

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

الجامعة العراقية

كلية التربية الفنية

قسم التربية التشكيلية

الدراسات العليا

الفطرية في الرسم العراقي المعاصر

رسالة تقدمت بها الط

إيمان عامر نعمة شبر

إلى مجلس كلية التربية الفنية –

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في التربية التشكيلية

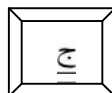
بإشراف

الأستاذ

د. علي شناوة

الأستاذ

د. عبد عون عبد علي



k

﴿ فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي
فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ
الدِّينُ الْقِيمَرُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الروم آية (30)

شكر وتقدير

إذا كان لابد من كلمة شكر فالحمد لله والشكر والثناء عليه الذي شملني بفضله وكرمه ورحمته ومنحني العزم لقدره على إنجاز هذا البحث .. يا رب لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك على ما أنعمت به علي وتفضلت .. ووفاءً مني ببرد الجميل والمعروف الى أهله ولو بكلمة طيبة أن أتقدم بوافر الشكر والتقدير الى الأستاذين المشرفين الدكتور عبد عون عبد علي والدكتور علي شناوة ، لقبولهما الإشراف على بحثي، واشكرهما كذلك على طول صبرهما وغزارة علمهما وفيض كرمهما ، فقد كانا لا يبخلان بوقتهما او جهدهما بية إثراء البحث وإظهاره بأحسن وجه ممكن حتى باتت لمساتهما وآثارهما واضحة على كامل معطيات البحث الحالي .

ولا يسعني أيضا إلا أن أتقدم بالشكر والامتنان الى رئيس قسم التربية التشكيلية الدكتور عباس نوري والى الأساتذة الأفاضل الذين لم يتوانوا في تقديم المشورة العلمية والفنية وهم كل من الدكتور عبادة عبد الصاحب والدكتور عاصم عبد الأمير [الدكتور كاظم مرشد ، الدكتور حامد عباس ، الدكتور عارف وحيد ، الأستاذ المساعد فاخر محمد ، الدكتور كاظم نوير ، المدرس المساعد رياض هلال ، والمدرس المساعد علي شاكر نعمة .

وعرفانا بالجميل .. أسجل فائق شكري وتقديري الكبير الى والدي العزيز لما أبداه لي من جهد كبير ورعاية خاصة طول أيام البحث ، كما اشكر السيد محمود كريم الذي أعانني كثيرا من خلال وضع مكتبته الخاصة بين يدي ، وكذلك اقدم جزيل الشكر

الى العم السيد زيدان النعمة ، وأخي أمجد ، والسادة (محمد علي علوان ، حيدر عبد
الأمير ، حيدر كاظم ، وائل ، وحسين) ، وأشكر موظفات مكتبة كلية التربية الفنية
بجامعة بابل لمساعدتهم جميعاً من اجل إعداد وإظهار البحث بالوجه الصحيح .
كما إنني أقف معترفة بالجميل والوفاء والمحبة إلى رفيق دربي الطويل زوجي
العزیز الذي شاركني كل كلمة كتبت وكل خطوة لت من اجل تحقيق حالة النجاح
المنشودة إن شاء الله العزيز الكريم .

الباحثة

الإهداء

إلى ... نور عيني الذي لا ينطفئ ..
والجدول السلسبيل الذي لا ينضب ... والدي الغالي...
إلى .. التي إن قامت وإن قعدت تصلي من أجلي ... والدتي
الحنون ...
إلى .. من أبقى أحمل إليه وفاءً وعرفاناً بالجميل مهما
تطايرت الأيام من نافذة الزمن .. زوجي العزيز..
إلى .. التي من أجلها سوف أكون حتى تكون بعدي .. ابنتي
(روض)..
إلى .. الحاضرين في قلبي ويكتمل بهم بعضي .. حباً
ووفاءً..

إيمان

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة الفطرية في الرسم العراقي المعاصر، وهو يقع في أربعة فصول ، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه [وأهداف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات الواردة فيه.

وقد تناولت مشة البحث موضوع الفطرية وعلاقتها بطبيعة العمل الفني على الرغم من اختلاف الآراء إزاء المعايير التي تفسر تلك العلاقة في مساحة الرسم العراقي المعاصر، وخلال هذا كان هناك عدد من الفنانين العراقيين المعاصرين اتسمت رسوماتهم الفنية بوجود خصائص فطرية والتي تبلورت لتنتقل إلى سطح العمل الفني ، وفي اطار هذا الموضوع تلمست الباحثة ان هنالك تساؤلات تتعلق بوجود هذه الملا الفطرية في أساليب الفنانين العراقيين المعاصرين أنفسهم كل وفق رؤيته الفنية الخاصة به ، وهذا ما يحتاج إلى ايضاح من خلال الكشف عن سمة الفطرية في ننتهم الفنية ، من ثم رصد تلك الطبيعة الفطرية في رسوماتهم.

وتجلت أهمية البحث في كونه يظهر فكرة واضحة عن وجود الفطرية في اللوحة العراقية المعاصرة خلال اسلوب الفنان نفسه تفيد دارسي الفنون التشكيلية ومتذوقيها والمهتمين بهذا ، للاطلاع عليها والاستفادة منها.. كما وجدت

الباحثة ان هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة تتمثل في كون الموضوع لم تتم دراسته سابقاً بشكل تفصيلي وفي مجال الرسم كحالة مستقلة عن بقية المجالات الفنية، مما قد يشكل فراغاً معرفياً في هذا المجال.

وهدف البحث الحالي هو :

1- تعرّف الملامح الفطرية في الرسم العراقي المعاصر.

وقد تحدد البحث الحالي بدراسة الرسومات الفنية لرسامين عراقيين معاصرين للفترة من (1950-2000) م ، والموجودة في مركز صدام للفنون والمطبوع منها في المصادر الفنية المتخصصة.

وأختتم الفصل الأول بتحديد المصطلحات الواردة في البحث الحالي.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري والدراسات السابقة ومناقشتها إذ اشتمل الاطار النظري على ثلاثة مباحث، عني المبحث الاول منها بالفطرية مفاهيمياً وتضمنت اربع محاور فرعية وهي مفهوم الفطرية في الرسم الاوربي المعاصر، والمبحث الثالث فيرصد الفطرية في الرسم العراقي المعاصر.

وشملت الدراسات السابقة ثلاث دراسات هي (الرسم الشعبي في العراق) من قبل (محمد عباس فرادي) و (توظيف الوحدات إلى خزفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر) من قبل (كامل النداوي) و (أثر خصائص رسوم الأطفال في الرسم العراقي المعاصر) من قبل (فاطمة الترابي). وانتهى الفصل الثاني بأهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

اما الفصل الثالث فقد اختص باجراءات البحث ومجتمع وعينته واداة البحث وتضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات والمصادر

والملاحق.

ومن ابرز النتائج التي توصلت اليها الباحثة هي:

1-تتنوع مظاهر الاستجابة السايكولوجية في طرح المضامين الفطرية للرسم العراقي المعاصر من خلال علامات رمزية معبرة عن تجربة الفنان فكراً ووجداناً.

- 2- تكون الفطرية في الرسم العراقي طريقة مناسبة للتعبير عن الذات وتتجسد من خلال القدرة المتزايدة على التأويل والتأليف والتأمل في صياغة الافكار والاشكال.
- 3- يطغى الانفعال بتنوع اشكاله على الاشكال والمضامين في فن الرسم الفطري.
- تقترب الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ببعض خصائص رسوم الاطفال، إذ تحتل تلك الخصائص مكانة محدودة في منحنى التحليل النفسي.

بسم الله الرحمن الرحيم

قرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (الفطرية
في الرسم العراقي المعاصر) ، وقد ناقشنا الطالبة (إيمان عامر نعمة)
(في محتواها وفيما له علاقة بها ، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير □□
التربية التشكيلية بتقدير (إمتياز) .

الاسم: أ.م.د. كاظم مرشد ذرب

التاريخ : / / 2002

عضوا

الاسم: أ.م.د. عبد السادة عبد الصاحب

التاريخ : / / 2002

عضوا

الاسم : أ.م.د. عبد الكريم كاظم الامام

التاريخ : / / 2002

رئيس لجنة المناقشة

الاسم: أ.د. عبد عون عبد علي

التاريخ : / / 2002

عضوا مشرفا

الاسم : أ.د. علي شناوة وادي

التاريخ : / / 2002

عضوا مشرفا

صدقت هذه الرسالة من مجلس كلية التربية الفنية .

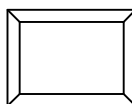
العميد وكالة

د. عادل خليل مهدي الزبيدي

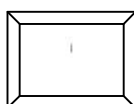
التاريخ : / / 2002

المحتويات

الصفحة	موضوع
ت	الإهداء
ث	شكر و تقدير
ج - ح	ملخص البحث
خ - د	قائمة المحتويات
ذ - ر	قائمة الأشكال
ز	قائمة الملاحق
1	الفصل الاول
4	أولاً: مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه
4	ثانياً: أهداف البحث
5	ثالثاً: حدود البحث
	رابعاً: تحديد المصطلحات
	الفصل الثاني
	الاطار النظري والدراسات السابقة
	أولاً: الاطار النظري
12	الث الاول: مفهوم الفطرية
15	أ / مفهوم الفطرية دينياً
25	ب / مفهوم الفطرية نفسياً
41	ج / مفهوم الفطرية فلسفياً
51	د / مفهوم الفطرية فنياً وجمالياً
68	المبحث الثاني: الملامح الفطرية في الرسم الاوربي المعاصر
95	المبحث الثالث: الملامح الفطرية في الرسم العراقي المعاصر
	ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها



الصفحة	موضوع
99	الفصل الثالث
100	أولاً: مجتمع البحث و طبيعة العينة فيه
100	ثانياً: طريقة البحث
102	ثالثاً: اداة البحث
	رابعاً: تحليل عينة البحث
145	
147	
148	الفصل الرابع
149	أولاً: نتائج البحث
150	ثانياً: الاستنتاجات
165	ثالثاً: التوصيات
184	رابعاً: المقترحات
192	
	المصادر
	الأدلة
	الملاحق
	ملخص البحث باللغة الانكليزية



الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

ثانياً: أهداف البحث

ثالثاً: حدود البحث

رابعاً: تحديد المصطلحات

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولاً: الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الفطرية

أ- مفهوم الفطرية دينياً

ب- مفهوم الفطرية نفسياً

ج- مفهوم الفطرية فلسفياً

د- مفهوم الفطرية فنياً وجمالياً

المبحث الثاني: الملامح الفطرية في الرسم الأوربي المعاصر

المبحث الثالث: الملامح الفطرية في الرسم العراقي المعاصر

ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها

الفصل الثالث

أولاً: مجتمع البحث وطبيعة العينة فيه

ثانياً: طريقة البحث

ثالثاً: أداة البحث

رابعاً: تحليل عينة البحث

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث

ثانياً: الاستنتاجات.

ثالثاً: التوصيات

رابعاً: المقترحات

المصادر

الأشكال

الملاحق

مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه

يتسم مفهوم الفطرية بتعدد معانيه وتأويلاته ، فضلاً عن تعدد وتباين وجهات نظر العلوم والميادين النفسية والفنية والدينية والاجتماعية على وفق منطلقاتها النظرية التي تركز عليها ، وتتقصى بحثاً ودراسة لهذا المفهوم .

غير ان كل هذه الاتجاهات يفسر هذا المفهوم حسب رؤيته الخاصة به، وطبيعة الافكار التي يبحث فيها، امي الفن فقد اختلط مفهوم (الفطرية) بين عدة مفاهيم، الطفولية والشعبية والتلقائية. لذا فأن هذا المفهوم يشكل مفردة عائمة او انه ذو منحى تأويلي، فتارة يشير الى عالم الطفولة والبراءة للذين يجعلون من يصف العالم الخاص بالطفولة معبر حقيقي عن وجدانهم واناتهم وتطلعاتهم، وتارة اخرى يكون متداخلاً مع فن البدائية الذي يتميز ببساطة التكوين الفني.

ان جمال الفطرة يكمن في جمال الطبيعة وتصعيد ما هو غريزي وخام فيها، والتي كانت ومازالت المرشد الاول للانسان في ابداعه بتقليده لصورها ومحاكاة اشكالها بة ابداعية ذاتية تنعكس خلالها اعتقاداته ومخاوفه وطرق تفكيره، وبهذا فان الفن عنده هو الوسيلة المناسبة لنقل الافكار والدعايات والاخيلة .

ومما لا شك فيه ان فن الرسم الاوربي الحديث يمتاز بتنوعه وتعدد اساليبه، وذلك يعكس ما في الحياة المعاصرة من افرازات الاختراعات والابتكارات التكنولوجية وكذلك الصراعات الفكرية، وانبثاق وبلورة رؤى فنية مختلفة ، فمنذ ان اطاحت الرومانتيكية بالمعايير الفنية القديمة، والثابت العقلية حتى جاءت الواقعية وناقضتها في معالجة الموقف الجمالي، وخرجت الانطباعية لتمثل تياراً اخر اكتسح ما كان متعارفيه سابقاً من معالجات فنية ومرجعيات جمالية ثابتة. وهكذا استمرت عملية التغيير ، فالتعبيرية والتكعيبية والوحشية والسرالية وغيرها من التيارات الفنية كانت تعبر باستمرار عن عملية التغيير المتواصلة ، حتى ظهرت نزعات فردية ذاتية متعددة، اطلق عليهم بالرسامين

الفطريين الذين كانوا رواداً مهدوا الطريق للذين جاءوا لبناء حركات فنية في مجال الرسم والتي تصاعدت لتجعل فن هؤلاء الفطريين فنا يمتلك مقومات الاصاله والتفرد .

ان فن الرسم الفطري يعد بحق اكتشاف وتأسيس عالم جديد من الاشكال فهو تحول مستمر بفعل قوى حيوية لا عقلانية، تحركه طاقة فطرية روحية معبرة عن الالتزام بالتعبير عن الحياة اليومية بعيداً عن الافكار المشحونة بالتناقضات والنظريات ، لان الرسامين الفطريين لم يروا العالم من خلال قضية ذهنية وعقلية، بل رأوه من خلال مشاعرهم واحاسيسهم النابعة من حدسهم تجاه 'م الخارجى، وهذا ما يميز فن الرسم الفطري ويلفت الانظار اليه.

اما في فن الرسم العراقي المعاصر، فقد قام عدد من الرسامين بالتعبير عن احاسيسهم واندفاعاتهم باشكال مختلفة اكثر قرباً في مسعاها من روح الشعب والتعبير عن جميع حالاته سواء كانت بؤساً وشقاً أو خيراً وسعادة، أو تعبيراً عن ماضيه وحاضره في لوحات فنية جميلة مفعمة بالروح الفطرية التي توارثها الفنان معبراً ببساطة عن تراثه وبيئته العراقية.

ومن ناحية اخرى عمل الرسام العراقي المعاصر على انتاج رسومات فنية، -بالرمن ثقافته الفنية الاكاديمية- ، عبرت عن بساطة التشكيل وعفوية التعبير وتجاهل القواعد الفنية المعروفة.

وبهذا فان دراسة الفطرية في اللوحة الفنية العراقية سيكون باباً شاملاً لمجالات فكرية وفلسفية وفنية، لان مشكلة مفهوم الفطرية ما زال يثير جدلاً بوصف هذا الاتجاه يشكل سمة لفن الرسم والذي مارسه بعض الهواة والفطريين؟ ام انه يشمل جميع الرسامين فطرياً في داخله؟ .

ان البحث الحالي يصنع اساساً لموضوع الفطرية في فن الرسم العراقي المعاصر، إذ ينطلق من عدة تساؤلات تجعلنا ازاء مشكل حقيقي، مما يستدعي من الباحثة الدراسة والتقصي للإجابة عنها، فهل هناك خصائص وملامح فطرية في الرسم العراقي المعاصر؟ وما هي مرجعيات هذه الخصائص والملامح الفطرية؟ وهل هي من الاصاله والعمق والثراء؟ وما مدى تأثيراتها في الرسم العراقي

المعاصر؟ وهل تشكل ظاهرة؟ ، وان شكلت ظاهرة فما هي الكيفية في معالجتها بنائياً وتقنياً ومضمونياً ؟ .

ان اسئلة كهذه تمل اشكالاتها .. فيها ضمناً .. من الحساسية والتأثير على المنجز البصري ممثلة بفن الرسم العراقي المعاصر، مما تتطلب الدراسة والتمحيص .
وتتجلى الاهمية والحاجة الى مثل هذه الدراسة من خلال الآتي :

- تعد هذه الدراسة اول دراسة تتقصى فكرة الفطرية في الرسم العراقي المعاصر .
- تعد هذه الدراسة ارسفة لجهود رسامينا العراقيين المعاصرين وبحثهم الدؤوب في مجال الفطرية من خلال منجزاتهم البصرية في فن الرسم .
- يرسى البحث الحالي مفاهيمياً المضامين الفكرية للفطرية، ومدى توظيفها في اللوحة التشكيلية، مما يمنح اضافة معرفية على مستوى الدراسات النظرية في الكليات والمعاهد المتخصصة .

- موضوعة كهذه الدراسة تسد النقص الحاصل في مكتبات العراق ، في مجال موضوعة الفطرية في فن الرسم العراقي المعاصر .

- تسد حاجة دارسي الفنون التشكيلية للبحث في هذا المجال، مثل طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة وخاصة على يد الدراسات العليا، وكذلك النقاد الفنيين ومتذوقي الفن .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

- تعرّف الملامح الفطرية في الرسم العراقي المعاصر .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة الاعمال الفنية (لوحات زيتية) ، في فن الرسم العراقي المعاصر ذي الملامح او الخصائص الفطرية، للفترة من (1950م - 2000 م) ، والموجودة في مركز صدام للفنون او المطبوع منها في المصادر الفنية المتخصصة .

تحديد المصطلحات

الفطرية

- الفطرة ، قال الرازي : الفطرة هي الخلقة ، والفطر : أيضا : الابتداء والاختراع، قال (ابن عباس) (رضي الله عنه): "كنتُ لا ادري ما فاطر السموات، [] أتاني أعربيان يختصمان في بئر، فقال أحدهما : (أنا فطرتها) أي ابتدأتها"⁽¹⁾. وفطري: ما يخص طبيعة الكائن ويصاحبه منذ نشأته، غريزي، طبيعي، (رد فعل فطري) ، (سلوك فطري)⁽²⁾ .

- أما فطر: فطر الأمر: اخترعه وابتدأه وأنشأه. افتطر الأمر: ابتدعه.

- الفطرة: فطر: الابتداء والاختراع / الصفة التي يتصف بها كل ما موجود في أول زمان خلقته / صفة الانسان الطبيعية / الدين / السُّنَّة⁽³⁾ .

- والفطرة: الخلقة التي خلقَ عليها المولود / صفة الانسان الطبيعية ، (شعوب تعيش على الفطرة)⁽⁴⁾ .

- والفطري (Innate) : هو مذهب من يقولون ان الافكار والمبادئ (□□□□□) موجودة في النفس وجوداً نقيضاً، أو كمجرد قوى واستعدادات سابقة على التجربة⁽⁵⁾ .

- فطري (Innate): ما يخص طبيعة الكائن ويصاحبه منذ نشأته ، ومنه (الافكار الفطرية)*، وهي غير التي تستمد من التجربة، والفطري يقابل المكتسب (Acquired)⁽⁶⁾

(1) الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، بيروت: المكتبة الاموية، 1978 ص 506 .

(2) مجموعة من كبار اللغويين، المعجم العربي الاس المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، (ب ت) ص 419 .

(3) المنجد في اللغة والاعلام، بيروت : المطبعة الكاثوليكية، 1969 ص 588.

(4) مسعود، جبران، رائد الطلاب، ط1 ، بيروت : دار العلم للملايين ، 1967 ص 701 .

(5) الخياط، يوسف معجم المصطلحات العلمية والفنية (وبلغات متعددة) ، بيروت : دار لسان العرب ، (ب ت) ص 422.

(6) تنوّه الباحثة الى ان الافكار الفطرية (Idée`nn) : هي التي تستمدّها النفس من ذاتها قبل اتصالها بالعالم الخارجي وهي تمتاز على غيرها بالوضوح والبساطة. للمزيد مراجعة/ (□□□□□ □□□□□)

المعجم الفلسفي ج(2)، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982 ص 158).

(6) مذكوراهيم، المعجم الفلسفي، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1979 .

- والفطري (Innate) المنسوب الى الفطرة وهو مقابل المكتسب (Acquired) [والفطرة/ هي الجبلّة التي يكون عليها لكل موجود في اول خلقه (1) .
- والمعرفة الفطرية عند (كانت): هي المعرفة التي لم تكتسب من التجربة ، وهي معرفة بسيطة لكنها تصبح فيما بعد اساساً لكل معرفة نكتسبها من الخبرة ، وهي القاعدة الضرورية لكلكتسبه الانسان من خبرات واسعة معقدة في حياته، من ذلك مقدرة العقل على تمييز الكثرة من القلة في الأشياء وتمييز الخط المستقيم من المنحني والجسم المرتفع من المنخفض (2) .
- ويقول (ديكارت) عن الفطرية بأنها: استعدادات وميول في الذهن تتطور بواقع الخبرة الحسية (3) .

التعريف لاجرائي للفطرية: كل ما ينسب الى الفرد من خصائص وسمات وملامح طبيعية تولد معه من دون تدخل أي مؤثر خارجي على سلوكه الحياتي.

الفن الفطري:

- الفن الفطري هو: ليس الفن الذي خرج عن القاعدة الاكاديمية، بل هو الفن المحض الذي تخلّى عن العلم والادب لكي يبقى فناً، وتخلّى عن التشنج والاسى والهلكي يبقى فرحاً ومتعة وتعبيراً صادقاً (4) .
- ويعرف (شاكر حسن آل سعيد)، الفن الفطري بأنه: "وسيلة من وسائل التعبير من انطباع الفنان الذاتي عن العالم، انه لا يرسم ما لا يرى ما يعتقد بصحته، انه

(1) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج(2) ، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982 ص 150 .

(2) الرحيم، احمد حسن، الفلسفة في التربية والحياة، مطبعة الاداب في النجف الاشرف، 1977

ص 66 .

(3) لجنة من العلماء والاكاديميين السوفييت، الموسوعة الفلسفية المخرة، ت : سمير كرم، بيروت:

دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980 ص 40.

(4) البهنسي، عفيف، رواد الفن الحديث في البلاد العبية، بيروت: دار الرائد العربي، (ب ت) [

ص 184.

موقفه الانساني في مجابهة الوجود داخلياً وخارجياً معاً، وهو رؤية العالم برؤية

طفل وساحر معاً⁽¹⁾ .

ويقول (نوري الراوي) عن الفن الفطري بأنه: (فن الينابيع الصافية، حيث تولد الرغبة في تمثيل العالم او خلق الخيالي البديل، انسياً خارج تيارات الفنون التأليفية جميعاً، حيث تصل بايقاعه الخفي بين خيال الفنان وتأملاته الحلمية، كما لو كانت صورة عكسية اخرى "لإنسان عصر هدرت انسانيته عن الطبيعة ، نتيجة لنزعتها العقلية المة، التي اتجهت الى تحطيم اسرار الجمال في الطبيعة ذاتها"⁽²⁾).

-ويرى كل من (الراوي) و (اكرم فاضل) الفن الفطري: بأنه من الينابيع الصافية والنضارة التعبيرية الأكثر ألفة بالطبيعة، حيث تنشأ رغبة الفنان - في ابداع عالم خيالي او واقعي بديل محمل بنبض غريب تجري بايقاعاته الخفية في تيار اللاشعور والحلم، وتحقيق وجودها العفوي، خارج تيارات الميراث الجماعي للفنون التأليفية التقليدية⁽³⁾

- أما (فرادي) فيعرف الفن الفطري بأنه: الفن الذي ينهل مادته من ينبوع الفطرة الانسانية، وهو مرتبط بخيال الانساحسه، وان عالم الفنان الفطري، عالم خاص يعكس ذوق الفنان نفسه ولا يمثل ذوق الجماعة وتراثهم كما هو الفن الشعبي⁽⁴⁾ .

والطراز الفطري (Naïve style) هو طراز لا يرتبط بقواعد الفن الموضوعية وهو يعبر ببدائية وفطرية. وأحياناً يطلق المصطلح على فنون الاطفال والفنون الريفية والشعبية، والفنان (روسو) مثال واضح لهذا الاتجاه⁽⁵⁾ .

(1) شاكر حسن آل سعيد، مجلة الرواق، بغداد: الدار الوطنية، 1978 ص23.

(2) الراوي، نوري، متحف الحقيقة .. متحف الخيال (سياحات فكرية في اقليم الفن)، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997 ص142.

(3) الراوي ، نوري ، واكرم فاضل، منعم فرات.. نحات فطري، السلسلة الفنية رقم (7) ، بغداد: وزارة الاعلام، ب ت ص13.

(4) فرادي، محمد عباس، الرسم الشعبي في العراق، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1992 ص10.

(5) الشال، عبد الغني، معجم المصطلحات العلمية والتربوية فنية، ط1، الرياض، عمادة شؤون المكتبات، 1984 ص288 .

وتعرّف الباحثة الرسم الفطري إجرائياً بأنه: جملة من الخصائص تتجلى بنتائج الرسامين العراقيين المعاصرين ممثلة بفن الرسم يتم تحديدها من خلال مؤشرات الإطار النظري ومجموعة الإجراءات المحددة في هذه الدراسة الحالية .

المعاصرة :

لغة :

- العصر ، الدهر، والجمع ، اعصر ، وعصور، قال تعالى : ((والعصر إن الإنسان لفي خسر))، قال (الفراء): العصر، الدهر ، اقسم الله تعالى به، وقال (ابن عباس)، العصر ما يليه المغرب من النهار، ويقال اصران والغداة والعشي الليل والنهار، ويقال لهما العصران ، والعصر اليوم (1) .

اصطلاحاً :

- يعرفها (الكبيسي) بأنها: التزامن في الزمن الفيزيائي والمحاثبة في معايشة الانسان لزمانه بالفعل، وهتفرض وجود شواهد مادية لوجود الانسان في عصر وحضور العصر في عمله، والعصرية وقوف على الحاضر، وتمثل تعبيراً واضحاً عن نسق منبثق من الثقافة المتمثلة واقعاً، فهي حاصل صراع الذات بخصوصيتها مع مؤثرات الحاضر والتقاليد (4) .

(1) ابن منظور، لسان العرب، مجلد (3)، بيروت: دار لسان ، (ب ت) ص 575 .

(4) الكبيسي، عمران، الحداثة وأزمة المصطلح النقدي، مجلة أفق عربية، العدد (7) ، بغداد: دار

الشؤون الثقافية العامة، السند (14) □ 1989 ص 66.

- والمعاصرة عند (النداوي) هي: الرؤية التصويرية في الرسم العراقي المعاصر التي ترافق وعي الرسام العراقي بمراحل انتاجه الفني المختلفة مع الآخذ بعامل الزمن، وتعتبر عن نسق الثقافة الراهنة ومؤثرات المحيط في العمل الفني⁽¹⁾.

وقد تبنت الباحثة تعريف (النداوي) للمعاصرة، كونه يلائم أهداف البحث الحالي.

الرسم الشعبي:

- يعرفه (صفوت كامل) بأنه: "ذلك النتاج الفني الذي لا يخضع تركيبه وبنائه ومفهومه الى قوانين مدروسة خاضعة لمقاييس فنية، وهو يعكس رضا الرسام وذوقه. ويمتاز بالتلقائية والحيوية وهو محبب لعامة الشعب، يقبلون عليه ويعتقدون فيه وهو استجابة لوجدانهم."⁽²⁾.

- أما (نوري الراوي)، فيعرفه بأنه: فن تطبيقي متوارث تحكمه علاقات بيئية مختلفة وتشده اليومية روابط الاثر الفني بالوظيفة حيث تتوافر الشروط الجمالية بمستويات تتراوح بين الابداع والتقليد المتوارث في مختلف المجالات التي ظهر فيها⁽³⁾.

- والرسم الشعبي عند (فرادي) هو: ذلك النشاط او الانجاز الفني المادي الذي يمارسه عدد من الناس ممن لم يتلقوا دروساً أكاديمية في تعلمه، وهم يتناقلونه ويمارسونه ضمن الجماعة في المجتمع العام بدوافع شتى مهنية وعقائدية، وهو جزء من الفن الشعبي المادي الذي يرتبط بعموم الشعب المتلقي، وهو يخاطب الشعب بلغة مشتركة. ويتصف الرسم الشعبي ببساطة الاسلوب والاداء، وبالحيوية

(1) النداوي، كامل عبد الحسين، توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 1999 ص5.

(2) كمال، صفوت، التصور الاسطوري في التراث الشعبي، مجلة المأثورات الشعبية، العدد (4) □ قطر، مركز التراث العربي لدول الخليج العربية، السنة (1) □ 1986 ص135.

(3) الراوي، نوري، الفن الفطري .. عودة الى الينابيع، مجلة التراث الشعبي، العدد (302)، بغداد، السنة (6) □ 1975 ص6.

والقدرة على البقاء في الاستعمال اليومي، كما انه يعكس مفاهيم الجماعة لا الفرد وبذلك فهو ميراث المجتمع مجهول الواضع او المؤلف او المخترع⁽¹⁾.

وتبنت الباحثة تعريف (فرادي) للرسم الشعبي .

الرسم:

- لغة:

الرسم جمع رسوم والرسم: هو تمثيل الشيء/ العلاقة/ يطلق على ما يقابل الحقيقة. (تمثيل الاشياء او الاشخاص او الناظر الطبيعية) او القروية بقلم الرصاص، او بريشة المصور.
الرسوم: العلاقة والرسم الرسام: النقاش⁽²⁾.

- اصطلاحاً :

الرسم (Painting) : هو الأثر. وهو تعريف الشيء بخصائصه واعراضه اللازمة ومنه:

- بياني: وسيلة للتعبير عن الظواهر والاقات المجردة بأشكال هندسية.

- تخطيطي: رسم اجمالي لا تراعى فيه التفاصيل وانا تراعى فيه النسب الموضعية للاجزاء المختلفة.

- دراسي: صورة تؤخذ لجسم حي او منظر لدراسته من حيث الوضع والهيئة واللون، وما الى ذلك من احكام التصوير واصوله.

- تظليلي: ينقل الخطوط والظلال معا⁽³⁾

(1) فرادي، محمد، عباس ، الرسم الشعبي في العراق، مصدر سابق، ص4.

(2) ---- ، المنجد في اللغة والاعلام، ط23، بيروت: دار المشرق، 1978 ص259-261.

(3) مرعشي، نديم، الصحاح في اللغة والعلوم - معجم وسيط ، ط1، بيروت: دار الحضارة العربية، 1975 ص383.

الفن البدائي (Primitive Art) :

- يعرفه (عزت) بأنه: الفن الذي ظهر في العصر الحجري القديم من حوالي (10.000 – 20.000) قرن قبل الميلاد ، وهو نتاج يخدم اغراض نفعية اكثر
□□□□□□ (1) .

- اما (الشال) فيعرفه بأنه: نتاج فني ظهر في العصور الحجرية السحيقة، وهو
ايضا (نتاج مجتمعات بدائية تتشأ حالياً بعة عن العمران، ولكلا الانتاجين
خصائص فنية مميزة)⁽²⁾ .[^]

وتبنت الباحثة تعريف (الشال) للفن البدائي.

(1) محمد، عزت مصطفى، قصة الفن التشكيلي (دراسات في الفنون التشكيلية)، ط2، مصر، دار المعارف، 1970 ص45 .

(2) الشال ، عبد الغني ، معجم المصطلحات العلمية والتربية الفنية ، ط1 ، مصدر سابق ، ص

ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها

1- دراسة فرادي

الرسم الشعبي في العراق

(دراسة ميدانية تحليلية)

وهي دراسة تقدم بها (محمد عباس فرادي) ، لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية في كلية الفنون لميلة - جامعة بغداد ، عام 1992 م.

وتهدف هذه الدراسة إلى:

1- دراسة الرسم الشعبي (دراسة ميدانية تحليلية) والتثبت من وجود أدلة له والعتور على (عينات تمثل هذا الفن) ، والبحث عن ممارسين له وأماكن إنتشاره.

2- دراسة أساليبه وتقنياته وخصائصه الفنية.

3- تصنيف موضوعات الرسم الشعبي ومصادره.

4- البحث في دلالات رموزه وإشاراته ومفرداته ، والكشف عن قيمه الجمالية والتعبيرية.

5- علاقته بالموروث الشعبي كونه جزء من التراث الشعبي العام من النواحي الوجدانية والعقائدية والمعطيات الفنية المادية الأخرى.

وإشتمل الإطار النظري على خمسة مجالات ظهر من خلالها هذا الفن على

النحو الآتي:

1- الرسم على الأثاث.

2- الرسم على الزجاج.

3- الرسم على الجدران.

4- الرسم على الورق والقماش.

5- الرسم على وسائط النقل.

وقد تكون مجتمع البحث الأصلي من (95) صورة ، أما عينة البحث فقد تكونت من (46) صورة ، وإعتمد الباحث على المقابلات الشخصية وإستمارة

البجداني لجمع المعلومات حول ظاهرة بحثه ، ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث هي:

- 1- إن موضوعات الرسم الشعبي ذات مصادر دينية وتاريخية وإسطورية ومنها ما هو مستمد من الطبيعة والبيئة المحلية.
 - 2- ظهور ممارسين لهذا الفن في الوقت الحاضر.
 - 3- تحديد الخصائص الفنية للرسم الشعبي في العراق بإندام الوحدات الفنية والأشكال الهندسية والمفردات الرمزية.
 - 4- إتسمت الرسوم الشعبية بألوانها المشرقة الصريحة.
 - 5- عدم تقيد الرسام الشعبي بقوانين وقواعد الرسم الأكاديمي والتعبير عن ذلك وفق رؤيته الذاتية.
- وقد اختلفت نتائج هذا البحث عن النتائج التي توصلت إليها الباحثة ومنها:
- 1- من سمات الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، أن الأشكال مشوهة وتتسم بسماحتها وخشونتها الظاهرة من خلال توظيف الجانب التقني على السطح التصويري.
 - 2- استخدام الخطوط البسيطة في إظهار عفوية الأشكال داخل اللوحة الفنية.
- كما اختلفت منهجية البحث هذه الدراسة عن المنهجية المتبعة في دراسة البحث الحالي من حيث مجتمع البحث الذي ضم عدد من الأعمال النية (رسومات زيتية) والموجودة في مركز صدام للفنون والمعرض منها في المصادر الفنية المتخصصة ، في حين اشتملت دراسة (فرادي) على صور بلغ عددها (46) صورة ذات أنواع فنية متعددة.

2- دراسة الندائي

توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر

وهي دراسة تقدم بها (كامل عبدالحسين الندائي) لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية في كلية التربية نية - جامعة بابل عام 1999 م. وتهدف هذه الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

1- ما المرجعيات التاريخية والفكرية للوحدات الزخرفية للبسط الشعبية

المحلية؟.

2- ما أنواع الوحدات الزخرفية التي تم توظيفها في فن الرسم العراقي

المعاصر؟.

3- ما طبيعة توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في نتاجات فن

الرسم العراقي المعاصر؟.

وتكون الإطار النظري من ثلاثة مباحث ، عُني المبحث الأول منها بفنون

البسط الشعبية عبر التاريخ ، والمبحث الثاني دراسة الأبعاد الفكرية والبنائية

للوحدات الزخرفية للبسط الشعبية ، أما المبحث الثالث فينقضي دراسة توظيف

وحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر .

أما الفصل الرابع فقد أشتتل على الإجراءات التي قام بها الباحث والأدوات

التي استعان بها ، كما تكون مجتمع البحث الأصل من (221) لوحة زيتية ، أما

عينة البحث فتكونت من (22) لوحة زيتية لأحد عشر فناناً ، وبواقع لوحتين زيتيتين لكل فنان .

وقد اختلفت منهجية هذا البحث عن المنهجية المتبعة في البحث الحالي من

يحث عدد اختيار الأعمال الفنية (الرسومات الزيتية) في عينة البحث الحالي

والطريقة المتبعة في إجراءات البحث .

ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث هي:

1- احتلت الوحدات الزخرفية الهندسية بمختلف أشكالها النصيب الأكبر من

إهتمامات الفنانين العراقيين وتجاربهم لتوظيف زخارف البسط الشعبية .

2- احتلت الوحدات الزخرفية العضوية حيزاً أقل من عمليات التوظيف تظهر مصحوبة بوجود الوحدات الهندسية.

وختلفت نتائج هذا البحث عن نتائج التي توصلت إليها الباحثة في البحث الحالي من حيث اقتصارها على توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية ، وهي برأي الباحثة من النتائج التي توصلت إليها في بحثها الحالي.

المبحث الأول

مفهوم الفطرية

تصنف الباحثة مفهوم الفطرية إلى ما يأتي

(أ) مفهوم الفطرية دينياً:

تشير العديد من الدراسات التي تبحث في مرجعيات القرآن الكريم وعلم النفس إلى وجود الكثير من الدوافع الفسيولوجية النفسية والروحية لدى الإنسان، فمنها ما هو أساسي لا غنى عنه لأنه يتوقف عليها حفظ حمايته وبقاء نوعه، ومنها ما هو ضروري ومهم لتحقيق أمنه النفسي وسعادته، وتتبعث من هذه الدوافع □□□ تؤدي بالإنسان إلى القيام بنشاط توافقي يتعلق ببقاء النوع مثل الدوافع الجنسية ودوافع الامومة.

وقد اشار القرآن الكريم إلى لاساس الفطري للإيمان بالله سبحانه وتعالى □□□ ورد في قوله تعالى: بسم الله الرحمن الرحيم ﴿ فاقم وجهك للدين حنيفاً فطرة الله التي فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله ذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون ﴾ (1) ، وكذلك قوله تعالى: ﴿ قل أغير الله أتخذ ولياً فاطر السموات الأرض ﴾ (2). وقوله تعالى: ﴿ السماء منفطر به كان وعده مفعولاً ﴾ (3). وقوله تعالى: ﴿ ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور ﴾ (4). وقوله تعالى: ﴿ إذا السماء انفطرت ﴾ (5).

ان جميع هذه الآيات الكريمة تبين أن ما بطبيعته يكون على استعداد فطري لادراك بديع مخلوقات الله سبحانه وتعالى، والاستدلال منها على وجوده والابمان به وتوحيده، وبهذا فإن الإنسان يولد على فطرة الدين الحنيف.

(1) القرآن الكريم ، سورة الروم ، آية (30) .

(2) القرآن الكريم، سورة الانعام ، آية (14) .

(3) القرآن الكريم، سورة المزمل، آية (18) .

(4) القرآن الكريم، سورة الملك، آية (3) .

(5) القرآن الكريم، سورة الانفطار، آية (1) .

كما اشارت الاحاديث النبوية الشريفة إلى بعض الدوافع الفطرية التي تولد مع الفرد، ومنها دوافع حفظ الذات وهي مهمة للانسان، مثل: دافع الجوع، دافع العطش، دافع التعب، وغيرها من دوافع السلوك الحيائي.

اذ يقول الرسول محمد (صلى الله عليه وآله): (ليس لابن ادم حق في شيء سوى هذه الخصال: بيت يسكنه، وثوب يوارى عورته، وجلف الخبز والماء). فالانسان بحاجة لاشباع حاجاته الاساسية الفسيولوجية من جوع وعطش ومسكن.⁽¹⁾

أما الدوافع الفسيولوجية مثل دافع الامومة والذي يظهر عند كل أم بوضوح لما تحمله من محبة نحو اطفالها ورعاية وحنان، فهذا السلوك ما هو الا سلوك فطري غريزي، وكذلك الدوافع النفسية الروحية فعلى الانسان اشباعها لتحقيق الحياة الامنة المطمئنة، فمثلاً دافع التدين عند الانسان يكون فطرياً وكذلك لاستعداده لمعرفة الله سبحانه وتعالى والايمان به وتوحيده والتقرب اليه والعبادة والدعاء اليه عند السراء والضراء.

فنبينا الكريم (صلى الله عليه وآله وسلم) يبين أن الطفل يولد على الفطرة الاسلامية لكنه يتأثر بسلوك والديه والتي تعتبر عوامل خارجية له كالمحيط الذي ينشأ إلى التربية والثقافة، اذ قال (عليه الصلاة والسلام وعلى آله): (ما من مولود الا يولد على الفطرة فأبواه يهودانه وينصرانه ويمجسانه، كما تنتج البهيمة بهيمة جمعاء*، هل تحسون فيها من جدعاً**).⁽²⁾

ويبين رسولنا محمد (صلى الله عليه وآله) بأن الدافع الديني عند الانسان له اساس فطري ولد عليه، فتعلم القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة والتربية الدينية

⁽¹⁾ نجاتي، محمد عثمان، القرآن وعلم النفس، ط2، بيروت: دار الشروق، 1985 ص25.

* جمعاء: كاملة الخلقة لجميع أعضائها.

** جدعاً: □□□□.

⁽²⁾ الزمخشري، ابو القاسم جاد الله محمود بن عمر، الكشف في حقائق التنزيل وعيى الاقاويل في

وجه التأويل، ج(2)، بيروت: دار المعرفة، ب ت، ص44.

تظهر هذا الاستعداد الفطري وتنميته وتثبته عند الفرد، كما قوله (عليه الصلاة والسلام وعلى آله): (مَتَّ وَأَنْتَ عَلَى الْفِطْرَةِ) ، وقوله: (الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَاكَ لِلْفِطْرَةِ)⁽¹⁾.

ومن خلال ما تقدم ترى الباحثة أن الفطرية تدخل في أكثر من مجال، حتى في مجال العلم فهو فطرة من الله عز وجل ﴿ قُلْ كُلٌّ عِنْدَ اللَّهِ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ لِيُخْبِرَ الَّذِينَ يَشَاءُ عِلْمَهُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ ذَكِيمٌ ﴾ (البقرة: 213).⁽²⁾

اذ تبين هذه الآية الكريمة بأن الله سبحانه وتعالى مستودع العلم عند الانسان منذ خلقه، وهذه هي الفطرة اضافة إلى فطرة وجود مبادئ الخير والحق والقيم.

فالاسلام راعى في منهاجه التربوي الانسجام الكامل بين قوانينه التشريعية والقوانين الفطرية الأولية عند الانسان والتي تشكل الثروات التي أودعها الخالق العظيم لضمان السعادة الانسانية في نفس كل فرد، فإن جوبهت تلك الفطرية وخاصة عند الأطفال بالتنمية الصحيحة والحماية العلمية السليمة، خرجت من عالمها الخفي إلى حيز العقل، وكانت الأساس لسعادته وبقيت الضمان الحقيقي لرفية طوال أيام حياته، وعلى العكس لو أهملت قيمتها ولم يهتم بها وترى الطفل طبقاً للأساليب الخاطئة، فإن ذلك سيساعده على الانحراف والفساد وفقدان ثرواته الفطرية بالتدرج، وبهذا فإنه يكون في النهاية عضواً فاسداً في المجتمع.

⁽¹⁾ المرصفي، سعد ، الجامع المفهرس الألفاظ صحيح مسلم، ج(3)، جامعة الكويت، شركة ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع، 1988 ص 352.

⁽²⁾ القرآن الكريم، سورة الرحمن، الآيتان (3 و 4) .

(ب) مفهوم الفطرية نفسياً:

عند توخي معرفة مفهوم الفطرية نفسياً فإن علم النفس يعد حجر الزاوية لفهم النوع الانساني ومعرفة الطبيعة البشرية، وما يؤثر فيها من دوافع فردية واجتماعية، وهناك عدة صعوبات رافقت الدراسات النفسية التي تبث في مظاهر السلوك الانساني والحيواني ومدى تقبل المفهوم البيولوجي بشكله الالاقاقا .

وقد كان لنتائج الدراسات النفسية المقارنة الحديثة قادتنا إلى تغييرات جذرية في نظرتنا إلى الغريزة الحيوانية والتي حددت السلوك في الانواع الدنيا منها بتحدد سلوكها بالاثارة الخارجية التي تتعلم الاستجابة المباشرة لها، أما في الانواع العليا فإن جميع العمليات المتداخلة تحدث في الجملة العصبية المركزية، وهو الذي يحدث الاستجابة لمثير معين⁽¹⁾.

وبعض البحوث والدراسات الانسانية التي أجريت في ميدان علم النفس والعلوم التربوية النفسية، ترى من الخطأ وصف ما يحصله المتعلم من خبرة ما نتيجة عملية التعلم المدرسي أو خارج المدرسة، فحياة الاطفال تنبثق انبثاقاً عفويّاً ولا تتكون من لا شيء لأنهم منذ الولادة يكونون على استعداد فطري لسلسلة من الفعاليات الحيوية⁽²⁾.

وترى الباحثة أنه مهما كانت الاختلافات بين العلماء النفسانيين حول منشأ ائن الحي سواء كان حيواناً أم انساناً، فالاتفاق سيكون في مسألة أن هذا السلوك ينشأ اما من الدوافع أو القوى الخفية المحفزة والمثيرة، والتي يكون بعضها فطرياً موروثاً أو يكون مكتسباً بالتعلم وبانتمائه إلى بيئته الخاصة.

(1) عاقل، فاخر، علم النفس (دراسة التكيف البشري)، ج(2)، ط1، بيروت: دار العلم للملايين

1966 س 432

(2) هيوز، أي.جي، وأي . أ.ج. هيوز والتعليم ، ت: حسن الدجيلي ، بغداد: مطبعة الزهراء 1959

كما ان الدراسات أثبتت بأن جميع الافراد يملكون قدرة عقلية فطرية ، هذه القدرة تختلف فيما بينهم، وبما ان الانسان كان في اعلى سلم التطور فان لديه اعلى قدرة عقلية فطرية مستندة إلى اساس فطري، وهو جامد لا يمكن تغييره إلا بنسب ضئيلة، فوجود الدافع الفطري يكون عن طريق الوراثة البيولوجية، ولا يحتاج الفرد إلى تعلمه واكتسابه⁽¹⁾.

وبهذا فان الانسان يكتسب سلوكه نتيجة لخبراته اليومية في اثناء تفاعله مع بيئته الاجتماعية بصورة فطرية، اما دوافعه الفطرية فأنها تتحور وتتعدل كلما تقدم به العمر، وقد اشار (ستانلي هول 1841-1904) * إلى فكرته في النظرية التلخيصية حول النزعة الفطرية عالانسان بقوله: "ان الطفل يعيش من جديد تاريخ الجنس البشري، كما ان الجنين يعيش من جديد تاريخ اسلافه الاقدمين وتكون خبرات اسلافه هذه في متناول يده، فيقوم الطفل في تصرفاته باعادة ، تبني الميول والاهتمامات بنفس التتابع الذي حدثت به عند انسان ما قبل التاريخ والانسان البدائي"⁽²⁾.

وهذا يعني ان الفرد يخزن الكثير من الدوافع الفطرية في اللاشعور والتي يظهرها بشكل اسقاطات مختلفة ، وهذه الاسقاطات تعكس صورة من صور الفرد الباطنية العميقة والتي تمتد جذورها لاسلافه. وتعد الميول الفطرية* ، من الدوافع التي تدفع الانسان إلى انواع معينة من السلوك في ظروف خاصة ويستفاد منها في تماسك افراد المجتمع فيما بينهم نتيجة لما يعم بينهم من الانسجام والتوافق في الاعمال والمشاعر⁽³⁾.

(1) راجح، احمد عزت، اصول علم النفس، ط(10)، المكتب المصري الحديث، 1976 ص83.
* "ستانلي هول - Stanly (1841-1904): من مشاهير الرواد الانكليز، توغل في افريقيا الوسطى، والتقى هناك بالرحالة (ليفنيغستون) وقد سعى في سبيل الغاء النخاسة وتحرير العبيد.

(2) ميلر، سوزانا، سيكولوجية اللعب، سلسلة عالمعرفة، ت: حسن عيسى، الكويت 1987 ص14.
* الميول الفطرية: سميت بالميول الفطرية لأنها ليست بذات انفعالات خاصة تلازمها كالغرائز وانما يتغير الانفعال المصاحب لها من حالة إلى حالة، فاذا قلد الانسان أو مثل موقفًا محزنًا شعر بالحزن أو مفرحًا شعر بالفرح، ومثل هذا يقال في المشاركة الوجدانية التي هي مشاركة للاخرين في ما فيه فرح أو حزن أو غضب أو شعور بالسيدة وغير ذلك من تلك الميول الفطرية: التقليد ،

أما علماء النفس امثال (سيجموند فرويد) Freud (1856-1939م)، و(كارل يونك) Carl Young (1857-1961)، فانهما يشيران إلى ان الفرد يمتلك استعداداً فطرياً خاصاً يستمد من اللاشعور الذي يمتلكه ، فهو برأيهما منبع الابداع لدى الفنان لما لديه من استعداد فطري خاص به يشكل اساساً يمنحه طرازاً حدسياً من بين الطرز الشخصية المختلفة ، وكلا من (فرويد) و (يونك) يختلفان في تفسيرهما للاشعور، إذ يرى (فرويد) اللاشعور أنه ينشأ نتيجة للتفاعلات الاصلية بين التضارب العقلي والكبت والتوحيد بين النواحي العقلية، وهذه تتم في الاعوام الاولى من حياة الطفل، أي ان اللاشعور عنده مكتسب خلال حياة الانسان، اما في مجال الفن فان (فرويد) يضع اللاشعور من ضمن الخصائص الفطرية للفرد والتي تدخل في النشاطات البشرية غير المسيطر عليها ومن ثم ستكون هي العملية المؤدية إلى الابداع⁽¹⁾.

أما (يونك) فالاشعور عنده يأخذ قسمين متباينين هما: اللاشعور الشخصي وهو مشابه للاشعور الفرويدي المكتسب من الحياة، والقسم الاخر اللاشعور الجمعي الذي هو عبارة عن مجموعة من الميول التي تكسب الفرد نفساً روحية وترجعه إلى عالم الهي أو سحري أو شيطاني، وبذلك ستؤثر في فعالياته العقلية بطرق مختلفة⁽²⁾.

أي ان (يونك) يعد اللاشعور الجمعي هو الدافع الخفي الذي يدفع بالفرد الفنان لانتاج الاعمال المبدعة نتيجة للكهمائل من التجارب الانسانية المخزونة في ذاكرته ونتيجة لصراعاتها يشعر الفرد بعدم التوازن والذي يؤدي به لانتاج تلك الاعمال.

واللعب ، والاستهواء والايماء .. للمزيد مراجعة: (الرحيم ، احمد حسن ، محاضرات في علم النفس، مطبعة الاداب في النجف الاشرف، 1964 س153).

(3) المصدر نفسه .

(1) عيسى، حسن احمد، الابداع في الفن، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979 ص73.

(2) طائفة من الاساتذة، مباحث في علم النفس الحديث، ط(2)، ت: حسن احمد سلمان، مصر: مطبعة السعادة، 1947 ص136.

كما ان (فرويد) يفسر الابداع في العمل الفني على انه تسامي واعلاء لدوافع جنسية إلى نشاطات اجتماعياً وعند الفنان تتسامى إلى ابداعات فنية، ان الدافع الجنسي بصراعه مع الضوابط الاجتماعية يتم كبته، ومن ثم اعلاؤه إلى نشاطات مختلفة، وان هذا الصراع ناتج عن قوى الشخصية الثلاث⁽¹⁾.

ان (فرويد) يؤمن بان تحليل الاحلام يقود إلى معرفة الاساس الخبراتي للانسان أي خبرات الطفولة، كما ويعد الحلم أنه فعل نكوص يرجع فيه الفرد إلى دوافعه السابقة التي كانت تسيطر عليه في طفولته وتتحول العصور الكامنة في الحلم إلى صور حية ومناظر بصرية، وبهذا سيحصل للرغبة المكبوتة اشباع وهمي⁽²⁾.

ولقد استفاد السورباليون من مفهوم التحليل النفسي الفرويدي ذي يكشف خبايا اللاشعور، إذ تبنى السورباليون مفهوم اللاشعور وعدوه جزءاً من العالم العقلي الذي ساعدهم على اكتشاف المعاني الخفية للنفس وبطرائق عدة مستفيدين من طرائق (فرويد) في التحليل النفسي⁽³⁾.

* قوى الشخصية الثلاث لدى فرويد تتمثل بالآتي:

1- ID : هو الهوية : وهي الطاقة النفسية التي تستخدم في إشباع الغرائز وهي تحتوي على دوافع فطرية عديدة مثل دافع الجوع والعطش وغيرها.

2- الأنا الأعلى Super EGO : وهي التي تقوم بمهمة التوفيق بين الأنا والهوية ، حيث ان وظيفة الأنا هي الكبت وتعاني من التوتر والضغط بين الأنا العليا الأخلاقية، والهوية الغريزية.

3- الأنا EGO : وهي الضمير الذي يراقب الذات ويقيم المثل وهي اكثر مثالية إنسانية.

⁽¹⁾ منصور، طلعت ، وآخرون، أسس علم النفس، القاهرة: مطبعة أطلس، ب ت، ص 338.

⁽²⁾ صالح، قاسم حسين، الإبداع في الفن، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1981 ص 100.

⁽³⁾ كمال، علي، النفس انفعالاتها وأمراضها، ج(1)، ط(4)، بغداد: دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع مطبعة الدار العربية، 1988 ص 125.

وترى الباحثة ان الخيال* والاحلام والغريزة**، هي من المحاور الأساسية
 بالجانب الفطري للفرد، والنابعة من اللاشعور والعقل الباطن والتي تجعل الفرد
 (الفنان) يسقطها على عمله الفني بحسب رؤياه الخاصة به بتلقائية تامة.
 ويفسر (يونك) السلوك الانساني بأنه مشروط بالاهداف وبمختلف ضروب
 طموحه (أي ان الانسان تحركه أهداف بقدر ما تحركه الاسباب)، إذ أكد (يونك)
 أهمية الماضي في تكوين المستقبل حيث النمو الدائم والبحث عن الكل والكمال،
 كما أنه لاحظ وجود اللاشعور الجمعي في الاحلام وعند الذهانيين وبشكل مشابه
 في بعض الاعمال الفنية⁽¹⁾.

وبهذا فان مضمون اللاشعور الجمعي عند (يونك) في مجال الفن عبارة
 عن رواسب يستسقي منها الفنان رموز لوحاته، وتأخذ صفاتها البدائية، وهذه
 الرموز مأخوذة من تراث الاسلاف وأفكارهم وحتى من الاساطير والحكايات
 القديمة، ويعمل الفنان على تنمية الحس الفطري لديه، وزيادة استعداده الفطري
 للكشف عن مكنونات النفس البشرية عن طريق الس من دون الغوص في
 اللاشعور الجمعي بحثاً عن ابداعاتها مضمون اللاشعور الجمعي فينكشف
 للفنان من تلقاء نفسه، إذ ان سلوك المبدع هو سلوك تلقائي وليس موجهاً أو
 مقصوداً ثم يعتمد الفنان لاسقاط ما تكشف له على شكل رموز اصلية وجديدة.

* الخيال: (1)- هو قدرة على تشكيل صور الاشياء/ الاشخاص/ مشاهد الوجود.

(2)- يحفظ (الخيال) مدركات الحس المشترك وصور المحسوسات.

انظر: (علوش، سعيد، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني،
 وسوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، 1985 ص 87).

**= الغريزة: وجمعها (غرائز Instincts)، وتعني في الاصل اليوناني واللاتيني (الحفز الحيواني)
 وهي مصطلح يطلق على التكوينات الجسمية الداخلية التي تنظم السلوك المرتبط بالحاجات
 الاساسية كالأكل والشرب والجنس .. للمزيد : انظر (عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس
 التعليمي، القاهرة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ب ت، ص 162).

⁽¹⁾ عبد الحميد، شاكر، العملية ابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987

واشار (يونك) ايضا إلى الافكار الفنية بأنها تحمل بصورة جمعية عبر
 اللاشعور الجمعي عن طريق الوراثة من مجتمع لآخر، ويؤكد لك "هربرت ريد"
 (1893-1968)، بقوله: " .. ، وعلى هذا الاساس فان المبدأ القائل بأن تطور
 الكائن الفرد يكرر التطور النوعي، حيث أصبحت بين ايدينا دراسة جادة عن فن
 الاطفال مجتمعة في أعمال حديثة العهد نسبياً تعود إلى (بهرل) و (فولف وانغ) لن
 أقول عنها ما هو أكثر من كونها قد أكدت تمام التأكيد على عموم صحة الدراسات
 ذات المرجعية الجينية في الجماليات وانها إذ نهت إلى الخواص الايجابية في فن
 الاطفال، وقد أثرت تأثراً على ممارسة الفنانين الحديثين حيث كانت ثمة
 محاولة مقصودة للعز إلى السذاجة والبساطة الغضة في الرؤيا الطفولية"⁽¹⁾.
 ويضيف (ريد) إلى ذلك قوله: "ان فن الطفل ذو قيمة لا تقل في قيمته عن أي فن
 تاريخي يجد فيه الكبار متعتهم."⁽²⁾.

أي ان فنون الاطفال وما ترى الباحثة مشابهة لنتاجات الرسامين المحدثين
 ان لم نقل قد اثرت فيها لما تحمله من خصائص فطرية معبرة بتلقائية لا شعورية
 عن الوجدان البشري بصيغة فنية، وهي ضرب من ضروب التعبير الفني لديهم،
 وان لكل طفل استعداداً فطرياً للإبداع في التعبير الفني لكنه يختلف من طفل لآخر،
 تبعاً لامكانية الطفل في تنمية تفكيره الفني وان الطفل يمارس الرسم رغبة منه في
 التعبير . بداخله على سطح الورقة بواسطة خطوط بسيطة واشكال مختزلة أو
 مبالغ بها وفقاً لانفعاله الذاتي ودوافعه الفطرية المحركة لذلك التعبير .

□□□ □□ □□ (مكدوجل William McDougall) (1871-1938) ، وعدد
 من اتباعه بتقسيم الدوافع الفطرية إلى:

(1) ريد، هربرت، حاضر الفن، ت: سمير علي، بغداد، دار الحرية للطباعة ، 1983 ص22 .

(2) ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، ط2، ت: يوسف ميخائيل، 1975 ص211 .

" مكدوجل: زعيم المدرسة الفرضية، فقد سمي الدوافع الفطرية بـ(الغرائز) □□ كتابيه (مقدمة لعلم
 النفس الاجتماعي- 1908)، وكتابه (خلاصة علم النفس- 1923)، وقد قوبل بالاعتراض لهذه
 التسمية بسبب إحياءها بأن سلوك الانسان كسلوك الحيوان لا يتأثر بذكاء ولا بتجربة ولا ارادة.
 فقام (مكدوجل) بالاعتدال عن هذه التسمية التي هي (الغريزة) وأطلق على (الدوافع الفطرية) اسم
 (الاتجاهات الفطرية- Innate Tendencies) للمزيد مراجعة: (عبد القادر ، حامد، دراسات في علم
 النفس التعليمي، مصدر سابق، ص163).

(أ) دوافع خاصة: وتسمى بـ(الغرائز (Instincts) ، وتعني بها الباحثة بأنها من الخصائص المهمة في مفهوم الفطرية ، لأنها خصائص داخلية ذاتية تتسجم مع التكوين النفسي للشخص، فمثلاً الشخص الجائع يريد الوصول بأي شكل إلى مطعم ما لسد حاجته من الطعام، وكذلك حاجة الانسان للكساء والسكن والماء.

(ب) دوافع عامة: وهي الميول الفطرية العامة التي يسلكها الانسان أو الحيوان في ظروف خاصة من دون ان يصاحبها أي انفعال معين.

كما ان علماء النفس انتهوا نتيجة البحوث والدراسات التي اقاموها لتحديد العديد من المفردات كالميول والاتجاهات والغرائز والسلوك إلى وضع مذاهب مختلفة لتفسير السلوك الفطري ، ومن هذه المذاهب:

أولاً: المذهب الفرضي: ويشمل: (أ) المذهب الذي يعد سلوك الانسان والحيوان فطرياً ، تحركه دوافع ذاتية نفسية.

(ب) المذذي يعد السلوك بأنه يملك اغراضاً حيوانية تتلخص ببقاء النوع وديمومته.

ثانياً: مذهب (ثورنديك): والذي يعد النزعات الغريزية أنها ميول فطرية نحو تلبيات محددة في ظروف معينة.⁽¹⁾

ويجد (مصطفى سويف)، في البحوث التي اجريت على العملية الابداعية عند كل من (فرويد) و (يونك) ، بأنها قد عانت من فراغ أو حالة غير مستقرة وقلقة في اعطاء تفسير مقنع للعملية الابداعية بشكلها المتكامل لارتباطها بالاستعدادات الفطرية لدى الفرد المبدع، وكذلك وجود نقطة مهمة أيضاً للابداع، هي ايثار الفنان لمادة معينة دون س، كالرخام عند (ميخائيل انجلو)، أو الالوان عند (دافنشي)، وغيرها من الأمثلة، وهذا عائد للاستعداد الفطري الذي زود به الفنان ، وبهذا فقد عدت النزعة الفطرية بمثابة المحرك للعملية الابداعية⁽²⁾. ويرى

(1) عبد القادر ، حامد، دراسات في علم النفس التعليمي، مصدر سابق، ص163.

(2) سويف، مصطفى، الاسس النفسية للابداع، ط3، مصر: دار المعارف، 1969 ص94.

(سويف) ان خضوع العمل الفني للقواعد والشروط تجرده من الحس الفطري
التلقائي ويصبح العمل الفني مجرد قجامد لا روح فيه، إذ يخضع العمل الفني
إلى التلقائية وإلى الاحاسيس ومشاعر الفنان للوصول إلى أقوى حد للتعبير بشكله

العفوي⁽¹⁾.

ويعد الفيلسوف الفرنسي (جان جاك روسو * Rousseau) (1712-1778) □
أول من ادخل المذهب الطبيعي في التربية، أو أنه أول من اشتد في الحماسة له
واسهم في بحثه، وكتب في مجالات مختلفة من هذا المذهب.

وتتطلق فلسفة (روسو) من أن الصفات الجيدة لا ينالها الطفل إلا إذا انطلق
في بيئته الطبيعية انطلاقاً حرة يتخلص منها من ضغوط الأسرة والمجتمع والثقافة
المدرسية، حتى يكتسب خبراته بنفسه ويجمع اجزاءها الأولية شيئاً كالأرجل
البدائي، لأن (روسو) يعتقد بأن الطفل يولد بريئاً من أي دنس، لكن عادات وتقاليد
مجتمعه هي التي تقيد الطفل وتعوق نموه جسدياً وروحياً، لهذا راد (روسو) أن
ينشأ كل طفل طيلة الاثنتي عشرة سنة الأولى من حياته تنشئة فطرية من دون
تعقيدات اجتماعية⁽²⁾ واعتقد (روسو) بأن الطفل يمتلك قدرات عقلية فطرية معينة
عند ولادته ولا تتحرف هذه القدرات في نموها عن طريقها الطبيعي إلا نتيجة
مؤثرات خارجية كالظلم أو الضغط من المجتمع الذي ينشأ فيه، وعلى الفرد احترام
النمو الطبيعي لهذه القدرات الفطرية، ولهذا كانت التربية التي تتفق مع الطبيعة □
تقتصر على هذه الأنواع من الظلم والضغط، ولكنها تعمل على خلق مجتمع أفضل
وعادل⁽³⁾.

⁽¹⁾ الرزاز، وآخرون، التربية الفنية، مصر: وزارة التربية والتعليم، مكتبة التربية، 1984-1985 □
215.

* (جان جاك روسو (Rousseau)): كاتب فرنسي، ولد في جنيف، له تأليف فلسفية واجتماعية كان
لمبادئه تأثير في نشأة الثورة الفرنسية والوطنية. ومن كتاباته (العقد الاجتماعي)، (أميل) و
(الاعترافات).

⁽²⁾ الرحيم، احمد حسن، الفلسفة في التربية والحياة، مطبعة الاداب في النجف الاشرف، 1977 □
216.

⁽³⁾ النجيجي، محمد لبيب، فلسفة التربية، ط2، مصر: مكتبة سعيد رأفت، 1967 ص 144.

ويشبهه (ريد) الفنان الحديث بالطفل أو الرجل البدائي من خلال تحرره من الصور الذهنية المحفوظة في الذاكرة عند انتاج عمل فني، لكن ثمة فرق بينهما هو الحرية ذات السمة الفطرية التي هي ليست بالشيء الغريزي عند الفنان الحديث، كما هي عند الطفل أو الرجل البدائي، لان الفنان الحديث لا يصلها إلا برؤية جديدة للعالم الخارجي أو حتى لعالمه الباطني⁽¹⁾.

وترى الباحثة ان النزعة الفطرية تمثل استرجاعا للطاقة النفسية والروحية وهي تمثيل صادق ذو طابع حدسي مرجعه إلى ذاتية الفنان الخالصة إذ تكون العملية الفنية بمثابة انارة للماكن الخفية المعتمة في عالم الفنان اللامرئي نستدل عليها من خلال استخراج تلك الاشكال الفنية ذات السمة الفطرية من ذلك العالم إلى سطح اللوحة، وان معظم النظريات، كما سبق عرضها، تجد الفن وسيلة تمكن الفرد من التعبير عن حياته الداخلية إلى حد أعمق وأصدق من الكلمة والرسم هو اوسع وأكثر تعبيراً من الوسائل الفنية الأخرى عن مكونات النفس والصراعات الخفية في حياة الانسان.

(1) ريد، هربرت، حاضر الفن، مصدر سابق، ص 30 .

ج/ مفهوم الفطرية فلسفياً :

بغية الرصد والتقصي الأكاديمي لموضوع الفطرية مفاهيمياً تحقيقاً لأهداف البحث الحالي من خلال رصد دلالاتها وابعادها ضمن مستوياتها الفكرية على اختلافها، دينياً ونفسياً وفنياً وجمالياً، ترى الباحثة أن للفلسفة طروحاتها ضمن توجيهات حقلها الوبشكل انتقائي يغطي هذا المفهوم فلسفياً...

فالفطرية إنما تتداخل مع مفردات أخرى منها الحدسي والذاتي والماورائي وهي مفاهيم فلسفية، مما يستدعي ضرورة رصد الأدبيات الفلسفية لفحص موضوع الفطرية فلسفياً.

وبدءاً بـ(افلاطون)* (427-347)، الذي يعد من فلاسفة اليونانيين الرافضين لواقع المادي المختبئ وراء الظواهر المرئية بوصفه متطلعاً إلى ما وراء الواقع للوصول إلى العالم الروحاني، عالم المثل الذي يكمن فيه الجمال المطلق.

إن فلسفة (افلاطون) تعنى بعدم الوثوق بتلك الظواهر لأن: "الموجودات التي نراها على حق وجب أن تكون هناك موجودات موجودة وجوداً حقيقياً، هذه الموجودات هي المثل".⁽¹⁾

ويؤكد (افلاطون) بهذا سيادة العالم الروحاني المثالي ومن ثم فإنه يرفع من قيمة الإلهام والحدس للوصول إلى عالم المثل.

* (افلاطون Platon) من مشاهير فلاسفة اليونان. تلميذ (سقراط) ومعلم (أرسطاليس) درس في بستان (أكاديميوس) في أثينا. أساس فلسفته (نظرية الأفكار). فالحقيقة ليست في الظواهر العابرة والزائلة ولكن الأفكار السابقة لوجود الكائن والتي هي مثال له. أسمى هذه الأفكار (فكرة الخير) ومن مؤلفاته: (الجمهورية) أو (السياسة) [المحاورات] (كريتون) [فيدون] (تيمية)، (الوليمة)، و (الشراع). وقد وصلت نصوصها في الغالب إلى العرب ملخصة أو مجزأة ما عدا (الشرايع) التي أحرزت التأثير البالغ.

⁽¹⁾ سارتون، جورج، تاريخ العلم، ج(2)، ط(3)، ت: توفيق الطويل وآخرون، القاهرة: دار المعارف، 1978 ص23.

وان العالم النقي في فلسفة (افلاطون) هو عالم الافكار، وان عقل الانسان يكتسب تلك الحقائق بطبيعته الفطرية لامتلاكه استعداداً لذلك، ومن خلال تلك

الحقائق يستطيع الافراد تذكر ما قد سبق ان تعلموه لان الروح خالدة وتحفظ

بالمعرفة ولكن اتصالها بالجسم عتم صفاءها.⁽¹⁾

والانسان، حسب اعتقاد (افلاطون)، يتطلع نحو الاعلى والى العالم الازلي المثالي للوصول إلى الجمال والكمال والخلود، والتي تعتبر صوراً صادقة للعالم

الاصلي، وهذا يستمد الفرد من العاطفة والوجدان والالهام الإلهي⁽²⁾.

وقد فهم (افلاطون) الفن على انه الهام ينبعث من ربّات الفنون*، إذ عرف

الالهام بورة فطرية من النشوة الفنية اللاشعورية الالهية، اما الفنان

فأنه الوسطة الناقلة للحقيقة إلى الجمهور، ويصف بأنه انسان ملهم له قدرة بارعة

في التسامي إلى العالم الازلي الحقيقي.

كما استخدم (افلاطون) الاساطير في ثلاثة محاور هي (جورجياس) و(فايدون) و (الجمهورية)، تختلف فيما بينها فكانت ذات جاذبية اخاذة تعود

بالاساس إلى خصوبة الخيال، إذ عبر (افلاطون) عن افكاره بأسلوب سهل

ومختلف في محاوراته، إذ كانت عبارات (افلاطون) ساحرة لنصف المجتمع الذي

كان يميل اليه بجماله وبساطته وجمال الطبيعة التي امتاز بها مجتمعه البسيط في

محاوره المتعلقة بوصف الكمال الإلهي وعلاقته بالبشر⁽³⁾.

وفي محاوره من محاورات (افلاطون) المسماة باسم (مينو Meno) □□□□

(سقراط* (470-399 ق.م)): "كيف تصبح المعرفة ممكنة، حيث انه لا فائدة من

(1) الرحيم، احمد حسن، الفلسفة في التربية والحياة، مصدر سابق، ص49.

(2) اوفسيا نيكوف، م، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت: باسم السقا، بيروت: دار الفارابي، 1975 ص18.

* ربّات الفنون: إذ يرى اليونانيون بأن (زيوس) كبير الالهة التابع على جبل الاولمب، كانت له تسع بنات هن ربّات الفنون، وكل ربة تختص بفن من الفنون مثل الشعر، الخطابة، الرسم .. وغيرها.

(3) التكريتي، ناجي، فلسفة الجمال عن افلاطون، الموقف الثقافي، العدد (28)، بغداد: دار الشؤون الثقافية، تموز - آب، السنة الخامسة، 2000م، صفحة قضايا وأفكار، ص41.

* (سقراط): فيلسوف يوناني. ولد في اثينا وعلم فيها فاحدث ثورة في الفلسفة بأسلوب وفكرة جعل محور الفلسفة معرفة الانسان ذاته ودرسرفاته والنواميس التي تدفع اليها وبهذا اسس علم

ان يتعلم الانسان ما قد عرفه من قبل؟ ومن العبث ايضا ان يحاول الانسان ان يتعلم عالم يعرفه بعد لأنه في هذه الحالة لن يعرف من أين يبدأ التعلم؟" ، وقد وضع (افلاطون) كلمات الاجابة على لسان (سقراط) إذ قال: "سيحصل العقل على مثل هذه المعرفة من حياة سابقة له في وجود تام كامل"⁽¹⁾.

واراد (افلاطون) تأكيد جمال النفس الحقيقي، وتخليص النفس من القيود لكي تكون سعيدة والسعي إلى تطهيرها لتكون أكثرألاً وبهاءاً. كما قام بتحليل بعض الانفعالات النابعة من النفس البشرية بصورة عفوية كالبارود المالح والثقيل والخفيف والخشونة والنعومة، ويصل بذلك إلى نتيجة كون الذات الانسانية تستطيع التمييز بين حالة ونقيضتها من خلال مقارنتها بما تمتلكه من انطباعات حسية مخزونة لديه مسبقاً.⁽²⁾

وبذلك ترى الباحثة ان (افلاطون) كان مهتماً بتسجيل مواقف الانسان المعنية بظواهر الجمال، لان الجمال موجود داخل الافراد أنفسهم، ولكنه أخذ يصعد بالتدرج بهذا الجمال الفردي الفطري مكتشفاً علته في الافراد جميعاً للوصول إلى اكتشاف مصدره في مثال الجمال بالذات.

أما (افلوطين) Plotin^٢ (204-270 ق.م) ، فكان يكره محاولة اعادة الاعتبار لقيم (افلاطون) على الرغم من انها لم تحافظ على الكثير من الاسس والتعاليم

--الاخلاق. كان تعليمه شفهيًا عن طريق السؤال والجواب فساعد تلاميذه على اكتشاف المعرفة بذاتهم. حارب السفسة وانتقد الحكم فاتهمه اخصامه بالزندقة وحكموه اعداماً بفضل الموت على الهرب احتراماً لشرائع مدينته. شرب السم فمات في سجنه. وصلت تعاليمه في كتب تلميذه: (افلاطون) و (كسينوفون).

⁽¹⁾I.S. Brubacher. A. Hiqsq story of the problems of Education. Mograw-Hill Co New York, 1947, p.102.

⁽²⁾ الوالي، عبد الجليل كاظم، نظرية الادراك الحسي عند افلاطون، مجلة افاق عربية، العدد (12) 1987 ص 99 .

* افلوطين Plotin : ولد في ليكو بوليس (مصر). زاهد وصوفي وفيلسوف تأثر بأفلاطون. مؤسس الافلاطونية الحديثة. حاول فيها التوفيق بين الفلسفة اليونانية والمعتقدات الدينية بما فيها المسيحية. جمعت تعاليمه تحت عنوان (التاسوعات) فكان لانتشارها الوجه الخطير على الفلسفة والتصوف من بعده.

الأفلاطونية، لكل منهما أسلوب متشابه من حيث انتماءه لذات الإنسان والهامها وحدثها والذي يكون بصورة مباشرة من الفرد دون تعرضه لقواعد ومؤثرات تؤثر في سلوكه العفوي.

فكانت نظرية (افلوطين) الفلسفية نظرية صوفية اقرب منها للاتجاه الديني للفلسفة لأنها تعود بالجمال والسعادة إلى المصدر الاساسي الموحد وهو الاتصال بالإله اما الانسان فلا يستطيع التقرب من الإله إلا عن طريق الإلهام وفقدان الاتصال البشري والاتجاه إلى الاتصال الروحي الفطري عند الفرد.

وبهذا فقد تأثر (افلوطين) بـ (افلاطون) في مجال توحيده للخير والجمال "ان الجميل هو الخير، والخير كامن من خلق الجميل، وهو مصدره ومبدأه".⁽¹⁾

كما يؤكد (افلوطين) الجمال الروحي، ويرى ان الروح تحن للعودة إلى الذات العليا، فبدونها يكون الجمال مرتبلاً وليس بعالم المحسوسات، كما اعتقد بأن الأشياء تبدو ناقصة حينما تختلط بالأفكار، لأن الأفكار في النهاية هي تحصيل حاصل بالخارج وبالتالي فأنها بعيدة عن الذات، فهو بهذا فيلسوف روحي وصوفي يرتفع إلى الله عز وجل⁽²⁾.

أما طروحات (افلوطين) حول الفن فإنه يؤكد أن الجمال يصدر عن الصور أو المثال الذي ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما وينقل الجمال بالفن من الفنان إلى عمله الفني، أي ان لا ينقل الفنان صورة في عمله من الطبيعة بل يستمد صورته من الماهية الخاص بالطريقة التي تتشكل بها الطبيعة، إذ يقول: "ان فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد ابصر بل كما لو اراد الإله نفسه ان يكون عليها لو أنه بدا للناس".⁽³⁾

(1) اسماعيل، عز الدين، الانجمالية في النقد العربي، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ب ت، ص 39.

(2) ابو ريان، محمد، تاريخ الفكر الفلسفي، ج(1)، دار المعرفة الجامعية، 1985 ص 60.

(3) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج(4)، ط(2)، بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، 1982 ص 151.

كما ان للدين الاسلامي الحنيف دور بارزي صياغة الاسس المهمة للحضارة العربية، فقد "احدث الاسلام تغييراً جذرياً في المجتمع العربي وجاء بأفكار ومعتقد جديدة فتوسعت خبرة العرب وتطورت ثقافتهم وخاصة عندما نهضوا للتبشير بالاسلام، فاتصلوا بالامم الاخرى واستفادوا من حضارة الروم والفرس والهند والتي انتقلت بدورها إلى العرب".⁽¹⁾

فقد اثر الاسلام تبعاً لانتشاره على النظريات الجمالية، والفنية لدى تجمعات الاسلامية إذ عدت الفلسفة الاسلامية ان الفطرة هي الدين الاسلامي أو البدأة التي بدأ الله عليها أو ما أخذه (الله) سبحانه وتعالى على ذرية آدم من الميثاق، ومهما يكن من امر فإن الفطرة هي الجبلية الاصلية أو الطبيعة الاولى التي يكون عليها المولد في وقت ولادته.

وعد المسلم ان الطبيعة من صنع الله سبحانه وتعالى اما المسار الذي يسير فيه الكون فهو نتيجة للكمال والحكمة الإلهية، وكانت الافكار الصوفية مؤثرة على الفلسفة الجمالية للعرب إذ بنيت عن طريق الحياة المقتشفة والنسك وتنقية الروح من الشوائب والملذات الدنيوية حتي الانسان من الإله ومن ثم فإنه سيصل إلى معرفة الجمال الاصيل الإلهي.⁽²⁾

ويعد (الفارابي)* من الفلاسفة المسلمين الذين حاولوا الخروج بنظرية فلسفية وجمالية تتفق مع المعطيات الدينية للفكر الاسمي. إذ يرى (الفارابي) ان الدين

(1) يوسف، عقيل مهدي، الجمالية بين نوق والفكر، بغداد: مطبعة سلمى الفنية الحديثة، 1988، ص 55.

(2) اوفسيانيكوف، م ، وسمير نواف، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت: باسم السفا، بيروت: دار الفارابي، 1979.

* الفارابي: ابو نصر محمد، ولد في فاراب (تركستان) وتوفي في دمشق سنة 950هـ من أعظم فلاسفة درس في بغداد وحران ثم اقام في حلب في بلاط سيف الدولة الحمداني (944-967)، جاد التوفيق بين فلسفتي افلاطون وارسطو من جهة وبين الدين وفلسفة من جهة اخرى (بالمعلم الثاني) بعد ارسطو وكان متضلعا في الرياضيات والموسيقى أهم مؤلفاته (رسالة نصوص) و (السياسة المدنية) و (رسالة في اراء اهل المدينة الفاضلة) و (كتاب الموسيقى الكبير).

والفلسفة هما المعين للإنسان وبهما يتحدد سلوكه ان كان فاضلاً أو ضاراً فدعا إلى التوفيق بينهما لأنهما ينبعان من مصدر واحد.⁽¹⁾

والفن عند (الفارابي) "صفة حسية اساسها التجريب وان هذا التجريب يتصف بالتصوف الروحاني الرافض للمات البديئة".⁽²⁾ أي ان الفنان عنده "هو ذلك الانسان الذي ارتبط بالمحسوسات بشكل صوفي رافض للجزيئات المادية مدركاً للكليات بتصرفه ومستوى ادراكه المحقق للمعرفة الاشراقية".⁽³⁾

فيرى (الفارابي) ان الانسان يستطيع الحصول على المعرفة بعملية التصوف والتأمل المتأنيّة من باطن الانسان النقية والتحرر من قيود المرتبطة بالماديات وبهذا فانه سيصل إلى المعرفة الاشراقية من العقل الفعال الذي يهب الانسان صور الاشياء بالفيض منه.

وان مذهب (الفارابي) هو مذهب روحاني عقلي حيث يعد الفن ذا فائدة للروح والبدن وذلك لانفعال الروح بالفن⁽⁴⁾.

اما (ابو حيان التوحيدي)* فطروحاته الجمالية ترى بان الجميل والقبيح معهما إلى الفرد نفسه، إذ انها "تصبح حكرًا على الانسان الذي يوفر عناصر مشتركة يسببها (مناشئ الحسن والقبيح منها الطبيعي) الذي يقابل العنصر

(1) الفارابي، ابو النصر، كتاب الجمع بين رأي الحكمين، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1960، ص 98.

(2) حيدر، نجم ملزمة علم الجمال، جامعة بغداد: المطبعة المركزية، 1992 ص 48.

(3) نفس المصدر السابق، ص 48.

(4) مصطفى، غالب، الفارابي في سبيل موسوعة فلسفية، بيروت: منشورات دار مكتبة الهلال، 1979 ص 289.

* ابو حيان التوحيدي: اول عربي وضع اراءه الجمالية مأخوذة عن اراء معاصريه من المفكرين

العرب والادباء والفنانين الذين اهتموا بالفن والصياغة كما اهتم هو، فكان من ذلك هذه النظرية

العربية التي شملت مشكلات علم الجمال الحديث ومنها مشكلات الابداع ودور العلم والادب

وتصنيف الفنون ودور العلم والتقنية وتصنيف الفنون ودور الشعر ثم موضوع العبقرية والالهام

والبديهة.

الحسي، ومنها ما ينشأ (بالمادة) الذي يقابل العنصر الاجتماعي، ومنها ما ينشأ (بالشرع) وهو العنصر الديني، ومنها ما ينشأ (بالعقل) وهو العنصر العقلي أو الأساس الفكري ومنها ما ينشأ (بالشهوة) وهو العنصر الجنسي أو عنصر اللذة الفردية.⁽¹⁾

وترى الباحثة ان (التوحيدي) قد تناول في فلسفته حيثيات الفطرية المعنية في الدراسة الحالية من حيث ويل والقبيح ومنشأهما التي اما ان تكون مولودة مع الفرد أو انه قد اكتسبها من مؤثرات مجتمعه.

ومن الفلاسفة الذين اثروا الفكر الاسلامي في علوم الدين والدنيا (الغزالي)* (480-532هـ))، كما انه يؤمن بالطريقة الحدسية الصوفية في المعرفة وهي تعد طريقاً غامضاً غير مألوف للناس لأنهم يعتبرون ان اساس معارفنا أو الشكل الاعلى لها هو الحدس الذي لا يتاح إلا لاشخاص استثنائيين في لحظة الكشف أو الاشراق الروحي⁽²⁾.

وكان (الغزالي) مختلفاً في آرائه الفلسفية مع الفلاسفة الآخرين في انه لا يرى في القياسات العقلية اداة صالحة للحق، بل انه يرى ان الذوق الباطني هي الاداة الفعالة والصالحة لديه وبهذا فقد اخذ بنظرته المتصوفة دون غيرها⁽³⁾.

(1) غزوان، عناد، علم الجمال عن ابي حيان التوحيدي، مجلة الرواد، العدد الفضلي الاول، بغداد،

1996 ص 122.

* (الغزالي): (ابو حامد محمد) - (1058-1111م)، متكلم ومتصرف وفيلسوف شهير. ولد بالقرب من طوس (خراسان) نشأ أولاً نشأة صوفية ثم انصرف إلى دراسة الفقه والكلام محاولاً التوفيق بين الدين والفلسفة. علم في المدرسة النظامية ببغداد ومرحلة الشك والحياة الدنيوية ثم انصرف إلى التأمل. عاد من جديد إلى التعليم في نظامية نياپور ثم انصرف إلى الحياة الصوفية انصرافاً كاملاً. له (احياء علوم الدين) و (المنقذ من الضلال) ترجم إلى الفرنسية وطبع في المجلة الاسيوية عام (1877) وله ايضاً (تهافت الفلاسفة).

(2) مطلب، مجيد محمود، تاريخية المعرفة منذ الاغريق حتى ابن رشد، الموسوعة الصغيرة، رقم

(72)، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1980 ص 174.

(3) كامل، فؤاد، وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصر بيروت: دار العلم، 1983 ص 287.

ويعترف الغزالي أن الفلسفة لا تصلح لأن تكون قاعدة للدين أبداً لأن الدين في جوهره روعي داخلي للإنسان أما الفلسفة فعلى الرغم من اعتمادها على العقل

فهي لا تقود الإنسان في جميع الحالات إلى اكتشاف الحقيقة ومعرفتها.⁽¹⁾

ويتضح مما تقدم بأن مفهوم الفطرية قد تناوله الفلاسفة السابقون في فلسفتهم الإسلامية بصورة مرادفة ومشابهة لكن غير مباشرة من خلال اعتمادهم الحدس وباطن الذات الإنسانية والتصوف الداعي إلى معرفة الله حانه وتعالى وتطهير أنفسهم من الشوائب والتي تعتبر بذرة التكوين الفسيولوجي للإنسان.

وكان (ابن سينا) من الفلاسفة الذين لهم دوراً في إيضاح الفطرية ومفهومها إذ قال: "ومعنى الفطرة أن يتوهم الإنسان نفسه حصل في الدنيا دفعة، وهو بالغ العقل، لكنه لم يسمع رأياً، ولم يعتقد مذهباً، ولم يعاشر أمة، ولم يعرف سياسة، لكنه شاهد المحسوسات وأخذ منها الخيالات ثم يعرض على ذهنه شيئاً ويتشكل فيه، فإن أمكنه الشك، فالفطرة لا تشهد به وإن لم يمكنه الشك فهو ما توجب الفطرة وليس كل ما توجب فطرة الإنسان بصادق بل كثير منها كاذب، إنما الصادق فطرة القوة التي تسمى عقلاً."⁽²⁾

ومن الفلاسفة الألمان المؤثرين في الفلسفة المعاصرة، الفيلسوف (كانت)* Kant (1724-1804م)) إذ يعد من الفلاسفة الإنسانيين الذين آمنوا بوجود الجمال في الطبيعة والحياة ويرتبط شعورنا تجاه الجمال مع مشاعرنا وظروفنا التي نتذوقه فيها، أي بتدخل البعد الفردي (الذات) فيه لأن لكل منا احساسه الكامن للجمال. والمعرفة الفطرية عند (كانت) موجودة في العقل، وهي معرفته بسيطة لم تكتسب من التجربة، لكنها تصبح فيما بعد أساساً لكل معرفة مكتسبة، ومن تلك

(1) اسماعيل، عز الدين، أبو حامد الغزالي (نوابغ العرب)، ط1، بيروت: دار العودة، 1974 ص76.

(2) صليبيا، جميل، المعجم الفلسفي، ج(2) (من ط) إلى (ي))، بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتب المدرسة، 1982 ص151.

* (كانت) (عما نوئيل): فيلسوف ألماني مثالي له (نقد العقل النظري) و (نقد العقل العملي) و (الحكم العقلي) وهي مؤلفات فلسفية خطيرة ذهب فيها إلى القول بأننا لا ندرك ماهية الأشياء بل ظواهرها الحسية في الزمان والمكان. واستنتج من الشريعة الأدبية وجود الله والحرية وخلود النفس.

المعرفة العقل على التمييز بين الكثير والقليل في الاشياء مثلاً، أو تمييز الخط المستقيم من المنحني هكذا ..وقد اطلق (كانت) على المعرفة الفطرية بـ(القبلية)، وعلى المعرفة المكتسبة بـ(البعدية) وحسب رأيه: "ان هذه المعرفة الفطرية البسيطة هي القاعدة الضرورية لكل ما يه الانسان من خبرات واسعة معقدة في حياته."⁽¹⁾

كما انه يرى (العبقرية): "موهبة، (هبة طبيعية)، تمنح قواعد الفن، فالموهبة كمقدرة موروثة للفنان نابعة من الطبيعة، بل انها صفة مخلوقة في الروح Genium من خلالها تقوم الطبيعة بوضع قوانين وقواعد الفن."⁽²⁾

إذ عد (كانت) الاعمال الفنية عبارة عن انتاج صادر عن حرية الانسان ، فكل طروحاته تتعلق حول كونه نتاجاً تلقائياً، وان الروح في الفن هي ملكة تصوير الافكار الجمالية وأساس الفن هو الالهام الذي تهديه الطبيعة من دون تعلمه ومن ثم فهو يساعد على تهذيب الروح ومظاهرها في المجتمع.

وبهذا فقد جعل (كانت) مرتبة الروح أعلى من مرتبة العقل، لان الاخير ليس بالسبيل الوحيد لمعرفة الاشياء اهر وانما يرى (ان الشيء في ذاته)، أي كما هو بطبيعته يؤكد بأن نصف العالم غير مترد وغير معقول.⁽³⁾

كما انه قرب الفن من المعرفة في شكلها التأملي الحي أي بالتجسيد الحسـ□ الفطري للمفاهيم من خلال اهتمامها بالمضمون الفني، من ثم فانه يحمل إلى العقل النظري مباشرة، إذ يضع غنى الموضوع والتأمل الحسي فوق العقل النظري، لان الفن وحسب رأي (كانت) يوجد بشكل خاص في اشكال معرفة الواقع تتميز بشعبيتها (أي كثرة متناوليها)، بعد ان كانت مرتفعاً فوق الاتجاه الشكلي والذاتي.⁽⁴⁾

(1) مطر، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها) ، اسم البلد مجهول، دار الثقافة للنشر والتوزيع 1984 ص55.

(2) اوفسيانيكوف، م، موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص260.

(3) الموصلي، سامي احمد، نئلة الخالدة ، بغداد: مطبعة التعليم العالي، 1989 ص30.

(4) بقلم: عدد من الفلاسفة السوفييت، الجمال في تفسيره الماركسي، ت: يوسف الحلاق، دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1967.

وبهذا فالفن عند (كانت) وكما ترى الباحثة، ذو صلة بطبيعة الإنسان والذي باستطاعته الكشف عن النوعيات الخفية في عمله الفني مضيفاً للمشاهد سعادة ولذة تأملية بعيدة عن أي صفة منفعية، لأن الفن أعظم من وجود غاية موضوعية له، إذ على الفنان عندما ينفذه الفني عدم الاهتمام بأي غاية محددة أو قواعد معينة لأنه عليه تقديم عملاً فنياً يشعرنا باللذة عندما نتأمله وهذه نابعة من حاجة بايولوجية بعيدة عن أي غرض منفعي.

وفي طروحات (كانت) الفلسفية حول الرائع، فإنه يعطيه شكلاً هادفاً لأن بمقدور أي إنسان أن يعجب بأي شيء يعين ذي شكل محدد من دون أن يكون له غاية أو مصلحة في ذلك، وأنه سيتخذ الفرد اتجاهها لا إرادياً في تقويم العمل الفني، إذ يرى (كانت) أن الشعور بالرائع يجب أن يكون منزهاً عن الرغبات فهو شعور مجرد يقود إلى شعور تأملي للشيء خاضع للخيال.^(١٤)

وترى الباحثة أن فلسفة (كانت) على الرغم من تناقضاتها إلا أنها حققت تقدماً في الفكر الفلسفي، لأنها أرادت التوصل إلى مساواة بين العقلي والخيالي المرتبط بفطرية الإنسان لأنها شعور لا إرادي يصل بالفرد إلى أعلى حالات التدفق الفني المجرد.

ويعد (غوته* Geothe (1749-1832))، عملية التعبير الفني بأنها تنتمي إلى أعماق طبقات الشخصية، "وهو تسجيل مرئي للعملية الجارية في النفس بين الروح والمادة وهو يخبرنا لاي عمق قادرة الروح على إعادة تشكيل المادة، من أجل تطمين حاجاتها في الانفتاح والتعبير".^(١٥)

أما (Hegel (1770-1831م))، فيعد من الفلاسفة الذين انطلقوا بكل المذاهب الفلسفية إلى عهد جديد تتدخل فيه صورتي المحسوس والخيالي، والذي

(١٤) أفاناسييف، ف، الفلسفة الماركسية، ط 3، ت عبد الرزاق الصافي، مطبعة الرواد، 1976 ص ١٠٠
 * غوته: من مشاهير الكتبة الألمان. ولد في فرانكفورت، له (نوست) و (فرنز) و (هرمان و دورو).
 (١٥) المبارك، عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1973 ص 48.

* (فريدريك): ولد في شتوتغارت. فيلسوف ألماني. قال إن الكائن والفكر شيء واحد هو الفكرة. والفكرة تتطور على مراحل: الإثبات ثم النقص ثم الخلاصة له (المنطق الكبير) و (مبادئ فلسفة الحق).

يقوم بتحويل المضمون إلى موضوع فني، كما ربط بين الدين والتعبير الفني، لأن الدين ذو مستوى روحي مطلق، والفنان على مستوى الروحي الذاتي، وكلاهما مرتبطان بالفطرية موروثا لدى الانسان ولا علاقة لاي تدخل خارجي في اثرائهما.

وكان رأي (هيجل) في ذلك قوله: " .. فأن البدائيين وشعوب الشرق القديم هم خير مثال على تجسيد الروح للوصول إلى حالة مكافئة كروحه الاصلية في عالم الطبيعة".⁽¹⁾

والفن عنده يعد من الوسائل المطهرة للنفس البشرية وعلى الفنان تحقيق المطلق^{**} من خلال الكشف عنه بتأمل خالص في الاعمال الفنية، لان العمل الفني هو المعبر عن الذات الانسانية وبذلك فإنه يصف عالما غير منظور للسمة بخيالها ومشاعرنا العفوية تجاهه، ومن ثم الفن الفطر عند (هيجل)، تمثل الفن بحالة من التكافؤ بين ما هو ظاهر امام حواسنا، وما هو باطني للوصول إلى زمع حالة التناقص ما بين المادة^{***} والروح^{****} ، أي ان موقف (هيجل) من الفن مشابه لموقف (افلاطون) في النزوع إلى البحث عن الجمال بالذات من أجل الوصول .□□□□□□

(1) عباس، راوي عبد المنعم، القيم الجمالية، مصر: جامعة الاسكندرية، 1987 ص142.

^{**} المطلق: ضد المقيد: ما لا تحجيل في احد قوائمه/ يقال (مطلقا) أي على وجه عام لا استثناء فيه
^{***} المادة: ما به يتكون الشيء كالرخام الذي يصنع منه التمثال منه التمثال وتقابل الصورة وهي الشكل الذي يحدد الشيء كشكل □□□□□□.

- هناك تقابل بين المادة والصورة في المحسوسات، كمادة الجسم وصورته، وفي المعقولات كمادة الاستدلال والصورة.

^{****} الروح: بوجه عام: مبدأ الحياة

- فلسفيا تقابل الحقيقة المفكرة والذات التي تتصور الاشياء في مقابل الموضوع والتصور، ويقابل

المادة والجسد.

- وتسمى الذهن ايضا، وهو قدرة معدة لاكتساب العلم.

للمثل العليا. (2)

(Noumena)، والذي يمثل عند (شوبنهاور) العالم اللاعقلاني وجوهرة الارادة⁽¹⁾. إذ يقول (شوبنهاور) في عرضه للارادة: بان الانسان العادي ينساق وراء ارادته وحب الحياة عند تأمله للجمال فيرى الاشياء بجزئيتها، اما العبقرى فيكون منزهاً لا ينساق وراء عواطفه لانه صاحب نظرة ثاقبة مجردة من الارادة والهوى، وهو بهذا قتل الارادة، ويعد (شوبنهاور) ارادة الحياة بأنها مصدر لكل تعاسة وحيرة.⁽²⁾ والفن عند (شوبنهاور) السبيل الوحيد للتغلب على الارادة وينبغي تحرره من عبوديتها، وبذلك فإن الباحثة ترى ان فلسفته تؤكد ان كلما تحرر الفن من عبودية الارادة كان فناً كاملاً خالياً من النقص، وان العلاقة بين الذات وموضوعها تقوى عندما تتحول تلك الذات إلى ذات خالصة نقية مجردة من الاهواء والانفعالات، وبهذا يصبح تأملنا الجمالي بلا وعي للفن وغير مرتبط بقواعد معينة، وانما تابع من باطن الذات الانسانية وهي فكرة من افكار مفهوم الفطرية التي يروم لها البحث الحالي.

وتجعل فلسفة (رسكن (1819-1900م)، من الشعور بالجمال شعوراً غريزياً وفطرياً، أي ان الفن عنده ناتج من رغبة الانسان في تقليد الطبيعة التي هي من صنع (الله) والكامن فيها الجمال الحقيقي والجمال الالهي، وبذلك فهي تدفع الانسان إلى سلوك خير في الطبيعة.

اما (برجسون (1859-1941))، فهو أحد مشاهير تيار الحدس في الفكر الجمالي والذي يعد فكراً بديهياً غير مستند إلى أي حالة من حالات التعلم، إذ يساعد الانسان في معرفة حقائق الشعور الباطني بصورة لا شعورية، فهو مذهب يهتم بكل ما هو فردي أو جزئي ففلسفة (برجسون) تأثرت بالاتجاه الرواقي للفلاسفة الفرنسيين الذين سبقوه امثال (أفيسون) □ (الاشيلي)، و(بوترو)، الذين

¹ الارادة will : هي التصميم الواعي للشخص على تنفيذ فعل معين او افعال معينة والمثالية تعد الارادة صفة مستقلة عن التأثيرات الخارجية.

⁽¹⁾ ديورانت، رول، قصة الفلسفة، ت: احمد الشيباني، بيروت: المكتبة الاهلية، ب ت، ص325.

⁽²⁾ ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، القاهرة: دار مصر للطباعة، 1976 ص193.

كانوا يعدون الروح ذات قيمة كبيرة ويمكن وضعها قيمة فوق الطبيعة وإقرار القيم

الروحية التي تتضمنها شخصيه الفرد ولا سيما في مجال الفن والاخلاق.⁽¹⁾

كما ان الحدس* عند (برجسون) نوع من التعاطف العقلي الذي من خلاله

نستطيع معرفة الباطن لنكشف عما نريد معرفته، وهو لا يمكن وصفه أو التعبير

عنه، وبذلك سيكون الفن مرتبطاً بالنظر المحض والتأمل الخالص لانه لا ينظر

اليه لكونه ارادة حياة أو منفعة، اذن هو تأمل واستبصار، وبذلك فأن نظرية

(برجسون) تقوم على اساس الحدس.⁽²⁾

والروح عنده تعد الجوهر الحقيقي للانسان، وهي أصل الموجودات، فالوجود

عنده منبثق من مرا: روعي اساسي هو (الله)، الذي فاضت عنه الكائنات الحية

والتي تطور فيما بعد بالاعتماد على الطفرة أو الوثبة الحية والتي عاشت في

ديمومة وبصورة مستمرة.⁽³⁾

وفلسفة (برجسون) كما ترى الباحثة ان الفنان هو ذلك الانسان الحدسي الذي

يدرك الواقع عن طريق العين الميتافيزيقية التي ترى في الواقع ما لا يراه

الآخرون، فالفنان يمتلك تلك العين بالفطرة التي خلقها الخالق له لما يمتلكه من

خيال خصب بعيد عن أي لذة أو منفعة، ليخلق عملاً فنياً يفتح فيه عيون الآخرين

ليجعلهم يرون ماهم غاؤون عنه. وبهذا يرى (برجسون): "ان الفنان العظيم انما

هو ذلك الفنان الذي يصدر في عمله عن انفعال جديد وأصيل، بحيث يولد في

أنفسنا أحاسيس جديدة، أو عواطف لم يكن لنا به عهد، أو انفعالات لم تكن في

الحسبان"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ محمد، مساح رافع، المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، ب ت، ص72.

⁽²⁾ الحدس عند برجسون هو: الغريزة وقد اصبحت غير مكتنثة شاعرة بنفسها قادرة على التأمل في الموضوع وتوسيعه.

⁽³⁾ أمين، احمد، قصة الفلسفة الحديثة، ج(2)، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب ت، ص585.

⁽⁴⁾ محمد، مساح رافع، المذاهب الفلسفية المعاصرة، مصدر سابق، ص72.

⁽⁵⁾ حكيم، راضي، فلسفة الفن عن سوزان لانجر، ط(1)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص58.

فالفنان يملك القدرة الفطرية الغريزية والتي تساعد على الاتصال بين الغريزة والشعور والوعي، والتي ينشأ عنها الحدس، وبذلك فإن الحدس عند (برجسون) هو من مقومات الفكر البديهي الفطري.

ومن الشخصيات المهمة والمؤثرة في تاريخ أوربا وإيطاليا الثقافي هو (بندتو كروتشه Groce (1866-1952))، وهو صاحب فلسفة الروح التي تقوم على أساس حقيقة ثابتة ترى الكون من خلال الروح لأنها الطاقة التي تولد التجارب وتمتد في كل اتجاهات النشاط الانساني.

ويتخذ (كروتشه) من الحدس صورتين للمعرفة، فهي إما أن تكون معرفة حدسية مستمدة من الخيال ومتعلقة بانب الفردي، أو معرفة منطقية تتعلق بالعقل، وبهذا يفرق بين المعرفة العلمية والحدس الفني، لأن الفن عنده حدس وتعبير للصورة العقلية، أي أن يحتاج إلى تجربة عملية تتطلب الفعل والتحقيق.⁽¹⁾ كما وضع فكرة الحدس وفكرة التعبير، إذ عد الفن حدساً تعبيرياً وبأن الاسلوب الفني (مرادف للشكل أو التعبير)⁽²⁾، وكأن الفن منبثق من الروح التي تجعل الفنان يرسم موضوعات من خلال حالات ذهنية ونفسية خارجة من مستوى العقل ولا تعرف تلك الموضوعات إلا بالحدس العقلي⁽³⁾.

وتجد الباحثة بأن الفن عند (كروتشه) هو خلق العالم بذاته، وليس مجرد التعبير عن انفعال معين بقدر ما هو فاعلية، إذ يقول (كروتشه): "إن الانفعال يتحول إلى صور فيصبح انفعالاً يمكن تأمله ولذلك لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معاً بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو حدس غنائي Lyriclution"، أما العمل الفني وحده فلا يقبل التجزئة والتحليل لأنه رؤية شاملة تتحرر من القواعد والتصنيفات المصطنعة، وهذا يلتقي مع الفطرة بتحررها

⁽¹⁾ كروتشه، بندتو، المجلد في فلسفة الفن، ت: سامي الدروبي، اسم البلد مجهول، دار الفكر العربي، 1947 ص 49.

⁽²⁾ ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: مطابع الرسالة، 1987 ص 439.

⁽³⁾ إبراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، 1966 ص 62.

من سلطة العقل، كما ترى الباحثة ن فلسفة (كروتشه) قد نزهت الجمال الفني عن كل ماله علاقة بالمادة، وبهذا فهو اقترب من مثالي (افلاطون) الجمالية، على الرغم من اختلافهما من ناحية التطبيق العملي للفنون.

وعند تحليل أي عمل فني عند (كروتشه) سيكون التركيز على الجانب الفكري للعمل لأنه يحمل بداخله الروح والحس الفطري للفنان الذي أبدعه، فالفنان يقدم صوراً خيالية كامنة في داخله، وعلى المتلقي تفسير هذه الصورة في وعيه وبذلك سيتحقق التحليل الفني للعمل الذي لا ينبغي منه تحقيق منفعة أو غاية معينة، لأن أصل الفن عنده هو قدرة الفنان الفطرية في تكوين صور ذهنية، والفن لا ييؤب الأشياء ويجعلها حقيقة، وإنما يحسها ويصورها ليس إلا.

د/ مفهوم الفطرية فنيا وجماليا:

يعد تاريخ الفن تاريخ وعي الإنسان فنيا وجماليا، وقد برزت فيه نتائج فنية فطرية، كما أثرت فيه العديد من المناقشات حول كلة مجموعة من الفنانين التلقائيين (الفطريين) الذي لم يتلقوا دراسة أكاديمية وكانت رسوماتهم تلقائية بالفطرة، ولا تتناسب فيها الفن بنظرياته المعروفة، وكان لديهم إبداع فطري، اخذ مكانه واسعة في ساحة الإبداع الإنساني.

وان التحدث عن مفهوم الفطرية فنيا، يكون حديثاً شائكاً لتداخل هذا المفهوم مع مفاهيم أخرى منها الساذج والتلقائي والبدائي والشعبي، ولكن هناك خصيصة تميز رسوم أولئك الفنانين إلا وهي اختيارهم لموضوعات من البيئة الشعبية، ففي مجال الرسم العراقي المعاصر، مثلاً تم تأكيد موضوعات المسجد والعرس رقصات الشعبية والشناشيل البغدادية ..، أو اختيارهم الرسوم البدائية القديمة، والتي تعد الأكثر شيوعاً لدى هؤلاء الرسامين، فكانت رسوماتهم تمثل بتلقائية بساطة البيئة المحيطة بهم بألوان زاهية براقعة..

كيفما كانت الأسباب التي ساعدت على ظهور الرسم الفطري، فلا يمكن تجاهل كونه أحد الاتجاهات التي فرضت نفسها بقوة على الذائقة والثقافة عالمياً، ففي أوروبا وأبان أوائل القرن العشرين، برز الناقد مويسري (وليم أود) الذي اهتم بالفن الفطري، إذ عمل على إدخال لوحات الفنانين الفطريين إلى المتاحف وإعطائها أهميتها بوصفها جزءاً من الثقافة الفنية للشعوب عامة.⁽¹⁾

ان مصادر الفن قدرت بأن بعض الأجناس البشرية تعاني من عجز فطري يمنع الشعب من تخطي درجات النمو والتطور، كما عُد (سكان أمريكا) قبل الفتح و (هنود الشمال) و (سكان استراليا) بعد ان سحقهم الأوروبيون، إذ يؤمن (بوس)*

(1) محسن، علاء الدين، الفن الفطري في المغرب (واقع مستقبل)، مجلة العربي، العدد (362)، كانون الثاني، 1989 ص 122 .

* بوس: هو فرانز بوس Franz Boas عالم نشر نظريته التي تعد ضد (التطورية الثقافية) وقد نادى (بوس) مع جماعة من صغار مؤرخي الفن الثقافية بأن (التطورية)، قد دحضت وثبت بطلانها، إذ يذكر أن (بوس) كان معارضاً لفرضية التطور، والتي تقول بأن: (الارتقاء الثقافي يكون دائماً من البسيط إلى المركب). للمزيد مراجعة (مونرو، توماس، التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة) ج(1)، ت: محمد علي أبو درة (وآخرون)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971 ص 401.

في كتابة (الفن البدائي)، بوجود فرضية أساسية في تطورية الفنون عند الأجناس البشرية، قائلاً: "بأن الذي يميز الإحساس بالجمال عند الشعوب الحديثة عنه عند الشعوب البدائية، هو تنوع نواحي إظهاره ولسنا مقيدين بأسلوب محدد، فإن تعقد كياننا الاجتماعي ومصالحنا الأكثر تنوعاً، تجيز لنا إدراك ألوان من الجمال ممتعة على حواس أو إدراك ألوان من الجمال ممتعة على حواس أو إدراك شعب يعيش في ظل ثقافة أضيق أفقاً".⁽¹⁾

وترى الباحثة ان عملية تتبع المسار التاريخي لنمو ثقافات الشعوب والأشكال التي رسمها الإنسان القديم تكشف عن حاجة جديدة لخلق حالة الامان ولخدمة أغراضه الدينية والدينيوية والسحرية من خلال رسومه التي جسدها على جدران الكهوف بعقليته الساذجة الخاضعة لأحاسيسه الداخلية في إشباع رغباته، بمعنى أن الإنسان البدائي وحسب رأي (ارنست فيشر): "قد أضفى على الحجر وقطعة الخشب أو العظم شكلاً لكي يستخدمه من أجل أغراضه".⁽²⁾

وعند تتبع مسيرة ابستومولوجيا الفطرية* للإنسان فإنها تشمل جميع عهود الفطرة (قبل التاريخ) أو العهود الأسطورية التي وضعت لتفسير الشعائر الدينية التي توارثها الإنسان البدائي والتي كانت نتيجة لخيال وح الإنسانية السليمة ولم يشبها الفحص العقلي، فخلقت فناً بارزاً في فترة ما قبل التاريخ خاصة من العصر الحجري القديم، إذ زين فيها الفنان سقوف الكهوف المظلمة، إضافة إلى الأعمال الفنية الأخرى من رسم ونحت وحفر والتي تميزت بمهارة الفنانين القدماء ذوي قدرة من الحيوية والتعبير، فكانت جزءاً من طقوسهم السحرية والدينية⁽³⁾.

(1) مونرو، توماس، التطور في الفنون أو بعض النظريات الأخرى في تاريخ الثقافة، ج(1) ت: محمد

علي أبو درة، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971 ص 401.

(2) فيشر، آرنست، ضرورة الفن، ت: ميشال عاصي، بيروت: دار الحقيقة للطباعة والنشر، ب ت، 185.

* ابستومولوجيا الفطرية: وهي نظرية المعرفة التي تعني بالأطر المفاهيمية للفطرية.

(3) مونتغو، اشلي، البدائية، سلسلة عالم المعرفة، ت: محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني

للثقافة والفنون والادب، 1982 ص 16.

ان امعان النظر في فنون الشعوب البدائية يثبت بجلاء أن الاحساس الجمالي غريزي لدى معظم الناس بغض النظر عن وضعهم الذهني، حيث تجد الباحثة ان النزعة الفطرية الفنية رافقت الانسان من (30.000-10.000 سنة ق.م) وتقع الامثلة في فن ما قبل التاريخ.

كما كان هنالك تطور للمجموعات البشرية التي عاشت ما قبل التاريخ وفيها ملامح فنية مشتركة هي عادة ما تكون في رسوماتها على جدران الكهوف والتخلي عن التفاصيل بشكل واضح لصالح (ما يطلق عليه الآن بالرمزية)⁽¹⁾.

وتعد الاسطورة حصيللة سذاجة الانسان البدائي وأول مرحلة من مراحل التفكير الميتافيزيقي، وهناك رأي آخر يفسر الاسطورة بأنها نتجت بدافع الخوف ونوازع القلق الداخلية للانسان البدائي واخراجها بهذا الشكل للتخلص من هذا الخوف⁽²⁾.

فالفلسفة الانسانية الفطرية شملت جميع العهود الاسطورية لأنها كانت تصدر عن بواعث تلقائية لا شعورية ذات فلسفة حدسية لاهوتية "تقوم على تأليـ الكائنات والايان بالروحية التي تمثل جميع عناصر الكون وتدخلت في جميع فنونهم سواء في رسوماتهم أو نهم السحرية وتعاويزهم"⁽³⁾.

ويرى المفكر الفرنسي (غارودي) : "ان خلق الاسطورة عمل انساني اصيل هدفه تجاوز الطبيعة والتقنيات العرفية التي تسيطر بها على الطبيعة ومهمة الفن الاصيلية هي خلق الاسطورة منذ عهد (هوميروس) حتى (دون كيخوته) عند

(1) ريد، هربرت، معنى الفن، ت: سامي خشبة، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1949 ص 83.
الاسطورة: لم يتفق الباحثون على تعريف محدد للاسطورة، وقد تباينت آراؤهم في تعريفها ومفهومها ودلولها وتفسيرها نسامها فقسم يعرفها بأنها: الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، في حين نجد آخرين يتجهون اتجاه تاريخيا بحثا عن تفسير الاسطورة، وهم يرون أن الآلهة التي في الاساطير كانت في الاصل طائفة من الملوك كبار الشخصيات وهؤلاء قد يلغوا من القوة والتأثير قدرا عظيما، مما جعل الناس يقدسونهم ثم يؤلهونهم بعد وفاتهم في الاساطير. للمزيد راجع (ابراهيم، مجدي محمد شمس الدين، الاسطورة، مجلة افاق عربية، العدد (9) بغداد، السنة (12)، ايلول 1987 ص 66).

(2) حسن، حسن محمد، الاصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي، ب ت، ص 121.

(3) ابراهيم، مجدي محمد شمس الدين، الاسطورة، مجلة افاق عربية، مصدر سابق، ص 66.

(سرفانتس)، ومنذ (فاوست-غوته) حتى (الام-غوركي)، فخلق الشخصية الانسانية البطولية المعبرة في كل مرحلة من مصير الانسان ومستقبله قضية ملأها مطروحة برمتها على الانسانية.⁽¹⁾

كما اعتقد العلماء ان مزاوله الانسان البدائي للفن أمر طبيعي، إذ عبر من خلال ذلك عن انطباعاته واحاسيسه الناتجة عن حاجاته للغذاء وصراعه مع الحيوانات بواسطة الرسوم التي رسمها على جدران وسقوف الكهوف التي سكنها، فكان فن الانسان البدائي منبثقاً من عدة معتقدات سيطرت عليه سواء كانت نتيجة الخوف الذي هو غريزة ووسيلة دفاع أو من خلال محاولاته في السحر والحلم لتحقيق الرغبات المكبوتة لديه تارةً وتارةً أخرى.⁽²⁾

إذ حاول الانسان البدائي اظهار اشكاله المرسومة من خلال استخدامه للفحم او الدم أو الفحم الممزوج بشحوم الحيوانات بالتلوين أو التحزيز بالاداة الحادة، فقد بدت على تلك الرسومات عفوية دالة على سذاجة تفكيره، فعالباً ما كانت رسومه التي يجسدها على جدران الكهوف تعبر عن محاولات الاقتراب من التمثيل العياني للدلالة على معنى معين باستخدام الخطوط بمغزى اشاري. وبذلك جاءت الاسطورة كمحاولة لتعليل خلق الكون والسماء والارض والآلهة والطقوس الدينية، فأخذ الانسان ينظر للاشياء نظرة موضوعية مرة، واخرى خيالية ويعبر عنها تعبيراً فنياً من خلال القطع أو الرسوم الفنية أو القصص الاسطورية.

وعندما بدأت البوادر الاولى من مراحل التفكير والتأمل في مظاهر الطبيعة، إذ كان لدى الانسان متسع من الوقت للتأمل وتوظيف حسه الفطري في تجسيد اعمال فنية اصيلة ومة التعبير عن صاحبها، فلم يكن عند الشعوب عامة فناً تشكلياً متقلاً بقواعد معينة، بل كان هنالك فن شعبي يمارسه الناس البسطاء

⁽¹⁾ بهنسي، عفيف، الفن والنثر، السلسلة الفنية (2)، بغداد: وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، ب، ص 17.

⁽²⁾ عبد الله، عبد الكريم، فنن الانسان القديم - اساليبها ودوافعها، بغداد: مطبعة المعارف، 1973، ص 135.

متمسكين به على الرغم من تيارات الفن القادمة من مختلف الاتجاهات، إذ عزموا على بناء فناً يعدّ ارثاً متنوعاً يجمع بين الفنون الأدبية المحملة بكل الملامح الفطرية من عفوية الأقوال والأمثال والقصص والحكايات الشعبية التي كان بعضها خيالياً، وبين الفنون الحركية كالرقصات الشعبية والموسيقية، ومنها ما كان يخص الفنون التشكيلية والأعمال اليدوية الشعبية، مثل حياكة السجاد والبسط اليدوية وجميعها ذات طابعية وابداعية تنتم عن تعبير جماعي متواصل.

وبعد الرسم الشعبي ذا مرجعية غريزية، ترسم من خلال ذات الفنان التي تتعامل مع واقع الحياة اليومية من دون أن ينشغل بالبحث عن قواعد الفن وتياراته الفنية وتأثيرها على أعماله الفنية.

كما يعد الرسم الفطري مرادفاً للرسم الشعبي في بعض من ملامحه، من حيث كون الرسم الفطري مميزاً بالرغم من تيارات الفن الحديث، من خلال جماعة من الرسامين لم يتعلموا الرسم أكاديمياً، إذ إن الرسام الفطري لا ينتمي لأي تيار فني أو مدرسة ذات نظم فنية وفكرية، بل يتبع فطريته في بناء موضوعه الفني ومعالجته بتلقائية وآنية وعفوية توصف أحياناً بالسذاجة والبدائية، كما يتميز الرسام الفطري بأنه ينفذ موضوعه الفني وفق سجيته في خلق عالمه الباطني الخيالي.

وحرص الرسامون الفطريون على استلهم موضوعاتهم من ارثهم الحضاري بالرغم من تباين العصور واختلاف الثقافة فيها لأنها ذات مسيرة واضحة نحو التطور الفكري، إلا أن ذلك لا يفسر إلا من خلال اللاشعور الجمعي حسب نظرية (يونك) إذ يبين بأن: "اللاشعور الجمعي يشكل منبع الإبداع، والذي لا يبدأ أثناء حياة الفرد فقط، بل قبل ذلك بفترات طويلة، وتتم وراثته محتوياته التي تشغل على الأساطير والأفكار الدينية والدوافع والصور الخيالية، والتي يمكن أن يتجدد ظهورها عبر الأجيال وتترك أثارها على شكل ومحتوى الذهن الانساني"^(١).

ويرى (يونك) أن الفنان بفطريته التي تتوافق مع إيقاعات سلوكه مع تكوينه الفسيولوجي، ونتيجة لحسه المرفه تجاه الأشياء فإنه أقدر على تلمس مادة

(١) عبد الحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس

اللاشعور الجمعي ثم يتعامل معها بهيئة رموز يسقطها على عمله الفني عن طريق رؤيته صفة وأفكاره وخياله نحو تلك الظواهر والأشياء.. إذ إن "هذه الرموز والمفاهيم تظل طوال قرون عديدة موضع تطوير شديد الحرص وواع تماماً".⁽¹⁾

إن الرسم الفطري والشعبي يعد جزءاً من الثقافة التي يتمتع بها الشعب وهي في مجموعها جزء لا يتجزأ من الحيوية الحضارية، إذ لها امتدادها وتأثيرها على فنون شعبية أخرى، مثل فنون الرسم على الخشب وترويقه أو ما يسمى □

بـ(الأرابيسك) ، كما إن الرسم الساذج يتمركز حول خصوصية جمالية ذات قيمة فنية لأعمال الرسامين الفطريين.⁽²⁾

كما كان لظهور مدرسة (الباوهاوس) ** اقترانات و مقتربات بالملامح الفطرية لدى الفنانين الأوربيين، إذ أصدر مؤسس المدرسة (والتر غروبيوس Gropius 1883-1996) بيانه الأول مؤكداً فيه: "إن أساس الفنون التشكيلية هو البناء وليس هنالك فارق بين الحرفيين والمعماريين والفنانين والمصممين، وإن الحرفة هي أساس كل الفنون ، وما الفنان إلا صيرورة مكثفة من الحرفي وأن أسس الحرفة وركائزها تستند عليها العقلية الإبداعية الانتاجية للفنان."⁽³⁾

⁽¹⁾ يونغ، كارل غوستاف، الإنسان ورموزه، ت: سمير علي ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1984 ص 66.

** الأرابيسك: ويتمثل بعملية ملء الفراغات بالزخارف، ويطلق عليها بالاصطلاح لعلمي (الفرع من الفراغ). وهذا المعنى يشير إلى عدم ترك أي فراغ في اللوحة أو النموذج من دون امتلائه بالزخارف وكان ذلك سائداً في الفن الإسلامي وكذلك في الفنون البدائية.

⁽²⁾ محسن، علاء الدين، الفن الفطري في المغرب (واقع ومستقبل)، مصدر سابق، ص 123.

** الباوهاوس: وهي مدرسة فنية ظهرت في فايمار بألمانيا سنة (1919) على يد مؤسسها (والتر غروبيوس)، وكانت تجمع بين الفنانين والحرفيين والصناعيين والمعماريين. وهدفها الأساس هو حيد بين الفنون من حيث الشكل والوظيفة والتجريب الإبداعي للمواد المختلفة.

وممن كانت لهم إسهاماتهم في هذه المبدد من الفنانين منهم (بول كلي، كاندينسكي، موهولي، البيروبروير، وآخرون)، وكانت من أهدافها هي جعل العمل جماعياً، وتوظيف المواد الموجودة في نة فنياً، لغرض تنمية القدرات اليدوية لدى المشغلين على استخدام الخامات المختلفة.

⁽³⁾ آتين، يوهانس، الباروهاوس، مجلة فنون عربية، العدد (1)، ت: وجدان ماهر، السنة الثانية،

ان فناني الباوهاوس يتمتعون بحس فطري عال بوصفه يتضمن المخليلة والتصور والابداع في كل عمل فني، فقد دعت هذه المدرسة إلى الجمع بين الوظيفة والجمال الفني، ومن ثم فأنها تتوسم في الفنون الشعبية عفويتها وأصالتها، فبادر عدد من الفنانين الاوربيين ومنهم (بول كلي Klee (1879-1940))، إلى السفر إلى دول المغرب ومصر، وكان لهذه الزيارة أثر كبير على اسلوبه الفني⁽¹⁾. وبدأ بعدها الفنانون الاوربيون يفكرون بالشيء السحري الكامن وراء الاشكال المحسوسة والبحث عن الروح السرية للاشياء، إذ كتب الرسام الايطالي (كارل كارا) قائلاً: "انها الاشياء الشائعة هي التي تكشف عن اشكال البساطة تلك التي عبرها يمكننا التحقق من حال الكينونة الاعلى، والاكثر أهمية، حيث تكمن كل روعة الفن"⁽²⁾، كما يقول (بول كلي) ايضاً: "ينبسط الشيء خارج حدود مظهره لمعرفة ان الشيء اكثر مما يعرفه خارج أعيننا"⁽³⁾. وكان للتيارات الفنية الحديثة في اوربا عالمها الجديد في اظهارها للأشكال بطرق مختلفة منها التلقائية والاحلام، وكانت السريالية ذات تلقائية خاصة يتدخل فيها الجانب النفسي بشكل كبير إذ انها تهدف إلى التعبير بطريقة لا تخضع إلى العقل الواعي بل تعتمد بشكل كبير على الخيال والاحلام⁽⁴⁾. كما اوصى (ليوناردو دافنشي) الفنانين الناشئين بطريقة وجدها كثيرة الفائدة في تنشيط الخيال لخلق صور شتى في الذهن، "إذا نظرت إلى الحائط الملوث، أو حائط مبني من حجارة خليطة، قد تجد فيه ما يشبه المناظر الطبيعية من جبال وأنهار وصخور ووديان وأشجار وتلال في تشكيلات عديدة، أو لعلك ترى ك رجالاً يقاتلون أو وجوهاً وأزياء غريبة في تنوع لا ينتهي"⁽⁵⁾.

(1) البهنسي، عفيف، الفن في اوربا (من عصر النهضة حتى اليوم)، ط(1)، المجلد الثاني، لبنان: دار الرائد العربي، 1982، ص 216.

(2) يونغ، كارل غوستاف، الانسان ورموزه، مصدر سابق، ص 390.

(3) صالح، قاسم حسين، الابداع في الفن، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 1981 ص 108.

(4) المصدر نفسه.

(5) اليوت، الكسندر، افاق الفن، ت: جبرا ابراهيم جبرا، دار الكتاب العربي، ب ت، ص 173.

ان هذا القول ينبني على الاستعداد الفطري للفرد أو الفنان خاصة في التأويل والمخيلة التي ترى عدة صور لتتسجها إلى موضوعات اعتمدت على التحرر من سيطرة العقل والاعتماد على آنية وعفوية الفنان وفق رؤيته الذاتية.

وهناك عدة محاولات قام بها عدد من الفنانين في البحث عن ابواب العالم اللامرئي، وما هو كامن وراء الشكل المحسوس، فمثلاً يمضي النان (خوان ميرو) إلى الشاطئ كل فجر ليجمع الصور التي يراها تكوينات أكثر إثارة ويقوم بتحويلها إلى عمل فني خاضع إلى الخيال.⁽¹⁾

وهكذا تجد الباحثة ان بعض الفنانين اخذ يبحث عن رؤيا جديدة للمظاهر المرئية أو غير المرئية وفق منظره الخاص بشكل أكثر نقاوة وعفوية، مما أدى إلى تميز أعمالهم الفنية بالنزوع نحو فطرية بدائية ساذجة.

أما الفنان (هنري روسو) فقد كانت رسوماته الاولى عبارة عن مناظر طبيعية خيالية تذكر متوقفيها بأعمال الهواة أو الفنانين الشعبيين التي تصورت بصورة ابتدائية من تحريرات العقل وهي غير متدربة في مدرسة أو أكاديمية تعليمية، وقد صنف (هنري روسو) كرسام ساذج وفطري لما حملته أعماله الفنية من خليط من البساطة المدهشة والبدائية.⁽²⁾

وكما اشارت الباحثة إلى طروحات (هربرت ريد) بوجود النزعة الفطرية في الفن بوضوح ممثلاً بالاطفال ورسوم البدائيين، إذ ان هذه النزعة تظهر جلياً عند الطفل بشكلها الاولي العفوي في تمنحه خصوصية الاداء في تخطيطاته للأشياء بصورتها التلقائية من ال الحركة اللاإرادية، وكذلك هو الحال في رسوم الرجل البدائي على الرغم من اختلاف غرضية الرسم بين الاثنين.

ويرى كثير من الباحثين ان فنون الاطفال مطابقة لفنون البدائيين حيث الغرائز والميول والتعبير الذاتي لدى كل طفل إذ استخدم البدائيون الرموز

⁽¹⁾ بونغ، كارل غوستاف، النسان ورموزه، مصدر سابق، ص390.

⁽²⁾ H.H. ARNASON, A HISTORY OF MODERN ART, Thames and Hudson London, p.288.

والموضوعات الدينية والاجتماعية ، كما اتجهوا الى المبالغة والتحريف في كثير من الاشكال الحيوانية والنباتية أو حتى البشرية منها.⁽¹⁾

ان الطفل يرسم بعفوية وحرية كبيرتين وفقاً لحاجاته ورغباته لعالمه المميز، إذ تعني رسوه الاطفال عند (هربرت ريد) بأنها: "تتم بمنطق الاطفال انفسهم كلا بذاتيته، ينطلق بأسلوبه الخاص النابع من رغبته الخاصة."⁽²⁾

وهذا ما أكدته (محمود البسيوني) بأن: "الطفل يخطط لكي ينقل عالمه الداخلي إلى مشاهد عطوف."⁽³⁾

وترى الباحثة ان رسومات الطفل نابعة من وى داخلية ذات حس انفعالي تلقائي يجسد في رسوماته عالماً خاصاً به من خلال تعامله المباشر مع الطبيعة بتنفيذه للأشكال والخطوط والألوان في رسوماته.

ان فن العالم البدائي وعالم الاطفال هو فن فطري لم يتأثر بأي تعقيدات مفاهيمية أكاديمية ، أو تناقضات إذ كان فناً مجرداً نقياً يعبر بصدق وعفوية وبساطة عن الحياة اليومية والشعبية وعن حيثيات البيئة المحلية عموماً.

والباحثة ترى ان الفنانين الفطريين انما يعدون الاساس الذي شيدت من خلاله طرز واساليب فنية تمتاز بالأصالة والعفوية والالتزام الاجتماعي .. كما قام عدد من الفنانين بتوظيف ملامح هذا النوع من الفن على الرغم من ثقافته الأكاديمية.

وظهرت ايضاً مدارس ونزعات أيدت هذا ان مثل (مدرسة البسطاء Les Simple) وعلى رأسها الجمركي (روسو Rousseau) ، و (مدرسة Insitic) اليوغسلافية ولى رأسها (غينيراليس Generalic) ومن الفنانين الاوربيين الذين أيدوا هذه النزعة (سيزان Cezanne)، "الذي كان بحكم مواهبه الفطرية وعوامل الوراثة فيه ومبلغ استفادته من العناصر الفنية الطبيعية للبيئة الفرنسية التي عاش

(1) الشال، محمد النبوي، التنووق وتاريخ الفن، الكويت: مكتبة الضحى، ب ت، ص 81.

(2) عبد الله، رعد عزيز، خصائص رسوم الاطفال الصم وعلاقتها بمراحل التعبير الفني للأطفال ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1988 ص 24.

(3) البسيوني، محمود، سايكولوجية رسوم الاطفال، مصر: دار المعارف، 1958 ص 10.

فيها طوال مراحل حياته أن ينتج أعمالاً فنياً تذخر بوحى فطرته الباطنة واستعداده الشخصي وتأملاته الخاصة.⁽¹⁾ وكذلك كان (مايتس Matisse)، و (بول كلي Klee) وكلهم عبروا عن عفوية الموضوع وبساطة التشكيل وصراحة الألوان.⁽²⁾

إن الفنان الفطري يعمل وفق مخيلته ورؤياه الذاتية للموضوع المراد تصويره، كما أنه يعمل وفق مبادئ تعلمها من أسلافه ويجتمع الموضوع في ذهنه ليخرجها بأشكال واضحة بسيطة لا تسمح بأي تدخل أو التباس، أما الألوان فكانت صريحة غير خاضعة لأي من القواعد الفنية، إذ يعمل على ملء المساحات باللون الخام وفي بعض الأحيان يكون ترتيبه للألوان غير منتظم لأنه يعتمد على □□□□ □□□□

للري المرفه في انتقائه للون وتوزيعه على سطح العمل الفني .. "غير أن ذلك لا يمنع أن تكون وراء هذه الفطرة مبادئ جمالية وأسس فكرية عميقة تشكل الأرضية الباطنية لعمله."⁽³⁾ فيكون اللاشعور هو المسيطر على طريقة تفكيره بتوزيعه أو استخدامه للون بصورة عامة إذ أنه يريد إشباع إحساسه المرفه عبر مراحل تكوينه للعمل الفني.

(1) حسن، حسن محمد، الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي، ب ت، ص 57.

(2) البهنسي، عفيف، رواد الفن الحديث في البلاد العبة، بيروت : دار الرائد العربي، ب ت،

ص 231.

(3) النداوي، كامل عبد الحسين، توظيف الوحدات الزخرفية للسطح الشعبية المحلية في الرسم العراقي

المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 1999 ص 10 .

المبحث الثاني

الملاحم الفطرية في الرسم الأوربي المعاصر

حفل منتصف القرن التاسع عشر بحدوث تغييرات سياسية واقتصادية واجتماعية في المجتمع الأوربي ، وحدثت الثورة الصناعية الأوربية وما أفرزته من طرائق وأساليب وتقنيات أدت إلى ظهور اتجاهات جديدة في الفن الأوربي وظهور العديد من التحولات الكبيرة في مسارات المدارس والتيارات الفلسفية والنقدية والتي كانت ذات تأثير مباشر على الفن التشكيلي ، إذ حدثت تحولات جذرية هامة تقوم على أساس التحرر من الفن الملتزم بالقواعد والشروط ، ونتيجة تحولات وللاقترب أكثر من المشاعر الإنسانية التي تقتضي التعبير عنها وعن حاجاتها الباطنية عن طريق العمل الفني ، فالفنان كان أسيراً لم رسمه ولم يحاول الخروج للطبيعة والتفاعل معها بصورة مباشرة ، فكان يخرج للطبيعة ويرسمها بقلم الرصاص ثم يقوم بالتلوين داخل المرسوم ، إلى أن ظهر في تلك المرحلة المتقدمة من التطور الفكري والفني اتجاه فني جديد كان يعرف بالمذهب الانطباعي IMPRESSIONNISME عام 1870-1880 فكان بحق ثورة في المفاهيم الفنية التشكيلية.

وتعد فترة الانطباعية نقلة كبيرة في تاريخ الفن ، فلم يحدث من قبل أن تغير م بهذه السرعة ، ويعزى هذا الانتقال إلى روادها الأوائل مثل: (أدوارد مانيه)، (كلود مونيه 1840-1926) ، (أوغست رينوار 1841-1919) ، و(بيسارو 1830-1903) ، و"جورج سورا" و(الفريد سيسلي) ، وكذلك (أدغار ديكاس) ، أما (بول سيزان 1839-1909) ، فهو رائد الفن الحديث. لقد عمد (مانيه) على عمل لوحات كانت خارجة عن نطاق المؤلف في الفن الفرنسي ، فكانت لوحته (غداء على العشب) (شكل رقم 1) ، تصور سيدتين تجلسان على العشب وسط الأشجار يتبادلان الحديث ومعهما سيدتان إحداهما بجانب الغدير وقد تجردت من ملابسها.

أما لوحته (مغنيه الشارع - 1862) ⁽¹⁾ لي (شكل رقم 2) ، فتبدو فيها امرأة تخرج من مقهى وهي تضع حبات الكرز في شفيتها ، إن وضعية المرأة فيها شيء من العفوية ، أما اللوحة بصورة عامة صفتها الغموض .

وبعد أن أمضى (□□□) صيف عام (1868) على ساحل يولون ، أخذت آثاره الفنية تستوحي مرء الساحل الإلهام فأصبحت ألوانه مشرقة وضربات فرشاته تنبض عفوية وحيوية⁽¹⁾ .

ولقد كتب (شارل بودلير) عن "مانيه" قائلاً: "ذوق لا يفتأ ، ينشر الحقيقة المعاصرة ، مخيلة حية ، غريزة ، حساسة ، جريئة ، بدونها تبقى الملكات الحسنة الأخرى رعيّة دون سيد"⁽²⁾ .

كما كانت الانطباعية قائمة على رفض القانون الوضعي الذي جاء من ممارسة الأعمال الفنية المنقولة ، فهي إذن كانت ذات فلسفة مملوءة بالصدق والإخلاص في تعبيرها عن الموضوعات التي تتعامل مع الهواء والشمس⁽³⁾ .

كما تأثرت الانطباعية بالفن الياباني وتطور فن التصوير الفوتوغرافي الذي عزز من جرأة هذه الحركة ، فالفن الياباني ذو سمات تحمل العفوية في الزخرفة والحيوية والطريقة الساحرة لتشطير العالم المرئي وفق التناغم اللوني وتحولاته المفاجئة في تناقض النور والظلمة⁽⁴⁾ . وقد أشار إلى ذلك الناقد (شيزنو) عام (1878) ، محلاً عن الفن الياباني بقوله: "لم يكن الفن الياباني ملهماً لهؤلاء الفنانين ، بقدر ما كان يمثل تأكيداً على طريقتهم الشخصية في الرؤية والإحساس والفهم في تفسير الطبيعة"⁽⁵⁾ .

(1) نيومير ، سارة ، قصة الفن الحديث ، ت: رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، ب ن ، ص 51.

(2) ---- ، مانيه ، مجلة آفاق عربية ، ت: فخري خليل ، العدد (10) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (12) ، تشرين الأول ، 1987 ص 113.

(3) بهنسي ، عفيف ، الفن في أوروبا ، بيروت: دار الرائد اللبناني ، 1982 ص 177.

(4) ليماري ، جان ، الانطباعية ، ت: فخري خليل ، بغداد: دار المأمون للطباعة ، 1987 ص 66.

(5) نفس المصدر السابق ص 66.

وخلال فترة الانطباعية ، كانت أعمال (مونييه ، ماريسو ، ريسلي ، وأوغست رينوار 1841-1919) ، تتسم بالمسحة الشاعرية ، إذ عبرت رسومات رينوان أشخاص عُراة ، وأجواء الحداثك الخضراء ، مثل لوحته (المقصورة) [و(الراقصة) ، كما في (شكل 3 و 4) على التوالي ، إذ نجد مزج الألوان وضربات الفرشاة مندمجة وممزوجة في عين الناظر⁽¹⁾.

ومن فناني هذه الحركة ممن إستثمروا ووهوا الملاحم الفطرية في حركة الرسم الانطباعي هو (بول سيزان 1839-1906) ، الذي عمل على تحرير الأكال في الطبيعة وعدم رسم الواقع بصورة موضوعية ، إذ شرع (سيزان) تسجيل ما يراه تماماً كما فعل الانطباعيون، لكن الحقيقة عنده كانت أعمق بر لأنه استمر في البحث بعمق عما وراء الطبيعة كلما أمعن النظر فيها⁽²⁾. كما كان هدف (سيزان) إضفاء اللذة الحسية خاصية متسامية لتحقيق منحى أكثر موضوعية مثل الذي هدف إليه (XXXXXX)⁽³⁾.

وبهذا فإن الصراع هو المفسر الوحيد لتطور (سيزان) فنياً ، فقد حمل مزيجاً كبيراً والتواضع ومن الصراحة وكبت الأفكار ، فمن ناحية أراد تسجيل انفعالاته الحادة بالطبيعة من دون أن تفقد شيئاً من طراوتها ومن ناحية أخرى كان مولعاً باستكشاف ما وراء الطبيعة⁽⁴⁾.

ولم ينشئ (سيزان) مدرسة معينة ، بل كان فناناً منفرداً ، إذ حاول الوصول إلى الحقيقة الطبيعية قاصداً بذلك إيجاد نظام للفن يناظر الطبيعة ، ويقول الناقد

(1) إعداد: قسم الترجمة: أوغست رينوار ، مجلة آفاق عربية ، العدد (1) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (12) ، كانون الثاني ، 1987 ص 113.

(2) الشريف ، طارق ، بول سيزان ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، مطبعة وزارة الثقافة ، 1975 ص 71.

(3) باونيس ، الآن ، الفن الأوربي الحديث ، ت: فخري خليل ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ، 1990 ص 56.

(4) ريد ، هيربرت ، معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، ط(2) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ص 233.

(فينتوري) عنه: "إن الخطأ الذي وقع فيه نقاد (سيزان) كلهم تقريباً تكشف عنه رسائل (سيزان) الأخيرة في ضوء حماسه حين واجه الطبيعة في إزدرائه من كل ما لا ينبع من الفن من حدسية الفرد ، ذلك البدائي لجرد من الأفكار الأكاديمية مسبقاً"⁽¹⁾.

وترى الباحثة أن أعمال (سيزان) تتخللها البساطة والعفوية وبعضاً من السذاجة في الخطوط والألوان ، كما تجد التلقائية الكبيرة في رسمه للمناظر الطبيعية والحياة الصامتة.

إذ كانت لوحته (تقاطع السكة الحديد) في (شكل رقم 5) ، ومعظم المناظر التي تمثل أجواء القرية والريف أو الأشياء الساكنة في لوحاته تحمل شيئاً من الغموض والحدة وهذا ما ينعكس على شخصيته الغامضة التي كان يخفيها وراء فرشاته.

كما انعدم المنظور في لوحاته وانعدم وجود اثر للمنظور الجوي ، وكان فـ□ أغلبها انعدام الإحساس بالضوء ، وهذا ما يجعله مشابهاً لرسوم البدائيين والفطريين الذين تجاهلوا كل تلك القواعد⁽²⁾.

وبعد رحلة لم يعد الفنان مكتفياً بالمظهر الواقعي للطبيعة الماثلة أمامه□ بل بدأ البحث عن كل ما وراءها معبراً عنه برمز تشكيلي يشبع رغبته في الحصول على الحقيقة الأصلية البعيدة عن أي تزويق ، وبهذه ظهرت طروحات جديدة متميزة تماماً عن النظرية الانطباعية وما جاءت به من طروحات سابقة ، وقد سميت بـ (ما بعد الانطباعية) ، مرتبطة بجذورها التاريخية بالانطباعية والتي مهدت إلى ظهور (الفن الرمزي) ، ففتحت الباب لكل تطور في الفن الحديث.

(1) ريد ، هربرت ، فلسفة الفن الحديث (الجنور) ، مجلة آفاق عربية ، ت: فخري خليل ، العدد (9) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، أيلول ، 1993 ص52.

(2) Schariro, Meyer, Paulcezanne, New York: The Library of Great Painters, p.

وفي بداية (المذهب الرمزي) ، انضوى تحت لوائه أربعة فنانين هم (شيزان Ce'zanne) ، (سورا Seurar) ، (فان كوخ Van Gogh) ، و(بول غوغان Paul Gauguin) ، وقد سار الفنانون من بعدهم على هدى أعمالهم وكانت أفكارهم نابعة من روح العالم حولهم وتحويله إلى رموز بسيطة شكلت أعمالهم الفنية.

فالفنان (فان كوخ Van Gough 1853-1891) ، كان من الفنانين الذين اشتهروا في نهاية القرن التاسع عشر ، ومن الذين تأثروا بالفن الياباني ، إذ حاول أن يرسخ فناً بدائياً ساذجاً واضحاً وبسيطاً في أعماله لكن عالمه المضطرب جعلت ضرباته اللونية تكون منفعة الحركة وخطوطه منكسرة معبرة بذلك عن حسه الداخلي العميق.

وفي عام 1886 رحل (فان كوخ) إلى باريس ، فتحولت ألوانه إلى ألوان زاهية بعد أن كانت قائمة مظلمة ، لكنه على الرغم من تأثره بالانطباعية إلا أنه لم يكن من الانطباعيين ، لأن أعماله كانت رد فعل تلقائي ضد اتجاهات الانطباعية وأهدافها التي جاءت بها ، فأعماله ذات ألوان تجسد قيماً رمزية وتعبيرية ممثلة بالمشاعر الإنسانية معبراً عنها بالألوان الاصطناعية الملونة دون تقييد بالعالم المرئي⁽¹⁾.

لقد عمل (فان كوخ) على إضفاء الطابع الذاتي في نظراته للواقع إلى إنتاجه الفني مسجلاً مشاعره في أعماله الفنية ، كما شجع باقي الفنانين على السير في ذلك الإتجاه⁽²⁾.

ومن الحركات التي أثرت بشكل واضح في الرسم الحديث والتي كانت تحمل خصائص فطرية ، هي (الوحشية 1905-1909) ، لما تحملته من حرية كاملة

(1) أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970) التصوير ، بيروت: دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، 1981 ص 59.

(2) كولنجورد ، روبين ، مبادئ الفن ، ت: أحمد حمدي محمود ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، مطبعة المعرفة ، ب ت ، ص 70.

وفعالية دامت طويلاً بما يكفي لإرساء فن القرن العشرين في مسار التطور والحركة الدائمة ، فالوحشية عملت على تحرير الأشكال في الطبيعة وتحرير خيال الفنان وإطلاق العنان لفرشاته في إضفاء اللذة الحسية على العمل الفني ، كما أنهم استخدموا في لوحاتهم ، وكانت أغلب أعمالهم مشابهة للفنون البدائية⁽¹⁾. ولقد اوجد الوحشيون في (غوغان 1848-1903) ، حافظاً قوياً لإطلاق كل الانفعالات الداخلية اللاعقلانية والتي تجعله يستثمر الفطرة بطلاقة لا حدود لها من أجل إعلاء شأن الإرادة الداخلية له.

فقد كان (غوغان) ، أول من جعل إعجابه بالفن البدائي وما يحمله من حرية في استخدام الألوان موضع تطبيق للتوحشية وعرض أعماله تلك في المعرض التذكاري الذي أقيم عام 1904 في (صالة الخريف)⁽²⁾.

هذا وإن رغبته في الانتقال إلى كل ما فيه وحشية وهروب من الحضارة والمجتمع حنينه الدائم إلى الحياة البدائية ، جعل نقاد الفن آنذاك يحكمون عليه بأن أعماله ما فيه قيمة إنسانية ، لأنه غير مهتم بالعالم المرئي ولديه رغبة في البحث عما هو كامن ومختف وراء العالم ، أي إنه بحث عن رمز تشكيلي يكون أكثر دلالة لإيضاح ذلك العالم⁽³⁾.

وتم هذا الانتقال والتغيير خلال إقامة (غوغان) في (المارتينك) متأثراً بحياتها الساذجة والبسيطة والتي جعلته يميل إلى كل ما هو رمزي وزخرفي ، وبين عامي (1888-1890) ، تحول (غوغان) من الانطباعية إلى الرمزية ، والتي جعلته يميل إلى ترجمة الطبيعة وتفسيرها ، مفضلاً آلة البربرية على الحضارة ، لأن حياة البراري ذات سهول منبسطة وألوان متضادة ، منفذاً بقوله: "نصيحتي أن لا تقلد الطبيعة كثيراً ، الفن تجريد ، فأستخلص هذا التجريد من الطبيعة وأنت تحلم أمامها ، وفكر في الخلق الذي سيكون أكثر مما تفكر في الخلق الذي سيكون

(1) ريد ، هربرت ، معنى الفن ، مصدر سابق ، ص151.

(2) إعداد: قسم الترجمة ، أوغست ، رينوار ، مجلة آفاق عربية ، العدد الأول ، مصدر سابق،

ص119.

(3) ريد ، هربرت ، معنى الفن ، مصدر سابق ، ص233.

من المشهد أمامك⁽¹⁾. فقد عمل (غوغان) أن يضع هذه الأفكار موضع التنفيذ في أعماله ، فكانت لوحته (الرؤيا بعد الموعظة) (شكل رقم 1) والتي رسمها عام (1888) مغايرة للطبيعة المتمثلة أمامه وذات طابع تجريدي.

إن الوحشية قامت على أساس مبدأ إعلاء الدوافع الفطرية للفنان في الكشف عما في داخله من صراع أو حب أو كره وغيرها من المشاعر ، من خلال الأسلوب البدائي البسيط المتمثل فعال الواضح لفطرة البدائي بالألوان النقية الخام وتحطيم الخطوط وتشويه الأشكال وتبسيطها⁽²⁾.

وترى الباحثة إن (غوغان) وجد في أعماله الفنية منفذاً يعبر فيه عن ذاته ومشاعره الهائجة والتي تجعله يقترب من الإنسان البدائي ومن ذاته الساحرة ، وفي هذا يقترب من الإنسان الفطري ، أو حتى من الطفل في إفراغ إسقاطاته الذاتية على رسوماته من خلال استخدام العناصر الفنية في التبسيط والتجريد.

وعلى الرغم من تأثر العديد من الفنانين الانطباعيين بالمطبوعات اليابانية إلا أن التأثير الأعم كان لـ (غوغان) و(فان كوخ) ، لتأثير هذه المطبوعات والشعبية كبير ، التي حظيت بها ، إذ تبنى (غوغان) مظاهر الفن الشرقي ودرس فن القرون الوسطى من "تحت المزركشات ، الزجاج الملون ، وكذلك المحفورات البدائية"⁽³⁾.

فما زال الفنان يبحث عن نمط فني جديد ينسجم مع أفكاره وانفعالاته معبراً عن تجاربه العاطفية وقيمه الروحية لتأخذ مكانها في العمل الفني ، وبهذا ظهرت في عام 1910 في (ميونخ) و(برلين) في وقت واحد منهج فني جديد فيه

(1) إعداد: قسم الترجمة ، غوغان ، مجلة آفاق عربية ، العدد (4) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (11) ، نيسان ، 1986 ، ص 118.

(2) حسن ، حسن محمد ، مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، ب ت ، ص 123.

(3) Wallace , Robert, The World of Van Gogh (1853-1890, the Editors of Time-life Books, p.116.

وكان الفنان (غوستاف مورو 1892-1897) ، أحد المبشرين بالتعبيرية ،
لأنه كان يشجع تلاميذه على التعبير عن أنفسهم وفق ما تمليه عليه أحاسيسهم
الفردية ، أما الفنان (هنري ماتيس) ، فكان أحد تلامذته والذي ركز على التعبير
عما يفرضه طبع المرء وتفسيره الشخصي للطبيعة⁽¹⁾.

والمنسجم مع أفكاره وانفعالاته ، إذ كانت ذات مظهر قوى لمظاهر الحياة والطبيعة

معتمدة على الانفعال القوي عند الفنان.

امتألت أجواء فطرية في ألوانها وأشكالها ، وتلائم التعبيرية مع أمزجة الفنانين

الشباب الذين عملوا على صياغتها صياغة تلائم أمزجتهم ، وإنصوت تحت غطاء

التعبيرية تجسيد الإسقاطات الوجدانية ، مما جعل رسوم الفنانين الذين إنتموا إليها

تأخذ طابعا تعبيريا صريحا عن دواخل الحقيقة الإنسانية التي تتعلق بالذات ، ومن

ثم فإنها عبرت بعن تلك المشاعر وتدفقها لبناء العمل الفني.

ومن الفنانين التعبيريين (أميل نولدة 1867-1956) و(أنسور 1860-1949)

، و(مونخ 1863-1944) ، وقد تجلت خصائص رسومهم بالانفعال الذاتي دون

قيود وتكوينهم المستقل للأشكال في الطبيعة المرتبط بالتححرر اللوني ، وكذلك كان

جميع الفنانين يتبعون مجموعة من القوانين الغريزية التي تجعلهم متوحدين فيما

(2) بينهم في الأسلوب الفني .

(1) أوهر ، هورست ، روائع التعبيرية الألمانية ، ت: فخرى خليل ، بغداد: وزارة الثقافة

والإعلام ، دار الشؤون الثقافية ، سلسلة المائة كتاب ، ت: فخرى خليل ، 1989 ص 9.

(2) بهنسی ، عقیف ، الفن فی أوربا ، مصدر سابق ، ص 290.

وإن في التعبيرية التي يقدمها لنا الفنان (هنري ماتيس 1869-1954) التزاماً في الأساس بمشكلات التصميم الصوري ، إلا إن ما يقلق فناهو "العفوية" الظاهرة التي شجعت الفنانين من بعده على التخلي عما هو مطلوب منهم من جهد لإخراج العمل الفني⁽¹⁾.

وفي عام 1939 ، كتب (هنري ماتيس) في (ملاحظات رسام عن رسمه) التلقائية وأهميتها في ترسيخ أي معنى معاني قائلاً: "لم أكن طول حياتي أرى الرسم تدريباً على مهارة معينة ، بل كنت أرتعيراً عن المشاعر.. عن حالات الذهن .. وسيلة (مكثفة) تمنح التعبير ، الذي يخاطب روح المشاهد ، مزيداً من البساطة والتلقائية"⁽²⁾.

إن الفنان (هنري ماتيس) كان يضع ألوانه بدون تفكير مسبق بل يطلق الحرية لفرشاته في تعددية ألوانها الزاهية لغرض تحرير فطرة الرسام كما كان (ماتيس) أحد قواد حركة (الفوفيزم * Fauvism).

وفي لوحته (الفنان والموديل) في (شكل رقم 7)، والتي رسمها عام 1917 تجد الباحثة بساطة تركيب الأشكال داخل اللوحة، إذ عبرت عن وجود الفنان في وضعية مختزلة، والموديل أمع بقاء توزيعهما بشكل منظم، إلا إن العمل شبيه لأعمال الفنانين الهواة أو الفنانين الن من حيث ترتيب العناصر الفنية فيه.

أما لوحة (بهجة الحياة) في (شكل رقم 8) ، والتي رسمها عام 1906 ، فقد كان قد عرضها في (صالون الخريف) ، وأخذت طابع التحدي المنسجم مع

(1) إعداد: قسم الترجمة ، التعبيرية ، مجلة آفاق عربية ، العدد (5) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (13) ، آيار ، 1988 ص 116.

(2) ---- ، هنري ماتيس ، مجلة آفاق عربية ، ت: عزيز المطلبي ، العدد (9) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (12) ، أيلول ، 1987 ص 115.

* الفوفيزم: "وهي حركة تعتمد تشويه الشكل المؤلف في الرسم واستعمال تأثيرات لونية ذاتية طوعية ، كما أنها تميزت بالعنف لدى رساميها ، وأنهم لم يخلوا م مبدأ اللذة في الرسم والذي يعتبر تقليداً في فرنسا". للمزيد أنظر: "فينتوري ، ليونيالو ، خطوات نحو الفن الحديث ، ت: أنيس زكي حسن ، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة ، ب ت ، ص 92.

شخصيته ، أما لوحة (ترف وهدوء ولذة) في (شكل رقم 9) ، فقد صورت مشهداً لشاطئ في (سان تروبير) ووجود السباحين والسباحات فيه ، إذ كان (ماتيس) □□ تلك اللوحات يريد إثبات نفسه في التمرد بطل ما على كل ما هو تقليدي في صور معينة⁽¹⁾.

مؤكداً بذلك فطرية العامل الخارجي من خلال الشراء نسي العالي المتمثل في فكرة هذه اللوحة من خلال علاقة الإنسان ووحده مع حيثيات العالم الطبيعي الخارجي من ماء وهواء.

كما ترى الباحثة بأن لـ (ماتيس) □□ □□ لـ (فان كوخ) و(غوغان) ، سمات أو ملاحم فطرية على مستوى الموضوعات التي صوروها أو على مستوى المعالجات الفنية إذ كانت لوحاتهم ذات ألوان صريحة خام وامتلاكهم للعفوية في التعبير ، كما إنهم منحوا التعبير عما في داخلهم دلالات رمزية في أعمالهم الفنية. ومن خلال ما تقدم تجد الباحثة أن التعبير بمبادئها ككل تقترب من رسومات الأطفال ، وبهذا فإنها تقترب من الملاحم لفطرية في فنهم ، من خلال تفريغ الإسقاطات الداخلية المحملة بالانفعالات الذاتية ، كما إنهم يحملون حساً تعبيرياً نقياً ، وإن ألوانهم ذاتية ، أي أنه يضع اللون الذي يناسب مزاجه ورؤيته لا اللون الموجود أمامه في الواقع.

وعند رصد أكثر الحركات الفنية الفن الحديث من خلال تأكيد معالج □□□□ الفنية للملاحم الفطرية ، تلاحظ الباحثة أن (السريالية Surrealism) تحمل مزايا عفوية وتلقائية في تعبيرها عن العواطف وما يتعلق بالأحلام والخيال والتي تكشف عن دواخل النفس البشرية دون أي تأثير أو اصطناع.

إذ تستسقي السريالية رسوماتها من ذكريات سالفة ، حيث صعدت العاطفة والإحساس أعلى مرتبة العقل والاعتزان ، أن فلسفة السريالية جاءت خدمة للعقلانية في الفن عندما جعلت مخيلة الفنان تنطلق بصورة تلقائية مما عمل على خروج العمل الفني خارج نطاق الوعي⁽²⁾.

(1) باوتيس ، الآن ، الفن الأوربي الحديث ، ت: فخري خليل ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ، 1990 ص 140.

(2) الخفاجي ، عارف وحيد ، أشكاليات الفضاء في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة ، 1999 ص 53.

وقد تأثر السورياليون بطروحات (سيجموند فرويد) في مجال التحليل النفسي والتي تعد من الدعائم الأساسية لدى السريالية ، جعل الغريزية هي الدافع الأول للوجود الإنساني تمثل مكبوتات العقل الباطني والتي تظهر بصورة الأحلام^[1] ويترجمها الفنان بشكل رموز معبرة عن عودة الإنسان إلى فطرته البدائية الأولى تجاه الأشياء من دون الاكتراث بشيء آخر سوى التعبير الصادق وحرية التجسيد على العمل الفني.

كما أن السريالية استهوت رسامين ذوي أمزجة مختلفة ، رومانسية في روحها أكثر من كونها كلاسيكية ، رجحت سجايا العاطفة والبداهة والإحساس على العقل والإنسجام والنظام⁽¹⁾.

وترى الباحثة أن السريالية تقترب من فطرة الرسام البدائي ورسوم الأطفال من خلال تلمس الملاح الفطرية لعالمهم الفني في خروجهم عن كل ما هو مألف في الحياة أو الفن وفي عدم التزامها بأي من القواعد الفنية والنسب والأشكال والألوان ، فهي كانت ذات مبدأ رئيسي هو: "وجود عالم أكثر حقيقة من العامل الاعتيادي"⁽²⁾.

كما أنها "تمرد مطلق وعصيان كامل ، وتخريب منظم ، دعابة وعبادة اللامعقول ، والسريالية تضل كل شيء في موضع الإتهام"⁽³⁾.

لقد انفصلت السريالية عن الكثير من أساليب التعبير الفني التقليدية ، لأنها تعد دعوة إلى عالم خلق الأشكال من جديد في معانٍ وصور ذات دلالات ورموز ، فهي تؤمن بوجود عالم أكثر حقيقة من هذا العالم الاعتيادي ، فهي ذات هدف

⁽¹⁾ باونيس ، الآن ، ما هي السريالية، مجلة آفاق عربية ، ت: فخري خليل ، العدد (6) □

بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (14) ، حزيران ، 1989 ص 100.

⁽²⁾ ريد ، هيربرت ، حاضر الفن ، ت: سمير علي ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ص 95.

⁽³⁾ ألكيه ، فرديتان ، فلسفة السريالية . ت: وجيه عمر ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1978 ص 67.

أسمى من مجرد تسجيل أي حلم ، إذ تعدّ منهجاً يستقصي محتويات عقل الفنان الباطني والمكبوتة بصورة تلقائية والعمل عقلها إلى سطح اللوحة⁽¹⁾.
وتمثل لوحات (مارك شاغال) ، هذا التوجه السريالي ، إذ يملأ لوحاته بذكرات من الطفولة والحلم وكلها تتميز بالبراءة التي تتداعى فيها الصور والأشكال بحرية مطلقة معلنة عن حنينها الجارف نحو الماضي.

ويدعو (شاغال) إلى عدم انتهاك المحتوى الحسي الذي يعد الأساس المنظم للعملية الفنية ، كما يدعو إلى الحياة البسيطة الراجعة إلى التأمل والخيال البريء والتي تفتح الطريق لعالم اللاوعي المعبر عنه بمختلف الوسائل الرمزية⁽²⁾.

ففي لوحته (الحرب) في (شكل رقم 10) ، جمع بين السريالية وبين الشاعرية الطليقة وبين موضوع الحرب ، إذ كان يملك حساسية مرهفة تجاه أشكاله في اللوحة وخاصة تجاه اللون والملمس⁽³⁾.

كما صور (شاغال) مشاهدته بشكل يلفت النظر في ابتعاده عن الواقع وقيوده من خلال استخدام الحرية في أشكاله وألوانه والتلاعب الواضح بمكونات الأشياء تبعاً لانفعالاته إضافة إلى تلاعبه بعنصري الزمان والمكان وكذلك الفضاء⁽⁴⁾.

أما لوحته (أنا والقرية) في (شكل رقم 11) ، والتي رسمها عام 1911 ، فقد كان فيها الحنين إلى الماضي وإلى عالم الطفولة إلى فطرية الإنسان الريفية ، ففي هذه اللوحة تجد الباحثة أن الأشمربتية بصورة عشوائية وبعضها مقلوب ، كما أن التباينات، حجوم كائناته (الإنسان والحيوان) داخل اللوحة ، تثير الناظر

(1) ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص100.

(2) ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسا الحديث ، ت: لمعان البكري ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1989 ص73.

(3) شفيق ، محمد ، روائع التصوير الفرنسي في القاهرة ، العدد (49) ، القاهرة ، مارس 1969 ص91.

(4) مولر جي ، واي فرانك أيلفر ، مئة عام من الرسم الحيث ، ت: فخري خليل ، بغداد: دار المأمون للطباعة ، 1988 ص113.

إليها، إذ كان في أعلى اللوحة البائع المتجول ووسطها حيوانات القرية ، أي أنه

خلق عالماً مليئاً بالذكريات الخاضعة لنظام لا عقلاني.

وعدت لوحات (□□□□) رمزية ، إذ كانت بمثابة أحلام يقظة بحضور الطبيعة، فقد كان ينشد لإقامة علاقة م أشكال بالحنين إليها من أجل الشعور بالصلات الإنسانية قد رأى نفسه بأنه "أول بدائي حديث مدرك حين حاول أن يرسم كالأطفال"⁽¹⁾.

ويعد (بول كلي 1879 – 1940) من أخصب الفنانين الحديثين ، إذ اشترك ننانين التعبيريين وانضم إلى جماعاتهم ، فهو ذو أسلوب يجمع بين التجريدية والسريالية والبدائية ، كما إنه تأثر بالفن العربي نتيجة لسفره إلى المغرب العربي

مصر⁽²⁾.

(الرجل الطفولي).. هكذا يصف (بول كلي) نفسه لتقاربه مع الأطفال ، إذ يبتدئ عند تكوين الأشكال بالشخبطة التي تكشف عن فوضى ، إذ يقول: "إنني أبدأ بالفوضى وهذا هو المسار المنطقي جداً والطبيعي جداً"⁽³⁾.

وعند الاقتراب من رسومات (كلي) نستطيع تعرفه أكثر ، فقد كانت رسوماته ذات مسحة فطرية تقترب في ملامحها من رسومات الأطفال ، ففي لوحته (أسطورة النيل) في (شكل رقم 12) والتي رسمها عام 1937 ، تجد الباحثة مجموعة من الرموز الشبيهة بالكتابات التاريخية الشبيهة بالبدايات الكتابية عند الطفل ، إذ إن اللوحة تنطلق من روحية رسوماته الطفولية التي تعبر عن الطبيعة

⁽¹⁾ فينتوري ، كيونيللو ، خطوات نطق الحديث ، ت: أنيس زكي حسن ، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة ، ب ت ، ص 96.

⁽²⁾ بهنسي ، عفيف ، الفن عبر التاريخ ، دمشق: الناشر: الفن الحديث العالم ، مطبعة الجمهورية ، ب ت ، ص 185.

⁽³⁾ ميريدو ، فلورانس ده ، "بول كلي - رسوم الأطفال وأصول الكتابة" (ملف ظواهر جديدة في فن الرسم) ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ت: جميل حمودي ، العدد (2) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (13) □ 1992 ص 159.

مثل الطفل الذي يختزل ويعطي رأً بسيطة تعبر عما يمكن شرحه من معان

□□□□□□.

أما لوحته (الاستلقاء) في (شكل رقم 13) ، عام 1937 ، تجد الباحثة فيها أشكالاً مقوسة وخطوط متفاوتة في الطول ، واللوحة تمثل ثلاثة أحياء مستقلة ولكن عند النظر إليها بسرعة تجدها عبارة عن رموز هيروغليفية مبهمّة.

أما في لوحته (أخضر على أخضر) في (شكل رقم 14) ، والتي رسمها عام 1938 ، فأراد بها تسجيل الطبيعة لكن بطريقته الخاصة من خلال وضعه لمساحات لونية وخطوط ممتدة بالطول والعرض بصورة ساذجة جداً ، إذ قال يوماً: "الطبيعة هي فن من نوع آخر ، وينبغي أن ننظر إليها كممثل قادر على أن يساعدنا في خلق شيء مشابه بالوسائل التي يمدّنا بها الفن التشكيلي"⁽¹⁾.

يبدو عالم (كلي) بدائياً مرة ، وأخرى تجده شبيهاً بالفن الياباني ، وثالثة برسوم الأطفال والمجانين ، لكن الفرق بينهما هو أن المجنون يكون صاحب خيال محدد ، أما (كلي) فخياله غير محدود فقد كان فناناً يترجم عنه فنه بلغة تجمع بين اللغز والبيان⁽²⁾.

ويصف (ريد) فن (كلي) بأنه: "فن غريزي ذو خيال واسع لا نلتمس فيه إلا القليل من الموضوعية ، فن شبيه بفن الأطفال وتكويناتهم"⁽³⁾.

كما إن (ريد) يعد عالم (كلي) عالماً سحرياً فكري فيه الكثير من الوحوش والخرافات والأشباح والجن وهو وجه من أوجه الفن الحديث ، فهو وجه فن رمزي مرة وأخرى ليس رمزياً ، فهو صفحة مفتوحة للمخيلة⁽⁴⁾.

وترى الباحثة إن الملاحم الفطرية عند (بول كلي) تبرز بوضوح في لوحاته وفي أساليبه وصياغته لأي عمل فني ، فرسوماته تكشف عن ماحة كبيرة من

(1) ---- ، بول كلي (1879-1940) ، مجلة آفاق عربية ، العدد (2) ، بغداد: دار الشؤون

الثقافية العامة ، السنة (13) ، شباط ، 1988 ص 113.

(2) نيومير ، سارة ، قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 177.

(3) ريد ن هربرت ، معنى الفن ، مصدر سابق ، ص 249.

(4) ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص 98.

المعرفة الحدسية ، كما أن وجود عفوية التعبير عما ي داخله بصورة أشكال مبسطة ومختزلة مثل رسومات الأطفال واستخدامه للألوان الصريحة الخام تجعله ممزوجة بالفطرية في هذه الخصيصة ، أما عالمه فهو بدائي يمتد من عالم الكهوف إلى عالمه الذاتي إن رسومات (كلي) تكشف بصورة واضحة عن عالم مملوء بالود والحب والانسجام.

وهناك نوع من الترابط بين (بول كلي) و(خوان ميرو 1893-1983) [فكلهما ينتمي إلى العامل البدائي أي ، فكان (ميرو) يمد الصلة بإنسان ما قبل التاريخ ، كما أنه تأثر بالأفكار السريالية ، فأصبح يرم بطريقة طفولية ذات حرية وتلقائية تامتين.

ولقد كشف (ميرو) عن روحه المرحية عندما اختزل كل شيء وجعله في أبسط صورة معبراً بذلك عن مخيلة طفولية فطرية تمتاز برسوم ما قبل التاريخ⁽¹⁾.

وتجد الباحثة في لوحته المسماة بـ (ابتسامة الأجنحة الملتهبة - 1953) [(شكل رقم 15) ، تصويراً مشابهاً لما قام به "كلي" في لوحاته في رسم الأشياء والناس بفطرية وتلقائية تتبع من عين بريئة في استغلالها للشكل واللون.

وكذلك لوحته (امرأة بدائية - 1934) ، و(فتاة تمارس ثقافة بدنية - 1932)، في (شكل رقم 16 و 17) ، إذ يكون إنجذابه نحو البدائية واضحاً من خلال الخطوط وتصور الأشكال ببساطة واختزال.

وتجد الباحثة أيضاً أن كلاً من ([(ميرو) يصورون ذكرياتهم أيام الطفولة وحينهم الدائم نحو الماضي بصورة الأحلام المجسدة على اللوحة والتي تحمل في طياتها صراعات داخلية يعاني منها الإنسان.

كما أعمال (ميرو) قد حفزت على البساطة المتناهية ، لكنه بقي يثير حيرة بكونه شخصية فنية فريدة ، إن الباحثة ترى في بعض الفنانين من أخذ البحث عن رؤيا جديدة تكون أكثر نقاءاً وأكثر عذرية ، وهذا واضح فيما سبق للفنانين في

(1) جي ، أي ، مولر ، مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 129.

عهم نحو الفطرية والبدائية والسذاجة في الشكل واللون واختزال بعضها والكشف عن ما في داخل النفس البشرية من خفايا لتخرج على شكل إسقاطات ذاتية على سطح اللوحة.

وهؤلاء الفنانون تميز أسلوبهم بهذا الشكل ، سعوا في البحث عن نهج جديد بعيد عن أي مدرسة فنية ، فهم في الأساس وقفوا في منأى عن الفن الحديث ، فكانوا الجسر الذي سار عليه اللاحقون لبناء الحركة الفنية وممارسة هذا النوع من الفن وهو الفن الفطري على الرغم من ثقافتهم الفنية الأكاديمية.

إن رؤية أولئك الفنانين للعالم أكثر إكتمالاً ونضجاً من تلك التي لدى الأك، فهم يمتلكون رؤية أصيلة مميزة خصوا بها أنفسهم في غمرة تأملاتهم المركزة ، وقد نظر النقاد نظرة ربية لهذا الفن الذي مارسه طليعة من الهواة والفطريين الذين لم يتعلموا في مدرسة ما أو أي أكاديمية⁽¹⁾.

ومن أشهر فناني هذا التيار (هنري روسو 1844-1910) ، حيث عبر في لوحاته عن بساطة التشكيل ، إذ كانت رسوماته الأولى عبارة عن مناظر طبيعية خيالية ، تشابه إلى حد كبير لوحات الفنانين الشعبيين ، ولكنه أخذ يطور أسلوبه في بناء اللوحات التشكيلية بشيء من البساطة المدهشة والبدائية وكانت أكثر لوحاته ساحرة وحادة ومباشرة⁽²⁾.

إن سيرة هذا الفنان تميزت بالبساطة المتناهية ، فكانت أعماله تمتلك الموهبة الخارقة مما يجعلها تقارن بأي من الروائع الفنية في عصره ، كما أن "روسو" يعد السلف للثورة الفنية في الفن الحديث فأعماله كانت غير مقيدة وفيها شيء من رسوم الأطفال والسذاجة والتلقائية وسماجة الأسلوب⁽³⁾.

(1) البهنسي ، غيف ، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، بيروت: دار الرائد العربي ، ب

ت ، ص 231.

(2) H, H. Arnason, History of Modren Art, Thames and Hudsom, Lonon, p. 288.

W, AIEKSANDER, Contemporary Polish Painting, Interress, (3) Publishers: WARSAW, p. 114.

لـ⁽³⁾ لوحته (منظر خلاب - 1909) ، في (شكل رقم 18) ، تمثل منظراً

لنباتات ذات أوراق كثيفة ، وقد كانت دوافعه الفطرية محفزاً قوياً للتحرر من

الصور الذهنية المعقنة ، كما أنه أكد الرموز في حملها للمواقف اللاشعورية من

خلال نقلها إلى سطح اللوحة من دون رقيب.

أما لوحته (الحلم - 1910) ، في (شكل رقم 19) ، فتمثل مشهداً خيالياً لامرأة

عارية تماماً وبجانبيها أسد ولبوة وحشائش كثيفة ، إن جو اللوحة العام يذكرنا

بالأجواء السحرية للطقوس عند الأقوام البدائية ، وهي مرتبطة بالمعرفة الفطرية

للفنان واتي جعلته ينفذ أشكال بهذه الطريقة التلقائية⁽⁴⁾.

لقد استطاع (روسو) بهذا التشكيل أن يحقق في لوحته رموزاً شغلته في أثناء

تكوينه لتلك الرسومات.

وتستشف الباحثة من خلال ما تقدم أن الفطرية وملاحها تختلف من فنان إلى

آخر من حيث الأسلوب ومعالجته الشكلية واللونية وعلى مستوى الموضوع ،

وذلك لأنها تحمل ملاح الفنان نفسه ، ففي بعض اللوحات نجد قد تمازجت فيها

وبصورة واضحة النزعة الانفعالية المعبرة عن ذات الفنان بالصورة الطبيعية.

بينما تجد الباحثة عند فنانين آخرين الفطرية متجسدة في تعامله مع الشكل

والموضوع: مختلفة تماماً عن غيرهم وهي مرتبطة بذات الفنان فقد يستغلها

في اقتناص اللحظة الزمنية المناسبة لتسجيل منظر ما أو أي شكل يمكن أن يكون

موضوعاً للرسم وبهذا سيتفاعل الفنان تفاعلاً مباشراً مع المحيط أو مع الشكل

المراد تصويره دون أن يعول عليه كثيراً في استخدام فلسفة أو قوانين فكرية أو

فنية في إنتاجه الفني ، وهو بلا شك مطمح أساسي عولت عليه مدارس الفن

الحديث في كسرهما للقيود الكلاسيكية المترتبة.

(3) أحمد ، عباس ، تأملات حول لوحتين لـ "هري روسو" ، مجلة العربي ، العدد (210) □

مايو 1976 ص 100.

المبحث الثالث

الملاح الفطرية في الرسم العراقي المعاصر

ابتدأت الحياة الفنية في العراق وخاصة في مجال الرسم بظهور عدد من الهواة الذين كان لهم شأن كبير في بناء الحركة الفنية، إذ كانت أعمالهم تهتم بتسجيل رؤيتهم للواقع ، كالمنظر الطبيعي أو الصور الشخصية، فكانت تلك الأعمال مجرد استنساخ ومحاكاة الواقع الخارجي.

ففي الفترة الممتدة من عام (1920-1930) ظهرت جماعات فنية* عُدَّت رسوماتهم الرعيل الأول المؤسس للحركة الفنية في العراق أبان العشرينيات من القرن العشرين ، والتي مثلت بداية ازدهار الرسم العراقي.

إذ كان (عبدالقادر الرسام)** ، مصوراً للوالة والباشوات وتتحدد أعماله بحدود شكلية في تصوير الطبيعة الصامتة. وهكذا كان أسلوب بقية الفنانين يتميز بالميل نحو اتجاهة وكل ما هو واضح للرؤيا أمامهم من دون الغوص في عالم اللامرئي.

وقد عبر الفنان (عبدالقادر الرسام) من خلال لوحته (منظر دجلة) (شكل رقم 20) ، عن الحياة الريفية البسيطة المحملة بحب الطبيعة والألوان الخام راصد المظهر الخارجي للأشياء من دون اللجوء إلى عالم التقنيات الفنية.

* من تلك الجماعات الفنية كان: (الحاج محمد سليم ، عبدالقادر الرسام ، أمين ناطق ، محمد صالح زني ، عاصم حافظ ، وشوكت الرسام) ، وكانوا يعبرون عن موقف الفنان العراقي المهتم بممارسة العمل الفني كوسيلة للمتعة الذاتية ولمحاكاة العالم المرئي وإشباع الأنواق ندة التي لا ترى في الفن سوى الصورة المعادة للمرئيات دون أن تبحث عن أي محتوى ثقافي حضاري معين إلا بصورة غير مقصودة أو هامشية.

** عبدالقادر الرسام: من الأوائل الذين اشتهروا في مجال الرسم في العراق ، إذ درس الفن في (الإستانة) ، عندما كان في الكلية الحربية واشتهر برسم المناظر الطبيعية وضماً للأشخاص والحيوانات ولكثرة ما رسمه لِقَبَّ بـ (الرسام).

بقي الرسام العراقي يبحث عن فن تكمن فيه معالم الهوية العراقية التي تميز ما بين ثراء الحضارة وشموخها وبين الاتجاهات الفنية الغربية أبان الحرب العالمية الثانية وفي الفترة الممتدة من (1939 - 1945).

وأخذت الحركة الفنية بعد افتتاح معهد الفنون الجميلة عام (1939) تتطور جدية في طريق بناء الفن الحديث ، وفي عام (1941) ظهرت جمعية أصدقاء الفن* ، وبمبادرة من (أكرم شكري) ، دخل الأسلوب الحديث في فن الرسم والذي كان واضحاً في نتاجاتهم الفنية ، وعن ذلك يقول نان (فائق حسن): "الحركة الفنية كانت مقتصرة على الأساليب الأكاديمية ، وحينما وصل هؤلاء الفنانون غيروا المفاهيم وأبعدونا عن الطرزالأكاديمية"⁽¹⁾.

فكانت لوحة (زقاق من بغداد) (شكل رقم 21) ، للفنان (أكرم شكري) تصور أحد الأزقة في بغداد معلنة عن حنين الفنان إلى مدينته ، بأسلوب شعبي بسيط يحمل عفوية الفنان في التعبير الفني من خلال خطوطه وألوانه وموضوعه بشكل عام.

وفي بداية عقد الخمسينيات ، ظهرت جماعات فنية** حققت للفن العراقي منزلة بارزة ، الاستهانة بها وإغفالها ، "فقد امتاز هذا الجيل بأنه أصبح

* جمعية أصدقاء الفن: تكونت عام (1941) وضمت: (عطا صبري ، شوكت الرسام ، جواد سليم ، الشريف محي الدين ، أكرم شكري ، ناهدة الحيدري ، كريم مجيد ، هادي هادي ، نزيهة سليم ، سعاد سليفتحي صفوت ، رشاد حاتم ، دانيال قصاب ، نزار سليم ، الحاج سليم ، وحافظ الدروبي).

⁽¹⁾ آل سعيد ، شاكراً حسن ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، ج(1) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1983 ص100.

** من تلك الجماعات الفنية: أ/ جماعة الرواد (S.P.): تأسست عام (1950) بزعامة فائق حسن ، وضمت الفنانين: (زيد صالح ، إسماعيل ناصر ، إسماعيل الشخيلي ، عيسى حنا ، محمود صبري ، فاروق عبدالعزيز ، قتيبة الشيخ ، خالد القصاب وسوزان الشخيلي) ، وقد انظم إليها في السنين اللاحقة كل من/ (غازي السعودي ، نوري الراوي ، قحطان المدفعي ، نوري مصطفى بهجت ، غالب ناهي ، حسن عبد علوان). ب/ جماعة بغداد للفن الحديث: تكونت عام (1951) بزعامة جواد سليم ، وضمت: (شاكراً حسن آل سعيد ، محمد الحسني

أكثر مهارة من ممارسة العمل الفني ، ولكنهم ظلوا محافظي نظرة الفنان العراقي الأول في محاولتهم لرسم العالم الخارجي بأسلوب طبيعي⁽¹⁾.

ولقد بدأ رواد الفن سعيهم لإبراز خصائص الفن في العراق ، فنا فيه نكهة الحياة العصرية المتقدمة ، إذ عملت تلك الجماعات بتطوير الرؤيا الفنية للتنمية ذوق الجماهير منذ بداية نشوء الفن العراقي المعاصر.

فالفن الذي قدمه (فائق حسن) ، يعبر عن الجوهر الشعبي، من خلال مزجه للأشكال العربية والواسطية* والأشكال الأوروبية ، فكانت موضوعاته ذات أسلوب تكعيبي في بداياته الفنية ، لكنه ما لبث أن إنصرف إلى التجريد ، ثم إلى التعبيرية بعد ذلك اخذ أسلوباً خاصاً به كان قرييماً الانطباعية في محتواه⁽²⁾.

وتميزت لوحته (صيادو السمك) (شكل رقم 22) ، ومن خلال موضوعها الشعبي مستخدماً أشكالاً ذات خطوط بسيطة مجردة تبين العفوية التي إتبعها الفنان في رسمه ، وكانت الألوان موزعة على شكل مساحات لونية ، حيث يتضح سعي (فائق حسن) إلى أن تكون ألوانه مطواعة ، فمرة يرسم بألوان كثيفة وأخرى نجده يترك اللوحة بلون فاتح.

وفي لقاء مع الفنان (فائق حسن) أجراه (محمد الجزائري) حول اللون فكان رأي الفنان بأن: "اللون يأتي عن تراكم خبرة وهذه الخبرة لا يشترط فيها أن تكون خبرة عملية ، بل تكون مناظر مختزنة في مخيلة الفنان أو صور أو انفعالات

--- ، جبرا إبراهيم جبرا ، محمود صبري ، فاضل عباس ، نزيهة سليم ، لورنا سليم ، محمد غني حكمت ، خالد الرحال ، فرج عبو ، طارق إبراهيم). ج/ جماعة الانطباعيين: تأسست عام (1953) ، وضمت الفنانين: (حافظ الدروبي ، سعد الطائي ، حياة جميل حافظ ، سهل السنوي ، ضياء العزاوي ، عبدالأمير القزاز ، علاء بشير ، مظفر النواب ، منذر جميل حافظ ، وسعدي الكعبي).

⁽¹⁾ آل سعيد ، شاكر حسن ، مقالات في التنظير والنقد الفني ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990 ص 15.

* نسبة إلى "يحيى بن محمود الواسطي" وهو رسام وخطاط ومزوّق ، اشتهر بتزيينه المقامات الحربية التي ذاع صيتها في الأدب العربي في القرن السابع الهجري.

⁽²⁾ جبرا إبراهيم جبرا ، جذور الفن العراقي ، بغداد: الدار العربية ، 1986 ص 14.

دقيقة في عقله الباطن ، تخرج إلى حيز الوجود بصورة لا شعورية على سطح اللوحة⁽¹⁾.

وترى الباحثة أن حديث الفنان (فائق حسن) تضمن أفكاراً فطرية من خلال العملية الفنية المنتجة للوحة من استثمار الفنان لخياله ومخزوناته اللاشعوري وتصعيد ذلك عبر ذات الفنان معبماً في أعماقه وذاكرته بغية إطلاق سراحها على سطح اللوحة.

كما وشهدت الخمسينيات مواجهة أجيال لا تزال عواصفها عارمة ، إذ بدأ الفنانون في هذه الفترة بالانطلاق نحو إتجاهات جديدة تميزت عن باقي الفترات ، إذ أصبح الرسام العراقي أكثر مهارة في محاولات الرسم للعالم الخارجي وما وراء ذلك العالم بالأسلوب الطبيعي مع محافظته على نظرة الرسام العراقي لعالمه، وبما أن الفطرية عنت في مفهومها بمحاكاة ما وراء العالم الخارجي من خلال رؤيته حديساً وبسيادة المنحى التعبيري في اللوحات الفنية ، فقد كان الرسام (جواد سليم) ، في مجموعة من لوحاته الفنية ممثلاً لتلك الملاحم الفطرية مثل لوحته (بغداديات - 1956) (شكل رقم 23) ، حيث امتازت ببساطة خطوطها والابتعاد عن محاكاة ما هو واقع أمامه ، كما في تخطيط آخر له حمل نفس اسم (بغداديات - 1957) (شكل رقم 24).

وانبثقت من طروحاته مجموعة من البدائل ومستويات الشكل الفني والمحتوى الذاتي للفنان والتصور العملي للخامة ، وكذلك وعيه المتفوق للمنجز الحضاري العام ن فقد كان عالم (جواد سليم) عالماً سلساً في مجال الفن وقادراً على التعبير عن الأحاسيس ، "إذ إنه يعبر عن أصالته الداخلية بلا تزييف ويستجيب مع ما يتصارع في كل خطاب فني له"⁽²⁾.

(1) الجزائري ، محمد ، فائق حسن... رؤى اللون ، مجلة آفاق عربية ، العدد (4) ، بغداد:

دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (17) ، نيسان ، 1992 ، ص 110.

(2) الأسم ، عاصم عبدالأمير ، قراءة في تأملات جواسليم وإسماعيل فتاح الترك ، جريدة

القادسية ، العدد (3065) ، السنة (10) ، الاثنين ربيع الثاني ، 1989.

فكانت لوحاته تتميز بأسلوب يربط ما بين الماضي والحاضر بأطر جديدة
 دونما تعيُّب لشخصية الماضي وبذلك سادت في أعماله الفنية مفهوم الأصالة في
 الفن العراقي المعاصر وجعلها في موضع تطبيق عملي وليس فقط في مستوى
 تفكير نظري⁽¹⁾.

كما جعل (جواد سليم) من أشكاله الفنية العيش في حالة متخيلة نابغة من
 خيال الفنان من إلهامية التي تمكنه من الإيهام بوجود ذلك العالم المتخيل[]]
 "المنظور الروحي الذي يتهيأ داخل كيان الفرد بملي عليه الابتكار رؤية عينية
 تظهر بوضوح الشكل المقترح للوجود"⁽²⁾.

من خلال النصوص السابقة ترى الباحثة أن آلية الرسام تمزج الخيال مع
 الفكرة أو الموضوع المستوحى من الواقع محولاً ذلك إلى أجواء روحية
 بسيطة ذات قيم جمالية غاية في الشفافية مبتعداً بذلك عن التقاليد المدرسية
 والحرفية.

إن استلهاً (جواد سليم) من تراثه وجذوره الراقدينية بدأ واضحاً في رسوماته
 كما في لوحته (موسيقيون في الشارع) (شكل رقم 25) ، ولوحة (زفة في الشارع)
 (شكل رقم 26) ، واستخدامه للعيون اللوزية في أغلبية لوحاته وكذلك الأشكال
 الهلالية والأقواس.

كما بدأ واضحاً تأثره بـ (مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي)* ، والتي تلقت في
 كثير من محاورها مع ملاحق فطرية تخص ميدان هذا البحث ، كعدم التقيد

⁽¹⁾ عبدالأمير ، عصام ، الموروث الشعبي في الفن العراقي الحديث ، مجلة أفلق عربية ،

العدد (1) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، كانون الثاني ، 1989 ص 97.

⁽²⁾ حسام ، بلاسم محمد ، مفهوم الفراغ في فن التصوير العربي الإسلامي ، رسالة ماجستير

(غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989 ص 92.

* مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي: أطلق على مدرسة التصوير الإسلامي في العراق تسميات
 عديدة منها مدرسة ما بين النهرين أو (ميزوبوتامية) ، المدرسة السلجوقية ، مدرسة
 التصوير العربي الإسلامي. والمدرسة العراقية لفن التصوير في القرون الإسلامية الأولى ،
 وقد عللت هذه التسميات بتعاليل مختلفة على أن انسب تسمية لها هي (مدرسة بغداد

بالنسب الطبيعية لجسم الإنسان وإهمال التفاصيل التشريحية وأسلوبها الرمزي وقوة التعبير واعتمادها على الأفكار الخيالية في بناء الحدث الفني ، وبساطة الأداء وتمثيل خط الأرض بخط عريض وتحديد الأشكال بخطوط خارجية ، كما أنها ابتعدت عن المحاكاة الطبيعية للمحسوسات⁽¹⁾.

أما تخطيط (جواد سليم) لقصة الحمّال المقتبسة من قصص (ألف ليلة وليلة) □□□□ □□ (1942-1943) ، (شكل رقم 27) ، وكذلك بعض الحروف الموجودة في (بغداد 1957) ، فيعد أنموذجاً جلياً بتأثره بتلك المدرسة وقد أخذت لوحاته مجموعات مختلفة منها الشعبية المستمدة من الحياة والتقاليد العراقية ومن العناصر والأشياء الشعبية كالألوان والسجاجيد والأهلة والأفواس والخطوط ومنها ما يمثل براءة الأطفال وأفراحهم وأعيادهم.

وأن رسومات (جواد سليم) كما ترى الباحثة ، اعتمد فيها على مخيلة مبدعة لصور أشكال ذات صياغات جديدة مستلهمة في أجوائها ومعالجاتها الفنية وقيمها الجمالية من الموروث الحضاري الإنساني ، فقد تميزت أعماله بميزات منها:

- 1- إهمال تشريح جسم الإنسان.
- 2- الإختزال والتبسيط والمبالغة بمستويات مخة في أغلب رسوماته.
- 3- الابتعاد عن نقل الواقع بكل تفاصيله وتقليد الطبيعة.
- 4- إهمال المنظور الخطي والجوي.
- 5- استعمال الألوان الخام.

--- للتصوير الإسلامي) ، وقد ظهرت في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي ، ومن أشهر روادها (الواسطي ، وعبدالله بن الفضل) ، وكانت طبيعة موضوعاتها عبارة عن ترجمات القصص بطابع فن الرسم المسيحي والشرقي والساساني بأسلوب زخرفي محوّر.

(1) الراوي ، نوري ، ملاحم مدرسة بغداد للتصوير الكتاب ، مجلة الرواق ، العدد (5) □
بغداد: دائرة الفنون التشكيلية ، 1984 ص 45.

إذ بدأ في تخطيط له عام (1953) (شكل رقم 28) متأثراً برسوم الأطفال ، من خلال اعتماده على التحريف في أشكاله المرسومة واستخدامه التكرار والتماثل وابتعاده عن المنظور وميله للتبسيط والمبالغة والحذف ، وهذا ما يلتقي به مع ملاحم الفطرية في الرسم لما تحمل من نفس الأفكار الجمالية الفنية. كما أن أسلوبه في توزيع خطوطه المتشابهة تقترب من رسوم الإنسان البدائي من حيث عفويته في طء المليء بالشحنة العاطفية المفسرة ما في خلد الفنان وخلجاته الدالة على أحاسيسه المختلفة من فرح أو حزن، ترقب أو رغبة وما إلى ذلك من مشاعر إنسانية.

وحملت لوحته (حروف على جدار مهجور) (شكل رقم 29) ، بعض الحروف المختزلة بأبسط أشكالها وكذلك الكتابات البدائية التجة ، "فأي كلمة (مشخوطة) على حائط عتيق ، وقد أضاف إليها تجريح النسيان وتراكم الزمن معاني لم تكن في خاطر ، تصبح وسيلة لإثارة ذهنية تشبه الرؤيا الفائضة بالتداعي والأحاسيس"⁽¹⁾.

في حين كانت لوحة (جدار - 1974) (شكل رقم 30) ، مفعمة بالحروف والأرقام وبعض الكلمات التي جعلها الفنان مبهمه أحياناً يناور على الجملة بأن يثبطها وأحياناً يخفي جزءاً منها أو جميعها من أجل جعلها عملاً من أعمال البدهاء الحركية والذهنية بالنسبة للمشاهد⁽²⁾.

والأسلوب عند (آل سعيد) يعد ضرباً من إحلال التوازن داخل اللوحة متأثراً تأثيراً صريحاً بمجموعة ميين محددين أمثال (بول كلي ، بابلو بيكاسو ، جورج روو)*. كما تتخلل لوحاته الفنية نزعات زخرفية لونية تتجانس مع الفن

(1) جبرا إبراهيم جبرا ، جذور الفن الباقي ، بغداد: الدار العربية ، 1986 ص 26.

(2) نادر ، سهيل سامي ، شاكر حسن آل سعيد (البحث عن أثر داخل الثقافة) □ [جلة فنون عربية ، العدد (7) ، المجلد الثاني ، بغداد ، السنة (2) □ 1982 ص 67.

* مما يجب التنويه عنه أن هؤلاء الفنانين اعتمدوا رسوم الأطفال والفن البدائي والتلقائي والفطري وفق طروحاتهم الحسية من خلال نتاجاتهم الفنية.

الشعبي والتراث لا بعض أشكاله كالقمر والهلال والتكرار والتماثل وكذلك الأقواس ، كما في لوحته (جثة وحمامتان) ، (شكل رقم 31)⁽¹⁾.

وتجسد بعض من لوحاته مثل لوحة (زين العابدين 1953-1954) (شكل رقم 32) ، وتخطيط (فرس الحسين (ع) - 1954) (شكل رقم 33) ، وتخطيط (كف العباس (ع) 1956-1957) (شكل رقم 34) ، تجسيدا واضحا للاتجاه الديني والصوفي لدى الفنان وكذلك توضيح للعناصر الشعبية متمثلا بالإنسان وشعبيته ومأساته والرمز البطولي للإنسان ، كما أن البيئة الأولى للفنان المتمثلة بطولته أخذت جانبا واضح المعالم في لوحاته وإدخاله لصور وأشكال الأزهار والطيور مضمنا إياها ألوانا زاهية إضافة إلى التأثيرات الشعبية ، مما أدى إلى سيادتها في رسوماته الخمسينية الأولى من مسيرته الفنية ضمن مفاهيم فنية عربية، خلقت تيارا تشكيليا يزوج بين التراث التشكيلي العربي وبين الأساليب □□□□□□ الغربية⁽²⁾.

وترى الباحثة أن (آل سعيد) ذو اتجاهات متعددة في الفن وفي فترات متقاربة من حياته ساعيا لتحقيق الهوية العراقية في فن الرسم العراقي عبر أساليبه المتعددة وطروحاته النظرية وانعكاسات تجريبيا على السطح التصويري. ويظهر جليا في لوحته (سوق الخميس) (شكل رقم 35) ، بساطة الخطوط وسذاجتها مضمنا إياها أشكالا هندسية ، وهي في الوقت نفسه قريبة من رسوم الأطفال لعفويتها المتناهية مع إضافة الفنان لما يمتلكه من رؤية خاصة عليها ، إذ يقول (آل سعيد) بأنه: "لم يرسمها للأطفال مطلقا بل لمن يقوى على فهم رسوم الأطفال واحترامها"⁽³⁾.

(1) الربيعي ، شوكت ، لوحات وأفكر ، بغداد/ مطبعة دار الحرية ، 1976 ص 31.

(2) كيروز ، جوزيف ، شاعر حسن آل سعيد (اللوحة طريق إلى الله) ، مجلة الوطن العربي ، العدد (328) ، من ملفات الفنان في مركز صدام للفنون 85/115 د.

(3) آل سعيد ، شاعر حسن ، ملاحظاتي - 1952 - (مذكرات حول الإنشاء الفني) □□□□□□ الأفلام ، العدد (1) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (24) ، كانون الثاني ، 1989 ص 82.

وفي عام (1966) ، صدر بيانه التأملي وتوجه إلى اكتساب الرؤية التجريدية - الإشارية ، الحروفية على أساس نظري⁽¹⁾.

إذ قام بعد هذا البيان بتجسيد الجوانب الروحية في التعبير وليس من خلال التأملات الفلسفية الخاصة به ، فكانت تلك الجوانب الروحية ذات إيجابية متنامية ومعاصرة تستلهم من التراث الإسلامي أشكالها ورموزها التي ترتقي بذات الإنسان إلى ما هو مطلق بوصفه مصدراً أصيلاً للتجربة الفنية⁽²⁾.

ويؤكد (آل سعيد) ذلك قوله: "بعد أن اتجهت إلى اعتبار العمل الفني وسيلة في تأمل الجمال الإلهي ، فقد ظلت تلك التأثيرات كامنة في استخدام أسلوب جديد ، أسلوب أبعد كثيراً عن التشخيص وأصبح يدور في فلك التجريد باعتباره وصفاً ظاهرياً للعالم"⁽³⁾.

وبهذا فإن (آل سعيد) سعة لتجسيد حالة التأمل في أسلوب معاصر من الداخل والتفاعل بطريقة تلقائية ومباشرة في رسوماته المعبرة عن جوانب إنسانية.

فيقول (آل سعيد) عن فلسفته الروحية: "إن نظرية البعد الواحد تفترض أن المعنى الحقيقي يتحقق بالعودة من الشكل إلى أزله الخطي ومن الحجم إلى أزله الشكلي ، أنه ممارسة للتجاوز من خلال العلاقة المعقودة بين التراث والم الخارجي"⁽⁴⁾.

وكانت لوحات (شاكر حسن آل سعيد) موزعة ما بين الصفات المرئية الموضوعية وبين الصفات غير المرئية التأملية ذات العمل العفوي اللاجدي أو

⁽¹⁾ سليم ، نزار ، الرسم العراقي المعاصر (فن التصوير) ، إيطاليا ، 1977 ص 49.

⁽²⁾ كامل ، عادل ، المصادر الأساسية للفنان التشكيلي أصر ، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون ، 1979 ص 70.

⁽³⁾ آل سعيد ، شاكر حسن ، أنا في فوق فاء الحرف ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1994 ص 161.

⁽⁴⁾ بهنسي ، عفيف ، رواد الفن في البالعربية ، بيروت: دار الراءد العربي ، ب ت ،

الإهمال الزائد في البهرجة اللونية أحياناً ، وهذا يتبع التوقع الذاتي أو الحيرة

النفسية التي كانت إحدى صفات فناننا⁽¹⁾.

فالعامل الفني عند (آل سعيد) هو حالة من حالات التأمل الوصفي للعالم وتوضيح للعلاقة ما بين ذات الفنان والموضوع المراد تصويره ، وبعد العمل الفني عنده إبداعاً شخصياً وإنكاراً يحول دون إملاء السطح التصويري بالعلاقات ، إذ يعزنا مسار أفقي يبدأ من ذات الفنان نحو الآخرين⁽²⁾.

وينتقل (آل سعيد) في تأملاته إلى دور الفنان الشعبي في الفن الشعبي مستلهماً ذلك من أجواء بيئته البغدادية أجمل المعاني والتي تعتبر الجذور الأولى التي تستبها الألفة البشرية، محاولاً العودة إلى الطفولة، وبذلك تعتبر (بغداد) الإنتماء الأصل للفنان كأساس لفنه ومقياس لمدى استجابته التلقائية لبيئته استجابة داخلية⁽³⁾.

مما تقدم ترى الباحثة إن لوحات (آل سعيد) تكشف عن خبايا ذاته التي إما أن تكون محتوية انفعالي ، أو تكو كاره التي تخلق في لحظة إلهامية لا شعورية تولد تلقائياً وبلا ذات الفنان الواعية وبذلك سوف لا تخضع إلى أي من القواعد والشروط الفنية ، كما إن نتاجاته الفنية ذات قيمة جمالية عالية الحساسية ومرتبطة بالبيئة والفن الشعبي من خلال توظيفه لرموز تراثية وحضارية رافدينية وإسلامية بحس فني عفوي يتسم بالملاحم الفطرية بل يقترب أحياناً من عفوية رسوم الأطفال وطريقة تبسيطهم للأشكال في منجزهم البصري مع تأكده جذوة المنحى التعبيري في رسوماته.

(1) الخد، عبدالله ، الفنون التشكيلية والثورة (دراسة نقدية لأعمال بعض الفنانين العراقيين والعرب) ، بغداد: وزارة الإعلام ، 1976 ص 39.

(2) آل سعيد ، شاكراً حسن ، الب الفنية في العراق ، بغداد: وزارة الإعلام ، مديرية الفنون العامة ، مطبعة الجمهورية ، 1973 ص 51.

(3) كامل ، عادل ، البيئة في أعمال الفنانين التشكيليين العرب المعاصرين ، مجلة الأقلام ، العدد 4 □ 1983 ص 37.

وظهرت بوادر فنية جديدة مردها (الرعي الثاني)* من الفنانين العراقيين ، فأصبحت رسوماتهم تعبر بواقعية جديدة عن الحياة الاجتماعية: كل بمنظاره الخاص به ، وتأسست أيضاً في تلك الفترة من عام (1953) (□□□□□□ الانطباعيين**⁽¹⁾) ، والتي سارت مسرى الفن الأوربي إذ استمدت تقاليدها منه فأخذت طابعاً تقليدياً للمناظر الطبيعية ورسم الصور الشخصية وكذلك تصوير الطبيعة الصامتة في رسوماتهم⁽²⁾.

وكان (حافظ الدروبي) من الفنانين المؤسسين لتلك الجماعة وإن أسلوبه التقليدي في تناوله للطبيعة خرج من أعماله جذرية في (المعرض الرابع لجماعة انطباعيين العراقيين)*** ، إذ أصبحت لوحاته تحمل طاقات تعبيرية متفجرة انقلبت على قواعد الفن الحادة ، حاملة الجانب سي للفنان بكل آلامه وأفراحه.

بينما كانت أعمال الفنان (إسماعيل الشخيلي) ، مرتبطة بعنصر التكرار وفي بعض منها برسوم الأطفال ، فألوانه جميلة وموضوعاته تتخذ من المعاناة النفسية قدراً كبيراً ونلمس هذا في الصمت التجريقي الذي كان يطغى في لوحاته كما في لوحته (نساء وخيام) (شكل رقم 37).

وبدأت أعمال (إسماعيل الشخيلي) تأخذ طابعاً بيئياً يكشف عن ولع الفنان بالبيئة الشعبية وبعطرها وأسرارها وذكراياتها وحكاياتها الساذجة القديمة ليضع

* الرعي الثاني: وضم مجموعة من الفنانين هم: (أكرم شكري ، فائق حسن ، عطا صبري ، وحافظ الدروبي).

** جماعة الانطباعيين: ضمت كل من: (حافظ الدروبي ، سعد الطائي ، حياة جميل حافظ ، سهل السنوري ، ضياء العزاوي ، عبدالأمير القزاز ، علاء حسين بشير ، مظفر النواب ، منذر جميل حافظ ، ياسين شاكر ، وسعدي الكعبي).

⁽¹⁾ كامل ، عادل ، انطباعيون بلا انطباعية ، جريدة القادسية ، الاثنين 1990/5/21 ، رواق القادسية ، ص 6.

⁽²⁾ مجموع المؤلفين العراقيين ، الثقافة والفنون في العراق ، بغداد: وزارة الثقافة والفنون 1978 ص 25.

*** أقيم في (متحف الفن الحديث) في بغداد وبالقرب من شارع الزهاوي آنذاك.

أجمل لحظاتها في أبسط رموز مجردة تنمو داخل إطار عالم اللوحة الفنية. أما أعماله الأخيرة فأخذت النساء تحتل جانباً كبيراً في لوحاته بشكل مجاميع لونية تمتد وتتقاطع بتكوينات موحية لمضمون الموضوع متجاوزاً بساطة التكوين والاختزال في شخصياته وألوانه⁽¹⁾.

وتجد الباحثة في رسومات الفنان (إسماعيل الشихلي) ، كائنات مختزلة إلى أبسط معانيها بطريقته العفوية في الأداء بضربات لونية مفعمة بالعاطفة والحب ، وكذلك يتضح بأن في تخطيط له (شكل رقم 38) ، والذي يمثل امرأة متناهية في بساطة الخطوط المكونة لها. وكانت أغلب موضوعاته تتناول الطبيعة والأشخاص والنساء وحياة البادية ، وأما ألوانه فهي صريحة تنسم بالاجبة وقوة التعبير والدلالة النفسية التي كان يرومها الفنان موحياً بخصائص فطرية تتجانس مع بعض من أعماله الفنية.

أما الفنان (نوري الراوي) ، فقد منح رسوماته سمة شاعرية رومانسية تتخللها القيم الجمالية المتأصلة في ذات الفنان ، ويؤكد ذلك (شوكت الربيعي) قائلاً: "□□□□ الفنان نوري الراوي لوحاته رومانسية وجدها ملائمة لرؤيته عن الطبيعة ، وأية طبيعة تحتمل هذا العناء غير ذاته المكتنزة عذاباً والمختزلة تأملاً؟ وهكذا يبنى من قرى الطفولة مدينة في نهاية عالمه الباطني ، وكلما تجددت أشواقه إليها حقق الرؤية فيماله عموماً مؤكداً على العنصر الشكلي"⁽²⁾.

إذ أضاف (نوري الراوي) للوحاته رؤية شفافة لأشكال المرأة والطبيعة والقرية والمحراب والنازع لها تؤلف القضية الأساسية في بداية أعماله الفنية، في حين يجد فيهم (آل سعيد) العناصر الأساسية للشخصية الإنسانية⁽³⁾. وتثير رسومات (نوري الراوي) مسحة فطرية في الموضوع المواد تصويره على سطح اللوحة والتي تتم عن سحر وغموض وحلاوة الذكريات ومرارتها ،

(1) سليم ، نزار ، الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص73.

(2) الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر العراقي ، بغداد: وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، السلسلة الفنية (11) □ 1972 ص55.

(3) آل سعيد ، شاكراً حسن ، مقالات في التنظير والنقد الفني ، مصدر سابق ، ص154.

فالمدينة في لوحاته أخذت مكاناً مهماً ليبر عن حنينه في العودة إلى الجذور الأولى الزاخرة بالطفولة. فيؤكد الفنان قائلاً: "إنني ابحت عن رؤية شعرية للفن، ولذلك تكون ممزوجة فيها أبعاد روحية ، خيالية وجمالية ، وفيها تسبيحات وفيوض وجدية روحانية أمزج بين الموسيقى والشعر واللون والرسم ، وأكون خلاصة هذه الرؤى ممزوجة في بوتقة واحدة لأخرج منها باللوحة"⁽¹⁾.

وتحولت القرية والمدينة إلى رمبسيطة أخذ الفنان يستحضرها من الأحلام والرؤيا وحتى من الحكايات الأسطورية ليحولها بعد ذلك إلى قيم تشكيلية عذبة تكشف عن جوهر الفرد مقوضاً للتقليدي للعالم من خلال الرموز ذات الدلالات الجمعية ، كما في تخطيطه للقرية ، (شكل رقم 39) ، وتخطيطات للفنان [] (شكل رقم 40) و (شكل رقم 41). أما لوحة (البراق) (شكل رقم 42) فكانت مزيجاً من الرموز الدينية والأسطورية المحملة بخيال خصب إذ أسس على شكل البراق رمزاً روحياً يقوده إلى فضاء أسطوري ناتج من حالة اللاشعور لدى الفنان المساهمة من خلق هذا العمل الفني"⁽²⁾.

ويشير (عادل كامل) إلى "أن الرمز لدى (نوري الراوي) الذي طوره الفنان أو اكتشفه استطاع أن يجسد ذلك الخل الذي عبر عنه عدد من فنانين جيله... فهو لا يرسطبيعة المجردة لمدينة (راوة) بل يحاول أن يكسبها قدرة الرمز والدلالة على حد سواء"⁽³⁾.

ويضيف (شوكت الربيعي) عن تجربة (نوري الراوي) الفنية ، قائلاً: "... تجربته اللونية تنشد نوعاً من التوصل إلى اكتشاف قيمة شكلية توازي ما اكتشفه من مواضيع تتواتر ضمن: القرية ، المدينة ، المرأة ، أوراق الزيتون ، طيور الحب ، وما زالت الأقواس والقباب والمآذن ، تشكل جزءاً من المعمار

(1) حوار للفنان نوري الراوي مع مجلة الصياد ، العدد (2312) □ 1989/3/2 □ □□□□ فنون.

(2) مقابلة أجرتها الباحثة مع الفنان نوري الراوي في داره في بغداد ، تاريخ 2002/1/7 (3) كامل ، عادل ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينات) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ص 234.

الشكلي ، وجزءاً من معمار الأحلام الراقدة في طفولته وفي مرحلة الكمون ، اعتمدت الأفكار التي تخفي وراء لوحاته على الإيحاء الرمزي⁽¹⁾.

وترى الباحثة أن لغة التشكيل عند الفنان (نوري الراوي) ، تكشف عن عالم

ذي منحى فطري من خلال آنية التعبير عنه التي استمد فيها قوته من الخيال

ورواسب الطفولة وراح بكل خلاصاته يطل على ما آلت إليه تجربة عدد كبير من

كبار الرسامين في مرحلة ما بعد (جواد سليم) ، على مشارف عقد فني جديد. □□□□

أخذ اهتمامه بالفن الفطري يتزايد وخاصة في مجالي الرسم نحت* ، إذ أخذ

النحات الفطري (منعم فرات)** الجانب الأكبر من الاهتمام لما تزخر به أ□□□□□□

من تدفق الحرية والتلقائية التي ولدت مع صانعها وسخرت اللاشعور والتأمل

الباطني في إنتاجها.

وبسبب ما وقع عليه جيل الخمسينيات من تحولات فنية كبيرة ، ارتكزت على

المنجز التشكيلي ، ومن الممكن أن تكون هذه التحولات البدايات الأولى لفكرة

(1) الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (1885-1985) ، بغداد:

دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ص 67.

* في مجال النحت ظهرت مجموعة كبيرة من النحاتين الفطريين لر منعم: (منعم فرات ،

شكرية (أم فلاح) ، كاظم خليل سعيد ، محمد الصافي ، ماجد ماضي ، حيدر سالم ، سعدية

منعم فرات ، محمد كريم ، طلال سامي قاسم ، وعدنا: على عسل). للمزيد أنظر: (دليل

المعرض الأول الشامل ، الفن الفطري في العراق ، 1982).

** منعم فرات: ولد في بغداد عام (1900) ، وتوفي في حادث سيارة ظهر يوم (8/آب/1972)

، مارس النحت في المرمز هاوياً منذ فجر شبابه غير أن قدرته في التعبير والإيحاء قد

تفحمت في أخريات أيامه وبالتحديد في الفترة الواقعة بين عامي (1959-1968) ، حيث

هيأت له وزارة الثقافة والإعلام الظروف المناسبة لمزاولة عمله الفني ، وهكذا فقد أنتج

خلال هذه الفترة الزمنية مجموعة كبيرة من النحت المرمية التي اتسمت بأسلوبها

الريادي الشخصي المتفرد ، وهو أسب مشحون بطاقات تعبيرية غامضة.. يمكن أن ترد

إلى أعماق الجذور في حضارات وادي الرافدين ، كما يمكن أن تكون على نحو ما واحدة

من يقظات الإنسان النادرة في مجاهل التاريخ.

نشوء الأسلوب المستقل وتأكيد وجود صيغ تجريدية غير تشخيصية وتعبيرية ارتكزت عليها أرضية عقد مهم من عقود فن الرسم العراقي المعاصر.

فكان الجيل الستيني يبحث عن لغة تشكيلية جديدة ضمن إطار المشكلات الفنية التي عاشها الفنان وعن بعض الحلول التي تجعل من الرسم اللغة الأكثر تعبيراً عن أزماته، إذ يرى (عادل كامل) هذا الجيل بأنه: "تمرد على الأساليب التقليدية واستلهم التراث بروح العصر، واستعمل المواد الفنية بوعي يمنح الفن شكلاً أكثر تطوراً وموازياً لغلان الواقع ومتغيراته، وفهم هذا الجيل الفن على أنه حرية لها أساسها التاريخي والموضوعي"⁽¹⁾.

وبدأ (كاظم حيدر)، في أواسط الستينيات ببناء صيغ تشكيلية جديدة تتوافق مع رؤيته الذاتية إذ تميز أسلوبه في أغلب أعماله بمعالجات فطرية من خلال تكبير حجوم الأشخاص وتلقائيته في اللون، كما أن موضوعاته مستلهمة من تراث أجدادنا بشكل يتوازن مع اللاشعور الجمعي لدى الفنان، إذ يؤكد الفنان ذلك بقوله: "لقد تأثرت غاية التأثير بالتاريخ العربي الإسلامي والحضارة الآشورية والبابلية القديمة وأواصل اهتمامي بالأدب والتاريخ وأخذ الموروث الشعبي جانباً من اهتمامي وما زلت وكذلك الموروث الديني أهتم به كثيراً وكنت أتمنى أن يظهر هذا الموروث في الدراما والمسرح"⁽²⁾.

كما وزخرت أعماله بإحساس مأساوي يدل على عمق الصراع الإنساني متأثراً بمحيطة الخارجي ومؤثراته مما كان لها الأثر الكبير في نفس الفنان وانعكاسها على سطح لوحاته الفنية.

⁽¹⁾ كامل، عادل، الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينات)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 11.

⁽²⁾ فرمان، عاصم، الأسلوب الفني في أعمال كاظم حيدر (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989، ص 75.

وظهرت أعمال الفنان (غالب الناهي) ، ذات ميل إلى "عدم الإفصاح عن مكنوناته لديه ، إنها تحاط بغلاف تعبيرى يكسوه الكتمان والتمويه والايحاء"⁽¹⁾.

إذ تكشف أعماله عن جانب نفسى يحاول الفنان معالجته من لوحة إلى أخرى ضمن ياق منحى تعبيرى عن الحالات النفسية الداخلية بواسطة الرمز المعبر عن الإنسان وماساته ، "فالإنسان عنده حالة والرمز هو الموضوع الذي تتجمع فيه الحالات إن لم تتصهر حالاً"⁽²⁾.

أما (محمد علي شاكر) ، فكانت مفرداته تأخذ منحى جديداً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة ، إذ خضعت أشكاله إلى أسلوب الحذف والاختزال المنبثقة من رؤى الفنان الذاتية وحالة اللاشعور المساهمة في تصويره للعمل الفني ، إذ يؤكد (محمد شاكر) ذلك بقوله: ".... إذ أخذت التكوينات عندي تكتسب طابعاً محلياً اختزالياً مستعيناً باللون مع استخدام الأشكال المحلية"⁽³⁾.

إذ يتضح في لوحته (زهور - 1980) (شكل رقم 36) ، الاختزال في الأشكال داخل اللوحة واستخدامه للون في تغطية ذلك الاختزال كما أنه استخدم التبسيط في رسمه للزهريّة والورود.

أما أشكال رسومات الفنان (علي النجار) ، فهي مؤلفة من الخيال والتي تعود فيبنتها إلى رموز دينية أو أسطورية أو مستمدة من حكايات قديمة يحورها الفنان ويحولها إلى خضوع للمخيلة بحيث تنقلنا إلى أجواء سحرية خيالية يريد بها

(1) عبدالأمير ، عاصم ، غالب الناهي.. حدود الإنفعال ، جريدة القادسية ، العدد (3024) □ 1989 ، صفحة رواق القادسية.

(2) ----- . ---- ، غالب الناهي .. الملاحم والأسلوب ، ملف الحركة التشكيلية في العراق (أضواء وآفاق) ، ب ت ، ص 150.

(3) عبدالأمير ، عاصم ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد □ 1977 ص 103.

الفنان "تحفيز خيالنا المفقود من حياتنا ، ولزيادة الحساسية تجاه الجمالية في اللون والخط ، ولإعادة عالم فقدناه ، عالم من السحر والخيال"⁽¹⁾.

وكانت رسومات الفنان (علي طالب) المنتمية للسبتيينات ذات أشكال مبالغ بها وساد فيها التعبيرية والرمزية التي تتخذ من الإنسان واسطة للكشف عن اندحار المشاعر الإنسانية⁽²⁾.

إذ إن (علي طالب) كان رساماً لا تهتمه الأشياء الظاهرة بل اهتم بكل ما يبدو له يحمل انفعالاً صادقاً ينبع من داخل الإنسان لأنه كان دائم الحضور في لوحاته وبها دافع عن حياته وسعاده⁽³⁾.

ويعد جل السبتيينات الوريث لجيل الخمسينيات ، فالسبتييون كانوا جيلاً يشكل الجانب العفوي أو الفطري معيناً لإبداعاتهم مع وجود معالجتهم العقلية ، التي لا تبلغ لقتل الجانب السحري والعفوي لأعماق الفنان.

وترى الباحثة أن الفنان السبتيي أصبح أكثر ممارسة فنية وأكثر حرية في عملية التحول في أساليب جديدة ، لأنهم وضعوا كل أساليبهم في التركيز على التعبير عن قضية الإنسان بوصفه بوتقة تفعيل الوجود والصراخ فيه ، ومحاولة الكشف العميق للذات البشرية.

إذ استطاع الفنان خلال هذا العقد أن يجد وسيلة بارعة في معالجة أفكاره التي تخص الإنسان بأسلوب معاصر عن طريق خلق رموز مجردة واعتماد الخيال وعدم التقيد في أغلبية اللوحات الفنية بالمنظور من أجل خلق رؤية تشكيلية جديدة لقضية جيل متكامل. كما أن التعرض لحركة الرسم العراقي في حقبة الخمسينيات والسبتيينات ، يقودنا من حيث لا يشعر المرء إلى الرهط السبعيني ، فالسبتييون مثلوا فاصلة جوهريّة بين فنين ، الأول متربّث إزاء النظر للواقع وإن بدت الحداثة

(1) عبدالأمير ، عاصم ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 110

(2) المصدر نفسه ، ص 106.

(3) يوسف ، فاروق ، سم الحديث في العراق ، بغداد: الدار الوطنية للتوزيع والإعلان ،

1986 ص 34.

تُشوب اتجاهات قسم منهم ، والنّا إلهيه وفق معطيات الرمز والتجريد والتي تتم عن بساطة التعبير الفني ، ومن ثمّ بأنّها تدخل ضمن مفردات الفطرية في الرسم العراقي المعاصر.

فقد ظهرت جماعات فنية* مطلع السبعينيات ، ويمكن تأكيد ثلاث منها مهمة ، مثلت وبشكل كبير ذلك العقد باستخدامها تقنيات جديدة ، ومن هذه الجماعات:

أولاً: جماعة البعد الواحد (1971): وضمت الفنانين: (جميل حمودي ، محمد غني حكمت ، شارك حسن آل سعيد ، عبدالرحمن الكيلاني ، ضياء العزاوي ، ورافع الناصري) ، واستلهمت الحرف العربي في نتاجاتها الفنية.

ثانياً: جماعة الأكاديميين (1971): ضمت كلا من: (كاظم حيدر ، نعمان هادي ، صلاح جواد ، وفيصل □□□□).

وثالثاً: الواقعية الحديثة (1973): ممثلة بـ: (شمس الدين فارس ، محمد عارف ، إبراهيم الكمالي وعبدالرزاق علي جواد).

وتمثل أعمال الفنان (حسن عبد علوان) ، مزيجاً من الفلكلور والاستلهام من ليالي ألف ليلة وليلة التي تجسد حكايات من الخيال الواسع الذي يمتلكه الفنان في لوحاته الفنية لما فيها الكثير من السريالية المتضمنة ملاحم فطرية ومشحونة بخزين اللاشعور المكبوت داخل الفنان، إذ كانت لوحته (أغنية عاشق) (□□□□) رقم 43 ، تحمل شيئاً من التراث البغدادي من حيث بناء الشناشيل ، لكن الفنان اعتمد على الخيال في تشكيل لوحته الفنية من حيث مواقع عناصره داخل العمل الفني.

* ومن تلك الجماعات الفنية: جماعة نينوى للفن الحديث في الموصل ، جماعة السبعين ، جماعة المثلث ، جماعة الدائرة ، جماعة الظل ، جماعة فناني السليمانية ، جماعة باء ، وجماعة النجف.

إن أعمال هذا الجيل تكشف عن طبيعة الوجود المشحونة بالانزعة العاطفية ، بالاستناد إلى الخيال والانفعال الصادق في التعبير الفني بطريقة تثير المشاهد⁽¹⁾.

إن فناني السبعينيات أدخلوا أفكار فطرية في منجزاتهم البصرية من خلال اعتمادهم على بعض من أساليبهم إلى الحلم أو الإلهام التي هي موجودة أصلاً داخل كل فنان لكن بنسب مختلفة تختلف باختلاف تناميها داخله.

في حقبة الثمانينيات سعى الفنانون للكشف في تجاربهم الفنية معبرين عن صراعات داخلية لهم ، بسبب عدة مؤثرات ومتغيرات ومنها الحرب العراقية الإيرانية (1980-1988) إذ يرى (عادل كامل) أن: "ثمة تجارب ظهرت على نحو متفرق بين عامي (1971-1990). وكان العقد الأخير ، أبان سنوات الحرب، قد شهد ظاهرة بروز التعبيرية كمفهوم لوحدة المضمون بالأسلوب ، ومن الطبيعي ما زالت هذه التجارب تصارع الذوق الذي تغذي بالأعمال الانطباعية والواقعية والشعبية والزخرفية.. ، وكإمتياز لهذا الجيل الجديد ، أنه أكثر إفصاحاً عن قلقه الداخلي فهو لا يرسم لذوق منجز.."⁽²⁾.

ويؤكد (عاصم عبدالأمير) ذلك بقوله: "الثمانيون ، وعلى الرغم من مظاهر العزلة ، والقحط في توريد المصادر الفنية والانخراط الفعلي في الحرب ، قد كسبوا رضا المؤسسا وكشفوا - بوصف عام - عن نزعتهم التعبيرية التي أصبحت سمة تطبع رسوماتهم"⁽³⁾.

وتتوه المؤشرات الفنية لهذا الجيل بالإفادة من الجيل الخمسيني والستيني وحتى الجيل السبعيني ، ومن تجاربهم الثرية ، إذ كان فن الرسم عندهم معبراً عن الضرورة الداخلية للإنسان وبأسلوب يكشف عن نزعاتهم التعبيرية وعن واقعهم برموز مجردة خدمة لقضاياهم الاجتماعية ، ومن ثم فهي تجارب تعنى بالعالم

⁽¹⁾ آل سعيد ، شاكرك حسن ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ،

ج(2)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988 ص 68.

⁽²⁾ كامل ، عادل ، التشكيل العراقي .. التأسيس والتنوع ، مصدر سابق ، ص 21.

⁽³⁾ عبدالأمير ، عاصم ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ،

الداخلي مؤكدين حالة اللاشعور والاستلن موروثهم الحضاري من أجل بناء العمل الفني بروح تستند إلى الخيال والعفوية.

ومن تلك الفترة تأسست (جماعة الأربعة)* التي أكدت سيادة المنحى التعبيري في رسوماتهم والتعبير عن تجاربهم وعواطفهم تجاه الظواهر سواء كانت مرئية أو غير مرئية ناتجة من الالة الاستبطان اللاشعوري للفنان ، إذ أكدت هذه الجماعة الرغبة في "تحقيق القوة التعبيرية عن مكونات النفس من خلال التكوين العام

□□□□" (1).

فالفنان (فاخر محمد) ، سعى دائماً إلى هدم مستمر ، بإعتقاد منه بأن عملية البناء هي أول خطوة للإطلاق من ذلك الهدم بغية منح العمل الفني جمالية جديدة. ففي تأملاته "لهذا الإلغاء الخصوبي لمعنى (فردية الإنسان) ، تمنحه المزيد من (طاقاته) الإنسانية السحرية ، فهو كمن يحاول أن (يشحذ) من (صحوة) روح بتسخيرها في استحضار روح أخرى في عالم آخر" (2).

كما تميزت رسومات (فاخر محمد) باستلهاهم أجوائها من رسوم الأطفال ومن الأجواء التراثية وفي بعض منها بدائية ، أما في تخطيطاته المبنية في (□□□□) رقم 44) ، و(شكل رقم 45) ، يتضح فيها بساطة الخطوط المتناهية ، كما أن رسوماته في بعض منها يؤكد التماثل والتكرار في الأشكال والخطوط ، وحتى في الألوان مما يزيد قيمة جمالية فنية ذات منحى تعبيري وغريزي داخل الفنان ، كما ان (فاخر محمد) نحى في رسوماته منحى قريباً من رسوم الأطفال والبدائيين مما يجعلها قريبة من خصائص الفطرية التي يتوسمها البحث الحالي. إذ كشفت رسوماته الفنية عن إهماله للكثير من قواعد المنظور والاعتة على الإسقاطات

* جماعة الأربعة: ضمت كل من: (فاخر محمد ، محمد صبري ، عاصم عبدالأمير ، وحسن عبود).

(1) دليل المعرض الثاني لجماعة الأربعة ، بغداد ، قاعة الرواق ، 1983/6/14.

(2) آل سعيد ، شاكراً حسن ، دليل المعرض الشخصي الثاني للفنان فاخر محمد ، عمان ، قاعة

بلدنا ، 1993.

الداخلية والتعبير عنها برموز مجردة ، كما أنه تجاهل قواعد التشرية لأشخاصه بالرغم من ثقافته أكاديمياً.

إن رسومات (فاخر محمد) وكما ترى الباحثة ناتجة من سلطة الغريزة والتي شكلت خاصية رئيسية في رسوماته ، فبعض من تلك الرسومات كانت خليطاً بين التعبيرية والسريالية ، وجميعها يؤكد بساطة الأشكال والكائنات الرمزية وكذلك تأكيد المضامين الأسطورية في بعض من رسوماته □□□□ في (شكل رقم 46). أما الاهتمامات البيئية والأسطورية المفعمة ببداية انكسار ، فكانت واضحة في رسومات (سعدى داود) ، فهو يرسم "بمقتضى رؤية تشخيصية لكنها تتزع بذات الوقت إلى التعبير وربما الرمز على نحو أقل حدة ، إن وجوهه المجزأة الفارقة للحياة ، تضج أيضاً بأنين خاص ، إنه يمضي في معانيه أزمة الإنسان المعاصر"⁽¹⁾.

وكان الأثر الفلكلوري العراقي يأخذ جانباً كبيراً لدى (سعدى داود) ، فهو يطرح تصورات للجوانب الأسطورية والرموز الشعبية والطلاسم على هيئة أشكال مختزلة ذات نزعة رمزية وتعبيرية⁽²⁾. فيما تتضح عند الفنان (عاصم عبدالأمير) ، عملية الربط العضوي بين قيمتين متناقضتين هما الحياة والموت والاتصال الروحي بالأشياء ، إذ كان يبحث في رسوماته عن وسيلة للاتصال بعوالم أسطورية أو مثالية.

أما في الفترة الأخيرة فقد إتجه الفنان (عاصم عبدالأمير) ، نحو رسوم الأطفال في جانبها الفطري المحمل بالجمالية للفن المعاصر ، إذ جعل مفردات رسوم الأطفال في موضع من حالة اللاشعور المستدعاة لإسقاطها على سطح اللوحة الفنية.

(1) الأعسم ، عاصم عبدالأمير ، مقال في جريدة القادسية ، 1990/1/29 ، صفحة رواق القادسية.

(2) عبدالأمير ، عاصم ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ،

ففي تخطيطاته (شكل رقم 47) و (شكل رقم 48) تجد الباحثة الميل نحو رسوم الأطفال بشكل واضح مع إضافة الفنان لمساته ليقدمها بشكل أكثر جمالية من خلال عدد من العناصر الفنية كالتهريف في الأشكال وبساطتها وتجاهل الكثير من القواعد الفنية والاعتماد على إسقاطاته الداخلية ورؤياه الذاتية التي كشفت الكثير من المهارات الإبتكارية لدى الفنان مسخراً إياها على سطحه التصويري ،

□□ في (شكل رقم 49).

ومما يلاحظ أن الفنان (عاصم عبدالأمير) ، في توجهاته نحو رسوم الأطفال قدم أعماله سمات تجريدية تعبيرية ، أحاطها الفز بإبداعه الشخصي من خلال تهريفه لأشكاله داخل اللوحة الفنية وتلاعبه بنسبها وألوانها وحجومها ، أدت غرضاً في تعبيره عن حالة معينة مما جعل أعماله قريبة من أعمال الفنانين الفطريين.

أما (هاشم حنون) ، فكانت أشكاله ذات مرجعيات أسطورية وتاريخية وبعض منها سيطر عليها الخيال والسحر ، كما إستلهم رسوماته من الموروث الحضاري□□ واهتم برسوم الأطفال والرسم الشعبي.

ويستمد (كريم رسن) ، جمالية رسوماته من موضوعات أسطورية أو شعبية□□ أو مستلهماً في معالجاته الفنية من سطوح الألواح الحجرية والفخاريات ، كما تزخر لوحاته بالخطوط والأشكال البدائية التي تعود إلى عصور ما قبل التاريخ ، أو العصور الحجرية ، مما يجعل رسوماته ذات دلالة حضارية قديمة. □□□□ (شكل رقم 50).

بهذا يبقى الفنان العراقي يحمل الكثير من معاناته وإفراحه ليجسدها في أعماله الفنية مستوحياً أفكارها من واقع الحال اليومية ممثلة بالرموز ذات المنحى العفوي المحمل بالسمات الفطرية النابعة من ذات الفنان دون مؤثرات خارجية تعيق تعبيره عنها لتكون ملاحم يشار إليها بالصدق والبساطة في المنجزات التصويرية لتصبح فيما بعد قوة فنية جديدة في حركة فن الرسم العراقي المعاصر.

مؤشرات الإطار النظري

- 1- الرسم الفطري يعد إنعكاساً لإشباع حاجات نفسية وروحية.
- 2- الرسم الفطري يعد تعبير عن سلوك غريزي عند بعض الفنانين الأوروبيين والفنانين العراقيين المعاصرين ، من حيث منحنى الأسلوب العبري لديهم.
- 3- الرسم الفطري تعبير عن الحياة البيئية التي ينشأ فيها الفرد.
- 4- الرسم الفطري يرادف في أحيان كثيرة الرسم البدائي ورسوم الأطفال والرسم الشعبي.
- 5- الرسم الفطري يعد إنعكاساً لحسية الفنان ورؤيته الخاصة نحو الظواهر.
- 6- الرسم الفطري لا يقتصر فقط على تسجيل الأشياء كما تبدو بعفوية، بل إظهارها طبقاً لحساسية الفنان وذاتيته.
- 7- الرسم الفطري ناتج من حالات ذهنية ونفسية خارجة عن مستوى العقل.
- 8- يمتلك الأفراد جميعهم قدرة عقلية فطرية ، ولكنهم يتفاوتون فيما بينهم فيها.
- 9- تكون الدوافع الفطرية مستندة إلى أساس فطري مزود به الفرد أصلاً عن طريق الوراثة.
- 10- تخزن الدوافع الفطرية في اللاشعور، وتهر للفرد بشكل إسقاطات تعكس صورة الفرد الباطنية.
- 11- يدخل اللاشعور ضمن الجانب الفطري للإنسان، وهو يكشف المعاني الخفية للنفس البشرية.
- 12- تحرك السلوك الفطري دوافع ذاتية نفسية.
- 13- تعد رسوم الفطريين تأكيداً واضحاً للبساطة والسذاجة والعفوية.
- 14- يعد عالم الطهارة الأقرب دائماً لميدان الفطرية بسبب إقتران الفطرية بالجانب الفسيولوجي الغريزي عند الطفل.
- 15- تتمثل الفطرية عند "يونك" في اللاشعور الجمعي أو ما أسماه بـ "النماذج البدائية" والتي تعكس في الأساطير والحكايات القديمة.
- 16- يوجد اللاشعور الجمعي لدى كل الناس ، أما الفنان فاللاشعور الجمعي لديه من الطراز الحدسي ، أي أن الفنان من يملك استعداداً فطرياً لذلك.

- 17- يعد الإلهام والحدسية مرادفين للفطرية لدى "إفلاطون".
- 18- تعد المعرفة الفطرية عند "كانت" معرفة بسيطة وإنعكاساً لكل ما يكتسبه الإنسان.
- 19- يعد "ديكارت" المعرفة الفطرية بأنها إستعدادات وميول في الذهن تتطور بواقع الخبرة الحسية.
- 20- يجعل "رسكن" من الشعور بالجمال شعوراً غريزياً وفطرياً.
- 21- يعد "برجسون" الفطرية نوعاً من التأمل الخالص والاستبصار.
- 22- يعد "كروتشه" الفطرية عند الفنان تتمثل من خلال قدرته على تكوين صور ذهنية يشعر بها الفنان نفسه.
- 23- استلهم الفنّان الفطريون موضوعاتهم من إرثهم الحضاري ومن حيثيات البيئة المحيطة بهم.
- 24- تعد الرسوم البدائية القديمة هي الأكثر شيوعاً لدى الفنانين الفطريين.
- 25- تعد الفطرية ذات مرجعية لجميع عهود ما قبل التاريخ والعهود الأسطورية.
- 26- تعد الفلسفة الفطرية فلسفة حدسية لاهوتية تصدر عن بواعث تلقائية لا شعورية.
- 27- يعد الرسم البدائي بالنسبة للإنسان البدائي ذا ارتباط عميق مع معتقداته الدينية والدينيوية.
- 28- يعد الرسم الشعبي مرتبطاً بزمان ومكان وجماعة معينة.
- 29- يعد الرسم الشعبي ذا مرجعية غريزية ترسم من خلال ذات الفنان التي يتعامل بها مع واقع الحياة اليومية.
- 30- تتوافق أعمال الفنان الفطري الفنية مع سلوكه وتكوينه الفسيولوجي وحسه المرهف.
- 31- يمتلك الفنانون الفطريون المخيلة والتصور والبساطة والإبداع في كل شيء.

- 32- تمثلت الانطباعية بالانتقال إلى الطبيعة وتسجيل أول إنطباع للفنان بصورته الأولية العفوية ، وهي من ملامح الرسم الفطري.
- 33- اهتمام الفنان الانطباعي بتصوير المشهد مباشرة بأشكاله وألوانه الخام مع تحويرات تتناسب مع رؤياه الخاصة به.
- 34- تقوم جماعة الوحوشيين على أساس إعلاء الدوافع الفطرية التي تكشف عمّا في أعماق الفنان.
- 35- تكشف جماعة الوحوشيين عن الصراع القائم بين ذات الفنان متمثلة ببدائية إسلوبية وبين ما يختفي من المساوئ الإنسانية.
- 36- تتمثل الوحشية بفطرة البدائي المتوحش وبساطته وتحطيمه للأشكال وللقواعد الفنية بصورة عامة.
- 37- تميل الوحشية إلى التبسيط والتجريد في الأشكال، كما هو الحال في رسوم الأطفال.
- 38- نادى السريالية باللجوء إلى إغاث الإنسانية الداخلية، واللجوء إلى كل ما هو لا عقلاني في العمل الفني.
- 39- نادى السريالية الفنانين بالتعبير الآتي والتلقائي عن الأنا لديهم.
- 40- عبرت أعمال الرسامين العراقيين في بداية الحركة الفنية في العراق عن ميلهم نحو الطبيعة وألوانها الخام.
- 41- تسود البساطة أعمال رسامين العراقيين المعاصرين بكافة مراحل تطور الحركة الفنية في العراق.
- 42- تضمنت أعمال الرسامين العراقيين المعاصرين أفكاراً فطرية توحى بمخزون اللاشعور عند كل فنان وإطلاق سراحها على السطح التصويري.
- 43- كانت أغلب أعمال الرسامين العراقيين المعاصرين حلقة الوصل بين ماضيهم الثر وحاضرهم الزاهر بأسس جمالية عالية.
- 44- استلهم الرسامون العراقيون المعاصرون عناصراً فنية من موروّثهم الحضاري (الرافديني والإسلامي) بأطر فنية جديدة.

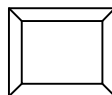
- 45- التقت بعض أعمال الرسامين العراقيين المعاصرين مع بعض الملامح الفنية لمدرسة بغداد للتصوير الإسلامي ذات الأفكار الطرية الموحية بعفوية التعبير وتلقائية الأداء والألوان الخام.
- 46- تميزت أعمال الرسامين العراقيين المعاصرين بالأصالة وبالتعبير الحيوي عن الحياة اليومية الشعبية المحلية في العراق.
- 47- كانت لغة الرموز هي الأقرب للتعبير عما يدور في خلد الفنان العراقي المعاصر وخاصة في جيل السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات.
- 48- اقترب بعض الرسامين العراقيين المعاصرين في رسوماتهم من رسوم الأطفال من خلال التبسيط والاختزال والحذف والإضافة التابعة لرؤية الفنان ذاته.
- 49- تضمنت الرسوم العراقية المعاصرة جانباً من الخيال والتأمل وبعضاً منها تابع من سلطة الغريزة التي شكلت خاصية رئيسية لأعمال بعض الرسامين العراقيين المعاصرين.
- 50- معظم اللوحات الفنية المعاصرة للرسامين العراقيين المعاصرين غير مقيدة بقواعد المنظور ولا قواعد التشريح معتمدة على العفوية والبساطة في الأداء.

الفصل الثالث

مجتمع البحث وطبيعة العينة فيه

ينطلق البحث الحالي بدراسة اللوحات الزيتية للرسامين العراقيين المعاصرين ذات السمة الفطرية الخالصة ، أو التي تتضمن ملامح فطرية ، إذ إن هذه الملامح تتداخل وتتسع وتضيف في منجز بصري دون آخر ممثلاً بفن الرسم ونوراً لشفافية مفهوم الفطرية في فن الرسم العراقي المعاصر ، وتداخله مع مفاهيم ومصطلحات أخرى ذات صلة بهذا المفهوم كالبداية والطفولي والعبي . وبذلك فإن الباحثة معنية برصد الملامح والخصائص الفطرية للحالتين معاً ، إذ ترصد الباحثة تلك الملامح والخصائص برسومات الرسامين العراقيين المعاصرين وبشكلها الانتقائي ، وبما يضمن تغطية أهداف البحث وإمكانية تعميم النتائج فيه ، ووفق هذا المنطلق فإن مجتمع البحث الحالي مجتمعاً مفتوحاً غير محدد الأبعاد من حيث عدد اللوحات الزيتية التي تكوّن مجتمع البحث الأصلي ، أما من حيث تحديد هذا المجتمع فتمثل بشكل عام في فن الرسم المعاصر للفترة من (1950-2000)م وفي ضوء مؤشرات البحث التي تم إستخلاصها من الإطار النظري ، تتلمس الباحثة خصائص الفطرية في الرسم العراقي المعاصر وبما يغطي المراحل التي تمثل بها فن الرسم العراقي المعاصراً بأن هناك ثقلاً في حجم العينة في عقد معين دون آخر ، وهذا مرده إلى كثرة اللوحات الفنية (اللوحة الزيتية) التي تشغل في فكرة الفطرية ، في عقد دون آخر أحياناً ، كما يظهر ذلك جلياً في سعة هذه الظاهرة.

وبهذا فقد تم اختيار عينة البحث كما في (ملحق رقم 1) بأسلوب انتقائي من خلال اللوحات الزيتية للرسامين العراقيين المعاصرين وبما يضمن للباحثة تلمس الملامح الفطرية فيها بغية تحقيق أهداف البحث الحالي ، حيث شملت العينة (20) لوحة زيتية ، وبما يغطي العقود الخاصة بمسيرة فن الرسم العراقي المعاصر . وعليه تم انتقاء نة وفقاً للمبررات الآتية:



- 1- إن هذه اللوحات الفنية (الزيتية) فيها من الملامح السمات الفطرية أكثر من غيرها في العناصر الفنية المكونة لها.
- 2- إن رسامي هذه اللوحات الفنية يتميزون بأسلوبهم الفطري أو العفوي الذي بدا واضحاً في عينة البحث الحالي.

طريقة البحث

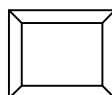
اعتمدت الباحثة الطريقة الوصفية التحليلية القائمة على مبدأ توصيف العينات من حيث المعلومات التوثيقية والوصف العام ، وفي ضوء فهم الباحثة لمكونات التعريفات الإجرائية ومؤشرات الإطار النظري التجملها تعمل على تحقيق أهداف البحث الحالي من حيث تحليل عينة البحث.

أداة البحث

- استخدمت الباحثة استمارة التحليل للوحات الزيتية (عينة البحث) ، وبغية إعداد الاستمارة بشكلها الأولي قامت الباحثة بالآتي:
- أ- الاستفادة من مؤشرات الإطار النظري.
 - ب- إجراء المقابلات مع السادة الخبراء* ، وذوي الاختصاص في الرسم والنقد الفني حول نرى وخصائص الفطرية في الرسم العراقي المعاصر.

* السادة الخبراء هم:

- 1- د. عاصم عبد الأمير 1- د. عاصم عبد الأمير أستاذ مساعد كلية التربية الفنية /
- 2- د. علي شناوة 2- د. علي شناوة أستاذ مساعد كلية التربية الفنية /
- 3- السيد فاخر محمد 3- السيد فاخر محمد أستاذ مساعد كلية التربية الفنية /
- 4- د. عصام فرمان 4- د. عصام فرمان أستاذ كلية الفنونيلة / جامعة بغداد
- 5- السيد نوري الراوي 5- السيد نوري الراوي د. نوري الراوي فنان ونقاد تشكيلي



ج-الإفادة من البحوث والدراسات السابقة في كيفية بناء أداة البحث الحالي.

وقد تطلبت استثمارة تحليل المحتوى الخطوات الآتية:

أ- جمع فقرات استثمارة التحليل

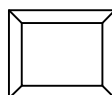
في ضوء الخطوات السابقة ممثلة بما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات تخص الفطرية في فن الرسم بشكل عام. وبعد التداول لتعميق وإثراء هذه المؤشرات ، بغية اعتمادها في استثمارة التحليل ، وبعد إطلاع الباحثة وإفادتها من البحوث والدراسات في مجال إعداد أداة بحثها أعدت الباحثة استثمارة تحليل محتوى بشكلها الأولي ، كما في (ملحق (2)).

ب- صدق استثمارة تحليل المحتوى

بعد إعداد استثمارة التحليل وفق شكلها الأولي سلمتها الباحثة إلى السادة الخبراء* ، بعد ذلك تم فرز الإجابات الخاصة بمحاور استثمارة التحليل وإجراء التعديلات من حذف أو إضافة أو دمج فقرات معينة مع غيرها ، وحساب درجة الاتفاق بين السادة الخبراء حول محاور هذه الأداة ، بعد أن ناقشتهم الباحثة ، إذ كانت درجة الاتفاق (90%)، وهي درجة تمنح استثمارة التحليل صدقاً ظاهرياً عالياً في مثل بحوث كهذا البحث الحالي، ووفق طريقة البحث المعتمدة في تحليل عينته. وبهذا تم إعداد استثمارة لتحليل عينة البحث بشكلها النهائي (ملحق (3)).

* السادة الخبراء هم:

- | | | |
|----------------------------|---|--|
| 1- الأستاذ سعد الطائي | أستاذ فن كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد | سعد الطائي |
| 2- د. زهير صاحب | أستاذ فن كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد | ير صاحب |
| 3- د. عبد عون عبد علي | أستاذ كلية التربية الفنية / جامعة بغداد | ون عبد علي |
| 4- د. عبد المنعم خيرى | أستاذ كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد | لمنعم خيرى |
| 5- د. عبد السادة عبدالصاحب | أستاذ مساعد كلية التربية الفنية / جامعة بغداد | السادة عبدالصاحب |
| 6- د. مكي عمران | أستاذ مساعد كلية التربية الفنية / جامعة بغداد | مكي عمران |
| 7- د. عارف وحيد | أستاذ مساعد كلية التربية الفنية / جامعة بغداد | ف وحيد |
| 8- د. حامد عباس | أستاذ مساعد كلية التربية الفنية / جامعة بغداد | د عباس |
| 9- د. كاظم نوير | مدرس كلية التربية الفنية / جامعة بغداد | مدرس كلية التربية الفنية / جامعة بغداد |
| 10- السيد رياض هلال | مدرس مساعد كلية التربية الفنية / جامعة بغداد | هلال |



عينة رقم (3)

اسم الفنان: جواد سليم

اسم العمل: صبيان يأكلان الرقي

المادة: زيت

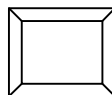
القياس: 100 سم × 90 سم

السنة: 1958

العائدية: مركز صدام للفنون

تمثل هذه اللوحة مشهداً لصبيان واقفان رسماً الفنان (جواد سليم) بصورة متناظرة فنجد أن الصبي الأول في يسار اللوحة يحمل بيديه (شيفاً) من الرقي أبيض اللون وهو ذو وجه مبتسم وقد بدت ملامحه تختلف عن الصبي الآخر الواقف في يمين اللوحة يحمل أيضاً (شيفاً) من الرقي أحمر اللون. أما في خلفية اللوحة فقد بدت تخطيطات لأشكال مختزلة من خيل توزعت في الجزء الأعلى من السطح التصويري.

إن موضوع (صبيان يأكلان الرقي) منتقاة من أجواء شعبية فطرية تمتزج بلهو الطفولة وعشيتها وفطرتها وعفوية كياتها. إذ أوجدها "جواد سليم" ليبرز إنطباعه من خلال استخراج دلالاته التعبيرية التي تدفع بعناصره إلى إظهار القديم الجمالية التي يتخذها التعبير من خلال الانفعال الوارد في هذه اللوحة، إذ نجد الاستعارات الفكرية تقع ضمن حدود الاستفادة من أشكال الفن الرافديني القديم بتلقائية ظاهرة بفعالية واضحة من خل بحث (جواد سليم) عن قيمة جمالية تؤكد إشتغالات ذاته في كيفية طرح الموضوع بالصورة التي تؤكد الأسلوب التعبيري لديه، مستخدماً خطوطه البسيطة وبعض منها حاد في تحديد الهيئتين المتناظرتين وما تحويه من مفردات ابتداءً من رسم الوجهين بملامح سومرية حيث العينين الواسعتين والأنف الطويل مروراً بتوظيفه هندسية الأشكال ودلها الرمزية ذات المنحى التجريدي المختزل ولكن تنظيمات لأكبر قدر من شحنة وجدانية -

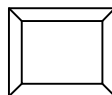


تعبيرية، كما نلاحظ على الأداء التقني تأكيد عفوية وفطرية الألوان ومستويات معالجاتها إدائياً وفقاً لمسوغات التحرر من القيود الأكاديمية مؤكداً العفوية

والثقافية في صياغة الفني العام للموضوع.

وعند (جواد سليم) تتأكد البساطة في صياغة الأشكال مبتعدة عن التعقيد لتؤسس منهجاً ذاتياً يسعى إلى نقل الانفعال الذاتي لتحقيق التعبير من خلال الوسائل الفنان ، حيث يكون التعبير طريقاً لتحقيق جمالية تتخللها سمات فطرية هي بنيقتها وسيلة تنفرد بها الذات وتتحول انفعالاتها إلى فعل يتخذ أبعاده الحقيقية من خلال المزج الحاصل في الأداء تجريبياً وتشجيعياً ، وكن (جواد) ينتقل من مكان إلى آخر تقنياً في محاولة لطبع العمل بطابع الفطرية ، إذ أن ما تتركه فرشاته على سطح اللوحة من معالجات للون وفلاً عن اعتماده الأشكال الهندسية الموظفة (في البسط الشعبية من قبل الحرفيين الفطريين) ، حتى يكون العمل الفني بذلك أثراً فنياً ينعكس فيه الموضوع حاملاً عناصره المكونة له ، مع اشتغال الذات فيه والتي تختزن الصور ي الذاكرة وفقاً للحالة التي تجعل من الفن هو فعلاً حتمياً يشكل أضواءاً للعلاقات الفكرية التي مارس من خلالها (جواد) □□ عمله هذا من معالجات الموضوع وتوزيعات الأشكال فيه اقترباً من رسوم الأطفال اعتماداً على العفوية الظاهرة للعيان في صياغته لأشكاله داخل المنجز التصويري.

وبذلك ينتمي هذا الفني إلى الأعمال التي ندرك من خلالها فعالية التشبث بحتميات الذات وهي تنقل العلاقات التي تربط عناصر العمل الفني إلى وظائف جديدة تتحول فيها السمات الفنية الفطرية إلى صيرورة تفترض صوراً وأفكار تتلائم مع فواصل التعبير المتعددة.



عينة رقم (10)

اسم الفنان: عزام البزاز

اسم العمل: فدائي

المادة: زيت

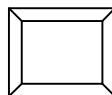
القياس: 100سم × 70 سم

السنة: 19 79

العائدية: مركز صدام للفنون

تصف الصورة وجهاً لكائن بشري يبدو مموّهاً ، يشغل مساحة اللوحة طولياً، ليؤسس موضوعاً تعبيرياً من خلال التحريف الظاهر في شكل الوجه حيث يوجه (البزاز) النظر إلى ذلك الوجه من خلال تحديده لمواقع الأجزاء التفصيلية لشكل الوجه من خلال الخطوط الحادة التي تحدد الشكل البيضوي من الخارج وشكل العينين وموقع الأنف والفم والرقبة من الداخل.

عالج الفنان في هذا العمل الفني الشكل بواسطة الخط من خلال الاعتماد على دفع آلية الابتعاد عن المنظور عن المعالجات الأكاديمية وقبلهما تجاهل أسس التشريح في صياغة الشكل ، على أن ذلك الخط بدأ حاداً وقوياً استخدمه الفنان بتقنية تقترب من ية الفنان (جاكسون بولوك) في وضع الألوان بطريقة مشتبكة على سطح اللوحة ليؤسس لاله الدوافع التعبيرية التي تحرك اشتغالاته وفقاً لمدرجات حسية ، فالخط واللون هما العلامتان البنائيتان اللتان تشكلان بنية الشكل الذي تحيط به من الأسفل ألوان غامقة ومن الوسط ألوان أقل حدة ومن الأعلى يظهر اللون الأزرق الفاتح ليحيلنا إلى وجود السماء ، على أن هذه الخلفية تدفع بالشكل المموه إلى حالة الكل المؤلف من عدة أجزاء لتنشيط التعبير باعتباره سمة تقرب اشتغالات الفطرية باعدها على الخيال لأن "التعبيرات تدركها العين

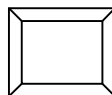


على نحو مباشر ، لأنها تتجلى من خلال خصائص أولية كالشكل واللون والحركة⁽¹⁾.

وتأسيساً على ذلك يكون العمل الفني تنظيمياً لعناصر داخلية تدفع بالفنان إلى استخدامات ظاهرة على نحو يؤكد حضور التقنية باعتبارها مشغلاً أساسياً وعنصراً مهماً لعملية البناء ، إذ تبدو المساحة التي تشغل شكل الوجه ذات مثيرات مصطنعة أبعدته عن الحضور الحقيقي للشكل الآدمي وبذلك تأكدت لنا الطبيعة الانفعالية التي أسس لها وجود الخط بهذه الصيغة المركبة مع التقنية حيث أهمل (البزاز) هنا الطبيعة المعرفية لتشريح الجسم الإنساني وشدد من ضرورة تفاعل الاستجابات الفردية والجمعية وبقاء العمل الفني متمتعاً بنمط من الإدراك والمفاهيم، وفقاً لتنتج المخططات التلقائية (الفطرية) وحضورها في التكوين العام للعمل الفني.

وبذلك تتأكد الدوافع المعرفية للمضمون في هذا العمل من خلال اشتغال النشاط المعرفي على وسائل عديدة تلبي الخصائص الانفعالية وتشتمل على الربط بين الإحساس والانفعال من أجل دفع الآدمي هنا عن أسطوريته إلى واقعيته من خلال عملية الاستدلال الفطري التي يمثل الأسلوب فيها مفهوماً جوهرياً لرسومات (البزاز) من خلال الأفكار ووسائل التعبير المختلفة منها حيث تكون الفطرية في النهاية هي صورة تحتوي على نماذج عديدة تؤكد الضرورة التي تدفع بالفن إلى اختزال الأسس الواقعية بالتححرر من سلطة العقل وفقاً للتحليل النفسي الذي يؤكد أن العمل الفني الخيالي إنما ينشأ عن ذلك التحرر من التوترات الموجودة في عقولنا.

(1) Arnheim, R. The Gestalt theory of Expression In: R. Arnheim: Toward. Apsychology of Art. 1966. p. 51.



عينة رقم (16)

اسم الفنان: علي النجار

اسم العمل: علم بريء

المادة: زيت

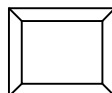
القياس: 140 سم × 120 سم

السنة: 19 87

العائدية: مركز صدام للفنون

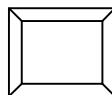
تمثل هذه اللوحة وصفاً لأربعة أشكال هي بحقيقة أمرها تركيباً مزدوجاً لأربعة وجوه. اثنان منها آدمية واثنان حيوانية ، وقد صبغت الأشكال بفطرية ابتعدت عن المعالجات الأكاديمية في الفن واقتربت من المنحى التعبيري الذي اعتمد الخيال بوصفه ضاغطاً ومؤشراً حيويًا يشتغل في رسومات (النجار) ليؤسس أسلوباً متكاملًا من خلال توظيف الكائنات الواقعية في أجواء سريالية حيث يمتزج الوجه الأنثوي في أسفل اللوحة مع الكائن الحيواني الخرافي الذي تميز برأسه الطويل ذي الأحمر وهو يلف بيده ذلك ونلاحظ أن هنالك ثمة وجهاً ممدداً فوق رأس الحيوان وينظر إلى الأعلى بحث يوج شكل لطائر يشبه الغراب يحيط بذلك الوجه. ومن الملاحظ أن تشكيل هذه الأشكال قد يبدو غريباً من حيث المعالجة البنائية والتقنية إلا أنه يوجه النظر إلى اشتغال الفطرية بطريقة مغايرة للتي نجدها في لوحات عينة البحث الحالي.

بنائياً يطرح (النجار) أشكاله وفق أسس هي مزيج لأسلوب طالما تميز بالمنحى التعبيري إذ نلاحظ التحريف في صياغة الأشكال وفقاً لاستخدامات الخط الذي يشتغل مع اختزال الألوان وتكرار الوجوه الأدمية المتشابهة في الشكل والمختلفة في الموقع ، والتي ارتكزت على خلفية ذات لون أزرق فاتح بعد أن استقرت الألوان الخاصة بالأشكال وفقاً لمعالجات اعتمدت داخل في اللون من خلال تقنية المسح لظاهرة الوجوه الأدمية لتعطي انطباعاً من الأداء الظاهر



لاشتغال اللاشعور وفقاً لمدرجات الذات التي تحرر في حجة (النجار) هذا المضمون الذي يبرهن عن الوحدة المباشرة لطرح الأفكار التي تجعل من العمل الفني تتركز حول ذاته من خلال استجابات فطرية تتأثر بمحمولاتها الدلالية لإشكال نظرية جمة يعتقد الفنان (علي النجار) أنها تشغل روح الأسلوب الذي يتشكل شكلاً دالاً من خلال التحول من سلطة العقل إلى المثال الذي يبتغيه من خلال تزاوج الأشكال الأدمية والحيوانية وفقاً لتنظيم خاص تشترك فيه بعض التكرارات البنائية والفكرية، فنلاحظ توب العين اللوزية في كل الأشكال المطروحة على سطح اللوحة وكأنها قاسم مشترك للألفة التي يبتغيها (النجار) لتذليل النظرة التي تغرق الإنسان عن الحيوان وفقاً لخصائص وحدة الوجوه الطبيعي بصيغاته الفطرية التي تنسجم بالنظرة الكلية لتطويع الحياة وفقاً لمسوغات التماسك والألفة لدفع الحياة بالاتجاه الذي تدرك من خلاله العلاقة بين أن ندرك وبين أن نعبر عن ذلك الإدراك.

ووفقاً لذلك يحيلنا (النجار) هنا إلى الانفعالات التي تتجلى في حركات وإيماءات الخط واللون للوجوه وحركات الأجسام الموجودة على السطح وكأننا هنا أمام مظاهر إنسانية تعبر فنهاها الواسع عن إسقاطات الذات من خلال التعبيرات البصرية التي. هنا وقائع إدراكية يظهرها (علي النجار) باعتبارها مرجعيات تجعل الأسطورة منهجاً للتعبير الفطري بصورة قوة دينامية نشطة لما في داخل النفس البشرية.



عينة رقم (13)

اسم الفنان: نزيهة رشيد

اسم العمل: استرجاع الذاكرة

المادة: زيت

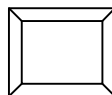
القياس: 80 سم × 100 سم

السنة: 19 83

العائدية: دليل مركز صدام للفنون

في لوحة (نزيهة رشيد) تقف فتاة على يمين اللوحة وفي يسارها شجرة صغيرة في الأسفل وأخرى في الأعلى، ويقفها عصفور. ويوجد في أعلى اليسار شكل الدائرة وهي تمثل القمر مطلاً على ملامح قرية. وفي الأسفل إلى جوار الفتاح طائراً يقف في أسفل شجرة ذات أغصان.

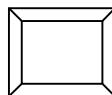
هذا المشهد برمته يجعل المشاهد له إزاء صورة كلية تنبعث في تشكيلة خاصة لمنطق التحرر من سلطة العقل بوصفه محركاً للصور المخترنة في الوحدات حيث تبدو المعالجات الساذجة للأشكال في هذه العينة مسوغة لتحرير الإدراك والذاكرة بفعل انتمائهما إلى العمليات المصاحبة للعقل ، فالإدراك الذي تبتغيه (نزيهة) هنا ذو علاقة وطيدة بالمدرّك المتخيل وهو محتوم إلى حد بعيد بهـ] وكذلك الحال بالنسبة للذاكرة فهي تقرر إلى أي مدى يمكن أن تتمتع الصور من خلالها بسعة التأويل وفقاً لمناهج ارتباطها بالخيال. إذ تشيد اللوحة هنا وفق منظومة اتصالية إدراكية تتأني بالرمز إلى تقرير عالم منسجم ذاتيه. فتكون الفنانة استناداً لتلك النسبة المهيمنة التي تدور حولها الأجزاء والتكوينات الصغيرة وهي واقفة تتأمل بنظرها ذلك العالم الذي قد يبدو مجهولاً بعد أن صبغت الفنانة باللون الأزرق الذي لون وجهها وبقية التفاصيل ليشكل أبعاداً فكرية للعلاقة مع الألوان الأخرى وخصوصاً تلك التي شغلت خلفية اللوحة بالمساحة الغامقة اللون على أن وجود العصفور في أعلى يسار السطح التصويري جاء ليتم التحديد



المكاني والزمني لحركة التكوين العامل الفني ، ويربط صورته بالصور الأخرى القابلة للتأويل والتأليف. بالرغم من كونها قد تمثل خيالاً إلا أنها تنتمي لوجود ما في الواقع يربط صورة الفتاة هنا بالصورة التي تتجمع فيها الصور لتعطي انسجاماً وتماسكاً.

ويؤدي الخيال هنا دوراً فاعلاً في توسيع دلالات الواقع الضيق ، حيث تعجز الأفكار والمقولات العقلية عن هذا الفهم ، فاللوحة تشغل من خلال استعارات يتفحصها الذهن لإعطاء حلول مناسبة لعملية البناء الفني والإمكانات التي جعلت من الأداء مرتكزاً لتحرير الشكل العام من الأسس المقيدة للخيال وتقربه من أسس فطرية ذات ارتباط بحدود عميقة في الذاكرة وهي تسعى لتعزيز البنية المتكاملة للصور الذهنية والجمالية بما ينسجم مع عفوية الفنانة وذاتها الصريحة في هذا العمل الفني ، وهي تستعيد وتستعير ذات الوقت من الماضي امتدادات لتكييف الشكل الإنساني الأنثوي هنا مع الصور المنتزعة من عور ، تحقيقاً لنسج الأفكار وفق رؤية فطرية تقربنا إلى حد ما من الخصوصية التي تجعل من العمل الفني مرآة تستدعي الصور اللاحقة إلى صور كلية تبتدئ فيها إسقاطات الذات لتحرك المعطيات الاجتماعية لتجربة الفنانة (نزيهة رشيد) من أجل الحتميات التي اد من خلالها التعبير عن تأليفات فريدة وفعالية في تجسيد الأسس التي تحفل بها مفاهيم الذات والاشعور في صياغة المادة الفنية الملائمة.

وتأسيساً على ذلك تتكامل المعرفة الغريزية في صياغة طرح الضمون احتفاءً بما شكله الذات من علاقات انفعالية تلمس خيوطها هنا في معالجة الفنانة للخط واللون ، وقد تكون هذه المعالجة هي استعارة من لوحات (ماتيس) التي عالج فيها الأشكال وفقاً للتقنية التي تحول الحالة الوجدانية من مجرد حالة شعورية إلى تعبير فني يتجسد في اللون وطرق معالجته المختلفة وفي الخط الذي يعبر عن الهيئة بتنظيم فكري ليعطي نفرداً وقيماً ذاتية.



عينة رقم (8)

اسم الفنان: أدهم إبراهيم

اسم العمل: موضوع ريفي

المادة: زيت

القياس: 100 سم × 90 سم

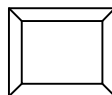
السنة: 1977

العائدية: دليل مركز صدام للفنون

ككل المضامين التي اشتغل عليها فنانون العراق المعاصرون ابتداءً بجواد سليم وفائق حسن إلى الوت الحاضر ، يندفع (أدهم إبراهيم) في لوحته هذه باتجاه الواقع ليجسد عمق الحداثة وفقاً لمعالجات البناء الفني والتقنية في استخدام الخط واللون والخامة. وفي هذه العينة يرسم الفنان فتاة تحمل على رأسها صحناً كبيراً وتستند إلى خلفية ذات مساحة تجريدية.

إن العمل الفني هذا برمته تتم معالجته بطريقة تجريدية وبتبسيط للمساحات والكتل التي أخذت أشكالاً هندسية واضحة وعديدة ، توزعت بين الدائرة والمربع والمستطيل والمثلث إذ نشاهد في اللوحة الفنية هذه فتاة قروية تحتل مساحة اللوحة طولياً لتشغل ثلاثة أرباع السطح التصويري وقد أسس الفنان (أدهم إبراهيم) أفكاره وقول الواقع المحلي (البغدادي) بمعالجات وتقنيات تقترب من اشتغالات الفن الحديث ، فهو يربط الواقع المحض بالتجريد الخالص الذي تركز في خلفية اللوحة ذات المساحات الهندسية المتعددة.

فالخط أسس شبكة الحدة الفنية للتكوين العام من خلال تحديده لشكل الفتاة وللأشكال الأخرى التي قد يبدو من ضمنها شكل حيواني يخرج من خلف الفتاة في الجهة اليمنى منها وتوزع اللون بين الغامق المحيط بشأيا اللوحة وبين الأزرق والأحمر ولأبيض والأخضر بتدرجاتهم التي تقرب العمل الفني من أنماط الاستجابات الانفعالية وهي تؤكد الشكل الإنساني باعتباره مظهراً مألوفاً يستمد



التنظيم الخاص والهيمنة وفقاً لمدرجات اشتغال الحس وإسقاط النظرة الاتصالية

لعملية تراكب الزمان والمكان في هذه العينة.

وبناءً على ذلك يعمل (أدهم إبراهيم) على توزيع اللون والخط والفضاء

بشكل يجعل التكوين إلى اعتماد الآنية العفوية مبتعداً عن المنظور وفقاً لاستجابات

تتجلى في التعبير الذي يقرب الأسلوب من الوظائف البنائية بوصفهما كلاً مترابط

الأهداف ، إذ يشكل رأس الفتاة مركزاً لحالة الاستقرار ، فالعينان تشتملان على

حركة خاصة بها مدفوعتين إلى الأمام في اتجاه ينشط من بلورة صياغة تكوين

يجمع بين الفطري ونقيضه ، من ثم يحدث التوازن بينهما ليخلق نظاماً تتصارع

فيه العلاقات الدينامية في محاولة لإدراك النمط الخاص للفطرة والذي ينعكس في

شكل البنية العامة للعمل الفني ومحتواها.

ومن ذلك يسهم الوعي المتزايد للأفكار والرموز في هذه العينة بالتعامل مع

المعالجات الفنية المختلفة باعتبارها عمليات وسيطة ومتداخلة بين ظهور المثيرات

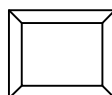
الفطرية وصدور الاستجابات الغريزية والتلقائي يجسدها (أدهم إبراهيم)

حضوراً مؤكداً في هذه العينة وفقاً لأسلوب يحاول فهم كيفية اكتساب دوافع

وكيفية إنتاجها من خلال عملية التنامي الكبير للبحث في الواقع وظهور أنساق

ونماذج جديدة واكتشاف أنواع مختلفة من تحولات الحس وفقاً لجوهر المنحى

الخاص بالمعالجات النفسية التي يجسدها الفنان في لوحته هذه.



عينة رقم (7)

اسم الفنان: فائق حسن

اسم العمل: موضوع

المادة: زيت

القياس: 90 سم × 120 سم

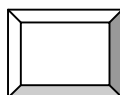
السنة: 1976

العائدية: مركز صدام للفنون

تمثل هذه اللوحة مشهداً قعياً تم معالجته بطريقة تجريدية من خلال مساحات قد تبدو ذات طابع انعالي حدسي. وهذا الموضوع يعد أحد الموضوعات التي كانت تستهوي الفنان كالخيول ومشاهد صيد السمك والبادية. وجميعها ذات صلة بالبيئة المحلية الشعبية ، فالمرأتان الموجودتان في الأسفل تتيجان إمكانات إيجاد منافذ بطبيعة اللوحة الفنية من خلال الابتعاد عن طرح صور المحلة الشعبية المألوفة بطريقة فوتوغرافية ، مع الأخذ بعين النظر وجود كائن حيواني طائر في أعلى الجهة اليسرى ليشكل مفردة تضيف للتكوين العام طبيعة وظيفية (□□□□□□□□) وجمالية) وأجواء غريزية وحيوات عضوية لا عقلية تمنح العمل الفني بعداً جمالياً فطرياً. وترتبط تلك الأشكال وجود قبة الجامع ومنارته في أعلى يمين اللوحة ، ومع الهيئتين البشريتين اللتين تمثلان شخصين واقفين في أعلى يمين اللوحة وقد رسمهما الفنان بتبسيط واضح لمليء وإشغال المنطقة الموجودة في أعلى اليمين.

يرتكز المضمون البنائي للوحة إلى جملة من الرموز التي تؤكد تبعيتها للواقع العراقي من خلال اضماء طابع المحلية بدلالة وجود المشهد المقطع الذي يمثل المرأتين مع وجود التراكيب الأخرى والتي تمثل خلفية اللوحة ، وما هي في حقيقة الأمر إلا واجهة لحارة شعبية والجامع وما يجاوره من بيوتات.

إن الأنموذج الأمثل للتعبير هنا يتجلى في التكوينات والأشكال الخاصة والأحاسيس المنبعثة من الخطوط والألوان ، إذ تؤدي الخطوط الأفقية والعمودية دوراً بارزاً



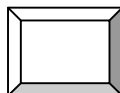
في تشكيل الهيئات كشكلية ذات الألوان الحارة وكذلك وجود الخط المنحني الذي جسده الفنان في قبة الجامع وفي الهيئتين اللتين اللان المرأتين في أسفل السطح التصويري ، إذ أن الخط العضوي يرتبط بالطبيعي الحيوي الفطري.

فيما شكلت الألوان الغامقة بنية مهيمنة على أجواء العمل الفني ، وإذا ما إتجهت هذه الخطوط والألوان صوب نقطة التلاقي لتشكيل تكوين عام تتركز فيه الأشكال بواقعية تمبتهها فنياً بتجريدية غنائية ، فأنها تطفح بصبغة فطرية من خلال التعبيرية الحسية العالية في هذا العمل الفني ومن حيث المعالجات الشكلية اللونية ، التي قد تبدو عبثية ومن ضمن رؤية النان (فائق حسن) ومن ثم فهي تشكل عناصر قابلة للتغير تمتد جسورها إلى ذات الفنان نفسه بإصرار... وبهذا فأنها تؤسس لكال الواقعية عند (فائق حسن) نظام معقد لجملة من المقومات التي ترد في طبيعة استخداماته للخط واللون والذي عصف به بنية هذا العمل من خلال تناوله للتضادات الحاصلة بين الظل والضوء وبين الغامق والفتح ، الحاد واللين.

أما التلقائية فتظهر بشكل واضح من الأداء التقني وفقاً لمعالجات اللون وفق أداء عال من الخبرة.. ويظهر ذلك جلياً في كتلة اللون الأحمر الذي يمثل النقل البارز في أسفل يمين اللوحة والمجاور للألوان الغامقة والبفسجية في شكل المرأة التي على يسار السطح التصويري.

ومن مؤشرات الإطار العام لهذا التحليل ، فن الباحثة تجد أن بعض الملامح الفطرية قد تجسدت وفقاً للمنى التعبيري الذي يتناسب مع رؤية الفنان الذاتية باعتبارها الحيز الأمثل الذي يسحب ملاذ الفكرة باستمرار صوب الأشكال المنقاة وفقاً لمعايير الفطرة التي تستغل مع التعبيرية ومعالجاتها الحسية وبتلقائية وعفوية المعالجات اللونية التي تكاد تكون صريحة عفوية هي الأخرى لتتوافق مع ما هو فطري خام.. بل المشهد عموماً بكر وخام فهو إنما يشكل أول إطلالة لبزوغ فجر بألوان بانورامية تعكس دراما شخصي لدى "فائق حسن" نفسه الذي يكاد يكون فطرياً مبدعاً على الرغم من دراسته الأكاديمية.

ومن ثم فإن العمل الفني عموماً يركز إلى مرجعيات شعبية وبدائية من خلال المنهج الطبيعي الذي استخدمه (فائق حسن) وفقاً لاستعارات فطرية باعتبارها نماذج قابلة للنقل والتطوير والتطويع.



عينة رقم (11)

اسم الفنان: محمد علي شاكر

اسم العمل: □□□□

المادة: زيت

القياس: 100 سم × 80 سم

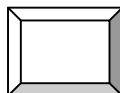
السنة: 1980

العائدية: مركز صدام للفنون

اللوحة عبارة عن مجموعة متناغمة من البقع اللونية التي لا تكاد تو□□ بشكل محدد فيما إذا رفعت عنها تلك الخطوط البسيطة التي تحاول فرز تلك البقع اللون بعضها بشكل ما ، وما يمكن تمييزه من تلك الأشكال هو امرأة واقفة وقبعة وقدم ضخمة. وقد تكون هذه الأشكال لا علاقة لها فيما أراد الفنان رسمه في الأصل ، أي قد تكون اللوحة رسمت بصورة عفوية غير متقصدة.

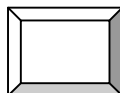
تتحو لوحة الفنان (محمد علي شاكر) منحى الرسومات التي امتازت بها الأعمال الأوربية بمدارسها المختلفة ، ولعل هذا ما حتمته دراسة الفنان للفن الأوربي وسعة إطلاعه على فنون الحضارات الأخرى. إذ برزت مدى فاعلية الفنان في إخراج طبيعة صياغته لهذه اللوحة الفنية وفي باقي لوحاته ممثلاً بعدم وجود ما يربط تلك اللوحة بمحيطها الواقعي المادي الحسي.

ومن الجلي هنا وجود جدل عقلي حول الربط بين ما هو فطري عفوي وما هو فطري مقصود وهو ما تحاول الباحثة إثباته في هذه اللوحة ، فالعفوية الواضحة في طريقة توزيع اللون وبساطة الخط المكون للأشكال مع الاختزال الواضح لها والذي وصل إلى حد تورية الأشكال بطريقة انتشرت في رسومات مجموعة من الرسامين العراقيين ميل الخمسينيات ، وهي بلا شك نتاج لتعمق الفنان بالمعطيات الفكرية أو الشكلية لتلك الفنون.



وإن من خصوصية الفنان (محمد علي شاكر) في أغلب لوحاته هو توزيعه اللوني الذي يحمل صفة الشفافية والتعبيرية في آن واحد متميزة عبر تبسيطاته اللونية.

لقد وضع الفنان في لوحته مجموعة من الخطوط والرموز البسيطة (□□□□) القبعة والراسين وشكل القدم) والتي أراد فيها أن يعبر عن أسلوبية في الرسم فتجده تارة يستخدم الخطوط المنحنية المتمثلة بشكل الرأسين والقبعة في وسط اللوحة وتارة أخرى يستخدم خطوط بسيطة معبرة عن عفوية الاستخدام المباشر. إن أسلوب (محمد علي شاكر) يكمن في إيصال مفردات لوحته الفنية إلى المتلقي وكأنه يحدثه عن خلجات نفسه فتجده قد استخدم مفردات بسيطة كالقبعة بطريقة عبر عنها بفطرية كالتى استخدمها في اللون والخط.



[مينة رقم (19)

اسم الفنان: عاصم عبدالأمير

اسم العمل: تحية إلى جواد سليم

المادة: زيت

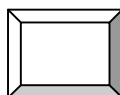
القياس: 1 م × 1 م.

السنة: 1999

العائدية: دليل المعرض الشخصي للفنان

يأتي هذا العمل الفني للفنان (عاصم عبدالأمير) ضمن مجموعة من الأعمال التي قدمها الفنان في مرضه عام 2000 م.. إن هذا العمل يتضمن مربعاً فيه أشكال هندسية تحيط بجزء مهم في اللوحة وهو مركزها والذي يحتوي على مفردات تكون قريبة لرسوم الأطفال ، وميزها الفنان بخطوط صريحة وواضحة. تأتي هذه اللوحة الفنية ضمن تجربة فنية جديدة خاضها الفنان بعد أن أضاف لها كل المستجدات الفنية ، مستفيداً من رسوم الأطفال الأسلوب المستخدم لديهم ليكون هوية للفنان تصطبغ بها أعماله الفنية ،يمنح (عاصم عبدالأمير) كل من بناءاته الشكلية ومضامينه الذ يمثل هذان الجانبان حيزاً كبيراً في الفكر الجمالي ويجعلان من العمل الفني ذا رؤية قابلة للتحليل.. فالمضمون الفكري عنده وإن اتخذ أشكالاً ذات دلالات ورموز ربما تكون نابعة من المجالات الاستيطانية للفنان ، لكنها ذات محتوى تعبيرى خالص.

وفي هذه اللوحة الفنية تتضح الرموز ذات المنحى الفكر الاسترجاعي على توى المخيلة والذاكرة بشحنة عاطفية تعبيرية ذاتية تتوسم حيزاً استيطانياً ، وكان المنظومات العقلية لدى الفنان استدعت النشاط التخيلي لتمنح مساحة خاصة في رؤيته الفنية لموضوع العمل ، حيث تكريس الجانب الحسي لمفردات تخدم آلية اشتغال اللاشعور عند (عاصم عبدالأمير) ، لذا كانت عناصر التكوين تتحرك وفقاً وضرورات إظهار الصورة الذهنية للفنان حيث الخطوط المستقيمة والمنحنية



مكوناً بني من العلاقات المتداخلة تنوب فيما بينها من حيث التجاوز والقيمة اللونية

لتحدد شكل الكتلة والعلاقات الفنية.

وهذا العمل يضع مشاهد أمام فضاءات تخيلية تلغي مفهوم الواقعية كون عملية الإبداع المولدة لخلق فني هنا جعلت من الفنان ذا قدرة صريحة على استهلاك الحشثيات الفكرية لموضوع العمل ، وهذا ما ينطبق على آلية استخدام اللون مما جعلت هذه الاستخدامات تتجه نحو الفطرية الحدسية باستدعاءاتها لرموز اللاشعور، ان في هذا العمل أسلوبية معالجات عالم الطفل ومضامينه بما فيه من لعب حر ، ويرى (يونك) أن "الفنان يطلع على مادة اللاشعور عن طريق الحدس ليسقطها في رموز"⁽¹⁾ ، مضيفاً إلى ذلك الرؤية التصميمية في إخراج العمل الفني أكاديمياً يث تركز مفردات التكوين لجعل من هذه اللوحة عملاً متكاملًا من حيث الرؤية الأكاديمية لاشتغال اللوحة وهذا ما ورد في كيفية وضعه للكتلة السوداء في أسفل اللوحة للتوازن مع الألوان المنسجمة معه من جهة أخرى.

والرمز عند (عاصم عبدالأمير) يأخذ منحى اختزالياً وفقاً لرؤيته الذاتية التي تمتازية العالية من حيث استخدامه للون والخط وهذا ما أكدته نظرية التحليل النفسي ، بأن "الفنان يمارس حريته بشكل تام في العمل الفني وبإمكانه التعبير عن كل ما يجول بخاطره دون وجود عوائق أو قيود ، أي أن يعبر بتلقائية تامة دون الخضوع لحكم المنطق والمعقول"⁽²⁾.

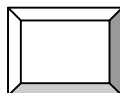
فاللون الأحمر السائد في اللوحة ينمو بحسية فطرية تلقائية ليحاكي متجاوراته من الألوان الأخرى كالأبيض والبنفسجي والأخضر.

وأن القيم الجمالية التي أراد الفنان إظهارها عبر هذه اللوحة في هذا الأسلوب من الرسم حاول محاكاتها بشكل يكون أكثر واقعية من خلال مخزون عالم الطفولة (على مستوى المضامين) ومشاكساته وفطريته ويتجسد ذلك عبر نقله لتلك الرسوم بشكل تلقائي وبسيط محملاً تجريداته دلالات رمزية

(1) السيد ، عبدالحليم محمود ، الإبداع والشخصية ، دراسة سايكولوجية ، مصر: دار

المعارف ، ب ت ، ص110.

(2) عبدالحميد ، شاعر ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، مصدر سابق ، ص41.



العائدية: مركز صدام للفنون

تنقسم اللوح جزئين ، يمثل الأول النصف العلوي الذي يحتوي البراق ،
فيما تتألف الثاني من النصف الأسفل للوحة والذي يحتوي القرية وتفصيلاتها ، وقد
أخذ شكل البراق موقعا مهماً في مساحة السطح التصويري هنا ، دفعت به ، لأن
يكون بنية مهيمنة فيه مرتبطاً في شكل القبة (في الأسفل) لتعطي إحساساً بعمق
حنين (نوري الراوي) إلى مدينته في الماضي وذكريات طفولته فيها.

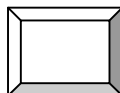
خطوطه ذات تجريدية عالية وفق منحى رؤيوي للفنان لها صلة بالخطوط العضوية العفوية لدى الفنانين الفطريين.

لقد برز المنحى الأسطوري وفق دلالاته الدينية في لوحة (البراق) لتوقظ عالم اللاشعور عند (نوري الراوي) من خلال استخدام الفنان للشكل الحيواني الأنثوي ذي الغريزية الفطرية الدلالات جنسية والحس الديني لدى الفنان ممثلاً بالبراق* أما الألوان فقد عالجها الفنان بشكل مخزل مستخدماً اللونين الأزرق والأبيض وتدرجاتهما بتقنية الفرشاة المدببة، إذ يظهر ذلك جلياً في الجزء الأعلى الأيسر من التكوين العام للعمل الفني.

فكانت الألوان ومعالجتها وفق طبيعة الذات للفنان التي تبدو ذات قيمة عالية حينما تتأمل طبائع الفطرة البادية للعيان وهي تسحب الألوان إلى منطقة الخيال المتحرر من سلطة العقل ليبدو في النهاية ذا أثر حاسم في تقرير الأسلوب الذي يجعل من الأداء التقني ذا طبيعة خاصة حيث اللمسات الفنية للفرشاة، ومدى عمقها وامتدادها في معالجة واستخدام اللون الذي اقتصر على الأزرق والأبيض المتراكب وبعض البقع الصغيرة بن الأحمر دلالة على استخدام اللون الخام كما هو عند الفطريين من الرسامين.

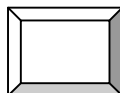
وأتاح الفضاء المحيط بالتكوين العام إلى خلق المنظور المتراكب الذي تتجلى الزاوية المحددة له من خلال ملاحظة خصوصية إدراك السمة الفطرية لمحاولة دفع الألوان الغامقة (تدرجات الأزرق إلى العمق) ، ووضع التكوينات في بداية اللوحة بألوان أدت فيها الإضاءة الواضحة دوراً مهماً حين استحدثت قسماً مهماً من فاعليتها من هذه المساحة المتقدمة للوحة وهذه التضادية تذكرنا بالمعالجات اللونية للأشكال التي تتسم بإيقاعية تضاد لوني كما هو الحال في البسط الشعبية لفنانين فطريين حيث تتبلور بعضاً من الخصائص الفطرية في إدراك المعطيات المبكرة في وعي الفنان (نوري الراوي) حينما أتاحت لقدرته فرصة أن تظهر الأشكال لديه في هذه اللوحة بتلقائية يتجلى فيها فعل التعبير العالي من خلال دراسة البنية

*مقابلة أجرتها الباحثة مع الفنان نوري الراوي في داره في بغداد، تاريخ 2002/3/2 .



الداخلية لشاعر الفنان وحنينه لمدينته المتخيلة وفق معطيات تقود اللوحة برمتها إلى معالجة الواقع بصورة أسطورية معنّداً على الدهشة في هذا العمل الفني.

وهكذا يغدو المنحى الرمزي الأسطوري في هذه اللوحة متبلوراً لمذلول اشتغال الفطرية وفق إدراك العلاقة التي تربط المكان بالمرجعيات التراثية والدينية المؤسسة وفق رؤية ذاتية لملاح قرية غرقت في السد الفراتي منذ زمن بعيد ، حيث تتألف الصورة النهائية لشكل ملاح الفهم التقليدي لعملية ومفاهيم يقوم الذهن من خلالها بانتزاع كل الملاح التي تبدو غير ذات قيمة في الواقع وتحويلها في الخيال إلى تصور وتنويعي وفق تكرار صورة القرية والرمز للفنان.



عينة رقم (6)

اسم الفنان: راكان دبذوب

اسم العمل: موقف امرأة

المادة: زيت

القياس: 120 سم × 120 سم

السنة: 1974

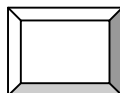
العائدية: مركز صدام للفنون

يمثل العمل مجموعة من المشاهد الموزعة على مقاطع مختلفة القياسات تبلغ (13) مقطعاً وتختلف عن بعضها بالألوان والخطوط ، ويطغى على هذا العمل اللون الأحمر الغامق والأبيض المصفر ، وجسدت هذه اللوحة مجموعة من وجوه وأجسام لنساء وتشكيلات لحروف عربية ، كما أن اللوحة احتوت على ثقوب نائنة تميزت بها رسومات (راكان دبذوب).

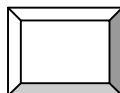
يؤكد الفنان في هذا العمل الفني حالة اللاشعور الجمعي العائدة إلى الرموز البدائية والأسطورية ذات المعتقدات الدينية والطقوس السحرية ذات صلة بشكل الكف وتعاويز الحسد وما شابه من معان سحرية.

وتجد الباحثة ان (راكان دبذوب) في هذا العمل قد تحرر من سلطة العقل واقعاً في قبضته الذاتية للتعبير عن الرموز التي تُوحي للمتلقي بوجود منحى تعبري يتساير مع ذاتية هذا الفنان وما هي حصيلة استبطان مكنونه الداخلي وأثر ذلك على مستوى الأداء والتقنية.

إن مجمل تفاصيل العمل من خشونة السطح التصويري والظل والضوء والنقوب البارزة في مناطق معينة من اللوحة تضع المتلقي أمام لقي من الماضي جسدها الفنان بروح عصرية وبعلاقات جمالية خالصة من حيث المحتوى التعبيري، فضلاً عن الشكل وكأن (راكان دبذوب) يشغل بروحية الطفل المتخيل كون الأشكال مدفة بصورة تلقائية متجاوزاً فيها المعالجات الأكاديمية فالخط



عنده ما هو إلا نتاج لإلتقاء مستويين من الأشكال توزعت بصورة متجانسة ودون رتابة كما صورها له الحدس اللاشعوري حيث الألوان الصريحة في وضع متجاورات بنائية العمل ليصل به إلى حلقة جمعية من اللاشعور يمكن تصورها عند أي فرد وهذه الرمزية العالية في استدعاء الماضي وبأسلوب تلقائي ذاتي جعلت من هذا الفنان وفي هذا العمل ذات مرجعية حضارية تركز لمضامين تراثية.



عينة رقم (2)

اسم الفنان: كاظم حيدر

اسم العمل: مصرع إنسان

المادة: زيت

القياس: 100 سم × 120 سم

السنة: 1957

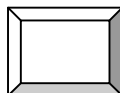
العائدية: مركز صدام للفنون

تنتمي هذه اللوحة إلى سلسلة الأعمال الفنية التي أنتجها الفنان (كاظم حيدر) ضمن معرضه الخاص بـ (ملحمة الشهيد)** . يستطيع المشاهد لهذه اللوحة أن يستقري المأساة من خلال الأشكال الموزعة على السطح التصويري بتعبيرية عالية وهي تحفل بنغمة رثائية محمومة. إذ قام الفنان بإعطاء الشخص في يسار اللوحة مساحة واسعة من الحضور وهو يحسباً بيديه بشكل نصف قوس إلى الأسفل خلفه أشخاص مدججون بالدروع والرماح وقد غابت ملامحهم بفعل عتمة التراكب للأشكال والتي وظفها الفنان هنا والتي أخذت ثلاثة أرباع المساحة إلى اليمين من هيئة الشكل الرئيسي ، وتألفت تلك الكتلة من خيول ودروع وسيوف يحملها أشخاص كثيرون يقف في مقدمتهم شخص ذو هيئة أسطورية يحمل بيده اليسرى رأساً يقطر دماً.

وفي مقدمة هذه الكتلة شخص مسجى على الأرض وفر أعلى اللوحة نصف قوس يمثل الشمس وهي تفضح الأحداث الأليمة التي وقعت في مدينة كربلاء

** ملحمة الشهيد: تصور الملحمة واقعة الطف في كربلاء واستشهاد (الإمام الحسين بن علي (عليه السلام)) والمعرض يمثل ترجمة بصرية لقصيدة كان الفنان قد وضعها حول الموضوع نفسه ، وقد ضم المعرض (135) لوحة قياس الواحدة منها (45×30 إنج) وأقيم المعرض على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث في بغداد للفترة من (20-29 نيسان) عام

(1969) م.



بدلالة اللون الفاتح الذي شكل خلفية لهذه الكتلة ، وهي تسحب الأحداث من حتمياتها الوجودية وظاهر وطقوس دينية أشرت الدوافع التي حملت المضامين من خلال إثارة الانفعالات الدينية في إظهار الصراع بين الحياة والموت والحق والباطل والخير والشر والجمال والقبح.

عالج الفنان (كاظم حيدر) أشكاله في هذا العمل الفني بمسحة تكعيبية تحمل بين طياتها مرجعيات دينية أسطورية وفقاً لحضور المنهج الخاص بسيادة المنحى التعبيري ، الذي يحتوي إشارات ورموزاً (خيلاً وخوذاً وسيوفاً ورجالاً ونساء وخياماً) تحدث كلها في مشهد يكون في للخيانة شأن كبير يرتبط برموز الشر.

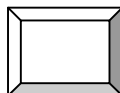
ووفقاً لهذا يشدد الراحل (كاظم حيدر) على معالجة مضامين لوحاته بواسطة الإيحاء الديني الأسطوري التي تمثلت في ملامح المخلوقات فهو يعامل الخيول بشكل يضيف عليها بعض الصفات البشرية فيها يحمل وجوهاً إنسانية وكأنها تمارس الإحساس والانفعال ضمن أجواء الملحمة ، وتكتمل المعالجات البنائية والتقنية بتبسيط عال في "استخدام المساحات والاختزال في الأشكال ، إذ تؤدي غرضاً تعبيرياً من خلال إحتوائها على طاقة من المفردات الرمزية التي تنتمي إلى أجواء المأساة أنه يعمق قوة التعبير الفني من خلال تناوله لهذه الموضوعات الإنسانية التي تعج بالأسى واللوعة ، أن تعبيراته ليست لها مثيل عند (فان كوخ) أو (بول كلي) أو (أميل نولده) إذ يحققها من خلال الرموز والإشارات بتجريد اختزالي أو هندسي في بعض الأحيان⁽¹⁾.

و"إن استحضار الفنان للمعركة وأحداثها كان متروكاً لخيال الفنان بتمثيل واختيار عناصره الفنية لعملية التعبير الفني العمل الفني"⁽²⁾ إذ كانت أعماله في تلك الفترة مستنبطة من خيال الفنان معتمداً على مقدرته التخيلية في إحضار الصور والرموز لأشكاله الفنية.

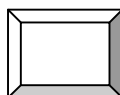
(1) علوان ، محمد علي ، سمات وتحولات أسلوب رسومات نوري الراوي ، رسالة ماجستير

غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2002 ص 57.

(2) فرمان ، عاصم ، الأسلوب الفني في أعمال كاظم حيدر (دراسة تحليلية) ، مصدر سابق ،



وبذلك تتأكد المرجعيات (الدينية الأسطورية) لاستقراء المنحى التعبيري والرمزي والغريزي في شكال "كاظم حيدر" التي تجسد بعضاً من سمات اشتغالات الفطرية في فن الرسم ، إذ تكمن طبيعة العنصر الذاتي في تبني الأثر الفني الفطري وفق صيرورة ، التجربة الجمالية ومصادرها التي تكون ذات تأثير خاص لاسيما حين تنطلق من قيم وأفكار دينية تجسد ملحمة تاريخية ارتكبت بحق (الإمام الحسين (عليه السلام)) وآل بيته الطاهرين في كربلاء في العاشر من شهر محرم لتبين حالة الصراع بين القيم الجليلة وبين الأطماع الشريرة.



عينة رقم (17)

اسم الفنان؛ سعدي داود

اسم العمل: تقليد شعبي

المادة: زيت

القياس: 100 سم × 120 سم

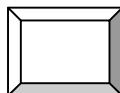
السنة: 1988

العائدية: مركز صدام للفنون

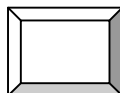
يمثل المقطع ثلاثة أقسام عرضية ، المقطع الأول يمثل مشهداً لامرأة في حالة ابتهاج ودعاء وقد رُسمت بشكل غير تقليدي وبعينين متراكبتين وأنف مبالغ في استطالته ، وفي يدها إناء أو قدح ينصب منه الماء ، أما المقطع الوسطي ففيه تشكيلات زخرفية بسيطة مستوحاة من فنون البسط الشعبية وزخارفها العراقية أما المقطع العلوي فيحتوي على زخرفة ممّوهة ومتلاشية مع لون السطح المائل إلى الصفرجانب تلك الزخرفة قبة إسلامية مقوسة توحى للمشاهد بأحد المراقدين الإسلامية المقدسة كدلالة مكانية ، أما ألوان اللوحة فذات تناغم يتراوح بين اللونين البني الغامق والأصفر وتدرجاتهما.

يأتي عمل (سعدي داود) ضمن سلسلة التعبير الرمزي واستخدام اللغة الأثرية لغرض بر عن مضمون فكري يقترب من جوهر الحياة العراقية المحلية الشعبية والبسيطة المليئة بالمعتقدات والتقاليد المتوارثة وما تمليه العقيدة الدينية الإسلامية ومدى ما هو معروف عنها من دور بارز تشغله في حيز التفكير الإنساني للفرد العراقي.

إن إمعان النظر في لوحة (تقليد شعبي) لا بد من أنه سينتقل بصورة واعية أو غير واعية إلى قدم الفكر الإنساني العراقي سواء كان انتقاله لسبب متعلق بأجواء اللوحة وألوانها أم لمعرفته وإطلاعه على قرى هذه الرسوم. فالمتلقي لهذه اللوحة يستشف علاقة هذه اللوحة بالمرجعيات الحضارية والتاريخية لوادي



الرافدين وابتعادها عن المحاكاة والتقليد الحرفي لمظاهر الطبيعة المحسوسة وسيادة
المنحى التعبيري المعتمد على الرمز دون الخوض في تفاصيل تشريحية للشكل
بالاعتماد على الخيال السائد قياساً بسلطة العقل التي تكاد تكون غائبة إلا من
طريق وضع العين فوق الأى وهي بحد ذاتها قد تفسر بإتجاهين متتافرين ،
ل منها هو إظهار العفوية المحركة داخلياً في دواخل الفنان (سعدي داود)
واستنهاض مرجعياته واستدعاء حالة اللاشعور بصورة غير واعية خارجة عن
سلطة العقل والتي تجعل الفنان يتجه وهكذا شكل دون آخر .



عينة رقم (12)

اسم الفنان: هاشم حنون

اسم العمل: الشهيد

المادة: زيت

القياس: 100 سم × 90 سم.

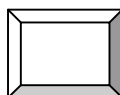
السنة: 1980

العائدية : مركز صدام للفنون

تمثل هذه اللوحة أنموذجاً للحس التعبيري الذي عصف بالرسم العراقي أبان الحرب العراقية الإيرانية ، والذي تمثل في سلسلة ل العديدة للفنانين الثمانيين و (هاشم حنون) أحد أولئك الذين جسدوا في لوحاتهم معان عديدة ارتبطت بمصير الإنسان وهو يحف خطاه صوب المبادئ الحقيقية ومنها الشهادة. وفي لوحته هذه ، نلاحظ الشهيد في الوسط محمولا على الأكتاف من قبل خمسة أشخاص وهو طى بقطعة قماش ويتدلّى رأسه ويديه في استسلام تام إلى يسار اللوحة ، وقد احتضنت صدره امرأة ترتدي العباءة وتبدو وكأنها الأم التي باركت محياه وهو يرتقي إلى الرفيق الأعلى ، وهناك في يمين اللوحة ثلاث نساء ينظرن إلى المشهد الجنائزي وهو يمر من أمامهن. وحقيقة الأمر أن لوحة (الشهيد) شكلت انعطافة أسلوبية للفنان (هاشم حنون) ذلك أنها جسدت الفطرة بكل معانيها وقياساتها ، إذ أن الشهيد هنا هو شقيق الفنان، ويدعى (قاسم)*.

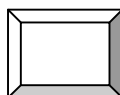
وتتبنى اللوحة وفقاً لعملية الإمتلاء في الأشكال الآدمية التي توزعت على السطح التصويري ، برّباع مساحته ، إذ شكل جثمان الشهيد البنية المهيمنة التي تمحورت البنى الثانوية الأخرى. كما عالج الفنان الأشكال الآدمية

* في لقاء أجرته الباحثة مع الفنان فاخر محمد ، في كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، بتاريخ 2002/3/25.



بأسلوب تعبيرى صارم اعتمد تضخيم الأجساد وتشويه الوجوه مما أعطى حساً
بدائياً فطرياً واضحاً في أغلب تفاصيل اللوحة التي تركز اللون الأسود على اليمين
وهو يحيط بالنساء اللواتي وقفن ينظرن للشهيد ، دالاً على قيمة التوازن مع
الألوان في أسفل اليسار وأسفل اليمين ، وقد طغى اللون البنفسجي في أعلى يسار
اللوحة وأعطى تدرجاته في الأشكال الأدمية التي حملت الجنازة.

تشتغل الفطرة في هذه اللوحة ضمن الإنتقالات الحاصلة في سياق المرجعيات
الفكرية والثقافية والاجتماعية والدينية للفنان ، وفقاً لمستويات قد تبدو عالية جداً
من الاستجابات والمعطيات تاركة موجبات ذلك الانتقال كقاعدة أساسية للبدائية في
الرسم ولكن بطريقة إدراك الحداثة وفق حصيلة تجربة تنهل من التعبيرية مديات
لاستلهام الوحدات والمفردات الشكلية والمضمونية بتقنيات وأساليب حديثة.
ووفقاً لذلك ترى الباحثة أم الفنان (هاشم حنون) في هذه اللوحة وفقاً بين
الشكل والمضمون ، إذ استوعب مفردات البيئة المحلية وصراع الإنسان المستمر
مع الحياة ودراسة وضع الجسد الإنساني المسجى ببدائية قنبدو غريبة بعض
الشيء إلا أننا ندرك تماماً أن الفنان حاول إجراء إختزال للأشكال الموجودة
برموز تخضع لرؤية بصرية تتسم بنقل المشهد الواقعي باتجاه صياغات فطرية
أكثر إرتكازاً للواقع المحض الذي يحمل شروط الإلتحام بالطابع الإختزالي وفقاً
لجدلية العلابين كائنات المحيط وذات الفنان.



عينة رقم (20)

اسم الفنان: مكي عمران

اسم العمل: تجريد

المادة: زيت

القياس: 70 سم × 90

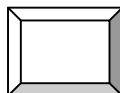
السنة: 2000

العائدية: دليل المعرض الشخصي الثاني للفنان

تمثل هذه العينة مشهداً تجريبياً ، عولج بطريقة المساحات اللونية التي تقرب المشهد التصويري من أصوله الواقعية الى كينونة جديدة يشغل فيها الرمز بقوة ، ليغذي السطح التصويري ، مكوّناً علامات آخذة بالاندماج في وحدة مضمونية عامة ، وكأننا هنا أمام مشهد واقعي لطبيعة عراقية بدلالة المرموزات المحركة للتكوين العام ضمن النصف الثاني (الأسفل) من اللوحة. إذ نلاحظ تخطيط لهيكل أشجار (جذور وأغصان مجردة) في الجهة اليمنى من اللوحة ، وأشكال تشبه الخيام موزعة في ثلثي التكوين وكأنها توحى بقرية عراقية من الجنوب ، كما هناك رموز لأشخاص تم توزيعهم بعفوية ولضرات وظيفية (لونية وخطية) حيناً آخر.

بنائياً تنقسم اللوحة طولياً الى ثلاثة أجزاء ، يمثل الجزء الأول الأعلى من العمل الفني (السماء) بدلالة الألوان الزرقاء وتدرجاتها ، ويمثل الجزء الثاني (وهو في وسط اللوحة) امتداد الأشكال التي توحى ببناء لبقايا قرية تفككت بفعل الآثار التي غيّبت ملامحها وتها من التفاصيل ، وفي هذا الجزء ، نشاهد بقايا لألوان ناصعة ممثلة بالبنّي الفاتح فيها الذي يأخذ الدرجة الكلية مع تدرجاته وكذلك البرتقالي والأحمر والأبيض وقليل من اللون الأزرق.

فيما يمثل الجزء الثالث (وهو في أسفل اللوحة) الأرضية التي استند عليها تكوين العام طولياً ، وقد تكون هذا الجزء بفعل الألوان الغامقة (الأزرق الغامق والأسود والبنفسجي الغامق ، إضافة الى ما إليه الخطوط (القوية والحادة)



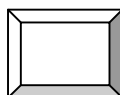
التي وضعها الفنان في هذا الجزء لمواكبة عملية التدرج اللوني التي ابتدأها من

أعلى اللوحة الى أسفلها.

نيقة القول أن الرؤية التجريدية هنا تتطوي على مداخلات جمالية العام المختزل بعفوية وبساطة واضحة وبين التكوين الأساسي المنجز ، من حيث اعتبار الشكل والمضمون معطى تتضح فيه حيثيات اشتغال الفطرة من خلال الإفصاح عن النوازع والنوافذ في فضاء تصويري لمجتمع مصغرل (قرية)، إذ يعمل ذلك الإفصاح على نقل الواقع (الذي يكون محورا أساسيا ومنطلقا منطقيا لرؤية الفنان الذاتية) الى الفطرية في تكوين تتعامل فيوحدات تركيبية (أمكنة وأحداث ورموز خطية ولونية) بمستوى من التخيل يفوق مستوى الافتراض من حيث جعل الوظائف البنائية للحظ واللآة والفضاء ، ذات دلالة تنسجم مع وظائفية الفكرة دون المرور بحالة الخدر في وضع الألوان بهذه الطريقة التي ألف الفنان (مكي عمران) على جعلها مؤشرا بارزا لأسلوبه الفني. ويشير (عادل كامل) الى ذلك بقوله: " .. ثمة محركات متعددة تعمل لديه تحمل عاطفة حادة وأخرى زاهرة بالأفكار ، ولكن (مكي عمران) يفلت من سطوتهما ، ليدمجهما ، وما ينفك يراجع روافد أخرى كالطبيعة أو المورو الشعبي.. فهو يجعل شرعية (القلق) مكونة لنظام تكويناته الدينامية ، أنه يعترف باستحالة الاعتراف ، لأن طاقته الداخلية ، الجسدية أو الأسطورية ، أنه الفكري ، أو ما نه ، تشتغل نحو ما بعد (□□□) ...
النفي، الجدلي" (1).

وبالتالي فإن الباحثة تؤثر انتقاء الفنان لمفردات الموروث البيئي والطبيعة المحلية وفق حالة الاستنكار والتخيل التي تتحرك فطريا ضمن رؤية ذاتية للفنان ، في جعل المضمون عند (مكي عمران) يحفل بمستويين: الأول/ فطري (لا شعوري يكشف الوقائع بالاتجاه الذي يخدم التكوين كوظة جمالية) ، والثاني/ تعريبي تجريدي - واعي ، يكشف عن عمق الملامسة بين الواقعي والمتخيل ضمن وحدة واحدة ، وهذا ما لمستته الباحثة في لوحته هذه.

(1) كامل ، عادل ، دليل المعرض الشخصي الثاني للفنان (مكي عمران) ، الأردن: عمان ،



عينة رقم (18)

اسم الفنان: فاخر محمد

اسم العمل: كائنات مشتركة

المادة: زيت

القياس: 80 سم × 80 سم

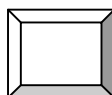
السنة: 1986

العائدية: مركز صدام للفنون

يحتفل (فاخر محمد) في لوحته هذه بكائنات متعددة إنسانية وحيوانية ونباتية ، إذ تتألف فيما بينها لتشكل ودة مضمونية لأشكال طالما إحتفت لوحاته بها ، حيث تتأكد صيرورة الاستقاء من مصادر الفن الرافديني القديم والرسوم المحلية الشعبية والرسوم الأسطورية التي انتهجت من خلالها أساليب الكثير من فناني العراق المعاصرين معطيات ومؤشرات ذات مرجعيات تؤسس ، □□□□□□ لربط الواقع بمخيلة تنوِّس الابتعاد عن سلطة العقل في جو يمنح للوهلة الأولى انطباعاً تعبيرياً، لكنه يستمد من التعبير ذريعة لطرح الفكرة المحورية والتي يجد (فاخر محمد) فحواها من خلال نظامين معرفيين يتمثلان بالتشفير والترميز يرتبطان عند مستوى الخبرة السايكة التي تفترض وجود تمايز فطري تلقائي وغريزي لمعالجة الرموز المحتشدة في هذا المشهد.

تتأى أشكال هذه اللوحة بالرمز كتعبير فطري لصياغة الأشكال ووضعها ومعالجتها بصورة تنطبق فيها الفكرة ذاتها على الموضوعات المختلفة التي تشغل مع الذات والحدس من خلال ملابغات التي وجدت بصورة اسقاطات نفسية لتتحول من خلالها الأشكال عند (فاخر محمد) في لوحته هذه إلى أصوات داخلية تستخدم الخط واللون كشفرات تتباين زمنياً مع تباين المثيرات الفطرية.

إذ إن أشكال الطيور والأسماك والوجوه الآدمية والحيوانية والأشكال النباتية وجذوع النخيل والأزهار كلها عولجت بروؤية حدسية متخذة من الرمز شبيهاً

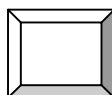


للمرموز في الواقع ن فالصور العقلية الموجودة في هذه العينة يتأكد حضورها من خلال الطرح الأسطوري الوحشي في معالجته للوجوه المشوّهة والمموّهة للأشخاص من (ذكور وأناث) ، والتي تبدو في بعض الأحيان كالأقنعة ، وكذلك الحال بالنسبة للأسماك التي أخذت بعداً سريالياً من خلال حملها لملامح بشرية كالعين الآدمية التي تشترك فيها بعض من تلك الأشكال.

ووفقاً لذلك يعمل (فاخر محمد) على العلاقة التي تربط اللون بالخط لإحياء الحركة داخل التكوين العام للوحة الفنية ، فإننا هناءً مهرجان اللون يعطي شعوراً بالحس الإنطباعي والذي يتحرك في إطار نسبي من التعبيرية والرمزية وفقاً للوجود المشخص للطبيعة العراقية والذي يتجسد بصيرورة التعبير عن الحركة والسكون حتى نستطيع ويستطيع قلنا (فاخر محمد) أن يحدث أثر المعطيات في الأثر الفني على وفق ما تحتويه الذات من احتميات تهب الصور الماورائية منهجاً تظل فيه الذات ملائمة للصور الفنية* .

ولذلك تحمل لوحة الفنان هنا سمات فطرية عديدة تتجسد في استخداماته للأشكال والألوان والخطوط لتعلن في النهاية العلاقة التي تربط التجربة الجمالية بالمرجعيات الأسطورية المحلية والتي تؤدي الأشكال فيها دوراً حيويّاً من خلال حضور أشجار النخيل وأشكال الأسماك والطيور ، وأشكال الوجوه الآدمية التي رسمت بغفوية أدى فيها اللاشعور أثراً كلياً ليشكل في النهاية انسجماً في التكوين العام ليتطابق مع الافتراض يؤكد أن حقيقة الفنون الإنسانية هي موضوعات تتعلق ببيئات العالم بما فيها من مستجدات فطرية تحمل طاقة العمل الفني اشتراطات جديدة للحس الإنساني (الشعور وكذلك اللاشعور) وهي تحمل مضامين لتكامل المعرفة البنائية والتقنية لفن الرسم.

*مقابلة أجرتها الباحثة مع الفنان فاخرمحمد في جامعة بابل / كلية التربية الفنية / قسم التربية التشكيلية بتاريخ 2002/2/4.



عينة رقم (9)

اسم الفنان: حسن عبد علوان

اسم العمل: من ليالي ألف ليلة وليلة

المادة: زيت

القياس: 1م × 1.5 م

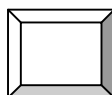
السنة: 1978

العائدية: مصدر/ جذور الفن العراقي*

تمثل هذه العينة مشهداً من مشاهد ألف ليلة وليلة ، وقد علا هذه اللوحة شكل لحسان ذي جناحين يتدلى من رقبتة قرص دائري وهو محلق في السماء ، وفي أسفله فتاة محقة بجناحين وشعر طويل حاملة بيدها اليمنى فانوساً وهي متجهة من الجهة اليمنى إلى اليسرى والتي تمثل قبة جامع يستند على مقطع طولي لبناء مزخرف ويعلو تلك القبة هلال شبه دائري متجه إلى الأعلى ، وفي أسفل اللوحة فتاة واقفاً نصفها العلوي وهي تحمل آلة العود الموسيقية ، وتقرب من الجهة اليسرى لمقطع طولي لبناء يبدو متشابهاً للمقطع في الجهة اليمنى.

تحكي هذه اللوحة حدثاً من أحداث ليالي ألف ليلة وليلة ذات المضامين الشعبية ، والمشاهد التي تؤكد من خلالها الصراع القائم بين الخير والشر وطرق تفكير وانفعالات وغرائز الوسط الاجتماعي ، والتي تمكن فيها (حسن عبد علوان) من تكرار مثل هذه المشاهد في رسوماته الزيتية ، إذ بنى أشكاله على هيينين بشرية وحيوانية مضيافاً لها هيئة البناء المعماري الذي أخذ أبعاداً هندسية متمثلاً بالبناء على جهتيّة والقبة التي تعلو البناء الأيسر.

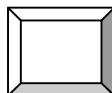
* جبرا إبراهيم جبرا ، جذور الفن الباقي ، بغداد: الدار العربية ، 1986 ص 62 .



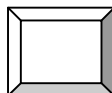
إن هذا المشهد يعتمد الخيال ويؤكد حضور الأجواء الأسطورية والسحرية التي تدفع به لتسجيل تصور الفنان لأثر استخداماته للخصائص الفطرية التي تقف وراء هيكله وبناء هذا العمل الذي يبدو فيه التكوين منقسماً إلى أجزاء عديدة قام الفنان بتوزيعها على السطح التصويري لخلق حالة التوازن والتناظر غير المتماثل. وبالرغم من كون الأشكال المنتقاة في هذه اللوحة لا تعبر عن مضمون موحد لفكرة ما ، سوى ما تمثله من شعور بسذاجة المشهد العام الذي يقع تحت تأثير العوامل الموحية بمعاني سرالية وما تتضمنه من مضامين غريزية وجنسية واستخدامها للرموز في التعبير عن حالة اللاشعور الخالقة للعمل الفني ، والتي تذكرنا ببعض المفردات التي ينتقيها الفنان (شغال) في رسوماته.

يتسم الأداء في هذه اللوحة بالغفوية والتلقائية المزوجة بمستوى من التعبير، على الرغم من أن الأمر لا يتوقف على فهم الخصائص الفطرية من حيث اشتغالها وفقاً للتطبيق الأدائي والتقني ، وهذا الأخير يمثل محورا يركز عليه السطح ويرى بطريقة تتجه إلى المضمون. إذ إن البناء الموجود في هذه اللوحة يركز على خصائص وإن كانت فطرية فإنها تدفع لاستحضار المناخ التعبيري الرمزي حين يعول الفنان على المؤثرات وإن كانت هندسية.

ومن خلال ذلك فإن الباحثة توضح الدوافع التي تحقق الخصائص الفطرية التي عمل الفنان (حسن عبد علوان) على تطويرها من خلال الأفكار والمعالجات الفنية وعلى مستوى الأداء التقني بخشونته فوق السطح التصويري والبادية للعيان من خلال الملمس المحبب الذوّل عليه الفنان واعتبروه سمة أسلوبية تتكرر مع مشهده هذا ، والذي يقرر بفاعلية الإسقاطات اللاشعورية في فهم المعنى الذي تركز عليه بنسبة العمل الفني من خلال استجابتها للمؤثرات الفطرية ، علماً أن بات الفنية الفطرية تمتاز بسماجة وخشونة الأداء فيها والانطلاق في تطوير المضمون بالإتجاه الذي يحقق الذات ويدفع بالأشكال على الرغم من غرابتها ووجودها في بنية الفضاء المحيط بالتكوين العام إلى الكشف عن نمط متداخل لمنهج طبيعي وسريالي في آن واحد.



إن الفنان (حسن عبد علوان) في عمله هذا أراد إشراك المتلقي بمؤثرات
ليست بصرية فقط وإيغاله في أجواء بغدادية تمثل ليالي ألف ليلة وليلة فيها والتي
تعد مضامين للخرين اللاشعوري الجمعي للمجتمع آنذاك ، والفنان يؤكد هنا
مؤثرات أخرى مثل صوت الأذان من المسجد وصوت الموسيقى والطرب من
العود ، فضلاً عن تحسس إنارة ضوء الفانوس.. وهي مؤثرات ذات أجواء شعبية
فطرية ، فضلاً عن جسد المرأة العاري ذات الدلالات السريالية الجنسية ولا
ينفصل ذلك عن الإحياءات الدينية ممثلة بشكل البراق.
والمشهد عموماً يبدو نمطياً لتوليفه من الأشكال المرتبة وفق رؤية تتسم
بسذاجة بنائية فنان فطري يميل إلى التناظر وجمودية حيثيات المشهد ، وهذا
يذكرنا بأعمال الفنان التكعيبي (فرنان ليجير) وأعمال الفنان (هنري روسو) من
حيث تشييدية المشهد التصويري.



عينة رقم (1)

اسم الفنان: شاکر حسن آل سعيد

اسم العمل: تكوين

المادة: زيت على قماش

القياس: 80 سم × 120 سم

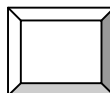
السنة: 1956

العائدية: مجلة فنون عربية*.

تمثل هذه اللوحة مقطعاً زخرفياً عرضياً ، أخذ استطالة واضحة ، وقد احتوى على مجموعة كبيرة من الوحدات الهندسية الزخرفية التي شكلت بمجملها نسيجاً من تراكيب نباتية وحيوانية وة ، وعجت الأشكال المزدحمة بالتنوع الظاهر. فنجد المثلثات المستقلة والمتراكبة والمتعاشقة مع الوحدات الأخرى وقد بدت ذات سيادة واضحة لما يتصف به من قوة جمالية في الوقت نفسه ، ونلاحظ الدوائر وأنصاف الدوائر التي تمثل أقواساً كلية وجزئية ، وكذلك وجود شكل اختزالي لهيئة حيوان في الجزء الأيسر من اللوحة إضافة إلى أغصان نباتية توزعت في ثنايا التكوين.

إن الدلالة الرمزية في لوحة (شاکر حسن آل سعيد) تشتغل وفقاً لمدرجات اشتغال الفطرة عند الفنان لتؤسس نمطين أحدهما التمثيل حينما تكون المفردات الفنية في هذه اللوحة تومئ إلى أشكال طبيعية ، والآخر تجريدي مرتبط بقيم مثالية، تفسر الحاجة التي يرغب من خلالها الفنان تطويع مفرداته الزخرفية على أساس من التحوير والتحريف. وذلك باعتماد وتحريك واستثمار المعالم الفطرية من خلال المنهج المتبع في طريقة المعالجة التقنية والأدائية ، والتي تبدي تأثرها بالنهاية بما آلت إليه الفنون الشعبية من بسط وسجاجيد.

* آل سعيد ، شاکر حسن ، مفاهيم أساسية في رؤيتي الفنية الراهنة ، مجلة فنون عربية ،



وتتزامن الأشكال هنا لتؤسس مركزية موحدة إذ لا سيادة لشكل معين ، فكان التسطيح يشكّل رمزا بحد ذاته باعتباره صورة ذهنية تحرك مخيلة الفنان بالإتجاه الذي يؤكد فكرة التحريم في الفن الإسلامي ، والتي اخذ عنها (آل سعيد) الكثير من المفاهيم التي دفعت به للإرتكاز لصالح الصوفية وتطبيقاتها في فن الرسم ، بالرغم من كل مظاهر الواقع التي تركزت خلف أشكاله وحروفياته ، تاركة الأثر الذي يخلفه الشكل أيا كان مصدره وفي ذلك يؤكد نان (آل سعيد) قائلاً: "لقد اكتشفت أن الصيغة الجديدة الملائمة للعمل الفني بهويته المتطورة هي (الأثر - Trace) بدلاً عن (الشكل - Shape) أو (الشكل المشخص - Figure)"⁽¹⁾.

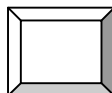
وفي ذلك يشير (سهيل سامي نادر) ، إلى أن الفنان (آل سعيد): "أوصل مثاليته الذاتية في الرسم إلى حد تلاشت عنده العلاقات بين الشكل والمضمون المتوخى ، الأملاذي جعله يبحث عن حل مقبول على مستوى علاقاته مع الواقع حل لا يناقض متطلباته الروحية ولا يخل بمنهجه الإسترجاعي"⁽²⁾.

ولقد أخذت الخطوط في هذه اللوحة كل التكوين من استقامة واستدارة ، بحيث أعطت الأشكال الداخلة في التكوين استدارات خطية وإدائية ظاهرة من حيث النقوش التي وظفها (آل سعيد) والتي أخذت طابعاً تجريدياً هي بحقيقتها تنتمي إلى أشكال مقتبسة من الطبيعة ، وهذا ما يظهر جلياً في المفردات التي تم تحويلها وتجريد هيتها من وضوحها الظاهر.

ووفقاً لذلك تصبح بنية هذا العمل الفني ضمن إطار استخدامات الفنان الإرشادية الفطرية والتي لها دور مهم من خلال النماذج المتكررة والمتشابهة في الشكل والحجم والتي غطت أرضية العمل الفني بتأكيد الرموز وصراحة الألوان التي ساد فيها الأحمر والذي يغطي معظم المساحات اللونية ، واعتماد الفنان على الاختزال والحذف والإضافة إلى الحد الذي يجعل من هذه اللوحة تشبه إلى حد كبير السجاد اليدوي والبسط الشعبية بإحوائها ومعالجتها الفطرية.

(1) آل سعيد ، شاكّر حسن ، مفاهيم أساسية في رؤيتي الفنية الراهنة ، مصدر سابق ، ص 10.

(2) نادر ، سهيل سامي ، شاكّر حسن آل سعيد .. البحث عن أثر داخل الثقافة ، مجلة فنون عربية ، العدد (7) 1982 ص 77.



عينة رقم (14)

اسم الفنان: شاكر نعمة

اسم العمل: موضوع

المادة: زيت

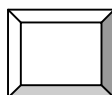
القياس: 120 سم × 85 سم

السنة: 1986

العائدية: مركز صدام للفنون

في هذه العينة نلاحظ مقطعاً طويلاً مجتزئ لجسد امرأة جالسة في يمين اللوحة وقد اختفى رأسها وساقها التكوين العام ، في حين يتدلى قدمان من أعلى اليسار لاشغال الحيز الموجود في تلك المساحة التصويرية من اللوحة. والموضوع هو من سلسلة أعل عديدة صبغت أسلوب الفنان أبان الفترة التي أعقبت دراسته في إيطاليا وهو يمثل نوعاً مزجراً في طرح المضامين وفقاً لإرتباطها بأسومعالجات بنائية وجمالية تتأى بالمرأة إلى استحضار حالة الحلم الممزوج برؤى رمزية.

يمثل الجسد الأنثوي من حيث البناء في لوحة (شاكر نعمة) ، والذي □□□□ خط أرض المنجز التصويري ، وجوداً متطرفاً يعكس الجوهر الحقيقي لدلالات قد تبدو خفية وعصية الفهم ، لكنها بحقيقة الأمر تتأرجح بين مهمة أن يكون المضمون حاملاً لملاحق ينبثق منها منهج الصور الذائخيلية لمادة الأحلام رار ، وبين أن تفصح معالجات الفنان الأدائية والتقنية للشكل عن المعنى الإنساني الذي يسمو بالتعبير إلى الحالة التي تجعل من الذات مرآة لطرح ملامحها الفطرية من حيث استخدام الخط كبنية مهيمنة في تعزيز وجود الشكل واستقلاله بمعالجات عفوية مباشرة والتبسيط باللون من خلال اختزال اللون إلى الأبيض والأسود (وتدرجاتهما). بحيث يغدو السطح التصويري أرضية ملائمة لإحتواء هالات الجسد الأنثوي الذي تبرز فيه الخطوط المتشابكة والمحددة لتفاصيله ، إذ



تتبنى قيمة الخط في رسومات لفنان (شاكر نعمة) بوصفة نقطة الارتكاز □□□□□
العاطفة الجامحة بالالهائى ، حيث اعتماد الخيال يعزز استقطاب الشكل إلى
بنى تشغل فيها الإسقاطات النفسية وفق صيغة استيطانية عالية الشفافية.

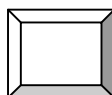
ويرتبط التكوين في هذه اللوحة بالإسقاطات اللاشعورية التي قد تبدو فيها
ملاحح الفطرية على درجة عالية من التماثل الخارجي وفقاً للجوانب الذاتية
المتعددة الاشتغال طبقاً لمرجعياتها النفسية والاجتماعية والدينية.

وتؤكد الباحثة أن طبيعة الخط واستخداماته العينية في تحريف الشكل أدى إلى
ضرورة إنقسام بُنيّ الزمان والمكان عن الفضاء المحيط ولو بجزء يسير
للإفصاح عن المظاهر التي تجعل من المكان وجوداً مؤكداً يعتمد الفنان بوصفه
جزءاً من طبيعة الواقع المتخيل لتعزيز القيمة المرجعية للتكوين وفقاً للمنهج
اللاشعوري المحمول على طاقة الرمز ، وهو لا يخلو من تعبير حاد عن المنحى
الجنسي وضغوطاته وفضاءات ذات الحدود الضيقة اجتماعياً وذلك بطبيعة الحال
لا ينفخ الملاحح الجنسية الغريزية الفطرية وفق مدياتها السريالية.

كما تنوه الباحثة هنا إلى أن التقنية المتبعة في هذا العمل الفني إنما تتمثل
بـ (تقنية الرش)* ، من خلال صب الألوان مباشرة على سطح اللوحة وهي
شبيهة بالتقنية التي استخدمها الفنان العراقي (أكرم شكري) والفنان الأميركي
(جاكسن بولوك) حيث يضعون اللوحة على الأرض ويتم عصر الألوان مباشرة
لتنعطي تشابكاً وتداخلاً مثلما نجده الآن في هذه اللوحة الفنية وفي جسد المرأة
خصوصاً. كما أن التدرج اللوني المستخدم لدى الفنان ملأ اللوحة بإحساس غامض
مائل إلى المساوية من خلادامه الألوان القاتمة "والمعروف عن هذه الألوان
الضاربة إلى السواد والعتمة أنها ألوان تدل على الحزن والكآبة التي قد تعبر عن
حزن الفنان نفسه منقولاً بصورة غير مباشرة إلى حيز فيزيائي هو اللوحة"⁽¹⁾.

* تقنية الرش: هي تقنية تسجيل الألوان "Act Painting".

⁽¹⁾ مالتز ، فريدريك ، الرسم كيف تتدوّقه؟ عناصر التكوين ، ت: هادي الطائي ، بغداد: دار
الشؤون الثقافية ، 1993 ص 181.



عينة رقم (4)

اسم الفنان: إسماعيل فتاح الترك

اسم العمل: موضوع

المادة: زيت

القياس: 140 سم × 80 سم

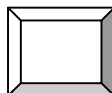
السنة: 1962

العائدية: مركز صدام للفنون

تمتاز هذه اللوحة بسمة مميزة وهي الجو العام الذي يميل إلى الألوان الحارة البنية الداكنة وتدرجاتها على مساحات لونية منسجمة مع وجود شكل الأسماك المعلقة والتي تعد مركز، الأول لعين المتلقي لاسيما وجود أرضية بلون أبيض وأصفر وهما الأكثر بروزاً عن باقي الألوان المستخدمة في العمل الفني. كما توحى بقعة لونية غامقة في عمق اللوحة بشكل شخصين جالسين على شاطئ وبشكل قد يبدو تخيلياً للمشاهد.

تميل لوحة الفنان (إسماعيل فتاح الترك) إلى أسلوب المدرسة الوحوشية والتعبيرية من حيث طريقة توزيع الألوان بانفعال واضح معتمداً على غريزة الفنان ، وإشعار المتلقي بوجود فكرة عميقة المعنى وراء الشكل الظاهر للعيان وهما سمتان مميزتان لهذين التوجيهين في مدارس فن الرسم المعاصر.

ففي هذه اللوحة طريقة لعرض الفكرة ، إذ ربطت بين منطق الفكر الذاتي للفنان وبين منطق الصورة المراد تجسيدها على سطح اللوحة ، فقد اعتمد الفنان في أسلوبه بالرسم نمطاً مختلفاً عن أسلوبه في النحت معتمداً على عدم التشخيص المباشر ، فنجد الفنان قد استخدم المفردات البسيطة كالأسماك وبعضاً من الأشخاص المبهمين ، وكأنه يحاول عرض حكاية بسيطة يريد إيصالها إلى المشاهد بأسلوب خالي من التعقيدات والإيهامات ، وفي الوقت نفسه يكون الفنان قد استخدم العفوية في رسمه من خلال إعطاء المساحات اللونية والخطوط المختلفة

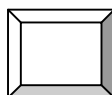


والأشكال البسيطة ليخلق فيها لوحة تكاد تَدَّ قربية من أعمال الفنان (فائق حسن) الذي يتخذ من تكنيكة المربع في المساحات اللونية معتمداً على العجينة الكثيفة

بالزيت وخطوطها الجريئة.

إن من الأمور المسلم بها هو أن أي عمل فني هو نتاج مخاض عميق بصورة لاشعورية تتدخل فيه عوامل نفسية متضافرة تحتم على الفنان أسلوب فني مميز. إذ لا يمكن لنتاج فني أي يخرج لحيز الوجود بمعزل عن تدخل ذات الفنان التي تضغط على جميع الفعاليات الإرادية فيما يتعلق بما ينتجه من عمل في. وفي تجربته هذه في فن الرسم نجد أنه يكرر الشكل ولكن باللون نفسه وكأنه أراد أن يضع الكتلتين بشكل يشد المتلقي مع استخدامه للون الأحمر ليعطي إحساساً بحرارة الجو العام للوحة. إذ يمتاز عمله بالإحساس بالكتلة وهذا نتيجة معالجاته الفنية للكتل التحتية إضافة إلى حدية التعبير لديه.

يعمل الفنان على تجريدات أن تكون في هذه اللوحة ذات منحى حدسي والمبين في الخط واللون والشكل. وكان العفوية التي استخدمها الفنان في كل مفرداتها الفنية توحى بأن الغرض منها التبسيط لكنها ذات سماجة في التعبير. □□□ أن التضادية العالية بين الظل والضوء تحيلنا إلى معالجات الفطرية ذات التعبيرية اللونية الخام والتي تتوسمها جرأة قد تكون بعفوية الفنان ذات المعالجات الفنية للفنان الفطري.



عينة رقم (15)

اسم الفنان: كريم رسن

اسم العمل: هو الذي رأى كل شيء

المادة: زيت

القياس: 2م × 1.5 م

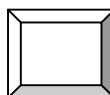
السنة: 1987

العائدية: مركز صدام للفنون

تبدو لوحة (كريم رسن) مزدحمة بأشكال مختلفة منها ذات دلالات بدائية وخرافية وقليل منها ذو فلكلورية شعبية ، وهي حالة من التوافق للتقارب الشديد فيما بينها بسبب طريقة التناول من حيث الخط واللون وبساطتها الناهية. وتتوسط هذه الكتلة المنسجمة من العلاقات الشكلية والمضمونية منطقة وسط اللوحة محاطة بها من لون أسود يتلاشى بالتدرج مع خلفية بلون بني محمر. وتذكرنا هذه اللوحة الفنية برسومات الإنسان البدائي القديم على جدران الكهوف.

تتسم لوحة (هو الذي رأى كل شيء) بالموافقة بين أسلوبين في عملية التوصل لـ العمل الفني ككل وهما.. البساطة المبالغ بها في رسم الأشكال من جهة والاشتغال على طاقة الرموز الكامنة والمستوحاة من الموروث الحضاري الهائل لوادي لين من جهةٍ أخرى.. والعمل الفني لا يخلو بل يطغو □□□□ حدسية الفن الشرقي والفنون البدائية ، إذ نجد الرسام البدائي لا يبتعد كثيراً عن طريقة رسم الأشكال المسطحة ببعدين بن دون اللجوء إلى التجسيم وهذا ليس بسبب قلة الإمكانية في التجسيم وإنما قد يكون لمسوغات تمليها العقيدة والفلسفة التي يعتنقها الإنسان القديم آنذاك.

ويجسد الفنان في لوحته هذه صورة تجريدية تضم مفردات بدائية وأسطورية وفي بعض منها مفردات تراثية.. فالموضوع إذن مزيج يختلط فيه الرمزي والديني والأسطوري لتشكل مجملها هذه اللوحة الفنية التي أراد منها الفنان أن



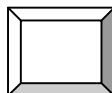
يطرحها للمتلقى عن طريق مضمونها الفكري المرتبط بموضوعة الرموز التي تدل على جوهر العمل الفني من خلال ذاتية الفنان وإسقاطاته فوق المنجز التصويري. إذ كرّس فيها الفنان حالة حيثيات اللاشعور الجمعي ليستدعي بها كل لرموز التاريخية القديمة التي تعود إلى أسلافنا القدامى ورسوماته العفوية البسيطة على جدران الكهوف والتي ترمز إلى معتقداتهم الطقوسية السحرية.

ويطرح الفنان (كريم رسن) الأشكال المختلفة القريبة للرسوم البدائية ، متخذاً منها أسلوباً مانحاً إياه خصوصية الأداء التقني لديه إذ اعتمد على الخدوش والتعبير السمجة وخشونة البدائي إذ وزّع الفنان مفرداته البصرية بشكل فطري كما يبدو للناظر فهناك أشكال كبيرة وأخرى صغيرة ببعضها. كما أن الفنان قد على التكرار في مفرداته الفنية كما في رسوم الأطفال ولكن التلقائية المعتمدة في رسوم (كريم رسن) ليست نفسها في رسوم الأطفال ، فهو مثلاً يجد في تكويناته المستخدمة أشكالاً أكثر بساطة في إغناء العمل الفني ، مضافاً إلى هوية عمله ألواناً تكون أقرب لناظرها بأنها عمل ذو طبيعة تاريخية - قديمة ، فكانت الألوان ذات هارمونية موظفة نسيجياً على المستوى التقني للفنان إذ بدت اللوحة وكأنها فنان يعيش في الكهوف وظهر اللون الأحمر والأسود ليعين الفنان بهما أنهما من أول الألوان التي استخدمها الإنسان القديم لسهولة توفرهما من الدم والفحم وفي الوقت نفسه وضع ألواناً تكون أكثر جاذبية من خلال التداخل الشذري المحروق واللون القهوائي الذي يمنح إحياء بألوان الألواح المفخورة ليعطي اللوحة بعداً تاريخياً.

إن هذه اللوحة ذات منحنى فطري من حيث سيادة المنحنى التأويلي العالي والتي ظهرت بصورة غير معقلنة. إذ تعامل الفنان مع الأشكال بصورة جلية في إخراج أشكال هجينة لا علاقة لها بأرض الواقع مؤكداً فيها الرموز اللاشعورية واعتماد الخيال بدلاً عن سلطة العقل ، فضلاً عن التقنية التي تتسم بالسماجة والجرأة بدلالاتها الفطرية.

إن هذا النتاج الفني الملموس أراد الفنان من خلال هداته الفنية ذي المرجعيات التاريخية أن يشكل أسلوباً متفرد به حيث تمتاز أعماله بالإختزال واعتماد الرمز في طبقات اللوحة ذات طاقة تعبيرية يتراوح فيها بساطة التنفيذ وقوة

التعبير .



أولاً: نتائج البحث

- 1- إن للفطرية في الرسم العراقي المعاصر أثراً واضحاً ، مستوى من المراحل التي تؤشر انتماء البنية التقليدية للسياق الاجتماعي الى البنى اللاشعوية للنمو السايكولوجي.. وهذا ما يتأكد في العينة (3 7 8 12 13).
- 2- تحتل مساحة الذاتي الحيز الأكبر مع دلالات الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، وفقاً لآلية اشتغال الفطرة مع المحيط العام ، باعتبارها تجسد كشفاً لصيرورة الواقع ، كما في العينة (2 5 20).
- 3- يطغى الانفعال بتنوع أشكاله ، على الأشكال والمضامين في فن الرسم عموماً والرسم الفطري خاصة ، للتعبير عن حالة وجدانية تتبدى في الأثر الكلي للفكرة ، ويظهر هذا جلياً في العينة (4 10 14).
- 4- يشكل جانب التعبير سمة أساسية للفطرية في الرسم العراقي المعاصر كما يعد ضرورة تترتب عليها رؤية فكرية وانفعالية وجمالية ، ويبدو ذلك في العينة (1 6 16 17 20).
- 5- تتموضع الفطرية في الرسم العراقي المعاصر من خلال صياغتها في موضوعات (الأساطير ، تراثية ، دينية ، واسطورية) ، وهذا ما نجده في العينة (1 2 3 6 7 9 15 16 17).
- 6- تتميز الأشكال الفطرية في الرسم العراقي المعاصر بطابع السذاجة ، كما في العينة (13 ، 19) وبطابع العفوية كما في العينة (3 18 20) وبطابع البدائية والبساطة كما في العينة (1 ، 15)، وبطابع الاختزال كما في العينة (4 7 8 11 14 16 18 20).
- 7- من سمات الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، ان الأشكال مشوهة وتنسم بسماجتها وخرنتها الطاهرة من خلال توظيف الجانب التقني على السطح التصويري ، ويظهر ذلك في العينة (1 2 4 6 10 14 15).
- 8- استخدام الخطوط البسيطة (حادة ، منحنية ، خطوط عضوية ، أقواس) في اظهار عفوية الأشكال ، مما شكلت سمة بارزة للفطرية في الرسم

العراقي المعاصر ، ويظهر ذلك بوضوح في العينة (1 2 5 7 8 11 16).

9- توظيف المضامين الاسطورية لتشكل خاصية للفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، وهذا يبدو في العينة (2 6 9 12 16 17).

10- تقترب الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، ببعض خصائص رسوم الأطفال ، وتحتل تلك الخصائص مكانة مورية في المنحى التحليلي النفسي ، إذ تتكون بنية اللا شعور عند الأطفال من الاندفاعات الغريزية والرغبات والذكريات ، موظفة بتداخل جدلي وجداني طبقاً وخبرات الفنان، ليعبر عنها بطريقة مغايرة تكون ذاتية في أغلب الأحيان ، كما في العينات (3 13 15 18 19).

11- في الرسم العراقي المعاصر ، يتيح مفهوم الفطرية لذات الفنان تجزئة العمل الفني الى وحدات جزية وتوظيفها في وحدة جمالية ، وفق نظام من العلاقات التي تحت الخيال على نسخ اصل الواقع ، لكن بطرق أخرى وحسب رؤية الفنان الخاصة ، كما في العينة (2 4 5 8 12 20).

12- تتميز الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، بعدم تقيدتها بالمعالجات الأكاديمية وذلك يبدو واضحاً في العينة (6 8 9 12 16 18).

13- تتوزع مظاهر الاستجابة السايكولوجية في طرح المضامين الفطرية للرسم العراقي المعاصر ، من خلال علامات رمزية معبرة عن تجربة الفنان فكراً ووجداناً ويظهر ذلك جلياً في عينة البحث الحالي.

14- للفن الرافديني القديم ، أثر واضح على مقومات الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، من خلال استعارة الرموز وتوظيفها ، وهذا يظهر في العينة (3 17).

15- تؤدي الخبرات الحسية والادراكية والرمزية للفنان دوراً واضحاً في صياغة الأشكال والمضامين الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، وفقاً للخصائص الجمالية العالية التي تقترب غالباً بحس ذاتي وتوضح ذلك في جميع عينة البحث الحالي.

16- تكون الفطرية في الرسم اراقي المعاصر طريقة مناسبة للتعبير عن الذات وتتجسد من خلال القدرة المتزايدة على التأويل والتأليف والتأمل في صياغة الأفكار والأشكال ، ويتضح ذلك في أغلب عينة البحث الحالي.

ثانيا : الاستنتاجات

- 1- تتركز ملامح الفطرية المرتبطة بالعمل الفني على مرونة ذهنية تجعل من الخيال منطلقاً لتحقيق رغبات دفينة لدى الفنان ، من خلال صياغته لتكويناته وأشكاله التي تشكل نتاجه الفني رسماً
- 2- تتسم الفطرية في الرسم العراقي المعاصر بالاداء الرمزي الانتقائي وخصوصاً المنحى الطفولي (اسقاطات الطفولة بتنوع مراحلها).
- 3- تمتاز مفاهيم الفطرية والشعبية والبدائية في الرسم العراقي المعاصر بكونها ذات بنى مفاهيمية تشتمل على مستويات من الحدس والتمعن والتأمل والبساطة في تركيب الرسومات الفنية.
- 4- تعد الفطرية في الرسم العراقي المعاصر، خزيناً شعورياً ولا شعورياً ينقل من خلاله الرسامون الفطريون الصبغية ممثلة بأشكال ورموز متنوعة بالتعامل مع الوسائط والعلاقات الاجتماعية والانسانية والحوادث الاخرى.
- 5- تختلف طرائق التعبير في الرسم اري بالانتقال: من مستوى الدلالات إلى مستوى التوظيف، وفقاً لثقافة وخبرة ورؤية الرسام نفسه.
- 6- يمثل الرسم الفطري في العر في بعض معالجاته ، رسماً وصفياً للأحداث الاجتماعية والنفسية ، من خلال التصورات التي تجمع بين الصورة والفكرة.

ثالثاً: التوصيات

1- ضرورة تعرف طلبة الفنون التشكيلية ومتدوبيها على ملامح الفنون الفطرية وخصائصها.

2- العمل على تعميق التجربة التشكيلية عند الرسام الفطري العراقي.

3- ضرورة عناية المؤسسات الفنية والاعلامية بالرسامين الفطريين، وبالفن الفطري عامة من خلال تنظيم حلقات خاصة عنهم وعقد الحوارات النقدية لغرض تطوير واقع الحركة التشكيلية في العراق.

4- ضرورة ادخال مفهوم الفن الفطري وخصائصه () في المناهج الدراسية لطلبة الدراسات الاولى والعليا في كليات الفنون الجميلة في العراق.

5- العمل على اصدار مطبوع يعنى بمفاهيم الفطرية فكريا من اجل زيادة الوعي الثقافي الفني حول هذا الموضوع.

6- العمل على تشكيل جمعية أو رابطة تضم الفنانين الفطريين بمختلف مجالاتهم الفنية واقامة المعارض لهم بين فترة واخرى.

7- ضرورة اهتمام مركز صدام للفنون بالرسامين والنحاتين الفطريين واقامة جناح خاص لنتاجاتهم الفنية.

رابعاً : المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، تقترح الباحثة دراسة الآتي :

- 1- خصائص الفطرية في منحوتات (منعم فرات).
- 2- اثر الفن البدائي على الرسم الاوربي الحديث .
- 3-جماليات الفطرية في الفنون البيئية في العراق.
- 4- الحدس في الفن الفطري .
- 5- الرسم الفطري بين الواقع والخيال .

المصادر

القرآن الكريم

1. 1. -----، المنجد في والإعلام ، بيروت: المطبعة الكاثوليكية ، 1969.
2. 2. -----، المنجد في اللغة والإعلام ، ط(23) ، بيروت: دار المشرق ، 1978.
3. 3. براهيم ، زكريا ، الفنان والإنسان (دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن) ، دار غريب لطاعة ، ب ت.
4. 4. إبراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، 1966.
5. 5. إبراهيم زكريا ، مشكلة الفن ، القاهرة: دار مصر للطباعة ، 1976.
6. 6. منظور ، لسان العرب ، مجلد (3)، بيروت: دار لسان العرب ، ب ت.
7. 7. ، محمد علي ، تاريخ الفكر الفلسفي ، ج(1) ، دار المعرفة الجامعية ، 1985.
8. 8. أبو ريّان ، محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط(5) □ الإسكندرية: دار الجامعات المصرية ، 1977.
9. 9. إس، عز الدين ، أبو حامد الغزالي (نوابغ العرب) ، ط(1) ، بيروت: دار العودة ، 1974.
10. 10. إسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) ، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ت.
11. 11. آل سعيد ، ر حسن ، البعد الواحد (الفن يستلهم الحرف) ، بغداد: 1970-1971.
12. 12. آل سعيد ، شاكِر حسن ، البيانات الفنية في العراق ، بغداد: وزارة الإعلام ، مديرية الفنون ، مطبعة الجمهورية ، 1973.
13. 13. آل سعيد ، شاكِر حسن ، أنا النقطة فوق فاء الحرف ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1994.
14. 14. آل سعيد ، شاكِر حسن ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في

- العراق ، ج(1) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1983.
15. 15. آل سعيد ، شاكِر حسن ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، ج(2) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988.
16. 16. آل سعيد ، شاكِر حسن ، مقالات في التطوير والنقد الفني ، بغداد: دار الشؤون الفنية العامة □ 1990.
17. 17. كيه ، فرديتان ، فلسفة السريالية ، ت: وجيه عمر ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1978.
18. 18. أمهر ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970) التصوير ، بيروت: دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، 1981.
19. 19. أمين ، أحمد ، قصة الفلسفة الحديثة ، ج(2) ، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ب ت.
20. 20. أوفسيانيكوف ، م ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت: باسم السقا ، بيروت: درا الفارابي □ 1975.
21. 21. أوهر ، هورست ، رُح التعبيرية الألمانية ، سلسلة المائة كتاب ، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية ، 1989.
22. 22. لاونيس ، الآن ، الفن الأوربي الحديث ، ت: فخري خليل ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ، 1990.
23. 23. بسيوني ، محمد ، سايكولوجية رسوم الأطفال ، مصر: دار المعارف ، 1958.
24. 24. بقلم: الفلاسفة السوفييت ، الجمال في تفسيره الماركسي ، ت: يوسف الحق ، مراجعة : اسماء صالح ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1968.
25. 25. بي ، عفيف ، الفن عبر التاريخ ، دمشق ، الناشر: الفن الحديث العالمي ، مطبعة الجمهورية ، ب ت.
26. 26. ال ، عفيف ، الفن في اوربا (من عصر النهضة حتى اليوم) ، ط(1) □ ني ، لبنان: دار الرائد العربي ، 1982.
27. 27. بي ، عفيف ، الفن والثورة ، السلسلة الفنية رقم (2) ، بغداد: وزارة

- علام ، مديرية الثقافة العامة ، ب ت .
28. 2. البهنسي ، عفيف ، رواد الفن الحديث في البلاد العربية ، بيروت: دار الرائد العربي ، ب ت .
29. 3. نكريتي ، ناجي ، الفلسفة الأخلاقية عند مفكري الإسلام ، ط(3) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة .
30. 3. توفيق ، سعيد محمد ، ميتافيزيقيا الفن عند شوينهاور ، ط(1) ، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر ، 1983.
31. 3. را ، جبرا إبراهيم ، جذور الفن العراقي ، بغداد: الدار العربية ، 1986.
32. 3. حسن ، حسن محمد ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي، ب ت .
33. 3. حسن، حسن محمد ، مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، ب ت .
34. 3. حكيم ، راضي ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط(1) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986.
35. 3. نجم ، ملزمة الجمال ، جامعة بغداد: المطبعة المركزية ، 1992
36. 36. الخطيب ، عبدالله ، الفنون التشككية والثورة (دراسة نقدية لأعمال بعض الفنانين العراقيين والنب) ، بغداد: وزارة الإعلام ، 1976.
37. 37. الخياط ، يوسف ، معجم المصطلحات العلمية والفنية (وبلغات متعددة)، بيروت: دار لسان العرب ، ب ت .
38. 38. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، ت: أحمد الشيباني ، بيروت: المكتبة الأهلية ب ت .
39. 39. راجح ، أد عزت ، أصول النفس ، ط(10) ، المكتب المصري الحديث ، 1976.
40. 40. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبادر ، مختار الصحاح ، بيروت: المكتبة الأموية ، 1978.
41. 41. الراونوري ، متحف الحقيقة.. متحف الخيال وسياحات فكرية في إقليم الفن ، ط(1) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1997.
42. 42. الراوي ، نوري ، وأكرم فاضل ن منعم فرات .. نحات فطري ، السلسلة الفنية

- رقم (7) ، بغداد: وزارة الإعلام ، ب ت.
43. 43. الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، السلسلة الفنية (11) □
بغداد: وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، 1972.
44. 44. الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (1885-1985)
، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986.
45. 45. الريشوك ، لوحات وأفكار ، بغداد: مطبعة دار الحرية ، 1976.
46. 46. الرحيم ، أحمد حسن ، الفلسفة في التربية والحياة ، مطبعة الآداب في النجف
الأشرف ، 1977.
47. 47. الرأحمند حسن ، محاضرات في علم النفس ، مطبعة الآداب في النجف
الأشرف ، 1964.
48. 48. ، وآخرون ، التربية الفنية ، مصر: وزارة التربية والتعليم ، مكتبة
التربية ، 1984-1985.
49. 49. ر ، هربرت ، الفن والمجتمع ، ت: فارس مندي ، بيروت: دار القلم ،
1975.
50. 50. ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت: لمعان البكري ، بغداد:
دار الشؤون الثقافية العامة ، 1989.
51. 51. ريد ، هربرت ، تربية الذوق الفني ، ط(2) ، ت: يوسف ميخائيل ، 1975.
52. 52. ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، ت: سمير علي ، بغداد: دار الحرية للطباعة ،
1983.
53. 53. ريد ، ربرت ، معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، بغداد: دار الشؤون الثقافية ،
1949.
54. 54. الزمخشري ، أبو. الله محمود بن عمر ، الكشف في حقائق التنزيل
وعيون الأقبول وجه التأويل ، ج(2) ، بيروت: دار المعرفة ، ب ت.
55. 55. سارة جورج ، تاريخ العلم ، ج(2) ، ط(3) ، ت: توفيق الطويل
(وآخرون)، القاهرة: دار المعارف ، 1978.
56. 56. سليم ، نزار ، الفن العراقي لمعاصر (فن التصوير) ، بغداد: وزارة الاعلام،

- طبعة باكو-بوك ، إيطاليا ، 1977 .
57. 5. سوف ، مطفى ، الأسس النفسية للإبداع ، ط(3) ، مصر: دار المعارف ، 1969.
58. 58. السيد سليم محمود ، الإبداع والشخصية ، (دراسة سيكولوجية) ، مصر: دار المعارف ، ب ت ، ص110.
59. 59. الشال ، عبدالغني ، معجم المصطلحات العلمية والتربية الفنية ، ط(1) □ الرياض: عمان ، شؤون المكتبات ، 1984.
60. 60. الشال ، محمد النبوي ، التذوق وتاريخ الفن ، الكويت: مكتبة الضحى ، ب ت.
61. 61. الشريف طارق ، بول سيزان ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، مطبعة وزارة الثقافة ، 1975.
62. 62. صالح حم حسين ، الإبداع في الفن ، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر □ 1981.
63. 63. صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج(2) ، بيروت: دار الكتاب اللبناني ، 1982.
64. 64. 64. من الأساتذة ، مباحث في علم النفس الحديث ، ط(2) ، ت: حسن أحمد السا ، مصر: مطبعة السعادة ، 1947.
65. 65. عاقل فاخر ، علم النفس (دراسة التكيف البشري) ، ج(2) ، ط(1) □ □ روت: دار العلم للملايين ، 1966.
66. 66. 66. اوية عبدالمنعم ، القيم الجمالية ، مصر: جامعة الإسكندرية ، 1987.
67. 67. 67. عبدالحميد ، شاكرا ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1987.
68. 68. 6. عبدالقادر ، حامد ، دراسات في علم النفس التعليمي ، القاهرة: □ □ □ □ □ □ مصر ومطبعاتها ، ب ت.
69. 69. عبدالله ، عبدالكريم ، فنون الإنسان القديم - أساليبها ودوافعها ، بغداد: مطبعة المعارف ، 1973.
70. 70. علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، بيروت: دار الكتاب

البناني ، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

71. 7. عيسى حمد حسن ، الإبداع في الفن ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، 1979.

72. الفارابي ، أبو نصر ، كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين ، بيروت: المطبعة الكاثوليكية ، 1960.

73. 73. فيشرنست ، ضرورة الفن ، ت: ميشال عاصي ، بيروت: دار الحقيقة للطباعة والنشر ، ب ت.

74. 74. فينثوري، ليون ، خطوات نحو الفن الحديث ، ت: أنيس زكي حسن ، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة ، ب ت.

75. 75. كامل ، عادل ، الفن التشكيلي المعاصر (مرحلة الستينات) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية ، 1986.

76. 76. كامل ، عادل ، المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر ، بغداد: منشورات رة الثقافة والفنون ، 1979.

77. 77. امل ، فؤاد ، وآخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، بيروت: درا العلم ، 1983.

78. 78. كروتشه ، بندتو ، المجمل في فلسفة الفن ، ت: سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، 1947.

79. 7. كمال ، علي ، النفس انفعالاتها وأمراضها ، ج(1) ، ط(4) ، بغداد: دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع ، مطبعة الدار العربية ، 1988.

80. 80. كولنجورد، بين ، مبادئ الفن ، ت: أحمد حمدي محمود ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، مطبعة المعرفة ، ب ت.

81. 81. والأكاديميين السوفييت ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ت: سمير كرم ، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1980.

82. 8. ليماري، جان ، الإنطباعية ، ت: فخري خليل ، بغداد: دار المأمون للطباعة 1987.

83. 83. نالتز ، فريدريك ، الرسم كيف نتذوقه؟ (عناصر التكوين) ، ت: هادي الطائي

- بغداد: دار الشؤون الثقافية ، 1993 ص 181.
84. 84. المبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية
هربرتريد ، بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1973.
85. 85. عنة من المؤلفين العراقيين ، الثقافة والفنون في العراق ، بغداد: وزارة
الثقافة والفنون ، 1978.
86. 86. ن كبار اللغويين ، المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية
والثقافة والعلوم ، ب ت .
87. 87. محمد ، سماح رافع ، المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، ب ت .
88. 88. محمد عزت مصطفى ، قصة الفن التشكيلي (دراسات في الفنون التشكيلية) □
ط (2) ، مطبعة دار المعارف ، 1970.
89. 89. ر ، إبراهيم ، المعجم الفلسفي ، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع
الأميرية ، 1979.
90. 90. المرصفي ، سعد ، الجامع المفهرس لألفاظ صحيح مسلم ، ج (3) □ □ □ □ □
الكويت: شركة ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع ، 1988.
91. 91. مرعشلي ، نديم ، الصباح في اللغة والعلوم - معجم وسيط □ ط (1) ، بيروت:
دار الحضارة العربية ، 1975.
92. 92. مسعوجبران ، رائد الطلاب ، ط (1) ، بيروت: دار العلم للملايين ، 1967.
93. 93. مصطفى ، غالب ، الفارابي في سبيل موسوعة فلسفية ، بيروت: منشورات دار
مكتبة الهلال ، 1979.
94. 94. مطر ، حلمي ، فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها) ، دار الثقافة للنشر
والتوزيع ، 1984.
95. 95. مطلب ، مجيد محمود ، تاريخية المعرفة منذ الأغريق حتى ابن رشد □
الموسوعة الصغيرة رقم (72) ، بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1980.
96. 96. اطلعت وآخرون ، أسس علم النفس العام ، القاهرة: مطبعة أطلس ،
ب ت .

97. 97. الموسامي أحمد ، الأسئلة الخالدة ، بغداد: مطابع التعليم العالي ، 1989.
98. 98. مولراي فرانك ايلغر ، مئة عام من الرسم الحديث ، ت: فخري خليل ، بغداد: دار المأمون للطباعة ، 1988.
99. 99. م، آشلي ، البداية ، سلسلة عالم المعرفة ، ت: محمد عصفور ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1982.
100. 100. مونرو ، توماس ، التطور في الفنون أو بعض النظريات الأخرى في تاريخ الثقافة ، ج (1) ، ت: محمد علي أبو درّه ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، 1971.
101. 101. ميلر ، سوزانا ، سيكولوجية اللعب ، سلسلة عالم المعرفة ، ت: حسن عيسى ، الكويت ، 1988.
102. 102. نجاتي ، م عثمان ، القرآن وعلم النفس ، ط(2) ، بيروت: دار الشروق ، 1985.
103. 103. النجيمحمد لبيب ، فلسفة التربية ، ط(2) ، مصر: مكتبة سعيد رأفت ، 1967.
104. 104. 104. بر ، سارة ، قصة الفن الحديث ، ت: رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، ب ت.
105. 1. هويغ ، رينيه ، الفن تأوله وسبيله (مذهبه وغايته - صورته وصيرورته - ومقارنته - وجه ووجهته) - (من عهد النشأة إلى الفن الروماني) ج(1) ت: صلاح برمدا ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1978.
106. 106. هيجل ، فكرة الجمال ، ط(1) ، ت: جورج طرابيشي ، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1978.
107. 1. ميوز ، أي جي ، وأي . أج هيوز ، التعلم والتعليم ، ت: حسن الدجيلي ، بغداد، مطبعة الزهراء ، 1959.

108. 108. ، رينيه ، مفاهيم نقدية ، ت: محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت: مطابع الرسالة ، 1987.
109. 109. الكسندر ، آفاق الفن ، ت: جبرا إبراهيم جبرا ، دار الكتاب العربي ، ب ت .
110. 110. يوسف ، عقيل مهدي ، الجمالية بين الذوق والفكر ، بغداد: مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، 1988.
111. 1. يوسف فاروق ، الرسم حديث في العراق ، بغداد: الدار الوطنية للتوزيع والإعلان ، 1986.
112. 112. يونغ ، غوستاف ، الإنسان ورموزه ، ت: سمير علي ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1984.

الدوريات والنشریات

113. ---- ، بول كلي (1879-1940) ، مجلة آفاق عربية ، العدد (2) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (13) ، شباط ، 1988.
114. ----- ، غالب الناهي ... الملامح والأسلوب ، ملف الحركة التشكيلية في العراق (أضواء وآفاق) ، ب ت.
115. ---- ، مانيه ، مجلة آفاق عربية ، العدد (10) ، ترجمة: فخري خليل ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (12) تشرين الأول ، 1987.
116. 116. --- ، هنري مانيس ، مجلة آفاق عربية ، العدد (9) ، ت: عزيز المطلبي ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (12) ، أيلول ، 1987.
117. 117. 117. آئين ، بيس ، الباوهاوس ، مجلة فنون عربية ، العدد (1) ، ت: وجدان ماهر ، السنة الثانية، 1982 ص 30.
118. 118. لمد عباس ، تأملات حول لوحتين لـ (هنري روسو) ، مجلة العربي ، العدد (10) ، مايو ، 1976.
119. 119. إعداد: قسم الترجمة ، التعبيرية ، مجلة آفاق عربية ، العدد (5) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (13) ، آيار ، 1988.
120. 120. إعداد: قسم الترجمة ، أوغست رينوار ، مجلة آفاق عربية ، العدد (1) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (12) ، كانون الثاني ، 1987.
121. 121. إعداد: قسم الترجمة: غوغان ، مجلة آفاق عربية ، العدد (4) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (11) ، نيسان ، 1986.
122. 122. 122. الا عاصم عبدالأمير ، قراءة في تأملات جواد سليم وإسماعيل فتاح الترك ، جريدة القادسية ، العدد (3065) ، السنة (10) الاثنين ، ربيع الثاني ، 1989.
123. 123. 123. آل سعيد ، شاكراً حسن ، مفاهيم أساسية في رؤيتي الفن: الراهنة ، مجلة فنون عربية ، العدد (7) □ 1982.
124. 124. 124. آل سعيد ، شاكراً من ، ملاحظاتي - 1952 - (مذكرات حول الإنشاء الفني) □ مجلة الأقلام ، العدد (1) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (24) □

- كانون الثاني ، 1989.
125. 125. آل سعيد، شاكر حسن ، دليل المعرض الشخصي الثاني للفنان فاخر محمد □
عمّان ، قاعة بلدنا ، 1993.
126. 126. 6لونيس ، الآن ، ما هي السورالية ، مجلة آفاق عربية ، العدد (6) ، ت:
فخري خليل ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (14) ، حزيران ،
1989.
127. 127. لتكريتي ، ناجي ، فلسفة الجمال عند أفلاطون ، الموقف الثقافي ، العدد (28)
، بغداد: دار الشؤون الثقافية تموز - آب ، السنة (5) □ 2000.
128. 128. 128. الجزائري ، مد ، فائق حسن.. رؤى اللون ، مجلة آفاق عربية ، العدد (4)
، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنأ (17) ، نيسان ، 1992.
129. 129. 129. حوار للفنان نوري الراوي مع مجلة سياد ، العدد (2312) □ 1989/3/2.
130. 130. 130. رض الأول الشامل، الفن الفطري في العراق، 1982.
131. 131. 131. دليل المعرض جماعة الأربعة، بغداد، قاعة الرواق، 1983/6/14.
132. 132. 132. الراونوري ، الفن الفطري .. عودة إلى الينابيع ، مجلة التراث الشعبي ،
العدد (302) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ن السنة (6) □ 1975.
133. 133. 133. الراوي ، نوري ، ملاحم مدرسة بغداد لتصوير الكتاب ، مجلة الرواق ، العدد
(5) ، بغداد: دائرة الفنون التشكيلية ، 1984.
134. 134. 134. ر ، هربرت ، فلسفة الفن الحديث (الجذور) ، مجلة آفاق عربية ، العدد (9) □
ت: فخري خليل ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، أيلول ، 1993.
135. 135. 135. شفيق ، محمد ، روائع التصوير الفرنسي في القلرة ، العدد (49) ، القاهرة،
مارس ، 1969.
136. 136. 136. العاني، سل، البراق.. وما هي مصادره؟ ، مجلة فنون عربية، العدد (1) □
المملكة: دار واسط للنشر ، 1981.
137. 137. 137. عبدالأمير ، عاصم ، الموروث الشعبي في الفن العراقي الحديث ، مجلة آفاق
عربية ، العدد (1) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (14) ، كانون

- الثاني ، 1989.
138. 13. عبدالأمب، عاصم ، غالب الناهي .. حدود الانفعال، جريدة القادسية، العدد (3024) 1989.
139. 13. عبدالأمب، عاصم ، في ذكرى رحيله - جواد سليم - منعطف الحداثة الكبير □ جريدة القادسية ، الد (2085) ، بغداد ، الاثنين ، 2 شباط ، 1987.
140. 140. عبدالأمير، عاصم، مقال في جريدة القادسية، 1990/1/29.
141. 14. غزوان ، عناد ، علم الجمال عند أبي حيان الوحيدي ، مجلة الرواد ، العدد الفصلي الأول ، بغداد ، 1996.
142. 142. كامل ، عادل ، البيئة في أعمال الفنانين التشكيليين العرب المعاصرين □ □ □ □ الأعلام ، العدد (4 □ 5) 1983.
143. 1. كامل ، عادل ، انطبعيون بلا انطباعية ، جريدة القادسية ، الاثنين 1990/5/21.
144. كامل عادل ، دليل المعرض الشخصي الثاني للفنان مكي عمران ، الأردن: عمان ، 2002 م.
145. الكبيسي ، عمران ، الحداثة وأزمة الصطلح النقدي ، مجلة آفاق عربية ، العدد (7) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (14) □ 1989.
146. 146. كمال ، صفوت ، التصور الأسطوري في راث الشعبي ، مجلة المأثورات الشعبية ، العدد (4) قطر: مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، السنة (1) □ 1986.
147. 147. كيروزوزيف ، شاكر حسن آل سعيد .. اللوحة طريق إلى الله □ □ □ □ الوطن العربي ، العدد (328) ، من ملفات الفنان في مركز صدام للفنون (85/115 د).
148. 148. محسن ذء الدين ، الفن الفطري في المغرب (واقع ومستقبل) □ □ □ □ العرب العدد (362) ، كانون اثناني ، 1989.
149. 149. ميرينو ، نس ده ، بول كلي - رسوم الأطفال وأصول الكتابة (ملف جديدة في فن الرسم) ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (2) ، ت: □ □ □ □

- حمودي ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة (13) □ 1992.
150. 150. نادر ، سامي ، شاكر حسن آل سعيد .. البحث عن أثر داخل الثقافة □ فنون عربية ، العدد (7) ، المجلد الثاني ، بغداد ، السنة (2) □ 1982.
151. 151. الي ، عبد الجليل كاظم ، نظرية الإدراك الحسي عند أفلاطون ، مجلة آفاق عربية ، العدد (12) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، كانون الأول ، السنة (12) □ 1987.

أطاريح ورسائل

152. 152. التميمي ، صفاء الدين حسين ، توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر من عام (1950-1967) ، رسالة ماجستير (غير منشورة) □ كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، 1980.
153. 153. حسام ، بلاسم محمد ، مفهوم الفراغ في فن التصوير العربي الإسلامي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989.
154. 154. الخفاجي ، عارف وحيد ، اشكاليات الفضاء في الرسم العراقي المعاصر □ أط دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999.
155. 155. عبدالأمير ، عاصم ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997.
156. 156. عبدالله ، رعد عزيز ، خصائص رسوم الأطفال الصم وعلاقتها بمراحل التعبير الفني ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1988.
157. 157. رادي ، محمد عباس ، الرسم الشعبي في العراق ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1992.

158. 1. فرمان ، عاصم ، الأسلوب الفني في أعمال كاظم حيدر (دراسة تحليلية)
 دالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989.
159. القره غولي ، محمد علي ، سمات وتحولات اسلوب رسومات نوري الراوي
 (ماجستير غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2002
 ص 57.
160. 160. اامل عبدالحسين ، توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية
في الرسم المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية التربية
 الفنية ، جامعة بابل ، 1999.

المقابلات الشخصية

161. 161. [REDACTED]
 مقابلة أجرتها الباحثة مع الفنان نوري الراوي في داره في بغداد ، تاريخ
 2002/1/7
162. 162. 162. أجرتها الباحثة مع الفنان فاخر محمد في جامعة بابل / كلية التربية
 الفنية/ قسم التربية التشكيلية بتاريخ 2002/2/4.
163. 163. [REDACTED]
 مقابلة أجرتها الباحثة مع الفنان نوري الراوي في داره في بغداد، تاريخ
 2002/3/2
164. 164. [REDACTED]
 في لقاء أجرتة الباحثة مع الفنان فاخر محمد ، في كلية التربية الفنية ، جامعة
 بابل ، بتاريخ 2002/3/25.

المصادر الأجنبية

165. Arnheim. R, The Gestalt Theory of Expression In: R. Arnheim: Toward, Apsychology of Art, 1966.
166. H.H. Arnason. A history of Modern Art. Thames and Hudson . London.
167. I.S. Brubacher. A. History of The Problems of Education. Mograw-Hill co New Yourk, 1947
168. Schariro. Meyer. Paul Cezanne. New Yourk. The Library of Great Painters.
169. W. Aleksander. Conten Porary Polish Painting. Interress. Publishers: War saw.
170. Wallace. Robert. The world of Van Gogh (1853-1890). The Editors of time – life books.

Summery

This research deals with the innate in maternal Iraqi Painting. It contains four sections. The first section is devoted to the problem of the research, its importance, its need to it, its aims, limits and its terminology.

The problem of the research takes the innate and its relation with the nature of the art work, in spite of the differences of opinions about this subject which analyses this relation in the area of maternal Iraqi painting. There is a lot of the modern Iraqi painters themselves each of them have his ideas this which will need to express through his works to find this subject and through his painting to find the nature of innate subject.

The importance of the research appeared when it has clear idea about innate in modern Iraq pictures, through the style of the painter himself which can be used to help the users of art and people concerned in this subject, and the researcher found that there is a necessity to choose this subject because this subject is not taken in this way before and in painting art as independent one which results into a cultural space in this field.

The research has two aims:

- 1- The definition of innate cognitively.
- 2- The definition of characteristics innate through its application in modern Iraqi painting.

This research is limited to the paintings of modern Iraqi painters during the period (1950-2000)A.C., are found in Saddam centre for art which were published in the specific artistic resources.

The first section ended with the limitation of the items in this research.

The second section contains the theoretical frame and the last studies and their discussions. The theoretical frame also contains three chapters, the first chapter has the definition of innate from four ways:

- 1- The definition of innate in relation to religion .
- 2- The definition of innate in relation to psychology.

- 3- The definition of innate in relation to philosophy.
- 4- The definition of innate in relation to aesthetics and art.

The second chapter deals with the innate characteristics in modern Europe paintings.

The third chapter takes into consideration the aspects of the innate in modern Iraqi paintings. The researcher shed light on many of the works of the Iraqi painters which have this aspect.

The previous two studies were: The public painting in Iraqi for Mohammed Abass Frady and the employment of the public aesthetically designed carpets in modern Iraqi painting for Kamil Al-Nedawy.

The second section ends up with the main points like which have the theoretical aspect.

The third section takes the ways of the research, its society and the nature of its sample. Twenty pictures are chosen by the researcher to prove the nature of its sample in a distinctive way and also concludes the way and the instrument of this research.

The fourth section contains the results, the conclusions, the recommendations and the suggestions of the research.

The main results which the researcher found are:

- 1- The psychological response varies to express the aspects of innate in modern Iraqi painting through signs which refers to the ideas and emotions of the painter.
- 2- This innate in Iraqi painting is the best way to express the self, and this is clear in the ability to imagine, think and construct the thoughts and shapes.
- 3- In this type of painting, all kinds of emotions prevail over the forms (shapes) and contents of the innate painting art.
- 4- This innate in modern Iraqi painting comes close to the aspects of children painting, these aspects have a good place in psychological analysis.

ملحق رقم (2)

□□□□ □□□□

كلية التربية الفنية
قسم التربية التشكيلية
الدراسات العليا - الماجستير

م/ استبيان

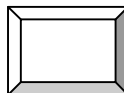
الأستاذ الفاضل...

تحية طيبة...

تقوم الباحثة بدراسة موسومة (الفطرية في الرسم العراقي المعاصر) وتهدف
هذه الدراسة إلى الآتي:
أولاً: عرف الفطرية مفاهيمياً

ثانياً: تعرف الخصائص الفطرية من خلال تطبيقاتها في الرسم العراقي المعاصر
وفي ضوء مؤشرات الإطار النظري ، ظهر أن البدائية والشعبية والتلقائية
والغريزية ورسوم الأطفال ، كلها مفاهيم تتداخل أحياناً مع مفهوم الفطرية ،
وقد تلمست الباحثة أن الفطرية تقوم إلى حد كبير على كم من الخصائص
□□:

- 1- الابتعاد عن المحاكاة الطبيعية للمحسوسات.
- 2- تجاهل المعالجات الأكاديمية.
- 3- الابتعاد عن المنظور.
- 4- اعتماد آلية الفنان الذاتية.
- 5- اعتماد الخيال.
- 6- التحرر من سلطة العقل.
- 7- الاقتراب من رسوم الأطفال.
- 8- الاقتراب من الرسوم البدائية في:

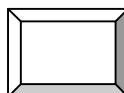


أ- رمزية اللون والشكل.

ب- توحيد العالم الحسي الملموس الظاهري مع العالم الباطني الروحاني.

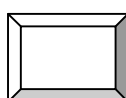
وبغية رصد ملامح الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، وبما يغطي أهداف البحث الحالي ، فقد وضعت الباحثة عدداً من المحاور التي يمكن من خلالها تحليل مفهوم الفطرية من خلال تطبيقاتها في فن الرسم العراقي المعاصر..
ونظراً لما تتمتعون به من خبرة ودراية في هذا الميدان ، تود الباحثة الاستفادة من آرائكم ومقترحاتكم لغرض تقويم أداة البحث الحالي ، خدمة للبحث العلمي ... مع فائق التقدير والاحترام.

ت	المحاور	مجالاتها الثانوية	الملاحظات / المقترحات
1-	1- تحليل مفهوم الفطرية على مستوى المضمين.	على مستوى القيم، الأفكار، الرموز، المعاني، الموضوعات.	
2-	2- تحليل مفهوم الفطرية على مستوى المنحى التعبيري من خلال تناسبها مع الذاتي والحسي.		
3-	3- تحليل مفهوم الفطرية على مستوى الأداء.	المعالجات الفنية، الساليب الفنية، المهارات الفنية.	
4-	4- تحليل مفهوم الفطرية من حيث المعالجات التقنية.		
5-	5- تحليل مفهوم الفطرية من حيث عناصر التكوين والعلاقات الرابطة.	عناصر خط، لون، شكل، فضاء، ملمس، توزيع، تكرار، توازن، تناظر.	
6-	6- تحليل مفهوم الفطرية على مستوى		



	المنحى الرمزي ، اللاشعور ، الغريزي ، الخام .	
-7	7- تحليل مفهوم الفطرية من حيث المنهج . ج . حسني ، طبيعي ، لاشعوري ، سريالي ، ماورائي .	
-8	8- تحليل مفهوم الفطرية من حيث ن حيث دينية ، أسطورية ، حضارية ، تاريخية ، المجريات . تراثية-شعبية ، بدائية .	

الباحثة



ملحق رقم (3)

□□□□ □□□□

كلية التربية الفنية
قسم التربية التشكيلية
الدراسات العليا - الماجستير

م/ استبيان

الأستاذ الفاضل...

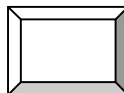
تحية طيبة...

تقوم الباحثة بدراسة موسومة (الفطرية في الرسم العراقي المعاصر) وتهدف
هذه الدراسة إلى الآتي:
أولاً: عرف الفطرية مفاهيمياً

ثانياً: تعرف الخصائص الفطرية من خلال تطبيقاتها في الرسم العراقي المعاصر
وفي ضوء مؤشرات الإطار النظري ، ظهر أن البدائية والشعبية والتلقائية
والغريزية ورسوم الأطفال ، كلها مفاهيم تتداخل أحياناً مع مفهوم الفطرية ،
وقد تلمست الباحثة أن الفطرية تقوم إلى كبير على كم من الخصائص

□□:

- 1- الابتعاد عن المحاكاة الطبيعية للمحسوسات.
- 2- تجاهل المعالجات الفنية الأكاديمية.
- 3- سيادة المنحى التعبيري في اللوحة الفنية.
- 4- صراحة الألوان وعفويتها.
- 5- تجاهل المنظور وقواعده التقليدية.
- 6- ضعف الاهتمام بتشريح الجسم الإنساني أو الحيواني في اللوحة الفنية.
- 7- التحرر من سلطة العقل.
- 8- ممارسة الاختزال والإضافة وفق رؤى الفنان الذاتية.
- 9- اعتماد آنية الفنان وعفويته في تكوين العمل الفني.
- 10- تأكيد الرموز اللاشعورية.



11- اعتماد الخيال.

12- الاقتراب من رسوم الأطفال في:

أ- التلقائية.

ب- التحريف في الخط واللون والشكل.

ج- التكرار.

د- نقل الاسقاطات النفسية والمشاعر الداخلية إلى سطح اللوحة

هـ- التماثل.

13- الاقتراب من الرسوم البدائية في:

أ- الرمزية في اللون والشكل.

ب- السماجة.

ج- التمثيل الرمزي للموضوع المراد تصويره.

د- الأجواء السحرية والأسطورية والخيالية.

وبغية رصد ملامح الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، وبما يطي أهداف

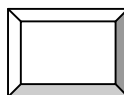
ابحث الحالي ، فقد وضعت الباحثة عدداً من المحاور التي يمكن خلالها تحليل

مفهوم الفطرية من خلال تطبيقاتها في فن الرسم العراقي المعاصر .

ونظراً لما تتمتعون به من خبرة ودراية في هذا الميدان ، تود الباحثة

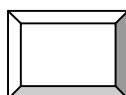
الاستفادة آرائكم ومقترحاتكم من تقويم أداة البحث الحالي ، خدمة للبحث

العلمي .. مع فائق الاحترام والتقدير .



ت	المحاور	مجالاتها الثانوية	الملاحظات / المقترحات
1-	1- تحليل مفهوم الفطرية على مستوى	على مستوى القيم، الأفكار، الرموز، المضامين.	
2-	2- تحليل مفهوم الفطرية على مستوى	على مستوى تأكيد المنحى الذاتي - المنحى العبري.	
3-	3- تحليل مفهوم الفطرية على مستوى	على مستوى المعالجات الفنية، الأداء.	
4-	4- تحليل مفهوم الفطرية من حيث	المعالجات التقنية.	
5-	5- تحليل مفهوم الفطرية من حيث عناصر	عناصر خط، لون، شكل، التكوين.	
6-	6- نظام الفطرية من حيث العلاقات	من حيث العلاقات التوزيع، التكرار، الرابطة.	
7-	7- تحليل مفهومية على مستوى	المنحى الرمزي والغريزي والخام والاشعور الجمعي.	
8-	8- تحليل مفهوم الفطرية حيث آليات	ات حدسي، لاشعوري، فوق المنهج.	
9-	9- تحليل مفهوم الفطرية من حيث	من حيث دينية، أسطورية، المرجعيات.	
		حضارية، تاريخية، تراثية-شعبية، بدائية.	

الباحثة



**Ministry of Higher Education
And Scientific Research
Babylon University
Art Education College**

A thesis

Submitted to the Art Education college in partial fulfillment of
the Requirements for the Degree of Master in Art Education

By

Iman Amer N'ama

Supervised by

**Professor
Dr. Abid Own Abid Ali**

**Professor
Dr. Ali shnawa**

1423 A.H

2002 A.C