أنظمة التكوين في رسوم الفنان جواد سليم
دراسة تحليلية

د. محمد الكناني

الفصل الاول

مشكلة البحث واهميته:

جاء بحثنا الموسوم– التكوين في اعمال جواد سليم– منطلقا– من ان جواد سليم مشكلة فنية كبرى تحتاج للبحث الدقيق والاستقصاء البعيد في الوقت الذي لم يتناوله أي ناقد بالبحث والدراسة التحليلية سوى نثار من المقالات التي يحررها اصدقاء الفنان كل عام عند حلول ذكرى وفاته، وبالطبع ان محاولة الكتابة عند سليم، تتطلب كما في كل دراسة تزعم الدقة الموضوعة، ان تتم دراسة الواقع الاجتماعي، ودراسة اخرى للتأثيرات الغربية ومقارنة ما بين تأثيرات الواقع والموروث العربي وهذه المقارنة ليست اضافية بل اساسية والسبب واحد هو كما قال جواد (الفن مرآة) أي ان هذه الدراسة تمنحنا فهماً صحيحاً للشروط التي انتجت هذا الفن او اسهمت في انتاجه.

ونحن في بحثنا هذا لا تتطرق الى عبقرية جواد، ما لم نحلل سر مكونات هذه العبقرية تحليلاً اكادمياً لا يخلو من الاراء الجديدة المقترحة بدافع توسيع النقاش ولقيمته والاتجاه به وجهه صحيحة ولهذا السبب كانت معظم الكتابات النقدية عن الفن التشكيلي أما أراء ادبية او اتطباعية، ولكنها في النهاية مادة جديدة لكل من يطمح ان يضع شيئاً مفيداً عن تلك التجربة الفنية الرائدة.

ولكون الجانب النظري في الفن العراقي تعوزه الدراسات التحليلة النقدية كما تعوزه جوانب مختلفة في فهم العمل وفي تحليله تحليلاً موضوعياً فان هذه الدراسة تشير وبشكل تحليلي يعتمد العلمية والمنهج الاكاديمي والبحث.

ومن هنا تكمن اهمية بحثنا الموسوم "التكوين- في اعمال الرسم عند جواد سليم" في التعرض على واحد من اهم النواحي والجوانب في (لوحة الرسم) عند جواد سليم- وما مدى قدرة جواد سليم لهذه العملية والنجاح الذي حققه على مستوى بناء النتاج.

ولما يمتلكه جواد- من فهم خاص للعملية الفنية ومداخلاتها وصنعته العالية في البناء والتكوين لاعمال الرسم والنحت- وما لهذا البناء والتكوين الانشائي من مراجع مهمة استهلها الفنان واستعار منها ليخرج من هذه المراجع فناً اصيلاً محلياً ومستمد من اصول مرجعية تراثية- اهلت اعماله ان تتطلق وبقوة نحو العالية...

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي لتعرف على:-

1-صيغ التكوين في رسوم جواد سليم

حدود البحث:

* حدود موضوعية: تختصر هذه الدراسة على رسوم جواد سليم- المرسومة بالزيت والمواد المساعدة الاخرى.

* حدود زمانية : وتقتصر الدراسة على الفترة المحصورة من 1951- ولغاية 1961.

تحديد المصطلحات- تعريف المصطلح

التكوين او الانشاء:

في القاموس (لء و ن) وهي كلمة مثقفة من الفعل الناقص كأن يكون كوناً وكياناً الشئ: حدث ووجد وصار وكون تكويناً الشئ احدثه واوجده الكائن (اسم فاعل) المباحث: الكون (مصدر) عالم الوجود الكيان (مصدر) ايضاً والتكوين اخراج المعدوم من العدم الى الوجود.

جمع تكوين: تكاوين وتعني الصورة او الهيئة [1]، وتأتي ايضاً بمعنى (انشاء) مصدر مشتق من الفعل انشأ، زانشاء الله الشئ خلقه[2].

واصل اللفظ اللاتيني (Composition) في العمل الفني الاساس الداخلي والنظم التركيبي لكل تكوين فني ووضيفته استخراج الجو العلم من مضمون العمل الفني دراماياً ليؤثر فيه بعد ذلك فاذا لم يستطيع تبعت عملية الانفصال او التشويه وهو في الفنون التشكيلية بالاضافة الى ما سبق ، يلعب دوراً قاطعاً وهو تحويل نظر المشاهد الى بؤرة الجمال الفني في اللوحة او الصورة او التمثال بما يؤثر بعد ذلك في عملية الاستقبال عند المشاهد في راية على القطعة الفنية المعروضة)[3].

ويعني التكوين كذلك وضع اشياء جديدة معاً، بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج... وهو تألق وتعاون كل الخصائص الصورية والخط والمساحة واللون.

التعريف الاجرائي- للتكوين او الانشاء:

وهو تجميع عناصر التشكيل كالنقطة والخطوط بانواعها، واللون والفراغات والمساحات وفق نص اعمال جواد سليم والتي هي عالم الافكار التي صاغت هذه العناصر وفق منهج جمالي معني لايجاد تكوينات خاصة بجواد سليم.

الفصل الثاني

الاطار النظري

التكوين والصيغ التكوينية في فنون وادي الرافدين:

من المراجع المهمة التي اعتمدها جواد سليم في عمله الفني هي الارث الحضاري الرافدين ولقد ظهر هذا المرجع تأثيره الكبير على بنية النص الفني عند الفنان وكيف استطاع هو من استلهام هذه التجربة وتوظيفها بشكل يتناسب ومعطيات المرحلة المعاصرة لطبيعة طرح النتاج، وسنوضح بشكل مقتضب العمليات التكوينية التي اعتمدها فناني العراق القديم في اعمالهم الفنية.

1-الاوضاع المثلى:

حيث ظهر الاشخاص بصورة عامة في الاعمال النحتية ولصور الجدارية باجسام عريضة ضخمة مستطيلة وبأوضاع امامية واقدام ورؤوس جانبية وعيون واسعة كاملة من الامام وحواجب مقوسة وانوف ضخمة طويلة جانبية وبشعر كثيف طويل، كما ظهرت بعض المخلوقات المجنحة كالثور المجنح في النحت المدور ضمن أرجل بدلاً من اربعة حيث تبدو لنا وكأنها في وضعية طبيعية اذا نظرنا اليها من الامام او من الجانب[4]، وقد كانت هذه من الاوضاع المفضلة لديهم وتخدم اغراضاً وممارسات طقوسية خاصة.

2-المبالغة في الاحجام:

نلاحظ ان العراقي القديم (الفنان) قد لجأ الى تضخيم تماثيله وتبدو اكبر من الحجم الطبيعي ومن امثلة ذلك (الثور المجنح) وظهرت في بعض المنحوتات البارزة حيث اظهر بتباين احجام الملوك والالهة عن بقية الاشخاص فصورهم باحجام كبيرة وهو بذلك يراعي التدرج الوظيفي والمنصب من خلال رسمه لاحجام الاشخاص وهم يحيطون بالملك او الحاكم باحجام صغيرة.

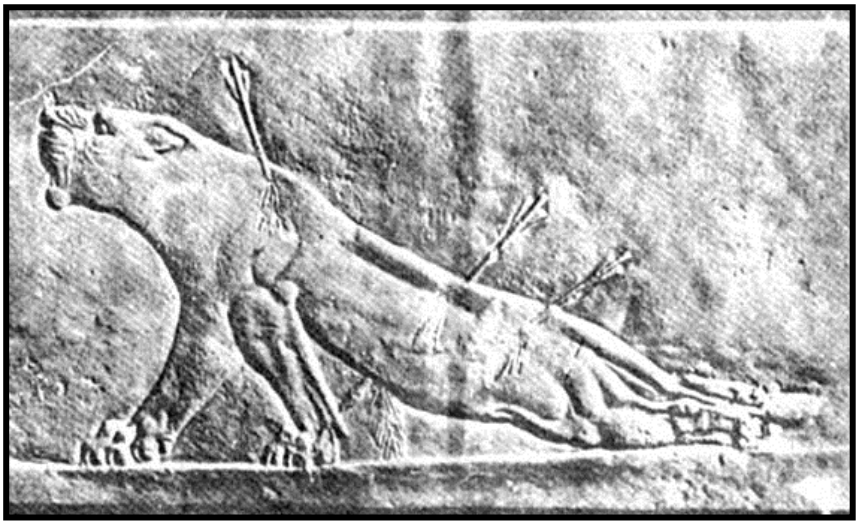
كما نلاحظ ذلك واضحاً في لوحة بارزة البطل (جلجامش) الذي يحتضن اسداً وصورهُ بحجم كبير[5].

وقد ابرز الفنان اهمية شخصية الملك وعظمته وشجاعته في مواضيع صيد الاسود من خلال تعبيره عن جسم الملك حيث اظهره اكثر قوة وبطشاً من باقي الاشخاص[6].

3-التماثيله:

نجد هذه الظاهرة بكثرة في النقوش الزخرفية الاشورية المتمثلة في ملابس ومعاطف الاشورين، وخاصة نقوش الشجرة المقدسة، وعلى جانبها يقف حيوانات يظهران احياناً بقرون واجنحة، ويبدو في مثل هذه ان الحيوان الذي يرسم على الجانب الاول من الشجرة بثيابه يطابق تماماً الحيوان الذي يرسم على الجانب الاخر من الشجرة المذكورة، ونجد احياناً شخصين باجنحة واقفين على جاني الشجرة بوضعية متماثلة مطابقة، وقد تتألف بعض

الاحيان من وعلين او طيرين يقفان على جانبي الشجرة او الزهرة وتعتبر هذه من المواضيع التزينية ووجدت هذه مطرزة على ملابس الملك الاشوري في منطقة الصدر من الامام.



اللبوة الجريحة من الفن الاشوري

هناك الكثير مثل هذه الزخارف المعمولة بتقنية بالتطريز موجودة على الاقسام العليا من الثياب والمعاطف الاشورية اي نشاهد فيها الاشكال المطرزة على النصف الاول مطابقة تماماً للاشكال المطرزة على النصف الاخر من الصورة وتعطي هذه الوحدات الزخرفية دلالات رمزية ذات طابع ديني يتضح فيها أتزان الاشكال في الصورة وتخدم هذه الظاهرة نواحي زخرفية حيث يبدو فيها عامل التكرار للاشكال.

4-التعبير عن الحركة:

تبدو رسوم ونحوت الاشخاص والحيوانات في مواضيع الحرب والصيد بحركات عنيفة وقوية في النحوت البارزة لعصر (اشور بانيبال) ويتضح ذلك في احدى النقوش البارزة التي يظهر فيها مهاجمة الجنود الاشوريين لمملكة علام وتدمير مدينتها (ممان) ، ومن

الامثلة الاخرى على الحركة التعبيرية هو ما وجد في موضوع (الاسد المحتضر) وهو يهجم وقد غرس سهم في راسه من وهو عمل من النحت البارز، حيث ظهرت العناية والدقة في هذه المواضيع بتسجيل الحركات المختلفة وهي ممتلئة بالحيوية.

يتضح لنا من هذه الامثلة ان فنان وادي الرافدين دعى الى عملية مهمة في التكوين الانشائي لموضوعه المنفذ، وهو ادخال الحركة على موضوعاته وذلك لجعل هذه الاعمال تتمتع بدينامية عالية تدل على وجود فعل حركي لشكل او لصورة الشكل ازاء البعد المكاني الذي يتحرك فيه وما رافق ذلك من قوة دلالية وتعبيرية للشكل المصور على مستوى السطح الفني، نحتاً بارزاً كان او رسماً ما هو الا دافع اخر اظهر فيه الفنان العراقي القديم مقدرة عالية في التصرف ساعده في ذلك وعيه وفكرهُ.

5-الاتجاه التعبيري:

لقد تطور هذا الاتجاه على يد الفنان العراقي القديم وتبلور بشكل كبير على يد الفنان الاشوري اكثر من ذي قبل، وقد ظهرت براعة الفنان الاشوري في اظهار اشكال موضوعاته النحتية البارزة والصور الجدارية باجزاء معبرة عن القوة والبطش في الصيد والحرب، والاهتمام باظهار الانفعالات النفسية التي تتطبع على وجوه الاشخاص وبيان صرامتها العنيفة وما يطرأ عليها من تغيرات مختلفة اخرى عند اشتداد الحرب وفي حالات الصيد وهذا ما نجده واضحاً في مشهد الجنود وهم يهاجمون الاعداء في لوحات النحت البارز من قصر الملك (اشور بانيبال) وظهر ذلك ايضاً في لوحة بارزة تمثل الملك نفسه راكباً عربته في موكب الصيد وهو يصوب سهماً على الاسد الذي اصابته السهام.

وكذلك مبالغته في بروز اشكال العضلات والاوردة وذلك للتعبير عن القوة العضلية في الاجسام ويتجلى ذلك واضحاً في منظر الجنود وهم يطاردون القبائل من سكان الاهوار، وهذا عمل نحتي من النحت البارز يعود الى عهد سنحاريب، وكذلك في مناظر الملوك اثناء مطاردتهم للحيوانات لغرض الصيد وتبدو قوة التعبير في اجسام الحيوانات وتفاصيلها وتسجيل حركات فريدة فيها، كما نجد ذلك في موضوع صيد الجياد حيث سجل الفنان التفاتة

رائعة في المهرة الهاربة الى الخلف بشكل تدل على مهارة وقوة الفنان وحساسيته، وتبدو براعته ايضاً من خلال دراسته للخصائص الذاتية لهذه الحيوانات وملاحظاته الدقيقة لها.

وقد تميزت مناظر الصيد عند الاشوريين بطابع العنف ونجد نفس الاسلوب وقد اتبع في الصور الجدارية كما ظهرت قوة التعبير في اظهار انفعالات الحيوان وهو يتعذب او يحتضر ينظر شكل رقم (1).

التعبير عن المنظور – التكراري والعميق:

ظهرت في اللوحات المنحوتة نحتاً بارزاً من نماذج نقوش مسلة الملك (شلمنصر الثالث) المنتهية بشكل الزقورة حيث ظهرت مواضيع هذه المسلة مرتبة في افاريز افقية ويبدو في احدى هذه الافاريز ملك يهوذا راكعاً امام الملك الاشوري وقد دونت في اسفل الافريز قصص الصور المنقوشة ولم تظهر في هذه اللوحة دراسة للمنظور البعدي ونجد ذلك في بعض مناظر صيد الحيوانات والصور الجدارية في تل بارسب حيث رسم الشخوص والحيوانات والعربات على خط وقوف واحد، ولكن ظهرت بعض اللوحات وفيها ادراك اكثر للمنظور البعدي واحساس بالقرب والبعد، كما يبدو ذلك واضحاً في بعض المنحوتات البارزة في عهد الملك (سنحاريب) وخاصة في اللوحة التي تمثل الجنود الاشوريين وهم يطاردون القبائل التي مرت علينا عند معالجة الفنان لاشكال النباتات النامية في الماء[7].

وهناك الكثير من الامثلة في النحت العراقي القديم التي تصور هذه المشاهد الحربية منها او الاجتماعية او الدينية والتي اظهر فيها الفنان القديم براعته في اظهار المنظور في اعماله وذلك لكسبها قوة تعبيرية وشئ من الواقعية التي تضفي على العمل قوة وجمالية عاليتين وهناك بعض الاساليب التكوينية التي لجأ اليها فنان العراق القديم لاظهار عمله بمستوى فني متماسك وعالي، ومنها :-

أ-السمترية ب-التوازن ج-الشفافية د-التسطيح .

وقد لجأ فنان العراق القديم الى هذه الاساليب التكوينية وذلك لتعدد الموضوعات التي عمل فيها اعماله والتي شكلت النواة الحقيقية لمعظم اعماله الفنية النحتية منها او اعمال الرسم او الاعمال (الزخرفية) ويقصد طريقة التزيين الزخرفية.

الصيغ التكوينية في رسوم يحيى الواسطي

من المراجع الاخرى التي كان لها اثراً في اعمال جواد سليم هو التراث العربي الاسلامي في فن التصوير والتمثيل بالرسام يحيى الواسطي، وسيتطرق الباحث في هذا البحث وبشكل مقتضب الى بعض من الصيغ التكوينية التي كان يتبعها يحيى الواسطي في بناء اعماله التصويرية.

مقدمة:

بالرغم من مرور (773) سنة على تزويق الواسطي لمخطوطته، نجد ان مقامات الحريري ذاعت شهرتها الان اكثر من ذي قبل بسبب ارتباطها الوثيق بتاريخ الفن العربي الاسلامي المتمثل بأحد فروعه المهمة وهو فن تزويق الكتب، كما ان شهرته أي الواسطي لا تعزى الى قوة المقامات كنص بقدر ما يحدده تأثير الواسطي كفنان ومبدع، فرسوماته تمتاز بوحدة عناصرها الفنية والجمالية، من جهة وبتنظيمها وتوزيعها مرسومة في المخطوطة من جهة ثانية بالاضافة الى انها تنقل لنا صور عن الحياة والعصر الذي رسمت فيه بصدق وامانة واصالة الى جانب انها عبرت عن افكار وعبرت عن ما وصفه الحريري بصفته مؤلفاً، والمعروف ان الواسطي نسخ المخطوطة وزوقها ايضاً مما اعطاه حرية اختيار مقاطع خاصة معينة من كل مقامة لتكون مصدراً وموضوعاً لمنمنماته، كذلك اختيار موقع كل على حدة وحسب قربها من النص المكتوب ولهذا فان احياناً يختار اكثر من مقطع مع كل مقامة ليرسمه، ولهذا فان لبعض المقامات اكثر من منمنمة تصل احياناً الى خمس كما في القامة التاسعة والثلاثين (العافية).

كما ادخل الواسطي الكتابة في اعماله كوصف تفصيلي للحدث، ولكونه خطاطاً ورساماً، قد زاوج بين الكتابة المنمنمة والمنمنمة بحيث نجد تداخلاً ضمن مساحة الورقة، مما يعطينا انطباعاً بان سطح الورقة ككل هي المساحة المرسومة التي يجتمع فيها الخط والرسم في وحدة كاملة وقوية ومتماسكة كما يتوضح ذلك في المقامة الخمسين (البصرية)[8]، وحين كان الواسطي يرسم المقامة اكثر من تصويره بعد ان يختار حدثاً معيناً فيها نراه يحاول ان لا

تكون هذه المنمنمات متشابهه فهو يضع بعض الفروق في اجزاء تكوينها الفني كان يفيد مثلاً في موقع اللون او في تفاصيل البناء او مكان توزيع الاشخاص ايضاً حتى لا يشعر المشاهد بالملل، وقد ارتبط تكوين المنمنمة بالورقة وحجمها، ولهذا فقد تحددت مساحته بصراحة، غير ان هذا دفع الواسطي كمبدع بأن يعمل بحرية من خلال عناصر التكوين اثناء العمل فقد برز اكثر ما في النص من تفاصيل مثيرة مما جعلها ذات حركة عالية وكأنها تسبح في فضاء واسع وبلا حدود فيبدو كلوحات جدارية كبيرة ولهذا فليس غريباً ان لم يؤطر منمنماته ابداً.

وقد استخدم الواسطي تكوينات عديدة تتفاوت بين ما هو بسيط بتكون من شخص واحد الى شخصين الى ثلاثة واكثر او من تكوين اصعب بتكون من ستة اشخاص حتى يصل الى المجاميع والحشود فحين كان يرسم شخصين مثلاً نراهما متقابلين او متماثلين ومتباعدين قليلاً عن بعضهما وبحركات مختلفة وقد يضيف شريطاً عشبياً ذا (عشبة) طويلة الساق موردة ومورقة بينهما او يزخرف ثيابها بزخارف ملونة جميلة وفي بعض الاحيان نراه يضيف الى التكوين شجرة ونخلة على الجانبين او يرسم بناء معماري مع جمل ليضفي عليه طابع الامتاع والاشارة من جهة، وليزيد من قيمة وجمال التكوين من جهة ثانية، ويرسم الواسطي حسب ما يقتضيه النص، الحشود المتراصفة حول دكان الحلاق مثلاً وعلى ارضية معشوبة وتتداخل زخارف ملابسهم فيما بينها، مما يضفي على التكوين جمالا اخاذاً وقد تمتد مثل هذه المنمنمات على صفحتي الورقتين

ويستخدم الواسطي في بعض المنمنمات الحشود ابنية معمارية او مناظر عامة او جامعاً او مسجداً وقد يلغي ذلك كله في منمنمات اخرى فيرسم الاشخاص على خط الارض ومن دون خلفية[9].

وعلى هذا يمكن تقسيم المساحة التي تشغلها منمنمات. الواسطي في مخطوطته هندسياً الى مجموعتين يتحدد كل قسم منها بعدد الاشخاص المرسومين فيها.

أ–التكوينات ذوات المساحة الهندسية[10]:

1–تكوين مربع من شخص واحد:

ويظهر هذا جلياً في النسخة على وجه الورقة (51) ومن المقامة الثامنة عشر (السنجارية).

2–تكوين مربع من شخصين:

ويتوضح هذا التكوين في المنمنمة على وجه الورقة (40) من المقامة الخامسة عشر (الفرضية).

3–تكوين مربع من ثلاثة اشخاص واكثر:

ويتوضح هذا التكوين في المنمنمة على ظهر الورقة (13) من المقامة الخامسة (الكوفية) والتي يتراوح عدد الاشخاص فيها من ثلاثة الى خمسة اشخاص.

4–تكوين مربع من مجاميع وحشود[11]:

ويتوضح هذا التكوين في المنمنمة على الورقة (5) من المقامة الثانية (الحلوانية) والتي صور فيها الواسطي حشد من الناس اكثر من ستة اشخاص.

التكوينات ذوات المساحة المستطيلة الشكل[12]

أ–تكوين مستطيل من شخص واحد:

من المنمنمة التي صورها الواسطي في مخطوطته لمقامات الحريري التي يشغل تكوينها مساحة مستطيلة الشكل ويشتمل انشاؤه على شخص واحد هي المنمنمة على وجه الورقة (101) وتمثل احد احداث المقامة الثانية والثلاثين (الطيبة).

ب–تكوين مستطيل من شخصين:

ويتضح هذا النوع من التكوين في المنمنمة على الورقة (4) من المقامة الثانية (الحلوانية).

ج–تكوين مستطيل من ثلاثة اشخاص واكثر[13]:

ويتضح هذا النوع من التكوين في المنمنمة على ظهر الورقة (3) من المقامة الاولى (الصنافية).

د–تكوين مستطيل من مجاميع وحشود[14]:

ويتضح هذا النوع من التكوين في المنمنمة على ظهر الورقة (9) من القامة الرابعة (الديمياطية).

مقامات الحريري – يحيى الواسطي

مقامات الحريري – يحيى الواسطي

لقد كانت المساحات الهندسية المتقدمة الذكر المربعة والمستطيلة والتي بلغ عددها– المساحة المستطيلة 84 مصورة– والمربعة 10 مصورات واختلفت في انشائها وتكوينها بين التكوينات التكرارية المتقابلة او التكوينات ذات السمترية والتي تتخذ خط وقوف واحد، كما في الانشاءات ذات الحشود والمجاميع لذلك قد تتشابه هذه المنمنمات من ناحية تكوينها العام وذلك من خلال بناءها داخل مساحة التكوين، الا ان الفنان كان يضع الفروق البسيطة بين منمنمة واخرى كأن يغير في موقع اللون او تفاصيل البناء او مكان الاشخاص ليدلل على حدث ومكان جديدين، واما الصيغ التكوينة في انشاء مادة الحدث او النص فقد عبر عنها الواسطي بصيغ مختلفة:

عبر الواسطي عن مركز السيادة في التكوين بطرق مختلفة اما عن طريق التباين في الالوان او عن طريق الانعزال او عن طريق الحجم، فمثلاً عمد ان يكبر حجم ماهو مهم في المنمنمة بشكل لا يتناسب مع حجوم الاشكال الاخرى او حتى حجم البناء[15].

اضفى التوازن على التكوين وذلك من خلال التقسيمات الهندسية للتكوين ضمن الاطار التخطيطي الأولي الذي حدده ومن ثم توزيع الكتل والاشكال على اساس فضائاتها.

مع ان الواسطي رسم الاشكال على مستوى واحد هو خط الارضية لكنه عالجها بواسطة العمق الفراغي عن طريق المستويات مع المحافظة على التسطيع ببعدين طول وعرض فقط.

نلاحظ الحركة رغم الطابع السكوني لتكوينها وذلك لكون اشكاله ممتلئة بطاقة مركبة كامنة في خطوطها والوانها وحجم مساحتها.

وفي ضوء ما تقدم فان الواسطي عبر عن المنهج الجمالي للرسم العربي الاسلامي وكان امنياً ومبدعاً في التعبير عن قيم ذلك المنهج فرسم لنا المنمنمات جسد من خلالها الروح العربية للعقيدة الإسلامية وبتعارض تام مع الفن الغربي فاعماله تشبه الماهيات المجردة وتتجسم بشكل خاص عن طريق تعاقب المستويات مع المحافظة على التسطيح مما جعلها تتخذ نفس مستوى القيم الفنية والروحية للرقش العربي فتعبر عن جمالية في الايقاع والتوازن والتاظر وفي تكوين هندسي تحكمه الدوائر والاقواس والمنحنيات والخطوط المستقية المتقاطعة[16].

وهذه التأثيرات نجدها واضحة في اعمال الفنان جواد سليم في المعالجة التكوينية او على مستوى القيم الجمالية التي فيها.

ان انبهار جواد سليم بالواسطي سيقع ضمن درامية الشكل أي ان الطاقة المبثوثة فيه كافية للسيطرة على العواطف حيالها حيث ضرب الواسطي امثلة مثيرة في الكيفية التي يجري بها احداث مصالحة بين الروح والجسد في الخطاب من خلال عنايته الفائقة بالشكل الذي ينطوي على مراكز جذب للعين عبر تشغيل عناصره باقصى ممكناتها بما يجعل منها سلطة قادرة على ادارة انظمة العمل الفني برمتها حتى يخيل اليك انها قادمة من مخيلة العصر وليس من بحر زمن غابر.

أنواع التنظيم الشكلي

التكوين الشامل هو احداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل من خلال عمليات التنظيم واعادة التنظيم والتحليل والتركيب والحذف والاضافة والتغير في الاشكال والدرجات اللونية وقيم الضوء والظل والمساحات وغيرها من التكوين على مستوى السطح بقيم ذات ايقاعات جمالية عالية، وكما يقول رسكن Ruskin ببساطة وحرفية فان التكوين يعني وضع اشياء عديدة معاً بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج، وفي التكوين لا بد ان يكون كل شئ في موضع محدد ويؤدي الدور المطلوب والنشط من خلال علاقته بالمكونات الاخرى[17]، فالوحدة او التكامل في العمل الفني أي التكوين هو تآلف وتعاون كل الخصائص الضرورية كالخط والمساحة واللون والضوء.. الخ، في احداث تلخيص كلي تكون كل العناصر التكوينية فيه متفاعلة في نمط واحد منسق. ان غرض التكوين هو الوصول الى النمط المتناسق[18].

والتكوين لدى (ماتيس) هو فن التنظيم بطريقة زخرفية للعناصر المختلفة التي تكون متاحة للصور للتعبير عن مشاعره[19].

فالتعبير "طريقة زخرفية" تتناسب اكثر مع الطريقة الوحشية في الفن التي يتناها ماتيس وابدع فيها والتي تؤكد على حيوية اللون وتدفقه وحرارته وقد لا يكون مثل هذا التعبير مناسباً

فيما يتعلق بمدارس فنية اخرى "ان قيمة العمل الفني في التنظيم للعناصر التصويرية من خط وكتابة وشكل ولون وسطح كقيمة ذات منحى تفاعل للعناصر، فالاهتمام اذن ينصب على ما هو كامن وفريد في التصوير (اي على ما لا يمكن ايضاحه او ادراكه على نحو اخر)[20].

وقد كان (سيزان) يقول بان (عملية التصوير الفني لا تعني تنقل نقلاً جامداً بل تعني فهم التناسق بين مختلف العلاقات ووضعها على اللوحة على شكل سلم انغام في ذاته.

لقد اسس طريقة لبناء العلاقات وفق منطق جديد، فعمل اللوحة معناه تشكيلها[21]، ويؤكد بول كلي على اهمية عمليات التكوين قائلاً بان "اللوحة تتقدم تدريجياً من خلال ابعاد وهمية عديدة واهمه وهامة وليس من المناسب الاشارة اليها بعد ذلك على انها عملية تركيب او بناء بل يجب ان نعطيها اسم التكوين"[22].

ويعتبر (ارنهيم) الى ان "ديناميات التكوين سوف تكون ناجحة فقط عندما تكون كل حركة لكل جزء متناسبة منطقياً مع الحركة الكلية للتكوين فالعمل الفني يكون منظما حول موضع دينامي سائد ومنه تشع الحركة الى النطاق الكلي للعمل[23].

والتكوين الجيد يجب ان لا يشتت العين من خلال عدم الاستقرار لبعض مكوناته او من خلال خلل التوازن فيه، ففي الاعمال الفنية المكتملة تتفاعل كل العناصر مع بعضها البعض انها تتماسك من اجل تكوين وحدة لها قيمة اكبر من مجرد تجميع هذه العناصر[24]، وقد اشار رسكن الى ان هناك العديد من انواع التكوينات التي يمكن ان يعتمد عليها الفنان اثناء عمله.

وهذه الانواع هي في الواقع مبادئ او قوانين للتكوين اكثر منها فئات منفصلة او مستقلة ومن اهم المبادئ او القوانين التكوينية التي اشار اليها رسكن ما يلي:

1-قانون الاساسية او الاهمية Lawe of principality

فالشئ البارز او الكبير في التكوين غالباً ما يكون مسؤولاً عن الوحدة أي ان الفنان وفقاً لرسكن ان يحدد معلماً او شكلاً واحد يكون اكثر اهمية من الاشكال الاخرى

ثم يقوم بتجميع هذه الاشكال حول الشكل الكبير واخضاعها له.

2-قانون التكرار Law of Repetition

وهو يقوم على اساس بناء نوع من التعاطف او الترابط بين مكونات اللوحة من خلال جعل بعض هذه المكونات مجرد صدى او تكرار اهم او قل اهمية لمكونات اخرى يتم التأكيد عليها.

3-قانون الاستمرار Law of continuity

ويتم من خلال اعطاء بعض النتائج والاستمرار المنظم لعدد من الاشياء والاكثر والاقل تشابها ويكون هذا التتابع اكثر اشارة للاهتمام عندما يرتبط ببعض التغير التدريجي في طبيعة الموضوع او في جانب منه ويؤكد هذا القانون على فكرة الحرية الفردية للمكونات ويوحي بقدرتها على الافلات من القواعد لكنه رغم ذلك يتفق الى حد كبير مع التصور المعروف عن المنضور.

4-قانون التضاد والتفاعل Law of courast

ويعني به النغم الخافت والمرتفع في الموسيقا والتقابل بين الالوان المختلفة خاصة الابيض والاسود في فن التصوير.

5-قانون التغير المتبادل Law of jnter change

وهو يؤكد على وحدة الاشياء المتعارضة باعطاء كل منها دوراً او مساهمة في طبيعة وحركة الاشياء الاخرى.

6-قانون الاتساق Law of consistency

رغم الاختلافات التي قد تكون كبيرة بين مكونات اللوحة من اشكال والوان فالاقسام الفرعية التابعة لها يجب ان تظهر ميلاً واضحاً للتجميع المنسق.

7-قانون التناغم Law of Harmony (25)

اللوحة الجيدة هي تجريد للحقائق الطبيعة ولا يستطيع الفنان تمثيل كل ما يريد تمثيله ولكن عليه الايجاز والاختصار وما يؤكد عليه رسكن هنا هو تناغم الالوان والاشكال واللمسات اللونية مؤكداً اهمية على النفحات اللونية وعلى اهمية التناغم فيها بينها.

8-قانون الاشعاع Law of Radiation

اكد رسكن هنا على اهمية تجميع الخطوط واتجاهاتها لتكون مجموعات خاصة متميزة منها ان قانون الاشعاع يؤكد على اهمية الوجود الواضح والقوي للانسجام المتناغم في التحرك من جزء معني من اللوحة الى اجزاء اخرى ولذلك اهمية كبيرة في تكوين الاشكال[26].

لقد كان رسكن مهتماً اساساً بالحديث عن التصوير الطبيعي وقد لا تكون بعض هذه القوانين كافية لتفسير حركة التصوير في القرن العشرين فقد كان رسكن معنيا اساساً بالحديث عن الفن الكلاسيكي والفن الطبيعي في نهايات القرن العشرين فهل يمكن ان تنطبق هذه القوانين على حركات فنية اخرى تبتعد كثيراً عن التمثيل وتلجأ الى التجريد بدرجاته وانواعه المختلفة.

ويرى الباحث ان الكثير من قوانين رسكن ما زالت صالحة للاستخدام مع بعض التطويع على الكثير من الاساليب الفنية المعاصرة التي ظهرت في القرن العشرين وهناك دراسة اكثر حداثة عن اشكال التكوين او انماط التكوينات قام بها رودروف ويز فيها بين الانواع الاتية من التكوينات.

أ-التكوينات الانتشارية Compositinal diffuses

او تكوينات الانتشار وفيها تكون الوحدات موزعة بطريقة متجانسة ومنتظمة دون مركز اشعاع او نقطة مركزية للتركيز كما في اعمال بروجل او الصور الفارسية الدقيقة والمصفرة.

ب-التكوينات الايقاعية Compositions scaudees

وهنا يوجد ايقاع فراغي او ايقاع في التوزيع النسبي للمساحات وهيراركية لنقاط التركيز، وقد قسم رودروف هذا النوع الى:

أ-التكوينات المحورية Axial compositions

وفيه تنتظم المكونات حول محور مركزي خاص بالشكل الرئيسي او مجموعة الاشكال الرئيسية التي ترتكز على عدد من المحاور.

ب-التكوينات المركزية Central compositions

حيث تشع المكونات او تصدر او تتعلق بنقطة مركزية للجاذبية.

ج–التكوينات القطبية Polarized compositions

وتتكون من شكلين متقابلين او مجموعتين من الاشكال المتقابلة توجد بينهما علاقة دينامية[27].

وعليه وتأسيساً على ما تقدم نرى ان هناك تكوينات تتسم بالخط فقط مركزة على الشكل، وتكوينات تتسم باللون فقط وتقوم بالتركيز على تدرجات النغمات والكثافات اللونية لكنها تخلق في النهاية اشكالاً سواء كانت اشكال طبيعية او متخيلة او واقعية، لكن الشئ الجدير بالتنويه هو انه في عديد من الاعمال الفنية تتفاعل الاشكال والالوان في تكوينات فنية متماسكة مؤكدة على اهمية اعتماد كل منها على الاخرى، بقيمة تفاعلية على مستوى السطح الذي يحتويها فهناك تكوينات بالخط، وتكوينات باللون وتكوينات بهما معاً لكن هناك ايضاً والاكثر بالنسبة لنا العمليات التي تقوم باكتشاف هذه التكوينات وتشكيلها وتنفيذها مؤكدة على اهمية الوحدة والتفاعل والاتساق الكامل بين مختلف العناصر او المكونات المساهمة في التكوين الكلي ومستفيدة اثناء ذلك بل ومعتمدة اعتماداً اساسياً على عمليات التنظيم واعادة التنظيم الجشتطالية المعروفة وعلى غير ذلك من العمليات السيكولوجية المختلفة ايضاً.

ان هذا العرض لبعض القوانين الفنية التي توضح لنا ان الفنان لا يعمل هكذا دون ضوابط او قوانين بل يفكر من خلال قواعد واسس تعطي لعمله في النهاية صفة الاستمرار والاستقرار المتماسك وهذا لا يتناقظ بالطبع من كون الفنان المبدع يبتعد كثيرا عن القواعد ويتجاوزها لكي يخلق قوانينه الخاصة به لكن هناك اولاً وقبل كل شئ اساساً وقواعد مشتركة متفق عليها، تعد النقاط الرئيسية للانطلاق ومنها يتحرك العقل الابداعي بحرية شديدة.

المرجعيات المؤسسة للبنية الشكلية في اعمال جواد سليم

سيبقى الجزء الخفي والمتداخل الذي ينمو ويظهر بين الحين والاخر في اعمال جواد سليم كجزء مرتبط بمكونات الفنان الكثيرة: طفولته، حيث ولد في انقرة عام 1919، في مناخ يزخر بالتقاليد الشرقية وبالاثار الفنية الاسلامية فضلاً عن المناخ الفكري الخاص بتلك البيئة العائلية وبعد سفره الى فرنسا عام 1938 ومنها الى روما 1939 وعودته الى بغداد بعد نشوب الحرب العالمية الثانية وفي بغداد التقى بالفنانين البولنديين وما لهذا القاء من اثراً في اتجاهات وتوجهات جواد سليم وبعدها سافر الى لندن 1946 ان انتقال جواد سليم بين ثلاث من ابرز العواصم الاوربية جعلت من جواد سليم يطلع على اسس الفنون والحركات الجديدة في وقت كان فيه جواد ازاء واقع قلق وزاخر بالتحدبات وابسط دراسة تاريخية لتحليل رد فعل فنان ستفضي بنا الى الموقف الاخلاقي من الحياة هذا الموقف المتمرد الذي يحل جذور الحياة ولربما لهذا السبب كا جواد سليم قد عاد الى القيم السابقة لا بحثاً عن الاصالة الفنية فحسب وانما للتمسك ببعض القيم الثابتة كالعدالة وحب الانسانية فازمة اوربا خلال الحرب العالمية الثانية افادته في فهم ازمته القومية وعلينا ان ندرك في سياق جواد سليم في اطلاعه على هذا الواقع لم يكن طرفاً مساهماً وانه لم يكن مجرد شاهد عابر ايضاً فقد كان جواد سليم وليد بيئة عراقية هي الاخرى تمر بأزمات ومعضلات ستكون الطرق الاكثر خطورة في حياة وفن جواد سليم.

صحيح ان المدارس الغربية الجديدة والبنية الاجتماعية والحوادث الكبرى قد اثرت فيه تأثيراً بالغاً في توسع افقه ومداركه الفكرية التصويرية ولكنها لم تستطيع ان تحيله بعيداً عن فكرة كون الفنان مرأة لعصره وواقعه بالذات بمعنى ان الفنان الذي حدد مهماته بالانعكاس الواقعي قد استفاد من مختلف التيارات ساعياً وراء التيارات للاستفادة منها في عملية صهر ومزاوجة بالتراث وبما هو محلي الى نتيجة جديدة.

فقد استطاع الفنان عمليا ان يتجاوز جميع الانجازات السابقة عندما استطاع ان يبلور لنفسه نظرية فنية تشير الى تكامل تلك النظرية التي عززها بالفائدة من الفنون الغربية في التقنيات لا في الافكار، ذلك لان المهمات التي كانت تعاني منها الحركة الفنية والواقع الاجتماعي ابان الخمسينات كانت اجتماعية وفنية في ان واحد ولا أعرف لماذا يسقط غالباً هذا الدور المزدوج في فن جواد سليم.

وهنا في هذا البحث علينا ان نحيل المشاهد او المتابع او القارئ الى البنى التكوينية واثرها في اعماله فهناك عبر مراحل الفنان نرى مختلف الاساليب بل ومختلف الوسائل الابداعية التي ادت ببعض الاعمال لان تكون زاخرة بالقوة او بالهدوء او البساطة بالمحتوى النفسي او السياسي بمعنى ادق اننا نلاحظ في اعماله اتجاهات متباينة يبرز فيها اتجاه على حساب الاتجاه الاخر أي احيانا تبرز فيها المؤثرات المختلفة دون ان تتكامل صياغتها الاخيرة وفهم هذه الظاهرة لابد ان تحليلنا الى فهم المكونات والمصادر الاساسية للابداع وليس المناخ او الاهداف الفنية ذلك لان المتحف الخاص بالفنان كان قد خزن مواد متباينة وكثيرة فدرس الفن العراقي القديم السومري– الاشوري– المصري، كما درس رسوم الواسطي والفترة العباسية فضلاً عن فنون الغرب والتيارات الجديدة التي ساهمت في منح جواد قد رات متطورة خلاقة في فهم التراث والاستفادة منه استفادة جعلتنا والجيل التالي نعود اليه وجعلت من التراث ظاهرة ستبرز بجلاء في الفن العراقي.

ونحن نعول على هذه القضية حتى يتسنى لنا تحليل وتجديد الاثار التي برزت بجلاء في اعماله دون ان تشكل طرازاً محدداً ونحن قبل ذلك نفترض بوجود مدرسة قائمة بحد ذاتها وتجارب مرتبطة بجمهور محدود وللمزيد من الدقة سيشير الباحث مثلاً الى تأثيرات الواسطي والفن الاسلامي او الشرقي عامة في اعماله.

تأثيرا في الشكل بالدرجة الاولى ورغم ان هذه النقطة لم يتطرق اليها من كتب عن جواد بوضوح فانها ذات قيمة خاصة لفهم المراحل التي استطاع الفنان ان يتوخاها فيما بعد الى ابتكار طراز فني في النحت اكثر منه بالرسم له بعض المميزات الجديدة الخلاقة.

فمعله (كيد النساء) يفصح عن مضمون قديم لا يناسب روحية عصر جواد وطموحه فضلاً ان محتوى هذا العمل (الزخرفي) يعود الى عصر (الف ليلة وليلة) في جوهره، فان تأثيرات الواسطي ومدرسة بغداد تبدو صريحة في التكوين وفي توزيع (الكتل) بدرجة يتحول فيها الشكل الى معالجة صورية فاقدة لمعادلها الوضوعي، وهذا ما نراه كذلك في اعمال اخرى مماثلة تؤكد ان الفنان كان بصدد البحث عن محتوى وعن تنقيب في الاشكال والطرز.

بهذا المنحى أريد ان اشير واثبت ان جواد كان بصدد التكوين وانه عندما راح يجرب دون حذر وعلى خلاف فائق حسن وحافظ الدروبي وكل جيله تقريباً كان يسعى لتجاوز معوقات كثيرة انها حواجز كانت تبدأ من الجمهور المحدود الافق والخليط من مستويات ثقافية متباينة مروراً بالمناخ الفني المتخلف، وانتهاء بتحدي المؤثرات الادبية فضلاً عن ان مهمة جواد كانت مزدوجة في اعتبارها مهمة تأسيسية للفن في العراق وفي اعتبارها كانت تطمح لخلق بداية شرعية للحركة الثورية الفنية الجديدة.

ومع ما نجده في قلق جواد سليم وتحولاته الاسلوبية التي تشكل سمة وخصوصية في مسيرته وقوة في ان واحد، اقصى طموح يناسب تلك السنوات الصافية في المسيرة الاجتماعية المعدة أولاً، كما ان علينا ان نجد دائماً الاسباب او المسببات والنتائج التي ادت الى بروز اتجاه من اتجاهات الفن مثلاً كانت تاثيرات بيكاسو في اعماله تتناسب هي في الدفاع العام لا في الدفاع المشخص عن موضوعات محددة، وحتى هنا يجيئ الفارق مثلاً بين اعمال بيكاسو الشخصية وبين اعمال جواد سليم التي كانت تعاني قلقاً اسلوبياً وصلات لما تزل غير عميقة بمشكلات الواقع العراقي.

ومن هنا نلاحظ كذلك اثر بول كلي الشكلي ولكن اثر بول كلي كان مثمراً نسبياً في منح جواد سليم طريقاً الى فهم التراث الإسلامي والشرقي، وباختصار ان تحليل الاثار الفنية التي درسها جواد والعودة اليها موازنة مع اثار جواد سليم ستيقنا كثيراً في فهم تلك الاضافات الخاصة بالفنان من جهة والتي كانت او كان الواقع قد اثر فيها بمنحها سماته او بعض سماته من جهة اخرى، لقد استطاع جواد سليم بمكوناته العامة ان يتجاوز مرحلة التاسيس الى مرحلة الابداع.

الفصل الثالث

مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث الاعمال الفنية (اعمال الرسم) المرسومة بمادة الزيت على القماش او الاعمال المرسومة بالالوان المائية على الورق وخصص الباحث مجموعة من الاعمال حسب السنوات والاهمية من سنة 1951 ولغاية 1961 حيث اخذ الباحث ثلاثة اعمال من كل سنة مثلت امامه مجتمع البحث –قيد الدراسة–

شروط اختيار العينة:

مثلت امام الباحث بعض المحاور التي على اساسها اختار العينة والتي مثلت الشروط التي اختيرت من خلالها العينة وهي:

1–الاعمال التي وجد فيها الباحث ما يبتغيه من صيغ تكوينة حتى تكون موضع الدراسة.

2–الاعمال التي فيها ميل واضح لتأثير في الفن الرافدين والفن الاسلامي المتمثل باعمال الواسطي (منمنمات ومقامات الواسطي).

العينة من الاعمال الفنية (الرسم)

1–اطفال يلعبون 1954

2–كيد النساء 1953

3–مسيقيون في الشارع 1956

4–مسجد الكوفة 1957

5–مجلس الخليفة 1958

6–الشجرة القتيلة 1954

المهج المتبع

سيتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث.

تحليل عمل اطفال يلعبون 1954 – شكل رقم (1)

اختط جواد سليم في هذا العمل منحى تكويني اعتمد في الدرجة الاساسي على الاحساس بالشكل وتوزيع الكتل حسب ما تقتضي ضرورة بنية النص فالعمل مقسم الى مساحات مستطيلة ومربعة اثرت فيها الاشكال والرموز بشكل يخرق فيه القوانين الانشائية فنرى ان هذا العمل يتناظر شكلياً في بعض الاجزاء وبتوازن لونيا في اشكال اخرى وتلعب الموازنات الرمزية لدلالات الشكل دورا كبيرا في هذا العمل الذي نراه يتماسك بفعل القوة او الطاقة الكامنة في الشكل داخل هذا العمل والذي اكسب العمل قوة دينامية اعطته حركة ذات ايقاع تناغمي.

فرغم زخم المفردات وتشابه البعض منها الا انها لا تشعر المشاهد او المتلقي بالملك والتكرار بل تشبه بفعل الحركة التلقائية ذات الايقاع الترابطي لبنية هذا النص الخطابي الملون والممتلئ بالاشكال والالوان.

تميل كتله الى الانحياز لصالح الفعل الموضوعي ومتخلية عن الفعل الشكلي المرسل ليجعل من هذا التلاقف هدفاً في الوصول الى بنية تميل الى الاشكال الطفولية المعالجة تكعيباً وهذا تأثير بيكاسو وبول كلي عليه الى ان انحياز الشكل داخل الشكل الهندسي ذا تأثير شرقي اسلامي، وبنية العمل تتكون من مستويات واشكال التكوينات المعالجة بها بنية العمل تتنوع بين المتناظر والتكرار والتوازن مع حركة اتباعية للاشكال الطفولية داخل الاشكال الهندسية فاشكال الاطفال داخل المربع على اليمين والطفلين داخل القوس على اليسار والاطفال فوق المربع الايمن هم معادل موضوعي للكتل التي في الاعلى وبشكل يدعو الى الاستقرار وفي معالجته للفضاء جاءت معالجة درماتيكية فقد شحن الموضوع بدافق من الكتل التي ملأته لتجعل من هذا النسج المتباينة قوة ذات دلالة تعبيرية وجمالية عالية، ويمكن الاشارة الى مخطط بسيط يوضح الفعل الدينامي للتكوينة في هذا العمل.

تحليل عمل الشجرة القتيلة عام 1954- شكل رقم (2):

يميل هذا العمل الى قانون الاساسية والاهمية الذي وصفه رسكن وفحواه- ان هناك شكلاً رئيساً مهماً في التكوين وتدور حوله الاشكال الاخرى أي انه يكون هناك ملمحاً او شكلاً مهماً في العمل الفني ومن ثم يقوم الفنان يتجميع الاشكال الاخرى حوله.

في هذا العمل المعنون الشجرة القتيلة بالاضافة الى ما يحمله من قوة تعبيرية في داخل ثيمة العمل وبنيته المادية-نجد ان هناك تآلفاً موضيعياً بين مفردات هذا العمل.

فالشجرة احتلت المركز الرئيس في العمل وهذا ما عمد اليه جواد في هذا العمللاعطاء الدلالة الاشارية النفسية بعداً تكوينياً يضاف الى بنية العمل.

مثلت الشجرة بتفرعاتها الجزء الاكبر من مساحة اللوحة ورسم جواد شخصاً معلقاً في اعلى الشجرة وبحركة ووضعية صعبة وهو يقوم بقطع الشجرة وهناك شخص اخر على يمين الشجرة وهو يقوم بفعل القطع ايضاً وصور امرأة في الاسفل وهي تحمل بقايا الشجرة الساقطة على الارض عند الوقوف على هذه المحاور الاربعة التي مثلت بنية العمل نجد ان جواد عمل على ايجاد موازن كتلي شكلي فيه ايقاعات حركية ذات نسق متوازن فصور الاشخاص بهيئات متحولة فيها نوع من البساطة في التركيب او على مستوى التكوين فالشكل في الاعلى المتشكل بوضع حركي يوازن شكل المرأة ايقاعياً في الحركة والشكل، اما شكل الرجل في الطرف الايمن وبحركة يديه التي تحمل الفأس الى الوراء فهي توازن الحركة الممتدة مع حركة الاغصان المنتشرة بشكل عفوي والكتل المرمية في اسفل اللوحة هي موازنة كتلية للاتجاه العمودي للشجرة وحركة الاشخاص الذي يعدون بحركة عمودية، وهكذا جعل جواد من التوازن والتقاطع بين الاتجاه العمودي والافقي نوعاً اخر من انواع التكوين في تشكيل انشائية عمله.

وقد عالج جواد الفضاء معالجة ذكية بحيث انه لم يجعل من الحركات الدينمايكية للاشخاص في عمله سلطة على فضاء العمل بل جعل من الفضاء مصدراً اخر يقترح الاشكال ويساهم في اظهار بنيتها التشخيصية.

ابتعد جواد في هذا العمل عن التشخيصية الواقعية في التكوين لبنية هذا العمل وعمد الى انجاز معادل صوري افترضه هو لخدمة موضوعية وسجل بذلك حركة اخرى على مستوى النص الفني.

تحليل عمل كيد النساء 1953 شكل رقم (3):

يعود هذا العمل في محتواه الزخرفي الى اجواء الف ليلة وليلة في جوهره وان تاثيرات الواسطي ومدرسة بغداد تبدو صريحة في التكوين وفي توزيع الكتل بدرجة يتحول فيها الشكل الى معالجة صورية فاقدة لمعادلها الموضوعي.

في هذا توزعت الكتل الى صفين متوازيين ففي الشكل الايسريظهر دولاب وخزنة وهي تحتوي ثلاث اشخاص.

الجانب الايمن امرأة ورجل على سرير تعلوهم (كلة) وفي الاسفل ابريق وكأس وفواكه وفي الاعلى فضاء مفتوح بهذه الكيفية توزعت الكتل في هذا العمل.

يميل تكوين هذا العمل الى التكوينات الهندسية المحددة ذات الخطوط القاسية والحادة والتي اطاحت بانسيابية الخطوط في تكوينات الاشكال والكتل البشرية المنتشرة في فضاءات هذا العمل وقد حاول جواد في هذا العمل اعطاء قيمة تكوينية انشائية ذات نسق ايقاعي متحرك فتجاوزت كتلةُ الجمود والحركة الايقاعية الثابتة ولم تشفع الحركات الايقاعية للاشخاص داخل الخزنة حيث .. حركتها محدودية الشكل الهندسي وصراحة خطوطه وحدتها.

تحليل عمل مجلس الخليفة 1958 – شكل رقم (4)

نجد في هذا العمل من ناحية التكوين يشابه الى حد كبير اعمال الواسطي حيث الغى جواد هنا المنظور وجعل من تباين الكتل المتوزعة في ارجاء اللوحة مصدر قوة لبينة العمل، فقد وزع جواد كتلةُ المتمثلة بالخليفة وندمائه على خط واحد وارتكزت كل تلك الكتل الى الارض ولم يهتم الى تجسيم الكتل وعلى وفق قواعد المنظور المعرونة حيث يبدو الشكل القريب اكبر الاشياء وكلما ابتعدت الاشكال عن نقطة المركز بدأت احجامها بالصغر الى

ان تصل الى نقطة التلاشي وهذا النسق من التلاعب في القيم المنظورية هو استعارة من الفنون الرافدينية القديمة استلهما جواد ضمن مرجعياته واستفاد منها في بناء عمله.

لقد دفع جواد هنا مركز العمل الى جانب اليمين حيث ركز على شخصية الخلفية وجعله محوراً رئيساً وجعل باقي الاشخاص متجهين الى هذا المركز بالحركة والايقاع.

عالج الفضاءات بان حصر الاشخاص باشكال هندسية، حيث جعل في الشكل المربع على جهة اليمين شكلين والمستطيل في جهة اليسار شكلين وبذلك خلق جواد توازناً هندسياً تارة وتوازناً شكلياً تارة اخرى وبذلك يجعل من لغة الخطاب هذه لغة قادمة من تراث الشرق القديم بروح معاصرة وتقنيات معاصرة.

وبالرغم من ان العمل يميل الى التسطيح والاشكال على خط واحد لكنه عالجها بواسطة العمق الفراغي عن طريق المستويات مع المحافظة على التسطيح ببعدين طول وعرض فقط.

تحليل عمل – مسجد الكوفة – 1957 شكل رقم (5)

الموضوع – مسجد الكوفة – أي انه طبيعة التكوين ستكون هنا وبلا شك هندسية.

المعالجة التي لجأ لها جواد سليم في عمله هذا معالجة موضوعية – أي ان الموضوع يقترح الاشكال.

ان الصيغة التكوينية المتبعة في هذا العمل هو التكوينات الانتشارية المحكوم تسبق التتابع المتكرر للوحدات البنائية.

الموضوع برمته يشغل معظم مساحة اللوحة – فقد شغلت الوحدات البنائية معظم اجزاء اللوحة – ارضياتها وفضائها– وهذا التكوين من التكوينات المفتوحة التي تحتمل الاستزادة والاضافة والاستمرار في التتابع في مد الكتل باتجاهات مختلفة.

عالج هذا الموضوع نفسياً بشكل بسيط– حيث انشأ تكوينات خطية ذات اللوان بسيطة– وذلك لاعطاء قيمة للخط اكبر من قيمة اخرى – فاعتبر هنا الخط هو المادة الرئيسة في البناء والانشاء التكويني لهذا العمل. وعمد الى ايجاد موازنات متاخرة في الكتل البنائية بشكل ينم على معرفة بقواعد صناعة اللوحة الفنية ومداخلاتها التقنية، فالقبب والماذن والابواب والشبابيك التي توزعت بنظم هندسي وبساطة التكوين اعطت العمل قوة جمالية عالية. كما

ان معالجة الفضاء بشكل متوازن جعل هذا الزخم الهائل من الاشكال الهندسية يبدو وكانه عائم في هذا الفضاء الابيض- مما اكسب العمل القدرة على تؤيل المفردة ودفعها الى منطقة تعبيرها الحقيقية التي ترجوها، والتي اساس افتراضها على مستوى سطح العمل الفني.

الفصل الرابع

النتائج:

لقد خلص الباحث الى مجموعة من النتائج خلال سير هذا البحث وبعد ان قام الباحث بتحليل التجربة التكوينية في اعمال جواد سليم والتي تمثلت في اعمال الرسم ووفق ما اختاره من عينات مثلت نواة تجربة جواد في جانب الرسم فكانت النتائج كما يأتي:

1-يمكن حصر المرجعيات التي استعار منها جواد سليم تجربته الفنية في مجال الرسم والتي حددت هوية عمله الفني الذي تميز بالاصالة والابتكار المصحوب بالوعي والادراك سوى كان على مستوى بنية العمل التكونية او اللغة الفكرية التي اضافت محور اخر من محاور التمايز في عمله الفني.

أ-الحضارة الرافدينية – (الاشورية – السومرية).

ب-الحضارة الاسلامية (الفنون الاسلامية – يحيى الواسطي).

ج-الفنون الغريبة (بيكاسو –وبول كلي).

2-تجاوز جواد بمكوناته وتكويناته الصيغ الفنية التي كانت متبعة في وقته وعلى وفق قوانين التكوين لصالح النص الفني حيث انطلق في هذه الفترة من مرحلة التأسيس الى مرحلة الابتكار.

3-تباينت الصيغ التكوينة في العمل الواحد. في اغلب اعماله الى اتجاهين رئسيين.

أ-الصيغ التكوينة ذات السيادة للشكل المركزي ويخضع الاشكال الاخرى حوله.

ب-التسطيح والالغاء المنظور وجعل اشخاصه على خط ارضي واحد وخلق العمق الفراغي بواسطة التلاعب باللون – مع المحافظة على التسطيح بالبعدين – طول وعرض فقط.

ج–عمد الى ايجاد اكثر من توازن داخل العمل الواحد. فنراه في عمله اطفال يلعبون – شكل رقم (1).

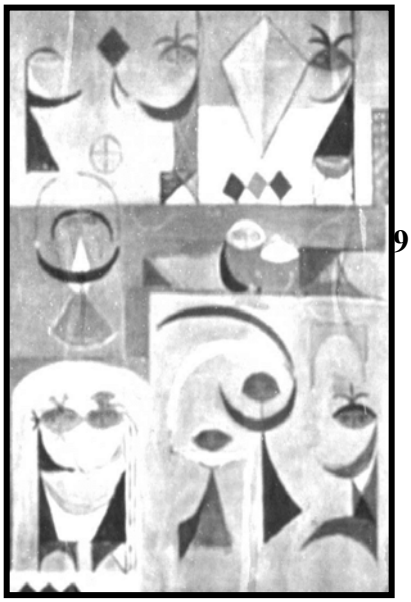
يميل الى ايجاد توازنات متعددة داخل العمل– مثل التوازن المتناظر او التوازن بالتكرار – (الايقاع) او التوازن بواسطة الكتل.

4–جعل من الفضاء كتلة مضافة عالج بها الكتل الاخرى يخلق نوع من التوازن– الذي يقترحه بناء الفضاء.

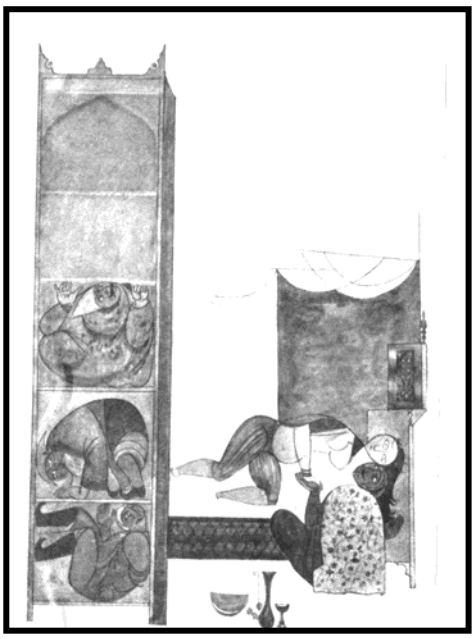
وقد خلص الباحث في هذا الاستعراض الى–

ان اعمال جواد سليم في ضوء المنهج الاتصالي في تحليل الاعمال الفنية تعمد جواد– الى قلب المنطق الاتصالي التقليدي ليجعل من الاسلوب هو الخطاب او الرسالة بتذويب ذاتية (المرسل) لصالح بنية الخطاب – والدمج بين الرسالة (العمل الفني) باعتبارها جسداً اتصالياً حيت تتداخل الرموز والاشارات مع المادة كوسيط والنظر الى العملية الاتصالية نظرة عمودية تتحرك من السطح الى العمق صعوداً ونزولاً خلافاً لمخطط الاتصال الافقي والدائري.

ان اعمال جواد سليم لا تصدر عن عقل مكنز بثقافات الامم بقدر ما تصدر عن خيال محموم سيتشرق اقاصي تراثات الشرق، وهكذا هوية الفنان ينتمي الى العالم كله بقدر ما ينتمي الى نفسه.

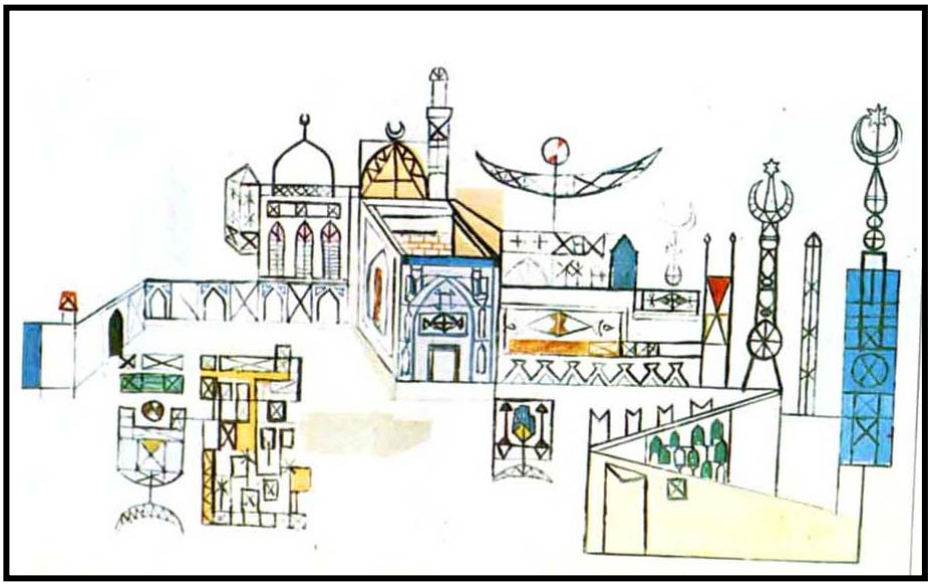


شكل (2) الشجرة القتيلة – 1954



شكل (3) كيد النساء – 1953

شكل (4) مجلس الخليفة – 1958



شكل (5) مسجد الكوفة – 1957

مصادر البحث

1. الاغاء، وسماء، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات الواسطي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، 1989.
2. الباشا، حسن، تاريخ التصوير الاسلامي في القرون الوسطى، ط2، القاهرة، 1978.
3. --------، تاريخ الفن في العراق القديم، ط1، القاهرة، 1975.
4. بول كلي، نظرية التشكيل، الدار العربية للطباعة، بيروت، 2005.
5. جان برتملي، بحث في علم الجمال، ت: انور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، 1964.
6. جيروم ستولنتيز، النقد الفني، نظرة فلسفية وجمالية، ت: فؤاد زكريا، القاهرة، 1974.
7. الحريري، ابو القاسم محمد بن علي، مقامات الحريري، بيروت، 1965.
8. صاحب، زهير واخرون، دراسات في بنية الفن، ايكال للطباعة، بغداد، 2002.

9. عبد الحميد، شاكر، العملية الابداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
10. عبد الفتاح، ناهدة، مقامات الحريري الصورة، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1979.
11. عيد كمال، فلسفة الادب والفن، الدار البيضاء العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978.
12. المنجد في اللغة والاعلام، دار الشرق، الطليعة (24)، بيروت، 1986.
13. Arnhem. R. art and visual pereeptiow, London, 1971.
14. Lawon field. The compoziton. London, 1975.
15. Matisse. Art and maind baries, 1972.
16. Read. H. the mearin of beaccty, London, 1975.
17. Ruskin. i. the Elements of prawing, New York. Pover, 1971.

الهوامش

(1) المنجد في اللغة والاعلام، دار الشرق، الطليعة (24)، بيرت،1986، ص 704.

(2) المصدر نفسه، ص 807.

(3) عيد، كمال، فلسفة الادب والفن، الدرا البيضاء العربية للكتاب– ليبيا تونس 1978، ص 35.

(4) حسن الباشا، تاريخ الفن في العراق القديم، ط1، القاهرة، 1975، ص80.

(5) زهير، صاحب، واخرون، دراسات في بنية الفن، دار ايكال، 2002، ص44.

(6) زهير، صاحب، الفنون التشكيلية في العراق القديم، دار عشتار، بغداد، 2007 ص110.

(7) زهير، صاحب، الفنون التشكيلية في العراقد القديم، مصدر سابق، ص122.

(8) ناهدة عبد الفتاح، مصدر سابق، ص68.

(9) حسن الباشا، تاريخ التصوير الاسلامي في القرون الوسطى – ط2– القاهرة 1978، ص118.

(10) انظر نفس المصدر، ص 121.

(11) انظر نفس المصدر السابق، ص 142.

(12) انظر، ناهدة عبد الفتاح، مقامات الحريري المصورة، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1979.

(13) انظر الحريري، ابو القاسم محمد بن علي، مقامات الحريري، بيروت، 1965، ص160.

(14) انظر: المصدر السابق، ص93.

(15) وسماء الاغاء، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في المنمنمات الواسطي، رسالة ماجستير 1979.

(16) المصدر نفسه، ص115.

(17) Ruskin. J. The Elements of prawing. New York. pover. 1971 p. 161.

(18) Lawen field. The compoziton – London, 1979, p. 376.

(19) Matisse Art and Maind Baries, 1972, p. 36.

(20) جيروم ستولينز، النقد الفني، ت فؤاد زكريا، القاهرة، 1974، ص 198.

(21) جان برتملي، بحث في علم الجمال، بيروت، 1978، ص 231.

(22) بول كلي، نظرية التشكيل، الدار العربية للطباعة، بيروت، 2005، ص264.

(23) Arnhem. R. art and visual pereeptiow p. 353.

(24) Read. H. the mearin of Beaccty p. 50.

(25) شاكر عبد الحميد، العلمية الابداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص147.

(26) شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، مصدر سابق، ص148.

(27) شاكر عبد الحميد، المصدر السابق، ص149.