****

**جمهوريــة العراق**

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جامعة القادسية كلية الفنون الجميلة**

**التربية الفنية**

 **الدلالات الرمزية والتعبيرية في رسوم ( الفنان علاء بشير )**

 **بحث تخرج مقدم**

 **الى مجلس كلية الفنون الجميلة جامعة القادسية وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكلوريوس في التربية الفنية**

**تقدم به الطالب**

**احمد فليح حسن**

**بأشراف**

**أ . م . د محمد عبيد ناصر**

**1444هـ 2021 م**

**الاهــــــــــــــــــــــــــــــــــداء**

**إلى أبي العطوف.... قدوتي، ومثلي الأعلى في الحياة؛ فهو من علَّمني كيف أعيش بكرامة وشموخ.**

**إلى أمي الحنونة...... لا أجد كلمات يمكن أن تمنحها حقها، فهي ملحمة الحب وفرحة العمر، ومثال التفاني والعطاء.**

**إلى إخوتي.... سندي وعضدي ومشاطري أفراحي وأحزاني.**

**إلى جميع الأصدقاء؛ أهدي إليكم بحث تخرجي**

**ولا ينبغي ان انسى اساتذتي ممن كان لهم الدور الأكبر في مساندتي ومدي في المعلومات القيمة**

**شكر وامتنان**

**لله الحمد والمنة على توفيقي لإتمام هذا العمل المتواضع، فما كان لشيء أن يجري في ملكه إلا**

**بمشيئته جل شأنه في علاه.**

**ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بأخلص كلمات الشكر والعرفان وبأصدق معاني التقدير**

**والاحترام إلى الأستاذ الدكتور المشرف**

**"محمد عبيد ناصر" الذي لم يبخل على بإرشاداته ونصائحه وتوجيهاته السديدة التي كان لها الأثر البالغ في انجاز**

**هذا العمل، وكذلك صبره وسعة صدره وحرصه الدائم على إتمام هذا العمل في أحسن الظروف، كما أحيي فيه روح التواضع والمعاملة**

**الجيدة، فجزاه الله عني كل خير .**

**وفي الأخير أشكر كل من ساعديني من قريب أو من بعيد**

**على إتمام هذه الدراسة**

**الفهرس**

1. **الأهداء**
2. **الشكر والامتنان**
3. **ملخص البحث**
4. **الفهرس**
5. **الفصل الأول**

**ا - مشكلة البحث**

**ب - أهمية البحث**

**ج - هدف البحث**

**د - حدود البحث**

**هـ - تحديد المصطلحات**

1. **الفصل الثاني**

**ا - المبحث الأول: مفهوم الدلالة الرمزية والتعبيرية**

**ب - المبحث الثاني : المقاربات الرمزية والتعبيرية في الرسم العراقي المعاصر**

**ج - المبحث الثالث ك الرؤية الفنية للفنان علاء بشير \_ المؤشرات والدراسات السابقة**

1. **الفصل الثالث :**

**ا - مجتمع البحث**

**ب - عينة البحث**

**ج - تحليل العينة**

1. **الفصل الرابع :**

**ا - النتائج**

**ب - الأستنتاجات**

**ج - التوصيات**

**د – المقترحات**

1. **المصادر والمراجع**
2. **الملحق**

**ملخص البحث**

 **واحتوى البحث الحالي (الدلالات الرمزية والتعبيرية في رسوم علاء بشير) , اربعة فصول وجاء في (الفصل الأول) منهجية البحث والإطار المنهجي ,اذ تناول مشكلة البحث , وأهميته والحاجة الية , وهدفه , وحدوده, وتحديد المصطلحات.**

**وأشتمل ( الفصل الثاني ) المتضمن الأطار النظري والدراسات السابقة , والذي ضم ثلاثة مباحث , تناول المبحث الأول مفهوم الدلالة الرمزية والتعبيرية.أما المبحث الثاني المقاربات الرمزية والتعبيرية في الرسم العراقي المعاصر , حيث حيث تناول هذا المبحث تاريخ الرسم العراقي والأساليب التقنية في شخصيات الرسامين والمؤثرات والمفاهيم التي اثرت على الرسم العراقي المعاصر . اما المبحث الثالث الرؤية الفنية للفنان علاء بشير ينتهي الفصل بالمؤشرات والدراسات السابقة. وفي (الفصل الثالث ) تضمن اجراءات البحث : وشمل على مجتمع البحث وعينة البحث وتحليل العينة اما ( الفصل الرابع ) فقد تضمن النتائج والأستنتاجات وهي التوصيات والمقترحات**

**وتضمنت النتائج : .**

**\_ اعتمد الفنان علاء بشير في تحقيق التوازن اللوني من تكرار اللون في اللوحة وذلك من خلال استخدامه الاسلوب الميتافيزيقي والرمزي للتعبير عن مضامينه.**

**\_ تقترب لوحة الفنان علاء بشير الى حد كبير من اعمال الفنان العالمي ( سلفادور دالي)الى ان الفرق بينهما هو ان الفنان ( سلفادور دالي ) يبحث في استعادة صور الهذيانيين لذا لوحاته مجهولة لديه فهو لا يفهمها اما الفنان علاء بشير فهو يعد اللوحة او الفن بصورة عامة وسيلة لتوصيل فكرته والتعبير عن مضامينه وبأسلوب قصدي مفهوم لديه ولكن با سلوب غرائبي .**

**وكذلك الأستنتاجات**

**\_ أن الرسم العراقي المعاصر كانت بداياته بسيطه لا تتعدى عملية التزويق والتزيين .**

**الفصــل الأول**

**الأطار المنهجي**

**اولاً : مشكلة البحث**

**ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه**

**ثالثاً : هدف البحث**

**رابعاً : حدود البحث**

**خامساً : تحديد المصطلحات**

**اولاً : مشكلة البحث:**

**إن الفن بصورة عامة يزخر بنتاجات ذات مرجعيات رمزية تعبيرية, لا يمكن وضعه ضمن حيز محدد تتم على أساسه تشابه العناوين والأفكار, أو أسقاطه في توصيفات شكلية أو أسلوبية, فتاريخ الفن منذُ القِدم وحتى المعاصر منه شهد تغيرات مستمرة في العلاقات الإنسانية والاجتماعية، كلا أو جزءً، تكون ضمن انعكاساتها على الحياة الروحية، كذلك ان الفن ظاهرة او شكل من اشكال النشاط الانساني، وان اهميته تتحدد من حيث هو عامل اساسي في هذا النشاط المكون لمجمل ثقافة الانسان، وهو الكائن الاجتماعي الذي يعمل على تغيير الطبيعة وتحويلها تلبية لحاجاته المتنامية والمتبدلة وفق ظروفه الاجتماعية وتطورها.**

**والرمز يعد احد نشاطات الفكر الإنساني, التي استخدمها الانسان منذ القدم للتعبير عن افكاره ومشاعره وعاداته, وذلك بتحولها إلى رموز صورية, أو حركات إيمائية يفرغ ما كبت في داخله، لذا يعد الرمز من احد وسائل التعبير والاتصال بين البشر، وعن طريق التطور الحاصل في حياة الإنسان, وتعاظم نموه الفكري ومدركاته الحسية, اصبح الرمز جزءا لا يتجزأ من حياته بشكل عام والفن بشكل خاص، ذلك أن الفن ظهر كمعرفة وممارسة اتخذت اتجاهات تواصلية متعددة الاهداف، فما هو مشترك بين الفنون يعد صورة واضحة للقيم الجمالية والحضارية المتوارثة لشعب من الشعوب عن طريق ممارسة الفن، فضلا عن الممارسات الاجتماعية التي تحاول الاقتراب من حقيقة الوجود الجوهري المنعكس عن تلك الحياة المتواجدة داخل نتاجات الفنان المبدع, والممتلئة بالدلالات الرمزية في اجواء واشكال ذات سمات عقائدية واجتماعية, وبذلك ولدت الدلالة مع ولادة هذا الفن([[1]](#footnote-1)).**

**إن الفن بوصفه حقلا تخيليا ميدانه إنتاج الرموز, التي تنيب عن أحلامنا وأزماتنا النفسية والاجتماعية , ووسيلة من وسائل بناء وتناقل الحضارات البشرية، بلغة رمزية تهمس في الوجدان، وهذه الرمزية جعلت الفن اكثر متعة وجمالية وتذوقا له، فلم يعد الفن محاكاة للواقع الحرفي بكل تفاصيله، بل جاء الرمز كي يجعل المتلقي يتذوق الفن بشكل افضل عن طريق فك الرموز في العمل الفني، وفهم دلالاته وعناصره الشكلية، إن الرموز جعلت العمل الفني يحمل معاني سامية, ورؤى فكرية ابعدته عن المحاكاة الحسية والجمود، وتنطلق الكثير من الرموز التشكيلية من الواقع المتجلي في الطبيعة, ثم تتوسع في فهم هذا الواقع فتجعله يعبّر عنه بأفكار معينة بعيدة عن الواقع المرئي، والفن الرمزي سواء قدّم أمام عيوننا ظواهر الطبيعة, ام حاكى الشكل والأفعال الإنسانية, فانه يمثل شيئا اخر، هو أفكار لها صور باطنية مع هذه الصور المرئية وعلاقة جوهرية معا([[2]](#footnote-2)).**

 **والان ما الذي يقود الفنان إلى استبدال الماهية التي تبدو عليها الأشياء, بظواهر أخرى مغايرة للواقع المرئي ؟ إذ يعبّر برموز تحتاج إلى فك شفراتها وطلاسمها لفهم ما يجول في خاطر الفنان, سؤال ينبغي أن نقف عنده, ذلك أنه يمثل واحدة من مشاغل فنون الحداثة وما بعد الحداثة , على تباين أهدافها ومراميها, فما يحدث للفنان يحدث للفيلسوف تماما , في الأقل في الجانب الذي يشتركان به, وهو البحث عن علل الأشياء وبواعثها الوجودية وما إلى ذلك(1).**

**والفنان (علاء بشير ) أحد الفنانين العراقيين الذين استبدلوا الماهية التي تبدوا عليها الأشياء بصور باطنية, حاول الفنان من خلالها أن يزيل القشرة المخادعة التي تمارسها الأشياء على حواسنا , وفي فن الرسم والنحت بشكل خاص، بحيث اصبح من الضروري الوقوف عند معرفة معاني ودلالات الرمزية والتعبيرية في الفلسفة الفنية الحديثة , وادراكها لفهم مضامين تلك النتاجات الفنية المختلفة, والتي جسّدت صراع الإنسان لوجوده وغاياته في الحياة.**

**إن الفنان (علاء بشير) يعكس مشاعره واحاسيسه وافكاره في هذه النتاجات او التراكيب الرمزية، انما يعكس مشاعر واحساسات افكار تلك الفئة الاجتماعية التي يرتبط و اياها بنوع من المشاركة في هذه الاحاسيس والمشاعر، اذن ففي الوقت الذي يصوغ فيه الفنان (علاء بشير) شكلا رمزيا فانه يعرض معه مضمونا معينا, (2) أي ان هناك ارتباط بين الدلالة الرمزية للشكل والمضمون يشتق خلالها كل منهما كيانه من الآخر بشكل لا يمكن فيه الفصل بينهما، إذ تولدت معالجات كثيرة في اسلوبه، وهذه الفكرة تدعونا الى فحص الدلالات الرمزية في نتاجاته وذلك بالإجابة على السؤال التالي:**

**( ماهي الدلالات الرمزية والتعبيرية في نتاجات الفنان علاء بشير؟ )**

**ثانياً : اهمية البحث والحاجة اليه:**

1**- تأتي اهمية البحث الحالي من خلال تسليط الضوء على مضمون الرمزية والتعبيرية في الفن بشكل عام, وفي نتاجات الفنان علاء بشير بشكل خاص.**

**2- تسليط الضوء على اهمية الدلالة الرمزية والتعبيرية عموما كأداة ذهنية, أو كمظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري.**

**3- يفيد هذا البحث طلبة كليات الفنون الجميلة, والباحثين والمتذوقين للرسم التشكيلي الحديث وحركة النقد التشكيلي .**

 بدوي، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1996. ص 22.

1. عبد الأمير , عاصم , الرسم العراقي حداثة تكييف, ط1, دار الشؤون الثقافية العامة, العراق ـ بغداد, 2004. ص21 .

**ثالثاً : هدف البحث:**

**يهدف البحث الى تعرف الدلالات الرمزية والتعبيرية في نتاجات الفنان علاء بشير.**

**رابعاً : حدود البحث:**

1. **الحدود الزمانية ( 1970ـــ 2000 )**
2. **الحدود المكانية / العراق**
3. **حدود موضوعية / المصورات الموجودة في المصادر كالمجلات والكتب وشبكة الانترنيت**

**خامساً :** **تحديد مصطلحات البحث :**

**الدلالة لغوياً :**

1. **عرفها (سوسير): علم يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وهي العلاقة التي تربط الدال بالمدلول داخل العلامة اللسانية، ومن خواص هذه العلاقة، أن يكون بين الدال والمدلول كمال الاتصال، وان احدهما يقتضي الآخر ويؤذن به(1).**
2. **عرفها (ابن منظور): دله على الشيء يدله دلا ودلالة، فاندل : سدده إليه ودللته فاندل، والجمع ادله وإدلاء والاسم الدَلالة أو الدلالة(2).**

**الدلالة اصطلاحاً :**

**العلامة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) ، والمفهوم الذهني (المدلول)، وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة ، مرتبطة بذهن المتلقي ([[3]](#footnote-3)).**

 **تصور ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي , تتعلق بإنتاج المعنى , من خلال عملية الاتصال , أي ما يريد المرسل إيصاله إلى المتلقي([[4]](#footnote-4)).**

**ان علم الدلالة علم به تحدد الشروط التي تجعل الرمز متضمناً للمعنى ([[5]](#footnote-5)).**

**الدلالة اجرائياً :**

 **هي كل ما يتعلق بإنتاج المعنى في المنجز الفني، من خلال العلامات او الاشارات التي تتوالد فيها المعاني والتأويلات، والتي يرسلها هذا المنجز إلى المتلقي.**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

**اسكندر، غريب : الاتجاه السيميائي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2009.**

**ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الأول ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب، ت .**

**عمر، احمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة ، للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1982، .**

1. **رشيد ، أمينة : السيموطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد , دار الياس العصرية , القاهرة , ب. ت .**
2. **عياشي ، منذر : اللسانيات والدلالة ، مركز الانماء الحضاري ، سورية-حلب ، 1996** .

**الرمزية لغوياً :**

**1- عرف الرمز في (لسان العرب): بانه تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريكَ الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إِشارة بالشفتين وقيل الرمز إِشارة وإِيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرمز في اللغة كل ما أَشرت إِليه مما يبان بلفظ بأَي شيءٍ أَشرت إِليه بيد أَو بعين  يرمز ويرمز رمزا(1).**

**2- وعرف في (تاج العروس): الرمز بالفتح ويضمّ ويحرك: الإشارة إلى شيءٍ مما يبان بلفظ بأَي شيءٍ أَو هو الإيماء بأَي شيءٍ أَشرت إليه بالشفتين أَي تحريكهما بكلام غيرِ مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت أو العينين أَو الحاجِبين أَو الفم أَو اليد أَو اللسان وهو تصويت خفي به كالهمس . وفي البصائر : الرمز : الصوت الخفي الغمز(2).**

**الرمزية اصطلاحاً :**

**1- عرفته (وهبه مراد) : الموضوع أو التعبير أو النشاط الاستجابي الذي يحل محل غيره ويصبح بديلا ممثلا له(3).**

**2- ورد الرمز في المعجم الفلسفي (لصليبا): هو ما دل على غيره وله وجهان: الاول دلالة المعاني المجردة على الامور الحسية، كدلالة الاعداد على الاشياء، ودلالة الحروف على الكميات الجبرية، والثاني دلالة الامور الحسية على المعاني المتصورة، كدلالة الثعلب على الخداع، والحرباء على التقلب، ويطلق الرمز ايضا على علامة التعارف بين الافراد المنتسبين الى جمعية سرية، او هيئة مخصوصة، كرمز الماسونية او اشارات المنظمات الثقافية، والرمزي منسوب الى الرمز كالكتابة الرمزية او التمثيل الرمزي، او التفكير وهو التفكير المبني على الصور الايحائية، خلافا للتفكير المنطقي المبني على المعاني المجردة(4).**

**الرمزية اجرائياً :**

 **هي صيغة تشكيلية مجردة من ابتداع الإنسان وهي تنوب عن الموجودات في حضورها وغيابها وذات دلالة معنوية في نتاجات الفنان (علاء بشير).**

1. ابن منظور : لسان العرب , مصدر سابق، ص1006 .
2. الزبيدي، المرتضى الحسيني : تاج العروس،ج14، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ب. ت، ص18.
3. هبة ، مراد واخرون : المعجم الفلسفي , دار الثقافة الجديدة , مطبعة أولاد أحمد , القاهرة ، 1971 ، ص104 .
4. صليبا، جميل : المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص97.

**التعبيرية لغوياً :**

**١-اسم مؤنَّث منسوب إلى تعبير (مصدر صِنَاعِيٌّ) مَذْهَبٌ مِنْ مَذَاهِبِ الفَنِّ وَالأَدَبِ وَبِالأَخَصِّ فِي مَجَالِ الرَّسْمِ، ظَهَرَ فِي أُورُوبَّا فِي بِدَايَةِ هَذَا القَرْنِ يَتَجَاوَزُ**

**الانْطِبَاعِيَّةَ لِلتَّعْبِيرِ عَنِ الإِحْسَاسِ الدَّاخِلِيِّ وَانْفِعَالِ الفَنَّانِ بِمَا يُحِيطُ بِهِ لاَ كَمَا هُوَ فِي حَقِيقَتِهِ الْمُجَرَّدَةِ (1) . (2)**

**٢- هي الاسفار عن المشاعر الداخلية(م4.ص243) اي هو القوه الكامنة التي تحررها العناصر والاشكال المكونة لبيئة المنجز التعبيري لتحقيق الاستجابة البصرية والوجدانية عند المتلقي.**

 **التعبيرية أصطلاحاً :**

**١-مجموعة من الألفاظ يختلف معناها مجتمعةً عن مجموع معانيها**

**منفردةً (3)**

**٢- مصدر صناعي من التعبير**

**التعبيرية أجرائياً :**

**التَّعْبِيرِ عَنِ الإِحْسَاسِ الدَّاخِلِيِّ وَانْفِعَالِ الفَنَّانِ بِمَا يُحِيطُ بِهِ لاَ كَمَا هُوَ فِي حَقِيقَتِهِ الْمُجَرَّدَة (4)**

 **\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

1. 2 - معجم اللغة العربية الحديثة . احمد مختار عمر ( عالم كتب )

3- معجم علم النفس والتعليم مجمع اللغة العربية بالقاهرة . دار العامرية للطباعة

4- موقع المعاني Almaany.com.(المعاني الجامع)

**الفصــل الثاني**

**الاطار النظري والدراسات السابقة**

**المبحث الأول : مفهوم الدلالة الرمزية والتعبيرية**

**المبحث الثاني : المقاربات الرمزية والتعبيرية في الرسم العراقي المعاصر**

**المبحث الثالث الرؤية الفنية للفنان علاء بشير المؤشرات**

**والدراسات السابقة**

**المبحث الأول : مفهوم الدلالة الرمزية والتعبيرية**

**1\_ الدلالات الرمزية : . الرمزية (بالإنجليزية: Symbolism)‏ حركة في الأدب والفن ظهرت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر، كرد فعل للمدرستين الواقعية والطبعانية، وهدفت إلى التعبير عن سر الوجود عبر الرمز.[1][2][3] وقد تأثر الرمزيون، أكثر ما تأثروا، بأعمال بودلير، ومع احتفاظهم بمبدأ «الفن للفن» فقد سعوا في المقام الأول إلى إعطاء القارئ انطباعاً عن وعيهم الباطن، معتمدين في ذلك على الموسيقى والصُّور الشعرية التي تبرز «أحلام الشاعر الداخلية». وإنما نشر جون مورياس Moreas بيان الرمزية في صحيفة «الفيغارو» في 18 سبتمبر 1886. ومع ذلك فإن كثيراً من مؤرخي الأدب يعتبرون مالارميه Mallarme، وليس مورياس، مؤسس الرمزية. على حين يُعتبر ألبير سامان Samain وبول فيرلين Verlaine بول فاليري Valery من أبرز أركانها. وفي أعمال إيليوت Eliot وبروست وجويس Joyce عناصر رمزية قوية. أما الرمزية الموسيقية فيمثلها دو بوسي Debussy، في حين يمثل ماترلينك Maeterlinck الرمزية في المسرح. وفي الرسم يبدو أثر الرمزية في كثير من أعمال الانطباعيين.**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

[1][2][3] "معلومات عن رمزية على موقع thes.bncf.firenze.sbn.it". thes.bncf.firenze.sbn.it. مؤرشف من الأصل في 9 يناير 2020.

**2\_ الدلالات التعبيرية : . التعبيرية مذهب الفن يستهدف، في المقام الأول، التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان، ويرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، تحذف صور العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك من طريق تكثيف الألوان، وتشويه الأشكال، واصطناع الخطوط القوية والمغايرات contrasts المثيرة.أشار الناقد جيرالد ويلز بأن المذهب التعبيرى هو أكثر مذهب فنى متأثر بالذاتية المفرطة.[1] وترتبط التعبيرية بالفن الألماني في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، على الرغم من أن ملامحها تتبدى في بعض الأعمال الفنية التي ترقى إلى العصر الوسيط. من أشهر ممثليها في الرسم فان غوخ van Gogh (في مرحلة من مراحل حياته الفنية) وكوكوشكا Kokoschka، وفي المسرح جورج كايزر Kaiser وبرتولت بريشت Bercht ويوجين أونيل O'neill، وفي الموسيقى ريتشارد شتراوس Strauss. وفي السينما فريتز لانغ.**

**التعبيرية اسم يطلق على حركة فنية جاءت بعد المدرسة التأثيرية، كما يطلق على كل عمل فنى يخضع فيه تمثيل الطببيعة ومحاكاتها للتعبير عن الانفعالات والأحاسيس الذاتية. ويطلق بصفة خاصة على الفنون الحديثة التي تميز بأسلوب فطري، وانطلاق وتغيير وتبديل في العناصر أو الأشكال الطبيعية، لايجاد تأثيرات انفعالية. وفي الأدب كان اتجاه هذه الحركة إلى القيم المعنوية أكثر من تسجيل الأحداث الواقعية لتكون صفة مميزة للمسرحيات والروايات الأدبية. هي حركة أدبية ظهرت في فرنسا عام 1901 بعد تقييم لوحات لـ (فان كوخ ) و(غوغان) كون لوحاتهما تعطي انطباعاً عن الاشياء في لحظة معينة ، وسادت في ألمانيا وامتدت من عام 1910إلى عام 1925. وقد انطلقت هذه الحركة من ألمانيا إلى باقى الدول الأوربية. وقد تأثرت الحركة التعبيرية في ألمانيا أسلوبيا بالكاتب السويدى أوجوست سترندبرج والشاعر الأمريكي والت وايتمان، وامتد تأثيرها خارج ألمانيا، ففي روسيا مثلا نجد تشابها كبيرا بين التعبيرية ونظرية " يفيجين فاختانجوف " المعروفة باسم " الواقع الخيالى "، والتي تنتصر لمبدأ تشويه**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

**1**-التيارات المسرحية المعاصرة، د: نهاد صليحة، ص. 63-64

**الواقع كوسيلة من وسائل الإبداع والخلق، وترى أن هدف الفن الشرعى هو التعبير عن مشاعر الفنان بدلا من محاكاة الواقع أو الطبيعة.[1] . أما من ناحية المضمون فقد استند الأدباء التعبيريون إلى الأدباء الروس مثل ليو تولستوي ودستوفسكي. كما أثرت الأعمال الشعرية للشاعر الفرنسي رامبو "الإشراقات" وديوان الشاعر الفرنسي بودلير "أزهار الشر" بشكل حاسم في الأعمال الشعرية المبكرة لعصر التعبيرية.**

**الثورة على مجتمع تسوده أخلاق زائفة، ورفاهية تعتمد على الاستغلال في الإنتاج الصناعي. وقد وقف أدباء التعبيرية ضد التقدم التكنولوجي وانتقدوا الوضعية في العلوم، ونظروا بعين الشك إلى النزعة الوطنية والعسكرية، وآثارها الاجتماعية السلبية بسبب التحولات السياسية الخطيرة التي تحولت فيما بعد إلى حقيقة مخيفة، عندما نشبت الحرب العالمية الأولى (1914-1918). ورأى أدباء التعبيرية أن الفرصة الأخيرة لإنقاذ البشرية والعالم من الانهيار، هي تغيير الفرد نفسه فيتغير المجتمع بالضرورة. (إن العالم سيصيح صالحا فقط عندما يصبح الإنسان صالحا) "ك. بينتوس". وأدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. وأن التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل مستفز في أغلب الأحيان(أى من خلال التعبير عما يدور في داخله) فيمكن أن نعد الأسلوب التعبيرى مناقضا للأسلوب التأثيرى الذي يظل مرتبطا بالسطح الخارجي(التأثيرات التي تأتى إلى الفنان من الخارج). وتختلف التعبيرية عن الطبيعية التي تحاكى الواقع الخارجي بشكل مفصل في انها تقتصر على وصف المهم. واصطبغ الفن والأدب بمشاهد الحرب وانهيار العالم التي انعكست في العمال الفنية والأدبية في ذلك الوقت. وكانت الموضوعات السائدة في الفن والأدب هي رؤى نهاية العالم والطوفان ويوم القيامة. وقد حاول النازيون أن يمحوا الأدب التعبيرى من الذاكرة قسرا بأن أعلنوا أنه "فن مشوه"[2]، وبالتالى لم تتضح أهمية هذا الأدب إلا بعد عام 1945. ومنذ عام 1950 ظهرت مجموعات عديدة تضم الأدب التعبيرى.**

**وما عدا ذلك فإن المسرح اليوم لا يعرض أعمالا تعبيرية إلا نادرا(باستثناء المسرحيات الكوميدية التي كتبها كارل شترنهايم).**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

11-التيارات المسرحية المعاصرة، د: نهاد صليحة، ص. 63-64

21-أ.د.محمد زينهم : تاريخ الفن الحديث و المعاصر ,دار المنذر ,2013م, ص136

**المبحث الثاني : المقاربات الرمزية والتعبيرية في الرسم العراقي المعاصر**

**تقدمـة.**

**تثير الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، أسئلة متعددة تخص بنية الفن والمراحل التي مرت بها هذه الحركة، منذ بداسة هذا القرن، وحتى سنواته الأخيرة .. فالابداع التشكيلي استطاع ان يلفت النظر، عربيا في الاقل، ويؤشر لمساراته وتقاليد خاصة، الامر الذي دفع عددا من المهتمين بالثقافة الى نشر تحليلات وافكار ودراسات تبحث في نشوء الاتجاهات والاساليب الفنية وتطورها. والحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، بالرغم من هذا الازدهار، في الاتجاهات والتجارب، بحاجة الى البحث، المنهجي، على صعيد الدراسات العليا،، وعلى صعيد الدراسات النقدية الاخرى، لاستكمال الحوار،والعلاقة الجدلية بين النظرية والعملية. مدخل عام لا نجد في نقدنا المعاصر تحديدات (نقدية) تخص الاساليب بالمستوى الذي نراه في الكتابات التاريخية والادبية والانطباعية. فالنقد لدينا كان يرسم الشكل المنجز، من الخارج، ولم يتوقف، كما حصل في الشعر مثلا، عند قضايا تدخل في صمي البنية التشكيلية، كظاهرة مستقلة، أو باعتبار الفن، ليس خطابا عاما، وانما هو احد اشكال التقاليد التقنية ان كانت موروثة او وليدة الحوارات الحضارية منذ قرن في الاقل. وهذه واحدة من المشاكل التي يواجهها النقد ذاته، في العراق اوفي الوطن العربي عامة. والسبب يرتبط عميقا، بالبعد الحضاري. النقد لا يزال يفهم بعيدا عن دوره التحليلي، وبعيدا عن مغزاه،كشكل من اشكال التحضير الاجتماعي. لهذا اهمل النقد أخطر ظاهرة في الرسم العربي الحديث، اي بروز التيارات الزخرفية، والتشكيلية المفرغة من دلالة المعنى، وازدهار الفنون- الاساليب- التزيينية.. فلم يفهم الفن، اجتماعيا، الاكأستكمال لأثاث البيت. لهذا كان النحت اكثر اهمية في دوره الابداعي، منذ محود مختار وجواد سليم: حيث كان النحت اكثر صلة بالحركة الاجتماعية.. وكانت تقنياته هي التي تتحكم بالذوق العام، على العكس من الرسم، الذي راح، في الغالب، يلبي رغبات الذوق السائد من هنا تبرز ظاهرة انحسار الاهتمام بدراسة التقنيات، من الداخل، اي في حدود العمل الفني ذاته. ولكي نوضح ذلك، لابد من تفحص الكم الفني على حساب الاساليب الاصلية، فالنقد او فن المفارقة، داخل اللوحة، كتقنية او مهارة توازي مضمون المفارقة داخل العمل الفني اصلا، لم تجد جذبا خاصا يوازيها، وعلى كل فان بروز عدد من التجارب في رسمنا المعاصر، سيولد حقيقة إن الجيل الجديد، ستكون له اهمية غير محدودة في فهم دور الفن اللاتزيني. فالصدمة التي تولدها هذه التجارب، تكمن في اصالة فهم النقد او الفهم الاخر للتقنية. فالسخرية- أو الخيال الساحر- أو التمرد النقدي بالفرشاة والاستعمال الحر لدرجة القسوة في المعالجات اللونية والحرفية او مابعد الحرفية، كلها، تنزع للتعبير عن قلق مشروع تكمن جذوره في التعبيرية، منذ غويا مرورا بدوميه وفان كوخ والتعبيرية الالمانية. انما يضاف لهذا، أن فن السخرية- التقنية، ياتي كرد فعل للأساليب الشعبية، والرسمية، والتقليدية(1). ولست هنا بصدد نقد تيارات فنية كرس الطبيعة والموضوعات الفوتغرافية، لسبب وحيد يجعلني أرى اننا مازلنا نبحث عن قاعدة عامة للرسم- وللفن عامة- بعيدا عن عدد من القناعات الراسخة بما توصل إليه الرسام العراقي، على صعيد المضامين او الاساليب. في الواقع اننا بحاجة الى مراجعة نقدية لاتخلو من المغامرة، على ان هذا لامناص يمثل المفارقة ذاتها،**

**1**-هورست اوهر، ((روائع التعبيرية الالمانية))- ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، التقدمة.

 **وسط تيارات ريفية تخلو من العمق والرؤية والحرفية أيضا، فالاستاذ فايق حسن ذكر في اكثر من مرة، بصيغة سؤال: أين هو النقد الفني.. وماذا يعمل النقاد؟ ان فايق حسن، كجواد سليم، يفهم النقد، كخلاصة وعي بالمنجز الجمالي، والاسلوبي، وفي واقع الامر ان النقد، كشكل حضاري، لايتحقق كتابع للتجارب الفنية، او كتحصيل حاصل، انما هو وعي يتمثل البنية الثقافية برمتها، فصناعة العمل الفني تكاد تماثل عمل الطبيعة.. انما من يفهم ذلك، بما يوازي عمل الطبيعة السحري؟ ان الفن وحده كنقد داخلي أو خالص، يتضمن السحر، لانه يتضمن مقتربات ن الكون، ومن الذات اللا محدودة للفنان بوصفه يمتلك اشكالية ازلية، او توازنا غير مرئي للتضادات على صعيد العالم، او عبر ابداعه الجمالي. مرحلة التمهيد: يكتب الفنان نوري الراوي ((حينما كانت بغداد تعيش في ظل بني عثمان، لم يكن من يعرف انبوب الدهان، بل ولا حتى الاقلام الملونة التي يلهو بها اطفال مدارسها اليوم)) (1) فان ملاحظة الفنان نزار سليم التالية ((ويعود الفضل في بداية الحركة التشكيلية، في اوائل القرن، الى عدد من الرسامين الهواة، اشهرهم عبد القادر الرسام الذي كان ضابطا في الجيش العثماني وزملاؤه الحاج محد سليم، ومحمد صالح زكي، وعاصم حافظ(2). توكد ما ذهب إليه الفنان شاكر حسن ال سعيد بقوله: ((وهكذا فان التطور الحديث في الفنون الثقافية في العراق، ومنها فن الرسم لم يسنح الا بعد تبلور القيم الجمالية للفكر العالمي فيه..)) (3). فالاستعمار- على حد قوله- بشقيه الاسيوي والاوربي- 1258- 1958 كان مدمرا للحضارة في العراق. وقبل ان نتوقف عند منتصف هذا القرن، نستخلص ملاحظة اساسية: ان مرحلة التمهيد لم تتح لهؤلاء الاوائل اية امكانات اسلوبية عدا محاكاة الطبيعة وتصوير الحياة الجامدة والموضوعات الاجتماعية التقليدية. فاستعمال التقنية توازي الذوق العام.. وبالتالي فالموضوعات- أو وعي الفنان- لايمتلك الا الاسلوب الوثائقي: عبد القادر الرسام يصور مشاهد دجلة في بغداد.. ومحمد صالح زكي يصور الشخصيات بأسلوب اكاديمي.. ومحمد سليم، كابناء جيله، ينسحب الى التقاليد الاوربية،**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

 1- (نوري الراوي، ( تاملات في الفن العراقي الحديث ))، مديرية الفنون والثقافة الشعبية بوزارة الارشاد، بغداد، 1962 ، ص4 وما بعدها .

2- نزار سليم، ((الفن العراقي المعاصر))، وزارة الاعلام العراقية، 1977، ص7 .

3- شاكر حسن ال سعيد، ((فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق))، ج1، شاكر حسن ال سعيد، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، 1983، بغداد ، ص4 ومابعدها .

**بينما كانت اعما00ل قاسم ناجي اكثر جرأة بفعل دراسته في اكاديمية برلين عام(1938) ولندن (1939) انما كانت تمثل بدايات وسط مرحلة مازالت بعيدة عن المناخ الفني، الذي سيتبلور بعد النصف الاول من هذا القرن. ولعل أول معرض للأعمال الفنية قد اقيم ضمن المعرض الصناعي الزراعي عام(1931) يوضح بواكير فكرة(الحوار) بمعناه المحدود، للفن الأوربي الأكاديمي، بل سنلاحظ ان فنانينا، بعد منتصف القرن، سيعودون الى بغداد، وكانهم لم يتعرفوا على التجارب الاكثر حداثة.. وهذه ملاحظة تفسر ان الفنانين قد تمسكوا باكثر التقاليد قبولا للذوق العام.فحتى فايق حسن سيتجلى عن تجاربه التجريدية في الستينات، باعتبارها غير اصلية، على حد قوله، اذن، نستنتج من هذه المرحلة، وحتى تاسيس جماعة الرواد، محاولات التقليد للفنون الأوربية، ومحاكاة المرئيات والاشياء. فالفنان ينفذ رسوماته حسب وعيه الاجتماعي لاحسب وعيه الانتقادي. فلم تظهر(تمردات) اسلوبية الافي لوحات نادرة أشهرها لوحة اكرم شكري (حواء) ولوحة قاسم ناجي(موضوع رمزي). عند اكرم شكري حرية فرشاة متمردة تعبر عن وحدة موضوعية ذات وعي فني متقدم: فهو يتمرد على الاساليب السائدة. والمفارقة في هذه اللوحة ان (حواء) التي تمسك بالافعى تعكس تمرد الفنان الاسلوبي ومغامرته اللونية مقارنة بالتجارب السائدة حينئذ. عند قاسم ناجي خيال يتشكل بقسوة الاشكال الهندسية، وحدة الالوان (الاحمر تجاه الازرق) وعلى الرغم من موضوع اللوحة الرمزي، كما أطلق عليه الفنان، فان البعد النقدي يكمن في استعمال الاشكال للنار والكهوف والبحر، وهي تأويلات لتقنية اللوحة، وليس تفسيرا لها. ان هذه المرحلة التاريخية، ستجد صداها، في تجارب اكثر وعيا للعمل الفني، من الداخل. انها مرحلة الخمسينيات(1). الخمسينات: ثمة علاقة للخيال والاسلوب، كما للثقافة، والوعي، والخبرة. يكتب جبرا ابراهيم جبرا عن جواد سليم، بعد ان اشر دوره الريادي المتميز ((فقد جمع بين الموهبة الفطرية والمعرفة الجادة، بين الحس التاريخي والنظرة المتفتحة، جامعا في تاملاته واعماله بين منحوتات سومر واشور، يحيى الواسطي والنحاسيات العباسية، وشتى نظريات الفن الحديث، حتى اكتسب اسمه بين المثقفين في العراق هالة أسطورية))(2). ان هذه الهالة قد جاءت بفعل الوعي النقدي عند جواد سليم، يضاف لها، ان سخريات الفنان، قد عالجها بروح ساخرة. فالشجرة القتيلة قد ترمز لانكسارات الانسان، انما رسمها الفنان في يوم الشجرة للتعبير عن قلع الاشجار في هذا اليوم الاحتفالي.. لكننا في الحالتيين ازاء اشكال حادة. ثمة نزعة تكعبية، وتعبيرية، ورمزية، تكمن في الخطوط، والتقنية، لا في الموضوع. وستلاحظ عند جواد سليم، اكثر من سواه،**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1- جبرا ابراهيم جبرا، ((الفن المعاصر في العراق))، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، بلا تاريخ،.ص7،6،5.**

**2- جبرا ابراهيم جبرا، ((الفن المعاصر في العراق))، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، بلا تاريخ،.ص7،6،5.**

**تكرار الاستعمالات الحرة للفرشاة، واستخدام الالوان القليلة، كما عند محمود صبري، للتعبير عن موضوعات محددة وغير محددة. بمعنى انه يحرر الموضوع بالاسلوب نحو ذاكرة جديدة. ومع اننا لانتعرف على موضوعات ميتافيزيقية عنده، الا ان مهارته كمخطط، يحرر الخيال الواقعي من جدرانه. لقد كان أسلوبه يصدم المشاهدين.. فهو كان يبحث عن (المثل) بالفن.. اي عن الصدق الفني. يقول ((اننا ونحن بسبيل الحديث عن الفن العراقي، تمر باذهاننا تلك الفكرة القائلة بخلق مدرسة عراقية للفن الحديث. ان هذا الموضوع صعب وشانك في الحقيقة، لان تمثل انعكاس كل وجوه الحياة في الاعمال الفنية الناجزة: المحيط، والصراع الدائر فيه.. النشوة البطولية.. وماثر التاريخ القومي.. الفرح والامل.. كل ما يحيط بحياة الانسان من تجارب شعورية لاتقع تحت حصر. وهذا لن يتسنى لنا خلقه في زمن قصير، كما في امكاننا تحديد مداه الان)) (1). فهو، اذن، يبحث عن خصوصية الاشكال، انطلاقا من كونه امتلك ثقافة وحساسية وخبرة نادره، كلها جعلت اعمالها تمتلك بعدها النقدي.. ومثل هذا الاحساس، سيفصح عنه محمود صبري في عظم لوحاته(2) فتاثيرات التعبيرية الالمانية، والواقعية الاشتراكية، فضلا عن هيمنة بيكاسو انذاك، كلها دفعته الى تحطيم الشكل: انه تحطيم تعبيري خالص. والمفارقة عنده تكمن في اختيار أسلوب متفرد تجاه شاعرية فايق حسن ومهارة خالد الجادر وعذوبة لوحات اسماعيل الشيخلي وتقليدية عطا صبري. فهويتخذ من الواقع المرئي موضوعاته: ثورة الجزائر.. في الانتظار.. عمال البناء.. مثلا.. ففي هذه الاعمال سخرية بلغت درجة استغنائه عن التلوين التزويقي. فالأسود والأبيض يتداخلان للتعبير عن حركية اللوحة. فليس ثمة سكون، كما في لوحات شاكر حسن الخمسينية كلوحة الوثبة او لوحاتة عن القرية. والحركة، داخل، توشر مغزى المضمون الانتقادي. فهو لا يحتفل بالاشياء، كما في لوحات حافظ الدروبي، انه يصدمنا بقسوة الواقع من خلال قسوة المعالجة. وستبقى لوحاته موضوعية على رغم تفردها الذاتي. انها ليست مفارقة على أية حال، بل هي سخرية اسلوبيةرمزية المغزى. فالفنان، برهافة حسه، امسك البعد الانساني، لهذا كانت المعالجة الحادة في (في الانتظار) تلخص واقع المرأة مثلا. أن هذا الموضوع المباشر عالجه الفنان بحرية اسلوبية تذكرنا بالتعبيرية الفرنسية ايضا. فالاسلوب هو الذي ينطق بعيدا عن المعنى. واذا لم نجد هذا التقسيم فان الفنان لم يتخل عن وحدة الخطاب الجمالي. فهو هنا يصور الجمال المر: انتهاك جسد المراة مثلما هو تدمير للاشكال. لكن الفن عنده هو اسلوب رؤية لم يتخل الفنان عنها الا عندما اختار (واقعية الكم) للتعبير عن تجربة مختلفة(3). في هذه السنوات رسم طارق مظلوم باسلوب بدائي وحر ورصين افضل اعماله. رسم الحاضر كأنه صور نقشت فوق جدران الكهوف. ان هذه المفارقة لاتخلو من سخرية، بالمعنى على الأقل، فالأسلوب عنده يمتلك تفرده بين الرسامين العراقيين. وهذا التفرد،**

1. تاملات في الفن العراقي الحديث . ص22.
2. - تاملات في الفن العراقي الحديث . ص22.
3. ا د، عفيف بهنسي ((رواد الفن الحديث في البلاد العربية))، ، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1985، ص131.

**بحد ذاته، يشكل موفقا انتقاديا للاساليب الانطباعية والتقليدية او للمحاولات ذات النزعة الشعبية السياحية (1). ان مفارقته- وسخريته- تكمن في استحضار الماضي.. وحريته بالرسم توضح سايكلوجيته بالاستعمال التعبيري للألوان، والتنقيط، والخطوط الملتوية.. على إن هناك تجارب تستحق التذكير، منها لوحة (الوثبة) كتجربة تعبيرية- رمزية. لكن التعمق فيها يوضح مدى تفهم شاكر حسن لمغزى الاخلاص الاسلوبي للعمل من الداخل- فهذه اللوحة مازالت تكتسب أهميتها بتقنيتها ويتفهم الفنان لعلاقة الفن العراقي بالفن المعاصر. تلك العلاقة التي منحت هذه اللوحة تمردها،- كتجربة بنيوية، او انها تمثل (ظاهرة) المعنى، من خلال البناء المتداخل للإشكال، وعبر التكرار، والتقييد الواعي في استعمال الالوان، ذات الجذر الفلكلوري.. وفي لوحة (سوق قديم) لفاضل عباس تكمن فكرة (فرويد) عن التلطيخ. انها فكرة جسدها(نولده) مثلا. وهي فكرة، على مداها العميق، تمثل سخرية الاسلوب ن الداخل. فليس الموضوع هو الاساس، بل التنفيذ. وقد نجح فاضل عباس برسم لوحة فذة لاحد اسواق بغداد وكانها عبارة عن صراع الوان.. وفي عدد من لوحات رسول علوان، ومنها لوحته (امراتان) تظهر تعبيريته المباشرة: حدة الألوان.. ومنح الكتلة رمزية الخط.. وهو الذي نراه في معظم لوحاته مثل (برج بابل) و (الزقورة الزرقاء)، اي هذا الإحساس بحركة من الحاضر نحو الماضي.. او من الماضي نحو المستقبل. وفي لوحته (المحنة)، كما في عدد من لوحات نزار سليم والشيخلي، وخالد الجادر، تظهر المهارة الاسلوبية، وكان الموضوع قد ابعد. وعلى كل حال فان الاحساسات المريرة بالواقع الخمسيني، والتصادم بين الوعي الوطني ازاء الاحتلال والاغتراب، دفع بهؤلاء، وفي لوحات محددة، لبلورة البعد الانتقادي. الا ان هذا البعد جاء بفعل المعالجة، ومن خلال الاسلوب. فالحرية التي تبلغ درجة العبث، متوازنة، اجمالا، مع الخيال الخصب للمعنى الفني: ان مايثير السخرية يحيلنا الى العمق، انسانيا وفنيا. ومثل هذا الاخلاص للفن، امتلك شرطه الثقافي، وتقاليده الفنية- الاجتماعية. وهو الذي منح المرحلة التالية (1958-1968) وما بعدها، تجارب أكثر تفهما لمغزى البعد الانتقادي، وابعدها، تجارب اكثر تفهما لمغزى البعد الانتقادي، من خلال الاسلوب، وككشف عن ملكة الخيال عبر الرؤية التقنية، والخبرة، تجاه اساليب مازالت أسيرة الوعي التقليدي، واسيرة محاكاة البصريات(2). الستينيون: ثمة اتفاق مقنع: ان الاسماء البارزة هي التي شكلت حقيقة الفن التشكيلي في العراق، وليس المناخ هو الذي مهد لتلك الاسماء بالبروز. فالحلقات المتطورة، لم تحصل دفعة واحدة، فمنذ بداية القرن حتى بداية السبعينيات، مر التشكيل، بمراحل عدة، كانت قائمة على تراكم الخبرة، والبحث عن مناخ فني اكثر بالواقع.**

1. ليس ثمة مثل هذا المصطلح ((الفن السياحي)) ولكن د. طارق مظلوم، بدافع السخرية تحدث عن الفنون او التجارب المنفذة للسائحين، اي على العكس من أصالة الفن الشعبي النابض بحياة الشعب.
2. عادل كامل، ((الفن التشكيلي المعاصر في العراق))، مرحلة الستينات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. تنظر الفصول الخاصة بالفنانين المذكورين.

 **وجاء العقد الستيني، باحداثه الدولية، والعربية، والمحلية، ليفجر اسئلة جديدة كالتي تبلورت في بيانات فنية، او عبر تجارب فردية، حاولت تخليص الفن من الواقع الاجتماعي. ولم تكن البيات الفنية: ((الرؤيا الجديدة)) (1) ((البيان التاملي))(2) و((المجددون)) الا انعكاسا لرؤيتهم العملية ذاتها. فحالة التمرد، وتخليص الفن من الجمود، والشكلية، والمحاكاة، والموضوعات التقليدية،كلها دفعتهم نحو العمل الفني واستيعاب شروطه كحقيقة مستقلة: وكوحدة متماسكة من الداخل. فهاجس الصدق الفني، دفعهم الى التمرد على المالوف العادي. ولاننسى ان أعظمهم كانوا قد عادوا توا من الخارج.. بل سنلاحظ ان اساليبهم ذاتها، كل حسب وعيه وموهبته، تختلف بعضها عن بعضها الاخر. لكن بالامكان تلمس الدافع غير المنظور الكامن في روح التحدي، والبحث عن شكل أخر للفن. حتى أن فايق حسن ذاته سيقوم بتجارب متطرفة كالتجريد والتلصيق. وعلى اية حال فان وجود اسماء ذات تطور وخبرة فنية وحماسة للعمل الفني دفعت بظاهرة النقد؛ النقد من داخل العمل أوبه؛ شوطا اكبرمما ظهر في المراحل السابقة. كما ان سؤال: مالفن؟ دفعهم لاستيعاب او ادراك المعطيات المتباينة للتجربة الفنية. فالحداثة غدت تواجه هؤلاء الرسامين بالبحث عن تقنيات توازي الوعي الاجتماعي والحالة السيكولوجية التي ظهرت عقب احداث ذلك العقد: ثوررة 1958.. ثورة 1963 رمضان.. نكسة حزيران 1967.. كما ان التيارات الاوربية في الشعر والقصة والمسرح كانت قد نشطت في الاتجاه النقدي ذاته. ولنتوقف عن تجارب بارزة تمثل هذا المنحى النقدي. ففي اواسط الستينات قدم اسماعيل فتاح الترك تجربة غريبة بالرسم، وقد اثارت السخط، حتى ان الجمهور استقبلها على نحو غير لائق: قدم الفنان الجسد البشري (العجز والتشويه والاستلاب) كمنحة وجود. ان الترك يتحدث عن الموت والحب (الجنس) كمتناقضين، وهي حقيقة تكلم عليها جواد سليم عندما قال باستحالة انسجام الموت مع الفن. لكن الترك راح يفسر الحياة بالفن، وابعد فابعد فانه جعل الاسلوب الفني مغامرته الصارخة. فالجسد الابيض، مع الوان رمادية وزرقاء ووردية مغبرة تفسر مغزى تمرده ضد الواقع وضد الاساليب، الفنية السائده آنذاك. انه أراد ينقل اللوحة الى مجال فني خالص. فالذي يحدثنا- تقنيا- داخل اللوحة، هو مثال محور للذي يحدث في الخارج. انما التقاليد التي تعلمها الفنان، في ايطاليا، منحته قدرة أعلى باستيعاب مبدا السخرية او المفارقة عبر علاقات او مكونات اللوحة. فهو يكاد ((يلهو)) او ((يلعب)) بمرارة ليعبر عن اغترابه الوجودي او الانساني.. فالذات عنده قد استقلت، لكنها لم تفلت من قبضة الخارج: هكذا سيرسم الصراع وكانه محض ((عراك)) خطوط والوان وكتل، في خلاصتها، تجذر بعدها الانتقادي او تؤشر حقائق ذلك الوجود. فالاشكال الكاريكاتيرية- وهي ليست كذلك- تفصح عن ذروة ألازمة، ومن ناحية أعمق تمنح الأسلوب مداه الأبعد. ومثل هذه النتيجة سيتوصل كاظم حيدر إليها، ولكن بوعي انتقادي أكثر استقرارا(3). ففي ملحمة الشهيد، يظهر الأسلوب ألانتقادي، على مستوى التاريخ، لكن الفنان، إبان مرضه (1982) سيرسم بسخرية مريرة قدره إمام الموت. انه يسخر من أشياء كانت تبدو راسخة. فالجسد تحول إلى مجموعة أنابيب، واسطوانات. إن كاظم حيدر، لم يكرر لوحاته، إنما كان على إن أزمن لا يسمح له بالنمو التدريجي للأسلوب. لهذا راح يعبر عن رؤيته بأكثر من أسلوب، وبأكثر من رؤية. وبهذا البحث لخص مفهومه ألانتقادي للفن. وفكرة المفارقة عنده، وان كانت ذات صلة بالمسرح، إلا أنها توضح بان الأسلوب الفني يمتلك قدرة تصوير المتناقضات: رسم مجموعة من الدمى،أو الساعات العاطلة، إلى جانب لوحات واقعية. فهو كان يدك مقدار التناقض،لا في الفن، أوفي وعي الفنان،**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

1. **((نحو الرؤيا))، بيان موقع من قبل: هاشم سمرجي، محمد مهر الدين، رافع الناصري، ضياء العزاوي، صالح الجميعي، اسماعيل فتاح الترك، بغداد، تشرين الاول، 1969، مطبعة رمزي.**
2. **شاكر حسن، ((البيان التاملي))، ملحق جريدة الجمهورية، 23/6/1966.**
3. **((الفن العراقي العاصر في العراق))، مصدر سابق . ص 223.**

**بل في الواقع الكوني أصلا، إنما أراد إن يلخص أفكاره، وبثقة، من خلال الأسلوب. فنان أخر منح التقنية أقصى إبعادها، هو صالح الجمعي، فقد أخلص هذا الفنان لمفهوم الحداثة، بشكل خلص فيه العمل الفني من التشخيص ومن الغنائية الرومانسية. فاستعمالاته للمواد المختلفة، ضرب من الوعي بالفن جاء يماثل الشعر وتجارب الكتابة الراديكالية. وتجاربه في هذا المنحى، لا تختلف كثيرا عن تجارب إبراهيم زاير وسالم الدباغ. فالتمرد نحو الشكل التجريدي، محاولة لتخليص المعنى ودفعه نحو الرمز المستقل. لكن الفنان محمد مهر الدين، سيتفرد بفهم أعمق للبعد ألانتقادي فالوعي عنده يشترك بين وعي الفنان وبين ما تتضمنه التجربة الفنية. فليس ثمة فواصل. على إن هذا التشخيص، ليس دقيقا دائما. فنحن ألان، وبعد ربع قرن، نمتلك تأويلاتنا لرسوماته الهندسية، التعبيرية، والرمزية. فقد كان اهتمامه بإخراج العمل الفني، يلخصان قدرة اللوحة على إعطاء معنى أخر لم يقصد الفنان قط. فالاغتراب عنده هو إشكالية وجود، وعلى الرغم من تشبيه بالمكان فان الزمن يشكل مجموعة الصدمات والمناخ الخصب لميلاد اسئلة مولدة للاسئلة. فانسان الفنان هو وليس وليد عصر شانك ومعقد. وثقافة الفنان وخبرته الطويلة وحساسيته اللونية كانها جعلته يمنح اللوحة الفنية كثافة معنى غير قابلة للتفسير المباشر. هنا تكمن المفارقة في تجاربه كلها: ومفارقة انه رسم بالوعي انما نقلنا الى وعي ابعد: انه مسمى الفن ذاته. فالحرية الداخلية عنده تحولت الى صدمة في الخارج، ومن الخارج إلى الوعي إلى اللوحة، تنتقل الذاكرة لاالعين. وعلي طالب، يمارس مهارة اللعب: اللعب المر. فالاسلوب كله ساخر، اسود وتعبيري لدرجة الكابة. وموضوع الاسى العميق، اغتراب العاشق في عالمنا، هو ضرب من الاحباط الاجتماعي، والسيكولوجي. ان اسلوبه هو حصيلة انتقاداته للاساليب السائدة. وعلى الرغم من اننا في هذا الجيل، نجد مزيدا من التاثيرات يالتجارب الاوربية المعاصرة، الا ان الاسلوب، عند علي طالب او ارداش كاكافيان، يظهر قدرة تذمر راديكالية ازاء سكونية الاشياء.. هذا التذمر، الاخلاقي، يتلخص بتعبييرية- رمزية متحدة: تارة صوفية.. وتارة نقدية لدرجة الافصاح عن هول القبح في عالمنا. فالفضاء لا يرحم الجسد.. كما ان الفن سيدمر التجارب التقليدية. ومثل هذا التشخيص سيعثر عنه د. علاء حسين بشير، ولكن بروح فكهة من خلال السرد. فهو لا يرسم.. انه يتكلم. وفي كلامه بعض دلالات البعد الانتقادي: فانسانه معزول، معزى، كالذي اختار موته كقدر، انه يرسم بكل وسائل الشرح، مثل المخرج السينمائي: انه يوضح. ولهذا فاسلوب جذاب، ومفهوم على مختلف المستويات. انما ثمة فكاهة ليست عذبة، مبتذلة، كامنة في اسلوبه: هذا التعارض بين السطح والجوهر، الذي يدعوه الفنان بالواقعي والحقيقي. ومثل هذه المفارقة بمثابة مغامرة الانسان ازاء اللا محدود، والفن ازاء الابتذال. ولا أغفل تجربة راكان دبدوب، فالاسلوب التكويني، عنده، يكاد يجسد فكرته الكلية عن الفن. بعنى ان الاجزاء- اللوحات والتفاصيل داخلها- تمثل ذاتها لتعبير عن الكل. فهو انتقادي النزعة، كما في عدد ن لوحات سعد الطائي ذات الرؤية الساخرة، بالاسلوب والضمون معا. اننا اجمالا نجد ثمة قضايا مازالت قيد البحث.. وبالامكان تسمية هذه الظاهرة بالتجريبية. فاعتماد الفنان الانتقاد، بالاسلوب، وبلوغه درجة المفارقة- والسخرية الاسلوبية احيانا- يؤشر مقدار وعيه لمعنى مفهوم اللوحة المستقلة او القائمة على مكوناتها وذاتها. فاللوحة ليست تلك المراة العاكسة للمجتمع. انها ربما هي المناخ، او البناء بذاته، والفنان في هذا الاجراء، يعمق ذاتيته بالتخلي عن المالوف او عن الانجاز التقليدي. فهو قد يصارع نفسه، بل يصارعها دائما للخروج من مازق مفهوم ((الجمال)) السكوني. وسأتوقف، اخيرا، عند هذا البعد(1). 1970-1990.**

 **\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

**1- اسماعيل خياط، فايق حسن، سامي حقي. المصدر: فصل من كتاب / التشكيل العراقي التاسيس والتنوع / عادل كامل / الطبعة الاولى - بغداد**

**ثمة تجارب ظهرت على نحو متغرق، بين عامي 1970- 1990..وكان العقد الأخير، إبان سنوات الحرب، قد شهد ظاهرة بروز التعبيرية كمفهوم لوحدة المضون بالاسلوب. ومن الطبيعي مازالت تصارع الذوق الذي تغذي بالاعمال الانطباعية والواقعية والشعبية والزخرفية... فالشكوك لدى هذا الجيل، او الاسئلة، تجد اجاباتها بالانحياز الى العمل الفني كرد فعل ازاءالخارج، من ناحية، وكاخلاص عميق للتقاليد الفنية التي ارساها الاوائل والرواد، من ناحية ثانية.لكن يضاف لهذا، كامتياز لهذا، كامتياز لهذا الجيل- الجديد- انه اكثر افصاحا عن قلقه الداخلي، فهو لايرس لذوق منجز: انه يبحث عن مغامرة جمالية على الضد من تلك التي ظهرت في لوحات ضياء العزاوي اوخالد النائب مثلا. فالجمال لا يتشكل بالثوابت، انه رصيد أمين للإضافات المتحركة. لكن هذا لايلغي مفهوم الاسلوب النقدي، الواعي لذاته، وانما يعمق فهوم دور الفن كبحث عن اصالة الروح، او كبحث عن ((روح)) توازي عصرنا برمته. فالمفارقة بين رؤية منغلقة واخرى تلامس جوهر المتغيرات.. والمفارقة بين حذر عابر ومغامرة مريرة وشيطانية- حسب غردات بودلير- والمفارقة بين وعي احادي، منحط، تراجعي، ووعي حر، ديالكتيكي، شمولي النزعة.. والمفارقة بين الاحتفال بالظاهر، الشكل، السطح، او البعد الواحد، والبحث الدائم عن جوهر، عمق لكل تقنية، ومحرك لكل سطح، وبعد اخر محرك لذاته وللاشكال كلها تكمن، في هذا كله، المفارقة التي توقفنا عندها في الرسم العراقي، منذ هواة الرسم، حتى الجيل الاخير، الذي نؤشر امتيازه بالظاهرة العامة، أكثر مما هي، في الافراد. وهذه لحة او انتباهة جد مهمة. فالاسماء التي ظهرت خلال العقد الاخير، توفر لديها المناخ الثقافي، بدرجة لا تقارن مع المناخ الستيني او الخمسيني. فالانفتاح على العالم، والازمان الاجتماعية، والانسانية ومنها الحرب، ومنها المتغيرات في المفاهيم اصلا، كلها ولدت قاعدة لاسئلة جمالية مازالت قيد المناقشة. من رسامي هذا الجيل، في سبيل المثال لاالحصر، هاشم حنون، هادي نفل، محمد صبري، كريم رسن، خالد رحيم، عبد الكريم سيفو، سعدي داود، علي جبار، كامل الموسوي، حسن عبود، فاخر محمد، حسام عبد المحسن، عاصم عبد الامير، عبد الرزاق ياسر، محمد تعبان، حيدر خالد، ماهر حربي، مصطفى نور الدين، غازي الدليمي وعبد الصاحب الركابي وغيرهم.. ان ذكر هذا العدد، مقارنة بالمراحل السابقة، له اسبابه: أولا: ثمة تغيرات في مفهوم الفن، واللوحة، ككيان عضوي له معالجاته، وابعاده: كيان لا يحاكي المرئيات وان يتوغل داخلها، الامر الذي جعل ابناء هذا الجيل اكثر صلة بالثقافة العامة والفنية من جهة، واكثر تفهما لدور الفن في المجتمع، من جهة ثانية. ثانيا: ان الاساليب التقليدية، لم تعد ممكنة ازاء حداثة في الثقافة الرائدة، في الشعر او على صعيد تجارب القصة القصيرة، والوعي العام، الامر الذي جذب هذا العدد، ومنحهم فرصة اعمق مما كانت عليه، في المراحل السابقة. ثالثا: لا أحد يقدر، او يدرك، كم من هذه المواهب، ستطور رؤيتها بهذا الاسلوب التعبيري- النقدي، الباحث عن ذاته، تقنيا، واسلوبيا، لكي تحافظ على المفهوم النقدي عبر الفن، لاعبر وسائل- خطابية- اخرى. فعندما ذكرنا من الخمسينيات او الستينات، العدد المحدود من الاسماء الرائدة، فانما حصل هذا بسبب تمسك تلك المواهب برؤيتها. كذلك فاننا لم نذكر الا من غلبت عليه نزعة النقد، التي تبلغ ذروتها بالمفارقة او بالمهارة التي تمنح الفنان قدرة الاستبصار لفنه ودوره، لاكوثائق او شهادات، وانما كفن يمتلك شروط الابداعية. وهذا كله لايتعارض مع ظهور نزعات مماثلة او اكثر راديكالية خاصة اننا نبحث عن فنان- ناقد- لا عن فنانين موهومين، او لاعلاقة لهم بروح الفن. فقد لايبقى من الاسماء الاخيرة الا عدد محدود، وقد تضاف لهم مواهب اخرى. ليست هذه مشكلة. فعندما سيطالب الناقد بمهمة كهذه، فعليه ان يكف ويغادر مسماه. انما المشكلة تكمن في مغامرة هذا الجيل، وفي هذا الاتجاه من الفن. فالاساليب الحديثة تسعى الى ((الصدمة)) والى اجراء نظام اخر للرؤية. ان العالم، منذ غدا الزمن مشكلة: اي مشكلة المتغيرات والحركة والمستقبلية، لايتعامل مع الثوابت الا بالحذر. فلماذا- مثلا- في رصدنا لهذه الاساليب، وجدنا هذا الاجراء المؤلم لمعالجة: التشويه الحاد، والتقطيع، وابدال الاجراء، ونسف قواعد الرسم، ومنح الحلم طاقة اعلى واكثر استفزازا لسكونية المرئيات وجماليات الاشياء الثابته، والتوغل داخل النفس، لا بحثا عن الاستقرار، وانما للعثور على بؤر ابعد لشفافية الروح؟ واسئلة اكثر مراراة: لماذا ثمة بحث عن السخرية بالاسلوب والمعالجة.. سخرية سوداء، قائمة على مفارقات اجتماعية، ومن ثم، على اسس تقنية وتكنيكية في حدود اللوحة؟**

**نتج العراق عددًا من الرسامين والنحاتين العالميين بما في ذلك اسماعيل فتح الترك (1934-2008) ، خالد الجدير (1924-1990) ، و محمد غني حكمت.[1] فائق حسن (1914-1992) ، يعتبر مؤسس الحديث فن تشكيلي في العراق ، كان من بين العديد من الفنانين العراقيين الذين تم اختيارهم لدراسة الفن في مدرسة الفنون الجميلة قبل الحرب العالمية الثانية. شكّل حسن والمجموعة الفنية التي أسسها أساس التقاليد الفنية العراقية القوية في القرن العشرين. أسس حسن معهد الفنون الجميلة في بغداد. درس العديد من أشهر الفنانين العراقيين في هذه المؤسسة.[2] جواد سليم (مواليد 1919) رسام ونحات من بغداد كان (مع محمد غني (1929-2011) و حسن شاكر) (1925-2004) ، مجموعة بغداد للفن الحديث ذات النفوذ في عام 1951. تم تكليف سليم لإنشاء نصب الحرية وسط مدينة بغداد المطلة على ساحة التحرير.[3] سليم وتلميذه. خالد الرحال وقد وُصِفا بـ "ركيزتي الفن العراقي الحديث".[4] ضياء العزاوي'ق (ب. 1939) ، الموصوف بالفن المعاصر ، يتضمن إشارات إلى الخط العربي، طالما السومرية و الآشورية فن.[5] كان العزاوي مصدر إلهام للعديد من المعاصرين calligraffiti الفنانين. جميل حمودي (1924-2003) رسام ونحات. درس حمودي مثل العزاوي في مدرسة الفنون الجميلة ببغداد. كان مهتمًا بـ تكعيبي الحركة وفي عام 1947 ، تعرّف على نفسه بـ سريالية الحركة ، فقط ليبعد نفسه في وقت لاحق عن "جو زحلي مظلم ينبعث من [لوحاتهم] التي كان تأثيرها يثير شعورًا باليأس لدى البشر." لوحاته ذات ألوان زاهية وتستخدم أشكالاً مثل الدوائر والمثلثات والأقواس. في النحت ، غالبًا ما يستخدم الجص والحجر والخشب والمعدن والنحاس والزجاج والرخام والبلكسيجلاس والسيراميك.[6] فى عام 1973 عين مديرا للفنون التشكيلية بوزارة الثقافة. من بين الفنانين البارزين الآخرين: مديحة عمر (1908-2005) والذي يعتبر من رواد حركة الحرية; شاكر حسن السعيد (1925–2004); حسن مسعودي (ب. 1944) ؛ خالد الرحال (1926-1987) ؛ سعدي الكعبي (مواليد 1937) ؛ إسماعيل الخيد (مواليد 1900) و رافا الناصري (ب 1940)**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

**1- العراق - الفنون | التاريخ - الجغرافيا". موسوعة بريتانيكا. تم الاسترجاع 20 تموز (يوليو) 2017**

**2- الملف الشخصي: فائق حسن - الجزيرة الإنجليزية". تم الاسترجاع 20 تموز (يوليو) 2017.**

**3- كيمبر ، باميلا (2013). قاموس بنزيت للفنانين الآسيويين. مطبعة جامعة أكسفورد.**

**4- خالد القشتيان ، 1981 ، مقتبس في: أ. برام ، "الثقافة في خدمة الوطنية: معاملة فن بلاد ما بين النهرين". الدراسات الآسيوية والأفريقية ، المجلد. 17 ، عدد 1-3 ، 1983 ، ص 265- 309 ، وفي برعام أ. الثقافة والتاريخ والايديولوجيا في تكوين العراق البعثي ، 1968-89 ، سبرينغر ، 1991 ، ص 69.**

**5- كيمبر ، باميلا (2013). قاموس بنزيت للفنانين الآسيويين. مطبعة جامعة أكسفورد.**

**6-**  **كيمبر ، باميلا (2013). قاموس بنزيت للفنانين الآسيويين. مطبعة جامعة أكسفورد.**

****

 **نصب الحرية نصب الحرية (بغداد)، نحت جواد سليم 1959-1961**

****

**كهرمانة نافورة بغداد طريق محمد غني حكمت، الستينيات**

****

**محمد غني حكمت جدارية للبساط السحري على أحد أبنية مطار بغداد الدولي عام 1980**

****

 **فائق حسن عاصفه رمليه 1973**

****

 **بائع البطيخ جواد سليم**

**المبحث الثالث**

**الرؤية الفنية للفنان علاء بشير**

**ولد في عام 1939 في العراق، وبعد إكمالهِ لدراستهِ الأولية والثانوية أكمل دراسته في كلية الطب في جامعة بغداد وتخرج منها عام 1963. ثم حصل على شهادة الاختصاص بالجراحة التقويمية - التجميلية في سنة 1972 من بريطانية. ابرز ما تخصص به في مجال الطب هو إعادة الأطراف المبتورة منذ بداية عقد الثمانينيات في القرن العشرين. ولقد ذاع صيته بعد أن أجرى عملية جراحية أعاد فيها يداً مقطوعة، بآلة حادة في سنة 1983، في مستشفى الطوارئ (الواسطي - حالياً) في بغداد. كذلك ساهم بمعالجة المتضررين من حروق وتشوّهات أثناء الحرب العراقية الإيرانية منذ سنة 1980 ثم كذلك أثناء وبعد حرب الخليج الثانية حتى سنة 2004 بعد انحطاط الاستقرارالأمني في العراق عقب الغزو الأمريكي للعراق في نيسان2003 (1)**

**تتصف معظم تخطيطات الفنان علاء بشير بالتعبير الرمزي والموضوعية وغالباً ما تكون متجرّدة من ارضية ثابتة أو محسوسة يستقر عليها تكوين الفكرة. انّ من الجديرِ بالذكر هو اقامته لمعرض (حبر على ورق)، في عام 1998، الذي شَمَلَ رسوماً تخطيطية أُنجِزَ كلٍ منها بجرة قلم واحدة والبعض الاخر نُفِّذَ بأسلوب الخط المنفرد، بمعنى أن الخط لا يمر ثانية على الجزء نفسه من اللوحة. وكان قد تناول في معرض "حبر على ورق" موضوع الإنسان وادراكه للكلمات والمعاني. انّ مما يلفت الانتباه في ذلك المعرض هو استخدام اشكالٍ رمزية متنوعة كالكرسي، السمكة، التفاحة وكذلك الاستعارة من الاساطير البابلية والإغريقية كالجسد الهجين بين الإنسان والثور. (2)**

**و في سنة 2009 أقام الفنان بشير معرض للرسوم التخطيطية، سُمّي تغيرات خط منفرد، اعاد فيه فكرة الخط المنفرد ولكن مع استعراض مُبتَكر لِعامل الزمن. حيث يتغير شكل الخط المنفرد الواحد، في كل لوحة، بدءا من البسيط إلى الاشكال ذات التكوين المُعقّد وذات المضمون العميق كالتفاحة أو الكرسي ومضمون الإغراء. (3)**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

1. تاريخ الاطلاع: 13 مايو 2020 — الناشر: وكالة الفهرسة للتعليم العالي "
2. معلومات عن علاء بشير على موقع catalogue.bnf.fr". catalogue.bnf.fr. مؤرشف من الأصل في 10 مارس 2016. "
3. معلومات عن علاء بشير على موقعopc4.kb.nl". opc4.kb.nl مؤرشف من الأصل في 10 ديسمبر 2019.

**يتمحور هذا المعرض للتخطيطات حول فكرة انقضاء الزمن حول خط واحد دون اي تحديد للبُعد المكاني، مُطلق المكان. الخط الواحد في ذلك المعرض يُمثل تطوّر وتنوّع الأفكار، الإدراك، الإغراء أو الغريزة عند الإنسان دون استثناء لهوية عِرقية .**

****

**إنّ المواضيع التي تحملها اللوحات والتخطيطات، في الغالب، تكون مستوحاة من الواقع المحيط بالفنان الذي يمتزج مع فكرة منشأ الصراع بين الخير والشر. وهذه الفكرة بدورها تبلورت حتى تبنّت صُوَراً مقتبسةً من الواقع المادي. (1)**

**هذه الاستعارة من الحقيقة امتدت لتشمل الغراب، التفاحة، كرسياً، مفتاحاً أو اجساماً متموجة ومائلة أو ملتويه. قد تجتمع كل هذه المكوَّنات في لوحة واحدة، مفصولة عن بعضها البعض بمسافات متفاوتة، لتُشكّل كل ما يمكن إدراكه بالبصيرة من حب وكراهية وانتظار وغريزة وحياة وموت. لا ينفصل فن علاء بشير منذ سنة 1968، عن جوهر الإنسان ونِزاعاته في الحياة. (2)**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. **معلومات عن علاء بشير على موقع id.worldcat.org". id.worldcat.org. مؤرشف من الأصل في 10 ديسمبر 2019.**
2. **مقابلة صحفية مع قناة الجزيرة: الفن وجراحة التجميل - تاريخ الحلقة 01/01/2001**

**المؤشرات و الدراسات السابقة التي اسفر عنها الاطار للبحث :**

**ﺒﻌﺩ ﺍﻻﻨﺘﻬﺎﺀ ﻤﻥ ﺍﺴﺘﻌﺭﺍﺽ ﺍﻹﻁﺎﺭ ﺍﻟﻨﻅﺭﻱ ﺍﺴﺘﺨﻠص ﺍﻟﺒﺎﺤث ﺠﻤﻠﺔ ﻤﻥ ﺍﻟﻤﺅﺸﺭﺍﺕ ﺍﻟﺘﻲ ﻴﻤﻜﻥ ﺘﻭﻅﻑ ﻓﻲ ﺒﻨﺎﺀ ﺃﺩﺍﺓ ﺍﻟﺒﺤﺙ ﻭﺘﺤﻠﻴل ﻋﻴﻨﺔ ﺍﻟﺒﺤﺙ ﻜﺎﻻﺘﻲ :**

1. **نتاجات علاء بشير تحيلنا الى عالم خيالي منعزل.**
2. **اعتمد الفنان علاء بشبر على الية تغريب الأشكال ، أو الملامح فأصبحت وكأنها ذات طبيعة حلمية فبد**
3. **صور علاء بشير الواقع الحياتي المعبر عن المأساة والأنسان المستلب .**
4. **تعبر منحوتات علاء بشير عن الحركة المتمردة متجاوزة كل الحدود المقامة فبدا الأنسان قلق حائر تحيط به أجواء حزينة .**
5. **الرسم العراقي المعاصر مرتبطاً بحرفيات الرسم وهو في المحصلة لايتأتى من دون استحضار من تلك الرموز بوصفها ترتبط بأفكار الرسام من جهه وبمنهجه التجريبي من جهه أخرى.**

**الفصــل الثالث**

**إجراءات البحث**

* **مجتمع البحث / تم تحديد مجتمع البحث والبالغ بــ ( 45 ) عملاً استطاع الباحث الحصول عليه ... ينظر ملحق ( 1 )**
* **عينة البحث**

**بغية تحقيق أهداف البحث الحالي ،في الكشف عن الدلالات الرمزية والتعبيرية في رسوم ( علاء بشير) تم اختيار عينة البحث بأستخدام الطريقة الطبقية العشوائية وذلك للوصول الى نتائج اكثر موضوعية اذ قام الباحث بأختيار عينة من كل عقد بعد ان تم تحقيق نسبة تمثل لكل عقد البحث الأصل أذ اخذ الباحث نسبة ( 10% ) من كل عقد .**

**كما في الجدول (1) لتحصل على عينة مقدارها (5) لوحة زيتية واكرلك ونحت فخاري**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| اسم الفنان | اسم اللوحة | السنة |
| علاء بشير | رأس وهدهد | 1984 |
| الغراب | 1989 |
| المحنة 13 | 1991 |
| حوار اليقظة  | 1993 |
| ظلال الحقيقة | 1997 |

**ثالثاً : تحليل العينة**

**انموذج (1)**

اسم العمل : رأس هدهد

سنة الأنتاج : 1984 8

القياس : 120× 130سم

الخامة : زيت على قماش

العائدية : مطبوعات مركز صدام للفنون (1)

**تمثل هذه اللوحة من اللوحات المهمة للفنان ( علاء حسين بشير ) في عقد الثمانينات اذ تمثل صراع الانسان بين الحياة والموت تلك الثنائية التي استندت عليها رؤيته الفنية , وهي تصور ثلاث غرف متداخلة عارية الجدران بلا ابواب , نفذت بطريقة المنظور على شكل متاهة وكأنها الحياة من حيث المكان ابنية غسل الموتى , يصور الفنان في الغرفة الاولى راسا وهدهدا , الرأس رأس الفنان , معلق بخيط ابيض في وسط الغرفة , ووجه مملوء بالدمامل والبثور فهو ذو ملمس خشن , قام بمعالجته باستخدام العجينة الكثيفة , ويمنح الشكل خصوصية الملمس , أضفى على الشكل جماليته فللملمس مركز السيادة في اللوحة كما ان للرأس شعر احمر, عينان جاجضتان في حالة فزع , وتطل الغرفة الاخيرة على فضاء وارض خضراء مضيئة . ان الرأس عند الفنان علاء بشير يدل على العقل , وعلى الفكر اي هو اداة الفعل والاردة فالانسان المقطوع الراس والمربوط هو انسان مقموع فكريا لا يمتلك القدرة على الفعل وفزعه من متاهة الحياة , قد دفعه الى ان لا يرى باب الخلاص البعيد لانه مثبت بالظرف الواقعي وبالقدر الذي يمثله الخيط .**

 **اما الهدهد فهو يعيد تماثل دوره الروحي ( المتحدث الأنيس للنبي سليمان (علية السلام)) بزهو وجمال يقف منتصا على الجانب الايسر من الغرفة على منصة وكأنها تمثل منصة غسل الموتى يتأمل بنظراته صوب النافذة التي يندلق منها ضياء الشمس , أي الامل . وعهدنا بهذا الطير انه ينطق بالحكمة والجمال فكأنه يأتي بشير فقد غاب الغراب في لوحته هذه وقد يجلب له الهدهد نبأ الخلاص .**

**عمل الفنان على تشويه الشكل في هذه اللوحة فالفنان يرسم القبح لاثارة اسئلة مغايرة وهو**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1- مطبوعات مركز صدام للفنون، رأس هدهد ، 1984

**لايبحث عن اشكال بصرية رائعة الجمال بل هو يبحث عن حقائق هذه الاشكال على حد قول الناقد عادل كامل (ولو تاملنا جيدا لوجدنا ان الرأس المعلق لا يبدو طريا اي انه قطع منذ زمن فقد تفسخ الجلد وبدات الملامح بالضياع تحت مسحة الرعب . وقد رسم الفنان الهدهد ليكون شاهدا يخبر الاخرين عما جرى يظهر اثر الخطوط المتغايرة واضحا في يكوين اللوحة فلها اهمية في تكوين المنظور الخطي وبالوقت نفسه تكوين اشكال هندسية تعطي اللوحة صلابتها وحدتها مما ادى الى تكرار الخطوط , وللون دور في ابراز هذه الصفات من خلال اختيار الوان داكنة وغير صافية تشمل الازرق الغامق والبني والاوكر فيما يخص لون الجدران والسقف والمنصة اما اللون الابيض هو يستخدم للاضاءة الساقطة على المبنى من الباب والنافذة والتي تمثل الامل , وايضا لاعطاء لون الهدهد .تحقق اللوحة التوازن اللوني الناتج من تكرار اللون كما ان هناك تماثلا جرئيلافي اللوحة اما بالنسبة للعلاقة بين الشكل والمضمون فهي علاقة رمزية للفنان يظهر فكرتة من خلال استخدام اشكال واقعية ولكنه يعمل على تشكيلها وفق اشكال وعلاقات غرائبية مرعبة يستخدمها كرموز لتخدم فكرته الاساسية التي تصور مصير الانسان , فقد نلتمس في هذة اللوحة خوف الفنان من هذا المصير . كما استخدم الفنان الاسلوب الميتا فيزيقي والرمزي للتعبير عن مضامينه .**

****

**انموذج (2)**

ﺍﺴﻡ ﺍﻟﻌﻤل: ﺍﻟﻐﺭﺍﺏ

ﺴﻨﺔ ﺍﻹﻨﺘﺎﺝ 1989

ﺍﻟﻤﻭﺍﺩ :ﺃﻜﺭﻴﻠﻙ ﻋﻠﻰ ﺍﻟﻭﺭﻕ

القياس : 70 × 50 سم

ﺍﻟﻌﺎﺌﺩﻴﺔ :ﻤﻘﺘﻨﻴﺎﺕ ﺨﺎﺼﺔ ﺒﺎﻟﻔﻨﺎﻥ (1)

**ﻴﺘﻜﻭﻥ ﺍﻟﻤﺸﻬﺩ ﺍﻟﻌﺎﻡ ﻟﻠﻭﺤﺔ ﻤﻥ ﻏﺭﺍﺏ ﻜﺒﻴﺭ ﻤﺤﻠﻕ ﺒﺎﻟﺠﻭ ﻟﻭﺤﺩﻩ ﻭﺴﻁ ﻓﻀﺎﺀ واسع، ﻭﺠﻨﺎﺤﻲ ﺍﻟﻐﺭﺍﺏ ﻤﻨﺜﻭﺭﺘﺎﻥ ، ﻭﺍﻟﺭﺃﺱ ﻏﺎﺌﺭ ﺒﻴﻥ ﺍﻟﻜﺘﻔﻴﻥ ﺇﻟﻰ ﺍﻷﺴﻔل ﺒﺎﺘﺠﺎﻩ ﺍﻷﺭﺽ ، اما ﺍﻷﺭﺠل ﻓﻬﻲ ﺘﺘﺼل ﺒﺎﻷﺭﺽ ، ﺍﻟﻤﺸﻬﺩ ﺍﻟﻌﺎﻡ ﺨﺎل ﻤﻥ ﺠﻤﻴﻊ ﺍﻟﺘﻔﺎﺼﻴل ﺇﻻ ﻤﻥ ﺸﻜل ﺍﻟﻐﺭﺍﺏ ﺍﻟﺫﻱ ﺍﺤﺘل ﻤﺭﻜﺯاللوحة ، ﻨﻔﺫ ﺍﻟﻔﻨﺎﻥ ﺃﻏﺭﺏ ﻤﻔﺭﺩﺓ ﻟﺘﺤﺘل ﻓﻀﺎﺀ ﺍﻟﻠﻭﺤﺔ ﺒﺄﻟﻭﺍﻨﻬﺎ ﺍﻟﺴﻭﺩﺍﺀ ،ﻭﺍﻟﻤﺘﺩﺍﺨﻠﺔ ﻤﻊ ﺍﻟﻠﻭﻥ ﺍﻷﺯﺭﻕ ﺘﺤﺎﻭل ﺒﻭﻀﻌﻬﺎ ﺍﻟﺨﺎﺹ ﻭﺤﺭﻜﺘﻬﺎ ﺍﻻﺴﺘﺜﻨﺎﺌﻴﺔ ﺃﻥ ﺘﻭﺠﺩ ﺍﻟﻤﻌﻨﻰ ﻭﺍﻟﺩﻻﻟﺔ ﻋﻠﻰ ﺨﻠﻔﻴﺔ ﺍﻟﺼﻭﺭﺓ ﺍﻟﺩﻴﻨﻴﺔ ﻭﺍﻷﺴﻁﻭﺭﻴﺔ ﻭﺍﻟﺸﻌﺒﻴﺔ ﺍﻟﻤﻭﺠﻭﺩﺓ ﻟﻬﺫﺍ ﺍﻟﻁﺎﺌﺭ ﻓﻲ ﺍﻟﺫﺍﻜﺭﺓ ﺍﻟﺠﻤﻌﻴﺔ ﺍﺨﺘﺯل ﺍﻟﻔﻨﺎﻥ ﺍﻟﻤﺸﻬﺩ ﺍﻟﻌﺎﻡ ﻟﻠﻭﺤﺔ ﻤﺎﻋﺩﺍ ﺸﻜل ﺍﻟﻐﺭﺍﺏ ﻓﻘﻁ وحده ﻭﺠﻌل ﺍﻟﻠﻭﺤﺔ ﻤﺠردﺓ ﻤﻥ ﺒﺎﻗﻲ ﺍﻟﺘﻔﺎﺼﻴل ﻓﻬﻭ** **ﻴﻌﺒﺭ ﻋﻥ ﻁﺎﻗﺎﺕ ﺘﻌﺒﻴﺭﻴﺔ ، ﻭﻫﻨﺎ ﻴﺘﺤﻘﻕ ﻤﺎ ﺘﺭﺍﻩ ( ﺴﻭﺯﺍﻥ ﻻﻨﺠﺭ ) ﺃﻥ ﺍﻟﻔﻥ ﺘﻜﻤﻥ ﻭﻅﻴﻔﺘﻪ ﻓﻲ ﺘﺼﻭﻴﺭ ﺍﻟﻌﺎﻟﻡ ﺍﻟﺒﺎﻁﻨﻲ ﻭﻫﻭ ﻴﺤﻤل ﺒﻁﺎﻗﺔ ﺘﻌﺒﻴﺭﻴﺔ ﻓﺎﻟﻔﻥ ﺘﻌﺒﻴﺭ ﺒﺠﻤﻠﺔ ﻤﻥ ﺍﻟﺭﻤﻭﺯ ﻭﻫﺫﻩ ﺍﻟﺭﻤﻭﺯ ﻟﻐﺔ ﺘﻌﺒﺭ ﻋﻥ ﺍﻟﺒﻭﺡ ﺍﻟﺩﺍﺨﻠﻲ ﻓﺎﻟﻔﻨﺎﻥ ﻓﻲ ﻫﺫﻩ ﺍﻟﻠﻭﺤﺔ ﻓﻌل ﻗﺎﺒﻠﻴﺔ ﻤﺠﺭﺩﺓ ﻭﺇﻤﻜﺎﻨﻴﺔ ﻤﻔﺘﻭﺤﺔ ﻋﻠﻰ ﺍﻟﺘﺄﻭﻴل . ﺇﻥ ﺍﻟﺩﻻﻟﺔ ﺍﻟﺭﻤﺯﻴﺔ ﻟﺸﻜل ﺍﻟﻐﺭﺍﺏ ﻗﺎﺌﻤﺔ ﻋﻠﻰ ﻤﻴﺯﺘﻴﻥ ﺃﺴﺎﺴﻴﺘﻴﻥ ﻫﻤﺎ :ﺍﻟﺒﻌﺩ ﺍﻷﻭل ﻟﻠﻐﺭﺍﺏ ﻫﻭ ﺍﻟﺒﻌﺩ ﺍﻟﺩﻴﻨﻲ ﻭﺍﻷﺴﻁﻭﺭﻱ ﺍﻟﺫﻱ ﻴﻨﻁﻭﻱ ﻋﻠﻴﻪ ﺭﻤﺯ ﺍﻟﻐﺭﺍﺏ ﻜﻤﺎ ﻫﻭ ﻤﻌﺭﻭﻑ ﺩﺍﺌﻤﺎ ﺍﻟﻐﺭﺍﺏ ﻴﻌﺒﺭ ﻋﻥ ﺼﻭﺭﺓ ﺍﻟﺸﺅﻡ ﻓﻲ ﺍﻟﺫﺍﻜﺭﺓ ﺍﻟﺸﻌﺒﻴﺔ ﻟﺩﻯ ﺃﻏﻠﺏ ﺍﻟﻨﺎﺱ ﻟﺭﺒﻤﺎ ﻤﻥ ﻟﻭﻨﻪ ﺍﻷﺴﻭﺩ ﺃﻭ ﻟﺼﻭﺘﻪ ﺍﻟﻨﺸﺎﺯ ﺍﻟﻤﻤﻴﺯ ﺃﻭ ﻟﻌﺩﻡ ﻋﻭﺩﺘﻪ ﺒﺎﻟﺒﺸﺎﺭﺓ ﻓﺎﻟﻐﺭﺍﺏ ﻋﻨﺩ (ﻋﻼﺀ ﺒﺸﻴﺭ ) ﻫﻭ ﺍﻟﺸﺎﻫﺩ ﺍﻟﺴﺭﻱ ﻋﻠﻰ ﺤﻴﺭﺓ ﺍﻹﻨﺴﺎﻥ ﻭﻗﻠﻘﻪ ﻭﺍﻟﻤﺭﺍﻓﻕ ﻟﺘﺤﻭﻻﺘﻪ ﻭﺍﻟﺤﺎﻀﺭ ﺍﻷﺒﺩﻱ ﻓﻲ ﺃﻴﺎﻡ ﺒﺅﺴﻪ ﻭﻨﻌﻴﻤﻪ ﻭﺍﻟﻤﺘﺩﺍﺨل ﻤﻊ ﻓﻜﺭﻩ ﻭﺍﻟﻤﻘﺩﺭ ﻟﻨﻭﺍﺯﻋﻪ ﻭﺃﺸﻭﺍﻗﻪ ﺍﻟﺭﻭﺤﻴﺔ ﻭﻟﺫﺍﺌﺫﻩ ﺍﻟﺠﻨﺴﻴﺔ ﻭﻋﺫﺍﺒﺎﺘﻪ ﺍﻟﺠﺴﺩﻴﺔ. ﺍﺴﺘﺨﺩﻡ ﺍﻟﻔﻨﺎﻥ ﺸﻜل ﺍﻟﻐﺭﺍﺏ ﻓﻲ ﺍﻟﻌﺩﻴﺩ ﻤﻥ ﻟﻭﺤﺎﺘﻪ ﻭﺸﻐل ﺍﻟﻜﺜﻴﺭ ﻤﻥ ﻤﻭﺍﻀﻴﻌﻪ ﻤﺭﻩ ﻨﺭﺍﻩ ﺤوَل ﺸﻜل ﺍﻟﻐﺭﺍﺏ ﺇﻟﻰ ﺠﻬﺎﺯ ﺘﻠﻔﻭﻥ كما في الشكل أعلاه في العينة الثانية ﻴﻠﺘﻑ ﻤﻨﻘﺎﺭﻩ ﺍﻟﺤﺩﻴﺩﻱ ﺍﻟﻤﺴﻨﻥ ﻋﻠﻰ ﻗﺎﻋﺩﺓ ﺍﻟﺠﻬﺎﺯ ﻟﻴﺸﻴﺭ ﺇﻟﻰ ﻋﺼﺭ ﺍﻟﺘﻜﻨﻭﻟﻭﺠﻴﺎ ﺍﻟﻤﻭﺍﺼﻼﺕ ﺍﻟﻔﻀﺎﺌﻴﺔ ﺍﻟﺘﻲ ﻁﻭﻗﺕ ﺍﻟﻜﺭﺓ ﺍﻷﺭﻀﻴﺔ ﻭﻏﻴﺭﺕ ﺤﻴﺎﺓ ﺍﻟﺒﺸﺭ ﻭﻫﺎ ﻫﻭ ﻴﺠﻌل ﺘﺩﺍﺨل ﺒﻴﻥ ﺍﻟﺭﻤﻭﺯ ﺍﻟﻤﺭﻜﺒﺔ ﺤﻴﻭﺍﻨﻴﺔ ﻭﺠﻤﺎﺩﺍﺕ (ﻓﺎﻟﻐﺭﺍﺏ ﻫﻨﺎ ﻫﻭ ﺍﻟﺭﻤﺯ ﺍﻟﻜﺎﺸﻑ ﻋﻥ ﺃﺴﺭﺍﺭ ﺍﻟﻌﻠﻡ ﻭﺍﻟﻤﻌﺭﻓﺔ الكلية.**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. ﻤﻘﺘﻨﻴﺎﺕ ﺨﺎﺼﺔ ﺒﺎﻟﻔﻨﺎﻥ علاء بشير 1989 , الغراب

**انموذج (3)**

ﺍﺴﻡ ﺍﻟﻌﻤل: ﻤﺤﻨﺔ 13

ﺴﻨﺔ ﺍﻹﻨﺘﺎﺝ : 1991

اﻟﻤﺎﺩﺓ: ﻨﺤﺕ ﻓﺨﺎﺭﻱ

اﻟﻌﺎﺌﺩﻴﺔ: ﻤﻘﺘﻨﻴﺎﺕ خاصة ﺒﺎﻟﻔﻨﺎﻥ (1)

**ﻴﺘﻜﻭﻥ ﺍﻟﻨﻤﻭﺫﺝ ﻤﻥ ﺸﻜل ﻟﺭﺃﺱ ﺒﺸﺭﻱ ﻤﻨﺠﺯ ﻤﻥ ﻤﺎﺩﺓ ﺍﻟﻁﻴﻥ ﺍﻟﻤﺨﻔﻭﺭ، ﻤﻼﻤﺢ ﺍﻟﻭﺠﻪ ﻏﻴﺭ ﻭﺍﻀﺤﺔ ﻷﻨﻬﺎ ﺘﺒﺩﻭ ﻤﺩﻤﺭﺓ ﻭﻤﺤﻁﻤﺔ ، بالخصوص من الجهة اليمنى مما جعل ﺍﻟﻌﻴﻥ ﺍﻟﻴﻤﻨﻰ ﻏﻴﺭ ﻭﺍﻀﺤﺔ ﻭﻜﺫﻟﻙ ﻤﻨﻁﻘﺔ ﺍﻟﺼﺩﻍ ﻭﻨﺼﻑ الأنف غير واضحين المعالم اما الجزء اليسر من الشكل فهو واضح لكن قليل التفاصيل يبدو ،على الشكل أنه تعرض الى ضربة قوية من الجهة اليمنى فأدت الى تدمير الوجه وأنشطاره من الجهة اليسرى الى قسمين من شدة الضربة فجسُده كخط منكسر من نهاية العين اليسرى الى خلف الراس ، كذلك الفم مفتوح وكأنه يعبر عن صرخه** **قوية من شدة الألم ، وأظهر الفنان مصدر الضوء غير معروف نوعه من خلف الرأس المنحوت .**

**تعبر منحوتات (علاء بشير) عن المواقف الأجتماعية ، السياسية ، النفسية ، الذاتية ، الموضوعية ، التي جسدت هاجس الدمار الذي عصف الشعب العراقي أيام التسعينات وما عاناه هذا الشعب من ويلات ودمار في هذه المدة ، فالوجه الأدمي في منحوتاته ليس مساحات وحجوماً حسب وأنما هو فكرة اتراجيديه تقوم على تمجيد الأنسان وتجذير انسانيته وجعله قيمة عليا .**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1-محنة 13 ،1991 ، ﻤﻘﺘﻨﻴﺎﺕ ﺨﺎﺼﺔ ﺒﺎﻟﻔﻨﺎﻥ علاء بشير

** انموذج (4)**

اسم العمل : حوار اليقظة .

سنة الانتاج : 1993

لقياس : 120 × 100 سم

الخامة : زيت على قماش .

العائدية : مطبوعات مركز صدام للفنون . (1)

**شكلت هذة اللوحة واحدة من اللوحات التي رسمها الفنان علاء بشير بعد ان شاهد الواقع المرير للأراضي المغتصبة في منطقة ( ام قيس ) شمال اربد الاردنية في زيارة له . وما يشغل بال الفنان هو اعادة تنظيم مشاهداته الواقعية بإحساس عاطفي ووجداني يقول الفنان ... حتى شعرت بمرارة مفعمة وحزن تنبعث منة رائحة المهانة والخجل وتمنيت ان اتلاشى بالصغر , اذ حاول الفنان اظهار رؤيته الشخصية رؤية مختزلة في الوعي بثنائية , جسد فيها الفنان احساساته البصرية ومقاصدة النفسية هو يصور الكرسي الذي يتكون من بعض القطع الخشبية مع الانسان المجهول الجالس عليه بعج ان تحول عن طبيعته وتخلى عن كبريائه وتما هي مع ادارة جلوسه ويغطي حجره بقماش احمر اللوان فهو يعبر عن الانسان من خلال وضعه في غرفه ذات جدران معتمه وكأنها جدران سجن يوجد فيها نافذة مقفلة مغطاة بستارة تسمح بدخول الضوء الى الغرفة بشكل جزئي اذ تعلن وحدة الكرسي القاسية عن تقطع الروابط وصعوبة الحوار والتواصل , ان هذه الكرسي ذو ايحاءات غير محددة فالفنان يحاول وبكل وسائل التعبير ان يكشف عن مدلولات رمزية طويلة تعتمد التوليف وذلك من خلال نضج تجربته الفنية بإيجاد التوازن في تنفيذه للإشكال على الرغم من التحريف الواضح بين العلاقات ففي هذه اللوحة قلب الفنان المعادلة الالفة الحميمة بين الانسان والطائر الى الفة بين الكرسي والانسان فقد جسد الفنان علاء بشير مأساة الانسان وخيبته وهو ينظر الى وطنه المستلب ولا يجد في نفسه لا حول ولا قوة فهو يستخدم**

**( الاستعارة ) و ( المجاز ) للتعبير عن جمالية فنية قاسية في اسلوبها وساخرة في نقدها ولا كنها فصيحة فصاحة مدهشه على الرغم من تنكبها لأشكال الشائعة وأنظمة التعبير المألوفة وهي على بساطتها وفقرها تتضمن افتتانا عميقآ بالمطلق الروحي والتسامي الخيالي الذي لايقف عن حدود الموضوع السياسي الخاص بأراضي المغتصبة بل يتعداه الى غيرة من ازمات وخيبات خاصة بالإنسان في كل زمان ومكان فهما غير محددين في اللوحة اضافة الى ان الفنان يقدم لنا شكلآ مشوهآ او مبالغآ فيه لما يعانيه الانسان من ضغوط توجهها قوى منظورة وغير منظورة تتسلط عليه وتضطرة الى التراجع هذا وما يتفق مع السورياليون الذي يعملون على التشويهه وإظهار الاحباطات الانسانية كانعكاس للحالة الاجتماعية والثقافية للفترة ما بين الحربين .**

**استخدم الفنان لتوضيح فكرته التغاير بالألوان فقد تمثلت الوانه بالأزرق والأحمر والأسود والاوكر كما انه السيادة في هذة للوحة للفكرة فالشكل متضمن لمعان ومضامين متعددة لا يمكن الاعلان عنها باللغة الاعتيادية وهو يقول ما يعجز الانسان عن قولة في وصف ذلك الخجل والمهانة وهذا ما يجعل التعبير عن كل هذة المعاني من خلال الشكل الواقعي يتم بصعوبة مما دفع الفنان الى تشويه الشكل وهذا يقترب من الاتجاه التعبيري فعلاقة الشكل بالمضمون علاقة غير منطقية فالشكل موظف لصالح السوريالي بوصفه طريقآ للميتافيزيقيا للوصول الى مبتغاة بتقنية مباشرة وتلقائية تاركآ المتلقي يقيم معها حواره وبالطريقة نفسها التي اقام فيها الفنان حول يقضته الغريب وهو جالس على كرسي من هذه الكراسي في مواجهة الاراضي العربية المحتلة والتي بقيت محتلة حتى بعد ان غادر اصحابها كراسيهم وتركوها تعاني من بعدهم الفراغ والوحدة .**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

1. حوار اليقظة ، 1993 ، مطبوعات مركز صدام للفنون



  **انموذج (5)**

اسم العمل : ظلال الحقيقة .

سنة الانتاج : 1997

القياس : 120 × 130سم

الخامة : زيت على قماش .

العائدية : قاعة شداد ( بغداد ) (1)

**بلور الفنان ( علاء بشير ) اسلوبه المتميز بالتجريب الدائم والمحاولة الدائبة في محنة الانسان ذات الطابع الوجودي ووضعها في ضوء جديد اذ يصور الفنان رأس انسان شبه جانبي مائل الى جهة اليسار مرسوم بطريقة تشريحية دقيقة وكأنه مصنوع من الفولاذ لونه ابيض مرفوع الى الاعلى بطريقة غير واقعية بواسطة عصا خشبية والى جانب هذه العصا هناك عصا خشبية اخرى ترفع في نهايتها رأس غراب يمسك برأس الانسان من الاسفل وبالوقت بنفسه يساهم في تحقيق التوازن بين الاشكال ان هذا الغراب يرمز الى العدوان وعلاقته بالانسان غير ودية اما الغراب الاخر الذي يقف فوق رأس الانسان وهو ينعق فكأنه نذير يريد الاخبار عن ما يحدث للانسان .**

**وعلاء بشير الاكثر اهتماما بالافكار يجعل من الغراب رمزا متحركا على صعيد المعنى وعلى صعيد الشكل فهو يدفع المشاهد للتفكير فيما يقصده الفنان من المحتوى اللاشعوري داخل النص كما يوجد في عمق اللوحه عصا اخرى مجرده من اي شيء تسهم في تحقيق التوازن داخل اللوحة اذ يجسد الفنان الصراع الانساني بين الحياة والموت من جهة وما يصيب الانسان من عوارض ارضية ومشكلات طارئة من شأنها ان تزيد من حدة تلك المحنة من جهة اخرى . تلتقي هذه اللوحة مع الاساليب السوريالية في الفن بوصفة واقعا غير مالوف يمكن ان يدرب الذهن والبصر على الانتقال الى مديات خيالية ( فوق واقعية ) فهذه اللوحة تقترب الى حد كبير من اعمال الفنان العالمي ( سلفادور دالي )**

 **الا ان الفرق بينهما هو ان الفنان ( سلفادور دالي ) يبحث في استعادة صور الهذيانيين لذا لوحته مجهولة لديه فهو لا يفهمها. اما الفنان علاء بشير فهو يعد اللوحة او الفن بصورة عامة وسيلة لتوصيل فكرته والتعبير عن مضامينه وباسلوب قصدي مفهوم لديه ولكن باسلوب غرائبي وهذه اللوحة هي كباقي لوحات الفنان تتشاكل مع نظام التناقضات لتتعامل معها كحقيقة واقعة لابد منها فمع الموت كانت الحياة ومع النور كانت العتمة ومع الاسود كان الابيض فالاشياء وضلالها حقيقة مثلت مظاهر القوى الكامنة في خبايا النفس البشرية ولتجسيد ذلك استخدم**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

1. ظلال الحقيقة ، 1997 ، قاعة شداد ( بغداد )

**الفنان التغاير بالالوان الاسود والابيض والاسود والاحمر وهو اللون الذي يفصل بين الارض والسماء الملونتان بالون الاسود اما الغراب في اعلى اللوحة فقد صرف الفنان لونه وجعله على غيرالمألوف وذلك لغرض ابراز شكله نتيجة للخلفية المعتمة وكذلك من اجل تحقيق بين طرفي اللوحة العلوي والسفلي اما بالنسبة للفضاء فهو واسع يدل على المجهول القسري وهو الوجود الحقيقي للانسان اما الارض والتي تمثل الحياة فهي قصيرة وزائلة اما السيادة في اللوحة فهي للشكل استخدم الفنان الاسلوب الرمزي والتعبيري وسيلة للدخول في خفايا اللاشعور والبحث عن الحقيقة الكامنة التي لايمكن ان نجدها من خلال المظاهر فللفنان رؤية حدسية للاشياء اي رؤية حقائق الاشياء رؤية مباشرة بعيدا عن الشكل الظاهري لها.**

 **الفصــل الرابع**

* **النتائج /**
* **الأستنتاجات /**
* **التوصيات /**
* **المقترحات /**
* **النتائج /**

**من خلال ماتقدم من تحليل العينة تو صل الباحث الى مايلي : .**

1. **اعتمد الفنان علاء بشير في تحقيق التوازن اللوني من تكرار اللون في اللوحة وذلك من خلال استخدامه الاسلوب الميتافيزيقي والرمزي للتعبير عن مضامينه.**
2. **تقترب لوحة الفنان علاء بشير الى حد كبير من اعمال الفنان العالمي ( سلفادور دالي)الى ان الفرق بينهما هو ان الفنان ( سلفادور دالي ) يبحث في استعادة صور الهذيانيين لذا لوحاته مجهولة لديه فهو لا يفهمها اما الفنان علاء بشير فهو يعد اللوحة او الفن بصورة عامة وسيلة لتوصيل فكرته والتعبير عن مضامينه وبأسلوب قصدي مفهوم لديه ولكن با سلوب غرائبي .**
3. **تعبر نتاجات الفنان علاء بشير عن ماهو ذاتي رمزي فقد عكس همومه وغربة بشكل غريب ومنفصل عن الواقع .**
4. **عبر الفنان علاء بشير في تخطيطاته عن ماتعجز اللغة التعبير عنه بالكلمات فعوض عن تلك الكلمات بالتخطيطات .**
5. **أرتبطت النتاجات الفخارية للفنان علاء بشير بأشكال بدائيه رمزية تعود الى تجارب الأنسان منذ أقدم العصور فهي تحمل فكره تراجيديه تقوم على تمجيد الأنسان وتجذير إنسانية وجعله قيمه عليا.**
6. **أستحدم الفنان علاء بشير الرأس البشري بوصفه رمز تعبيري للفكر و الأنسانية عن الأحتجاج والتمرد وحالات الحرب .**
* **الأستنتاجات /**

**أفرزت نتائج البحث عدد من الأستنتاجات التي توصل اليها الباحث كالأتي : .**

1. **أن الرسم العراقي المعاصر كانت بداياته بسيطه لا تتعدى عملية التزويق والتزيين .**
2. **خضع الرسم العراقي المعاصر الى الكثيرمن المؤثرات والمفاهيم المختلفة مابين الفن الأوربي والمفاهيم ذات الطابع المحلي .**
3. **أبتعد الفنان علاء بشير عن تمثيل الواقع كل ماهو رمزي تعبيري فنتاجاته تحيل المشاهد الى التأمل بما وراء العمل من أفكار .**
4. **أثر العزلة والتغريب في نتاجات الفنان علاء بشير موحيا الى الجانب النفسي لديه الذي جسده بالهجرة عن مجتمعه والأنعزال هروباً عن مواجهة الواقع المرير .**
5. **خرج الفنان في نتاجاته ع**
6. **ن المألوف بشكل معبر عن الرمزية لكن مضمون هذه النتاجات واحد .**
* **التوصيات /**
1. **يعد عقد الثمانينات حيث أنه يمثل الصراع بين الحياة والموت تلك الثنائية التي أستندت عليها رؤيته الفنية يجب أن يتم التركيز عليها في الجامعات والمراكز العليمة والفنية لأنها تعتبر أرث فني كبير.**
2. **الأخذ بنظر الأعتبار الأهمية الفنية والفكرية التي تتسم بها رسوم الفنان علاء بشير .**
3. **أن تقوم المؤسسات الثقافية والمرئيه والمسموعه والصحف والمجلات الورقيه والألكترونية المعنية بالفن والفنانين بنشر وطباعة اعمال الفنان علاء بشير لكي يتم ايصالها للمجتمع .**
4. **منحوتات الفنان علاء بشير يجب ان تدرس لأنها تمثل الواقع الأنساني المرير في الحاضر والماضي لأنها تمثل قيمة فنية .**
* **المقترحات /**

**يقترح الباحث بدراسة بعض العناوين وهي :**

1. **دلالات الأسلوب في رسوم الفنان علاء بشير .**
2. **ملامح الرمز في رسوم الفنان علاء بشير.**
3. **تمثلات القيمة الفلسفية في رسوم الفنان علاء بشير .**

**المصادر والمراجع :**

1. **الحجامي، احمد شمس الدين : الأسطورة في المسرح المعاصر، الكتاب الأول، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975.**
2. **بدوي، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1996.**
3. **عبد الأمير , عاصم , الرسم العراقي حداثة تكييف, ط1, دار الشؤون الثقافية العامة, العراق ـ بغداد, 2004.**
4. **اسكندر، غريب : الاتجاه السيميائي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2009.**
5. **ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الأول ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب، ت .**
6. **عمر، احمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة ، للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1982.**
7. **رشيد ، أمينة : السيموطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد , دار الياس العصرية , القاهرة , ب. ت .**
8. **عياشي ، منذر : اللسانيات والدلالة ، مركز الانماء الحضاري ، سورية-حلب ، 1996 .**
9. **ابن منظور : لسان العرب , مصدر سابق .**
10. **الزبيدي، المرتضى الحسيني : تاج العروس،ج14، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ب. ت .**
11. **وهبة ، مراد واخرون : المعجم الفلسفي , دار الثقافة الجديدة , مطبعة أولاد أحمد , القاهرة ، 1971 .**
12. **صليبا، جميل : المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.**
13. **معجم اللغة العربية الحديثة . احمد مختار عمر ( عالم كتب )**
14. **معجم اللغة العربية الحديثة . احمد مختار عمر ( عالم كتب )**
15. **معجم علم النفس والتعليم مجمع اللغة العربية بالقاهرة . دار العامرية للطباعة**
16. **موقع المعاني Almaany.com.(المعاني الجامع)**
17. **"معلومات عن رمزية على موقع thes.bncf.firenze.sbn.it". thes.bncf.firenze.sbn.it. مؤرشف من الأصل في 9 يناير 2020**
18. **"معلومات عن رمزية على موقع thes.bncf.firenze.sbn.it". thes.bncf.firenze.sbn.it. مؤرشف من الأصل في 9 يناير 2020**
19. **"معلومات عن رمزية على موقع thes.bncf.firenze.sbn.it". thes.bncf.firenze.sbn.it. مؤرشف من الأصل في 9 يناير 2020**
20. **التيارات المسرحية المعاصرة، د: نهاد صليحة .**
21. **التيارات المسرحية المعاصرة، د: نهاد صليحة،**
22. **أ.د.محمد زينهم : تاريخ الفن الحديث و المعاصر ,دار المنذر ,2013م,**
23. **هورست اوهر ((روائع التعبيرية الالمانية))- ، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، المقدمة.**
24. **نوري الراوي ((تاملات في الفن العراقي الحديث))، مديرية الفنون والثقافة الشعبية بوزارة الارشاد، بغداد، 1962.**
25. **((الفن العراقي المعاصر))، نزار سليم، وزارة الاعلام العراقية، 1977.**
26. **((فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق))، ج1، شاكر حسن ال سعيد، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، 1983، بغداد .**
27. **((الفن المعاصر في العراق))، جبرا ابراهيم جبرا، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، بلا تاريخ .**
28. **(((الفن المعاصر في العراق))، جبرا ابراهيم جبرا، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، بلا تاريخ .**
29. **تاملات في الفن العراقي الحديث، .**
30. **تاملات في الفن العراقي الحديث .**
31. **انظر ((رواد الفن الحديث في البلاد العربية))، د، عفيف بهنسي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1985.**
32. **ليس ثمة مثل هذا المصطلح ((الفن السياحي)) ولكن د. طارق مظلوم، بدافع السخرية تحدث عن الفنون او التجارب المنفذة للسائحين، اي على العكس من أصالة الفن الشعبي النابض بحياة الشعب.**
33. **((الفن التشكيلي المعاصر في العراق))، مرحلة الستينات، عادل كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. تنظر الفصول الخاصة بالفنانين المذكورين.**
34. **((نحو الرؤيا))، بيان موقع من قبل: هاشم سمرجي، محمد مهر الدين، رافع الناصري، ضياء العزاوي، صالح الجميعي، اسماعيل فتاح الترك، بغداد، تشرين الاول، 1969، مطبعة رمزي.**
35. **((البيان التاملي))، شاكر حسن، ملحق جريدة الجمهورية، 23/6/1966.**
36. **((الفن العراقي العاصر في العراق))، مصدر سابق .**
37. **بالامكان ذكر اسماء اخرى، تمثل هذا المنحى، في جانب ن جوانبه: مثل: اسماعيل خياط، فايق حسن، سامي حقي. المصدر: فصل من كتاب / التشكيل العراقي التاسيس والتنوع / عادل كامل / الطبعة الاولى - بغداد**
38. **["العراق - الفنون | التاريخ - الجغرافيا". موسوعة بريتانيكا. تم الاسترجاع 20 تموز (يوليو) 2017**
39. **["الملف الشخصي: فائق حسن - الجزيرة الإنجليزية". تم الاسترجاع 20 تموز (يوليو) 2017.**
40. **[كيمبر ، باميلا (2013). قاموس بنزيت للفنانين الآسيويين. مطبعة جامعة أكسفورد.**
41. **[خالد القشتيان ، 1981 ، مقتبس في: أ. برام ، "الثقافة في خدمة الوطنية: معاملة فن بلاد ما بين النهرين". الدراسات الآسيوية والأفريقية ، المجلد. 17 ، عدد 1-3 ، 1983 ، ص 265-309 ، وفي برعام أ. الثقافة والتاريخ والايديولوجيا في تكوين العراق البعثي ، 1968-89 ، سبرينغر ، 1991 .**
42. **[كيمبر ، باميلا (2013). قاموس بنزيت للفنانين الآسيويين. مطبعة جامعة أكسفورد.**
43. **كيمبر ، باميلا (2013). قاموس بنزيت للفنانين الآسيويين. مطبعة جامعة أكسفورد.**
44. **تاريخ الاطلاع: 13 مايو 2020 — الناشر: وكالة الفهرسة للتعليم العالي "**
45. **معلومات عن علاء بشير على موقع catalogue.bnf.fr". catalogue.bnf.fr. مؤرشف من الأصل في 10 مارس 2016. "**
46. **معلومات عن علاء بشير على موقع opc4.kb.nl". opc4.kb.nl. مؤرشف من الأصل في 10 ديسمبر 2019. "**
47. **معلومات عن علاء بشير على موقع id.worldcat.org". id.worldcat.org. مؤرشف من الأصل في 10 ديسمبر 2019.**
48. **مقابلة صحفية مع قناة الجزيرة: الفن وجراحة التجميل - تاريخ الحلقة 01/01/2001**
49. **رأس وهدهد 1984 ، مطبوعات مركز صدام للفنون**
50. **الغراب ، 1989 ﻤﻘﺘﻨﻴﺎﺕ ﺨﺎﺼﺔ ﺒﺎﻟﻔﻨﺎﻥ علاء بشير**
51. **محنة 13 ،1991 ، ﻤﻘﺘﻨﻴﺎﺕ ﺨﺎﺼﺔ ﺒﺎﻟﻔﻨﺎﻥ علاء بشير**
52. **حوار اليقظة ، 1993 ، مطبوعات مركز صدام للفنون**
53. **ظلال الحقيقة ، 1997 ، قاعة شداد ( بغداد )**

**ملحق ( 1 )**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ت | أسم العمل | سنة الانتاج |
| 1 | مذكرات خيمة فلسطينية | 1976 |
| 2 | حامل الراية | 1977 |
| 3 | الشهيد | 1980 |
| 4 | ادراك الوهم | 1980 |
| 5 | حامل الراية ( الحرية والفكر ) | 1980 |
| 6 | ازمنة العراق وخيالاته وأرضه الزلقه | 1980 |
| 7 | حلم يتكرر | 1984 |
| 8 | العراق المحارب | 1981 |
| 9 | انسان وزمن | 1984 |
| 10 | رأس وهدهد | 1984 |
| 11 | العروس | 1984 |
| 12 | من ذاكرة انسان | 1984 |
| 13 | حوار مع النفس | 1985 |
| 14 | الجندي | 1988 |
| 15 | الغراب | 1989 |
| 16 | محنة 13 | 1991 |
| 17 | الرجل والمراة | 1992 |
| 18 | حوار اليقظة | 1993 |
| 19 | محنة الأنسان (2) | 1995 |
| 20 | محنة الأنسان (1) | 1995 |
| 21 | محنة الأنسان (7) | 1995 |
| 22 | محنة الأنسان (8) | 1995 |
| 23 | محنة الأنسان | 1995 |
| 24 | ظلال الحقيقة | 1997 |
| 25 | محنة | 1999 |
| 26 | انبعاث الذاكرة | 2000 |
| 27 | حبر على الورق | 2000 |
| 28 | نصب اللقاء | 2001 |
| 29 | محنة امرأة | 2002 |
| 30 | الصدمة والرهبة | 2003 |
| 31 | غواية السلطة | 2003 |
| 32 | الامل في السلام والمحبة | 2003 |
| 33 | التحول البشري | 2003 |
| 34 | حرية | 2003 |
| 35 | القناع | 2003 |
| 36 | التفضيل الجمالي في الأسلوب المعرفي | 2006 |
| 37 | مفتاح | 2007 |
| 38 | وهم | 2014 |
| 39 | لوحة الأغتصاب | 2015 |
| 40 | الذاكرة | 2015 |
| 41 | لوعة الذاكرة | 2017 |
| 42 | حدائق الروائي لورانس السرية | 2017 |
| 43 | الروح والجسد | 2017 |
| 44 | العلاقة بين الانسان والكرسي | 2018 |
| 45 | من الذاكرة المدونة | 1958\_2018 |

1. الحجامي، احمد شمس الدين : الأسطورة في المسرح المعاصر، الكتاب الأول، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975. [↑](#footnote-ref-1)
2. بدوي، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1996. [↑](#footnote-ref-2)
3. [↑](#footnote-ref-3)
4. [↑](#footnote-ref-4)
5. [↑](#footnote-ref-5)