تقنيات الإظهار في أعمال سلام عمر

أ.د.م. رنا حسين هاتف الباحث. أحمد عبد الرضا عليوي

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

Techniques of The demonstration in works of Salam Omar

Researcher. Ahmed Abd El Rida Alawi
Ass. Prof. Dr. Rana Hussain Hatef
College of Fine Arts\ University of Babylon
ahmaedg989@gmail.com

Abstract:

This study is concerned with the study of the techniques of demonstration in works of Salam Omar. It is located in four chapters. The first chapter deals of the research problem, its importance and the need for it, the purpose of the research and its limits, and the definition of the most important terms in it

The problem of research is determined by trying to answer the following question:

What are the techniques of demonstrating in Works of Salam Omar?

The first chapter also includes the objective of the research

Detection of the techniques of showing in the work (Salam Omar)

The second chapter deals Three research, The first research deals The concept of technology and its impact on art, and deals the second research In technical and mechanisms of demonstration them On the photographic surface in schools of modernity and postmodernism, and research The third It has been addressed Techniques of The demonstration in In the works of Iraqi painters, and ended the chapter to The second is the theoretical framework indicators and previous studies, Where it included the most important of the theoretical framework of indicators and concepts.

The Chapter three deals with research procedures: Including the research community Choose an adult sample (5) artwork, then search the sample analysis tool.

The fourth chapter included Findings, conclusions, recommendations and proposals. Among the findings of the researcher are:

The graphic surface of the artist consists of adding composite materials, And diversity in the use of raw materials in a single work with emphasis on wood material As an advantage that gave him flexibility in dealing with artwork the technical and aesthetic

It has been a science and modern industrial technology Its impact on the artist in the use of raw materials and Ready to be employed by the artist within his aesthetic works.

Among the conclusions are:

To Techniques of The demonstration of the contemporary and prevalent on the photographic surface In the use of multiple materials He had a great resonance and influence in the work of the contemporary artist.

Progress and development in the use of processed raw materials He had an important shift in the course of the arts through diversity And the shift in performance, style and aesthetic aspects of the artist (Omar).

Keywords: Techniques, Demonstration, Mechanisms, Aggregation, contemporary.

الملخص :

يعنُي هذا البحث بدراسة (تقنيات الإظهار في أعمال سلام عمر)، وهو يقع في أربعة فصول، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث، وأهميته والحاجة إليه، وهدف البحث وحدوده، وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه.

فتحددت مشكلة البحث بالسؤال الآتي:

ما تقنيات الإظهار في أعمال سلام عمر؟

الذي يعنى

عن تقنيات الإظهار في أعمال (سلام عمر).

وتناول الفصل الثاني ثلاث مباحث، عُني المبحث الأول بمفهوم التقنية وأثرها على الفن، فيما عُني المبحث الثاني في التقنية وآليات إظهارها على السطح التصويري في مدارس الحداثة وما بعد الحداثة، أما المبحث الثالث فقد تناول تقنيات الإظهار في أعمال الرسامين العراقيين، وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة.

والفصل الثالث فقد اختص بإجراءات البحث: ومنها مجتمع البحث واختيار عينته البالغة (5) أعمال فنية، ثم أداة البحث فتحليل العينة.

أما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

ومن جملة النتائج التي توصل إليها الباحث هي:

1. يتكون السطح التصويري عند الفنان من إضافة مواد مركبة، والتنوع في استخدام الخامات في العمل الواحد مع التأكيد على خامة الخشب كميزة أكسبته مرونة في التعاطي مع معطيات العمل الفني تقنياً وجمالياً.
2. يمتلك الفنان وعي خيالي وتجربة جمالية في الجوانب الإظهارية من خلال مزاوجة أعماله المختلفة.

ومن جملة الاستنتاجات هي:

1. لتقنيات الإظهار العالمية المعاصرة والسائدة على السطح التصويري في استخدام الخامات المتعددة كان له صدى كبير ومؤثر في أعمال الفنان المعاصرة.
2. إن التقدم والتطور في استعمال الخامات المصنعة كان له تحول مهم في مجرى الفنون من خلال التنوع والتحول في الاداء والأسلوب والجوانب الجمالية عند الفنان.

الكلمات المفتاحية: تقنيات، إظهار، آلية، تجميع، معاصر.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث:

يشكل العمل الفني في تمظهراته السطحية؛ معطىً جمالياً، دائماً ما يدهشنا قوامه الجمالي وصيغته التأليفية والتكوينية، فالتجسيد الجوهري والحقيقي للعمل الفني قد لا يرتبط بما يماثله، بقدر ما يرتبط في بنية العمل المفهوم الرئيوي الذي يبرز خطاب جمالي وتقانة إظهار مميزة، من خلال استعمال المواد والخامات المتنوعة وتوظيفها جمالياً وتقنياً لإنتاج عمل فني متكامل وناجح.

وعليه فالتقنية ضمن هذا الرؤية المفهومية، تعد معالجة لخصائص العمل الفني في ضوء علاقة الفنان المتحولة تجاه مكونات الواقع المراد تمثيله التي تعتمد على الخيال والوعي، وهذا قد أدى بدوره في التأثير على تغيير المنظومة البصرية في الفن عموماً والتي تتحرك في إطارها أعمال متنوعة يخضع كل منها لتقنية عمل أو إظهار ترتبط بفنان معين، فالفن يعمل على أنظمة اشتغال مختلفة، لذلك لا يمكن تثبيت صورة معينة للتقنية لا سيما في مجال الفن، دون أن يكون للفنان تدخلاً واعياً يرتبط بغاياته ووعيه الجمالي في إظهار تلك القيم المهارية المرتبطة بالعمل الفني وصياغة الجانب التقني فيه.

فتخليق المظهر الجمالي والأسلوبي للعمل الفني والارهاصات الأولية المبكرة، برزت من خلال ظهور بوادر التثوير الحداثوي، والتي أثرت لاحقاً بظهور تيارات معاصرة عززت من موقف الفنان الجمالي والتنوع في إظهار القيم الاسلوبية للمنجز الفني، عبر تقنيات إظهار متنوعة أيضاً.

ولهذا أثرت بعض الفنون التي اعتمدت على معالجات وتقنيات جديدة ومتنوعة للسطح التصويري، والمتمثلة ببعض مدارس الحداثة التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، وما تلاها أيضاً من تيارات الفنون المعاصرة، أثرت على نتاجات مجموعة

كبيرة من الفنانين العراقيين بالخصوص في محاولاتهم لإنتاج أعمال فنية مواكبة لتطور الأسلوب التقني في إظهار الأعمال الفنية واكسابها قيماً جمالية جديدة، وهذا ما أتاح ل (سلام عمر) حرية في التشكيل من خلال اعتماده تجريب تقنيات معاصرة في إنتاج أعمال فنية، وفي انفتاح مخيلته على المواد والخامات الداخلة في صناعة اللوحة، والذي بدوره قام بمنح الأشياء والمواد المستهلكة صفة متعالية من خلال تحويل تلك المواد إلى فن متسامي، بحيث أصبح عمل الفنان أكثر استقلالاً عن العالم المرئي، فالوسائط الحسية المستهلكة لم تعد ممثلة لتصوير الواقع في العمل، بل تداخلت في التكوين كخامات ملاصقة للحسي والعقلي في النتاج الفني.

فمع تجربة الفنان (سلام عمر) نجد في هذه المواد أداة تعبير من خلال تمازج خامات بالصفات اللونية، كالخشب والحديد الورق... الخ مع ألوان الاكريلك، ومعالجتها ككل متآلف ضمن وحدة جمالية، والتمتع بتنوّع السطح من خلال تمويه الخامة بخامة أخرى، كتمويه الخشب أو الورق بألوان الاكريلك من أجل خلق تناغم الوحدة الصورية جمالياً وتقنياً.

ومن خلال عملية توظيف الفنان لتلك المواد والخامات ومعالجتها سطحياً وتقنياً، تم إنتاج أعمال فنية لم تفقد فيه تلك المواد والخامات المستخدمة وظيفتها الأساسية، بل تحويلها إلى فن حديث، نتج عنه أساليب تقنية حديثة.

ومن خلال ما تقدم تبلور لدينا مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي:

ما تقنيات الإظهار في أعمال سلام عمر؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث في: .

1. يسلط الضوء على إظهار تقنيات وتجارب متنوعة، وإبراز المواد المستخدمة والخامات النادرة والغير شائعة للأعمال الفنية.
2. يتقصى البحث الكشف عن تقنيات الإظهار المعاصرة التي تفيد المهتمين والباحثين في المؤسسات الفنية والثقافية ذات الاختصاص.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث إلى تعرف:

تقنيات الإظهار في أعمال سلام عمر.

رابعاً: حدود البحث:

1.الحدود الموضوعية: يتحدد البحث بدراسة تقنيات الإظهار في أعمال سلام عمر المنفذة بالمواد المختلفة.

2.الحدود المكانية: بيروت، والكويت، والبحرين.

3.الحدود الزمانية: يتحدد زمنياً من (2002– 2014م)*.

خامساً: تحديد المصطلحات:

التقنِية Technique:

لغوياً/ ت ق ن – إذا عمَلت عملا فأتقِنه. ورجلٌ مُتقن وتَقِنٌ، وفلان تِقْنٌ من الإتقانِ: موصوفٌ بالإتقان أي حاذقٌ في عمله. وإنه لأرمى من ابن تِقن. والفصاحةُ من تِقنِه أي من سُوسِه[1].

تقن: أتقَنَ الامرَ: أحكمهُ. تَقنَ الأرضَ: أسقاها الماءَ الخاثر لتجود. التِقن: بقية الماء الكدر في الحوض/ الطين الذي يذهب عنه الماء فيتشقق/الطبيعة. يقال (الفصاحة من تِقنهِ أي طبعه. التقنية: التكنيك[2]، وجاء في مختار الصحاح: تقن (إتقان) الأمر أحكامه[3].

اصطلاحاً/ والتقنية هي معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان البراعة الفنية – الطرائق التقنية – طريقة لإنجاز غرض منشود[4]. جملة المبادئ أو الوسائل التي تعين على إنجاز شيء أو تحقيق غاية، وتقوم اليوم على أسس علمية دقيقة. وتختلف عن العلم من حيث إن غايتها العمل والتطبيق[5].

وجاء مصطلح (التقنية) عند (اندري لالاند) في معجمه الفلسفي (كل ما يتعلق بالطرق (الفنية، العلمية أو الصناعية) وأطلق اسم تربية تقنية على التربية التي تسمح لكل فرد بان يقوم بمهنته على أفضل وجه ممكن، وهي أيضا مجموعة الطرائق المحددة بدقة وقابلة للتوصيل لأحداث بعض النتائج المعتبرة نافعة، إن لكل فنان أساليبه ومهاراته اليدوية لكنه يعتمد على تراث الحِرفة، وهو تراث عام ويشكل التقنية بالمعنى الحق)[6].

والتقنية عند (جميل صليبا) في معجمه هي (مجموعة من الطرق المتبعة في استعمال بعض الآلات أو الأدوات أو المواد، كتقنيات العزف على أحد الآلات الموسيقية أو النقش على الجص، أو هي مجموعة من الطرق الخاصة بنوع معين من الفنون الجميلة، تقول: تقنيات الفن القوطي وتقنيات الفسيفساء، أو هي مجموعة الطرق الخاصة بفنان معين)[7].

التعريف الإجرائي للتقنية:

يتبنى الباحث تعريف صليبا لملاءمته لأهداف وضرورات البحث.

الإظهار:

لم يجد الباحث تعريفاً محدداً لكلمة (إظهار) في المعاجم اللغوية والمعاجم الفلسفية، وما تم رصده من تعاريف تتطرق إلى كلمة (الظاهر) كتعريفين لغوي واصطلاحي، وعليه تم نحت تعريف اجرائي لكلمة (الإظهار) بما يتناسب مع منهجية واهداف البحث.

الظاهر لغوياً/ ورد في اللغة الظاهِرُ خلافُ الباطنِ؛ ظَهَرَ يَظْهَرُ ظهوراً، فهو ظاهر وظهير. ويقالُ: ظهرُ على الحائط وعلى التسطيح: صار فوقه. وظهرَ على الشيءِ إذا غلبه وعلاه. ويقالُ: ظهرَ فلانٌ الجبل إذا علاه. وظهرَ السطحَ ظهوراً: علاهُ[8].

الظاهر اصطلاحياً/ ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته، ويقابله الحقيقي، والظاهر من الشيء ما انكشف لك منه دون دليل، وضده الخفي والباطن، ويرادفه الواضح والبديهي[9].

التعريف الاجرائي للإظهار:

الإظهار هو الكيفية التي يبدو عليها العمل الفني من خلال صياغاته الشكلية التي تقترحها المواد والخامات الداخلة في إنجازه.

التعريف الاجرائي لتقنيات الإظهار:

هي القدرة الادائية والمهارية في تشكيل المفردات والعناصر الفنية على السطح التصويري وإخراجها بما يحقق قيماً جمالية يروم الفنان بإبرازها.

الفصل الثاني

المبحث الأول

مفهوم التقنية وأثرها على الفن

يُنسب مفهوم التقنية إلى مجموعة من الأساليب الخاصة بشكل ثابت لفن أو لفنان، وبالتالي فهي مجموعة من المهارات تُطلب عن طريق استخدام لعدة أدوات أو لعدة مواد، مثلاً: تقنية التصوير الجداري، أو هي مجموعة من المهارات الفردية لفنان أو لكاتب، أي في بعض الأحيان، الرسام يخلق بتقنيته حق إبداع عوض أن يكون مسيراً بأفكار أي تقنية أخرى إذن فلمفهوم التقنية حقها في الإبداع الفكري[10].

فالتقنية هي جملة المبادئ أو الوسائل التي تعين على انجاز شيء أو تحقيق غاية وتقوم اليوم على أسس علمية دقيقة؛ وإن الوعي بكيفياتها، شرط جوهري لأدراك قيم الجمال الفنية المعاصرة، بما يستدعيه فعل التواصل للفن. وهذه المحايثة جديرة بالاهتمام من حيث تصورها العام لفعل الأداء التقني والإظهار الجمالي، فالجذر الاشتقاقي لكلمة تقني لم ينفصل عن الفن إلا في العصور الحديثة إذ كانت كلمة Techne عند اليونان تعني الفن، الذي تكون الصنعة نشاطه النافع بصفته العامة [11].

فقد استثمر الفنانين كل معطيات التقنية عبر مراحل تاريخ الفن المختلفة، نظراً لطبيعة الفن وارتباطه بالثقافة، وقد اتضح ذلك واضحاً بصورة جلية وواضحة في الفنون الحديثة والمعاصرة لما واكبته تلك الفنون من تطور تكنولوجي في الوسائط المتعددة، وجاءت الاسهامات في مستويات متعددة ومختلفة[12].

حيث مارس الإنسان وجوده من خلال توظيفه للتقنية، إذ استطاع الإنسان منذ مليونين من السنين أن يجرد فرع الشجرة من زوائده ليتحول إلى عصا يدافع بها عن نفسه [13]، فكان هذا بداية للإحساس من قبل الإنسان البدائي بالمواد البسيطة لاستعمالها في مجريات حياته اليومية، والتي سوف تتطور مستقبلاً ليوظفها جمالياً حسب ميول رغباته الإنسانية.

فهي شكل من أشكال التفكير في إيجاد حلول منطقية لتكون في معناها العام مجموعة من الأدوات والوسائل التي تستخدم لأغراض عملية تطبيقية والتي يستعين بها الإنسان لإكمال قواه وقدراته[14].

فنمت التقنية ضمن الحضارات القديمة وتشبعت بأفكار موجهيها حتى إن كلمة (تقني) رادفت الممارسات الفنية الإبداعية لما تستدعيه من عملية كشف وإظهار، فـ "عند اليونان تتحقق التقنية في الأليثيا، أي كشف الموجودات وإظهارها على ما هي عليه [15].

ومع ظهور الفكر الحداثي انتقلت المعرفة التأملية إلى معرفة تقنية غايتها تطبيق أهداف المعرفة تطبيقاً عملياً أي تحقيق أعمال العقل تطبيقاً حسابياً والمعرفة التقنية فهي نمط من المعرفة قائم على أعمال العقل بمعناه الحسابي أي معرفة عمادها الملاحظة والتجريب والصياغة الرياضية والتكميم [16].

وإن الخواص الفردية للمادة الخام هي التي تمنح الشكل الخارجي صفاته في تجربة إنسان الكهوف حين أبدع رسوم كهوفه، فقد كانت المادة الخام بتكويناتها الطبيعية تلعب دوراً مهماً في تحفيز خياله وتشكيل نماذجه الحيوانية، فجدران الكهوف في تكويناتها الحجرية غير المستوية وما تحمله من اللا انتظام والخشونة والتقعرات والتفاعل بين التجاويف والبروزات تبدو في بعض أماكنها مشابهة لأشكال الحيوانات، فيعمل إنسان الكهوف بتوجيه من تجربته على تقريب تلك الأشكال بما يشببها[17]. أي إن الإنسان القديم قد استثمر كل الامكانات المتاحة من المواد البسيطة المتكونة من طحن أكاسيد التربة وإضافة الفحم وعظام الحيوانات المحروقة في الرسم للتعبير عن هواجسه الداخلية.

وإن لتطور التقنية أثر فاعل في حركة فن الرسم انتقالاً من طور إلى آخر، يتصدر ذلك تمهيدات الثورة الصناعية وما أفرزته من معطيات تقنية ومنجزات علمية عملت في الفن مثلما عملت في الأنساق المعرفية المكونة للحضارة، وهكذا كان لتطور العلوم الطبيعة والكيمياء وما تبعها من مخترعات وتقنيات أثرها الذي لا بد منه لا سيما فيما يتعلق بتطور الفهم الفيزيائي للون والضوء وفك شفرة التكامل اللوني وتطور كيمياء اللون وصناعته في أنابيب. وكذلك الأمر بالنسبة إلى المواد المستخدمة في اللوحة. وعلى ضوء ذلك التطور في الفكر العلمي تتغير الكثير من المفاهيم الأبستيمولوجية**، لأن البحث فيها يتحدد في إطار المعرفة العلمية وحدها. وبذلك يكون التطور التقني حتمياً[18]. وهذا ما يحدد بالتالي على استخدام الفنان للمواد الداخلة في عمله الفني.

ففي مجال التجارب المتعددة التي أجراها الفنان المعاصر على الخامة واختبارها، نجد إنه توصل إلى تقنيات جديدة بفضل التقدم العلمي للصناعات التكنلوجيا والذي أفادته في التعبير عن موضوعه بشتى الطرق، كان منها ما هو مماثل لتجربة إنسان الكهوف في توظيفه لخامة السطوح الخشنة، وهو ما اتبعه (جان دوبوفيه)*** في اسلوب الصورة– الحائط وعلى نحو يقربها من المشهد الطبيعي كما هي على الجدران القديمة، متحكماً في مادة الإظهار التي إن بدت مناقضة للواقع إلّا أنه أحالها إلى مادة جمالية وهو في ذلك أراد العودة إلى الأصول البدائية في استخدامه للخامة كما في رسوم الكهوف[19]. ويتضح في هذا وعي الفنان للمادة الخام لتطويعها بالتالي في منجزه البصري.

فإن تعدد تقنيات الإظهار يتحايث مع تغير وسائل الاتصال باستنباط افكار ووسائط جديدة في الفن، من خلال اكتشاف الفنان لأساليب جديدة في آلية الاتصال البصري وفي خلق حالة بصرية تصبح بدورها موضوع مادة لاستجابة المشاهد[20]. فتعددت بذلك أنواع التجريب الخاصة بخامة الإظهار بقدر التغير الهائل الذي أحدثته وسائل الاتصال المختلفة، فدخلت وسائل الإعلان الثورية لتذيب

أنماط التعبير الفني السابقة المعتمدة على مواد ينتقيها الفنان من بيئته المباشرة، وهو ما أدى إلى تحول الفنانون نحو صنف جديد من المواد، وجدوا فيها بديلاً لما هو تقليدي، كالأداء والفيلم والتلفزيون والفيديو والتوثيق. فهذه الوسائط التي تعد مواد أولية، أسهمت وعلى نحو فعال في الخواص الجمالية والأداءات التقنية للفنون المعاصرة، ذلك يعني ان التقنيات التي اتبعها الفنانون لها ارتباط واضح بهذا النوع من الوسائط التي تسهم إلى حد كبير في إظهار الشكل النهائي متقاربة مع الكيفية التي ينتج بها هذا الوسط [21].

فعلى سبيل المثال في استعمال الفنان المعاصر للتقنيات الجديدة هي تقانة (الهيلوكراف) ****التي تعد إحدى التقنيات المعاصرة والتي أحالت الشكل ذو البعدين بالإيهام إلى شكل ثلاثي الأبعاد باستخدام تقنية الليزر، التي أصبحت ضمن التقنيات الكرافيكية المعاصرة، بنقل الشكل من صورته الأثيرية إلى لوح معدني ليتم حفرة ثم طبعه، ودون المساس بقيمة إظهار العمل الإبداعي الجمالي، مما يتشكل نوع جديد من العلاقة بين الفنان وأدواته التي يكون فيها الفنان منغمس في التكنولوجيا، يقلد مجريات العلم ويمارس التجارب أكثر من أن يقوم بإنجاز أعمال فنية [22]، إن العلم والتقنية وما حققاه داخل جسد الفن يعد كشفاً للحقيقة المعاصرة وبالتالي تعلن التقنية عبر وسائلها العلمية والجمالية من خلال تأثيرها على الفن بواسطة استخدام فنون متعددة ومنها على سبيل الذكر فن الشاشة التي أثرت في جميع مرافق الحياة ومنها الفنون والعمارة، فكانت الشاشات الإعلانية التجارية العملاقة تشغل حيزاً من شارع أو واجهة مبنى والتي بدورها سيطرت على مشاعر الناس وتوجهاتهم. فكثيراً ما تدهشنا الأضواء البراقة المتلألئة التي تزين أمسيات المدن العملاقة، إذ يؤدي الضوء لغة بصرية أثيرية جميلة على العمارات، وتشكل الشاشات وضعاً جمالياً للمكان والزمان، فتتحقق عن طريق ذلك منظومة إعلانية مرتبطة بالشكل واللون والضوء والموضوع[23]. فهذه كانت جملة من الاشتغالات الفنية المعاصرة التي عمل عليها الفنان الحالي، حسب المواد والخامات التي أتاحتها تقدم التكنولوجيا الصناعية.

المبحث الثاني: التقنية وآليات إظهارها على السطح التصويري في مدارس الحداثة وما بعد الحداثة

يقوم بناء العمل الفني على التوافق، بمجمل عناصر إظهاره للتقنيات الفنية الشكلية بكل حيثياتها، من خلال الأسلوب والاداء الفني، وفق رؤية الفنان وثقافته وموقفه ووعيه من التراث الإنساني وملامح اللحظة الراهنة وحتى استشراف المستقبل.

لذا فإن شكل إظهار التقنية والأسلوب يشكل قيمة إيجابية هامة داخل العمل الفني، ليس كل منهما منفصلاً عن الآخر، وإنما متداخل معه وذائب فيه.

وإذا كان تاريخ الفن قد حفل بالكثير من الأعمال الفنية التي يرتفع فيها الأسلوب والأداء التقني إلى مستوى واحد عالي القيمة، فإن العصر الحديث، نتاجاً لما استحدث فيه من رؤى وأساليب أداء وتناول للعمل الفني وفق مناهج متباينة قادت الفن التصويري إلى حالات من التعبير الميلودرامي المباشر الفج، وبين التطرف بين هذا وذاك وأمام طوفان التجديد تارة، والتقاليع تارة أخرى، وقف نتاج فريق ثالث، واسع وعميق التأثير، في منطقة البحث في الشكل، واستحداث أعمال وأداءات جديدة، وفي نفس الوقت حافظ على وجود نبض الإنسان وحيوته، حتى وإن لم يصوره مباشرة[24].

حيث إن النمط المجتمعي الجديد أصبح يتميز بقدرته على الإبداع التكنولوجي وعلى إدارة مؤسسات إنتاج المعلومات، كما يستند هذا النمط وعلى نحو واسع إلى أولوية وأهمية وجود الاختصاص التقني[25].

وانطلاقاً من ذلك فإن جميع أنواع المفاهيم الجمالية تستلزم مهارة تقنية في سبيل تجسديها، فلم يجد الفنان بداً من إيجاد وسائل تقنية تتناسب مع طبيعة مادة سطحه التصويري، إذ لم تعد الطرق الادائية القديمة مناسبة لطروحات الفنان الباحث عن التجديد. فأية مادة خام جديدة تخلق وسائل تنفيذ جديدة. بذلك أصبحت الرؤية التقنية بعداً مهماً عند الفنان الحديث، وان جزءاً كبيراً لا يستهان به من التحولات الفنية التي شهدها القرن الماضي كان نتيجة لمهارة الفنان وأساليبه المتحررة. إذ يقول مؤلف كتاب التطور في الفنون (توماس مونرو) بأن التقنية هي المجال المتطور الذي يحقق الفنان من خلاله تنفيذ الأعمال وضبط نوع من الظواهر وتنظيمها بغية الوصول إلى نتائج مرغوبة [26]، بمعنى أن التقانة الجديدة هي بالتالي من تحدد الشكل أو المنتوج الفني الذي يظهر عليه العمل لاحقاً.

وإن الرؤية التقنية عند الفنان المعاصر واسعة، فهي فعل أساسي يشارك العناصر التصويرية في بثها لجماليات خاصة. وتوافقاً مع رأي (كولنجورد) *****الذي يقول إن إبداع العمل الفني مقترن بالمهارة التقنية [27].

وعليه فإن القصد الذي يهدف إليه الفنان هو التحكم في (التقنية)، حيث طوّر الفنان اتجاهات ومدارس اختلفت فيه معالجة أشكالها عن سابقتها من حيث التقنية والأسلوب بصيغ ومعالجات متعددة.

وبالنتائج المستحدثة يمكن، أن نوصف العمل الفني بأنه تحكم بالمواد المستخدمة في البناء والمعالجات التكنيكية من أجل إبراز جمالية الأشكال الفنية المعبّرة التي يود الفنان أن يوصلها إلى الآخرين، وهذا ما سوف نتناوله في بحثنا الحالي لتقنيات وآليات الإظهار على السطح التصويري في اتجاهات ومدارس الفنون الحداثوية والمعاصرة.

أرتأى الباحث أن يقتصر على تناول مدرستين حداثويتين، هما (التكعيبية والدادائية) باعتبارهما اتجاهين فنيين ساهما في إدخال الخامات والمواد المركبة والجاهزة في إظهار السطح البصري، ومن ثم تأثير هذين النمطين على التيارات اللاحقة للفن في تشكيل الخطاب التشكيلي المعاصر.

التكعيبية****

تعتبر التكعيبية مدرسة قامت على تفكيك الأشكال الخارجية وتحويلها إلى مساحات مسطحة، فقد اختزلت الأشكال وحولتها إلى خطوط هندسية وألوان أحادية في الغالب وتمثيل الأشياء من مختلف الوجوه في آن.

ففي مرحلة من تاريخ الفن كان (لبيكاسو) ******** و(براك) ********* الفضل الأول في تطور التكعيبية والتوصل إلى اكتشاف جديد هو الالصاق (الكولاج) **********. فكان براك أول من استخدم في بعض أعماله التكعيبية عناصر تشكيلية مستمدة من العالم المحسوس صوّرت بطريقة إيهامية، محاولاً أن ينقل إلى اللوحة تقنيات إظهار جديدة والتي كانت متمثلة بإدخال مواد الخشب أو الرخام. وفي سنة 1911 أدخل (براك) للمرة الأولى إلى عمله الفني أحرفاً وأرقاماً تشبه الكتابات التي توضع على صناديق الفواكه وواجهات المقاهي. ففي لوحته (البرتغالي) نرى الأحرف والكلمات المطبوعة على القماش في خطوة جديدة نحو (الكولاج) وانطلاقاً من لوحات كانت (البرتغالي) النموذج الأول لها، تأخذ الكتابات على المساحة المصورة قيماً أكثر تعقيداً وتنوعاً تبعاً لتنوع الأعمال واختلاف الفنانين[28].

ومن ثم فقد استمدت التكعيبية اسمها من التجميع والتأليف والتركيب فضلاً عن ذلك، مثل أسلوب التكعيبية التركيبية انفجاراً فنياً فيما عمله التكعيبيون من تجمع الأشياء والأشكال بصورة ظاهرية وكانت نوعاً من التركيب الفني المعبر عن التراث الإنساني[29].

فرسم (بيكاسو) في أوائل عام1912 (حياة ساكنة مع كرسي خيزران) حيث ألصق على سطح اللوحة قطعة من القماش الزيتي لتوهج النسيج المتخلخل لأعواد القصب في الكرسي، وأضاف إليها اطاراً من الحبل. هذا الاستخدام المتمثل بتقنية إظهار الورق الملصق أولاً، ثم للأشياء الملصقة (الكولاج) أحدث ثورة في الرسم [30].

فالأهمية هنا تكمن في الدور وليس القيمة والدور الحيوي هنا اكتشاف أسلوب في البناء والتصميم وتناول الشكل كلغة وتقنية قائمة على ما يمكن داخل الشكل ذاته، غير مرتبط بموحيات من الخارج وغير مقيد بالمباشرة في استلهام الطبيعة والواقع، وفي نفس الوقت، وبنفس الدرجة يأتي الشكل متيناً متماسك البناء والتقنية، لا سبيل فيه للمصادفة، اللهم إلا ما تمليه حرية الأداء وحيوية التحليل والتركيب [31].

فلجأ (بيكاسو) و(براك) إلى استخدام الأحرف والكلمات المطبوعة على الورق والمضافة إلى اللوحة تبعاً لتقنية إظهار الورق الملصق. فجمع بيكاسو في اللوحة الواحدة بين مواد مختلفة كالخشب والورق المقوى والأسلاك الحديدية والرمل والجص وسواهما. وعمد (خوان غريس) إلى إلصاق قطعة مرآة بلوحته المغسلة [32]. وأنتج غريس بين الأعوام 1915–1920 سلسلة من صور الحياة الساكنة، اعتبرت من أكثر أعماله اكتمالاً، وكشفت عن جرأته وبراعته الفائقة [33]، حيث إن هذه التقنية قد ساهمت في التوصل إلى الصورة الفكر (Image _ pense) أو الصورة الذكرى (Image_Souren) الموجودة عند المستوى مخيله المشاهد)[34].

شكل (1)

الدادائية **********

لقد ولدت هذه الحركة التي أنجبها اليأس والدمار نتيجة الحرب العالمية الأولى. فكان رد الفنانين على ذلك أن عمدوا إلى خلق فن ينقض الفن، فقد اختيرت لفظة الدادا عبثاً والتي كان يستعملها الأطفال الفرنسيون أحياناً في الإشارة إلى حصان صغير من الخشب [35].

فلجأت الدادائية إلى تقنية إظهار الإلصاق والتركيب، مستخدمة مختلف المواد المعتبرة الغريبة عن الفن، بما فيها المبتذل والعادي جداً كالأسلاك الحديدية وعلب الكبريت والشعارات الصحفية وصناديق القناني وفضلات الطعام، فقام (دوشامب) ********** بالتخلي تدريجياً عن الريشة واللوحة والتصوير الزيتي ليصل بعد ذلك عام 1914 إلى أول عمل له في ما أسماه (جاهز الصنع) وهو عبارة عن حاملة قناني [36].ومن أشهر أغراضه المبولة التي سلّمها ووقّع عليها مازحاً باسم (آرمات)، وأطلق عليها اسم النافورة لمعرض جمعية الفنانين المستقلين بنيويورك في أبريل 1917 [37].

شكل (2)

ويلاحظ الفنان النمساوي (راؤول هاوسمان)********** أحد فناني الدادائية الألمانية، قد استخدم تقنيات إظهار مثل الخامات الجاهزة الصنع ومواد مختلفة وهي عبارة عن (بقايا شعر– جلد طبيعي– مسطرة– ساعة جيب – أجزاء من آلة كاتبة– بعض أجزاء من كاميرا) [38]. لحد هنا صح التسلسل.

شكل (3)

التعبيرية التجريدية **********

امتازت الحركة التجريدية الجديدة باستخدام مختلف الخامات والتقنيات الحديثة وأعمال التركيب فهي تعبر عن نمط واتجاه جديد في ممارسة الأعمال الفنية.

ويعد عمل الفنانين (تابيس الاسباني) ********** و(ألبرتو بوري الايطالي) **********ضمن اتجاه (التجريدية الجديدة). فقد اعتمد الفنانان بشكل كبير في تقنيات الإظهار على الخامات المصنعة يدوياً متمثلة بالقطع النسيجية والجلدية وبقايا الخامات التالفة والمحروقة، فقد أفاد الفنان الايطالي (بوري) الذي عمل طبيباً في الجيش اثناء الحرب، من المعادن الممزوجة والمواد المستهلكة، مثل قماش الأكياس والخشب المحروق وصفائح الحديد وقطع البلاستيك. فلم تكن المسألة بالنسبة إليه مسألة تحطيم الرسم بهذه الوسيلة، بل الاحرى خلق صور مكوّنة عقلانياً من عناصر طبيعية منتقاة من بين الانقاض المبتذلة والمهملة، وما يسوغ استخدام بوري لهذه الخامات التالفة (الممزقة) هو محاولة الفنان قهر قوى الابادة ومحاربة الرهافة الجمالية [39].

شكل (4)

الفن الشعبي **********

البوب آرت استخدام ما هو محتقر مع الاصرار على الوسائل التقنية والإظهارية الأكثر تداولاً والأقل جمالية والأكثر زعقا في مجال الاعلام يعني الصورة المستخدمة في وسائل الاعلام.. الصورة الحيادية التي تعكس موقف الفنان الحيادي البارد. يرتبط البوب ارت بالتيارات المحلية التي كانت حتى بداية القرن العشرين على صلة بالفنون الشعبية، وقد احتفظ ببعض مظاهره الواقعية. ولكن مع وصول فنانين أوربيين إلى أميركا وإقامة معارض عديدة اتسع نطاق التأثير الفني للتيارات الأوربية[40].

حيث إن هذا الفن المعاصر له القدرة الخاصة على التأليف التجميعي لصور وافكار موجودة سابقاً وإحالتها إلى أشكال وأساليب فنية عالمية تحمل خصائص الثقافة المنطقية الجديدة، من هنا انشغلت الثقافة اليوم بإعادة توحيد الأشياء، وتحليل تراكمات المواد والوسائط الجديدة المستخدمة وتجميعها في عمل فني[41]. وهكذا فقد ظهر تحول جذري في مفهوم التقنية نتج عن الابتعاد من الوسائل الفنية العادية وإحداث تغيير من استخدام تقنية إظهار جديدة ومواد جاهزة فاق ما أحدثته الدادا [42]. فكانت حركة البوب آرت هي

الحركة الأكثر أهمية في ادائها التجميعي وإعادة التركيب، وعلى هذا الأساس توسعت التجارب الادائية لفناني التجميع مستهدفين الوصول إلى نتائج متطورة في هذه التقنية [43]. وفن التجميع هو تقنية إظهار بناء أعمال ثلاثية الأبعاد باستخدام عناصر مركبة ويحدث ذلك في بعض الاحيان مع استخدام ومصطلح التجميع اعادة التشكيل لمنتجات فنية عن طريق استخدام العناصر المطلية أو المشكلة بواسطة الفنان [44].

إن أعمال (جاسبر جونس) ********** و(راوشنبرغ)********** الفنانين الأميركيين البارزين، اذ تجمع بين مختلف التيارات الرئيسية للخمسينات، انما تشكل صلة الوصل بين هذه الاخيرة وبين حركة البوب آرت. وبفضلهما لم تعد الدادائية وهي التي كان لها أثر كبير على الفنانين الشباب في الستينات وبداية السبعينات مجرد حدث تاريخي أو شيء كان توقف وحيّد، إذ اصبحت من جديد عاملاً منشطاً ومدار نقاش. فكان (جاسبر جونس) في استخدام تقنيات الإظهار لديه ذا طبيعة دادائية يستخدم الاشياء لذاتها، كالعلم الأميركي والأرقام، في الوقت الذي كان يتحرى فيه الامكانات التعبيرية الملازمة لعالم التفاهة والابتذال [45]. وإن تجربته التي تعتمد تقنية التجميع**********، يتمكن بها من تغيير الأشياء الموجودة أصلاً إطلاق انطباعات جديدة عنها، مؤكداً هذه الخاصية بقوله: خذ واحداً من الأشياء واصنع شيئاً، ثم اصنع منه شيئاً آخر، ثم اصنع به شيئاً آخر[46].

وبدأ (راوشنبرغ) باستخدام تقنية إظهار عبر تشكيلة مختلفة من المواد الجاهزة بالإضافة إلى (الكولاج) والأكريلك والطباعة الحريرية والحيوانات المحنطة وإطار السيارة [47].

شكل (5)

شكل (6)

فقام (راوشنبرغ) بتجارب اختزالية، في التحرك نحو (التوليف) في التصوير وهو نوع من الابتكار يتم فيه الجمع بين السطح الملون وأشياء مختلفة تثبت على السطح التصويري ذاته، وأحياناً تتطور اللوحة إلى أشياء ثلاثية الأبعاد حرة الحركة [48]، فبدأ بتقصي امكانات التصوير الاختزالي باستخدام اللوحة البيضاء أو السوداء، لينطلق بعد ذلك في مجال مغاير تماماً، فيزيد من غنى اللوحة ويجعل منها مساحة تعج بمختلف أشكال الإلصاق. وقد استخدم تقنية إظهار مغايرة، فاستعمل وبهدف التقرب من الواقع، الصورة الفوتوغرافية والإلصاق وفق الطريقة المتبعة من قبل الدادائيين. لكنه ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أدخل إلى لوحاته وهي لوحات كبيرة جداً أشياء مستمدة من الواقع المحسوس، جاعلاً منها أحياناً موضوعاً قائماً بذاته ومؤكداً أن العمل الفني يبدو أكثر واقعية إذا ما احتوى على عناصر أخذت من العالم المحيط بنا [49].

أما (وارهول) ********** فقد ساهم في إدخال تقنيات إظهار متمثلة بالإعلانات التجارية وعدها عملاً فنياً مميزاً من خلال استخدام فناني الكوكا كولا وعلب الشوربة والصابون وغيرها، وقد أحدث تقويض في رموز النجوم، ورسخ الاعتقاد بإمكان اقتحام تلك الصور التي تمثل رمزاً للجمال أو للقوة أو للسياسة ومن ثم إمكانية تداولها واستهلاكها. فوجه (مارلين مونرو) ********** أصبح رمز لصورة المرأة الأمريكية المتعددة الوجوه [50]، فقام بتكرار الصور مرات عديدة بتكبير

فوتوغرافي ثم يطبعها على القماش بطريقة (سلك سكرين) والتعديل الوحيد الذي يجريه هو إضافة لون صناعي قاسي والتكرار واللون هي وسائل الخواء المعنوي والجمالي الذي تم إحداثه عن قصد [51].

شكل (7)

الفن المفاهيمي **********

الفن المفاهيمي أو الفن الذهنوي أو التصوري (فن الفكرة) هو من الفنون الأكثر معاصرة. إلا أنه خليط من الفن التقليدي ومن فن اللافن، إذ يعد الشكل الأكثر (تطرفاً) لفن القرن العشرين، ويدعو إلى الثورة ضد العالم وضد الفن من دون أن يمس جوهر الفن بذاته في رؤية جديدة للواقع ومحاولة ربط الفن بالحياة [48].

فكان الفن المفاهيمي من حيث الجوهر هو فن الأنماط الفكرية متضمناً أي وسيلة من وسائل تقنيات الإظهار التي يراها الفنان مناسبة وأفضل مثال على ذلك هو عمل الفنان (جوزيف كوزث) ********** [49]، حيث عرض في آن واحد وفي مكان واحد كرسي وثلاثة كراسي وهو عبارة عن كرسي حقيقي وصورته الفوتوغرافية والتعريف اللغوي لكلمة كرسي كما وردت في القاموس [50].

أما في معظم أعمال (وينر) ********** التي يستخدم فيها النص المكتوب على مساحة جدارية واسعة، حيث الطبيعة المفاهيمية لهذه الأعمال تكشف عن طبيعة الفهم المعرفي لجوانب تقنيته الاظهارية، فالكتابة في أصلها صورة مختزلة، أي أنها تصور الأفكار عن طريق ائتلاف حروفي، ولكن يتم استبدال الصور بالحروف [51].

شكل (8)

شكل (9)

المبحث الثالث: تقنيات الإظهار في أعمال الرسامين العراقيين

إن أقدم الأمثلة على الفن العراقي الحديث، أعمال عدد من الرسامين الهواة الّذين اشتهروا بقدرتهم على رسم الطبيعة المحاكية للبيئة بصورة مباشرة ومن هؤلاء الرسامين (عبدالقـــــادر الرسام) ********** و(الحـــاج محمـــــد سليـــــم) **********وغيرهم. وكانت أعمالهم تعبر عن موقف الفنان المهتم بممارسته العمل الفني كوسيلة للمتعة الذاتية ولمحاكاة العالم المرئي واشباع الذوق السائد الذي لا يرى في الفن سوى الصورة المعادة للمرئيات دون أن يبحث عن أي محتوى ثقافي حضاري معين إلّا بصورة غير مقصودة [52].

وإن اكتساب الحركة الفنية في العراق بعداً مهماً ومساراً واضحاً بين الحركات الفنية المحيطة انما هي استجابة واعية لطبيعة المستجدات الفنية للحركات العالمية وبما تضمنته تلك الحركات في أساليب ادائية ورؤية تقنية. واقترنت الحداثة في الفن العراقي بنضج تقني من خلال التجريب المتواصل على السطح التصويري إذ كانت التقنية تفهم كرؤية متكاملة تقود الى الحداثة [53].

وهكذا بدأت أولى العلامات المضيئة في ارتباط البدايات الفنية بالفكر العالمي تدريجياً عن طريق اهتمام الفنان بالاتجاهات والأساليب الفنية في أوربا. والشعور العميق بأهمية التقنية الشكلية التي تنضج من الاسلوب باتجاه المضمون [54].

فكان عام 1968 بداية لمحاولات البحث عن الاساليب التقنية والإيمان بالمضمون الذي يسبق الشكل ولكن على هذا المضمون في المرحلة الستينية ان يتحقق بشكل آخر وهو مهمة الفنان للعمل الفني من خلال بنيته نفسها وهذا ما ميز جيل هذه المرحلة، فالموقف الفكري بالذات.. بدأ بشكل جديد من الناحية الموضوعية للمجدد وهو ما يمكن ان تعكسه حالة رسام كان عاكفاً على استكمال لوحته من خلال حركة شبه مسرحية تظهره وهو يحمل مشعلاً يدوياً (يسخم) به سطح اللوحة وهي معلقة على جدار المعرض لقد حدث هذا بالفعل في معرض المجددين ولكنه لم يكن يحدث من قبل وعن مغامرة أخرى في استعمال أسلوب التلصيق (كولاج) بصورة واسعة تخص العمل الفني مثلما تخص شروطه أيضاً، وهكذا نرى المجدد عاكفاً على التنويع في خاماته وأسلوب تركيبها، كما نراه ينتقل من الرسم إلى النحت أو العكس، فهو يحقق مبدأ التلصيق في شروط ابداعه إنسانياً، وادخال عناصر جديدة وحذف أخرى لجعل الفن العراقي أكثر صلة بالتقانة وأكثر تعبيراً عن معنى الحرية والخلاص، وهكذا يرى ان عملية التجربة نفسها اقتراحاً في اللون و(الكولاج) والضوء والكتل والفنون البصرية والميكانيكية والهندسية والشعبية أي كتحصيل حاصل لفكر مخطط في استعمال التجربة للحصول على النتائج [55].

وفي هذا الصدد يذكر (شاكر آل سعيد) ********** في كتابه (مقالات في التنظير) كان (جواد) ********** في محاولاته يلتزم إلى حد كبير بمنهج (بيكاسو) في بحثه عن الوسائل الممكنة لاستخدامات الخامات أو (الخامة – التقنية) فكان لا يجد غضاضة في ان يصبح في نفس الوقت رساماً ونحاتاً وموسيقياً، أي لا يلتزم في الاقتصار على فن واحد. من ذلك كان التمهيد لظهور معنى التنافذ بين عدة فنون في وقت واحد، كما حدث لواقع التطور الفني في العالم فيما بعد [56].

وسوف يتطرق الباحث ضمن هذا المبحث إلى فنانين كان لهم الأثر المهم في تغيير تضاريسية اللوحة التشكيلية عبر استخدامهم لخامات وتقنيات الإظهار المتعددة والجديدة.

شاكر حسن آل سعيد

يعتبر الفنان (شاكر حسن آل سعيد) من أكثر فنّاني العراق مهتماً بتقنية الإظهار لأن أعماله الفنية كانت تهتم بإضفاء معايير الرسم ما بعد الحداثة وتجاوز اللوحة بالمعنى التقليدي، فقد تحول من ممارسة فنية إلى أخرى والبحث في تقنيات تنتمي إلى بعض الخلاصات الاركيلوجية **********على سطح اللوحة [57]، فكان من نتاجات (آل سعيد) هي إضفاء الطابع التقني للسطح التصويري وتوظيفه للجدران وشقوقها، وآثار التعرية والتراكم الزمني، فضلاً عن اتخاذه الحرف العربي ممتزجاً بالعدد الرقمي، فالوقوف أمام الجدران والأرض بوصفها أثراً على الوجود الإنساني، حيث يظهر الشكل الإنساني بآثاره، وبقاياه، فكان اهتمامه بالبنى الأسطورية، والأوفاق، وآثار وشخبطات الزمن على السطوح، وآثار لحاء الأشجار وصفحات الورق وبقايا تركها الإنسان على الحيطان. وهذه الرؤية الفنية متمخضة من اهتمامه بالبيئة والمحيط، فينفتح (آل سعيد) على ما يسميه بـ(الفن المحيطي)، يقول (آل سعيد): إن اركولوجيا الرسم عندي هي التي تستخدم فيها خامات محيطية تحفل في باطنها بطاقات يمكن إظهارها عن طريق الأداء، ولعل في ما يسمى العمل الفني الجاهز (Ready Made) ما يوضح هذه الفكرة التي لا تقنع بظاهرية الوجود الفني بل تتجاوزه إلى خفائه أيضاً [58].

شكل (10)

كريم رسن********

يواصل الفنان (كريم رسن) منذ زمن بعيد تدوين تاريخه الشخصي في الرسم، والذي يعد بمثابة تاريخ حضوره في المكان – المدينة، عبر كل ما تتضمنه لغة الرسم من دوال ورموز وإشارات وعلامات وآثار وشفرات، وبعض ما تتيحه من وسائط ومواد تشكلها تقنية الإظهار لدى الفنان، فهو يمتلك محاولات تجريبية تتصف بالسيرة الغامضة، كما لو انه المدون الخفي لقصة الخراب المتتابع في حياتنا، صحيح انه لا يعمل بعيداً عن مغامرات الفن العراقي، وتحديداً تلك المقترحات (النظرية والشكلية) التي تصدت لها ريادية (شاكر حسن آل سعيد) وكشوفاته، ولكنه (رسن) ظل بإصرار نادر يستجيب لقوانينه الخاصة واسئلته الوجودية، التي لا تعني أحداً سواه، ففي حفرياته الصبورة على جسد مواده أو دفاتره الورقية واوركوديانته********** الكارتونية، كان كريم يترك آثار ذاكرته المشوشة على الزمن ويمضي [59].

ولقد اتخذ (رسن) على عاتقه مهمة الحفر في مناطق تعيدنا على الفور إلى ما يُعرف بالفن الجاهز. فثمّة اتجاه في التراكيب لصالح نزعة تميل إلى الأسطورية، التي ستأخذه بخفة لمراجعة ملحمة كلكامش********** وإعادة تدوينها تصويراً بعملين، معيداً فيهما إنتاج هذا النص الملحمي الشهير دون أن يأخذ بسرديته، إنما كان منجذباً إلى رمزية الأشكال وميثيولوجيتها**********، ثم بنائها البدائي، في مقابل إعلاء شكلانية الخطاب والسير قدماً إلى الكشف عن مفاتن السطح التصويري، من خلال إكساء طبقات النص، مستفيداً من الخامات الخشنة كالأسمنت والعجائن المتينة، ليصنع منها روحية مضافة تقف بمصاف ما تفعله الأشكال الميثيولوجية من شد بصري وترابط إيقاعي حفري أخّاذ. فيكشف (رسن) عن الأرضية الصلبة التي يتحرك عليها، حاملاً معه بذرة تحرير الرسم من الداخل، من عادات تقنية بدت بحكم التداول بحاجة لإعادة نظر.

فربما يكون لممارسته فن الكرافيك سبباً مضافاً بهذا السياق من آليات صناعة الخطاب، ومن جراء هذه التبادلية، يكون للسطوح الخشنة مغزىً جمالي، يتعاظم مع التنويع على التقنيات كالقشط والتدليك والحرق والتحزيز... وما إلى ذلك، بحيث تصبح عملية إنتاج الخطاب برمتها نوعاً من إحياء الأثر، بمقابل طمس ضربات الفرشاة، وهذا يعني بالضرورة الاستعاضة عن اللون واستمالة السطح التصويري ثنائي الأبعاد إلى النحت مستعيراً منه متانته [60].

شكل (11)

هناء مال الله************************************

تؤسس الفنانة (هناء مال الله) لمنجزها الفني على نحو يفارق كلياً ما ألفناه من رسوم أنثوية في حركة الفن العراقي، فقد عملت (مال الله) ضمن تقنياتها الإظهارية على المزاوجة بين المنجز الأسطوري والرمزي، والتجريدي، والأكاديمي، وهي تغيب الشواخص إلى غير ما رجعة في سلسلة رسوماتها فيما بعد حتى بدت أكثر اهتماماً بالمنجز التصويري وفي محاولة لفك أسرار العلاقات وسحر تراكيبها، فنلحظ أعمالها تميل إلى نزعة هندسية عقلية محملة برموز أسطورية [61]. كما عملت على ترميز أشكالها واختزالها وتحويرها إلى أشكال هندسية أو إلى لطخة فرشاة أو حزوز أو خدوش، وهذا يؤشر على إدراك الرسامة إلى انه ليس هناك استقرار شكلي للمرئيات، لذا فالسطح التصويري لدى (مال لله) يطفح بأشكال إشارية سابحة في فضاء لامتناه، من خلال التكرار والتربيع وجعلت من فضاء المنجز البصري مادة خام، فهي تورد: يستبطن سطح اللوحة المحسوس (مادتها الخام) رؤية الفنان مثلما تستبطن رؤية الفنان مادة اللوحة الخام المختارة. اللوحة في هذه الحالة، مساحة أو فرصة لاشتباك المادة الخام مع امتداداتها المتخيلة والمؤوَّلة، وبذلك فهي تبحث في منجزها الفني على السطح التصويري عن الأشكال اللامرئية، مما جعل الفنانة تعمل على تقويض الأشكال التشخيصية والتعويل على توصيفات ازاحية تتوسم ما وراء الأشياء مستلهمة المنظومات الاشارية والرمزية التي تحاكي كل ما هو مثالي ومتعال ومتسام [62]. إلا أنها، في أهم تحقيقاتها، تشكل في النهاية واقعة شيئية ذات رؤية متحفية اركولوجية ارتبطت بالحفر عن فعل الزمن في التّحفيات العراقية الرافدينية القديمة فكان اهتماها وأبناء جيلها بالسطوح، والجدران والأرضيات في شوارع بغداد، وهو ما نبه جيل الثمانينات في الرسم العراقي إلى تقنيات تحاول افتضاض سطح اللوحة البكر: بالخرق، والحرق، والثلم، والتخريم، والتخريش، والتحزيز، والشخطبة، والتخديد، والتشقيق، وما إلى ذلك من مؤثرات الخراب الذي بدأت هناء مال الله البحث فيه [63].

شكل (12)

الفصل الثاني

مؤشرات الإطار النظري

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. إن التقدم في المجال العلمي والصناعي للتكنلوجيا له تأثيره الواضح على استخدام الفنان لأنواع جديدة من الخامات.
2. استخدمت التكعيبية (الإلصاق – الكولاج) والأحرف والأرقام والخشب ومواد القصب وإطار الحبال وورق ملصق وورق مقوى وأسلاك الحديد والرمل والجص وسواهما، إذ قد تجتمع في اللوحة الواحدة مواد وخامات مختلفة.
3. لجأت الدادائية إلى استخدام الإلصاق والتركيب مع إدخال مواد غريبة ومبتذلة في الفن مثل الأسلاك الحديدية وعلب الكبريت والشعارات الصحفية وصناديق القناني وفضلات الطعام وغيرها، فضلاً عن استخدام المواد الجاهزة في الصنع كالمبولة وحمالة القناني.
4. اعتمد بعض فنانو التعبيرية التجريدية، وبالأخص الفنانان (تابيس) و(بوري)، بشكل كبير على الخامات المصنّعة يدوياً المتمثلة بقطع نسيجية وجلدية وبقايا خامات تالفة ممزوقة ومحروقة ومعادن ممزوجة وصفائح حديد وقطع بلاستك، وإيلاج خامات متباينة على قماش اللوحة فعمل الفنان ضمن آية التركيب والمزاوجة بين الرسم والنحت فهذه العلاقة المركبة ناتجة عن تطور تقني منظم لدى الفنان.
5. استعمل الفنانون في البوب آرت (الفن الشعبي) وسائل تقنية جديدة ومواد جاهزة تفوق عن ما جاءت به الدادا فاستخدموا المواد والوسائل المحتقرة والمبتذلة، فقد اهتم فن البوب آرت بالأداء التجميعي وإعادة التركيب أو بما يعرف فن التجميع عن طريق بناء أعمال ثلاثية الأبعاد باستخدام عناصر مركبة وقد يحدث أحياناً استخدام العناصر المطلية والمشكلة بواسطة الفنان.
6. لقد قام فنانو البوب آرت باستخدام التوليف في التصوير أو الابتكار من خلال الجمع بين السطح الملون وأشياء مختلفة على السطح ذاته. وأحياناً يستخدم في اللوحة أشياء ثلاثية الأبعاد من الواقع المحسوس، وادخال الإعلانات التجارية من خلال استخدام قناني الكوكا كولا وعلب الشوربة والصابون. وتكرار الصور مرات عديدة بتكبير فوتوغرافي ثم طبعها على القماش بطريقة السلك سكرين. مع إضافة لون صناعي للتعديل على اللوحة.
7. في الفن المفاهيمي عمد الفنانون إلى عرض نصوص لغوية مع تمثيل حقيقي للشيء وصورته الفوتوغرافية، كما استعملوا نص مكتوب على مساحة جدارية واسعة بشكل ائتلاف حروفي.
8. استخدام تقنيات السطح التصويري في الفن العراقي من خلال تمثيل الجدران والأرضيات وشقوقها وآثار التعرية وآثار الشخبطات على السطوح وآثار لحاء الأشجار وصفحات الورق.
9. استعمال تقنية الفن الجاهز في الفن العراقي عن طريق استخدام خامات خشنة كالإسمنت والعجائن المتينة، وكذلك استخدام تقنيات متنوعة مثل القشط والتدليك والحرق والتحزيز والخرق والثلم والتخريم والتخريش والتخديد والتشقيق وطمس ضربات الفرشاة والاستعاضة عن اللون واستحالة السطح التصويري ثنائي الأبعاد إلى النحت مستعيراً منه متانته.

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

دراسة الباحث مكي عمران للتقنيات المستخدمة في تنفيذ العمل الفني وهي رسالة ماجستير قدمها إلى مجلس كلية الفنون – جامعة بغداد عام 1989 والموسومة (التقنيات المستخدمة في اللوحة الزيتية العراقية).

تقع الدراسة في خمسة فصول. خصص الأول منها لما يأتي:

أهمية البحث والحاجة إليه وأهدافه وحدوده وتحديد مصطلحاته.

وقد كان هدف البحث عن أهم التقنيات المستخدمة في اللوحة الزيتية العراقية المعاصرة وأهم المواد والخامات والأدوات المستخدمة في ذلك من خلال الإجابة على سؤالين:

1. ما هي طبيعة وخصائص المواد والخامات والادوات المستخدمة في انجاز اللوحةالزيتية العراقية المعاصرة.
2. ما هي التقنيات المستخدمة في التصوير الزيتي العراقي المعاصر.

أما حدود فاقتصرت على دراسة التقنيات الفنية المستخدمة في اللوحة الزيتية العراقية المعاصرة والمنجزة من لدن فنانين عراقيين للفترة من (1900– 1988).

وكانت أهم المصطلحات التي عرفها الباحث اجرائياً: (التقنية، اللوحة الزيتية)

أما الفصل الثاني من الرسالة فقد اشتمل على الإطار النظري والذي تضمن ما يلي: (اللوحة الزيتية، موادها، اعدادها، أدواتها) وفي الفصل الثالث تطرق الباحث إلى التقنيات المستخدمة في التصوير الزيتي وعددها.

اما الفصل الرابع فقد تمثل بمنهجية البحث والتي تشمل على:

(مجتمع البحث وعينة البحث وكيفية اختيارها، أداة البحث، إجراءات البحث)

وفي الفصل الأخير استعرض الباحث النتائج التي توصل إليها ثم قدم توصياته ومقترحاته: وفيما يخص نتائجه فقد كانت في قسمين:

1. النتائج الخاصة بالمواد والخامات. 2. النتائج الخاصة بالتقنيات وطرق الاداء.

وقد استفاد الباحث في بحثه الحالي من الدراسات السابقة من بعض المراجع التي اعتمدها الباحث (مكي عمران).

الفصل الثالث

أولاً: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من (50) عمل فني كإطار نظري لمجتمع البحث، تقع ضمن الفترة الزمنية التي تم تحديدها في حدود البحث الحالي (2002–2014م) والتي استطاع الباحث إحصائها والحصول عليها من خلال الاتصال بالفنان سلام عمر.

ثانياً: عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث البالغة (5) عملاً فنياً بشكل قصدي وبنسبة (10%) والتي تتمثل فيها تقنيات الإظهار في أعمال سلام عمر، بغية الحصول عل نتائج متوازنة وعلى قدر من الدقة والموضوعية. والإفادة منها بما يغطي حدود البحث وتحقيق هدفه، وقد تم اختيارها مع الاستعانة بالخبراء وفقاً للمبرر التالي:

1. تغطي حدود البحث الزمانية والموضوعية للبحث.
2. التنوع الواضح في آليات الاشتغال النهائي لتقنيات الإظهار بما يدعم تحقيق نتائج متنوعة.
3. حملت نماذج عينة البحث ملامح وسمات تقنية، مما يتيح تحقيق هدف الدراسة.

ثالثاً: أداة البحث:

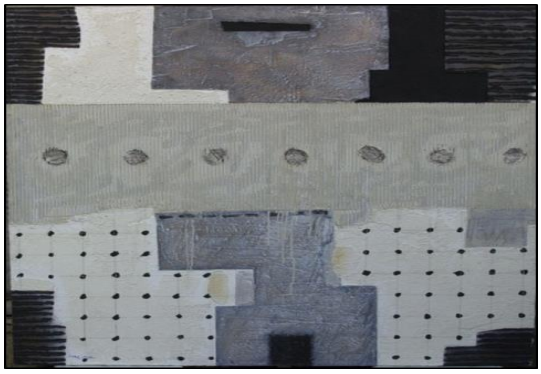
من أجل تحقيق هدف البحث، اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محكات لتحليل عينة البحث وفق آلية:

1. وصف عام للعينة. 2. كشف تقنيات الإظهار.

رابعاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في التحليل كمنهج لتحليل عينة البحث.

خامساً: تحليل نماذج العينة:



نموذج رقم (1)

اسم العمل: ترميم الأثر

الفنان: سلام عمر

المادة: كانفاس مع مواد مختلفة

تاريخ الانتاج:2002

القياس:120×120

العائدية: مقتنيات خاصة

تحليل العمل

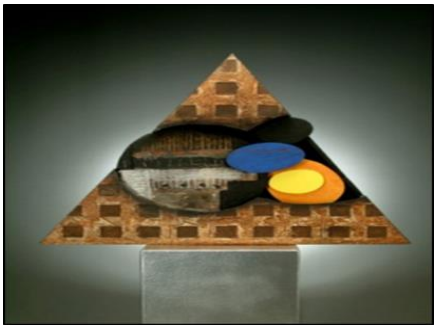
يلاحظ في عمل (سلام عمر) هذا بوجود أشكال مجردة، عملها الفنان بطريقة بنائية هندسية، فقام الفنان باستخدام الرمادي، الذي شغل الحيز الأكبر من مساحة اللوحة، ومن ثم لون الزوايا الأربع للعمل بالأسود، فعمل الفنان على اختزال الأشكال حيث تبدو أشكاله الظاهرية هذه عبارة عن تركيبات هندسية مجردة من خلال إظهار التباين الحاصل بين الفاتح والغامق، مكوناً انتقالات في القيمة اللونية، إذ يلاحظ بأن ثمّة مساحات لونية اتخذت مسارات مركزية وجانبية حققها التدرج المتقن كتضادات الألوان من جهة، وتدرجها في القيمة اللونية من جهة أخرى.

فقد أمست تجارب (عمر) الفنية مادة بحث مهمة في تجاوزها تقليدية (اللوحة المسندية)، فتقانة الإظهار واضحة لديه على المستوى التشكيلي، إذ لم يتوقف التخليق عند حدود تجربة المواد الرفيعة في التجسيد الفني لموضوعات(الفنان) وهواجسه فقط، فقد تناول ما هو متاح ورخيص من مهملات، ليحولها إلى فضاءات إبداعية غنية بتمظهراتها الشكلية.

وهكذا يبدو إن الفنان استخدم التركيب في هذا العمل الذي يمتاز بخصوصية مميزة وغير مألوفة عن طريق تناوله تجريدات وبنى هندسية، اذ كان السطح التصويري هو المساحة المتاحة للفنان لأن يتصرف ضمن منطقته الابداعية المقصودة، فالتداخل بين خامة القماش والخامات الأخرى المتعددة والمضافة إلى سطح اللوحة تكونت من إضافة الخشب بطريقة (الألصاق– الكولاج) مع إضافة قطع ملصقة من الورق المقوى–الكارتون على سطح الكانفاس، مع استخدام ألوان الأكريلك.

فالسطح التصويري عند الفنان هو مكان رحب، وفضاء لا تحده قوانين معينة، لذلك نراه يلصق ويضيف بحرية كبيرة خاضعة لخبرته وتجربته الجمالية، فقد كان التلصيق في هذا العمل وسيلة للطرح الجمالي المقترن برؤية ساهمت في إيجاد صيغة معاصرة للعمل تشترك مع البناء التجريدي الذي يمثل اتجاه الرؤية الفنية في هذه التجربة الكلية، فكان عمل الفنان شمولياً من خلال توظيفه لمواد وخامات مختلفة ومتباينة في طبيعتها التي تندمج جميعاً في كل واحد مع الحفاظ على خصوصيتها ضمن هذا الكل وتحديداً خصوصية الملمس، التي يرينا من خلالها التنوع السطحي وتباين المستويات ايقاعاً معمارياً وبيئياً معاصراً تدخلت في ايجاده التكنولوجيا والصناعة العلمية.

نموذج رقم(2)



اسم العمل: مثلث

الفنان: سلام عمر

المادة: خشب مع كارتون مقوى

تاريخ الانتاج:2003

القياس: 100×100×100

العائدية: مقتنيات خاصة

تحليل العمل

يمثل عمل الفنان (سلام عمر) شكل مثلث، وهو عمل مدور (مجسم)، فالمربعات الصغيرة التي اتخذت شكلاً مشبكاً كانت ملونة بلون بني غامق تفاوتت في درجة قيمتها مع الحدود البنية الفاتحة التي تؤطر وتحدد تلك المربعات. وأما الأشكال في وسط العمل فلونت باللون الأصفر والبرتقالي والأزرق مع استعمال الأسود.

ففي هذه العينة يتعامل الفنان مع السطح البصري عبر الامكانات التشكيلية لتضاريسية العمل وتناغمه الملمسي، أكثر من باقي العناصر الفنية الأخرى في التعبير عن أفكاره الجمالية، وتجاربه الغنية، وهو من خلال السطح يستظهر امكانات اللون ايضاً، سواء أكان لون السطح الذي يعمل عليه أم لون القطع المضافة بواسطة التلصيق.

فالفنان هنا تعامل مع السطح التصويري بجرأة كبيرة واهتمام بالغ في استثمار الامكانات التضاريسية للتقنية في بناء العمل الفني، فهو يبتعد كثيراً عن المحاكاة، حيث نرى خلخلته الواضحة لنمطية الفن وكسر إيقاعيته التقليدية في استخدام المادة الفنية، حريصاً على تجميع خامات جديدة متعددة، فعمله التقني هذا يحمل سمة تكوينية مركبة جديدة، فالتجربة المتمردة، للفنان تمثلت بالتعبير عن مواضيع غريبة، ناتجة عن مخيلة مبدعة مبتكرة.

وضمن مشهد تنافذي رئيوي، تزاحمت فيه بنائية النحت والرسم، كمنجز بصري يحيل إلى عمل ثلاثي الأبعاد ومنظور له من عدة زوايا، جسد الفنان الأشكال المركبة في هذا العمل بصيغة وبتقنية مستحدثة، وتقديمها من خلال المزاوجة بين (عمل الفنان والمعاصرة) بأفكاره ومفرداته التي تعبر عن اسلوبيته وحدسه الذاتي، اما استخدام تقنية اللون فوق الخشب فأن (عمر) استخدم اللون لتغطية السطح التصويري بصبغة لونية، وشمول القطعة الخشبية بهذا اللون افقدها طبيعتها وصفاتها الظاهرية الأصلية من شكل وملمس وكأن الفنان يعمد إلى استثمار أبعادها الثلاثة وخلق مستويات متباينة ولا يبغي صفاتها. واستعمل الفنان ايضاً الكارتون المقوى بإضافة ألوان الأكريلك للتعبير عن الشكل المضاف، فتجربة التلصيق والإضافة لها تمايز وجمالية خاصة والتي بدت واضحة فوق السطح التصويري بقصد تأكيدها، وهذا ناتج عن تجارب الاداء التقني للفنان (عمر) وفق رؤية فنية معاصرة.

نموذج رقم(3)

اسم العمل: تجريد

الفنان: سلام عمر

المادة: خشب مع مواد مختلفة

تاريخ الانتاج:2007

القياس: 60×60

العائدية: مقتنيات خاصة

تحليل العمل

في هذه العينة تميز واضح في تقانة الفنان (سلام عمر) الإظهارية، إذ بلغت تجربته مع السطح التصويري درجة يبلغ فيها الشكل غاية في الاختزال والتبسيط؛ من خلال استثماره لعناصر العمل الفني، حيث تكاد تكون أهم العلاقات السطحية المختلفة، هي بين الشكل والفضاء والملمس، وهذا يعود إلى تجربته الكرافيكية التي أخذت من الفنان اهتماماً أكبر في مجال بداية انطلاقة مسيرته الفنية.

ويحاول الفنان منح سطحه الخشبي بعداً جديداً، يتناسب مع طرحه المعاصر المجسد، وهو العمق الجمالي التجريدي، مستعيناً بالخشب في صنع هذا المفهوم، حيث يلاحظ إن الفنان (عمر) في موضوع عمله هذا، بأنه يتكون من شكل سطح بنائي تجريدي، فالفنان استخدم أشكال هندسية تجريدية ملونة من جهة اليمين في أعلى العمل وفي الجزء الأسفل ملونة باللون الأحمر الغامق المائل إلى البني مع استعمال اللون الأخضر الداكن في الأجزاء الكبيرة المتبقية من مساحة العمل.

فاستعاض الفنان عن المواد والعناصر الداخلة في عمل اللوحة الكلاسيكية بمواد مختلفة تتداخل في مجالها التشكيلي مكونات العمل المعاصرة ضمن رؤية الفنان التجريبية، تحتوي على ثراء تعبيري، تتحطم فيها قوانين الرؤية البصرية للموضوع، وترتفع فيها درجة الصورية اللامعقولة.

فقد أدخل الفنان إلى سطح العمل الخشبي مواد كالرمل ونشارة الخشب، وكذلك استخدم الفنان مادة الاسمنت، والرمل الملصق بواسطة الغراء مع استخدام تقنية الخربشة على السطح التصويري والتي نتجت عنها خطوط مخربشة ومحززة. فعن طريق تقنية (التركيب) التي تنم عن خبرة ووعي كبيرين في الإظهار دون أن يكون هناك رتابة في المعالجة أو خطأ في التنظيم والتوزيع، من خلال (المزج والتركيب)؛ لمنح المتلقي المتعة نتيجة الجمع بين سطح خشن وسطح ناعم وآخر ناشئ بجوار سطح غائر، إذ أن هذا الاختلاف بين المواد المتعددة يعطي للعمل الفني قيمة جمالية عالية.

حيث إن الأبعاد المفاهيمية للفكر الجمالي الذي دعا إلى طرحه مفهوم التلصيق والتركيب هنا في هذا المنجز الفني، ما هو إلّا مسايرة واعية للتقانة المعاصرة.

نموذج رقم (4)

اسم العمل: مثلث أزرق

الفنان: سلام عمر

المادة: خشب مع حصى

تاريخ الانتاج:2011

القياس: 100×100×100

العائدية: مقتنيات خاصة

تحليل العمل

يلاحظ في هذا العمل الهندسي المثلث التجسيمي، استخدام الفنان(سلام عمر) اللون الأزرق في أسفل القاعدة من العمل، أما الجزء الأكبر منه، فقد شكل مساحة ملونة باللون الأزرق الفاتح، وفي وسط العمل توجد حصى فضية تحيطها دائرة سوداء، وبجوارها حصى أخرى بلون سمائي محاطة بسواد بيضوي، بالإضافة إلى وجود حصى صغيرة لونت بالأبيض.

ففي هذه العينة تتضح العلاقات البنائية، من خلال تشكل البنية الهندسية (للنص البصري)، كاستعارة تحدد مكان المضايفة التي على وفقها يتأسس الموضوع، فكان النظام الهندسي هو المسيطر، لأنه يشكل مفهوم معين عند الفنان.

فالفنان(عمر)، استعمل تقنية إظهار؛ عبر استخدامه ألوان الأكريلك بإضافته إلى السطح التصويري المجسم؛ المتكون من سطح خشبي، وإضافة الحصى وتلصيقها بمواد لاصقة عليه، لتشكل بتكوينها صيغة مبتكرة من تكوينات سطحية جديدة في الشكل

والأثر الفني الجمالي، وهي سمة الفن المعاصر؛ فقد ساهمت العلوم والصناعات التقنية المعاصرة في إحداث تغير في شكل المنتوج الفني، حيث شكلت القطع الملصقة من الحصى المضافة إلى العناصر الفنية الأخرى معطىً جمالياً، فالتفاوت الشكلي حقق تناغماً سطحياً منح العمل أبعاداً جمالية جديدة، على الرغم من أن هناك تنافراً بين ملمسي السطح الخشبي والقطع الملصقة الأخرى، أو بالأحرى بين التفصيلات الشكلية التي لها طابع المعاصرة، وبين السطح المتكون من قطعة الخشب، حيث يتضح أن عملية تركيب وحدات العمل، كتلصيق أجزاء الحصى وطلائها، ومن ثم ادماجها ضمن وحدات العمل، ممكناً بين هذه الأشكال المتنافرة في الفنون المعاصرة.

فهو بالتالي ما شكل طرح جمالي ذي صبغة معاصرة مرتكزة في بنيتها التعبيرية/ التجسيدية على التجريب والتركيب.

فمنجز الفنان الخطابي البصري، قد تمخض عن عمل تقني سطحي جديد على مستوى تجربته الشخصية وعلى عموم تجارب الفن العالمي المعاصر، فهي رؤية معاصرة مبتكرة، تحققت ضمن وعي الفنان لآليات عمله المبدعة والمتخيلة، وبالتالي فقد شكلت طريقة جميلة لكسر الرتابة، التي كانت متبعة في فنون الرسم التقليدية القديمة.

وهكذا يبدو إن الفنان (عمر) في عمله هذا يستثمر تقنية التجميع لإيجاد رؤية تجريبية تتمازج فيها المؤثرات الحضارية التاريخية كمفهوم يعني الماضي مع المؤثرات البيئية المعاصرة، كمفهوم يعني الحاضر وما بينهما الرؤية الفنية التي تدرك الأثنين وتقدم طرحاً تشكيلياً وفق هذا الفهم والإدراك.

نموذج رقم (5)

اسم العمل: مبنى

الفنان: سلام عمر

المادة: سلك سكرين مع صورة فوتوغرافية

تاريخ الانتاج:2014

القياس: 120×100

العائدية: مقتنيات خاصة

تحليل العمل

يمثل عمل الفنان (سلام عمر) صورة فوتوغرافية لمبنى مدمر ومحروق، بالإضافة لاستخدم الفنان في هذا العمل مادة البلاستك الملونة بالرمادي الفاتح بشكل عمودي وسط العمل مع استعمال الرمادي الغامق ليغطي جانبي العمل من البناية، أما الغائرة منها فقد استعمل فيها اللون البني.

فقد استخدم (عمر) في هذا العمل تقنية السلك سكرين، ليزيد من غنى العمل، مع صورة فوتوغرافية مقتطعة من واقع العالم الاجتماعي، فهي تكثيف صوري للواقع وتعبير عنه، فقد قام الفنان في هذا العمل بالمزاوجة بين الصورة الفوتوغرافية والمادة المصنعة من مادة (البلاسكي كلاس) والتي هي عبارة عن طبقات بلاستك متعددة الألوان والتونات، حيث إن التطور التكنولوجي والتقدم الصناعي دفع الفنان للبحث عن المخرجات الصناعية الجديدة، والقيام بالاختبارات عليها وتوظيفها والتخلي تدريجياً عن مظاهر التصوير الخاصة والتقليدية لصالح الامكانات المتاحة للمواد الجديدة، حيث تتحول الوسيلة التعبيرية والتقنيات الانتاجية في حد ذاتها إلى شكل جمالي يثير ذهنية المتلقي ويستثير عواطفها من خلال قيمها الجمالية.

ومن الملاحظ على ذلك كله، أن الفنان استطاع في تجربته الفنية المعاصرة، من استخدام بنى مركبة، حيث أدمج صورة الفوتوغراف التقليدية مع المواد الصناعية، رافضاً استعمال وسائل الرسم المألوفة لإنتاج أعماله الفنية.

فالعمل التقني هذا، يحيلنا إلى منطقة افتراضية للوقائع، عبر استخدام مشهد تركيبي للحدث، حيث تم طرح الموضوع في عمل واحد وهو السطح البصري، وهنا حالة مهمة يبدع الفنان بطرحها، من خلال قابلية التحكم في قيم إظهارها.

وإن آلية اشتغال التجريب في البنية السطحية عند الفنان كانت هي المسؤولة عن هذا الرفض والقادرة على استشراف أفق التثوير، عبر اقتحام الأماكن المحظورة، لإحداث صدمة للمتلقي نتيجة انحرافه عن نسق القيم الفنية المعتد بها، فمجالات هذا الاتجاه الفني، تسعى إلى اختراق حواجز الفنون التقليدية لتتجاوز فواصل التاريخ والتحليق فوق مستواه، فهو فن مغذي للتمرد، حيث ارتبط بتخليق وتنمية ملامح التطوير والتجديد للفن المعاصر.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

1. تمتاز بعض أعمال الفنان (سلام عمر) بفرادة خصوصيتها التي تميز أعماله عن غيرها، فقد صمم بعض أعماله المنتجة الفنية على أشكال مثلثة هندسية مجسمة كما في العينة رقم (2)و(4).
2. يتكون السطح التصويري عند الفنان من إضافة مواد مركبة، والتنوع في استخدام الخامات في العمل الواحد مع التأكيد على خامة الخشب كميزة أكسبته مرونة في التعاطي مع معطيات العمل الفني تقنياً وجمالياً كما في العينة رقم (1)و (2)و(3).
3. على الرغم من أن الفنان استخدم مواد وخامات متعددة كعمل كلي واحد إلا أنه حافظ على خاصيتها دون أن تفقد شيئاً من طبيعتها كما في العينة رقم (1)و(3).
4. استخدام الفنان لأسلوب الخطوط المخربشة والمحززة مع إضافة مفردات كتابية إلى سطح عمله التصويري كما في العينة رقم(3).
5. عمد الفنان (عمر) عبر أعماله التقنية إلى اختزال أعماله وفق بنى بنائية تجريدية هندسية كما في العينة رقم(1)و(3).
6. بسبب تجربة الفنان الكرافيكية في بداية مسيرته الفنية أصبحت لديه تجارب تقنية إظهارية غنية وناجحة تم تنفيذها على السطح التصويري كما في العينة رقم(3)و(5).
7. يمتلك الفنان وعي خيالي وتجربة جمالية في الجوانب الإظهارية من خلال مزاوجة أعماله المختلفة كما في العينة رقم (1)و(2)و(3)و(4)و(5).
8. **ثانياً: الاستنتاجات**

1. يعتبر الجانب الرؤيوي والفكري عند الفنان له الأثر البالغ على تشكيل وصياغة أعماله بالشكل الفني الظاهر للعيان.
2. لتقنيات الإظهار العالمية المعاصرة والسائدة على السطح التصويري في استخدام الخامات المتعددة كان له صدى كبير ومؤثر في أعمال الفنان المعاصرة.
3. لتجربة بعض الفنانين الرواد المعاصرين أمثال(شاكر حسن، وكريم رسن، وهناء مال الله) بإيجاد تقنيات إظهار متعددة كان لها تأثير واضح على تجربة الفنان(عمر).
4. تتأثر طبيعة المنجز الشكلي للبناء الهندسي في أعمال الفنان(عمر)، بضرورة الرؤية الأسلوبية الدلالية للفنان.
5. لقد كان للعلوم والتكنلوجيا الصناعية الحديثة أثرها على الفنان في استخدام خامات ومواد صناعية جاهزة وظفها الفنان ضمن أعماله الفنية.

ثالثاً: التوصيات

في ضوء النتائج التي توصل اليها الباحث يوصي بما يأتي:

1. الاهتمام بدعوة الفنان سلام عمر إلى إقامة معارض داخل القطر بغية تعريف الجمهور المهتم بالفن التشكيلي لتقنيات الإظهار الجديدة والمتنوعة لدى الفنان.
2. ضرورة رفد المكاتب بوثائق عن الفنانين العراقيين من خلال اصدار مجلدات فنية وكتب ودراسات تعريفية من قبل الباحثين.
3. تخصيص مواد دراسية عملية في كليات الفنون الجميلة تهتم بتجريب تقنيات إظهار جديدة للمواد والخامات المتنوعة.

رابعاً: المقترحات

استكمالاً للبحث الحالي ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث اجراء ما يأتي من دراسات:

1. تقنيات الإظهار في الفن العراقي المعاصر.
2. تقنيات الإظهار في أعمال الفنانين العرب المعاصرين.
3. تقنية الإظهار المستخدمة في الفن العالمي المعاصر.

المصادر:

1- إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1978.

2- ابن منظور: لسان العرب، م 4، دار المعارف، القاهرة، باب الظاء.

3- أحمد، إبراهيم: إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2006.

4- أحمد، جنان محمد: الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، ط1، مكتبة الفنون والآداب، البصرة، 2014.

5- آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج2، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.

6- آل سعيد، شاكر حسن: مقالات في التنظير والنقد العراقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.

7- أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط1، شركة المطبوعات، بيروت، 1996.

8- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر1870-1970 التصوير، دار المثلث، بيروت، 1981..

9- باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث، تر: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم، دار المأمون، بغداد، 1990.

10- بسيوني، فاروق: قراءة اللوحة في الفن الحديث، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1995.

11- البعلبكي، منير: قاموس المورد، انكليزي – عربي، ط1، دار العلم للملايين، 1977.

12- بوتومور، توم: مدرسة فرانكفورت، ط2، تر: هجرس، سعد، مر: دياب، محمد حافظ، دار أويا، بنغازي- ليبيا، 2004.

13- ثروت، عادل: العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ، مجلة آفاق للفن التشكيلي، القاهرة، العدد 29 – 2014.

14- حطاب، قاسم: جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الأوربية ومدارس الفن الحديث والمعاصر – الحداثة وما بعد الحداثة، مكتب اليمامة، بغداد، 2009.

15- خضير، خالد: حوار الجدران والأرصفة في تقنية الخراب، تاتو، مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، 21، 2010.

16- الخفاجي، مكي عمران: التقنيات المستخدمة في اللوحة الزيتية العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسم، 1989.

17- الدليمي، منذر فاضل: العدمية، ط1، مؤسسة الصادق الثقافية، بابل، 2012.

18- الرازي، محمد ابو بكر: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، 1986.

19- الربيعي، شوكت: لوحات وافكار، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.

21- الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، وزارة الثقافة، 1972.

22- الربيعي، شوكت: لوحات وأفكار، السلسلة الفنية رقم (35)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.

23- زكريا، فؤاد: التفكير العلمي، عالم المعرفة، الكويت، 1978.

24- الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر: أساس البلاغة، مجلد1، ط1، دار الكتب- القاهرة، 1922.

25- سلسلة عالم المعرفة، ع 267، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001..

26- سمث، إدوارد لوسي: ما بعد الحداثة- الحركات الفنية منذ عام 1945، ط1، تر: خليل، فخري، مر: جبرا، إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، 1995.

27- شبر، ود عامر نعمة: الحلم في الرسم الأوربي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2012.
28- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
29- العاني، صادق: مبادئ الرسم والفن، وزارة الثقافة والاعلام، الشارقة، ط1، 2002.
30- عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004.
31----------: ذاكرة الثمانينات التشكيل العراقي المعاصر، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2012.
32- عبد المحسن، داليا عبد الستار: تحولات الأسلوب في رسوم جواد سليم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، رسم، 2009.
33- العتاب، عبد الامير خزعل: السمات التكعيبية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، رسم، 2011.
34- العطار، مختار: آفاق الفن التشكيلي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2000.
35- فراي. ادوارد: التكعيبية، تر: هادي الطائي، مراجعة: مي مظفر دار المأمون، بغداد، 1990.
36- الفريوي، علي الحبيب: مارتن هايدغر – الفن والحقيقة أو الانهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2008.
37- فياض، ليلي لميحة: موسوعة أعلام الرسم العرب والأجانب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992.
38- كامل، عادل: التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
39- كولنجورد، وبين جورج: مبادئ الفن، ت:احمد حمدي محمود، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1966.
40- كيرزويل، أديث: عصر البنيوية، ط1، تر: عصفور، جابر، دار سعاد الصباح، 1993.
41- لالاند، أندري: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد، مجلد 3، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط2، 2001.
42- م. مدبك: قاموس الرسامين في العالم، دار الراتب الجامعية، بيروت، 1996.
43- محمد، بلاسم وجبار، سلام: الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته، ط1، مكتب الفتح، بغداد، 2015،
44- محمد، سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، دار توبقال، 2006.
45- مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1983.
46- مصطفى، عمر: تقنيات الاظهار في أعمال الكرافيك العراقي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2013.
47- مطلك، خالد: كريم رسن متلبساً بلحظة حبّ في فضاء يضيق، جريدة المدى، 3384، 2015.
48- معلوف، لويس: المنجد في اللغة والاعلام، المطبعة الكاثولوكية، ط19، بيروت، 1986.
49- مهدي، قاسم جليل: الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتصوف وتجلياته في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2011.
50- مهدي، قاسم جليل: الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتصوف وتجلياته في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2011.
51- مولر، جي. أي وفرانك إيلغر: مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم، دار المأمون، بغداد، 1988.
52- مونرو، توماس: التطور في الفنون، ت: محمد علي ابو درة وآخرون، مر: أحمد نجيب، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972.
53- نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، ت فخري خليل، تر: مراجعة: جبرا ابراهيم، دار المأمون، ط1، بغداد، 1987.
54- نيومايرر، سارة: قصة الفن الحديث، تعريب: رمسيس يونان.

55- هوبكنز، ديفيد: مقدمة قصيرة جداً الدادائية والسريالية، ت:أحمد محمد، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2016.

المصادر الأجنبية

56.Ceotages Mounin ،clefspout _ ating uistgue ،paris ،ed segners ،1966 ،p ،40.
57.Rudaityte ،Regina: Postmodernism and after ،Cambridg Scholars publishing ،2008 ،p.30.
58.The Avant –Gard in the late 20 th century. lbid ،p.29 – 30.
59.Warncke ،C ،Artin 20 the century. pablapicasso ،opcitp ،72-74- 29.

مواقع الأنترنيت

. 60.https://ar.wikipedia.org/wiki
. 61.http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=294444
62.https://ar.wikipedia.org/wiki 63.https://ar.wikipedia.org/wiki
64.https://translate.google.iq/translate
65.https://newsabah.com/newspaper/54498
https://ar.wikipedia.org/wiki 66.
https://ar.wikipedia.org/wiki.67

هوامش

* تمثل هذه المدة المحصورة بين (2002- 2014) أهم مراحل منجزات الفنان خلال مسيرته الفنية.

1. الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر: أساس البلاغة، مجلد1، ط1، دار الكتب- القاهرة- مصر، 1922، ص.81
2. البعلبكي، منير: قاموس المورد، انكليزي – عربي، ط1، دار العلم للملايين، 1977، ص954.
3. معلوف، لويس: المنجد في اللغة والاعلام، المطبعة الكاثولوكية، ط19، بيروت- لبنان، 1986، ص .63
4. الرازي، محمد ابو بكر: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، 1986، ص33.
5. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة – مصر، 1983، ص .53
6. لالاند، أندري: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد، مجلد 3، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط2، 2001، ص 1427و1428.
7. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، 1982، ص330.
8. ابن منظور: لسان العرب، م 4، دار المعارف، القاهرة- مصر، باب الظاء، ص2767و2769.
9. صليبا، جميل: مصدر سابق، ج2، ص290.
10. أحمد، إبراهيم: إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، 2006، ص 41و42.
11. ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة – مصر، 1978، ص 8.
12. محمد، بلاسم وجبار، سلام: الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته، ط1، مكتب الفتح، بغداد- العراق، 2015، ص.125
13. العطار، مختار: آفاق الفن التشكيلي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2000، ص5.
14. زكريا، فؤاد: التفكير العلمي، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 134.
15. الفريوي، علي الحبيب: مارتن هايدغر – الفن والحقيقة أو الانهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، ط1، دار الفارابي، بيروت – لبنان، 2008، ص 158.
16. محمد، سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، دار توبقال للنشر، 2006، ص9.
17. أحمد، جنان محمد: الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، ط1، مكتبة الفنون والآداب للطباعة والنشر، البصرة – العراق، 2014، ص180.

**الإبستمولوجيا: لفظ مركب من لفظين: أحدهما أبيستما وهو العلم، والآخر لوغوس وهو النظرية أو الدراسة. فمعنى الأبستمولوجيا إذن نظرية العلوم، أو فلسفة العلوم، أي دراسة مبادئ العلوم، وفرضياتها، ونتائجها، دراسة انتقادية توصل إلى إبراز أصلها المنطقي، وقيمتها الموضوعية، وبالمسافة بين الباحث والوقائع المعاينة، والتي تتعلق بنقد المخارج والأيديولوجيات ومقاييس البراهين، وكلها مسائل مازالت مدار بحث ونقاش من مختلف المدارس، وإن بدا التوافق حول المستلزمات المنطقية لإنتاج المعرفة، من مثل قواعد الموضوعية وقواعد نقد المعطيات والتحقق منها. للمزيد ينظر، صليبا، جميل: مصدر سابق، ج1، ص33.و بوتومور، توم: مصدر سابق، ص165.

18. أحمد، جنان محمد: المصدر نفسه، ص55.

***جين دوبوفيه: ولد سنة 1901 في (لي هامز)، ثم ذهب إلى باريس التي انتقل إليها في سن المراهقة، إذ درس الفن لوقت بالإضافة إلى الأدب، الموسيقى، الفلسفة، اللغات. وفي عام 1924 تخلى عن الرسم تماماً وقضى عقدين من حياته في تجارة الخمور ولم يرسم حتى سنة 1942، وبعد عامين فقط أقام معرضاً في باريس، ولوحاته تبدو وكأنها مرسومة من قبل أطفال. وفي عام 1942 عرض أول لوحاته، وفي عام 1962 عرض مجموعة لوحات (Horoscope)، نشر أبحاثاً حول أسلوبه في عام 1967، ماثل (كليه) في موضوعاته حيث المنازل، الحياة اليومية. للمزيد ينظر: م. مدبك: قاموس الرسامين في العالم، دار الراتب الجامعية، بيروت، 1996، ص .71

19. أحمد، جنان محمد: المصدر السابق، ص.181

20. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، ت فخري خليل، تر: مراجعة: جبرا ابراهيم، دار المأمون للترجمة والنشر، ط1، بغداد– العراق، 1987، ص16.

21. أحمد، جنان محمد: المصدر السابق، ص 188و189.

****يمثل فن الهولوغراف أو الهولوغرام (Hologram) أحد تقنيات الفنون المعاصرة الذي يعتمد التطور التكنولوجي، ويمثل إحدى تطورات التصوير الفوتوغرافي، والفنانون الذين أجروا تجارب هولوغرافية ما يزالون يحاولون إكتشاف لغة قابلة للتطبيق، فالتصاميم التجريدية قد حققت نجاحا حتى الآن من الناحية الجمالية، أكثر من نجاحها بالصور المتخيلة. سمث، ادوارد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص170–171.

22. مصطفى، عمر: تقنيات الاظهار في أعمال الكرافيك العراقي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2013، ص20.

23. محمد، بلاسم وجبار، سلام: مصدر سابق، ص108–.110

24. بسيوني، فاروق: قراءة اللوحة في الفن الحديث، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1995، ص7.

25.Rudaityte ،Regina: Postmodernism and after ،Cambridg Scholars publishing ،2008 ،p.30.

26. مونرو، توماس: التطور في الفنون، ت: محمد علي ابو درة وآخرون، مر: أحمد نجيب، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972، ص3.

*****كولنجوود: فيلسوف مؤرخ وعالم آثار انجليزي، أصبح استاذاً للفلسفة بجامعة أكسفورد في الفترة من 1935– 1941، كولنجورد، وبين جورج: مبادئ الفن، ت:احمد حمدي محمود، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1966، ص11.

27. كولنجورد، وبين جورج: المصدر نفسه، ص37.

******التكعيبية Cubism: البداية الحقيقية للتكعيبية حسب تصنيفها من قبل اغلب نقاد الفن ومؤرخيه منذ ان انجز الفنان بيكاسو لوحته (آنسات أفينون) اواسط عام 1907 إذ تعتبر الانطلاقة كأسلوب شكلي جديد في مسيرة الفن، للمزيد ينظر (التكعيبية، ص 20–28). 48– فراي. ادوارد: التكعيبية. ت:هادي الطائي. مراجعة: مي مظفر دار المامون للترجمة والنشر. بغداد 1990.

********بابلو بيكاسو: (1881– 1973) رسام تكعيبي أسباني، هاجر 1891 مع والده إلى لاكورونيا، ثم انتقل إلى برشلونة، ثم سافر لأول مرة إلى فرنسا في عام 1900، وفي عام 1904 عاد ليستقر في باريس، وفي عام 1906 رسم لوحته الشهيرة آنسات أفينيون، ليعمل بعد ذلك في سنة 1907 مع (جورج براك)، وقد توصلا إلى ابتكار فن تكعيبي يعتمد على ألوان أحادية بعيداً عن الطريقة التقليدية وكذلك قاموا باستخدام الورق والجرائد لتلصيقها على اللوحات، للمزيد ينظر، د. فياض، ليلي لميحة: موسوعة أعلام الرسم العرب والأجانب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1992، ص109و110.

********جورج براك: ولد في (ارجونواتي) في فرنسا، إذ كان والده رساماً، وقد مضى براك شبابه في (الهافر) ثم تابع دراسته في باريس عام (1900) وفيها تعرف على الانطباعية فلم ترضيه، بعدها أنضم إلى الوحشيين، وعندما تعرف على بيكاسو توطدت صداقتهما، أوجدا معاً أسلوباً جديداً عرفه النقاد باسم التكعيبية. العاني، صادق: مبادئ الرسم والفن، وزارة الثقافة والاعلام، الشارقة، ط1، 2002، ص70.

**********الكولاج (Collage): وهو يعني اللصق على مساحة مُسطّحة لمجموعة من المواد الغريبة عن التصوير، والمهيأة في الأصل لأغراض مختلفة كلّياً عن استخدامات فن التصوير، مثل الصورة الفوتوغرافية وقصاصات الجرائد وبطاقات دخول الحفلات، حيث تضاف إليها أحياناً مواد أخرى كالأسلاك وعُلب الكبريت والأزرار أو أيّة مادة مشابهة، تختلف في صناعتها عن طبيعة الورق، وتتناقض معها، لأنها تكوّن على المساحة المستوية للوحة نتوءات بارزة عندما تُلصق بها بواسطة المادة اللاصقة، أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر1870–1970 التصوير، ، دار المثلث، بيروت – لبنان، ، 1981، ص171، .170

28. أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت – لبنان، 1996، ص.158

29.Warncke، C، Artin 20 the century. pablapicasso، opcitp، 74–72

30. باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث، تر: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم، دار المأمون للترجمة للنشر، بغداد– العراق، 1990، ص175.

31. بسيوني، فاروق: مصدر سابق، ص20.

32. أمهز، محمود: مصدر سابق، ص 160.

33. مولر، جي. أي وفرانك إيلغر: مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد– العراق، 1988، ص89.

34.Ceotages Mounin ،clefspout _ ating uistgue ،paris ،ed segners ،1966.40

**********الدادائية Dada: هي حركة عبثية لا تشير إلى شيء سوى إلى حالة الفوضى تكونت منذ (1912) أسسها الشاعر (اتريستان تزارا) في ألمانيا، من أبرز فنانيها (مارسيل دوشامب) الذي اقتنى مبولة وشارك بها كعمل فني اسماها (الينبوع) وعدت حركة تدميرية وهدماً سواء على صعيد الفن او الأدب. ينظر: مولر، جي، أي، وفرانك ايلز: مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون، بغداد 1988.ص .121

35. نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث، تعريب: رمسيس يونان، ص182.

**********مارسيل دوشامب: (1887–1968)رسام فرنسي، تتراوح أعماله بين الدادائية والسريالية، ويعد احد أهم فناني القرن العشرين، تأثر بالفن الغربي الناتج عن الحرب العالمية، حيث تحدى الفكر التقليدي حول العمليات الفنية والتسويقية للفن ليس من خلال الكتابة التقليدية وإنما من خلال الأعمال التخريبية والساخرة، شبر، ود عامر نعمة: الحلم في الرسم الأوربي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2012، ص85.

36. أمهز، محمود: المصدر السابق، ص 249و252.

37. هوبكنز، ديفيد: مقدمة قصيرة جداً الدادائية والسريالية، ت:أحمد محمد، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر–القاهرة، 2016، ص22.

**********راؤول هوسمان (فيينا 1886 – 1971 ليموج)، هو أحد مؤسسي حركة دادا الرئيسيين في برلين في عام 1918 في نهاية الحرب العالمية الأولى. بدأ مع أصدقائه في إعادة تعريف كامل الفن. هوسمان هو مخترع فن تركيب الصور. أعماله الفنية مزج بين تصوير سريالي وتشكيل. في عام 1933، فر هوسمان من ألمانيا النازية. بعد جولة أوروبية، لجأ إلى ليموزين قبل أن يستقر سنة 1945 في ليموج حيث عاش حتى وفاته في عام 1971.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D8%A7%D8%A4%D9%88%D9%84_%D9%87%D9%88%D8%B3%D9%85%D8%A7%D9%86

38. ثروت، عادل: العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ، مجلة آفاق للفن التشكيلي، القاهرة – مصر، العدد 29 – 2014، ص40.

**********التعبيرية التجريدية: أسلوب في فن التصوير ظهر أساساً في الولايات المتحدة خلال اربعينات وخمسينات وستينات القرن العشرين يؤكد أهمية عمليات التنفيذ التلقائي للوحة واطلاق الحرية للطاقة العضلية للفنان لأن تقوم بضربات كبيرة بالفرشاة على اللوحة وكان بعضهم يرسم لوحاته من خلال إلقاء الألوان مباشرة على سطح قماشة الرسم0 ولم تكن كل الأعمال التي تنتمي إلى هذه المدرسة تجريدية كما في بعض أعمال (دي كونغ) مثلاً، ولا تعبيرية كما في بعض أعمال (مارك روثكو)، لكنهم كانوا يعتقدون أن التلقائية التي يقترب بواسطتها الفنان من عمله ستعمل على إطلاق قوى العقل اللاشعورية الابداعية لديه، للمزيد، ينظر: د. شاكر، عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، ع 267، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص 474.

**********فنان الاسباني انتوني تابيس (1923– 2012)، ويُعد تابيس رائد الحداثة في الفن التجريدي العالمي، وهو الفنان الذي ألْهم اجيالا عديدة من فناني العالم بعد الحرب العالمية الثانية، باسلوبه الفريد في تكوين وإنشاء اللوحة التي تعتمد على التراكم اللوني والحفر والتحزيز، وكان كأنه يعمل بمخيلته النحتية على سطح اللوحة. وقد استخدم اللصق والكولاج بإضافة مواد مختلفة. للمزيد ينظر:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=294444

**********البرتو بوري:(1915–1995) هو فنان إيطالي، عمل طبيباً في أثناء الحرب، وبدأ أول ما بدأ بالرسم في عام (1944) في معسكر اعتقال في تكساس. وحين أطلق سراحه طلّق مهنة الطب وأنصرف إلى الرسم كلياً. وأقام أول معرض له عام 1947. للمزيد ينظر: سمث، إدوارد لوسي: مصدر سابق، ص66.

39. مولر، جي. آي وفرانك ايلغر: المصدر السابق، ص 156.

**********فن البوب: مصطلح استخدمه الناقد الانكليزي لورنس اللواي، ليصف به الأعمال التي تقوّم ثقافة النتاجات الإستهلاكية والإعلانات والثقافة الجماهيرية لفتره مابعد الحرب، وهي حركة نمت في نهايات الخمسينيات الى بداية السبعينيات، واستمر فنانيها على النهج الذي اتبعه فناني التجميع في ممارسة التحرر الكلي في التعبير الفني، أحمد، جنان محمد: مصدر سابق، ص.284

40. امهز، محمود: المصدر السابق، ص 432.

41. The Avant –Gard in the late 20 th century. Ibid، p.29 – 30.

42. محمد، بلاسم وجبار، سلام: المصدر السابق، ص 22.

43. أحمد، جنان محمد: المصدر السابق، ص275.

44. حطاب، قاسم: جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الأوربية ومدارس الفن الحديث والمعاصر (الحداثة وما بعد الحداثة)، مكتب اليمامة، بغداد– العراق، 2009، ص174.

**********جاسبر جونز: رسام أميركي الندال كارولين الجنوبية 1930 بعد ان درس جون لبعض الوقت في جامعة كارولينا الجنوبية ذهب الى نيويورك سنة 1952. وفي سنة 1955 ويوم كانت التعبيرية في اوج عزها رسم مجموعة من الاعلام الاميركية. وفي سنة 1958 يوم اقان الفنان اول معرض شخصي له عند كاستللي اقامت بعض الاعلام موجة عارمة من الاحتجاجات فاخفاها لبعض الوقت ثم بعد ان احدث عليها بعض التغييرات الطفيفة عرضها فنالت إعجاب الجميع، وحوالي سنة 1960 أجرى جون تغييرا جذريا في أسلوبه(اعلام الرسم، 140و141) وطريقته، كما مارس النقش على البرونز، وقد تعمق هذا العمل وطوره حتى اصبح يعتبر حفارا من الدرجة الاولى. فياض، ليلى لميحة: مصدر سابق، ص141.

**********روبرت راوشنبرغ: رسام أميركي ولد سنة في ولاية تكساس الأميركية، ودرس سنة 1946 في معهد الفن في ولاية كنساس. وأول معرض خاص به كان في سنة 1951 في صالة عرض باتي بارسون في نيويورك. سافر بعدها إلى ايطاليا وأفريقيا الشمالية. وكان راوشنبرغ يعتبر الرسم على علاقة وطيدة ليس بالفن وحسب بل بالحياة أيضاً، لذلك حاول أن يكون نتاجه مرآة لمواقفه الحياتية. وهكذا فقد استوحى مواضيعه من أحداث الساعة في أميركا فكانت لوحاته: (الرئيس كنيدي) و(المظلي)؛ كما أعاد رسم اللوحات المشهورة فينوس أمام المرآة طاولة فنوس وتنتشر لوحات راوشنبرغ في أكبر متاحف الفن الحديث في الولايات المتحدة: متحف بوفالو في نيويورك، ومتحف كلفلند في فيلادلفيا، وفي أوروبا في متاحف امستردام كولونيا، لندن ستوكهولم وباريس، فياض، ليلى لميحة: مصدر سابق، ص220و221.

45. أمهز، محمود: المصدر السابق، ص433و 434.

**********فن التجميع: هو بناء أعمال ثلاثية الأبعاد باستخدام عناصر مركبة ويحدث ذلك في بعض الاحيان مع استخدام ومصطلح التجميع اعادة التشكيل لمنتجات فنية عن طريق استخدام العناصر المطلية أو المشكلة بواسطة الفنان، حطاب، قاسم: مصدر سابق، ص.174

46. أحمد، جنان محمد: مصدر سابق، ص 276.

47. محمد، بلاسم وجبار، سلام: المصدر السابق، ص.22

48. سميث، ادوارد لوسي: مصدر سابق، ص108.

49. أمهز، محمود: مصدر سابق، ص 434.

**********آندي وارهول: (1928 – 1987) ولد في مدينة بيتسبرغ باسم "آندرو وارهولا" (Andrew Warhola)، لأبوين تشيكيي الأصل. كان فناناً أمريكياً. يعد من أشهر فناني الولايات المتحدة للنصف الثاني من القرن العشرين. كان رساماً يقوم بالطباعة بالشاشة الحريرية، كما كان صانع أفلام مرتبطاً بحركة فن البوب في الولايات المتحدة (1930 – 1987). أسس مجلة "إنترفيو" (Interview) في عام 1973. في مدينة بيتسبرغ(بنسيلفينيا) يوجد متحف باسمه، يحتوي على العديد من أعماله، وافتتح في عام 1994. تخرج من معهد كارنيجي للتكنولوجيا في عام 1949. للمزيد ينظر:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A2%D9%86%D8%AF%D9%8A_%D9%88%D8%A7%D8%B1%D9%87%D9%88%D9%84

**********ماريلين مونرو، أو نورما جين مورتنصن، كما سُميت عند مولدها (نورما جين باكير وفقاً لشهادة التعميد)[7]، وُلدت في الأول من يونيو 1926م في لوس أنجيلوس، وماتت بها في 5 أغسطس 1962، وهي ممثلة ومغنية أمريكية. كانت ستتجه في الأصل إلى مهنة عرض الأزياء، إلى أن وجدها هاورد هيوز وأقنعها بأن توقع عقدها الأول مع شركة أفلام فوكس للقرن العشرين في أغسطس 1946. واستطاعت في بداية الخمسينيات أن تصبح نجمة هوليودية ورمزاً جنسياً. شملت نجاحاتها الكبرى أفلام «الرجال يفضلون الشقراوات»، «سنة الحكة السابعة»، وأيضاً «البعض يفضلونها ساخنة»، والذي رشحها

لجائزة الغولدن غلوب لأفضل ممثلة كوميدية في عام 1960م. ورغم تلك الشهرة المهولة، فقد فشلت مونرو في حياتها الشخصية، ولم تحقق لها مهنتها الرضا النفسي. وقد أثارت وفاتها العديد من الاحتمالات والظنون (انتحار، جرعة زائدة من المهدئات، أو اغتيال سياسي)، ما ساهم في تقوية مركزها كرمز ثقافي.
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%A7%D8%B1%D9%84%D9%8A%D9%86_%D9%85%D9%88%D9%86%D8%B1%D9%88

50. محمد، بلاسم وجبار، سلام: مصدر سابق، ص .23

51. سميث، ادوارد لوسي: مصدر سابق، ص130و132.

**********الفن المفاهيمي (art conceptul): فن يعتمد على الفكرة بالدرجة الأساس، وهو فن أنساق فكرية مضمنة في اي وسائل يراها الفنان ملائمة، سميث، ادوارد لوسي: مصدر سابق، ص.232

52. محمد، بلاسم وجبار، سلام: مصدر سابق، ص 31- 40.

**********جوزيف كوزوث: (1945) فنان أمريكي، ارتبط بمجموعة (الأنجلو الأمريكية) للفن المفاهيمي والمعروفة ب(فن ولغة)، ومن أعضائها الآخرين(تيري أتكسن) زاو(أيان بيدن) و(جارلس هاريسون)، وغي عام 1969 آمن أن اللغة خير وسيلة في لغة الفن، وقد تبنى مع باقي المجموعة الأنجلو- أمريكية طرق الفلسفة التحليلية البريطانية بشكل أولي[49]. الدليمي، منذر فاضل: العدمية، ط1، مؤسسة الصادق الثقافية للنشر والتوزيع، بابل- العراق، 2012، ص 245.

53. سميث، ادوارد لوسي: مصدر سابق، ص 217.

54. أمهز، محمود: مصدر سابق، ص 485.

**********لورانس وينر: (1942) فنان أمريكي، هو واحد من الشخصيات المركزية والمؤسسة للفن المفاهيمي لما بعد اللفظية، والذي يضم فنانين مثل (دوغلاس هيبلر)، (وروبرت باري)، (وجوزيف كوزوث، و(سول لايت)، غالباً ما تتخذ أعماله شكل نصوص مطبعية. بدأ (وينر) حياته المهنية كفنان شاب صغير في ذروة التعبيرية المجردة. كان أول عمل / معرض له، في سن 19، أسماه قطعة Cratering، شمل عمله في أوائل ستينيات القرن الماضي تقديم أعمال في أماكن طبيعية في كاليفورنيا. وهو معروف أيضًا أثناء عمله المبكر بإنشاء إيماءات موصوفة في عبارات بسيطة تؤدي إلى غموض ما، إذا كان العمل الفني هو الإيماءة أو البيان الذي يصف الإيماءة. للمزيد ينظر:
https://translate.google.iq/translate?hl=ar&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Weiner&prev=search

55. أحمد، جنان محمد: مصدر سابق، ص318.

**********عبد القادر الرسام: (1882 -1952)، رسام عراقي، درس الفن في استانبول عندما كان طالباً في الكلية العربية. تتلمذ على يد أساتذة الرسم هناك وصاحب مشاهير الفنّانين وتأثر بأساليبهم دون أن تنعكس على تقنيته الشكلية، وزيّن جدران سينما (رويال) في بغداد بصور جدارية، وانتمى في أواخر أيامه إلى جمعية أصدقاء الفن. لقد ترك مجموعة كبيرة من اللوحات يحتفظ المتحف الوطني بقسم منها. الربيعي، شوكت: لوحات وأفكار، السلسلة الفنية رقم (35)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976، ص13.

**********الحاج محمد سليم: ينتمي إلى عدد من الرسامين الهواة، الذين كان لهم الفضل في تأسيس بداية الحركة التشكيلية العراقية في أوائل القرن العشرين، أشهرهم كان:(عبد القادر الرسام)، و(محمد صالح زكي)، و(عاصم حافظ)، الذين لجئوا إلى الرسم بطريقة مباشرة، تنحصر في رسم الصور الشخصية أو مناظر الطبيعة ومأثورات الواقع وموضوعاته، عبد المحسن، داليا عبد الستار: تحولات الأسلوب في رسوم جواد سليم، رسالة، 2009، ص68.

56. كامل، عادل: التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 2000، ص138.

57. كامل، عادل: المصدر نفسه، ص 138.

58. الربيعي، شوكت: لوحات وافكار، دار الحرية للطباعة، بغداد – العراق، 1976، ص 29.

59. آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج2، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–العراق، 1988، ص58و59.

********** آل سعيد، شاكر حسن: ولد في السماوة عام (1925–2004)، ساهم مع جواد سليم في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث (1951)، درس الفنون الزخرفية في البوزار في فرنسا (1955 – 1959) قام بتدريس الفن في معهد الفنون الجميلة (بغداد) له مجموعة من الكتب النقدية، أسس مع فنانين آخرين عام 1971 المنجز الفكري والوثائقي للبعد الواحد. الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، مصدر سابق، ص152.

**********جواد سليم: ولد في انقرة عام 1920 درس فن النحت في باريس عام 1938 عاد الى العراق عام 1941 وتولى تدريس النحت في معهد الفنون الجميلة في بغداد حتى عام 1946، أكمل دراسته في انكلترا وحصل على دبلوم شرف في الرسم والنحت عام 1949، أسس فرع النحت في معهد الفنون الجميلة، مؤسس (جماعة بغداد للفن الحديث) عام 1951، أنجز (نصب الحرية) كأخر اعماله، للمزيد ينظر (شوكت كريم: لوحات وأفكار، وزارة الاعلام، بغداد، 1976، ص 156.

60. آل سعيد، شاكر حسن: مقالات في التنظير والنقد العراقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق، 1994، ص71.

**********الأركيولوجيا: مصطلح أساسي عند (ميشيل فوكو)، حيث يقصد (فوكو) من هذا المعنى، بأنه يرتبط بالحفر عن الشفرات المعرفية الفاعلة أو (الأبنية) الكامنة وراء الممارسات الخطابية والمتحكمة فيها، ولذلك تختلف (أركيولوجيا المعرفة) عن التاريخ التقليدي للمعرفة، فالأولى كشف عن جملة القواعد الفاعلة داخل ثقافة من الثقافات، والثاني مجرد سرد يحتشد الوقائع والأحداث والمعاني. ينظر، كيرزويل، أديث: مصدر سابق، ص.265

61. الربيعي، شوكت: مصدر سابق، ص85و86.

62. مهدي، قاسم جليل: الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتصوف وتجلياته في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2011، ص122–124.

**********كريم رسن: ولد في بغداد في العام (1960) وتخرج م اكاديمية الفنون الجميلة في العام 1988، اطلع على تجارب فنانين كبار مثل (ضياء العزاوي) و(شاكر حسن ال سعيد)، جسد معاناة العراق في التسعينات من خلال رسمه لسيرة الحلاج في دفتر محاولا ان ينقل عذاباته فكان ما انتجه رسالة ملحمية لا سيرة تاريخية مصورة، تبعها بعد ذلك بدفاتر جسدت نتاجه الفني المتميز مثل: درب الآلآم (1999)، كتاب العالم السفلي (2001)، الالواح النذرية (2002)، في 45 لوحة، جسد رسن الأم الإنسان العراقي في زمن الحصار من خلال التضاد ابين لونين لإيضاح الثنائيات الوجودية الأساسية في الحياة: الموت والحياة، الخير والشر، النور والظلام. وفي (حرائق بغداد) 2003، رسم (رسن) ما حدث لمدينته من دمار. تبعها في عمله (ما بين النهرين) 2007، و(بغداد مدينة مجزأة) 2007 التي ضمت عبارات عن الطائفية والتجزئة والدمار بكل اشك https://newsabah.com/newspaper/54498.

**********الأكورديون: آلة موسيقية تحمل باليد، وتتألف من منفاخ هوائي وأزرار ومفاتيح شبيهة بمفاتيح البيانو لإنتاج النغمات المختلفة، وقد صنع أول أكورديون في فيينا عام 1829، إذ أن مخترعها هو النمساوي كيرل داميان؛ وكان من النوع الذي له أزرار، ولكن أول أكورديون له مفاتيح الشبيه بالبيانو فقد وجد في إيطاليا، وهناك نوعان من آلة الأكورديون؛ في النوع الأول، كل مفتاح ينتج حالتين وهما السحب والضغط، أما في النوع الثاني، فكل مفتاح ينتج نفس الصوت في كلا الحالتين، ولايحتاج الأكورديون إلى التشغيل بواسطة الطاقة، لأنه يستعمل الهواء فقط. ويصنف الأكورديون ضمن الآلات النفخية لاعتماده على تدفق الهواء فيه لإنتاج الصوت؛ يمر فيها الهواء على ريش رقيقة معدنية مركبة في منفاخ ذي عدة طيات

فيسبب اهتزازها اهتزازات منتظمة تنتقل إلى ما حولها من أجزاء المنفاخ وما في داخله من الهواء، الذي يدخل ويخرج من فتحات المنفاخ عند الشد والضغط بتعاقب منتظم وتختلف درجة النغمات الصادرة من الأكرديون باختلاف طول الريش. يصنع الجسم عادة من الخشب، أما المنفاخ فيصنع من الورق المقوى والقضبان المعدنية.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D9%83%D9%88%D8%B1%D8%AF%D9%8A%D9%88%D9%86

63. مطلك، خالد: كريم رسن متلبساً بلحظة حبّ في فضاء يضيق، جريدة المدى، 3384، 2015، ص6.

**********كلكامش: تعد ملحمة گلگامش من أقدم القصص أو الأعمال الأدبية في التاريخ، وتعد أيضاً أهم من ملحمة عمر الحديثة، وقد كان گلگامش ملك ظالم تخلق اله أنكيدو لمعادته لكن بعد نزال ينتصر به كلكامش يصبحا صديقين في رحلة البحث عن الخلود الذي استنتج في النهاية أن الخلود بالأعمال لا بالأعمار. فهي تعد من المآثر الأدبية الكبرى التي وصلتنا من العراق القديم حقاً، وهي من دون شك أقدم ملحمة شعرية نعرفها حتى الآن من بين ملاحم العالم والتي حصلت على شعبية بالغة وفي الغالب كانت الملحمة مهيئة للإنشاد والقراءة في الاحتفالات، وقد ترجمت هذه الملحمة إلى لغات عدة الفرنسية الإنكليزية الرومانية الدانيماركية الجورجية الإيطالية العبرية ونقلها من اللغة الاكدية إلى العربية دكتور (نجيب إبراهيم ميخائيل)، ويظهر أن شخصية گلگامش كانت محببة وذات شعبية وهي مؤلفة من اثنتي عشر لوحاً.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D9%84%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B4

**********الماثيولوجيا: وتعني الأسطورة، ومعناها في اللغة هي الحديث الذي لا أصل له، يقال: إن هذا إلا أساطير الأولين. فالاسطورة قصة خيالية ذات أصل شعبي تمثل فيها قوى الطبيعة بأشخاص يكون لأفعالهم ومغامراتهم معانٍ رمزية، كالأساطير اليونانية التي تفسر حدوث ظواهر الكون والطبيعة بتأثير آلهة متعددة أو هي حديث خرافي يفسر معطيات الواقع الفعلي، كأسطورة العصر الذهبي، وأسطورة الجنة المفقودة. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، 1982، ص79.

64. عبد الأمير، عاصم: ذاكرة الثمانينات التشكيل العراقي المعاصر، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2012، ص 176و177.

**********هناء مال الله: دبلوم معهد الفنون الجميلة / فرع الكرافيك بغداد، بكلوريوس كلية الفنون الجميلة / فرع الرسم بغداد، ماجستير كلية الفنون الجميلة / رسم بغداد دكتوراه كلية الفنون الجميلة / رسم بغداد، 2004، شغلت رئاسة فرع الكرافيك، حاضرة في كلية الفنون الجميلة فرع الكرافيك بغداد، المعرض الشخصي الاول 1987 على قاعة الرواق، أستمرت في اقامة معارضها الشخصية الى عام1999، حائزة على جائزة= =المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم 1985 – جائزة الرسم في مهرجان الواسطي 1991. (دليل المعرض المشترك، هناء مال الله، كريم رسن، غسان غائب، قاعة أثر، 2000)، ص157، العتاب، عبد الامير خزعل: رسالة، السمات التكعيبية في الرسم العراقي المعاصر، 2011.

65. عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد– العراق، 2004، ص 98.

66. مهدي، قاسم جليل: الابعاد المفاهيمية والجمالية للتصوف وتجلياته في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2011، ص.138

67. خضير، خالد: حوار الجدران والأرصفة في تقنية الخراب، تاتو، مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، 21، 2010، ص4.