الإيهام البصري في الرسم العراقي المعاصر

ILLUSION IN IRAQI CONTEMPORARY PAINTING OPTICAL

رسل مظفر علي حسن

RUSUL MUDHAFAR ALI HASSAN

الإطار المنهجي

ملخص البحث

ان التميز والفَرَادة هي ما يَجعل العمل الفني ابداعياً ام لا، من هنا جاءت مدرسة الفن البصري في العراق لتكشف عن ظواهر جديدة متميزة في اسلوبيتها، متفردة في وحدات بنائها، وعلى الرغم من قلة المشتغلين بهذا الجانب من الفن، الا انهم تركوا بصمتهم المتميزة، في البحث والبناء والتركيب عن ما يربطهم بالتراث والحضارة، فهي رؤية جديدة ربطت الماضي بالحاضر وهذه المدرسة تتبنى وحدات هندسية قد تكون معمارية احياناً في تكوينها.

خلصت الباحثة في نهاية البحث الى ابرز النتائج والاستنتاجات وهي ان اكثر الاعمال كانت مربعة الشكل او شبه مربعة، وهو ما يتناسب مع اللوحة البصرية، وهي عبارة عن تكرار مجموعة مفردات او وحدات، ولا نجد في كل الاعمال البصرية ما هو تشخيصي، إذ جاءت كل الاعمال بشكل تجريدات ومنحنيات هندسية.

Abstract

The excellence and uniqueness is what makes the artwork creative or not, and the School of Op. Art in Iraq came to reveal new phenomena distinct style, unique in units built, although a few worked in this aspect of the art, but they left their mark distinct, in the research, construction and installation of what binds them in heritage and civilization, it is a new vision of linking the past with the present, they adopt and engineering units may be architectural sometimes in composition, concluded a researcher at the end of the research to the main findings and conclusions, which is that more business was a square-shaped or semi-square, which is commensurate painting with visual, which is a set of vocabulary or repeat units, we do not

find in all the work that is visual diagnostic business, so they was all abstractions and geometric curves.

مشكلةُ البحث

ان ظهور حركة الفن البصري بالشكل المعروف لها كان في القرن العشرين على يد الفنان الهنغاري فيكتور فاساريلي (Victor Vasarely) وهو المؤسس الفعلي لهذه الحركة.

عند دراستنا لهذا الفن فإننا نجده بشكل عام يتضمن أوهاماً بشكل او بآخر، وان مسألة فصل الوهم عن الفن امر يبدو محير بقدر ما هو حقيقي، وقد شغلت هذه الظاهرة مساحة واسعة في الفن التشكيلي وعلى وجه الخصوص فن الاوب آرت (OP. Art)

كان للفن العراقي المعاصر حضوراً بارزاً في هذه المنطقة من التشكيل، وسنسلط الضوء على فهم:

1. كيفيات اشتغال الايهام البصري في الرسم العراقي المعاصر.
2. من هم اهم الفنانين العراقيين الذين اشتغلوا على الايهام البصري وكان لهم حضور بارز وفاعل في هذا المجال.
3. كيف تعاملوا مع الايهام البصري وكيف حققوا هذا الايهام في اعمالهم.
4. هل هناك ريادة ابداعية في التعامل مع الايهام البصري عند الرسامين العراقيين المعاصرين او إن التجربة كانت عبارة عن تقليد للتجارب السابقة.
5. هل شكل الايهام في الفن العراقي اسلوباً وخصوصية في الصياغة.

أهميةُ البحث والحاجة اليه

للتَبَيُن بأن الفن البصري أصبح اليوم ظاهرة امتدت الى شِعاب الحياة والفن ولذلك فان دراستها قد تفتح افقاً في هذا التوجه، ثم نحدد بعضاً من موضوع لا يزال يؤثر في اساليب الفن وطرائق عرضه.

هدف البحث

يهدف البحث الى الكشف عن آلية اشتغال الايهام البصري في الرسم العراقي المعاصر.

حدودُ البحث

الحدود المكانية: في العراق.

الحدود الزمانية: من سنة 1974 الى سنة 1997.

تحديدُ المصطلحات

التعريف اللغوي (الايهام):

(أوْهَمَ إيْهاماً: وقع في الوهم || و – هُ: أوقعه في الوهم || و – فلاناً بكذا: ادخل عليه التهمة وظنَّه بهِ || و- كذا من الحساب: اسقطه || و – الشئَ : تركه كلَّه)(م. 1 ص.921)

و(الوَهم : مصدر و- ما يقع في القلب من الخاطر او مرجوح طرفي المتردَّد فيه ج اوهام وقد يطلق الوهم على القوة الوهميَّة من الحواسّ الباطنية التي من شأنها ادراك المعاني الجزئيَّة المتعلقة بالمحسوسات كشجاعة زيد وسخاوتِه و هذه القوَّة هي التي تحكم في الشاة بان الذئْب مَهروب عنهُ وان الولد معطوف عليهِ)(م. 7 ص1491).

التعريف الاصطلاحي (الوهم)

(إدراك حسي مشوه للواقع . ويجب أن نميز بين نوعين من الوهم نوع ينشأ عن ظروف خارجية غير عادية يتم ادراك الاشياء فيها؛ و في مثل هذه الحالات تؤدي الآليات (الميكانزمات) الفسيولوجية (أي الخاصة بوظائف الأعضاء) وظائفها على نحو طبيعي، و النوع الآخر يحدده الأداء المَرضي لوظائف الآليات الفسيولوجية التي تشترك في عملية الإدراك الحسي، وكثيراً ما يستغل الفلاسفة المثاليون الوهم كحجة للبرهنة على ان ادراكنا الحسي للعالم الخارجي غير كاف، ولكن حقيقة أننا قادرون على أن نفرد الوهم كفئة منعزلة من الظواهر وأن نضع هذه الظواهر في الجانب المعارض للإدراكات الحسية السليمة _ هذه الحقيقة نفسها تؤكد زيف ((النتائج)) اللاأدرية. و ينبغي التمييز بين الوهم والهلوسات التي تنشأ في غياب الموضوعات الخارجية)(م. 10 ص.588)

التعريف اللغوي (البَصَر)

(ج ابصار: العِلْم • علم البَصَريّات (ف): جزء من علم الفيزياء يبحث في قوانين النور والرؤية)(م. 1 ص40)

التعريف الاصطلاحي (الفن البصري)

بمعناها الدقيق (التصوير، النحت، الرسم، الترميز، العلامات الدالة على الإشارة، السينما أو التصوير الفوتوغرافي)(م. 5 ص26)

التعريف الاجرائي (الايهام البصري)

هو محاولة الخروج عن السطح البصري ذو البعدين (اللوحة) لتأسيس بُعْد ثالث افتراضي ينشأ لدى المتلقي، تحدثه تأثيرات فيزيائية هندسية مرئية نتيجة الاشكال الحادة والخطوط والمنحنيات.

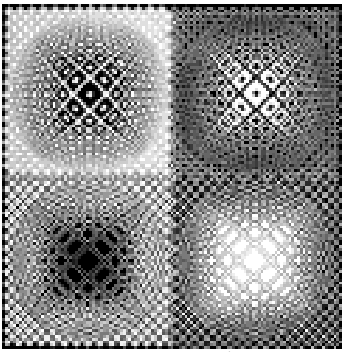
الإطار النظري

الفنون البصرية نشأتها وتطورها

الفن البصري (Op. Art): هو فن لا شكلي يستخدم أشكالاً حادة محددة بطابع الهندسية وهي أقرب لأن تكون تجريدية، فهو فن غير تشخيصي لا يعتمد إظهار الملامح، "ومن الاوجه التي تميز الفن البصري (Op. Art) عن غيره من الاشكال التجريدية الهندسية اعتماده على التأثيرات المرئية المحتدمة او البراقة التي تنشا عن تنظيم الخطوط والاشكال، اذ تتطلب الاعمال تفاعلات اكثر مباشرة مع المشاهد، نظراً لان عيني المشاهد تشكلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل، ويمكن القول بداهةً ان ذلك ينطبق على اوجه التذوق الفني كافة، ومع ذلك فاللوحة في الفن البصري (Op. Art) يمكن ان تبدو انها تتحرك او تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته"(م. 12 ص22)

كان ظهور حركة الفن البصري مع نهاية الخمسينات في الغرب وقد ظهرت الى جنبه او احيانا قبل هذه المدة من الزمن اي الى ما قبل الخمسينيات عدة اتجاهات فنية متشابهة في اهدافها، سميت بأسماء شتى: (كالفن البصري)، (البنى المبرمجة)* (م. 4 ص248)، (الفن الحركي)** (م. 2 ص365-367)، (الفن السبراني)*** (م. 3 ص369)، ولعل المنطق الاساسي لهذه التيارات الفنية يكمن في محاولة الفنان لاستثمار معطيات الاحساسات البصرية، وفي الاتجاه التشكيلي الذي يفتش عن الاثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المشاهد، ويتقصى الايهامات البصرية المضللة للعين(م. 4 ص240)

ان المصدر الرئيس لنشأة الفن البصري كان يرجع للفنان الهنغاري ڤيكتور ڤاساريلي (Victor Vasarely) اذ (يعد فازاريلي الزعيم الفعلي لحركة فن الاوب ارت، وكان لابتكاراته في اللون والوهم البصري تأثير قوي على العديد من الفنانين المحدثين. وجد الرسام مكانه في الفن التجريدي وخلص إلى أن (الهندسة الداخلية) يمكن أن تنظر الى سطح العالم بأسره، وانه تصور أن الشكل واللون لا ينفصلان فكل شكل هو قاعدة للون، وكل لون هو سمة من نموذج، وهكذا تم نقل أشكال من الطبيعة إلى عناصر مجردة بحتة في لوحاته، وقد جعل من المربع الوحدة التشكيلية والهندسية الأساسية في عمله)(م. 13) و(م. 14)، والشكلين (1) و(2) يبينان احدى أعمال الفنان ڤاساريلي ببعدين وبثلاثة أبعاد.

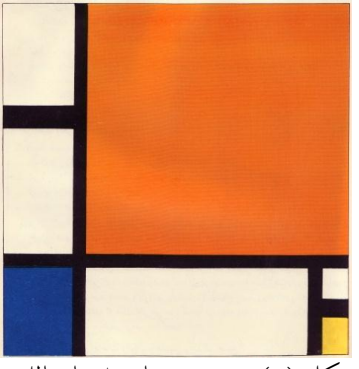


شكل (1) فيكتور ڤاساريلي: اسود وابيض

شكل (2) فيكتور ڤاساريلي:

التقابل والتضاد في الفنون البصرية

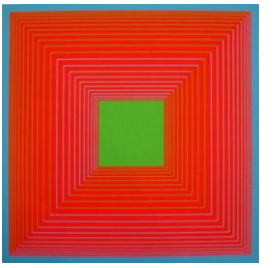
ان التوازن في الفن هو ضرورة تحتمها تكوين العناصر في الفنون البصرية من شكل ولون وحجم وملمس وهي قد تختلف في أوزانها الظاهرية وقد تكون من البساطة كما في حالة لوحة موندريان شكل (3)، اذ تتطلب عناصر تكوين اللوحة لديه ترتيبا ميكانيكيا للوصول الى حالة التوازن من ناحية الخط أو اللون أو الشكل وترتيب العنصر لديه.



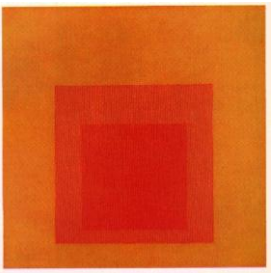
شكل (3) بيت موندريان: انشاء باللون الاحمر والازرق والاصفر

من ملاحظة بعض أعمال الرسامين البصريين الاخرين نجد (هناك استعمال آخر للتقابل او التضاد كأساس لتنظيم الرسم مثلما هي الحال في أعمال ريتشارد انوزكيفش وبريجيت رايلي. فأنوزكيفش، يولي مشكلات التفاعل اللوني اهتماماً، و تتكون رسومه من اشكال هندسية بسيطة، وباستغلال التناقض بين الدرجات اللونية باستعمال تجميعات كالاحمر والاخضر، او البرتقالي والازرق، او البنفسجي والاصفر، ينتج انوزكيفش رسوماً ذات وميض و ارتجاج يوحيان بالبريق المنبعث من ضوء النيون المتذبذب، كما في أعمال أستاذه جوزيف ألبرز)(م. 11 ص108)، شكل (4)، شكل (5).

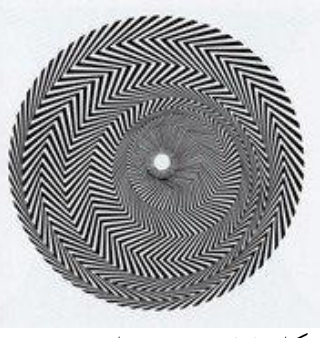
اما بريجيت رايلي (عملت في وقت مبكر في فن الاوب ارت باستخدام أشكال هندسية تجريدية بسيطة مثل الدوائر والمربعات، لوحاتها أحادية اللون وتستخدم أنماط متكررة لخلق نوع من الحركة وكذلك التأثيرات البصرية الأخرى على فسيولوجيا المشاهد وسيكولوجيا الادراك في اقتراحها للحركة، وهي اذ تخلق سلسلة من الصور الملونة تكشف عن طريقة يمكن فيها جعل سطح اللوحة كله يتحرك من اللون الدافئ إلى البارد من خلال تطور التدريجات اللونية)(م. 6 ص151) و(م. 15)، كما في الشكلين (6) و(7).



شكل (4) ريتشارد انوزكيفش: ـــــ



شكل (5) جوزيف البرز: من سلسلة تتويج المربع



شكل (6) بريجيت رايلي: بريق

شكل (7) بريجيت رايلي: Nataraja

وكلا الرسامين يعتمدان الترقرقات التي تنشأ في عين الناظر والتي تولدها الانساق المربكة في عملها وهما يستخدمان الألوان المتضادة والتكوينات المتقابلة لتولد سلسلة من الاشكال اللونية البصرية، ومن خلالها توهم الناظر اليها بالحركة.

نظرية الجشتالت

ان مدخلا بسيطا نحو هذه النظرية سيبين لنا بعض المفاهيم التي امتدت إلى داخل الفن لفهم سيكيولوجية النشاط الفني، والتفكير البصري للفنان، وعمليات التفكير الإبداعي، فـ"وجشتالت Gestalt كلمة المانية ليس لها مقابل دقيق في الانكليزية، وقد اقتُرحت ترجمات عدة لها مثل الشكل Formوالتشكيل أو الصياغة Configuration والهيئة Shape والبنية Structure والجوهر Essenceوالطريقة أو الطراز Manner وغيرها"(م. 9 ص163).

تركز اهتمام هذه المدرسة على الادراك الحسي Perception وان الفكرة الجوهرية لها تقوم على ان الكل يختلف عن مجموع اجزائه، فخصائص الكليات لا يمكن ان توجد في الأجزاء، (اكد الجشتالتيون على الشكل والارضية التي تعني ان موضوعات الادراك عبارة عن اشكال تنفصل عن الارضية بما تتصف به من نوعية وشدة واتساع واستغراق او توحيد معين يجمع هذه الاشياء ويجعل كلاً منها يختلف عن الارضية، فالصورة في اي ادراك هي الشكل (الجشتالت) هي الكل الذي يبرز، هي الشئ الذي ندرك، اما الخلفية فهي الارضية غير المتمايزة التي تبرز فيها الصورة)(م. 8 ص23).

ان الفنانين والعلماء بصورة عامة يعنون بالموضوعات ذاتها ويفسرون الظواهر المحيطة، لكن لكلٍ منهم طريقة عرضه الخاصة التي تختلف عن الاخر، "وانه لتناقض مثير فالجشتالتيون الذين اوجدوا تصنيفاً وصفياً جيداً لمبادئ التجميع، لم يوفروا افضل الامثلة على تجميع المدارك الحسية، والاولى، ان الفنانين الذين يعملون على وفق مبادئ تنظيمية اكثر حرية وحدساً قد ملأوا المكان التصويري المناسب وهذا ما ينطبق بشكل خاص على الكثير من الفنانين البصريين (Op. Artists)"(م. 12 ص29).

مؤشرات الاطار النظري

1. ان للفن البصري ما يقاربه في التجريدية الهندسية، الا انه يختلف عنها باعتماده على التأثيرات المرئية المحتدمة البراقة وهو يعتمد اكثر على تفاعل المشاهد المباشر معها.
2. تعددت التقنيات المستخدمة في الفنون البصرية ووسائل الاظهار لها.
3. كان لظهور الفن البصري علاقة بالثورة الآلية التي نشأت في الغرب وتطور الوسائل العلمية والتكنولوجية.
4. جاءت نظرية الجشتالت وفسرت ظواهر الايهام في الفنون البصرية، الا ان بعض الفنانين هم ليسوا بالضرورة كانوا على اطلاع على هذه النظرية، اذ انهم قاموا بتنفيذ اعمالهم بالسليقة و التجربة.
5. لا يمكن ان تخلوا الاعمال الفنية جميعاً من حالة تقابل او تضاد لتُكَوّن نوعاً من التوازن البصري.

6. ان ظاهرة الوهم هي المعتمد الاساس لكل الاعمال الفنية البصرية.
7. نفذت بعض الاعمال ببعدين والبعض الاخر بثلاث ابعاد، كما ان الفنان حاول في اعماله ذات البعدين ان يخرج عن نطاق اللوحة الى خارجها من خلال حالة الوهم التي يخلقها.

اجراءات البحث

مجتمع البحث

يحتوي مجتمع البحث على اعمال كل الفنانين العراقيين الذين اشتغلوا على الفن البصري، والمتوافرة بعضاً من اعمالهم في متحف مركز الفنون وبعضاً مما منشور في الشبكة العالمية (الانترنت)، وموثق في موسوعة الفن العراقي، وبعض من اعمال الكرافيك والاكريليك.

عينة البحث

تم اختيار نماذج العينة قصدياً لأبرز الفنانين العراقيين في هذا المجال والمنفذة اعمالهم بتقنيات مختلفة (اعمال كرافيك واعمال منفذة بالاكريليك)، ولكل من الفنانين، هاشم السمرجي، مهدي مطشر، وليد شيت.

أداة البحث

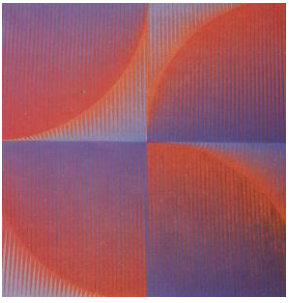
اعتمدت الباحثة في بناء أداة البحث على التأسيسات المعرفية والفكرية للإطار النظري ومؤشراته.

منهج البحث

اعتُمِدَ المنهج الوصفي التحليلي للوقوف على عناصر الايهام في المنجزات التشكيلية البصرية.

تحليل العينة

أنموذج (1)



اسم الفنان: هاشم السمرجي
مادة التنفيذ: اكريليك
ابعاد العمل: 152×152 سم
مكان العمل: دائرة الفنون – المتحف الوطني للفن

في هذا العمل قام الفنان بتقسيم اللوحة الى اربعة اجزاء مربعة و كأنه قد قطع دائرة الى اربعة ارباع، وقام ببعثرتها بحيث تصبح الاجزاء المتناظرة متقابلة.

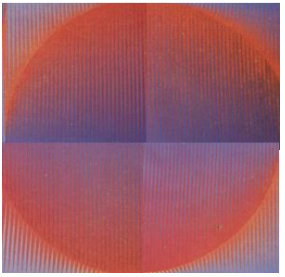
اعتمد الفنان في هذا العمل على أكثر الألوان حرارة وهو البرتقالي المحمر وأكثر الألوان برودة وهو البنفسجي المزرق، فاعطى لأرضية اللوحة المشطبة عمودياً اللون البنفسجي المزرق الغامق الذي يتدرج الى الفاتح في بعض من زوايا العمل وحددت اقواس الدائرة باللون (المكمل البرتقالي) الذي يتدرج الى الاحمر من الداخل.

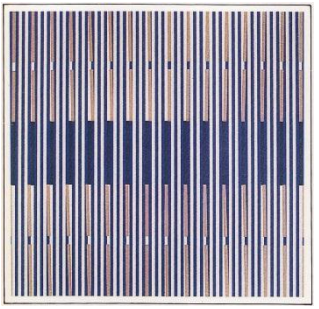
فلو نظرنا النصف الاعلى من اللوحة نرى تقابل اقواس الدائرة من المنتصف والفاصل بينهما عمود من اللون البرتقالي المحمر اما في نصفها الاسفل نرى هذه الاقواس متباعدة ويفصل بينهما عمود من اللون البنفسجي المزرق.

لقد عمد الفنان إلى أن يستفيد الفنان من هذه الحركة لاقواس الدائرة ومن خلال هذا التكرار لها فجاءت هذه الحركة لتوهمنا تارة بامتزاجها وتداخلها وتارة بتباعدها وتنافرهما، وقد حقق هذا الايهام استيعاب للكل (كل العمل) من خلال الجزء، شكل (1- أ)، وتكرار مفرداته، فأننا لو اخذنا صورة أنموذج العينة وقطعناها الى اربعة اجزاء واعدنا تركيبها من جديد فبإمكاننا تشكيل هذه الدائرة من جديد بحيث تصبح تامة، كما في الشكل (2- أ).

شكل (1- أ)

هناك حركة لونية ايضاً تدخل ضمن هذا الايهام من خلال تدرج الالوان المستخدمة من الغامق الى الفاتح او بالعكس، وكذلك من خلال هذا التضاد اللوني البارد والحار الذي يعطي في تناقضه بريقاً في عين المشاهد.


شكل (2- أ)



أنموذج (2)

اسم الفنان: مهدي مطشر

مادة التنفيذ: طباعة على الحرير

ابعاد العمل: 37×36 سم

سنة العمل: 1976

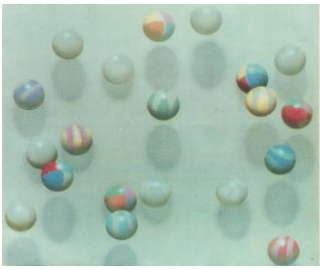
يستخدم الفنان في هذا العمل الذي يقترب لأن يكون مربعاً، اشكالاً عمودية تقطع اللوحة من الاعلى الى الاسفل وبأطوال مختلفة، يستخدم فيها ثلاثة الوان هي الازرق والاوكر والاخضر الزيتوني على خلفية بيضاء.

فقد قسم اللوحة طولياً الى 47 عموداً ازرقاً من اقصى اليمين الى اقصى اليسار وقطعت الاعمدة الزيتونية اللون منتصف اللوحة كأنها شريط افقي ممتدة خلال الاعمدة الزرقاء بحيث يفصل كل عمودين عموداً ثالثاً حراً، وكذلك جاءت اعمدة باللون الاوكر مقطعة الى نصفين من الاعلى والاسفل وعلى امتداد الاعمدة الزيتونية الا انها تنحرف عن المركز، سبعة من الاعلى تميل الى جهة اليمين والثمانية الاخرى تميل الى اليسار ويفصل بينهما عموداً متوازناً في المنتصف، اما في الاسفل فتميل الاعمدة كلها الى جهة اليسار باستثناء عموداً واحداً في المنتصف يقف عمودياً ولا ينحني الى جهة معينة.

من خلال هذه الحركة الخفيفة ينشأ وكأن لدينا مشهد دائري خفي يوهم عين الناظر اليه، ولا يمكن ان يُرى الا من خلال هذا الكل المتكامل من الاعمدة وهذه الحركة المائلة للاعمدة الى الاسفل والاعلى، فهنا قد تحققت ظاهرة الاغلاق حيث كملت العين المشهد ليُرى بهذه الطريقة.

ان رؤية كاملة للعمل من خلال كل اجزاءه توهم عين المشاهد بحركة دائرية هي غير موجودة اساساً، من خلال هذا التضاد اللوني بين الازرق والاوكر المصفر التي نشأ عنها نوع من السطوع والزيغ في عين الرائي لها.

أنموذج (3)



اسم الفنان: وليد شيت
مادة التنفيذ: اكريليك (تقنية الايربراش)
ابعاد العمل: 100×90 سم
سنة العمل: 1997
مكان العمل : الامارات

ان هذا العمل يختلف عن العملين السابقين في طريقة اخراجه فهو عبارة عن مجموعة من الكرات السابحة في الفضاء على ارضية مربعة الشكل باللون الاخضر الزيتوني الفاتح، والكرات كلها بحجم واحد عددها (20) كرة ولكنها بارتفاعات مختلفة (اي تقفز عن السطح بارتفاعات مختلفة) ويتضح هذا من خلال انطباع ظلالها على السطح الخلفي.

هناك ثماني كراة متشابهة في شكلها و لونها موزعة عشوائياً في جميع اجزاء المشهد، اضافة الى اثنا عشر كرة بألوان مختلفة منها الاصفر والاخضر والازرق (الفاتح والغامق) والبنفسجي والوردي والبرتقالي، بعض الكراة اجتمعت اثنين اثنين وثلاثة ثلاثة والباقيات تُركت منفردة.

لا نرى خطوطاً مستقيمة في هذا العمل كما في العملين السابقين بل ان الخطوط مستديرة ومكورة .

يمكننا القول ان الفنان هنا قد حاول ان يتخطى اطار البعدين ويخرج الى خارج اللوحة عن طريق هذا البُعد الوهمي الثالث، وهنا جاءت الاشكال مجسمة ايضاً مما لا نراه في العملين السابقين وان كل الاشكال جاءت مجتمعة لِتُكَوّن بمجموعها هذه الوحدة المتكاملة الموحدة من الاعلى الى الاسفل ومن اليمين الى اليسار.

شكل (3- أ)

قام الفنان بحركة موازنة للوحة بين نصفيها الايسر العلوي والايمن السفلي، فلو قمنا بقطع اللوحة كما في الشكل (3- أ)، نرى كيف توزعت الكرات (10) في الجهة اليمنى و(10) في الجهة اليسرى، ويمكننا ان نستحضر هنا ما تحدثنا عنه سابقاً في (الاطار النظري) لمفهوم التوازن كأساس لتنظيم الرسم عموماً و(الرسم البصري) على وجه الخصوص.

النتائج

1. كانت الوحدة الاساسية في اعمال هاشم السمرجي هي الخطوط العمودية المثلثة المسننة ولا تخلو اعماله كذلك من الوحدات الدائرية الا نادراً، اما في اعمال مهدي مطشر فكانت الخطوط المستقيمة العمودية والافقية هي ما يميز تجربته، أما ألوانه فقد كانت نتاجاته فقيرة بها، ولم تكن تدخل الا في البعض منها إذ انه لم يركز عليها كعنصر اساسي بعكس وليد شيت الذي كان نتاجه غنياً بالالوان، واستخدامه هذه المسافة الوهمية التي تفصل الكتل (الشكل الكروي) عن الخلفية محاولةً منه للخروج من نطاق العمل.
2. نفذت الاعمال بتقنيات مختلفة الا ان أكثر النتاجات الفنية في الرسم البصري نفذت بالاكريليك والطباعة (السلك سكرين).
3. كانت اكثر الاعمال مربعة الشكل او شبه مربعة، وهو ما يتناسب اكثر مع اللوحة البصرية، التي هي عبارة عن تكرار مجموعة مفردات او وحدات.
4. كانت أكثر التجارب العراقية في هذا المجال ذات بعدين فقط.
5. يمكننا القول ان ملامح الفن البصري في العراق بدأت واضحة في السبعينيات من القرن العشرين.

الاستنتاجات

1. ان الخيال والتجربة هي معطى اساسي للفنان في تنفيذ اعماله.
2. ان متعة كل عمل تجيئ من خلال متعة استقراء واستنتاج معطياتها، وليس بالضرورة ان تكون بقيمتها الجمالية التزيينية.
3. تأثّر بعض الفنانين العراقيين بـ (فيكتور فازاريلي)، الا انهم حاولوا ان يضيفوا الى نتاجهم ما يعكس تجربتهم الشخصية وبصمتهم الخاصة التي تسجل لهم.
4. كانت خصوصية كل فنان واضحة في نِتاجه، وهذا ما انعكس على التجربة الفنية العراقية ككل مما اعطاها خصوصيتها التي تميزها.
5. لم نجد في كل الاعمال البصرية ما هو تشخيصي اذ كانت كل الاعمال تجريدات ومنحنيات هندسية.

التوصيات

توصي الباحثة بضرورة استحداث مادة دراسية لطلبة الكلية بُغية تعريفهم بأهم النتاجات الفنية للرسامين العراقيين في حقبة القرن الماضي.

المقترحات

تقترح الباحثة

1. اجراء دراسة شمولية أوسع في مجال الفنون البصرية تأخذ بعين الاعتبار الفنانين العراقيين والعرب، ومقارنة ذلك بالنتاج الغربي وإظهار ابرز السمات الفنية في أعمالهم البصرية.
2. اجراء دراسة في كيفيات نشوء الزيغ البصري أو آلياته في عين الناظر.

المصادر والهوامش

1. المنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق، بيروت – لبنان، 1986.
2. ** الفن الحركي: وهو ما نشأ عن التطور في مجال الفن البصري، و هي محاولة نقل الحركة في العمل التشكيلي من مجال الايهام المنظوري الى المجال الواقعي و الفعلي و ارتبطت بالاعمال ذات الطابع الاختباري للمستقبليين. وتحديداً فان الفن الحركي يشمل الاعمال المستقلة الثلاثية الابعاد (كالالات والمتحركات، اضافة الى اعمال ما يسمى بـ الضو – حركية)، التي تجمع بين الضوء والحركة سواء على مساحة مسطحة ذات بعدين، او في اعمال ذات احجام حقيقية ثلاثية الابعاد. ينظر: امهز، محمود، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1996.
3. *** السبرانية: هي سلوك فعالية العمل تبعاً لمنهج النماذج، وهي ليست مجرد نهج في التفكير. فهي تتطلب مفهوماً جديداً للانسان في ظروف اجتماعية مميزة، وهنا تصبح الجمالية السبرانية، ((حالة خاصة للاتجاهات الاتصالية لدى الانسان))، اي ان النتاج الفني بواسطة الجهاز يشكل خطوة اساسية اذا ما نظرنا للاشياء من زاوية التطور العام، ومتطلباته وما ينتج عنه من ضرورات ملحة في استنباط وسائل جديدة تتلائم مع نمط حياة جديدة. المصدر السابق نفسه.
4. * البنى المبرمجة: هي احد وسائل التعبير الفني باستخدام الآلة، حيث تتجسد المعطيات البصرية موضوعياً في تتابع الاشكال، وان هذه الاشكال وزعت بنسب موضوعية على مساحة ما، لا تخضع سوى لبعض قوانين التناغم و انظمته المحدودة. وهنا، فان استخدام العقل الالكتروني

يعيد طرح موضوع العلاقة بين الانسان والالة. ينظر: امحز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1981.

5. إيكو، أمبرتو، سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري وآخرون، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا – اللاذقية، 2008.
6. سميث، ادورد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، تر: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.
7. الشرتوني، سعيد الخوري اللبناني، اقرب الموارد في فصح العربية والشوارد، الجزء 2.
8. صالح، قاسم حسين، الابداع في الفن، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1981.
9. عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 2001.
10. م. روزنتال ب. يودين، الموسوعة الفلسفية، دار الطليعة، بيروت – لبنان، 1985، ط 5.
11. نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.
12. ويد، نيكولاس، الاوهام البصرية، تر: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، 1988.
13. http://www.masterworksfineart.com/inventory/vasarely/vasarely.php
14. http://www.op-art.co.uk/victor-vasarely
15. http://www.tate.org.uk/art/artists/bridget-riley-1845