جماليات الشكل والمضمون
في رسوم علاء بشير

رسالة مقدمة إلى
مجلس كلية التربية الفنية – جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية

من الطالبة
فاطمة عبد اللـه عمران المعموري

بإشراف
أ. م. د. حامد عباس مخيف

١٤٢٣ هـ ٢٠٠٣ م

k
﴿ قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا
عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾
صدق الله العظيم
سورة البقرة
الآية : ٣٢

الإهداء

إلى من أمرني الله بطاعتهما

والدي ووالدتي

إلى من أتفيأ بظلالهم

أشقائي وشقيقاتي

فاطمة

Aestheticism of figure and content with Alaa Bashir's Drawings

A Thesis Submitted to:

The Council of the College of Art Education, Babylon University as a Partial Fulfillment of the Requirements of the Master of Arts Degree in Plastic Art Education

By:

Fatima Abdul Allah Omran Al-Meamory

Supervised by:

Assistant Prof. Hamed Abbas Mukheef

٢٠٠٣ A.D **Babylon** **١٤٢٣ A.H**

ملخص البحث

يُعدّفن الرسم من النشاطات الإنسانية بالغة الأهمية ، فمن خلاله يفسح المجال واسعاً للتعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية ، فهو النشاط الذي لازم حياة الإنسان منذ نشأته الأولى متخذاً بذلك أطواراً مختلفة ، متراوحاً عبر مساره الطويل بين ان يكون رمزياً أو واقعياً أو تجريدياً ، وما تبع ذلك من تغيرات على صعيدي الشكل والمضمون اللذين يمثلان جل اهتمام البحث الحالي ، فتعرف ماهيتها يعني الخوض في جوهر العملية الإبداعية ، وقد كان لهذه الموضوعة أثرها الكبير في الرسم العراقي المعاصر ، إذ شهدت تحولات مختلفة ، عبر تأثرها برؤية الفنان واسلوبه في التعبير فضلاً عن المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تفرض موضوع العمل الفني .

إذ وجدت الباحثة ضرورة فهم ما يكتنف هذه الموضوعة من غموض ، من خلال تسليط الضوء على رسوم أحد الفنانين العراقيين وهو علاء بشير ، فبالرغم من تناول موضوعة الشكل والمضمون في دراسات عديدة إلا أنهم لم يتصدوا لها في رسوم علاء بشير على أهميتها .

لذا تناولت الباحثة (جماليات الشكل والمضمون في علاء بشير) لغرض دراسة الشكل والمضمون والإشكالية القائمة بينهما وتفوق أحدهما على الآخر والعلاقة بينهما ، والتي من خلالها شرع علاء بشير بإيجاد اطر متفردة في طرح مضامينه عن طريق أشكاله الرمزية ، عبر سلسلة طويلة من الأعمال الفنية التي بلورت جوهر رؤيته الفنية ، وهو ما تركزت عليه مشكلة البحث الحالي .

فيما هدف البحث إلى تعرّف :

١. الأبعاد المعرفية لجمالية الشكل والمضمون .
٢. جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير .

وقد تحدد البحث الحالي بدراسة (جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير) وللمدة ١٩٧٠ – ٢٠٠٠ والموجودة في مركز صدام للفنون ، وفي قاعات العرض التشكيلية ومن النتاجات الفنية الخاصة بالفنان ، وذلك ما تضمنه الفصل الأول .

وأشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة ، وضم الإطار النظري أربعة مباحث ، تناول المبحث الأول الجمالية مفاهيمياً بين الشكل والمضمون من خلال تعقب طائفة من الآراء التي قيلت بهذا الشأن منذ الفلاسفة الإغريق ، مروراً بالفكر الفلسفي عند المسلمين ، والفكر الفلسفي الحديث .

وتناول المبحث الثاني دراسة الشكل والمضمون مفاهيمياً ، من خلال دراسة الشكل كونه مدركاً بصرياً ودراسة وظائفه ، وعلاقة الشكل بالمادة ، فضلاً عن دراسة الشكل ضمن إطار فهمه كبنية حسية مؤلفة من عناصر أساسية ووسائل تنظيم .

بالإضافة إلى دراسة المضمون ، والعلاقة بين الشكل والمضمون ، أما المبحث الثالث فقد تضمن دراسة الشكل والمضمون من خلال الفن الرافديني والرسم الحديث ، وتضمن المبحث الرابع دراسة الشكل والمضمون في كل من الرسم العراقي المعاصر ، وفي رسوم علاء بشير .

أما الفصل الثالث فقد اختص بالإجراءات التي تضمنت مجتمع البحث والبالغ (٧٥) لوحة فنية ضمن قاعات مركز صدام للفنون ، وقاعة شداد ، فضلاً عن النتاجات الخاصة بالفنان ، وبلغت عينة البحث (٢٠) لوحة زيتية ، اختيرت بالطريقة الطبقية العشوائية ، ثم قامت

الباحثة ببناء أداة لتحليل عينة البحث ، اشتملت على (٧) محاور رئيسة تفرعت إلى (٣٨) فقرة .

واستخدمت الباحثة معادلة كوبر لاستخراج صدق الأداة الذي بلغ (٨٦ %) ، أما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج الاستنتاجات ، والتوصيات والمقترحات .
ومن أهم نتائج البحث هي كالآتي :

أ. ما يخص جمالية الشكل :

١. عدم انفصال الأشكال عن الواقع بشكل أو بآخر على الرغم من رمزيتها الظاهرة في جميع اللوحات .
٢. الرمزية في استخدام اللون في جميع اللوحات .
٣. التوافقية العالية بين شكل العمل الفني ومضمونه كما يتضح في جميع اللوحات .
٤. سيادة التوجه المهني في جميع اللوحات .
٥. تأكيد المنحى التشخيصي من خلال معالجاته الشكلية في جميع اللوحات .

ب. ما يخص جمالية المضمون :

١. مضامينه لا تنفصل عن المنحى الإنساني في جميع اللوحات .
٢. سيادة المنحى المضاميني على الشكل في جميع اللوحات .
٣. الموضوعات التي يعالجها الفنان ذات صراعات إنسانية ميلودرامية تعبر عن صراع نفسي وجسمي في جميع اللوحات .
٤. التوجه السوريالي لديه ذو دلالات رمزية في جميع اللوحات .
٥. جمالية التوفيق بين المتناقضات (الحرية والاستلاب – الحياة والموت) في جميع اللوحات .

وقد أوصت الباحثة بضرورة إعادة النظر في تنظيم أرشيف مركز صدام للفنون ، وضرورة التوثيق الدقيق لأعمال الفنان علاء بشير والفنانين الآخرين سواء الموجود منها داخل المركز أو خارجه ، مع الاحتفاظ بمصوراتها ، فضلاً عن إعادة النظر في الطريقة التي تم فيها تدوين اللوحات وما يتعلق بها من معلومات بخصوص اسم الفنان والعمل وتاريخ إنتاجه .
كما توصي الباحثة بضرورة إدخال أعداد هذه اللوحات والمعلومات المتعلقة بها في أنظمة الحاسوب بعدما تبين للباحثة إمكانية ذلك .
كما اقترحت الباحثة إجراء دراسات مشابهة للدراسة الحالية .

ABSTRACT

The art of drawing is one of the most important human activities. We can express most of our human feelings freely through this art. It is an activity within human's life from early time forming different phases.

In its long way, it is fluctuated to be symbolic or realistic or abstractive and what is going on of changes in figure and content concerning in this research.

To know that means going inside essence of creative process. There is a great effect in modern Iraqi drawing. It witnessed various changes by influenced by the artist vision and his way to express things besides the political, social and economical changes that imposed the artistic work subject. The research has found the necessity of understanding to discover the obscurity of this thing by concentrating on the drawings of one of the Iraqi artists, Alaa Bashir's. In spite of taking figure and content subject in many studies but they haven't been discussed with Alaa Bashir's drawings.

So the research has taken "aestheticisms of figure and content with Alaa Bashirs' drawing so as to study the figure and content and the confusion between them and excelling one on other and the relationship between each other.

Through this study, Alaa Bashir began to find single types in deducting its contents by works that finalize the essence of his artistic vision and what this research concentrate on:

The aims of this research are:

١. To know aestheticism of figure and content in artistic work.
٢. To know aestheticism of figure and content in its applying with Alaa Bashir's drawings.

The current research has limited to study "aestheticism of figure and content with Alaa Bashir's drawings since ١٩٧٠-٢٠٠٠ which are found in Saddam Art Centre and also from figure drawings Show Halls and from the artist productions.

The second chapter included the theoretical framework and former studies. This frame includes four sections. The first section dealt with the aestheticism of figure and content through tracing some opinions which have been said since Greek Philosophers till the Philosophical thought of Muslims and modern one.

The second section include the study of figure and content through studying figure because it is vision perceptive and study its functions and the relation between figure and material. Besides studying figure as sensuality structure consist of basic elements and organizing means. Moreover; the content and the relation between figure and content historically should be studied through the art and modern drawing:

The fourth section included the study of figure and content in:

١. Iraqi contemporary drawings.
٢. Alaa Bashir's drawing.

The third chapter specialized procedures that included all research (٧٥) artistic pictures inside Saddam Art Centre and Shaddad Hall beside, the artist productions. The research sample has become (٢٠) oleic picture chosen in such casting and random way. The researcher has built a tool to analyze samples which consist of (٧) basic axises divided to (٣٨) item. She used Coper balancing to ensure the truth of the tool which is (٨٦٪).

The fourth chapter included the results, conclusions, recommendations and suggestions.

The most results of the research are:

A. What to relate to aestheticism of figure:

١. Figures wouldn't separate with reality by anyway in spite of its clear symbolism in all samples.

٢. Symbolism in using colour in all samples.

٣. High harmony between the shape of artistic work and its content as clear as in all samples.

٤. Prevail of vocational direction in all samples.

٥. Emphasis on the individual side by formal handle in all samples.

B. What to relate to aestheticism of content:

١. Its contents shouldn't be separated from human side in all samples.

٢. Prevail of content side on figuration in all samples.

٣. The subjects that the artist deals with have human melodrama conflicts expressing psychological and body conflict in all samples.

٤. Surrealism direction has symbolic remakes in all samples.

٥. Aestheticism of harmony among decreasing: (Freedom and extortion, life and death) in all samples.

The researcher recommended on necessity of getting back in organization of the register of Saddam Art Centre and accurate record of Alaa Bashir's works and other artists whether inside this Centre or out, and to keep its copies.

Besides getting back to the way of recording such portraits and all the information regarded to them, such as, the name of the artist and the work and the data of production. The researcher also recommended recording the number of these portraits and its own information in computer as possible as we can.

She also suggested to make a similar study to this one.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير) قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل - كلية التربية الفنية وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية .

التوقيع :
أ. م. د. حامد عباس مخيف
التاريخ : / / ٢٠٠٣

بناءً على التوصيات المتوافرة ، ارشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :
أ. م. د. عباس نوري خضير الفتلاوي
رئيس قسم الفنون التشكيلية
التاريخ : / / ٢٠٠٣

بسم الله الرحمن الرحيم

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أنّنا اطلعنا على الرسالة الموسومة بـ (جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير) وقد ناقشنا الطالبة (فاطمة عبد الله عمران) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، فوجدناها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية بتقدير ( ).

الاسم : أ.م.د. عباس نوري
التاريخ : / ٦ / ٢٠٠٣
عضواً

الاسم : أ.م.د. علاء شاكر محمود
التاريخ : / ٦ / ٢٠٠٣
عضواً

الاسم : أ.م.د. حامد عباس مخيف
التاريخ : / ٦ / ٢٠٠٣
مشرفاً

الاسم : أ. د. علي شناوة وادي
التاريخ : / ٦ / ٢٠٠٣
رئيساً

صِقت هذه الرسالة من مجلس كلية التربية بتاريخ / / ٢٠٠٣ م .

أ. م. د. عباس جاسم حمود الربيعي
العميد
التاريخ : / / ٢٠٠٣

شكـر وتقديـر

أحمد الله سبحانه وتعالى وأشكره على إتمام هذه الرسالة .

شكري وتقديري لأستاذي عميد كلية التربية الفنية ، شكري وامتناني للمشرف الأستاذ المساعد الدكتور حامد عباس مخيف لرعايته العلمية والتربوية المتواصلة في أثناء كتابة البحث .

تقديري وامتناني للفنان علاء حسين بشير ، شكري وتقديري وامتناني للأستاذ الدكتور علي شناوة وادي لما قدمه لي من مساعدة علمية وتربوية متواصلة ، شكري وتقديري إلى الدكتور عباس نوري ، الدكتور عبد السادة عبد الصاحب ، الدكتور عاصم عبد الأمير ، الدكتور محمد أبو خضير ، الدكتور كاظم مرشد ، الدكتور عباس جاسم ، التدريسي علي مهدي ، التدريسي مجيد حميد ، التدريسي كامل عبد الحسين ، التدريسي عاد محمود ، السيد عادل كامل ، التدريسي محمد علي علوان ، التدريسي حيدر عبد الأمير ، لما قدموه من مساعدة ومشورة للباحثة ، والى أستاذي الدكتور حسن دخيل لما بذله من جهد في تقويم البحث لغوياً .

شكري واعتزازي إلى الأخت يمامة مظهر السلامي لما قدمته من مساعدة للباحثة .

شكري لكل القائمين على مكتبة كلية التربية الفنية ، المكتبة المركزية ، جامعة بابل ومكتبة الفنون الجميلة ومكتبة كلية التربية الفنية والمكتبة المركزية ، جامعة بغداد ومكتبة مركز صدام للفنون والقائمين على قسم العلاقات والتوثيق والمسؤولين على الأعمال الفنية والتصوير في مركز صدام للفنون والى جميع أفراد عائلتي وصديقاتي اللواتي مدن يد العون والمساعدة ، والى الأخوة في مكتب (السحاب) لإخراجهم البحث ليظهر بحلّته هذه .

ومن الله التوفيق

الباحثة

المحتـويـات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	أ
ملخص الرسالة	ب – ث
المحتويات	ج – ح
فهرست الأشكال	خ
الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث	
مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه	١ – ٣
أهداف البحث	٤
حدود البحث	٤
تحديد المصطلحات	٤ – ٨
الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة	
المبحث الأول : الجمالية مفاهيمياً بين الشكل والمضمون	٩
الجمال عند الإغريق	١٠
الجمال في الفكر الفلسفي الإسلامي	٢٠
الجمال في الفكر الفلسفي الحديث	٢١
المبحث الثاني :	
الشكل والمضمون مفاهيمياً	٣١
إدراك الشكل بصرياً	٣١
وظائف الشكل	٣٤
علاقة الشكل بالمادة	٣٥
عناصر الشكل ووسائل التنظيم	٣٦
المضمون	٤٣
علاقة الشكل بالمضمون	٤٥
المبحث الثالث :	
الشكل والمضمون في الفن الرافديني	٥٢
الشكل والمضمون في الرسم الحديث	٥٧

الموضوع	الصفحة
المبحث الرابع :	
الشكل والمضمون في الرسم العراقي المعاصر	٧١
الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير	٧٨
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	١٠٦
الفصل الثالث : إجراءات البحث	
مجتمع البحث	١٠٨
عينة البحث	١٠٨
أدوات البحث	١٠٩
صدق الأداة	١١٠
طريقة البحث	١١٠
الوسائل الإحصائية	١١١

تحليل عينة البحث	١١٢
الفصل الرابع : النتائج	١٥٤
الاستنتاجات	١٥٧
التوصيات	١٥٨
المقترحات	١٥٨
المصادر	١٥٩
الملاحق	١٧٢
ملخص الرسالة باللغة الإنكليزية	A – C

فهرست الأشكال

ت	الشكل	المصدر	الصفحة
١	تل أسمر الإله آبو (النصف الأول من الألف الثالث) المتحف العراقي .	(١٠٥ ، ص ١٥٩)	٥٣
٢	آشور الثور المجنح متحف الدولة في برلين .	(١٠٥ ، ص ٣٣٩)	٥٦
٣	لوحة الماضي والحاضر والمستقبل ، علاء بشير ١٩٨٠ ، قياس اللوحة ١٢٠×١٤٠سم زيت .	مركز صدام للفنون	٨١
٤	لوحة حامل الراية (حبال الأفكار) ،علاء بشير ١٩٨٠ ، قياس اللوحة ٥٠×٧٠سم زيت .	مطبوعات	٨٢
٥	لوحة انتظار ، علاء بشير ١٩٨٤ ، قياس اللوحة ١٢٠×١٣٠سم زيت .	مطبوعات مركز صدام للفنون	٨٣
٦	لوحة الصحراء والهور ، علاء نشير ١٩٨١ ، قياس اللوحة ١٢٠×١٤٠سم زيت .	مركز صدام للفنون	٨٧
٧	لوحة رحيل الأفكار ، علاء بشير ١٩٨٠ ، قياس اللوحة ١٠٥×١٣٠سم زيت .	مركز صدام للفنون	٨٨
٨	لوحة حامل الراية ، علاء بشير ١٩٨٠ ، قياس اللوحة ١٠٠×١٢٠سم زيت .	مطبوعات مركز صدام للفنون	٨٩
٩	لوحة Spain أسبانيا ، سلفادور دالي ١٩٣٨ ، قياس اللوحة ٩١.٥×٦٠سم زيت على قماش المكان المعروضة فيه .	(١٦٨ ، ص٦٢ – ٦٣)	٨٩
١٠	لوحة آدم وحواء ، علاء بشير ١٩٨٠ ، قياس اللوحة ١٢٠×١٣٠سم زيت على قماش .	مطبوعات مركز صدام للفنون	٩٠
١١	لوحة آدم وحواء ، علاء بشير ١٩٨٠ ، قياس اللوحة ١٠٠×١٢٠سم زيت على قماش .	مطبوعات مركز صدام للفنون	٩١
١٢	علاء بشير ١٩٨١ ، قياس اللوحة ٢٠×١٣٠سم زيت على قماش .	مطبوعات	٩٢
١٣	لوحة حوار مع النفس ، علاء بشير ١٩٨٥ ، قياس اللوحة ١٥٠×١٤٠.	من مقتنيات الفنان الخاصة	٩٧
١٤	لوحة حوار مع النفس ، علاء بشير ١٩٨٥ ، قياس اللوحة ١٥٠×١٤٠.	من مقتنيات الفنان الخاصة	٩٨
١٥	لوحة حوار اليقظة ، علاء بشير ١٩٩٣ ، قياس اللوحة ١٠٠×١١٩سم زيت .	مركز صدام للفنون	٩٩
١٦	لوحة حوار اليقظة ، علاء بشير ١٩٩٣ ، قياس اللوحة ١٥٠×١٤٢سم زيت .	مركز صدام للفنون	٩٩
١٧	لوحة حوار اليقظة ، علاء بشير ١٩٩٣ ، قياس اللوحة ١٠٠×١١٩سم زيت .	مركز صدام للفنون	١٠١
١٨	لوحة محنة الإنسان (٩) ، علاء بشير ١٩٩٥ ، قياس اللوحة ١٢٠×١٣٠سم زيت على قماش .	من مقتنيات الفنان	١٠٢

١٩	لوحة محنة الإنسان (٦) ، علاء بشير ١٩٩٥ ، قياس اللوحة ١٢٠×١٣٠سم زيت على قماش .	من مقتنيات الفنان	١٠٢
٢٠	لوحة محنة الإنسان (١٠) ، علاء بشير ١٩٩٥، قياس اللوحة ١٢٠×١٣٠سم زيت على قماش.	من مقتنيات الفنان	١٠٣
٢١	لوحة انبعاث الذاكرة ، علاء بشير ٢٠٠٠ ، زيت – كولاج ، مواد مختلفة .	قاعة شداد / بغداد	١٠٤
٢٢	لوحة رأس امرأة من الرخام من الوركاء ، الارتفاع ٢٠سم ، المتحف العراقي / بغداد .	(١٠٥ ، ص ٥٨)	١٤٧
٢٣	لوحة Sleep النائم ، سلفادوردالي ١٩٣٧ ، قياس اللوحة ٥٠.٨×٧٨.٢سم زيت على قماش	(١٦٨ ، ص٥٥ – ٥٦)	١٥٨
٢٤	لوحة الرؤية بعد الموعظة ، بول جوجان ١٨٨٨، قياس اللوحة ٧٣×٩٢ سم زيت على قماش ، المعرض الاسكتلندي في أدنبرة .	(٢١ ، ص ٩٣)	١٦٠

الفصل الأول

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

أهداف البحث

حدود البحث

تحديد المصطلحات

الفصل الأول

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

تُعد ثنائية الشكل والمضمون من أبرز الإشكاليات التي خضعت لتحولات جوهرية عدة على مستوى الفكر الجمالي والفني عبر العصور ، التي اشتملت تغلّب إحداهما على الأخرى ، او خلق حالة من التوافق بينهما عبر مخاضات رؤيوية ومعرفية تراوحت بين تبني الواقع او ما وراء الواقع ، وبين تلقيات الحس أو إشراقات الحدس ، وهذا ما قاد إلى تحول متصاعد من الشكل الواقعي إلى الشكل المجرد .

فضلاً عن تأثيرات المرحلة أو الحضارة ، التي تحدد الشكل وتفرض مضمون العمل الفني ، والطاقة التي تصهر الشكل والمضمون ، وترفعها إلى مستوى العبقرية وامتدادها ، تحددها روح الفنان الفردية وحدها [١] ، مع أهمية العلاقة الحقيقية بين الفنان والمرحلة التي يعيش فيها ، فالمضامين التي يحملها الفن في عصر معين تختلف عن مضامين العصور الأخرى ، وهي في الوقت نفسه تحتاج إلى أشكال جديدة في معالجاتها الفنية ، مع حتمية ملاءمتها للمضمون . وبذلك يظهر الشكل والمضمون في العمل الفني في تلاحم غير منفصم ، فالمضمون في الفن يحدد ماهية الشكل الذي يخدم الأفكار الكامنة فيه ، والشكل الذي يقع عليه الاختيار لا يصل منفردا ، بل يجب ان يكون تجسيدا وأداة إيصال موظفة توظيفاً فنياً مفيداً .

وهنا يذكر (عيد) في جماليات الفنون : "... العلاقة بين المضمون والشكل في الفن تعادل وتشبه هيأة الكلمة ومعناها .... " [٢] ، فالشكل كلما كان اقرب إلى المضمون ومناسباً لمادته ، كلما كان شكلاً فنياً ينتمي إلى قضايا الفن ، وهذا يعتمد على تعمق الفنان ، مما يؤدي في النهاية إلى تصنيف المضمون والشكل إلى ما فوق الطبيعة ، وما هو غير عادي [٣] ، وبذلك فالشكل يتنامى إلى ما ورائه ليكون له القدرة على التعبير عن المضامين الكامنة ، وهذا ما أدى إلى ظهور الشكل الرمزي ، الذي يُعدّفيه الشكل تمثيلاً للفكرة ، وهو ما يدعى بالشكل الافلاطوني ، وهذه الرمزية تكون على الدوام نوعاً من التجسيد المادي ، لتجسيد شكل موضوعي محدد لتمثيل مجال غامض ، بل وحتى شاسع [٤] .

إزاء ذلك جاء الخطاب البصري للفنان علاء بشير معبراً عن اهتماماته الذاتية ورؤاه الفنية من خلال تبنيه للطروحات الجمالية والفنية الحديثة ، ما تسبب في تفرد اسلوب الفنان علاء بشير وتميزه في الفن العراقي المعاصر إزاء أساليب متنوعة للفنانين العراقيين ، دخلت في ذات الجدل ، واتخذ موضوع الشكل والمضمون صدارة هذا الجدل ، إذ توغل في أعماق الإنسان ومعاناته ، بشكل يصعب على أي شخص آخر ان يتوغل فيها .

مما تتطلب التصدي لهذا الإنتاج بنظرة موضوعية لاستجلاء جمالياته شكلاً ومضموناً، وذلك ما لم تتناوله الدراسات العلمية السابقة ، فضلاً عن ندرة الدراسات العلمية والنظرية التي تعنى بالجانب الجمالي ضمن حدود موضوع البحث ، وهو ما عملت الباحثة عليه قدر المستطاع .

كما وقد شغلت نتاجات الفنان علاء بشير تفكير النقاد وتضاربت الآراء حوله ، وبذلك تحاول الباحثة ان تستجلي ما يكتنف هذه الموضوعة من غموض وجدل من خلال هذه الأسئلة :

---

[١] ريد ، هربرت ، معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، ط٢ ، العراق ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ص ٧٥ .

[٢] عيد ، كمال ، جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة ٦٩ ، العراق ، بغداد : منشورات دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٠ ، ص ٤٦ .

[٣] عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، ليبيا – تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ١٨١ .

[٤] ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، ت : سمير علي ، ط٢ ، آفاق عربية ، العراق ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ص ٩٠ .

١. هل يشكل الفنان علاء بشير ظاهرة في مجال الرسم السوريالي في الرسم العراقي المعاصر ، وهل يمكن تفرد قيمة جمالية لأشكاله ومضامينه السوريالية ؟
٢. ما هي جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير ؟
٣. كيف عالج موضوعاته الاجتماعية والنفسية ، والسياسية إلى غير ذلك من الموضوعات على مستوى الأسلوب التقنية والشكل ؟

كما ان الرسام الستيني علاء بشير عرض أعماله قبل ان يعرض الستينيون أعمالهم ، واستطاع ان يحتل مكانة متميزة في الطليعة منهم ، فإذا كان الستينيون حاولوا التوغل في أعماق الإنسان بدءً من الخارج ، فان ما يميز علاء بشير هو انه جاء من الداخل ، حاملاً موعظته [١] .

ان دراسة الباحثة لموضوعة (جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير) جاء وفقا للمبررات الآتية :

١. عمر تجربة الفنان علاء بشير الفنية الممتدة من ١٩٥٨ ضمن جماعة الانطباعيين ، وهي في تواصل مستمر مليء بالمعطيات الفنية الغنية بتجربتها ، وعمق تأملها ، وموهبتها الإبداعية المصقولة بمعرفة تشريحية علمية التي توفرت له من خلال مهنته ، تجعل معالجة مواضيعه مستوفاة بما هو مرئي ، وغير مرئي ، إذ تتجانس بتناغم دقيق للفكرة والتقنية والمخيلة والصورة [٢] .
٢. علاء بشير طبيب شهير في حقل اختصاصه بالجراحة التجميلية ، لم يتلقَ دراسة فنية منظمة غير تلك الفترة الزمنية القصيرة في القسم المسائي من معهد الفنون الجميلة ببغداد بين عامي ١٩٥٩-١٩٦٠ ، قد حقق كل هذا الحضور الفني ، واسهم في مسيرة الفن العراقي المعاصر منذ بداياتها ، فقد زاد الاهتمام بنتاجاته الفنية من قبل المختصين ومتذوقي الفن والأدباء والمثقفين والسياسيين [٣] .
٣. ينفرد علاء بشير باسلوب فني متميز يسمح بدراسته مستقلاً عن باقي معاصريه .

أما الحاجة للبحث الحالي فهي :

١. يسهم في إثراء الأطر الأدبية المعرفية للحركة التشكيلية المعاصرة في العراق .
٢. يخدم الدارسين والنقاد ومتذوقي الفن .
٣. يغني المكتبة في المؤسسات الفنية وكليات الفنون .

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرّف :

أولاً: الأبعاد المعرفية لجمالية الشكل والمضمون .

ثانياً: جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي :

بدراسة جماليات الشكل والمضمون للرسومات الزيتية للفنان علاء بشير عبر ثلاثة عقود ، للمدة من عام ١٩٧٠ [*] لغاية عام ٢٠٠٠ ، والموجودة في مركز صدام للفنون ، وبعض القاعات الفنية ، ومن المقتنيات الخاصة بالفنان نفسه .

---

[١] يوسف ، فاروق ، علاء بشير في حوار اليقظة ، آفاق عربية ، بغداد : العدد (١٠) ، السنة الثامنة عشرة ، ١٩٩٣ ، ص ٦٩ .

[٢] خضير ، ضياء ، علاء بشير الحوار بين الحلم واليقظة ، آفاق عربية ، سلسلة آفاق الفن (١) ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠ ، ص٩-١٠.

[٣] المصدر نفسه ، ص١٣.

[*] استبعدت الباحثة نتاج الفنان في عقد الستينات ، وذلك لعدم توثيق الفنان نفسه لهذا الجهد .

تحديد المصطلحات

١. الجمالية (Aesthetics)

أ. الجمال

عرّفه (ابن منظور) بأنه : " مصدر الجَميل " [١] .
وعرّفه (الرازي) : " الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) ، والمرأة (جميلة) و (جملاء) أيضا بالفتح والمد [٢] .
في حين عرّفه (البستاني) " الجميل أو الأجمل من الجميل " [٣]
ويرى (البدوي) " ١- مص . جَمُل . ٢- صفة الحُسن في الأخلاق والأشكال " [٤].
أما (مدكور) فيعرّفه بأنه :" صفة تظهر في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا .
والجمال بوجه خاص ، إحدى القيم الثلاث التي تؤلف مبعث القيم العليا : وهي عند المثاليين صفة قائمة في طبيعة الأشياء ، ومن ثم فهي ثابتة لا تتغير ويصبح الشيء جميلاً في ذاته أو قبيحا في ذاته ، بصرف النظر عن ظروف من يُصدر الحكم ، وعلى العكس من هذا يرى الطبيعيون ان الجمال اصطلاح مجموعة من الناس متأثرين بظروفهم ، ومن ثم يكون الحكم بجمال الشيء أو قبحه يختلف اختلاف من يُصدر الحكم ". [٥]

ب. الجمالية

عرّفها (حونسون) بأنها : " بمعناها الواسع محبة الجمال ، كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى ، وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا " [٦].
أما (البدوي) فيعرّفها بأنها : " ١- ما يختص بالنواحي الجمالية . ٢- " دراسة جمالية ": تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالاً فنياً " [٧].

فيما ورد معنى الجمالية في قاموس (Oxford) إنها : نظرية في التذوق ، أو إنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن [٨].

مقابلة شخصية مع الفنان علاء بشير ، في مستشفى الجراحة التقويمية ، بغداد : في الساعة ٨.٣٠ صباحاً بتاريخ ١٠ / ٤ / ٢٠٠٢ .
وكذلك عدم وجود أي نتاج فني لدى الفنان أو في أي قاعة عرض من قاعات بغداد ، أو عدم أرشفتها من قبل مؤسساتنا ، أو توثيقها في مطبوعاتها .

[١] ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري ، لسان العرب ، ج ١١ ، بيروت : دار صادر – دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٦ ، ص١٢٦.

[٢] الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، معجم اللغة العربية – مختار الصحاح ، بيروت – لبنان : دار القلم ، ب. ن ، ص١١١.

[٣] البستاني ، فؤاد افرام ، منجد الطلاب ، ط٢٢ ، بيروت – لبنان : دار المشرق ، ١٩٨٦ ، ص٩٣.

[٤] بدوي ، احمد زكي - ومحمود ، صديقة يوسف ، المعجم العربي الميسر ، ط١ ، القاهرة : دار الكتاب المصري ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٩١م ، ص٢٨٩.

[٥] مذكور ، ابراهيم ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، مصر : ١٩٧٩ ، ص٦٢.

[٦] جونسون ، ر.ف. ، الجمالية ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، سلسلة الكتب المترجمة (٣) ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٨ ، ص٨.

[٧] بدوي ، احمد زكي ، المصدر السابق ، ص٢٨٩.

[٨] Harold Osborne, The Oxford Companion To Art, Great Britain, ١٩٩٨, P. ١٢ .

وتعرّف الباحثة الجمالية إجرائياً

الأساس المفاهيمي لنظام من العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني في رسوم علاء بشير .

٢. الشكل (Shape)

عرفه (ابن منظور) : (الشَّكْل) ، بالفتح : الشِّبْه والمِثْل ، والجمع أشكال وشكول [١] .

أما تعريف (العايد) فهو: "١- مص شكل . ٢- ج. أشكال : هيئة الشيء وصورته " اعرض رأيك بشكل واضح " ، " في شكله الحالي " الشكل والمضمون [في الأدب : اللفظ والمعنى ، ٣- شبه ومثل : (وَآخَرُ مِن شَكْلِهِ أَزْوَاجٌ " [٢] .)

ويرى (البدوي) أن: " ج. أشكال ١- مص. شكل . ٢- صورة الشيء ، هيئة . ٣- المثل ، الشبيه . ٤- الشبه " [٣] .

ويشير (ستولنتيز) إلى انه : " تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها " . وعناصر الوسيط هي الأنغام والخطوط [٤] .

ويحدد (ريد) ثلاثة معاني للشكل " ثمة شكل بالمعنى الإدراكي الحسي ، هو بكلمات الدكتور ارنهايم ، " شرط ضروري للتشخيص الإدراكي الحسي للمحتوى . " ، وثانياً ، ثمة شكل بالمعنى البنائي : وهذا هو المفهوم الكلاسيكي عن الشكل : تناغم معين أو علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل ، ولكل جزء مع الآخر يمكن تحليلها وفي النهاية تحويلها إلى رقم . لكن ما زال هنالك معنى ثالث ، يمكن ان يدعى افلاطوني ، ويعتبر فيه الشكل تمثيلاً للفكرة . ان الشكل ، وبهذا المعنى الرمزي ، وربما تضمن إما صورا طبيعية ، أو بالتناوب ، صوراً من نوع غير طبيعي أو لا تشخيصي " [٥] .

ويرى (الشال) بأن : " كل عمل فني له شكل ومضمون ، والشكل هو الهيئة الفنية وإطاره العام والمحسوس " [٦] .

وعرفه (ريد) بأنه : " الهيئة ، ترتيب الأجزاء " جانب مرئي" ، وليس شكل عمل فني ما بأكثر من هيئة ، او ترتيب أجزائه ، أو جانبه " المرئي " . فإننا سنجد شكلاً طالما كانت هناك هيئة ، وطالما كان هناك جزءان أو اكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يصنعوا نسقاً مرئياً " [٧] .

تعرّف الباحثة الشكل إجرائياً بأنه

منظومة تعنى بمدركات حسية اسقاطية تسهم في تنظيم عناصر الوسيط المادي على سطح اللوحة الفنية .

٣. المضمون (Content)

---

[١] ابن منظور ، المصدر السابق ، ص ٣٥٦.

[٢] العايد ، احمد ، وآخرون ، المعجم العربي الأساسي ، توزيع لاروس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والعلوم ، ١٩٨٨ ، ص ٦٩٩.

[٣] بدوي ، احمد زكي – ومحمود ، صديقة يوسف ، المصدر السابق ، ص٤٧٩.

[٤] ستولنتيز ، جيروم ، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة : فؤاد زكريا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٤ ، ص٣٤٠ .

[٥] ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، المصدر السابق ، ص٤١.

[٦] الشال ، عبد الغني النبوي ، مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، ط١ ، المملكة العربية السعودية : الناشر، عمادة شؤون المكتبات ، جامعة الملك سعود ، ١٩٨٤ ، ص٢٦١.

[٧] ريد ، هربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق ، ص٥١ .

عرفه (ابن منظور) بأنه : " يقال ضمن الشيء بمعنى تضمنّه ، ومنه قولهم : مضمون الكتاب كذا وكذا " ، وفهمت ما تضمنه كتابك أي ما اشتمل عليه وكان في ضمنه . وأنفذته ضمن كتابي أي في طّيه "[١] .

أما (الرازي) فيعرفه : " (ضمنه) الشيء (تضميناً فتضمنه) عنه مثل غرقه ، وكل شيء جعلته في وعاء فقد (ضمنته) إياه " [٢] .

ويرى (البستاني) : (تضمن) الشيء : " اشتمل عليه : إلتزمه وغرقه " [٣] .
ويشير (البدوي) بأنه : " ضمن ضماناً : ١- الشيء كفله . ٢- الشيء حواه ، ضمه. ضمن : داخل الشيء " [٤] .

وعرّفه (عيد) بأنه : " ... هو المعنى او المغزى او المراد الداخلي للصورة الفنية في فنٍ من الفنون " [٥] .
أما (صليبا) فيعرفه : " الشيء : محتواه ، ومضمون الكتاب : مادته ، ومضمون الكلام : فحواه ، وما يفهم منه . ومضمون الشعور ، في لحظة معينة هو مجموع الظواهر النفسية التي يحتوي عليها ويتألف منها . ومضمون التصور في المنطق مفهومه . ولكل عملية فكرية صورة ومضمون (أي مادة) " [٦] .
ويرى (الشال) بأن : " كل عمل فني له شكل وله مضمون ، والشكل هو الغلاف الخارجي ومضمونه هو ما يحويه الشكل من مضامين ورموز وأنغام وغيرها " [٧] .

وتعرّف الباحثة المضمون إجرائياً
هو المعنى الذي يدركه المتلقي نتيجة لإحساسه بالشكل .

٤. التكوين (Composition)

ورد في (المنجد) " على انه كلمة مشتقة من الفعل (الناقص) كان يكون كوناً وكياناً وكينونة الشيء : حدث ووجد وصار ، وكوّن تكويناً الشيء : أحدثه وأوجده " [٨] .
وعرفه (سكوت) " النظام الكلي شاملاً الشكل والأرضية بالنسبة لأي تصميم..." [٩] .

---

[١] ابن منظور ، المصدر السابق ، ج (١٣) ، ص ٢٥٨ ، ٢٦١ .

[٢] الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، المصدر السابق نفسه ، ص٣٨٤.

[٣] البستاني ، فؤاد افرام ، منجد الطلاب ، ط٢٢ ، بيروت - لبنان : دار المشرق ، ١٩٨٦ ، ص٤٣٠.

[٤] بدوي ، احمد زكي - ومحمود ، صديقة يوسف ، المصدر السابق نفسه ، ص٥١٥.

[٥] عيد ، كمال ، جماليات الفنون ، المصدر السابق ، ص٤٦.

[٦] صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، بيروت - لبنان : دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة ، ١٩٨٢، ص٣٨٦ .

[٧] الشال ، عبد الغني النبوي ، المصدر السابق ، ص٤٦.

[٨] المنجد في اللغة والإعلام ، ط ٢٠ ، بيروت : دار المشرق ، ب. ت ، ص ٧٠٤ .

[٩] سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، ت : محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم ، القاهرة- نيويورك : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، دار النهضة للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص٢٥.

أما تعريف (رياض) فهو " ترتيب عناصر الشكل " [١] .

ويرى (عبد الحميد) بأنه " يعني وضع أشياء عديدة معا بحيث يكون في النهاية شيئاً واحداً وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج . وفي التكوين لا بد من ان يكون كل شيء في موضع محدد ويؤدي الدور المطلوب والنشط من خلال علاقته بالمكونات الأخرى" [٢] .

وتتبنى الباحثة تعريف " سكوت " .

---

[١] رياض ، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١، القاهرة : الناشر دار النهضة العربية ، ١٩٧٤، ص٦.

[٢] عبد الحميد ، شاكر ، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت : ١٩٨٧، ص١٤٥.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : الجمالية مفاهيمياً بين الشكل والمضمون

المبحث الثاني: الشكل والمضمون مفاهيمياً

المبحث الثالث:

- الشكل والمضمون في الفن الرافديني
- الشكل والمضمون في الرسم الحديث

المبحث الرابع :

- الشكل والمضمون في الرسم العراقي المعاصر
- الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير

المبحث الأول

الجمالية مفاهيمياً بين الشكل والمضمون

الإحساس بالجمال صفة من الصفات العامة التي يمتاز بها البشر ، فهي هبة الله (عزّ وجلّ) إلى الإنسان ، فهو الكائن الوحيد الذي له القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه ، فالجمال هو القيمة المطلقة العليا ، وهو الذي ينشأ في نفوسنا في كل لحظة ، من خلال رؤيتنا لأشياء كثيرة في واقع الحياة كتأمل الطبيعة ، ولا يقتصر الإحساس بالجمال وتذوقه عند حدود عالم المادة بل يتعداه إلى عالم الفكر والفن ، ومن هنا كان الجمال وعملية تذوقه والحكم عليه يخضع إلى وجهات نظر متعددة .

فقد اختلف الجماليون في إعطاء مفهوم للجمال ، فمنهم من وجده في عالم الفن ، وآخرون في الطبيعة ، ومنهم من وجده مجسداً في عالم المثل " وهذا الاختلاف والتباين حيال موضوعات الجمال ، إنما يرجع إلى أمرين اثنين : الأمر الأول : عدم وجود معيار دقيق عملي للجمال ، يربط الأذواق جميعا ... الأمر الثاني : اختلاف الملكات العقلية والخيال لدى الأفراد ، فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً يقصر دونه متذوق آخر حيال موضوع واحد " [١] .

وبذلك ترى الباحثة ان مسالة الجمال لا تخضع إلى معيار ثابت ، ذلك بسبب المتغيرات في البنية الحضارية والمجتمع ، ومظاهر السلوك الإنساني والمدركات ، ومرجعية هذه المدركات ، فكل شخص يحاول ان يندفع إلى الجميل الذي يتناسب مع معتقداته ومدركاته. وحول هذا يقول (هيغل) : " ... يستحيل صوغ معيار للجمال . معلوم ان الأذواق تختلف إلى ما لا نهاية " [٢] .

وبما ان الجمالية تشكل محوراً أساسياً في عنوان موضوعة البحث الحالي ، فان الباحثة معنية بتقصي موضوعة الجمالية على المستويين التاريخي والموضوعي ، وبحدود هذا البحث ، جمالية الشكل والمضمون في العمل الفني ، مع محاولة تسليط الضوء على الطروحات الفلسفية التي تعنى بهذا الموضوع .

الجمال عند فلاسفة الإغريق

استأثرت موضوعة جماليات الشكل والمضمون اهتمام الفلاسفة اليونانيين ، إذ يرى **أفلاطون** (٤٢٧ – ٣٤٧ ق.م) ان الجمال ارتبط بنزعة لا عقلية تنتهي إلى نظرية في المعرفة الميتافيزيقية [*] ، تلجا إلى الحدس او الرؤية المباشرة ، فقد اقتصر على التأمل العقلي الذي لا شأن له بمظاهر الأشياء المحسوسة ، ذلك لأن المحسوس وهمي جزئي زائل ، أما المعقول فهو الحقيقة الكاملة الكامنة وراء هذا العالم المادي ، فقد نمت فلسفة أفلاطون وازدهرت في عصر انحدار الحضارة الاثينية ، فقد رددت فلسفته صدى هذا الانحلال وأكدت الابتعاد عن الواقع المحسوس وزهدت فيه فهو ناقص .

---

[١] برجاوي ، عبد الرؤوف ، فصول في علم الجمال ، بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨١ ، ص ٥٠ .

[٢] هيغل ، مدخل إلى علم الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، ط٢ ، بيروت – لبنان : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨٠ ، ص ١٩.

[*]. الميتافيزيقية (Metaphysics) : (الأعمال بعد علم الطبيعة) ، بدأ استخدام هذا المصطلح في القرن الأول قبل الميلاد للإشارة إلى جزء من تراث أرسطو ، وهي تلك التي تدرّس المبادئ (الأعلى) من كل ما هو موجود ، والتي لا تبلغها الحواس ، ولا يستوعبها إلاّ العقل المتأمل ... فهي تنظر إلى الأشياء والظواهر على انها نهائية ، وغير قابلة للتحول (مستقلة كل منها عن الأخرى ، وتنكر ان التناقضات الكامنة هي مصدر تطور الطبيعة والمجتمع) .
ينظر : يودين ، روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كرم ، ط ٢ ، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨٠ ، ص ٥١٤ .

كما آمن بأفضلية الإلهام والهوس ، لأنهما يبلغان بالنفس إلى عالم المثل والجواهر الأبدية [١] ، إذ يصف أفلاطون الجمال في محاورة فايدروس : " انه الجوهر غير ذي اللون ولا الشكل الذي لا يمكن للحس ان يدركه ، الجوهر الموجود بالحقيقة ، ولا يكون مرئيا إلاّ لعين النفس ، وهو موضوع العلم الحقيقي ، ويشغل المكان الذي يسمو على السماء " [٢] .

وهذا يعني ان أفلاطون يُعنى بالجمال الحقيقي الميتافيزيقي ، وهو (مثال الجمال بالذات) الذي ربط بينه وبين الحق والخير ، ويتخذ اتجاهاً موضوعياً للجمال الذي يتعلق بمظاهر الأشياء ، كما هي الحال في الموضوعات الفنية التي تؤدي بنظره إلى الفساد الأخلاقي .

فقد رفض أفلاطون طبيعة الفن ، المحاكاة وعبر عنها بأنها " مرآوية " ، أي ان الفنان كأن يدير مرآة ليعكس خيالات الأشياء المحسوسة [٣] .

فالفن عند الفنان يصدر من مصدر موضوعي معقول ، لا عن ذاتية فردية لها لونها الخاص ، فالفنان ما هو إلاّ ناسخ لا يفهم المعنى الحقيقي للوجود والجمال إذ يحاكي العالم المحسوس وما هو إلاّ انعكاس لانعكاس وظل لظل [٤] .

فالجمال حين يتصل بالأشياء الملموسة فهو نسبي ، وحين يتخطاها إلى عالم المثل ، فهو جمال مطلق ، فقد جاء في محاورته الجمهورية ، في حوار يدور بين سقراط وغلوكون :

" اعني ان محبي النظر والسمع يعجبون بالجميل من الأصوات والأشكال والألوان والصور ، وكل ما دخلت في تركيبه هذه الأشياء من منتوجات الفن ، ولكن فهمهم يقصر عن إدراك كنه الجمال واعتناقه . نعم ، انه كما تقول .

: أو ليس القادرون على التفكير الحر في الجمال المطلق هم قلائل ؟

: حقاً انهم قلائل .

: فإذا أدرك امرؤ وجود الأشياء الجميلة ، ولكنه جحد الجمال المطلق ، وعجز عن اتباع من تقدمه إلى إدراكه ، أفحلماً تحسب حياة إنسان كهذا أم يقظة ؟ تأمل أليس الحالم، في يقظة او في منام ، هو الذي يخلط بين الحقائق وبين الصور المنعكسة عنها ؟

: اعترف ان امرأً كهذا حالم . " [٥]

كما وأكد أفلاطون وجود الجمال في النظام والتناسب الهندسي ، أي في كل ما يخضع للعدد والقياس ، إذ توجد الأشكال كالمثلثات والدوائر والمربعات وغيرها ، أما اللذة الجمالية التي تنتج من تذوق الفنون ، فهي تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان والأشكال والأصوات ، إذ يقول في هذا المعنى : " انه الذي اقصده بجمال الأشكال ، لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية ، بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا ، وأؤكد لك ان مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً .... " [٦] .

---

[١] مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤ ، ص ٣٥.

[٢] المصدر نفسه ، ص ٤٤.

[٣] تليمة ، عبد المنعم ، مقدمة في نظرية الأدب ، ط٢ ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٩، ص ١٧٤.

[٤] اوفسياينكوف م. ز. سميرنوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت: باسم السقا ، ط٢ ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ص ٢١ .

[٥] افلاطون ، جمهورية افلاطون ، ط٢ ، ت : حنا خباز ، بيروت – لبنان : دار القلم ،١٩٨٠ ، ص١٧٥.

[٦] مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣ ، ص٥٦ .

ويفترض افلاطون وجود ثلاثة أشكال ، الأول : الشكل المجرد ومثاله فكرة السرير في عالم المثل ، والثاني : الشكل الحقيقي ومثاله السرير المصنوع في الواقع من قبل النجار ، والثالث : الشكل الحاكي ومثاله السرير الذي يرسمه الرسام [١] .

فالفنان عند افلاطون لا يُعنى بظواهر الأشياء ، وانما بالفكرة القائمة وراء مظاهر الأشكال ، أي ان من الضروري اعتناء الفنان بالجوهر دون الشكل الظاهري ، بحيث تعّبر الأعمال الفنية عن مضمونات الأشكال لا عن مظاهرها السطحية ، وبذلك أصبح المضمون هو الممثل للعمل الفني ، ويُعد من ابرز سمات الفن في العصر الحديث [٢] .

اما بالنسبة للجمال عند **أرسطو** (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) ، فهو جمال موضوعي ، إذ يهتم بجمال المظهر (المحسوس) الواقع المادي ، فالجمال لديه يعنى بالتنسيق والعظمة والترتيب ، يقول أرسطو " ... الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاءه في نظام ، وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية ، ذلك لان الجمال ما هو إلاّ التنسيق والعظمة " [٣] .

فالجمال عند أرسطو لا يخرج عن نطاق الإنسان ، فهو نموذج باطن في العقل البشري لا يمكن البحث عنه خارج النفس ، كما ان المثال ذاته موجود في الإنسان [٤] .

ومن هنا ترى الباحثة ، ان الفنان يعرف جواهر الأشياء في هذا العالم المحسوس ، فهو يكتشفها ، ويعبر عنها فنياً .

كما ان الفن عند أرسطو ، هو محاكاة وتقليد ، وهذا التقليد يعبر عنه بالألوان والأشكال والنغم والتناسق ، أي ان أرسطو قبل مبدأ (المحاكاة) في طبيعة الفن ، على ان لا تكون هذه المحاكاة نقلا (مرآوياً) لظاهر الطبيعة ، والفن في هذه الحالة لا ينقل ما هو كائن نقلاً حرفياً ، وانما ينقل ما يمكن ان يكون عليه ، أي انه يُكمل ما ينقص الطبيعة [٥] .

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : " فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها " ، والتقليد لا يعني ان ينقل الفنان المظهر الحسي للأشياء نقلاً فوتوغرافياً ، بل تصويراً لحقيقتها الداخلية [٦] [٦] .

فقد اعتمد أرسطو منهج الفحص والاستقراء والنظر (العيني) الوصفي ، الذي انتهى به قبول العالم الواقعي ، فهو الوجود الحقيقي على خلاف أستاذه افلاطون ، الذ ي عدّه غير حقيقي ، كما رفض أرسطو التصورات الوهمية المتخيلة للعالم الطبيعي والإنساني ، ذلك لان الطبيعة ليست صورة باهتة لعالم وهمي [٧] .

إذ يقول أرسطو عن مشاهدة الطبيعة في كتابه (علم الطبيعة) : " من الابتداء بفحص الأشياء التي هي اشهر لدينا ثم الصعود بعد ذلك إلى الأشياء التي هي اشهر في ذواتنا " [٨] .

فالفن في نظر أرسطو لا يقلد الجزئيات ، بل يقلد الشيء الكلي في فرد ، إذ يلقي على الصورة ما يتصوره من كمال ، أي انه يرى الإنسانية في إنسان [٩] .

---

[١] الاعسم ، عبد الأمير ، مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي ، المجلة القطرية للفنون ، العدد١ ، السنة الأولى ، بغداد – العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ٢٠٠١، ص٣٦.

[٢] حسن ، حسن محمد ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ب. ت ، ص٢٢١.

[٣] عباس ، راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، الاسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧، ص ٥٧.

[٤] المصدر نفسه ، ص٦٠.

[٥] تليمة ، عبد المنعم ، المصدر السابق ، ص١٧٧ .

[٦] أبو ريان ، محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الاسكندرية : الدار القومية للطباعة والنشر، ص١٣-١٤ .

[٧] تليمة ، عبد المنعم ، المصدر السابق ، ص١٧٨.

[٨] طاليس ، أرسطو ، علم الطبيعة ، ت : احمد لطفي السيد، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٣٥، ص١٢.

[٩] شلق ، علي ، الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٢، ص٥٢.

ترى الباحثة ان الشكل عند أرسطو فاعلية ونشاط ، أي انه ليس التفصيلات الجزئية الموجودة بالكائن ، بل هو جوهر ذلك الكائن ، كما انه (الشكل) لا يقوم وحده في عالم عقلي ، انه الشيء في ذاته ، واذا كان لكل شيء غاية فانها تكون بالقوة وبالفعل ، والانتقال من الوجود بالقوة ، إلى الوجود بالفعل ، هو الشكل الذي يحدد طبيعة الشيء .

وعلى أساس ذلك ، فقد ركز أرسطو مهمة الفنان على الشكل الظاهري ، إذ يحاول الفنان الرجوع إلى التصورات المثالية التي لا توجد تحت بصره في الواقع ، بل توجد في عالم المعقولات ، فيضيف على الأشكال ، ويحذف ليخلق شكلاً فنياً جديداً وأصيلاً ، إذ تتضمن هذه الأشكال تطهير النفس من الانفعالات ، وتامين العقل من الخطأ .

والجمال عند **افلوطين** [*] (٢٠٥ - ٢٧٠ ب م) ، يخضع للتأمل الصوفي ، فهو حقيقة علوية لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله ، فهو واحد مطلق ، غير متحرك ولا ساكن، ليس في زمان ولا مكان ، وهو كامل لا يعتريه نقص ، فهو خيرٌ قبل كل شيء ، وهو جميلٌ لانه خير " فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال . واذا كان للجمال هذه الطبيعة ، فان الوسيلة إلى إدراكه هي الروح . اما الحواس فانها لا تدرك سوى انعكاسات ، هي ظلال للجمال ، وسوى إيحاءات للحقيقة " [١] .

كما وتتناقص درجات الجمال طبقاً لنظرية الفيض او الصدور الافلوطينية ، كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهي ، وبمقدار هذا الابتعاد ، إذ يكون الجمال في العلة اعظم مما هو في المعلول ، إذ يرى افلوطين ان الأشكال عندما تتشكل وفق فكرة معقولة تصبح أجمل ، فالجمال عند افلوطين " ممثلاً في الوحدة ، والصورة الخالصة ، والترتيب ، فالجمال في الموجودات يكون في تماثلها وانتظامها " [٢] .

ويعرّف افلوطين الجمال بأنه " موضوع محبة النفس لانه من طبيعتها ، وهو ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية ، فهو اقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة " ، فالجمال لا يرجع إلى المادة ، بل إلى الصورة ، واذا ما أراد الفنان بلوغ الكمال في عمله ، عليه ألاّ ينقل من الطبيعة ، بل يستمد من عالم المعقولات الصور الكاملة المعقولة التي تتشكل بها الطبيعة ، وهي موجودة بباطنه ، والتي لا يمكن ان يصل إليها إلاّ بعد ان يطهر نفسه ، وهو ما يسميه افلوطين بالطهارة الروحية التي ترتفع بنفس الفنان إلى عالم الحقائق الروحية ، والتي تصله بالعالم الإلهي الخالد ، وبذلك فان الله هو مصدر الصور الفنية ومبدعها ، وهو الذي يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين الذين انتهى بهم الفن إلى نزعة تجريدية ، نأت بهم عن محاكاة الطبيعة ، ومالت إلى الرمزية الميتافيزيقية الذي يفسر على ضوء العالم العقلي [٣] .

وبذلك ترى الباحثة ، ان فلسفة افلوطين مستمدة من الفلسفة المثالية لافلاطون ، فقد بحث عن الجمال في العالم العقلي المثالي ، وطالب ان يحاكي الفن الأصل لا الظلال ، أي انه أبعد الفن عن النزعات الواقعية ، فهو يكره العالم المادي ، إلاّ انه لا يقف موقف افلاطون في ازدراء الفنون .

---

[*] ولد افلوطين في ليفوبوليس في مصر الوسطى ، وهو مبدع الفلسفة التي تعرف في الأزمنة الحديثة (بالافلوطونية المحدثة) ، إلاّ ان فلسفته الصوفية لم تكن اكثر من عرض لفكر افلاطون حقيقي ، لهذا السبب فان البعض يدرجونه ضمن فلاسفة اليونان .

ينظر : كرم ، يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، بيروت : دار القلم ، ب. ت، ص٢٨٦.

[١] اسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، ط٣ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦، ص ٣٩-٤٠.

[٢] عباس ، راوية عبد المنعم ، المصدر السابق ، ص٦٢ .

[٣] مطر ، اميرة حلمي ، المصدر السابق ، ص١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٨ .

فيرى ان الحجر الذي يتناوله الفنان أجمل من الذي لم تمسه يد فنان ، فالجمال ليس في الحجر فهما من أصل واحد . ولكن الجمال بالخاصية التي أضافها الفن إلى الحجر ، هذه الخاصية كانت في نفس الفنان قبل ان تصبح في الحجر ، هو أعظم منه في الحجر [١] .

وبذلك فقد أكد افلوطين على جمال الأشكال الفنية التي تتشكل وفق فكرة معقولة ، ويكون مصدرها عادة الصورة المثالية والعالم الإلهي الأوحد ، مما جعل افلوطين يتمسك بالمضمون الروحاني ، وأهمية الباطن على الشكل الخارجي ، ويرى ان المضمون يؤثر في النفس اكثر مما يؤثر الشكل المنمق ، كما ان من الجهل الحكم على جمال الشيء او قبحه من خلال رؤية الشكل الخارجي فقط ، فهناك جمال النفس ، وهو جمال الباطن ، يقول افلوطين : " ان الحسن الحق هو الكائن في باطن الشيء لا في ظاهره " [٢] .

الجمال في الفكر الفلسفي الإسلامي

مما لا مراء فيه ان العرب أفادوا كثيراً من حكمة اليونان ، ومالوا إلى أرسطو طاليس اكثر من سواه ، وسموه بالمعلم الأول ، لكنهم يديروا ظهورهم لافلاطون الحكيم ، بل وحاولوا التوفيق بينه وبين تلميذه الأعظم أرسطو ، ولعل محاولة التوفيق هذه هي من اعظم المحاولات ، بل من الأعمال الأصيلة في الفلسفة الإسلامية .

والفارابي (٢٥٩ – ٣٣٩ هـ) ، هو في طليعة الفلاسفة المسلمين الذين اعتمدوا التأويل ، محاولة للتوفيق بين آراء افلاطون وارسطو ، فقد كان المعلم الثاني " ارسطو طاليسياً في المنطق والطبيعيات ، افلاطونياً في الأخلاق والسياسة " ، فقد اعتمدت نظريته الصوفية الدراسة والتأمل العقلي ، ليس من خلال الابتعاد عن نوازع البدن وغواياته ، والحرمان من متع الدنيا فحسب ، وانما عن طريق العقل والأعمال الفكرية أولا ، وبالذات المعرفة الميتافيزيقية ، وهي أسمى الغايات الإنسانية التي ينشدها العقل ، والتي لا تبلغها إلاّ النفوس الطاهرة ، التي تكتمل لديها جودة الرؤية وقوة العزم ، والتي تستطيع الوصول إلى عالم الحقيقة [٣] .

وعن طريق الاستدلال بالموجودات او الجزئيات ، تتم معرفتنا بالعالم الأوحد ، وهو الكمال الأسمى ، فعند الله منذ الأزل صور الأشياء ومثلها ، فالفارابي يشدد على استخدام الحواس في اكتساب المعارف من اجل الوصول إلى الصور الكلية ، فالمعرفة الحسية هي انتقال للعقل من القوة إلى الفعل ، على الرغم من ان الانتقال لا يتم بفعل الإنسان نفسه ، بل مرهون بفعل العقل الفعال ، والذي هو أعلى مرتبة من العقل الإنساني [٤] ، " فان الحس يدرك من حال الموجود المجتمع مجتمعاً ، ومن حال الموجود المتفرق متفرقاً ، ومن حال الموجود القبيح قبيحاً ، ومن حال الموجود الجميل جميلاً ، وكذلك سائرها " [٥] .

فإدراك الجمال الإلهي ، ليس من اليسير إلاّ بالقياس على ما ندرك نحن من جمالات الدنيا ، وذلك بثلاث مراحل (بالإحساس او بالتخيل ، أو بالعلم العقلي) ، كما ان سرورنا بالجميل هو سرور واغتباط الله في الوقت ذاته ، فكأن " عملية احتضان الجمال ، والعيش فيه، والانديا ح في بحره ، عملية مشتركة بين الإنسان والله ، لكن النسبة بين شعورنا بالجمال ، وإدراك الله له ،

---

[١] إسماعيل ، عز الدين ، المصدر السابق ، ص٤٢.

[٢] بدوي ، عبد الرحمن ، افلوطين عند العرب ، ط٣ ، الكويت : الناشر ، وكالة المطبوعات ، ١٩٧٧، ص٦١.

[٣] الطويل ، توفيق ، في تراثنا العربي الإسلامي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٥ ، ص١٧٣.

[٤] كامل ، فؤاد ، وآخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة - دار القلم ، بيروت – لبنان : مطبعة اوفسيت الميناء ، ص٢٨٩ .

[٥] الفارابي ، أبو نصر، كتاب الجمع بين رأي الحكيمين ، بيروت – لبنان : المطبعة الكاثوليكية ، ب ت، ص٩٩.

نسبة اليسير إلى العظيم ، والمحدود إلى الذي لا يتناهى أو تحدّه حدود ، وهو في نظره جمال الجمال ، هو كله ومنه يفيض " [١] .

وعلى هذا الأساس ، ترى الباحثة ان الفنان إنسان يرتبط بالعالم الحسي ، بشرط ان ترتبط حواسه بالجوانب الصوفية ، أي يرتقي بالجزئيات إلى الكليات ، ويترك العالم المادي إلى العالم الروحي ، وبهذا فالفارابي يظهر نزوعاً أرسطو طاليسياً ، لأ نه يعدّ أعمال الفن متفوقة على الطبيعة ، أو ان الصورة تتفوق على المادة ، كما في قوله : " ... فما منزلته منزلة الخشب هو المادة والهيولي [*] ، وما منزلته خلقته فهو الصورة والهيئة .. فان كل نوع إنما يحصل موجوداً بالفعل وبأكمل وجودية اذا حصلت صورته . وما دامت مادته موجودة دون صورته فانه إنما هو ذلك النوع بالقوة . فان خشب السرير ، ما دام بلا صورة السرير ، فهو بالقوة ، وإنما يصير سريراً بالفعل إذا حصلت صورته في مادته . وانقص وجودية الشيء هو بمادته ، واكمل وجودية هو بالصورة " [٢] .

وأكد الفارابي على المخيلة ، فهي الهبة الإلهية ، التي تحتفظ بالآثار الحسية ، وصور العالم الخارجي المنقولة إلى الذهن عن طريق الحواس ، وفوق ذلك فلها القدرة على الابتكار أو (الخيال المبدع) ، كما يسميه علم النفس الحديث ، والذي تنتج عنه الأحلام والرؤى ، وبالوقت نفسه لها القدرة على المحاكاة والتقليد ، واستعداد كبير للانفعال والتأثر ، فهي تحاكي القوة الحسية ، فيقول الفارابي : " هي القوة التي بها يحفظ الإنسان ما رسمه في نفسه من المحسوسات بعد غيبتها عن مشاهدة الحواس ، وهي القوة بخدمة القوة الباطنة " [٣] .

فالصور التي يعطيها العقل الفعال ، تتخيلها القوى المتخيلة ، حسب ما تحاكها من المرئيات المحسوسة التي تحتفظ بها ، الغرض من ذلك هو ان تصبح تلك الصور مرئية للإنسان الذي يتمتع بقوة متخيلة كاملة جداً ، كما ان باستطاعة هذه القوة ان تتقبل من العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة ، فتكون لها بذلك النبوة بالأشياء الإلهية ، وهذه يقصرها الفارابي على الأنبياء وحدهم .

فالعقل الفعّال يهب الصور إلى الفنان ، إذ تتخيلها القوة المتخيلة لديه بحسب ما تحاكي من القوة الحسية ، وصولاً إلى الصورة المرئية للفنان الذي يتمتع بقوة مخيلته .

وعند **أبو حيان التوحيدي** (٤١٤ – ٣١١ هـ) ، فان تقدير الجمال يتمّ من قبل الإنسان (المتلقي) ، فهو لا يعتمد على معيار معين لقياس الجمال ، ويتساءل التوحيدي عن السبب في ان تقدير الإنسان للجمال يبتدئ من أقبح القبح ، وليس من أحسن الحسن ، ويجيب مسكويه على هذا السؤال بما يأتي :

" ١. ان تذوق الجمال يخضع لعاملين أساسيين ، العامل الأول هو اعتدال مزاج المتذوق ، فلا ينفر إلى الغريب المتطرف ، والشاذ المنحرف . والعامل الثاني تناسب أعضاء الشيء بعضها إلى بعض في الشكل واللون وسائر الهيئات . على ان هذين العاملين لا يجتمعان في جميع أجزائهما ، فالهيولي والأشكال والصورة والمزاج لا تجتمع بوقت واحد ، فلا تستطيع ان ترى الجمال في تمامه .

٢. ليس بإمكان الوهم ان يجمع هذه الشروط التي تعجز الطبيعة عن جمعها ، ولهذا فان إدراك الجمالي إدراكاً كاملا هو من الأمور الصعبة .

---

[١] شلق ، علي ، المصدر السابق ، ص٧٣-٧٤.

[*] الهيولي : مادة أولى منفعلة ، يمكنها ان تتقبل مختلف الصور، ينظر. الفارابي ، أبو نصر ، كتاب أهل المدينة الفاضلة ، قدم له وشرحه : ابراهيم جيزيني ، بيروت : دار القاموس الحديث ، ب ت ، ص٥٠.

[٢] المصدر نفسه ، ص٥٠.

[٣] زايد ، سعيد ، الفارابي ، نوازع الفكر العربي (٣١) ، ط٢، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠، ص٥٨-٥٩ .

٣. ان الوهم تابع للحس ، والحس تابع للمزاج ، والمزاج تابع اثر من آثار الطبيعة . فلكي تعطي الهيولي صورة جميلة ، لابد من تركيب متناسب معتدل بين الأمزجة والأعضاء من الهيئة والشكل واللون .... " [١] .

والجمال عند التوحيدي يسير في مجموعة قنوات ، منها الدين ، فالأخلاق والتي تؤدي به إلى الإيمان بالخالق ، ولمّا كان الجمال الطبيعي يقودنا إلى الخالق المبدع ، فيفترض التوحيدي ان يقودنا جمال العمل الفني إلى النتيجة نفسها ، فيقرر ان لا خير في عمل او صناعة لا تؤدي إلى توحيد الخالق ، " ويقسّم التوحيدي المراحل الإبداعية ، إلى مرحلة التصوير الإلهي وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الإلهي عند الفنان ، ومرحلة التصوير التعليمية التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير " [٢] .

وإذا كانت الطبيعة تقتضي النفس ، فان على الفنان ان يقتضي الطبيعة ، لأنه في هذا الحال فقط ، يستطيع ان يحقق رغبة النفس ، ويحقق الفرح ، وهو غاية العمل الفني [٣] .

فإذا ما أ عدّ الفنان صوره ، فعليه انتزاعها من مادتها الحسية ، فهذه الصورة ستكون مقبولة عند النفس ، بل ان النفس تشتاق إلى الاتحاد بها لتستثبتها في ذاتها وتتكامل معها . عندها ترتقي الصورة بالنفس إلى الرتبة العليا والسعادة العظمى ، على ان عملية الاتحاد بين النفس والصورة المجردة ، إنما تتم مع المعاني المجردة في الشيء المصور ، وليس مع المادة الخامية المحسوسة ، تماماً كما تتحد النفس الإنسانية مع الأشكال التي تتكون في الطبيعة ، بعد ان تنزع عنها مادتها ، من حيث ان " الطبيعة مقتنية أفعال النفس وآثارها ، فهي تعطي الهيولي والأشياء الهيولانية صوراً بحسب قبولها ، وعلى قدر استعدادها ، وتحكي في ذلك فعل النفس فيها " [٤] .

ومن هنا ، احتاجت الطبيعة إلى الصناعة (الفن) ، التي بتأييد العقل تملي على الطبيعة استكمالاً لها ، فهو يقول : "ان الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة في هذا المكان لان الصناعة ها هنا تستملي من النفس ، وتملي على الطبيعة ... وقد صح ان الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ، تقبل آثارها ، وتمتثل أمرها ، وتكمل بكمالها ، وتعمل على استعمالها ، وتكتب بإملائها ، وترسم بإلقائها " [٥] .

كما يقوم الإبداع الفني عند التوحيدي على البديهة والإلهام ، ثم على العمل المسؤول المثقف [٦] .

وقد تألف الفن عنده من شكل ومضمون ، فالفن ينقل العواطف الكامنة في النفس ، ويفصح عنها بشكل فصيح وجذاب ، فهو يعبر عن العالم الداخلي للإنسان ، وليس فقط العالم الخارجي ، وعن آثار الإنسان والزمان [٧] .

وبذلك فجمالية الشكل والمضمون عند التوحيدي ، تتحقق بوجودهما معاً ، فهو يعّبر عن العالم الداخلي للإنسان ، من خلال الشكل الذي ينقل المضمون الداخلي .

ويتحقق الجمال عند **الغزالي** (٤٥٠-٥٠٥ هـ) ، بعد معرفة وإدراك ، وهي خاصية الحيّ المُدرِك ، فهي تقتصر على الإنسان ، فالمدركات تنقسم إلى " ما يوافق طبع المُدرِك

---

[١] بهنسي ، عفيف ، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، السلسلة الفنية (١٨) ، بغداد : وزارة الإعلام مديرية الثقافة العامة ، مطبعة ثنيان ، ١٩٧٢ ، ص٣٥.

[٢] بهنسي ، عفيف ، جماليات الفن العربي ، الكويت : سلسلة كتب يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩ ، ص٧٩.

[٣] بهنسي ، عفيف ، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، المصدر السابق ، ص٣٧.

[٤] المصدر نفسه ، ص٣٨-٣٩.

[٥] اسماعيل ، عز الدين ، المصدر السابق ، ص١٣٩.

[٦] بهنسي ، عفيف ، المصدر السابق ، ص١٧.

[٧] بهنسي ، عفيف ، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، المصدر السابق ، ص٣٢.

ويلائمه ويلذه إلى ما ينافيه وينافره ويؤلمه ، والى ما لا يؤثر فيه بإيلام وإلذاذ ، فكل ما في إدراكه لذة وراحة ، فهو محبوب عند المُدرِك ، وما في إدراكه ألم فهو مبغوض عند المُدرِك " [١] .

إذ يتخذ الغزالي من الحدس الصوفي الذي يستند إلى المد الإلهي النوراني كأساس لإدراك الجمال ، فالقلب عنده اشد إدراكاً لهذا الجمال من الحواس ، فهو يأخذ بنظر المتصوفة [*] [٢] .

فهو يقول " ... من كانت البصيرة الباطنة اغلب عليه من الحواس الظاهرة ، كان حبه للمعاني الباطنة اكثر من حبه للمعاني الظاهرة ، فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة ، وبين من يحبّ نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة " [٣].

ويتضح من ذلك موقف الغزالي من الجمال ، فقد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي ، وكأن الجمالات الجزئية ، سواء كانت عقلية ام حسية انما تشارك في الجمال الإلهي ، وترتبط به لانها اثر من آثاره ، وهذا يعود بنا إلى افلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات ، إذ يقول الغزالي " ان لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله ، واثر من آثار كرمه ، وغرفة من بحر جوده سواء إدراك هذا الجمال بالعقول او بالحواس " [٤] .

ولكن من الخطأ ان نجعل الجمال مقصوراً على مدركات البشر ، أي ما يمكن إدراكه بواسطة الحواس ، يقول الغزالي : " اعلم ان المحسوس في مضيق الخيالات والمحسوسات ربما يظن انه لا معنى للحسن والجمال إلاّ تناسب الخلقة والشكل وحسن اللون .. فان الحسن الأغلب على الخلق حسن الإبصار ، واكثر التفاتهم إلى صور الأشخاص فيظن إنما ليس مبصراً ولا متخيلاً ولا متشكلاً مقدر فلا يتصور حسنهم ، وإذا لم يتصور حسنهم لم يكن في إدراكه لذة فلم يكن محبوبا .... " [٥] .

فنقول هذا خط حسن ، وهذا صوت حسن ، وهذا فرس حسن ، أي يمكن إدراكه بالحواس وهي أيضاً جميلة عند الغزالي ، ولكن جمالها نسبي ، أما إذا علمنا ان الجمال موجود في غير المحسوسات ، إذ يقال هذا خلق حسن ، وهذا علم حسن ، وهذه سيرة حسنة ، فلا يمكن إدراكها بالحواس ، وإنما تدرك بنور البصيرة الباطنة [٦] .

كما ان الغزالي ينشد التكامل في الأشكال التي تُوصف بالجمال ، فإذا كانت جميع كمالاتها الممكنة حاضرة ، فهي في غاية الجمال ، فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن ، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به [٧] .

فتكامل الخصائص البنائية للعمل الفني يجعله في غاية الجمال ، وان أي نقص في أجزاءه يضعف بقدر من كلية الجمال الذي فيه ، كما ان الفنان الذي تتغلب لديه البصيرة الباطنة على الحواس الظاهرة كان اشد إدراكاً للجمال ، وللمعاني الباطنة ، وبدونها فإدراكه للجمال شكلي ظاهري يُلمس بالحواس .

---

[١] اسماعيل ، عز الدين ، المصدر السابق ، ص١٣٥.

[*] المتصوفة : "واصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها ، والزهد فيما يُقبل عليه الجمهور من لذة ومال ، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة ، وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف ، فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده ، وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا ، اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة .... " .
عاصي ، حجر ، مقدمة العلامة ابن خلدون ، بيروت : دار مكتبة الهلال ، ١٩٨٨، ص٢٩٥.

[٢] الجابري ، محمد عايد ، نحن والتراث ، ط١، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٠، ص٨٣.

[٣] اسماعيل ، عز الدين ، المصدر السابق ، ص١٣٧.

[٤] ابو ريان ، محمد علي ، المصدر السابق ، ص٢٠.

[٥] الغزالي ، ابو حامد محمد ، إحياء علوم الدين ، ج٤، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي : ١٩٣٩م ، ص٣٠٧.

[٦] المصدر نفسه ، ص٣٠٧.

[٧] اسماعيل ، عز الدين ، المصدر السابق ، ص١٣٧.

الجمال في الفكر الفلسفي الحديث

يُعدّ **بومجارتن** (١٧١٤ – ١٧٦٢) هو المؤسس الحقيقي لفلسفة الجمال الحديثة ، وهو أول مفكر أطلق على علم الجمال لفظة الاستطيقا ، وذلك في عام ١٧٣٥ ، التي حاول فيها الفصل بين الجماليات وغيرها من مجالات المعرفة الإنسانية ، التي كانت تعني " الإدراك الحسي " .

ومن هنا ، ارتبطت الاستطيقا بالشعور ، والذي يصل غايته العليا من خلال الوصول إلى الكمال ، والمتمثل بالقيم العليا الحق ، والخير ، والجمال .

إذ أكّد **كانت** (١٧٢٤ – ١٨٠٤) على الجمال الحسي بوصفه كمالاً ، إلاّ انه أضاف إليها مبدأ الغائية (بدون غاية) ، إذ يصبح العمل الفني ليس نظيراً لما موجود في الطبيعة ، وانما جعل للفن ميدانه المستقل ويتمتع بجماله الخاص ، كما ان الحكم على جمال الشيء يفترض الانسجام والتوافق والغائية ، فمبدأ الغائية ذاتي ، يجري عمله بداخلنا عند إدراكنا للشيء الجميل ، فيعني " ان هذا الشيء الجميل يبدو منسقاً تنسيقاً غير موجه لأي غرض سوى تيسير عملية التأليف والتوافق بين الخيال والفهم ، وهي عملية ينتج عنها الشعور باللذة او الرضاء " [١] .

فقد أراد كانت الوصول إلى منطق للذوق ، إذ يقرر ان الحكم على شيء بأنه جميل حكم صادر عن الذوق ، إذ فيه إرضاء للوعي الجمالي بأن ذلك الشيء مصدر متعة جمالية ، وليست غاية الجمال مجرد الدلالة على الكمال الحسي او الجسمي للشيء الجميل ، بل هو رمز لما فوق الحس من الحقائق ، التي بدونها لا يكون الجمال عالميا [٢] .

وبذلك فقد أسقط عليها (كانت) الأحكام المنطقية ، من مقولات الكيف والكم والجهة والعلاقة ، وهي اللحظات الأربع للحكم الجمالي ، وهي كالآتي :

الكيف: وتعني تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق ، لا من حيث المتعة والمنفعة .

الكم: وهي عدد المعجبين به بناءً على مدى تناسق الصورة او اتساق الكيف ، وهو يطلق عليه بالكم الإعجابي ، والعمل الفني الجميل قوة انتشاره في داخله ، ويعم الإعجاب به عند الناس .

الترابط: أي ان العمل الفني غاية في ذاته ، أي ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، وبذلك تنتفي النفعية .

الحالة التي عليها الفنان او المتذوق : بمعنى ان الحكم الجمالي يتعلق بحالة واقعة حدثت في التجربة ، وأساس الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعياً بافتراض وجود إحساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة [٣] .

والجمال عند كانت نوعان : " الجمال المقيّد ، والجمال الحر . المقيّد يفترض ما ينبغي ان يكون عليه وان يتطابق معه . أما الجمال الحر فلا يفترض مسبقا ما ينبغي ان يكون عليه الجميل " [٤] .

وفلسفة (كانت) ذات شأن في تفريقها بين المعرفة العقلية ، والحكم الجمالي المؤسس على الذوق ، ولكنها فلسفة شكلية ، تظهر خطورتها في إيلاء الشكل كل الأهمية ، وتجريده من أي غاية ، فكانت فكرة الجمال قاسية عند (كانت) في الأشكال التي يختفي منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف والزينة في شكل الأوراق ، التي لا معنى لها في نفسها [٥] .

---

[١] مطر ، أميرة حلمي ، المصدر السابق ، ص١٣٠.

[٢] هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، الفجالة – القاهرة ، مصر : دار النهضة للطبع والنشر ، ب. ت ، ص٢٨٨.

[٣] أبو ريان ، محمد علي ، المصدر السابق ، ص١١٠.

[٤] مطر ، أميرة حلمي ، المصدر السابق ، ص١٣٧.

[٥] هلال ، محمد غنيمي ، المصدر السابق ، ص٢٨٧.

هذا يعني ان على الفنان ان يعجب بالشيء الجميل ، دون ان يلقي أهمية للغايات ، فلا يحتفظ إلاّ بالشعور غير المحدد ، بان هناك غاية للجمال في الطبيعة دون مضمون محسوس لتلك الغاية ، وبذلك فقد حصر (كانت) الجمال في الشكل وجعل الجمال ذاتياً في إدراكه .

والجمال عند **هيغل** (١٧٧٠ – ١٨٣١) ، هو مظهر لتجلي الفكرة في المحسوس ، " والنظر إلى الفكرة في ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال " ، اما بالنسبة إلى الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى مستوى مثالي ، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية [١] .

وعلى هذا فالجمال الهيغلي جمال نسبي ، أما الفن ، فتنتصر فيه الفكرة على المادة ، لأنها تستخدمها لأغراضها ، وبذلك فان هيغل لا يشترط المحاكاة في الفن ، ويقول " ان الفن الذي يحاكي الطبيعة لا ينتج آثاراً فنية ذات قيمة ، وإنما ينتج صنعة ومهارة ... " [٢] .

ذلك ان الفن هو محاولة لكشف المضمون الروحاني الباطني ، وترتب على ذلك انه كلما عّبرت الأعمال الفنية عن الباطن الروحاني كلما ارتقت في سلم الكمال ، ونضجت في الشكل ، وما دامت الروح أسمى من الطبيعة ، فان هذا السمو ينتقل إلى النتاجات الفنية ، فيقول : " ان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي ، لأنه نتاج الروح " [٣] .

كما أكّد مسالة الحيوية ، وعدّها الفاصل عنده في مشكلة الجمال والقبح ، ويمكن تطبيق ذلك على الموجودات ، فالجمال في الجماد اقل نسبياً منه في النبات ، وهذا بدوره يقل جماله عن الحيوان من جهة حيويته ، فيما يكون الإنسان ، وبسبب تمتعه بأكبر قدر من الحياة ، اجمل المخلوقات [٤] .

وبذلك فالروح المطلق ، هو محور مذهب (هيغل) ، فكل الموجودات سواء أكانت طبيعية او مادية او نظم إنسانية او فكرية ، هي في النهاية مظهر من مظاهر تشكلات الروح ، وقانونها هو الجدل ، كما يسميه (هيغل) ، وقوام الجدل حركة أو صيرورة [*] مستمرة [٥] .

والفكرة عند (هيغل) هي المضمون الذي يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون ، فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون ، وهذا الارتباط يقّدم ثلاث مراحل رئيسة للفن [**] .

فالمادة التي لا شكل لها ، كالمضمون الذي لا شكل له ، وبذلك فان " الأعمال الفنية الحقيقية هي تلك الأعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة " [٦] .

---

[١] مطر ، أميرة حلمي ، المصدر السابق ، ص١٥٥.

[٢] المصدر نفسه ، ص١٥٣.

[٣] هيغل ، المصدر السابق ، ص٢٥٠.

[٤] إسماعيل ، عز الدين ، المصدر السابق ، ص٥٧.

[*] الصيرورة : " التغّير في ذاته من حيث انه انتقال من حال إلى اخرى ، ويقابل الثبوت والسكون ، وعدها هيرقليطس صراعا بين الأضداد ليحل بعضها محل بعض ، واعتبرها (هيغل) سر التطور ، فهي التي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود .
ينظر : مدكور ، ابراهيم ، المعجم الفلسفي ، القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٧٩ ، ص١٠٨ .

[٥] مطر ، اميرة حلمي ، المصدر السابق ، ص١٥١.

[**] ١. المرحلة الرمزية : وتتمثل في الفن الشرقي والمصري ، وكانت السيطرة للمادة على الفكرة ، وفيها ينتصر الشكل على المضمون .
٢. المرحلة الكلاسيكية : وتتمثل في الفن اليوناني ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة أتمّ تعبير عنها ، وهي مرحلة الكمال الفني .
٣. المرحلة الرومانتيكية : وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل .
هلال ، محمد غنيمي ، المصدر السابق ، ص٣١٠ .

[٦] إمام ، إمام عبد الفتاح ، المنهج الجدلي عند هيغل ، القاهرة : مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٨١، ص٢٣٨.

فقد أدرك (هيغل) النواقص العامة في الفلسفة الشكلية الكانتية ، فأعاد الوحدة المحسوسة ، وصحح علاقاتها بذاتها وسائر النشاطات الإنسانية . فوحدة الأثر الفني لا تقتصر على كونها وحدة شكلية ، وإنما " هي وحدة الشكل والمحتوى ، وحدة الدلالات والمعاني ، التي بلغت أقصى درجات العمق ، مع المظهر الفني المحسوس " [١] .

وبذلك فالأعمال الفنية عند (هيغل) تتألف من التلاحم بين المفهومين ، الشكل والمضمون ، فالشكل يحوي المضمون ، والمضمون يحوي الشكل ، فهما لا ينفصلان في العمل الفني .

وعند **شوبنهاور** (١٧٨٨ – ١٨٦٠ م) ، فان الجمال يتفاوت تبعاً لنسبة تحقيق الإرادة [*] موضوعياً ، ومن هنا فـ " الجمال الإنساني " أعلى مراتب الجمال ، لان فيه أعلى درجة من درجات التحقيق الموضوعي للإرادة قابلة للإبصار ، فهو " صورة " الإنسان بوجه عام معبراً عنها في هيئة مبصرة " [٢] .

وعلى هذا ، فالجمال عند (شوبنهاور) يخضع للنسبية ، ويضع شرطان للمتعة الجمالية هما : " توافر الإنسان (الذات العارفة) ، و (وجود الموضوع باعتباره موضوعاً للجمال) ، فعندما تنظر الذات العارفة أو (المتأملة) لموضوع تأملها ، فإنها لا تراه باعتباره شيئاً جزئياً أو مادياً يمثل أمامها ، بل تراه باعتباره مثالاً افلاطونياً . ويتوقف التأمل الجمالي عند (شوبنهاور) على الذات المتحررة من اسر إرادتها ، أي الذات الخالصة من ميلها لإرادتها " [٣] . فالفنون عند (شوبنهاور) تتأثر بالذات او المتذوق، فكلما تحرر الفن من اسر الإرادة كان صافياً كاملاً، أما إذا اعتراه النقص فذلك لأنه لم يخلص تماما من عبودية الإرادة.

والكائنات الحية كلها عند (شوبنهاور) هي ظواهر للإرادة ، وكل ظاهرة منها تنطوي على كثرة في صورتها ، فالطبيعة في تحقيقها للجمال ، تبدأ من البسيط حتى تبلغ الكمال في الجمال بارتفاع درجة التعقيد ، مما جعل الجسم الإنساني أعلى الأجسام الطبيعية في الجمال لأنه اكثر تعقيداً ، والعلّة هنا انه كلما ازداد التعقيد ازدادت الحاجة إلى الانسجام [٤] .

ومع ذلك يرى (شوبنهاور) ، ان كل شيء له جماله الخاص : " فالجمال لا يقتصر على النظام الذي يظهر في وحدة موجود فردي (كما في الجمال البشري) ، بل انه قد يبدو في كل شيء غير منظم وبلا شكل ، بل وحتى في أداة مصنوعة ، ... يمكن ان تكشف أيضاً عن المثل الكامنة فيها بوضوح .... " [٥] .

وشوبنهاور يرفض فكرة المحاكاة في الفن ، فالفنان في عمله لا يحاكي الطبيعة ، فهو لا يستمد معايير الجمال من الطبيعة ، بل من خلق عقله بناءً على صورة قبلية ، فالجمال لا يتحقق بشكل كامل في الطبيعة ، ذلك لأن الفنان عندما يخلق الجمال لا يحاكي الطبيعة ، بل توجد صورة الجمال في ذهنه ، ومن خلال ذلك يكتشف المثال الكامن في الطبيعة ، ويضمنّه عمله الفني ، وإذا لم تكن عند الفنان صورة قبلية عن الجمال ، فانه لن يستطيع ان يكتشف هذا

---

[١] لوفافر ، هنري ، في علم الجمال ، ت : محمد عيتاني ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ب. ت ، ص٢٢-٢٣.

[*] الإرادة : " تصميم واعٍ على أداء فعل معين يستلزم هدفاً ووسائل لتحقيق هذا الهدف ، والعمل الإرادي وليد قرار ذهنيٍ سابق " . مدكور ابراهيم ، المصدر السابق ، ص ٧ .

[٢] بدوي ، عبد الرحمن ، شوبنهاور ، بيروت – لبنان : وكالة المطبوعات الكويت ، دار القلم ، ١٩٤٢، ص١٥٠.

[٣] عباس ، راوية عبد المنعم ، المصدر السابق ، ص١٥٨.

[٤] بدوي ، عبد الرحمن ، المصدر السابق ، ص١٥٠.

[٥] توفيق ، سعيد محمد ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ط١ ، بيروت – لبنان : دار التنوير للطباعة والنشر: ب. ت ، ص١٥٩.

المثال الكامن في الطبيعة ، كما ان هذه المعرفة القبلية لا تتعلق بشكل الظواهر ، وإنما بمضمون الظواهر او ماهيتها ، أي " مثلها ".[١] .

وبذلك فالفنان عند (شوبنهاور) يتعرف على المثال في الواقع ، فالفنان يتمثل الطبيعة ، لكنه لا يحاكي الأشياء فيها ، وإ نما يعّو عن المثال الذي لا يكون متضمناً فيها بشكل حرفي .

أما **برجسون** (١٨٥٩ – ١٩٤١ م) ، وهو من أصحاب النظرة الصوفية التي أكدت عجز العقل عن إدراك الجمال ، وإنما يجب ان نتجاوز العقل , وندرك الجمال عن طريق الوجد او الجذب ، فينكشف الجمال للذوق الصوفي كحقيقة لا معقولة فوق نطاق الحس ، لكن (برجسون) استبدل الجذب بالحدس [*] ، فإدراك الجمال لا يتم إلاّ عن طريق الحدس ، والحدس في حقيقة أمره ليس سوى " معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه ، أي إدراك الديمومة [**] الخلاقة إدراكاً مباشراً ، فكأننا بالحدس نحيا بالجمال ، ونشعر بدبيبه في نفوسنا، من ثم فان أي محاولة لاستخدام العقل المنهجي في تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفتيت الجمال ومواته " [٢] .

فالجمال عند (برجسون) يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ، فهو ينبع من القلب لا من العقل ، ومن الإلهام ، لا من التأمل العقلي .

وهذه النزعة الحدسية جعلت (برجسون) يعد الفن بمثابة " عين ميتافيزيقية " فاحصة ، فكأنما هي إدراك مباشر يتيح لصاحبه النفاذ إلى باطن الحياة ، فالفن عند (برجسون) هو إمكانية الامتداد بملكات الإدراك الحسي إلى ابعد مدى [٣] .

فهو يقول " ان العمل الفني وليد تأمل خالص ، وسلبية حدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة ، والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان ، بل انه يكتفي بالمشاركة الوجدانية فحسب ، فيأتي العمل الفني بدون غاية اللهم إلاّ المتعة والنشوة " ، وهكذا يصبح الفن نوعاً من الاستبطان أو التجربة الصوفية التي تُحدث ضرباً من الانفصال عن الواقع [٤] .

ومن هنا فان الجمال عند (برجسون) ، هو الجمال الباطن في المواد والأشكال والظواهر ، بعيد عن المظاهر الحسية والعقلية بصيغها التقليدية ، وهو بهذا مشابه إلى جدٍّ كبير الجمال الافلاطوني .

ومهمة الفنان عند (برجسون) الخلق ، فهو " إنسان نافذ البصر ، عميق الحدس ، حاد البصيرة ، يملك قدرة هائلة على إدراك ما يفوتنا في العادة إدراكه ، لأننا مشغولون بالعمل والتصرف ، على حين انه هو مستغرق في النظر والتأمل " ، فعلى الرغم من الصلة بين الفنان والطبيعة ، إلاّ ان الفن هو اسلوب عذري في النظر والاستماع والتفكير ، فهو ينطوي بالتالي على نوع من التجرّد الطبيعي عن الحياة [٥] .

---

[١] المصدر نفسه ، ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

[*] الحدس : هو الإدراك المباشر لموضوع التفكير وله اثره في العمليات الذهنية المختلفة في الحس ، ويسمى حدسا حسيا ، والعقل ويسمى حدسا عقليا ، إذ يستخدم للبرهنة والاستدلال ، وهو عند برجسون السبيل الوحيد لمعرفة المطلق .
مدكور ، ابراهيم ، المصدر السابق ، ص ٦٩ .

[**] الديمومة : الزمان كما هو معطى مباشرة في الوجدان ، على انه حافز غير منقسم ، وهو جوهر التطور المبدع ، على خلاف الزمان الرياضي الجامد ، الذي ينقسم ويمكن قياسه ، وبها قال برجسون .
مدكور ، ابراهيم ، المصدر السابق ، ص٧٦ .

[٢] أبو ريان ، محمد علي ، المصدر السابق ، ص ١١٨-١١٩.

[٣] ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة : مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ١٩٦٦، ص١٦.

[٤] أبو ريان ، محمد علي ، المصدر السابق ، ص ١٧٩-١٨٠.

[٥] ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، القاهرة : ملتزم الطبع والنشر مكتبة مصر، دار الطباعة الحديثة ، ب. ت ، ، ص ١٨٧-١٨٨ .

ويخضع الجمال عند **سانتيانا** (١٨٦٣ – ١٩٥٢) للنسبية في الأحكام ، وذلك بسبب خضوعه للتحولات الذاتية والموضوعية ، فالجمال عنده " هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجوداً موضوعياً " ، أو الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته " [١].

ويضع (سانتيانا) أربع مميزات يجب توافرها في إدراك الشيء إدراكاً جمالياً :

" (١) فهو " قيمة " وليس إدراكاً لواقع معين ، او لعلاقة بذاتها قائمة بين عدة وقائع ، وتعني بأنه " قيمة " انه انعطاف من الذات وميل وجداني نحو شيء معين .

(٢) وهو إحساس " إيجابي " لأنه منصب على الشيء الحسن الماثل أمام الشخص المدرك ،...

(٣) وهو " مباشر " لأنه لا يراد به ان يكون وسيلة لمنفعة آجلة ، ...

(٤) ثم هو إلى جانب هذا كله ، وفوق هذا كله ، إخراج للنشوة الذاتية إخراجاً يدمجها في عناصر الشيء ، وكأنها جزء من طبيعته ،...." [٢].

ومن أنواع هذا الجمال ، جمال الشكل ، فإذا كانت الوحدة هي ميزة الأشكال " فالشكل هو جمع لعدة عناصر ، ولابد ان تكون فيه هذه العناصر، وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر " [٣] .

وقد أكّد (سانتيانا) على الشكل ، بالإضافة إلى تأكيده على المادة والتعبير ، إذ يرى (سانتيانا) ، ان الفنون التشكيلية تبدأ بالزخرف والرموز ، وترجع اللذة الجمالية في البداية إلى غنى المادة ، وكثرة الزخرفة ، ومعنى الشكل ، والى أي شيء آخر ما عدا الشكل ذاته ، وهكذا نجد في الأعمال الفنية مصدرين مستقلين للتأثير ، " أولهما الشكل المفيد الذي يولد النمط ، وفي نهاية الأمر يوجد جمال الشكل حين نعلو بالنمط فنجعله مثلاً أعلى عن طريق تأكيد ملامحه التي تبعث على اللذة في ذاتها . أما المصدر الثاني ، فهو جمال الزخرف الذي يأتي من إثارة الحواس أو الخيال عن طريق اللون او كثرة التفاصيل او دقتها " [٤] .

أما بالنسبة **لكروتشه** (١٨٦٦ – ١٩٥٢) ، فيقول " ان الفن عيان vision ، أو حدس intuition " ، فما يقدمه لنا الفنان ما هو إلاّ صورة او شكل وهمي ، وبهذا فان من يتذوق الفن إنما يدير بصره نحو تلك الجهة التي يدله عليها الفنان ، فينظر من النافذة التي أعدها الفنان وذلك لإعادة تكوين تلك الصورة في نفسه [٥] .

وما عرف به (كروتشه) من نزوع مثالي ، هي صورة من الصور التي يدين بها لهيغل ، فقد رجح (كروتشه) الفكر على الواقع الفيزيائي ، وقوله بان الفن حدس يستمّد دلالته وقوته من الانكارات التي بنى عليها فلسفته الجمالية ، وهي ان الفن ليس واقعة مادية ، وإذا كان الفن حدساً ، وكان الحدس تأملاً ، كان من غير الممكن ان يكون الفن فعلاً نفعياً ، وأيضاً ان لا ينظر

---

[١] سانتيانا ، جورج ، الإحساس بالجمال ، القاهرة – نيويورك : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٨٩٦، ص٧٤ .

[٢] المصدر نفسه ، ص٢١.

[٣] المصدر نفسه ، ص١٢٠.

[٤] المصدر نفسه ، ص١٨٥.

[٥] ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، المصدر السابق ، ص٤٣.

إلى الفن على انه فعل أخلاقي ، او معرفة مفهومة ، وبذلك فان المهم في الصورة هو قيمتها كصورة مثالية خالصة [١] .

كما وضح (كروتشه) فكرته عن الحدس ، إذ انه ليس إحساساً تطبعه الأشياء على العقل كما لو انه سطحاً خالياً ، وإنما الحدس نشاط وفعالية تجري في العقل الإنساني ، وهو منتج الصور [٢] .

ويؤكد (كروتشه) انه من الخطأ ان يوجد الجمال في الطبيعة ، لكن الطبيعة التي تتكون من كتلة من الرخام المنحوت ، يمكن ان تبعث في ذاكرتنا صورة جمالية ، ذلك ان الفن نشاط من أوجه نشاط الروح ، وهذا يعني ان (كروتشه) أكد على الجمال الفني اكثر من الجمال الطبيعي " فالطبيعة بكماء ما لم ينطقها الإنسان " [٣] .

وقد أكد (كروتشه) الشعور ، الذي يعبر عنه الفنان على انه مضمون من ناحية ، والصورة الذهنية بوصفها شكلاً من ناحية أخرى ، فالفن عند (كروتشه) " تركيب جمالي أولي (او قبلي) " بمعنى انه " مؤلف " من العاطفة والصورة على شكل حدس او عيان ، فالروح الفنية لا ترى الصورة على حدة ، ولا تحس بالعاطفة على حدة ، بل تمزج بينهما في وحدة فنية ، هو ما نسميه بالعمل الفني ، فالمضمون اتخذ صورة ، والصورة امتلأت بالمضمون [٤] .

وبذلك فان العمل الفني عند (كروتشه) مؤلف من شكل ومضمون ، فلا يمكن وجود شكل بلا مضمون ، او مضمون بلا شكل يحويه .

والجمال عند **سوزان لانجر** (١٧٩٥-١٩٨٦) ، هو التعبيرية ، أي إمكانية العمل الفني على التعبير ، فكلما كان العمل الفني معبراً كلما كان جميلاً ، من هنا كان الفن عند (سوزان لانجر) صورة معبرة ، وبذلك فهو يتمتع بالجمال ، وبالتالي هو شكل معبر [٥] .

فقد اهتمت (لانجر) بالشكل الفني ، إذ ترى الفن بأنه "عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي ، في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشري " وإدراك هذه الأشكال إنما يكون بالحدس ، وبمساعدة الخيال [٦] .

وبذلك فان الفن يبدع شكلاً ، وهذا الشكل لابد وان يكون معبراً عن الوجدان البشري ، هذا يعني ان (لانجر) ذات نزعة شكلية ، فهي تركز أهمية أساسية على الشكل ، على الرغم من ان ذلك الشكل يُبدع من خلال رمز مُبدع ، وهذا الرمز لابد وان يرتبط بمعنى ويعبر عنه . فالفن عند (لانجر) ليس محاكاة للواقع ، فهو عالم قائم بذاته . كما تأكد ان الفن يتميز " بالغرابة " ، فهو شكل ليس له وجود من قبل [٧] .

كما ويصدر جمال العمل الفني من الاتساق او الانسجام ، إذ ان أجزاء العمل الفني تتضافر جميعا في سبيل إبراز هذا العمل ، فيصبح كل جزء عنصراً في تركيب الشكل ، هذا التركيب هو الوحدة في التنوع او الوحدة العضوية [٨] .

ومن ذلك نستنتج ان (لانجر) أكدت على الشكل المعبر عن معاني ومضامين كامنة في صميم البناء الحسي للعمل الفني .

---

[١] كروتشه ، بندتو، المجمل في فلسفة الفن ، ط١ ، ت: سامي الدروبي ، مصر : دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد بمصر ، ١٩٤٧ ، ص٢٥-٣٣.

[٢] مطر ، أميرة حلمي ، المصدر السابق ، ص٢٣٦.

[٣] كامل فؤاد ، وآخرون ، المصدر السابق ، ص٣٤٣.

[٤] ابراهيم ، زكريا ، المصدر السابق ، ص٥٠.

[٥] حكيم ، راضي ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية، ١٩٨٦ ، ص٩٤-٩٥.

[٦] ابراهيم ، زكريا ، المصدر السابق ، ص٣١٣.

[٧] حكيم ، راضي ، المصدر السابق ، ص١٣.

[٨] المصدر نفسه ، ص١٠٠.

و جـان بـول سـارتر (١٩٠٥- ١٩٨٠) ، يـرى ان الموضـوع الجمـالي موضـوع " متخّيـل " ، أي انـه لا يمكـن ان يكـون او يـدرك إلاّ مـن خـلال الـوعي المتصـور ، بوصـفه " لا واقعيا " ، وما يميز الوظيفة التخيلية كونها " تلقائية إبداعية " ، يهب عن طريقها الوعي لنفسه موضوعه الخاص [١] .

فالموضوع الجمالي لا ينفصل عن نظريته في الخيال ، بوصفه " الحرية " التي بإمكانها رفع العالم ، ووضعه في ان واحد ، إذ يعرّف (سارتر) الخيال فيقول انه : " الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته " [٢] .

وبذلك فان الموضوع الجمالي لا يتجلى أمام أنظارنا ، اللهم إلاّ عندما نكون في حضرة " العمل الفني " ، كما ان الإنسان عند (سارتر) يثبت وجوده عن طريق الفعل ، أي محاولة التغيير من حالة إلى أخرى واثبات شيء آخر، ويفترض الفعل الإنساني الحرية ، وهو تعبير عنها [٣] .

ولهذا اهتم (سارتر) بالخيال عند الإنسان ، ذلك ان الخيال حين يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع ، إنما يكشف عن عالم آخر ، تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها ، فوظيفة الخيال عند الإنسان ، هو انه يقدم عالماً بديلاً للعالم الواقعي .

أما العمل الفني ، فهو شيء لا واقعي ، إلاّ ان (سارتر) يوّحد في صميم العمل الفني بين " المعنى " و " اللاواقعي " ، أي ان العمل الفني هو موضوع مدرك يضع بأيدينا شيئا من جهة، ويزوغ منا كمعنى من جهة أخرى ، أي انه يجعل المعنى متضمنا في ذلك الشيء الواقعي [٣] .

---

[١] ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص٢٣١.
[٢] ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، المصدر السابق ، ص٢٣٢.
[٣] مطر ، أميرة حلمي ، المصدر السابق ، ص٢٤٦.
[٣] ابراهيم ، زكريا ، المصدر السابق ، ص٢٣٥.

المبحث الثاني

الشكل والمضمون مفاهيمياً

الشـكـل

تتخذ العناصر وضعاً معيناً داخل التكوين الفني من خلال تآلفها وتوافقها وفق طريقة معينة ، مكونة شكلاً معيناً ، والذي يخضع بدوره إلى تنظيم الدلالات التعبيرية والحسية التي تساهم في إغناء الشكل .

كما ان هذه العناصر تعطي الشكل الوضوح والموضوعية ، بحيث يمكن إدراكه فالعمل الفني لا يصبح مظهراً حسياً قابلا للإدراك ، إلاّ إذا استحال إلى شكل .

إدراك الشكل بصرياً

الشكل هو مدرك بصري ، إذ يستثار الإدراك البصري بواسطة منبه خارجي عن طريق الجهاز البصري (وهو العين) ، فيستجيب العقل للاستثارة فيدرك المرئيات .

وقد أكدت الدراسات السيكولوجية في مجال الإدراك البصري ، ان إدراك الشكل ليس إدراكاً لمجموعة الأجزاء التي يتكون منها الشكل ، بل هو إدراك عام ، أي إدراك الشيء ككل [١] .

ومن أهم هذه الدراسات التي أفادت بشكل كبير في مجال الإدراك ، هي نظرية (الجشطالت) [*] ، وذلك " اعتمادا على التجربة المباشرة المعتمدة نقطة انطلاق لكل سيكولوجيا ولكل علم ، إذ اعتماداً على التجربة المباشرة ، يقلل الجشطالتيون من دور الانتباه والثقافة في الوظيفة الإدراكية عبر المعطيات البصرية ، فهم يرون ان العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة المتأملة " [٢] .

من هذا نستنتج ان إدراك صورة معينة هو إدراك مباشر (حدسي) ، وبالوقت نفسه هو إدراك شعوري حسي .

والفكرة الجوهرية لهذه النظرية الشكلية ، ليس عبارة عن تجميع الأجزاء " فالمربع ليس مجرد أربعة أضلاع ، بل الصيغة الكلية التي تنظم هذه الأضلاع الأربعة من خلالها ، كي تأخذ الصفة الكلية الخاصة بالمربع " [٣] .

---

[١] رياض ، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣ ، ص٢٠٩.

[*] الجشطالت (Gestalt) : كلمة ألمانية تعني " اقرب ما يكون الصيغة أو الشكل أو النموذج أو الهيأة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم ، كذلك الكل المتسامي ... أو قل هو كل متكامل كل جزء فيه له مكانة ودوره ووظيفته التي يتطلبها الكل " . وقد ظهرت في بداية القرن العشرين ويعتبر ماكس فرتيمر بصورة عامة مؤسس النظرية الجشطالية ، والذي انظم اليه ولفجانج كوهلر وكيرت كوفكا .
راجع ام غازادا ، جورج ، كورسني ريموندجي ، نظريات التعليم دراسة مقارنة ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : مطبعة الرسالة ، ١٩٨٣ ، ص٢٣٦-٢٤١.

[٢] الماكري ، محمد ، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء : ١٩٩١ ، ص١٨.

[٣] عبد الحميد ، شاكر ، التفضل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : ١٩٩٩ ، ص١٥٩.

وبذلك فان طريقة الجمع خاطئة ، فالكل لا يساوي مجموع الأجزاء وليس مجرد مجموع الأجزاء مضافاً اليها الصفة الجشطالتية ، فالكل يمكن ان يختلف تماما عن مجموع الأجزاء . واعتبار الكل هو جمع هي نظرة غير ملائمة، فالكل منطقياً ومعرفياً سابق على أجزاءه ، والأجزاء لا تصبح أجزاءً ، ولا تقوم بوظيفتها كأجزاء حتى يوجد الكل التي هي أجزاء له [١] .

وتتم عملية إدراك الأشكال من كون الإنسان يبحث عن المعلومات وينظمها ، فالإدراك صفة من صفات الكائنات العاقلة ، إذ ان للدماغ دور في تخطي بعض الصعوبات في تمييز الأشكال من خلال المدخلات (المعلومات) ، التي تخص مجموعة واحدة ينتظمها (إطار) [*] مرجعي عام واحد ، إذ يمكن تحديدها وتمييزها من خلال الاختلافات القائمة بينها وفقاً لذلك الإطار المرجعي[٢] .

ويذكر (سكوت) انه عندما ندرك هيئة الشكل ، فان ذلك يعني ضرورة وجود اختلافات في المجال المرئي ، وأينما توجد اختلافات ، فلابد ان يكون هناك تباين [٣] .

وللشكل قوانين تنظم عملية الإدراك منها :

١. الشكل والأرضية

وجّه علماء النفس الشكليون اهتماماً خاصاً بالطريقة التي تبرزها الأشكال ككليات تنفصل ، وتتميز عن الأرضية والخلفية ، إذ تظهر الأشكال قبلها . " فالصورة في أي إدراك هي الشكل ، هي الكل الذي يبرز ، هي (الشيء) الذي ندرك ، أما الخلفية فهي الأرضية غير المتمايزة التي تبرز منها الصورة " [٤] .

لذا فان عملية إدراك الشكل ككل ، منفصلة عن الأرضية ، ذلك لان الشكل هو الجزء الموجب في العمل الفني ، انطلاقاً من كون الشكل اكثر تعقيدا من الأرضية ، وبان الشكل يحدّ بالحدود المحيطة ، وإذا ظهر الشكل اختفت الأرضية ، كما ان الشكل متماسك والأرضية مائعة [٥] .

٢. الامتلاء

الذي يعني ان الكل اكبر من مجموع الأجزاء ، وإدراك الكل سابق على إدراك الأجزاء [٦] .

٣. القرب

" تميل العناصر المتجاورة إلى ان تكون مجموعات .

٤. التماثل

حين يتوافر في المجال البصري عناصر متعددة ، فان تلك العناصر المتماثلة تميل إلى ان تتجمع لتكون كلاً يتميز بكيان مستقل .

٥. الأشكال المغلقة

الخطوط التي تتصل ببعضها لتحصر بينها مساحة من شأنها ان تشاهد كوحدة واحدة .

٦. المصير المشترك

---

[١] أم غازادا ، جورج ، المصدر السابق ، ص٢٤٠.

[*] الإطار : " هو ذلك الحيز الذي توجد فيه الموضوعات التي ندركها " .
صالح ، قاسم حسين ، سيكولوجية إدراك اللون والشكل ، سلسلة دراسات ٣٠٥ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق – بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ ، ص١٢٨.

[٢] المصدر نفسه ، ص١٢٠.

[٣] سكوت ، روبرت جيلام ، المصدر السابق ، ص ١٥ .

[٤] صالح ، قاسم حسين ، المصدر السابق ، ص١٢٦-١٢٧.

[٥] المصدر نفسه ، ص١٢٧.

[٦] عدس ، عبد الرحمن محي الدين ، المدخل إلى علم النفس ، ت : جون رايلي ، ط٢ ، قبرص : ١٩٨٥ ، ص١٥٣.

ان أجزاء الشكل التي لها حدود جيدة ومصير مشترك ، تميل للتجميع بصرياً لينشأ عنها "(كل) يتميز بالوحدة " [١] .

٧. الاستمرارية

وتعني الأشياء المرئية ، لأنها تأخذ اسلوباً معيناً في الاستمرارية تطغي على الأشياء التي يحدث تبدل في اتجاهها [٢] .

وبذلك فان جميع الأشكال و، على اختلاف الخامة التي تتشكل منها ، تخضع إلى عمل القوانين ، وهذا ما أكده (ريد) " بأنه ليس هناك شكل في الطبيعة لا يعزى إلى عمل القوانين الأولية في ظل دوافع النمو . ولقد يختلف مدى النمو ، وكذا تختلف الخامة الأساسية والوظيفة أو الاستعمال دون ان تختلف قوانين الفيزياء " [٣] .

ومن الجدير بالإشارة ، ان قيمة العمل الفني تتحدد بقيمة القوالب أو الأشكال : " فهو ضعيف حين يكون الشكل هزيلاً جافاً ، غني حين يكون الشكل قوياً أصيلاً ... ويعني هذا ببساطة ، ان العمل الفني الحقيقي هو الذي يكون له كيان .... " [٤] .

تستنتج الباحثة ان العمل الفني وحدة متكاملة ، ترتبط عناصره بوحدة عضوية لا يمكن فصلها ، وان حدث ذلك تلاشى العمل الفني الأصلي ، وفقدت عناصره التشكيلية أهميتها ، كما اننا لا يمكننا ان ندرك العلاقات بين الأجزاء ، ما لم يشمل إدراكنا أولاً الشيء المُدرَك بأكمله وهو (الشكل) ، فلا معنى لعناصر متفرقة منعزلة بعضها عن بعض ، بل تتوقف معانيها على كيفية انتظام الشكل ككل .

وظائف الشكل

ان الوظائف الجمالية للشكل ثلاث ، وهي كما يعرضها (ستولنتيز) .

"١. الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده ، ويوجه انتباهه في اتجاه معين ، بحيث يكون العمل واضحاً مفهوماً موحداً في نظره .
٢. الشكل يرتّب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها .
٣. التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كامنة " [٥] .

علاقة الشكل بالمادة

للمادة أهمية كبيرة في عملية تأكيد الشكل والمساهمة في إبرازه ، فهي تدل على (قوالب البناء) الحسية التي يتركب منها العمل الفني ، إذ ترتب هذه القوالب وتنظم على نحو معين هو الشكل [٦] .

---

[١] رياض ، عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص٢١٧-ص٢١٩.
[٢]. عدس ، عبد الرحمن محي الدين ، المصدر السابق ، ص١٥٣.
[٣]. ريد ، هربرت ، تربية الذوق الفني ، ت : يوسف ميخائيل اسعد ، ط٢، ١٩٧٥ ، ص٤٠.
[٤]. برتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ت : انور عبد العزيز ، القاهرة : دار النهضة ، ١٩٧٠، ص٤١٣.
[٥]. ستولينتيز، جيروم ، المصدر السابق ، ص٣٥٣.
[٦] ستولينتيز، جيروم ، المصدر السابق ، ص٣٢٢.

ومن هنا يرتبط الشكل بالمادة ارتباطاً وثيقاً ، ولا يمكن الفصل بينهما ، والذي نعنيه بالمادة هنا ليس المادة في ذاتها ، بل " نقصد تلك المادة الأولى التي يتحدث عنها الفلاسفة والتي تعتبر شيئاً في ذاتها ، بل هي المادة الملموسة الحقيقية ، ومنها الخشب والزجاج والبرونز والحجر الخ .... " [١] .

وعند أرسطو ان المادة والشكل شيئان لا ينفصلان فحسب ، بل يعتمد كل منهما على الآخر ، ويؤثر كلاهما على الآخر ، فمادة ما لا يمكن ان تكون ما هي عليه دون شكل ما ، كذلك لن يكون شكل ما هو عليه دون مادة ما [٢] .

كما ان تذوق مادة الفن وحدها لا يكفي ، اذا ما كانت مصحوبة بفهم للشكل ، بحيث لا يعود بإمكان المدرك التمييز بينهما ، إذ تكون التجربة الجمالية قد بلغت اكثر درجاتهما اكتمالا وإرضاءً [٣] وللفنان العبقري أهمية في استغلال المادة وتشكيلها على النحو الذي يساهم في تحقيق عمل فني متكامل يقول كروتشة " انه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته طالما كانت العبقرية الأصيلة لدى الفنان هي في الحقيقة كامنة في قدرته الفائقة على استغلال مادة فنه واستثمارها على النحو الذي يبلغ به درجة عالية من الكمال" [٤] .

كما ويؤكد فيشر " ان كل ما في هذا العالم مكون من شكل ومادة ، وبقدر ما يتسلط الشكل ، تتضاءل مقاومة المادة ، وتعظم قيمة الإتقان المحقق" [٥] .

وللمادة أهمية وان كانت بنسبة ضئيلة في بعض الأعمال الفنية ، إلاّ انها تكون عادة جزءً لا يتجزأ من قيمة العمل . " فتأثير المادة يمكنه ان يزيد من تأثير أي شكل أو صورة... فلو تخيلنا معبد البارثينون مصنوعاً من غير الرخام ، وتاج الملك من غير الذهب ، والنجوم من غير النار ، لكانت أشياءً هزيلة لا تثير اهتماماً " [٦] .

ولا يمكن ان تقدر المادة بمعزل عن علاقتها بجميع العناصر الأخرى ، فالشكل لا يتمثل إلاّ عندما يقوم الفنان بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم ، له أهميته الكامنة ، ومن هنا كان للمادة دور تسهم به في تحديد مدى الفعالية الجمالية الكاملة للعمل الفني عند إدراكنا للعمل ككل .

كما ان الفنان يتميز بحساسيته لوسيط معين ، لذا نرى ان المادة لا تكتفي بإصدار ردّ فعل مباشر على الشكل ، بل هي التي دائما توحي إلى الفنان وتقدم له الفكرة ، وبذلك فهي تصبح مصدر الوحي . يقول المصور (جوجان) عن لوحة رسمها : " اني اعتقد أنها قطعة تصويرية رائعة ، لكنها ليست من نتاج يدي تماماً ، لأني سرقتها من لوحة من خشب الشوح . وما كان لنا ان نقول شيئا عن هذا لكن ماذا تزيد . إننا نعمل ما نستطيع عمله ، ولعل من الإغراء على السرقة ان نرى رأساً قد ارتسم على الرخام أو الخشب " [٧] .

فالشكل هو النتيجة للجهد الذي يبذله الفنان على المادة التي يتعامل معها ويطوعها خدمة لعمله الفني ، بالحذف أو بالإضافة أو بطرق أخرى ، والشكل هو الوحدة الكاملة التي تحتوي المادة .

---

[١] برتليمي ، جان ، المصدر السابق ، ص١٧٧.
[٢] المصدر نفسه ، ص١٧٣.
[٣] ستولنيتز ، جيروم ، المصدر السابق ، ص ٣٢٩ .
[٤] العشماوي ، محمد زكي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٠، ص١٦٧.
[٥] فيشر، ارنست ، ضرورة الفن ، ت : ميشال سليمان ، بيروت : دار الحقيقة للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص١٤٢.
[٦] ستولينتيز ، جيروم ، المصدر السابق ، ص٣٢٨.
[٧] برتليمي ، جان ، المصدر السابق ، ص١٨٥-١٨٧.

عناصر الشكل ووسائل التنظيم

ان العناصر التشكيلية ، بالنسبة إلى الفنان ، هي وسائل تعينه على بلوغ غاياته ، وانتقاؤه لهذه العناصر ، وكيفية ترتيب أوضاعها وتشابكها وتمازجها ، هي من شأن الفنان في التعبير عن فنٍ معين ، فعلى الرغم من ان هذه العناصر التي تؤلف الشكل تنطوي على جمالها بذاتها عندما تبدو متفرقة ، إلاّ إنها عندما تتحد وفق نظام معين تزداد جمالاً وتأثيراً بصرياً ، وتصبح بعدها سبباً جدياً في نجاح العمل الفني ، وفي كل الأحوال ، تبقى القيمة الحقيقية للشكل " باعتباره قيمة مضافة إلى العناصر ، التي تنطوي كل منها في ذاتها على قيمة ثابتة أو قبلية ، تظل باقية ومصاحبة لقيمة الشكل المستقلة " [١] .

كما ان من أهم خصائص هذه العناصر الفنية قدرتها على توليد قوة ممتدة إلى خارج نطاقها ، تماما كما يحدث بين الحديد والمغناطيس ، فالمعروف ان قوة المغناطيس ، ممتدة إلى حدوده الفيزيائية ، فالفنان بمقدوره توصيل قوة فنه إلى المتلقي ، ويكون للعناصر الفنية الأثر الجدي في خلق الإثارة عند المتلقي ، وتغيير حالته النفسية ، بمعنى آخر ، " ان العناصر هذه ليست فاقدة لحياتها الخاصة ولا طاقة فيها ، انها في جانب واسع النطاق تشبه الطاقة الكامنة في عناصر الذرة ، لذا نجد من الضرورة السيطرة عليها " [٢] .

ومن هذه العناصر النقطة ، الخط ، اللون ، الفضاء ، الملمس . فالنقطة هي أبسط العناصر التي يمكن ان تدخل في أي تكوين ، والتي لها القدرة على خلق نمط ، والتعبير عن الإيقاع والحركة ، أو ان تكون بؤرة الاهتمام ، ولها قدرة أيضاً على تكوين مناطق ذات صفة مميزة [٣] .

إذ يمكن استخدام النقطة لتحديد موقع أو مواقع ، على خارطة مثلاً ، ومن خلال حركة العين من نقطة إلى أخرى على مختلف الطرق البصرية تنتج أشكالاً وصوراً مختلفة ، مما تؤدي إلى ظهور رموز مختلفة تماماً ، وبوصف النقطة نمطاً فإنها تمثل ابسط الطرق لإيجاد الإحساس بالنمط ، من خلال التجميع والتكرار المنتظمين للوحدات المتشابهة [٤] . وقد تثير النقطة في الرائي إحساساً بالحركة ، وهذا من شأنه ان يثير نشاطاً حركياً ليس في الموقع الذي حددته النقطة ، بل يمتد إلى ما يجاورها من فراغ [٥] .

وقد تكون النقطة عبارة عن نسيج ، فقد استخدم (بابلو بيكاسو ، وبراك) في فترة من التكعيبية وهي " التركيبية " وسائلاً مختلفة لإدخال الأسطح المنسجة في أعمالها الفنية ، مثل ورق الصحف ، وورق الجدران والخشب المحبب ، وربما كان ذلك تحت تأثير أعمال التنقيطيين [٦] .

أما عنصر الخط ، فهو لا يعدو ان يكون سلسلة من النقط المتلاحقة ، وهو من اكثر العناصر أساسية في الفنون المرئية التي تساعد في إعطاء الشكل وجوده المحسوس ، أي يصبح شكلاً مرئياً يمكن لمسه ، فلا يمكن للرسام ، وحتى النحات والمصمم الاستغناء عنه ، فقد توصل (ريد) إلى " ان القاعدة العظيمة والذهبية للفن ، كما هي للحياة ، هي : كلما كان الخط المحيط

---

[١] نقلا عن الاعسم ، عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد : ١٩٩٧ ، ص٤٥ . عصفور ، جابر ، مفهوم الشعر في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والفنون ، ب. ب ، ص٤٤٧.

[٢] الاعسم ، عاصم عبد الأمير ، المصدر السابق ، ص٤٥.

[٣] مالنز ، فردريك ، الرسم كيف نتذوقه وعناصر التكوين ، ت : هادي الطائي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣، ص١١.

[٤] المصدر نفسه ، ص ١٢ ، ٢٠ .

[٥] رياض ، عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص٥٨.

[٦] مالنز ، فردريك ، المصدر السابق ، ص٣٥.

اكثر تحديداً وحدةً وبروزاً ، كان العمل الفني اكثر كمالاً ، وكلما كان اقل بروزاً وحدة ، عَظُمَ الدليل على ضعف الخيال والانتحال والإهمال " [١] .

مما يؤكد ان للخط أهمية في إعطاء الشكل جمالية يتمتع بها ، فقد تكون الخطوط ، نشطة أو ثابتة ، مستمرة أو متقطعة ، منحنية أو مستقيمة ، عريضة أو رقيقة ، فاتحة أو غامقة وغيرها ، التي تؤدي أغراضاً ووظائف عدة ، وعلى الرغم من إنها إحدى الوسائل البسيطة ، إلاّ إنها اكثر أهمية من بين المواد التي يستخدمها الفنان وأكثرها تعقيداً ، فقد يكون الخط " محيطا لمساحة معينة أو شكلاً أو أداة للتحديد ، ويقوم أيضاً بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ ، وأحيانا يكون الخط وصفياً ، كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة (مثلاً الخطوط المحفورة العميقة المتقاطعة التي تعطينا الظلال) ، أو قد تكون خطوطا رمزية مثل وظيفتها عندما يكون التعميم وسيلتها لتنقل إلينا حقيقة شاملة بدلاً من الحقيقة المعنية " ، كما ان للخط وظيفة سحرية في خلق شيء ليس له وجود من قبل فهو خالق للمجسمات والفراغات [٢] .

ولابد ان يكون لكل عنصر من عناصر الشكل في الفنون التشكيلية لون في الأعمال الفنية ، واللون من العناصر المهمة في بناء الشكل وتكوينه ، كما انه يحدد الشكل ، وقد تكون هذه الألوان ألوان الطيف النقية أو مشتقاتها أو لون محايد . فاللون وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى ، والشكل ذو البعدين لا يمكن ان يوجد بغير اللون ، فلا يمكن رؤية شكل معين إلا إذا كان موجودا على لون ما.

وتستخدم كلمة اللون " لوصف الإحساس الذي يتسلمه الدماغ عندما تثار شبكية العين بفعل أطوال موجية معينة للضوء " . وهذا ما يفسر التغييرات المستمرة للإحساس باللون بسبب الضوء الذي يغير باستمرار تأثير الألوان [٣] .

وتتخذ الألوان بعدا رمزيا ، إذ استعملت الألوان منذ الأزمنة الغابرة كرموز " فالأحمر ، بارتباطه بالدم ، ما يزال يعبر عن الخطر ، بينما الأسود قد مثل منذ زمن طويل الموت أو الشر " [٤] .

وبذلك فان لكل من هذه الألوان دلالاتها الخاصة التي يعبر من خلالها الفنان عن مقاصده ، فالألوان قادرة على نقل الإحساس العاطفي ، وفي الواقع هي مسؤولة عن ذلك بدرجة كبيرة . واللون يمكن مراقبة تأثيراته وقراءة فعالياته على الوجهين العلمي والفني... والفنان كما تقول "Bevlin" : "يحتاج المعرفتين العلمية والفنية للون "[٥] .

فاللون له اثر كبير على الشكل من خلال نقل الاحساسات التي يحملها اللون بكل دلالاتها إلى الشكل ، مما يجعل الشكل ضمن الهدف التعبيري الذي يقصده الفنان . وبذلك فان علاقة الشكل باللون من الأهمية ، ذلك أننا لا يمكن ان ندرك الشكل إدراكا تاما إلا بوصفه لونا ، فلا يمكن الفصل بين ما نراه كشكل وبين ما نراه كلون ، فاللون وببساطة انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندركه ، إذ يعد اللون الجانب الظاهري للشكل ، يعرف (ريد) اللون بأنه : " خاصية ظاهرية لجميع الأشكال المحسوسة ، وهو الذي يساعد في التأكيد على الطبيعة الفيزيائية وعلى نسيج تلك الأشكال " [٦] .

كما ان اللون يأتي بالمرتبة الثانية بعد متطلبات الشكل فهو خاضع لها ، إذ يستخدم التدرج اللوني بدلا من اللون لتصوير الأشكال . ويعبر سيزان عن موقفه نحو الشكل في مقولته :

---

[١] ريد ، هربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق ، ص٦٥.

[٢] مايرز ، برنارد ، الفنون التشكيلية كيف نتذوقها ، ت : سعد المنصوري ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٦، ص٢٣٧.

[٣] مالنز ، فردريك ، المصدر السابق ، ص١٦٥.

[٤] المصدر نفسه ، ص١٨٤.

[١] Bevlin, M. Eliott "Design Through Discovery" Verment Printing and Bending, Capital City Press ١٩٧٧, P.٧٨.

[٦] ريد ، هربرت ، تربية الذوق الفني ، ص٤٦.

"عندما يكون اللون على اكبر قدر من العمق يكون الشكل على اكبر قدر من الامتلاء." ، أي اكبر قدر من الوضوح [١] .

واللون كصبغة جمالية لذاتها لها اثر كبير على المتلقي من الناحية النفسية ، ويتضاعف هذا التأثير كلما تمكن الفنان من التصرف العلمي والحسي بالألوان وعلاقاتها مع بعضها ، وهذه الطاقة الجمالية لا تقتصر على ألوان دون أخرى ، لان اللون يكتسب خواصه الجمالية مما يحيطه [٢] .

كما ويمثل الفضاء عنصرا أساسيا في منح الشكل ملموسيته ، فهو الحيز الذي نتعامل معه تشكيليا ، إذ يسمح للحجوم والأشكال ان تأخذ مكانها داخل السطح التصويري ، وبدون وجود تلك الأشكال والحجوم يصبح فراغا غير مجد بشيء ، كما ان إطار الصور يعمل على إظهار حدود الفضاء الذي توجد فيه الأشكال، وهذا يؤكد العلاقة بين الشكل والفضاء فلا يمكن وجود شكل إلا في فضاء معين.

وتمثل الأشكال الجزء الموجب من الصورة ، أما الفضاء فيمثل الجزء السالب ، داخل المجال البصري ، ويلعب الفضاء دورا نشيطا في مجال الإدراك البصري[٣] .

فالإنسان من خلال وجوده في الحياة يمثل الجزء الموجب داخل الفضاء ، ولهذا فان " لاهتمام الإنسان بالفضاء جذور وجودية . انه ينبع من الحاجة إلى إدراك العلاقات الحيوية في بيئته إلى ان يضفي معنى ونظاما على عالم من الوقائع والنشاطات... " [٤] .

وللفضاء دلالات يمكن للفنان الأخذ بها لتحقيق أغراضه الفكرية والجمالية من خلال ترك الفراغات داخل الصورة من الأمام أو الخلف أو الجوانب للدلالة على شيء معين.

ولعنصر الملمس أهمية في إعطاء الأشكال بعدها الجمالي الظاهر، فهو المظهر الخارجي للنسيج الغطائي الطبيعي أو الصناعي للأجسام أو الأشياء المختلفة التي تراها العين أو تلمسها اليد وتشمل الاختلاف في النعومة والخشونة أو الصلابة والشفافية والعتمة[٥] .

فالملمس عنصر ملازم للمادة سواء ما كان منها يدرك بصريا كما في الرسم أو ما يدرك من خلال حاستي اللمس والبصر على السواء. وبقدر ما يتعذر فصل الشكل عن المادة ، لا يمكن فصل ملمس المادة عن الشكل ، ذلك لأن الخصائص الجمالية للشكل تتأثر بملمس المادة كونها شفافة ، أو خشنة أو ناعمة .

كما ويجب ان يتفق الملمس مع الشكل أو التكوين الأساسي للشيء الذي وضع له [٦].

ويرجع الاختلاف البصري بين ملمس وآخر إلى أربع عوامل منها :

١. مدى انعكاس الضوء أو امتصاصه إذا سقط على مواد أو خامات أخرى، فالسطح اللامع يعكس قدرا من الضوء يزيد عما لو كان نفس السطح مطفياً.
٢. اللون والذي يدخل فيه الخصائص الفيزيائية كافة وهي اصل اللون ، وقيمته ودرجة الكروما ولارتباط الملمس بالخصائص البصرية ، لذا فهو يمثل عنصرا هاما بين العناصر الأساسية التي تؤثر في اللون.
٣. الإعتام أو الشفافية أو نصف الشفافية فالزجاج الشفاف يختلف ملمسه بصريا عن الزجاج نصف الشفاف.
٤. حجم الحبيبات السطحية للمادة ، ومدى تقاربها أو تباعدها ، ومدى انتظامها [٧] .

---

[١] مالنز ، فردريك ، المصدر السابق ، ص١٩٥-١٩٦.
[٢] الاعسم ، عاصم عبد الأمير ، المصدر السابق ، ص٤٨.
[٣] رياض ، عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص٩١.
[٤] شولز ، كريستيان نوربيرغ ، الوجود والفضاء وفن العمارة ، ترجمة : سمير علي ، سلسلة عدنان اسود للعمارة (١) ، بغداد : مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٩٦ ، ص٩.
[٥] سيرزاد ، شيرين احسان ، مبادئ في الفن والعمارة ، بغداد : الدار العربية للنشر، ١٩٨٥، ص١٤٣.
[٦] مايرز ، برنارد ، المصدر السابق ، ص٢٤٣.
[٧] رياض ، عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص٢٨٨-٢٨٩.

ان هذه العناصر تؤلف المفردات الرئيسة التي يستخدمها الفنان ليبني أياً من أعماله ، لكن الطريقة التي ينظم بها هذه العناصر هي التي تميز العمل الفني الواحد عن الآخر، فقد أكد (سانتيانا) ان الشكل ما هو إلا حصيلة الاتحاد بين عناصره مجتمعة وفق نظام معين متآلف " فالشكل هو جمع لعدة عناصر ولا بد ان تكون فيه هذه العناصر، وطابع الشكل هو عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر" [١] .

وبذلك فان لهذه العناصر مجتمعة بعدا جماليا حين تتواءم في بنائها البصري وتركيبها مع وسائل التنظيم التي منها الوحدة ، التوازن ، الإيقاع ، التكرار، السيادة ، وما يساعد على إظهار الشكل الفني بشكل نهائي ، ومن أهم هذه الوسائل الوحدة ، إذ ان جميع العناصر تتكامل مع بعضها البعض في العمل الفني لتشكل كل متكامل ولا يمكن الاستغناء عن أحد هذه العناصر ذلك لان بتكاملها تنشا قيمة لا يمكن ان تتمثل في الأجزاء فقد توصل (ستولنتيز) إلى ان الوحدة تتحقق ، " عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضروريا لقيمته .... بحيث لا يكون العمل متضمنا أي عنصر ليس ضروريا على هذا النحو ... ويكون كل ما هو لازم موجودا فيه " [٢] .

وان تغيير أي جزء في العمل الفني يؤدي إلى حدوث فارق هام ، ويكون له اثر على الوحدة الجمالية ، فالحكم على الأثر الفني إنما " يعتمد على مهارة الفنان في الجمع بين عناصر عمله في كل موحد وخياله الذي يضيف تنويعاً إلى وحدة العمل الأساسية ، ويكون أيضا ضمن هذه الوحدة " [٣] .

ولا تقتصر الوحدة على شكل العمل الفني وإنما أيضاً على المضمون ، فوحدة المضمون تتحقق من خلال تعامل الفنان مع موضوع واحد في لحظة واحدة دون ان تشتت فكرهُ في موضوعين أو اكثر في ان واحد ، لذا فالعمل الفني يتميز بوحدة الموضوع بجانب وحدة الشكل [٤] .

أما بالنسبة للإيقاع فيقصد به في الصورة : " تكرار الكتل أو المساحات مكونة "وحدات" قد تكون متماثلة تماما أو مختلفة ، متقاربة أو متباعدة . ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تُعرّف بالفترات " [٥] .

وبذلك فان للإيقاع عنصرين (أ) الوحدات : وهي العنصر الإيجابي .
(ب) الفترات : وهي العنصر السلبي.

ومهما يكن شكل الإيقاع في الصورة فلا بد ان يقع في أي من المراتب الآتية :

١. إيقاع رتيب : إذ تتشابه فيه كل من "الوحدات" و "الفترات" تشابها تاماً في الشكل والحجم والموقع باستثناء اللون إذ تختلف فيه الألوان.
٢. إيقاع غير رتيب: والذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها ، وتتشابه فيه جميع الفترات مع بعضها أيضا ، لكن تختلف الوحدات عن الفترات شكلاً أو حجما أو لونا.
٣. الإيقاع الحر: وفيه يختلف شكل الوحدات عن بعضها بشكل تام وتختلف فيه الفترات عن بعضها بشكل تام أيضاً.
٤. إيقاع متناقص : إذا تناقص حجم الوحدات تناقضا تدريجيا مع ثبات حجم الفترات، وبالعكس ، أو تناقص حجم كل من الفترات والوحدات تناقضاً تدريجيا معاً ، ويعد الإيقاع عندئذ إيقاع "متناقص".

---

[١] جورج ، سانتيانا ، المصدر السابق ، ص١٢٠.
[٢] ستولنيتز ، جيروم ، المصدر السابق ، ص ٣٤٤ .
[٣] نوبلر، ناثان ، حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت : فخري خليل ، ط١ ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٧ ، ص١٠٠.
[٤] رياض ، عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص١٨٣.
[٥] المصدر نفسه ، ص٩٥.

٥. إيقاع متزايد: إذا تزايد حجم الوحدات تدريجيا مع ثبات حجم الفترات ، أو تزايد حجم الفترات تدريجيا مع ثبات حجم الوحدات ، أو تزايد حجمها تدريجيا معا ، عندها يعد الإيقاع بأنه "متزايد " [١] .

ومن اكثر أنواع التنظيم الشكلي شيوعا هو التوازن ، وهو من الخصائص الأساسية التي تلعب دورا هاما في تقييم العمل الفني والإحساس براحة نفسية حين النظر إليه ، فالتوازن هو " الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة ، وهو أيضاً ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا عن طبيعة شكل الإنسان كحيوان معتدل قائم رئيسا متوازن على أرضية أفقية " [٢].

ويتحقق التوازن في اغلب الأحيان بالتقابل ، ذلك من خلال وضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الآخر ، بحيث تكون هذه العناصر منسجمة على الرغم من اختلافها ، كاللون الحار إزاء اللون البارد مثلا ، أي ان التوازن لا يعني عدم الانتظام إذ يقول (آرثر برندسون) : " التوازن لا يعني عدم الانتظام وهو شعور بالوحدة وليس نشازا ففي النشاز تصطدم القوى المتضادة وتفتت إحداهن الأخرى ، أما في التوازن فتلتقي لتحث إحداهم الأخرى " [٣] .

هذا يعني ان لتحقيق التوازن في الصورة لا بد ان يكون لثقل اللون الكائن في أحد جوانبها ما يقابله من ثقل في جانبها الآخر.

وهناك ثلاثة أنواع من التوازن :

١. التوازن المحوري : ويقصد به التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق محور مركزي واضح ، وقد يكون محورا رئيسيا ، أو أفقياً أو معا.
٢. التوازن الإشعاعي أو المركزي : ويعني التحكم في الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية وقد تكون هذه كتلة إيجابية في شكل ، أو سلبية في فضاء خال.
٣. التوازن الوهمي أو المستتر: هو إمكان التحكم في الجاذبيات المتعارضة ، عن طريق الإحساس بالمساواة بين أجزاء الحقل المرئي ، ويعتمد على الإحساس بمركز الثقل [٤].

كما ان الإيقاع والتكرار متلازمان ، ذلك ان الإيقاع هو نتيجة للتكرار، فالتكرار " طريقة تستعمل لإعادة تشديد الوحدات البصرية مرة بعد أخرى في نمط علاجي . بطريقة سهلة لربط العمل سوية لإنجاز الوحدة ... التكرار يتطلب انتباه أو تشديد ويسمح لوقفة فاحصة " [٥] .

أما السيادة أو الصفة الغالبة في العمل الفني ، فهو تغلب لون أو شكل أو خط أو معنى على بقية العناصر الأخرى ، إذ ان " كل جزء معين من الصورة يجب ان يستلم درجته المناسبة من السيادة لكي تعطي استحقاق الانتباه " [٦] .

ترى الباحثة بان للعمل الفني جزءً مهيناً يصبح نقطة اهتمام ويلفت النظر إليه عما عداه ، وهو ما يسمى " بمركز السيادة " وليس بالضرورة ان يكون مركز السيادة عنصرا إيجابياً فقد يكون فراغا سلبيا.

---

[١] نفس المصدر ، ص٩٥-٩٦.
[٢] نفس المصدر ، ص١١١.
[٣] Berndson, Arthur "Art Expression and Beauty", Holt Reinhart and Winston, U.S.A, ١٩٦٩, P,٤٩.
[٤] سكوت ، روبرت جيلام ، المصدر السابق ، ص٥٤ – ٥٦ .
[٢] G.O, Crik, Olto and Others, "Art Fundamentals Theory and Proactive", Printed in U.S.A, ١٩٦٢, P.٢٩.
[٣] Ibid, p.١٨.

المضمون Content

حين يبدأ الفنان بالتفكير في تنفيذ وإنتاج عمله الفني ، فانه يضع أمامه هدفا يسعى إلى تحقيقه ، فهو ينتج عمله الفني متأثراً بقضية ما ، أو حدث تأثر به ، إذ يصبح الفن بالنسبة له الوسيلة لنقل رسالته المحملة بالأفكار إلى المتلقي ، وهو بذلك يحقق غرضه الإتصالي. فالمضمون هو المحتوى للعمل سواء كان فنيا أم أدبيا . يجمع هدف ونية صاحب التكوين الفني في عناصر من المقرر ان تكون واضحة وصريحة من اجل ضمان وصول المضمون إلى الناس [١] .

والوحدة التركيبية هي التي تجمع أفكار المضمون ، فالمضمون في العمل لا يكون ما هو عليه إلا بسبب العناصر والتنظيم الشكلي والتعبير، فهي المحصلة الكلية للعناصر والعمليات التي تكون أساس الأشياء وتحدد وجود أشكالها وتطورها وتتابعها ، أي هو ناتج كافة علاقات العمل من حيث الموضوع المتناول والفكرة والعناصر وارتباطاتها وناتج علاقاتها (التعبير) وكل ماله صلة بالعمل الفني ، وهو بالتالي مزيج من الموضوع والفكرة والتعبير، فيكون الناتج كائنا جديدا ذا معنى جديد ليس معنى الأشياء ولا معنى العلاقات بمفردها وهذا المعنى هو المضمون [٢] .

وبذلك فالمضمون هو ناتج نهائي لتفاعل الفنان مع الموضوع وفق رؤية فكرية معينة تمثل أفكار ذلك الفنان مستخدما المادة ودلالاتها في خلق تعبير عن الموضوع المتناول ، وعلى الفنان ان يوفق في إعطاء المضمون الشكل المناسب له ، إذ ان احسن المضامين " هي التي يوفق الفنان في إلباسها الشكل أو الإطار المناسب لها . وهي مضامين تتمتع عادة بالانسجام والتوافق والتناسق ذلك لان الشكل الغريب عن المضمون يضعف من قوة إبراز المضمون نفسه ، ويقود إلى متاهات فكرية " [٣] .

فالمضمون هو الحس الفكري ، فهو الإحساس الذي يستند إلى التفكير والعقلانية ، وهو ما يستطيع الإنسان وحده التعبير عنه [٤] . فمن هذه المضامين ما كان مباشرا لا تثير المشاهد ، ومنها ما هي غير مباشرة ، إذ تؤدي إلى إثارة الخيال والانفعال والفكر وتكون اكثر إثارة لانتباه المتلقي كما يكسب العمل ثراء زاخرا [٥] .

والتفاعل بين ما يطرحه الفنان وتصورات المتلقي وأفكاره اثر مهم في إغناء مضمون التكوين النهائي ، كما ان هذه التصورات خاضعة لحالات ذاتية عند المتلقي .

إذ ان عملية تفسير مضمون التكوين واستيعابه خاضعة لتفسيرات ذاتية تعتمد الذاكرة والتعاطف والاستجابات المكتسبة واسلوب المعالجة والحصيلة الثقافية كلها عوامل تساعد عملية إدراك المضمون واستيعابه [٦] .

ترى الباحثة ان حركة التكوين الفني لا تكون إلا من خلال مضمونه ، وهي حركة داخلية للعمل الفني المعروض ، ذلك ان المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان بل كيف يقدمه، أي اختيار الشكل الذي يظهر فيه ، لذا فالمضمون هو الذي يحدد ماهية الشكل في الفن.

والمضمون يعني أمرين " الأمر الأول ، ويقصد به القصد أو النية . وفيه يضع الفنان صاحب التكوين الفني الأفكار والأهداف والنتائج التي ينوي الوصول إليها من تعبيره الفني،

---

[١] عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، المصدر السابق ، ٢٨٨.

[٢] يونان ، رمسيس ، دراسات في الفن ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب، ت ، ص١٨٠-١٨١.

[٣] عيد ، كمال ، المصدر السابق ، ص١٨٩.

[٤] عيد ، كمال ، جماليات الفنون ، المصدر السابق ، ص٥١.

[٥] ستولنيتز، النقد الفني ، ص٣٩٦.

[٦] فنتوري ، روبرت ، التعقيد والتناقض في العمارة ، ترجمة : معاذ عبد علي مهدي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧، ص٢٠.

بوسيلته... التشكيلية . والأمر الثاني ، ونعني به المضمون الأخير الناتج عن رحلة التكوين الفني ، بعد خروج العمل الفني إلى مرحلة الوجود " [1] .

واتجاه المضمون خاضع للموضوع المتناول ، فقد يكون الموضوع سياسيا أو دينيا أو اجتماعيا أو ثقافيا الخ.. فتكون النتيجة النهائية لمضمون العمل الفني ان يأخذ الطابع الذي آثاره الفنان وبرؤيته وتصوره ، فإذا كان الموضوع اجتماعيا فان اتجاه المضمون اجتماعي، وهناك أعمال تتعدد فيها المضامين.

ويستمد المضمون وجوده من الذات الإنسانية ، ذلك ان عملية إيجاده داخل وعاء الشكل ، وعملية استيعابه وتأويله هي خاصية ينفرد الإنسان بها دون سواه ، ولذلك فهو وسيلة مهمة من وسائل الاتصال ، وفن الرسم يمثل وسيلة اتصالية لا غنى عنها ، فهو ينطوي على رسالة ما يحاول نقلها إلى المتلقى وهذه الرسالة هي التي يمثلها المضمون ، وبذلك يتضمن العمل الفني مضمونا معينا يعد خلاصة ما يعبر عنه من خيال ومشاعر وفكر ، وهو ما نستخرجه من العمل الفني ، وهنا ينشأ التقابل بين المضمون أو ما يقوله العمل الفني وبين الصورة أو الطريقة التي يقول بها العمل الفني، ومن هنا كانت العلاقة بين الشكل والمضمون .

[1] عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، المصدر السابق ، ص٢٨٨.

علاقة الشكل بالمضمون

ان العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون تعد من القضايا الحيوية في الفن منذ أيام أرسطو ، فهي علاقة جدلية اختلف فيها الدارسون كثيرا إلى درجة التناقض ، ولا شك ان هذا الخلاف ناتج عن الأهمية التي يلعبها الشكل والمضمون لما يقع على عاتقهما من حمل الرسالة الفنية وهناك رأيان رئيسان يمتلكان خصوصية الإحاطة بكل حيثيات هذه القضية . الرأي الأول يفيد بان الشكل شيء يمكن فصله بوضوح عن المضمون ، بينما يذهب الرأي الآخر إلى القول اننا نتعامل في تجربتنا المباشرة مع العمل الفني وحدة متكاملة لا يمكن الفصل فيها بين الشكل والمضمون [١] .

وتتفق الباحثة مع الرأي الثاني ، فلما كان مضمون العمل الفني بوصفه مدركا عقليا يتطلب لاستيعابه من قبل المتلقي تراكما اجتماعيا وثقافيا مشتركا، مع التراكم المفاهيمي للفنان، فالحوار الذي ينشا بين المتلقي والعمل الفني ، لا يقوم إلا على أساس هذه الثنائية ، فالعمل الفني هو فكرة في ذهن الفنان عبر عنها بالشكل الفني الذي هو تجل للمضمون ، والذي يتكون من عناصر ذهنية مجردة ويرتبط مع التشكيل البنائي (الشكل) ، فعن طريق الشكل اصبح المضمون حقيقة قائمة ، وجرى تنشئتها والتعبير عنها بصورة موضوعية بواسطة الشكل[٢]. وبذلك فالعمل الفني هو شكل يمثل المضمون الفكري[٣] . فعلاقة الشكل والمضمون في العمل الفني علاقة تلاحم وترابط ، ووحدة تجمعها معا سواء أكان هذا العمل فنا موسيقيا أو مسرحيا أو تشكيلياً أو أدبياً.

وبذلك فليس بالإمكان فصل الشكل عن المضمون إلا في حالة التعبير عنهما فالمضمون " هو المعنى أو المغزى أو المراد الداخلي للصورة الفنية في فن من الفنون . وان الشكل هو التركية المادية أو البناء الشكلي الذي يحد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه ، في محافظة منه على المحتوى الفكري للمضمون " وبذلك فان علاقة الشكل بالمضمون تشبه هيئة الكلمة ومعناها [٤] .

فشكل العمل الفني ومضمونه يلتحمان بطريقة يصعب الفصل بينهما وهذه الصلة العملية بين الشكل والمضمون هو الذي يجعل من العمل الفني بنية بصرية ندركها بالحواس ، إذ يرى أرسطو ان الحقيقة كامنة في المدرك الحسي وبذلك فان جوهر الشيء لا ينفصل عن تحققه المادي[٥] .

وهذا يؤكد بان الذين يفصلون بين الشكل والمضمون إنما يعزلون إلى حد كبير بين الأفكار وبين المدركات الحسية ، كما عبر (كروتشه) عن العلاقة بين الشكل والمضمون بقوله : " فسيان إذن (أو قل انهما وسيلتان من وسائل التعبير الموافق) ان نعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة ان يكون من المفهوم دائما ان المضمون قد برز في صورة ، وان الصورة ممتلئة

---

[١] جونسون ، ر٠ف ، الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، سلسلة الكتب المترجمة ٥٣ ، العراق : منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨، ص٢٢-٢٣.

[٢] عدد من الباحثين السوفيات ، نظرية الأدب ، ت : جميل نصيف التكريتي ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، ١٩٨٠، ص٤٥.

[٣] فينو غرادوف ، أي أي ، مشكلات المضمون والشكل في العمل الفني ، ت : هشام الدجاني ، ب، ت، ص١٢١.

[٤] عيد ، كمال ، جماليات الفنون ، المصدر السابق ، ص٤٦.

[٥] العشماوي ، محمد زكي ، المصدر السابق ، ص١٥٤.

بالمضمون ، أي الشعور المصور. وان الصورة هي الصورة المشعور بها " [١].

وبذلك فان (كروتشه) ربط بين الشكل والمضمون ربط محكم فلا يمكن تصور مضمون مهما يكن خارج الصورة الحدسية ، ومن هنا فلا يوجد شكل بدون مضمون.

فالعمل الفني هو مزيج من الشكل والمضمون " ان الشكل الحاضن للمضمون ، الغائر في خلاياه ، إذا أوتي ان يتأنق في الحس ويسمو إلى مرتبة المضمون ، صار هو نفسه مضمونا ينظم إلى المضمون ، يسري في عروقه ، يعمقه ويغنيه " [٢] .

ولكي يكون العمل الفني عملا فنيا ناجحاً ، يجب ان يكون رسالة مرئية تحمل فكرة وتؤدي معنى ، والفكرة والمعنى هما مضمون العمل الفني اللذان يتجسدان في شكل معين [٣].

كما أكد هذا التلازم بين الشكل والمضمون (هيغل) فيقول ان : " محتوى الفن هو الفكرة التي تصاغ في محسوس " [٤] .

كما ان عملية تضافرها في العمل الفني هي من أهم مقومات ثراء هذا العمل ، والعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون تأتي من خلال إمكاناتهما في التطور، فالمضمون أساس التطور والشكل نمط وجود شيء من الأشياء ، المضمون يحتوي الإمكانية الباطنية للتطور اللانهائي والشكل يعتمد عليه ويحدده ، هذه العلاقة ليست بين إيجاب وسلب ، إنما عملية فعلية تحدث نتيجة تفاعلهما كامتداد مؤثر تأثيراً فاعلا في التطور[٥] .

ومن هنا يكون بناء العمل الفني يقوم على دعامتين أساسيتين : " عرض المضمون الذي يحمل في طياته الجوانب الفكرية في الموضوع والأفكار الرئيسية له ... وهو ما يجعل المضمون محددا واضحا وجليا . ثم الشكل الذي يمثل الدعامة الثانية ويحيطها في تفاعل وتضافر مع المضمون .... " [٦] .

لذا يستحيل فهم المضمون أو الشكل بمعزل عن الآخر فلا يمكن ان نفهم الشكل كبعد مستقل للعمل الفني لأنه سيكون مجرد عناصر مادية مجتمعة لا تمثل أي شيء وكذلك المضمون فانه مجرد أفكار ليست لها دلالات ثابتة.

والمضمون يحدد الشكل الذي يخدم الأفكار الكامنة فيه ، والشكل الذي يقع الاختيار عليه لا يصل منفردا ، بل انه تجسيد وتعبير وأداة إيصال موظفة توظيفا فنيا مفيدا ، وبذلك تظهر أهمية الشكل ، فالمضمون لا يستطيع ان يتفتح أو يتنفس أو يعثر على حياة له ، ومن ثم يعجز عن إيصال محتوياته العقلية والفكرية والثقافية إلى الناس عبر العمل الفني.

وبالإضافة إلى أهمية الشكل في إبراز المضمون الفكري فان للمضمون مكونات تعمل جنبا إلى جنب لتكون حجم المضمون ومن هذه المكونات:

الفكرة وهي بالنسبة للفنان : " الأساس الذي يبنى عليه العمل الفني .. إنها الهدف الذي قصد إليه الفنان وان انعدام الهدف الواضح عند الفنان يرجع إلى سطحية نظريته للعالم وعجزه عن الوصول إلى جوهر الواقع " [٧] .

وفكرة الفنان فكرة ملموسة ، أو بتعبير أدق " فكرة تشكيلية تطابق تلك التي يتم التعبير عنها في الطبيعة باختراع أشكال متبلورة وأجناس نباتية وحيوانية " ، وهي تنمو وتتفتح وتتخذ

---

[١] العشماوي ، محمد زكي ، المصدر السابق ، ص١٦٥.

[٢] عوض ، رياض ، مقدمات في فلسفة الفن ، ط١، ت : جروس بيرس ، طرابلس ، لبنان : ١٩٩٤، ص٦٥.

[٣] رياض ، عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص٤٣.

[٤] اوفسيانيكوف م. ز. سمير نوفا ، المصدر السابق ، ص٢٨٦.

[٥] طاهر، خليل كاظم ، الشكل والمضمون في الخزف العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد : ١٩٨٩، ١٩٨٩، ص٣٨.

[٦] عيد ، كمال ، جماليات الفنون ، مصدر سابق ، ص٥٤.

[٧] مجاهد ، مجاهد عبد المنعم ، دراسات في علم الجمال ، عالم الكتاب ، ط٢، بيروت : ١٩٨٦، ص٣٥.

شكلا حال التماسها بالمادة ، فهي لا يمكن ان تكون ذات وجود حقا إلا بعد تشكلها في مادة وبخلاف ذلك فهي غير موجودة أو لا قيمة لها [١] .

أما **الموضوع** فهو المثير الخارجي بالنسبة للفنان والطريقة التي يظهر بها عمل الفنان إلى الوجود ، ولا يوجد هناك معنى للموضوع إلا من خلال رؤى الفنان ، إذ يرتقي الموضوع بفضل ما يضيفه عليه من رؤى ومواقف [٢] .

وكثيرا ما يختلط الموضوع بالمضمون في العمل الفني لكن الموضوع هو شيء يقع خارج العمل الفني ، وعلى الرغم من ذلك فالعمل الفني يشير إليه ، ولكي تتضح التفرقة بين الموضوع والمضمون فان الموضوع يظل واحدا عند عدد من الفنانين ، لكن المضمون يتغير من فنان إلى آخر حسب رؤيته الخاصة وانفعاله بالموضوع [٣] .

فموضوع العمل الفني قد يكون (الحصاد) أما المضمون فيختلف وفقا لاسلوب المعالجة الفنية ، التي يبديها الفنان ، والموضوع يقصد به الإطار الفكري الذي يحوي المضمون (الحجم الفكري) مضافا إليه المضمون الدرامي للتكوين[٤] .

والموضوع قد يكون مناسبة عارضة يختارها الفنان ، ولكن تكرار موضوعات بعينها لدى فنان بعينه ليس أمراً عارضا يحدث من قبيل الصدفة ، وإنما هو ظاهرة نفسية[٥] .

وهذه الظاهرة يجب ان يكون لها دلالاتها، ذلك انه ليس من قبيل الصدفة اختيار موضوع وتكراره في الأعمال الفنية دون دلالة معينة .

ويلعب **المعنى** دوراً رئيساً في مضمون العمل الفني ، فالحياة مليئة بأمثال هذه المعاني التي تمر أمام أعيننا عدة مرات في اليوم ، كالجوع ، سقوط الإنسان فهي تعطي معنى إنسانياً، ولا يلحظها إلا الفنان القادر الأصيل ، الذي يأخذ المعنى ويحاول كشف ما خلفه من أسباب اجتماعية أو اقتصادية تجسد من مشكلة الإنسان ونرى المعنى يمثل الأساس الفني والنسيج الأصيل في المضمون ، إلا ان المعالجة التي تتبع كمرحلة تالية لا تبقي كل شيء على حاله ، فيتعامل الفنان مع المشاعر والأحاسيس ليصل إلى تجسيد (المعنى) تجسيدا فنيا ملائما [٦] .

والأيديولوجيا هي نسق من الآراء والأفكار يؤمن بها الإنسان في مجالات السياسة والتشريع والأخلاق والأفكار والجمال والدين والفلسفة ، إنها نظرة إلى الحياة ، وبهذا المعنى فهي تعني علم الأفكار ، وتنطوي على قوة تعبير للواقع الاجتماعي والسياسي ، وتسعى إلى صياغة القيم والعلاقات بشكل جديد " وأيديولوجية العمل الفني هي بعده الإنساني وعلوه على كل ما هو جزئي ووقتي" [٧] . وكذلك هناك **المضمون والتعبير** وهذا هو العنصر المتغير في الفن ، فهو الفهم الذي يأسسه الإنسان عن طريق تجريده لانطباعاته الحسية ، ولحياته العقلية ، فهو يستخدم " للتدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة ، ولكن النظام أو القيود [*] التي يحقق الفنان الشكل عن طريقها هي نفسها وسيلة للتعبير " [٨] .

---

[١] ستولنيتز، جيروم ، مصدر سابق ، ص١٧٥.

[٢] مجاهد ، مجاهد عبد المنعم ، مصدر سابق ، ص٣٦.

[٣] مطر، أميرة حلمي ، مقدمة في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص٤٥.

[٤] عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، مصدر سابق ، ص٢٩٨.

[٥] ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، مصدر سابق ، ص٤٣.

[٦] عيد ، كمال ، جماليات الفنون ، مصدر سابق ، ص٤٩-٥٠.

[٧] مجاهد ، مجاهد عبد المنعم ، مصدر سابق ، ص٣٧.

[*] القيود : هي عناصر الشكل ، وذلك لأنها تحدد دائما من إمكانات الفنان الفكرية في التعبير عن الحالة التي يرغبها، والسيطرة على هذه القيود وتسخيرها تتأتى من خلال المران والخبرة للفنان في عمله . طاهر، خليل كاظم ، المصدر السابق ، ص٩ .

[٨] ريد ، هربرت ، معنى الفن ، ص٤٢.

ويتميز التعبير المميز في العمل الفني بالوحدة والكلية ، فهو لا ينقسم إلى عدد من المراحل التي تمثل مجموعة من التأثيرات المتتابعة ، وإنما هي وحدة تدرك لأول وهلة وبطريقة مباشرة [١] .

والتعبير هو " إقامة انعكاس معادل للمضمون المراد إثباته ، على اعتبار ان الفنان لابد ان يضمن عمله مضمونا دراميا أو فنيا يبغي نشره أو التعريف به من خلال الفن ، بالإضافة إلى إثبات وجهة نظر الفنان وذاته داخل نفس مرحلة التعبير " [٢] .

والتعبير من اكثر الألفاظ شيوعا في اللغة التي تتحدث بها عن الفن في عصرنا الحالي ، ولا يمكن ان يكون على ما هو عليه بدون العناصر المادية ، والتنظيم الشكلي ، والموضوع ، والتي بتجمعها تؤدي إلى تكوين العمل الفني. يقول (سانتيانا) : " في كل تعبير يمكننا ان نميز بين حدين : الأول هو الموضوع المعروض بالفعل ، وهو اللفظ والصورة ، والشيء المعبر، والثاني هو الموضوع الموحى به ، والفكرة اللاحقة ، والانفعال أو الصورة المثارة والشيء المعبر عنه " [٣] .

على ان ما يعبر عنه جزءا لا يتجزأ مما هو معطى للإدراك وكما يقول (سانتيانا) فالحدين " يندمجان في الذهن " [٤] .

وبذلك فان ما يعبر عنه العمل لا يمكن ان يعرف إلا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلي للمادة والموضوع ، فالقدرة التعبيرية ، لا تحيا إلا في الخطوط والأنغام ، وبذلك فهي علاقة تلاحم وترابط، فقد توصل (ستولنيتز) : " ان العلاقة بين الموضوع وبين الانفعال (المعبر عنه) ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية ، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل مترابط " [٥] .

وقد قرر بعض علماء الجمال " ان (التعبير) هو الرابطة الحية التي تجمع بين الفنان وعمله الفني ، لانه ليس مجرد علاقة أو إمارة يتركها الفنان فوق عمله الفني ، بل هو العنصر الإنساني الحقيقي الذي يكمن في صميم هذا العمل " [٦] .

---

[١] عباس ، راوية عبد المنعم ، المصدر السابق ، ص٣٥٩.
[٢] عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، المصدر السابق ، ص٨٧.
[٣] ستولنيتز، جيروم ، النقد الفني ، المصدر السابق ، ص٣٧٣-٣٧٤.
[٤] نفس المصدر ، ص٣٧٨.
[٥] نفس المصدر ، ص٣٨١.
[٦] ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، مصدر سابق ، ص٤٨.

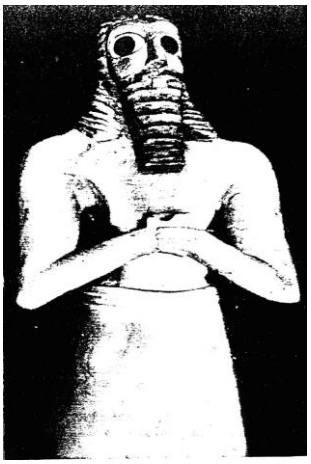
المبحث الثالث

الشكل والمضمون في الفن الرافديني

تستعرض الباحثة بشكل موجز عدداً من الخصائص الرئيسة والشواهد الفنية والجمالية لفنون وادي الرافدين ، التي تعد جذورا في الرسم العراقي المعاصر، ذلك ان من العصي تتبع تطورات الشكل والمضمون وفق آلية العرض التاريخي لهذه الموضوعة ، بقدر تعلق الأمر بمدى تأثير هذه الشواهد في فن علاء بشير شكلاً ومضموناً ، فالباحثة معنية برصد انتقائي للخصائص والشواهد التي لها علاقة وموضوعة البحث الحالي :

فمع **السومريين** [*] (٢٨٠٠-٢٣٧١ق.م) اتخذ فنان سومر من الفن وسيلة لتمثيل عالمه الوهمي ، فمن خلاله يعبر عن تصوراته إزاء مظاهر الوجود التي يسيطر عليها بمعونة الآلهة وذلك باستخدامه الرموز التي عدها وسائل لتحويل الشيء الذي يزول بسرعة إلى شيء ابدي فقد جعل لكل قوة رمزاً ، إضافة إلى التعبيرات التي يضيفها الفنان على الأشكال ، ففي مقدمة لـ (اندريه مالرو) يقول فيها : " ففي بلاد سومر مثلما هو الحال في المكسيك وفي مصر: كان التقديس ، يمثل بصفة بارزة عالم الوهم : وعن طريق الفن وحده اتخذ هذا العالم، الوهمي شكله . غير ان مثل هذا الفن لم يكن يعي ذاته كفن : وان تأثيره ينبع من قوة شبه سماوية تخص الفنان وحده : أي رسم ما لا تراه بالضرورة عينا الفرد المرتبط بالأرض" [١].

ويتضح من هذا ، ان غرض هذا الفن ليس التقليد بل ترجمة مظهر الإنسان إلى عالم ينتمي إلى ما وراء الطبيعة ، العالم الذي لابد في نظر الفنان السومري انه بدا بعالم المعبد، فتبسيط الفنان للأشكال كان بقصد تحرير الإنسان من الوضعية البشرية ، وذلك من اجل مساعدة الناس على الدخول في صلات حميمة مع آلهتهم ، فمن الخطأ ان يكون هناك شبيها للإله آبو كما في الشكل (١) في عالمنا المادي .



---

[*] سومر: الاسم الذي يطلق على الجزء الواقع في أقصى جنوب بلاد وادي الرافدين وتعني (ارض سيد القصب) نظموا أنفسهم في مستهل الألف الثالث ق.م في سلسلة من دويلات المدن ويعد عصر فجر السلالات فترة ازدهار عظيم في تاريخهم .
ينظر : دانيال كلين ، موسوعة علم الآثار ، ت ، ليون يوسف ، بغداد : دار المؤمن ، ١٩٩٠ ، ص٣٤٣ .

[١] باور، اندريه ، سومر فنونها وحضاراتها ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٩، ص٨ .

إذ يقول (مالرو) ان " النحات كان يحرر الشكل البشري من حالة الإنسان ، ويوحده مع أشكال الآلهة ، لتوضيح مظهر الإنسان بمسحة إلهية " [١] .

فعلى الرغم من اهتمام البعض بالأحداث الدنيوية ، إلا ان الغالبية العظمى كانت تسعى من اجل تحقيق أغراض دينية تكشف عن المضمون الديني الذي سعى الفنان من اجل إظهاره ، وهذا واضح من خلال مخلفات الآثار التي تركتها لنا هذه الحضارة ، إذ تتغلب عليها فكرة " الخصوبة " والتي يرمز إليها بتماثيل (الآلهة الأم) كونها المنتج الوحيد للحياة بين الجنس البشري وهذه الفكرة ترجع إلى كون المجتمع السومري قد نشأ في مناطق زراعية وترتبط الزراعة فيها على خصوبة التربة ، لذا كان للخصوبة أهمية كبيرة للسومريين ، نتيجة لتأثيرها البالغ على حياة المجتمع [٢] .

لذا فان لهذه التماثيل أهمية كبيرة ، إذ صارت فيما بعد تمثل معبودات المجتمع البشري وذلك لطلب المعونة من آلهة الخصب والنماء .

نستنتج من ذلك ، ان التلميح عن الشكل البشري لا يسمح به إلا بقدر استخدامه كوسيلة للتعبير لا يكون اكثر من أمر توجيهي عن عالم علوي . فما يتم تمثيله يجب ان لا ينسب إلى العالم المنظور والملموس وبذلك فإننا نجد هنا إشارات للمثالية ، من خلال إضفاء الروحية على الواقع ، إضافة إلى استخدامهم الخيال ، " فالعيون الوسيعة والصدور العارية والسكونية في معمار الشكل جعلت من منحوتاتهم كما لو أنها ضرب من تحقيق أحلامهم المستمدة مداها الشكلي والروحي من الفكر والمخيلة والتجربة الشخصية الكثير ، بما جعل منها واقعا مستقلا ليس بالضرورة ان يماثل شيئا ما يعنيه سوى تجسيد تصوراتهم حيال الوجود " [٣] .

إذ اكتشف الإنسان السومري الأفكار الكامنة في ذاته التعبيرية ، مما جعل من الطقوس والشعائر السحرية تشغل جزءا كبيرا من بنائية الفكر السومرية ، لخلق صلة مع العالم الروحي [٤] .

وهي بذلك تتسامى فوق مستوى الواقع لكشف المضمون الباطني للحقيقة ، كما ان الاختزال والتبسيط في التأليفات الشكلانية ، ناتجة عن الوعي والقصدية في آلية عمل الصورة الذهنية للفنان ، فهي لم تكن خوضاً في تفاصيل الأشكال المرئية ، بل ترجمة للمعنى ونقلا للفن [٥] .

أما **الحضارة البابلية** التي كان المع ممثل لها هو حمورابي (١٧٩٢-١٧٥٠ق.م) فقد تميزت بفنونها التي كان أهمها العمارة والنحت والأختام الأسطوانية والفن الجداري ، إذ كان للنحت دور كبير ، فقد أدرك الفنان البابلي ان العالم المادي عالم المدركات الحسية ، ما هو إلا صورة لواقع حقيقي ، أي انه وسيلة لانعكاس الوجود ، فقد سعى في فنه ليس إلى مجرد ان يصور رمزا للأشياء مستقلة عن وجودها العرضي ، بل لكي يمسك بالحقيقة في فسحة تستطيع العين ان تميز منها صورة ، وذلك من خلال محاولته لاستخدام المنظور، فالنحت الناتئ لفن ذي بعدين انتقل في شريعة حمورابي [*] (وهو من الأعمال ذائعة الصيت) إلى نحت مجسم ، الذي تمثل في شخصية حمورابي نفسه وهو يقف أمام الإله (شمش) المتربع على العرش ، إذ تظهر البراعة في تصوير العالم الثلاثي الأبعاد على مساحة تصويرية ثنائية الأبعاد .

---

[١] المصدر نفسه ، ص١٩.

[٢] سوسة ، احمد، حضارة الرافدين بين الساميين والسومريين ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠، ص١٤٤.

[٣] الاعسم ، عاصم عبد الأمير، مصدر سابق ، ص٦٠.

[٤] صاحب ، زهير، نظام الشكل السومري في الفن ذي البعدين ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ٩ ، السنة الخامسة والعشرون ، ٢٠٠٠ ، ص٦٦.

[٥] المصدر نفسه ، ص٦٨-٦٩.

[*] انظر الشكل من مصدر مورتكارت ، انطوان ، الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان و سالم طه التكريتي ، وزارة الإعلام ، سلسلة الكتب الفنية (٣١) : مطبعة الأديب البغدادية ، ص٢٦٥.

ومنها يقول (مورتكارت) النحات يخلق " خطوة أولى نحو المنظور إذ لم يعد يضع التاج المقرن في وضعية أمامية على صورة الإله ذات المنظر الجانبي ، كما كانت العادة الجارية منذ العصور البدائية التي بقيت سارية في العصر البابلي القديم ، وظلت في الواقع ذات العادة سارية حتى بداية عصر سلالة بابل الأولى " [١] .

ومن أهم سمات الفن البابلي اهتمامه بالتمثيل الواقعي والتزامه بالتعبير عن الموضوع بشكل قريب من الطبيعة وتمسكه بالتقاليد ، مما جعل التنظيم الشكلي للفن البابلي يخضع لقانون صارم يقف وراءها عاملان (كما يشير هاوزر) ، الأول الحكم المطلق الأشد صرامة والثاني الروح الدينية الأشد تزمتا في بابل ، فقد اقتصر الفن على البلاط والمعبد إضافة إلي رضوخ القواعد الفنية لمشيئة الملوك والكهنة بوصفها أشياء مقدسة [٢] .

لذا فالفن اقتصر على المضمون الديني والسياسي المصطبغ بصبغة دينية ، وكان ابعد من الطابع الشخصي ، فنحن لا نعرف أسماء الفنانين في بابل ، ولم يكن هناك تمييز بين الفن والصنعة ، بل ان قانون حمورابي يذكر اسم المعماري والمثال إلى جانب اسم الحداد [٣] .

أما الفن الآشوري (١٥٢١-٦١٢ق.م) [*] ، فهو فن واقعي يستمد موضوعاته من الملك وأعماله والتي نراها تخلو من التأمل والماورائية ، فهو فن رسمي إمبراطوري ، " موضوعه الأساسي التعبير عن فكرة الملك الفاتح المنتصر " [٤] .

إذ تتوقف القيمة الجمالية عند الفنان الآشوري على قدرة العمل الفني في تحقيق السيطرة من خلال الالتزام بمهمة تعظيم مقام الملك وتمثيله كرجل أسمى ، كل أعماله معجزات للشجاعة وفن إدارة شؤون الدولة ، فالملك ينتهي إلى مجرد طراز لشكل ما ، ويمتزج النموذج الحي في وظيفته فكأنه يفقد كل عناصر شخصيته ، فبدراسة محتوى هذا الفن وصفاته الشكلية معا ، لا يمكن ان نتجاوز رؤية الدور الكبير الذي لعبه التقليد والمحاكاة للواقع [٥] . فقد صوروا منحوتاتهم دون أي لمحة إلى العمق وصولا إلى الجمال الجسماني خلافا لما جاء به السومريين الذين صوروا نماذجهم من خلال عالم الحس ممزوجا بالخيال .

فكان تركيزهم على الشكل اكثر من المضمون من حيث اهتمامهم بالتناظر والترتيب المنظم، وتوازن تكويناتهم [٦] . على الرغم من خروجهم عن القياس من الناحية التشريحية ، كما في الثيران ذوات الخمس أرجل [**] ، وكأنه يريد ان يوصل للمشاهد صورة تتميز بأنها تامة من جميع الجوانب ، ومكتفية بذاتها من الناحية الشكلية .

ومن أروع الفنون الآشورية وأكثرها قوة في التعبير هو النحت البارز الذي كان يتم بأسلوب قصصي سردي ، يمجد المآثر الملكية ، وكان من المنطقي ان تتجه أشكالهم بما يتناسب

---

[١] المصدر نفسه ، ص٢٦٨.

[٢] هاوزر، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج١، ط٢، ت : فؤاد زكريا ، بيروت : المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨١، ٦٣.

[٣] المصدر نفسه ، ص٦٤.

[*] اقليم آشور: هي المنطقة العليا في بلاد وادي الرافدين وتضم جملة من المدن كانت مراكز حضارية كبرى منها آشور (قلعة الشرقاط) وكالح (النمرود) ونينوى (تونجيت) ودور شروكني (خرسباد) . ينظر : بارو اندريه ، بلاد آشور ونينوى وبابل ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠، ص٣٣٣ .

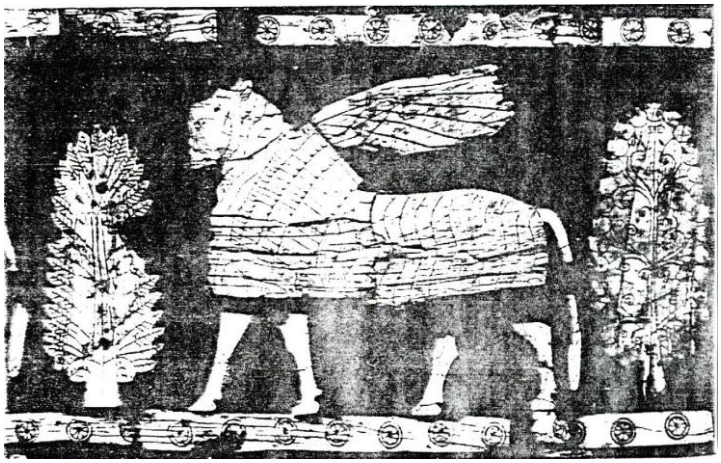
[٤] باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج١ ، بغداد : دار البيان ، ١٩٧٣، ص٥٤١.

[٥] بارو، اندري ، بلاد اشور ونينوى وبابل ، المصدر السابق ، ص٢٧-٢٨.

[٦] المصدر نفسه ، ص٢٨.

[**] انظر الشكل في المصدر نفسه ، ص٤٦.

مع ظروفهم المدنية والسياسية للبلاد ، كما في تماثيل الملوك والثور المجنح ، كما في الشكل (٢) .



الشكل (٢) : الثور المجنح

يقول (هنري فرنكفورت) : " ... لقد برز في القرن الرابع عشر ق.م. فن حوى بكل اشتقاقاته ميزة فردية ، ليس فقط في الاسلوب ولكن بالموضوع أيضاً . فقد صور مواضيع مدنية مع اهتمام بالواقعية لم يترك حسب ما يظهر أي حدث كأمر تافه جدا [١] .

[١] لويد ، سيتون ، آثار بلاد وادي الرافدين ، سلسلة الكتب المترجمة (٨٧) ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠، ص٢١٦.

الشكل والمضمون في الرسم الحديث

تعدّ**الانطباعية** الربع الأخير من القرن التاسع عشر البداية الفعلية للاتجاه الشكلاني ، فهي لم تكن تصويرا لموضوعات معينة ، وإنما تصويرا لأشكال موجودة في الطبيعة ، فالانطباعيون يرون العالم والأشياء عبارة عن ألوان وأضواء تنتظم أشكالاً ، غايتهم بصرية لونية تشكيلية جمالية ، إذ اصبح الانطلاق من اللون إلى الشكل ، فقد اعتمدت الانطباعية نمطا جديدا في الرؤية ، همها الأساسي تسجيل الانطباع البصري كما تحسّه العين مادياً وآنياً ، دون اكتراث بالنظم التي كانت سائدة في الرسم الأوربي ، فلا ترى في الطبيعة سوى تغيراتها بحسب الضوء ، المناخ ، الفصل ، الساعة .

فلم يعد الفنان يصور الأشياء استنادا إلى ما لديه من معرفة بها أو ما اكتسبه من خبره ، بل كما تظهر له في اللحظة نفسها ، فعلى الفنان ان يصور ما يراه بسرعة ليتمكن من تسجيل معالم الطبيعة الأكثر دقة وشفافية . والعنصر الأساسي في كل ذلك هو الضوء الشمسي ، فقد لجأ الانطباعيون إلى النظريات العلمية [*] ، إذ تبين للانطباعيين ان اللونيات تتحدد قيمتها من خلال الضوء الذي تتلقاه ، فالانطباعية هي " تسجيل للحظة عابرة ، لحاضر عابر . وهي بمعنى آخر تبرير للإحساس الذي يدركه الفنان في الهواء الطلق ، على الطبيعة، بعين تكاد تكون أشبه بالة التصوير " [١] .

ومن أهم فناني هذا التيار (مانيه – ومونيه - ورينوار- وبيسارو) الذين أكدوا التكوينات الشكلانية الواضحة من خلال أعمالهم ، إذ حاول (مونيه) تسجيل ملحوظاته مباشرة وكرس نفسه كليا لتسجيل الظواهر المرئية [٢] .

فلم يتركز اهتمامها في الكشف عن مضامين معينة وانما هي " في العفوية والاحساسات المباشرة التي ينقلها الفنان إلى اللوحة بأمانة ، كما يراها ويدركها ،... وهذه العملية هي " آنية " فيزيائية خالصة ، متضمنة كلها في المادة " [٣] .

(فمانيه) نفسه لم يكن واعيا مضمون صورته ، فهو لم يود إيصال رسالة ما وهذا واضح في صورة ذاتها ، فالمضامين التي شغلت اهتمامه تركزت على طبيعة الرسم ذاته.

وبذلك أمعنت الانطباعية في تأكيد ثقل العالم الحسي المتمثل بالانطباع اللحظوي ، مما أدى إلى ترجيح الشكل على المضمون ، والابتعاد عن المضمون ، فالانطباعية هي تسجيل لحظوي ، وتسعى إلى إبراز القيمة الجمالية من خلال الشكل واللون ، فالانطباعية إلى حد ما سطحية ، ويذهب البعض إلى القول أنها " لم تتجاوز حدود القشور " [٤] ، كما وأصبحت الانطباعية شيئا فشيئا تعبيرا عن العلاقة المحدودة بين الذات والموضوع [٥] .

ولابد من الإشارة هنا إلى (**سيزان** ١٨٣٩ - ١٩٠٦) الذي يقف على الحافة بين الانطباعية وحركات القرن العشرين الفنية ، فلا يمكن تصور وجهة الفن الحديث بدون سيزان ، فهو من اكثر الفنانين الذين أهملوا الموضوع على حساب الشكل ، فقد رأت عينا سيزان قوالب الأشياء لا الأشياء ذاتها ، وكان يرى بدلا من جذع الشجرة قالبا أسطوانيا عموديا يشبه جذع الشجرة ، فلم يكن همه منصرفا إلى الأشجار، وإنما إلي الأشكال الملونة ، يقول سيزان :

---

[*] النظريات العلمية التي وضعها الفيزيائيون المعاصرون أمثال شيفرول (١٨٣٩) ، وهلمهولتز (١٨٧٨) ، وهود (١٨٨١) وهي النظريات التي اهتمت بتفكيك الضوء بواسطة المنشور والدائرة اللونية .
ينظر : أمهز ، محمود ، فن التصوير التشكيلي المعاصر١٨٧٠-١٩٧٠، بيروت – لبنان : دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ١٩٨١، ص٣٦.

[١] المصدر نفسه ، ص٣٥-٣٧.

[٢] باونيس ، ألان ، الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٠ ، ص ٤٣ .

[٣] امهز، محمود ، المصدر السابق ، ص٣٧.

[٤] عطية ، عبود ، جولة في عالم الفن ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ب.ت ، ص١٠٢.

[٥] عوض ، رياض ، مقدمات في فلسفة الفن ، المصدر السابق ، ص٢٣٤

"... ان الطبيعة يمكن تحويلها في شكل الاسطوانة والكرة والمخروط ، الشيء الذي يجعله قريبا جدا من " المسطحات والأشكال المجسمة " عند أفلاطون " [١] .

وبذلك فقد امتزجت نزعة (سيزان) بفلسفة ميتافيزيقية مثالية ترفض المحاكاتية وتؤمن بان وراء مظاهر الطبيعة هناك حقيقة واحدة تتصف بالدوام والاستمرار، وما على الفنان سوى ان يحاول الكشف عن تلك الحقيقة التي تكمن وراء الظواهر السطحية المتغيرة [٢] .

وبذلك فان جوهر فن الرسم في نظر الفنان نفسه ينحصر في التأليف بين الشكل واللون ، وهذا ما جعل لوحات سيزان تنطق قائلة : " ان اللون شكل " [٣] .

فقد ركز (سيزان) اهتمامه على ضخامة الشكل وعلى التكوين ، وهما من المواضيع الرئيسة للفنان الحديث ، وبذلك اهتم (سيزان) بالكيفية التي يصور بها اكثر من الموضوع المصور.

أما **الرمزية** (١٨٨٩-١٨٩٩) فقد تخلت عن الإحساس في سبيل الفكرة ، وعملت على هدم الرؤية الانطباعية لخدمة التأمل الفكري المعمق . فالرمزية هي تعبير عن الفكرة بالشكل، أي إنها قدمت الموضوع على الشكل ، اعتمادا على استلهام " الأسرار الماورائية ومن الأحلام ، وصولا إلى الفكرة المجردة للأشياء " [٤] .

وقد حاول الكاتب الشاب (البيير اوريه) من خلال مقالاته التي نشرت في مجلة مركور دي فرانس ، ان يوضح مبادئ الرمزية في الرسم جاء فيه : " على العمل الفني ان يكون :

١. تفكيرياً : طالما هدفه الأعلى هو التعبير عن الفكر والتفكير.
٢. رمزياً : طالما هو يعبر عن الفكرة بالشكل .
٣. تأليفياً : طالما هو يكتب هذه الأشكال والعلامات ، وفق مصطلح عام للتفاهم.
٤. شخصانياً : طالما الموضوع لا يعبر فيه لذاته ، بل كهدف يراه الشخص .
٥. (نتيجة) تزينيا : لان الرسم التزييني ، كما فهمه المصريون وربما اليونان والقدماء ، ليس اكثر من تظاهرة فنية شخصانية وتأليفية ورمزية وتفكيرية معا. لكن الفنان ، إلى كل هذه المواهب ، ليس إلا عالما لولا تمتعه بمواهب الانفعالية المتطورة التي تدخل الرعشة إلى الروح ، في بثها موجات تجريدية " [٥] .

ومن هنا فان الرمزية اتجهت إلى اللامرئي ، ولجأت إلى الماضي والأحلام ، وجعلت من الفن هدفا للحياة ، إذ يعكس احساساتنا الأكثر عمقا ، بل الأقل وعيا . فالطبيعة ما هي إلا منطلق الفكر إلى الحلم .

وبذلك فان الرمزية هي رفض للمادية ، رفض للنظريات الجمالية التي تهدف إلى عبادة الواقع كما ان الرمزية بمعنى آخر هي تعبير، فالواقع الذي يراه الرمزيون لا يقتصر على المادي ، بل يتعداه ويمتد إلى الشعور والتأمل الداخلي لكي يتحرر الواقع من عوائقه المادية ، فقد صور الرمزيون رسومهم في المحترف لا من الأشياء المرئية نفسها ، وإنما من الذاكرة التي تتعدى ظواهرها الخارجية ، أي إنها تحاول ان تعبر عما هو أساسي وجوهري في هذه الأشياء ، فان " ما يهمهم بالدرجة الأولى هو ان يعيدوا للموضوع لا صورته

---

[١] ريد ، هربرت ، الفن اليوم مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين ، ت : محمد فتحي ، جرجيس عبدة ، مصر: دار المعارف ، ب.ت ، ص٧٠.

[٢] ابراهيم ، زكريا ، المصدر السابق ، ص٥٧.

[٣] نيومايرر، سارة ، قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، نخبة التأليف والترجمة والنشر، سلسلة الفكر المعاصر (٢) ، ب.ت ، ص٩٠.

[٤] سيرولا ، موريس ، الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، ط١، بيروت – باريس : منشورات عويدات ، ١٩٨٢، ص١٤٧.

[٥] المصدر نفسه ، ص١٤٨.

الظاهرية ، بل محتواه اللاعقلاني الذي يفسر وينتقل إلى المشاهد من خلال هذه الصورة الظاهرية . ولتثبيت هذا المحتوى اللاعقلاني كان لابد ، في نظرهم ، من اعتماد اللون الصافي- في مساحات كبيرة - والخط الذي باستطاعته التعبير عن قيم روحانية . ولتحقيق هذه الغاية – بواسطة اللون والخط - كان لابد من تصوير الأشياء لاكما هي في الطبيعة، بل كما يتصورها الفنان وتبعا لقوانين التمثيل الداخلي ، أي انه لابد من إعادة صوغها ، لا نسخها ، بشكل يوحي بالموضوع دون التقيد بمظاهرها الواقعية " [١] .

ويمكن إرجاع الرمزية في الرسم إلى بعض اللوحات (لغوستاف مورو ، وبوفي ده شافان ، وجوجان) الذي مال إلى الأشكال التأليفية ، أما بالنسبة لغوستاف مورو الذي عالج موضوعات اكثر تحديدا فيقول : " لاشيء يتحقق في الفن بالإرادة وحدها . فكل شيء يتكون بالامتثال الطيع لقدوم اللاوعي " . فلا يمكن في نظر الفنان بلوغ الجمال إلا بالفكر فقد حاول تصوير الرؤى الخيالية ، وعاش في الغوامض والأسرار ، كما رسم أحلامه الأكثر غرابة . إذ تناول الرمزيين موضوعات عامة ذات طابع مثالي فقد اعتبر بوفي ده شافان ، اللوحة ترجمة تشكيلية للفكرة ، وهي فكرة سامية ومثالية [٢] .

كما اعتبر (اوربيه) ، فان كوخ رمزيا ، فهو يعبر عن أفكاره من خلال الشكل فكان يشعر بالحاجة الملحة لان يلبس أفكاره أشكالا واضحة ملموسة ، فالفكرة هي " الأساس الجوهري للعمل الفني ، ومسببه الفعال " ، فالخطوط والألوان بالنسبة لاوربيه ما هي إلا وسائل لتحقيق الرمزية ، وهنا تظهر إحدى الصعوبات الأساسية في الفن الرمزي وهي " صعوبة التوفيق بين الشكل والفكرة ، الصعوبة التي لم تحل ، في كثير من الحالات ، إلا على حساب الشكل " [٣].

ومن هنا كان لابد من التصوير، بل التشويه الذي سيلجأ إليه التعبيريون .

أما بالنسبة للحركة **الوحشية** [*] (١٩٠٩-١٩٥٠) فهي حركة انتقال اوجها تطور الفن الحديث ، ومن أهم الممهدين لظهور هذا الفن هم (فنسنت فان كوخ و بول جوجان) ، إذ التعبير عن الانفعالات خارج نطاق العقلانية ، فقد استعملوا اللون كوسيلة للتعبير، حيث اظهر (فان كوخ) نزعته التعبيرية في وقت مبكر، حين كتب ما تنبأ به لأخيه (ثيوفي ١٨٨٨) يقول : " الرسم كما هو عليه الآن يبشر بان يصبح اكثر رقة ، واقرب إلى الموسيقى واقل شبها بالنحت . انه ، أخيراً ، يبشر باللون " [٤] . فقد ظهرت الوحشية لاهتمام الفنان المتزايد بطرق التعبير بدلا من اهتمامه بالمضمون ، إذ اعتمدوا اللون كوسيلة للتعبير، وبذلك فان المذهب الوحشي " هو نوع من البناء في التكوين مهتم باللون اهتماما مباشرا.... " [٥] .

وبهدف الوصول إلى تعبير مباشر، واكثر عنفا أهملوا الرسم والتأليف ولجاؤا إلى الرسم المبسط ، والرديء أحيانا . وعند (ماتيس ١٨٦٩-١٩٥٤) فان الفن الوحشي هو ثورة على أوضاع الفن الأكاديمي ، وكذلك الفن الانطباعي وضد الهمجية المتزمتة لدى الانطباعيين

---

[١] امهز، محمود ، المصدر السابق ، ص٦٦.
[٢] المصدر نفسه ، ص٦٣.
[٣] المصدر نفسه ، ص٦٥
[*] ويمثلها ماتيس ، ماركيه ، هنري ماتفوان ، شارل كاموان ، ثم انظم اليهم جان بوي ، راؤل دوفي ، وغي فان دونغن ، واوتون فريتز ، واندريه ديران ، وموريس فلامنك ، وأيضا جورج براك .
[٤] مولر، جي ، اي ، فرانك ايغلر، مائة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، بغداد : دار المأمون للترجمة ، مطبعة دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٨٨، ص٦٥.
[٥] مايرز ، برنارد ، المصدر السابق ، ص٣٧٩.

المحدثين (سوراه وسينياك...) ، وهو ما عبر عنه (ماتيس) بقوله : " الانطباعية المحدثة ، او بالأحرى هذا الجانب منها الذي سمي بالتقسيمية ، كانت أول محاولة لتنظيم منهجية الانطباعية ، بيد انه تنظيم فيزيائي خالص ووسيلة ميكانيكية في الغالب . وقد أدى تمزق اللون إلى تمزق الشكل " [١] .

وكان (راؤل دوفي ١٨٧٧- ١٩٥٣) يؤكد الأشكال المنبسطة ، إذ كانت خطوطه مختزلة برموز مبتكرة وبشكل مثير حتى يبدو رسمه وكأنه (خربشة) عابرة ، فقد عبر الفنان عما يحس به بفورية وبنوع من الحدة المتلهفة التي ترجمها من خلال الألوان ، وقد عالج الفنان موضوعه عدة مرات دون ملل ، فكان يشكل خطوطه وألوانه ليعبر عن موضوعه بحرية وبحماسة مندفعة طازجة وكأنه ابتكاراً فريداً [٢] .

فيما اعتبرت **التكعيبية** [*] (١٩٠٧م - حتى أواخر العشرينيات) الحركة الفنية الأكثر حسما وجذرية ، فكانت ثورة في طريقة استيعاب الرؤية البصرية الجديدة للشكل وجمالياته ، فالتكعيبيون لا يرون ما في الطبيعة بأعينهم ، بل " بأفكارهم " ، فهم لا يترجمون المنظر على لوحاتهم كما هي الحال عند الانطباعيين ، وإنما ينقلون منه جوهره ، فيقلبونه في جميع وجوهه ، حتى المخفية منها ، مستخدمين الشفافية للحدس بعناصر لا تستوعب إلا ما يجري ، فيما الفكر يستوعب كل ما يبقى " [٣] .

وكان لمعرض الفنان (سيزان) الذي أقيم في باريس (١٩٠٩م) اثر هام في ظهور التكعيبية ، من خلال محاولته لإعادة بناء الشكل استنادا إلى الطبيعة التي يمكن اختزالها إلى بضعة أشكال هندسية ، التي شكلت فيما بعد أحد ابرز سمات التكعيبية ، فاللوحة ما عادت مجرد ترديد لمظاهر الطبيعة ، وبذلك فقد كان لطروحات (سيزان) أهمية بالغة في توجيه الرسم التكعيبي والسير به نحو الشكلانية .

وقد ظهرت التكعيبية نتيجة لاهتمام الفنان بالتعبير بدلا من اهتمامه بالمضمون ولتجسيد هذه الرغبة عمد التكعيبيون إلى إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس متينة وجديدة ، فقد حاولت التعبير عن حقيقة مطلقة ، ومن خلال استخدام الأشكال الهندسية في التعبير ، فإنها تعطي بذلك صورة عن الموضوع اكثر من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية ، فالشكل يبدو لهم " محملا بخصائص مشابهة لخصائص اللون . وهو يتأقلم محتكا بشكل آخر ، فيبرز او يضعف ، يتكاثر او يضمحل ، فربّ شكل أهليلجي يتحول إلى دائري لمجرد دخوله ضمن شكل متعدد الأضلاع والزوايا ، وربّ شكل ابرز من سواه ، يطبع اللوحة كلها بطابعه الخاص "[٤] .

ولقد وقع على عاتق كل من (بيكاسو ١٨٨١-١٩٧٥م) و (براك ١٩٨٢-١٩٦٣م) مهمة إعادة بناء فضاء اللوحة وبشكل يسهل النظر إلى الشيء من نقط متعددة في وقت واحد، أي في حين كان سيزان يبني الصورة بالألوان نتيجة لاحساسات مباشرة مستمدة من الطبيعة ، عمد (بيكاسو وبراك) إلى الذاكرة لبناء الصورة ، فقد حاولا ان يتلمسا في الأشياء (بنيتها الأساسية) للوصول إلى ماهيتها وجوهرها [٥].

---

[١] امهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص٧٦.

[٢] مولر، جي ، اي ، فرانك ، ايغلر، المصدر السابق ، ص٧١-٧٢.

[*] للتكعيبية مراحل ثلاث : - ما قبل التكعيبية او المرحلة التمهيدية (١٩٠٧-١٩٠٩) .
- التكعيبية التحليلية (١٩٠٩-١٩١٢) .
- التكعيبية التركيبية (١٩١٢-١٩٢٥) (امهز ، محمود ، ص٢٩) .

[٣] سيرولا موريس ، الفن التكعيبي - موسوعة زدني علما ، ط١، ت : هنري زغيب ، بيروت ، باريس : منشورات عويدات ، ١٩٨٣، ص١١.

[٤] سيرولا ، موريس ، المصدر السابق ، ص١٨.

[٥] امهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص٩٦-٩٧.

كما رفض (بيكاسو) أية فكرة ، فهو يراه نقصاً مبدئياً في الفن الحديث ، إذ يصف التكعيبية بأنها : " فن يتعامل مبدئياً مع الأشكال ، وبعد مهم للشكل يترك جانبا ليعيش حياته الخاصة " [١] ، وبذلك فالتكعيبية شيء فكري ، إذ أعادت يناء الصورة بحسب بنيتها الهندسية الداخلية الخاصة ، فالتكعيبية حررت الشكل كما حررت الانطباعية اللون .

كما تجسدت **التعبيرية** او (مفهوم التعبير الذاتي في الفن) بوضوح في بداية القرن العشرين ، كرد فعل للحركة الانطباعية ، فالفن بالنسبة للتعبيرين ذو نزعة ذاتية فهو لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه ان يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية ، فالتعبيرية على حد قول (باونيس) : " ليس من السهل تعريفها إلا في حدود علاقتها السلبية بالانطباعية " [٢] .

فقد لجاؤا إلى إخضاع الطبيعة لاستجاباتهم الذاتية لتكون نسخة طبق الأصل منها ، وذلك من خلال المبالغة في خواص الألوان والحد من واقعية الأشكال بتحريفها عن أوضاعها الطبيعية ، وبمعنى آخر فقد اظهروا اهتماما اقل بالتشبيه من اهتمامهم بالرؤية الفنية ، وحاولوا اختراق الظواهر للكشف عما شعروا انه يؤلف الجوهر الأساس في الأشياء .

وبذلك فان لهذا المذهب ثنائية التعبير ، وهذه الثنائية تقوم على عاملين: الأول نفسي أي التعبير عن الانفعالات النفسية وما ينتاب النفس الإنسانية من قلق وصراع وأزمات، والثاني فيزيقي أي التحريف والتحوير في اساليب التعبير وطرق الأداء [٣] .

وقد تباينت الرؤية الفنية عند فناني هذه الحركة تبعا لظروف الفنان ، فقد اختلفت كثيرا في شمالي ألمانيا عنه في جنوبها أو في وسطها ، ومع ذلك فان مصطلح (التعبيرية) ارتبط بوضوح بفناني جماعة الجسر [*] (١٩٠٥-١٩١٣) ، التي جمعت بين كل من الجانب الاجتماعي والجانب الفيزيقي ، إذ اعتمدوا هيمنة الرؤية على المعرفة الذهنية ، إضافة إلى ذلك ، إسقاط الحالة الفردية على الطبيعة والإنسان . وبينما كانت جماعة (الجسر) ملتزمة بالتغيير الاجتماعي ، باعتبارها مجموعة ثورية شابة ، كانت عقيدة مجموعة (الفارس الأزرق) [*] فلسفية في الأساس . فمدار البحث عندها ليس الفرد عضوا في المجتمع بل علاقاته بأدق أسرار الطبيعة ليس إلا " [٤] .

ولم تتوقف هذه الجماعة عند اسلوب فني محدد ، بل تلتقي فيها التيارات الفنية على اختلافها وكما جاء : " إننا لا نسعى لنشر أشكال محددة أو خاصة هدفنا ان نبين انه في تنوع الأشكال الممثلة ، تتحقق الرغبة الداخلية بأشكال مختلفة " [٥] .

أي انه ليس هناك مسالة شكل بل مضمون فني ، وان " التجديد ، كما عبر عن ذلك فرنتس مارك نفسه ، يجب إلا يكون شكليا ، بل نهضة في طريقة التفكير " [٦] .

فالتعبيريون يسعون للتعبير عن الموضوع الحقيقي ، لموضوع ما ، من اجل تحقيق ذاتيتهم ، دون تأثير سلطة العقل ، أي ان طرحهم لمواضيعهم وتحريفهم للأشكال لا يعتمد على قوانين معينة ، فهم يجعلون من الأشكال حاملة لمضامين باطنية أو ما اسماها (كاندانسكي

---

[١] ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص٤٨ .

[٢] باونيس ، ألان ، المصدر السابق ، ص١٣٥.

[٣] حسن ، حسن محمد ، مذاهب الفن المعاصر ، ملتزم الطبع والنشر : دار الفكر العربي مطبعة مخيمر ، ب. ت ، ص٦٢.

[*] ضمت جماعة الجسر (فرتيز بليل ، وايرنست لودفيك كيرشنر ، وايريش هيكل ، وكارل شميدت روتلوف، ثم انظم لهم ماكس بكشتاين ، واوتر مولر، وفيما بعد اميل نولده) .

[*] ضمت جماعة الفارس الأزرق (١٩١١) (جاولنسكي ، كاندانسكي ، فرانز مارك) .

[٤] اوهر، هورست ، روائع التعبيرية الالمانية ، ت : فخري خليل ، ط١، العراق- بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة- أفاق عربية ، ١٩٨٩، ص١٣.

[٥] امهز، محمود ، المصدر السابق ، ص٨٣

[٦] المصدر نفسه ، ص٨٣.

١٨٦٦-١٩٤٤) الضرورات الباطنة بقوله : " إننا لا نهتم بالدعوة إلى شكل معين أو نظام محدد ، وهدفنا هو ان نيسر من خلال استعراض الأشكال المتنوعة ، التعبير عن الرغبات الباطنة التي يستشعرها كل فنان بالطريقة التي ترضيه " [١] .

وأكد عليها أيضاً الفنان النرويجي (ادوارد مونش ١٨٦٣-١٩٤٤) وهو الفنان الأكثر ميلا للتأمل الباطني ، إذ تعبر أعماله في موضوعاتها عن ألم نفسي عميق وشعور بالهواجس، ومع ان التعبيرية صفة لازمة الألمان ، إلا ان جذورها البعيدة تمتد إلى فرنسا والى رسوم فان كوخ ، وذلك في لوحاته ذات الوجهة السيكولوجية وألوانه التكاملية المتألقة ذات الخصائص الرمزية والانفعالية ، وكذلك الشكل التلقائي الشائع للتعبيرية ، مما اثر في تدعيم المبادئ التي تقوم عليها التعبيرية [٢] . وكذلك (جوجان) الذي كان له دور في التعبيرية من خلال رمزيته الخلابة وألوانه الاصطلاحية اللاواقعية ، والعودة إلى القيم البدائية ، كما استخدم التشويه في الأشكال كوسيلة للتعبير .

لقد فجرت الخطوة التكعيبية سالفة الذكر نبعا من الإمكانيات في التقصي والتفنن، وجدت صداها عند **المستقبلية** (١٩٠٩-١٩١٦) التي طالبت باحتقار كل أشكال التقليد وتمجيد أشكال الابتكار، وحاولت التعبير عن مظاهر الحياة الحديثة ، ومن هنا جاء اهتمامها بالحركة والسرعة كدليل عن حركة الحياة الحديثة ، فقد عبرت عن دوامة هذه الحياة ، وهي في ذلك تقوم بتقديم الفكرة على الإدراك البصري والانفعال ، فقد أكدت إظهار صور الأشكال على حقيقتها المتحركة في الفضاء ، أي أنها استعاضت عن الشكل بالحركة ، فكل شيء يتحرك ويجري ويدور بسرعة وبشكل مهزوز ، وفي هذه الحالة تتحرك ملامح الأشياء وتتحول إلى أشكال متكاثرة نتيجة للحركة الدائبة .

ففي عام (١٩٠٩) اصدر المستقبليون [*] بزعامة (مارينيتي) بياناً جاء فيه " ان حاجتنا المتزايدة إلى الحقيقة لا يمكن ان تكتفي بالشكل واللون كما هما مفهومان للان . كل شيء يتحرك . كل شيء يركض كل شيء يتحول بسرعة . إلى وجها جانبيا لا يمكن ان يظل أمامنا دون حركة ان الأشياء المتحركة تتكاثر وتتغير وتتشوه وتتلاحق كالاهتزازات " [٣] ، وبذلك فان العمل الأساسي للمستقبلية هو إيجاد فن حركي أي التسجيل اللحظي والشكلي الملون المثبت في حقل تتالي الحركة ، وهي في محاولتها لالتقاط الحركة وتسجيلها في لحظتها الآنية تقترب من الانطباعية .

ولكن في حين " يصور الانطباعيون لوحة بهدف إبراز لحظة خالدة ، ندعي إننا نتوصل إلى تركيبة مكونة من الزمن ، والمكان ، والشكل ، واللون ، والدرجات اللونية . هكذا نبني لوحتنا " [٤] . كما واصبح على عاتق الفنان مهمة إثبات بعد آخر غير الأبعاد الثلاثة ، وهو ما أطلقوا عليه البعد الرابع ، إذ اصبح على الفنان ان ينفذ خلال الأشياء ليرسم ما هو مخفي ، و (جينو سيفيريني) هو أول مصور إيطالي اتجه بفنه هذا الاتجاه ، فقد تمكن من تحرير خياله لمعالجة أسس هذه الحركة بعقلية شبه ميتافيزيقية ، إذ تبدو الأشكال هندسية التكوين ، فهو يرفض نقل الأشكال في وضعها الثابت [٥] .

---

[١] الجباخجي ، محمد صدقي ، فنون التصوير المعاصرة ، المكتبة الثقافية (٣١) القاهرة : دار القلم ، ١٩٦١، ص٨٦.

[٢] حسن ، حسن محمد ، مصدر سابق ، ص٦٤.

[*] من اتباع هذه الحركة : (يوتشيوني ١٨٨٢-١٩١٦) و(كارا ١٨٨١-١٩٦٦) و(روسولو١٨٨٥-١٩٤٧) و (بالا١٨٧١-١٩٥٨) و (سيفيرني ١٨٨٣-١٩٦٦) .

[٣] جرداق ، عبد الحليم ، تحولات الخط واللون ، مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، بيروت : دار النهار، ١٩٧٥، ص٥٩-٦٠.

[٤] امهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص١١٥.

[٥] الجباخجي ، محمد صدقي ، المصدر السابق ، ص١٠٥-١٠٦.

وبذلك فالمستقبلية ترفض الماضي ، كما ترفض التوقف عند الحاضر ، وتسعى إلى التعبير عن المستقبل وعن الأشكال في حقل تتالي الحركة .

وبظهور **التجريدية** [*] مع بداية القرن العشرين ، وبلوغها القمة في بداية الخمسينات ، إذ بقيت كظاهرة مميزة للنشاط الفني في القرن العشرين ، شرعت العناصر الشكلية تستقي حياة خاصة بها ، من خلال رفضها للمضمون الواقعي ، فالتجريدية هي رفض للتمثيل الصوري ، والفن بدلا من ان يحاكي الطبيعة كي ينقل إلينا نموذجا مثاليا ، اصبح يتعامل مع الفكرة والشعور او الحس ، فالتجريد لا يقتصر فقط على " الوقوف بعيدا عن الصورة المحسوسة ، بل يحاول ان يستخرج من المحسوس شيئا منه بمثابة الحقيقة ، المبدأ أو الفكرة " [١] .

استنادا إلى ذلك فالتجريدية تقوم بتعرية الأشكال من صورتها الطبيعية والعضوية، وتحولها إلى أشكال جوهرية خالدة ، أي التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية ، كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة . والتجريدية ما هي إلا الفن الرمزي الذي يعمل على تصوير المطلق ، وبمعنى آخر تهدف التجريدية إلى إعطاء الصورة الميتافيزيقية لما وراء الطبيعة ، والمصدر الأساسي للتجريد إنما يتعلق بنزعة صوفية ، وذلك بتجرد المتصوف عن كل ما يتصل بمتع الحياة ، حتى تستطيع الروح ان تسمو وتسيطر على الجسد فالتجريدية هي " صوفية الفن .. تلك التي تهدف عن طريق الرمز إلى ما وراء الطبيعة للوصول إلى المطلق .. " [٢] .

والرجلان اللذان يمكن ان يقال انهما ابتكرا نوعا جديدا من الرسم هما : (كاندانسكي ١٨٦٦-١٩٤٤) (وموندريات ١٨٧٢-١٩٤٤) ، وعلى الرغم من ان عمل كل منهما مستقلا عن الآخر ، لكن (كاندانسكي) " هيأ لنا التبرير الفلسفي للفن التجريدي ، وأبان لنا موندريان كيف يبدو وكيف يمكن ان يكون " [٣] .

اعتبر (كاندانسكي) المظهر المادي للطبيعة وهماً ، فقد كان لتخليه عن التشبيه في رسمه أهمية بالغة ، وعنده ان الخلق الفني وتقويم العمل الفني ليس عملية واعية إجمالا ، ذلك ان دافع الرسم عند الفنان يأتي من (ضرورة داخلية) كما اسماها " فالفنان نوع من الرؤيوي، او الرائي ، يقدم بعمله لمحات من الحقيقة الأكثر عمقا من العالم المادي الذي نعرفه " [٤] . وكان الأساس الذي استند اليه مذهب كاندانسكي التجريدي ، يتمثل بالنظرية الجمالية للفيلسوف الألماني (شوبنهاور) ، والتي تقوم على فصل الأشكال عن صورتها الطبيعية والعضوية .

أي ان على التصوير ان يتحرر تماما من مطابقته للطبيعة ، وان يتجرد ولا يكون في ذاته متعلقا بالمحسوسات ، وبمعنى آخر فان بإمكان الفنان إنتاج عمل فني تجريدي اكثر جمالا، من خلال الألوان والنماذج من ذلك التصوير الذي يقوم على الأشكال الحسية .

أما (موندريان) ، فقد اتخذت أعماله مظهرا تعبيريا بعدما قدر للطبيعة ان تتوقد بشحنات من عاطفة الفنان ، إذ بدأ (موندريان) بالتجريد من ناحية العلاقات الشكلية المطلقة ، عبر تبنيه ما عرف (بالتشكيلية المحدثة) ذات الطراز الهندسي والمعماري ، من اجل الوصول إلى النقاء الجوهري والتعميم الرياضي ، كما ان تطهير النماذج من مظاهرها الطبيعية ، كان

(*) الاتجاهات الرئيسية للفن التجريدي : العهد الأول : يبدأ من ١٩١٠ - ١٩١٦ وذلك يتمثل في الحركة التجريدية التي قام بها كاندانسكي في المانيا بميونخ . والتي بدأت بظهور كتابه عن الروحية في الفن . العهد الثاني : يبدأ في عام ١٩١٧ عندما نشر موندريان في مجلة الطراز (دي ستيل) في هولندا آراءه عن التجريدية وعن اتجاهه الفني الذي اسماه " بالتشكيلية المحدثة " .
حسن ، حسن ، محمد ، المصدر السابق ، ص١٦٢ .

[١] امهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص١٣٨.
[٢] حسن ، حسن محمد ، المصدر السابق ، ص١٥٧.
[٣] باونيس ، آلان ، المصدر السابق ، ص١٩٧.
[٤] باونيس ، آلان ، المصدر السابق ، ص٢٠٣.

بالتدريج شيئا فشيئا ، إلى ان يصل إلى إعداد رياضي مجرد ، وبذلك ينكشف موندريان طوباوياً (مثالياً) في جوهره ، إذ تكشف رسومه عن هذا الهدف المثالي [١] .

أي ان هدف الفنان الكشف عن الحقيقة المخفية وراء الشكل الطبيعي ، وركز اهتمامه على الألوان الأساسية بوصفها جوهرا للألوان الطبيعية ، أي ان الشكل عنده اتسم بسمة عقلانية . وبذلك فان " لموندريان فلسفةً تستند بشكل رئيسي إلى الصوفية واعتقد بان أي شيء معين نراه بغض النظر عن كونه منظراً طبيعياً شجرة ، او بيتا يكون له جوهر باطني وان هذه الجواهر على الرغم من مظاهرها تكون متناسقة " [٢] .

بينما تجاوزت **السوريالية** (١٩٢٤-١٩٣٩م) الواقع للوصول إلى ما وراء الواقع ، إذ الحقيقة والمعنى ، وفي هذا ثمة تجاوز للعقل والمنطق بفعل الخيال والحلم والهذيان ، فقد حاولت التخلص من الرؤية التقليدية التي استعاضت عنها برموز غامضة ومشوشة ، كما يمكن ان نشاهدها في عالم الرؤى والأحلام ، وتتخطى السوريالية أيضاً العالم النفعي ، الذي تحركه القوى المادية وصولا إلى عالم السحر والغرابة .

إذ يتعامل السورياليون [*] مع الأشياء كما هي بالنسبة لنا او كما هي في ذاتها وعندها تظهر أهمية الأشياء في تلبسها معاني كثيرة ، أي إلصاق معنى خيالي بالأشياء ، وهنا فان السورياليين يخلطون بين الأشكال والمواضيع ، ويهملون القواعد والأصول .

فالسوريالية تنقد الواقع ، وتتوغل في عالم التجليات عن طريق الأحلام التي تقودهم بعيدا عن حقيقة الحياة اليومية ، كما وتعتبرها وسيلة الدخول إلى الذات وصولا إلى المعرفة العليا ، إذ يؤكد قائد السوريالية ومؤسسها (بريتون) : " ان الحلم والواقع ، المتناقضين في الظاهر، سيتحدان في نوع من الواقع المطلق ، سوريالي ، وهذا ما يقابل الاتحاد او الوحدة بين الباطن والظاهر، في الصوفية " [٣] . فهدف السوريالية هو التوحيد بين الذات والموضوع، الحقيقة الخارجية والحقيقة الداخلية ، ولهذا توجه السورياليون نحو (سيجموند فرويد) الذي يعتقد ان حياتنا الداخلية تصير مفتاح الأحداث الأرضية ، ويعرض السورياليون هذا الاتحاد بين الواقعي والخيالي دون شك على انه أمر مثالي ، والتي لا يمكن الحصول عليها إلا في هذه النقطة العليا التي يعترف (بريتون) بصفتها فوق الواقعية وهي " نقطة الفكر حيث الحياة والموت ، الواقع والخيال ، والماضي والمستقبل ، الممكن تبليغه وغير الممكن تبليغه ، الصعب والسهل ، جميعها لا تعود منظورة في تناقض " [٤] .

كما ويقول (بريتون) عن الصورة السوريالية " ان أقوى صورة سوريالية ، إنما هي تلك التي تكون على أعلى مستوى من الفكرة الإيحائية غير محددة المعنى .. انها الصورة التي تحتاج لقدر اكبر من المتناقضات الظاهرة ، او انها تنتقض لاحد شروطها ، الذي يلاحظ اختفاؤه في الصورة بطريقة عجيبة " [٥] ، وبذلك فالسوريالية اقترحت لتأكيد حقيقة ثابتة تقع فوق الحقيقة المعطاة [٦] .

---

[١] حسن ، حسن محمد ، مصدر سابق ، ص١٦.

[٣] Lamberd Rose Mary , "The Twentieth Century History of Art", Cambridge, New York : ١٩٨٨, p.٣١.

[*] ومنهم (سلفادور والي ، كريكور ، هانس ارب ، ماكس ارنست ، جوان ميرو ، اندريه ماسون ، مان راي ، ماغريت رينيه) .

[٣] ادونيس ، الصوفية والسوريالية ، ط ٢، بيروت – لبنان : دار الساقي ، ١٩٩٥ ، ص٤٨.

[٤] دوبليسيس ، ايفون ، السوريالية ، ط ١، ت : هنري زغيب ، بيروت – باريس : منشورات عويدات ، ١٩٨٣ ، ص١٠٢-١٠٣ .

[٥] حسن ، حسن محمد ، مذاهب الفن المعاصر، المصدر السابق ، ص٢١٩.

[٤] Mollwo, Marianne Oesterreicher, "Surrealism and Dadaism" , The Netherlands: Smeets Offset BV., Weert Text, German, ١٩٧٨, P.٣.

كما وتعمل على استخدام اللاوعي في التعبير التلقائي ومباشرة وخاصة في فن الرسم، وقد اتجهوا نحو تكوين نظرة جديدة إلى الحياة ، تكون الحرية بأوسع معانيها حافزها الأول ، إذ ان السوريالية تعد تعبيراً عن صورة اكثر توظيفاً للذهني والخيالي لدى نتاج فنانيها ، والخيال وحده قادر على ان يستعيد للبشرية المهددة فكرة الحرية ، فمبدأ السوريالية هي الحرية ، وبذلك فالسوريالية هي فلسفة الحياة [١] .

وكان لظهور السوريالية في أعقاب الحرب الأولى مغزى بعيدا يتصل ببواعث ودوافع إنسانية ، إضافة إلى اعتبار هذا المذهب في جوهره صدى لأبحاث علم النفس الحديث للعالم (فرويد) ، وخاصة ما يتعلق بالتحليل النفسي واللاشعور ، لذلك كانت لتلك الأحداث وما جرته على الإنسانية من أزمات اجتماعية ، ومشاكل سياسية واقتصادية، وما أصاب الشعوب من صدمات أدت إلى ارتباكات سيكولوجية وعقدة نفسية قد وجدت طريقها عن طريق الفن.

وبذلك فان البواعث التي أدت إلى ظهور المذهب السوريالي ، هي بطبيعتها بواعث إنسانية غايتها العمل على تنفيس ذلك الصراع الحاد الذي كان يعتمل في نفوس البشر في ذلك الحين .

وعلى الرغم من ظهور السوريالية في الربع الأول من القرن العشرين إلا ان جذورها تمتد إلى القرن الخامس عشر إلى فنان يدعى (هيرونيموس بوش) ذلك لان : " هذا الفنان من خلال رسومه نقل الرغبات والمخاوف القديمة لإنسان العصور الوسطى إلى رموز ، بعض هذه الرموز كانت تقليدية (نابعة من المعتقدات) والبعض الآخر كانت من خيال الفنان " [٢] .

فالفنان السوريالي ، يحاول قراءة ذاته بواسطة الرموز التي فيها يعبر لا وعيه ، والفن في معرفة الذات ، ينقلنا إلى معرفة الكون . لذا فان (سلفادور دالي) يضع في لوحته " كل ما ينقلنا إلى عالم آخر " فهو فقد الثقة بالواقع اليومي ، حتى انه قلد أعمال الحلم لقلب جميع القوانين الطبيعية . كما تجنب في لوحاته وضع الأشياء المتقاربة ، بل جهد إلى خلق تلاقيات صادقة هذيانية " [٣] .

وبذلك فان السوريالية تعتمد على المفاجأة ، وعملت على استلهام كل ما هو شاذ ومستغرب وعجيب ، قد يصل ما فيه من غرابة إلى حد الأسطورة والخرافة ، وقد تصل إلى حدود الهلوسة والهذيان .

ومن أهم المواضيع الرئيسية التي ركز عليها السورياليون هي (المرأة) ، فقد جاء خبر في العدد الأول لثورة السورياليين جاء فيه : " ان المرأة هي الظل الكبير والضوء الكبير في أحلامنا " [٤] .

---

[١] جبرا ، جبرا ابراهيم ، الرحلة الثامنة (دراسات نقدية) ، صيدا – بيروت : منشورات المكتبة العصرية ، ١٩٦٧، ص١٧٨.

[٢] Lamberd, Rose Mary, Op. Cit, P. ٤٠-٤١.

[٣] دوبليسيس ، ايفون ، المصدر السابق ، ص٧٩.

[١] Mollwo, Mavianne Oesterreicher, Op. Cit., P. ٣.

المبحث الرابع

الشكل والمضمون في الرسم العراقي المعاصر

تسعى الباحثة ومن خلال هذا المبحث إلى الكشف عن أهم خصائص الرسم العراقي المعاصر ، وفي عقدين ابتداءً من الخمسينات ، وبقدر تعلق الأمر بموضوعه البحث الحالي في جمالية الشكل والمضمون .

وبما ان الحركة الفنية في العراق ومنذ تأسيسها وهي في تواصل دائم ، فالباحثة تحاول الكشف عن بعض الخصائص المهمة للرسم العراقي المعاصر مع التعرف على أهم المنطلقات الفكرية التي لها ان تقرر اتجاهات بعض الفنانين وأساليبهم ، وبحدود البحث الحالي .

عقد الخمسينات

تأسست في بداية الخمسينات ابرز الجماعات الفنية التي تزعم كلا منها رسام بارز ، والتي تجسد فيها كفاح الفنان من اجل الاعتراف به وبرؤيته للعالم : (جماعة الرواد ١٩٥٠) بزعامة فائق حسن ، و (جماعة بغداد للفن الحديث ١٩٥١) بزعامة جواد سليم ، و (الانطباعيون ١٩٥٣) بزعامة حافظ الدروبي ، وكلها تشير إلى ولادة مناخ فني جديد توج بتشيكل (جمعية الفنانين العراقيين ١٩٥٦) .

فقد كان لهذه الجماعات بما تقيمه من معارض سنوية يتمثل فيها نمو الحركة الفنية واتساعها في العراق ، إذ يتقارب أفراد هذه الجماعات هدفا ان لم يتقاربوا اسلوبا ، فمناقشتهم لاهدافهم جعل للحركة الفنية محتوى فكريا واعيا ، ومهما يكن اسلوبه ، فعليه استلهام جو بلاده بخصائصها الطبيعية والاجتماعية وكذلك تصوير حياة الناس بشكل جديد.

فقد اخذ الرسم الخمسيني يتجه نحو صياغات تصويرية تستند إلى مرجعيات حضارية شتى ، من أهمها ، المعطيات الفنية لحضارة وادي الرافدين ، والفنون الإسلامية ، كما ويمثل الخمسينيون تحولا جذريا في الرسم العراقي المعاصر من خلال تأثرهم بابتكارات الرسم الأوربي ، فقبل احتكاك الفنانين العراقيين بالبولونيين ، كانوا تقليديين لا يمتلكون رؤية العصر التي تتطلب البحث عن المعاني الحقيقية للوحة الفنية ، هذه المعاني والاستنارات الداخلية قادت ومن ثم إلى رفض الشكلية السائدة . وهذا ما كان واضحاً في أعمال كل من جواد سليم وفائق حسن واكرم شكري ، فقد عملوا على رؤية الأشياء في الطبيعة وتفكيكها ثم إعادة بنائها وفق رؤية جديدة اكثر وعياً .

فالفن ظاهرة اجتماعية ، بدا مع الإنسان ، واصبح المضمون الإنساني هو قوام الموضوع لفناني تلك المرحلة . وتلك هي نقطة المفترق بين تجربتين : " تجربة النظر إلى النتاج الفني من السطح ، وتجربة النفاذ إلى أعماق الأشياء " [١] .

إضافة لتأثيرات الحرب العالمية الثانية حتى ثورة ١٩٥٨ على الحياة الاجتماعية ، وانعكاسها في الرسم العراقي المعاصر شكلا ومضمونا ، إذ صرح (محمود صبري) " وباشتداد قوة الحياة الاجتماعية أخذت تظهر الأعمال الفنية ، وهي تعكس مسحة من هذه القسوة في شكلها ومضمونها. " [٢] .

---

[١] الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، السلسلة الفنية (١١) ، بغداد : مديرية الثقافة العامة ، مطبعة ثنيان ، ١٩٧٢، ص١٧-١٨.

[٢] آل سعيد ، شاكر حسن ، البيانات الفنية في العراق ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣، ص١٠.

كانت الفكرة التي اجتمع حولها أعضاء (جماعة الرواد) [*] هي البحث عن فن عراقي أصيل مصدره ، تفاعل ذات الفنان مع موضوع معين فتجريبية الفنان (فائق حسن ١٩١٤-١٩٩٣) تنحو منحى واقعياً معتمداً على وضوح الخط واللون ، اللون الذي اعتمد عليه في تكوين أشكاله وإكسابها قيمة جمالية ، إذ يؤكد الفنان بقوله : صحيح أنني اهتم بالقضية اللونية بالدرجة الأولى ، لكني لم أهمل أبداً قضية الشكل ، لأنهما بالنسبة لي عنصران يكملان بعضهما البعض إذ أتعامل معهما كوحدة ضرورية عضوية لعمل اللوحة [١].

فالفنان يحاول التعبير ومن خلال اللون والخط عن (المعنى) القومي والوطني وبشكل لا يلغي الواقع ولا يحوله إلى رموز ، وإنما هو إنجاز ما تراه العين ، إذ تبرز براعة الفنان كملون ، وتلك البراعة لا تخلو من ذاتية الفنان الفطرية [٢] .

فبالرغم من اطلاع الفنان الواسع على ثقافة الغرب ، فقد ارتبط رسمه بواقعه ، فمعاناته بدأت من غياب رسم عراقي يمكن تطويره .

أما (جماعة بغداد للفن الحديث) [*] ، فقد اتجهت نحو هجر الانطباعية من اجل التعبير عن مضامين النفس ، وعن الغضب ، وان كان لكل منهم أسلوبه الخاص إلا انهم يبتغون استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الأسلوب.

فقد جاء في البيان الأول لهذه الجماعة الملتفة حول جواد سليم بأنهم : " يتفقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الأسلوب . فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد ، يجدده إدراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة ... انهم لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعا خاصا وشخصية متميزة " [٣] .

فالفنان (جواد سليم ١٩١٩-١٩٦١) هو أول فنان نبه معاصريه حول مشكلة الأسلوب والتراث ، وضرورة وجود صلة بين رؤية الفنان المعاصرة وجذوره ، فبالرغم من تتبعه لحركات الفن المتعاقبة في أوربا ، فقد أكد في الوقت نفسه عن أهمية استلهام صياغات تصويرية تمتد جذورها إلى وادي الرافدين ، والفنون الإسلامية ، وبذلك فهو يربط بين الفكرة والأسلوب ، إذ جاء في البيان الأول (لجماعة بغداد للفن الحديث) : "وفي الفن تصبح الغاية هي الوسيلة . ومن ناحية ما يصبح الأسلوب الفني الحديث هو صميم الفكرة التي سنحققها ، أما النظرة التقليدية التي تجرد ، أبداً ، الفكرة عن الأسلوب فهي نظرة ضيقة ومن بقايا رومانسية أوائل القرن الماضي " [٤] .

ويعتبر جواد سليم خير خلف للرسامين العرب القدامى الذين اعتمدوا التخطيط في إبراز الشكل والمعنى ، ففي المحتوى من أعماله دائما نبض إنساني عميق يهمه ان يوصل خفقه إلينا.

---

[*] اتخذت هذه الجماعة من الرمز (S.P) شعار لها، وهي تعني (الجماعات البدائيةSocieties Primitive) ، ومن فناني هذه الجماعة ، فائق حسن ، زيد صالح ، اسماعيل ناصر ، اسماعيل الشيخلي ، عيسى حنا ، محمود صبري ، فاروق عبد العزيز ، قتيبة الشيخ نوري ، خالد القصاب ، سوزان الشيخلي ، غازي السعودي ، نوري الراوي ، قحطان المدفعي ، نوري مصطفى بهجت ، غالب ناهي ، حسن عبد علوان .

[١] الجزائري ، محمد ، حوار مع الفنان فائق حسن حول اللون ، مجلة الرواق ، بغداد : وزارة الثقافة والفنون ، مطبعة رمزي للطباعة ، العدد (١) ، نيسان ، ١٩٧٨، ص٩.

[٢] كامل ، عادل ، الحركة التشكيلية في العراق - مرحلة الرواد ، ص٥٩ - ٦٠.

[*] وهم الفنانين جواد سليم ، شاكر حسن ال سعيد ، محمد الحسني ، جبرا إبراهيم جبرا ، محمود صبري ، فاضل عباس ، نزيهة سليم ، لورنا سليم ، محمد غني حكمت ، خالد الرحال ، فرج عبو ، طارق ابراهيم ، وحتى عام ١٩٥٧ ظهرت أسماء جديدة ومنهم ، نزار سليم عبد الرحمن الكيلاني ، ميران السعدي ، وانظم إليهم في العام التالي إسماعيل فتاح الترك ، الفر يد الرحال ، (زوجة خالد الرحال الأولى) ، غالب ناهي ، محمد عارف ، عبد الرحيم الوكيل ، إبراهيم العبدلي .

[٣] جبرا ، جبرا إبراهيم ، الرحلة الثامنة ، مصدر سابق ، ص١٩٩.

[٤] آل سعيد ، شاكر حسن ، البيانات الفنية في العراق ، مصدر سابق ، ص٢٥.

وتنطوي طريقة معالجته للعمل الفني على رموز يدخلها في النسيج من تصاميمه ، معظمها رموز فرح وخصب وإيمان بالحياة [١] .

فموضوعات (جواد سليم) ذات النمط التجريبي ، عبرت عن محنة وجود تتطلب شكلا يناسب النتائج الجديدة ، وبذلك فقد توصل الفنان إلى معادل فني بين الموضوعات (والأفكار الإنسانية والفنية) وبين شكل متفرد ومتقدم على كل الأشكال ، فقد كشف جواد عن طموحاته في إنشاء فن معاصر يبدأ من روح الماضي ، ويمتلك مقومات المعاصرة المستقبلية [٢] .

تستنتج الباحثة ، ان (جواد سليم) اعتمد في بحثه عن الشكل على خياله الفذ في توليد الأشكال لا نقلها ، وذلك من اجل ابتداع أشكال ذات قيمة بصرية مؤثرة ، أي خلق أشكال ذات مرونة عالية في الربط بين التراث والتجديد إضافة إلى المضمون الإنساني والاجتماعي الذي يكمن وراء أشكاله الفنية.

أما واقعية الفنان (فرج عبو ١٩٢١-١٩٨٤) ، فهي واقعية لا تفهم إلاّ باكتشاف اللامرئي فيها ، فالعمل الفني لا يستلزم المحاكاة مباشرة من الطبيعة قدر حاجتها إلى الفنان الخالق ، فيحاول الفنان التعبير عن معاناة الإنسان العراقي الاجتماعية والسياسية وعن الطبيعة العراقية كعمل رمزي سوريالي اقرب منه إلى الطبيعة ، فالفنان يؤكد الأشكال المستلهمة من الطبيعة واستثمارها بشكل هندسي مجرد الأمر الذي أدى به إلى البحث عن خصائص الزخرفة الإسلامية ، يضاف إليها النواحي الجمالية في الأداء لإكسابها السحر الجذاب من خلال المضمون لطرح الفكرة المعطاة في العمل الفني ، يقول الفنان : " على الفنان ان لا يقلد الطبيعة ، لأنه هو خالق لأجوائها وألوانها وجمالياتها والمعاناة التي تقصيها تلك الأعمال بشخصية الفنان المبدع لها حيث ان الطبيعة وواقعها في حياة الفنان هي قدرات أشبه بمفردات اللغة المحصورة في قاموس أو معجم ما .. فكلما كانت بديهة الفنان عالية وسليقته سليمة تشتق من هذه المفردات بصياغته الخاصة وأسلوبه السحري ما ينفع في تكوين عمله الفني ويترك الشوائب والعوائق الموجودة في الطبيعة حواليه .. " [٣] .

أما (جماعة الفنانين الانطباعيين ١٩٥٣) [*] فكان الفنان (حافظ الدروبي ١٩١٤-١٩٩١) الحافز الأول في ظهورها كصدى لنزعته التطبيقية في إرساء العمل الفني على أسس تقنية واضحة ، إذ يقول : " ونحن نحس اليوم شعوراً مؤلماً بهذا الابتعاد عن الواقع المحلي ، والطابع القومي ، وأكثرنا يحاول ويجهد من اجل إيجاد فن يمثل الواقع ويتأثر ويؤثر فيه " [٤] ، إذ يتجه الشكل عند الفنان (سعد الطائي) نحو الاختزال والتشذيب وصولا إلى الرمز، إذ يعبر من خلال أشكاله النحيلة التي تبدأ من الواقع عن معاناة الإنسانية ، فهو يصور أعماق الفرد وحالاته النفسية من خلال الشكل الخارجي ، هذا مما جعل الشكل يبدو لا واقعيا . فرموز الفنان تنطلق من الأشكال الواقعية المستلهمة من الطبيعة وخاصة الإنسان ، كرمز عن معاناته ، إذ تطغي على لوحاته صور الشخوص وعن هذا يقول الفنان : " لأنها تعبر عن مجال اشمل وأوسع .. لكن مع هذا دخل النموذج ، الشخص ، أحياناً بصورة غير واقعية ، ربما سوريالية أو لا واقعية .. " [٥] .

---

[١] جبرا ، جبرا إبراهيم ، الفن العراقي المعاصر ، السلسلة الفنية (١٥) بغداد : مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧٢ ، المقدمة.

[٢] كامل ، عادل ، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق - مرحلة الرواد ، ج١، ص١٣.

[٣] عبو ، فرج ، حديث عن الواقعية في أبعادها المتعددة ، أفاق عربية ، بغداد : العدد (١٠) ، السنة السادسة، ١٩٨١ ، ص١٣٤.

[*] ومنهم الفنانون حافظ الدروبي ، سعد الطائي ، ضياء العزاوي ، حياة جميل حافظ، وسهل السنوري ، عبد الأمير القزاز ، علاء حسين بشير ، مظفر النواب ، منذر جميل حافظ ، ياسين شاكر ، سعدي الكعبي.

[٤] آل سعيد ، شاكر حسن ، البيانات الفنية في العراق ، المصدر السابق ، ص١٠.

[٥] الطائي ، سعد ، الإيداع بذرة تنبت لأنها تحلم بالمستقبل ، آفاق عربية ، بغداد : العدد (١٠) السنة السادسة، ١٩٨١ ، ص١٤٤.

أي ان الفنان جعل من الطبيعة جزءا لا يتجزأ من المحتوى الذي قصده ، ذلك لان الفنان لم يصور الطبيعة بحد ذاتها ولذاتها ، وإنما من خلال ارتباطها بالمضمون الإنساني ، لهذا السبب اتخذت الطبيعة بعدا خاصا ، والمرتبط أساساً بأفكار الفنان [١] .

عقد الستينات

وكان هذا العقد غني بالتحولات والمواقف ، التي كان لها انعكاسها في نسيج الفن بما أغناه ومنحه بعدا وثائقيا وفنيا فريدا، وخاصة الأحداث السياسية.

فقد سعى الرسم المعاصر في العراق إلى تجاوز أطره الاجتماعية لخلق المناخ الفني الثوري ، والفن بهذا المفهوم ليس فقط انعكاسا ، بل انه يدخل في صميم الحياة ، فافضل الأعمال هي التي تحمل بذاتها العاطفة الوطنية او بعض الأفكار السياسية .

فأخذ الفنان يبحث عن الحل الإبداعي ، من خلال التمرد على الفن التقليدي السائد ، واعتماد الحرية في التعبير عن الفكر الإنساني ، والاهتمام بالسطح التصويري من خلال الاشتغال على طاقة الأشكال ودلالاتها الرمزية ، فإزاء المشكلات الفنية التي عاشها هذا الجيل وسابقه جيل الرواد ، والذي استمد منه الكثير جيل الستينات ، بحث الستينيون عن لغة فنية جديدة ، تمنح للذات فرصة التعبير عن أشكالها ودلالاتها الخاصة ، على أساس الموهبة الفردية ، ودون التقيد بصلاتها العيانية .

مما أدى إلى اكتشاف بعض الوسائل الفنية الجديدة ومنها :

" - التمرد على الأساليب التقليدية - استلهام التراث بروح العصر - استعمال المواد الفنية بوعي يمنح الفن شكلا اكثر تطورا وموازيا لغليان الواقع ومتغيراته - فهم الفن كحرية لها أساسها التاريخي الموضوعي - جعل البحث الفني اكثر وعيا لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة ." [٢] .

وقد ظهر في هذا العقد جماعات فنية عدة [*] من أكثرها شيوعا هما (جماعة المجددين) [**] و(جماعة الرؤية الجديدة) [***] ، فقد اتجه فنانو جماعة المجددين كل وفق رؤيته الخاصة ، نحو البحث عن تقنية معاصرة ، باستخدامهم الخامات الفنية ، كأحبار الطباعة ، والبوستر، والمونتايب ، والألمنيوم ، والكولاج .

وفي الوقت الذي كانوا يكاشفون للإنسانية عن همومهم وانشغالاتهم كانوا في الوقت نفسه يعبرون عن حريتهم في التعبير عن ذاتيتهم متوخين في ذلك الغوص وراء المعاني الكامنة في حقيقة البنية الشكلية والتي قد تشكل اكثر نزوعا ، وبذلك فقد رفضوا الرسم في حدود الواقع كما هو الحال مع جيل الخمسينات .

أما (عامر العبيدي) ، فالعديد من رموزه وأشكاله مستقاة من التاريخ العربي والذي يشكل المنطلق لخياله ، ليصورها شكلا يلائم غرضه المعاصر.

---

[١] كامل ، عادل ، الحركة التشكيلية في العراق مرحلة الستينات ، ص٢١٤.

[٢] كامل ، عادل ، الحركة التشكيلية في العراق - مرحلة الستينات ، المصدر السابق ، ص١١.

[*] "جماعة المجددون ١٩٦٥"و" البيان التأملي ١٩٦"و"جماعة الزاوية ١٩٦٧"و"جماعة الرؤية الجديدة١٩٦٩ ".

[**] وهم الفنانون سالم الدباغ ، صالح الجميعي ، صبحي الجرجفجي ، علي طالب ، فائق حسين ، طالب مكي ، نداء كاظم ، طاهر جميل ، عامر العبيدي ، إبراهيم زاير ، سلمان عباس ، خالد النائب . حيث قدمت الجماعة معارض مشتركة للأعوام ١٩٦٥، ١٩٦٦، ١٩٦٧، ١٩٦٨.

[***] هاشم سمرجي ، محمد مهد الدين ، رافع الناصري ، ضياء العزاوي ، صالح الجميعي ، اسماعيل فتاح. وهي الجماعة التي أصدرت بيانا في تشرين الأول ١٩٦٩.

وبالرغم من ان الشكل لديه محمل بالمضمون ، فهو يحاول التعبير عن الحروب والبطولة والفروسية وغير ذلك ، إلا ان عنصر القوة عند (عامر العبيدي) يكمن في " حبه " للفورم " (الشكل) . وعندما انتقل إلى رسم الخيول (وكان هذا على نحو ما امتدادا لموضوعه القديم) ، رآها تنتظم في صفوف ، ومنها استقطر تأليفاً معيناً استطاع ان يبرز به العلاقة الدينامية بين أشكالها الشبحية والفضاء المحيط بها " [١] .

أما بالنسبة إلى (جماعة الرؤية الجديدة) التي ظهرت في أواخر الستينات ، حاولت استبدال الرؤية الفنية كما جاء في بيانها : " فحضور الشيء في تطوره المستمر وتغييره الدائم إذ تصبح استمرارية البحث صفة ملازمة للإنسان الواعي فان الفنان المعاصر كف عن طرح العالم كشيء ساكن غير قابل للتغيير... وبذلك فان غموضه دفعه للاهتمام باكتشاف الجوهر الحقيقي لا لشيء ووضع نفسه إزاء التحديات الضخمة للعالم الخارجي،وبذلك يطرح مقدرته على تجاوز حدود المظهر الذي تفرضه الطبيعة والعلاقات الاجتماعية عليه في مجال التجربة"[٢].

وقد تجسد هذا المنحى في تجارب الفنان (إسماعيل الترك) ، ففي أواسط الستينيات قدم الفنان تجربة غريبة بالرسم ، أثارت سخط الجمهور، إذ قدم الفنان الجسد البشري (العجز والتشويه والاستلاب) كمحنة وجود . تحدث الترك عن الموت والحب (الجنس) كمتناقضين، فهو يحاول ان يعبر عن الأحداث في الخارج عبر تقنية اللوحة الفنية وعلى حد قول عادل كامل : " فهو يكاد " يلهو " أو " يلعب " بمرارة ليعبر عن اغترابه الوجودي أو الإنساني .. فالذات عنده استقلت ، لكنها لم تفلت من قبضة الخارج : هكذا سيرسم الصراع وكأنه محض " عراك " خطوط وألوان وكتل ، وكلها في خلاصتها ، تجذر بعدها الانتقادي أو تؤشر حقائق ذلك الوجود " [٣] .

كما تخضع الفكرة إلى حركة الشكل في رسوم الفنان (محمد مهر الدين) فيصبح الشكل وعاء لها ، فهو يعبر عن المضمون الدال على معاناة الإنسان ، ويسعى الفنان للتعبير عن أفكاره وعن الحالات النفسية بطريقة عقلية ورمزية ، فهو يعبر عن الواقع الموضوعي بأشكال واضحة القصد و بالوقت نفسه يكون لهذه الأشكال موضوعات أخرى.

أما الرؤية عند الفنان ، هي رؤية تصدم المشاهد ، بغرابتها ، وأسلوبها الحديث ، فاللوحة تحاول الكشف عن محتوى إنساني مأساوي واضح من خلال عمل الفنان على الموازنة بين الموضوع والجمال في اللوحة [٤] .

فالهدف من (الغرابة) في اللوحة ليس جماليا شكليا وإنما هو ابعد من ذلك ، وبمعنى آخر: " ينبغي الحذر من فهم الغرابة كلعبة شكلية ، او كإرهاص ، او نزوة ، وإنما علينا ان نفسرها بتفسير الواقع ، من وجهة نظر نقدية ثورية . وإلا فان التفسير المحدود ، الطبيعي أو

---

[١] جبرا ، جبرا إبراهيم ، جذور الفن العراقي ، بغداد : الدار العربية ، دار واسط ، ١٩٨٦، ص٦٤.
[٢] آل سعيد ، شاكر حسن ، البيانات الفنية في العراق ، المصدر السابق ، ص٣١.
[٣] كامل، عادل، التشكيل العراقي التأسيس التنوع، بغداد: ط١،دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠، ص١٨.
[٤] كامل ، عادل ، الحركة التشكيلية في العراق مرحلة الستينات ، مصدر سابق ، ص٣٤.

الجمالي ، الشكلي (الصدري) لا بد ان يقودنا إلى نتائج محدودة . كما علينا ان لا نغفل ان الفنان ، او مشروعه بالأحرى هو ان يقيم عالما مترابطا ومتماسكا هو العالم الفني الذي يوازي الواقع " [١] .

الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير

أ. الرؤية لدى علاء بشير - وتوظيفاتها فنياً

تقع تجربة الفنان (علاء بشير) [*] في إطار البحث الفني كتحصيل حاصل لمتخصص في طب التجميل ، فهو محترف للطب ومخلص للفن ، ولكن طرحه لموضوعة العمل الفني يصل إلى مستوى من الأهمية ، ولا يقف هذا الطرح عند الاهتمام بالأسلوب فقط، أي انه لا ينظر إلى العمل الفني كجزء من منظوره العلمي ، ولا يمارس الفن لغاية ترفيهية ، وإنما يحاول الكشف من خلال العمل الفني عن صميم بحثه المضني عن معنى الإنسان وجوده وصراعه وجدله .

ولعل (علاء بشير) في رؤيته الفلسفية حول الوجود والإنسان يعد من الفنانين الذين يكتشفون (معنى الفن) الذي يمثل انعكاسا للفكر الإنساني ، إذ يقول يوسف الصائغ : "علاء بشير واحد من الفنانين العراقيين القلائل ، الذين تستوقفنا أعمالهم ، وتستفزنا ، لان نعيد الإحساس والتفكير، بمعضلات الإنسان الأزلية ، الحياة والموت ، الخلود والفناء " [٢] .

مما جعل تعامل الفنان مع الإنسان من خلال نتاجاته الفنية يتم بشكل مميز ، وليس هذا فحسب بل يتخذ منه موضوعة وثيقة الصلة (برحمه) الهائل : المحيط نفسه ، وما يتواجد فيه من موجودات . إذ يؤكد الوجود الإنساني من خلال منهجه التحليلي ، فهو يحلل الإنسان أولاً لكي يعيد بناءه ثانياً ، وبذلك فهو يحيل أجزاء الجسم البشري إلى عناصر (محيطية) ، من اجل إيجاد العلاقات فيما بينها بشكل جديد وبذلك فان موضوعه باستمرار (هو الإنسان عبر الوجود) .

ولأن بحث الفنان (علاء بشير) حول وجود الإنسان بحث متواصل في حياته وحتى بعد مماته ، كما هو واضح من خلال أعماله الفنية ، ولأن في الكثير من لوحاته لا يوحي الإنسان بالحياة فقط ، بل بالحياة والموت معا لذلك فمعنى الوجود بالنسبة له هو وجود مزدوج ، أي وجود حضوري ووجود غائب أو (ما ورائي) في الوقت نفسه [٣] .

---

[١] المصدر نفسه ، ص٤٤.

[*] - ولد الفنان علاء بشير في خانقين شرق بغداد عام ١٩٣٩.
- تخرج من كلية الطب جامعة بغداد عام ١٩٦٣.
- درس سنتين في معهد الفنون الجميلة (القسم المسائي) عام ١٩٥٩-١٩٦١ ، والتي تركها بسبب صعوبة دراسة الطب .
- حصل على شهادة الاختصاص بالجراحة التقويمية عام ١٩٧٠ ادنبرة - بريطانيا.
- عضوا لجماعة الانطباعيين العراقيين سابقا - وجماعة التشكيليين العراقيين - عضو نقابة الفنانين العراقيين - وجمعية الأطباء العراقيين - وجمعية جراحة اليد البريطانية - وجمعية معالجة الحروق الدولية.
- له مشاركات عديدة في معارض داخل وخارج القطر.

[٢] الصائغ ، يوسف ، دليل معرض حوار مع النفس ، قاعة الرواق ، بغداد : ١٩٨٣، ص٤.

[٣] آل سعيد ، شاكر حسن ، المنظور الميتافيزيقي – السوريالي في الفن ، آفاق عربية ، بغداد : العدد ١١ ، السنة الخامسة ، ١٩٨٠ ، ص ١٢٢ .

ويقـول الفنــان فــي هـذا المعنــى " الإنســان وقـد أرغـم علــى الرحيـل بــين الحيــاة والموت " [١] . نستنتج من هذا ان للفنان علاء بشير رؤية ما ورائية فهو يحاول البحث عن معنى الحياة وعن الحقيقة الكامنة خلفها ، ذلك ان فمطابقة الطبيعة لا تعني الوصول إلى الحقيقة.

فما يشغل بال الفنان ليس إعادة تنظيم مشاهداته وخبرته الواقعية في مهنته والحياة طبقا لوسائل التعبير فحسب ، بل لأنه مدفوع بقلق وجودي إزاء المصير الإنساني ، فلا يود سوى إظهار رؤية شخصية للوجود .. رؤية مختزلة في وعيه بثنائية وجودية لا حل لها: **ولادة \ موت** ، وما بينهما يعيش الإنسان مفتونا بالأسرار وحائرا من قلق الفتنة هذا ، وهنا يقترب الفنان من التيار الوجودي ذلك لان الحرية والموت والقلق هي مفردات وجودية.

تكشف تجربة (علاء بشير) عن بحث في أعماق الإنسان ، فأعماله التي تحيلنا إلى عالم خيالي صرف لا تنفصل عن حيثيات الواقع ، ان لم تكن مرتبطة ارتباطا عميقا ، فهي تكشف عن مقدرة متميزة في إيجاد علاقة عضوية بين الواقع والحلم ، وبين الحلم والرمز، والرمز الذي يستحيل إلى عالم من المبهمات ، هذه المبهمات التي سرعان ما تعود بنا إلى الواقع فمن خلال الغموض في لوحات الفنان ، تتجلى حاسة الفنان في نقلنا إلى عالم آخر هو ما وراء سطح الواقع [٢] .

فقد تعرضت لوحات (علاء بشير) لموضوعة الإنسان من الداخل قوته ، صراعه ، رفضه ، مخاوفه ، فالفن بالنسبة له منفذا لأحاسيسه الداخلية تجاه الأحداث اليومية للإنسان ، إذ بلور رؤيته من خلال مقولة يرددها دائما : " إنها تبحث عن الأشياء الأكثر تطابقا مع الحقيقة الداخلية للإنسان " [٣] .

فعندما نتفحص لوحاته ، فانه سيقودنا إلى الرموز والمناطق العميقة التي تثير فينا القلق مثلما تثير فينا الرعب ، إضافة إلى ان مشاكل الإفصاح عن النفس ستبقى من اكثر المضامين صدقا وإثارة للانتباه ، وذلك لان البحث عن الشكل الخارجي لا يفضي إلاّ إلى داخل النفس [٤] .

وربما يكون كل عمل من أعمال الفنان ، يعتمد على حالة نفسية ، وهذا طبيعي ضمن اختصاص الفنان طبيبا ، فهو يعبر عن هذه الحالة النفسية بالبحث الفني ، كما ان هذه الحالات التي يعالجها الفنان تكشف عن أزمة عميقة ، فالإنسان الذي يصوره ، وحيد يحيط به الفضاء من الجهات الأربع ، إنسان معزول ، غريب وسط فضاء مبهم ، وهو الإنسان الذي استحال إلى معالم يمكن ان تفصح عن هذه المعاناة ، التي جعلت من الإنسان : ان يستحيل إلى رمز ، بهذا المعنى يقول شوكت الربيعي: "موضوعات علاء بشير ذات حساسية شديدة ، ألوانه قد تكونت من بؤرة معاناته الداخلية ووعيه الاجتماعي وضمن فهمه الخاص لعالم الشك المتناقض... وتتعامل أعماله مع الأشياء في الطبيعة على إنها العالم الخارجي المثقل بالملامح والهيئات المدللة على حدود الآفاق المكتشفة في الأشياء والواقع "[٥] .

فعلاء بشير يحاول الإفصاح عن العذاب الروحي ، والنفس البشرية عميقة فلا يمكن الحديث عن نهايتها ، وهنا تأخذ الرموز دورا (لا واعي) في التعبير عن التصادم بين الذات

---

[١] بشير ، علاء حسين ، دليل معرض الحرية والفكر ، قاعة الرواق ، بغداد : مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٨٠ ، ص٣.

[٢] كامل ، عادل ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينات) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق – بغداد : ١٩٨٦ - دار الحرية للطباعة ، ص٢٩٧.

[٣] كامل ، عادل ، علاء حسين بشير الإنسان وأسراره ، صحيفة العراق ، بغداد : العدد ٣٩١٠ ، ١٩٨٨، ص١٤ ، ملف (ب) .

[٤] كامل ، عادل ، علاء حسين بشير الإنسان وأسراره ، المصدر السابق ، ص١٤.

[٥] الربيعي ، شوكت ، من تجارب الفنانين العراقيين ، مجلة الأقلام ، مجلة فكرية تصدر من وزارة الإعلام، بغداد : العدد ٥ \ ٦ ، ١٩٧٦ ، ص٣٩ - ٤٠.

الواعية والذات المهجورة .. وهو التصادم الذي يفصح عن رؤيته على أساس ان المتناهي ليس إلا شكلا من أشكال اللامتناهي حسب فلسفة (هيغل) في التعبير عن (الاغتراب) [١] .

وعلى الرغم من ان الفنان (علاء بشير) يضع (نظريات علم النفس ، والطب النفسي) جانباً ، إلا انه يقدم مادة فنية غنية بالدلالات فهي تقودنا إلى البحث عن أعماق الإنسان وهذا ما قصده الفنان علاء بشير فلم يتوقف عند السطح ، بل أكد مقولات (يونغ) بان الوعي ليس إلا ثمرة عمق لا نهائي في مكونات (الذاكرة) [٢] .

ونتيجة لطرح الفنان علاء بشير من خلال أعماله الفنية تساؤله العميق عن سر الحياة والمعنى الكامن خلفها ، فقد احتاج الفنان إلى أسلوب يثير الحيرة والغموض الأعمق فكان اتجاهه نحو السوريالية .

فلوحات الفنان تمثل الصراع الإنساني بين الحياة والموت لكنه لا يرسم حالات الموت ذاتها إنما يرسم أفكاره عنها . أي انه يرسم الهواجس والرغبات الغامضة التي يثيرها موقف المشاهدة ، كما في حالة الصمت الأبدي ، والخيط الفاصل بين عالمين كما في الشكل (٣) أي انه يرسم الحالة السابقة للموت بكل ظروفها .

الشكل (٣)

كان لتأثر الفنان (علاء بشير) بموت والده ١٩٦٦ أثره في توليد رغبة عارمة لديه في محاورة البشر ومراقبتهم قبل موتهم . فمهنة الطبيب التي يمارسها الفنان لها دور في ان تبقيه على صلة بتلك العلاقة الخفية الموجودة بين الحياة والموت ، فهو يراهم ينظرون في اللحظات الأخيرة إلى شيء لا يستطيع هو أن يراه [٣] .

فأعمال (علاء بشير) لها مرجعياتها ومن أهم هذه المرجعيات حياة الفنان نفسه ، إذ لا بد ان نعلق أهمية كبيرة على المنهج التاريخي والسيكولوجي للفنان وبذلك تتفق الباحثة مع رأي الناقد الفرنسي (سانت بوف) ، حين قال : " ان عمل أي مبدع لا يفسر إلا بحياته " [٤] .

فعند تأملنا للوحات علاء بشير نقف أمام فنان حائر قلق ، لكنه واضح فهو يعبر عن حيرته إزاء لغز الحياة ، ومنذ سنوات طويلة يتكرر أمامه الموضوع ذاته ، فالتجربة الحياتية التي يعيشها الفنان (علاء) تختمر عنده ، لتشكل منذ الخمسينات تجربته الفنية الغنية ، فيعد علاء بشير

---

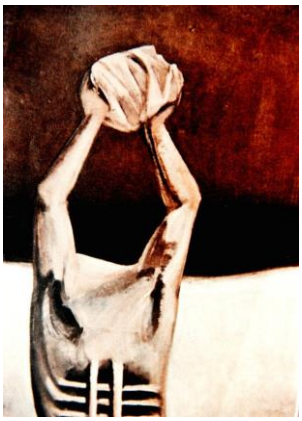
[١] مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص١١٧.

[٢] يونغ ، كارل غوستاف ، الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام سلسلة الكتب المترجمة (١٣٠) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية والنشر ، ١٩٨٤ ، ص٣٩-٤١.

[٣] خضير، ضياء ، الحوار بين اليقظة والحلم ، مصدر سابق ، ص٢٩.

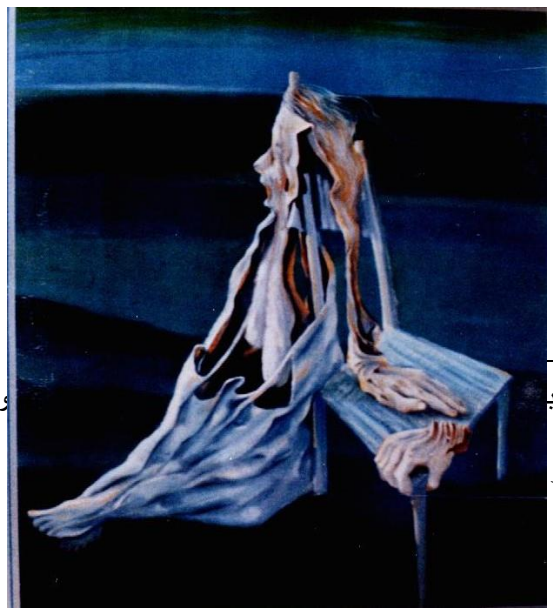
[٤] إبراهيم ، زكريا ، الفنان والإنسان ، دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن ، الناشر مكتبة غريب للطباعة، ب. ت ، ص٣٦.

الزواج محاولة يائسة لإفناء الموت فالرجل عندما أكل التفاحة من يد حواء ، انقاد لرغبة وقتية قاتلة مع علمه بالنتيجة التي سيحصل عليها ، ولهذا يقف في حالة من الحيرة والقلق ما بين رغبته في تحقيق غرائزه وبين خوفه من العقاب ، فهو يعبر عن حالات الكبت والرغبات المكبوتة التي أكدها العالم النفسي (فرويد) [١] . فالرجل هو الذي خلق عذابه بيديه ولهذا يرسم الفنان القضبان السجن في داخل الإنسان نفسه ، فهو السجن الذي بناه في داخله ليسجن نفسه فيه كما في الشكل (٤) .



الشكل (٤)

فلوحات (علاء بشير) تقود إلى تفجير ينابيع القلق الكامن في أعماق نفوسنا ، والابتعاد عن أوهام حياة الاستقرار المزيفة والدعة الكاذبة ، فقد تحدث علاء بشير عن القلق في أحد معارضه : " كانت وستبقى أعمالي تحمل ذلك القلق الذي ما برح يشغل فكري منذ زمن بعيد. القلق الذي أنتجته حيرة الإنسان ، وقد أرغم على الرحيل بين الحياة والموت . يسير وقد عصفت برأسه شتى الأفكار وملأ عينيه حيرة من ذاق مرارة المعرفة ، وأدراك ان الزمن ينزف منه ومن حوله . فيتملكه رعب عظيم لا تستوعبه إلا الأعماق السحيقة لهذا الكون الرهيب " [٢] ، أنظر الشكل (٥) .



[١] صالح ، قاسم حسين ، الإبـ وزارة الثقافة والإعلام ، العراق : دار الرشيد للنشر ،
[٢] بشير علاء حسين ، المصدر

الشكل (٥)

فالفنان علاء بشير يرسم العالم كما يراه هو لا كما يراه الآخرون ، فالبشر الذين يرسمهم ، متألمون يعانون الحرمان من المتعة ، ومن الشعور بالراحة الجسدية ، يرسم أجسادا مفتوحة ، ورؤوسا فارقت أجسادها كما في اللوحة (١٨) .

ولذلك نراه يعمد إلى صياغة رموز وعلامات خاصة به تحيط بها استدلالات واستذكارات مختلفة عن الأشياء المرئية أو المدركة حسيا ، على سبيل المثال ، نجد ان رمز الغراب الذي ارتبط بالمعرفة المحرمة على الإنسان ، ورمز الهدهد كما في اللوحة (٨) ، الذي يشير إلى الحكمة والجمال لا يأتي منفردا ، بل مشتبكا في مشهد إنساني ذي طبيعة استثنائية [١] .

إضافة إلى محاولته في اقتناص الموضوعات والكائنات القريبة من تاريخ الإنسان ، اعتمادا على خزين اللاشعور يقول الفنان : " اللاوعي هو الجزء المطمور في أعماقنا ونحن عادة لا نرى إلا الجزء الظاهر أي الوعي ، لكن للفنان كشاف داخلي . يرى الاثنين معا. وليست لدي أية مشكلة فيما يتعلق بهذا الأمر . المشكلة هي مشكلة المشاهد الذي قد لا يتبين

هذا اللاوعي عند الفنان في أعماله ، وقد يسود في أعمالي جو من الغرابة يجعل من الصعوبة بمكان الإمساك بذلك اللاوعي والإحساس به.... " [٢] .

ذلك ان علاء بشير يبحث عن ذاته بالغرائبية ، ومحاولته لتنصيص خطابه الفني بأشكال معاصرة ، فمحنة الفنان على حد قول عادل كامل : "هي الاغتراب الروحي العميق " [٣] .

وهذا الاغتراب هو من أهم الأسباب التي أدت إلى عدم اشتغاله بالرسم التقليدي ، فمنهجه مغاير للترف والشكلانية التي طغت على الرسم العراقي المعاصر، وهذا واضح من خلال استخدامه لرموزه الغرائبية ، كما في الغراب الأسطوري والواقعي في الوقت نفسه والذي ارتبط باسم علاء بشير والكراسي وما تمثله من رموز زاخرة ، والجماجم الخاوية ، والفضاء الفسيح ، والمرأة الذاهبة إلى المجهول او المستلبة ، والصرخات المكتومة ، والمدن الأثرية القديمة وغيرها .

ان أعمال الفنان (علاء بشير) متعددة المضامين وتجمع في تكويناتها منجزات مختلفة المذاهب الفنية ، الرمزية ، والتعبيرية ، والسوريالية والخبرة التشكيلية حتى تساعد في بلورة السؤال الإنساني في البحث عن معنى الوجود .

وبذلك فان (علاء بشير) يرسم الإنسان من الداخل ، ينفذ عبر جلده ومساماته وشرايينه ويتأمله مشرحاً ، يحدق بتفاصيل هذا الكائن السامي ، يحث خيالاته ، يستنبط أحلامه ، يستنطق ضميره ، وعندما يرسم جسم الإنسان فهو يركز على موضوع الرأس بصورة ملفتة وفاحصة ، كما في الرأس المبقور، او المقطوع .

---

[١] خضير ، ضياء ، المصدر السابق ، ص٣٠.

[٢] حسين ، علاء بشير ، كاكافيان ، ارداش ، حوار حول مشكلات الفن بدأنا نتخلص من عقدة النقص تجاه الغرب ، كل العرب ، العدد ٣٥٢ ، بغداد : ١٩٨٩ ، ص١٦.

[٣] كامل ، عادل ، علاء بشير الأسطورة في شكلها المستعاد ، صحيفة العراق ، بغداد : العدد ٥٧٩٨، ١٩٩٥ ، ص٧.

وهذا التركيز له مبرراته فهو دلالة مباشرة ومقصودة للفكر الإنساني ، أي ان المقصود هو (العقل) بما يعنيه ويضمه ويمثله ، والتركيز من ثم هو جملة من المشاهد المأساوية التي تصور جوانب من الصراع المختلفة تنصب كلها في مسار واحد هو موت العقل ، فإنسانه دائماً ما نتأمل فيه حالة الاستلاب ، والوحدة ، والقهر ، والعذاب ، والحزن ، والضياع [١] .

هذه هي الرؤيا ، التي اجتاحت موضوعات الفنان (علاء بشير) ، فهو يحاول ترديد الإنشاد الذي يعطي بصدق المعنى المتسامي للحرية والذي ينطلق من الذات الخاصة إلى الذات العصرية ، فالحرية هي مثل حلم خالد كالألوان الأزلية ، التي لا يراها إلا الرواد ، تخرج من الأطر إلى الحياة العامة الاجتماعية المتأصلة في روحية الفنان ، انه لا شك الطواف بمفردات سوريالية على صفحة الحلم ، والتي تكمن وراءها معاناته الواقعية الصادقة ، كما اشتملت لوحاته على مدلولات أثرية ، فالرموز منذ فجر التاريخ ظلت نفسها ، إلاّ إنها اتخذت روحية سوريالية ذات أبعاد رمزية .

كما ان لوحات الفنان تفتقر إلى الفرح ، ذلك لان حياة الفنان لم تسمح له كطبيب جراح ان يرى غير آلام الناس فهو ليس كباقي الفنانين يبحثون عن الآلام ، وانما الآلام هي التي تأتي له دون ان يستطيع الهرب منها ، ويرى الفنان ان الفرح وقتي ، أما الحزن ، فهو عميق وعريق عند الإنسان ، وهو اكثر صدقاً من السعادة ، والإنسان يخاف على السعادة لكنه لا يخاف على الحزن ذلك لأنه باقي في الإنسان بشكل ابدي . يقول الفنان علاء بشير في معرض له : " فنجد الإنسان مقيداً وهو في رحاب الحرية ، وتسكن عينيه مسحة من الحزن البارد وهو في نشوة الفرح ، كما يشعر بالضعف وهو المنتصر. هذا الإنسان الذي يكره إلى حد القتل ، ويحب إلى حد الانتحار " [٢] .

وبذلك فالفنان تزدحم مخيلته بالأفكار وينشط فيها اللون والفكرة ، لغرض تسجيل لحظات شديدة الخصوصية متوغلاً في مكان بعيد فقد انفرد علاء بتجربته هذه ، إذ اتخذ من الإنسان عنصر أساسي في التعبير، وبالذات الإنسان الحائر دائماً أمام الحياة والموت، والحب والكراهية ، مقتفياً اثر الإنسان في سفره إلى العالم الآخر، ومتخذاً من مبدأ (هيغل) الفلسفي في فهم الظواهر وولادة النقائض أساساً علمياً لأعماله الفنية ، التي تحاور تجربة الإنسان الحياتية ، وقد ساعدته مهنة الطب كثيراً فهي اقرب إلى الإنسان يقول الفنان : " استفدت من الطب كثيراً لأنه عالم ساعدني على دراسة تكوين الإنسان وروعة خلقه . تغلغلت في الجزيئات الصغيرة لتكوين الإنسان " [٣] .

وقد شكلت لوحاته سلسلة من الحوارات لا تنتهي وخاصة في معرضه (حوار مع النفس ١٩٨٥) ، فهي قائمة منذ بدء الحياة ، ومنذ وجد الإنسان حين بدأ يواجه معضلات الحياة والموت ، وما دام الإنسان موجوداً فان هذه الحوارات قائمة لا تنتهي ما دام الوجود بذاته هو شبكة لانهائية من علاقات (كونية ، اجتماعية ، تاريخية ، لاشعورية جمعية ، ذاتية) [٤].

وبذلك فان رؤية الفنان (علاء بشير) لها مرجعياتها ، وإشكالياتها الذهنية والميثولوجية المعرفية التي تمتد إلى أعماق الأعماق ، والتي يتبناها من خلال اللاشعور .

---

[١] غانم ، زهير ، وجهة نظر في أعمال علاء بشير الفائز بوسام صدام الذهبي ، صحيفة القادسية ، بغداد ، العدد ٢٨٢٢ ، ١٩٨٩ ، ص١٨٥ ، ملف (ب) .

[٢] بشير ، علاء حسين ، دليل معرض حرية الفكر ، مصدر سابق ، ص٢.

[٣] ابن الرشيد ، الطبيب الفنان علاء حسين بشير : أعمالي تعالج العالم الداخلي لمعاناة الإنسان ، العراق ، العدد ١٧١٦ ، بغداد : ١٩٨١، ص٥٧.

[٤] كامل ، عادل ، مغامرة الاستذكار وصياغة المحنة ، مجلة عمان بغداد : العدد ٥٧٣ ، ٢٠٠١.

ب. تحولات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير

للحديث عن تحول الأشكال والمضامين في رسوم (علاء بشير) ، تتوقف الباحثة عند بعض الخطوط والأبعاد لتجربته الإبداعية ولأصول ثقافته الفنية والفكرية .

وعلى الرغم من ابتسار المعلومة ، حول بدايات تجربة الفنان من حيث الدراسات النقدية والجمالية على مستوى الخطاب النقدي ، فالباحثة تحاول ان تقدم بعض المؤشرات في تجربة الفنان خاصة خلال العقدين الخمسينات والستينات .

ففي (١٩٥٥) التقى الفنان (علاء بشير) بالفنان (ضياء العزاوي) ، إذ كانا يرسمان معاً ، وكان يرسم في تلك الفترة مواضع غير واقعية ، تعبيرية ، رمزية أو تخطيطات وجوه ، وبعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ، اشترك في أول معرض له أقيم في النادي الأولمبي ، بعدها انتمى إلى جماعة الانطباعيين بزعامة (حافظ الدروبي) ، إلاّ انه لم يتأثر بأسلوبهم في الرسم ، فهو لم يكن انتماءً أسلوبياً ، وإنما انتماء صداقة اكثر مما هو انتماء أسلوب ، فجاءت أعماله ليس لها علاقة بأسلوب الانطباعيين ، ذلك ان رؤية الفنان حول معاناة الإنسان وصراعه بين الحياة والموت ، لم يكن يستطيع التعبير عنها من خلال الرسم الانطباعي ، لذا اتجه إلى اللاشعور للتعبير عن واقع الإنسان بطريقة معمقة داخلية ، وهنا كان للمخيلة دور كبير في منح الواقع شكلاً داخلياً ، وذلك من اجل التعبير عن المحتوى الفني .

أما في (١٩٦١-١٩٦٢) ، فقد اشترك الفنان في أول معرض مشترك له مع الفنان (سعد الكعبي) ، ومنذ تلك الفترة بدأ اهتمام الفنان بالغراب واضحاً ، فقد رسمه في مجالات متعددة ، فالغراب يمثل رمزاً في الميثولوجيا ، استعان به الفنان لأنه شاهد ورمز على حوادث كثيرة ، فمثلاً عندما قُتِل هابيل بأصابع قابيل ، فان الله عزّ وجلّ أرسل إليه غرابين ليعلّماه كيف يدفن أخيه القتيل ، فهو أول شاهد على جريمة الإنسان إضافة إلى قصة الطوفان ، وإرسال النبي نوح عليه السلام للغراب ليستكشف موقع اليابسة ، فعند (علاء بشير) لم يَعُد الغراب ، لأنه شُغِلَ بمأساة البشر الذين قضى الطوفان عليهم ، وبذلك فالغراب عنده منذراً للإنسان بالفراق والخراب والرعب [١] .

وفي (١٩٧٥) استطاع فنانو البصرة الأربعة [*] في معرضهم الذي أقيم في (المتحف الوطني للفن الحديث) من الدخول عبر عوالم تقنية مختلفة إلى رؤية واحدة دون التخلي عن الشكل وملامح الخصوصية ، إذ امتلك الفنان سطحاً تصويرياً واسعاً يتم من خلاله توزيع الأجزاء (التي غالباً ما تكون قليلة) بكثافة تجتاز اللوحة بسكونية الفكرة ووسيلة الطرح اللامباشرة ، وذلك من خلال استخدامه للرموز والإشارات ، وقد كانت الأجواء الموحشة للطبيعة وأبعادها المجهولة (الصحراء والهور) ، هي من المواضع التي يبدو الفنان مولعاً بها في محاولته التشكيلية [٢] ، كما في الشكل (٦) .

---

[١] جبرا، جبرا ابراهيم ، تأملات في غراب علاء بشير ، صحيفة الجمهورية ، بغداد : العدد ٥٥٣٥ ، ١٩٨٤، ص١٤٤ الملف (أ).

[*] علاء بشير ، شاكر حمد ، سلمان البصري ، محمد راضي .

[٢] هادي ، سعد ، البحث عن رؤية واحدة ، الراصد ، بغداد : العدد ٢٦٩ ، ١٩٧٥ ، ص٦.

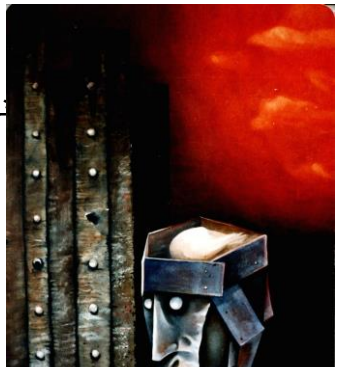
الشكل (٦)

اتخذ الفنان (١٩٧٦-١٩٧٧) من القضية الفلسطينية موضوعاً للكثير من أعماله الفنية ، ذلك ان معاناة الشعب الفلسطيني هي أكثر من معاناة كل العالم ، فجاء معرضه خليطاً من الرمزية والسوريالية ، والتي تناولت موضوعات مختلفة منها الخير والشر والحياة واليقظة الفلسطينية ، كما في اللوحة (١) .

وفي أول معرض شخصي للفنان (علاء بشير) عام (١٩٨٠) ، تميزت لوحاته بتلك الصلة بين الأشكال المستمدة من الواقع والخيال واختيار الفنان للاسلوب السوريالي في إيصال مضامينه ، على الرغم من نظرته الواقعية للحياة ، إلا انه يؤكد ان هذا الاسلوب هو مجاله الوحيد للخوض في غمار الحقيقة ، التي لا يمكن التوجه لها إلا عن طريق الحدس فالحقيقة التي يحاول الفنان معرفتها هي حقيقة غير مرئية ، لا يمكن ان نجد لها طريقاً بغير الرمز ، فهي المفتاح لفهم الحقائق اللامدركة يقول الفنان : " أنا أنظر إلى الحياة بعين واقعية بحتة ، لكنني استخدم الاسلوب السوريالي في طرح أفكاري تجاه الحياة ، وهذا الاسلوب ظل ملازماً لي منذ عام (١٩٥٨) لحد الآن ، انه لم يتغير ، لكنه تطور بالتأكيد ، وهو في الحقيقة الاسلوب الوحيد الذي أستطيع ان أتعامل معه كما أريد ، انه يخدمني لطرح أفكاري ، وأنا احبه لأنه يفتح أمامي آفاق الخيال ، والخيال مهم لدى المبدع " [١] .

ترى الباحثة أن الفنان (علاء بشير) قد انصب اهتمامه الأكبر في التعبير عن أفكاره ، والاستفادة من الحلول الممكنة كافة ، فهو ينطلق من رؤية واقعية بحتة لينتهي إلى أشكال سوريالية ، ذات سمات خاصة تمتلك بعداً سيكولوجياً في اكتشاف الجسر بين الشعور واللاشعور ، فقد اعتمدت أفكاره الحلم بالدرجة الأولى ولكن لم تبتعد في موضوعاتها الفنية عن تجسيد الواقع ، كما ويدخل الرمز في لوحات الفنان في مجالين ، اعتماده مفردات ذات دلالات معينة ثم استخدامه اللون لإعطاء المناخ العام الذي يرمز عن طريقه للوضع الإنساني فالغراب والقفص والرأس المقطوع كلها رموز تحمل دلالات الفناء .

إذ تدخل الرموز المستمدة من التراث لتأخذ مكانها في أعمال الفنان علاء بشير كالغراب الذي يشير إلى بشاعة المصير الإنساني ، والذي يتخذ من الصدر والرأس عشاً له كما في الشكل (٧) .



---

[١] علي ، هادي ياسين ، علاء بشير ... نون العدد ٩٢، بغداد: ١٩٨٠، ص٣٥ ملف (أ) .

الشكل (٧)

وقد يكون إشارة إلى القلق الرهيب الذي يسيطر على الضمير والقدر الذي يلاحق الإنسان ، وكذلك الجمجمة ، كما في الشكل (٨) .

الشكل (٨)

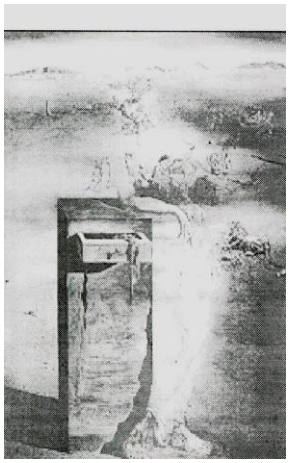
والتي لا تعبر هنا عن الفناء فحسب ، بل هي الراية التي يحملها المرء أينما سار ذلك ، لأنه يواجه العدم في كل خطوة يخطوها ، وعلى الموت أن يرتدي رداءاً فنتازياً [*] ما دامت الحياة تتجه نحو التعقيد والتفنن في إيجاد سبل الموت . ويقترب اسلوب الفنان في هذه اللوحة من الفنان الاسباني سلفادور دالي كما في استلهام الدرج شكل (٩) .

---

[*] الفنتازيا : ورد في معجم صليبا " ان فنتاسيا يطلق ... عند القدماء على القوة التي تمثل الأشياء الخارجية المدركة سابقاً ، تمثلاً حسياً كالذاكرة والمخيلة.

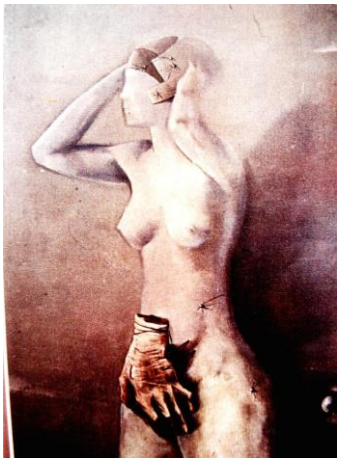
ونحن نطلق لفظ فنتازيا على تخيل وهمي متحرر من قيود العقل او على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار او على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول " .

ينظر : صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج٢، مصدر سابق ، ص١٦٨.



الشكل (٩)

وقد اقتصرت أغلب لوحاته على شخص أو شخصين ، وغالباً هما المرأة أو الرجل ، إذ يضعهما في المواجهة ، وتتكرر صورة المرأة بشكل أكثر ، كما في لوحة آدم وحواء ، شكل (١٠) ، يقول الفنان : " وقد جسدت مجموعة أعمالي قصة (آدم وحواء) إذ تحتل المرأة مكانة خاصة لأنني أجد آدم وحواء الوجود الإنساني وبها اظهر قسوة الإنسان الذي غالباً ما يكون بطلها الرجل.. والمرأة بالنسبة لأعمالي تجسد الوجود الإنساني وتمثل العطاء كله ... " [١].



الشكل (١٠)

وقد أكد الفنان العلاقة الثنائية للأشكال ، كما في إنسان وطير ، إنسان وكرسي ، وفي كل الحالات يبقى الجسد الإنساني هو الأساسي في اهتمامات الفنان ، من خلال رغباته السرية ونزوعه إلى الحرية والرفض ، إذ يحوّر الفنان في أشكال الجسد ، فيغير من ملامحه ويضيف مفردات أخرى مثل ، لفائف طبية ، أكفّاً مقطوعة تغطي مصدر الخصب ، قضباناً تؤلف نوافذ صغيرة تطل على أعماق مظلمة فارغة ، ونجد إنساناً كاملاً ويعيقه عائق معين ، كما في لوحة (حامل الراية) ، إذ أن الإنسان مقيد أمام غراب يأكل عينيه[٢] ، كما في الشكل (١١) .

---

[١] هاشم ، عواطف ، علاء بشير الموزع بين الطب والرسم آدم وحواء .. معاناة معاصرة ، القادسية ، بغداد: العدد ٣٦٩٢ ، ١٩٩١ ، ص٢٠ ، ملف (ب) .

[٢] هادي ، سعد ، علاء بشير موقف المشاهدة وموقف التعبير، فنون ، بغداد : العدد ٩٢، ١٩٨٠، ص٣٣ ، ملف (أ) .

الشكل (١١)

كما ان الحرية تشغل تفكير الفنان في لوحات (آدم وحواء) ، فطالما وجد ظالم ومظلوم ، فالصراع من اجل الحصول على هذا الهدف الكبير ، هو من أسمى الصراعات وأنبلها ، فالإنسان منذ الخطيئة الأولى يسعى جاهداً ليحقق إنسانيته ويجد حريته ، إذ يبدأ الفنان من الجذر لينقلنا زمنياً وتاريخياً إلى الحاضر ، فمن خلال الحرية يتجسد (الماضي والحاضر والمستقبل) ، إضافة إلى ان السوريالية التي اعتمد اسلوبها الفنان تعيد إلى أذهاننا قضية الحرية في الفن .

وهكذا تعامل الفنان (علاء بشير) مع المشاكل من خلال سلسلة من الصور التي تقع بين السوريالية والرمزية كالحلم ، إذ ان الفرد في عالم مربك في ذلك الامتداد الأفقي الشاسع ، وهو معتم يثير التساؤل حول مصير الإنسان ، وهذا الامتداد يعطي معنى الصحراء او الفضاء ، والتي يبرز من خلالها الموضوع الحدث ، وهو الرمز الأكبر للقوة الرهيبة التي تحيط بالإنسان ، والتي يتضاءل أي مخلوق إزاء جبروتها .

وهناك اسلوبان مختلفان يتبعهما الفنان لإيصال مضامينه ، فهو تارة يشخص باسلوب يقترب من الأكاديمي ، إذ يمنح الجسد أبعاده الفيزيائية بدقة وبذلك يخلق تناقضاً حاداً بين واقعية الموضوع ولامعقولية الحدث ، بينما نجده تارة أخرى يلجأ في التصوير إلى اسلوب حر لابتكار الشكل مما يجعل القيمة التعبيرية كامنة في التشخيص ذاته لا في مجمل الجو وفي هذه الحالة الأخيرة يتحول علاء إلى رمزي بحت " [١] .

لم يعمل (علاء بشير) على إغراق اللوحة بتفاصيل ثانوية والتي قد تقتل الموضوع ، بل انه يقتصد بخبرة وباقتدار وهو يركز على الفكرة الواحدة ، إذ تكون المركز الأساسي في اللوحة فكانت أعماله واضحة غنية بالدلالات .

وهذه الأفكار يضمها إطار واحد (تقني واسلوبي) ، وكما يحددها الفنان (شاكر حسن آل سعيد) بالرؤية (الميتافيزيقية السوريالية) في الفن وليس العكس [٢] .

فالفنان حين يعبر عن رؤيته من خلال الشكل الإنساني والأشكال الطبيعية الأخرى ، فانه يختار الاسلوب الأكثر انسجاماً مع نفسيته ، وبذلك فان اهتمام الفنان بالرؤية ، وكيفية التعبير عنها ، أكثر من اهتمامه بالاسلوب الذي يأطره .

اتفق الفنان في رؤيته الفنية ونظرته إلى الحياة مع الفنان (محمد مهر الدين) على الرغم من اختلاف الاسلوب في طرح مضامينهم ، فكان بينهما المعرض المشترك لعام (١٩٨١) ، وفيه قال الفنان : " كلانا يبحث في الإنسان فهو نقطة اللقاء بين الفنانين.. ولتبقى الخصوصية لكل منا

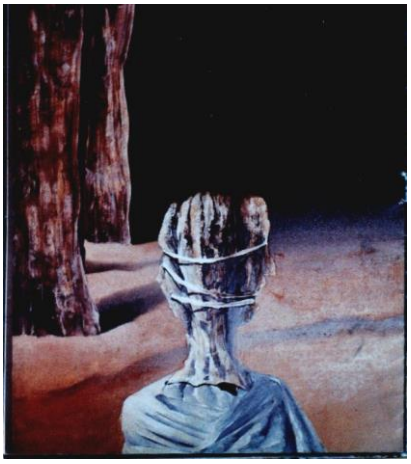
---

[١] مظفر، مي ، المعرض الشخصي الأول للفنان علاء بشير ، آفاق عربية بغداد : العدد ١١، السنة الخامسة، ١٩٨٠، ص١٢٤.

[٢] آل سعيد ، شاكر حسن ، المنظور الميتافيزيقي - السوريالي في الفن ، المصدر السابق ، ص١٢١.

من حيث المضمون والتقنية والنظرة إلى الأشياء فنحن نلتقي بالمستوى الذي يجب ان نطرح فيه قضية الإنسان " [١] .

إذ تميزت أعمال الفنان في هذا المعرض بعدم سهولتها وتنكرها للعادات الذوقية ، فأعماله ذات طابع استفزازي حتى يبدو انه مخرب ، يخرب الشجرة التي اعتدناها ، ويقترح علينا شجرة جديدة ، وعلينا ان نألفها ، إذ يجعل المشاهد يشاركه أسئلته وحيرته وعذابه ، كما في الشكل (١٢) .



الشكل (١٢)

وقد جسد الفنان جوهر القضية الإنسانية ، والتي تمثل موقف الإنسان إزاء مصيره الآتي ، والذي يشكل مشكلة الإنسان في كل زمان ومكان ، من خلال مجموعة من الأعمال في معرضه لعام (١٩٨٤) ، فقد عبر عن مضامينه المتعددة التي تثير أكثر من جدل موضوعي ، واحدث قفزة نوعية كبيرة في مسار الفن العراقي المعاصر .

فهو يستخدم كل حواسه ويستعين بكل قواه الإنسانية الخفية للامساك بذلك الشيء الذي فاض وحلق تواً ، واستحالت بعده الحياة إلى الموت ، فالفنان يتساءل عن معنى ودلالة هذا الحاجز الذي يسقط بينه وبين الإنسان الآخر ، فالإنسان الذي حدثه في هذه اللحظة لا يصغي إليه ، انه يموت فهو يبصر ما لا يبصره الفنان ، وهنا يقول : " علينا ان نعتمد على البصيرة وليس البصر في إدراك ما يدور حولنا حتى نعرف ان للشيء الواحد حالتين وان للظاهرة باطناً ، فإننا كبشر نواجه دائماً نفس التساؤلات مهما تغير الزمان والمكان ، وهذه هي المأساة المرعبة ... " [٢] .

فقد استخدم الفنان بالإضافة إلى رمز الغراب ، رمزاً آخر وهو الهدهد ، فالأول معروف بنبوءته ، والثاني لا أحد في العالم ينكر حكمته ، وهذه الرموز تطرح قضية الإنسان بلغة عالمية مفهومة للجميع .

ومن الموضوعات الأساسية التي شكلت محور تفكير الفنان ، هي موضوعة الشهيد ، فالإنسان الذي يواجه قدره وزمانه بجرأة تصل إلى مرحلة الشهادة هو إنسان شمولي ، فكان لرؤيته الإنسانية وانشغالاته الجمالية والفلسفية حول ثنائية الحياة والموت ، والقلق ، والاستلاب الإنساني ، والحرية ، والخوف ، والقدر ، قد عمقت اهتماماته بهذا الاتجاه الصعب ، كما في لوحته العروس لوحة (٩) ، إذ أن المرأة الشهيدة تترك رغم الموت جذورها مورقة في الأرض ،

---

[١] حسن ، هاشم ، الفنان يبحث عن جوهر الإنسان ، صحيفة الثورة ، بغداد : العدد ٤١٥٦ ، ١٩٨١ ، ص٦٢ ، ملف (أ) .

[٢] حسن ، هاشم ، قضية الإنسان في معرض علاء بشير ، صحيفة الثورة ، بغداد : العدد ٥٠١٠ ، ١٩٨٤ ، ص ٩٩ - ١٠٠ .

أما الجسد فقد تلاشى بفعل القدر ممتزجاً بالروح ، فقد أغنت الحرب تجربة الفنان ، وزادته يقيناً بحتمية استخدام تجاربه ، وتطويع ريشته لأن تكون سلاحاً في المعركة .

استخدم الفنان للتعبير عن أشكاله التشويه والتحريف ، فالجانب العقلي في أعماله يتلاعب بالأشكال لخلق حالة ما من حالات الدخول إلى خفايا العلل ، والوصول إلى الحقيقة .

فعلاء بشير في رأي الفنان (شاكر حسن آل سعيد) ، فنان معاصر عمل على تحوير العالم المرئي المرسوم ، وتلك مهمة صعبة بالطبع ، ذلك ان الرحلة الذهنية من الذاتي إلى الموضوعي تلخص إنسانيته المعاصرة (كذاتي) حائراً إلى ان يصبح (موضوعياً) وليس العكس [١] .

وبما ان السوريالية هي العالم الذي يعوّض النقص في العالم الواقعي ، فإذا ما فرغت الحياة الواقعية من المعنى ، أو صارت تمثل جواً مزيفاً للفكر الإنساني عند ذاك يظهر عالم كامل يهدف بصراحة إلى الهرب من الواقع وتركيب واقع جديد يقوم على ارض غريبة تماماً ولعل هذا العالم هو السوريالية او (فوق الواقعية) ، يقول (هربرت ريد): " المبدأ الأساسي للمدرسة هو وجود عالم اكثر حقيقة من العالم الاعتيادي ، وذلك هو العقل اللاواعي " [٢] .

وهذا أيضا هو العالم الذي يحاول الفنان (علاء بشير) من خلاله البحث عن الحقيقة ، كما ويجسد الفنان رؤيته من خلال حصيلة غنية من الخبرة والتجربة لغرض طرح الواقع بين البصر والبصيرة ، أي بين النظرة للواقع كما يراه هو ويتحسسه ويدركه ويحدق به ، وبين قدرته للنفاذ بعمق ووعي وتخيل ، وصولاً إلى الحقيقة والجوهر لهذا الواقع وإبرازه في الشكل الفني موضوعاً.

فالسوريالية فن يقع خارج الحدود المألوفة ، يفجر ينابيع العقل اللاواعي عند الفنان (علاء بشير) ، ولذلك فالفنان مخلص للمنهج والاسلوب السوريالي ، كما وتتيح السوريالية لفنانيها ان يطلقوا لوعيهم الباطني حرية التربص والإيجاد والاكتشاف ، وعلى هذا الأساس ، فاللوحة عند الفنان لا تمثل سطحاً تصويرياً تتوفر فيه مستلزمات جمالية بهذا القدر او ذاك ، وإنما تحمل الأفكار وتحفل بالمضامين الإنسانية التي يفتقد إليها البعض ، وفي ضوء معالجته هذه فان الرؤية تتجه إلى اقتطاع أجزاء دالة ممنوحة طاقة تعبيرية صرفة ، يهدف من ورائها إلى تكثيف الرؤية ، وتقوية الضربة الفنية المتوخاة .

وعلى حد قول (عبد الأمير) : " ان علاء جعل شخوصه بمثابة اللسان الذي يجيد النطق بما يعتمل في الدواخل البعيدة وكانوا بلغتهم يصورون سعة الوحدة وعمق المأساة وجدوى الاستغاثة " [٣] .

وبذلك يتمسك (علاء بشير) بأسس ، هي كما يحددها (عادل كامل):" التشخيص .. والتعبير والتمسك بتسليط الضوء على مأساة الإنسان " [٤]. فقد شكّل هذا المعرض نسيجاً متكاملاً من خلال وحدة الموضوع والاسلوب ، فقد قدم الفنان دواخل يحكمها القلق والخوف والصراخ ، وعالم تسكنه الجريمة والاغتصاب ، وبهذا الدافع التعبيري لم يقع الفنان أسير الشكل السوريالي البحت ، فهو يتجه إلى التعبيرية او انه بين عالمين (التعبيرية والسوريالية).

وبذلك جسد الفنان (علاء بشير) موضوعات ترتبط بهموم الإنسان المعاصر بشكل عام ، والعربي بشكل خاص ، فما يحاول الفنان التركيز عليه هو الموضوع ، وليس التقنية ، وما نفع التكنيك العالي إذا خلت اللوحة من المضمون .

---

[١] آل سعيد ، شاكر حسن ، هوية الموقف في فن علاء بشير، الجمهورية ، بغداد : العدد ٥٧٣٦ ، ١٩٨٥، ص١٦٥، ملف (ب) .

[٢] ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، المصدر السابق ، ص٩٥.

[٣] عبد الأمير، عاصم ، اللوحة المسكونة بالصراخ ، الأقلام ، مجلة تعني بالأدب الحديث بغداد : دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، العدد ٦ – السنة التاسعة عشرة ١٩٨٤، ص١٢٧-١٢٨.

[٤] كامل ، عادل ، هاجس الأسطورة وبنية الخطاب التشكيلي ، جريدة العرب ، بغداد : ١٩٩٩ ، ص٤.

فأفكار الفنان الأساسية حول وجود الإنسان ، وصراعه الأبدي بين الحياة والموت ، دفعت الفنان للبحث عن التقنيات والأشكال التي تقدر اكثر من غيرها على التعبير عما هو غير ظاهر وملموس ، وما يفترضه ذلك من التركيز على المضمون والفكرة داخل اللوحة قبل أي شيء آخر .

إذ يحاول الفنان إحداث لقاء غامض بين الحدث المرسوم ، والرسم كحدث ، هذا اللقاء على الرغم من تأثيره القوي ، إلا انه لا يوحي بالتضاد بل بالانسجام ، فعلاء بشير لا يخفي دوافعه ، وفي الوقت نفسه لا يدثر أشكاله بهذه الدوافع ، وهو أيضاً لا يغفر للشكل أية حركة تقع خارج حريته المقررة [١] .

وبتحقيق التناسق والانسجام بين الشكل والمضمون يتحقق الجمال ، فالجمال عند الفنان هو نوع من التكامل بين الشكل والوظيفة ، فإذا تحققت هذه العلاقة في أي عمل فني يكون جميلاً ، وعلى هذا الأساس يكون الإنسان أجمل شيء في الوجود ، فعند الإنسان ثمة توافق بين الشكل والوظيفة ، يقول الفنان : " ان اثر الخالق هو الموجودات وأهمها الإنسان ، ويقول الله تعالى : بسم الله الرحمن الرحيم " لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ [*] والقصد هنا الشكل والمضمون ، ولكي يكون الشكل والمضمون جديران بالبقاء والتقدير ، ينبغي ان يحملا هدفاً إنسانياً أساسياً لا يخضع للزمان والمكان وهذه هي مهمة الفنان للبحث عنها وإظهارها " [٢] .

كما ان الواقعية عند الفنان ، واقعية المكان او المضمون او الحالة الإنسانية هي واقعية ضمن إطار الرمز ، فعلاء يتعامل مع العالم الواقعي او أشكاله العامة لا التفصيلية الجزئية ، وهو بخبرته الشعورية العميقة ، وبرؤيته الفلسفية الغنية بالدلالات والرموز ، يحيل الواقع إلى رمز والرمز إلى واقع ، و يتحرك بحرية في مساحة اللوحة ، إذ الفضاء اللوني له وظيفة ليست تشكيلية فقط ، وإنما خلفية فكرية او نفسية او ذات قيمة دلالية ، بيد ان هذا الفضاء لا يومئ بجمال خاص ، بل هو الرمز اللانهائي الذي تتوق إليه النفس القلقة المنظورة من الداخل ، فهو يكشف عن عالمين متناقضين يتحدان بوحدة اسلوبية تعبر عن قسوة المجهول إزاء إنسان ينتظر اللاشيء [٣] .

كما ان الحلم أداة مهمة في تعميق مفردات الواقع الموضوعي ، أي ان الفنان يعيد تشكيله ضمن مواصفات الضرورة الفنية والجمالية والفكرية حتى يكون المعطى الفني ضمن إطار إنساني ، كما ان الفضاء في الحلم هو فضاء الواقع فضاء النفس والروح ، فضاء الأمكنة الخفية للذات ، والمطروح من خلال رؤية ليست تقليدية .

يتضح مما سبق ان من خلال معادلة الواقع والخيال او الواقع والحلم يعالج الفنان مضامينه ، إذ ترتفع المخيلة إلى أقصى حد بحيث يجعل من مفردات الحلم ، حياة واقعية او رمزية واقعية تثير الجدل بسبب رؤيتها الحادة وأسئلتها المتعددة .

وقد آثار المعرض الشخصي ، للفنان علاء بشير (حوار مع النفس) ١٩٨٥ عدة تساؤلات ، فهو معرض لست لوحات فقط ، فالعبرة ليست في كثرة اللوحات ، وإنما بالمعاني المؤثرة التي تستوقف الإنسان وتؤثر فيه .

فاللوحات بمضمونها تشكل موقفاً للإنسان إزاء الواقع القائم ، فالإنسان فيها محاصر بالحضارة ، وكل ما يستطيع الفنان ان يقدمه للإنسان هو الأمل ، فهو الشيء السليم إزاء واقع صلب وقاس ، كما في اللوحة (١٠) ، التي تمثل شكل لمنحوتة عراقية قديمة سومرية ، فقد

---

[١] يوسف ، فاروق، علاء حسين بشير في حوار اليقظة ، آفاق عربية ، بغداد : العدد ١٠، ١٩٩٣، ص ٦٩.

[*] سورة التين ، آية (٤) ، حوار مدون مع الفنان (علاء حسين بشير) في مركز الجراحة التقويمية ، بعدد : ٢٠٠٢/٤/١٠.

[٢] المصدر نفسه .

[٣] الموسوي ، محسن جاسم ، الحلم والتأمل ، آفاق عربية ، بغداد :العدد ٨-٩ السنة التاسعة، ١٩٨٤، ص٩.

استبدل الفنان غرابه بطائر طليق ليمثل أمنية الإنسان الباني لمجد حضارته للحصول على حريته ، فهو يتأمل في محنة الوجود ، ويطالبنا بالتفكير بأزلية المشكلات الإنسانية ، وبذلك فاللوحة ليست مسألة جمالية إنما عامل إيقاظ .

وكذلك الإنسان الذي يجلس هادئاً أمام سرير الموت ، ذلك الشكل البدائي القادم من العصور الحجرية القديمة ، وهو أشبه بالحيوان منه بالإنسان ، ويبدو عليه القبول بالمصير ، فهو لا يستطيع سوى ان يقدم نفسه ضحية على مذبح قضيته الوجودية نائماً أو جالساً أو واقفاً ، إذ يمثل كعلامة استفهام أزلية للتعبير عن محاولاته في البحث عن إجابة ، وهذه اللوحات توضح لنا فكرة مهمة وهي فكرة تراجع سير التاريخ ، ورد الإنسان إلى عصور سحيقة في الماضي من أجل تتبع أصل معضلاته وعذاباته ووصل الحاضر بالماضي فأحدهما وجه للآخر [١] ، كما في الشكل (١٣) .

الشكل (١٣)

يعبر الفنان من خلال لوحاته التي تتكون من جدار ، وعادةً إنسان محاصر ، حاجز ، إنسان من طين ، ثم نافذة أو فتحة في الغيوم عن الأمل الذي يطمح إليه الإنسان ، والذي سرعان ما يصطدم بالواقع (الجدار) ، ويبقى حبيس ذلك الجدار ، وبذلك فان الفنان يحاول ان يزرع الأمل أمام الإنسان من خلال استخدامه للعديد من الرموز ، والتي غالباً ما تكون ضوءً أو فتحة في مكان ما من اللوحة ، أو نافذة ، أو باباً ، أو طائراً ما .

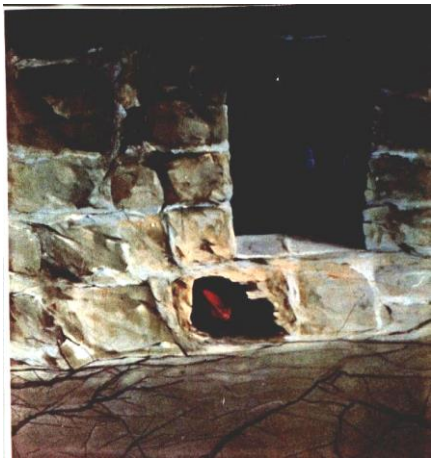
وهذا ما يؤكد ان الفنان (علاء بشير) فنان أفكار ، وليس فناناً حرفياً ، فهو لا يهتم بتكوين اللوحة والخطوط والألوان ، بقدر ما يهمه تكوين الفكرة ، ومن هنا تأتي أهمية الفنان فكراً أو إبداعاً ، مثلما تأتي أهميته كجراح ومبدع في إعادة التناسق للجسد البشري ، وإعادة الروح إليه ، والمعرض بلوحاته يقع ضمن إطار (الإنسان والقدر) ، ويشكل الضوء عاملاً مشتركاً فيها ، إذ يقول الفنان : " الضوء المتأتي من مصدر غير مرئي في لوحاتي هو إشارة إلى وجود أشياء في الحياة تكون مصدر فرح وسعادة للإنسان .. ولكن بما انه قلق بطبعه فانه لا يرى ذلك الضوء : والإنسان القلق أيضاً يفسر الأشياء بغير مكانها الصحيح .. " [٢] .

يعني هذا ، ان الضوء في لوحات علاء بشير لا يأتي من مصدره الأساسي ، بل قد يأتي من الفكرة نفسها ، أو من شخوصه التي عادةً ما تكون مضاءة ، كما في الشكل (١٤).

---

[١] خضير ، ضياء ، مصدر سابق ، ص٢٠.

[٢] عمران ، حسين ، ماذا في معرض الست لوحات، الثورة ، بغداد: العدد ٥٤٦٣ ، ١٩٨٤، ص١٥٣ ، ملف (أ) .



الشكل (١٤)

أي ان إضاءة المحيط الداخلي تنشأ من داخل ما يلتف من رموز وبناء تشكيلي داخل اللوحة ذاتها ، هذا يعني ان السعادة الداخلية يجب أن تشع من المحيط الذاتي ، وليس باستقدامها من محيط خارجي ، بالإضافة إلى التعبير باللون ، من خلال استخداماته الدلالية له ، وهي سمة تعبيرية في الفن .

وعلاء بشير واحد من الأطباء الرسامين [*] الذي كانت له تجربته الخاصة والمتفردة ، ففي (١٩٨٧) أقيم معرض للأطباء الفنانين ، اشترك فيه عشرة أطباء فنانين بـ (٦٠) لوحة زيتية ، وقد كان (علاء بشير) من اكثر الرسامين إخلاصاً لقضية علاقة الرسم بالطب ، فهو يدخل في متاهات الجسد .

وبتاريخ (١٩٩٣) افتتح المعرض الشخصي الرابع للفنان تحت عنوان (حوار اليقظة) ، وكان ذلك بعد ان شاهد الواقع المرير للأراضي المغتصبة [**] ، إذ يقول : "... حتى شعرت بمرارة مفعمة وحزن تنبعث منه رائحة المهانة والخجل ، وتمنيت ان أتلاشى بالصغر ... " [١] . فقد انشغل الفنان بإحساس صادق عبّر عنه الفنان على انه أحد أطراف المأساة ، ولذلك سيركز الفنان علاء بشير على الكرسي ، فالكرسي هنا يستعرض خواطر الذهن التي بدأت تنمو بين يدي الفنان ، ومسند الكرسي الذي يجلس عليه .

إذ يستطيع الفنان باستخدامه لكل وسائل التعبير ان يكشف عن مدلولات رمزية ، فعلاء بشير الذي ينحاز للفكر ، لا يندفع بالفكر إلى حدوده المطلقة نحو التجريد ، وإنما يقف به عند حدود قدرته على توليد الرموز العضوية التي تكسبه نوعا من الحياة ، وهو بهذا يقف في المنطقة الوسطى بين التجريد وبين التصريح الواقعي [٢] .

أي أن الفنان عمل على إيجاد توازن غير متماثل للأشكال ، ومن هذه الرموز التي استخدمها الكرسي ، كما في الشكل (١٥) ، والجسد الواهن ، والفضاء أحياناً ، والغرف المغلقة بجدران تذكرنا بجدران السجون ، إضافة إلى التفاحة التالفة فوق كرسي ، أو طير يحتضر كما

---

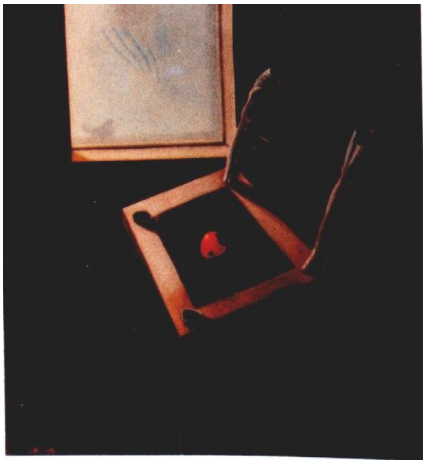
[*] الدكتور خالد القصاب ، قتيبة الشيخ نوري ، وعلاء بشير ، وبرهان حسين ، عدنان لعيبي ، نوري مصطفى بهجت ، كامل الجواهري ، فلاح الجواهري ، عبد الإله الحلي ، عامر حسن سلمان .

[**] منطقة " أم قيس " شمال اربد الأردنية .

[١] بشير، علاء حسين ، من دليل معرض الفنان علاء بشير حوار اليقظة ، بغداد : ١٩٩٣، ص٢.

[٢] يوسف ، فاروق ، علاء بشير في حوار اليقظة ، آفاق عربية ، بغداد : العدد ١٠ ، السنة الثامنة عشر ، ١٩٩٣ ، ص٦٨.

فـي الشـكل (١٦) ، والتـي تمثـل حقيقـة الاغتـراب والعزلـة وفقدان أهـداف الإنسـان مـن ناحيـة وانعدام تحققها من ناحية ثانية ، فالكرسي يبدو كما يصفه عادل كامل : " كعرش منخور، مقيد لا حـــول ولا قـــوة لـــه ، يجلـــس عليـــه نموذجـــه المماثـــل فـــي التفكـــك والوحـــدة والتلاشي " [١] .



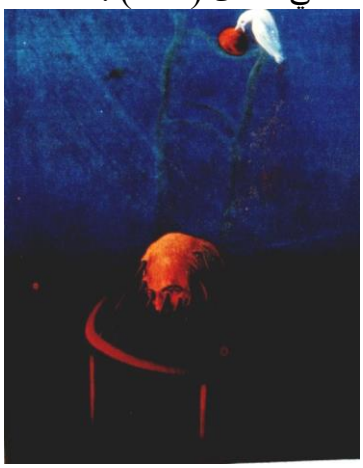
[١] كامل ، عـادل ، فـي معرض علاء بشير الكراسـي وحـوار اليقظـة ، صـحيفة العـراق ، بغداد : العـدد ٥٢٨٧، ١٩٩٣، ص١٠٤.

وعلاء بشير لا يستفزه الشكل بقدر ما يحاول إخضاع الشكل للرمز كحالة باطنية ، فالكرسي الذي احتل الحيز الشكلي في اللوحة ، لا يعني الفنان من وراءه الكرسي في ذاته او لذاته ، ولا كبنية ، ولا كمرحلة من مراحل الاتصال الجمالي بالمتلقي ، إن ما يحاول الفنان الوصول إليه يقع في مكان آخر [١] . فالفنان يسعى إلى استنزاف قدراته التعبيرية خارج محتواه أي خارج استعماله الخارجي ، ولهذا السبب فكرسي (علاء بشير) يحيلنا إلى حالات باطنية غير متوقعة ، ذلك لأنها تقع خارج الدلالة ، وما يميز الفنان في معرضه هذا ، انه سعى إلى إظهار الإنسانية من خلال الأشياء عكس معارضه السابقة ، فقد كان الإنسان شكلاً ، هو المحور الأساسي لبحثه الجمالي ، فقد اقترح رمزاً تعبيرياً من خلال الكرسي ، إذ يفصح هذا الرمز عن وهماً جديداً من أوهامنا ، مما يؤدي إلى دفع المتلقي إلى خارج العمل الفني ، وبذلك يحاول علاء بشير إحداث لقاء بين الحدث المرسوم والرسم كحدث [٢] .

مما كان له أثره الواضح في " تمرير " معطيات شخصية قابلة لان تساهم مع ثقافة المشاهد بشتى مستوياتها في (تحريك كوامن الوعي واللاوعي معا) ، وفي سياق حركي يخرج بالفن من قوقعته التقليدية (= التشخيص - التجريد - الخ كمعطيات خاصة باستقلالية اللوحة فحسب) إلى أفق جديد من الحداثة " [٣] . وفي هذا المعرض أيضاً يوسع الفنان (العالم المكاني للوحة) من عالم يتكون من بعدين (الطول × العرض) إلى عالم زاخرا بالأبعاد ، إذ الفراغ الذي يفترضه كفضاء معماري وعالم الكتلة بأبعادها الثلاثة (طول × عرض × ارتفاع) وهذا ما تمثله بعض لوحاته [٤] .

فقد عبّر علاء بشير عن الواقع الخارجي ، الوادي ، الأفق ، وحشة المكان ، والواقع الداخلي ، الإحساس بالخذلان وبالفجيعة ، من خلال تعامله مع المحتوى بوعي عقلاني ويعامل الشكل بلا عقلانية ، لذا نراه يعبر عن أشكاله ونماذجه الإنسانية باسلوب سوريالي غرائبي .

ففي اللوحة التي رسم فيها نفسه ، نشعر به من خلال عقله الباطن انه لا يود رؤية ما يراه في ذلك المكان المفجع ، لذلك يحاول غرس رأسه في أسنان الكرسي بشدة حتى يتلاشى المسند تقريباً ، بينما يمسك الغراب بالتفاحة التي تمثل إغواء حواء لآدم ، وكذلك الغراب الذي انحشر بين مسند كرسي آخر ، فالغراب الذي ارتبط اسمه بالفنان ، هو في معرضه هذا فأل الخير لديه ، فهو الحلم الذي يودّ الانطلاق ، كما في الشكل (١٧) .



الشكل (١٧)

---

[١] يوسف ، فاروق ، المصدر السابق ، ص٦٨.

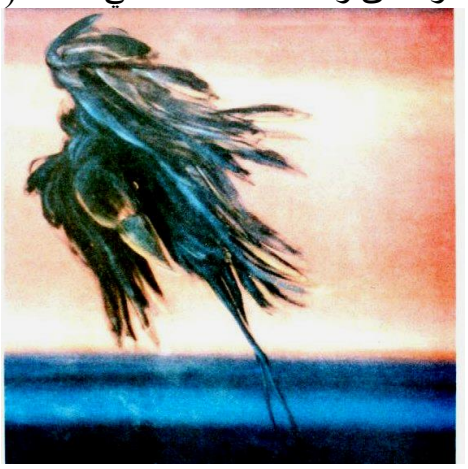
[٢] المصدر نفسه ، ص٦٩.

[٣] آل سعيد ، شاكر حسن ، على هامش معرض علاء بشير- حوار الفنان ما بين " التصوير " " ومعايشة الأبعاد " ، صحيفة الجمهورية ، بغداد : العدد٨٥١٤ ، ١٩٩٣، ص١٠٥.

[٤] المصدر نفسه ، ص١٠٥.

وقد قلب الفنان في هذا المعرض الألفة بين الإنسان والغراب إلى ألفة رتيبة بين الإنسان والكرسي ، كما جسّد الفنان محنة الإنسان في معرض له في (١٩٩٥) ، تدور موضوعات لوحاته حول مأساة إنسان العصر ومحنته ، محنة العلاقة بعناصر الحب ، الجنس ، العذاب ، إذ يبدو الفنان مغرماً بالرمز الذي يحمله عميقاً ، فأعماله لا تمنح مضامينها بسهولة ، وهذا ما يميز أعمال الفنان علاء بشير ، وليس هذا فحسب ، بل ان مضمون أعماله ليس واحداً وإنما يتعدد .

وكما هو الحال مع لوحاته السابقة ، يطرح الفنان الغراب رمزاً ، لكن هذا الغراب قد استبدل بحالة جديدة ، فالغراب السابق كان هو المسيطر على إنسان علاء ، وهو المدمر ، وهو سيد الموقف ، بينما غراب اليوم لا يستطيع مقاومة العواصف ، غراب وجد نفسه وسط دوامة كبيرة أخذته إلى دهاليز مظلمة ، إضافة إلى حجم الغراب في بعض اللوحات ، وعلاقته بما حوله من فضاء وامتداد لا نهائي نحو الأفق والسماء [١] ، كما في الشكل (١٨) .



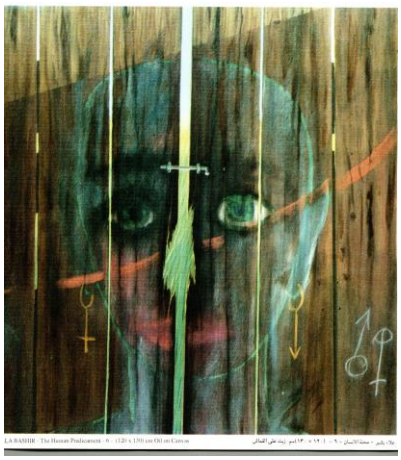
الشكل (١٨)

فقد نظر (علاء بشير) إلى الطائر (الغراب) ضمن ميثولوجيا شعبية نظرة جديدة ، ألوانها الخاصة ، وتصوراته ، وأبعاده ، فهو كائن غريب تلصق به كل تهم القهر والموت والدمار ، غراب الفنان بريء من كل الجرائم ، انه المقتول في عالم مظلم .

كما ان جمال لوحات الفنان يكمن في التعبير بواسطة الرسم ، بواسطة الأدوات التي يستخدمها ، ذلك ان كل ما يحيط به يمكن ان يعبر بواسطته ، كما في لوحة الشخصية الموسيقية ، التي يحيط بها عالم مهشم ، محترق ، مسود ، إذ يجلس الموسيقي ممسكاً بكمانه ، ورأسه مقطوع مرمي في زاوية داخل غلاف الكمان ، والإنجاز الأساسي في هذا المعرض كونه يتخذ من اللون دلالات ، والدلالات في كل فن حرية تعبير وحرية تلق وكلاهما سبيل إلى اعتماد المخاطبة الراقية بين الناس ، كما في الشكل (١٩) .

---

[١] الحديثي ، حمدي مخلف ، علاء بشير في محنة الإنسان ... رسم الفكرة ، العراق ، بغداد : العدد٥٧٩٧، ١٩٩٥ ، ملف (ب) .



الشكل (١٩)

إضافة إلى القدم الكبيرة التي ظهرت في لوحة من اللوحات ، والتي ترمز إلى البحث عن منفذ للخروج من المحنة ، وفي لوحة أخرى قدمين مختلفتين وقد خرجتا من التفاحة ، وهي رمز جنسي ، وهو محنة عند إنساننا ، كما في الشكل (٢٠) .

الشكل (٢٠)

وتنوء (ظلال الحقيقة) المعرض الشخصي الخامس للفنان علاء بشير (١٩٩٧) ببحث نفسي ، فلسفي كامن ، إذ تعبر أشكاله عن اللاشعور الجمعي ، الذي أكده العالم النفساني (يونغ) من خلال (المحيط ، الإنسان الآخر ، منظومة العلاقات) ، إذ يقول الفنان في دليل معرضه هذا : " النور والعتمة ، الأسود والأبيض ، الحياة والموت ، والشيء وظله ، هي مظاهر لقوة كامنة ، تخدع وعينا ، تضلل أحاسيسنا بالغرائز، وتجردنا من متعة الحقيقة ، فتزوغ الأبصار ، ويغطي سراب جمال المظهر والوظيفة جمال التكوين والحقيقة " [١] .

كما يقول الفنان : " الحواس ترى المظاهر ودائماً تفوت علينا ظل الحقائق ، فربما تكون الحياة هي ظلال الموت . ونقيض الشيء هو سر الوجود بتفاصيلها غائبة عنا.. " [٢] .

---

[١] بشير ، علاء حسين ، من دليل معرض ظلال الحقيقة ، بغداد : ايكال للتصميم والطباعة، ١٩٩٧، ص٢.

[٢] حامد ، غادة ، المعرض الشخصي للفنان علاء بشير " ظلال الحقيقة " والنظر باتجاه المستقبل ، صحيفة الجمهورية ، بغداد : العدد ٩٥٢٠ ، ١٩٩٧، ملف (ب) .

فالحقيقة وظلالها هو ما يشغل ذهن الفنان ، أما بالنسبة للغراب ، فما زال شاهده الأول ، وعصفور بألوان بهيجة خرج من عمق حجارة التاريخ ليفتح فيها فجوة يعبر منها للمستقبل ، وربما يقف كشاهد متفائل هذه المرة .

احتلت المرأة جزءً واضحاً من لوحات المعرض ، يقول الفنان : " ... لو رسمت المرأة فذلك متأت من دون قصد .. ربما أرسمها لأنها تمثل عطاء الحياة والنمو والديمومة [*] أكثر من الرجل ، والرجل والمرأة كالأسود والأبيض .. الحياة والموت علامة تدرك ما ورائها ، ولكن لا تعرف ما ورائها أو سرّ وجودها " [١] .

وبذلك ترى الباحثة ان الفنان قد استحضر في هذا المعرض الحقائق وظلالها ، فمع النور كانت العتمة ، ومع الأبيض كان الأسود ، ومع الحياة كان الموت ، فهذه الأشياء وظلالها مثلت القوى الكامنة في خبايا النفس البشرية .

وفي معرضه (انبعاث الذاكرة - ٢٠٠٠) ، تداخل الرسم والنحت في تنفيذه ، وذلك لغرض تعميق ما أراد الفنان التعبير عنه ، والمتمثل في قدرة الإنسان على الانتصار لإنسانيته ضد الخراب والشر الذي أراد ان يدمره ويحطمه ، رامزاً لذلك بالثور رمز القوة ، مما جعل الفنان يستخدم وسائلاً جديدة ، فهو يستخدم أي مادة يراها صالحة في تنفيذ عمله الفني ، مثل الإلصاق وإدخال المواد الغريبة والاستفادة من المعادن واستخدام الضوء ، كما في الشكل (٢١) .

الشكل (٢١)

وبذلك انهارت الفواصل بين (الرسم ، النحت ، والمواد الأخرى) ، وأصبح هناك فنّ تشكيلي متشابك واحد ، كما ان إزالة الفواصل والدمج ، هو مضمون شمولي مستوحى من تاريخ الإنسان ، ومن القوانين التاريخية للحضارة ، فعلاء بشير أدرك ان الفن يسعى إلى المعرفة ولفهم العالم (أي للاكتشاف وليس للتسجيل) ، فقد تميز الفنان في معرضه هذا " باسلوب العمل البحثي - تحديد الهدف – تخطيط منهج عمل استعمال كل المواد المتيسرة اللازمة " [٢] .

---

[*] الديمومة : " هي الزمان فإذا أطلقت على الزمان المحدود سميت مدة ، وإذا أطلقت على الزمان الطويل الأمد ، أو الممدود سميت دهراً لأن الدهر هو الأمد الدائم ، أو مدة العالم ، وهو باطن الزمان ، وبه يتحد الأزل والأبد " .
ينظر : صليبا جميل ، المعجم الفلسفي ، ج١ ، ص ٥٧١ .

[١] حامد ، غادة ، المصدر السابق ، ملف (ب) .

[٢] الحسيني، حسين ، علاء بشير "وانبعاث الذاكرة، الموقف الثقافي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ٢٨ ، السنة الخامسة ، ٢٠٠٠ ، ص ٩٦-٩٧ .

فلا يمكن البرهنة على وجود طاقة ضوئية إلاّ عندما يصطدم الضوء بجسم ، فعند انعكاس الضوء يمكن البرهنة على العلة الأولى ، والذاكرة عند الفنان ان لم تصدم بجسم أو بقضية فلا وجود للذاكرة ، يقول الفنان : " مثل انبعاث الذاكرة وهي تتشظى كالنور في الفراغ ، كمثل الأحداث المهمة في حياتنا ، تتكون وتنمو دون إذن منا .. فإذا كان وجودنا هو الذاكرة المشفرة للوجود – والأعمال التي تدركونها الآن هي محاولة ليست غير مجدية للتأمل بظواهر ذلك الوجود وشروطه بذاكرة عجزت ان تكون مجردة " [١] .

فالتشخيص الدقيق للوجود كمتاهة ، كفراغ ، يعلن عن أمل غامض ، ففي عالم المثل يكمن المعنى ، وتكمن العلة الأولى ، أما الإنسان فينصرف موضوعياً وذاتياً بعيداً عن الجوهر ، وعن المعنى فهو الإنسان المحاصر المستلب أي ان هناك صراع بين المرئي وجوهره [٢] .

---

[١] كامل ، عادل ، في معرض الفنان علاء بشير – خطاب الطفولة ، آفاق عربية ، بغداد : العدد ٩-١٠ السنة الخامسة والعشرون ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٠ ، ص ٩٦.

[٢] المصدر نفسه ، ص٩٦.

مؤشرات الإطار النظري

أ. المؤشرات الخاصة بـ (جماليات الشكل)

١. يعتمد المحاكاة لبعض الأشكال الواقعية .
٢. يربط الشكل بالفكرة .
٣. يعبر عن الشكل بصورة رمزية .
٤. يكيف الشكل لصالح الفكرة .
٥. يربط بين الشكل والمضمون بشكل واضح .
٦. الشكل عنده ذو نزعة تشاؤمية .
٧. تأثر الشكل بمهنة الفنان (طبيباً) .
٨. يؤكد العلاقة بين الأشكال المستمدة من الواقع والخيال .
٩. تتخذ اللوحة طابع ثنائية الأشكال .
١٠. يحاول إيصال موضوعاته باسلوب سوريالي .
١١. يؤكد جانب المعرفة والقيم الموروثة .
١٢. يتكرر شكل الغراب في حالات مختلفة .
١٣. يتخذ الشكل طابعاً استفزازياً .
١٤. يخلق تناقضاً بين واقعية الموضوع ولا معقولية الحدث .
١٥. يكرر استخدام رأس الإنسان في لوحاته .
١٦. يحول الشكل الإنساني إلى شكل هندسي .
١٧ . يعبر عن الشكل الإنساني من خلال أشياء غير بشرية .
١٨. يستخدم أشكال ذات مرجعيات تاريخية .
١٩. يغلب على الشكل المنحى التشخيصي .
٢٠ . يلون الشكل بألوان غير واقعية (رمزية) في أغلب الأحيان .
٢١. يحقق التوازن بالأشكال في العمل الفني .
٢٢. يحقق التغاير بالألوان في العمل الفني .

ب. المؤشرات الخاصة بـ (جمالية المضمون)

١. يربط المنحى الجمالي بالمعرفة الماورائية .
٢. يربط المضمون بالفكرة ، والاعتناء بالجوهر .
٣. يربط المنحى الجمالي (باللاشعور) للوصول إلى الحقيقة الكامنة وراء المظاهر السطحية .
٤. يربط المنحى الجمالي بقضايا الإنسان من الداخل .
٥. العمل الفني ذو إمكانية تعبيرية تعكس المنحى الجمالي .
٦. يمكن للإنسان وحده التعبير عن المضمون لأنه يستند إلى التفكير والعقلانية .
٧. يعبر عن الجانب العاطفي والقيم الروحية .
٨. يجمع المضمون هدف ونية صاحب التكوين .
٩. يعبر عن ذاته باستخدام الرموز .
١٠. تتميز رؤيته بثنائية وجودية لا حل لها ولادة / موت .
١١. تأثرت تجربة الفنان بحياته بشكل كبير .
١٢. تأخذ رموزه دوراً لا واعٍ للتعبير عن الجسر بين الذات الواعية والذات المهجورة .
١٣. يعبر عن اغتراب الإنسان .
١٤. تشكل موضوعة الشهيد محور أعماله واهتماماته .
١٥. تتخذ مضامينه سلسلة من الحوارات لا تنتهي ما دام الإنسان موجوداً .
١٦. يؤكد الانسجام بين الشكل والمضمون لتحقيق الجمال .
١٧. ينطلق من ذاته إلى الذوات الأخرى .
١٨. يعد رسم المرأة كرمز لديمومة الحياة أكثر من رسم الرجل .
١٩. يعمل على إلغاء عاملي الزمان والمكان في اللوحة .
٢٠. تطرح أعماله موضوعة الإنسان بلغة عالمية .
٢١. يختار (التقنية / الاسلوب) ليظهر معاناة الإنسان .
٢٢. تعبر أشكاله عن اللاشعور الجمعي من خلال المحيط (الإنسان الآخر، منظومة العلاقات) .

الدراسات السابقة

١. دراسة خالد إسماعيل محمد ١٩٨٩

" الشكل والمضمون في أعمال الفنان فرج عبو النعمان "

أجريت هذه الدراسة في جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، لنيل شهادة الماجستير، تضمن الفصل الأول الجانب المنهجي في البحث . وقد هدفت الدراسة إلى :

١. الكشف عن مراحل تطور العمل الفني عند الفنان فرج عبو .
٢. ما هي أهم العناصر والوحدات المعاصرة والتراثية التي اعتمد عليها الفنان في إنجاز عمله الفني ؟
٣. هل تتطابق المضامين التي يشكل موضوعها عمله الفني مع أسلوبه ؟
٤. هل حقق الفنان فرج عبو الأصالة في عمله الفني من خلال المزج بين تراث الأمة ؟ وما هو الحديث المعاصر في أعماله .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري في دراسة - ما كتب عن الفنان ومناقشته ، والفصل الثالث تضمن الفن العراقي المعاصر ، أما الفصل الرابع فهو في مبحثين :

المبحث الأول : حياة الفنان فرج عبو .

المبحث الثاني : الأسلوب الفني ومراحل تطوره في أعمال الفنان فرج عبو .

أما الفصل الخامس فقد تضمن إجراءات البحث : إذ اقتصر البحث على دراسة أعمال الفنان فرج عبو فقد تم اختيار عينة البحث وعددها (٢٩) عملا فنيا بالطريقة القصدية وتم تحليلها باستخدام التحليل النقدي ، ومن النتائج التي توصل إليها الباحث :

١. تناول الفنان فرج عبو في بداية مرحلة تطوره مواضيع من الحياة باسلوب واقعي.
٢. اتجه فنه بعد دخوله جماعة بغداد نحو التجريدية المبسطة ، غير انه التزم بالمضامين نفسها فصور حياة الناس وفق المفاهيم التي طرحتها جماعة بغداد .
٣. تأثر بالتجريدية الهندسية وانتج أعمالا كثيرة في هذا الاتجاه .
٤. اتجه بعد ذلك إلى التجريد العربي الإسلامي .
٥. تميزت أعماله بعد ذلك باسلوب تجريدي إيقاعي اعتمدت على الجمع بين العلم والفن لإظهار جمالية معاصرة .
٦. حقق المعادلة والتوازن بين التأثيرات القومية والعالمية بروح معاصرة [١].

٢. دراسة خليل كاظم طاهر ١٩٨٩

" الشكل والمضمون في الخزف العراقي ١٩٥٥ ـ ١٩٨٥ "

أجريت هذه الدراسة في جامعة بغداد ، كلية الفنون ، لنيل شهادة الماجستير . ضم الفصل الأول الجانب المنهجي في البحث ، وقد هدفت الدراسة إلى :

١. ما طبيعة أشكال التكوينات الخزفية المجسمة خلال فترة ثلاثين سنة ، اعتباراً من ١٩٥٥ ـ ١٩٨٥ .
٢. ما اتجاه مضامين التكوينات الخزفية المجسمة خلال فترة الدراسة الممتدة من ١٩٥٥ ـ ١٩٨٥ .

---

[١] محمد ، خالد اسماعيل ، الشكل والمضمون في أعمال الفنان فرج عبو النعمان ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ب .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة ، وضم الإطار النظري مقدمة تاريخية ، استعرضت تاريخ الخزف في العراق حتى ١٩٥٥ ، مع ذكر للقيم الجمالية واستعراضها ، وتحديد عناصر الشكل الخزفي المجسم ودراسة العلاقة بين الشكل والمضمون .

اقتصرت الدراسة على التكوينات الخزفية المجسمة للفترة من ١٩٥٥ – ١٩٨٥ ، بلغت عينة البحث (٣٥) تكويناً ، اختيرت بالطريقة القصدية وتم تحليلها باعتماد أداة لتحليل العينات . وكشفت نتائج التحليل ما يأتي :

١. نتائج الفترة (١٩٥٥ – ١٩٦٥) ، وتمثلت بان التكوينات الخزفية المجسمة تشكل ثلاثة اتجاهات هي :
   أ. المزهريات بمختلف الأحجام والأشكال .
   ب. الأدوات الاستعمالية (صحون ، أكواب ، أطقم ....) .
   ت. محاولة المحاكاة لبعض الحيوانات وهي جميعاً متأثرة بالتراث ، ولا تحوي في كل الأحوال مضامين محددة .

٢. نتائج الفترة (١٩٦٦ – ١٩٨٥) هي :
أ. نتائج متعلقة بالشكل ومنها :
١. ان (١٩) من أصل أشكال العينة بعلاقة بسيطة واضحة بين الكتلة والفراغ ، و (١٠) بعلاقة متداخلة ، و (٦) بعلاقة متداخلة معقدة .
٢. ظهر ان (٢٦) شكلاً بتوازن محوري ، و (٨) بتوازن مستتر وهمي، و (١) بتوازن مركزي .
ب. أما المضمون فأتضح ان (١٠) من اصل العينة كانت باتجاه سياسي ، و (٩) باتجاه اجتماعي ، و (٥) باتجاه فلسفي متداخل والدين ، و (٤) تراثي ، و (٣) انساني شامل ، و (٢) بين الدين والتراث ، و (١) باتجاه ديني ، و (١) باتجاه فلسفي [١].

[١] طاهر ، خليل كاظم ، المصدر السابق ، ص ت – ث .

٣. دراسة صباح فخر الدين عبد القادر التكريتي ١٩٨٩

" الشكل والمضمون في النحت الجداري المعاصر في العراق "

أجريت هذه الدراسة في جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، لنيل شهادة الماجستير . تضمن الفصل الأول الجانب المنهجي في البحث ، وقد هدفت الدراسة إلى:

١. الكشف عن أهم الأسس الفنية التي اعتمدها النحات العراقي في تحقيق الشكل الفني للجداريات النحتية .
٢. دراسة الشكل النحتي الجداري المعاصر في العراق ، وهل تمكن النحات العراقي من توظيف عناصر مادته في تحقيق الشكل ؟
٣. التعرف على اتجاهات المضامين في النحت الجداري المعاصر في العراق .
٤. الكشف عن العلاقة بين الشكل والمضمون في الأعمال الجدارية للنحاة العراقي .

تحددت هذه الدراسة بدراسة المنحوتات الجدارية من سنة (١٩٦٠ – ١٩٨٨) ، باستخدام جميع الخامات (المواد) المتحققة باستثناء مادة الجص والبورك ، والخاصة بأعمال الفنانين النحاتين العراقيين ، الموجودة داخل القطر العراقي .

أما الفصل الثاني فقد تضمن ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول الدراسات السابقة ومناقشتها ، والمبحث الثاني الإطار النظري ، دراسة الفنون التشكيلية المعاصرة في العراق ، أما المبحث الثالث فقد تضمن الشكل والمضمون .

اشتملت العينة على كل مجتمع البحث ، وهو (٤٥) جدارية . تم تحليلها باستخدام الطريقة الوصفية وكشفت نتائج التحليل على ما يأتي :

نتائج الهدف الأول :

١. وجود عدة أساليب في نحت الجداريات .
٢. ظهرت تأثيرات في البناء الإنشائي من فنون بلاد وادي الرافدين والأساليب الحديثة .
٣. هناك اختلاف في بناء الإنشاء والخطوط ، مع وجود عدة مراكز مختلفة ، وكذلك الاختلاف في إبراز الكتل والاتجاه ، وتبينت فراغات مغلقة وأخرى منسجمة ، وبالنسبة للضوء فهناك جداريات تقع تحت تأثير ضوء الشمس المباشر وبالعكس .

نتائج الهدف الثاني :

فقد تعلق باللون وملمس المادة المنفذة منها الجدارية ففي بعض الجداريات زادت المادة من تأثير الشكل على المتلقي وقوة التعبير والسمة الجمالية .

نتائج الهدف الثالث :

فأن المضامين جاءت لتعبر عن مجالات مختلفة منها الاقتصادي وشكل نسبة (٢٩%) ، السياسي (٢٤%) ، والتراثي (١٦%) ، والاجتماعي (١٣%) ، والثقافي (٩%) والتاريخي (٩%) .

نتائج الهدف الرابع :

اغلب الجداريات قد انسجمت من حيث الشكل والمضمون مع ان بعضاً من الأشكال جاءت لتغطي جزاءً من المضمون ، واختتم الفصل بتوصيات منها : دراسة الشكل والمضمون في النحت المجسم ، ودراسة المكان الذي سيتم وضع الجدارية فيه [1].

[1] التكريتي ، صباح فخر الدين عبد القادر ، الشكل والمضمون في النحت الجداري المعاصر في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد : ١٩٨٩ ، ص س – ف .

٤. دراسة عاصم عبد الأمير الأعسم ١٩٩٧ :

" جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث "

أجريت هذه الدراسة في جامعة بغداد – كلية الفنون – لنيل شهادة الدكتوراه تضمن الفصل الأول الجانب المنهجي في البحث ، وقد هدفت الدراسة إلى :

١. تعرف اتجاهات الأشكال المستثمرة في الرسم العراقي الحديث.
٢. الكشف عن جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث ، من خلال عناصره ووسائل تنظيمها .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة ، واحتوى الإطار النظري على أربعة مباحث تمركز الاهتمام في المبحث الأول منها حول مفهوم الجمالية ومحاولة تعقب طائفة من الآراء التي قيلت بهذا الشان منذ بواكير الفكر الجمالي عند أوائل الإغريق ، مروراً بالفهم المتعدد والمتغاير عند عدد من أساطين الفكر الفلسفي والجمالي عند المسلمين والأوربيين المحدثين .

وتضمن المبحث الثاني دراسة مفهوم الشكل في منظوره الجمالي ومن ثم التعرض له بوصفه مدركاً بصرياً ، يخضع للأساليب المتباينة جراء التعامل مع العمل الفني ، مروراً بالوظائف الرئيسة التي يطلع بها وصلته بالمضمون علاوة على دراسة الشكل ضمن نطاق فهمه كبنية حسية مؤلفة من عناصر أساسية ووسائل تنظيم .

أما المبحث الثالث فتضمن دراسة الشكل تاريخياً منذ فجر الحضارة الإنسانية مروراً بالحلقات التاريخية المتعاقبة والمؤثرة في مسيرة الفن التشكيلي . فيما سلط الضوء في المبحث الرابع على جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث .

اقتصرت الدراسة على اللوحات الزيتية الموجودة في مركز صدام للفنون – بغداد المدة المحصورة بين (١٩٥٠-١٩٩٠) ، إذ بلغت عينة البحث (٣٠) لوحة زيتية اختيرت بالطريقة القصدية وتم تحليلها باستخدام الطريقة الوصفية التحليلية .

ومن النتائج التي توصل إليها الباحث :

١- ان جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث إبان عقد الخمسينيات ذات نزوع تشخيصي بوصف عام ، مستندة إلى مرجعيات حضارية عدة ، تراثية (محلية) ، وحداثية ، مع تباين الصياغات الأسلوبية للشكل من فنان لآخر ، فضلا عن ظهور مؤثرات تقنية وشكلية مؤكدة مدى الاستعارة من تيارات الرسم الأوربي الحديث ، مع تطلع الفنان العراقي لردم الهوة التاريخية منذ سقوط بغداد عام (١٢٥٨م) بغية محاولة تأصيل الرؤية الفنية ، وحل عقدة الحوار مع المرجع الأوربي .
٢- بدأ الشكل إبان الستينيات اكثر استمالة نحو التجريد ، والواقعية شبه التجريدية ، مع تغيير في المرتكزات الفكرية فيما لو قورنت بالعقد السابق ، علاوة على اقتراب الفنان العراقي من حل مشكلات السطح التصويري بوصفه واقعا منافسا للواقع الخارجي ، لا تابعا له.
٣- إزاء العقد السبعيني ، فان اتجاهات الشكل في الرسم العراقي نحت منحا تجريديا ، ورمزيا ، وتشخيصياً بوصف عام ، على الرغم من عدم وضوح ملامح فردية لفناني العقد ، إلاّ بحدود الاجتياح الخمسيني والستيني الذي استحوذ بجدية على خصوصية هذا العقد .

٤- وفيما يتعلق بالثمانينات ، فان جمالية الشكل تأرجحت بين التجريد المطلق ، والواقعية النقدية ، والاتجاه السريالي ، والتعبيرية التجريدية ، وظهور متغير الحرب العراقية الإيرانية (١٩٨٠-١٩٨٨) ، مما أسبغ على رسومات فناني الثمانينات سمة تعبيرية بوصف عام [١].

[١] الاعسم ، عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص ج – ذ.

مناقشة الدراسات السابقة

تناولت الدراسات السابقة الشكل أو الشكل والمضمون كجانب من جوانب موضوع دراستها ، إلا أن كل منها تناولتها لغرض تحقيق أهداف معينة ، فدراسة (خالد) تناولتها لغرض :

١. الكشف عن مراحل تطور العمل الفني عند فرج عبو .
٢. ما هي أهم العناصر والوحدات المعاصرة والتراثية التي اعتمد عليها الفنان في إنجاز عمله الفني ؟
٣. هل تتطابق المضامين التي يشكل موضوعها عمله الفني مع أسلوبه ؟
٤. هل حقق الفنان فرج عبو الأصالة في عمله الفني من خلال المزج بين تراث الأمة ؟ وما هو الحديث المعاصر في أعماله ؟

وهدفت دراسة (خليل) الى :

١. الكشف عن طبيعة أشكال التكوينات الخزفية المجسمة خلال فترة ثلاثين سنة اعتباراً من (١٩٥٥ – ١٩٨٥) .
٢. ما اتجاه مضامين التكوينات الخزفية المجسمة خلال فترة الدراسة الممتدة (١٩٥٥ – ١٩٨٥) .

أما بالنسبة لدراسة (التكريتي) هدفت إلى :

١. الكشف عن أهم الأسس الفنية التي اعتمدها النحات العراقي في تحقيق الشكل الفني للجداريات النحتية .
٢. دراسة الشكل النحتي الجداري المعاصر في العراق ، وهل تمكن النحات العراقي من توظيف عناصر مادته في تحقيق الشكل ؟
٣. التعرف على اتجاهات المضامين في النحت الجداري المعاصر في العراق .
٤. الكشف عن العلاقة بين الشكل والمضمون في الأعمال الجدارية للنحات العراقي .

أما دراسة (الأعسم) فقد هدفت الى :

١. تعرف اتجاهات الأشكال المستثمرة في الرسم العراقي الحديث .
٢. الكشف عن جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث من خلال عناصره .

أما البحث الحالي فيهدف إلى تعرّف :

١. الأبعاد المعرفية لجمالية الشكل والمضمون .
٢. جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير .

ومن هنا فقد اختلفت أهداف الدراسات السابقة من جانب ، ومع أهداف البحث الحالي من جانب آخر .

تناولت دراسة (خالد) في إطارها النظري والذي تكون من ثلاثة فصول ، تضمن الفصل الثاني على ما كتب عن الفنان ومناقشته ، أما الفصل الثالث فتضمن الفن العراقي المعاصر ، وتضمن الفصل الرابع في مبحثين :

١. حياة الفنان فرج عبو .
٢. الأسلوب الفني ومراحل تطوره في أعمال الفنان فرج عبو .

أما دراسة (خليل) فقد تضمن إطارها النظري مقدمة تاريخية استعرضت تاريخ الخزف . وتضمنت دراسة (التكريتي) في إطارها النظري ثلاثة مباحث ، ضم المبحث الأول الدراسات السابقة ، والمبحث الثاني دراسة الفنون التشكيلية المعاصرة في العراق ، أما المبحث الثالث فقد تضمن الشكل والمضمون .

وتناولت دراسة (الأعسم) في إطاره النظري والذي تكون من أربعة مباحث ، تضمن المبحث الأول مفهوم الجمالية عند الفلاسفة الإغريق ، والمسلمين ، والفكر الفلسفي الحديث . وانطوى المبحث الثاني على دراسة مفهوم الشكل في منظوره الجمالي ، ثم بوصفه مدركاً بصرياً ، ووظائف الشكل ، وعلاقة الشكل بالمضمون ، إضافة إلى دراسة عناصر الشكل ووسائل التنظيم . أما المبحث الثالث فتضمن دراسة الشكل تاريخياً . أما المبحث الرابع فتضمن دراسة جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث .

أما البحث الحالي فقد تضمن الإطار النظري أربعة مباحث ، تضمن المبحث الأول الجمالية مفاهيمياً بين الشكل والمضمون من خلال تعقب آراء الفلاسفة منذ الإغريق ، والفلاسفة المسلمين ، والفكر الفلسفي المعاصر .

أما المبحث الثاني فقد تضمن دراسة الشكل كونه مدركاً بصرياً ، ودراسة علاقته بالمادة ووظائفه ، ودراسة عناصر الشكل ووسائلها التنظيمية ، ودراسة علاقة الشكل بالمضمون ، ودراسة مفهوم المضمون ومكوناته . وتضمن المبحث الثالث دراسة :

- الشكل والمضمون في الفن الرافدينى .
- الشكل والمضمون في الرسم الحديث .

أما المبحث الرابع فتضمن دراسة :

- الشكل والمضمون في الرسم العراقي المعاصر .
- الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير .

أما دراسة (خالد) فقد اقتصرت على دراسة كل الأعمال الفنية للفنان (فرج عبو) الموجودة في مركز صدام للفنون وقاعات العرض التشكيلية .

اقتصرت دراسة (خليل) على التكوينات الخزفية المجسمة للمدة (١٩٥٥– ١٩٨٥)، أما دراسة (التكريتي) فقد اقتصرت على دراسة المنحوتات الجدارية من سنة (١٩٦٠ – ١٩٨٨) والخاصة بأعمال الفنانين العراقيين .

واقتصرت دراسة (الاعسم) على اللوحات الزيتية الموجودة في مركز صدام للفنون – بغداد للمدة المحصورة بين (١٩٥٠ – ١٩٩٠) ، وستقوم الباحثة في البحث الحالي بالاقتصار على اللوحات الزيتية للفنان علاء بشير الموجودة في مركز صدام للفنون وقاعات العرض التشكيلية ، ومقتنيات الفنان الخاصة وللمدة من (١٩٧٠ – ٢٠٠٠) .

بلغت عينة دراسة (خالد) (٢٩) عملاً فنياً ، تم اختيارها بالطريقة القصدية وتم تحليلها باستخدام التحليل النقدي وصولاً إلى النتائج ، أما دراسة طاهر فقد بلغت (٣٥) تكويناً اختيرت بالطريقة القصدية وتم اعتماد غداة خاصة في تحليل العينات وصولاً إلى النتائج . كما بلغت عينة دراسة التكريتي كل المجتمع الأصل ، والذي بلغ (٤٥) جدارية تم تحليلها باستخدام الطريقة الوصفية وصولاً إلى النتائج.

وبلغت عينة دراسة (الاعسم) (٣٠) لوحة ، تم اختيارها بالطريقة القصدية ، وتم تحليلها باستخدام المنهج الوصفي للوصول إلى النتائج ، أما البحث الحالي فقد بلغت عينة البحث (٢٠) لوحة زيتية تم اختيارها بالطريقة العشوائية ، وستقوم الباحثة ببناء أداة خاصة لغرض

تحليل العينة بعد أن يتم استخراج صدقها الظاهري وباتباع الطريقة الوصفية التحليلية للوصول إلى النتائج .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- طريقة البحث
- الوسائل الإحصائية
- تحليل عينة البحث

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الأصل على جميع اللوحات الزيتية التي رسمها الفنان (علاء حسين بشير) للمدة من (١٩٧٠ - ٢٠٠٠) ، والموجودة في مركز صدام للفنون ، وقاعات العرض التشكيلية في بغداد ، ومجموعة الفنان الخاصة ، وقد تمكنت الباحثة من إحصاء هذه اللوحات الزيتية ، إذ بلغ مجموع ما هو متوفر (٧٥) خمس وسبعون لوحة زيتية ، تشكل المجتمع الأصل مقسمة إلى ثلاثة عقود .

عينة البحث

بغية تحقيق أهداف البحث الحالي ، في الكشف عن جماليات الشكل والمضمون في رسوم (علاء بشير) ، تم اختيار عينة البحث باستخدام الطريقة الطبقية العشوائية ، وذلك للوصول إلى نتائج اكثر موضوعية ، إذ قامت الباحثة باختيار عينة من كل عقد ، بعد ان تم تحقيق نسبة تمثيل لكل عقد في المجتمع الأصل ، إذ أخذت الباحثة نسبة (٣٠%) من كل عقد كما في جدول (١) ، لتحصل على عينة مقدارها (٢٠) لوحة زيتية .

العقد	عدد المجتمع الأصل	اللوحة المختارة بنسبة ٣٠%
٧٩-٧٠	٥	٢
٨٩-٨٠	٣١	٩
٢٠٠٠-٩٠ (*)	٢٩	٩
الإجمالي	٧٥	٢٠

جدول (١) : يبين استخراج عينة البحث .

أدوات البحث

اعتمدت الباحثة الأدوات التالية :

أولاً : المقابلات الشخصية

تعد المقابلة الشخصية إحدى أهم الوسائل لجمع البيانات لأنها أداة بحثية مباشرة بين الباحث والطرف الآخر ، المراد الحصول منه على المعلومات التي تخدم أهداف البحث الحالي . لذا أجرت الباحثة عدداً من المقابلات الشخصية المفتوحة (*) ، مع بعض الأساتذة من ذوي الخبرة

(*) تضمنت عينة البحث لوحة مختارة من سنة ٢٠٠٠ ، فبالرغم من أعدادها القليلة البالغة (٧) لوحات ، إلاّ أنها شهدت تحول في اسلوب الفنان .

(*) المقابلات الشخصية :

وموضوع البحث مما ساعد على تحليل عينة البحث ملحق (١) ، ولفهم الأساسيات التي تقوم عليها تجربة الفنان وبغية التمهيد لبلورة مَحكّات الأداة الثانية وقد شملت عدداً من المحاور كما في الملحق (٢).

ثانياً : استمارة لتحليل عينة البحث

بعد إجراء المقابلات الشخصية ، تطلب الأمر بناء استمارة تحليل محتوى تتسم بالموضوعية والصدق عند تحليل عينة البحث وقد تطلب ذلك الخطوات الآتية :

أ. جمع فقرات استمارة التحليل

بعد قراءة الباحثة للأوليات التي تناولت الشكل والمضمون مفاهيمياً والعلاقة بينهما وفي ضوء المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وما تمخض عن المقابلات الشخصية مع عدد من الفنانين ، والتعاريف الإجرائية ، أعدت الباحثة استمارة تحليل بشكلها الأولي ملحق (٣).

ب. صدق استمارة التحليل

بعد جمع استمارات التحليل من الأساتذة الخبراء(*) ، تم فرز الإجابات الخاصة بمحاور استمارة التحليل وإجراء التغيرات والتعديلات من حذف أو إضافة وحساب درجة الاتفاق بين الأساتذة الخبراء حول محاور هذه الأداة بعد ان ناقشتهم الباحثة ، إذ تم حساب درجة الاتفاق باستخدام معادلة كوبر وكانت (٨٦%) وهي درجة تمنح استمارة التحليل صدقاً ظاهرياً عالياً في مثل هذه البحوث .

وبهذا تم إعداد استمارة لتحليل عينة البحث بشكلها النهائي ملحق (٤) .

أ.د. علي شناوة وادي ٢٠٠٢/٨/٣ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١٢.٥ ظهراً.
أ.م.د. عبد السادة عبد الصاحب ٢٠٠٢/٨/٥ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١٠.٥ صباحاً.
أ. م. د. عباس نوري ٢٠٠٢/٨/١٢ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١٠.٥ صباحاً.
أ.م.د. مكي عمران راجي ٢٠٠٢/٨/١٠ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١٠.٥ صباحاً.
أ.م. فاخر محمد ٢٠٠٢/٨/١٤ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١١.٠٠ صباحاً.
م.علي مهدي ٢٠٠٢/٨/٦ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١٠.٥ صباحاً.

(*) الأساتذة الخبراء :

ت	اسم الخبير والدرجة العلمية	الاختصاص	مكان العمل
١	أ.د. عبد عون عبد على	علم نفس	جامعة بابل- كلية التربية الفنية
٢	أ.د. عبد المنعم خيري	تربية فنية	جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
٣	أ.د. سعد عبد الأمير الطائي	فنون تشكيلية	جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
٤	أ.د. علي شناوة وادي	تربية فنية	جامعة بابل-كلية التربية الفنية
٥	أ.م.د. مكي عمران راجي	فنون تشكيلية	جامعة بابل-كلية التربية الفنية
٦	أ.م.د. عاصم عبد الامير	فنون تشكيلية	جامعة بابل-كلية التربية الفنية
٧	أ.م.د. عباس نوري	تربية فنية	جامعة بابل-كلية التربية الفنية
٨	أ.م.د. عاصم فرمان	فنون تشكيلية	جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
٩	أ.م.د. عباس جاسم	تصميم طباعي	جامعة بابل-كلية التربية الفنية
١٠	أ. م.د. عبد السادة عبد الصاحب	فنون تشكيلية	جامعة بابل-كلية التربية الفنية
١١	أ.م.د. كاظم مرشد	تربية تشكيلية	جامعة بابل-كلية التربية الفنية
١٢	أ.م. فاخر محمد	فنون تشكيلية	جامعة بابل-كلية التربية الفنية
١٣	م. علي مهدي	تربية فنية	جامعة بابل-كلية التربية الفنية
١٤	م.م. رياض هلال	تربية تشكيلية	جامعة بابل-كلية التربية الفنية
١٥	السيد عادل كامل	ناقد فني	بغداد

طريقة البحث

اعتمدت الباحثة الطريقة الوصفية التحليلية في تحليلها لعينة البحث الحالي.

الوسائل الإحصائية

استخدمت الباحثة معادلة كوبر الآتية :

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + dg} \times 100$$

حيث ان :

Pa : نسبة الاتفاق .

Ag : عدد المتفقين .

Dg : عدد غير المتفقين [١].

[١] Coper-Janud. "Measurement and Analysis", New York, ٥th ed., Helt Rinhart and Winston, ١٩٦٣, P.٢٧.

تحليل عينة البحث

اللوحة (١)
اسم العمل:مذكرات خيمة فلسطينية
سنة الإنتاج : ١٩٧٦ .
القياس : ١٢٠×١٤٠ سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : مركز صدام للفنون .

تُصوّر هذه اللوحة الغراب الذي لا يأ
يسحب غطاءً ابيض من القماش يغطي رأس
على الحافة اليمنى الملونة بلون اخضر لنافذة
ازرق وكأنه راس لإنسان ميت لا توجد فيه ال
عين واحدة موجودة في الفم ، والرأس معلق بحبل يربط بأعلى اللوحة وهو ليس إلا رمزاً للموت
، أما الجثة الرئيسة في مقدمة اللوحة من جهة اليسار والمستندة على جدار في غرفة أو سجن أو غير ذلك ، من الجهة نفسها بلون بني متدرج .

فكأن الإنسان قد اصبح مثل كيس نفايات وهو مربوط بواسطة سلك شائك يمثل القيود التي تحيط بالإنسان الفلسطيني بشكل خاص والإنسان المستلب بشكل عام حتى بعد وفاته ، ويخرج من أعلى الجثة دماء حمراء قانية تمثل الشهيد فهو حي عند ربه يرزق ، فهي تتحدث عن المأساة الكاملة للوطن السليب ، فالفنان يكثف القضية برموزها المباشرة ، وهي لا تحتاج للتأويل والمزيد من الشرح ، وهناك جثث ثانوية مرمية اسفل اللوحة من الجهة اليمنى والوسط متلاشية مع عتمة الجدار ، وهي أيضاً مربوطة ولكنها محاطة بلون اسود معتم لا يظهر منها إلى القليل ، محاولة لتسليط الضوء على الجثة الرئيسة ، بالإضافة إلى تسليط الضوء على رأس الإنسان من خلال إطلاله عبر نافذة في جدار يحيطها لون اسود مشبع بالأحمر القاني ، أما خلفية النافذة فهي ملونة بلون بنفسجي متدرج يبدأ باللون الفاتح في الأسفل وصعوداً إلى الأعلى حتى تصبح معتمة تقريباً وهو اللون الذي يمثل الحياة والموت في لوحات الفنان .

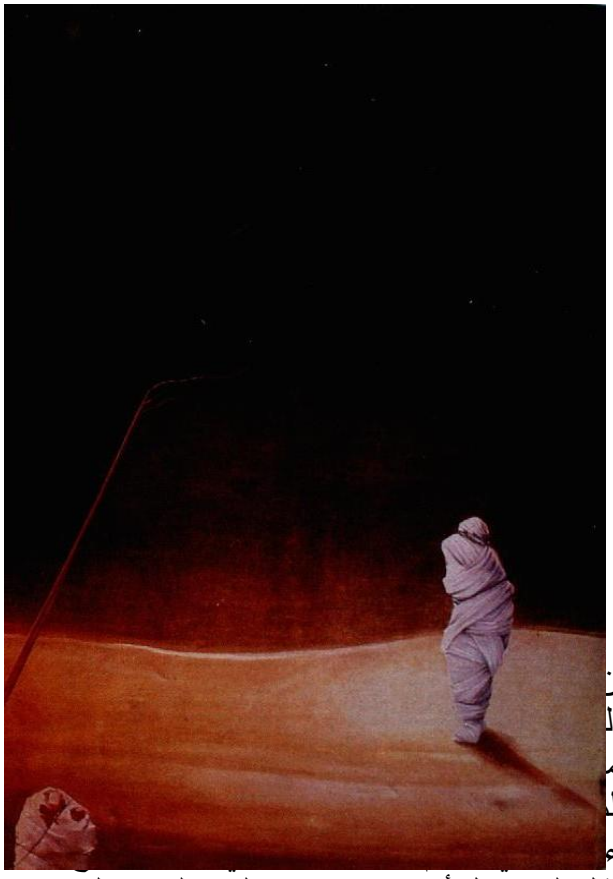
اعتمد الفنان على التغاير بالألوان محققاً إيقاعات لونية متنوعة ، وكان لاختيار الفنان للعائلة اللونية الداكنة الضاربة للسواد المشبع بالأحمر القاني ، وتمزق الأشكال ، واختلافها في الحجم ، كلها تتصل بالاتجاه التعبيري- الرمزي . إلا ان التعبير يفقد انغلاقه الذاتي لكي يأخذ مداه على صعيد قضية إنسانية معاصرة ، إنها العدوان المباشر بإبادة شعب لا يحلم ولا يريد إلا ان يحافظ على أرضه ، وكرامته . فهذا الذي يحدث في المضمون ، هو الاعتداء وهو الجريمة السياسية والإنسانية معاً .

فالبعد الميتافيزيقي يجد تجسيداً في القضية المختارة ، أي ان الفنان يختار موضوعة المشخص تاريخياً ، على حد قول الناقد عادل كامل [*] . تحقق اللوحة التوازن بين الكتل الموزعة بشكل هرمي داخل اللوحة والموجودة داخل فضاء الغرفة ، كما ان هناك تضاداً في العلاقات الموجودة بين الغراب ورأس الإنسان ، إضافة إلى ربط الجثة بسيم شائك والرأس المعلق بخيط ، فهي علاقات وظائفية لتجسيد فكرة الفنان ، والسيادة في هذه اللوحة للشكل الرأس والجثة الرئيسية . كما ان هناك تكراراً في الجثث وذلك لتحقيق إيقاع متنوع في الكتل بين ما هو رئيسي وما هو ثانوي وبشكل يثير الاستمرارية فقد تكون هناك جثث أخرى ، أما بالنسبة إلى طبيعة الشكل فهي مختلطة فهناك الإنسان والحيوان والجماد إلا ان الإنسان في هذه اللوحة محرف كما في الرأس فهو شكل غير واقعي .

أما الجثث فهي واقعية إلى حدٍما مع بعض التغريب من خلال استخدام علاقات غير واقعية بين الأشكال كما في ربطها بسلك شائك وبذلك فالعلاقة بين الشكل والمضمون في هذه اللوحة علاقة رمزية وجمالية ، ووظائفية ،مستخدماً التقنية الطلائية في تنفيذ اللوحة.

لقد شكلت فلسطين مضموناً أساسيا في لوحة الفنان علاء بشير، لان فلسطين تبقى قضية قديمة ـ معاصرة معاً أنها تعالج قضية التصادم والصراع والمضمون هنا، لا ينفصل عن الشكل على الرغم من المعالجة الغرائبية للرموز ، فالمضمون يفصح عن اغتراب وموت، بوصفه ينتمي إلى القضايا المأساوية في عصرنا .

[*] مقابلة شخصية مع الناقد عادل كامل في مركز صدام للفنون/ بغداد : الساعة ١٠.٥صباحاً،٢٠٠٢/٨/٢٧ .



اللوحة (٢)
اسم العمل : حامل الراية .
سنة الإنتاج : ١٩٧٧ .
القياس : ١٢٠×١٣٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : من مقتنيات الفنان .

اغتراب الإنسان العام والخاص ، مز
بدافع التوكيد ، فالإنسان يأتي من المجهول ، ل
الإنسان المحاط بالقماش الأبيض من جهة اليم
سجن ولا يعثر على خلاص إلا بالفرار إلى ال
يتجه صوب الفضاء ، وقد جعل الفنان الفضاء
الجسد ، فالسماء – رمز الروح – تبقى تمثل المجهول أمام الإنسان ، وليس لساق الشجرة الموجودة في العمل الفني إلا علاقة رمزية للنجاة أو الأمل بحياة ما .

إذ ينتهي الساق بثلاثة جذور ترتفع نحو السماء باتجاه اليمين ، وفي اسفل يسار العمل الفني يستمر الفنان بتصوير جثة الإنسان الشهيد او المستلب اللوحة (١) ، والمحاط بقماش ابيض أيضاً ومقيد بسلك شائك ، إذ يخرج من أعلى الجثة دماء حمراء قانية تدل على ان الشهيد حي عند ربه يرزق ، ولا يظهر من الجثة سوى الجزء العلوي منها وهي تدل على الشر والقيود التي يعاني منها الإنسان والمتمثلة بالاستعمار الصهيوني على وطنه سواء كانت فلسطين او معاناة أي إنسان في دفاعه عن وطنه ضد القوى المحتلة .

ان هذا المضمون المحتمل والقابل لتأويلات أخر ، يفصح عن خوف غير مباشر. والفنان المولع بالأفكار والرموز يعالج لوحته باختزال مناسب ، كما يختار الألوان الترابية، والصحراوية ، للإشارة إلى الصحراء والبرية ، كما انها توحي بالاغتراب والكابة وفقدان الأمل ، بل ان المعالجة بحد ذاتها تبتعد عن لذائذ الرسم ، وعن البعد الجمالي المباشر ، ففي لوحته هذه يرسم وكأنه يصور مشهداً مسرحياً، والتنفيذ يأتي ليوضح الدلالة المضمونية المختارة ، فعلى الرغم من الحركة الظاهرة في اللوحة ، إلا ان الانغلاق بالمضمون كما في الشكل يمثل هدف الفنان واسلوبه بالتعبير.

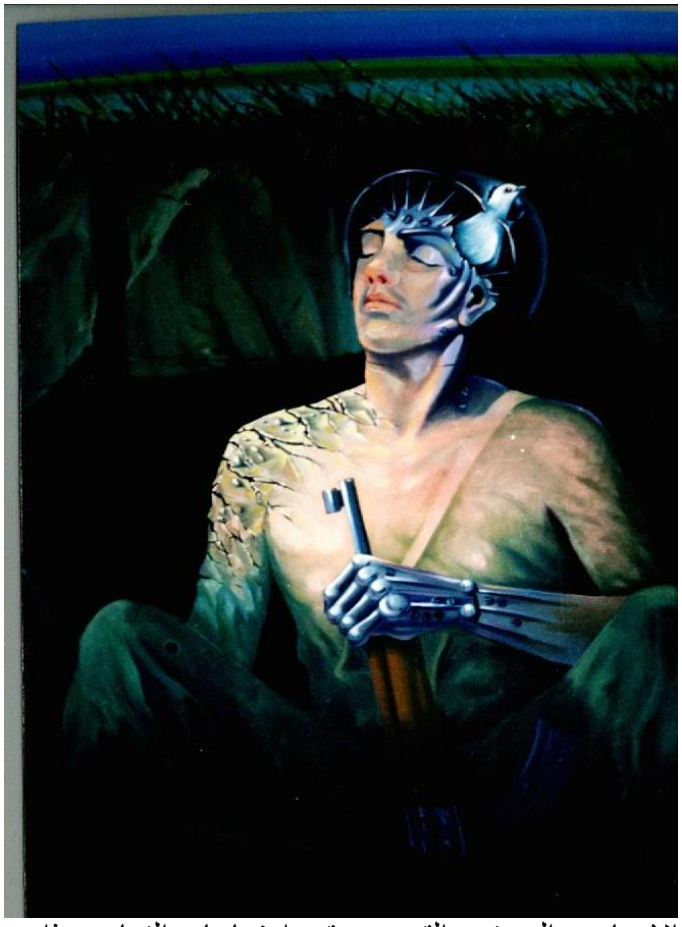
وبالإضافة إلى ثنائية الحياة والموت التي يجسدها الفنان من خلال إعطاء اللوحة البعد الميتافيزيقي فهو يعبر أيضاً عن ثنائية الخير والشر من خلال استخدامه الاسلوب الميتافيزيقي والرمزي للتعبير عن فكرته ، أو بالأحرى رؤيته الفنية . أما بالنسبة للضوء فيتحدد مصدره من يسار عمق اللوحة ، إذ يتسلط الضوء على الشكل الرئيس في اللوحة وهو الإنسان ، ومع ذلك فان السيادة في اللوحة للموضوع .

وعلى الرغم من سيطرة المضمون على الشكل الموجود ، إلا ان الفنان اهتم إلى حد ما بالمعالجة الشكلية ، فقد حقق التوازن في الكتل مع استخدامه اللون الواحد المتدرج لتحقيق

الانسجام اللوني سواء في الأرض او الفضاء الواسع ، عبر الإيقاعات اللونية المتكررة على مساحة اللوحة ، مما كان له دور كبير في إبراز جمالية الشكل والمضمون في العمل الفني ، إضافة إلى التكرار في الكتل والفنان في هذه اللوحة ينطلق من رموز واقعية تأخذ بعد مرورها بمخلية الفنان فكراً اعمق وابعد وهو اسلوب يستخدمه الفنان وسيلة للانطلاق بمشكلة الإنسان من الخاص إلى العام ، فما يعالجه الفنان حول رؤيته (الحياة / الموت) هي مشكلة الإنسان بشكل عام فهي الفلسفة لوجود جميع المخلوقات " فالفنان الأصيل لا يعبر عن انفعال خاص وفردي ، بل يتغلغل في جذور الإنسانية عميقاً " [1] .

وقد نشعر أحياناً ان الفنان يظهر خوفاً عميقاً من مسالة الوجود ويعبر عنها باسلوب مرعب ، وقد يكون لمهنته الأساسية طبيباً تأثيراً كبيراً في بناء أشكاله مضامينه ، فهو يستخدم اللفائف وغيرها من الأشياء لتوضيح فكرته.

[1] دوبليسيس ، ايفون ، المصدر السابق ، ص٦٢.



اللوحة (٣)
اسم العمل : الشهيد .
سنة الإنتاج : ١٩٨٠ .
القياس : ١٣٠×١٥٠ سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : مركز صدام للفنون .

في خضم بحث الفنان (علاء بشير) لموضوعات الإنسان وخاصة الشهادة والتي تشكل موضوعه أساسية في مسار فنه ذلك ان رؤية الفنان الإنسانية وانشغالاته الجمالية والفلسفية حول الموت والحياة والحرية والاستلاب الإنساني والخوف والقدر، عمقت اهتمامات الفنان بهذا الاتجاه الصعب .

إذ تصور هذه اللوحة مشاهد متخيلة مستوحاة من وقائع الحرب العراقية الإيرانية، وهو بهذا يربط القيمة الجمالية بفعل الخير ، فاللوحة تصور جندياً في لحظة استشهاد داخل موضع متقدم يخرج من رأسه الآلي ، الذي اصبح جزء من خوذة يرمز إلى ارتباط عقل الإنسان وأفكاره بمصيره ، طائر ابيض يحاول الطيران ولكن هناك ما يمنعه ويطوقه ، كما ويمسك بندقيته بيد آلية تعبر عن العلاقة المصيرية والارتباط القوي بين اليد والبندقية ، إذ يتحول الجسد إلى أداة للدفاع عن الوطن .

أما بالنسبة للموضع فهو يطل على أفق مرتفع هادئ ومنبسط ، يأكد ارتفاعه على انغراس الحدث وتجذره في المكان ، الذي يوحي إلى مناطق جنوب العراق والأهوار ، كما ان تحول الكتف الأيمن إلى ما يشبه الأرض اليابسة يعمق العلاقة بين الإنسان والأرض التي يختزنها في داخله ويحملها ، إذ تصبح أمانة ملقاة على عاتقه ، أما أجفانه فتثير الشعور بان الجندي يسمح لنفسه بإغفاءة قصيرة اكثر مما توحي بالموت ، فالشهيد حي في نهاية الأمر [*] فهو يغمض عينيه بقدر كبير من الاطمئنان على ما يجري حوله وبثقة عالية بمصير وطنه وأرضه.

حاول الفنان مزج الحلم بالواقع أي انه يستمد مقومات تكوين اللوحة من وحدة العناصر البصرية والعلاقات التي تنظمها مع ملاءمتها لعالم الأحلام واللامنطق ، وهذا يتفق إلى حد بعيد مع ما جاءت به السوريالية . وعلى حد قول مؤسسها بريتون : " ان الحلم والواقع ، المتناقضين

---

[*] بسم الله الرحمن الرحيم: (وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ **(آل عمران :١٦٩) .**

في الظاهر ، سيتحدان في نوع من الواقع المطلق ، سوريالي ، وهذا ما يقابل الاتحاد او الوحدة بين الباطن والظاهر، في الصوفية " [1].

وللشهادة عند الفنان قيماً ومعاني ، فالإنسان الذي يواجه قدره وزمانه بجرأة تصل إلى مرحلة الشهادة هو إنسان شمولي ومن هنا جاء اهتمامه بالمضمون الذي يمثل المعنى والمغزى الذي يحاول إبرازه عبر مبادئ الاستشهاد ، والذي يغطيه الفنان بوعاء شكلي ذي سمة غرائبية ، توجهه مخيلة الفنان فالشكل هنا بمثابة المضمون ، وهذا يعني ان الفنان علاء بشير رسم الفكرة ، فهو صانع أفكار، والشكل لديه وسيلة للوصول إلى المعنى .

وهذه سمة عامة في لوحات علاء بشير، إذ نجد الفنان يرسم الفكرة قبل ان يكون قد أعطى اللوحة أهميتها كلوحة ، فالشهيد الذي يجد نفسه في موقف المواجهة دفاعاً عن المفاهيم الكبرى ، فانه بالوقت نفسه متطلع نحو السلام ، ومن هنا لا يمكن فصل العناصر الشكلية وعلاقاتها عن البنية الذهنية ، التي تمثل الأرضية الفلسفية الذي تستقر عليه هذه العناصر مع علاقاتها ، فالخط مدغم مع اللون بقوة للوصول إلى الكشف عن جمالية الأشكال وعلاقاتها مع بعضها ، بما يتناسب مع الفكرة المضادة للرؤية الواقعية التي لولاها لأصبح المشهد بأكمله ليس إلا توثيقاً لمشاهد عادة ما تتكرر في الحرب .

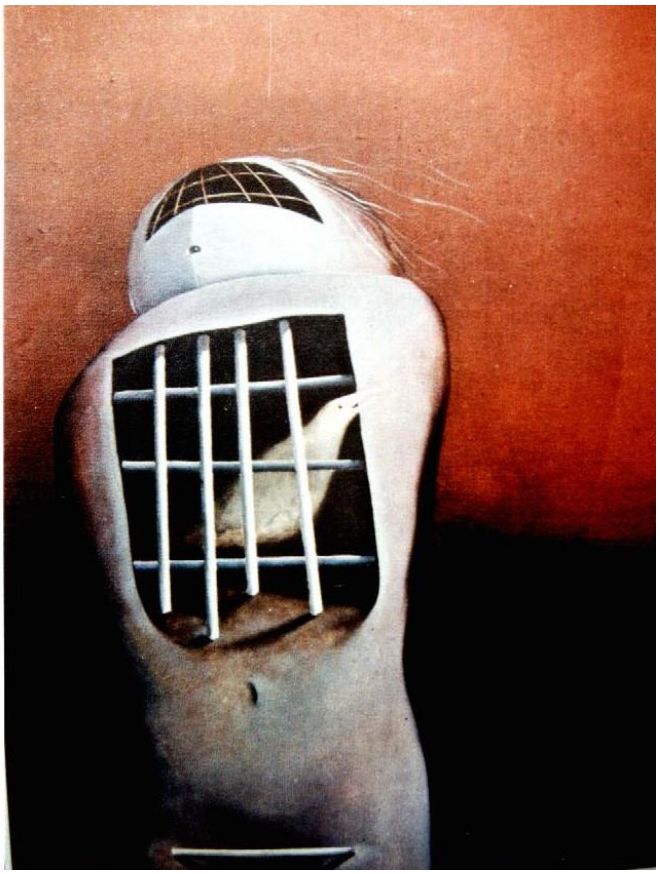
إذ اعتمد الفنان في عملية الإنتاج على مرجعيات لا واعية للتعبير عن فكرته ، كما ساعده على ذلك اختياره للألوان الباردة والتي شملت الأخضر الزيتوني وتدرجاته والترابي والأزرق الهادئ ، فقد توحي الألوان المنسجمة على الألفة بين الشهيد والمكان ، أي وطنه فكأنه بيته ، ويشكل الشهيد مركز السيادة على المساحة التصويرية بالنسبة لباقي السطوح المحيطة المعتمة إلي حد ما ، محاولة لتسليط الضوء على الموضوع الرئيس وهو الشهيد ذو الصدر العاري المضيء والملمس الخشن لكتفه الأيمن مما له أثره في منح الشكل صيغة جمالية ينفرد بها الشكل الرئيسي لهذه اللوحة .

أما بالنسبة للفضاء فهو ليس مجرد خلفية ، وإنما هو المحيط المسرحي الذي يمثل الحياة الإنسانية ، فهو المجتمع الذي يحيا الإنسان فيه ومن خلاله يوضح الفنان العلاقة بين الإنسان وبيئته ، محققاً التوازن الكتلي بين جانبي اللوحة ، إضافة إلى التوازن في الألوان وفي الفضاء كما ان اللوحة لا تخلو من التغاير بالألوان.

اعتمد الفنان تغريب الأشكال أي جعل الأشياء الاعتيادية او الواقعية غريبة كما هي الحال عند السورياليين .

---

[1] ادونيس ، الصوفية والسوريالية ، المصدر السابق ، ص٤٨.



اللوحة (٤)
اسم اللوحة : حامل الراية (الحرية والفكر) .
سنة الإنتاج : ١٩٨٠ .
القياس : ١٠٠×١٢٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : من مقتنيات الفنان .

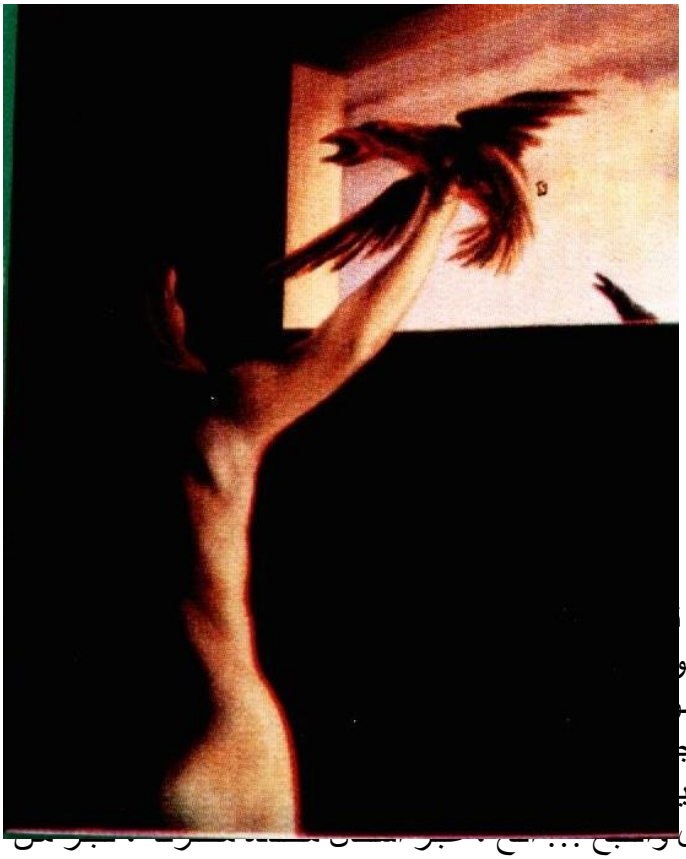
تُصوّر هذه اللوحة الإنسان قطعة من حديد ، فالشكل ذو طبيعة معدنية للدلالة على القيود التي تحيط بالإنسان ، كرر الفنان شكل القضبان داخل جسد الإنسان ، ففي الرأس قضبان ، وفي الصدر قضبان في داخله غراب محبوس يطل رأسه من القضبان إلى الخارج باتجاه اليمين ، إضافة إلى القضبان الموجودة على منطقة الخصب وهذا ما يؤكد ان هناك (قضية ، وأفكار، وحرية) ، إذ نجد اليدين مقيدتين إلى الخلف ، فقد حاول الفنان تكييف الشكل بأكمله لصالح الفكرة .

تجسد هذه اللوحة الإنسان الذي سجن نفسه بنفسه عندما خالف أوامر الله عز وجل ، أي بمعنى آخر ارتكاب آدم وحواء للخطيئة الأولى ، بعد ان أكل آدم التفاحة من يد حواء وانقاد لرغباته مع انه يعلم بالنتيجة التي سيحصل عليها ، فالإنسان يقف في حالة من الحيرة والقلق بسبب الصراع الذي يعاني منه ما بين تحقيق غرائزه وبين خوفه من العقاب ، فهو يعبر عن حالات الكبت والرغبات المكبوتة ، التي أكدها عالم النفس (فرويد) ، فمجموعة المتناقضات في الحياة هو هذا السجن الكبير وكذلك العذاب الذي خلقه الإنسان لنفسه ، فهو في صراع وكلما تزداد المعرفة ازدادت المرارة .

اعتمد الفنان اللون الواحد وتدرجاته ، فقد اقتصرت ألوانه على البني والأبيض والرمادي ، وقد لون الغراب بلون ابيض كمعالجة شكلية لغرض إبرازه وفصله عن الخلفية المعتمة ، ولتحقيق الانسجام في اللوحة فقد مثل الغراب هنا شاهداً على الغواية وعارفاً ببواطن الأمور ، وهو أيضاً يبحث عن الحرية ويحاول الانطلاق ، فكأنه في حالة استغاثة. ويؤدي الفضاء دوراً مهماً في هذه اللوحة فهو المنظور الشاسع ، الذي يقترن بالحلم والتداعيات وهلوسة اليقظة ، فالفنان يلغي في هذه اللوحة عاملي الزمان والمكان ، فصراع الإنسان أزلي وليس له مكان أو زمان محددين ، أي الفضاء هذا هو المحيط المسرحي الذي يمثل الحياة الإنسانية ، كما وتحقق اللوحة الوحدة في الفضاء .

أما بالنسبة للملمس فهناك ملمس صلب المتمثل بطبيعة الشكل المعدنية ، وهنالك ملمس خشن المتمثل بشعر الرأس ، أما السيادة في هذه اللوحة فهي للفكرة ، التي حاول الفنان التعبير عنها عبر العلاقات المتضادة المتمثلة بالطائر ، ووجوده داخل جسم الإنسان الذي تحول إلى طبيعة معدنية فكأنه قفص حديدي ، إذ يعتمد الفنان في إنتاج لوحته على اللاوعي ، فهو يصور أشكاله بطريقة غير واقعية فهي ذات طابع حلمي ، وبمعنى آخر عملية توظيف الشكل بما يخدم تجسيد الفكرة ، حتى لو كان على حساب الشكل نفسه ، وهذا ما يتفق مع الاتجاه التعبيري والرمزي ، فالرمزية هي تعبير عن الفكرة بالشكل أي أنها قدمت الموضوع على الشكل مما يؤدي إلى تحقيق الانسجام بين شكل العمل الفني ومضمونه ، وبحالة تحقيق الانسجام بينهما يمكننا الكشف عن جمالية الشكل والمضمون في هذه اللوحة واللذان لا يمكن الفصل بينهما.

كما حقق الفنان إيقاعات متنوعة من خلال تكرار شكل القضبان مع وجود التماثل بين جانبي اللوحة الأيمن والأيسر وبشكل عام ، ومع ان هذا الإنسان واقف ، إلا انه يدير حركة رأسه وصدره إلى خلف يسار اللوحة ، وهي حركة غير مستقرة فكأنه يتألم أو يحاول فك وثاق يديه للتحرر ، كما ان الشعر المتحرك يعطي صفة الحركة للشكل ، كما استخدم الفنان التغاير بالألوان ، معتمداً التقنية المباشرة في تنفيذ اللوحة .



اللوحة (٥)
اسم العمل : حلم يتكرر .
سنة الإنتاج : ١٩٨٤ .
القياس : ١٢٠×١٣٠ سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : مركز صدام للفنون .

تُصوّر هذه اللوحة فتاة عارية
على فضاء خارجي ، ينبعث منها ضو
ظهرها ، كما يكشف الضوء عن فح
النافذة ، وبين الفتاة التي تصد بيدها هج
تزخر هذه اللوحة برمزية عالي
الخير والشر والحياة والموت والجمال
خلالها مكامن الشكل وقدرته على الترميز والتحفيز الجمالي لتلقيات النفس وانفتاحها لاستيعاب أفق الحلم واستحضاره عبر الشكل الواقعي.

ان سمة الرمز عند علاء بشير هو أنها رموز سامية ما ورائية ، فجسد الفتاة الطري الجميل لا يثير شهوة النفس ، لأنه سرعان ما يضع هذا الجسد في صراع تراجيدي محتوم مع الشر فيحيل النفس للتفاعل مع مضمون أسمى . فكان الفنان ينقلنا مباشرة من (الهو) إلى (الأنا العليا) في تسامي للانا عما هو دوني وتطلعها لنوع من الجمال المعنوي المثالي .

وإذا كان الفنان قد استعان بالأشكال الواقعية ، إلا ان هذه الأشكال تحمل من الإيحاء والتعبير والترميز ما يبعدها عن مدلولاتها الموضوعية ، فتحيا وتنمو في علاقات ذهنية مجردة ، نطل من خلالها على عالم حلمي غرائبي يحمل من المتناقضات والمفاجئات ما يتيح لتلك الأشكال من ان تتفجر بالمعنى ومنحها مهام جسيمة وحيوية يتخطى كثيراً مدلولها المرئي الواقعي ، لان منطلقات الرؤية هي منطلقات تسير من الداخل (النفس) إلى الخارج او من الذات إلى الموضوع وليس العكس .

لقد أباحت هذه الرؤية للفنان حتمية التلاعب في عناصر التكوين على نحو يساعد في إظهار المغزى من وراء الأشكال ، فمن التلاعب بالقيم اللونية يُحيلنا إلى قمة الحدث في المشهد ، ففي هذه اللوحة يتوجه بصرنا نحو النافذة مباشرة ، إذ يتركز قمة الصراع بين الفتاة والغراب وهذا جاء نتيجة التباين والتغاير في اللون ، الذي عبر من خلاله على التوافق بين الألوان المثيرة والمضمون المثير على خلاف الأجزاء الأخرى للوحة حين تتقارب قيم اللون فيضعف معها حدة الصراع .

ان علاء بشير ينطلق من رؤية متخيلة تسمح بالمصادفات والتحولات وتغييب علاقات الواقع بمحاورة أشكال متنافرة او غير مألوفة وظفها في تقنية عقلية أمعن من خلالها بتفاصيل الأشياء وبدقة تقربه من تقنية الكلاسيكيين في تصوير حجم وملمس المادة ، والقريب والبعيد بما يتناسب مع المكان والفضاء والزمان المتخيلين .

انطلق علاء بشير في إنتاج لوحته من اللاوعي (الحلم) للوصول إلى الوعي ، مما يعينه على تأصيل وتعميم الرمز والمضمون ليكون ممثلاً للإنسان في وعيه ولا وعيه ، فرموزه لم تتحدد بوعي الفنان إلا لأنها كلية شمولية غير خاصة لزمان او مكان زائل ، أي ان هذه الرموز ومضامينها لا تنسب إلى ما هو جزئي او نسبي بل هي تتحاور مع المطلق .

ان للوحات علاء بشير قدرة على إحداث صدمة لدى المشاهد وتحيله على التأمل بما وراء اللوحة ، لأنها من خلال رموزها ومضمونها تحاكي عمقه الروحي والإنساني ، وهذا ما يجعل جمالية الرمز ، والمضمون ترتقي من البسيط إلى المعقد او من الآني إلى الأزلي عبر جدلية الصراع بين الإنسان والعالم .

شكلت الفتاة مركز السيادة على المساحة التصويرية نسبة إلى أجزاء اللوحة الأخرى ، كما استخدم الفنان الاسلوب الرمزي - السوريالي في إنتاج اللوحة .

اللوحة (٦)
اسم العمل : العراق المحارب .

سنة الإنتاج : ١٩٨١ .
القياس : ١٢٠×١٤٠ سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : مركز صدام للفنون .

تتخذ هذه اللوحة من الرموز التاريخية سبيلاً للكشف عن الموقف السياسي للشعب العراقي الرافض للعدوان الإيراني ، مع محاولة انتخاب الرموز التي تعمق هذا المعنى والمغزى ومحاولة إبقاء السطح التصويري محافظاً على وحدته الاسلوبية والجمالية بحدود التعامل مع الأشكال من نطاق الرسم الذي ينطلق من أشكال واقعية .

تظهر اللوحة وكأنها مجزاة إلى ثلاثة أجزاء من الأسفل إلى الأعلى ، استخدم الفنان في كل جزء رمزاً يدل على معنى مكمل للرمز الآخر ، أي ان مجموع الأجزاء يشكل وحدة متكاملة لتحقيق المعنى الرئيس والتعبير عن الفكرة ، ويفصل كل جزء عن الآخر حاجز صغير يمثل جدار حجري له مرجعيات تاريخية ، في وسط اللوحة يوجد رأس لمنحوتة سومرية في وضع جانبي يتجه نحو اليسار من اللوحة يتميز بسعة العين التي تمثل أحلامهم التي تستمد بعدها الشكلي والروحي من الفكر والمخيلة فيحاولون من خلالها تجسيد تصوراتهم حيال الواقع . ويحدد وجهه من الأسفل لحى طويلة تعود إلى سومر أو بابل ، إذ يشكل هذا الرأس مركز السيادة في اللوحة.

إذ يتم تسليط الضوء على هذا الجزء أما بقية السطوح فهي شبه معتمة محاولة للتركيز على الفكرة الرئيسة ، وهذا يأتي من أهمية الرأس عند الفنان فهو يمثل العقل والفكر ، وهو أداة الفعل والإرادة ، فإرادته هي تحقيق السلام وهو ما يرمز إليه الطير الأبيض الموجود فوق رأس المنحوتة والمتطلع إلى النخلة الموجودة في الجز العلوي والتي تمثل العراق وشموخه ، ولكن لابد من اجل تحقيق السلام الدفاع عن الأرض حتى ولو كان سبب تحقيقه الحرب ، التي يمثلها الثور المجنح في اسفل اللوحة ، وهو أيضاً يتخذ الوضع الجانبي وعلى جهة اليسار، وترجع هذه المنحوتة إلى الآشوريين المعروفين باهتماماتهم العسكرية التي استخدمها الفنان للوصول إلى أعلى قدرة في تجسيد الفكرة ، فكأنه يحاول الانطلاق للدفاع عن أرضه وكرامته ، وكل هذه الأجزاء في وضع مواجهة واستعداد ضد الأعداء .

ومع ان اللوحة بشكل عام ذات قيم مضمونية بالأساس فان ذلك لا يلغي تلبسها بالشكل الذي يجعل لها ملموسية تصورية تجعل منها واقعاً جمالياً مدركاً حسياً ، فلا يجد الفنان حرجاً من اقتطاع مشاهد مجتزأة من رموز تاريخية لتلتحم في النهاية على وفق تدابير شكلية تنتج عن مهارة وخبرة في عملية تنظيم وتنسيق الاقتباسات التصويرية ، أو الإشارية ، وعلى هذا الأساس فالأشكال لا تولد عنده بمحض المصادفة ، إنما تقررها القصدية المسبقة ، لذا فقد تصبح مجرد وسيلة اتصالية لنقل المشاعر والمواقف وتوصيل الفكرة ، وللتأكيد على توحيد الفكرة بين الأجزاء استخدم الفنان ألوان متقاربة ومنسجمة ومنها الزيتوني وتدرجاته والاوكر وتدرجاته والأبيض ، أما بالنسبة للفضاء فهو عبارة عن خلفية للأشكال ، وهو عبارة عن جدار معتم يحاول الفنان من خلاله توضح الأشكال وتأكيدها ، مع تحقيق التوازن في الكتل والألوان .

تشتمل اللوحة على التضاد بين علاقات الأشكال إلا إنها بمجموعها اتسمت بوحدة الموضوع ، وهذا يؤكد الانسجام بين الشكل والمضمون ، إذ يتضح في هذه اللوحة قدرة الفنان على توظيف الأشكال ووضعها في مكانها المناسب للحصول على أعلى تجسيد للفكرة وتوصيل

المضمون وهو هدف الفنان الأساسي ، وفي الوقت نفسه حقق الفنان إيقاعات شكلية لتحقيق التنوع ، إضافة إلى التغاير في الألوان بين ما هو غامق وفاتح في اللوحة ، أما طبيعة الشكل فهي مختلطة فهنالك أشكال إنسانية وحيوانية ونباتية وجماد ، وقد استخدم الفنان في اختيار أشكاله وتنسيقها الاسلوب الرمزي ، مستخدماً التقنية غير المباشرة .

اللوحة (٧)
اسم العمل : إنسان وزمن.
سنة الإنتاج : ١٩٨٤ .
القياس : ١٢٠×١٣٠ سم .
الخامة: زيت على قماش .
العائدية : مطبوعات مركز صدام للفنون.

تُصور هذه اللوحة بقاي
(تدير ظهرها للمتلقي) مستلقي
واستخدامه هنا لسببين الأول قدمه
التي تنسجم مع الخطوط العامة لبن
قدمان ، إحداهما فارغة الكاحل ، كأنها مصنوعة من فراغ مجوف ترمز إلى عدم الرغبة في السير والخلود إلى النوم .

قام الفنان بتشويه الساقين فالجانب العقلي في أعمال الفنان يتلاعب بالأشكال لخلق حالة ما من حالات الدخول إلى خفايا العلل ، وهو بهذا يعكس الاضطرابات المرضية التي تعكس بدورها الحالة الاجتماعية والثقافية التي يعيشها الإنسان ، وهو يقترب في اسلوبه هذا من الفنان (سلفادور دالي) ، أما المرأة النائمة فهي متطلعة إلى الأفق والشمس بما توحي بانتظار حدوث شيء ما يحدث مع بزوغ أو غروب يوم جديد ، إلا إننا لا نعرف ان كانت هذه المرأة تعود إلى الماضي ام الحاضر ؟ ولكننا إزاء تناقض قصد فيه الفنان التعبير عن حلم غريب له دلالات مختلفة ، اعتمدت قيم الظل و الضوء في اللوحة على التغاير، أما الألوان فقد جاءت اكثر انسجاماً كما في اللون الأبيض والرمادي والبني والأسود ، وأيضاً لون البشرة للمرأة النائمة فيما يتحول المكان إلى شرط فعلي للزمان ، كما هو الحال عند السوريالبين ، فهي بشكل عام تعتمد مبدأ التغريب في الزمان والمكان من اجل إحداث قدر من الاختلال في بنية كل منهما ، وصولاً إلى التعبير عن زمان ومكان داخليين ناتجين عن ارتباطات نفسية لا واعية اكثر منها خارجية ظاهراتية ، مما يحيل الخرائب المحيطة بالجسد إلى نوع من الانعكاس لحقيقة داخلية ، وفي هذا يقول الفنان شاكر حسن آل سعيد ان علاء بشير " لا يمثل الإنسان في علاقته الواعية بالعالم

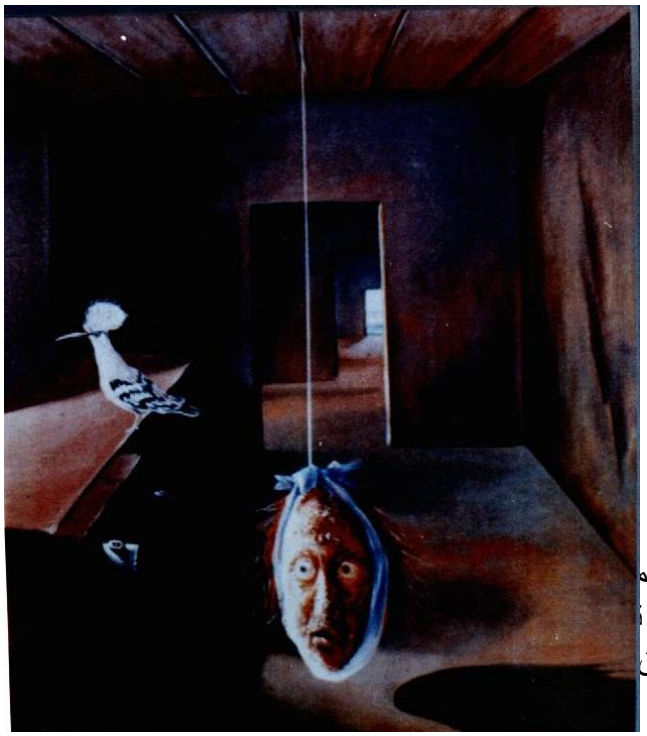
ولكنه يمثله أيضاً وهو في علاقته اللاواعية معه أيضاً. وكأنه بذلك يحاول ان يتجاوز المحور المكاني للوجود نحو محوره الزماني "[1].

وهذا ما اعتمده السوريالييين لتحقيق نوع من الجمال المنزه عن الغاية وذلك بفصل الشكل عن محيطه الحقيقي ، إذ يظهر غريباً خالياً من المنفعة أو القصدية (وهو شرط الجمال المحض بحسب الفيلسوف كانت) ، الذي اقر ان الزمان والمكان عنصران مرتبطان بوعي الإنسان .

كما ان سيادة الخطوط الأفقية في اللوحة ، وارتفاع خط الأفق عن منتصف اللوحة يسبب الشعور بالركود والاستقرار العالي ، إضافة إلى تأكيد أهمية الجزء الأسفل من اللوحة ، أي انغراس الحدث وتجذره في المكان ، أما بالنسبة إلى الحجر الذي تحول إلى وسادة فهي فكرة متوارثة تنتمي إلى عالم الثقافة الشعبية الفولكلور [*] ، إذ يرمز إلى الصبر والإيمان بالقدر عند عدم القدرة على المواجهة ، ونفاذ الدافع الداخلي لدى الإنسان .

يلتزم الفنان هنا باسلوب رمزي - وسوريالي والذي يجده طريقاً للميتافيزيقيا ، مع اعتماده واقعية الشكل ولا واقعية الفكرة وصولاً إلى تحقيق مضمون فوق الواقعية عن طريق شكل واقعي دقيق . فيما يمثل الفضاء رمز اللانهائي الذي تتوق إليه النفس المضطربة ، القلقة المنظورة من الداخل ، فالفضاء يكشف عن عالمين متناقضين يتحدان بوحدة اسلوبية تعبر عن قسوة المجهول إزاء إنسان ينتظر اللاشيء.

تشكل المرأة العارية مركز السيادة في اللوحة ، كما يحقق الفنان التوازن الكتلي في اللوحة ، إضافة إلى التوازن اللوني المتحقق نتيجة للوحدة باللون ، إذ تحقق اللوحة إيقاعات لونية متكررة تضيف إلى الشكل جماليته . استخدم الفنان المنظور الخطي في تكوين البنايات الأثرية القديمة التي يرسمها باستمرارية ، وقد يكون هناك بنايات أخرى خارج إطار اللوحة.



اللوحة (٨)
اسم العمل : رأس وهدهد .
سنة الإنتاج : ١٩٨٤ .
القياس : ١٢٠×١٣٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : مطبوعات مركز صدام للفنون.

تمثل هذه اللوحة من اللوحات المهم
تمثل صراع الإنسان بين الحياة والموت
تصور ثلاث غرف متداخلة عارية الجدران

[1] آل سعيد ، شاكر حسن ، مقالات في التنظير والنقد الفني ، العراق - بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٤، ص١٨٣.

[*] في المثل الشعبي " يتوسط حجراً وينتظر موته " .

وكأنها متاهة الحياة وتشبه من حيث المكان أبنية غسل الموتى ، يصور الفنان في الغرفة الأولى رأساً وهدهداً ، الرأس رأس الفنان ، معلق بخيط ابيض في وسط الغرفة ، ووجه مملوء بالدمامل والبثور فهو ذو ملمس خشن ، قام بمعالجته باستخدام العجينة الكثيفة، وبمنح الشكل خصوصية الملمس ، أضفى على الشكل جماليته ، فللملمس مركز السيادة في اللوحة ، كما أن للرأس شعر احمر، عينان جاحضتان في حالة فزع ، وتطل الغرفة الأخيرة على فضاء وارض خضراء مضيئة .

ان الرأس عند الفنان علاء بشير يدل على العقل ، وعلى الفكر أي هو أداة الفعل والإرادة فالإنسان المقطوع الرأس والمربوط هو إنسان مقموع فكرياً لا يمتلك القدرة على الفعل وفزعه من متاهة الحياة ، قد دفعه إلى ان لا يرى باب الخلاص البعيد لأنه مثبت بالظرف الواقعي وبالقدر الذي يمثله الخيط . أما الهدهد فهو يعيد تماثل دوره الروحي (المتحدث الأنيس للنبي سليمان عليه السلام) بزهو وجمال يقف منتصباً على الجانب الأيسر من الغرفة على منصة وكأنها تمثل منصة غسل الموتى يتأمل بنظراته صوب النافذة التي يندلق منها ضياء الشمس ، أي الأمل . وعهدنا بهذا الطير انه ينطق بالحكمة والجمال فكأنه يأتي بشير فقد غاب الغراب في لوحته هذه وقد يجلب له الهدهد نبأ الخلاص .

عمل الفنان على تشويه الشكل في هذه اللوحة، فالفنان يرسم القبح لإثارة أسئلة مغايرة وهو لا يبحث عن أشكال بصرية رائعة الجمال بل هو يبحث عن حقائق هذه الأشكال على حد قول الناقد عادل كامل [1].

ولو تأملنا جيداً لوجدنا ان الرأس المعلق لا يبدو طرياً أي انه قطع منذ زمن فقد تفسخ الجلد وبدأت الملامح بالضياع تحت مسحة الرعب ، وقد رسم الفنان الهدهد ليكون شاهداً يخبر الآخرين عما جرى . يظهر اثر الخطوط المتغايرة واضحاً في تكوين اللوحة فلها أهمية في تكوين المنظور الخطي ، و بالوقت نفسه تكوين أشكال هندسية تعطي اللوحة صلابتها وحدتها، مما أدى إلى تكرار الخطوط ، وللون دور في إبراز هذه الصفات من خلال اختيار ألوان داكنة وغير صافية تشمل الأزرق الغامق والبني والاوكر فيما يخص لون الجدران والسقف والمنصة ، أما اللون الأبيض فهو يستخدم للإضاءة الساقطة على المبنى من الباب والنافذة والتي تمثل الأمل ، وأيضاً لإعطاء لون الهدهد .

تحقق اللوحة التوازن اللوني الناتج من تكرار اللون ، كما ان هناك تماثلاً جزئياً في اللوحة ، أما بالنسبة للعلاقة بين الشكل والمضمون فهي علاقة رمزية فالفنان يظهر فكرته من خلال استخدام أشكال واقعية ولكنه يعمل على تشكيلها وفق أشكال وعلاقات غرائبية مرعبة يستخدمها كرموز لتخدم فكرته الأساسية التي تصور مصير الإنسان ، فقد نتلمس في هذه اللوحة خوف الفنان من هذا المصير . كما استخدم الفنان الاسلوب الميتافيزيقي والرمزي للتعبير عن مضامينه .

[1] عادل كامل ، مقابلة شخصية ، في مركز ص

اللوحة (٩)
اسم العمل : العروس .
سنة الإنتاج : ١٩٨٤ .
القياس : ١٢٠×١٣٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : مطبوعات مركز صدام للفنون.

يبلور الفنان علاء بشير موضوعة الشهادة مرة أخرى في لوحته العروس ، وهذا ما يوضح تركيز الفنان في اغلب لوحاته على هذه الموضوعة وقد يكون السبب في ذلك هو قربها من الموضوعات الإنسانية في صراعه ومخاوفه ورغباته ، إذ يصور الفنان مشاهد متخيلة من حادثة (عروس مندلي) ، التي وقعت خلال الحرب العراقية الإيرانية ، إذ نجد المرأة الشهيدة تترك رغم الموت جذورها مورقة في الأرض ، فالقدمان مرتبطتان بالأرض بقوة تمثل الثبات والحياة المستمرة ، أما الجسد فقد تلاشى بفعل القدر والجريمة في الفضاء ممتزجاً بالروح ، التي يمثلها الخيط الأحمر الصاعد او المنطلق نحو السماء ، وتشكل اليدان استمراراً للخيط في انطلاقهما فهما ممتزجان مع لون السماء البنفسجي الداكن وكأنهما متلاشيان .

أراد الفنان التأكيد ان الشهيد قد يغيب عنا جسده إلا انه حي عند ربه يرزق ، ان موضوعة الشهادة تعتبر من أسمى الموضوعات في صراعها بين الحياة والموت هذه الثنائية التي يعبر عنها الفنان عبر استخدامه للرموز ، كما في الخيط الممتد من القدمين وبشكل واضح إلى الأعلى ، إذ يتلاشى فهو يفصل او يربط بين عالمين هما الحياة والموت ، وكذلك بالنسبة للوشاح الذي التف طرف منه حول القدمين واندفع طرفه الآخر بفعل الرياح إلى الخلف ممتزجاً مع حركة الغيوم ، فهو دلالة أخرى على ثنائية الحياة والموت ، مستخدماً اللون البنفسجي في معالجة الموضوع ، إذ يدل هذا اللون على الحياة والموت عند الفنان .

جسد الفنان موضوعة الشهادة بشكل يخرج عن السياق المألوف في التعبير عن هذا الموضوع، فعلاقة الشكل بالمضمون علاقة غير منطقية ، تتخذ من الرمز طريقاً للتعبير عن المضامين الماورائية ، وباستخدام الاسلوب السوريالي بوصفه طريقاً للميتافيزيقيا ، عبر الفنان عن صرخته الاحتجاجية باستخدامات لونية تقترب من الاتجاه التأثيري في معاملة اللون ، فقد اقتصرت ألوانه على الأزرق والبنفسجي وتدرجاته مع استخدامه للون الأسود .

أما بالنسبة للفضاء فهو يؤدي دوراً بارزاً في الكشف عن جمالية المضمون ، فهو الحياة الإنسانية ، إذ ينقسم الفضاء الأرضي إلى نسبة ٣/١ وهي نسبة الروح إلى الجسد ، فالسماء رمز الروح ، أما الجسد فهو رمز الأرض . يشكل موضوع اللوحة مركز السيادة في اللوحة ، مع تحقيق التوازن بين طرفي اللوحة العلوي والسفلي كما ان تكرار اللون يحقق الانسجام اللوني في اللوحة ، إضافة إلى تماثل الشكل .

استخدم الفنان أشكال طبيعية مجازية ومحرفة كما في الشهيد الذي عبر عنه بالقدمين واليدين وعبر عن روحه بالخيط الذي يربط بينهما . ان لوحة الفنان علاء بشير تظهر وبشكل واضح واقعية الموضوع ولا معقولية الحدث ، فالفنان يصور لوحته بشكل غرائبي من خلال وضع الأشكال في غير أماكنها الحقيقية ، كما هي عند السورياليون.

اللوحة (١٠)
اسم اللوحة : حوار مع النفس .
سنة الإنتاج : ١٩٨٥ .
القياس : ٢٥٠×١٤٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : من مقتنيات الفنان .

في الغيوم نسبة إلى بقية السطوح المعتمة ، هذه الفتحة تمثل الأمل ، يحلق فيها طير يبدو في وضعه مثل أمل مستحيل ، إذ استبدل الفنان غرابه بطائر طليق. فالنموذج الإنساني الذي يقترب في شكله من صور ومنحوتات عراقية قديمة (سومرية) يظهر في وضعه الغريب المتأمل في محنة الوجود يطالبنا بالتفكير بأزلية المشكلات الإنسانية واليأس من القدرة على حلها ، فالإنسان في هذه اللوحة محاصر بالحضارة ، حامل دلالته الرقمية ، أي الإنسان وقد تحول إلى رقم في

هوية لا يملك سوى الأمل ، وهو كل ما يقدمه الفنان علاء بشير للإنسان في واقع صلب وقاس ، أي ما يمكن ان نسميه بأمل اللاجدوى .

إذ يجرنا علاء بشير هنا إلى أسطورة سيزيف واللاجدوى ، فهو لا يستطيع سوى ان يقدم نفسه ضحية أمام قضيته الوجودية مثل علامة استفهام أبدية للتعبير عن محاولاته الدائمة للبحث عن إجابة ، أي انه حوار مع النفس حوار مع العالم ، فهو ينطلق من الخاص إلى العام ، وقد اختار منحوتة سومرية لتكون رمزاً لحضارة شاهقة .

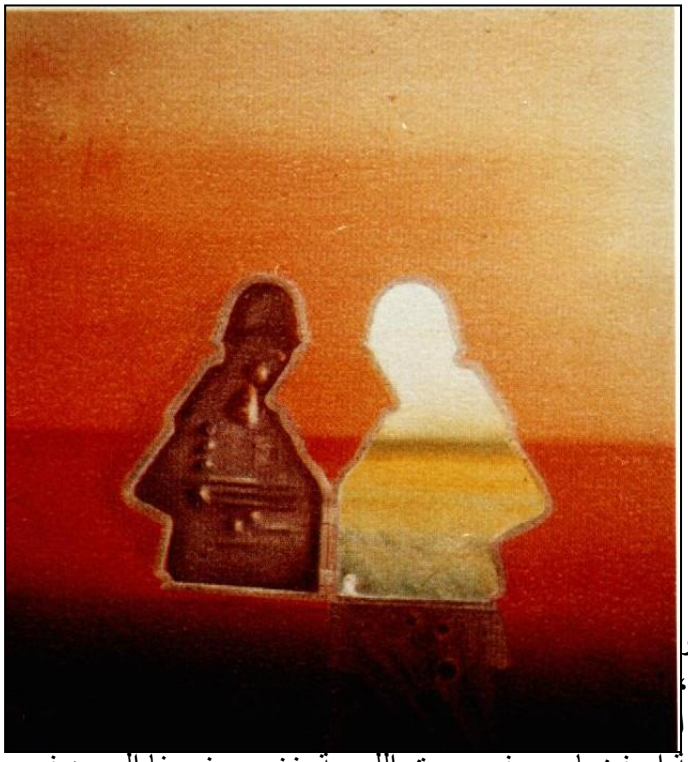
فالشكل الإنساني يتخذ في هذه اللوحة شكل منحوتة للدلالة على ان الإنسان لا يستطيع سوى الانتظار والترقب لقدره الذي لابد منه ، وبرغم تحول الإنسان إلى منحوتة ، إلا انه يحتوي على الحياة بداخله ، فلوحة الفنان علاء بشير قائمة على التناقض المتمثل بالصراع الذي يعيشه الإنسان بين الحياة والموت ، تلك الثنائية الأبدية والتي عبر عنها الفنان بمفردات ثنائية أيضاً ، وهي الإنسان والطائر ، أي ان هناك تحريفاً في علاقات الأشكال وتحريفاً في الشكل نفسه ، أي تكييفه لصالح الفكرة مما يؤكد أهمية المضمون على الشكل ، فالعمل الفني لدى الفنان علاء بشير يتحقق بعاملين : " المضمون ، واسلوب التعبير عنه . ويبقى المضمون هو المؤثر الوحيد في عملية التطوير وفي تغيير اسلوب التعبير" [1] .

يسود في اللوحة عنصر اللون ، فنحن إزاء مواجهة حدية للون تماماً كما هي حدية الموضوع ، إذ عالج الفنان سعة الفضاء بالمنظور اللوني ، عبر استخدامه الألوان الباردة والداكنة مثل الأزرق والبنفسجي وتدرجاته ، واستخدم ألوان أخرى بشكل اقل كما في الأبيض والأحمر ، إذ يغلب اللون البنفسجي في لوحات الفنان لأنه يمثل الزمن فالفنان لديه حوار مع الزمن حوار بين الحياة والموت عبر إيقاعات اللون المتكررة ، محققاً بذلك الانسجام اللوني ، إضافة إلى التوازن اللوني ، إلا إنها لا تحقق التوازن الكتلي نتيجة لوجود التمثال من جانب واحد .

وعلى الرغم من مساحة عرض اللوحة وبشكل غير متناسب مما يسبب اختلال في توازن اللوحة ككل ، يتخذ الشكل وضع الترقب وكأنه في حالة قناعة بمصيره الأبدي ، كما هي في الصوفية فالفنان يعبر عن مضمون ما ورائي (ميتافيزيقي) ، فالتمثال يحمل هموم (كلكامش) ، ومأساة احتضار (انكيدو) ، ليشدنا إلى إنتاج فكري برموز فنية وباسلوب سوريالي ، وباستخدام التقنية الطلائية .

---

[1] بشير، علاء حسين ، الفنان علاء بشير في معرضه الأخير ، العدد ١٥٠٤ ، مجلة الأقلام ، بغداد : ١٩٩٥، ملف (ب) .



اللوحة (١١)
اسم العمل : الجندي .
سنة الإنتاج : ١٩٨٨ .
القياس : ١٥٠× ١٧٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : مطبوعات مركز صدام للفنون .

تتحدد أبعاد اللوحة بتدرج لو
بالجسد البشري الموحي بدلالة المقاتل
والذي يرتكز على أطراف وبقايا جسد
قاتماً ودموياً لينتهي متصادعاً إلى فسحة او فضاء ، وفي عمق اللوحة ينغرس نصفا الجسد في بركة لونية محمرة ، ولا يظهر منها سوى أجزاء الجسد العلوية ، التي يصورها الفنان دون ملامح تشخيصية ، وتلك الوقفة يرمز من خلالها الفنان إلى إحلال الجسد الحامل للألوان المبهجة ، والمتكونة من تدرج لوني آخر بألوان هادئة محل الجسد المقابل له ، كنظرة صوفية ، تشير إلى ان الشهيد في مقام علوي ، وان طريق الشهادة في استمرار وديمومة ما دامت ثمة مبادئ وقوانين إنسانية ثابتة ، ولعلنا نجد في الإبقاء على الأطراف المغروسة في الأرض ، ما يؤكد حركة وتواتر فعل حمل الأدوار الإنسانية ، مع بقاء ذات المبادئ ثابتة وقائمة في الجذر الأساسي- الأرضي ، ويشكل كلا نصفي الجسد ثنائية تتوازن إلى حد كبير في الكتل ، ولكنها تختلف في ألوانها واتجاهها . كما ان للفنان قدرة كبيرة في توزيع كتله لانتاج مضمون صوفي ، إذ تخلو اللوحة في الكثير من الأشياء والدلالات باستثناء اللون والجسد .

وللفنان (علاء بشير) رموزه الصوفية ، حين يسعى إلى محو او تغييب أية ملامح ، فشكل وملامح الجسد البشري ذات هندسة وتشكيل يقترن بالشكل الهندسي ، تحده خطوط وتكسرات قاطعة وحادة ، وهو أي الجسد هنا سطح او صفيحة حاملة لرموز مثل المسامير والثقوب والندوب الحديدية ، لتكون تلك الصفيحة مادة ظاهرة يختفي عبر واجهتها وتشكلها العياني ، بواطن تستقر على عوالم وفضاءات تنفتح على دلالات العماء واللاتشكّل .

وإذا ما عرفنا ان الجسد عند (علاء بشير) هو موضع إنتاج المعنى ، وهو في حالة دائمة في الاغتراب والقمع والإحاطة ، فانه في منجزه هذا ، يُحاط بالألوان المحمرة التي تبعده عن قيود الواقع وسلطاته المتعددة ، ويحاط الجسد عند (علاء بشير) بأشياء ورموز تجعل منه غريباً او مُغرّباً عما اعتاده في الواقع ، فاللوحة هذه تبعد أية انفعال او شعور آني ، وسبب ذلك ان الشكل الأساسي البشري مغلف بالشكل الآلي ، وهذا ما خلق المسافة بين اللوحة والمتلقي ، بوصفها ذات تطلّع لقطع صلتها بالواقع ومحاكاته ، ويدفع هذا المتلقي إلى ان يبحث عن بدائل لشعوره وانفعاله المؤجل ، لتكون الرموز والإيحاءات هي ما نبحث عنه . وهو ما تقره العلاقة الظاهراتية لدى (هوسرل) في وقف الأشياء على قدرات الذات الإنسانية ، وفحصها عبر ماهية

تلك الذات " بوصفها مصور تلك الحقائق اليقينية ، ومختلف المعاني الصحيحة التي تستمد منها الموجودات الأخرى في العالم الواقعي شرعية وجودها " [1] .

يتخذ اللون بعداً رمزياً تمثله مظاهر التكرار الموزعة للون ودرجاته وقيمه ، كما ويتدرج الإيقاع اللوني عبر درجة الاحمرار التي تزداد سواداً وكثافة حتى تتناهى في نهاية اللوحة . ويمثل المقاتل بنصفيه مركز السيادة لهذه اللوحة ، كما ويتماثل نصفا المقاتل من الوجهة العامة للشكل .

أما علاقة الشكل بالمضمون ، فهي علاقة غير منطقية ، وقد استخدم الفنان الاسلوب الرمزي والسوريالي نحو الميتافيزيقيا ، للوصول إلى شكل اكثر إيحاءً بالفكرة ، مع استخدامه التقنية غير المباشرة في تنفيذ لوحته .

[1] محمد ، سماح رافع ، الفينومينولوجيا عند هوسرل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤ ، ص ٢٣٥.

اللوحة (١٢)
اسم العمل : حوار اليقظة .
سنة الإنتاج : ١٩٩٣ .
القياس : ١٠٠×١٢٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : مطبوعات مركز صدام للفنون .

شكلّت هذه اللوحة واحدة من اللو
الواقع المرير للأراضي المغتصبة في منط
يشغل بال الفنان هو إعادة تنظيم مشاهداته
حتى شعرت بمرارة مفعمة وحزن تنبع
بالصغر " [1] ، إذ حاول الفنان إظهار رؤي
الفنان احساساته البصرية ومقاصده النفسية .

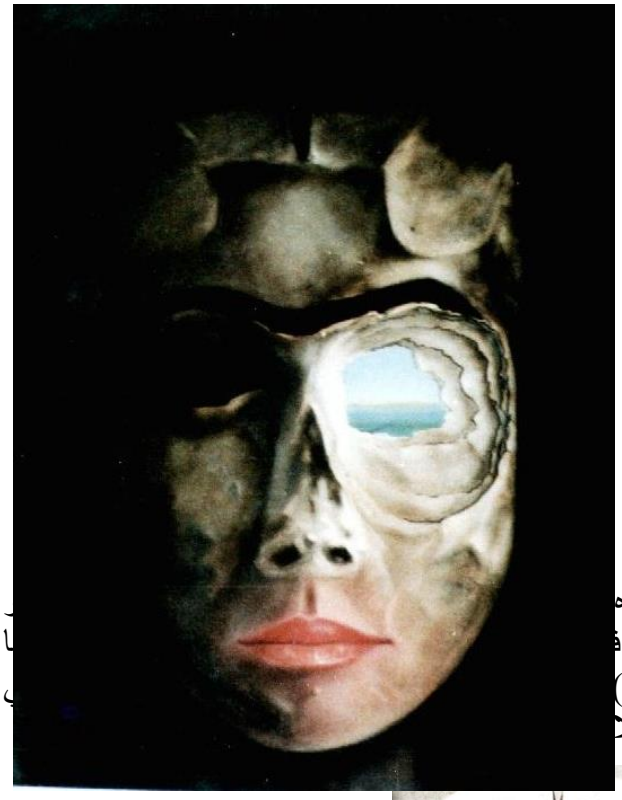
فهو يصور الكرسي الذي يتكون من بعض القطع الخشبية ، مع الإنسان المجهول الجالس عليه ، بعد ان تحول عن طبيعته وتخلى عن كبريائه ، وتماهى مع أداة جلوسه ، ويغطي حُجْرَهُ بقماش احمر اللون ، فهو يعبر عن الإنسان من خلال وضعه في غرفة ذات جدران معتمة وكأنها جدران سجن ، يوجد فيها نافذة مقفلة مغطاة بستارة تسمح بدخول الضوء إلى الغرفة بشكل جزئي ، إذ تُعلن وحدة الكرسي القاسية عن تقطّع الروابط ، وصعوبة الحوار والتواصل ، ان هذا الكرسي ذو إيحاءات غير محددة ، فالفنان يحاول وبكل وسائل التعبير ان يكشف عن مدلولات رمزية تعتمد على التوليف ، وذلك من خلال نضج تجربته الفنية بإيجاد التوازن في تنفيذه للأشكال ، على الرغم من التحريف الواضح بين العلاقات .

ففي هذه اللوحة قلب الفنان المعادلة التي تجمع الألفة الحميمة بين الإنسان والطائر إلى ألفة بين الكرسي والإنسان ، فقد جسد الفنان علاء بشير مأساة الإنسان وخيبته ، وهو ينظر إلى وطنه المُستَلَبْ ،ولا يجد في نفسه حولاً ولا قوة، فهو يستخدم (الاستعارة) و (المجاز) للتعبير عن جمالية فنية قاسية في اسلوبها ، وساخرة في نقدها ، ولكنها فصيحة فصاحة مدهشة ، على الرغم من تنكبها للأشكال الشائعة ، وأنظمة التعبير المألوفة ، وهي على بساطتها وفقرها ، تتضمن افتتاناً عميقاً بالمطلق الروحي والتسامي الخيالي ، الذي لا يقف عند حدود الموضوع السياسي الخاص بالقضية الفلسطينية او الأراضي المغتصبة ، بل يتعداه إلى غيره من أزمات وخيبات خاصة بالإنسان في كل زمان ومكان ، فهما غير محددين في اللوحة ، إضافة إلى ان الفنان يقدم لنا شكلاً مشوهاً او مبالغاً فيه ، لما يعانيه الإنسان من ضغوط توجهها قوى منظورة وغير منظورة ، تتسلط عليه وتضطره إلى التراجع ، وهذا ما يتفق مع السوريالیون الذين يعملون على التشويه ، وإظهار الإحباطات الإنسانية كانعكاس للحالة الاجتماعية والثقافية لفترة ما بين الحربين .

---

[1] بشير ، علاء حسين ، الحوار بين الحلم واليقظة ، المصدر السابق ، ص ٥٦ .

استخدم الفنان لتوضيح فكرته التغاير بالألوان ، فقد تمثلت ألوانه بالأزرق والأحمر والأسود والأوكر ، كما ان السيادة في هذه اللوحة للفكرة ، فالشكل متضمن لمعانٍ ومضامين متعددة ، لا يمكن الإعلان عنها باللغة الاعتيادية ، وهو يقول ما يعجز الإنسان عن قوله في وصف ذلك الخجل والمهانة ، وهذا ما يجعل التعبير عن كل هذه المعاني من خلال الشكل الواقعي يتم بصعوبة ، مما دفع الفنان إلى تشويه الشكل ، وهذا يقترب من الاتجاه التعبيري ، فعلاقة الشكل بالمضمون علاقة غير منطقية ، فالشكل موظف لصالح الفكرة ، مستخدماً الاسلوب الرمزي - السوريالي ، بوصفه طريقاً للميتافيزيقيا ، للوصول إلى مبتغاه بتقنية مباشرة وبتلقائية ، تاركاً المتلقي يقيم معها حواره وبالطريقة نفسها التي أقام فيها الفنان حوار يقظته الغريب ، وهو جالس على كرسي من هذه الكراسي في مواجهة الأراضي العربية المحتلة ، والتي بقيت محتلة حتى بعد ان غادر أصحابها كراسيهم ، وتركوها تعاني من بعدهم الفراغ والوحدة .



اللوحة (١٣)
اسم العمل : محنة الإنسان (٤).
سنة الإنتاج : ١٩٩٥ .
القياس : ١٢٠×١٣٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : من مقتنيات الفنان .

يُجسد الفنان (علاء بشير) في هذه
راس لفتاة سومرية بيضوي الشكل (رأس ف
عليها في اللوحة (٦) ، كما في الشكل (٢٢)
والروحي من الفكر والمخيلة ، التي من خلا

الشكل (٢٢)

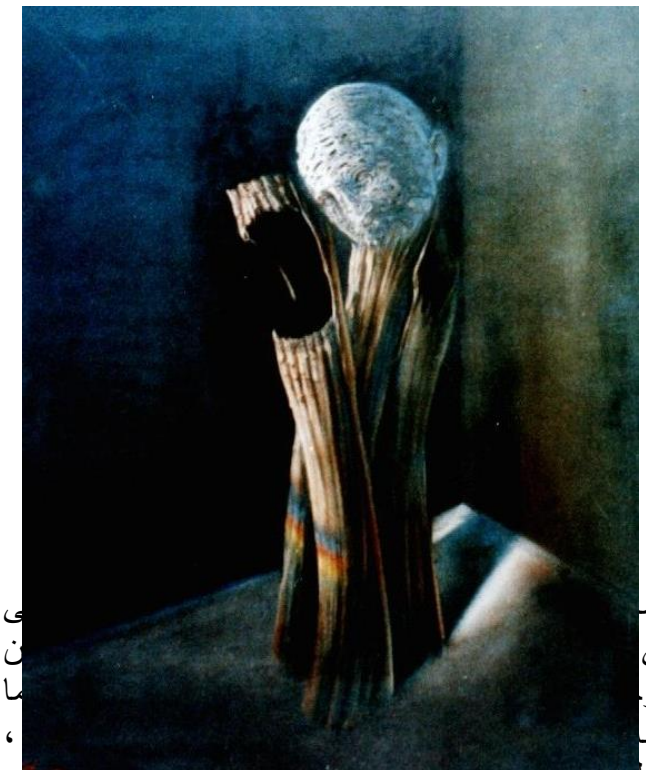
لذا حاول الفنان فتح العين اليمنى من الرأس على فضاء خارجي يتمثل بالأرض الخضراء الهادئة والسماء الصافية ، التي لا يمكن الوصول إليها مباشرة إلا بعد المرور بطبقات عديدة متداخلة وبالتدريج من الماضي إلى الحاضر والمستقبل ، وكأن الفنان يحاول وصل الماضي بالحاضر وبالمستقبل وذلك بانتقاله من المرئي إلى اللامرئي ، وهنا تكمن جمالية المضمون .

إذ اتبع الفنان منهج استبطاني للتعبير عن رؤيته الماورائية ، فهناك ما لا يمكن للعين المجردة رؤيته ، وكان الفتاة في هذه اللوحة قد استيقظت وبعثت من جديد لاستئناف حياة أخرى ، فوضعت الأحمر فوق شفاهها ولهذا اللون أهمية كبيرة على صعيدي الشكل والمضمون ، فقد شكلت الشفاه على صعيد الشكل مصدراً لتحقيق إيقاعات لونية تسهم على الرغم من اختلافها في تحقيق الموازنة بين طرفي الرأس العلوي والسفلي ، إضافة إلى ان هذه الإيقاعات ساعدت على إعطاء حركة في الشكل الذي يسوده السكون مما ساعد على الكشف عن جمالية الشكل ، أما على صعيد المضمون فالشفاه الحمراء تدل على وجود الحياة في هذا الرأس وتبقى موجودة عبر

التاريخ أي امتلاكها الديمومة ، على الرغم من وجودها في رأس يبدو مصنوع من الرخام او الحجر فالماضي هو الأساس لوجود الحاضر والمستقبل .

حاول الفنان إبراز الشكل في اللوحة من خلال الخلفية المعتمة ، أما الإضاءة الموجودة على الوجه وبالذات من الجهة اليسرى فمصدرها العين ، التي أصبحت كنافذة يدخل منها الضوء . حقق الفنان وحدة باللون عبر استخدامه اللون البارد وهو الزيتوني وتدرجاته بما يحقق الانسجام اللوني فالسيادة للون في اللوحة ، مع استخدامه لألوان أخرى مثل الأزرق للسماء الصافية والأخضر للأرض والأحمر للشفاه ، إضافة إلى الوحدة بالملمس وهو ملمس خشن ، والوحدة بالفضاء .

كما ويعبر الشكل عن تضاد بالعلاقة الموجودة بين ثنائية الحياة والموت ، التي يعبر عنها الفنان من خلال الرأس الذي اظهر جزء منه الحياة وجزء آخر الموت ، وقد يكون ذلك للتأكيد على ان هذه الثنائية حقيقة موجودة في كل كائن . تحقق اللوحة توازناً واضحاً بين جانبي اللوحة ، كما ويتماثل شكل الرأس بشكل عام بين جانبي اللوحة ، وبذلك فبالرغم من ان الشكل هو استعارة لرمز تاريخي ، إلا ان الفنان يحاول توظيفه بشكل معين من خلال بعض الإضافات الموجودة للتعبير عن فكرته ، مما يجعل العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة غير منطقية ، ولكي يجعل من العمل الفني اكثر تأثيراً ربط الفنان بين الإنسان وتاريخه وبيئته والتي يجب ان لا يتوقف عند حدودها بل يجب ان يبحث في باطن الأشياء ليتعرف على الحقائق الأبدية مما يجعله يدخل في خفايا اللاشعور للتعبير عن موضوعه ومن خلال اعتماده الاسلوب الرمزي ، فالرمزية تعبر عن الفكرة بالشكل اعتماداً على استلهام الأسرار الماورائية والأحلام للوصول إلى الفكرة المجردة . إذ يعمل الفنان على تحميل الأشكال معاني رمزية خاصة قد تكون قيمية وجمالية وفكرية وتأملية . استخدم الفنان الطريقة غير المباشرة في بناءه الشكلي ، الذي يظهر تأثراً كبيراً بمهنة الفنان طبيباً من خلال قيامه بتشريح الأشكال .



اللوحة (١٤)
اسم العمل : محنة الإنسان (٢).
سنة الإنتاج : ١٩٩٥ .
القياس : ١٢٠×١٣٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : من مقتنيات الفنان .

تُجسد هذه اللوحة الإنسان المـ ى الرحيل ، فهو يعاني من كبت دائم وأزلي ن الأول : ان الإنسان منذ ان اكتشف ذاته و ما يود ان يحقق هذه الغرائز او الرغبات فان ، كما في قصة آدم وحواء والخطيئة الأولى ومعاناته الأزلية ، لذا فهو يكبت هذه الرغبات ، ووفق هذا المعنى يصور الفنان صورة الجنس التي لا تفلت من هذا القدر، والمتمثلة بالأجسام العارية لفتاتين والمتخففة من كل شيء غير ثقل غريزتها ، فالفتاة الموجودة في وسط اللوحة تقريباً ، تتلوى وتصرخ داخل اللوحة تحت ثقل غريزتها ، إلى درجة انها تحاول الخروج من الجدار الموجود من جهة اليسار ، كما في قدمها

السفلى المغروسة في الجدار فقد شوه الفنان الأصابع وكيفها بالشكل الذي يمكنها من الخروج من الجدار ، فكأنها حبيسة بين جدارين وتطلب حريتها .

أما الفتاة الثانية في اسفل وسط اللوحة ، فهي تعبر عن حالة الكبت وثقل غريزتها بالتفاحة ، وهي رمز الرغبة الجنسية وكأنها ترمز للتفاحة التي أكلها آدم من يد حواء وكانت السبب في إغوائهما ، وكما نلاحظ في اللوحة فان صورة هذه الأجسام الأنثوية لا تقدم كما هي ، بل كما تبدو في العين الداخلية للفنان ، ولذلك فلا غرابة في ان تراها تفارق طبيعتها ويصيبها التشويه ، فهي تتحول وتتغير تحت ثقل الفكرة الموجودة عنها ، كما ان هذه الأجسام موجودة في زاوية غرفة سقفها مفتوح منفذة بطريقة المنظور الخطي ، إذ ينفتح السقف على سماء هادئة مساحتها صغيرة يدخل منها ضوء الشمس إلى الغرفة والذي يمثل رمزاً للأمل ، مستخدماً قيم الظل والضوء وبتقنية عالية .

اعتمدت هذه اللوحة على مرجعيات لا واعية التي يعتمدها الفنان في إنتاج لوحته فتأثير المخيلة ينطلق من الأشكال الواقعية رموزاً يحورها لتعبر عن إحساس الفنان الداخلي والتعبير عن فكرته . تحقق اللوحة الوحدة باللون إذ اقتصرت على ألوان باردة مثل الزيتوني وتدرجاته والأزرق والأحمر المتمثل بالتفاحة محققاً إيقاعات لونية تحقق التوازن اللوني في اللوحة ، وكذلك الانسجام اللوني ، أما السيادة فهي للشكل ، إضافة إلى الوحدة بالموضوع .

ان علاقة الشكل بالمضمون علاقة وظائفية ، فالفنان يوظف أشكاله وبقدرة عالية من اجل التعبير عن مضمونه ، فهو يعطي قيمة للشكل وقيمة للمضمون ، لذا لا يمكن الفصل بين شكل العمل الفني ومضمونه . ويتفق مضمون هذه اللوحة مع ما جاء به عالم النفس (فرويد) الذي بحث عميقاً لاكتشاف الحياة الداخلية ، وكذلك كشف عالم الغرائز المكبوتة التي تنهش الفرد ، " فللـ " أنا " جذور عميقة لان ورائها " الذات " التي هي جوهر النفس وميدان اللاوعي " [1] . استخدم الفنان الاسلوب الرمزي والسوريالي في تنفيذ الأشكال .

[1] دوبليسيس ، ايفون ، السوريالية ، المصدر السابق ، ص١٠٦.

اللوحة (١٥)
اسم العمل : محنة الإنسان (١).
سنة الإنتاج : ١٩٩٥ .
القياس : ١٢٠×١٣٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : من مقتنيات الفنان .

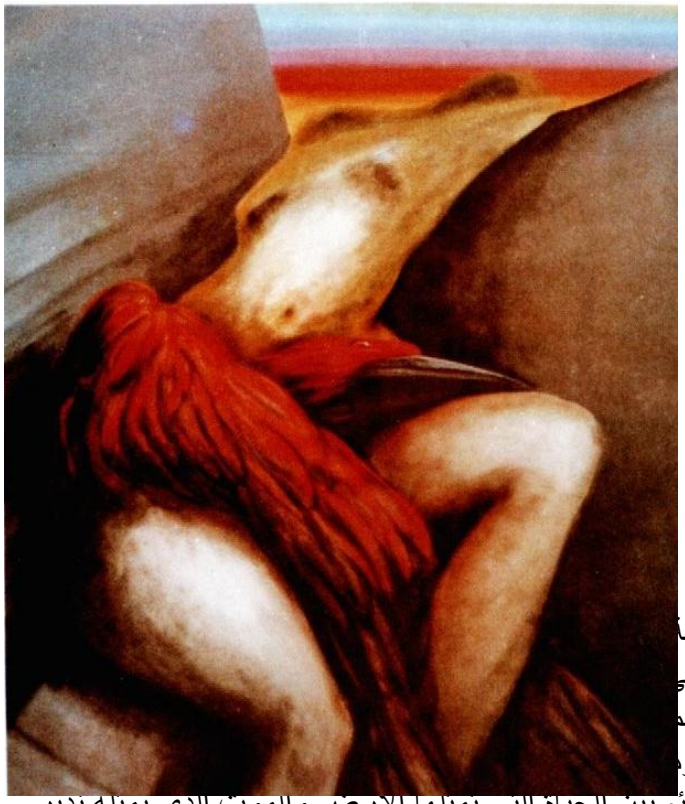
لا تبتعد لوحة (علاء بشير) [illegible] ومحنته بين الحياة والموت ، وما تأثر ه[illegible] نلاحظ في هذه اللوحة ان ثمة جذوع شج[illegible] الصارخة ، واضعاً هذه الجذوع المتآكل[illegible] الجذوع رأس إنساني متحجر، فالشيء ال[illegible] خصوصية الملمس ، فالرأس الحجري المتآكل يظهر ملمساً خشناً فهو ملئ بالثغور .

تتأرجح محنة الفنان بين الخاص والعام ، فالمحنة هي محنة كل إنسان في هذا الكون ، وعمله الفني هذا هو نتيجة للعلاقة بين التجربة الذهنية والخيال المبدع ، فكأننا في منتصف الطريق بين الكون المادي الذي يتمثل بالشجرة ، وبين الإنسان وخصائصه الروحية التي أودعها الله فيه ، مما جعل الشكل يتسم بالغرائبية ، من خلال جعله الأشياء الاعتيادية غريبة إضافة إلى التضاد في العلاقة بين الأشياء .

ان المناخ اللوني العام في اللوحة يشتغل كثيراً مع موضوعة اللوحة ، التي توحي بالغربة واللاجدوى والمصير المحتوم للإنسان ، إذ استخدم الفنان درجات الزيتوني والأزرق والرماديات بدرجات مختلفة ، هذا إذا استثنينا بعض الألوان التي وضعها الفنان على جذوع الشجرة المتآكلة من الأصفر والأخضر والأزرق ، ربما لكي يكسر رتابة الجو اللوني العام في اللوحة من جهة، ومن جهة أخرى للتأكيد على مساقط الإضاءة الواضحة في اللوحة ، فاللوحة تتسم بوحدة اللون ، وسيادته ، بالإضافة إلى سيادة الشكل .

يحقق الفنان التوازن باللون والشكل والفضاء ، مما يساعد في تحقيق الانسجام ، كما ان هنالك تكرار باللون وبالشكل الذي يتسم بالتماثل العام . استخدم الفنان المنظور الخطي في تكوين فضاء اللوحة ، أما بالنسبة إلى طبيعة الشكل فهنالك أشكال إنسانية ونباتية محرفة عن الواقع ، فالفنان يكيف الشكل لصالح الفكرة التي طالما يحاول التعبير عنها بأي طريقة يراها مناسبة لهذا الغرض ، مما يخلق تناقضاً في لوحات الفنان بين واقعية الموضوع ولا معقولية الشكل ، مما يجعل العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة غير منطقية ، عبر استخدام مرجعيات لا واعية في تنفيذ لوحاته ، وتحقيقاً للبعد الزماني في اللوحة تجاوز الفنان المكان ، فرؤية الفنان الفلسفية حول ثنائية الحياة والموت لا يمكن حصرها في مكان محدد .

كما اعتمد الفنان الاسلوب الرمزي والميتافيزيقي لكي يتمكن من التعبير عن رؤيته الماورائية ، وباستخدام التقنية غير المباشرة في تنفيذها .



اللوحة (١٦)
اسم اللوحة : محنة الإنسان (٧).
سنة الإنتاج : ١٩٩٥ .
القياس : ١٢٠× ١٣٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : من مقتنيات الفنان .

تصور هذه اللوحة قدماً بشرية
بأصابعها ريش الغراب الموجود في أعلى
هذه اللوحة ولم يعد الغراب وحده هو الـ
لارتباط الإنسان بأرضه وبيئته وأيضاً ر

يجسد الفنان صراع الإنسان الدائم بين الحياة التي تمثلها الأرض والموت الذي يمثله نذير الشؤم وهو الغراب ، إذ يحاول الإنسان مقاومته ولكنها محاولة بلا جدوى ، فبالرغم من ان الإنسان محاصر بثنائية ثابتة لا فرار منها ، إلا انه يرفض الانهزام ، من ذلك استطاع الفنان تحقيق التوافق بين المتناقضات أي بين الحياة والموت أو الوجود والعدم ، عبر استخدامه لرموز واقعية تمثل وسائط لدلالات فكرية منبثقة من عادات وتقاليد اجتماعية ، إذ يشكلها الفنان بطريقة غير واقعية لجعل الفكرة تحقق أعلى قيمة ، وبمعنى آخر جعلها تعبر عن اكبر طاقة فكرية مؤثرة ، تصدم المتلقي وتؤثر فيه ، إذ يعمل الفنان على إحالة هذه الرموز إلى أشكال قيمية تحمل قيم فكرية وجمالية أيضاً ، فهو يعيد تشكيل الأشكال ويمنحها أبعاداً جديدة تجعل من اللوحة طاقة مؤثرة تعطي قيمة للمضمون وقيمة للشكل أي الفعل البنائي ، مما يساهم في تحقيق الجمالية للشكل والمضمون بسبب تحقيق حالة من الانسجام بينهما.

نستنتج من ذلك ان هذه الدلالات لا تحمل فكرة واحدة محددة ومقيدة في حدود ومعاني مادية وإنما عن طريق تشكيلها تكون لها قابلية للتحول إلى دلالات ومعاني متولدة أخرى ، فالذي لا يعرف الفنان ورؤيته قد يفسر وجود القدم بأنها مصدر الخير ، فالموضوع قابل للتأويل ، وبذلك تجاوزت هذه الدلالات مفهومها المادي العياني وحملت خزيناً دلالياً هائلاً قابلاً للتشكل ، وقابلاً للتعبير إلى ما لانهاية من الأفكار الرمزية بمعنى ان هذا الفعل الفني بالرغم من مظهره العياني ، إلا انه يشتغل في منطقة التفكير اللامتناهي ، فعملية توظيف هذه الرموز يفضي إلى معاني متولدة أخرى تتناسب مع الأبعاد الثقافية للمتذوقين .

استخدم الفنان خطوط لينة لإظهار حالة الشد الموجودة في القدم مع اختياره لعائلة الألوان الباردة ، كما في الأزرق والأخضر والاوكر بدرجات مختلفة ، أما في عمق اللوحة بين الأرض والسماء يضع الفنان اللون البنفسجي الذي يرمز به إلى الحياة والموت ، وما يميز هذه اللوحة حجم القدم والغراب وعلاقة ذلك بالفضاء الواسع والامتداد اللانهائي نحو الأفق البعيد .

كما يحاول الفنان تحقيق نوع من الانسجام من خلال انعكاسات الألوان الموجودة في الأرض والسماء على القدم والغراب وبشكل كبير ، مما أدى إلى تحقيق الوحدة باللون وإيجاد التوازن باللون وبالشكل الذي يشكل مركز السيادة في اللوحة ، كما ان حركة الشكل المضطربة تخلق إيقاعات قوية وسط السكون الذي يشغل مساحة اللوحة ، أما بالنسبة للمكان فقد تجاوزه الفنان للتعبير عن الزمان ، وبذلك نجد الفنان يتوصل إلى رسم الفكرة قبل ان يكون قد أعطى

اللوحة أهميتها ، فهو يرسم الفكرة بعيداً عن الروح التشكيلية وإحساسها ، وهذا ما يتفق مع الاتجاه الرمزي الذي يعبر عن الفكرة بالشكل أي انه يقدم الموضوع على الشكل فلوحته محملة بالمضامين ، منها مضامين نفسية من خلال محاولة الفنان بالتعبير عن همومه وصراعاته النفسية عبر انتقاله من مرحلة الشعور إلى اللاشعور ، كما هي الحال عند السورياليين الذين استخدموا الفن وسيلة للتعبير عن همومهم النفسية وأزماتهم خلال الحربين ، إضافة إلى المضامين الاجتماعية ومحورها الإنسان، والأسطورية فيما يخص موضوعة الغراب والعادات الموروثة ، والفلسفية والتي اتخذت جانباً مهماً في لوحاته ، مستخدماً الاسلوب الرمزي والسوريالي في تعبيره عن هذه المضامين .

اللوحة (١٧)
اسم العمل : محنة الإنسان (٨).
سنة الإنتاج : ١٩٩٥ .
القياس : ١٢٠×١٣٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : من مقتنيات الفنان .

يُجسد الفنان في هذه اللوح
(الحب والجنس والموت) ، إذ تصور
الخصب والتي يغطيها غراب ، يم
(فرويد) .

عمل الفنان على تحريف لون ا
الذي قد يستخدمه الفنان للإثارة وإبراز الشكل لخصوصية موضوعه من جهة ، وكنوع من المعالجة الشكلية في كسر رتابة الجو العام ولتحقيق إيقاعات لونية متنوعة على مساحة اللوحة تسمح بتحقيق التوازن اللوني بين طرفي اللوحة العلوي والسفلي من جهة أخرى .

تجلس هذه الفتاة بين صخرتين كبيرتين جسمها إلى الأمام ، أما الرأس واليدان فتختفي خلف الصخور التي تنفتح عبر منظورها الخطي على أفق بعيد ، فيظهر إنسانه ممزقاً في صراع ابدي بين الحياة والموت ، الوجود والعدم . فعلاء بشير يتتبع رحلة الإنسان إلى العالم الآخر متخذاً من مبدأ (هيغل) الفلسفي في الظواهر وولادة النقائض أساساً علمياً لأعماله الفنية ، التي تحاور تجربة الإنسان الحياتية ، فيصور الإنسان في حياته وهو محاط بجملة عوارض وقيود ممثلة بالصخور الصلبة التي تحيط به وتقيده وتمنعه من تحقيق رغباته .

ذلك ان مهنة الفنان جراحاً قربه من المشاعر الإنسانية والآمال المدمرة التي يعاني منها الإنسان استمد الفنان رموزه من الواقع ، وعمل على إحالتها إلى رموز قيمية تحمل قيمة فكرية وجمالية ، فالشكل هنا غير مخصص للعين أو الرؤية وإنما هو شكل مفاهيمي ، وترتقي هذه المفاهيم إلى أبعاد المضمون ، فلا يمكن الفصل في هذه اللوحة بين شكل العمل الفني ومضمونه .

ينطلق الفنان في تصويره للمعاناة من معاناة ذاتية لا تبتعد عن ذات الفنان نفسه فهو ينطلق من موضوعات خاصة إلى موضوعات إنسانية عامة ، محاولة منه للتوفيق بين الذات والموضوع ، كما هي الحال عند السوريواليون .

يقول يوسف الصائغ : " كيف يتأتى لفنان مبدع ان يعبر عن زمن صعب وعصر مضطرب ، دون قدر كاف من معاناة ذاتية ، ما دامت هذه المعاناة هي التي تملك . وحدها ان تجعل الصد إبداعاً من خلال قانون العلاقة الحية ، بين الخاص والعام " [١] .

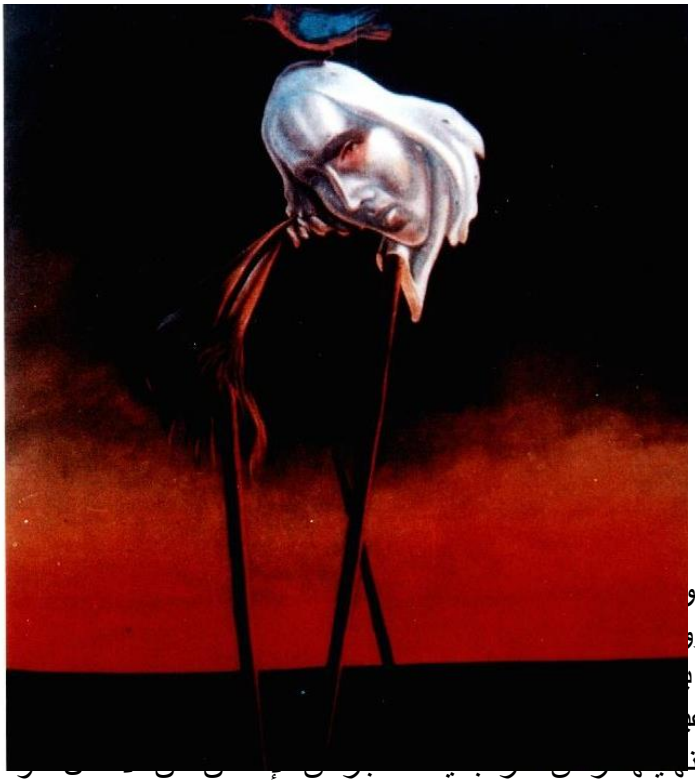
استخدم الفنان ألواناً حارة وباردة منها الأخضر الباهت والأزرق والأصفر والأحمر والاوكر ، تم توزيع الكتل بشكل متوازن داخل اللوحة ، أما بالنسبة للسيادة فهي للشكل الذي يتسم بالعلاقة المتضادة بين الإنسان والغراب وتصويرها بشكل غرائبي عبر استخدام مرجعيات

---

[١] كامل ، عادل ، الأسطورة في شكلها المستعاد ، المصدر السابق ، ص١٠.

اللاوعي ، العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة غير منطقية ، إذ تخرج عن السياق المألوف فهدف الفنان هو إثارة المشاهد .

ونتيجة لاختلاف طبيعة الشكل بين ما هو إنساني وحيواني وجماد فان هناك تغاير بالملمس ، وكذلك تغاير باللون . أما بالنسبة لحركة الشكل فتأخذ اتجاهين ، فالجسد إلى الأمام والرأس واليدان إلى الخلف ، إذ تدل على تمزق الإنسان بين عالمين (الحياة والموت) ، اعتمد الفنان الاسلوب الرمزي والتعبيري والسوريالي في تنفيذ اللوحة ، مستخدماً التقنية غير المباشرة في معالجتها .

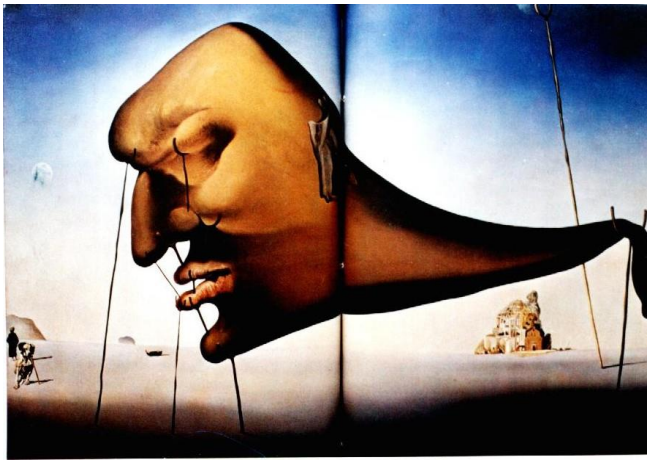


اللوحة (١٨)
اسم العمل : ظلال الحقيقة .
سنة الإنتاج : ١٩٩٧ .
القياس : ١٢٠×١٣٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : قاعة شداد (بغداد).

بلور الفنان (علاء بشير) اسلو
محنة الإنسان ذات الطابع الوجودي و
جانبي مائل إلى جهة اليسار مرسوم
ابيض ، مرفوع إلى الأعلى بطريقة غ
هناك عصا خشبية أخرى ترفع في
بالوقت بنفسه يساهم في تحقيق التوازن بين الأشكال ، ان هذا الغراب يرمز إلى العدوان وعلاقته بالإنسان غير ودية ، اما الغراب الآخر الذي يقف فوق رأس الإنسان وهو ينعق فكأنه نذير يريد الأخبار عن ما يحدث للإنسان .

وعلاء بشير الأكثر اهتماماً بالأفكار يجعل من الغراب رمزاً متحركاً على صعيد المعنى ، وعلى صعيد الشكل ، فهو يدفع المشاهد للتفكير فيما يقصده الفنان من المحتوى اللاشعوري داخل النص . كما يوجد في عمق اللوحة عصا أخرى مجردة من أي شيء تسهم في تحقيق التوازن داخل اللوحة ، إذ يجسد الفنان الصراع الإنساني بين الحياة والموت من جهة ، وما يصيب الإنسان من عوارض أرضية ومشكلات طارئة من شانها ان تزيد من حدة تلك المحنة من جهة أخرى .

تلتقي هذه اللوحة مع الاساليب السوريالية في الفن بوصفها واقعاً غير مألوف يمكن ان يدرب الذهن والبصر على الانتقال إلى مديات خيالية (فوق واقعية) ، فهذه اللوحة تقترب إلى حد كبير من أعمال الفنان العالمي (سلفادور دالي) ، كما في الشكل (٢٣) ، إلا ان الفرق بينهما ، هو ان الفنان (سلفادور دالي) يبحث في استعادة صور الهذيانيين .

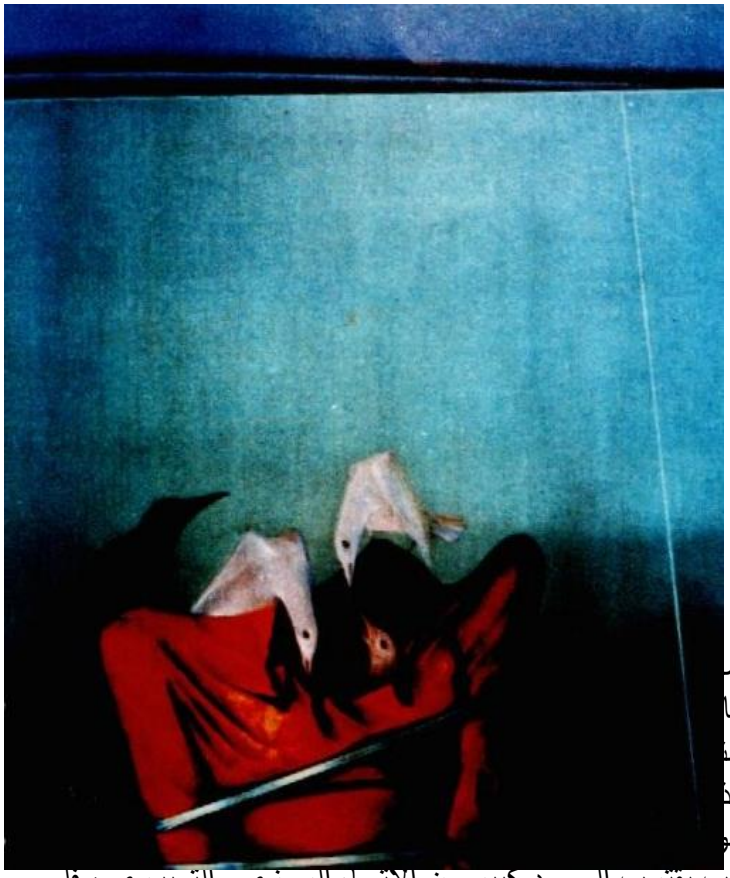


الشكل (٢٣)

أما الفنان (علاء بشير) ، فهو يعد اللوحة أو الفن بصورة عامة وسيلة لتوصيل فكرته والتعبير عن مضامينه وباسلوب قصدي مفهوم لديه ولكن باسلوب غرائبي ، وهذه اللوحة هي كباقي لوحات الفنان تتشاكل مع نظام التناقضات لتتعامل معها كحقيقة واقعة لابد منها ، فمع الموت كانت الحياة ومع النور كانت العتمة ومع الأسود كان الأبيض ، فالأشياء وظلالها حقيقة مثلت مظاهر القوى الكامنة في خبايا النفس البشرية ، ولتجسيد ذلك استخدم الفنان التغاير بالألوان الأسود والأبيض ، والأسود والأحمر وهو اللون الذي يفصل بين الأرض والسماء الملونتان باللون الأسود .

أما الغراب في أعلى اللوحة فقد صرف الفنان لونه وجعله على غير المألوف ، وذلك لغرض إبراز شكله نتيجة للخلفية المعتمة وكذلك من اجل تحقيق التوازن بين طرفي اللوحة العلوي والسفلي . أما بالنسبة للفضاء فهو واسع يدل على المجهول القسري ، وهو الوجود الحقيقي للإنسان ، أما الأرض والتي تمثل الحياة فهي قصيرة وزائلة ، أما السيادة في اللوحة فهي للشكل .

استخدم الفنان الاسلوب الرمزي والسوريالي وسيلة للدخول في خفايا اللاشعور والبحث عن الحقيقة الكامنة التي لا يمكن ان نجدها من خلال المظاهر ، فللفنان رؤية حدسية للأشياء أي رؤية حقائق الأشياء رؤية مباشرة بعيداً عن الشكل الظاهري لها.



اللوحة (١٩)
اسم العمل : محنة .
سنة الإنتاج : ١٩٩٩ .
القياس : ١٢٠×١٣٠سم .
الخامة : زيت على قماش .
العائدية : مركز صدام للفنون.

يُجسد الفنان في هذه اللوحة م
تبعث النهاية المأساوية للإنسان ، فهنا
تماماً ولم يبق منه سوى رداء احمر م
عبر علاء بشير في لوحته ه
وهمومه ومشكلاته في هذه الحياة وخ
على الرسم العراقي المعاصر وباسلوب يقترب إلى حد كبير من الاتجاه الرمزي والتعبيري ، فلم يجعل من بنية الفن خالصة او جمالية ، بل على العكس من ذلك انشغل بالأفكار والحالات الإنسانية ، فالجمال لا يأتي إلا بالفكر ، لذا صار فنه كالجسر بين ما يدور في رأسه رؤوس الآخرين ، فهو يحاول التوحيد بين الذات والموضوع ، فأشكاله مستمدة من الواقع ومن الخيال الواقعي والتضادات والاغتراب اعتماداً على اللامرئي ، وذلك باستخدام مرجعيات اللاوعي ، وهنا يقترب علاء بشير من رمزية (جوجان) الذي " عبر في عمله الفني وبفضل اسلوبه الخاص عن القلق الصوفي للإنسان الحديث ، القلق الماورائي الذي هو بمثابة نداء نحو المجهول والعالم التخيلي " [١] .

بالإضافة إلى ذلك اهتمام الفنان الرمزي (جوجان) باللون من اجل إظهار اهتمامات جديدة بالأشكال ، كما في الشكل (٢٤) ، وهذا ما يظهر بشكل واضح في أعمال الفنان علاء بشير باستخدامه اللون الأحمر للتركيز على موضوعة الإنسان لما يمتلكه من خصوصية ، فعلاء بشير لا يرى الواقع من وجهته المادية ، بل يتعداه ويمتد إلى الشعور والتأمل الداخلي ، فهو يصور لوحاته لا من محاكاة الأشياء الموجودة في الخارج وإنما من الذاكرة .

---

[١] امهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص٥٨.

الشكل (٢٤)

وللفضاء دور كبير في تجسيد ثنائية الحياة والموت ، من خلال ارتفاع خط الأفق ، للتأكيد على عمق الحدث وتجذره في المكان ، إذ يضيق أفق الانطلاق والارتفاع إلى اقل حدوده الممكنة ، إذ تمثل الأرض الحياة الإنسانية .

أما السماء فهي الموت ، وهناك فاصل خطي يفصل بين هذين العالمين كما ويربط بين العالم السفلي والعلوي خيط يمتد بينهما يمثل روح الإنسان ، فكأنه يجسد الإنسان في مثواه الأخير مقيد بمصيره الأبدي يعاني الضعف والاستلاب والخوف ، فقد سيطر عليه الغراب وأكله دون ان يستطيع فعل شيء للخلاص منه .

صوّر الفنان أشكاله بطريقة غرائبية ، مستخدماً التغاير بالألوان الحارة والباردة الأزرق والأخضر والأحمر والأسود والأبيض ، أما السيادة فهي للشكل في هذه اللوحة. وكالعادة يصور الفنان أشكاله عبر التضاد بالعلاقات من خلال أشكال ثنائية كما في الإنسان والطيور محققاً بينهما التوازن في الأشكال .

وهناك تكرار شكل وخط إضافة إلى تماثل الشكل ، أما بالنسبة إلى علاقة الشكل بالمضمون فهي علاقة غير منطقية ورمزية ، وبالإضافة إلى الاسلوب الرمزي والتعبيري استخدم الفنان الاسلوب السوريالي باستخدام التقنية المباشرة في تنفيذ الشكل .

ان خبرة علاء بشير في الطب أفادته كثيراً ، ذلك لأنها حاولت ان تخترق السطح (الحيادي) بين الحياة وما بعدها ، أو بين الموت وما قبله ، فالفنان أعطى لتجربته قدرة على منح الحياة بعدها الأكثر عمقاً .

اللوحة (٢٠)
اسم العمل : انبعاث الذاكرة .
سنة الإنتاج : ٢٠٠٠ .
القياس : ١٢٠×٢٥٠سم .
الخامة : زيت على قماش ،
كولاج ، مواد مختلفة.
العائدية : قاعة شداد (بغداد).

تمثل هذه اللوحة مشهداً غرائبي
العمل الفني بجزأين علوي وسفلي ، يص
إنسان ، مجسداً في ذلك الترابط الوثيق
أشياء بدلالة بشرية باستخدام مادة الزيت
والكتفين ومعلق بطرفيها الأيمن والأي
وتلامس اليد اليسرى في نهايتها وبواس
والذي يختفي وراءه بقية الشكل الإنساني .

ويتكون هذا الجزء من لوحة خشبية تستند إلى الأرض باستخدام مساند صغير في الأسفل واضعاً أمام الساند الأيمن تفاحة حمراء يضعها الفنان لأغراض فكرية وتقنية ، فهي فكرياً ترتبط بالأرض وبحياة الإنسان وبغرائزه التي يعاني منها الإنسان ، أما من الناحية التقنية فيستخدمها الفنان لتحقيق التوازن اللوني من خلال تحقيق إيقاعات لونية متكررة بين الجزء العلوي والسفلي من العمل الفني ، وقد الصق على هذه اللوحة الخشبية صفيحة معدنية مهملة مستوحاة من واقع حياتنا مشطوب عليها بعلامة (×).

ويحاول الفنان من خلال تصويره للإنسان في الجزء الأول بشكل مفرغ ، للدلالة على الإنسان المفرغ من الذاكرة ، فالذاكرة لا تتوقف ، عند استرجاع الماضي والماضي الأبعد بدون كلل . فالشخص الرمزي هنا ، يرمز لإنسان خاو ، أو مفرغ ، يحاول افتتاح ذاكرة نحو الخيال من الماضي إلى المستقبل ، ولكن عبر علاقة محصورة داخل أشكال قاسية ، فهي ذاكرة منغلقة ومشطوب عليها ، وألوان العمل المتمثلة بالأزرق وتدرجاته والأحمر والرماديات ، والأشكال الهندسية المحكمة ، والاختزالات ، كلها ترمز لذاكرة قد كفت عن العمل ، فكأننا أمام مشهد مسرحي آخر ، إنها ذاكرة تجعلنا نتساءل عن مغزاها وما حدث لها.

اختزل الفنان رموزه ولكي تتحول الأشكال إلى علامات هندسية تمثل اغتراب الإنسان أمام عمله وأمام الزمن ، فالعزلة ظاهرة عبر الفضاء الذي يحيط باللوحة حتى كان الفنان لا يعالج إلا الإطار الخارجي لحياة لم يعد لها أي وجود ، كما ان المعالجة في الشكل تتوازن مع غياب الإنسان .

فهو يصور بقايا الذاكرة وهي تحدق فينا وبهذا ربط الفنان وبشكل كبير بين الشكل والمضمون ، ولكن بطريقة غير منطقية وقد جعل من المشاهد او من المتلقي طرفاً أساسياً في العمل ، فاستخدام الفنان اللون الأزرق بمشتقاته والقميص الأحمر وغياب الجسد ، والحفاظ على أشكال مهملة مشطوبة كلها تمنح الاتجاه التعبيري اسلوباً رمزياً في إيصال المعنى ، ويجعله منفتحاً للتأويل ، ولا ينغلق على فكرة واحدة ، إضافة إلى استخدامه وسائل جديدة فهو سيستخدم أي مادة يراها صالحة في تنفيذ عمله ، مثل التلصيق وإدخال المواد المختلفة بالإضافة للزيت والخامة .

حاول الفنان جعل الذاكرة قادرة على معرفة المستقبل ، وهذا ما لا يعرفه إلا عالم المثل فهناك يكمن لكن الإنسان موضوعياً وذاتياً ينصرف بعيداً عن الجوهر وعن المعنى ، فقد وضع في زاوية انعدام المعنى ، وهنا يذكرنا علاء بشير بأسطورة (سيزيف) فثمة قوة مزدوجة تكمن في جوهر الذات قوة تجعله يمضي نحو الأعلى ، وقوة ثانية تسحبه نحو الأسفل ، قوة العقل ، المثال والعالم الشفاف وقوة الغرائز ، قوة الحياة العمياء ، كي يحدث الصراع بينهما منذ الميلاد حتى الصمت الأخير ، فالعقل لا ينقذ الموقف والغرائز لا تدمر الوجود ، الأمر الذي يجعل الدورة قائمة في نقطة بلا مسافة ولا امتداد .

يمثل الشكل مركز السيادة في هذه اللوحة كما ان هناك تضاداً في العلاقات بين الأشياء كحالة من التصوير الغرائبية ، وهناك تماثل في الشكل بشكل عام في العمل الفني ، مع استخدامه التقنية غير المباشرة في تنفيذ اللوحة .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

الاستنتاجات

التوصيات

المقترحات

النتائج

توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية :

أ. جمالية الشكل

١. عدم انفصال الأشكال عن الواقع بشكل او بآخر على الرغم من رمزيتها الظاهرة في جميع اللوحات .
٢. الرمزية في استخدام اللون في جميع اللوحات .
٣. التوافقية العالية بين شكل العمل الفني ومضمونه كما يتضح في جميع اللوحات .
٤. سيادة التوجه المهني في جميع اللوحات .
٥. تأكيد المنحى التشخيصي من خلال معالجاته الشكلية في جميع اللوحات .
٦. الأشكال الفنية لا تنفصل عن قضايا وجودية في جميع اللوحات.
٧. تتسم مشهدية السطح لديه بالتغريب في جميع اللوحات.
٨. تأكيد الرؤية الخيالية او ذات المنحى الفنتازي في جميع اللوحات.
٩. تأكيده لجدل صوري بين واقعية الشكل ولا معقولية الفكرة في جميع اللوحات.
١٠. رموزه لا تنفصل عن المضامين الاجتماعية وعن اللاشعور الجمعي في جميع اللوحات.
١١. الحيز المكاني يجمع بين أشكال بينهم علاقات غير منطقية في جميع اللوحات.
١٢. تأكيده العلاقة الثنائية من خلال الأشكال في جميع اللوحات.
١٣. سيادة المنحى الفكري وتوظيفات الشكل تبعاً للفكرة في جميع اللوحات.
١٤. تأكيده على التعبير الرمزي عن أشكاله في جميع اللوحات.
١٥. تعمل لوحاته على إحداث صدمة لدى المشاهد، وتحيله الى التأمل بما وراء اللوحة في جميع اللوحات .
١٦. منح المتلقي جمالية الشعور بالترقب إزاء مشاهدته للعمل في جميع اللوحات.
١٧. وظف خزينه اللاشعوري بشكل قصدي مدروس في جميع اللوحات.
١٨. على الرغم من ان الأشكال مشتتة او ذات توليفات مختلفة إلا أنها تمنح نفسها بعداً بصرياً وجمالياً في جميع اللوحات.
١٩. الفضاء ذو دلالات رمزية ذات نسيجية عالية مع العمل الفني كما في اللوحات (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩).
٢٠. طغى على لوحاته الاسلوب السوريالي ، بوصفه طريقاً للميتافيزيقيا كما في اللوحات (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩).
٢١. المنحى التعبيري للأشكال يتسم بالتشويه والتحريف كما في اللوحات (١، ٢، ٣، ٤، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٤، ١٥، ١٨، ١٩).
٢٢. تتسم لوحاته بوحدة اللون مما ساعد في تحقيق الانسجام اللوني كما في اللوحات (٢، ٣، ٤، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧،).
٢٣. عدم انفصال الأشكال عن طابعها السايكولوجي كما في اللوحات (٣، ٤، ٥، ٧، ٨، ١٠، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩).
٢٤. تكرار شكل الطائر في لوحاته وبدلالات مختلفة كما في اللوحات (١، ٣، ٤، ٥، ٦، ٨، ١٠، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩).
٢٥. تغلب سمة التغاير اللوني في لوحاته كما في اللوحات (١، ٣، ٤، ٦، ٧، ١٠، ١٢، ١٨، ١٩).
٢٦. تأكيده الرموز الأسطورية كما في اللوحات (٣، ٤، ٥، ٦، ٨، ٩، ١٠، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩).
٢٧. تمظهر الشكل الإنساني خلال عقد الثمانينات بهيئة أشكال معدنية توافقاً مع أفكاره كما في اللوحات (٣، ٤، ١١).
٢٨. استخدم الرموز التاريخية بطريقة معاصرة خلال عقدي الثمانينات والتسعينات كما في اللوحات (٦، ٧، ١٠، ١٣).
٢٩. اتسم الشكل خلال عقد التسعينات بتحقيق التوازن غير المتماثل في توزيع الكتل كما في اللوحات (١٢، ١٤، ١٥، ١٦، ١٨، ١٩).

٣٠. اتسم الشكل في عقد التسعينات بتحقيق التوازن المتماثل من خلال الألوان كما في اللوحات (١٣، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩).
٣١. استخدم خلال عقد التسعينات إيقاعات لونية ساعدت في تحقيق التوازن والتنوع كما في اللوحات (٨، ١٣، ١٧).
٣٢. يتسم السطح التصويري خلال سنة ٢٠٠٠ بمعالجته باستخدام تقنية الكولاج باستخدام مواد مختلفة.

ب. جمالية المضمون

١. مضامينه لا تنفصل عن المنحى الإنساني في جميع اللوحات .
٢. سيادة المنحى المضامين على الشكلي في جميع اللوحات .
٣. التوجه السوريالي لديه ذو دلالات رمزية في جميع اللوحات .
٤. جمالية التوفيق بين المتناقضات (الحرية والاستلاب-الحياة والموت) في جميع اللوحات.
٥. تتسم الرؤية لديه بالمنحى الميتافيزيقي في جميع اللوحات .
٦. المضامين تحمل طاقة تعبيرية انفعالية عالية في جميع اللوحات .
٧. يرسم الفنان الفكرة قبل ان يعطي اللوحة أهميتها كلوحة في جميع اللوحات .
٨. عدم انفصال الموضوعات عن طابعها السايكولوجي في جميع اللوحات .
٩. يؤكد الفنان صراع الإنسان مع البيئة والوجود في جميع اللوحات .
١٠. توظيفه حيثيات الحلم برؤية جمالية واقعية بصرية وهذا يتضح في اللوحات (٢، ٣، ٤، ٥، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٣، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩).
١١. يتكرر رسم رأس الإنسان في لوحاته ، وذلك لتأكيد الفنان على أهمية الفكر الإنساني كما في اللوحات (٢، ٣، ٤، ٦، ٨، ١٠، ١٣، ١٤، ١٥، ١٨، ٢٠).
١٢. الاهتمام بمضامين الرموز الأسطورية كما في اللوحات (١، ٣، ٤، ٥، ٦، ٨، ١٠، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩).
١٣. عدم انفصال الموضوعات الوجودية عن المنحى السياسي كما في اللوحات (١، ٣، ٦، ٩، ١٢).
١٤. رؤية الفنان لا تنفصل عن حيثيات تاريخية كما في اللوحات (٦، ١٠، ٧، ١٣).

الاستنتاجات

وفي ضوء النتائج التي توصلت إليها الباحثة يمكن استخلاص الاستنتاجات الآتية :

١. نزوع الفنان علاء بشير نحو الاتجاهات الاسلوبية الحديثة ، ومحاولة تكييف المرجعيات الفكرية والحضارية ، انطلاقاً من مبدأ التجريب ، والابتعاد عن الشكلانية التي طغت على الرسم العراقي المعاصر.
٢. ان مفهوم الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير على مر العقود ، يفرز حقيقة ان الشكل بناء رمزي ، وهذا الرمز يؤسس لبناء اللوحة وفق المقاصد المضمونية.
٣. محاولة إرساء مبادئ عمل للرسم العراقي المعاصر من خلال إيجاد خطوط ارتباط مع المعطيات الابداعية لحضارة وادي الرافدين ، واستكشافات الرسم الأوربي الحديث.
٤. رؤية الفنان ذات مضامين فلسفية ونفسية وفكرية تعد أساساً لتجربته الفنية.
٥. اهتمام الفنان بقضايا وجودية تخص العالم بشكل عام والعرب بشكل خاص.

التوصيات

بعدما تسنى للباحثة بعون الله إكمال البحث الحالي ارتأت ان توصي بما يأتي:

١. ضرورة عناية المؤسسات الفنية والاعلامية بتعميق الوعي الجمالي لدى دارسي الفن التشكيلي ومتذوقيه ، من خلال عقد الحلقات الدراسية والمؤتمرات ، وعقد حوارات نقدية بما يسهم في تطوير وخلق سياقات عمل ذات جدوى بقصد تطوير واقع الحركة التشكيلية في القطر .
٢. محاولة جمع الدراسات ، والمقالات ، واللقاءات المتناثرة مع الرسامين العراقيين ، وتصنيفها حسب مراحلها الزمنية ، بغية توفير الفرصة للباحثين في تعقب تطورات الوعي الجمالي وحيثيات التعامل مع الرسام العراقي .
٣. ضرورة اصدار مطبوع يعنى بالدراسات الجمالية والنقدية الرصينة لمتابعة تطورات الفكر الجمالي ، والفن التشكيلي ، وتحديداً تيارات الرسم الحديثة لتمتين عرى الحوار الحضاري ، والوقوف على حقيقة ما يجري في الانجاز التشكيلي المحلي .
٤. نظراً لما لاقته الباحثة من صعوبات ومعوقات في إحصاء المجتمع الأصل للبحث توصي الباحثة بضرورة إعادة النظر في تنظيم أرشيف مركز صدام للفنون ، وضرورة التوثيق الدقيق لأعمال الفنان علاء بشير وفنانين آخرين ، سواء الموجود منها داخل المركز او خارجه مع الاحتفاظ بمصوراتها ، فضلاً عن إعادة النظر في الطريقة التي يتم فيها تدوين اللوحات وما تعلق بها من معلومات بخصوص اسم الفنان والعمل وتاريخ إنتاجه كما توصي الباحثة بضرورة إدخال أعداد هذه اللوحات والمعلومات المتعلقة بها في أنظمة الحاسوب بعد ما تبين للباحثة امكانية تحقيق ذلك.
٥. العمل على توفير المصادر العلمية الحديثة عن الفنانين العراقيين .

المقترحات

تقترح الباحثة إجراء الدراسة الآتية :

١. الكشف عن الرمز سوريالياً في الرسم العراقي المعاصر .

المصـــــاد

المصـــــادر

١. باللغة العربية

*** القرآن الكريم .**

أ. الكتب

١. آل سعيد ، شاكر حسن ، **البيانات الفنية في العراق** ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣.
٢. ـــــــ ، **المنظور الميتافيزيقي- السوريالي في الفن** ، آفاق عربية مجلة فكرية شهرية عامة تصدر في بغداد ، العدد (١١) ، السنة الخامسة ، ١٩٨٠.
٣. ـــــــ ، **مقالات في التنظير والنقد الفني** ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤.
٤. إبراهيم ، زكريا ، **الفنان والإنسان ، دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن** ، الناشر، مكتبة غريب للطباعة ، ب . ت.
٥. ـــــــ ، **مشكلة الفن** ، مشكلات فلسفية (٣) ، القاهرة : ملتزم الطبع والنشر مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، ب . ت.
٦. ـــــــ ، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** ، القاهرة : الناشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة ، ١٩٦٦.
٧. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري ، **لسان العرب** ، المجلد ١١ ، ١٣ ، بيروت : دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٦.
٨. ـــــ ، **لسان العرب** ، ج١ ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مطبعة كوستا توماس ، وشركاؤه ، ب. ت.
٩. أبو ريان ، محمد علي ، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** ، الإسكندرية : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.
١٠. أدونيس ، **الصوفية والسوريالية** ، ط٢ ، بيروت – لبنان : دار الساقي ، ١٩٩٥.
١١. إسماعيل ، عز الدين ، **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة** ، ط٣ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦.
١٢. إفلاطون ، **جمهورية أفلاطون** ، ط٢ ، ت : حنا خباز ، بيروت – لبنان : دار القلم ، ١٩٨٠.
١٣. أم غازادا ، جورج ، كورسني ديموندجي ، **نظريات التعليم دراسة مقارنة** ، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : ١٩٨٣.
١٤. إمام ، إمام عبد الفتاح ، **المنهج الجدلي عند هيغل** ، القاهرة : مطبعة مصر للطبع والنشر ، ب. ت.
١٥. امهز ، محمود ، **فن التصوير التشكيلي المعاصر ١٩٨٧-١٩٧٠** ، بيروت - لبنان : دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، ١٩٨١.
١٦. اوفسيانيكوف م. ز. سميرنوفا ، **موجز تاريخ النظريات الجمالية** ، ت : باسم السقا ، ط ٢ ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩.
١٧. اوهر ، هورست ، **روعة التعبيرية الألمانية** ، ت : فخري خليل ، ط١، العراق – بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية ، ١٩٨٩.

١٨. بارو ، اندريه ، **بلاد آشور نينوى وبابل** ، ت : عيسى سلمان ، وسليم طه التكريتي ، سلسلة الكتب المترجمة (٧٧) ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٥.
١٩. ـــــ ، **سومر فنونها وحضاراتها** ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٩.
٢٠. باقر ، طه ، **مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة** ، ج ١ ، بغداد : دار البيان ، ١٩٧٣.
٢١. باونيس ، ألان ، **الفن الأوربي الحديث** ، ت : فخري خليل ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٠ .
٢٢. بدوي ، احمد زكي ، محمود ، صديقة يوسف ، **المعجم العربي الميسر** ، ط١، القاهرة : دار الكتاب المصري ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٩١.
٢٣. بدوي ، عبد الرحمن ، **افلوطين عند العرب** ، ط ٣ ، الكويت : الناشر وكالة المطبوعات ، ١٩٧٧.
٢٤. ـــــ ، **شوبنهاور ، بيروت – لبنان** : الناشر وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم ، ١٩٤٢.
٢٥. برتيملي ، جان ، **بحث في عالم الجمال** ، ت : أنور عبد العزيز ، القاهرة : دار النهضة ، ١٩٧٠.
٢٦. برجاوي ، عبد الرؤوف ، **فصول في عالم الجمال** ، بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨١.
٢٧. البستاني ، فؤاد افرام ، **منجد الطلاب** ، ط٢٢، بيروت – لبنان: دار المشرق ، ١٩٨٦.
٢٨. بهنسي ، عفيف ، **جماليات الفن العربي** ، الكويت : سلسلة كتب يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩،.
٢٩. ـــــ ، **علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن** ، السلسلة الفنية (١٨) ، بغداد : وزارة الإعلام مديرية الثقافة العامة مطبعة ثنيان ، ١٩٧٢.
٣٠. تليمة ، عبد المنعم ، **مقدمة في نظرية الأدب** ، ط٢، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٩.
٣١. توفيق ، سعيد محمد ، **ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور** ، ط١ ، بيروت - لبنان : دار التنوير للطباعة والنشر ، ب . ت.
٣٢. الجابري ، محمد عايد ، **نحن والتراث** ، ط١، بيروت: دار الطليعة ، ١٩٨٠.
٣٣. الجباخجي ، محمد صدقي ، **فنون التصوير المعاصرة** ، المكتبة الثقافية (٣١) القاهرة : دار القلم ، ١٩٦١.
٣٤. جبرا ، جبرا إبراهيم ، **الرحلة الثامنة (دراسات نقدية)** ، صيدا – بيروت: منشورات المكتبة العصرية ، ١٩٦٧.
٣٥. ـــــ ، **الفن العراقي المعاصر** ، السلسلة الفنية (١٥) ، بغداد : مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧٢.
٣٦. ـــــ ، **تأملات في غراب علاء بشير** ، الجمهورية ، بغداد : العدد ٥٥٣٥ ، ١٩٨٤.
٣٧. ـــــ ، **جذور الفن العراقي** ، بغداد : الدار العربية ، دار واسط، ١٩٨٦.
٣٨. جرداق ، عبد الحليم ، **تحولات الخط واللون ، مدخل إلى ماهية الفن الحديث** ، بيروت : دار النهار، ١٩٧٥.
٣٩. جونسون ، ر. ف ، **الجمالية** ، موسوعة المصطلح النقدي ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، سلسلة الكتب المترجمة (٣) ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٨.
٤٠. حسن ، حسن محمد ، **مذاهب الفن المعاصر** ، ملتزم الطبع والنشر : دار الفكر العربي ، مطبعة مخيمر ، ب . ت.
٤١. حكيم راضي ، **فلسفة الفن عن سوزان لانجر** ، ط ١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، ١٩٨٦.

٤٢. خضير ، ضياء ، **الفنان علاء بشير الحوار بين الحلم واليقظة** ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠.
٤٣. دوبليسيس ، ايفون ، **السوريالية** ، ت : هنري زغيب ، ط١ ، بيروت – باريس : منشورات عويدات ، ١٩٨٣.
٤٤. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، **معجم اللغة العربية – مختار الصحاح** ، بيروت لبنان : دار القلم ، ب. ت.
٤٥. الربيعي ، شوكت ، **الفن التشكيلي المعاصر في العراق** ، السلسلة الفنية (١١) ، بغداد : مديرية الثقافة العامة ، مطبعة ثنيان ، ١٩٧٢.
٤٦. ـــــ ، **من تجارب الفنانين العراقيين** ، مجلة الأقلام ، مجلة فكرية عامة تصدر من وزارة الإعلام ، بغداد : العددين ٥ ، ٦ ، ١٩٧٦.
٤٧. رياض ، عبد الفتاح ، **التكوين في الفنون التشكيلية** ، ط ١، القاهرة : الناشر ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٤.
٤٨. ريد ، هربرت ، **تربية الذوق الفني** ، ت : يوسف ميخائيل اسعد ، ط٢ ، ب . ط ، ١٩٧٥.
٤٩. ـــــ ، **حاضر الفن** ، ت : سمير علي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣.
٥٠. ـــــ ، **الفن اليوم مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين** ، ت: محمد فتحي ، جرجيس عبدة ، مصر : دار المعارف ، ب . ت.
٥١. ـــــ ، **موجز في تاريخ الرسم الحديث** ، ت : لمعان بكري ، في سلسلة المائة كتاب الثانية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩.
٥٢. ـــــ ، **معنى الفن** ، ت: سامي خشبة ، ط٢ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، ١٩٨٦.
٥٣. زايد سعيد ، **الفارابي** ، نوازع الفكر العربي (٣١) ، ط٢ ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠.
٥٤. سانتيانا ، جورج ، **الإحساس بالجمال** ، القاهرة – نيويورك : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٧٨.
٥٥. ستولنتيز ، جيروم ، **النقد الفني دراسة فلسفية وجمالية** ، ت : فؤاد زكريا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٠.
٥٦. سكوت ، روبرت جيلام ، **أسس التصميم** ، ت : محمد محمود يوسف ، الناشر دار النهضة للطبع والنشر ، القاهرة – نيويورك : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٨.
٥٧. سوسة ، احمد ، **حضارة الرافدين بين الساميين والسومريين** ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠.
٥٨. سيرزاد ، شيرين إحسان ، **مبادئ في الفن والعمارة** ، بغداد : الدار العربية للنشر، ١٩٨٥.
٥٩. سيرولا ، موريس ، **الانطباعية** ، ت : هنري زغيب ، ط ١ ، بيروت – باريس : منشورات عويدات ، ١٩٨٢.
٦٠. ـــــ ، **الفن التكعيبي** ، موسوعة زدني علماً ، ت : هنري زغيب ، بيروت – باريس : منشورات عويدات ، ١٩٨٣.
٦١. الشال ، عبد الغني النبوي ، **مصطلحات في الفن والتربية الفنية** ، ط١، المملكة العربية السعودية ، الناشر عمادة شؤون المكتبات ، جامعة الملك سعود ، ١٩٨٤.
٦٢. شلق ، علي ، **الفن والجمال** ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٢.
٦٣. شولز ، كريستيان نوربيرغ ، **الوجود والفضاء وفن العمارة** ، ت : سمير علي ، سلسلة عدنان اسود للعمارة (١) ، بغداد : مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٩٦.
٦٤. صالح ، قاسم حسين ، **الإبداع في الفن** ، سلسلة دراسات ٢٧٦ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، جمهورية العراق : دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.

٦٥. ـــــــ ، **سيكولوجية إدراك اللون والشكل** ، سلسلة دراسات (٣٠٥) ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراق – بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢.
٦٦. صليبا ، جميل ، **المعجم الفلسفي** ، ج ١ ، ٢ ، بيروت – لبنان : دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة ، ١٩٨٢.
٦٧. طاليس ، ارسطو ، **علم الطبيعة** ، ت : احمد لطفي السيد ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٣٥.
٦٨. عاصي ، حجر، **مقدمة العلامة ابن خلدون** ، بيروت : دار مكتبة الهلال ، ١٩٨٨.
٦٩. العايد ، احمد ، وآخرون ، **المعجم العربي الأساسي** ، توزيع لاروس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٨.
٧٠. عباس ، راوية عبد المنعم ، **القيم الجمالية** ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧.
٧١. عبد الحميد ، شاكر ، **التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني** ، عالم المعرفة ، الكويت: ١٩٩٩.
٧٢. ـــــــ ، **العملية الإبداعية في فن التصوير** ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت: ١٩٨٧.
٧٣. عدد من الباحثين السوفيت ، **نظرية الأدب** ، ت : جميل نصيف التكريتي ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٠.
٧٤. عدس ، عبد الرحمن محي الدين ، **المدخل إلى علم النفس** ، ت : جون رايلي ، ط٢، قبرص : ١٩٨٥.
٧٥. العشماوي ، محمد زكي ، **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر** ، بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٠ .
٧٦. عصفور ، جابر ، **مفهوم الشعر في التراث النقدي** ، المركز العربي للثقافة والفنون ، ب. ت.
٧٧. عطية ، عبود ، **جولة في عالم الفن** ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ب . ت.
٧٨. عوض ، رياض ، **مقدمات في فلسفة الفن** ، ط١، ت : ميروس بيرس ، طرابلس- لبنان : ب. ط ، ١٩٩٤.
٧٩. عيد ، كمال ، **جماليات الفنون** ، الموسوعة الصغيرة (٦٩) ، بغدا د: دار الحرية للطباعة، منشورات دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٠.
٨٠. ـــــ ، **فلسفة الأدب والفن** ، ليبيا – تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٨، ص١٩٨١.
٨١. الغزالي ، أبو حامد محمد ، **إحياء علوم الدين** ، ط٤ ، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٣٩.
٨٢. الفارابي ، أبو نصر ، **كتاب أهل المدينة الفاضلة** ، قدم له وشرحه : إبراهيم جيزيني ، بيروت : دار القاموس الحديث ، ب.ت.
٨٣. ـــــــ ، **كتاب الجمع بين رأي الحكيمين** ، بيروت – لبنان : المطبعة الكاثوليكية ، ب.ت .
٨٤. فنتوري ، روبرت ، **التعقيد والتناقض في العمارة** ، ت : معاذ عبد علي مهدي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧.
٨٥. فيشر ، آرنست ، **ضرورة الفن** ، ت : ميشال سليمان ، بيروت : دار الحقيقة للطباعة والنشر ، ١٩٦٥.
٨٦. فينوغرادوف ، أي أي ، **مشكلات المضمون والشكل في العمل الفني** ، ت : هشام الدجاني ، ب . ت.
٨٧. كامل ، عادل ، **التشكيل العراقي التأسيسي والتنوع** ، بغداد : ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠.

٨٨. ـــــ ، **الحركة التشكيلية في العراق ـ مرحلة الرواد** ، ج١ ، العراق – بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، دار الحرية للطباعة ، ب. ت.
٨٩. ـــــ ، **الحركة التشكيلية في العراق مرحلة الستينات** ، ج٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق – بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٦.
٩٠. كامل ، فؤاد ، وآخرون ، **الموسوعة الفلسفية المختصرة** ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة – دار القلم ، بيروت – لبنان: مطبعة أوفست الميناء ، ب. ت.
٩١. كلين ، دانيال ، **موسوعة علم الآثار** ، ت : ليون يوسف ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٠.
٩٢. لوفافر ، هنري ، **في علم الجمال** ، ت : محمد عيتاني ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ب . ت.
٩٣. لويد ، سيتون ، **آثار بلاد وادي الرافدين** ، سلسلة الكتب المترجمة (٨٧) ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠.
٩٤. الماكري ، محمد ، **الشكل والخطاب ـ مدخل لتحليل ظاهري** ، ط١ ، الناشر المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩١.
٩٥. مالنز ، فردريك ، **الرسم كيف نتذوقه عناصر التكوين** ، ت : هادي الطائي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣.
٩٦. مايرز ، برنارد ، **الفنون التشكيلية كيف نتذوقها** ، ت : سعد المنصوري ، الناشر مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٦.
٩٧. مجاهد ، مجاهد عبد المنعم ، **دراسات في علم الجمال** ، عالم الكتاب ، ط٢، بيروت ، ١٩٨٦.
٩٨. محمد ، سماح رافع ، **الفينومينولوجيا عند هوسرل** ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٤.
٩٩. مدكور ، ابراهيم ، **المعجم الفلسفي** ، القاهرة ـ مصر: الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٧٩.
١٠٠. مسعود ، جبران ، **رائد الطلاب** ، بيروت ، لبنان : دار الملايين ، ط١، ١٩٦٧.
١٠١. مطر ، أميرة حلمي ، **فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر** ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤.
١٠٢. ـــــ ، **فلسفة الجمال نشأتها وتطورها** ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٨٣.
١٠٣. مطر ، أميرة حلمي ، **مقدمة في علم الجمال** ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ب .ت.
١٠٤. **المنجد في اللغة والأعلام** ، ط ٢٠ ، بيروت : دار المشرق ، ب. ت .
١٠٥. مورتكارت ، انطوان ، **الفن في العراق القديم** ، ت :عيسى سلمان وسالم طه التكريتي ، وزارة الإعلام ، سلسلة الكتب الفنية (٣١)، مطبعة الأديب البغدادية ، ب.ت.
١٠٦. مولر ، جي ، اي ، فرانك ايلغر ، **مائة عام من الرسم الحديث** ، ت : فخري خليل ، بغداد : دار المأمون للترجمة ، مطبعة دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٨٨.
١٠٧. نوبلر ، ناثان ، **حوار الرؤيا ، مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية** ، ت: فخري خليل ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة ، ط١، ١٩٨٧.
١٠٨. نيوماير ، سارة ، **قصة الفن الحديث** ، ت : رمسيس يونان ، نخبة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر المعاصر (٢) ، ب. ت.
١٠٩. هاوزر ، ارنولد ، **الفن والمجتمع عبر التاريخ** ، ج١ ، ت : فؤاد زكريا ، ط٢ ، بيروت : المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨١ .
١١٠. هلال ، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث** ، الفجالة – القاهرة : دار النهضة ـ مصر للطبع والنشر ، ب. ت.

١١١. هيغل ، **مدخل إلى علم الجمال** ، ت : جورج طرابيشي ، ط ٢ ، بيروت – لبنان : دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
١١٢. يودين ، روزنتال ، **الموسوعة الفلسفية** ، ت : سمير كرم ، ط٢ ، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
١١٣. يونان ، رمسيس ، **دراسات في الفن** ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ب. ت.
١١٤. يونغ ، كارل كوستاف ، **الإنسان ورموزه** ، ت : سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة (١٣٠) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية والنشر ، ١٩٨٤.

ب. النشريات والدوريات

١١٥. آل سعيد ، شاكر حسن ، **على هامش معرض علاء بشير - حوار الفنان بين " التصوير ومعايشة الأبعاد "** ، صحيفة الجمهورية ، بغداد : العدد ٨٥١٤ ، ١٩٩٣.

١١٦. ـــــــ ، **هوية الموقف في فن علاء بشير** ، صحيفة الجمهورية ، بغداد : العدد ٥٧٣٦ ، ١٩٨٥.

١١٧. ابن الرشيد ، الطبيب الفنان علاء بشير : **أعمالي تعالج العالم الداخلي لمعاناة الإنسان**، العراق ، بغداد : العدد ١٧١٦، ١٩٨١.

١١٨. احمد ، ماهود ، **معرض الفنان علاء بشير** ، ألف باء ، بغداد : العدد ٨٠٢ ، ١٩٩٥.

١١٩. الأعسم ، عبد الأمير ، **مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي** ، المجلة القطرية للفنون ، بغداد – العراق : العدد (١) السنة الأولى .

١٢٠. بشير ، علاء حسين ، **في معرض محنة الإنسان** ، مجلة الأقلام ، بغداد: العدد ١٥٠٤، ١٩٩٥.

١٢١. بشير ، علاء حسين ، كاكافيان ، ارداش ، **حوار حول مشكلات الفن بدأنا نتخلص من عقدة النقص تجاه الغرب** ، كل العرب ، بغداد : العدد ٣٥٢ ، ١٩٨٩.

١٢٢. بشير ، علاء حسين ، **موقف المشاهدة وموقف التعبير** ، فنون ، بغداد : العدد ٩٢، ١٩٨٠.

١٢٣. الجزائري ، محمد ، **حوار مع الفنان فائق حسن حول اللون** ، مجلة الرواق ، بغداد : وزارة الثقافة والفنون ، مطبعة رمزي للطباعة ، العدد (١) ، ١٩٧٨.

١٢٤. حامد ، غادة ، **المعرض الشخصي للفنان علاء بشير " ظلال الحقيقة " والنظر باتجاه المستقبل** ، الجمهورية ، بغداد : العدد ٩٥٢٠ ، ١٩٩٧.

١٢٥. الحديثي ، حمدي مخلف ، **علاء بشير محنة الإنسان رؤية رسم الفكرة** ، العراق – بغداد : العدد ٧٩٧ ، ١٩٩٥.

١٢٦. حسن ، هاشم ، **الفنان علاء بشير يبحث عن جوهر الإنسان** ، صحيفة الثورة ، بغداد : العدد ٤١٥٦ ، ١٩٨١.

١٢٧. ـــ ، **قضية الإنسان في معرض علاء بشير** ، صحيفة الثورة ، بغداد : العدد ٥١٠ ، ١٩٨٤.

١٢٨. الحسيني ، حسين ، **علاء بشير " وانبعاث الذاكرة "** ، الموقف الثقافي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ٢٨ ، السنة الخامسة ، ٢٠٠٠.

١٢٩. صاحب ، زهير ، **نظام الشكل السومري في الفن ذي البعدين** ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد (٩) ، السنة (٢٥) ، ٢٠٠٠.

١٣٠. الطائي ، سعد ، **الإبداع بذرة تنبت لأنها تحلم بالمستقبل** ، آفاق عربية ، بغداد : العدد (١٠) ، السنة السادسة ، ١٩٨١.

١٣١. عبو ، فرج ، **حديث عن الواقعية في أبعادها المتعددة** ، آفاق عربية ، بغداد : العدد (١٠) ، السنة السادسة ، ١٩٨١.

١٣٢. علي ، هادي ياسين ، **علاء بشير انظر إلى الحياة بعين واقعية** ، فنون ، بغداد : العدد ٩٢ ، ١٩٨٠.

١٣٣. عمران ، حسين ، **ماذا في معرض الست لوحات** ، صحيفة الثورة ، بغداد : العدد ٥٤٦٣ ، ١٩٨٤.

١٣٤. غانم ، زهير ، **علاء بشير البصر الإنساني والبصيرة السوريالية** ، فنون ، بغداد : العدد ٢٣٨ ، ١٩٨٤.

١٣٥. ـــــ ، **وجهة نظر في أعمال علاء بشير الفائز بوسام صدام الذهبي** ، صحيفة القادسية ، العدد ٢٨٢٢ ، ١٩٨٩.
١٣٦. كامل ، عادل ، **علاء بشير الأسطورة في شكلها المعتاد** ، صحيفة العراق ، بغداد : العدد ٥٧٩٨ ، ١٩٨٩.
١٣٧. ـــــ ، **علاء بشير الإنسان وأسراره** ، صحيفة العراق ، بغداد : العدد ٣٩١، ١٩٨٨.
١٣٨. ـــــ ، **في معرض الفنان علاء بشير خطاب الطفولة** ، آفاق عربية ، بغداد: العدد ٩ ـ ١٠ ، السنة الخامسة والعشرون ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٠ .
١٣٩. ـــــ ، **في معرض علاء بشير الكراسي وحوار اليقظة** ، صحيفة العراق ، بغداد : العدد ٥٢٨٧ ، ١٩٩٣.
١٤٠. ـــــ ، **مغامرة الاستذكار وصياغة المحنة** ، مجلة عمان ، بغداد : العدد ٥٧٣ ، ٢٠٠١.
١٤١. ـــــ ، **هاجس الأسطورة وبنية الخطاب التشكيلي** ، جريدة العرب ، بغداد : ١٩٩٩.
١٤٢. مظفر ، مي ، **المعرض الشخصي الأول للفنان علاء بشير** ، آفاق عربية ، بغداد : العدد ١١ ، السنة الخامسة ، ١٩٨٠.
١٤٣. منصور ، بسام ، **علاء بشير بين مبضع الجراح وريشة الفنان : موتنا سرّ حياتنا** ، كل العرب ، بغداد : العدد ٤٠١ ، ١٩٩٠.
١٤٤. الموسوي ، محسن جاسم ، **الحلم والتأمل** ، آفاق عربية ، بغداد : العدد ٨ـ٩ ، السنة التاسعة ، ١٩٨٤.
١٤٥. هادي ، سعد ، **بحث عن رؤية واحدة** ، الراصد ، بغداد : العدد ٢٦٩ ، ١٩٧٥ .
١٤٦. هاشم ، عواطف ، **علاء بشير الموزع بين الطب والرسم آدم وحواء معاناة معاصرة**، القادسية ، بغداد : العدد ٣٦٩٢ ، ١٩٩١.
١٤٧. ياسين ، هادي ، **علاء حسين بشير ، انظر إلى الحياة بعين واقعية** ، فنون ، بغداد : العدد ٩٢ ، ١٩٨٠.
١٤٨. يوسف ، فاروق ، **علاء بشير في حوار اليقظة** ، آفاق عربية ، بغداد : العدد ١٠ ، السنة الثامنة عشرة ، ١٩٩٣.

ج. الرسائل

١٤٩. الأعسم ، عاصم عبد الأمير ، **جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث** ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، بغداد : ١٩٩٧.
١٥٠. التكريتي ، صباح فخر الدين عبد القادر ، **الشكل والمضمون في النحت الجداري المعاصر في العراق** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، بغداد : ١٩٨٩.
١٥١. طاهر ، خليل كاظم ، **الشكل والمضمون في الخزف العراقي** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، بغداد : ١٩٨٩.
١٥٢. محمد ، خالد إسماعيل ، **الشكل والمضمون في أعمال الفنان فرج عبو النعمان** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، بغداد : ١٩٨٩ .

د. الأدلـة

١٥٣. بشير ، علاء حسين ، **من دليل معرض الفنان علاء بشير حوار اليقظة** ، بغداد : ١٩٩٣.
١٥٤. بشير ، علاء حسين ، **من دليل معرض ظلال الحقيقة** ، بغداد : إيكال للتصميم والطباعة ، ١٩٩٧.
١٥٥. بشير، علاء حسين ، **دليل معرض الحرية والفكر** ، قاعة الرواق ، بغداد : مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٨٠.
١٥٦. الصائغ ، يوسف ، **دليل معرض حوار مع النفس** ، قاعة الرواق ، بغداد : ١٩٨٣.
١٥٧. الصائغ ، يوسف ، **دليل معرض علاء بشير الواقعية بين البصر والبصيرة** ، قاعة الرواق – بغداد : طبع بمطبعة ثويني ، ١٩٨٤ .

هـ . المقابلات الشخصية

١٥٨. د. علاء حسين بشير ٢٠٠٢/٤/١٠ في مستشفى الجراحة التقويمية / بغداد ، الساعة ١٠.٥ صباحاً .
١٥٩. أ.د. علي شناوة وادي ٢٠٠٢/٨/٣ في كلية التربية الفنية /بابل ، الساعة ١٢.٥ ظهراً.
١٦٠. أ.م.د. عبد السادة عب الصاحب ٢٠٠٢/٨/٥ في كلية التربية الفنية / بابل ، الساعة ١٠.٥ صباحاً.
١٦١. أ. م. د. عباس نوري ٢٠٠٢/٨/١٢ في كلية التربية الفنية / بابل ، الساعة ١٠.٥ صباحاً.
١٦٢. أ.م.د. مكي عمران راجي ٢٠٠٢/٨/١٠ في كلية التربية الفنية / بابل ، الساعة ١٠.٥ صباحاً.
١٦٣. أ.م. فاخر محمد ٢٠٠٢/٨/١٤ في كلية التربية الفنية / بابل ، الساعة ١١.٠٠ صباحاً.
١٦٤. م. علي مهدي ٢٠٠٢/٨/٦ في كلية التربية الفنية / بابل ، الساعة ١٠.٥ صباحاً.
١٦٥. السيد عادل كامل ٤/١٠ و ٢٠٠٢/٨/٢٧ في مركز صدام للفنون / بغداد ، الساعة ١٠.٥ صباحاً.

٢. باللغة الإنكليزية

١٦٦. Bevlin, M. Eliott "**Design Through Discovery**", Vermont Printing and Bending, Capital City Press, ١٩٧٧.

١٦٧. Coper, Janud, "**Measurement and Analysis**" New York, ٥th, ed. Holt Rinehart and Winston, ١٩٦٣.

١٦٨. Dali, Conroy, Maddox Hamlyn, **"Toronto Contents"**, the Hamlyn Publishing Group Limited, London, New York, Sydney, ١٩٧٩.

١٦٩. Derndson, Arthur, **"Art Expression and Beauty"**, Holt Reinhart and Winston, U.S.A, ١٩٦٤.

١٧٠. G.O., Grirk, Olto and Others, **"Art Land Amentias Theory and Practice"**, U.S.A., ١٩٦٢.

١٧١. Harold Osborne, "**The Oxford Companion To Art"**, Great Britain, P. ١٢, ١٩٩٨.

١٧٢. Lamberd, Rose Mary, **"The Twentieth Century History of Art"**, Cambridge, New York, ١٩٨٨.

١٧٣. Mollwo, Marianne, Oesterreicher, **"Surrealism and Dadaism"**, Seemts Offset Bv., Wert, Netherlands, German Text, ١٩٧٨.

الملاحق

الملاحق

ملحق (١)
عينة البحث

العقد	اسم اللوحة	السنة	القياس	المكان	الرقم المتحفي
١٩٧٠-	مذكرات خيمة فلسطينية؟	١٩٧٦	١٢٠×١٤٠سم زيت	مركز صدام للفنون	٣٣٢٠م ص
١٩٧٩	حامل الراية	١٩٧٧	١٢٠×١٤٠سم زيت	مطبوعات مركز صدام	
١٩٨٠-	الشهيد	١٩٨٠	١٣٠×١٥٠سم زيت	مركز صدام للفنون	٣٣٣٠م ص
١٩٨٩	حامل الراية (١٥) الحرية والفكر	١٩٨٠	١٠٠×١٢٠سم زيت	مطبوعات مركز صدام	
	العراق المحارب	١٩٨١	١٢٠×١٤٠سم زيت	مركز صدام للفنون	٣٣٢٩م ص
	حلم يتكرر	١٩٨٤	١٢٠×١٣٠سم زيت	مطبوعات مركز صدام	
	راس وهدهد	١٩٨٤	١٢٠×١٣٠سم زيت	مطبوعات مركز صدام	
	إنسان وزمن	١٩٨٤	١٢٠×١٣٠سم زيت	مطبوعات مركز صدام	
	العروس	١٩٨٤	٢٥٠×١٤٠سم زيت	مطبوعات مركز صدام	
	حوار مع النفس	١٩٨٥	١٠٠×١٢٠سم زيت	مطبوعات مركز صدام	
	الجندي	١٩٨٨	١٥٠×١٧٠سم زيت	مطبوعات مركز صدام	
١٩٩٠-	حوار اليقظة	١٩٩٣	١٠٠×١٢٠سم زيت	مطبوعات مركز صدام	
٢٠٠٠	محنة الإنسان	١٩٩٥	١٢٠×١٣٠سم زيت	مقتنيات الفنان الخاصة	
	محنة الإنسان (١)	١٩٩٥	١٢٠×١٣٠سم زيت	مقتنيات الفنان	
	محنة الإنسان (٢)	١٩٩٥	١٢٠×١٣٠سم زيت	مقتنيات الفنان	
	محنة الإنسان (٤)	١٩٩٥	١٢٠×١٣٠سم زيت	مقتنيات الفنان	
	محنة الإنسان (٧)	١٩٩٥	١٢٠×١٣٠سم زيت	مقتنيات الفنان	
	ظلال الحقيقة	١٩٩٧	١٢٠×١٣٠سم زيت	مقتنيات الفنان	
	محنة	١٩٩٩	١٢٠×١٣٠سم زيت	قاعة شداد	
	انبعاث الذاكرة	٢٠٠٠	١٢٠×١٣٠سم زيت	قاعة شداد	

ملحق (٢)

١. الشكل وعناصره التشكيلية في لوحات الفنان علاء بشير (عينة البحث).
٢. معنى الجمالية وتطبيقاتها في لوحات الفنان علاء بشير.
٣. مرجعية الشكل وطبيعته في لوحات الفنان علاء بشير.
٤. العلاقة بين الشكل والمضمون في لوحات الفنان علاء بشير.
٥. المضامين في لوحات الفنان علاء بشير.
٦. معنى الاسلوب وخصائصه في لوحات الفنان علاء بشير.
٧. معنى التقنية وتطبيقاتها في لوحات الفنان علاء بشير.

ملحق (٣)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

جامعة بابل – كلية التربية الفنية
قسم التربية التشكيلية
الدراسات العليا – الماجستير

م/ بيان رأي

الأستاذ الفاضل ..... المحترم .

تقوم الباحثة بدراسة (**جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير**) ، إذ تهدف هذه الدراسة إلى تعرّف :

١. الأبعاد المعرفية لجمالية الشكل والمضمون .
٢. جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير .

وبغية تحليل العلاقة بين الشكل والمضمون وطبيعة المنحى الجمالي في رسوم (علاء بشير) بما يغطي أهداف البحث الحالي ، من خلال تحليل عناصر الشكل والعلاقات الرابطة بينهما والجانب التقني إضافة إلى تحليل المضامين الجمالية ، تطلب ذلك بناء استمارة تحليل شكلي ومضاميني لأعمال الفنان . وفي ضوء مؤشرات الإطار النظري ومقابلة الباحثة لعدد من الأساتذة من ذوي العلاقة بموضوع هذه الدراسة . تود الباحثة الاستفادة من آرائكم ومقترحاتكم حول بناء الأداة بصورتها الأولية .

مع فائق التقدير.

الباحثة
فاطمة عبد الله عمران

المرفقات

- استمارة تحليل عينة البحث بصورتها الأولية.

المحاور الرئيسة	مجالاتها الثانوية		المقترحات
الشكل وعناصره التصويرية	**الخط اللون الفضاء الملمس**		
وسائل التنظيم الجمالي في العمل الفني	**الوحدة السيادة التضاد التوازن التكرار الإيقاع التماثل الحركة المنظور الانسجام**		
طبيعة الشكل	**(هندسي ، غير هندسي، إنساني، حيواني ، نباتي ، جماد...)**		
الشكل	**(واقعي ، غير واقعي ، إضافة، تحريف علاقات الأشكال)**		
المضامين	**واقعية:**	**نفسية سياسية اجتماعية رمزية أسطورية تاريخية دينية فلسفية**	
	غير واقعية	**ما ورائية**	
الاسلوب	**(رمزي ، سوريالي ، تعبيري ،**		

المحاور الرئيسة	مجالاتها الثانوية	المقترحات
	تعبيري تجريدي ، ميتافيزيقي)	
التقنية	(الكولاج ، المباشرة ، الطلائية)	

ملحق (٤)
استمارة تحليل محتوى بصورتها النهائية

المحاور الرئيسة	مجالاتها الثانوية		
الشكل وعناصره	الخط اللون الفضاء الملمس		
وسائل التنظيم الجمالي في العمل الفني	الوحدة السيادة التضاد التوازن التكرار الإيقاع التماثل الحركة المنظور الانسجام الاستمرارية التغاير		
طبيعة الشكل	هندسي	واقعي	إنساني حيواني نباتي جماد مختلط
		محرّف	إنساني حيواني نباتي جماد مختلط

المحاور الرئيسة	مجالاتها الثانوية		
		تجريد	
	طبيعي	واقعي	إنساني حيواني نبات جماد
		تجريد	
العلاقة بين الشكل والمضمون جمالياً	(لا منطقية ، رمزية ، جمالية ، محضة ، وظائفية)		
المضامين	نفسية فلسفية رمزية اجتماعية تاريخية أسطورية دينية		
الاسلوب	(رمزي ، سوريالي ، تعبيري ، ميتافيزيقي)		
التقنية	(كـولاج ، مباشـرة ، غيـر مباشـرة ، طلائيـة ، عجينة عالية ، طلائية فوق العجينة العالية)		