Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.6

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The impact technique in the works of Shaker Hassan Al Said and Alberto Buri (comparative study)

Fadia aqeel jabar
College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
E-mail address: fadia.akeel@uobasrah.edu.iq
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-3821-4868
Received: 4 September 2023; Accepted: 25 September 2023; Published: 30 November 2023

Abstract
The current research studies the method in which the artist employs interaction with the surroundings through the language of impact at (Shaker Hassan and Alberto Burri) as a comparative model for the purpose of revealing the way in which each of them employs his concept of impact in his artistic works, technically and intellectually. The research consists of four chapters. The first is the general framework of the research, it deals with the research problem that emerged in hypothesis, what is the nature of the philosophy of impact and the method of its implementation in the works of Shaker Hassan and Alberto Burri as a comparative study? Then the basics of the research framework are presented, including the importance, objectives, limits, and defining terminology. The second section (the theoretical framework and previous studies) include three sections: The first section is devoted to studying the concept of impact. The second section is devoted to studying experimental performances in the plastic art. The third section includes experience of impact the intellectually and technically at Shaker Hassan and Alberto Burri, then the indicators which resulted in the theoretical framework previous studies are mentioned. As for the third chapter (research procedures): the descriptive approach in which is chosen, and then all the works are determined in order to take sample from which, and choosing the research tool (observation) to achieve the research goals. After that, the samples are analyzed according to a technical vision with philosophical dimensions. Then the fourth chapter comes with (results, conclusions, recommendations and proposals)

Keywords: technology, performance, impact

تقنية الأثر في أعمال شاكر حسن آل سعيد وألبرتو بوري
(دراسة مقارنة)

فادية عقيل جبار
كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث
تناول البحث الحالي دراسة الطريقة التي يوظف فيها الفنان التفاعل مع المحيط من خلال لغة الأثر عند (شاكر حسن وألبرتو بوري) نموذجا مقارناً لغرض الكشف عن الطريقة التي يوظف بها كل منهما مفهومه للأثر في أعماله الفنية تقنياً وفكريا. وتكون البحث من أربعة فصول الأول (الإطار العام للبحث) : تناول مشكلة البحث التي برزت في ضوء التساؤل : ما هي طبيعة فلسفة الأثر وطريقة تنفيذه في أعمال كل من شاكر حسن وألبرتو بوري كدراسة مقارنه ثم تم عرض أساسيات إطار البحث من أهمية وأهداف وحدود وتحديد المصطلحات. أما الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) ضم ثلاثة مباحث: المبحث الأول : خصص لدراسة مفهوم الأثر ,أما المبحث الثاني : اختص بدراسة الاداءات التجريبية في الفن التشكيلي , وقد ضم المبحث الثالث : تجربة الأثر فكرياً وتقنياً عند شاكر حسن وألبرتو بوري بعدها تم ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. و الدراسات السابقة, اما الفصل الثالث (إجراءات البحث) : تم فيه اختيار المنهج الوصفي ، وبعدها تم تحديد مجتمع البحث لتؤخذ منه العينة، وانتقاء أداة البحث (الملاحظة) لتحقيق أهدافه ، بعدها حللت نماذج العينة وفق رؤية تقنية ذات أبعاد فلسفية. وجاء بعدها الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات).

الكلمات المفتاحية : التقنية , الأداء , الأثر

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث

أن ما جاءت به الحضارات الإنسانية من إبداعات الى هذا اليوم مرجعه جهد أتسم بنزعه معرفيه مارسها الأنسان منذ القدم بموهبة العقل فكل ما أنتجه توظيف لآثار وأفكار متراكمه تركها على جدران الكهوف والتي كانت نتيجة لمحاكاته واقعه المعاش الذي شغل حيزا كبيراً من تفكيره .فكل الاكتشافات التي جاء بها كانت نتيجة لمواصلته العمل و التفكير اللذين كانا عباره عن عمليه تاريخيه متسلسله تتطور وتنمو بنمو وتطور الأنسان الفكري . أما في الفن فلم يكن الأثر يطلق على العمل الفني التابع للفنان ذاته بل على مفردات وعناصر وأشكال العمل الفني التي وضفها الفنان في موضوع لوحته التي تعبر عن أفكار وحوادث تركت أثر حاول الفنان أن يجسدها بشكل رموز أو علامات أو حتى آثار فعليه تركت أثراً واضحاً. وهذا ما أشار إليه جاك دريدا في قوله "أن الأثر هو الأرجاء الذي يفتح الظهور والدلالة, وهو الذي يربط الحي بغير الحي بوجه عام".فأمكانيته (الأثر) سابقة من حيث المبدأ على كل ما نسميه (دال ومدلول, تعبير ومضمون) حيث يشكل هذا الأثر من منطلق الأهمية التي يشغلها , فكل أثر أو صوره ترينا شيءاً نبصره بالعين مع شيء ندركه بالبصيرة. فالأثر هو تأليف حدسي يضيف للواقع شيئاً جميلاً فيُجسد فيه حدس الفنان في العملية الابداعية التي هي على صله وثيقه بالانفعال أو الحدث الذي يصوره الفنان ,وكثيراً من الفنانين من أشتغل على هذا المفهوم على الصعيد العالمي أمثال الفنان الأيطالي ألبرتو بوري (alberto burri) الذي كان من دعاة الفن غير المنتظم حيث جرب مواد غير تقليديه في الرسم كالأكياس والضمادات والمعادن في الوقت الذي كانت فيه المواد غير التقليدية اعتداء على الشريعة الجمالية ,مستفيداً من تجاربه كطبيب في الجيش الايطالي في معسكر الأسرى فقد عبر عن معاناتهم وما تتركه الحرب من آثار على أجسادهم وهذا ما جسده في أعماله. أما على صعيد الفن العراقي فيبرز الفنان شاكر حسن آل سعيد الذي ربط من خلال الأثر بين الفنان ومحيطه بعلاقه أطلق عليها (مصاهرة الثقافة بالوجود),فالفنان ليس ذلك الكائن الذي يكتفي بمشاهدة التحولات التي تحصل على مقربه منه, في عالم يبادله حسياته , و مرئياته ,ليقوم بتعينها بأدائية وأسلوبيه خاصه, ولكن في كونه من يمنح هذا العالم رؤيه مغايره تصبح فيها الأشياء والمعارف بمثابة خبره جمالية ملازمه للفنان ومتحف خيالي يتجول معه يستقي منه مصدر إلهامه ليمثله على صورة رموز وموضوعات ومعاني والتي ليست من صنيعة الفنان ذاته بل بما يحمله من خبره شعوريه عن تاريخ الآخر والتفكير فيه وحسيته ومشاركته للعالم والتي يفترض من خلالها مهمة أخرى للفنان تضاف الى القيمة الابداعية لتجعله شاهد شديد التأمل أثناء حضوره في العالم وما يتركه هذا العالم من آثار, وقد جسد ذلك في الجدار الذي هو ليس مصنوعاً من وهم بل حاضر في أزقتنا وحياتنا الشعبية وما يترك عليه من آثار وذكريات وأسى وانفعالات وتأملات وأحاسيس و استثارات حسيه ونفسيه وفكريه وضفها الفنان. وانطلاقا مما سبق ومن خلال ما تجده الباحثة من أشتراك كل من (شاكر حسن آل سعيد وألبرتو بوري) في تجسيد الأثر في العمل الفني يراود الباحثة تساؤل ينضوي تحت عنوان **ما هي طبيعة فلسفة الأثروطريقة تنفيذه في أعمال كل منهما؟ كدراسة مقارنه**

أهمية البحث والحاجه إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في كونه يسلط الضوء على المفهوم الفلسفي والتقني للأثر في الفن التشكيلي ولا سيما في أعمال (شاكر حسن آل سعيد وألبيرتو بوري) وكذلك دراسة التنوع التقني في معالجة سطح اللوحة بما يفيد ويعزز الجانب التجريبي في الفن التشكيلي, كما تكمن حاجة البحث في كونه دراسة تعزز ميادين الدراسات البحوث التي تدرس في المقارنات بين تجارب الفن الشرقي والغربي .

هدفا البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

١- دراسة مفهوم الأثر من الناحية الفكرية في أعمال كل من (شاكر حسن آل سعيد وألبرتو بوري)

٢- بغية توظيف هذا المفهوم و طريقة تجسيده في أعمال كل منهما من الجانب التقني.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: يتحدد البحث في أعمال الفنان (شاكر حسن آل سعيد) وأعمال الفنان (ألبرتو بوري)

الحدود الزمانية: للفترة من (١٩٩٠- ١٩٩٧) للفنان شاكر حسن آل سعيد لكون هذه الفترة شهدت تحول في أسلوب الفنان للأثر كتقنية في أعماله. وللفترة من (١٩٥٣- ١٩٦٠) للفنان ألبرتو بوري لكون هذه الفترة شهدت حضور واضح للأثر في أعماله .

الحدود المكانية: العراق ,أيطاليا

تحديد المصطلحات:

التقنية لغةً:

التقنية[ت.ق.ن] -[أتفان] الأمر أحكامه (Al-Razi, , 1972, p. 78) تقن-[أتقن الأمر أحكمه] ,[تقن وتقن] رجل متقن للأشياء وحاذق في العمل ج أتقان (Al-Bustani , 1968, p. 56)

التقنية أصطلاحا (Technique)

اشتقت لفظة التقنية من الكلمة اليونانية تكنولوجيا التي تتكون من مقطعين، الأول تكنو (techno) والذي يعني الفن والصناعة، والمقطع الثاني لوجيا (logia) والذي يعني علم الدالة على الفن وهي تشمل جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن (Munro, 1971, p. 182). عرفها **فرنان** "بأنها اندماج الفكرة الأساس (فكرة الفنان) وكيفية الشروع في تنفيذها (عملية أنجاز العمل الفني) " (Braudel , 2009, p. 422).أما **لالاند** فقد عرفها بأنها كل ما يتعلق بالطرق (الفنية العلمية و الصناعية فهي في الفن والصنعة تعني "مجموعة الأساليب التي يتطلبها استعمال بعض الأدوات أو بعض المواد" (Laland, 2001, p. 1429)

التقنية أجرائياً:

هي أسلوب الفنان والطريقة التي يترجم فيها أفكاره من خلال العمل الفني أي هي كل ما قام الإنسان بعمله وكل التغييرات التي أدخلها على الأشياء الموجودة في الطبيعة.

الأثر لغة:

أ ث ر : الأثَّر ، جمع آثار وأثور (Masoud , 1967, p. 28) أثر السيف: ضربته ,وأثر الجرح: أثره يبقى قال تعالى في الآية الكريمة : {وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَآثَارَهُمْ} [يس: ١٢] قال أمير المؤمنين علي (عليه السلام): "ولست بمأثور في ديني " أي لست ممن يؤثرُ عني شر وتهمة في ديني ، فيكون قد وضع المأثور موضع المأثور منه (Ibn Manzur, pp. 60-65). والأثَر بالتحريك ما بقي من رسم الشيء ، والتأثير ، إبقاء الأثر في الشيء ، واثر في الشيء ، ترك فيه أثراً ، من مات لا يبقى له اثر في الأرض والأثر هو العلامة أو بقية الشيء, وخرجت في أثره, أي بعده(في عقبه) (linguists, p. 69)

الأثر أصطلاحاً Impact

عرفه **جاك دريدا** "بأنه الإرجاء الذي يفتح الظهور والدلالة. وهو الذي يربط الحي بغير الحي بوجه عام. وهو أصل لكل تكرار، وأصل المثالية، ولكنه ليس مثاليا أكثر منه واقعيا، وليس معقولا أكثر منه محسوسا، وليس دلالة شفافة أكثر منه طاقة معتمة، ولا يمكن لأي مفهوم ميتافيزيقي أن يصفه" (Derrida, 2005, p. 152).

عرفه **صليبا** في **المعجم الفلسفي** بأنه " الشيء المتحقق بالفعل، بوصفه حادِثاً عن غيره، وهو بِمعنى ما مُرادف للمعلوم أو للسبب عن الشيء أي هو السمه الدالة على الشيء (jameel, 1974, p. 37) عرفه **دي مان** "بأنه مجرد مفهوم صوري مفرغ من أي قوه توليديه ومجرد من نقطة احالة أكثر مما هو نقطة انطلاق (Zima, 1996, p. 119)

الأثر اجرائيا:

هو الصورة المطبوعة من جانب المؤثر في المتأثر أو هو ما يترك في ذهن المتأثر. أي أنه البصمات التي تترك على الموضوعات التي تخلق حركات معينه في الذهن

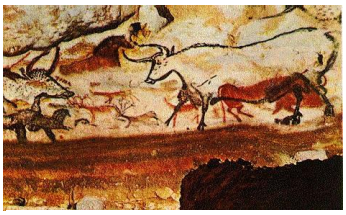
تقنية الأثر اجرائياً

هي الطريقة التي يتعامل بها الفنان مع العمل الفني لأدراك المؤثر المفقود واظهار أثره أي هي الطريقة التي تنتج الصورة البصرية بفعل مجموع العمليات الإجرائية التي تؤسس وجود الأثر في الحقل البصري.

الفصل الثاني – المبحث الأول

- **مفهوم الأثر:**

(الأثر) لفظه أكثر ما تستعمل للدلالة على بقية الشيء قال تعالى في سورة الفتح {سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ} أي قد أثرت العبادة في وجوههم، فإيمانهم وصفائهم ونور الطاعة والعبادة، في وجوههم من أثر السجود، فالأثر ما يترتب على الشيء.وكل شيء في الوجود هو نسيج من آثار تشير بصورة لا نهائية الى أشياء من حولنا تركت وقعاً." **فالشيء الخارجي متصل بالأثر الذي نتلقاه ،اتصالا سببياً في نطاق العالم الطبيعي نفسه**" (Russell, 1960, p. 77) فيتحول الأصل(العالم الطبيعي) الى أثر(الشيء الخارجي) لأصل الذي يتضح أنه هو الآخر أثر لأصل. وهذا ما يطلق عليه بجدلية الخفاء والتجلي, فقد توالت الحقب التاريخية مركزة على الغائب وإخراجه من ساحة الغياب الى ساحة الحضور من خلال ما يتركه من أثر وقد شغلت هذه الجدلية الفكر الإنساني منذ



شكل (١)رسومات من كهوف التاميرا

القدم و اتخذت صوراً وأنماطاً متعددة من خلال التعبير عنها فقد توالت الحقب التاريخية مركزة على الغائب وإخراجه من ساحة الغياب الى ساحة الحضور من خلال ما يتركه من أثر وقد شغلت هذه الجدلية الفكر الإنساني منذ القدم واتخذت صوراً وأنماطاً متعددة من خلال التعبير عنها ,فالأثر لا يمكن أن ينتج من لا شيء فهو تجسيد لشيء مسبق فالماشي على رمال الصحراء يترك أثر, لكن ذلك لا يقتصر على ما يخلق من علامة الشيء بل قد يكون شيء ناتج عن فكره أو تراكم فكري . فلو تتبعنا مخلفات الأنسان الفنية منذ القدم نجد أنه في موضوعاته كان متفاعلاً متأثراً بواقعه وبيئته فكانت رسومه التي نفذها هي مشاهد من صراعه مع الحيوانات التي كان يحاول اصطيادها وما تركته هذه المشاهد في ذاكرته حاول أن يجسده من خلال أعادة رسمها (Sahib & Nafal, pp. 23-26) فهو بذلك جسد صورة بصريه ممثلا إياها بأثر تركته صورة فعلية في ذهنه(شكل١) . فالأثر بمثابة لغة للتواصل بين الماضي والحاضر والخافي والمتجلي وهذا ما يؤكد أن الأثر قد لا يكون تجسيد لشيء مرئي صوري بل قد يكون ناتج من تراكم فكري(المدلول)(الأصل) كون نصاً بصرياً هو الأثر, واللغة هي عباره عن نسق من العلامات وثاني هذه الثنائيات هي العلامة وهي عنده ذات وجهين فهي عباره عن أتحاد صورة صوتية وهي (الدال)(الأثر) بالتمثيل الذهني(التصور) أي (المدلول) (الأصل). وبهذا فالدال يندرج تحت النظام المادي لأنه عباره عن أصوات وأيحاءات أو صور أما المدلول فيندرج تحت النظام الذ هني لأنه يتحدد على مستوى المحتوى أو المضمون كفكره أو معنى لاكشيء أو موضوع (Ibrahim, p. 49).وهذا ما يؤكد أن الأثر قد لايكون تجسيد لشيء مرئي صوري بل قد يكون ناتج من تراكم فكري(المدلول)(الأصل) كون نصاً بصرياً هو الأثر. ولما كانت العلامة عباره عن ذلك الكل المؤتلف من (الدال والمدلول) فالدلالة مجرد علاقة تتحقق من تآلف هذين العنصرين, فالأثر هو علامة تدل على المدلول أو الحضور, وقد تناول جاك دريدا الدال والمدلول تحت عنوان الأثر الذي هو تجسيد لتأثير مسبق فجاك دريدا يرى أن الأثر هو ما يحاكي الحضور لذا فهو ينتقل باستمرار وموقعه لاهوية له (Derrida, 2005, pp. 147,160-161) اذ يقول دريدا "**أن الأثر لا يعني اختفاء الأصل بل أنه يعني هنا أن الأصل لم يختفي, أذ أنه لم يتكون يوماً إلا في مقابل اللا-أصل أي الأثر الذي يصبح هنا أصل الأصل**" فهذا يعني أن الأثر لا يشكل أبداً كأصل, فلا أصل من خلال اللا -أصل ,بمعنى أن الأول هو أول/ثاني في الوقت ذاته, ,أي أن الأصل في حد ذاته هو أثر لفكره, وهي أثر لأفكار سابقه من بعيد أو قريب ,وهذا ما يتضمن صيرورة الأثر. أذن الأثر يشير في الوقت ذاته الى أمحاء الشيء وبقاءه محفوظاً في دوال أخرى , مما سبق يتضح أن الأثر جاء للحضور ولا يكون من خلال كتابه تمحى ويعاد تدوينها. وأن المفهوم الميتافيزيقي للزمن يحول من خلال منظور الأثر- الأساس أي من المدلول الى دال جديد يتجاوز التلقي المركب. كما عبر عنه مونتيني "**أن تأويل التأويلات أشق من تأويل الأشياء**" فالكثافة الدلالية المميزة للنص الميتافيزيقي مصدرها هو ذلك التراكم التكراري للتأويلات. ويتعلق الأمر باستعارات مترسبة تسعى القراءة الجنيالوجية (النشأة والتكوين) الى اختراقها عبر خلخلة وتفكيك تماسك طبقاتها (Andalusi, 2003, p. 119).

الفصل الثاني – المبحث الثاني

- **الاداءات التجريبية في الفن التشكيلي :**

أن نشوء الأنسان في المجتمعات البدائية كان مرتبطاً ارتباط وثيق الصلة بالنشاط العملي سواء في طبيعة الأدوات التي أستعملها أو في الجذور المعرفية له (Abd al-Latif Muttalib, 1989, p. 113) أي أن نشاطه منذ القدم أرتبط بتطبيقاته العملية والتجريبية التي تخضع لتطور وتغير متواصل عبر الزمن, وهذا ما تؤكده التجربة الابداعية في الفن والتي تعتمد على التفكير العقلي الذي يعد الأساس الأول للعلوم والمعارف فهو يدرك الحقائق المحسوسة والغير محسوسة (Nuri, 2013, p. 53). فالتفكير العقلي هو أعلى مستويات النشاط العقلي، وهو عملية معرفية تقوم على أساس وجود شيء يتطلب حل وبهذا يقوم بالتجريب والاختبار والاستقراء الواسع والقيام بوضع النظريات والقوانين , فالتجربة الفنية سلسله من التفاعلات بين فكر الفنان وطريقة تنفيذه لذلك الفكر. فالتنوع والتجديد يحصل بفعل ابتكارات وتقنيات تسبقها عمليات ذهنية مركبة واعية لآلية الابتكار في ذهن العالم والفنان لذا يوصف العمل الفني بأنه نتاج نشاط أنساني يمثل شكلاً أو نظاماً معيناً يقوم بإيصال التجربة الإنسانية ويتأثر بالتحكم في المواد المستخدمة في بناءه من أجل ابراز أفكار يود الفنان ايصالها للآخرين (Nathan, 1987, p. 138) وهذا النظام هو (الأداء) الذي يعد الجانب العملي للتعبير عن فكره حيث يقوم على خطوات عمل تعود في أساسها الى مصادر فكرية عقلية راسخه في ذاكرة وسجل التفكير الإنساني (Abdel Hamid, 2001, p. 315).أما دور الفنان فينحصر في أنجاز تلك الفكرة , والإنجاز صوره من صور الأداء الفني فمهارة الفنان

شكل (٢) جاكسون بولوك, بلا عنوان

تنعكس في إنتاجه الإبداعي, فالأداء يحقق التواصل بطرق متباينة مع مخيلة الفنان وكيفية استثمار تلك المخيلة التي تخلق كيان الفنان وتحدد اتجاهه (Glenn, p. 8). فلا يكون هناك نتاج جديد دون أن يكون هناك أداء متفرد ومميز للفنان يتمكن من خلاله إيصال ما يسعى الى إيصاله, أي ينعكس في مشروعه من أجل أيصال الفكرة بمعنى أن له دور في التفاعل الفكري الفني بين الفنان والمتلقي وكل ذلك يعود الى صياغه ذاتية فردية كي يكتمل حضور العمل الفني في نفس المتلقي علاوة على كيفية ايصال الخطاب التشكيلي للفنان الى الآخرين عبر صياغات يكون لها أهمية في واقع الرؤية الفنية مما يؤثر على الذوق والذي يكون له دور في اتمامها كي يتمكن الفنان من إيصال مشروعه الداعي إليه فلا يكون العمل الفني موجودا دون أداء .Maafah, 2010, p) (199 (شكل٢) . وكل ذلك سلسلة متلاحقة من فاعلية التجربة فخبرة الفنان سلسله حاضره من الايقاعات العملية المتواصلة وهذا ما أكده جون ديوي الذي يرى أن العمل الفني "**عبارة عما يفعله الناتج الفني أو صميم عمله, وليس ثمتة شيء ينفذ الى التجربة عارياً تماماً, متفرداً بذاته ,سواء كان هذا الشيء حدثاً يبدو في الظاهر عديم الشكل أم قضية فكرية اتخذت صورة نسق عقلي أم موضوعاً أحكم صنعه بكل عناية عن طريق أتحاد الفكر والعاطفة**". فدخول شيء الى نطاق التجربة فاتحه لتفاعل مركب) John, 2011, p. 273) فالخبرة والتجربة تلعب دوراً كبيراً في الأداء حيث تكون(الخبرة) قائمه على مخزون فكري سابق بصوره عملية فكل مشروع فكري هو في أساسه تجربة يمر بها الفنان, لذا يقال أن فكرة العمل الفني نابعه من مؤسسات فكرية كالتجربة والممارسة والخبرة والمهارة لكن ذلك يحتاج الى تفكير أولاً لأن أساس النجاح أولاً هو الفكرة الناتجة من الكيفية التي يتعامل بها الأنسان(الفنان) مع ما يحاط به من محركات ثقافية ومن ثم أداء الفنانً الطريقة أو التقنية التي تظهر بها هذه المحركات من خلال المواد المستخدمة وطريقة بنائها. والكل يرجع الى النشاط العقلي الذي يلعب دور الآلة أو الأساس في تكوين المجال الكلي للأبداع الإنساني الذي يعود من المنظور البنائي للأبداع الى المعرفة التي تتعلق بالاكتشاف المباشر والوعي وإعادة الاكتشاف أو إعادة التعرف على المعلومات بمواقع وأشكال جديده وكذلك عمليات الفهم والاستيعاب والتخيل, أما الذاكرة فتتعلق بتخيل المعلومات وتهذيبها. أما جون ديوي في كتابة(الفن خبره) فقد طبق منهجه الفلسفي في مجال الفن وعلم الجمال فهو يرى أن الفن نشاط أنساني لا يختلف عن سائر الأنشطة الأخرى لأنه لا ينفصل عن مجرى الحياة الواقعية فالفنان ينتج الفن لكي يؤدي مهمة حيوية في حياته , فالخبرة الجمالية لا يمكن أن تتم داخل كيان فرد منعزل بل هي تفاعل بينه وبين بيئته وفي هذا التفاعل يمكن أن يعبر عن ذاته التي تختلف عن سائر الذوات من حيث تناولها للعناصر التي تحيط بها وهنا تكون خبرته فريده يمكن أن نسميها بالخبرة الجمالية حيث تأتي العناصر التي ينطوي عليها تفاعل كل من الذات والعالم فتصطبغ الخبرة بالانفعالات والأفكار. ف (تين) يجد أن العمل الفني يتحدد بحالة العقل العامة وبالعادات الاجتماعية التي تحيطه وهذا ما أكده أيضاً المنهج البرجماتي في الفلسفة متمثلا بجون ديوي, وعن علاقة الفكر بالعمل الفني ومادته (الأسلوب وتقنية التنفيذ) فأن البحث (الفكر) لابد أن يولد نوعاً من التغيير في صميم المواضيع التي توضع موضع البحث. و لما كانت الفكرة وسيله أو أداة تعالج موقفاً خارجياً فأن محك صدق الأفكار لابد أن يكون هو التطبيق أو العمل. فالنظرية العقلية تعد من أقوى النظريات التي حاولت تفسير الأبداع الفني أرجعته الى العقل فهي ترى أن العملية الإبداعية نتاج العقل والفكر الواعي و وليدة الإرادة الإنسانية حيث يقرر أصحاب هذه النظرية أن كل أبداع فني هو نتاج فكري وهذا ما أكده آرنست فشر بقولة "**نحن نعرف أن العمل الفني بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية ,وليس مجرد انفعال أو ألهام وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للو اقع**" (Ernst, pp. 10-11). لذا فالفن عملية صياغه أسلوبيه و تحوير لمواد الطبيعة بواسطة عقل الأنسان الفن هو الأنسان مضافا الى الطبيعة "من خلال الاستفادة من موادها الطبيعية والصناعية (شكل٣),(شكل٤). فالفن المعاصر بمفهومه العام لم يكن بمعزل عن كل شيء فهو يعتمد على الخبرة والتجربة بالإضافة الى فاعلية الجانب العقلي كل ذلك كان له أثر كبير في تفعيل المعطيات التقنية في الفن عامة وفن الرسم خاصة, فالتقنية المعاصرة حررت العمل الفني من منزلقات الوقوع في هاوية التكرار. فلم يعد الفنان يقلد أسلافه الفنانين بدقة نقل الواقع الخارجي او اعتماد أرستقراطية المواد غالية الثمن دون تدخل الفنان أي بعيداً عن احساسه تجاه الموضوع فقد خاض الفنان التشكيلي صراع مرير عبر العصور الى أن وصل بمشواره لمبتغاه بالوقت الحاضر ليحقق رؤياه الجمالية

شكل(٣)روبرت سمثسون،الحلزون البارز ,١٩٦٩

شكل(٤)بيكا هورن، نهر القمر ,١٩٩٢

"**ان الفنان لم يجد لينقل صوراً مماثله للمرئيات بل ليوفر لما يصنع خارج حدود العالم المرئي**" (Knobler , 1987, p. 222) إذن الفن عبر التقنية الحديثة يصوغ قدرة وفاعلية الإنسان كقوة طبيعية على تقليد الطبيعة وبالتالي إعادة صياغتها لذا فهناك حاجة إلى وسائل تعبير جديده لتطوير الوقائع الجديدة وليس الجمود النظري. فالمسألة هي ليست تقليد أي أسلوب بل صهر أشد العناصر تنوعاً في الشكل والتعبير في كيان الفن كي تصبح كلاً واحداً ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي في ظل انفجار العلم والفلسفة والفن,فالاطار الفكري عادة ينبثق منه الوعي الثقافي , وبالتالي يلقي بظلاله على الوعي الفني فلو تتبعنا مسيرة الفن منذ الحرب العالمية الثانية(ما بعد الحداثة) نجد أن هناك تغيرات وتحولات متلاحقة بعيده عن المراكز المرجعية التقليدية ،كاستخدام المواد الصناعية كالبلاستيك والمعادن والقماش والحبال المستخدمة في تجهيز الفراغ, فالفنان أصبح يتماشى مع تطور البشرية و الخلائط المعدنية وغيرها من أدوات التعبير الجديدة التي فتحت الرؤية الفنية على أفق البحث والتجريب.ومن سماته الجوهرية ان يكون مجربا بل هو ملزم ان يكون مجربا حتى يتسنى له ان يعبر عن خبرة ذات طابع فردي عميق ، مستخدما في ذلك وسائط ومواد هي في صميمها ملك للعالم المشترك (Abdel Hafeez, p. 39). وقد شملت تأثيرات التقنيات الحديثة الموضوعات والألوان ووسائل عرض اللوحات في إطار توجه تشكيلي حداثي ينفلت من الثبات والجمود ويحرر الحس الفني ليعطي مفهوماً عصرياً جديداً للفن والجمال."**فالخامة الجمالية لا توجد لذاتها بل توجد بحكم خلق علاقة تر ابطية فعالة مع شكل وبنائية الفكرة الجمالية وهي علاقة متحققة من خلال عمليات انتاجية متسلسلة**" (Abd Haidar, 1996, p. 152). فمن الطبيعي أن تختلف الموازين وتتطور الأدوات في عصرنا الحالي فلم يعد هناك معايير وشروط تقيد العمل الفني لأن دورة الحياة اختلفت وظهرت تسميات وأدوات تعبير جديدة .وهذا ما أكدته الدادائية مع دوشامب الذي تمرد على المفاهيم الجمالية السائدة من خلال استخدامه لأدوات لم يكن الغرض من صنعها لغرض فني بل من أجل الاستهلاك اليومي (شكل٥) وقد أسهم ذلك في في التحفيز على مواصلة التجربة والتجديد الذي بدأته الدادائية مما دفعهم لخوض تجارب أكثر جرأه مع المواد فسعوا الى تطوير تقنية الكولاج والمصنوعات الجاهزة الى فن التجميع الذي ينطلق من فكرة استخدام عدة مواد وجمعها مع بعضها لتصبح عمل فني ينحصر دور الفنان فيه بإقامة حلقات أتصال بين تلك المواد ، لذلك كان من الفنون التي احدثت صدمة لجمهور ونقاد الفن، في الوقت الذي كان فيه معادلا تشكيليا لكل المتغيرات والتطورات التي سادت فروع المعرفة في القرن العشرين ، فكان حيث كان له الدور الفاعل في تغيير مفهوم الجمال ودور الفن في المجتمع حيث تواكب هذا النوع من الفن مع فكرة الجمع والانصهار التام بين مجالات الفن المختلفة اعتمادا على المتغيرات التي لم تكن معهودة في حركة الفن التشكيلي فيما يتعلق بمفهوم الأداء وفية يتفعل الموقف العقلي للفنان والذي يفترض أن يندمج بالتجربة (Ahmad, 2010, pp. 198-200). وتعتبر الخامات من أهم السمات العامة والمميزة للعمل الفني التجميعي فأصبح سطح اللوحة التشكيلية يحتوي أشكالاً من النفايات بالإضافة للمواد الجاهزة الصنع كما يعتمد على تقنية بناء الأشكال ثلاثية الأبعاد (Abdul Rahim, 2008, p. 21) (شكل٦). بالإضافة الى جمعه الصور والاشكال العادية ليعيد انتاجها وتوحيد خصائصها هدفه من ذلك تحدي الافكار التقليدية التي تفصل بين الفن الرفيع والثقافة الجماهيرية ، لتصبح اللوحة عبارة عن بعثرة منظمة و تشظيات بصرية يتحدى بها المفاهيم الجمالية للوحدة الانشائية المركزية(شكل٧) . وبذلك حفز التجميع على البحث عن اداءات تجريبية أخرى محاولين بذلك إقامة بناء تركيبي فني للواقع بالمزاوجة بين البنى العقلية والتركيب التقني ،وقد اوصله ذلك الى مرحلة من التطور الأدائي المرتبط بتطور قدرته العقلية، وهو ما منحه القدرة على تحقيق التغير والتحول في بنائية العمل الفني ، مستقيا بذلك مادته من الواقع الخارجي بمفاعلتها مع قدرته العقلية ليحيل تلك المواد والأشياء الى تركيب موضوعي.إذن الفن عبر التقنية الحديثة يصوغ قدرة وفاعلية الإنسان كقوة طبيعية على تقليد الطبيعة وبالتالي إعادة صياغتها لذا هناك حاجة لوسائل تعبير جديده لتطوير الوقائع الجديدة وليس الجمود النظري فالمسألة هي ليست تقليد أي أسلوب بل صهر أشد العناصر تنوعاً في الشكل والتعبير في كيان الفن كي تصبح كلاً واحداً ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي في ظل انفجار العلم والفلسفة والفن,وهذا ما يرتبط بالجانب الفكري الذي ينبثق منه الوعي الثقافي وبالتالي يلقي بظلاله على الوعي الفني.

شكل (٥) دوشامب ، الينبوع ،١٩١٧

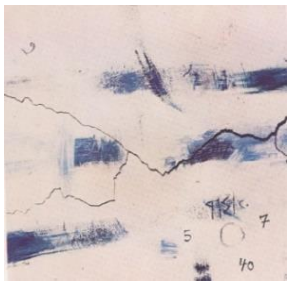
شكل(٦)راوشنبوغ,العرّه ,١٩٥٥

شكل (٧)راوشنوغ ، التابع ، ١٩٥٥

الفصل الثاني – المبحث الثالث

تجربة الأثر فكرياً وتقنياً

أولاً: شاكر حسن آل سعيد



(شكل٨) شاكر حسن ,بدون عنوان

شكل(٩) شاكر حسن,بدون عنوان

فنان ومنظر عراقي ١٩٢٥-٢٠٠٤ ومن أبرز الفنانين التشكيليين على الصعيد العربي, تميز بتعدد اهتماماته, وتنوع ابداعاته, وكان ذو رؤية فكرية ومقدرة تنظيرية عمقت اهتمامه بمادة العمل الفني ,مما أكسب تجربته عمقا فكريا قلما توفر لدى الكثير من فناني جيله. (Al Saeed, , 1998, p. 189) وكان من أكثر المسافرين العرب توقا الى ماضينا وأشد الحاضرين توغلاً وتجذراً في واقعنا, فهو ذلك الريفي العاشق للتراث والمحبَ للحرية بلا حدود ,فتميز بذاكره حفظت الشيء الكثير من الموروث والتراث وتعاملت معه بصدق كل تلك الأسباب جديرة بصاحبها ان يكون احد رواد الحركة التشكيلية العربية ومفكريها القلائل وليس خافيا ان (شاكر حسن آل سعيد) متخصص اصلاً في مجال العلوم الاجتماعية وبذلك فهو أكثر عمق ودراية بالقضايا الاجتماعية والتربوية , بدأ تجربته الفنية التي تمرحلت بتماس مع محيطة إبتداءاً بمرحلة الخمسينيات بانتمائه لجماعة بغداد للفن الحديث التي كان هدفها الموازنة بين التحديث والأسلوب العالمي من جهة وبين الطابع المحلي للعمل الفني من جهة ثانية محاولاً استلهام الفن العراقي القديم والفن الاسلامي برؤية حديثه, وقد كان ألى سعيد منظرا لها لما تميز به عن أفراد الجماعة بأنه كان يتمتع باطلاع معرفي ممتزج برغبه تحليلية جعلته قادرا على هضم مؤثرات الفن الغربي الحديث وتقريبها مع مؤثرات الفن الرافديني وليس العكس (Al Saeed, , 1998, p. 189).فكان مولعاً بما ينطوي عليه الواقع من دنس وغياب للتوازن والدالة الاجتماعية عبر مظاهر الفقر والعوز حيث كان شعوره بالمأساة يتحكم به, وما يتركه الزمن تكمن فيه اهمية المنجز الذي دأب عليه الفنان في تبني عوالم لتفكيره بإتجاه التجريد التام والتأكيد على كل ما يتركه الانسان والزمن من اثار(فالجدار ليس جدارا مصنوعا من وهم انه حاضر في ازقتنا وحياتنا الشعبية الانسان في الجدار حاضر هو الاخر بكتاباته وربما احتوى الجدار شعارا سياسيا انيا ومرحليا كتبه مواطن له علاقة تماس مع الحياة السياسية لذلك كانت لوحته تنطق بلغة تتجاوز الغرض الجمالي بقدر تعبيرها عن عمق المرارة. أذ جعل همه الأول التعبير عما يحيط به من تركات فكرية وحضارية وفلسفات معاصره من خلال البحث عن الأثر الذي تبنى القديم والمستحدث (Al Said,, 1983, p. 174) فكانت الصلة مع المتلقي، في الفن العراقي الحديث واحدة من أقدس الثوابت التي حرص الجميع على إدامتها، والتأكد من فاعليتها، فالمحيط الذي نمى فيه آل سعيد كان مكتظا بذلك لذا فقد حاول البحث عن الهوية والأصالة والأبداع من خلال مفردة(التجذر المكاني). التي حاول من خلالها ايضاح معنى التأصل أو البحث التراجعي في صميم البنية الأساسية والتحتانية من أجل استنطاق تلك البنية وهي مكانية وزمانية في الفن التشكيلي, وتقترن هذه المفردة بالأبداع في أهم مستوى من مستويات الوجود الفني , فقد حاول شاكر حسن الانتماء إلى العالم المرئي من خلال الانطباع العيني (الحسي البصري ثم الوجداني)، ثم الوصول باستبدال الواقع الشخصي أو التجريدي إلى الواقع الموضوعي أو الذي يكونه مفهوم الأثر، الذي يعرفه آل سعيد بأنه (الشكل الموضوعي للنزعة التشخيصية). خلال (آثار) تلك القوى وايجابية الرسام. لذا يبدو الأثر في جميع أشكاله مكانية بحته فهو حركه من الكلي الى الجزئي ومن الأطراف الى المركز, فالعمل الفني الحقيقي يبدأ من كونه أثرا على ذاته أي أنه يكتب زمانه من مكانه وبالعكس فيصبح العمل الفني الممر المؤدي الى المقر بمجرد خروج الأثر في البيئة من تلقائه وبذلك يكون العمل الفني مرجعية للعالم الخارجي (Al Saeed, , 1998, p. 189).فيكون للمتلقي بمثابة إعادة للنص أو تأمله على أنه مرجعية لحقيقة المحيط أو البيئة التي وقف أمامها الفنان وقفة تأمل مجسدا اياها بعمل فني. من خلال ما يترك (الأثر) الذي يحيلنا الى رمز والرمز يحيلنا الى (التعرية) التراكم وما يترك من اسقاطات الأنسان التي يجسدها في أعمال فنية. حيث يستوعب مفهوم الأثر جزئيات العالم كفن بصري مشحون بـ(الطاقة اللغوية)، حيث الاشارة والصورة، . فمفردة الجدار عنده تحمل في طياتها أولية التراث والتاريخ حيث تعلن درجات متفاوتة من اللا مرئي والمرئي (الأثر),الخافي والمتجلي بمفهوم القصدي والعفوي. وفي مرحلة متطورة من تجربته الفنية في نهاية السبعينيات فقد تعمق آل سعيد في دراسة القيم السميولوجية*أو الأشارية على الجدران فلم يكتفي بالكتابة على الجدران بل أدخل الأرقام والأشارات (Al Saeed, , 1998, p. 189)(شكل٨) فقد وجد فيما تبقى من الكتابات الممسوحة عين لا تنضب قادته الى تنويع أسلوب الاستعارات التدوينية في فنه فظهرت لديه لوحات تحمل (كتابات ممسوحه) بل حاول أن يعمق الصلة بينه وبين المشاهد بأن يستعير موقفه من مشاهدة العمل الفني وأن يمنحه بالمقابل دور الفنان

في أنتاج العمل فوضع جملا وكلمات غير كاملة حيث يستطيع المشاهد أن يكمل قراءته لها بنفسه و إكمال اللوحة(شكل٩). وأستمر أسلوب شاكر حسن على هذا المنوال حتى منتصف السبعينيات ثم بدأ بالتحول نحو (اللوحة- الجدار) وكان نتيجة لتجربته الحروفية السابقة ما قاده الى تأمل اللوحة كشريحه من البيئة المعمارية كـ (جدار) وأستمر تطور الأداءات التجريبية لديه في تمثيل الأثر تجسيداً لما تركته الحروب على الجدران , فالتبدل والتطور الفكري ساهم في تطور تجربته الأدائيه وكل ذلك يعود الى الطبيعه التأملية التي ميزت آل سعيد , ,Al Saeed) (196-197 .pp ,1998 وفي الثمانينيات فقد طغت النزعة (التوثيقية) في العمل الفني, والتي في أطارها رسم الجدران المقصوفة وما عليها من فوهات مفتوحه وكدمات وألوان(شكل١٠). كما أدرك أهمية البنية اللغوية في العمل الفني حتى أستطاع أن يصنف الخامات اللونية مثلاً الى خامات لونية محروقه مثل (النار) وخامات لونية سائلة تمثل (الماء) وخامات لونية منفوثة تمثل الهواء وأخرى ذات كثافة مادية تمثل (الأرض) فقلت بذلك استخداماته للألوان, وقد عمق اهتمامه بمادة العمل الفني والتعبير عن المحيط ومدى ارتباطه بالمحيط في العمل الفني كما عمق النزعة الاختزالية للأبعاد وأستطاع التعبير بالفراغ أو اللا–أبعاد أي استخدام الفضاء الحقيقي الى جانب السطح التصويري وذلك بأحداث فوهات على السطح وهذا العمل أتاح له أمكانية الدمج بين سطح اللوحة وما وراءها فاللوحة بمثابة النافذة المطلة على فضاء آخر وعلى الرغم من انتقاله من البعد الواحد الى اللا-أبعاد فقد توصل الى وجود اشكالية بين الفنان والمشاهد أذا يعزي هذه الاشكالية الى استخدام الفضاء الحقيقي أو انتفاء الأبعاد بواسطة الخروق والخدوش والفوهات , ,Al Saeed) (189 .p ,1998 وبذلك تطورت مفردة الجدار وما يترك عليه من أثر نتيجة لتنوع التعاملات الفكرية وتطور التجارب الأدائية. فلم يكن العمل الفني ممثلاً في قماشة او على سطح تصويري مشدود إلى اطار وإنما في أوراق مرسومة من جهتها, وموضوعة بين زجاجتين, فيرى الناظر اليها من أية جهة كانت, خاصة وانها مثقوبة او مخرمة او محروقة او مخروقه في بعض مواضعها ما يجعل العين تجتازها وتعبرها, عدا ان سماكة العمل الورقية الخفيفة, تجعل السطح التصويري شفافا (شكل ١١). وهذا ما جربه آل سعيد أيضا في دفاتر مثقوبة ومحروقة في وسط صفحاتها, بحيث تنتقل العين إلى الصفحات السابقة بمجرد أن نطوي صفحة جديدة, وبذلك ينتقل من عمليات التشقيق والتحزيز والتفسخات الجدارية, التي طلبها في مرحلة سابقة, إلى عمليات أخرى تقوم على الحرق والتخريم والتخطيط المشدد فوق سطح تصويري مشغول بطبقات كثيفة من التلوين والتشكيل (Charbel)(شكل١٢) وان تطور (آل سعيد) بالمنحى التقني لا يتوقف بحدود أصحاب توجهات الفن المحيطي فقد تأثر بالمعالجات التقنية التلصيقية لدى التكعيبين فضلا عن تأثره بتضاريسية لجاكسون بولوك الذي وصل به الأمر الى معادلة وتسوية سطحه التصويري بواسطة (المالج) وهكذا كان يعنى (آل سعيد) بحرفية عالية في معالجاته التقنية لتتوافق مع تعبيراته الشكلية و المضامينية مستخدما حبيبات الرمل و تلصيقات الأقمشة للحصول على ملامس متباينة مستخدما التخريم والتحريق والشقوق والنتوءات.

شكل(١٠)شاكر حسن بدون عنوان

شكل ١١

شكل (١٢)

شكل(١٣)ألبرتو بوري,عن قرب"كيس"١٩٥٣

ثانياً : ألبرتو بوري

فنان أيطالي ١٩١٥-١٩٩٥ بدأ حياته كطبيب وليس كفنان وخدم في الجيش الايطالي خلال الحرب العالمية الثانية وقد أسرت وحدته شمال أفريقيا ودخل معسكر أسرى الحرب ١٩٤٤ ,Gendel) (71–67 .pp ,1954 .ومنه بدأت حياته الفنية بمجموعه من الرسومات التي تصور الصحراء التي أستطاع أن يراها من السجن مستخدما مواد متوفرة في المعسكر كالخياش المنبوذة وبعض الأصباغ انطلاقاً من مبدأ تأمل المخفي ما خلف الجدار(cumming,, 2013) . وفي عام ١٩٤٦ أطلق صراحه وبعد عام أقام معرضا في روما, وهو كأغلب فناني جيله الايطاليين كانت لديه ردة فعل ضد

شكل(١٤)ألبرتو بوري,بدون

شكل(١٥)الوتو بوري"سبائك الحديد", ١٩٥٨

شكل(١٦)الوتو بوري, بدون عنوان,١٩٦٦

شكل(١٧) الوتو بوري,تجريد,١٩٨٢

الواقع السياسي العام في أواخر الأربعينيات فتحول الى التعبيرية التجريدية ويمكن تقسيم مراحل تجربته التعبيرية التجريدية الى فئتين الأولى استخدام السطوح وعدم الانتظام الحاد مجسدا معانات الحياة من خلال استخدامه لمجموعه من المواد غير التقليدية في الفن ك الأكياس والخشب والمعادن والبلاستيك والثانية مزجه لهذه المواد مع من الألوان.وبين عامي ١٩٤٩-١٩٥٠ فقد مر بتجربة مع مختلف المواد غير التقليدية والملصقات الملموسة والمصنعة بالحجر والقار والجنفاص والأكياس البلاستيكية وكانت هذه التجربة ثورة ضد القيم الجمالية السائدة "أهانه للشريعة الجمالية". وتجربته هذه تجربة مألوفة فقد استخدمت من قبل الدادائية ثم تلتها تجربة الفن التجميعي باستخدام مجموعه من المصنوعات الجاهزة مع بعضها, إلا أن الجديد في تجربته هو قدرته في جعل هذه المواد تجسد شيئاً معيناً موجود في الواقع رغم جهل المتلقي له لكنه أستطاع أن يظهره من خلال أعماله التي كانت تنطق بلغة (الغائب الحاضر).فكان يبحث عن خلاصة الانعتاق والغياب من خلال بحثه الذي يتحدد عبر موقف منحاز في افرازه المسبق للحقيقة وبذلك يكون الأبداع في التنوع في استخدامه للمواد المتنوعة شاهداً على عالم خارجي سابق تم تكونه مسبقاً فالعمل لدية تساؤل فتأصل فتعرف ثم خلق ففي التعرف يتحول الى شاهد لذا فالفن لدية طريقة في السلوك من أجل الحقيقة وليس مجرد اعتقاد بفكرة ما من أجل الواقع (Bakargiev, Carolyn, Flood , & Morris, pp. 21-39) فالفن لديه وسيلة تؤدي أو تخلق للمتلقي مناخ يفضي به الى احالات مفهومه أحيانا فيستطيع المشاهد أن يفهم دعوة الفنان من خلالها وأحياناً غير مفهومه من خلال الاستعارات الغير مألوفة للفن. فقطع الجنفاص المستخدمة في أعماله كانت عبارة عن تلميحات لجروح الجسم والتي تركت مفتوحه لتعكس تأثيرات ما بعد الحرب والاجساد الممزقة للجنود محاولا بذلك تجسيد ما تركته الحرب من دمار على أجساد المقاتلين كآثار فعلية وعلى نفوس الناس كآثار نفسية محاولاً بذلك احضار الغائب لإصلاحه (Bakargiev, Carolyn, Flood , & Morris, pp. 31-52) (شكل١٣) أي تواشج العلاقة بين الذات والموضوع و تمرحلها في انتماء الفنان إلى العالم المرئي ثم اكتشافه (التجريدية) باعتبارها توكيدا للعلاقات الإنسانية للطبيعة، وبناء الفحوى المطلقة للمرحلة الحضارية المعاصرة. وقد كتب "جو آبلين" عن تجربة بيوري بأنها لغة ناطقه لها القدرة على التعبير أكثر من لغة الكلمات (Applin, , 2013, pp. 77-81) فالشعور بالماساة يتحكم به لذا كانت لغة اللوحة تتجاوز التعبير الجمالي الى عمق الاحساس بالمرارة, فقد حاول التوصل الى اسلوب في الرسم يكون وسطاً تتفاعل فيه المؤثرات والمواد بما هو مؤسس من أساليب محليه (الفن التجميعي). فهو من الفنانين اللذين يؤمنون بالجمهور كما يؤمن ان بأمكان المشاهد إن يقوم بدور الفنان في تأمله لهذا الكون بشرط أن يكون المشاهد مؤمنا بجمال الكون .هنا يبدو الاتحاد الكوني بكل شموليته واضحا بشكل لا يدعو إلى الشك غير إن هذا الاتحاد لايمكن أن يتحقق بدون توفر شرط الموضوعية التي تشترط إخضاع الذات لتأملاتها في العالم. وبين عامي ١٩٥٣-١٩٥٤أكد بيوري على تقنية الحرق مستخدماً مواد أسماها بـ "combustion" أو "مواد الأحتراق" كالأخشاب المحترقة ولوائح الحديد الملحمة (شكل١٤),(شكل١٥) وأستمر بيوري في أستخدامه لهذه التقنية حيث طورها الى حرق البلاستيك في الستينيات (شكل١٦) وفي السبعينيات والسنوات اللاحقة ما الى الفن المفاهيمي في تعاملاته مع سطح الأرض وما يترك عليها بعد جفافها من أخاديد(Melikan, , 2013) (١٧شكل) .هكذا هي تجربة بوري مخلفات عدة الحرب ذاتها, اشياء تفرزها الحرب التي ليس لها الا ان تفرز سيلاً من لعنات موظفاً خامة الخيش في فن الرسم ,قماشات الحقائب خامات أكياسا لإغاثة لتشكل جملة من الترقيعات فوق سطحه التصويري اشكال تتقطع كما تقّطع الحرب اوصالنا, ترقيعات يشد بها أنسجة أشياء مزقتها الحرب ترقيعات تبين لنا حجم هالة الحرب والتمزق الذي يحفر فينا بفعل ماكنتها واعماله تجريدية تحتفظ بدلالات كثيره وتبوح بكثير من الخفايا بفعل هاجس من التقنيات ها هو(البرتوبوري) ينغمس بالتقنيات يصنع ملامس من السطوح لا تعرف الا سمة التباين موظفاً قطع الخشب بعد ان تحرق بتباينات من درجات الاسود والمواد البلاستيكية التي يعرضها للحرق هي الأخرى إذ تنتج الحرب تقنيات من المخلفات المحروقات فقد أحب بوري الآثار التكوينية للحرب بذكرياتها والنفايات الصناعية والضمادات والخياش والخشب كاستعارات لما أراد تصويره(فالكل في وسط هالة) الحرب. و تعد أعماله أعادة أشتباك مع الحياة دون اللجوء الى الواقعية

مؤشرات الأطار النظري:

١.أن الجمع المركب والحيوي بين الوعي والفن (الوعي الدينامي) هو حقيقة العمل الفني فـ للوعي اشتغالات أخرى لنا ان ننظر اليها في تشابكات تجمع بين شخصية الفنان نفسه وبين اللحظة التي يعيشها, فالوعي هو التشابك ما بين الفعاليات الانسانية معا من اجل التعبير عن الشخصية في اللحظة.

٢.أن تجربة شاكر حسن ذات عناصر مثلثة الأطراف هي الروحيــة من خلال رحلة التعرف (التأمل)ومعراج الكشف الصوفي, التشكيلية في محاولته تجاوز اللوحة بالمعنى التقليدي وإضفاء معايير رسم الحداثة على تجربته وتكسير مفهوم الرسم وأبعاد اللوحة, المعرفية التي تتخذ تشكلاتها و تمظهراتها عبر تغذية الطرفين السابقين بركام (مؤلف) من أفكار .

٣.ينشأ تصور شاكر حسن آل سعيد للعمل الفني دائما بين ناتج وقصد, على ان العلاقات بينهما مركبة, لا تختصرها مخفيات العملية الفنية. وما يغيب في أعمال آل سعيد لا يقتصر على ما خفي من طبقات في اعدادها, ومن اشكال تحت اشكالها, ومن ألوان خلف ألوانها الظاهرة, وإنما ما خفي أيضا منها قبل مباشرتها, في التوجه نحوها .

٤.ان الخطاب البصري لدى(شاكر حسن آل سعيد والبرتو بوري) يذكرنا بخطاب فن ما بعد الحداثة وبالذات خطاب الفن المفاهيمي , فأصحاب الفن المفاهيمي لا يقفون بحدود العمل الفني ذاته وانما بما يحمله من أفكار فالعمل لديهم فكرة وهذا ما يحيلنا الى المنظومة المفاهيمية والروحية .

٥.يرتقي شاكر حسن آل سعيد بما هو موضوعي الى ما هو مطلق طبقا لتوجهاته الروحية من خلال تنظيراته الفلسفية في مجال البيئة المحيطية والبعد الواحد واستلهام مناخات الحرب بمخلفاتها على الانسان والأرض معاً باستخدامه الحزوز والتشققات والمحروقات وهو يقرن الحرب بالاستشهاد والتسامي مستلهما مفردات البيئة المحيطية اذ انه في بحث وتقصي دائمين بمحسوساته التي لا يتوقف عندها وتفعيل رؤياه تقنيا في العمل الفني

٦.أن تجربة ألبرتو بوري في الأثر لا تنطلق من رؤية تنظيرية أكثر من رغبة فطرية تحاول تجسيد الواقع المؤلم بالأستفادة من مواد بسيطة متوافرة ومهملة لتجسيد ذلك الواقع, على العكس من تجربة الفنان شاكر حسن التي تنطلق من رؤية تنظيرية فلسفية .

الدراسات السابقة:

حصلت الباحثة خلال المسيرة البحثية للدراسة الحالية على دراسات سابقه لها تمكنت الباحثة من الحصول عليها وهي دراسة أسامة نوري ناصر,**(الأبعاد الفكرية والأدائية في لوحات شاكر حسن آل سعيد)** رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة, جامعة البصرة/رسم/٢٠١٣م

علاقة الدراسة السابقة بالدراسة الحالية:

من خلال مراجعة الباحثة للدراسة السابقة وجدت أنها تتفق مع الدراسة الحالية في بعض الجوانب وتختلف معها في جوانب اخرى فالدراسة الحالية دراسة مقارنه تناولت تجربة الأثر الفكرية والتقنية عند شاكر حسن آل سعيد وألبرتو بوري أما الدراسة السابقة فهي دراسة تحليلية تناولت رؤية الفنان شاكر حسن آل سعيد بشمولية من خلال دراسة الأبعاد الفكرية والأدائية في لوحات شاكر حسن آل سعيد مسلطةً الضوء على مفردة الجدار وما يتخللها من ايقاعات والبحث عن الأثر لدى شاكر حسن آل سعيد فضلاً عن رؤية التعرية ومفهومها في حين ركزت الدراسة الحالية على جانب الأثر الذي ينطوي تحت مفردة الجدار وما يترك عليه كما استفادت ا لباحثه من بعض المصادر التي تناولتها الدراسة .

الفصل الثالث - اجراءات البحث

المنهج البحث:

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث كونه يتضمن الدقة في الوصف والتحليل, بغية تحقيق هدف البحث والكشف عن محتوى العينة للتوصل الى النتائج ضمن رؤيه فنيه .

مجتمع البحث

يشتمل المجتمع الأصلي على مجموعه من الأعمال الفنية التي نفذها الفنان (شاكر حسن آل سعيد) والفنان (ألبرتو بوري)،والموزعة حسب المدة الزمنية (١٩٥٠-١٩٩٥) حسب ما ورد في حدود البحث، والمحددة بدراسة تقنية الأثر في أعمال شاكر حسن أل سعيد وألبرتو بوري، حيث شمل مجتمع ٥٠ عمل أطلعت عليها الباحثة من خلال توافرها في الدراسات السابقة والكتب والأقراص الليزرية وشبكة المعلومات الدولية (الانترنت) ، و الاستفادة منها بما يتلاءم مع هدفي البحث الحالي .

عينة البحث:

اختيرت عينة البحث بطريقة قصدية انتقائية في تحديد عينة البحث من النتاجات الفنية للفنانين شاكر حسن وألبرتو بوري والبالغ عددها (٤) نماذج بما يحقق هدفي الدراسة الحالية . بصورة تمثل المجتمع الأصلي ،وبالإستفادة من المؤشرات التي توصل إليها الباحث من الإطار النظري للبحث. وقد تمت عملية انتقاء العينة على وفق مبرر اعطاء النماذج المختارة فرصة الكشف عن التنوع التقني للأثر في أعمال (شاكر حسن آل سعيد)و(ألبرتو بوري)

أداة البحث:

من أجل تحقيق هدفي البحث، اعتمدت الباحثة على أداة الملاحظة، فضلا عن المؤشرات التي انتهى إليها البحث ضمن سياق الإطار النظري كأداة لتحليل العمل.

إنموذج (١)

الفنان: ألبرتو بوري

أسم العمل: بدون عنوان

القياس:غير معروف

سنة الأنجاز: ١٩٥٣

المادة: زيت وقماش على خشب

الوصف البصري:

يكون الفنان منجزه الفني بأسلوب لا يبتعد عن التعبيرية التجريدية والتجميعية في آن واحد من خلال استخدمه لخامات ومواد بناء تنوعت بين القماش الملصق والخشب الذي يمثل أرضية العمل و قليل من اللطخات اللونية لأعطائها بنية تضاريسية من خلال العجائن اللونية الكثيفة بتقنية تقترب من تقنية جاكسون بولوك. أما وحدة الشكل تتألف ثلاثة أقسام أثنان أفقية الأول من الأعلى يظهر فيه فجوه في قطعه من القماش مع بقاء احتفاظها بلونها والى الأسفل منه القسم الأفقي الثاني والذي أحتوى كذلك على فجوه أو ثقب أقل حجماً من الفجوة الأولى مع نتوء يظهر الى اليسار من الفجوة أما القسم الثالث عمودي وتغطي القسم الأكبر منه عجينه من اللون البرتقالي تمتد الى الأسفل وفي الأعلى منها كون مايشبه شق تظهر من خلاله أرضية العمل بلون أزرق يظهر فيه على اليسار فجوه في قطعه من القماش مع بقاء احتفاظها بلونها. واستطاع الفنان من أن يخلق موازنة بين مكونات المنجز من الفجوات وعجينة الألوان

تحليل العينة:

ان تقنية الملمس(العجينة العالية) للالوان والهيئات والملمس والتقنية وتعالقاتها هي علامات مؤشرية منحت العمل الفني ايحاءاً بالتأمل . فالمتلقي يستغرق في تأمله ويسترخي في حضرته(العمل الفني).فالعمل مكثف بذاته ولا يحيلنا الى شيء خارجه رغم مرجعياته الواقعية كوجود مادي . والفنان يمنح وعيه حرية في استخدام مواده وعناصره الفنية لصالح التجربة الجمالية اولاً والقيم الفلسفية ثانيا . فالتعبير ميتافيزيقي (ما وراء الطبيعة) وذو رؤيا تعبيرية ولهذا العمل الفني مقتربات في الرسم المعاصر كما في أعمال راوشنبيرغ(التجميعية) (شكل ٦) حيث استخدم التلصيق للصور والصحف وضربات اللون السريعة والخرير التلقائي للالوان واستخدام الكولاج المجسم أما الخامات المستخدمة ومعالجتها فمن خلال استخدام الفنان للقماش ربما أراد أن يجسد ملابس الجنود الممزقة أثر الحرب أو الجروح المفتوحة لذا فحظور مفردة الأثر واضحة في هذا المنجز, فلم يبق للوجود غير الاثر.

إنموذج (٢)

الفنان: شاكر حسن آل سعيد

أسم العمل: بدون عنوان

القياس: ٨١×٩٨

سنة الأنجاز: ١٩٩١

المادة: مواد مختلفة على لوح

الوصف البصري

يشكل المشهد العام للوحة من تكوين بصري يشبه جداراً قديماً متآكلاً باستخدام تقنية الألوان مع مجموعه من الخطوط المبعثرة والعفوية الشبيه بخطوط الأطفال ويطغى على السطح التصويري اللون الأبيض مع مجموعه من الألوان(الأحمر والأسود) وأكثر ما يلفت الانتباه بقعة لونية بيضاء ذات حدود متآكلة كتآكل قطعة خشب محترقة تتميز في أسفلها بنزول لون أحمر يمتد منها الى

النصف الثاني من العمل الذي يكونه خط أفقياً بلون أسود وفي أسفله مجموعه من التعرجات الخطية أما في أقصى اليمين العلوي للجزء الأول من العمل فتظهر أيضا مجموعه من المخربشات الخطية العفوية

تحليل العينة:

يكون الفنان منجزه بأسلوب تعبيري تجريدي (أيمائي) وبهيئة مكانية حية من خلال الوجود البشري ومتروكاته الأشارية من خطوط قام الفنان برسمها وبطريقة مكنته من تحقيق مشهد يدل على جدار وما تُرِكت عليه من آثار لأناس كانوا هنا وفي زمان ما كما جسد عليه بقايا التركة الحربية من آثار القصف نفصحاً عن حدث في زمن ما وقد ربط الفنان فيه بين ذاكرته أيام الطفولة حيث البراءة واللعب والكتابات الغير المقصودة التي أولت فيما بعد الى قصد من دون أن تعلم كـ كناية عن مدى تعلّق الفنان بجذوره القديمة مع عدم إغفال تفاصيلها الدقيقة المدونة على جدران الأزقة التي تشكل جزء من موروثات المحيط والتي جسدها باستخدام خطوط بدائية وبين دمار الحروب وما تتركه على الجدار نصياً من خلال الفجوة وبتقنية بدت وكأنها ذات وجود حقيقي , فالعمل يحقق مكانته بالمنجز الذاتي كاشفاً عن علاقته بالبيئة والهوية والتوقيع من خلال انتقاءه لزاوية نظر ذاتية واضعاً ذاته موضع الراصد في محاولة دمج الذاتي مع الفضاء اللامحدود من خلال عمومية الموضوع مؤكداً على الثوابت القديمة الراسخة في ذاكرته مفصحا فيها عن تقنية تربط بين الأثر الفعلي وقوة الخيال لدى الفنان التي مكنته من تصوير بشيء يقترب من الحدث الفعلي فالفجوة المرسومة بالألوان بدت وكأنها حقيقية مما سهل على المتلقي فهم الموضوع فشاكر حسن آل سعيد يجعل دور المتلقي فعال في أعماله من خلال واقعية الموضوع وبساطة التكوين .

نموذج(٣)

الفنان:ألبرتو بوري

اسم العمل : الخشبة البيضاء

القياس : ٨٧,٦×١٥٩

سنة الإنجاز : ١٩٥٦

الوصف البصري:

أن التكوين العام للعمل عبارة عن قطعه من الخشب المحترق بتكوينات توزعت بعشوائية على السطح ويقسم سطح العمل الى جانبين بواسطة شق يمتد من الأعلى الى الأسفل والجانب الأيمن ذو مساحة أكبر من الأيسر ويحتوي في الأسفل على شقوق أو فتحات أما الجانب الأيسر فيحتوي من جهة اليسار على شق يمتد من الأعلى الى الأسفل والى الأسفل منه فجوتين أحداها صغيره والأخرى كبيره وتتوزع على سطح الخشبه بأكمله مجموعه من المساحات السوداء والتي يبدو أنها نتجت بعفوية مقصوده من خلال عملية الحرق.

تحليل العينة:

يعمق الفنان في هذا المنجز أهتمامه بموضوع العمل أكثر من مادته فقد أستخدم مواد بسيطه ومتوافرة للتعبير عن المحيط الذي يعد جزءا منه معمقا بذلك النزعه الأختزالية من خلال الحركه من الكلي الى الجزئي والذي تحقق من خلال أستخدامة لمواد بسيطه من أجل التعبير عن موضوع عام وشامل مستلهما مادته من الطبيعه دون أي أضافات وكأنه حاول أن يجعله مرجعاً لتذوق البيئه قاصدا من خلال ذلك أن يخلق حواراً بين الفنان والمتلقي ما يجعل المتلقي يتسائل عن ماهية بساطة المواد وبساطة التكوين ما الموضوع؟ ولماذا؟ مؤكداً من خلال العمل على صلة الفنان بالوجود البيئي الذي يتحقق من خلال أنتماء الفنان الى العالم المرئي من خلال أنطباعة الحسي البصري وأكتشافة للصيغة التجريدية كفحوى مطلقه لمرحلة ما وأعتبار الكيان التجريدي للوجود المرئي بمثابة الحقيقة الموضوعية للظواهر المادية وعودة الفنان للأنتماء الى العالم المرئي ولكن من خلال الأنطباع العيني وأستبدال الواقع التجريدي وهو ذاتي المنطق بالواقع الموضوعي الذي يكون الأثر الذي يعد الشكل الموضوعي للنزعه التشخيصية فالفنان حاول أقامة بناء شكلي جديد لواقعية الأثر من خلال تحويل موضوع العمل الأساسي الى هيئة قطعة خشب محترقه فالعالم كأثر موضوعي يخرج من أختيار الفنان لمادة العمل والتي تكون وليدة الصدفه المحضه للموضوع فقد حاول الفنان أحياء الصدفه وما تتركة من صورة في ذهن المتلقي كعمل فني.

نموذج(٤)

الفنان: شاكر حسن آل سعيد

أسم العمل: المحجوب

قياس: ١٥٠×٨٠

سنة الأنجاز: ١٩٩٧

الماده: زيت على خشب

الوصف البصري:

يشتغل الفنان منجزه الفني ضمن الاتجاه التجريدي بعيداً عن الأطار واللوحة وبتقنية الحرق والرسم أما التكوين العام للعمل فهو عباره خشبة تقترب من الشكل المستطيل المكون من وحدتين تقتربان من الشكل الهندسي مع ظهور بروزات ونتوءات من الأعلى والأسفل ويبدو أنها تكونت بعفوية نتيجة لعملية حرق أما الألوان فقد تنوعت بين الأوكر والأخضر الغامق والبني والبرتقالي وقد وزعت بطريقة متوازنة متناغمة وبتدرجات مختلفة. تحتل الوحدة الأولى مقدمة العمل والأخرى الى الخلف منها. وفي أعلى الوحدة الأولى شكل هندسي مربع ذو لون أبيض يحتل الجزء العلوي من مركز العمل

تحليل العينة :

نفذ العمل بمادة الزيت على الخشب, هي عمل ينتمي الى المدرسة التجريدية من حيث تركيبتها اللونية والشكلية المبنية وفق توزيعات قائمة على الانسجام وخلق مناخ ذي مسحة لونية تعالج الاجواء العالية التركيب من حيث اللون مع اضافة شيء من ما تمليه الرؤية الذاتية علية لونيا والابتعاد عن الألوان المباشرة. وهذا يجعل اللوحة تذهب باتجاه الكشف عن شيء يتعلق بهذه الاجواء اللونية. فأن الفنان قد اعلن عن رؤيته المتعلقة بمفهوم البعد الواحد. الذي يربط بين طبيعة اللوحة وهذا المفهوم الذي يتواشج مع معطيات تشخيصية ذات نزعة واقعية من خلال ما يجسده الفنان في هذا المنجز من مشهد يمثل مدينه بدت عليها آثار الخراب والدمار فيبحث الفنان من خلال هذا التكوين على بقايا آثار تركت في مدينه كاملة بما حوته جدرانها من تأملات وذكريات باحثاً عن الكلية بعيدا عن فردية الجدار وما يترك عليه من بقايا, فالبنية التكوينية للعمل تعلن عن درجات متفاوتة من المستويات المرئية واللامرئية ,المعلن والمخفي, الغائب والحاضر, الأصل والأثر, وذات معطيات متضاربة من القصدية والعفوية فالمعطيات القصدية تكمن في استيحاء الفنان لبعض مفردات المدينة وجدرانها المدمرة والمحترقة المستوحاة من مناورة الواقع والخيال التأملي وهي أحدى طروحات الفن المعاصر والتي توقف عندها آل سعيد بنوعين سلبي (يتوقف عند تأمل الشكل الخارجي ومحاولة محاكاته) والذي يرى فيه أنه ليس شهاده على الحقيقة المتواجدة في الكون والذي يتحول الى الإيجابي عند اكتشاف الحقائق الكونية من خلال التعمق في تفسير جوهر وماهية الأشياء والذي يشكل فن روحي يدمج بين الظاهر والباطن فيعبر كل منهما عن الآخر وقد أبتعد آل سعيد في هذا العمل عن التعابير الرمزية والإشارات والحروف (الأثر النصي) الى تقنية الأثر الفعلي والذي يبحث من خلاله عن مفردة الزمان والمكان اللتين عبر عنهما بالجدار والأثر مؤكدا على ضرورة أن يكون العمل ضمن أطار المحيط والبيئة عبر رموز وأشكال ينتشلها من المحيط نفسة (العالم الخارجي) الذي يحيط الذات ويصبح هدف الفنان الذي تجسيده في عملة الفني وهو موضوعه وعالمه الذي يستخرج منه مفرداته الشكلية .

الفصل الرابع – النتائج ومناقشتها :

١.أختلفت تقنية تجسيد الأثر بنائيا في العمل الفني عند (شاكر حسن آل سعيد) و (ألبرتو بوري) فقد تنوعت عند شاكر حسن آل سعيد بين الرسم وعمليات الحرق والخرق كما في النماذج(, ٢, ٤).أما في أعمال ألبرتو بوري أبتعدت عن الرسم مقتصرةً على الجمع والحرق كما في النماذج(١ , ٣).

٢.تختلف تقنية الحرق والخرق في أعمال (شاكر حسن آل سعيد) فهو يحفر في السطح ويغور ويثقب ويحرق بحثاً عن الماوراء شكليا وفكريا كما في النماذج (٢, ٤) أما (ألبرتو بوري) فيقيم سطحاً يبني فوقه ويكرر ويصقل كما في النموذج(١)

٣.أن أن طريقة تجسيد الأثر تختلف في أعمال (شاكر حسن آل سعيد) و(ألبرتو بوري) من حيث أنها عند شاكر حسن هي صور نابعه من التأمل والتبصر والتفكير والبحث وهي قائمة على قدره حدسيه تمكن الفنان من التعمق في البحث عن الشيء العابر والبسيط والتوقف عنده تأملاً ولفت الأنظار الى أشياء غائبة متواجدة في آن واحد واحضارها رغم غيابها كما في النماذج (٤,٢).أما تجسيدات ألبرتو بوري فهي عبارة عن صور محفوظه في الذاكرة وتركت أثراً صورياً فألبرتو يحاكي هذا الأثر حرفيا كما في النماذج دون تأمل وتبصر كما في النماذج(١, ٣)

الاستنتاجات:

١. التنوع التقني في اعمال (شاكر حسن والبرتو بوري)من خلال استخدام قطع الخشب والورق والأبتعاد عن الأطار التقليدي للرسم ,مع التأكيد على عنصر البساطة في التقنية وعدم الإسراف في التلوين وتأكيد القيم الروحية بمقابل ثقافة الثورة الصناعية التي تهتم بالمظهر الخارجي للأشياء وأنعكاسها في الفن

٢.تكريس جانب الأثر التعبيري الشقوق والآثار والندبات والحروق والخدوش والفوهات باعتبارها وحدات تقنية وقوى كونية مكتفية ذاتيا في إعارة الفنانين (شاكر حسن والبرتو بوري) مقوماتهما الأسلوبية

٣.تبنى التجربة في الفن على نمطين من التعامل مع المنجز تعامل موضوعاتي دلالي وتعامل شيء، مرتبطً بالخامة لذاتها، أي بالواقع المادي الشيء للمعطيات وليس بواقعها الاعتباري

التوصيات:

أستكمالاً لمتطلبات البحث توصي الباحثة بضرورة أقامة ندوات ثقافية وفنية تتناول موضوعاتها أستعراض عدد من الفنانين الغير معروفين على الصعيد العالمي مع مجموعه من أعمالهم لغرض أطلاع طلبة الفن على عدد أكبر من الفنانين .

References

Abd al-Latif Muttalib, M. (1989). *between Science and Art.* Qalam Magazine, Issue 7.

Abd Haidar, N. (1996). *ontemporary plastic art analysis and installation.* College of Fine Arts, University of Baghdad.

Abdel Hafeez, M. A.-A. (n.d.). *Dewey's Aesthetic Experience.*

Abdel Hamid, S. (2001). *Aesthetic preference.* Kuwait.: the National Council for Culture, Arts and Letters.

Abdul Rahim, Z. A. (2008). *Pop as an introduction to creating collage art for plastic paintings.* College of Education, Department of Art Education, King Saud University.

Ahmad, J. M. (2010). *Contemporary Epistemology and the Constructivism of Postmodern Formation Arts.* College of Fine Arts, University of Baghdad.

Derrida, J. (2005). (A. M. Tolba, Trans.) he Supreme Council of Culture.

Ernst, F. (n.d.). *The Necessity of Art.* (M. Suleiman, Trans.) Dar Al Haqiqa for Printing and Publishing.

Glenn, W. (n.d.). *The Psychology of Performing Arts.* (S. A. Hamid, Trans.) Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Letters . No. 258.

Ibrahim, Z. (n.d.). *hilosophy problems, the problem of structure or lights of structuralism.* Dar egipt Publishing.

John, D. (2011). *Art is an experience.* (Z. Naguib Mahmoud, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.

Maafah, H. (2010). *Interpretation in Art.* Beirut, Lebanon: al dar The Arab for Science.

Nathan, K. (1987). *The Dialogue of Vision is an Introduction to the Tasting of Art and the Aesthetic Experience.* (Vol. 1). (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Ma’moun for Translation and Publishing.

Sahib, Z., & Nafal, H. (n.d.). *History of Art in Mesopotamia.* Published by the Iraqi Forum Organization.

Zima, P. (1996). *Deconstructionism, a Critical Study* (Vol. 1). (O. Al-Hajj, Trans.) Beirut, Lebanon: The University Institute for Studies, Publishing and Distribution.

Al Saeed, , S. H. (1998). Baghdad: dar General Cultural Affairs.

Al Said,, S. H. (1983). *Chapters on the History of the Fine Arts Movement in Iraq.* Baghdad: General Cultural Affairs.

Al-Bustani , F. (1968). *Al-Munjid.* Beirut,: Al-Mashreq,.

Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*(7), pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Al-Razi, , M. A. (1972). *Mukhtar Al-Sahah.* Dar Al-Fikr.

Andalusi, M. (2003). *Philosophy from the logic of the mind to the logic of the body, genealogy of metaphysical discourse. Series of studies and research.* Meknes: Mawla Ismail University Faculty of Arts and Humanities.

Applin, , J. (2013). *"Alberto Burri and Niki de Saint Phalle: Relief sculpture and violence in the 1960s.*

Bakargiev, C., Carolyn, Flood , R., & Morris, F. (n.d.). *Zero to infinity : arte povera, 1962-1972.*

Braudel , F. (2009). *Grammar of the Language of Civilizations.* Beirut, Lebanon: The Arab Organization for Translation.

Charbel , D. (n.d.). Shaker Hassan Al Said. The sign of absence is specific to the factor of art and survival. pp. 32-35.

cumming,, l. (2013, 3 13). Alberto Burri: Form and Matter .

Derrida, J. (2005). *In the science of writing.* (A. Mughith, & M. Tolba, Trans.) The Supreme Council of Culture.

Gendel, M. (1954). Burri Makes a Picture. pp. 67–71.

Ibn Manzur. (n.d.). *Lisan al-Arab.* The Egyptian House for Authoring and Translation,.

jameel, S. (1974). *The Philosophical Lexicon.* Beirut: dar Lebanese Book .

Jenzy, H. T. (2020). Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin. *Al-Academy*(95), pp. 143–160. doi:doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160

Knobler , N. (1987). *The Dialogue of Vision is an Introduction to the Tasting of Art and the Aesthetic Experience.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Al-Ma’moun for Translation and Publishing.

Laland, A. (2001). *Laland's Philosophical Encyclopedia* (Vol. 2). (K. A. Khalil, Trans.) Beirut: Aweidat Publications.

linguists, A. g. (n.d.). *The Basic Arabic Dictionary.* The Arab Organization for Education.

Masoud , G. (1967). *Pioneer of Students A Modern Linguistic Dictionary* (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.

Melikan, , S. (2013, Mar 19). The Painter Alberto Burri's Mad Rush to Destruction. *New York Times.*

Munro, T. (1971). *Development in the Arts.* Cairo: the Egyptian General Authority for Authoring and Publishing.

Nuri, O. (2013). *ntellectual and Performance Dimensions in the Paintings of Shaker Hassan Al Said (Analytical Study).* Basra.

Russell, B. (1960). *Philosophy from a Scientific View.* (Z. N. Mahmoud, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.

Youssef, M. N., & Hassan, M. F. (2023). Technical aesthetic in the works of Alberto Buri. *Basrah Arts Journal*, pp. 85–99. doi:https://doi.org/10.59767/2023.8/26.7