تأثير الحرب في تحول الأسلوب للرسم المعاصر في العراق
الفنان عدنان عبد سلمان أنموذجا
(دراسة تحليلية مقارنة)

م.د. فريد خالد علوان

كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

ملخص البحث

تناولت مشكلة البحث الموسوم (تأثير الحرب في تحول الأسلوب للرسم المعاصر في العراق ـ الفنان عدنان عبد سلمان أنموذجا) طبيعة لكشف ما يمكن للحرب احداثه من تحول في الاسلوب الفردي للفنان العراقي المعاصر. وجاء البحث في اربعة أقسام: الإطار العام للبحث وتحددت فيه مشكلة البحث والحاجة اليه. مع تبيان لأهمية وجوده. من ثم تحديد لهدف البحث المتمثل في (كشف الاسلوب عند الفنان عدنان عبد سلمان قبل وبعد حرب عام ٢٠٠٣) تلاه إرساء حدود البحث الثلاث (الموضوعية، الزمانية والمكانية) بعدها تم تحديد المصطلحات المتعلقة بالعنوان. من ثم تقديم الاطار النظري والمؤشرات التي اسفر عنها التنظير الاكاديمي للموضوع. وقد حدد الباحث ثلاثة عناوين ضمنية داخل هذا الإطار لتضمن قراءة موضوعة البحث وفق مختلف اطرها التعريفية. كانت كالاتي: حراك الفن قبل وبعد الحربين العالميتين/ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق خلال العقدين المنصرمين/ مسار الفن العراقي المعاصر نحو المهجر. اما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث، عبر كشف المجتمع المدروس والعينة المختارة منه (٤ أعمال) من ثم تحديد اداة البحث وتحديد منهجيته، تلا ذلك تحليل العينة. أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث، ومنها:

* لم يظهر جليا تحول الاسلوب بسبب الحرب، اذ ما تم تأشيره من تحولات تقع داخل الاسلوب، من الممكن ان تعزى الى مختلف الضواغط التي قد ترد على الانسان. وربما يكون سبب ذلك الى كون حرب ٢٠٠٣ ليست الاولى التي يعايشها الفنان العراقي، او قد تكون لها تأثيرات من المحتمل ان تظهر على الامد البعيد.

* ما فرضه الباحث من وجود انفلات او حرية واسعة كناتج ما بعد الحرب حالة غير متحققة فعليا، فبتقدير الباحث وحسب معطيات الاطار النظري وتحليل العينة، يمكن تأشير تغير في نوع الضواغط المباشرة على اسلوب الفنان، من غير تغييب حالة المهيمن الخارجي الذي يحدد ويؤطر الاسلوب الفني.

* لم يكن في الفن العراقي صيغة رفض للحرب بصورة واضحة كأداء فردي، بحيث ينعكس كمؤشر احتجاج جماعي كما في الفن الغربي، ولذلك لم يظهر على اعمال فناني العينة ما يبين هذه الصفة بوضوح كتحول في الاسلوب.

* لم تكن الحرب هي المؤثر الوحيد على حياة المواطن العراقي، ورغم ان البحث الحالي لا يشتمل تداخلا مع علم الاجتماع او علم النفس، الا انه لا يصعب على المراقب للشأن العراقي التكهن بأن الفنان تجتذبه مؤثرات عديدة، عندما يروم انجاز الاعمال الفنية.

مقدمة البحث

اذا كان الفن مرآة للمجتمع الذي ينتجه، فضلا عن كونه المشير او المدل على فكر الفنان وميوله، يرجح ان للحرب اثر فاعل في توجه مسرى المرسلات البصرية، ويكون الفنان جزءً -من كل- يرى ما يحدث ويحلل معطياته ويعيد نسجه على الاسطح التصويرية التي يتعامل معها. واذا كان للحرب العالمية الاولى والثانية اثرها المباشر في تغيير وجهة الفنون العالمية ومدارسها، يظهر جليا ان للحرب التي عاشها العراق اخيرا (فضلا عما سبقها) دور محتمل لرسم تفاصيل التحول في الاداء الفني عند الرسامين العراقيين الذين عاشوا هذا المفصل في الحياة وقراءته عن قرب وتحويله الى ارسالات بصرية. فيؤشر من ذلك وجود مرحلتين في مسيرة الرسم العراقي المعاصر، اختطها المناخ العام الذي اطر بنية المجتمع العراقي، تندرج تحت مصطلح (ما قبل وما بعد) الحرب. اذ ارتسم مسار الفن في العراق خلال العقدين الاخيرين تحت ضاغطات استثنائية قلما تسلط على نسيج فكري معاصر او حتى مناظر فيما وثق من تاريخ، فأخذ تقويل النص البصري مدياته التعبيرية وفق ملامح خاصة تكاد تكون متفردة في طريقة طرحها للموضوع. وبشفرات تحددها ذاتية الفنان بعيدا عن المحاكاة المباشرة (واقعيا او ما دون ذلك) وترك المدى مفتوحا للتأويل واستخلاص المعنى. وتحت درجة التسلط القصوى، من ثم تلاشيها، تحددت مرحلتان زمنيتان في العراق، اشرا على تحول في مسرى القوى المهيمنة على اداء الفن وتوجهاته التعبيرية. اذ كان لفناني الخارج، ومن تمكن منهم من الافلات من نير المؤثرات (قبل الحرب وبعدها)، فسحة من الحرية ابقتهم بمنأى من التدخلات المباشرة، اما من بقي منهم داخل العراق وتطبعت مخيلته بشريط الاحداث اليومية، فلم يكن بمعزل عما يعتصر كيان المجتمع العراقي وطرق معايشته للأحداث المختلفة.

من ذلك تتبلور **مشكلة البحث** القائمة على استقراء كيفية التحول من ضاغط السلطة الواحدة، الى دافع الانفتاح والحرية، او حتى الانفلات الذي عم العراق. ومدى انعكاسه او تمثله في الحقل البصري عن طريق رؤية الفنان واسلوبه، وعلى ذلك، يطرح الباحث مشكلة بحثه وفق التساؤل الاتي: هل هنالك من تأثير واضح تطبعت به اعمال الفنان (عدنان عبد سلمان) لما مر به العراق خلال عقدي التسعينيات من القرن المنصرم، والعقد الاول من القرن الحالي؟

وتكمن **الحاجة لهذه الدراسة** في كون الكشف عن الثابت والمتحول في بناء اللوحة بمعرض المحركات المباشرة لأسلوب الفنان وصياغته لما يطرح من نتاجات. تعرف بالأطر الفكرية التي يتبناها الفن وترسم اتجاهه.

وتتضح **اهمية البحث** من خلال اهمية كشف التحول في الاسلوب الفني. واهمية الوقوف على عمق المؤثرات الخارجية وقراءتها ضمن مؤشارات اللوحة الفنية. كذلك في جدة الموضوع ومعاصرته. والاضافة التي يحملها البحث لذاكرة التنظير الفني العراقي.

اما **اهداف البحث** فقد حدده الباحث في (كشف الاسلوب عند الفنان عدنان عبد سلمان قبل وبعد حرب عام ٢٠٠٣). في حين كانت **حدود** البحث وفق التفصيل الاتي: الحدود الموضوعية : اعمال الفنان (عدنان عبد سلمان)/ الحدود الزمانية: من العام ١٩٩٥ وحتى العام ٢٠١٠/ الحدود المكانية : العراق .

تحديد المصطلحات

١. التأثير Influence

* لغة: ((اثَّر فيه: ترك فيه اثر منه فهو متأثر، الأثر: جمعها أثار وأثور(جمع مع تضعيف) ما بقى من رسم الشيء)) (م٢١،ص٣).

* اصطلاحا :

((سلطان نفوذ على افكار الاخر او ارادته)) (م١٨،ص٦٧٤).

((والتأثير اما ان يكون ماديا، كتأثير السموم والادوية في البدن، واما ان يكون نفسيا، كتأثير الاحوال النفسية بعضها في بعض، او تأثير النفس في الجسد وتأثير الجسد في النفس)) (م،ص٢٢٦).

((تحمل كلمة تأثير دائما تقريبا فكرة ان الفعل المعني يتم بطريقة متدرجة، متصلة، لا تكاد تلمس، ويتفاعل مع اسباب اخرى في انتاج مفعولاته)) (م١٨،ص٦٧٤).

* اجرائيا: (التأثير قدرة تمثل تملكها مرسلات محددة وتنقلها الى جهة مستلمة، لتبدو على الاخيرة سمات مما استقته (عن رغبة من المستلم او دون ارادته). ووضوح التأثر يكون وفق مستويات بحسب

المستلم (جوهرية او مظهرية)، وللمشاهد (حسيا او حدسيا). والتأثير اما يتدرج تجليا، واما يبدو دفعة واحدة، كما هو الحال لمرسله الذي يعطيه بذات الفرعين، وكل هذه العملية محكومة بالزمن، فضلا عن متعالقات اخرى).

٢. التحولTransition– mutation

* لغة: ((حول / تحول: وتحول عن الشيء زال عنه الى غيره)) (م١،ص٤٣٢).

* اصطلاحا: ((عملية استبدال حدود منظومة اولى، حدا حدا، بجدود منظومة ثانية، تتطابق معها بكيفية تواطئية وعكسية)) (م١٩،ص١٤٨٠).

((التحول تغيير يلحق الاشخاص، او الاشياء. وهو قسمان: تحول في الجوهر، وتحول في الاعراض)) (م٧،ص٢٥٩).

((مسارات واشكال تحول من نمط انتاج معين الى نمط او انماط اخرى)) (م١٣،ص٣٨٩).

* اجرائيا: (التحول هو اي درجة اختلاف تطرأ على شيء محدد وعلى مختلف مستوياته، فيزيائيا، او فكريا (للإنسان). كناتج عن مؤثرات متنوعة. وهو ذو صيغ فردية وجماعية، يكشف عن طريق عقد المقارنات الضمنية بين مرحلتين متباينتين لنفس الظاهرة موضوعة التحول).

٣. الاسلوب Style

* لغة: ((الاسلوب في اللغة: الطريق، او الفن، او الوجه، او المذهب، تقول: سلك اسلوبه، اي طريقته، واخذ في اساليب من القول، اي في افانين منه، وكلامه على اساليب حسنة)) (م٧،ص٨٠).

* اصطلاحا:

((ان الاسلوب هو الصيغة، او التأليف الذي يرسم خصال المرء وسجاياه)) (م٧،ص٨٠).

((طريقة التعبير المتميزة لكاتب معين (او الخطيب او المتحدث) او جماعة ادبية او حقبة ادبية، طريقة في التعبير من حيث الوضوح والغاية والجمال وما الى ذلك)) (م١٥، ص١٠٦).

((الطريقة الشخصية الخاصة بموسيقي، برسام، بنحات، الخ)) (م١٩، ص١٣٤١-١٣٤٢).

* اجرائيا: (الاسلوب الفني منهج تخصصي في طرح وانتاج اللوحة التشكيلية، يتصف به فنانا دون سواه، مع امكانية تحول الاسلوب الى حال اخرى، بفعل مؤثرات شتى، بعضها برغبة من الفنان، وبعضها انعكاسات تفرض نفسها قسرا. ويحدد الاسلوب من ذلك بكل مكونات اللوحة من عناصر واسس تشكيلية (فيزيائيا او استنتاجا ذهنيا)، حتى وان اشترك الرسام مع غيره في اختيار نفس الموضوع كالطبيعة مثلا).

الإطار النظري للبحث

حراك الفن قبل وبعد الحربين العالميتين

ليس بجديد القول ان القرن التاسع عشر وعندما كان قريبا من ان تطوى اخر صفحاته، افرز اول اتجاه فني محسوب فعليا على مرحلة الحداثة، فكانت الانطباعية فاتحة لتدشين القرن اللاحق الذي اعقبها بمد جارف من مختلف انواع الفنون المستحدثة، من رسم ونحت وسواهما، مما اعطى للقرن العشرين صبغة من التنويعات المتقاربة زمنيا (والمتوازية احيانا) اذا ما قورنت بالطرز والاساليب المبتدعة او المتبعة منذ عصر النهضة الايطالية صعودا ((**مع نهاية القرن التاسع عشر، شهد العالم الغربي حركة فنية لم تقتصر على التصوير وحده، بل شملت، اضافة لذلك، مختلف النشاطات الفنية الاخرى كالعمارة والنحت والفنون التطبيقية والحرف. هذه الحركة عرفت بأسم ((الفن الجديد))** (م٢٢،ص٦٩). هذا الفن الجديد استمر يحث الخطى حتى يومنا هذا، وهو يتفرع في مسيره متباعدا حينا، ومتقاربا حينا اخر. ولو قدر له ان يسير متحاشيا التمفصلات التي احدثتها الحرب (وان كان ذلك مستحيلا) لأمكن له ان يستمر متحولا، لكن بكيفية اخرى. غير ان ما سبق الحرب العالمية الاولى بعدد من السنوات، شهد اعلى درجات التحول والتوالد. فقد اشتملت تلك الفترة عددا غير يسير من الافكار والطروحات، حُملت ضمنيا على جملة من الاعمال الفنية المختلفة، التي نسجت على توجهات بعضها تقليدي متوارث، واكثرها متحرر لا يتكأ على سند المألوف والمشهور ((**السنوات العشر التي سبقت حرب ١٩١٤ تشكل بالتأكيد فترة من اكثر الفترات التي عرفها تاريخ الفن ابتداعا واختراعا. ففيها ترسخ واستقر جميع ما كان قد بدأ في الظهور في اواخر القرن الماضي من بوادر القطيعة مع الفن التقليدي الواقعي**)) (م٢٣،ص١٢٣). وعلى هذا المسار تحددت هوية المرحلة فنيا، لحين اصطدامها بأول الحاجزين في القرن العشرين (الحربين العالميتين) مما اعطى مرحلة ما بعد الحرب وجها اخر في الاداء والتواصل والتطوير او الاشتقاق لتتبلور وجهة ما كانت محسوبة مسبقا، دعيت بفترة ما بين الحربين. مُثلت في الإنزياح الادائي في حركتي الدادائية والسريالية. إذ بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، وانتشار حالة الاحباط التي اخذت مداها في فكر المجتمع الغربي، كان لابد من وجود متنفس يتيح للشعور السلبي من النفاذ الى سطح العمل الفني، باعتبار ان ما آلت اليه الاحداث لا يمكن الا ان يتمثل – بصيغة او بأخرى – عن قصد او دون ذلك، مما اوجد مخرجا مناسبا لما يعتمر النفوس حينها ((**كان الرسم والنحت، بعد سنوات الحرب مباشرة، يوفران في مظاهرهما المتعددة ملاذا امنا من ضغوط البيئة الحضرية واحتجاجا ضد المكننة واللاإنسانية**)) (م١٢،ص١٥). مثلت بعض العواصم الاوربية فيما بعد الحرب العالمية الأولى مركزا يمجد اتجاها فكريا بعينه، ونبذ اتجاهات أُخر، كانت قد برزت في

عواصم اخرى. فكانت من ذلك الاتجاهات والاساليب الفنية، تعرف عن السلطة وايديولوجيتها اكثر مما تعرف بالفن نفسه. فيما شهدت جموع الفنانين انزياحات حسبما يرتأونه مناسبا لتطلعاتهم. فأصبحت من ذلك الهجرة الفنية امرا مألوفا وفق اجبار جهة معينة للفنانين على العمل بأساليب محددة دون سواها، وجهة اخرى تبيح الحرية في الاداء دون هاجس الخوف من ضاغط معين. مما اتاح لبعض مراكز البحث الفني ان تكون قناة ترفد غيرها من عواصم ومدن اخرى بما لديها، عندما تتلاقى الدوافع والاتجاهات معا ((**كانت مدرسة باريس التي ظهرت بعد الحرب العالمية الاولى جسرا امتد حتى اميركا، يمد العالم بمفهوم جديد للفن. والواقع ان هذا كان سببا لظهور محلية قومية تحارب الاتجاهات الوافدة، وكانت بداية هذا الصراع بين مفهوم الفن اللاتيني والفن الشمالي الجرماني، وكان مجال هذا الصراع في المانيا وسويسرا والدول الاسكندنافية وبلجيكا وهولندا**)) (م٥،ص٣٤٢). ومن جهة اخرى اشتركت المانيا وروسيا في دفع عجلة الفن باتجاه التمثيل الواقعي وقطع الصلة مع التجارب والانجازات التي كانت قد قطعت شوطا كبيرا آنذاك. ففي المانيا وبعد وصول النازيين الى سدة الحكم، قرروا بأن الفن (الواقعي) هو الانسب للتعبير عن توجهاتهم، وبذلك تعرضت الحركة التعبيرية الى محاربة واضحة مما حدى بالفن التعبيري الى التراجع ازاء الضغط الذي سلط عليه. لكن الغريب حينها هو موقف الجمهور بصدد ذلك ((**هذه الحملة القمعية ضد الحركة الفنية المعاصرة لاقت قبولا شعبيا على شيء من الاهمية. ويفسر هذا الموقف ان الجمهور لم يكن بعد، سواء في المانيا او في خارجها، مهيأ، لكن بنسب متفاوتة، لفهم الفن الحديث واستيعاب محاولاته للتحرر من النموذج الطبيعي. هذا فضلا عن ان ((الموضوعية الجديدة)) قد سجلت، في بداية الثلاثينات ميلا واضحا نحو الطبيعة**)) (م٢٢،ص١٢٩). واستمر هذا الحال ردحا غير قليل من الزمن داخل المانيا، والفن ينحو منحى مساير للتمثيل المباشر وفق ما عرف بالفن (الطبيعي)، وبالمقابل انسلت الحركة التعبيرية الى بيئات اكثر امانا وتقبلا لها، مما حول مسار هذه الحركة من منبعها الى مصبات وحاضنات جديدة ((**حدث بعد الحرب العالمية الاولى تراجع عن الحركة التعبيرية، وبالتالي تراجع عن الحركة المناهضة ((للطبيعة))**) (م٦،ص٧٢). وقبل ذلك حدث امرا مماثلا في روسيا، بعد ان كانت قد تقبلت ما انصرف اليه الفن والادب الحديثين، الا انها عادت وانقلبت عليهما ازدراءً في مقابل اعتماد الفن الواقعي (الاشتراكي) الذي ازاح ما قبله واعاد كرة الحقب التي طويت واحلالها بحلة جديدة تتوائم والايديولوجية التي خيمت آنذاك ((**وكان الفن الحديث يلقى تشجيعا كبيرا في الاتحاد السوفييتي فيما بين سنتي ١٩١٨ و١٩٢١. ولكن الجو الثقافي تبدل بعد ذلك بغتة. فلم يعد يسمح الا بالفن التقليدي المسيخ، بينما انصبت اللعنة على الفن الحديث – على نحو ما حدث في المانيا بعد ذلك بعشرة اعوام –**

باعتبار انه فن ملوث بحطة الديموقراطيات الغربية)) (م٢٥،ص١٥٠). بعد ذلك وللمرة الثانية، تقف القارة الاوربية، ومعها الوافد الجديد على مشهد الصراع العالمي (الولايات المتحدة الامريكية) في دائرة حرب مدمرة ارتج لها العالم بأكمله، وللمرة الثانية، يدخل الفن في دائرة ضيقة، تولدت جراء انهيار الاخلاقي والاجتماعي آنذاك. وللمرة الثانية كذلك، يرتحل الفنانون صوب ملاذات آمنة، تتيح لهم الانصراف نحو اداتهم الناطقة: الفن. فغدوا ينتشرون فرادا وجماعات نحو مدن وعواصم كانت حينها قليلة الاشتباك في هذه المعمعة، او على الحياد منها **((وكما حدث اثناء حرب ١٩١٤-١٩١٨ حين انتقل النشاط الى مراكز حيادية، مثل هولندا وسويسرا وروسيا (من عام ١٩١٧ فلاحقا) كذلك حلت نيويورك منذ عام ١٩٤٠ محل باريس، عاصمة للفن الحديث))** (م٣،ص٢٥١). وفي حين كانت الحرب الاولى جديدة في نوعيتها وشموليتها، واحدثت اثرا بدرجة معينة في مسار الفن. كانت للحرب الثانية، ولشدة امتعاض الوسط الفني – والناس عموما – مما آل اليه الوضع، انعكاسا اعلى وتيرة في الحقل التشكيلي، من حيث تغير اساليب الصياغة التقنية والمواضيع المنتخبة ومسار الحركات. فتبين من ذلك مردود التراكم التخريبي لحربين طاحنتين غيرت في بنى المجتمع الغربي وميوله **((اذا كانت الحرب العالمية الاولى لم تنعكس في الفن الا قليلا، – بصورة مباشرة على الاقل – فأن الحرب العالمية الثانية كان لها فعل واضح على صعيد المواضيع والجو الفني والتعبير))** (م٢٣،ص٢٣٣). كرد فعل مباشر تجاه الحرب، قام الفن على ركيزة التمثيل الواقعي المباشر، من حيث طريقة الطرح والاسلوب، لما يحمله هذا التوجه من مباشرة في وصول المعنى الى المتلقي. مما اتاح للفن ان يتحمل عبئ الالام التي عمت الوسط الفني برمته، لذلك انتخبت مفردات يدخرها المشاهد في ذاكرته مسبقا، والادلاء بها رمزيا نحو مضامين محددة **((كان من الطبيعي، في السنوات الاولى التي تلت الحرب، ان يتحول الجزء الاكبر من النشاط الفني، كنتيجة مباشرة للحالة الاجتماعية السائدة، نحو الواقعية الموضوعية، الواضحة في اشكالها ووسائل التعبير عنها، كمحاولة لتصوير المأساة التي اوجدتها الحرب. قد يجسد هذا التيار الفني المأساة فعلا، لكنه لن يجسد حركة التطور الفني المواكبة لحركة التطور العام))** (م٢٢،ص٢٠١). لكن ما ان التقط المجتمع عموما انفاسه، عاد الفن الى مزاولة بحثه ومساره الذي ابتدئه قبل اكثر من نصف عقد من الزمان. سيما وان الطرف الخاسر في هذه الحرب (المانيا النازية) ازدرت هذا الفن واعلت من فوقه الفن الواقعي، فما كان من الفنانين المعادين للنازية إلا ان اعادوا الاعتبار لما تم رفضه المانياً – روسياً، كذلك حدث نفس الامر مع المجتمع الذي اصبح اكثر تقبلا وتجاوبا مع فنون قُطعت عنه فترة من الزمن، ما لبثت ان عادت وبحلة جديدة **((فبما ان النازيين يجاهرون علنا باحتقارهم للفن الحديث، اصبح هذا الفن، بصورة آلية، شاهدا على الاستقلال**

ووسيلة لإبراز المعارضة للاحتلال، ان لم نقل انه اصبح سلاحا حقيقيا، لذلك نرى ان الاعمال الجريئة، وروح المغامرة التي كانت حوالي ١٩٣٥ امورا قلما يستسيغها الناس، اصبحت الان تلاقي تشجيعا اكثر)) (م٢٣،ص٢٣٣). من ثم يتكشف للباحث ان الحرب وعلى مستوى التداخل مع اساليب الفن، لها دور ملحوظ على عموم مسرى الاساليب، تحرفها عن مسارا بحثيا معينا، بفعل الضغط الخارجي، أو من خلال التحول الذاتي الذي يقدم عليه الفنان نتيجة النقلة الفكرية الفردية بمعرض الضاغط الطارئ.

الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق خلال العقدين المنصرمين

مثلت التجربة الفنية في عقد التسعينيات استرسالا او اتصالا بتجربة الثمانينيات. من خلال نفس الفنانين، او من خلال طرح ذات الافكار وبتجارب متقاربة، الا انها كانت بداية التحول عما سبقها من تجربة العقود السابقة، من خلال طرح رؤى اكثر جدة في مسعى للتحرر مما يزيد عن نصف عقد من تجربة رواد ومؤسسي الحركة العراقية المعاصرة. ويعزى سبب ذلك في الغالب الى تدفق اجيال جديدة من الفنانين ذوي تطلعات واهداف تتعدى التقليد والسعي على خطى الاقدمين **((مثلت رسوم العقدين الثمانيني والتسعيني انموذج لمعنى التحول في الرسم العراقي ... يستمرؤن فكرة الصدام لاالمصالحة، التفجر لا التموضع وهو ما اكسب رسوماتهم بعدا حيويا))** (م١٤،ص١٠٣). في حين يساق رأيا اخر، داعيا الى اعتبار تجربة التسعينيات (ومن قبلها الثمانينات) مجرد رؤية في نسق عام ابتدأه الجيل السابق. ولذلك، ومن هذه الوجهة، تعتبر الاعمال المُنتجة تكرارا او استمرارا فكريا لما سبقها. وعليه توصف حقبة التسعينات بأنها لم تأت بجديد على صعيد التحول في الاسلوب او الفكر **((ان طابع النسق لهذه الحقبة مضموني في غالبه وجاء ممثلا ومحاكيا لفن العقود السابقة))** (م٩،ص٧٨). والباحث لا يتفق مع هذه الرؤية باعتبارها تلغي انعكاس تجربة الفن العالمي المعاصر في الفن العراقي، كذلك فهي تلغي تحولات بنية المجتمع بسبب الحرب والحصار، وما قد تجره من اثر على الاداء الفكري لمجمل نتاجات الفن والادب، وكذلك انكارا لصيغة التطور في العالم التي تسوق في ركابها، او تنعكس بدرجة او بأخرى، على مخارج الانتاج التشكيلي العراقي. ازاء ذلك، كان تَمثل معاناة العراقيين اكيدا في طروحاتهم، سيما ان الفن هو اداء انفعالي لموقف فردي من مختلف الظواهر (العامة والخاصة). لذلك كان من الطبيعي ان تبدو الاعمال الفنية في التسعينات ولغاية عام ٢٠٠٣ مؤطرة بروح الالم والمعاناة التي نشأت عن ضغط الحياة وانعدام فسحة الحرية، من ثم تضاؤل سمة التفاؤل والامل. وهذا ما اصطبغت به اغلب تجارب الفن العراقي حينها، من حيث تشبع الفكر المحمول على الوسائط التشكيلية

بهذا المضمون، او من خلال الهروب منها واعتماد مواضيع قد لا توائم تحديات المرحلة. مقابل ذلك تم تكبيل طروحات الفكر الفني العراقي نتيجة انعدام التنظير والاشهار الاعلامي الموازي لعدد الفنانين وكثرة اعمالهم ((**تعاقب الحروب والازمات التي عصفت بالواقع العراقي كبلت الثقافة والمثقف العراقي بثقافة الحرب وما بعد الحرب، وزادت من معاناة المثقف العراقي الذي صار لا يستطيع أن يبرز للعالم ثقافته وفنونه بأشكالها ومشاربها المختلفة؛ لأنه لا يجد من يدعمه او ينشر له**)) (م٤). وفيما بعد الحرب الاخيرة عام ٢٠٠٣، وسقوط النظام السابق، بدت معالم المرحلة ضبابية لا تحيل الى توجه اكيد يُحدد على اثره نسق الفكر والاداء. غير انه يؤشر اولا تتابع مسيرة الرسم العراقي المعاصر وهي تستكمل مشوارها وفق اليات تخطها الظروف المستجدة ((**ساعد انخفاض وتيرة اعمال العنف على بدء نهضة للفن العراقي على استحياء بعد أن قيدت سنوات من الدكتاتورية واراقة دماء الحريات الفنية**)) (م٢). لذلك يمكن اعتبار المرحلة الحالية مرحلة تبلور مفاهيم جديدة، قد لا تقطع صلاتها مع الماضي، غير انها لا تملك الا ان تتلفع برداء الحاضر الذي مفصل مسيرة الفكر العراقي، والفن جزء منه. ما بين الحربين الاخيرتين على العراق (حروب عام ١٩٩٠ و٢٠٠٣)، اكتظ قاموس المفردات المتداولة بكلمات مثل: الحصار والجوع والحرمان، هذه المفردات التي كانت لتمثلاتها الفعلية ثقلا بالغا على كاهل المواطن العراقي، واصبحت من ذلك مألوفة تعبر عن نسق الفكر والاداء. ما كان لها الا ان تشتبك مع الطرح الفني، عن رغبة من الفنان او رغما عنه ((**عن وضع فناني الداخل، انهم يواجهون مصيرهم بمفردهم، في واقع ثقافي واجتماعي وسياسي تشكل من النكران والاهمال والنسيان التام. دافعه اللا جدوى**)) (م١٧). بالمقابل كانت يد السلطة من فوق المواطن تلوح بأقصى درجات العقاب التي تخطر ببال الانسان، وحتى التي لا يخطر منها (طبعا لأسباب متنوعة). لذلك رزح الفنان تحت الضاغطات، كما المواطن. ولابد من ذلك ان يقاس فنه وفق هذه المعوقات التي جعلت الفنان وبناءً على ما اطلع عليه من تجربة قام بها فنانون اخرون، من داخل العراق او من خارجه، قاسمها موائمة بيئية اعلى قياسا الى ما يحاط به، تكون اعمال فناني داخل العراق اشبه بحالة هروب او تحرر (فكري) من سجن كبير بلا قضبان يسور حياتهم بمجملها ((**اغرب منفى كان بأثر من كارثة الحصار الاقتصادي الذي ضربت أناس العراق في أدق مفاصل حياتهم وعيشتهم اليومية وباتت لقمة العيش استجداء على مدى ثلاثة عشر عاما كانت الأغرب والأعنف من الكوارث البشرية المعاصرة وبات الفرد العراقي يحلم بالهجرة نفيا لواقع أمر من النفي**)) (م٢٤). لكن من نافلة القول، ان الفنان العراقي في سجنه هذا، غير مستهجن فعليا عند فناني العالم العربي، لما يحاطون به من محددات من نفس الوجهة السلبية، في جانب او اخر من حياتهم (مقارنة مع نظرائهم الغربيين). لذلك دخل الفن العراقي اسلوبيا في نسق عام

يحوي الفن العربي، ولذلك يعد فن المنطقة (وليس الفن العراقي وحده) فنا لا يلحق بركب التقدم العالمي، ويسير زمنيا وهو يطرح خصوصيته بذات الاساليب التي ولدت منذ امد غير قريب. مع فارق تجدد المواضيع بتجدد الاحداث المعاشة (محليا). ومن ذلك لا يمكن مقارنة الفن المحلي والاقليمي مع ركب متسارع ذو صرعات مفصلية لا تكاد تقف حتى تواصل الابتكار ((**ان الرسام العربي (النحات ايضا) لايزال يقيم في المزاج الثقافي الذي تم تجاوزه**)) (م١٦). وهنا تؤشر على المواضيع الفنية سمة مهمة، وهي الاغتراب عن الواقع، او عما يجب تقديمه، كما تبين في السطور السابقة: الفنان يرتحل طائعا او مرغما عن عالم مأساوي، ويهيم في عالم خيالي بديل يسقط فيه رأيه المشفر على الاشكال والالوان، وغالبا ما يتم ذلك بانتخاب اساليب وتوجهات عالمية، من خلالها يعرض الفنان رؤاه الباطنية، فهي – اي الاساليب– رداء يتلفع به الفنان حتى ينزوي اسلوبه في كثرة اساليب الرسم العالمية، لذلك وبرغم غرابة المفارقة، نشاهد رسامي العراق ينفذون شتى المواضيع، الواقعية منها والحديثة، دون المداخلة مع اكبر الضواغط التي قد تمر على الانسان ((**ان الفن العراقي رسم كل شيء الا الواقع. فهل يمكن تصور ثلاث حروب دامية مرت بالعراق من دون ان يحمل الفن التشكيلي شيئا عنها في ذاكرته البصرية، سوى ذاكرة التناسي التي هي ذاكرة الحضور المهيمنة على وجدان الفنان والفن معا**)) (م١٠،ص٢٦٩). من جانب اخر، فأن الابداع عملية تنمو وفق ظروفها الصحيحة، اذا ما توفر فنانون من ذوي المواهب الخلاقة. لكن وبسبب المعرقلات السالف ذكرها، بات من المتعذر على اغلب الفنانين الالتزام بمنهاج الابتكار. واصبح التقليد والاسقاط من المتداول الى الرؤية الذاتية امرا مستساغا. بل ان العمل والتقديم وفق المناهج العالمية الجديدة وحتى القديم منها اصبح امرا يفاخر به الفنان. وحتى النقاد والمنظرين للفن العراقي المعاصر، تغافلوا عن القدرة الابتكارية لدى العديد من الفنانين المعاصرين اذا ما تم رعايتهم بصورة علمية صحيحة، لذلك تمحور الاسلوب العراقي حول بنية ثقافية قوامها السعي وراء المستورد وتقليده، واصبحت هذه المعادلة ذات منحى ثقافي اكثر من كونها فنا ((**ان التشكيل العراقي انحصرت اسئلته في اشكاليات ثقافية اكثر منها تشكيلية**)) (م٨،ص٤٨). بعد الحرب الاخيرة على العراق عام ٢٠٠٣، وبعد ان تهاوت السلطة الماضية، اصبح الفنان العراقي القابع في داخل الوطن امام امتحان حقيقي، فادخار سنوات من الاحلام والتطلعات حري به ان يبرز بعدما انفلت وثاق الاغلال، والمخاض العسير الذي يطال البلد يعد ايذانا بمرحلة جديدة ربما نكون على اعتابها، والسنوات القادمة ستكشف صيغة مرحلتها الفنية، بعد ان ولد جيل من الفنانين من رحم المعاناة وهم اليوم ينتظرون فرصتهم ((**هؤلاء الفنانين الشباب ولدوا بأجمعهم في زمن الحرب، ونشأوا في زمن الحصار، وانبنت اجسادهم على العوز والحرمان وسوء التغذية والسجون وعصابات الدكتاتورية.. ورغم هذا كله**

درسوا الجمال وعشقوه ليرسموا في زمن الانفجارات، زمن ضياع الذين غادروهم قبل لحظات، بعد ان استنطقوا الأبعاد الجمالية لتجاربهم الخاصة، وبعد ان صقلوا الذاكرة بكبار فناني العالم)) (م١١). ما يقدم لغاية الان لا يعد محددا لملامح ما بعد الحرب فعليا، اذا ما اقتطعت سنوات الانفلات والفوضى، واذا ما أُحتسب اثر السابق على اللاحق. فبتقدير الباحث، مازال ما يقدم (في اغلبه) تجارب سبق وان تمت مشاهدتها من قبل المتابعين للنتاجات الفنية داخل العراق، وهي تقدم كتجربة مغايرة، باعتبار ما تحمله من حرية فكرية ما كانت لتساق في ما مضى. لذلك يصعب التعرف فعليا على الملامح الاسلوبية التي تميز هذه المرحلة وتعطيها فرادتها التي تعرف عنها وتدل عليها.

مسار الفن العراقي المعاصر نحو المهجر

تعود فكرة النزوح الى خارج العراق الى ما قبل التسعينات من القرن الماضي، وتحديدا مع بداية الدراسة في الخارج التي اتاحت الاطلاع على مستوى التقدم الفني في دول الغرب، فضلا عن كونها مهاد الحداثة وما بعدها. وكثير من الفنانين اثر البقاء هناك لما طاب لهم من اجواء تحتضن المواهب، كذلك امكانية التفاعل عن قرب والانتهال من المصبات مباشرة. وبفعل تواصل فناني الداخل مع نظرائهم في الخارج، رغب كثير منهم في الانتقال والاستقرار هناك، او القيام بسفرات مستمرة ومتقطعة للخارج والعودة الى داخل العراق، كان القصد منها تسلحا معرفيا او لعرض نتاجاتهم في خارج العراق بغية الانتشار والتوسع الى ابعد من الحدود القطرية. فأذا ما جاءت سلطة (حزب البعث) وما رافقها من عمليات تثبيت السلطة قسريا، شهد العراق حملة تصفيات ايديولوجية سارعت في هجرة الفنان والمثقف العراقي الذي لا يندمج فكره او يتماشى والوضع القائم آنذاك **((طغى مفهوم النفي أو المنفى في الوسط العراقي المثقف منذ انقلاب سلطة حزب البعث على تحالفاتها مع أثنيات ويسار العراق نهاية السبعينات وكانت البداية الأعنف لسلسلة المنافي العديدة بدأ بمثقفي وكوادر اليسار وحتى من له وعي ديمقراطي ولو بنسب متفاوتة. بالرغم من أن المنفى لم يكن غائبا عن الذاكرة العراقية قبل ذلك، لكنه لم يشكل قبل هذا التاريخ سوى حوادث فردية))** (م٢٤). وبالنتيجة، فأن سمة القيام بسفريات خارجية او النزوح النهائي، وجدت صدى واسعا لها إبان حرب الثمانينات، التي التهمت عقدا من الابداع، وأجبرت الفنانين الى التوجه في الانتاج وفق ايديولوجية الدولة وديماغوجيتها الاعلامية، فضلا ان النظام السابق وبسبب طبيعة الحرب، من حيث المواجهة البشرية المباشرة، قد ارسل المئات من حملة الفكر والفن العراقي الى ساحة القتال، مما يعني الموت او العوق في احسن الاحوال. فكان ذلك محرضا مباشرا لهجرة من وجد منهم منفذا للهرب. وبعد انتهاء الحرب، وفي عقد التسعينات. كون

المهاجرون ارضية تحفيزية لانتقال القادرين ممن تبقى الى بيئات جديدة تمتلك مساحة من التحرر لا تؤمنها البيئة الاصلية (العراق). باعتبار ما آل اليه الوضع الداخلي من ضغوط لم تكن ليتحملها او يماشيها الكثير من الفنانين ((**في التسعينات وبسبب استبداد النظام السابق هاجرت شرائح المثقفين والفنانين المبدعين ونخبة من المجتمع العراقي ليهاجر بذلك الفن التشكيلي الى اوروبا ولكن ليس للدراسة والرجوع ليتعلم الفنانون والطلبة الجدد مفاهيم فنية معاصرة بل الى غير رجعة**)) (م٢٠،ص٦٨). حتى اذا ما افرز سقوط النظام انفلاتا امنيا، حدث نزوح شبه جماعي للفنانين (ناهيك عن غيرهم من قادة الفكر العراقي) واصبحت الساحة الداخلية في عوز شديد نتيجة لذلك، فضلا عن كون اغلب صالات العرض اما اقفلت ابوابها او اقفرت من مريديها. لكون الفنانين توجهوا الى بيئات مختلفة متنوعة ومتباعدة، تشتت معارضهم تبعا لمناطق استقرارهم، وصار من المتعذر الوصول اليها واحصائها عن قرب، ما خلا ما يرصد لها من تنظير اغلبه ينشر على مواقع الشبكة العنكبوتية (الانترنيت) بواسطة مقالات تتفاوت في مستوى نقدها واضافتها المعرفية للأحداث الفنية المتلاحقة. غير انه يمكن تأشير سمتين بارزتين على اعمال فناني الخارج. الاولى تمثل الخزين الفكري لما قبل مغادرتهم العراق، الذي أُخرج فنا بعد اسقاط الرؤية الذاتية على هذا الخزين، فأما ان يخرج مطابقا لواقعه المُكتنز عقليا، واما ان يخرج معدلا محورا بفعل الاضافة العاطفية للفنان سلبا او ايجابا المتولدة من ضغط الحياة في المهجر او التعلق العاطفي بالوطن الام ((**أما الأديب والمثقف العراقي فقد شد رحاله إلى بلدان الجوار أو لدول أوربا المختلفة، وصار البحث عن وسيلة للعَيش الكريم هي الهدف لكثير من هؤلاء، فأثر ذلك تأثيرا كبيرا على إبداع المثقف والمفكر العراقي، وإذا ما أراد أن يكتب أو يبدع، فلن يخلو إبداعه من الكتابة في الحنين إلى الوطن، والأسى لِما حل ببلده العراق**)) (م٤). الامر الاخر هو تأثير التعايش مع بيئة جديدة، قد لا تكون موائمة لما خرج منه الفنان من بيئة ذات خصوصية متجذرة. الامر الذي ولد مزاوجة (مقصودة ام غير مقصودة) بين الاصيل والبديل، فخرجت الاعمال وفق هذا التمازج هجينة لا تعبر عن حركة التجربة العراقية المعاصرة، وانما مثلت حالة خاصة تقاس وفق معايير تتعدى اطار الفن وتدخل في علم النفس وعلم الاجتماع ايضا. من غير الممكن اعتبار حالة الهجرة الفنية الثقافية حالة عرضية او مألوفة على صعيد حركة الفن العالمي، اذا ما قورنت بما انجر على العراق، باعتبار هذه الحالة (الطارئة) غدت جزءً اصيلا في نسيج الفن العراقي، واصبحت من ذلك قراءة الاثر الفكري منقسمة الى ثنائيات الداخل والخارج، ما قبل وما بعد، وغيرها الكثير مما تولد رغما عن ارادة التوجه السوي في اي حركة طبيعية في العالم ((**كثرة من هاجر من الفنانين والمثقفين العراقيين بات وضعا مألوفا وللحد الذي كرست فيه بعض الأوساط الثقافية العراقية**

مصطلحي فناني الداخل وفناني الخارج ومثقفي الداخل ومثقفي الخارج تخريجا لظاهرة باتت تلقي بثقلها سلبا وإيجابا على التشكيل العراقي)) (م٢٤). وكبقعة ضوء في اخر النفق كما يقال، او كبارقة امل بعد سنون عجاف مرت بها الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة، يشهد العراق وبعد حالة من الاتزان النسبي للأمن، بداية العودة التدريجية لبعض الفنانين بصيغة فردية وتحت مسمى (جس النبض)، ومن غير الممكن الحكم المسبق على هذه الظاهرة المستجدة، اذ ان نتائجها قد لا تظهر على الامد القريب، وما يقال حولها لا يعدو التكهنات الاستباقية لحدث ليس له خزين سابق في حركة الفكر العراقي، سيما وانها مرتبطة بشروط خارج مدار الفن **((تراجع وتيرة هجمات المتشددين على مدار الاشهر الثمانية عشر الماضية سمح لبعض الفنانين الذين فروا بالعودة ودفعت اخرين الى نقل عذاباتهم الداخلية الى لوحات زيتية))** (م٢).

مؤشرات الاطار النظري

- ضغط الحرب يقود نحو استخدام ابسط المعبرات من الاشكال، المألوفة والمتداولة جمعيا، ويحيل نسق الفن من المبهم الى الواضح.
- المؤثرات المباشرة للحرب تكون في محاكاة الفنانين اشكالا واقعية متعارفة ومتفق عليها، متجنبين مسلك انتخاب الغريب، والابتعاد عن تقديم الصيحات الفنية الجديدة على الذائقة العامة.
- في فنون الحداثة وما بعدها، التجريد ارتقاء ادائي مرجعه الاستقرار والهدوء في وتيرة التحول. اما الاتجاه الواقعي كمحاكاة شكلية للمحسوسات فمرجعها نبرة انفعالية طارئة.
- تأثيرات الحرب انية، نسقها تصاعدي، من ثم يتلاشى وتعود عجلة الفن الى الدوران وتكملة مسيرة البحث والابتكار، غير انه وعلى الامد البعيد تبقى توابعها وتتواشج مع بنية التحول التي خلعت على فنون الحداثة وما بعد الحداثة.
- تضاف افرازات الحرب من (ردود فعل) فنية الى خزين التراكم التجريبي والذي من خلاله يبتكر الفنانون او يستنبطون الجديد.
- على وفق منطق البحث الحالي، يعرف الباحث حركات الفن بأنها السعي نحو الاستقرار والسكينة.
- ضاغطان اساسيان يدخلان لتحديد الاسلوب الفني لما قبل الحرب وما بعدها: البيئة المكانية، والسلطة السياسية.
- يزيد تجلي الذات في اساليب ما بعد الحرب مقارنة بما قبلها.

- تعامل الجمهور وذوقه وتفاعله مع نسق الفن له دور مؤثر في ما يطرحه الفنان من اسلوب ادائي. ولكون العراق بلد ذو جمهور محدود من حيث تقبل الفن الحديث، فقد ضعفت الرسالة التوعوية في الفن، وتضاءلت اهمية التعبير عن ضاغط الحرب بصورة مباشرة.
- الضعف الاقتصادي والتسلط السياسي في العراق، كبل الفنانين وجعلهم اسرى في نسق محدد من الاساليب، لا يمتلكون القدرة الفعلية على مغادرته بسبب ترتب النتائج السلبية (بمستويات متنوعة) على مثل هذا التحول.
- في قياس بيئة ما قبل الحرب وما بعدها: البيئة المستقرة تولد فنا رافضا مركزا على نقد الحالة الانية، مؤكدا على الرغبة في مواصلة الاستقرار المقطوع. اما في البيئة القاسية، فيحال الفن الى لوحات بمضمون مأساوي قبل وبعد الحرب.
- الفن العراقي المعاصر فن ذو مناشيء متعددة متغيرة تبعا لعدة ظروف، من اهمها تأثير الفن الغربي (اسلوبا وفكرا) عليه. لذلك لا يمكن قياس قدرته على التحول في الاسلوب الجمعي بفعل ضاغط الحرب وقراءته كوحدة تعبيرية واحدة.

إجراءات البحث

مجتمع البحث

تمثل مجتمع البحث بمجموع الاعمال الفنية المنجزة من قبل الفنان (عدنان عبد سلمان) منذ عام ١٩٩٥ ولغاية عام ٢٠١٠. وقد بلغ عددها (٤٦) لوحة. تم توثيقها من قبل الفنان. بعد رفع الاعمال التي تقدم بعيدا عن الاسلوب الفردي (مثل رسم الموديل والطبيعة) والابقاء على الاعمال ذات النزعة الفردية المباشرة في كشف الاسلوب الخاص.

عينة البحث

انتخبت عينة البحث قصديا بواقع (٤) اعمال وبما يتلائم مع طبيعة موضوع البحث. وقد تم اختيار العينة على ضوء المبررات تمثيل الاعمال لطبيع المجتمع الاصلي. من حيث ان المنجزات الفنية انتجت لما قبل وما بعد الحرب التي جرت عام ٢٠٠٣. من ثم امكانية احتساب اثرها المباشر عليها، مراعاة لهدف البحث. كذلك انفتاح سنوات انجاز الاعمال المختارة على الحد الزمني للبحث .

اداة البحث

اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات، واتخاذها كمحددات في مسلك التحليل، فضلا عن الارتكاز على منظومة التحليل الآتية: وصف العمل بصريا/ قراءة العلاقات

والاسس لأنظمة التكوين اللوحة التشكيلية/ تحديد تقنيات الاظهار للسطح البصري/ التعرف على المرجعيات الضاغطة في تأسيس الاشكال/ تحديد الاتجاه الفني الذي يتبنا الرسام في انشاء الاعمال الفنية/ الخلاصة التي تظهر من قراءة العمل الفني وفق ما سبق. وقد تم اعتماد هذه المنظومة في التحليل لكونها توائم طبيعة البحث في ما قد تكشفه من اسلوب الفنان بهذه الالية التحليلية. لذلك سيكون كشف عناصر واسس التكوين الواسطة التي من خلالها يحدد اسلوب الفنان.

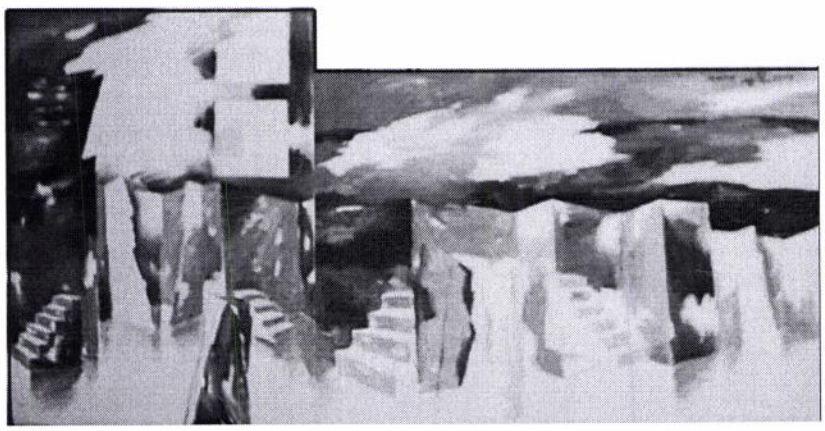
منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة المختارة.

تحليل نماذج العينة

عينة البحث للفنان لما قبل ٢٠٠٣ (قبل الحرب):

- **انموذج رقم ١/ عنوان العمل: جدران وسلالم/ سنة العمل: ١٩٩٨/ المواد: زيت على الكانفس/ القياسات: ٢م×١,٧ (اقصى ارتفاع)**



العمل مكون من بناء مضلع بامتدادات عمودية، احالت التركيب العام للوحة الى هيئة هندسية متعامدة على ضلع اللوحة الاسفل الافقي مع الارض. فتؤشر من ذلك ثمانية تكوينات شاخصة تمتلك تركيبا ضمنيا من الممكن اقتطاعه بصريا عن التكوين الكلي. مع احتساب ان فرصة القطع الافتراضية ناشئة عن مستوى التمايز اللوني (الظل والضوء) الذي يسهل هذه العملية الانفصالية للشكل الكلي الموحد. غير ان الجانب البنائي- الافتراضي الذي يعيق توحد اللوحة هو اضافة السلم – الشكل الواقعي- الذي يزاوج او يرسل البناء التجريدي الى دائرة الواقع المحسوس، ويسمح للمتلقي بأن يعيد الاشكال المبهمة

الى منابع استلال واقعية وفق مبدأ التكهن والاستنتاج. فأضحت اللوحة باستنادها على هذه السمة عبارة عن مجموعة من الابنية المتلاصقة بصيغة غير منتظمة، وتأسيسا على هذا الافتراض تساق الاشكال الملونة الاخرى في الاعلى والاسفل نحو احالات حسية كالسماء والسحاب والارض وما الى ذلك. ووفق هذه الرؤية تصبح اللوحة ذات اسلوب ميتافيزيقي كما عند الفنان (الجريكو) على سبيل المثال، من حيث استخدام المفردات الواقعية في بيئة متخيلة ومزاوجة المحسوس مع المحدوس، تاركا باب التأويل مفتوحا بعد امساكه محددات التوضيح من منتصفها، فما يعرضه لا هو بالمبهم ولا هو بالمكشوف. كما اعتمد الفنان على قطب الدائرة البارد مع درجات حيادية متعددة. فقد ظهر اعتماده على الازرق ultramarine في استخدام درجات فاتحة بعد مزجه مع الابيض، مع احداث ازاحات تنويعية بسيطة في بعض المناطق المشغولة بالبنفسجي لكي يتناسق تعبيريا مع الدرجات الحيادية التي تغطي سطح اللوحة. وهذه الميزة في مقاربة الدرجات اللونية وتوحيدها من حيث قطب الدائرة المنتخب، ومن حيث درجة الشدة والقيمة الضوئية للون، مكنت البناء الشكلي من التوحد اشاريا لحظة تأمله من قبل المشاهد. إلا ان العمق المنظوري كان حاضرا من خلال درجة التمايز اللوني بين الاسطح المختلفة لونيا او الممتلكة لذات اللون، من خلال التجسيم الهندسي الذي خُلع على الاشكال (الابنية المفترضة)، فضلا عن معاضدة السلالم المتصدرة واجهة اغلب اجزاء التقسيم الذي افترضه الباحث فيما سلف. لذلك يتبين سهولة تكوين مباعدة مكانية للمفردات البنائية وفق مستويات قرب او بعد يحددها المشاهد اعتمادا على معطيات التصميم. وفي حالة عدم احتساب التجزيء في التكوين الشكلي للهيئات الملونة، تتضح سمة بنائية اخرى لها من الاهمية في تحليل العمل ما يمكن ان يؤثر (سلبا او ايجابا) على قدرته التعبيرية. الا وهي الحدود المحيطية للعمل. اذ يلاحظ ان الضلع الاعلى في اللوحة نفذ وفق ارتفاعين بحيث تحول الاطار من الصيغة المتداولة الى صيغة اخرى غير واردة لنظام اللوحة الكلاسيكي، ورغم ان ما جاء به الفنان غير مبتدع اذا تمت مقارنته مع ما يؤشر من تنوع اظهاري في اللوحات التشكيلية المعاصرة. الا ان النسق على العموم بقي ملازما لصيغة الطرح السالفة. مما يحيل هذه الوثبة الاخراجية الى سلاح ذو حدين، من حيث امكانيته على اغناء درجة التعبير بمعاضدات جمالية، او تقويضه لمبدأ الوحدة اللازم وجوده في اي عمل فني من هذا الطراز. وعند احتساب طبيعة التكوين الهندسي (القابلة للفصل)، يتضح وبحسب رأي الباحث سلبية هذه الاضافة التي اكدت صيغة البناء الممتد بخطوط فاصلة مستقيمة، وفي نفس الوقت سعة فرصة التشظي او التجزؤ للأشكال الغير منضبطة بحدود محيطية ثابته. اعتمد الفنان في هذا العمل على تقنية الاظهار الكلاسيكية، من حيث الالوان الزيتية ومذيباتها والفرش وقماشة الرسم ...الخ. دون اضافة خامات او اداء مميزان، ما خلا المهارة والتمرس

(الفرديان) في تحريك العجينة اللونية على جسد اللوحة لتأكيده اتجاه ضربة الفرشاة ولإعطاء صيغة حركية للأشكال الملونة التي تتركها فرشاة الرسم من خلفها. وبذلك يمكن تأشير تحديث لأسلوب الاداء، اذ يتضح اعتماد الفنان على معطيات المدارس المتعاقبة في فنون الحداثة، من حيث طبيعة معاملة السطح التصويري بالأدوات والوسائل التي أُحلت على فن الرسم لزمن غير قليل. غير ان اللوحة بأسلوب ادائها لا يمكن ان تحتسب على حركة او توجه فني بذاته. باعتبار ما تقدم من معطيات فكرية عالمية في الفن التشكيلي، باتت مرجعا وقاموسا يستقي منه الفنان ما يوائم ميوله ويصوغ افكاره المسجلة على المادة الفيزيائية، بالاتكاء على طروحات ما سلف. ووفق آلية التحليل السالفة لهذه اللوحة، يستخلص الباحث رؤية مفادها ان الفنان انتهج اسلوبا مشفرا، خلعه على مفردات شكلية متباينة الارتباط مع ما قد تستل منه واقعيا، فأصبحت الصيغة العامة للعمل تعبيرا ذو شفرات تؤول بأوجه متعددة. بحسب ظن المشاهد لها، وقدرته في تكوين اجوبة لما يقرأه (معتمدا على خبراته الذاتية). ومدى تعالقها مع ضاغطاتها المباشرة غير واضح المعالم او يمكن كشفه بسهولة، لما لهذا الاسلوب من قدرة موارية الطروحات الفكرية واخفائها تحت ستار التجريد وقدراته على فتح النص بحسب طبيعة المداولة لمن يرونه كمنجز فني.

- **انموذج رقم ٢/ عنوان العمل: حالتان/ سنة العمل: ٢٠٠١/ المواد: زيت على الكانفس/ القياسات: ١,٨×١,٥م**

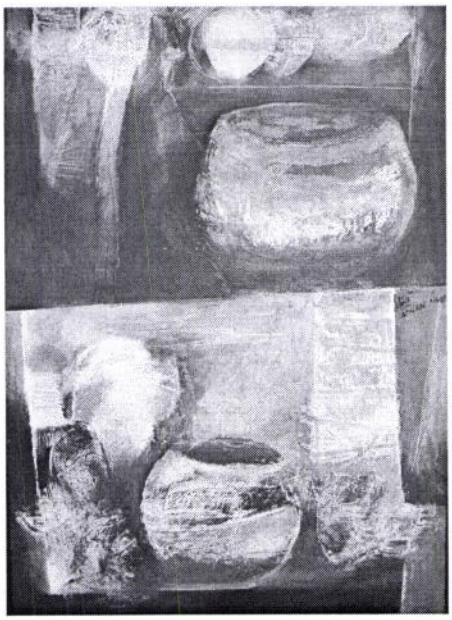
اللوحة منقسمة الى جزئين متساويين احالتا العمل من مستطيل واحد افقي الى مستطيلين عموديين على الارض، امتلك كل منهما تأثيثا شكليا منعزل عن الاخر من حيث طبيعة المفردات المستخدمة وكيفية ربط الالوان في علاقات متمايزة بين الجزئين المشار لهما. غير ان الوحدة تحققت جراء صيغة البناء

اللوني الذي خلع على اللوحة ككل. بحيث استمر اعتماد الفنان على ما يحققه القطب الواحد في الدائرة اللونية من تواشج الاشكال والمفردات دون الحاجة الى نسق معين يربط بين الهيئات المشاهدة. الا ان ما انتخبه الفنان من اصول لونية وقع على القطب الحار من الدائرة. باعتماده على الاحمر الاوكر ocher والبنيraw umber كهوية لونية لتأسيس شبه شامل. باعتبار ان العمل لم يعدم مزاوجات مع الوان متنوعة، اكدت على تأثير الالوان السيادية دون المساس بسعة تعبيرها وانتشارها المساحي كظاهرة خداع بصري. واللوحة ببنائها الشكلي مقاربة لسابقتها من حيث اعتماد الاشكال المستطيلة والمربعة، معاشقا إيها مع مفردة السلم من امامها ليحيلها وكما تبين في العمل السابق الى كتل معمارية تملك نظامها الهندسي ومنظورا لونيا وشكليا في ان واحد. على الرغم من انتهاجها لمبدأ الاختزال والابتعاد عن مطابقة او محاكاة الاصول الواقعية (المفترضة). كما ان الاشكال امتلكت حافات متشضية، على العكس من العمل السالف الذي اتسم بحافات حادة او صلبة. لذلك زادت الفرصة في هذه اللوحة على تناسج المكونات الكتلية وتعمق اللحمة البنائية للوحة ككل. ومن جهة الحدود الخارجية، فقد استند الفنان على صيغة التأطير المستقيم الاضلاع دون وجود تحديث في صيغة العرض. فتمكن التكوين المفتوح من التماسك عند تأمله من قبل المشاهد، مع احتساب تجزئة الاشكال والهيئات الملاصقة للحافات الحدودية من حيث امكانية تكملة الشكل افتراضيا خارج حدود اللوحة الفنية المعروضة. بالمقابل وبسبب قدرة اللوحة على الانقسام الى جزئين متمايزين يدركان بوضوح، امكن للتكوين هو الاخر الانشطار الى جزئين وبذات الكيفية، فأصبح التعبير المرسل منقسم بين يمين ويسار اللوحة. واذا كان الفنان قاصدا لذلك فسيصبح الموضوع الشامل تتابعي العرض، يُقرأ باعتماده (ورقتا كتاب). لكل منهما معنى يتكامل بعد اتمام قراءة النص البصري كاملا. واذا كان ما أنشئ وبهذه الصيغة غير مكمل لبعض، فالنتيجة المتولدة قطعا اشاريا غير مبرر، والاجدر برأي الباحث هو تقسيم اللوحة الى كيانين مستقلين من جهة التجزيء الفيزيائي. وكما في العمل السابق فقد كانت تقنية الاظهار متكأة على الخزين الاكاديمي في انتخاب ومعالجة الخامات التي حملت المادة الفكرية، فالألوان هي ذاتها المتداولة، كذلك ما تبقى من مقومات اللوحة المحسوسة، كاستخدام اسلوب تحريك الفرشاة على سطح اللوحة بأثر واضح من خلفها اعتمادا على قدرة العجينة اللونية واستقامة سطح اللوحة ثنائي الابعاد. ولما تمتلكه العجينة اللونية الزيتية من مقدرة على التناسج او الازاحة بسهولة نسبية، فقد اتاحت للفنان تكوين الهيئات المتداخلة او المتمايزة في تجاورها. في ما عدى مفردة السلم ذات الصياغة الواقعية، من حيث اخضاعه للمنظور وتمايز درجاته في اللون من ثم في الظل والضوء، وضع ما تبقى من المفردات التأثيثية وفق هيئة المساحات اللونية، مما احالها الى اشكالا ملونة كبيرة نسبيا قياسا بأبعاد العمل. لذلك ومثلما في اللوحة

السابقة، يسود طابع الاختزال ما أُحل من مفردات، فتحولت اللوحة الى المنحى التجريدي الذي يسمح بدائرة تأويل اوسع ويتيح للفنان ترجمة افكاره بطريقة مقنعة. غير ان ذلك لا يعني اعتبار اللوحة تجريدية، فالأساس الذي يعتمده الفنان هو ملاقحة افرازات الفن السابقة واخراجها باستلال المفردات التي يرتأيها اكثر موائمة لما يروم الحديث عنه رسما. من ثم يتضح مما تقدم سعة التحرر في المزاوجة بين الحركات الفنية البارزة (واعظمها تقديما هو التجريد) بعد ان وظفت مرموزات محددة ارتأها الفنان لتحمل ربطا لأفكار تعالق الواقع بالمتخيل. إلا ان الصيغة العامة التي يُعرف بها هذا المنجز التشكيلي هي الهيئة الرياضية التي تحيل الى ابنية معمارية خيالية عاضدها اللون لتكون كذلك.

عينة البحث للفنان لما بعد ٢٠٠٣ (بعد الحرب):

- **انموذج رقم ١/ عنوان العمل: رجل وبعض الاثار/ سنة العمل: ٢٠٠٦/ المواد: زيت على الكانفس/ القياسات: ١×١,٢م**



اللوحة مصممة باستطالة عمودية على الارض، وتمتلك جزئين اعلى واسفل يتمايزان بقطع لوني في فاصل امتد من ضلع اللوحة العمودي الى ضلعها الاخر المقابل له. لذلك تولدت مساحتان تعبيريتان رغم تقاربهما اللوني، بسبب صيغة الفصل الواضحة (كما في اللوحات المختارة لما قبل الحرب)، وقد اخذ الفنان في نسخ الاشكال في كلتا المساحتين مع تغيير في الحجوم (شكل الجرة مثالا)، واضافة او حذف وحدات شكلية لكل مساحة، مما يشير الى القصدية في التقسيم وتجزيء الاشارة المنبعثة من هذا

العمل. ولذلك ايضا تفهم دافعية تغيير قيم الالوان ودرجاتها في الجزئين، اذ اعتمد على علاقات لونية داكنة في الاعلى، مستخدما الدرجات الحارة والبنية قليلة المزج مع الابيض. ويلاحظ في اغلبها وجود الاحمر ocher والاحمر vermilion كذلك تبين اضافة الاصفر mart او sienna والابيض titanium. وبهذه الكيفية اصبح للوحة مركز ثقل في الاعلى، يبدأ من منتصفها ويأخذ في التلاشي صعودا، ولولا ان وضع الفنان وحدات شكلية متجاورة اكثر مقاربة للضلع الاسفل لما امكن للوحدات التوازن حسيا لدى المتلقي.

ابرز ما يميز هذا العمل عما سبقه، هو ادخال الخطوط المنحنية لتشكل هيئات لم يدخلها الفنان سابقا في اعماله. فكسر بذلك نسق البنية الهندسية المقتصرة على الاشكال المربعة والمستطيلة التي اعتمدها في فترة ما قبل الحرب، كمحددات مباشرة لأسلوبه في الصياغة الشكلية. إلا ان الفنان استمر في انتخاب القطب الواحد لونيا دون النزوح الى تنوع الاصول المنتخبة في ما يؤدي من انشاءات. كذلك فأن طبيعة اللوحات السابقة كانت بامتدادات طولية في حالة تقسيمها افتراضيا عند المشاهد، رغم انها كانت مستعرضة في طريقة اخراجها فيزيائيا. وقد عكس الفنان ذلك في هذا العمل، عندما جعل الاطار المستطيل عمودي على الارض. الا ان اللوحة جُزئت افقيا في تصميمها الداخلي. من هذا يستدل الباحث على ان التكوين لم يتحول فعليا، الا ان مفردات جديدة أُدخلت عليه وجعلته يبدو مغايرا او مختلفا في اكثر من سمة اسلوبية. كما ادخل الفنان في هذا العمل اضافة اسلوبية، متمثلة بتقنية (الحك) المُستقدمة من حركات ما بعد الحداثة، اذ ان كثافة العجينة اللونية تسمح برفع جزء منها، والفنان اختار هنا اداة مدببة على الاغلب، تركت اثرها خطوطا دقيقة ابرزت ما تحت تراكم الغطاء اللوني من درجات لونية مخبأة، وهذه الخاصية في الاظهار لم تكن مما هو مألوف في اعمال الفنان السابقة (المنتخبة في عينة البحث او خارجها مما اطلع عليه الباحث). وبالمقابل لم يغير الفنان من مرجعيات التأسيس لديه، فصيغة البناء استمرت تدرج تحت مظلة التجريد النسبي، لما يعطيه من حرية في تقويل المفردات المعروضة، تاركا فسحة لتنوع التأويل عند المتلقي عندما أُحيل العمل الى دائرة الالغاز، مما خلع عليه قيمة اعلى باعتماد قدرته في زيادة عدد القراءات المرسلة منه. اما بقية عناصر التكوين الفني فقد وضعت دون تغيير يذكر، فالمنظور عائد الى اللون وطبيعة تكوير الدوائر او تجسيم المضلعات، فهو منظور محسوس وغير مناظر للواقع في ذات الوقت. والسيادة كانت لأجزاء معينة (كالجرار) لكبر حجمها او لتميزها الشكلي عن طبيعة اللوحة عموما، وبذلك يكون التركيب شديد التواشج تحت محددات التكرارات الشكلية واللونية.

هذه القراءة التحليلية للعمل المنتخب لما بعد الحرب، يقود نحو استمرار الاسلوب على النهج المعتمد للفترة السالفة، مع تأشير بعض التحولات الضمنية التي تحدد بالمتابعة الدقيقة لكل نتاجات الفنان. وبهذا المستوى من التغير الضمني في الاسلوب، من الممكن التكهن بكون الفنان في بداية تحول موسع في بناء اللوحة اسلوبيا، او على العكس من ذلك قد يستمر في الاعتماد على الاسلوب الذي خبره لفترة ليست بالقصيرة، مع بقاء فرصة التعديل الطفيفة واردة، باعتبارها مرافقة للخبرة والتجريب، والضاغطات الداخلية والخارجية. فيتضح من ذلك ان اثر الحرب غير جلي، او غير مؤكد في احسن التكهنات.

- **انموذج رقم ٢/ عنوان العمل: رجل والواح/ سنة العمل: ٢٠٠٨/ المواد: زيت على الكانفس/ القياسات: ١,٢×١,٢م**

تكوين اللوحة موازيا في مجملة لما كان قد تبين فيما انتخب من لوحات العينة، وهذا العمل يشاطرها عدة سمات، ويختلف في جزء منها، اهما ظهور مفردة الانسان متصدرا معظم الاشارة التي ترسلها اللوحة، وما تبقى تتقاسمه الاشكال المتوارية جزئيا من خلف الشكل البشري. والتكوين مؤلف من مفردات رئيسيتان: المقدمة المنظورية للشكل الامامي، ومجموعة تراكبات لمسطحات هندسية متعامدة مع الارض، فأصبح نتيجة لذلك مجالا فضائيا مفتوحا يظم في داخلة التكوين الثابت بكامله، وهو ثابت لكون ابعاد مفرداته موضوعة بكاملها تقريبا ضمن حيز اللوحة المادي، ما خلا قدمي الشكل البشري اللتلان تحيلان الى امتدادت ذهنية مفترضة خارج ظلع الاطار الاسفل. كما ان رسوخ الاشكال واتزانها جاء من طبيعة معامدتها للأرض،

وكذلك لخاصية التقارب في طول الاضلاع، فضلا عن تكوين المربع من خلف الهيئة البشرية مباشرة والذي يمتلك اعلى مقدرة على الرسوخ والاتزان حسيا. كما ان طبيعة انشاء العلاقات اللونية، قد صيغ بآلية وضع المركز المضيء بتدرج ظلي نحو الخارج، كما هو معتمد في المدرسة الباروكية (رامبرانت تحديدا). ومجمل ذلك اتاح للمفردات المعبرة من ارسال الافكار المفترض انها محملة عليها وفق تقدير سليم من قبل الفنان نتيجة مراعاة اسس وانظمة التكوين. كما اعاد الفنان اعتماد مفردة السلم، لكن بصياغة اكثر اختزال، فأصبع عبارة عن شريط يحوي في داخله خطوطا مضيئة. ولتسطحه الواضح، فضلا عن موقعه على جسد الرجل (الشكل الانساني) في الامام، او ملاصقا للجدران المفترضة وتعامده مع الارض، تحول الى صيغة رمزية اخرى غير ما كانت لديه فيما اضطلع بالتعبير عنه سابقا. ومن هذه الرؤية يتضح سبب الاكثار من انتخاب هذه الهيئة، بحيث انها وردت في هذا العمل ثلاث مرات على الاقل، بتقارب مكاني وبتغيير نوعي ما كان واردا فيما تم تحليله من اعمال. ومازال الاعتماد على الالوان المتقاربة في اصولها، سمة اسلوبية طاغية فيما يعرضه الفنان. فالحرب او مختلف الضاغطات المؤثرة، وكذلك التجريب والتطوير في حقل الاداء لم يخلع هذه الميزة من الاعمال الحداثوية التي تم الاشارة اليها لحد الان. وهذا العمل يشبه سابقية في تكشف ميول الفنان نحو الالوان البنية، ما خلا العمل الاول في العينة الذي كان بصيغة شبه معاكسة لونيا. وبغض النظر عن كون هذا الاداء لونا يوحي احيانا بضعف الفنان عن استعارة الالوان المتضادة في اصولها، الا انه يتسم بالاندماج الواضح دون عناء كبير، ويسمح للفنان (اي كان) بالاهتمام بتفرعات تعبيرية اخرى، بعد ان ضمن قبل ذلك الانسجام اللوني. غير ان لفنان لا يركن الى القطب الواحد بمجمله، فهو ينتخب اصلا لونيا واحدا في الغالب (اللون البني هنا) ويمازجه مع اصول مقاربة، فيحيل الى اقصى درجات التقليل والاقتصاد والتبسيط الممكن ان تتمسك به اللوحة التشكيلية، من ثم بات من غير المهم في ذاته اي الالوان ما يوائم ميوله، مادامت النتائج ستكون من ذات المسلك اخيرا. وكما في اللوحة السابقة، اعتمد الفنان على تقنية الحك او تحزيز العجينة اللونية الغطائية، ليسمح لما تحتها من درجات في التمايز كتفاصيل بنائية، كما في السلالم، وملامح الشكل البشري وحدوده المحيطية. وبسبب هذه التقنية لم يعمد الفنان كثيرا الى تأكيد اثر فرشاة الرسم على جسد اللوحة وهي تضع العجينة اللونية، كما اتاحت هذه التقنية تقديم تفاصيل توضيحية (مفترضة) في مناطق معينة يختارها الفنان، فأضحت اللوحة وكسابقتها تحوي على ثنايا شبه زخرفية في بعض المناطق دون سواها. وهذا التفرع الجديد لم يكن واردا مسبقا. لا تحيل المفردات الى اصول يمكن اعتماها كمرجعيات للتأسيس، وذلك بسبب النهج التجريدي الذي يقطع صلات الاشكال مع اي فرصة للتجذير من المحسوسات. وتستثنى من ذلك هيئة الانسان الذي اوردها الفنان لوضوحها كمعبر رابط بين المدرك والمتخيل فيما يعرض، وهذه الكيفية في الاسلوب وردت في كل لوحات العينة التي اختارها الباحث، مما اعطى صيغة من استمرارية الربط في محددات الاسلوب لما قبل وما بعد الحرب، مع اضافات ضمنية بسيطة لم تؤشر تغيرا يعتد به كتحول اسلوبي. وخلاصة التحليل البنائي لهذا للعمل، يتولد عند الباحث تصورا لأسلوب الفنان الذي يرمي فيه الى فكرة التقليل والاختزال الشديد، على مختلف اصعدة انشاء العمل الفني، لونا وشكلا واحالة، ولكون التجريد الذي ورد سابقا في الفن العالمي ويمثل هذه الكيفية، كان ذو رؤية فلسفية مثالية كما عند الفنان (كازيمير ماليفتش)، فمن الممكن ان يكون الفنان (عدنان عبد سلمان) يبغي ذات التوجه، لذلك فالتكوين في ذاته غير مهم، ما عدى ما يحيل اليه المضمون من افكار وشروحات تكشف استنتاجيا.

نتائج البحث واستنتاجاته

النتائج

أ. ملامح الاسلوب (قبل الحرب)

- يميل الفنان الى جعل البيئة افتراضية، من خلال تطعيم الاشكال التجريدية او الغير معرفة عن اصل استقدام واضح، بمفردات شبه واقعية او يمكن في اقل تقدير انسابها الى مرجعها المحسوس.
- يميل الفنان الى تأثيث اللوحة وفق ما يعرف بآلية الاعتماد على القطب الواحد من الدائرة اللونية، لذلك تظهر لوحاته منسجمة متماسكة.
- تجزئ التكوين الكلي الى تكوينات ضمنية ترسل اشارتها دونا عن مجموع المضمون التعبيري، من خلال استخدام الخطوط المستقيمة وما تحدثه من تشطير لجسد اللوحة بمراعاة اطوالها التي تلامس في الغالب الاضلاع المتقابلة لذات العمل.
- اسلوب الفنان المدرسي غير محدد، الا ان اعماله تمتلك مسحة واسعة من التجريد. لكن من غير الممكن الحاقها بهذه الحركة، او بغيرها على وجه التحديد.
- يميل الفنان الى انشاء البيئة المعمارية، من خلال تكوين السطوح المتعامدة مع الارض، والتي تحيل الى هيئة الابنية في الواقع، بحدود هندسية كما هو متداول في الانشاء المعماري.
- توضح تركيز الفنان على مفردة بعينها، وهي شكل السلم الذي ظهر في لوحتي ما قبل الحرب، وبتعددية ادراج تبين اهميته التعبيرية بالنسبة الى الفنان.
- لوحات ما قبل الحرب افقية في وضعها على خط الارض، عمودية في اشكالها الداخلية التي أُسست بها.

ب. ملامح الاسلوب (بعد الحرب)

- ظهور الخطوط المنحية لتقيم اشكالا مكورة، كبادرة تغيير ما كانت موجودة لدى الفنان فيما سبق قيام الحرب.
- بعد الحرب اصبح الاطار المستطيل للوحة عمودي على الارض، وتقسيمها الداخلي جاء افقيا، على العكس مما ظهر في فترة ما قبل الحرب.
- تغيرت مفردة الرمز المستخدمة، فبعد ان كانت السلم (كما تبين في التحليل) تحول الفنان الى معالجة الهيئة البشرية كمفردة تعبيرية جديدة.

- ظهرت تقنية الحك والتحزيز في اخراج اللوحة تقنيا، على عكس نماذج ما قبل الحرب التي اتكأ في تنفيذها الفنان على معالجات الفرشاة للسطح البصري فحسب.
- لم تتغير سمة الصياغة اللونية، التي استمرت على حالها ضمن ذات المنحى، مما يبين ان الفنان اعتبارها الانسب لما يروم عرضه من مضمون.

ج. مقارنة التحول الاسلوبي عند الفنان

- تغيرت عند الفنان المفردة الاكثر وضوحا فيما يشكل فنيا، اذ بدى جليا الاهتمام بشكل السلم ليزاوج مع المفردات المتبقية في اعمال ما قبل الحرب، في حين تمت الاستعاضة عنه بمفردة الانسان لتوضع بذات المنحى الاسلوبي المتبع قبلا، من حيث ادماجها تكوينيا مع ما تتضمنه اللوحات من اشكال، مع بقاء تميزها حاضرا.
- ظهور مفردة تقنية في اعمال ما بعد الحرب، وهي تحزيز السطح البصري بمعاملة العجينة اللونية بأداة اخرى غير فرشاة الرسم، بعد ان كانت الوسائل التقليدية هي مؤطر ما ينتج هذا الفنان. لذلك يعتبر الباحث ان الاسلوب قد تحول من هذه الجهة.
- تغير لدى الفنان اخراج الاعمال من حيث صيغة تعامدها مع الارض وكيفية بنائها الداخلي. اذ في اعمال ما قبل الحرب كانت اللوحة المستعرضة افقية مع خط الارض، والتكوينات الضمنية توضع بتجزيء عمودي على ضلعها الاسفل، وقد تم معاكسة هذا الامر فيما تبين من تحليل اعمال فترة ما بعد الحرب بصورة تامة.
- ظهور الخطوط المنحنية على اخراج الاشكال في اعمال ما بعد الحرب، بعد ان كانت واضحة الاستقامة بزوايا شبه قائمة لتحيد ما يوضع في اللوحة من هيئات، فأصبحت الزوايا اقل انفراجا، والاشكال اكثر ليونة.
- استمر اعتماد الفنان على آلية الصياغة اللونية بالاستناد على افرازات القطب الواحد، وفق علاقات مدروسة للون الواحد او للدرجات والاصول المتقاربة، متجنبا بذلك ما يؤديه التنويع اللوني من تأثير منفرد على المتلقي، بعيدا عن رسالة المضمون المعروض.
- استمر التكوين المعماري لدى الفنان لطول فترة البحث المختارة، فأتضح بالتالي اهميته لديه، مما حدى به ان يطوره في بعض الجزئيات (كنوعية الخطوط المستخدمة) والابقاء عليه كسمة اسلوبية تعرف عنه وتشير اليه.

- الاسلوب المدرسي عند الفنان غير محدد او مقترن بمدرسة او حركة بذاتها، الا انه بقي نفسه قبل وبعد الحرب، ويغلب عليه طابع التجريد رغم ما قد تظهر من علامات بعض التوجهات، كالمدرسة الميتافيزيقية.
- يعتمد الفنان على مفردة مباشرة، يستقدمها لتعالقها في ذاكرة المتلقي مع اصل مشابهة، يمكن احالة المنقول الى مرجعة دونما عناء يذكر، ليتخذه اداة معبرة او ناقلة لأفكاره، ورغم انها تحولت من هوية الى اخرى بعد الحرب، الا انها بقيت تسير بذات الخط الادائي الذي يرتجيه الفنان.
- اعتمد الفنان على ما يهيئه القطب الواحد من رسالة تعبيرية، متجنبا بذلك ما قد يطرأ على الصياغة اللونية بين ما قبل الحرب وما بعدها. فكانت هذه الميزة مستمرة الاستقدام او الثبات ولم يؤشر لذلك تحولا فيها.
- تحولت التقنية عند الفنان من استخدام الفرشاة لوحدها كأداة معالجة السطح التصويري، الى مساندتها بأدواة اخرى تضيف بعدا اخر للسطح لا يوجد الا من خلالها، وهذا ما يعتبره الباحث تحولا اسلوبيا لديه من هذه الناحية.

الاستنتاجات

- لم يظهر جليا تحول الاسلوب بسبب الحرب، اذ ما تم تأشيره من تحولات تقع داخل الاسلوب، من الممكن ان تعزى الى مختلف الضواغط التي قد ترد على الانسان. وربما يكون سبب ذلك الى كون حرب ٢٠٠٣ ليست الاولى التي يعايشها الفنان العراقي، او قد تكون لها تأثيرات من المحتمل ان تظهر على الامد البعيد.
- ما فرضه الباحث من وجود انفلات او حرية واسعة كناتج ما بعد الحرب حالة غير متحققة فعليا، فبتقدير الباحث وحسب معطيات الاطار النظري وتحليل العينة، يمكن تأشير تغير في نوع الضواغط المباشرة على اسلوب الفنان، من غير تغييب حالة المهيمن الخارجي الذي يحدد ويؤطر الاسلوب الفني.
- لم يكن في الفن العراقي صيغة رفض للحرب بصورة واضحة كأداء فردي، بحيث ينعكس كمؤشر احتجاج جماعي كما في الفن الغربي، ولذلك لم يظهر على اعمال فناني العينة ما يبين هذه الصفة بوضوح كتحول في الاسلوب.
- تضمن توجهات الحداثة وما بعدها تسترا للمضمون الذي يطرحه الفنان، لذلك يبتعد عن الاشارة المباشرة او سهلة القراءة، مما يعطي صورة عن التخوف من التصريح والنقد المباشر. هذا التخوف

متركب على بنية المواطن العراقي، مما جعله دائم الركون الى تشفير اللوحة برموز تحتمل اكثر من وجهة في قراءتها.

- لم تكن الحرب هي المؤثر الوحيد على حياة المواطن العراقي، ورغم ان البحث الحالي لا يشتمل تداخلا مع علم الاجتماع او علم النفس، الا انه لا يصعب على المراقب للشأن العراقي التكهن بأن الفنان تجتنبه مؤثرات عديدة، عندما يروم انجاز الاعمال الفنية.
- صيغة الرفض وتحول الاسلوب تتطلب منهجا ابتكاريا يشترطه التمرد على المألوف حتى يتسنى للفنان احداث التأثير المنشود. لكن مقابل ذلك لم تتوفر مثل هذه المقدرة (فرديا او جمعيا) في الفن العراقي المعاصر، ولذلك كانت علامات التحول الاسلوبي جزئية ضمنية، لا تحيل الى تحول تام عند الفنان الذي تقاطعت تجربته مع الحرب.

مصادر البحث

١. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري (لسان العرب) بيروت. دار لسان العرب. المجلد الثاني. د ت

٢. الانصاري، خالد (عنقاء الفن العراقي تنهض من رماد الحروب) مقالة منشورة على موقع: ميدل ايست اون لاين.middle-east- online.com

٣. باونيس، الان (الفن الاوربي الحديث) ترجمة فخري خليل. مراجعة جبرا ابراهيم جبرا. بغداد. دار المأمون للترجمة والنشر. دار الحرية للطباعة. ١٩٩٠

٤. البدر، اسراء (أثر الحرب على ثقافة العراق وتراثه) مقالة منشورة في موقع الالوكة. alukah.net

٥. البهنسي، عفيف (الفن في اوربا منذ عصر النهضة حتى اليوم) ج٢. الحازمية – لبنان. دار الرائد العربي ودار الرائد اللبناني. ط١. ١٩٨٢

٦. تسيرمان، رايز (فن الجيل المفقود) بحث منشور في مجلة فكر وفن. العدد ٣٧. العام ١٩٨٢

٧. جميل صليبا (المعجم الفلسفي) ج ١ . قم . منشورات ذوي القربى . دت

٨. الخميسي، موسى (الفن التشكيلي العراقي: ضياع وسط حداثة التجريد) مقالة منشورة في مجلة (تشكيل) العدد١ لسنة ٢٠٠٧. بغداد. دائرة الفنون

٩. الراشدي، حامد ابراهيم (اشكالية التلقي وانساق الرسم العراقي المعاصر) اطروحة دكتوراه فنون تشكيلية/رسم (غير منشورة) مقدمة الى جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.٢٠٠٦

١٠. زهير صاحب (و) اخرون (دراسات في الفن والجمال) عمان – الاردن. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. ط١. ٢٠٠٦

١١. سعد عزيز دحام (ارواح عراقية.. تغفو على لوحات تشكيلية في امستردام) مقالة منشورة على موقع الزقورة الالكتروني.al zaqura.com

١٢. سميث، ادوارد لوسي (الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية) ترجمة فخري خليل. مراجعة جبرا ابراهيم جبرا. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة. وزارة الثقافة والاعلام. ١٩٩٥

١٣. سوسان، جيرار بن (و) زميله (معجم الماركسية النقدي) ترجمة جماعية. بيروت – صفاقس. دار الفارابي – دار محمد علي للنشر. ط١. ٢٠٠٣

١٤. عاصم عبد الامير (الرسم العراقي: حداثة وتكييف) بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة. ط١. ٢٠٠٤

١٥. عناني، محمد (المصطلحات الادبية الحديثة: دراسة ومعجم انجليزي-عربي) بيروت. مكتبة لبنان ناشرون

١٦. فاروق يوسف (بين البينالات والمزادات ضياع تاريخ من الفنون بعدما فقد اسباب ضرورته) مقالة منشورة على موقع الزقورة الالكتروني.al zaqura.com

١٧. القصاب، سعد (هجرة السندباد الاخيرة الى البلاد البعيدة) مقالة منشورة في مجلة (ادب وفن) الالكترونية. adabfan.com

١٨. لالاند، اندريه (الموسوعة الفلسفية) ج٢. ترجمة خليل احمد خليل. بيروت – باريس. منشورات عويدات. ١٩٩٦

١٩. لالاند، اندريه (الموسوعة الفلسفية) ج٣. ترجمة خليل احمد خليل. بيروت – باريس. منشورات عويدات. ١٩٩٦

٢٠. لمياء نعمان (الفن العراقي المهاجر والوان لغربة المبعين في العالم) مقالة منشورة في مجلة (التشكيل العراقي) ملحق مجلة (الشبكة العراقية). بغداد. دت

٢١. لويس معلوف (المنجد في اللغة والادب والعلوم) بيروت . المطبعة الكاثوليكية. ١٩٦٠

٢٢. محمود امهز (الفن التشكيلي المعاصر: التصوير) بيروت . دار المثلث للتصميم والطباغة والنشر.١٩٨١

٢٣. مولر، جوزيف اميل (الفن في القرن العشرين. ترجمة) مهاة فرح الخوري. دمشق.دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. ط١. ١٩٩٨

٢٤. النجار، علي (معرض فنانين عراقيين في المنفى) مقالة منشورة على موقع الزقورة الالكتروني. al zaqura.com

٢٥. نيومايير، سارة (قصة الفن الحديث) تعريب رمسيس يونان. القاهرة. سلسلة الفكر المعاصر. لجنة التأليف والترجمة والنشر.١٩٧٢

Abstract

Addressed the problem of the research is marked by (the influence of the war in the style transformation contemporary painting art in Iraq- Adnan Abed Salman example) to detect the nature of what the war thriller of a shift in the individual style of contemporary Iraqi artist. The search came in four sections: general framework for research and identified the research problem and the need for him. With an indication of the importance of his presence. Then select the target goal of search (detection method when the artist Adnan Abdul Salman before and after the war in ٢٠٠٣), followed by the establishment of the borders of the three research (objectivity, temporal and spatial) were then determine terms related to the title. From then provide the theoretical framework and indicators that resulted from the academic theory of the subject. Researcher has identified three addresses implied within this framework to ensure reading Find placed according to their frames different tariff. Were as follows: the mobility of art before and after the two world wars / contemporary art movement in Iraq during the past two decades/ path Iraqi contemporary art about the Diasporas. The third chapter devoted to research procedures, revealed through the community studied and selected sample of it (٤ works) then select the search tool and determine the methodology, followed by the analysis of the sample. The fourth chapter has included the results of the search, including:

• No turning style is evident because of the war, as what has been visa shifts located within the style, could be attributed to various compressors which may be contained on humans. Perhaps the reason for this is the fact that the ٢٠٠٣ war was not the first artist who lives with Iraq, or may have effects are likely to appear on the long term.

• What superimposed researcher from the presence of loose or wide latitude as a product of post-war situation unrealized actually, so to researcher, according to data the theoretical framework and analysis of the sample, could be signaling a change in the type compressors direct style of the artist, it is not ignoring the case of the dominant external identifies and frames the artistic style.

• not in Iraqi art form rejection of the war is clearly a serious individual , so that is reflected as an indicator of mass protest, as in Western art, and therefore did not appear on the work of the artists of the sample shows what this character is clearly a shift in style.

• were not war is the only influential on the lives of the Iraqi citizens , and despite the fact that current research does not include overlap with sociology or psychology , but it is not difficult for the observer of the Iraqi speculate that the artist taken by many influences , when it purports to accomplish works of art