View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Journals of University of Babylon

Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(27), No.(1): 2019.

The Aesthetic Concepts of Drawing on Rocks in Contemporary Iraqi Art

EmanKhazal Abbas Marouf
Department of Fine Arts, Faculty of Fine Arts, Babylon University, Iraq
Eman12maroof@gmail.com

Zainab Ragheb Al Obeidi
Master student in Fine Arts Department, Faculty of Fine Arts, Babel University, Iraq

Submission date: /10/2018 **Acceptance date**: /11/2018 **Publication date**: 1/2 /2019

Abstract

The study dealt with the following topics: (aesthetic drawing on the rocks in contemporary Iraqi art), and it contains four chapters: The first chapter is separated by the methodological framework of the research representative: the problem of research, which can be summarized: What is aesthetic drawing on the rocks? The research limits were limited to the study of drawing on rocks and the analysis of models of contemporary Iraqi painting, by adopting the descriptive method in the method of analysis in the theoretical and cognitive thesis in the analysis of the research samples. The second chapter deals with the aesthetic of the environment and its effect on the artist. The third chapter included the procedures related to the research society and the sample and methodology of the research, and then the analysis of the sample which reached (four) models. Research and conclusions preferred The most important findings of the two researchers: -1. Inspire artists from the nature of rocks and touch stones, which work on the effects inspired by the inherent relationship between man and stones and the world of dark caves and their terrain to create images and images that transmit the recipient to the original relationships and primitive atmosphere and pervasive foot As in all models.

Keywords: aesthetic, rock, the environment, contemporary Iraqi art.

جمالية الرسم على الصخور في الفن العراقي المعاصر

ايمان خزعل عباس معروف زينب راغب العبيدي
قسم الفنون التشكيلية/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل/ العراق.

الخلاصة

تناول البحث الموسوم: (جمالية الرسم على الصخور في الفن العراقي المعاصر)، وقد حوى أربعة فصول: اختص الفصل الأول منه بالإطار المنهجي للبحث ممثّلاً: بمشكلة البحث التي، يمكن تلخيصها:ماهي جمالية الرسم على الصخور؟ واحتوى على هدف البحث: تعرف جمالية الرسم على الصخور في الفن العراقي المعاصر. واقتصرت حدود البحث على دراسة الرسم على الصخور وتحليل نماذج من الرسم العراقي المعاصر، باعتماد المنهج الوصفي بأسلوب التحليل في الطرح النظري الفكري والمعرفي في تحليل عيّنات البحث.أمّا الفصل الثاني فقد حوى مبحثان، تناول الأول(جمالية البيئة)٠اما الثاني فتناول: (جمالية البيئة وأثرها على الفنان)، اما الفصل الثالث فقد تضمن الإجراءات التي تتعلق بمجتمع البحث وعينة ومنهجية البحث، ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (أربعة) نماذج٠ وقد تضمن الفصل الرابع نتائج البحث واستنتاجاته فضلا عن التوصيات والمقترحات، ومن ابرز النتائج التي توصلت إليها الباحثتان:-١. يستوحي الفنانين من طبيعة الصخور وملامس الحجارة التي يعملون عليها تأثيرات تستلهم العلاقة الأصيلة بين الإنسان والحجارة وعالم الكهوف المعتمة وتضاريسها لإبداع صور وخيالات تحيل المتلقي الى علاقات أصيلة وأجواء بدائية وفطرية موغلة في القدم كما في جميع النماذج.

الكلمات الدالة: جمالية، الصخور، البيئة، الفن العراقي المعاصر.

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

١-الفصل الاول: الإطار المنهجي للبحث

١-١: مشكلة البحث

تعد رسومات الإنسان القديم على جدران الكهوف والصخور، رصيداً فنياً وجمالياً كبيراً يمنحنا تصوراً بطبيعة أساليب وطقوس وممارسات ذلك الإنسان من خلال صراعه مع حيثيات الطبيعة، إذ أن الأعمال الفنية على جدران الكهوف والصخور تعد آثاراً لتجارب فنيه، تمتلك مواصفاتها الجمالية والروحية والوظيفية والتي تعكس صياغته الأولى للمنجز الجمالي بدلالاته البصرية المكانية، وأصبحت للصخور أهمية كبرى في حياته لصنع مختلف الأدوات البسيطة، حيث بدا برسم صور الحيوانات وقطعان الماشية على سقوف الجدران التي يعيش في داخلها بدوافع سحرية وبضغط رغبته الداخلية في صيدها لتامين غذائه واستخدم أنواعا محددة من الصخور لاستخراج بعض الألوان منها، ومع تقدم الانسان وتطور أساليب الحياة البشرية ظلت الصخور تلعب دورا مهماً في حياته بمختلف الاستخدامات والجوانب العملية والفنية، مثال ذلك صناعة الانسان العراقي في الحضارات القديمة للأختام المنبسطة ثم الاسطوانية من الأحجار الصغيرة التي كانت تحفر عليها علامات ورموز وكتابات خاصة تمثل علامات خاصة تقوم مقام التوقيع الشخصي لكل فرد. وأيضا صنعت من الصخور المسلات العظيمة التي تدون تاريخ وانجازات الملوك والحكام وبطولاتهم كما في مسلة (حمورابي) التي دونت عليها أولى القوانين التي تنظم حياة الانسان، وعبر كل هذه المراحل الزمنية والعصور الطويلة ظل فن الرسم والنحت على الصخور ظل قائما متداولا في مختلف بقاع الأرض، وظلت فنون الرسم على الصخور شائعة ومتداولة بين اغلب الشعوب والأديان وانتشرت في العصور الوسطى في أوربا أشكال متنوعة من الايقونات المسيحية الحجرية التي ترسم عليها صور المسيح وامه العذراء (عليهما السلام) وصور القديسين والملائكة.

ومع قدوم حركة الحداثة بتياراتها المختلفة والتحولات الفكرية والتقنية التي صاحبتها، سعى الكثير من الفنانين الى ممارسة عملية الرسم على الصخور الكبيرة والاحجار الصغيرة كنمط من التجريب الإبداعي، ومع دخول العالم المعاصر في مرحلة ما بعد الحداثة استمرت تقاليد الرسم على الصخور كونها ميدانا فنيا واسع الإمكانيات والاحتمالات بالنسبة للفنان العراقي المعاصر، الباحث عن كل ما هو جديد حيث تم تجريب الرسم على الصخور من قبل عدد من الفنانين أمثال الفنان (عاصم عبد الأمير) والفنان (اسماعيل خياط) والفنان (وليد شيت) قدموا أعمالهم بصياغات وأفكار تعبر عن العمق الحضاري والثقافي والفني وعن عراقة هذا التقليد الفني الأصيل والمتصل بجذور الحضارات العراقية والعربية القديمة فجاءت تجاربهم محملة بأشكال ورموز مستلهمة من الإرث الفني الحضاري الأصيل.فالإشكالية التي يواجهها البحث الحالي تنطلق من ان العمل الفني الذي يستحدثه الفنان لا يكون وليد الانطباعات التي يستلهمها الفنان من الطبيعة فقط، بل هو نتاج متعلق بعدة معطيات من خلال عملية توظيف ومعالجات جمالية وآليات اشتغال لتلك الخامات (الصخور) وتوظيفاتها الجمالية بتحويلها الى وسائل فنية معبرة، اذ شكل هذا جانبا مهما في تقصي موضوعة البحث الحالي. وتتبلور المشكلة من تلك الاشكالية التي تستدعي الدراسة لغرض كشف التحولات في المفاهيم الفكرية والجمالية لاسيما في حقبة مابعد الحداثة في الوقت ذاته تتبع المفاهيم الجمالية لحقبة ما بعد الحداثة بالتطور العلمي والتكنلوجي وانتشار وسائل الاعلام الالكترونية والتحولات المستمرة لأشكال الصخور وكيف تمكن الفنان مابعد الحداثي من تحويل الصخور الى وسائل تشكيلية تتمتع بصفات جمالية تعبيرية؟ لذا ارتأت

الباحثتان الخوض في غمار هذه الدراسة لأهميتها، لذا تتضح مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي:ما هي مفاهيم جمالية الرسم على الصخور في الفن العراقي المعاصر؟

١-٢:أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث في تسليط الضوء على منطقة مهمة وغنية في الفن المعاصر من خلال تقصي ظهور المفاهيم الجمالية لفن الرسم على الصخور، وكذلك في اهمية المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدها الفنان العراقي المعاصر في توظيف خامة الصخور. وبالإمكان إجمال الأهمية والحاجة بالآتي:

١- إفادة الباحثين في مجال فلسفة الفن وعلم الجمال كونه يشكل مرجعاً لا غنى عنه في الفن المعاصر وفلسفته، ويفيد ايضاً النقاد التشكيليين وطلبة الدراسات الأولية والعليا في مجال فن الرسم على الصخور ومجال الفنون التشكيلية المعاصرة.

٢- يقدم البحث قراءات تحليلية لأعمال مختارة من نتاجات فن الرسم على الصخور في الفن العراقي المعاصر.

٣- البحث يمثل إضافة ذات فائدة للمكتبة الفنية والأكاديمية في مجال فني يفتقر الى الدراسات العلمية.

٤- تتأكد الحاجة الى هذا البحث لكونه يتناول موضوعاً تشكيلياً معاصراً واستقطب اهتمام الفنانين ولم يتناوله احد بالدراسة والبحث حسب علم الباحثتان.

١-٣: هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف جمالية الرسم على الصخور في الفن العراقي المعاصر.

١-٤: حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يلي:

١-الحدود الزمانية: الفن العراقي المعاصر بين (٢٠٠٠م - ٢٠١٠م).

٢-الحدود المكانية: الأعمال الفنية العراقية والموجودة ضمن مقتنيات خاصة.

٣-الحدود الموضوعية: دراسة نتاجات فن الرسم على الصخور المنفذة بمختلف التقنيات والأساليب.

١-٥: تحديد المصطلحات

١- **الجمالية:**

الجمال لغوياً:- ورد لفظ الجمال في القران الكريم بقوله تعالى (ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون).[١-سورةالنحل،اية ٦]- الجمال: الحسن. [٢-ص٤٩]-في مختار الصحاح للرازي هو الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً)، فهو(جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) بالفتح والمد[٣-ص١١١].

والجمال في لسان العرب، بالضم التشديد أجمل من الجميل، وجمله أي زينه، والتجميل: تكلف الجميل[٤-ص١٢٦].

اصطلاحاً: وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء والتي تدركها حواسنا [٥-ص٣٧].

- ورد في(دائرة المعارف البريطانية – نشرة وليم بنتون) بانها الدراسة النظرية لأنماط الفنون، وهي تعنى بفهم الجمال ودراسة اثاره في الفن والطبيعة [٦-ص ٥-٩]. ونظر الفيثاغوريون إلى الجمال على أنه كل ما يقوم على أساس النظام والتماثل والانسجام[٧-ص٨]. وعند (أفلاطون) و(أرسطو) هو التناسب والائتلاف والنظام والكمال في كل الموجودات، في الأشكال والحركات والأنغام وغيرها [٨-ص٧٥]. ويعرف علم الجمال على أنه: (العلم المعني بدراسة المشكلات التي يخلقها الإنتاج والتأمل وتثيرها الأعمال الفنية)[٩-ص٤].

والجمالية: تعني محبة الجمال بمعناها الواسع، والذي يوجد في الفنون بالدرجة الأولى، والجمال يستهوينا في الخارج (العالم المحيط) بنا، ولكنها تغيرت اصطلاحا في القرن التاسع مشيرة إلى قناعة جديدة بأهمية الجمال مقابلة مع القيم الأخرى، بالإضافة إلى محبة الجمال، وغدت تمثل بعينها أفكاراً عن الحياة والفن(١٠-ص٨).

وعرف عاصم عبد الأمير الجمالية بأنها: " تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني"(١١-ص٨). **التعريف الاجرائي:** تتبنى الباحثتان تعريف (عاصم عبد الامير).

٢-الرسم لغويا:

"الصورة او الأثر رَسَمَ الْمَطَرُ الدِّيَارَ: عَفَاها وَأَبْقَى أَثَرَهَا مَرْسُوماً لاَحِقاً بِالأَرْضِ". (٢-ص ٣٤١)

اصطلاحا:

"الرسم: الصورة، وتطلق على ما يرسم بالقلم وما شاكله او بالة التصوير او على ارتسام خيال الشئ المحسوس الغائب عن الحس". (١٢- ص٧٤١)

الصُخور: لغويا، الصخور: (اسم)، جمع صَخْرَة ،صُخور: (اسم)، والجمع: صَخَرات وصَخْر وصُخور، الصَّخْرَةُ: حَجَرٌ عظيم صُلْبٌ (٢-ص ٣٦٩).

٣-الصخور:

اصطلاحا: تشكيلات طبيعية صلبة تحتوي على أنواع مختلفة من المعادن وتختلف أشكالها وألوانها وأحجامها بحسب المواد المكونة لها (١٣-ص١).

ولأجل استكمال متطلبات البحث للتعريفات الإجرائية تعرف الباحثتان الرسم على الصخور إجرائياً بأنها:

الرسم على الصخور

هي تلك العملية البنائية والمفاهيمية التي تكشف عن مواطن الجمال شكلا ومضمونا والمتجسدة في نتاجات الرسم على الصخور في الفن المعاصر.

٢-الفصل الثاني: المبحث الاول

٢-١: جمالية البيئة

ان الإحساس بجمالية الأشياء يدفع نحو المشاركة الوجدانية دون تنافس فالفن يقدم أعمالاً مصاغة بعاطفة وجدانية تكتسب طابع العمومية مع استمرار الزمن كونها محملة بالقيم الجمالية المضافة للقيم النفعية والاجتماعية فالجمالية في الفن تأتي مصحوبة بأنماط مختلفة من الصياغات التأويلية والدلالات الرمزية وقدر كبير من الجاذبية التي تحققها وحدة وتكامل عناصر العمل الفني مثل الخط واللون والحركة والتعابير النفسية والأفكار التي تمنح العمل قدرة التأثير والجاذبية، والتأثير الحسي والعقلي وكل هذه العوامل تنتظم على وفق مفهوم الجمالية الذي يكسب الفن صفته الإنسانية فتضيف للعمل الفني عمقًا وجاذبية وإثارة العواطف وكل هذا يتحقق عبر التأثيرات الحسية تجاه الأعمال الفنية (١٤-ص٥٦). فالفن هو بمثابة حلقة ربط بين العالم الظاهري الحسي من جهة وبين الفكر الخالص من جهة أخرى، كما انه يمكن ان يلعب دورا مهما في تحويل الجمال الطبيعي الماثل في مكونات الطبيعة والوجود إلى نتاج فني إبداعي للفنان، فقد تعامل الفنان القديم في الكهوف مع الأشكال الطبيعية التي يراها في الواقع والمحيط بأسلوب التجريد واختزل ملامحها الى مجرد خطوط بسيطة وكتل كما اختزل الألوان المتعددة الى ألوان قليلة في اغلب الأحيان وذلك لان عقل الفنان وذائقته

تفرض عليه تصوير الأشياء كما يريد ولتحقيق الغايات التي يريدها [١٥-ص١٧٠] فقد حاول فلاسفة الإغريق القدماء تفسير الإحساس بالجمال من خلال عدة أراء وأفكار فلسفية تم عرضها في محاولة للتعريف بمعنى الجمال وأسباب الشعور به تجاه الأشياء والظواهر حيث فسر السفسطائيون(نهاية القرن السادس وبداية القرن الخامس ق.م)الجمال تفسيرا نابعا من المنطق الرياضي العلمي فقد فهموا الطبيعة فهماً مادياً وعدوا الحقائق الرياضية أساسا لكل معرفة، وأكدوا ان المعرفة هي نسبية ترجع الى الإنسان. وان هذا الإنسان هو مقياس كل شيء فيما فسر (سقراط) (٤٦٩-٣٩٩ق. م)الجمال بأنه مرتبط بالمنفعة وما يخدم الإنسان في حياته وما يقدمه لنا من منفعة أيضاً، أما (أفلاطون) (٤٢٧ - ٣٤٧ق.م) فقد فسر الجمال بأنه فكرة متعالية ومثال غير مادي بمعنى انه جمال علوي مطلق متواجد في عالم آخر هو عالم المثل الممتنع عن حواس الإنسان وإدراكه الحسي المباشر، أما الأشياء والظواهر الموجودة في عالمنا الأرضي المادي فهي محض تقليد ومحاكاة لذلك العالم الأصيل المطلق[٩-ص١٢]. أما (أرسطو)(٣٨٤-٣٢٢ق.م) تلميذ (أفلاطون) يقف على النقيض من معلمه في تفسيره للجمال ومعناه ووجوده، حيث يقرر (أرسطو) ان الجمال هو ظاهرة موجودة في عالمنا المادي ناتجة عن الإحساس بانتظام النسب والعلاقات وبنية الشيء العامة التي تثير في نفوسنا الإحساس بالعظمة والتناسق والتكامل وان الجمال الفني يمكن ان يضيف الى جمال الطبيعة ويعدله فما كان قبيحا غير جميلٍ في الطبيعة قد يصبح ممتعا وجميلا في الفن وذلك بفعل عنصر المحاكاة الجميلة من قبل الفنان الذي يقدم الصور الجميلة للحيوانات أو الأشياء القبيحة التي يكون منظرها الطبيعي غير محببٍ لدى الانسان ولكنها في الفن تصبح جميلة وجذابة[١٦-ص١٩٢]. اما بالنسبة للجمال وانواعه فان الفيلسوف الألماني (هيغل) (١٧٧٠-١٨٣١ م) يفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني فهو يرى ان تأمل الجمال الطبيعي للشمس مثلا التي تحتل موقعاً ودوراً أساسياً في نظام الطبيعة، فان جمالها محكوم بالضرورة الطبيعية التي تنتفي معها كل حرية في الفعل. فهو يرى ان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج للروح بينما هذا الأخير محكوم بالضرورات الطبيعية وهكذا يَعدَّ هيجل أن أبسط فكرة تخالج عقل الإنسان وروحه هي أرفع و أفضل بكثير من أعظم إنتاج للطبيعة، مادام أن الروحي أسمى من الطبيعي حيث إن الفن عند (هيجل) هو وسيلة أساسية لوعي الإنسان بذاته وبالعالم المحيط به، فقد جسدت الفنون أسمى وأرفع التصورات التي أنتجها الإنسان عبر التاريخ [١٧-ص٣٤]. ويرى (هيغل) ان الطبيعة هي المعلم الأول للفنان وهي التي تمده بالصور والمناظر الجميلة التي تحفز ذهنه ومخيلته باتجاه الإبداع والتصوير الفني، فالجمال الموجود في الطبيعة جمال متكامل وعلى الفنان ان يضيف بعض التنسيق والتحوير على الأشكال التي يراها في الطبيعة لكي تكون صالحة لتتحول الى أعمال فنية متميزة، والجمال ظاهرة تؤثر في إحساس المتلقي سواء أكانت في الطبيعة أم في الفن، حيث يقرر الفيلسوف (عمانؤيل كانت) (١٧٢٤-١٨٠٤م)أن الجمال الطبيعي هو شيء جميل ، أما الجمال الفني فانه تصوير جميل لشيء ما سواء أكان هذا الشيء جميلا أم قبيحا[١٧-ص ٣٩-٤٠]. ويجد ان الجمال الحر غير المقيد بأي نفعية موجود أيضا في البيئة الطبيعية من حول الإنسان وان تأمله يثير لدى الإنسان شعورا بان هناك شيئاً جميلاً جمالا متكاملا مطلقا دون ان تكون وراءه نفعية محددة غير الإحساس بالجمال، مثل ريش الطيور الاستوائية الملونة بأجمل الألوان ومتناسقة بغاية التناسق او أشكال الأصداف البحرية التي يجدها الإنسان أحيانا على الشواطئ وهي مجرد فرصة للتأمل والإحساس بروعة البيئة الطبيعية، بينما يرى كانت ان جمال الحصان يتفق مع حاجات الإنسان العملية التي يستفيد منها في حياته ولذلك يعده كانت جمالا مقيدا وليس حرا، أي انه ارتبط لدى العقل البشري بالنفعية والحاجة العملية، وجمال الحصان المتوافق مع بنيته التشريحية توافقا تاما يصبح هدفا للنفعية التي يمكن تحقيقها من خلال العمل الذي تقوم به الخيل في حياة الإنسان مهما كان

بسيطا فهو يمثل غاية تقطع السبيل امام الجمال الحر غير المقيد[١٨-ص ٥٢]. فالجمال الفني مرتبط بالشكل الطبيعي وكذلك بالأسلوب الذي يتبعه الفنان لتشكيل العمل الفني وليس بالموضوع الطبيعي وحده، وقوة تأثير الأعمال الفنية الإبداعية يكمن إذن في جمالية الشكل الذي تعرض من خلاله الأشكال الطبيعية التي يختارها الفنان ثم يعيد صياغتها وتحويرها من اجل ان تكون صالحة لعرض أفكاره وتصوراته وكذلك هو يختار من الأشكال الطبيعية ما يعتقد انه صالح لان يكون جميلا في الفن، اذ إن الأثر الفني الذي يمكن أن يؤثر في المتلقي من خلال استحضار الأشكال الطبيعية وبذلك يصبح هو الأثر الذي يجمع بين الطبيعة والإبداع الفني فحضور بعض مظاهر الطبيعة جوهري في الفن، إذ الصورة الفنية هي أجزاء مستمدة من الطبيعة قام الفنان بتحويرها وتغيير أحجامها او ألوانها او مواقعها، وانه يقوم بإدخال عناصر الانسجام والإيقاع والتناظر والتناغم على الأشكال الطبيعية، فقد كان الفنان (ليوناردو دافنشي) يوصي تلاميذه بالنظر الى سطوح وشقوق الجدران القديمة المتهالكة او النظر الى الصخور الطبيعية والتأمل في تفاصيلها وتعرجاتها وأشكالها الغريبة وذلك لأنهم سوف يجدون فيها أشكالاً عفوية توحي بأمواج البحر او العواصف او المعارك الحربية وهو بذلك يعلمهم ان الطبيعة هي المعلم الأول كما كان يؤمن ويقول في فلسفته [١٩-ص٨]. ان جمال الطبيعة هو الذي يلهم الفنان ويدفعه الى الابتداع وقد كان الفنان (مايكل انجلو) ينظر الى كتل الصخور الجامدة ويرى فيها الأشكال الفنية التي يريد نحتها وكان يقول:"التماثيل موجودة داخل الصخور وهي تريد ان تتحرر من ثقل الحجر وما علي سوى ان انزع القشرة الخارجية التي تحيط بها لكي اجعلها تظهر للوجود". وهكذا فان الفنان المبدع الحقيقي قادر على رؤية الجمال في كل مظاهر الطبيعة حتى المغطاة منها بالكتل والأحجار والصخور وان جمالية الفن الحقيقية تكمن في هذه الرؤية النافذة للفنان المتميز الذي يستطيع ان يخرج الجمال من بين الأغطية والحجب التي تمنع الآخرين من رؤيته[٢٠-ص٣٣]. وهكذا تعلم فنانو مختلف الشعوب ان عناصر الطبيعة يمكن ان تكون حاملة للقيم الجمالية الخاصة النابعة من خواصها المادية الطبيعية التي تكونت بها، فللصخور قيمها الجمالية الخاصة بها التي تنبع من طبيعة الحجارة وخواصها السطحية أو ملامسها او ألوانها الجذابة وهي تدخل الى عالم الفنون بوصفها عناصر طبيعية يتم توظيفها في مجال الإبداعات الفنية وتمثل قيما مضافة الى القيم الجمالية التي يحملها العمل الفني المنفذ فوقها[٢١-ص٢].

تعد جمالية البيئة من العوامل المحيطة المهمة التي تؤثر بالفنان بشكل أو بآخر في تعزيز مدركاته الحسية حيث أن البيئة تشكل مصدرا ملهماً للكثير من الأعمال الفنية، وكذلك البيئة الاجتماعية هي التي تدعم وتعزز أفكار الفنان من خلال ما يقوم ويحور ويضيف ويأخذ من البيئة بشكل يشبه في ذهن المتلقي حالات مثيرة ممتعة. وحينما يتجه الفنان نحو إنجاز أي عمل فني يصب جل اهتمامه في التعرف على ما هو موجود في الطبيعة، من ثم يتعرف على التكنولوجيا والتقنية والأداء لكي يمارس عمله الفني. فالبيئة من أهم المرجعيات التي كانت ولا زالت تضغط على الفكر الإنساني، فمنذ بداية الخليقة تعامل الإنسان مع البيئة على وفق اطر معينة تتناسب مع مداركه وتلبية حاجاته، وهي تشير الى كل ما يحيط بالإنسان من عوامل واطر ومحددات ينتقل فيها الفنان الذي يعدها وسيلة من وسائل الحياة، فضلاً عن كونها محيطاً تؤثر فيه ويؤثر فيها وبالتالي ينعكس هذا على نتاجه الفني، ومعالجته من جانب واستخدام الخامة وتقنياتها من جانب اخر. "فالحياة تجري دائماً في بيئة، وان تفاعل الكائن الحي مع هذه البيئة تضطره دائماً الى محاولة التكيف حتى يضمن لنفسه البقاء، ومعنى هذا ان مصير الكائن الحي ومستقبله مرتبط بضروب التبادل التي تتم بينه وبين بيئته"[٢٢-ص١٠٣]

وقد أشار العالم العربي (إبن خلدون) في مقدمته المشهورة الى شروط البيئة وما تلعبه من دور كبير في التكوين الأخلاقي للناس وتأثيرها في أشكال العلاقات الاجتماعية الكائنة بينهم وطبائع البشر والذوق السائد وخصائص النشاط والعمل[٢٣- ص ٥٠٨]، ويعد (ابن عبد ربه الاندلسي) (٨٦٠ – ٩٤٠ ميلادي)أول من عرض المعنى المفاهيمي للبيئة في كتابه العقد الفريد، وذلك في القرن الثالث الهجري، وأشار به إلى الوسط الطبيعي الجغرافي الذي يعيش فيه الكائن الحي، بما في ذلك الإنسان، وأشار به إلى المناخ الاجتماعي والسياسي والأخلاقي والفكري أي أنه جعل للبيئة معنيين معنى ماديا يشمل الطبيعة ومكوناتها، ومعنى اجتماعي يشمل النظم، وطبيعة العلاقات التي تسير وتحكم حياة الناس، ويعد (أبو القاسم مسلمة بن احمد المجريطي) (٩٠٥-١٠٧٠ ميلادي)أول من وضع كتابا أبرز في عنوانه كلمة البيئة، وذلك من خلال كتابه الموسوم بـــ:(الطبيعيات وتأثير النشأة والبيئة على الكائنات الحية) ولم يكن اهتمام علماء العرب بالبيئة في عناصرها الطبيعية فقط، بل تجاوزوا ذلك إلى تتبع آثارها على الإنسان ومعيشته، فتحدثوا عن البيئة الوراثية، وعن تأثير الطبيعة في نفوس الناس وملامحهم فـــ(صاعد الأندلسي)(١٠٢٩- ١٠٧٠ ميلادي) تكلم في كتابه (تأثير البيئة الطبيعية في الأمم) عن تأثير المناخ في اجسام وملامح الانسان [٢٤-ص ٢٢-٢٣].

٢-٢: جمالية البيئة وأثرها على الفنان:

منذ أن وجد الإنسان على هذه الأرض، هو في حركة مستمرة وبحث دؤوب ونشاط جاد في بيئته لتأكيد ذاته وتأمين سبل حياته، وقد تمثل ذلك في طرق تفاعل متنوعة اتخذت في كثير من الأحيان شكل صراع مرير لتحقيق ديمومة الوجود والبقاء، سواء في ترويض البيئة لمشيئته أو في التكيف والانصياع لظروفها وتقلباتها، اذ تعد رسوم الكهوف من عصور ما قبل التاريخ أول الشواهد المهمة في تسخير الفن بطريقة سحرية ليكون سبيلاً للإنسان في نيل نصيبه من الغذاء والبقاء، ففي رسوم الإنسان القديم في الكهوف التي عاشت فيها التجمعات البشرية الأولى كان الارتباط بين الفن والبيئة واضحا قويا مسيطرا على عقل وعاطفة الفنان الذي كان يصور قطعان الماشية وهي تندفع بأعداد كبيرة فيما يصور الصيادين وهم يرمون الرماح باتجاهها وصيدها، وذلك لوجود اعتقاد راسخ داخل نفوس فناني الكهوف بوجود طاقة سحرية داخل الصورة قادرة على تحقيق رغباتهم وهذه الرغبة يمكن ان تنعكس على البيئة الواقعية فتحقق لهم صيد الحيوانات التي كانت تمثل مصدر غذائهم الوحيد وسبب استمرارهم في الحياة [٢٥-ص١٨] ولان الإنسان القديم لم يكن يفهم سوى علاقات القرابة الأكثر صلة به ، وتبعا لهذا الواقع كان يطلق أحكامه على البيئة التي تحيط به، فقد مثلت علاقات القربى أكثر تفسيرات الطبيعة إقناعاً له ، فالسماء والبحر والمطر والجبال كانت ترتبط بعلاقات قربى يراها مقبولة ، وكانت البيئة عبارة عن قبيلة كبيرة تضم كل هؤلاء الأفراد والعناصر، والإنسان البدائي كان يفسر الأشياء الموجودة في بيئته من خلال تأثيرها عليه ، فبعضها ضار وبعضها نافع، وهكذا فان الأشياء يصبح لها إمكانات خفية يمكن ان تنفع الإنسان او تضره ، وتتحول الى (فتش)، وما تزال آثار الفتشية قائمة في المجتمعات الإنسانية حتى يومنا هذا مثل تخوف بعض الشعوب من قطع أشجار معينة او تقديس الأشجار والأحجار وينابيع المياه المقدسة في مناطق مختلفة من العالم [٢٦-ص ٢٠]. فنجد علاقة قوية بين الإنسان وبيئته من خلال الرمزية العالمية التي يحتلها الثالوث الرمزي المكون من (الحجر والنبع والشجرة) لدى مختلف الشعوب حول الأرض، وهذا الثالوث يخضع لرمزية طقوسية قديمة لكنها ظلت مستمرة اختلطت بطقوس الديانات السماوية الكبرى فلكل من الديانة اليهودية والمسيحية والإسلامية رمزية اعتقادية تتعلق بـــ(الحجر والنبع والشجرة) وبعض هذه الرموز كامن في العقل الجمعي للشعوب وهو متوارث عن الحضارات القديمة التي قامت في الشرق الكبير وتم تعديلها عبر العصور وتنميقها من خلال ربطها ببعض

الأفكار والأحداث التاريخية في الدين اليهودي او المسيحي او الإسلامي من اجل تهيئتها وتأهيلها للدخول الى عالم الفكر والعقيدة والطقوس المتداولة في كل من هذه الديانات السماوية. (٢٧-ص ٢٧) فقد مثل الفنان القديم في بلاد وادي الرافدين كل عناصر بيئته الطبيعية والاجتماعية التي مثلت انعكاساتها الفكرية في اختراعه للأساطير الأولى في محاولاته لتفسير ظواهر الكون والحياة والبيئة، فاخترع الآلهة التي تعيش في السماء وهي على هيئة البشر ولها علاقات قرابة تربطها ببعضها وافرد لكل ظاهرة من ظواهر البيئة الها مختصا، فالإله (انو)هو كبير الآلهة و(انليل)ابن انو وهو اله الهواء، وكذلك (اينانا – عشتار)الهة الخصب هي ابنة الاله (سن اله القمر)، وقد صورت لهذه الالهة صور مختلفة بحسب صفاتها وتأثيرها على حياة الانسان الرافديني، كما صورت مظاهر البيئة العراقية بجوانبها المختلفة مثل بيئة الاهوار جنوب العراق حيث تنتشر المياه ونباتات القصب والنخيل ، وصورت الأسماك وقطعان الماشية والحيوانات المفترسة مثل الأسود والخنازير البرية في بيئتها الطبيعية (٢٨-ص٨١). وولّدت ظروف البيئة الطبيعية الطقوس والمعتقدات وما ارتبط بها من هاجس الموت والقلق والحزن المتأصل في النفس والشخصية العراقية وانعكست على الفنون الرافدينية في ظهور عدم الاطمئنان وغياب الاستقرار النفسي والمعيشي وكل هذه المظاهر كانت انعكاسا للظروف القاسية في بيئة العراق والغزوات المستمرة التي تشنها الاقوام المحيطة به طمعا في خيراته الكثيرة، فكان يؤمن بان الموت نتيجة حتمية للحياة لذا كان يقوم بأداء واجباته والتزاماته تجاه الآلهة، وكان التشاؤم لدى إنسان وادي الرافدين متجذرا في أساطير وادب وفنون العراق القديم وهو ناتج عن الكوارث الي كانت تسببها فيضانات النهرين العظيمين والتي نسبها العراقي القديم الى الآلهة ذاتها التي تجسدت في عناصر الطبيعة والكون وحملت في ذاتها عناصر الخير والشر وأصبحت مصدراً للحياة والكوارث معاً ففي حين تمثل الأنهار والرياح والأمطار سببا للحياة يمكن إن تتحول لقوى مدمرة تهلك الزرع والإنسان(٢٩-ص ٣٥٣).

وقد جاء الفكر الإسلامي ليعزز مفاهيم الحفاظ على البيئة وتنمية شعور الفرد المسلم بمسؤوليته تجاه الكون، من خلال فكرة وجود الإنسان المرتبط بغاية ربانية ومهمة ايمانية ملقاة على عاتق الإنسان تنبع من معاني الخلافة في الأرض، ومن مقتضياتها العمران والبناء، ومن خلال فهم معمق لمقاصد الإسلام وسياسته في البناء وأعمار الكون، فهو دين صالح من خلال السيرة النبوية الشريفة حيث كان الرسول الكريم (محمد) (ص)يوصي المسلمين بان لا يقطعوا شجرة حتى في الحروب والفتوح، وتتجلى هذه المعاني في تحذير الإنسان من الفساد في الأرض لان الله تعالى خلق الكون متوازناً، كل شيء فيه بمقدار، وأنه لا ينبغي أبداً المساس بالموازين الكونية لكي لا تنقلب الطّبيعة كيانا مدمرا او متوحشا غير مألوف(٣٠-ص ٧). وبذلك سلكت الفنون الإسلامية مسلكا ساميا إزاء البيئة وعناصرها، ويتجلى ذلك في تكامل الرؤية الفنية بين العقل والحدس، فالفرد المسلم يفهم البيئة وظروفها بعقله فهما يساعده على الحياة وبالحدس يدرك ماخفي عن عقله ويصعب إدراكه مباشرة، لان مجال العقل هو العلوم التي تستند الى الملاحظة والتجربة ومن ثم استخراج القوانين الطبيعية التي تمكن الإنسان من الانتفاع من الظواهر الطبيعية، واما الفن والإبداع فمجاله الحدس الذي يستخلص من الأشياء والظواهر معناها الداخلي غير المرئي وصورها المطلقة التي تختفي وراء سطوحها الخارجية (٣١-ص ١٢٢). من هنا اتبعت الفنون الإسلامية منهجا حدسيا تجاه البيئة وسعت الى اكتشاف معانيها الحقيقية من خلال النفاذ عبر الظواهر المرئية بالحس والدخول الى أعماقها من اجل تصوير جوهرها الخالد الذي لا يتأثر بالزمن وعوامل الحياة الأخرى، ففي نتاجات فن التصوير الإسلامي يرسم الفنان أشجاراً تجمع بين عدة صفات نباتية او أشجاراً تحمل ثمارا مختلفة وذلك لأنه يرغب في تصوير حقيقة الشجرة والفكرة العامة حولها ولا يسعى الى محاكاة الأشجار الحقيقية المادية، من ناحية أخرى صورت أعمال الفنان (يحيى

بن محمود الواسطي) في مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي الجوانب المختلفة للبيئة العربية في العالم الإسلامي من الصحاري الى المدن التراثية وكذلك العمائر الدينية والمدنية ووسائل التنقل والخيام، فكانت بذلك سجلا فنيا دقيقا يؤرخ لجوانب البيئة الطبيعية والاجتماعية والثقافية في العالم الإسلامي في عصره ومكانه(٣١-ص٦٥).

ونجد جماليات البيئة الشعبية في بدايات حركة الفن التشكيلي في العراق اذ مثلها عدد من الرسامين الهواة امثال (عبد القادر الرسام) الذي كان ضابطا في الجيش العثماني وزملاؤه (الحاج محمد سليم، ومحمد صالح زكي، وعاصم حافظ)، فالفنان (عبد القادر الرسام) كان يصور مناظر طبيعية في أرياف بغداد القديمة ومشاهد دجلة في بغداد و(محمد صالح زكي) يصور الشخصيات بأسلوب أكاديمي و(محمد سليم)، كأبناء جيله، ينسحب الى التقاليد الأوربية بينما كانت أعمال (قاسم ناجي) أكثر جرأة بفعل دراسته في أكاديمية برلين عام(١٩٣٨) ولندن (١٩٣٩) انما كانت تمثل بدايات وسط مرحلة مازالت بعيدة عن المناخ الفني، الذي سيتبلور بعد النصف الأول من القرن العشرين(٣٢-ص٧).

وقد بقيت تجارب الفن العراقي محدودة تدور في فلك المحاكاة الواقعية ومشاهد الطبيعة والصور الشخصية حتى بدأت الحكومة العراقية الملكية بأرسال الطلبة الموهوبين الى اوربا لغرض دراسة الفنون فكان (اكرم شكري) أول الموفدين الى إنكلترا لدراسة الفن كما ارسل (فائق حسن) في عام ١٩٣٥م و(عطا صبري وحافظ الدروبي) في عام ١٩٣٧م، وكذلك (جواد سليم) في ١٩٣٨م، وعاد معظمهم لدى اندلاع الحرب العالمية الثانية في أيلول ١٩٣٩م ليبعثوا الروح في الحركة الفنية وسط دمار الحرب (٣٣-ص٥- ٧).وفي شباط عام ١٩٤١م، اجتمع عدد من الفنانين في دار (أكرم شكري)، وقام كل من (أكرم وعيسى حنا وكريم مجيد) بتقديم طلب إلى وزارة الداخلية لتأسيس جمعية باسم (أصدقاء الفن) شملت الجمعية في عضويتها، ويدل إلى ذلك اسمها، الرسامين والنحاتين والمعماريين ومحبي الفن. وفي عام ١٩٥٠م أسس الفنان (فائق حسن) جماعة الرواد التي اهتمت برسوم الطبيعة، وطغى على نتاجاتها مبدأ التجريب ،قبل ان يتجه الفنان (فائق حسن) بشكل كامل الى الاهتمام باللون وطبيعة البناء اللوني في اللوحة والعلاقات التشكيلية التي صبها في سياق آماله ذات التوجه الواقعي المتابع لتفاصيل الحياة الشعبية البسيطة في الواقع العراقي ثم التركيز على رسم الخيول ومشاهد الحياة في الصحراء وتقاليد البدو وجماليات البيئة الصحراوية والخيام والخيول والصيد بالصقور وغيرها من الموضوعات التي دأب على تصويرها بمناخات لونية مدروسة بحس أكاديمي واقعي أصبح بمثابة السمة المميزة لأعماله ومدرسة فنية أصيلة تتلمذ فيها العديد من طلابه في معهد وكلية الفنون الجميلة وظلت تمثل اتجاها فنيا مميزا في مسيرة الرسم العراقي المعاصر.(٣٤ -ص١٣) وفي عام ١٩٥١م اسس الفنان (جواد سليم) (جماعة بغداد للفن الحديث) التي تركزت بحوثها وتجاربها في ميدان ربط التراث بمدارس وتيارات الفن الحديث التي تعلمها الفنانون العراقيون في أوربا، فقد سعى (جواد سليم) الى البحث المستمر والدؤوب في ابداعات الفنون العراقية القديمة والفنون الإسلامية والفن الشعبي المحلي والتي سعى الى مزجها بتقنيات وأساليب الفن الأوربي الحديث لخلق فن عراقي ذي نكهة محلية وتطلعات عالمية وهي التوليفة التي تناسب طبيعة المتلقي العراقي وتسهم في تطوير والارتقاء بذائقته الفنية وفكره وثقافته البصرية (٣٥-ص٤٥). اما الفنان (شاكر حسن ال سعيد) فقد تركز اهتمامه على مفهوم البعد الواحد في الفن التشكيلي حيث وجد في نتاجات الفنون الإسلامية صيغا أكثر أصالة وعمقا فذهب الى دراستها واستلهامها في أعماله من خلال نزعة تأملية تقترب من روح التصوف في الفن، وقد تركزت تجاربه الإبداعية على توظيف الحرف العربي بماله من خصائص جمالية وفكرية ولغوية معبرة في اللوحة التشكيلية المعاصرة (٣٦-ص ٦٦-٦٧) وقد شهدت مسيرة الفن العراقي المعاصر ظهور تيارات وجماعات فنية عديدة فمع بدايات العقد الستيني تأسست كلية الفنون الجميلة

في بغداد ١٩٦٢م وفي السنة ذاتها تم افتتاح المتحف الوطني للفن الحديث في بغداد، وفي عام ١٦٥م ظهرت جماعة المجددين التي ضمت كل من الفنانين (سالم الدباغ، طالب مكي، نداء كاظم، علي طالب وفائق حسن) وتم تأسيس جمعية الفنانين التشكيليين التي ضمت إليها عدد كبير من الفنانين العراقيين تحت رعاية الدولة ، وظهرت جماعة الرؤية الجديدة ١٩٦٩ م التي ضمت كل من الفنانين (رافع الناصري ،ومحمد مهر الدين وصالح الجميعي وإسماعيل فتاح الترك وضياء العزاوي) وجماعة الاكاديميين ١٩٧١م التي ضمت (كاظم حيدر ومحمد علي شاكر وسعد الطائي وماهود احمد ومحمد غني حكمت ومحمد عارف) وجماعة البعد الواحد ١٩٧١م بقيادة الفنان (شاكر حسن ال سعيد).[٣٧-ص١٩] في أواخر السبعينات كانت جذوة الحراك الفني والإبداعي التشكيلي في العراق متوقدة في أروقة معهد الفنون الجميلة في نشاط نخبة من الأساتذة والطلاب الذين كانوا يجربون ويعملون في مختلف الأساليب والتقنيات والأفكار، وفي عقد الثمانينات فرضت الحرب العراقية الإيرانية ظلالها على نتاجات الفن التشكيلي العراقي المعاصر وكان من أبناء الجيل الثمانيني فنانين شباب أمثال (فاخر محمد وهناء مال الله وهاشم حنون وعاصم عبد الأمير وحيدر خالد وكريم رسن وعامر خليل)[٣٨-ص٩].

كان عقد الثمانينات من اصعب الحقب التي مر بها الرسم العراقي وأكثرها حراجة فرسامو هذا العقد قد عانوا من الفتور الذي استقبلهم به النقد، وبكل الأحوال حملت رسوماتهم أزمة جيل غير اعتيادية على إنها فيما يبدو لم تجرفهم إلى العدم بل على نحو متفاوت مع طبع الرسم العراقي بالسمة التعبيرية ان رسوم الثمانيين وعلى الرغم من مظاهر العزلة والقحط في توريد المصادر الفنية والانخراط الفعلي في الحرب (العراقية – الإيرانية ١٩٨٠–١٩٨٨)، إلا إنهم عملوا إنجازات تعيد الرسم العراقي قيمته التاريخية في الرؤية الإبداعية. [٣٩-ص١١٥]

وفي الوقت ذاته كان أسلوب الفنان (عاصم عبد الأمير) زاخرا بصياغات انتقال الشكل من حال إلى آخر، والبحث عن جدوى الاتصال بعوالم أخرى أسطورية وطفولية فهو يخلط في لوحاته الانفعال الذاتي والتصميم في محاولة منه لتجسيد تأويل وتخييل فيض نزعته التعبيرية، فهو تشكيلي من نمط خاص وهي خصيصة أسلوبية للفنان في جميع لوحاته التي تتبنى على قاعدة الاستقرار وتقع في ثنائية بين أسلوب التجريد وكسر التجريد بعلامات أشارية غير مستقرة. [٤٠-ص١٦] فان النصوص التشكيلية لــلفنان (عاصم عبد الأمير)، تحتفي بعالم من البراءة تشترك في تكوين خطاباته التي تميل إلى عدم التعقيد في طرحها للأشكال وعلاقتها، فالسهل الممتنع يقوده إلى الاقتصاد، وقصدية تكون الأشكال وملاحقتها على صعيد التكوين، والبنية الحاصلة من علاقات الخط واللون وتقنية الشكل والشكل الحيواني حاضر في أغلب لوحاته، فشكل الطير مثلاً يرافقه منذ الثمانينات والى اليوم، وتساهم أشكال حيوانية أخرى في تشكيل دلالاته مثل (القط، الديك) ورسوماته توظف أشكالاً مأخوذة من رسومات الأطفال يشكل منها كائنات طائرة أو طافية في فضاء من الحلم والسعادة واللعب، أنها دلالات أماني لعالم من السلام والأمن والحرية.. عالم تعيش وتتواءم فيه الكائنات والأشياء والممارسات والعلاقات بفيض من الحرية، ورغبة ولاستعادة جزء من إنسانيتنا المفقودة، وأغترباتنا المستمرة التي تشكل ثيمة درامية لنصوصه البصرية وربما رؤية وجودية لها.[٤١-ص ١٩٧]، اما مصغرات الفنان العالمي (اسماعيل خياط)، أعمال صغيرة تتطلب حرفية بجهود مضنية لإيصال المنجز كما يدور في حدسه لتعابير الصخور والأسماك والأقنعة والسلام.. وبعين الفنان يعبر برسوماته عن قلب الوطن.. حجر وأحجار يعيد تكوينها كأوطان صغيرة ملموسة تثير للرائي الدهشة والإعجاب لروعة العمل، وأعمال الفنان (إسماعيل خياط) عبارة عن رؤى صغيرة ملتقطة من مسارات الحياة اليومية فهي عبارة عن أشكال وجوه بشرية تشبه الأقنعة

او أشكال حيوانات صغيرة مجردة او هي تكوينات شكلانية لاتشخيصية تقترب من التكوينات الزخرفية لكنها غير خاضعة لنظم هندسية دقيقة بل هي خاضعة لانساق لونية متشابكة تعبر عن رغبة الفنان في التعبير عن أفكار ومشاعر دفينة داخل ذاته وذاكرته تحاول الخروج والتي يحولها الفنان الى منجزات فنية ذات طابع جمالي خاص.(٤٢-ص٧). إن (إسماعيل الخياط) ينفي الأشكال المألوفة، انه يقلب الواقعية التقليدية ليصور بقايا عصور مندرسة (طيور متحجرة، مئات الأشكال التي فقدت هويتها وجنسها) عمل على الحجارة فالفنان هنا غير معني بالأنواع وإنما تمسك بقانون النفي الذي هو المحرك لكل استحالت إلى تقاليد ومعايير متمسك بإشارات دالة على مغزى الفناء وعدم الثبات، وهذا المنظور يقرب تجربة الفنان من التذوق الخاص عند بعض المتصوفة حيث الرؤية البعيدة لا تتوقف عند الأجزاء وإنما تأخذها معها حيث الغناء المطلق أو درجة الصفر التي سبقت تكون كوننا الكبير، انه يكرس مهارته لإخراج موضوعاته وكأنها مشاهد مسرحية حيث يبدع برسم أندر وأغرب الأشكال المحورة، المحذوفة، والمعدلة، بحسب بنية النص الجديد، فهو يصور الحركة المتواصلة بين الكتل والفضاء تارة تتحرر الأشكال الحيوانية المحورة من قيودها المادية وتارة يغدو الفضاء كتلة ضاغطة لدرجة تدمير الأشكال وعبر هذه العلاقات ينبعث الإحساس بلوعة خفية حتى يغدو موضوع الفنان ميتافيزقيا وواقعياً على حد سواء(٤١-ص ١٩٤). ولرسومات الفنان (وليد شيت) دلالات مختلفة للواقع التاريخي حيث ينظم جماليات منسقة في المظاهر الخارجية، ودلالات الأشكال الحيوانية المعبرة عن مأساة إنسانية بشاعرية تصويرية مؤسسة جواً أسطورياً روحياً ما تزال الأوهام تراوده في التأويل وعلى وفق رؤية مرجعية لدلالات ورموز متوارثة من الفكر الأسطوري والشخصيات الملحمية البطولية في تاريخ العراق القديم ففي لوحة شهيد تل الزعتر-١٩٧٠ قدم الفنان وليد شيت مشهدا من ملحمة كلكامش مصورا بأسلوب أكاديمي متقن وتظهر فيه ملامح القوة والإصرار في الجسد البشري الذي يتحول نصفه الأسفل الى مخلوق يشبه الأسد الرابض ونصفه الأعلى بأذرع وأيادي بشرية تنبت فيها اجنحة وهي تصارع طائراً خرافياً يشبه النسر الكبير يهبط من السماء ويظهر على الأرض رأس البطل كلكامش بخوذته الذهبية تظهر خوذة كلكامش الشهيرة المزودة بقرنين.

مؤشرات الاطار النظري

١-يمارس الإنسان نشاطاته في الوجود فيؤثر بما يحيط به ويتأثر به وتعد البيئة مصدر الموارد الحياتية التي يعتمد عليها الإنسان لتامين غذائه ومسكنه ومختلف أسباب وجوده ويتوقف مدى استخدامه لهذه الموارد على مستوى تطوره العلمي والتقني وهو يستفيد من عناصر البيئة او يحاول السيطرة عليها وتسخيرها لخدمته مثل النباتات والتضاريس وموارد المياه والمناخ والحيوانات والتربة.

٢-أشار العالم العربي إبن خلدون في مقدمته الى شروط البيئة وما تلعبه من دور كبير في التكوين الأخلاقي للناس وتأثيرها في أشكال العلاقات الاجتماعية الكائنة بينهم وطبائع البشر والذوق السائد وخصائص النشاط والعمل. كما يشير الى تأثيرها في البناء الفسلجي والسايكولوجي للإنسان.

٣- ولدت ظروف البيئة الطبيعية في العراق القديم هواجس الموت والقلق والحزن المتأصل في النفس والشخصية العراقية وانعكست على الفنون الرافدينية في ظهور عناصر الكآبة والقلق والخوف والتشاؤم وعدم الاطمئنان وغياب الاستقرار النفسي كانعكاس للظروف القاسية فيبيئة العراق والغزوات المستمرة التي تشنها الأقوام المحيطة بالعراق طمعا في خيراته.

٤-سلكت الفنون الإسلامية مسلكا ساميا إزاء البيئة وعناصرها يتجلى في تكامل الرؤية الفنية بين العقل والحدس، فالمسلم يفهم البيئة وظروفها بعقله بما يساعده على الحياة وبالحدس يدرك ما خفي عن عقله لان

مجالات عقله والعلوم التي تستند الى الملاحظة والتجربة لاستخراج القوانين الطبيعية التي تمكن الإنسان من الانتفاع من الظواهر الطبيعية.

٥-يظهر اثر البيئة الطبيعية والاجتماعية في الأساليب التي اتخذته الفنون الإسلامية، حيث دخلت مؤثرات اجتماعية وثقافية متعددة سببت تعدد الأساليب الفنية في أساليب التصوير الإسلامي التي أصبحت تعرف بالمدرسة الفارسية والهندية والمغولية والتركية فكل منها تعكس البيئات الطبيعية والثقافية التي تأتي منها رغم انتمائها بشكل عام إلى مدرسة واحدة تعرف بفن التصوير الإسلامي.

٣- الفصل الثالث -إجراءات البحث

٣-١: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي بعد الاطلاع على الأعمال الفنية لمجموعة رسوم على الصخور للفنانين العراقيين والمنجزة في المدة (٢٠٠٠م-٢٠١٠م) والتي تيسر للباحثتين من الاطلاع عليها من خلال المصادر الفنية العربية والأجنبية ومنظومة الانترنيت ومن المقتنيات الشخصية، إذ بلغ إحصاؤها حوالي (٢٥) عملاً فنياً تم تنفيذها بمختلف التقنيات.

٣-٢: عينة البحث

تتبعت الباحثتان مجتمع البحث وتصنيفه على وفق تسلسلها الزمني وبناء على هذا التصنيف تم اختيار عينة البحث وبطريقة قصدية وبما يحقق هدف البحث، إذ تم اختيار عينة البحث من الرسومات المنفذة على الصخور بمواد مختلفة، حيث تمت الاستعانة بآراء (الخبراء)* في هذا المجال من أساتذة الفن، وتم اختيار العينة بواقع (٤) نموذجا وفق المسوغات الأتية:

١-تمنح النماذج المختارة فرصة للباحثتين للإحاطة بمشكلة البحث الحالي وذلك باختيار الأعمال الفنية التي تمثل مفاهيم جمالية الرسم على الصخور في الفن العراقي المعاصر.

٢-تم اختيار هذه العينة لما تتمتع به هذه الأعمال المختارة من شهرة وتأثير جمالي في بلورة وإيضاح جمالية الرسم على الصخور في الفن العراقي.

٤-اختيار الأعمال الفنية المختلفة من حيث الرؤية وأساليب الرسم الملونة والموثقة توثيقاً كاملا كما تم استبعاد النماذج غير الواضحة وغير الملونه والمتكررة وغير المؤرخة.

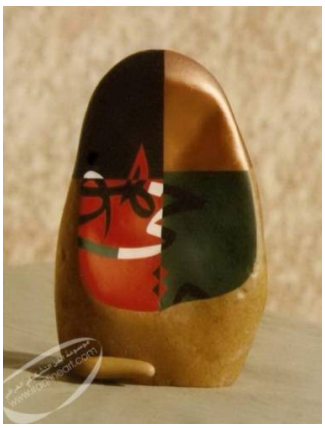
٣-٣: أداة البحث: اعتمدت الباحثتان المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري بوصفها موجهات لعملية تحليل عينة البحث.

* الخبراء: ١- أ.د.سلوى محسن حميد /كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون التشكيلية /اختصاص رسم.
٢- أ.د.احمد عباس سعيد /كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون التشكيلية/اختصاص رسم.
٣- أ.م.د.اياد محمود حيدر /كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون التشكيلية/اختصاص رسم.

٣-٤: منهج البحث:اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي تحليل المحتوى بآلية تحليل النماذج.

٣-٥: تحليل العينة

نموذج رقم (١)



الفنان: وليد شيت

عنوان العمل: شاخص حجري

الأبعاد: ١١X ٦ سم

المواد: اير برش

التاريخ: ٢٠٠٠م

العائدية: مجموعة خاصة

هذا العمل واحد من سلسلة أعمال أنجزها الفنان (وليد شيت)على الصخور الصغيرة باستخدام ألوان وتقنيات مختلفة وهو عبارة عن حصاة كبيرة مستطيلة الشكل غير منتظمة الأبعاد، فهي عريضة عند القاعدة وضيقة عند قمتها ويستقر على يسار القاعدة حجر آخر صغير ذو شكل أنبوبي يمثل إضافة تسهم في تحريك التكوين وأشغال مساحة فارغة من البناء العام للعمل. والحجر الأملس ملون بلون ذهبي قاتم يغطي كل أجزائه ومساحته من الأعلى إلى الأسفل، بينما اختار الفنان وسط الحجر الكبير الذي هو عبارة عن تقعر عميق داخل بنية الحجر ليضع عليه تفاصيل اشتغالاته اللونية والحروفية التي تتجمع داخل شكل تصميمي هو عبارة عن قطاع يشبه المستطيل مقسم الى أربعة مربعات تستقر كل اثنين منها فوق الأخرى ، وقد لون المربع الأول من الأعلى يمين العمل بلون نحاسي يختلف قليلا عن لون أرضية الحجر، والى جواره مربع ملون باللون الأسود، المربع الثالث وهو اسف المربع النحاسي فقد لون بلون اخضر زيتوني والى جواره مربع ملون بلون احمر، وقد كتب الفنان بعض الحروف العربية بخط الثلث الجميل يبرز منها بوضوح حرفي الحاء والياء يكونان كلمة (حي) وهي منفذة بألوان الأبيض والأسود والزيتوني، تستقر فوقها مباشرة كلمة (هو)خطها الفنان باللون الأسود اما الأجزاء العليا منها فهي ملونة بالأحمر والأبيض لأنها تستقر على الأرضية السوداء، بينما تظهر عند الحافة السفلى للمربع الأخضر الزيتوني قمة حرف التاء المربوطة باللون الأسود وعلى يسارها نقطتان معينيتان متعامدتان نصفهما الأيمن ملون بالأحمر ونصفهما الأيمن ملون بالأسود على الأرضية الحمراء.

ان الفنان (وليد شيت) يعمل في حدود خبرة مهنية كبيرة وإمكانات تقنية ناتجة عن تراكمات العمل المتواصل في مختلف أنماط التشكيل والعمل الجمالي ،فهو يجمع بين خبرة الملون المتمكن ومهارة الخطاط المحترف وذائقة المصمم الدقيق ورغبة الباحث المتلهف لتوظيف مختلف الخامات والتقنيات في عمله الإبداعي، فيقدم من خلال كل هذه المرتكزات مزيجا فنيا وجماليا بعيدا عن نتاجات العفوية والصدفة التي يركن إليها الكثير من فناني المعاصرة، فأعماله الفنية تخضع لدراسات كثيرة ومتواصلة على كل المستويات ويتم تنفيذها بدقة وحرفية عالية، وهو كثير التنويع في ادخال الخامات المختلفة ويبحث عن أوسع مجال للاستفادة من المؤثرات الشكلية الطبيعية للاشياء والملمسية واللونية التي يدخلها على أجزاء عمله التي يحولها الى بنى متماسكة ذات قيم تؤثر بقوة في بصر وذائقة المتلقي لكونها تستلهم إيحاءات ورموز فنية من الفنان العراقي إسماعيل خياط أن اللون والخط يتمتعان بخصائص منتقاة بدقة من التراث الإسلامي الفني والفلسفي والجمالي، حيث يوظف الفنان الحروفيات العربية التي تتصل باللغة القرآنية ويقوم بتدعيمها بالمعالجات اللونية التي تتصل بتراث فنون الزخرفة الإسلامية وفن التصوير العربي لمدرسة بغداد في التصوير الإسلامي سعيا

منه لتحقيق أفكاره المتعلقة بالإرث الحضاري للعراق القديم والإسلامي والمعاصر ،فأشكال الحجارة التي يختارها تذكر المتلقي بنتاجات الفنون السومرية والبابلية القديمة وأشكال الرقم الطينية المكتوبة بالحروف السومرية وهو يسعى الى تحويلها الى نمط من التشكيل الواقعي المجسم الذي يوحي بصلابة الكتلة المعروضة الى جانب ليونة الخطوط المنفذة بخط الثلث بانسيابيته الجميلة وهذه الميزة الجمالية تتوافق ومساعي الفنان وليد شيت الطامح دائما للبحث عن مصادر الاختلاف والتفرد في رؤيته الفنية ومنجزاته الإبداعية في الرسم على الحجارة التي تشكل ظاهرة أسلوبية مؤثرة ومتفردة في طرق تعاملها مع الخامات والألوان والخطوط العربية الموظفة في حدود المنجز الفني.

نموذج رقم (٢)

الفنان: إسماعيل خياط

عنوان العمل: حجر يتكلم

الابعاد: ٣١ X ١٧ سم

المواد: اكريلك على حجر

التاريخ: ٢٠٠١ م

العائدية: مقتنيات شخصية

العمل هو عبارة عن حجر بيضوي الشكل ذي استطالة من الأعلى ويستقر على قاعدته العريضة في الأسفل لونت أرضيته العامة باللون الأبيض الذي يشكل خلفية محايدة لكل الأشكال والألوان التي تعمل فوقه ويمنحها وضوحا وبريقا لكونها تعمل بالتضاد مع الأرضية البيضاء للصخرة، ويظهر في مركز العمل شكل يشبه حرف (x) منفذ عن طريق أشرطة عريضة ملون باللون الأصفر ومحددة بخطوط سوداء خشنة، وفي أعلاه دائرة صغيرة تتوسطها نقطة سوداء توحي بأنها رأس بشري لشكل يشبه الجسد البشري لشخص يرفع يديه نحو الأعلى ويركض بخطى واسعة، وهو محاط بأشرطة ملونة باللون الأحمر البراق ومحددة بخطوط سوداء بينما يرسم الفنان في المناطق الناتجة عن وجود الشكل الأصفر في منتصف الصخرة مجموعة من الكتل اللونية التي تتسم بقدر من العفوية وهي عبارة عن خطوط ومثلثات وأشرطة سوداء متباعدة تدور على شكل دوائر وتداخل معها نقاط وكتل لونية من الأحمر والأصفر وأشكال ورموز هندسيو مثل الصليب المعقوف الذي يظهر وسط دائرة سوداء بين ساقي الرجل الأصفر الراكض وهي تستقر عند الحافة السفلى للحجر.

ان هذا العمل الفني يندرج ضمن جملة واسعة من نتاجات الفنان (إسماعيل خياط) التي كرسها لتصوير فصول من تاريخ الشعب الكردي في شمال العراق والتي يحاول فيها تصوير مشاهد من معاناة الأكراد في الحروب والقتال من اجل الحرية ضد مختلف الأنظمة التي حكمت العراق وهي تستوحي صورا من مخيلة الفنان الكردي إسماعيل الخياط حول المآسي والويلات التي مر بها الأكراد في خضم نضالهم الطويل على ارض شمال العراق، فالشكل الأصفر يمثل شخصا يركض هاربا وهو يرفع يديه للاستغاثة ورأسه الأصفر فيه دائرة سوداء توحي بان فمه مفتوح للصراخ باعلى صوته بينما تمثل البقع والكتل اللونية المحيطة به من كل جانب دوامات ودوائر تشبه انفجارات القنابل التي تطلقها المدفعية او التي تلقيها الطائرات على الناس وهي دوامات تختلط فيها ألوان السواد والدخان باللون الأحمر الذي يشير الى الدماء المنتشرة على الأرض، وتظهر اليد اليسرى للشخص الراكض وهي ترتفع نحو الأعلى بمسافة أطول من اليد اليمنى وهي رمز الى ان الشخص وهي محاطة بشريط احمر يلتف حول جسد هذا الرجل ويظهر من الجهة الأخرى في تعبير عن

القيود التي تقيده والتي يقوم الشخص بتكسيرها ورفضها والتخلص منها من اجل نيل حريته، وهكذا يسعى الفنان لتسخير سطح الحجر البيضوي لتصوير صفحات متلاحقة متكاملة من أفكاره ورؤيته الذاتية حول موضوع تاريخ الأكراد وحروبهم من اجل الاستقلال، فهو يستفيد بشكل مميز من صلابة الحجر وملمسه الخشن وبنيته الشكلية في معالجات تتعدى حدود قواعد الرسم الواقعي الواضح المعنى، سعيا الى تحقيق خطاب بصري مبطن من خلال اقترانها بالعمل ألتلويني وصياغة الأشكال المبسطة المجردة ذات القدرة على الإيحاء بتصورات محددة ذات مضامين واضحة ومقصودة يقود المتلقي اليها بشكل مؤكد، فالحجر هو مجرد محفز لاشتغالات فنية متميزة ذات ارتباط طبيعي وبيئي بالمنطقة الشمالية من العراق ذات الطبيعة الجبلية الصخرية التي يعيش عليها الأكراد، فيما يظهر شكل الصليب المعقوف أسفل الحجر ملون بلون اسود ومحاط بدائرة سوداء من الحركة النازية في ألمانيا التي نادت بالأفكار العنصرية والتطهير العرقي وقادت العالم الى الحرب العالمية الثانية المدمرة وهي رموز متداولة على نطاق واسع في عالم الفن يوظفها الفنان الخياط من اجل الإشارة الى بشاعة الحروب والويلات التي عاناها الأكراد على مدى عقود طويلة قبل ان يتمتعوا بالحرية والاستقرار في شمال العراق.

نموذج رقم (٣)

الفنان: إسماعيل خياط

عنوان العمل: حجر ملون

الابعاد: ٤٦ x ١٦ x ٨سم

المواد: اكريلك على حجارة

التاريخ:٢٠٠٤م

العائدية: مقتنيات شخصية

هذا العمل عبارة عن حجر ذي شكل يشبه المستطيل الممتد افقيا وذي سمك واضح سمح للفنان (إسماعيل خياط) بان يضع اشكاله والوانه على سطح الحجر العلوي فيما ترك ارضيته السفلة فارغة ملون بلون ابيض وهو لون يغطي مجمل سطح الحجر السفلي وضعه الفنان من اجل خلق سطح بصري محايد يسمح له بوضع باقي الألوان بحرية ودون الكثير من المعالجات الصعبة، فهو يعمل غالبا على هذه الأرضيات الممهدة المؤسسة بلون ابيض يحاكي لون خامة القماش البيضاء التي يعمل عليها الرسامون عادة، وهو بذلك يضحي بملمس الحجارة وألوانه الطبيعية الأصلية ولا يسعى لتوظيفها بشكل فعال داخل بنية التكوين الإنشائي لعمله الفني وقد قام الفنان بتغطية السطح العلوي للحجر بلون اصفر براق فيما ظل سطحه السفلي بلون ابيض والأصفر هو الخلفية التي تستقر عليها أشكاله الفنية التي تتلخص في جملة من الدوائر الصغيرة المنفذة على شكل أشرطة تكون حلقات دائرية ملونة غالبيتها باللون الأحمر محاطاً بعضها بخطوط سوداء وتستقر داخلها بقع لونية زرقاء سماوية ،بينما لون داخل احداها بلون ابيض يظهر فيه شكل اسود يشبه المفتاح.

العمل يستنسخ تجارب سابقة للفنان دون ان يتفرد في شيء محدد فهو عبارة عن معالجات فنية تجريدية بسيطة ترتكز على أشكال هندسية منفذة بتلقائية وعفوية واضحة يحاول الفنان من خلالها الارتقاء بإعماله الفنية الى مستوى البناءات الإنشائية الحرة والمرتجلة على وفق الأفكار التي جاءت بها تيارات الحداثة في تكرارات متعمدة للأشكال الدائرية بغية تحويلها الى عناصر تشكيلية بصرية جذابة وغير ذات عمق مضموني يحتاج الى التأويل والتحليل من قبل المتلقي، فهي بناءات فنية مجردة تستفيد من التضادات اللونية بين الأصفر والأحمر والأسود والازرق السماوي لخلق تناغمات بصرية قائمة على التضاد القوي بين الألوان الأساسية

البراقة، والعمل يستند الى غاية جمالية وخطاب واضح يهدف الى تحقيق قدر كبير من المتعة البصرية التي يطمح الفنان الى ان ترضي مختلف الأذواق والأفكار وتخلق أجواء من التواصل والابتكار وتنشر سمات الهوية من خلال مفردات اللوحة المنتشرة على قطعة الحجر الكبيرة التي تشكل مغزى العمل وقيمته الكبرى والتي تلتف حولها باقي العناصر والمفردات والمعالجات الفنية والتصميمية الأخرى المكملة لوجودها وبذلك يخرج الحجر من حدود طبيعته الجامدة الساكنة الى فضاء المتعة والتنويع اللوني والإبداع الفني المرتكز على خواص الألوان ودرجاتها وعلاقاتها الضوئية والحركة والتكرارات التي تولد نمطا من الإيقاعات المبسطة في التشكيل الفني.

نموذج رقم (٤)

الفنان: عاصم عبد الامير
عنوان العمل: تكوين على الصخور
الابعاد: ٢٧ x ٨ x ١٢سم
المواد:اكريلك على حجر
التاريخ: ٢٠٠٩م
العائدية: مقتنيات الفنان

يمثل العمل حجرا مستطيل الشكل يرتفع من يمينه ليشكل عند وسطه قمة مرتفعة قليلا تنحدر تدريجيا باتجاه اليسار ، وكما ترتفع حافته السفلية قليلا عن مستوى قاعدته عند الوسط، وقد قام الفنان (عاصم عبد الأمير) بتقسيم سطح الصخرة الى قطاعين افقيين احدهما فوق الآخر عند منتصفه ثم قسمَّ كل قطاع من هذين الجزأين الى قطاعات هندسية قوامها المربعات متقاربة الحجم والتي تتحول عند الجانب الأيسر الى مثلثات صغيرة فيما ترك وسط الحجر عبارة عن مستطيل عمودي يحتل مركز العمل الفني وتظهر فيه صورة شخص راسه عبارة عن نصف دائرة تظهر فيها عينان وانف طويل يقسم مساحة الوجه طوليا، ويبدو باقي الجسد عبارة عن مثلث تظهر منه أقواس ترتفع نحو الأعلى وتمثل الذراعين فيما تظهر من أسفله خطوط عمودية قصيرة تمثل الأرجل، والذراعان متصلان بخط مستقيم يمتد نحو جهة يمين العمل فيندمج بأشكال هندسية قوامها المثلثات والخطوط السوداء التي تحاكي جسد حيوان مثل الحصان على أرضية بلون بنفسجي له راس مثلث يظهر تحته شكل طائر مؤلف من خطوط سوداء على أرضية صفراء،بينما تشغل الجزء السفلي من يمين العمل تكوينات مجردة هي عبارة عن خطوط عمودية بألوان الأخضر والبرتقالي والبني على أرضية بلون ابيض تجاورها من اليمين واليسار مساحات بلون بني عليها خطوط سوداء، والى يسار الشخص المستقر في مركز العمل توجد مساحة مستطيلة عمودية ملونة بلون وردي عليها تكوينات هندسية مجردة هي مثلثات متعامدة في الأعلى منفذة بخطوط سوداء سميكة وفي الأسفل يبرز شكل نخلة صغيرة، تليها مربع بلون اصفر فاتح عليه شكل نخلة صغيرة بلون اسود وفوقه مثلث بني، فيما لونت حافة الحجر اليسرى بلون ابيض عليه ثلاثة خطوط عمودية بلون بني.

يسعى الفنان (عاصم عبد الأمير) الى نوع من الاستفزاز الجمالي لمخيلة وذهنية المتلقي من خلال وضعه امام جملة من التكوينات المجردة المنفذة ببساطة واضحة تطرح امامه مشكلة إيجاد المعنى المرتبط بمفردات مستمدة من واقع الحياة الشعبية البسيطة في العراق ويحيل مجمل بنية العمل الفني إلى ميدان البساطة التي تستعصي على التفسير المباشر وترتقي الى مستويات عالية من الغنائية اللونية والفنية التي تمهد لنوع من السياحة الخيالية في عوالم الذاكرة الشعبية والمشاهد اليومية التي تختزنها ذاكرة الإنسان بوصفها من مظاهر

الحياة المطمئنة الهادئة السعيدة، حيث تبدو الأشياء والأشكال والشخوص والكائنات سارحة في عالم من الانسجام الكوني الهادئ الباعث على الفرح والسعادة، وهذه الأشكال رغم سكونيتها الظاهرة وصمتها الواضح، الا أنها تضج بكل معاني الحياة والحيوية والنشاط الداخلي المتولد عن البنى الهندسية التي تؤسس جوهر المشهد وتتحرك على سطحه البصري المفعم بالتناغمات اللونية المميزة، والفنان يحاول اختراق صلابة الصخر وزرع أشكاله البسيطة داخلها لكي تتحول الى جزء راسخ فيها يسجل ملامح ومشاهد خالدة من حياة الناس وحركة الأشياء حول المتلقي الذي يجد نفسه أمام عدد كبير من العلاقات التي تتيح له رؤية ما يختفي وراء البنية السطحية الظاهرة للعمل الفني، ففي حركات الخطوط واشتبك الأشكال الهندسية نمط من الموسيقية المعززة بجماليات اللون وتناغماته، وكل هذه المعالجات البنائية تدخل ضمن نسق بنائي مبسط يتمدد في انسيابية واضحة تتخذ مسار الحجر نفسه فتكون مايشبه المسار الروائي لأحداث يومية بسيطة تبدأ من يمين الإنشاء وتنتهي عند حافته اليسرى فتعرض حدثا متكاملا قائما على ابسط أنواع العلاقات وبأقل قدر من العناصر الكافية لتحقي فكرة المنجز الفني المشبع بروح البساطة والاختزال والتجريد الذي يستلهم الأشكال الطبيعية في بنى هندسية تشير الى الواقع من بعيد دون الخوض في معاناة ومشكلات التجسيم الدقيق لأشكال وصور وأجساد الكائنات الحية، والاكتفاء بالمنحى الاشاري المختزل الذي يحمل في طياته الكثير من الأبعاد التعبيرية الكامنة في العمل الفني.

٤-الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

٤-١: النتائج:من خلال ما تقدم من عملية تحليل نماذج لعينة البحث توصلت الباحثتان إلى عدة نتائج منها:

١- تشير أعمال فن الرسم على الصخور إلى وجود علاقة أصيلة، نفسية وروحية بين الإنسان والحجارة فهي تمثل نوعا من الإلهام الفني عن طريق أشكالها وحجومها وتضاريسها التي تحرك مخيلة الفنان العراقي فتحفز رغبته في الرسم عليها كما في جميع النماذج.

٢- تتبع بعض نتاجات فن الرسم على الصخور تقاليد المناهج الفنية التي ينتمي إليها الفنانون أنفسهم فتكون عبارة عن ترديد جمالي لمفاهيم عملهم على اللوحة ولا تبتعد عنها كثيرا ولا تختلف عنها الا في الحجوم وبعض المعالجات التقنية البسيطة كما في جميع النماذج.

٣- مارس كثير من الفنانين الرسم على الصخور كونها سطوحا مهيئة للرسم والتلوين وأشكالها قادرة على استيعاب أفكار وصور تتعلق بفكرة الحجارة وعلاقتها بالحضارات الكبرى وانجازاتها الفنية، فأثارت خيالات الفنانين لاستحضار رموز معمارية من الحضارة الإسلامية وجماليات آدابها وفنونها المميزة في تاريخ الحضارات الإنسانية كما في نموذج.

٤- يرى بعض الفنانين في الصخور شواهد حية على الأحداث الهامة في حياة المجتمعات الإنسانية، كونها عاصرت الإنسان في أصعب مواقف حياته وفي النكبات والمحن التي خلفت آثاراً على الحجارة وعلى الضمير الإنساني فتم توظيفها في موضوعات ذات طابع سياسي يعرض معاناة الشعوب ويدون جوانب من تاريخهم وتضحيات أبنائهم كما في نموذج (٢).

٥- يستوحي بعض الفنانين من طبيعة الصخور وملامس الحجارة التي يعملون عليها تأثيرات تستلهم العلاقة الأصيلة بين الإنسان والحجارة وعالم الكهوف المعتمة وتضاريسها لإبداع صور وخيالات تحيل المتلقي الى علاقات أصيلة وأجواء بدائية وفطرية موغلة في القدم كما في نموذج(٢-٣).

٦- يوظف الفنان (وليد شيت) الأحجار الصغيرة في سياق بحثه التجريبي المتواصل وتحت هاجس التجديد التقني ويحاول إيجاد مكامن الصلة التاريخية والفكرية بين الحضور المادي والدلالي للحجارة في أعماله المعاصرة وبين إبداعات الحضارات العراقية القديمة المعرفية والفنية التي سطرت أولى إنجازات العقل البشري الكبرى كما في نموذج(١).

٧- ترتقي تجربة الفنان (عاصم عبد الأمير) الى مستوى خاص من التوظيف الفني للحجارة كونها تؤسس لايجاد إحساس بالشعرية البصرية المترافقة مع الإيقاعات النحتية العضوية المنتجة من قبل قوى كونية غير منظورة فتفترق عن أي إحالات واقعية وتذهب باتجاه تأليف البنى البصرية التي تجمع ما بين البنائية الطبيعية المزروعة في الخامة والحدسية. الجمالية التي لا تكتفي بمجرد التحوير او التزويق كما في نموذج(٤).

٨- تتفرد تجربة الفنان (عاصم عبد الأمير) في إنشاء علاقة فكرية وفنية بين اكثر من حجر في عمل واحد يسوق مخيلة المتلقي نحو تأليفها وتجميعها من اجل استخراج معانيها، ويحافظ الفنان على طبيعة الحجارة والوانها الاصلية ويقوم بإنشاء نصوص فنية مجاورة لها تكتسب من الحجارة وتضيف اليها من رموز وعلامات الذاكرة الإبداعية العراقية الحضارية العريقة والشعبية المميزة كما في نموذج(٤)

٤-٢: الإستنتاجات: ممَّا تقدم من نتائج توصلت الباحثتان إلى الاستنتاجات الآتية:

تمثل أعمال الرسم على الصخور نقاط التقاء بين الإحساس الفطري بجمالية الحجر وحضور ماديته الطبيعية وحجمه وكتلته الفيزيائية وبين تأثيره الفكري المرتبط بالنواحي التاريخية والنفسية والعقائدية والطقوسية لدى الإنسان والتي تسهم في تشكل دافع الرسم على الحجارة بشكل واعٍ او غير واعٍ لدى الفنان.

١- ان للآثار الطبيعية المتكونة على سطوح الأحجار القابلية على تحريك مخيلة الفنان باتجاه تخيل أشكال وأوضاع معينة ذات إحالات واقعية عامة يمكن مشاركتها مع الآخرين او بإحالات خاصة تؤثر بحدود الذات الفنية المبدعة القادرة على إدراك وتذوق جمالياتها الكامنة.

٢- تتراوح قدرات الفنانين الإبداعية بين الوقوف عند حدود السطح المنبسط المهيأ للعمل التصويري المنتشر على مساحة سالبة تعمل كفضاء تصويري مفتوح أمام الرسام او التوظيف المدعم بفاعلية المخيلة الإبداعية التي تستثمر الأشكال الغريبة والمعقدة للأحجار غير المنبسطة.

٣- يجد بعض الفنانين في الرسم على الأحجار فرصة لاستخدام تقنيات معاصرة وأدوات فنية جديدة تسهم في عملية تشكيل الحجارة في أوضاع وتكوينات ومساحات مبتكرة فيما تقف تجارب البعض الآخر من الفنانين عند حدود الرسم على الأسطح الحجرية بالمواد والخامات وتقنيات الرسم التقليدية.

٤- تختلف سبل المعالجات اللونية لدى فناني الرسم على الحجارة بحسب مستويات العمق الدلالي المنشود من العمل الفني فتنحو بعضها نحو التزويق اللوني وكثرة النغمات اللونية وتنوعها بينما تقف معالجات أخرى عند حدود تفجير الطاقات اللونية الكامنة في الحجارة نفسها فتنحو الى الزهد اللوني الذي لايكمم النغمات اللونية المنبعثة من الحجارة ويطلق طاقاتها التعبيرية الخاصة.

٤-٣: التوصيات: في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات، واستكمالاً للفائدة المرجوّة منه، توصي الباحثتان بما يأتي:

١- ضرورة توثيق أعمال الفنانين العراقين المنفذة على الأحجار توثيقا دقيقا لكونهها تمثل تيارا متميزا في نتاجات التشكيل العراقي.

٢- ضرورة ترجمة الكتب والمصادر الفنية التي تعنى بموضوعة الرسم على الصخور منذ القدم وحتى الفنون المعاصرة وذلك لافتقار المكتبة العلمية العراقية والعربية الى هذا النوع من الكتب.

٣- ضرورة القيام بالدراسات العلمية والندوات الاكاديمية حول فن الرسم على الصخور وعلاقته بباقي أنماط الفنون مثل فن النحت والفنون البيئية لكونه اصبح يشكل ظاهرة فنية عالمية واسعة.

٤-٤: المقترحات:

١- جماليات الرسم على الصخور في الفن العربي المعاصر.

٢- الابعاد الوظيفية في فن الرسم على الصخور.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

٥- المصادر:

١- القران الكريم.

٢ - معلوف، لويس، المنجد في اللغة والاعلام، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،١٩٦٦.

٣- الرازي، محمد بن أبي بكر عبدالقادر، مختار الصحاح، دارالكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١.

٤- أبن منظور، أبي الفضل جمال الدين، لسان العرب،ج١١، بيروت،د.ت.

٥- ريد، هربرت، معنى الفن، ت: سامي خشبة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

٦- بنتون، وليم، الجمالية، ت: ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠.

٧- عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،١٩٩٠.

٨- مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال، دار الفكر،القاهرة، ١٩٦٢.

٩- برتملي، جان، بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، دار النهضة بمصر، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠.

١٠- ر، ف، جونسون، الجمالية، موسوعة المصطلح النقدي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨.

١١- عبد الأمير، عاصم: جمالات الشكل في الرسم العراقي الحديث،أطروحة دكتوراه (غيرمنشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.

١٢- صلبيا، جميل، المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣.

13-Geoffrymibie, introduction to types and classification of rocks, Geothermal development company, Kenya; 2014.

١٤- مجاهد، مجاهدعبد المنعم: جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة، القاهرة.

١٥-هيجل، فردريك: علم الجمال وفلسفة الفن، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة ،القاهرة ،ط١، ٢٠١٠.

١٦- مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها، دار قباء، القاهرة ،١٩٩٨.

١٧-مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٧٩.

١٨- شيفر، جانماري، الفن في العصر الحديث، الاستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر الى يومناهذا، ت: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٦.

١٩- هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط ٢، ١٩٨٨.

٢٠- فنتوري، ليونللو، كيف نفهم التصوير من جيوتو الى شاغال، ت: محمدعزت مصطفى، دارالكاتب العربي، القاهرة ،١٩٦٧.

21-Neville Agnew, rockart, thegetty conservation institute,los angeles;2015.

٢٢- ابراهيم ، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة،١٩٧٢.
٢٣- ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، دارالفكر، بيروت، ط١،٢٠٠٤.
٢٤- مكسح، دليلة، البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب، الجزائر،٢٠١٥.
٢٥- هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١، ت: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١،٢٠٠٥.
٢٦- غاتشف، غورغي، الوعي والفن، ت: نوفلنيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠.
٢٧-- سيرنج، فيليب، الرموز في الفن الأديان الحياة، ت:عبد الهادي عباس، داردمشق، ط١ ،١٩٩٢.
٢٨- الماجدي، خزعل، انجيل بابل، الاهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط١ ،١٩٩٨.
٢٩- الطعان،عبد الرضا، الفكر السياسي في العراق القديم، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١.
٣٠- الهاشم، السيدعلي بن سيد عبد الرحمن، البيئة في الكتاب والسنة المطهرة، المؤتمر الخامس عشر العام، مؤسسة الالبيت الفكرية الملكية، الأردن، ٢٠١٠.
٣١- نجيب، زكي محمود، الشرق الفنان، وزارة الثقافة والإرشاد، دار القلم، القاهرة، بت.
٣٢- سليم، نزار، الفن العراقي المعاصر، وزارة الاعلام العراقية، ١٩٧٧.
٣٣- جبراابراهيم جبرا،الفن المعاصر في العراق. وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، بت.
٣٤- الربيعي،شوكت: فنانون عراقيون، فائق حسن، دائرة الفنون التشكيلية، بغداد ،١٩٨٢.
٣٥- السعيد، شاكرحسن، البيانات الفنية في العراق، وزراة الاعلام، مديرية الفنون العامة، مطبعة الجمهورية، بغداد،١٩٧٣.
٣٦- السعيد، شاكر حسن، البنية اللاشعورية للحرف العربي، الدار العربية للطباعة والنشر، بغداد، بت.
٣٧- جبرا إبراهيم جبرا، الفن المعاصر في العراق، حركة الرسم، السلسلة الفنية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ب ت.
٣٨- الناصري، رافع، افاق ومرايا ،مقالات في الفن التشكيلي، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت،٢٠٠٥.
٣٩- عاصم، عبد الأمير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،١٩٩٧.
٤٠- منشد، عدنان، المشهد التشكيلي يعالج أوجاعه، صحيفة المدى،ع٨٤، دار المد للثقافة والنشر، بغداد آذار، ٢٠٠٤.
٤١- معروف، ايمان خزعل عباس،إشكالية التاويل لدلالات الاشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٤.
٤٢- سبتي، وليد، الفنان إسماعيل خياط وخصوصية اللوحة الفنية، جريدة التاخي، السليمانية، العدد ٧٦٤٣ و٢٠١٧/٤/١٢.