

## جماليات التكوين في رسوم محمد علي شاكر

م.م. ضياء حمود محمد الاعرجي

جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (جماليات التكوين في رسوم محمد علي شاكر) من خلال أربعة فصول تضمن الأول مشكلة البحث بالسؤال التالي:

هل للمعطيات الواقعية والذاتية والتقنية أثرها البارز في تجلي جماليات التكوين في رسوم محمد علي شاكر؟ وهل يمكن توسم مفاهيم جمالية وراء اشتغال آليات التكوين وحيثياته المتمثلة بأساقه البنائية المتناغمة؟ هل أفرزت تجربة محمد علي شاكر عن جمالية في التكوين منحته خصوصية تستدعي البحث؟

**وهدف البحث في تعرف جماليات التكوين في روم محمد علي شاكر.** واقتصرت حدود البحث على دراسة التكوين في الرسوم الزيتية المنجزة في العراق للمدة من (1960-1999 م) ، كما تم تحديد المصطلحات بما يخدم موضوع البحث.

أما الفصل الثاني فقد تطرق إلى الاطار النظري واشتمل على مبحثين . الأول منها اختص بدراسة جماليات التكوين في الرسم العراقي المعاصر . وأما الثاني فقد أختص بالمرجعيات المؤثرة في تجربة الفنان محمد علي شاكر . أما الفصل الثالث فقد تمت فيه إجراءات البحث وأشتمل على مجتمع البحث المتكون من (13) أنموذجا ، وتم اختيار (4) نماذج قصدياً بما يحقق هدف البحث ، فيما اتخذ الباحث منهجاً وصفيّاً تحليلياً في تحليل نماذج العينة. أما الفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحث .

النتائج :

- 1- أن الواقعية كانت السمة التي عصفت بها أعمال الفنان محمد علي شاكر في العقود الاربعة.
- 2- تتسم أعماله بالانشاء المحكم ( التكوين ) إذ يستخدم عنصر اللون بجرأة وبعفوية عالية.
- 3- تتسم معظم أعماله بادخال إشكال حيوانية تختلف من لوحة إلى أخرى .
- 4- تتسم معظم أعماله بالتراكب الانشائي الواضح ويمكن قراءة تكويناته باكثر من جهة وذلك لتعدد المراكز المستخدمة
- 5- وجود صفة التكرار في رسوماته إذ تتسم باستخدام للاشكال الهندسية والمستطيلة والدائرية والمربعة والمثلثة والهرمية والبيضوية والتي كان لها توظيفاً واضحاً في الموضوعات التي تناولت مفردات الفن العراقي القديم وكذلك الرموز والوحدات التراثية والمحلية كالبسطة الشعبية واستخدام الاجر .

**فيما توصل الباحث إلى جملة استنتاجات منها:**

1. تعد تجربة الفنان (محمد علي شاكر) من التجارب التشكيلية الفاعلة التي كان لها اثرا كبيرا في بلورة رؤية اشتغالية تعمق حدود الارتباط بين المرجعيات المؤثرة في التجربة وبين الصياغة الاسلوبية العامة له.
2. تتطوي معطيات التجربة الفنية ل(محمد علي شاكر) على مقاربات تحليلية ترتبط تارة بالمحيط الاجتماعي والبيئي ،وتارة اخرى بالمعالجات الرؤيوية والاسلوبية للفن الغربي .
3. كان للموروث الشعبي المحلي ،اثرا في تشكيل الرؤيتين الجمالية والفنية للفنان (محمد علي شاكر)، عبر توظيف الوحدات البصرية ذات العلاقة بالموروث في معالجته الفنية
4. هيمنت قضايا الانسان ومشكلاته الاجتماعية والنفسية على الموضوعات والمضامين التي عززت تجربته وفقا لاعتمادها النزعة الانسانية الواضحة. ولم يغفل دور المرأة في بناء الأسرة والمجتمع فقد جعل لها نسبة كبيرة في رسوماته .

هذا وقد ختمت الدراسة بتقديم مجموعة من التوصيات والمقترحات العملية ذات الصلة بتطوير دراسة جماليات التكوين في مجالات اخرى واستكمالا للفائدة , ثم أعقبتها قائمة المصادر والملاحق.

## الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث :

ان الفن بعمومه يشتغل على أساسيات تقوم مفاهيمها الأولية على بنائية الإنشاء (التكوين) الذي يحدد بدوره نمطية كل اتجاه وخصائصه التي تعزله كجنس فني مستقل له كيانه الذي يتحرك بضمونه وتتحرك كذلك جماليته ضمن ذلك الإطار التكويني. والفن التشكيلي العراقي المعاصر، هو خطاب معرفي بصري يقرأ من خلال أنظمة العلاقات التي تؤسس الشكل او الهيئة، والتي تتأثر برؤية الفنان الذاتية وتجاربه التشكيلية التي بدورها تحدد هوية كل فنان، فقد احتل أسلوب الفنان العراقي محمد علي شاكرا في الرسم مساحة مهمة في خارطة الخطاب التشكيلي العراقي المعاصر استلزمت من الباحثين والدارسين الوقوف على حيثياتها كونها تبحث في الواقع عن أشكال تتولد من هذا الواقع لتصل الى رمزية تشكيلية تتفتح افاقها على الذات وكما يشيد بذلك " عادل كامل " بقوله : " لقد برهنت اكثر التجارب قيمة وبقاء على مبدأ الفن المستند إلى الواقعية . وتجربة الفنان محمد علي شاكرا تبدأ من الواقعية بأبعادها وتسمو بذاتها المختلفة .. ولكنه كان في الوقت نفسه يسعى إلى واقعية من نوع آخر ربما هي الواقعية التي تبحث عن الواقعية او ذلك الجانب القائم في أسرار الواقع وتناسقه من خلال إعادة تشكيله وتكوينه " . (كامل, 1986, ص143)

ان وحدة الصراع التي تتمظهر من خلالها بنية التشكيل الفني في أعمال الفنان محمد علي شاكرا كفكرة جمالية في شكل فني مجدد . تحمل في طياتها إشكالية تلقي بظلالها على عمليات التلقي الجمالي لمشكلة الصراع بين بنية الشكل المتأرجحة واقعياً ومجرداً أو رمزياً ، هذه المشكلة تطرح نفسها على شكل جملة من التساؤلات تستدعي الوقوف عندها وبحثها وتقصيها ، فهل للمعطيات الواقعية والذاتية والتقنية أثرها البارز في تجلي جماليات التكوين في رسوم محمد علي شاكرا؟ وهل يمكن توسم مفاهيم جمالية وراء اشتغال آليات التكوين وحيثياته المتمثلة بأساقه البنائية المتناغمة؟ وهل أفرزت تجربة محمد علي شاكرا عن جمالية في التكوين منحته خصوصية تستدعي البحث؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه :

- الاطلاع على الجانب المعرفي والجمالي والفني والتاريخي لمسيرة الفن العراقي المعاصر .
  - يعد هذا البحث أول دراسة تبحث في جماليات التكوين في رسوم محمد علي شاكرا .
- أما الحاجة اليه فهي تتبع من الآتي :

- امكانية افادة المشتغلين في مجال الفن التشكيلي من هذه الدراسة والمتخصصين في المؤسسات التعليمية الفنية والجمالية وطلبة الدراسات الأولية والعليا في أقسام الفنون التشكيلية.

ثالثاً: هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى: " تعرف جماليات التكوين في رسوم محمد علي شاكرا"

رابعاً: حدود البحث :

1. الحدود الزمانية: من (1960- 1999). 2. الحدود المكانية: الرسوم المنتجة في العراق .
3. الحدود الموضوعية: دراسة الرسوم الزيتية للفنان محمد علي شاكرا .

خامساً: تحديد المصطلحات

1- الجمالية: Aesthetics : ورد مصطلح (الجمال) في القرآن الكريم في قوله تعالى "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون". (النحل، آية 6) حيث الجمال هنا بمعنى البهاء والحسن .

والجمالية هي وحدة العلاقات الشكلية والتي توحى للمتلقي بالإحساس بالانتظام والتناغم الناتج عن طريق تنظيم العناصر البصرية في لوحات الفنان محمد علي شاكرا .

2- التكوين (الإنشاء) : Composition : هو إحداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة من خلال " الشكل النهائي للعمل الفني الذي يميزه في وجوده وحقيقته ، أي أن العمل الفني يضم الكثرة من العناصر في وحدة الكل

بحيث يجعل من هذه العناصر موضوعا يمثل عملا فنيا من خلال ترابط العناصر التشكيلية. (برتملي, 1970, ص413)

### الفصل الثاني

#### المبحث الأول: جمالية التكوين في الرسم العراقي المعاصر

اعتمد الباحث دراسة جماليات التكوين وتقنياته بشكل عام والرسم العراقي بشكل خاص وتفكيك هذا التكوين ودراسة عناصره بهدف التوصل إلى السمات الفنية المشتركة التي تميزه.

ان الفنون الإنسانية جميعها هي فنون تجميع العناصر لإيجاد تكوين جديد يعتمد على مجموعة وحدات مرئية منها (الشكل ، الخط ، اللون ، الملمس ، الحجم ، الفضاء والقيمة الضوئية)، فالتكوين الفني ما هو إلا الشكل النهائي للعمل الفني الذي يميزه في وجوده وحقيقته، أي أن العمل الفني يضم الكثرة من العناصر في وحدة الكل بحيث يجعل من هذه العناصر موضوعا يمثل عملا فنيا من خلال ترابط العناصر التشكيلية. (برتملي, 1970, ص413)

فقواعد للتكوين في الفنون التشكيلية مستمدة من الطبيعة التي تعد موضوعا خصباً ثم يأتي دور الفنان الذي يقوم بترسيخها في اغلب أعماله الفنية مما يجعله يثبت تلك القواعد في التكوين الفني الذي يعتمد على وسائل تنظيم منها ( التوازن ، التباين ، التناسب ، الوحدة ، السيادة ، الانسجام و التكرار) التي تستند في قوتها على قوانين وقواعد بنيت على تجارب مادية ثابتة. فالرسم بنية جمالية قائمة بذاتها تتبع تصورات الفنان الذهنية الثابتة والمتحولة، وان الجانب الجمالي للتكوين والذي هو سبب لما يتبعه وهو الجانب الوظيفي ، وأن وظيفته مقننة بالشكل حيث تصح عن جمالية تؤدي إلى عدم تحديد أو تقليص للبنية الجمالية والوظيفية واللذان يتعاقدان ويتأثران ببعض وأفضل مثال على ذلك هو اقتراب الفن العراقي المعاصر في فتراته التأسيسية من تحقيق معنى الحداثة بفعل الطروحات النظرية التجديدية لمجموعة من الرواد منهم جواد سليم في دعوته إلى استنهاض الإرث الحضاري والانفتاح على أساليب الفن العالمي أو محمود صبري في واقعية الكم أو شاكر حسن ال سعيد في البعد الواحد وهذه الدعوات وما انضوى تحت سياقها العام حاولت تحقيق استمتاع ذاتي . ( أن معنى الفن في العراق قد بدا بعد الحرب العالمية الثانية ولم يتبلور بشكل واضح وصريح إلا في السنوات الأخيرة ، أن الفنان سعى لتأسيس الوجود الفعلي للفن والنقل (كامل, 1979, ص12) . فرغم العراقيل التي واجهت الفنان العراقي إلا انه لم يقف عند حدود تجارب الواقعية بل تحدها للتعبير عن موقفه.(أن مقارنة الفنون على أساس خلفيتها الاجتماعية والثقافية المشتركة أفضل من تناولها من خلال نظريات الفنان ونواياه . من المؤكد بالإمكان أن تصف التربة المخصبة المشتركة بين العوامل الزمنية أو المحلية والاجتماعية للفنون والآداب حتى تصل إلى نقطة التأثيرات التي عملت عملها فيها ) . (دليل, دارين, ب.ت, ص167) . لأنه من العوامل التي ساعدت على تبلور الأساليب الفنية لدى الفنان العراقي هو وقوفه إزاء الفن الغربي والانبساطي كما في الشكل رقم ( 1, 2, 3, 4 ) لذا أن مسالة الوعي الفني ارتبطت بشكل عام بالفنان ومحيطه الاجتماعي كذلك لعبت التجريدية الفردانية لدى الفنان العراقي دورا هاما في بلورة العمل الفني وبوعي مقصود أو عفوي لمجاراة تلك التحولات السياسية لتسجيل رؤية جديدة للإنسان في العراق ذات قيمة خالصة معبرا عن حركة عصره , تلك القيمة التي لا تنفصل عن باقي القيم الإبداعية الأخرى .

لقد بدأت التأثيرات في خمسينيات القرن العشرين عندما عمد الفنان العراقي وبوعي إلى تشكيل الجماعات الفنية كجماعة الرواد وبغداد للفن الحديث والانطباعيين . لذا فان القيم الفنية أخذت تتبلور لتقرض نفسها بعد أن كانت قيم شكلية تطغى عليها التجريبية والفردانية والأفكار المجردة للقيمة الشكلية أي انه حصل نضوجا واضحا بين التجريبتين , التجربة الفردية السائدة فترة الخمسينات والتجربة الجماعية بظهور الجماعات الفنية . قام الفنانون العراقيون المحدثون بتصحيح مسار الحركة التشكيلية وجعلها تسير وفق انساق علمية منهجية تقوم على مبدأ الوعي لاهمية الفن كحاجة حضارية بإمكانها التأسيس لذائقيه جمالية وأخلاقية تفعل فعلها في المجتمع . يقول حافظ ألدروبي: ( الفن عندنا يعاني السيطرة الغربية في جوهره , فالفن عندنا غربي في مجموعته ) . (كامل, 1979, ص39) . لذا كان من الطبيعي أن تتطور الأساليب الفنية بخطى موازية للغاية المنشودة عبر تطوير الوسائل

والأدوات والأساليب للحاق بركب الفنون الحداثية على مستوى العالم وهذا ما حدا ببعض الفنانين العراقيين إلى شد الرحال إلى منابع الحداثة الأوروبية لتكوين صورة أكثر وضوحا عن تلك الأساليب المتسارعة في حراكها وتطورها ومحاولة الاستفادة من القوالب الشكلية الناتجة عن فعل التجريب المستمر والذي قطعت فيه الفنون الأوروبية شوطا طويلا آنذاك , يقول جواد سليم : ( لقد عملت مجهدا لكن , إننا في العصر الحاضر محاطون بمختلف المدارس والمؤثرات وعلينا أن نعرف كل شي لكي نبقى ما يلائمنا ونترك الباقي ) , ويقول نوري الراوي : ( وقد أفلحت هذه التجارب البسيطة في ترسيخ سيماء لغة عراقية , ذات مداليل غربية ) . (كامل, 1979, ص 40 - 41)

أن التطور الأسلوبى الذي ينشده الفن العراقى ومنذ فترات التأسيس مع جماعة الرواد وجماعة بغداد للفن الحديث وغيرها من الجماعات تمخضت عن توليد صيغ شكلية غير مسبوقه في الفن العراقى أولاها ما نلمس بوادرها في جماعة بغداد حين دعا مؤسسها إلى استلهام الماضي في صيغ معاصرة وهجر الأساليب التقليدية ومن هذه الفكرة المهمة بات الفن العراقى منشغلا بتطوير الكيفيات الأدائية حتى وصلا إلى مرحلة يصعب معها وضع حدود موضوعية للتجربة الجمالية أو صياغتها الشكلية التكوينية البنائية , فخلال الفترة الماضية حتى العقد السادس كان الفنان غير قادر على التعبير عن ذاته وفق رؤيته الشخصية إذ كان يعبر برؤية غربية لأنه لا يملك خيار آخر وتلافيا لهذه المشكلة عمد إلى التحوير في رؤيته ومحاولته الإمساك بفن عراقى يركز التراث العراقى والقيم المحلية الشعبية مما أدى هذا إلى إثارة الفنان العراقى وخصوصا جيل الستينات الذين امتازوا بإهمال القيم التي أرساها الجيل السابق حيث بدا غاضبا ومتمردا مما دعاه إلى التعبير عن ذاتيته رابطا إياها بالتراث خلال استخدامه الأساليب المعاصرة مصورا مشاكل عصره , ولو حاولنا تسليط الضوء على الأساليب الفنية للفنانين العراقيين في تلك الفترة لوجدنا محطات يجب التوقف عندها فقد حاول جيل الستينات الإمساك بمعاصرة جديدة وإعادة قراءة متطلبات ذلك العصر من خلال تجسيدها للمعاصرة بأسلوب ملتزم مؤكدين على ظهوره بالحفاظ على الشخصية العراقية والتمسك بجذورها الحقيقية معبرا عنها بوحدة عضوية فنيا وفكريا , حيث استخدم عدة أساليب متنوعة, إذ انه لم يتميز بالوقوف أمام مدرسة أو اتجاه واحد بل سعى لإيجاد أكثر من تأثير في العمل الفنى وتجريبية جديدة ذات دلالة لا تنفصل عن الذات العراقية أن فكرة العودة إلى الماضي كان لا بد من صياغته في قوالب شكلية لغرض طرحها على السطح التصويرى وكان مما لا بد منه أن يركز في أشكال توازن دلالاتها التأويلية وبنيتها وإمكانية زجها بصورة متناغمة ومنسجمة ولعل هذا ما شغل جواد سليم وغيره ممن حاولوا الانخراط في السباق ذاته كنزار سليم أن يبتكر رموز ذات مرجعية مغلقة للبيئة التاريخية التراثية العراقية ولها خصوصية الهوية التي طمح لتحقيقها مؤسس النهضة الفنية العراقية . فالأهله والأشكال الهندسية المربعة والدوائر والموتيفات الشكلية الفلكلورية كالأشكال الزخرفية المجردة عن قرائن حسية كانت أدوات شكلية مطبوعة بيد الفنان الذي كان يعرف يوظف الرمز في بنية الشكل المتصور في المخيلة ليكون بواسطة الشكل المختزل والزهد اللوني ذو النزعة التجريدية الروحية التي تعود بنا إلى الماضي ومدارسه الفنية الإسلامية وتحديد رسومات الواسطى ذات النزعة الروحية الجمالية التأملية . لقد لعب التجريد في الفن الإسلامى دورا بارزا من خلال تحولات في الفن العراقى المعاصر ومن خلال المعالجات التقنية التي تأثر بها من الفن الغربى وأصالة التجريد الإسلامى فهو أضفى طابعا جديدا أكثر تعبيريا وأصالة مستخدما ذلك التأثير بالأسلوب الغربى والمعالجات الحرفية بعد أن زوجه بروحية صوفية تجريدية ملتزمة ومعاصرة وهو بهذا قد عمد لإيجاد منجز إبداعى حدائوى بهوية عراقية فنجد جواد سليم قد وظف الشكل بتنظيم واعى لعناصر الشكل فالخطوط المكونة للأشكال كانت منسجمة وأسلوبه التبسيطى والمساحات الملونة أرضية مناسبة للشكل المختزل دون أي حدث إحساسا بالتطابق أو المحاكاة للموضوعى وشروطه وضرورته, فالضرورة الجمالية كانت نابعة من بساطة التكوين وبراعة تصميم الشكل بحسب رؤية الفنان واقتراحات ذاته المبدعة و ولذا فان الجمالية التكوينية لجواد سليم هي جمالية تكوينية تبسيطية مجردة للموضوع لصالح حرية الذات . وفي حقيقة الأمر أن هذا المسعى الجمالى إنما كان هدفا مقصورا من مثل أعضاء الجماعة الفنية ولهذا كانت تجريبية جواد سليم مثمرة لأنها شكلية تكتيكية خاضعة لتوجه فكري صارم ودقيق وهذا ما يميز عن أسلوب الممارسة الغريزية في بناء تكويناته الشكلية كما فعل حافظ الدروبي على سبيل المثال . (كامل, 1980, ص 23-42)

فالتنظير والفكر والوعي المستعان به في عمل جواد سليم تكاد تكون مهمشة لصالح الاحتفاء باللون والتأغيمات البصرية المنفلته من قيود المعنى التعبيري لدى الدروبي , وهذا ما كان لينأى عنه جواد سليم وأفراد جماعته مرجحين كفة الفن القضية على الفن كوسيلة جمالية خالصة تندرج ضمن مسمى وتوجه ( الفن للفن ) وهو الموقف الذي اتخذه شريكه في وعينا الريادي للحركة التشكيلية العراقية, أي أن الفنان فائق حسن الذي تأثر بالمؤثرات الحضارية التي تعرض لدراستها جواد سليم والانفتاح على الأساليب الغربية , سوى أن فائق حسن كان متارجحا بين أسلوبين متباينين في الرسم يميل احدهما نحو الواقعية والأكاديمية في الرسم المستندة إلى الخبرة الحسية والحرفة العالمية والدراية بعناصر التكوين الأكاديمي من جهة وأسلوب آخر ينحو منحاً تجريدياً ذا جذر موضوعي متواصل مع الوعي العرفي المشترك . (الربيعي, 1976, ص54)

فالواقعية ارتباطت بالجانب الاجتماعي وبالتأثيرات الأخرى ويمكن القول أن لهذه الواقعية جذراً فلسفياً واقعياً يسعى بأسلوب واضح لا يخلو من الأسلوب الأكاديمي المعروف عن مشاعر غالبية الناس في التعبير عن الحياة الجديدة . (كامل, 1979, ص56)

يقترّب أسلوب فائق حسن التجريدي من التوصيات الفكرية والجمالية والاسلوبية التي تمخضت عن بيانات الجماعة الفنية , فوجد أن أسلوبه الفني ( ينحو منحاً واقعياً معتمداً رهافة الخط وحساسية اللون وأشكال المساحات الواسعة التي توزعت ضمن تكوين اللوحة واللون التصويري في أعماله يضفي صفة الجلال الساكن ) . (الربيعي, 1976, ص54)

على موضوعه لأن شعوره الواعي بالبيئة الصحراوية وتشبعه بالمعاني البسيطة للحياة الريفية في العراق كان لا بد من تتعكس بشفافية في لوحاته دون أي حاجة للتكلف الرومانسي والمبالغة التصويرية المبتعدة عن حقيقة الشعور الذاتي حيال تلك المواضيع كما في الشكل رقم (5) .

أي أن الجمال الذي كان يتوخاه فائق حسن إنما كان متموضعا في منطقة عذرية بالنسبة للفن العراقي على الأقل تسمو على تجارب محاكاة الطبيعة على غرار (عبد القادر الرسام) أو التجريدات والتجارب الخالصة في أعمال (ال سعيد) وذلك الجمال نابغ من احساس الذات بالقيمة الجمالية المكونة في البساطة والبدائية التي كانت سمة المناطق الواقعة خارج نطاق الحضارة والحياة المدنية ومراكزها انذاك . فجنده يحاول جاهداً أن يحقق توازناً بين رؤيته الجمالية وأسلوبه الثاني للشكل المتشكل عبر تراكم هائل من التجارب الفنية بحكم شخصيته الفنية الاكاديمية , لذا نجده قد ابتعد بخطوة عن جواد سليم في الاشتغال على عناصر شكلية أكثر واقعية والفه من تكوينات سليم المجردة , فجاءت لوحات فائق حسن بالقيم اللونية والتونات كلوحة (الموسقيون في الشارع) شكل رقم (6) , وبهذا تفتتح اللوحة كسطح تصويري على عناصر همشتها لوحات سليم لأسباب أسلوبية خاصة بالفنان , بينما أخذت مدى واسعاً في أعمال فائق حسن التي نراها اشتغلت على تكوينات تعتمد التسطیح وهيمنة الخط في تطهير الإشكال وترك اللون حراً في تعدي انطقة الخط وتحدياته. لقد اسس للاتجاه الأكاديمي في الرسم وبنفس الوقت وضع أسساً وصياغات تكوينية وجمالية يمكن من خلالها استشفاف جمالية التكوين لدى الفنانين المتأثرين به على المستويين الأكاديمي والتجريبي.

وبهذا يمكن أن نعهده قد اسس لجمالية تكوين تستند إلى التنظيم والحرية في زج عناصر الشكل مع مراقبة من قبل الوعي الأكاديمي والدراسة بأسس الإنشاء وكيفيات الاستفادة من تلك العناصر لذا فإنه يفترق عن جماليات جواد سليم في كونه قد غلب في بعض أعماله التجريبية اقتراحات الذات من الناحية الشكلية وليس الموضوعية كما فعل جواد سليم , أن فائق ظل ملتزماً بضرورة تحقيق تواصل جمالي بصري مع المتلقي يجتاز الحسي ويضحي به لصالح وضع المتلقي أمام خطاب جمالي رؤيوي ابعده مدى وديمومة من خطاب الحس .

فمن الناحية التعبيرية مما لا شك فيه أن الفنان مرآة لمجتمعه فهو يعكس عدة جوانب نفسية واجتماعية كالتعبير عن المشكلات والأزمات التي يمر بها المجتمع والتي جعلت الفنان العراقي معبراً عنها عاكساً عمق الماسات الذاتية والاجتماعية بأسلوب تعبيرى غير متكامل جاعلاً من أسلوبه الفني هذا وسيلة ولغة حاورت تطلعات الشعب العراقي , فالفنان العراقي تجريبي يبحث ويجرب بوحى كما فعل جواد سليم أو فائق حسن أو غيرهم كما

ينتقل من أسلوب إلى آخر بحثا عن الأكثر ملائمة لذاته ولجمهوره وفكره فكر متطور سياسيا وفلسفيا وفنيا . (كامل, 1979, ص47)

وبهذا فان قيمة جمالية التكوين لدى الفنانين وهذا هو الأهم . قد احتفظت لدى الفنانين بخصوصيتها وقيمتها الحداثية فتكوينات جواد سليم كانت من النوع السهل الممتنع والتي لا يستطيع سوى الفنان الأصيل أن يتوصل لمفرداتها أو التلاعب بها غيره ونظمها في تكوينات شكلية تحقق المعنى الجمالي التواصلية المؤسس للذائقة الجمالية بينما كانت أعمال فائق حسن تتمتع على غيره أو تصعب عليهم دون أن تكون هناك خبرة ونكاء كالذي تمتع بها في كيفية استغلال المفردات الحياتية البسيطة وزجها في قوالب أو تكوينات جمالية حداثية . فجواد سليم إنما كان يفلسف السطح التصويري بمعالجاته وتكويناته التي تتعاطى مع مفاهيم متعددة كالحركة والزمن والتي يصعب فهمها إلا بذكاء عالي ومقدرة فنية مرموقة في مزوجة العناصر البنائية للشكل ودراسة تامة بالتكوينات فلوحة ( الشجرة القتيلة ) شكل رقم (7) , رغم دلالاتها التعبيرية التي يصرح بها الفنان إلا أنها استندت كسائر أعماله إلى جماليات التكوين المهيمنة تماما على فعله الإبداعي بينما يهمل الشكل كعناصر أو لنقل يقف في المرتبة الثانية بعد التكوين فالاشكال في اللوحة توحى بحركة دائرية أبدية تتطلق من أي من المفردات الشكلية ( الأشخاص أو الشجرة ) لتنتهي إلى الأعلى ثم إلى الأسفل وهكذا ليطماها الزمان التقليدي داخل الزمان اللامتعين وهو المطلق الثابت . من هذه المرجعية الفلسفية يمكن وضع حكم نقدي عن الأعمال الفنية لمرحلة الرواد المؤسسين للحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مفاده أنها كانت تبحث عن أسلوب متفرد يمسك بالعصى من وسطها ليوازن بين تأصيل الهوية كقضية لها الأولوية في الحركة التشكيلية الفني والتطلع إلى الأتي الذي يمكن أن يؤول إليه مستقبل هذه الحركة التي يتمتع بمقومات النجاح . و لهذا فان الوسيلة لتحقيق ذلك الهدف كانت لا بد من أن تمر من خلال الكيفيات الأدائية أو لنقل تنوع الأساليب في ابتكار تكوينات متعددة تتمتع بسمة الجمالية لتضمن البقاء والاستمرار أذا مانالت استحسان جمهور المتلقين والمهتمين بدراسة الفن العراقي المعاصر وهذا كان مشروع الرواد بشكل عام وجماعة بغداد للفن الحديث على وجه الخصوص.

ان مرحلة الستينات التي كانت وريث الجيل السابق تميزت بالتمرد على المسلمات الشائعة وعلى الواقع الاجتماعي والسياسي على حد سواء فإنها حاولت ترسيخ هويتها الفنية والجمالية عبر الجماعات الفنية ومن أهمها جماعة (الرؤية الجديدة)\* ومن أعضائها الفنان محمد مهر الدين الذي يمثل احد أقطاب هذا التمرد على الأساليب الشائعة والواقع الذي لا يرتقي إلى المستوى المطلوب ولقد حاول تكريس خطابه الجمالي المستند إلى وضع قيم بنائية جديدة في العمل الفني سواء على صعيد المادة والعناصر والتكوينات الجمالية , ففي تجاربه قاطبة يطمح مهر الدين لإنتاج خطاب بصري فعال لا يتكرر لمصادره ومرجعياته , غير انه ذو سمة وجدانية من دون إسفاف . (انه من الرسامين الذين يجيدون الرسم بوصفه شقا أو نظاما من العلاقات وأرجح أن أرضيته العريضة في حقل التصميم بالانضباط الذي يفترضه هذا الفن عند إدارة السطح التصويري مثل سببا جديا في تمكن الفنان من ابتداء مزيد من الحلول للموضوعات المراد رسمها, وقد بدا هذا السياق فاعلا في رسوماته العلامية والتي يضاعف بها المعنى أو يهمل لصالح عذوبة الشكل ذو الحس الهندسي). (عبد الامير, 2004, ص67). مما يحيلنا إلى وضع تصور موضوعي عن جمالية تكويناته المستندة إلى تغليب النزعة العقلية واعتماد الخبرة التصميمية المتراكمة لديه فلوحاته تستند إلى احساس لوني جيد لاعتمادها جمالية التقنية من مواد متنوعة غير مألوفة كالخشب والرمل والجص وتقنيات الحرق والحك لتنويع ملمس السطح التصويري , لذا نجد أن هناك ثمة تحول في لوحاته بشكل خاص والستينيون بشكل عام يتوضح في الاتجاه نحو ترسيخ جمالية تكوين تشغل على عناصر مادية لا مفاهيمية كما في الشكل رقم (8) , بمعنى أن التكوينات المبتكرة التي توفقها أعمال جواد سليم والرواد بشكل عام قد حيدت لصالح الخامة والتقنية لتأخذ مساحتها في صياغة كيفيات جديدة لأساليب التعامل مع السطح التصويري ومعالجة مشكلاته, أن هذا التوجه الجديد لم يكن من باب المصادفة , بل هو نتاج الانفتاح على تجارب عالمية معاصرة

\* ترتبط الرؤية الجديدة بتجاربه عدد من الفنانين الذين تتباين تجاربهم بين استلهم التراث العربي أو الاستفادة من تجارب البلدان التي درسوا فيها , بيد أنهم في الحصلة النهائية كانوا يسعون إلى بلورة رؤية جمالية خاصة بهم .

دأبت في حركتها باتجاهات مختلفة واستطاع الفنان العراقي اقتطاع أو مجارة بعض تياراتها ليوظف لصالح قضيته الجمالية ورؤيته الفنية.

في حين مضى سالم الدباغ باتجاه آخر له جماليات تكوينه الخاصة مستمدا من التجريد وأنساقه مفرداته الشكلية التي استطاع أن يوظفها بأسلوب يعتمد على حسن التصميم والتنظيم لعناصر الشكل التي لم يكن ليفرط في تداولها ليصاب السطح التصويري بالترهل جراء تكثيف العناصر اللامبرر , وهو ما كان يتجنبه الدباغ الذي اقتصد في العناصر ولخص جهده وكثفه باتجاه آلية التوزيع للشكال فالتكوين كان همه الأول والأخير في ذلك لأنه كان يهدف كما هو حال اغلب أبناء جيل الستين إلى اكتشاف طرق جديدة لمعالجة الفضاء التصويري بطرق غير تقليدية , وهذا ما برع فيه عندما استخدم إشكاله لهدف وجداني يتخطى منطقة الإثارة البصرية للانفتاح على حقل تذوقي آخر يرتقي بالحس ويغريه بأناقة التصميم ودقته جاعلا الموضوع خلفية أو حجة لتصوير الشكل . لذا فان إعماله يمكن أن تحيلنا إلى جمالية تكوين أخرى مستحدثة تعتمد على تصميم السطح التصويري بأسلوب عقلي هندسي قوامه الإشكال التجريدية ذات الجذر الواقعي كما في الشكل رقم (9) , وفي سياق الانفتاح التجريبي ذاته لجا الفنان مهدي مطشر إلى بلورة أسلوبه الفني المرتكز أساسا على جمالية التكوين وإذ تحاول عناصر الشكل والتكوين والبيئة الصورية بشكل عام هدفا موحدا إحداث حالة خداع بصري لدى المتلقي وجعل الثيمة الجمالية مرهونة بعنصر الخداع الحسي الذي تلعب مجموعة الإشكال المنظومة وفق تكوين عالي الإتقان يعتمد على تشكيل الخطوط الهندسية المتوازية المتقاطعة أو الإشكال المكررة وفق إيقاع شكلي ولوني بإمكانه إحداث مثل تلك الإيهامات البصرية وحاول مطشر ابتكار جمالية تكوين مختلفة جذريا عن سابقتها كما في الشكل رقم (10) , فإعماله تتعامل مع الحسي ولكن ليس بالطريقة التقليدية التي تعامل بها الدروبي على سبيل المثال ذات النزعة الانطباعية , أو حتى تلك الأعمال ذات الطابع التصميمي الذي يحاول تمويه بعض الإشكال الواقعية ضمن المساحات اللونية المنتظمة مع الأخذ بعين الاعتبار أن كلا الأسلوبين قد تعامل مع منطقة الإدراك الحسي للوحة دون اهتمام للمضمون التعبيري أو الدلالات والتأويلات المرهقة للعمل الفني من قبيل الأعمال الانطباعية الميالة نحو التفتيشية لدى الدروبي أو الأعمال البصرية على غرار أعمال فازارلي أو أعمال مدرسة ( opart ) .

إن التنوع الذي شهدته التكوينات الجمالية في أعمال الفن العراقي المعاصر كانت تطمح إلى الاشتغال على مجمل الأساليب الفنية العالمية المعاصرة وكانت سمة التجريب صفة ملازمة للنتاجات الفنية للفنان العراقي المعاصر فمن الفنانين من توخى الدلالة التعبيرية ومنهم من أجل تلك الدلالة لما بعد الصدمة البصرية الصورية والأخر راح يذهب وراء الحفر في ذاكرة الصور المورثة من تاريخ العراق القديم أو الفلكلور العراقي كما في الشكل (11) و (12), أو الأساطير القديمة فلو سلطنا الضوء على تجارب الفنانين الستينيين والسبعينيين لتسنى لنا وبسهولة إن نلاحظ مدى التنوع الكبير الذي حاولت مجموعة الرؤى الجمالية المتباينة حصرها في توظيفات خاضعة لذات الفنان وأسلوبه الشخصي الساعي إلى تحقيق هوية فنية رافده. فإعمال الفنان علاء حسين بشير تمثل نموذجا على مدى التنوع والمرونة التي تمتع بها الفنان العراقي في سعيه لمواكبة المستجدات العالمية الفنية , حاولت ملاحقة الجميل في أعماق عالم الحلم اللاشعوري مع الاستعانة بالحسي لتجسيد أفكاره الغرائبية فهو لم يكن يحاول محاكاة الواقع من خلال بناء اللوحة بقرائنها الحسية بل حاول تسخير تلك القرائن الحسية المجتزئة من الواقع للإفصاح عن رؤاه الجمالية مسخرا في الوقت نفسه خبرته الفنية في تكوين الشكل الذي يحاول الموازنة بين الدلالة الرمزية أو السريالية مع عذوبة الصورة الحسنة التصميم أو التشكيل كما في الشكل رقم (13), ومع تماشي تلك النزعة الرمزية الحلمية التي اشتغلت عليها لوحات بشير إلا أنها لم تكن لتتداخل مع لوحات أخرى اشتغلت على الثيمة الجمالية ذاتها , وذلك يعود إلى ابتكار تكوينات مغايرة تتحو منها أسلوبيا متباينا مع الأساليب الأخرى فلوحات نوري الراوي المصورة لقرية رواه تعلن عن أجوائها الروحية الحلمية العذبة دونما تكبير بالواقع الحسي إذ تتحول الإشكال المألوفة للبيوت الطينية في القرية المعهودة إلى كتل شفافة وخفيفة تعلق في فضاء اللوحة دونما إحساس بثقله مادتها كما في الشكل رقم (14) , وهذا يعود إلى ابتكار الراوي لرؤية جمالية تكوينية لا تقليدية في معالجة موضوع اللوحة تعتمد على تحريف عناصر التكوين الواقعي بروح رومانسية تذكرنا بأعمال تيرنز ذات الطابع الرومانسي الانفعالي في رسم مشاهد الطبيعة والتي تخرج عن نمط البناء أمحاكاتي المقارب بين عالم الصورة المتخيلة والصورة الواقعية, لذا يمكن

أن نستشف جمالية تكوين ذات رؤية جمالية مغايرة في لوحات هذين الفنانين فاعتمادهما على القرائن الحسية لم يكن بدافع تسجيلي من جهة ومن جهة أخرى فان بنية العمل الفني في لوحاتهما باتت خارجة عن اطر البناء الفني المعهودة في التشكيل العراقي المعاصر وهذا يعود إلى تعريف قواعد تصوير الشكل بالاستناد إلى المتخيل وليس الحسي أو العقلي المقنن للصورة الفنية بضرورات الموضوعي والتزاماته المعرفية والمادية أي أن العمل الفني هنا قد اتسم بعدم ولاءه للموضوعي من جهة الشكل وذلك للتلاعب بعملية تكوين اللوحة اللاتقليدي على غرار التجارب الفنية التجريدية لجواد سليم وغيره من الرواد ممن ركزوا على مبدأ تحرير الصورة من محدداتها الموضوعية التي تأسرها وتشدها دوما نحو الالتزام بالجانب القيمي المعرفي أو الأخلاقي وهما قيمتان لطالما قيدتا الفن بشكل عام أو لنقل الأنموذج الجمالي المرتهن بهما في الفن الأوربي في السابق وفي بوارد النهضة التشكيلية العراقية المعاصرة .

أن عملية الخلق الفني في مظهرها ذاتي وفي باطنها الفلسفي عملية انعكاسية واسعة المدى لثقافة الفنان وبيئته ومزاجه ومعتقداته وطباعه . فكان لإدخال الحرف العربي والحروف عموما ما يمثل مدى عناية الفن العراقي المعاصر بالمضمون الفني كقيمة وليس كمهارة وكانعكاس لفكرة فلسفية . انه قيمة بمعنى كونه شكلا ومضمونا. (آل سعيد، 1973، ص33) ، وكما في الشكل (15) فكان شاكر حسن يسعى لتجسيد الرؤية التأملية في أسلوب معاصر كما كشف عن جمالية الحرف في العمل الفني كما انه تقدم بفكرة معرض البعد الواحد. (كامل، مصدر سابق، ص68) . ويقول محمد غني حكمت : ( أن داخل الحروف انسجاما رائعا تكشفه العين من خلال الضلال الجانبية لكل الحروف ) . (آل سعيد، ب.ت، ص112) . ويذهب رافع الناصري متأملا فيقول : ( أن المتأمل للحرف العربي مجردا من معناه مفصولا عن أية خدمة لغوية يراد بها التعبير عنها يحده ذات قيمة تشكيلية مستقلة تعتمد على الأسس الفنية من شكل وحركة وفراغ ) كما في الشكل (16) . (كامل، 1979، ص69) .

وفي رؤية جمالية محايدة اعتمدت عالم الحلم والموروث الشعبي تقف لوحات الفنان ضياء العزاوي موقفا جماليا محايا من ناحية الثيمة الجمالية والموضوعات عينها التي مثلتها لوحات جواد سليم أو فائق حسن أو شاكر حسن أو الراوي ولكنها مفارقة من ناحية التكوين إذ ابتعدت لوحاته بمسافة أكثر عن ضرورات الصورة التمثيلية الحاضرة في أعمال سابقه في المسعى الجمالي ذاته فهو قد لجى إلى الإشكال الرامزة المعبئة بالدلالات تفوق طاقة التعبير التفسيرية وتتخطاه إلى منطقة التأويل على الرغم من وجود قوي للحس الفلكلوري أو حتى الكتابات الحكواتية الشعبية إلا أنها تصح عن رغبة ملحة في تحطيم نسقية العمل الأكاديمي وتعلن عن سنن جديدة للشكل الرمزي ومجموعة العلاقات الرابطة بين عناصر الشكل وأسلوب تكوينها الذي بات مع لوحاته خاضعا بالكامل لرأيه التخيلية رابطا بذلك بين بساطة الموضوع الجمالي والابتكار المتجسد بالتكوين وعناصره المختلفة ، كما في الشكل (17) .

### المبحث الثاني : المرجعيات المؤثرة في تجربة محمد علي شاكر

للبينة دورها الفاعل والمؤثر في العلاقات الاجتماعية فعليها تجري الأفعال والأحداث انطلاقا من أولى خطوات الفعل الإنساني نحو التجمع البشري ولحد الآن . فهي التي تدل على الوجود الاجتماعي ونمو المجتمعات مرآة صافيه تظهر التطور والنمو لأن الافعال البشريه انما تقترن عضوية المكان الذي يترك ملامحه و تأثيراته في الكائن البشري فهو ملازم ومرتبوط يميزه عن الآخرين لعوامل خاصة تدفعه إلى تشكيل مكانه بنمط معين خاص به يختلف عن الآخرين. (حبش، 1997، ص5) . فالفنان إنسان في مجتمع يتفاعل معه فمادته البيئة تؤثر فيه ويؤثر فيها لخلق بيئته الفنية الخاصة بعوامل متميزة تحمل هدفه الفكري والفلسفي والجمالي . من خلال تفكيك وإعادة البيئة المحيطة به ضمن ضوابط خاصة يعمل الفنان على تأملها بالشكل الدقيق فهو ليس مقلدا بل هو مبدع لفهم ما يهدف اليه ... وعلى الإنسان ان يكون في حالة تكيف دائم مع البيئة . (كامل، مصطفى، 1967، ص361) . والفنان ابن بيئته فهو يتأثر بها كما يؤثر فيها. فهو من مكونات البيئة وعليه لا يمتنع عن عزل هذه المكونات عن بعضها البعض حيث انها دائمة التفاعل مؤثرة ومتأثرة . (بني، ب.ت، ص215)

ان الفن ليس الا اسلوب حياة وهو عبارة عن عمليتي انعكاس وخلق لا ينقسمان عن بعض لأن الانسان ليس منعزل ، وعندما تواتيه فرصة التفتح والانطلاق فانه يتحول الى عالم صغير يحمل في طياته ثقافة الجنس البشري. (عبد الحميد، 1987، ص160) . والفنان من خلال انفعاله وقدرته قادر على تحويل الطبيعة وفق عملية روحية



من داخل ذاته الى تكوين طبيعة وبيئة فنية تكمن فيها كل معايير الفن ، والجمال بصفته الفنية لخلق نوع من المتعة الجمالية عند تذوقها من قبل الاخرين ، مبتعدا قدر الامكان عن المحاكاة والتقليد واللجوء بدلا من ذلك الى اختيار العناصر المثيرة والمؤثرة التي تساعد على التعبير . (بهنسي، 1972، ص71) وكذلك البيئة الثقافية التي من خلالها يتم قياس او تحديد الظواهر الاجتماعية والسياسية والدينية والاقتصادية. (ابراهيم، محمد عبد العال، ب.ت، ص20) ومن خلال ما تقدم يستخلص الباحث ان الطبيعة تشترك مع البيئة بجميع ابعادها النفسية والثقافية والاجتماعية لبلورة وتكوين واساليب الفنان وابداعاته عندما يتخذ من الطبيعة والبيئة مصدرا لفكره والهامة يتحقق النجاح في كل ما هو مستحدث من كتل واشكال وخطوط ومساحات وعناصر جمالية تظهر في تطوير يثير الانتباه وفي جمالية جديدة معاصرة . وان تغير الرؤية وتحولاتها وادراك الفنان واختلاف اسلوبه في حقبة انما ينبع من تأثير الثقافة السائدة في ذلك العصر الذي يعيش فيه الفنان .

كما ان الربط بين التراث والمعاصرة يتطلب الوعي والادراك العميق المصحوب بالثقافة ليكون الفنان محافظا على تراثه وان لا ينحرف باتجاه القيم الوافدة من الخارج وان يتمسك بالحصانة الذاتية ، كما ان السعي وراء الثقافة والتبصر امر ضروري من اجل ادراك ما هو اصيل وما هو دخيل على التراث. (السامرائي، 2006، ص97) فمعالجة واستلهاام التراث تكون بتفاعل وليس بجمود ، وذلك بتناول الإشكال التراثية بطرق يمكن بلورتها بجمالية وبرؤيا معاصرة لتتقلنا من الجمود إلى الحركة، ومن هنا يمكن للتراث ان يعيش في حالة أخرى نحو الانتعاش متفاعل مع العصر متجاوبا في الفكر والذوق مع الأجيال. (الصراف، 1979، ص20) اذ كان يدرس انعكاسات المحيط المحلي الذي عاش فيه والتعبير عن ادق تفاصيله هذا الانعكاس العفوي الذي يمثل ، في الوقت نفسه ، موهبة الفنان وحساسيته اتجاه الالوان ، يمثل مدى معرفته الحميمية بالأشياء. (كامل، 1991، ص150-152)

لقد كان محمد علي شاكر يستمد مواضيعه من البيئة المحلية العراقية كما في الشكل (18)، ويستلهم إحساسه الفني الخاص من خلال الصورة الوليدة بين الأجواء التي عاشها في روما وبين مدينة طفولته (الحلة) وقد تبلورت لديه خلاصة من متابعته للأساليب والاتجاهات التقنية التقليدية والحديثة السائدة. (الربيعي، 1976، ص236-237) . فكان امينا لفن الرسم لدرجة انه لم يهمل الجوانب الإبداعية، بيد ان الأفكار الأصيلة كانت تجد تحقيقها عنده داخل الأعمال، وليس خارجها: هذا التحقيق الذي منح اللوحة عمق لا يقبل الشرح أو التفسير دون التفكير في مكونات الحياة الاجتماعية والنفسية (الواقع) اذ كان يشعر بضرورة تطوير ثقافته الفنية بالاتجاه الذي يخدم عملية تأسيس فن عربي جديد: فن يمتلك الضرورات التقنية بجانب المعالجات المرتبطة بالواقع، وبنماء التراث وبالأبعاد الجمالية الجديدة. هذا المبدأ دفعه لتجذير عدة أفكار واقعية وقناعات بالرسم الواقعي أي تناسق الشكل والاهتمام بكماله الأخير... ولكنه كان، في الوقت نفسه يسعى الى واقعية من نوع آخر ، وربما هي الواقعية التي تبحث عن الواقعية! او ذلك الجانب القائم في (أسرار) الواقع وتناسقه من خلال إعادة تشكيله وتكوينه وفق مهمات الفنان. (كامل، 2007، ص84-85) كما في الشكل (19) .

لقد استلهم الطبيعة المحلية منذ صغره وعشق تصوير الحياة الاجتماعية .. ومن خلال رصده لهذا المحيط الزاخر بالذكريات صور عشرات المشاهد ... لقد صور الحياة الخاصة بصمت الأشياء ... فالفنان في حد ذاته دمج بين حركة ومأساته ، وبين حركة الاشياء وما تحتويه من معان داخلية ... لقد راح يصور الحياة في جدلها الدائم الطبيعة وسحر العالم.. ومشاهد النفس الداخلية وخفاياها غير المرئية. (كامل، 1991، ص152). حيث بدأ تجاربه كرسام واقعي بالمعنى المحدود... لهذه الكلمة . ولكنه من خلال تطوير تجاربه . وعبر دراسته في ايطاليا . جعل لاكتشف تفاصيل الجانب الواقعي العميقة: تفاصيل اللون ، الكتلة ، الخط ، وفن الرسم بشكل عام. (جبرا، ب ت ، ص8).

لقد كان محمد علي شاكر حريصا على التقاليد مقدما أن مشكلته هي : أن يتبع الرسم وفي الوقت نفسه الا يبقى رسما مجردا ! إنما يتابع تعميق الأسس التي كان قد تعلمها في بغداد وروما، ان الجيل الذي جاء بعد جواد سليم كان قد وجد عدة ( تقاليد ) سائدة ، إلى حد ما ، في الوسط الاجتماعي أو الثقافي. لكن مهمة جيل

( الستينيات ) لم تكن سهلة فهي مهمة تعتمد على دراسة وتحليل النتائج السابقة وفهم الواقع الجديد فراح يعبر بأسلوب أحر ومختلف عن الأساليب التي ظهرت في تلك الفترة . (كامل, ب.ت, دار الحرية, ص146)

اذ انه بدأ بفهم الواقعية لا لتصوير الواقع الخارجي بأسلوب مدرسي, انما باتجاه يقود إلى بحث عميق في خلفيات الواقع . فالغنان الذي سعى إلى عالم متناسق, جميل , لا يريد لأسلوبه ان يبسط أو يبقى في حدود المحاكاة لهذا الواقع .. ان فائق حسن الأكثر موهبة فنية فشل في بلوغ ما توصل إليه محمد علي شاكور , ذلك لأن فائق حسن عمل الكثير من اجل تأسيس الفن, او لأن تاريخنا الفني لم يمنحه الا هذا المجال أو هذه الفرصة ... ان هذه المقارنة مفيدة لأنها على سبيل المثال تذكرنا بأن فائق حسن سيجازف بالتجريد , بدل ان يعمق أسلوبه ... لقد بلغ محمد علي شاكور النقطة ذاتها التي بلغها فائق حسن, لم يشئت أسلوبه أو يجرب التجريد وإنما اكتفى محمد علي شاكور بمعالجة المشكلات التي بدأ بها. (كامل, 2007, ص84). ولتجذير هذه المنطلقات كان حريصا على التقاليد مقدما ان مشكلته: أن يتبع الرسم وفي الوقت نفسه الا يبقى رسما مجردا , انما يتابع تعميق الأسس التي كان قد تعلمها في بغداد وروما. (كامل, ب.ت, دار الحرية, ص146-147) فراح يصور الحياة في جدلها الدائم: مشاهد الطبيعة وسحر العالم ومشاهد النفس الداخلية وخفاياها غير المرئية , ان واقعيته هنا تكمن في رصد الأبعاد المختلفة للحياة أعطى للاتجاه الواقعي مستواه الأسلوبى المناسب, ومن هنا تأتي أهمية تجربته في كونها , محاولة واقعية تماما في خلق الرسم الواقعي, والذي لم يزل لدينا بلا تقاليد راسخة ! فلقد جعل الفنان يعمق فكرة تأسيس الفن الواقعي, والتي هي فكرة كانت قد بدأت في الجيل السابق , ولكن اختيار الفنان لها قيمة خاصة لتصويرها وتعميقها: ذلك لأنه كان يركز على فكرة تطوير التقاليد الواقعية ان كانت ذات اتجاه حرفي مدرسي أو متطور وجديد على الحد سواء . وبالتالي فتجربته سارت في اتجاه تأصيل التقاليد الفنية الواقعية تماما. (كامل, 1991, ص85)

فأمانته ودقته جعلته يتخذ موقفا شخصيا من الظواهر والعادات الجديدة التي كانت تعبر عن رد فعل لا ضد منطلقات ( الرواد ) انما للتعبير عن سنوات العقد السادس . لكن طبيعته التي تمتلك حنيننا غريبا الى الهدوء دفعه للسير باتجاه آخر تماما عن الاتجاه الذي ساد في تلك السنوات ... تجسد من خلال الرسم ذاته , اي من خلال تجذير اصول وتقاليد اللوحة الكلاسيكية, ولكن في اتجاه يمنح المنطلقات ذاتها الاولى عنده بعدا جديدا . لأن الرسم منذ البدء , هو قضيته. وان الوعي عنده لم يبدأ الا من فهم اللوحة , كنافذة او جسر عنده لانها لا تمتلك قيمة بحد ذاتها قيمة جمالية . لأن كل عمل جمالي ماهو الا حصيلة وعي راق , متقدم أي الوعي العميق للمشكلات الإنسانية. بالتالي فأن الوعي, بحد ذاته , ليس إلا مرحلة من مراحل , التجربة , مرحلة ذات أصول تراث, تقاليد, وهدف فني. (كامل, ب.ت, دار الحرية, ص149)

كانت نشأته في مدينة الحلة عام 1934- محلة الجامعين فهو من عائلة حلوية عرفت بالفن والادب وتسمى عائلته ( شعابث ) , لقد ولد مدللا ووالده ميسور الحال ومن الفوارق الاجتماعية ان امه كانت لا يعيش لها طفل ونذرت بوضع (حجل ) من حديد في رجلها طوال حياتها اذا رزقها الله بطفل , وفعلاً تحققت أمنيتها فزرقت بـ (محمد) , والذي يحزن ان محمد علي شاكور قد انتزع هذا ( الحجل ) من رجل امه بعد رحيلها . لقد كان متعلقاً بأمه واتي أصيبت بالعمى في فترة متأخرة من حياتها , بعدها اضطر للعيش في بيت خاله على اثر زواج والده من امرأة أخرى في بغداد , فعاش مع امه في بيت خاله لحين مغادرته إلى ايطاليا عام 1957 بعد تخرجه من معهد الفنون الجميلة. حيث اكمل دراسته الفنية في أكاديمية الفنون الجميلة العليا في روما عام 1966 . (عبد الجليل, 2008)

لقد حصل على شهادة الدبلوم في قسم الليثوغراف وعلى الدبلوم من معهد سان جاكمو بالحفر على الخشب والنحاس واللاينو . كما عمل استاذاً في معهد الفنون الجميلة بغداد , واشترك في الكثير من المعارض الفنية خارج العراق. اذ بلغ عدد الجوائز التي حصل عليها سبع عشرة جائزة ومدالية فضية وبرونزية وذهبية من خلال مساهماته في المعارض التي اقيمت في ايطاليا من عام 1957-1966 . (شاكور, موقع الالكتروني), فضلا عن ذلك فقد كان بارعا بالخط العربي وخصوصا خط الثلث إذ يقول ( انه قابل للتحوير والتركيب والمد وبالإمكان تشكيل لوحات تتضمن النقابل والتماثل) كان يحب اللون البنفسجي وحينما يسأل عن السبب يقول ( أنه يوحى بالهدوء ), إذ لا يوجد استقرار في حياته بالرغم من انه هادي الطباع وقليل الكلام ولا يحب الاختلاط مع الآخرين .لقد كان له أصدقاء معدودين, وأنا تتلمذت على يده في تعليم الخط العربي , لقد كانت واقعيته حقيقية يقوم بنقلها ويضفي عليها

من الهاماته الرائعة .لقد كان مؤرشفا ومصورا ماهرا، وكان قليل الكلام وقليل الاختلاط بالآخرين ، وإذا تكلم يترك أثرا واضحا لدى المتلقي. (الشلاه، 2008)

ويقول الفنان الرائد جميل حمودي : ( لقد كان محمد علي شاعر قليل الكلام الا انه حينما يتحدث يترك في الذاكرة أثر معين لكلامه ) . لقد كان يعمل أكثر مما يتحدث فهو دؤب في عمله وتخطيطاته ويؤمن إيمانا كليا بأن الفنان لا ينتقل إلى مرحلة الحداثة والأساليب التجريبية إذ لم يقن المدرسة الاكاديمية إتقان تام وان الفنان الذي لا يدرس الفن الأكاديمية ويتقنه ليس بفنان رغم وغوله في التجارب الحداثوية. (عبد الجليل، 2008) . لقد كان يقنتي أدواته الفنية بنفسه ومن مصادر عالميه عاليه ألواده فيقول : ( إن العمل الفني الجديد يجب أن يتوفر له خامه جوده جدا ) لقد كان يرسم لبناء الأسرة العراقية ( البيت السعيد ) وكان همه هو الإنسان فكان فنه على تماس مع ذلك الهم ( الإنسان ) ، كان يشتغل على المدرسة الواقعية إذ كان يقول يقول (أن الواقعية أكثر المدارس الفنية بقاء منذ بداية تأسيس المدارس الفنية ولغاية اليوم لارتباطها بالإنسان من الداخل ومن الخارج .فبعد أن درس الخط على يد أستاذه ماجد الأزهدى درسه أيضا على يد الفنان هاشم الخطاط وأن محمد علي شاكر هو أول من أدخل الحرف العربي بقيمته التشكيلية في حين أن جميل حمودي ادخل الحرف بقيمته التصميمية. (عبد الجليل، 2008)

لقد حاول المزوجة ما بين التقاليد الأصولية للخط العربي وبين تجريدية الخلفيات التشكيلية في إطار من التوليف يجمع بين الرسم والخط على حد سواء ، لقد استخدم في صوره خلفيات لونية عامقة وذات درجات متفاوتة تتخللها مساحات ضوئية ساطعة تلتقي حول كتل من حروف تتكرر على مستويات مختلفة الوضوح وكثيرا ما لجأ إلى الخط (الثلاث). (هويدي، 2001)

أعماله ليست بالكثيرة فهو انتقائي ويكره الشغل التجريبي وهذه مأخذة لصالحه لقد كان يرى الأشياء بعين تختلف تماما عما نراه ، فعلى الرغم من أنه يحتضر على فراش المرض إلا أن عينيه كانت واعية لمساحه تشتغل على تنوع ما تراه أضافه إلى تحسس تلك التكوينات الفنية من خلال ضوء (اللله) عند سقوطه على الحائط فهو يرى تكوينات وأشياء وأشكال لم تكن نراها نحن، لقد كان قليل الكلام ويعاني من قصور في سمعه مما يضطر زملائه وأهله أحيانا إلى الصراخ، مما حدى به أن يكون انطوائيا ، فبالرغم من أنه منذ الولادة كان غير فوضوي ومرتب .لقد كان أنيقا بملبسه مثلما كان أنيقا بفنه ، فهو لا يستهين بفنه وقليل ما كان يبيع إعماله إذ يعتبر الفن ذو قيمة عالية جدا .لقد كان بعيدا عن الازدواجية والواقعية المفرطة ، كثيرا ما يداخل بين ألوانه الواقعية مثل اللون الأخضر واللون الأحمر أي لون حار مع لون بارد فيقول (انه متجانس في الطبيعة ) ، لقد كان يعاني ألغربة فهو يشعر بالملل من جرائها والذي زاد الطين بله هو مغادرة زوجته الايطالية الجنسية بعد أن جاءت إلى العراق مع محمد علي شاكر، فهي من عائلة ارسنقراطية إذ تعرف عليها في ايطاليا عن طريق أستاذه أستاذ الفلسفة الجمالية في أكاديمية روما إذ كانت أبنته ، فاعتز الأستاذ بطالبه مما جعلها أن تكون زوجة له ، إذ يقول: (لقد أخذت منهم الصنعة ولم أعطهم سوى المناظر الطبيعية ). (عبد الجليل، 2008)

لقد عاش باغتراب دائم، إذ لم يكن لديه أسرة بمعنى الأسرة ، فقد رزق بمولودين، أنثى اسمها (أنيسه ) تيمنا باسم أمه التي كانت هاجسه الأول والأخير وذكر أسماه (نوري) . كان كثير السفر ولم تكن له علاقات مع أقاربه ، فكان يعتبر الواجبات الاجتماعية أنها معرقله لشغله إذ كان معتدا بنفسه ، كان يحلم ببيت عراقي يلم أسرته وبزوجة عراقية (شرقية ) يستقي الحنان والدفء منها، كان لديه حلم ايجابي فعلى الرغم من انه غير ملتزم دينيا إلا انه يقول (أن القرآن الكريم مصدر مهم فهو دستور دائم وغني في الحياة )، كان يحن إلى زيارة العتبات المقدسه والاختلاط بالزائرين وكيفية أداء مناسك الزيارة والعبادات ، والعيش كباقي أسرته ، هذا ما ظهر واضحا في نهاية أيامه الأخيرة. (عبد الجليل، 2008)

ثمة أكثر من مدخل لدراسة أعمال محمد علي شاكر ، ومنها تشخيص الموضوعات المتكرره في أعماله ومازلت أتذكر أنني زرته في بيته 1969 او 1970 للحديث عن موضوعات الفن ، لكنه فاجئني واخذ يتحدث عن حبه الخاص والعميق لأمه وتعلقه بها لدرجة انه كان يصورها بشعور منه أو بدون شعور، لقد كان يرسم حالة أمه بأشكال مختلفة أن هذا الصمت الملغز في أعماله وهذا الحوار الداخلي الخطي قد لا يفهم دون أن نفهم الساعات الطويلة و الطويلة جدا من البقاء وحيدا في البيت، وفي صمت تام. أو حوار متقطع قد لا يعني شيئا بينه و بين

أمه.(كامل،2007، ص87) كان يشكل الأشخاص ومشاهد الحياة الشعبية، معتمدا على حسه المكاني، وما يسبغ عليه من حب و شفقة ، من فكاهاة أو قلق.(جبرا، ب ت، ص13) .

فأعماله تحتوي كثيرا من الأسئلة تحيلنا إلى خارج العمل الفني (وأن كانت هناك تأثيرات بالفن العالمي في اللون ) إلا أن الفنان من خلال العديد من موضوعاته ذات المناخ المحلي يجسد لنا في بحثه التعبيري الجذور، هذا الاستعمال الخاص لتوزيع الكتل التي تمنح المشاهد بعدان الأول يعد الرسم عالمه الكبير والأخر ، وهو الأهم . وهو ما يسمى موضوعات التي من خلالها عالم غريب (وغريب ليس بمعنى فنتازيا ) بل ان محتوى عالمه هو هذا الربط بين الموضوعات العراقية (الإنسانية ) وهذا التعبير التشكيلي المكثف وهو بالتالي في كل عمل يضع محتوى يطور المحتوى الآخر ،وكأن عملية الرسم عنده،إنما هي عملية نمو داخلي لملمحة تتكامل خلال انجازات هذا الفنان المبدع . (كامل، منشورات المركز الثقافي، ص29)

محمد علي شاكر ملون ماهر ، شخصيه متعددة المواهب ، من الفنانين الموهوبين ، والذين لم يحضوا بالاهتمام النقدي الكافي والأسباب غير معلومة وأضافه إلى كونه من امهر الملونين وأجراًهم فإنه رسام ماهر وجد صيغته الخاصة وطريقته في إبقاء فنه وثيق الصلة بالواقع دون أن يجعل هذا الواقع قيذا يحول دون انطلاقة. اللون لديه ، ويذهب باللون إلى ابعده من مجرد الانعكاس السلبي للواقع والإذعان له، و يضيفي على الواقع ألوانه بدون أي تحفظ ... يتناول الواقع بحرية مطلقة ويزاوج في لوحة بين أشياء تبدو في العالم الواقعي صعبة أو متعذرة التوائم. وهو إضافة إلى الرسم مصور فوتوغرافي يهوى جمع أنواع قديمة وحديثة من أجهزة التصوير، و يمتلك مهارة عالية في أنواع الخط العربي وماهر في الكرافيك وقد وظف الخط العربي في لوحات غرافيكية بمنتهى المهارة أنجز هذا الفنان أعمالا زيتية وغرافيكية ... كان نصيبه في النقد التشكيلي و تقييم أعماله لايتناسب مع حجم المنجزات التي حققها ،كما أن حساسيته اللونية وجرأته كملون ماهر لم تأخذ نصيبها من النقد والتقييم ، وربما لعبت شخصيته الغامضة الانعزالية وكذلك قلة المعارض الشخصية التي أقامها وعدم براعته في الإعلان عن نفسه دورا سلبيا في أنصافه خصوصا في ظروف المحاباة و الشللية وتأثير العلاقات الشخصية والبعد عن التقييم الموضوعي ،التي أصابت أوساطا من النقاد التشكيليين فهو حادثة دون انقطاع عن الواقع. (الربيعي،الملاح العامة ، ص5)

حصل على الدبلوم العالي من ايطاليا في الرسم وفن الفخار .و شارك في غالبية المعارض ألفنيه داخل العراق ، شارك في معارض جماعه الرواد والبعد الواحد ومهرجانات الواسطي ومعارض ببغداد/1973 شارك في معرض الفن العراقي المتجول في كل من بولندا، السويد و النرويج ، الدنمارك ، دمشق 1996. وأقام ثمانية معارض للكرافيك في برلين . 1969 . 1976، قدم سبعة معارض شخصية في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث وأخرها في قاعة الأورفلي، عمان الأردن . حصل على عدة جوائز عالمية و لديه اهتمامات بالخط العربي كما في الشكل (20) ، عمل أستاذ للرسم بمعهد الفنون الجمالية ، بغداد . (زناد، 2006، ص27)

و درس الخط العربي على يد ماجد الأزهدى . نال جوائز عديده تبلغ سبعة عشر جائزة ومدالية فضية وبرونزية وذهبية خلال مساهماته أفنية في المعارض التي أقيمت في ايطاليا وتخرج من معهد الفنون أجميله . بغداد ، عام 1957. عضو نقابة الفنانين العراقيين وجمعية الخطاطين أعرقيه. (الربيعي، 1976، ص235) . شارك في معرض الفنانين العراقيين النادي الايطالي في كراة مريم/ 1965، وجدان السعدي. (المتقف العربي، 1971، ص221) .وفي عام 1969 شارك محمد علي شاكر في معرضه الأول وعلى قاعة المتحف الوطني للفن الحديث. وشارك مع جماعة الرواد . المتحف الوطني للفن الحديث للعامين 1969 . 1971. (المتقف العربي، 1971، ص227 - 231)

والذي يلاحظ أعماله سواء المرسومة بالزيت أو المائية أو بالمواد المختلفة الأخرى نجد انه يميل إلى البساطه في معالجة الإشكال والسطوح ويلجأ إلى إشباعها بالجو الرمزي الذي هو اقرب إلى روحية السريالين منه إلى التعبيريين ، وفي لوحته (الحرب والسلام ) شكل رقم (21)

يمثل ذلك الجانب الرمزي حيث يصور الصراع بين الخير والشر، بين الحرب و السلام ويؤكد (في مجال انحيازه الفكري) على قيمة الإنسانية فهو يصور طائرا هائل الجناحين، غير واضح الملامح منقضا على مجموعة من أطفال وشاهرا مخالبه، وقد ارتعبت وجوه الضحايا ... في حين ترك في مقدمة اللوحة مساحة بيضاء على هيئة يد إنسانية لتدل على انتصار السلام في النهاية و أن الألوان ألمستعملة هنا تؤكد سيطرة الجانب التصويري في

المعالجة وتؤثر على الأزواج الواضحة فيها ناهيك عن البناء العام من حيث توزيع الكتل والمساحات و الكثافة , ومع هذا فإن رصانة اللون العام في ألوحة يضيفي على الموضوع جوا دراميا خدم بالتالي الاتجاه التعبيري والسريالي الذي يخلط بينهما كثيرا في أعماله كما نرى في لوحاته المختار بالأسود والأبيض . وهو في فترة لاحقة ادخل الحروف العربية في الرسم وخاصة في عمل الليثوغراف والايانو, في جمالية تغطي عليها علاقات الألوان المتداخلة (الهارموني) الشديد الوضوح الشديد التأثير في الفن. (الربيعي, 1976, ص236 - 237)

ومحمد علي شاكر وآخرون كثيرون , يشكون الأشخاص و مشاهد الحياة الشعبية , معتمدين على حسهم المكاني, وما يسبغون عليه من حب أو شفقة, من فكاهاة أو قلق. (الفن العراقي المعاصر, ص12) والبعد الاجتماعي وقد يعني الصمت المتجسد في أعماله, الهرب من الواقع الاجتماعي لا أمل عنها. ثمة أعمال كثيرة تجسد (الأعراب) كما في الشكل (22) ونساء القرية... وثمة حالة الصمت وتجسيد الانسجام اللوني . ومنح ألوحة بؤره حادة قوية كمرکز لها. وكلها تشير الى موضوعات محببة عنده. فتصوير المرأة يكشف عن حالة المرأة السعيدة ولكن السعيدة حد العذاب! وربما هي سعادة المرأة الأجنبية وتعاستها في الوقت نفسه... ويمكن القول أن محمد علي شاكر لم يخض معاناة المدينة بشكلها المعقد لهذا رسم المناخ الغروبي, الريفى, والذي يخلو غالبا من الحركة والعنف ليشرح, عبر ذاته, سكون الواقع الاجتماعي. وباعتباره الوريث الحقيقي (لفائق حسن), فإنه لم يفاخر في معالجة من نوع آخر, ومن خلال أعماله... فقد جسد واقع اجتماعي محدود, تعس, وثمة نظرات يجسدها الفنان في نماذج تذكرنا الأعراب الذين يجلسون ساعات طويلة جدا في المقاهي. تلك الساعات الطويلة جدا من الصمت... فهو يرى أن الفن وسيلة وغاية في آن واحد. هو وسيلة للكشف عن (القبج) وهو غاية لأنه (بعد جمالي)... لقد كان يدرس الواقع ومكوناته باعتباره مصدر الإلهام الحقيقي للتجربة الفنية وعملية تصويرها. ومن هنا كان اهتمام الفنان العميق بتجربته باعتبارها تستلهم الواقع, وتعكسه برؤية جمالية متقدمة. كان ذو حساسية جمالية عالية ويقوم بانتخاب خاص لموضوعاته الفنية. ذلك الانتخاب المرتبط بحبه للطبيعة والإنسان والموضوعات الأكثر تعبيرا عن داخله وخصوصياته.(كامل, 2007, ص86 - 89)

ان الفنان العراقي مارس استلهامه للحرف , لتأكيد أهمية الاستجابة لشكل حميمي حفر مفهومه في الفكر الجمعي .. وهو في صيغته التي بدت إنماء غير تقليدي , مرتبط بمهارة الفنان ورؤياه .. فقد تشكلت العديد من الموجودات لتتخصص موضوعا فنيا يحفز على البحث والتجديد...فالحرف كشبكة أشارية أو جمالية يتخلق بفاعلية حتى فضاء الاضافة إلى ترافقه.وفي كل حالة نرى الوحدة الكلية في العمل الفني , تعنى بتوضيح نطاق الدلالة المبتدعة ومعالجتها بكمية كافية من التتويجات و المؤثرات البصرية على السطح التصويري كألون وغيره . ففي أعمال الفنان محمد علي شاكر تتجسد فكرة التجريد الهندسي لكلية الحرف العربي , وابتداع مساحة تتسع لفاعلية هذا الشكل ضمن جمالات التضاد والانسجام البصري... فالحرف دلالة تتجمع وتأتي كتكريس لمعالجة شكلية وهو بالتالي اظهر لرمز مرئي لا ينقطع عن مرجعيات الفنان الفكرية و الجمالية و الإنسانية. (الهجول, 2006, ص50)

أنه لم يتجرد عن الواقع ,وأبعاد هذا الواقع من منظار جمالي , ومن خلال منظار نقدي في الوقت نفسه .والبعد الأخير هو جزء من موهبة الفنان ومحاولته لتطويرها ... لقد تمرد ضد الاتجاهات المحدودة , ضد هواة الرسم فقد فهم الفن كجزء من عملية الخلق الفني, إلى ذات الجذر الواقعي ... وهذه قادته إلى اكتشاف هذه الواقعية , كان تمرده ضد العموميات, منحه فرصة للتعرف على خفايا الخبراء الواقع , وإعادة تكوينها من وجهة نظر جديدة, ويمكن القول أن شخصية محمد علي شاكر لم تتحقق موضوعيا كما تحققت في فن الرسم, ويأتي اليوم الذي تكون فيه أعماله ذات تأثير على الرسم في العراق. (كامل, 2007, ص89).

أولاً: مجتمع البحث

اشمل مجتمع البحث على الرسوم الزيتية التي تقصى عنها الباحث (13) لوحة .

ثانياً: عينة البحث :عد الباحث (4) رسوم زيتية تم ترتيبها وفقاً لتسلسلها الزمني.

ثالثاً: أداة البحث : تم تحديد اداة ( تحليل المحتوى ) .

أ - بناء الأداة : تم تحديد اداة التحليل وفق أسس التكوين وقوانينه والعلاقات الفضائية .

ب- صدق الأداة :

تم عرض الأداة على مجموعة من الخبراء\* للتأكد من صلاحيتها وشمولية فقراتها في تحقيق أهداف البحث ، وقد

حصل الباحث على نسبة صدق بلغت 85% وبذلك تكون الأداة\*\* صادقة وجاهزة للقياس.

ج- ثبات الأداة:

لغرض أن تكون الأداة قابلة للقياس تم سحب عينة استطلاعية تتألف من ثلاثة أعمال من خارج العينة

الأساسية ، وتم تطبيق الأداة بصيغتها النهائية على تلك العينة من قبل المحللين\*\*\*، ومن خلال تطبيق ( معادلة

كوبر ) ، ظهر أن نسبة الاتفاق كانت 87% ، وبذلك أصبحت الأداة جاهزة للتطبيق وتتمتع بالصدق والثبات

ووفقاً للمعادلة :

عدد مرات الاتفاق

$$\text{معامل الاتفاق} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{100} \times 100$$

عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق

رابعاً: منهجية البحث :

اعتمد الباحث ( المنهج الوصفي التحليلي ) في حدود رؤية فنية لجماليات التكوين في تحليل عينة البحث وبما

يحقق هدف البحث الحالي .



خامساً: التحليل :

نموذج (1)

اسم العمل: أغصان الزيتون

المادة: زيت على قماش

القياس: 100×120

سنة الإنتاج: الستينيات

العائدية: جمعية التشكيليين العراقيين

[www.iraqiart.com](http://www.iraqiart.com)

ظاهر اللوحة يدل على احتفالية في أجواء من البهجة ، ولكن باطنها يحمل رموزاً ودلالات تشي بشيء من الوجود والأسى فعندما نتحرى عن أسس التكوين في اللوحة سنجد الفنان قد حقق الوحدة بأنواعها أهمها وحدة الشكل

\* أ.د. عباس جاسم حمود ، أ.م.د. كاظم مرشد ذرب ، أ.م.د. علي مهدي ناجي ، أ.م.د. محمد علي علوان ، م.د. علي شاكر

نعمة

\*\* ملحق (1): الاداة بصيغتها النهائية

\*\*\* م.د. محسن رضا القزويني ، م.م. أياد محمود الشبلي .

حيث اعتمد الأسلوب ذاته في رسم عناصر اللوحة للمرأتين . و لم يضعف من وحدتها حيث ربط الفنان في عناصر اللوحة بما يحقق المتانة التشكيلية وسيادة المرأتين البارزتين بوضوح وذلك من خلال تميزها اللوني والعضوي , وتعزيز هذا التميز بواسطة الخطوط المرشدة والتباين في الألوان. وفي مجال الحركة فحركة اليدين للعنصر الذي يبدو في الزاوية العليا من جهة اليسار وكأنها تتقي خطرا ما .. كذلك حركة تحديق العيون في المجهول وان كانت هذه العيون تبدو منطفئة . وقد تحقق التوازن في اللوحة وإذا ما دققنا النظر في توزيع المساحات والكتل اللونية سنجد ان توازن اللوحة هو من النوع المركزي اللوني والكتلي و توزيع باقي العناصر والاشكال متماثلة في جوانب اللوحة واعلاها واسفلها . اما التكرار فقد وظفه بنوعيه الخطي واللوني (الأشرطة الخطية واللونية) في وسط اللوحة وقد صمم أساليب التكرار باتجاهات متعددة عمودية وأفقية ومائلة أضفى على اللوحة إيقاعيا وديناميكيا زادت من الإحساس الحركي للجو العام في هذا العمل . تكرر الحدود اللونية التي يعمد الى توظيفها كأطر وفواصل بين المساحات والأشكال المختلفة او في داخل العنصر الواحد نفسه كما في حدود الراس وأغطيته وحدود الأطراف وغيرها . وكذلك وظف التباين الناتج عن تجاوز الألوان الحارة مع الألوان الباردة . ونستطيع ان نلمس الخط دورا اكبر في تركيب البنية التشكيلية من التقاء او تجاوز المساحات والاشكال ذات الالوان المتباينة وهي كثيرة في هذا العمل . ان الاشكال المعتمدة في هذه اللوحة قد تنوعت بين اشكال عضوية وموضوعية وتمثيلية وطبيعية . وفي الضوء اعتمد الفنان اتجاهاين لمصدر الضوء احدهما في الجهة اليمين للعناصر في مقدمة اللوحة والثاني في جهة اليسار للعناصر في مؤخرة اللوحة ولكنه استخدم ايضا مصادر ضوئية من اجل تحقيق الاسلوب اللوني الذي يعتمد من خلال التنوع في كنه اللون وقيمه وشده و تعدد الالوان المستخدمة في عناصر اللوحة قد جاء لغرض قصدي لاضفاء شئ من الابهام والايهام على العناصر التي اراد اخفاءها . وفي جانب العلاقات التصميمية تميز عدة علاقات هي التشابه في هيئة وأسلوب رسم العناصر بنوعها الواضح والمبهمة .

### نموذج (2)

اسم العمل: السرير الحديدي

المادة: زيت على قماش

القياس: 147×106

سنة الإنتاج: السبعينيات

العائدية: جمعية التشكيليين العراقيين

[www.iraqiart.com](http://www.iraqiart.com)



العائلة والعلاقات الاسرية تعد من ابرز الموضوعات التي شغلت الفنان محمد علي شاكر وخاصة الام . وهو الى جانب اهتمامه وتعلقه الروحي بالعائلة والام كعناصر بشرية تشكل البنية الاجتماعية لكتلة العائلة فانه يسجل ويوثق كل ما يتعلق ويلحق بالبيئة الاسرية من العناصر المادية وفي هذه اللوحة تتجسد خلفية الفنان الاجتماعية والبيئية على نحو نموذجي اذ وظف الفنان كل من اللون وطبيعة الموضوع والغرض منه توليفه مشتركة جامعة ليخرج بحصيلة وحدة الكتلة البيئية الشاملة اذ يكون لازما على عين المتلقي ان تلتقط كل عناصر اللوحة بنظرة واحدة تعكس الاحساس العفوي والمباشر. وفي جانب السيادة حرص الفنان ان يمنح امتياز السيادة الى عنصر المرأة الجالسة على السرير وهي منهمكة في تنقية الرز من الشوائب . وقد برز هذا العنصر من حيث الحجم والالوان والحركة بشكل قصدي لشخصية الام في الاسرة . فضلا عن حركة اخرى للمرأة في اسفل اللوحة وهي في وضع نصف مستلقية . وفي التوازن كاساس تصميمي لجأ الفنان الى توزيع العناصر البشرية وتوزيع العناصر المادية الساكنة وتوزيع المساحات والالوان والضوء والظل . اعتمد الفنان التكرار مثل تكرار قضبان السرير وتكرار المساحات الصغيرة الملونة في نقوش المفروشات والاثاث الشعبي البسيط في المنزل .

ويظهر التباين باستخدام المجاورة بين الالوان الحارة والالوان الباردة او المساحات الشديدة الاضاءة و المعتمة . وفي الوان شخصية الام والمرأة النائمة خلفها على السرير والمرأة في اسفل اللوحة والوان المفروشات والاثاث. باعتماد التباين اللوني من خلال تلوين المساحات والأشكال فقد اعتمد الفنان مصدرا للضوء المباشر وكأنه يأتي من مصباح في وسط اللوحة مع العناصر المادية ذات الطابع الشعبي المكلمة للمظهر العام مثل (الرحى) الطاحونة اليدوية وجرة الماء النحاسية والاثاث والمفروشات الشعبية لتشكل من الجميع كتلة تشكيلية موحدة ذات علاقة مترابطة متينة .



### نموذج (3)

اسم العمل: السوق

المادة: زيت على قماش

القياس: 90×100

سنة الإنتاج: الثمانينيات

العائدية: جمعية التشكيليين العراقيين

[www.art.com.iraqi](http://www.art.com.iraqi)

لعل من اهم واقوى اسس التكوين في هذه اللوحة هي الوحدة في تصميم اللوحة وخاصة وحدة الشكل التي حققها بين عناصر اللوحة البشرية وغير البشرية بنشر المساحات اللونية الواسعة والمتداخلة يجعل من جميع عناصر اللوحة في تماثل وتشابه من الناحية الشكلية مع باقي اشكال ومساحات اللوحة .

لم يظهر للسيادة وجود واضح في اللوحة ما بين العناصر البشرية والمادية وتكاد ان تكون متقاربة في المساحات والاشكال والحركات فضلا عن تماثل أسلوب التلوين . اما الحركة فقد تنوعت بين العناصر البشرية والتي تمثل شخوصا في سوق شعبي لتعبر عن طبيعة النشاط التجاري الحركي في السوق . وحاول الفنان ان يعطي للتوازن حصته من البنية التكوينية في اللوحة حيث وزع العناصر البشرية على يمين ويسار اللوحة كما وزن الكتل اللونية المشكلة للمساحات الاخرى في اللوحة بين يمين ويسار اللوحة. الا ان ثمة ارجحية في زيادة الكتل في جهة اليمين وخاصة في أعلى اللوحة . ان الفنان اعتمد اسلوب التلوين بالفرشاة الكبيرة وبالضربة الخشنة والسريعة كتكرار لتشكيل مساحات طولية ملونة في اعلى جهة اليمين. ولم يظهر التباين دور بالغ الاثر وذلك لتقارب كنه وقيمة الالوان مع بعضها ويلاحظ ان الفنان في هذه اللوحة قد ابتعد كثيرا عن اسلوب التباين الذي كان يعتمد في الكثير من اعماله باستخدام الالوان الحارة الى جانب الالوان الباردة وعلى مختلف تدرجاتها. وعمد الفنان الى فك ارتباط وتداخل هذه المساحات والاشكال بواسطة الحدود الخطية التي رسمها بالالوان الفاتحة والبيضاء حيث تبلورت اشكال العناصر البشرية بوضوح وفرزها عن خلفياتها . وقد تعددت اشكال اللوحة وتنوعت ما بين اشكال هندسية كما في سقائف السوق واشكال عضوية وطبيعية ويمكن ان نعد عنصر الملمس الذي بالامكان ان نتحسس طبيعته الخشنة كواحد من ابرز العناصر التكوينية في اللوحة حيث تبرز طبيعة البيئة والبنية التكوينية للاسواق الشعبية شكلانيته وشروطها الفنية في جانب الاضاءة والعممة فقد اعطى للظل مكانة مهمة وجعله ينطق فنا وجمالا مستخدما الالوان البنية واشتقاقاتها لغلبة عممة اجواء السوق المضللة مع مسحات من اشتقاقات اللون الاحمر والبرتقالي والابيض وشئ من الاخضر وفي ضربات سريعة وبالوان ذات كثافة معتدلة بتوليفة لونية ذات تداخل وامتزاج عضوي على الرغم من التباعد النسبي بين عناصر اللوحة . فضلا عن علاقة التشابه التي فرضتها العناصر البشرية وعناصر واشكال اللوحة كي يشكل التوليفة التشكيلية في ذهن المتلقي بعفوية تحرك العين وقصدية الربط العقلي .





### نموذج (4)

اسم العمل: تكوين

المادة: زيت على قماش

القياس: 150×90

سنة الإنتاج: التسعينيات

العائدية: جمعية التشكيليين العراقيين

[www.iraqiart.com](http://www.iraqiart.com)

يُعد الفنان محمد علي شاكر من الفنانين العراقيين القلائل الذين اشتغلوا على موضوعة الحرف العربي الفن التشكيلي فإنه قد وضع طابعه الفني الخاص وبصمته اللونية المميزة. وحيث أنه قد برع في الخط العربي فإنه قد استعمل في هذه اللوحة خط الثلث وهو أصعب الخطوط تنفيذاً وأكثرها دقة وجمالاً معتمداً التلامس والتراكب فيما بين عناصر اللوحة (التشكيلات الحروفية ورؤوس الطور). وقد اعتمد الفنان هذه الوسيلة لإدراكه خصوصية اللونية والانسيابية في الحرف العربي ناهيك عن الامتداد والاستدارة والتعمر والتحدب. أما السيادة في التصميم فقد تبينت من خلال اختلاف شكل الخطوط لتمييز وفرادة الحرف العربي باعتباره وحدة تشكيلية قائمة بذاتها. أما الحركة في اللوحة فإنها تستمد طاقاتها من طاقة التشكيل الحرفي المنبعثة من أطوار حركات الثني والالتفاف والانبساط والصعود والهبوط. كما تصرف الفنان في إعادة صياغة الحرف بأن دوره على زاوية مقدارها 90 درجة كما هو الحال في حرفي اللام والألف والميم الأولي ومعها الكاف الأولي والباء الأخير وهما بالوضع الاعتيادي وحرف الهاء المترابك مع تشكيل الطير في جهة اليمين وسط اللوحة وأوضاع وهينات الطيور بأشكال مختلفة كما في حالة الطيرين ذات الأعناق في أعلى جهة اليمين والطير الذي في وسط اللوحة برأس ذو وضع أفقي. وثمة طير آخر متجه نحو اليمين ومنكس الرأس في أسفل اللوحة وبخلفية سوداء وفي النصف الأسفل من اللوحة سنجد ثمة حركة واضحة ومؤثرة هي حركة الطير المشربب بعنقه الطويل الذي يشطر النصف الأسفل من اللوحة إلى شطرين أيمن وأيسر. أما التوازن كأساس تصميمي فإنه يبدو قد تأثر بفعل الفراغ في أعلى جهة اليسار وخلوه من العناصر التشكيلية المؤثرة ناهيك عن المساحة الزرقاء المشوبة بالكتلة البيضاء في هذا الجزء من اللوحة لكي يظهر الخلفية الزرقاء بلونها السماوي الذي يتفق مع ماهية ودلالات ورموز الحرف العربي المقدس. كما أن اختيار الفنان لمجموعة العناصر المتألفة في الشكل والدلالات ألا وهي الحرف والطير والسماء كان اختياراً قصدياً ليثري ويعمق الأبعاد الرمزية لهذه العناصر. أما التكرار فقد جاء به الفنان تكراراً موضوعياً وتكراراً شكلياً وكذلك تكرار حرف الهاء وما يشق منه لحرفي اللام والألف في خط الثلث .. وللتباين وجود وتأثير واضح لدى المتلقي إذ أن الألوان قد تنوعت ماهيتها واختلفت درجاتها وشدتها كالألوان الأحمر على حرف النون في أعلى منتصف اللوحة وكذلك مجموعة الألوان الحارة المتوزعة بين مساحات اللون الأزرق واللون الأسود. والأخير هو من الألوان الخطيرة في الرسم الزيتي فقد برع في استعمال هذا اللون في هذه اللوحة.

أما عنصر الخط والمساحة ( الشكل ) فقد تميزا في هذه اللوحة وبسبب الصفة الشكلية الحروفية في أن يتدخلا أو يتوحدا حتى أصبح تأثيرهما موحداً شكلاً ومضموناً إذ أن اتجاه حركة الخط الذي يرسم هيئة الحرف قد اكتسى بالمساحة التي تولف المتغير مع حركة وانعطافات الحرف. ولكن ذلك لم يمنع أن يتفرد الخط كعنصر تصميمي لوحده . وتعامل الفنان مع الضوء تعاملاً تقليدياً إذ منح الجزء العلوي من اللوحة إضاءة تكفي لأن تعطي ما يتلمسه من دلالات الأنوار السماوية على النقيض من الظلال القاتمة والسوداء في مساحات وأشكال القسم

السفلي من اللوحة أنها برموزها وعناصرها وخلفيتها تشكل شيئاً من أجواء العالم السفلي إذ يلاحظ الطير المنكفي والشبيه بالطير الميت وهزال مضعف الطير المشرب الطويل العنق. ولعل من أبرز العلاقات التصميمية في هذه اللوحة هي علاقة التشابه في عناصر الحروف التي تتجمع بصرياً لتكون كلاً متميزاً بكيان مستقل مثل حروف السين والراء. وكذلك هناك علاقة الإغلاق فالناظر يميل إلى إكمال التشكيلات والعناصر الناقصة مثل أجزاء الطيور ذات الألوان المتداخلة مع الحروف والخلفيات. وكذلك تبرز في هذه اللوحة علاقة التداخل كما في تداخل حروف النون والواو والهاء. وعلاقة التماس في تماس الطير الأسود مع حرف الهاء.

### الفصل الرابع

النتائج :

- 1- أن الواقعية كانت السمة التي عصف بها إعمال الفنان محمد علي شاكر في العقود الاربعة واتسمت بعض إعماله بالواقعية الرمزية و احيانا الواقعية الرمزية المغطاة بمسحة تعبيرية .
- 2- هنالك تقارب كبير من حيث طبيعة البناء العام للتكوين (2,4) , فالبرغم من استخدام الحروف إلا انه يوجد تطابق بالحركة بين اللوحة من الشخصيات داخل اللوحة والحروف .
- 3- اتسم نموذج (4) بتفردها عن إعمال الفنانين العراقيين المهتمين بدراسة الحرف العربي , حيث استخدم الفنان الحرف العربي لا لاجل وضعه كخلفية في تكويناته الفنية أو الزخرفية , بل استغله وبمحرقاته الداخلية وبقوة تشكيلية تعطي للوحة زيادة في رصانة وجمالية التكوين
- 4- كان لموضوع المرأة دور بارز في تكويناته حيث تمثل تكويناته فيهما شخصية امه التي لا تفارق مخيلته .
- 5- تتسم إعماله بالانشاء المحكم ( التكوين ) إذ يستخدم عنصر اللون بجرأة وبغفوية عالية , وتكون اشكاله فيها اختزال عالي ورسومه فيها تبسيط كما في نموذج (3).
- 6- أن معظم لوحاته تتسم باستخدام الالوان الزرقاء والبنفسجية للدلالة على الهدوء والاستقرار الذي حرم منه كما في نموذج (1,2,4) .
- 7- تتسم معظم إعماله بادخال أشكال حيوانية تختلف من لوحة إلى أخرى .
- 8- تتسم معظم إعماله بالترابك الانشائي الواضح ويمكن قراءة تكويناته باكثر من جهة وذلك لتعدد المراكز المستخدمة
- 9- وجود صفة التكرار في رسوماته إذ تتسم باستخدام للاشكال الهندسية والمستطيلة والدائرية والمربعة والمثلثة والهرمية والبيضوية والتي كان لها توظيفاً واضحاً في الموضوعات التي تناولت مفردات الفن العراقي القديم وكذلك الرموز والوحدات التراثية والمحلية كالبسطة الشعبية واستخدام الاجر .
- 10- معظم لوحاته تتسم بتنوع واضح في توزيع مصادر الانارة ولاكثر من مصدر.

الاستنتاجات :

1. تعد تجربة الفنان (محمد علي شاكر ) من التجارب التشكيلية الفاعلة التي كان لها اثرا كبيرا في بلورة رؤية اشتغالية تعمق حدود الارتباط بين المرجعيات المؤثرة في التجربة وبين الصياغة الاسلوبية العامة له .
2. تتطوي معطيات التجربة الفنية لـ(محمد علي شاكر) على مقاربات تحليلية ترتبط تارة بالمحيط الاجتماعي والبيئي ،وتارة اخرى بالمعالجات الرؤيوية والاسلوبية للفن الغربي .
3. كان للموروث الشعبي المحلي ،اثرا في تشكيل الرؤيتين الجمالية والفنية للفنان (محمد علي شاكر)، عبر توظيف الوحدات البصرية ذات العلاقة بالموروث في معالجته الفنية

4. هيمنت قضايا الانسان ومشكلاته الاجتماعية والنفسية على الموضوعات والمضامين التي عززت تجربته وفقا لاعتمادها النزعة الانسانية الواضحة. ولم يغفل دور المرأة في بناء الأسرة والمجتمع فقد جعل لها نسبة كبيرة في رسوماته .
5. تتسم معظم اعماله بالحس الوطني فمثلا نلاحظ العلم العراقي في لوحة (1) وسط اللوحة وبجانبه اغصان الزيتون والتي تدلل على رمزية عالية من خلال تقديم المرأة لاغصان الزيتون وحمل العلم العراقي على الرؤوس , فهن يبحثن عن السلام لهذا الوطن وان تلك الفترة ( الستينيات ) فترة تقلبات سياسية واضطرابات وهذا ما تؤكد المصادر التاريخية عن تلك الفترة .

### التوصيات :

- 1- ضرورة جمع أعمال محمد علي شاکر من قبل المؤسسة الثقافية في العراق لكثرة أعماله في داخل وخارج العراق ووضعها في مركز بغداد للفنون .
- 2- اصدار مطبوعات بانواعها المختلفة تعنى برواد الفن العراقي .
- 3- حث المؤسسات الرسمية في بابل والمعنية بالثقافة والفنون على تسمية احدى قاعات الفنون التشكيلية باسم الفنان (محمد علي شاکر) .
- 4- ارشفة جميع مكونات الظاهرة الفنية العراقية المعاصرة بصورة تتيح للباحث الاستفادة منها .
- 5- يوصي الباحث بتبني الموسوعة الحلية التابعة لمركز الاحياء والتطوير الحفري في بابل لمثل هذه الدراسة وطبعها في كتاب .
- 6- ضرورة توثيق مرحلة الرواد وما تلاهم من قبل المؤسسات المختصة بشكل أكثر دقة واهتمام وموضوعية من اجل الوقوف على تاريخ الرسم العراقي الحديث .

### المقترحات:

1. البيئة وانعكاساتها في رسوم محمد علي شاکر .
2. التطور الأسلوبي في رسوم محمد علي شاکر .
3. جماليات التكوين في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث .
4. التناسق في تكوينات رسوم جماعة الرواد .

### المصادر

#### القران الكريم

#### الكتب

1. ابراهيم , محمد عبد العال : البيئة والعمارة , دار الراتب الجامعة ,بيروت, ب ت .
2. الاعسم , عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 2004.
3. الربيعي , شوكت : لوحات وافكار , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1976.
4. السامرائي , اسراء ياس : التطور الاسلوبي في رسومات الفنان سعد الطائي , سلسلة رسائل جامعية , ط 1 , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 2006.
5. ال سعيد , شاکر حسن : البيانات الفنية في العراق , وزارة الاعلام , بغداد, 1973.
6. \_\_\_\_\_ : البعد الواحد , وزارة الاعلام , بغداد, بلا .
7. الصراف , عباس : آفاق النقد التشكيلي , دار الرشيد للنشر , بغداد , 1979.
8. بني , رشيد الحمد بن سعيد صبار : البيئة ومشكلاتها , المجلس الوطني للفنون, الكويت , بلا .
9. بهنسي , عفيف : الثورة والفن , وزارة الاعلام , السلسلة الفنية (22) , مطابع ثيان , بغداد , 1972.
10. جان , برتملي: بحث في علم الجمال,ترجمة / انور عبد العزيز, دار النهضة المصرية للطباعة , القاهرة, 1970.
11. جبرا ,ابراهيم جبرا : الفن العراقي المعاصر , وزاره الإعلام , بغداد , ب ت .
12. حبش , ضياء انور : الدلالات البيئية في تصميم المنظر المسرحي العراقي , اطروحة دكتوراه غير منشوره , كلية الفنون الجميلة , بغداد , 1997.
13. رينيه دبيل وأوستن دارين : نظرية الأدب , تر : محي الدين صبحي , ب ت.

14. زناد , محمد وآخرون : فنانون من العراق , (بغداد. باريس) , 2006 .
15. عبد الحميد , شاكر: العملية الابداعية في فن التصوير , الكويت, 1987 .
16. كامل , عادل: المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق , دار الحرية للطباعة, بغداد, 1979 .
17. كامل , مصطفى : الانسان في المجتمع المعاصر , القاهرة , 1967.
18. \_\_\_\_\_ : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ( مرحلة الرواد ) , دار الرشيد للنشر, العراق, 1980 .
19. \_\_\_\_\_ : الفن التشكيلي المعاصر في العراق - مرحلة الستينات , دار الحرية للطباعة, بغداد , بلا .
20. \_\_\_\_\_ : الفن التشكيلي المعاصر في العراق, دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد, 1986 .
21. \_\_\_\_\_ : على هامش الحركة التشكيلية في العراق, منشورات المركز الثقافي, جامعه الموصل, بلا.

المجلات:

1. الربيعي, شوكت: الملامح العامه لتطور الفن التشكيلي العراقي, انترنيتart.comwww.iraqi, 2008.
  2. الهجول , محمد : الحروفية في التشكيل العراق المعاصر , مجلة الشبكة العراقية , شبكة الإعلام العراقي , دار الكتب والوثائق , بغداد , 2006.
  3. كامل , عادل : المثقف العربي,العدد الرابع , وزارة الإعلام , بغداد , 1971.
  4. \_\_\_\_\_ : ثلاث تجارب في الواقعية , مجلة آفاق عربية , العدد 10 لسنة 1991
  5. \_\_\_\_\_ : المثالية الموقرة , مجلة شبابيك ,العدد 2 , اصدارات هيئة الاحياء والتحديث الحضاري , بابل , 2007.
  6. \_\_\_\_\_ : الفن العراقي المعاصر / السلسلة ألفنيه (15), وزارة الإعلام , الانترنيت , بغداد.
  7. هويدي, سيد: هوية تشكيليه الحرف العربي ورحله البحث عن بيان الثقافة, مجله فنون(انترنيت), العدد /93 , 2001.
- المقابلات الشخصية:
1. لقاء شخصي مع الفنان علي عبد الجليل وأخيه محمد عبد الجليل ابن خال محمد علي شاكر في 2 - 16 | 5 | 2011 .
  2. لقاء مع الفنان حسام علي الشلاه في 2012/5/1

الملاحق

ملحق (1) : الأداة بصيغتها النهائية

عناصر التكوين وعلاقتها مع وسائل التنظيم الجمالي في بنية اللوحة التشكيلية في رسوم محمد علي شاكر.

ت	العناصر العلاقات	التوازن	التباين	التناسب	الوحدة	السيادة	الانسجام	التكرار	الاختيارات
1	الشكل								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
2	الخط								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
3	اللون								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
4	الملمس								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
5	الحجم								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
6	الفضاء								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
7	القيمة								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح

ملحق (1)



شكل (3)



شكل (2)



شكل (1)



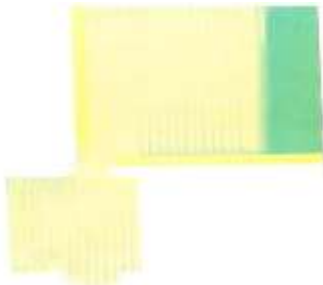
شكل (6)



شكل (5)



شكل (4)



شكل (9)



شكل (8)



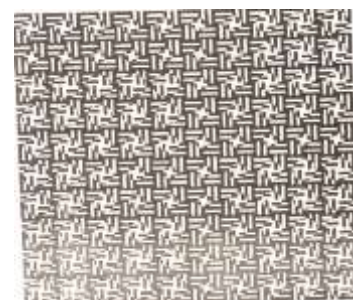
شكل (7)



شكل (12)



شكل (11)



شكل (10)



ملحق (2)



شكل (18)



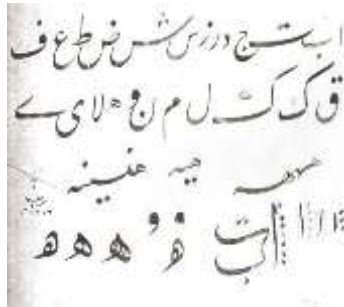
شكل (17)



شكل (16)



شكل (21)



شكل (20)



شكل (19)



شكل (22)

