Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1520

The aesthetic relationship between the intellectual and technical aspects in contemporary Iraqi painting

Fadia aqeel jabar ahmed [a1]

[a] *College of Fine Arts/ basrah university/ iraq*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 4 August 2024
Received in revised form 20 August 2024
Accepted 22 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
The aesthetic relationship, thought, technology

ABSTRACT

Every work of art must be composed of matter, which does not take on its characteristics until the artist deals with it. Therefore, the beauty of work of art is not limited the field of the subject matter that it represents, but rather is manifested in the core of the sensory appearance of the work of art and the self that overflows into it from what you possess intellectually give it aesthetics. Therefore, the researcher began study the aesthetic relationship between both the material and the thought process. The research consisted of four chapters: first (the general framework of the research): dealing with the presentation of the research problem, then the basics of the research framework of importance, purpose, and limits. chapter concluded by defining the terms. The second (theoretical framework and previous studies): which included three sections: The first: was devoted studying the concept of aesthetics in two fields: philosophy and artistic work. second section: It specialized in studying the intellectual and performance experience in art, while third section dealt with the intellectual and performance experience in contemporary Iraqi painting. After that, the indicators resulting from the theoretical framework were mentioned. third chapter (research procedures): consists of a research methodology, the research community, as well as selecting the research tool (observation) to achieve its goals. After that, the sample samples were analyzed according a philosophical vision with aesthetic dimensions. While fourth chapter included (results, conclusions, recommendations and proposals)

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: fadia.akeel@uobasrah.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1520
Fadia aqeel jabar ahmed : The aesthetic relationship between the intellectual and technical aspects in contemporary Iraqi painting
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

العلاقة الجمالية بين الجانب الفِكْري والتقني في الرّسم العراقي المعاصر

فادية عقيل جبار أحمد[1]

الملخص:

إن كلّ عملٍ فنّي لا بد أن يتكون من مادة ، والتي لا تأخذ سماتها إلا بعد أن يتناولها الفنّان ، وبالتالي فجمال العمل الفنّي لا ينحسر في مجال الموضوع الذي يمثله ، بل يتجلى في صميم المظهر الحسّي للعمل الفنّي والذات التي تفيض عليه مما تمتلك فكريًا لتضفي عليه الجمالية . لذا شرعت الباحثة في دراسة العلاقة الجمالية بين كلٍّ من المادة وعملية التفكير، وقد تكوّن البحث من أربعة فصول : الأول (الإطار العام للبحث) : تناول عرض مشكلة البحث ، ثم أساسيات إطار البحث من أهمية ، وهدف ، وحدود ، وخُتِمَ الفصل بتحديد المصطلحات. أمّا الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) : وضمَّ ثلاثة مباحث: الأول : خُصّص لدراسة مفهوم الجمالية في مجالين هما : الفلسفة ، والعمل الفنّي. أمّا المبحث الثاني : **فقد** اختص بدراسة التجربة الفكرية والأدائية في الفنّ ، فيما درس المبحث الثالث التجربة الفكرية والأدائية في الرسم العراقي المعاصر. بعدها تم ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . أمّا الفصل الثالث (إجراءات البحث): فقد تألّف من منهج البحث ، و مجتمع البحث ،فضلًا عن انتقاء أداة البحث(الملاحظة) لتحقيق أهدافه ، بعدها تمّ تحليل نماذج العينة وفق رؤية فلسفية ذات أبعاد جمالية. في حين ضمّ الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات) .

الكلمات المفتاحية : العلاقة الجمالية ،الفكر ، التقنية

الفصل الأول – الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث :

إنّ كلَّ عملٍ فنّي لابد من أن يضم جانبين ،الأول : فكري، ويمثّل المخزون المعرفي الذي يكون بمثابة الينبوع الذي يستقي منه العمل الفنّي ويتزايد بسعة المدارك. فالفكر خصوصية الفنّان الذي يستمد منه موضوعاته ، ولكنّه لا بدّ أن يمتلك لغة ، سواء كانت أدوات أو مواد أو أساليب ،إذ يشترك في إيصالها العديد من الأساليب الفنّية التي أثبتت جدواها في ترجمة المحتوى الفكري للفنّان عبر التعبير الفنّي الذي تتوافر فيه عناصر الصياغة الفنّية الجيّدة ، وتكتمل فيه مبررات التأثير العاطفي بما يخاطب القلوب وتتلقاه المشاعر، والفنّان هو الذي يصنع وسيلة تأثيره بالمتلقي، فهو في أيّ اختصاص وفي أيّ لونٍ من الألوان الفنّية يُعدّ صانع بناءٍ جمالي يجسد مادة البناء في صور وألوان ، وكلما سيطر على أدواته الفنّية ساعَدَهُ ذلك على المقدرة الإفصاحية لإخراج عمله الفنّي بالشّكل الذي يوافق تصوراته. فطبيعة الفكر لم تفصل الحس الجمالي عن التقنية و الخبرة بشكلها العام لأن الفنّ كان في صميم اهتمامات الحياة ، ولهذا كان نشاطًا فكريًا يمتلك كلّ الظواهر الكونية . فالفنّ هنا بدأ يمثّل كل الحالات المُدْرَكة ، ولكن وقف إلى جانب التقنية ليمنحها اتصالًا مباشرًا تَمَثَّلَ بالخطاب الذي يعرضه ،فجمالُ الفكر لا يكمن في طريقة التعبير، بل في الانتقاء المقصود للمادة ليتحقق معناه المباشر، وفي الوقت نفسه يخدم رؤية الفنّان الفكرية وقصديته في العمل الفنّي. وبهذا يتباين المحتوى الجمالي في الأعمال الفنّية نتيجة لتباين طرق الأداء والمحتوى الفكري ، فالفنّ العراقي كان من الفنّون ذات الغنى الفكري فقد استلهم الفنّان أعماله من الفنّ السومري ، وفنّ الواسطي، والتي حملت قيمًا جمالية تمثّلتْ بنوعٍ من الترابط بين المحتوى الفكري وطرق التعبير عنه وهو موضوع البحث. وانطلاقًا من ذلك تكوّنت مؤسسات تتطلب البحث تحاول الباحثة الإجابة عنها وهي: **مالعلاقة الجمالية بين الجانب الفكري والتقني وما هي الآليات المعتمدة من قبل الفنان لتحقيقها في الرسم العراقي المعاصر**

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في كونه يسلّط الضوء على الوحدة بين الإدراك الذي يصاحبه إشباع الحاجة الجمالية ، والطريقة البارعة في معالجة مكونات اللوحة ،كما تتجلى أهمية البحث في كونه دراسة تعزز ميادين الدراسات والبحوث ، وتفيد طلبة المعاهد وأكاديميات الفنّون الجميلة في التعرّف على كيفية توظيف الجمال من خلال اتحاد الفكر وطريقة التنفيذ في العمل الفنّي .

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى دراسة العلاقة الجمالية الناتجة من اتحاد الفكر والتقنية عبر دراسة المضمون والشّكل ، وكيف يعبّر

[1] كلية الفنّون الجميلة ,جامعة البصرة ,العراق

الشّكل عن المضمون من خلال طريقة تنفيذ العمل الفنّي وما يظهره من صيغ جمالية.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: مجموعة من لوحات الفنّانين العراقيين والتي نُفّذت بتقنيات متنوعة.

الحد الزماني: الفترة المحصورة بين 1990 -2000 لما لهذه الفترة من أهمية تعبّر عن واقع التنوع التقني الأدائي .

الحد المكاني: العراق

تحديد المصطلحات

العلاقه : لغة:

العَلاقة بالفتح تعني الارتباط ،والعِلاقة بالكسر : ما يعلق به السّيف ونحوه فالمفتوحة تستعمل في المعاني ، والمكسورة في المحسوسات (Saliba , 1971, p. 94)

اصطلاحا **(Relation):**

هي صلة بين شيئين أو ظاهرتين بحيث يستلزم تغيّر إحداهما بتغيّر الآخر. وقد تكون مجرد علاقه اتفاق أو شبه تبعية، والعلاقات متعددة كالتلازم والتساوي وعدم التساوي والأقل والأكثر، وللعلاقة في الفلسفة الحديثة معنيان ، الأول :عام ، والثاني : خاص ، فالعام يطلق على كل ارتباط بين موضوعين أو أكثر من موضوعات الفكر بحيث يدرك العقل علاقة إحداهما بالآخر بفعل واحد لا ينقسم كعلاقة التشابه ، أو التباين ، أو التعاقب ،أو العلية .أمّا الخاص فهو التناسب بين كمّيّتين ، فالعلاقة بين (ب ،ج) هي قياس كمية (ب) بالنسبة (ج) ، ولذلك قيل :إنّ العلاقة هي التناسب بين الأشياء أو المقياس المشترك بينهما (Abd al-Hamid , 1979, p. 122)

الجمالية: لغة:

الجمال هو الحسن ، وقد جَمُلَ الرّجل بالضم جَمَالًا ، فهو جَمِيل ، والمرأة جَمِيلة وجملاء أيضا- بالفتح والمدّ (Muhyi al-Din, 1934, p. 83)،والجَمال هو مصدر الجَمِيل ، والفعل (جَمُلَ) ويرى ابن الأثير أنّ الجَمال يقع على الصور والمعاني ، وقد (جَمُلَ) بالضم جمالا فهو جَمِيل

(Ibn Manzur, 1956, pp. 133-134) .

اصطلاحا(qestheticism)

عرّفه هربرت ريد بأنه : (وحدة العلاقات الشّكلية بين الأشياء التي تدركها الحواس). (Reed, 1986, p. 132) ، أمّا جيروم فقد عرّفه بأنّه :(ظاهرة ديناميكية دائمة التغيّر والتطوير وهي حقيقية موضوعية متناسقه توجد في بيئة محيطة وتُدْرَك في ظروف نفسية خاصة ، وتثير شعورًا بالرّضا والبهجة) . (Jerome, 1974, p. 35)

العلاقة الجمالية (إجرائيًا)

هي الوحدة بين أسلوب الفنّان وابتكاراته للعلاقات البنائية بوحدات داخل نظام يوحّدها في رؤية فكرية تعمل على ترجمة أفكاره بصياغة أسلوبية تثير نوعًا من الانفعال الجمالي.

الفكر: لغـة:

الفكر : فَكَرَ- فِكْراً وفَكَرَ وأفكَرَ وتَفكيرًا في الأمر أعمل الخاطر فيه وتَأَمَّلَه ، افْتكَرَ في الأمر: فَكَرَ(عامية).الفَكْر ج أفكار: تَردّدَ الخاطر بالتأمل والتدبير بطلب المعاني[ما يخطر في القلب من معاني] يقال : لي((في الأمر فِكْرٌ)) أي نظرٌ ورؤية ويقال :((مالي في الأمر فَكْرٌ أو فِكْرٌ أي حاجة ،الفِكرةُ والفكْرى ج أَفكار وفِكَر وإعمال الخاطر في الأمر .الفكير والفِيْكِر:الكثير التفكير. (Maalouf, 1990, p. 591)الفِكَر والفِكْر:إعمال الخاطر في الشّيء والفِكْر :كالفِكَر وقد فكّر في الشّيء وأفْكَرَ فيه وتَفَكّرَ بمعنى (Ibn Manzur، 1956، صفحة 65) .

اصطلاحا: هو جملة النشاط الذهني من تفكير وإرادة ووجدان وعاطفة ، وهذا هو المعنى الذي قَصَدَه ديكارت بقوله: (أنا أفكّر إذن أنا موجود)، وهو الانتاج الأعلى للدماغ ،وهو العملية الإيجابية التي ينعكس بواسطتها العالم الموضوعي في مفاهيم وأحكام ونظريات ، ويظهر الفكر خلال عملية أنشطة الأنسان الاجتماعية والانتاجية ويضمن انعكاسًا وسيطًا للواقع ويكشف الروابط الطبيعية داخله (Hashem, 2021, p. 7) .

إجرائيا: تتفق الباحثة مع ديكارت في تعريفه للفِكْر بأنه جملة النشاط الذهني من تفَكُّر وإرادة ووجدان وعاطفة ، أي ما يتم التفكير به من أفعال ذهنية .

التقنية : لغة:

التقنية[ت. ق . ن] -[إتقان] الأمرِ إحكامُه(1) تَقَنَ -[أتْقَنَ الأمرَ أَحْكَمَهُ] ,[تَقِنَ وتَقَنَ] رجلٌ مُتْقِنٌ للأشياء ، وحاذق في العمل ج أَتْقَان ، التقنية[أ.ع] التكنيك. (Maalouf, 1990, p. 63)

اصطلاحًا (Technique)اشتُقّتْ لفظة التقنية من اللفظة الإغريقية (**τεχνολογία**). والكلمة اليونانية تكنولوجيا تتكون من مقطعين، الأول تكنو (techno) والذي يعني الفنّ والصناعة، والمقطع الثاني لوجيا (logia) والذي يعني علم الدلالة على الفنّ ، وهي تشمل جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفنّ (Munro, 1971, p. 182)وعرفها (هيغل) بأنّها التقنية الميكانيكية ، وتغيّر القدرة على إحلال الآلة محل الشغل الإنساني. (Hegel, 1978, p. 117)

إجرائياً : هي أسـلوب الفنّان والطريقة التي يترجم فيها أفكاره من خلال العمل الفنّي ، أي تعني كل ما قام به الانسـان بعمله ، وكل التغيّرات التي أدخلها على الأشياء الموجودة في الطبيعة .

الفصل الثاني – المبحث الأول

مفهوم الجمالية:

إنّ معنى الجمال وظاهرة الإحساس به تعدّدتْ تفسيراتها عبر التاريخ بتعدد المنطلقات الفلسفية والنقدية الإبداعية والعلمية والإنسانية التي حاولت تفسير معناها ، فقد تناولته النظريات الفلسفية منذ العصور الكلاسيكية القديمة للإغريق ، فالبعض ربطه بالغائيّة فالشّيئ الجميل بالنسبة له هو المفيد للإنسان،((Badawi, 1990, p. 107)· وآخر ربطه بصورة عقلية مثل الحق، بينما أكد آخر على وجود ثلاثة مكونات أساسية للجمال هي : الكليّة ،التآلف، الإشعاع. أمّا في علم الجمال الحديث فقد عرّفه (بومجارتن) بأنه : علم يبحث في معنى الجمال من حيث مفهومه وماهيّته ومقاصده ومقاييسه، فمنذ ذلك الحين صار لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الأخلاقي (Matar, 1992, p. 9) ،أمّا اليوم فقد رفض علم الجمال المبادئ التي تتعارض فيها الظاهرة الجمالية مع الخير والفائدة ، ورفض المبادئ التي ترى جمالية الشّيء فيما يقدّمه من منفعة كما يراه سقراط ، بل قد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير والفائدة فالجمال لدى الكثير يرتبط بالمشاعر الحسية المتميزة التي يثيرها الموضوع الجميل بداخلنا ، فهو ليس منعزلًا عن مضمونه ، لكنّه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الكامل والإحساس الشّامل بالحياة . لكنّ الجمال الفنّي أبعد من ذلك وأعمق ،فهو يحرف الوجود وينفذ إليه، فالجمال صورة خيالية نطبقها على شيء ما إذا توافرت فيه مزايا معينة. فالشّيء الجميل نُخضعه لمقاييس ننتزعها نحن ونحاول تطبيقها ، فالمخيّلة هي التي تتوهم صور الجمال وتختار مقاييسها وخطوطها وألوانها وأوضاعها وحركاتها وتحاول أن تطبق هذه الصورة على الأشياء ، وبهذا فللجمال مظهران رئيسان ، هما الطبيعة والفنّ (Abdel Hamid, 1990, p. 117). أمّا في منتصف القرن العشرين فقد مالَ بعض الفلاسفة في نظرهم للجماليات أو علم الجمال على أنها لا تتعامل مع نظرية الجمال بل مع نظرية الفنّ ، فهو في الفنّ يمكن أن يقدم خصائص أخرى تختلف عن (الجميل) مثل إيقاظ المشاعر والبهجة وإثارة الاهتمام ولو من خلال أعمال غير جميلة بالمعنى التقليدي لكلمة الجمال والتي ترتبط بالتناسق ،والوحدة ،والتوازن وأكّد ذلك (كولنجوود) الذي يرى أن الجمال كان دائما مختلطًا بالقُبح. ,فجمالُ العمل الفنّي يكمن في أسلوب التعبير (Abdel Hamid, 1990, p. 22) ،لكن هنالك رأي شائع في الدراسات الفلسفية والنّقدية يقول : إنّ هدف الفنّان هو إنتاج شيء يتصف بالجمال بحيث شَعَرَ العديد من الكتاب والفنّانين بأن مشكلات الفنّ يمكن حلّها إذا حُلّل مفهوم الجمال بطريقة مقنعة ،وهذا ما أنتج أعمالًا فنّية لا تتضمن أي جمال بالمعنى الشائع ، لكنّها كانت أعمالًا فنّية رائعة ، فكل ذلك يؤكّد أن الجمال دائمًا كان مختلطًا بالقُبح والعكس صحيح. أمّا عند جون ديوي فالفنّ تفاعل الكائن مع بيئته وغايتها إشباع حاجاته ، وقد حدّد لها سمات عديدة من أهمها الصّلة الوثيقة بين المادة والصورة في طبيعة النشاط الفنّي، وهي مظهر من مظاهر الحياة .فالجمال عنده حسّي عقلي يرتبط بقيمة التراكم العقلي التجريبي الذي امتلك الخبرة ،فهو في النهاية (مستوى من الوعي) ووعي الجمال هو وعي في متوازنات البيئة القائم على اتحاد الذات ومحيطها في الطبيعة ،أي بين (النّفس) و(عالمها) وهذا ما تجسّد في الفنّ عن طريق الصلة بين المادة والصورة .فالجمال هو الشّكل الأوّلي للخبرة الجمالية الذي نجدُهُ في الإيقاع الناشئ في الانتقال من حالة الصراع مع البيئة (الحاجة)إلى حالة التّوازن بين الإنسان وبيئته(الإشباع) فالإحساس الجمالي هو في طبيعته تلذّذ

آخر (Dewey, 2011, pp. 415-417) . وهكذا تتباين وجهات نظر الفلاسفة في الحكم على الجمال ، و تحديدًا في مدى العلاقة بين المجال النفعي والجمالي الذي له أثره في تحديد وظائفه وسماته، فثَمّةَ من يرى أنه يتمتع بأشكال ، وآخر يرى أنه محض أدوات وُجدتْ لإداء وظائف محددة .

الفصل الثاني - المبحث الثاني

التجربة الفكرية والأدائية في الفنّ:

إن التّقدم الحضاري الذي نلمسه في مختلف جوانب حياتنا المعاصرة إنما يعود إلى تطور ونتاج تفكير أجيال متعاقبة من الجنس البشري (Abdo, p. 99). فالتفكير عملية معرفية تتميز باستخدام الرّموز لتنوب عن الأشياء والأشخاص والحوادث ، ويعد من حاجات الإنسان الأساسية وله علاقة بالمجتمع ،حيث يتعيّن على الإنسان أن يفكر (J. F. , 1991, p. 291). على أساس وجود شيءٍ يتطلب حلًا، وبهذا يقوم بالتجريب والاختبار والاستقراء ،والقيام بوضع النظريات والقوانين ،وفيما يتعلق بالفنّ فهو ليس منعزلًا عن التفكير (Naif, 2000, p. 290). لأنّ الفنّ عملية صياغة أسلوبية، وإنّه تحويرٌ لمواد الطبيعة بواسطة عقل الإنسان كما قال بيكون : (الإنسان مضافًا إلى الطبيعة).فالفنّ نشاط مستقل عن كل أنشطة الحياة الأخرى، فهو نشاط عقلي تكنيكي له وظيفة السمو بالحياة وترقيتها فأغلب . أمّا تين فَيَجَدُ أنّ العمل الفنّي يتحدد بحالة العقل العامة وبالعادات الاجتماعية التي تحيطه ، وهذا ما أكّده المنهج البراجماتي في الفلسفة متمثلًا بجون ديوي الذي يمكن أن نميّز ثلاثة محاور أساسية في فلسفته الأدائية وهي (الترابط العضوي) و(التطور)، و(التجريبية)، فالترابط العضوي ظلّ راسخًا في نفسه بتأثير دراسته الأولى لهيغل من ناحية ونظريات هكسلي (البيولوجية) من ناحية أخرى ،ونتيجة لهذا التأثير ظلّ على اعتقاد طيلة حياته بالتفاعل العضوي والتماسك الوثيق بين الأشياء ، وهذا ما دفعه إلى معارضة الثنائية في الفلسفة ، كالمادة والعقل ، وبين التجربة والضرورة ، وبين الواقع والقيمة (Mahdi, 2007, p. 160). أمّا المحور الثاني هو (التطور) الذي تأثّر فيه بداروِن الذي لم يسلم أحدٌ من تأثيره ،ويتّضح هذا التأثير في نظرياته التربوية والاجتماعية والسياسية .أمّا المحور الثالث فهي (التجريبية) أو التي يمكن أن نسميها(الأدائية)،وقد سمّي مذهبه بالأدائي لأنه يتخذ (الفِكْر) (أداة) للعمل على نحو يخلق للإنسان ما يبتغيه من تغيير .فكان يؤمن بأن كل شيء في حياة الإنسان قابل للتغيير (Kamel, 1993, p. 115)وفي كتابه (الفنّ خبرة) والذي يرى فيه أنّ الفنّ نشاط إنساني لا يختلف عن سائر الأنشطة الأخرى ، لأنه لا ينفصل عن مجرى الحياة الواقعية . فالفنّان البدائي كان ينتج الفنّ الذي يؤدي مهمة حيوية في حياته ، فالخبرة الجمالية لا يمكن أن تتم داخل كيان فردٍ منعزل، بل هي تفاعل بينه وبين بيئته ، وهنا تكون خبرته فريدة يمكن أن نسميها بالخبرة الجمالية. وبذا تأتي العناصر التي ينطوي عليها تفاعل كلّ من الذات والعالم فتصطبغ الخبرة بالانفعالات والأفكار ، ولكنّ هذه الخبرة كثيرًا ما تأتي بدائية ناقصة ، لذا لابدّ لها من تنظيم وإلّا توقّف الإنسان عن انفعاله الفطري ولم يتجاوزه ليصبح فنّاً ، وبذلك فالفنّ هو الوسيلة الوحيدة التي تعيد لنا الحياة المتماسكة إزاء أنفسنا ، وكلّ ذلك يتم من خلال مَلَكَة العقل . أمّا عن علاقة الفِكر بالعمل الفنّي ومادته (الأسلوب وتقنية التنفيذ) فإنّ البحث (الفكر) لا بدّ أن يولِد نوعًا من التغيير في صميم المواضيع التي توضع موضع البحث ،وإنّ من شأنه أن يولِد نوعًا من التغيير في صميم الشّيء المعروف. ولمّا كانت الفكرة وسيلة أو أداة تعالج موقفًا خارجيًا فإنّ محك صدق الأفكار لابد أن يكون هو التطبيق أو العمل. فالنظرية العقلية والتي تعد من أقوى النظريات التي حاولت تفسير الابداع الفنّي أرجعته إلى العقل (Ibrahim, 1990, p. 381). فهي ترى أن العملية الإبداعية نتاج العقل والفكر الواعي ووليدة الإرادة الإنسانية ،حيث يقرر أصحاب هذه النظرية إنّ كلّ إبداع فنّي هو نتاج فكري ، وهذا ما أكّده آرنست فشر بقوله :(نحن نعرف أن العمل الفنّي بالنسبة للفنّان عملية عقلية واعية ، وليس مجرد انفعال أو إلهام ، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع) (Ernst, 2000, pp. 10-11), على الرغم من أنّ كثير من الفنّانين يبعدون كلّ العمليات الشعورية والإرادية ، لكنْ لو استعرضنا حياتهم لوجدناها عامرة بالدراسة والبحث والتفكير (Al-Basiouni, 1990, p. 262) فالوعي شرط هام يتميز به الإنسان. وبعد أن كان الفنّان في عصر النهضة يستخدم المواد المتاحة من الطبيعة(اكريليك - زيتي- مائي) أمّا الآن فقدمت التكنولوجيا للفنّان المعاصر خيارات كثيرة ، مثل الفنّون البصرية التي تعتمد على الفيديو او السينما ، وهناك المواد الصناعية كالبلاستيك والمعادن والقماش والحبال المستخدمة في تجهيز الفراغ ، وكذلك في النّحت الحديث صارت تصب القوالب من خامّات مختلفة ، أي أن الفنّان أصبح يتماشى مع تطور البشرية أن وفرت التكنولوجيا للفنّانين المعاصرين احتمالات كثيرة كالفنّون البصرية والمواد الصناعية والخلائط المعدنية وغيرها من أدوات التعبير الجديدة التي فتحت الرؤية الفنّية على أفق البحث والتجريب ، وقد شملت تأثيرات التقنيات الحديثة الموضوعات والألوان ووسائل

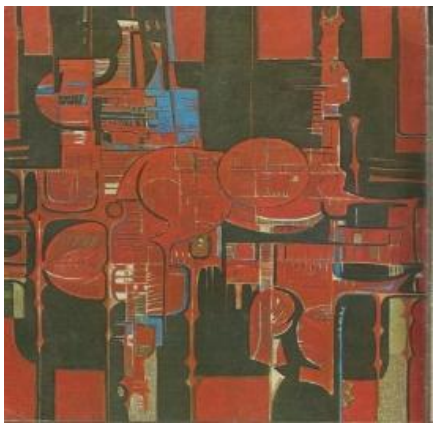
عرض اللوحات في إطار توجه تشكيلي حَداثي ينفلت من الثبات والجمود ، ويحرر الحسّ الفنّي ليعطي مفهومًا عصريًا جديدًا للفنّ والجمال ، (Jenzy, 2020, pp. 16-18) . ومن الطبيعي أن تختلف الموازين وتتطور الأدوات في عصرنا الحالي، فلم يعد هناك معايير وشروط تقيّد العمل الفنّي فدورة الحياة قد اختلفت وظهرت تسميات وأدوات تعبير جديدة . ففي النحت نجد فنّ العمل المركّب(فنّ التجهيز **Installation art)** الذي يضم جميع مخلفات الطبيعة من خشب وحجر وزجاج وورق إذ بات كلّ شيء مباحًا للاستخدام(شكل1). فالتقنية الحديثة حرّرت العمل الفنّي من منزلقات الوقوع في هاوية التكرار. فلم يعد الفنّان يقلد أسلافه الفنّانين بدقة في نقل الواقع الخارجي ، أو اعتماد أرستقراطية المواد غالية الثمن دون تدخّل الفنّان ،أي بعيدًا عن إحساسه تجاه الموضوع ، فقد خاض الفنّان التشكيلي صراعًا مريرًا عبر العصور إلى أن وصل بمشواره لمبتغاه بالوقت الحاضر ليحقق رؤياه الجمالية (إنّ الفنّان لم يجد لينقل صورًا مماثله للمرئيات بل ليوفر لما يصنع خارج حدود العالم المرئي) (Nobler, 1987, p. 222). فالفنّ عبر التقنية الحديثة يصوغ قدرة وفاعلية الإنسان كقوة طبيعية على تقليد الطبيعة وبالتالي إعادة صياغتها ، فهناك حاجة إلى وسائل تعبير جديده لتطوير الوقائع الجديدة وليس الجمود النظري. فالمسألة هي ليست تقليد أيّ أسلوب ، بل صهر أشد العناصر تنوّعًا في الشّكل والتعبير في كيان الفنّ كي تصبح كُلًّا واحدًا ذا واقعٍ متمايزٍ بشكلٍ لا متناهي في ظِل انفجار العلم والفلسفة والفنّ ، فالإطار الفكري عادة ينبثق منه الوعي الثقافي وبالتالي يلقي بِظِلالِه على الوعي الفنّي .

الفصل الثاني – المبحث الثالث

التجربة الفكرية والأدائية في الرسم العراقي المعاصر:

بدأ الفنّ العراقي في حدود خط المتعة والهواية وإشباع الأذواق التي لا ترى في الفنّ سوى الصورة المعادة للمرئيات ، ومع بزوغ فترة الأربعينيات ظهرت بوادر على الصعيد الفنّي إذ أصبح الفنّان أكثر مهارة في ممارسة العمل الفنّي مع بقائه محافظًا على النظرة الأولى للفنّان العراقي في رسم العالم الخارجي بأسلوب طبيعي لكنه (أكثر علمية ، أي إنّ الفنّان والجمهور تخطى مفهوم الهواية باعتباره وعيًا ثقافيًا يستند إلى المهارة المدربة وليس على الهواية .أي إنّ الإيقاع التنظيري للفنّ أصبح يعبر عن ازدواجية الفنّان في الجمع ما بين الأسلوب الطبيعي(الأكاديمي) الذي تَعَلَّمه والحاجة إلى حرية التعبير باللجوء إلى أساليب معينة في الفنّ الحديث التي تهدف إلى مفارقة أسلوب المحاكاة . وعند بزوغ سنوات الخمسينيات فقد اتجه الفنّ العراقي وجهة جديدة بسبب مؤثرات عدة اجتماعية وثقافية أثّرت في الجانب الفكري له كالحرب العالمية الثانية وتواجد الفنّانين البولونيين (Al Saeed, 1994, p. 14). إذ تميّز هذا الجيل بنوعٍ من الوعي الفنّي الذي طرأ على الفنّ التشكيلي العراقي وفق مؤثرات خارجية حملها الفنّان العراقي من خلال الاطلاع على الفنّون الأوربية أثر البعثات الدراسية التي أكسبته مهارة أسلوبية في ممارسة الفنّ. فقد عاد معبّئًا عمليًا ونظريًا، درس وصدق ، وهكذا بقي التنظير جزءًا أساسيًا من الحركة الفنّية العراقية الحديثة. تلك المهمة التي تصدى لها الفنّانون أنفسهم إذ لم تشهد هذه الحركة مساهمة تنظيرية من خارج وسط الفنّانين المنتجين . والذي عمل على تطوير الرؤى الفنّية وذوق الجماهير بالاعتماد على تثبيت (الموقف الواقعي) في الفنّ من جهة، والأخذ بالرؤية الفنّية الحضارية والاهتمام بالتراث من جهة أخرى ، وبالتالي فقد أصبح دور الفنّ تعبيرًا عن الواقع الاجتماعي والإنساني بالالتزام الحضاري في استلهام التراث ومحاولة تحقيق الشخصية الحضارية (Al Saeed, 1994, pp. 14-17). وبذلك فقد شهدت فترة الخمسينيات تحولًا فكريًا من الناحية الموضوعية والأسلوبية التي كانت لا تخلو من مؤثرات الفنّ الأوربي المعاصر ، إذ تجاوز بعض الفنّانين التقنية التقليدية وساروا يبحثون عن مضامين تساير التطور الاجتماعي والفكر المعاصر المرتبط بالحركة العالمية .أمّا في الستينيات فقد كانت وبما تحمل من تحولات سياسية ذات تأثيرٍ كبيرٍ على المشهد الفنّي. فكان الفنّانون الشّباب في بحث دائم عن الشخصية الفنّية ، أمّا الفنّانون الكبار فقد كانوا يحاولون تعزيز اتجاهاتهم الفنّية (Al Saeed, 1988, p. 125). فكانت نتيجة ذلك تأسيس جماعات فنّية تتسم بطابع التمرد على جيل الخمسينيات من خلال التحول للبحث داخل الإنسان كقيمة فنّية تثبيتًا للمفهوم الذي ينطلق من العصر بكل مواقفه وأبعاده الإنسانية . ولم يتوقف التمرّد على الأسلوب فقط بل تعدّاه إلى التكنيك والخامات البنائية فاستعملوا إلى جانب القماشة الزيت والألوان المائية وألوان حبر الطباعة والبوستر والمونوتايب والألمنيوم والكولاج (Salim, 1977, pp. 173-174).وبذلك تنوّعت الخامة والشّكل في بناء اللوحة الفنّية ، إذ

أسّس جيل الستينيات بدائل بصرية ذات وجهة تجريبية ضمن نطاق جدل الحداثة ، فجماعة المجدّدين جاءت كانعكاس للاهتمام بالتقنية وضرورة تجديدها في الفنّ الذي مهّد لزخم إبداعي مستقبلي (يحمل في طياته بذرة إرساء العمل الفنّي وفق رؤية عصرية) تكون هي البديل لفكرة الطابع المحلي ، أي اختراق العالم بالتراث للتحدّث بلغة الحياة الجديدة وهذا ما تجسّد بعنوان الرؤية الجديدة ، أي أنها دعت إلى عدم ربط الفنّ بالموروث مباشرة ، بل جعلته موجّهًا له ، فهي تسعى إلى تفكيك التراث وإعادة فهمه لتقديمه كَمُنجزٍ جديد (Salim, 1977, p. 173). فالتحول الأهم في الفنّ العراقي قد حدث بمجيء (جيل الستينات) ، ومن أبرزهم جماعة المجدّدين، إلا إنّ أهم المرجعيات التي استندوا عليها رفض الهيمنة الفكرية بوصفها شرطا مسبقا من شروط الرسم وهيمنة فكرة اعتبار اللوحة شيئًا مستقلًا ، لا تقليداً لشيء آخر (أشكال الواقع).فتجارب جيل الستينات فتحت الباب أمّام قيام بعض الأساليب الفردية من خلال الذهاب باتجاه الرؤية الفردية التي بدأت تخلق التنوع الذي أدى إلى خلق جمالي في سمته التفرد ، وروح التحضّر. ومن الإضافات التي زخر بها العقد السّتّيني إذ أضحت العملية الجمالية أكثر تأثرًا بطابع كان جديدًا على سياق الرسم العراقي ، فقد أصبح للتأمل دورٌ فاعلٌ في صياغة الخطاب البصري التشكيلي ، وهذا العامل الذي تأسّست عنده القيم الجمالية وتبلورت مجموعة من التحولات وامتدت داخل النسق الفنّي ،ففرضت انعطافا جديدًا في الفنّ أساسُه التأمل ، وكان ذلك من خلال (النزعة التجريبية والمختبرية عند المجدّدين وجماعة الرؤية الجديدة).



لقد كان جوهر التأمل في الفنّ التشكيلي في مطلع السبعينات وحتى منتصفها يمثل آخر مراحل تطور الرؤية الفنّية في العراق) (Al Saeed, 1988, p. 191) وبحلول فترة السبعينيات بدأت دائرة الفنّ العراقي بالاتساع في العمل الفنّي وتنظيره واقتران ذلك بمعنى الفنّ العربي من الناحية الكمية والنوعية والفنّية ،إذ شهدت الفترة مجموعة من الجماعات الفنّية أبرزها جماعة البُعْد الواحد التي تميزت بأفكار ذات بُعْدٍ حضاري إسلامي وصوفي (Al Saeed, 1992, p. 53) .فالفنّ التشكيلي العراقي خلال هذه الفترة أصبح ملمًّا بالدور الشمولي الذي يلعبه في تحقيق الشمولية الفكرية من خلال استخدام الحرف العربي لتكوين مناخ زاخر بإمكانيات رمزية وزخرفية كقيمة تشكيلية وليس كبناء موضوعي ، ومنها انبثقت تسمية البُعْد الواحد ، وعلى الرغم من استخدام الحرف العربي كموضوعة شمولية لكن اختلفت استخداماته بين فنّان وآخر، فمديحة عُمَر استخدمت الحرف بحيوية بعيدة عن الهندسية (شكل3) ،أمّا جميل حمودي فقد استعاض عن الحرف بالجمل وكانت أعماله أقرب إلى التكعيبية (شكل2). وبحلول فترة الثمانينيات اتسع أفق الحداثة وهذا ما وسّع من فضاء التجريب (Abdel Amir, 2004, pp. 28-29). فضلًا عن إنّ هذا الجيل حاول إيجاد نوع من التوازن ما بين القيم الانتاجية والنزعة الاستهلاكية لروح العصر، وذلك من خلال أساليب فنّية معاصرة ترسّخ جيل الحاضر بالماضي. فقد عبّر هذا الجيل عن جماليات القيم والحياة اليومية واعتبار العمل الفنّي هو مجال الترابط بالمحيط من خلال الابداعات الشّكلية .أمّا جيل التسعينيات فقد أحيط بمصاعب اقتصادية وحروب كان لها دور في إحداثِ نوعٍ من الانقطاع الثقافي والحضاري للفنّان مما عمّق اتصال الفنّان بالتراث الحضاري ،فحاول الفنّان الدمج الواضح لنوع من إنجازات الحداثة لفترة الثمانينيات مع هذا التراث (Abdel Amir, 2004, p. 101). وبصورة عامة ففي عقدَي الثمانينات والتسعينات سلك الفنّ التشكيلي العراقي مسالك وطرائق متنوعة للرؤية والتعبير كانت من التنوع والثراء بحيث تحتاج إلى مجهود ضخم من أجل الإحاطة بها وتقييمها نقديًا، و بهذا كانت التجربة الجمالية في الرسم العراقي المعاصر قد حقّقت خصوصيتها فهي إنتاج الإبداع والتفرّد الرؤيوي لخلق صورة الحداثة العراقية (Al-Rubaie, 1986, p. 67). لكنّ الهوية العراقية لا تظهر إلّا من خلال ما هو محلي وعراقي ، وإلّا لم تعد اللوحة تعكس فنّا عراقيًا معاصرًا. فالكثير من التجارب لا تَمت لصورة الفنّ العراقي إلّا من خلال اسم الفنّان نفسه، فإن محاولة الانقلاب في الفنّ وخلق انعطافة جديدة في الفنّ المعاصر بالعراق لم تكن فيها من القدرة على مغادرة السياق الذي تشكّلتْ عنده هوية الحداثة العراقية. إنّ الأثر الأكثر وضوحًا في

عقد التسعينات كان مبنيًا على أساس تقني "ملموس" وله تأثيرٌ واضح على الكثير ممن اتخذ من تلك التقنية أسلوبًا له على الرغم من كونها تقنيًا لم تكن عراقية بل كانت لتجارب "جان دوبوفيه" الأثر الكبير في هذه التقنية. فقد شهدت تحوّلات في إعادة صياغة التاريخ العراقي القديم وبعده العلامي في سياق ذهب بعيدا عما ذهب إليه الآخرون ، فإنّ اللوحة انتقلت وبشكل واضح باتجاه التعبير الجمالي من خلال المَلْمَس كما عند هناء مال الله (شكل3) ،إنّ مجاميع الفنّانين في مرحلة التسعينات قد سار الكثير منهم ضمن منهج الحداثة الغربية وخلق صورة عراقية جديدة أُسّست على مبدأ اللاتشخيص ، وحتى الابتعاد عن ما هو إشارة محلية ، لأنّ عقد التسعينات في العراق كان أشد قسوة من سابقه على الفنّ العراقي ، وبفعل العامل السياسي أيضا انحسر الفنّ بصورة عامة جرّاء العامل الاقتصادي المتردّي الذي أثّر على الفنّ العراقي ،وبدأت هجرة الفنّانين إلى الخارج ،وما بقي انعطف الكثير منه باتجاه السّوق إذ شكّل الحداثة ذات التداول التجاري الأكبر في صورة الرسم باستثناء بعض التجارب.

ما أسفر عنه الإطار النظري:

1. تنشأ الجمالية عن الأثر الناتج من ابتكارات الفنّان للعلاقات البنائية لوحدات داخل نظام يوحّدها و تؤثر في المشاهد .
2. إنّ التقنية المعالجة تسهم في صناعة و إبداع العمل الفنّي في تحولاته المختلفة .
3. إنّ العمل الفنّي المعاصر ليس نتاجًا فكريًا فحسب ، بل هو مرتبط بفكرة التكنيك وبفكرة استعمال العناصر الفنّية .
4- التأكيد على فردية الطروحات والتجارب والرؤى ما ينم عن تحولات فكرية لدى الفنّان العراقي
5- إدراك حركة الزمن من خلال التحولات التي حصلت في التاريخ باستلهام الرّموز التاريخية برؤية فكرية معاصرة .

الفصل الثالث – إجراءات البحث

المنهج المستخدم: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث كونه يتضمن الدّقة في الوصف والتحليل بغية تحقيق هدف البحث والكشف عن محتوى العيّنة للتوصل إلى النتائج ضمن رؤية فنّية .

مجتمع البحث: تحدّد مجتمع البحث بمجموعة من لوحات الفنّانين العراقيين والتي تضمّنت تنوعًا فكريًا وتقنيًا ، و دخلت ضمن حدود البحث الحالي ، والمحدّدة في موضوعة البحث إذ شمل مجتمع البحث(19) عملًا اطلعت عليها الباحثة عبر توافرها في المكتبات والأقراص الليزرية وفي شبكة المعلومات الدولية .

عيّنة البحث: اتبعت الباحثة أسلوب قصدي انتقائي في تحديد عيّنة البحث من حجم المجتمع الأصلي والبالغ عددها (3) نماذج بما يحقق هدف الدراسة الحالية .

أداة البحث: استخدمت الباحثة (الملاحظة) لأنها تخدم البحث الحالي في مراحله كافة .

تحليل العينة:

نموذج رقم (1)

اسم الفنّان : فائق العبودي اسم المنجز: تكوين

سنة الإنجاز: عقد التسعينيات المادة : مواد متنوعة على خشب

القياس : 70*60

الوصف البصري: تكوين مربع الشّكل يصور مجموعة من رموز الخط المسماري لأقدم لغات العالم الإنسانية التي تمثل علامات الكتابة البدائية على خلفية ذات ألوان حارة وموزّعة بشكل متوازن على جوانب المنجز مثلها بتكوينات هندسية مترجمًا أحاسيسه من خلال أشكاله وألوانه ، فتظهر الإشارات الرّموز وكأنّها قادمة من ذلك العالم القديم ، وقد خطت على ألواح طينية قديمة موزّعًا كتلته اللّونية بأسلوب تتناغم فيه الحركة مع الإيقاع اللّوني .

تحليل المنجز: يشكّل الفنّان مُنْجَزَه الفنّي بأسلوب تجريدي رمزي ، فهو يوزّع مفرداته ضمن مساحات هندسية متلاحمة ومتداخلة ليكوّن شكلًا بنائيًا يُبْنَى بطبقات من اللون المتراكمة على السطح ما خلق أشكالًا متعاقبة ، تجزّأ العمل لأقسام مختلفة تطفو على سطحها رموز وأشكال تمتد إلى القدم ، فهو يتلاعب بالألوان الرّموز ليخلق نوافذ مفتوحة على عوالم قديمة مغترفًا أفكاره من حضارته. أمّا تقنية بناء هذه الأفكار تتم من خلال الإلهام واختيار الألوان الحارّة تعلّقًا بشخصيته العربية الشرقية ، إذ وجد لونه

الخاص الذي ميّزه عن غيره بالإضافة إلى خصوصية تقنية من خلال الاقتراب من التكوينات القديمة في المعالجة ، والتكنيك ، وطبقات اللون ، ما أعطى للعمل الفنّي عتقًا وقدمًا ينسجم بشكل جميل مع الرّموز والكتابات المستخدمة مخاطبًا العالم باللغة التي يفهمها محدثًا إيّاه عن حضارته القديمة ليستطيع التبادل معه بحوار ثقافي وحضاري عبر لوحته ، فَعملُه الفنّي نصٌّ بصريٌّ بلغة اللون ، يُهيّئ للعين شكلًا رائعًا يبهرها. أمّا ألوانه فقد جمعها بنظام محكم يُبث للعين بصريًا وينتج البهجة واللّذة البصرية (الجمالية) مقدّمًا إيّاها عبر مجموعة من الجمل اللّونية التي مَزَجَها مع الخطوط والحروف والظِل والضوء ليحرّك الفراغ مع التوزيع الدلالي لكل جزء من اللوحة التي تتناسق موسيقيًا في توافق سحري محكم يعطي العمل قوة وجمالية كبيرة لوجود الفعل الإنساني في عمق العمل الفنّي الذي يحمل قيمًا فنّية عالية ، وبناء عالٍ في الدقة والإخراج ، فهو يمدّ جسر الإبداع والجمال إلى عمق التاريخ ، فقد تمكن من نقل التجربة الجمالية والإحساس الداخلي إلى بنية النص التشكيلي، محفّزًا الوعي والتأويل للمتفرج الذي يشعر بقيمته الجمالية عبر تناسق وتناغم الألوان .

نموذج رقم (2)

اسم الفنّان : كريم رسن **اسم المنجز: تكوين**

سنة الإنجاز: 1998 **المادة: مواد متنوعة على خشب**

القياس : 60* 60

الوصف البصري: تكوين مربع الشّكل يتوسطه شكل هندسي مربع وبداخله مجموعة من المربّعات الصغيرة متعددة الألوان ، تحوي نقاطًا في كلّ مربع ، ويطغى على العمل بشكلٍ عام اللّون الرمادي ، وعلى يمين العمل في الجهة العليا رموز مجرّدة ، وقد نُفِّذَ العمل بتقنية ملمس الجدار وبعملية أشبه بخربشات جصيّة وباتباع حركات عشوائية لا يلبث أن يطوّرها بضربات لونية إضافية ماهرة ملتجئًا إلى الإمعان لتأكيد فعله على السطح التصويري من خلال المربعات الصغيرة في وسط المنجز.

تحليل المنجز: يشكّل الفنّان مُنْجَزَهُ الفنّي بأسلوب له خصائصه الذاتية محققًا صورة تخاطب المشاهِد من عمق التاريخ لإظهار صورة جدار الكهف لكنْ بأسلوبٍ حديثٍ من خلال العلامات الرّموز والإشارات التي تمثّل العالم المجرّد ، فهي تشكّل دلالات تُتَرْجِم هذا العالم ، وهذه الدلالات يشكّلها الفنّان من صور مستوعِبة لجدارٍ قديم تُرِكَتْ عليه آثار ، مستفيدًا من لعبة الأشكال العفوية التي تترشح عبر اشتجار يد الفنّان الماهرة مع سطح اللوحة وبحذق وبراعة لاستخراج نتائج قد تكون محدّده سلفًا في مخيّلة الفنّان . وهكذا تتأكد الصلة الرّوحية بين فنّان الأمس (الرّافديني القديم) وفنّان اليوم ، حيث يلغي الزمن لصالح الوعي ، فالعلامات التي يستخدمها لا تُعد تجربة مجهضة كالتي عند سلفه الفنّان القديم ،أو مجرّد فعلٍ لغرض المتعة نتيجة لحركة عابرة وغير موجهة لذراعه حين شرع بالفعل ، بل إنّ ما قدّمه رسن في هذا العمل هو تقنية شكلية قائمة على عوالم بدائية بطريقة تنم عن فطرية على أساس مادي من خلال طريقة الطرح على الرغم من التلقائية التي نُفّذَت بها العلامات التي شكّلت توازنًا بصريًا وبُعْدًا مفاهيميًا داخل اللوحة، مع الحفاظ على المَلْمَس الذي يعكس قيمة تاريخية. أمّا بالنسبة للمربع فقد شكّله بطريقة تناوبية مثل رقعة الشطرنج ، وإدخاله للنقاط داخل هذه المربعات مع بعض الألوان عليها لكي لا يكتمل الشّكل الهندسي ، والذي نُفّذ بطريقة بعيدة عن الهندسية المتقنة ، ما يعطي انطباعًا أنّه أثر يدوي تركه إنسان ما على الجدار. فهي هندسية حديثة في عالم بدائي ، تكشف عن توليفة بين عالَمَيْن ، وإنّها ذات مقاصد تأويلية لربط مفهومي الحداثة والبدائية وسط صياغة تجريدية مؤسَسَة بصريًا ليدفع بالجمالي الفطري ، فالدّقة والحساسية في دمج العوالم المختلفة أضفت نوعًا من الجمالية على العمل الفنّي ، أمّا الأشكال فبقيت مجرّدة ولم تكشف عن معانيها ، ما جعلها مفتوحة المعنى والتأويل.

نموذج رقم (3)

اسم الفنّان : فاخر محمد **اسم المنجز: الرحلة الأخيرة**

سنة الإنجاز : 1994 **المادة : زيت على قماش**

القياس : غير معروف

الوصف البصري: يتكون العمل من مستوى هندسي يحيط اللوحة ، ويتكون من مجموعة من الألوان المتتالية ، وهو بدوره يؤدي وظيفة الإطار للوحة وفق بنية هندسية يستند إليها النظام الشّكلي واللّوني في صناعة البسط العراقية ولكن إلى حدٍّ ما. ويتضمن هذا الإطار مجموعة من الأشكال والرّموز التي تتنوع بين زخارف إسلامية ورموز حضارية ، في حين يتوسط العمل شكل هندسي مربع يقترب من الاستطالة بلونٍ برتقالي يضُمُّ مجموعة من الرّموز المجرّدة.

تحليل المنجز: إنّ هذا العمل يكشف عن سمات أسلوبية خاصة رغم عمومية المرجع من خلال طريقة الاختزال والتجاورات اللّونية التي تعكس الخبرة العالية بالجذور التاريخية، مستفيدًا من التاريخ مع التوفيق بينه وبين التطور ، مع عدم التشبث بالتاريخ كونه مرجعيات صنمية ثابتة. فالرّموز التي وضعت داخل الإطار هي انعكاس لعوالم بدائية ذات قصد من خلال طريقة الترتيب وهي تترجم دلالتها على الرغم من انغلاقها ضمن نسق يعكس الموضوع ، ويحمل دلالات عالية التشفير ، ما يدفع الموضوع إلى الداخل حيث المركز وهيمنة الأشكال بكل تفاصيلها التركيبية من ناحية البناء الشّكلي واللّوني ، وهو الذي يؤسس أسلوبية وفردية خاصة بالفنّان ، حيث تكون الأشكال المجرّدة والإطار مكملة لبعضها ، فالتمركز في قلب اللوحة يكشف عن بقايا تكميلية للإطار وسط عالم بدائي من الرّموز بروح محلية ، فالأشكال لا تنتمي إلى جدران الكهوف بقدر ماهي

إشارات عن الفنّ البدائي الذي يمتهن العوالم الخيالية السحرية في إحداث طقوس ذاتية، وهذا ما جعل رؤية الفنّان تذهب باتجاه مفاهيم التبسيط والاختزال ، فضلًا عن فنّون الأطفال والفنّون البدائية من أجل رؤية تبحث فيما وراء الرّمز وتتفاعل مع الصياغة اللّونية ، لتعكس مضامين تنتمي إلى الحداثة في الوقت الذي تعكس فيه تراثًا محليًّا وحضاريًا ، وبذلك تشكل رؤية الفنّان الخاصة ذات البعد المفهومي في خلق وسائط بصرية ذات رؤية جمالية ، فالمفهوم الفطري هو الذي يؤسس للبدائية عند الفنّان مضافًا إليها روحية الفنّان وتفرّده الأسلوبي . فأبواب التأويل بقيت مفتوحة، فالعمل لم يقتصر على أن يكون ذا مرجعية تنتمي إلى الحداثة بشكل حرفي ، وهذا ما جعله غير مرتبط بما هو عراقي صرف ، ما يجعل آلية الاستعارة ذهبت إلى مرجعيات متنوعة.

الفصل الرابع – النتائج ومناقشتها

النتائج ومناقشتها

1- إنّ الجمالية لا تقف عند حدود ، بل تمثل رؤية خاصه في ترجمة النص الذي يتحول إلى لوحة متنوعة وأصيله كما في النموذج (1) .

2- إنّ العلاقة الجمالية تقوم دمج عوالم مختلفة من خلال صياغة أسلوبية وتقنية تنمُّ عن قدرة فكرية تبحث في المحلي عما هو حركي كما في نموذج(1،2،3) .

الاستنتاجات

كي يكون العمل الفنّي ناجحًا لابد أن يحمل شيئًا من المشاعر التي تثير الفنّان من خلال تقنية تنفيذه أو مادته التي ربما تعود إلى عوالم تحقق معنى الجمال في داخله .

المقترحات:

إجراء دراسة مقارنة للتطور الأسلوبي بين الرسم العراقي المعاصر والرسم العربي المعاصر.

التوصيات:

استكمالًا لمتطلبات البحث توصي الباحثة إقامة ورشات ومحاضرات عن طبيعة العلاقة بين تقنيات التنفيذ المعاصرة للعمل الفنّي ، لغرض اطلاع العامة على مدى التطور الحاصل في طرق تنفيذ العمل.

Conclusions:

For an artwork to be successful, it must carry some of the feelings that excite the artist through its implementation technique or its material, which may go back to worlds that achieve the meaning of beauty within it.

References:

1. Muhyi al-Din, A.-H. M .(1934) .*Al-Mukhtar from Sihah al-Lughah* .Cairo: Al-Istaqama Press.
2. Abd al-Hamid .(1979) . *Arabic Language Academy: Philosophical Dictionary* .Egypt: General Authority for Princely Printing Affairs.
3. Abdel Amir, A .(2004) .*Iraqi painting, modernity, adaptation* .Baghdad :General Cultural Affairs House.
4. Abdel Hamid, S .(1990) .*Aesthetic preference, a study in the psychology of artistic taste* .Kuwait: The National Council for Culture.
5. Abdo, M) .n.d .(.*The philosophy of beauty and the role of the mind in artistic creativity* .Cairo: Madbouly Library.
6. Abu Talib, M. S .(1990) .*Research Methodology* .Baghdad: Dar Al-Hekma Printing and Publishing.
7. Adnan, A. S .(2006) .*Technology and its transformations in modern painting* .Baghdad: College of Fine Arts.
8. Al Saeed, S. H .(1988) .*Chapters from the history of the plastic movement* .Baghdad: General Cultural Affairs House.
9. Al Saeed, S. H .(1992) .*Contemporary Iraqi Plastic Art* .Baghdad: Arab Organization for Culture and Science Press. ,
10. Al Saeed, S. H .(1994) .*Essays on theorizing and artistic criticism* .Baghdad: General Cultural Affairs House.
11. Al Wadi, A. S .(2006) .*Philosophy of art and aesthetics* .Al-Hillah :Dar Al-Arqam Printing.
12. Al-Basiouni, M .(1990) .*Art in the twentieth century* .Sharjah : Misr Publishing House, Misr Publishing Library. ,
13. Al-Moussawi, L .(2007) .*Sociology of art, ways of seeing* .Kuwait: World of Knowledge.
14. Al-Rubaie, S .(1986) .*Contemporary Fine Art in the Arab World, 1885-1985* . Baghdad: House of Cultural Affairs .
15. Al-Sarraf, A .(1979) .*Horizons of Fine Criticism* .Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing and Publishing.
16. Awad, R .(1994) .*Introductions to the philosophy of art* .Beirut: Tripoli-Beirut.
17. Azma, M. A .(1986) .*Aesthetics, Arab Thought* .Alexandria: Alexandria.
18. Badawi, A .(1990) .*Supplement to the Encyclopedia of Philosophy* .Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
19. Dewey, J .(2011) .*Art is Experience*) .Z. Ibrahim, Trans (.Cairo: National Center for Translation.
20. Ernst, F .(2000) .*The necessity of art*) .M. Suleiman, Trans (.Baghdad: Dar Al-Haqiqa for Printing and Publishing.
21. Hashem, A. A .(2021) .*Sources of the plastic vision in contemporary Iraqi painting . ,* ,Basrah: College of Fine Arts, University of Basra.
22. Hegel .(1978) .*Selections*) . E. Morcos, Trans (.Beirut: Dar Al-Tali'ah, Beirut.
23. Hunter, M .(1986) .*Philosophy, its types and problems. Transcript*) .F. Zakaria, Trans (.Cairo: Anglo.
24. Ibn Manzur .(1956) .*Lisan al-Arab* .Cairo: Egyptian General Institution for Authoring and Publishing, Egyptian House for Authoring and Translation.
25. Ibrahim, Z .(1990) .*Studies in Contemporary Philosophy . ,*cairo: Misr Publishing House, Misr Publishing Library.
26. J. F. , L .(1991) .*Research in human understanding and the theory of knowledge* .Cairo: Madbouly Library.
27. Jenzy, H. T .(2020) .Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin .*Al-Academy*-16 ,(95) .18doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160
28. Jerome, S .(1974) .*Art criticism, an aesthetic and philosophical study*) .F. Zakaria, Trans (.syria: Ain Shams University.
29. Kamel, F .(1993) .*Figures of contemporary philosophical thought* .Beirut: Dar Al-Jeel.
30. Kamel, F .(1993) .*Figures of contemporary philosophical thought* .Beirut: Dar Al-Jeel.
31. Maalouf, L .(1990) .*Al-Munajjid In Language and Media* .Beirut: Dar Al-Mashreq.
32. Mahdi, A .(2007) .*The aesthetic question* .Baghdad: Ishtar Cultural, published by , the Iraqi Plastic Artists Association.
33. Matar, A. H .(1992) .*Introduction to Aesthetics and the Philosophy of Art* .
34. Munro, T .(1971) .*Development in the Arts*) .M .Ali Abu Durrah & , and others, Trans (.Cairo: Egyptian General Authority for Copyright and Publishing.
35. Naif, N. H .(2000) .*The axis of philosophy, psychology and sociology* .Bghdad: works Press.
36. Nobler, N .(1987) .*The Vision Dialogue*) .F .Khalil, Trans (.Baghdad: Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing.
37. Reed, H .(1986) .*The Meaning of Art*) .S. Khashaba, Trans (.Baghdad: General Cultural Affairs House.
38. Reid, H .(1990) .*Meaning of art*) .S. Khashba, Trans (.Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi for Printing and Publishing.
39. Saliba , J .(1971) .*The Philosophical Dictionary* .Beirut :Lebanese Book House.
40. Salim, N .(1977) .*Contemporary Iraqi Art* .Milan : The Art of Photography.