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 بالسؤالات التالية :

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 بأنساقه 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 (١٩٦٠– ١٩٩٩ 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 المرجعيات المؤثرة في تجربة الفنان محمد علي شاكر .

أما الفصل الثالث فقد تمت فيه إجراءات البحث وأشتمل على مجتمع البحث المتكون من (١٣) أنموذجا ، وتم اختيار (٤) نماذج قصدياً بما يحقق هدف البحث ، فيما اتخذ الباحث منهجاً وصفياً تحليلياً في تحليل نماذج العينة.

أما الفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحث .

النتائج :

١– أن الواقعية كانت السمة التي عصفت بها إعمال الفنان محمد علي شاكر في العقود الاربعة.

٢– تتسم إعماله بالانشاء المحكم (التكوين) إذ يستخدم عنصر اللون بجراة وبعفوية عالية.

٣– تتسم معظم إعماله بادخال إشكال حيوانية تختلف من لوحة إلى أخرى .

٤– تتسم معظم إعماله بالتراكب الانشائي الواضح ويمكن قراءة تكويناته باكثر من جهة وذلك لتعدد المراكز المستخدمة

٥– وجود صفة التكرار في رسوماته إذ تتسم باستخدام للاشكال الهندسية والمستطيلة والدائرية والمربعة والمثلثة والهرمية والبيضوية والتي كان لها توظيفا واضحا في الموضوعات التي تناولت مفردات الفن العراقي القديم وكذلك الرموز والوحدات التراثية والمحلية كالبسط الشعبية واستخدام الاجر .

فيما توصل الباحث إلى جملة استنتاجات منها:

١. 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.

٢. تنطوي معطيات التجربة الفنية لـ(محمد علي شاكر) على مقاربات تحليلية ترتبط تارة بالمحيط الاجتماعي والبيئي ،وتارة اخرى بالمعالجات الرؤيوية والاسلوبية للفن الغربي .

٣. كان للموروث الشعبي المحلي ،اثرا في تشكيل الرؤيتين الجمالية والفنية للفنان (محمد علي شاكر)، عبر توظيف الوحدات البصرية ذات العلاقة بالموروث في معالجته الفنية

٤. 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 بضمنه 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 شاكر 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 تنفتح 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 شاكر 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, ١٩٨٦, ص١٤٣)

ان وحدة الصراع التي تتمظهر من خلالها بنية التشكيل الفني في أعمال الفنان محمد علي شاكر كفكرة جمالية في شكل فني مجدد . تحمل في طياتها إشكالية تلقي بظلالها على عمليات التلقي الجمالي لمشكلة الصراع بين بنية الشكل المتأرجحة واقعيا ومجردا أو رمزيا ، 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 شاكر؟ وهل يمكن توسم مفاهيم جمالية وراء اشتغال آليات التكوين وحيثياته المتمثلة بأنساقه البنائية المتناغمة ؟ وهل أفرزت تجربة محمد علي شاكر 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 شاكر .

أما الحاجة اليه فهي تنبع 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.

ثالثا :هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى: " تعرف جماليات التكوين في رسوم محمد علي شاكر"

رابعا :حدود البحث :

١. الحدود الزمانية: من (١٩٦٠- ١٩٩٩). ٢. الحدود المكانية: الرسوم المنتجة في العراق .

٣.الحدود الموضوعية: دراسة الرسوم الزيتية للفنان محمد علي شاكر .

خامسا: تحديد المصطلحات

١- الجمالية: Aestheties : ورد مصطلح (الجمال) في القرآن الكريم في قوله تعالى "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون". (النحل, آية ٦) حيث الجمال هنا بمعنى البهاء والحسن .

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

٢- التكوين (الانشاء) : 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, ١٩٧٠, ص٤١٣)

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, ١٩٧٠, ص٤١٣)

فقواعد للتكوين في الفنون التشكيلية مستمدة من الطبيعة التي تعد موضوعا خصبا 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 تفصح عن جمالية تؤدي إلى عدم تحديد أو تقليص للبنية الجمالية والوظيفية واللتان يتعاضدان 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 والتقاليد). (كامل, ١٩٧٩, ص١٢) . 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) . (دبليل, دارين, ب.ت, ص١٦٧) . لأنه من العوامل التي ساعدت على تبلور الأساليب الفنية لدى الفنان العراقي هو وقوفه إزاء الفن الغربي والانبهاري كما في الشكل رقم (١, ٢ ,٣, ٤) 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 لتفرض نفسها بعد أن كانت قيم شكلية تطغى عليها التجريبية والفردانية والأفكار المجردة للقيمة الشكلية أي انه حصل نضوجا واضحا بين التجربتين , 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 مجموعه) . (كامل, ١٩٧٩, ص٣٩) . 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 الأوربية 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 الأوربية شوطا طويلا آنذاك , يقول جواد سليم : (لقد عملت مجهدا لكن , إننا في العصر الحاضر محاطون بمختلف المدارس والمؤثرات وعلينا أن نعرف كل شي لكي نبقي ما يلائمنا ونترك الباقي) , ويقول نوري الراوي : (وقد أفلحت هذه التجارب البسيطة في ترسيخ سيماء لغة عراقية , ذات مداليل غربية) . (كامل, ١٩٧٩, ص٤٠ – ٤١)

أن التطور الأسلوبي الذي ينشده الفن العراقي ومنذ فترات التأسيس مع جماعة الرواد وجماعة بغداد للفن الحديث وغيرها من الجماعات تمخضت عن توليد صيغ شكلية غير مسبوقة في الفن العراقي 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 العراقي 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 أخر وتلافيا لهذه المشكلة عمد إلى التحوير في رؤيته ومحاولته الإمساك بفن عراقي يركز التراث العراقي والقيم المحلية الشعبية مما أدى هذا إلى إثارة الفنان العراقي 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 الفني وبتجريبية جديدة ذات دلالة لا تنفصل عن الذات العراقية أن فكرة العودة إلى الماضي كان لابد من صياغته في قوالب شكلية لغرض طرحها على السطح التصويري وكان مما لابد منه أن يركز في إشكال 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 . فالأهلة 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 وتحديدا رسومات الواسطي ذات النزعة الروحية الجمالية التأملية . لقد لعب التجريد في الفن الإسلامي دورا بارزا من خلال تحولات في الفن العراقي المعاصر ومن خلال المعالجات التقنية التي تأثر بها من الفن الغربي وأصالة التجريد الإسلامي فهو أضفى طابعا جديدا أكثر تعبيرا وأصالة مستخدما ذلك التأثير بالأسلوب الغربي والمعالجات الحرفية بعد أن زاوجه بروحية صوفية تجريدية ملتزمة ومعاصرة وهو بهذا قد عمد لإيجاد منجز إبداعي حداثوي بهوية عراقية فنجد جواد سليم قد وظف الشكل بتنظيم واعي لعناصر الشكل فالخطوط المكونة للأشكال كانت منسجمة وأسلوبه التبسيطي والمساحات الملونة أرضية مناسبة للشكل المختزل دون أي حدث إحساسا بالتطابق أو المحاكاة للموضوعي 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 الجمالي 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, ١٩٨٠, ص٢٣-٤٢)

فالتنظير والفكر والوعي المستعان به في اعمل جواد سليم تكاد تكون مهمشة لصالح الاحتفاء باللون والتناغمات 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 تاثر 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 أخر ينحو منحا تجريديا ذا جذر موضوعي متواصل مع الوعي العرفي المشترك . (الربيعي, ١٩٧٦, ص٥٤)

فالواقعية ارتباطت بالجانب الاجتماعي وبالتأثيرات الأخرى ويمكن القول أن لهذه الواقعية جذرا فلسفيا واقعيا يسعى بأسلوب واضح لا يخلو من الأسلوب الأكاديمي المعروف عن مشاعر غالبية الناس في التعبير عن الحياة الجديدة . (كامل, ١٩٧٩, ص٥٦)

يقترب أسلوب فائق حسن التجريدي من التوصيات الفكرية والجمالية والاسلوبية التي تمخضت عن بيانات الجماعة الفنية , فنجد أن أسلوبه الفني (ينحو منحا واقعيا معتمدا رهافة الخط وحساسية اللون واشكال المساحات الواسعة التي توزعت ضمن تكوين اللوحة واللون التصويري في إعماله يضفي صفة الجلال الساكن) . (الربيعي, ١٩٧٦, ص٥٤)

على موضوعه لان شعوره الواعي بالبيئة الصحراوية وتشبعه بالمعاني البسيطة للحياة الريفية في العراق كان لابد من تنعكس بشفافية في لوحاته دون أي حاجة للتكلف الرومانسي والمبالغة التصويرية المبتعدة عن حقيقة الشعور الذاتي حيال تلك المواضيع كما في الشكل رقم(٥) .

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 إعمال (ال سعيد) وذلك الجمال نابع من احساس الذات بالقيمة الجمالية المكنونة في البساطة والبدائية التي كانت سمة المناطق الواقعة خارج نطاق الحضارة والحياة المدنية ومراكزها انذاك . فنجده يحاول جاهدا أن يحقق توازنا 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 (٦) , وبهذا تنفتح اللوحة كسطح تصويري على عناصر همشتها لوحات سليم لأسباب أسلوبية خاصة بالفنان , بينما أخذت مدى واسعا في إعمال فائق حسن التي نراها اشتغلت على تكوينات تعتمد التسطيح وهيمنة الخط في تطهير الإشكال وترك اللون حرا في تعدي انطقة الخط وتحدياته. لقد اسس للاتجاه الأكاديمي في الرسم وبنفس الوقت وضع أسسا وصياغات تكوينية وجمالية يمكن من خلالها استشفاف جمالية التكوين لدى الفنانين المتاثرين به على المستويين الأكاديمي والتجريبي.

وبهذا يمكن أن نعده 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 فانه يفترق عن جماليات جواد سليم في كونه قد غلب في بعض إعماله التجريبية اقتراحات الذات من الناحية الشكلية وليس الموضوعية كما فعل جواد سليم , أن فائق ظل ملتزما بضرورة تحقيق تواصل جمالي بصري مع المتلقي يجتاز الحسي ويضحي به لصالح وضع المتلقي أمام خطاب جمالي رؤيوي ابعد مدى وديمومة من خطاب الحس .

فمن الناحية التعبيرية مما لاشك فيه أن الفنان مرآة لمجتمعه فهو يعكس عدة جوانب نفسية واجتماعية كالتعبير عن المشكلات والأزمات التي يمر بها المجتمع والتي جعلت الفنان العراقي معبرا عنها عاكسا عمق الماسات الذاتية والاجتماعية بأسلوب تعبيري غير متكامل جاعلا من أسلوبه الفني هذا وسيلة ولغة حاورت تطلعات الشعب العراقي , فالفنان العراقي تجريبي يبحث ويجرب بوحي كما فعل جواد سليم أو فائق حسن أو غيرهم كما يتنقل من أسلوب إلى أخر بحثا عن الأكثر ملائمة لذاته ولجمهوره وفكره فكر متطور سياسيا وفلسفيا وفنيا . (كامل, ١٩٧٩, ص٤٧)

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 التواصلي المؤسس للذائقة الجمالية بينما كانت إعمال فائق حسن تتمنع على غيره أو تصعب عليهم دون أن تكون هناك خبرة وذكاء 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 مزاوجة العناصر البنائية للشكل ودراية تامة بالتكوينات فلوحة (الشجرة القتيلة) شكل رقم (٧) , رغم دلالاتها التعبيرية التي يصرح بها الفنان إلا أنها استندت كسائر إعماله إلى جماليات التكوين المهيمنة تماما على فعله الإبداعي بينما يهمش الشكل كعناصر أو لنقل يقف في المرتبة الثانية بعد التكوين فالاشكال في اللوحة توحي بحركة دائمة دائرية أبدية تنطلق من أي من المفردات الشكلية (الأشخاص أو الشجرة) لتنتيه إلى الأعلى ثم إلى الأسفل وهكذا ليتماها الزمان التقليدي داخل الزمان اللامتعين وهو المطلق الثابت . من هذه المرجعية الفلسفية يمكن وضع حكم نقدي عن الإعمال 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 لابد 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 يتنكر لمصادره ومرجعياته , غير انه ذو سمة وجدانية من دون إسفاف . (انه من الرسامين الذين يجيدون الرسم بوصفه شقا أو نظاما من العلائقيات وأرجح أن أرضيته العريضة في حقل التصميم بالانضباط الذي يفترضه هذا الفن عند إدارة السطح التصويري مثل سببا جديا في تمكن الفنان من ابتداع مزيد من الحلول للموضوعات المراد رسمها, وقد بدا هذا السياق فاعلا في رسوماته العلامية والتي يضاعف بها المعنى أو يهمش لصالح عذوبة الشكل ذو الحس الهندسي). (عبد الامير, ٢٠٠٤, ص٦٧). 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 تشتغل على عناصر مادية لا مفاهيمية كما في الشكل رقم (٨) , بمعنى أن التكوينات المبتكرة التي توفقها إعمال 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 دأبت في حركتها باتجاهات مختلفة واستطاع الفنان العراقي اقتطاع أو مجاراة بعض تياراتها ليوظف لصالح قضيته الجمالية ورؤيته الفنية.

في حين مضى سالم الدباغ باتجاه أخر 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

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

ليصاب السطح التصويري بالترهل جراء تكثيف العناصر اللامبرر , وهو ما كان يتجنبه الدباغ الذي اقتصد في العناصر ولخص جهده وكثفه باتجاه آلية التوزيع للاشكال 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 أخر 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 (٩) , 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 الايهامات البصرية وحاول مطشر ابتكار جمالية تكوين مختلفة جذريا عن سابقاتها كما في الشكل رقم (١٠) , فاعماله تتعامل مع الحسي ولكن ليس بالطريقة التقليدية التي تعامل بها الدروبي على سبيل المثال ذات النزعة الانطباعية , أو حتى تلك الإعمال ذات الطابع التصميمي الذي يحاول تمويه بعض الإشكال الواقعية ضمن المساحات اللونية المنتظمة مع الاخذ بعين الاعتبار أن كلا الأسلوبين قد تعامل مع منطقة الإدراك الحسي للوحة دون اهتمام للمضمون التعبيري أو الدلالات والتأويلات المرهقة للعمل الفني من قبيل الإعمال الانطباعية الميالة نحو التنقيطية لدى الدروبي أو الإعمال البصرية على غرار إعمال فازارلي أو إعمال مدرسة (opart) .

إن التنوع الذي شهدته التكوينات الجمالية في اعمال 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 اجل تلك الدلالة لما بعد الصدمة البصرية الصورية والأخر راح يذهب وراء الحفر في ذاكرة الصور الموروثة من تاريخ العراق القديم أو الفلكلور العراقي كما في الشكل (١١) و (١٢), 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. فاعمال 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 (١٣), 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 تنحو منحا أسلوبيا متباينا مع الأساليب الأخرى فلوحات نوري الراوي المصورة لقرية رواه تعلن عن أجوائها الروحية الحلمية العذبة دونما تذكير بالواقع الحسي إذ تتحول الإشكال المألوفة للبيوت الطينية في القرية المعهودة إلى كتل شفافة وخفيفة تعلق في فضاء اللوحة دونما إحساس بثقاله مادتها كما في الشكل رقم (١٤) , وهذا يعود إلى ابتكار الراوي لرؤية جمالية تكوينية لا تقليدية في معالجة موضوعة اللوحة تعتمد على تحريف عناصر التكوين الواقعي بروح رومانسية تذكرنا بأعمال تيرنر ذات الطابع الرومانسي الانفعالي في رسم مشاهد الطبيعة والتي تخرج عن نمط البناء ألمحاكاتي 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 ألقيمي المعرفي أو الأخلاقي وهما قيمتان لطالما قيدتا الفن بشكل عام أو لنقل الأنموذج الجمالي المرتهن بهما في الفن الأوربي في السابق وفي بوادر 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, ١٩٧٣, ص٣٣) ، وكما في الشكل (١٥) 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, ص٦٨) . ويقول محمد غني حكمت : (أن داخل الحروف انسجاما رائعا تكشفه العين من خلال الضلال الجانبية لكل الحروف). (آل سعيد, ب.ت, ص١١٢) . ويذهب رافع الناصري متأملا فيقول : (أن المتأمل للحرف العربي مجردا من معناه مفصولا عن آية خدمة لغوية يراد بها التعبير عنها يحده ذات قيمة تشكيلية مستقلة تعتمد على الأسس الفنية من شكل وحركة وفراغ) كما في الشكل (١٦) . (كامل, ١٩٧٩, ص٦٩) .

وفي رؤية جمالية محايثة اعتمدت عالم الحلم والموروث الشعبي تقف لوحات الفنان ضياء العزاوي موقفا جماليا محايثا 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 إعمال سابقيه في المسعى الجمالي ذاته فهو قد لجى إلى الإشكال الرامزة المعبئة بالدلالات تفوق طاقة التعبير التفسيري وتتخطاه إلى منطقة التأويل على الرغم من وجود قوي للحس الفلكلوري أو حتى الكتابات الحكواتية الشعبية إلا أنها تفصح 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 لرأياه التخيلية رابطا بذلك بين بساطة الموضوع الجمالي والابتكار المتجسد بالتكوين وعناصره المختلفة , كما في الشكل (١٧) .

المبحث الثاني : المرجعيات المؤثرة في تجربة محمد علي شاكر

للبيئة 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 ومرتبطو يميزه عن الآخرين لعوامل خاصة تدفعه إلى تشكيل مكانه بنمط معين خاص به يختلف عن الآخرين. (حبش, ١٩٩٧, ص٥) . فالفنان إنسان في مجتمع يتفاعل معه فمادته البيئة تؤثر فيه ويؤثر فيها لخلق بيئته الفنية الخاصة بعوالم متميزة تحمل هدفه الفكري والفلسفي والجمالي . من خلال تفكيك وإعادة البيئة المحيطة به ضمن ضوابط خاصة يعمل الفنان على تاملها بالشكل الدقيق فهو ليس مقلدا بل هو مبدع لفهم ما يهدف اليه ... وعلى الإنسان ان يكون في حالة تكيف دائم مع البيئة . (كامل,مصطفى، ١٩٦٧, ص٣٦١) . والفنان ابن بيئته فهو يتأثر بها كما يؤثر فيها. فهو من مكونات البيئة وعليه لا يمن عزل هذه المكونات عن بعضها البعض حيث انها دائمة التفاعل مؤثرة ومتأثرة . (بني, ب.ت, ص٢١٥)

ان الفن ليس الا اسلوب حياة وهو عبارة عن عمليتي أنعكاس وخلق لا ينقسمان عن بعض لأن الانسان ليس منعزل ، وعندما تؤاتيه فرصة التفتح والانطلاق فانه يتحول الى عالم صغير يحمل في طياته ثقافة الجنس البشري. (عبد الحميد, ١٩٨٧, ص١٦٠) . 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, ١٩٧٢, ص٧١) وكذلك البيئة الثقافية التي من خلالها

يتم قياس اوتحديد الظواهر الاجتماعية والسياسية والدينية والاقتصادية. (ابراهيم,محمد عبد العال، ب.ت, ص٢٠)
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 والهامه 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, ٢٠٠٦, ص٩٧)

فمعالجة واستلهام التراث تكون بتفاعل وليس بجمود ، وذلك بتناول الإشكال التراثية بطرق يمكن بلورتها بجمالية وبرؤيا معاصرة لتنقلنا 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, ١٩٧٩, ص٢٠)

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, ١٩٩١, ص١٥٠-١٥٢)

لقد كان محمد علي شاكر يستمد مواضيعه من البيئة المحلية العراقية كما في الشكل (١٨)، 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, ١٩٧٦, ص٢٣٦-٢٣٧) . 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, ٢٠٠٧, ص٨٤-٨٥) كما في الشكل (١٩) .

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 حداثته 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, ١٩٩١, ص١٥٢). حيث بدأ تجاربه كرسام واقعي بالمعنى المحدود... لهذه الكلمة . ولكنه من خلال تطوير تجاربه . وعبر دراسته في ايطاليا . جعل لايكتشف تفاصيل الجانب الواقعي العميقة: تفاصيل اللون ، الكتلة ، الخط ، وفن الرسم بشكل عام. (جبرا, ب ت ، ص٨).

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 أخر ومختلف عن الأساليب التي ظهرت في تلك الفترة . (كامل, ب.ت, دار الحرية، ص١٤٦)

اذ انه بدأ بفهم الواقعية لا لتصوير الواقع الخارجي بأسلوب مدرسي، انما باتجاه يقود إلى بحث عميق في خلفيات الواقع . فالفنان 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 شاكر ، 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 شاكر النقطة ذاتها التي بلغها فائق حسن، لم يشتت أسلوبه أو يجرب التجريد وإنما اكتفى محمد علي شاكر بمعالجة المشكلات التي بدأ بها. (كامل, ٢٠٠٧, ص٨٤). 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، ص١٤٦-١٤٧) 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 للأتجاه الواقعي مستواه الأسلوبي 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،١٩٩١, ص٨٥)

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 حنينا غريبا الى الهدوء دفعه للسير بأتجاه 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، ص١٤٩)

كانت نشأته في مدينة الحلة عام ١٩٣٤- محلة الجامعين فهو من عائلة حلية 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 فرزقت بـ (محمد) ، والذي يحزن ان محمد علي شاكر قد انتزع هذا (الحجل) من رجل امه بعد رحيلها . لقد كان متعلقآ 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 ١٩٥٧ بعد تخرجة من معهد الفنون الجميلة. حيث اكمل دراسته الفنية في أكاديمية الفنون الجميلة العليا في روما عام ١٩٦٦ . (عبد الجليل, ٢٠٠٨)

لقد حصل على شهادة الدبلوم في قسم الليثوغراف وعلى الدبلوم من معهد سان جاكمو بالحفر على الخشب والنحاس واللاينو . كما عمل استاذا 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 ١٩٥٧-١٩٦٦ . (شاكر, موقع الكتروني)، فضلا عن ذلك فقد كان بارعا بالخط العربي وخصوصا خط الثلث إذ يقول (انه قابل للتحوير والتركيب والمد وبالإمكان تشكيل لوحات تتضمن التقابل والتماثل) كان يحب اللون البنفسجي وحينما يسأل عن السبب يقول (أنه يوحي 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, ٢٠٠٨)

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 لاينتقل إلى مرحلة الحداثة والأساليب التجريبية إذ لم يتقن المدرسة الاكاديميه إتقان تام وان الفنان الذي لا يدرس الفن الأكاديمية ويتقنه ليس بفنان رغم وغوله في التجارب الحداثوية. (عبد الجليل, ٢٠٠٨) . لقد كان يقتني أدواته الفنية بنفسه ومن مصادر عالميه عاليه ألجوده فيقول : (إن العمل الفني الجديد يجب أن يتوفر له خامة جيده 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 ألزهدي 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،٢٠٠٨)

لقد حاول المزاوجة مابين التقاليد الأصولية للخط العربي وبين تجريدية الخلفيات التشكيلية في أطار من التوليف يجمع بين الرسم والخط على حد سواء , لقد أستخدم في صوره خلفيات لونيه غامقة وذات درجات متفاوتة تتخللها مساحات ضوئية ساطعة تلتقي حول كتل من حروف تتكرر على مستويات مختلفة الوضوح وكثيرا ما لجأ إلى الخط (الثلث). (هويدي, ٢٠٠١)

أعماله ليست بالكثيرة فهو انتقائي ويكره الشغل التجريبي وهذه مأخذه 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 تذوق ما تراه أضافه إلى تحسس تلك التكوينات الفنية من خلال ضوء (اللاله)عند سقوطه على الحائط فهو يرى تكوينات وأشياء وأشكال لم نكن 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 لايستهين بفنه وقليلا ما كان يبيع إعماله إذ يعتبر الفن ذو قيمة عالية جدا .لقد كان بعيدا عن الازدواجية والواقعية المفرطة , كثيرا ما يداخل بين ألوانه ألواقعية 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 ألجنسية بعد أن جاءت إلى العراق مع محمد علي شاكر, فهي من عائلة ارستقراطية إذ تعرف عليها في ايطاليا عن طريق أستاذه أستاذ الفلسفة ألجمالية في أكاديمية روما إذ كانت أبنته , فاعتز الأستاذ بطالبه مما جعلها أن تكون زوجة له , إذ يقول: (لقد أخذت منهم ألصنعة ولم أعطهم سوى المناظر الطبيعية). (عبد الجليل, ٢٠٠٨)

لقد عاش باغتراب دائم ,إذ لم يكن لديه أسرة بمعنى الأسرة , فقد رزق بمولودين, أنثى اسماها (أنيسه) تيمنا باسم أمه التي كانت هاجسه الأول والأخير وذكر أسماه (نوري) . كان كثير السفر ولم تكن له علاقات مع أقاربه , فكان يعتبر الواجبات ألاجتماعية أنها معرقلة 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 ألمقدسه والاختلاط بالزائرين وكيفية أداء مناسك الزيارة والعبادات , والعيش كباقي أسرته , هذا ما ظهر واضحا في نهاية أيامه الأخيرة. (عبد الجليل, ٢٠٠٨)

ثمة أكثر من مدخل لدراسة أعمال محمد علي شاكر , ومنها تشخيص الموضوعات المتكرره في أعماله ومازلت أتذكر أنني زرته في بيته ١٩٦٩ او١٩٧٠ 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,٢٠٠٧, ص٨٧) كان يشكل الأشخاص ومشاهد الحياة ألشعبية, معتمدا على حسه المكاني, وما يسبغ عليه من حب و شفقة , من فكاهة أو قلق.(جبرا, ب ت، ص١٣) .

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 الأخر ،وكأن عملية الرسم عنده،إنما هي عملية نمو داخلي لملحمة تتكامل خلال انجازات هذا الفنان المبدع . (كامل, منشورات المركز الثقافي، ص٢٩)

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 وأجرأهم فأنه رسام ماهر وجد صيغته الخاصة وطريقته في إبقاء فنه وثيق الصله بالواقع دون أن يجعل هذا الواقع قيدا يحول دون انطلاقة. اللون لديه , ويذهب باللون إلى ابعد من مجرد الانعكاس السلبي للواقع والإذعان له, و يضفي 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 زيتيه وغرافيكية ... كان نصيبه في النقد التشكيلي و تقييم أعماله لايتناسب مع حجم المنجزات التي حققها ,كما أن حساسيته ألونية 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 حداثة دون انقطاع عن الواقع. (الربيعي,الملامح العامة ، ص٥)

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/١٩٧٣ شارك في معرض الفن العراقي المتجول في كل من بولندا, السويد و النرويج , الدنمارك , دمشق ١٩٩٦. وأقام ثمانية معارض للكرافيك في برلين . ١٩٦٩ . ١٩٧٦، 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 (٢٠) ، عمل أستاذ للرسم بمعهد الفنون الجملية , بغداد . (زناد, ٢٠٠٦, ص٢٧)

ودرس الخط العربي على يد ماجد ألزهدي . نال جوائز عديده تبلغ سبعة عشر جائزة ومدالية فضية وبرونزية وذهبية خلال مساهماته ألفنية في المعارض التي أقيمت في ايطاليا وتخرج من معهد الفنون ألجميله . بغداد , عام ١٩٥٧. عضو نقابة الفنانين العراقيين وجمعية الخطاطين ألعراقيه. (الربيعي, ١٩٧٦, ص٢٣٥) . شارك في معرض الفنانين العراقيين النادي الايطالي في كرادة مريم/ ١٩٦٥, وجدان السعدي. (المثقف العربي, ١٩٧١, ص٢٢١) .وفي عام ١٩٦٩ شارك محمد علي شاكر في معرضه الأول وعلى قاعة المتحف الوطني للفن الحديث. وشارك مع جماعة الرواد . المتحف الوطني للفن الحديث للعامين ١٩٦٩ . ١٩٧١. (المثقف العربي, ١٩٧١, ص٢٢٧ – ٢٣١)

والذي يلاحظ أعماله سواء المرسومة بالزيت أو المائية أو بالمواد المختلفة الأخرى نجد انه يميل إلى ألبساطه في معالجة الإشكال والسطوح ويلجأ إلى إشباعها بالجو الرمزي الذي هو اقرب إلى روحية السرياليين منه إلى التعبيريين ، وفي لوحته (الحرب والسلام) شكل رقم (٢١)

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 ألوحة مساحة بيضاء على هيئة يد إنسانية لتدل على انتصار السلام في النهاية و أن الألوان ألمستعملة هنا تؤكد سيطرة الجانب التصويري في ألمعالجة وتؤثر على ألازدواجة الواضحة فيها ناهيك عن البناء العام من حيث توزيع الكتل والمساحات و الكثافة , ومع هذا فأن رصانة اللون العام في ألوحة يضفي 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 والاينو, في جمالية تطغى عليها علاقات الألوان

المتداخلة (الهارموني) الشديد الوضوح الشديد التأثير في الفن. (الربيعي, ١٩٧٦, ص٢٣٦ – ٢٣٧)

ومحمد علي شاكر وآخرون كثيرون , يشكلون الأشخاص و مشاهد الحياة ألشعبية , معتمدين على حسهم المكاني, وما يسبغون عليه من حب أو شفقه, من فكاهة أو قلق. (الفن العراقي المعاصر, ص١٢)

والبعد الاجتماعي وقد يعني الصمت المتجسد في أعماله, الهرب من الواقع الاجتماعي لا أمل عنها. ثمة أعمال كثيرة تجسد (الأعراب) كما في الشكل (٢٢) ونساء القرية... وثمة حالة الصمت وتجسيد الانسجام اللوني . ومنح أللوحه بؤره حادة قوية كمركز لها. وكلها تشير الى موضوعات محببة عنده. فتصوير المرأة يكشف عن حالة المرأة السعيدة ولكن السعيدة حد العذاب! وربما هي سعادة المرأة ألجنوبية وتعاستها في الوقت نفسه... ويمكن القول أن محمد علي شاكر لم يخض معاناة ألمدينة بشكلها المعقد لهذا رسم المناخ ألغروبي, الريفي, والذي يخلو غالبا من الحركة والعنف ليشخص, عبر ذاته, سكون الواقع الاجتماعي. وباعتباره الوريث الحقيقي (لفائق حسن), فأنه لم يفاخر في معالجة من نوع أخر, ومن خلال أعماله... فقد جسد واقع اجتماعي محدود, تعس, وثمة نظرات يجسدها الفنان في نماذجه 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 وسيله للكشف عن (القبح) 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 بإنتخاب خاص لموضوعاته الفنية. ذلك الانتخاب المرتبط بحبه للطبيعة والإنسان والموضوعات الأكثر تعبيرا عن داخله وخصوصياته.(كامل, ٢٠٠٧, ص٨٦ – ٨٩)

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 لتشخص 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 التنويعات و المؤثرات ألبصرية على السطح التصويري كاللون 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 اظهار لرمز مرئي لا ينقطع عن مرجعيات الفنان الفكرية و ألجمالية و الإنسانية. (الهجول, ٢٠٠٦, ص٥٠)

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 ألواقعية ، كان تمرده ضد العموميات, منحه فرصه 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, ٢٠٠٧, ص٨٩).

الفصل الثالث

أولا: مجتمع البحث

اشمل مجتمع البحث على الرسوم الزيتية التي تقصى عنها الباحث (١٣) لوحة .

ثانيا: عينة البحث :عد الباحث (٤) رسوم زيتية تم ترتيبها وفقا لتسلسلها الزمني.

ثالثا: 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 ٨٥٪ 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 ٨٧٪ ، وبذلك أصبحت الأداة جاهزة للتطبيق وتتمتع بالصدق والثبات ووفقا للمعادلة :

$$\text{معامل الاتفاق} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق}} \times ١٠٠$$

رابعا: 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 (١)

اسم العمل: أغصان الزيتون
المادة: زيت على قماش
القياس: ١٢٠×١٠٠
سنة الإنتاج: الستينيات
العائدية: جمعية التشكيليين العراقيين
www.iraqiart .com

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

* 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 (١): الاداة بصيغتها النهائية

*** م.د. محسن رضا القزويني , م.م. أياد محمود الشبلي .

المجهول وان كانت هذه العيون تبدو منطفئة . وقد تحقق التوازن في اللوحة واذا 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 زادتا من الإحساس الحركي للجو العام في هذا العمل . تكرار 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 نتلمس الخط دورا اكبر في تركيب البنية التشكيلة من التقاء او تجاور 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 اتجاهين 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 يعتمده من خلال التنوع في كنه اللون وقيمته وشدته 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 بنوعيها الواضح والمبهمة .

نموذج (٢)

اسم العمل: السرير الحديدي

المادة: زيت على قماش

القياس: ١٠٦×١٤٧

سنة الإنتاج: السبعينيات

العائدية: جمعية التشكيليين العراقيين

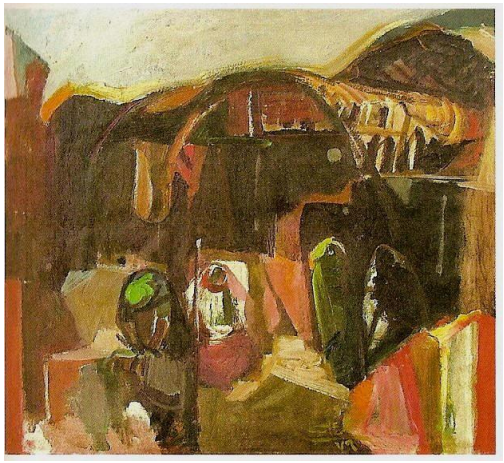
www.iraqiart .com

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 المسحات والأشكال فقد اعتمد الفنان مصدرا للضوء المباشر وكأنه يأتي من مصباح في وسط اللوحة مع العناصر المادية ذات الطابع الشعبي المكملة للمظهر العام مثل (الرحى) الطاحونة

اليدوية وجرة الماء النحاسية والأثاث والمفروشات الشعبية لتشكل من الجميع كتلة تشكيلية موحدة ذات علاقة مترابطة متينة .



نموذج (٣)

اسم العمل: السوق
المادة: زيت على قماش
القياس: ١٠٠×٩٠
سنة الإنتاج: الثمانينيات
العائدية: جمعية التشكيليين العراقيين
www.iraqiart .com

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 مابين 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 وبالضرباة 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 مابين 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 شكلانيتها وشروطها الفنية في جانب الاضاءة والعتمة فقداعطى للظل مكانة مهمة وجعله ينطق فنا وجمالا مستخدما الالوان البنية واشتقاقاتها لغلبة عتمة اجواء السوق المضللة مع مسحات من اشتقاقات اللون الاحمر والبرتقالي والابيض وشئ من الاخضر وفي ضربات سريعة وبألوان 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 (٤)
اسم العمل: تكوين
المادة: زيت على قماش
القياس: ١٥٠×٩٠
سنة الإنتاج: التسعينيات
العائدية: جمعية التشكيليين العراقيين
www.iraqiart .com

يُعد الفنان محمد علي شاكر من الفنانين العراقيين القلائل الذين اشتغلوا على موضوعة الحرف العربي الفن التشكيلي فأنه قد وضع طابعه الفني الخاص وبصمته اللونية المميزة. وحيث أنه قد برع في الخط العربي فأنه قد استعمل في هذه اللوحة خط الثلث وهو أصعب الخطوط تنفيذاً وأكثرها دقة وجمالاً معتمدا 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 والتقعر والتحدب. أما السيادة في التصميم فقد تبينت من خلال اختلاف شكل الخطوط لتميز وفرادة الحرف العربي باعتباره وحدة تشكيلية قائمة بذاتها. أما الحركة في اللوحة فأنها 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 ٩٠ درجة كما هو الحال في حرفي اللام والألف والميم الأولي ومعها الكاف الأولي والباء الأخير وهما بالوضع الاعتيادي وحرف الهاء المتراكب مع تشكيل الطير في جهة اليمين وسط اللوحة وأوضاع وهيئات 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 المشرئب بعنقه الطويل الذي يشطر النصف الأسفل من اللوحة إلى شطرين أيمن وأيسر. أما التوازن كأساس تصميمي فأنه 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 المتآلفة 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 يشتق منه لحرفي اللام والألف في خط الثلث .. وللتباين وجود وتأثير واضح لدى المتلقي إذ أن الألوان قد تنوعت ماهيتها واختلفت درجاتها وشدتها كاللون 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 تؤلف 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 المنكفئ

والشبيه بالطير الميت وهزال مضعف الطير المشرئب 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 :

١- أن الواقعية كانت السمة التي عصفت بها إعمال الفنان محمد علي شاكر في العقود الاربعة واتسمت بعض إعماله بالواقعية الرمزية واحيانا الواقعية الرمزية المغطاة بمسحة تعبيرية .
٢- هنالك تقارب كبير من حيث طبيعة البناء العام للتكوين (٤,٢) , فالبرغم من استخدام الحروف إلا انه يوجد تطابق بالحركة بين اللوحة من الشخصيات داخل اللوحة والحروف .
٣- اتسم نموذج (٤) 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 وبمحركاته الداخلية وبقوة تشكيلية تعطي للوحة زيادة في رصانة وجمالية التكوين
٤- كان لموضوع المرأة دور بارز في تكويناته حيث تمثل تكويناته فيهما شخصية امه التي لا تفارق مخيلته .
٥- تتسم إعماله بالانشاء المحكم (التكوين) إذ يستخدم عنصر اللون بجراة وبعفوية عالية , وتكون اشكاله فيها اختزال عالي ورسومه فيها تبسيط كما في نموذج (٣).
٦- أن معظم لوحاته تتسم باستخدام الالوان الزرقاء والبنفسجية للدلالة على الهدوء والاستقرار الذي حرم منه كما في نموذج (٤,٢,١) .
٧- تتسم معظم إعماله بادخال إشكال حيوانية تختلف من لوحة إلى أخرى .
٨- تتسم معظم إعماله بالتراكب الانشائي الواضح ويمكن قراءة تكويناته باكثر من جهة وذلك لتعدد المراكز المستخدمة
٩- وجود صفة التكرار في رسوماته إذ تتسم باستخدام للاشكال الهندسية والمستطيلة والدائرية والمربعة والمثلثة والهرمية والبيضوية والتي كان لها توظيفا واضحا في الموضوعات التي تناولت مفردات الفن العراقي القديم وكذلك الرموز والوحدات التراثية والمحلية كالبسط الشعبية واستخدام الاجر .
١٠- معظم لوحاته تتسم بتنوع واضح في توزيع مصادر الانارة ولاكثر من مصدر.

الاستنتاجات :

١. 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 .
٢. تنطوي معطيات التجربة الفنية لـ(محمد علي شاكر) على مقاربات تحليلية ترتبط تارة بالمحيط الاجتماعي والبيئي ،وتارة اخرى بالمعالجات الرؤيوية والاسلوبية للفن الغربي .
٣. كان للموروث الشعبي المحلي ،اثرا في تشكيل الرؤيتين الجمالية والفنية للفنان (محمد علي شاكر)، عبر توظيف الوحدات البصرية ذات العلاقة بالموروث في معالجته الفنية
٤. 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 .

٥. تتسم معظم اعماله بالحس الوطني فمثلا نلاحظ العلم العراقي في لوحة (١) 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 تؤكده المصادر التاريخية عن تلك الفترة .

التوصيات :

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

المقترحات:

١. البيئة وانعكاساتها في رسوم محمد علي شاكر .
٢. التطور الأسلوبي في رسوم محمد علي شاكر .
٣. جماليات التكوين في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث .
٤. التناص في تكوينات رسوم جماعة الرواد .

المصادر

القران الكريم

الكتب

١. ابراهيم , محمد عبد العال : البيئه والعمارة ، دار الراتب الجامعة ،بيروت، ب ت .
٢. الاعسم , عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي , دار الشؤون الثقافية , بغداد ، ٢٠٠٤.
٣. الربيعي , شوكت : لوحات وافكار , دار الحرية للطباعة , بغداد ، ١٩٧٦.
٤. السامرائي , اسراء ياس : التطور الاسلوبي في رسومات الفنان سعد الطائي ، سلسلة رسائل جامعية ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦.
٥. ال سعيد , شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق , وزارة الاعلام ، بغداد, ١٩٧٣.
٦. _____: البعد الواحد , وزارة الاعلام ،بغداد, بلا .
٧. الصراف , عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩.
٨. بني , رشيد الحمد بن سعيد صبار : البيئة ومشكلاتها ، المجلس الوطني للفنون, الكويت ، بلا .
٩. بهنسي , عفيف : الثورة والفن ، وزارة الاعلام ، السلسله الفنيه (٢٢) ، مطابع ثنيان ، بغداد ، ١٩٧٢.
١٠. جان ، برتملي: بحث في علم الجمال،ترجمة / انور عبد العزيز، دار النهضة المصرية للطباعة ، القاهرة ،١٩٧٠.
١١. جبرا ,إبراهيم جبرا : الفن العراقي المعاصر ، وزاره الإعلام ، بغداد , ب ت .
١٢. حبش , ضياء انور : الدلالات البيئية في تصميم المنظر المسرحي العراقي , اطروحة دكتوراه غير منشوره ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ،١٩٩٧.
١٣. رينيه دبليل وأوستن دارين : نظرية الأدب , تر: محي الدين صبحي , ب ت.
١٤. زناد , محمد وآخرون : فنانون من العراق , (بغداد. باريس) , ٢٠٠٦ .
١٥. عبد الحميد , شاكر: العملية الابداعية في فن التصوير , الكويت, ١٩٨٧ .
١٦. كامل , عادل: المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق , دار الحرية للطباعة, بغداد, ١٩٧٩ .
١٧. كامل , مصطفى : الانسان في المجتمع المعاصر ،القاهرة ، ١٩٦٧.

١٨. _____: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق (مرحلة الرواد) , دار الرشيد للنشر, العراق, ١٩٨٠ .
١٩. _____: الفن التشكيلي المعاصر في العراق – مرحلة الستينات ، دار الحرية للطباعة, بغداد ، بلا .
٢٠. _____: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد, ١٩٨٦ .
٢١. _____: على هامش الحركة التشكيلية في العراق، منشورات المركز الثقافي, جامعه الموصل, بلا.

المجلات:

١. الربيعي, شوكت: الملامح العامه لتطور الفن التشكيلي العراقي، انترنيتwww.iraqi art .com, ٢٠٠٨.
٢. الهجول , محمد : الحروفية في التشكيل العراق المعاصر , مجلة الشبكة العراقية , شبكة الإعلام العراقي , دار الكتب والوثائق , بغداد , ٢٠٠٦.
٣. كامل ، عادل : المثقف العربي،العدد الرابع ، وزارة الإعلام ، بغداد ،١٩٧١.
٤. _____: ثلاث تجارب في الواقعية ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١٠ لسنة ١٩٩١
٥. _____: المثالية الموقرة ، مجلة شبابيك ،العدد ٢ ، اصدارات هيئة الاحياء والتحديث الحضاري ، بابل ، ٢٠٠٧.
٦. _____: الفن العراقي المعاصر / السلسلة ألفنيه (١٥), وزارة الإعلام ، الانترنيت , بغداد.
٧. هويدي, سيد: هوية تشكيليه الحرف العربي ورحله البحث عن بيان الثقافة, مجله فنون(انترنيت)، العدد /٩٣ ، ٢٠٠١.

المقابلات الشخصية:

١. لقاء شخصي مع الفنان علي عبد الجليل وأخيه محمد عبد الجليل ابن خال محمد علي شاكر في ٢ – ١٦ | ٥ | ٢٠١١ .
٢. لقاء مع الفنان حسام علي الشلاه في ٢٠١٢/٥/١

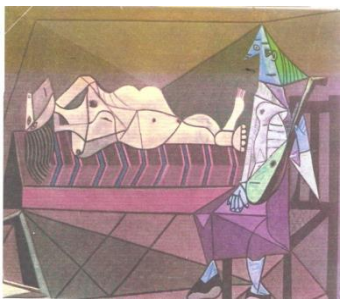
الملاحق

ملحق (١) : الأداة بصيغتها النهائية

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

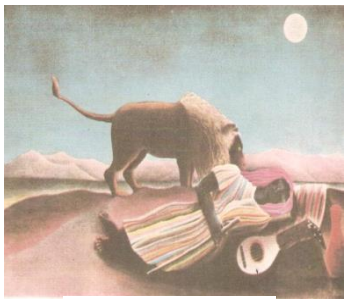
ت	العناصر / العلاقات	التوازن	التباين	التناسب	الوحدة	السيادة	الانسجام	التكرار	الاختيارات
١	الشكل								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
٢	الخط								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
٣	اللون								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
٤	الملمس								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
٥	الحجم								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
٦	الفضاء								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح
٧	القيمة								تظهر بوضوح
									إلى حد ما
									غير واضح

ملحق (١)

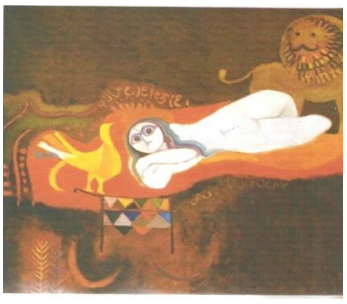


شكل (١)

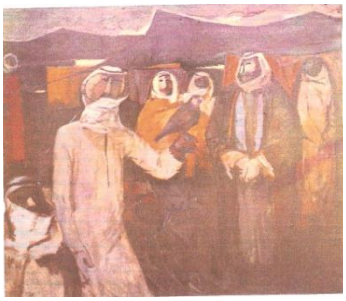
شكل (٢)



شكل (٣)

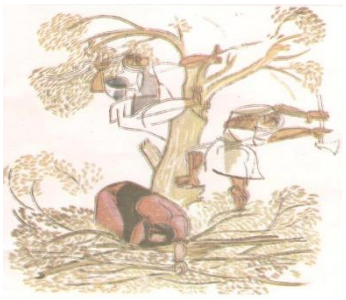


شكل (٤)



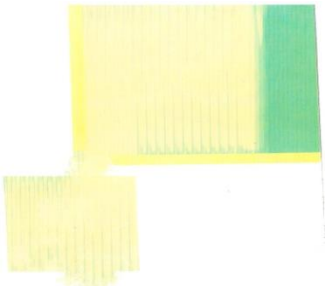
شكل (٥)

شكل (٦)

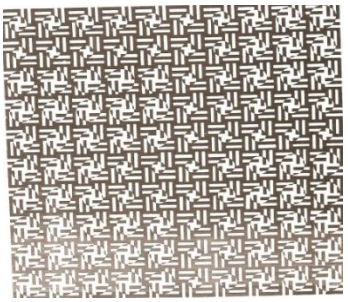


شكل (٧)

شكل (٨)



شكل (٩)

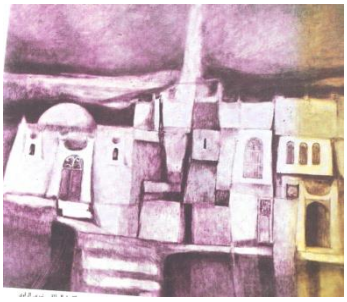


شكل (١٠)

شكل (١١)

شكل (١٢)

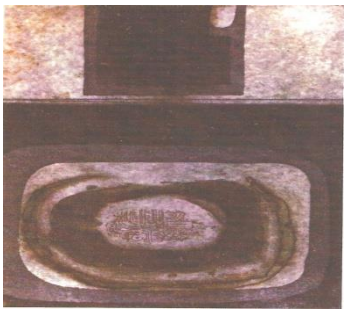
شكل (١٣)



شكل (١٤)

شكل (١٥)

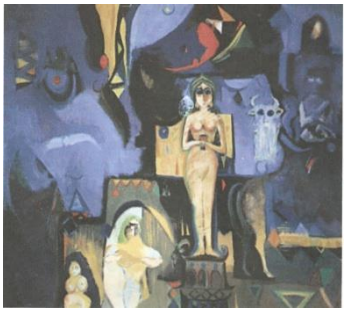
ملحق (٢)



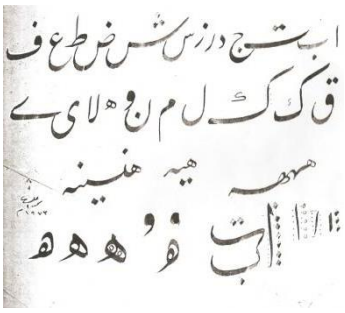
شكل (١٦)

شكل (١٧)

شكل (١٨)



شكل (١٩)



شكل (٢٠)

شكل (٢١)

شكل (٢٢)