاف الاشياء،" ويمكن عد الادوات الحجرية الاولى انجازا تكنولوجيا ونفعيا وان كل اختراع هو اقتطاع قطعة من المجهول وتكيفها بتغير الشكل حسب حاجات الانسان وهو ما يفعله الفن كوظيفة تطبيقية "[٤] ، ولقد وجدت التقانة منذ بدايه الانسان البدائي والتي حملت في جوانبها كيفية التدخل الانساني الذي كرس نفسه لتغيير حياته واكتشاف ادوات جديد بتتابع زمني من خلال الادوات التقليديه البسيطة التي سخرها الانسان وطوعها وتحكم بها لتحقيق غاياته الاجتماعية والفكرية والتي اصبحت تعبيرا عن وجوده والتي جعلت من هذا الموجود الانساني سيدا على الطبيعة ومالكها بعد ان اصبح سيدا على طبيعته الخاصة وكدليل على تطوره ورقيه ، ويظهر ذلك جليا في الادوات والالات البسيطة التي طوعها واستخدمها لتلبية متطلبات حياتة اليومية ،" لهذا فالتقنية هي العنصر الرئيسي الذي تحدد وجوده ولايجوز القول انها العنصر المستقل في حضارة البشر ،فالتقانة اذن اكتشفها الانسان واستعملها من خلال تحديد وجوده"[٥]، لذلك نجد عند البحث في نشأة التقانة الرجوع الى الجذور التاريخية لهذا النشاط الانساني وان اختلفت دوافعه وقيمه الجمالية " فالتقنية لم تنطلق هكذا الا ببطئ. ثم تسارع تقدمها هذا التقدم الذي سيلم به ايضا بعض فترات من التباطئ لكن التسارع المستمر ادى الى تحولات كبرى في مجرى التاريخ الانساني وصولا الى بدايات الحداثة"[٦]، فحركة الفن المعاصر والتنوع الادائي الجمالي والمتغير الاسلوبي، هو امتداد تاريخي لحركة الفن عبر التاريخ، وان ارتباط الفنان بجذوره القديمة واهتمامه بالتقنيات والخامات التي نفذ بها الشواهد الفنية كما هو الفن القديم في ارض وادي الرافدين والاهتمام بالاساطير والتعرف

على الطبيعة والظواهر الاجتماعية، بعدَّ وادي الرافدين مهد الحضارات والانجازات الفكرية والجمالية ومركزا مهما في الفكر والابداع . اذ تعامل الفنان باختراع التقنية من محيطه واعاد للطبيعة صياغتها "فالتقنية اكتشفها الانسان واستعملها من خلال تحديد وجوده ،فهي جوهريه من ذاته ولذاته "[٧]، من طريق استخدام المواد والخامات المتوفرة من حوله من طين وحجر وصبغات من مصادر مختلفة نباتية وترابية وعظام الحيوانات .

وكما استخدم الانسان التقانة في العصور الحجرية لجدران الكهوف وسقوفها كسطح للرسم استعمل فيها شحوم الحيوانات للحصول على مصدر ضوئي يساعده في تنفيذ رسومه كما استعمل اللون الاسود من السناج(*) كما استخدم الانسان البدائي (Primitive) الكثير من الخامات كالعظام والأحجار وفروع النباتات التي كانت بحد ذاتها عملا فنيا وساعدته في أعمال الرسم على أسطح الكهوف التي عكست طبيعة مخاوفه من الحيوانات المفترسة وكذلك التي يأكلها أو يستعملها أو يصيدها ،واستخدم في رسومه ألوانا بسيطة مصنوعة من الأتربة الملونة يقوم بتحضيرها بمواد كالماء والدهون مستخدما يديه وأحيانا أوراق بعض الأشجار كأدوات للرسم، وعرف صناعات مختلفة مثل صناعة الفخار والعاج والعظم وأعمال الزجاج والمعادن والجلود والمنسوجات والأحجار والأخشاب، غايته الرئيسية المحافظة على استمرارية العيش البعيدة عن المخاطر التي كانت تواجهه مثل فيضانات الأنهار- كوارث طبيعية- حيوانات مفترسة، رسم الإنسان البدائي على جدران الكهوف وقد كانت التقنيات تنفذ بواسطة الإصبع المغموس بصلصال ملون " فأننا بالنسبة للرسم لا نملك ادلة مؤكدة لتحديد الاداة، ولكن من المحتمل جدا انه استخدم اصابع اليد وجلود الحيوانات ذات الفراء او حزمة من شعر الحيوانات وربما ريش الطيور بمثابة الفرشاة في انجاز رسوم"[٨] فقد عثر على رسوم لجدارية متعددة الألوان (في كهف التاميرا)(*)، يوجد بها تقنيات مركبة من الزخارف والنقوش ،التجاويف المحفورة بفضل قطرات الماء الساقط على ألارضية :"وعلى اية حال فأن الفنان الاقدم كان ناجحا ومُجيدا في نقل صورة الحيوانات التي عاشت بقربه فهو ينقل لنا وبشكل معبر حقيقي يعتمد على الصورة التي تنقلها العين المجردة لاشكال الحيوانات بحركات واوضاع وفعاليات متنوعة"[٩]، واما التقنيات الحديثة اخذت بالتحول والتطور الى مفهوم اغنى واعمق من خلال تحولها الى شيء مستقل عن الانسان وتداخلت التقنية في كل جوانب الحياة الاجتماعية والفكرية والصناعية "والتقنية بالمفهوم الحديث هي تطبيق معطيات علمية معينة من اجل الوصول الى نتائج محددة ،كما تشير الى مجموعة من السلوكات العملية التي تستعمل المعارف العلمية لكي تحرر نتائج معينة "[١٠]، وان التطور التقني الحديث افرز عن الكثير من المفاهيم المعرفية والفلسفية كانت افرازاتها ونتاجها نتاج هائل من الوسائل والاكتشافات والاضافات لتجعل من العصر الحديث عصرا صناعيا وتقنيا في كل شيء في المجتمع الاستهلاكي وفي السلوك الاجتماعي " فقد قدمت التقنية على مستوى السعي الكينوني للعقل الانساني في تحصيله للمعرفة التي تعادل حنينه العميق المتجدد للكينونه " ١١، واصبح للتقنية مفاهيم معرفية وإيديولوجية تسعى الى تضمين كل شيء في الوجود الى سلطتها ، فالطفرات والتغييرات والتحولات التي حدثت في الحضارة الغربية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية والاتجاه نحو مجتمع مابعد التصنيع وثورة المعلومات وسيطرة التكنولوجيا والالكترونيات ،ساعدت في تحويل العالم الى قرية صغيرة " فالطفرة التقنية تجعلنا نواجه عالما تعجز مفاهينا التقليدية عند استيعابه ولعل اهم مميزاته التفاؤل الذي اخذت تعرفه اهمية المكان ليغدو

الزمان هو كل شيء وليحل الوجود الآني والزماني في الأمكنة المتعددة محل الابعاد المكانية " [١٢] فكان لابد من هذا التطور الكاسح ان يؤثر على الفن والتشكيل ،ليولد مدارس واساليب واتجاهات بتقنيات متعددة ولها تاثير في تاريخ وحركة التشكيل والاتجاهات النقدية المعاصرة والاتجاهات التأويلية في تأويل تقنيات اظهار مادة التشكيل في المنجز الفني التشكيلي ، واما العمل الفنى فهو تنظيم جمالى يحمل فكرة يجسدها الفنان باستخدام أسس و تقنيات مقصودة تفصح عن مدى التوافق بين الامكانات التقنية و التعبيرية للعمل الفنى و اظهار الفكرة التى يسعى الفنان لتحقيقها ، فللتقنية دور اساسى فى العمل الفنى ، لأنها تمثل الخبرة و القدرة على تجسيد الأفكار بواسطة الأدوات ، لإخراج العمل الفنى إلى حيز الوجود وأن الفنان هو صاحب القرار فى نوع و عدد التنويعات التقنية الواجب استعمالها فى أى عمل فنى منفرد تبعا لأسلوبه الشخصى و غاياته الجمالية و التعبيرية، فالتقنية عملية مركبه فمنذ بدء اختيار الفنان للخامة و القيام بعملية الأداء و التنفيذ "فامتزاج العلم بالتقنية ،بل خضوع العلم للتقنية ،اي لاعتبارات الاختيار والانجاز والتطبيق والمنافع والمردودية على حساب المعرفة الماهوية الخالصة ، هو الوجه الملموس لتحول ارادة المعرفة الى ارادة سلطة وتحكم وسيطرة"[١٣] لقد كانت القتنية سابقا مرتبطة بالجسد وليس بالفكر بخلاف الانسان الحالي المعاصر الذي ربط التقنية بالفكر لانها كانت وظيفة لاطبيعية اي اجتماعية واصبحت ذات طابع صنعي على خلاف تفكير الفنان الانسان المعاصر الذي اذكى التفكير والاكتشاف كما يعبر بروتاغوراس عند محاورة افلاطون "ان الانسان مقياس الاشياء كلها"[١٤]. وقد تغير مفهوم التقانة منذ بدايات الفن الحديث مع التقدم العلمى و التكنولوجى والصناعى فى مجال إنتاج الخامات و الأدوات التى زادت من القدرات الإبداعية للفنان فى التعرف على خاماته حتى أصبح مرسمه مليئ بالعدد و الأدوات اليدوية و الكهربائية والتكنولوجية ، مما أضفى على القدرات التشكيلية و التخيلية للفنان أبعاد و رؤى جديدة أصبح من الضرورى معها الوصول الى اساليب وتقنيات مستحدثة تناسب التحول السريع للعصر.

المبحث الثاني: الجذر التاريخي في الرسم العراقي المعاصر.

ارتبطت الحركة الفنية بالعراق بماضيه الذي تمثل في فنون عصر قبل الكتابة في فنون سومر واكد واشور، كبذرة اولى التي حملت بين ثناياها الصفة والقيمة الفنية لريادتها ولتاريخها العريق واكتشافها للتقنيات المختلفة والذي امتدت اثاره الى الزمن اللاحق، التي تغلغلت فية التجارب الرائدة بتفاصيلها التي اشتقتها من البيئة المحيطة كمرجع ومنطلق للفن في العراق، و يمكن ان نفهم ان تقنيات الفن عبر التاريخ والعصورمرتبط بطبيعة الاحداث والوقائع الانسانية والحاجة الاجتماعية من جهة كما ترتبط ارتباطا فكريا وذهنيا بالظواهر الفنية التشكيلية من جهة اخرى كمحصلة للفكر الحضاري الذي خلفه للاجيال القادمة . "فقدعبر الفنان عن كثير من وجوه الحياة الحربية والاجتماعية والدينية ووجد هذا الفن مجالاته على سطح اللوحات والفضاءات الاخرى "[١٥] وإن الأسس الفكرية التي وضعها الفنان العراقي ، والتي تناولت الجوانب الاجتماعية والنفسية، كانت تتضمن قضية الفن بالمعنى الذي تجاوز الأطر الاجتماعية المحدودة. كانت هذه الأسس اعتمدت تجسيد وخلق الشخصية الفنية المستقلة والحديثة وبيان محتواها الفكري والادائي، على الرغم من إن هذا لم ينفصل عن التيارات الفنية العالمية الحديثة التي تمتاز بالتفرد والتجديد، كما ظهر في الفن الإسلامي الذي تميز بخصائص

فريدة تجعله ذو طابع خاص عن بقية الفنون الأخرى من ناحية التجريب في التقنيات مثل الاربسك العربيالذي اهتم(بالمواضوعات الدينية كالمساجد وزخرفة الآيات القرآنية، واعتماد البساطة والتجريد والابتعاد عن الترف والاستقراطية المفرطة، بتجريد الاشكال برمزية عالية تعبيرا عن روح الدين ومخاطبه الروح المتعالية وتجسيدها، وتميز ايضا بالوحدة الفنية في المظهر والجوهر على الرغم من التنوع الشديد الذي يتمتع به، وبعد ذلك انصرف الفنان للتعويض عن التجسيم، والاستعاضة عنه بالتلوين و التذهيب ، وهذا أدى إلى ظهور الرسوم التوضيحية (التسطيحية) والصور الصغيرة (المنمنمات) Miniature ، وهي "عبارة عن تزيين المخطوطات والكتب التاريخية والعلمية ببعض الصور التوضيحية "[١٦] وستثمارها في توضيح الكثير من المخطوطات الأدبية و العلمية و التاريخية و دواوين الشعر بالصورة الصغيرة، هذه الرسوم سجلت لنا الحياة الاجتماعية بالصورة من حيث الاحتفالات و الأزياء و أنواع التحف التطبيقية و العمارة، في صورة مزخرفة ظهرت بشكل مخطوط اشتهرت بها المخطوطات الاسلامية تمثلت بخصائص مميزة تشمل الجوانب التقنية والأسلوبية والوظيفية التي يطمح إليها هذا التصوير، وقد ارتبط هذا النوع من التصوير بتطور المخطوطات التي تناولت شتى المعارف العلمية والادبية، وتوسع فن المنمنمات لعدة مدارس أمثال المدرسة المغولية والمدرسة التيمورية، ثم المدرسة الصفوية والمدرسة المملوكية والمدرسة التركية والمدرسة الهندية، ثم المدرسة المعاصرة ، فالمدرسة البغدادية "يطلق عليها اسم بغداد، كما أطلق عليها بعض المؤلفين المدرسة العباسية، ومنهم من أطلق عليها بلاد الجزيرة(الميزوبوتامية)، أو (مابين النهرين) لأنها نشأت بين المسيحيين في بلاد الجزيرة ولا سيما الموصل، وسميت بالمدرسة العباسية لأنها نشأت وتطورت في العصر العباسي"[١٧]، ويلاحظ في فن المنمنمات بوضوح الخروج عن الواقعية الحرفية عند مقارنه حجوم بعض عناصر اللوحة الى العناصر الأخرى المحيطة بها "وأبرز ما يميز هذه المنمنمات أنها واقعية تمثل حياة المجتمع العربي الإسلامي المعاصر فنرى فيها عادات الأمة وتقاليدها وقيمها في البيت والمسجد والمكتبة والمقبرة والقرية وغيرها، فهي في هذا المجال وثائق تاريخية بالإضافة إلى قيمتها الفنية"[١٨] وقد اضمحلت تلك المدرسة ثم أندرست خلال عهود الترك في القرون الاربعة الأخيرة، وانقطع ذكرها، وقد جرت محاولات لإحيائها في القرن العشرين على يد الفنان جواد سليم في الحركات الفنية التي ظهرت في العراق في مرحلة التاسيس، فالفنان في هذه المرحلة لم يكن يعتمد في تجربته الفنية إلا على اجتهاده الشخصي، وعلى تجارب مستعارة جاهزة لربطهاوتفعيلها بالواقع الاجتماعي، بالتالي فإن انعكاسات الأبعاد الاجتماعية كشف أيضاً عن نمط تفكير الفنان أو نظامه التعبيري الذي عكس في المحصلة ، الذائقية العامة للفن ، أي المستوى الذي حدد وظيفة الفن بالفن التزييني المعتمد على المحاكاة في الدرجة الأولى. وهذا المسار لم يحدد هوية الفن العراقي واغنائه بسمات وخطاب الخصوصية والاسلوبية كان محصورا ضمن المناخ البيئي، وان مصير العمل الفني في العراق بدأ بالتحول الحاسم نحو مرحلة جديدة تتسم بالاعتماد على النفس والبحث عن ملامح الشخصية الحضارية في التقنية والاداء والبحث عن المصدرية التي ترسم اهدافه وتجعل له اثرا بليغا وبالغا في اكثر من حقل ترسم خطاه، من خلال ظهور الحركات والجمعيات الفنية مثل جمعية اصدقاء الفن (١٩٤١) وجمعية الفنانيين العراقيين (١٩٥٦)وجماعة

الرواد التي ساهم في انشاءها فائق حسن (١٩٥٠) وجماعة بغداد للفن الحديث التي اسسها جواد سليم (١٩٥١) وجماعة الانطباعيين التي مثل حافظ الروبي قطبها (١٩٥٢).

تطورت التقانة في اسلوب الرسم العراقي منذ اواخر القرن التاسع عشر على ان الفنان كان بطبيعة ميالاً الى رسم المنظر الطبيعي وغنى التجارب، و نستطيع ان نتلمس ذلك في دراستنا لتقنيات وثقافات الجماعة الاولى، الذين آزروا حافظ الدروبي واشتركوا معه كجماعة له. فضياء العزاوي كان يحاول ان يرسم مدفوعاً بحسه الاثاري في البحث عن المحيط، مخبأ الكنوز الحضارية، وسعد الطائي بوحدة الانسان مع الطبيعة، وحياة جميل حافظ بحسها الشعري واحساسها الفطري بجمال الطبيعة الزراعية، وحافظ الدروبي نفسه بحبه للبيئة الاولى مرتع طفولته، على ان ظهور الجماعة كان من طرف آخر يمثل الحماس، حماس المثقف العراقي نفسه واكتشاف ذاته " فمعظمهم كانوا من الشباب الجامعي في العراق، وهم ينهجون الى دراسة الفن بروح جدية، وشرارة الطرح الحضاري في الفن كما بدأتها جماعة بغداد للفن الحديث تسري الى هشيم الجماعات الاخرى. وهكذا كان لجماعة الانطباعيين العراقيين اذن موقفهم القومي في الفن العراقي في الخمسينيات، ونستطيع ان نتبين ذلك بوضوح في موقف الدروبي نفسه منذ البداية "[١٩]، إذ ان جذور تاريخ الرسم العراقي المعاصر قد اخذ طابعاً وواقعاً فنياً جديداً، ارتبط بالماضي والحاضربفعل وجوده الحضاري والعلمي،ولاعاده جوهره وموروثه الحضاي بعد انقطاع حضاريا ثقافي وفني"اضطر الفنان العراقي لتلقي مساعدة تقنية من الخارج"[٢٠]، ومما يؤكد ويفصح عن هذا الواقع هو" تحول غير مباشر او مرئي في دور الفن، فاذا كانت التقنيات الفنية الشعبية هي السائدة فان المفهوم الجديد للفن قد دخل بغداد على نحو مباشر لكنه يظهر تباشير التحول من عصر الى عصر اخر"[٢١] وهي فترة سمحت بالإطلاع على ما كان يجري من تحديثات فنية خارج الفراغ الكبيرالذي حصل في الفن والحضارة، وان الوقوف مليا عند سمات المشهد العراقي الساخن يكاد يعطي تفسيرا جليا لوحدة الروئ لدى اغلب الفنانين التشكيليين رغم أختلاف اليات التعبير التي تجمع ما بين التأثر بالفكر الغربي ومن ثم العالمي والبحث عن الشخصية او الطابع المستقل عن الملامح الاجنبية في نفس الوقت،،وقد بدأ واضحا ان بالامكان الجمع مابين كل من التقنية والاسلوب الجاهزمن طريق الاكتشاف والابداع الفني، وهذه هي مهمة الفنان الذاتية، ومسؤوليتة الشخصية التي اخذت تبرز وتتبلور وتنمو تقنيا باتجاه الاختزال والتبسيط للاشكال الطبيعية وتحقيق اختزال المساحة والكتلة الى التجريدية (الصورية)، ودخول الحروفيات الذي نجده في اعمال جميل حمودي "ان تعدد اشكال رسم الحرف العربي والحرية التي تبيحها باستلهامه والحركة التي تعطيها الجملة العربية هي مجمل مايشغل بال الحروفيين ...ليست لحروف الدالة على رموز لغوية وحسب بل هي قيمة تشكيلية اندرجت ضمن اعتبارات الشكل الفني مابين تحقيقين زخرفي (ساكن) وكتابي (متحرك) نجد شيئا اساسيا في لوحات جميل حمودي ،وهو يؤكد على الوظيفة اللغوية تعبيرا عن متنفس الروح لديه خلال الموضوع "[٢٢]، وقد ساهم شاكر حسن بدور كبير في ارتقاء الفن التشكيلي العراقي بما قدمه من إسهامات فنية وتنظيرّية، من أجل تحقيق أساليب فنية مستقلة عن تأثير الأساليب الغربية. أن شاكر حسن آل سعيد مربتحولات عديدة باتجاه تأصيل رؤيته في الفن، ومنحه قيمة إنسانية خاصة. ويعتبر الرائد الوحيد الذي حافظ على ربط نشاطه الفكري بفنه. عبرَّ فكرة (البعد الواحد)، وهي تعني مرحلة التشخيص والاهتمام بالفلكلور، وثم مرحلة التأمل حيث يتخذ التجريد أسلوباً

له ، وبعدها يدخل الحرف كجزء من مضمونه ومن بنيته التصويرية. وأخيراً كان اهتمامه بالسطح الخارجي للوحة، أو تصويره الجدار. ثم الى التجريد. ويقول شاكر آل سعيد في كتابه (الفن يستلهم الحرف)، " تعبر ممارسة الحرف العربي، والحرف عموماً، في التشكيل الفني عن محاولة للعودة الى القيم الحقيقية في الفن. أي التي تعني استقصاء الحقيقة في الفن ومع ذلك المحافظة على المعنى التشكيلي في البحث بواسطة الأبعاد. فالتعبير بالحرف أذن هو محاولة مشروعة وتطور تاريخي للفن ونحو تخطي الواقع السطحي ذي البعدين كمناخ طبيعي للعمل الفني الى حقيقة الخط أو البعد الواحد، أو البعد (الحركة النسبية) أو الحركة العقلية أو الرؤيا البصرية الفوقية. "[٢٣] وهذا يعدَّ بحد ذاته انطلاقة وتحول تقني "فكان ما تلمسه شاكر حسن آل سعيد كافيا لحل مشكلة تمثيل الأشكال والإيحاء بأوضاعها، وأبعادها، وأحجامها، وان الخلط بين تلك التقنيات الشكلية المتعارضة جعلت الأمر معقدا، فقد قام بخلق فضاء غامض ومضغوط بقصدية، فكان يحاول (تركيب) أسلوب منظوري وهمي متعدد الزوايا (اتجاهات النظر)، يحدّه في ابعد نقاطه عن المشاهد جدار يجعل الفضاء مقعرا ومشابها لفضاء علب السردين، والبيوت الزجاجية للأسماك، فتبدو أشكاله فيه طافية في الفضاء كالأسماك، على أبعاد مختلفة في العمق من عين المتلقي"[٢٤]، وهذا أدى الى اهتمام الحركة الفنية في العراق بالصياغات الجديدة والتقنيات والنزوع نحو تجارب الرؤية المستقبلية واكتشاف معالمها الابداعية.

المبحث الثالث: تقنيات الاظهار في الرسم العراقي المعاصر(جيل الثمانينيون والتسعينيون).

بعد نهاية البيانات التاسيسية للجماعات الفنية منذ جماعة الاكاديميون عام ١٩٧٢ وبيانات الحقبة الاخيرة "التي اصدرها بعض الفنانيين توضيحا لرؤياهم الفنية ١٩٥٦ -١٩٧٢ مثل التجديد في الرسم الحديث لجواد سليم والبيان التاملي لشاكر حسن ال سعيد والفنان امام التجربة لضياء العزاوي والحدوث الفني ليحيى الشيخ وبيان واقعية الكم لمحمود صبري "[٢٥]، وبعد هيمنه سمات أسلوبية محددة ومشتركة تهيمن على خطاب حقب فنية وتتعاقب زمنيا في الرسم العراقي، استعارت الكثير من الخارج بتقنيات ومفردات ووحدات اسلوبية، اثرت على الطابع العام للاعمال الفنية في الرسم العراقي ، ففي منتصف الثمانينات ظهر (جيل) من الرسامين يعتبر امتداد والوريث الشرعي لجيل الستينات في الرسم العراقي، هو جيل الثمانينيون متواصلا بجيل التسعينيون، هذا الجيل من الرسامين شهد الحروب، والتصفيات الجسدية الدموية المفجعة وانغماس الثقافة في التعبئة للحرب ولمزيد من الدم؛ فوجد جيل الثمانينات نفسه وجها لوجه أمام رؤيه معاصرة جديدة وفقا للمتغيرات التقنية والايديولوجية التي يمر بها العالم ومواكبته.وأمام الحاجة الى متغير في الاتجاهات والاساليب التجريبية والتخلص من قداسة الموروث والتبجيل المألوف السائد، لقد آمن جيل الثمانينات، ولو بدرجات متفاوتة بـ"أن الرسم بطبيعته الإنكارية يقيم اتصاله بماضيه عن طريق الانفصال، وأن أي تحول فني لا يولد في رحم التحول الفني الذي سبقه، وأن التحول الفني لا يبشر بمجيء تحول فني آخر"٢٦، وأنّ تجربة هذا الجيل الحداثوي وظف التقنية والاسلوب الشخصي من خلال التوفيق بين (المحلية) وبين التيار العالمي للفن وقد صنع من الافكار المتداولة في جسد الفن العراقي مثل الأصالة، المحلية، التراث، الهوية التقنية، وكلها تنبع لمصدرية الخصوصية والتفرد والتجريب.

لقد كانت جذور تقانة جيل الثمانينات واحدة من الاستنادات الفكرية الجمالية في الرسم العراقي، وكانت نابعة و مستندة على تجربة الجيل الاسبق(التأسيسي) أمثال طروحات شاكر حسن آل سعيد في (التعرية الشيئية) التي جمع آل سعيد شتاتها في ثنائية اسماها (التعرية - التراكم)،" فكانت التعرية مفهوما كونيا حيث كانت الطبيعة تتعرى بفعل قوى المناخ والقوى الفطرية لها، وقد اتخذت تعريفات مفهوم التعرية عند آل سعيد أشكالا متعددة : فكانت في التعريف الرياضي عنده تعني ما قبل حالة (الصفر) التعبير الفني"[٢٧]، وفي التعريف (التقني – البصري) تعني عنده "عملية (تعرية) ذات قصد معين وليست عفوية تحدث بقوانين الحياة المادية كالتي تحدث في جغرافيا الأرض"[٢٨]، وهو يعطيها بعدا شيئيا حين يعتبرها "معرفة متحققة في الظاهرة الشيئية وليس بواسطتها، ويصبح من دعوى الالمام بالوجود الشيئي، فهنا التعرية (كحالة) أساسية في (إغناء) المظهر بما يحتويه من آثار وفي معنى الأثر"[٢٩] ، ويعطي شاكر حسن آل سعيد التجريد بعدا صوفيا ودينيا باعتباره "تخليا وتجردا وتركا وخلعا للمطامع البشرية" [٣٠]، وقسم شاكر حسن آل سعيد تقنيات التجريد إلى نمطين هما : تعرية الجدران، وتعرية الأرصفة، ويصنف (التحزيز والشخبطة) في تعرية الجدران بأنها "ثقافة ساكني المدينة"[٣١]، ويفترض بثقافة ساكني المدينة توفر حوار متبادل بين تلك الجدران وساكني المدن؛ بينما يصف تعرية الأرصفة بأنها اكتفاء للعمل الفني بذاته فهي ناتج ما تضيفه الصدفة إلى اللوحة من مؤثرات وما تسلبه منها وإنها "تحزيز وشخبطة وشقوق بدوافع قوى كونية مكتفية ذاتيا في إعارة الفنان مقوماته الأسلوبية والتقنية"[٣٢]، كما كان آل سعيد يحاول اكتشاف الطاقات الفاعلة في الوجود المحيط، تلك القوى التي تتجسد منتقلة من طبيعتها الجينية إلى طبيعة تقنية وهي العناصر (الماء، والهواء، والتراب، والنار) فكان الماء عنده يتجسد تقنيا عند معاملة اللوحة وما عليها من ألوان بالماء بحيث يظهر تأثيره على مستقبل اللوحة، أو باستخدام السيولة في التقنية اللونية، ويتجسد فعل النار في فعلها الذي يؤدي إلى نشوء فوهات بواسطة الحروق، والتراب يظهر في إسباغه طبيعته على عجينة الألوان، وأخيرا يظهر الهواء من خلال الألوان التي تسقط على اللوحة بطريق النفخ.

وأما في بداية الثمانينيات ظهر تجمع (جماعة الاربعة) وضم كل من فاخر محمد، عاصم عبد الامير، محمد صبري، حسن عبود وكان سعيهم لاضفاء وسائل نوعية لتطبيع العلاقات المتبادلة مع الذائقية الجمالية من خلال تأكيد " انتصار الروحي على الشكلي والشكلي على التزييني وتحطيم النظرة الخاطئة للأسلوبية "[٣٣]، والبحث عن المتغير الاخر في انساق الاسلوبية وعن المخفي وغير المتوقع في مناخ يحرره من آلياته السائدة الملاصقة الثابتة. فحملت ذاكرة الرسم العراقي المعاصر، الكثير من الاسماء المتميزة، وتداخلت منجزاتهم الفنية، مع القيم الجمالية من خلال قيمة الاسلوب الفني والخصائص اللونية والتقنية. وان مايتم انتاجه يعدَّ في احد معانيه يعني شخصية الفنان وذاته وفقا لمعطيات الاخراج والبناء التكويني والادائي، من هنا نجد اعمال الفنان فاخر محمد، يمتد في العمق، على وفق مستوى البناء السطحي ، وهو المستوى الذي يؤسسه آلية واداء الألوان، وفي الفضاء العائم ترتكز ألوانه بمحيط المفردات والعناصر البنائية بآثارا وبقعا وسوائل مسكوبة، وهذا المستوى يعالجه الفنان بخيال واداء الصدفة كما يحدث عند جاكسون بولوك بطريقة التقطير وسكب الالوان، لمعالجة الناحية الزمنية، بمستوى غائر يمثل بقايا حياة زمنية من جدار أو تراث قديم دونت جغرافيا الرطوبة والتعرية عليها آثارها، ويمكن أن نتلمّس الامتلاء الواعي غير المحدود بموجودات الواقع والزمن في أعمال فاخر محمد، مثلما

هو عند هاشم حنون وكريم رسن، بتوظيف علامات يومية و محتويات الذاكرة التي يتم استعادتها من مخزون الحياة المتأكلة، إنها (المادة الجوهرية) التي تملأ ذاكرتهم وتغذي الخيال لافراز الجمال الفني الذي تحمل المزيد من الانشغالات التعبيرية، وأن النسق الدلالي في اعمال عاصم عبد الامير "هو الأساس في مجمل لوحاته وكان يسند بالمفردة دلالات على شكل حقول ومحاور ليكمل عملية الربط ولا يترك فضاء اللوحة، إلا ويشرح لك الكيفية التي تدرك من خلالها كمتلقي نتاجه من خلال علامة أو مجموعة علامات ، يقابلك بفرضيات يريد منك ان تتلقى النسق بكل استرخاء وما عليك إلا أن تحاول من خلال العلامات والحقول الى الكشف عن الوحدات المؤولة تاركا النسق في حالته الأولية، وربما تناقض المفردة نفسها ولكنك بمقام سيميائي يجب عليك التسليم بوجود الحقول والمحاور سواء كانت تكاملية أو تناقصية، ولكن الرسام يعلن تحقيقه التوازن بطريقة مسلمة ناظمة"[٣٤].

اما تجربة حسن عبود" فقد عمد على تحطيم الشكل لصالح ان نعيد تامل الاشياء مجددا من زاوية اخرى. انه لا يرسم الاشياء كما تراها العين بل بالحدس. فالجسد البشري في لوحاته يكون شكلا عاما للعمل الفني. وتكمن الاشياء الاخرى في داخله. فتتلاشى عنده الذات بالأشياء وقد وظف حسن التقنية لصالح البعد الجمالي"[٣٥]، فهو يعمد في صنع تراكيب بصرية محدثة في تصوراتها الجمالية من تلقاء المخيلة مع انفتاح معقلن على ارث وثقافة الاخرين، وإنشاء خطابا مؤطر بتجربة وتراكم معرفي لخلق نوع من الاحداثيات المستقلة وإرساءها في ذائقية المتلقي من طريق الجوانب التصويرية للتكوين. شخوصه محاطة بهندسية حادة حتى انها كثيرا ما تتمحور داخل المربعات التي تحيطها" يتوغل في عفوية الأشكال و المفردة هكذا يوظف حواراته ، وهي تحاول أن تكسر عزلتها أو حدة الأشكال وصلابتها ، لتنفلت في فضاء اكثر بهجة و بتدرجات لونية متناغمة لتؤسس نورها من تركيب لوني تتابعي . إنها رحلة يسايرها وهي تتحرك على القماش باعثة حياتها ، منتصرا لها وبشفافية عالية وبلمسات متقنة تبرز الكائن وانعكاسه الروحي، والتركيز على الكتلة كرمز بنائي يحيل إلى مساقط ضوئية ، معتمدا على انسيابية الخط وبلورة الشكل والمساحة الممنوحة لخلق المشهد وتفاعلاته الروحية"[٣٦].

اما الفنان الراحل محمد صبري (١٩٥٤-٢٠٠٢) "عاش ثنائية اللون واللوعة ، ثنائية المدينة وعنفها ، ثنائية التذكر والنسيان ،المواجهة والصمت ثنائية المبدع واللاجدوى . فنان حاول جاهدا أن ينزع عنه أثقال سنين عجاف . يطارده الحنين إلى زمن الألفة ، الأصدقاء ، التجريب ، اتصفت أعمال الفنان محمد صبري بالواقع الذي طالما أدرجه في مخيلة المتلقي ، تكون تجانسا لونيا معبرا على إدهاش المتلقي ، وبمعالجة احترافية واعية لمساقط الظل والضوء، يجزئ محمد صبري مساحة العمل إلى أجزاء داخل اللوحة وينفذ وجوها محفورة في تركيب لوني أبيض أشبه مايكون بكتاب تتلاحق حركة أوراقه كأجندة لذهالة الوجوه، أو يرسم شخوصا بضبابية وكأنها تنحو برمزيتها نحو ثنائية الحياة والموت"[٣٧]، كان معرضه الأخير في قاعه حوار نسيج اخر مغاير بتقنيه منفردة تكاد تكون الاولى من نوعها في التجريب وتقنية الخامات بتعبيريه تجريدية وانعطافة في اعماله واسلوبه بتجريب الاحبار والمواد مختلفة وبرؤية معاصرة .

واما في تجربة هناء مال الله، فعندما كان شاكر حسن آل سعيد مأخوذا بحوار (تقنية الجدران) كانت هناء مال الله مأخوذة بالنمط الآخر من التقنيات التجريدية، بالحوار الصامت لساكن المدينة مع الأرصفة والأرضيات يكون "للجدار (حواره) مع السابلة، لا يكون للرصيف حوار إلا مع الأشياء"[٣٨]، باستعمال أسس و تقنيات مقصودة تفصح عن مدى التوافق بين الامكانات التقنية و التعبيرية للعمل الفنى و اظهار الفكرة التى يسعى الفنان لتحقيقها، وهناء مال الله ثابرت في مواصلة بحثها عن بين التشخيص وبين التجريد الذي سيشكل رؤية حياتية وفنية، فضلا عن توظيف النفايات ومخلفات الحروب وما لها من تأثيرات نفسية ذاتية في حياة الانسان عامة والمتلقي المثقف خاصة، وقد تعمق هذا الاتجاه بفعل القناعات ووجود ورفقة أستاذهم ومنظّرهم شاكر حسن آل سعيد." لكن هناء وعن قناعات تلبستها منذ البدء لا تزال تحاور تضاريس العمل الأثري وبكل عتمة طبقاته وحتى تجاوزا لأثر مستحدث مستقطع من وسطه المحيط، لكنه منتقى بعناية ضمن نفس ذلك الحس الأثري، ولا يزال مستحكم في سطوح اعمالها كنصوص تشكيلية مكتفية بكفاية فاعليتها، وكأحجية كثيرا ما تكون صوفية تحاول ان تتكشف عن انتهاكات بيئية، هي الأخرى اثرية متصورة."[٣٩]، لقد كانت تجربتها الفنية تتخذ تمظهرات متباينة أحيانا فكانت تقترب في جانب من البنى الرياضية، وتقترب في الجانب الآخر من التجليات الصوفية والعرفانية والدينية، إلا أنها، في أهم تحققاتها، تشكّل في النهاية واقعةً شيئيةً ذات رؤية متْحفية اركولوجية ارتبطت بالحفر عن فعل الزمن في التحفيات العراقية الرافدينية القديمة، واهتمامها وأبناء جيلها بالسطوح، والجدران، والأرضيات في شوارع بغداد التي كانت الرسامة تتبناها، وتسجل فعل الزمن فيها، وهو ما نبّه أبناء جيل الثمانينات في الرسم العراقي إلى تقنيات حديثة على سطح اللوحة بالخرق، والحرق، والثلم، والتخريم، والتخريش، والتحزيز، والشخبطة، وعمل الاخاديد والتشقيق، التي كان آل سعيد يسميها المعارج: " وما إلى ذلك من مؤثرات الخراب والحرب الذي بدأت هناء مال الله البحث فيه، وكانت تراها استراتيجا بصريا – تقنيا مؤثرا في الرسم العراقي أسمته، في بعض كتاباتها ومحاضراتها التي ألقتها في لندن حيث تقيم الآن، (Ruins Technique) أي (تقانة الخراب) الذي تراه خرابا حيويا Vivid Ruins يشكّل أهم المؤثرات المهيمنة في الثقافة العراقية بعد الخراب الضخم الذي تعرض له العراق والحياة والثقافة العراقية قبل وبعد الاحتلال)[٤٠].

اما هاشم حنون يوزع أشكال لوحاته ومراكز الثقل فيها اعتمادا على تقسم السطح التصويري للوحة الى منطقتين تبعا لدرجة قداستهما، مما أنتج بنيتين هيكليتين متجهتين هما:الموت والخلود" لقد كان هاشم حنون رساما تعبيريا حتى حينما يكون في اشد حالاته غلوا تجريديا بسبب كونه قد اعتمد اختزال أشكال المشخصات وليس تأسيس رسم لا شكلي أو غير مشخّص، وكان ير تكز على الجسد الإنساني باعتباره منتجا للدلالة، وللتواصل، عبر استنطاق أعضاء الجسد ذاته أو امتداداته، فكان قد اتخذ الجسد كلا متكاملا كمهيمن شكلي يؤسس عليها معمار لوحاته، جاعلا أعماله تلك مشبعة بإيماءات الجسد الإنساني من خلال ما تم التموضع عليه اجتماعيا من دلالات"[٤١] ، وأشكالا تعبيرية مشخّصة ومحتفظة بملامحها الطبيعية بشكل كبير مع احتفاظها ببنية الزمان والمكان،بأستعمال مواد متنوعة من كارتون محروق وورق وصحف واسلاك واحبار وغيرها لتوظيفها بتقنيات معاصرة، وقد تكون تلك الذكريات قد تركزت في لاوعي الفنان لمطاوعة الزمن وإعادة انتاجه بمواد

مختلفة لمحاكاة بيئته التكوينية ووجود الانسان السيكولوجي والمادي من خلال ذلك التداخل والتحاور، التي يتجانس فيها الرسم بالنحت جميعها مستوحاة لاشعوريا وتمازج الحاضر بالماضي، وما من أثرٍ فنيّ إلاّ وهو حصيلة هذا الاضطراب أو التمازج الذي ينجم عن اختلاط الحاضر بالماضي.

مؤشرات الاطار النظري:

١. تأثر وتأثير الرسم العراقي المعاصر، في التجارب الاوربية، ويكون التأثر بدرجات متفاوتة، وبذلك فهو اما يكون نسخا، او تقليدا، او اقتباسا، مستمدة مما تطرحه الساحة الاوربية من اتجاهات واساليب مبتكرة، كان له الاثر الكبير في احداث تحولات مهمة وشاملة في مجمل الا عمال الفنية العراقية .

٢. الابتكار بالخامة والمواد، وآليه تفعيلها وعدم الاستقرار والتغيير المستمر المبني على التجريب وايجاد الخصوصية في النتاج والنوعية، فضلا عن احداث تغيير في ملامح المشهد التشكيلي العراقي السائد، بما ينسجم وتطورات العصر، ومفاهيم الفن التشكيلي العالمي المعاصر.

٣. الاتجاهات الحديثة المعاصرة عملت على تفكيك الشكل وعدم تماسكه من خلال تقويض مبداء الوحدة واعادة تركيب النص، التي أثرت بالفن العراقي وامدتهم بمعطيات الابتكار، والخلق، والتحول .

٤. ابتكار للتقنية واستخدام الخامات الجاهزة والمستعارة من المحيط وتوظيفها وتركيبها في السطح البصري ، مما احالها الى ولادة اشكال جديدة وتغير في وظيفتها ، واعطاء دلالات فنية مستحدثة .

٥. عدد من الفنانين العراقيين استفاد من موروث الحضارة الفني الواسع والمتنوع كمرجع، واستلهام الموضوعة من المحيط وتوظيف الحروف والخطوط والكتابات، لاشكال جديدة، وظفت برؤية فنية معاصرة، منحتها صورا جديدة وبعدا تشكيليا، اخرجها من وظائفها ودلالاتها التقليدية والنظرة الفردية .

٦. تنوع التقنيات والاساليب التي اعتمدها الفنان في انجاز اعماله الفنية، من خلال التجميع والتركيب، واستخدام النفايات والاشياء المستهلكة بغية تفعيل قيمة النص في فنون ما بعد الحداثة .والسيادة الكلية للتقنيات اللونية وتقنية المادة .

٧. الخروج عن دائرة الرسم التقليدية والقواعد الثابتة الممنهجة في عملية الخلق الفني، وتوظيف التقنيات المتنوعة في بناء واخراج العمل الفني، وهيمنة التقنية في تنظيم السطح البصري .

٨. ظهور سمات جديدة (تعرية الجدران وتعرية الارصفة)، الى جانب الحزوز والخدوش والثقوب والشخبطة والشقوق والحرق، وهذا ادى بدوره الى تنوع في السمات والخصائص الجمالية والفنية.

٩. التجريب في مواد اخرى متعددة، وعدَّ المادة وطرائق توظيفها عنصرا اساسيا في الفن ،وتداخل اجناس واصناف الفن ضمن مبدأ التجنيس، وغياب جنسية العمل الفني .

١٠. التحول والانتقال والتحرر من الفردي التقليدي السائد، والاتجاه الى تعدد في الرؤى، من خلال اختراق للطرائق التقليدية في توظيف المواد والالوان المختلفة وتفعيلها في السطح البصري من خلال التلقائية في التفعيل والتوظيف .

الفصل الثالث إجراءات البحث

مجتمع البحث :

اقتصر مجتمع البحث على تقنيات الاظهارفي الرسم العراقي المعاصر للفترة(١٩٨٠-٢٠١٠) والتي شملت اعمال جيل الثمانينيون والتسعينيون ، واعتمد الباحث على المصادر والانترنيت والحصة الاكبر من خلال رؤية ومتابعة الاعمال والزيارة الميدانية للفنانيين والاساتذة المشمولين بتحليل العينات ومتابعة اعمالهم اثناء العمل ومقابلاتهم شخصيا، فضلاً عن الاطلاع على المصادر والنشرات المطبوعة للتعرف على مجتمع وعينة البحث فيما يخص الحركة التشكيلية في العراق، وتغطية البحث.

عينة البحث:

قام الباحث حصر وتحديد العينات بعد تصنيف أولي اشتمل على المتغير الظاهر في اساليب تقنيات الاظهار في التشكيل اخذا بنظر الاعتبار تمثيل العينات في ضوء اهميتها في معطيات التشكيل المعاصر، وبلغ عدد الاعمال المحددة (٢) اعمال من جيل الثمانينييون (٢) اعمال من جيل التسعينييون ، وقدتم اختيار العينات قصدياً للمبررات الآتية :

١- اختيار الاعمال بما يلائم اتجاهات مابعد الحداثة (المعاصرة) وتمثيلها للمجتمع الاصلي.

٢- اختيار الاعمال التي استخدمت تقنيات وخامات مختلفة وحققت تحولات في السطح البصري، على وفق المتغير في الاسلوب والتقنية .

اداة البحث:

من أجل تحقيق هدف البحث المتمثل في الكشف عن تقنيات الاظهار والمتغير التقني وآليه الاشتغال وتوظيفها لبنية السطح البصري في الرسم العراقي المعاصر .اعتمد الباحث على التاسيس المعرفي للمتغير الاظهاري للتقنيات، فضلا عن المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري في بناء البحث ، واعتماد المنهج الوصفي التحليلي.

تحليل عينة البحث:

نموذج (١)

اسم الفنان: فاخر محمد

سنة العمل : ١٩٨٧

القياس : ١٠٠×٩٠

المسح البصري والوصف العام: يتكون تكوينين اشكال خرافيه بدائية ذات منحى اسطوري يتكون من شكلين كل شكل يحمل مثلثين احدهم على شكل كائن طائر او حيوان بدائي والاخر اشبه مايكون الى الحارس الشخصي واقفا عند بوابه لحراسه كائن مقدس، تعامل مع اشكاله بلون اسود على ارضيه حمراء متمازج مع الابيض ومتداخل مع اللون الوردي ذات بقع عفويه يشغل الخلفية التي توزعت غير منتظمة بتكوينات واشكال عشوائية. تجربة مزج فيها الفنان بين المرئي والمتخيل فجاءت اعماله تحمل مفردات بيئية واخرى اسطورية تخيلية تتسم بالغرائبية والفنطازية. فالعمل لا يمكن تجزئة عناصره كلها مترابطة شكليا ولونيا، عمد فيها الفنان

تحديد عناصر تشكيلية باللون الغامق، وقد شملت عناصر العمل وحدات تراثية اخذت من هيكلة البسط الشعبية واخرى زخرفية او صورية تجريدية ابتكارية.

وعلى الرغم من الاحساس بغياب التكوين المألوف فقد ملأ مركز التكوين الشيء الكبير بتلك الاشكال، وقد ثلمت حافة منه والتي أضافت جمالية للتكوين، ولشدة التكوينات المرسومةعلى مساحة اللون الاحمر وشدة الوانه السوداء الصريحه اضافه الى البقع البيضاء الذي كسر بها رتابه النسق، فقد كوّن علامة مهيمنة واضحة. الاشكال منغلقة على نفسها ولا تمت بأية مرجعيات طبيعية، فضلا عن تحطيم تلك المراكز باشكال وتكوينات عشوائية غير منتظمة في المركز. لقد وزِعت عناصر هذا العمل بشكل عشوائي لا يحكمه نظام معين، كما ظهر في هذان الشكلان من العمل وبشكل افقي على هياة حيوان خرافي،فيما توزعت الالوان المقتصرة على اللون الابيض والاحمر والوردي الفاتح والعميق مكونة فيما بينها هارمونية توافقات لونية ما عدا تضاد الابيض والاسود. اللون الابيض توزع على شكل عشوائي ذات بقع موزعه على العمل بكامله حيث شغلت ربع الارضية الرئيسية في السطح المصمت .

بينما امتد الاحمر في مساحة كبيرة ومهيمنة كسرت انساق الاشكال والرتابة. وتم توزيع الالوان لخلق هارمونية وموازنة بين الاشكال والسطوح الاخرى . بينما تحركت اسطح الاشكال الثابتة بفعل حركة الخطوط النزقة المتوثبة بمختلف الاتجاهات والتي اضافت حركة وحيوية جمالية خلخلت الاسطح الصلدة، كما ان هذه الاشكال طقوسية طلسمية ثبتت مع الخلفية كالجدار بعدّها رسالة مرسلة. بينما اضافت(التبقيعية) في المساحة المحيطة حولهاحركة وحيوية وتوازن، فعناصر اللوحة من الاشكال والبقع والالوان كونت علائق فيما بينها لصالح العمل الفني الذي يجمع بين الرسم والكرافيك، وعموماً الاشكال تنطوي على نزعة سحرية جمالية لصالح الشكلانية بعيدة عن المضامين الانسانية والاجتماعية الذي كان الفنان مشغولاً بها سابقاً في السبعينات، بعودة وتلاحم استمد فيها اشكاله من الحضارة وامتزاجها باشكال غرائبية واشكال هندسية وخطوط منقطة واشكال طائرة لخلق الايهام وتفعيل الخيال.

نموذج (٢)

اسم الفنان : هاشم حنون

سنة الانجاز: ١٩٩٨

ابعاد العمل : ٤٠سم × ٤٠سم

المكان: قاعة دجلة للفنون / بغداد

المسح البصري والوصف العام: للعمل الفني يشتغل ضمن الاتجاه التجريدي يتواشج مع معطيات تشخيصية . يحتوي على ثلاث وحدات اساسية : الوحدة الاولى مكونة من مستطيل يعلوه مثلث في يسار المشهد . والوحدة الثانية: مساحة شبه مستطيل باللون وعلية الوان بنفسجي واصفر واحمر واخضرفاتح توازيها وتساويها في في توزيع الثيمات في منتصف المشهد، ووحدة ثالثة على يمين المشهد شبه مستطيل سوداء اللون تتوزع على سطحها اشكال وخطوط مبعثرة . هذه الوحدات الثلاث تشغل ثلثي المساحة تقريباً بينما شغلت الارضية باللون الاوكر ثلث مساحة اللوحة.

أما المستوى التركيبي للمساحات المسطحة ذات البعدين فالتكوين مفتوح نحو الاطراف مستثمراً لطبيعة العلاقات بين المستطيلات الثلاث لتكوين شكلاً مربعاً اضافة الى ان اللوحة مربعة اساساً وهذه أحد اسقاطات اللاوعي الجمعي، وأحد رموز الانسانية. وهو أحد المرجعيات الفكرية لرمزية الوجود كما في الالواح السومرية . فالتكوين مستقر ثابت بسكونية نتيجة الوضع المتعامد للمسطحات اللونية، وتمت موازنةالمشاهدالثلاث، بتكوينات صغيرة ملونة على شكل مربعات ودوائر وخطوط صغيرة اشبة باللغة الصورية وازنت وحدات اللوحة برمتها . وقد منحت الاشكال علامة مؤشرية لحركة الناس والمجتمع للمكان والزمان في الوجود. أما الخط فقد تراجع لصالح المسطحات اللونية ولكنه يظهر بشكل صريح دلالالة على اعطاء رموزوعلامية من خلال الخطوط الرفيعة الينة لمعالجة الاشكال التشخيصية ومعالجة ارضية اللوحة والاشكال المهيمنة بخطوط متشابكة بآلة حادة كرأس سكين الالوان او رأس مدبب . حيث انه استغل طراوة الالوان قبل ان تجف . واللوحة مرجعياتها غيرواقعية وثيماتها تعتبر ضمن اطار التعبيرية التجريدية، فأن الفنان قد تجاوز هذه الطروحات ليؤكد على الصياغات الفنية الجمالية في توزيع الخطوط والالوان والمساحات وتعالقها وبناء دلالتها في ارجاء اللوحة، مما اعطى للعمل الفني قيم جمالية تتيح لعين المتلقي أن تتنقل بحرية مفتوحة. ثم اضافة الخربشات للخطوط والنقاط والالوان الحارة والباردة لاعطاء محض حركة وقيمة جمالية تزيينية وللتقليل من رتابة المسطحات الممتدة طولياً، كما ان توزيع الالوان في المستطيل الافقي العلوي واضافة اشرطة من الالوان المتداخلة في حافة الجانب الايسر من اللوحة لموازنته واضافة قيمة جمالية باللون، أما الخلفية فهيمن عليها الاصفرالاوكر حيث اعطى شاعرية مع مجموعة الالوان الاخرى وشفافية لونية، ثم انه عمد الى تداخل حواف المسطحات بالارضية بأن جعل حوافها غير حادة وغير مشذبة مما اعطى قيمة فنية للعمل كما تم توزيع الدرجات اللونية في مساحة كل لون على حدة مما اكسبها ميزة جمالية اخرى . والعمل الفني فضلا عن قيمته (الجمالية) . فقد استمد رؤياه الفنية من التراث السومري والمحلي تحيط بها هالات، وعلى الرغم من مرجعياته الرافدينية فالعمل الفني تغذيه عدة مصادر باستعارات واضحة يمكن تقصيها في الاتجاهات التعبيرية التجريدية للرسم الامريكي الحديث عند الفنان (مارك روثكو) في توزيع الالوان والمسطحات اللونية وشفافيتها ومعالجة نهاية حوافها ،كما تذكرنا باعمال الرسام الامريكي التعبيري التجريدي الآخر (هانز هوفمان) ولكن في اختلاف قوة الالوان وحدة حواف الاشكال عند هوفمان وتناص عمل آخر لروثكو نلاحظ اقتراب في التقنية والمساحات اللونية والاشكال .

نموذج(٣).

اسم الفنان : كريم رسن

تأريخ العمل الفني : ٢٠٠٠

ابعاد العمل : ١٠٠سم × ١٠٠ سم

عمل تجريدي وحروف، اشبه بسطح او جدار قديم عتيق ، امتلئ باشارات وعلامات وخربشات وحروف وضعت بتلقائية وعفوية لاترمز الى دلالة معينة، اشارات وخطوط سائله و مموهة. وهناك نقطة وخطوط وبقعة يسيل منها اللون ، وأسهم مؤشرية متلاقية او متباعدة ، في الثلث الاسفل والثلث الاعلى وفي الوسط بؤرة مشوشة من اللون الاسود العاجي ، الحركة مضمرة توحي باتجاهها المائل من اليسارالى اليمين

من زاوية اللوحة اليمنى العليا الى زوايا اللوحة اليسرى السفلى، وكانه جدار قديم فيه تشققات وثقوب وحزوز ورموز متباينة .وحدة الشكل اتخذت نصف اللوحة تتكون من تشققات ورسوم اشبه بالرسوم الجدارية السومرية اضافه الى لمحه معاصرة بحركة سوداء كسرت رتابه وهاجس القلق المنبعث من تللك التكوينات في الثلث الاعلى الى يمين اللوحة . وفي الثلث الاسفل مدرّج مرتفع يشبه مدرجات زقورة سومرية وشبيه بكوخ ريفي. أما الخلفية فسطح الجدار الذي امتلأ بتدرجات لونية متباينة بين البني المحروق والاوكر والاصفر والخمري . حيث غطى البني الداكن نصف اللوحة في جانبها الايمن بتدرجاته المتنوعة . فيما غطى الابيض والاصفر السائل النصف الآخر الايسر . بينما شغل اللون الخمري حجيرات الجدار في الطرف الاسفل من اللوحة والاخضر الزيتوني فقد امتد مستقيماً افقياً في قاعدة العمل مكوناً مركزاً دلالياً يقود العين الى مركز السيادة والتكوين في الوسط حيث التكوينين المتقابلين .

الحركة ووضع الاشكال والتشققات والاشارات والمساحات اللونية موزعة في الوسط وعلى الاطراف .فالالوان السوداء تشكل علامة مهيمنة وقد منحت المساحات البيضاء (ارضية العمل) قيمة ضوئية تشع في ارجاء فضاء اللوحة .

أما الخطوط السوداء العريضة فتشكلت علامات مصاحبة . فالعمل لا يشغل بقراءة الخطوط او تحويرها وفق قواعد ومساقط الحروف عند الخطاطين . بل تحول الى اشكال متناغمة. رغم انها تنتمي للواقع (للجدار) الذي يصدمنا بوجوده الفيزيقي لكنها تشتغل ضمن النظام التجريدي الحديث، و العمل يعتمد بنسبة عالية على الخطوط المتفاوتة في الطول والسمك والاتجاه والخصائص الكرافيكية. فهناك مجاميع من الخطوط النسيجية الرفيعة في كل ارجاء العمل الفني وخربشات خطية سوداء وبيضاء تتعالق معها كما ان هناك مجموعة من الخطوط والعفويةعلى يسار اللوحة تشكل (شخبطة) وخطوط وظفت على عجينه الوتربروف ، سوداء عاجية غائمة تقع في الثلث الاعلى من اللوحة والجانب الايمن والاسفل . وبقع واشكال طوطمي (بدائية) سوداء غليظة في طرفي العمل. فهناك خطوط واضحة المعالم واخرى غائبة الاطراف أو مموهة رخوة ممتدة طافية على سطح الجدار (اللوحة) كما ان هناك خطوط تمويه ظل في الوسط وضعت بتلقائية .

ان الخطوات البنائية الاولى التي اتبعها كريم رسن في تكوين البنية الكلية لعمله تحققت عن طريق: تهيئة السطح التصويري ، بمعالجات تقنية لمواد عجينة التركيب، قام بتغطيتها في مراحل لاحقة بانزياحات لونية عبارة عن خليط من اللونين الابيض والاسود ثم احدث فيها وهي لا تزال محتفظة بطراوتها، خدوشا وحزوزا، جعلتها تقترب في سماتها من سمات السطح الجداري، غير انها افتقرت للشقوق والتفطرات التي وظفها الفنان وضمنها في الكثير من اعماله الكرافيكية. ثم قام بطلاء الحافة السفلى من ذلك السطح، بلون داكن يمثل القيمة اللونية الاكثر عتمة في نطاق القيم اللونية الاخرى التي تشكل هارمونية العمل- ليولد احساسا بوجود فضاءات وابعاد اخرى تتوارى خلف سطحه ذي التقنيات الجدرانية. فيما اصبحت التقنية هي الوسيلة والغاية في توجيه الاشكال نحو قيمة فنية ومضامين جمالية تحيلنا الى مناخات تراثية قديمة بدائية سومرية، ورموز انسانية كونية تذكرنا بطروحات شاكر حسن آل سعيد حسب مفهوم لوحة الجدار. وهذا ما نلاحظه في اعمال كريم رسن

في المناخات اللونية والتقنيات حيث استخدم مواد خليطة من الرمل والغراء والخشب (البورد). بالاضافة الى تأثيرات تابيس واستخدام الخربشات والرموز والعلامات والتي تذكرنا باعمال (بول كلي) والعمل في مرجعياته يحيلنا الى (اركولوجيا) المعرفة والى التراكم الثقافي والحضاري للانسان منذ نشأته وتدرجه في مرابع الحضارة وحتى انساننا المعاصر في ابجدياته ووثائقه وخرائطه الاثرية الواقعة في قبضة الزمن لا محالة . وعلى الرغم من ان كريم رسن اراد ان يجعل عمله هذا مغايرا لما كان ينتج من اعمال في دائرة الرسم العراقي، باتباعه اليات تنفيذ لم تاخذ ابعادها الواسعة بعد، في طريقة توزيع مادته الطلائية ذات العجينة العالية، وتركيبها فوق سطح اللوحة (الملمح الجداري) بكل ما ينطوي عليه من :شقوق، وحزوز، وتفطرات، وتمويهات، فانه لم يكن قادرا على الابتعاد كثيرا عن صفة المقاربة مع الكثير من الاعمال الفنية العالمية.ويجد الباحث انه لو اجريت محاولة لازالة الخطوط العريضه والتمويهات الاخرى ذات اللون الاسود من اعلى السطح الذي تحوم فوقه، لاصبح اكثر مقاربة من اعمال: البرتو بوري في فتحات اجساد شخوصه التي يتوزعها الرصاص، وتقنيات روبرت روشنبرغ في الانزياحات اللونية التي تسيل فوق طبقات اخرى من اللون التي تقع تحتهافي تقنيته المشهودة. فضلا عن إن هناك استغراق واسترخاء وتامل مضمونه الكوني مع قرائنه (علامة رمزية) للفناء وعبث الوجود، فلم يبق للوجود غير الاثر.

نموذج رقم (٤)

اسم الفنان : جبار عبد الرضا

اسم العمل الفني: هيمنة البياض

تأريخ الانجاز :٢٠٠٠

القياس : ٢٠٠×١٥٠

اتسم العمل بمجموعة من التقسيمات ذات الاتجاه المتعارض بثلاث وحدات مستطيلة الشكل متجاورة تحمل في طياتها هيئات واشكال مهيمنة ،مع غلبة وهيمنة جزء على جزء اخر هيمنة حجمية او لونية فهو يستقطع تكوينات العمل ليفّعل سطحه البصري بمجموعة من المرموزات الشكلية التي تمثل قطع ودمى ومواد متروكة مركبة وبقايا اشياء واسلاك ومعالجتها بشكل مختزل مع تأكيد قيمة الخط والمحافظة على حيادة اللون، فهو يترك بعض الاجزاء لتبدو وكانها مرسومة بطريقة التخطيط الذي يتناسب مع طريقة تنفيذ هذه الاشكال على ارضية من اللون الابيض. ان تلك الاشكال ذات الطبيعة التركيبية شغل بها الفضاء في الاعلى من الجهة اليمنى الوسطية بتلك الاشكال داخل التكوين الحاضن بثيمة متحركة، كاسرا لرتابة الوحدات واعطاء دلالات متعددة بمساحة رباعية مائلة من اللون البني التي جاءت باللون الابيض وعلى هيئة اشكال مركبة نافذة، حددها الفنان باللون الرصاصي والاصفر والبني كما فعّل هذا الجزء من السطح التصويري باستخدام الحبال والاسلاك ولصقها على اجزاء منه مع ترك مساحات وفضاءات تتحرك فيها الاشكال بحرية ومرونة. اما المساحة المتبقية من فضاء اللوحة الذي ينبني على قاعدة باللون الاوكر الفاتح فقد فعله باشغال الجزء السفلي في يسار العمل وفوق الشريط الذي يمتد على كامل الجزء السفلي بحزوز وحدود مؤسس باللون البني وفعّله بتحريك لبعض الاشكال والمرموزات الشكلية ، وبذلك يخلق الفنان نوعا من التماسات التفعيلية ليس بدلالة الشكل. واللون وانما بدلالة العلاقات التي تحتكم اليها الاشكال، فالاشكال تتصل مع بعضها من خلال افتراضات حركية متنوعة(

لاتثبت) والاشكال المركبة تتحرك بطريقة افقية وعمودية متواصلة مع اشكال مبعثرة في مساحة فضاء اللوحة، اضاف اليها الفنان الحبال وبقايا من مواد مستهلكة. لقد قام الفنان بتفعيل بناء السطح التصويري من خلال اللون الذي يتناوب بالحضور مع اختلاف البنيات الشكلية (رصاصي، ورصاصي مزرق، والبني والابيض والاوكر الذي مثل فيه الاشكال)، وقد عمد الفنان حشد وتوظيف مجموعة من الاشكال المعالجة بشكل مختزل وبسيط وبخطوط دقيقة في المساحات الهندسية المحددة الاشكال؛ لتحقيق التفاعل البنائي لمجموع العناصر المكونة للمشهد البصري، ان هذه الاشكال مختلفة في دلالاتها وسماتها الشكلية ولكن هذا التواصل البنائي يتفعل من خلال حراك هذه البنى الشكلية في وسائطها الناقلة وطبيعة سلوكها الجمالي.

نتائج البحث:

بعد الانتهاء من الاطار النظري، واستنادا الى ما اسفر من تحليل عينة البحث، فقد التقى جيل الثمانينيون بجيل التسعينيون بالكثير من الاعمال في الجوانب الشكلية والتقنية والبنائية وقد تمثلت اهم جوانب الالتقاء والمقاربة، وقد توصل الباحث الى النتائج الاتية:

١- الاشتراك في بعض التقنيات المكتسبة والمبتكرة الذي حصل في كلا الجيلين من بناء العمل الفني في جانب الالصاق وانزياح الالوان، وطرق اخرى بتقنيات متعددة والتبسيط والاختزال.

٢- استخدام نفس المواد والخامات والعجائن الا ان جيل الثمانينيون فرصهم اكبر لدخول المواد والخامات والاطلاع الاوسع بعد حرب ٢٠٠٣ .

٣- ابراز التفرد والخصوصية السمة المشتركة وكذلك الاخذ من الماضي والموروث وتطوير السابق وهذا نراه في جيل الثمانينيون واما التسعينييون اعتمد بالشكل الاكبر على المهارة والتقنية ومواكبة الاتجاهات الحديثة

٤- الاعتماد على الثيمة البنائية المحلية و التشابه في توزيع الثيمات الشكلية في بعض الاعمال وفي البعض الاخر الاستعارة عند جيل التسعين والثمانين .

٥- حصلت تناصات كثيرة بين اساليب جيل الثمانينييون وجيل التسعينييون وبين اتجاهات التعبيريين التجريديين انفسهم.

٦- الالتقاء في المرجعيات الفنية التي استقى منها الجيلين سبل تطورهما فقد حاكى كل منهما ما جاءت به المدارس الفنية الاوربية السابقة لهما كالوحوشية والرمزية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والسريالية وفيما بعد المدرسة التعبيرية التجريدية بتقنيات واساليب تختلف كل منهما عن الاخرى. ومع تنوع واستعارة الروافد التراثية في التاريخ الفني للحضارة العراقية فقد كانت روافد التراث والموروث الفني التي ينهل منها الفنانون اكثر غنى وتنوع، وقد عملوا جاهدين على استثمار وتوظيف الكثير من الاشكال والرموز والرؤى الفكرية للحضارة بنبرة حداثوية معاصرة .

٧- التعبير عن الموضوعات الغيبية والسحرية والاساطير القديمة والرموز المرتبطة بالخيال والكلمة وتوظيفها بالصورة والشكل على السطح البصري .

٨- تفعيل السطوح الخشبية والكارتونية والورقية والمواد الجاهزة والمصنعة، فضلا عن الكانفاس والسطوح الاخرى للرسم عليها، ومعاملتها بمعالجات تقنية حديثةواستمرارا في تحديد تشابهات وتقابلات اخرى في الرسم الحديث والاتجاهات المعاصرة وتفعيل حتى النفايات والخردوات المتروكة وتفعيلها في العمل الفني .

الاستنتاجات :

اجمالاً من خلال تحليل العينات وما قدمه الاطار النظري بما فيه من فصول ،تبينت الاستنتاجات عموماً الآتي :

١- اثرت التقنية في الرسم العراقي المعاصر من خلال تحطيم الشكل وتفكيكه او تشويهه لغرض تصعيد دراما التعبيروالتفعيل ، وخلخلة النسب والابعاد وتحوير الشكل وتجريديه جزئياً من علاقاته ليصبح مكتفياً بذاته بدون تفاصيل ، وتغيير في ابعاده وفق مبدأ تجريد الشكل الجزئي واستخلاص المكنون . و تجاور حيثيات الواقع والانطلاق الى الابتكار .

٢- لم يكن جيل الثمانينيون والتسعينيون مستقل تماما بذاته، بل هو نتاج لتحولات متتالية حصلت في الفن التشكيلي بصورة عامة وفي فن الرسم بصورة خاصة. وهذا يعني انها استمدت الكثير من سمات اساليبها المتنوعة من المدارس الفنية السابقة لها، والتي مثلت كل منها في تطور الوعي الفني وتغيير اساليب واشكال الفن واستحداث مفاهيم معاصرة للجمال والتقويم الجمالي، تساوقا مع التطورات الحاصلة في الفن الاوربي المعاصر .

٣- التأثر بفنون المدارس الاوربية الحديثة في تحولاتها التقنية والفكرية والخروج عن المألوف في استخدام اللون والمادة وتداخل الاجناس الفنية و استثمار طاقة المادة واللون في تصعيد وتكثيف التعبيروالابلاغ .

٤- التأثر بتقنيات الاوربيين في الخشونة والمرونة وتقنيات أخرى واعتماد الكثافة والدسامة اللونية في ضربات الفرشاة السريعة المتوثبة المستخدمة بجرأة وبلا تهذيب والتأثر فيما بعد بتقنيات التعبيرية التجريدية في تجريب خامات ومواد صناعية في الخلطات وفي تحضير اللوحة أو اضافتها مع اللون او استخدام مواد معمارية كالجص والسمنت والغراء والرمل وذلك لملائمتها لحالات التعبيروالمعاصرة ، واستخدام تقنيات الحفر والحز والتهشير والسحب بآلات حادة ومتنوعة بدلاً من الفرشاة .

٥- تراكم الخبرة في الاطلاع والتجريب التي احتكم عليها الفنانون العراقيون والتنوع في الاساليب الذي ظهرت به نتاجاتهم في الرسم، جعل من اعمالهم التجريدية مميزة عن الحقب السابقة ،واستخدام تقنية المادة الخالية من أي تمثيل واقعي المرتكزة على مباديء التلقائية والحركية والصدفة في الحصول على منجز فني بعيد عن أي ارتباط باليات وتقاليد ومفاهيم مما ادى الى ظهور اشكال جديدة في فن الرسم .

٦- تغليب الجانب التقني على الجانبين الموضوعي والشكلي، وتنوع طرائق اظهاره وعده مظهرا اساسيا في التعبير عن جماليات الرسم العراقي المعاصر، ووسيلة من وسائل الاثراء الجمالي، المتحقق بعيدا عن متطلبات الشكل والموضوع، وابتكار اشكال جديدة في الفن قد تبدو غرائبية حينا وعبثية في حين اخر.

قائمة اشكال العينة

نموذج (٢)

نموذج(١)

نموذج (٤)

نموذج (٣)

هوامش ومصادر البحث:

١- ابراهيم احمد ،اشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،٢٠٠٦، ص ٣٨.

٢- مرعشلي، نديم: الصحاح في اللغة والعلوم، القاهرة، دار الحضارة العربية، ١٩٧٤، ص ٩٥.

٣- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، لبنان، ، ص ١٥٠.

٤- محمود صبري : مجله افاق عربية ،بغداد ،عدد ٤ ،١٩٧٦ ،ص ٥٥.

٥- ابراهيم احمد : مصدر سابق ، ص ٢٢.

٦- مادي دومينيناك، التقنية والحداثة، ت: لطفي ديب، مجلة ثروة، العدد (١٢)، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والاعلان، ٢٠٠٩، ص٢.

٧- ابراهيم احمد ،مصدر سابق، ص٢٣.

٨- *- السناج : لون اسود ناتج ومستخلص من احتلراق الاخشاب التي تحتوي على مواد راتنجية وهو عبارة عن مادة نقية كربونية نقية الملمس شديدة السواد (محمد حماد ،تكنولوجيا التصوير ،القاهرة ،ط١ ،١٩٧٣،ص ٢٣).

٩- ـ زهير صاحب ،حميد نفل : تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين ،بغداد ،ط١ ،٢٠١٢،ص٢٦.

١٠- *- كهف التاميرا Altamera الذي يقع في اسبانيا وتعتبر رسومات هذا الكهف اول الاكتشافات الاثرية للانسان الاولوعثر في هذا الكهف حيوان واقف Bison يعود تاريخة ١٢٠٠٠ سنة ق .م وابعاد الرسم فيه ١,٨×١,٥

١١- (ينظر: عطية، محسن. الفنون والإنسان. (تقنيات الفن في عصر الثقافات الأولى) ، دار الفكر العربي، ٢٠٠٣،ص٢٦).

١٢- زهير صاحب ،حميد نفل : تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين ،مصدرسابق،ص٢٨

١٣- ابراهيم احمد ،اشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر ، مصدر سابق ، ص ٣٩.

١٤- مطاع صفدي ،نقد العقل العربي ،مركز الانماء العربي ، لبنان ، ١٩٩٠ ، ص ٥٤.

١٥- بلاسم محمد جسام ، الفن والعولمة ، مجلة الاكاديمي ،المجلد الحادي عشر ، ص ٦٠.

١٦- محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة ،مركز دراسات فلسفة الدين – بغداد ،٢٠٠٥ ،ص ١٢٥.

١٧- جان ماري اوزياس : الفلسفة والتقنيات ،تر :عادل العوا ،منشورات عويدات ،بيروت باريس ،ط٢ ،١٩٨٣ . ص ٢٤.

١٨- سامي البشاي وآخرون ، تاريخ الزخرفة مصر ٢٠٠٧،ص٢١٦.

١٩- نعمت علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٢،ص٤٢.

٢٠- محمد حسين جودي، الفن العربي الإسلامي، عمان، دار المسيرة، ٢٠٠٧، ص١٧٥.

٢١- عادل الألوسي، روائع الفن الإسلامي، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٣، ص٣٨.

٢٢- ينظر: مجلة الفنان اليوم العدد (٤) ٢١-٥-١٩٧٦ موضوع جماعة الانطباعيين.

٢٣- سهيل سامي نادر، الرسم العراقي اليوم، مجلة افاق عربية، عدد١، بغداد، ١٩٧٦، ص ١٣٣.

٢٤- عادل كامل، التشكيل العراقي، التاسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠، ص ١٢٥.

٢٥- شوكت الربيعي : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ،بغداد ،١٩٨٥ ،ص ٥٧.

٢٦- شاكر حسن ال سعيد : الفن يستلهم الحرف (http://leilakubba.wordpress.com).

٢٧- وسماء حسن الاغا، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،٢٠٠٠ص ٢٣ – ٢٤.

٢٨- -شاكر حسن ال سعيد :البيانات الفنية في العراق ،وزارة الاعلام ،بغداد ،١٩٧٣ ، ص ٤٣.

٢٩- فاروق يوسف، مجلة آفاق عربية، العدد ٣-٤ عام ١٩٩٥.

٣٠- شاكر حسن آل سعيد، البحث في جوهرة التفاني، الشارقة، ٢٠٠٣، ص٢١٧

٣١- شاكر حسن آل سعيد، نفس المصدر السابق، ص٢١٨

٣٢- شاكر حسن آل سعيد، نفس المصدر السابق، ص٢١٩

٣٣- شاكر حسن آل سعيد، نفس المصدر، ص٢٢١

٣٤- شاكر حسن آل سعيد، نفس المصدر ، ص٢٢٢

٣٥- شاكر حسن آل سعيد، نفس المصدر ، ص٢٢٢

٣٦- عاصم عبد الامير، الرسم العراقي، حداثة تكيف، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط١، ٢٠٠٤، ص٧٩.

٣٧- محمد جاسم العبيدي: عاصم عبد الأمير، التشكيل، لوحات تشكيلية بنسق دلالي شامل ، www.adabfan.com ›

٣٨- عادل كامل، الرسم المعاصر في العراق (مرحلة التاسيس وتنوع الخطاب) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠،، ص ٥١٢.

٣٩- علي رشيد - محمد صبري أجندة لذهالة الوجوه ، www.ahewar.org/debat/show.

٤٠- شاكر حسن آل سعيد، البحث في جوهرة التفاني، المصدر السابق، ص٢٢٧

٤١- علي النجار :هناء مال الله ومها مصطفى ومناوراتهما التشكيلية -