

البعد الحضاري في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث

إيمان خزعل عباس معروف

جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة

Eman 12 maroof @ gmail .com

الملخص

تناول هذا البحث: (البعد الحضاري في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث)؛ في محاولة لتقديم قراءة حضارية لما أنتج من أعمال الرسم العراقي الحديث، من مرحلة الخمسينيات (جماعة بغداد للفن الحديث) التي تتلخص بكونها معرفية، تنصب في إطار الرسم العراقي الحديث، من خلال مرجعياته التاريخية التي استند إليها عبر الحلقات الحضارية أو الحقب الزمنية، وصولاً إلى سنوات الخمسينيات من عمر الحركة التشكيلية العراقية الحديثة، التي كانت معبرة وفارزة لصيغ من العمل الجماعي على تدعيم ما رسمته من خُطى راسخة نحو ما يحقق حضورها، مع ما ارتكزت عليه من عمق تاريخي - حضاري أصيل، فمن شأنها أن تظهر توجهات تلك الحركة في وضع الخطوط المعرفية الواضحة لفهم آليات اشتغال تلك الأبعاد الحضارية، وبيان ماهية منظومة العلاقات التي تنظمها، وهي في الوقت نفسه، تؤثر بداية لتلك التحولات الفكرية في النتاج الفني، باتجاهات كثيرة ما تميل إلى الحداثة، تبعاً لحركة المجتمع، وتأثيراته من جيل إلى جيل، فقد احتوى البحث على أربعة فصول: احتوى الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث بدءاً بمشكلة البحث التي تتمحور حول مفهوم الحضارة وما مدى انعكاس الأبعاد الحضارية والفكرية والجمالية لأعمال الفن في العراق القديم على المنجز الفني - في العراق الحديث لمرحلة الخمسينيات من الرسامين، كما احتوى على هدف البحث، وهو (تعريف البعد الحضاري لرسوم جماعة بغداد للفن الحديث). واقتصرت حدود البحث على دراسة (الأبعاد الحضارية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث).

فيما مثل الفصل الثاني الإطار النظري واحتوى على ثلاثة مباحث، تركز الاهتمام في المبحث الأول حول مفهوم البعد الحضاري ومكوناته عبر الحضارات المختلفة (الرافدية والإسلامية، الأوربية) محاولة لتعقب المرجعيات الفكرية (الثقافية) والمادية في ضوء المعرفة المعاصرة ومعرفة ماهيته، وانطوى المبحث الثاني على كيفية استلزام الفنان العراقي منجزه الفني والجمالي من مصادر إبداعية استقاها باتجاهات تميل إلى قيم المورث الحضاري في أحضان الروح الجماعية وتناول المراحل التأسيسية لـ (جماعة بغداد للفن الحديث). مع محاولة تقصي معطيات الفنان العراقي الفكرية والتطبيقية على السواء وبمنظرة تحليلية نقدية، وصولاً إلى تأسيس منطلقات إلى نظرية أفادت منها الباحثة للكشف عن العلاقة بينها وبين طبيعة المنجز التشكيلي، وصولاً إلى مؤشرات البحث، والعمل في ضوءها عند تحليل العينات ومناقشة النتائج والانتها إلى طائفة من الاستنتاجات.

في حين تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث من ناحية حصر مجتمع البحث واعتماد عينات منه منتخبة بطريقة قصدية على ضوء خبرة الخبراء بهدف التحقق من صلاحيتها وحصرها بحسب طبيعة الموضوع وهدف البحث فكانت أعدادها (٣٥) لوحة وتم تحديد (٥) لوحات غطت حدود البحث باعتماد المنهج الوصفي التحليلي لغرض تحليلها. وشمل الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات التي تمخض عنها البحث في ضوء هدف البحث وصلتها بمعطيات ومؤشرات الإطار النظري.

وقد توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج الاستنتاجات ومن أهمها:

١- ان رسومات (جماعة بغداد للفن الحديث) قائمة على مرجعيات حضارية، سواء كانت ذات وجهة (رافدنية، إسلامية، أوربية) تسير عناصرها البصرية بما يتلاءم والموضوع الذي كان قاسماً مشتركاً له وتباين مقارباته المفاهيمية والبنائية، مع وجود اختلافات في الصياغات الأسلوبية للشكل من فنان لآخر .

٢- محاولة رسام جماعة بغداد للفن الحديث تكييف الاتجاهات الأسلوبية الأوربية الحديثة ، والتي استوعبها نتيجة للتلاقح الثقافي والحضاري مع معطيات الرسم الأوربي ، على وفق المرجعيات الفكرية والاجتماعية والحضارية لمجتمعنا، وانطلاقاً من مبدأ التجريب والتحرر من التماثلية التي هيمنت على الرسم العراقي المعاصر. إذ تأثر الرسم العراقي بالفن الغربي في الجانب التقني لكنه يختلف من حيث الجوهر .

٤- تفاعلت جماعة بغداد للفن الحديث مع الموروث الحضاري فكانت تجربة تستند إلى أمرين، أولهما: الاعتزاز بالموروث في الحضارة العربية الإسلامية العريقة، وثانيهما: الانفتاح على طبيعة العصر مع الاحتفاظ بالخصوصية الوطنية .

الكلمات المفتاحية: الموروث، الأبعاد، الحضارية، جماعة بغداد، الفن الحديث.

Abstract

This research: (Dimensions of civilization in the fee group Baghdad Modern Art); try to make reading a civilized what was produced from the work of drawing the Iraqi modern, from the stage of the fifties (group Baghdad Modern Art), which are summarized by being knowledge, pour in the drawing window Iraqi modern, from during its terms of reference historical relied upon across episodes of civilization or periods of time, leading to years of the fifties of the age of the fine movement of the modern Iraqi, which was expressive and merocrine formulas of collective action to strengthen what was drawn from the footsteps of well-established somehow achieves its presence, with what was based upon the depth of historical - cultural authentic, it would show trends that movement in the development of lines cognitive obvious to understand the mechanisms of the functioning of these dimensions of civilization, and indicate what system of relations that organized, which is at the same time, signaling the beginning of these transformations intellectual artistic output, trends, many tend to modernity, depending on the movement of society, and its effects on from generation to generation, it contained a search on the four chapters: chapter contains the first methodological framework for research ranging research problem centered around the concept of civilization and the reflection-dimensional cultural, intellectual and aesthetic works of art in ancient Iraq to the completed artwork - in modern Iraq to stage the fifties of the painters, as contained on the goal of the research, which is (you know the cultural dimension of the fee group Baghdad Modern Art) .oaqtsrt limits on research study (Dimensions cultural group in charge of Baghdad modern Art).

As such the second chapter the theoretical framework and included three sections, the concentration of attention in the first section on the concept of the cultural dimension and its components across different civilizations (Mesopotamian and Islamic, European) attempt to track references intellectual (cultural) and material in the light of contemporary knowledge and know what it is, and involved the second section on how to Iraqi artist inspired Closed technical and aesthetic gleaned from sources of creative trends tend to the cultural values of the gene into the arms of the collective spirit and eating for the constituent phases (group Baghdad Modern Art). With an attempt to investigate the data Iraqi artist and intellectual Applied alike and look Analytical cash, leading to the founding of the premises to the theory according to which the researcher to uncover the relationship between them and the nature of the accomplished plastic, right down to the indicators research, and work in the light

when analyzing samples and discuss the results and finish to a range of conclusions .

While ensure Chapter III research procedures in terms of inventory research community and the adoption of samples from him elected, deliberately, in the light of the experience of experts in order to verify the validity and counted according to the nature of the subject and aim of the research was their number (35) of the panel have been identified (5) plates covered Borders Search the adoption of a descriptive approach analytical for the purpose of analysis. This included the fourth quarter results and the conclusions that emerged from research in the light of the aim of the research and its relevance with data and indicators of the theoretical framework.

The researcher found to a number of conclusions and results, including:

1- that the graphics (group Baghdad Modern Art) based on the terms of reference of civilization, whether of destination (Mesopotamian, Islamic, European) moving elements of the visual to suit the subject, which was a common denominator him and contrast Mqhrbh conceptual and structural, with variations in the formulations stylistic shape of artist to another.

2- attempt painter group Baghdad Modern Art conditioning trends stylistic modern European, which absorbed a result of the cross-fertilization of cultural and civilizational with data drawing EU, the according to the terms of reference of intellectual, social and cultural to our society, and the basis of the principle of experimentation and freedom from analogue, which has dominated the charts and contemporary Iraqi .az influenced drawing Iraqi western art in the technical side but it differs in terms of substance.

3-interacted group Baghdad modern art with cultural heritage experience was based on two things: first, pride of heritage in the Arab-Islamic civilization of ancient, and secondly: openness to the nature of the times while retaining.

Key Words: Heritage, Dimensions, Civilizational ,GroupBaghdad, Modern Art.

الإطار المنهجي للبحث

أولاً-مشكلة البحث: يهتم هذا البحث بتقديم قراءة حضارية لما أنتج من أعمال الرسم العراقي الحديث ، في مرحلة الخمسينيات (جماعة بغداد للفن الحديث) من القرن العشرين "التي تتألف من رسّامين ونحاتين لكل منهم أسلوبه الخاص، ولكنهم يتفقون على استلهم الموروث العراقي لتنمية هذا الأسلوب، فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد يحدده إدراكهم وملاحظاتهم لحياة هذا البلد، الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت أخرى من جديد.

ولأهمية ما تؤديه الفنون من أغراض في حياة المجتمع،وعبر الحلقات الحضارية أو الحقب الزمنية، وإن كانت مختلفة بعضها عن بعض في كل حقبة،وصولاً إلى عصرنا الحاضر، إلا أنها تبقى مترابطة، فيما نراه من خلال التأثيرات التي تظهر عبر تعاقب الأزمنة،الأمر الذي يوجد تقاليد فنية معينة، يرثها جيل عن آخر ^(١) .

إن تحديد البعد الحضاري، إنما هو تحديد لموضوعات مهمة لها علاقة بحركة المجتمع، إذ يمكن أن يكون العمل الفني ذا قيمة تعبيرية مؤثرة فيه، وإن الفنان ليس إنساناً صانعاً ، وإنما احتياج ينظر إليه على أنه غاية عليا ، يمتلك كيفية حسية خاصة، من شأنها أن تُعين على تكوين الموضوع الجمالي ^(٢) .

^(١) مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت: سعد المنصوري ومسعد القاضي ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة -

نيويورك : ١٩٦٦ ، ص ١٦ .

^(٢) زكريا ، إبراهيم : مشكلة الفن ، مصر ، القاهرة : ١٩٧٦ ، ص ٣٣ .

لقد كانت سنوات الخمسينيات من عمر الحركة التشكيلية العراقية الحديثة، معبرة وفارزة صيغت من العمل الجماعي وبلورت ظهور ما عرف من حركات فنية، بشكل هيا لها أرضية صلبة، ووعياً على أساس وحدة التفكير بالرؤية الحديثة في الفن، وفي نضوج الوعي الفني لدى الفنان العراقي، فكانت جماعة بغداد للفن الحديث التي ظهرت في عام ١٩٥٠، وما تلاها من حركات فنية، شاخصة على تدعيم ما رسمته من خطى راسخة نحو ما يحقق حضورها، مع ما ارتكزت عليه من عمق تاريخي - حضاري أصيل، عكس عليها تميزها. وإن جذور هذه الحركات كانت معروفة في تاريخ الحركة التشكيلية العراقية الحديثة .

إن ذلك يستدعي ذلك، الدراسة والبحث والتقصي لغرض كشف تلك الأبعاد، ومن ثم انعكاساتها على فن الرسم في مرحلة الخمسينيات (جماعة بغداد للفن الحديث) العراقية وما أنجزته منذ تأسيسها، خاصة إنها - والحركات الفنية التي تلتها - شكلت حضوراً قوياً في تاريخ الحركة التشكيلية العراقية الحديثة، وسعت إلى خلق أشكال على وفق رؤيتها الفنية، معتمدة على تلك الأبعاد الحضارية والمفاهيم .

فمن خلال ما تقدم تتلخص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي : ما مدى انعكاس الأبعاد الحضارية والفكرية والجمالية في أعمال الفن في العراق القديم على المنجز الفني - في العراق الحديث ، في مرحلة الخمسينيات من الرسامين؟ ومن هنا تتحدد المشكلة التي ينطوي عليها البحث .

ثانياً- أهمية البحث والحاجة إليه: يولي البحث أهمية التعرف الى (جماعة بغداد للفن الحديث) بوصفها حركة فنية، وهو إشارة إلى حقبة زمنية لها أبعادها الحضارية والتاريخية، وفي وضع الخطوط المعرفية الواضحة لفهم آليات اشتغال تلك الأبعاد الحضارية، وبيان ماهية منظومة العلاقات التي تنظمها، وفي الظروف المتغيرة المختلفة، وهذا ما يتصدى له هذا البحث فضلاً عن تسليط الضوء على بيان أهمية البعد الحضاري للمعالجات الفنية في ضمن حدها المكاني، تلك المعالجات التي اعتمدها الفنان العراقي المعاصر في توظيف خاماته، والتي يجسد بها تلك الأبعاد، بصياغتها ووضعها جمالياً في دائرة أحاسيسنا الإدراكية من خلال :-

١- تسليط الضوء على منطقة مهمة وغنية في الفن العراقي المعاصر من خلال تقصي ظهور التحولات الأسطورية منها والفكرية في النتاج الفني العراقي .

٢- تقصي حقيقة جمالية توظيف الموروث الحضاري .

٣- اهتمام هذا البحث بإرساء أسس علمية لمعرفة آليات اشتغال تلك الأبعاد الحضارية وفهمها.

ثالثاً - هدف البحث: تعرف البعد الحضاري لرسم جماعة بغداد للفن الحديث .

رابعاً - حدود البحث:

- ١- الحدود الزمانية: يتحدد البحث بالمدة الممتدة بين (١٩٥٠-١٩٥٩) لظهور جماعة بغداد للرسم الحديث .
- ٢- الحدود المكانية: ما معروض في قاعات العرض التشكيلية والمقتنيات الخاصة في العراق والمصادر الفنية، والمصادر الخاصة التي تتناول نتاجات الفنانين العراقيين ، وما توفر من المصورات في شبكة المعلومات العالمية (الانترنت) - المحددة دراستها للمدة (١٩٥٠-١٩٥٩) .
- ٣- الحدود الموضوعية: دراسة البعد الحضاري في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث، من خلال تحليل نماذج مختارة من الرسم العراقي المعاصر لفنانين من جماعة بغداد للفن الحديث .

خامساً - تحديد مصطلحات البحث وتعريفها:

٢ - الحضارة: وتعني "الإقامة في الحضر، التمدن، والحضر: القرى والأرياف والمنازل المسكونة فهي على خلاف البدو والبدو والبادية ويقال هذا من كلام الحضارة ولم أر البوادي لفظوا به ولا عرفوه"^(٣).

والحضارة " تقابل الهمجية والوحشية، وهي مرحلة سامية من مراحل التطور الإنساني، تلخصها جملة من مظاهر الرقي العلمي والفني والأدبي التي تنتقل من جيل إلى جيل في مجتمع أو مجتمعات متشابهة والحضارات متفاوتة فيما بينها ولكل حضارة نظامها وطبقاتها ولغاتها"^(٤)

أما العلامة ابن خلدون فقد عرف الحضارة أنها: "أحوال عادية زائدة على الضروري من أحوال العمران زيادة تتفاوت ب تفاوت الرفه وتفاوت الامم في القلة والكثرة تفاوتاً غير منحصر ويقع فيها عند كثرة التقنن في انواعها وأصنافها"^(٥)

أما ول ديورانت فقد نظر إلى الحضارة على أنها أكبر من مجرد ملامح ترف ورفاهية وقال عنها انها :-
" نظام اجتماعي يعين الإنسان على الزيادة من إنتاجه الثقافي وإنما تتألف الحضارة من عناصر أربعة : الموارد الاقتصادية والنظم السياسية والتقاليد الخلقية ومتابعة العلوم والفنون وهي تبدأ حيث ينتهي الاضطراب والقلق لأنه إذا ما أمن الإنسان من الخوف تحررت في نفسه دوافع التطلع وعوامل الإبداع والإنشاء"^(٦)

- إجرائياً: الحضارة مفهوم شمولي يتضمن، الظواهر المعبر عن نشاطات البشر في المجتمع من الطوائع الغالبة التي تكسبها أصالتها، والحضارة في إطلاقها وعمومها قصة الإنسان في كل ما أنجزه على اختلاف العصور وتقلب أزمته، وما صورت به علائقه بالكون وما وراءه. إذ تتمثل بالمفاهيم الفكرية الجديدة والمختلفة من مجتمع لآخر. فيكون النتاج الفني مظهراً "مادياً" من مظاهر الحضارة عاكس للثقافة والأفكار الأصلية المتجذرة في موطنها. إذ تتحدد شخصية الفنان وتوجهه الفكري من خلال التأثير لتعميق الهوية والانتماء في فنه للحضارة.

الفصل الثاني/الإطار النظري

مفهوم البعد الحضاري: إن البعد الحضاري بوصفه مرجعية فكرية في ضوء المعرفة المعاصرة ومعرفة ماهيته في الدراسات التخصصية تحدده بوصفه المادة (الأثر) المنقولة من السلف بأشترطاتها التراكمية الجمالية في الفن والأدب والأسطورة ، بمعنى ما نقل إلينا من جهد إنساني متجاوزاً حدوده، وهو بالضرورة جهد إبداعي يرتقي إلى الأصالة^(٧) . فالحضارة هي ثمرة كل جهد يقوم به الإنسان لتحسين ظروف حياته، سواء كان المجهود المبذول للوصول إلى هذه الثمرة مادياً أم معنوياً ، وهذا المفهوم مرتبط بالتاريخ، فالثمرات الحضارية تحتاج إلى زمن وهو جزء من التاريخ^(٨) . إذ يسعى الفنان ومنذ البدء إلى أن ((يوجد لنفسه أدوات هي نظم من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة التراكمية التي امتلكها))^(٩) ليظهرها بشكلها النهائي، بنظام يعكس القدرة الإبداعية والتوليفية لديه، ليشكل وحدات نشاطه الواعي، بما تقتضيه ضرورة وخصوصية ذلك النشاط وطبيعته. ولأن الصورة الفنية بشتى

^(١) المنجد في اللغة والأعلام ، بيروت ، دار المشرق ، ٢٢ ط ، ١٩٨٦ ، ص ١٣٩ .

^(٢) العلايلي ، عبد الله : الصحاح في اللغة والعلوم ، المجلد الأول ، بيروت ، دار الحضارة العربية ، ط ١٩٧٤ ، ص ٢٧٤ .

^(٣) ابن خلدون : (المقدمة) تاريخ العلامة ابن خلدون ، المجلد الأول ، بيروت ، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني ، ط ٢ ، ١٩٦١ ، ص ٦٥٦ .

^(٤) ديورانت ، ول : قصة الحضارة ، ت د. زكي نجيب محمود ، المجلد الأول ، ج ١ ، بيروت ، دار الجيل ، ص ٣ .

^(٥) مرسي ، احمد : مقدمة في الفلكلور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٣٥ .

^(٦) مؤنس ، حسين : الحضارة دراسة في أصول وعوامل قيامها وتدهورها ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٧ ،

ص ١٣ .

^(٧) صاحب ، زهير ، ونجم عبد حيدر ، وبلاسم محمد : دراسات في بنية الفن ، دار ايكال للطباعة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٢ .

أشكالها ومختلف معانيها تشكل محور نزاع فكري حضاري لأنها تقوم على محاولة الاستقطاب والتوجيه نحو خطابها الفكري والفلسفي المستمد من طبيعة العلاقات الإنسانية الواقعية فإنها تبعث على الحراك نحو خلق متغيرات فكرية وثقافية واجتماعية متعددة في نفس المشاهد أو المتلقي.

من هنا يتجلى الدور الكبير للعمل الفني في بناء الخطاب وإنضاجه الأمر الذي يحمله ويتجلى الدور الأصعب في طريقة توصيل الخطاب وبعث رسائله الموجهة، فالسعي لبناء النتاج الفني ضمن معطيات الحضارة والموروث واندماج الذاتي مع الكلي، الإنساني والعالمي.. إنما سبقنا فيه الفنان السومري والآشوري والاكدي والحضري ثم الإسلامي ، الذي كان الأقوى في تمثيله لبيئته والأكثر ديمومة عبر الزمن والتاريخ، ولم تمنح القرون براعته وتأثيره على قمم الفن العالمي. الذي امتزج بالعطاء المعاصر الممتدة جذوره من الموروث الإنساني الخصب وعبرت عطاءاته عن الهوية العراقية العربية والإسلامية. فسعى الفنان لتأكيد عصره وإنسانيته من خلال تلخيص جوهر الحضارة وأبعادها، واستيعاب الموروث وتقنية العصر، بالتمثيل الرمزي للأحداث وتحقيق التكامل والانسجام للنظرة الجمالية والقيمية إلى الواقع، لذا لا يمكن تصور دور عاملي الفكر والفن، بمعزل عن العوامل السياسية الأخرى. الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فهناك علاقة بين شبكة من العوامل المؤثرة في التكوين والتغيير البنوي والوظيفي للواقع .

- **البعد الحضاري ومكوناته:** إن إظهار معنى البعد الحضاري عبر التسلسل الزمني للمراحل التي وضعت الموروث بالمفهوم المتعارف عليه، لا سيما إن أحد عناصر البعد الحضاري تجسدت في الفن بوصفه نتاجاً إنسانياً، ويعد الفن ناقلاً أميناً للحضارة، ويتعذر فصل الفن والحضارة لاتصالهما بالإنسان والمجتمع وكما إن الفن يرتقي بالإنسان فوق كل التداعيات التي تحد من فعالية الحضارة وقيامها بدورها، فالفن جوهر الحضارة ومن ثم يعد أساس الموروث الحضاري، ومن دونه تقتقر المجتمعات لأسباب قيام حضارتها، ومثلما الفن تغيير في النمط الوجداني للإنسان الذي يضيف على الموروث قيمته المؤثرة كذلك الحضارة فهي ارتقاء في الفكر الإنساني بتكامل عناصرها ، فيبرز البعد الحضاري على وفق التطورات الوجدانية تعبيراً رمزياً دلاليّاً ، لأن أسباب التطور البشري كما يراها (هربرت ريد) تعود إلى الملكة الفنية، لذلك يكون الفن داعياً للحضارة وراعياً لها من خلال التدوين المنطقي الذي يتبناه على الرغم من أن مفهوم الحضارة أوسع واشمل من مفهوم الفن الذي يشكل جانباً مهماً من الموروث الحضاري^(١٠).

وقد ارتبطت الحضارة بمفهوم الثقافة^(*) من خلال مساندة كل منهما للأخرى ، فالثقافة متى كانت جذورها سطحية أو هامشية وخالية من الإرث الحضاري تكون عقيمة، والثقافة تمثل الجانب الفكري من الحضارة ، لأنها ترتبط بالمفاهيم .

ومن الركائز الأساس للبعد الحضاري، جمع الثقافة بين الماضي والحاضر. وعدّ الحاضر حلقة تالية للماضي ووليداً طبيعياً له وليس فصل الماضي عن الحاضر، فليس بالإمكان أن تخطو الأمم بخطواتها إلى الأمام من فراغ منفصلة عن المراحل السابقة لها. إننا لا ننظر في الماضي إلا لننشد منه دعائم قوية تصلح لبناء مجتمعنا الجديد ولا نعزّز بأجدادنا القديمة إلا في سبيل إصلاح حاضرننا وبناء مستقبلنا. وارتباطنا ، وهذا هو

(١٠) حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٨-١١١ .

(*) إن أول من استعمل لفظة الثقافة (culture) الألمان ودعواها الحضارة ، وقد وصفها (جون ديوي) ثمة التفاعل (interaction) بين الإنسان وما يحيطه وهذا هو معنى الحضارة عند (ارنولد توينبي) (ينظر: مؤنس ، حسين : الحضارة دراسة في اصول وعوامل قيامها وتدهورها ، سلسلة عالم المعرفة ، ١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص ٣٦٨-٣٧٠)

الامتداد الزمني وليس اتصالاً تكرارياً وتشابهاً ، ولكنه تنمة المستقبل^(١١).

وتتحدد شخصية الفنان وتوجهه الفكري من خلال التأثير العميق بأصل الإشعاع ، هدفاً وضرورة لتعميق الهوية والانتماء في فنه لحضارتنا وتراثنا الثر ، وكذلك للإسهام في صنع حضارة جديدة. وكما الفن يرتقي بالحضارة إلى جانب العلم كذلك الفن يعد احد أركان الثقافة ان لم يكن كل محتواها^(١٢)، ويرى بعضهم أن الثقافة لصيقة بالمجتمعات كافة وتمثل جوانب حياتها كلها كالفن والموسيقى والرقص والأسطورة وغيرها من العناصر المميزة لثقافة المجتمعات البدائية^(١٣)

البعد الحضاري في الفن العراقي القديم

شكلت الحضارة العراقية القديمة إحدى أروع الحضارات الأولى، لتسهم إسهاماً فاعلاً في إرساء معالمها فقد شكلت رافداً ومنهلاً انتهل منه كل من أعقبها، فالمتتبع للفن الرافديني القديم خلال مسيرته الطويلة، يلحظ ان أية مرحلة من تلك المراحل قد حملت روحاً ونمطاً مختلفاً، لأن أية مرحلة من تلك المراحل قد حظيت بأحداث ووقائع عن سابقتها، وشكلت فهمنا الحقيقي للعمل، فالتغيرات الحضارية في أرض العراقي القديم التي تركزت بشكل أساس في الصراع السياسي، الذي شمل أكثر المدن وأهم المراكز الحضارية في العراق في تلك المرحلة. لم تتوقف تغييرات هذا العامل على مشكلة الصراع الحضاري بين الأقاليم والشعوب، بل إلى تغييرات الوضع السياسي والفكري والديني أيضاً، وذلك لأن العامل السياسي من أهم القوى المحركة في التاريخ^(١٤)

إن معتقدات الإنسان الأولى تمثلت في سعيه لترويض الطبيعة بالشعائر السحرية ، فعندما بدأ الإنسان في تعرفه الحياة وتوجهه صوب قضية الطبيعة التي دعت إلى شحذ تفكيره في الوصول إلى أسس قادرة على خلق التواصل والصمود أمام الأخطار والمخاوف من الأشياء المجهولة التي تحيط به ، وكردة فعل إزاء الطبيعة ابتكر فعاليات من الخيال فتولدت نتيجة ذلك الممارسات السحرية^(١٥)، وهذه المدلولات الرمزية؛ هي بمثابة تكثيف للأفكار ب خطاب التشكيل وبمضامين عقلية، فكانت تؤدي فعلها الميثولوجي بصفتها رؤى روحية ورموزاً، وطالما أن الرمز ليس مستقلاً قائماً بذاته، فإن دلالة أي رمز؛ هي في صميمها دلالة موضوعية، وترتبط بالكيفية التي يحل بها الروحي، فقد كان القدماء يرسمون (الطوطم) على أنواع الأشياء التي يمتلكونها، يرسمونه على مخيماتهم وجدران مساكنهم وكأنه شعار أو علامة فارقة، فصورة الكائن الطوطمي أكثر قدسية من الكائن الطوطمي نفسه، فالحيوان مثلاً يشغل في الاحتفالات التعبدية منزلة أدنى^(١٦) .

وتجد الباحثة أن الإنسان الأول في حضارة قبل الكتابة في العراق قد تمكن من تصنيف الأشياء والظواهر، وإدراك ما بينها من علاقات ، فجعل لكل قوة رمزا وعلى هذا النحو تحولت الأشياء إلى رموز ومفاهيم، وسرعان وما وجدت لها مناحاً شاملاً وعمقاً ومضموناً انفتحت الجماعة على دور الفن لتحقيق ضرورة اجتماعية ملحة، بتحويلها من أفكار مجردة إلى حقائق محسوسة، تتجسد في العناصر الرمزية، موضوعاً في المشاهد التزيينية، وفي التحولات بأساليب التشكيل من عصور قبل التاريخ نحو العصور التاريخية يُظهر تطوراً في

^(١١) عثمان ، فتحي : الفكر الإسلامي والتطور ، القاهرة ، دار القلم للنشر ، د.ت ، ص ١٤ .

^(١٢) ار ، اج ، ويلنسكي : دراسة الفن ، ت : يوسف داود ، دائرة الفنون التشكيلية ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠٤ .

^(١٣) حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، المصدر السابق ، ص ١٠٩ .

^(١٤) الجابري ، علي حسين : فلسفة التاريخ في الفكر العربي المعاصر — جدلية الأصالة والمعاصرة — القسم الأول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣ ، ص ٢٩ .

^(١٥) البياتي ، عبد الحميد فاضل : محاضرة في الفكر الأسطوري في الفن القديم ، جامعة سانت كلمنتس العالمية ، مكتبة حفوض الفرات ، كربلاء ، ٢٠٠٥ ، مح ٢ ، ص ١ .

^(١٦) صاحب ، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور ما قبل التاريخ) ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص ٣٧ .

أساليب التشكيل بين هاتين المرحلتين الحضاريتين، فلم يكن الانتقال الحضاري عشوائياً تضطرب معه الأنساق، بل كان مرافقاً لوحدة المنظومة في تحول التمس التغيير وتوليد بنى جديدة. والتحول في البنى الفنية التشكيلية في العصور التاريخية يقتزن بالتغيرات الحاصلة في المنظور الثقافي والاجتماعي في تلك المراحل .

الحضارة السومرية: إن المنجزات الحضارية التي حققها الفنان في العراق القديم ترتبط بالأفكار والتقنيات والأساليب الفنية ويؤيد ذلك تاريخ الفن والدلائل المادية والأثرية في المزايا الفنية وبنية الحضارة^(١٧) ، ففي العراق القديم من الدلالات الفنية ما يؤكد أن فنان (سومر) كان بمثابة الأستاذ لمن خلفه ، فكانت تماثيل الأشكال التي مثلها ذات تعبير وأفكار ذهنية بدت للعقول غريبة، إذ كان اتجاه الأشكال الفنية في العراق القديم نحو الطبيعة ؛ "يعتمد على تجريدات تقع خارج نطاق تأملات السومريين وكانت الأساطير العلاج لهذا النقص إذ كانت تفيد بوصفها إطار ملموساً للأشكال التي تستعين تحديد استنتاجاتها المجردة وديمومة تجلي الأفكار والتجارب فيها، فالمعتقدات الفلسفية بكاملها تجسدها الميثولوجيا (السومرية) وهذا يوضح السبب في أن الإنجازات الصورية للأشكال إنما تمثل موضوع الكثير من الفنون السومرية"^(١٨)

نجد أن الفنان السومري قد رسم ووظف مخيلة في إيجاد أشكال تجريدية هندسية مع استخدامه للأشكال الواقعية والمخيلة ذات البعد الأسطوري، وهي أما متخيلة تماماً؛ أي إنها لا تنتمي إلى الواقع أو الطبيعة أو مركبة من حيوانات واقعية ، فالتشابه في الأشكال البشرية والحيوانية الذي يعرف باسم شريط الأشكال؛ كان واحداً من إبداعات الرسم على الأختام الأسطوانية، وقد أدى التجريد التصويري إلى تقليصات في الشكل مثلما المخلوقات المركبة التي مثلت من عناصر طبيعية للدلالة الرمزية عن قوة خارقة للطبيعة^(١٩)، إن الأسلوب الذي كان في بدايته تعبيراً هندسياً قد أصبح واقعياً ، أي أن الفنان كان يجتهد أكثر لرسم واقع منظور ذي تفاصيل تحاكي الحياة ومميزات فردية ، أي إنها انتقال من التجريد إلى التصويرية، إذ كانت تماثيل الأشكال الحيوانية تكشف عن مدى القابلية للفنانين السومريين .

الحضارة الأكديّة: وأما في عصر الانبعاث السومري الأكدي فقد تميز النحت المجسم بتنوع الأسلوب في الأعمال الفردية ، فكان التطور الذي بدأ في لكش في حكم كوديا وازداد فيما بعد في مملكة سومر وأكد تحت حكم ملوك سلالة أور الثالثة، أما في ماري وأشور فكانت التقاليد الأكديّة أقوى من التقاليد السومرية وهذا ما نجده في تماثيل كوديا المعمولة من حجر الديوريت الأسود بوضعيّات مختلفة كالوقوف أو الجلوس على كرسي أو التربع على سطح الأرض فتميزت بوجوه ذات قوة روحية وتعبيرية عالية تميل إلى سكون^(٢٠).

الحضارة البابليّة: ازداد الاهتمام بالفنون المعمارية التي نحت عليها كائنات أسطورية وأشكال حيوانية طبيعية واقعية^(٢١) فعلى جدران (شارع الموكب) تشاهد العديد من الأسود ، المصورة بتأويل رمزي ودلالة على خضبتها وقوتها ، وقد بقي التأويل السائد بوجود أرواح شريرة وجب طردها من خلال بثّ الخوف والإعجاب فتأويل تلك الحيوانات رموز أسطورية للدلالة الرمزية التي تتصف بها فهي تمثل (القوة، الخصب، الموت) . وفي رسوم الجدار المزججة في (مدينة بابل الحديثة) على (شارع الموكب) وعلى (بوابة عشتار) نلتقي بالرمزين نفسيهما: (للحياة

(١٧) صاحب ، زهير وآخران : دراسات في بنية الفن ، المصادر السابق ، ص ٧ .

(١٨) لويد ، سين : فن الشرق الأدنى القديم ، ت: محمد درويش ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٩٠ .

(١٩) موتكرات ، أنطون : الفن في العراق القديم ، المصادر السابق ، ص ٨١ .

(٢٠) موتكرات ، أنطون : الفن في العراق القديم ، المصادر السابق ، ص ٢٠٦ — ٢١٠ .

(٢١) الجبوري ، محمد : حضارة وادي الرافدين الفن والتأثير في ميلاد العالم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ج ٢٤ ، ع ٢٤ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ،

والموت) هي (الأسد) و(المشخوش) و(الثور) وكانت الأشكال الفنية في مرحلة الحضارة البابلية خاضعة لأنظمة بنى خاصة بذلك العصر، اختزلت الاشكال في مقابل قوة تعبيراتها، فجاءت مفعمة بتشخيص تماثيل الآلهة، وكانت الآلهة المشخصة تمثل بالعظمة، في حين الملوك وغيرهم متواضعون في حركاتهم ووقفاتهم التعبدية.

الحضارة الآشورية: تأثرت بلاد (أشور) في مجال الفن بمن سبقها من الحضارة السومرية والأكدية إذ كثر تمثيل الأشكال الحيوانية في مشاهد صيد الحيوانات والقتال والصراع في الأعمال الفنية ^(٢٢). وانتاب الملوك الآشوريين الخوف من الموت بصفة دائمة، وهذا هو مدخل مهم للتأويل والتخييل الذي جعلهم يصنعون عند مداخل قصورهم ثيراناً وأسوداً هائلة ذات رؤوس بشرية وظيفتها حراسة الملك دون انقطاع، فالحيوانات الحجرية التي وضعت في صفة أزواج عند مداخل المعابد والقصور، حراسةً للباب كانت دالة من مدلولات وتأويل طرد أي شر محتمل، إذ كشف الفنانون الآشوريون نحتهم لحيوانات هجينة .

الحضارة العربية الإسلامية: إن أوجه التباين بين الحضارات عديدة وهي في حقيقتها سمات مميزة لأية حضارة وأهمها (اللغة والدين والتاريخ والثقافة والتقاليد) ويعد الدين الأهم من بين هذه السمات وهو ما يكون المحور الرئيس للصراعات كما انه في حقيقته الصانع الفعلي للحضارات ذلك لأن الأديان أنظمة إنسانية فكرية وثقافية شمولية دائماً ما تأتي بضوابط تنظم عمل المجتمعات وتنتشر نوعاً معيناً من الثقافات بينها ومن ثم تعمل هذه المجتمعات على تشكيل الحضارة وتحديد ملامحها فنجد ان " أعظم الديانات هي الأسس التي تستند عليها الحضارات العظيمة ^(٢٣) والثقافة الدينية تضع حرية الإنسان، عميقة في كيانه لكنها ليست حرية الفوضى التي تنتهي بتهديم الإنسان وتمزيق علائقة مع الوجود الخارجي من حوله، فليس ثمة عبث وليس ثمة لامعقولية للحياة والوجود، وليس ثمة حرية أخلاقية مطلقة من كل قيد. فالإسلام يستمد تجاربه الباطنية من خلال الحقيقة ومن خلال الاستقامة لا الانحراف ومن المعرفة لا الضياع" ^(٢٤).

فالإسلام قلب حال مجتمعات قبلية متفرقة لا يأتي على ذكرها التاريخ وجعل منها حضارة مميزة لها حضورها على مر الزمن فكانت (الحضارة العربية الإسلامية) التي هي خليط من الإرث الحضاري العربي والإسلامي إذ ليس هناك حضارة إسلامية مستقلة بل هي مرتبطة تماماً بالحضارة العربية لأن الإسلام ولد ونشأ في البادية عكس الحضارة والمدنية ولكنه انتشر في البلاد العربية ذات الحضارات العريقة كما في العراق واليمن وبلاد الشام ثم بلاد المغرب العربي لتكون في مقدمة الحضارات الإنسانية في مراحل مختلفة من الزمن حتى أصبحت " الحضارة العربية الإسلامية أعظم حضارات العصور الوسطى دون منازع " ^(٢٥)

لا يمكن ذكر الأبعاد الحضارية العربية من دون ذكر الإسلام والعكس صحيح إذ إنهما متداخلان فالدين الإسلامي يحول الجمال والإبداع الفني إلى مجال ثقافي وحضاري متنوع تربطه وتحده فكرة التوحيد والتعالى، لكنها لا تختزل دنيويته وتعبيريته، فنحن بإزاء ثلاثة مدلولات وهي الفكر الإسلامي والحضارة الإسلامية ثم التراث الإسلامي، ومن ثم تؤدي إلى اختلاف وجهات النظر والمستويات التي يستوعب فيها الإسلام إلى اختلاف الأحكام والقيم الجمالية، وأن الفكر والحضارة أو المعطى الإلهي الفكري للإسلام، وأثره الحضاري عبر التاريخ، وفي المعطيات الحضارية بالذات، يظان في حوار مستمر، ولا يمكن الفصل بينهما حتى لو آمنا بالتفسير

(٢٢) فوزي، حسين : مخطط الفنون، ج١، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٤٦ .

(٢٣) هنتنغتون، صموئيل : صدام الحضارات، مصدر سابق، ص ١١٤ .

(٢٤) بيبير، هنري سيمون : الفكر والتاريخ، بيروت، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والعلوم، ١٩٧٤، ص ٤٧ .

(٢٥) الكروي، إبراهيم سلمان و شرف الدين، عبد التواب : المرجع في الحضارة العربية الإسلامية، ط ٢، الكويت، ذات السلاسل للطباعة والنشر، ١٩٨٧،

الإيديولوجي للحضارة، بوصفها تعبيراً عما رسمه لها الفكر، فالفكر الإسلامي (الهي) المصدر، ويمثل الرؤية العامة التي تستوعبها الحضارة الإسلامية (ومن ضمنها الفنون) أما الحضارة الإسلامية، فتمثلها مجموعة التقنيات والأساليب والمناهج (والرؤى الفنية الخاصة) التي تطورت خلال المناخ الفكري، فالملاحم الثقافية للفنون الإسلامية تحدد لها طبيعة الطرح الحضاري^(٢٦). والثقافة تقتضي حرية الفكر وانطلاقه في الحركة والفهم والبحث عن الابتكار وهذا (يمنحه صفة التكامل الذي يجمع بين الروح والمادة والقلب والعقل، ومن ثم تحقيق الانسجام بين معطيات العقل ومعطيات العقيدة)^(٢٧). إذن لابد من التمييز بين عاملين رئيسيين هما ١- عامل الحضور الفكري للإسلام في العمل الفني .

٢- عامل التطور الحضاري: ذلك لأن الفكر الإسلامي هو غير الحضارة الإسلامية لأن الحضارة الإسلامية تتكون من مجموعة الطروح الإنسانية الثقافية والتقنية والأسلوبية التي رافقت ظهورها هذا الفكر بوصفه نقطة إشعاع جديدة استطاعت أن تحرر الوجود الإنساني وتحوله إلى الأفق الرحيب (الأفق الكوني للوجود)^(٢٨). وقد قامت الحضارات العربية والإسلامية بضخ العلوم الفقهية والثقافية والإنسانية من خلال بناء المساجد الكبيرة في المدن العربية والمدن التي ضمتها الدولة الإسلامية إليها عبر الفتوحات المستمرة " فاقتربت الجوامع الكبرى في سامراء (بلاد الرافدين) والقاهرة والقيروان (تونس) وسمرقند (آسيا الوسطى) بجامعات إسلامية وجرى في كل مكان درس تراث الحضارات الغابرة أو المجاورة"^(٢٩)

كما كان لبعض الحضارات الأجنبية تأثيرات خارجية على الحضارة الإسلامية عند الفتوحات التي قام بها المسلمون لدول غير عربية فاستلهموا شيئاً من عمارة وفنون وعلوم حضارة بلاد فارس وبعضاً من معارف وعلوم الهند والصين ولاسيما في الرياضيات، ولعل الحضارة الإسلامية تختلف عن بقية الحضارات بميزة مهمة وهي اعتمادها التقليل من المظاهر المادية وطرح مفردات القيم الروحية على رأس الأولويات في بناء المجتمعات الإنسانية هذه المفردات قادت إلى وضع مقياس مهم في سلوكيات الفرد والمجتمع وهو (رضا الله تعالى فليس كل ما نقرضه المصلحة الشخصية هو جائز وكل ما يؤدي إلى خسارة شخصية فهو محرم وغير مستساغ بل الهدف الذي رسمه الإسلام للإنسان في حياته هو الرضا الإلهي والمقياس الخلقي الذي توزن به جميع الأعمال)^(٣٠)

يتجلى الفن الإسلامي في صورة فن له أصل الحضارات، على الرغم من تجديده الكثرة في موضوعاته وفي تركيب هذه الموضوعات، ومع أن هذا الفن قام على أشكال محايدة وتميز بالاعتدال فإنه كان في المقام الأول مرتبطاً بالإنسان، ولم يقتصر على ذلك، بل كانت له أيضاً وظيفة ورسالة محددين وإن لم تكن هذه الرسالة رسالة لفظية، والشئ الذي يعطي ذلك الفن مزيداً من العظمة، هو أنه يعلو على تعقيدات الحياة البشرية وإحباطاتها ومظاهر التعاسة فيها بطريقة يمكن أن توصف بأنها وقورة ومفرحة في آن معاً. فالفن الإسلامي وحدة قوية متماسكة، تتطبع بمظاهر واحدة، وتستمد روحها من إلهام واحد، مهما تباينت عناصرها، وتتوحد أشكالها، واختلفت صناعاتها وبعدت الشقة بين مواطنها^(٣١).

(٢٦) ال سعيد، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ١٩ .

(٢٧) حيدر كاظم : التخطيط والألوان ، بغداد ، جامعة بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ٧١ .

(٢٨) ال سعيد ، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، المصدر السابق ، ص ١٧ .

(٢٩) بريتون ، رولان : جغرافيا الحضارات ، المصدر السابق ، ص ١٠١ .

(٣٠) الصدر ، محمد باقر : فلسفتنا ، ط ١٥ ، دار التعارف للمطبوعات ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص ٣٩ .

(٣١) ديماند ، م ، س : الفنون الإسلامية ، ت: عيسى سلمان ، احمد محمد عيسى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ١٢ .

فجذور الزخرفة العربية الإسلامية قديمة، ظهرت في حضارات وادي الرافدين والنيل وكل المشرق العربي، وهي بمثابة الجذور القديمة للفكر العربي القديم المتطور في المنطقة نفسها ونجد أنّ الفنان العربي المسلم قد اتخذ مصادر أولية استخدمها لزخرفته هي:

١- النباتات، إذ أوحى بزخرفته عن السيقان والأغصان المنفردة والمزدوجة والمتشابكة وذات الحوالق والأوراق الكاملة أو الممتلئة وسعف النخيل وثمار الفاكهة.

٢- الأشكال الهندسية، استخدمها بغزارة وتنوع لم يسبق لها مثيل حتى أصبحت خاصية من خصائص الزخرفة العربية الإسلامية.

٣- الكتابات العربية، إذ أدرك الفنانون العرب المسلمون ما يتصف به الخط العربي من خصائص تجعل منه عنصراً زخرفياً طبيعياً محققين بذلك أهدافاً فنية من خلال استخدامه استخداماً زخرفياً بحتاً.

٤- الأشكال الأدمية والحيوانية، لم يكن استخدامها بشكل واسع لالتزام الفنان العربي المسلم بتعاليم الدين وكراهية الدين للتصوير وما خلقه الله^(٣٢).

أما منمنمات (الواسطي) التي ذاعت شهرتها بسبب ارتباطها الوثيق بتاريخ الفن العربي الإسلامي المتمثل بأحد فروع المهمة وهو فن تزويق الكتب، فمنمنماته تمتاز بوحدة عناصرها الفنية وجمالها من جهة وتنظيمها وتوزيعها كمساحات مرسومة في المخطوطة من جهة ثانية، فضلاً عن أنها تتقل لنا صوراً عن الحياة والعصر الذي رسمت فيه بصدق وأمانة وأصالة إلى جانب أنها عبرت عن أفكار الحريري بوصفه مؤلفاً، وكما هو معروف ف(الواسطي) نفسه نسخ المخطوطة وزوقها أيضاً وهذا أعطاه حرية اختيار مقاطع خاصة معينة من كل مقامة لتكون مصدراً وموضوعاً لمنمنماته كذلك اختيار موقع كل منمنمة على حدة وحسب قربها من النص المكتوب حتى أنه في أكثر الأحيان يختار أكثر من مقطع من كل مقامة ليرسمه، وتمتاز زخارف (الواسطي) إلى جانب وظيفتها الإيضاحية، بكونها صوراً توضيحية للنص نفسه، الذي يخلو من وصف تفصيلي للأشخاص وملابسهم وألوانها وأدوات عملهم وبيوتهم ومدنهم وأسلوب سفرهم وغير ذلك، وعبرت منمنمات (الواسطي) عن ملامح فنية هي :

١- قوة الحركة وتشعبها وانتقالها بواسطة اللون والخط من ضمن حدود المنمنمة.

٢- المبالغة والتحوير في رسم الجسم الإنساني بحسب أهميته في العمل الفني .

٣- الإيقاع المتمثل بانتقالات ومكان اللون وتوزيع الأشخاص والأشكال فوق مساحة الورقة المرسومة.

٤- النزعة الزخرفية وتنظيمها الهندسي في الملابس وهذا ما يعطي الجو العام للمنمنمة صفة تصميمية.

٣- النزعة التسطيحية، إذ نرى أن الفراغ قد تمت معالجته بشكل يتناسب مع المفهوم العام لطبيعة الفراغ وماهيته في الفكر الإسلامي.

٤- التكرار والتماثل بوصفها قيماً جمالية وخصائص فنية تميزت بها مدرسة بغداد عبرت من خلالهما عن الروح العربية في الحضارة الإسلامية^(٣٣).

(٣٢) الأنفي، أبو صالح : الفن الإسلامي (أصوله، فلسفته، مدارسه)، دار المعارف، القاهرة، (د. ت.) ص ١٠٧-١١١.

(٣٣) حسن، زكي محمد : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، مجلة سومر، عدد (١)، سنة ١٩٥٥، ص ٣٢-٣٦، مجلة الرواق، عدد (٥١)، سنة ١٩٨٤، ص ١٤-١٦.

الفن الأوربي الحديث

الفنان الحديث أدرك أن الشكل الجمالي هو ثمرة العلاقات التي يتم فيها بين أجزاء العمل الفني إذ لم يعد الموضوع هو الغاية الأولى، ومع الفن الحديث انتقلت اللوحة إلى بنية شكلية جمالية مستقلة وهي كما يقول (كانت): "إن لكل عمل فني بنيته الذاتية وجماليه الخالص الذي فيه تنحصر غايته ومضمونه"^(٣٤).

ونظراً لما يتميز به العصر الحديث من تحولات وتسارع مطرد في مجالات واسعة شملت العلوم والآداب والفنون، ولكن هذا التحول أو التنوع الذي تميز به الفن الحديث بصورة عامة والرسم منه بصورة خاصة ، إذ نلاحظ أن الفن الحديث بشكل عام قائم على بنية الشكل وهو منظومة العلاقات التي توحد بين العناصر الفنية (خط، لون، فضاء ... الخ) وفن الحداثة يقوم على الكيفيات التصويرية والاهتمام بالنتائج الشكلية والبحث الفكري في الشكل الذي لا يخضع لأسس وقواعد معينة، إذ خضع النظام البنائي الشكلي لفلسفة الفنان الذاتية وأخذ يبتعد عن قوانين البنية الكلاسيكية وموضوعاتها الإخبارية والوصفية من خلال هدم أشكال الواقع واعتماد الاختزال في الأنساق البنائية على وفق طروحات الذات والتجريب .

الانطباعية (Impressionism): قادت المعالجات البنائية للشكل الفني، التي أظهرتها المدرسة الانطباعية في الرسم الحديث التي يمكن عدّها بداية لخطوة مهمة على صعيد التحولات البنائية، قادت الشكل نحو التجريد الخالص. فقد شكلت الانطباعية ذلك التحول في الشكل الفني عندما حررت طبيعة اللون نحو ما هو خالص ونقي، وجاء هذا نتيجة جعل اللون نسقاً بنائياً متصدراً ينهض عليه البناء التكويني الشكلي من خلال المعالجات اللونية والبحث المستمر في تحليل اللون وإيجاد سُلّم جديد من الألوان يساعد على تصوير انعكاسات أشعة الشمس على الأشياء. وفي أثناء سعي الانطباعيين للوصول إلى ديناميكية الحركة وبهجة المشاهد المثيرة لعواطفهم، تمكنوا من الكشف عما يمكن أن يصبح أساساً في صناعة الصورة للتعبير عن مظهر جديد للشكل ، بوضع الألوان مقسمة على هيئة درجات (تونات) من بقع الألوان الخالصة ، وكان هذا الكشف بمثابة إعلان عن مولد رؤية جديدة للطبيعة^(٣٥).

فنانو ما بعد الانطباعية أمثال (سيزان، كوكان، فان كوخ) لم ينفقوا عند الشكل الانطباعي المرئي بفضل توجههم الفني الجديد الذي يستهدف الجوهر بدل المظهر، وهذا هو سر الخلاف بينهم وبين الانطباعية ، والتوجهات الجديدة ما بعد الانطباعية استلزمت مغادرة الحسية النسبية واعتماد الطاقات الفكرية^(٣٦) .

الوحشية^(٣٧) fauvism: ازدهرت النزعة الوحشية في باريس في الفترة من ١٩٠٥-١٩٠٨ ، إذ ظهرت الوحشية في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ولم تعرف بصفتها الوحشية الأبعد عام ١٩٠٥ عند إقامة معرض الخريف في باريس، وهي مدرسة لون ذات أسلوب بسيط لا تتقيد بقاعدة محددة أو مزج لألوان، واهتم الوحشيون بالضوء المتجانس والبناء المسطح فكانت سطوح ألوانهم تتألف دون استخدام الظل والنور، فقد اعتمدوا على الشدة اللونية بطبقة واحدة من اللون، ثم اعتمدت هذه المدرسة أسلوب التبسيط في الأشكال، فكانت أشبه

^(٣٤) البقاعي ، شفيق : الثورة على الذات والتأثير الأيديولوجي لعقلنة النقد ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ١٩٨١ .

^(٣٥) الجبخانجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ٣٦ .

^(٣٦) فراي ، أدوارد : التكعييبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ١١٦ .

^(٣٧) الوحشية : سبب تسمية هذه المدرسة بالوحشية يعود الى عام ١٩٠٦ ، عندما قامت مجموعة من الشباب الذين يؤمنون باتجاه التبسيط في الفن ، والاعتماد على البديهية في رسم الاشكال ، قامت هذه المجموعة بعرض اعمالها الفنية في صالون الفنانين المستقلين ، فلما شاهدها الناقد (لويس فوكسويل) وشاهد تماثلاً للنحات (دوناتللو) بين اعمال هذه الجماعة التي امتازت بالوانها الصارخة ، قال فوكسويل "دوناتللو بين الوحوش" فسميت بعد ذلك بالوحشية ، لانها طغت على الاساليب القديمة ، مثل التمثال الذي كان معروفاً حيث انتج بأسلوب تقليدي قديم ، وبعد (هنري ماتيس) رائداً وعلماء من اعلام هذه المدرسة ثم الفنان (جورج روه) (ينظر: حسن، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، مركز الابداع الفكري ، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ، د ت ، ص ١٢٨)

بالرسم البدائي إلى حد ما، فقد عدت المدرسة الوحشية ان ما يزيد من تفاصيل عند رسم الأشكال إنما هو ضار للعمل الفني، أما بقية أجزاء اللوحة فتبدو مشوهة بلا معنى، كما حقق التطور في كيمياء الألوان وصناعاتها في تلك المرحلة وفرة الألوان وتعددتها مكنت الفنانين من حرية انتخاب التناغم اللوني اذ بدأ الفنان الوحشي يرسم بعقله بتدرجات لونية محاولاً فيها ان يبرز الانسجام بين الألوان المتضادة والمستمد من مصادر متعددة ومنها الرسم الفارسي والهندي والصيني والعربي الإسلامي، فكانت لصورهم صلة وثيقة من حيث التجريد أو التبسيط في الفن الإسلامي .

التعبيرية(*) (Expressionism): نشأت التعبيرية بوصفها سيقاً فني في ألمانيا عام (١٩١٠) ، وكان ظهور التعبيرية موازياً في ألمانيا للنزعتين الوحشية والتكعيبية في فرنسا ، فكانت التعبيرية مرآة تعكس القلق الذي ساد أوروبا نتيجة للأحداث السياسية فبرزت انفعالات الفنانين دفعتهم إلى عدم الاقتناع بالنظم والقواعد الكلاسيكية في الرسم ، كما أدى التطور التكنولوجي والصناعي لآلات الأسلحة الحربية إلى زيادة انفعال الفنانين التي ترجمت إلى تأملات جمالية معبر عنها بالخطوط الانفعالية القوية والألوان الصريحة كما في لوحة (ليلة نجومية) لـ(فان كوخ) شكل ، فالتعبيرية تعتمد على إظهار الانفعالات الباطنية للفنان إلى العالم الخارجي فالصورة المعبرة في الرسم تتجم عن تمثيل صفة تتصل بالعاطفة لتثير ردود فعل عاطفية أو نفسية لدى المشاهد ولا تمثل بالضرورة شيئاً مادياً معيناً او محاكاة لشيء ما أي ان الفن المعبر ليرتبط بالفن التشبيهي^(٣٧).

التكعيبية() (Cubism):** فالتكعيبية اتجه فني أدى دوراً كبيراً في حركة الرسم الأوربي الحديث، والتكعيبية في أصلها موضوعة فكرية طرحها اثنان من الرسامين الشباب هم (بيكاسو وبراك) لممارسات معينة لاحظاها في رسم (سيزان)، غير ان التكعيبية جعل من هذا الشيء نقطة انطلاق يستخلص منه، إذ ان كلاً من (بيكاسو وبراك) ظلا يؤكدان على أهمية ان يبقى الشكل مجرداً من دون أن يفقد قدرته التعبيرية بامتزاجه في الأشياء الملصقة التي حرصا على ان تبقى تشير إلى أصلها الطبيعي^(٣٨) .

فالتكعيبيون قاموا ضد مبالغات الوحشيين التاركيين عملهم حُرّاً من كل رقيب إلا الغريزة، فالتكعيبيون أحدثوا ثورة في طريقة الرؤية والاستيعاب، فهم يرون بأفكارهم لا بأعينهم ما أدى بهم القطيعة مع رؤية العالم الموروثة مع عصر النهضة، فالتكعيبية تستخدم الأشكال والألوان لا لغاية التقليد بل لقيمتها الشكلية^(٣٩). وابتكروا طريقة جديدة لإدراك الفراغ وهي تصويره من عدة زوايا في وقت واحد، فأصبح العمل الفني يحتوي في لقطة واحدة مقاطع من زوايا مختلفة للموضوع المصور الواحد. من أجل الجمع بين تصورين تصور ميتافيزيقي وفيزيقي، أي الجمع بين التصور الواقعي في رسم الأشكال (جوانب الشكل)، كما هي في الذاكرة والميتافيزيقي يعني الوصول

(*) التعبيرية (expressionism) ظهرت في شمال أوروبا حركة فنية ، تنحى منحى التأمل الذاتي للفنان ، فهي لا تحاول شرح أو تفصيل الحقائق الواقعية ، وإنما تحاول التعبير عنها مايجول في خاطر الفنان من انفعالات ، وه مدرسة تشترك مع التكعيبية والتجريدية في تجريد الاشكال وتشويهها ، ولكنها تمتاز بتشويه الاشكال والكائنات حد يبعث بعض الاحيان على السخرية ، بل ان الكاريكاتير هو تطور للتعبيرية . (ينظر: حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، المصادر السابق ، ص ٩٠) .

(37) نوبلر ، ناثن : حوار الرؤية ، ت: فخري خليل ، مر: جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٢٠٣ .

(*) التكعيبية : حركة فنية واتجاه في محدد ، تدن بنشأتها بحسب الراي السائد لفنانين هما: (بيكاسو ١٨٨١-١٩٧٣) و (براك ١٨٨٢-١٩٦٣) ومن المسلم به أن (بيكاسو) كان له الدور الرئيس إذ تميزت أعماله التصويرية منذ بدايتها وعكست سمات الرسم التكعيبى ، وينسب استخدام تسمية التكعيبية إلى الناقد (لويس فوكسيل) الذي صاغ مصطلح الوحشية ، والرسم التكعيبى يدين إلى فوكسيل بهذه التسمية ، ففي مقالة له تكلم فيها عن المكعب والتكعيب بمناسبة معرض (براك) عام ١٩٠٨ إذ ظهرت فيه الأشكال بسمات تكعيبية .

(38) (يغلر، فرانك وجي اي، مولر: مئة عام من الرسم الحديث ، ت: فخري خليل، م: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٧٩ .

(39) سبرولا، موريس: الفن التكعيبى، ترجمة: هنري زغيب، بيروت- باريس: منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٣، ص ٨-١٢ .

الى الشكل المثالي بالتجريد وبتوحيد الزمان والمكان وصولاً إلى المطلق^(٤٠). فبيكاسو ١٨٨١-١٩٧٣ هو من بين الرسامين الذين تعاملوا مع مصطلح "فوق الواقع" ولذلك فقد تعامل مع البيئة على أساس استيعاب الأشكال. والعزم الواعي على إعادة تأسيس المعرفة بالكتلة والحجم والوزن بالرسم على وفق مرجعية مادية كالبناء الهندسي الرياضي لتحقيق السيادة^(٤١).

السريالية ^(*) (Surrealism): تعد السريالية من أهم الحركات الأدبية التي ظهرت في القرن العشرين ، فبعد صدور بيان السريالية الأول عام (١٩٢٤) ، أراد مؤسسو الحركة الجديدة ^(*) ان يتبنوا تياراً فكرياً يتجلى بأشكال شتى في مجال الأدب والفن^(٤٢) فقد دفعت الانتكاسات الروحية التي عاشتها أوربا عقب الحرب العالمية الأولى إلى تبني رؤية جديدة بديلة لتلك التي سببت كل تلك الانهيارات، فبحث السرياليون عن حقيقة عليا مختلفة كلياً عن التجربة الممكنة لعالم الحواس، والهدف هو تحقيق الإنسان الكلي في وحدة متكاملة بين الوعي واللاوعي، والمنهج الذي سلكوه هو الاستكشاف للوعي عبر تجارب متنوعة مثل الحلم والجنون والخيال، وحالات الهلوسة والوهم " ^(٤٣) وقد اطاحت السريالية بالعقل وعدته عدو الروح على حد تعبير (اندرية بريتون) (١٨٩٦-١٩٦٦) (العقل اسوأ عدو للروح)^(٤٤).

وقد استوعب السرياليون أفكار فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) ووجدوا ضالته في مقولاته التي تقوم بكشف أسرار الإنسان الغامض، ودواخل النفس البشرية، إذ اعتقد السرياليون أن الأنا العميقة من شأنها ان تبلغ الكلي بالانفتاح على عوالم لا يمكن تصويرها إلا من خلال الخيال والغرائبية والتوغل في الأعماق الخفية للذات الإنسانية، ما منح أعمالهم قابلية التعدد الزماني والمكاني بفعل هذا الانفتاح المطلق للرؤية الخلاقة. فالسرياليون يخلطون بين الأشكال والمواضيع ويهملون القواعد والأصول، وتحديد المعنى. يقول (بريتون) عن الصورة السريالية "إن أقوى صورة سريالية، إنما هي تلك التي تكون على أعلى مستوى من الفكرة الإيحائية غير محددة المعنى" ^(٤٥).

التجريدية (Abstractism): جاء تيار الرسم التجريدي الحديث لينهض على نزعة شكلية، وهي نزعة ترى أن العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون، وتبعاً لذلك فإن هذه النزعة تقف بالصد من نزعة المحاكاة في الفن، فالشكل في محاكاته لعالم الأشياء بواقعها المادي يحمل معه مضموناً إخبارياً محدداً للشيء المحاكى ، وبهذا فإن "النزعة الشكلية تعارض هذا الموقف تماماً، فهي ترى أن الفن الصحيح منفصل عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة . فالفن عالم قائم بذاته، وهو ليس مكلفاً بترديد الحياة أو الاقتباس منها. وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية. فالفن، إذا شاء أن يكون

(٤٠) فراي، ادورد : التكعييبية ، المصدر السابق ، ص ١٧٥ .

(٤١) فراي ، ادوارد ، التكعييبية ، ت: هادي الطائي ، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠ ، ص ١١٢ .

(*) السريالية : من الحركات الفنية التي قامت على نظريات علمية بصورة مباشرة ، ففي عام ١٩٢٤ كانت هناك اتجاهات علمية تسود العالم وتتصل بما استحدثه (فرويد) في علم النفس والحياة اللاشعورية ، وأصبح من المعروف أن سلوك الإنسان وتصرفاته ليست مسؤولية الجانب الشعوري وحده ، بل هو مسؤولية الجانب اللاشعوري أيضاً ... للمزيد ينظر : خميس ، حمدي : التذوق الفني ودور الفنان والمستمع ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، ب ت ، ص ٦٤ - ٦٥ .
(*) من مؤسسي هذه الحركة : بريتون ، وارغون ، وسوبر ، واريلوار ، معلنين سقوط العقل البشري والأخذ بفكرة اللاشعور .

(٤٢) بريتون ، اندريه : بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، ١٩٧٨ ، ص ٧٩ .

(٤٣) أدونيس : الصوفية والسريالية ، ط ٢ ، ت : محمد سالم عبدالله ، منشورات دار الساقى ، بيروت ، باريس ، ١٩٩٥ ، ص ٣٠ .

(٤٤) أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص ٥٥ .

(٤٥) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، المصدر السابق ، ص ٢١٩ .

فنّاً، ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته^(٤٦). والفنانان اللذان أرسيا القواعد والأسس الجمالية والفكرية لهذا الاتجاه وجعلها موضع التطبيق الفني هما: الفنان الروسي الأصل (فاسيلي كاندينسكي، ١٨٦٦-١٩٤٤) والفنان الهولندي (بيت موندريان، ١٨٧٢-١٩٤٤) ومنذ البداية عمل كل منهما مستقلاً عن الآخر، ولم يكن لرسمهما صفة أسلوبية مشتركة^(٤٧).

المبحث الثاني/البعد الحضاري في الرسم العراقي المعاصر

إن بلاد الرافدين هي منبع الحضارات العريقة، أغنت تاريخ البشرية بما خلفته من تراث ثقافي ومعماري تأثرت به الحضارات والثقافات في بقية مناطق العالم. ومنذ أن وعى الفنان التشكيلي العراقي المعاصر أهمية أبعاد حضارته وأصالته، لم تخل نتاجاته من مفردات ورموز موروثه الحضاري التي استقاها من التاريخ العراقي القديم، فلا يخفى على أحد ما لبلاد وادي الرافدين من عمق حضاري مترجم بأبهى وأفخم العطاءات الفنية عبر التاريخ. وعلى الرغم من ترابط العصور والأجيال فثمة ميزات يتسم بها كل عصر، وثمة طابع يحدد معالم كل جيل، ولم يخلد لنا التاريخ إلا العصور التي سمت بحضاراتها والأجيال التي تعالت بعقيريتها^(٤٨) وقد إستلهم الفنّان العراقي منجزه الفني والجمالي من مصادر عديدة مهمة، منها:

- ١- الفن العراقي القديم: يشمل المنجز الحضاري لفنون سومر والانبعاث السومري الأكدي وأكد وأشور وبابل.
- ٢- الفن الإسلامي: الإفادة من فنون الزخرفة الإسلامية وأنواع الخطوط وكذلك من رسوم الواسطي ومظاهر الطرز المعمارية الدينية وغير الدينية .
- ٣- التأثير بالفن الأوربي: نتيجة سفر الفنّانين العراقيين إلى أوروبا^(*) واختلاطهم بالفنّانين الأوروبيين وإطلاعهم على الأساليب الفنية (الجماعية والشخصية) وعلى حركات الرسم الأوربي الحديث وما أقيم من معارض متنوعة، وكذلك الإطلاع على توظيف التقنيات والخامات في بناء العمل الفني، فضلاً عن مكوث الفنّانين البولونيين^(**) في العراق.

ففي بداية النصف الثاني من القرن العشرين اتضح ان مصير العمل الفني في العراق بدأ بالتحول الحاسم نحو مرحلة جديدة تتسم بالاعتماد على النفس والبحث عن ملامح الشخصية الحضارية أكثر من مجرد خطوات ترسم خطى الغير فلقد تمخضت سنوات الحرب العالمية الثانية عن أحداث اجتماعية وسياسية جديدة لم تعد لتحتمل التخطيط المسبق لها قبل الحرب، أي استقرار البلاد على حكم تقليدي هو المحصلة ما بين النظام البورجوازي بصياغته الكلاسيكية أي الملكية والنظام الوراثي الذي أصبح تقليداً راسخ الجذور، منذ خلافة الأمويين في الشام فالعباسيين في العراق^(٤٩).

^(٤٦) ستوليتز، جيروم : النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية، ت:فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٩٥.

^(٤٧) باونيس، آلان : الفن الأوربي الحديث ، ت:فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠، ص ١٩٧ .

^(٤٨) الصراف ، عباس : جواد سليم . السلسلة الفنية (١٢) ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٧٢، ص ٢٦.

(*) كان (عاصم حافظ) قد سافر إلى باريس عام (١٩٢٨) ودرس على يد الأستاذ أنطوان رينولد لمدة أربع سنوات. وكان (أكرم شكري) من أوائل المبعوثين إلى إنجلترا عام ١٩٣١، و(فائق حسن) عام ١٩٣٤، و(جواد سليم) عام ١٩٣٨، ومحمد صالح زكي عام (١٩٣٨) ثم الآخرون بعدهم. (الريعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٨٨٥-١٩٨٥، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٥٣) و(آل سعيد، شاكر حسن: البيانات الفنية في العراق، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٣، ص ٧. و (مطبوع خاص بمتحف الفنّانين الرواد، طبع الدار العربية، بغداد، ١٩٨٢) .

(**) وهم (مسز مايكا ، جوزيف يارما ، ماثو شاك ، كايتن جايسكي) .

^(٤٩) موسوعة الفن التشكيلي العراقي ٢٠٠٥ : يسرّغ الشخصية الحضارية في الفن (جامعة بغداد للفن الحديث)، موقع انترنت ،

www.iraqfineart.com/groupbaghdad.htm

كان الرسم العراقي موصول الترافد بينابيع حضاراته الرافدينية العريقة، وحينما بدأت بوادره الأولى تواجه مشاكل التأسيس، حيث كانت البقطة القومية قد أخذت مداها الأوسع في الأفق الوطني، وشكلت ردود أفعال متباينة إزاء تدفق الثقافة الغربية في المحيطين الفكري والأدبي على حد سواء، وهكذا احدث الوضع الجديد مستويين فكريين متضادين، استقبل الأول منهما موجات الثقافة الجديدة بترحاب فتح لها مديات الاستيعاب حتى آخرها، ومنحها حرية الانتشار بسرعة توازي سرعة تدفقها، أما الآخر فقد كان يؤكد أرجحيات النظر العقلي المتوازن السليم في التلقي والانتقاء، أملاً في الحفاظ على الخصوصية الوطنية في الفن. أما فنان تلك المرحلة الضبابية، فقد عمد، تحت إغراءات هذه الثقافة الجديدة، إلى تناول اقرب ثمارها إلى يده، حينما لم يجد من منابع للإلهام فيما خلفه الماضي من تقاليد فنية، سوى (الخط والزخرفة)^(٥٠)

وكانت مرحلة النهوض الحي للتشكيل العراقي في الربع الأول من القرن العشرين بدايات التدوين التشكيلي لبعض الإشارات الفنية البسيطة قبل عام (١٩٣١) م التي اقتصر على الصور المصغرة والمخطوطات المزوقة والرسوم الجدارية أو رسوم ما تحت الزجاج ذات الأسلوب المحلي الشعبي^(٥١). الذي انتشر في بغداد والمدن الكبرى والعتبات المقدسة، ويعد الرسم ما تحت الزجاج مرحلة متطورة لتماثله وفن الرسم الأوربي الذي اقتنته رجالات الدولة العثمانية، ويوقف في طليعة الفنانين العراقيين آنذاك (نيازي مولوي بغدادي) المتعدد المواهب في الرسم والزخرفة والخط العربي ليتوصل منها إلى تقنية ما بين رسوم المنمنمات الشرقية والأسلوب الغربي في الفن التشكيلي الذي عاصره ومن تقنياته العالية في الزخرفة والخط التي يرسمها مسبقاً لرسومه الملونة وبالحبر الصيني المعد للخط، انبثقت قابليته التخطيطية وجرائه التشكيلية في تطويع الخطوط الخارجية (out line) ليؤول من تشكيل لوحته في الخط والزخرفة تقنيته ورؤيته الصوفية للخط حتى عد من الأوائل الذين وظفوا الحرف العربي في اللوحة التشكيلية، فنضج هذا الاتجاه في ستينيات القرن العشرين وما بعدها حينما أطلق على المجموعة من الفنانين لقب (الحرفيون) (جماعة البعد الواحد)^(٥٢). إن فن (عبد القادر الرسام) هو حصيلة وظيفته ضابطاً رساماً في الجيش العثماني (فالرسم بالزيت وقواعده التكنيكية ومنظوره والإضاءة والتظليل كلها ابتكارات أوربية والفنان أي كان بجنسيته لن ينجو من تأثيرات الفن الأوربي وتطوراتها)^(٥٣) وما جاء به عبد القادر الرسام ومن تبعه، كان هو التحول نحو العالم المرئي بوصفه المصدر الرئيس للرسم^(٥٤) فكل من سار في الطريق الذي سار به (عبد القادر الرسام) هؤلاء هم الرعيل الأول الذي ساهم في إرساء دعائم الفن المعاصر في العراق. بالإضافة إلى (عبد الكريم محمود ومحمد خضر ورشاد حاتم) ممن ساهموا في تدريس فن الرسم في المدارس ببغداد، حيث كان (عبد الكريم محمود) من رسامي العشرينات واشترك بأول معرض فني في العراق عام ١٩٢٢، ومن طلابه (حافظ الدروبي وجواد سليم وعيسى حنا وزيد صالح)^(٥٥).

افتقرت الحركة التشكيلية العراقية في بداياتها من مراقبة الموروث الحضاري الرافديني لأنها اتكأت إلى القيم الفنية الغربية دونما وعي لقيم الجمال المحلية المتجذرة، وتبين ذلك في أعمال فنانين تلك المرحلة أمثال (حسن سامي والحاج محمد سليم وعاصم حافظ ومحمد صالح زكي وفي مقدمتهم عبد القادر الرسام)، ورسومهم

(٥٠) الراوي، نوري: تاملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٩، ص ٤٢.

(٥١) شاكر حسن ال سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣، ص ١٨.

(٥٢) شاكر حسن ال سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، المصدر السابق، ص ١٨.

(٥٣) جبرا ابراهيم جبرا، الفن المعاصر في العراق، السلسلة الفنية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ص ٦.

(٥٤) شاكر حسن ال سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، المصدر السابق، ص ٦٤.

(٥٥) شاكر حسن ال سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، المصدر السابق، ص ٨٢-٩٣.

لا تعدو إلا ان تكون رسومَ هواةٍ وقد اتسمت بواقعية كلاسيكية أساسها المحاكاة واستتساخ الطبيعة ، هذا من جانب وأما الآخر فإن بنية المجتمع العراقي الثقافية كانت في أزمة حيال الأعمال الحرفية الشعبية المقتناة من قبل الطبقات البسيطة دون غيرها من طبقة المثقفين التي أهملت مصدراً إبداعياً ذا قيمة حضارية وجمالية بسبب الانقياد الفطري لطبيعة الدراسة الغربية للفنون، لذا أصبح وعيهم لفن الرسم منصّباً على تشجيعه ومساعدة الموهوبين في تلقي العلوم الأكاديمية في أوربا^(٥٦). وهكذا بدأت أولى العلاقات المضيفة في ارتباط البدايات الفنية بالفكر العالمي تدريجياً عن طريق اهتمام الفنان العراقي بالاتجاهات والأساليب الفنية في أوربا والشعور العميق بأهمية التقنية الشكلية التي تنضج من الأسلوب باتجاه وضوح المضمون تبلورت المفاهيم القومية والإنسانية المتقدمة في أوساط الفنانين التشكيليين وبلغت نضجها في العقد الخامس من القرن العشرين وبات من المؤكد القول أنه عقد التنوير أو العقد العظيم في تاريخ النهضة الثقافية الحديثة في العراق.. وقد شكلت خلالها الجماعات الفنية وبدأت ترتبط عن طريق اهتمام الفنانين أنفسهم بالأساليب الفنية في أوربا.^(٥٧)

فالتكتلات الفنية والجماعات وأجواء التفكير الفني وتطوره كانت أولى ملامح هذه الانبثاق تشكلت مع ولادة أول جماعة فنية رسمية عام ١٩٤١ وهي جماعة أصدقاء الفن (فكانت الأربعينيات فترة الاكتشاف والدهشة والتوقع فقد بدأت بهجرة بعض الفنانين البولنديين^(٥٨)) إلى بغداد بسبب الحرب فتعرّف إليهم جواد سليم وفائق حسن وعطا صبري وغيرهم.. إذ كان بعضهم قد تتلمذ على يد رسامين درسوا عند "بيربونار" بباريس^(٥٩)

فالمرحلة بين عامي (١٩٣١-١٩٤١) شهدت عودة المبعوثين من أوربا ، وهي مرحلة نشاط الفنانين أنفسهم فدأبوا في تشكيل جمعية رسمية تضمهم تحت لواء الفن ، بيد ان الخلاف كان فيما بينهم حول تزعم الجمعية بوصفه نوعاً من المنافسة واكتشاف الذات (منافسة دعمت التشكيل العراقي) أفضت إلى أن يتجه فائق حسن العائد من باريس عام (١٩٣٨) للتدريس في معهد الفنون الجميلة عام (١٩٤٠)، فاستقطب الفنانين الشباب وطلبة الفن حوله بعد تشكيل فرعي الرسم والنحت في المعهد، وسعى حافظ الدروبي لإنشاء مدرسة أهلية لتدريس الفن سميت حينها (المرسم الحر) في حين كان دور أكرم شكري العائد من لندن (١٩٣٢) تزعم جمعية أصدقاء الفن التي تأسست عام (١٩٤١) وتعد أول بعثة لدراسة الفن خارج القطر منعطف في تاريخ الحركة التشكيلية العراقية تزعمها أول تجمع لمجموعة الفنانين عام (١٩٤١) لما لها من أسس راسخة للنهوض الأمثل بمكانة الفن العراقي الذي استمد كينونته من أبعاده الحضارية العميقة في القدم حتى ارتكزت في العراق بوصفها نهراً يغذي كل روافد الحياة الإنسانية بما تحتاج، والفن احد هذه الرافد، في حين اتسمت المرحلة اللاحقة بالنضوج الفكري واكتشاف التجارب العديدة الفردية والجماعية بفعل تماس بعض الفنانين العراقيين مع الفنانين البولنديين في بغداد أبان الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) ، ما دفع أكثر الفنانين العراقيين إلى معرفة تقنيات الفن الحديث وذلك بالخروج إلى الطبيعة ودراسة الألوان وتأثرها بالضوء فكان (جواد سليم) الذي استخلص فلسفته في الفن من بين إمكاناته المستقاة من الواسطي وبيكاسوا والفن العراقي القديم، وفائق حسن الذي حفز كل طاقاته اللونية في اللوحة واستغلها بالاتجاه الأمثل، وغيرهم ممن كان لهم بصمة ظاهرة في صرح الفن التشكيلي العراقي المعاصر، بمعنى ان الفنان العراقي استخلص مقدرته من تربته المتجمعة اثر تراكم الحضارات المتعاقبة والحياة

^(٥٦) شاكر حسن ال سعيد : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، المصادر السابق ، ص ٥٩- ٦١ .

^(٥٧) موسوعة الفن التشكيلي العراقي ٢٠٠٥ : بزوغ الشخصية الحضارية في الفن (جماعة بغداد للفن الحديث)، المصدر السابق .

(*) لاجون هربو من الحرب العالمية الثانية الى العراق - يارما - ماتوشا - جابسكي حيث كانوا ضباطاً بالجيش البولوني والتقوا صدفه بالفنانين العراقيين بالمقهى البرازيلي وبدأوا يرسمون سوية مقاهي بغداد وارقتها .

^(٥٨) خالص عزمي : نزار سليم رساما، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٨ ، بغداد، ص ١٤ .

المعاصرة مستتيراً بالحركات التشكيلية الغربية، ذلك ان الفنان البولوني مهد الطريق للفنان التشكيلي العراقي على تجاوز الأسلوب الأكاديمي الواقعي والاتجاه الى الحداثة في الفن^(٥٩).

كان لافتتاح معهد الفنون الجميلة وتأسيس الجمعيات الفنية أثره الكبير في نمو القابليات الشابة ومسيرة حركة الفنون التشكيلية المعاصرة في العراق (وجعلت سمات الحركة الفنية الجديدة تتبين عندما افتتح معهد الفنون الجميلة قسماً للرسم، والنحت في عام ١٩٤١.. وأسست جمعية أصدقاء الفن عام ١٩٤١.. وجماعة الرواد .. ملتفة حول فائق حسن عام ١٩٥٠.. وظهرت جماعة بغداد للفن الحديث .. ملتفة حول جواد سليم عام ١٩٥١.. وجماعة الانطباعيين .. ملتفة حول حافظ الدروبي عام ١٩٥٢.. وظهرت جمعية الفنانين العراقيين عام ١٩٥٦..)^(٦٠) و أدى انعزال (فائق حسن) عن جمعية أصدقاء الفن إلى تشكيل جماعة البدائيين (sp) عام (١٩٤٠) مع زيد صالح وإسماعيل الشخيلي ومحمود صبري، وقد استأثروا بفلسفة جمالية تؤكد على بدائية الرؤية على أساس تهشيم اللون والتعامل مع الخط بتقنية عالية تقارب تقنية المدرسة الوحشية التي ظهرت في أوروبا عام (١٩٥٥)^(٦١).

وظهرت بعض الجماعات التي ذكرناها سابقاً، جماعة (الرواد) عام ١٩٥٠ " لتلزم أعضائها بالبحث عن المناخ الفني خارج إطار الرسم الشخصي مثلما تلزمهم بتذوق الموسيقى أو حمل أدوات الرسم والسفر إلى ضواحي بغداد لرسم المنظر الطبيعي" كما أصبحت النزعة الاجتماعية واضحة في كيان "جماعة بغداد للفن الحديث" التي تشكلت عام (١٩٥١) تعبيراً عن معنى الالتزام الحضاري المحلي والإنساني معاً. كذلك تشكلت (جماعة الفنانين الانطباعيين) عام (١٩٥٣) وهى في الحقيقة ما كانت تعني بالبحث عن (طرح الانطباعيين الفرنسيين) ذاته، إنما هي مجرد تسمية أدبية في إطارها العام، وكانت التزاماً تقنياً في أحيان قليلة جداً دون التوصل إلى رؤية جديدة في الفن شأنها في ذلك وبشكل أوضح شأن الجماعات الفنية التي ظهرت في الستينات التي اعتمدت التقنية، والشكل كجماعة (المعاصرين) عام ١٩٦٥ و (جماعة المجددين) ١٩٦٥ و (جماعة الجنوب للفنون التشكيلية) و (جماعة ١٤ تموز) و (جماعة حواء وأدم) و (جماعة المدرسة العراقية الحديثة) عام ١٩٦٦ ثم ظهرت جماعة الزاوية و (جماعة الحدث القائم) و (جماعة تموز) في عام ١٩٦٧ كما ظهرت (جماعة البصرة) و (جماعة البداية) عام ١٩٦٨ وكذلك (جماعة الفنانين الشباب) و (الفن المعاصر) و (الرؤية الجديدة) عام ١٩٦٩.. وفي مطلع عام ١٩٧٠ ظهرت جماعات كثيرة منها جماعة " نينوي للفن الحديث" وجماعة " السبعين" وجماعة المثلث و"الدائرة" و"الظل" وجماعة فناني السليمانية .

فالبحت عن الأصول قادهم إلى استلهاهم الحضارات المتراكمة على أرضه، كما قادته المعاصرة إلى العالم الغريب الزاخر من حوله، وبالأخص إلى التيارات العالمية التي يمثلها العالم الصناعي الغربي، أستطاع الفنان أن يتمثل بعض ما جاءت به تلك التيارات، فلم يخضع لتأثيراتها بشكل كامل، كما لم تحمله على تقليد الأساليب فيسقط في هاوية المماثلة الرديئة^(٦٢).

فنتيجة لذلك حصل صراع في الأساليب، وبدأ منذ بدايات الحركة التشكيلية في العراق. يعلق (عاصم عبد الأمير) على ذلك فيقول: (الصراع في الأساليب بدأ منذ فجر الحركة التشكيلية العراقية، فالخمسينيون ذهبوا إلى فن سومر وأكد وإلى المروي التراثي والمدون كي لا يدعو الفرصة تنفرط بين أيديهم، وليوجهوا الفن وجهة

(٥٩) اشكر حسن ال سعيد : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، المصدر السابق ، ص ٩٥-١٠٠ .

(٦٠) جبرا ، ابراهيم جبرا : الفن العراقي المعاصر، المصدر السابق ، ص ٢ .

(٦١) موسوعة الفن التشكيلي العراقي ٢٠٠٥ : بزوغ الشخصية الحضارية في الفن (جماعة بغداد للفن الحديث)، المصدر السابق .

(٦٢) الراوي، نوري: لمحات من حضارات وعود، الخزف العراقي في حضارة الآلهة، مجلة آفاق عربية، العدد (٦)، السنة الثالثة، شباط ١٩٧٨، ص ٩٨ .

صحيحة هذا ما حدث في أعقاب ما عرف بـ(النزعة الحضارية) التي روج لها زعماء جماعة بغداد للفن الحديث، وظلت هذه النزعة تشغل بفاعلية حتى عقد الستينيات وما بعده^(٦٣)

ترى الباحثة أن الفنانين العراقيين لم يحاولوا أن يكونوا نسخة من الحداثة الأوربية، بل قصدوا من ذلك مجارة أساليب واتجاهات فنية مغايرة للاتجاه التقليدي السائد. لغرض تجاوز الواقع الفني والاجتماعي ومن ثم خلق أسلوب فني جديد يحمل الهوية العراقية من خلال عقد الصلات مع المرجعيات الأخر والفن الأوربي جزء منها، ومن ثم فإن بلورة الأساليب أو بالحقيقة محاولات بناء الأسلوب لدى الرسام العراقي، كانت تقترح صيغاً أوربية ومحلية وذلك عبر الإفادة من آليات التوظيف الفكري والبنائي للأشكال والمضامين وما يرتبط بهما من تفاصيل، في بنية اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة. ولا شك في تأثر الفنانين بالتراث المحلي إذ يعد رافداً مهماً من روافد المعرفة، ومرآة حقيقية لثقافة الشعوب، فيعكس جانباً من جوانب حياة المجتمعات، ويعبر عن العادات والتقاليد التي تتوارثها الأجيال يمثل التراث جزءاً من الموروث الحضاري، فهو لا يلغي التاريخ القديم ويرتبط بأواصر وثيقة مع الحياة المعاصرة. لهذا فهو بمثابة حلقة وصل بين الماضي والحاضر، وهو يبدأ ولا ينتهي، (إنه مرادف مصاحب للزمن، لا بتعاقب الفصول والقرون ولكن بما يقدمه ذلك الزمن من نتائج الجهد البشري في ميادين المعرفة التي لا حصر لها، ولا يصلح في التراث وضع تقسيم يصنع حواجز بين الماضي والحاضر والمستقبل)^(٦٤). غير أن النظرة للموروث أخذت بالتجذر باكتشاف كنوز ومكتشفات الآثار أصلاً. ومثل هذا الوعي التشكيلي في بادئ الأمر، الأمر الذي عمق إلى حد ما الهوية بين الفنون المحلية، والفنون الأوربية وعبر توسع الجدل ومحاولات فهم الأصالة الاجتماعية الفن ومعناه، صار التراث العراقي القديم والعربي، والعربي الإسلامي الوسيط، قضية ساخنة منذ بداية الخمسينيات.^(٦٥)

تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث: تأسست (جماعة بغداد للفن الحديث) (*) يوم الخميس ١٩ من نيسان سنة ١٩٥١ استعاد (شاكر حسن) بذاكرته ظروف نشأة تلك الجماعة، وقال إن ذلك يرجع إلى أيام تلمذته في فرع العلوم الاجتماعية بدار المعلمين العالية ببغداد (كلية التربية - جامعة بغداد) سنة ١٩٤٨ وتعرفه على الفنان جواد سليم (١٩٢٠ - ١٩٦١) وبعد تخرجه انتسب إلى الدراسة المسائية في قسم الرسم بمعهد الفنون الجميلة وهناك صادف العديد من الطلبة والأساتذة الذين أصبح لهم فيما بعد شأن في حركة النهضة الفنية العراقية المعاصرة، ومنهم "محمد غني حكمت، وإحسان الملائكة، وهنري زفوفدا، ومحمد الحسني، ورسول علوان، وعطا صبري، وفائق حسن". وقد تكررت لقاءاته بهؤلاء وغيرهم، ولم يقتصر اللقاء على الفنانين فحسب، بل كان هناك أدباء وصحفيون عديدون اعتادوا الجلوس في المقهى ذاته ومنهم الشاعر (حسين مردان) والشاعر (كاظم جواد) والشاعر (بلند الحيدري) والصحفي (عبد المجيد الوندائي) ومعظمهم من الذين يحملون فكراً سياسياً يسارياً تقدمياً. كما يجمع الكثيرون منهم بين الرسم والنحت والأدب، ويشتركون في مسألة أخرى وهي نزوعهم لإكمال دراساتهم في خارج العراق ورغبتهم في تجديد الفن العراقي وتحديثه^(٦٦). وكان من بواكير انجازات هذه الجماعة إقامة المعرض الأول

(٦٣) عبد الأمير، عاصم: جريدة الأديب في لقاء مع الرسام والناقد، السنة الخامسة، العدد (١٦١)، ١٣ شباط، ٢٠٠٨، ص ١٠.

(٦٤) الخياط، جلال: الشاعر المعاصر والتراث، مجلة الأفلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (١١)، السنة الرابعة والعشرون، ١٩٨٩، ص ٢٢.

(٦٥) كامل، عادل: التشكيل العراقي، التأسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٤٦.

(*) وضمت العديد من الفنانين منهم "شاكر حسن، محمد الحسني، جبرا إبراهيم جبرا، قحطان عبد الله، محمد صبري، فاضل عباس، نزار علي جودت، نزيهة سليم، لورنا سليم، كاتني رود، محمد غني حكمت، علي شعلان، خليل الورد، عبد الرحمن الكيلاني، حافظ ألدروبي، خالد الرحال، بوغوص بابلونيان، إسماعيل فتاح الترك، إبراهيم العبدلي، سلمان عباس، محمد عارف، ميران السعدي، إحسان الملائكة، خضير الشكرجي، ثريا النواب، رسول علوان، طارق مظلوم، فؤاد جهاد" (آل سعيد، شاكر حسن: جماعة بغداد للفن الحديث، مجلة آفاق عربية، ع ٢، السنة (١٤)، بغداد، ١٩٧٨، ص ٩٨).

(٦٦) آل سعيد، شاكر حسن: مجلة آفاق عربية، ع ٢، السنة (٤)، تشرين الأول، ١٩٧٨، ص ٩٨.

ببغداد سنة (١٩٥١) ويتحدث المرحوم (شاكر حسن آل سعيد) عن لحظات ولادة الجماعة والمعرض فيقول "أتذكر اليوم والساعة، اظنه مساء يوم الخميس من منتصف نيسان من ربيع ١٩٥١ كانت حفلة افتتاح المعرض، فقد اكتظت القاعة بالمدعوين من مختلف الطبقات والعناصر.. ألقى جواد سليم محاضرة وتلا شاكر حسن آل سعيد (البيان الأول للجماعة) ورافق افتتاح المعرض حفلة موسيقية أحيها بعض أساتذة وطلبة معهد الفنون الجميلة"^(٦٧).

في سنة ١٩٥٣ أقامت الجماعة معرضها الثاني وسرعان ما توالى تنظيم المعارض والتأثير في بنية الحركة الفنية العراقية وتعميق توجهاتها الإنسانية، ويربط آل سعيد بين ظهور الجماعة من جهة واندلاع ثورة الشعر الحر في العراق من جهة أخرى.. فكلاهما برأيه، كان يمثل انعكاسات (لازدهار الوعي الاجتماعي والثقافي لجيل الخمسينات من القرن الماضي. وكانت تجربة عراقية جديدة في ميداني الأدب والفن تستند إلى أمرين مهمين أولهما الاعتزاز بالمووروث في الحضارة العربية والإسلامية العريقة وثانيهما الانفتاح على طبيعة العصر. ترسخت أقدام الجماعة واتسعت قاعدتها عند الإعداد للمعرض الفني الأول وافتتاحه وقد اشترك في المعرض التشكيلي كل من (جواد سليم ولورنا سليم ومحمد الحسني وقحطان عبد الله عوني ونزار علي جودت وريشار كنادا ومحمود صبري (مواليد ١٩٢٧) وشاكر حسن آل سعيد). وقد نجح المعرض نجاحا باهرا. و بعد سنة من افتتاح المعرض انضم إلى الجماعة (نزيهة سليم، ورسول علوان، وحافظ الدروبي، ومحمد غني حكمت، وهنري لويس)، وفي سنة (١٩٥٤) انضم (بوغوص بابلو نيان وطارق مظلوم وفرج عبو (١٩٢١. ١٩٨٤) وخالد الرجال (١٩٢٦. ١٩٨٦) و خليل الورد وعلي الشعلان). وهكذا تنامي عدد الجماعة حتى وصل سنة (١٩٥٧) إلى ما يقارب الـ (١٦) رساما ونحاتا ومن الفنانين والنحاتين الآخرين الذين انضموا إلى الجماعة (جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠. ١٩٩٤) وكانثي وود وإبراهيم العبد لي وسلمان عباس وخضير الشكرجي وثريا النواب وفؤاد جهاد وإسماعيل فتاح الترك (توفي ٢٠٠٤)^(٦٨).

مؤشرات الإطار النظري: تشير أكثر الرسوم للفن العراقي الحديث إلى غزارة في تناول الدلالات والرموز الحضارية القديمة والتراثية ولا يفتأ الفن العراقي من تأكيد انتمائه لتلك الحضارة .

١. تعد الحضارات العراقية القديمة مصدراً وجذراً إثنائياً للفنان العراقي لما تمتعت به تلك الحضارات من غنى ثقافي وفني كان مصدر إشعاع للإنسانية عموماً .

٢. على الرغم من التفاعل أو اندماج الفنان العراقي المعاصر مع الحضارة الغربية الحديثة المميزة بالتنوع الثقافي والفني، إلى أنه استطاع ان يؤكد حداثيته المستلهمة للتجارب الغربية من دون أن يقوض مرجعيته الحضارية الشاملة .

٣. ان تأثر الفنان العراقي المعاصر بالأبعاد الحضارية ، كان متأثراً شمولياً بوصفه تميزاً تاريخياً لتلك الحضارة ، أي لم يتعامل مع جزئيات الصراع السياسي بين المدن والأقاليم ، وما شابه .

٤. يتسم العمل الفني بسمة سردية تسجيلية ، من خلالها عمق مدلولات العمل الفني .

٥. إن شمولية المعنى انفتاح افق التوقع جاء نتيجة انطلاق الرسام العراقي الحداثي من معطيات الحس وتمثيل واقع الظواهر، وهذا مادعى بالمقابل الى الميل الى تجريد الأشكال ويمديات مختلفة بين التجريد البسيط والتجريد الخالص .

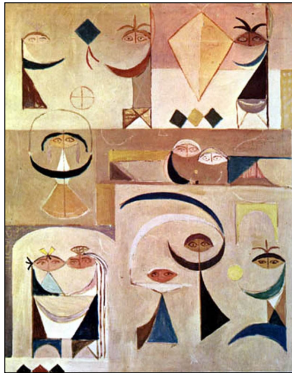
^(٦٧) العلاف ، إبراهيم خليل : جماعة بغداد للفن الحديث : فصل من تاريخ العراق الثقافي المعاصر ، ٢٠٠٩ ، منتدى التاريخ ، موقع الكتروني .

^(٦٨) العلاف ، إبراهيم خليل : جماعة بغداد للفن الحديث : فصل من تاريخ العراق الثقافي المعاصر ، المصادر السابق .

٦. اتسمت صور الأشكال في اللوحة التشكيلية المعاصرة بوحدة اندماجية بين الرموز الحضارية والرؤية المحيطية عبر استعارية الأشكال المرزمة ولأساليب حديثة .
٧. دعت المخيلة الخصب للرسام العراقي المعاصر الى استيعاب الصور الميثولوجية ببعديها الفكري والفني واستيعاب شخصياتها ومفاهيمها، مثل كلكاش ، الخصب وغير ذلك ، بوصفها عناصر استعارية فاعلة .
٨. استلهم الموروث الفني الشعبي العراقي ومعالجته بواقعية ، فظهور الفكر الجماعي بحد ذاته يعد موقفاً حضارياً (اجتماعياً، وثقافياً) أسس لوعي اجتماعي مسؤول في عملية استلاب الذات بشكل معاصر .
٩. ان تنامي الوعي السياسي والديمقراطي في العراق أسهم في تركيبة الفنانين الثقافية وصياغة الاتجاهات المعاصرة في الفن، إذ شق طريقه بشكل تيارين متوازيين في ظاهريهما ومتلاقين في جوهريهما بدرجة تأثر بالنزعة الشكلية في أوروبا، فاتجه التيار الأول نحو التقاليد الفنية المتوارثة وتميز بتأثره بأشكال فنون سومر وآشور والفنون الإسلامية والموروث الشعبي وبمضامين الأساطير والحكايات الشعبية وقد مثل هذا التيار جماعة بغداد للفن الحديث، أما التيار الثاني فتمثل في أعمال فنانين (جماعة الرواد) .

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

- ١ - مجتمع البحث: اقتصر البحث على دراسة أعمال رسّامي (جماعة بغداد للفن الحديث) الزيتية للمدة (١٩٥٠-١٩٥٩) ما منشور وما متوفر من مصورات للوحات المتعلقة بمجتمع البحث البالغ (٣٥) لوحة، وما معروض في قاعات العرض التشكيلية والمقتنيات الخاصة في العراق والمصادر الفنية.
- ٢- عينة البحث: حاولت الباحثة تصنيف مجتمع البحث بأسلوب قصدي انتقائي من اللوحات الزيتية لجماعة بغداد للفن الحديث، ونظرا لعدم وجود التواريخ على أعداد كثيرة من اللوحات، وعدم إمكانية التحقق منها، لأن الأعداد ليست قليلة ترجع إلى فنانين فارقوا الحياة ، لذا عملت الباحثة على اعتماد مبدأ تواصلية الفنان وتأثيره في المحيط التشكيلي العراقي عبر مرحلة حدود البحث، وتبلغ عينة البحث أعدادها (٥) لوحات .
- ٣- أسلوب البحث: اعتمدت الباحثة الأسلوب الوصفي التحليلي (على وفق جماليات الشكل في الرسم العراقي لجماعة بغداد للفن الحديث) و اعتمدها المؤشرات التي تم استخراجها من الإطار النظري.



٤- تحليل عينة البحث :

عينة (١)

- اسم العمل: أطفال يلعبون .
 اسم الفنان: جواد سليم .
 سنة الإنتاج : ١٩٥٣ .
 القياس: ٧٠ x ٥٠

المادة والخامة: زيت على قماش

تمثل لوحة (أطفال يلعبون) بوصف عام تفصيلات من المشاهد المألوفة للحياة الشعبية في ضمن سلسلة بغداديات الفنان، هذه اللوحة اتسمت بالطابع الهندسي، قسمها (جواد سليم) على أشكال هندسية مستطيلات ومربعات، أما المساحة المستطيلة في الأعلى فقد شطرت إلى مربعين متساويين، وفي الوقت ذاته عمل الفنان على تجزئة تلك المساحات الهندسية بالشكل الذي يخدم حركة الشخص والوظائف التي تؤديها ضمن إطار المرجع التراثي الذي يمثل أطفالاً بأزيائهم الشعبية وهم يمارسون بعض الألعاب التي كانت شائعة في أزقة بغداد .

نجد ان المربع ذا الخلفية الترابية الهادئة من اليمين قد وزعت عليه أشكال لثلاثة أطفال اثنان منهم منشغلان بلعبة الحبل، أما الثالث في أقصى اليمين فانه يلعب بالكرة فيما يعلوه قوس إسلامي (وهو إشارة لمداخل البيوت والأزقة الشعبية)، وفي الجهة المقابلة ثمة صبيتان ترقصان داخل مساحة مستطيلة يعلوها قوس هي الأخرى وبنفس التشكيل البنائي تبدو لنا في أعلى الطفلتين مساحة مربعة تنفرد فيها طفلة تلعب (لعبة الحبل) وهي تمسك بالحبل بكلتا يديها، وقد رفعتة للأعلى، ونلاحظ إن صفييرتيها السوداويتين شكلتا قوساً للأسفل، معاكساً لحركة اليدين اللتين شكلتا قوساً للأعلى وبلون اسود، وبالروحية نفسها عمل على إشغال الشريط المستطيل البني الغامق نسبياً الذي يكاد ان يتوسط العمل بطفلين إذ وضعا كلتا يديهما ورجليهما إلى الأرض. حملت تلك الصور الطفولية التي أعطت للتكوين العام، عمقا واضحا بأبعاد تراثية كونه يشكل جزءاً من البنية الحضارية والفكرية، إذ استهوى الفنان تلك الرموز بين صور الواقع وتجريد تلك الصور.

والمشهد أظهر جميع الوجوه بصورة تشبه صورة (العين) وهي استعارة شكلية للأثر السومري، الذي ظهر في الوركاء ليمثل تحفة فنية نادرة وعلامة بارزة في فن النحت الرافديني، الوجه والعناصر المنقادة له (العينين اللوزيتين الواسعتين، الأنف الطويل، الحاجبين المقوسيين اللذين يميلان إلى الالتحام)، ورسم اليدين بشكل يشبه (القوس) ورسم كذلك بنية الجسد بشكل (مثلث)، ولم يرسم الصورة الكلية لأي طفل، بلامح واقعية، إذ اعتمد الطابع التجريدي (الاختزالي) وركز على الحركة: حركة الجسم، حركة اليدين، حركة الأرجل، حركات اللعب (الطائرة الورقية، لعبة الحبل، لعبة السيف، لعبة الكرة).

عينة (٢)



- اسم العمل : موسيقيون في الشارع .
- اسم الفنان : جواد سليم .
- سنة الإنتاج : ١٩٥٦ .
- القياس : ٧٣×٢٣سم
- المادة والخامة : زيت على قماش .

ان الفنان (جواد سليم) خطا خطوات متقدمة في بناء لغته التشكيلية التي انمازت بقدرة عالية في نقل تجربته اعتماداً على جملة من الخصائص تأتي في مقدمتها، بعدها عن النمطية فالفنان يتحاور مع أشكاله ويتجذر بها بعيداً في الماضي قبل ان يسقيها ألوانا. إذ اعتمد الفنان في لوحته (موسيقيون في الشارع) على الكثير من الأشياء الشعبية التي تدل على البيئة العراقية بكل تفاصيلها فخلفية اللوحة جسدت الطراز المعماري البغدادي المتكون من الأعمدة والأقواس التي امتازت بها البيوت البغدادية القديمة، فقد استلهم رموز الموروث الشعبي في بناء اللوحة، إذ نجد فيها سبعة أشخاص، يتمثلون بثلاث موسيقيين شعبيين يعزفون بالآلاتهم، وثمة ثلاثة صبيان أمام التكوين وهم فتاة صغيرة على يمين التكوين وولدان صغيران في الوسط يرتدون ملابسهم الشعبية تبدو عليهم مظاهر البهجة يمارسون فرحهم الطفولي وعند أقصى اليمين امرأة تلبس العباءة السوداء وهي تصفق.

فعمل على توظيف الزخارف النباتية والهندسية ذات المرجعية الإسلامية في بنية التكوين، وتحديداً عند (الواسطي) في سلسلة منمنماته الذائعة (مقامات الحريري المصورة) التي أفاد منها في تدبر الأشكال وهي تجد طريقها إلى السطح التصويري. على الرغم من أن المساحة اللونية لا تبتعد كثيراً عن مساحات توسيمها بوصفها

دلالة مطابقة إلا أن (جواد) يرتقي بهذه الدلالة من خلال ابتعاده عن تماثلية أو محلية بمغامرة تجريدية لجعل الدلالات المطابقة إلى دلالة إحياء من خلال اقتران المعاني (دلالات اللون) هنا اقتراناً حراً برمزها الأول أو بعدها الحضاري أو حاضنتها التاريخية، قال جواد : " ان الفنان يتابع ما يجري حوله ويعبر عنه بإخلاص ولكن عليه أن يعرف كيف يحقق هذا التعبير " .



عينة (٣)

اسم العمل : حفلة رقص .

اسم الفنان : شاكرك حسن ال سعيد .

سنة الإنتاج : ١٩٥١ .

القياس : ١٠٠ × ٥٠

المادة والخامة : زيت على قماش

يتكون العمل من أربع فتيات يقمن بحركات راقصة تتوسطهن فتاة تحمل عوداً وتعزف عليه والى جانبها فتاة أخرى تحمل بيدها دفاً وتجاورها فتاة أيضاً وعلى جانبها الأيسر فتاة حملت بيدها غصناً، تُعبرُان عن فرح الطفولة وهن يلبسن ملابسهن الشعبية الملونة، وتحيط هذه بمجموعة من الموتيفات الشعبية البغدادية ، زخارف جدارية بغدادية الأمر الذي حققه من خلال العودة إلى الموروث الشعبي والحضاري والعربي الإسلامي مع الأساليب الفنية الحديثة.

إذ استعان (شاكرك) في هذا المشهد بارتباطه بالوسط الشعبي، وبالتبسيط الذي يصل إلى حد التأليف العضوية في الفن الفطري. إذ اتخذت رسوماته جمالية الحس الشعبي (المحلي) وبوحدات تشكيلية مفعمة بالتخيل العفوي، لاستحضار الإرث الحضاري الإنساني ودلالته، فلهجاء (شاكرك حسن) إلى قوى ذهنية أشبه بتفكير الطفل و البدائي كون أصالة تفكيرهم ونقاوته تقيم بدائل وخيارات شكلية فخيالهم البريء يتيح لهم الإمكانات لتبديل معالم الواقع ليكونوا على اتصال مباشر برغباتهم السرية و المعلنة . التي استعان من خلالها بمرجعيات ذات أبعاد حضارية تنطلق من واقع فرض حضوره في فضاء اللوحة .

ففي هذه اللوحة تتجه الأشكال نحو التجريد في محاولة للكشف عن التنوع بطريقة الأداء من خلال التعامل مع الأشكال البدائية التي تنتشر على المساحة التصويرية كأنها تسبح في الفضاء على وفق طرز شكلية تستند في قوامها على توظيف المفاهيم والبنى الفنية الذي عرفها الفن الأوربي الحديث لتتأثر من التكعيبية، وإبراز القيم التكعيبية وفعل التدرج في المستويات، إضافة إلى الشفافية، وأقصى الفنان البعد الثالث من اللوحة لتبدو رسومه أكثر قريباً من رسوم الأطفال والرسوم الجدارية الأولى في الكهوف. فتبين لنا النزعة التصميمية (أي الطابع التسطيحي للمشهد التصويري) التي تعطي كذلك دلالة رمزية (إسلامية) ولعل الفنان قد أفاد من الأشكال والزخارف الجدارية التي عرف بها طراز السقوف التي تمتد في أصولها الحضارية إلى الجماليات التي كشفت عنها الزخرفة العربية الإسلامية.

عينة (٤)

اسم الفنان : نزيهة سليم .

سنة الإنتاج : .

اسم العمل : بائع اللحف .

القياس : ٧٥ × ٨٠ سم



المادة والخامة : زيت على قماش

المشهد يصور رجلاً وامرأة في دكان لبيع الفرش والأغطية القطنية الشعبية . يبدو الرجل بوجهه الترابي الغامق وعيونه النجلاء وحواجه الهلالية وزيه الشعبي التقليدي المعروف في محلات بغداد الشعبية إذ يتكون من غطاء الرأس والصاية ، وهو منهمك بأداء عمله ، فيما بدت المرأة بزيها المحتشم وجلستها الحائرة وهي تضع يدها على خدها الأيسر وعيونها شاردة . الفنانة اتخذت من المنهج الواقعي وسيلة للتعبير عما تريده ولكنها استخدمت هذه الواقعية بشكل محور ، فربطت بين معطيات العصر في الرسم وقد مثلت اللوحة رجلاً وامرأة ، أما الأزياء التي ارتدتها الشخصيتان في اللوحة فقد كانت بغدادية شعبية.

فالأشكال تؤدي غرضين الأول هو تسليط الضوء على ما تخفيه من مغزى إنساني رامن ، والآخر يتحدد ضمن نطاق الطبيعة الجمالية لها، فالشكل الإنساني يبدو مدخلاً رئيساً لرؤيتها الفنية ، وعن طريقه يمكننا الاستدلال على النوازع النفسية والاجتماعية فلا تظهر الفنانة تعالياً على خصائص المحيط .

وللخط في هذا المشهد مهمتان، الأولى تهدف إلى إبراز جمالية الشكل في حدوده الظاهرة ، فيما تتحدد مهمته الثانية في تعميق المحتوى الإنساني الذي يضمه الشكل ذاته . إن اللوحة بمفرداتها القليلة ، لم تترك لنا مجالاً للشك في امتلاء السطح بالقيم الجمالية جراء التنظيم المستقر ، فطبيعة المعالجة البصرية للأشكال تدل على ميل الفنانة إلى تكيف الموضوعات الشعبية ، مع صياغات أسلوبية حديثة ولو بحدود المعالجة الشكلية .

عينة (٥)

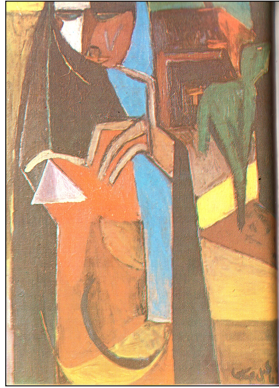
اسم الفنان: فاضل عباس .

سنة الإنتاج : ١٩٥٧ .

اسم العمل : اعرابية .

القياس: ٤٣ × ٧٠سم

المادة والخامة : زيت على قماش



تظهر في اللوحة امرأة منحنية بوضع شبه أمامي في مقدمة المشهد ، يدها اليسرى تقترب من وجهها مرسلة نظراتها بدهشة إلى الجانب الأسفل، وفي أقصى اليمين شخص يتطلع إلى الجانب الآخر، فالخلفية بتجريداتها سائدة للشكل الرئيس .

لعل الضرورة الجمالية هي التي دفعت الفنان لمضاعفة جمالية الخطوط جراء استثمار ما أمكن من مهارات باللعب على التضادات اللونية القوية، فاستخدام الخط بهذه الطريقة يكشف عن تأثر الفنان بـ(الفن الوحشي) الذي كان للخط فيه دور رئيس في إظهار حدود الأشكال. فالخط على وفق هذا المعنى يسير على جسد الشخصين الأمامي والخلفي بطراوة واضحة متشاحاً بالسواد، ليبدو بمثابة وسيط بصري تتحدد مسالكه تبعاً لأبعاد الشخصين، والحالات الشعورية المعبر عنها، مسهماً في تعميق التباين في المجال البصري ، وتكريس التناسق والإيقاع بقصد تجاوز الرتابة المحتملة في تشكيل السطوح ذات النسق التجريدي ، فأشكاله المجردة من الفن الرافديني (السومري) ذات الدلالات والرموز الحضارية القديمة تحديداً تلك العيون الواسعة والسحنة العراقية السمراء جعلت من مكوناته تنقاد بفعل المخيلة والواقع على السواء وتؤكد انتماءه لتلك الحضارة .

النتائج والاستنتاجات

أولاً - نتائج البحث: توصلت الباحثة إلى عددٍ من النتائج استناداً إلى ما جاء به الإطار النظري للبحث توجزها بالآتي :-

١. ان رسومات (جماعة بغداد للفن الحديث) قائمة على مرجعيات حضارية ، سواء كانت ذات وجهة (رافدينية وإسلامية وأوربية) تسير عناصرها البصرية بما يتلاءم والموضوع الذي كان قاسماً مشتركاً له وتباين مقارباته المفاهيمية والبنائية، مع وجود اختلافات في الصياغات الأسلوبية للشكل من فنان لآخر .
٢. ان تجربة الواسطي أصبحت من أهم المراجع الحضارية التراثية التي غدت الفن الحديث في العراق إذ كانت بداية مزج التراث بالحداثة. وحتى انتقال تأثيره الى الغرب نفسه، وهو ما يظهر جلياً في (عينة-١٠٢) .
٣. استثمرت العينة (٣) التجريد باعتماد العناصر البصرية (الخط، اللون) تحديداً ليظهر الحركة الدائبة المستمرة التي جاءت نتيجة الإيقاع المتوالي الذي خلفته الأشكال بخطوطها وألوانها.
٤. أما النمط الواقعي المجرد فنجدته كذلك في (عينة ٣) عبر رصد حيثيات المشهد كما يبدو في الواقع والعمل على تجزئة عناصره البصرية إلى وحدات هندسية مكسرة في بنائها الخطي واللوني العام . فصور الحياة البدائية على وفق طرز شكلية تستند في قوامها إلى توظيف المفاهيم والبنى الفنية التي عرفها الفن الأوربي
٥. اعتماد التسطيح في معالجة الأشكال وعلاقتها في ضمن أبعاد الفضاء المستثمر ، أكد مدى الانسجام في صياغتها كما في (عينة ٣-٤) .
٦. من المضامين التي تعالج موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة (العينة-٧) مُحصلةً لقيم القوة والكفاح والعائلة وارتباطاتها بالعناصر الحياتية بوصفها قيماً مقدسةً استخدمها الفنان لتمثل رموزاً ذات مرجعيات حضارية .
٧. تعكس (العينة-٨، ٧) المضامين التي تصور وقائع الحياة للمجتمع العراقي ليصورها الفن بعلاقة حميمية ترتكز على المضمون الفكري للموروث بروحية متناقلة بين الواقعية والتعبيرية .

الاستنتاجات:

١. ان الرسام العراقي في (جماعة بغداد للفن الحديث) انصب وعيه على قراءة الموروث الحضاري ومعايشته على وفق النتائج المستحصلة من التجارب العالمية التشكيلية بقراءتها الموروث الحضاري الرافديني وتعقبها المراحل التطورية في تقنيات الفن ، فالفنان تدارس بنية موروثه الحضاري بحميمية توصله إلى العالمية بركائز محلية ، سواء كانت المعالجة اجتماعية او تزيينية وسباسبية .
٢. محاولة رسام جماعة بغداد للفن الحديث تكييف الاتجاهات الأسلوبية الأوربية الحديثة ، التي استوعبها نتيجة للتلاقح الثقافي والحضاري مع معطيات الرسم الأوربي ، وفقاً للمرجعيات الفكرية والاجتماعية والحضارية لمجتمعنا ، وانطلاقاً من مبدأ التجريب والتحرر من التماثلية التي هيمنت على الرسم العراقي المعاصر . إذ تأثر الرسم العراقي بالفن الغربي في الجانب التقني لكنه يختلف من حيث الجوهر .
٣. تهدف رسومات جماعة بغداد للفن الحديث إلى التوفيق بين الأساليب الأوربية الحديثة والأساليب المحلية من اجل استلهاهم الأبعاد الحضارية .
٤. تفاعلت جماعة بغداد للفن الحديث مع الموروث الحضاري فكانت تجربة تستند إلى أمرين ، أولهما : الاعتزاز بالموروث في الحضارة العربية الإسلامية العريقة ، وثانيهما: الانفتاح على طبيعة العصر مع الاحتفاظ بالخصوصية الوطنية.

التوصيات:

١. ضرورة اطلاع الرسام على مرجعيات الجماعات الفنية بشتى اتجاهاتها، لتهيئة المناخ المناسب لصياغة الأشكال الفنية المستمدة من الإرث الحضاري .
٢. ضرورة عناية المؤسسات الفنية والإعلامية بتعميق الوعي الفكري بالحضارة، من خلال عقد الحلقات الدراسية، وعقد الحوارات النقدية، فضلاً عن تطوير البرامج التعليمية وصولاً الى إيجاد أرضية رصينة تعمق من استلهاهم الموروث الحضاري بروح العصر .

المقترحات: تقترح الباحثة إجراء دراسات تتناول الآتي :-

١. الأبعاد الحضارية ومرجعياتها الجمالية بين جواد سليم وشاكر حسن ال سعيد .
٢. التحولات الحضارية في أعمال جماعة البعد الواحد .
٣. الأبعاد الحضارية في الرسم الأوربي الحديث .

- المصادر والمراجع :

(*) القرآن الكريم .

- ابن خلدون: (المقدمة) تاريخ العلامة ابن خلدون، المجلد الأول، بيروت، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، لبنان، ط٢، ١٩٦١.
- أدونيس: الصوفية والسريالية ، ت: محمد سالم عبد الله ، منشورات دار الساقي ، بيروت ، باريس ، ط٢ ، ١٩٩٥.
- ال سعيد، شاكر حسن: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨.
- الألفي، أبو صالح : الفن الإسلامي (أصوله، فلسفته، مدارس)، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ت) .
- البقاعي، شفيق: الثورة على الذات والتأثير الايديولوجي لعقلنة النقد، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ١٩٨١.
- البياتي، عبد الحميد فاضل: محاضرة في الفكر الأسطوري في الفن القديم، جامعة سانت كلمنتس العالمية، مكتبة حفوض الفرات، كربلاء، ٢٠٠٥.
- اج، ويلنسكي : دراسة الفن ، ت : يوسف داود ، دائرة الفنون التشكيلية، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ، ١٩٨٢.
- الجابري، علي حسين: فلسفة التاريخ في الفكر العربي المعاصر - جدلية الأصالة والمعاصرة - القسم الأول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣.
- الجبخانجي، محمد صدقي: فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦١.
- الجبوري، محمد: حضارة وادي الرافدين الفن والتأثير في ميلاد العالم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ج٢، ع٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠.
- الصدر، محمد باقر فلسفتنا ، دار التعارف للمطبوعات ، بيروت ، ط١٥ ، ١٩٨٩.
- العلايلي، عبد الله : الصباح في اللغة والعلوم ، المجلد الأول ، بيروت ، دار الحضارة العربية ، ط١٩٧٤، ١.
- الكروي، إبراهيم سلمان و شرف الدين ، عبد التواب : المرجع في الحضارة العربية الإسلامية ، الكويت ، ذات السلاسل للطباعة والنشر، ط٢ ، ١٩٨٧.
- المنجد في اللغة والأعلام ، بيروت ، دار المشرق ، ط٢٢ ، ١٩٨٦ .

- ايغلر، فرانك وجي اي، مولر: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، م: جبر ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٨.
- باونيس، الآن: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.
- بريتون، اندريه: بيانات السريالية، ت: صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.
- بيير، هنري سيمون: الفكر والتاريخ، بيروت، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والعلوم، ١٩٧٤.
- حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، مركز الإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، د. ت.
- حسن، زكي محمد: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، مجلة سومر، عدد (١)، ١٩٥٥.
- حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- حيدر كاظم: التخطيط والألوان، بغداد، جامعة بغداد، ١٩٨٤.
- خميس، حمدي: التذوق الفني ودور الفنان والمُستمع، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ب. ت.
- ديماند، م، س: الفنون الإسلامية، ت: عيسى سلمان، احمد محمد عيسى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠.
- ديورانت، ول: قصة الحضارة، ت. د. زكي نجيب محمود، المجلد الأول، ج ١، بيروت، دار الجبل، د. ت.
- زكريا، إبراهيم: مشكلة الفن، مصر، القاهرة: ١٩٧٦.
- ستولنتر، جبروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.
- سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ترجمة: هنري زغيب، بيروت - باريس: منشورات عويدات، ط ١، ١٩٨٣.
- صاحب، زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور ما قبل التاريخ)، بغداد، ٢٠٠٤.
- صاحب، زهير، ونجم عبد حيدر، وبلاس محمد: دراسات في بنية الفن، دار إيكال للطباعة، بغداد، ط ٢٠٠٣، ١.
- عثمان، فتحي: الفكر الإسلامي والتطور، القاهرة، دار القلم للنشر، د. ت.
- فراي، ادوارد، التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.
- فوزي، حسين: محيط الفنون، ج ١، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.
- لويد، سيتن: فن الشرق الأدنى القديم، ت: محمد درويش، دار المأمون للنشر، بغداد، ١٩٨٨.
- مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ت: سعد المنصوري ومسعد القاضي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة - نيويورك: ١٩٦٦.
- مرسي، احمد: مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥.
- مؤنس، حسين: الحضارة دراسة في أصول وعوامل قيامها وتدهورها، سلسلة عالم المعرفة ١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.