****

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جــــامعـــة القادسية**

**كلـيــة الفنون الجميلـة**

**قسم التربية الفنية**

**السريالية وتأثيرها على الرسم العراقي المعاصر**

بحث تقدمت به الطالبة **( رفل حليم هاتف)** كجزء من متطلبات بحث تخرج

اشراف

**م.د اسراء قحطان جاسم**

1442 هـ 2021 م

**بسم الله الرحمن الرحيم**

{**فَقَبَضتُ قَبضَةً من أَثَر ِالرَّسُول**}

**صدق الله العظيم**

**سورة [طه] آية [95]**

**الاهداء**

**شهداء العراق**

**تغمدهم الله بواسع رحمته**

**والدي - والدتي \*\* فيض الحب والحنان**

**اخي - اخواتي- افراد اسرتي\*\* عنوان المحبة**

**لهم جميعا اهدي جهدي المتواضع**

**رفل**

**الشكر والتقدير**

بسم الله والحمد لله ولا اله الا الله والله اكبر ولا حول الا بالله العلي العظيم...والصلاة والسلام على خير البرية سيدنا محمد وعلى اله وصحبة أجمعين...

اللهم أعنا على دوام ذكرك وشكرك وحسن عبادتك ...ما من مقام أقفه أعظم من مقام الحمد والشكر ولله الذي وهبني من اطمئنان النفس مصدرا للصبر والقوة, وما كنت للأبلغ هذا لولا هدى منه وعونه وسبحانه وتعالى هاديا ومعينا.

يتوجب علي الاعتراف بالفضل والشكر الجزيل الى عمادة كلية الفنون الجميلة – جامعة القادسية، والى رئاسة قسم التربية الفنية المتمثلة بالدكتور (لؤي رحيم داود) والاساتذة الافاضل لجهودهم المبذولة طول سنوات الدراسة جزاهم الله خير الجزاء.

همه عالية وعلم عزيز... صفات في الاستاذ الفاضل الدكتور (اسراء قحطان جاسم) التي كانت تغرس في نفسي روح البحث العلمي, كان لها الفضل في تفادي الصعوبات وتلافي العديد من الازمات فما اقر بها عرفانا وتقديرا لا يفي ما غمرتني به من علم، فلا املك من هذا المقام سوى كلمة وفاء وشكر.

**الباحثة**

**ملخص البحث**

**المحتويات**

| **الموضوع** | **الصفحة** |
| --- | --- |
| **الآية** | **أ** |
| **الاهداء** | **ب** |
| **شكر وتقدير** | **ج** |
| **الملخص :** | **د ـــ ه** |
| **المحتويات:** | **و ـــ ز** |
| **الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث** | **2ـــ** |
| **مشكلة البحث** | **2- 3** |
| **أهمية البحث والحاجة اليه** |  |
| **هدف البحث** |  |
| **حدود البحث** |  |
| **تحديد المصطلحات البحث** | **ـــ** |
| **الفصل الثاني : الاطار النظري والدراسات السابقة** | **ــ** |
| **المبحث الاول : الحلم مفاهيميا** | **ــ** |
| **المبحث الثاني : الابعاد المفاهيمية والجمالية لنتاجات الفنان علاء بشير.** | **ــ** |
| **المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:** | **ــ** |
| **الدراسات السابقة** |  |
| **الفصل الثالث: منهجية البحث** | **ــ** |
| **مجتمع البحث :** |  |
| **عينة البحث :** |  |
| **أداة البحث:** |  |
| **منهج البحث:** |  |
| **تحليل نماذج عينة البحث** | **ــ** |
| **الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها** | **ــ** |
| **نتائج البح** | **ــ** |
| **الاستنتاجات** | **ــ** |
| **التوصيات** |  |
| **المقترحات** |  |
| **المصادر والمراجع :** | **ــ** |
| **الملخص باللغة الانكليزية** | **A-** |

**الفصل الاول**

**مشكلة البحث**

**أهمية البحث والحاجة الية**

**هدف البحث**

**حدود البحث**

**تحديد المصطلحات**

**الفصل الاول**

**أولا: مشكلة البحث**

مر الوطن العربي خلال مراحله الزمنية ، بالعديد من التغيرات السياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية ، التي صاحبها بصورة موازية تحولات في أساليب الفنون التشكيلية، لكون الفن يتأثر بصورة مباشرة بهذه التغيرات، لذا أخذت الأشكال الفنية تتغير وتتأثر مع تطور الأفكار والمذاهب الفكرية والفلسفية، واخذ نتاج الفنان العراقي لغة تبتعد عن الشكل الطبيعي إلى أشكال تحمل في بنائها لغة تعبيرية جديدة تتلاءم مع التحولات الكبيرة في بنية المجتمع، فمر الفن العراقي بتحولات في أسلوب إنشائه وتكوينه - منذ بدايات نشوء الحركات الفنية الحديثة مرورا بتغيرات في نظام الشكل، والذي بدأ يأخذ بالاختزال، وصولا إلى أشكالا رمزية ذات دلالات فكرية وجمالية ، أراد الفنان إيصالها إلى المتلقي .

لقد أوضحت المعطيات الفنية أن هنالك مقاربات تحليلية من خلال توظيف افكار السريالية في المنجز الفني العراقي تمثلت من خلال رؤية الفنان الذاتية والموضوعية، فنجد أن هذه افكار قد تجسد بواقعية تارة وتارة أخرى من خلال الاختزال أو التحريف أو التجريد أو التشويه، مما أدى إلى إثارة تفسيرات متعددة لدى المتلقي الذي دعا الى إيضاح عدد من الدلالات والمضامين للأشكال المعبرة عن ذات الفنان، وهذا بدوره كشف عن ذات حرة لا تمثل العالم فقط وإنما ذات تبتكر عالماً خاصاً بها له خصائصه ومميزاته المختلفة، اعتمدت السريالية التعبير عن (الأنا العميقة) والتي جسدت الرموز والصور الرمزية في الرسم محاولة منها لإظهار الكبت من خلال اللجوء إلى العقل الباطن واللاوعي كـ(الأحلام، التنويم المغناطيسي التصوير، التداعي الحر)، واكدت السريالية على الفنطازيا والكوابيس في منهجها وعلى الصورة الحلمية في تكوين الأشياء فقد تأثر الفن العراقي المعاصر بهذه المدرسة حتى تبنى بعض الفنانين مواضيع السريالية كأساس لموضوعاتهم منها الخروج عن كل ما هو مألوف ومغاير ومتشظي في الطرح وخرقه القواعد الأساسية في الرسم، من هنا نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال السؤال الآتي:

* ما السريالية وتأثيرها على الرسم العراقي؟

**ثانيا: اهمية البحث والحاجة الية**

تكمن اهمية البحث الحالي بالآتي:

1- تسليط الضوء على الحركة السريالية في الفن الاوربي الحديث وتأثيرها على الفن العراقي المعاصر بشكل خاص.

2- يساهم البحث الحالي بقراءة متواضعة للخطاب التشكيلي للفن العراقي المعاصر.

3- يحقق البحث الحالي اطلالة فنية على الرسم العراقي وأهم الفنانين وأعمالهم.

**ثالثا: هدف البحث:**

يهدف البحث الى:

**-** تعرف السريالية وتأثيرها على الرسم العراقي.

**رابعا :حدود البحث:**

يتحدد البحث الحالي بدراسة الحركة السريالية وتأثيرها على الرسم العراقي المعاصر للفنانين العراقيين (محمد مهر الدين, علاء بشير, علي طالب) للمدة الزمنية من (1980\_2010) والمنفذة بالزيت حصرا, والمتواجدة كمصورات في المصادر العربية والاجنبية وعلى شبكة الانترنيت.

**خامسا: تحديد المصطلحات**

**الأثر (Effect):**

**أ - في القرآن الكريم:** وردت كلمة (الأثر) في قوله تعالى : {فَقَبَضتُ قَبضَةً من أَثَر ِالرَّسُول }([[1]](#footnote-1)).

**ب ـ في اللغة :**

أَثَرَه : أَثراً , وأثارة , واُثره : تبع أثره . والشيء بالشيء : خصه به وجعله يتَّبع أثره, وتأثر الشيء : ظهر فيه الأثر ـ تطبع به, والأثارة : العلامة وبقية الشيء ([[2]](#footnote-2)). وأَثَرَ الحديث, أي ذكره عن غيره, ويقال حديث مأثور أي ينقله خلف عن سلف, و(الأَثَرُ) ما بقي من رسم الشيء وضربة السيف , وسنن النبي (ص) (آثاره), و(المأثَرة) بفتح الثاء وضمها المكرمة لأنها تؤثر, أي يذكرها قَرنٌ عن قَرنٍ ([[3]](#footnote-3)).

**ج ـ الأثر اصطلاحا :**

ينقسم الموجود إلى مؤثر ومتأثر وأثر. والأثر له أربعة معان: الأول: بمعنى النتيجة أو المعلول, وهو الحاصل في الشيء, والثاني : بمعنى العلامة أو الصورة المطبوعة للمؤثر في المتأثر, والثالث : بمعنى الخبر, ولذلك يطلقونه على الحديث وكلام السلف , والرابع : ما يترتب على الشيء وهو المسمى بالحكم، والآثار هي اللوازم المعللة بالشيء([[4]](#footnote-4)) .

**د. الاثر اجرائيا:**

هو كل ما تركته الحركة السريالية من انطباعات ظاهرة في الرسم العراقي.

**السريالية (surrealism)**

**1- السريالية في اللغة :**

مَذْهَبٌ حَدِيثٌ فِي الأدَبِ وَالفَنِّ وَالرَّسْمِ يَعْتَمِدُ العَفْوِيَّةَ التِّلْقَائِيَّةَ الْمُطْلَقَةَ مُتَخَلِّصاً مِنْ قُيُودِ الْمَنْطِقِ وَالوَاقِعِيَّةِ، إذْ يَذْهَبُ رُوَّادُهُ إلَى مَا هُوَ أبْعَدُ، بَعِيداً عَنْ كُلِّ رَقَابَةٍ، يُطْلِقُونَ العِنَانَ لِتَصَوُّرَاتِهِمْ وَخَيَالاَتِهِمْ، وَخَيْرُ مَنْ عَبَّرَ عَنْ هَذَا الْمَذْهَبِ هُوَ أنْدَرِيه بُروتون فِي الأدَبِ وَدالِي فِي فَنِّ الرَّسْمِ.([[5]](#footnote-5))

**2- السريالية اصطلاحا:**

عرفها (اندرية بريتون):

هي نمط لخلق أسطورة مشتركة، وهي الجسر الصغير جدا فوق الهاوية، و (السريالية) أسم يعني تلقائية نفسية خالصة يراد بها التعبير الشفوي أو الكتابي أو أي تعبير أخر، عن عملية الفكر الحقيقية ويكون ما يمليه الفكر حرا من سيطرة عقلية، مستقلا عن أي أنشغال جمالي أو اخلاقي.([[6]](#footnote-6))

* عرفها (هربرت ريد)
* هي فن غير محدود يملك مفهوما عن البحث والاكتشاف ويستخدم طريقة سبق أن رسمها بريتون، ويقول : أن السريالية تؤمن بضرورة اكتشاف نوابض اللاوعي التي يمكن أن تكون نابعة اذا سمحنا لمخيلتنا بالاختيار الحر ولتفكيرنا بأن يكون أوتوماتيكيا، والسريالية كحركة لا تشمل الفنون التشكيلية فحسب بل كتيار واسع يضم مسائل من حقول مختلفة كالأدب والشعر والسياسة والسينما.([[7]](#footnote-7))

**السريالية اجرائيا :**

هي طريقة إدراك لحقائق لا يمكن إدراكها بالمنطق أو العقل، إنها تنظر إلى الإنسان في وحدة كاملة بين الوعي واللاوعي، بين المرئي واللامرئي، وذلك عبر استكشاف اللاوعي عن طريق الحلم والخيال والهذيان والتنويم، مستفيدة من اكتشافات فرويد التي ترى أن اللاشعور هو جزء أساسي من الحياة النفسية.

**الفصل الثاني**

**الاطار النظري والدراسات السابقة**

**ـ المبحث الأول : الحركة السريالية في الفن.**

**ـ المبحث الثاني: ملامح الحركة السريالية في الفن العراقي.**

**ـ مؤشرات الإطار النظري**

**ـ الدراسات السابقة**

**الفصل الثاني:**

**المبحث الاول : الحركة السريالية في الفن**

شهدت اوربا تفتحا وتفجيرا لطاقات الشعور، وتحولا موضوعيا كان بداية للمغامرة التي قادت الفن الغربي في القرن العشرين نحو افاق جديدة، كان هذا التوجه للخلاص من المفاهيم السائدة وقد مهد للتحرر من القواعد الكلاسيكية والمناهج العقلانية التي اطنبت بها العديد من الثقافات، وهذا التحول له اهمية كبيرة في تخطي الانسان للمقاييس والنظم الصارمة التي خضع لها طيلة قرون عديدة بل في استعادته لعفويته وحدسه والانتقال تدريجيا في مجال التعبير الفني الى الاهواء والنوازع ومن ثم اللاوعي الذي يعد المحرك الاساسي للخلق الفني ([[8]](#footnote-8)).

وبما ان الحداثة هي ابداع مستمر للعالم على يد كائن بشري يتمتع بقدرته وباستعداده ليبدع اعلاماً ولغةً... فان الحداثة التي تدمر الأديان، تحرر وتتملك من جديد صورة الذات، التي ظلت حتى الآن حبيسة التوضيعات ( Objectivations ) الدينية، والخلط بين الذات والطبيعة وتنقل الذات من الله الى الأنسان، والدنيوة ليست تدمير الذات وانما أنسنتها، انها ليست فقط انقشاع الأوهام والسحر عن العالم، وانما هي ايضاً اعادة السحر للإنسان. ، فلا حداثة دون عقلنة، ولكن لا حداثة كذلك دون تكون ذات في العالم تحس بمسؤوليتها ازاء نفسها والمجتمع ... فالحداثة هي مناهضة التقاليد وهي الإطاحة بالمواضعات والأعراف والتقاليد، والخروج من الخصوصيات والدخول في العموميات او هي ايضاً الخروج من الحالة الطبيعية والدخول في عصر العقل."([[9]](#footnote-9))

تعد( **الانطباعية)** الانطلاقة الجوهرية لتحولات الرسم الحديث ، منذ ظهورها بدأت النظرة إلى الفن تتغير، وأصبح الفنان يحاول الوصول إلى أشكال إبداعية غير مألوفة لا تشابه الواقع ، وتعود أصول الانطباعيين الى الفن الحي المعاصر، إذ ظل اهتمامهم متجهاً باستمرار نحو العالم الخارجي، فعمد الفنانين الانطباعين عام (1870م) إلى تنفيذ لوحاتهم في الهواء الطلق، كي يتمكنوا من تسجيل الظواهر الضوئية والجوية بشكل أفضل لتتجاوب الأشياء التي يرسمونها على لوحاتهم مع حقيقة الأشياء المرئية([[10]](#footnote-10)).

ومع أن الانطباعية تقوم على رفض القانون الوضعي الذي جاء من ممارسة الأعمال الفنية العقلية ، فهي فلسفة الصدق في التعبير عن الموضوعات التي تتفاعل مع الهواء والشمس، فهنالك أشكال لا قيمة لها لولا انعكاس ألوان الطيف الشمسي عليها، وهو بانتقاله لهذه الانعكاس مكتشفاً لما هو خفي عن العين العادية .([[11]](#footnote-11))

اما ( **الوحوشية)** التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر معارضة للانطباعية كان هدفها هي كسب حرية أكبر للتعبير عن الذات، والابتعاد عن الموضوع والحسيات، بينما فكرة (وحوشية) هي في الأساس أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية ([[12]](#footnote-12))، كما في اعمال الفنان (هنري ماتيس) الذي كان له اهتمام بأعمال) (فان كوخ (، لكن رسومات (ماتيس( حققت جرأة مميزة في اللون، ثم ظهرت (**التعبيرية**) في ألمانيا تحت تأثير أعمال الفنان (بول غوغان وفان كوخ) فقد لجأ الوحشيون إلى الألوان الصارخة، كما تخرج من الأنبوب أحياناً، كما في البنفسجي والأصفر والأخضر في لوحة الفنان ( فلامنك - منظر من شاتو )، وفي البرتقالي والبنفسجي في بعض أعمال ( ماتيس ) انهم اعتمدوا اللون كوسيلة للتعبير وكذلك التأليف من خلال الوصول إلى هدف هو التعبير المباشر والرسم المبسط والرؤى في بعض الأحيان .([[13]](#footnote-13))

واتخذت ( **التكعيبية)** من أوضاع الأشكال الهندسية أساساً في بناء وتكوين العمل الفني، مثل الاشكال (الدائرية ، والمكعبة، والمستطيلة ، والخطوط ( المستقيمة والمنحنية )، ممكن لهذه الأشياء الواقعية أن تتحول على أيدي التكعيبيين إلى مجموعة من المكعبات يؤلف بينها بناء جديد يقترب من مجموعة الشكل الأصلي ([[14]](#footnote-14)) .

قلبت **(المستقبلية** ) الأحداث ومعطيات العصر بالاكتشافات العلمية والتعبير عن مظاهر الحياة الحديثة على صورة ثورة شاملة في الفنون، وخاصة فن الرسم ، ومع نجاح العلم في تسجيل حركة الأشياء، مما أعطى أهمية في تسجيل تطور الحركة هو ظهور( النظرية النسبية ) [[15]](#footnote-15)(\*) لـ( اينشتاين ) عام (1927م)، فحاول الرسامون أن يسجلوا الحركة مقارنة بالتصوير الفوتوغرافي معلنين إعجابهم بنتاج العلم الحديث كـ( السيارة ، القطار ، الطائرة )، والتي دخلت في اعمالهم الفنية، مما يفسر اهتمامهم بالحركة والسرعة كدليل على ديناميكية الحياة، لقد ابتكرت التكعيبية والمستقبلية جرأة نادرة من الناحية الفنية، وانتقلت إلى ما وراء المظهر الساكن للرسم التقليدي، وصولا إلى استكشاف بنية الوعي نفسها. ([[16]](#footnote-16)) .

ظهرت **(التجريدية)** كرد فعل ضد الطبيعة، إذ سار التكعيبيون بمسارين الأول مسار الرمزيين وتعبيرهم الروحي للرسم، والمسار الثاني الانطباعي الذي اتخذ من أهمية الشكل في التكوين الجميل والمعبر ([[17]](#footnote-17)).

لقد رأت **( الدادئية)** نفسها تحديدا معينا بإعادة تمثيل الاضطراب النفسي الناجم عن الحرب العالمية الاولى فعمت الفوضى في المجتمع وهروب بعض الفنانين و طردوا البعض الآخر لأسباب سياسية، وظهرت مجموعة من الفنانين جمعهم الشعور والرغبة في الانتقام من كل ما اصطلحت عليه الإنسانية من قيم ( الفكرية ، الدينية ، الأخلاقية )، فكان بحثهم في الأهوال والماسي، وضربوا القيم الجمالية التي ورثوها عن أجدادهم عبر الحائط، وأخرجوا أعمالاً شاذة تحارب الفن باسم( الدادا ( وقد ولدت (الدادائية ) نتيجة اليأس والدمار الذي عم اوربا، ، وقد عمد الدادائيون إلى خلق ( فن ينقض الفن Anti-Art ) ليناظر هذا الخراب والدمار، وتتألف صور هذا الفن من ( خرق بالية، شظايا، اخشاب، أزرار مهمشة ، وفتائل من الخيوط، وتذاكر ممزقة وغيرها من أصناف النفايات )، كما كانوا يلصقون هذه الحطام على لوحة أو ينصبونها على قاعدة كالتماثيل ويتم تقديمها في المعارض وكأنها نوع من الفن الرفيع. ([[18]](#footnote-18))

بالرغم من ظهور السريالية في الربع الأول من القرن العشرين إلاّ ان جذورها تمتد إلى

القرن الخامس عشر ، إلى فنان يدعى (هيرونيموس بوش) الذي مزج في فنه بين الهلع والهزل

فكانت لوحاته مليئة بالصور الخيالية للأشباح والاشكال الرمزية والكائنات الغريبة ، فضلاً عن

اهتماماته بالأجسام المبتورة والمشوهة . حيث تتكثف النبرة الساخرة لديه في التعبير عن الأثم

في مقابل الخير ، لتظهر بصيغة أدبية أو فنيةوهذه التعبيرية التي تتسم بالغرابة والتوجه

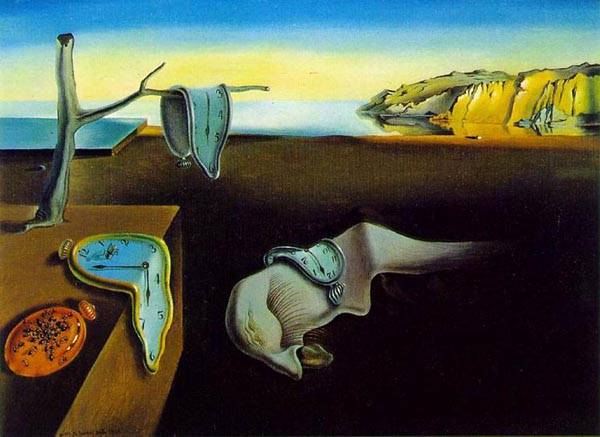
السريالي الذي يطفح بالأخيلة في فن (بوش) ترتبط بنمو حرية التعبير الإنساني خلال القرن

الخامس عشر ، حيث بدت الأشكال في اعمالهِ جديدة تماماً ، مما أدى الى إحداث صدمة لدى المتلقي **، إذ تتسم بالدهشة واللامألوف**، وقد اقتصرت اهتمامات السريالية في البداية قبل عام ( 1924) على ( المسائل الأدبية والفلسفية والنفسانية )؛ لأنها لم تكن ترى في التصوير ما يعبر عن أغراضها، وأن وقوف الحركة الجديدة في وجه الرفض الدادائي القاطع لتقاليد الفن الحديث، والعودة عن هذا الرفض قادها إلى البحث عن وسائل تعبير جديدة في مجال الفن التشكيلي (الرسم والنحت)، والسريالية كانت لها علاقة واضحة بالتيارات الفنية السابقة لها وما تمثله من قيم جديرة بالتقدير، وكان من الممهدين لهذه الحركة عدد كبير من الفنانين ينتمون إلى تيارات فنية متباينة كالرمزية والتجريدية والوحوشية، أمثال (غوغان ، سورا ، بيكاسو ، ماتيس ، براك ، دوشامب ، بيكابيا ، وبول كلي)([[19]](#footnote-19))

والرؤية الأساس للمذهب الرئيس للسريالية يرى بأن هناك عالماً آخر هو أكثر حقيقة من العالم الاعتيادي، وهذا هو عالم العقل الباطن(عقل اللاوعي) ، ويرى العالم النفساني (سيجموند فرويد ) أن السرياليون يسعون إلى العثور على تعبير غيبي ( ميتافيزيقي )، ومع ذلك فإنه الملهم الحقيقي للمدرسة السريالية، وجد السبيل إلى حل تعقيدات الحياة في مادة الأحلام، وهكذا أخذت السريالية الإلهام منه، وقد كان هدفها باستخدام أي وسيلة تساعده على الوصول إلى محتويات العقل الباطن المكبوتة ، ثم القيام بعد ذلك بمزج هذه العناصر مزجاً حراً للصور الواعية وحتى بالعناصر الشكلية في الأنواع الاعتيادية من الفن [[20]](#footnote-20)([[21]](#footnote-21)).

و( فرويد ) قد ذهب في إنَّ طبيعة الإبداع الفني بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي وعلى التحليل النفسي أن يلقي بأسلحته أمام الفنان الخلاق، وفي فقرة أخرى يقرر   
بأن التحليل النفسي لا يطلعنا على حقيقة الإبداع الفني، وإنما مظاهره وحدوده   
فقط ([[22]](#footnote-22)) . أما ( يونغ ) فيرى : " إنَّ لغة اللاوعي هي الرموز ، وإن وسائل الاتصال بينهما هي الأحلام ، وإنَّ الحلم بالنسبة له ليس مجرد رموز يمكن تحليلها وتفسيرها ؛ بل هو ظاهرة حقيقية كأي ظاهرة أخرى تخص الإنسان " ([[23]](#footnote-23)) .

الفنان السريالي بشكل خاص لا يتوقف عن إنتاج شكل أو رمز أو دلالة سريالية؛ بل إنه يبتدع الأشكال أو الرموز ليعبر بها عن خيالاته وأحلامه، وإنَّ الأشكال (الصور) أو الدلالات حينما تظهر للعيان أو على سطح اللوحة التشكيلية فهي بمثابة دوافع داخلية يسقطها الفنان بحكم حاجته إلى تلبيتها في الواقع، لأنه حرم منها وعاد إلى تنفيذها، ومن خلال ذلك يقوم الفنان السريالي بإنتاج صور أكثر خيالية وفيها رمزية عالية، كما تزداد هذه الصورة (الأيقونات) التي تحكم الفنان ويسهب بطرحها، وإنَّ الصورة الخيالية تأتي أو تظهر نتيجة الانفعالات الداخلية التي يمر بها الفنان لما يخالجه من هذيان وأحلام ([[24]](#footnote-24)) ،كما بدء السرياليون من الجانب اللاشعوري للحياة النفسية، ومن ثُمَّ فإن الفن السريالي عند الفنانين يوازي طريقة (التداعي الحر Free Association ) لدى المحللين النفسيين، وهم يستلهمون بالفعل طرائق التحليل النفسي ويعتمدون على ما اعتبره المحلل النفسي مصادر طبية الكشف عن مخبات اللاشعور والغوص في أغواره ومن هذه المصادر (الأحلام ، والرموز ذات الدلالة الشبقية )([[25]](#footnote-25)) ويقترح استخدام ( التداعي الحر) بين الأفكار والكلمات واستدعاء أحلام اليقظة باعتبارها الوسيلة للخلق الفني والسبب المباشر لظهور السريالية في الفن ([[26]](#footnote-26))، ومن الجدير بالذكر القول بان السرياليين ركزوا على اللاشعور والأحلام بطريقة تلقائية والخيال واستقطب إليها الكثير من الشباب الحالم والمندفع برؤى رومانتيكية لا تعرف سوى العمل الفني   
الخيالي .

**** وكانت نظرية التحليل النفسي و أحلام اليقظة هي الوسيلة للخلق الفني، وفي ظهور المدرسة السريالية في الفن تلك التي بدأها أولاً الشاعر ( بريتون ) متعاوناً مع ( تزارا ) زعيم الدادائية ، وتجمعت حول الحركة السريالية في الفن أقطاب من بعض الفنانين أمثال ( سلفادور دالي ) و( ماكس ارنست ) و( خوان ميرو ) و( مارك شاكال )، وغيرهم ممن أكدوا على أهمية تقليد خبرة الحلم أثناء العمل الفني من خلال ( التداعي الحر) ([[27]](#footnote-27))،أحد أبرز الفنانين السرياليين الذي أستمد تعبيراتهِ من الرمزية و تحليل الاحلام ، ليجسدها في اشكال غريبة وقبيحة في بعض الاحيان، ففي لوحات (دالي) الكثير من الاشياء الوحشية، من التشوهات الجسمية ، و الاجساد نصف المتعفنة، و يتميز الضوء فيها بمظهر حالم كاذب يزيد من كراهية هذه المشاهد، أما ألوانه فكانت مبتذلة للغاية ، تُذكِر بألوان بعض الصور المطبوعة الرخيصة ، و بالطبع فإن سوء الذوق هذا إنما هو أمر مقصود . و إن التكلف المزعج في اللون يقصد منه إبراز ناحية التحدي في هذا التصوير الذي يرفض عن عمد جميع القيم التقليدية في الفن الحديث ، الامر الذي يهم (دالي) أن يعرض صوراً غريبة تشذ عن المألوف ، لإثارة الدهشة والتساؤل، ففي لوحة (إلحاح الذاكرة ) شكل (1)، فهذا العمل يمثل العمليات التحليلية التركيبية بما يخص المخيلة وأساليب التفكير، فنجد اتجاه التحليل عنده هو اتجاه يركب تركيباً غير واقعياً لمفردات واقعية ، اذ يخلق إثارة انفعالية لدى المشاهد لفعل لا معقولية المنظر المشاهد، وبفعل بنية تعبيرية ذات منحى سريالي، وما جرى في اللوحة السابقة تحليلاً لمفردات بنسق مغاير من استخدام مفردة ( الساعة والتي هي وحدة الزمن ) ذو العلاقات الفكرية الإنسانية، ومفردة ( فكرة الغسيل) قد تمازجت بفعل تركيب قصدي بعد تحليل لماهية المفردات ضمن دائرة انتخابية ([[28]](#footnote-28)).

شكل (1)

لقد اراد " دالي" ان يضع في التداول اغراضاً رآها الناس في الحلم وكان تصنيعها يحقق تصميماً مدروساً ، حتى في ادق التفاصيل ، خطوة تلو الاخرى ، فكثيراً ما وجه اللوم الى السريالية على مخيلتها المتدفقة والمتقلبة ، بالإضافة الى أتهاجها بالمرض ، والحال بما ان الصانع يتعلق بالأغراض السريالية ، لم يفهم الا بمحاولة التعبير ، من خلال المادة على شكل حلم به ، وان يستخرج من الغلاف العقلاني الاكتشاف الذي ينشد رؤية النور ، هل يكون الامر اختراعاً ، وارادة ـ ونية ، وانتباها ولباقة ، فهو بالأحرى ترجمة آلية النص سبق وقرأ حرفاً، وذلك خضوع لأوامر العقل الباطن )([[29]](#footnote-29)). ولم يكن (دالي) يرى ان هناك شروطاً معينة وموضوعات محددة توضع على اساسها لوحة لتبدو جميلة، فكل طموحي على مستوى الصور يقوم على تجسيد اللامعقولية المحسوسة بدقة تذهب الى حد الهوس، وهي صور غير معروفة وغير قابلة للتحليل([[30]](#footnote-30)) . لذا وجد (دالي) ان الاشياء لو وضعت في غير موضعها ودخلت في علاقات غريبة تكتسب قيمة اكبر ومعنى اعمق فغرفة النوم تكون اجمل لو وضعت قي الصحراء، كما ان اشهى طعام يقدم في الاطباق هو بلا شك رؤوس القديسين المسلوخة([[31]](#footnote-31)) . ساعياً الى لفت نظر الآخرين لأعمالهِ، ووسيلتهِ في ذلك هي دقة التصوير، واهتمامهِ بحرفتيه جعلتهُ يستعمل المجهر ليصل الى شبه قريب من الصورة الفوتوغرافية، وقد لجأ (دالي) الى ما أسماه "النشاط الهذياني- النقدي" الذي اعتبره كمنهج تلقائي للمعرفة اللاعقلانية القائمة على التوضيح ومنهجية الظواهر . لكن دالي الذي يعتبر نفسه "موهوباً لأقصى درجة بالقوة الهذيانية" ، ليس هذيانياً ، ويوضح ذلك بقولهِ :"الفرق بيني وبين رجل مجنون هو أنني لست مجنوناً" ، وهو إذ يلجأ الى الهذيانية فذلك لاعتقاده "ببديهة الذهن و نفاذة الخارق" اثناء هذه الحالات ، ومقدرة البصر أن يرى في الشيء شيئاً آخر . وقد عالج (دالي) في لوحاتهِ حالات مرضية تتمثل بـ(التفسخ ، العجز الجنسي ،....) ، وقد أستخدم (دالي) التشويه ومظاهر الأنحطاط كأنعكاس للأضطرابات المرضية التي تعكس بدورها الحالة الثقافية والاجتماعية في فترة ما بين الحربين ، محاولاً من خلال ذلك أن ينقل نتائج التحليل النفسي لدى فرويد الى مجمل الوضع الأجتماعي والثقافي والسياسي لعصرهِ([[32]](#footnote-32)) . كما في الشكل (2 ، 3 ) .



شكل (2) شكل (3)

اما(جيرجيو دي شيريكو) ( 1888-1978) الفنان الذي قدر له فنه بأن يكون وسيلة لاكتشاف ذواته العقلية ، حيث شعر (شيريكو) بأنه مجبر على رسم لوحات تبدو معانيها كأنها هاربة منه ، حيث التوكيد على الإدراك الداخلي عند الرسام، وعلى اهتمامه بما وراء الطبيعة ، فخلق (شيريكو) في لوحاته جوا سحريا فيه يتعايش المعبد الإغريقي مع خزانة الملابس، وفيه أيضا تتحول قواعد المنظور وأساليب خداع النظر والعالم الأليف إلى عالم سرّي ([[33]](#footnote-33)) . واصبحت العوالم الداخلية هي العوالم الاقرب الى الحقيقة الذاتية من العالم الخارجي المعروف وهذه العوالم هي عوالم العقل واللاشعوري او الباطني ، وبهذا كانت النظرية الفرويدوية المفتاح لكل تشابكات وتعقيدات الحياة من مادة الحلم الانساني ، فأن (شيريكو) وجد الهامه في ترجمة الاحلام والغور بعيداً من اجل النفاذ الى محتويات اللاشعور المكبوتة للإنسان ، حيث يمثل الشطر الاعظم من الحياة وهو مغمور ، وبما ان الانسان حسب رأي (فرويد) ينجرف في تيار الزمن كجبل الجليد ، لا يطفو منه سوى جزء صغير فوق مستوى الوعي ، وهدف الفنان هو محاولة ادراك ابعاد وسمات هذا الكيان المغمور ([[34]](#footnote-34)).

كان (شيريكو) وتطويره السابق للفنّ الميتافيزيقي أو الماورائي أحد العوامل المهمة في الرّبط بين الجانبين الفلسفي والبصري للسّريالية حيث تبنى أسلوب الرّسوم التّوضيحية غير المنمقة والذي أعتمده فنانون آخرون لاحقاً. وقد أظهرت لوحة “البرج الأحمر”  عام 1913 تناقضَ الوانٍ صارخ ونمط توضيحي قام الرّسامون السّرياليون باعتماده فيما بعد([[35]](#footnote-35)). كما في الشكل (4) .



شكل (4)

ولا يبتعد ( رينيه ماغريت) عن اتجاه (دالي) حين ارتبط فنه بعمق الفكر الذي وصل في محاكاة الواقع لكن هذه المحاكاة كانت خاضعة وفق اعادة بناء وفق تشابه الاكثر كشفاً الاكثر للحقيقة هذا التشابه الذي يريد بلوغه هو بالضبط " تشابه مرئي ، وما هو مادة فكر، لأنه لا يكتفي بأن يصور ما يرى فهو يصور ما يفكر به ذلك ان تحويل الاشياء الى صور يفقدها دلالتها الاساسية ، لان الشيء ليس له ابدأ ، كما يقول " وظيفة الصورة نفسها، او اسمه، كما ان العلاقة بين الشيء وصورته محدود جداً أي ان هذا التحول في الدلالة هو نتيجة تمثيل الشيء على مساحة مسطحة محدودة([[36]](#footnote-36)). كما إن فن ( مارغريت) معبأ برموز متقابلة ومتضادة اثبتها بعناية بالغة خلق منها عالما مسموح استمد الهاماته من التحليل الفرويدوي للاشعور في معظم اعماله ، كان يتجه نحو انتزاع الاشياء من موضعها الطبيعي ليغرسها في اجواء واماكن لم نعهدها الا في احلامنا ، متحللة من العقل او التفكير المنطقي ، لقد كان يدرك تماماً ان الحياة العقلية تقوم على محورين اساسيين : احدهما محدود ومنظور بمعالمه وتفصيلاته ، والاخر وهو الاعظم مغمور ، غامض لا حدود له ، والكائن البشري ينجرف في تيار الزمن كجبل الجليد ، لا يطفو منه سوى جزء صغير فوق مستوى الوعي ، فالوظيفة الرمزية لفن ( مارغريت ) قادرة على مخاطبتنا وتناشد فينا اسبابا مجهولة لما اعتدنا رؤيته في الحياة اليومية([[37]](#footnote-37)). وقد رسم الفنّان مجموعة من اللوحات التي يظهر فيها أشخاص ُغطّيت وجوههم ورؤوسهم بقطع من القماش ، كما في الشكل (5) ، ففي هذه اللوحة نرى شخصين وهما يقبّلان بعضهما بعضا. و الشخوص فيها بلا ملامح، فقد ُغطّيت رؤوسهم بقطع من القماش الذي يحجب ملامح وجوههم عن الناظر. ورغم حميمية المشهد وتلقائيته، فقد أصبح رمزا للعزلة والانسحاق والموت. غير أن غموض اللوحة دفع الكثيرين، ولغايات مختلفة وأحيانا متناقضة، إلى تحميلها بمضامين أخلاقية معاصرة. في حين لا يرى بعض نقّاد الفن في اللوحة أكثر من كونها تجسيدا بسيطا ومباشرا للمقولة الشائعة "الحبّ أعمى".. والمعروف عن (ماغريت) براعته في تقنية مزج الصور، وكان يردّد دائما أن الكلمات بلا معنى، وأننا نحن من نخلع عليها المعاني التي نريد وبطريقة متعسّفة أحيانا. وبعض النقاد ممّن درسوا لوحاته قالوا بأنها انعكاس لرغبة الفنان في التعبير عن اعتراضه على رتابة وعبثية الحياة. والبعض الآخر رأوا فيها ما يمكن اعتباره حيلة هروبيه ونكوصا عن مواجهة الواقع. والبعض الثالث تحدّث عن دأب (ماغريت) ومثابرته في توظيف فنّه من اجل كشف بعض المناطق المظلمة والمعقّدة في الطبيعة الإنسانية([[38]](#footnote-38)).



شكل (5)

في حين نجد أن ( ماكس ارنست) قد أعتمد في رؤيته على الشعور العميق بالطبيعة مؤيداً نظرية الإنسان المستعبد والحر في وقت واحد ضمن الطبيعة مما دفعه للرسم بالاعتماد على التلقائية وهو أسلوب لجأ اليه السورياليين عموماً ..مع التحكم والدراية ما بين التلقائية وما بين الصدفة ..‏‏كما أسهب آرنست في دراسة الغابة عام (1934) للتوصل الى أسرار تحولاتها مقارنة بين ماراه وعاشه فيها في طفولته وبين ما وصلت اليه فاختصر ذلك بقوله » لقد فقدت الغابات سحرها وغوامضها وكل إيماءاتها حين أصبحت متمدنة ومتحضرة،‏‏ وقد صنفت لوحات آرنست عالمياً بأنها لوحات فنية حقيقية ، وهي لم تكن نتيجة للاشعور وحده ، بل كان آرنست يدرك تماماً بعقله الواعي يفعل مروراً باللاوعي مع الحفاظ على مضامينها الإنسانية الدافئة ليبقى محافظاً على تساؤله «ماهو الواقع» .‏‏ مستخدماً بعض المواد المختلفة في انتاج وصياغة العمل الفني بما في ذلك الصور الفوتوغرافية ، حيث ربط بعض النقاد أْعماله المتقدمة بعالم الأحلام وانعكاساتها على الواقع ، ولكنه بقي في الحقيقة ذلك الفنان ذو الإحساس العميق والذي استطاع الكشف عن حقيقة الواقع عبر الخوف والقلق والبشاعة وتحول الإنسان تدريجياً الى ما يشبه الآلة ، حيث كان يحذر دوماً من الخطر على القيم الإنسانية وعلى براءة وعفوية الغابات بكل مخلوقاتها ..وقد عبر عن ذلك بقوله إن العالم المعاصر هو ..عالم الوحوش والأفاعي([[39]](#footnote-39)) .‏‏ كما في الشكل (6 ، 7 ) .



شكل (6) شكل (7)

و الواقع ان ( آرنست) ابتكر اكثر الاعمال السوريالية تعقيداً و ضغطاً، و اعماله التي هي اقل استفزازاً من رسوم (دالي) ، تلبي الحاجة الدفينة بجلاء أكبر و يتسم الغموض الذي يكتنف اعماله بأصالة أعمق([[40]](#footnote-40)). وقد لجأ ( آرنست) الى استخدام عدة تقنيات ، مستفيداً مما تقدمه له المصادفة ، فتوصل الى استنباط ما يسمى بـ( الحكاكة) Frottage وهذه التقنية تسهم في تحريك مخيلة الفنان الذي يتدخل بدوره لتعديل الاثر الناتج ، فيضيف اليه أو يحور فيه بشكل يتفق و معطياته الدولية([[41]](#footnote-41)). و التي تنبعث من اللاوعي ؛ لتعبر عن وساوسهِ و رغباته ، عن غموضه و تطلعاته ، فنرى في لوحاته طيوراً متعطشة للحنان ، تمعن في هروب مجنون ، وحوشاً مزمجره ، غابات أصبحت أشجارها هياكل جرداء أو بقايا فحم محروق([[42]](#footnote-42)).( كذلك كان يعمد الى وضع اللون بين ورقتين و يضغط فوقهما ، وعنما يرفع الورقة العلوية يحصل على أشكال خيالية في الورقة الأولى ، و طبق هذا الأسلوب في لوحته ( أوربا بعد المطر) ( 1942 – 1943 ) ، التي أوضح فيها حالة الدمار التي أصابت أوربا)([[43]](#footnote-43)). كما في الشكل (8).



شكل (8)

أما (خوان ميرو) فقد "تفرد عن غيره من فناني السريالية بنزوعه نحو التبسيط والاختزال فلم يبق يمارس صناعة اللوحة حسب مقتضيات المفاهيم الفنية السابقة لذا فقد تخلى عن خط الأفق" الذي اعتاد الكلاسيكيون استخدامه لتقسيم اللوحة إلى مستويين بصريين، كما تخلى عن المساحات المبنية، وتحولت اللوحة عنده إلى فضاء مسطح مما جعل عين الناظر إلى اي عمل من اعماله الفنية تنحرف عن النقطة المركزية لتصبح مشدودة إلى الفضاء الكلي الذي ترتسم عليه التشكيلات الخيالية المبتعدة عن المناخات الواقعية . كذلك فقد اتخذ (ميرو) من أحلام الطفولة وخيالاتها منابع واستلهامات لأشكاله البسيطة التي تهوم وتنطلق في العاب الفرح الإنساني وتنفصل عن كل قوانين الاتصال بالواقع([[44]](#footnote-44)). كما أفاد (ميرو) من جرأة السرياليين في التمادي بالاهتمام بما هو غير عقلاني ، لكي يفسح المجال لهذا الشي ء (غير العقلاني) ، للتعبير عن ذاته دون عائق ، فقد تخلى (ميرو) عن كل دراسة ولم يعد يقبل الا اللقطات العفوية لما كان يعلم ان مثل هذا التوقير للإلهام لا يمكن ان يتماشى مع الاعمال الطويلة النفس([[45]](#footnote-45)).

**المبحث الثاني: ملامح الحركة السريالية في الرسم العراقي المعاصر**

يمكن عد أهم الأفكار الخاصة بالحداثة في الرسم العراقي قد تأسست وتبلورت في عقد الخمسينيات، بعد أن وضع الرواد أهم المعالم والقواعد للفن الحديث ، ومجيء جيل جديد ممن درسوا في الخارج وتأثروا بالتيارات العالمية التي كانت أكثر استعدادا لفهم الحقائق السابقة والحديثة معا، بوعي لجعل الشكل أكثر تحديثا وتطويرا([[46]](#footnote-46)).

و تناول الجذور التأسيسية الرائدة لأنها ضرورة لا حيد عنها لأسباب منهجية وقد ابتدأت هذه الجذور من عشرينيات القرن المنصرم، على الرغم من عدم امتلاك روادها إمكانية أسلوبية سوى محاكاة الطبيعة، لو انطلقنا من رسومات ( الرعيل الأول ) المؤشر إبان العشرينات من القرن العشرين، نجد أنها قد مثلت بداية نهضة الرسم العراقي، ولعل رسومات ( عبد القادر الرسام 1882-1952) [[47]](#footnote-47)(\*) تقف في طليعة ما أنتج في هذه الحقبة من الزمن ، والذي جسدت أعماله الفنية المناظر الطبيعية والصور الشخصية ومشاهد الخيول. بيد أن الفنان عبد القادر الرسام على الرغم من البساطة في أسلوبه إلا انه لا يتصل بأساليب الرسم الحديث الشائعة في العالم المتقدم [[48]](#footnote-48)([[49]](#footnote-49)) .

أما الأربعينيات فقد شهدت مرحلة جديدة بمجيء الفنانين البولونيين إلى بغداد بعد الحرب العالمية الثانية واتصالهم بالفنانين العراقيين ( جواد سليم وفائق حسن وعطا صبري وغيرهم )، إذ نبهوا الرسامين الشباب إلى قيمة اللون وإمكاناته الهائلة، وقد أضافت عودة الفنانين العراقيين من أوربا قيمة فنية لهذا الجيل لما ثقفه هؤلاء الفنانون من أصول وقواعد في فن الرسم ساهمت في إرساء قاعـدة فنية صحيحة وقد تكلل ذلك بتأسيس ( جمعيــة أصــــــدقاء الفـــن عام 1941 ) الذي يعد أول تجمع عراقي على الرغم من أساليب الفنانين المختلفة [[50]](#footnote-50)[[51]](#footnote-51)(1).

إن الدور الذي لعبه جيل الخمسينيات هو تحقيق التحول في نظرة الفنان الجمالية حيث انتهج الفن العراقي المعاصر وجهة جديدة تعود في بعض أسبابها إلى مؤثرات اجتماعية وثقافية ومنها الحرب العالمية الثانية ، وتواجد الفنانين البولونيين في العراق آنذاك ، مما اوجد تطويرا في الرؤى الفنية، وظهور تحول في الرسم من الأسلوب الطبيعي إلى الأساليب الحديثة ومن ثم أصبح الفن أكثر جدية في التعبير عن الواقع الاجتماعي، فضلا عن الالتزام الحضاري في استلهام التراث ، ومحاولة تحقيق الشخصية الحضارية في الفن فاستهل هذا العقد تأسيس ( جماعة الرواد 1950 )[[52]](#footnote-52)(\*) بزعامة الفنان ( فائق حسن ) اذ كانت الفكرة التي اجتمع حولها أعضاء هذه الجماعة هي البحث عن فن عراقي أصيل، مصدره تفاعل الذات مع الموضوع بعدها استطاعت هذه الجماعة أن توجد تقاليد خاصة بالرسم العراقي والاهتمام بالطبيعة ودراستهـا دراسة فنية مستفيضة ، كما يلاحظ لـــدى رساميها ترسيخ هوية الاتصاف التي وصف بها الفن العراقي ، والبحث عن المناخ الفني خارج إطار المرسم، والحرية في اختيار الموضوع[[53]](#footnote-53)(2) .

لقد وجدت السريالية صدى لها في المسرح والأدب والفن بصورة عامة وخاصة في الفن التشكيلي، اذ اثرت الأفكار السريالية على تفكير الكثير من الفنانين ومن بينهم الفنان )**علاء حسين بشير**\*[[54]](#footnote-54)\* **(**قدم لنا رؤية فنية تتخذ من السوريالية منفذاً الى الميتافيزيقيافقد تمرد من خلال فنه على ما حوله من اشياء مألوفة، لذا نجد اعماله تحمل شيء من الغرابة في افكارها واشكالها شكل (1)، ففي لوحاته المرسومة بالزيت على القماش يظل الفنان مهتماً بتكوين العلاقة ما بين الكتلة والفراغ لكي يمنح المشاهد فرصة التسرب من عالم الشعور الى اللاشعور..وبالطبع يظل هذا المدخل اساساً مميزاً لبعض الاتجاهات السوريالية التي لا تبدأ رئساً من عالم اللاشعور ( او الدخول من فضاء اللوحة و ليس البدء من عالم المحيط باتجاه قلب اللوحة كما هو شأن اندريه ماسون "[[55]](#footnote-55)(1)، وان اعمال علاء بشير التي تحيلنا الى عالم خيالي صرف لا تنفصل عن حيثيات الواقع، ان لم تكن مرتبطة ارتباطاً عميقاً. ذلك لأنها تكشف عن حداثة متميزة هدفها ايجاد علاقة عضوية بين الواقع والحلم، وبين الحلم والرمز، والرمز الذي يستحيل الى عالم من المبهمات. [[56]](#footnote-56)(2)



شكل (1)

قام الفنان (علاء بشير) برسم البيئة من منظاره الذاتي، ولكنه توسع بهذا المنظار ليشمل الجانب الموضوعي منها، فعالم اللوحة عنده لا ينفصل عن محتوى تجربة الفنان المستلهمة من البيئة القاسية، ولكنه في الوقت نفسه يضفي على عمله الجانب الخيالي، او الامتداد الى الداخل والبحث عن المناطق غير المكتشفة فيه، بيد ان هذه العملية لم تحدث بدون دراسة دقيقة للمعادل الموضوعي بين البيئة مصدراً والعمل الفني نتيجة الا ان تجربته تأسست على خلق الصلة العضوية بين العمل الفني ومصادره ومنها البيئة بشكل خاص."[[57]](#footnote-57)(3)

علاء بشير كان يغوص كثيراً في دواخل النفس الانسانية، التي غالباً ما توحي بالغربة والمعاناة، وتتأثر بما حولها، ورحلته مع الانسان منحت حداثته دلالة وبعداً نفسياً بالإضافة الى البعد الفني.

لقد استطاع فنانو جيل الستينيات أن يوظفوا الكثير من خبراتهم في مجال البحث والتجريب والتحديث ، الذي شكل سمة متميزة لهذا الجيل ، ومحاولته في خلق رؤية جديدة تتناسب وحجم التحولات والتغيرات الحاصلة في بنية الواقع والفن ، حيث ظهرت دعوات التغيير والتحديث للكشف عن مضامين جديدة ، تختلف عما كان مألوفا في فترة الخمسينات . إذ نجد أن الفن في هذا العقد قد اتجه نحو رومانسية تراثية وتاريخية مرمزة وتجريدية تبحث في المتسامي، وعلى هذا الأساس أوقفوا التشخيص ونفوذه المتعاظـم [[58]](#footnote-58)(1).

إن ثورة الجيل الستيني اندمجت بالمناخ الفني العام ضمن التوسع برؤية اللغز الموروث وعلاماته مع عصر التفرد والأشكال والموضوعات، بحيث نحا منحىً مغايرا من حيث طابع الشكل المستثمر بالعمل على اعتماد سياقات مفاهيمية وشـــكلية ، تدعم الرؤية البصرية للأشكال ، مما يدلل على حصول تطور نسبي في تاريخ الرسم العراقي من حيث الشكل والمضمون والتقنية[[59]](#footnote-59)(2).

تثير تجربه الفنان التشكيلي**(علي طالب)[[60]](#footnote-60)\*** العديد من القراءات والتحليلات والتنقيبات النقدية ، وذلك لوجود متراكمات علاماتية واضحة في أعماله التشكيلية ، فهو فنان محدث وقادر على صياغة أشكال تتماهى مع مكونات اللوحة المعاصرة ، وهو تجريدي الأسلوب ، لكنه يعمل على أضافه عناصر أخرى لهذا الأسلوب بنزعة تعبيرية، إذ نجده يمازج بين نزعتي التجريد التعبيري ، وبين التجريد ذي المنحى الرمزي المشبع بدلالات الأشكال المستعارة، إذ يقوم على طرح ثيمة في كل لوحة بدقة التوصلات الذهنية العالقة بين مخيلته ، وكما نلمس في أعماله حضور الشكل بانفتاحية واضحة ، خصوصا تلك الأشكال التي فتحت مفهوم المباشرة لديه على إضافات قابلة للتلقي ، حيث الجسد والرأس والعين وغيرها ، شكلت علامات مكونه له ، إذ تنهل وفق معادلات حساسة ودقيقة، أو كما يقول عنه (شاكر حسين آل سعيد) ، في تجربته يظل كل من (الرأس والكف والأصبع) في منطق (علي طالب) ، من الوحدات الأساسية في رؤيته الفنية، كل تجربه يظهر بها الفنان(علي طالب) نلمس حدود القيمة الجمالية المعمقة ، وفق تكوينات مدروسة وناضجة ، فهو يعمل بوعي فني وجمالي واضح، ساهم كثيرا في إظهار أسلوبه على السطح التصويري، وتكمن طريقه اشتغال الألوان في لوحات(علي طالب) بمعياريه دقيقة ومحسوبة، فهو فنان دقيق وحذر وحساس في طرح ألوانه في كل عمل فني يشتغل عليه، وقد يلمسه المتلقي ذلك من خلال لوحاته التي أخذت أنموذجا تطبيقياً متكررا في ثيمات وسياقات بنيوية مختلفة، انه يأخذ الألوان كوحدة شاملة ، فالألوان الحارة والألوان المضيئة تتناظر مع الألوان الباردة والحيادية المعتمة لتوضيح الدلالات التعبيرية لبنية العمل الفني شكل (2) ، وكذلك مع الألوان الأخرى ،إذ تظهر تناصات واضحة مع تجارب عراقية اخرى كالفنان (رافع الناصري) ، لكن علامات (علي طالب) تعيش وفق نسق تعبيري ورمزي واضح ، يسهم في إعطاء الدور البارز في انجاز شكل فني أو ثيمة فنية علامة تنطلق من تجاور الألوان مع بعضها لتكتمل وحدة الموضوع ، وانسجام النسق اللوني في اللوحة ، لتسهم في تشكيل ومتعة التلقي واكتساب القيم الرمزية والتعبيرية (طاقة التأمل) لأنها عكست قدرة الفنان على التعامل مع نماذج فنية متقدمة ، فيما فعلت أنساقه اللونية المتضادة كثيراً في كشف قدرته على تكوين شكل جمالي بمعايير درامية[[61]](#footnote-61)(1) .



شكل (2)

يعد عقد السبعينات بمثابة امتداد لبوادر التحديث والتحول الملموس في ميدان الرسم العراقي الحديث والمعاصر، حيث ساهم الوعي الفكري لهذا الجيل برسم معالــم جديدة ( أكثر حداثة ) في بنية الحركة الفنية، اتسمت بطابع التحديث التي شملت في الغالب أسلوب العمل الفني وتقنياته ومضمونه مبتعدة عن النمطية والتقليد، ولقد توسعت تجربة الفنان والمتلقي وما يرافقها من نقد وازداد النزوع نحو مجالات الحداثة والتجديد المتواصل باتجاه تأصيل رؤيته وخلق منافذ جديدة لوجود سطوح تصويرية وأشكال جديدة في نصوص من الفن البصري العراقي ومنحه قيمة خاصة والتعبير بالأفكار ذات المنحى الفلسفي والأيديولوجي[[62]](#footnote-62)(1) .

لو تأملنا رسومات الفنان **( محمد مهر الدين )[[63]](#footnote-63)\*** المتقنة في أشكاله البنائية نجدها تفصح عن نزعة انتقادية مستمدة من رصده لمتغير العالم الشرقي الذي ينتمي إليه، فرؤيته الفنية تتجسد بتميزها بغرابتها وأسلوبها الحديث ، التي اعتمدت على الموازنة بين الموضوع والجمال، لمحاولة كشف المحتوى المأساوي للإنسان، لان الحداثة تبحث عن شكل آخر للعالم والإنسان، فكل الأشياء مفككة، إلا أنها تبحث طهرها المستحيل ،فهذا البعد الفكري يضعنا في صميم حداثة فناني العالم الثالث، لان الفـن يبحث عن معجزة [[64]](#footnote-64)(2)  .

إن الملامح الشكلية التي استثمرها ( محمد مهر الدين ) من خلال الشكل المربع والمستطيل المقطوع، وتوشحه بالزخارف والكتابة أو بعض النصوص العربية كجزء من المحلية أو التبعية الشرقية، لوضع الخط واللون والشكل والرمز والإشارة ..... الخ، في مكانها المناسب واختفائها الأشياء من غير ضجة، باستخدام التقنية والأسلوب يحاول دفع ردود الفعل لدى المشاهد من منطلقات إنسانية لكونها أكثر تأثيرا في تجسيد المعنى الإنساني للمعنى المحيطي، أي تعميق معنى وحدة الوجود الخليقي والمحيطي [[65]](#footnote-65)(3) .

أن ( مهر الدين ) صور انشغالاته بلغة الرسم ، بوصفه فعلا إبداعيا يختلط فيه المتخيل بالموضوع، المجرد بالمشخص، الرمز بالشكل المنغلق على ذاته، وبإزاء هذه التراكيب من العناصر، تصبح النتائج حاملة لنزعة التحديث شكل (3)[[66]](#footnote-66)(1) .



شكل (3)

كما تخضع الفكرة إلى حركة الشكل في رسوم الفنان ( محمد مهر الدين ) فيصبح الشكل وعاء لها، فهو يعبر عن المضمون الدال على معاناة الإنسان ، ويسعى الفنان للتعبير عن أفكاره وعن الحالات النفسية بطريقة عقلية ورمزية ، فهو يعبر عن الواقع الموضوعي بأشكال واضحة القصد و بالوقت نفسه يكون لهذه الأشكال موضوعات أخرى، أما الرؤية عند الفنان، هي رؤية تصدم المشاهد، بغرابتها ، وأسلوبها الحديث، فاللوحة تحاول الكشف عن محتوى إنساني مأساوي واضح من خلال عمل الفنان على الموازنة بين الموضوع والجمال في اللوحة فالهدف من الغرابة في اللوحة ليس جماليا شكليا وإنما هو ابعد من ذلك ، وبمعنى آخر: " ينبغي الحذر من فهم الغرابة كلعبة شكلية ، او كإرهاص، او نزوة، وإنما علينا ان نفسرها بتفسير الواقع، من وجهة نظر نقدية ثورية، وإلا فان التفسير المحدود، الطبيعي أو الجمالي، الشكلي لا بد ان يقودنا إلى نتائج محدودة كما علينا ان لا نغفل ان الفنان، او مشروعه بالأحرى هو ان يقيم عالما مترابطا ومتماسكا هو العالم الفني الذي يوازي الواقع "[[67]](#footnote-67)([[68]](#footnote-68)) .

فالفنان السبعيني عمل على إدخال عناصر جديدة وحذف سابقاتها، وذلك لجعل الفن العراقي أكثر صلة بالنظم العلمية وأكثر تعبيرا عــــن معنى تقنيـــة الحريـــة والخلاص ، حيث كان يعيش أزمة تعبيرية إنسانية أو حضــــارية وكــــان يعبر عن فحوى تأويل البنية التركيبية للنصوص التشكيلية لفنان يعيشها من الداخل[[69]](#footnote-69)(1) .

اما جيل الثمانينيات شهد تحولا كبيرا في الرؤى والأفكار والأساليب ، وقد اشترك الفنانين بصياغة سمات تحديثية شاملة للرسم العراقي الحديث ، وفق رؤية معاصـــرة بنيت على محاور عدة منها :-

* التأثر بطروحات الفن الغربي ( الأوربي والأمريكي ) .
* التأثر بطروحات الفن الرافديني .
* التأثر بالتراث المحلي .
* الإفادة من طرق وأساليب التجريب في التقنيات والوسائل الفنية .
* اثر الحرب في نشوء فن يحاكي الواقع ولكن بأسلوب حديث يعتمد التقنيات المتنوعة والصياغات الرؤيوية المواكبة للتحولات التكنولوجية ووسائل الاتصال والمعلوماتية ، لخلق مضامين اجتماعية وسياسية من خلال إبراز أشكال اقرب إلى التعبيرية.
* التأثر بفنون ما بعد الحداثة[[70]](#footnote-70)(2) .

وقد حول الفنان (فاخر محمد) لغة الرسم إلى وسيلة للتأويل مع ما ينجزه من مضامين ودلالات لأشكال حيوانية ، فهو يحمل خلاصة للتاريخ مع بحث عــن الأشكال التي تكشــف عن جدلية اشتباك حقيقــي مـع الحيـــاة فهو يستوحي مفرداته من مصادر عديدة أبرزها بعض الرموز الآشورية والكتابة المسمارية والمفردات الشعبية الموجودة في البسط والسجادات، ليطرحها بشكل معاصر معتمدا على التسطيح والنظرة المحدقة بالزمن الماضي، مما جعلت أعماله تكتسب نوع من سحر الوجود الايقوني للعمل الفني [[71]](#footnote-71)(1) .

كان ( فاخر محمد ) يظهر مزيدا من الاهتمام في تحليل وإعادة تركيب الأشكال في رسوماته ، ومزيدا من التعالي في إشغال مساحة العمل الفني بمقاربات نصية ، تستجمع جزئيات العناصر الفاعلة للإطاحة بكل مألوفية الصور وتداولتها، وليختزل في النهاية رغبته في تقصي صور اللامرئي ، بتقويض البنى الدلالية والمعرفية للأشكال والصور وتفاصيلها الجزئية ، وإعادة إنتاجها لتستوعب مدركات البناء التكويني للعمل الفني وما يحمله من خصائص تقنية وأسلوبية متميزة شكل (4) [[72]](#footnote-72)(**2) .**



شكل (4)

شهد جيل التسعينيات حضور فنانين متميزين، إذ استطاعوا تحديد ملامح وجودهم وهم يشغلون حيزا مهما في الحركة التشكيلية العراقية ، بدأوا يقطفون ثمار تجاربهم ويلقون صدى طيبا فقد حاول الفنان (كاظم نوير) أن يخرق قوانين اللعبة التصويرية في ظل لعبة الدوال وتغيب المدلول فحاول جاهدا من خلال معطيات علامية تقديم تجربته خارج مرجعيات الرؤيا التقليدية الفكرية، مبتعدا عن التكرار المستهلك إلى ما بعد الحداثة بتجريبيته الواضحة، فكانت رسوماته، ومنذ البدء مقلقة وتنذر باستحضار رؤية تصويرية مدعمة بقسط لا يستهان به من الاستقلالية ، فشكلت بذلك حقلا من الإشارات والعلامات القائمة التي تقبل التأويل وتستدعي قراءة مالم يقرا فيها من قبل لإنتاج قراءة جديدة تعيد تشكيل معنى آخر جديد ضمن خطاب يغنى عن دلالة رمزية فقد تمكن الفنان من مباغتة الوسط التشكيلي في رسوماته التي كانت تسير وهي محملة بطاقات تعبيرية وبتدابير بنائية مقصودة والتراكيب الغامضة التي تؤسس لتجربته الفنية واقع الحرب والآلام والإحاطة بها واعتمد الفنان (كاظم النوير) في تكويناته موزعه على السطح التصويري دون أن تصفح عن معناها، إن هذا الانتشار في الدوال ضمن تشكيلا مفتوحا يؤمن بالتلاعب بالأدائية التي تعني انتشار المعنى فهو لا يمنح المتلقي أية نماذج بل نجده يدمر جميع المراكز الدلالية وبؤر المعاني، إذ أن الدال يحيلنا إلى دال آخر جديد مع تغيب مقصود المدلول ليترك للقارئ إعادة قراءة النص / اللوحة وفق آلية سيمائية التلقي وبالتالي تعدد القراءات الدلالية, فضلا عن انتشار المعنى القابل للتأويل مع كل إعادة شكل (5)(.([[73]](#footnote-73)



شكل (5)

**مؤشرات الاطار النظري**

بعد الانتهاء من استعراض الاطار النظري استخلصت الباحثة جملة من المؤشرات التي يمكن ان توظف في تحليل عينة البحث وهي كالاتي:

**الدراسات السابقة**

**بعد اطلاع الباحثة على الرسائل والاطاريح لم تجد دراسة مشابهة للدراسة الحالية.**

**الفصل الثالث**

**إجراءات البحث**

**ـ مجتمع البحث:**

**ـ عينة البحث:**

**ـ منهج البحث:**

**الفصل الثالث**

**منهجية البحث**

**- مجتمع البحث:**

قامة الباحثة بمسح الاعمال لمجموعة من الفنانين العراقيين التشكيلين (محمد مهر الدين\_ علي طالب- علاء بشير)من خلال الكتب والرسائل والدوريات ومواقع المعلومات العالمية (الانترنيت)،فجمعت عدد من الاعمال الفنية المختلقة لكل فنان (25) عملا فنيا، المؤرخة من عام (–) اذ بلغ مجموع الاعمال (75)[[74]](#footnote-74)\* عملا فنيا.

* **عينة البحث:**

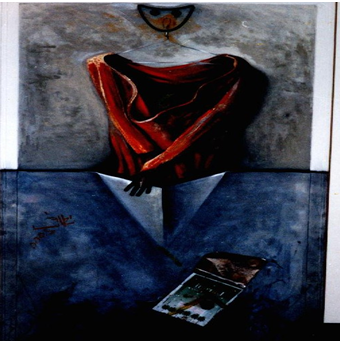
تم اختيار(3) نماذج لعينة البحث فقد اختارت الباحثة عمل واحد لكل فنان بالطريقة القصدية وبالاعتماد على مؤشرات الاطار النظري.

**منهج البحث :**

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث، وبما يتلاءم مع تحقيق هدف البحث، وحسب الخطوات التالية :

* وصف العمل الفني.
* تحليل العمل الفني الى وحدات وعلاقات.

**تحليل نماذج البحث**

**أنموذج (1)**

**اسم الفنان: علاء بشير**

**اسم العمل: انبعاث الذاكرة**

**سنة الانتاج:2000**

**القياس:120×250**

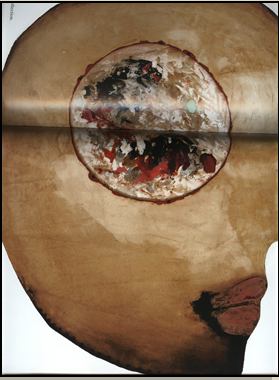
**المادة: زيت على قماش**

تمثل هذه اللوحة مشهداً غرائبياً ، يجمع أشكالاً رمزية مستوحاة من الواقع، إذ يظهر العمل الفني بجزأين علوي وسفلي، يصور الجزء العلوي من العمل الفني خطوطاً خارجية لرأس إنسان ، مجسداً في ذلك الترابط الوثيق بين المادة غير البشرية والجهد الإنساني ، فالفنان يصور أشياء بدلالة بشرية باستخدام مادة الزيت على القماش كما في (عِلاقة الملابس) التي تمثل الرقبة والكتفين ومعلق بطرفيها الأيمن والأيسر قميص بلون احمر ، والذي يمثل الجسد واليدان ، وتلامس اليد اليسرى في نهايتها وبواسطة كف من القماش أو غيره الجزء السفلي من العمل ، والذي يختفي وراءه بقية الشكل الإنساني .

ويتكون هذا الجزء من لوحة خشبية تستند إلى الأرض باستخدام مساند صغير في الأسفل واضعاً أمام الساند الأيمن تفاحة حمراء يضعها الفنان لأغراض فكرية وتقنية ، فهي فكرياً ترتبط بالأرض وبحياة الإنسان وبغرائزه التي يعاني منها الإنسان ، أما من الناحية التقنية فيستخدمها الفنان لتحقيق التوازن اللوني من خلال تحقيق إيقاعات لونية متكررة بين الجزء العلوي والسفلي من العمل الفني ، وقد الصق على هذه اللوحة الخشبية صفيحة معدنية مهملة مستوحاة من واقع حياتنا مشطوب عليها بعلامة (×).

يحاول الفنان من خلال تصويره للإنسان في الجزء الأول بشكل مفرغ ، للدلالة على الإنسان المفرغ من الذاكرة ، فالذاكرة لا تتوقف ، عند استرجاع الماضي والماضي الأبعد بدون كلل . فالشخص الرمزي هنا ، يرمز لإنسان خاو ، أو مفرغ ، يحاول افتتاح ذاكرة نحو الخيال من الماضي إلى المستقبل ، ولكن عبر علاقة محصورة داخل أشكال قاسية ، فهي ذاكرة منغلقة ومشطوب عليها ، وألوان العمل المتمثلة بالأزرق وتدرجاته والأحمر والرماديات ، والأشكال الهندسية المحكمة ، والاختزالات ، كلها ترمز لذاكرة قد كفت عن العمل ، فكأننا أمام مشهد مسرحي آخر ، إنها ذاكرة تجعلنا نتساءل عن مغزاها وما حدث لها.

يقترب الفنان (علاء بشير) في اعماله من اعمال الفنانين السرياليين من خلال الاشكال الغريبة عن الواقع المشوهة الاشكال والاجساد المقطعة، فالفنان هنا حاول يصور بقايا الذاكرة وهي تحدق فينا وبهذا ربط الفنان وبشكل كبير بين الشكل والمضمون ، ولكن بطريقة غير منطقية وقد جعل من المشاهد او من المتلقي طرفاً أساسياً في العمل ، فاستخدام الفنان اللون الأزرق بمشتقاته والقميص الأحمر وغياب الجسد ، والحفاظ على أشكال مهملة مشطوبة كلها تمنح الاتجاه التعبيري اسلوباً رمزياً في إيصال المعنى ، ويجعله منفتحاً للتأويل ، ولا ينغلق على فكرة واحدة ، إضافة إلى استخدامه وسائل جديدة فهو سيستخدم أي مادة يراها صالحة في تنفيذ عمله ، مثل التلصيق وإدخال المواد المختلفة بالإضافة للزيت والخامة .

**أنموذج (2)**

**اسم الفنان علي طالب**

**اسم العمل : العين**

**سنة الانتاج:2009**

**القياس:80×100**

**المادة: اكريلك على الكنفاس**

يتكون العمل من (رأس آدمي) باللون (الجوزي) وتدرجاته، ويحوي دائرة في الوسط تتداخل فيها ألوان مختلفة تنشأ وحدة نسقية ، وفي أسفل منه يظهر الفم وقد رسم بطريقة أنثوية وكأن الرأس هو (رأس امرأة)، فتقف اللوحة على جدلية الشكل واللون ، فكلاهما شكل وحدة موضوعية واضحة ، فاللون للوهلة يمثل وجه امرأة وهو يبصر بعقلنة العين ، وما جاءت به طريقة الرسم لهذا الوجه ، اعتمد على اللون (الجوزي) وتدرجاته إذ تدرج هذا اللون بطريقة هارمونية حتى وصل إلى الدائرة المستديرة التي تمثل العين ، وهذه الطريقة شكل النص القرائي لإبعاد اللوحة بكليتها ، ليصل المتلقي إلى نتيجة مفادها أن دلالة الموضوع أو المعنى المقصود يسير أو ينصب في بصيرة الإنسان وعمقه الذهني ، وقد رسم هذا الرأس بطريقة سريالية خالصة ، إذ تظهر في تجربة الفنان(علي طالب) العشرات من اللوحات التي انصبت في أن يكون الرأس الإنساني الثيمة الكبرى ، بل هو كل اللوحة أو العمل الفني .

النماذج عولجت فنيا بطريقة السريالية ، وفي بعض اللوحات تذكر بالفن الشعبي (البوت ارت) ، المشبع بدلالات الرأس المرسوم ، إذ يقوم على طرح معالجات شكلية في كل لوحة ، وإذا كان العمل الفني للرأس الإنساني فيحاول في كل مرة أن يحدد التقنية المناسبة والأشكال المناسبة التي تبهر المشاهد وتصب في فنية العمل وقيمته التعبيرية ، وهي في النهاية أشكال ذهنية عالقة في مخيلته ، التي تشكل أحاسيس ملحة في ذاكرته تطرق وفق معادلات نفسية ، فيحيلنا الشكل للفنان (علي طالب) لتصورات درامية ، لأنه يكثف في أشكال رؤوسه ثيمة وجودية من خلال التلاعب بالشكل (الآدمي) أو أجزاء منه كـ (الرأس والعين والأنف) و ذلك يفتح منافذ واسعة للجانب النفسي وفق رؤية ذاتية ، تشكل علامة دلالية ، مما يسهم في إظهار القيم الأسلوبية على السطح التصويري ، فتغدو الشفرة الجمالية للرأس في لوحات (علي طلب) منظومة علامية ، ذات محمولات سايكلوجية وجمالية ، تعمل على تشييد رؤاه الفنية .

يشكل الرأس دلالة مبنية على عناصر التكوين وطريقة توظيفه ماديا بوساطة التقنيات ، والإشارة الفاعلة في صياغة الشكل بطريقة تضخيم المشاعر الدرامية ، فيما شكلت نسقية اللوحة من خلال الدائرة المتمثلة بالعين دلالة البصيرة وبروز الفم كدلالة البوح والقول والحوار مع الأخر(المتلقي) على إن الإنسان يعبر عن مواقفه الحياتية بالمكان هذا ، فهو يتحول إلى فضاء يدخل منه المتلقي إلى العمق الجوهري للإنسان ، العمق الوجودي لقلقه ولهفته لتحقيق ذاته ، وبهذا يصبح معادلاً موضوعياً متوازنا لجدل وقلق فكري عميق يعيشه الفنان مثلما يعيشه الإنسان الأخر طالما شعر بذاته وسعى من اجل تحقيقها ً، فالعلامة الفاعلة دلالياً في مضمون اللوحة تمركزت في الدائرة (البصيرة) للعين ، فالعين هنا مفتوحة على الفكر ، حيث التداخل اللوني الواضح والحضور اللوني المعتم يمثل دلالة التمركز البصري ، وحضور الألوان الأخرى كالأبيض والأصفر والجوزي وتدرجاته ، وهي ألوان دخلت في عمق الشكل الراكز ، في بؤرة اللوحة(الفكر) ، فالتأويل الدلالي مرتبط بالمرموز والعلامات ، التي تحقق المنظومة الفاعلة لقراءة اللوحة ، وهذا الارتباط يشكل البنية الرئيسة للاقتراب من المعنى من خلال تحديد الدلالة وحركة تأويلها بوساطة عملية الكشف على المعنى في الإشارة المرئية وصولاً للمعنى ، غاية للوصول للكشف الثقافي داخل المعنى الفني ، فاللوحة هنا كشفت للمتلقي عن قدرة الفنان (علي طالب) على رسم شكل ذي منحى سريالي كما في عمل الفنان سلفادور دالي شكل (6) .

تظهر الشفرات الدلالية متعددة القراءة والتأويل ، فالملامح المعبرة عن صراحة الشكل ومباشرته (ايقونية) ، تحولت إلى دلالة شاخصة لموضوع رمزي وشفرة مفتوحة ، فاستطاعت العلامة الشكلية الدخول إلى النص الفني بوصفه شيئاً مثالياً أو كياناً مادياً ، بل لأنه شيء يدرك بالوعي من خلال فعل يحاول عكس القيم الشكلية والضوئية واللونية والفضائية والملمسية إلى أحاسيس ووجدانات وأفكار من خلال بنية الأشكال التي تأسست من نظم فيزيائية . إن المعاني تضفي على الشكل حالة الخبرة الإدراكية لتكوين المعاني وإحالتها إلى علامات تكون الخطاب التواصلي ، لإخضاع المتلقي للتجربة الفنية والجمالية تأويلياً في جانبها البصري والخيالي كتشكيل أولي أشبه مايكون بإنشاءات صورية تحمل مضامين علامية ، تهتم بجوهرية الدلالات والقيم الجمالية ، فتؤلف البنى التركيبية في النص (الرأس ، العين ، الفم) مجموع تعالقات العلامات والوحدات الدالة التي تنتظم في بنية واحدة هي بنية النص التشكيلي .



شكل (6)

**أنموذج (3)**

****

**اسم الفنان: محمد مهر الدين**

**اسم العمل :بدون عنوان**

**سنة الانتاج: 1984م**

**القياس : 100× 120سم**

**المادة: زيت ومواد اخرى على بورد خشب**

يضم العمل الفني في محتواه شخصين يقبعان داخل صندوق لا يكاد يسع الا جسديهما مع ابقاء راسيهما خارجه وقد اقتطع من احدهما مقطع يضم موقع الفم، والاخر قد استبدل نصف راسه الاعلى بمساحة مشابهة بيضاء. وقد تراكمت من حولها انقاض جمعت ما بين القطع الخشبية ومقطع لعمل فني متضرر.

لقد اعتاد الفنان محمد مهر الدين في معظم اعماله على تنويع انتقاءاته للخامة.. وتوظيفها بأساليب مختلفة على سطح عمله الفني، في محاولة منه للتنقيب عن جوهرها، واكتشاف سرّ جمالها الفني، واضافة محاولة اخرى الى محاولاته المتكررة الباحثة عن كل ما هو جديد ومبتكر.

لقد استخدم الفنان عدة مواد وخامات وبأساليب فنية مختلفة، فنجده في مواقع معينة قد لجا الى استخدام قطع من الخشب الملصوق بعناية على سطح اللوحة ليعطي إيحاءا منظوريا ناتئا تارة.. وغائرا تارة اخرى. وكذلك لخلق حالة من التوازن بين اهداف العمل الجمالية والدلالية بما يوائم فكرة العمل.

كما عبر الفنان عن فكرته باسلوب سريالي بعيد عن ارض الواقع، وذلك بغية ايصال المعنى الى المتلقي بشكل سلس ومباشر، على اعتبار ان هذا الاسلوب كفيل بان يحطم السدود المادية والنفسية بين الخارجي والداخلي، ويخلق عالما يمتزج فيه الواقعي واللا واقعي، ليظهره امام المتلقي باطار فني جميل.

ان الالية التي تشتغل عليها (العلاقات التصويرية) داخل هذا العمل الفني، اشبه ما تكون بصمام الامان الذي تقع على عاتقه مهمة اخراج عمل فني متكامل، ولكي تكون هذه العلاقات-بين عناصر العمل الفني- ذات فاعلية، يجب ان تسهم في عملية الربط البنائي لمكوناته، وهذا ما حرص عليه الفنان من خلال عملية (التوازن والانسجام) المتحققة في الحجم والموقع واللون ضمن فضاء عام مكتض بالاشكال والكتل وباقي عناصر اللوحة، كما حرص على تحقيق موقع (السيادة) من خلال الشخصين المتجسدين في وسط العمل، وكل ذلك ضمن اطار كلي وشامل منح هذا العمل مبدا (الوحدة).

اما فيما يتعلق بالجانب الدلالي للعمل، فقد كرس الفنان كل ما في اللوحة من خامات وعناصر بنائية واشكال-باعتبارها ناتج علاقاتي- لتكون بمثابة لغة رمزية ودلالية تودي بنا الى مضمون العمل الفكري، فقد عالج اجواء اللوحة العامة بتقنية لونية توحي (دلاليا) بالعزلة او الحجر وكأنها احدى الزوايا المظلمة لغرفة خزن الانقاض او الاشياء الفائضة عن الحاجة. وهذا ما تؤكده تلك الالوان المغبرة والمتصدئة، والالوان الداكنة التي تميزت بها خلفية العمل.

لقد تنوعت انتقاءات الفنان للخامة في هذا العمل، وسبل توظيفها على سطح اللوحة، منتهجا اسلوبا سرياليا في طرح مضامينه الفكرية، هذا فضلاً عن انه قد استطاع ان يسخر كل ما في اللوحة من اظهارات مادية وحسية لتكون بمثابة لغة رمزية ودلالية برهنت بشكل او باخر عن اهتماماته السيكولوجية المتوارية خلف اهتماماته العقلية.

**الفصل الرابع**

**نتائج البحث واستنتاجاته**

**ـ نتائج البحث**

**ـ الاستنتاجات**

**ـ التوصيات**

**ـ المقترحات**

**الفصل الرابع**

**اولا** : **نتائج البحث** :

بعد تحليل عينة البحث توصلت الباحثة الى عدد من النتائج تحقيقا لهدف البحث وكالآتي :

1. يظهر تأثير الحركة السريالية على نتاجات الفنان العراقي من خلال التعبير بالشكل المحرف والمشوه والمختزل باستخدام آليات الحذف والإضافة والتسطيح كما في نماذج عينة البحث.
2. استطاع الفنان العراقي تأسيس بنية تصورية ومعرفية، من خلال عرضه للمضامين المقترنة بالاشكال السريالية ليتفاعل معها المتلقي محاولا استنباط المضامين المخيفة وراء المرئيات كما في نماذج عينة البحث.
3. رسم الفنان العراقي مواضيعا جسد من خلالها المضامين النفسية لخلق جو غرائبي محمل بشحنة سريالية كما في نماذج عينة البحث.
4. تلتقي لوحات علاء بشير مع الاساليب السريالية في الفن بوصفها واقعية غير مألوفة وان يدرب الذهن والبصر على الانتقال الى مديات خيالية (فوق واقعية) كما يتضح في انموذج (1).
5. اتجه الفنان علي طالب في نتاجاته الفنية نحو الفن الذهني مستخدم التصورات العقلية الحدسية حيث ينحوا فيها نحوا واعيا معتمدا على الخيال والتأمل في صناعة العمل الفني كما في أنموذج (2) هذه الخاصية الذهنية المتجسدة بالفن السريالي.
6. شكل الخروج عن المألوف للفنان محمد مهر الدين صيغة للتعبير المستمر عن المعطيات الذاتية للفنان من خلال تشكل المضامين النفسية والاجتماعية والتي عبرت عن قصدية خالصة نحو غاية او هدف معين يهدف له الفنان كما تجلى ذلك في انموذج (3).

**ثانيا/الاستنتاجات :**

في ضوء النتائج التي توصلت إليها الباحثة يمكن استخلاص الاستنتاجات الآتية :

1. ركز الفنان العراقي على مفردات بيئته المعاصرة في تكوين اشكاله، فقد قام بتحوير الاسلوب بطريقة سريالية لتتناسب مع موضوعاته التي لامست الحياة اليومية.
2. بنية الرسم العراقي استعارت المضمون النفسي والاجتماعي من الموضوعات التي تنطوي على قدر كبير من الالم والحزن والاستلاب والظلم والموت والهجرة.
3. نزوع الفنان العراقي نحو الاتجاهات الاسلوبية الحديثة ، ومحاولة تكييف المرجعيات الفكرية والحضارية ، انطلاقاً من مبدأ التجريب ، والابتعاد عن الشكلانية التي طغت على الرسم العراقي المعاصر.

**ثالثا/ التوصيات:**

1. على المختصين في دائرة الفنون التشكيلية جمع اعمال الفنانين العراقيين المعاصرين وتصويرها ووضعها في موسوعات ومجلدات خاصة مع كافة المعلومات الخاصة بهذه الاعمال (اسم العمل، سنة الانتاج، القياس، المادة المنفذ بها العمل والعائدية).
2. ضرورة احتواء مكتبات كليات الفنون الجميلة على اقراص ليزرية يوثق فيها حياة الفنانين العراقيين المعاصرين واعمالهم.

**رابعا/ المقترحات:**

1. دلالة الجسد في رسوم الفنان علي طالب.
2. التوظيف الشكلي والدلالي في الرسم العراقي المعاصر.

المصادر

والمراجع

1. 1- القران الكريم، سورة طه ايه (95). [↑](#footnote-ref-1)
2. -مصطفى , ابراهيم وآخرون : المعجم الوسيط , ج1،, دار الدعوة، اسطنبول، 1989، ص 5. [↑](#footnote-ref-2)
3. -  الرازي، مختار الصحاح : دار الرسالة، الكويت، 1983 ، ص5 . [↑](#footnote-ref-3)
4. - الحنفي, عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة, ج1, ط3, مكتبة مدبولي, القاهرة , 2000, ص 21. [↑](#footnote-ref-4)
5. - ابو العزم، عبد الغني: المعجم العربي (الغني الزاهد)، ج1، مؤسسة الغني للنشر، ب.ت.، ص332. [↑](#footnote-ref-5)
6. - محمود امهز, التيارات الفنية المعاصرة, ط 2, شركة المطبوعات للتوزيع والنشر, بيروت ـ لبنان, 2009، ص267. [↑](#footnote-ref-6)
7. - عدنان مبارك: الاتجاهات الرئيسية في فن الحديث, دار المثلث، بيروت، ب.ت. ،ص81\_75. [↑](#footnote-ref-7)
8. 1- امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط2،مصدر سابق، ص23. [↑](#footnote-ref-8)
9. 2- المصدر نفسه، ص6. [↑](#footnote-ref-9)
10. - مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ترجمة : مها فرح الخوري ، ط1،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، 1981 ، ص17. [↑](#footnote-ref-10)
11. - بهنسي ، عفيف: الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم، ، ط1، المجلد2، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، 1982، ص177 . [↑](#footnote-ref-11)
12. - باونس ، آلان : الفن الأوربي الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص135 . [↑](#footnote-ref-12)
13. - أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، ط1, شركة المطبوعات للتوزيع والنشر, بيروت, 1996 ، ص76 . [↑](#footnote-ref-13)
14. -  حسن ، محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، مجلة آفاق عربية ، ع3 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ك1 ، 1986، ص152 . [↑](#footnote-ref-14)
15. (\*) النظرية النسبية : وهي النظرية التي تضمنت بتفسير البعد الرابع ( الزمن ) وهو جزءاً لا ينفصل عن المكان ( الذي يشغله جسم ما ) ولا يمكن تصوير الأجسام في حالة الحركة . [↑](#footnote-ref-15)
16. - أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص112 . [↑](#footnote-ref-16)
17. - الحكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت ، ص17 . [↑](#footnote-ref-17)
18. - نيوماير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ترجمة : فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1996 ، ص 182 . [↑](#footnote-ref-18)
19. [↑](#footnote-ref-19)
20. 1- ريد ، هربرت : الفن الآن : ترجمة : فاضل كمال الدين ، تعليق : سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986 ، ص 117 .

    2- مصطفى، حبيب: ابداعات الفن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986،ص117. [↑](#footnote-ref-20)
21. [↑](#footnote-ref-21)
22. 1- فرويد ، سيجموند : التحليل النفسي والفن ( دافنشي– دستوفيسكي )، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للنشر ، بيروت ، 1975 ، ص91 . [↑](#footnote-ref-22)
23. 2- يونغ ، كارل : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط2 ، بغداد ، 1986 ، ص40 . [↑](#footnote-ref-23)
24. 3- الدليمي ، عبد الكريم جاسم : الأبعاد الفكرية والجمالية للدلالات السريالية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة ، 2006 ، ص40 . [↑](#footnote-ref-24)
25. 4- مصطفى ، سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ( في الشعر خاصة ) ، دار المعارف للنشر ، مصر ، 1959 ، ص9 . [↑](#footnote-ref-25)
26. 5- صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، بيروت ، 1977 ، ص100 . [↑](#footnote-ref-26)
27. 1- عبد الحميد ، شاكر: العملية الإبداعية في الفن ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1987، ص32. [↑](#footnote-ref-27)
28. 2- حيدر ، نجم عبد، وآخران : دراسات في بنية الفن ، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر ، ط1 ، الأردن ، 2004 ، ص 191 . [↑](#footnote-ref-28)
29. 1- نادو ، موريس : تاريخ السريالية ، ت : نتيجة الحلاق ، مراجعة : عيش عصفور ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1929 ، ص19 . [↑](#footnote-ref-29)
30. 2- نفس المصدر، ص170. [↑](#footnote-ref-30)
31. 3-نيوماير ، سارة : قصة الفن الحديث ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر المعاصر (2) ، ترجمة: رمسيس يونان ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ب ت ، ص190. [↑](#footnote-ref-31)
32. 1- أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر(1870-1970) ، مصدر سابق ، ص191. [↑](#footnote-ref-32)
33. 2- ينظر الموقع على شبكة الأنترنت :

    <http://www.jehat.com/Jehaat/ar/AlBahrain/qasasoon/30-9-09.htm>

    3- الخميس ، موسى : اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق،2008،ص87. [↑](#footnote-ref-33)
34. : [↑](#footnote-ref-34)
35. 1-http://www.moutarjam.com [↑](#footnote-ref-35)
36. 2- امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص154. [↑](#footnote-ref-36)
37. 1- الخميسي ، موسى : اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة ، مصدر سابق، ص182.

    2- ينظر الموقع على شبكة الانترنيت:

    http://www.draw-art.com/showthread.php?t=922. [↑](#footnote-ref-37)
38. [↑](#footnote-ref-38)
39. 1- ينظر الموقع على شبكة الانترنيت:

    http://furat.alwehda.gov.sy/\_kuttab\_a.asp?FileName=63054511420110613203253 [↑](#footnote-ref-39)
40. 1- مولر ، جي . أي ، وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1982 ، ص123

    2- امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق، ص258. [↑](#footnote-ref-40)
41. 3- مولر ، جوزيف اميل : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص133. [↑](#footnote-ref-41)
42. 4- علام ، نعمت اسماعيل : فنون الغرب ، في العصور الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، 1983 ، ص187. [↑](#footnote-ref-42)
43. [↑](#footnote-ref-43)
44. 1- ينظر موقع شبكة الانترنيت:

    <http://ar.wikipedia.org/wiki/>

    2- مولر ، جوزيف اميل : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص139. [↑](#footnote-ref-44)
45. [↑](#footnote-ref-45)
46. 1- كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، ص 29 . [↑](#footnote-ref-46)
47. (\*) عبد القادر الرسام : ولد في بغداد، درس الرسم في الأستانة عندما كان طالبا في الكلية الحربية، وتتلمذ على أيدي مشاهير الرسم، وتأثر بأساليبهم الفنية للاستزادة ينظر ( سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، الكتاب الأول ، فن التصوير ، ب . ت ، ص 41 ) . [↑](#footnote-ref-47)
48. [↑](#footnote-ref-48)
49. 2- آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من الحركة التشكيلية في العراق،ج1، منشورات دار الثقافة والإعلام ،بغداد، 1983،ص 65 . [↑](#footnote-ref-49)
50. [↑](#footnote-ref-50)
51. 1- كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، ص 29 . [↑](#footnote-ref-51)
52. (\*) جماعة الرواد : اتخذت هذه الجماعة الرمز ( S . P ) التي تعني الجماعات البدائية وتضم ( فائق حسن ، زيد صالح ، إسماعيل ناصر ، إسماعيل الشيخلي ، عيسى حنا ، محمود صبري ، فاروق عبد العزيز ، قتيبة الشيخ نوري ، خالد القصاب ، سوزان الشيخلي ، غازي السعودي ، نوري الراوي ، قحطان المدفعي ، نوري مصطفى ،غالب ناعي ، حسن عبد علوان . ينظر : ( الاعسم ، عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، يكمل المصدر هل هو رسالة ام اطروحة،ص94 ) . [↑](#footnote-ref-52)
53. 2- آل سعيد ، شاكر حسن : مقالات في التنظير والنقد الفني ، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1984، ص17 . [↑](#footnote-ref-53)
54. \* \* فنان تشكيلي وطبيب عراقي مُختص في الجراحة التقويمية والتجميلية، 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. ينظر (https://ar.wikipedia.org/wikعلاء بشير ) [↑](#footnote-ref-54)
55. 1- ال سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983، ص185. [↑](#footnote-ref-55)
56. 2- كامل، عادل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق( مرحلة الستينات) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2000، ص297. [↑](#footnote-ref-56)
57. 3- المصدر نفسه ، ص298. [↑](#footnote-ref-57)
58. 1- عبد الأمير، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 52 . [↑](#footnote-ref-58)
59. 2- كامل ، عادل : التشكيل المعاصر في العراق ذاكرة الموروث وجغرافية الخيال ، مجلة جدل ، تصدر عن مركز جدل الثقافي ، العدد الثاني ، السنة الأولى ، شباط ، 2006 ، ص130 . [↑](#footnote-ref-59)
60. \*علي طالب: ولد في البصرة عام ( 1944) ،تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام ( 1966) ، نال شهادة الماجستير في فن الإعلان من جامعة (حلوان) عام (1980) ، وهو عضو جماعة المجددين، ومشارك في معارضها ، وهو عضو ومؤسس لجماعة الظل في البصرة عام ( 1968) وهو عضو جمعية الفنانين التشكيليين ومشارك في معارضها ، أقام معارض عدة شخصية عديدة وشارك في (ترينالة) في الهند عام (1975) حصل على جائرة صدام للفنون في مهرجان بغداد: الأول عام ( 1986) ، له لوحة جداريه في دار الضيافة في بغداد ، هاجر من العراق وهو مغترب حالياً في هولندا.(ينظر<https://www.iraqipas.com> دليل الفنانين العراقيين(. [↑](#footnote-ref-60)
61. 1- كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1997،ص69. [↑](#footnote-ref-61)
62. 1- كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، مصدر سابق،،ص69. [↑](#footnote-ref-62)
63. محمد مهر الدين \* [↑](#footnote-ref-63)
64. 2- كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1997، ص 140 . [↑](#footnote-ref-64)
65. 3- آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج2، مصدر سابق ، ص 193 . [↑](#footnote-ref-65)
66. 1- عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 67 . [↑](#footnote-ref-66)
67. [↑](#footnote-ref-67)
68. 2-المصدر نفسه ، ص44. [↑](#footnote-ref-68)
69. 1- آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج2، مصدر سابق ، ص 59 . [↑](#footnote-ref-69)
70. 2- الاعسم ، عاصم عبد الأمير : دليل معرض الفنان فاخر محمد ، عمان ، الأردن ، 1995 . [↑](#footnote-ref-70)
71. 1- عاصم عبد الأمير : دليل معرض الفنان فاخر محمد ، عمان ، الأردن ، 1995 . [↑](#footnote-ref-71)
72. 2- القره غولي ، محمد علي علوان: ايقونوغرافيا الأنساق في رسوم فاخر محمد ( مقاربة نقدية ) ، ص 20 . [↑](#footnote-ref-72)
73. 1- سلوم، فاروق: سطوح تصويرية تعنى بتعبيرية التجريد؛ قراءة في اعمال كاظم نوير، جريدة الزمان، العدد1767، لندن، 29/3/2004، ص12. [↑](#footnote-ref-73)
74. ملحق (1)\* [↑](#footnote-ref-74)