التَجرِيد والتَجرِيب فِي الرَّسْم العِراقي المُعَاصر

Abstraction and experimentation in contemporary Iraqi painting

- ا.م.د. بركات عباس سعيد Assist. Prof. dr. Barakat Abbas Saeed
  Bara7515@gmail.com https://orcid.org/0009-0008-7271-5247
- م.د. نشوان علي مهدي Lecturer. dr Nashwan Ali Mahdi
  dr.nashwan.ali@gmail.com
- ا.د. الاء علي عبود Prof. dr. Alaa Ali Abood
  Samir79kasimi@gmail.com

قسم التصميم / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
Department of Design / College of Fine Arts / University of Babylon
Department of Art Education / College of Fine Arts / University of Babylon

ملخص البحث

يُعنى البحث الحالي بدراسة موضوع (التَجرِيد والتَجرِيْب في الرَسم العراقِي المُعاصِر) الذي تضمّن أربعة فصول شمل الأول منها: مشكلة البحث المتمثّلة بالسؤآل الأتي: كيف تجسّد التجريْد والتَجرِيب في الرسم العراقِي المُعاصِر؟ واهمية البحث بالإضافة الى هدف البحث (تعرف التَجرِيد والتَجرِيب في الرسم العراقي المعاصر)، امّا حدود البحث فقد ركزت على دراسة مفهومي التجريد والتجريب في الرسم العراقي، للفترة (١٩٩٩-٢٠٢٥). ثم بعدها يأتي تحديد المصطلحات. امّا الفصل الثاني (الإطار النظري) تضمن مبحثين الاول تمثّل: بـ (التَجرِيد والتَجرِيب في الفن)، امّا المبحث الثاني: فقد عني بـ رسوم الفنانين العراقيين (تجارب وتجريدات). في حين تضمّن الفصل الثالث (اجراءاتُ البحث): المتمثّلة بإطار مجتمع البحث وَعَيّنة البحث البالغ عددها (٤) نماذج مرسومة تم اختيارها بالطريقة القصدية واداة البَحث، وَتحليل نماذج العَيّنة. في حين شمل الفصل الرابع، (نتائج البحث والإستنتاجات والتوصيات والمقترحات)، ومن ابرز النتائج التي تَوصَّل إليها الباحِثُون هي كالآتي:

١. لقد تعمقت القيم التعبيرية والرمزية الكامنة في الأشكال. إذ لم يعد الشيء المرئي ضاغطاً على الفنان بل أخضعها لرؤية ذاتية وجهت الأشكال لاتخاذ علاقات شكلية مجردة.
٢. ان سيادة الإسلوب التصميمي لدى العديد من الفنانين العراقيين واندماجهِ بالأساليب التجريدية وفعل التجربة، حقّقت صياغات شكلية مؤثّرة فعّلت من نضج المعنى الجمالي للمثالي والحسّي.

الكلمات المفتاحية (التجريد، التجريب، الرسم)

Research Summary
This research focuses on the topic of "Abstraction and Experimentation in Contemporary Iraqi Painting." It comprises four chapters, the first of which addresses the research problem, posed by the question: How are abstraction and experimentation embodied in contemporary Iraqi painting? The chapter also discusses the importance and objective of the research (to define abstraction and experimentation in contemporary Iraqi painting). The scope of the research is limited to studying the concepts of abstraction and experimentation in Iraqi painting during the period 1999-2025. This is followed by a definition of key terms. The second chapter (the theoretical framework) includes two sections: the first examines "Abstraction and Experimentation in Art," while the second focuses on the paintings of Iraqi artists (experiments and abstractions). Chapter Three (Research Procedures) included the framework of the research community, the research sample of (4) drawn models selected purposively, the research instrument, and the analysis of the sample models. Chapter Four (Research Results, Conclusions, Recommendations, and Suggestions:) included the following key findings

١. The expressive and symbolic values inherent in the forms have deepened. The visible object no longer imposes pressure on the artist but rather subjects it to a subjective vision that guides the forms to adopt abstract formal relationships.
٢. The prevalence of the design style among many Iraqi artists, its integration with abstract styles, and the act of experimentation have resulted in impactful formal formulations that have enhanced the maturity of the aesthetic meaning of the ideal and the sensory.

Keywords: (abstraction, experimentation, drawing)

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

لقد كانت الطبيعة وما تزال ثَروَة مادية تَجتذِبْ العقول المبدعة، ومَصدَراً لإلهام المبدعِين، لاسيما في مجال الفن، فقد كانت الطبيعة مصدراً لإلهام الرسامين على مستوى التشكيل الفني، حيث تأثّروا في تلك الطبيعة ونسجوا منها تشكيلات لونية مختلفة وخطوط وملامس ومصادر ضوء مؤثّرة ساعين بذلك لإبتكار جماليات جديدة خرجت عن توجهاتها الكلاسيكية والتقليدية، جماليات اخترقت جدار الفن الواقعي وتجاوزتهُ لينتج عنها الإسلوب التجريدي الذي لا يعتمد على الأشكال الواقعية المألوفة، بل يُوظّف فيه أشكالاً وألواناً وخطوطاً بغية توصيل فكرة معينة أو حالة شعورية محسوسة او لاشعورية. قد يكون العمل الفني التجريدي بلا موضوع واضح، أو قد يكون تجريداً جزئياً لموضوع واقعي (أي أنه مأخوذ من الواقع لكنه مشوه أو مبسط). والتجريد لدى الفنانين هو اتجاه فني ظهر في أوائل القرن العشرين، يقوم على الابتعاد عن تمثيل الواقع الملموس بشكل مباشر، والتركيز بدلاً من ذلك على التعبير عن الأفكار والمشاعر من خلال الألوان، الأشكال، الخطوط، والمساحات، دون محاولة تقليد الأشياء أو

الكائنات كما تبدو في الواقع. لقد امتزج مع هذا الإسلوب الفني توجهات جديدة من قبل الرسامين تدعو الى التجريب ومحاولة إيجاد صياغات موضوعية وشكلية تتماشى وحالة التطوّر الفكري والثقافي سعياً منهم للإنجاز انشطتهم المرسومة بوصفها طريقة للتعبير عن موضوعات الهوية والسياسة والتراث والغربة والأحزان عبر ذلك التركيب والأداء الفاعلين لما يمكن ان تنطوي عليه من دلالات وإمكانيات تعبيرية في الاستعمالات الإبداعية لتحفيز خيال المتلقي والتعبير عن الأفكار التي لا يمكن نقلها بالكلمات أو الصور الواقعية لكن من خلال كسر القواعد التقليدية في الفن. والفنانين العراقيين بوصفهِم يحملون وعياً فكرياً وثقافياً سعوا لتبني ذلك الإتجاه الفني في تعاملهم مع اللوحة وفرض حالة من التنوّع في مفرداتها البصرية وشموليتها وخصوصيتها في طابعها الشرقي. وهذا ما تبلور لدى الباحثون من مشكلة قابلة للبحث في الإجابة على السؤال الآتي: كيف تجسَّدَ التَجريد والتَجريْب في الرّسم العِراقِي المُعاصِر؟

أهَمِيّة البَحث والحَاجَة إليهِ:

١. يُسلّط الضَوْء على مفهومي التَجرِيد والتَجرِيب في الرّسم العِراقي.

٢. التأكيد على ابرز الاهتمامات الفنية والجمالية للبنية التكوينية لرسُوم الفنانين العراقيين المعاصرين.

اما حاجة البحث فيسهم في سد حاجة الطلبة والدارسين من المختصين بتاريخ الفن، في معرفة وتحليل الرؤية الموضوعية للتجريد والتجريب التي ظهرت في الرسْم العراقي المُعاصر.

هدفُ البَحث: يَهدُف البَحث إلى: تعرف التجريد والتجريب فِي الرسْم العراقي المعاصر.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة مفهومي التَجرِيد والتَجرِيب في الرسْم العراقي في أطار اللوحات الزيتية التي رسَمَها الفنانين العراقيين مثل (ضياء العزّاوي، ضياء حسن، مكي عمران وكاظم نويّر)، للفترة من (١٩٩٩ – ٢٠٢٥).

تحديد المصطلحات:

التجريد (لغةً): بمعنى (جرد) مصدرُهُ جَرّدَ، خلو الكلمة من الزوائد، (...) العملية الفكرية التي يهمل بها المرء بعض الإنطباعات او الصفات ويفصل عنها نقطة واحدة يحصر بها ذهنهِ. [١] وتجرّد من ثيابهِ: تعرّى، تجلى عن شيء وإبتعد عنهُ، تجرّد من خيرات الدنيا، تجرّد عن اللذات الدنيوية. وتجرّدَ من مالهِ: تنازل عنهُ وتبرَّع بهِ. [٢]

التجريد (اصطلاحاً): مصطلح عام يستخدم في تأريخ الفن وفي الاستطيقيا لوصف آثار فنية لم تُعد تُمثّل العالم الخارجي، لكنها في المقابل تُدرك بوصفها تركيباً داخلياً لعلاقات الأشكال والألوان. [٣] ويمكن عَدُّهُ عَزْل صِفة او عِلاقة عَزْلاً ذهنياً وقُصر الاعْتِبار عَلَيها. والذهن من شأنِه التَجريْد لأنه لا يُحيط بالواقِع كله ولا يَرى مِنه الاّ أجزاء مُعَيّنة في وقت واحِدْ، وتَسُوقُهُ التَجرُبَة ايضاً الى التجريد لأنها تعرض له الواقِع مجزأ او تُظهِرهُ على صفَة مَا. التجريد في المنطق الصوري: (عَمليه ذِهنيّة يسير فيها الذِهن من الجزئيات والافراد الى الكُليّات والأصْناف).[٤] والتجريد: عَمل العَقل الذي يُعَد على حده عنصراً (صِفة او عِلاقَة) من عناصِر تَمثّل او مَفهُوم، مُركزاً الاهْتِمام عليه وَحْدَه، ومتجاهِلاً العناصر الاخرى. [٥]

التجريد (اجرائياً): هو فعل التصورات الذهنية للفنان في محاولتهِ لإنتاج نمط فني مغاير (شكلا ومضمونا) ونابع من توصيفات الفكر الإبداعي ومعبراً عن جوهرهِ من خلال توظيف ظاهر للصياغات الشكلية.

التجريب (لغة): (جرّبَهُ) تَجريْباً، وَتَجرُبَةً: إختبرهُ مرّة بعد أخرى. ويُقال: رَجلٌ مُجَرّبٌ: جُرِّبَ في الأمور وعُرِف ما عندهُ. ورَجُلٌ مجرِّبٌ: عَرف الأمور وجرّبها. (...) والتجربة في العلم: اختبَار مُنَظّم لِظاهِرة يُراد مُلاحَظَتُها مُلاحَظَة دقيقة، ومنهجية للكشف عن نتيجة ما او تحقيق غرض معيّن. [٦]

التجريب (إصطلاحاً): جرّب بمعنى أخضَع فكرة لإختبار الأشياء بطريقة ارادية ومنتظمة. يدل مصطلح التجربة على كل تعليم مُستقى من الواقع، (...) بمعنى ان التجربة كل ما هو واقعي معيش. [٧] هو اختبار مُنَظّم لِظاهِرَة او اكثر ومُلاحَظَتُها ملاحظة دَقِيقة للتوصّل الى نَتِيجَة مُعيّنَة. [٨] وهناك التجربة الإستطيقية: التي تمثل مجموع من الأحكام، والأحاسيس والوجدانات التي تبديها ذات ما، او تمتحنها قبالة الجمال الطبيعي او الفني او حين تتلقّى اثراً فنياً. (...) وفي معنى آخر للتجربة: هي كل حركات النفس التي تشعر بها ذات يوقظها، بصدد المسائل الذوقية وشعورها بالجمال وبصفة أخص بصدد علاقتها بالآثار الفنية. [٩]

التجريب اجرائياً: ذلك النشاط الإبداعي القصدي الذي يسعى الفنان لتنفيذهِ عبر توظيف العديد من المفردات والخامات المتوفّرة من الواقع ومحاولة صياغتها على وفق خطوات معينة بغية انتاج موضوعات تتداخل فيها أحاسيس الفنان وتصوّراتهِ وتكوين انموذجاً يسهم في اختراق فكر المتلقّي.

الفصل الثاني: الإطار النظري

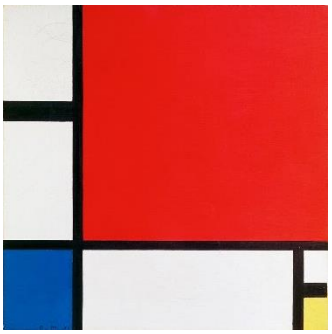
المبحث الأوّل: التجريد والتجريب في الفن

المحور الأول: التجريد في الفن التشكيلي:

ان طبيعة الإنسان وثقافتهِ المادية وغير المادية تتغيّر تبعاً لتغير البيئات المتّصلة بها، ليشمل هذا التغيير الأشكال الفكرية والفلسفية والأساليب الفنية، لا سيما ان ظاهرة التغيير مرتبطة بالنواحي الاجتماعية والثقافية والإقتصادية وتطورها، والفن كإسلوب ومهارة إبداعية يتغيّر ويتلائم مع الأحوال البيئية وحاجات الإنسان. واي تطوّر على مستوى النشاط الفني لا يكون بمعزل عن التغيرات الحاصلة في الحياة الإنسانية. لذا فقد تطوّر الحقل الفني وافرز [١٠] إسلوباً جديداً هو التجريد في الفن او (الفن التجريدي) الذي يمثّل اتجاهاً فنياً يعتمد على التعبير عن الأفكار والمشاعر من خلال أشكال وألوان وخطوط مجردة، بعيداً عن تصوير الأشياء الواقعية بشكل مباشر، اذ يهدف الفن التجريدي إلى إثارة الإحساس والخيال بدلاً من تقديم صورة دقيقة للطبيعة أو الحياة، ويكون على ثلاث انواع: الأول منها: التجريد الهندسي: ويعتمد على الأشكال الهندسية مثل (المربعات، الدوائر والخطوط) وغالبًا ما يتميز بالدقة والتنظيم. اما الثاني: التجريد التعبيري: يركز على التعبير عن المشاعر الداخلية للفنان، ويكون غالبًا أكثر حرية وفوضوية في الخطوط والألوان. وهناك الثالث: التجريد الجزئي: يتضمن تبسيط أو تشويه الشكل الواقعي مع بقاء بعض ملامحه. [١١] كما وظهرت ملامح الفن التجريدي في أوائل القرن العشرين في عام ١٩١٠، ويُعد (فاسيلي كاندينسكي) أحد مؤسسي هذا الاتجاه. حيث كان يؤمن بأن الفن لا يجب أن يكون مقيداً

بالتمثيل الواقعي، بل يجب أن يُعبر عن الروح والمشاعر. ومن خصائصه غياب التفاصيل الواقعية أو الطبيعية. والتركيز على العناصر البصرية: اللون، الخط، الشكل. وحرية التفسير: يمكن لكل شخص أن يرى معنى مختلفاً في نفس العمل. واستخدام الرموز أو الأشكال الغامضة. وهذا يتوافق مع مفهوم التجريب في الفن حيث أن الفنان لا يلتزم بالطرق أو المدارس الكلاسيكية، بل يبحث عن طرق وأساليب جديدة للتعبير، مثل: استخدام خامات غير تقليدية، والسعي لدمج أكثر من نوع فني، وتوظيف التكنولوجيا، وكسر الحدود بين الفنون. [١٢] ان فعل التدعيم التصميمي لمختلف اتجاهات الرسم التجريدي هي ان تجعل العين اقل انشغالاً بالموضوع وأكثر انشغالاً بالتصميم. لا سيما ان طبيعة الأسلوب التجريدي يمنح الحرية الكافية لليد والمخيّلة في الأداء والتفكير التشكيلي، كما ويسمح لإحساسات الفنان الشخصية بالتوغّل الى أي جزء من أجزاء العمل الفني، وهذا يعني ان الصورة التجريدية لن تتقبل غير إرادة الفنان لذاتها على عكس الصورة الواقعية التي تفرض عليها إرادة العالم الخارجي ومظاهرِهِ المباشرة. [١٣] ان التفكير الجمالي اليوناني لم يغفل الصورة التجريدية، عندما قال (افلاطون) (ان جمال الأشْكال ليس كما يَظُن معظم الناس جَمال الأجْسام الحَيَّة او جَمال الصُور (...) ولكنهُ جَمال الخُطُوط المستقيمة والدوائر والمسطّحات او الأشكال ذات الحجوم ... والمكوّنة من الخطوط والدوائر (...) فعندئذ لا يكون الجمال كما هو الحال في بقية الأشْكَال جمالاً نسبياً، بل هو جمال ثابت ومطلق). [١٤] كما في الشكل (١) لذا فقد صار للتجريد مدرسة لها خصائصها وقوانينها الخاصة المطلقة، التي تتخذ التعبير عن المشاعر والأحاسيس قاعدة لها، بإستخدام الألوان والأشكال المجرّدة (...) بالإضافة الى التشديد في عدم اختيار الموضوع مسبقاً وعَد الألوان عنصراً اساسياً في اللوحة لإمتزاجها بـ (المنطق الداخلي للشيء) فيخاطبنا من خلالها كألوان، لأن صوتها يثير الإنفعال لدى الإنسان ويرسم حدود قوة ذلك الإنفعال في الصورة، وهكذا الفنان التجريدي يتغذى بالموضوع كحياة خارجية لكنهُ يصوغه في الحياة الداخلية بروحهِ وبدون ان يُدرك ذلك، والنتيجة هو العمل الفني. [١٥] وان أي عمل فني يتكوّن من المادة والموضوع/ والمادة هي الشيء المحسوس الواقعي كالرخام والقماش امّا الموضوع فهو الشكل غير الواقعي لخيال او حدس (...) وان الجمال لا يمكن ان يكون واقعياً، وكما يقول (سارتر): ان الجمال صيغة خاصة تخلع على الموضوع ضرباً من اللاواقعية، ذلك ان الجمال ينتمي الى عالم الخيال وليس الى عالم الواقع. [١٦] كما في الشكل (٢) لقد شكلت الطبيعة رافداً مهماً للأشكال التجريدية الخالصة، حيث تحتوي أشكال متنوعة ببنائها وألوانها إذ اتخذت منذ البدء مصدراً لا ينضب لتمد الإنسان القديم بخلق الأشكال التجريدية حيث يتم محاكاة تلك الأشكال كخطوة أولى فأخذت تترسخ في ذهنه كنماذج شكلية مختلفة، ثم يتم إخضاعها لعمليات تطورية في خطوات لاحقة. وذلك بحذف وإضافة عناصر ملزمة وضرورية في عملية البناء الفني للأشكال التجريدية، وبهذا فإن تلك الأشكال في الطبيعة تخلق نوع من التفاعل بين الإنسان ومحيطه الطبيعي، يؤدي ذلك إلى تغيير في بنائية الشكل الأولى (الطبيعية)، وذلك بإخضاعها إلى عملية اختزال وتجريد، وعليه فإن فكرة التجريد يمكن أن تكون أصلاً تطبيقاً لهذا النوع من التفاعل، والتوصل إلى نتائج بصرية جديدة، وفهم متجدد لعلاقات بنائية للشكل المجرد وقد أكد (ريد) على ذلك إذ يرى إن هذه الأشكال التجريدية، تنقسم الى نمطين: الأول: التجريد التزييني، إذ يمثل هذا فناً زخرفياً دون مغزى وقد رأى النور نتيجة العمليات التقنية التي نشأت لتلبي حاجة اقتصادية فهو مرتبط

بالمادة الخام أو المهارة. امّا الثاني: التجريد الرمزي، نشأ هذا الفن تلبية لمتطلبات الجماعة وهو يحمل دلالات في المعتقد والفكر، ويكون أعمق مغزى من النوع الرمزي ذي الصيغة التجسيمية. [١٧]



شكل (١)

موندريان: تكوين باللون الأحمر والازرق والاصفر

شكل (٢)

كاندنسكي: ارتجال خانق

المحور الثاني: التجريب وتطلعات النشاط الفني:

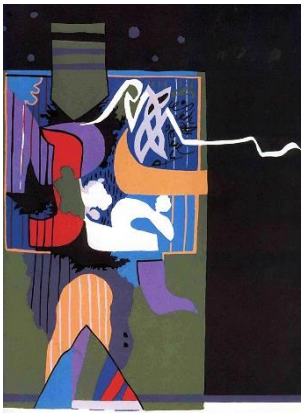
إن عملية التجريب هي عملية صهر الأشكال، والسعي لصياغتها من جديد بالصورة التي تتلائم مع شخصية الفنان وتساير نوع الحضارة التي يعيش فيها، أي ان التجريب هو استمرار للكشوف بصورة متجددة، لذا على الفنان ان يخلق نوعاً من الاتزان بينه وبين العالم الخارجي، ولم يقتصر في رسالته على استقبال التيارات الخارجية فحسب، وإنما أصبح يعطي بقدر ما يستقبل، انه يحس ثم يترجم إحساسه وإذا ما صدقت التجربة اتصفت بالأصالة، وبطابعها الفريد لأنها تحمل نظرة الفنان التي لم يسبقه أحد إلى كشفها. لا سيما إن طبيعة النشاط التجريبي طال كل الميادين، وكان الدافع من وراء ذلك هو البحث عن نظام يعمق الصلة بالمفاهيم الحسية وجعلها قادرة لمضاهاة العصر الحديث والتطور العلمي لذا فإن الحركات الفنية من (سريالية ودادائية) وغيرها مع كل ما جاءت به من طروحات ليست فوضى وإنما لتغير النظام السائد، فهنا بعض الإشارات في اللغة والأدب على (ان الثورة الأدبية والتجريب الذي أحاطها لم يكن ولوجا في الفوضى بل بحثا عن مفاهيم بديلة للنظام). [١٨] ان التجريب يعبّر عن موقف الفن من الحياة او موقف المبدع من الحياة كون التجريب وسيلة للتعبير عن رؤى ومواقف او تصورات فلسفية من الوجود وهو قرين الإبداع لأنهُ يتَمَثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أشكال التعبير الفني المختلفة، وان كل ابداع في حقيقتهِ تجريب. انهُ جوهر التجديد والتحديث والإبتكار والإبداع. [١٩] ويمثّل التجريب في الفن ممارسة فنية فاعلة تعتمد على الابتكار والتجديد، والسعي لكسر القوالب التقليدية واستكشاف مواد، أساليب، تقنيات أو مفاهيم جديدة وغير مألوفة في التعبير الفني. ويُعد التجريب جزءاً أساسياً من تطور الفن وتجدده عبر العصور. وقد أصبحت العملية الفنية تركز على إنشاء بنية شكل فني أخذ بعداً بنائياً ينهض على القيمة اللونية بعيداً عن موضوعه الواقعي، من هنا ووفق هذا المسار الذي ابتدأ بتهشيم الشكل الواقعي، فإن الشكل الفني أصبح يخضع لعمليات تجريد ستشكل منعطفاً نحو الرسم التجريدي (اللاموضوعي). [٢٠] لقد اشارت المعطيات الأولية الفطرية حول نشوء الأشكال الخالصة، اثناء تطبيق تجربة على افراد غير متعلمين، فظهرت أشكال تجريدية وبشكل متكرر عند معظم الأفراد في هذه التجربة. وقد اجريت دراسة حول هذا الموضوع من خلال تحليل لرسوم الأطفال

الذين تتراوح أعمارهم ما بين السنتين والأربع سنوات، لقد وجدت ثمة سياقاً محدداً للتطور من الخربشة إلى الرسم، وبأن الخربشة ليست بفعالية عابثة كما كان يظن البعض، حيث تم تمييز عشرين خربشة أساسية، عدد منها يمكن إيجاده مخلوطاً في أي نموذج من فعاليات الخربشة المبكرة للطفل، ومن خليط الخربشة هذا تظهر ستة رسوم بيانية أساسية (صليب إغريقي، مربع، دائرة، مثلث، نطاق لا منتظم، صليب مائل). هذه الرسوم البيانية الأساسية تكون أول الأمر صعبة على التمييز في نطاق مشوش من الخربشة، لكنها تبدأ بالظهور بجلاء متزايد، وعندها يصار إلى توحيدها، فالصليب الإغريقي يوحد مع المربعات والصلبان، وما يظهر في النهاية هو ذلك الشكل النمطي الأعلى، ممثلاً تخطيطاً كصليب داخل دائرة، من هذا الشكل التجريدي البسيط، وبوسيلة تنويعات تدريجية يستنبط نوع من الرموز التصويرية. [٢١]

إن هذا النشاط التجريبي يكشف عن جانب من المرجعية حول نشوء الأشكال التجريدية، لأنها اشكال موروثة في العقل البشري، وهي ربما تظهر أيضاً عندما تستبعد القصدية في العمل الفني. وقد أطلق علماء النفس أمثال (فرويد) و (يونغ) أسماء مختلفة لهذه الأشكال التجريدية التي تظهر من اللاوعي فنعتها (فرويد) بـ (البقايا المهجورة) ودعاها (يونغ) بـ(الأنماط العليا) [٢٢]* أو (الصور البدائية) وهي (أشكال ذهنية لا يمكن تفسير حضورها بأي شيء من حياة الفرد الخاصة والتي تبدو بأنها أشكال بدائية، فطرية، وموروثة في العقل البشري) [٢٣]

المبحث الثاني: رسوم الفنانين العراقيين (تجارب وتجريدات)

يعد الفن العراقي الحديث الوريث الحقيقي لفنون الحضارة العراقية والحضارات التي تلتها وكان ذلك المحفز الأساسي لتعقب أصول هذا الفن المتزامنة مع بدايات الوعي المتنامي لممارسة العمل الفني الذي كان معبراً عن روح تطلعات المجتمع في ذلك الحين والذي سمي بما هو معروف (فن وادي الرافدين) الذي تميز أسلوبهِ ببناء فكري وعقلاني جعلهُ يحمل دلالات تعبيرية وجمالية مؤثّرة، وكذلك متميزاً بشمولية الفكرة الذهنية للفنان العراقي القديم. ثم جاءت الحضارة العربية الإسلامية لتشكيل مرحلة جديدة في تاريخ الفن العراقي، لتترك بصماتها الواضحة على ذلك الفن هذهِ البصمات المستوحاة من العقيدة الإسلامية والانفتاح على فنون الأمم الأخرى التي أتاحها اتساع رقعة الدولة الإسلامية لتصبح روح هذهِ المرحلة في غاية الأهمية في تاريخ الفن العراقي بعد ان صارت (بغداد) المركز الحضاري الأول في العالم. حيث جاء الفن العراقي الحديث الذي تصاعد وتأثر مع تصاعد الوعي الجماهيري بشكل عام والفني بشكل خاص ليُشكل علامة مضيئة في تاريخ التشكيل العراقي، وأرضية رصينة لانطلاق الفن العراقي المعاصر. [٢٤] ولابد من الخوض في تجارب العديد من الفنانين المعاصرين، وكان من ابرزهم الفنان (ضياء العزاوي) التي بدت لوحاتهِ زاخرة بالتجريدات اللونية والحروف المتداخلة بطابعها المجرّد، وجعل منها طريقة مؤثّرة لتزاوج المشاعر والأحاسيس الشعبية مع منطلقات الفن الحديث، (...) لقد كانت نتاجاتهِ تعبير عن اللاوعي الجمعي حيث التنوّع في التكوينات البصرية المختلفة. [٢٥] لا سيما ان موضوعات الفنان (العزّاوي) التي تكوّنها رسومهِ تضمّنت مساحات لونية شديدة الحساسية جمعت بين التجريد والتزيين والتجريد المرتبط بالرمزي، بغية تقديم عالماً جمالياً تنسجم فيهِ مفرداتهِ الشكلية مع قوى التخيّل والعمل على تشييد نصوصهِ البصرية التي تعكس طبيعة هويتهِ وانغماسهِ الفكري. [٢٦] كما في الشكل (٣)



شكل (٣)

ضياء العزاوي: تحيّة الى بغداد

وفي سياق آخر سعى الفنان العراقي (ضياء حسن) وبأسلوبه المتميز لرسم مجموعة من اللوحات بتكويناتها التجريدية عبر تعامله مع سطح اللوحة، التي اخَذَت تشكيلاتها البصرية اكثر تأثيراً ومساحاتها اللونية المتضادة والمنسجمة، لا سيما ان لوحاتهِ مثّلت حقيقة هويتهِ، فنراه يعبّر عن رؤيتهِ الذاتيّة وتوجّه افكارهِ ووعيهِ الثقافي. لقد كانت تَجرُبة الفنان (حسن) وصياغاتها الشكلية اكثر ثراءاً بصرياً وحملت قيماً جمالية فاعلة، شكّلت انعطافاً مُهِمَّاً امتزج وموضوع المتخيل وعلاقتهِ بالغرابة والخروج عن المَألوف، كما في الشكل (٤) لقد أظهر عبر تجربته الفاعلة وممارساتهِ الإسلوبية تشكيلاً مرئياً حاول من خلالهِ تحويل الواقعي الى مساحات لونية مجردة تملأ فضاء اللوحة وتجعلهُ زاخراً بالألوان والخطوط المنسجمة. [٢٧] بالإضافة الى تَوظِيف الحَرفْ حيث تَكوِيناتِهِ التَجرِيديّة، مُحاولاً الكشف عن صياغات إبداعيّة، والتعبير عن النشاطات الروحيّة والعَاطفيّة مَعاً. مع إضفاء واضح لتشكيل الحَرْف وصياغَة النص الكِتابِي بِطابِعهِ الرمزي، الممتزج وهندسة الخطوط والاقواس والإنحناءات التي تفرض حالة من الجمال المثالي. [٢٨]

شكل (٤)

ضياء حسن: بلا عنوان

لقد بات العديد من الفنانين العراقيين متأثرين بالاتجاه الفني للتجريد ساعين الى فرض أساليبهم وتجاربهم على سطح اللوحة، متخذين من الخامات شيئاً اساسياً وفاعلاً في صِياغة تشكيلاتهم البصريّة، والفنان (مكي عمران) يعد من الذين أسّسوا فكراً ابداعياً وتَواصليّاً للحركة الفنية في العراق، سعياً منهُ للتعبير عن رؤيتهِ الذاتية، وفرض حالة التصوّر الذهني والإعلاء من شأن المخيّلة التي تمتزج ومفردات المشهد البصري. لا سيما ان الإستقلالية الإسلوبية للفنان في انجاز موضوعاتهِ الفنية، جعلت من تجاربهِ الواعدة تجاه السطح التصويري اكثر

حيويّة، فالألوان والخطوط والهيئات تسبح في فضاء اللوحة دون توقّف، وباتت اكثر تحرراً وتجريداً، ما يجعلها تتسم بفعلها الحركي للأشكال الظاهِرة. كما في الشكل (٥)

شكل (٥)

مكي عمران: بلا عنوان

وهناك تجارب فاعلة على مستوى الأساليب والموضوعات لا سيما ان رسوم الفنان (كاظم نوير) منذ البدء مقلقه وتُنْذِر بإستحضار رُؤية تصويريّة مدعمة بقسط لا يُسْتَهان بهِ من الإستِقلاليّة، ولم يجرِ طويلاً حَتى تَمكّن الفنان من مباغَتة الوَسط التشكيلي في رسوماتهِ التي كانت تسير مَحمُولة على طاقة تَعبيريّةِ بتَدابيرِها البنَائية المقتصدة والتراكيب الغامِضَة تُؤسس لهوية تجربة لم تقوِ الحرب والحصار على الإطاحة بها، وكان يعرف أنهُ يَخُوضْ غِمار فن أقرب ما يَكُون إلى نتائج مَا بَعد الحَداثة منه إلى فن الحداثة، فرسوماتهِ تفر من سلطة المغزى لتستبدلها بسلطة التأويل الباطني كخلفية مفاهيمية وبنائية، لتشييد تراكيبهُ البنائية وعلى أساس تذليل بنية السرد الحكائي مع تفعيل طاقة الإيماء والرمز. [٢٩] كما في الشكلين (٦، ٧)

شكل (٦)

كاظم نويّر: ذاكرة

شكل (٧)

كاظم نويّر: طقوس سحريّة

لقد أتيح للفنان (نوير) الخَوض في غِمَار التَجريب، مع إن مِساحَة الاحالات هنا أو هناك تَتَّسع آناً وتضيق في آن آخر، الاّ أن تجاربهِ الوَاعِدة تِلك قد تَركت إنْطِباعَاً من ان موهبة قادمة تطمح في العُثور على مِساحة في جُغرافياً الفن العراقِي المُعاصِر.

ان العلامة في نص الفنان (نوير) دلالة حسية مجردة ذات وظيفة توسطية متواضعة، بين الخارج السياقي والداخل النسقي فهو قد عمد في قصدية تدليليه إلى ترحيل دلالات هندسية تساهم في تعجيل مشهدية الفضاء

المفتوح في استعاراته لشتات من الرموز والأشكال الدالة فيزدحم الخطاب التشكيلي ليستجمع ملتقى تلك المكونات وذلك لإنشاء وتركيب دلالات التكوين الجمالي (لون، خط، أشكال، رمز، حيوان، نبات)، لقد استثمر الفنان في اعماله بعض الأشكال الحيوانية والأسطورية بجانب الأيقونات التي تحيل المتلقي إلى أعماق البيئة الريفية الجنوبية (الديوانية). [٣٠] كما وتنبثق رؤية (نوير) لحظة الرسم التي تشكل المادة والرمز المعطى في بنية العمل كوحدة وأحياناً يتجزأ العمل إلى وحدات متجاورة في سياق الخطاب العام، حيث تتوالى المقاطع الرمزية إلى ايقونات يمكن استلال بعضها وهي مكتفية بذاتها رغم تجاورها، إذ بإمكاننا ان نجد غزارة التنويعات التي يجريها على الشكل نفسه، سواء كان الرأس لوحده أو الجسد لوحده أو الاثنين معاً، بحيث يصبح تركيب العمل مكثفاً ومحملاً بمرجعياته الثقافية والمكانية. [٣١] لقد عمل الفنان (نوير) على توظيف واستعمال اللون بسكين الرسم موزعاً المساحات اللونية بالتجاور ومن ثم العمل على العبث بما يجعل التكوين متغيراً لحظة الرسم وربما كانت سمة اللعب الحر على الخربشة وتذويب الشكل من الممارسات التي يعيشها الفنان وهو يعاود ترتيب الأشياء والأشكال أو تشويهها وبذل الجهد لتحويل الانتباه إلى كل من اليد التي ترسم والعقل الذي ينتهي وجوده في المسافات التي تفصل بقع اللون عن الشكل المراد أضافتهِ وتغيرهِ باستمرار لينتج للحركة والتواصل النفسي امتداداً زمانياً يتوقف في لحظة ما حيث يراكم عجائن اللون فوق بعضها البعض. [٣٢]

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١- ان طبيعة الفكر العراقي الحديث كان قائماً على مبدأ التجريد المستمد من عقلية الفنان من اجل ايصال الرسالة بطريقة مختلفة عن الواقع عن طريق اختزال وتبسيط الوحدات البصرية والتصويرية، متخذاً منها وسائط لبلوغ الجوهر المكنون وراءها نحو رؤية مفاهيمية مختلفة.

٢- لقد اهتمّ الفنانون العراقيون بتوظيف الحرف واندماجهِ بالموضوعات ذات الطابع التجريدي مع تفعيل مباشر لإسلوب التزيين.

٣- ان مسار التواصل الإبداعي للفنانين العراقيين (ضياء العزّاوي وضياء حسن ومكي عمران وكاظم نويّر) منحهُم إستقلالية اسلوبية اندمجت وفعل التجريب والتحرر من السياق المألوف نحو سياق أكثر تجدداً وجرأة وحرية.

٢- يعمل التجريد في الابتعاد عن تمثيل الواقع الملموس بشكل مباشر، والتركيز بدلاً من ذلك على التعبير عن الأفكار والمشاعر من خلال الألوان، الأشكال، الخطوط، والمساحات، دون محاولة تقليد الأشياء أو الكائنات كما تبدو في الواقع.

٣- ان التشكيل المجرّد من خصائصهِ يحمل تأويلات ومعاني متعددة تعتمد الإختلاف الحاصل في طبيعة التفكير والرؤية الشمولية.

٤- الاهتمام بالمظهر التصميمي للفنان ضياء العزاوي والفنان ضياء حسن وازاحة الموضوعي والإعلاء من شأن المخيلة في تشكيل الصيغ الفنية المرئية.

٥- ارتبط نشاط التجريب بمبدأ العفوية في توظيف عناصر التكوين وإستبعاد القصدية عبر إيجاد وسائل تحرر تقنية مؤثّرة تندمج وفعل المخيّلة لدى الفنان وتصوراتهِ الذهنية.

٦- يمثّل التجريب في الفن ممارسة فنية تعتمد على الابتكار والتجديد، وتكسر القوالب التقليدية واستكشاف مواد، تقنيات أو مفاهيم جديدة وغير مألوفة في التعبير الفني. يُعد التجريب جزءاً أساسياً من تطور الفن وتجدده عبر العصور.

٧- يعد الابداع مركزاً مهماً في الوعي البصري والثقافي والفني اذ أوغل الفنان في تجسيد الجمال عبر وضع الألوان بطريقة جمالية نابعة من ذهنية ذاتية لتحقيق القيمة الجمالية بطرق مجرده مختزله لتقديم خطاب لا مألوف.

٨- لقد تأثر الفنانين بالواقع العراقي وحضارتهِ وما تحمله من شخوص ورموز وعلامات وأشكال سعى الفنان لتنويعها وصياغتها وفق خطاب جمالي فاعل، برع في ظهورهُ التكنيك الحر للفرشاة فكان النتاج الفني يجسد موضوعات عراقية مختلفة، ذات سمة ابداعيه حملت طابع الوعي الثقافي والفكري.

٩- انتهج الفنان العراقي رؤية جديدة تتخطى مادية الحدث والقواعد الكلاسيكية المعتادة وتتجاوزها إلى التأمل الجوهري الحدسي، فاللون لم يعد خاضعاً لقوانينهِ البصرية وأصولهِ الواقعية انما انزاح عن المألوف مما جعل المشهد يمتاز بالتجريد والاختزال في الأشكال والالوان التي تحمل جمله من الدلالات ضمن نسق رمزي يبحث عن مثالية التعبير ويبعث الدهشة لدى المتلقي.

الفصل الثالث (إجراءات البَحْث)

أولاً: إطار مُجتمع البَحثْ:

يَتَكوَّن إطار مُجتمَع البَحثُ الحالي من مجموعة من النتاجات الفنية المتمثلة برسوم مجموعة الفنانين العراقيين المعاصرين (ضياء العزّاوي، ضياء حسن، مكي عمران وكاظم نوير) والتي عملوا على تنفيذها للفترة (١٩٩٩-٢٠٢٥) والمحددة بدراسة موضوعة البحث الحالي والموجودة في الكتب ومواقع الإنترنت، وعليه اطلع الباحثون على مجموعة من المصورات والبالغ عددها (٥٠) عمل تم اختيار مجموعة منها وبالقدر الذي يغطي هدف البحث.

ثانيًا: عينة البحث:

لتحقيق هدف البحث وتمثيلاً لإطار مجتمع البحث تم اختيار العينة بطريقة قصدية وبلغ عددها (٤) اعمال (رسم) فقط وفقاً للمسوغات الاتية:

١. النتاجات المرسومة التي تتنوّع صياغاتها الشكلية، والموثّقة بصورة صحيحة.
٢. تباين الأعمال الفنية من حيث تنفيذ الأسلوب.
٣. التنوّع الحاصل في الرؤية الموضوعية وكيفية تنفيذها بحيث تصبح اكثر تأثيراً في المتلقّي.
٤. تميز الأعمال الفنية عن غيرها بوصفها تعبّر عن الرؤية الفكرية والتنظيم الادراكي للفنانين.

ثالثاً: أداة البحث:

من أجل تَحقيق هَدف البحث (تعرّف التجريد والتجريب في الرّسْم العِراقِي المُعاصِر) اعتمد الباحثون مؤشرات الاطار النظري، بوصفها محكات اساسية لتحليل نماذج العيّنة.

رابعاً: مَنهَج البَحْث.

اعتَمَد البَاحِثون المنهج الوصفي، بـ(إسلُوبْ تَحليل المُحتَوى) للاستعانة به في تحليل نَماذج العينة.

خامساً: تحليل نماذج العينَـة:

أنموذج عينة (١)

اسم الفنان: كاظم نوير

عنوان اللوحة: أساطير من الجنوب

قياس اللوحة: (٨٠ × ٨٠ سم)

تاريخ الانجاز: ١٩٩٩

المادة او الخامة: زيت على كانفاس

العائدية: مقتنيات خاصة

وصف العمل: تتكون اللوحة من مجموعة من الاشكال الهندسية المربع والمستطيل وفيه خطوط عدة وذو لون احمر في وسط اللوحة يوجد طائر في اعلى اليمين، كما لونت اللوحة بمجموعة من الالوان كالأخضر والازرق والاحمر وبعض من اللون الابيض.

تحليل العمل: ان تصوراتنا نحو الأشياء هي التي تمنح تلك الأشياء وجود داخل اللوحة، بما يشكل قيمة مضافة لكلا الوجوديين، الوعي باعتباره تصوراً يضفي على الأشياء صفاتها ثانيها العالم الناقص الذي يحتاج دائماً إلى وعي بوجودهِ، وهذا ما يضفي على الأشياء التي يرسمها الفنان (نوير) نوع من التشكل في فضاء العمل الفني معطياً الفرصة للامساك بتلك الأشياء وهي ما جعل الطائر يمر محترقاً في السماء حيث يتجلى العقل في اللامتناهي عبر حركة الزمان اننا إذ نصغي للحوار مع العوالم المرسومة – كنوع من التجريب كونه خروج عن المالوف – دون تكرار نقف وقفة هي ان تلك العوالم تمثل جوهرا مكتفِ بذاته غير قابل للقياس أو الحسبة الرياضية دون الوقوع في النمطية لأنها موجهة تماماً نحونا بفعل امتدادها مع أجسادنا وهكذا أصبح تراكم السطوح فوق بعضها البعض يشير إلى تراكم زمني مما يؤدي الى التوجه نحو النوازع الذاتية نحو ذلك السطح وهي نوازع مرتبطة بفكرة العنف الذي يمارسه الفنان على العالم وهو يشكل جوهرة فكرة الا تواجد في الشيء من تلك الانزياحات الكبيرة التي تخلقها جمالية اللون التجريدية في تجربة الفنان (نوير) قريباً من الميثولوجيا وتلمس الأثر وهيمنته الثقافية على مجمل العناصر الفنية داخل العمل حيث يأتي دور سطح اللوحة ليمثل كل ذلك الفضاء الواسع لتداعيات سيكولوجية مهيمنة ومغلقة بمساحات لونية وخطوط واضحة. لقد أحب الفنان (نوير) أساطير مدينته بحيث تمكن من الغوص في غمار زمن روحي وتكرار الوحدات الهندسية وتمثلها الذي يذكر بالزخارف الإسلامية التي تعمل بالعلاقة التجريدية البنائية طبقاً لمنظور روحي ذو صفة شمولية موصلة باللامتناهي عبر تسقيط المتعلقات الحسية بالمادي والدنيوي، كما ركز الفنان (نوير) على النقاوة الوجدانية لأشكاله التي تبدو في شخصيته الفلاح وأشكال الطائر وحركتها وتفعيل دورها في التغير الزمني وعلى الرغم من بساطة الأشكال فأنها تظهر فعلاً وجدانياً من خلال رسم شكل الفلاح وبعض الرموز والأسماك والطيور في اعماله، وبهذا يستمد الفنان موضوعاتهِ الصورية

والرمزية من الجنوب الذي لا بديل عنهُ في تحقيق التجانس بين المتضادات المعرفية والأدائية والجمع بين التجريد والهندسي والتجريد العضوي وتألف الأجناس الشكلية بما يكشف عن جمالية خالصة تخترق منطقية العقل والواقع.

أنموذج عينة (٢)

اسم الفنان: ضياء حسن

عنوان اللوحة: الألف القندوسي

قياس اللوحة: ٦٥× ١١٠ سم

الخامة او المادة: اكريليك على كانفاس

تاريخ الانجاز: ٢٠٠٧

العائدية: مقتنيات خاصة للفنان

وصف العمل: ان طبيعة المشهد البصري تتضمّن مجموعة من التشكيلات الهندسية بطابعها التجريدي التي تداخلت وتنوعت بخطوطها ومساحاتها اللونيّة المختلفة، رُسمت وصُمِّمت وامتزجت مع بعض الحروف والرموز لتشكّل فعلاً مرئياً متناغماً، لا سيما ان التكوين العام يأخذ شكل المثلث بقاعدتهِ السفلية ورأسهِ العلوي.

تحليل العمل: ان لكل فنان رؤيتهِ في تنظيم افكارهِ التي يصوغها وفق تشكيلاتهِ ويضفي عليها سمات أسلوبهِ التي تكاد تنبثق مهارتهِ وعلاقتها بقواه الداخلية، وتفرض حالة من الابداع الممتزج وفعل التخيل في توظيف ورسم الأشكال. لا سيما ان تلك الرؤية الجمالية للفنان تسعى لتجسيد موضوعات ارتبطت بالهوية العربية وتأريخهم الذي يعج بالمعارف والمبتكرات والإنجازات العلمية، موضوعات أسهمت في نضج الوعي الثقافي والفكري، والفنان (حسن) عمل على توظيف جزئية مؤثّرة من رموز اللغة (حرف الألف القندوسي) وبعض الحروف التي رُسمت وفق تنظيم هندسي، يكسوها مجموعة من الألوان المتدفقة بالحيوية والحركية والنابضة بالحياة. ان طبيعة الصياغات الشكلية لرسوم الفنان (حسن) تتكوّن من تشكيل هندسي مجرد نُفِّذ بإسلوب تصميمي وهندسي دقيق يتّسم بالإختزال والتبسيط، وتضمّن خطوط مستقيمة ومتقاطعة ومقوّسة ومائلة وألوان برّاقة تتدفّق منها الإثارة والإندفاع، مع هيمنة للألوان الحارة بمقابل الألوان الباردة، بالإضافة الى وجود شكل الهلال الذي وُظِّف الى الأعلى، بوصفهِ رمزاً كونياً وكتلة مؤثّرة في هذا الكون الفسيح، وجميعها تنسجم مع بعضها في مساحة السطح التصويري مانحة المتلقّي رؤية تفاعلية وإبداعية ونقطة جذب بصري تجسّدت فيها طروحات الفكر المثالي وعلاقتهِ بالجمال الخالص، وتخليه عما هو مادي ونفعي. ان من يشاهد اللوحة المرسومة بتكوينها المثلث يشعر بأن التشكيل متراص بقوّة، يتّسم بالثبات والإستقرار، على الرغم من تجزئة المشهد الى أشكال هندسية منتظمة وغير منتظمة، قادرة على التأثير في المتلقّي بغية إشراكهِ في تكوين المعنى. لقد اهتم الفنان (حسن) بتوظيف الرموز اللغوية المتمثّلة بـ(الحرف) بوصفها تعكس

حالة النضج المعرفي وأداة فاعلة تتحاور بها المجتمعات لإيصال رسائلها وانشطتها وتطلعاتها وتبادل ثقافاتها، لا سيما ان الحرف حمل العديد من القيم والموضوعات والعادات والأفكار التي افرزها العقل، والفنان هنا وبحكم تجربتهِ الإبداعية وظّف الحرف بطريقة مغايرة حيث سعى للمزاوجة بينهُ وبين حيوية الخطوط وروح الألوان النابضة المتدفّقة، والمعنى هو في اندماج اللغة (الحرف) مع التشكيل الفني (العناصر البصرية) التي تعكس الجماليات الحسية، لينفرد المشهد برؤية اكثر قوة وتأثيراً في المتلقّي. لقد تلاعب الفنان في رسم الأشكال والألوان وتكرار الخطوط مانحاً إيّاها قيمة متجددة وحيوية وديناميكية افرزتها مخيلتهِ وتصوراتهِ الذهنية وقدراتهِ الإبداعية الفذّة سعياً منهُ لفرض رؤيتهِ الذاتية المنغمسة وجوهر الموضوع، وهذا يعكس تأثر الفنان بالنتاجات الرائعة للفنون والزخارف الإسلامية بطابعها التجريدي التي تعتمد التكرار والاشكال النباتية والهندسية والحروفيات، بالإضافة الى التركيز على تحليل الألوان وفرزها عبر تجريدها من تفاصيلها وتجاور بنيتها المساحية المنسجمة في علاقاتها فيما بينها، لذا نجد ان الفنان وجد انغماسهِ الوجداني في اغلب نتاجاتهِ المرسومة بموضوعاتها المختلفة التي تعالت فيها الروح المثالية وقيم الأصالة والتجدد والإنفتاح المعرفي الذي لطالما كان لهُ الدور الكبير في اتساع الحقل الفكري للإنسان وتطوير افاقهِ وتطلعاتهِ، لا سيما ان الفعل التجريبي بدا أكثر انسجاماً وتشغيل الطاقة الإبداعية للفنان التي عبرت عن توجهاتهِ ومشاعرهِ وروحيتهِ التي تقترب من التصورات الجمالية للفكر الإسلامي، مع ابتعاد واضح للتشكيل والمنظور في صياغة الموضوعات الواقعية.

أنموذج عينة (٣)
اسم الفنان: ضياء العزّاوي
عنوان اللوحة: يومٌ حار
قياس اللوحة: ١٠٢ × ٧٦ سم
الخامة او المادة: اكريليك على كانفاس
تاريخ الانجاز: ٢٠١٠
العائدية: غاليري كلود ليمان/ باريس.

وصف العمل: لقد نظّم الفنان ضياء العزّاوي تشكيلهِ البصري بإسلوب تجريدي ليتضمّن مساحات لونية بأشكال مختلفة، كالأحمر والبرتقالي والأزرق والوردي والأخضر والأبيض والأسود، التي تجاورت وانسجمت في نطاق حيز اللوحة دون لجوء الفنان لتشخيص الأشكال الموضوعية وإبراز تفاصيلها الظاهرة.

تحليل العمل: يسعى الفنان (العزّاوي) لمواكبة وركب التجدد والديمومة الإبداعية لمسار النضج الفني، سعياً منهُ لرسم افاق بصرية فاعلة ومؤثّرة في روح المجتمع، آفاق فنية احتضنت وقائع وأحداث ورموز وموضوعات، لتنتج صياغات شكلية انسجمت وتطلعات الإنسان ونضجهِ الفكري، الذي لطالما استقبل تلك الرسائل وعمل على قراءتها

وتحليلها ليصبح جزءاً من منظومة ثقافية واعية تتعامل مع الشكل الإبداعي بوصفهِ مُدرك جمالي ورؤية ذاتية تخترق حدود الوعي لتتبع من العواطف والمشاعر الوجدانية.

من ملاحظة الإنموذج، نجد ان فعل التشكيل المجرد لفضاء اللوحة بدا زاخراً بالخطوط المستقيمة والمتقاطعة والمتعرّجة والمائلة مع فرض حالة من التعزيز المباشر للمساحة اللونية الحارّة التي تعكس حيوية المشهد وانسجامهِ وتناسقهِ، فالفنان أدرك جيداً تأثير القوى الكامنة للّون بتنويعاتهِ والخط بإتجاهاتهِ مع الأشكال بوصفها عناصر فاعلة في تكوين جوهر العمل، لا سيما ان الإرتدادات اللونية تحوّل المشهد البصري الى قوّة درامية موجّهة تخترق المتلقّي وتنغمس فيه محدثة نوع من الدينامية البصرية التفاعلية، بغية احداث قراءة تواصلية وتحليل جمالي. كما امتازت الوان الفنان بأنها اكثر إشراقاً وطاقة تعبيرية، انها تعكس حيوية الشعور بالمكان، تلك الجغرافيا التي تمثل حيز الوجود وطاقاتهِ المخزونة وما تحويه من مواد وعناصر، تلك الجغرافيا التي احتضنت العديد من الحضارات وانبثقت منها الثقافات وتفجّرت منها العقول الزاخرة بالأفكار والنشاطات، أنها رؤية ملحمية خالدة يمتزج فيها التشكيل مع المضمون.

ان لوحة (العزّاوي) المسمّاة (يوم حار) ازدحمت بالعناصر البصرية التي رسمها بصورة مبسّطة ومختزلة، عبّر فيها الفنان عن رؤيتهِ الذاتية وإستقلاليتهِ الإسلوبية والإبداعية التي ارتبطت وطابع الحرية وبدت أكثر تجدداً وعفوية لتتّسم تجاربهِ بالخروج عن نمط الفعل التقليدي نحو صياغات جمالية تستنفر وحالة الشعور بالقوى المتخيلة التي تخرج من فعل التصوّر العقلي والانغماس الذاتي لتُشكّل منطقة شديدة الحساسية تجمع بين الطابع التصميمي (التزييني) والتجريدي والرمزي، لا سيما ان الفنان أدرك تلك العلاقة وما تحملهُ من دلالات ومعاني باطنة وقيم جمالية ازاحت الموضوعي وفعّلت من توجهات الجمال المثالي الخالص. لقد خاض الفنان العديد من التجارب في صياغة اعمالهِ التي بدأ يطغى عليها مبدأ العفوية والإبتكار والتجديد في فرض نمط اسلوبي يتوافق وروح التطلع المجتمعي، انهُ يعمل على إيجاد رؤية ذاتية تنسجم وتعبّر عن غزارة فكرية ووعي متعالي ينبثق منهُ فعل الأصالة والإبتكار، كما نلاحظ ان الفنان قد تخطّى قواعد الحدث الفني التقليدي للوصول الى مساحة تجريب أكثر إبداعية وتأمّلا لمفهوم الجوهر وفعل الحدس.

أنموذج عينة (٤)

اسم الفنان: مكي عمران

عنوان اللوحة: فتنة العوالم المتداخلة

قياس اللوحة: ١٥٠ × ١٠٠ سم

المادة: اكرليك على كانفاس

تاريخ الانجاز: ٢٠٢٥

العائدية: مجموعة خاصة – العراق

وصف العمل: صوَّر الفنان (مكي عمران) اشكالاً متعددة ومتنوعة، عضوية (بشرية بالوضع الافقي والعمودي) وحيوانية كالثور والطيور وغيرها، ومركبة اسطورية كالإنسان مع قرون او اجنحة، ورموزاً بأشكال دائرية كالعجلة والشمس وقوس الرماية، بألوان تباينت بين الازرق بدرجاته والبنفسجي والزهري والبني والاخضر.

تحليل العمل: يميل الفنان في اعماله ذات الطابع التجريدي الى التسطيح والاختزال اللوني والرسم بطريقة عفوية مع مساحة من الحرية تداخلت مع اللاوعي في رسم الاشكال مانحاً اياها خصوصية ساعدت على تقديم اداء تقني تجاوز معه الاطر الفنية المعتادة. ومن خلال ملاحظة المشهد البصري المرسوم نجد ان جميع الأشكال بخطوطها وألوانها تسبح في فضاء اللوحة وتسعى منسجمة مع طبيعة التكوين ليبصر الضوء على سطوح الأجسام التي تكاد تكون في حركة درامية لا تنشد السكون. لقد أراد الفنان فرض حالة من التوافق البصري عبر رسم واسقاط تصوراتهِ وتخيلاتهِ على السطح التصويري، فيجعلها مجرّدة تاره وتحمل طابعاً تشخيصياً تارة أخرى، ليسودها نوعاً من الإنسجام والتناسق على مستوى التشكيل اللوني والخطي، بالإضافة الى هيمنة الأشكال وتنويعاتها وسيادة اللون الأزرق على مجمل مساحة العمل الفني. كما نلاحظ ان النزعة التجريديَّة التي قدمها الفنان انطوت على الرمزيَّة الشكلية عبر المساحات اللّونية وطريقة توظيفها، حيث عمل الفنان على نسج مفرداته البصرية بشكل فطري، وهي لا تخلو نسبياً من حالة الوعي المنطلقة من مخيلة طفولية. لا سيما ان التجربة البصرية الحالية (فتنة العوالم المتداخلة) للفنان تضمنت قراءة تاريخيَّة ميثولوجيه لحضارة (العراق)، بإعتماد موضوعات خيالية تغريبيه تركز على الفوضوية في التنظيم الشكلي للمفردات، حيث تحول سطحه التصويري الى عوالم ذات أشكال مفككة ومجردة، لكن لحظة التأمل من قبل المتلقي قد تشابه لحظة الخلق عند الفنان، ويمكن ان تخضع للتنظيم والفهم والادراك، اي ان المتأمل لهذا المشهد الملحمي بإمكانه ان يقرأ العمل من جميع الاتجاهات، بغية اعادة انتاج المفردات المبعثرة عبر افتراض محاولة تنظيمها جمالياً، لذلك سعى لفرض حالة الفوضى والعبثية كبديل عن سلطة النظام العقلي، وتركيز الفنان على اعتماد اليات وعناصر هامشية زادت من اشتغالات اللوحة واضفاء طاقة تعبيرية مازجت بين الاسلوب المبسط والمضمون المؤثر في المتلقي كتجربة بصرية فاعلة، لذا اخترق الفنان السياق التقليدي في العمل الفني، وهو ما آلت اليه فنون المعاصرة باشراك المتلقي في اكمال المعنى او في تعدد القراءات، وتقويض سلطة العقل، التي جاء بها (جاك دريدا). كما نجد ان الفنان ووفق تجربتهِ صور اشكالاً مجرّدة تحتفي بتراثها، وتشابهت بشكل او بآخر مع الاشكال القديمة، تلك التي دونت على جدران الكهوف وهي العلامات التي رسمها الانسان الاول، دلالة على اندهاشه بالظواهر والموجودات، فتبدو وكأنها تحررت من محدودية الزمان بإتجاه زمن حر، منطلقة من فضاءات التعبير، اي انه حرر التراث العراقي القديم من ثوابته التأريخية، واحاله الى زمن دائري، لتأخذ فيه الاشكال والأيقونات حريتها الحركية وتحوير محددات وجودها التاريخي، فيطوعها حسب رؤاه الفنية وقصدياته الجمالية والفكرية، ولعل استلهامه للزمن الدائري يشير على دوران الحياة واستمراريتها، فشكل الشمس عند القدماء(الاله شمش) يعبر عن الحياة الدائمة بدوام النور والحرارة، وشكل العجلة التي اخترعها السومريون في نسقها المضمر جاءت لتضيء على دورة الحياة المستمر يقودها شكل الانسان ذي القرون في اشارة الى الاله (تموز او دموزي حسب تسميته المتنوعة عبر العصور) فضلا عن رمزية (الثور) في اسفل العمل الذي

يمنح المتلقّي دلالة فعل القوّة والحراثة والزراعة والنماء والخصب واستمرار الحياة. كما ان موضوع اللوحة يعبر عن نسق ذي دلالات نفسية مضمرة، اسبابها الاوضاع السياسية والاجتماعية، لقد صوَّر حالة الصراع بين الخير والشر، الحياة والموت، الحق والباطل، وهي انساق تنبثق من القلق الوجودي الذي يتملك الفنان واحساسه بإرثه الحضاري والآم الوطن والاخرين فهناك ثمّة ملحمة كونية في هذا العمل، أو ربما موضوعة ذات ابعاد إشكالية تشمل الوجود الإنساني بأكمله من خلال التقارب في الإحساس الذاتي للقضايا البشريَّة، من منطلق أنَّ القضايا الإنسانية واحدة، وأنَّ كل ما يتم تقديمه من إبداع ينبثق من ذهنيَّة واحدة مع اختلاف في الرؤى والتوجهات.

الفصل الرابع/ النتائج والإستنتاجات

أولاً: النتائج: توصل الباحثون إلى جملَة مِن النَتائج إستناداً إلى مَا تقدم مِن تحليل العينة. فضلاً عَمّا جاء به الإطار النَظَري، تحقيقاً لهدف البحث وهي معروضة على الوجه الآتي:

١. لقد تعمقت القيم التعبيرية والرمزية الكامنة في الأشكال. إذ لم يعد الشيء المرئي ضاغطاً عليه بل أخضعها لرؤية ذاتية وجهت الأشكال لاتخاذ علاقات شكلية مجردة، تستهدف من النتاج الفني إظهار القيم الجمالية الخالصة، وذلك بالانفصال التام بين الشكل والموضوع من خلال إقصاء صيغ المحاكاة القائمة على إظهار سمات التجسيد الواقعي، لأجل التوصل إلى كيفيات تتسم بجمالها في ضوء تآلف العناصر المجردة وانسجاماتها في بنية الشكل. ويتجلى ذلك في جميع نماذج عينة البحث.

٢. ان سيادة الإسلوب التصميمي لدى العديد من الفنانين العراقيين واندماجهِ بالأساليب التجريدية وفعل التجربة، حقّقت صياغات شكلية مؤثّرة فعّلت من نضج المعنى الجمالي للمثالي والحسي. ويتجلى ذلك في الإنموذج (٢، ٣) من العينة.

٣. سعى الفنانين العراقيين للتعبير دون معونة الأشكال التشبيهية والعمل في منطقة التجريد الخالص منطلق من خياله ووجدانه بحيث جعل الشكل يحمل تجليات الروح والانسجام مع الجمال المطلق ويتجلى ذلك في جميع نماذج عينة البحث.

٤. ان فعل التجريد والتجريب أدّى بالفنانين العراقيين لإهتمامهم بتوظيف ما مرتبط بالرموز اللغوية بوصفهِا ذات فعل بصري مؤثّر يحمل دلالات وتأويلات ذات معاني متعددة انغمست وروح التجدد الثقافي. ويتجلى ذلك في الإنموذج (٢) من العينة.

٥. ان ذات الفنان قد تحولت إلى موضوع بعد ان كانت لحظة انتشاء معرفي بالعالم، وأنها مرة أخرى تعاود المسير منفصلة مرة ومرتبطة مرة أخرى بالفعل الجمالي بحيث يستخدم الفنان الاستعارات والرموز ويبقى العمل الفني شاهداً على التناحر والصراع الأبدي لظلال المعنى في وهم الذات. ويتجلى ذلك في جميع نماذج عينة البحث.

٦. إن الرؤية الفنية المرتبطة بالجمال الخالص تدعو إلى نزعة شكلية في الفن، وترى إن العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون، وهذا تم في الرسم التجريدي الذي اعتمد التجريب من خلال الابتعاد عن المعالجات

البنائية في الشكل الفني التي تحاكي عالم الأشياء بواقعها المادي المتجسد وتقديم خطاب مختزل مجرد. ويتجلى ذلك في الإنموذج (٢، ٣) من العينة.

٧. ان التوجهات الإبداعية لدى العديد من الفنانين العراقيين ظهرت من خلال تجاربهِم واهتمامهم بتنظيم وزخرفة الأشكال والأشخاص بهويتها الشعبية، والدينية والأسطورية، والتي تغلب عليها روح الطفولة وفعل التجريد والاختزال. يتجلى ذلك في الإنموذج (١، ٤) من العيّنة.

٨. ان البنائية التجريدية متحررة من أية سياقات تقليديه فهي تحاول ان تجمع بين الأسلوبين حيث تخفف من وطأة المنطق العقلي وتصعد من قيمة الانفعال الوجداني في النسق البنائي فالإشكال التجريدية ومن خلال تعريتها من كل ما هو طبيعي تصبح حرة، من خلال طاقتها الداخلية النابعة من مصادر روحية ويتجلى ذلك في جميع نماذج عينة البحث.

٩. لقد اضفى الفنانين العراقيين الى تشكيلاتهِم قيماً جمالية من خلال تجريدهم المفردات البصرية وفرض حالة اللعب الحر التي تفصح عنها المسافات وبقع اللون وعلاقتها بالشكل، وذلك ينتج للحركة والتواصل النفسي امتداد زمانياً متمثلاً في عجينة اللون. يتجلى ذلك في الإنموذج (١، ٤) من العيّنة.

١٠. ان فعل الممارسة التجريبية أدى بالفنانين العراقيين لرسم وتوظيف تشكيلات مفكّكة ومجرّدة تسبح في فضاء اللوحة بحركية دينامية، يسودها حالة من الفوضى. يتجلى ذلك في الإنموذج (٤) من العيّنة.

ثانياً: الاستنتاجات: في ضوء النتائج التِي توصَّل اليها الباحثون استنتج جملة من النقاط وهي كالآتي:

١. إن الشكل المجرد الخالص، يعد الأكثر احتواءً لمفاهيم روحية وصوفية أو مثالية تبتغي المطلق، أو كسبيل للتعبير عن الخلاص والتسامي على اليومي والعرضي وقد هيمنت على مجمل الأعمال التي تتناول مختلف الموضوعات كمادة للفعل الجمالي.

٢. تأثر الفنانين العراقيين المعاصرين بأسلوب ممن سبقوهم من الرسّامين كـ (فائق حسن، محمد مهر الدين، جواد سليم) الذين اعتمدوا فعل التجريب في انجاز نتاجاتهم التي تتّسم بالتجريد والاختزال.

٣. ان انفتاح مساحة الوعي لدى الفنانين العراقيين قد فتح امامهم أفق الزمان والمكان ولم يتحدد بالأطر الاجتماعية والفكرية فقد عرضوها بصورة جديدة تجريدية وتجريبيه وعفوية وذلك لتأثرهم بفناني الحداثة وما بعدها.

٤. سعى الفنانين العراقيين للاعلاء من فكرة التجريد وتضمين اعمالهم العديد من الرموز استناداً للتحولات الجمالية والمعرفية والثقافية التي طالت المجتمع العربي عموماً والعراقي خصوصاً.

٥. أثّرت المعطيات المحلية (البيئة– الموروث– التراث) في نتاجات الفنانين العراقيين، ضمن اطار التنافذ الفكري لتأكيد الهوية المحلية ولكن برؤية معاصرة ومتجددة.

ثالثاً: التوصيات: في ضوء ما أسفر عَنهُ البحث من نَتائِج وإستنتاجات وإستكمالاً للفَائدة المَرجُوة منه يوصي الباحثون بما يأتي:

١. ضرورة توجيه طلبة الدراسات العليا إلى دراسة المفاهيم المرتبطة بالتجريد وفعل التجريب وعلاقتها بالتصورات الذاتية والظاهرة الجمالية.
٢. ضرورة تكثيف المحاضرات في مجال التشكيل وان يديرها فنانون مختصون للتعريف بالفن العراقي ورواده الكبار مثل فائق حسن.
٣. ضرورة توثيق اللوحات الفنية للفنانين العراقيين في الشبكة العالمية للمعلومات (الإنترنت).

رابعاً: المقترحات: إستِكمَالاً لِمُتطلبَات البحث ولِتَحقِيق الفائدة يَقتَرِح الباحثون إجراء البحوث الآتية:

١. النشاط التجريبي وعلاقتهِ بالرسم العربي المُعاصِر.

الهوامش

١ مسعود، جبران: الرائد، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢، ص١٩٥.
٢ نعمة، أنطوان، وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط١، دار المشرق، بيروت، ٢٠٠٠، ص١٩٢.
٣ موريزو، جاك، وآخر: قاموس الاستطيقيا وفلسفة الفن، تر: سلوى النجار واخرون، ط١، هيئة البحرين للثقافة، المنامة، ٢٠٢٢، ص١٤٠
٤ مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣، ص٣٩
٥ لالاند ، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية ، ج١، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ٢٠٠١، ص١٠.
٦ مدكور، إبراهيم: المعجم الوسيط، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ٢٠٠٤، ص١١٤.
٧ سوريو، إتيان: قاموس علم الجمال، تر: بسام بركة وآخر، ط١، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ٢٠٢٢، ص١٠٥٣.
٨ مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص٣٩.
٩ موريزو، جاك، وآخر: قاموس الاستطيقيا وفلسفة الفن، مصدر سابق، ص١٣٨–١٣٩.
١٠ الأغا، وسماء: الواقعية التجريدية في الفن، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧، ص٥٥.
١١ باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠، ص٥٦.
١٢ عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو وكانط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت ،١٩٩٥، ص١١–١٢.
١٣ الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٣، ص١٦٠.
١٤ الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، مصدر سابق، ص١٦١.
١٥ الأغا، وسماء: الواقعية التجريدية في الفن، مصدر سابق، ص٥٨–٥٩.
١٦ بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق– القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٤٠.
١٧ ريد، هربرت: الفن والمجتمع، تر: فارس ظاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥، ص٣٧.
١٨ الدوركي، قيس عيسى: التجريب في الرسم المعاصر في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، ٢٠٠٧، ص١٢–١٣.

١٩ الكعبي، كريم محسن، وآخر: جماليات التجريب في الفن التفاعلي العربي المعاصر، مجلة دراسات؛ العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد (٤٩)، العدد (٣)، جامعة الأردن، ٢٠٢٢، ص٤.

٢٠ ت.ي. ابتر: ادب الفانتازيا، مدخل الى الواقع، تر: صبار سعدون، دار المأمون للترجمه والنشر، بغداد ،١٩٩٨، ص١١.

٢١ حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، ،دار الفكر العربي للطبع والنشر، ب ت، ص٧٨.

٢٢* النمط الأعلى : وهو ميل لتشكيل شكل ما، من خلال تمثيل لموتيف ما، إذ يمكن أن يحدث تغير بقدر كبير في التفاصيل دون أن تفقد نمطها الأساسي وهذا الميل إلى بعض الأنماط الشكلية يجده (يونغ) بأنه نزعة غريزية واضحة كوضوح اندفاع الطيور لبناء الأعشاش وفق شكل محدد أو النحل في تنظيم مستعمراته وفق نمط لشكل سداسي تتكون منه خلاياه ... وهذه الأنماط ينقاد لها الكائن فطرياً ولا شعورياً فتظهر متجلية في أشكال حسية " أنها تولد نفسها في اي وقت أو أي جزء من العالم " للمزيد ينظر : فردخ ، عمر : العرب والفلسفة اليونانية ، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٦٠، ص٣٧-٣٩).

٢٣ جيلبير، دوران: الخيال الرمزي تر: علي المصري، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١، ص٦٩.

٢٤ نعمة، علي شاكر: اثر رسومات جواد سليم في الرسم العراقي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة،٢٠٠١، ص٣٢.

٢٥ النصير، ياسين: الحروفية والحداثة المقيّدة، ط١، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١٥. ص٨٧

٢٦ عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي؛ حداثة تكييف، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤، ص٦٩.

٢٧ غزوان، معتز عناد: دفاتر ضياء حسن؛ قراءة جمالية، موقع الثقافة الجديدة، الرابع من تموز، ٢٠٢٣. حسب الموقع الالكتروني https://althakafaaljadeda.net/index.php/literature-and-art/٤٥٩-٢٠٢٣-٠٧-04-20-05-54

٢٨ العتابي، جمال: التشكيلي العراقي ضياء حسن يشيد تكويناته بلغة تعبيرية لونية، القدس العربي، ٢٧/ ١/ ٢٠٢١.
https://www.alquds.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D9%82%D9%8A-%D8%B6%D9%8A%D8%A7%D8%A1-%D8%AD%D8%B3%D9%86-/%D9%٨A%D٨%B٤%D9%٨A%D٨%AF-%D٨%AA%D٩%٨٣%D٩%٨٨%D٩%٨A%D٩%٨٦%D٨%A٧

٢٩ الاعسم، عاصم عبد الأمير: كاظم نوير، تداعيات ما بعد التجربة، مجلة الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩، ص٨٦.

٣٠ موجد، ماجد حاكم: أفق آخر للأسطورة (كاظم نوير)، صحيفة العراق، بغداد، ٢٠٠١، ص٨.

٣١ المعموري، مازن: كاظم نوير الغصن الذهبي في الرسم العراقي الحديث، الطبعة الأولى، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٢، ص٥٥.

٣٢ المعموري، مازن: كاظم نوير الغصن الذهبي في الرسم العراقي الحديث، مصدر سابق، ص٩٠.

المصادر والمَرَاجِع

المَصادِرْ العَربيـة:

١. الأغا، وسماء: الواقعية التجريدية في الفن، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.
٢. باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠.
٣. بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق– القاهرة، ١٩٩٨.

١. ت.ي. ابتر: ادب الفانتازيا، مدخل الى الواقع، تر: صبار سعدون، دار المأمون للترجمه والنشر، بغداد ،١٩٩٨.
٢. جيلبير، دوران: الخيال الرمزي تر: علي المصري، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١.
٣. حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربي للطبع والنشر، ب ت.
٤. الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٣.
٥. ريد، هربرت: الفن والمجتمع، تر: فارس ظاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥.
٦. عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي؛ حداثة تكييف، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤.
٧. عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو وكانط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت ،١٩٩٥.
٨. فردخ، عمر: العرب والفلسفة اليونانية، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٦٠.
٩. المعموري، مازن: كاظم نوير الغصن الذهبي في الرسم العراقي الحديث، ط١، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٢.
١٠. النصير، ياسين: الحروفية والحداثة المقيّدة، ط١، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١٥.

المعاجم والقواميس:

١١. سوريو، إتيان: قاموس علم الجمال، تر: بسام بركة وآخر، ط١، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ٢٠٢٢.
١٢. لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، ج١، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ٢٠٠١.
١٣. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣.
١٤. ـــــــــ ، ـــــــــ: المعجم الوسيط، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ٢٠٠٤.
١٥. مسعود، جبران: الرائد، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢.
١٦. موريزو، جاك، وآخر: قاموس الاستطيقيا وفلسفة الفن، تر: سلوى النجار واخرون، ط١، هيئة البحرين للثقافة، المنامة، ٢٠٢٢.
١٧. نعمة، أنطوان، وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط١، دار المشرق، بيروت، ٢٠٠٠.

الرسائل والأطاريح:

١٨. الدوركي، قيس عيسى: التجريب في الرسم المعاصر في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، ٢٠٠٧.
١٩. نعمة، علي شاكر: اثر رسومات جواد سليم في الرسم العراقي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١.

المجلات والدوريات:

٢٠. الاعسم، عاصم عبد الأمير: كاظم نوير، تداعيات ما بعد التجربة، مجلة الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩.
٢١. الكعبي، كريم محسن، وآخر: جماليات التجريب في الفن التفاعلي العربي المعاصر، مجلة دراسات؛ العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد (٤٩)، العدد (٣)، جامعة الأردن، ٢٠٢٢.
٢٢. موجد، ماجد حاكم: أفق آخر للأسطورة (كاظم نوير)، صحيفة العراق، بغداد، ٢٠٠١.

مواقع الأنترنت

٢٣. العتابي،جمال:التشكيلي العراقي ضياء حسن يشيد تكويناته بلغة تعبيرية لونية، القدس العربي، ٢٧/ ١/ ٢٠٢١.
https://www.alquds.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D9%82%D9%8A-%D8%B6%D9%8A%D8%A7%D8%A1-%D8%AD%D8%B3%D9%86-%D9%8A%D8%B4%D9%8A%D8%AF-%D8%AA%D9%83%D9%88%D9%8A%D9%86%D8%A7

٢٤. غزوان، معتز عناد: دفاتر ضياء حسن؛ قراءة جمالية، موقع الثقافة الجديدة،٤– تموز، ٢٠٢٣.
https://althakafaaljadeda.net/index.php/literature-and-art/459-2023-07-04-20-05-54

٢٥. https://www.instagram.com/p/DIZCXmss٦C/-
٢٦. https://www.instagram.com/p/CΛrPcwXMypR/
٢٧. https://www.instagram.com/p/DAdkٓtwMi١H/
٢٨. http://www.iraqiart.com/artists/artists/ViewArtist.aspx?artistid=209
٢٩. https://kitabat.com/cultural/%D9%85%D8%B9-%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%A7%D8%AA-%D9%83%D8%A7%D8%B8%D9%85-%D9%86%D9%88%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%85%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%8A-%D٩٪٨٤٪DΛ٪AD%DΛ٪BΛ٪DΛ٪A٩-%DΛ٪AV/
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gorge_Improvisation.JPG