المقاربات الجمالية للاستعارة الشكلية والأسلوبية في الرسم العراقي المعاصر

Aesthetic approaches to formal and stylistic metaphor in contemporary Iraqi painting

م.د. رؤى صادق محمود

Dr. RUAA SADEQ MHMOOD AL-AKAM

كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

College of Fine Arts , University of Babylon-Iraq

fine.ruaa.sadiq@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث :

يحتوي الفصل الاول على مشكلة البحث، والذي يطرح التساول الاتي : هل توجد مقاربات جمالية للاستعارة الشكلية والأسلوبية في الرسم العراقي المعاصر ؟ وكيف تمثلت في نتاجات الرسام العراقي المعاصر ؟ اذ يهدف البحث إلى التعرف على المقاربات الجمالية للاستعارة الشكلية والأسلوبية في الرسم العراقي ويحتوي الفصل الثاني على الاطار النظري والذي يتكون من مفهوم الاستعارة فلسفيا والمبحث الثاني حركة الرسم المعاصر في العراق اما الفصل الثالث احتوى على اجراءات البحث من مجتمع البحث وعينته ومنهج البحث اذ اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي اما الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات . ومن الاستنتاجات التي توصل اليها البحث:

١- ترتبط الاستعارة الشكلية والأسلوبية لدى الرسام العراقي المعاصر، بمرجعيات عدة وهي الفنون الرافدينية، الفن الإسلامي، الفن الشعبي، الفن الأوربي الحديث وما بعد الحديث.

٢- تشكل الاستعارة الشكلية والاسلوبية على السواء حضورا نسبيا في مجمل التجارب الفنية لدى فناني حركة الرسم العراقي المعاصر.

٣- ان تأسيس الجماعات الفنية الريادية في العراق، ابان عقد الخمسينات من القرن العشرين، كان له أثر واضح في ترسيخ الهوية الفنية للتشكيل العراقي، وفقا لرؤية اسلوبية متعددة السمات الفنية.

٤- اسهمت النظم المعرفية والفكرية لتيارات الرسم الأوربي الحديث، في بلورة رؤى اسلوبية للفنانين العراقيين، ابان مراحل البعثات والزمالات لتلك الدول الأوربية.

٥- لم تشكل الاستعارة عامل ضغط يحول دون إبداع الفنان وبالتالي انزياح حركة الرسم العراقي المعاصر، نحو الجمود والتخلف، بل شكل قاعدة لانطلاقه نحو التحديث والتجديد المتواصل .

٦- كان لعوامل التفوق التقني الغربي اثر في انزياح الفنان العراقي المعاصر الى الاتجاهات الفنية الحديثة.

الكلمات المفتاحية : الجمالية ،الاستعارة ، الاستعارة الشكلية والاسلوبية

Research Summary:

The first chapter contains the research problem, which raises the following question: Are there aesthetic approaches to formal and stylistic metaphor in contemporary Iraqi painting? The research aims to identify the aesthetic approaches to formal and stylistic metaphor in Iraqi painting. The second chapter contains the theoretical framework, which consists of the concept of metaphor philosophically and the topic The second is the movement of contemporary painting in Iraq. As for the third chapter, it contained research procedures from the research community and its sample, and the research method, as the researcher relied on the descriptive analytical approach. As for the fourth chapter, it contained the research results, conclusions, recommendations, suggestions, and conclusions

1- The formal and stylistic metaphor of the contemporary Iraqi painter is related to several references, namely Mesopotamian arts, Islamic art, folk art, .modern and postmodern European art

2- Both formal and stylistic metaphors constitute a relative presence in the total artistic experiences of the artists of the contemporary Iraqi painting movement.

3- The establishment of pioneering artistic groups in Iraq, during the fifties of the twentieth century, had a clear impact in consolidating the artistic identity of the Iraqi formation, according to a stylistic vision with multiple artistic .features

4- The cognitive and intellectual systems of the modern European painting currents contributed to the crystallization of stylistic visions for Iraqi artists, .during the stages of missions and fellowships for those European countries

٥- The metaphor did not constitute a pressure factor that prevents the artist's creativity and thus the movement of the contemporary Iraqi painting movement towards stagnation and backwardness. Rather, it formed a basis for his launch .towards continuous modernization and renewal

٦-The factors of western technical excellence had an impact on the shift of the .contemporary Iraqi artist to the modern artistic trends

Keywords: aesthetic, metaphor, formal and stylistic metaphor

الفصل الأول: الاطار المنهجي

اولا : مشكلة البحث

تمثل الفنون التشكيلية عامة والرسم خاصة احد جوانب الثقافة المعاصرة، وهي تعكس في كثير من الاحيان مدى تقدمها ومدى وعي مجتمعاتها بحاضرها ومستقبلها، ومن خلال تتبع مراحل نشأة وتطور حركة الرسم العراقي المعاصر يتبين انها خضعت الى تأثيرات مختلفة منها ذات مرجعيات حضارية او موروث شعبي او ديني وتأثيرات غربية، يرى كثيرون انها (اسهمت وبشكل كبير في تغير الملامح الثقافية والاجتماعية وفي خلق اساليب تعبيرية جديدة غريبة .

إن الدراسات التاريخية التي لها طروحات ارتبطت بالموروث الحضاري هي دراسات إنسانية أثرت الفنان العراقي المعاصر في منجزه التشكيلي عبر الاستعارات الشكلية والاسلوبية سواء في الرسم أو النحت أو الخزف متجاوزاً عمقه الحضاري وديناميته في الأخذ والعطاء والموائمة ما بين دراساته الجمالية التي غالباً ما تكون أوربية تنطبع فيها الثقافة الغربية فيما يخص التقنية وبين تطلعه الذاتي (المضمون) وفرضهما على فلسفته في الطرح والنتاج وبذلك يتحرر من قيود التغني بالماضي متجاهلاً إن الموروث الحضاري لا يعيش إلا في أجواء متحررة ومتطورة روحاً ومنهجاً متفتحاً على تجارب الآخرين، لذا عُد الفنان الأصيل هو من تجاوز الشائع في بحثه عن الجديد وصولاً إلى الإبداع وإضافة ما هو جديد ومعاصر للموروث إغناء وليس تخبطاً لا أساس له ولا منهج .

ففي النصف الثاني من القرن العشرين، بدأت موجات من الانفتاح على المحترفات الفنية الاوربية من خلال بعثات الدراسة في الجامعات والمعاهد التشكيلية الغربية، وقد كان لهذا التوجه الاثر الكبير على التجربة التشكيلية العراقية سيما، إذ تعددت الأساليب وتنوعت المرجعيات الفنية التي تراوحت بين (الانطباعية، التعبيرية، التكعيبية، السريالية، الوحوشية، التجريدية، وغيرها من مدارس الفن الحديث)، وقد كان لكل توجه أهداف تصب في خانة اللحاق بموكب (الحداثة) عبر موائمة المنتج التشكيلي مع ما تشهده الساحة العالمية من تغيرات، ادت بالعديد من التجارب العراقية المعاصرة إلى التعبير من خلال اللغة التشكيلية السائدة في الدول الاوربية، انطلاقا من إيمانها بعالمية الفنون، وبكونها تمثل لغة كونية تحتم على المهتم بهذا الميدان الانخراط فيها، وهو ما يمكن أصحاب هذا التوجه من مخاطبة الأخر بلغته ليكتسب العمل الفني شرعيته وفق المنظومة التي تسود العالم ثقافيا، فيضمن لأعماله الانتشار والقبول في الأوساط الغربية والعالمية، وبالتالي الانخراط في موجة الحداثة. وذلك من خلال إيجاد وسائط تمكنهم من التخاطب بلغة عصرية مع اعتماد عناصر ذات مقومات جمالية وفكرية

مستمدة من الموروث، حيث يتمكن الفنان من إكساب أعماله خصوصية تجعله يتواصل مع الموروث الفكري والفني، وتجعله يسهم في تشكيل الصورة الحديثة لهوية بلاده الثقافية.

وقد تأثرت حركة الرسم العراقي المعاصر بالتحولات الشكلية والأسلوبية للاتجاهات الفنية الغربية الحديثة وهنا يمكن صياغة مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الآتي:

هل توجد مقاربات جمالية للاستعارة الشكلية والأسلوبية في الرسم العراقي المعاصر؟ وكيف تمثلت في نتاجات الرسام العراقي المعاصر؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه:-

١- يمثل البحث اهمية في فهم الموروث الشكلي في الرسم العراقي المعاصر.

٢- إن دراسة استعارة الموروث الشكلي في الرسم العراقي المعاصر) هي محاولة الباحث، لتكون واحدة من الدراسات التحليلية التي تسعى لتسليط الضوء على المشهد التشكيلي العراقي المعاصر من خلال المتابعة الدقيقة والعلمية لواحدة من الظواهر الأكثر إثارة في ذلك المشهد.

٣- لأهمية الموضوع من الناحية العلمية ولغرض توفير فرصة الاطلاع الفكري والمعرفي لطلبة الفن على الدراسات الجمالية والفلسفية والنقدية.

ثالثاً : هدف البحث

يهدف هذا البحث إلى :-

التعرف على المقاربات الجمالية للاستعارة الشكلية والأسلوبية في الرسم العراقي المعاصر.

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

١- الحدود الموضوعية : دراسة المقاربات الجمالية للاستعارة الشكلية والاسلوبية للوحات المنفذة للرسامين العراقيين المعاصرين .

٢- الحدود المكانية : العراق.

٣- الحدود الزمانية : ١٩٥٦- ٢٠٠٥م .

خامساً : تحديد مصطلحات البحث

١- الجمالية : Aestheticism

- ورد في **القاموس المحيط** بانها : مصدر صناعي مشتق من (الجمال) [١]، والجمال عند **ابن منظور** على (لسان العرب)هو مصدر الجميل، والفعل جمل اي حسن، اي الجمال هو حسن[٢].

- وتعرف الجمالية في **المعجم العربي الميسر** بانها :" دراسة تعنى بالقيم الجمالية والعناصر التي تكتسب العمل الفني جمالا " ().
- وكذلك عرفت في **معجم المصطلحات الادبية المعاصرة على انها** "نزعة مثالية تبحث في الخلفيات الشكلية للانتاج الادبي والفني لاختزال عناصرها في جمالية مقاييس الاستجابة الجمالية المطلقة ().
- **ويعرف الجمالية اصطلاحا** :علم يبحث عن الجمال من حيث مفهومه وماهيته ومقايسه ومقاصده، والجمالية في الشي تعني ان الجمال فيه حقيقة جوهرية وغاية مقصدية ().

٢- الاستعارة : Metaphor

هي في البلاغة العربية (مشبه حذف منه المشبه به او المشبه، ولابد ان تكون العلاقة بينهما المشابهة دائماً) ( ) . او هي (تشبيه حذف احدّ طرفيه) . والاستعارة عند الفقهاء والاصوليين : (عبارة عن مطلق المجاز بمعنى المرادف له)( ) . ٧

وقد عرفها (جبور عبد النور) بانها (في الأصل تشبيه حذفت جميع اركانه الا المشبه او المشبه به، والحقت به قرنية ... أي ان المقصود هو المعنى المستعار لا الحقيقي) ( )، (أي اطلاق اسم الشيء ٨على ما يؤول اليه) ( ) . ٩

ويشير (ارسطو) للالفاظ المستعارة بانها (تتغير بطريق الرغبة والتخيل .. ان يسمى الشيء باسم ضده على جهة التحسين له، مثل تسمية الحرب سلماً) وهو ضرب من التلطيف Euphemism Hegel ( ) .

والاستعارة عند (هيغل Heghel) تأتي لتلبية (حاجة الروح والنفس لعدم الاكتفاء بالبسيط، وبالعادي من اجل الارتقاء والتسامي، طلباً لمزيد من العمق) ( ) . ١ ١ ١

وفي الادب الانكليزي تعرف الاستعارة بانها (استبدال المعنى المجرد بالتعبير المجسد من غير الالتجاء الى ادوات التشبيه او المقارنة) ( ) . اما في البلاغة الكلاسيكية فالاستعارة (قوام التعابير ١البيانية المبنية على التشابه او اظهار فكرة ما ضمن فكرة اخرى) ( ) . فالاستعارة هي (حقائقّ بصدد الفكر البشري والتنسيق التصويري البشري) ( )، اما في كتاب الاشارة الجمالية ومنها الاستعارة بانها (ليست عن بدائل للاشياء الفعلية وحدها وانما للعمليات والصور وللأفكار الانسانية كذلك) . ومن وجهة النظر الدلالية (توضع الاستعارة على مستوى التواصل المنطقي)( ) . ١ ٥

وقد اعطى الدكتور(بلاسم)مفهوماً للاستعارة في الرسم من خلال تحليله البلاغي لبنية الصورة حيث قال ان الحركة تكمن في المشبه والمشبه به وهي وسيلة ايضاح ان صح التعبير، ويكون وجه الشبه اما مربوطاً بخيط واهٍ او يكون الرابط غليظا مثل (صديقي اسد الشجاعة)( ) . ١ ٦

ويشخص (والآسس ستيفز Wallace Stevens)، الاستعارة على انها الشريك اللفظي لفنان عصور ما قبل التاريخ، وقد عبر ايضاً (لاسبار شون) بقوله (تكون الخدمة في التفكير الاستعاري بتركيب اطارين مرجعيين مركبين واجراء تنافس بينهما، وهي ان واقعاً ما يتركب فوق واقع اخر) ( ) .

التعريف الاجرائي للاستعارة : هي المشابهة التي تتجاوز التشبيه، وذلك باستخدام لفظ او شكل في غير محله الاصلي، من اجل الايحاء بمعنى بلاغي، اذ انها الوسيلة المثلى لخلق الصور،لأنها تجعل كل شيء محسوساً.

٣. الشكل Shape

يعد الشكل ادبياً (طريقة التعبير عن الفكرة او الاسلوب او المبنى في مقابل المعنى او الفكرة التي يراد الابانة عنها) . والشكل فنياً (وفي الفنون التشكيلية خاصةً) هو الابانة المجسمة، من حيث ابرازه في الابعاد المحددة له . وتعبيره عن العاطفة التي يدمجها الفنان فيه) ( ) .

وتذكر (شيرين احسان) بهذا الصدد (بان الشكل هو تركيب من الخطوط والاتجاهات والحجم) ( )، وله طاقة داخلية تاثيرية لا يستهان بها في الافصاح عن ماهية المدركات البصرية في الفن والحياة معاً، وبوصفه تنظيماً شكلياً للعناصر البنائية المؤسسة الداخلية للعمل الادبي او الفني على السواء ( ).

وباختصار (هو تركيب الشكل او الهيئة Shape او المحيط) ( ) Contours وهو لا يتمثل الا حين يقوم فنان بتشكيل المادة والموضوع .. والانفعال والخيال في عمل منظم وله اهميته الكامنة) ( ).

ويصف مصطلح (الشكل) البنية التنظيمية الجوهرية للعمل الفني، فالشكل تكنيك او اسلوب يتضمن ابعاداً داخلية نفسية ودلالية والفنان يرسم شجرة نراها في اللوحة (لوحة سيزان مثلاً) كشجرة لان شكلها يرتسم شجرة ولكن في الشجرة (شكلاً) يمثل بعداً نفسياً حدث في عين الفنان. فهي ليست صورة فوتوغرافية – انها شجرة ذات دلالة تعبر عن منتج ووسط حضاري ومتلقٍ ... مما يعطي الشكل في الفن بعدا نفسياً ووظيفة حضارية .. ويكتسب (الشكل) في هذه الحالة معنى محدداً لانه لا يتكرر بمعنى انه مشحون بروح العصر وبدلالات العصر الذي يعبر عنه. من هنا جاء شكل الفن الاسطوري وتصوير الالهة معبرا عن الضخامة والجسامة وجاء تصوير المرأة معبرا عن الرغبة او الامومة ( ) .

وترى (سوزان لانجر) بان (الفن شكل Shape او صورة Image فالفن لا يبدو الا من خلال الشكل) ( ) . فالشكل هو (الوسيلة او الشيء الذي تتجلى من خلاله اوبه عناصر التعبير الفني والشكل ففي الموسيقى هو توالي الايقاعات المميزة للعناصر، وهو في فن النحت يتخذ تجلياً او اكثر كأن يكون تكويناً محفوراً على الجدار او مقطوعاً في صخرة) ( ) .

يمكن في اللغة ان يكون للمفردة شكلان كتابي وصوتي (House) و (Hauz) وتبقى هي المفردة بذاتها فاذا ما كان المقصود هو الشكل فان امتثال او تصوير البيت house سيكون مع شكل بيت والاستعارة في شكل البيت هي (الوطن) .، (الاستقرار) (الراحة) .. الخ . [٢] من هنا فان حركية الدلالة في الشكل الفني تنطوي على بعد اجرائي .

الأسلوب:

الأسلوب (لغة)

: بالضم: الفنّ، يقال اخذ فلان في اساليب من القول، أي في فنون منه. [٧]

الاسلوب: (اصطلاحاً)

(Style) "النمط الفردي في التعبير الموظف لتمثل الهيئة، وتصنف الاساليب الى فئات حسب الفترة التاريخية، المدرسة، الامة، المحلية، او مجموعة الفنانين، ويشير الاسلوب ايضاً الى التقنية والى ميزات فردية معينة للفنان".[٨] [٢]

"هو الشكل الخاص او النظام الفني المستقى من حصيلة عناصر شكل العمل الفني كتكوين مبتكر، مضافاً اليه تفاعل هذه العناصر على مدى عمر التكوين، وهو نظام فني يستهدف الاستساغة والقبول والانسجام، لتحقيق التعبير الفني".[٩] [٢]

الاسلوب: "النمط الفني، ويختلف عن بعض الانواع الاخرى كونه يتضمن مجموعة متكررة او مركباً متكرراً من السمات في الفن يتصل بعضها بالبعض الاخر، وهو طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن".[٥] [٣]

الاسلوب: (اجرائياً)

هو التركيب المحدد للعمل الفني يتكون من خلال عملية تفاعل مفردات (عناصر تكوينية) وتشكلها ضمن نظام خاص مبني وفق رؤية فنية مبتكرة، وملازمة لتجربة فنان معين او مجموعة من الفنانين.

ومن خلال التعاريف السابقة للاستعارة والشكل والاسلوب يمكن اعتبار التعريف الاجرائي **الاستعارة الشكلية الاسلوبية** : هي عملية تعبير في الفن هدفها ليس النسخ عن الطبيعة وانما لغايات اعمق نفسياً ودلالياً ليرتقي بذلك الشكل وليعبر عن وسط ووظيفة حضارية ومتلقٍ، فيتجسد روح العصر بدلالات رمزية تعبر عنه فمثلاً استعارة الشجرة في الفنون القديمة ستكون للدلالة على الخير والرخاء .

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الاستعارة فلسفياً

يعد الفلاسفة وعلماء الجمال إن الاستعارة تلعب دوراً في الثقافة الفنية لأنها جزء من الاشارة الجمالية، وانها تمثل السمة الرئيسية في الابداع الفني، أما (هيغل) فيفهم الاستعارة على انها استخدام صورة مجازية، تتضمن مدلولا مدركاً من قبل الوعي، بشكل ظاهري وهي تمتلك جميع خصائص الرموز، لذلك يتجلى المدلول، من خلال الاقتباس من الواقع العيني وتربطه صلات ما [٣] . ويعد الاستعارة والرمز[*] من اسرة واحدة وقد اشار النقاد الى انها (لا تبلغ العمق الكافي ما لم تكن رمزاً، أي ما لم تسعَ على ايجاد حالة رمزية)[٣]. والاستعارة تختلف عن الرمز، لان الرمز متعدد المعاني وينفلت إلى التعددية المفاهيمية في حين ترمي الاستعارة إلى معنى محدد من هنا فان الاستعارة تتحرك في مستويين منفصلين ومتوازيين ومتزامني المعنى احدهما مع الاخر في وقت واحد. الاول يكمن في العمل (داخل العمل الفني نفسه) على مستوى السطح الملموس بينما يوجد الآخر خارج العمل الفني أي مستوى الافكار والمفاهيم التي تشير اليها هذه العناصر الداخلية [٣] .

اما علماء السيمياء والبنيوية والدلالة فقالوا أن الاستعارة تقوم على علاقة التشابه[٣] فهي تأسيس علامة بين قانونين ونظامين للدلالة (متموضعيْن على مستويين مختلفين) [٣].

اما الاهداف التي تحققها الاستعارة بشكل عام فهي :

١- توضيح المعنى وبيانه، باستخدام اشكال أوقع وابلغ في النفس، وهذا ما نلاحظه في الاشكال النباتية للتصوير الاسلامي العربي .

٢- تأكيد المعنى والمبالغة، لان الاستعارة ابلغ دلالة والغرض هو ايضاح[٦] الفكرة وابراز الصورة البلاغية بمظهر جميل من اجل الاشارة وتحفيز الخيال [٧]، كذلك نجده في التكوينات الهندسية النباتية للتصوير الاسلامي العربي .

٣- الايجاز وهو اختزال المعنى الواسع بإشارة فهي اوضح واجمل وابلغ من الحقيقة وهذا ما يحمله التجريد في الفن .

٤- تحسين المعنى وايراده أي جعله في حالة اخرى أي حالة مضمنة[٨] .

وبشمولية اكبر هي تجاوز الشكل الظاهري إلى الاسس الاولية وكذلك البحث في وظيفة، فحددوا له ثلاث وظائف هي[٩](الاخبار، الاقناع، التأثير) [٣] .

وكان الفنانون في مختلف العصور قد حاولوا استغلال الاستعارة والرموز والاشكال، ومن خلال ذلك تم فهم الفنون في مختلف فترات التاريخ ومنها فنون بلاد وادي الرافدين التي عملت الاستعارة فيها بديلاً للظاهرات الفعلية . تظهر فيها الصور والتماثيل غالباً في النحت والرسم من خلال تصوير الانسان في العالم المحيط به ويكون هذا الانعكاس متغيراً في الانماط وفي مختلف عصور التاريخ والتيارات الفنية وهي تمثل دلالة لأشياء وظاهرات وافكار فهي تعمل وتفهم معترف بها في تلك المجتمعات، كاستعارة الحيوان والنبات والاشكال الاسطورية [٤] .

حيث يتعدى الشكل الخارجي وتتوغل في روح الموضوع فهي (تعابير مشتقة من حقائق اصلية بل تكون هي نفسها عبارة عن حقائق بصدد الفكر والنسق التصوري البشري . وتمارس في الحياة، وموجودة فيها، لذلك تحمل الاهمية نفسها التي تحملها حواسنا [٤] .مثل حاسة الرؤية واللمس، ونراها دائماً في نطاق المظهر الثقافي لأنها تتأثر باللغة والسلوكيات والانشطة، ولذا (فان جوهر الاستعارة يكمن في كونها تنتج فهماً لشيء ما وتجربة او معاناة انطلاقاً من شيء آخر) [٤] . كما انها تعتمد في الفن على الابدال، مثال (ابدال شكل الملك الاشوري في الواقع بشكل مختزل لبعض التفاصيل مبالغ في حجمه الأصلي) ومن خلالها يتم ربط الدلالات، وذلك عن طريق قصدي واعٍ كما أن خصوصيتها تتحدد بازدواجية الرؤيا [٤]، إذ تحقق ترابطاً بين شيئين مختلفين فيكون تأويلها نابعاً من تفاعل بين المؤول والنص، وتفرض نوع النص ونوع المعارف لتلك الثقافة [٤] . وتقوم وظيفتها على عملية ترابط بين مضامين التعابير، ونظرتها إلى المراجع، نظرة غير مباشرة [٤] وعملية البحث في مصادر الاستعارة تتحدد بالوسط الاجتماعي للفنان ومحيطه الذي يعيش فيه والتراكم الحاصل من خلال خبراته وتجاربه جميعها . إذ أن ذلك هو الذي يساعده على انتاج الصور [٤]، وفي ضوء تلك الحقيقة فان كل مجتمع او عصر يتضمن سلماً للقيم يحتوي على عناصر ثابتة مثل السماء، الارض، الذهب والنور تعد حقائق متميزة مقابلة لقيم اخرى سلبية مثل الماء، التراب، الظلام، وهنا تستخدم الاستعارة لفهم موضوع آخر [٤]. ولذلك فان (اغلب القيم الاساسية في ثقافة ما يجب أن تكون منسجمة مع البنية الاستعارية لأغلب المفاهيم الاساسية في تلك الثقافة) [٤] .

ونطبق الشيء نفسه على النور والظلام إذ يتمحور الفكر الديني على هذا النموذج الذي تتصف على اساسه عناصر التماثل والتعارض فالنور هو ما يأتي من الاعلى والظلام هو ما يأتي من الاسفل.. الخير مقابل الشر.. السماء مقابل الارض ..الصقر مقابل الافعى ...وهكذا دواليك . والسلطة توجد في الاعلى، وربما تجد هذه التصورات الاستعارية في حياتنا وكذلك نجدها في الحضارات القديمة. وهناك هيمنة تفرض علينا النظر إلى

العالم بطريقة جديدة، وهناك قيم ذات اسبقية في ثقافة واحدة فهي متفرعة تقسم القيم الجوهرية، وتعطيها اسبقيات متنوعة .(٤)

ويشير (رولان بارت) الى اهمية الطبيعة الاتفاقية للاستعارة بشكل شامل والتي تتم بالوظيفة الاتصالية بين خصائص الاستعارة والعمل الفني بأهداف تدعو إلى الاتصال بالناس(٥) (فان فهم مصادر الصورة، لا سيما عندما تتصل بالمجالات الاجتماعية او الروحية يفترض معرفة بالدور الذي[١] تلعبه في السياق الثقافي) (٥)، فقد لعبت (الشعارات) دوراً في تطور الثقافة والفن، مثل ...الاشارات البديلة من الشمس التي صورتها مختلف الشعوب كأقراص وعجلات، فضلا عن خاصية مهمة وهي تصوير اشياء بديلة لشيء آخر . مثل تصوير الاله الاشوري بشعار آشور في الفن الرافديني القديم وانطلاقاً من مبدأ التماثل (مثلاً كان الهواء في المراحل الاولى من تطور الثقافة والفن يصور بمساعدة اشكال الطيور، الماء[٢] بمساعدة رسومات السمك)(٥)، كما صورت مختلف مراحل حياة الانسان . وعليه فان الاستعارة لها صلة وثيقة في المعتقدات الاسطورية للانسان ( ) .

ويمكن أن تكون الاستعارة وسيلة اعلامية للتعبير عن حالة توصيل خطاب وذلك عن طريق علامات محملة بقدرات تهيئها لنقل تجارب الخطاب (٥) . إلى المشاهد.

اما غاية الخطاب فتقسم إلى :

١- التعبير العلامات (النسق)، كل مجتمع له استعارة وعلامة خاصة به تختلف عن مجتمع اخر.

٢- التوصيل، يتم توصيل الفكرة والمفهوم عن طريق ذلك النسق من العلامات.

٣- التصور الذهني (الجلي)[٣]، والفنان له دور في تحقيق ذلك .

أن صور الابطال والشخصيات التاريخية التي تحمل خصالا في السياسة والمكافحة ضد الشر الاجتماعي، فضلا عن صور الابطال (الريليفات) تشير إلى غاية معينة لا يقصد منها الشخصية نفسها وانما الصفات التي تحولها تلك الشخصية. بوصفها نموذجاً للشجاعة فتحوير احدى الشخصيات التاريخية يمثله شخصية تمتلك سمات مثالية، انما هو اشارة الى القواعد السامية للسلوك الانساني والتي كان الرسام يعتبرها[٦] جوهرية بالنسبة لمعاصريه (٥) . كما تربط العملية الاستعارية الفرد بالمجتمع، وتربط اللحظة بالديمومة (وتنشأ الصورة ويتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى[٧] تشمل كافة الموجودات) (٥)، وقد اثبت (ريتشارد) أن الاستعارة التي تفرضها فلسفة ما توجه فكرتها ايضاً مثل تلك التي تتقبلها، وبالفعل فان الفكر يمكن أن ينتظم طبقاً لهذا الرفض (٥) .

الادب والفن يحملان في طياتهما مجموعة هائلة من الاشارات الحاضرة في مراحل متعددة من التاريخ، وهذا ما نلاحظه في فنون الشرق في استخدامها الرمز (نبات، ازهار، حيوانات، طيور) واستخدمت بعض الاشكال في الصور كرموز مفهومة بين الناس، مثل الهالة حول الرأس التي كانت ترمز إلى القدسية [٥] .

نستنتج مما تقدم أن غاية الاستعارة ليست لكونها صوراً حسية، وانما المتعة الحسية هي الخطوة الاولى لبداية خارجية متميزة في التجربة الابداعية للخيال [٦] . هذا الانتشار الواسع في مختلف الفترات التاريخية في الادب والفن، كان سبب الدور الذي كانت تلعبه الميثولوجيا والدين في الحياة الروحية للمجتمع. لهذا صورت الصور واصبح لها دلالات مختلفة وعلاقات قائمة، تصور الواقع الاجتماعي، وتمتلك هيمنة ودوراً ملموساً في الوعي الجمالي والثقافي لتلك العصور [٦] . كما نجدها عند التحليل البلاغي البصري (صوراً بلاغية يمكن استثمارها في الرسائل البصرية) [٦]، هذه العلاقات المرتبطة تخص التعميمات الفنية المركبة للواقع وهذه الرموز التاريخية تخاطب مشاعر وخيال المتلقي وخطاباً مباشراً في أي عصر من العصور [٦]. فهي إذن نوع من الخطاب، او الحكاية تهدف الى تبين او نقل فكرة تمثل الشخصيات والحوادث والعناصر المكانية، فيها افكار تجريدية معينة او خصائص. وفي العمل الفني يكون الشكل معبراً عن مستويات مختلفة من المعنى الاستعاري، فهي اسلوب القصد منه توسيع معنى العمل الفني حيث ينقلنا شكل الشخصية او الحدث او عناصر المكان، أو هذه الاشياء مجتمعه إلى مفهوم اخلاقي، وديني او سياسي في طبيعته [٦] .

ومن المحدثين الاوربيين (سورل) فقد اشار إلى مبادئ وآليات الارتباط بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي، انطلق من حاجة العملية الاستعارية إلى جانبين الاول متلقٍ يفهم ما يوجه اليه، والثاني موجهُ يريد أن يوصل شيئاً. بشكل جديد غير معتاد، أي (الموجه = المرسل /المتلقي = المرسل اليه)، ويكون الطرفان متفاهمين [٦] . إذ هناك ضرورة للبحث عن نظام عام ومشترك بين الموجه الذي يؤلف مجازياً وبين المتلقي الذي يفهم ما يلقى عليه[٦].من هنا فان نظرية القول الاستعاري هدفها انتاج دلالة استعارية للخطاب، ومن ابرز علماء المنطق والمعرفة المحدثين الذي اعطى مفهوماً تقنياً تحليلياً عالياً هو (بلايك) . فقد وضع ثلاث نقاط لشرح الاستعارة وهي :

١- بنية الخطاب الاستعاري عند البلاغيين الجدد هو الخطاب بأكمله ويصبح خطابا استعارياً.

٢- من خلال التفاعل الدلالي للاستعارة تصبح بنية تكشف شيئاً لا يتم بدونها فتكون محملة بمعلومات وليست هي زينة او زخرفة.

٣- معرفة كيفية ممارسة عمل السياق (لتحقيق التأثير والدلالة الجديدة) وفي مختلف اتجاهات البلاغيين الجدد، نجدهم على رأي واحد هو نشأة البلاغة وهيمنة تقنيات خطابية لهدف الاقناع والتأثير[٧] .

المبحث الثاني: حركة الرسم المعاصر في العراق

بعد اكثر من سبعة قرون مظلمة عن كل التطلعات الثقافية، كان هناك اشبه ببصيص نور مثل بداية لنمو فني في الحياة العراقية البسيطة على ايدي مجموعة من الضباط العراقيين المنتسبين للجيش العثماني وأهمهم عبد القادر الرسام (١٨٨٢ – ١٩٥٢) ومحمد صالح زكي (١٨٨٨ – ١٩٧٣) وعاصم حافظ (١٨٨٦ – ١٩٧٨) وتتجلى ملامح البداية التي تمثل تأسيساً لفن الرسم في العراق بطابعها المحاكاتي للبيئة العراقية معتمدة على الاتجاه الواقعي في بناء اللوحة وتوزيع عناصرها التشكيلية، ورغم إن هذا الجيل مارس الفن كهواية لا احتراف إلا انه أرسى قاعدة فنية لها أهميتها التاريخية ودورها الايجابي كموروث يسر الطريق لمن لحقهم وكبداية اتصال ثقافي مهم لوعي الأسس الفنية الأكاديمية من خلال الدروس الفنية التي تلقوها في استانبول( ). على الرغم من ان الفنان الراحل اكرم شكري كان اول مبعوث لدراسة الرسم في اوربا وعاد منها متبعا لتقنية جديدة تتناغم مع (جاكسون بولوك)، بعد ان استثمر (تخصيص الدولة العراقية منذ عام (١٩٣١) ميزانية متواضعة لإرسال البعثات الفنية لدراسة فن الرسم والنحت في أوربا حيث أرسل أول مبعوث خارج العراق ليتلقى دراسته في معاهد الغرب)( ). ومما لاشك فيه ان ذلك[٩]قد شكل تحولاً هاماً في حركة الرسم في العراق المعاصر . إلا إن النهضة الفنية الحديثة لحركة الرسم العراقي انطلقت على يد قطبي الحركة الكبيرين (جواد سليم١٩٢٠ – ١٩٦١) و(فائق حسن ١٩١٤ – ١٩٩٠)' الذين أسسا فرعي الرسم والنحت في معهد الفنون الجميلة بعد عودت الأول من روما والثاني من باريس، وقد شكل هذين العملاقين ثنائية (طولية) في حركة التشكيل العراقي.. وتزعم كل منهما جماعة فنية في فترات لاحقة.

مع بداية الأربعينيات شهد الفن التشكيلي في العراق تحولاً جديداً بقدوم بعض الفنانين البولونيين(**)، في السنوات الأولى للحرب العالمية الثانية .. وكان لوجود هؤلاء الفنانين أهمية في تشكيل الحوافز التي رافقت الرسام العراقي إلى النظر بمنظار جديد في الأسلوب، واللون، وأعطته زخماً في البحث والتجريب، وكسر النماذج السابقة، ومحاولة ابتكار آليات جديدة في انتاج العمل الفني. وقد لعب هؤلاء الفنانون دوراً مهماً في تغيير المفاهيم التي كانت تسيطر على الفن العراقي آنذاك، ودفع الفنانين إلى تجاوز الأساليب الأكاديمية( ) . يؤكد ذلك (نزار سليم) عندما يقول (أن سمات بداية الحركة الفنية الجديدة بدأت تتبين عند انفتاح فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة، ومنها ما يشير إلى أن البداية الفعلية حصلت في الأربعينات بهجرة بعض الفنّانين البولونيين إلى بغداد بسبب الحرب، فتعرف بهم (جواد سليم، فائق حسن...)( ) .

وبزعامة الفنان (جواد سليم) بدأ التحول الحاسم والبحث عن نصوص بصرية تتناص مع الأساليب الأوربية، واستغرق العمل الفني قريباً من الفكر بمعطيات روحية مهد لظهور تحولات أسلوبية أخرى، وبذلك يبدو

إشكال العمل الفني العراقي محملة بطاقات إبداعية فردية وجماعية بين معالجة خطابات الفنان والأبعاد الحضارية في استلهام التراث، من خلال التوفيق بين (المحتوى / الموضوع) والشكل عبر بنية الأسلوب، فمثلاً نجد اهتمام (جواد سليم)، باستلهام التراث الحضاري الرافديني في رسومه وطريقة ابتداعه (لمفرداته اللغوية) التشكيلية المستقاة من الفن السومري والفن الإسلامي تحاكي تماماً طريقته في التعبير عن العلاقات الاجتماعية[٧]. كما في الاشكال (١) و(٢).

الشكل(١)

الشكل(٢)

ورغم وفاة الفنان (جواد سليم) المفاجئة بنوبة قلبية في العام ١٩٦١، إلا إن (فائق) استمر بالعطاء حتى نهاية العقد الثمانيني كأحد ابرز الفنانين العراقيين المعاصرين ... حيث تنقل كغيرة من الفنانين العراقيين بعدت أساليب فنية. ففي مطلع الخمسينات تزعم (فائق حسن) جماعة الرواد، وسميت أيضا بجماعة البدائيين (S.P)[***] كانت الفكرة التي اجتمع حولها أعضاء الجماعة هي البحث عن فن عراقي أصيل مصدره تفاعل ذات الفنان مع موضوع حضاري معين[٧]، في محاوله منهم للتعبير من خلال اللون والخط عن (المعنى) القومي، والوطني، وبشكل لا يلغي الواقع، ولا يحوله إلى رموز، وإنما هو إنجاز ما تراه العين، إذ تبرز براعة الفنان كملون، وتلك البراعة لا تخلو من ذاتية الفنان الفطرية[٧]. المهم ان (فائق حسن) ومنذ مطلع الخمسينات كشف عن براعته في احداث موازنة بين الاستعارات ذات المرجعية الاوربية والانحياز المتواصل للثيمة الاجتماعية التي ضربت مفاصل واسعة من انجازه حتى ايامه الاخيرة[٧]، يتحدث الناقد المصري[٥](محمود بقشيش) عن تجربة الفنان فائق حسن فيقول (ترتفع لمسات فائق حسن الى اعلى درجات البراعة في التحليل، مع اجسام الخيول وعلاقتها بالاجسام الانسانية..، و تتميز لوحاته بدفء الالوان وتقشف العناصر، واختفاء أي نية من نوايا الزينة)[٧]. كما في الاشكال (٣) و(٤).

شكل (٣)

شكل (٤)

التحق بقطبي التشكيل العراقي فنانين آخرين كان لهما دور بارز ومهم في حركة الرسم العراقي المعاصر... وهم (حافظ الدروبي) الذي تزعم (جماعة الانطباعيين ١٩٥٣)[****]، والتي اعتمدت المنهج الانطباعي الفرنسي، ومتخذة منه منطلقا لأفكارها واسلوبيتها.. وعن ذلك يقول (نزار سليم) (على الرغم من تعدد الاساليب وبداية البحث عن الطابع المحلي في الاتجاهات الحداثوية، إلا ان الفنانين العراقيين لم يتحرروا من التأثير الانطباعي الذي كان واضحاً في بداية الحركة الحديثة وتطور ليشكل جماعة التفت حول الفنان حافظ الدروبي عام ١٩٥٣ هدفها البحث عن مدرسة انطباعية عراقية، لما لبيئتهم من غزارة في الالوان التراثية والطبيعية)( ). فالفنان حافظ الدروبي أخذ الإدراك اللوني من الانطباعين ومن رؤية وتحديدات التكعيبين. كما في الاشكال (٥) و (٦).

شكل (٥)

شكل (٦)

اما الفنان (شاكر حسن ال سعيد) فقد تعددت مراحله الاسلوبية منذ الاربعينات تبعا لمقتضيات كل مرحلة زمنية، وارتبط فيما بعد ومجموعة من الفنانين مع (الحرف العربي) متخذا منه وسيلة فنية لأحياء التراث العربي والاسلامي.. فأسلوبه (يتسم بكونه ذا نزعة دينية، اشتدت في السنوات الأخيرة حتى اتخذت لها أبعاد الرؤية الصوفية. فقد بدأ بالعالم كتجربة بصرية، وتطور شيئاً فشيئاً نحو فكرته عن العالم كشعور وفكر، وكان هذا تحولاً

مليئاً بالمعاناة من المجسد إلى المجرد. لكن موطن التأكيد فيه دائماً هو المحلي العربي، الشعبي ... هذا التحول نقل الفنّان عبر عدد من الأساليب، كانت في بدايتها مستقاة من الموتيفات الشعبية، بشكلها ومضمونها معاً وبعد أن مر بفترة من التعبيرية القوية في تصوير حياة الفقراء في العراق – متأثراً (بالواسطي) وبول كلي والمكسيكيين المحدثين – وقضى خمس سنوات في باريس، أخذ يطور أُسلوباً عربياً تقليدياً يعرفه الرسامون الشعبيون – خاصة في سوريا – في رسم قصص الأبطال، كـ (عنترة وأبي زيّد الهلالي) وجعل منه أُسلوباً ساذجاً خاصاً به، يتمازج فيه الخط العربي الطفولي بالرسم البدائي، غالباً ما يتجه بمحتواه نحو حكايات (ألف ليلة وليلة)، مع حس لدقائق الفن الإسلامي الذي يبقى دائماً فاعلاً في الخلفية من اللوحة)[٨] .كما في الاشكال (٧) و (٨)

الشكل (٧)

الشكل (٨)

وفي العقد الستيني حدثت مجموعة من التطورات على الصعيد الفني، بالإضافة الى تقديم خطاباً تصويرياً جديداً في حقبة كانت تغلي بالصراع الحضاري ومفارقة المواصفات الأسلوبية المتشظية الفاقدة لتمركزها الذاتي)[٩]، رافعين شعار التمرد. إلا إن تجربة الفنان (كاظم حيدر)(*****)، أحدثت متغيرات جسيمة في بنية الرسم العراقي، كان قد مهد لها ببضع رسومات بدأها أواخر الخمسينيات حتى تفجرت بقوة مع أواسط الستينيات بما يعرف بـ (ملحمة الشهيد)(******) الشكل (٩)، وأظهر عن طريق مضامين لوحاته التي استقاها من ثورة (الامام الحسين ع) في كربلاء، إحساسه المفجع ومشاعره المضطربة اتجاه أحداث درامية معاصرة . فاستطاع هذا الفنان ان يشكل انعطافه في الأسلوب الفني، فقد أوجد آلية بنائية جديدة وضعت الحد لطرازية الإيحاء والوصف متجهاً بما هو تحليلي تركيبي بدلالات سايكولوجية حادة نحو الهدم وإعادة البناء. ولعل لهذا التحول باعثاً تكعيبياً في المقام الأول، يوم انتهى كل من (براك) و(بيكاسو) من تحطيم ما تبقى من النزعة الوصفية التي سادت الرسم الأوربي، وكان هذا المنعطف لم يزل يحدث أثره في الرسم العالمي في شتى بقاع الأرض[١٠] . استلهم (كاظم حيدر) الرموز القديمة وأعاد تكوينها بما يتناسب والعصر، فاستخدم السيف والخيمة والصحراء والحصان وغيرها، فكانت لوحته (ملحمة الشهيد) من أروع رسوماته، وبذلك سجل موقفاً لتاريخ الفن التشكيلي في العراق، بسبب الإبداع في خلق الجو المناسب والتصميم الداخلي لها، وهو اسلوب فني متكامل تراثياً وفكرياً وذاتياً[١١].

شكل (٩) لوحة الشهيد للفنان كاظم حيدر

في العام ١٩٧١م، جاء إعلان تأسيس (تجمع البعد الواحد) الذي كان مصاحباً لمعرضهم الاول، اذ يقول عنه (شاكر حسن ال سعيد) بانه يهدف الى (الكشف عن معالم حضارتنا العربية وحث الفنان والجمهور معاً على التعمق في صميم الكيان الداخلي للعمل الفني، واستلهام معطيات الحرف الفكرية باعتباره حلقة الوصل بين جميع اقطار البلاد العربية والاسلامية متجاوزين الاهتمام بالتقنية في الفن، معمقين من المضمون بحيث يصبح جزءاً من الشكل، او ان الشكل جزءً من المضمون، وبذلك ينتهي المبدأ الوظيفي في تفسير العمل الفني)( ).

في بداية الثمانينات من القرن العشرين اندلعت الحرب العراقية الايرانية وشكلت هذه الحرب الطاحنة اشكالية مزدوجة، حيث يقول (اسماعيل صادق) عن تلك المرحلة (من المستحيل ان يتم استكشاف مدى عمق رفض الحرب لدى السكان لأن هناك قوات امن هائلة وعمليات استخبار وعقوبات قاسية توجه ضد اي نوع من أنواع الرفض والمعارضة)( ) . فسار الفنانون العراقيونّ بثلاث اتجاهات اما الرسم للثورة والمعركة او استثمار مساحة التشكيل الحديث في الانعطاف عن الصورة المباشرة وتشفيرها تجريديا وتعبيريا او الاتخاذ من المهجر مكان للإقامة أو الدراسة وممارسة الفن بعيدا عن عين الرقيب اذ يقول (عاصم عبد الامير) حول فناني هذا العقد (الثمانينيون انخرطوا بإرادة أم بدونها إلى زمن ليس من ابتكارهم، زمن انزلقوا إليه دون إرادتهم. متصل ومنفصل بذات الوقت، مما هيأ لهم أجواءً لابتكار رؤيات تستجيب إلى فكرة الصدام لا المصالحة، وكانت حداثتهم حداثة تفجر لا تموضع، حداثة توازن بين النسيان والتذكر. من هذه الخلفية مضى هؤلاء نحو التأريخ في ماتظللهم الخسارات. وكانت مأثرتهم انهم بنوا عليها كيانا ابداعيا مخلخلا لطرز ادائية سابقة بدت مع الايام مملة ولا معنى لها( ) . إلا إن ما يمكن تسجيلهُ خلال هذا العقد هو بروز (جماعة الأربعة) (*******)، الذي ذكروا في دليل معرضهم انهم (يسعون الى تشكيل فن حقيقي بدافع الضرورة الداخلية للانسان الفنان)( ).

يقول الفنان عاصم عبد الامير عن اسلوب احد اعضاء الجماعة (مع أوائل العقد الثمانيني استرعى (فاخر محمد)(********) الاهتمام بعدما قدم تجربة ناجحة بالمزاوجة بين المرئي والمتخيل، ليرسم بحرية غير مقيدة فضاءات الحلم، جاعلاً من أشكاله تمرح على السطح التصويري كخلائق لا تخضع لمنطق أو معايير أرضية،

بل انها تحيا حياتها حسبما تريد وبمزيد من إرادة حرة، مانحاً إياها تركيبة معقدة من التأويلات رغم بناءاتها العفوية والبسيطة[٨] ، كما في الشكل (١٠) والشكل (١١).

شكل (١٠)

شكل (١١)

أما (عاصم عبد الأمير) [**********] فقد استأثر بنزعة إنسانية رثائية، وثق منها لمشكلة الحرية، وكانت رسوماته مع أوائل الثمانينات تتخذ من التعبيرية، والتراكيب شبه التصميمية ذاتها منطلقاً لها[٧] وبكل تأكيد لم تنحصر تجارب فناني هذا العقد في محيط جماعة الاربعة بل كانت هناك الكثير من النتاجات الفنية الجديدة[**********] تجدر الاشارة ان الفنان العراقي في الاساس واقع تحت تأثير الموروث الحضاري العراقي القديم (بيئة موروثة)، الى جانب الاساليب الحديثة في الفن الاوربي (بيئة اوربية)، جراء الدراسة ومكتسبات المشاهدات، وخلاصة القول " أن مرحلة الانزياح لدى الفنان العراقي وبحثه عن خصوصيته مؤطرة في ثيمات ملخصة بثلاثة محاور الأول حضاري والثاني تأثيري مكتسب – مدارس عالمية – والأخير تجريبي، وتشترك هذه المحاور الثلاثة في بنية اللوحة من خلال منظار حداثوي "[٨] .كما في الشكل (١٢)[٨]

الشكل (١٢)

ثم جاء عقد التسعينات محمل بصراعات عنيفة حرب مدمرة وحصار خانق، فتوقف الابداع الفني في حدود ضيقة، بينما أتجه عدد ليس بقليل، ولظروف اقتصادية الى تلبية مطالب السوق محولاً فنه الى مهنة، فكان

الفنان اسيراً لظرفه، ولم يكن ظرفه مادة لفنه . وبقيت الاعمال الفنية عموماً مترددة وجلة من التغيير والتجريب وهذا من افرازات الوضع الاقتصادي القلق الذي يعيشه الفنان .

مؤشرات الاطار النظري

- الاستعارة ليس مستوى واحد بل عدة مستويات متباينة، وتختلف في مستوى الدرجة من شخص لأخر، فمنه النقل والاستنساخ للأعمال قديمة (التقليد)، ومنه الاعتقاد بفكرة معينة وتطبيقها، ومنه الاحتذاء بالآخر، ومنه المزاوجة بين قديم ومعاصر.
- تتعدد اشكال الاستعارة في الاعمال الفنية لتصل الى التقنيات الفنية الحديثة التي تتقاطع مع المألوف مثل (الكولاج واستخدام سطوح فنية جديدة وغيرها).
- ان الثقافة العربية محكومة باتجاهين متناقضين تشكلت من خلالهم صور الاستعارة فهي محكومة بثقافة الغرب وتابعة له بقدر ما هي محكومة وتابعة لثقافتنا القديمة، اي التراث العربي القديم .
- ان التحرر من هيمنة " التراث "، لا يعني الهروب منه ولا الالقاء به خارجا، مثلما ان التحرر من ثقافة الغرب لا يعني الانغلاق والعزلة عن تقدمه الحضاري.
- خضع الفن العراقي إلى تأثيرات غربية ساهمت بدور كبير في تغير ملامحه الثقافية الموروثة وفي خلق أساليب فنية جديدة غريبة عنها وعن تراثها وثقافتها التقليدية العربية والإسلامية، وتلت تلك الفترة موجات من التفتح على المحترفات الغربية من خلال بعثات الدراسة في الجامعات والمؤسسات التشكيلية الغربية.
- سعت العديد من التجارب العراقية إلى التعبير من خلال اللغة التشكيلية السائدة في العالم الغربي، انطلاقا من إيمانها بعالمية الفنون، وبكونها تمثل لغة كونية تفرض على المهتم بهذا الميدان الانخراط فيها، وهو ما يمكن أصحاب هذا التوجه من مخاطبة الآخر بلغته ليكتسب العمل الفني شرعيته وفق المنظومة التي تسود العالم ثقافيا.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث:- بعد ان اطلعت الباحثة على مصورات الأعمال الفنية(الرسم) للرسامين العراقيين من الكتب والانترنت والفولدرات وبما يغطي حدود البحث (١٩٥٦ – ٢٠٠٥م) والافادة منها مما يحقق هدف البحث بالتعرف على المقاربات الجمالية للاستعارة الشكلية في الرسم العراقي المعاصر) تمكنت الباحثة من حصر مجتمع البحث والبالغ عدده (٥٠) عملا فنيا

عينة البحث:- قامت الباحثة بتصنيف العينة بحسب الاتجاهات وطريقة الأداء على وفق تحديدات البحث مراعية التسلسل الزمني للأعمال الفنية اذ تم الاختيار مجموعة من اللوحات كعينة للبحث والبالغ عددها(٥)نماذج ، وفقا للمسوغات التالية:-

١. تعطي النماذج المختارة فرصةً للإحاطة بالمقاربات الجمالية للاستعارة الشكلية والاسلوبية في الرسم العراقي المعاصر .
٢. شهرة هذه الأعمال الفنية وتأثيرها تاريخياً وجمالياً في حركة الرسم العراقي المعاصر.
٣. تباين النماذج المختارة من حيث أساليبها الفنية وطرق الأداء .
٤. **منهج البحث:-** اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي وباسلوب تحليل المحتوى اغرض تحليل عينة البحث وبما يحقق هدفه.

٥.أداة البحث:- تم بناء اداة لتحليل المحتوى تحقيقا لهدف البحث الحالي(التعرف على المقاربات الجمالية للاستعارة الشكلية في الرسم العراقي المعاصر).

٥.أ صدق الاداة : اعتمدت الباحثة على المؤشرات والمقتربات الفكرية والجمالية والفنية التي انتهى اليها البحث في صياغة فقراتها في ووضعها في استمارة بصيغتها الاولية وتم عرضها على الخبراء والمختصين(**********) في مجال التربية الفنية لابداء ارائهم حول صلاحية الاداة ، وبعد جمع اراء الخبراء والمختصين تم تعديل الاستمارة لتكون بصيغتها النهائية(ملحق ١) وتم استخدام معادلة(كوبر) لاستخراج نسبة الاتفاق وكانت نتيجتها(٩١%) .

٥.ب ثبات الاداة : تم استخراج ثبات الاداة عن طريق المحليلين الخارجيين(**********)،وبتطبيق معادلة (سكوت) كانت النتائج كالاتي :الباحثة مع المحلل الاول (٩١%) والباحثة مع المحلل الثاني (٨٨%) وبين المحلل الاول والثاني (٩٠%) ، واعادة تحليل الباحثة مع نفسها عبر الزمن بعد ١٥يوم كانت (٩٢%) .

٦. الوسائل الاحصائيه :

١- معادلة كوبر (Cooper) لاستخراج نسبة الاتفاق بين الخبراء .

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg}$$

نسبة المتفقين = Ag ،نسبة غير المتفقين =Dg ،نسبة الاتفاق Pa

– معادلة سكوت لاستخراج ثبات الاداة .

$$Ti = \frac{PO - Pe}{1 - po}$$

معامل الثبات= **Ti**، اجابو بالموافقة =Po، اجابو بعدم الاتفاق=pe

تحليل نماذج عينة البحث:

أنموذج العينة (١)

اسم الفنان :اكرم شكري

العمل :غابة مكسيكية

المادة:زيت على الكانفاس

تاريخ العمل :١٩٥٦

القياس:٤٠*٢٠سم

لقد اتبع الفنان (اكرم شكري) في عمله الفني (غابة مكسيكية) اتجاها تجريديا خالص، من خلال تقديمه مشهدا بصريا لا موضوعيا وغير مألوف تقنيا من اقتراحات مخيلته، فقد تبعثرت خلاله الالوان بكل حرية على مساحة العمل، ويمكن ملاحظة بقع لونية تتفاوت احجامها صنعتها عفوية هذا الاسلوب الفريد في حينة على مستوى حركة الرسم العراقي المعاصر، تتوزع على مساحة العمل بقعتان هلاميتان مضيئتان باللون التبني المائل للون الوردي تشغلان وسط اللوحة والى الجانبين، والخلفية المتداخلة مع وحدة الشكل يهيمن عليها اللون الغامق والمائل للأخضر.

فقد بعثر(اكرم شكري) التكوين العام وجعل منه منفتحاً على جميع الاتجاهات ليتداخل مع الخلفية، ويمكننا لمح بعض الاشكال بين الهيئات المهتزة اشبه بمثلثين متقاطعين قائمي الزاوية يبدأ رأسيهما من الاعلى في نقطتين على الضلعين الجانبين للوحة من نقطتي بداية الثلث الاعلى من اللوحة وتمتد اضلعهما الى الزاويتين السفليتين صنعتهما عفوية الاسلوب .

لقد دفع الفنان حركة الالوان باتجاه دائري محدثاً تخلخلاً بالأشكال الهلامية والى كل البقع لمعادلة الاشكال، وإحداث الموازنة واضفاء الحيوية ومنحها اهتزازاً ضوئياً متراقصاً بدرجات لونية متباينة، ومرتخية بانحناءات لولبية بعفوية وليس بقصدية معتمدةً على حدس ومخيلة الفنان، مما توحي كأن اللوحة قد انتجت شكلها بنفسها. ولا يمنع ذلك من وجود رؤية تعبيرية اسهمت فيها الخطوط العميقة اللون في اطراف الهيئات

المضيئة من خلال التضادات اللونية والخطوط المضيئة باللون البيجي والاصفر الموزعة على اطراف العمل الفني.

من خلال هذا العمل نلحظ مدى اغتراب الفنان وقطيعته مع المألوف تماما، حيث استعار (اكرم شكري) من خلال هذا العمل ليس على المستوى الموضوعي فحسب بل في اختيار التقنية ايضا، حيث استخدم تقنية غريبة آنذاك في الوسط الفني في انسكاب وسيلان اللون بعد ان يطرح الفنان لوحته افقياً على الارض ويبدأ بتقطير على قماشة اللوحة. وهذا تأثر صريح في التعبيرية التجريدية وفن الفعل عند (جاكسون بولوك) في كل من الصياغة الشكلية والتقنية وتوزيع البقع والخطوط المرتعشة والغاء المنظور وانفتاح التكوين . كذلك فهو لم يستثمر هذه التقنية حتى في رصد المشهد المحلي، من خلال تصوره لمشهدا من المكسيك، محاولا تقديم لغة فنية غريبة ومنقطعة مع المألوف . وعلى الرغم من ان هذا العمل يمثل أحد البحوث التجريبية المتقدمة للفن العراقي المعاصر وليس حكما على جميع اعمال الفنان (اكرم شكري) الاخرى، الا انه يمثل اوضح صور الاجترار والإتباع للفنون الغربية وهو منقطع تماما عن موروث الفنان العراقي المعاصر وبيئته المحلية.

انموذج العينة رقم (٢)

اسم الفنان : شاكرحسن ال سعيد

اسم العمل :حروف على الجدار

المادة :مواد مختلفة

تاريخ العمل :١٩٨٤

القياس:١٢٠*١٢٠سم

من خلال العمل الفني الذي قدمه (شاكر حسن ال سعيد)نجد انفسنا امام حائط او جدار ذا استعارة شكلية مما نراه في الحياة الاجتماعية العراقية وفي داخل حارات وازقة المدن عندما تصبح الكتابة نوعا من الفن الشعبي، جدار عتيق مهجور كما سماها الفنان، دونت على سطحه اشارات وعلامات وحروف وضعت بتلقائية وعفوية، ليس لها بعداً لغوياً فهي حروف مموهة محيت رسومها ولم يتبق غير أثرها، لكن باستطاعتنا الاحساس بها فنشاهد (حرف الزاي، الفاء، وفي الوسط النقطة وبجاورها الواو والنون). وفي الثلث الاسفل هناك ارقام حمراء، (السبعة، الواحد، الثمانية، الاثنا عشر) وأسهم مؤشرية متلاقية و متباعدة .

جزئت مساحة اللوحة الى ثلاثة اجزاء تقسمها خطوط حمر في الثلث الاسفل والثلث الاعلى وفي الوسط بؤرة مشوشة من اللون الاسود العاجي تتمركز في الوسط، الحركة مضمرة توحي باتجاهها المائل من اليمين الى اليسار من زاوية اللوحة اليمنى العليا الى زوايا اللوحة اليسرى السفلى، الحركة ووضع الحروف والاشارات والمساحات اللونية موزعة في الوسط وعلى الاطراف، فالحروف البيض تشكل علامة مهيمنة وقد منحت قيمة ضوئية تشع في ارجاء فضاء اللوحة، أما الارقام الحمراء والخطوط السوداء العريضة فتشكل علامات مصاحبة.

العمل لا يشغل بقراءة الحروف او تحويرها وفق قواعد ومساقط الحروف عند الخطاطين، بل تحول الى اشكال متناغمة للخطوط والهيئات البنفسجية. ورغم انها تنتمي للواقع لكنها تشتغل ضمن الاتجاه التجريدي الحديث فالعمل يعتمد بنسبة عالية على الخطوط المتفاوتة والمشتبكة في الطول والسمك والاتجاه والخصائص واللون من حيث يمتد خطاً احمراً سميكاً يفصل ثلث اللوحة الاعلى، وفي الثلث الاسفل خطوط متقطعة للارقام وعلامات (سهم). أما الالوان فأضافت تناغماً لدرجات اللون الاحادي للون الازرق. حيث يشتد في الوسط ويضعف في الاطراف. والوانه ضبابية (متداخلة) شفافة تكسب اللوحة غنى لوني.

أما الخامات فقد استخدم الفنان في العينة اعلاه مواد بناء ناعمة وخشنة صلبة وهشة سائلة وصلبة مثل الجص والرمل والاسمنت والغراء على سطح خشبي ليتحمل هذه الخلطات في اعطائها ملمساً خشناً. من خلال ذلك تشارك يد الفنان، عينه في الملمس وان تقنية الملمس (العجينة العالية) أحد معطيات الرسم الحديث وخاصة في (فن الفعل) والتبقيعية والفن المحيطي وغيرها. فالألوان والهيئات والخطوط والملمس والتقنية وتعالقاتها علامات منحت العمل الفني ايحاءاً بالتأمل.

من خلال ذلك نجد لهذا العمل الفني مقتربات في الرسم الحديث من حيث توزيع الخطوط ونسيج اللوحة ومناخاتها اللونية التي تحيلنا الى تقنية (التبقيع) وتقنيته في الحز والمسح توحي بمقاربة لأعمال الفنانين التجريدين، ولكن تجذيرها بمفرداتها العربية ورؤياه الفكرية الدينية الصوفية جعل للمعنى منحى عربي اسلامي.

أنموذج العينة (٣)

اسم الفنان: رافع الناصري

العمل: اثر زخرفي

المادة: مواد مختلفة

تاريخ العمل :١٩٩٥

القياس: دائري غير منتظم

يتصف العمل الفني للفنان (رافع الناصري) بأنه أشبه بقرص دائري مقارب إلى الأواني الفخارية، كما انه يحتوي على عدة رموز تأخذ سماتها من سمات (الأثر) أي بما يتركه الإنسان بمجرد لمسه أو ممارسته أفعاله الاستكشافية في ترك حزوزه أو تشذيب السطح لملائمة احتياجاته الخاصة.

فيما تقدم من وصف العمل جعله يقترب في مرجعياته إلى فضاءات زمنية مستعارة تستمد إرساليات خطابها من ارث حضاري يتوازى في مساراته مع الفكر الحضاري للفنان (رافع الناصري) فجعل تلك المرجعيات تتواشج مع افكاره كفنان معاصر ينتمي الى هذا العصر، وفي جزء منه كانسان ينتمي إلى ارثه الحضاري الثري والى فكر يحاول أن يجدد التزاماته وانتماءاته إلى هذا الموروث. فهنا بدأت بوادر المعادلة بين القديم والجديد فشيدت التجربة على وفق استحضار الزمن، فالصور الذهنية أسست فضاءاتها الزمنية على ما تعلق بها من رموز أثر ما، يحاول الفنان تنظيمها في فضاءه المعاصر أي انه يرشح لها بيئة جديدة وولادة جديدة.

إن التدرج الحاصل من اللون الأزرق في مقدمة اللوحة من الجهة السفلى لشكل القرص ثم يتدرج الى اللون الزيتوني المشبع بالأسود فيتأسس بذلك فضاء تتبني داخله الرموز الاشارية التي تتركز في النصف الأسفل من شكل القرص الدائري، جاعلاً في النصف الأعلى تبايناً في الملمس وفي درجة السطوع. مع تغير في شكل الدائرة من الأسفل أشبه بإناء مكسور يشكل بذلك تنوعاً في اقاعات السطوح مضيفاً إلى ذلك إيقاعات الخطوط التي تشكل حزوزها وانكساراتها على السطح التصويري، ثم يقوم الفنان بكسر حالة الوهم ألمنظوري التي يحدثها التدرج اللوني في هذا العمل الفني، من خلال اضاءات صفراء تجذب المنطقة المعتمة إلى المقدمة، لجعل العمل الفني ينتظم على مستوى السطح التصويري .

إن إيحاءات الشكل الدائري تستعير مرجعياتها من الأختام الاسطوانية في فن وادي الرافدين والفن الإسلامي ليدخله الفنان العراقي في ثيمة معاصرة متجاوزاً بذلك أبعاد اللوحة في الطول والعرض، فقد قاده هذا التجريب إلى هجر الإطار الذي يحدد أبعاد اللوحة وعناصرها، كما انه استعاض بملامس سطوح تتركها آثار مادة خام على سطح العمل الفني بدل من تأثيرات الملامس التي تنتجها الفرشاة كما انه جعل الفرشاة تقترب في اداءاتها من السطح الطباعي الأنيق، محاولة منه لإظهار تقنية معاصرة ترفد تحولاته الأدائية.

ولقد تداخلت أنظمة عدة في بنية عمله الفني، فقد استعان الفنان (رافع الناصري) بالتجريد لخلق فضاء تجريدي كبيئة مفترضة، ثم يُدخل النظام الرمزي كشفرات فاعلة في بنية خطابه الفني. فالفنان يعتمد على الفضاء التجريدي كبيئة حاوية لتشكيلاته الحروفية التي ارتبطت اظهاراتها بمواد خام كمادة صناعية لخلق ملمس مغاير لملمس الفضاء الذي اخذ سمة الصفاء والامتداد الذي يبعث على التأمل.

انموذج العينة رقم (٤)

اسم الفنان: ضياء الخزاعي

اسم العمل: استذكارات

المادة: اكرلك على القماش

تاريخ العمل :٢٠٠٣

لقد حاول الفنان(ضياء الخزاعي) في منجزه الفني سحب صوره المخزونة في الذاكرة وإدخالها في تركيباتها الذهنية، كان القصد من ذلك هو إعادة تحليل وتركيب المكان بحسب رؤية لونية مُجرداً إياه من بنيته المادية مقتصراً على إرسالية اللون الذي يتصف بها المشهد، إذن الفنان يختزن صور مشاهد يدخلها في منظومة من التحولات مصيرا بذلك(المشاهد) لكونها ومضات من اللون تعكس سمة البيئة المكانية لذلك المشهد، حيث نلاحظ في هذه اللوحة إن أكثر شيء تفاعل مع ذات الفنان هو اللون، أي انه جرد الأشكال والمكان إلى مساحات لونية ولم يقتصر على المساحات والأشكال بل تعدى ذلك إلى عدم انفلات المشهد، فذكر لنا الظل والضوء كعناصر زمانية تشكل هيئة المشهد، و صخب الألوان والتباين بينها وعفوية الفرشاة كأدائية حركية تزامنية مع حركة(الدراجة الهوائية)كانها لحظات سريعة جدا من المشهد أخذت له صورة (بالة التصوير) .

أما الإيقاعات التي يخلقها الفنان فتدلل على زمنية الانتقال والسيطرة داخل المشهد لكسر الرتابة التي يتصف بها اللون(التصميمي)، الذي اتصفت به أعمال الفنان(بيت موندريان) كما إن الفنان استعان بالمستويات المتراكبة للفضاء، فنلاحظ مجموعة الألوان التي تشغل مساحة السطح التصويري تشكل تراكبات بين المساحات الظلية الباردة للأزرق والمساحات الضوئية الحارة للأحمر وتدرجاته بين قيم الجلاء في اللون داخل المساحات، كما نلاحظ ذلك في اللون السمائي(الأزرق الفاتح)الذي يتخلل عجلة الدراجة(الوهمية)اثر الدراجة المتحركة، وهناك مستوى آخر من التركيب في الفضاء كزمن انتقال في تكرار شكل الدراجة أيضا، حيث شكلت مستويين من التراكب، أما المستوى الآخر من التراكب في الفضاء مخلفته وحداته الثلاث التي تمثلت في (الحيوان والدراجة الهوائية وشكل السياج)الذي في أسفل اللوحة.

استعارةُ الفنان كمفردة ذات دلالة شرقية، محاولاً الاستعاضة عن المنظور من خلال خلق تراتبية تحدثها تجاورية المساحات اللونية، مخلصا المشهد الصوري من تعالقه مع نص سابق محدثا بذلك تحولا في نوع الإرسالية، من خلال تبسيطه لتلك المساحات.

كما حاول خلق حالة جذب للسطح التصويري من خلال سحب الوحدات إلى المقدمة، ومن خلال إدخال اللون الأسود بمساحات لونية صغيرة مقتربا أحيانا من الخطوط لخلق تنوع فيها كما هو حاصل في(لون الحيوان وبعض جسد الدراجة الهوائية والسياج في الاسفل)هذا التنوع في الجذب للسطح التصويري يؤكد حركية الوحدات رغم ثبات المشهد المنجز.

ان استعارات الفنان للتقنية المشتركة بين الانطباعية والتعبيرية في استخدامات اللون واداءات الفرشاة التي تعطي تنوعا ملمسيا للسطوح، خلقت إيقاعاتها من خلال تنوع إحجامها على السطح التصويري، كل ذلك كان له تأثير على خلق غنائية نغمية في جسد النص البصري فضلا عن تداوله الرسم داخل منطقته وليس خارجا عنها، مجربا اداءات توحي بزمانية المشهد المشار اليه(السرك) لما له من حيوية وحركة دينامية متحولة في تنغيماتها المتعالقة مع الذات.

فنراه يخلق تأثيرات ملمسية من خلال استخدام طبقات من اللون خفيف الكثافة أي(قليل المادة)في بعض المساحات، ثم يحاول اضافة فوق هذا السطح مادة كثيفة للون مستعينا بما تمنحه مادة (الاكرلك)من سمك خالقا بذلك تجريبا ملمسيا صادرا من ذاتية اللون نفسه، يخلق بذلك تنوعاً في الطبقات اللونية التي نتج عنها تعددية في الملامس والسطوح، كأنه يحاول الرجوع إلى التقنية التي اسميناها سابقا التقنية المنضبطة، التي تطرقنا لها في عمل(رامبرانت)(الرجل ذو الخوذة الذهبية) لكنه يخلق تجاوزا تجريبيا مهما في مزاوجة التقنية المنضبطة مع الحالة العفوية التي تصدر عن تعبيراته الصادرة إزاء المشهد الحالي.

نلاحظ في عمل الفنان(ضياء الخزاعي)تداخل عدة نظم في بنية منجزه الفني فهو يخضع بيئته المكانية الى تجريدية غنائية مستعينا باداءات انطباعية، اما فيما يخص الرمزية التي يجعلها دلالة لإرسالية الخطاب الموجه من قبله متمثلة في وحدات(الدراجة الهوائية والحيوان) هذا الخطاب الدلالي يوضح مدى العلاقة المتواشجة مع البيئة المكانية للمشهد ومع الرمز، لكنه لم يغفل الهوية الفنية للعمل الفني كمنجز شرقي فاستعان(بالسياج)الحديدي ذي الزخارف الشرقية بوصفها وحدات تمثل شرقية الفنان على الرغم من تأثر اداءاته بالنظم العالمية لفن الرسم.ان هذا الوعي التجريبي في الاستعارة والمزاوجة بين الأساليب الفنية وتوظيفها داخل بنية العمل الفني جعل الفنان أكثر قدرة على توصيل إرساليات خطابه الفني الى المتلقي.

انموذج العينة رقم (٥)

اسم الفنان :شداد عبد القهار

اسم العمل :تكوين

المادة :مواد مختلفة على الجنفاس

تاريخ العمل :٢٠٠٥

قياس العمل :١٣٠*٦٠

Mixed Media on Canvas 130 X 60 cm. - 2005

يتألف هذا العمل الفني من مستطيل كبير، قام الفنان بتصغّير جزء الاسفل حي يعير في سحن العمل الفني، كما انه قام بخلق استمرارية للمستطيل الذي عد فيما بعد مستطيلاً آخر يتداخل مع المستطيل الأكبر وفي الحقيقة جزء منه. مضيفاً إلى ذلك أشكال المثلثات ورموز الشكل الإنساني ذات الجناحين مع خلق ملامس سطوح بواسطة استخدام مادة خام.

احدث الفنان (شداد عبد القهار) علاقة تكرارية في أشكال المثلثات وأشكال المستطيلات الملونة بالأزرق والبرتقالي كما انه حقق من خلال ملمس المادة ذي المربعات الصغيرة أن يخلق تكرارات تخلق تنويعاً مع السطوح الملساء، كما انه خلق توازنات في أشكال المثلثات الثلاث المتداخلة مع مثلث آخر يبتعد عنها، مضيفاً إلى ذلك (سطح المثلث) المنفرد عن المثلثات الثلاثة اظهر تبايناً مع الأرضية وظهور قيمة جلائه تخلق تبايناً مع المحيط.

إن السيادة واضحة للون (البني المحروق) أو(المعتق)مضيفاً إلى ذلك تنويعات خلقتها الوحدة في الشكل وهي أشكال المستطيلات الزرقاء والبرتقالية ذوات المساحات الضيقة على السطح التصويري.

حاول الفنان(شداد)استثمار الوسط البيئي وما يحمله من قوة ضاغطة تؤسس فعله الإنساني الذي انعكس في رموزه (الملاك الإنسان) مقطوع الرأس، النبتة المقلوبة قرب ذلك الإنسان أو بالأحرى مرمية على الأرض شأنها شأن ذلك الإنسان الملقى على الأرض، إن إرساليته هذه تدعنا نقرأ لوحته وهي معروضة على ظهر الطاولة كي نشاهد بمنظور جوي (عدد القتلى) من خلال مثلثات التي تعتبر علامات (مجهريه) تدلنا على الجثث. هذه المشاهدة التي يمنحنا مفاتيحها من خلال منظور تصرف به حسب المنظر الذي أداه (ماتيس) في لوحة(البيانو)كأن الوحدات مفروشة على الأرض أو على جدار يختفي فيه المنظور، إن ذكاء هذا الفنان من خلال استعمال بعض المربعات ذات اللون البرتقالي والأزرق لتأكيد جذب الخلفية إلى الأمام فيجعلها على مستوى واحد مكوناً بذلك سطحاً مستوياً، هذه الأستعارة الأسلوبية لها مرجعيات غربية من دون شك وخاصة في

أعمال(بيكاسو و براك) لكن الجديد في ذلك هو في آلية التلوين والبناء التكويني للعمل الفني، بالنسبة للتلوين نلاحظ ميل الفنان(للتعتيق)الذي يستخدم في بعض الموروثات(الإسلامية)هذا يجعله عارفاً بأهمية منجزه الفني على المستوى الحضاري الشرقي، ولم يقتصر ذلك على اللون فقط بل حتى تصميم الشكل العام لهذا العمل يمثل طابعاً مستمداً من التراث الإسلامي والشرقي، فأصبح التجريب لديه موجها نحو التراث لغرض رسم خارطة البناء الشكلي العام للعمل الفني، وفي مكان آخر استعاراته الإنسانية الآنية لحدث يومي، زائداً المادة الخام التي تشكل مظهرية فعله المستمد في ممارسته من الفنان السومري من خلال الحزوز والعلامات مكوناً بذلك خطاباً جمالياً تشترك في عدة إرساليات.

إن معالجته التقنية كانت كما يفعل (حائك السجاد) برصف خيوطه أي إجادة التقنية المنضبطة كما هو الحال عند(رمبرانت) في لوحته (الرجل ذو الخوذة الذهبية)إذن تعامل شداد مع التقنية محاولة منه لتنظيم السطح البصري لإتاحة الفرصة أمام المشاهد للتنقل بروية الاستكشاف بيئتها وتنغيمات السطوح التي تعبر عن جمالية معاصرة.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

اولا : نتائج البحث

١- كشفت نماذج عينة البحث عن تنوع واضح في الأستعارة الشكلية والأسلوبية للأعمال الفنية، مثل الأسلوب التعبيري، التجريدي، التكعيبي، الانطباعي، الرمزي كما في اغلب عينات البحث.

٢- تمثلت الاستعارة بالأشكال من مجردة الى وحدات انشائية داخلة في نظام مع اشكال أخرى هندسية مثل المثلث والدائرة والمربع كما في العينات (٥، ٤، ٣).

٣- حقق الفنان العراقي المعاصر من خلال الاستعارة دمجاً أو تواشجاً للأنظمة في عمل فني واحد، أي إن العمل الفني قد يحتوي على أكثر من نظام مؤسس له.

٤- عد المتراكم التراثي إلى جانب التراث الفني والفلكلور، مصادر ينهل منها الفنان العراقي على مستوى الموضوعات ومضامينها والأشكال وتكويناتها، وإذا كان بعض الفنانين يحاكون هذا الموروث أو يبنون عليه فأن البعض الأخر يستلهم منه أو يعالجه أو يبحث فيه أو ينجز نصاً بصرياً موازياً له ويكون الموروث هو الباعث الأساسي له .

٥- اعتمد عدد من الفنانين العرب على الموروث المحلي ونسجه من خلال اعمال ذات ابعاد رمزية وهذا ما نجده في انموذج العينة رقم (٥، ٣، ٢).

٦- توجهت جل التجارب الى (التجريد) كتعبير تشكيلي بكونه الشكل الحداثي المميز ليس فقط للتشكيل الغربي، بل كذلك في حركة الرسم العراقي المعاصر، كما في النماذج (٤، ٢، ١) .

٧- زاوج عدد من الفنانين العرب بين المفردة المحلية والرؤية الحداثية التي تسود العالم الغربي وهم بذلك استطاعوا تقديم صورة معاصرة تحمل الموروث الاصيل والانسجام مع الرؤية الفنية المعاصرة وهذا ما نجده في انموذج العينة رقم (٥، ٣، ١) .

ثانيا: الاستنتاجات:-

١- ترتبط الاستعارة الشكلية والأسلوبية لدى الرسام العراقي المعاصر، بمرجعيات عدة وهي الفنون الرافدينية، الفن الإسلامي، الفن الشعبي، الفن الأوربي الحديث وما بعد الحديث .

٢- تشكل الاستعارة الشكلية والاسلوبية على السواء حضورا نسبيا في مجمل التجارب الفنية لدى فناني حركة الرسم العراقي المعاصر.

٣- ان تأسيس الجماعات الفنية الريادية في العراق، ابان عقد الخمسينات من القرن العشرين، كان له أثر واضح في ترسيخ الهوية الفنية للتشكيل العراقي المعاصر، وفقا لرؤية اسلوبية متعددة السمات الفنية.

٤- اسهمت النظم المعرفية والفكرية لتيارات الرسم الأوربي الحديث، في بلورة رؤى اسلوبية للفنانين العراقيين، ابان مراحل البعثات والزمالات لتلك الدول الأوربية.

٥- لم تشكل الاستعارة عامل ضغط يحول دون إبداع الفنان وبالتالي انزياح حركة الرسم العراقي المعاصر، نحو الجمود والتخلف، بل شكل قاعدة لانطلاقه نحو التحديث والتجديد المتواصل .

٦- كان لعوامل التفوق التقني الغربي اثر في انزياح الفنان العراقي المعاصر الى الاتجاهات الفنية الحديثة.

ثالثا : التوصيات :-

توصي الباحثة بالاتي:

١- إعداد منهج مقرر خاص بتاريخ حركة الرسم العراقي المعاصر، يدرس في كليات الفنون الجميلة ويعمل على تطويره بالاستناد إلى المعطيات الجديدة التي تمخضت عن دراسات حديثة تناولت هذه الحركة.

٢- الإلمام الكامل بالبنية الذهنية للفنان العراقي وعقائده قبل الخوض بتفاصيل فنونه كضرورة لا بديل عنها في فهم وتفسير حركة الرسم العراقي المعاصر.

٣- ضرورة الإلمام بمحركات الفكر الأساسية التي تركت لها انعكاسات واضحة في النسيج الفكري الكامن في بنائية الأعمال التشكيلية وبما يسهل عملية فهم حركة الرسم العراقي المعاصر.

رابعا : المقترحات :-

استكمالا لهذا البحث، ولتحقيق الفائدة المرجوة منه، تقترح الباحثة إجراء البحوث الآتية :-

١- الخطاب المفاهيمي في الرسم العراقي المعاصر.

٢- اثر السلطة السياسية في حركة الرسم العراقي المعاصر.

٣- سمات الابداع في حركة الرسم العربي المعاصر.

احالات البحث

( ) الفيروز ابادي، قاموس المحبط، ج٣، مادة (الجمل)، دار العلم للجميع، بيروت، لبنان، (ب.ت)، ص٣٥١ .

( ) ابن منظور، لسان العرب، بيروت، لبنان، (ب.ت)، ص٥٠٣ .

( ) احمد زكي، بدوي: المعجم العربي الميسر، ط١، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني (بيروت)، ١٩٩١.

( ) سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، (بيروت) ، وسوش بريس ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥.

( ) ـــــــ، معنى الجمال :نظريه في الاستطيقيا، ترجمة : امام عبد الفتاح نشر المجلس الاعلى للثقافة، مصر ٢٠٠٠، ص٩٤

( ) مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ص٢٧ .

( ) التهاوني، محمد علي الفاروقي، كشاف لمصطلحات الفنون، المصدر السابق، ص٩٤.

( ) جبور عبد النور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص١٨ ،

( ) احمد مطلوب، البلاغة عند الجاحظ، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٣، ص٨٨ .

( ) ابن رشد، تلخيص الخطابة، عبد الرحمن بدوي، دار العلم، بيروت، ب ت، ص٢٩٣.

( ) هيغل، فردريك، الفن الرمزي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة النشر، بيروت، ١٩٦٤، ص٢٢.

( ) مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، المصدر السابق، ص٢٨ .

( ) شريم، جوزيف ميشال، دليل الدراسات الاسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤، ص٧٢ .

( ) لايكوف، جورج، ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص١٢١ .

( ) خرايتشنكو، ميخائيل، واخرون، طبيعة الاشارة الجمالية، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط١، دار توبقال للنشر، مغرب، ١٩٩٦، ص٩ .

( ) جسام، بلاسم محمد، التحليل السيميائي لفن الرسم، المبادئ والتطبيقات، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٩، ص٧٧ .

( ) روجز، فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠، ص١٢٨ .

( ) جبور عبد النور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص١٥٤ .

( ) شيرزاد، شيرين احسان، مبادئ في الفن والعمارة، المكتبة الوطنية، بغداد، العراق، ١٩٨٥، ص١٢٣.

( ) الاعسم، باسم عبد الامير، مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي، المجلة القطرية للفنون، العدد الاول، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠١، ص٣٥ .

( ) هربرت، ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٠ .

( ) ستولينتز، جيروم، النقد الفني، ترجمة : زكريا ابراهيم، مطبعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤، ص٣٣٩ .

( ) Burke, Kenneth. The philosophy of Loferary Form 2nd ed. Vintage Booke 1957, PP. 279-290.

( ) الاعسم، باسم عبد الامير، مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي، المجلة القطرية للفنون، العدد الاول، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠١، ص٣٥ .

( ) Herbert, Read, torm in Art. In: Vijnal Repres emtation. No3 1981, PP.13-17.

( ) Herbert, Read, form in Art. In Vijnal Represemation. No3, 1981, P13-17.

( ) الجوهري، اسماعيل بن حماد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق عبد الغفار عفار، ج١، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٨٧.

( ) Mayer, R. Dictionary of Art Terms & Technique, New York, 1969, P.77

( ) العبيدي، اسماعيل، التكرار في الرسم العراقي المعاصر، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧، ص٤٠.

( ) مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج٣، ت. محمد علي ابو درة واخرون، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٧٢، ص٩٩.

( ) هيغل، الفن الرمزي، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤، ص ١٥٤ .

(*) الرمز : أن الرمز هو شيئاً يمثل لشيء آخر اما الاستعارة فهي رواية تستخدم منظومة من المقارنات الضمنية وغالبا ما تتضمن الرموز بما يقدم مستوى او اكثر من مستوى واحد من المعاني فالمفتاح (رمزاً) يرمز إلى القوة أما الحقيبة ترمز إلى الثروة في لوحة البرخت ديورير (مايكل انجلو) .

( ) مصطفى ناصف، الصورة الادبية، ط٣، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣، ص١٥٦ .

( ) مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، المصدر السابق، ص ٢٧ .

( ) James H-pichering-literatare-Macmillan p.c.1982

( ) خرايتشنكو، ميخائيل، طبيعة الاشارة الجمالية، ترجمة : عبد المجيد جحفة، ط١، دار بوتقال للنشر، المغرب، ١٩٩٦، ص ٤ .

( ) روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، المصدر السابق، ص ١٤٤ . ٣

( ) بهيجة العلي، المصدر السابق، ص١٣٣ . [٣]

( ) بهيجة العلي، وعبد الرضا صادق، البلاغة، ص ٢، مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، ١٩٦٩، ص١٣٣ .

( ) صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، مؤسسة مختار (دار عالم المعرفة)، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٢٥ .

( ) خرايتشنكو، ميخائيل، طبيعة الاشارة الجمالية، ترجمة : عبد المجيد جحفة، ط١، دار بوتقال للنشر، المغرب، ١٩٩٦، ص ٢٢ .

( ) ابو بدر الدين ابو غازي، شخصية مصر، الطابع القومي لفنوننا المعاصرة (دراسات وبحوث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٢ .

( ) لايكوف، جورج، ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة : عبد المجيد حجفة، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ٢٣ .

( ) عصفور، جابر احمد، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) المركز العربي للثقافة والعلوم، ب ت، ١٩٨٢، ص ٣٩٥ .

( ) آيكو، امبرتو، تحليل اللغة الشعرية في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة : احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٦٠ .

( )آيكو، امبرتو، تحليل اللغة الشعرية في اصول الخطاب النقدي الجديد؛ ترجمة : احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٦٠ .

( ) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني الثقافي في الفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٦١ .

( ) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٦٤

( ) آيكو، امبرتو، تحليل اللغة الشعرية في اصول الخطاب النقدي الجديد، المصدر السابق، ص ١٦٠ .

( ) لايكوف، جورج، ومارك جونسن؛ الاستعارات التي نحيا بها، المصدر السابق، ص ٣٤، ٣٦ .

( ) خرايتشنكو، ميخائيل، طبيعة الاشارة الجمالية، المصدر السابق، ص١٥ .

( ) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني الثقافي في الفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢، ص ٣٥ .

( ) خرايتشنكو، ميخائيل، طبيعة الاشارة الجمالية، المصدر السابق، ص١٧ .

( ) خرايتشنكو، ميخائيل، المصدر نفسه، ص١٨ . [٥]

( ) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المصدر السابق، ص ٣٥.

( ) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المصدر نفسه، ص ٣٥ .

( )خرايتشنكو، ميخائيل، طبيعة الاشارة الجمالية، المصدر السابق، ص ٢٢، ٢٣ .

( ) مصطفى ناصف، الصورة الادبية، ط٣، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣، ص ٦ .

( ) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المصدر السابق، ص ٨٩.

( ) ميخائيل خرايتشنكو، وآخرون، طبيعة الاشارة الجمالية، المصدر السابق، ص ٢٧-٣٣ .

( ) مصطفى ناصف، الصورة الادبية، ط٣، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٣٨ [٦]

( ) خرايتشنكو، ميخائيل وآخرون، طبيعة الاشارة الجمالية، المصدر السابق، ١٩٩٦، ص ٣٩ .

( ) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٦ .

( ) خرايتشنكو، ميخائيل وآخرون، طبيعة الاشارة الجمالية، المصدر السابق، ص ٨٣ .

( )pickering , james H ,Literature,Macmillan ,1982 , pp.55-57 .

( ) خرايتشنكو، ، طبيعة الاشارة الجمالية، المصدر السابق، ص ٨٣ . [٦]

( ) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٠٠-١٠١ .

( ) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المصدر السابق، ص ١٥٤-١٥٦ .

(٦) آل سعيد، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج١، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣، ص ٢٨.

(٦) الراوي نوري : حركة الفن العراقي في أيامها الأولى، مجلة المثقف العربي، وزارة الإعلام، العدد ٤، السنة ٣، بغداد، ١٩٧١، ص ٤١ .

(**) أمثال : (ياري توبوليسكي، جابسكي، ماتوشال، والأخوان هارا) كانوا قد تتلمذوا على أسلوب الفنان الفرنسي (بير بونار) .

(٧) آل سعيد شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج١، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣، ص ١٠٠ .

(٧) كامل عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي في العراق، الموسوعة الصغيرة (٤٣)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩، ص١٨.

(٧) آل سعيد شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج١، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣، ص٢١ .

(***)(s.p): وهو رمز لجماعة الرواد بزعامة الفنان فائق حسن ، وتأسست عام ١٩٥٠، وضمت عدد من الفنانين منهم : زيد صالح، إسماعيل ناصر، إسماعيل الشخلي، نوري الراوي، خالد القصاب، محمود صبري (ينظر الأعسم عاصم عبد الأمير : جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث، (المصدر السابق)، ص٩٤).

(٧) ال سعيد شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، المصدر السابق نفسه، ص١٠٤.

(٧) الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب الفنية (٤٣)، بغداد، ١٩٨٠، ص٥٩ - ٦٠.

(٧) عبد الأمير عاصم : الرسم العراقي، حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤، ص٣٥.

(٧) بقشيش محمود : نقد وابداع، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٢٧.

(****) الانطباعيين : وهم الفنانون (حافظ الدروبي، سعد الطائي، ضياء العزاوي، عبد الأمير القزاز وآخرون) . ينظر : (آل سعيد، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج١، مصدر سابق، ص١٧٩ .)

( ) سليم نزار : الفن العراقي المعاصر، فن التصوير، ميلانو، ١٩٧٧، ص ١٥٠.

(٧) جبرا، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي، مطابع الدار العربية، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٦، ٢٣.

(٧) عبد الأمير عاصم : الرسم العراقي، حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤، ص ١٠٣ .

(*****) ملحمة الشهيد : اسم المعرض الذي أقامه كاظم حيدر على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث عام (١٩٦٥) وضم (٣٥) لوحة تصور ملحمة واقعة الطف في كربلاء واستشهاد الإمام الحسين بن علي (ع) .

(******) كاظم حيدر : ولد في بغداد عام (١٩٣٢)، درس الرسم في الكلية المركزية للفنون بلندن وتخرج عام (١٩٦٢)، مؤسس جماعة الاكاديمين التي أقامت معرضها الأول (١٩٧١)، توفي في اواسط الثمانينات . ينظر : (جبرا، جبرا إبراهيم الفن العراقي المعاصر، مديرية الثقافة العامة، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٢، ص١٢٠) .

(٨) عبد الأمير عاصم : الرسم العراقي، حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤، ص ٦١ .

(٨) كامل عادل: المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، ص٩٦، ٩٧.

(٨) آل سعيد شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج٢، ص ١٠٢.

(٨) اسماعيل صادق : ماذا تبقى من صدام للتاريخ، الزهراء للأعلام العربي، الطبعة الاولى، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٢١.

(٨) عبد الأمير عاصم : الرسم العراقي، حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤، ص ٧٧ – ٧٨.

(*******)جماعة الأربعة : ضمت الفنانين (فاخر محمد، محمد صبري، عاصم عبد الأمير، حسن عبود) أقامت الجماعة ستة معارض بين ١٩٨٢ – ١٩٨٨ . ينظر : الأعسم، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر، مصدر سابق، ص ١١٥ .

(٨) دليل جماعة الاربعة – المقدمة –، بغداد، ١٩٨٠.

(********)فاخر محمد : ولد في بابل (١٩٥٤) حصل على شهادة البكالوريوس في الرسم من أكاديمية الفنون بغداد (١٩٧٧)، والدبلوم العالي من أكاديمية بغداد (١٩٨٠) والدكتوراه عام (٢٠٠٣)، له عدة معارض شخصية وجماعية داخل وخارج القطر عميد كلية الفنون الجميلة بابل ٢٠١١م .

(٨) عبد الأمير، عاصم : فاخر محمد رسم يشبه الحرية أو غريزة الرسم، دليل معرض الفنان فاخر محمد، قاعة حوار، بغداد، ١٩٩٦ .

(*********)عاصم عبد الأمير : ولد في الديوانية (١٩٥٤) – درس في كلية الفنون الجميلة بغداد، عضو جماعة الأربعة (١٩٨٢) حصل على شهادة الدكتوراه في الفنون التشكيلية (١٩٩٧) . يعمل حالياً كأستاذ في كلية الفنون الجميلة – بابل

(٨) عبد الأمير عاصم : الرسم العراقي، حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤، ص ٨٤ .

(**********) من جيل الثمانينات (هاشم حنون، هناء مال الله، حيدر خالد، ابراهيم رشيد، كريم رسن وغيرهم)

(٨) حامد أبراهيم أمهيدي الراشدي، إشكالية التلقي وأنساق الرسم العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، ٢٠٠٦، ص٦٩ .

(***********) أ م د سلام حميد رشيد /قسم التربية الفنية/كلية الفنون الجميلة جامعة بابل

ا م د الاء علي عبود /قسم التربيةالفنية/كلية الفنون الجميلة جامعة بابل

أ.م د رشا اكرم موسى/قسم التربية الفنية/كلية الفنون الجميلة جامعة بابل

(************) هدى طالب ، مدرس/كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

رنا سامي علي ، مدرس /كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

المصادر:

ابن رشد، تلخيص الخطابة، عبد الرحمن بدوي، دار العلم، بيروت، ب ت، ص٢٩٣.

ابو بدر الدين ابو غازي، شخصية مصر، الطابع القومي لفنوننا المعاصرة (دراسات وبحوث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨.

احمد مطلوب، البلاغة عند الجاحظ، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٣، ص٨٨ .

اسماعيل صادق : ماذا تبقى من صدام للتاريخ، الزهراء للأعلام العربي، الطبعة الاولى، القاهرة، ١٩٩٤ .

الاعسم، باسم عبد الامير، مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي، المجلة القطرية للفنون، العدد الاول، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠١.

آل سعيد، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج١، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣.

آيكو، امبرتو، تحليل اللغة الشعرية في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة : احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

بقشيش محمود : نقد وابداع، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٧.

بهيجة العلي، وعبد الرضا صادق، البلاغة، ص ٢، مطبعة سلمان الاعظمي، بغداد، ١٩٦٩.

التهاوني، محمد علي الفاروقي، كشاف لمصطلحات الفنون، دار العلم، بيروت، ب ت.

جبرا، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي، مطابع الدار العربية، بغداد، ١٩٨٦.

جبور عبد النور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩ .

جسام، بلاسم محمد، التحليل السيميائي لفن الرسم، المبادئ والتطبيقات، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٩.

الجوهري، اسماعيل بن حماد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق عبد الغفار عفار، ج١، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٨٧.

حامد أبراهيم أمهيدي الراشدي، إشكالية التلقي وأنساق الرسم العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، ٢٠٠٦.

خرايتشنكو، ميخائيل، واخرون، طبيعة الاشارة الجمالية، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط١، دار توبقال للنشر، مغرب، ١٩٩٦.

الراوي نوري : حركة الفن العراقي في أيامها الأولى، مجلة المثقف العربي، وزارة الإعلام، العدد ٤، السنة ٣، بغداد، ١٩٧١.

روجز، فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.

ستولينتز، جيروم، النقد الفني، ترجمة : زكريا ابراهيم، مطبعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.

سليم نزار : الفن العراقي المعاصر، فن التصوير، ميلانو، ١٩٧٧.

شريم، جوزيف ميشال، دليل الدراسات الاسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤.

شيرزاد، شيرين احسان، مبادئ في الفن والعمارة، المكتبة الوطنية، بغداد، العراق، ١٩٨٥.

صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني الثقافي في الفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢.

صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، مؤسسة مختار (دار عالم المعرفة)، القاهرة، ١٩٩٢.

عبد الأمير عاصم : الرسم العراقي، حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤.

العبيدي، اسماعيل، التكرار في الرسم العراقي المعاصر، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧.

عصفور، جابر احمد، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) المركز العربي للثقافة والعلوم، ب ت، ١٩٨٢.

كامل عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي في العراق، الموسوعة الصغيرة (٤٣)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩.

لايكوف، جورج، ومارك جونس، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.

محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

مصطفى ناصف، الصورة الادبية، ط٣، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣.

مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج٣، ت. محمد علي ابو درة واخرون، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٧٢.

هربرت، ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

هيغل، فردريك، الفن الرمزي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة النشر، بيروت، ١٩٦٤.

Burke, Kenneth. The philosophy of Loferary Form 2nd ed. Vintage Booke 1957

Herbert, Read, torm in Art. In: Vijnal Repres emtation. No3 1981,.

James H-pichering-literatare-Macmillan p.c.1982

Mayer, R. Dictionary of Art Terms & Technique, New York, 1969

الملاحق

ملحق (١)

الاداة بصيغتها النهائية

ت	الفئات الرئيسية	الفئات الثانوية	تطبيقاتها في الرسم العراقي المعاصر		
			الشكل	المضمون	التقنية
١	البناء الجمالي للاستعارة	الخط			
		اللون			
		الفضاء			
		الملمس			
		الحركة			
		القيمة الضوئية			
		التوازن			
		التناسب			
		الانسجام			
		الوحدة			
		السيادة			
		الايقاع			
		التكرار			
		التباين			
٢	انواع الاستعارة	الفكرة			
		النقل والاستنساخ			
		الاحتذاء بالاخر			
		المزاوجة بين القديم والجديد			
٣	اسلوب الاستعارة	تعبيري			
		وحوشي			
		انطباعي			
		تجريدي			
		تعبيريه التجريدية			