سمـــات التحديث في رسوم فاخـــــر مـحـمـــد

رســـالة مقدمـــة

إلـى مجلس كليـــة الفنـــون الجميلـة / جامعـــة بابـل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في

الفـنـــون التشـكيلـيـة / رســـم

من الطالب

محمد عبيد ناصـر حسين العنـــاوي

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

جبار حنون مهـــاوي

1430 هـ بابل 2009 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَمَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّنَ الرَّحْمَنِ مُحْدَثٍ إِلَّا كَانُوا عَنْهُ مُعْرِضِينَ ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الشعراء / الآية (5)

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (سمات التحديث في رسوم فاخر محمد) لطالب الماجستير (محمـــد عبيد ناصـــر حسين العنـاوي) قد جرت تحـــت إشرافي فـي كليـة الفنون الجميلة – جامعة بابل ، وهي جـــزء من متطلبات نيل درجـــة الماجستير في الفنـــون التشكيلية – رسم .

التوقيع

الأستاذ المساعد الدكتور

جبار حنون مهاوي

المشرف

/ / 2009 م

<u>توصية رئيس القسم</u> :

بناءً على التوصيات المتوفرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع

الأستاذ الدكتور

عارف وحيد إبراهيم

رئيس قسم التربية الفنية

/ / 2009 م

قرار لجنة المناقشة

نشهد إننـــا رئيس وأعضـــاء لجنة المناقشة اطلعنا علـــى هـــذه الرسالة الموسومـــة (سمـــات التحديـــث فـــي رســـوم فاخـــر محمـد) ، وقـــد ناقشـــنا الطالـــب (محمد عبيد ناصر حسين العناوي) في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، ونعتقد بأنها جديـرة بالقبول بدرجة (جيد جداً) لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / اختصاص رسم .

التوقيع
الاسم : أ . م . د . محمد علي علوان
التاريخ : / / 2009 م
عضواً

التوقيع
الاسم : أ . م . د . علي مهدي ماجد
التاريخ : / / 2009 م
عضواً

التوقيع
الاسم : أ . د . وسام مرقس عوديشو
التاريخ : / / 2009 م
رئيساً

التوقيع
الاسم : أ . م . د . جبار حنون مهاوي
التاريخ : / / 2009 م
مشرفاً

صدقت من قبل مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

التوقيع
الاسم : أ . د عباس جاسم الربيعي
عميـــد
كلية الفنون الجميلة
رئيس المجلس
التاريخ : / / 2009 م

FEATURES OF MODERNISATION IN FAKHER MOHAMMED PAINTING

A Thesis submitted

By

Mohammed Obaid Nasir Al – Enawy

To council of college of Fin Arts , University of Babylon

A partial Fulfillment for the Requirement of the

Master Degree of plastic art in painting

Supervised by

Assistant , prof. Dr.

Jabbar Hannon Mahawy

1430 A. H. Babylon 2009 A. D.

الإهداء

اهدي بحثي إلى كل ذي عقل سليم
يمحص الحق فيعرفه من بين ركام الباطل
ويزن الأقوال بميزان العقل فيرجح كفة المعقول
راجيا منه سبحانه وتعالى أن يفتح بصيرتنا قبل بصرنا
وأن يهدينا وينور قلوبنا ومن الله التوفيق

إلى ... من علمني حب الحكمة
وأضاء لي الطريق ...معلمي الأول
والدي العزيز أطال الله في عمره
إلى ... والدتي العزيزة .
التي غمرتني بدعواتها ومؤازرتها وصلواتها
أطال الله في عمرها
إلى ... إخوتي وأخواتي محبة وعرفانا
إلى ... زوجتي إسنادا وصبرا جميلا
إلى ... زهور حقلي .. أوس ، مصطفى ، شهد ، نور
اهدي رسالتي .

محمد عبيد ناصر

شكر وتقدير

بدءً الحمد لله لما أفاض عليّ من جوده وكرمه والذي به استعين وعليه أتوكل وبرسوله الأمين اقتدي ...

وبعد .. فلا يسعني إلا أن أتقدم بفائق الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف الدكتور جبار حنون المحترم ، لما أبداه من روح التعاون والعطاء في متابعة تفاصيل البحث وتدقيقه ، لأجل إخراجه بصورته العلمية والمنهجية .

كذلك لا بد للباحث أن يتقدم بالشكر لعمادة كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل - ممثلة بعميدها الأستاذ الدكتور عباس جاسم المحترم ، والأستاذ الدكتور علي شناوة والأستاذ المساعد الدكتور عباس نوري ، ولرئيس قسم التربية الفنية الأستاذ الدكتور عارف وحيد المحترم .

كما يشكر الباحث كل من الأساتذة د . عاصم عبد الأمير ، و د . مكي عمران ، و د . كاظم نوير ، و د . زهير صاحب ، و د . عبد الحميد فاضل ، و آ . عامر خليل ، و د . محمد الكناني ، و د . حامد عباس مخيف ، و د . محمد علي علوان ، و د . شوقي الموسوي ، و د . محمود عجمي ، لما قدموه من جهد مخلص واكب البحث ، فلهم مني جميعا كل الوفاء .

وجزيل الشكر والامتنان إلى د . كاظم مرشد ذرب الذي ساهم في بناء أداة البحث .

وكما أتقدم بالشكر والتقدير إلى السادة الخبراء الذين أسهموا في تقويم أداة البحث ورسم الطريق الصحيح نحو المعرفة .

كما يتقدم الباحث بالشكر الجزيل إلى المقوّم اللغوي الأستاذ المساعد الدكتور عبد الوهاب عبد الإله لما أبداه من جهد في تقويم هذا البحث وإخراجه بالصورة اللغوية الحسنة .

ولا يفوتني أن أسجل شكري وتقديري إلى الفنان (فاخر محمد) لما أبداه من روح التعاون والمحبة وتوفير المصادر الضرورية التي يستوجبها البحث .

كما أتقدم بالشكر إلى إدارة مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وإدارة المكتبة المركزية / كربلاء ، ومكتبة معهد المعلمين / كربلاء ، وإدارة مكتبة الروضة الحسينية المطهرة ، وإدارة مكتبة الروضة العباسية المطهرة ، ومكتبة الرياحين / كربلاء ، لما قدموه من جهد مخلص واكب البحث ، فلهم مني كل التقدير .

ويتقدم الباحث بالشكر والعرفان لطلبة الماجستير في الدراسات العليا (حازم عبودي ، نمير عماد صاحب ، علي حسين ، إيناس حسين علي ، أطياف نجم ، زينب سامي ، رنا قاسم) لما أبدوه من جهود خيرة ومساعدتي وتشجيعي على الرغم من المعوقات التي صادفتني ، كما يشكر الباحث الست عطور والآنسة يمامة للجهود الخيرة التي بذلوها من اجل تذليل الصعوبات التي واجهتني خلال مسيرة البحث .

كما يتوجه الباحث بالشكر إلى الناقد (صلاح عباس) والناقد (جاسم عاصي) والناقد (محسن الشمري) والفنان (فاضل ضامد) لما بذلوه من نقاشات وحوارات أفادت البحث ، تمنياتي لهم بالموفقية والنجاح .

ولا يفوتني أن اشكر الأستاذ (حمودي الكناني) أستاذ اللغة الانكليزية في معهد المعلمين / كربلاء ، لمساهمته في ترجمة بعض المصادر وملخص البحث باللغة الانكليزية ، كما ويشكر الباحث كل من الأساتذة (كاظم حسن جاسم ، علي محمد ياسين ، عماد عبود هاني ، صالح صاحب ، علي المولى) لمؤازرتهم وتشجيعهم لي فلهم كل الاحترام والتقدير .

ولا يفوتني أن أشكر الوالدة الحنونة بدعواتها لي ليل نهار ، فأتمنى من الباري عز وجل أن يطيل بعمرها .

وأخيرا أتقدم بالشكر إلى زوجتي المخلصة لصبرها وتحملها وإياي مشاق الحياة ومؤازرتها لي ، وأبنائي . في هذا البحث ، والى كل من تمنى لهذا البحث وللباحث النجاح .

ومن الله نستمد العون والتوفيق .

الباحث

ملخص البحث :

يعنى هذا البحث بدراسة ملامح التحديث في رسوم فاخر محمد ، لأن التحديث يعني فعلاً تقنياً يقوم به الفنان لتجاوز ما هو مألوف ضمن الزمكانية المحددة .

عليه كان الفنان (فاخر محمد) يدرك شيئاً من هذا التصور ، لذا اتجه إلى الفن الرافديني والإسلامي والفلكلوري ليستمد من هذه المرجعيات لغة خطابه الفكري . فضلاً عن أن الرسم العراقي وريث بنية اجتماعية وقيمة شديدة الصلة بالماضي .

مما أدى بالباحث أن يكون عنوان بحثه سمات التحديث في رسوم فاخر محمد ، عبر منجزه الفني .

لذلك احتوى البحث على خمسة فصول :-

تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث متمثلاً بمشكلته التي انطلقت من التأسيس لموضوعة البحث بالتساؤل الآتي :-

- ما هي ملامح التحديث في رسوم (فاخر محمد) عبر تجربته الفنية .
- هل استطاع الفنان (فاخر محمد) أن يتجاوز ما هو مألوف ضمن الزمان والمكان عبر مسيرته الفنية وكيف؟وأهميتها وهدف البحث المتمثل في التوصل إلى كشف سمات التحديث في رسومه وضمن الحدود الزمانية (1982 – 2006 م) والمتواجدة في بعض الوثائق والموسوعات العراقية . فضلاً عن تحديد بعض المصطلحات التي لها صلة بالموضوع . .

أما الفصل الثاني فقد تناول الإطار النظري الذي قسم إلى مبحثين :

المبحث الأول : تناول من خلاله عرض سمات الحداثة في الفكر الفلسفي الحديث ، مبتدئاً بمقدمة مبسطة للحداثة ، فضلاً عن مفهوم الحداثة فلسفياً عبر مقوماتها الأساسية الثلاث (الذاتية ، العقلانية ، العدمية) والحداثة عند الفلاسفة المحدثين ، ليؤسس هذا المبحث بما ورد مادة مستفيضة للحداثة في الفكر الفلسفي الحديث .

أما المبحث الثاني : فقد تحدد بدراسة سمات الحداثة في الرسم الأوربي الحديث ، مبتدئاًبمدخل بسيط إلى الحداثة الأوربية ومستعرضاً المدارس الفنية الغربية ابتداءً من الرومانسية وانتهاءً بالمدرسة السريالية .

فيما احتوى الفصل الثالث على الإطار النظري والدراسات السابقة ، وتضمن مبحثين :

المبحث الأول : تناول ملامح التحديث في الرسم العراقي المعاصر ، عبر مقدمة عن الحداثة في التشكيل العراقي . ثم مدخل إلى ملامح التحديث عبر مسيرة الحركة التشكيلية في العراق بدءاً من البدايات التأسيسية الأولى مرورا بانبثاق الحداثة في الخمسينيات وصولا إلى الثمانينيات ، كونها تمثل انطلاقة الفنان (فاخر محمد) .

أما المبحث الثاني : فقد تناول البيئة الثقافية لرسوم فاخر محمد عبر محاور عدة . نشأته وبيئته ، ومرجعياته الفنية ، ومن ثم جدل التحديث في رسومه عبر مسيرته الفنية ابتداءً من الأكاديمية انتهاءً بحدود البحث 2006 م . وانتهى الإطار ببعض المؤشرات .

الدراسات السابقة : لم يجد الباحث دراسة سابقة تناولت سمات التحديث في رسوم فاخر محمد حصرا . إلا أن هناك دراسة (مواهب عبد الحميد الخفاجي / 2003) والتي تناولت سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر . تكاد تكون قريبة في بعض جوانبها .

فيما اختص الفصل الرابع بالإجراءات المنهجية للبحث عبر مجتمع البحث الذي تألف من (83) عملاً فنيا تم انتقائها بصورة قصدية وفقا لمشورة بعض الخبراء والاختصاص ، أما عينة البحث ، وبعد استطلاع آراء الخبراء من ذوي الاختصاص في الفنون التشكيلية والنقد الفني تم حصرها بواقع (23) عملاً فنياً . أما بناء الأداة ، فقد قام الباحث ببناء أداة بحثه بالاعتماد على مقابلة الفنان نفسه والفنانين المعاصرين له والنقاد وكل ما تيسر ونشر في الصحف اليومية والمجلات ، فضلاً عن ما توصل إليه الإطار النظري .

الفصل الخامس : فقد تضمن عرضاً للنتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات . وقد توصل الباحث إلى نتائج أساسية نذكر منها :

1- **يتجلى التحديث عبر تفعيل اللون بدلالة رمزية ، من خلال تكاملية الشكل ، وباختزالٍ عالٍ وإقصاء الفضاء والسيادة والتضاد ، كما في العينة (1 ، 6 ، 14) .**
2- **تظهر سمات التحديث في رسوم الفنان (فاخر محمد) من خلال الحس الفطري الذي يقربه من رسوم الأطفال . كما في العينة (3 ، 5 ، 16 ، 20) .**

3- استطاع الفنان (فاخر محمد) أن يوحد الموجودات الخليقية عبر اختزالها هندسياً وبابتكارات غير مألوفة وبتوزيع لوني ، وبمسحة تلقائية طفولية تكشف صلة الفنان بالوجود المتداخل مع الرؤية الجمالية المتخفية وراء المرئيات . كما في العينة (3 ، 5 ، 7 ، 8 ، 9 ، 16) .

كما تضمن البحث قائمة بالمصادر والمراجع والملاحق وملخص البحث باللغة الانكليزية .

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب – ت
ملخص البحث	ث – ح
ثبت المحتويات	خ – د
ثبت النماذج الممثلة لعينة البحث	ذ
ثبت النماذج الممثلة لمجتمع البحث	ر– ش
ثبت أشكال الإطار النظري	ص – ض
الفصل الأول : هيكلية الإطار المنهجي	1 – 14
مشكلة البحث	2 – 5
أهمية البحث والحاجة إليه	6
هدف البحث	7
حدود البحث	7
تحديد المصطلحات	7 – 14
الفصل الثاني : الإطار النظري	15 – 69
المبحث الأول : سمات الحداثة في الفكر الفلسفي الحديث	16 – 34
المبحث الثاني : سمات الحداثة في الرسم الأوربي الحديث	35 – 69
الفصل الثالث : الإطار النظري والدراسات السابقة	70 – 135
المبحث الأول : ملامح التحديث في الرسم العراقي المعاصر	70 – 103
المبحث الثاني : مدخل في البيئة الثقافية لرسوم فاخر محمد	104 – 131
مؤشرات الإطار النظري	132 – 134
الدراسات السابقة	135
الفصل الرابع : إجراءات البحث	136-212
مجتمع البحث	137

الموضوع	الصفحة
عينة البحث	137
أداة البحث	138
منهج البحث	138
تحليل العينة	212 - 138
الفصل الخامس :	213
عرض النتائج	216 -214
الاستنتاجات	217
التوصيات	218
المقترحات	218
المصادر والمراجع	237 – 219
الملاحق	275 - 238
ملخص البحث باللغة الانكليزية	a - c

ثبت النماذج الممثلة لعينة البحث

ت	أنموذج العينة	اسم العينة	القياس	سنة الانجاز	العائدية	الصفحة
1	أنموذج (1)	السيبة	70 سم × 60 سم	1982	مجموعة الفنان فاخر محمد	242
2	أنموذج (2)	الرحيل	100 سم × 80 سم	1983	مجموعة شخصية	242
3	أنموذج (3)	رموز حيوانية	60 سم × 40 سم	1983	مجموعة الفنان فاخر محمد	242
4	أنموذج (4)	الطفل السمكة	100 سم × 80 سم	1983	مجموعة المعماري حسين حربة	242
5	أنموذج (5)	الاحتفال	100 سم × 90 سم	1985	مجموعة الفنان	242
6	أنموذج (6)	امرأة من العراق	110 سم × 90 سم	1987	مجموعة شخصية	242
7	أنموذج (7)	عائلة	70 سم × 60 سم	1988	مجموعة الفنان	243
8	أنموذج (8)	أشكال ورموز	60سم × 60سم	1993	مجموعة الفنان	243
9	أنموذج (9)	وحدات تراثية	50سم × 50 سم	1994	مجموعة الفنان	243
10	أنموذج (10)	أشكال مكتوبة	80 سم × 80 سم	1994	مجموعة شخصية	243
11	أنموذج (11)	أشكال حيوانية	60سم × 70سم	1995	مجموعة الفنان	243
12	أنموذج (12)	تكوينات	60سم × 70سم	1996	مجموعة شخصية / تونس	243
13	أنموذج (13)	مربع سحري	60سم × 60سم	1997	مجموعة شخصية	244
14	أنموذج (14)	أهوار	80سم × 100سم	1997	مجموعة شخصية / تونس	244
15	أنموذج (15)	معمار إسلامي	80سم × 80 سم	1999	مجموعة شخصية/شوقي الموسوي	244
16	أنموذج (16)	وحدات مشتركة	70سم × 70سم	2001	مجموعة شخصية / سويسرا	244
17	أنموذج (17)	أشكال تراثية	100سم× 100سم	2002	مجموعة الفنان	244
18	أنموذج (18)	مشهد لبيوت	50سم × 60سم	2003	مجموعة شخصية / تونس	244
19	أنموذج (19)	تجريد	50سم × 60سم	2004	مجموعة الفنان	245
20	أنموذج (20)	قمر وديك دامي	70سم × 70سم	2006	مجموعة الفنان	245
21	أنموذج (21)	تكوينات	60سم × 70سم	2005	مجموعة الفنان	245
22	أنموذج (22)	كتابات صورية	100سم× 100سم	2006	مجموعة الفنان	245
23	أنموذج (23)	تنقيب	120سم× 120سم	2006	مجموعة الفنان	245

ثبت النماذج الممثلة لمجتمع البحث

ت	أنموذج المجتمع	اسم العمل	القياس	سنة الانجاز	العائدية	الصفحة
1	أنموذج (1)	كائنات مشتركة	100سم × 100 سم	1985	مجموعة شخصية / عادل منديل	246
2	أنموذج (2)	وجه شخصي	80 سم × 100 سم	1983	مجموعة الفنان	246
3	أنموذج (3)	حفريات	170 سم × 60 سم	1988	مجموعة المتحف الوطني العراقي	246
4	أنموذج (4)	الاحتفال	80 سم × 70 سم	1987	مجموعة شخصية	246
5	أنموذج (5)	كائنات مشتركة	40 سم × 60 سم	1986	مجموعة شخصية / حامد حسنات	246
6	أنموذج (6)	الرحيل	80 سم × 100 سم	1987	مجموعة شخصية	247
7	أنموذج (7)	امرأة من العراق	90 سم × 110 سم	1987	مجموعة شخصية	247
8	أنموذج (8)	الاحتفال مع الطبيعة	100سم × 120 سم	1987	مجموعة الفنان	247
9	أنموذج (9)	رجل يجتاز حديقة	160سم ×90سم × 55 سم	1987	مجموعة المتحف الوطني العراقي	247
10	أنموذج (10)	الطفل السمكة	100سم × 80 سم	1983	مجموعة المعماري حسين حربة	247
11	أنموذج (11)	كائنات مشتركة	110سم × 90 سم	1983	مجموعة المعماري حسين حربة	247
12	أنموذج (12)	السيبة	70سم × 60 سم	1982	مجموعة الفنان	248
13	أنموذج (13)	رموز حيوانية	60سم × 40 سم	1983	مجموعة الفنان	248
14	أنموذج (14)	الاحتفال	100سم × 90 سم	1985	مجموعة الفنان	248
15	أنموذج (15)	عائلة	70سم × 60 سم	1988	مجموعة الفنان	248
16	أنموذج (16)	معمار إسلامي	70سم × 70 سم	1999	مجموعة شخصية / شوقي الموسوي	248
17	أنموذج (17)	رموز بيئية	60سم × 60 سم	1995	مجموعة شخصية	248
18	أنموذج (18)	مربع سحري	60سم × 60 سم	1996	مجموعة شخصية	249
19	أنموذج (19)	الاهوار	100سم × 80 سم	1997	مجموعة شخصية / تونس	249
20	أنموذج (20)	تكوينات	60سم × 70 سم	1996	مجموعة شخصية / تونس	249

ت	أنموذج المجتمع	اسم الأنموذج	القياس	سنة الانجاز	العائدية	الصفحة
21	أنموذج (21)	أشكال ورموز	60سم × 60 سم	1993	مجموعة الفنان	249
22	أنموذج (22)	أشكال مكتوبة	80سم × 80 سم	1995	مجموعة شخصية	249
23	أنموذج (23)	حيوان مجرد	70سم × 60 سم	1994	مجموعة الفنان	249
24	أنموذج (24)	الأهوار	100سم × 80 سم	1995	مجموعة شخصية / تونس	250
25	أنموذج (25)	أشكال تراثية	80سم × 80 سم	1996	مجموعة شخصية / تونس	250
26	أنموذج (26)	أشكال تراثية	60سم × 60 سم	1997	مجموعة الفنان	250
27	أنموذج (27)	الأهوار	100سم × 90 سم	1998	مجموعة شخصية / تونس	250
28	أنموذج (28)	أشكال من التراث	110سم×110 سم	1999	مجموعة ميسلون فرج / لندن	250
29	أنموذج (29)	أشكال تراثية	70سم × 70 سم	1998	مجموعة شخصية	250
30	أنموذج (30)	شكل حيواني	60سم × 60 سم	1998	مجموعة الفنان	251
31	أنموذج (31)	أشكال مجردة	90سم × 90 سم	1998	مجموعة شخصية / الأردن	251
32	أنموذج (32)	شكل حيواني	70سم × 70 سم	1998	مجموعة شخصية / فرنسا	251
33	أنموذج (33)	حيوان وإنسان	70سم × 70 سم	1996	مجموعة شخصية	251
34	أنموذج (34)	طائر وفضاء	90سم × 90 سم	1996	مجموعة الفنان	251
35	أنموذج (35)	شكل إنسان حيوان	65سم × 65 سم	1996	مجموعة الفنان	251
36	أنموذج (36)	أشكال مجردة	80سم × 70 سم	1998	مجموعة الفنان	252
37	أنموذج (37)	الاحتفال	60سم × 60 سم	1998	مجموعة المعماري حسين حربة	252
38	أنموذج (38)	طير	70سم × 70 سم	1995	مجموعة المعماري حسين حربة	252
39	أنموذج (39)	تكوين	60سم × 60 سم	1995	مجموعة الفنان	252
40	أنموذج (40)	أشكال تراثية	80سم × 70 سم	1995	مجموعة الفنان	252
41	أنموذج (41)	تكوين مجرد	60سم × 60 سم	1995	مجموعة الفنان	252

ت	أنموذج المجتمع	اسم الأنموذج	القياس	سنة الانجاز	العائدية	الصفحة
42	أنموذج (42)	محراب	60سم × 60 سم	1997	مجموعة شخصية	253
43	أنموذج (43)	تكوين المحراب	70سم × 70 سم	1997	مجموعة شخصية	253
44	أنموذج (44)	شكل حيواني	80سم × 70 سم	1997	مجموعة الفنان	253
45	أنموذج (45)	بيوت مجردة	60سم × 60 سم	2000	مجموعة شخصية / تونس	253
46	أنموذج (46)	كتابات سومرية	100سم×100 سم	2002	مجموعة د. سامية كساب	253
47	أنموذج (47)	قرية	70سم × 60 سم	2003	مجموعة الفنان	253
48	أنموذج (48)	كتابات صورية	80سم × 80 سم	2006	مجموعة الفنان	253
49	أنموذج (49)	مشهد لبيوت	60سم × 50 سم	2003	مجموعة شخصية / تونس	254
50	أنموذج (50)	ديك وقمر دامي	70سم × 60 سم	2006	مجموعة الفنان	254
51	أنموذج (51)	أشكال تراثية	100سم×100 سم	2002	مجموعة الفنان	254
52	أنموذج (52)	وحدات مشتركة	70سم × 70 سم	2002	مجموعة شخصية / سويسرا	254
53	أنموذج (53)	تجريد	50سم × 40 سم	2005	مجموعة الفنان	254
54	أنموذج (54)	تنقيب	90سم × 90 سم	2006	مجموعة الفنان	255
55	أنموذج (55)	تنقيب تل أبو الزعر	120سم×110 سم	2006	مجموعة الفنان	255
56	أنموذج (56)	أشكال تراثية	60سم × 60 سم	2006	مجموعة شخصية	255
57	أنموذج (57)	أشكال من البيئة	50سم × 40 سم	2006	مجموعة الفنان	255
58	أنموذج (58)	تكوينات	70سم × 60 سم	2005	مجموعة الفنان	255
59	أنموذج (59)	أشكال مجردة	70سم × 60 سم	2005	مجموعة الفنان	255
60	أنموذج (60)	مدينة وإنسان	70سم × 70 سم	2005	مجموعة الفنان	256
61	أنموذج (61)	القرية	50سم × 50 سم	2004	مجموعة شخصية / تونس	256
62	أنموذج (62)	تجريد	50سم × 40 سم	2004	مجموعة الفنان	256
63	أنموذج (63)	مقاطع لأشكال تراثية	70سم × 70 سم	2005	مجموعة شخصية / تونس	256
64	أنموذج (64)	وحدة	70سم × 55 سم	2006	مجموعة الفنان	256
65	أنموذج (65)	وجه ويد مقطوعة	130سم × 60 سم	2006	مجموعة الفنان	256

ت	أنموذج المجتمع	اسم الأنموذج	القياس	سنة الانجاز	العائدية	الصفحة
66	أنموذج (66)	الأهوار	70سم × 70 سم	2001	مجموعة الفنان	257
67	أنموذج (67)	تحية لكلكامش	50سم × 60 سم	2002	مجموعة الفنان	257
68	أنموذج (68)	تكوين أشكال الصحراء	80سم × 80 سم	2006	مجموعة الفنان	257
69	أنموذج (69)	وجه ملكي	70سم × 70 سم	2006	مجموعة الفنان	257
70	أنموذج (70)	تجريد	60سم × 50 سم	2006	مجموعة د . رنا / لندن	257
71	أنموذج (71)	أشكال من البيئة	80سم × 60 سم	2004	مجموعة الفنان	257
72	أنموذج (72)	تحية لبرس نمرود	70سم × 70 سم	2006	مجموعة الفنان	258
73	أنموذج (73)	سلالم أور	70سم × 70 سم	2001	مجموعة الفنان	258
74	أنموذج (74)	القرية المنسية	80سم × 60 سم	2002	مجموعة شخصية	258
75	أنموذج (75)	علاقة	90سم × 90 سم	2001	مجموعة الفنان	258
76	أنموذج (76)	أشكال مشتركة	70سم × 70 سم	2004	مجموعة الفنان	258
77	أنموذج (77)	الرحيل	90سم × 90 سم	2002	مجموعة الفنان	258
78	أنموذج (78)	ركلوم الكلوروفيل	110سم × 90 سم	2006	مجموعة شخصية / تونس	259
79	أنموذج (79)	كتابات مرسومة	90سم × 90 سم	2002	مجموعة الفنان	259
80	أنموذج (80)	شمس وطير	70سم × 70 سم	2006	مجموعة الفنان	259
81	أنموذج (81)	تكوين الكولاج	70سم × 50 سم	2005	مجموعة الفنان	259
82	أنموذج (82)	تكوين	60سم × 45 سم	2005	مجموعة الفنان	259
83	أنموذج (83)	اتجاهات متغايرة	60سم × 130 سم	2006	مجموعة الفنان	259

ثبت أشكال الإطار النظري

ت	الشكل	اسم الفنان	الصفحة
1	شكل (1)	ديلاكروا	260
2	شكل (2)	كلود مونيه	260
3	شكل (3)	سيزان	260
4	شكل (4)	كوكان	260
5	شكل (5)	ماتيس	261
6	شكل (6)	رؤول دوفي	261
7	شكل (7)	بيكاسو	261
8	شكل (8)	بول كليه	261
9	شكل (9)	اميل نولده	262
10	شكل (10)	كيرشنر	262
11	شكل (11)	بالا	262
12	شكل (12)	بوتشيوني	262
13	شكل (13)	كاندنسكي	263
14	شكل (14)	موندريان	263
15	شكل (15)	دوشامب	263
16	شكل (16)	سلفادور دالي	263
17	شكل (17)	عبد القادر الرسام	264
18	شكل (18)	فائق حسن	264
19	شكل (19)	إسماعيل الشيخلي	264
20	شكل (20)	محمود صبري	264
21	شكل (21)	جواد سليم	265
22	شكل (22)	شاكر حسن آل سعيد	265
23	شكل (23)	حافظ الدروبي	265
24	شكل (24)	سعد الطائي	265

ت	الشكل	اسم الفنان	الصفحة
25	شكل (25)	أكرم شكري	266
26	شكل (26)	خالد الجادر	266
27	شكل (27)	سالم الدباغ	266
28	شكل (28)	عامر العبيدي	266
29	شكل (29)	صالح الجميعي	267
30	شكل (30)	ضياء العزاوي	267
31	شكل (31)	رافع الناصري	267
32	شكل (32)	محمد مهر الدين	267
33	شكل (33)	كاظم حيدر	368
34	شكل (34)	ماهود احمد	368
35	شكل (35)	جميل حمودي	368
36	شكل (36)	عاصم عبد الأمير	368
37	شكل (37)	محمد صبري	369
38	شكل (38)	حيدر خالد	369
39	شكل (39)	هاشم حنون	369
40	شكل (40)	فاخر محمد	270
41	شكل (41)	فاخر محمد	270
42	شكل (42)	فاخر محمد	270
43	شكل (43)	فاخر محمد	271
44	شكل (44)	فاخر محمد	271
45	شكل (45)	فاخر محمد	271
46	شكل (46)	فاخر محمد	272
47	شكل (47)	فاخر محمد	272
48	شكل (48)	فاخر محمد	272

الفصل الأول

هيكلية الإطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث .
- أهمية البحث والحاجة إليه .
- هدف البحث .
- حدود البحث .
- تحديد المصطلحات .

- **مشكلة البحث :**

مثلت نتاجات حضارات الشرق القديمة العديد من النصوص الفنية والأدبية الآثارية التي حملت مظاهر وسمات جمالية وبنائية ، اغلبها يشير إلى أن سمة التحديث فيها مثلت انطلاقة فكرية حداثية ، امتلكت حضورها الجمالي والمعرفي ، من خلال اقتراحها لأشكال وتكوينات جديدة خارجة إلى حدٍ ما عن حدود المرئي ، وباتجاه الانفتاح نحو فضاءات لا متناهية ، على اعتبار أن الحداثة جاءت لتحطيم كل ما هو ثابت وتخليص الإنسان من جزئيات الوجود المادي (الأطر الحسية التقليدية) ، من أجل تفسير الوجود تفسيراً عقلانياً واعياً والابتعاد عن القيود ذات الصلة بالماضي ، أو ما يمكن أن يقال عنه قبل الحداثوي ومن ثم الاهتمام باللحظة الراهنة العابرة ، أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية [1].

فالحداثة مهما تعددت تسمياتها أو مفاهيمها الفلسفية والفكرية ، نجدها لا تتصف بحدود معينة ولا بأوصاف محددة لها ، فمنذ عصور سحيقة في القدم كانت المحاولات الفنية ، قد انتهجت أسلوباً لاقتراح تكوينات ذات أشكال متداخلة مع المضمون ، تتوازى قيمتها الجمالية والفكرية مع قيمة اختراع فن الكتابة آنذاك ، والتي سبق وان عدت قوة سحرية يواجه بها الإنسان الطبيعة والوجود [2]. لذا فهي حركة فكرية وفنية أوحت إلى التجديد ثم التحديث ، المعتمد في ذلك على أساليب فنية جديدة [3].اهتمت أيضا بزعزعة مفاهيم القيم الجمالية التي سارت على وفق مبدأ القطيعة لا المصالحة مع الماضي . فهي تمضي حثيثة حاملة نقائضها معها ، وهذا ما جعلها تمتلك مظاهر وسمات تقبل التحول

---

(1) الرويلي ، ميجان ، وسعد البازي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط 2 ، بيروت ،2000م ، ص 139 .
(2) الآلوسي ، محي الدين : بواكير الفلسفة قبل طاليس (من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان) ، ط2 ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 1981 ، ص29 .
(3) براديري ، مالكم وآخر : الحداثة (1890-1930) ، ج1 ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص26 .

والتجديد ومن ثم التأويل ، من اجل استخدام الوسائل الإجرائية في حقل الإبداع وأجناسه العلمية [1]. إذ نلاحظ أن إيقاع سمة التحديث يمثل إحدى تمظهرات فنون القرن العشرين الآخذ بالتزايد طرديا مع التطورات والتحولات ، إذا ما اعتبرنا أن التحديث إضافة نوعية مقرونة بخصائص الإبداع الفني ، ليشكل انعطافة ذات أفق واضح لمجموعة من القيم الجمالية في الإبداع الفكري المؤثر في حركة الرسم العراقي المعاصر [2] .

ولما كانت طبيعة الرسم العراقي الحديث تتمتع بمقاربات حداثية ومفاهيمية تطال الأفكار والأساليب والتجارب الإبداعية للفنانين (أفراداً وجماعات) . فإن تقصي الأنظمة المعرفية لأبنية العمل الفني من حيث الشكل والمضمون ، يكشف صيغاً جديدة لطرح الرؤى بنائياً وتقنياً ، حيث ترتبط منهجية البحث وإعادة الصياغة والتحليل والتفكيك للبنى الشكلية والصورية ، بما يتأسس من علائقية بين استطيفيا الخطاب الجمالي وتنظيم الأنساق البنائية للعناصر الداخلة في بناء العمل الفني . من أشكال وخطوط وألوان وتقنيات ملمسية [3] .

فحداثة الرسم العراقي نجدها قد انبثقت منذ أواسط القرن العشرين على صعيد الفنون التشكيلية حداثة تحول فكرية مفعمة بسمات التحديث التي أسست وجودها على الساحة الفنية ممثلة بالجماعات الفنية لا سيما التجارب الأولى لجماعة الرواد ، التي اهتمت بالبحث عن الجديد والأصيل ، من خلال التعبير عن رؤية الفن التشكيلي في تجسيد المعنى (المضمون) على حساب الشكل (المرئي) من اجل الكشف عن وعيه الخاص ، المرتبط بجدلية الفكرة والأسلوب والموروث الحضاري لاستحداث تكوينات فنية ذات صلة بالعصر الحديث . كما إن التجارب الفنية لجيل الستينيات قد انصبت في الاستعانة بالتقنية المعاصرة القائمة على تحليل المضامين الفكرية للعمل الفني ، وهذا ما أكدته النظرة الشمولية المعاصرة للتحديث ولم ينكر الجيل السبعيني لحركة التحديث التي بدأها جيل

---

[1] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، ط1، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2004، ص 5- 6.

[2] السيفو ، هاني حنا يوسف : التجديد في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2002 ، ص 63 .

[3] القره غولي ، محمد علي علوان : ايقونوغرافيا الأنساق في رسوم فاخر محمد (مقاربة نقدية) ، صحيفة الأديب ، العدد(175) ، 10 أيلول ، 2008 ، ص 20 .

الستينيات ؛ بل تبنى الأفكار نفسها وحاول تطويرها بحثا عن الأسلوب الفني والجماعي المرتبط بالتراث والمعاصرة [1] .

أما جيل الثمانينيات الباحث عن الصيغ الجديدة للرسم العراقي ، فقد تلاءمت نتاجاته الجمالية والفكرية والعلمية والاجتماعية ، مما أدى إلى استلهام الفنان التشكيلي من الموروث الحضاري والتراث الشعبي ، محاولة صياغة تكوينات مقترحة ذات سمات حداثية أكثر نضوجا في الرسم العراقي لما اقترحه الثمانينيون على العمـــــوم والفنـــان (فاخر محمد) ـ خصوصاً ـ من فضاءات تشكيلية تصويرية تستمد مفرداتها من الوعي والمخيلة الممتلئة بالأشكال المتواجدة في طيات الموروث الحضاري والشعبـــي من جهة ، والمفاهيم الفكرية المعاصرة من جهة أخرى ، لانجاز نصوص إبداعية تستثمر الخزين المعرفي والصوري في ذاكرة الفنان ، وتشتغل بأسلوب يحتكم إلى الجدل واستغلال مساحات التعبير عن مكنونات الذات الإنسانية ، وملامسة الأثر الجمالي في إطلاق العنان للمخيلة الحرة وفق استقطاب البنى الدلالية التي آثرت البقاء ؛ بل والتحول في تخطيطها لسمة المحسوس أي المدرك المرئي ، وتفعيل الإحالات البصرية وإعادة صياغتها استجابة لما تحمله من مرجعية فنية من شأنها تركيب المستويين (التاريخي والمعاصر) .

إن بنائية الأسلوب لدى (فاخر محمد) تستثمر الصياغات والفرضيات الفلسفية المؤثرة في تجربته الفنية بفاعلية كبرى إذ إن تميز طروحاته الجمالية والبنائية في مجال الرسم ، كانت تنسجم كاستدلالات بصرية وفكرية مع رؤيته الحداثية ، لأنه كان يدرك تماماً ما يفعله في صناعة وبناء اللوحة ، وليس من قبيل الصدفة أن تنبني رؤيته الأسلوبية وفقاً لإحداثيات الطرح الفلسفي والرياضي .

[1] الهجول ، محمد : الجماعات الفنية في العراق ، . Iraqi Art . com ، في 2008/6/4 .

من هنا نشأت مشكلة البحث الحالي وفقا للتساؤلات الآتية :

- **ماهي ملامح التحديث في رسوم فاخر محمد عبر تجربته الفنية ؟ وهل لذلك دور في تشكيل بنية تراتبية للوحدة الشكلية داخل العمل الفني ينفرد بها الفنان (فاخر محمد) ليحدد هويته الانحيازية مع تحطيم وتفكيك القيم التقليدية .**
- **هل استطاع الفنان (فاخر محمد) أن يتجاوز ما هو مألوف ضمن الزمان والمكان عبر مسيرته الفنية ؟ وكيف ؟**

- **أهمية البحث والحاجة إليه :**

- **تكمن أهمية هذا البحث في دراسة سمات التحديث وطبيعة إنتاج النص التشكيلي الإبداعي في رسوم (فاخر محمد) ، من خلال تحليل ومتابعة ورصد التحولات البنائية الحداثية التي حصلت في الرؤية التشكيلية العراقية عموما ، وفي أعمال الفنان (فاخر محمد) حصراً ، كما تتجلى أهمية هذا البحث في تسليط الضوء عبر تحليل الأعمال الفنية بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الحركة التشكيلية في العراق وفق مقومات المؤثرات المحيطية وأسسها التي انتهجت هذا التحول الحداثوي لأجل بناء المنظومة المعرفية الفنية ، فيما تقدمه مرجعية الفن العراقي لكي تسهم في تأسيس إطار جمالي ومفاهيمي يعمل على تعرف سمات التحديث في فن الرسم العراقي عموما وفي رسوم (فاخر محمد) خصوصاً ، ومن هنا وجد الباحث حاجة ضرورية لهذه الدراسة تتمثل في كونها :-**

- **تفيد بشكل أو بآخر القارئ والفنان المتابع للرؤية التشكيلية العراقية .**
- **تفيد المتخصصين في مجال الفن ، لا سيما التشكيليين والمهتمين وطلبة الفن .**
- **تساعد هذه الدراسة في رفد المكتبات الفنية والجامعية بجهد نقدي ، يساهم في توضيح ملامح الحركة التشكيلية في العراق .**

- **هدف البحث :**

يهدف البحث الحالي إلى : (كشف سمات التحديث في رسوم فاخر محمد)

- **حدود البحث :**

يقتصر البحث الحالي على دراسة وصفية لسمات التحديث في رسوم الفنان (فاخر محمد) للفترة من (1982 – 2006 م) والمتواجدة في بعض الوثائق والموسوعات الأكاديمية العراقية ، فضلاً عن بعض أدلة معارض الفنان ، بجانب الاستعانة بأرشيف الفنان الخاص ، للتعرف على بعض سمات التحديث المساهمة في إنتاج اغلب أعماله . كون هذه الفترة تمثل انبثاق وبداية حقيقية لـ (فاخر محمد) من خلال مشاركاته على مستوى العراق وخارجه .

- **تحديد المصطلحات :**

اعتمد الباحث تحديد المصطلحات الواردة في عنوان البحث وماله علاقة بمعنى المصطلح إيفاءً للبحث : وهذه المصطلحات هي : ((السمة ، الحداثة ، التحديث ، سمات التحديث ، الأسلوب)) .

السمة (Feature) :

أولاً - السمة في (القرآن الكريم) :

- وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم بمواضع عدة منها قوله تعالى : ﴿ زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاء وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ ﴾[1] . الخيل المسومة : التي تتميز بعلامات خاصة .

- وقال تعالى :﴿ يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُم بِخَمْسَةِ آلافٍ مِّنَ الْمَلآئِكَةِ مُسَوِّمِينَ ﴾ [2]. أي مسومين بعلامات خاصة مميزة .

---

[1] آل عمران / 14.
[2] آل عمران / 125 .

- وقال تعالى : ﴿ وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ ﴾ [1] .

بسيماهم : أي بعلامات خاصة بهم .

- وقال تعالى :﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ [2]. سيماهم : العلامة التي تحدث في جبهة السجاد من كثرة السجود [3] .

ثانياً - السمة (لغةً) :

- عرفها (ابن منظور) بأنها : وسمه وسماً وسمه ، إذا اثر فيه بسمه وكي ، واتسم الرجل لنفسه سمة يعرف بها ، والسمة : الوسام ، ما وسم به البعير من ضروب الصور [4] .

- عند (الزبيدي) : تعني البعير و الفرس في شوطه ، (كمتع ، سُموها) ، الضُم : (جري جريا لا يعرف الإعياء) ، (وسمه أبله تسميهاً : أهملها ، فهي) ابل (سَمّه ، كركع) . والسمه ، كسكر: أن يرمي الرجل أي غرض . وبقي القوم سمهاء ، أي متلدين [5] .

- والسمه: جمعها سُمَ وسِمام : القرابة . أهل المسمه : خاصة الإنسان وأقاربه [6].

- والسمه : مصدرها وسم وجمعها سِمات : العلامة ، أثر الكي ، الجزء الأعلى من صدفة الزهرة وهو الذي يستقبل الطلع [7] .

- وتعني السمه بأنها الجزء المهم والملحوظ من الشيء [8] .

---

[1] الأعراف /48 .

[2] الفتح / 29 .

[3] الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود : الكشاف في حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ج 3 ، شركة ومطبعة الحلبي وأولاده ، 1948 ، ص 550 .

[4] ابن منظور : لسان العرب ، مجلد 3 ، (ب . ت) ، ص 121 .

[5] الزبيدي ، محمد مرتضى : تاج العروس من جواهر القاموس ، ط 1 ، ج 26 ، تحقيق ، عبد الكريم الغرباوي مراجعة ، د . ضاحي عبد الباقي وآخر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ، 2001 ، ص 402 - 406 .

[6] ..... : المنجد في علم اللغة والأصول ، دار المشرق ، بيروت ، ص348 .

[7] ..... : المنجد الأبجدي ، دار المشرق ، ط1 ، 1967 ، ص 563 .

[8] - Oxford Dictionary : Oxford University press , 1999 , P . 277 .

ثالثاً ـ السمة (اصطلاحاً) :

- **عرف (كاتل) السمة بأنها " المظهر المتكامل من السلوك ، إذ تبدي لنا منه جزءً بدرجة معينة ، فإننا نستطيع أن نستهل من خلاله بان ذلك الشخص سيظهر لنا الأجزاء الأخرى بدرجة معينة . " [1] .**
- **وعند (مونرو) " هي كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني ، أو أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة ، والسمة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس . " [2] .**
- **وعرفها (العكيلي) : بأنها " خصلة أو خاصية أو صفة ظاهرة وملازمة للموسوم بها ، بحيث يمكن أن يختلف فيها أفراد الجنس الواحد ، فيتميز بعضهم عن بعض بصورة قابلة للإدراك . " [3] .**

رابعاً ـ السمة (إجرائياً) :

هي الخاصية المميزة والملازمة لأعمال الفنان (فاخر محمد) .

[1] صالح ، قاسم حسين : الشخصية بين التنظير والقياس ، جامعة بغداد ، العراق ، 1988 ، ص 30 .
[2] مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ترجمة محمد علي أبو دره وآخرون ، مراجعة ، احمد نجيب هاشم ، ج3 ، الهيئة المصرية العام للكتاب ، 1972 ، ص99 .
[3] العكيلي ، قيس إبراهيم : السمات الجمالية في القرآن الكريم ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1998 ، ص4 .

الحداثة (Modernity) :

أولاً ـ الحداثة (في القرآن الكريم) :

- ورد ذكر هذه اللفظة في القرآن الكريم في مواضع عدة منها :-
- قوله تعالى : ﴿ لاَ تَدْرِي لَعَلَّ اللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَذَلِكَأَمْراً ﴾ [1] .
- وقوله تعالى : ﴿ مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مَّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍإِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ ﴾ [2]. محدث : أي مبلغ ، مجدد .
- وقوله تعالى : ﴿ فَلْيَأْتُوا بِحَدِيثٍمِّثْلِهِ إِن كَانُوا صَادِقِينَ ﴾ [3]. بحديث :أي بجديد .

ثانياً ـ الحداثة (لغةً) :

- كلمة حداثة في اللغة مشتقة من الجذر (ح ـ د ـ ث) ، وحدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة ، فهو محدث وحديث . وحدث الأمر أي وقع وحصل ، واحدث الشيء أوجده ، والمحدث هو الجديد من الأشياء [4] . فالحداثة في اللغة ترادف الجدة والجديد .
- وعرفها (آبادي) : الحداثة والحدوثة ، فتى ، والحديث : الجديد ، والخير كالحديثي ؛ جمع أحاديث ، وحدث ، محركة ، والحادثة : التحادث ، وجلاء السيف كالإحداث ، والأحدوثة ما يتحدث به [5] .
- ولدى (البستاني) : " حـُدِثَ ، من الأمر أوله وابتداؤه وحداثة السن : أول العمر ، وحادثه : كالمه ، حادث السيف : جلاه ، وأحدثه وابتدعه واستحدثه : وجد حديثا وهو نقيض القديم . " [6] .

---

[1] الطلاق / 1 .
[2] الأنبياء / 2
[3] الطور /34
[4] ابن منظور : لسان العرب ، المجلد (3) ، دار لسان العرب ، بيروت ، (ب . ت) ، ص 907 .
[5] آبادي ، الفيروز : قاموس المحيط ، ط 2 ، تقديم : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، دار إحياء التراث العربي ، لبنان ، بيروت ، 2003 ، ص 166 .
[6] البستاني : منجد الطلاب ، مصدر سابق ، ص 109 .

ثالثاً ـ الحداثة (اصطلاحاً) :

- **ويصفها (بودلير) على أنها : " ما هو عابر ، سريع الزوال ، طارئ ، ما هو نصف الزمن الذي يبقى نصفه الآخر أبدياً راسخاً بثبات " [1] .**
- **وعند (يورغن هابرماس) أنها : " عملية انتقالية تشتمل على التحول من نمط معرفي إلى نمط معرفي آخر ، يختلف عنه جذريا ، وهي انقطاع عن الطرق التقليدية لفهم الواقع وإحلال أنماط فكرية جديدة " [2] .**
- **عرفها (فوكو) بأنها : " تصور للحاضر الذي تعيش فيه"[3].**
- **أما (جابر عصفور) يعرفها بأنها " الإبداع في تحققه على المستوى الثقافي في العام والخاص " [4] .**
- **أما (سبيلا) فيصفها بـ : " مفهوم حضاري شمولي يطال مستويات الوجود الإنساني كافة " [5] .**
- **ويرى (أبو ديب) بأنها " وعي الذات في الزمن ، لكن هذا الوعي يتخذ شكلاً ضدياً ، فهو لا يعني الحاضر في عزلة ، بل في علاقته بالماضي ، ومن هنا كانت الحداثة في جوهرها ، وعي ضدي للزمن ، ووعي ضدي للذات ، على أن يكون الوعي حاصلاً للتغيير والتقدم . " [6].**

رابعاً ـ الحداثة (إجرائياً) :

هي فعل إبداعي غير مسبوق .

---

[1] بيرمان ، مارشال : حداثة تخلف (تجربة الحداثة) ، ط 1 ، ترجمة : فاضل جنكر ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص ، نيقوسيا ، 1993 ، ص 124 .

[2] هابرماس ، يورغن : الحداثة مشروع ناقص ، ترجمة : بسام بركة ، الفكر العربي المعاصر العدد 29 ، 1984 ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ص42 .

[3] الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات الحداثة وما بعد الحداثة ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1996 ، ص10 .

[4] نقلا عن حموده ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998 ، ص20 .

[5] سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار توبقال ، ط2 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2000 ، ص7 .

[6] أبو ديب ، كمال : الحداثة سلطة النص ، مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد 3 ، 1984 ، ص 35 .

- التحديث (Modernization) :

أولاً - التحديث (اصطلاحاً) :

- عرفه (التريكي) بأنه " عملية أو مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور في المجتمع قوى الإنتاج وتعبأ الموارد والثروات ، وتنمي إنتاجية العمل وتمركز السلطة الاجتماعية والسياسية داخل أجهزة النظام وتحرر تقاليد الممارسة السياسية وتعلمن القوانين والقيم والنواميس " [1] .

- وورد عند (سبيلا) انه : " الشكل الإجرائي العلمي للحداثة كصورة فكرية مجردة لا تتحدد إلا كعمليات إجرائية قطاعية في هذا الميدان " [2] .

- ويرى (خليل) إن التحديث : " نظرية تؤسس صيغاً وتقديراً معيارياً تنظر من خلالها إلى ما ينبغي أن تكون علية الحداثة . "[3] .

- أما (خريسان) فيصفه بـ : "مجموعة من التغيرات التي تشهدها المجتمعات" [4] .

ثانياً - التحديث (إجرائياً) :

فعل تقني يقوم به الفنان بتجاوز ما هو مألوف ضمن تجربته الفنية عبر الزمان والمكان والتي تلتقي ونزعة الحداثة .

سمات التحديث (إجرائياً) :

هي الخصائص المميزة والملازمة لفعل التجاوز الذي يقوم به الفنان لما هو مألوف وضمن تجربته الفنية الذاتية .

---

[1] التريكي ، فتحي وآخر : فلسفة الحداثة ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1992 ، ص 126 .
[2] سبيلا ، محمد : دفاعا عن العقل والحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، 2004 ، ص 64 .
[3] خليل ، بكر محمد : الحداثة والحوار الحضاري ، في كتاب مستقل الفلسفة المعاصرة في الوطن العربي والعالم ، تحرير د. عبد الأمير الأعسم ، 2002 ، ص 215. في خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة (دراسة في المشروع الثقافي الغربي)، دمشق ،دار الفكر ، 2006 ، ص 44.
[4] خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة (دراسة في المشروع الثقافي الغربي) ، مصدر سابق ، ص 43 .

الأسلوب (Style) :

أولاً ـ الأسلوب (لغةً):

- عرفه (ابن منظور) : " السطر من النخيل : أسلوب . وكل طريق ممتد فهو أسلوب ، والأسلوب . الطريق ، والوجه ، والمذهب ؛ وجمعها أساليب . والأسلوب . الطريق تأخذ فيه ، والأسلوب بالضم : الفن ، والسّلْـَب : لحاء الشجر معروف باليمن تعمل فيه الحبال ، أما الاسلوبة : لعبة للأعراب ، أو فعلة يفعلونها بينهم ".[1] .
- يرى (الزبيدي) إن الأسلوب ، بالضم : الفن . يقال : اخذ فلان في أساليب عن القول ، أي في أفانين منه . (و) الأسلوب (عنق الأسد) ؛ لأنها لا تثنى .

  ومن المجاز : الأسلوب : (السموح في الأنف) . وان انفه لفي أسلوب وإذا كان متكبراً لا يلتفت يمنة ويسرة . [2] .
- وعند (صليبا) : " الطريق ، أو الفن أو الوجه أو المذهب – نقول سلك أسلوبه إلى طريقته ، واخذ في أساليب من القول ، رأى في أفانين منه ، وكلامه على أساليب منه . " [3] .
- ولدى (آبادي) : " الأسلوب : الطريق ، وعنق الأسد ، والشموخ في الأنف وأسلب ، أسرع في السير جداً " [4] .

ثانياً ـ الأسلوب (اصطلاحاً) :

ـ عرف (وليم سترونك) (William Strunk) الأسلوب بأنه :" صوت كلمات المبدع على الورق ، لان الكتابة المبدعة ليست إيصالا ؛إنما هي إيصال خلال الإيهام "[5] .

ـ أما (الشايب) فعرفه : " طريقة الكتابة أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها تعبيراً من المعاني قصد الإيضاح والتأثير " [6] .

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، ج1 ، ط1 ، تحقيق ، عامر احمد حيدر ، مراجعة ، عبد المنعم خليل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2003 ، ص 549-550 .

[2] الزبيدي ، محمد مرتضى : تاج العروس ، ج3 ، ط2 ، تحقيق عبد الكريم العزباوي ، مراجعة إبراهيم السامرائي وأخر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1987 ، ص 71-72 .

[3] صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ص 80-81 .

[4] آبادي ، الفيروز : قاموس المحيط ، مصدر سابق ، ص 104 .

[5] الطاهر ، علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي ، ط2 ، المؤسسة العربية للدراسات ، لبنان ، بيروت ، 1979 ، ص311 .

[6] الشايب ، احمد : الأسلوب ، ط7 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1976 ، ص44 .

- وعند (رولف) على انه : " الطريقـــة المميزة لتكوين العلاقات للمدرك الشكلي" [1] .

- وعرفه (ابوريـان) أنـه :" التعبيـر عن الموضـوع بطريقـة تتضـمن انفعـالات ذات لـون خاص وحرية وتلقائية خصبة" [2] .

- بينمـا (وفـاء) فتعرفـه بأنـه : " الطريقـة التـــــي يحقـــــق بهـا الفنـان شخصـية عملـه الفني ." [3] .

<u>ثالثاً - الأسلوب (إجرائيا ً) :</u>

هو طريقة الفنان الخاصة في إنتاج المنجز الفني ، والتي من خلالها يحقق شخصيته .

---

[1] ستاندال ، رولف : مفهوم الأسلوب : ترجمة : لمياء عبد الحميد ، مجلة الثقافة الأجنبية العدد 1 ، بغداد ، 1983 ، ص5 .
[2] ابوريان ، محمد : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط1 ، قدم له ، محمد عبد القادر حاتم ، 1964 ، ص 125 .
[3] إبراهيم ، وفاء محمد : علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة ، الناشر مكتبة غريب (ب . ت) ، ص113 .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول :

سمات الحداثة في الفكر الفلسفي الحديث .

المبحث الثاني :

سمات الحداثة في الفن الأوربي الحديث .

المبحث الأول

سمات الحداثة في الفكر الفلسفي الحديث

مقدمة :-

يعد عصر النهضة محوراً لكل المعارف والعلوم لما شهده من تطورات وتغيرات طرأت على الساحة الفكرية في أوربا ، بوصف الدين هو المحور المهم في تشكيل الإنسان التي تتحكم بها الكنيسة للسيطرة على الوجود الإنساني آنذاك [1] .

فمن خلال تلك الهيمنة بدأت الكنيسة في إخضاع الملوك لسيطرتها ، وإضفائها صفة القدسية على أوامرها ، وقد كان العلم حكراً على رجال الدين ومفسريه ، الذين جعلوا من اللاهوت[*] علماً للعلوم ، وجعلوا من جميع المعارف علوماً مساعدة للعلم الوحيد (اللاهوت) ، فحلت الحداثة كحركة جديدة في التاريخ الأوربي حاولت إبدال المرجعية الفكرية (الكنيسة) التي تحكمت في السلوك الإنساني ، فالعقل الأوربي حاول الإفلات من القبضة الحديدية للكنيسة وتغيير الواقع القائم في تلك الحقبة ، وبذلك كانت دعوتها للتغيير والتقدم [2] .

عرفت الحداثة بمناداتها لتحرير الدين ، مما أدى إلى بروز حركة الإصلاح الديني في الخروج نحو لاهوت إنساني لا كنائسي في خضم حركة النهضة الريسانسية في الإعراب عن المخاضات الفلسفية والتيارات الفكرية التي سعت بدورها لإخراج المجتمعات الغربية من أزمة الأنماط والبنى الفكرية الجانحة إلى التغيير ، والتي ظهرت كأشكال نهضات أدبية وعلمية [3] . لذلك اتجهت الحداثة مع حركة النهضة إلى التحرر من الكنيسة والتركيز على الإنسان ، وبدلاً من وحي المعرفة أصبح العقل والتجربة مصدر المعرفة والقيم [4] . وبهذا تبلور المنهج الفكري التجريبي الذي جاء به (بيكون . Bacon) [**] والمنهج

---

[1] ..... : الحداثة في الفكر الغربي ، جذورها وآثارها ، مجلة الإيمان ، العدد (8) ، السنة الثالثة ، العراق ، اربيل ، 2001 ، ص125 .

[*] اللاهوت : الذي يبحث في الله صفاته وخصائصه وعلائقه ، ينظر : (صليبا ، جميل إبراهيم : المعجم الفلسفي ، ج 2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، 1982 ، ص277) .

(2) Clint Brown , Dangerous " isms " I . Modernism , Op . cit .

(3) Wealeg Hurd , post modernism , http : II www.mack en2iestudy center . org . philosogy articles post mod.himi .

[4] كرستون ، اندريه : ديكارت ، ترجمة : تيسير شيخ الأرض ، بيروت للطباعة والنشر ، 1956 ، ص 24 .

[**] فرنسيس بيكون : (Francis Bacon –1561-1626) : فيلسوف انكليزي ، يعد من أهم فلاسفة القرن السادس عشر ، واسمه مقترن بعصر النهضة في انكلترا ، ثم مارس المحاماة حتى أصبح عضوا في البرلمان . للاستزادة ينظر: (الصايغ ، نوال الصراف : المرجع في الفكر الفلسفي ، نحو فلسفة توازن بين التفكير الميتافيزيقي والتفكير العلمي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1983 ، ص 161) .

العقلي الذي جاء به (ديكارت Descartes) [*] .

وحين دخلت الحضارة الأوربية مراحل العقل الأول للتطور ، ما كان من تراجع لسلطة الدين وانتزاع قدسيتها ، فأتمر بخضوعه للعقل الذي غدا سيد الكون ، أي أن الدور الديني تلاشى مع تصاعد الفكر المادي في القرن التاسع عشر ، مما يعني إن الفكر الفلسفي قد أسس حداثته برد الاعتبار إلى العقل واستبعاد تجليات اللاعقل . [1] . مما يعني بداية المرحلة الجديدة من التكوين الفكري والفلسفي .

وتعد الثورة الفرنسية (1789م) نقطة التحول في المشروع الحداثوي الأوربي ، إذ دعت إلى مجتمع علماني ، أبعد الدين عن السياسة ، وتوكل مهمة ما بين الله والإنسان ، وأبدلت الصلات والمؤسسات والأبنية والأحكام الدينية بأطر تسعى إلى تحقيق شعارات دينية قائمة على الإنسانية والإنسان (دنيا الإنسان) [2] . وتقدم العقل على الفكر الديني وهذه القضية تعد المحرك المهم نحو التحرر فكان من مهام الفلسفة الحديثة تقرير حق الأفراد في الحكم على الأشياء .

ويعد حلول القرن السابع عشر بداية التأسيس الفلسفي والسياسي للحداثة ، التي تمثلت في الفكر الفردي / الذاتي / العقلي الذي كان كل من ديكارت وفلاسفة التنوير خير من دعى لذلك ، فالتقنية والعلوم يفرضان نفسيهما على الواقع الاجتماعي ، فضلاً عن القواعد الفيزياوية والطبيعية التي توصلت إلى ما يعرف بالتكنولوجيا التطبيقية . " فكان التمييز يفصل ما هو ديني عما هو دنيوي ، ومن ثم إسناد الكنيسة في شؤون الإبداع العلمي والفني " [3] . وبذلك فالحداثة عبرت عن بدايات تنفيذ مشروع بلورة التحول الشكلاني الأكثر ظهوراً . من هنا بدأ البحث عن فحص الوجود الإنساني والاهتمام بطبيعة المعرفة في تسليط الضوء على العلاقة بين الإدراك ، والمدرك ، والقوة المدركة ، مما أدى

---

[*] رينه ديكارت (Rene Descartes - 1596 – 1650) : ولد بمدينة تورين بفرنسا ، درس بأفضل الكليات وعلى يد أفضل رجال العلم ، واستمر بدراسته باحثا عن الحقيقة التي اعتقد انه لا يجدها إلا في الرياضيات . ينظر : (الصايغ ، نوال الصراف : المرجع في الفكر الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 172-173) .

[1] التريكي ، فتحي ورشيدة التريكي : فلسفة الحداثة ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1992 ، ص 69 .

[2] ..... : الحداثة في الفكر الغربي ، جذورها وآثارها ، مصدر سابق ، ص 126 .

[3] افايه ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، ط 2 ، بيروت ، لبنان ، 1998 ، ص 112 .

إلى تحول التفكير الميتافيزيقي المستند إلى المنهج الاستنباطي [*] إلى منهج تفكير علمي مستند إلى الاستقراء [**] ، فكان أن حل العقل محل الخرافة [1] .

لقد شكلت فلسفة التنوير نقطة التحول الأول في مسار التحديث ، وذلك بتشكيل وعي حداثوي يؤكد التعبير والتحول المستمر كما وبشرت بأفكار البرجوازية الثورية البروتستانتية (Protestantism)[***] ، استجابة للمفاهيم الحديثة التي استهدفت الأفكار الشامخة في الفكر الفلسفي القديم [2] .

لذا فان حركة التنوير أحدثت الأثر في بلورة أفكار مهمة وتطويرها في تشكيل الحداثة مثل (الذاتية ، العقل ، العدمية) إذ أصبحت أفكاراً تمخض عنها واقع مغاير كل المغايرة بين جدلية الواقع والوعي بعدما أحدثت التغيير على الصعيد العلمي والتطور الاجتماعي ، في حضور النزعة الثورية المعاصرة وفق مستوى القيم والعادات والتقاليد والأخلاق ومستوى الإبداع الفني والتطور الفكري العام ، كل ذلك تشابك ضمن إيقاع متوازن ليؤسس هوية حضارية جديدة كل الجدة [3] .

مفهوم الحداثة فلسفيا ً:

تشير المعطيات الحداثوية إلى مقومات ثلاثة { الذاتية (Subjectivity) ، العقلانية (Rationalism) ، العدمية (Nihilism) [****] } ، إذ عدت الذاتية قاعدة الحداثة ومن أوليات دلالتها " انتصار الذات وتفسير ذلك يعني إن الإنسان لا يخرج بعد تخلصه من ضباب القرون الوسطى [4] .

فأصبح إدراك النفس ذاتاً مستقلةمن خلال العالم ، فالرؤية الذاتية للعالم هي نتاج الأزمنة الحديثة التي تعد إحدى النقاط المضيئة الناتجة عن فلسفة النهضة ، حيث أصبح

---

[*] الاستنباط : سلسلة من العمليات الإدراكية تسمح بالوصول إلى نتيجة دقيقة . ينظر : (علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الدار البيضاء ، (ب . ت) ، ص 37) .

[**] الاستقراء : سلسلة من العمليات الإدراكية تتم عبر الوصف ، ينظر : (علوش ، سعيد : المصدر السابق ، ص 76) .

[1] الصايغ ، نوال الصراف : المرجع في الفكر الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 171 .

[***] البروتستانتية : حركة دينية نشأت من حركة الإصلاح ، تنطوي على أفكار تحررية في الأمور الدينية والدنيوية وإعطاء الفرد حرية التقدير والحكم على الأمور ، وهذا مضاد للتقليد والسلطة الدينية . للمزيد ينظر : (المسيري ، عبد الوهاب وفتحي التريكي : الحداثة وما بعد الحداثة ، ط 1 ، دار الفكر ، سوريا ، دمشق ، 2003 ، ص 442 .

[2] افايه ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 122 .

[3] صفدي ، مطاوع : نقد العقل الغربي ، مركز الإنماء القومي ، 1990 ، ص 63 .

[****] العدمية : هي مطلقة أو نقدية تتميز بإنكار وجود كل شيء ، وبإنكار قدرة العقل على الوصول إلى الحقيقة ، ومنها فلسفية وأخلاقية وسياسية . للمزيد ينظر : (صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 66) .

[4] الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 12 .

الإنسان يستمد يقينياته من ذاته وليس كما كان يستمدها من غيبيات العصور الوسطى ، فالذاتية مبدأ لأهم الأسس التي قامت على أساسها الحداثة والمتمثلة في إرادة المعرفة ، التي تعني الجرأة على اقتحام كل ميادين الحياة وتمظهراتها وأشكالها وتعابيرها للوصول إلى حقيقتها [1] . ومع ترسيخ مبدأ الذاتية أصبح للعالم وجوداً قابلاً ، فالذات أصبحت تطالب بتحكمها بالطبيعة والكون ، بعد أن تناولته يد الإنسان واستنباط قوانينه ، مما جعلها تسهم بوضع الصورة المتممة لآراء ديكارت و (لايبنتز Leibnits) [*] و (هيوم Hume) [**] واكتشافات الثورة العلمية التي أفرزتها الأعمال العلمية لـ (غاليلو Galileo) [***] (ونيوتن Newton)[****] .

ثم أصبحت الذاتية أساسا للمعرفة العلمية التي كشفت أسرار الطبيعة وتحرر الذات العارفة ، مما يعني أن الطبيعة أصبحت في متناول القانون النابع من الذات الإنسانية ، وعليه فالذاتية بهذا المفهوم هيئات للدخول إلى حيز العقلانية .

أما العقلانية التي أكدت على انتصار العقل فهي تعد المقوم الثاني للحداثة " إذ تقوم على حركية الثبات المعقول واستبعاد اللامعقول [2] . حتى لنجد استبعاداً لمبدأ الخيال حيال الوجود الحداثوي ، فالعقل مبدأ الصدق وأساس المعرفة المنهجية الحقة الذي كشف النقاب عن القوانين التي من خلالها تمت السيطرة على الطبيعة والإنسان معاً ، والذي يتضامن مع مقولة لايبنتز " إن لكل شيء سبباً معقولا " [3] .

هذا وتبين أن القوانين الجديدة نسفت الماضي الديني وتعاليمه القديمة ، وحكّمت العقل المطلق مما أعطى المجتمع الحديث قوة تماسك ورؤية جديدة للكون والموجودات .

---

(1) التريكي ، فتحي ورشيدة التريكي : فلسفة الحداثة ، مصدر سابق ، ص21 .

(*) لايبنتز(Leibnits - 1646- 1716) : فيلسوف فرنسي ، وعالم رياضيات ، عنيت فلسفته بنظرية الصورة الجوهرية ، لان الصورة لا توجد إلا في العقل . ينظر: (كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار المعارف بمصر ، 1962 ، ص 123) .

(**) دافيد هيوم (David Hume - 1711 – 1776) : فيلسوف انكليزي ، له نزعة شكلية ذات بعد عقلي ينزع منه مغالاة الاعتدال ، للاستزادة ينظر : (كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، المصدر السابق ، ص 172) .

(***) غاليلو Galileo (1564 – 1642)

(****) نيوتن Newton (1643-1727) ولد في انكلترا ، ويعد من أعظم علماء القرن العشرين في الفيزياء والرياضيات .

(2) Sablila . htm . http : www. Fikr wanaked . aljabriabed net ln .

(3) التريكي ، فتحي ورشيدة التريكي : فلسفة الحداثة ، مصدر سابق ، ص17 .

وقد عـــد (لايبنتز) من رواد الحداثة الفلسفية العقلانيـــة ، بتأكيده على العقل فعنده " يستطيع العقل أن يتوصل إلى الحقيقة التي تعد أن التجربة الحسية بأسرها تجربة وهمية لا يمكن إدراكها بالحواس إلا بالفعل " [1] .

في حين أن التجربة الكانتية حصرت عمليات العقل في نطاق شرعية ما تقدمه لنا والذي يتواجد في زمكانية الحواس ، فالأشياء لا تعرف إلا من خلال ظواهرها " وان الحواس تمنحنا المعرفة فقط بينما العقل يعطينا شكلها " [2] .

أما العدمية فتعنى بشيئية المطلق أو عدمه ، ونفيه ، فالحقيقة الأخلاقية سعت إلى نفيها ، حيث عدّ (نيتشهNietzche) [*] أن لا قيمة للقيم ، أي إن المبادئ الراسخة لا قيمة لها مع مفهوم الحداثة " مما افقد القيم كل معنى أو حقيقة ، لان الحقائق في نظره مجرد وهم كما أن الربط بين القيم والوجود لا مبرر له " [3] . فما كان من العدمية إلا أن مهدت لبروز منهج التأويل ، منهج الكشف عن الظاهرة لفكر الحداثة ، في استدراج العدمية وربطها بنوع الموضوع الذي ينصب عليه ، فهو سلبي بالنسبة لكل ما تقدمه الميتافيزيقية التقليدية من موثوقات ، مثاله إعلان موت الآلة على يد نيتشه [4] .

لذا يجد الباحث إن العدمية عنصر جوهري في مفهوم الحداثة فضلاً عن المفاهيم التي تقوم على الرؤية الذاتية للوجود أو النزعة العقلانية . وعن طريق التأمل العقلي أمكن الوصول إلى معرفة اليقين ، فالثورة العقلية لم تحدث في مضمار ربط المعرفة بالعلم ، وإنما بنظرية الشك وبثنائية العقل والوجود ، إذ ذكر (ديكارت Decarts) " إن حقيقة المعرفة والفكر لا تقوم إلا بعد المرور بتجربة الشك ، وليس الشك ذاته ، بقدر ما يكون وسيلة للوصول إلى اليقين والحقيقة الخالصة فكان ما يدخل في نطاق الإحساس والمخيلة

---

[1] لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ترجمة : أنور عبد الملك ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1987 ، ص 91 .
[2] الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998 ، ص 76 .
[*] فردريك نيتشه (Friedrich Nietzche - 1844 – 1900) : فيلسوف ألماني تأثر بشكل كبير بكتابات شوبنهاور ، ويعد فيلسوف العدم والعدمية ، إذ لا قيمة للقيم . للاستزادة ينظر : (الشيخ ، محمد وياسر الطائري :مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص14) .
[3] الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق نفسه ، ص14 .
[4] نيتشه ، فردريك : هكذا تكلم زرادشت ، ترجمة : فليكس فارس ، مكتبة صادر ، بيروت ، 1948 ، ص 284 .

يخضع للشك [1] .

وتأسيساً لما تقدم فأن ديكارت يقسم الفلسفة على قسمين :-

قسم ينصب على الميتافيزيقيا والتي تتضمن مبادئ المعرفة وتهتم بتفسير صفات الله ، وآخر يتمثل في العلم الطبيعي الذي يخوض في البحث الفيزيائي من حيث التركيب والبناء[2] . ويتصف الشك بأنه مؤقت يحرر الفيلسوف به العقل من كل المعارف والتصورات السابقة للوصول إلى يقين مدرك ، حيث أن الحوار يمثل أسلوباً من أساليب الشك ، إذ يلحظ الإحساس بوجود الذات عند الفنان هو الدليل على وجودها ، ويعتقد ديكارت بان الفنون تنطوي على لذة عقلية وحسية ، وهي لا تحدث إلا إذا توفر الانسجام بين الحس والعقل معاً ، وهذا ما يلمس في اغلب نتاجات الفن الحديث ، فالعقل هو الأساس في وسيلة الاتصال بعالم الحس ، وعند اشتراكهما وتعاونهما ، ينتج إصدار حكم مشترك بالاستحسان [3] .

هذا وألف (الكوجيتو) [*] الديكارتي مبدأ الفلسفة الانطباعية بعد أن كيفت هذه المقولة عدداً كبيراً من طروحات الحداثة وتياراتها ، كلاً حسب اعتماده على مفاهيم وأفكار معينة ، وذلك بملازمة الكوجيتو لفن الانطباعية (أنا أفكر ، إذن أنا موجود) [4] . ومع الفن التعبيري (أنا اشعر ، إذن أنا موجود) ، حتى لنجد أن نزعة التحديث وعملية الإحساس المتبادل يلتصق مع مظاهر الحداثة الطبيعية وتحولاتها ، ومن ثم الإقرار بما جاءت به الحداثة الانطباعية .

لذا لا بد من الإشادة بفضل ديكارت في بناء الاتجاه العقلي الحديث ، بوصفه القاعدة المنهجية " يجب أن لا اقبل شيئا قط على انه حق ، ما لم يتبين لي البداهة في وضـــــوح وتمييز ينتفي معـــها كل سبل الشك " وبالـدعوة إلـــى رفض كل سلطة تحاول أن تفرض

---

(1) الشامي ، علي : الفلسفة والإنسان جدلية العلاقة بين الفكر والوجود ، ط 1 ، دار الإنسانية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1991 ، ص 201 .
(2) عبد المعطي ، علي : تيارات فلسفية ، 1984 ، ص 53 .
(3) عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1987 ، ص 89 .
(*) الكوجيتو (Lecogito) : لفظ لاتيني معناه (أفكر) يشار به إلى قول ديكارت أنا أفكر ، إذن أنا موجود . (cogitoerg sum) ومعناه : إثبات وجود النفس من حيث هي موجود مفكر ، والاستدلال على وجودها بفعلها الذي هو الفكر . ينظر : (صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 249-250) .
(4) عبد المعطي ، علي : تيارات فلسفية ، مصدر سابق ، ص 53 .

نفسها على التفكير ، ولا تقبل إلا حكم العقل الذي لا يرى إلا البداهة والوضوح [1] .

عليه نجد إن سمة التحديث في الفنون الحداثية قد تتناسب طرديا مع الرؤية الذهنية العقلية التي تدعو إلى رفض كل سلطة أو قانون حسي يحاول فرض نفسه على التفكير ، ومن ثم لا تقبل الحداثة في مفهوم الكوجيتو إلا بحكم العقل الذي لا يجد في الأشكال المبدعة إلا صورها المثالية البعيدة عن الرؤية التعبيرية المباشرة .

لذا يستقرئ الباحث بالاستناد إلى فلسفة (كانت Kant)[*] ذات النزعة العقلية التي تجمع بين التجريبية والعقلية في أن الأشكال الفنية التي بدون واقع تعد غير كاملة ، كما أكد على الجمال الحسي بوصفه كمالاً إلا انه أضاف إليه مبدأ(الغائية) [**] إذ جعل الفن مستقلا يتمتع بجماله الخالص وليس له نظير في الطبيعة ، والحكم عليه عبر الانسجام والتوافق والغائية . ومن هنا وجدت الغائية مبدأها الذاتي ، كمحصلة للمفاهيم التي قامت على الحداثة في الفن ، مما جعل من الإنسان أن يدرك نفسه كذات مستقلة تنسجم وفلسفة ديكارت " الشيء الجميل يعني التوافق بين الخيال والفهم ، ومن خلال ذلك ينتج الشعور باللذة والرضا " [2] .

وما المنهج الترانسندنتالي (Transcendental) إلا منهجه الخاص في التعرض بتحليل الظاهرة الفلسفية ، والجمالية بوصفه منهجاً لمجموعة من المبادئ الأولية والصورة الجمالية التي يقدمها العقل للتجربة ، وتصف فيها مادة التجربة التي تعتمد عناصر المنهج على العقل وليس على التجربة ،لأنه خارج عنا أي باطني ومن ثم لا يمكن أن يعرف أبداً،والصورة الأولية يقوم العقل بترجمتها على الأشياء لكي يعقلها [3] .

وقد اسقط (كانت) الأحكام المنطقية من مقولات (الكيف ، الكم ، الجهة ، العلاقة)

---

[1] أمين ، عثمان : رواد المثالية في الفلسفة الغربية ، دار المعارف ، 1967 ، ص 19 .

[*] عما نوئيل كانت (Immanuel Kant) (1724 – 1804) : فيلسوف وعالم ألماني ، ولد في بيروسيا وتلقى دروسه في جامعة نفس المدينة ، ودرس الفلك والرياضيات والفلسفة ، وقد تأثرت أفكاره الفلسفية بكتابة رهيوم . ينظر (كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، مصدر سابق ، ص 289)

[**] الغائية : اسم لكون الشيء ذو غاية ، وهو نوع من السببية ومنها (الغائية الصورية ، المادية ، الداخلية ، الخارجية) ذكرها كانت " اعني بالغائية الخارجية ما به يصلح أن يكون احد الأشياء الطبيعية وسيلة لغيره في سبيل تحقيق غاية " . للمزيد ينظر : (صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 123-124) .

[2] أمين ، عثمان : رواد المثالية في الفلسفة الغربية ، مصدر سابق ، ص 95 .

[3] مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، ط2 ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1983 ، ص 130 .

التي يخضع لها العمل الفني في أن الكيف تقويم للعمل الفني من حيث التناسق والصورة لا من حيث المتعة والمنفعة ، وكذلك الكم في عدد المعجبين بالاعتماد إلى مدى التناسق والاتساق الصوري ، أي إن الجميل ما يروق لنا كلية وبلا تصور عقلي الذي لا يرجع إلى الموضوع ، بل إلى الذات ، يبقى من ذلك الترابط في كون العمل الفني غاية في ذاته كارتباط الغاية بالوسيلة وانطباقها لتنفي النفعية ، وأخيراً الحالة التي عليها الفنان أو المتذوق بمعنى إن الحكم الجمالي يتعلق بحالة واقعة حدثت جراء التجربة وأساس الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعياً بافتراض وجود إحساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة [1] .

فالحداثة لدى (كانت) تكمن في الجمع بين التفكير العلمي والميتافيزيقي ، إذ أنها عبرت عن منهجي العقل والحس بذات الوقت ، وهذه سمة حداثوية ، مما أعطى العنصر الشكلي كل الأهمية بتجريده من غاياته ، على اعتبار أن الأشكال الأصلية تخفي مضامينها ، ففنون الزخرفة والنقوش والرقش العربي تعبير أصيل عن الجمال الحر [2] . وبهذا أتمت الشكلانية الخالصة في الشكل الخالص وبحدود قدراتنا الفنية في تجاوز التأصل نحو الجمال [*] كونه جمالا لا متناهيا .

ويجد الباحث إن الكانتية ذات تأثير بالغ الأهمية في المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة ، مثالها التجريدية من خلال الشكل والشكلانية وان الجمال الخالص يتجسد في الشكل الخالص ، وتفوق الشكل على المضمون أصبح الشكل يمثل قيمة حاملة لطاقة الجمال ، أي أن الشكل ينمو ويتخذ قيمته بما يضاف إليه من لون وضوء وآنية وانطباع [3] .

---

[1] أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط1 ، الدار الوطنية للطباعة والنشر ، 1964 ، ص 119 .

[2] هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، (ب . ت) ، ص 287 .

[*] الجمال : نوعان ، (التابع المقيد) و (الحر) فالأول يفترض ما ينبغي أن يكون عليه وان يتطابق معه ، أي ارتباط الجمال بفكرة ما . أما الثاني فلا يفترض سبقا لما ينبغي أن يكون عليه الجميل ، أي الذي يثير الإحساس الجمالي . ينظر : (المبارك ، عدنان : نظريات في علم الجمال الألماني ، مجلة آفاق عربية ، العدد (8) ، السنة الخامسة ، نيسان ، 1980 ، ص 61) .

[3] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 ، ص74 .

فضلاً عن تأثيرها على الفن التكعيبي من خلال استقلالية الأشكال ، أي أن الشكل هنا غدا محملاً بخصائص مشابهة لخصائص اللون [1] . كما أكدت الكانتية وأثرت في المدرسة التجريدية والاهتمام بالشكل الخالص باستنباط سمته الحداثوية من المضمون الشكلي لا المادي .

وبعد تناول فلسفة (كانت) لابد لنا من المرور بفلسفة (هيكل Hegel) [*] التي تعد امتداداً لفلسفة سابقة ، ذات المفهوم الجدلي في (الديالكتيك) [**] وتتألف من ثلاثة أطوار {الموضوع (Thesis) ، نقيض الموضوع (Antithesis) ، مركب الموضوع (Synthesis) } ، حيث يرى الباحث ، بأن صاحب الجدل الذي قوامه الحركة والصيرورة ، واضعا من خلال ذلك ما يشبه بتاريخية للفن من خلال نظرية (الأنماط الثلاث الرئيسية) [***] التي تفسر تطوره عبر الحضارات الإنسانية وبذلك نرى إن النتاج الحداثوي تآلف الشكل والمضمون ، ومن ثم كليهما احتواءً للآخر وترابط تجسده الأعمال الفنية من عصر النهضة .

إن مفهوم الجمال لدى هيكل هو تجلي الفكرة بطريقة حسية ، لان الفن يعبر عن مطلقه ، فهو لا يتعامل مع التصورات المجردة ، بل يجمع الجوانب الحسية ، والجمال في نظره هو جمال الطبيعة الذي يتعلق بالجمال الفني ، عاداً الجمال الفني ارفع منزلة من الجمال الطبيعي ، كونه من إبداع ومن خلق الوعي ونتاج الحرية " يظهر الجمال في كثير من الأحيان في التصوير لا بوصفه ضرورياً في ذاته ولذاته ، إنما كمنبع عرضي لمتعة

---

[1] سيرولا ، موريس : الفن التكعيبي ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1983 ، ص 18 .

[*] جورج فلهم فردريك هيكل (George Wilhem Friedrich Hegel) (1770 – 1831) : ولد في شتوتجارت بألمانيا ، اعتبر من أهم الفلاسفة في جميع العصور ، وكما يعد من ابرز الفلاسفة المحدثين الذين اهتموا بالظاهرة الجمالية والفنية . للمزيد انظر : (فؤاد ، كامل وآخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مراجعة ، زكي نجيب ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1963 ، ص394) .

[**] الديالكتيك (Dialectic) : انتقال الشيء من حال إلى أخرى ومن زمان إلى آخر ، وهي مرادفة للحركة والتغيير كالانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، ينظر : (صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، مصدر سابق ، ص 748) .

[***]الأنماط الرئيسية الثلاثة :- 1- النمط الرمزي : ساد هذا النمط فترة طويلة من تاريخ الفن ، هي فترة الحضارة الشرقية ، ويتميز هذا النمط بتعارض المضمون الفكري مع الشكل الخارجي ، بمعنى المضمون الفكري بصفة الألغاز والإلهام . 2- النمط الكلاسيكي ، ساد هذا النمط في الحضارة اليونانية القديمة حيث تعطي الروح في تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة ، وتسمو التجسيدات الحيوانية ، لتتخذ من الشكل الإنساني مصدرا لها ، وهي مرحلة الكمال . 3- النمط الرومانتيكي : يمثل هذا النمط أول مراحل تطوره في المراحل الدينية وهي تدور حول قضية الفداء المستمدة ، من حياة المسيح (ع)في مولده وموته وبعثته بتحرير الإنسان ، وفيه يختل التوازن بين الشكل والمضمون . للاستزادة انظر : (اوفيسيا نيكوف ، م وآخرون : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب ، باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1975 ، ص 90) .

ذاتية محضة "[1] . هذا وقد تعامل هيكل مع المطلق بثلاثة صيغ (الفن ، الدين ، الفلسفة) ففي الفن يتعرف المطلق على نفسه في صفة المعرفة ، وفي الدين بصفة التأمل وصفة الفهم في الفلسفة ، مما يعد انجازاً حداثوياً لم يسبق إليه احد من الفلاسفة ، علماً انه قد وضع مهمة الدين والفلسفة في عملية التعبير ، وأكد على ارتباط الفن والدين والفلسفة ، حيث نظر إليها جميعاً على أنها مظهراً للروح ، فأعلن على أن الروح تعي نفسها خلال هذه النظم الفكرية الثلاث [2] .

أما الجدل لديه فيتصف بالتناقض ، إذ أن جميع الأشياء في ذاتها متناقضة ، لذلك يكون مبدأ التناقض في ثنايا عالم الفكر والمادة ، والمبدأ الأعمق للتعبير عن حقيقة الأشياء وماهيتها [3] . فلا بد من وجود الفكرة ذات الطابع الجدلي والتي تسير على إيقاع ثلاثي تطوري ، فالفكرة في تطور ينتقل من الموضوع إلى نقيضه لكي يشكل خطوة ثالثة وهو مركب الموضوع ، أي أن كل موجود يحتوي بداخله اللا وجود الذي يفضله بتطوير وينمو ، أي أن هذا التناقض طبع الوجود [4] .

لذا يرى الباحث إن الفن أفاد كثيراً من مبدأ الديالكتيك ، وتكمن في مسألة تلاحم الأشكال بمضامينها بحيث تعد تجسيداً حقيقياً للمضمون الفكري الذي يتخللها . كون الجمال يخضع للنسبية . ومن ثم لم تعد الفلسفة عما كانت عليه ، وعليه عد من ابرز الفلاسفة المحدثين الذين اهتموا بالظاهرة الجمالية والفنية بإعادته للفكر الفلسفي منزلته المثالية .

ووصولاً إلى فلسفة (شوبنهارShopenhauer) [*] التي عدت الجمال الإنساني أعلى المراتب الجمالية ، ويحصل من جراء تحقيق الإرادة ، فكلما تحرر الفن من عبودية

---

[1] الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2001 ، ص 12 .

[2] مطر، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 151 .

[3] عبد الفتاح ، إمام : المنهج الجدلي عند هيكل ، دار المعارف بمصر ، 1969 ، ص95 .

[4] الحنفي ، عبد المنعم : المادية المثالية وأزمة العصر ، ط 2 ، مكتبة مدبولي ، دار المأمون للطباعة ، القاهرة ، 1977 ، ص 46 .

[*] شوبنهار (Shopenhauer - 1788 – 1860) : فيلسوف ألماني درس في برلين وفرانكفورت ، وضع مؤلفه الفلسفي في الإرادة (1819) درس الفلسفة في الجامعات الألمانية ، وتعد مثاليته شكلاً من أشكال اللاعقلانية ولكن عدت الإرادة لتحكم العالم متجاوزة القوانين الطبيعية للمجتمع . ينظر : (حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، جامعة بغداد ، ص 74) .

الإرادة [*] كلما بدا صافياً كاملاً ، أي أن التجسيد هو أعلى درجة من درجات التحقيق الموضوعي للإرادة فهو " صورة الإنسان بوجه عام معبراً في هيئة مبصرة " [1] . وقد وجد شوبنهاور إن المعرفة النظرية التي تتحقق من خلال العقل لا تفي بحاجات الإرادة كفكرة مجسدة ، حينها لجأ إلى الفن كطريق للخلاص من خلاله لاختلاف عمل العقل ، وقد تخلى عن الطريقة المألوفة للأشياء عن التساؤل ، حيث بدأ بتطلعها وتأملها ، وبذلك يقود قلبه إلى جوهرها الحقيقي [2] . إذ يرى إن كل شيء له جمال خالص ، فالجمال قد يبدو في كل شيء .

وينظر شوبنهاور إلى الفن بأنه معرفة ميتافيزيقية ، بحيث جعل من الإرادة المبدأ الفعال الذي يحكم مسيرة الحياة والظواهر فانه لم يستطع تجاوز آلية البناء المعرفي في عملية الوصول إلى تحقيق العمل الفني ، حيث الوصول إلى ارفع درجات الرضا والارتياح ، ومن ثم التذوق الجمالي ، وعليه فأن تأصل الفن ما هو إلا عملية تحقيق موضوعي على الإرادة وعندما تقوى العلاقة بين الذات وموضوعها وبلوغ موضوعها وهو المثال أو صورة خالدة وعندما تتحول الذات إلى (ذات خالصة) مجردة من الإرادة وخالصة من الانفعالات والأهواء وبريئة من الشيئية [3] . يصبح في عالم تغيب فيه الأشياء التي تكسب إرادتنا .

كما ورفض مبدأ المحاكاة في الفن ، فالجمال لا يتحقق بشكل كامل ، بل توجد صورة في ذهنه ، ومن خلال ذلك يكشف المثال الكامل في الطبيعة ، وإذا لم تكن صورة قبلية عن الجمال ، فانه لن يستطيع أن يكشف الجمال ، إذ أن المعرفة القبلية [**] لا توجد في ظواهر الأشياء وجوهرها [4]. فهو يمثل امتدادا لفلسفة(ديكارت) و(كانت) اللذان أكدا على دور

---

[*] الإرادة : تصميم واع على أداء فعل يستلزم هدفاً ووسائل لتحقيق الهدف والعمل الإرادي وليد قرار ذهني سابق . ينظر : (توفيق ، محمد سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، ط1 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 ، ص 178) .

[1] حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، مصدر سابق ، ص 80 .

[2] بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهاور ، دار القلم ، بيروت ، 1942 ، ص 50 .

[3] كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، مصدر سابق ، ص 290 .

[**] المعرفة القبلية : المعرفة البديهية الفطرية التي هي من عمل العقل وحده مستقلاً عن التجربة والمشاهدة . ينظر : (مغنية ، محمد جواد : مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات ، دار الجواد ، بيروت ، لبنان ، 1984 ، ص 231) .

[4] توفيق ، محمد سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، ط1 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 ، ص 179 .

الذات ، والذي عبر عنه (شوبنهاور) بالإرادة فضلاً عن ذلك لجأ إلى الموسيقى بوصفها أسمى أنواع الفنون ، وانصب من خلالها اهتمامه بالنوع الخالص ، بحيث اتخذ اتجاهاً مغايراً عن باقي الفلاسفة ، إذ إن " الموسيقى تتحدث عن الشيء ذاته وتختلف عن باقي الفنون من خلال تأثيرها المباشر ، بحيث إن الفنون الأخرى لا تتحدث إلا عن مظاهر الأشياء ، وبذلك تقدم صورة الظواهر الكاملة للإرادة ، بل وتقدم الصورة المباشرة للإرادة والوجود الميتافيزيقي لكل الأشياء الفيزيقية " [1] . بمعنى إن الدوافع والانفعالات ومظاهر الإرادة والظواهر الباطنية عند الإنسان والتي يصنعها العقل تحت مجال الشعور يمكن التعبير عنها بعدد لا يحصى من الألحان الممكنة . بحيث يحسب الشيء في ذاته وليس في الظاهر منه ، أي كشف المعاناة في أغوار النفس . أما الجمال الفني الذي يتم الحصول عليه من تجاوز الإرادة يكون أسمى من الجمال الفني الذي ينتجه الإنسان من الحصول عن طريق الطبيعة ، وان سمة الحداثة في فلسفته تكمن في جعل الفنانين في إعداد المجددين المترفين عن الماديات وهم جديرون بتمثيل حقيقة الأشياء .

وفي العصر الحديث نجد هنالك تطوراً آخر لمفهوم الحداثة كما وجده (نيتشه Nietzche) في موقفه إزاء القيم الجمالية وهي نقداً لقيم(أفلاطون Plato) [*] المتمثلة في (الخير والحق والجمال) وهو بذلك يشكل مفهومه العدمي ، إذ إن " طرحه لم يكن له مثيل في تاريخ الفلسفة [2] . حيث يتفق الباحث مع نيتشه إن الظهور الحتمي للعدمية نتيجة لا مفر منها لانحرافات العلم والعقل والحضارة لمرحلة لا غنى عنها من اجل تجاوز المأساة العامة للوجود الإنساني عند الغرب ، عبر تغلغلها من صميم الإنساني الموجود.

---

[1] مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 201 .

[*] أفلاطون Plato (428 – 348 ق . م) احد عظماء فلاسفة اليونان ، ولد في أثينا ، كما ونشأ في بيت وفر له أفضل التعليم في مرحلة ازدهار اليونان ثقافيا . ينظر : (الصايغ ، نوال الصراف : المرجع في الفكر الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 68) .

[2] دولوز ، جيل : نيتشه والفلسفة ، ترجمة : أسامة الحاج ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1993 ، ص 5 .

إن الإنسان أصبح يعيش في زمن بدأت القيم والغايات تفقد شرف حقيقتها ولا يمكنه الخروج من وضع كهذا إلا من خلال عمله الفني الممتلئ بالمفردات التشكيلية من اجل تحقيق :الإسراع بتحطيم ما تبقى من قيم العالم عن طريق الإسهام الفاعل في الهدم ، وفض النزعة المثالية فضلا عن نقص الميتافيزيقيا ثم التبشير بقيم جديدة تمليها إرادة الإنسان الأعلى (السوبرمان Super man) . ولذلك قرر (نيتشه) موت جميع الآلهة ودعا البشرية إلى مساعدة هذا الإنسان لكي يعيش ويحيا [1] . ومن اجل أن يصل الإنسان إلى مرتبة الرقي والتقدم ، عليه أن يتخطى جميع العقبات التي تقف في طريقه ، فهذا التخطي مصدر القيم مغاير للإنسان ذاته ، وهذا يتمثل في الأخلاق والدين والفلسفة [2] . حيث دعا نيتشه إلى التغيير وضرب المقدس والسلطات المفروضة على فكر الإنسان ، كما إن المضمون التحرري والعقلي المتمركز حول الذات تواجه المطلق العقلي ، وبحجة الاعتراض على العقل بالاستناد إلى تجارب الكشف الذاتي عن طريق الذاتية غير المتمركزة والمتحررة من ضغوط الإدراك والنشاط الغائي والضرورات الأخلاقية والنفعية ،

إذن فالإنسان الفرد هو مصدر كل القيم بما يمتلكه من إرادة وحرية ويضفي عليها المعنى [3]. فالحياة لا تقيم إلا بممارسة الحرية والحياة ، هي الإرادة والإرادة هي الحياة نفسها والقيم نتاج للإرادة القوية .

لذلك أكد نيتشه على نسبية القيم ، بل ويرى أنها تتعدد بتعدد الشعوب والأمم ، وتتميز بتغير الأفراد والظروف المحيطة بهم ، وبدا سريع التحول في أفكاره ومعتقداته لان الحياة عنده لا تحتمل الثبات بل التمرد المستمر .

فالتصور الحداثوي في انتصار الوعي وخضوع الإنسان له ، جعل العدمية وطروحاتها تسهم في تطور الفكر الحداثي وتؤثر فيه ، ما أدت إلى استنفاذ الإنسان الذي انتقلت قدراته إلى العالم الإلهي الذي لا مفر منه ،

وان قلب القيم يؤدي إلى رفض الاغتراب والى الإنسان لوجوده الطبيعي وطاقاته

---

(1) زكريا ، إبراهيم : نيتشه ، دار المعارف ، مصر ، 1956 ، ص 55 - 56 .
(2) افاية ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 131 .
(3) قنصوة ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، (ب . ت) ، ص 154 .

الحيوية والإرادية في القوة وان القوى الفاعلة ستحرر من اجل الانتقام وخلق همجية مطلقة ، وبذلك كانت هذه الأفكار منسجمة ومتوافقة مع أفكار الفن الحديث وبكل اتجاهاته المتعددة [1] .

ومن الفلاسفة الذين تركوا بصمتهم في ميدان الحداثة الفنية (بندتوكروتشه Crocc Bendetto)[*] (1866 – 1952) ، الذي تأثر بمثالية هيكل ، في النظر إلى عملية الخلق الفني بوصفها عملية باطنية [2] . أي أن فعل الخلق يحدث في الخيال ، حيث أن هذه العملية لا تحتاج إلى وسائط مادية ، ولكن لا بد أن يستخدم الفنان مادة وسيطة بحيث تكون في عقله ، وعلى هذا النحو نجده يأخذ قول (ميخائيل أنجلو Michael Angelo)[**] (1475 - 1564) ، إن الفنان لا يصور بيده بل بعقله كمبدأ أساسي لتفسير أي خلق فني [3] . وعلى هذا الأساس نجد أن الخبرة والممارسة من أهم مقومات الخلق الفني الحداثوي ، ومن أهم السمات والمظاهر المهمة في الرسم الحديث ، على اعتبار أن الفيلسوف كروتشه قد وجد صلة تربط الخيال في الفن الحديث ، ذاهباً إلى أن الحداثة في الفن " عيان أو حدس وان ما يقدمه لنا الفنان إنما هو صورة أو شكل وهمي ، وكل من يتذوق الفن ، إنما يدير بصره نحو الجهة التي يدل عليها الفنان ، محاولة إعادة تكوين الصورة في نفسه " [4] . حيث يبدو الفنان ما هو إلا إنسان مستقل بتعبيره عن حدسه .

فالشكل والمضمون وسيلتان من وسائل التعبير فيقول :انه يمكن أن نعد الفن مضموناً أو صورة شريطة أن يكون هذا المفهوم دائم الوضوح في الصورة " إن الصورة ممتلئة

---

(1) برادبري ، مالكم وآخر : الحداثة ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، ج2 ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص 188 .

(*) بندتوكروتشه (Crocc Bendetto - 1866 – 1952) : فيلسوف ايطالي ويعد من الفلاسفة المثاليين ، مما أعطى أهمية كبرى للحدس ، حيث يقف الخيال عنده عاملا حاسما في العملية البنائية للمفردات الجزئية ، فهو يعيد تكوين العمل الفني ، بحسب ما يعطي من ملكة الحدس ولا يقتصر على عمليات الخلق الفني بل يتعدى عمليات الفهم والوعي وعملية الإرادة في الاختيار . للاستزادة ينظر : (الدروبي ، سامي : المجمل في فلسفة كروتشه ، دار الفكر ، القاهرة ، 1947 ، ص 112) .

(2) هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 312 .

(**) ميخائيل أنجلو (Michael Angelo) : فنان ايطالي ، عد من ابرز فناني عصر النهضة ، وأعماله تميزت عن أعمال معاصريه بالتأثر بالطابع الهندسي ، وقد قضى حياته عازبا يعشق الفن . للاستزادة ينظر: (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، المجلد (2) ، ط 1 ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، ص 43 – 46) .

(3) مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، ط2 ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1983 ، ص 113 .

(4) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، 1966 ، ص 43 .

بالمضمون أي إن الشعور هو الشعور المصور " [1] . حسبه الظهور من خلال المضمون ، ويترتب على التوحيد بين الشكل والمضمون توحيد آخر بين الحدس والتعبير بين الصورة وترجمتها المادية ، وذلك مهما بلغت الفكرة أو المادة الجمالية حد النضج مما أعطى أهمية كبيرة للشكل والمضمون في العمل الفني ، لكن على الرغم من هذا لا يجد من الأهمية الضرورية للمادة بوصفها وسيلة تكنيكية تعتمد على المهارة والصنعة ، التي لا ترتبط بأي حال من الأحوال بالحدس والتعبير " فالعمل الفني لا يتشكل من تلقاء نفسه دون انفعالات ، التي تتخذ أبعاداً صورية معبرة ، لهذا يكون الحدس خاضعاً لسلطة العقل ، فهو الذي يقرر نمط الانفعال الذي يخرج هذا الوجه أو ذلك " [2] . من هنا نجد موقف كروتشه المثالي يبرر إقامة النظرية التي ترجع الحقيقة الدائمة إلى الروح أو العقل ، في حين أن كل ما هو محسوس يعد غير حقيقي ، فعندما يبلغ الفن أعلى درجات الحقيقة ، لأنه يتجاوز الحسي أو الفيزيقي ، مما يجدر القول ، إن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي باعتبار الفن نابع من الأحاسيس ، والآخر من الطبيعة الخرساء التي لن تنطق إلا بقدرات الإنسان ، ذلك ما أضاف للحدس من قيمة عدت سمات جمالية للحداثة .

أما الفيلسوف (برغسون Bergson) [*] (1856 – 1941) فقد جاء بمقولة الحدس [**] الذي يعد الركيزة الأساسية للكثير من فنون العصر الحديث ، والتي مثلت قوة داخلية لا تدرك ذاتها ولا تحتاج إلى العقل ، وهي تشكل شكلاً من أشكال النشاط المعرفي ؛ كونها النزعة الحسية الهامة في إمكانية الفنان والضرورة في كشف أسرار الواقع ، رغبة في جعل العمل بإرادة قصدية ربما خارج الفكر وآلياته بصفة اقتربت من الصوفية الملتصقة بالحدس والمتغلغلة نحو الباطن وأعماق الأشياء [3] . كما عدت المعرفة بوساطة

---

[1] زكريا ، إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق ، ص 50 .

[2] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 56 .

[*] هنري برغسون (Henry Bergson - 1856 – 1941) : ولد في باريس من أسرة يهودية ، درس الفلسفة في مدارسها بين (1901 – 1916) ، وعين أستاذاً في (الكولج دي فرانس) بعد أن حصل على شهادة الدكتوراه عام 1889 ، للاستزادة : ينظر : (الخطيب ، عبد الله : الإنسان في الفلسفة ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية ، العراق ، بغداد ، 2002 ، ص 77) .

[**] الحدس : هو الرؤيا المباشرة لبعض الحقائق التي تدرك بالعقل ، والتي لا سبيل إلى نكرانها ، ينظر : (متي ، كريم : الفلسفة الحديثة (عرض نقدي) ، ط 2 ، دار الكتب الوطنية ، ليبيا ، 2000 ، ص 55) .

[3] حيدر ، نجم عبد : التحليل والتركيب للعمل الفني المعاصر ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ، 1996 ، ص 69 .

الحدس تمثيلاً لنوع من القدرة الذهنية الخارقة التي توصل إليها الإنسان إلى الحقائق الكلية المجردة ، من دون الاستعانة بالفكر وآليات التفكير والادراكات الحسية لتحقيق المعرفة الأكثر ديمومة واستقرار [1] .

وقد فرق برغسون بين العقل والحدس ، حيث عد الأول أداة سيطرة الإنسان على البيئة ولا يكشف غير الظاهر ، في حين عد الثاني نظرة أداة الإدراك ومنها حقائق الشعور الباطني ، ويوصف أيضا بأنه نوع من التعاطف العقلي الذي يعرف به الشيء من الباطن حتى نكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه والتعبير عنه [2] . والجمال لديه تجاوز للنظرة العلمية المنهجية ، فهو ينبع من القلب لا من العقل ومن الإلهام لا من التأمل العقلي ، بعيدا عن المظاهر الحسية والعقلية بصيغتها التقليدية ، وذلك أمكن تحقيقه من التأمل الخالص المجرد من دوافع النفعية والحاجة ، والذي سعى جاهدا " تحقيق عيانه الباطني على صورة أثر عيني " [3] .

أما الفن عند برغسون فكان بمثابة عين ميتافيزيقية فاحصة ، كأنما هو إدراك مباشر يتيح لصاحبه النفاد إلى باطن الحياة وسبر أغوار الواقع وإزاحة النقاب عن الحقيقة التي تكمن وراء ضرورات الحياة العلمية ، وضرب من العيان المباشر للواقع من خلال ما يقدمه الفنان من مظاهر خالصة ، فهو لا يكشف لنا صورة طبق الأصل من الواقع ؛ بل هو يضع تحت أنظارنا مجموعة من الأعمال الفنية المبتكرة التي لا تخلو من الخروج عن الواقع ، وتحوير للحقيقة الخارجية وتعديل للعالم الموضوعي [4] . لذا يرى الباحث حدوث ما هو واقعي ممكن ، والواقع في حدود مضمار الإبداع ، الذي لا يكون مجرد عملية تنظيمية يعيد فيها الفنان تركيب شيء كان موجوداً ؛ إنما هو إحداث جديد كل الجدة لتحقيق شيء كان ممكناً .

هذا وذهب برغسون في أن الفنان إنسان منعزل في عالمه الحسي والمادي ، ويعمل

---

[1] حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، مصدر سابق ، ص 87 .
[2] جاء بالله ، بن حمادين : دراسات فلسفية العلم في الفلسفة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 77 .
[3] زكريا ، إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص 32 .
[4] زكريا ، إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص 16 .

من اجل ذاته لكونه خلاّقاً للمواقف الخيالية من الصور المادية ويمثل فكرة المجموع ، وعليه فالموضوع الجمالي تأسيس واكتمال تدريجي تتابعي ، ومن شانه أن يتجلى على شكل أسلوب بكري(عذري) في النظر والاستمتاع والتفكير [1] . وهنا قد أعاد الماضي إلى الظهور ، بمعنى أن الماضي الذي لا يساهم في تحقيق الحاضر وقد ينقطع صلته بالشعور فضلاً عن إن الماضي يظل محفوظاً في اللاشعور والذكريات تنتقل من الشعور إلى اللاشعور [2] .

وهذا ما نجد له صدى في تطبيقات الرسم الحديث من خلال استخداماتهم للرموز البسيطة التي تحتوي على رؤية شمولية – موضوعة البحث – قابلة للتأويل والامتداد فضلاً عن تأكيده على أن الفن يوسع من الادراكات الحسية من خلال التحقيق على السطح الفني .

ومن فلاسفة الحداثة الذين أثروا في النظريات الفنية الفيلسوف (هيدغر Hidegger) [*]الذي حاول إبراز منهج جديد للفلسفة حيث استبدل الأنا والوعي في منهج الظاهرات [**] والوجود [***]على أساس من التفكير الميتافيزيقي [3]. بمعنى إن الفلسفة تنطلق من الذات قبل الموضوع ، وتحديداً من الذات الإنسانية ، وبذلك استدلال على الوجود العيني والكامل للإنسان بوصفه وجوداً لا بوصفه ذاتاً مفكرة ، ومن خلال تأييده على الوجود ذاته ، باعتبار أن الإنسان والذات والعقل تابعة للوجود ، وبذلك يكون قلب الفكر الحداثوي الغربي ، فبدلاً من التأكيد على الإنسان كمرجع

---

[1] زكريا ، إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص 22 .

[2] زكريا ، إبراهيم : برجسون ، دار المعارف ، (ب . ت) ، ص 119 .

[*] مارتن هيدغر (Martin Hidegger - 1899 – 1976) :فيلسوف ألماني الأصل تأثر بأفكار(هوسرل Husserl - 1859 – 1938) وكان من معاصريه وتلامذته ، وأصبح فيما بعد المساعد الرسمي لـ (هوسرل) ، وفي عام 1919 حاضر في الفينومينولوجيا الظاهراتية ، فضلاً عن استخدامه المنهج الفينولوجي في وصف أحوال الشعور وغيرها رغم اتجاهه في طريق (هوسرل) نفسه نحو الأشياء ذاتها لإدراكها في الشعور ، إلا انه استخدم هذا المنهج المعدل ليقيم مذهبا شاملا في الوجود مناقضا أهداف (هوسرل) . ينظر : (محمد ، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسرل ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1991 ، ص 254) .

[**] الظاهرات : " نظرية مثالية ذاتية أوجدها الفيلسوف (هوسرل) ويعرفها بأنها العلم الأساس في الفلسفة موضوعة الوعي وعلاقتها بالعالم والوعي – وعي خالص معزول عن الإنسان إلا بوصفه كائناً اجتماعياً ، بل انه كاشف طبيعي مفكر والظاهراتيون عندما يتكلمون عن الأشياء لا يقصدون بها الأشياء المادية المحدودة وانعكاساتها في الإنسان ووعيه ، بل يعنون بها الأشياء المثالية التي لا تمت إلى الواقع بصلة ". ينظر : (الماجد ، عبد الرزاق مسلم : مذاهب ومفاهيم في علم الاجتماع والفلسفة ، دار الكتب العصرية ، صيدا ، بيروت ، 1977 ، ص 79) .

[***] الوجود : " هو كون الشيء حاصلا في نفسه مع انه لا يكون معلوماً لأحد ، فوجوده إذن بذاته مستقلاً عن كونه معلوماً ". ينظر : (صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 2 ، مصدر سابق ، ص 558) .

[3] الصايغ ، نوال الصراف : المرجع في الفكر الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 247 .

أول للوجود أصبح التأكيد على الوجود ذاته [1] . فهو لا يعتقد أن أي مفهوم للوجود يمكن أن يستخرج من أي معرفة أخرى غير الوجود .

وعلى هذا الأساس عد مهمة الفن في الكشف عن حقيقة الوجود ، ولا بد لهذه الحقيقة أن تتجلى عبر العمل الفني،أي أن أساس العمل الفني لا بد أن يدنو بنا إلى الوجود،ومن ثم تسجيل الموضوع الجمالي ، إنما هو إشعاع للحقيقة عبر الوجود الذي يصوره الفنان ، وبذلك تخلى هيدغر عن قيمة الجمال ونسب إليه قيمة الحقيقة [2] . بمعنى أن الجمال أصبح مظهراً من مظاهر تجلي الحقيقة ، وان الفن في جوهره ضربٌ من الشعر ينطوي على عملية إبداعية يحاول الفنان من خلالها أن يجعل الظاهر تعبيراً عن الباطن وكأن المظاهر نفسها أصبحت حقائق ، وعالم الفنان قائم بذاته تحققه الحقيقة المتخفية وراء العمل وبمساعدته يظهرها إلى عالم النور . باعتبار أن الفنان مجرد وسيلة أو ممر لظهور العمل الفني ، وان تفكيره موجود من خلال أصابعه وأشكاله في استخدامه للمادة الفنية ، بلمسها وتحسسها وتصور أشكالها ، بحرية مطلقة في اختيار ما يشاء بحيث انه لا يتعدى حرية الآخرين حرصا على حريتهم ، وبذلك يعيد رؤية الحقيقة والوجود .

وتأسيساً لما تقدم يستنتج الباحث إن المهمات الحداثوية لفلسفة هيدغر ، تكمن في اكتشاف منهجه الوجودي المبني على تفكير ميتافيزيقي ، من خلال وحدة الوجود الذي يحياه الإنسان في الكون المطلق .

---

[1] الجاف ، كريم حسن : مسألة الوجود في فلسفة هيدغر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، 2000 ، ص 46 .
[2] زكريا ، إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص 268 .

المبحث الثاني

سمات الحداثة في الرسم الأوربي الحديث

- مدخل إلى الحداثة .
- الحركة الرومانتيكية .
- الحركة الانطباعية .
- الحركة الرمزية .
- الحركة الوحوشية .
- الحركة التكعيبية .
- الحركة التعبيرية .
- الحركة المستقبلية .
- الحركة التجريدية .
- الحركة الدادائية .
- الحركة السريالية .

مدخل :

تعد الحداثة حركة فكرية تؤسسها نزعة جمعية اجتاحت الثقافة ، أساسها ازدراء ورفض وتهكم من كل الأسس والقوانين والأعراف ، يقودها الوعي ، وإعادة تعريف الطريق وتبحث فيه إعادة صيغ الإدراك الرؤيوي للأشياء والظواهر ، ومن ثم تكسيراً للقيم لإعادة بناء قيم جديدة [1] . فضلاً عن شموليتها على التحولات من الأنماط المعرفية إلى أنماطٍ معرفيةٍ أخرى ، مختلفة عن المألوف وإحلال أنماطٍ فكريةٍ جديدةٍ شاملةٍ لجميع المستويات – اقتصادية وسياسية ، وفكرية وعقائدية ...) [2] . والذي طال مستويات الوجود الإنساني كافة ليتطلع الفن إلى رؤية تبتعد قدر الإمكان عن الطروحات الكلاسيكية والواقعة التسجيلية ، لتقترب من الحرية الأدائية والأسلوبية الفكرية على اعتبار أنها جاءت لتحطيم كل ما هو ثابت ، من اجل التأكيد على الذات الإنسانية .

وباجتياز أوربا العصور المظلمة وصولاً إلى عصر النهضة الذي بني وفق رؤيةٍ عقليةٍ ما جعله محور العالم كله ، ومن ذلك الوقت أخذت العلمية الفنية تنصب في عمق الشعور بالتجربة الذاتية باعتبارها قيمة مطلقة .

وبإعلان الرومانتيكية من الحقيقة الجمالية ظهر التفكير السكوني والحركي من نيل في المفاهيم والتحولات النابعة من الذات ، ظهر التغير والتحديث في الفن وإيجاد تيارات مغايرة للسابق ، ما أدى إلى مغادرة محاكاة الواقع المادي والإتيان بواقع فني أكثر تطوراً عبر تحليل الشكل الواقعي ، بالابتعاد عن المواضيع الوصفية وفق منظومة بنائية تحاكي الواقع وتحدد حركة نسقه البنائي . مما شكل حركة استكشافية للرسم الحديث والوصول إلى أقصى نقطة في الرؤية المفاهيمية ، ما جعل منه انطلاقة لمولد سيل كبير من الحركات الفنية مبتدئة بالرومانتيكية التي عدها البعض بوابة الحداثة الفعلية للرسم الحديث ، والانطباعية ومرورا بالرمزية والوحوشية والتكعيبية والتعبيرية والمستقبلية والتجريدية انتهاءً بالدادائية والسريالية ، والتي عدت بمجملها مرجعيات مؤثرة في طرح مفهوم

---

[1] حيدر ، نجم عبد وآخرون : دراسات في بنية الفن ، ط 1 ، دار الرائد العلمية ، الأردن ، عمان ، 2004 ، ص 144 .
[2] وادي ، علي شناوة : السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل ، مطبعة الصادق ، حلة ، 2007 ، ص 38 .

الحداثة عبر بنائه وتكوينه ، كونها قائمة على أساس الجدل وحرية التعبير والبحث عن فن خالص وجديد وحيوي ، يعمل في طياته استمرارية قامت عليها ديمومة أخرى لاستمرارية زمن آخر ، لتتبلور عنها منعطفات استطيقية حداثية من رؤى وأشكال ومضامين وبصياغات فنية مبتكرة .

الرومانسية - الرومانتيكية (Romantism) :

عدت الرومانسية ردة فعل للحركة الكلاسيكية التي ظهرت في أوربا ، وضيقت الحرية الفردية آنذاك ، ثم أحالت الخيال الذاتي ونهجت لتصوغ من القوالب القديمة ، حيث الكلاسيكية تجسيدا لنظرية المحاكاة ، في حين إن الرومانسية هي عملية خلق للطبيعة ، من خلال تجسيد النزعة التحررية في مجالات الحياة كافة . [1]

فالرومانسية كانت البداية الحقيقية إلى حدٍ ما لما يسمى بحداثة العصر الحديث ، بكل ما تطرحه من أفكار ومذاهب وما دعت إليه من مبادئ ، كان البعض منها يجد صدىً فيما استحدث بالحياة من تغيير ، وما خضع له الإنسان من تقلبات في الميادين كافة ، فمثلت حداً فاصلاً بين القديم والحديث ، بطرحها مضمون الحرية التي دفعت به إلى الحياة ، والذي أصبح أساساً لكل ما طرأ على الإنسان من تطورٍ اجتماعي وفكري وديني [2] . إذ عملت على توسيع مساحة الافتراق بالمقارنة مع فن النهضة السابقة مقترحة ً حلولاً جديدة ً لظاهرة العمل الفني المنظورة من زاوية المشاعر والخيال الإنساني وسلطة الذات ، التي تتمثل في التعبير عن مجمل الطاقات الانفعالية والعاطفية [3] . فضلا عن ذلك اقتبست مواضيعها من الشعر والقصة والواقع للتعبير عن المضامين الواقعية بلغة الوجدان والمثيرة للنفس ، لتنشأ الواقع من صور الخيال المحمل بالمشاعر ، وبأزهى الألوان ، وأشدها حرارة ، وبأعنف الحركات وأكثرها دينامية ، مما حدا بالفنان إطلاق عنانه للخيال، وإفساح المجال أمام الوجدان للتعبير عن الانفعال والعواطف ، بالتحري عن الغوامض والعوالم الغريبة جاعلة ً من اللون الهدف الرئيس بدلاً من الشكل النحتي المجسم [4] . فصورت الرومانسية الإنسان في حالة الانفعال العميق بصور مختلفة من حيث قوامه على اثنينيته التعبير ، التي تجمع بين الحركة الجسدية من جانب والحركة النفسية من

---

[1] بهنسي ، عفيف : تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، المجلد الثاني ، ط 1 ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، 1982 ، ص 146 .

[2] عز الدين ، إسماعيل : الفن والإنسان ، ط 1 ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1974 ، ص 116 .

[3] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 72 .

[4] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، التصوير (1870 – 1970) دار المثلث ، بيروت ، 1981 ، ص 23 .

جانب آخر [1] . وهكذا وجدت الرومانسية الفن ذاتياً ، بعد أن كان غارقا في الموضوعية ، بالاعتماد على تصعيد الخيال والوجدان اللذان لعبا دوراً مهماً في الرسم الحديث ، وإبراز جوهر الواقع الإبتكاري الجديد [2] .

ومن أبرز رواد الرومانسية الفنان (جيريكو Gericault) [*]والذي تمرد تمرداً سافراً على الأفكار ، إذ أن حداثته تمثلت من خلال رسم (طوف الميدوزا) التي ألهبت هذه القصة مشاعره ، فصمم على تطويرها بكل ما انطوت عليه من هولٍ وبشاعةٍ، وخلوها من الصفات الكلاسيكية التي كانت تعد المثل العليا في الفن لما حملته من رصانة التعبير واتزان التكوين وسمو المعاني بالاعتماد على المبالغة في التعبير عن الواقع ، والتي عدت أول لوحة رومانسية بمعنى الكلمة في تاريخ الفن الحديث [3] .

أما الفنان (يوجين ديلاكروا Eugene Delagroa) - (1798 – 1863) فحداثيته كانت من خلال لوحته (قارب دانتي) التي تطابق ما سند من قواعد فيما يتعلق بنبل الموضوع وسمو المعاني، إلا أنها تخرج على القواعد من حيث روحيتها العامة ، فشخصياتها لا تشبه التماثيل الجامدة ، إنما تفيض حيوية وقوة درامية ، والأمواج تتلاطم هائجة حولها، والسماء تتوعد من فوقها ، فجسدت حرية الفنان في التعبير عن الأحاسيس والمواضيع المرتبطة بالحياة [4] . الشكل (1) . في حين عنيت حداثة(غويا Guya) - (1746 – 1828) بإدخال عنصر البشاعة والتشويه إلى الفن في تلك الحقبة محاولاً تجسيد الخصائص المميزة لا الجمال ، لذلك اتبع تقنية حديثة في الرسم تقوم على الضربات اللونية السريعة والعفوية وتضاد النور والظل بأسلوب يحدده الفنان [5] .

---

[1] حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ط 1 ، ج 1 دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1974 ، ص113-114 .
[2] حلاوي ، ناصر رشيد : النقد الأدبي ، ط 1 ، المركز الأردني للطباعة الفنية ، 1999 ، ص 13 .
[*] (تيودور جيريكو Theodore Gericault) (1791 – 1823): فنان فرنسي استطاع أن يجمع في فنه تأثيرات متضاربة بوقت واحد ، بغرو وروبنز وميكل أنجلو وكارفاجيو وكونستايل ومورلاند ، ويقوم فنه على المبالغة في التعبير عن الواقع . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 152) .
[3] نيوماير ، سارة : قصة الفن الحديث : تعريب رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، (ب . ت) ، ص 15 .
[4] نيوماير ، سارة : المصدر السابق نفسه ، ص 17 - 18 .
[5] نيوماير ، سارة : نفسه ، ص 28 .

إن سمات الحداثة في الحركة الرومانسية تظهر من خلال تغير المجرى الرئيسي للفن نحو الحقيقة والطبيعة ، فمفهوم هذا الاتجاه يقوم على الحساسية والانفعال والمدركات اللاشعورية ، التي تنفست عن الصورة الحدسية المنبثقة في أعماق النفس الإنسانية [1] .

وتأسيساً لما تقدم يرى الباحث تواجد بعض السمات الحداثوية للحركة الرومانسية عبر اهتمامها باللون ، ومفهوم الجليل ، والحركة والديمومة والخيال والانفعال ، والمبالغة في تصوير المشاهد التراجيدية والدرامية وإغفال القيم الكلاسيكية (نبل الموضوع ، سمو المعاني) . فضلاً عن تغيب الخيال على الواقع ، كما أكدت على فردانية وذاتية الفنان .

[1] حسن ، حسن محمد : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، (ب . ت) ، ص 100 – 101 .

الانطباعية (Impressionism) :

الانطباعية حركة فنية انبثقت في بداية العقد السابع من القرن التاسع عشر وهي ثورة حداثية في دنيا الفن ، لتأكيدها مبدأ حرية التعبير المطلقة والمعبرة عن انطباعات الفنان الشخصية ومشاعره إزاء موضوعاته ، من دون الالتزام بشروط المدارس الفنية التي سبقتها ومنهجيتها ، وعدت بمثابة نقطة تحول في تاريخ الفن ، من خلال ما قدمه الفنان (كلود مونيه [*] Monet) في عام(1874) لوحته (انطباع شروق الشمس) . شكل (2) ، التي أثارت استغراب واستهجان وسخرية النقاد والجمهور . وأخذت تسميتها من هذه اللوحة [1] .

إن الانطباعية تجسدت من خلال الانقلاب الذي حدث في الفن التشكيلي بإهمال العمل الفني ، واكتفى بحصر همه داخل الإطار الذي أمامه ، مكتفيا بتحقيق شكل جميل ملفت للانتباه [2] . لتسجيل لحظة عابرة من دون فواتها .

فالانطباعية كفن تطورت نتيجة رد الفعل الشعوري والحساسية إزاء المظهر الخارجي للأشياء التي ارتبطت بفن الصورة ، ساعية لتقديم الطبيعة كما هي ، دون اللجوء إلى الرموز [3] . مبنية على نمط جديد من الرؤية والأسلوب .

لجأ الانطباعيون إلى تصوير المشهد نفسه عدة مرات في عدة لوحات ، ولكن في أوقات زمنية متفاوتة من النهار كي يبلغوا ذلك الإحساس المختلف بفعل التحولات التي تفرضها المتغيرات الساقطة على المرئيات،وبهذا الصدد أشار الفنان (مونيه Monet) بقوله :

---

[*] (مونيه Monet - 1840 – 1926) ولد في باريس ، من كبار فناني المناظر الطبيعية في القرن التاسع عشر ، ومن زعماء الانطباعية . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 181) .

[1] باونس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 ، ص 36 .

[2] الشاروني ، صبحي : المذهب التاثري في الفن التشكيلي ، مجلة آفاق عربية ، العدد (3) ، بغداد ، السنة الرابعة ، تشرين الثاني ، 1978 ، ص 49 .

[3] المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، منشورات وزارة الإعلام ، دار الحرية ، بغداد ، 1973 ، ص 29 .

" نصور كما العصفور يغرد " بمعنى تسجيل لحظة عابرة من دون فواتها [4]. فالتحديث عند الانطباعيين يتسم بعفوية الإحساسات المباشرة التي ينقلها الفنان إلى اللوحة كما يراها

ويدركها ، مجسداً الانتقال المباشر من الإدراك إلى الحركة التصويرية [1] . وفقاً لرؤيتهم الحداثوية مجسدة بعد الاهتمام بالصورة الإنسانية ، فالانطباعية تبدو كالمزج البصري بين الألوان وتفكيكها على اللوحة ، ثم إعادة تركيبها في عين المتلقي تشكيليا وقرائيا ، فاللوحة لا تمثل شيئاً ، ولا ينبغي أن تمثل شيئاً غير الألوان ، ذلك ما يراه (سيزان Cezanne) [*][2]. فضلاً عن ذلك بنت الانطباعية مفاهيماً الجمالية وفق مبدأ هيراقليطس (Heraclitus)[**] عندما أكد " انك لا تنزل النهر مرتين لان مياهاً جديدة ً تنساب فيه باستمرار " [3] . مما جعل الرسم الانطباعي مأخوذاً بظاهر الأشياء التي تتبدل بفعل المتغيرات وتساقط الضوء .

إن حداثية الانطباعية جاءت من خلال تحليل مظاهر الأشياء إلى منظومات لونية وفق تصور ما تراه أعينهم من الأشكال المرئية باللون الذي ينعكس عنها في لحظتها بعينها.ومن ثم التركيز على خواص اللون،حيث إن الظاهرة مجردة (لا جسمية – لا مادية) أي لوناً بذاته [4] . بحيث تترابط الألوان فيما بينها بعلاقات بنائية ، وعدم هيمنة عنصر الخط في رسم الأشياء ، فضلاً عن تقنياتها العالية في مزج الألوان ، فالفن لدى جماعة الانطباعية لا يحتاج إلى تخطيطات أولية ، وطبقات لونية ، ولا يتطلب مجهوداً ذهنياً [5] . لأنه ينبع من الدماغ ومن الروح ، وبواسطة العين ينعكس على اللوحة لتجسيده ، لذا

---

[4] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 75 .

[1] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص 37 .

[*][2] (سيزان Cezanne - 1839 – 1906) : ولد في قرية صغيرة جنوب فرنسا ، عاش مع الطبيعة يبحث عن الجمال ، (1874) اشترك في معرض الانطباعيين حيث كانت أعماله مثار نقد وسخرية ، كما كان له تأثير على التكعيبيين من خلال أفكاره عندما قال : " إن كل ما في الطبيعة يعود إلى الاسطوانة والكرة والمخروط " . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 10 – 191) .

[**] هيراقليطس (Heraclitus – 530 – 470 ق . م) : فيلسوف يوناني ، أول من استخدم الديالكتيك في الفلسفة . للاستزادة ينظر : (اوفيسيانيكوف . م . ز ، سمير نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ط 1، تعريب : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1975 ، ص 14 .

[3] أبو ريان ، محمد : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1985 ، ص 81 .

[4] عز الدين ، إسماعيل : الفن والإنسان ، ط 1 ، دار القلم ، بيروت ، 1974 ، ص 152 .

[5] جرداق ، عبد الحليم : مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، بيروت ، دار النهار ، 1975 ، ص 59 – 60 .

يمكن عد ّالفنان الانطباعي فناناً تجديدياً يتمتع بحسٍ عيني ، فمن خلال تطبيقه ما يسمى تباين الألوان (تقابل الألوان أو تجاورها) قد يولد إحساسات بصرية إيهامية ، ولا وجود لها سوى عين المشاهد ، فتبدو الألوان الحارة متقدمة ، بينما إيهام الألوان الباردة بالتراجع ، وقد ينتج من خلال تقابل لونين لوناً ثالثاً لا وجود له فعلاً ؛ إنما

إحساس بصري [1] . مما أدى به اللجوء إلى النظريات العلمية التي وضعها الفيزيائيون [*] والتي اهتمت بتفكيك الضوء والدائرة اللونية بواسطة الموشور ، فالقيمة اللونية تتبدل مع تبدل الضوء ، والألوان ليست من خواص الأشياء ، فكل لونٍ مرئي يستدعي لوناً متمماً له ومستخدماً ألوان الموشور السبعة [**].

وان استخدام الفنان (سيزان Cezanne) للألوان المشرقة المضيئة . شكل (3) لإعطائها بعداً حداثياً في تحسس فكرة التحول وسيولة الزمن المستمر في كيفية الرؤية إلى المرئي بالتوصل إلى مجموعة من العلاقات والسطوح في تراكيبه البنائية ، وكانت غايته جعل الرسم قريباً من روح الطبيعة [2] . باعتماده السطوح الهندسية ووضعها إلى جانب بعضها مؤلفة من لمسات لونية على شكل خطوط حملت إيقاعاً موسيقياً مندمجاً مع درجة اللون ، علاوةً على تخليه عن المنظور التقليدي لاستحداث طريقة جديدة في دراسة المناظر الطبيعية بدقة تامة ، محدداً خلالها الأشكال الهندسية دون ضرورة رؤيتها من زاوية نظرٍ واحدة ، إنما من الأعلى إلى جميع أجزاء اللوحة ، بما يساعد على إظهار تفاصيل مقدمة اللوحة ، في حين تغور الألوان الباردة إلى عمق اللوحة ، وهذه التقنية العقلية استخدمها الفنان بشكلٍ ملفتٍللنظر [3] . ومن ثم نجد الحداثة في أعماله تحمل ابسط الرموز واكبر المعاني الفنية كونها انطباعاً وعاطفة .

---

[1] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 36 .

[*] الفيزيائيون : (شيفرول ، هيلمهو رلتز وهو) ، هؤلاء اهتموا بتفكيك الضوء بواسطة الموشور . للاستزادة ينظر : (امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 37) .

[**] ألوان الموشور السبعة :هي التي تشكل الطيف الشمسي وكالاتي : البنفسجي ، النيلي ، الأزرق ، الأخضر ، الأصفر ، البرتقالي ، ثم الأحمر .

[2] ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ط1 ، ترجمة : لمعان البكري ، مراجعة ، سلمان الواسطي ، 1989 ، ص 15 .

[3] محمد ، عاد محمود حمادي : اللعب في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2004 ، ص 68 .

وعليه ومن خلال ما ورد سلفا يرى الباحث ضرورةً ماسةً لإبراز سمات الحداثة لهذه الحركة وما يتناسب وأهداف البحث . حيث الاهتمام باللون ليفرض سلطة على الشكل ، واستناد الألوان إلى الكشوفات العلمية الحديثة في تحديد الألوان ، لذلك إتباع علاقات لونية جديدة في تحديد الظلال ، مثال . الألوان الباردة كظل للألوان الحارة ،

فضلاً عن اعتمادها على اللون والمساحات اللونية لرسم أشكالها . كما تعاملت الانطباعية مع نوعين من المنظور ، الأول هو المنظور الخطي ، أما الثاني ، فهو المنظور اللوني الذي أكدت عليه بشكل كبير من خلال تأثر الأشكال البعيدة ، لتأكيد مبدأ الإيهام بالمنظور الخطي والاقتراب من الطبيعة . والاعتماد على نقل الإحساسات البصرية إلى اللوحة دون محاكاة العقل .

الرمزية (Symbolism) :

عدت الرمزية كتيار مماثل للانطباعية في نشأتها وتطورها ، فضلا عن ارتباطها بالأدب الذي كان له دور مهيمن في نشأتها ونموها ويحدد تاريخها الفعلي بين (1885 – 1895) [1] . وقد تخلت هذه الحركة الفنية عن الإحساس في سبيل الفكرة ، بمعنى التعبير عن الفكرة بالشكل اعتمادا على استلهام الأسرار الماورائية ، ومنها الأحلام ، وصولا إلى الفكرة المجردة للأشياء ، على اعتبار أن الأنماط غير ثابتة والأشكال يتناولها الفنان ، وإنما الربط الحي لعلاقة الفنان بالحياة ، والعلاقات في العمل الفني ، ولا يمكن فصلها عن المعنى المطلق ، لواقع يصبو إليه الفنان ويتجدد انفعاله [2] . فالواقع هو انعكاس لعالم مثالي وليس من طريقة لإحضاره إلا بالرمز .

لقد أشار (ريد) إن الإنسان منذ نشأته الأولى مع الطبيعة احتاج إلى الصورة ، للتعبير بواسطتها عن أحاسيسه ، ولكن بفضل تميزه عن بقية الكائنات الحية بالوعي الذاتي ، فقد خلق اللغة والرموز الأخرى للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره وذاته [3] . وبذات الوقت تخلى الرمزيون عن التصوير في الهواء المطلق وعمدوا إلى التصوير في المحترف (الأستوديو) استنادا إلى رسوم أولية وانطلاقا لا من الأشياء المرئية نفسها ؛ بل من الذاكرة التي تتخطى ظواهرها الخارجية،ولا تحتفظ إلا بملامحها المعبرة عما هو أساسي وجوهري لذلك اعتمد الرمزيون في رسوماتهم على الألوان الصافية والخطوط المعبرة عن

---

[1] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 60 -61 .
[2] سلمان، حسن : حرية الفنان ، ط 1 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1983 ، ص 99 -100 .
[3] المبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 25 .

القيـــم الروحية ، من خلال تصوير الأشياء وتصوراتها ، ثم إعادة صياغتها بشكل يوحي بالموضوع من دون التقيد بالمظاهر الواقعية وليس نسخها كما موجود في الطبيعة [4].

لقد حاول الكاتب (البيروآرييه Aurier – 1890 – 1892) أن يوضح مبادئ الرمزية في التصوير بقوله " يجب على العمل الفني أن يكون فكريا طالما يعبر عن فكرة ما ورمزيا من خلال تفسيره للأشكال ، وتركيبيا ، طالما يكتب الأشكال بواسطة الإشارات ،

وذاتيا من خلال الموضوع لأنه يعبر عن ذاته ، بل كهدف يراه الشخص ، وزخرفياً ، كما فهمه المصريون واليونانيون والبدائيون ، ليس شيء آخر سوى تظاهرة فنية ذاتية ، جمعية رمزية وفكرية " [1] . لكن الفنان إلى كل هذه المواهب ليس إلا عالما لو لم تمتعه بمواهب الانفعالية المتطورة التي تجعل النفس ترتعش أمام المأساة التي تصطبغ بها التجريدات .

وكان لـ (بول كوكان Paul Gauguin) [*] آراءه الشكلية الخاصة ـ تتلخص في رؤياه بين الواقع والفكرة والتي تختلج في نفس الفنان لتحريفها والمبالغة في ألوانها أحيانا من اجل إبراز الفكرة أو معنى للرمز ، فقد حاول أن يعطي الخطوط والإشارات رمزية خاصة في مسار يهتم بالخيال ، متجها نحو العالم اللامرئي ، بقوله " على أن الرسم شأنه شأن الموسيقى ، يتعين على المرء أن يبحث عن الإيحاء ، أكثر الوصف " [2] . فضلا عن ذلك اتسمت الرمزية بقوة التخطيط وتناغم الألوان والإثارة التي طبعت أعماله كونها لم تكن صورية ؛ بل عبر عن أحاسيسه الرمزية العميقة بالحياة أكثر من إحساسه بالطبيعة ، علاوة على ذلك ارتأى أن ينغمر في الحياة البدائية التي تشعره بالحنين والعودة إلى الماضي [3] . من خلال أشكاله المسطحة التي أحاطها بتحديدات حيوية وتركيبية شكل (4) .

---

[4] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 66 .

[1] ينظر : (سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ط 1 ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1982 ، ص 147 . وامهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 64) .

[*] (بول كوكان – Paul Gauguin - 1848 – 1903) ، ولد عام نشوب الثورة الفرنسية الثانية بعدها رحل إلى بيرو ، وبعد أربعة أعوام عاد مع أمه إلى فرنسا ، وكان مولعا ببعض الفنون اليدوية . ينظر : (نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 105) .

[2] ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ط 2 ، ترجمة : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ص 41 .

[3] مولر ، جي آي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة ، جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1988 ، ص 42 .

ومن هنا فان حداثية الرمزية تكمن برفضها للمادية في أبعادها للنظريات الجمالية التي تكرس عبادة الواقع ، إذ أن الواقع الذي يراه الرمزيون لا يقتصر على المادي ؛ بل يتعداه ويمتد إلى الشعور والتأمل الداخلي لكي يتحرر من عوائقه المادية [4] .

ويشير الباحث إلى بعض السمات الحداثية التي يراها عبر هذه المدرسة : ذلك بتميزها بقوة التخطيط للتعبير عن القيم الروحية ، وألوانها متناغمة ، فضلا عن التسطيح في رسم الأشكال واستخدام المنظور الخطي للتعبير عن الفكرة من خلال الشكل ، والاهتمام بالخيال في حرية الذات وحرية فكرة القيمة الذاتية .

الوحوشية (Fauvism) :

تعد الوحوشية من الحركات المهمة التي ساهمت في تطور الرسم الحديث ، إذ ظهرت بعد الانطباعية ، وقد استندت أعمالها إلى التأليف الذاتي حسب الرؤية الذاتية ، حيث دعت إلى " الانصراف إلى اللون في نغمات من صنع الغريزة ، وضد جميع القواعد ، في حرية مطلقة للتعبير " [1] . والقائم على التوزيع اللوني وبتحويلات عاطفية باستلهام العواطف الطبيعية كنقطة انطلاق ، فحداثية الوحوشية تبرز من خلال انتصار اللون وقوة الفرشاة في عملية نقل اللون ، (الأمر الذي ساعد رساميها أن يستعملوا الألوان القوية من دون التقيد بالطبيعة ومبالغتها في تحريف الأشكال) [2] . فضلا عن استخدامه الخط في التكوين الفني ، لكي يتم التشريع في بناء الأشكال بصورة جديدة تغاير السابق في ميدان الرسم الحديث .

ورفضت الوحوشية الالتزام بحرفية الواقع ومحاكاته ، إذ إن الاهتمام الجمالي الصرف يعتمد على المساحات اللونية المنسقة ذاتيا ، ولا يحتمل مقارنة مع الواقع ، فالجميل لديها يقترب من الواقع التشكيلي الصرف [3] . وفق أهواء الفنان بالحس المجرد والغنائية المنطلقة من أفق الوجدانية من دون رقابة يفرضها العقل .

---

[4] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 65 – 66 .
[1] سيرولا ، موريس : الفن التعبيبي ، ط 1 ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات دار عويدان للنشر ، بيروت ، باريس ، 1983 ، ص 7 .
[2] نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 175 .
[3] بهنسي ، عفيف : اثر الغرب في الفن الحديث ، المطبعة الرسمية ، دمشق ، 1970 ، ص 129 .

لـم يسـتخدم الفنـانون الوحوشـيون الألـوان المكملـة بعلاقاتهـا الانطباعيـة ؛ بـل استخدموها بأسلوب تعارض المتجانسات غير المألوفة من دون أن تعيقهم تنافرات الألوان والنغمات الصارخة ، ورفضوا كليا مبدأ التضليل وتدرجات اللون أو علاقات المنظور في تكويناتهم[4] . لإنتاج عمل متكامل مدرك .

ويعـزى ظهـور هـذه الحركـة إلى الفنانيـن (فـان كوخ Van Gogh) [*] و (كوكان Gauguin) اللـذان يعـدان مـن الممـهدين لظهور هـذا الفـن ، إذ يشير (فان كوخ Van Gogh) إن " الرسم كما هو عليه الآن يبشر بان يصبح أكثر رقة ، واقرب إلى الموسيقى ، واقل شبها بالنحت ، انه أخيرا يبشر باللون " [1] . والتدرجات اللونية وشدتها وتناغمها الإيقاعي دليل اهتمامهم ولم يعطوا قيمة جدية للمضمون .

ومنهم الفنان (ماتيس Matisse) [**] . الذي لم يبتعد عن الأشكال التي يمكن التعرف عليها ، إذ ظل مخلصا لطريقته الخاصة في العلاقة بين الطبيعة والنموذج ، باعتماده على اللون الذي عد ّالعامل الأول في رسم كل صورة للوصول إلى نتائج غاية في الإبداع عن طريق ربطها بالخطوط الخارجية ، لجعل الصورة في حالة حركة عن طريق اللعب بالخطوط والألوان مترجمة أشكالها ومحررة الألوان والخطوط من أية وظيفة زخرفية . وكما ذكر (ماتيس) " إنها تغني معا مثل الأوتار في الموسيقى " في محاولة

---

[4] جاكوب ، جون : هنري ماتيس .. الق الضوء ونشوء الألوان ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (4) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2000، ص64 .

[*] (فنسنت فان كوخ – Vinicent Van Gogh) (1853- 1890) ، فنان هولندي ولد في بلدة (زوندبت) وكان الابن الأكبر لقسيس هولندي ، وأخذه عمه في سن السادسة عشر الذي كان يدير قاعة لبيع الآثار الفنية ، وبـذلك توثقت علاقته لأول مرة بالفن . للاستزادة ينظر : (نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 94) .

[1] مولر ، جي أي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 65 .

[**] هنري ماتيس (Hinri Matisse - 1869 – 1954) ولد في فرنسا ابتدأ الرسم وتأثر بالفن العربي ن واستطاع أن يضع جسرا بين الماضي والمستقبل ، فاوجد الصيغة الرئيسية للفن المعاصر . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 259 -260) .

خلق لغة صورية اشد تعبيرا [2] . لتحقيق نوع من التآلف بين السطح والفضاء ، فضلا عن الإعجاب بالأنسجة والبسط العربية واستهوته المنمنمات الشرقية والأنماط اليابانية المطبوعة ، مما كان لها اثر واضح في نتاجاته الفنية ، حيث حداثة أعماله تتجلى بإدراك حدسي للموضوع أكثر حيوية بكثير من أي عمل يمكن أن ينجزه التقليد والتماثل الحرفي [3] . فضلا عن اهتمامه بالشكل البشري أكثر من الحياة الجامدة ، بقوله : " يهمني الشكل البشري أكثر من الحياة الجامدة أو المنظر الطبيعي " [4] . شكل (5) .

كما إن حداثوية (راؤول دوفي Dufy) [*] بتأكيده على الأشكال المنبسطة بخطوط مختزلة ومبتكرة بشكل مثير ، حتى يبدو رسمه كأنه (خربشة) عابرة للتعبير عما يحسبه بنوع من الحدة المتلهفة التي ترجمها من خلال الألوان ، فضلا عن معالجة موضوعه بحرية وحماس مندفعة طازجة كأنه استحداث فريد [1] . بالاعتماد على تحرير اللون والمبالغة فيه . شكل (6) .

وتأسيسا لما تقدم يرى الباحث وجود بعض السمات الحداثية التي أسهمت بها الحركة الوحوشية بما يتناسب وأهداف البحث : في إدخال ألوان صريحة وواضحة بشكل كتل لونية ، لا تحتوي أي تدرج لوني ، فضلا عن تناغمها ودلالتها وشدتها ، لتحقيق نماذج شكلية خالصة النقاء وبحرية واسعة ، فضلا عن اعتمادها خطوط واضحة وصريحة في بعض الأحيان ، لتحديد وجود الأشكال ، واستخدام التعبير في وضع الأشخاص تبعا للفضاء من حولهم ، كما أولوا اهتمامهم بالشكل من خلال رسمهم الأشكال ببدائية بسيطة وإعطاء

---

[2] باونيس ، آلان : الفن الأوربي الحديث ن مصدر سابق ، ص 142 .
[3] ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، مراجعة ، مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 49 .
[4] ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، ط 1 ، ترجمة : المعان البكري ، مرجعة ، داود الوسطي ، 1989 ، ص 33 .
[*] رؤول دوفي (Ruol Dufy - 1877 – 1953) ،ولد في فرنسا ابتدأ نتاجه برسم الأزياء ، سافر إلى صقلية والمغرب ونيويورك عام (1952) وحصل على الجائزة الكبرى في معرض بينامي : للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، 264) .
[1] مولر ، جي آي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 71 -72 .

المضمون قيمة جدية ، وجعل الصورة في حالة حركة كما استطاعت أن تمهد الطريق لظهور الحركة التعبيرية .

التكعيبية (Cubism) :

تعد التكعيبية من أهم الحركات المهمة التي اعتمدت على فن الرسم بصفة أساسية ، ثم النحت وكانت بعيدة عن المضامين ، وأول من أطلق كلمة (التكعيبية) الفنان (مارتيس Martisse) اثر مشاهدته معرض الفنان الفرنسي (براك Braque) [1] . كما مرت هذه الحركة بثلاث مراحل [*] ومن اللافت للنظر إن الحركة قد ظهرت انبثاقا من الحركة الوحوشية التي تعثرت نتيجة للظروف التي مرت بها فكانت بمثابة ثورة في استيعاب الرؤية البصرية الجديدة للشكل ، فضلا عن ذلك أخذت عن الانطباعية احترام أوليات البناء ورفض

---

[1] إسماعيل عز الدين : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص 177 .

[*] مراحل التكعيبية : - المرحلة التمهيدية (1907 – 1908) ، والتي التزمت بفن (سيزان Cezanne) من خلال تصريحه حول البحث في الطبيعة عن الأشكال الهندسية (المخروط ، الكرة ، الاسطوانة) كما إن ربطها بالتكعيبية لم يكن واضحا ، لان رسوم (سيزان) الهندسية لا تشبه المخروطيات والمكعبات والاسطوانات ؛ بل كانت القوة المحركة لفن (بيكاسو) و (براك) . للاستزادة ينظر : (كالوي ، جون : أصول الفن الحديث (1905 – 1914) ، ترجمة : لمعان البكري ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، العراق ، ص 19- 20) .

- المرحلة التحليلية (1909 -1912) : ركزت هذه المرحلة على الشكل المستقل للشيء ، وليس على نسقه ، لذلك جعلت من الفن الحقيقي استنباطا ، واتسمت الحركة بالألوان الهادئة مقتصرة على (الأحمر ، الأصفر) والأرضية بلون رصاصي ، مستنبطة من الأخضر والأزرق . للاستزادة ينظر : (كالوي ، جون : أصول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 21) . فضلا عن ذلك تركزت اهتماماتها على بلورة المفهوم الجديد للفضاء التصويري عن طريق تفكيك عناصر العالم الموضوعي بشكل تحليلي ، داخل تقاطع شبكة الفضاء ، أي ما يصبو إليه الفنان التكعيبي ليس هو بالضبط ما يراه ، بل ما تمكن من التعرف إليه من خلال تحليل الأشكال الأساسية وأوضاعها العائدة إلى كل منها . للاستزادة ينظر : (امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 97- 98) .

- المرحلة التركيبية (1912 – 1925) : اتخذت أسلوبا اقل صرامة من التحليلية ، وقدمت صور مرسومة بحروف زيتية أو ملصق عليها ورق صحف أو أوراق حائط ، أو محاكاة عليها حبات الخشب . للاستزادة ينظر : (كالوي ، جون : أصول الفن الحديث ، مصدر سابق، ص 21) حيث التقنية القائمة على الإلصاق وإدخال مواد غريبة إلى اللوحة ، ستقود التكعيبية إلى تحول جديد ، كان قد مهد له (بيكاسو وبراك) إذ لم يعد الموضوع مقتصرا على الصورة البصرية ، وبات لا يرتبط بظواهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار ، على الرغم من علاقته بالطبيعة في إطار ذي طابع هندسي تجريدي . للاستزادة ينظر : (امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 100-- 101) .

الانفعال من خلال نظرتهم للحقيقة المدركة ، كبناء تشكيلي خال من البقع اللونية ، إذ أصبح اللون في المرتبة الثانية بعد الشكل ، كما عالجت الشكل عن طريق اللجوء إلى الهندسة ، وأصبح موضع اهتمامهم المستمر [2] . لذا أصبح الرسم مع التكعيبية مشروع للارتباط بما هو كلي وما هو لانهائي ولا محدود ، بمعنى أن التكعيبية لم تتحدث عن المشكلات الخاصة بالذات كما في التعبيرية – بل هي عملية إيجاد معيارية جديدة للمعيارية التي ترى فيها الأشياء بخضوع الفن إلى الحلول الهندسية ، لتجسيد الرغبة في إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة ، بعيدا عن السهولة والإغراءات التي لجأ إليها الانطباعيون والوحوشيون،مما أدى بها أن تقود نحو التطور الذي تخطى بشكل كلي أو نهائي المفاهيم التقليدية للفن التشكيلي [3] .

لقد حاولت التكعيبية التعبير عن الحقيقة المطلقة باستخدامها الأشكال الهندسية ، لذا يبدو الشكل محملا بخصائص مشابهة لخصائص اللون ،ويبرز أو يضعف أو يتكاثر أو يضمحل،وعند دخوله ضمن شكل متعدد الأضلاع والزوايا يتحول إلى شكل دائري ، ورب شكل ابرز من سواه يطبع اللوحة كلها بطابعه الخاص [1] . والتكعيبية بقدر اقترابها من الواقع ، فإنها تقترب كثيرا من عالم الأفكار الخالصة لـ (أفلاطون Plato - 427 – 337 ق . م) الذي يشير إلى مطلق الشكل الهندسي ، بان الإنسان لا يستخدم الأشكال لذاتها ؛ بل على الأصول التي تمثلها ، والهدف ليس المربع المطلق والقطر المطلق من خلال الفكر ، فهذه الأشكال أشباح معكوسة على المياه والغاية هي إدراك الحقائق المجردة التي يدركها الإنسان بالفكر [2] . بمعنى التفكير إزاء الشكل ، مما أسهم في تعويم حدود الأشكال المرئية والفضاء ، وتسبب في جعل الخطوط تمتد داخل الفضاء التصويري ، فضلا عن ذلك برزت التكعيبية في مجال الرسم الشكلاني بتخليها عن كل مفاهيم الواقعية البصرية ، وأهملت كليا المنظور التقليدي والتأثيرات المحتملة ، لا

---

[2] بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 267 .
[3] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 91 .
[1] سيرولا ، موريس : الفن التكعيبي ، ط 1 ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات عويدان ، بيروت ، باريس ، 1983 ، ص 18 .
[2] خباز ، حنا : جمهورية أفلاطون ، مكتبة النهضة بيروت ، 1983 ، ص 204 .

بسبب موقعها المغاير تجاه الأشياء؛بل إنها أرادت أن تحللها بصورة اقرب وأكثر شمولية ، لخلق نماذج أكثر حداثة .

فحداثية التكعيبية تتجلى من التعقيد بنقل الصورة إلى قماشة اللوحة بوضع ظواهر الشيء المتعدد جنبا إلى جنب السطح المستوي ذاته ، بحيث يتعذر للعين أن ترى الأشياء كلها في وقت واحد ، مما جعل هذا الأسلوب يتيح للمشاهد التوغل داخل المشهد ، ورؤية جميع الزوايا – رؤية أعماق الشيء- [3] . حتى يتسنى للذهن توحيدها ، بمعنى آخر ليس من السهل تفسير أعمال التكعيبية تفسيرا تفصيليا ، وإعطاء الواقع تأويلا جديدا ، بسبب تغيير الأشكال الطبيعية وتعويضها بأشكال خيالية ، إذ يشير (براك Braque) [*]

" إن الرسام لا يحاول أن يعيد تمثيل وضع ما إنما يحاول أن يبني حقيقة صورية " [1] .

استمدت التكعيبية حداثتها من خلال استخدام (بيكاسو Picasso) [*] . و (براك Braque) تكنيك الكولاج [**] . مشكلين منها بناءا مستقلا للوحة ، مما أدى بالحركة السريالية أن تعتمد عليه فيما بعد [2] .

وقد تجسدت الحداثة في التكعيبية من خلال طرحها لأفكار حداثية اعتمدت الجانب الكلي للأشياء ، على أساس التحليل والتركيب والهدم وفق حرية مطلقة ، وهذا ما يتجلى واضحا في نتاجات الفنان (بيكاسو Picasso) إذ يعد فنانا انتقائيا متأثرا بتيارات فنية جديدة (السريالية ، التجريدية) ، لذا اتسم فنه بطابع تأنقي ابتداء ومن ثم اصطبغ بمعالم

---

[3] إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص 178 .

[*] (جورج براك – Georges Braque - 1882 – 1963) ، ولد في ارجانتوي (فرنسا) ، وكان والده رساما ، تابع دراسته في باريس سنة 1900 ، تعرف على الانطباعية ، ثم انضم إلى الوحشيين ، وخلال معرفته على (بيكاسو Picasso) توطدت صداقتهما ووجدوا أسلوبا جديدا عرف بالتكعيبية . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، تاريخ الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 274) .

[1] مولر ، جي أي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 79 .

[*] (فابلو بيكاسو Vablo Picasso – 1881 – 1973) ، ولد في مالاقا (اسبانيا) ، درس في برشلونة ثم سافر إلى باريس سنة 1900 واستقر فيها منذ عام 1904 ، وفي عام 1907 صور لوحة (آنسات افينون) وبها بدأت مرحلته التكعيبية . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : مصدر السابق ، ص271) .

[**] الكولاج Collage : طريقة جديدة يرفعون بها من شان الأشياء المبتذلة الرخيصة ، محورين صفتها بتأثير العمل الفني إلى تحفة غالية . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : المصدر السابق نفسه ، ص 271) .

[2] المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 62 .

الوحوشية والتعبيرية ، فضلا عن إعجابه بالفنون الأفريقية ، وأعمال (جيريكو Gericault) . الذي كان لها تأثير في أعماله [3] .

وعليه إن اغلب رسوم بيكاسو تناولت المشاهد الإنسانية ، وتخليها عن التشبيه والتركيز على رسم السطوح الأمامية والجانبية بطريقة متراكبة وبذلك يمكن رؤية الوجوه والأجساد من كل الزوايا . كما يتضح في الشكل (7) .

وتأسيساً لما تقدم يرى الباحث بعض السمات الحداثية التي تتجسد بتحررها الشكل كسابقتها الانطباعية اللون ، واعتمدت التجريد التام بتحطيم الأجسام على السطوح وإلغاء المنظور التقليدي ، كما والتزمت بالخط الفاعل في بناء الأشكال واتساع الخامات ، وإيجاد بعد رابع فضلاً عن الأبعاد الثلاثة يسمى العمق .

التعبيرية (Expressionism) :

التعبيرية ثورة ضد الفن الرسمي المضمحل وأنساقه ، وقد انبثقت كوسيلة لاستحداث أسلوب وخطاب ومعنى يستند إلى قيم مثيرة مستحدثة ، تبحث عما هو خفي من العاطفة الإنسانية من دون التأثر بالأشياء المنظورة ، بحيث أصبح التعبير عن المشاعر بأشكال شيئية أهم من التعبير عن ذاتها [1] . فضلا عن ذلك اعتمادها على الانفعال الداخلي ، أي التعبير عن التجارب العاطفية والقيم الروحية ، وتأكيدها على (الذات) [*] . وعدّتها المصدر الرئيس الذي يبث الأفكار والخيال الذي يهيمن على الفن ، وهي لا تعترف بالأشكال والأساليب ، وهذا ما جعل منها فنا ذاتيا تنوعت فيه الأساليب الفردية ، وطبعتها بسمات البحث والتحديث بطريقة حرة ، وما يعتل مخيلة الإنسان من أحاسيس [2] .

---

[3] امهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 94 .
[1] بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، تاريخ الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 290 .
[*] الذات (Subject) : بمعنى النفس ، أو ناحية من نواحي الشخصية قادرة على المعرفة الاستنتاجية وكل ما يقوم بنفسه ، فذات الشيء ، نفسه ، عينه . ينظر : (مسعود ، حيران : معجم الرائد ، ط1 ، دار الملايين ، بيروت ، 1964 ، ص 690) .
[2] الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 134 – 135 .

لقد سيق التعبيريون مع اندفاعاتهم الغريزية وغاصوا في أعماق مشاكل النفس وقدموا الطبيعة والحياة على أنها ظواهر تخضع لقوى طائشة ، وأدركوا إن العمل الفني يحتاج إلى وسط يتحرك بمشاعر الفنان ، على اعتبار أن الفن التعبيري، فن مباشر عفوي وعاطفي [3] .

فحداثة التعبيرية برزت كونها تمثل ردا على الأساليب الفنية السابقة والتي أقصت الذات ، ولذلك كانت لحظة انتباه حقيقية للعواطف والوجدانيات التي بمقدورها أن تقف بوجه كل المعايير والأطر المتحكمة برؤية الفن الأوربي ، بوصفها التعبير عن الانفعالات النفسية من قلق وصراع وأزمات ، فضلا عن التحريف والتحوير في أساليب التعبير وطرق الأداء [4] . بقصد الحصول على تعبير يوقع في النفوس ،وهذا ما قادهم إلى أن يطلقوا لخيالهم الحرية.

إخضاع الخط عند التعبيريين للانفعال الذاتي ، بينما تبرز الألوان بأقصى قيمتها وكثافتها للتعبير عن الحالات النفسية لذات الفنان ، في حين نجدهم أغلقوا عيونهم عن كل ما شاهدوه ليطلقوا العنان لخيالاتهم [1] . مما جعلهم يرسمون بعواطفهم وخيالاتهم ، بحيث إن بعض أعمالهم أخذت أشكالا كاريكاتيرية ساخرة .

وقد تباينت الرؤية الفنية عند فناني هذه الحركة في ألمانيا بالطريقة التي يستخدمونها ، لكن مصطلح التعبيرية ارتبط بوضوح بفناني (جماعة الجسر - 1905 – 1913) [*] التي غيرت المفاهيم الانطباعية عبر ايلاء الرسم حرية تتناسب مع الطبيعة الإنسانية ، متجسدة بإسقاطات وجدانية ، مما أدى بالشكل لان يتجانس مع الطبيعة

---

[3] بهنسي ، عفيف : المصدر نفسه ، ص 291 .
[4] حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، مطبعة مخيمر ، (ب . ت) ، ص 62 .
[1] بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، تاريخ الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 290 .
[*] (جماعة الجسر Die Bruke) ضمت هذه الجماعة الفنانين (فرتز بليل ، ارنست لودفيل كيرشنر ، وايريش هيكل وكارل شميدث وروتلوف ، ثم انضم إليهم ماكس بكشتاين واوتومولر واميل نولده) ينظر : (مولر ، جي ، آي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 101) .

الداخليـة لفعـل الرسـم ، وهـو مـا جعـل مـن رسـوماتهم تصـور الحقيقـة الداخليـة للـنفس الإنسانية [2] .

بينمـا جماعـة (الفـارس الأزرق Dor Blaur Reiter)[**] كانـت اتجاهاتهـا فلسـفية بالأساس ، فمدار البحث عندها لـيس الفرد عضـوا فـي المجتمـع ؛ بـل بـأدق أسـرار الطبيعـة لـيس إلا [3] . أي إن بنائيـة الشـكل أخضـعته كليـا لسـلطة المشـاعر والعواطـف الذاتيـة المحضة ، باتجاهات فردية خارج قواعد التعبيرية ،فضلا عن الفن البدائي الذي عُدَ عنصراً مشـجعاً لاستكشـاف الإمكانيـات التعبيريـة للـون والشكـل ، واستكشـاف الرسـم الخطـي للأطفال [4] . شكل (8) .

ويرى الباحث إن حداثية الفنان (إميل نولده [*] Emile Nolde) قد تمثلت بأسلوب قوي وعنيف ، وقد تأثر بالتكنيك القريب على السطوح باتخاذه اللون وسيطا للتعبير عن مشاعره . شكل (9) ؛ على اعتبار أن فنه ، فن شمولي ينفذ إلى جوهر الأشياء من خلال معانيها الغامضة للتعبير عن أحاسيسه عبر التكوينات الشكلية والمناظر الطبيعية ذات النزعة الدينية العاطفية [1] . فضلا عن نزعته البدائية التي تتعادل مع طريقته البدائية خلال وضع الألوان غير الممزوجة على اللوحة.

---

[2] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 81 .

[**] الفارس الأزرق Dor Blaur Reiter : جماعة فنية اتخذت تسميتها من خلال لوحة صغيرة لـ (كاندنسكي Kandinisky) وتأسست في ميونخ ، وتطورت نحو الفن التجريدي،وكان ممثليها (فرانز مارك Marc)و(اغست ماكه Macke) و (بول كلي Klee) ثم (كاندنسكي Kandinisky) . ينظر : (بهنسي ، عفيف : المصدر السابق ، ص 293) .

[3] اوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية ، آفاق عربية ، 1989 ، ص 13 .

[4] اوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، مصدر سابق ، ص 21 .

[*] إميل نولده (Emile Nolde – 1867 – 1956) ؛ ولد في ألمانيا ، درس في مدرسة الفنون في فلانسبورغ ، عام (1892) عين أستاذا في مدرسة الفنون العليا في سانت غال ، أصبح عضوا في جماعة الجسر عام (1906) . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، تاريخ الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 295) .

[1] باونيس ، آلان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 152 .

في حين نجد النزعة الحداثية عند الفنان (كيرشنر Kershiner) [**] عبرت عن الانموذجية لحالة الوجود والبدائية بفضل ارتباط الإنسان بالطبيعة ، وقد وصف الرسم بمثابة بحث عن مثالية الجمال تتحقق عبر الجمع بين الوجدان والعناصر الشكلية بألوان نقية براقة ، وبأشكال مستوية ، وبإيقاعات ذات زوايا ، وذات المساحات الخشنة ، وقد تصل إلى العنف أحيانا ، لكسب صفة مترفعة مدغمة بالحدس والتعبير [2] . شكل (10) .

وتأسيسا لما تقدم يجد الباحث بعض السمات الحداثية للحركة التعبيرية من خلال عدم اهتمامها بالألوان وبذلك لم تشكل سمة غالبة ، حيث أنها تقترب من الواقع في مكان من اللوحة وتبتعد وتكون صارخة في مكان آخر بما يتلاءم وإحساس الفنان ، فضلا عن اتسام الخط بالإيهام الواضح ، وقد لايظهر بشكل مباشر ، إذ يقوم بفصل المساحات اللونية بشكل دقيق غير متماه ، وقد يخضع للانفعال الذاتي ، واتخاذ المنظور طابع الحرية ، كما أن الأشكال أحيانا تحاكي الواقع ، وفي بعض الأحيان تتعرض إلى المداخلات الميتافيزيقية لتعطي بعض أشكاله نوع من التحرر وكذلك حرية الخيال للتعبير عن القيم الروحية .

المستقبلية (Futurism) :

تعد هذه المدرسة إحدى مدارس الفن الحديث المهمة في القرن العشرين ، والتي أنتجت تكوينات فنية ذات أشكال دائمة الحركة ، ومتفجرة ومتصارعة ، معتمدة على حركة الأجسام في الفضاء وحركة الروح في الجسد ، وتميل إلى تحطيم التقاليد الفنية الجامدة ، وتجنب الأوضاع الساكنة ، إذ إنها تفقد تكوينات حياتها الخارجية العامة ، بسبب كثرة الخطوط الموصلة بالحركة وألوان ديناميكية معتمدة على عنصري الحركة والاستمرارية [1] . واشتملت على مختلف النشاطات الفنية كالأدب والتصوير والنحت ... ،

[**] كيرشنر (Kershiner – 1880 – 1938) : ولد في بلدة (ازشافنبرغ) القديمة ، كان والده أستاذا في أكاديمية الحرف اليدوية ، وقد شرع بالتخطيط والرسم مبكرا ، وقد واصل دراساته المعمارية في (دريدن) (1905) وفي النصف الثاني من العام نفسه أسس جماعة (الجسر) مع زملائه في دراسة العمارة ، والتي عدت أول مجموعة ضمت فنانين من القرن العشرين . للاستزادة ينظر : (اوهن ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، مصدر سابق ، ص 72) .

[2] الربيعي ، فاخر محمد حسن : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ن أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2002، ص 82 .

[1] مولر ، جي أي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 97 .

وجاءت بأفكار حديثة ضد الماضي والتراث من خلال إصدار بيانهم بزعامة (مارينتي Marinty) [*] : جاء فيه " إن حاجتي المتزايدة إلى الحقيقة ، لايمكن إن تكتفي بالشكل واللون ، كما هما مفهومان ، لان كل شيء يتحرك ، كل شيء يركض ، كل شيء يتحول بسرعة ، إلا وجها جانبا لايمكن أن يظل أمامنا من دون حركة ، إن الأشياء المتحركة تتكاثر وتتشوه وتتلاحق كالاهتزازات" [2] . وذاتها داعية بثورة ضد الماضي والتراث والتغني بمظاهر العالم المعاصر، حيث الحاجة إلى تطور الحداثة في الفن والتي باتت غير مقنعة عن طريق الشكل واللون ، فجميع الأشياء تتحرك وتركض وتتبدل بسرعة [3] . أي إن كل شيء في حالة جريان وتحول سريع،وفي حركتها تتضاعف إلى مالا نهاية ، وهذا التضاعف لعله ابرز السمات الحداثية لهذه الحركة ، على اعتبار إن الحداثة موقف فكري يتشكل ضمن حالة فكرية ، فهي وجود غير مستقر و لاثابت ، وهي حالة تلاقح مستمر ونمو متواصل .

أكدت المستقبلية على الحاجة المتنامية إلى الحقيقة ، حيث لم يعد الشكل واللون يعبران عنها ، كما كان شانهما في الماضي ، بيد أن المستقبليين لم يأتوا بجديد في هذا المجال ، سوى اهتمامهم بالحركة ، فكل شيء عندهم في حركة وتغير سريعين ، وعلى سبيل المثال ، الحصان الذي يعدو لايملك أربع قوائم ، بل عشرون ، بسبب التكرار ، أو إن الفراغ هو الجو الذي يتحرك وتتداخل فيه الأجسام [1] .

لقد رفض المستقبليون الزاوية القائمة والأشكال المضلعة ، باعتبار أن الزاوية القائمة خالية من الأبعاد العاطفية ، كما يرفضون المكعب والهرم وكل الأشكال الجامدة ويرون في

---

[*] مارينتي (Marinty) : شاعر ومحرر وناقد فني وأديب ايطالي ، وقد نشر البيان الأول في شباط عام (1909) .
[2] جرداق ، عبد الحليم : تحولات الخط واللون ، مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، بيروت ، دار النهار ، 1975 ، ص 59 -60 .
[3] ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 64 .
[1] الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، بيروت ، (ب . ت) ، ص 21 .

الزوايا الحادة تعبيرا صارخا عن الحركة والانفعال ، والخطوط المائلة تستنفر في رؤيتهم حواس المشاهد التي تلاءم الحركة مع الخطوط المائلة والمنحنية أكثر منها مع العمودية [2] .

إن حداثية الرسام المستقبلي تتجلى في تفكيك الأشياء ، ثم تجميعها في صورة أخرى ، وكشف خطوط القوة الكامنة في حركتها ، ثم لتمديد الشكل أو تكثيره باتجاه هذه الخطوط كما في لوحة (كلب يجري) للرسام (جياكوموبالا Balla) [*] . والذي عمد في تصوير الحركة إلى عدة سيقان متلاحقة ، مكان كل ساق ، ويندمج كل منهما مع الآخر [3] . شكل (11) بمعنى إن كل شيء في حالة حركة وجريان وتحول مستمر .

أما تجربة الفنان (مبرتوبوتشيوني Boccioni) [**] فقد عبرت عن الحركة برسمها سلسلة من الوقفات التقطت من حركة سكونية ، الواحدة تلو الأخرى في سياق الحركة بأشكال مشتقة من تراكيب هذه الوقفات [4] .

لتجسيدها مجموعة خطوط سريعة متقاربة مكونة مساحات لونية يغلب عليها التكرار من اجل تجسيد حركة زمنية ، فضلاً عن العلاقات بين عناصرها الداخلية ، بحيث إن الأشكال تثير أحاسيس حركية تربط بين الفراغ والزمن ، شكل (12) .

وما أن اقتربت المستقبلية من هدف الانطباعية في محاولاتها لالتقاط الحركة وتسجيلها في لحظتها الآنية ، بهدف التوثيق والتسجيل ، وهذا الهدف لا يقتصر على تتالي الحركة بل تعديها ليصل إلى تزامن الحالات النفسية والشعور [1] .

---

[2] الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، مصدر سابق ن ص 22 .

[*] (بالا Balla - 1871 – 1958) : ولد في تورينو ، ومات في روما ، وهو أول من نقل التقسيمية إلى زملائه المستقبليين ، فضلا عن اهتمامه بالحركية في التصوير . ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوربا من عصر النهضة وحتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 289 – 290) .

[3] نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 147 .

[**] (مبرتو بوتشيوني – Boccioni - 1882 – 1916) : ولد في مقاطعة كالابر (ايطاليا) ، درس الفن في كاتانيا ، ثم سافر إلى باريس وتعلم فيها أصول التنقيطية ، ثم أقام في روسيا ، ثم عاد إلى ايطاليا واستقر في ميلانو (1908) ، وانضم إلى المستقبلية عام 1910 ، للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : المصدر السابق نفسه ، ص 286) .

[4] نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ط 1 ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة ، جبرا خليل جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص 156 -157 .

[1] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 114 -115 .

وعليه فالمستقبلية سعت إلى نفح روح الإنسان الحديث في الفن لتحديثه ، من خلال استخدام التطور العلمي ، بما فيه من آلات حديثة ، فضلا عن استخدامها الزمن كبعد رابع في الرسم ، أي أصبح الفنان ينفذ من خلال الأشياء ما هو مخفي ، ورفض نقل الأشياء في وضعها الثابت ، كما رفض التوقف عن الحاضر والسعي بالتعبير عن المستقبل وعن الأشياء في حقل تتابعي الحركة ، حيث تظهر سمة التحديث من خلال إيجاد فن حركي بواسطة نقطة نظر ثابتة .

وعليه يجد الباحث بعض السمات الحداثية للحركة المستقبلية ، من خلال تداخل الألوان ودرجاتها واعتدالها في قوتها ، فضلا عن الخطوط قوية وحادة بشكل أقواس في اغلب الأحيان للدلالة عن الحركة ، كما إن التسطيح يغلب على الأشكال وعدم اهتمامها بالمنظور ، وتتسم أشكالها بالتداخل والاختزال والتكرار لتأكيد مفهوم الحركة السريعة ، والزمن يلعب دوراً كبيراً في عملية رسم الأشكال خلال فترة زمنية محددة في نفس اللوحة .

التجريدية (Abstractism) :

تمثل اتجاها فنيا ظهر في بداية القرن العشرين ، وبقيت ظاهرة متميزة للنشاط الفني في ذلك القرن ، باعتبارها نمطا جديدا في التفكير وتبدل في الرؤية الفنية ، وقد عدت المدرسة التجريدية من المدارس التي هشمت ونبذت الشيء ، وذهبت إلى ماورائه ، وكان هدفها تحرير الشكل والذات ، فضلاً عن اهتمامها بالخيال والإدراك الباطني للأشياء ، ومن الدوافع التي أدت إلى التجريد هي الظروف التاريخية والاجتماعية والتحولات التي أوجدها التقدم التقني في الوسط الإنساني وما رافقها من تبدل في الأعراف والأفكار نتيجة التطور

العلمي والفلسفة الحديثة التي مهدت لهذا التطور الكبير على صعيد الفنون التشكيلية [1] . خلافا لما كان سابق يحاكي الطبيعة ويصور العالم المرئي ، بات آلان يتعامل مع الفكرة أو ما يسمها (كاندينسكي Kandinsky)[*]الضرورة الداخلية [**]، في محاولة لجعل اللامرئي مرئيا،بحسب تعبير(بول كلي Pull Klle) [***] ويهدف إلى كشف الحقيقة المتخفية وراء الشكل الطبيعي للبحث عن الحركة في التعبير .

إن الفن التجريدي فن لاتشخيصي ، لاينقل الطبيعة نقلا حرفيا ، بل يسعى إلى جعل الفن لذات الفن كهدف رئيس ناجم عن حداثية أدت إلى تحول في الرؤيا الفنية في مفهوم اللوحة ، من شأنها القيادة نحو نفي الصورة وما يتطلبه من استنباط الأساليب،وتقنيات جديدة في مضمونية الفكرة محل الصورة،لتحرر الفنان من قيود الموضوع الهادفة لتصوير ما يمكن تسميته الموضوع الداخلي ، عند ذلك تكون الصورة المرسومة نوعا من الإسقاط لهذا الموضوع [2] .

حيث الموضوع في اللوحة التجريدية لم يكن مجرد موضوع محوّر أو مصاغ صياغة جديدة فحسب ، وليس موضوع جرد من تفصيلاته ، وإنما موضوع يستشعر به الفنان عبر انطباع له في نفسه ، إذ انه لا يتعامل مع الموضوعات ذات الأجسام ، بل يتعامل مع الأنماط الأصلية في الطبيعة ، لأجل الوصول إلى رؤية خاصة تكون اقرب إلى الحقيقة عبر الفكرة والحس والشعور والخيال [1] .

---

[1] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 39 .

[*] (كاندينسكي Kandinsky - 1866 – 1944) : فنان روسي شهير ولد في موسكو ، أسس جماعة الفارس الأزرق عما (1912) ، أصبح أستاذا في موسكو عام (1918) ، عاد إلى ألمانيا وأصبح أستاذا في (الباهاوس) عام (1921) . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 330) .

[**] الضرورة الداخلية : حالة التعبير الداخلي يكمن العمل الفني على خلق رسم له أهمية مستقلة ، يسمونه العالم الموضوعي وتحرر منه ، وتنشأ من ثلاث عناصر : عنصر الأسلوب ، عنصر الشخصية ، الميزة الموضوعية والجوهرية للفن . للاستزادة ينظر : (هيث ، أدرين : الفن التجريدي أصله ومعناه ، ترجمة : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، 1988 ، ص 23) .

[***] (بول كلي Pull Klle – 1879 -1940) : ولد في سويسرا من أسرة ألمانية ، ثم انتقل إلى ألمانيا ، تأثر بأعمال (فان كوخ) و (سيزان) و (ماتيس) وانظم إلى جماعة الفارس الأزرق عام (1922) ثم أستاذا في الباهاوس (1925) . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : المصدر السابق نفسه ، ص 336) .

[2] عز الدين ، إسماعيل : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص 195 .

[1] الزبيدي، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 140 .

لقد عبر الفن التجريدي عن النزعة الصوفية العاملة على نزع الصورة العضـــــوية (ومـا اشـتملت عليـه مـن تفاصـيل حيويـة خاصـة بالأشـكال الطبيعيـة) ، حتـى تكشـف عـن الصـفات العميقـة والمعـاني الكامنـة فيهـا ، فضـلا عـن الحقـائق المسـتترة وراء مظاهرهـا وظواهرها المتعددة للوصول إلى المطلق ، إذ انه لا يعبر عن سماته الحداثيـة مـن المـادة ؛ إنما من مصادر الروح التـي تغذي العناصر التصويرية فـي الفن ، ومـن ثـم يصبح كمـا لـو كان متحررا من مادته والهادف إلى تصفية المظاهر المادية للمرئيات والبقاء على الجوهر منها [2] . وهذا ما يؤهلـه لتقديم رؤيـة جديدة للوجـود مـن خـلال الاشـتغال علـى أشـكال لـها كيانـات مستقلة " فالإنسـان يمكـن أن يتحسس أشياء غير ماديـة تتم عن طريق العقل أو الخيال ، كما يمكن توظيف الطاقات الداخلية واللاشعور في التوصيل إلى ما هو خفي "[3]. مثالـه (التعبيريـة التجريديـة) التـي عنـي بهـا الفنـان (كاندينسـكي) إذ دمـج المكتشـفات الحديثـة فـي فـن الرسـم وقواعـد الفنـون البصـرية فـي تطورهـا الحـالي بعزمـه علـى تغيـب المرئـي مـن خـلال الأشـكال والألـوان ، سـاعيا للامسـاك بالحقيقـة الروحيـة للأشـياء ، " والاهتمـام بالأشـكال المجـردة التـي رأى فيهـا قـوة إيحائيـة لهـا القـدرة علـى الوصـول إلـى الجوهر والمضمون الكامنين لخلق الظواهر " [4] . شكل (13) .

كمـا اعتقـد الفنـان (كاندينسـكي) إن النظريـة للشـكل والألـوان ، يمكـن أن يفكـر فيهـا بنظام يشابه الموسيقى ، بحيث أن تجربته في توسيع مجال الرســـم بان يجعـــل محتواه

فضلاً عن أن ألوان الأنغام الموسيقية ، أي يعتمد الرسم الموسيقي ، وقد حـاول أن يؤلـف نظامـا يتكـون مـن علائـق نسـبية بـين الألـوان والأشـكال كالنوتـات فـي الموسـيقى [1] . وان كانت تنطوي على قدر اكبر من القوة الديناميـة ، لتصبح الصورة ثمرة الإلهام والخيـال ، ومحـررة الواقعيـة ، ومتجهـة نحـو الإحساسـات فـي خلـق لوحـات وتكوينـات مؤسسـة علـى المصادفة نحو الشكل الخالص ، بما يتناسب مع ما انتهى إليـه (أفلاطون) مـن أن الجمـال

---

[2] حسن ، حسن محمد : الأسس الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، جمهورية مصر العربية ، (ب . ت) ، ص 112 .

(3) Pohribmy , Arsen : Abstract Painting , Phaidon limited , New York , 1979 , P . 8

[4] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 143 -144 .

[1] ينظر : (الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي للفنون التشكيلية ، ط 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998 ، ص 35) .

المطلق يوجد في الخطوط المستقيمة والسطوح الهندسية (المربعات ، المستطيلات ، المثلثات) ، وليس الأشكال الطبيعية [2] . فضلا عن التأكيد في فلسفة (كانت) المثالية ، على الشكلانية من أن الجمال الخالص يتجسد في الشكل الخـــالص ، وبهذا الصـــدد أراد (كاندينسكي) أن يحرر التصوير من التمثيل الصوري ، متجنبا تحويله إلى مجرد تزيين هندسي ليتوصل إلى خلق نظام مرمز ومتحرر إزاء الضرورات الخارجية ، ونجد أن حداثية الصورة الفنية عنده تكمن بمراحل منها ، انطباعات – هي انعكاس مباشر للطبيعة الخارجية ، وارتجالات – هي صورة عابرة شعورية تلقائية،ليس لـها جذور في الطبيعة ، ثم تكوينات – فهي رسوم أكثر حساسية أنجزها على ضوء دراساته الأولية ، بحيث يلعب الشعور والغرض دورا شاملا فيه [3] . وبهذا يمكن من فتح عالم جديد للفنون عبر تأكيده على أن للفن ذاتية مطلقة تكمن في العالم الداخلي للفنان بغض النظر إلى العالم المادي .

فـــي حيـــن نجـــد أن حداثيـة (موندريان Mondrian) [*] قـــد تجلـــت مـــن خـــلال استغنائـــه لأشكـــال الطبيعـــة واقتصـــاره علـــى الألـــوان المستقيمـــة والزوايـــا القـــائمـة ، الـــذي أعطـــاه نـــزعة صـــوفية[**] قـــوية ، حـــملته علـــى

الزهد[*] في كل ما هو عاطفي أو جسمي ، والاكتفاء بالجوهر الهارموني الصافي للإيحاء للسلام ، شكل (14) .

لقد وصف أسلوب الفنان (موندريان) بـ (التشكيلية المحدثة) [**]، على الرغم من هدفه في التوصل إلى تآليف مسطحة ذات طابع هندسي ، التي قادته إلى الصفاء الكلي

---

[2] مطر ، أميره حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص 74 .

[3] ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ط 1 ، ترجمة : لمعان البكري ، مراجعة سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية ، 1989 ، ص 97 .

[*] بيت موندريان (Piet Mondrian - 1872 – 1944) : ولد في سفورت (هولندا) دخل أكاديمية أمستردام عام (1892) فرسم المناظر الطبيعية ، تأثر بالتكعيبية عام (1914) ، ثم انتقل إلى التشكيلية المحدثة ، في عام (1940) سافر إلى نيويورك حيث عمت شهرته . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ،الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ،مصدر سابق ، ص 331) .

[**] الصوفية : أصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله والإعراض عن زخرف الحياة وزينتها والزهد فيها ، والانفراد عن الخلق في الخلود للعبادة ، للاستزادة ينظر : (عاصي ، حجر : مقدمة العلامة ابن خلدون ، 1988 ، ص 295) .

[*] الزهد : مذهب أخلاقي ، إذ انه لا يحسب للذات والآلام حسابا ، ويعرض عن إشباع الغرائز الحيوانية والنزعة الحسية والطبيعية . للاستزادة ينظر : (صليبا ، جميل ، مصدر السابق ، ص 640 – 641) .

والوضوح ، وهذه عدت سببا في التميز الفني لأعماله ، وجعلت منها التعبير المثالي لتوجهه الفكري وتجسيد التوازن التام بين الحرية والانضباط ، بحيث جرد الأشياء من خواصها وتحريرها والبقاء على الصورة الجوهرية اللامتغيرة (المثالية) ، وبذلك سعى إلى تحويل الفن إلى أقصى ما يتوصل إليه التطور البشري [1] . بهدف الكشف عن الحقيقة الميتافيزيقية، ما أدى إلى تركيز اهتمامه على الألوان الأساسية ، بوصفها جوهرا للألوان الطبيعية ، وبذات الوقت اتسم الشكل بالعقلانية ، لا اعتقاده بان أي شيء نراه يكون له جوهر باطني على الرغم من كون مظاهر الجوهر متناسقة [2] .

وبناءاً لما تقدم يتلمس الباحث بعض السمات الحداثية لهذه الحركة من خلال انتقال المادة من الحسي إلى الروحي بتجريد الفضاء الكامل والأشكال والألوان وتفكيكها وإيجاد علاقات في تكوينات هندسية ورياضية . فضلا عن تغيب واضح لمركزية الوحدات البصرية في اللوحة ، وإيجاد إيقاع في فضاء اللامتناهي لميدان حركة الأشكال الخالصة ، كما عملت على تصوير المطلق وإعطاء صور ميتافيزيقية .

الدادائية (Dadaism) :

ظهرت هذه الحركة ما بين (1905 – 1922) في مجتمعات الحرب العالمية الأولى كتيار يتمرد على الخراب والتدهور ، وتعد الدادائية من أهم المدارس الفنية الحديثة التي تميزت بتأكيدها على حرية الشكل مخلصا من القيود التقليدية ، فضلا عن سعيها في

(**) التشكيلية المحدثة (Moderined formationism) مجموعة قواعد للرسم التجريدي يمكن تطبيقها في العمارة والتصميم على السواء ، استشفت أسلوبا عصريا جامعا خاليا من الزخرفة ومستندا إلى ألوان أساسية والى زاوية قائمة ، وبذلك يقوم على مستطيلات ومكعبات . للاستزادة ينظر : (باونس ، آلان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 216) .

(1) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 147 .

(2) Lamberd Rose Mary :"The Twentieth Century History of Art" ,Cambridge , New York , 1988 , P . 31

البحث عن أساليب جديدة في التعبير لم يسبق له مثيل ، فحطمت الأشكال الحضارية كافة ، وتجنبت التكرار التقني أو الفني مع احتوائها الفوضى التي نشأت في البلدان الأوربية التي رسمت بتأثير المستقبل المجهول[1]. بيد أن حداثية الدادائيين تجلت بعدم إتباعهم منهجا محددا في التعبير عن آرائهم ، فلجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم بما في ذلك الهدم والتشويه والتجريب بشكل سيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها [2]، فضلاً عن تأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي والفضائح لكونها غير مألوفة في المجال الفني كصناديق القناني وفضلات الطعام والمباول ، وسخرت من كل شيء، واستخفت بكل شيء ، بالمبادئ الأخلاقية وبالقيم الجمالية وبالثقافة والفن،والعبث بكل شيء من دون المبالاة بالقيم ، حتى رسموا لوحاتهم بشتى وسائل التلفيق ، مادام العالم يتحرك بطريقة اعتباطية لا أثر للعقل والاتزان فيها [3] . مما جلب انتباه بعضهم إلى تأليف لوحات من أشياء جاهزة وتقديمها كعمل فني ، بمعنى ثانٍ لم تعد للوحة قيمة فنية تذكر بالنسبة لهم،حيث الأعمال الجاهزة ، تعد من ابرز الأعمال المميزة ، وعَدّ الفنان (مارسيل دوشامب Duchamp) [*] أن الفن الجاهز (Read maid) ليس من الفن بشيء؛إنما اتخذها وسيلة للتعبير عن موقفه الرافض والمضاد ومحاولة لإعادة النظر في القيم الفنية السائدة ، وعليه فإنها لم تستند إلى أي نظرية علمية لعدم ثقتها بقيمة أي شيء [4]. ولم يعد لها أي

اتصال بالحياة الواقعية مطلقا ، فظهرت لوحاتهم ذات قصاصات الورق بطريقة لا معنى لها ولا منطق ، كما تسخر من الماضي ، فشوهت صورة (الجيوكندا) [*] . وأضاف لها

---

[1] المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة : أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2004 ، ص 121 .

[2] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 160 .

[3] إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط 1 ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1974 ، ص 180 .

[*] دوشامب(Duchamp – 1887 – 1968) ولد في فرنسا ، درس الرسم في أكاديمية جوليان في باريس ، في سنة (1913) سافر إلى نيويورك حيث اشترك في المعرض الشعري ، وأسس مع (بيكابيا) و (مان راي) حركة تشبه الدادائية في بعض مظاهرها . للاستزادة ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 308) .

[4] إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص 182 .

[*] الجيوكندا : تحتل هذه اللوحة مكانا بارزا في تاريخ الفن ، رسمها الفنان (ليوناردو دافنشي) عام (1503) استطاع من خلالها مزج الوهم بالواقع . ينظر : (صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، سلسلة دراسات (276) ، 1981 ، ص 48) .

مميزات جديدة وحديثة ، لحية وشاربين ، بحيث تبدو للناظر ذات دلالات جديدة ، إذ تحولت (الجيوكندا) إلى رجل أصبحت ساخرة ومثيرة للضحك وبذلك جردت من قداستها [1] . إذ أن حداثويته تنبثق على رفضه لجميع القيم الأخلاقية السائدة في الفن ، شكل (15) .

وانتهج البعض من فناني هذه الحركة سلوكا في رسم صور تتألف من خرق بالية وشظايا أخشاب وأزرار مهشمة وفتائل من الخيوط وتذاكر ممزقة ، وعلى نحو ذلك من النفايات ولصقها على اللوحة ، أو بتنصيبها على قاعدة كالتماثيل ، ثم تقديمها للملأ في وقار مفتعل على أنها الفن الرفيع ، كما نادوا بالعودة إلى الطفولة [2] . فيما أكد البعض الآخر على الدادائيين في أعمالهم (الفوتومونتاجية)[**] أن يعززوا الجانب اللافني فيها (الجانب الهندسي) ضمن محاولة لإضفاء طابع فني للتصوير الفوتوغرافي ، وتجاوز وظيفته المحدودة في نقل الواقع المباشر [3] .

والدادائية من خلال طروحاتها قدمت للمفاهيم الفكرية الحداثية والمواقف اللاجمالية وكان لها التأثير المباشر في الأفكار والبنى الصورية في مجمل تطور الحركة الفنية الحديثة ، وعليه مهدت الطريق للمذهب السريالي ولإعلان مدرسة فنية جديدة في محاولة لخلق صورة على شكل إشارات ناطقة دون أن تكون مدركة عقلياً [4] . إذ أن الهدم يعد بمثابة تمهيد للأرض التي يقوم عليها بناء هذه الحركة .

وتأسيساً لما تقدم إن ظهور الدادائية للوجود لم يكن بمحض المصادفة ؛ إنما بهدي من فلسفة (نيتشه) العدمية ، وما كان للحرب والدمار والخراب الكبير السبب الرئيسي في تأجج روحيتها وانتشارها في جميع أنحاء المعمورة .

---

[1] الماكري ، محمد : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهري) ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1991 ، ص 21 .
[2] نيوماير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 182 -183 .
[**] الفوتومونتاجية : هو محاولة الجمع بين الخيال والواقع لخلق واقع جديد مكثف بين الأشياء المسطحة وغير المسطحة ، القريبة والبعيدة وتحقيق الشفافية ، التداخل المكاني والزماني . ينظر : (الشوك ، علي ، الدادائية بين الأمس واليوم ، مصدر سابق ، ص 100) .
[3] الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، مصدر سابق ، ص 100 .
[4] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 133 .

السريالية (Surrealism) :

ظهرت السريالية كظاهرة ومدرسة للرسم الأوربي الحديث بعد الدادائية ،مؤسسها الشاعر الفرنسي (بريتون Braton) [*]وكحركة لم تكن مقتصرة على الفنون التشكيلية فحسب ؛ بل شملت الشعر والدراما وحتى علم النفس والفلسفة ، إذ أن هدفها ينصب في محاولة إدراك بعض الأبعاد والخواص في كينونية المغمورة باللجوء إلى تخيلات الأحلام ذات المغزى وحالات العقل الشبيهة بالحلم ، فضلا عن أن حداثتها تجلت بالسعي وراء كل ما هو جديد في الأفكار والموضوعات ، وتقبل كل خطايا الوجود ، وكل البشاعة والفوضى وخرق النظام ، وبذلت قصارى جهدها لتندفع إلى العالم لتجد متسعا لحداثتها [1] .

اتخذ السرياليون مبدأ (الدادا) الذي يعمل على إلغاء جميع النظم والتصورات السابقة لكي يجعلوا من هذا المذهب رد فعل على جميع المذاهب والعودة إلى الواقعية بأسلوب حديث يختلف عن أساليب الواقعية السالفة ، وذلك بانتقالهم من المعلوم إلى المجهول بأساليب رمزية لا شعورية ، باستخدامهم لأكثر الأشكال أكاديمية وللتقرب من الواقعية في تفصيلاتهم ، لكنهم لايجمعون صورهم في كل تكوين واقعي ؛ بل كانوا في الأحلام يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي مشغولين بالاعتباطية والرؤى المرعبة المتخيلة [2] .

إن السريالية من خارج الحدود ، فكرتها الأساسية استخدام الوسيلة التي دعا إليها (بريتون) " هبوط دواري إلى أعماق ذواتنا ، لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها ، وتؤمن إن هناك ينابيع خفية من اللاوعي ، وهذه الينابيع يمكن تحرير محتواها إذا حلقا الفنان لمخيلتنا وإذا سمحنا للفكر أن يكون تلقائيا " [3]. دون أن تستند إلى طريقة

[*] اندريه بريتون (Ander Braton - 1896 – 1966) : شاعر وكاتب فرنسي ، مؤسس الحركة السريالية ، الذي رفع شعار العمل الإرادي النفسي البحث وتدوين الفكر في غياب كل أنواع السيطرة التي يمارسها العقل بمعزل عن كل الاعتبارات العقلية والجمالية . ينظر : (مولر ، جي آي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 123) .

[1] ريد ، هربرت : حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص 96 .

[2] مولر ، جي آي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 123.

[3] ريد ، هربرت : حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص 96 .

وأسلوب معين لإرتكازها على أساس نفسي لا شعوري ، فضلاً عن ذلك تخلصت من مبادئ التصوير القديمة على الرغم من تميزها الواضح للمضمون على الشكل [1] .

كما ولاقت السريالية في فلسفة اللاشعور عند (فرويد Fread) [*] ضالتها الحقيقية فكلما يجد (فرويد) مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام ، يجد الفنان السريالي خير الهام في المجال نفسه ، أي انه لايقدم ترجمة مصورة لأحلامه ؛ بل هدفه هو استخدام وسيلة تمكن من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة [2] . ويمكن متابعة فكر (فرويد) من وجهة مختلفة ، إن حداثويته تقود إلى البحث عما يقاوم الرقابة الاجتماعية في لغة اللاشعور ، مما سيغذي الفكر السريالي وسينظم نقده الجذري للمجتمع البرجوازي إلى تحرير اللاشعور بتشويش الحواس . فضلا عن ذلك يصف (بريتون) السريالية " آلية نفسية بحتة ، يمكن التعبير من خلالها عن صيرورة الفكر ، إنها أملاءات فكرية في غياب كل مراقبة من العقل والمنطق وخارج اهتمام جمالي أو خلقي [3] . ومن خلال عالم الأحلام الذي لا يعرف أي نوع من القيود ، وفقدان الحدود والفواصل الزمكانية ، يصبح كل شيء ممكن بجمع أشياء متباعدة في لحظة واحدة بالقياس للزمن الموضوعي كل التباعد ، أو أشياء متباعدة لا يمكن أن يضمها مكان واحد في عالم الواقع المحسوس [4] .

وتأسيساً على ذلك فان السريالية تهدف إلى الغوص في أعماق اللاشعور للبحث عن مصدر الهام الفنان بعيدا عن الرقابة التي يفرضها العقل ومنطقياته ، في أشكال المعرفة والعلاقات القائمة بين الوعي واللاوعي التي تعتمد في حلها على منهج خاص يتطلب درجة عليا من التكامل [5] .

---

[1] بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ،الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ،مصدر سابق، ص 313 .

[*] سيجموند فرويد (Sigmund Fread - 1856 - 1939) : عالم وطبيب نفساني ، قسم الشخصية إلى ثلاثة نظم أساسية : الهو (id) والأنا (Ego) و الأنا العليا (Super Ego) : حيث أن (الهو) يمثل الجانب الغريزي الموروث . و (الأنا) يمثل الواقع وهو الوسيط بين (الحقائق) الوقائع العمياء وحقائق الواقع . أما (الأنا العليا) فتمثل الرقيب على الذات . للاستزادة ينظر : (الجسماني ، عبد علي : علم النفس وتطبيقاته التربوية والاجتماعية ، مكتبة الفكر العربي ، دار المعارف ، بغداد ، 1984 ، ص 242 – 244) .

[2] ريد ، هربرت : الفن اليوم ، ترجمة : محمد فتحي وجرجيس عبده ، دار المعارف ، القاهرة ، (ب . ت) ، ص 72 -73 .

[3] دوبلس ، ايقون : السريالية ، ط 1 ، ترجمة : هنري زغيب منشورات دار عويدات ، بيروت ، باريس ، 1983 ، ص 104 .

[4] ريد ، هربرت : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص 184 .

[5] صاحب ، زهير وآخرون : دراسات في بنية الفن ، ط 1 ، دار الراشد العلمية ، الأردن ، عمان ، 2004 ، ص 75 .

وعليه حاولت السريالية أن تكشف العقل الباطن بمنهجية ، وتسليط الضوء على أعماق الإنسان الخفية ، حيث إن هدفها التركيز على الإيحاءات النفسية أكثر من الاهتمام بخلق أعمال فنية [1] . والتحليق إلى عوالم الروح حيث اللانهائية ، ماوراء الطبيعة لمحاولة قراءة ذاته بواسطة الرموز للتعبير عن وعيه من معرفة الذات إلى معرفة الكون ، مثاله الفنان (سلفادور دالي Selvador Dali) [*] جسد في أعماله كل ما ينقلنا إلى العالم الآخر . حيث فقد الثقة بالواقع اليومي بتقليد أعمال الحلم لقلب جميع قوانين الطبيعة ، كما تجنب في لوحاته وضع الأشياء المتقاربة ؛ بل سعى إلى حداثية إيجاد تلاقيات صادقة هذيانية [2][**]. بإتباع نظرية جديدة اسماها (البارانويا)[***]. (Paranoyeh) .

وهذا النوع من الهوس في تفسير الظواهر هو الذي ما اتخذه دالي بعد أن أضاف إليه جرعة من النقد لأسلوب الحكم في التعبير الفني[3]. لذلك ظهرت أعماله الفنية تزخر بمخلوقات عفنة وأشياء فقد شكلها فيها عوالم لا يمكن إدراكها حسيا إلا في الأحلام جامعا بين الغرابة واللامألوف بتقنية عالية . الشكل (16) يمثل تجسيد مروع للحرب الأهلية ، فالرجل تتمزق شفتاه وتعصران كل منها الأخرى ، ويعمل الأفق المنخفض على جعل الرهبة وشدة البشاعة والتشويهات تسيطر على المد الواسع للسماء معززا الشعور بوقوع الكارثة التي كادت أن تبتلع اسبانيا من خلال استحضار مفردات واقعية أو معقولة ، وتركيب العلاقة بينهما لذلك تميزت أعمال (دالي) بصبغة دراماتيكية ضمن دائرة اللامعقول ، فمفردات الانجاز لديه محسوسة ومدركة ركبت بفعل رفض علاقاتها وسياقاتها

---

[1] مولر ، جي ، أي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 121 – 123 .

[*] سلفادور دالي (Selvador Dali - 1904 - 1986) ولد في برشلونة ، يعد من ابرز الفنانين السرياليين ، ابتدع نظرية جديدة اسماها (البارانويا) النقدية ، توفي في ثمانينيات القرن الماضي . للاستزادة ينظر : (نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 189) .

[2] دوبلس ، ايقون : السريالية ، مصدر سابق ، ص 89 .

[**] الهذيان Delirium : خلل عقلي مؤقت ، يتميز باختلاف أحوال الشعور وكثرة الصورة الذهنية التي تجعل صاحبها في الغالب يتصور أشياء لا وجود لها في الواقع ، ويقوم في بعض الأحيان بأفعال عنيفة وشاذة . ينظر : (جميل ، صليبا : المعجم الفلسفي ، ج 2 ، مصدر سابق ، ص 518) .

[***] (البارانويا) (Paranyeh) : نوع من الهوس تبعث المصاب على أن ينسب الأحداث ما ليس له وجود في الواقع إلا في خياله وعالمه الباطن . للاستزادة ينظر : (نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 189) .

[3] نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 189 -190 .

إلى علاقات وسياقات جديدة [1] .

بينما الفنان (ماكس ارنست Max Arnest) [*] . الذي يؤلف بطريقة الكولاج أشكالا تجمع بين الإنسان والطير والحيوان – تهجين الأشكال (مزاوجتها) أي ضرب من الميثالوجيا ، ليكون عالمه أشبه بالأساطير [2] . وبأسلوب (الفرتاج Fortaj) [**]. الذي يبرز في أعماله الفنية .

ويرى (ريد) إن السريالية تميزت عن بقية المدارس المعاصرة ، بحيث كانت تحولا جذريا في جميع التقاليد المتبعة في التعبير الفني ، وان حقيقة الاتجاه في الفن لا يملك استيتيكية خاصة به وواضحة وانه مشحون بالروح الأدبية ، ومن ثم استثارة لاهتمام علم النفس [3] . هدفها خلق قيم استيتيكية جديدة ورفض التقاليد الأكاديمية من خلال اهتمامها بالمضمون ، حيث أنها فتحت أبواب التحديث والتجديد على مصراعيها من خلال حريتها في التعبير عن الموضوع ، وعليه فان حداثية السريالية وجدت في عالم الأحلام ، وإحداث واقعا جديدا قوامه اللاشعور ، وما لا شك فيه يتلمس الباحث سمات التحديث لهذه الحركة من خلال تلاعبها بالبعد الرابع (الزمن) مما كان له الأثر الكبير في خلق عالم جديد يجمع الواقع والحلم والحقيقة والخيال ، ومن ناحية أخرى أنها أدت إلى التخلي عن الطبيعة إلى التجريد برسم كل ما هو شاذ ومستغرب وحديث قد يصل إلى حد الغرابة،فضلا عن ذلك عدم التزامهم بالنسب لتوليد أشكال تتلاءم مع شعورهم الجمعي بانعكاسها الحسي على عالم اللاوعي .

---

[1] صاحب ، زهير وآخرون : دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص 19 .

[*] ماكس ارنست (Max Arnest– 1891 -19) : فنان ألماني الأصل تزعم جماعة الدادائيين (1918) في كولوني . ومن أساليبه الفرتاج .

[**] الفرتاج (Fortaj) : وضع الورقة على سطح من الخشب أو الحجر أو أوراق الأشجار ، قم حك داخل الأشكال بقلم الرصاص أو الفحم أو الباستيل ، وتنشأ عن ذلك صورة تستثير الخيال ، بسبب نقاء هذه الصورة مع الشكل المرسوم في صورة واحدة . ينظر : (نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 191) .

[2] البسيوني ، محمود : الفن الحديث رجاله ومدارسه وآثاره التربوية ، دار المعارف ، مصر ، 196 ، ص 130 – 143 .

[3] المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، منشورات وزارة الإعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1973 ، ص 81 .

الفصل الثالث

- المبحث الأول : ملامح التحديث في الرسم العراقي المعاصر .

- المبحث الثاني : مدخل في البنية الثقافية لرسوم فاخر محمد

- الدراسات السابقة

المبحث الأول

ملامح التحديث في الرسم العراقي المعاصر

- مقدمة .
- مدخل .
- جيل الخمسينيات .
- جيل الستينيات .
- جيل السبعينيات .
- جيل الثمانينيات .

مقدمة :

لم تكن فاعلية التحديث في الفن التشكيلي العراقي قد أخذت مستوياتها الفكرية في التأثير على الأطر المعرفية والجمالية للمنظومة القيمية للعمل الفني ، أياً كـــان جنسه - (رسم ، نحت ، خزف ، تصميم) – لولا اقترانها المباشر بطبيعة الارتباط بالموروث الحضاري والشعبي كمرجع تأسيس تارة ، واهتمامها بالطروحات الحداثية في الفن الغربي تارة أخرى .

وإذا أُمعِنَ النظر في الآليات المحركة لفعل التحديث في الرسم العراقي سيتبين أن هنالك سبلا عديدة في ملامسة الأثر الجمالي للصورة (شكلا ومضمونا) داخل نسيج اللوحة ، وإظهار الوظائفية المعطى البصري كأساس فاعل تم من خلاله صياغة الرؤى الدلالية التي تستثمر طبيعة التحول والتغيير في بنائية الأسلوب فرديا كان أم جماعيا . فالابتعاد من مسوغات إنتاج الأثر الجمالي والبنائي في اللوحة التشكيلية العراقية هو إفصاح عن ما يمكن أن يتشكل من رؤية اتصالية مهيمنة ترصد التحولات الكبرى في بنية الرسم تارة ثم تبحث عن استيعاب جديد لأفق التحديث تارة أخرى .

وعليه يمكن عد أهم الأفكار الخاصة بالحداثة في الرسم العراقي قد تأسست وتبلورت في عقد الخمسينيات ، بعد أن وضع الرواد أهم المعالم والقواعد للفن الحديث ، ومجيء جيل جديد ممن درسوا في الخارج وتأثروا بالتيارات العالمية التي كانت أكثر استعدادا لفهم الحقائق السابقة والحديثة معا ، بوعي لجعل الشكل أكثر تحديثا وتطويرا [1] .

وعليه ارتأى الباحث تناول الجذور التأسيسية الرائدة لأنها ضرورة لا حيدة عنها لأسباب منهجية وقد ابتدأت هذه الجذور من عشرينيات القرن المنصرم،على الرغم من عدم امتلاك روادها إمكانية أسلوبية سوى محاكاة الطبيعة ،مرورا بانبثاق الحداثة في الخمسينيات ممثلة بالجماعات الفنية ، وانتهاء بالثمانينيات التي ضمت جماعة الأربعة ، على اعتبار إن الفنان موضوعة البحث ينضم إليها،واحد مؤسسيها.وقد اضطرتنا ذات الأسباب المنهجية إلى

[1] كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، ص 29 .

تنــاول مسيرة الحداثـة العراقيـة وفقـا للجماعـات الفنيـة منـذ انبثاقهـا مـن دون أن نسـتثني بعض الحداثات المنفردة التي استطاعت أن تثبت مكانتها على الساحة التشكيلية العراقية .

مدخل :

لـو انطلقنـا مـن رسـومات (الرعيـل الأول) [*]المؤشـر إبـان العشـرينات مـن القـرن العشرين ، نجـد أنهـا قـد مثلـت بدايـة نهضـة الرسـم العراقي،ولعل رسـومات (عبـد القـادر الرسـام 1882-1952) [**] تقـف فـي طليعـة مـا أنـتج فـي هـذه الحقبـة مـن الـزمن ، والـذي جسدت أعمالـه الفنيـة المنـاظر الطبيعيـة والصـور الشخصـية ومشـاهد الخيـول [1] . بيـد أن الفنـان عبـد القـادر الرسـام علـى الـرغم مـن البسـاطة فـي أسـلوبه إلا انـه لا يتصـل بأسـاليب الرسم الحديث الشائعة في العالم المتقدم [2].

فـي حـين نجـد (آل سـعيد) يشـير إلـى أن (عبـد القـادر الرسـام) مـن ابـرز الفنـانين الرواد ممن اشتهروا بقدرتهم على الرسم الطبيعي ومحاكاة العالم الخارجي والذي ظل على رأس الفنانين كرمز للطبقة الوسطى في العهد العثماني [3] . شكل (17) .

بينمـا تمثلـت أعمـال الفنـان (محمـد صـالح زكـي 1888-1973) مشـاهد الطبيعـة العراقيـة ومظاهرهـا ، وبعـض مشـاهد الحـروب للجيـوش العثمانيـة ، فضـلا عـن أعمـــال الفنـان (عاصـم حـافظ 1886-1978) التـي تضـمنت مشـاهد لمنـاظر الطبيعـــة،والطبيعة الجامدة .

وتأسيسا ًلما تقدم نجد أن أعمـال هذا الجيل كانـت بمثابـة محاولـة لنشوء فن عراقـي يعتمـد علـى محاكـاة الواقـع والاهتمـام بتبسـيط المشـاهد الطبيعيـة ونقلهـا إلـى اللوحـة،وفق منهج انطباعي إلـى حد مـا ، مـن حيـث بنـاء اللوحـة وتوزيـع عنـاصرها التشـكيلية وأسسـها الجمالية

(*) الرعيل الأول : عبد القادر الرسام ، الحاج سليم علي ، عثمان بك ، حسن سامي ، عاصم حافظ ، محمد صالح زكي . ينظر : (الجادر ، خالد ، لمحات عن الفن العراقي ، وزارة الإرشاد ، (ب . ت) ، ص 52) .

(**) عبد القادر الرسام : ولد في بغداد، درس الرسم في الأستانة عندما كان طالبا في الكلية الحربية، وتتلمذ على أيدي مشاهير الرسم، وتأثر بأساليبهم الفنية للاستزادة ينظر (سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، الكتاب الأول ، فن التصوير ، (ب . ت) ، ص 41) .

(1) آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من الحركة التشكيلية في العراق،ج1، منشورات دار الثقافة والإعلام ،بغداد، 1983،ص 65 .

(2) جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، بغداد ، 1972 ، المقدمة .

(3) آل سعيد ، شاكر حسن : نشأة الفن التشكيلي في العراق وتطوره ، مجلة آفاق عربية ، العدد (5) ، نيسان ، 1980 ، ص120 .

وبحلول ثلاثينيات القرن الماضي أي ما بين (1931 – 1944) ، تنامى الاهتمام بسمات الحداثة بشكل واضح ومن خلال إرسال بعثات [*] فنية إلى أوربا ، كما عدت هذه البعثات اللبنة الأولى للنهضة الفنية في العراق [1] . مما جعل المسؤولين أن يفكروا برعايتها جديا ، فضلا عن تأسيس معهد الفنون الجميلة (1936) ، الذي عد البذرة الأولى في الحياة الفنية والثقافية ، باعتباره أول مؤسسة على الصعيد الرسمي في العراق ، واقتصر في بداية تأسيسه على فن الموسيقى ، لكن مع عودة الفنان (فائق حسن) من بعثته كلف بتأسيس فرع الرسم (1939) وقد توجّه بعد ذلك بتأسيس فرع النحت الذي كان مشرفا عليه (جواد سليم) عند حلول العام (1940) [2].

أما الأربعينيات ، فقد شهدت مرحلة جديدة بمجيء الفنانين البولونيين [**] إلى بغداد بعد الحرب العالمية الثانية واتصالهم بالفنانين العراقيين (جواد سليم وفائق حسن وعطا صبري وغيرهم) ، إذ نبهوا الرسامين الشباب إلى قيمة اللون وإمكاناته الهائلة [3] . وقد أضافت عودة الفنانين العراقيين من أوربا قيمة فنية لهذا الجيل لما ثقفه هؤلاء الفنانون من أصول وقواعد في فن الرسم ساهمت في إرساء قاعدة فنية صحيحة وقد تكلل ذلك بتأسيس (جمعية أصدقاء الفن عام 1941) [***]الذي يعد أول تجمع عراقي على الرغم من أساليب الفنانين المختلفة .

فالفنان العراقي لم يستطع أن يفصل التقنيات عن المضامين والتأسيسات الثقافية الجاهزة . لكنه إزاء مهمة تأسيس فن وطني كجزء من الوعي السياسي الوطني والقومي

---

[*] البعثات : في عام (1931) أرسل الفنان (أكرم شكري) ببعثة فنية إلى انكلترا ليتلقى دراسته الفنية خارج العراق ، وفي منتصف العقد نفسه سافر عدد من الفنانين إلى عواصم أوربا فـ (فائق حسن) أرسل إلى باريس و (حافظ الدروبي) و (عطا صبري) إلى روما والفنان (جواد سليم) إلى باريس ذلك في عام (1938) . ينظر : الراوي ، نوري : تأملات الفن العراقي الحديث ، بغداد ، 1962 ، ص 50) .

[1] الراوي ، نوري : تأملات الفن العراقي الحديث ، مصدر سابق ،ص50 .

[2] سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 7 .

[**]الفنانين البولونيين : ومنهم مسنر مايكا ، جوزيف يارينا ، ماكوشاك ، كابتن جابلسكي ، للاستزادة ينظر (الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 ، ص93 .

[3] شوكت الربيعي : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، السلسلة الفنية 11 ، مديرية الثقافة العامة ،1972،ص17.

[***] جمعية أصدقاء الفن : وتضم أكرم شكري ، كريم مجيد ، عطا صبري ، شوكت سليمان ، وانضم إليهم العديد من الشباب الخطاطين والمعماريين . للاستزادة ينظر (آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج1 ، مصدر سابق ، ص144) .

الذي ارتفع راسياً بعد الحرب العالمية الثانية ، عمد إلى تغذية وعي انتخابي بين الأسلوب والتقنية ، وطرح مسألة التراث فضلا عن التوجه نحو البيئة المحلية كقاعدة تجربة وتكثيف [1] . يتبين مما تحقق ومن خلال تجربة هذه الفترة المتمثلة بعودة الطلبة الدارسين في الخارج واطلاعهم على الأساليب الفنية الحديثة هناك ، ووعيهم بالمحيط والمفردات الاجتماعية وظهور الجماعات الفنية ، يعد بداية التحول نحو الحداثة .

جيل الخمسينيات – (الرواد) :

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

---

[1] سامي ، سهيل : الفن العراقي اليوم ، مجلة آفاق عربية ، العدد (1) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، أيلول ، 1975 ، ص134

[2] آل سعيد ، شاكر حسن : مقالات في التنظير والنقد الفني ، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1984، ص17 .

[*] جماعة الرواد : اتخذت هذه الجماعة الرمز (S . P) التي تعني الجماعات البدائية وتضم (فائق حسن ، زيد صالح ، إسماعيل ناصر ، إسماعيل الشيخلي ، عيسى حنا ، محمود صبري ، فاروق عبد العزيز ، قتيبة الشيخ نوري ، خالد القصاب ، سوزان الشيخلي ، غازي السعودي ، نوري الراوي ، قحطان المدفعي ، نوري مصطفى ،غالب ناعي ، حسن عبد علوان . ينظر : (الاعسم ، عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ،ص94) .

إذ نجد رسومات فائق حسن (1914-1991) كانت قد اتخذت منحىً واقعيا في التعبير عن الأطر الاجتماعية التي طالت الرؤى في الملامسة لحياة البسطاء ، وموضوعات الريف والطبيعة والخيول ، ولكن ضمن أسلوب حداثوي يعتمد القدرة على بناء التكوين من خلال صياغة العلاقات البنائية للخط واللون والملمس والكتلة ومعالجة الفضاء شكليا وجماليا .

وعليه فان منهجية البحث الفني في رسم الطبيعة بأسلوب رومانتيكي واقعي سرعان ما تطور إلى الأسلوب الانطباعي ومن ثم إلى الأسلوب الوحشي [1] . والتعبيري والتكعيبي وحتى التجريدي ، وفي أسلوبه يظهر عشقا كبيرا للطبيعة والبيئة ومهاراته الأكاديمية العالية جدا تدفعه لذلك . شكل (18) .

حيث نجد أن الفنان قد عبر عن مرحلة القلق التي طالما تلازم الفنان في بداياته الأولى ، ووضع يده على الكنز الأرضي الذي يختفي وراء الذين يمثلون دراميا الحياة في لوحاته [2] . وعلى ضوء هذا نجد إن اللون وانتقاءه بالموضوع المحلي وابتعاده عن النزعة الثقافية يثير الاضطراب ، ومن خلال تطور أساليبه المتنوعة نستشف ذاتية الفنان[3]. بسبب رغبة في كينونة فرادة الذات ، وفي محاولة تجمع بين العام والخاص في الرؤية الإبداعية .

من هنا استطاع الفنان العراقي الخمسيني أن يوازي مساحاته اللونية فيما يشبه التركيب الهندسي ، ويوزعها بإيحائية أنها مواقع أثرية قديمة ، اتسمت بالتحديث الملموس قياسا إلى فترات حياته الأخرى . فاستندت رؤية إسماعيل الشيخلي (1924-2002) إلى الاهتمام بالبيئة العراقية من خلال وحدتها المنسجمة بعد إيجاد آفاقها كمواضيع شعبية وريفية ، والتي تميزت ببحثه الدائم والدؤوب عن سمة التحديث .

أما رسوم الفنان (إسماعيل الشيخلي) في المرأة الريفية ، كانت لإبراز الحضور الحسي المغري الذي يحول لوحاته إلى غنائيات غزلية بمحتواها ، ولكنها حداثية

---

[1] آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج1 ، مصدر سابق ، ص136 .
[2] الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، مصدر سابق ،ص24 .
[3] جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، طبع الدار العربية بغداد ، دار واسط ، 1986 ، ص17 .

بصياغتها وأسلبتها ، حيث عدت المساحات اللونية الكبيرة في أعماله تصويرا للجانب الواقعي لبعض الحالات الاجتماعية ، واستمرت المعالجة لديه تنمو تقنيا باتجاه الاختزال والتبسيط ، مما دفعه إلى تركيب بنائي يقترب إلى التجريد الصوري [1] .

واستطاع الشيخلي أن يتخلص من التفاصيل الواقعية ومن التكوين المدرسي الواضح في محاولة للتعبير بأسلوب أكثر قربا إلى المدارس الحديثة [2] . إذ انه استخدم اللون بإيقاع متميز وبمساحات صغيرة مختلفة الحجوم على شكل ضربات تنفصل من مكان إلى آخر . في اللجوء إلى اختزال المنظور في لوحاته النسوية (المتطاولات وهن راجعات من زيارة مرقد) كأنه يوقع ألحانا مرتبة ، وعلى الرغم من انفصال ألوانه لكنها بدت متداخلة ، وهذا التداخل أحدث إيقاعا اهتزت نتيجتها البقع راقصة ، تمتزج وتنفصل حرة مما شكل هذا الإيقاع عنصرا مهما في لوحاته ، بحيث اتسمت أعماله الحداثوية من الناحية الجمالية ببساطة التكوين واختزال لوني ، لشخصية متميزة في أعماله [3] . شكل (19) . معتمدا على احد عناصر التكوين والتزامه بالتكرار في فنه ، يمثل بحد ذاته ما ينهل من أصوله الجمالية والرؤيوية العميقة في سبر التاريخ ، فضلاً عن كونه يعد من أهم القيم الجمالية المعتمدة ، والإصرار على الأخذ به ، كأساس لرؤيته الفنية لكونه ذا مدلول حضاري [4] . ويمكن ملاحظة سمات التحديث لدى الشيخلي من خلال ما يلي :-

- التكرار . لتأكيد عمق التجربة وأصالتها .
- التخلي عن المنظور في أعمال كثيرة من نتاجاته الفنية.
- التسطيح والاعتماد على تجاور الألوان متخليا بذلك عن الطرائق التقليدية الأكاديمية .
- الاختزال والاعتماد على البناءات التكوينية وعلاقاتها ، مما أبدل التصور والنظرة الفوتوغرافية أو الحسية المباشرة للأشياء والمواضيع .

---

[1] الربيعي ، شوكت : إسماعيل الشيخلي حداثة الرسم وجماليات الخطاب ، جمعية التشكيليين العراقيين ، السلسلة الفنية /7 ، بغداد ، آذار ،2002 ، ص 20 .
[2] الحسيني : حسين : إسماعيل الشيخلي (الحياة ، التجربة ، الإبداع) ، مجلة آفاق عربية ، العدد(7) السنة التاسعة ،1984 ، ص35 .
[3] سليم ، نزار : إسماعيل الشيخلي حداثة الرسم وجماليات الخطاب ، مصدر سابق ، 20 .
[4] آل سعيد،شاكر حسن : مقالات في التنظير والنقد الفني ، مصدر سابق ، ص131 .

أما الفنان (محمود صبري) فقد تميزت رسوماته بالتخطيط القوي وجعله العنصر الأساس في ما يرسمه من مشاهد الفقر والتمرد ، مجسدا ذلك من خلال صرخته الوطنية بوجه الظلم والطغيان . إذ اتسمت مواضيعه (نساء ينتظرن في مبنى ، مجاميع من النساء ، فقراء يجابهون رعبا ..... الخ) مع ملاحظة أشخاصه المتميزين بالطول والحدة والضخامة مما يؤكد لنا أن تخطيطاته القوية هي السمة الغالبة في تلك اللوحات[1].

كما وعالج الفنان (محمود صبري) في رسوماته مواضيع متنوعة منها الاجتماعية المليئة بالألم والغضب من دون الرجوع إلى التراث ، إذ أن تجربته البصرية التي عرفت بها رسوماته ، قد حل محلها تجريد رياضي كبير [2] . مما أفضى إلى تحطيم أشكاله من خلال تأثره بالتعبيرية الألمانية والواقعية الاشتراكية . ونلمح في أعماله سخرية بلغت درجة استغنائه عن التكوين التزويقي ، فالأسود والأبيض يتداخلان مع حركية اللوحة،فليس حركة سكون داخل اللوحة،تؤشر مدى المضمون الانتقالي [3].الشكل (20) .

وفي بداية السبعينات ابتدع الفنان (محمود صبري) نظرية جديدة اسماها (واقعية الكم) والتي تبدو اقرب إلى التركيب الهندسي،و قد"سعى بها لقلب المفهوم التجريدي شكلاً ومضموناً،لان الفن يعبر عن الأشياء من الداخل" [4] .

حيث كانت (واقعية الكم) حسب وجهة نظر (عاصم عبد الأمير) محاولة لتفسير العلاقة مع العالم المحيطي ، ولكن على الطريقة التي تستمد أصولها من الكيمياء ، وليس على عملية النظر إلى الأشياء " [5]. لذا هي التعبير عن جوهر الأشياء من الباطن ، ولكن بأشكال افترض أنها ضد التجريد [6] .

ويرى الباحث إن سمة تحديث لرسومات (محمود صبري) تكمن في اختيار أسلوب المزاوجة ما بين التعبيرية والواقعية الاشتراكية في الفن ، ومن خلال المواضيع

---

[1] جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 18 .
[2] جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص35 .
[3] كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العانة ، بغداد ،ص14 .
[4] كامل ، عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي العراقي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الموسوعة الصغيرة ، 73، ص51-52 .
[5] الاعسم : عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 113 .
[6] كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 ، ص 90

الاجتماعية والسياسية والنفسية بأسلوب لاستنارة التراث بالصورة غير المباشرة ، مع استجابته للاتجاهات التقدمية في الفن .

أما (جماعة بغداد للفن الحديث 1951) [*] فقد استهدفت منهج المغايرة في الاتجاهات الفنية ، وان كانوا قد تأثروا بها في بداية حياتهم الفنية ، فأنتجت تكوينات ذات أسلوب حديث يقبل التأويل يبحث عن الهوية الذاتية . فضلا عن ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم إذ سعوا لخلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعه وشخصيته [1] . والفنان بموجب البيان التأملي ، عليه أن يتوخى أولا استلهام جو بلاده بخصائصها الطبيعية والاجتماعية ، وثانيا ، تصوير حياة الناس في شكل جديد عليه يذكر مهما ابتكر من أشكال فلها جذور تاريخية عميقة في تاريخه وتراثه [2] . لذلك فان الفنان يميز عمله عن البقية ، ويصله بحيوية خاصة ، إذ إن تأسيس موضوع بخصائص لونية وشكلية محلية ، كان هاجس عدد من الفنانين ، واكتشفوا عدم إمكانية أن يكونوا فنانين من دون أن يربطوا إيقاعهم بإيقاع مجتمعهم ، معتمدين بذلك على فنون العراق القديم ، التي كانت تشترط جميع مقومات العمل الفني الذي يعتمد على التوازن ما بين الإبداع الفردي والإبداع الجماعي . وبتأسيس هذه الجماعة نجد أن الأمر اختلف كثيرا ، وبدأت مرحلة جديدة تلقي بضلالها على الفن العراقي ، في ضوء مقومات واشتراطات الزمن ، أعضائها اهتموا بالنزوع إلى الجذر المشترك الذي يخضع له الجميع ، إذ لازمتها فكرة المشروع المحلي والإنساني معا ، في طروحاته البصرية لاستلهام التراث المحلي وهذا ما تجلى في رسومات الفنان (جواد سليم 1920 – 1961 م) [3] .

لذا يرى الباحث إن هذه المرحلة بدأت كمرحلة تفكير فعلي متبنية مفاهيم فكرية من اجل صياغة خطاب بصري يستند إلى الموروث الفني بخصوصيته المحلية العراقية

---

[*] جماعة بغداد للفن الحديث : ومن أعضائها الفنانون جواد سليم ، شاكر حسن آل سعيد ، محمد الحسيني ، جبرا إبراهيم جبرا ، محمود صبري ، فاضل عباس ، نزيهة سليم ، لورنا سليم ، محمد غني حكمت ، خالد الرحال ، فرج عبو ، طارق إبراهيم . ينظر : (آل سعيد : شاكر حسن : جماعة بغداد للفن الحديث ، مجلة آفاق عربية ، العدد (2) ، السنة 14 ، بغداد ، 1978 ، ص 98) .

[1] آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، وزارة الإعلام ، بغداد ، العراق ، 1973 ، ص95

[2] جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 15 .

[3] الزيدي ، جواد : مدونة البصر ارث الطين .. وذاكرة الزيت ، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح ، العدد (7) ، 2008 ، ص12 .

وطرائق الاشتغال والمعالجات الحداثية .

ويعد الفنان جواد سليم من الفنانين الرواد الذين أوجدوا الصلة بين رؤية الفنان المعاصرة وجذوره التاريخية ، الهامة في استلهام التراث والحداثة التي يمتد جذرها إلى فنون وادي الرافدين والفنون الإسلامية ، وبذلك فهو يربط بين الفكرة والأسلوب والنظرة في استحداث فن ذي صلة بالعصر [1] . وبذلك فان نزعته الحداثوية دفعته للبحث عن أسلوب جديد وتنشيط الرسم العراقي ، عن طريق رؤية جدلية توازن بين الحداثة والتراث ، فكانت رؤيته تمضي حثيثا في انتزاع أصالتها بالمعنى ، وبنفس الوقت تستجيب إلى حلول الذات ، وخيالاتها قدر ما تعلق الأمر بفن الحداثة ، حيث أشكال الأهلة والدوائر والمربعات تظهر مطاوعة عالية من دون إخلال بها كأشكال متجذرة في وجودها الموضوعي [2] . فكانت سمات الحداثة واضحة في بعض نتاجاته خلال تعددية الأوجه فهي قيمة مطلقة تشير إلى ذهن وخيال فذين ، وهي قيمة تتصل بتراث الفن العربي القديم والفن العراقي،كما تتصل قيمته بالبحث النفسي الدائب في أمة تستفيق لتحقيق ذاتها [3] .

إن الفنان العراقي لم يكن قاصرا عن التفاعل مع البيئة الحضارية لأمته ، إلا انه دائم القلق إزاء مسألة الحضارة التي يعيش ضمنها ، فكان (جواد سليم) يرسم (الموضوعات الشعبية والأهلة ..... الخ) ذات دلالة في وعي ولا وعي الناس البسطاء ، لاقترانه بأعيادهم ومناسباتهم ، ولا سيما حب الطفولة الذي تجسد في العديد من لوحاته (بغداديات) المشحونة بالفرح والأمل والبساطة ،لما وجد في طفولته من زخارف وأهلة ونمنمات [4] .

وبذلك عدت هذه الفترة في حياته فترة إبداع تحديثي سابق لأوانه ، كما يتبين ذلك من خلال الشكل (21) .

---

[1] كامل ، عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1979 ، ص83 .
[2] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي في حداثة تكييف ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2004 ، ص 32 .
[3] جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص6 .
[4] صالح ، قاسم حسين : في سايكلوجية الفن التشكيلي (قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين) ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990 ، ص 161 .

وإن ما يميز رسوماته هو نزعته الروحية الشرقية ، على أساس استلهام الحضارات القديمة واقتناص ما هو مألوف من الحياة الواقعية للناس ، والموضوعات الرمزية أي في التعبير عما يجري حوله ، بمعنى آخر أن يحقق النزعة التعبيرية في الرسم العراقي .

ويمكن استقراء الحداثة في أعمال (جواد سليم) بصريا من خلال منح العناصر البنائية والتكوينية للشكل بعداً آخر ، فهو يظهر بملامح بيئية أو معمارية أو محيطية ، إلا انه يحررها من قيودها الأرضية وسماتها الفيزيقية المحدودة ، ليضعها في بعد آخر مفتوح على جمالية جديدة ، منفتحة في بعدها الروحي والبصري والجمالي . فأشكال الأهلة والأقواس والثيمات الشعبية لا يستخدمها (جواد سليم) برؤية بصرية -عيانية فقط ، بل يمنحها طاقة لا نهائية - في كيفية التوغل في البعد الحضاري والروحي للمكان والإنسان على حد سواء .

أما الفنان (شاكر حسن آل سعيد 1925-2004) فان حداثته لا تقتصر على توظيف العناصر البيئية في منجزه العياني بل تعداها إلى حضور المعاني والأفكار ، داخل عمله الفني بعد التفاعل ، وإضافة خزينه الذهني والحسي ، كما انصب اهتمامه في تحويل الوجود إلى قيم فنية في محاولة تصوير المرئي واللامرئي [1] .

كما جسدت رسوماته الواقع الاجتماعي وحياة الفلاحين ، غير انه كان من الرسامين الذين حاولوا أن يكونوا على صلة بالعصر بكل ما فيه من تطورات ، لذلك شهد أسلوبه تصعيداً مستمراً في الحفاظ على جمالية العمل الفني ، وبإحداث موازنة بين الشكل والمضمون إذ إن التحديث في أسلوبه يكمن في انتقاله من التشخيص إلى التجريد ، ويعد ذلك قفزة أو تحول يفتقر إلى حلقة الوصل ، كما ترى (مي مظفر) [2] .

لكن الباحث لا يتفق مع هذا الطرح ، لان هناك حلقة وصل أكيدة تحديثية الأسلوب ، جاء من خلال ثقافة ووعي وإدراك كامل لمفهوم الحداثة والزمن والتحولات الجمالية التي

---

[1] شربل ، داغر : آراء في تجارب الفنان شاكر حسن آل سعيد : دليل المعرض الاستعدادي للفنان شاكر حسن آل سعيد ، دار الحرية للطباعة ، 1994 ، ص 5 .

[2] مظفر ، مي : شاكر حسن آل سعيد يحاول أن يبحث عن مكان في نقطة يتوغل من خلالها نحو العالم ، مجلة آفاق عربية ، العدد (5) ، السنة الثالثة ، كانون الثاني ، 1987، ص 119 .

طرأت في الحركة التشكيلية العالمية والعراقية .

من خلال قراءة أعمال الفنان (آل سعيد) نلمس إن هذه الأعمال هي موصلة لفكرة النهوض الفني في العراق ، رابطا الماضي بالحاضر ، ومدركا أن الحاضر كجزء من مشروع مستقبلي ، بحيث لا يتجرد عن الموروث الحضاري[1]. ولم يقتصر في محلياته ذات المحاكاة الشعبية للفنون ، بل وتجاوزها إلى رموز ، أي تحول الموقف لديه من تصوير الطبيعة إلى الدخول فيها ، كما أصبحت المشاهد رموزا وإشارات ، معبرة عن هاجس التحرر ومتخذة من الحداثة طريقا لإضفاء الجدة والحداثة في لوحاته .

وقد أشار (عادل كامل) إن (آل سعيد) مر بمراحل عدة : مرحلة البحث والاستكشاف ، والمرحلة التأملية ، حيث اتخذ من خلالها التجريد أسلوبا له ، وثم تأتي مرحلة إدخال الحرف كجزء من مضمونه ومن بنيته التصويرية واهتماماته بتصوير الجدران [2] . الذي استلهم مواضيع وتكوينات تتفق ورؤيته الجمالية والتقنية ، واستلهامه التراث ، واستبعاد البعد الثالث ، وفق رؤية حداثوية ، حيث اكتشاف الحرف العربي عن طريق الآخرين في إحداثه صدىً روحيا واقعيا .

تأتي تجربة الفنان (آل سعيد) بين أبرز التجارب البحثية والتجريبية الثرية في موضوع استلهام الحرف وتحقيق وجوده في اللوحة ، وقد كرس جهده النظري والتطبيقي لاستنهاض التصرف الدقيق الذي يصل إليه الحرف [3] . ضمن تكوينات الموضوع المرسوم ، وكأن استعماله كقيمة تشكيلية بحتة ، ذات أثر فعال في تطوير مسار الحركة الفنية لديه ، إذ تحول فيما بعد إلى رموز وإشارات بروحية المعنى فعد الأساس في عملية التحديث التي طرأت على أسلوبه فيما بعد .

---

[1] كامل : عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق / مرحلة الرواد ،مصدر سابق،ص119-120.

[2] كامل ، عادل : المصدر نفسه ، ص 120 .

[3] ..... : مجلة الشبكة العراقية ،العدد (40) ، السنة الثانية ، دار الكتب والوثائق ، بغداد ، 2007 ، ص 50 .

ونرى أن ما أراده الفنان من خلال دعوته لإعادة صلة الفن المعاصر بالتراث ، سوف يتيح للفنان الفرصة في تطوير تجربته عبر استيعاب الموروث وتحديثه بروح معاصرة ، الشكل (22) .

كما تميزت حداثة (آل سعيد) باختلافها عن حداثية أقرانه ، فهو لا يلتزم بنموذج شكلي لعمله الفني ولا يضع حيثيات مسبقة لما يجب أن يكون عليه الشكل واللون أو الخط ، حتى في أقصى حالات التصرف إزاء العمل الفني . لذلك فهو في بحث مستمر عن عناصر العمل الفني ، مراعياً كل عنصر ، وسبل تحديد تلك العلاقات المتشابكة بين هذه العناصر . لبلوغ مشارف الوعي الإنساني عند سطح اللوحة وتحقيق استقلالية العمل الفني خارج الزمان والمكان [1].

في حين نجد إن (جماعة الانطباعيين 1953) [*]والتي كان يتزعمها الفنان (حافظ الدروبي 1914-1991) كان تأثرهم محددا ، إلا أن العديد من أفرادها الذين تجاوزوا مرحلة التأسيس والتدريب الفني إلى البحث عن الأسلوب الشخصي بمستوى يتجاوز الحرفي والشكلي .

إن الفنان (حافظ الدروبي) اعتمد في بداية ممارسته الفنية الأسلبة الأكاديمية في التعامل مع الألوان والبناء التصويري العام ، وقد ولد احتكاكه بالانطباعيين من الفنانين البولونيين ، ومن دراسته في انكلترا نسيجا كبيرا للتطور في أعماله ، فشكل جماعة الانطباعيين .

وتحددت ملامح التحديث في رسوماته منذ لحظة تحوله إلى التكعيبية عبر نقطة مركزية أو عدة نقاط ، حيث تولدت العلاقة بين المساحات اللونية وواقع التشكيلات الهندسية لخلق علاقات ثابتة ، فضلاً عن تأكيده على عنصر الانسجام بين الألوان عن طريق التجزيء والتوليد والتوظيف [2] . في الألوان والخطوط تتقاطع في تكعيبية أشبه بالتفجر من مركز

---

[1] الموسوي ، أياد : شاكر حسن آل سعيد ، رحلة رائد تجربة البعد الواحد ، مجلة العربي ، تموز ، 1982 ، ص 128 .

[*] الانطباعيين : وهم الفنانون (حافظ الدروبي ، سعد الطائي ، ضياء العزاوي ، حياة جميل حمودي ، سهيل السنوري ، عبد الأمير القزاز ، علاء بشير ، مظفر النواب ، منذر جميل حافظ ، ياسين شاكر ، سعدي الكعبي) . ينظر : (آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج1 ، مصدر سابق ، ص179 .)

[2] الربيعي ، شوكت : لوحات وأفكار ، وزارة الإعلام ، بغداد ، العراق ، (ب . ت) ، ص46 .

خفي ، حيث الناس والأسواق والقباب الأهمية نفسها [1] . وقد عمل على تكييف خصائص الرسم الانطباعي والتكعيبي لصالح موضوعات ذات مناخ محلي (البغدادي) أي إن حداثته تكمن من خلال تناول الفنان للعالم الظاهري ، أي الحفاظ على التوازن في العلاقات بين العناصر الجزيئية للموضوع ، لإثبات إن العالم الظاهري لا يخفي أي حقيقة داخلية [2] . بل اكتفى في تبسيطها وهذا يعد تحديثا في فنه . ولذلك نجد أعماله امتازت بأمزجة وثيمات مستمدة من الحياة بتأثيراتها الحسية العميقة ، و اعتمد على تشظوية المشاهد وتكسيرها نحو وحدات زخرفية تسهم بمجموعها في الحفاظ على وحدة الموضوع ، والنزوع إلى إحداث تماثلية مع النظام التصويري للزخرفة العربية الإسلامية والرغبة في تحطيم سياقات النظر واللجوء إلى التسطيح [3] . شكل (23) .

كما كان الفنان (سعد الطائي 1935 -) الذي تعد مرحلة الخمسينيات نقطة انطلاقه نحو التحول بفعل المشاهدة والاطلاع المتعمق على الفن الأوربي ، حيث التقنيات الفنية لهذه الحقبة وعمليات إظهار العمل الفني بما يتجاوز المتداول السائد ، هو المهم لدى فناني هذه الفترة .

واعتمدت " تجربة الفنان على منجزات المدرسة الانطباعية ، في تقييمها للضوء في العمل الفني ومقدار تأثيره عليه " [4] . مما تبين الاستعارات الناجحة في رسوماته " ذات النسق البيئوي والتصعيدات البنائية في الأنسجة الداخلية ، والتي تؤول إلى ضرب من التعبير عن الهوية من دون التباس أو استعراضية ، لا طائل منها ، لهذا فان نسق الأداء بشتى تحويلاته يعطي انطباعا عن تفهم الفنان لمغزى الحداثة " [5] .

وعليه نرى إن الفنان (سعد الطائي) استطاع أن يحقق توافقاً في التشخيص والتحوير بين الأشكال في العمل الفني من خلال علاقة الكل بالجزء ، إلا أن العلاقة بين الأجزاء تحقق التعبير الذي تعتمده رسوماته في الإظهار الفني ، واللون عنده هو المدخل

---

[1] جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 19 .
[2] آل سعيد : شاكر حسن : حافظ الدروبي ، فنانون عراقيون ، سلسلة جمعية التشكيليين العراقيين ، ص 24 .
[3] الزيدي ، جواد : مدونة البصر ارث الطين .. وذاكرة الزيت ، مصدر سابق ، ص 18 .
[4] كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينات) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 218 .
[5] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة وتكييف ، مصدر سابق ، ص49 .

إلى فهم خواص الشكل ، وانه المحرك الذي يقود أشكاله إلى وجودها الحيوي ، والى إبراز مظاهرها الجمالية ، ويظهر بالتالي كعنصر أساسي عن الموضـــوع الذي يتناوله ، كما نستطيع أن نتلمس سمة التحديث في رسوماته الكامنة من خلال الحس التعبيري والذي لا يستهلك الأشكال الواقعية بل يضفي عليها شخصيته الفنية الزاخرة بالمفاهيم المستمدة من الإنسان والبيئة أولا ، ثم المادة التقنية في استخدامه لعجينة مكثفة من الزيت و مزجها ونشرها على سطح اللوحة (بالسكين) ، والتي توزع درجاتها وفق إنشاء اللوحة ثانياً ، بحيث تعطي ملمسا آخر يختلف عن استخدام الفرشاة ، كذلك يعطي درجات لونية متداخلة مع بعضها البعض [1] . الشكل (24) .

ومن خلال الجماعات الفنية التي ظهرت في أوائل الخمسينيات لم تؤشر لدينا هذه الجماعات بان الفنان (أكرم شكري1910 - 1983) قد انضم لها ، ولكن يجد الباحث ضرورة ملحة في الإشارة إليه كونه أول فنان مارس فن التجريد متأثرا بطريقة الفنان الأمريكي (بولوك)[*] في وقت لم يكن للفن التجريدي حضور واضح على ساحة الفن العراقي [2] . وقد سعى الفنان نحو البحث والتجريب عبر رسم البيئة العراقية بما تحتويه من مواقع النخيل وأشجار وبيوت طينية ، والبيوت البغدادية المطلة على نهر دجلة بأسلوب اقرب إلى الانطباعية ، ممـا يؤكد مقدرته ويكشف عن حساسية فنية استطاعت أن تقدم أعمالاً ناجحة [3] . الشكل (25) .

فاتخذ الفنان اللون كعنصر أساسي في الحركة والبناء بحيث اتسم بهيمنته على عناصر التكوين الفني ، مما يقترب إلى الانطباعية ولكن سرعان ما تطور إلى التنقيطية ، التي تعتمد على الصدفة في وضع الألوان على اللوحة بعد تثبيتها علـــى سطـــح مستوي

---

[1] السامرائي ، إخلاص ياس : التطور الأسلوبي في رسومات الفنان سعد الطائي ، ط 1 ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2006 ، ص 144 .

[*] جاكسون بولوك (Pollock - 1912 – 1956) : فنان أمريكي ، ترك نفسه طليقا بممارسته التصوير عفويا ، بسكب الألوان على شكل بقع تبدو مستقلة على سطح اللوحة وابتعاده عن الوسائل التقليدية في الرسم . ينظر : (بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ن مصدر سابق ، ص 334 – 335) .

[2] القره غولي ، محمد علي علوان : سمات وتحولات الأسلوب لرسومات نوري الراوي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2001 ، ص 60- 61 .

[3] كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، مرحلة الرواد ، مصدر سابق ، ص 171 .

كالتي يتبعها بولوك [1] .

يرى الباحث إن سمة التحديث في رسوم الفنان (أكرم شكري) تظهر في أسلوبية اتخاذه التنقيطية وسيلة تعبيرية عدت تطورا تحديثيا في الخمسينيات .

بينما الفنان (خالد الجادر 1924-1988) لم ينتسب إلى جماعة الانطباعيين إلا انه في الواقع رسام انطباعي قبل كل شيء [2] . حيث مثلت رسوماته حيثيات الطبيعة العراقية بكل معطياتها ، في محاولة لصنع ملامح لأسلوب انطباعي متميز ، يعبر من خلاله عن نوازعه بطرق تكفل له حرية التعبير والتصور من دون شروط مسبقة [3]. لذلك صور واقع المدينة بتلقائية نادرة وبتكنيك انطباعي . شكل (26) .

إن (الجادر) لم يتقيد بالقواعد الثابتة ، بل كان يمتلك حريته الجمالية في ممارسة الرسم وسط الريف والفقراء ، في نظرة ذات بعد إنساني ، وبمنظور واقعي خاص به ، بحيث أعطى للإنسان بعداً شموليا ، فكان متفاعلا مع المكان الذي يختاره ليكون مشهدا مليئا بالمحتوى الإنساني [4]. من خلال براعة تطويع خصائص المشهد المرئي ومن ثم العمل مجددا كي تبدو أكثر ملائمة واقترابا من منطقة الجمال[5] .

ولعل سمات التحديث تظهر في فنه من خلال الوعي الفني الذي أراد إيصاله إلى مستوى الشكل ، حيث اتخذ أسلوبه عنوانا لهويته المحلية من خلال تجربته المكثفة وممارسته المستقرة في مرجعياته الانطباعية والتعبيرية بنزعة إنسانية من خلال سلطة الخطوط العمودية والسطوح العمودية على التكوين الفني .

---

[1] آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج 2 ، مصدر سابق ، ص10 .
[2] سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، 150 .
[3] القره غولي ، محمد علي علوان : سمات الأسلوب في رسومات نوري الراوي ، مصدر سابق ن ص 52 .
[4] الكرعاوي ، محمد علي اجحالي : سمات الأسلوب لرسومات خالد الجادر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2001 ، ص 56 .
[5] عبد الأمير، عاصم : البيئة العراقية في رسومات خالد الجادر ، جريدة القادسية ، العدد (3101) ، 12/11 /1989 .

جيل الستينيات :

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

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

يرى (عادل كامل) إن التمرد على الأساليب التقليدية واستلهام التراث بروح العصر واستعمال المواد الفنية بوعي يمنح الفن شكلا أكثر تطورا وتوازياً لغليان الواقع ومتغيراته ، لفهم الفن كحركة لها أساسها التاريخي الموضوعي ، وجعل البحث الفني أكثر وعيا لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة [3] .

ويتبين لنا مما تقدم أن الفن في هذه الفترة المحدودة اتسم بالتحديث والتطوير نحو تحقيق الشخصية الحضارية ، وجدل التراث والحداثة من اجل تثبيت الخصوصية المحلية للفن العراقي الممتدة تاريخياً إلى الفنون العراقية القديمة ، والفنون العربية الإسلامية

---

(1) عبد الأمير، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 52 .
(2) كامل ، عادل : التشكيل المعاصر في العراق ذاكرة الموروث وجغرافية الخيال ، مجلة جدل ، تصدر عن مركز جدل الثقافي ، العدد الثاني ، السنة الأولى ، شباط ، 2006 ، ص130 .
(3) كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينات) ، مصدر سابق ، ص 11 .

ومعطيات الفنون الأوربية الحديثة . لقد اتسمت هذه المرحلة باختزال الألوان واعتمدت التعبير المأساوي بعيدا عن الزخرفة والجماليات الشكلية .

فما تضمنه العقد الستيني هو انعطافا (*) مهما في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، إذ تأسس مع هذا العقد عددا من الجماعات (**) الفنية التي كان أهمها (جماعة المجددين) (***)و (جماعة الرؤية الجديدة) (****)[1].

أما بخصوص الجماعة الأولى فنجد في " طروحاتها المزاوجة بين الشكل والمضمون ، وان قاد ذلك إلى تغلب الأول على الثاني ، بوصفه حاملا له ، إيماناً منهم في تبني النظرية الشكلية في الفن التي تؤكد تبعية المضمون للشكل ، بوصفه كلا يحتوي جميع الأشياء "[2]. كما استخدمت المهارة التكنيكية والخامات البنائية الجديدة إلى جانب المواد الأولية الثابتة في انجاز العمل الفني محاولة التوفيق بين الشكل والمضمون . معتمدة اتجاها وفق رؤية فنانيها ، نحو البحث عن تقنية معاصرة ، باستخدام الطباعة والبوستر والمونتايب والألمنيوم والكولاج ، لما لها من دور مهم في تأكيد الأشكال وتحميلها بالمضامين الفكرية. فضلا عن تلك المرحلة شهدت بوادر التنظير و صدور البيان التأملي للفنان (شاكر حسن آل سعيد) (1966) وبعض الآراء الشخصية لـ (رافع الناصري) و (ضياء العزاوي) ، التي جسدت رؤية الفنان الذاتية المتأملة في العمل الفني [3] .

(*) بدأ بتأسيس أكاديمية الفنون الجميلة (1962) والتي أدت إلى زيادة بعدد من الخريجين ، مما أدى إلى زيادة التجمعات وتنوع الأساليب وكذلك افتتاح المتحف الوطني للفن الحديث في العام ذاته وزيادة عدد قاعات العرض الفنية الجديدة للاستزادة انظر : (السامرائي ، إخلاص ياس : التطور الأسلوبي في رسومات سعد الطائي ، مصدر سابق ، ص127).

(**) الجماعات الفنية : ومنها جماعة المعاصرين (1965) وجماعة المجددين (1965) وجماعة 14تموز وجماعة ادم وحواء وجماعة المدرسة العراقية الحديثة ، وجماعة الزاوية ، وجماعة الحدث القائم ، وجماعة تموز (1967)وجماعة البصرة ، وجماعة الفنانين الشباب (1969)وجماعة البداية(1968)وجماعة 13 تموز والفن المعاصر وجماعة الرؤية الجديدة .

(***) جماعة المجددين : وهم الفنانون سالم الدباغ ، وصالح الجميعي ، صبحي الجرجفي ، علي طالب ، فائق حسين ، طالب مكي ، نداء كاظم ، طاهر جميل ، (فوتوغرافي)ثم انضم إليهم عامر العبيدي ، إبراهيم زاير ، سلمان عباس ، خالد النائب . ينظر : (الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص104) .

(****) جماعة الرؤية الجديدة : أعضائها (هاشم سمرجي ، محمد مهر الدين ، رافع الناصري ، ضياء العزاوي ، صالح الجميعي ، إسماعيل الترك) . ينظر : (الزيدي ،جواد : مدونة البصر ارث الطين .. وذاكرة الزيت ، مصدر سابق ،ص22) .

[1] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص104 .

[2] الزيدي ،جواد : مدونة البصر ارث الطين .. وذاكرة الزيت ، مصدر سابق ،ص22.

[3] جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، 1972 ، ص 120 .

فالفنان (سالم الدباغ) اعتمدت تجربته على الرؤيا التجريبية ، فهو يعالج معظم أعماله ويقسمها على أشكال مربعات ومستطيلات تشطرها خطوط مستقيمة تعبر عن الرؤية المعاصرة للأشكال ، على الرغم من ميل الفنان إلى التسطيح الهندسي والأشكال الهندسية المجردة ، فانـــه يدخل الإنسان في المناخ التجريدي الذي يعد شيئا بين الأشياء الأخرى [1] .

كما ويجد الفنان بأن الشكل هو المهم الذي يتمثل بقليل من الألوان المحايدة التي يطغى عليها الأسود مقابل المسطحات البيضاء ، ويلعب المكعب دوراً أساسياً في حمل منظوره الداخلي الخاص لمعنى الجمال الكامن في ثنايا السطح التصويري ، فالشكل فيما يراه الفنان ،بمثابة العين التي يستعيرها المتلقي من الفنان ليقتحم بها أعماق اللوحة [2] .

إن رسوم الدباغ لا تمنح المشاهد أكثر ما تمنحه اللوحة التقليدية من نتائج بصرية أو حسية أو شعورية سواء ابتعد عنها أو اقترب ، بخلاف اللوحة البصرية التي تكمن من خلال العلاقة بين النسبي والمطلق ، أي تكون حداثته ذات قيمــة مثالية ، حيث إن جمالية الأشياء لا تدرك بالأحاسيس المتقلبة،بل بأحاسيس نقية ،وهذه الأحاسيس تظهر جلية من خلال الشكل النقي . الشكل (27) .

أما الفنان (عامر العبيدي) فقد اتجه إلى التراث ومرموزاته بآلية تزاوج التشخيص والتجريد ، والسعي إلى اقتراح مداخل ومستويات للرؤية ضمن إطار المشاهد ، بحيث يصبح التكرار في الأنظمة التصويرية هاجسا عميقا للفرد ، وصولا إلى توسيع هاجس الصياغة مما يجعل المشهد الواحد قابلا على توليد مزيد من القراءات .

على الرغم من إن الشكل لديه محمل بالمضمون ، في التعبير عن الحروب والبطولة والفروسية ، إلا أن عنصر القوة عنده ، يكمن في حبه للشكل ، وعندما انتقل إلى رسوم الخيول رآها تنتظم في صفوف ، و استطاع من خلالها أن يبرز العلاقة الدينامية بين أشكالها

---

[1] كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر (مرحلة الستينيات) ، مصدر سابق ، ص 102 .
[2] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص105 .

الشبحية والفضاء المحيط بها [1] .

وبذلك فان رؤيته تعد ذات منظور (رمزي) لا يفسر الشكل ولا المحتوى ، ولكنه يمنح المشاهد مساحة لتأويل الشكل ، واختياره للحصان يمنح المشاهد حرية لتجاوز وجوده ، أي أراد التعبير عن الملحمة والى معاناة الإنسان كفارس في صراعه ضد قوى الشر ومن خلال ذلك يرى الباحث إن سمات التحديث لدى (العبيدي) تكمن في الرجوع إلى مسلمات التاريخ واستلهامه من الرموز التراثية ، المتجذرة في الواقع والثيمة العراقيتين ، شكل (28) .

بينما نجد الفنان (صالح الجميعي) لجأ إلى استخدام أسلوب المجاميع في العمل الفني ، ليتيح لنفسه رغبة اكبر في التعبير والتقنين ، فضلا عن ذلك ، فهو تجريبي لا يبحث عن الأفكار العامة ؛ بل بحدود التقنيات واستعمالاتها الجديدة. إذ تطورت تجاربه مما أدى إلى استخدام مادة الألمنيوم كخامة أساسية في التعبير عن المضمون الإنساني متخليا عن مادة الزيت،وكل التقاليد التي توصل إليها الرواد [2] . والتي لا تنفصل عن أفكاره بخلق أسلوب فني يستفيد من التراث القديم أو الحديث ، حيث استطاع أن يبلور رؤيته باكتشاف التقليد لعناصر فنه ، إذ اعتمد على المضمون الذي ينقلنا إلى الماضي واهتمامه بالتكنيك الفني المعاصر المفصح عن رؤيته بما يكمنه من خلجاته وعوالمه الغيبية .

" إن جذور الفنان الأسلوبية والشكلية ضاربة في المواقع الأثرية ، التي شهدت حضارات العراق القديمة ووعيه المعاصر الذي يغذي هذه الجذور"[3] .

أخلص هذا الفنان لمفهوم الحداثة عبر انتزاع التشخيص من العمل الفني ، ومن الغنائية الرومانسية ، فاستعمالاته للمواد المختلفة ضرب من الوعي بالفن ومحاولة لتخليص المعنى ودفعه نحو الرمز المستقل [4] . وان خامة الألمنيوم لديه حرة بأشكال مختلفة تتألف من سطح أو سطحين ، أو تتألف من سطح اللوحة ، كجدار قديم يحمل في أجوائه قدم

---

[1] جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، طبع الدار العربية ، بغداد ، 1986 ، ص64 .
[2] كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر (مرحلة الستينيات) ، مصدر سابق ، ص 130 .
[3] جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص 60 .
[4] كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، مصدر سابق ،ص19 .

الإنسان والتاريخ ، شكل (29) وهنا تكمن سمات حداثته التي تدل على إن جميع الانفعالات هي وليدة الحياة اليومية .

أما جماعة الرؤية الجديدة فقد انطلقوا من مفاهيم فنية جديدة مستحدثة ، فالفن في رؤية أعضائها هو كل إبداع جديد يتناقض مع الجمود ، جاعلةً التراث القومي والإنساني رافدا لها ، وجاءت عنايتهم بالمضمون الفني من منطلق اهتمامهم بواقع الحياة اليومية [1] . وقد تميز فنانو هذا الجيل بالبحث والتجديد والتحديث لأنه وريث جيل سابق ، لم يقبل بالمسلمات الشائعة ، فتمرد عليها ، ليمثل تحديث الرؤية في التراث وقواعد الفن الحديث .

كما ونجد الفنان (ضياء العزاوي) أفاد من الأساطير القديمة ، ومن النحت في تجربة الشكل ومنحه لغة معاصرة ، إذ يمثل أسلوبه تحديثا لطريقة خطاطي ورسامي المنمنمات . وتمكن الفنان " أن يدمج الفنون الإسلامية والفنون السومرية ، محققا حصيلة يسيطر عليها بإحكام ورهافة ، حتى يكاد أن يكون كل سنتمتر من زخارفه شكلا من الأشكال التقليدية أو التاريخية أو الشعبية في العراق ،غير أنها تؤلف جميعا في تكوين جريء لا تلتبس فيه شخصية الرسام على المشاهد " [2] .

لقد استبدل الفنان (ضياء العزاوي) معالم واقعه بعالم آخر يعج بأسرار الماضي الحضارية وتراكيبه ، وهذا الاستبدال هو من طبيعة رمزية تلك المواد التي يستعيدها ، والتي يصنع منها مواضيع لسجادات تفرش اللوحة ، في جو عاطفي غامض ، ولعل التحول المهم في مسيرته الفنية ، بأنه رصد الحياة اليومية لنقل تراكيب تصويرية تستمد قوامها من الأسطورة في بعدها الديني لبروز نزعته التزينية ، ويؤخذ من الموروث الشعبي ومنه زخرفيات البسط الشعبية،التي قادته إلى الحروفيات التي تخضع إلى طرازية تصميمية ، لذلك فانه ساير نزعة الحداثة بين الانتصار للتاريخ وتراكماته [3] . غير انه

---

[1] آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من الحركة التشكيلية في العراق ،ج2 ، مصدر سابق ، ص190 .
[2] جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص19 .
[3] عبد الأمير، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 68 .

يرى في الحرف العربي وسائل تعبيرية جديدة عميقة الجذور بحيث شكل من تلك المواد تشكيلات رمزية ، هي خليط من جمال وقوة وتكنيك ، وان هذه التشكيلات كانت تسير الحياة المعاصرة والحساسية إزاء الوجود ، للتعبير عن معاناة الإنسان من الداخل [1].

ومن الواضح كما يرى (عاصم عبد الأمير) بان العزاوي " يعول على المتخيل كثيرا في تشييد نصوصه البصرية ، لهذا فهو لا يميل إلى تفعيل المحمولات الفكرية على حساب النسق الجمالي للشكل نفسه " [2] . بينما يرى الباحث إن حداثة العزاوي تكمن باستلهامه للموروث الشعبي العراقي وما يحمله من دلالات فكرية وجوهرية ، الشكل (30) ، فضلاً عن اعتماده البناء التصميمي في اللوحة ، ومع إضفاء طابع تجريدي هندسي ، يتشكل وفقا لاشتغال الذات مع مهيمنات الأثر الجمالي المبتدأ في الأشكال المختزلة تارة ، والمنتظمة في تشكيل علاماتي تارة أخرى .

بينما الفنان (رافع الناصري) امتاز بتقنية عالية ، وبنزوع تجريدي طاغٍ حيث الأشياء البصرية في رسوماته تقودنا إلى الروح في الفن ، بما تملك من مشاعر متسامية تجاه الأشياء . فقد استطاع أن يحقق نوعا من الكمال الفني من خلال الفكرة المحسوسة والمبحث البصري المدروس بإتقان ، وبذلك فهو يجمع بين الموقف الشعري والمبحث الجمالي في الشكل ، من دون تنازع عن الآخر تحت أي ظرف كان [3] .

أما الوحدة بين البصري والروحي ، هما مبدأه منذ دراسته في الصين ، والروح الشرقية عنده بكل مفرداتها لا تدير قفاها للمنجز الحديث ، والوحدة تأتي كعبارة لمعجزة الأشياء سواء كان في الفضاء أو في أسرار الفن [4] . بحدود وتقنيات العمل الفني،"أي لا يقحم عليه الأفكار،إنما تأتي الأفكار متداخلة بذات العمل" [5] . وقد سعى في أعماله إلى تكريس سمة المعاصرة وقدرته على اكتشاف العلاقات المنسجمة للأشكال والدلالات

---

[1] الجزائري ، محمد : الفن والقضية ، مؤسسة رمزي للطباعة ، بغداد ، 1975 ، ص74 .
[2] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 69-70 .
[3] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 108 .
[4] كامل ، عادل : ظواهر تشكيلية ما بعد حداثة اللوحة ، مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية ، العدد (5) ، السنة الخامسة والعشرون ، أيار 1990 ، ص 140 .
[5] كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر ، (مرحلة الستينيات) ، مصدر سابق ، ص 106 .

بأبعادها الفنية . استخدم (الناصري) الحرف العربي من خلال تأمله الداخلي بصيغة شكلية – أي جرد الحرف من معناه تماما - ووظفه كعنصر تشكيلي مجرد ، بالسعي لجعل الحرف رمزا منطلقا ، ثم تحول نحو البيئة ، " أي إن التحول التدريجي ، كان بمثابة نقل الواقع الشعبي من التشخيص إلى الحدس "[1] . لإضفاء المسحة المحلية الشعبية من خلال لصق قطع أو أقمشة التعاويذ إلى أعماله الحداثية . الشكل (31) .

من هنا كان (الناصري) يستجيب لما يمكن أن تمليه عليه صيغ الارتباط بالمدرك من المفاهيم البصرية ، مع الأخذ بعين النظر آليات البناء جمالياً وتقنياً داخل البنية العامة لرسومه .

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

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

---

[1] آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 191 .
[2] كامل ، عادل : ظواهر تشكيلية ما بعد حداثة اللوحة ، مصدر سابق ، ص 140 .
[3] آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج2، مصدر سابق ، ص 193 .

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

إن أيديولوجية (محمد مهر الدين) راديكالية [*] إلا أنها مصاغة بخبرة حكيمة ، فضلا عن ذلك فالفن عنده لغة وبحث ، غير انه ذو سمة وجدانية ومهاراتية عالية .

وقد استعمل وسائط مادية معينة من خامات المواد المستعملة (الخشب والاكريلك ، الحديد ، الجص) مما يعطي ملمسا معتمدا على الضوء [2] . للوصول إلى خطاب يعالج كفاح الإنسان .

وقد تمكن الفنان إدخال مادة الحبر أو بقع الحبر على اللوحة التشكيلية ، ويكاد يكون غير مسبوق في مجال الفن العراقي ، فهي تجربة خاصة به وملازمة لأعماله وسمة تحديث يتميز بها الفنان ، الشكل (32) . ولقد كان يمارس نوعا متميزا من الإيغال في البنى العميقة للسطح التصويري ، عبر منحه مزيدا من الفواصل البنائية ، التي تتصل مع الرؤية التجريدية ذات الطابع الجمالي الخالص .

وفي الوقت ذاته ظهرت خطابات فردية معاصرة ، في ضوء احترافها لأساليب متغيرة في التعامل مع الموروث الفني أو المعطى الواقعي والحفر في منطقة المفاهيم . التي تؤطر البحث البصري وتوصلاته النهائية [3] . لان الفرادة الأسلوبية تستطيع أن تصل إلى ما تصبو إليه .

أما الفنان (كاظم حيدر 1932-1985) قد انحاز لمشروعه التأسيسي ، الذي عُد علامة فارقة في جسد التشكيل العراقي . من خلال رؤيته المتحررة في توظيف الرموز القديمة وإعادة تكوينها بما يناسب العصر من خلال استلهام أشكال التراث

---

[1] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 67 .

[*] الراديكالية (Radicalism) : مبدأ ينادي بالتحول الفجائي في القول أو الرأي أو العمل عن عادات وتقاليد موروثة . ينظر : (المسعودي ، سلام فاضل : الموجز في المصطلحات والمفاهيم لنظم الدولة : مؤسسة المعرفة الثقافية ، بغداد ، 2005 ، ص 62) .

[2] الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 76 .

[3] الزيدي ، جواد : مدونة البصر ارث الطين .. وذاكرة الزيت ، مصدر سابق ، ص 35 .

القديـــم [1]. ليحقق شيئا جديدا في الرسم العراقي ، ورؤيته الدرامية التي جعلته يعبـــر بلغة اليوم – الحاضر عن مأساة الإنسان الأبدية ، ليتمكن من خلال الرسم الكشف عن آلية بنائية معتمدا " ما هو تحليلي تركيبي [2].

إن أعمال الفنان (كاظم حيدر) مرتبطة بالمضمون الإنساني وبالشكل الذي يجسد هذا المضمون ، ولذلك يحاول أن يبلور رؤيته الحداثية ، ويحقق أسلوبه الفني ، بالاعتماد على الإنسان كقيمة أساسية في أعماله ، وهذه مجسدة على صعيد الواقع وبين استلهام الموروث الحضاري والتراث الشعبي ، باكتشاف الجوانب المعاصرة الجديدة بين رؤيته الواقعية والأسطورية ، بمعنى آخر ما هو واقعي ، وما هو مضاف إلى هذه الواقعية [3] .

ظهرت تجربة (كاظم حيدر) في استلهامه لواقعة الطف كتجربة منحت المضمون الإنساني درجة توازنت مع تقنيات الفنان كما " استطاع أن يوازن بين أحداث الفاجعة والأشكال ذات الطابع المحلي المنقاد وفق الانفعال المسيطر عليه ، ربما يمنحه فرصة لبسط نفوذ أو سيادة على المعمارية البصرية لموضوعاته " [4] . فملحمة الطف (الشهيد) ، تحكي قصة البطولة بأسلوب جعل الشعائر الدينية وليدة عصرها، وليس تكرار للبصريات القديمة ، استطاع أن يعمق دلالة الرمز وظلاله الذي ينبثق من الوحدة العامة للأحداث ليمنحه تأويلا لا نهائيا [5] . بحيث شكل ريادة في اختيار قضية مركزية انصهرت فيها عدة تيارات معاصرة كالتعبيرية والرمزية والتكعيبية ، وقد تكاثرت في لوحاته زوايا النظر ، ومنحت أشكالا مسطحة وتكوينات بشرية جمالية في فضائها الخطي واللوني ، ليؤكد من خلالها على قيم الفداء ، فأراد أن يستعيد الشهداء الأبطال بروح من الأمل الساقط ، إذ انه استعرض دراما شعبية قديمة ، وجسد هذا من خلال الوضع في الفترة التاريخية وطرح ذات الدراما في الحياة الواقعية . شكل (33) .

---

[1] عباس ، إيمان خزعل : إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ،رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2005 ، ص 185 .

[2] الزيدي ، جواد : مدونة البصر ارث الطين .. وذاكرة الزيت ، مصدر سابق ، ص 35 .

[3] كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر ، (مرحلة الستينات) ، مصدر سابق ، ص 236 .

[4] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 106

[5] عباس ، إيمان خزعل : إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 186 .

فالفنان (كاظم حيدر) هو " فنان انتقائي من المناهج التصويرية التي نجد لها صدى في تخصيب تجربته الذاتية ، أي انه اخذ من التعبيرية عنفها وارتجاليتها ومن التكعيبية نظامها البنائي ، ومن الرمزية أهليتها في الإنابة عن الايقونية بمعناها المضر ، ويقود تلك المرجعيات إلى منطقة ملتهبة بالأسى الإنساني محذرا من صخب الانتصار للشكلي على حساب الموضوعي "[1] .

يرى الباحث إن ملحمة الشهيد بما فيها من رموز تاريخية ودلالات فنية مميزة ، استطاعت أن تعطي تفسيراً حديثاًوبعداً معاصراً لتاريخ الفن التشكيلي العراقي ، من خلال خلق المناخ والتصميم الداخلي لهذه الأعمال مما أعطاها سمة حداثية إضافية ، تجاه إحداث درامية معاصرة وحسه الميثولوجي الذي مزج التاريخ والجمال الفني ، بين شخصيته وبيئته وبين عصره وتراثه [2] .

وفيما يتعلق بنتاجات الفنان (ماهود احمد) فقد اقتصرت على الالتزام بتصور الواقع ليس على مبدأ المحاكاة إنما كمبدأ عام في الرسم . حيث تناول بعض العادات والتقاليد الشعبية ، بتمجيده حياة البؤس والمشقة ؛ باعتبارها جزءا من التجربة العراقية ، بما فيها من مغريات الرموز والعلاقات الإنسانية ، فقد رسم العشاق وقد اختبئوا في خيمة واضطجعوا في قارب ، أو جعل الوشم على جسد المرأة ، الذي يحمل معنىً خفيا[3]. وقد تأثر بأساليب الواقعية الاشتراكية نتيجة دراسته في الاتحاد السوفيتي إذ طور تجاربه البحثية في خصوصيات المكان ، وعن العمق التاريخي لحضارة العراق ، متوصلا إلى بناء عام ، يتكون من إعادة وخلق الواقع [4] . حيث يميل الفنان إلى التعبيرية ؛ باعتبارها الخط الذي يسمح له لتوصيل نزعته الإنسانية إزاء الواقع بمظاهره الشعبية ، فالمضمون لديه يفجر الشكل ، كما ويهمه تصوير ولائه للبيئة من دون أن يجرفه الاهتمام بالشكل على حساب مضامينه الإنسانية التي تحتفل بها رسوماته [5] . إذ انه جعل من الخط

---

[1] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 62 .
[2] الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، (ب . ت) ، ص 281 .
[3] جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص35 .
[4] كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر ، (مرحلة الستينات) ، مصدر سابق ، ص 189 .
[5] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 109

الحر كتابة قصيدة في ركن الصورة ، حيث وجد في الموضوع شاعرية مؤاتية لذلك .

وعليه فأن سمات التحديث لدى الفنان (ماهود احمد) تتجسد في خلق تبادلية بين الماضي وكنوزه وبين الراهنية وضروراتها ، ومن خلال مراجعة أعماله سوف تبرز لنا صفة ملازمة تحدد في شخوص العمل أو يحمل ملامحه ، إذ تكاد تكون اغلب الشخوص التي تظهر في أعماله تكرار لصورته الشخصية وهذه قد تكون سمة ينفرد بها عن الآخرين . شكل (34) . فضلا عن الحس الميثولوجي الذي تميز به من خلال العودة والحنين للقرية والريف .

جيل السبعينيات :

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

فالفنان السبعيني عمل على إدخال عناصر جديدة وحذف سابقاتها ، وذلك لجعل الفن العراقي أكثر صلة بالنظم العلمية وأكثر تعبيرا عن معنى تقنية الحرية والخلاص ، حيث كان يعيش أزمة تعبيرية إنسانية أو حضارية وكان يعبر عن فحوى

[1] كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1997،ص69.

تأويل البنية التركيبية للنصوص التشكيلية لفنان يعيشها من الداخل [1] .

كما انبثقت خلال هذا العقد قدرات فنية فردية وجماعية ساهمت في تشكيل عدد من الجماعات الفنية ، التي احتضنت عددا من المواهب الفنية لكثير من الفنانين ، حيث أصبح الفنان المعاصر يبحث عن الأسلوب ويربطه بالتراث المعاصر [2] . حتى بلغت ثمان جماعات [*] ، يضاف لها عام 1971 ثلاثة تجمعات فنية جديدة هي الأكاديميون [**]، الواقعية الحديثة[***] وجماعة البعد الواحد[****] والتي تكمن أهميتها بانشغال العديد من الفنانين العراقيين في كيفية استلهام الحرف كقيمة شكلية .

جماعة البعد الواحد :

ارتكزت هذه الجماعة إلى قاعدة نظرية جعلت من البحث في الحرف العربي مدخلا للكشف عن جماليات الأشكال الحروفية مع محاولة للاحتماء بالإرث العربي والإسلامي وتجديده في محاولة متواصلة للعثور على علاقات بين القديم والجديد ، فالحرف له علاقة لتحديد الهوية اتجاه الفنون الحديثة التي راحت تقوض الأشكال وتذهب نحو التجريد واتخذت من الحرف العربي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط كقيمة شكلية صرفة[3] .

" كما عملت على تهشيم المضامين لصالح الشكل الحامل لنزعة جمالية مثالية ، وتكيفه وفق نظرة محدثة " [4] .

ولو عدنا إلى المحاولات المبكرة لكل من (مديحة عمر) و (جميل حمودي)

---

(1) آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج2، مصدر سابق ، ص 59 .

(2) آل سعيد ، شاكر حسن:فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق،ج1،مصدر سابق، ص24

(*) الجماعات : المعين ، المثلث ، الدائرة ، الظل ، فناني السليمانية ، باء ، النجف ، نينوى . للاستزادة ينظر : (الربيعي ، شوكت : لوحات وأفكار ، مصدر سابق ، ص 80) .

(**) الأكاديميون : هي جماعة عراقية جديدة احتوت كل الأساليب ، ولا تحمل فلسفة معينة في جوهرها) بل هي إناء لكل الفلسفات وميزة الشكل الأكاديمي أن ينفذ بدراسة مسبقة متقنة بعيدة عن الارتجال والعفوية ، للاستزادة ينظر : (آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، دار الحرية للطباعة ،1973،ص37 .) وتضم كل من (كاظم حيدر ، نعمان هادي ، صلاح جياد ، فيصل لعيبي ، وليد شيت) . ينظر : (آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج2 ، مصدر سابق ، ص120)

(***) الواقعية الحديثة : أكدت تلك الجماعة على أهمية الدور الاجتماعي وأثره الفعال في نفوس الجماهير. ينظر : (آل سعيد ،شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، مصدر سابق ، ص41) .

(****) جماعة البعد الواحد : تجمع تشكيلي يقتصر على الرسم انبثق عام (1971) وكان يحمل شعار (الفن يستلهم الحرف) ويتكون من الفنانين : (جميل حمودي ، محمد غني حكمت ، عبد الرحمن الكيلاني ، شاكر حسن آل سعيد ، ضياء العزاوي ، رافع الناصري . ينظر : (الاعسم ، عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ،ص111)

(3) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، مصدر سابق ، ص 24 .

(4) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 112 .

لاستلهام الحرف في الفن التشكيلي ، في أوائل الخمسينيات لوجدنا أنهما أول من استخدم الحرف ضمن نتاجاتهم الفنية ومن ثم اتسع نطاق استخدامه منذ انبثاق جماعة البعد الواحد .

فالفنان (جميل حمودي 1910- 2002) فقد استلهم الحرف العربي ضمن تكوينة هندسية ،وبشكل واسع مهتما بوصفه – الحرف – يمتلك قيما روحية تكمن في دواخل ذاتية للإنسان للتعبير عن السمو وإعطاء دلالات خطية ولونية تحول الوظيفة الزخرفية للحرف إلى حالة تأمل في الروح الإنسانية [1] .

اتخذ الفنان الحرف عنصرا مهما وجديدا في البناء الفني ، يأمل الوصول إلى تقنية جديدة،تجمع مابين النزعة الروحية لفنون الشرق ، والنزعة التكنولوجية في الفن العالمي [2] . وقد اتسمت تقنيات الفنان (جميل حمودي) بأنها متقدمة بفهم اللوحة وبفهم حروفيات العمل الفني ، من خلال جوانبه الإبداعية ، والانتقال من الشكل إلى المحتوى ، وبإدخال الحرف إلى الفن التشكيلي كان يهدف إلى عملية الابتكار الفني ذات طابع حضاري يربط الفنان بالأسس التاريخية التي تتميز بها قوميته وأرضه إلى الطبيعة التي عاشها [3] . الشكل (35) .

ويرى الباحث بان سمة التحديث تكمن في استخدام الحرف العربي وتطويعه من اجل تأكيد العلاقة الجذرية المتلازمة بين التراث العربي والحداثة الكونية بكل آفاقها ، في حين نجد الفنان (شاكر حسن آل سعيد) لم يستخدم الحرف استخداما تقليديا وقد بدأت علاقته بالحرف حين أدرك مرونته وإمكانيته التشكيلية ، بيد أن علاقته معه تبلورت أثر فكره الديني فوجد في الحرف طاقة تعبيرية روحية لما يتضمنه من نزوع نحو المطلق [4] . كما انه يرى في التشكيل الصرف بعداً روحياً الذي يصل الفنان والرؤية الصوفية ، بحيث استطاع أن يحقق وجوده في اللوحة ، فقد كرس جهده النظري والتطبيقي لاستنهاض

---

[1] سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، 204 .
[2] الموسوي ، شوقي : استنطاق الحرف ومرجعيات الإبداع والفنان الرائد الراحل (جميل حمودي) جريدة العهد الجديد ، العدد (1031) في 31كانون الأول ، 2003 ، ص7 .
[3] كامل ، عادل : الحركة التشكيلية في العراق ، مرحلة الرواد ، مصدر سابق ،ص195 .
[4] مظفر ، مي : شاكر حسن آل سعيد يحاول أن يبحث عن مكان في نقطة يتوغل من خلالها نحو العالم ، مصدر سابق ،ص120 .

التصرف الفني الدقيق الذي يمكن أن يصل إليه الحرف من خلال رؤيته التأملية [1]. التي ترى الواقع من خلال إشارات ذات أبعاد عميقة مختفية بإشارات لها وقعها الخاص في النفس ، لملاحظة الظاهرة ، عبر ارتباط الحروف وكينونته بمعنى الظاهرة ذاتها .

جيل الثمانينيات :

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

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

فظهرت جماعة الأربعة [*] التي استطاعت أن تشغل حيزا مهما من اهتمام الوسط التشكيلي آنذاك ، فقد سعى أعضاء الجماعة إلى التحديث والتجديد في الرؤية من خلال بنية العمل الفني ، شكلا ومضمونا ، من خلال التأكيد على خلق محفزات التواصل والاستمرار في العطاء [2] .

---

[1] داغر ، شربل : آراء في تجارب الفنان شاكر حسن آل سعيد ، دليل المعرض ألاستعدادي للفنان شاكر حسن آل سعيد ، 1994 .

[*] جماعة الأربعة : ضمت الفنانين : (عاصم عبد الأمير ، فاخر محمد ، محمد صبري ، حسن عبود) ينظر : (دليل معرض الأربعة السادس ، قاعة الرواق ، 1990/8/2) وأقامت ستة معارض فنية من (1982 – 1990)

[2] مأمون ، عبد العال : الأربعة : وحدهم كبرياء وفرقهم خبث الحصار ، جريدة الثورة ، 1995/5/23 .

فلم يفصح الفنان (عاصم عبد الأمير) عن الإزاحات السردية في مجمل ما يتعلق بتجربته الفنية في مجال الرسم ، بدعوى تفعيل دلالات الشكل وابتكار وسائل أكثر تلقائية في طرح معطيات الصورة فحسب ؛ وإنما كانت المعالجات القيمية لديه تفرض ضربا من الاتصال المعرفي بين البعدين (الجمالي والنقدي) ، إذ انه يظهر في جانب كبير من رسومه نزعة التنوع السردي في انتقاءاته للأشكال والمضامين ، تحت طائل الإفادة من مستويات التعبير والتجاذب البصري كمعطيات فاعلة في منجزه الفني [1]

وفي الوقت ذاته كان أسلوب الفنان (عاصم عبد الأمير) زاخرا بصياغات انتقال من حال إلى آخر ، والبحث عن جدوى الاتصال بعوالم أسطورية وطفولية بنزعة تعبيرية ، فقد جعل من اللوحة مرآة عاكسة لمعاناة الإنسان في الزمن الحاضر آنذاك ، تلك المعاناة التي يشوبها القلق وينتابها الخوف ، فنتاجه الفني اتخذ من التعبيرية والتراكيب شبه التصميمية ذاتها منطلقاً لها ، مما قاده إلى خوض غمار تهشيم الأبعاد الجغرافية للسطح التصويري [2] .

فسمة التحديث في نتاجاته الفنية تتجلى من خلال احتفائها بالبراءة التي تشترك في تأسيس خطابه بما يبعده عن التعقيد في طرح الأشكال ، وعلائقها البنائية ، داخل الفضاء المصور ، وقصدية تكون الأشكال وملاحقتها على صعيد التكوين ، والبنية المتحققة من علاقات اللون والخط وتقنية الشكل [3] . من خلال توظيفها أشكال مأخوذة من رسومات الأطفال ، ليشكل منها كائنات طائرة أو طافية في فضاء من الحلم والسعادة واللعب الحر ، في عالم يفيض بالحرية ورغبة الاستعادة في جزء من إنسانيتنا المفقودة واغترابانا التي تشكل قيمة درامية لنصوصه البصرية وربما رؤية وجودية لها.الشكل (36) .

في حين لم يجد الفنان (فاخر محمد) – موضوعة البحث - حرجا كي يحول لغة الرسم إلى وسيلة للتأويل مع ما ينجزه من مضامين ودلالات لأشكال حيوانية ، فهو يحمل

---

[1] القره غولي ، محمد علي علوان : مقاربات السرد في رسوم عاصم عبد الأمير (الارتداد إلى عوالم الطفولة أنموذجا) ، صحيفة الأديب ، العدد (161) ، 13 شباط 2008 ، ص 19 .

[2] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 84 .

[3] الزيدي ، جواد مدونة البصر ارث الطين .. وذاكرة الزيت ، مصدر سابق ، ص 30 .

خلاصة للتاريخ مع بحث عن الأشكال التي تكشف عن جدلية اشتباك حقيقي مع الحياة [1] .

حيث الفنان (فاخر محمد) يستوحي مفرداته من مصادر عديدة أبرزها بعض الرموز الآشورية والكتابة المسمارية والمفردات الشعبية الموجودة في البسط والسجادات ، ليطرحها بشكل معاصر معتمدا على التسطيح والنظرة المحدقة بالزمن الماضي . مما جعلت أعماله تكتسب نوع من سحر الوجود الايقوني للعمل الفني ، لتوضيح معنى الحرية الذاتية التي تضعف إزائها كل سلطة في الخطاب شكلا ومضمونا [2] . والذي سوف يأتي لاحقا – المبحث القادم – وبشكل مفصل .

ولو عدنا إلى الفنان (محمد صبري 1955 - 1998) عبر منهجه الطبيعي الذي كان يمارس من خلاله إعادة الصلة بموجودات الواقع ونقلها إلى قماش اللوحة ، كجزء من إثبات الانتماء للمحيط والتغني للإمساك به ، ففي رسوماته تتجلى التقنيات الأكاديمية في صورتها الرصينة ، أو يرصد كل ما يجري حوله ، ثم يبدأ دور الوسيط الفاعل الذي يعيش الحدث الحقيقي أو المتخيل ويرسم أطوارها في اللوحة ، من خلال نزعته الحداثية ذات الطابع التعبيري والشخوصي بذات الوقت وغالبا ما يظهر هياماً لمواضيع تمثل إحدى محاورها [3] . الشكل (37) .

في حين نجد إن الفنان (حسن عبود) قد رصد " قصد التجريد الخالص ، منذ تجليات خطابه الأول وحتى توصلاته الأخيرة ، مقتربا في بعض فتراته من الزخرفي والتزويقي في الرسم لإظهار ميله نحو زحمة التفاصيل ، التي تحيط بالمركز على أن تدار وفق استحقاقها بغية استكمال الوجوه التصويرية للتكوين [4]. فالتحديث يبرز من خلال إسهامه في تناول الصور الفوتوغرافية وبالذات ذات المشاعل الأنثوية في إتاحة الفرصة للفنان لان يبني عليها معالجات تبعدها على نحو شبه كلي وتقودها إلى خضم وسط جمالي من نوع آخر[5].

---

[1] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : دليل معرض الفنان فاخر محمد ، عمان ، الأردن ، 1995 .
[2] لقاء مع الفنان عاصم عبد الأمير ، 11 / 2 / 2008 ، في كلية الفنون الجميلة ، الساعة الثانية عشرة ظهرا .
[3] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 87 .
[4] الزيدي ، جواد مدونة البصر ارث الطين .. وذاكرة الزيت ، مصدر سابق ، ص 29 .
[5] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 86 .

وثمة مهارات ومواهب(*) امتازت بغزارة التجريب والتحديث ، أعادت للفن حياته الداخلية وخطابه الإنساني ، متمثلة بأعمال فردية لهذا الجيل الذي ينبض بالحيوية والإثارة ، مؤكدين على مغامرة التحديث والإبداع ، إذ تركزت اهتماماتهم على الإنسان الذي أوجد في عزلته وفرديته وتراجعه إلى أعماق دفينة،مادة لأعمالهم،كما أفضت تجربة الفنان (حيدر خالد) عن ثيمته الأسلوبية الأساسية فهو الإنسان في هذا العصر الذي أضحى وجهه صورة مشوشة لدواخله [1] .شكل (38).من خلال خطوط نشيطة وعنيفة بقدر ما تدمر الشكل تبنيه ، وفق رؤية تحيط رحالها عن ضرب من التجريد ، حتى يبدو السطح التصويري عنده محض وجود هش ينبغي ملؤه بالعاطفة التي تحقق أمامها كل ما هو مادي[2].

ومن النتاجات الفردية التي أثبتت حضورها على الساحة التشكيلية العراقية تجربة الفنان (هاشم حنون) الذي " يمنطق نزعته التعبيرية من مستوى طروحاته المتعلقة بأزمة الإنسان ومشكلاته " [3] . وفق رؤيته في غمار الحرب جسدياً ، إذ تحديث الشكل اتسم برنة أسى غير أنها مذابة بتأويلات شاعرية بالاشتغال على الأشكال البصرية ، ذات مرجعيات شتى ما هو تاريخي ، أو أسطوري ، وما هو متخيل [4] . من خلال تحولها إلى سطوح يتنازعها التفتت والانتشار على السطح بحيث تأخذ قيمتها الجمالية من التجانسات اللونية بفصائل محددة ومسحة الغموض الآسر التي تطغى على التراكيب والوحدات الخليقية أو الرمزية [5].الشكل (39) .

ومن خلال ما أنتجه الثمانينيون من رسوم تعد ظاهرة هي الأكثر شذوذاً في تاريخ الرسم العراقي المعاصر ، فضلاً عن تعبيرها عن الانتماء ، فإنها لم تكن تكشف عن أي محاولة لإخفاء تأثيرات نتاج فن غربي كان هو الأكثر إفصاحاً عما تعاني من نفوس هذا العقد ، ويمكن أن تتجلى رسومات هذا العقد بأنها أنموذجا لمعنى التحديث في الرسم العراقي لما لها من ثقل وأهمية على الساحة الفنية العراقية [6] .

(*) مهارات ومواهب : تطرق الباحث إلى تجربة هذين الفنانين بدواعي غير قصدية ، ذلك بسبب وجود العديد من الفنانين ضمن نفس المرحلة ، إلا إن الباحث لم يتجاهل التجارب الأخرى لضيق فترة البحث ، لذا لم يظهر عنايته بشكل تام للأغلبية .

(1) الراوي ، نوري : دليل المعرض الشخصي للفنان حيدر خالد ، بغداد ، 1991 .

(2) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص 92 .

(3) القره غولي ، محمد علي : سمات وتحولات أسلوب رسومات نوري الراوي ، مصدر سابق،ص59 .

(4) عباس ، إيمان خزعل : إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 199.

(5) عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 115 .

(6) يوسف ، فاروق : من هم الثمانينيون ، جريدة القادسية ، الخميس ، 2 نيسان ، 1992 .

المبحث الثاني

مدخل في البيئة الثقافية لرسوم فاخر محمد

- نشأته وبيئته .
- مرجعيات رسوم فاخر محمد الفنية .
- جدل التحديث في رسوم فاخر محمد .

مقدمة :

شكلت البيئة الثقافية إحدى المرتكزات التي ساهمت في تشكيل نوعية الرؤية الجمالية في رسوم فاخر محمد . تبعا لطبيعة الظروف والعلاقات المحيطية والبيئية التي رافقت مجمل التحولات التي حصلت في تجربة الفنان . فالعلاقة بين الفن والمحيط أو البيئة لم تكن علاقة تابع ؛ بل هي علاقة توليد لرؤى وتطورات وأشكال مختلفة عما هي في واقع الحال ، فاوسكار وايلد يرى إن " الفن والأدب يعلم الحياة أكثر من أن يتلقى منها المعلومات " [1] .

إن علاقة التحديث بالبيئة الثقافية للفنان هي علاقة ديناميكية تؤثر وتتأثر ، وفي الوقت نفسه فهي محايثة للتجدد والتطور ، نتيجة لتطور المجتمع ، وعليه إن التحديث حاصل لا محالة ، لان ديمومة وطبيعة الحياة تفرضه علينا ، لكن أشكاله قد تكون مختلفة ومتباينة بين المجتمعات والأشخاص ، بالاعتماد على طبيعة الوعي الإنساني والثقافي للفنان والنزوع نحو التحديث .

[1] برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص 41 .

نشأته :

تشير الوثائق التي تيسرت لنا إلى إن ولادة الفنان (فاخر محمد)[*] في (20 / 10 / 1954) في مدينة بابل ، التي لعبت دورا كبيرا في التاريخ العراقي لما حملته من حضارة عريقة على مر العصور ، و في قرية اسمها (البوشطي) . تقع مباشرة على شط الحلة . في المنطقة التي أصبحت لاحقا جزء من معسكر الحلة للتدريب ، وبعدها انتقلت العائلة إلى منطقة التعيس ، التي عدت من المناطق الشعبية المعروفة بجمال أزقتها وشوارعها وأسواقها التراثية ، ولا تبعد سوى عدة أمتار عن مركز المدينة[1] .

نشأ الفنان (فاخر محمد) في بيت شرقي ، غرفة مطلة على ضفة نهر الحلة ، وسط أسرة متواضعة ، ميسورة الحال ، معروفة بمكانتها في الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه ، وذات نسب عريق يعود إلى عشيرة (العابد) التي تنتمي إلى قبيلة (ربيعة) التي تعد من القبائل العراقية العريقة والمعروفة بالكرم والشهامة .

كان والده معلما في مدرسة الرشاد الابتدائية التي تقع في مركز المدينة ، وقد كان حريصا على نشأة أفراد عائلته لمواصلة تحصيلهم العلمي ، لذلك حظي الفنان أثناء سني طفولته برعاية كريمة من أسرته التي كانت تتألف من تسعة أفراد [**] .

تفتحت موهبته منذ صغره وهو يشم عبق رائحة مياه الأنهار والجداول لما تحويه من اسماك وحيوانات أليفة جسدت فيه التآلف والتعايش معها ، حملته ألوانها وخطوطها ومساحاتها ، كامنة في مخيلته حتى تفجرت في كبره وانتشرت على أقمشة اللوحات كمذكرات شخصية فلتت في صغره [2] .

عام (1960) دخل مدرسة الرشاد الابتدائية ، التي كان والده معلما فيها ، ومنذ ذلك الوقت بدأت تتوسع مواهبه الفنية ومهاراته الإبداعية ، وهذا تجلى في الصف السادس الابتدائي حيث كان يشارك في المعارض السنوية التي تقيمها وتنظمها تربية المحافظة

---

[*] ينظر الملحق (5) .
[1] مقابلة مسجلة أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في منزله في حي (البكرلي) بابل ، بتاريخ 16 / 11 / 2007 .
[**] أبو الفنان ووالدته وإخوته الثلاثة (سمير والفنان فاخر محمد ، طاهر ، ماهر) وأخواته الثلاثة .
[2] آل سعيد ، شاكر : فاخر محمد الفنان الخليقي ، صحيفة القادسية ، 15 / تشرين الأول / 1991 .

آنذاك ، مما ولد في نفسه الإصرار على النجاح والوصول لتحقيق ما يصبو إليه .

وفي عام (1967) أكمل دراسته الابتدائية ، وسعى إلى مواصلة دراسته في متوسطة الأحرار ، حيث انحاز إلى إحساسه بالتفوق والمواصلة وانه سوف يحقق رغبته بما يبتغيه ويرنو الوصول إليه ، ومن حسن حظه كان مدرس التربية الفنية آنذاك الأستاذ (عزيز الشكرجي) ، الذي كان يمتلك ثقافة ووعيا فنيا عاليا ، وأكد الفنان (فاخر محمد) قوله : " انه كان يضع لنا مزهريات وفخاريات لنرسمها " ، ومحاضراته التي ولدت في نفس وروح الفنان حب الرسم والأشكال والألوان ، وزرع روح الثقة بان يواصل دراسته الفنية في معهد الفنون الجميلة ببغداد ، إذ قال له (الشكرجي) يوما ما وهو يشاهد (فاخر محمد) يرسم ، فأعجب به وقال له " أنت رسام موهوب " مما ولد في نفسه الإصرار والسعي على النجاح لكي يذهب إلى معهد الفنون الجميلة ببغداد [1] .

عند إكمال دراسته المتوسطة رفض والده تسجيله في معهد الفنون الجميلة ، على اعتبار أن (فاخر محمد) يبدو في نظره (الوالد) صغير السن ويخشى عليه من الذهاب إلى بغداد ، ويرى إن الوقت لم يحن بعد ؛ لكن أعطاه وعداً بان يواصل دراسته الإعدادية وعند إكمالها سوف يرسله إلى مواصلة دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة ، لذا قرر (والده) أن يكمل – (فاخر محمد) – دراسته الثانوية في إعدادية الحلة للبنين ، التي تقع في مركز المدينة ، وهذا ما جعله يمضي قدما في الإصرار على التفوق وتطوير مهاراته الفنية لتحقيق رغباته . وعليه يطلعنا الفنان (فاخر محمد) من أن مدرس التربية الفنية آنذاك في إعدادية الحلة كان الأستاذ (سعدي اللبان) [*] ومن خلال إلقاء محاضراته لمس بـ (فاخر محمد) موهبة فنية متطورة ، وأعجب به كثيراً عبر رسمه لمواضيع جسدت البيئة العراقية المحلية ، والريف بأهواره وحقوله وبساتينه ، فضلا عن ذلك كانت الإعدادية تحتوي على مرسم للطلاب يضم أعمالهم الفنية ، مما أتاح له الفرصة المناسبة

---

[1] مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في منزله الكائن في البكرلي بتاريخ 16 / 11 / 2007 الساعة الثانية ظهرا .

[*] سعدي اللبان : ولد في محافظة بابل (1941) ، تخرج من معهد الفنون (1962) ، عضو جمعية الفنانين التشكيليين ونقابة الفنانين ، وله العديد من المشاركات الشخصية والجماعية .

من أن يمارس هوايته المفضلة بعد انتهاء دروسه ، علما أن الأستاذ (سعدي اللبان) كان يعلمهم الرسم بالألوان المائية والزيتية ، وهذا ما حفزه كثيرا وكان له الأثر في تنمية قابلياته الفنية [1] .

وعليه مثلت هذه المرحلة للفنان اللبنات الأولى للوقوف على قدميه وهو يسير بثقة عالية عند تقديمه للأكاديمية ، لما يمتلك من مهارة فنية وتقنية وأفكار مستقبلية .

في العام (1973) تقدم إلى أكاديمية الفنون الجميلة ، واخضع لاختبار صعب ، حيث وضع أمام الطلبة المختبرين تمثال جبسي من النسخة الأصلية .. للعمل الإغريقي (حامل القرص) الذي يحمل تفاصيل عالية ، وعليه أن يجيد لغة هذه التفاصيل ويحاورها حتى يحصل على مكافأته بقبوله في أكاديمية الفنون الجميلة ، وقد كان مبدعا في تلك اللحظة مما أثمرت جهوده بقبوله في الأكاديمية ، حيث كانت – الأكاديمية - آنذاك تشع برموز ورواد الفن العراقي البارزين ، أمثال (فائق حسن ، إسماعيل الشيخلي ، كاظم حيدر ، خالد الجادر ، حافظ الدروبي ، وآخرون) فضلا عن توفر مواد الرسم ، كالزيت والقماش والخشب ، مما ولدت له حافزا كبيرا لتطوير قابلياته الفنية والإبداعية آنذاك [2] .

وعليه يرى الباحث إن الأكاديمية مثلت للفنان المختبر والأساس الذي شكل احد الركائز المهمة في انطلاقة الفنان لاحقا ، كونها تعنى بتدريس الفن بطريقة تؤهل الطالب على الخلق والإبداع أكثر مما تؤهله إلى تعليم وسائط التدريس فضلاً عن وجود الكلية قرب المركز الثقافي البريطاني الذي كان أيضا معهدا للثقافة والفنون ، ومشاهدته للمعارض التشكيلية آنذاك ، مما أدى ذلك إلى إفادة الفنان الكبيرة في تطوير قابلياته وتطلعاته وآفاقه ، لاسيما وان الأساتذة آنذاك فنانون ويكفي وجودهم في الأكاديمية " ويحاولون إيصال الفن على قالب جاهز " [3] .

---

[1] مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في منزله الكائن في البكرلي بتاريخ 16 / 11 / 2007 الساعة الثانية ظهرا .
[2] مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في منزله الكائن في البكرلي بتاريخ 16 / 11 / 2007.
[3] مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في منزله الكائن في البكرلي بتاريخ 16 / 11 / 2007.

وفي العام (1978) واصل الفنان دراساته العليا ، حيث كانت أول دورة للدبلوم العالي ، وقد اشرف عليه الفنان (فائق حسن) ، مما حظي بالإفادة الكبيرة منه في معرفة الأساسيات الحقيقية للفن ، موسعا رؤيته الفنية ، ومجذراً وعيه بصورته الأكاديمية الصحيحة ، وقد نجم عن ذلك تجسيد واضح في أشكاله التي نلمس من خلالها طموحه الدائب لإعادة صياغة الواقع بشكل فني جديد . فضلا عن ذلك يشير الفنان (فاخر محمد) " في عام (1979 – 1980) أصبح عندي وعي اسمه الحداثة في كيفية الرؤية للأشياء ، لم نكن نعرفها في الكلية وكنت اسأل هل الرسم أشكال بعينها أم هو غير ذلك أم هو مدركات نسقطها على القماشة " [1] .

وفي العام (1982) انضم الفنان (فاخر محمد) إلى (جماعة الأربعة) ، التي بدت مؤشرا لافت للنظر وجديرا بالمتابعة والاهتمام ، إذ بدأت خطواتها مؤطرة بالحماس والعزم على خلق كل محفزات التواصل والاستمرار في العطاء ، اعتمادا على مؤهلات أعضائها الذاتية ضمن المستويين – الفني والفكري - كما استطاعت أن تشغل حيزا مهما من اهتمام الوسط التشكيلي أثناء الثمانينيات [2]. ويضيف الفنان (فاخر محمد) بهذا الصدد قائلا: "إننا ننتمي إلى جيل واحد ونتغذى من ثقافة واحدة متقاربة في الفهم وقد يكون العمر ومستوى التحصيل الدراسي وتخرجنا من دورة واحدة باستثناء (حسن عبود) "[3].

ويرى (عادل كامل) : إن جماعة الأربعة ، تكونت بفعل الزمالة ، إلا أن يغلب عليها الهم الإنساني في ضرورة التجديد في الرؤية ، فهم أكثر جدية في النظر إلى الفن الجاد ، وهمومهم تكاد تكون مشتركة ، فهم ينطلقون من الواقع بمعناه الرمزي ، وجعل العمل الفني إعادة اكتشاف البصريات [4]. لذا استطاعت هذه الجماعة أن تضع من خلال اللوحة والرسم لغة جمالية للفن تسهم في نقل الثقافة الإنسانية والجمـــالية بدلا من لغة الحرب والكوارث التي عاشها الإنسان العراقي .

---

[1] مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في منزله الكائن في البكرلي بتاريخ 16 / 11 / 2007.
[2] يوسف ، فاروق : في أي فضاء يحلق طائر الروح ، صحيفة الحياة ، 26 / 2 / 1996 .
[3] عبد الحميد ، حسن : الفنان فاخر محمد العودة إلى الفن البدائي برؤية متميزة ، صحيفة الجمهورية 16 / 11 / 1984 ، ص 6 .
[4] كامل ، عادل : ماذا عن مستقبل جماعة الأربعة ، صحيفة القادسية ، العدد (273)، السنة التاسعة ، 5 / 2 / 1988 .

وتأسيسا لما سبق يمكن لنا القول إن مرحلة الثمانينيات بالنسبة للفنان (فاخر محمد) عدت بداية انطلاق حقيقية رغم كل ما مر من حروب ومآسٍ تركت آثارها على الواقع الاجتماعي والواقع الفني .

وأخيرا ينوه الباحث إلى إن الفنان (فاخر محمد) يعيش حاليا مع عائلته المكونة من خمسة أفراد ، الفنان وزوجته وولده (يمان) وبنتاه (رند) و(روان) ولا يزال متواصل في العطاء والانجاز .

بيئتـــه :

مما لاشك فيه إن البيئة تعد من المكونات الأساسية في حياة الفرد ، لما لها من دور بارز ومؤثر في العلاقات الاجتماعية ، وتدل على الوجود الاجتماعي ونمو المجتمعات ، انطلاقا من الفعل الإنساني نحو المجتمع البشري ولحد الآن ، كما تعد من أهم الموضوعات التي تسهم في صياغة الفن ووظيفته في صقل أسلوب الفنان ، باعتبارها تشير إلى التراث الفكري للفرد – العادات ، التقاليد – وهي الوسط الذي يعيش فيه الإنسان من ظواهر وعوامل خارجية ، التي تعد انعكاسا في بلورة الكثير من السلوكيات ، فهو جزء من مكوناتها ولا يمكن عزله عنها ، ذلك إن الفنان كائن اجتماعي يستمد نغمات إيقاعه ومشاعره من بيئته ، محققا بذلك خبرة تنتج عن هذا التفاعل ، والذي إن تم على أكمل وجه تحول إلى مشاركة ووصال [1] . وفقا لمدركاته إزاء عوالمه الذاتية والموضوعية .

وعليه إن الفنان يستجيب لمؤثرات البيئة ، لا كما هي من حيث المعطي ؛ بل وفقا لما يدركها أو تبدو له وحسب ما تنطوي عليه من معانٍ وقيم وأهمية[2] . وبذلك يتبين دور الفنان في تفاعله مع بيئته التي تعد إحدى المكونات الأساسية لنشاطه الإبداعي باعتبارها من أهم العوامل المحيطة بالفنان التي تؤثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة على مداركه الحسية ، ولها الصدارة في كثير من نتاجاته الفنية ، وعليه إن النتاج لا يمكن أن ينفصل عن البيئة ، وبذلك يسهم الفن في تمثيل الكميات الكبيرة من المعلومات التي يحصل عليها الفنان من الطبيعة من خلال امتزاجها بالذات المبدعة ، ثم صياغتها بأشكال فنية جديدة ، بمعنى إن الفنان بأعماله التشكيلية لا يأمل من موقعه الاجتماعي أن يتمظهر المشاعر والأفكار ، لكنه يعطي من روحه ومضة التواصل في إنتاج أشكال تتمسرح بإيقاعية معناها التركيبي لتستدعي الجمال في علاقات وظيفية قبل كل شيء فالتجربة الجمالية يمكن أن تعزل أشكالا فرعية وأنظمة فرعية ذات مفهوم يرتبط بوعي جمالي خاص بمرحلة تكوين الأعمال الفنية [3] .

---

[1] ديوي ، جون : الفن خبره ، ترجمة : زكريا إبراهيم ، مراجعة يحيى نجيب ، دار النهضة العربية – القاهرة ، 1962 ، ص 41 .
[2] صالح ، قاسم حسين : سايكلوجية إدراك اللون والشكل ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1981 ، ص 26 .
[3] راي ، وليم : المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية ، ترجمة : يونيل يوسف ، دار المأمون ، بغداد ، 1987 ، ص 144 .

لذا بمقدور الفنان (فاخر محمد) مزاولة تخطي تجلياته المكانية – البيئية – والانتقال إلى الأمكنة الرحبة ، لتكون اللوحة بمثابة الحيز التصويري الذي يسمح للفنان بأخذ قسط من الحرية عن طريق البوح والتخطي والتجاوز لتحقيق الإثارة الغرائبية والمهارة الفنية ، لذلك بقي المكان – البيئة – مكبلا بأساوره الذي يعيش فيه . [1] . وعليه يتبين إن الفنان موضوع البحث ارتبط ارتباطا وثيقا ببيئته كونها تسهم في تكوين رؤيته البصرية والروحية ، ما انعكس في المنجز الفني له .

إن اشتراك الطبيعة مع البيئة بمجمل أبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية تسهم في بلورة أساليب الفنان وإبداعاته ، باعتبارها مدرسة كبرى ومصدرا لفكره وإلهامه في كل ما هو مستحدث ومتغير من كتل وأشكال ومساحات ، لذا فهي لغة الأشكال والألوان والتي ينفرد من خلالها الفنان وفق نشاطه الذهني لينتقي منها ما يشاء وفق رؤيته الذاتية ، ويخاطب الناس من خلال ما يقدمه من إبداعات فنية بصياغات جديدة ومستحدثة ، من اجل الاستجابة والتقبل لما يقدمه من دلالات تعبيرية لنظام الأشياء التي وظفها بأسلوبه الخاص [2] . في كيفية صياغتها عبر ما يتمتع به من رؤية فنية ينظم من خلالها عناصر الطبيعة عبر مجموعة من الطرق الخاصة وهذا لا يأتي إلا من خلال الخبرة الذاتية في إعادة تنظيم المحصلة من إجراء الخبرات الماضية التي يتمتع بها الفنان في مسيرة عطائه الفني [3] .

وعليه للطبيعة دور فاعل في بلورة أسلوب الفنان ، بوصفها من أكثر الأمور التي عايشته ولاحتكاكه بها طيلة حياته ، لذلك إن اغلب الحركات الفنية التي ظهرت في العالم مستهل القرن التاسع عشر والعشرين هي تلبية لحاجة الإنسان لها ، مما كان للبيئة والطبيعة والحياة الاجتماعية والفكرية الأثر الكبير في خلق عدد من المذاهب والاتجاهات الفنية التي سارت وفق عقل الإنسان وتطوراته الإبداعية [4] .

---

[1] مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الناقد (صلاح عباس) في بابل بتاريخ 18 / 3 / 2008 .
[2] ريد ، هربرت : تربية التذوق الفني ، ترجمة : ميخائيل سعد ، (ب . ت) ، ص 53 .
[3] زكريا ، إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، مصر ، 1977 ، ص 56 .
[4] مولر ، جي آي وأخر : مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، 1988 ، ص 167 .

وهذا تجلى واضحا بمدى التصاق الفنان (فاخر محمد) بالبيئة والطبيعة ، مما انعكس في أعماله الفنية ، بحيث أصبحت – البيئة – حاضرة في المنجز الفني ، لاسيما في الوحدات البصرية من خلال عشقه للأرض والطين والأسماك والحيوانات والتي غذت حسه الجمالي ونزعته نحو الحرية والوجودية، فالفنان لا بد أن يكون في صميمه إبداعا لمعايير أو قيم إنسانية يخلق بمقتضاها عالما غريبا من الطبيعة ، يكون بمثابة تعبير عن إرادته الخلاقة وتصوير ما يجري داخل مجتمعه وعصره عن طريق الرسم وبأسلوب يتناسب وطبيعة المتغيرات وما ينسجم مع روح العصر .

ومما لاشك فيه إن الثقافة تلعب دوراً مهماً في نشأة الفنان ، بوصفها من الأسس الرئيسة للتطور الاجتماعي وانعكاسها يكون وفق المتغيرات في الميول والنزعات التي تسببها الاتجاهات المفاهيمية والتوثيقية ، وهو ما يؤسس البنية الأساسية لتحديث الأساليب الفنية ، ومن خلالها يتمكن الفنان من إدراك الأشياء والأحداث التي تحيط به وتواجهه في حياته العلمية والفنية عن طريق أفكاره وتصوراته وما ينجم عنها من قيم وما يتم فعله عبرها ، لذا لا بد من فهم واقع الحضارة التي ينتمي إليها الفنان ماضيها وحاضرها والتركيز على ابرز مظاهرها الايجابية والانطلاق من مبادئها الحيوية ضمن حالة متوازية مع متطلبات العصر ومفاهيمه الحديثة [1] . والفن بوصفه جزءا ًمن التطور الثقافي المستمر ، ولكل حقبة زمنية طراز خاص بها ولكل حضارة نمط ، ولكل فرد تاريخ وأسلوب خاص يعد جزءاً من التعبير الثقافي لعصره ، وعلى الرغم من كل الاختلافات الثقافية بين المجتمعات والأفراد إلا أنها تبقى جزءاً من منهاج كلي للتطور [2] .

وعليه إن الفن ناتج الخبرة المتفاعلة بين الفنان وبيئته ومجتمعه ، والتي أساسها ثقافة الفنان وتجاربه الحية تفصح عن قوة تعبيره وأدائه في تحديد موضوعاته وأساليبه الفنية ، فالرسوم التي نفذت عبر العصور ، عبرت عن الثقافة العامة للفنان والتي ساهمت

---

[1] الحسيني ، نبيل : منابع الرؤية في الفن ، ط 1 ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، 1982 ، ص 51 .
[2] مايرز ، برنار : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : سمير المنصوري وسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1966 ، ص 70 .

في توسيع مداركه الحسية للأشياء والكيفيات التي بواسطتها يستخرج عناصره الفنية التي يتصورها في مخيلته لإيصالها مع الأشياء الأخرى ذات الدلالة الجديدة المعبرة بطرق أسلوبية حديثة ، والتفاعل مع الأشكال ومحتواها الضمني سواء كانت في الواقع أو الخيال والى هذا المشروع تنتمي تطلعات الفنانين التشكيليين [1] .

وهنا تكتسب الثقافة ديمومتها من خلال صلتها بكل مظاهر التحول في المجتمع ، بما في ذلك من تطورات وانعكاسات ، لذلك عبرت الكثير من أعمال الفنانين عن الحقيقة ، وعما يكمن في داخله من أحلام ومشاعر ذاتية . فنزوع الفنان للتعبير عن الرغبات التي يعيها عقله ويود تحقيقها بحدسه دون تفكير ، تقترب من أصالة التجربة ومع وحدة انصهاره مع الكون [2] . فالطرز والأساليب منذ أقدم العصور تكمن في أساسها الثقافة على اختلاف أنواعها ، إذ أنها ساعدت على تجسيد منابع الرؤية الفنية وأصالتها في التعبير الصادق عن التفاعل مع الأشكال ومحتواها الضمني سواء في الواقع أو الخيال .

لذا فالتحديث حاصل لكن أشكاله قد تكون متباينة معتمدا على طبيعة الوعي الإنساني الثقافي والفني .

فضلاً عن ذلك عد التراث من المصادر الأساسية التي تؤثر بأسلوب الفنان ، فهو يعني الصورة التاريخية لحقب زمنية متتالية أوجدها المجتمع ، أو بمعنى آخر كل ما أنتجته الشعوب بحضاراتها كحضارة العراق القديم ووادي النيل والحضارة العربية الإسلامية وحضارة الفن الأوربي ، كذلك يعد "السجل الحي الخالد لحضارات الأمم وتاريخها " [3] . والتي تكمن في سبر أغواره جميع النظم والقوانين والطقوس والتقاليد التي يبحث عنها الفنان في كل زمان ومكان .

---

[1] الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 15 .
[2] سليمان ، حسن : حرية الفنان ، مصدر سابق ، ص 121 .
[3] حسن ، حسن محمد : الأصول الجمالية للفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 21 .

لقد لجأ الفنان إلى التراث من اجل التعرف والاطلاع وإضفاء نوع من التركيبات الجديدة لمفرداته التشكيلية ، لتمتلك تأثيراً جديداً ومباشراً لما يريد قوله متجاوزاً التقليد المعروف

من خلال الخيال الذي يمتلكه تجاه المفردات ليقوم بعملية خلق جديد ، فلا بد للبعيد والقريب من أن يصبحا أكثر الأشياء طبيعة وحتمية في العالم [1] . وبإمكان الفنان في أي عصر أن يقوم بعملية الابتكار الفني التي يستخرجها من معالم تراثه ورموزها ووضعها بصيغ جديدة مستحدثة تشبع حاجات عصره الفنية والجمالية ، وتغنيها بأفكاره ، فالفنان يعي إن خلق الهوية لا يتمثل باكتشاف ماضيه ؛ بل أن يحدد من هذا التراث ، وان من أكثر القنوات التي شقها الفنان هي التي توصله بين تراث وحضارة وبين حاضر لم يكن مؤهلا كونه يشكل إضافة أساسية في المستقبل المنظور [2] . فضلا عن ذلك يرى الفنان (كاظم نوير) إن الفنان " استطاع توظيف رموزه التراثية من خلال التصاقه بتراثه القديم ، ومن رؤيته الخاصة التي تميز بها أسلوبياً من خلال المزاوجة بين أساليب وتناصات وتوظيفات شكلية " [3] .

وعليه إن الفنان في مراحله المختلفة شكلت الرؤية البصرية والثقافية المستندة أصلا إلى البيئة التاريخية والتراثية دافعا مهما في انجاز الكثير من أعماله المهمة ، وهذا أمر طبيعي ، كونه نتاج بمحيط جغرافي ، فالتلال واللقى والأشكال الأثرية واحدة من أهم مصادره في رؤيته للأشكال . فالرؤية الثقافية التي اعتمدها الفنان في أعماله ليست شرطا أن تكون مستمدة من الكتاب المقروء ؛ بل من التربية البصرية والمشاهدات للمواقع الأثرية والتشبع بروحها وجغرافيتها .. مما اكسب الفنان نوعاً من التعامل مع المفهوم التاريخي والحضاري للأشكال ، هذا التأثير تحايث مع روحيته وعلى مراحل مختلفة من

---

[1] ديوي ، جون : الفن خبره ، مصدر سابق ، ص 451 .
[2] نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية ، مصدر سابق ، ص 223 .
[3] مقابلة مدونة أجراها الباحث مع الفنان (كاظم نوير) في كلية الفنون الجميلة / بابل ، بتاريخ 11 / 2 / 2008 .

حياته الفنية . ذلك إن مفهوم التحديث يكمن بعودته إلى تراثه وفقا لانتقائه المفردة التراثية التي تحمل طاقة ودلالة يمكن أن تشع من الماضي بروح عصرية .

مرجعيات رسوم فاخر محمد الفنية :

لا بد من الإشارة إلى أن كل فنان وهو يبدأ حياته الفنية أن يتأثر بفنانين سبقوه سواء كانوا على مستوى محلي أو عالمي ، ومن ثم يتخذ أسلوبا يتميز به عن الآخرين ، يتحقق من خلاله شخصيته الفنية .

لذا فإن الفنان (فاخر محمد) استقى معارفه من مرجعيات محلية ممثلة بالفنانين العراقيين ومرجعيات عالمية ممثلة بالفن الأوربي . ومرتبطة ببعض الفنانين الذين تناص معهم وتأثر بهم بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، لذلك يرى الباحث إن مرجعيات التأثر لدى فاخر محمد تقسم على :

المرجعيات المحلية :

تمثلت بمرجعية الفنان (فائق حسن) ، فمن خلال دراسته الجامعية الأولية وإشرافه على دراسته العليا تأثر به كثيراً ، مما انعكست هذه التأثيرات في نتاجاته الفنية ، فضلا عن ذلك يشير الفنان (فاخر محمد) " تأثرت بالفنان (فائق حسن) من خلال تقنيات الألوان ومعرفة الأجواء العراقية وسبر الغور في اللوحة من خلال الظل واللون والسحنة المحلية "[1] . كما تأثر بمرجعية الفنان (جواد سليم) من خلال اشتغالاته على المفردات ذات الجذور التاريخية تارة وأخرى مستمدة من البيئة التراثية الشعبية " فهو يعالج الواقعي بالمتخيل مع التبسيط في الاشتغال ومعالجات الأشكال ليتخذ منها واسطة شكلية للحوار مع الأشكال عبر تناصاتها "[2] .

---

[1] لقاء أجراه الباحث مع الفنان (فاخر محمد) بتاريخ 11 / 2 / 2008 ، في كلية الفنون الجميلة .
[2] مزعل ، رنا ميري : تناص الشكل في رسومات فاخر محمد ، مجلة نابو للبحوث والدراسات ، كلية الفنون ، جامعة بابل ، العدد (1) ، السنة الأولى ، 2006 ، ص 211 .

ويرى (صلاح عباس) إن "الفنان (فاخر محمد) تأثر بالفنان (كاظم حيدر) كمرجعية أولى لمفاهيم الحرية والتجريب الذي سيفتح آفاق واسعة للرؤية الفنية المبنية على فكرة تبسيط الفن . والتكوينات السريعة للفنان (خالد الجادر) التي يحرك بها فرشاة ."[3] فضلاً عن إفادته من آراء الفنان (شاكر حسن آل سعيد) من خلال البحث وصياغة الواقع

بطريقة جديدة ، إذ يشير الفنان بقوله " أصبح عندي وعي اسمه الحداثة والإبداع ، أي رؤية لم نكن نعرفها سابقا ، أي بدأتُ أتساءل كيف أجد رؤية من خلال مشاهدة المرئيات ، أي إعادة اعتبار للرؤية والوعي والتساؤل " [1] .

وبذات الوقت تأثر بمرجعية الفنان (ضياء العزاوي) من خلال اشتغالاته على الوحدات التراثية التي تزخر بالبسط الشعبية ، ويشير الفنان (فاخر محمد) على انه تأثر ببعض الصناعات اليدوية التي يصنعها النساجون في محافظة بابل – منطقة الحمزة الغربي (المدحتية) ، "حيث كنت أشاهد السياح الأجانب يبتاعون من هذه البسط ، مما اعترتني الدهشة والاستغراب ، وعندما علمت منهم بأنها تعلق على الحائط الأمر الذي دعاني فيما بعد إلى التأمل بألوانها وتشكيلاتها بعيون فاحصة منغرسة ، حيث كنت أرى فيها تشكيلا تجريديا صرفا موضوعا بحس فطري جميل"[2] . في حين يرى (عاصم عبد الأمير) إن المرجعية البيئية تكشف عن ضغطها المتواصل على مفاصل بحثه ، بل إنها احد عناصر الرؤية لديه ويصعب تجاهلها ، بحيث يأخذ وجوه عدة عبر التشكيلات البصرية ، ومنها الوحدات التراثية التي تزخر بها البسط الشعبية والمنظومات الزخرفية صورية كانت رامزة أم تجريدية خالصة والتي ترى على بوابات الجوامع والأضرحة أو البيوت القديمة [3] . مما تجلى انعكاسها واضحا في مشهدية السطح البصري لديه ، لذا يرى الباحث إن الفنان (فاخر محمد) شديد الارتباط ببيئته المحلية ولا يستطيع التخلي عنها مما أثرت بصورة مباشرة ، وانعكست في مجمل نتاجاته الفنية لما حملته من خصائص جمالية ، ليخلق من خلالها وعيا معاصرا .

---

[3] مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الناقد (صلاح عباس) في بابل بتاريخ 2 / 1 / 2008 .
[1] مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في كلية الفنون الجميلة ، بابل ، بتاريخ 11 / 2 / 2008 .
[2] عبد الحميد ، حسن : الفنان فاخر محمد – العودة إلى الفن البدائي برؤية متحضرة ، صحيفة الجمهورية ، الجمعة ، 16 / 11 / 1984 ، ص 6 .
[3] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 82 .

المرجعيات العالمية :

أما المرجعيات العالمية فلقد تأثر الفنان في بداية مسيرته الفنية بالمدرسة الانطباعية من خلال التركيز على الألوان ، وقد أشار الفنان "كنت ارسم الطبيعة على ضوء الانطباعية [4] . كما تأثر بمرجعية الفنان (بول كلي) بتأمله للطبيعة وموجوداتها وإدراكه للمفردات

الأساسية أو ديناميكية حركتها محولا استعاراته وتصوراته عن الواقع على شكل جمالي ، وعليه فهو لا ينقل الواقع وفق ما هو موجود ، إنما يتعامل مع الأشكال بخيال خصب يسمو فوق الواقع ، ليجعل من أشكاله تقول شيئا ولا يرغب أن تكون شيئاً محدداً ، لتبتعد عن الشيئية المشابهة – الظاهرية تقريبا إلى صدق باطني [1] . كما تأثر بمرجعية الفنان (خوان ميرو) من حيث الاعتماد على الأشكال البدائية التي تحكمها التلقائية في التعبير ، وتجسيدها بأشكال غريبة (اسماك برؤوس طيور أو أشكال خرافية ونجوم وأقمار) ذات خاصية تخطيطية مبسطة أشبه برسوم الأطفال . وفقا لاختزالها الكبير للأشكال بحيث إن الشكل تحدده الغريزة وليس الذكاء أو العقل وما يحمله من تصور غرائبي ، وهذا يعد جانب مهم ، فالفنان يبذل جهدا كبيرا لخلق رؤيوية الشكل وهذا ما يقربه من رسوم الأطفال التي تتمتع بحرية مفرطة . فضلا عن ذلك فقد تأثر بمرجعية الفنان (كورناي) [*] . بحيث وصفها الفنان (فاخر محمد) قائلا " أجد في لوحات (كورناي) أنها قريبة من نفسي ، لأنها تمتاز برسم الأشياء البسيطة وليس المعقدة ، ولا تبنى رسوماته على التكنولوجيا ؛ إنما على الحياة البدائية التي تحوي الإنسان والحيوان ، وهذا ما أثارني فيه " [2] .

وعليه نجد تجربة الفنان (فاخر محمد) تحمل بعض سمات التشابه والتقارب في بعض الأشكال لمراحل معينة لفنانين عراقيين وعالميين ، إلا أن سمة الفردية بادية للأعيان ، وعليه يرى الباحث إن التأثير والتأثر يكاد يكون موضوعاً اعتيادياً في الفن ، فالتجربة البصرية والإبداع تحمل في بعض جوانبها نتاج المشاهدات سواء كانت هذه

---

[4] لقاء أجراه الباحث مع الفنان في كلية الفنون الجميلة بتاريخ 19 / 2 / 2008 .
[1] وهاب ، احمد علي : عالم الدهشة والسحر ، لوحات الفنان فاخر محمد ، صحيفة العراق في 27 / 10 / 1988 .
[*] كورناي : فنان هولندي ، احد مؤسسي حركة الكوبر (1948 – 1951) ، تميزت رسوماته ببدائيتها البسيطة ، وليس المعقدة .
[2] مقابلة مدونة أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في كلية الفنون الجميلة / بابل بتاريخ 16 / 11 / 2007 .

المشاهدات حياتية أم مشاهدات على صعيد بنية الأشكال ، وربما تكون هذه الأشكال هي أشكال الإبداع الأساسي عموما ، سواء لفنانين معاصرين ، أم لأشكال تاريخية أخرى ، لذلك نجد الفنان (فاخر محمد) شديد الارتباط بالرؤية الكلية الفاعلة للتحولات والتطورات الحداثية التي لحقت بطبيعة المنجز التشكيلي المحلي والعالمي .

وإزاء هذا التصور كانت الإزاحات الشكلية في رسوماته تتخذ منحى تفكيك الخصائص المظهرية وتجريدها ، ضمناً تبدي حالة المعرفة مع التحولات القائمة في البنية الجمالية التي تعدها هدفاً وضرورةً تنبع من المستوى الدلالي للصور المنتقاة ، لان خلخلة المعايير التقليدية في بنية اللوحة وإثراء مفهوم اللعب الحر هو مؤشر حداثي ينسجم وتوجهات الفعل التقني المتصل بتراكمية المشهد الصوري ومعطيات التنظيم العام للبناء [1] .

وعليه إن اشتغالات الفنان كانت تتوزع من خلال الانتقالات البحثية سواء كانت جمالية أم تقنية بين معطيات الحضارة الرافدينية القديمة الممثلة بالفخاريات والمسلات والأختام الاسطوانية والتماثيل ، والزخرفة الإسلامية المتجسدة بالأقواس والأهلة ، بكل ما تحمله من مقاربات روحية وتجريدية ، وبين فنون التراث العراقي كالمنسوجات والبسط الشعبية وأطروحات الحداثة الغربية ، لذا زاوج الفنان (فاخر محمد) ميراث العالمين القديم والحديث مع معطيات العصر الحاضر ، وتوالد الاتجاهات الجديدة في كل شيء ؛ لان الفن والإبداع الإنساني هو الأصالة والتفرد والريادة ، فظل متواصلا مع حلم البحث عن دلالات ومكامن الوعي تجاه الفكر والفن وربطه بحاجة التغيير والتحديث والضرورة [2] . من المخيلة الشعبية إلى واقع الحياة اليومية .

وينوه الباحث إن الفنان قد تأثر بمرجعية الفنان (كوكان) ، من خلال الأشكال البدائية البسيطة والألوان النقية الصارخة والخطوط الواضحة التي تحمل خصوصيتها .

---

[1] القره غولي ، محمد علي علوان: ايقونوغرافيا الأنساق في رسوم فاخر محمد (مقاربة نقدية) ، مصدر سابق ، ص 20 .
[2] دعسة ، حسين : اللوحة العربية وفن التواصل الإنساني : فاخر محمد نموذجا .. !! ، صحيفة الرأي الأردنية في 5 / 3 / 1993 .

- **جدل التحديث في رسوم فاخر محمد :**

لدراسة سمات التحديث للمنجز الفني للفنان (فاخر محمد) . لا بد من معرفة المراحل التطورية عبر مسيرته الفنية التي تراوحت بين الثلاثة عقود ونيف . ولأجل الوقوف على المراحل التطورية نرى ضرورة تقسيمها وفقا لمعالجة أشكاله ابتداء من المرحلة الأولية وصولا إلى ما يتطلبه البحث وضمن حدوده . وهي كالآتـــــــــي :-

- **المرحلة الأكاديمية : وتبدأ هذه المرحلة من (1974 – 1979) ، إذ تعد بداية أساسية لفنه ، من خلال دراسة الرسم على الطريقة الأكاديمية في تعلم أشكال رسم الموديل ، وكذلك كيفية رسم الإنشاء التصويري والجداريات ، ودروس النحت والكرافيك .. هذا التأسيس ساهم بشكل أو بآخر على تكوين أرضية تقنية مهمة ساهمت في تطوير مهارات وقابليات الفنان لاحقا . فضلا عن وجود فنانين متميزين [*] أثرا ًمهماً على الفنان ، حيث وجودهم كتدريسيين في كلية الفنون يشكل حضورا مهما نفسيا وثقافيا وإبداعيا . [1] .**
- **مرحلة الثمانينيات :**

تعد هذه المرحلة انبثاق حقيقي للفنان ، إذ شهدت تحولا في معالجة الشكل ، بحيث اتجه لكسر أفق التشابك مع الواقع ، فالشكل لم يبق في حدود المشهد العياني فحسب ؛ بل فتح نافذة السطح التصويري باتجاه التعبير الداخلي على حد تعبير (كلي) :

---

[*] فنانين متميزين : أمثال (فائق حسن ، إسماعيل الشيخلي ، كاظم حيدر ، خالد الجادر ، فرج عبو ، حافظ الدروبي ، ماهود احمد وآخرون) .
[1] مقابلة مدونة أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في كلية الفنون الجميلة / بابل بتاريخ 5 / 3 / 2008 .

" إن الفن في الواقع لا يقدم لنا المرئي ؛ بل انه يجعل الشيء مرئيا " [2] . أي بدت التعبيرية واضحة والأثر الأكاديمي أو الدراسي بشكل أكثر تجريداً .

وانقسمت هذه الحقبة على ثلاث مراحل مر بها الفنان وأول هذه المراحل ، مرحلة الحرب ثم المرحلة الخليقية وأخيرا مرحلة كسر الإطار

- مرحلة الحرب :- في بداية الثمانينيات ساهمت الظروف والأحوال التي عاشها العراق ممثلة بالحرب العراقية الإيرانية وانعكاساتها النفسية على الفنان ، مما اوجد تحولا في الشكل ، وجده الفنان ملائما للتعبير عن هواجس الخوف والانكسار والقلق ، لذا جاءت رسوم هذه الفترة مغايرة تماما لما سبقتها في مرحلة الدراسية الأكاديمية ، بحيث أصبح الشكل حاملا لانتقالات ووجدان الفنان ، بعيدا عن الرؤية التقليدية ، فأشكال هذه المرحلة جاءت مختلفة البناءات التكوينية والكونية والخطية ، الوجوه ملأت فضاء اللوحة بالكامل ، واللون مشحون بطاقة نفسية ،والتضادات اللونية والخطية بادية على تكوينات الشكل ، شكل (40) . كما ويرى الفنان (عاصم عبد الأمير) " إن الفنان في هذه المرحلة حاول انتزاع الجمال الذي هددته الحروب ، وذهابه إلى المروي الشعبي ، والمروي ، أو الأسطوري ليس سوى تأكيد عن ذلك "[1] في حين يرى الفنان (كاظم نوير) إن هذه المرحلة " يظهر تأثيرها بشكل واضح من خلال الأشلاء والنزعة التعبيرية ، والقلق الوجودي الذي يظهر جلياً في انسقة الأشكال وأشيائه ورموزه المختلفة " [2] . حيث إن الوجوه بدت حزينة خضراء وسط حقل احمر وكأن الفنان يذكرنا بان ثمة هول وفجيعة يعيشها الإنسان وسط كل هذا الخراب ، فالوجوه الإنسانية في هذه المرحلة تقترب كثيراً من سمات ووجه الفنان نفسه .. فالسمات في هذه الأعمال فيها شيء من الترقب أو التأمل لحالة يجدها الفنان كارثية ، إذ يلاحظ بأن الأمل في الحياة وبرؤيته للجمال اشتغلت في هذه المواضيع ، بالرغم من ملامح الحزن والكآبة التي تغطي مساحة اللوحة ، فالجمال والفن لم يتغيبا عن رؤية الفنان إلى مثل هكذا مشكلة . كانت

---

[2] برتليمي ، جان : مبحث في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص 568 .
[1] استطلاع مدون أجراه الباحث مع الفنان (عاصم عبد الأمير) في كلية الفنون الجميلة بتاريخ 11 / 2 / 2008 .
[2] استطلاع مدون أجراه الباحث مع الفنان (كاظم نوير) في كلية الفنون الجميلة بتاريخ 11 / 2 / 2008 .

الحرب العراقية الإيرانية على أوجها في تلك السنوات والفنان بوصفها ذاتا ًرافضة مثل أنواع القهر والاستلاب وأدوات الموت لذا اوجد الفنان حلول جمالية ولونية في كيفية الجمع بين الأخضر والأحمر .. الأخضر لوجه الإنسان وكأنه يرمز إلى الأرض والفضاء والمحيط ، والأحمر وكأنه يرمز إلى الحرب لخلق أعمال فنية تمتلك وعياً معاصراً . [3] .

ـ أما المرحلة الثانية :ـ فقد اتسمت باتخاذه الرموز ذات الارتباطات الكونية والبيئية والحياتية موضوعة أساسية في تأثيث أعماله ، وتسمى هذه المرحلة بـ (الخليقية)[*] التي نجد طبيعة التكوين العام للعمل الفني مشيدا ًعلى أساس وحدة الكائنات والعلاقات المتخيلة بينها ، وتنفيذ أشكاله بعشوائية وتناثرها على قماش الرسم من خلال علاقة الإنسان بما يعيش معه من كائنات متحركة وثابتة ، بحيث شكل الحياة لكل الموجودات بفعل التخيل لرؤية الأشياء التي لا ترى عبر زاوية نظر واحدة ، فهي شيء من اللعب الحر ليوهم الرأي بعفويتها [1] . شكل (41) ، لذا نجد الإنسان والحيوان وبقية الكائنات الأخرى يعيشون ويرفلون بخير الطبيعة ، وهم مشاركون متحابون يجمعهم المحبة وبناء الحياة على نحو ما لديهم من معرفة ، بحيث اختصرت موجودات اللوحات وأصبح بناؤها التشكيلي أكثر اتزانا ، وألوانها اشد تعبيرية وتبرز فيها براعة الاختزال الشكلي لكل الموجودات التي أصر الفنان على تقديمها طفولية طازجة وتغوص بخيال وأساطير شعبية فالكائنات تمرح والأسماك واقفة ، والطيور نائمة والإنسان يتأمل حريته التي كبلها وتأثيراته الأخرى على بقية الكائنات [2] . وبهذا الصدد يشير الفنان (فاخر محمد) " إن في الرسم الحديث يمكن أن نجمع البيت والشجرة والحيوان والإنسان في وحدة خليقية ، وهذا لا يتم إلا بتغيب أشكال الحسي المدرك الثابت ، من اجل تحقيق المطلق الجمالي في الشكل لا بد من التضحية بالزائل المتحرك ، هذا الفهم يشترك فيه الفن والدين والفلسفة ،

---

[3] عبد الحميد،حسن:الفنان فاخر محمد – العودة إلى الفن البدائي برؤية متحضرة ،صحيفة الجمهورية ، الجمعة ، 16 / 11 / 1984 ، ص 6 .
[*] الخليقية : اشتراك عدة عناصر من البيئة والحياة في العمل الواحد .
[1] الزيدي ، جواد : مدونة البصر ارث الطين .. وذاكرة الزيت ، مصدر سابق ، ص 31 .
[2] الحبيب ، كفاح : في المعرض الشخصي للفنان فاخر محمد – مراسم الاحتفال الاختزالي ، صحيفة الجمهورية ، الخميس 8 / 3 / 1984 .

وهذا في حقيقة الأمر خيط رابط بهذه القوى تبتغي اللاتناهي والمطلق أو الكلي ن ولا يتم هذا إلا بفعل التجريد واستخلاص الشكل" . [3] . فضلا عن إمكانية الربط بين رسوم الأطفال والفن البدائي ليؤسس عالمه المكتظ بالعلاقات الإنسانية مع بقية الموجودات (حيوانية،نباتية) وحتى جمادية في ميل لاستنطاقها ، لان الفنان " كان حريصا على روح التحديث من خلال الموضوع داخل إطار اللوحة واللون،فرسم انطباعات المحيط ومؤثرات

البيئة التجريبية ، أبعدت لوحته عن التقليدية وغمرتها بالعفوية بخروجها عن نطاق اللوحة المؤطرة الجامدة من خلال القدرة على التأمل والتعرف على مصادر الفعل الحركي في الأشياء ورموز الطبيعة ، وفق نظر ما تستعير من الوعي البيئي مصادرها "[1] .

وعليه إن علاقة الفنان بالوجود الخليقي تؤهله المقومات الثقافية والرؤيوية التي تصاحب الفنان المبدع دائما ، فهو لا يستبعد أشكاله بفرض مواضيع سابقة عليها إنما تتفتح أثناء الرسم بطاقتها،أو من خلال بنيتها التشكيلية ، لذا لم يجد الفنان حرجا كي يحول لغة الرسم إلى وسيلة للتأويل مع ما ينجزه من مضامين ودلالات لأشكاله الوجودية المتشكلة على السطوح البصرية ، بيد أن الفنان امتداد لسلالة رافدينية ، فثمة خيط رابط يجمع بين رؤيته وتاريخه ، فالأشكال والوحدات التي كانت تستخدم على الألواح والأختام الاسطوانية (الإله بجوار الشمس والأسماك مع الإنسان ، والحيوان مع الإله) ، فهذا الذوبان الخليقي وجد فيه الفنان منبعا صافيا لإعادة رسم التاريخ الحضاري ، فضلاً عن ميله الفطري في تكوين نوع من الرمزية المفتوحة ، بحيث إن أشكاله تحيلنا إلى موضوع محدد أو ثيمة مخلقة ؛ بل أشكال تتفتح إلى عالم جمالي مطلق [2] . وذلك لم يكن اقتباسا أو نقلا إنما استلهاماً واستنباطاً وبحثاً في الصورة البصرية المختزلة والمشحونة بالأسرار وتعاقب العصور والحضارات .

---

[3] الزيدي ، خضير : حوار مع الفنان فاخر محمد ، صحيفة البيان ، العدد (305) في 26 / 4 / 2006 ، ص 6 .
[1] عبد الأمير ، عاصم : ريشة الفنان وذاكرة طفل ، صحيفة الجامعة في 1 / 8 / 1990 .
[2] مقابلة مدونة أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في كلية الفنون الجميلة ، بابل بتاريخ 5 / 3 / 2008 .

- أما المرحلة الثالثة (مرحلة كسر الإطار) :- فقد اشتغل الفنان على ما يسمى حالة الانفتاح بالأبعاد وجعل الشكل جزءا ًلا يتجزأ من الخلفية ، فالجدار الأبيض أصبح الفراغ الذي تشتغل عليه الوحدات ، فالشكل لم يعد سجين بعدي الطول أو العرض أو ما يسمى البعد الثابت ، إذ جعل الأبعاد تتعايش وتحقق تكوينها الإنشائي من خلال فضاء المحيط [3]. لتحقيق حضور جمالي من خلال المقومات الجمالية الخاصة،فضلا عن علاقتها مع الفضاء الجديد ، وإظهـــار تقنيات مختلفة في السطح الواحد عبر عمل كولوجات وبمواد مختلفة

كالخشب والقماش [1] . شكل (42) .

وتأسيسا ًلما سبق يجد الباحث إن الرؤية إلى الجوهر أو العمق واحدة إلا أن سمة التحديث تجلت من خلال اختلاف الرؤية للشكل من مرحلة إلى أخرى ، فضلاً عن توظيف تقنيات حديثة لكسر الإطار التقليدي في الرسم .

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

---

[3] مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في كلية الفنون الجميلة ، بتاريخ 12 / 3 / 2008 .

[1] عوض ، طالب : في معرض فاخر محمد – أعمال تنهل من رمـوز الشرق وحضـارته في ضيافة معاصـرة ، صحيفة الشعب ، الجمعـة ، 5 / 3 / 1993 .

[2] القره غولي ، محمد علي علوان: ايقونوغرافيا الأنساق في رسوم فاخر محمد (مقاربة نقدية) ، مصدر سابق ، ص 20 .

مرحلة التسعينيات :

تعد هذه المرحلة تطورا لمرحلة سابقة ، بحيث أصبح الشكل أكثر تجريدا والاهتمام بالإيقاع اللوني مانحا للفرشاة حرية الحركة على مهاد السطح التصويري ، كما عول على الإفادة من الرموز والأشكال ذات الارتباطات الحضارية القديمة بشتى أشكالها الموجودة على الفخاريات والرقم الطينية وفق رؤيته التصويرية ، فالفنان لابد أن يكون على صلة وثيقة بجذوره ، لأنه يعيش ضمنها .

تتسم هذه المرحلة بسيادة التراكيب الخطية المحاطة بالألوان على العناصر التكوينية الأخرى بوصفها بنية مستقلة تتخذ من الإيقاع اللوني وحركته بعدا جماليا وبنائيا بالاشتراك مع الفضاء المفتوح ، كما أن الخط قد شغل وفق حالة من حالات العبور والتنافذ بين السطح الأول للوحة وعمقها ، على الرغم من سياق البعد الأول أو الثاني في اللوحة ، مع اختفاء البعد الثالث من خلال لجوء الفنان إلى أسلوب التسطيح الذي شكل سمة تحديث أساسية لبنية النص التشكيلي في النتاج الفني ، شكل (43) ، ليتخذ طريقا بعيدا عن الأكاديمية والواقعية في التعبير ، أسلوب التبسيط ، باختزال الأشكال بخطوط بدائية ، كأن ترى طائرا خرافيا مبسطا أو حيوانا بريا ليس له وجود ، يجمع في شكله أكثر من كائن ، وظهر هذا النمط في الفنون القديمة التي تعبر عن الأساطير والمعبودات ، ليشكل خصوصية في انجاز أشكاله حيث لا تستطيع العين الفصل بين الشكل والسطوح اللونية

المحيطة بالحركات والخطوط ، ليشكل لوحة متكاملة لا خلل فيها ، وبصياغة معاصرة غير متأثرة بالفن الغربي من خلال أشكاله وسطوحه وصياغاته [1] . فضلا عن اهتمامه بالمسطحات ذات البنية الشرقية المستمدة من الفن الفلكلوري البغدادي ، وعالج أشكاله بحيث اكسبها ماهية جديدة مانحا عواطفه وأحاسيسه الداخلية أقصى ممكنات التجريد ، ليرى الواقع كما لو بدا جرداً من ماهيته محتفظا بماهية جديدة ليس فيها سوى عناصرها

التي تشع فتنة وروحاً ، كما لو كان يمارس فعل ما في الحياة[1] . فأعماله الإسلامية تنشد المطلق باعتبار أن (الله) سبحانه وتعالى هو المصدر الأول والخالق للأشياء ، لذا اتجه المسلم إلى التجريد ، للنزوع والذوبان الروحي والجسدي في ذات الخالق ، وهذا ما اشتغلت عليه الرؤية الصوفية الإسلامية [2] . فالاختزال الذي نجده في أعمال الفنان في هذه المرحلة يعتمد على اللون (المسطح المجاور للخط والقوس) فالعلاقة التي أوجدها الفنان بين المساحات هي علاقات تجريدية اعتمدت الخط المستقيم أو المقوس يضاف لها الزخرفية المتكررة أو المتعاكسة إذ نشاهد ثمة تجمع أروقة ومحاريب ومداخل أضرحة ومساجد جردها الفنان من أرضيتها ومكانتها ليضعها في زمان ومكان آخر ، ليوحي بقدراته على الإفلات من القواعد التقليدية في الرسم . [3] . والسعي إلى التحديث .

وعليه استطاع الفنان أن يؤسس علاقة تجاوبية بين الشكل الهندسي والشكل المستل من واقع البيئة الشعبية والدينية ، مع الإفادة من الجانب القدسي لبعض الأماكن الواقعية كالقباب والمراقد بغية توظيف أشكالها وأجوائها الروحية بما يضفي على جو اللوحة القيمة الفنية والجمالية . " لان الطقوس الدينية فيها تجلي إلى المطلق ، تحمل في جوانبها روحية دينية "[4] . بمعنى تكوين الأشكال مرتبط بالعالم اللا مرئي الذي لا يكشف بالوعي فقط ؛ بل خلال التوصل إلى إطلاق قوى الإنسان الأخرى كالعفوية والشعور وطاقة

---

[1] العامري ، محمد : الفنان فاخر محمد – أشكال مبسطة وسطوح غنية ، الدستور الثقافي ، الجمعة ، 27 / 1 / 1995 .
[1] الاعسم ، عاصم عبد الأمير : دليل معرض الفنان (فاخر محمد) ، قاعة أبعاد ، الأردن ، 1995 .
[2] وادي ، علي شناوة : السطح التصويري بين المتخيل والمنطق والتأويل ، مطبعة الصادق ، حلة ، 2007 ، ص 67 .
[3] الهيتي ، حامد : فاخر محمد ، بوابات الروح ، صحيفة العرب الثقافي ، 12 / 12 .
[4] مقابلة مدونة أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في كلية الفنون الجميلة / بابل ، بتاريخ 16 / 11 / 2007 .

اليد في تكوين تراكيب وخطوط وألوان من شانها أن تحقق حضورا فاعلا يتطلب خبرة ودراية كبيرة ، لذلك عمد الفنان إلى تصوير القباب والمراقد الدينية ليميل إلى قدسية المكان ولا نهائيته كجزء من المزاوجة بين المرئي والمتخيل في عدم ثبات أسلوبي وولوج المتغير والتركيب المتداخل بين ما هو تشخيصي ومجرد عبر هارمونية اللون وتوازن الكتل واستثمار فضاءات اللوحة بالعلاقات البصرية ، لتخلق إيقاعا حيوياً نابضاً بالدينامية

وجعله أكثر حداثة [1] . شكل (44) . لذا اعتمد الفنان على تحديث الشكل بتجرده من بعض عناصره الواقعية بقصد إشباعها بالمستويات الدلالية لمنح فرصة لقراءتها بشكل مغاير لما هو مألوف ،غير أن اللون شكل عنصراً فاعلاً في تحقيق الاستجابة الجمالية وفق تأثيره السايكولوجي لنسق اللون وطاقته التأثيرية والاهتمام بالعلاقات اللونية من خلال قدرة العناصر الأخرى . فالرموز والعلامات والقيم الفنية (جمالية ومعرفية) نجدها تتسرب إلى منجزات الفنان من دون سلطة أو إرادة قوة ، مؤسسة سابقا المنجز العراقي القديم ومطورة لاحقا في الفن الإسلامي تصعيدها والبعث بواسطتها بحرية على سطوحه ، يدلل على فعل الاستمتاع الذي يمارسه الفنان باستحضاره وانبهاره باستمرارية الاكتشاف لتهكيل علاقات ورموز تتخفى باعتباطيتها ، مما جعله دائم الآفاق من مناخ أسسه سابقا على سطوحه الخليقية ومن ثم بحثه في الموروثات الشعبية وفنونها التطبيقية كالبسط والمنسوجات بكنوزها الرمزية والعلاماتية واستخدامه اللون المحتفل بذاته كصبغة لتكسب أعماله نوع من سحر الوجود الايقوني للعمل الفني [2] .

فضلاً عن اعتماد الفنان على مخيلة حرة خصبة ، وينمي أشكاله على أساس التنسيق الشكلاني وخزين لا حصر له من الصور المتخيلة ، صور ليس بالضرورة أن تفضي إلى شيء ما يفهم غير أنها شيء مؤكد تضعنا في معنى أن يكون المرء أمام الجميل دفعة

---

[1] الاعسم ، باسم : فاخر محمد – شعرية المدرك الجمالي ، صحيفة الموعد ، العدد (7) ، السنة الأولى ، 5 / 5 / 1998 .
[2] مال الله ، هناء : دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة حوار ، بغداد ، 1997 .

واحدة [3] . فضلا عن ذلك إن أعمال الفنان تقوم أساسا على خلق نوع من الوحدة .. نوع من التجانس .. نوع من العاطفة والترابط بين مكونات العمل من خلال جعل هذه المكونات مجرد صدى وتكرار نافع ومفيد أكثر أهمية من المكونات التي يتم تأكيدها في جوانب العمل الفني الأخرى ، ليوحي بقدراته على الإفلات من القواعد التقليدية سعياً إلى روح التحديث . فباشتراك الخامة والصورة والتعبير في جعل العمل الفني يمثل وحدة مترابطة تتنامى باستمرار وتوصل إلى المضامين الكبيرة وفق سياقات بلاغية لا تحتمل الإضافة أو الحذف

على نحو تتفتح فيه آفاق التجربة إلى سبل لا تحدها حدود [1] .

وعليه يرى الباحث إن الفنان (فاخر محمد) اعتمد على آليات ذاتية وخبرة أدائية في تحديث أشكاله من خلال إنتاج نصوص جديدة من التنوع الأدائي والدلالي وفق ضبط عقلي وخبرة ومهارة عالية .

المرحلة الممتدة من (2000 – 2006) :

اعتمد الفنان في هذه المرحلة على اختزال الأشكال بصورة أكثر تجريدية من السابق ، واللجوء إلى المنهج التلقائي للمعرفة اللاعقلانية من اجل استبعاد أشكاله من المعرفة الحسية المرئية ، لذلك انطلق من معرفة ذاتية حرة محملة بالخيال تبحث عن الفكرة لا في المظهر الحسي لاستحصال فكرة ما ورائية لا مرئية ، بل الوصول إلى الجمال الحقيقي المطلق ، لكشف العالم المدفون واكتسابه بعداً جمالياًوفق توظيف عناصر التكوين موظفاً قدرته العالية في معالجة السطح التصويري ، فضلا عن الارتكان إلى الذاكرة البكرية المعاشة بيئياً ومحيطياً ، بجانب العودة إلى الفكر والهيئة الإنسانية بالاشتراك مع بعض المرموزات ذات الأشكال الحيوانية والنباتية والكونية ، وهذه السمة سبق وان اشتغل عليها الفنان في مطلع الثمانينيات ، متمثلة بوحدة الموجودات ذات الجذور الرافدينية [2].

---

[3] عبد الأمير ، عاصم : جدل الأشكال أو الرسم المرح ، دليل معرض الفنان (فاخر محمد) قاعة اثر ، بغداد ، 1998 .
[1] عباس ، صلاح : فاخر محمد ابتسار الألوان .. وبلاغة المعاني ، صحيفة العراق ، الأربعاء ، 10 / 4 / 1996 .
[2] مقابلة مدونة أجراها الباحث مع الفنان (مكي عمران) في كلية الفنون الجميلة / بابل ، بتاريخ 5 / 3 / 2008 .

كما أكد على البناء التكويني للعناصر بمعنى اشتغال اللوحة على العلاقات الترابطية للخط واللون والنقطة ، ومستويات الكثافة أو مستوى السطوح في الشدة اللونية التي يستخدمها الفنان . مع الأخذ بنظر الاعتبار احتفاظ السمة العامة للسطح التصويري لما يقترب من المحيط أو البيئة الجغرافية للمكان . شكل (45) . فسمة التحديث التي جاء بها الفنان خلال هذه الفترة كانت ضمن مقومات بنائية احدث الفنان من خلالها نوع من المغايرة والتبسيط والاشتغال على نوع من الكثافات والاستفادة من الحزوز والتضادات الخطية التي يحدثها الفنان نتيجة استخدامه لطرائق وتقنيات مختلفة . [3] .

إن سمة التحديث تأتي من الإضافات والحذف التي يجربها الفنان أثناء مسايرته للأشكال مع السطح التصويري ، فالخبرة والأداء والوعي بالرؤية للمكان والزمان تتكشف بطريقة تمنح المتلقي نوع من الديمومة والاستمرارية في تأمل ما هو لا مرئي وخفي في السطح البصري .

لذا فالعيان المباشر للسطح التصويري المستمد أصلا ًمن وعي بيئي أو مكاني يستنهض القوى الحيوية للشكل ليمنحها قابلية الانبعاث الخاصة لها ، بوصفها شكلاً جمالياً مكتفياً بذاته وبمقوماته الخاصة . فحداثة الشكل الذي استخدمه الفنان منحه قابلية الإفلات من مكان وزمان ليضعه في تيار الديمومة المتجدد .

وعليه نجد في اشتغالاته لا يكتفي بالمرئي ؛ بل يبحث عن اللا مرئي أو ما وراء المشهد البصري ، إذ يصف لنا الفنان " إن العمل الفني لا يمكن أن يكون نسخا للمرئيات أو للعالم الخارجي أو لفكرة معطاة سلفا ؛ إنما هو متجسد في أشكال وأساليب لها وجود فيزيقي متحقق على سطح مقروء بصرياً لا شفاهياً "[1] . لإيجاد توافقية بين الرسم والموسيقى ، لان الشكل حر وغير مقيد يقترب من الموسيقى إلى حد كبير ، كونها

---

[3] عباس ، صلاح : فاخر محمد .. اللوحة مجال لإطلاق سراح الأفكار ، صحيفة العرب الثقافي ، 19 / 9 / 2002 .

[1] محاضرة مدونة للفنان (فاخر محمد) ، ألقيت في قاعة الدكتور عبد السادة عبد الصاحب ، كلية الفنون الجميلة ، بابل ، بتاريخ 22 / 5 / 2006 .

(الموسيقى) " ذات شأن زماني مفتوح – والرسم إذا اقترب منها يصبح قريبا من المطلق " [2] . ليأخذ المتلقي إلى ما بعد السطح التصويري .

كما اشتغل الفنان في هذه المرحلة تكوينات ذات طبيعة كونية من المضامين السومرية التي تكوّن أشكال هندسية وشخصية أسطورية تتجمع في نفس التوجه إلى الإله والرموز الآشورية الرافدينية ،وتعامله معها وإعادة كتابتها بصورة معاصرة من خلال الرغبة في صياغة الأحداث التاريخية القديمة بروح معاصرة [3] . شكل (46) .

كما استطاع الفنان أن يؤسس علاقات تكوينية من خلال الأشكال الهندسية لها علاقة بالزمان والفضاء المفتوح من أجل الارتقاء الروحي والمطلق بعيداً عن المادي،هذه

الأنساق أسهمت ضمن التكوين الواحد في تحقيق عمق إيهامي كمناطق جذب بصرية تنتج تكوينات تستغني عن الحسي الواقعي لتبحث عن سمات الجمال المثالي لكي يرتبط التكوين شمولية الفكرة التي ينشدها من خلال النص التشكيلي ، إذ يقول الفنان " إن ما هو واقعي ، بالنسبة لي ليس جميلا بالضرورة ، لأنه لا يتمتع بالديمومة اللازمة لضمان الجمال ، وما هو مرئي يقتضي بالضرورة تصوير لا مرئيات ، بوصفه حالة متغيرة ومن اجل إحلال الوحدة بين ما هو مرئي ولا مرئي يقتضي تذويبها في وحدة واحدة . حتى تصبح أكثر حقيقية في تحويلها الجمالي ، لان التفتح والتكشف الجمالي في الرسم ينهض ليكون علاقات جديدة ورؤية جديدة " .[1] .

وعليه يرى الباحث ، السمات الحسية مضيعةً مع بنية النص التشكيلي من خلال الكثافات التي تتركها آثار (سكين الزيت) في بعض رسوماته ، على السطح المرسوم تاركة أشكال ما ، خفية في بعض منها أو ما ظهر لاحقا ، مؤسسة تداخلات وتنافرات بين السطح الأول المرسوم وما تأسس عليه لاحقا من كثافات في البناء المباشر أو الانفعالية ، وهذه الطرائق البنائية تمنح الشكل حيوية بصرية تكتفي بذاتها بعيداً عن الشرح والتأويل ،

---

[2] مقابلة مدونة أجراها الباحث مع الفنان في كلية الفنون الجميلة بابل ، بتاريخ 16 / 11 / 2007 .

(3) ..... : Sagi Book , Stroke of Genius , Contemporary Iraqi Art , Edited by Moysoloun Faraj .

[1] مقابلة مدونة أجراها الباحث مع الفنان (فاخر محمد) في كلية الفنون الجميلة / بابل ، بتاريخ 29 / 3 / 2008 .

لتعمل بتساند وظيفي أكثر من تساند بين وحدات شكلية ذات مغزى لا شروط ولا قواعد غير أنها تشع وتتلألأ [2] . شكل (47) .

كما اشتغل في هذه المرحلة مجموعة من الأعمال الورقية (الدفاتر المرسومة) التي أعدها من نصوص أدبية أو فلسفية ، لنرى نزوعه لمزاولة العبث من اللعب الحر بعيداً عن العقد وبمنأى عن الشواغل وضوابط الرسم ، ليجد من خلالها واقع الحياة اليومية [3]. ويصفها الفنان بقوله " في هذه الرسومات يشترك الرسم والشعر ، مما أتاح لي حرية التصرف بتكوين العمل العام ، وفق تقنيات وأبعاد مختلفة بعيدة عن القماش التقليدي للوحة، جربت من خلالها معايشة الأشكال لوناً وخطاً ، لتكوين أبيات شعرية بحيث وجدت

تعايشا جماليا بين الخط والرسم واللون " [1] . شكل (48) . ليحتفظ كل منهما بجماليته وشخصيته .

كما نجد أن الأشكال التي ينتقيها (فاخر محمد) ذهنيا قد تتبدل بفعل سياق الرؤية البصرية داخل العمل الفني ، إلى مستويات متمايزة من الإحالات الافتراضية لفعل التجريد ، وتبدو محمولات السطح التصويري انعكاسا لحتمية الخطاب الجمالي ، وتوالد خصوصياته الجزئية ، والفعل التقني يشكل حضورا للخواص المظهرية والاستعمالية ، واعتماد فاعلية التنافذ البصري للأشكال ، يغدو تحقيقا للقراءة الأسلوبية التي تظهر في جانب كبير منها ، حراكاً ميتافيزيقياً متعالياً [2] .

وتأسيساً لما سبق ، إن سمة التحديث في هذه المرحلة تجسدت بين التجريد والرمز ، وفقا للتحول في رؤية الشكل بشكل أكثر اختزالا ، من خلال ملاحظة ملامح تراثية ، أو محلية مشكلة بطريقة أكثر تجريدية . فضلا عن تحملها في جوانبها وتراكيبها البنائية روحية واثر التجارب والانجازات السابقة سواء المتعلقة فيها بالمحيط أو الرموز

---

[2] نادر ، سهيل سامي : دليل معرض الفنان (فاخر محمد) قاعة اثر ، بغداد ، 2002 .
[3] مقابلة مدونة أجراها الباحث مع الناقد (صلاح عباس) في بابل بتاريخ 2 / 1 / 2008 .
[1] محاضرة مدونة للفنان (فاخر محمد) ألقيت على قاعة الدكتور عبد السادة عبد الصاحب في كلية الفنون الجميلة / بابل بتاريخ 22 / 5 / 2006 .
[2] القره غولي ، محمد علي علوان : ايقونوغرافيا الأنساق في رسوم فاخر محمد ، (مقارنة نقدية ، مصدر سابق ، ص 20) .

المستمدة من تراث العراق القديم ، كالكتابات المسمارية أو الأشكال التي ترى على الفخاريات .

مؤشرات الإطار النظري :

1- الحداثة نزعة إنسانية شمولية – كونية ، تعتمد الجدل ، والبحث عن الفرضيات المحركة لطبيعة الفن .
2- في الحداثة لا يوجد شيء ثابت أبدي ، بل كل شيء يسير ويتغير بشكل مستمر ، أي وفق ديالكتيك مستمر .
3- الحداثة تقوم على مفاهيم أساسية (الذاتية ، العقلانية ، العدمية) .
4- اعتمدت الحداثة مبدأ العقلانية بوصفها مرجعاً للفكر الإنساني .
5- الحداثة وعي ضدي للذات الإنسانية في الفن .
6- الحداثة هدم تقدمي لكل القيم الإنسانية .
7- اعتمدت الحداثة على الشك التي قادها نحو المؤكدات .
8- عملت الحداثة وفق التجديد والتجريب على مستوى الكيفيات والأشكال والمضامين.
9- الحداثة غير منقطعة الجذور مع الماضي،بل إنها فاعلية اتصاله بما قبلها أو بعدها .
10- تعتمد حداثة الرسم الحديث على الحرية والخيال والمتعة والتلقائية ، والتأكيد على ذاتية الفنان .
11- حداثة الانطباعية تجلت عبر سعيها إلى نقل انطباع الفنان دون اللجوء إلى الرموز .

12- تعتمد حداثة الرمزية عبر رفضها للماديات واتجهت عن الشعر والتأمل .

13- تمثلت حداثة التكعيبية عبر اختزال أشكالها الهندسية ، أي بتحطيم شكل الأجسام على السطوح وإلغاء المنظور التقليدي ، للوصول إلى الجوهر الثابت .

14- تجلت حداثة التعبيرية من خلال إعطاء الشكل نوع من التحرر والحرية والخيال للتعبير عن القيم الروحية وإقصاء الذات ، والتعبير عن الانفعالات النفسية .

15- تجسدت حداثة الوحوشية عبر اهتمامهم بالشكل أكثر من المضمون ، وتحوير الشكل ، وتحرير اللون والمبالغة في اللون .

16- تجسدت حداثة المستقبلية من خلال التطور العلمي واستخدامهم الزمن كبعد رابع فضلا عن التداخل بالأشكال والاختزال والتكرار لتأكيد مفهوم الحركة السريعة.

17- تجلت حداثة التجريدية عبر تجريد الفضاء والأشكال والألوان وتفكيكها ، بإيجاد علاقات رياضية هندسية .

18- حداثة الدادائية تجسدت وفق خلق صور على شكل إشارات ناطقة من دون أن تكون مدركة عقلية .

19- تجسدت حداثة السريالية من خلال العودة إلى الواقعية ، بأسلوب مختلف ، وانتقالها من المعلوم إلى المجهول بأساليب رمزية لاشعورية لخلق عالم جديد يجمع الواقع بالحلم .

20- تأثر الرسم الأوربي الحديث بالرسم الطفولي . والبدائي .

21- الإعلاء من دور التقنية في إنتاج العمل الفني .

22- ملامح التحديث في الرسم العراقي تظهر عبر إطلاق قوى التجديد والابتكار في الإفادة من الدلالات الرمزية للموروث الشعبي والتراثي .

23- ملامح لتحديث في الرسم العراقي تتجلى عبر اشتغال الخيال الإبداعي للهروب من الواقع ، ليكون واقع متخيل ينتج تفهم الذات .

24- ملامح التحديث في الرسم العراقي بمثابة تجدد حضاري عبر توظيف أشكال تراثية وإسلامية توظيف بنائي .

25- تظهر ملامح التحديث في الرسم العراقي من خلال توظيف تقنيات جديدة .

26- تجسدت ملامح التحديث في الرسم العراقي وفق الاختزال والاعتماد على البناءات التكوينية وعلاقاتها .

27- يظهر التحديث في الرسم العراقي من خلال ترحيل المرئي إلى اللامرئي بواسطة الرموز للتعبير عن هاجس التحرر .

28- تبدو ملامح التحديث في الرسم العراقي من خلال اللجوء إلى التسطح .

29- يظهر التحديث وفق التوافق بين التشخيص والتحوير بين الأشكال من خلال علاقة الكل بالأجزاء .

30- تأثرت الحداثة العراقية بالحداثة العالمية .

31- التحديث يظهر من خلال الأشكال التي لها علاقة برسوم الأطفال .

32- تأثر الفنان (فاخر محمد) ببعض الفنانين العراقيين والعالميين .

33- سمة التحديث تتجسد في رسوم (فاخر محمد) عبر غرائبية الشكل على الواقع .

34- التحديث يتجسد من خلال الانفتاح بالأبعاد وجعل الشكل جزء لا يتجزأ من الخلفية .

35- اعتمد التحديث على النزعة الصوفية بشكل واضح .

36- التحديث يظهر من خلال اللون الذي شكل عنصرا فاعلا في تحقيق الاستجابة الجمالية .

37- التحديث يظهر المنهج العقلاني التلقائي لمعرفة اللاعقلائية من اجل استبعاد أشكال من المعرفة الحسية المرئية . والبحث عن اللامرئي .

38- اشتغال الفنان (فاخر محمد) بحس يقربه من حس الأطفال في الاشتغال . لكنه يمتلك ميكانزيمات السيطرة على العمل الفني .

39- اشتغال الفنان على نوع من الكثافات اللونية والاستفادة من الحزوز والتضادات الخطية واللونية .

40- لجأ الفنان (فاخر محمد) إلى التسطيح عبر أشكاله .

41- وظف الفنان تقنيات مختلفــة في السطح الواحد وبمواد مختلفة لكسر الإطار التقليدي .

الدراسات السابقة :

من خلال اطلاع الباحث على الدراسات السابقة ، لم يجد دراسة تقترب من دراسته بشكل مباشر ، سوى دراسة (الخفاجي – 2003) (*) . التي التقت مع دراستنا في بعض الجوانب . لذا يمكن مناقشة الدراستين في بعض الجوانب منها :

- من حيث الأهداف تختلف دراسة (الخفاجي) عن الدراسة الحالية ، كونها تضمنت هدفين : 1- التعرف على سمات الحداثة مفاهيمياً ًفي الرسم العراقي المعاصر .
  2- التعرف على سمات الحداثة بنائيا في الرسم العراقي المعاصر .

بينما الدراسة الحالية تضمنت هدفاً واحداً . (كشــف سمات التحديث في رسوم فاخر محمد) .

- من حيث مجتمــع البحث وعينته : مثل مجتمع البحث وعينتــه في دراسة (الخفاجي) بـ (18) عملا فنيا عنيت بالفن العراقي المعاصر . وفقا لمبررات تخدم دراستها .

(*) الخفاجي ، مواهب عبد الحميد : سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2003 .

إلا أن مجتمع البحث وعينته في الدراسة الحالية تضمن (83) عملاً فنياً ، واختيرت منها (23) عينة للتحليل ، تمثل ثلاثة عقود ـ ولتمثيل مجتمع البحث .

- **من حيث النتائج : تقترب بعض نتائج دراسة (الخفاجي) من نتائج الدراسة الحالية ، على اعتبار أن الدراسة الحالية هي جزء من الفن العراقي المعاصر ، على الرغم من عدم تناولها الفنان – موضوعة البحث – للدراسة الحالية ضمن مجتمعها ، وأسفرت على نتائج منها :**
- **إطلاق قوى التجديد والابتكار في الإفادة من الدلالات الرمزية للموروث الشعبي .**
- **اشتغال الخيال الإبداعي الناتج عن محاولة هروب الفنان من الواقع وتكوين واقع متخيل ينتج عنه تفهم الذات .**
- **فضلا عن أن الدراسة الحالية اعتمدت نتائجها على التحديث والتغريب والتحريف والتوظيف وفقا للرؤية الحداثية التي ينشدها الفنان .**

الفصل الرابع

إجراءات البحث

- مجتمع البحث .

- عينة البحث .
- أداة البحث .
- منهج البحث .
- تحليل العينة .

مجتمع البحث :

بعد دراسة مسحية للمنجزات الفنية المعروضة في المراكز الفنية وقاعات العرض ومقتنيات الفنان (فاخر محمد) – موضوعة البحث – الشخصية ، وبعض المقتنيات الشخصية لفنانين معاصرين له . من منجزات فنية وتوثيقات صورية حدد الباحث من خلالها مجتمع بحثه والبالغ (83) عملاً فنياً .

عينة البحث :

بعد استطلاع آراء السادة الخبراء(*) من ذوي الاختصاص في مجال الفنون التشكيلية والنقد الفني ، اختار الباحث عينته المكونة من (23) عملا ، من (83) عملا

(*) السادة الخبراء

		الاختصاص	
د . عاصم عبد الأمير	(أستاذ)	فنون تشكيلية	جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة – بابل .
د . مكي عمران راجي	(أستاذ)	فنون تشكيلية	جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة – بابل .
د . كاظم نوير كاظم	(أستاذ)	فنون تشكيلية	جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة – بابل .
د . زهير صاحب	(أستاذ)	تاريخ فن	جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة – بغداد .
د . عبد المجيد فاضل	(أستاذ)	فنون تشكيلية	جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة – بابل .
أ – عامر خليل	(أستاذ)	فنون تشكيلية	جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة – بابل .

فنيا وهو مجتمع البحث الأصلي ذلك بغية الوصول والتحقق من هدف البحث ، وفقاً للمسوغات التالية :-

- استبعاد الأعمال المتشابهة ضمن المرحلة الواحدة .
- استبعاد بعض المصورات الغير الواضحة .
- تباين هذه الأعمال في أساليبها ومعالجاتها وفقا لملامح التحديث .
- استبعاد أعمال الدفاتر المرسومة .
- استبعاد الأعمال الورقية . المنفذة بالألوان المائية من البحث .

أداة البحث :

اعتمد الباحث أداة البحث الآتية :

- المقابلة الشخصية للفنان ذاته .
- مقابلة الفنانين المعاصرين (*) له من ذوي الخبرة والاختصاص .
- مقابلة النقاد (**) ذوي الخبرة في مجال النقد الفني .
- ما نشر في الكتب والدوريات حول الفنان .
- ملاحظة ما تيسر من رسومه الفنية.

د . محمد الكناني	(أستاذ مساعد)	فنون تشكيلية	جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة – بغداد .
د . حسام عبد المحسن	(أستاذ مساعد)	فنون تشكيلية	جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة – بغداد .
د . سلام جبار جياد	(أستاذ مساعد)	فنون تشكيلية	جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة – بغداد .
د . محمد علي علوان	(أستاذ مساعد)	فنون تشكيلية	جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة – بابل .
د . شوقي مصطفى الموسوي	(مدرس)	فنون تشكيلية	جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة – بابل .
صلاح عباس	(ناقد)	نقد فني .	
جاسم عاصي	(ناقد)	نقد فني .	

(*) الفنانين المعاصرين لفاخر محمد .

1- الفنان عاصم عبد الأمير	بتاريخ 8 / 3 / 2008 في كلية الفنون الجميلة – بابل .
2- الفنان مكي عمران	بتاريخ 5 / 3 / 2008 في كلية الفنون الجميلة – بابل .
3- الفنان كاظم نوير	بتاريخ 11 / 2 / 2008 في كلية الفنون الجميلة – بابل .
4- الفنان كاظم مرشد	بتاريخ 27 / 1 / 2008 في كلية الفنون الجميلة – بابل .
5- الفنان حسام عبد المحسن	بتاريخ 19 / 5 / 2008 في كلية الفنون الجميلة – بغداد .
6- الفنان محمد الكناني	بتاريخ 19 / 5 / 2008 في كلية الفنون الجميلة – بغداد .

(**) النقاد في الفن التشكيلي .

1- صلاح عباس	بتاريخ 2 / 1 / 2008 في بابل .
2- جاسم عاصي	بتاريخ 8 / 6 / 2008 في كربلاء .
3- محسن الشمري	بتاريخ 26 / 8 / 2008 في بابل .

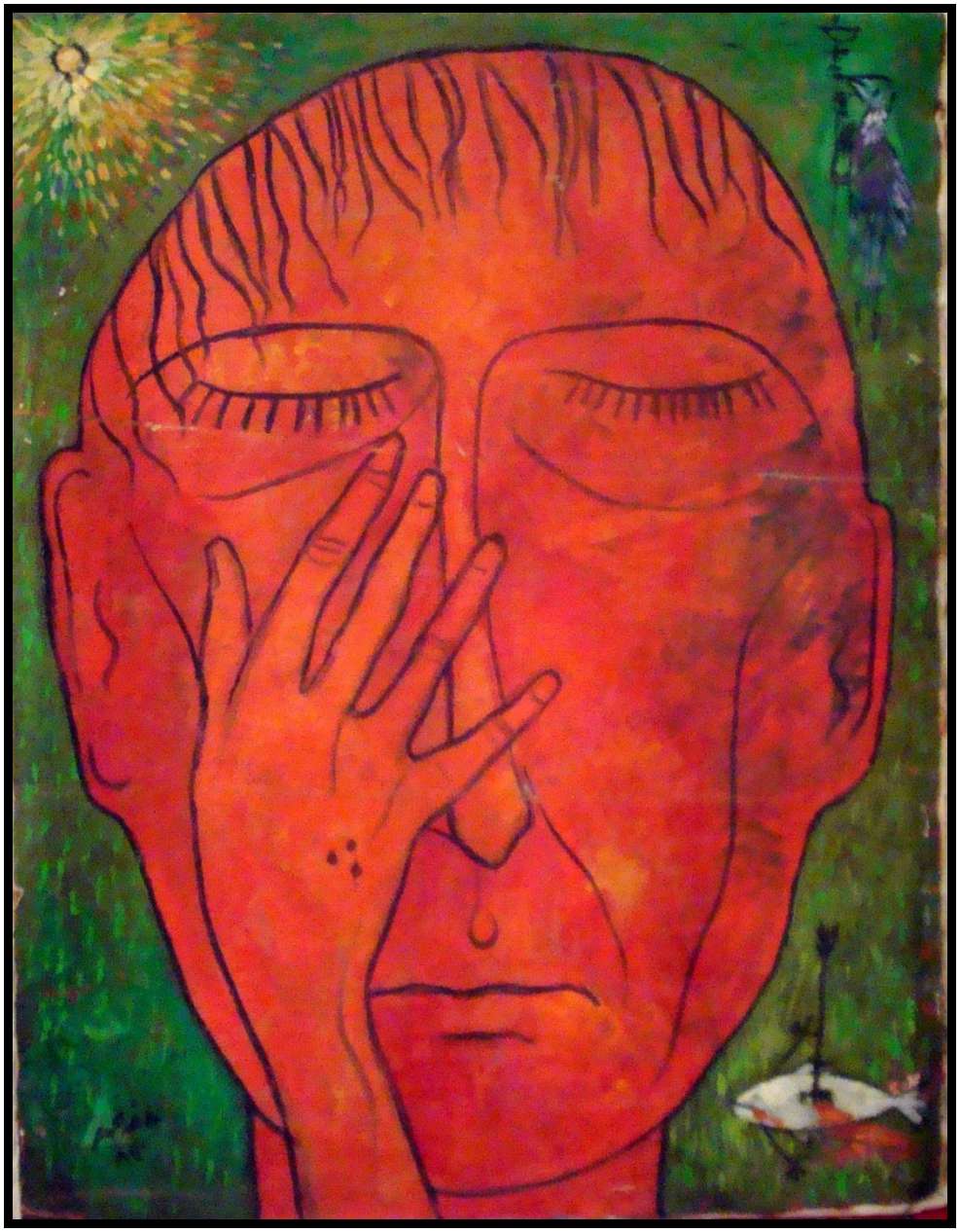
دأب الباحث بتوجيه استبيان استطلاعي على مجموعة من الخبراء والنقاد المختصين في مجال الفن ، وبعد استلام الاستبيان من السادة الخبراء ، وعما أسفر عنه الإطار النظري بفصليه الأول والثاني . قام الباحث ببناء أداة بحثه بما يتناسب و ضوء أهداف البحث .

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل عينة بحثه ، باعتباره الأسلوب المتبع في هكذا دراسات والتي تبحث الجانب الفني / الجمالي وبما يخدم أغراض البحث ويحقق هدفه .

تحليل العينة :

إتبع الباحث التفصيل بأشكاله الثلاثة (الوصف العام ، التحليل ، رأي الباحث) في تحليل العينة وذلك بما يخدم إجراءات البحث .



العينة (1)

اسم العمل	السيبة
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	70 سم × 60سم
سنة الانجاز	1982
العائدية	مجموعة الفنان

تصور هذه اللوحة وجه إنسان مغمض العينين ، يظهر بملامح تعبر عن الم ما ، أخضعت مفردة الوجه مساحة اللوحة الكبرى ، حيث اعتبرها مركز ثقل اللوحة ، فضلاً عن ذلك نلاحظ أن الوجه قد لون باللون الأحمر القاني تعبيراً عن حالة ما ، أو ظاهرة إنسانية ما مع وجود كف ذو وشم مكون من ثلاثة نقاط خضراء قد تدلى على الوجنة اليمنى للوجه ، كما أسس هذا الوجه على أرضية خضراء ممتلئة ببعض المفردات (سمكة مطعونة برمح ، شمس مشعة ، خطوط أخرى ....) التي توشج المشهد ككل .

اعتمد الفنان في تجسيده لبنية التكوين الإنشائي لهذا المشهد التصويري على تقسيم المساحة الكلية للسطح التصويري على قسمين ، الأول قد اتخذ مجمل المساحة التصويرية من العمل يتموضع فيه رأس مغمض العينين واضعاً يده اليمنى بصورة مفتوحة على جانب من وجهه ، بينما اهتم القسم الثاني على الخلفية التي نلاحظ في جزئها العلوي من الجانب الأيسر شكلا كرويا يقترب إلى حد ما من شكل قرص ، كشمس وهي تشع بضيائها على الفضاء المتواجد من أعلى المشهد ، كما نلاحظ وجود مفردة لعنصر حيواني ممثلة بسمكة مطعونة برمح في الجزء السفلي من الناحية اليمنى .

وإذا ما تناولنا الألوان التي استعان بها الفنان في اللوحة نجد هنالك لونين سائدين هما الأحمر والأخضر ، بجانب بعض من اللون الأسود ، حيث اللون الأحمر نجده قد لون رأس إنسان يشير إلى وقوع كارثةٍ ما قد كان ينتظرها في لحظة ما عبر عينيه المغمضتين واضعا يده على خده كون إن الرأس يحمل المجسات التي تربط الإنسان بالعالم الخارجي ، بجانب عنصر اللون نجد هنالك اهتمام واضح من قبل الفنان (فاخر محمد) بالإيقاع الخطي الواضح في المشهد العام المتميز بليونته وانسيابيته وحريته الحركية ذات الطابع التعبيري ، مما يعطي للمتلقي الإحساس بالحياة وديمومتها ، فضلاً عن ذلك نجد تجسيد الخلفية بلون اخضر ينساب فيه بعض النقاط المزرقة والبنفسجية والبنية مع وجود السمكة البيضاء . لذا جاءت الألوان منسجمة مع التكوين العام بفعل الترابط اللوني الذي يخدم مضمون العمل الفني محققاً انسجاماً وتوافقاً لونياً في البيئة الجمالية للمشهد العام بكل أبعادها.

لقد احدث العمل الفني بفعل التعبير بنية محملة بمضامين إنسانية ارتبطت بالأبعاد الفكرية للعمل ، إذ أن الأسلوب التعبيري الذي اعتمده الفنان لا يخلو من الدلالات الرمزية ، فالإنسان عند الفنان هو الهدف الذي تدور حوله فكرة العمل كون الإنسان هو الضحية والمضطهد في عالم لا يؤمن بالعقل والمنطق ؛ بل بقوة السلاح ، لذا ركز الفنان على الوجه الإنساني بوصفه أداة معبرة عن كل ما يدور في دواخل الإنسان من أحداث ومضامين .

وعليه استطاع الفنان (فاخر محمد) أن يجسد عذابات الإنسان المحاطة بقوى الشر عبر تحولات الواقع الاجتماعي التي سادت الحياة المعاصرة ، لذا حاول الفنان توضيح الأبعاد الفكرية عبر حداثية التعبير الذي جاء متطابقاً مع هيئة مفردات تكوين المشهد العام وصفاتها المعلنة وتفاعلها مع بعضها البعض في بنية العمل ككل .

لذا يرى الباحث إن الفنان قد اتخذ من تكوين الوجه الإنساني قضية ايمان ، فهو لم يأخذ من الوجه سوى خصائصه الاصطلاحية وتحويله إلى أشكال مسطحة إلى حدٍ ما، ينسجم مع الخلفية الخضراء التي تم الاعتناء بتنفيذها وتحوير معالمها لتنسجم الفكرة (المضمون) مع خصائص الوجه الإنساني . فضلاً عن اعتماد الفنان على التقنيات الأولية المباشرة باستخدام الفرشاة بشكل يعتمد على مهارته الفردية التلقائية المقصودة الواعية عبر تسطيحه لأشكال المشهد العام وبتقنية تعبيرية عالية .

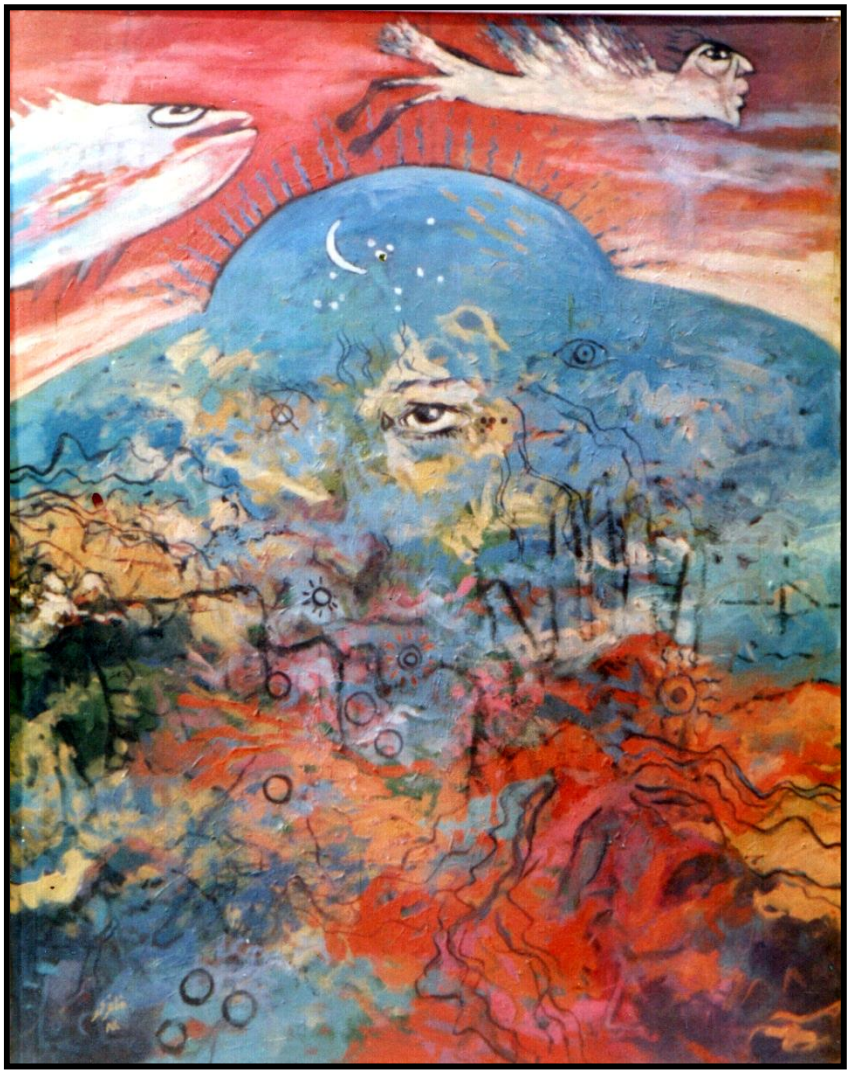
بمعنى أن الفنان من خلال استخدامه لهيئة الرأس على المساحة الكلية للعمل يشكل بحد ذاته تحولاً مهماً في بنية التكوين الشكلاني لطبيعة العمل نفسه . فالموضوع هنا إنساني في قضية صراعه بين الموت والحياة ، أو مشكلة وجوده وسط دوامة الحرب والموت والخراب ، لهذا نجد في أسلوبه تركيز على ملامح الوجه الإنساني بطريقة تعبيرية ممثلة بالعينة التي نحن بصددها ، وكأنها كانت بمثابة النبوءة المستقبلية لما سيحصل لاحقاً ، فالحدس والفطرة الخلاقة ، جعلت الفنان أن يدرك بأن ثمة هولٍ ودماءٍ ستغطي مساحة العشب الأخضر ، وهذا ما توصل إليه بلدنا لاحقاً .

مما يؤدي بنا إلى القول إلى أن سمات التحديث التي نتلمس خفاياها في هذه اللوحة وفقاً للجمع بين الطروحات الشكلية وصقلها بالموضوع . لذا فالوجه الدامي المغمض

العينين والسمكة القتيلة والرموز المحيطة بالوجه (الشمس ، العصفور ، ...) ما هي إلا دلالات لصراع ثنائي الوجود . (الحياة والموت – الحي والكراهية – الأمل والإحباط) . لإبراز كيفية تخليق الحالة الإنسانية وتحويلها إلى فن .

وتأسيساً على ما تقدم يتبين إن العمل قد نفذ بحس فطري واعٍ ، وهذا ما تميزت به نتاجات فترة الثمانينيات من القرن الماضي باحتساب أن الأشكال التصويرية هي تمثل ذات الفنان وطابعه النفسي الحداثوي التي أراد من خلالها أن يبين ما يحيط به من أخطار ومصائب بطريقة هي الأقرب إلى رسوم الأطفال .

عليه تجلى التحديث عبر تفعيل اللون (بدلالة رمزية) ، من خلال علاقة تكاملية الشكل (بدلالة الرأس كحجم كبير جداً ، وباختزال عالٍ) ، إضافة إلى علاقته بالأشكال الرمزية الأخرى السمكة المطعونة ، الطائر ، الشمس . بأجواء يغلب عليها التغريب وإقصاء الفضاء والسيادة والتضاد .



العينة (2)

اسم العمل	الرحيل
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	100 سم × 80 سم
سنة الانجاز	1983
العائدية	مجموعة شخصية

يصور المشهد بعض المفردات ذات الطابع الأسطوري على طول المشهد العام . وقد جُزءَ إلى جزئين . الأول في الأعلى وفيه السماء الحمراء التي تحوي مفردات مركبة (طير برأس إنسان ، سمكة طائرة ، ....) ، بينما احتوى الجانب الأسفل وما يحيط بها من أجواء لونية زرقاء على بعض المفردات (نقاط بيضاء ، هلال ، كف ، ملامح لوجه امرأة ، ملامح لوجه رجل ، مفردة العين المترقبة ، أشكال هندسية ، ....) .

تكونت البنية العامة للعمل الفني بفعل الفضاء الخارجي المتخذ من اللون الأحمر وتدرجاته أساسا له ، والذي يقابل بدوره (الشمس ، الهلال ، ...) ذو المساحة الكلية للعمل الفني ، المتخذ من اللون الأزرق أرضية له ، والذي تتخلله بعض الألوان الأخرى المتجاورة والمتضادة في نفس الوقت (الأحمر ، الأوكر ، الأخضر ، البني والأسود) حيث تشير الخطوط المجتمعة معاً إلى تواجد ملامح ذات أشكال آدمية جانبية الهيئة (بروفيل) ، فضلاً عن أشكال عضوية (الكف ، العين ، الأشكال الكونية) .

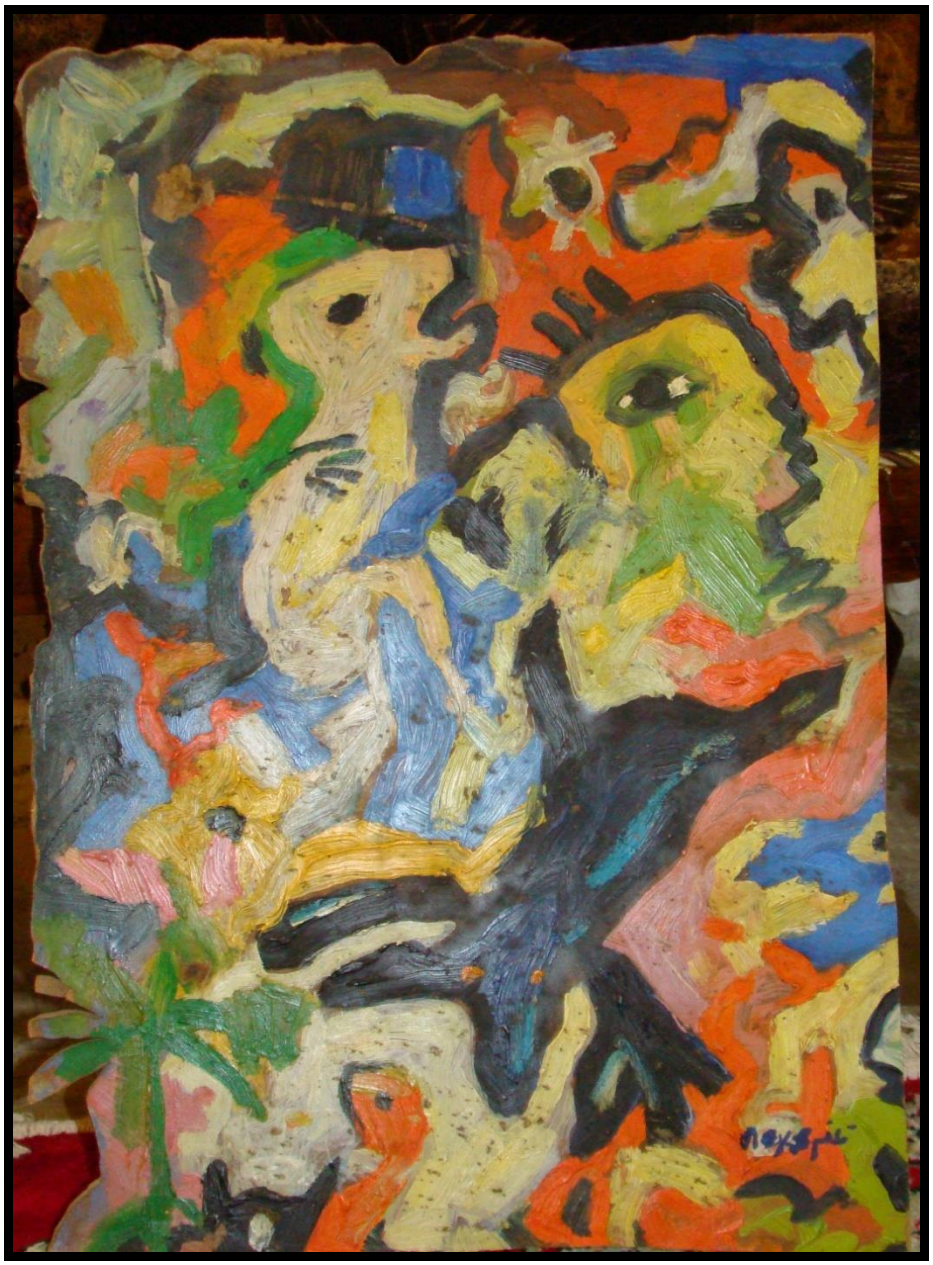
نلاحظ إن الجزء الأعلى من اللوحة يمثل الفضاء الخارجي وتواجد بعض المفردات ذات العناصر الحيوانية المركبة (سمكة بيضاء مائلة إلى اللون الأزرق ، ويعلوها في الزاوية الأخرى من العمل حيوان خرافي بهيئة طير برأس بشري ، يحلق في فضاء اللوحة ، كأنه يفلت من قبضة السمكة ، ورجليه مربوطتان بخيط اسود كأن تكون (أوتاد) ، ليجسد من خلاله العلاقة الحميمية التي تربط الإنسان بالأرض ، وما يكتنفها من مضامين إنسانية وحضارية عبر الخطوط السوداء المجتمعة وفق رؤية الفنان الحدسية .

بمعنى إن الفنان حاول أن يكشف عن حالة من حالات الصراع بين التقيد والحرية ... ، فالأشكال التي ترى على اللوحة ، تشاهد وكأنها في حالة هروب ، فالطير ذو الرأس الآدمي يمكن أن يكون الفنان ذاته ، والسمكة الجريحة السابحة في الفضاء الدامي قد تعطي انعكاسات لحالة ذاتية ،عاشها الفنان إبان تلك الفترة التي سبق وأشار إليها الباحث . والتي تعد من اعقد وأصعب المراحل التي مر بها المجتمع العراقي ، ممثلة بالحروب والموت والقلق في مصير مجهول . لذا فمرحلة الثمانينيات والتي تمثل هذه العينة واحدة من نتاجها ، كانت بمثابة مرحلة للذات القلقة الباحثة عن واحة للخلاص .

لذا نجد أن الفنان قد جسد عبر طرحه لمفرداته الأخرى (عين مترقبة ، هلال ، نجوم ، ملامح إنسانية ، ...) عالمه الداخلي ، التي مثلت عالمه الخاص وما يحويه من أحاسيس ومشاعر ، والتي تواجدت على سطوحه التصويرية ، من اجل الإفصاح عن بعض السمات الحداثوية التي تنطوي على مفاهيم الحذف والإضافة والتحوير والتركيب والتسطيح . ومن ثم إعادة الصياغة وفق منظور حدسي .

وعليه وجد الفنان في بعض المفردات المركبة التي استعان بها في هكذا مشاهد ، حلولاً مناسبة للإفصاح عن عذاباته وأحلامه وتطلعاته المستقبلية نحو حداثة التغريب والتناص ، من خلال تحديث مضامينه الجمالية الفكرية ، الاجتماعية أو السايكولوجية التي يجتمع فيها التكوين العام للمشهد ككل .

بمعنى إن سمات التحديث هنا تتجلى بأبهى صورها من خلال طبيعة الأشكال المركبة واشتغالاتها في فضاءات هي خارج حدودها .. (التغريب) . والعلاقات اللونية .. الغير المألوفة .. وكأنها نابعة من أعماق البحار .



العينة (3)

اسم العمل	رموز حيوانية
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	60 سم × 40 سم
سنة الانجاز	1983
العائدية	مجموعة الفنان

تبدو في هذه اللوحة أشكال خليقية بشرية وحيوانية متداخلة سابحة في فضاء . شكل نوعا من التداخل بين الشكل الخليقي والفضاء المحيط المرسوم بملامح أشكال زراعية ، كالنخلة في أسفل اللوحة فاللوحة بمجملها شكلت بطريقة تجريدية ، بصورة غرائبية ذات هيئة اقرب ما تكون إلى الإيهام البصري غير واضحة المعالم ، شغلت بقصدية عالية ، فضلا عن التدرج والتضاد والتباين في الألوان .

تنقسم اللوحة على جزئين علوي وسفلي ، نلاحظ أن الجزء العلوي يتكون من رأس لإنسان بصورة جانبية ، ولكن العين متموضعة في منتصف الوجه وبصورة أمامية اقرب إلى الرسوم البدائية في حين أن الجهة اليسرى من الجزء العلوي من اللوحة نلاحظ إشغاله لحيوان بري بجسم إنسان على هيئة جنين ، فضلا عن وجود بعض الأجزاء المتناثرة التي تمثل إشارات وعلامات رمزية تعرب عن مفاهيم وجودية كثر ما استخدمها الفنان في هذه الفترة .

أما في الجزء الأسفل من اللوحة نجد هناك حيواناً اسود اً يقترب من بعض الزواحف متجها إلى أسفل اللوحة ومتخذاً الجزء الأكبر منها ، وكما توجد بعض الوحدات الزخرفية والنباتية ذات الوحدات المتكررة بسمة وجودية لافتة النظر .

وإذا ما تناولنا اللون الغالب في مكانية اللوحة ، فان اللون الأبيض المائل إلى الصفرة واللون البرتقالي هما السائدان ، فضلاً عن وجود بعض الألوان الزرقاء بدرجاتها وبوجود إزاحات بين الأشكال اللونية والشكلية بصورة أكثر تواجداً . فقد تفاوتت المساحات اللونية ما بين الكبيرة والصغيرة ، ووظف اللون الأبيض لإبراز ملامح الأشكال وبذات الوقت نجد أن الأشكال غير متمركزة في نقطة واحدة ، ولو أمعنا النظر جلياً في مركز السطح التصويري نجده ينضبط في حركته وتنشد نحو المركز الوهمي الذي نطلق عنه تشظي الأشكال تباعاً نحو الخارج بعيداً عن المركز ، وكأنها في صفتها الأمامية لعباً يقترب من دائرة ذات مركز ودورة محيطية شغلتها الأشكال الوجودية بتنوعاتها .مكونة نظاما بنائياً منسجماً عبر العلاقات بين الأشكال والسطوح اللونية . بحيث نجد أن اللون البرتقالي قد وزع بشكل ينسجم مع بقية الألوان كما نجد أن اللون الأخضر وتوزيعه ضمن زوايا اللوحة بصورة توافقية ، فضلاً عن اللون الأزرق راح إلى تشكيلية الصليب هدفها تقسيم اللوحة

بصرياً لإيجاد سمة جمالية حداثية فيما نجد اللون الأسود قد اتخذ طابع التحديد في بعض الأشكال من الخارج الذي تميز بـ (كنه اللون) وفق تقنيات آلية التنفيذ ، فضلاً عن اعتماده على الخطوط الوهمية التي تفصل بين لون ولون آخر ، وكما نلاحظ عدم التزام الفنان بالمنظور بنوعيه (الخطي واللوني) عبر أشكاله وألوانه المتكونة على السطح التصويري ، فيما نجد أن الفنان قد وظف عبر تقنياته الكثافة الزيتية بتقنية مائية تقترب إلى التدرج والتضاد القريب .

تنتمي هذه اللوحة إلى المرحلة الخليقية التي اشتغل عليها الفنان مستفيداً من التراث الحضاري والإنساني لبلاد مابين النهرين ، في كيفية إيجاد علائق مفاهيمية وجمالية وشكلانية بين مكونات الوجود المختلفة (الإنسان ، الحيوان ، النبات) بطريقة معاصرة ، من خلال استحداث تقنيات ووسائط تقنية لونية تساعد في تكوين أشكال تجمع بين الحداثة والأصول الحضارية العراقية القديمة .

وعليه حاول الفنان أن يخلق أعمالاً لتمتلك وعياً حداثياً بما يتناسب لروح البيئة المحيطة وفقاً للعلاقات الإنسانية مع طبيعة الموجودات حيوانية كانت أم نباتية في ميل لاستنطاقها بروح إنسانية متحابة . فضلاً عن استضافة أشكال عضوية وغير عضوية بعلاقات غير موضوعية ، وبأحجام غير منطقية . فهي تعوم في فضاءات لا يربطها شد داخلي . لذلك غلبت السمة الفطرية والطفولية على الأشكال ، ليكشف لنا الفنان انه موجود من خلالها .

العينة (4)

اسم العمل	الطفل السمكة
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	100 سم × 80 سم
سنة الانجاز	1983
العائدية	مجموعة المعماري حسين حربة

تصور اللوحة حالة من حالات التآلف والتعايش المتواجد بين الإنسان والوحدات الخليقية الأخرى بأسلوب اقرب إلى الميتافيزيقية منه إلى التعبيرية الواضح في تراكيب الأشكال والمفردات الأسطورية الحاضرة في المشهد ، من وجود أشكال كائنات خرافية (طير برأس بشري ، رأس سمكة بجسد بشري ، سمكة ذات أرجل بشرية ، ...) المتموضعة على السطح التصويري ، كما توسط العمل هيئة لتكوين بشري (جسد) ذو اللون الأبيض المائل إلى اللون الوردي ، أساساً له ن يستند هذا الجسد المنتفخ على قاعدة نصف كروية ملونة بلون احمر (يرمز إلى الأرض) ؛ إذ نلاحظ إن الفنان (فاخر محمد) قد اتخذ من السمكة رأسا للجسد الأبيض ، لإعطاء التكوين بعداً أسطورياً ميتافيزيقياً بجانب البعد السايكولوجي ، يتخلل هذا الرأس من الأعلى بعض الخطوط ذات الطابع الزخرفي المتوازية في الاتجاه وقد امسك في يده اليمنى شكلاً يشبه العصا الشمسية التي ينبعث منها أشعة ضوئية ، بينما حطت بين راحتي يده اليسرى كائن أسطوري صغير ابيض اللون (حمامة بيضاء برأس بشري بجناح واحد أيسر وذراع واحدة في الجهة اليمنى) مشيرةً بيدها اليمنى على جسم الإنسان الخرافي (الطوطمي) . ويوجد أسفل هذا الكائن في الجهة ذاتها نخلة متخذة من الجسم الاسطواني قاعدة لها ، وجزئها الخضري (السعف) مكوّن كأنه شعر لفتاة تتوسطها كتلة كروية اقرب إلى الدائرة وردية اللون ، وبجانبها من الأسفل وجود طير ابيض صغير الحجم ، أما الجهة اليسرى ومن الناحية العليا نجد قرصا لشمس ساطعة ذات اللون الأبيض المائل إلى الأخضر والوردي ، تتخللها بعض الخطوط السوداء ، وفي الجهة ذاتها من الأسفل هناك قارب اسود يحوي كائن أسطوري آخر بهيئة سمكة جالسة في حالة قيادة ممسكة بيدها آلة جارحة (فالة) لها أرجل بشرية . أما الفضاء الخارجي الممثل بسطح اللوحة ويحيط المجموعة الشكلية ، نجد قد لون بلون اقرب إلى الأخضر تتخلله بعض النقاط البيضاء والوردية ، بيد أن جميع الأشكال المجسدة على السطح التصويري قد حددت ملامحها الداخلية ، وكأنها تبدو ملتصقة على المسطح التصويري .

فالفنان قد جسد أشكاله الأسطورية الممتلئة بطاقات الحلم ، بصورة اقرب إلى الميتافيزيقية ، متخذا مبادئ الحداثة المتمثلة بالتحوير والتهجين والتغريب والتسطيح

أشكالا ً أسطورية قابعة في اللاشعور الجمعي ، وفي ذاكرة الفنان البكرية تحكي لنا عن قوة الرمز بعيداً عن الايقون . عبر الأشكال الخليقية ذات العلاقة الحميمية التي تربط بعضها البعض ، بحيث يكمل احدهما الآخر . فضلاً عن عدم استغناء احدهما عن الآخر ، لذا فهناك تبادلية ذهنية في هذا المشهد ، يشتغل على العلاقة بين الإنسان وبقية المخلوقات الوجودية الأخرى .

السمة العامة لهذه التراكيب البنائية تذكرنا ببعض الرسوم والمنحوتات البارزة التي أبدعها السومريون والبابليون في رؤاه التي تقترب كثيراً من السريالية ، فالغرابة واللاواقع والخيال الحر تشترك جميعها في هذا العمل لتؤلف تركيبة لا ترى إلا في الأحلام .

من هنا حاول الفنان (فاخر محمد) من خلال طرحه لهذه الأشكال الأسطورية أن يجسد بعض العلاقات الوجودية ذات الطابع الأسطوري من خلال تحريف الشكل وتغريبه ، فضلاً عن تجسيد التحديث بصورة اقرب إلى الماورائية في محاولة أن يبدي ما بداخله من نوازع داخلية عبر أشكاله .

وعليه يتجلى التحديث عبر المضمون الميثولوجي الذي بدا جلياً ، فيما نجد تحديث أشكاله تجسدت من خلال اعتماده الأشكال المركبة على غرار الكائنات المركبة في حضارة وادي الرافدين (سومر ، بابل ، آشور) . أي غلبت السمة الرمزية – السريالية على المشهد .

العينة (5)

اسم العمل	الاحتفال
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	100 سم × 90 سم
سنة الانجاز	1985
العائدية	مجموعة الفنان

تصور هذه اللوحة بمجملها أشكالا خليقية حرة في تشكيلها ، تكونت نتيجة لحركات تلقائية مرتجلة في الخط واللون ، واستخدم في تنفيذها ألوان متباينة ومتضادة تكاد تكون قريبة من رسوم الأطفال أو الحياة البيئية المعاشة محيطيا .

تتجسد البيئة الكلية في العمل من خلال الأشكال الخليقية الموزعة بصورة مبعثرة على السطح التصويري بصورة غرائبية متشظية لا مركز ولا بؤرة تحكمها . فالأشكال تسبح بحرية في فضاء السطح التصويري مكونة نظاماً بنائياً ع بر العلاقات بين الأشكال والسطوح اللونية ، فلو قسمت هذه اللوحة طولياًعلى قسمين لوجدنا القسم الأيمن متمثلاً بأشكال خليقية جانبية متمثلة بالسمكة والطير والنخلة اتسمت بتجريد الخطوط واختزالاتها الإيهامية موجودة في الخيال (اللامرئي) . فضلاً عن وجود شكل إنسـ اني خرافي جانبي (الجسم لإنسان وله ذيل والرأس لحيوان خرافي) ممسكا بيده شيئاً ما . كذلك وجود بعض الوحدات الزخرفية ، بيد أن الألوان السائدة تدرجت ما بين الأوكر والبنفسجي والأخضر . واتسام الإيقاع الخطي بليونته وانسيابيته ، مما يعني أن الإحساس دوره في الاستمرار والديمومة .

أما الجهة اليسرى فنجد هنالك قمراً احمر اللون يسبح في فضاء اسود مع بعض البقع اللونية التي قد تمثل نجوماً بازغة في الليل ،والى الأسفل منها حيوان يكاد يمثل (حماراً) قد لون بنفس ألوان الأرضية الكلية للوحة ، متخذا من اللون الأسود لتحديد معالمه كما يوجد شكل إنسان قد شكل بصورة أفقية غرائبية الشكل ، أرجله تقترب لإنسان والجسم لطائر بري ، متخذاً نفس ألوان الأرضية السائدة في اللوحة . فيما يتخذ الوجه الإنساني موقعا يتوسط الجهة ذاتها ، ويكاد يكون اقرب إلى الطفل فاتحا فمه وعينه ممسكاً بيده سمكة بيضاء ، فضلاً عن وجود بعض الوحدات الزخرفية في الجهة ذاتها تمثل تكرار توافقي لموازنة التشكيل السطحي للوحة .

لقد أراد الفنان عبر هذا العمل أن يمسك بتلابيب حلم طفولي يهيج بغية تحقيقه على نحو مادي ، أو أنها تأشيرة العودة بالحنين إلى رحاب الطبيعة الأولى ، ودعوة مدهشة لتأسيس عالم يضج بالفرح والسعادة عبر وحدة الأشياء ووحدة الكون التي كان يسعى إليها الإنسان بفعلها الفطري في تلك العصور .

فنان مثل (فاخر محمد) غير معني بإعطاء إجابات عن أسئلة الوجود والمعبرة لأنه جزء من هذا الوجود الشامل ، كما انه لا يضع ذاته حكماً على الموجودات والأشياء ؛ بل يضع ذاته في موضع التأمل والاتحاد ، شأنه شأن المتصوفة في توصفهم من الوجود ، فموجوداته المرسومة تشترك في أفراحها وإحزانها ، ولذلك يكشف الفنان عبر أشكاله صلة كبيرة بهذا الوجود من تشابك وتداخل .

وعليه استطاع الفنان الإفادة لخلق عمله الفني برؤية حداثية يشوبها نهل واضح من البيئة الريفية العراقية ، فضلاً عن توظيف الفنان التقنيات الأولية المعتمدة على الفرشاة بصورة أساسية وبمهارته الفردية .

لذا يرى الباحث ، إن هنالك أفقاً مرئياً وآخر غير مرئيٍ ، المرئي المتمثل بـ محتوى أشكال الكرة الأرضية ليعنى كل ما عليها من (إنسان وحيوان وجماد) ، بينما اللامرئي الذي اتخذه الأفق المحدب هو إيعاز إلى خط أفق الأرض عند مشاهدته في البعد والإزاحات الزمانية الممثلة بالوقت ، والمسافات المترتبة نتيجة لتلك الإزاحة . لمحاولة تفريغ ما بذاته وذاكرته المعرفية البكرية لأجل أن تمتلئ ذاته من جديد معتمداً على التلقائية والأحلام لأجل أن يكشف العالم المدفون في أعماقه وإكسابه بعداً جمالياً من خلال توظيف عناصر التكوين (الخط واللون والشكل) موظفاً قدرته العالية في معالجة بنائية السطح التصويري عبر حداثية متفردة ، تميزه عن غيره . عبر ذاتيته السايكولوجية المعتمدة على آلية التخيل والحدس المباشر للطبيعة المرئية عبر علاقات شكلية للخطوط والألوان المحتفلة للوصول إلى غايته البكرية المثالية التي تغيب المكان لصالح الزمان الحقيقي بمنظور متراكم بمعناه التجريدي .

وعليه تتحلى سمات التحديث هنا وفق إنشاده عن رؤيته الكلية ، فالفردية لاتلغي الإحساس بالانتماء إلى الكون الكبير ، وهذا ما يذكرنا بقول جميل للإمام علي (ع) " أتحسب نفسك جرمٌ صغير وفيك انطوى العالم الأكبر " .

العينة (6)

اسم العمل	امرأة من العراق
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	110 سم × 90سم
سنة الانجاز	1987
العائدية	مجموعة شخصية

صور الفنان في هذه العينة مشهداً يصور امرأة بلباسها العربي الشعبي (العباءة) مع حجاب اسود حول الرأس ، وهي واقفة صامتة في الجهة اليمنى للوحة ، مع تواجد العيد من المفردات التعبيرية الرمزية ذات الطابع الشعبي والمقسمة على شكل أشرطة قد افترشت خلفية المرأة العامة. من أشكال حيوانية (طير، سمكة ، جمل ، حصان ، قطة ،..) وأشكال طوطمية وبعض الأشكال الهندسية (دائرة ، مثلث ، مربع) مع خطوط منحنية .

مثل المشهد بعضا من العلاقات ذات الطابع الواقعي في بنية التكوين العام للوحة ، تتدرج ضمن ما تميزت به البيئة العراقية الريفية الفراتية ، من خلال المستويات الأفقية والعمودية التي يتخللها السطح التصويري بصورة عامة ؛ إذ نجد أسلوب توزيع الأشكال التراثية الذي يؤلف تداخل الضوء بين الأشكال والانتشار قصدياً ، مما يؤكد تمازج بنيات العمل عبر تقنياته .

نلاحظ الأشكال الحيوانية البرية والمائية وبهيئات أمامية وجانبية ومعكوسة ، تسبح في فضاء شكلي في الشطر الأكبر من الجهة اليمنى من المشهد العام من اللوحة ، أما الشطر الأيسر فقد تمثل بامرأة ريفية متقدمة في السن (العمر) ، نفذت بواقعية تعبيرية يظهر من خلفها إنسان بعين أمامية مبالغ فيها بعض الشيء وبهندسة عالية .

لقد مازج الفنان (فاخر محمد) عبر أشكاله بين مدرستين (الواقعية والتعبيرية) وبرمزية تتجه نحو المثال عبر خطوط حمراء وزرقاء ورمزية الحضور تستدرك المعنى ، وانتشرت في فضاء اللوحة وبهيئات هندسية زخرفية تستلهم من الموروث الشعبي مادتها الفنية الجمالية ؛ إذ خلت اللوحة الأول مرة عن غيرها من النباتات ، وصورت حياة جامدة بمضامين متحركة .

ومن خلال التوزيع الرقمي والحسابي في اغلب مفردات التشكيل نجد بعض الوحدة ذات الأطراف الثلاثية والرباعية هي السائدة في المشهد العام (المثلثية ، الدائرية) . إذ إنها اعتمدت على إيقاع حركي حر أينما حلت في هيئة المفردة الصحيحة أو معكوستها ، لتنشد روحية تشبه الموسيقى ، واعية في استبصار رؤيا بصرية تقترب بالوحدة الجمالية لموضوعة العمل الفني ، كليونة الخط وانسيابيته ورشاقته على السواء ؛ إذ نجد اغلب خطوط العمل تتجه ببراءة القصد النفسي في التعبير – فلو تمكنا من جمع المستوى الخطي واللوني ، نجد أن الفنان قد أكد على أهمية بناء أشكاله وفق معادلة هذين المستويين ، وبالتالي بناء عمل هندسي جمالي واعٍ ، إذ قال أفلاطون " إن ما يعجبني في العمل حقيقة خطوطه الخارجية وحقيقة شكله الهندسي "

فالأشكال وظفت خليقية وجودية لأجل انتشال المعنى بمضمون لا يتعدى طرق الاستحضار التقني ، وذلك باتحاد ضربات الفرشاة وقيمتها . فالقيمة بنائية الضوء والظل لا غير .

إذ نجد سمة الحداثة هنا في تخطي تلك البنائية ، وفي توثيقها بالخطوط اللونية الهادئة وغير المتداخلة ، ليتم عبرها إشغال المتلقي بالبنية العامة للوحة (لون ، خط ، شكل ، حجم) اعتمدت أساليب التحوير والتركيب والتسطيح والتجريب .

لذا يجد الباحث إن (فاخر محمد) قد تعمد بقصدية أن يضع المرأة كموضوعة أساسية في مشاهده التصويرية لمالها من قيمة في المجتمع ويزاوج ذلك في شخصه أيضا . (المرأة والرجل) في آن واحد كيانان وجوديان خليقيان رمز بينهما الفنان إلى بداية نشأة الكون ، ولما لحواء البداية أيضا (في آدم وحواء) . فضلاً عن وجود الشبه العالي لصورة الفنان في الحقيقة مع صورة المرأة في اللوحة . هذا وان العامل النفسي كان حافزاً كعادته في هذا المشهد من حيث تعلق الإنسان فطرياً بالأم أولاً ، وبالبيئة ثانياً .

وبجانب العوامل السايكولوجية والبيئة للمشهد العام لهذه اللوحة ، نجد أن هنالك بعض سمات التحديث في مفردات هذه العينة ، والتي تمثلت في منح الأشكال الشعبية والتراثية قدرة على التسامي ، فالهدف هنا ليس الزخرف ؛ بل الحفر في الوعي الجمالي للإنسان ورموزه . فضلاً عن ذلك إن الأشكال الحيوانية والزخرفية في هذه اللوحة غير مقطوعة الجذور عن الفن الرافديني . ومن ثم نجد أن بنية التكوين العام للمشهد الفني ككل يستمد مقوماته الجمالية من التجانس والوحدة التي أوجدها الفنان بين الهيئة الإنسانية والأشكال التراثية ، فكلاهما ينتميان إلى ثقافة واحدة .

وعليه يجد الباحث إن نتاجات الفنان (فاخر محمد) عبر عمله هذا قد حصل تناص مع مفردات مشاهد الفنان العراقي(ماهود احمد) المتموضعة بمفردة أو شكل المرأة ذات الأسلوب التعبيري .

لذا إن التحديث يتجلى من خلال المزاوجة بين أسلوبين (التشخيص والتعيين) للمرأة ، وبألوانها الحيادية .. وبين الأسلوب الفطري الشعبي للخلفية التي حاولت أن تجمع وحدات شكلية (عضوية – وأشكال هندسية زخرفية – أشكال ابتكارية ...) بعلاقات لونية تعتمد التضاد .. (الحار – البارد) كما جاء التراكب المدروس بين منطقتين (المرأة) والخلفية ليفعل المناخ النفسي والسايكلوجي .

العينة (7)

اسم العمل	عائلة
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	70 سم × 60 سم
سنة الانجاز	1988
العائدية	مجموعة الفنان

تألف المشهد العام للوحة من بعض المفردات البشرية (رجل ، امرأة ، طفل ،...) ، التي تمثل أسرة ما . والحيوانية (سمكة ، طير ، كلب ، ...) ، حيث تواجدت المرأة المتوشحة بالسواد مركز ثقل اللوحة ذات الملامح العراقية المحلية ، يقف بجانبها صبي بلباس برتقالي يمسك بيده حيوان داجن (ديك ، يمامة ، ...) يعتمر قلنسوة على رأسه ، في حين تواجد الطفل بلباس اصفر اللون يتوسط اللوحة ، وهو منشغل بإمساكه بسمكة بيضاء كبيرة مع وجود حيوان أليف في المؤخرة (كلب) . رسمت هذه المفردات بطريقة توحي بوجود وحدة خليقية متجانسة مع الحقل الأخضر الذي يحيط بالتكوين العام .

شيد التكوين العام للوحة على أساس مفهوم وحدة الكائنات ذات العلاقات المتخيلة بين الوحدات الخليقية المجتمعة معاً ، والمتمثلة بالإنسان والحيوان ، والتي امتازت بالعلاقات الحميمية مع بعضها البعض ، باستخدام المكون الثلاثي (الأسرة) المتمثلة بـ (الرجل ، المرأة ، الطفل) ، والتي تعني تعاقب الأجيال . وما يحيط من وجود حيواني ونباتي ، وبألوان متضادة ، فضلاً عن ذلك انتهاج الفنان من ممارسة عمليات الاختزال على أشكاله الوجودية .

تتجسد بنية العمل الفني بكليتيه عبر الشخوص المرسومة بصورة تعبيرية ، بالرغم من تواجد بعض السمات الواقعية والتي تؤكد على إن الفنان استمد طاقاته الإبداعية من الوجود الخليقي (الإنسان ، الحيوان ، الشمس ، ....) من خلال التآلف والتعايش مع الوحدات الخليقية المتمثلة بالأشكال الحيوانية (الطير ، السمكة ، الكلب) فضلاً عن ذلك نلاحظ الفنان قد رسم شخوصه بهيئة عمودية في وضعية الانتصاب كأنهما ينتظران شيئاً ما .

وإذا ما تناولنا الألوان في هذا العمل نجد انه قد احتوى على ألوان أساسية (احمر ، ازرق ، اصفر) ، بجانب الألوان الثانوية الممثلة بالبنفسجي والأخضر ، بالإضافة إلى وجود الألوان الحيادية ممثلة باللون الأسود والأبيض .

فيما اتسمت الخطوط بحديتها وانسيابيتها والتي تحقق حضورها البنائي من خلال الاستعانة اللونية في النص التشكيلي الواحد ، ومن ثم يتحول النص التشكيلي المقترح

وفق تلك العلاقات التنظيمية إلى كرنفال شكلي ولوني محتفل بالشمولية في التعبير والخيال وفي التقنية .

لذا فالفنان في هذا المشهد قد لون الصبي بلون برتقالي ليجسد عبره مفاهيم الحداثة المتمثلة بالتضاد اللوني والخطي مع الفضاء المفتوح الذي جسده بلون اخضر (الأحمر يقابل الأخضر) ، فضلاً عن تضاد البنفسجي مع الأصفر . والأبيض مع الأسود . ليشكل بذلك انسجاماً لونياً متوازناً . يضفي جمالاً يتناسب وتطلعات الفنان الحداثوية .

وعليه لم يعطِ الفنان أهمية تذكر بالنسبة للمنظور التقليدي ، وفقاً لتقنيته المسطحة ولانطباعاته عن المحيط ومؤثرات البيئة التجريبية ، التي أبعدت لوحته عن المفهوم التقليدي للوحة المعهودة ، ليغمر مفردات العمل الفني بالعفوية والتلقائية عبر المضمون الإنساني ذو المعيار الاجتماعي المحمل بالدلالات الوجدانية والبيئية التي وظفها الفنان في تقنياته ذات السمة الحداثوية عبر استخدامه لتقنية الكثافة الزيتية المتجسدة في تكويناته الشخوصية المرسومة ، لإعطائها بعداً جمالياً وفكرياً بـ جانب البعد السايكولوجي ، بما ينسجم مع مكونات البناء الشكلي واللوني للعمل الفني .

وعليه نجد إن الفنان قد أجاد من خلال عملية توحيد الإنسان والحيوان في مشهد واحد عبر علائقية الأشكال والحميمية بينها ، وإيجاد موازنة لونية منسجمة ومتضادة للوصول إلى توافق لوني منسجم برؤية حداثوية .

العينة (8)

اسم العمل	أشكال ورموز
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	60 سم × 60 سم
سنة الانجاز	1993
العائدية	مجموعة الفنان

تمثل عينة البحث العلامة الكلية السطحية الصورية سطحاً ماديالًايتعدى نسيجاً مخملياً أضيفت إليه طبقات من الزيت الفني ، ومثلت بصرياً البيئة المائية لنهر جارٍ أو حوض ماء احتوى على مجموعة من الأشكال الوجودية (السمكة ، الضفدع ، الطير ، الأرض ، الماء ، الإنسان ، ..... ، الخ)

إذ أن خليقية العمل اتسمت بالأهمية الكبيرة للون الأخضر الذي يدل على الديمومة والاستمرارية فضلاً عن بعض الألوان المتداخلة مع الأبيض المائل إلى الاوكر كما نجد بقع اللون الأزرق المتناثرة بصورة تلقائية على سطح القماش التصويري مثلت الماء والحياة .

احتل اللون الأسود بأشكاله المرمزة شكل مثلث متداخل مع أشكال ورموز اللون البرتقالي وفق موازنة محسوبة من قبل الفنان،إذ أن الأشكال بجمعها تؤلف الشكل المثلث .

فمن خلال علائقية عناصر العلاقة ، نجد أن الخط في هذه اللوحة يشتغل متمرحلاً ومتنافذاً بين السطح الأول وفضائها على الرغم من سياق البعد الأول أو الثاني في العمل مع اختفاء البعد الثالث وفق أسلوب التسطيح الموشح التي شكلت سمة أساسية لبنية النص التشكيلي فالألوان الغامقة هي القريبة إلى العين ، بينما يشكل البعد الآخر بالمساحات اللونية الفاتحة فالأشكال المتمثلة بالخطوط والمساحات الداكنة تعطي هيئات لأشكال حيوانية أو كونية بينما شكلت المساحات والخطوط السطح الثاني للعمل ، أما النقطة فقد شكلت أهمية محسوبة لمجمل هذه الأعمال كونها تؤلف نوعاً من الإيقاع البصري المتباين مع حركة الخط والبناء العام للعمل ، فحركة الفرشاة الدائرية أو الهلالية أو المستقيمة أو المثلثية تتجانس طردياً مع ضرورات النقطة التي يوزعها الفنان حسب أهميتها على السطح التصويري وعلاقتها بالخط القريب والمساحة اللونية .

فقد ابتغى الفنان من خلال استلهام تكويناته موضوعة الطفولة والبراءة لإبداع رموز تحل محل الواقعي المرئي لإنتاج قيم جمالية خالصة ، كونه ينطلق من الجمال الطبيعي ، فالفني فالجمال المجرد ضمن وحدة الود المنعكسة في الفكرة الجوهرية للوصول إلى المطلق .

التعرض إلى المثلث في التسامي نحو المطلق بوصفه رمزاً صوفياً يرتكز إلى العقائد والطقوس الإسلامية التي كثيراً ماذكرت في الكتب السماوية ، وينشد المطلق باعتبار إن

الله سبحانه وتعالى هو المصوّر والخالق للأشياء ، لذا اتجه الفنان (فاخر محمد) إلى تجريد الأشكال وإنشاد اختزاليتها برمزية عالية ، قد تخطى أحيانا أجزاء المكون الحيواني أو الإنساني ولايفهم إلا من خلال الرمز وأشكاله الخليقية .

يصور الفنان في نصه الفني أشكال ورموز تصويرية مبسطة تقترب من الأشكال البدائية محرراً الشكل من قيود العلم المادي ، ومكون النص على أساس العلاقات الشكلية محللاً فضائه إلى سطوح صافية مشرقة بالضوء من خلال تداخل الألوان بشكل متناغم ومتواشج مع الأشكال ، فالشكل عبارة عن خط ولون مستقر على فضاء مفتوح ذو ألوان متعددة متناغمة ولا يحقق أي ارتباطات واقعية .

بمعنى إن الفنان (فاخر محمد) يخاطب البصر والإحساسات ، لهذا نجده يهدم اغلب القوانين الأكاديمية المنظورية للشكل ، معتمداً على تصوراته في منح الذات اكبر قدرة على التنافذ والذوبان داخل بنية النص التشكيلي ببساطته وعفويته .

استطاع الفنان أن يخلق إيقاعاً موسيقياً ليجعل الأشكال تسبح في الفضاء اللاواقعي بما يتناسب مع طبيعة الأشكال الخطية ذات الأصول الطبيعية (الحيوانية ، النباتية ، الكونية) على الرغم من الاختزال الظاهر للمدركات الحسية إلا أن هناك سمات ظاهرة للعيان . كون أن الفنان ينفرد بسمكته أو أشكاله الخليقية عن غيره من فناني جيله ، ربما إشارة من الفنان بتأثره الانطباعي في الكتابة المسمارية ذات الهيئة البصرية المثلثية الشكل ذات الرؤوس المدببة أكثر من مكان . فضلاً عن تحول الأفكار إلى رموز ذات دلالات بيئية ومحيطية تنسجم مع الخزين المعرفي للفنان ذاته في بيئته العراقية وحبه لها .

لذلك يتجسد التحديث في اختزال الأشكال الخليقية – إلى أشكال مختزلة هندسياً ، وبابتكارات غير مألوفة ، وبتوزيع لوني على شكل بقع غير متداخلة وغير متدرجة ، مع ترك بعض الأجزاء غير ملونة من السطح وبمسحة عفوية تلقائية طفولية .

العينة (9)

اسم العمل	رموز بيئية
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	50 سم × 50 سم
سنة الانجاز	1994
العائدية	مجموعة الفنان

العمل مكون بمجمله من أربع أشكال وجودية انتشرت بصورة قصدية بشكل أربع مربعات تقاسمها صليب يقترب من صليب (السواستيكا) في تراثيات عصر سامراء قبل (5000) سنة ق . م .

تبدو في هذه اللوحة مجموعة أشكال أسطورية (حيوانية وإنسانية) ، وشكل لطير أسفل اللوحة ، كما يلاحظ شكل صليب وفيه اتجاهين (أيمن وأيسر) اتخذ مركز اللوحة .

اشتغل الفنان في هذا المشهد على مفهوم الوحدة الخليقية للموجودات ، كائنات مختلفة ، بحيث اوجد نوعا من التنافذ الشكلي والجمالي أو الرؤيوي بين الإنسان والحيوان والنباتات بوصفها مكونات الوجود الحي المستمدة أصلاً من المفاهيم الدينية والحضارة لبلاد مابين النهرين ، والعمل الذي نحن بصدده احد هذه الأعمال ، إذ يبدو ثمة تنويعات وأشكال حركية على شكل المربع تذكرنا بأشكال السواستيكا في الرسوم العراقية القديمة ، فالأشكال توحي بالدورات حول المركز (علاقة الاتجاهات الأربعة) .

فيما تمثله اللوحة من أبعاد نفسية وبيئية تتركز إلى مايمكن تسميته بالجهات الأربع ، وفق العلاقة المتمركزة بمحاورها الأربعة والدلالة في انقباضها وانبساطها إلى التوافق اللوني في ضدية اللون عبر معادلة التوازن الشكلي ، لشكلانية الطائر والإنسان ورمزية الكتابة .هدفها العام ، وجود الوحدة ، عليه جاء النشر المساحي للون أولا في تشييد الكونية ثانيا ، ففي التجزء الرباعي للوحة وظف الفنان التوازن لعناصره الشكلية ، وكونت أبجدية الحدود على السطح التصويري ، إذ أن علاقة المركز هي غالباً مثلت الحياة بدورانية عالية تبنت وحداتها التراثية ، فضلاً عن إحداث خلخلة جمالية تتباين والشد البصري تارة في الزوايا الثانية ، وتارة فيما يقترب من مستوى النظر .

أما اللون الأسود فقد تركز كسابقه في سطحية اللوحة ، فيما تناول العمق الأزرق ومن ورائه البرتقالي المحمر ، وأخيرا الأبيض الملتبس بالأخضر الارمي ، عليه كان المربع الأسود يشير بواقع زوايا أربع ، وكذلك الأحمر البرتقالي بواقع زوايا أربع والأزرق بواقع زوايا أربع ، وكذلك الأخضر تناول تلك الاشاراتية نحو الجهات الأربع ، فالقصدية شكلت سمة أساسية لما أبداه الفنان في استخدام اللون وحداثية التركيب شكلت سمة للانزياح البصري في شكلانيته ، وليست هناك من غرابة أو تغريب انتهجه الفنان . هنالك ميل اتخذ من الواقعية كسمة وجودية .

لذا إن النصوص الشكلية هي نصوص فكرية في طبيعتها المجردة ، يمكن إحالتها إلى منظومة صورية عبر بناها العلائقي الشكلي(هو مايشكل مأثرة للفنان في مراحل حياته ولعل ذلك يرتبط بآليات تمثل فهم الأفكار قبلياً) ومن ثم تحريرها أو إظهارها بشكل خطاب تداولي ، أي إن الموضوعات والأشكال الرمزية التي تتعلق بأغلب علامات الفنان (فاخر محمد) والمرسومة على سطوح النسيج التصويري هي قد أحالت المرموز الواقعي إلى مرموز أسطوري أو تجريدي واقعي أحياناً، ومن ثم يمكن اعتباره صلة وصل بين الوجود والموجود وبذلك هي إشكالية تقودنا إلى ظاهرة ندعوها بالتفرد في الإبداع الفني المنفتح على المدلول الرمزي ،فالفن يستعير مقوماته من الدين والاجتماع ومن السياسة .

وكما نجد إن الفنان قد وظف تقنياته اللونية عبر تنفيذ الزيت بأسلوب يقترب من المائية المشبعة على سطوح مبللة في خاصية الانتشار لبقعة اللون ، إذ ما وضعت عليه وتأخذ بالانتشار إلى الخارج .

لذا استطاع الفنان من خلال عمله هذا تحويل الأشكال إلى رموز وفق رؤيته التطلعية إلى الوجود .

فسمة التحديث في هذه العينة تظهر من خلال قدرة الفنان على مسك الرمز التراثي والحضاري وإحالته إلى نوع من الحداثة في استخدام الخط واللون على اعتبار إن الفنان قد استغنى عن المنظور التقليدي ، ليحيل الشكل إلى مستويات يتداخل فيها اللون بدرجاته وتنويعاته (علاقاته) .

فالرسم الحديث وبالرغم من اعتماده على التراث القديم ، إلا أن العصر الحديث والزمن من شأنه أن يشكل الفن بطريقة تتفق ورؤيته وزمنه ولهذا حاول الفنان (فاخر محمد) التوصل إليه في عمله هذا .

العينة (10)

اسم العمل	أشكال مكتوبة
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	80 سم × 80 سم
سنة الانجاز	1994
العائدية	مجموعة شخصية

صور الفنان على مسطح لوحته هذه مجموعة مفردات توحي بأشكال مستمدة من الكتابة المسمارية ، ذات الطابع الصوري والمقطعي ، بجانب أشكال أخرى مستوحاة من تاريخ العراق القديم على أرضية ترابية اللون . الأشكال مكونة بتراكيب إنشائية متوازية بالرغم من اختلافها حجماً وحركة واتجاهاً .

العلامة الكلية تقسم كوحدة واحدة بمجملها تكون تسعة مربعات ، تمتلك سمات وخصائص جمالية متباينة الأشكال ، تحقق سلوكاً إنسانياً يختفي من ورائه بما يعرف بالقصدية الواعية حيث تم ذلك من خلال تحرر الشكل من إيقونته الواقعية إلى ايقونية اختزالية تتعدى سردها البصري بصفة إرادية قد تعرف أحيانا للمتلقي بأنها ضرب من الحلم ، وتعاطي من الكتابات الآلية وهمية أو متخيلة لتقف بحدود الاستكشاف وتتوسم الحداثة بلغة الواقع الروحي والاستنباطي عبر التعرض لملامح الشخصية والعلاقات الانطلوجية للهيئة ومحتوياتها في عالم يتمازج ما بين الواقع والحلم ، مما يشيد مملكة من الأسطورة والوهم ، فالقراءة للأشياء هنا هي نبوءة تتمثل بالتراكمات وسيطرة التراكمات البدائية في اللاشعور الجمعي في تحديث الأشكال مع لغة العصر ، ضمن تكوينات سيميائية تخصب بالغرائبية والدهشة والصدفة ، لتحدث روافدها المتمثلة بالتكرار والديمومة والفنائية على الرغم من تعرض هذه الأشكال في محتواها الحقيقي (الفنان) إلى الفزع والمخاوف والمسرات أثناء الطفولة والنكوص والتخفيف من وراء أبواب قد لا نخطئ إن سميناها العقد . لنكشف بذلك الجدل وصراع الأضداد بين الذاتي والموضوعي والنسبي والمطلق وحتى بين الثابت والمتحول وبين المرئي واللامرئي ، إنها سمات من اللاوجود إلى الوجود وقد تختلف رؤياها الجديدة وفق قدراتها الاختزالية .

إن الصورة المتخيلة لدى الفنان كانت أكثر عفوية في مجالات إخراجها في النص الخطابي الشكلي وبالتحديد في مجاله التصويري ، إذ أن كيفيات التقنية والشكلية والمضمونية التي لاتنفك أن تتجاوز دالها ومدلولها هي إخراج فني لمنجز تصويري علاماتي ، فالصورة هنا هي رموز مكانية زمانية شانها أن تجد الخطاب البصري لدى الفنان ، وان تزاوج ذلك بحدسها التخيلي ، بل وتتخطى حقائقها وسبرها الحدسي إلى

الخالص الحداثوي ، من حيث الحركة الداخلية للرمز وفق جزئياته المندرجة على السطح ، ووفق كلياته الظاهراتية والمتميزة بالحسية إلى ماورائيتها .

وهكذا نجد إن سياقي التأثر بالصوفية والضرب في جذور التاريخ هما من اوجدا الرؤية الفنية للمعرفة لدى (فاخر محمد) . فضلاً عن سيادة اللون البني المعتم والذي أوجده الفنان للإشارة إلى قدمه على السطح التصويري وفق استعارته من جذوره التاريخية .

أما الأشكال التسعة والموزعة بقصدية عالية ما بين المثلث والدائرة والمتميزة بالخطوط الحادة واللينة شبهت وكأنها تعوم فوق فضاء وهمي من المربعات التي شكلت أرضية لها ، وفق تراتبية من اللعب الحر فوق مساحة بصرية لونية لاتنفصل عن مستوياتها وأعماقها .

إذ يجد الباحث إن الجشطالطية (Gestalt) العلامة المتمثلة باللون والخط هي استعارة وإضافة وتشفير دلالي يعنى بفيض من السمات الحداثوية ككل مدرك جراء العزل والتجميع . ذلك من خلال ربط الجشطالطية بالبنية السطحية من خلال تعامل هذه النظرية مع الأشكال باعتمادها علاقات مجردة ، بالاعتماد على البنية المكونة من شكل فوق سطح ما ، وان أي ظاهرة لا تتألف بالضرورة من بنية واحدة ، بل لها بنيويات ثانوية ضمن التكوين العام ، إلا أن لكل منهما تكوينه الخاص مع مفرداته وظروف تكوينه . لذا ينفرد بحياة خاصة به وهو ظاهر بحد ذاته .

وفي القراءة البصرية لهذه العلامة نجد أن التوازن البصري في التكرار الرقمي يأخذ مسارات ثابتة نحو اتجاهاتها المتحركة والتي تنطلق شعاعيا من مركزها ، تتأتى مرة بثلاثية أفقية ومرة بثلاثية عمودية وأخرى بثلاثية تشابه علامة الضرب أو شكل الصليب ، وهي بذلك استعارة تاريخية من صليب (الاسواستيكا) التاريخي في احد آنية عصر سامراء والذي يرجع إلى (5000) ق . م . في العراق القديم . [1] .

بمعنى إن سمة التحديث في هذا العمل تتجلى في قدرة الفنان على تثوير بنية الشكل الكتابي من جانب ، وتحديث الأشكال الرمزية للحضارة العراقية القديمة بطريقة معاصرة

---

[1] السعيدي ، حازم عبودي كريم : جمالية الأعمال الفخارية النحتية في حضارتي العراق ومصر القديمتين ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2007 ، ص 204 .

وحديثة من جانب آخر . فالمثلثات بأبعادها المختلفة والأشكال التي توحي إلى سمكة مجردة ، أو الرمز الأنثوي للمرأة ماهي إلا علامات تستمد قوتها الجمالية والشكلية في تراكيبها الخاصة ، أو الذاتية ، والتجريد الذي استهل منه الفنان هنا من شأن إنقاذ العمل من التقريرية الجافة ، وهي سمة عامة في أعمال فاخر محمد ، لأنه يسعى دائما ليحفظ لوحته بطاقتها وبجمالها من خلال عناصرها في الخط واللون .

لذا فالتحديث يكمن بابتكار رموز على شكل تكوينات حروفية ، لا تنتمي إلى منطقة معينة ، فهي منفتحة في قراءتها ؛ إذ حاول الفنان أن يجعل من هذه الأشكال الحروفية المبتكرة .. صيغ للتعبير عن المضمون الجمالي . وبعلاقة هارمونية وتوزيع هندسي رياضي .. يبتعد عن التعيين والتشخيص .... .

العينة (11)

اسم العمل	أشكال حيوانية
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	70 سم × 60 سم
سنة الانجاز	1995
العائدية	مجموعة الفنان

تتمثل اللوحة بمجملها مجموعة من الخطوط المتراكبة التي تحيلنا إلى شكل حيواني مقرف ، احتل صدارة اللوحة ، محاط بعلامات وخطوط بعضها يذكرنا بكتابات مسمارية أو الكتابات التصويرية القديمة في بلاد مابين النهرين . والتي يميزها سطحها ثنائي اللون ، تتصف بأشكال خليقية متعددة تنحى برموزها نحو سيميائية الشكل ، تراوحت بين التخايل والمنطق ، فإذا ما تم تأويل العلامة وحروف مشفرة ، وتبنى بنيتها الشكلية بصفة التحليل والتركيب ، نجدها تتسم جلية بخاصية تغريب الأشكال عن الواقع ، كونها إرثا ً لأبعاد نفسية متخيلة والتي تحيي عالمها الخاص ، مستقرة في فضاء مفتوح منطلقة باتجاهات مختلفة ، متشظية لامركز يحكمها فالأشكال تسبح بحرية في فضاء السطح التصويري مكونة نظاما ً بنائيا ً من خلال خلق العلاقات بين الأشكال والسطوح اللونية فالمتكون الأكثر شيوعا ً داخل اللوحة هو شكل المثلث الهندسي ، والذي يمثل العلامة المصغرة لحيوان مركب فلو قسمت البنية الكلية طوليا إلى ثلاثة أجزاء (الأيمن ، الأوسط ، الأيسر) لوجدنا شكلا غرائبيا تعلوه دالة تشفيرية لها نظير في القسم العلوي من الجزء الأيسر مع اختلاف في الهيئة ، أما الجزء الأوسط الذي يمثله حيوان خرافي بشكله الهندسي المثلث الذي يقترب من (العنز) . كون أن هذا الحيوان والأسود اللون منه يستغل من قبل الناس للتضحية والنذور في درء الأخطار والشرور ، فضلا ً عن الاستخدام السحري والطقوس الشعبية ، تعلوه مساحة لونية حمراء غالبا ً ما تشير في المجتمع العراقي إلى الدم كما احتل الجزء الثالث بنصفيه العلوي والسفلي عدد من المثلثات السوداء المتراصة إلى بعضها تشير إلى قوائم الحيوان وذنبه ، ونجد عددا من المثلثات السوداء المتراصة المنتشرة منها على السطح التصويري ما يقارب من النيف منها ، بحيث شكلت حيزا ً بصريا ً يؤلف بمقاربتها مع الخط الممتلئ باللون الأسود قيمة جمالية تارة وأخرى لكسر الرتابة ضمن الخطوط الحادة كالاختزال الذي نجده في شكل المثلث الهندسي من خط ولون اعتمد الاستعارة اللينة للخطوط في كسر حدتها لإنشاء علامة ذات مساحات وعلاقات أكثر تجريدا ً وأكثر بساطة اعتمدت خطوط منحنية ومقوسة مثلت إحدى طرق الإتقان الفني لدى الفنان .

تتسم مرحلة التسعينات بسيادة التراكيب الخطية المحاطة بالألوان على العناصر

التكوينية الأخرى بوصفها بنية مستقلة تتخذ من الإيقاع الخطي وحركته بعداً جمالياًوبنائياً ، بالاشتراك مع الفضاء المفتوح ، فالتراكيب الخطية تمتاز بتنوعها وتراكيبها التلقائية تشترك مع التراكيب اللونية بتداخلات إيقاعية ، بمعنى إن عنصر الخط يشكل مساحة في جزء منها ، وبنفس الوقت يعتبر خطاً ، ومما تجدر الإشارة إليه إن الفنان (فاخر محمد) ممثلاً في هذه اللوحة ليؤكد صلة تجذره بالخط أكثر من صلته باللون .

لذا يرى الباحثان الفنان يكتب رسومه ؛ على اعتبار إن الخط رسم بشكل أو بآخر ، فسمة التحديث هنا تكمن عن طريق تحرير مفردات الشكل الحيواني من عناصره الايقونية من خلال تجريده أو تحويله إلى مجرد خط ، فالغاية هي في كيفية منح الشكل قابلية الصمود أمام تحولات الزمن . على الرغم من الاختزال الظاهر للمدركات الحسية فالضرورة الجمالية تقتضي مسايرة المساحات الخطية واللونية بدرجتها المتباينة في التضاد أو التحسس لقيمة اللون ودرجاته . والتي تشكل في اغلبها خلفية الأشكال الخطية . فالخط قد اشتغل وفق حالة من حالات العبور والتنافذ بين السطح الأول للوحة وعمقها على الرغم من سياق البعد الأول أو الثاني في العمل . مع اختفاء البعد الثالث من خلال منحى الفنان إلى أسلوب التسطيح الموشح التي شكلت سمة أساسية لبنية النص التشكيلي .

أما التقنية فنجدها قد جسدت من خلال حركة الفرشاة الدائرية أو الهلالية الشكل أو المستقيمة أو المثلثية ، تتجانس طردياً مع ضرورات النقطة التي يوزعها كُلاً حسب أهميتها على السطح التصويري ومساحته وعلاقتها بالخط القريب والمساحة اللونية .

فالفنان استخدم تناسقاً لونياً عبر التباينات اللونية ، فالزمكانية والعلاقات البنائية متخيلة تحكمها شروط ذهنية لواقع يتجاوز المرئي إلى اللامرئي ، وخيال يلعب بالأشكال وينظمها مانحاً العناصر طاقة الكشف عن اللامحدود ، لأنها تمتلك حياة خاصة ، فالحرية والعفوية والعلاقة منحت العناصر التجدد والامتداد .

فالخط والنقطة والأقواس واضحة في تجربة الفنان ، فضلاً عن ذلك إن الأشكال تتقاطع مع الفنون الشعبية التي يتحكم فيها الخيال الشعبي والفطرة واقترابها من رسوم الأطفال ، كونها لاتهتم بالمنظور ، وحرية رسم الأشكال بما يتناسب مع ذلك الخيال .

العينة (12)

اسم العمل	تكوينات
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	70 سم × 60 سم
سنة الانجاز	1996
العائدية	مجموعة شخصية / تونس

يلاحظ في هذه العينة تكوين لهيئة إنسانية مجردة ، لونت بالأسود على أرضية بنفسجية وخضراء ، وخطوط مجردة عمودية ، وهذه تعد واحدة من الأسس التي اعتمد عليها الفن الحديث هو إعادة الاعتبار إلى العناصر الأساسية في الرسم (خط ، لون ، فضاء ، نقطة ، ...) . فضلاً عن ذلك اشتغل على تفعيل هذه العناصر ، وهي سمة تشترك فيها اغلب نتاجاته ، فهناك هيام حر بين اللون البنفسجي والأخضر ، أو بين الخلفية والخطوط السوداء ، أو بين الخط ومجموعة النقاط التي تذكرنا بمفاتيح آلة الكمان .

اللوحة بمجملها موسيقى من نوع آخر . الإيقاع هنا يكشف عن قيمته البصرية والروحية والتباينات اللونية والحجمية تكشف عن حضورها الجمالي ، مكتفية بمقومات التجانس ، فاللون الفاتح – الخلفية ، يليه اللون البنفسجي والأخضر ، ثم الأسود بحركته المائلة والمتعرجة ، قد أعطت جمالية لهذا العمل . لاتحيلنا إلى الخارج ؛ بل إلى داخل العمل ، فالعناصر تحفظ وجودها بذاتها .

تمثل اللوحة شكلاً إنسانياً بلون اسود يرفع راية تخترق جسده أسلاك من المعدن (البلاتين) يشير إلى سجن على أرضية خضراء ، قسمت بخطوط أفقية مثلت رموزاً للقضبان . احتل الشكل مركز اللوحة من الأعلى إلى الأسفل عبر ثلاثية التجزؤ ، حيث الأيمن للناظر والأوسط والأيسر ، وبروز الجزء الأوسط مدعاة للتركيز والشد البصري ، بينما راحت الأجزاء الأخرى تتسلل نتيجة شكل اللون بطبقيته تمثل مايعرف بالدالة في اللوحة .

وغالباً ما يمكن أن نعدها فيزيولوجيا التلاؤم على الرغم من التباين ، فلو استقرأنا الشكل اللوني انه تراكيبي وطبقي بأربعة مستويات (زيتية) البنفسجي ، الأبيض ، الأسود ، الأخضر .

ثمة اعتبارات للترابط العلائقي اتجه إليه الفنان ليطلق نظاما من اللون يغلب إشاراته الدال والمدلول ، وهي فيزيقية تنحصر في الاختلاف النسقي للصورة ، وينطبق على مبدأ أساسي على كل عنصر استخدمه داخل اللوحة من والى . لذلك إن التراكيب السطحية وظفت نحو التسطيح الصوري من اللوحة إلى الناظر مثلها السهم باتجاه اليسار ، بينما ظلت دلالية اللوحة على السطح من دون أن تتجه هي الأخرى نحو الخارج ، أو إلى الداخل

في العمق ، وهذا ما يميز ثبوتية الوحدة التركيبية أو النباتية على نحو واضح ، وما يميز هذه الوحدات ليس ماتتمتع به كل منها من خصائص محددة بالإيجاب ، بل واقعة أنها لايمكن وقوع الخط بينها وفق التدرج والإيغال ، فالوحدات كيانات متعارضة ونسبية ومحددة كما لها من بنيتين .

يشكل التضايف بين البنيتين التجريدية والتشخيصية في نسقية التركيب وحدة لونية وخطية بذات الوقت يمكن قراءتها من خلال التحليل والتجزؤ ، فالإنسان يعاني الألم والقهر ، لكنه ينشد الحياة المترفة والسعادة عبر اللون الأخضر ، انه يذهب من عالم الحياة الأسود الداكن نحو عالم الحياة الثانية المتمثل بالجنة والموعد ، فلاغرابة أن تتحدى الأشكال مستقبليتها وتتعارض مع هيئات سياقيتها ، لذا اتجه التباين الحياتي نحو تباين لوني ، تمكن الفنان أن يعلن السجال في (وحدة الفونيم) على حساب الاشتغال الدلالي ، فلم يتمكن من تحديد التفاصيل بغية تحديدها من التنظيم والتفصيل ، فالحجم (للإنسان) شغل سطحية اللوحة بتدرج لوني صريح من البنفسجي إلى الأسود حيث الإنسان داخل اللوحة يناشد الحياتين كحركة ثابتة يمثلها اللون وصفة حداثية شكلية جعلت من الحجم وحدة مركز بل وحدة انطلاق .

هكذا تتم صياغة الأسلوب لدى الفنان تباين لوني ، تباين حركي يتبنى الصورة والخط ويتجه لتسجيل عمودية الشكل في اللوحة ، فالنسق هو التباين في بنية اللوحة اللون والضوئي أو بنية الظل المتمحور حول فكرة النفاذ الشكلي والاشتغال من لون إلى لون ، لتفعيل الحركة داخل عمق اللون وتحفيز فكرة كسر القيود في شخص الفنان وشخص اللوحة .

فالفنان قد نجح في تحديث السطح التصويري بإبداع نوع من الحركية في المستويات ، بصرياً وتقنياً ، فاهتمامه اتـه باللعب داخل أنظمة العلاقات نفسها ، تكاد تكون واحدة من سمات أسلوبية فاخر محمد في الرسم ، فضلاً عن حريته الجريئة في تحقيق السطح التصويري كيفما يشاء . باستخدام طرائق وتقنيات ، وبتمعن ودراية تامة ، وهذه واحدة من المؤشرات التي تميز بها الفنان في فهمه واستخدامه للأسلوب ، فالأسلوب بالنسبة إليه هـــو تحقيق التوافقية بين الرؤية والسطح ، وكأن الفنان يتذكر مقولـــة هيروقليطس

" انك لاتنزل النهر الواحد مرتين لان مياها جديدة تجري فيه " .

وعلى هذا الأساس يتحدث الشكل وتتحدث السمة ذاتها آليا لتؤدي نوعا من الاستمرارية في عناصرها البصرية فلايختلف الأبيض مع الألوان الأخرى رغم منظوريته .

إن للتكوين البصري أثره في الشد التباييني المساحي الهادف في اللوحة ، لما يتخلله من بناء طبقي وتراكبي ينتشر في تسطيحه اللوني من البنفسجي نحو الأسود اللذان يشكلان المساحة الكلية برمتها ، إذ لم يكن الشد البصري بتشكلاته سوى انطباع يهدف إلى السيادة في اللون وطغيان ثوري يلتهم الأشكال المنضوية تحت تحكم السيادة فلانهائية كما لا بدائية باتخاذ اللون سطحاً وبعداوًاحداً.

العينة (13)

اسم العمل	مربع سحري
المادة والخامة	كولاج
القياس	60 سم × 60 سم
سنة الانجاز	1997
العائدية	مجموعة شخصية

يصور الفنان في هذا المشهد تكويناً رباعي الشكل ، وقد قسم على أربعة مربعات ملونة بـ (الأخضر والأسود والأحمر والأزرق) متضادة لوناً وحركة كما يلاحظ قطعة قماش (كولاج) لصقت في وسط اللوحة وبشكل عمودي ، فضلاً عن اكتسابها بنزعة صوفية عبر بعض الحروف المقتبسة من القرآن الكريم ممثلة بـ (كهيعص)(*) وبعض الحروف الأخرى .

يتسم المشهد التصويري باختزال كامل في اللون ، عبر استخدامه الألوان الأساسية ، فضلاً عن استخدامه الكولاج (قماش ، ورق ، ...) .

هذه اللوحة تجمع بين التجريد الشكلاني وفق علاقة الخط مع اللون تارةً ، وللكشف عن الدلالة اللغوية لكلمة (كهيعص) بقدسيتها الدينية تارةً أخرى .

فالفنان هنا يحاول الجمع بين البصر والبصيرة من خلال الرؤية الدينية للشكل . فالدلالة الدينية أو العقائدية لاتلغي رغبة الفنان في التواصل إلى نوع من العناصر الجمالية التي تنتمي إلى الرسم ، أو الفن البصري ، لا إلى القراءة . وهذه سمة حداثوية تحسب لصالح الفنان .

تتجسد بنية هذه اللوحة من خلال مجموعة العلاقات الشكلية واللونية المجردة ، والتي تقتصر على الخطوط المستقيمة التي تمتد أفقياً أو عمودياً بصورة إيهامية والتي تتقاطع لتكون أشكالاً مربعة ذات الألوان المحددة بالأحمر والأزرق والأسود والأخضر ، متخذة مجموعة من الأنظمة التي تنظم العلاقات بين العناصر والأجزاء الداخلية للعمل ، فلو قسمت اللوحة طوليا نجد هنالك مربعان اثنان على الجزء الأيمن ومربعان على الجزء الأيسر . المربعان الواقعان على اليمين متساويان بالطول والعرض ، فالمربع الأعلى اتخذ لونا اخضر كأنه يرمز إلى الحياة والديمومة المستمرة ، فضلاً عن وجود كلمات مقتبسة من القرآن الحكيم (كهيعص) وبعض الحروف الأخرى وبخط لوني سميك ، فيقسم المربع الآخر والواقع أسفله باللون الأحمر الذي يرمز إلى الثورة والقتال والكوارث ، فضلاً عن

(*) كهيعص : فسرت على إن : (ك) من كريم ، و (هـ) من هادٍ ، و (ي) من حكيم ، و (ع) من عليم ، و (ص) من صادق كما هناك رؤية أخرى إن كل حرف من هذه الحروف يدل على صفة من صفات الله عز وجل . ينظر : (الطبرسي : ابن علي الفضل : مجمع البيان في تفسير القرآن ، ط 2 ، ج 6 ، منشورات مؤسسة الاعلمي ، لبنان ، بيروت ، 2005 ، ص 401 . وفسرت أيضا على إن :(ك) اسم كربلاء ، (الهاء) من هلاك العترة ، و(الياء) يزيد (لعنه الله) ، و (العين) عطش الحسين (ع) ، و (الصاد) صبره . ينظر : (البحراني ، هاشم الحسيني : البرهان في تفسير القرآن ، ط1 ، مجلد 6 ، مؤسسة البعثة ، لبنان ، بيروت ، 1999 ، ص 314 .

وجود خط اسود متدلي من المربع الأخضر إلى المربع الأحمر ولكن بأقل حدية من المربع الأخضر كأن يكون حبل وصل يربط الأرض بالسماء للوصول إلى التجلي .

أما النصف الثاني الذي يقع على اليسار ، نجد مربعين متساويين . المربع الأعلى لون بلون اسود أساسي تتخلله بعض طيات من القماش التي تقترب من اليد والسبابة بهيئة عمودية (مرفوعة) . والمربع الأسفل من الجهة ذاتها قد لون بلون ازرق تموضع فيه بعض طيات القماش التي تقترب من هيئة الساعد الذي يمتد ليتصل باليد والسبابة في المربع الأسود الأعلى . فبتجريد الأشكال وتجريد الفكر لم يعد هنالك دور للمنظور ما أدى إلى اختفائه ، فضلاً عن تجسيد مبدأ الكلية في هذا العمل عبر خضوع جميع أجزاء اللوحة وفرض سيطرتها على مجريات هذه الأجزاء شكلاً ومضموناً ، كما يتولد نتيجتها نسقاً من التحولات الشكلية نتيجة تجريد الأشكال بأسلوب مسطح ومجرد يسعى إلى إقامة علاقة الشكل والمضمون في محاولة الوصول إلى الحقيقة وجوهر الأشكال . فالمضمون الفكري لهذا العمل نجده محملاً بأفكار نفسية وبيئية ومحيطية استمدها الفنان عبر الطوبغرافية المكانية المعاشة للوصول إلى التسامي الذي يرنو الوصول إليه ، من خلال أشكاله الخالصة التي أشار إليها أفلاطون . من أن الجمال المطلق يوجد في الخطوط المستقيمة والسطوح الهندسية وتأكيد فلسفة كانت المثالية على أن الجمال الخالص يتجسد في الشكل الخالص .

كما نجد إن الفنان قد وظف في هذا المنجز تقنيات تختلف عن سابقاتها وبرؤية حداثية باستخدام طريقة الكولاج من خلال لصق القماش على الخشب وإبراز بعض الطيات التي يسعى إليها الفنان ، ثم أكسائها بألوان الزيت ، للوصول إلى مآربه الذاتية عبر السطح التصويري .

عليه وجد الباحث إن الخط المتماهي هو وصل ما بين العالم السماوي والعالم الأرضي وبذات الوقت في الجانب الأيسر من اللوحة المتمثل باليد والساعد والسبابة ، هو امتداد من الأرض إلى السماء ، لذا إن فيض الله على الوجود متمثلاً بالمربعين (الأحمر والأخضر) والتوسل والدعاء من قبل الإنسان باتجاه الأرض إلى السماء متمثلاً بالمربعين (الأسود والأخضر) فكلاهما يشكلان معادلة ضدية ، متوافقة في نتائجها .

لـذا فالفنـان خـلال اسـتعارته للأشـكال الـهندسـية فـي توليـد جمـال مـا ورائـي ليؤسـس الدلالات التكوينية التي لها علاقة بالزمان والفضاء المفتوح ، من اجل الالتقاء بالروحي والمطلق بعيداً عن المادي لتحقيق سمات الجمال المثالي الحداثوي للوصول إلى المطلق ، كونـه سـرد أنسـاني يـهدف إلـى اللاإنسـاني وإبـداع بنـزوع نحـو اللاشـكل والتجريـد إلـى اللاتجريد ،إلا انه توحيد للخالق المكون خلال الشكل الفني وتحققه بمدى الإخلاص بالفعل .

عليـه يكمـن التحـديث وفـق تقسـيم الفضـاء إلـى أربعـة أجـزاء متنـاظرة فضـلاً عـن اعتمـاده مبـدأ الكـولاج ، واسـتخدام الألـوان النقيـة الغطائيـة غيـر الممزوجـة بـدرجات مـن الألـوان الحياديـة ، وتوظيـف الكتابـة العربيـة فـي الرسـم . واعتمـاده المنطـق الرياضـي الهندسي في بناء الفضاءات والتكوين .

العينة (14)

اسم العمل	أهوار
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	80 سم × 100 سم
سنة الانجاز	1997
العائدية	مجموعة شخصية / تونس

تبدو في هذه اللوحة ملامح لشكل أنساني احتل الصدارة في منتصف اللوحة حاملاً لسمكة ، فضلاً عن وجود شكلٍ مجردٍ لمشاحيف في الخلفية ، فاللوحة بمجملها تذكرنا بمشاهد الأهوار والصيادين .

تقودنا العلامات على السطح التصويري إلى بيئة مائية في الأهوار الجنوبية للعراق . وتلتزم بخصائصها للأسماك كنخب أول من التواجد لتلتقي وسط اللوحة بمزيج من العقل والخيال ، وميل إلى الحركة في الأشكال المتجهة أفقياً في ذهابها وإيابها متحررة من تسجيل لحظة التصوير الصادقة في الموضوع والمتميزة في الظهور بدلالة معنوية تستند إلى إيقاعية اللونين (الأوكر والأزرق) . وتذهب الأشكال من نقطة التصاقها وسط اللوحة نحو الحفر العميق في السطح أي تأخذ إيغالها الشيء تلو الشيء ، لتسجيل زمنية الحدث الشكلي بجزئيته الحدث المكاني ، انه النزوع لتشكيل نتاج منطقي بتأثير فلسفي .

اشتغل الفنان في هذه اللوحة على البنية العمودية والأفقية في الأشياء ، فالشخص الواقف يتخذ شكلاً عمودياً . من أعلى اللوحة إلى أسفلها ؛ بينما نجد ثمة أشكال أفقية في أعلى اللوحة (لوناً ، خطاً) ، جاءت لتكسر رتابة الشكل ا لعمودي ولتحقيق نوع من الموازنة الإنشائية داخل الفضاء .

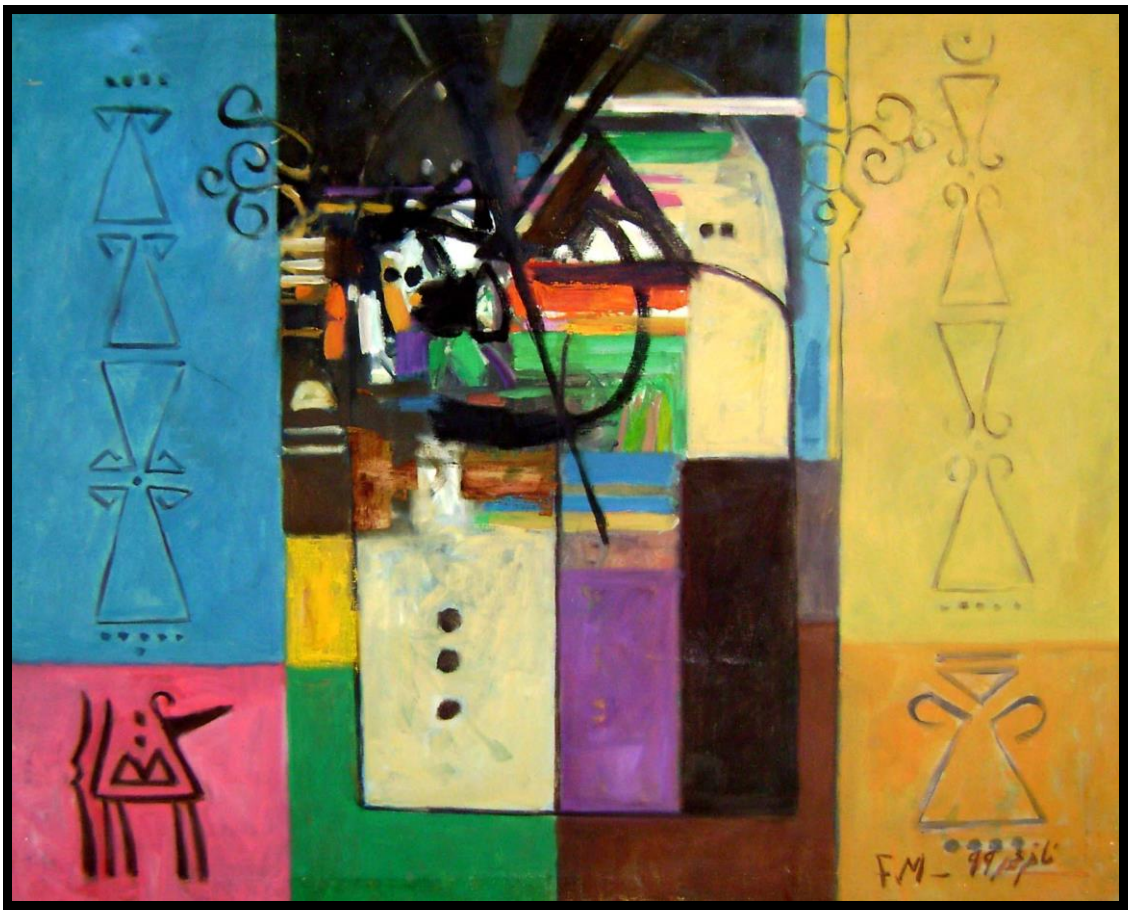
تتجسد بنية العمل عبر العلاقات الشكلية واللونية بالاعتماد على نظم تكوينية ذات طبيعة حرة من حيث الخط واللون ، إلا أن الخط اتسم بحدته وتكسره ليحقق حضوره البنائي على المسطحات اللونية الكبيرة والصغيرة ، بسبب حفره العميق للمضمون في الواقعي ، فضلاً عن انحناءاته التي تدل على حالة الديمومة والاستمرارية ، أما الألوان ، فثمة سيادة غالبة للون الأزرق المائي والأوكر الفاتح ليحدثا نسقاً لونياً شمولياً يشترك مع الأنساق الخطية بجدلية فكرية وجمالية .

يظهر العمل شفافية عالية من الألوان المتداخلة الباردة التي تقترب إلى اللعب الحر في الرسم من الفنان . باعتماده أساليب عفوية وقصدية تتلاعب فيه الحرية والخيال كمنتج فني ، فضلاً عن تنظيم الوحدات وفق منطق الواقع الممتزج بضبابية القصد الخيالي (المابعد) في اعتماده الحدس المستند إلى التجريب ، والصدفة في تعامله مع شكلانية اللوحة ولونيتها والسطوح المصورة ، ليركز على المستوى الذاتي ، ويسقط في تجربته

المستوى العدمي ويتعامل بتوازن مع المستوى العقلاني ، على الرغم من انتهاجه التحريف الكلي أو الجزئي ، وإضفاء نوع من الغرابة على الموضوع في اللوحة ، فضلا عن ذلك رسم الأشكال بواقعيتها ، وبعد التكوين يتم تحطيم الحدث التصويري بشيء من قوانين اللوحة . فالغرائبية انطلقت من اللون وليس من الخط ، وظهرت مميزة من دون سحرها الظاهر التي يحتويها . فضلاً عن اتسام الظهور بدلالة عفوية ومعنوية ، وان كان بفعل الصدفة ، فهو ليس كذلك . وقد جاءت قريبة من الحقيقة باستخدام واقعيتها لبيئته (الأهوار) من اسماك وحيوانات أخرى . باعتماده على تقنية لونية عالية تقترب من تقنيات الألوان المائية ذات الشفافية العالية .

وعليه فسمة التحديث هنا تتجلى عبر الاختزال والتبسيط لوناً وخطاً ، وفق رؤيته الحداثية للشكل ، للوصول إلى رسم الرؤية ، وليس رسم المرئي ، فالمرئي بالنسبة إليه حجة ينطلق منها ولايتوقف عندها ، وهذه واحدة من سمات الفن الحديث عموماً .

لذا يجد الباحث إن هذا التوجه من الأسلوب يتم عن عقلانية تتناسب بأطر البحث وأهدافه في التحديث الذي يسعى إليه الفنان في مضمار المفهوم الشكلي وفي مجال تكرار الموضوع وغزارة إنتاجه الأسلوبي .



العينة (15)

اسم العمل	معمار إسلامي
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	80 سم × 80 سم
سنة الانجاز	1999
العائدية	مجموعة شخصية / شوقي الموسوي

يمثل المشهد التصويري بعض التقسيمات الهندسية التي وظفها الفنان جمالياً على مساحات اللوحة ككل ، إن المشهد قسم على ثلاثة أقسام عمودية (الأيمن ، الأوسط ، الأيسر) ، نلاحظ في القسم الأيمن للوحة شريط نصفه العلوي ازرق اللون يحوي أربعة إيقونات مجردة بلون اسود ، وقد تواجدت معها خمس نقاط بأسفلها وأربعة أخرى في القمة مع انفراد نقطة واحدة في مركز الشريط . بينما نجد في هذا الشريط وفي قسمه الأسفل المستطيل الشكل ذي الأحمر يحوي إيقونة حيوانية ذات طابع أسطوري ، أما القسم الأوسط فنجد تواجد بعض الأشكال الهندسية (مستطيل ، مربع ، مثلث ، نقطة) ذات الألوان المتضادة (الأحمر ، الأخضر ، البرتقالي ، الأزرق ، البني) ، توسطها شكلاً هندسياً يمثل رمزاً معمارياً إسلامياً (رواق) وقد تداخل فيه بعض الخطوط السوداء التلقائية ذات الطابع الفنائي وبعض النقاط (ثلاث نقاط) ذات اللون البني على أرضيات طلائية مصغرة ، ونقطتان على جانبي المشهد العلوي ، في حين نجد القسم الثالث والأخير (الأيسر) قد احتوى عل مسطحين هندسيين ، الأول منه إيقونات بنائية هندسية على أرضية صفراء اللون ، والآخر في الأسفل إيقونة مكونة من مثلث مقلوب مقابل لمثلث آخر على أرضية برتقالية .

اعتمد الفنان (فاخر محمد) البناءات المعمارية الإسلامية في تشكيل مشهد التصويري ، والتي تجمع بين الجمال والبساطة المستمدة من الفكر الإسلامي ، من خلال اعتماد عنصر اللون المسطح والمجاور للخطوط الهندسية أو الأشكال المقوسة ، فضلاً عن بعض الثيمات الزخرفية المتكررة أو المتعاكسة .

انتهج الفنان في هذا العمل أسلوباً هندسياً في تأسيس منجزه الفني ، مبتعداً التلقائية المعهودة في أعماله السابقة بالاستناد إلى الضبط العقلي في تشكيل سطحه التصويري وتوزيع مفرداته بطريقة تضمن أن يتواجد في التكوين توازن شكلي ولوني .

فالبناء الأساسي في هذا النص قد شيّد على أساس التقاطعات الحاصلة بين الخطوط العمودية والأفقية مما أدى إلى اقتراح مساحات هندسية ذات أشكال مربعة ومستطيلة تحوي بداخلها مفردات (تجريدية ، رمزية) مختلفة احدهما شكل القوس المتواجد في مركز ثقل اللوحة كدلالة على الجدران المعمارية ذات الطابع الإسلامي المؤلفة من بعض

العناصر التكوينية في الفنون المعمارية ، الأروقة والمحاريب وأشكال ومداخل الأضرحة والمساجد ، فقد جرد الفنان أشكاله من أرضيتها أو مكانيتها ليضعها في مكان أو زمان آخر ، فيما نجد الألوان المستخدمة في اللوحة ألوان أليفة ، طالما اتخذت واستقرت معانيها في تلك الأمكنة ، واكتسبت نوعاً من المهابة والقدسية .

لذا فالفنان من خلال اشتغاله هذه المفردات التراثية ذات الطابع الحضاري أراد أن يستخلصه منها المضامين الهندسية عبر اكتشاف تلك الوشائج الجمالية سعياً منه نحو ولوج أعماق تلك العلاقة بين المكان وزائريه ، وفق علاقة جدلية مضامينية ذات الخطاب الإنساني المصحوب بالمتعة البصرية ، التي تبحث عن هوية منفردة حداثوية .

إن النزعة التصميمية المتواجدة في اغلب نتاجات الفنان (فاخر محمد) جعلت من العمق الهندسي انطلاقة جمالية ذات سمة حداثوية تساعد على تفعيل الحركة الديناميكية للبناء التكويني للأشكال ، والمتجسدة على السطح التصويري لإيجاد نوع من العلائقية المعهودة بين المفردات الهندسية ومساحة التجريد أو الاختزال في الصورة وما تحمله من خطوط وألوان ومساحات فاعلة .

إن (فاخر محمد) كان يحاول أن يربط ما تؤول إليه هذه المفردات التصويرية من إحساس روحي يكشف عن الرؤى المكتنزة للفكر والمرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالاتصال الجمالي وبالتحول البنائي في بنية الأشكال الهندسية والمضامين المستلهمة في اغلب رسومه .

بمعنى إن الفنان قد اعتمد هنا على الرؤية الإسلامية في فهمه للجمال ، فالتجريد هنا يستمد طاقاته من علم الهندسة ، بوصفه ذات جمال خالص ، مكتفي بذاته غير مشبه أو حسي ؛ على اعتبار إن الحسية هنا مذابة داخل التكوين الهندسي ، والهيكلية المعمارية تجرد لصالح البنية التكوينية العامة للوحة ، كما يلاحظ العلاقة الجمالية بين القوس والخط والمستقيم ، أو بين الخط العمودي أو الأفقي ، أو بين اللون الفاتح والغامق ، فالمكان هنا محوّر بفعل التجريد ، يتحول إلى مجرد علامة أو إشارة .

من هنا كانت عمليات الإضافة والحذف والتكرار أساساً في اقتراح تكويناته الهندسية والتي تقابل في توظيف المفردات والعناصر التصميمية المشتغلة وفقاً لما تنطوي عليه

أسلوبية (فاخر محمد) من تنشيط فعل الأثر الجمالي والحضاري من اجل بلورة صورة لاتخضع لنسبية العلاقة بين الكلي والجزئي بشكل واضح وإنما تنقاد إلى مشروعية الإفصاح عن هواجس الذات (ذات الفنان) و (ذات المتلقي) بنفس الوقت .

العينة (16)

اسم العمل	وحدات مشتركة
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	70 سم × 70 سم
سنة الانجاز	2001
العائدية	مجموعة شخصية / سويسرا

تبدو في هذه العينة الكثير من المفردات المختلفة بمهرجان من الألوان ذات الأشكال النباتية (النخلة ، الشجرة ، ...) ، وبعض الأشكال الحيوانية { الطير ، قطة ، حيوان (لربما ماعز) } ، بجانب بعض الأشكال الآدمية والمؤلفة من تكوين لامرأة أو فتاة واقفة في الجانب الأيسر للوحة تحمل بيدها طيراً ما ، بجانب بعض الأشكال الآد مية الأخرى (الطفولية) بوضعية اللعب في حديقة ما ، تحيطها بعض التكوينات الايقونية المنتشرة في فضاء اللوحة (النقطة ، قوس ، دائرة ، مثلث ، ...) ، وجميع هذه التكوينات المجردة إلى حد ما ، قد افترشت على أرضية طلائية مائلة إلى اللون الأبيض لتحتفل مع بعضها البعض من خلال العلاقة الحميمية بين مفرداتها ككل .

تمثل هذه العينة العلاقة الكلية المتشابكة بمجملها من وحدات خليقية معاشة بيئياً أو محيطياً بجانب العودة إلى الفكر والهيئة الإنسانية بالاشتراك مع المرموزات ذات الأشكال الحيوانية والكونية والمحتفلة بوجوديتها المثالية على السطح التصويري قد امتلكت خصائص روحية تثير في نفس المتلقي إرهاصات الذاكرة البكرية الغائبة عن الواقع المرئي يحملها الفنان مضامين وأفكار جمالية تؤلف عالماً تشكيليايًدرك وجدانياً ليقترب من المثال والمطلق ، وفق انتشارها بتلقائية محبوبة على مهاد السطح التصويري تحت طائل اللعب الحر على فضاء فاتح اللون لتسبح بحرية وتعوم وفق عالمها الداخلي .

تتجسد بنية هذه العلاقة التصويرية من خلال العلاقات الشكلية واللونية باعتمادها نظم كونية ذات طبيعة حرة من حيث الخط واللون ، جراء اشتغال الفنان على مجموعة مسطحات لونية متجاورة مع تكوينات لونية أخرى .

فلو قسمت هذه العلامة على قسمين طولياً ، نجد أن الجهة اليمنى للمتلقي قد جسد فيها الفنان شخصية لفتاة تبدو حاملة حيواناً أليفاًبيدها ، منتصبة طولياً وعلى يسارها نلاحظ نخلتان احدهما في الجانب العلوي والأخرى تقع أسفلها ، فيما نجد في الجهة اليسرى وفي أعلاها حيوان بري أشبه بالطاووس واقرب إلى الوزة ، كما جسدت شخصية لطفل أسفل اللوحة وأمامه حيوان اقرب ما يكون إلى المعزى ، فالمساحات اللونية الفاتحة شكلت خلفية ، بينما الألوان الغامقة شكلت بما يسمى السطح التصويري الأول للعمل .

ثمة أشكال متخيلة ومشتغلة على غرار ماتراه في رسوم الأطفال والرسم البدائي تتموضع على المساحة التصويرية تحت طائل الإحساس بالحرية في التوزيع والإحالة إلى الحياة البسيطة التي يحياها هؤلاء الأطفال بما ينطوي عليه المشهد من حساسية وبساطة وجمال في معالجة المفردات التصويرية وبناء محيطها .

في هذه اللوحة ثمة تطلع أو رغبة في العودة إلى الرسم الأولي (البيئة الطبيعية ، البستان ، ...)، أو كل ما من شأنه أن يعود بالفنان إلى زمن الطفولة (النهر ، السمكة ، النخلة ، الأرض ، ...) والتي لم تلوث بعد ، أو ما تبقى فيها بفعل التحولات المشوهة للحضارة ، فالفنان في بعض أعماله كمن يبحث عن جنات تحتضنه ، يلجأ إليها هرباً من كبح وتشويهات الواقع . نوع من الخلاص الروحي والجمالي .

من هنا كان (فاخر محمد) يستقي مرجعية (الفكرة) لديه من فعل الحضور وكأنه كان يجد في تلك الأشكال والصور والمرموزات دليلاً قاطعاً على مطلقية الشكل الجمالي ، وإفصاحها عن تراتبية الدلالة المركبة في بنية اللوحة لديه .

لذا فهذه البنائية شكلت سمة حداثية لدى الفنان ، عبر تكرارها في معظم نتاجاته القديمة والحديثة ، هي بحقيقة الأمر خلاصة مرتبطة بفعل (التكثيف الجمالي) وما يمكن أن يترتب عليه من اشتراط المحتوى التعبيري للصورة ، على خلق تأثير عميق الصلة ببواطن الطرح النفسي والاجتماعي والتاريخي للإنسان عموما والعراقي منه بوجه خاص .

وعليه كان (فاخر محمد) مهتماً إلى حد ما في التعبير عن الجانب العلائقي الذي يجمع من خلاله صور الإنسان والحيوان والنبات ، وبذلك يسجل تناصاً عبر نقاط التقاطع مع الفنان (خوان ميرو) من حيث الاعتماد على الأشكال البدائية التي تحكمها تلقائية التعبير ، ليجردها إلى أقصى حد ممكن كي يستكمل بذلك صورة (كرنفالية) مركبة كانت تلازمه اجتماعياً ونفسياً .

فسمة التحديث هنا تجلت في كيفية تثوير الجانب الخليقي في الجمع بين مكونات الوجود المحيطي والبيئي بطريقة بعيدة تماماً عن التقريرية أو الايقونية ، فالتبسيط هنا يشتغل مع الرؤية العامة ، شكلاً ومضموناً .

العينة (17)

اسم العمل	أشكال تراثية
المادة والخامة	زيت على كانفاس
القياس	100 سم × 100 سم
سنة الانجاز	2002
العائدية	مجموعة الفنان

صور الفنان في هذه اللوحة أشكالاً مجردة ، فيها سمات لأشكال (الطير ، السمكة ، بقايا بيوت ريفية ، أو أجزاء تذكرنا بالبسط الشعبية) توزعت على أرضية ترابية بطريقة متراكبة مستبعداً أي صلة بالمنظور التقليدي .

تألف اللوحة بمجملها مجموعة لأشكال تراثية موزعة بانتظام متوازن على السطح التصويري .

يتجسد البناء الشكلي للوحة عبر تشكيل الوحدات التراثية على سطح البياض المائل إلى اللون الأصفر، فضلاً عن اتخاذ الأشكال ألواناً غامقةً حتى تبدو وكأنها ملتصقة على سطح البياض ، عبر هارموني لوني بين اللون الفاتح والغامق . حاول الفنان تبسيط التكوين العام إلى مساحات هندسية عبر أشكال تقترب من المستطيلات والمكعبات والدوائر .

استطاع الفنان أن يجمع أكثر من وحدة شكلية داخل فضاء اللوحة ، وهذه واحدة من سمات أعمال الفنان (فاخر محمد) منذ المرحلة الثمانينية ، إلا أن الجديد هنا هو ميل الفنان إلى تجريد الوحدات المرئية (بيت ، سمكة ، ارض ، إنسان ، بساط) ليحيلها إلى وحدة تجريدية ، الكلي يتعايش مع بعضها البعض أو تتنافذ بوجودها الجمالي ، والوحدة والتنافذ وتداخل الأشكال واحدة من سمات فاخر محمد الحداثية لأنه يرغب في رسم الشكل بمكانيته المحدودة ؛بل في تحريره وانفتاحه،مما ذكرتنا أشكاله ببقايا بيوت أو بقايا أشياء . وهذه الفكرة قادته إلى المثال الروحي الذي يحقق الإبداع ، بحثاً عن المخفي أو اللامرئي في المرئي .

من هنا نجد إن الفنان قد اشتغل وفق إيحاءات الحدس التي تركزت بالعلاقات التصميمية المنظمة بأسلوب التجريد بعزم الذاتية التي تتسامى بمفرداتها التشكيلية الحقيقية المطلقة . للتعايش بإيقاعها وحركتها مع الفضاء المحيط .

إن توظيف هذه الأشكال والمرموزات والصور والعلامات والإشارات في هذه اللوحة هو إعلان عن إمكانية استحداث صور جديدة متشكلة وفقا لمرجعية جمالية وذوقية سابقة . من هنا كان لفعل التناص أثرا بالغا في تشييد نمطية أسلوب الفنان باتجاه إيجاد علاقات

صورية جديدة تحدث تواصلا مطردا مع (البحث عما هو جديد) ومن ثم تكون سمة تحديثية مهمة لديه تعمل على رصد التحولات البنائية في الأشكال والصور ومحاولة جمعها في مساحة واحدة وهذه الصيغة اشرها الباحث سابقاً .

لذا فـ (فاخر محمد) لا يتوانى في استعراض مشاهده السابقة في إطار كرنفالي جديد كما فعل في هذه اللوحة .

العينة (18)

اسم العمل	مشهد لبيوت
المادة والخامة	اكريلك على كانفاس
القياس	60 سم × 50 سم

سنة الانجاز	2003
العائدية	مجموعة شخصية / تونس

اللوحة عبارة عن سطوح لونية ذات كثافة متداخلة ، مشكلة وحدات هندسية اقرب ما يكون إلى المربعات أو المستطيلات ، شملت هذه السطوح بحزوز وخطوط مجردة مكونة عالم متواشج بمفرداته المختلفة وتحرر من ضغط الواقع المادي ، كما أن هذا المنجز له ممارسات والمفردات الشعبية العراقية،أشكال الشبابيك والأبواب للبيوت في الأزقة الشعبية .

البنية الفنية للعمل تتكون من طبقات متراكمة ، فالسطح الأول هو سطح تأسيس الذي بني وفق رؤية تعبيرية تجريدية ، بحيث إن السطوح اللونية تتداخل والعناصر تذوب في سرعة إنشائه ، ومن ثم المحاولات الأولى للتكوين من خلال عمليات التحزيز وبناء التضاريس الملمسية المختلفة ، والطبقة الثالثة طبقت المعالجات التي اتخذت من العينة الخطية أساسا لمعالجتها .

ربما كان (فاخر محمد) هنا يبتغي من شأن الأفق المثالي للتكوين ، عبر تبنيه صوراً وأشكالاً اندرست في مخيلته ، وكان هاجس التعبير عنها يتمثل في تراكمية الأثر الجمالي تارة ، ويفصح بذات الوقت عن ذاكرة الاتصال بالواقع الشعبي تارة أخرى من خلال (الوحدات التراثية) الأبواب ، الشبابيك ، الزخارف بأنواعها ، الشناشيل ، الرموز والكتابات والإشارات والعلامات .

فواجهات بيوت (فاخر محمد) هذه تنتمي إلى فضاء ومساحة لايحدها البعد الثابت للعمل ، فالتكوين برمته يتحرر من مكانيته وجغرافيته ، يبدأ من الشبابيك والأبواب ولسطح بمستوياته المتباينة ، ليضعها أمام اللامتناهي والمطلق ، فواجهات البيوت هذه لايمكن رؤيتها بعين الرأس ؛ بل بعين القلب على حد تعبير المتصوفة المسلمين .

انه احتفاء واهتمام واضح ببيوتات متراكمة تذكرنا إلى حد ما بعمل الفنان بول كلي (فلل فلورنتين) من حيث معالجة الخطوط المجردة المكونة للأشكال ، لكن (فاخر محمد) جسدها هنا بأسلوب التجريد الذي هيمنت فيه بنية اللون الاوكر (لون الطين والآجر) وبناء المساحات الهندسية التي اعتمدت أشكال المربع والمستطيل .

فالصورة الاختزالية لمشهد هذه البيوت كانت تنطوي على قدر كبير من المثالية المعقودة بفعل الإنشاء المتداخل أولا ً، وتشتيت مراكز البناء إلى مستويات فاعلة ثانياً كما إن البناء

هنا اعتمد على عدة مراكز مما كان يسهم في تنشيط فعل القراءة ، لا سيما وان استخدام (فاخر محمد) للكتابات مثل كلمة (الله) في أعلى الوسط يحمل في مخيلته حراكاً متعادلاً .

فالتجريد هنا يضعنا مع تيار الزمان المتجدد أبداً ، والتقنية الشكلية رفعت من قيمة الأثر الجمالي للشكل ليصفها بمصاف التباين الصوتي الموسيقي ، وهي متواجدة في رسوم فاخر محمد بشكل عام ، وهذه اللوحة بشكل خاص .

لذا فالتحديث كان ضمن مقومات بنائية احدث الفنان خلالها نوع من المغايرة والتبسيط والاشتغال على نوع من الكثافات والاستفادة من الحزوز والتضادات الخطية نتيجة استخدامه طرائق وتقنيات مختلفة لتأمل ما هو خفي (لا مرئي) في السطح التصويري من اجل الارتقاء الروحي والمطلق بعيداً عن المادي.

فالفنان هنا استخدم الدرجة اللونية بمستويات تذكرنا بالسلم الموسيقي ، انه يحقق من ثقافة البيت والأرض وليقرب العمل من الشعر والموسيقى .

العينة (19)

اسم العمل	تجريد
المادة والخامة	اكريلك على كانفاس
القياس	60 سم × 50 سم
سنة الانجاز	2004

العائدية	مجموعة الفنان

يصور المشهد الفني فضاءً تصويرياً محتفلاً بالألوان الباردة ، المتمثلة بسيادة اللون البنفسجي وتدرجاته ، والذي طغى على المشهد العام ، فضلاً عن تواجد بعض المساحات اللونية السوداء والبيضاء ذات الطابع الهندسي ، وقد تمركزت في مركز ثقل اللوحة ، في حين نجد هنالك شريط لوني متوشح باللون البني (الأوكر ، الأصفر الغامق ، الرمادي ، ...) ، كما تواجدت بقعة حمراء اللون في قمة المشهد تقابلها أو توازنها في الاتجاه بقعة صفراء اللون .

يمثل هذا المشهد التجريدي – التعبيري احد الخلاصات الجمالية التي توصل إليها الفنان عبر تمرحل مفهوم الصورة الفنية لدى الفنان من الطبيعي إلى الثقافي وثم المجرد الخالص ، وصولاً إلى الرمز ، لأجل اختزال المدركات الحسية والمكانية وتجرديها إلى مساحات وفضاءات خالصة تقترب من الجوهر ، أكثر من المظهر ،جاعلاً من الرمزحاملاً للجوهر الذي يحوي الطاقات الكامنة في الروح ، وقد اختزل الفنان (فاخر محمد) في لوحته هذه أشكاله المكانية وإعادة صياغتها ، لذا اقترح تكوينات تبدو كما لو أنها متراكبة – متداخلة وجودياً - ليصبح عنصر اللون و المساحات اللونية بمثابة فعل لحركة أو ما يعرف بالفعل الحركي للون ، لتظهر بنية التكوين هنا تشبه إلى حد ما حالة الترابط الجمالي المتواجدة مابين عناصر اللوحة الفنية وبين سبل إخراجها بهذه الهيئة التي تنتهج عمليات التسطيح والتجريد أسلوباً لها .

لذلك كانت هيمنة الألوان البنفسجية والوردية والزرقاء في المشهد العام للوحة قد ساعدت في تفعيل اثر الفعل الحركي لفرشاته وما ينجم عنه من معرفة بالجوهر التي يشتبك معها المتلقي من خلال الرؤية التكاملية لعملية البناء وإعادة صياغة التكوين بأسلوب مجرد وبهيئة للمساحات اللونية ذات الطاقة الرمزية المعمقة بالجوهر .

فالشكل هنا ينهض بمقوماته الفنية وفق علاقته مع اللون المجاور أو المساحة التي تركت عفوياً بفعل سرعة حركة سكين الزيت أو الفرشاة ، فالفنان (فاخر محمد) يعد من الفنانين الذين يؤمنون بقوى الحدس واللاشعور لتحقيق نوع من النتائج الجمالية في السطح التصويري بعيداً عن ضغوط العقل والمنهجية ، وما هو مؤسس أصلاً ، لذا نجده

يعطي للخط ، الفعل أو زمن الانجاز الآني أهمية كبيرة ، فالعاطفة وحساسية الرؤية تؤدي ثمارها بعيداً عن التصنع المفتعل أو العقلانية الرتيبة .

وعليه كانت حركة الفرشاة الغنائية وطريقة بناء المساحات اللونية تثير لدى المتلقي تساؤلات جمالية حول إمكانية إضفاء البناء التجريدي أياً كان فعله إلى فواصل جمالية ، تطرح عن طريق استخدام الصورة والأشكال والخطوط والألوان بطرق مجردة أو تجريدية .

فضلا عن ذلك نلاحظ إن الفنان قد استخدم تقنية العجينة اللونية الكثيفة المتداخلة ، ليكون بفعل عمليات التحزيز والحفر والتجريد عالماً تشكيليامًتخيلاً ومتواشجاً بمفرداته اللونية المتجانسة حيناً و المتضادة حيناً آخر . والمتحررة من محدودية الواقع المادي ، فالسطح التصويري مكون من طبقات لونية مسطحة متراكمة ، وفق رؤية تجريدية تتداخل فيه السطوح الهندسية معاً ، والعناصر الإنشائية تذوب في لحظة إنشائها لتقترح لنفسها تكويناً موحداً يقترب من الجوهر ، أكثر من اقترابه للايقون . بحيث ينتج من ذلك اقتراح بعض المساحات اللونية الملمسية المختلفة .

وعليه نجد إن الشكل يحيل الأشكال الطبيعية المستندة إلى الإدراك البصري والموضوعي إلى أشكال جمالية خالصة مستندة إلى الإدراك الحدسي والذاتي ؛ مما يشكل سمة مميزة للتحديث التقني والجمالي عند التطبيق على المسطح التصويري ، بعد تفكيك بنيته ، بالاعتماد على وعي الفنان الخطابي بمستوياته الدلالية ذات الأنساق الفنية من اجل انفلات فضاءات لامتناهية الحدود بفعل التجريد اللوني في البقع اللونية البنية ، والتي نجدها تشكل حيزاً أينما اتجه النظر ، فضلاً عن اللون البنفسجي والأزرق .

لذا يلاحظ بان سمة التحديث في عمل مثل هذا تتجلى بأبهى صورة ، في كيفية منح الشكل طاقة التسامي الجمالي .مكتفياً بذاته من خلال أدواته الخاصة لوناً وخطاً وفضاءً.

العينة (20)

اسم العمل	قمر وديك دامي
المادة والخامة	اكريلك على كانفاس
القياس	70 سم × 70 سم
سنة الانجاز	2006
العائدية	مجموعة الفنان

اللوحة بمجملها عبارة عن ديك يصدح وقمر يشع بضيائه وأزهار تتفتح وضعت على بساط شعبي وبفطرية اقرب إلى رسوم الأطفال .

تمثل جانبا سايكلوجيا – طفوليا ، فرسوم الأطفال والتأثير بها كانت تجد لها مساحة مهمة من اشتغالات الفنان عبر مسيرته الفنية ، فهناك شكل لديك قد لون بالأحمر والأخضر والأزرق وبعض البقع السوداء ، ونفذت خطوطه الخارجية بلون اسود ، وهو يقف على مساحة مثلث ملون بالخطوط الأفقية الواضحة وتم تحديده باللون الأسود كما وجدت شكل الزهرة على احد زوايا المثلث الذي يستند عليه الديك ، وقد لونت بالأخضر والأزرق والأصفر فضلا عن تحديدها بلون اسود وبجانبها بعض النقاط السمائية . كما يوجد مثلث كبير يمتد إلى نصف اللوحة وتتخلله خطوط أفقية وبالألوان الأزرق والأحمر والاوكر والأبيض وقد حدد بخطين متوازيين من اللون الأسود ، ووزعت على جهته اليمنى (بالنسبة للمشاهد) ثلاثة أشكال من الزهور ملونة باللون الأخضر والأحمر وتم تحديدها باللون الأسود وهناك بعض الدوائر التي تقع في الفضاء ملونة باللون الأزرق المائل إلى الأبيض والأسود .

والى الأعلى من اللوحة نجد شكلا لقمر متخذاً مساحة كبيرة من اللوحة ، محدداً باللون الأسود ولون بالأبيض والأحمر . فضلاً عن ذلك لونت الخلفية باللون الأزرق الفاتح المائل إلى البياض .

ثمة تساؤل يمكن طرحه في هذه اللوحة ، لما أطلق الفنان تسميته (قمر دامي) لذا من الممكن أن نجد علاقة بين ذات الفنان والمحيط أو الظرف العام الإنساني الذين يعيشهما الفنان ، فهنا نتلمس سمات الحدث العراقي أو الأحداث التي يمر بها العراق وشعبه ليجسدها الفنان بشكل أو بآخر وفقاً لرؤيته ا لتطلعية للحدث ذاته ، لذا فالتعبير عن الحدث يتخذ جوانب شكلانية توحي بهول الفجيعة .

يسعى الفنان في أشكال هذه اللوحة إلى تحويل نوع الرؤية ، فالبساطة هنا في شكل الطير والأشكال المجاورة نتاج مركز لتفعيل طاقة الشكل على بساطته ليجعله يتفتح بقواه الخاصة .. بمعنى منح الخط واللون والفضاء طاقة الإيحاء الكامنة فيها بعيداً عن الحكائية والسردية ، فالشكل الجمالي هنا ينهض بقواه الذاتية ، والطاقة الإيحائية للأشكال تمنح

المتلقي فرصة للتأويل المفتوح على مديات مطلقة .. وهذا مايحاول أن يوصله الفنان ويحققه كنوع من سمات حداثية .

فالحرية التلقائية التي تلاحظ لاتلغي سيطرة الفنان على التكوين العام . فالهلال المقلوب يتجانس مع المثلث أو مايشبه المثلثين الذين يقف عليهما الطير ، خطياً ولونياً . فهناك نوع من الإيقاع أو مايمكن تسميته بموسيقى الأجواء ، فالطير هنا يصدح في فضاء مفتوح .

يجسد الفنان في هذه اللوحة اشتراطاً لفعل الحضور الميتافيزيقي ، عبر ملامسة السطح التصويري للأشكال والتي تبدو بحقيقتها نتاجا طفولياً – فطرياً –

وإذ يعمد (فاخر محمد) إلى إقصاء الجانب التشخيصي (الواقعي) المحض . في محاولة الاقتراب من صيرورة الاتصال بمجمل ما يرتبط بالجانب الجمالي – الفكري .

لذا كانت تكويناته تتخذ مساراً ذا صلة حميمية بالمقترب الفلسفي لطبيعة الشكل أو الأشكال المتداولة لديه ، وهنا نجد إن التحديث يظهر من خلال ميله إلى خصائص رسوم الأطفال من خلال الموضوع داخل إطار اللوحة ، بميله إلى فكرة طفولية بعين الأطفال .

العينة (21)

اسم العمل	تكوينات
المادة والخامة	تلصيق مواد مختلفة على كانفاس
القياس	60 سم × 70 سم
سنة الانجاز	2005
العائدية	مجموعة الفنان

ثمة تجريدات استطالية أخذت مساحة اللوحة وتوزعت طولياً إلى ست مساحات جزئية لتنشأ تكويناً بني اللون مكونة من مزج لونين الأزرق الفاتح والأبيض . وقد عالج الفنان تلك المساحات بتجريدها وفقا لاستخدامات (الكولاج) وما تتشكل فيه ومن خلاله رؤى جمالية تنحو باتجاه تكثيف البعد التجريدي لاسيما وانه يغدو متناغماً مع حالة الأثر الجمالي المتبدي على سطح اللوحة .

إن اشتغاله على مساحات مختلفة وتوظيف لقصاصات ورقية مبعثرة وأوراق ملونة ، يعطي إحساساً بتوالد الدلالة التي تشترك مع الإيحاءات اللونية والاستخدامات الورقية لتؤسس من ثم مقترباً تحليلياً لظاهرة التجريد . وهو بحقيقة الأمر يكون بمثابة أنموذج أو مثال لبعث الخواطر التي تجول في ذهن الفنان (فاخر محمد) .

لذا حاول الفنان أن يجرد الأشكال وفقاً لرؤية مغايرة عما سبق . فتقنية الكولاج هي الحافز لما تولد لديه من صور واشتغالات سابقة . لاسيما إذا ما علمنا أن الفنان (فاخر محمد) كان قد أنتج مجموعة كبيرة من أعمال وتخطيطات (الكولاج) بشكل مستقل موظفاً في دواوين بعض المجموعات الشعرية لشعراء أو في صفحات المجلات والصحف المهمة .

في هذه العينة يستغل الفنان مفهوم التراكم اللوني على سطح اللوحة (الورقة) مستعيضاً بما تمنحه القصاصات من تكوينات غير مقصودة أحياناً .. ليركبها بطريقة تتخذ نوعاً من التجانس والإيقاع ، بعيداً عن القصدية المفتعلة ، وهذه بلا شك واحدة من توصلات الفنان في مجموعة أعمال الكولاج هذه .

لذا فسمة التحديث التي يمكن تلمسها في هذه اللوحة هو إشراك طاقة الخامات نفسها في عملية تفعيل نوع الرؤية الجمالية التي يبتغيها الفنان ؛ لأنه يسعى إلى جمال مفتوح يحتمل التأويل إلى مالا نهاية .

وعليه كانت لوحته هذه توحي بتجاوز عالٍ للبنى اللونية والملمسية إذ لعبت القصاصات الورقية المجتزة من الصحف والمجلات دوراً في تعزيز تنشيط البؤر المحركة للاشتغال التجريدي في مجمل مساحات اللوحة . لذا فالتحديث يتجلى عبر توظيف تقنيات حديثة بصورة مستحدثة عما سبق ، من خلال القصاصات الورقية المجتزة من الصحف

والمجلات عبر لصقها على سطح البياض مكونا منها عملاً فنياً وفق رؤيته الذاتية لاستخلاص أشكاله عبرها .

وعليه يرى الباحث بان فنانا مثل (فاخر محمد) يشتغل إلى المطلق أو مايمكن تسميته بالديمومة في جمالية الأشكال ، لمنحها (أشكاله) زمناً ممتداً في الرؤية البصرية والروحية والجمالية .. لأنه يخلعها من بعد الزمان والمكان المختلفين ، يحرر من محدودية انطلاقه من خلال تجريده ، يحوله من المكان إلى الزمان .

العينة (22)

اسم العمل	كتابات صورية
المادة والخامة	اكريلك على كانفاس
القياس	100 سم × 100 سم
سنة الانجاز	2006
العائدية	مجموعة الفنان

التكوين العام للوحة مربع الشكل ،وهذا المربع ينقسم على أربعة مربعات تكاد تكون متقاربة بالقياس ومختلفة بالألوان . حيث أن كل مربع من هذه المربعات يحتوي على رموز وأشكال للكتابات تختلف عن المربعات الباقية .

يلاحظ في اللوحة تقسيمات مسطحة توزعت عليها ما يمكن تسميته الكتابة التصويرية التي أبدعها فنانو سومر وبابل .

في هذه اللوحة ثمة بعد تصميمي اعتمده الفنان من اجل تأطير بنية التكوين الفني بطابع الاشتغال الرياضي ، إذ تنقسم اللوحة إلى أربعة مستطيلات لونية هي الأسود والأوكر والأخضر والأبيض ، فضلاً عن اتخاذ الأشكال حيزاً في المساحات الأربعةدوراً في رصد الفكرة الجمالية وتأسيسها التي تعززت هنا من خلال محورين مهمين .

أولهما : اعتماد النهج التجريدي في اختزال الصور والأشكال الطبيعية .

وثانيهما : أفصح عن ميل واضح للبناء العلاماتي المقترن بالرموز والخطوط المتنوعة وبهذا كانت هذه اللوحة هي تجسيد لآلية الانتقال من الرمزي إلى المجرد عبر سلسلة متعالية من البحث في مثالية تلك الأشكال وتوزيعها .

في هذه العينة ثمة علاقة كبيرة بين رؤية الفنان والإرث الحضاري لبلاد مابين النهرين .. فالفنان هنا يعتمد على مايمكن تسميته بالكتابات المرسومة التي استخدمها البابليون والسومريون في رسمهم للحيوان أو الشمس أو اليد أو القدم أو السمكة .

لذا فالأشكال الهندسية في المربع الأسود كانت تنسجم فيما بينها ، كبقية الأشكال الأخرى في المربع الأوكر وفي المربع الأخضر وأخيرا ًفي المربع الأبيض .

ويؤشر الباحث إن استخدام الفنان (فاخر محمد) لهذه الرموز في أعمال فنية سابقة في العقد الثامن والتاسع ، وهي بحقيقة الأمر كانت تعبيراً واضحا عن القيم الرمزية والأسطورية للأشكال والمضامين .

وعليه حاول الفنان أن يبني تكويناً بصرياً تتضايف فيه القيم اللونية في المساحات الأربع . وفقاً لاستبدال ثيمة التحول في الأشكال والألوان المستخدمة ، إذ تغدو صور الأشكال المرسومة في حراك بصري يطال الإطار العام للتكوين وكذلك الأجزاء الصغيرة المكونة له .

لذا فالتحديث يظهر عبر ميله إلى التصميم بطابع الصياغة الرياضية . للإفصاح بالانتقال من الشكل الرمزي إلى المجرد عبر توزيع هذه الأشكال .

وعليه فسمة التحديث هنا تتجلى بأبهى صورها في الجمع بين التراث الحضاري للعراق القديم والرؤية المعاصرة للشكل . فالتكوين برمته يوحي إلى أصول قديمة بما فيها التربيع الشكلي والخطي . وفق عملية التلاحق الشكلاني والتاريخي وتثوير بنية الشكل لتحقق غاياتها في زمن مختلف ، وكأن الفنان هنا يؤكد هوية الفن التشكيلي العراقي الذي بدأه الرواد (جواد سليم ، شاكر حسن آل سعيد ، ....) في كيفية الجمع بين الذات والمعاصرة .

العينة (23)

اسم العمل	تنقيب
المادة والخامة	اكريلك على كانفاس
القياس	120 سم × 120 سم
سنة الانجاز	2006
العائدية	مجموعة الفنان

يبدو في هذه العينة ثمة سطحٍ محززٍ بخطوط غائرة حفرت بسكين الزيت وخطوط مرسومة بأشكال متكسرة أفقياً وعمودياً .. على سطح ملون باللون الأوكر القريب من لون التراب أو الأرض .

التكوين العام للوحة نفذ بأسلوب تجريدي ، من خلال توزيع مفرداتها على المسطح التصويري ، وبصياغات خطية مختلفة .

يحفل السطح التصويري في هذه اللوحة بانفتاح الدلالة ، فضلاً عن تشييد رؤية جمالية محركة لبنية الأثر الجمالي والمعرفي والذي يسعى من خلاله الفنان إلى إيجاد صلة بين هندسة وبناء الصورة من جهة ، وإعادة تفكيكها من جهة أخرى .

في هذه العينة يمكن القول بان ثمة أعمال أنجزها الفنان بطريقة وكأنها ترسم ذاتها . فالخطوط المحفورة والكثافات اللونية تؤسس لنوع من الرؤية الجمالية التي توحي إلى التنافذ بين ماهو مسطح وماهو عميق ، وماهو مرئي ولامرئي ، فالهدف الجمالي هنا يكمن في استنهاضها من قيمة المطمور (المخفي) ، بكل أبعاده التاريخية والحضارية ، فالبحث عن الجذور واكتشاف كنوزها يأتي كنوع في الحفر الزمني (الزمن والتاريخ والإنسان) .

وعليه مثل هكذا رؤية لايمكن الإلمام بتفاصيلها إلا من خلال تجريد الشكل ، ليوضعه الفنان أمام المطلق الجمالي دفعة واحدة . وهذه سمة حداثوية تحسب لصالح الفنان ولنتاجه الفني .

فالتنقيب لا يبدو هنا إلا كمساهمة فعلية للكشف عن المخزون – أو المطمور ، أو المستتر ، أو هو تلاقح صوري بين الحقيقة الجمالية وأثرها المتبدي في السطح التصويري .

لذا كانت البيئة اللونية المهيمنة هي بنية الطين (ألوان الأوكر وتدرجاته) فضلاً عن إيجاد سيادة للخطوط الغامقة (السوداء) المتناثرة على السطح التصويري . وكأن الفنان حاول أن يجد علائقية بين الشكل الحقيقي للآثار المكتشفة وتلك التي انطمرت عبر آلاف السنين تحت طبقات الأرض المكتنزة بالأسرار .

وعليه إن محاولة الفنان لتجريد الصورة الجزئية والكلية هنا ، هو إفصاح عن عملية بناء فعلي لصورة الأثر وما يمكن أن يعتري التكوين العام من مشاهد الاكتشاف والتقصي والبحث عبر لحظات حدسية آنية تشظت من خلالها تركيبية شكلية ، وانفتحت على فضاءات من اللون الذي تحرر مع الخط من حدود الصيغ الشكلية ليعلن عن تطوره وعفوية إلى رؤية متحررة استخدمت الإحساس الجمالي في لحظة حدسية مباشرة . من خلال التحرر من القيود الموضوعية في البنية الواقعية وبغية اتصال الشكل على مصاف الجمال . من خلال البحث عن علاقات شكلية تكونت تبعا لانساق بنائية مجردة تعبر عن عوالم خفية لا مرئية ، وبذلك أنها معالجة للتداخل الحاصل بين صورة الشكل وصورة المضمون وما يفصحان عنه من اثر جمالي يقترب من الجمال الخالص .

وعليه إن تحديث هذه الأنساق البنائية قد أسهمت ضمن التكوين الواحد في تحقيق عمق فضائي إيهامي ، تنتج تكوينات تستغنى من الحسي الواقعي لتلحق عن سمات الجمال المثالي لكي يرتبط التكوين العام شمولية الفكرة الذي ينشدها الفنان في أعماله المتأخرة .

الفصل الخامس

- نتائج البحث .
- الاستنتاجات .
- المقترحات .
- التوصيات .

عرض النتائج :

1- تجلى التحديث عبر تفعيل اللون ، بدلالة رمزية من خلال علاقة تكاملية الشكل ، وباختزال عالٍ فضلاً عن إقصاء الفضاء والسيادة والتضاد . وفقاً للطروحات الجمالية والشكلية . كما في العينة (1 ، 6 ، 14) .

2- تظهر سمات التحديث لدى الفنان من خلال الحس الفطري الذي يقربه من رسوم الأطفال . كما في العينة (3 ، 5 ، 16 ، 20) .

3- استطاع الفنان أن يوحد الموجودات الخليقية (الإنسان ، الحيوان ، النبات ، الأشكال الكونية) عبر اختزالها هندسياً ، وبابتكارات غير مألوفة ، وبتوزيع لوني وبمسحة تلقائية طفولية ، تكشف صلة الفنان بالوجود المتداخل مع الرؤية الجمالية المتخفية وراء المرئيات والتي تؤسس علاقة جدلية حميمية ، توافقية ضمن الفضاء الكلي للمشهد ، كما في العينة (3 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 16) .

4- استعان الفنان (فاخر محمد) بأحد سمات التحديث المتمثلة بعمليات الحذف والإضافة والتغريب والتركيب ، وفق رؤية حدسية تعتمد التعبير والتجريد التي تؤدي برحيل الصورة الطبيعية إلى صورة مجردة تقترب من الجوهر . كما في العينة (4 ، 5 ، 12 ، 16 ، 19) .

5- ابتعاد الفنان (فاخر محمد) في اغلب مشاهده التصويرية عن وضعيات المنظور التقليدي باتجاه المنظور المتراكم والمتراكب ، مما يساعد على امتلاء المشهد الفني بالتلقائية والعفوية الواعية . كما في العينة (5 ، 9 ، 16 ، 17) .

6- يتجلى مفهوم التحديث بمنح الأشكال التراثية ذات الطابع الشعبي (الفلكلوري) قدرة على التسامي نحو فضاءات تقترب من المثال من خلال تنقيب الفنان (فاخر محمد) في القيم الجمالية لموضوعة الإنسان وما يحيط من رموز وأشكال ميثولوجية . وفقاً لعناصر الوحدة والتجانس التي اعتمدهما في اغلب نتاجاته بوصفهما ينتميان إلى ثقافة واحدة . كما في العينة (6 ، 7 ، 9 ، 10 ، 11 ، 17 ، 22) .

7- يظهر التحديث عبر تجسيد أشكاله بطاقات الحلم بصورة اقرب إلى الميتافيزيقية متخذاً من التحوير والتسطيح أشكالاً أسطورية قابعة في اللاشعور الجمعي ، وفي ذاكرة الفنان البكرية ، لتؤلف تراكيب اقرب إلى الماورائية لاترى إلا في الأحلام . كما في العينة (2 ، 4 ، 16) .

8- يكمن التحديث وفق ابتكار الفنان رموز على شكل تكوينات حروفية مستفيداً من الموروث الحضاري والإنساني لبلاد وادي الرافدين في كيفية إيجاد علائقية مفاهيمية وجمالية وشكلانية بين مكونات الوجود ، وبطريقة معاصرة ، وباستحداث تقنيات الحداثة وفق رؤية حدسية مثالية ، تبتعد عن التشخيص والتعيين ، كما في العينة (9 ، 10 ، 11 ، 22) .

9- أهمل الفنان كل ما يتعلق بالقوانين الأكاديمية للشكل المرئي ، عندما اعتمد على تصوراته الحدسية ورؤيته الجمالية في اقتراح تكويناته الذاتية ذات القدرة على التنافذ والاختراق إلى المناطق الماورائية للمشهد الفني . كما في العينة (8 ، 9 ، 17 ، 22) .

10- تناص التكوينات الهندسية للفنان (فاخر محمد) مع بعض نتاجات فنانين عراقيين معاصرين أمثال (جواد سليم ، شاكر حسن آل سعيد ، ضياء العزاوي) بجانب نتاجات فنانين عالميين أمثال (خوان ميرو ، بول كلي ، موندريان ، كاندنسكي ، كورناي) لما تحويه هذه النتاجات من تجريد عالٍ ، وتصعيد واضح لمفهوم الرمز الحضاري والأسطوري والتراثي . كما في العينة (6 ، 17 ، 18 ، 20 ، 23) .

11- تحرير أشكاله المقترحة من جزيئاتها الايقونية ، من خلال اعتماده أسلوب التجريد والتحوير والاختزال ، التي تمنح مشاهده التصويرية المتخيلة قابلية الامتداد نحو فضاءات لامتناهية . كما في العينة (12 ، 19) .

12- استطاع الفنان أن يجمع بين البصر والبصيرة عبر رؤيته الصوفية ذات الطابع المثالي . فالطقوس الدينية أو العقائدية ذات الدلالة الروحية ، أدت الفنان في التواصل مع نوع من العناصر الدينية والجمالية.كما في العينة (13 ، 15) .

13- اعتمد الفنان مفهوم اللعب الحر في اقتراح تكوينات ذات أنظمة وعلاقات تصميمية تقبل التأويل والتنصيص مع مرموزات ميثولوجية ، تستعين بين حين وآخر بعمليات التجريد والاختزال وإعادة الصياغة والتسطيح والتحزيز في إنتاج أشكال معاصرة تستغني عن الجزئي لصالح الكلي . كما في العينة (5 ، 16 ، 17) .

14- استطاع الفنان أن يجسد نزعته التصميمية عبر أشكاله المقترحة ، بفعل حركة الفضاء الديناميكي في المشهد ككل ، لإيجاد نوع من العلاقة الجدلية بين مفردات التكوين الذي شمل العناصر الهندسية والكتابية المستندة إلى تقنية التلصيق (الكولاج) الذي يعتمد التجريد الخالص الممتلئ بالقيم الجمالية . كما في العينة (13 ، 15 ، 18 ، 19 ، 21) .

15- اعتمد الفنان على مفهوم الرمز التراثي الإسلامي المتمثل ببعض المفردات التكوينية المعمارية (أروقة ، محاريب ، أقواس ، ...) ، التي اعتمدتها الحضارة الإسلامية ذات المرجعيات الشرقية القديمة في بناء نصوصها التشكيلية المشتغلة على مفهوم فكرة التوحيد . كما في العينة (15) .

16- جسد الفنان مفهوم الإيقاع اللوني الذي يقترب من الموسيقى والمعتمد على منظور عين الطائر . التي تنتج تكوينات روحية محملة بطاقة الرمز المشتغل في مناطق اللامتناهي . كما في العينة (18 ، 22 ، 23) .

17- تجلت سمات التحديث في رسوم (فاخر محمد) بفعل عمليات التجريد والتسطيح في إنتاج أمكنة وأزمنة متخيلة تحوي بعض العلاقات والإشارات ذات الطابع الهندسي السيميولوجي المعتمد على اللون المسطح بجانب الخطوط التلقائية المعمقة بالروحية . كما في العينة (18 ، 22 ، 23) .

الاستنتاجات :

1- تم التوصل إن الفنان فاخر محمد عبر مسيرته الفنية ، كان عنصراً فاعلاً نشطاً تميز بمتحولات عديدة رافقت تجربته والتي صاحبها تحديثات كثيرة ومتكررة ، وهو لايزال يواصل تحديثه بابتكار أشكال ومنظومات وعلاقات ووسائط ومواد جديدة ترفد عمله الإبداعي بالتفرد والتنوع .

2- دأب الفنان العراقي بشكل عام والفنان (فاخر محمد) بشكل خاص على تسجيل مفردات الحياة الاجتماعية المحيطية بجانب البيئة والتي تحوي الحياة الشخصية – (السايكولوجية) و الحروب ومرحلة الحصار والتي أنتجت مشاهد الألم والمآسي .

3- التصاق الفن العراقي منذ أوائل الثمانينيات بالموروث الحضاري والإسلامي والشعبي عبر الفكر الصوفي الممتلئ بطاقات الرمز المتجذر في الحياة الروحية المعاصرة .

4- تعد التراكيب الوجودية بأنواعها وأشكالها وخصائصها ذات محكات واقعية في حياة الفنان سجلها عبر مسيرته الفنية .

5- استعان الفنان فاخر محمد بتقنيات تحديث تستند على عمليات الحك والتحزيز والتشفير والتركيب والتحوير والتهجين والتغريب والتلصيق (الكولاج) في اقتراح تكوينات تقبل التأويل .

6- يرتبط الأثر الجمالي في رسوم (فاخر محمد) بدلالية الأنساق البنائية ، عبر تجريد الصور المرئية وإحالتها إلى مستوى جديد من التركيب .

7- تنطوي تجربة الفنان (فاخر محمد) على نزعة ذاتية إنسانية تحتكم في مجملها إلى آليات اشتغال حداثية فاعلة من حيث اعتمادها على إنتاج أفكار وتطبيقات جديدة .

التوصيات : بعد ما تسنى للباحث بعون الله إتمام بحثه ارتأى أن يوصي بما يلي :

1- **ضرورة احتواء مكتبة الكلية على أقراص ليزرية (سي دي) بأرشيف موثق فيه حياة وأعمال الفنانين العراقيين والرواد والمعاصرين .**
2- **تزويد مكتبة كليات الفنون الجميلة بالكتب والمصادر حديثة الطباعة تتناول الحداثة وما بعدها .**
3- **الاهتمام بأرشفة الأعمال الفنية في دائرة الفنون التشكيلية عبر أقراص ليزرية .**

المقترحات : في ضوء ما تقدم واستكمالا لمتطلبات البحث الحالي يقترح الباحث العناوين التالية :

1- **توظيف الأشكال الأسطورية في رسوم فاخر محمد .**
2- **سمات التحديث في الفن الإسلامي .**
3- **جماليات التحديث في فن ما بعد الحداثة .**
4- **سمات الحداثة في الرسم العراقي والرسم الأوربي . (دراسة مقارنة) .**

المصادر والمراجع

أولا : باللغة العربية

أ – الكتـــب :

القرآن الكريم

- **آبادي ، الفيروز : قاموس المحيط ، ط 2 ، تقديم : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، دار إحياء التراث العربي ، لبنان ، بيروت ، 2003 .**
- **إبراهيم ، محمد وفاء : علم الجمال قضايا معاصرة ، مكتبة غريب ، (ب . ت) .**
- **ابن منظور : لسان العرب ، ط 1 ، مجلد (13) ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، بيروت ، 2003 .**
- **أبو ريان ، محمد : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1985 .**
- **..... ، ..... : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط 1 ، قدم له : محمد عبد القادر حاتم ، 1964 .**
- **أبو هيف ، عبد الله : الأدب المعرفي وتحديات الثقافة ، ط 1 ، دار الصداقة للطباعة والنشر ، لبنان ، بيروت ، 1987 .**
- **احمد ، محمود :**
- **إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط1 ، دار القلم ، لبنان ، بيروت ، 1974 .**
- **افايه ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، ط 2 ، لبنان ، بيروت ، 1998 .**
- **آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، وزارة الإعلام ، العراق ، بغداد ، 1973 .**
- **..... ، ..... : حافظ الدروبي ، فنانون عراقيون ، سلسلة جمعية الفنانين التشكيليين .**

- ..... ، ..... : فصول من الحركة التشكيلية في العراق ، ج 1 ، منشورات دار الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1973 .
- ..... ، ..... : فصول من الحركة التشكيلية في العراق ، ط 1 ، ج 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .
- ..... ، ..... : مقالات في التنظير والنقد الفني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 .
- الالوسي ، محي الدين : بواكير الفلسفة قبل طاليس (من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان) ، ط 2 ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 1981 .
- امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970) ، دار المثلث ، بيروت ، 1981 .
- أمين ، عثمان : رواد المثالية في الفلسفة الغربية ، دار المعارف ، 1967 .
- اوفيسيانيكوف . م . ز ، سمير نوفا : موجز النظريات الجمالية ، ط 1 ، تعريب : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1975 .
- اوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية ، آفاق عربية ، 1989 .
- باونيس ، آلان : الفن الأوربي الحديث ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 .
- البحراني ،هاشم الحسيني : البرهان في تفسير القرآن ، ط 1 ، مجلد (6) ، مؤسسة البعثة ، لبنان ، بيروت ، 1999 .
- بدوي ، احمد زكي وآخر : المعجم العربي الميسر ، ط 1 ، دار الكتاب المصري ، 1991 .
- بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهاور ، دار القلم ، بيروت ، 1942 .
- برادبري ، مالكم وآخر : الحداثة (1890- 1930) ، ج 1 ، ترجمة : مؤيد فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، 1987 .

- ..... ، ..... : الحداثـــة (1890 – 1930) ، ج 2 ، ترجمـــة : مؤيد فوزي ، دار المأمون للترجمة و والنشر ، بغداد ، 1990 .
- برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، مراجعة ، نظمي لوقا ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، 1970 .
- البستاني : منجد الطلاب ، دار المشرق ، لبنان ، بيروت ، 1981 .
- البسيوني ، محمود : الفن الحديث رجاله ومدارسه وآثاره التربوية ، دار المعارف ، مصر ، 1965 .
- بهنسي ، عفيف : اثر الغرب في الفن الحديث ، الطبعة الرسمية ، دمشق ، 1995
- ..... ،..... : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن من عصر النهضة حتى اليوم ، ط 1 ، مجلد (2) ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، 1993 .
- بيرمان ، مارشال : حداثة تخلف (تجربة الحداثة) ، ط 1 ، ترجمة : فاضل جنكر ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص ، نيقوسيا ، 1993 .
- التريكي ، فتحي ورشيدة التريكي : فلسفة الحداثة ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1992 .
- الجادر ، خالد : لمحات في الفن العراقي ، وزارة الإرشاد ، بغداد ، (ب . ت) .
- جاد الله ، بن حمادين : دراسات فلسفية العلم في الفلسفة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
- جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، الدار العربية ، دار واسط ، بغداد ، 1986 .
- ..... ، ..... : الفن العراقي المعاصر ، بغداد ، 1972 .
- جرداق ، عبد الحليم : تحولات الخط واللون مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار ، بيروت ، 1975 .
- الجسماني ، عبد علي : علم النفس وتطبيقاته التربوية والاجتماعية ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، 1984 .

- حسن ، حسن محمد : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، جمهورية مصر العربية ، (ب . ت) .
- ..... ، ..... : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ط 1 ، ج 1 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1974 .
- ..... ، ..... : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، مطبعة مخيمر ، (ب . ت) .
- الحسيني ، نبيل : منابع الرؤية في الفن ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي للثقافة والعلم ، بيروت ، 1982 .
- حلاوي ، ناصر رشيد : النقد الأدبي ، ط1 ، المركز الأردني للطباعة الفنية ، 1999 .
- حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998 .
- الحنفي ، عبد المنعم : المادية المثالية وأزمة العصر ، ط 2 ، مكتبة مدبولي ، دار المأمون للطباعة ، القاهرة ، 1977 .
- حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، جامعة بغداد ، (ب . ت) .
- خباز ، حنا : جمهورية أفلاطون ، مكتبة النهضة ، بيروت ، 1983 .
- خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة (دراسة المشروع الغربي) ، دار الفكر ، دمشق ، 2006 .
- الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998 .
- ..... ، ..... : الإنسان في الفلسفة ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية ، العراق ، بغداد ، 2002 .
- خليل ، بكر : الفلسفة المعاصرة في الوطن العربي ، تحرير ، عبد الأمير الاعسم ، 2002 .

- الدروبي ، سامي : المجمل في فلسفة الفن ، كروتشه ، دار الفكر ، القاهرة ، 1947 .
- دوبليسيس ، ايقون : السريالية ، ط 1 ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات دار عويدات ، بيروت ، باريس ، 1983 .
- دولوز ، جيل : نيتشه والفلسفة ، ترجمة : أسامة الحاج ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1993 .
- ديوي ، جون : الفن خبرة ، ترجمة : زكريا إبراهيم ، مراجعة ، يحيى نجيب ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1962 .
- الراوي ، نوري : تأملات الفن الحديث ، بغداد ، 1962 .
- راي ، وليام : المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية ، ترجمة : يونيل يوسف ، دار المأمون ، بغداد ، 1987 .
- الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، السلسلة الفنية ، مديرية الثقافة العامة ، 1972 .
- ..... ، ..... : لوحات وأفكار ، وزارة الثقافة والإعلام،العراق ، بغداد،(ب . ت) .
- رزق ، اسعد : موسوعة علم النفس ، مراجعة ، عبد الله عبد الكريم ، المؤسسة العربية للنشر ، لبنان ، بيروت ، 1977 .
- الرويلي ، ميجان وسعد البازي : دليل الناقد الأدبي ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2000 .
- ريد ، هربرت : تربية التذوق الفني ، ترجمة : ميخائيل سعد ، (ب . ت) .
- ..... ، ..... : حاضر الفن ، ط 1 ، ترجمة : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، (ب . ت) .
- ..... ، ..... : الفن اليوم ، ترجمة : محمد فتحي وجرجيس عبدة ، دار المعارف ، القاهرة ، (ب . ت) .

- ..... ، ..... : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، مراجعة ، مصطفى نجيب ، (ب . ت) .
- ..... ، ..... : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ط 1 ، ترجمة : لمعان البكري ، مراجعة ، سلمان الواسطي ، 1989 .
- الزبيدي ، محمد مرتضى : تاج العروس من جواهر القاموس ، ط 1 ، ج 26 ، تحقيق ، عبد الكريم الغرباوي ، مراجعة ، ضاحي عبد الباقي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2001 .
- زكريا ، إبراهيم : برجسون ، دار المعارف ، (ب . ت) .
- ..... ، ..... : فلسفة الفن الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، 1966 .
- ..... ، ..... : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، 1977 .
- ..... ، ..... : نيتشه ، دار المعارف ، مصر ، 1956 .
- الزمخشري ، أبو القاسم : الكشاف في حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجود التأويل ، ج 3 ، مطبعة الحلبي وأولاده ، 1948 .
- الزيدي ، جواد : مدونة البصر ارث الطين .. وذاكرة الزيت ، العدد (7) ، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح ، 2007 .
- السامرائي ، إخلاص : التطور الأسلوبي في رسومات سعد الطائي ، ط 1 ، سلسلة الرسائل الجامعية ، مطابع الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2006 .
- سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، ط 2 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب العربي ، 2000 .
- ..... ، ..... : دفاعا عن العقل والحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، 2004 .
- سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، الكتاب الأول ، فن التصوير ، (ب . ت) .
- سيرولا ، موريس : الفن التكعيبي ، ط 1 ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات دار عويدات للنشر ، بيروت ، باريس ، 1983 .

- الشامي ، علي : الفلسفة والإنسان جدلية العلاقة بين الفكر والوجود ، ط 1 ، دار الإنسانية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1991 .
- الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، بيروت ، (ب . ت) .
- الشيخ ، محمد وياسر الطائي : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط 1 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1996 .
- صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، 1981 .
- ..... ، ..... : سايكولوجية إدراك اللون والشكل ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1984 .
- ..... ، ..... : الشخصية بين التنظير والقياس ، جامعة بغداد ، العراق ، 1988 .
- ..... ، ..... : في سايكولوجية الفن التشكيلي (قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين) ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1990 .
- الصايغ ، نوال : المرجع في الفكر الفلسفي – نحو فلسفة توازن بين التفكير الميتافيزيقي والتفكير العلمي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1983 .
- الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الحرية لطباعة ، بغداد ، (ب . ت) .
- صفدي ، مطاوع : نقد العقل الغربي ، مركز الإنماء القومي ، 1990 .
- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، بيروت ، (ب . ت) .
- ..... ، ..... : المعجم الفلسفي ، ج 2 ، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، بيروت ، 1982 .
- الطاهر ، علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي ، المؤسسة العربية للدراسات ، لبنان ، بيروت ، 1979 .

- الطبرسي ، ابن علي الفضل : جمع البيان في تفسير القرآن ، ط 2 ، ج 6 ، منشورات مؤسسة الاعلمي ، لبنان ، بيروت ، 2005 .
- عاصي ، حجر : مقدمة العلامة ابن خلدون ، 1988 .
- عباس ، رواية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1987 .
- عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2004 .
- عبد الفتاح ، إمام : المنهج الجدلي عند ميجل ، دار المعارف ، مصر ، 1969 .
- عبد المعطي ، علي : تيارات فلسفية ، 1984 .
- علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الدار البيضاء ، (ب . ت) .
- عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1978 .
- فؤاد ، كامل : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مراجعة ، زكي نجيب ن مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1963 .
- قنصوة ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، ط 1 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1984 .
- كالوي ، جون : أصول الفن الحديث (1905 – 1914) ، ترجمة : لمعان البكري ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، (ب . ت) .
- كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2000 .
- ..... ، ..... : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1997 .
- ..... ، ..... : الحركة التشكيلية في العراق (مرحلة الرواد) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 .

- ..... ، ..... : الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينيات) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
- ..... ، ..... : المصادر الأساسية للفنان العراقي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الموسوعة الصغيرة ، (73) ، (ب . ت) .
- كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار المعارف ، مصر ، 1962 .
- كريستون ، اندريه : ديكارت ، ترجمة : تيسير شيخ الأرض ، بيروت للطباعة والنشر ، 1956 .
- لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ترجمة : أنور عبد الملك ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1991 .
- الماجد ، عبد الرزاق مسلم : مذاهب ومفاهيم في علم الاجتماع والفلسفة ، دار المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، 1977 .
- الماكري ، محمد : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، بيروت ، 1991 .
- مايرز ، برنار : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : سمير المنصوري ومسعد القاضي ، بيروت ، 1982 .
- المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، منشورات وزارة الإعلام ، دار الحرية ، بغداد ، 1983 .
- متي ، كريم : الفلسفة الحديثة (عرض نقدي) ، ط 2 ، دار الكتب الوطنية ، ليبيا ، 2000 .
- محمد ، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسرل ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1991 .
- مسعود ، حيران : معجم الرائد ، ط 1 ، دار الملايين ، 1964 .
- المسعودي ، سلام فاضل : الموجز في المصطلحات والمفاهيم لنظم الدولة ، مؤسسة المعرفة الثقافية ، بغداد ، 2005 .

- مطر ، أميره حلمي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط 1 ، الدار الوطنية للطباعة والنشر ، 1964 .
- ..... ، ..... : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 .
- ..... ، ..... : مقدمة في علم الجمال ، ط 2 ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1983 .
- مغنية ، محمد جواد : مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات ، دار الجواد ، لبنان ، بيروت ، 1984 .
- مولر ، جي آي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة ، جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1988 .
- مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج 3 ، ترجمة : محمد علي أبو دره وآخرون ، مراجعة ، احمد نجيب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 .
- نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ط 1 ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة ، جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1987 .
- نيتشه ، فردريك : هكذا تكلم زرادشت ، ترجمة : فليكس فارس ، مكتبة صادر ، بيروت ، 1948 .
- نيومار ، سارة : قصة الفن الحديث ، تعريب ، رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، (ب . ت) .
- هابرماس ، يورغن : الحداثة مشروع ناقص ، العدد (29) ، ترجمة : بسام بركة ، الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1984 .
- هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، (ب . ت) .
- هيث ، أورين : الفن التجريدي ، أصله ومعناه ، ترجمة : محمد علي الطائي ، مكتبة اليقظة ، بغداد ، 1988 .

- **وادي ، علي شناوة : السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل ، مطبعة الصادق ، العراق ، الحلة ، 2007 .**
- **..... : المنجد الأبجدي ، ط 2 ، دار المشرق ، 1967 .**
- **..... : المنجد في علم اللغة والأصول ، دار المشرق ، 1967 .**

ب – الدوريات :

- **أبو ديب ، كمال : الحداثة السلطة النص ، مجلة فصول ، المجلد الثلث ، العدد (3) ، 1984 .**
- **ادهم ، سامي : ما بعد الحداثة ، مجلة المستقبل العربي، العدد (19) ، 1995 .**
- **الاعسم ، باسم : فاخر محمد – شعرية المدرك الجمالي ، صحيفة الموعد ، العدد (7) ، السنة (1) ، 1998 .**
- **الاعسم ، عاصم عبد الأمير : البيئة العراقية في رسومات خالد الجادر ، صحيفة القادسية ، العدد (3101) ، 1989 .**
- **..... ، ..... : ريشة فنان وذاكرة طفل ، صحيفة الجامعة ، 1990 .**
- **آل سعيد ، شاكر حسن : جماعة بغداد للفن الحديث ، مجلة آفاق عربية ، العدد (2) ، السنة الثالثة ، 1978 .**
- **..... ، ..... : فاخر محمد – الفنان الخليقي ، صحيفة القادسية ، 1991 .**
- **..... ، ..... : نشأة الفن التشكيلي في العراق وتطوره ، مجلة آفاق عربية ، العدد (5) ، بغداد ، 1980 .**
- **جاكوب ، جون : هنري ماتيس .. الق الضوء ونشوء الألوان ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (4) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .**
- **الحبيب ، كفاح : في المعرض الشخصي للفنان فاخر محمد – مراسم الاحتفال الاختزالي ، صحيفة الجمهورية ، 1984 .**
- **الحسيني ، حسين : إسماعيل الشيخلي (الحياة التجربة الإبداع) ، مجلة آفاق عربية ، العدد (7) ، بغداد ، 1984 .**
- **دعسة ، حسين : اللوحة العربية وفن التواصل الإنساني – فاخر محمد نموذجا ، صحيفة الرأي الأردنية ، 1993 .**
- **الزيدي ، خضير : تداعيات الفيض الجمالي في أعمال فاخر محمد ، صحيفة الاتحاد ، العدد (1307) ، 2006 .**

- سامي ، سهيل : الفن العراقي اليوم ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، العدد (1) ، 1975 .
- ستاندال ، روف : مفهوم الأسلوب ، ترجمة : لمياء عبد الحميد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (1) ، بغداد ، 1983 .
- الشاروني ، صبحي : المذهب التأثري في الفن التشكيلي ، مجلة آفاق عربية ، العدد (3) ، السنة الرابعة ، بغداد ، 1987 .
- العامري ، محمد : الفنان فاخر محمد – أشكال مبسطة وسطوح فنية ، صحيفة الدستور الثقافي ، 1995 .
- عباس ، صلاح : فاخر محمد – ابتسار الألوان .. وبلاغة المعاني ، صحيفة العراق ، 1996 .
- ..... ، ..... : فاخر محمد – اللوحة مجال لإطلاق سراح الأفكار ، صحيفة العرب الثقافي ، 2002 .
- عبد الحميد ، حسن : الفنان فاخر محمد – العودة إلى الفن البدائي برؤية متحضرة ، صحيفة الجمهورية ، 1984 .
- القره غولي ، محمد علي علوان: ايقوغرافيا الأنساق في رسوم فاخر محمد ، مقاربة نقدية ، صحيفة الأديب ، مؤسسة ثقافات العراقية للإعلام والصحافة والنشر ، العدد (175) ، بغداد ، في 10 أيلول 2008 .
- ..... ، ..... : مقاربات السرد في رسوم عاصم عبد الأمير (الارتداد إلى عوالم الطفولة أنموذجا) ، صحيفة الأديب ، مؤسسة ثقافات العراقية للإعلام والصحافة والنشر ، العدد (161) ، بغداد ، في 13 شباط 2008 .
- كامل ، عادل : التشكيل المعاصر في العراق ذاكرة الموروث وذاكرة الخيال ، مجلة جدل ، العدد (2) ، السنة الأولى ، 2006 .
- ..... ، ..... : ظواهر تشكيلية " ما بعد حداثة اللوحة " ، مجلة أقلام ، دار الشؤون الثقافية ، العدد (5) ، السنة (25) ، 1990 .

- ..... ، ..... : ماذا عن مستقبل جماعة الأربعة ،صحيفة القادسية ،العدد (2731) ، السنة التاسعة ، 1988 .
- مأمون ، عبد العال : الأربعة وحدهم كبرياء ، وفرقهم خبث الحصار ، صحيفة الثورة ، 1995 .
- المبارك ، عدنان : نظريات علم الجمال الألماني ، مجلة آفاق عربية ، العدد (8) ، السنة الخامسة ، 1980 .
- مزعل ، رنا ميري : تناص الشكل في رسومات فاخر محمد ، مجلة نابو للبحوث والدراسات ، العدد (1) ،السنة الأولى ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2006 .
- مظفر ، مي : شاكر حسن آل سعيد يحاول أن يبحث عن مكان من نقطة خلالها نحو العالم ، مجلة آفاق عربية ، العدد (5) ، السنة الثالثة ، 1987 .
- الموسوي ، أياد : شاكر حسن آل سعيد ، رحلة رائد تجربة البعد الواحد ، مجلة العربي ، 1982 .
- الموسوي ، شوقي : استنطاق الحروف ومرجعيات الإبداع والفنان الراحل (جميل حمودي) ، صحيفة العهد الجديد ، العدد (1031) ، 2003 .
- هجول ، محمد : أسفار عراقية ، صحيفة الجمهورية ، دار الجماهير للثقافة ، بغداد ، 2002 .
- الهيتي ، حامد : فاخر محمد ، بوابات الروح ، صحيفة العرب الثقافي ، 1993 .
- وهاب ، احمد علي : عالم الدهشة والسحر ، لوحات الفنان فاخر محمد ، صحيفة العراق ، 1988 .
- يوسف ، فاروق : في أي فضاء يحلق طائر الروح ، صحيفة الحياة ، 1996 .
- ..... ، ..... : من هم الثمانينيون ، صحيفة القادسية ، 1992 .
- ..... : الحداثة في الفكر العربي جذورها وآثارها ، مجلة الإيمان ، العدد (8) ، السنة الثامنة ، العراق ، أربيل ، 2001 .
- ..... : التشكيل العراقي ، مجلة الشبكة العراقية ، العدد (40) ، دار الكتب والوثائق ، بغداد ، 2006 .

جـ - الأطروحات والرسائل الجامعية :

- الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
- الجـــاف ، كريـــم حسن : مسألـــة الوجـــود في فلسفـــة هيدغر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، 2000 .
- حيدر ، نجم عبد : التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1996 .
- الخفاجي ، مواهب عبد الحميد : سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2003 .
- الربيعي ، فاخر محمد حسن : إشكالية المطلق في الرسم الحـــديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2002 .
- الزيـــدي ، كاظم نويـر كاظـم : مفهـــوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2001 .
- السعيدي ، حازم عبودي كريم : جمالية الأعمال الفخارية النحتية في حضارتي العراق ومصر القديمتين (دراسة مقارنة) ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة – بابل ، 2007 .
- السيفو ، هاني حنا يوسف : التجديد في الرســم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2002 .
- عباس ، ايمان خزعل : إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2005 .
- العكيلـــي ، قيس إبراهيم : السمـــات الجماليـة في القرآن الكريم ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1998 .

- القره غولي ، محمد علي : سمات وتحولات الأسلوب لرسومات نوري الراوي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2001 .
- الكرعاوي ، محمد علي : سمات الأسلوب لرسومات خالد الجادر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2001 .
- محمد ، عاد محمود حمادي : اللعب في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2004 .
- المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2004 .

ثانيا : المصادر باللغات الأجنبية :

1- Clint Brown , Dangerous " isms " I . Modernism , Op . cit .

2- Lamberd Rose Mary :"The Twentieth Century History of Art" ,Cambridge , New York , 1988 .

3- Pohribmy , Arsen : Abstract Painting , Phaidon limited , New York , 1979 .

4- ……. , Oxford Dictionary : Oxford University press , 1999.

5- …… : Sagi Book , Stroke of Genius , Contemporary Iraqi Art , Edited by Moysoloun Faraj .

6- ……. : "Re cherchesen Es the Thique" , Revue du C. E . R . E . A . P , 2005 .

7- ……. , " Entre le Tigre ET L'EUPHRATE " ART comtemporain larkien , 1989 .

مواقع الانترنت

8- Sablila .htm . http: www. Fikr wanaked . aljabriabed net ln .

9- Wealeg Hurd , post modernism , http : II www.mack Enzi study center . org . philosogy articles post mod.himi .

10 -www . the Art of Iraq .

11- www . almlltaqa . com

12- www . al-sade – net . com

13- www . alriyadh . com

14- www . araqa rliament . com

15-www . art . anabfunart . com

16-www . brob . org .

17-www . egocean- net

18-www . egypticiano asis – net

19-www. Farm 3 . static . com
20-www . fonon –net
21-www . image cache 2 . all posters . com
22-www . iraq fineart . com
23-www . Iraqi tashkeel . com
24-www . ma . fhoum . com
25-www . medro forum . com
26-www . megm , gvo . sa . com
27-www . motheer . net
28-www. wikimedia . org .

أدلة المعارض :

- الاعسم ، عاصم عبد الأمير : دليل معرض الفنان (فاخر محمد) قاعة أبعاد ، الأردن ، 1995 .
- الاعسم ، عاصم عبد الأمير : دليل معرض الفنان (فاخر محمد) قاعة اثر ، بغداد ، 1998 .
- الراوي ، نوري : دليل المعرض الشخصي للفنان (حيدر خالد) ، بغداد ، 1991 .
- داغر ، شربل : دليل المعرض ألاستعدادي للفنان (شاكر حسن آل سعيد) ، 1994 .
- كامل ، عادل : دليل معرض الفنان (فاخر محمد) ، قاعة حوار ، 1997 .
- مال الله ، هناء : دليل معرض الفنان (فاخر محمد) ، قاعة اثر ، 1997 .
- نادر ، سهيل : دليل معرض الفنان (فاخر محمد) ، قاعة حوار ، بغداد ، 2002 .
- ..... : دليل معرض الأربعة ، قاعة الرواق ، بغداد ، 1990 .

الملاحق
والمصورات والأشكال

ثبت الملاحق

ملحق (1) دراسة استطلاعية .
ملحق (2) مصورات نماذج عينة البحث .
ملحق (3) مصورات نماذج مجتمع البحث .
ملحق (4) مصورات أشكال البحث .
ملحق (5) تعريف بالفنان فاخر محمد .

بسم الله الرحمن الرحيم
ملحق (1)
المحور الأول (أ)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية / رسم
الدراسات العليا

استمارة دراسة استطلاعية

تحية طيبة :

حضرة ..... المحترم

يقوم الباحث بدراسته الموسومة (سمات التحديث في رسوم فاخر محمد) وتهدف هذه الدراسة إلى (كشف سمات التحديث في رسوم فاخر محمد) .

ونظرا لما يعهده فيكم الباحث من علمية سديدة وخبرة واسعة ضمن هذا المجال ، لذا يود الباحث الاستئناس بآرائكم العلمية السديدة في هذا الموضوع ولكم حرية الإجابة بما ترونه مناسباً ، وذلك خدمة لأهداف البحث العلمي . شاكرا هذا التعا ون مسبقاً .

ولكم فائق الشكر والتقدير .

الباحث
محمد عبيد ناصر العناوي
طالب ماجستير
/ / 2008 م

ملحق – 1 –

دراسة استطلاعية خاصة بخبراء ونقاد الفن

1- ما هي معطيات الحداثة في رسوم الفنان فاخر محمد ؟

2- هل استطاع الفنان أن يشكل خطا مميزا في حركة الرسم العراقي ؟

3- كيف استطاع الفنان هضم تجارب الأجيال السابقة من نتاجاته الفنية ؟

4- هل تعد تجربته امتداد للمنجزات الفنية ضمن إطار حركة الرسم العراقي ؟

5- هل أن الأسس الفلسفية للحداثة (العقلاني – الذاتي – العدمي) كان لها اثر في رسوماته ؟

6- هل لعنصر اللون سلطة على بقية عناصر تكوين المشهدية عند فاخر محمد ؟

7- هل استمد مفرداته التشكيلية من الموروث الحضاري للعراق القديم والإسلامي والشعبي ؟ ما هي تجلياتها في رسومه ؟

8- هل اثر الجانب السيكولوجي على نتاجه الفني ؟ كيف ؟

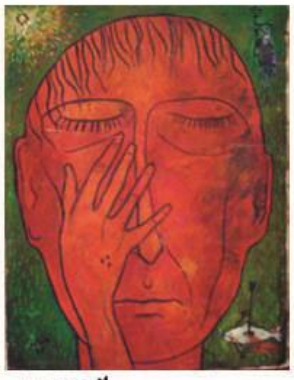
9- ما تأثير البيئة المحلية على نتاجات فاخر محمد الفنية ؟

10- الحرب ومدى تأثيرها في رسوم فاخر محمد .

11- بنية الحرية في رسوم فاخر محمد .

ملحق (٢)

مصورات نماذج عينة البحث



إنموذج (١)

إنموذج (٢)

إنموذج (٣)

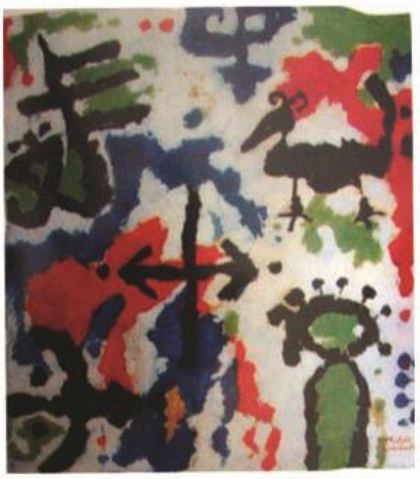
إنموذج (٤)

إنموذج (٥)

إنموذج (٦)

إنموذج (٧)

إنموذج (٨)



إنموذج (٩)

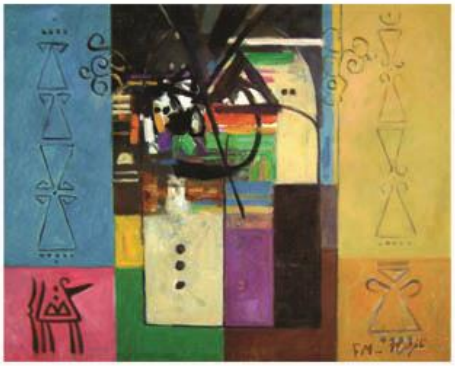
إنموذج (١٠)

إنموذج (١١)

إنموذج (١٢)

إنموذج (١٣)

إنموذج (١٤)



إنموذج (١٥)

إنموذج (١٦)

إنموذج (١٧١)

إنموذج (١٨)

إنموذج (١٩)

إنموذج (٢٠)

إنموذج (٢١)

إنموذج (٢٢)

إنموذج ٢٣)

ملحق (٣)
مصورات نماذج مجتمع البحث

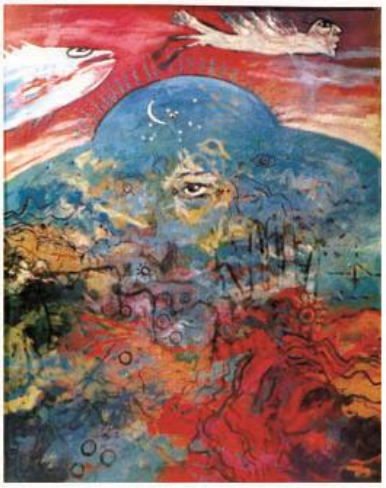
إنموذج (١)

إنموذج (٢)

إنموذج (٣)

إنموذج (٤)

إنموذج (٥)



إنموذج (٦)

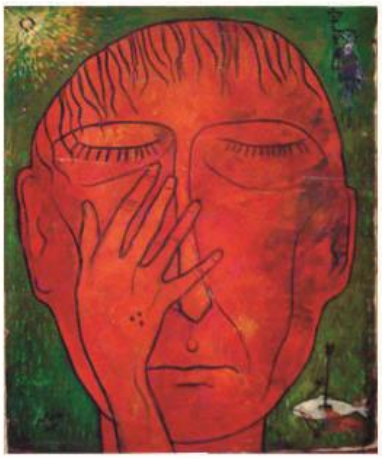
إنموذج (٧)

إنموذج (٨)

إنموذج (٩)

إنموذج (١٠)

إنموذج (١١)

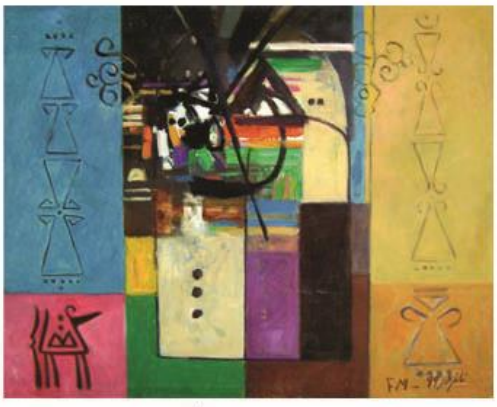


إنموذج (١٢)

إنموذج (١٣)

إنموذج (١٤)

إنموذج (١٥)



إنموذج (١٦)

إنموذج (١٧)

إنموذج (١٨)

إنموذج (١٩)

إنموذج (٢٠)

إنموذج (٢١)

إنموذج (٢٢)

إنموذج (٢٣)

إنموذج (٢٤)

إنموذج (٢٥)

إنموذج (٢٦)

إنموذج (٢٧)

إنموذج (٢٨)

إنموذج (٢٩)

إنموذج (٣٠)

إنموذج (٣١)

إنموذج (٣٢)

إنموذج (٣٣)

إنموذج (٣٤)

إنموذج (٣٥)

إنموذج (٣٦)

إنموذج (٣٧)

إنموذج (٣٨)

إنموذج (٣٩)

إنموذج (٤٠)

إنموذج (٤١)

إنموذج (٤٢)

إنموذج (٤٣)

إنموذج (٤٤)

إنموذج (٤٥)

إنموذج (٤٦)

إنموذج (٤٧)

إنموذج (٤٨)

إنموذج (٤٩)

إنموذج (٥٠)

إنموذج (٥١)

إنموذج (٥٢)

إنموذج (٥٣)

إنموذج (٥٤)

إنموذج (٥٥)

إنموذج (٥٦)

إنموذج (٥٧)

إنموذج (٥٨)

إنموذج (٥٩)

إنموذج (٦٠)

إنموذج (٦١)

إنموذج (٦٢)

إنموذج (٦٣)

إنموذج (٦٤)

إنموذج (٦٥)

إنموذج (٦٦)

إنموذج (٦٧)

إنموذج (٦٨)

إنموذج (٦٩)

إنموذج (٧٠)

إنموذج (٧١)

إنموذج (٧٢)

إنموذج (٧٣)

إنموذج (٧٤)

إنموذج (٧٥)

إنموذج (٧٦)

إنموذج (٧٧)

انموذج (۷۸)

انموذج (۷۹)

انموذج (۸۰)

انموذج (۸۱)

انموذج (۸۲)

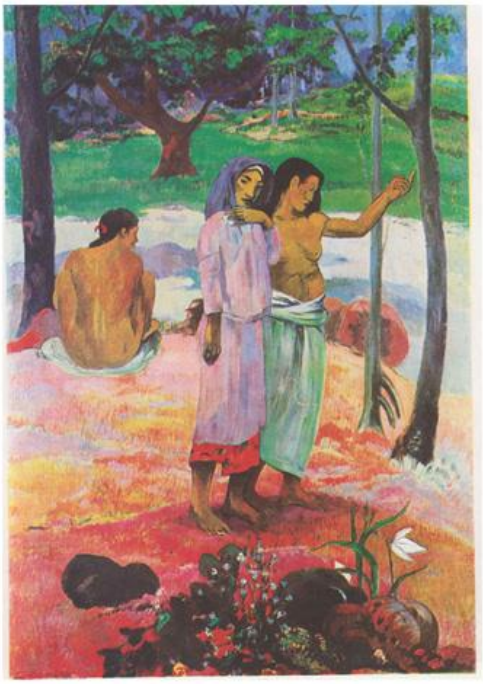
انموذج (۸۳)

ملحق (٤) مصورات أشكال البحث

شكل(١)

شكل (٢)

شكل (٣)



شكل (٤)

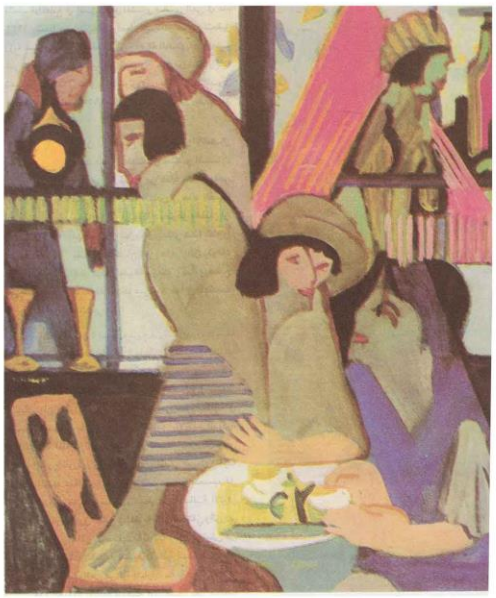
شكل (٥)

شكل (٦)

شكل (٧)

شكل (٨)

شكل (٩)

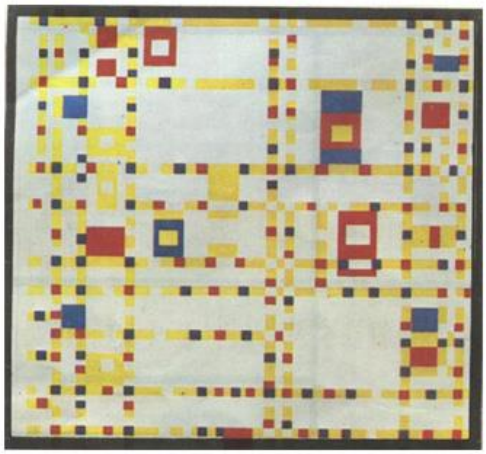


شكل (١٠)

شكل (١١)

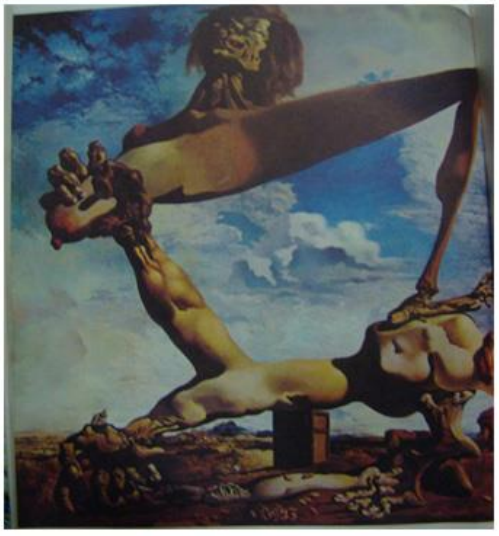
شكل (١٢)

شكل(١٣)



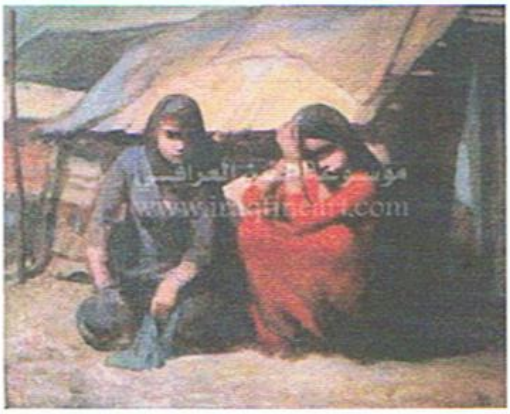
شكل(١٤)

شكل(١٥)



شكل (١٦)

شكل (١٧)

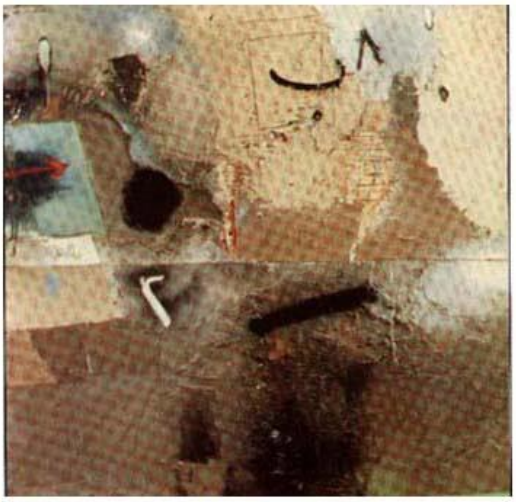


شكل (١٨)

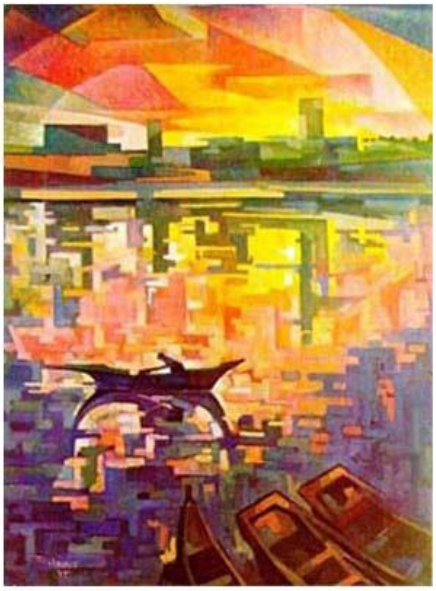
شكل (١٩)

شكل (٢٠)

شكل (٢١)



شكل(٢٢)



شكل (٢٣)

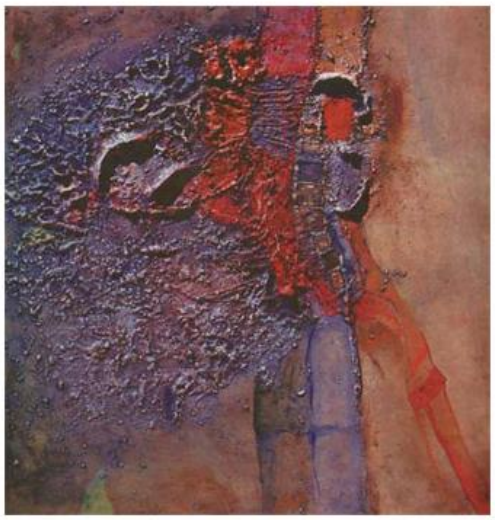
شكل (٢٤)

شکل (۲۵)

شکل (۲۶)

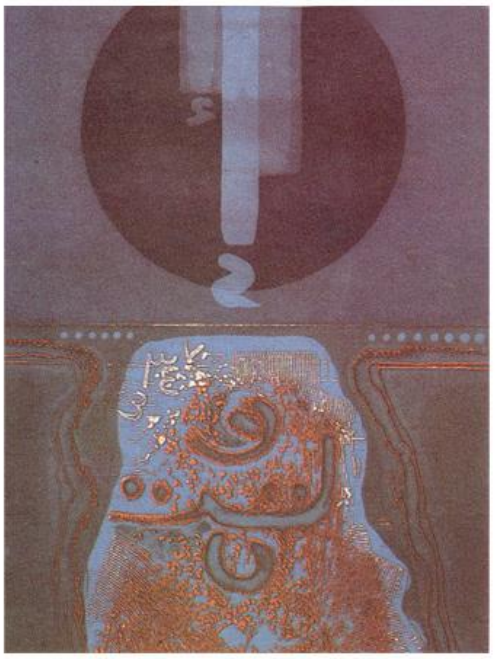
شکل (۲۷)

شکل(۲۸)



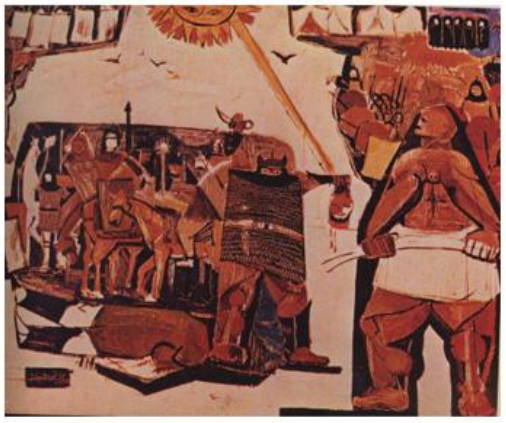
شکل (۲۹)

شکل (۳۰)



شکل (۳۱)

شکل (۳۲)



شكل (٣٣)

شكل (٣٤)

شكل (٣٥)

شكل (٣٦)

شکل (۳۷)

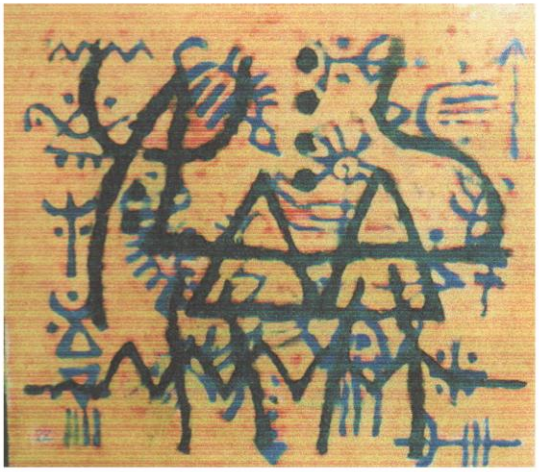
شکل(۳۸)

شکل (۳۹)

شكل (٤٠)

شكل (٤٢)

شكل (٤١)



شکل (٤٣)

شکل (٤٤)

شکل (٤٥)

شكل (٤٦)

شكل (٤٧)

شكل (٤٨)

ملحق (5)

فاخر محمد – 1954 / بابل .

1977 بكالوريوس رسم / أكاديمية الفنون الجميلة / بغداد .

1980 ماجستير رسم / أكاديمية الفنون الجميلة / بغداد .

2002 دكتوراه فلسفة / كلية الفنون الجميلة / بابل .

أستاذ فن في كلية الفنون الجميلة / بابل .

عضو نقابة التشكيليين العراقيين .

عضو جمعية التشكيليين العراقيين .

- المعارض الشخصية :

1984 – قاعة الرشيد – بغداد .

1993 – قاعة بلدنا – عمان .

1995 – قاعة أبعاد – عمان .

1996 – قاعة حوار – بغداد .

1997 – قاعة حوار – بغداد .

1998 – قاعة اثر – بغداد .

2002 – قاعة الميزان - بغداد .

- المشاركات الجماعية :

1980 – معرض الفن العراقي المعاصر – برلين .

1982 - معرض الفن العراقي المعاصر- لتكريم بيكاسو وميرو .

1982 -1990 عضو مؤسس لجماعة الأربعة وشارك في جميع معارضها الستة .

1984 – معرض الشباب الأول – المتحف الوطني .

1984 – مهرجان مورمير – فرنسا .

1985 - معرض لتكريم فائق حسن وجواد سليم .

1983 – 1989 معارض تموز – المتحف الوطني .

1982 – 1988 معارض الواسطي – المتحف الوطني .

1986 – بينالة بغداد العالمي للفن التشكيلي .

1988 – معرض الفن العراقي المعاصر – القاهرة ، قبرص .

1989 - معرض الفن العراقي المعاصر – الشارقة ، الإمارات .

1989 - معرض الفن العراقي المعاصر – صنعاء ، عدن / اليمن .

1989 – معرض بين دجلة والفرات – معهد العالم العربي – باريس .

1991 – معرض مشترك لستة فنانين عراقيين – عمان .

1991 - معرض الفن العراقي المعاصر – عمان .

1992 – 1998 مهرجان بابل للفن التشكيلي .

1994 - معرض الفن العراقي المعاصر – روما – صقلية / ايطاليا .

1995 - معرض الفن العراقي المعاصر – قاعة حوار .

1996 – 1997 – 1998 معرض الفن العراقي المعاصر – قاعة اثر .

1994 – 2002 - معرض الفن العراقي المعاصر – قاعة بغداد – شداد ، الميزان – دجلة .

1999 – 2000 – 2001 - معرض الفن العراقي المعاصر – تونس .

2000 – معرض مشترك لستة فنانين عراقيين – معهد العالم العربي – باريس .

2000 – معرض الكرافيك العراقي – بلدية باريس .

2000 - معرض الفن العراقي المعاصر – مؤسسة بروناي – لندن .

2000 - معرض مشترك لستة فنانين عراقيين – البحرين .

2001 - معرض الفن العراقي المعاصر – بيروت .

2002 - معرض الفن العراقي المعاصر – الصين .

2003 - معرض الفن العراقي المعاصر – باريس .

2003 - معرض الفن العراقي المعاصر – تونس .

2004 - معرض الفن العراقي المعاصر – الأردن .

2005 - معرض الفن العراقي المعاصر – باريس .

2005 - معرض مشترك لأربعة فنانين عراقيين – قاعة كاليكا – تونس .

2006 – عرض لـه عمـل فـي مـزاد شـوثبي – لنـدن وتـم اقتنـاءه مـن قبـل احـد أصـحاب المجاميع الفنية .

- الجوائز :

1984 – جائزة الاستحقاق الخاصة لمهرجان مورمير – فرنسا .

1985 – جائزة فائق حسن الفضية للشباب .

1984 -1985 – جائزتان تقديريتان – مهرجان الواسطي الرابع والخامس – بغداد .

2000 – جائزة الإبداع في الرسم بمناسبة يوم الفن .

تتواجد أعماله ضمن مجموعات خاصة ومتحفية في كل من العراق – المتحف الدائم – المتحـف الملكـي الأردنـي – متحـف قطـر للفنـون التشـكيلية – بنـك عمـان للاسـتثمار . الإمارات العربيـة / دبـي ، ايطاليـا ، فرنسـا ، ألمانيـا ، الـدانمارك ، النـرويج ، اندونيسيا ، أمريكا ، انكلترا ، هولندا ، اسبانيا ، فنزويلا ، الأردن ، لبنان ، البحرين ، قطر ، تـونس ، السعودية ، سوريا .

The Summary of Research

This research is concerned with the study of the features of modernization in the paintings of (Fakhir Mohammad) which means that modernization is a technical action done by the artist to go beyond what is usual in the unity of time and place ; therefore , the artist Fakhir Mohammad was aware of the perception of that figuration heading towards the study of Rafidaini and Islamic art and folklore. He took from these references the language of ideological speech. Besides , the Iraqi art is a legacy of a tense structure connected with past . This made the researcher make his research title " The Features of Modernization in the Paintings of Fakhir Mohammad" this his art work .

So this research contains five chapters:

Chapter one : represents the problem which emerges from the foundation of the topic of the research with the following questionings :

1- What is the features of modernization in Fhakir Mohammad's work through his art experience.

2- Could Fakir Mohammad go over what is usual in the unity of time and place through his art life , and how?

The importance and the aim of the research represented in disclosing the features of modernization in his art works including the time limits (1982-2006) found in some documents and Iraqi encyclopedias as well as defining some items connected with the topic.

Chapter two : The theoretical formula adopted two reaches :

The first research: deals with the aspects of modernization in the modern philosophical thinking starting with a simple introduction for modernization besides the concepts of the philosophical modernization according to its three fundamental bases , selfness , sanity and uselessness and modernization of modern philosophers .

The second research : is decided in the study of modernization of modern European art starting from a simple entrance to the European modernization going through the western art schools beginning from the Romantic and ending with surrealism .

Chapter Three : the theoretical formula and former studies includes two researches :

The first research: deals with the contemporary features of modernization of Iraqi Art. Then an entrance to the modernization through the lifetime of the plastic movement in Iraq from the early foundation beginning through the fifties to the eighties due to its representing the starting point of the artist – The topic of the research .

The second research : deals with the cultural environment of the paintings of Fakhir Mohammad through several points – his early life , his environment and his art references and modern dialectic in his works through his art lifetime starting from the academy stage and ending with the limitation of the research in 2006 . The Theoretical formula ended with some points .

Former studies : The researcher did not find former studies dealing with the features of modernization in the works of Fakhir Mohammad exclusively , whereas we find (The Study of Abdul-Hameed"s Talents 2003) which deals with the features of modernization of contemprarey Iraqi art which is so close in some aspects .

The fourth chapter deals with systematic procedures to search through the search community which consisted of 83 works of art. The sample of the research was chosen according to the consulting some experts and specialists in plastic art and art criticism which had been identified in 23 works of art . As for the tool structure the researcher made a his research tool depending on interviewing the artist himself and the contemporary artists and critics as well as the articles found some magazines and newspapers in addition to what had been achieved by the theoretical formula .

Chapter Five : includes preview for the results , conclusion , recommendations and suggestions . The researcher has got basic results :
1 - Manifested through the activation of modernization in terms of color through the symbolic shape and complementary to the exclusion of Pachtzal space, sovereignty, and antagonism as in the sample (1, 6 , 14)

2- Features of modernization in the works of the artist Fakhir Mohamed are shown through the innate (B) sense of duty which makes him closer to children as in the sample (3, 5, 16, 20)

3-The artist was able to unite the assets creatinity through reduced engineering and innovation and the unusual distribution of colour and swab Automatic childhood reveal a link with the artist's presence interlocking aesthetic vision disguised behind the visual, as in the sample (3.5, 7, 8, 9, 16)

The research contained a list of sources , references and appendixes and the summary of research in English.