# تقنيّاتُ ألطباعةِ ألغائرةِ في الكرافيكِ العراقيِّ المعاصرِ
# ـ دراسةٌ في تحوُّلاتِ الإظْهارِ ـ

بحث تقدم به الباحثان

أ.د. مكي عمران راجي الخفاجي

م.م. أحمد عماد عبد الحميد الطالباني

**ملخص البحث**

جاء البحث الحالي

**تقنيات الطباعة الغائرة في الكرافيك العراقي المعاصر**

**ـ دراسة في تحولات الاظهارـ**

في أربعة فصول ، ضم الفصل الأول الإطار المنهجي ، وتم به عرض مشكلة البحث التي ورد فيها :

– ما هي اليّات الاشتغال الخاصّة بتقنيّات الطباعة الغائرة ؟

– هل تنوّعت تقنيّات الطباعة الغائرة في اظهار المنجزات الكرافيكيّة العراقية المعاصرة ؟

– ما هو اثر تعدد تقنيّات الطباعة الغائرة في اظهار المنجزات الكرافيكيّة العراقية المعاصرة ؟

– ما هي التحوّلات الحاصلة نتيجة تغاير تقنيات الطباعة الغائرة في المنجز الكرافيكي؟

و بعد ذلك جاءت اهمية البحث تبعها هدفا البحث وحدود البحث ثم تعريف المصطلحات .

أما الفصل الثاني فقد خصص للإطار النظري ، و اشتمل على مبحثين:

المبحث الأول : الية الإظهار في الطباعةِ الغائرة / حيثُ تمَّ من خلاله دراسة الكيف التقني وتنوعاته لإظهار المنجزات الكرافيكية بالطبعةِ الغائرة وما تؤول اليهِ كل تقنية من اظهارات مستوى الشكل.

المبحث الثاني : الكرافيك العراقي المعاصر / من حيث التطرق الى التمرحل التاريخي في تطور الكرافيك العراقي والعوامل التي ادّت الى ذلك .

أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث و تم خلاله تحديد ، مجتمع وعينة البحث ، و منهج البحث ، ومن ثم تحليل عينة البحث المتكونة من ( ٥ ) نماذج.

من اهم النتائج التي توصل اليها الباحث في الفصل الرابع :

١- تمنح تقنيّة درجة اللون المائيّة Aquatint حريّةً للفنان في ادخالاته وتحكمه في الحقل البصري من خلال الإدخال النقطي Dots والتدرج اللوني (الظل والضوء Light and Shadow) ، كما وتعطي نتائجاً واضحةً من حيث الملمس الحبيبي ، ويعود السبب في ذلك الى الأثر النقطي (الحبيبي) الذي تتركه ذرّات القلافونية Aquatint ، لكن يكمن الضعف في الإظهار الخطّي .

٢- تقنية الحفر المائي بالسكر Sugar Aquatint تعطي نتائجَ متقاربةً من تلك التي تعطيها تقنيّة المقاوم الحفري على المستوى الأظهاري ، لكن الأختلاف يكمن في الاظهار الملمسي من حيث انّ تقنية الحفر المائي بالسكر تعطي احساساً بضربات الفرشاة اكثر من تلك التي تعطيها تقنية المقاوم الحفري .

ومن اهم الاستنتاجات :

١- أنّ التقنيّةَ هي المحرّك الرئيسي لأي اظهار كرافيكي ، من حيث انّهُ لا يُمكنُ لأظهارات الحقل البصري أنْ تتحقق الاّ من خلال توالي العمل في كيفيّات الاشتغال لتلك التقنيّة .

٢- أنّ التغايُر في الأستخدام التقني جعل من المنجز الكرافيكي غير ستاتيكي Static (ثابت)، بل متحوّل ومنفتح اظهاريّاً تبعاً لذلك المُتغاير .

ومن مقترحات الباحث :

ـ البعد التقني وأثره في الصياغة الجماليّة في فن الكرافيك العراقي المعاصر.

## Summary

Cavernous in Iraqi contemporary graphic printing techniques

Study shifts the display . In four seasons, which included the first chapter methodological framework, it has been doing research problem which states:

-What are the mechanics of engaging in special printing techniques cavernous?

-Is varied intaglio printing techniques to show the achievements of the Iraqi Alkravekah contemporary?

-What is the impact of multiple intaglio printing techniques to show the achievements of the Iraqi Alkravekah contemporary?

-What are the changes taking place as a result of variation in intaglio techniques Alkraveka done? And then it came the subsequent importance of research objective research and then define the limits of search terms.

The second chapter devoted to the theoretical framework, and included two sections:

First topic: the mechanism of the backs in the cavernous / where it was through the study of technical quality and Tnoath to show the achievements Alkravekah course cavernous and vested with all the manifestations of the technology level of form printing.
The second topic: Alkravek Iraqi contemporary / in terms of addressing the historical evolution of Alkravek Altmrahl in Iraq and the factors that led to it.

The third chapter included research procedures and which has been selected, the community and the research sample, and research methodology, and then the sample consisting of analysis (5) models.

Of the most important findings of the researcher in the fourth quarter:

١. swishing technology grant degrees water color Aquatint freedom of the artist in the Inserts and governed in the visual field through the input bullet Dots and color gamut (Shadow and Light Light and Shadow), also give Ntaija clear in terms of texture particleboard, and largely due to the bullet impact (particleboard ) left by atoms Alqlafinuh Aquatint, but the weakness lies in the linear backs.

٢. water drilling technology in sugar Sugar Aquatint give comparable results than those given by the fossil-resistant technology on Alozaara level, but the difference lies in the display Almc in terms of the water with sugar drilling technique gives a sense of the brush strokes than those given by the fossil-resistant technology.

One of the main conclusions:

1. that the technique is the key driver for any show Kraveka, from where he can not manifestations of the visual field that only through a succession of work on modalities to engage in those technical realized.

2. The variation in the technical use of made it done Alkraveka is static Static (fixed), but convertibles and open-minded Azaaraa accordingly heterogeneous

And Proposals researcher :

Technical and its impact on the aesthetic wording in the art of contemporary Iraqi Alkravek.

# ٱلْفَصْـلُ الأَوَّلُ

## الإطـار المنهجي

### ١ ـ ١ / مشكلة البحث

يرى الباحثان انّ الإطارَ المعرفي الخاص بأيّ مُنْجَزٍ سواءً أكان علماً امْ فنّاً لا يُمْكِنُ لَهُ انْ يَتحَقَقَ الاّ منْ خلال مُدْخَلاتٍ خارجِيَّةٍ – حسيّةٍ كانت ام حَدسيّةٍ – تُكَوِّنُ معلوماتٍ مُعيّنَةً تخْضَعُ بدَوْرِها لِعَمَلِيّاتِ التحْليلِ والتَرْكيبِ (عَمليّةٌ عَقْليّةٌ) لِتُنْتِجَ أفْكاراً ، أيْ انّ تلْكَ المَعْرِفةِ سَوْفَ تُكَوِّنُ مُنْجَزاً ذهنيّاً داخِلَ العَقْلِ البَشَريّ والذي لا يُمْكِنُ لَهُ أنْ يَتحَقَقَ كَمُنْجَزٍ بَصَريٍّ (ماديٍّ) الاّ منْ خِلالِ مُرورِ ذلكَ المُنْجَزُ (الذهنيُّ) باليّاتِ اشْتِغالٍ تَقَنيّةٍ قدْ تُؤدي بالضرورةِ الى فَلْتَرةِ ذلكَ المُنْجَزَ ــ حَسَبُ الامكاناتَ المَعْرِفيّةَ الخاصّةَ بتقَنيّةِ اظهارهِ ــ لذا وَوِفْقَ ما تَقدَمَ فَانّ العِلْمَ والفنّ لَيْسا مُتضادّين ، بَلْ على العَكسِ منْ ذلكَ ــ رَغمَ وُجود الجانب التراكميّ المعرفي في العِلْمِ ونسبيّةِ وجودهِ في الفنّ ــ فالفن بتقَنيّاتهِ وأدواتهِ ووَسائطِهِ يُؤدي الى مَعْرِفةٍ علْميّةٍ مُعيّنَةٍ ، والعِلْمُ كَذلكَ فَعِنْدَ مُحاوَلَتهُ بلوغ حَقيقةً ما لا بدّ لَهُ منْ انْ يَكْشِفَ عنْ نُظُمٍ فَنيّةٍ مُعيّنَةٍ.

لذا فَانّ التراكمَ المعرفيّ الذي يتّسعُ من خلال بنْيَةِ الفِكْرِ والعلمِ و المنظومةِ الأظهاريّةِ في اشتغالاتِ التقنيةِ ، هو الاساس الذي يأخذُ من خلالهِ فنُّ الكرافيك مدياتهِ ، فيتحوّل من خلال انْفتاحهِ وبفعل اليات التحليل واعادة التركيب على نصوصٍ ابداعيّةٍ جديدةٍ ومتنوّعةٍ من الادواتِ المعرفيّةِ والبنائيّةِ ، ولا يتحرّك ذلك التحوّل الاّ من خلال البحثِ والتجريبِ المستمرين في اشتغالاتِ التقنيّةِ والتي تؤدي الى تحوّلاتٍ على مستوى الأظهار .

واذا كانَ ذلكَ الاتساعُ في بنيّةِ الفكرِ ناتجٌ عن التراكمِ والتجريبِ في البنيّةِ المؤسسة لأي مُنْجَزٍ ، فانّ ذلك يُرافقهُ تطوّراً في بنى تلك المُنْجَزاتِ ، مما يؤدي الى تحَوّلاتٍ في الإظهارِ البصريّ المكوّنِ للنصّ ، وحينها سيكون للعملِ الكرافيكيّ بوصفهِ واحد منْ مُنْجَزاتِ المعرفةِ الانسانيةِ ، طاقة في التحوّل .

إنّ فنّ الكرافيك بشكلهِ العام يأخذُ مدياتهِ وتحولاتهِ طبقاً للمتغايرِ التقني وأنساق الحركات الفنية ، بالمحصلةِ فانّ أي تطَوّرٍ يطرأُ على بنْيَةِ الفكرِ والعلمِ والتكنلوجيا وادوات التطبيق التقني ينعكسُ بطبيعةِ الحال على المنجزِ الكرافيكيّ ، هذا بالإضافة الى التبدلاتِ والتحولاتِ التي تُحْدِثُها الظروفُ الزمكانية من فنانٍ الى آخر ولدى الفنانِ ذاته من مدّةٍ معينّةٍ الى أخرى وحسب تطوُّر الأسلوب الفردي لديه ، مما يتطلّبُ ومن خلال البحثِ والدراسةِ فك

تلك الارتباطات والتشابكات في مخض تلك الاشكالية من حيث تحولات الاظهار على المستويات التي كانت قد أدّتْ الى تلك التحولاتِ ، وابرزها التعدد والتنوّع التقني وما يؤولُ اليه من معالجاتٍ إظهاريةٍ واشتغالاتِ المادةِ ، الخامةِ ، والمعطياتِ الشكليةِ واللونيةِ.

وبناءً على ما تقدّمَ سوف يُسَلِطُ الباحِثُان الضوْءَ على الاعمال الكرافيكية العراقية المعاصرة من اجل رصد ما يؤول اليه التغاير في الاستخدام التقني للطباعةِ وأثرهُ في التحوُّل الاظهاري ، وبشكلٍ أكثرُ جلاءً تتحدد مشكلة البحثِ الحالي من خلال التساؤلات الآتية :

- ما هي اليّات الأشتغال الخاصّة بتقنيّات الطباعة الغائرة ؟
- هل تنوّعت تقنيّات الطباعة الغائرة في اظهار المنجزات الكرافيكيّة العراقية المعاصرة ؟
- ما هو اثر تعدد تقنيّات الطباعة الغائرة في اظهار المنجزات الكرافيكيّة العراقية المعاصرة ؟
- ما هي التحوّلات الحاصلة نتيجة تغاير تقنيات الطباعة الغائرة في المنجز الكرافيكي؟

**١ ـ ٢ / اهميّة البحث والحاجة اليه**

تتجلى اهميّةُ البحثِ من خلال :

١- يمثل البحث الحالي محاولةً علميّةً لتسليطِ الضوء على التنوّع التقني في الطباعةِ الغائرةِ وأثرهُ في تحوُّلاتِ الاظهارِ في المنجزات الكرافيكية العراقية المعاصرة .

٢- إن البحث لم تتم دراستهُ وفق هذا التخصيص ، من حيث قلة الدراسات الاكاديمية التي تناولت التجربة الكرافيكيّة في العراق .

٣- إنّ الاطّلاعَ على نماذجِ عيّنةِ البحثِ الحالي ونتائجهِ واستنتاجاتهِ يفيد منها المهتمين بحركة النقد التشكيلي .

من خلال ما تقدم من اهميّة للبحث تتبلور حاجة البحث الحالي فيما يلي :

١- يروم الباحث من خلال دراستهِ سد الفراغ المعرفي الخاص بالدور التأسيسي والريادي في تاريخ الكرافيك ومعالجة هذا الموضوع واستخلاص نتائجهُ .

٢- يغني المكتبة المعرفية محلياً وعربياً حول فن الكرافيك ، حيث يرفد الطلبة والمتخصصين والباحثين في مجال الكرافيك جزءاً من المعرفةِ الاكاديميةِ حول هذا الفن.

٣- يُهَيّئ البحثُ الحالي لدراسي ومُتذوقي الفنّ بشكلٍ عام الاطلاعَ على تلك التجربةِ وبلورةَ افقٍ جديدٍ لقراءتها ، وذلك لأهميّتِها الكبيرة في الفن العراقي المعاصر .

**١ ـ ٣ / هدفا البحث**

١- كشف تقنيات الطباعة الغائرة في المنجز الكرافيكي العراقي المعاصر .

٢- كشف ما يؤول اليه التغاير في استخدام تلك التقنيات من تحولات على المستوى الاظهاري .

**١ ـ ٤ / حدود البحث**

أوّلاً / الحدود الموضوعية : الاعمال الكرافيكية المُنْجزة منْ قبل فنانين عراقيين والموجودة في المتاحف العراقية والصحف والدوريّات وشبكات الانترنت والمتلكات الخاصة للفنانين .

ثانِيَاً / الحدود المكانية : العراق

ثالِثاً / الحدود الزمانية : ١٩٧٥ ــ ١٩٩٠(*).

**١ ـ ٥ / تحديد المصطلحات**

**ألتِقَنيّة Technique :**

لغَوِيّاً / أتْقَنَ الأمرَ ، أحكمه . تَقّنَ الأرضَ : أسْقاها الماءَ الخاثرَ لتجوع . التِّقْن : بَقِيّة الماء الكدر في الحوض . الطين الذي يذهب عنه الماء فَيَتَشَقّق . يُقال ((الفصاحة من تِقْنِهِ)) أي طبعه . والتقنية أو التقانة : هي التعريب الذي اقترحه مجمع اللغة العربية بدمشق واعتمدته الجامعات العربية ــ ليس كلها ــ وهي تعريب عن كلمة تكنلوجيا الأعجمية (٣٠) . التقنية على وزن (علمية) ، وهي مصدر صناعي من (التِّقْنْ) بوزن (العلم)، والتِّقْنْ : الرجل الذي يتقن عملهُ ، وما شاع من نطقها بوزن كلمة (أدَبيّة) او بوزن كلمة (التربية) فهو خطأ (٢٨)

اصطلاحاً / التِّقَنِيّة بمعنى التكنيك : ما يختص بفن أو بعلم . جملة الأساليب والطرائق التي تختص بفن أو مهنة ، وهي التطبيق النظامي للمعرفة العلمية أو أية معرفة أخرى لأجل تحقيق مهام عملية . وهي أيضاً : التنظيم المتكامل الذي يضم ، الإنسان ، الآلة ، الأفكار والآراء ، أساليب العمل ، الإدارة ، بحيث تعمل جميعاً داخل إطار واحد (٢٧- ص٦٣) ، وكذلك عرفت على أنها : المعالجة النظامية للفن ، أو جميع الوسائل التي تستخدم لإنتاج الأشياء الضرورية ، لراحة الإنسان ، واستمرارية وجوده ، وهي طريقة فنية لأداء أو إنجاز أغراض علمية (٢٤ – ص ٣١ ـ ٣٥) .

وهي ايضاً مجموعة مناهج فن او صناعة (١٤ – ص ١٠٠٧) ، كما ويعرفها "أندري لالاند" في معجمه التقني والنقدي والفلسفي (بأنها مجموعة من السلوك الفنية والعلمية والصناعية المحددة بالتدقيق المنقولة والسائرة كذلك الى تقديم العديد من النتائج المضبوطة والمستعملة . انها البنية التحتية والتي يرتكز عليها العلم الفيزيائي دوماً وعلى مر القرون .... انها اقامة اطروحات قديمة جداً وهي اليوم صامدة بنفس الخاصيات التي كانت تتميز بها في البداية ،

---

(*) انّ غزارة الانتاج الكرافيكي للفنانين العراقيين ابان تلك المدة ، اضافةً الى كثرة استخدام تقنيات الطباعة الغائرة ، كان ذلك سبباً رئيسياً في جعل الباحثين الحدود الزمنية على هذا النحو .

انها تقاليد موروثة من جيل الى جيل عن طريق التعليم الفردي والتدريب وعن طريق المهارة اليدوية) (٢٥ — ص٢١٢) . (انها ايضاً جملة من المبادئ او الوسائل التي تعين على انجاز شيء او تحقيق غاية) (٣٢ — ص ١٢٥). وبعد تمحيص ما ورد عن مصطلح **(التقنية)** ، يعرفهُ الباحث اجرائيّاً بالاتي .. **مجموعةُ الطرائقِ التطبيقيّةِ والمُعالجاتِ النِظاميّةِ والوسائلِ الأدائيّةِ المُخْتلِفةِ ، والخاصّةِ بإنجازِ الأعمال الكرافيكيّة وفق تقنيات الطباعة الغائرة .**

## التحوّل Transmission

لغويّاً / الى موضع ، أو من حال الى حال ، وعن الشيء : انصرف الى غيره (٤٠ — ص٢٠٩) ، تحوّل وتحوّلاً : تَنقُل من مكان الى آخر ، تنقّل من حال الى حال ، عنهُ او عن الشيء : أنصرفَ عنهُ الى سواه (٣٣ — ص٢٣٦) ، ويرى ( الرازي ) بأن ( التحول ) هو : التنقل من موضع الى موضع .... وهو أيضاً من الاحتيال والحيلة (٩ — ص١٦٣) .

فلسفةً / ينظر الى التحول بانه الظهور الطارئ لدور اوسمة جديدة في الشخصية كتقلب عُقدة أو اتجاه كائن من قبل ، بحيث يصبح الفرد شخصياً جديداً ، وهو عملية التكيّف الثقافي والتي يتخذ منها الفرد مختاراً النمط جماعة خارجية ، وهو ايضاً عملية ترك أو الهجرة أو عملية اقلاع عن اتجاه او نسق قيمي واحلال اتجاه او نسق قيمي جديد محل كل منهما (٤٢ — ص٧) ، كما وورد في الموسوعية الفلسفية : كان القدماء يصنفون التحوّل او التغيير تبعاً للتقليد الارسطي الى ثلاثة اصناف : تحوّل اللاوجود الى وجود ، وهو ما يسمى عندهم الكون أو (الحدوث) ، وتحوّل من الوجود الى اللاوجود ، ويسمونه (الفساد) او (الفناء)، وتحوّل من الوجود الة الوجود وهو (حركة) ، فالتحول في الصنف الأول والثاني يصيب الجوهر، فهو حينئذ أما (كونهُ مطلق) واما (فساد مطلق) ، والتحول في الصنف الثالث يصيب الاعراض. (١٣ — ص١٣٩) ، وورد في (موسوعة لالاند الفلسفية) : الانتقال من صورة الى صورة ، تحول الاجناس ، تحول الطاقة ، وفي (المنطق) : هو عملية استبدال حدود منظومة اولى حَداً حَداً ، بحدود من منظومة ثانية تتطابق معها بكيفية تواطئية و عكسية (٢٥ — ص١٤٨) .

اصطلاحاً : يُعرّفُ التحول كما ورد في (المنجد) : بأنهُ انتقال من حال الى حال ، فيقال مثلاً (اعمالنا في تحول دائم) ، كما يقصد به تغيير في الشكل أو في البناء يحصل في حياة بعض الحيوانات ولا سيما الحشرات ، او تغيير يحصل في بنية الصخر ، او في تركيبة بفعل الحرارة او الضغط ، أو هو تبدل معنوي حاسم تطّور حاسم ، منعطف (٢٦ — ص٣٥١) ، كما وأشار (صليب) الى ان التحول في علم الحياة يطلق على التغيير الذي يؤدي الى نشوء احوال اجتماعية جديدة (١٦ — ص١٥٩) ، وورد في (المعجم العربي الاساسي) : أن التحول هو تبدل اساسي في العقيدة أو الاتجاه (٧ — ص٣٦٦) .

وبعد تمحيص تعريف التحوُّل ، يعرفُ الباحثُ التحولات تعريفاً اجرائياً مَفادهُ : **جملة من تبدلات وتغيرات الحقل البصري المتأتية من التغيّر في العلاقات البنائية للمنجزات الكرافيكية على مستويات النظم البنائية.**

**الطباعة الغائرة Intaglio Printing :**

احدى تقنيّات الكرافيك ، تنفذ على خامة المعدن (زنك و نحاس ) تمتاز بخصائص أكثر مطاوعة و مرونة و جودة وكان للحرفيين من الصاغة الدور الكبير في اكتشافها في القرن الخامس عشر (٤٨، ص٣٢) ، وهي احدى تقنيات الكرافيك ، تعتمد على احداث خدوش على السطوح المعدنيّة سواء أكانت نحاس او زنك ، حيث سميّت بالغائرة لأنها تعتمد على التقاط الحبر من المناطق الغائرة عن طريق عمليّة الضغط بواسطة مكبس الطباعة (٤٩ ،ص٦٧) .

وأفاد الباحث من التعريفين السابقين لاتخاذ احدهما تعريفا اجرائياً لبحثهِ **(وهي احدى تقنيات الكرافيك ، تعتمد على احداث خدوش على السطوح المعدنيّة (نحاس او زنك) سواء أكان يدوياً او عن طريق الحامض ، حيث سميّت بالغائرة لأنها تعتمد على التقاط الحبر من المناطق الغائرة عن طريق عمليّة الضغط بواسطة مكبس الطباعة)** .

**المعاصرة Contemporary :**

لغوياً : ورد في مختار الصحاح العَصرُ : هو الدهر ، والجمع عُصُور ، والعَصران هما الليل والنهار ، وأيضاً الغداة والعشي (٩ ، ص٤٣٦).

كما جاء في المعجم العربي الأساس ، بأن عَصْر : جمع عُصُور وأعصُر. زمن ينسب إلى شخص أو دولة أو حدث ( عصر الرسول ، العصر الحديث ، .. الخ ) ، وعصري : سائر في نهج العصر الحديث (٧ ، ص٨٤٤) ، وعرفها ( عفيف بهنسي ) المعاصرة : احدث زمن فني لمفهوم الحداثة ، وهي : تكيف النتاجات الجديدة تكيفاً يتناسب وحاجات العصر في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية(٤٣،ص٣٥)

وقد تبنى الباحث تعريف ( بهنسي ) لملائمته طبيعة البحث الحالي .

**الإظهار Appearance (Display)**

لم يجدُ الباحثُ تعريفاً محدداً لكلمةِ (إظهار) في المعاجمِ اللغويّةِ و المعاجمِ الفلسفيّةِ ، و ما تم رصدهُ من تعاريفٍ تتطرّقُ الى كلمةِ (الظاهر) و (الظاهرة) كتعريفين لغوي واصطلاحي ، وعليه تم نحت تعريف اجرائي لكلمةِ (الإظهار) بما يتناسبُ مع منهجيّةِ واهدافِ البحثِ .

(الظاهرُ) لغويّاً / ورد في اللغةِ (الظاهرُ) خلاف الباطن ظَهَرَ يَظْهَرُ ظُهوراً ، فهو ظاهرٌ و ظهيرٌ(٤٤ ، باب الظاء).

(الظاهرةُ) اصطلاحاً / ما يبدو من الشيء في مقابلِ ما هو عليه في ذاتِهِ ، و يقابلهُ الحقيقي و ضده الخفي.

و(الظاهرة) هي الواقعُ الخارجيُّ المؤثرُ في الحواس ، كالظواهر الفيزيائيّة ، و الظاهرةُ هي الواقعُ النفسيُّ المدركُ بالشعور ، كالظواهر الانفعالية ، وتطلق الظاهرةُ على كلّ ما يبحثُ فيه العلم من الحقائق التجريبية ومن جهة ما هي مستقلة عن المدرك(١٦ ، ص٢٩) .

وهي ما يمكن كشفهُ من شكل ومضمون ظاهر كثنائيّة اظهار للعمل الفنيّ الكرافيكيّ(٤٥ ، ص٦).

مما تقدم يعرّف الباحث مصطلح **(الاظهار)** تعريفاً اجرائيّاً بما يلي :

**الشكل أو واقع المنجز الكرافيكي الموضوعي والفيزيائي والمدرك بواسطة الحواس .**

## الْفَصـلُ الثَّـانِيُ

### ٢ ـ ١ / الطباعةُ الغائرةُ Intaglio printing

تشتمل هذه التقنيةُ على طرق الطباعة عبرَ الالواح المعدنية المحززة والمحفورة بمختلف الطرق والوسائل ، أي أنّها التقنيةُ التي تعتمدُ على تحبير السطح الغائر بواسطة لفائف القماش ، فالحبرُ وفق هذه التقنية يُلتقطُ من المناطق الغائرة بواسطة عملية الضغط عن طريق مكبس الطباعة litho-press . لاحظ شكل (١)

ترتبطُ بداياتُ الحفر الغائر بأعمال الحرفيين والصاغة في اوربا خلال القرن الخامس عشر، من خلال عمليات الحفر المباشر على المعادن كالذهب والفضة والنحاس ، وغالبيةُ الذين بدأوا بتجاربهم الطباعية على الورق كانوا من الذين تتلمذوا في ورش صانعي الذهب والفضة ، فالفنانُ غالب ناهي (الذي كان من جيل الستينات أي الجيل الأول بعد جيل الروّاد ، درس فنّ الكرافيك بأنواعه في روما ، بدأت مسيرتُهُ الفنيّةُ مع هذا الفن من الذهب والفضة والمعادن الاخرى كصائغ محترف وفنان مبدع ، فأنتج أعمالاً واقعية وتعبيرية وتجريدية ) (٣٦) .

إن للفنان الحريّة في اشتغال حفوره بإحدى الطريقتين ، فهو أما أن يقوم بعمل تدرجات لونية عن طريق الخطوط المتشابكة أو أن يستخدمَ الظلالَ العرضية ، فلهذه الطريقة في الطباعة (الغائرة) قوّةُ اظهاريةٌ في معالجات الظل والضوء بطريقة درامية مؤثرة ، كما في اعمال الفنان رامبرانت[١٠] (٤٤-ص٢).

انّ تقنيةَ الحفر الغائر تُظهرُ الاهتمامَ بتكتيك السطح الطباعي بطرائق وآلات مختلفة، وتلك الآلاتُ رغم إن البعضَ يُعدُّها ذاتَ كلفة عالية ، الاّ انها تمتازُ بدرجات عالية في الجودة لنتائجها (٣٧-ص٦٥) ، أمّا حديثاً فتتمُّ الطباعةُ الغائرةُ باستخدام اسطوانة نحاسيّة محفـــــورٌ عليها الصور او الاشكال المراد طباعتها بحفّار ميكانيكي أو بأشعة الليزر، وتملأُ تجاويفُ الأشكال بحبر الطباعة ثم يُضغطُ بهذه الاسطوانة على الورق فتُطْبَعُ الاشكالُ والحروفُ (١٩-ص١٥١) .

وللطباعة الغائرة عدّةُ تقنيات إظهارية يمكنُ ادراجُها بالتالي :

**اولاً : تقنية الحفر المباشر line engraving**

تعتمد هذه الطريقةُ على عملِ حزوزٍ وخدوشٍ على السطح المعدني (زنك ، نحاس ، النيوم) عن طريق ازالة الخطوط المراد حفرها ـ اي المراد لها أنْ تظهرَ في الطباعة ـ حسب التكوين الانشائي للأظهار الذي يُرادُ له انْ ينفّذ من قبل الفنان الكرافيكي ، وإنّ هذهِ التقنيةَ قائمةٌ على الخطوطِ المتقاطعةِ ، وكلّما ازدادت تلك الخطوطُ وتقاربت فيما بينها كلّما ازادت النطقةُ عتمةً ، والعكسُ صحيحٌ .

تختلف تلك الخطوطُ بأختلافِ الأدواتِ المستخدمة في الحفرِ ، فهنالك طريقةٌ تعتمدُ على الحفرِ بالأزاميل Chisels ، والتي تختلف من حيث النتائج باختلاف اشكال تلك الأزاميل ، فهناك الازميلُ المنحرفُ Skew Chisel الذي تكوّنُ حافتهُ القاطعةُ زاويةً حادةً أو مائلةً مع نصلهِ او ساقهِ . وهنالك الازميلُ غيرُ المنحرف (المستقيم) Straight Chisel الذي تكونُ زاويتهُ قائمةً مع نصلهِ ، والازميل المتشعّب Multiple graver ، حيث تكونُ نهايتُهُ القاطعةُ مقسومةً الى قسمين او أكثر، تبعد عن بعضها البعض بمسافاتٍ متساويةٍ بحيث يمكنُ بواسطتها حزُّ او حفرُ خطين متقاربين متوازيين بضربةٍ واحدةٍ ، حيثُ كان قد استخدمها الايطاليون والالمانُ في الطباعةِ منذُ القرن السادس عشر ، وانتقلت الى فرنسا في القرن الثامن عشر ، واستعملت خاصةً في رسومِ الوجوهِ والاشخاص على صفائح معدنيةٍ (خصوصاً النحاس) (٨–ص١٣١) . لاحظ شكل رقم (٢)

وهنالك طريقةٌ اخرى تعتمد على الحفر بالإبرةِ الجافةِ dry point ، حيث ان ما يميّزُ هذهِ التقنيةَ هو ان جوانبَ الخطِّ تظهرُ غيرَ منتظمةٍ بسبب شوائب المعدن التي تبقى عالقةً على جوانبِ الخطوطِ المحفورةِ والتي يعلقُ بها الحبرُ الطباعيُّ ، مما يخلقُ خطاً مُحَبَبَ الأطرافِ وذا تكنيكٍ مميّزٍ، ويجب على الابرةِ دائماً ان تبقى حادةً ونهايتُها يجب ان تكونَ مستقيمةً فهي تختلفُ في حجمها ، وأن ما يميّزُ الحفرَ بها الشعورُ بعفويةٍ وارتياحِ اليدِ على السطحِ، ويتمُّ استخدامُ مكشطةٍ للتخلصِ من العوالقِ التي اثيرت من قِبلِ اداةِ الحفرِ وذلك عن طريقِ استخدام حامض الخليك والمسح بقطعة من القماش (٨–ص١٣٢) .

كان (رامبرانت) من ابرزِ منفذي هذه التقنيةِ في تاريخ فن الكرافيك وكان مضاهياً الى (فان دايك) في بعض المجالات ، حيث يضعُ تاريخَ فن الكرافيك الفنان رامبراتت من اقدم نقاشي الحفر الجافّ منذُ سنة ١٦٢٦ ، حيث بدأ التنفيذ بهذه الطريقة عندما كان من العمر عشرينَ عاماً (١٢–ص١٠٧) . لاحظ شكل (٣)

أن من عيوبِ هذه التقنية هو البقايا المحفورةَ على المعدنِ ، أي انها لاتُزالُ كلياً منهُ ، فتظهرُ في الطباعةِ بعضُ الشوائبِ او الحافاتُ الخشنةُ على جوانبِ الخدودِ ، كذلك فأنها تعطي عدداً محدوداً من النسخِ المطبوعةِ بسببِ الضغطِ بواسطةِ مكبسِ الطباعة (٤٤–ص١٧٢) . لاحظ شكل (٤)

إن درجةَ اللونِ وقيمتَهُ يمكنُ ان تسجلَ وفقَ هذه التقنيات (الحفر المباشرline engraving) بواسطةِ قوّةِ الضغط (بالأداة) وعدد الحزوز ، وتُتْرَكُ فيها بعضُ العلامات او الحزوز التي تعرفُ باسم (خط تأثير اللوح) ، وهو لا يخلو من الجمال، انهُ يُعطي تحديداً للرسم ، وإن قيمةَ اللوحةِ تتوقفُ دائماً على سلامةِ خطوطِها ودقتِها الى جوارِ تكوينِها الفنيِّ (٨– ص١٣٦) .

وهنالك طريقةٌ تعرفُ باسم السن الماسية (الماسة) Jewel Point ، وهي عبارة عن قلم خاص بالحفر الطباعيّ ينتهي بسنٍ ماسيّةٍ او من حجر الياقوت ، يستخدمُ في الرسم على الالواح الطباعية المعدنية التي تحضّرُ بطريقة الاقلام الجافة ، تعطي السنّ الماسيّةُ نتائجَ أفضلَ في رسم الخطوط المنحنية من تلك التي تُرسمُ بأقلام السنّ المعدنية (٣١) . لاحظ شكل (٥)

### تقنية الحفر الظلّي او الطريقة السوداء Mezzotint[٢٠]

وهذه الطريقةُ من الحفر اكتُشِفَتْ في اواخر القرن الثامن عشر ولكنها لم تلقَ نجاحاً ملحوظاً ، اذْ انها لم تعتمد على الخلق الفني ، واقتصرت غالباً على نقل لوح مشاهير الفنانين (٨– ص١٣٥) ، تستخدم اداة (الروكر) Rocker وهي اداةٌ مصممةٌ خصيصاً لقشط المناطق ، تستخدمُ في تخشين السطح المعدنـــــي آلةٌ مسننةٌ ، وهي أداةٌ لها اسنانٌ من الصب تصطف على حافتها التي تنتظم في اتجاهات محددة في كل ابعاد اللوحة المعدنية ، تعمل على صقل وقشط سطح المعدن مظهرةً مجموعةً من التباينات بين الاسود الى الابيض ، ويمكنُ من خلالها الحصولُ على الظلال المتدرجة بين الفاتح والغامق (٤٤– ص١٧٦). شكل (٦)

تحتاج هذه التقنيةُ الى درجاتٍ عاليةٍ من المهارة الفنيّة ، اذ يعتمد على تخشين السطح الطباعي لجعلهِ يُطبعُ طبقةً قطيفيةً سوداءَ كثيفةً عند وضع الحبر عليه ، بعدها يُصقلُ السطحُ الطباعيُّ المعدنيُّ في المناطق الخشنة حتى نحصلَ على كافةِ الدرجاتِ اللونيةِ (٤– ص٣٤) .

### ثانياً / تقنيات الحفر الحمضي Etching

استخدمتْ هذه التقنياتُ بدايةً من قبل الصاغة والعاملين على المعادن لأغراض تتعلقُ بتزيين الصحون والكؤوس والدروع المعدنية ، تمّ اختراعُ هذه التقنيةِ في ايطاليا ، ويُعتقدُ إن (دانيال هوبر) هو أوّلُ من ابتكرها ، إن ما يميزُ هذه التقنيةَ انها تتطلب مهارةً خاصةً من حيثُ تطويع المعدن بالهيئاتِ والأشكالِ والتكويناتِ التي يبتغيها الفنانُ . إن الحفرَ الحمضي هو تقنيةٌ يتمُّ من خالها عملُ الخطوطِ والمساحاتِ بواسطةِ فعلِ الحامضِ بعد أن يُغطّى السطحُ الطباعيُّ (المعدنيُّ) بواسطةِ طبقةٍ عازلةٍ من الراتنج (الوارنيش) ويتميّز هذا النوعُ من الحفر بالحرية التي تظهرُ فيها الخطوطُ والتأثيراتُ الفنيةُ المختلفةُ التي يمكنُ الحصولُ عليها (٨– ص١٣٦) . هناك عدّةُ طرقٍ لإنجازِ تلك التقنيةِ :

#### أ- عن طريق المقاوم الحفري resist أو مقاوم الحامض Acid resist

مادةٌ تستخدمُ بصورةٍ خاصةٍ لتغطيةِ السطحِ المعدنيّ بصورةٍ مؤقتةٍ بهدفِ منع او الحيلولة دونَ تأثرِ ذلك السطح المحجوب بالمواد الكيمياوية وايقاف عملية التآكل التي تتسبب بها الأكالة (Mordant) (٣١). في هذهِ التقنيةِ يتمُّ طلاءُ قطعةِ الزنك أو النحاس أو الألنيوم بواسطة المقاوم الحفري الذي يمكن ان يكون من الورنيش والذي يعرفُ بالورنيشِ الوقف Stopping varnish ، او من الشمع ، أو المواد الصباغية، أو الزفت (القار) بالإضافةِ الى انّ الأكواتنت aquatint يمكنُ أنْ يكون مقاوماً حفريّاً بعد وضعهُ على قطعةِ المعدن وتسخينها لتتماسكَ مع السطح

الطباعيّ ، بعد ذلك تتمُّ عمليةُ التعريةِ عن طريقِ احداثِ الحزوزِ والخدوشِ او عن طريقِ عمليةِ الاستشفافِ من المقاومِ الحفريِ بواسطةِ قطعةِ قماشٍ أو ورقٍ مجعّد ، أو أن تتمّ العمليةُ على العكسِ من ذلك عن طريقِ نقلِ المقاومِ الحفريِ بواسطةِ قطعةِ قماشٍ أو ورقٍ مجعّدٍ على السطحِ الطباعيِ ، بعدها يتمُّ ادخالُ القطعةِ الى الحامضِ Nitric Acid (حوضِ الحفرِ) [٣٠] في حالةِ أنّ السطحَ الطباعيّ هو زنكٌ الذي سيقومِ بحفرِ المناطقِ المعرّاتِ من المقاومِ الحفريِ فقط .

### ب- تقنيةُ الحفرِ المائيِ بالسكرِ Sugar Aquatint

هذه التقنيةُ تعطي الفنانَ حريةً كبيرةً تقتربُ من حريةِ الرسمِ على اللوحةِ بشكلٍ مباشرٍ، فتتيحُ للفنانِ ادخالَ وحداتِهِ الانشائيةِ وفقَ اسسٍ معينةٍ لأنشاءِ اظهاراتِهِ الخاصةِ. حيث يقومُ الفنانُ بتخطيطِ تكويناتِهِ الانشائيةِ بواسطةِ الفرشاةِ بمزيجٍ من الحبرِ الصينيّ والسكرِ على السطحِ المعدنيّ بصورةٍ مباشرةٍ . وبعد جفافِ الرسمِ يُغطّى اللوحُ بطبقةٍ خفيفةٍ من ورنيشٍ خفيفٍ ، وبعدَ جفافِهِ يتمُّ وضعُهُ في حوضٍ من ماءٍ دافئٍ فتذوبُ الهيئاتُ والاشكالُ المرسومةُ بالسكرِ بفعلِ الماءِ ولا يتبقّى سوى الورنيشِ الذي سيعملُ كمقاومٍ حفريٍّ عند ادخالِ السطحِ الطباعيِ في الحامضِ (٢٢- ص١٨) .

بعد اخراجِ السطحِ الطباعيِ من الاكالةِ (الحامضِ) يتوجبُ على الفنانِ القيامُ ببعضِ العملياتِ لمعالجةِ السطحِ ، فالمناطقُ العريضةُ من الحفرِ تُرَشُّ بواسطةِ السبريِ (Spray) بشكلٍ خفيفٍ او عن طريقِ رشِّ مادةِ الأكواتنت للحصولِ على نقاطٍ بارزةٍ وغائرةٍ وتعريضها مرةً اخرى للحامضِ، ويساعد ذلك على تخشينِ السطحِ الطباعيّ للمناطقِ المحفورةِ مما يساعدُ الحبرَ على انْ يعلقَ بالسطحِ اثناءَ عمليةِ التحبيرِ(٣٥) . ومن مميزاتِ هذه التقنيةِ انّ بعضَ العاملينَ في مجالِ الطباعةِ وفقَ هذه التقنيةِ ينظرون الى انها تقنيةٌ سهلةٌ تعطي حريةً اوسعَ للفنانِ في تكوينِ اظهاراتِ الحقلِ البصريِ للمنجزِ الكرافيكيِ، كما ان لها القدرةَ على انتاجِ طبعاتٍ متعددةٍ وذاتِ شفافيةٍ عاليةٍ (٨- ص١٣٥)

### جـ - تقنيةُ الحفرِ الضوئيِ Photogravure

تتميزُ هذه التقنيةُ بكفاءتِها في أظهارِ القيمِ اللونيةِ في الاعمالِ الكرافيكيةِ الملونةِ ، حيث يتمُّ تصويرُ الاصلِ المرادِ طباعتُهُ من خلالِ شاشةٍ دقيقةِ الفتحاتِ على لوحٍ معدنيٍّ محسسٍ[٣٠]، فيتمُّ تقسيمُ الصورةِ او تجزئتها الى خلايا متساويةِ المساحاتِ ثم تغطى المساحاتُ التي لا يرادُ لها انْ تطبعَ بمادةٍ مقاومةٍ للحامضِ . بعد ان تغمر بمادةِ الاكالةِ تحفرُ المناطقُ الغير مغطاةٍ بالعازلِ وتكونُ بشكلِ جفناتٍ متساويةِ الفتحاتِ مختلفةِ العمقِ، لذلك فعند تحبيرِها تختلفُ كميةُ الحبرِ المحتواتُ في كلِّ واحدةٍ منها ، وتختلفُ تبعاً لذلك الدرجاتُ اللونيةُ لمناطقِ الصورةِ المختلفةِ (٣١) .

### د- تقنيةُ حفرِ الارضيةِ اللينةِ Soft – ground etching

يُعد هذا النوعُ من الحفر اقلّ استعمالاً ، ويظهرُ تأثيرُ رسومهِ كتأثيرِ الرسمِ بقلمِ الرصاصِ او الفحمِ الناعمِ ، إلا إن الانكليز يسمونهُ (ذو الارضيةِ الليِّنة) لأنه يعمل باستعمالِ ورنيشٍ او ارضيةٍ ليِّنةٍ وهذا الورنيش يتكون من ٢ حجم مصطكة ، ٢ حجم بودرة اسفلت ، ٢ حجم شمع العسل ، و ٣ حجم شحم البقر، ثم توضعُ ورقةٌ على السطحِ ويرسمُ عليهِ بقلمِ الرصاصِ... وهنا نجدُ أن ضغطَ القلمِ يجعلُ الورنيشَ الليِّنِ ينتقلُ الى سطحِ الورقةِ تاركاً خطوطاً بما تشبهُ الخطوطَ الاصليةَ المرسومةَ بقلمِ الرصاصِ، وبعد ذلك يُعالجُ بحامضِ النتريكِ Nitic acid لحفرها وطباعتها كالمعتاد (٣- ص٨٢) ، ويمكنُ الحصولُ على نتائجَ او تأثيراتٍ متنوعةٍ باستخدامِ اوراقٍ واقلامٍ مختلفةٍ ، كما يمكنُ الحصولُ على ملمسٍ مختلفٍ باستخدامِ القماشِ بدلاً من الورقِ .

### هـ- درجة اللون المائية Aquatint[٣٠] (طريقة الحفر بالقلافونية)

تعتبرُ من الطرقِ السهلةِ والتقليديةِ في تحضيرِ السطحِ الغائرِ، حيث يستطيعُ الفنانُ خلالها الحصولَ على الصورِ والرسومِ المطلوبةِ دونَ مجهودٍ (٤-ص٣٣) ، وهذا النوع من الحفرِ هو حفرٌ حمضيٌّ ايضاً، اذ انَّ خطوطَهُ تحفرُ بواسطةِ الحامضِ على لوحٍ معدنيٍّ (٨-ص١٣٤) ، كما وتتميَّزُ هذه التقنيةُ بالسيطرةِ على الدرجاتِ الضوئيةِ للسطوحِ ، من الرماديِّ الفاتحِ الى الاسودِ وبالتأثيرِ الحُبيبيِّ المخمليِّ ، وسُمِّيَتْ بالحفرِ المائيِّ لتشابهِ الطبعاتِ المنتجةِ بهذه الطريقةِ مع الرسومِ المنجزةِ بالألوانِ المائيةِ ، ونادراً ما تستخدمُ هذه التقنية لوحدها الا في الطباعةِ الملونةِ ، اما في طباعةِ الابيضِ والاسودِ فتستخدمُ فيها تقنياتُ الحفرِ الخطيِّ ، والابرةِ الجافّةِ ، والحفرِ بالحامضِ كما هو الحال في اعمالِ الكرافيك للفنان غويا (١٧٤٦ — ١٨٢٨) ، وانَّ من اشهرِ الفنانين الذين عملوا وفق هذه التقنية هو الفنان الانجليزي بول ساندي (١٧٢٥ — ١٨٠٩) (٣١) .

ينشرُ مسحوقُ الأكواتنت على السطحِ الطباعيِّ ، اما عن طريقِ وضعِ المسحوقِ في علبةٍ مغطاةٍ بقطعةِ قماشٍ ذاتِ فتحاتٍ صغيرةٍ بعد ربطِ النسيجِ على العلبةِ جيداً وقلبِ العلبة بواسطةِ اليد ، ويُلاحظُ كلما كانت الذراتُ دقيقةً ومنتشرةً على السطحِ تكونُ الدرجاتُ اللونيةِ غامقةً ، او عن طريقِ تغييرِ الارضيةِ وذلك بوضعِ مسحوقِ الأكواتنت في صندوقٍ مكعبِ الشكلِ وتحريكهِ بقوةٍ فأنَّ بودرةَ الأكوتنت سوف تتطايرُ لتسقطَ على السطحِ المعدنيِ الموضوعِ تحت الصندوقِ، ويطلقُ على هذهِ الطريقةِ بـ (التغبير) ثم توضعُ قطعةُ الزنكِ على مصدرٍ حراريٍّ ، وبعد الانتهاءِ من عمليةِ الحفرِ تُنظفُ مادَّةُ الأكواتنت بمادةِ الكحولِ من السطحِ ، بعدها تُحبَّرُ وتنظَّفُ وتضغطُ بواسطةِ مكبسِ الضغطِ لتنتجَ تضاريسَ اكثرَ حساسيةً (٤٤- ص١٧٤) .

### و- طريقة الكريون Crayon manner

تقنيةٌ في الطباعةِ الفنيةِ يُستخدمُ فيها تأثيرُ يماثلُ ضرباتِ الكريونِ او تأثيرِ الطباشرِ (Chalk manner) ، وذلك عن طريقِ استخدامِ ادواتٍ مختلفةٍ لها نهاياتٍ متعددةٍ على المناطقِ المحفورةِ بالحامضِ او على سطحِ لوحِ الطباعةِ مباشرةً ، ويمكنُ استخدامُ الاسطواناتِ الدوّارةِ (roulette) ، ورأسِ الصولجانِ ، والعجلةِ الحصيريةِ

(matting wheel) لخلقِ خطوطٍ ومساحاتٍ ذاتِ تأثيرٍ مشابهٍ للتأثيرِ الذي يتركُهُ الطباشيرُ الذي يستخدمُ في عمليةِ الحفرِ الطباعي ، كذلك يمكنُ استخدامُ طريقةِ الكربونِ لوحدها في الطباعةِ الفنيةِ ، ويمكنُ استخدامُها مع الواحِ طباعةٍ اعدتْ بتقنيةِ الابرِ الجافةِ او الحفرِ الحمضي ، تحبّرُ الواحُ الطباعةِ المعدّةُ بطريقةِ الكربونِ وتطبعُ بتقنيةِ الطباعةِ الغائرةِ (intaglio) (٣١) .

**٢ ـ ٢ / فن الكرافيك المعاصر في العراق ... لمحة تاريخيّة**

ارتبط ظهور فن الكرافيك العراقي بالمتغيرات التي يفرضها مستوى نمو الحركة الفنية التشكيلية في العراق دون أن تكون له خلفيّة تقنية سابقة بالمفهوم التقليدي للكرافيك ، أي الطباعة بواسطة المواد المحفورة المختلفة كالخشب والزنك والحجر وغيرها من المواد التي تعتبر نتائجها على الورق لوحات فنيّة متكاملة ، (لكن هذا لا يعني أنْ عملية الحفر بحدِ ذاتها من دون طباعة لم تكن موجودة ، بل أن أول المحفورات في الحضارة القديمة كانت عند قدماء العراقيين ، فالاختام الاسطوانية في بلاد ما بين النهرين هي أولى النماذج للحفر الفني ، ولو انها لم تطبع على الطين في حينها – وبذلك تنتمي للنحت مباشرةً– ولاستخدامها في أغراضٍ نفعيّةٍ بحتةٍ لكانت أول نماذج الكرافيك في العالم) (٤١–ص٤٢) ، ويرتبط تاريخ هذا الفن بالطباعة التي يفضلها بعض الفنانين لأنها تسهل عمل نسخ كثيرة من اعمالهم، مما يساعد على كثرة تداولها ونشر الوعي بين المجتمعات، (وفي بلاد وادي الرافدين، تعود بنا الطباعةُ الى خمسةِ آلافِ سنةٍ قبل الميلاد)(٦–ص٤٤) ، (فإذا عدنا بهذا النوع من الفنون الى منشئه نراه من اقدم الفنون التي عرفتها حضارة بلاد ما بين النهرين ، فقد حفر العراقيون القدماء الاشكال الانسانية والحيوانية والنباتية بدقة متناهية، كما توجد نماذج مماثلة في متحف اللوفر ومتاحف عالمية اخرى . كانت تلك بدايات فن الحفر ، الذي ظهر فيما بعد في حضارات اخرى ليخدم وظائف واشكال مختلفة . وانتقلت هذه التقنيات عبر العصور لتعود الينا بأشكال وصيغ ومواد متنوعة ، ومن مصادر مختلفة لتشكل ما يدعى اليوم بفن الكرافيك العراقي. وتماهت الحضارات فيما بينها ، فالذاكرة البصرية تنتقل من عصر الى آخر، ومن جيل الى آخر والا فما ولع الرسامين العراقيين بالحفر ، فانهم ابدعوا ما شاهدوه بكثرة من آثار اسلافهم، فاصبح للحفر له مدلول روحي في وجدانهم ، او انه دليل على رغبتهم في ترك اثر عميق لكل ما ينجزه من ادب وفن . كل هذا او بعضه ، هو ما ايقظ في هؤلاء الفنانين الرغبة ثانيا، عندما تعرفوا من جديد الى فن الحفر) (٣٨–ص٢٨) .

وهناك نموذج اخر في العراق يعود تاريخهُ الى سنواتٍ طِوال، وهو طباعة الاقمشة بواسطة الحفر على الخشب التقليدي، وهو فن حرفي شعبي انتشر بكثرة في جنوب العراق وخاصة في مدينة كربلاء ، والذي كان يستعمل لأغراض الزينة في المناسبات الدينية ، إذ يحمل هذا القماش اشكالاً مطبوعة باللون الاسود وعلى هيئة مساجد وزخارف ونصوص شعرية خاصة بهذهِ المناسبات (٣٨–ص٣٧) . أيْ كانت الطباعة لا تتجاوز الحرف الشعبية التي يداولها الناس للزينة و الاحتفال بالمناسبات الدينية التي تتضمن أبيات من الشعر لاستشهاد الإمام الحسين (ع) و

أنماط أخرى تصور المساجد و الزخارف بتقنية الطباعة الخشبية البسيطة وبألوان محدودة كالأسود والأحمر و الأخضر )(٤٣-ص١٣)

إن هذه الخلفية عن فن الحفر والطباعة بالعراق، تمر بنفس المراحل التقنية لإنتاج الاعمال الكرافيكية، الاّ أن الاختلاف يكمن في انها كانت في بادئ الامر تطبع على الطين الطري ومن ثم على القماش – بعد صناعته – لأغراض وظيفية واستعمالية ، امّا فن الكرافيك فالغرض منهُ جمالي فقط .

في نهاية الثلاثينيّات وبداية أربعينيات القرن الماضي، كانت نخبةٌ من الفنانين العراقيين الشباب يدرسون الرسم والنحت في باريس ولندن وروما، منهم اكرم شكري و اسماعيل الشيخلي و خالد الجادر فائق حسن حافظ الدروبي ... وغيرهم ، فمن خلال دروسهم الاكاديمية تعرّفوا على فن الحفر ومارسوه لكنهُ لم يكن بأهمية الرسم والنحت اللذين ذهبوا من أجليهما ، باستثناء بهجت عيّوش الذي واضب على ممارسة الحفر على الخشب وهو بالعراق (٣-ص٩٦) ، اي انها أعمال مدرسية قليلة نفذها الفنانون الرواد ، فائق حسن ، حافظ الدروبي ، جواد سليم و غيرهم ، في أوربا أثناء مراحلهم الدراسية لكن تحمل أهميتها بالتعرف على هذا الفن في حقب لا يعرف بها إلا الرسم و النحت (١٠ – ص٤٣) .

اي انّ تلك المرحلة تمثّلُ مرحلةً تقصي وبحث وتجريب وكشف عن اليات الاشتغال التقنيّة لفن الكرافيك وجمالياتهُ .

لقد كان عقد الاربعينيات فترة الاكتشاف والتوقع (فقد بدأت الاربعينيات بهجرة بعض الفنانين البولونيّين الى بغداد بسبب الحروب ، فتعرّف عليهم جواد سليم وفائق حسن وعطا صبري ... وغيرهم، وأول ما فعل البولونيون، هو ان نبّهوا هؤلاء الرسامين على قيمة اللون وإمكانياتهُ الهائلة، إذ كان بعضهم قد درس على يونار بباريس واتخذ النقطة اسلوباً له)(٥ – ص١) .

ولا تذهب الحركة المعاصرة للفن التشكيلي كتاريخ الى ابعد من منتصف الثلاثينيات، الاّ إن قيمتها العلمية لم تختبر عالمياً ضمن تاريخ الثقافة الوطنية الاّ عند بداية الخمسنيّات ، وكان ذلك مع ظهور تقليد الجماعات الفنية كالروّاد وبغداد والانطباعيين، والتي حاولت ضمن مفاهيمها الفنية والثقافية ايجاد تطبيقات تنتهي بمفهوم واضح لفن العراق (٢٠) .

لم يكن هناك اثراً واضح ابان فترة الخميسنيات من القرن الماضي يُشير بوجود فن الكرافيك او مزاولته او تعليم تقنيته بين الطلبة ، لكن اكد الفنان اسماعيل الشيخيلي[٦٠]، بأنه عرض اعمالاً ليثوغرافية منفذّة في خارج القطر في معرض الروّاد الرابع والخامس ١٩٥٤ – ١٩٥٥ ، أثارت هذه الاعمال الدهشة والانتباه عند عرضها على قاعة الفنون الجميلة، وذلك للطريقة التي عُملتْ بها لعدم معرفتهم بالأسلوب والتقنية التي عُملتْ بها هذه اللوحات (١٥ – ص٦٢) .

لذا فيعد عقد الخمسينيّات من القرن العشرين، البداية الاولى لنشوء فن الكرافيك في العراق، وذلك من خلال الاعمال القليلة لعدد من الفنانين الروّاد امثال جواد سليم، فائق حسن، اسماعيل الشيخيلي وشاكر حسن ال سعيد (٢١) ، فحينها تأسست جماعة بغداد للفن الحديث عام ١٩٥١ وبمناسبة اقامة معرضها : حاول الفنان جواد سليم انْ يعد بطاقات دعوة وبأسلوب الكرافيك – الحفر على اللاينو – ما يمثل الرمز عن جماعة بغداد للفن الحديث ، واستمر جواد سليم في عمل بطاقات الدعوة لمعارض الجماعة ، وكذلك فعل فائق حسن حيث كان يُعدُّ مطبوعات بطاقات الدعوة لجماعةِ الروّاد بنفس الطريقة، ونفذ الفنان شاكر حسن ال سعيد بعض الصور والرسوم البسيطة كبطاقاتِ دعوةٍ، ولكنه لم يستمر عليها واعتبرها هامشية (١٥ – ص ٦١-٦٢) .

اهتمام المؤسسة التربوية في العراق التي أخذت على عاتقها بناء جيل مثقف وواعي من الفنانين عبر إرسالهم في بعثاتٍ دراسيّةٍ أو استدعاء أساتذة أجانب لتدريس الأسس العلميةِ للفنِّ و تقنياتهِ الإظهاريّةِ ، أدّتْ الى أستقلال فن الكرافيك كفرعٍ من فروعِ معهد الفنون الجميلة في بغداد بعد ان كان تابعاً لفرعِ الرسم على خلفيةِ التعاقدِ مع الفنان البولوني رومان ارتموفسكي[٢٠] سنة ١٩٥٩ لتدريس فن الكرافيك و استيراد مكبسان احدهما لطباعة الزنك و النحاس والأخر للطباعة الحجرية ـ الليثوغراف ـ و التي شكلت فيما بعد نواة مشغل صغير لفن الكرافيك في اكاديمية الفنون الجميلة بعد أنْ تأسست عام ١٩٦٢ و من ابرز طلبة ارتموفسكي هاشم سمرجي و سالم الدباغ و مهدي مطشر و يحيى الشيخ و محمود علي (١٠ – ص٢٩) .

ابدى الستينيون هوسهم الشديد لإيقافِ زخم التيار الشخصوي في الرسم العراقي بمداخلهُ المتعددة التي انجذب اليها الخميسينيّون تحت طائلة الاحساس بتأسيس بدائلَ بصريةٍ ذاتُ وجهة تجديدية غير مسبوقة وغير مستقرة ، فقد ركبهم هوس التجديد مؤثرين الوسائط الاجرائية ومنها التقنية على المفاهيم (١ – ص٧٧) ، حيث إن بداية الستينيّات هي الاساس في تاريخ الكرافيك العراقي (فبعد افتتاح فرع الكرافيك في معهد الفنون الجميلة الذي كان يُدرّس كمادة مكلمة لمادة الرسم، حيث كانت هذهِ الخطوة بعد رجوع الفنان حميد المحل من دراستهُ في باريس للفترة من ١٩٥٢ – ١٩٥٨، وتعينه رئيساً لقسم الفنون التشكيلية في المعهد من ١٩٦٨ – ١٩٧٥) (١٥ – ص ٦٢) ، (فقد استخدم المعهد الفنان البولوني رومان آرتموفسكي، سنة ١٩٥٩ لتدريس هذا الفن فيه، حيث شعرت إدارة المعهد آنذاك بأهمية تطويره وإدخال دروس جديدة فيه) (٣٩ – ص٣٩) .

ومن فناني الستينيّات الذي كان لهُ دوراً في المبادرة الى اظهار فن الكرافيك على ارض الواقع ، ووضعهُ في ساحةِ الفنون التشكيليّةِ الاخرى ليتناسق معها، هو الفنان (غالب ناهي)[٨٠]، (حيث كان الفنان الراحل من جيل الستينات ، اي الجيل الاول بعد جيل الروّاد ، درس فن الكرافيك بأنواعه في روما ، بدأت مسيرتهُ الفنيّة لهذا الفن مع الذهب والفضة والمعادن الاخرى كصائغٍ محترفٍ وفنانٍ مبدعٍ ، فأنتج اعمال واقعية وتعبيريه وتجريديه ، لذا فقد درس غالب ناهي مادة الكرافيك في معهد الفنون الجميلة قبل وصول الفنان رافع الناصري من الصين) .

اقيمت العديد من المعارض بعد عودة قسم من الفنانين العراقيين من الدراسة في خارج القطر وجلبهم لوحاتهم الكرافيكية المطبوعة هناك ففي عام (١٩٦٥ أقيمت و لأول مرة ، ثلاثة معارض شخصية لفنّ الكرافيك في بغداد ، إذ اقام الفنان كاظم حيدر في كالري الواسطي[٩٠] معرض تضمن أعمالا طباعيه الليثوغراف و المونوتايب ، و الفنان محمد مهر الدين اقام معرضاً لأعمالهِ الطباعيّةِ في كالري آيا[١٠٠] (٣٨ – ص٢٩)، وفي عام ١٩٦٧، رشحت جمعية الفنانين العراقيين ثلاث فنانين في بعثةٍ دراسيّةٍ مدّتها سنتان الى البرتغال في دورةٍ تدريسيّةٍ في غالري غرافوا، والفنانين الثلاثة كانوا، رافع الناصري، سالم الدباغ، وهاشم سمرجي، بعد عودتهم اقاموا ثلاث معارض متتالية عام ١٩٦٩، فطرح هاشم سمرجي ولأول مرة في العراق اسلوب الفن البصري Op art محفوراً على الزنك في إظهار الإيهام و خداع المتلقي في حركة خطوطه الهندسية المتداخلة و المتقاطعة ضمن شكل هندسي أوسع يحتوي تفاعلات المشهد المؤطر بأبعاده الزمنية المتحركة في حيزٍ خياليٍّ متقشفٍ والمفعل بتوظيف اللالوان الطباعية ، و تأكيده على الزوايا الحادة التي تدخل ضمن حيز البناء الرياضي الفني على وفق ما انتجه الفنـــــان ــ الفرنسي فيكتور فازارلي في ثلاثينيات القرن الماضي في فن الكرافيك عندما أبدع ما أُعتبر أول عمل في الخداع البصري، سماه زبرا الحمار الوحشي التي تتالف من خطوط متموجة سوداء وبيضاء (٣٨-ص٣٠) لاحظ شكل (٧) ، بينما تناول سالم الدباغ الاشكال الهندسية البحتة وعلاقتها بالفضاء، وقدم الناصري الحرف العربي من خلال الحفر الملون بطبعةٍ واحدة واحدةٍ (١٥ – ص٦٤).

واخذ بعد ذلك العديد من الفنانين العراقيين بالعودة الى الوطن مع نهايةِ الستينيّات وبداية السبعينيّات منهم الفنان مهدي مطشر الذي عاد من فرنسا بالعديد من الاعمال الكرافيكية المطبوعة بالسلك سكرين، كذلك الفنان يحيى الشيخ الذي درس في يوغسلافيا والفنان سامي حقي الذي درس في المانيا (٢٩ –ص٤٢)

اما الفنان فايق حسين[١١٠] فكانت اغلب اعماله تنجز بتقنية الحفر، وانّ (فائق) اختار فن الكرافيك لاسباب متعددة ، حيث ان هذا الفن اكثر تعبيراً عن الافكار والحالات الانسانية المرتبطة بالمعاناة، بيد ان فن الكرافيك عموماً لا ينفصل عن الرسم، بمعنى انهُ جزء من المضمون الشامل لهُ، وبالتالي فأن اختيار الفنان لهذا الصنف من الاصناف لا يشكل عائقاً إزاء المحتوى العام نفسه او رؤيته) (٣ – ص١٠١) ، واستطاع الفنان أن يوسع رقعة عمله و يمنحه أبعادا جديدة ... بخلق معادلة جديدة بين فن الطباعة و عنصر من عناصر فن المسرح ... و لم يجعل عمله الفني ديكورا مجردا و إنما منحه رؤية تتناسب وأهدافه (١٨ – ص٢٣٢-٢٣٣). لاحظ شكل (٨)

انّ الايفادات التي تبلور من خلالها فن الكرافيك العراقي، وافتتاح فرع لدراسة الكرافيك في معهد الفنون الجميلة سنة ١٩٧٤ على يد الفنان رافع الناصري وتخرج العديد من الفنانين في هذا الاختصاص ، جعلت فن الكرافيك اكثر تقبلية واستجابة وفهم من قبل المتلقين، فأخذ مديات اوسع مما كان عليه في السنوات السابقة، وذلك من خلال الصحافة التي بدأت تكتب عنهُ في المعارض الكرافيكية التي اقامها فنانون عراقيون داخل القطر وخارجهُ ، لكن رغم

ذلك بقي الكرافيك ضمن مجال ضيّق مقارنةً بفن الرسم والنحت والخزف نظراً لظروف فنانيه ، لذا فقد كان فناً متطوراً على مستوى اشخاص وبشكلٍ نوعي ، فلم يصبح ظاهرة او حركة لها وطأتها ضمن الفن العراقي المعاصر.

في عام ١٩٧٨ نظّم المركز الثقافي العراقي في لندن معرض الكرافيك العربي، حيث اقيم هذا المعرض في لندن وبغداد، فقد(احتضنت مدينة لندن عام ١٩٧٨ أضخم تجمع كرافيكي عربي ضمن فعاليات المركز الثقافي العراقي الذي أقام معرض الكرافيك للفنانين العرب على قاعة العروض الفنية بالمركز حيث تمت دعوة ثلاثةً وعشرين فناناً وفنانةً عربية يمثلون فن الكرافيك في كل من مصر – العراق – الكويت – المغرب – السودان – سوريا - تونس – اليمن) (١٧) ، فقد استطاع (ضياء العزاوي أنْ يَلِمَّ شَمْلَ الكرافيكين العرب في أوّلِ معرضٍ من نوعهِ مخصّص لفنّ الكرافيك ، و في خطوة مهمة لتوثيق الحدث و نشر الثقافة الكرافيكية، فقد أصدر المركز الثقافي العراقي كتابا مصورا للمعرض ضم واحد وخمسين لوحة كرافيكية بالألوان والأسود والأبيض ، صاغ مقدمته النقدية الفنان ضياء العزاوي )(٣٨– ص٣١) .

وفي بداية الثمانينيات اقيم معرض الفن العراقي المعاصر على قاعة نادي الصيد، وشارك فيه عدد من الفنانين بأعمال كرافيكية، من بين تلك الاعمال اعمالاً للفنان هادي نفل بعد عودته من الدراسة في القاهرة (٣٤) ، كما كشف الفنان ( هادي نفل) في ( معرضه الكرافيكي الأول عام ١٩٨٠م الذي أقيم على قاعة متحف كلية الفنون التطبيقية في الدقي بجمهورية مصر العربية خلال دراسته العليا في جامعة حلوان ، عن جماليات التكنيك المختلفة لطباعة الليثوغراف و الطباعة النافذة و البارزة مؤشرا قيم الوسيط و الجوانب الإبداعية للكيف التقني مع إظهارات بنائية حداثية قائمة على التغريب في حضور المخيلة) (٢٣).

**المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري . . .**

١– اي مُنْجَز فَنّي يَتطلّب وجود ثلاثة شروطٍ :

أ– الفكرة : حيث ان الفكر الانساني وبواسطة المدخلات الحسيّة يولّد معرفةً اوليّةً تؤديّ الى فكرةٍ معيّنةٍ بعد العمليات الدماغية التحليليّةِ والتركيبيّةِ .

ب–الوسائط : اي ما يتطلّبهُ المنجزُ من خاماتٍ وموادٍ مصنّعةٍ او طبيعيّةٍ .

ت–التقنيّة : وهنالك فرقٌ بين التقنيّة كمفهومٍ وبين الجانب الادائي للتقنيّة الذي يؤدي الى اظهاراتٍ معيّنةٍ ، حيث ان اثر الأداء التقني على السطح البصري يتعالق مع اليات الأظهار لفرديّةِ الناتج واصالته بأكساب الشكل الفني طابع التميّز الأخراجي كبصمةٍ شخصيّةٍ تؤكد حضورها الأدائي والفكري ، فعمليّة التلاعب في الممارسات الأدائية لتقنيّةٍ ما تؤدي الى اظهاراتٍ معيّنةٍ تختلف كثيراً او قليلاً عن الأظهارات الناتجة من ممارساتٍ أدائية اخرى لنفس التقنيّة ، فالتلازميّة حقيقيّة تأكيديّة بين التقنيّة

كمستوى مطلوب من الأداء يتحقق كلّه او قدر منهُ في ظل وجود مجموعة من الشروط ، امّا المهارة فهي المستوى المحقق من هذه التقنيّة .

٢- عبر المراحل الزمنية المتفاوتة تحققت عدة تقنيات اظهارية تنوعت بواسطتها الكيفيات التقنية لفن الكرافيك والتي تعتمد على مستويات مختلفة من الحفر بين الغائر و البارز و الطباعة المسامية و الطباعة المستوية ، و في كل واحدة من هذه الطرق الطباعية مجموعة مختلفة من التقنيات الاظهارية .

٣- اتسعت دائرة الاشتغال على الوسائط و الخامات في الفنون كحقل خصب في التجريب يمكن توظيفه على السطح الطباعي لاظهار عدة خصائص شكلية جديدة ، كانفتاح تقني على الفنون المجاورة ضمن مفهوم اللا تجنيس في الفن.

٤- التحوُّل هو تغييرٌ يلحق بالعمل الكرافيكي ، يبدأ بنهايةِ ما سبقه ليحطِّم او يغيِّر تلك النهاية فينتهي ببدايةِ تحوُّلٍ جديدةٍ . وهو قسمان : التحوُّل في البنية العميقة ، أي تحوُّل في جوهر الشيء وحدوثُ صورةٍ مغايرةٍ جديدةٍ تعقبُ الصورةَ الاولى . وتحوُّل في ظاهر الشيء ، أي تغييرٌ مظهره من حالٍ الى حال.

٥- يشترط الأبداع وجود تحولات على صعدٍ معيّنةٍ ــ منها الأظهارية ــ في الأنتاج الفني ، وهذا يتطلّب العمل بمفهومي الأصالةِ والمرونةِ ، ولا يتأتّى التحوُّل الاّ من خلال مجموعة من الضواغط ــ الداخلية والخارجيّة ــ تضغط وبشكلٍ مباشرٍ على الفنانِ اثناء قيامه بعمليّةِ الخلق الفني ، يمكن ادراجها بالاتي

أ- المتغاير التقني .

ب-المرجع الثقافي للفنان .

ت-المرجع البيئي للفنان .

ث-السوق الأقتصادي لتسويق الأعمال .

ج- الثقافة المجتمعيّة المحيطة بالفنان .

٦- مشاركة الفنان الكرافيكي العراقي بالمعارض الدولية و العربية حفزه على المواصلة و الاطلاع على التقنيات الحديثة و الاساليب الفنية في طرح المواضيع ومعالجتها .

٧- ان الكثير من فناني الكرافيك العراقي هم من الفنانين المهاجرين و المغتربين و الذين استطاعوا ان يكملوا تعليمهم في تخصص فن الكرافيك في الجامعات العالمية .

٨- فن الكرافيك لم يرقَ لأن يكون ظاهرةً تشغل افكار الفنان العراقي وانّما كان يمارس على مستوى فردي وشخصي بسبب الظروف الخاصة بالفنان العراقي بشكلٍ عامٍ وما تقتضيه العملية الأظهارية من حيث اليات الاشتغال التقنية الخاصة بهذا الفن .

٩- فن الكرافيك فرع من فروع الفنون التشكيلية ، لذا فهو يخضع لعناصر واسس الانشاء والتكوينات الناتجة عنها والتي تتشكّل وفق تقنياته الخاصة . مع بعض الاختلافات التي تميّز التكوينات الانشائية في الرسم عنها في الكرافيك ، والتي تتمثل بحرية اكبر واوسع في الرسم عمّا هي عليه في الكرافيك تبعاً للتقنيات الاظهارية للكرافيك . فاللون كعنصر انشائي يدخل في المضوع الانشائي في الرسم بحرية اكبر من دخوله في تكوينات الانشاء الكرافيكي ، لكنه يدخل بمحاذير ونسب محدودة في الكرافيك .

**إجراءات البحث**

**٣-١ مجتمع البحث:**

اشتمل مجتمع البحث على الاعمال الكرافيكية العراقية الحديثة ، على وفق ما يقتضيه البحث في الكشف عن اثر تقنيات الطباعة الغائرة في اظهار الاعمال المطبوعة ضمن الحدود الزمنية من الحقبة ( ١٩٧٥ – ١٩٩٠ ) ، و تحدد مجتمع البحث بـ (٥٤) عملاً كرافيكياً عراقيّاً ممن أنجزوا اعمال كرافيكية أو وظفوا التقنيات التشكيلية مع التقنيات الكرافيكية ضمن مبدأ اللا تجنيس في الفن ، شرط أمكانية إعادة طبع النسخ بشكل متطابق ، و تم الاطلاع على الاعمال الفنية بشكل مباشر او عن طريق المصورات و المصادر الفنية و أدلة المعارض و البحوث و المقالات المنشورة في المجلات الفنية و المواقع أللالكترونية الخاصة بالفنانين الكرافيكيين العراقيين او المعارض و المتاحف المعتمدة و الموثوق فيها .

**٣-٢ عينة البحث:**

صنفت العينات حسب الكيف التقني وحالات إظهارها، و حددت كونها اعمال طباعيه نفذت على الورق و بالأحبار و الملونات الطباعية ، و قد تم تحديد (٥) فنانين و اختيار (٥) نماذج بطريقة قصديه لكل فنان (١) نموذج ، و للأسباب الآتية :

١. تمثيلها لمجتمع البحث .
٢. التباين في توظيف الخامة الطباعية و تنوع الأداء التقني بين العينات المختارة .
٣. عرضها على الخبراء ذوي العلاقة للتأكد من سلامتها من الناحية المنهجية والفنية والفكرية ، حيث قُننت من خلال ملاحظاتهم العلمي

**٣ ـ ٣ أداة البحث:**

اعتمد الباحث على ما توصّل اليهِ من مؤشرات استُخلِصتْ من الأطار النظري كمحكّات لتحليل عيّنة البحث ، وبما ينسجم والرؤيّة المفاهيميّة والتقنيّة للأظهار الكرافيكي .

**٣ ـ ٤ منهج البحث:**

اعتمد الباحث في تحليل العينة على المنهج الوصفي التحليلي ، في جمع الحقائق والمعلومات ثم تحليلها وتفسيرها للوصول الى نتائج تصب في هدف البحث .

**٣ ـ ٥ تحليل العيّنة :**

انموذج عيّنة (١)

اسم الفنان/ ضياء العزاوي

سنة الانجاز ١٩٧٥

عنوان المنجز (حالات انسان)

القياس ٤٠ × ٣٠ سم

عائدية المنجز / معرض باتريك سيلي

يتوسط الثلث الأسفل من العمل جسد لامرأة بملامح تعبيرية تموضعت على ارضية مطبوعة بالحبر الأسود ، بينما شغل الثلثين الآخرين من اللوحة بفضاء مطبوع باللون الاصفر مؤطر بخط سميك قاتم ، و يتوسط الفضاء مجموعة من الخطوط و الاشكال ، فيما قطع فراغ أفقي غير محبر التكوينين ليقسم العمل الى نصفين غير متساويين.

يتسم العمل الكرافيكي بتوظيفه خامة طباعية واحدة (الزنك) تنوعت على سطحها تقنيات الاظهار منتجتاً عدة مستويات حفرية بين خطوط و فضاءات ، كما ان سطح خامة الزنك قطع الى جزئيين منفصلين تم الاشتغال عليهما كل على حده، حيث تمّ انجازه بأعتماد تقنيات الطباعة الغائرة Intaglio Printing ، وتحديداً عن طريق التقنيّات الاتية : أولاً / تقنية الحفر المباشر Line Engraving عن طريق الأبرة الجافة Dry Point ، والتي تمثّلت بالأرقام والخطوط المتقاطعة في الجزء العلوي ذا اللون البني ، والوجه في الجزء السفلي من المنجز، ثانياً / تقنية المقاوم الحفري Acid Resist والتي استخدمت لأظهار التشكيلات الغير منتظمة والتي تنتشر بشكل عشوائي في الجزء السفلي من المنجز ، ثالثاً / تقنية درجة اللون المائيّة Aquatint والتي تم العمل بموجبها لأظهار التدرج اللوني الذي يشبه الى حد كبير الرسم بالألوان المائية من حيث الشفافية والتدرج اللوني والذي شغل

الجزء السفي من المنجز ، حيث تمّت عن طريق رش ذرات مادة الاكواتنت (القلافونية) على الكليشة الطباعية الثانية وتسخينها لتكون حاجباً يمنع الحامض من ملامسة سطح الكليشة .

ان السمة العامة على العمل تشتغل ضمن حيز تقنية الحفر الغائر بتفعيل الوسيط المادي بأعتباره قيمة اظهاريه بخصوصية اثره الناجز على سطح الورقة ، فيما اختلفت مدة التعريض للحامض بنسب متفاوته لاظهار مستويات حفرية اظهرت تنوع في القيمة اللونية للونين الاسود و الاصفر فتمتزج بانسجام في بعض الاجزاء منتجاً لون ثالث او تبقى متباينة مصمته في الاجزاء الاخرى ، و بذلك عبرت تقنيات الاظهار عن قيمة الشكل من خلال حركة الخطوط الحادة بحسها التعبيري المتأثر بالمعالجات الموضوعية للقضايا التي نادى بها الاتجاه المادي .

انموذج عيّنة (٢)

اسم الفنان / هاشم الطويل

سنة الانجاز ١٩٨١

أبعاد المنجز ١٩.٥ × ٢٧ سم

عائدية المنجز / فندق الرشيد (بغداد)

عنوان المنجز / (مشهد ٢)

تتوزع مجموعة من الاشكال على سطح مستطيل الشكل قسم الى وحدات هندسية مختلفة الاحجام داخل كل واحدة من هذه التقسيمات مجموعة من الاشكال و الرموز و الهيئات البشرية مع صفوف من الكتابات و الاحرف المنفصلة ، منجزة بتقنية الحفر المائي الاكواتنت مع تلوين اجزاء منه.

انّ الفنان كان قد اعتمد على تقنيتين اظهاريتين تمثلتا بتقنية درجة اللون المائية Aquatint والتي اعطت بدورها ذلك الاحساس بالشفافية الذي تولّده الالوان المائية في الرسم ، ومن ثمّ استخدام تقنية المقاوم الحفري Acid Resist ، حيثُ يشتغل العمل ضمن مساحات صغيرة مجزأة تطلب انجازها تغطية سطح الكليشة بالمقاوم الحفري على عدة مراحل و ازالته من الاجزاء المرادة تطلب ادوات اشتغال صغيره لتتمكن من اظهار التفاصيل بالشكل الدقيق و بمستوى من الوعي التقني في التحكم بتعريض السطح للحامض لما تطلبته الدرجات اللونية في علاقاتها الشفافة و التي تنسجم في بعض الاجزاء الى مستوى من التداخل و الغاء الحدود الشكلية للون ، ان ازالة الطبقات المقاومة للحامض على مراحل زمنية متفاوتة يظهر الاشكال على درجة متغايرة من الكثافة الحبرية وهي تقنية وظفت في انجاز العمل لبيان من يمكن اظهاره من علاقات تبادلية بين خصائص سطح الخامة و التأثيرات التركيبية في الحامض الحفري ، الى جانب المساحات اللونية المصمتة و المنسجمة هناك تكوينات من الخطوط اظهرت تفاصيل

الاشكال المختلفة ، و طريقة إظهار الخطوط تتنوع وفق كيفية معالجتها على سطح الكليشة فأثر الاداة الحادة و الدقيقة أسس ملمس خطي رقيق تغلغل خلاله الحامض بمستوى واحد من العمق و بألية اشتغال موجه بقصد ، ان السمة الاظهارية الدقيقة على اطراف الخطوط المحفورة تعطي قيمة جمالية و بعد تقني على الاشكال ، يتنوع من خلاله السطح الطباعي بملامس الخطوط الدقيقة مع المساحات ، الى جانب كثافة لون الحبر الاسود الذي ظهرت من خلاله الاشكال و درجة التصاقه على سطح المعدن بعلاقات تباينية بين المصمتة و مركبة ، كما ظهرت الاشكال على سطوح ملونة بألوان شفافة ( كاللون الماجينتا و الاخضر و الاصفر ) الموزعة على سطح العمل بأفتعال شكل لوني غير منتظم، إن ادراج مجموعة الاحبار الملونة بشكل مباشر على سطح الكليشة دون المرور بالمعالجة الكرافيكية اضاف قيم اظهارية في رسم فضاءات الاحرف الكتابية المقلوبة و كذلك اظهار علاقات لونية غير قصدية في مراحل الانجاز النهائية ، و هي معالجة تقنية على درجة من الاهمية في التأكيد على بعض الاشكال والتكوينات كأظهار يتفاعل مع الفكرة الكرافيكية للشكل التعبيري في حضوره المتوافق مع القيمة الموضوعية للعمل .

انموذج عينة (٣)

اسم الفنان / هادي نفل

سنة الانجاز ١٩٨٩

ابعاد المنجز ٣٠ × ٢٠ سم

عائدية المنجز / ارشيف الفنان الخاص

عنوان المنجز (تعبير)

ثمّة اشكال كانت قد شغلت الجزء السفلي من المنجز ، فيما ضمّ الشكل المستطيل في الاعلى مجموعة من الخطوط الافقيّة ، وظهور بعض التشكيلات التي تشبه الى حدٍّ كبيرٍ ايادي بشرية منفّذة بطريقةٍ مختزلةٍ.

ويظهر من خلال ملاحظة الحقل البصري لهذا المنجز انّ الفنان كان قد اعتمد على ثلاث تقنيات غائرة لاظهار هذا العمل تمثّلت ب : اولاً / تقنية الحفر المباشر Line Engraving وتحديدا عن طريق الابرة الجافة Dry Point لأظهار تلك الخطوط الافقيةِ المستقيمةِ وبعض الخطوط الخارجية لأشكال المنجز . ثانياً / اشتخدام تقنية المقاوم الحفري Acid Resist لحجب بعض المناطق التي لا يراد لها ان تلامس الحامض لتكون بالنتيجة مناطق غير حفرية (لا يعلق فيها الحبر الطباعي) والبالتالي ستلتان بلون الورق الطباعي لتُشكل تباين Contrast بين الاشكال والارضيّةِ . ثالثاً / استخدام تقنية درجة اللون المائيّة Aquatint من اجل ارتسام تلك التدرجات الظليّة Light and Shadow . وبالتالي اظهار ذلك الملمس الحبيبي الذي تركته ذرات القلافونية (أكوانتت) .

ابتعاد الفنان عن التجسيد الواقعي و قوانين النسب في رسم الاشكال الظاهرة على العمل هي إحالات قصدية للتأكيد على تقنيات الاظهار كفعل ناجز لكشف طبيعة العلاقات ، فانجز العمل وفق تلك التقنيّات على سطح خامة الزنك و بمستوى حفري متباين ، فشكّلت الخطوط على سطح خامة الزنك حدود الاشكال ضمن مسار انسيابي و بدرجة حفرية متساوية المدة الزمنية في التعريض للحامض ، الى جانب مجموعة من الخطوط الحادة و المصطفة بتقارب لتؤكد على القيمة المتباينة في المناطق الظلية ، و ملمس الخطوط المحفورة بتقنية الحفر بالحامض ترك اثار بارزة على سطح الورقة نتيجة تغلغل الحامض بعمق داخل الخدوش و بمستوى من الضغط في الالة اثناء مراحل الطبع و هي معالجة وظفت لخلق قيم ملمسية متنوعة التي تتجاور و تتداخل مع القيم الملمسية للمساحات اللونية و الفضاءات المحيطة بالاشكال المنجزة بتقنية الحفر المائي و بنسب متباينة .

انموذج عينة (٤)

اسم الفنان اسماعيل فتاح الترك

سنة الانجاز ١٩٨٩

بتقنية الحفر المائي بالسكّر Sugar Aquatint

عنوان المنجز (وجه)

أبعاد المنجز ٥٠ × ٥٠ سم

تظهر مجموعةٌ من الخطوط السوداء المستقيمية و المنحنية على سطح مربع الشكل لترسم شكل لوجه بملامح انسان ، و تظهر كتل لونية (حمراء و خضراء و صفراء و زرقاء) بتقنية الحفر المائي بالسكر ( شوكر اكواتنت ).

انَّ الحقل البصري لهذا المنجز يعتمد على القيمة الشكلية للخط الذي يظهر في حالاتٍ من المرونةِ (Plastic) قبعض الاشكال التي تسيل منها الألوان بعفويّةٍ كبيرةٍ ، ويعود السبب في ذلك الى الحريّةِ التي منحتها تقنية الحفر المائي للفنانِ كونها تُشكل ضاغطاً خارجيّاً على الفنان في اظهاراتهُ البصرية .

من خلال التفحُّص في هذا المنجز ، يرى الباحثُ انَّ هذا العمل كان قد انجز بتقنيتين وليس بتقنيّةٍ واحدةٍ ، الأولى تمّت عن طريق الطباعةِ البارزة Relief Printing وتحديداً عن طريق تقنية الطبعة الاحادية Monotype لأظهار تلك الكتل اللونية ذات الألوان المتضادة فيما بينها ، ومن ثم طباعة الكليشة الثانية والتي كانت قد انجزت عن طريق تقنية الحفر المائي بالسكر (طباعة غائرة) والتانت باللون الاسود كمرحلةٍ اخيرةٍ بالطباعةِ لأظهار المنجز .

انموذج عينة (٥)

اسم الفنان / رافع الناصري

بتاريخ الانجاز ١٩٩٠

ابعاد المنجز٥٠ × ٣٥ سم

أنشأ الفنان عملهُ هذا من مقطعين ، احداهما يمثّلُ الاساسَ او الارضيةَ Background الذي كان قد اتخذ شكلاً مستطيلاً إلتان باللونِ القهوائيِّ الغامقِ وتدرجاته وصولاً الى البيجي الفاتح . والآخر بهيئةٍ مستطيلةٍ أصغر حجماً من الاولى تحوي ارتفاعاً في نهايتها العليا ، وذلك الارتفاع الذي يشكل زاويةً قائمةً مع الهيئة المستطيلة الثانية (الصغرى) فيشكلان كلاهما (المقطع الأول والثاني) نهايةً متدرجةً تشبهُ الى حدٍ كبيرٍ تدرجَ الزقّورةِ في حالةٍ من التناظرِ التامِّ . ومن ثم ادخال مجموعةً من الوحداتِ التي يمكنُ عدّ بعضها حسابية عقلية من قبل الفنان ، وأخرى لا تشهد تدخل مباشر من قبلهِ (الجزء الأعلى من التكوين الانشائي الذي يذكرنا بتضاريس ارضية من خلال ذلك الملمس الوهمي المتمثل بالحزوز والمحفوراتِ والكثافات المشكّلة للبنيّة العامة لهذا الشكل) .

إنَّ الأشتغالات التقنية في هذا المنجز تنحصر فيما يلي (كما يراها الباحث) :-

١- إنَّ المقطعَ الأول : تقنية درجة اللون المائية Aquatint التي تُمكن الفنان من اظهار القيم اللونية وتدرجاتها لتعطي احساساً مشابهاً لذلك الاحساس الذي يتكون بالألوان المائية . ومن ثم عملية التحبير الغائر (عن طريق لفائف القماش) والطباعة كمرحلةٍ أولى .

٢- المقطع الثاني تم انجازه عن طريق مجموعة من التقنيات وكالاتي :

أ- الجزء الأعلى من التكوين المتمثل بالأشكال التضاريسية غير المنتظمة كان قد تمَّ عن طريق استخدام المعاجين Print made with plastics التي تم وضعها بواسطة آلةٍ معدنيةٍ او سكين التصوير الزيتي لا ظهار ملامسٍ متنوعةٍ وتباينات لونيةٍ متعددةٍ .

ب–تقنية درجة اللون المائية Aquatint التي عولج بها المقطع الثاني لتهيئة ارضيّة كان قد ادخل عليها مجموعةٌ الوحداتِ الانشائيةِ عن طريق التقنية (ت).

ت–تقنية المقاوم الحفري resist التي انجز من خلالها بعض الوحدات (X) الكبير في الوسط ، والنقطتان المتجاورتان و (+) في اعلى التكوين .

ث–أن علامة (+) الملتانة باللون الأحمر في الجزء الاسفل من يسار التكوين يمكن لها ان تنفذ عن طريق تقنية الطبقة الواحدة Monotypes .

أن عملية التلاعب في اليّة التنظيف للكلائش من قبل الفنان لها دوراً كبيراً في اظهار الحقل البصري لهذا العمل الكرافيكي .

## الْفَصْلُ الرَّابع

٤–١ النتائج ومناقشتها

بعد تحليل عيّنة البحث تمَّ التوصُّل الى جملةٍ من النتائج ، قسّمها الباحثُ وفق جدول يحوي فئتين رئيسيّتين ، الأولى تمثّل وحدات الأظهار (النقطة Dots ، الخط Line ، الملمس Texture ، اللون Color ، الظل والضوء Light and Shadow ) ، وكل وحدة من تلك الوحدات قُسّمَتْ الى فئتين فرعيّتين تمثّل (مستوى القياس ، نموذج العينة التي تحققت فيها) ، والفئة الرئيسيّة الثانيّة تحوي طريقة الطباعة الرئيسيّة (الطباعة الغائرة) والتي تنقسم الى اربعةِ فئاتٍ (الحفر المباشر Line Engraving ، المقاوم الحفري Acid Resist ، الحفر المائي بالسكر Sugar Aquatint ، ودرجة اللون المائيّة Aquatint) ، كما ووضع الباحثُ ثلاثُ مستوياتٍ قياسيّةٍ تُظْهِرُ مدى تحقق ووضوح تلك الوحدات الأظهاريّة من وحدات المقياس (متحقق بوضوح ، متحقق الى حدٍّ ما ، غير واضح) وكالاتي :

| وحدات الاظهار | | تقنيّات الطباعة الغائرة INTAGLIO PRINTING | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | الحفر المباشر Line Engraving | المقاوم الحفري Acid Resist | الحفر المائي بالسّكر Sugar Aquatint | درجة اللون المائيّة Aquatint |
| النقطة Dots | مستوى القياس | غير واضح | متحقق بوضوح | متحقق بوضوح | متحقق بوضوح |
| | نموذج العيّنة | (١ – ٣) | (١–٢–٣) | (٤) | (١–٢–٣–٥) |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| الخط Line | مستوى القياس | متحقق بوضوح | متحقق بوضوح | متحقق بوضوح | غير واضح |
| | نموذج العيّنة | (١ – ٣) | (١-٢-٣) | (٤) | (١-٢-٣-٥) |
| الملمس Texture | مستوى القياس | غير واضح | غير واضح | متحقق الى حدٍ ما | متحقق بوضوح |
| | نموذج العيّنة | (١ – ٣) | (١-٢-٣) | (٤) | (١-٢-٣-٥) |
| اللون Color | مستوى القياس | غير واضح | متحقق الى حد ما | متحقق الى حد ما | متحقق الى حدٍ ما |
| | نموذج العيّنة | (١ – ٣) | (١-٢-٣) | (٤) | (١-٢-٣-٥) |
| الظل والضوء Light and Shadow | مستوى القياس | متحقق الى حدٍ ما | غير واضح | غير واضح | متحقق بوضوح |
| | نموذج العيّنة | (١ – ٣) | (١-٢-٣) | (٤) | (١-٢-٣-٥) |

مناقشة النتائج

٣- يظهر الخط Line بشكلٍ واضحٍ عن طريق تقنيّة الحفر المباشر Line Engraving وتحديداً Dry Point ، وعن طريق قرب تلك الخطوط وبعدها من بعضها البعض يمكن ان تحقق درجات ظليّة بسيطة ، لكن الأظهار الملمسي Texture والنقطي Dots يكون ضعيف وفق هذهِ التقنيّة ، لأنها تعتمد على التشكيلات الخطيّة كأساس في اظهار الطبعة .

٤- الأظهار النقطي Dots والخطّي Line وفق تقنيّة المقاوم الحفري Acid Resist واضحين بخلاف الأظهار الملمسي Texture والتدرجات الظليّة فيكونان غير واضحين في الحقل البصري للمنجز الكرافيكي ، اي انه يمكن الاعتماد على قرب وبعد الخطوط من بعضها البعض لأحداث التدرجات الظليّة (وفي هذه الحالة سوف يقترب اظهار المنجز من اظهار تلك الطبعة المنجزة وفق تقنية الحفر المباشر Line Engraving ، امّا اللون فيكون هنالك زهد في الادخال اللوني وفق هذهِ التقنيّة ، لأنها تعتمد نظام الكلاتش .

٥- تقنيّة الحفر المائي بالسكر Sugar Aquatint تعطي نتائجَ متقاربةً من تلك التي تعطيها تقنيّة المقاوم الحفري على المستوى الأظهاري ، لكن الأختلاف يكمن في الاظهار الملمسي من حيث انّ تقنية الحفر المائي بالسكر تعطي احساساً بضربات الفرشاة اكثر من تلك التي تعطيها تقنية المقاوم الحفري .

٦- تمنح درجة اللون المائيّة Aquatint حريّةً للفنان في ادخالاته وتحكمه في الحقل البصري من خلال الأدخال النقطي Dots والتدرج اللوني (الظل والضوء Light and Shadow) ، كما وتعطي نتائجاً واضحةً من حيث الملمس الحبيبي ، ويعود السبب في ذلك الى الأثر النقطي (الحبيبي) الذي تتركه ذرّات القلافونية Aquatint ، لكن يكمن الضعف في الأظهار الخطّي .

## ٤ ـ ٢ الاستنتاجات

٣- أنّ التقنيّةَ هي المحرّك الرئيسي لأي اظهار كرافيكي ، من حيث انّهُ لا يُمكنُ لأظهارات الحقل البصري أنْ تتحقق الاّ من خلال توالي العمل في كيفيّات الاشتغال لتلك التقنيّة .

٤- أنّ التغايُر في الأستخدام التقني جعل من المنجز الكرافيكي غير ستاتيكي Static (ثابت)، بل متحوّل ومنفتح اظهاريّاً تبعاً لذلك المُتغاير .

٥- وظّفَ الفنان العراقي تقنيّات الطباعة الغائرة لأظهار السمات التشكيليّة الحديثة من خلال عمليّة الجمع بين أكثر منْ تقنيّة على سطح طباعي واحد ، ليكون ذلكَ واحداً من المبررات نحو التجدد والمغايرة .

٦- أكثر التقنيّات التي تعطي تدرج ظلّي (Light and Shadow) هي تقنية درجة اللون المائية Aquatint .

٧- تحوي الطباعة الغائرة Intaglio Printing ثمانَ تقنيّاتٍ فرعيّةٍ ، الاّ انّ الفنان العراقي اعتمد في اظهاراته على اربعٍ فقط (Line Engraving ، Acid Resist ، Sugar Aquatint ، Aquatint) .

## ٤ ـ ٣ / التوصيات

بعد انتهاء الباحث من بحثه يوصي بالآتي :

١- اقامة المعارض ونشر الاعمال الكرافيكية على وسائل الاعلام المختلفه لتزداد عملية التلقّي والتفاعل من قبل الجمهور ، وليتسنى مشاهدتها ومعرفة مضامينها من قبل المهتمين والدارسين لهذ الاعمال .

٢- اهتمام الجهات المسؤولة لتسهيل مهمة الطلبة والباحثين في الايفاد الى البلدان التي لها باعٌ طويلٌ في هذا المجال ، لنقل التجربة والتطور التقني لفن الكرافيكي ، بالإضافة الى ضرورة قيام وزارة الثقافة والجهات ذات العلاقة باسترداد الأعمال الفنية التي سرقت من مركز الفنون ومتحف الرواد وقاعات العرض والمؤسسات الحكومية ، لما تمثله من ثروة وطنية وقومية .

٣- رفد المكتبة بالكتب العلمية المتخصصة في فن الكرافيك العربي و العالمي و ترجمتها و المساهمة في نشر البحوث و الدراسات و المقالات في هذا المجال لشحّه المصادر .

٤- تنظيم معارض دولية و ثابتة لفن الكرافيك على غرار التجمعات الفنية (بينالة)، يتم رعايتها من قبل وزارة الثقافة .

٥- دعم الدراسات النقدية و التاريخية التي تهتم بالنتاج الفني الكرافيكي من خلال طباعتها من قبل وزارتي الثقافة والأعلام والتعليم العالي والبحث العلمي .

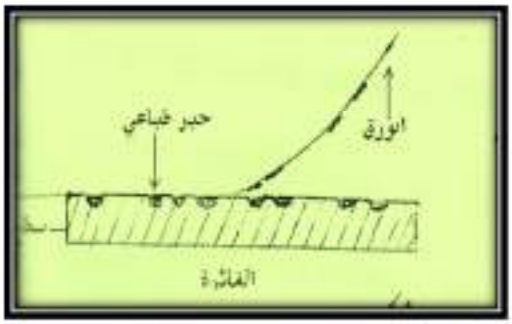
**٤ ـ ٤ / المقترحات**

يقترح الباحثُ اجراء الدراسات التاليّة :

١- البعد التقني وأثره في الصياغة الجماليّة في فن الكرافيك العراقي المعاصر.

٢- جماليّات الحروف في الكرافيك العراقي المعاصر .

٣- المتغاير التقني في الكرافيك العالمي المعاصر .




شكل (١)

شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)

شكل رقم (٥)

HAIDAR KHALID

المصادر


١. الاعسم ، عاصم عبد الامير : الرسم العراقي حداثة وتكييف ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة .

٢. أنور محمود عبد الواحد : تكنلوجيا الطباعة .

٣. بسام محمد عبد الجبار : التنوع الاسلوبي في الكرافيك العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢.

٤. بلاسم محمد جاسم ، التصميم الجرافيكي عبر العصور ، ط١ ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٩ .

٥. جبرا ، ابراهيم جبرا : الفن العراقي المعاصر ، وزارة الاعلام ، بغداد، ١٩٧٢.

٦. الجبوري ، حنان ، رضا حمودي : التباين الاسلوبي في الكرافيك العربي المعاصر ، رسالة ماجستير ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٣م .

٧. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم الاساسي للناطقين باللغة العربية ومتعلميها ، مر : تمام حسّان عمر وآخرون ، المنظمة للتربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس ، ١٩٨٩ .

٨. حماد ، محمد حامد ، تكنلوجيا التصوير ، الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها ، ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

٩. الرازي ، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، مطبعة بابل ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ب.ث .

١٠. رافع الناصري ، افاق و مرايا – مقالات في الفن التشكيلي، البحرين ، ٢٠٠٣ .

١١. رافع الناصري ، فن الكرافيك العربي ،مجلة فنون عربية ،دار واسط للنشر ، لندن ، العدد ١ ، ١٩٨١ .

١٢. راميرانت ، تر: ابيه حمزاوي ، مجلة الحياة التشكيلية ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٩١ ، عدد٣٦ .

١٣. زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، ط١ ، ج١ ، معهد الانماء العربي ، ١٩٨٦ .

١٤. سهيل ادريس ، د. جبور عبد النور : المنهل ، دار الاداب ودار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٣.

١٥. شاكر حسن علي : واقع فن الكرافيك في العراق ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧م .

١٦. صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢.

١٧. ضياء العزاوي ، دليل معرض الكرافيك للفنانين العرب ، المركز الثقافي العراقي ، لندن ، ١٩٧٨.

١٨. عادل كامل ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق – مرحلة السنينيات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

١٩. العربي ، رمزي محمد ، التصميم الجرافيكي ، ط١ ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م .

٢٠. العزاوي ، ضياء : الفن العراقي المعاصر ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، تونس .

٢١. العزاوي ، ضياء : مجلة افاق عربية ، العدد الثامن ، العراق ، بغداد ، ١٩٧٨ .

٢٢. فتحي أحمد : فن الجرافيك المصري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م.

٢٣. فن الكرافيك سحر التقنيات في انجاز العمل ، حيان عبد الجبار ، مجلة تشكيل ، وزارة الثقافة العراقية ، ٢٠٠٨.

٢٤. الكلوب ، بشير عبد الرحيم : التكنلوجيا في عملية التعليم والتعلّم ، دار الشروق ، عمّان ، ط٢ ، ب ت .

٢٥. لالاند ، اندرية ، موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الثالث ، ط٢ ، تعريب ، خليل احمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ٢٠٠١ .

٢٦. لويس معلوف : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، ب.ت .

٢٧. لويس معلوف : المنجد في اللغة والاعلام ، منشورات دار المشرق ، ص٢٧ ، ١٩٨٤ . .

٢٨. مجلة المجمع العلمي العراقي : ج٤ ، مجلد ٣٣ ، ١٤٠٣هـ ص٣١٣ ، من الفاظ الحضارة ، المقرر المجمع : محمد بهجت الآثري .

٢٩. مجلة فنون عربية : مجلة عربية تعني بالفنون في الوطن العربي ، العدد السادس .

٣٠. مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق على الرابط .. https://ar.wikipedia/wiki/

٣١. محاضرةٌ للدكتور محمد الكناني ، مادة تقنيات الكرافيك ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية.

٣٢. مراد وهبة : المعجم الفلسفي ، ط٣ ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩م .

٣٣. مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان، ١٩٦٧ .

٣٤. مقابلة اجراها الباحث مع الدكتور فاخر محمد ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، الاثنين ٢٠١٤/١٢/٨ .

٣٥. مقابلة اجراها الباحث مع الدكتور مجيد حميد ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، ٢٠١٥/٣/٩.

٣٦. المنهج الواقعي في تجربة الفنان غالب ناهي ، عمق التجربة الداخلية، ماضي حسن نعمة ، مجلة أدب وفن .

٣٧. النادي ، نور الدين احمد وآخرون ، مقدمة في التصميم الجرافيكي ، ط١ ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م .

٣٨. الناصري ، رافع : آفاق ومرايا ، مقالات في الفن التشكيلي ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، الاردن، ، ٢٠٠٥ .

٣٩. الناصري ، رافع : فن الغرافيك المعاصر ، ط١ ، دار القارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٧ .

٤٠. النّجار ، محمد علي ، وآخرون : المعجم الوسيط ، ج١-٢ ، مجمع اللغة العربية، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران ، ٢٠٠٥ .

٤١. نشأة فن الكرافيك في العراق ، مجلة فنون عربية ، العدد ٦.

٤٢. النورة جي ، احمد خورشيد : مفاهيم في الفسلفة والاجتماع ، ج١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٤٣. بهنسي ، عفيف : الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، ١٩٨٠ .

٤٤. ابن منظور : لسان العرب ، دار المعارف ، مصر ، باب الظاء .

٤٥. عمر مصطفى عباس : تقنيات الاظهار في اعمال الكرافيك العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٣ م .

46. Rafa Al-Nasiri , Modern Iraqi Graphic Art ,(N.P),(N.C), 1986.

47. Daniels , Harvey : Print making .Op - Oit.

48. woodcut. Encyclopedia Britannica Ultimate Reference Suite, Ibid.

49. History of graphic Encyclopedia Britannica Ultimate Reference Suite, Ibid.

**الهوامش**

١. [٢٠] احد فناني عصر النهضة ، هولندي مبدع ومولع بالحفر حيث عبر فيه كما عبر في مجالي التصوير والرسم ، وانجز ما يقارب ثلاثمئة عمل كرافيكي عن طريق عملية الحفر الحمضي ... **للمزيد أنظر (٢١-ص١١٠)** .

٢. [٢٠] طريقة للحفر فيها يخشّن أولا سطح لوح من النحاس أو الصلب ، وذلك بدعك جسيمات من الكربوراندم بين هذا اللوح ولوح اخر ، او بأستخدام ازميل يشغّل على سطح اللوح كله في اتجاهات مختلفة ، ثم ينعّم سطح اللون الخشن بألةٍ خاصةٍ للحصول على مساحاتٍ بيضاء نسبيّاً في الطبعة . **للمزيد انظر .. (٢٩-ص٨٦)**

٣. [٣٠] Etching trough حوض أو مغطس من مادة مقاومة للتاكل يتم فيه تحريك قطعة الزنك بعد تغطيسها بالحامض ثم تبدأ عملية التحريك فوق الزنك بواسطة ريشة بط لأزالة الفقاعات المتكونة اثر عملية الحفر لانها سوف تعمل كعازل للتاكل .. **للمزيد انظر..(٢٩-ص٩٠)**

٤. [٤٠] تحبيب(تخشين)السطح ، وتحسيسه بالمادةِ الحساسةِ للضوء من خلال الافلام أو الرقائق الشفافة الملامسة له بأحكام ، ثم اجراء عمليات الاظهار والتثبيت والغسيل والتجفيف ، **للمزيد انظر ... (٢٩-ص٤٨)**

٥. [٥٠] وهو مسحوق راتنجي تحمي جزيئاته السطح المعدني من تأثير الحامض ويسمح لما بينها من فراغ بحفر المعدن ، وان تلك الاجزاء البسيطة المحفورة هي التي تحتفظ بالحبر ثم تبدوا مظللة حيث نطبع ، **للمزيد انظر ...(٢٩-ص٢٥)**

٦. [٦٠] ولد عام ١٩٢٤، تخرج من معهد الفنون الجميلة – بغداد – عام ١٩٤٥، درس الرسم في باريس اليوزار – عام ١٩٥١، شارك في جمعية اصدقاء الفن ١٩٤٦، من المؤسسين لجماعة الرواد وجمعية الفنانين التشكيليين العراقيين عام ١٩٥٦ ... **للمزيد انظر : جبرا ، ابراهيم جبرا : الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق .**

٧. [٧٠] فنان بولوني، اول مدّرس كرافيك، والمؤسس الاول لفرع الكرافيك في معهد الفنون الجميلة، ١٩٦١ ... للمزيد انظر شاكر حسن علي ، مصدر سابق ، ص٦٣ .

٨. [٨٠] من مواليد العمارة ١٩٣٢ – ٢٠٠٢، احد الفنانين المعروفين الذين ينتمون الى جيل ما بعد الرواد، نشأ في عائلة فنية تحترف الصياغة، حيث كان والدهُ يعمل صائغاً معروفاً في منطقة الكريمات في بغداد، وجدهُ لأمه من اوائل المزخرفين والحفارين والخطاطين الذي حاز على الجائزة الاولى في حفر الخط في القاهرة سنة

١٩٣٢، حيث انهُ (ناهي) تعلم الحفر عن طريق التعامل مع الفنانين الحرفيين، مما ساعدهُ على تطوير امكانياتهُ في الحفر، وقد اتخذ هذهِ الحركة فيما بعد مهنة للعيش، دخل المعهد سنة ١٩٥١، وفي سنة ١٩٦٤ حصل على الدبلوم العالي في اكاديمية الفنون الجميلة في ايطاليا، وعمل مدرساً في كلية الفنون الجميلة منذ ١٩٦٨، حتى احالتهُ على التقاعد في نهاية العقد السبعيني ....

٩. [٩٠] **كالري الواسطي** : قاعة خاصة للفنون قام بانشائها كل من المعماري هنري زفوبدا و سعيد علي مظلوم ، افتتحت بمعرض للفنان سعدي الكعبي، لم تستمر القاعة طويلا حيث أغلقت بعد بضع سنوات .

١٠. [١٠٠] **كالري آيا** ، انشئها المعماري رفعت الجادرجي احتضنت عدد من المعارض المهمة للفنانين العراقيين الشباب ، كان اولها معرض كرافيك مشترك للفنانين هاشم سمرجي و علي طالب و سالم الدباغ و يحيى الشيخ عام ١٩٦٤ ، تلاه معرض مشترك لعلي طالب و سالم الدباغ و في ١٩٦٦ اقام رافع الناصري معرضه الشخصي فيها ، واغلقت بعد بضع سنوات .

١١. [١١٠] فايق حسين ولد في مدينة الناصرية عام ١٩٤٤ ، درس في معهد الفنون الجميلة في بغداد وتخرج منه عام ١٩٦٣، كان واحد من جماعة المجددين التي تأسست في بغداد عام ١٩٦٥، اكمل دراسته في قسم الحفر (بمدرسة سان فرناندو ) العريقة باسبانيا عام ١٩٧٤ و اثناء فترة دراسته اشتغل في المشغل الامريكي عام ١٩٧٢ الى جانب نخبة ممتازة من الفنانين الاسبان ،توفي عام ٢٠٠٣ بجلطة دماغية بمدينة ميشكان الامريكية. للمزيد انظر ..**(٣٩ ص٣٠ )**.