العلاقة بين المادة والشكل في النحت العراقي المعاصر

د. صلاح لازم
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث والحاجة إليه

بدأ النحت العراقي المعاصر بالظهور بعد الأربعينات من القرن الماضي، ومن المعروف إن هذه المرحلة امتازت بتغيرات اجتماعية وفنية كثيرة أثرت بصورة مباشرة في مستوى النتاج النحتي، من حيث المستوى والأسلوب إذ لم تعد المادة والشكل ضمن المفهوم التقليدي. بل أصبحت صفة من صفات الواقع المتطور الزاخر بالمواد الجديدة والغريبة جارفة النحت عن مساره الكلاسيكي بمسارات جديدة ومثيرة شكلياً وغريبة فكرياً، مكونة علاقات (شكلية مادية) اعتمدت بالأساس على خبرة الفنان في إبداع أعمال فنية معبرة عن تجربته الذاتية في المواءمة بين هذين العنصرين في المهيمن في إخراج النتاج النحتي .

أصبحت للفنان العراقي المعاصر خصوصية حاضرة في التعبير الفني، إنه يحمل روح العصر الذي يعيشه فضلاً عن التطور التقني الذي يواكبه من دون أن يفقد جذوره الفنية الأصيلة الممتدة عبر آلاف السنين، أي إن الموازنة بين الموروث الحضاري وروح العصر الحالي برزت بصورة جلية من خلال قدرته في الإبداع والتحول من خلال فهمه لمشكلة المادة والشكل وتحقيق التجانس الفعلي وإذابتها في القالب التشكيلي هذه التغيرات بدأت تأخذ مكانها في النحت العراقي المعاصر بعد نهاية العقد الرابع من القرن الماضي إذ بدا توجه الفنان ينصب في استغلال كل الإمكانيات المادية مستفيداً من عاملي الندرة والتنوع في العمل النحتي، فضلاً عن دور التقنية وما تسهم به في عملية البناء الفني، مستعيناً بمواد محلية وأخرى مستوردة إن أمكن القول فاتحاً بذلك المجال لدخول عصر جديد ملئ بالإثارة والمتعة الجمالية مرتكزاً على القدرة في المواءمة بين عنصري المادة والشكل .

نفهم مما تقدم إن فرض شروط شكل ما على مادة ما وفرض شروط مادة ما على شكل ما أصبح ممكناً (على الرغم من التفاوت بالمهارات الفردية للفنان) بسبب كفاءة الفنان في إقسار المواد وصبها في بودقة القالب النحتي، فضلاً عن طرائق موجودة معالجة هذه المواد والتلاعب في خواصها الشكلية.

وتأسيساً على ذلك نرى أن الحاجة قد دعت إلى الولوج في موضعة العلاقة بين المادة والشكل في النحت العراقي المعاصر، لما تحتاج إليه من بيان للمشكلات التي تواجه الفنان في أثناء عملية البناء النحتي متطرقين من خلالهما إلى بقية عناصر العمل الفني، كالفضاء واللون والخط ...إلخ. التي لا تقل أهمية عن المادة والشكل كونها تدخل في إخراج العمل النحتي إلى العالم المرئي على وفق رؤيا نسقية متكاملة .

ومن خلال ما تقدم ذكره فقد توصلنا إلى جملة مبررات لتقديم هذا البحث وهي:

١- أن موضعة المادة والشكل من الموضوعات التي لم تدرس دراسة مستقلة إذ إنها شغلت مساحة واسعة من نتاجات النحت العراقي المعاصر، فضلاً عن خلو الرسائل والأطروحات المتعلقة باختصاص النحت إلى مثل هذه الدراسة .

٢- فرضية البحث. هل اعتمد النحات العراقي المعاصر في تركيب وبناء أشكاله النحتية وفق شروط فرضتها المادة عليها ؟ أم انه خلق أشكاله على وفق شروط فرضها على المادة ؟ أم إن كلا من المادة والشكل وجدا التكامل التام من حيث كونها عملاً فنياً موحداً .

٣- انتفاء وجود دراسة تحليلية تتناول هذا الموضوع إذ أن أغلب الدراسات تناولت هذا الموضوع بشكل عام غير متخصص .

أهداف البحث:

١-الكشف عن العلاقة الناتجة بين المادة والشكل في النحت العرقي المعاصر .

٢-محاولة التعرف على الأسس والقواعد التي اعتمدها النحات العراقي في مواءمة الشكل مع المادة في إخراج النتاج النحتي .

حدود البحث:

١-يقتصر البحث على دراسة العلاقة بين المادة والشكل من خلال الأعمال النحتية المعاصرة في العراق ضمن حدود زمنية محصورة ما بين (١٩٤٥-١٩٩٩) .

٢- شمل البحث دراسة الأعمال النحتية المدورة والبارزة والمنفذة بمواد مختلفة وشملت أيضاً الأعمال المعرضية والنصبية منها للفنانين :جواد سليم، وصالح القره غولي .

تحديد المصطلحات:

لقد جرى تحديد معاني التعريفات الآتية وتوضيح مفاهيمها الإصطلاحية مع اعتماد التعريف الإجرائي الذي يناسب البحث وهي العلاقة، المادة، الشكل، الهيأة .

١- العلاقة Relation

العلاقة في اللغة بالفتح المحبة والخصومة فالمفتوح يستعمل في الأمور الذهنية والمكسور في الأمور الخارجية، والعلاقة بالفتح أيضاً هي إتصال ما بين المعنى الحقيقي والمجازي.[١]

"العلاقة في معناها الاصطلاحي إنما تدل على شئ مباشر ايجابي (أو فعال)، أي كل شئ دينامي ذي طاقة فعالة مؤثرة: فالعلاقة إنما توجه انتباهنا نحو الطريقة التي ترتبط بها الأشياء ببعضها البعض، بمعنى انها تظهرنا نحو الطريقة على ضروب تفاعلها واتحادها فتبين لنا كيف تكمل الأشياء بعضها بعضاً وكيف يحيط بعضها بعضاً، وتوضح لنا كيف يساعد بعضها بعضاً، وتكشف لنا عن طريقها في استشارة بعضها بعضاً واعاقة بعضها بعضاً"[٢].

أما العلاقة في الفن –مثلها كمثل العلاقات في الطبيعة والحياة– إنما تدل على ضروب في التفاعل، معنى هذا إنها دفعات وجذبات أو انقباضات وانبساطات، فهي تحدد الخفة والثقل والارتفاع والسقوط، والتوافق والتنافر[٣].

وقد حددها قاموس أوكسفورد بأنها صلة لاستجابة تبادلية مشتركة.[٤]

أم التعريف الإجرائي للباحث: فهي تفاعل الناتج جراء عناصر العمل الفني ضمن سياق محدد تظهر فيها هذه العناصر مدى الترابط داخل الحقل المرئي وهي عامل ربط بين وحداته البنائية.

---

[١] أبو البقاء، أيوب بن موسى الحسين الكفوي، الكيان، معجم المصطلحات والفروق اللغوي، ج٣، أعده للطبع د.عدنان درويش ومحمد المصري، دار الكتب الثقافية، ١٩٧٥، ص٢٧٧ .

[٢] ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة / زكريا إبراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك: ١٩٦٣، ص٢٥٥.

[٣] ديوي، جون، الفن خبرة، المصدر السابق نفسه، ص٢٢٦.

[4] Ruse, Christina . Oxford student's dictionary of current English, Second Edition, Oxford University Press, 1990, P.525

٢- المادة: Material

"هي عبارة عن ذرات مركبة من تراكيب خاصة، وتختلف هذه التراكيب لكل مادة عن الأخرى وترتبط هذه الذرات بعضها البعض بأواصر قد تكون قوية أو ضعيفة، وتعتمد خواص المادة على ترتيب الذرات وتوجد المادة على ثلاثة حالات. الحالة الصلبة والحالة السائلة والحالة الغازية"[١].

وجاءت المادة حسب تعريف قاموس أوكسفورد بأنها الشيء الذي تعمل منه الأشياء كالخشب الذي تعمل منه الأثاث.[٢]

أما المادة في الفن فيقول جيروم ستولنتز" أنها تدل على قوالب البناء الحية التي يتركب منها العمل – من أصوات وألوان وألفاظ...إلخ وترتب هذه القوالب المادية وتنظم على نحو معين – هو الشكل[٣].

أما التعريف الإجرائي للباحث: فهو أن المادة هي الخامة الأولية التي يستخدمها الفنان في إنتاج عمله الفني وإخراجه كأن تكون حجراً أو معدناً أو طيناً...إلخ، محولاً إياها من وجودها التقليدي الأولي إلى نتاج فني مرئي.

٣- الشكل Shape

ورد في لسان العرب لابن منظور أن "شكل الشيء صورته المحسوسة"[٤].

والشكل يعني "التركيب أو الهيئة أو المحيط"، "الانطباع المتطور أو التكوين المحدد، الإدراك والتطبيق والتجسيد أو يصنع فكرة في شيء"[٥].

---

[١] سلمان إبراهيم عيسى وعبدالجواد محمد أحمد، تكنولوجيا المواد، منشورات دار الحكمة للنشر والترجمة والتوزيع، جامعة بغداد، ١٩٨٧، ص٥.

[2] Ruse, Christina, Ibid, P.393.

[٣] ستولنتز، جيروم، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: د. فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤، ص .

[٤] ابن منظور، لسان العرب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطبعة كوستاتسوماس وشركاؤه، القاهرة، ج١٣، ب،ت، ص٣٨.

[5] Funk of Wangalis, Dictionary of the English Language, U.S.A. 1959, P.1156.

ويعرف الشكل على أنه "ذلك الترتيب الذي يؤلف الأجزاء لكل من تعددية العناصر، ولهذا فإنه يمنح تلك العناصر قالبها المميز..."[١]

ويعرفه رياض عبدالفتاح أن الشكل هو المساحات التي تدرك على انها شيء معين، فإذا لم يكن الشكل معروفاً يطلق عليه شكل مجرد.[٢]

أما التعريف الإجرائي للباحث: هو المساحة المرئية المدركة حسياً، ثنائية الأبعاد كانت أم ثلاثية، وهي مجموع العلاقات الناتجة بين عناصر الشكل وفضاءاتها.

٤- الهيئة Form

يقول ابن منظور في لسان العرب أن الهيئة "الهيئة حال الشيء وكيفيته"[٣] والهيئة تعني تنظيم مرئي لعمل من الأعمال، عمل فني يشير ليس إلى شكل ولكن اللون أيضاً والمادة والنسيج، قيم الأنموذج، تكوين وموازنة.[٤]

الهيأة تعني أيضاً "خلقاً إنسانياً منظماً، بناء، تصميم، تكوين وتنظيم، وتأين كلمة هيئة مرادفة للجسم ذي وزن".

الفصل الثاني

المبحث الأول: المادة في الطبيعة

لقد دلت الفيزياء الحديثة على ان جميع المواد وخاصة الصلبة أو بالأدق تلك التي تبدو لحواسنا صلبة في هذا الكون تتكون من مجموعة عناصر (Element) يبلغ عددها مائة عنصر وواحد. وتشكيل المواد يتوقف على عدد العناصر الداخلة في تركيبها، فهناك مواد مكونة من عنصر واحد وهناك مواد مكونة من عدة عناصر والجزئي هو وحدة المادة، وهو ينقسم ويتفتت إلى ذرات متناهية في صغرها إلى أقصى مدى. والمادة التي تتكون من ذرة واحدة تسمى عنصراً، أما تلك التي تتكون من اكثر من ذرة تسمى مركباً.

فالمادة مهما اختلفت أشكالها الظاهرية الخارجية فهي بالأصل عبارة عن أحجار متماثلة في الأرض بأكملها وبموادها التي لا تحصى، لتبدو لعلماء الطبيعة الحديثة عبارة

---

(1) Etienn, Eigilson, Form and substance in the Art, New York, 1966. P.4.

[٢] عبدالفتاح، رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، الناشر دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤، ص٨٥.

[٣] ابن منظور، نفس المصدر السابق، ج١، ص١٨٣.

[٤] ابن منظور، المصدر السابق، ج١، ص١٨٣.

عن بناء مقام بواسطة أحجار متشابهة، وبين العناصر المختلفة يوجد ١٤ عنصراً فقط تتكرر بكثرة في هذا البناء/ إما عداها فلا يظهر إلا نادراً[١]. وجميع المواد الصلبة مكونة من البروتونات والإلكترونات وللذرة محيط وفي قلبها نواة (Nucleus) ويسبح في محيطها في مدارات محددة بأجسام خفيفة جداً ذات شحنة كهربائية سالبة تسمى بالإلكترونات أما نواتها فتتكون من نيوترونات وهي متعادلة من الوجهة والكهربية.

توجد المادة في الطبيعة قبل ولادة الإبداعات الفنية للإنسان والمادة لها خواصها الأولية (الخام) لها كيانها الأولي غير مصيره بعد أو موظفة لعمل فني، لذا تحتاج إلى تدخل وعي الإنسان لتحويلها إلى هيئة جديدة تمتلك شكل وتعبيراً ومحتوى فكري.

إن البيئة الطبيعية في بدء حياة الإنسان البدائي على الكرة الأرضية كانت هي الظاهرة العيني له، وكانت الظواهر القاسية جزء من التحديات الطبيعية لوجوده فكانت المادة الأولية المتوفرة فيها أساسا حركته في مواجهة التحديات، ومحاولة منه في الهروب والاختباء سبيلاً في مواجهة الأخطار، ولم يختلف في ذلك عن الحيوان في سلوكه إزاء الظواهر الطبيعية التي تهدد حياته. ولكنه لاحقاً وخاصة عندما أدرك إمكانية استخدام ما حوله من مواد أولية قد وضع نفسه في بداية الطريق الهادف نحو التغير. " فالحجارة والعظم أصبحتا بالنسبة إليه أداتين للردع وسببين من أسباب القوة، وتميز بذلك عن الحيوان في إمكانية استثمار ما حوله من أجل تحرره وتحرر جنسه"[٢].

هكذا تبقى الحجارة الصماء بالنسبة للحيوان مجرد حجارة على الطريق، ولكنها بالنسبة للإنسان مادة أولية لصناعة أدوات قاطعة أو مادة أولية لا يمكن لعملية الإنتاج والبناء ومتطلبات العيش الاستغناء عنها.[٣]

وأيضاً يعد استثمار المواد الأولية من قبل الإنسان أثراً للتجربة وزيادة فاعليته في تغيير محيطه قد مهد له السبيل للخلق والابتكار[٤].

---

[١] عبيد، رؤوف، الإنسان روح لا جسد، دار الفكر العربي، القاهرة، الجزء ٢، ١٩٦٦، ص٢٨.

[٢] جميل، عدنان عبدالكريم، النظرية التكنولوجية والتاريخ التكنولوجي: [دراسة في معضلات التحدي الذي طرحته الثورة العلمية – التكنولوجية وفي ماهية التقدم العلمي – التكنولوجي] بغداد، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠، ص٤٨.

[٣] خليل، ياسين، المعرفة الإنسانية، آفاق عربية، العدد٣: تشرين الثاني، ١٩٧٥، ص١٤٦.

[4] Pronow Ski, J., The Visionary eyes: Essayain ART, Literature and Science. London: Themit Press, 1981. P.34.

وهناك اختلاف بارز بين التجربة الإنسانية ونظيرتها الحيوانية، في قلة اعتمد الأولى على الغريزة نتيجة لانعدام الفكر والمعرفة فالغريزة اندفاع تلقائي غير مرتبط بخيال أو تأمل، وبالتالي فهو لا يجهد السبيل إلى الإبداع. وترتبط الغريزة والمعرفة القائمة على الفكر في الإنسان صلة عكسية[١]. ففي بدء الحياة الإنسانية كانت للغريزة دورها الفعال في المحافظة على بقائه وبقاء جنسه ولم يكن للفكر دور فيها، ولكن ظهور المعرفة واستثمار الطبيعة أدى إلى التقليل من دور الغريزة لاسيما وأن اتجاه التطور يؤكد دوماً الاعتماد على المعرفة والفكر مقابل الغريزة. لهذا نرى أن الطبيعة ومواردها الأولية هي الموضوع الذي استخدمه الإنسان في بدايات تجربته الإنسانية فقد أمدته بالإضافة إلى المادة الأولية بالخوف والمثابرة، لإزالة العقبات وضرورة العمل من أجل إحداث تغيير في المحيط الذي يعيش فيه. وكانت قواه العقلية وقابليته الفريدة على القيام بمجموعة من الأفعال العلمية والفنية أساساً له في عملية الفهم والإدراك، وفي اتخاذ المواقف الصائبة وتنفيذها بصورة عملية، وبالتالي في خلق التجارب الإنسانية المتميزة.

المادة في التشكيل الفني:

يعد العمل الفني التشكيلي موضوعاً مادياً له شكل محدد أو هو بالأحرى شيء يبنى على أساس شيء مادي كأي إبداع جديد كامل تبتكره الفاعلية الخلاقة للفنان.

ويعتبر جوهر العمل الفني نشاط مؤلف من أفعال شعورية خاصة بالفنان، تعلن عن نفسها بقوة من خلال عمليات بدنية خاصة توجهها إرادة الفنان التي تبدع أو تحاول موضوعا بدنياً معيناً – مادياً بعد أن تمنحه الشكل الذي يصبح بموجبه الأساس الوجودي للعمل نفسه[٢].

إن العمل الفني هو الشيء (Thing) ليس كباقي الأشياء التي نصادفها في تجربتنا العادية، بل هو شيء من نوع خاص، وربما هو شيء كامل ما يتكلم بلغة خاصة تعزله في كل ما عداه من أشياء، حيث أن العمل الفني يحدثنا بغلة خاصة قابلة للفهم ويقول مارتن هيدجر "أن الجانب الشيئي في العمل الفني إنما هو ذلك الجانب الخصب

---

[١] إبراهيم، زكريا، المصدر السابق، ص١٣٩-١٤٠.

[٢] أنكاردن، رومان، القيم الفنية والجمالية، دراسات في علم الجمال، ترجمة: سعيد أحمد مكي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٣، ١٩٨٦، ص٧١.

الذي يكشف لنا عما ينطوي عليه العمل من وحدة فنية"[١]. إذا الشيئية هي بمثابة الدعامة المتينة التي تسند إليها مقومات العمل الفني "باعتباره موضوعا حسياً". ومن خلال الدخول إلى شيئية العمل الفني يتحتم علينا معرفة ماذا عسى أن يكون الشيء، ويرد هيدجر على هذا التساؤل فيقول "أن أول مفهوم للشيء هو أنه الجوهر... فالشيء هو "النواة" التي تتجمع حولها بعض الخصائص والسمات".

والشيء هو الموضوع القابل للإدراك الحسي، حيث يوجد لدينا بعض الإحساسات الباطنية في شعورنا، ولكن هناك من يعرف الشيء بأنه "المادة المتشكلة" التي تحمل صورة معينة، وليس هناك من شك أن ما يخلع على الشيء صلابته، وكثافته لنا هو "مادته" فالشيء هو تلك "المادة المعينة" التي اكتسبت صورة أو مظهراً خارجياً[٢]. ومن هذا يمكننا أن نفهم أن الشيء ما هو إلا ثمرة لامتزاج المادة والصورة، إنما هو الذي يتجاوب مع طبيعة الموضوعات التي نلتقي بها في تجربتنا العادية، سواء أكانت موضوعات طبيعية* أم موضوعات صناعية**.

إن الفهم الحقيقي يكون من خلال العمل الفني والذي يظهر ماهية الشيء، إذن فالعمل الفني هو عملية صنع الحياة – لأننا نفهم ماهية الشيء من خلاله. نجد أن الإنسان يفهم الشيء من خلال علاقته بالشيء... وذلك من خلال الفن كما ذكر هيدجر. فإن الإنسان يحصل على هويته من خلال المعاني الوجودية التي يجسدها شكل الشيء وبذلك يحصل على عالمه الخاص... على هويته الذاتية[٣].

تبرز المادة بصورة جلية من خلال قيمتها الجمالية والتي تتحدد أساساً ضمن علاقاتها المتبادلة مع كل شيء آخر في العمل الفني، ذلك أن المادة تعتبر أحد العناصر الحية أو المادية التي تدخل في بيئة الأعمال الفنية، ويؤكد الاختيار الواعي لنوعية الخامات على الدلالات الجمالية والتعبيرية وعلى المظهر الحيوي التي لها أثرها الهام في طبيعة الشكل الفنية، وهذا ما نجده من خلال هيمنة الفن المعاصر على فكرة محاولة

---

[١] إبراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص٢٦٢.

[٢] إبراهيم، زكريا، المصدر السابق، ص٢٦٤.

* الموضوع الطبيعي: هو الفكرة التي تحمل صبغة عفوية.

** الموضوع الصناعي: هو الفكرة التي تحمل صبغة نفعية.

[3] Hitchcock, Henry –Russel. In the Nature of Materials . London, Trew in Copplestone Publishing LTD. 1973. P.333.

إظهار الطابع الخاص لكل مادة وتأكيد ذلك بطرق شتى إلى المتلقي باعتبارها اتجاهاً جمالياً معترفاً به. ويعد أساساً للتعبير عن طبيعة المادة البنائية. على العكس من الرؤية القديمة للمادة، فمثلاً هناك نظريات تؤكد بأن المعابد الاغريقية مدهونة أو مصبوغة، كما توجد دلائل تبين بأن الأهرامات المصرية كانت مغطاة بالبياض، غير أن القوة التي نحس بها بالكتل الحجرية الضخمة المرصوصة الواحدة فوق الأخرى لم تظهر إلا بعد أن أزالت العوامل الجوية هذه القشرة أو تلك بمرور الزمن، وبصورة مماثلة لم يكن التعبير عن المادة مبدأ أساسياً في تصاميم الرومان الذين جاءوا بعدهم، فلم يهتموا بكشف مادتهم البنائية (الخرسانة) التي غطوها بالطابوق والرخام[١].

نخلص إن لكل فن له دور في إظهار طبيعة المادة المستخدمة في عملية التنفيذ. قد تكون لفظاً أو صوتاً أم حركة أم حجارة ...إلخ . والمادة لا تكتسب صبغة فنية فتصبح مادة استطبقية إلاّ بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فخلقت منها محسوساً جمالياً .[٢] أي ان الوعي الفني والنفسي يلعب دوراً هاماً في إعداد المادة الى نتاجات فنية، اذ إن لكل مادة مضامين روحية وقدسية ان أمكن التعبير .

المادة في الأصل لها شكل ويؤكد هذه الحقيقة الفيلسوف ارسطو حين قال "المادة والشكل شيئان لا ينفصلان فحسب بل يعتمد كلاهما على الآخر ويمارس كلاهما تأثيراً على الآخر" . فالشكل لن يكون على ما هو عليه دون مادة وبالعكس. فاللفظان مرتبطان لدرجة لا يمكن فيها أن نجد المادة قائمة بذاتها، بل يرافق ذلك على دوام شكلا.. وهذا الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما .

ولكن هذا لا يعني ان المادة والشكل هما شئ واحد، وإنما تشير الحقيقة إلى ان "المادة والشكل" لا تتمثلان لشيئين متمايزين بل ان العمل الفني عبارة عن مادة مشكلة.[٣]

"إننا لا يمكن أن ندرك أي شكل دون مادة ...ولا يمكن أن نفهم معناه، بل أن المادة وهي جزء لا يتجزأ من قيم العمل الفني" [١].

---

[١] رأفت، علي أحمد، فن العمارة والخرسانة المسلحة، القاهرة، مؤسسة الحلبي وشركاؤه للنشر والتوزيع، ١٩٧٠، ص٢٩٢.

[٢] ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ب ت، ص ٣٢ .

[٣] برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة، انور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠ .

وتأسيساً لذلك يمكن القول أن للمادة فاعلية في زيادة التأثير لشكل ما، الذي هو محصلة جمع العناصر التي تشترك مع بعضها لتكون نسقاً مرئياً من هذا يتعذر عزل المادة عن الشكل لأنه جزء لا يتجزأ عن ماهيتها... والتقنية الفنية التي هي أسلوب خاص في المعالجة لأكساب المادة نمطاً معيناً للشكل الذي يلائمها. وبسبب هذا الارتباط يغدو الشكل تحصيل حاصل للجهد الذي يبذله الفنان على المادة. لذا تكون عملية اختيار المادة عملية قصدية تدخل في صميم البناء الفني وبالأخص (النحتي) كونها لا توجد في ذاتها، بل توجد بحكم خلق علاقة ترابطية فعالة مع الشكل. لذا فإن نوعية المادة لها الشأن في إثراء جمالية الشكل، إضافة إلى أنها تفتح آفاقاً جديدة توسع في الرؤيا التحليلية للفنان.

وهناك أسس يجب أن تكون ضمن نطاق معرفة الفنان والمتمثلة في اختيار نوعية المادة وصلاحيتها كعمل فني.[٢]

i- التعرف على الخامات أو المواد التي تناسب العناصر المجسمة.

ii- أشكال العناصر المجسمة المطلوبة وحجمها النسبي.

iii- خصائص الخامات والمواد، إذ لابد أن يقوم كل عنصر بوظيفة معينة في التكوين.

iv- كيفية تجميع هذه العناصر والربط بينهما، فالرباط بين عنصر وآخر لا يخدم فقط وظائف ظاهرية (متعلق بوحدة الشكل) بل هو جزء من الكيان الإنشائي في التكوين المجسم.

هـ – ماهية ملمس (Texture) الخامات المطلوبة وألوانها ومدى تحقيق الغرض منها.

وتلعب الخصائص الميكانيكية أيضاً دوراً متميزاً تعاون الفنان على تحديد فصيلة الخامات التي يتطلبها لغرض معين وتعرف هذه الخصائص باسم قوى الإجهاد (Stress) وتتلخص في الآتي:

i- القابلية للضغط والكبس، وهي خاصية تعني مدى تحمل كتلة الخامة لثقل يعلوها.

ii- القابلية للشد أو المشط أو التوتر.

iii-القابلية للإلتواء.

---

[١] ستولتنز، جيروم، النقد الفني، المصدر السابق، ص٣٢٧ .

[٢] رياض، عبدالفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤، ص٣٢٠.

iv- القابلية للقص أو الجزء، وهي خاصية تعني مدى استعداد كتلة الخامة لأن تنظم أن تنشق.

لذلك نجد أن حرية الفنان في اختيار الخامة ليست أمراً عشوائياً تحكمه المصادفة، بل الحكم هنا للإدراك العقلي والخبرة الفنية. فلكل من هذه الخامات امكانياتها وخصائصها المميزة لها.

إن احترام الجانب الجمالي للمادة سواء أكانت طبيعية أم صناعية دور مهماً إذ لكل مادة لغة خاصة تتحدث بها ويقول فرانك لويد رايت "كل مادة تتحدث بلغة خاصة كما يتحدث الخط واللون أو ربما أنها فعلاً تتحدث، ولكل مادة قصة خاصة بها. والشعور لدى المادة يماثل قيم الروح لدى الجسد، ومن صميم عمل الفنان أن يكشف هذه الروح فالحجارة لها شعور متفاوت بالصلابة، فمن حجر البازلت الشديد الصلابة إلى الحجر الرملي السهل التشكيل تتفاوت مشاعر وإحساسات دفينة بينما يمتاز الخشب بكونه أخف وزناً وأنعم وأكثر ترحيباً منها"[١].

وهكذا تبقى معرفة (النحات) بطبيعة خصائص مادته البنائية، ومدى قدرتها الكامنة ضرورية جداً، لما لها من أثر فعال في إضفاء سمة الجمال على النتاج الفني.

الشكل في التشكيل الفني:

يقول الناقد الفني "كلايف بيل":

" إن الصفة المميزة لكل الروائع الفنية العظيمة، وبغض النظر عن أصولها، تكمن في الشكل المعبر. في مثل هذه الأشكال تتحدد الخطوط والألوان لتخلق هيئة تثير انفعالاتها الجمالية.وهذه الصفات المميزة تشترك فيها كل الأعمال الفنية العظيمة. هنا يكون كل عنصر صحيحاً وضرورياً لا يمكن الاستغناء عنه في المكان الذي يخلق فيه".[٢]

لهذا أن كل عمل فني مكتمل يحتفظ بكم من العلاقات والروابط، وبصورة أشمل أي أن ماهية الصورة إنما هي شيء متعلق بنظم العناصر المادية على شكل مادة فنية.

يعد موضوع الشكل الفني والمتعلق بالفنون التشكيلية خاصة من المواضيع التي تلعب دوراً مهماً في صياغة الحدود الأساسية لتفسير المضمون في جميع الحالات

---

(1) Vitruvius, the Ten Books on Architecture, New York, Morgan, Publication ,INC, 1960. P.171.

[٢] رايس، دولف، بين الفن والعلم، ترجمة: د. سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦، ص٤٩.

والأساليب التي يعتمدها الفنان سواء أكانت أكاديمية أو حديثة. ولا نعتبر الشكل إلا المظهر الخارجي للمضمون مربوطاً بالرؤية التي وضعها الفنان وكثير من الأحيان يخلط بين الشكل والهيئة. وتعتبر الهيئة هي المظهر الخارجي للمادة أو الجسم دون أخذ التفاصيل التي يحتويها... أي أن الشكل هو صياغة الأساسية للجسم أو المادة بينما الهيئة هي المفهوم العام للشكل ومجموعة أشكال وعناصر.

والشكل في كثير من الأحيان يكون مستقلاً بنفسه كما في بعض الصور الشخصية وعلاقات فكرية واجتماعية... إلخ. إذا كان مربوطاً مع أشكال أخرى كما في الجانب المعماري والإنشاء التصويري والرليف النحتي. وفي هذه الحالة يصبح جزءاً من هيئة عامة.[١]

ويتميز الشكل بصفات مختلفة متعلقة بالعمل الفني ذاته حيث يبرز من خلال ملامح وتفاصيل تشريحية قائمة بذلك الشكل تأتي إلى عمق الفكرة التي يرنو إليها الفنان لذا نجد أن للأشكال تفاسير تأتي بعد مظهرها مثل "الاتجاه السريالي أو التعبيري أو الرمزي". وكثير من الأحيان لها تفاسير نفسية. للدلالة على أغراض أعمق من المظهر الخارجي. فالشكل هو واسطة واتصال بين عمق الغرض في المشاهد الذي ينتقل بالرؤية والفكر من مظاهر الأشكال الخارجية إلى عمق خارجي مربوط بالانفعالات العاطفية والنفسية.

تدل كلمة الشكل على معنى الصياغة في تكوين الشيء كقولنا نحن نشكل مجموعة من الأفراد كجمعية مثلاً. أي تكون كلمة يشكل معنى يدل على إتخاذ شكل، وهذا ما يعنيه لفظ "شكل" في الفن. فشكل أحد الأعمال الفنية هو الهيئة التي اتخذها ويستوي في ذلك أن يكون العمل تمثالاً أو صورة... إلخ. فكل هذه الأشياء قد اتخذت شكلاً معيناً أو شكلاً "متخصصاً" وذلك الشكل هو شكل العمل الفني[٢]. ويأخذ العمل الفني شكله من خلال الفنان من خلال إضفائه شكلاً على شيء ما. وهذا يقودنا إلى سؤال ما هو الشكل الجيد في الفن، أي ذلك القول الذي يقودنا إلى أن أحد الأشكال أفضل من غيره. وهذا بدوره يتوقف على شروط تلك الشروط التي توفر لحواسنا أكبر قدر من اللذة، ونعني تلك

---

[١] عبو، فرج، علم عناصر الفن، ج١، دار دلفين للنشر، ميلانو، ١٩٨٢، ص٢٠٢.

[٢] ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، المصدر السابق، ص٣١.

الشروط التي لا تعطي اللذة لأحد حواسنا وفي وقت ما، بل تعطيه لأثنين أو أكثر بحيث تعمل بعضها مع بعض، وبحيث تقوم في النهاية إلى محصلة حواسنا أي العقل.

ندخل إلى محك خارج الخصوصيات الفردية للبشر، والتي لها الأثر المهم في رسم التكوينات الشكلية كنظام يتأثر به الإنسان وإسقاطه في نتاجه الفني. والمحك الوحيد الموجود هو الطبيعة حيث العمليات العضوية بأسرها، والحركة التي تتم بالكون، وهي عمليات تشمل الإنسان، ولكنها لا تعبأ بخاصياته الوراثية، ولا استجابات الذاتية ولا بانحرافاته المزاجية.

الطبيعة هائلة ومتعددة الأشكال ومن المستحيل الوقوف على أية ملامح هامة أو شاملة يمكن أن تتخذ كمحك لشكل الأشياء التي نقبل على عملها. ومن المعروف فإن الفنانين لم يدأبوا على السعي للتوصل إلى محك كهذا، بالرغم من أنهم أحسوا به ووصلوا غليه بالغريزة بيد أن ما تقدم إفتراضاً هو أن الأشكال الأولية التي أفضاها الناس بالغريزة على أعمالهم الفنية هي نفس الأشكال الأولية التي توجد في الطبيعة[١].

إن أية دراسة في التطورات البنائية العضوية وغير العضوية تظهر العديد من الأشكال الوظيفية البحتة التي تنشأ خلال فترات طويلة من التطور قد أدت إلى ظهور أشكال وبنى قدمت الحل الأكمل من وجهة النظر الجمالية. وهذا لا ينطبق على الأشكال المرئية وحسب. وإنما ينطبق كذلك على التنظيمات الأساسية للذرات التكوينية للمادة مثل البنى الذرية والجزيئية السالفة الذكر وكذلك كل بنى الخلايا العضوية ومع ذلك فإن من الخطأ الافتراض أن كل المشكلات الشكلية التي حلتها الطبيعة يمكن أن تتعادل مع مشكلات مشابهة تنشأ خلال العمليات الجمالية أو الفنية[٢].

لقد قدمت هذه المشكلات بعض الحلول المدهشة والغريبة، فمثلاً توصل الرسام "بولوك" في بعض رسومه إلى تكوينات لذرات أصباغ متحركة تشبه إلى حد بعيد الصور التي يكونها أضطراب الأمواج الصوتية في سوائل الغليرين وهناك أمثلة كثيرة تعطي الجوانب على ما نحن بصدده ولكن أخترنا أحدهما بسبب كثرتها وتوسعها في مجالات عديدة.

---

[١] ريد، هربرت، المصدر السابق، ص٣٤.

[٢] رايس، دولف، المصدر السابق، ص٤٩.

وخلاصة القول أن نمو البلورات ونمو النباتات والمحارات والعظام وجميع العمليات النمائية هذه تتخذ أشكالاً ونسباً محدودة، وإذا ما استطعنا أن نقف على قوانين عامة نتحكم في هذه الأشكال والنسب، فسوف نستطيع إذن العثور على محك الطبيعة للشكل الذي نستطيع تطبيقه على الأعمال الفنية.

يلعب اللون دوراً فعالاً باعتباره أحد المقومات الأساسية للشكل الفني حيث من المستحيل أن ندرك الشكل إدراكاً تاماً إلا باعتباره لوناً. فنحن لا نستطيع أن نفصل بين ما نراه كشكل وبين ما نراه كلون، وذلك لأن اللون هو ببساطة انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندركه ويعتبر اللون الجانب الظاهري للشكل. ومع هذا فللون دور هام جداً كي يلعبه في الفن، وذلك لأن له أثراً مباشراً على حواسنا والواقع أن مدى الألوان قد يوضع سلسلة متجانسة مع انفعالاتنا. "فالأحمر يوازي الغضب، والأصفر يوازي الفرح، والأزرق يوازي الشوق، وهكذا". ومن المحتمل أن يكون هناك تفسير فسيولوجي بسيط لهذا المعاشاة. فقد يتحدد السرور أو الضيق بالذبذبة التي تصطدم بها موجات أو أشعة الضوء على شبكية العين. هو التفسير الفسيولوجي للون، ولكن للون أيضاً جوانب سيكولوجية فقد أظهرت التجارب السايكولوجية ثلاثة أوجه لرؤية اللون (الأول بأن اللون يمكن أن يؤثر على الحالة النفسية لأي شخص، والثاني أن الألوان ذات تأثيرات قوية ومحددة على بعضها، والثالث أن اللون ذا الإشراق القوي والتشبع العالي ينتج الإثارة بفعالية أكثر من اللون قليل التشبع)[١].

واللون من العناصر التكوينية للعمل الفني، فإننا نادراً ما نكون مهتمين باستجابة بسيطة للون واحد على الرغم من انه قد ثبت أن فهم أو تقدير لون واحد، قد يكون فهماً أو تقديراً جمالياً.

ويعتمد استخدام اللون في العمل الفني على عاملين[٢].

أولاً: العين البشرية والجهاز العصبي الذي تتصل به، وهي تختلف في الفاعلية من شخص لآخر.

ثانياً: طريقة استخدام الألوان في العمل الفني. لأن للون خصائص مرئية يمكن استخدامها للإيحاء بالامتداد مثلاً، وبالتالي بالشكل المجسم.

---

(1) Birren. Faber, Color Psychology & Colour therapy, USA. 1950, P.197.

(٢) ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، المصدر السابق، ص٤٦.

نجد أن كل من عنصري اللون والشكل يتمثلان في العمل الفني التشكيلي حيث أن الشكل الذي رددناه على فعل قوانين شاملة بالطبيعة، واللون هو خاصية ظاهرية لجميع الأشكال المحسوسة، وهو الذي يساعد في تأكيد الطبيعة الفيزيائية وعلى نسيج تلك الأشكال. وبما أن اللون من أحد العناصر المتعلقة بالمادة لتكون قطعة نحتية، إذن هو يشكل بدون ريب عنصراً تشكيلياً مهماً آخر، ففي معظم الحالات يكون لون النحت ناجماً من طبيعة المادة المختارة، والاختلافات التي تظهر عليه أحيانا عن التشميع والصبغات والتزينات على النحت كان يكون النحت المتعلق بالخشب على سبيل المثال، أو الحوامض وإكراره على المعدني منه. وهذه المسحات النهائية تبرز خصائص المادة، وتحسن من عمق المناطق المظللة، وتزيد من بريق المقاطع التي تتعرض للضوء وقد يستعمل اللون عنصراً تزيينياً محضاً. وتستعمل في الوقت الحاضر تقنية الطلاء المعدني بالنيكل والكروم وبقية أنواع المعادن ذات الألوان البراقة التي تعطي تنويعات شكلية غنية من التأثيرات الدافئة والباردة. وقد يتألف العمل النحتي أحياناً من لونين متناقضين مما يعطي تعارض جمالي بين الشكل الحقيقي والشكل المطلي.

هذا وإن لاستعمال اللون في النحت سوابق تاريخية تعود إلى الفترة الآشورية وقد ظهر استخدام اللون خاصة في الجداريات الكبيرة التي بدت ملونة وبامكانيات تقنية عالية في استخدام اللون عن طريق الترجيح إضافة إلى الألوان الطبيعية كالأكاسيد والأتربة إضافة إلى الأحجار الكرعة. تلتها في ذلك بقية الحضارات كالفرعونية واليونانية والرومانية. فتمثال "العذراء والطفل" كشاهد قريب على سبيل المثال والذي يعود إلى الفترة القوطية المتأخرة في قطعة خشبية مصبوغة لونت فيها الأشكال المحفورة للتقريب من المظهر الخارجي الذي يبدو فيه اللباس والبشرة الإنسانية، ولا يزال يستعمل هذا الأسلوب في بعض الأعمال النحتية المعاصرة كأعمال الفنان صالح القره غولي في النحت.

أما الخط فهو جزءاً آخر من فن عنصر الشكل وعلى الأخص في النحت، ويشير الخط في عمل نحتي ما إلى أشياء ودلالات عديدة. فقد يعني خطاً محززاً، أو علامة مؤشرة على سطح ما، فمثلاً حين يكون للشكل حافة حادة في عمل نحتي ما، فيمكن حين ذاك اعتبار هذه الحافة عنصراً تخطيطياً، ونستطيع أن نشاهد الخط في العمل النحتي من خلال الحافات التي ولدها الاختلاف في الاستواء السطحي وأيضاً من تقاطعهما ويعتبر

هذا الاختلاف ناتجاً عن تكرار عناصر خطية مماثلة في العمل الناجم عن التغيرات الحاصلة نفسها في المستويات.

فالخط يمثل عنصراً رئيسياً في منح الشكل وجوده على قدر من الوضوح والمحسوسية ويحافظ على شخصية العاطفة والتعبير معاً، ولهذا ليس بمقدور أي فنان التخلي عن الخط، وذلك لأن الشكل يتخذ طابعه المرئي بفعل الأواصر التي تخلقها الخطوط فيما بينها. ومع أن الخط في ظاهره قد يبدو بسيطاً، إلا أنه غالباً ما يكون سبباً عملياً في تصعيد الجمالية التي يراد للشكل أن يتمتع بها. فهو يظهر بكيفيات عدة، فتارة يبدو سميكاً أو دقيقاً، مستقيماً أو منكسراً، مجمداً أو صلباً مضيئاً مظلما إلى غير ذلك، وهي هذه الكيفيات إنما يؤدي أغراضاً وظيفية عدة. فهو يعمل على قيادة العين للتدليل على الشكل، كما أنه يعطي أنطباعاً عن مستوى الخيال الذي تتمتع به رؤية الفنان وهو يشغل الفراغ الذي أمامه، فالخطوط المتفاعلة فيما بينها تخلق أشكالاً، ويحدث أن تتنحى الخطوط جانباً كي تترك الفرصة أمام الألوان لكي تفعل فعلها النشيط لتلعب الدور بالإنابة، مع هذا الخط قد يكون محيطاً لمساحة معينة أو شكلاً أو أداة للتحديد، ويقوم أيضاً بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ. وأحياناً يكون الخط وصفياً كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة... أو قد تكون خطوطاً رمزية وظيفتها عندما يكون الفنان وسيلتها لتنتقل إلينا حقيقة شاملة بدلاً من الحقيقة المعينة[١].

نستنتج مما تقدم أن فن النحت ليس فن يعنى بالكتلة فقط، بل يعنى بخطوط الكتلة الخارجية والداخلية. مما حدا جميع الفنانين من جعل هذه الخاصية هي خاصية الفنون جميعاً. يقول بليك في كلمات عبر بها عن هذا الرأي بشكل واضح مؤكداً عليه بقوة أن القاعدة العظيمة والذهبية للفن، كما هي للحياة، هي: كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وحدة وبروزاً، كان العمل الفني أكثر كمالاً، وكلما كان أقل بروزاً وحدة، عظم الدليل على ضعف الخيال والإهمال...[٢]

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث الأعمال النحتية المعاصرة في العراق، والمحصورة ضمن الفترة الزمنية (١٩٤٥-١٩٩٩). والموجودة في مركز صدام للفنون وقاعات العرض بالإضافة إلى الأعمال النصبية، وبعد التعرف على المجتمع البحث الحالي تم انتخاب

---

[١] مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة: د. سعد المنصوري ومسعد القاضي، مجموعة الكتب الدراسية والمراجع الأمريكية المترجم: الناشر مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦، ص٢٣٧.

[٢] ريد، هربرت، المصدر السابق، ص٦٥.

العينات موضوع الدراسة المذكورة في حدود البحث، ومن مجمل المنحوتات المعينة بالدراسة أنبثقت عينة البحث والتي نظمت وفق التسلسل الزمني لأنجازها. حيث كان المجموع الكلي للعينات (٢٥) عينة.

حيث لم يستطع الباحث تحديد حجم العينة لذا إرتأى الباحث باختبار هذه العينات لأنها تمثل جزء من مجتمعه الأصلي.

ثانياً: منهج البحث

أعتمد الباحث في دراسته الحالية المنهج الوصفي التحليلي لدراسة العلاقة بين المادة والشكل في النحت العراقي المعاصر والتي تم تحديدها ضمن عينة البحث، حيث تم إخضاع هذه العينات للوصف والتحليل، وقد اجتهد الباحث بالرجوع إلى القواعد الأساسية لخصائص التكوين التي بموجبها يتم إنجاز أي عمل فني لتحقيق كل ما يتعلق بدراسة العينات وصفاً وتحليلاً تحقيقاً لأهداف البحث.

ثالثاً: عينة البحث

شملت عينة البحث الأعمال النحتية البارزة والمدورة للفنانين الذين شملوا في عينة البحث، وقد تم اختيار العينة بصورة قصدية، بما يحقق أهداف البحث وقد اختار الباحث كل من الفنان : جواد سليم، والفنان صالح عبدالكريم القره غولي.

حيث لم يستطع الباحث تحديد حجم العينة لذا إرتأى الباحث اختيار هذه العينات لهذين الفنانين لأنها تمثل جزء من مجتمعه الأصلي.

رابعاً: أدوات البحث

اجتهد الباحث في الحصول على المعلومات من المصادر التالية:

١. الأعمال النحتية الموجودة في قاعة العرض الفنية الخاصة.
٢. الأعمال النحتية الموجودة في مركز الفنون.
٣. الاعتماد على المصادر المكتبية والوقائعية، الكتب، الدوريات، السلاسل.
٤. دراسة العينات دراسة تحليلية.
٥. اعتماد الباحث في جمع وفق طريقة الاستنتاج والاستقراء.

خامساً: تحليل الأعمال

اسم النحات: جواد سليم

اسم العمل: ام وطفلها

قياسات العمل: ٢م

المادة: الخشب-١٩٥٢

العمل نفذ بطريقة النحت المدور بمادة الخشب جسد فيه جواد موضوعية الأم. والذي يعتبر من أروع ما نحته جواد للمرأة، جسد فيه إن الأم هي امرأة قبل كل شئ، وان روعة الأم لا تكمن في حنانها وعاطفتها فقط بل وأن يتجسد فيها أيضاً أروع جمال للأنثى، وفي منحوتته هذه علق جواد هوية الأم بيدها اليسرى، حيث يتدلى منها خيط يحمل شكلاً بيضوياً هو رمز للطفل. ومن خلال مشاهدتنا لمعظم أعماله نرى ان جواد دائماً ما يميل إلى وضع الأشياء الجميلة في فضاء مطلق، وكما فعل هنا في الشكل البيضوي رمز الطفولة، ولقد مد جواد يدي الأم باستقامة تتناغم مع استقامة حسمها وجعل منها شيئاً يشبه الأشجار، وكأن الطفولة عصفور ينعم في بستان وارف الظلال .

بدت هيئة العمل باستطالة عمودية احتوت شكل الجذع الخشبي للشجرة وقد تمكن جواد من الإشارة إلى الأنثوية من خلال المبالغة في بعض أجزاء العمل فجاء الورك بكتلة منتفخة والجذع امتاز بطول نسبي وكذلك الرقبة للإشارة إلى مراكز الجمال في المرأة. أما الرأس فبدا كتلة بيضوية وبوضعية أفقية حمل ملامح وجه سومرية من خلال شكل العينين البارزتان والحاجبان والأنف، اعتلت عليها مسحة من الحزن. أما الذراعان وكأنهما جذع شجرة ابتعدت صياغتها عن الواقع بتصرف شكلي مال إلى التجريد والاختزال .

تماشت الوحدة النحتية هذه شكلياً موائمة المادة الخشبية في طبيعتها الأولية كجذع شجرة وعبرت طريقة المعالجة عن دور الفنان المهم في استخراج شكلي لصورة تغلغلت في المادة محاولاً الاستفادة من استعادته لمفردات وأشكال وخطوط لمصادر فن حديثة عالمياً إلاّ إنه ومن خلال هذه المنحوتة حافظ على النهج التقليدي في تعامله مع المادة الخام وأيضاً مراعياً الأصول الفنية في اعتبار المادة الواحدة ضمن العمل الفني المعاصر.

تميز الخط عند جواد وبالأخص في هذه المنحوتة بعفوية واسترسال مبتعداً عن أي تكلف فهو بدى حراً ينساب بأي اتجاه من شأنه أغنى الموضوع وجاء متوافقاً مع نمط الإنشائية وما يتطلبه الموضوع حيث بدأ لينا منحنياً وأيضاً مستقيماً وجاءت سطوحها ملساء ومعالجاً لونياً من خلال المادة الشمعية ذات اللون البني الفاتح والتي تماشت مع لون مادة الخشب الطبيعية، كما لا توجد على سطح التمثال أية إضافات خشبية بسبب تلائم حجمه مع حجم المادة، ومن هذا تظهر أن هذه المنحوتة تتكون من جزء واحد

فقط. أما عملية استقرار التمثال تبدو مكتفية ومستغنية عن القاعدة حيث تم تعزيزها بالسطح المستوي لجسم العمل الخشبي في أسفله.

اسم النحات: صالح عبدالكريم القره غولي

اسم العمل: هومي رورس

قياسات العمل: ١٠٠سم ارتفاع، ٢٥سم عرض، ١٥سم ارتفاع القاعدة ٢٠سم عرض القاعدة.

المادة: جبس، قطعة معدنية جاهزة، خشب، أسلاك ربط معدنية.

العمل عبارة عن هيئة كروية مجسمة الشكل مفتوحة من الأعلى، مثلت حيوان أسطوري يمتلك لسبعة رؤوس وبأعناق ستة، وفي داخل هذا التكوين وعلى السطح العلوي للشكل الكروي وضع الفنان هيئة إنسان تميزت بحركة مستقرة أرتكزت بصورة مباشرة على قطعة معدنية (عتلة مسننة) لآلة صناعية جاءت كحلقة وصل ما بين الجسم البشري وهذا الحيوان الخرافي، وضم هذا الشكل الخرافي أربعة أرجل صغيرة.

ومن النظرة الأولى لتفاصيل العمل نجد أن الفنان تنوع في استخدامه للمواد لتكوين كتلة العمل إضافة إلى خلق جو تملأه الفضاءات الداخلية بالنسبة لصياغة الشكل هذا وكانت الطريقة المنفذة للعمل خاصة من حيث تعامله معها بزاوية أخضعت المواد كأساس مضموني في عمله. فالهيكل العام للشكل الخرافي قد عمل من الأسلاك المعدنية ثم تلته حالة إكساء من مادة الجبس لإعطائها بشرة معينة امتازت بالمحصلة بخشونة متقصدة طغت على معظم أجزاء العمل من خلال الطريقة المباشرة في التنفيذ بمادة الجبس مبتعداً عن القالب الجبسي المأخوذ عن نسخة طينية لذا لجأ إلى هيكلة العمل وتسليحه بأسلاك معينة مساعدة في إبراز بعض التفاصيل المراد إبرازها لتصوير المشهد النحتي بالإضافة إلى قابليتها في تحقيق شكل فعال جاء نتيجة ممارسة عملية وخبرة فنية في هكذا إنجاز.

لقد أعطت ميزة الدمج المادي لأكثر من نوع مسحة إيقاعية لقيمة نحتية محددة. تلك الخاصة بالحجم وانشداد السطح من عملية خلق ناضجة لدى الفنان صالح في هذا العمل مثيرة على تطور الإحساس المعبر عن حس متغلغل متأثر بالقوى الطبيعية أو الحيوية الأرواحية المكونة للشكل الخرافي والبشري بالوقت نفسه. يكاد يكون الفنان صالح رجلاً شديد الوعي بما أطلق عليه بودلير (تطابقات). أي بمعنى آخر، القرائن

الحقيقية، لكن تأثير اللاشعور أو اللا عقلانية على الأصح بين علاقات الأشياء المتباينة المتمثلة باللون والايقاع الحركي والكتلة والمادة كلها وظفت هنا لشكل فني مبدع. ويمكن اعتبار الشكل هذا نوع من الحدس لرؤية داخلية للسطح أقامه الفنان بطريقة تخيلية، هذا الحدس قد استقر في كينونة المادة القائمة أمامه وبإرشاد هذا الحدس حولت إلى وجود ذاتي عبر هذه المواد إلى حالة مثالية في حالات الوجود. لعبت الألوان دوراً هاماً في قضايا العمل من خلال التنوع اللوني إضافة إلى طريقة معالجة السطوح بهذه الألوان وقد أدخلت ألوان كالذهبي والأخضر المزرق والفضي والرمادي جاءت كل منها حسب وظيفتها المكانية في تجسيد دورها المؤثر للشكل العام فصالح باستعارته اللونية هذه أعطى تجربة فريدة ونادرة في نوعها في تلوين العمل النحتي وهي ظاهرة كانت تستعمل قديماً لدى الفنان العراقي بتلوينه التمثال وإعطائه صفة الحيوية الطبيعية المطابقة للواقع ولكن الفرق هنا هو أن النحات صالح قد لون أشكالاً انتقائية مجردة بطريقة المزاوجة لإبداع شيء مجهول سابقاً لمعالجة قضية إنسانية بطريقة التوزيع اللوني المتعمد وكانت لها دلالات رمزية. (إن ما يجسد انتصار الخير على الشر قد يكون في اللون الأخضر المزرق للشكل الإنساني المحاط بين الرؤوس وأذرع الحيوان الخرافي. لأن دلالات اللون الأخضر كثيراً ما تعني الخير والسلام والاطمئنان وعلى النقيض منها اللون الرمادي للحيوان الخرافي والشر المتمثل في هذه الرؤوس). إن استقلال الشكل عبر عن نزعة انتقائية مكنته من المزاوجة بين أكثر من أسلوب أقتبس من مصدر بدائي غابر من حضارة اليونان وهذا ما نلمسه في شحة العمل (هوميروس) إضافة إلى حضارة الفنان الرافدينية القديمة مكونة شحنة مؤلفة من عدد غير قليل من الإرهاصات الفردية التي هي نتاج ختامي لعملية هضم معقدة.

الفصل الرابع: الاستنتاجات

١- لكل مادة طبيعية فيزيائية وكيميائية بدورها تحدد الفنان في اختيار شكله الفني المراد تنفيذه.

٢- توجه المادة الخام أحياناً الفنان في اختيار الشكل فالمواد الصلبة التي تعالج بطريقة الاختزال (الحذف) تكون في الأغلب المسؤولة عن تحديد نوع الشكل وملاءمته في تجسيدها. أما المواد الخام الطبيعية اللينة والتي تعالج بطريقة الإضافة كالطين والجبس والشمع مثلاً والمأخوذة أيضاً من القوالب البرونزية والمطاطية فهي تكون

مادة مسيرة في يد الفنان في فرض شكله المراد تنفيذه من خلالها. لذا تبقى عملية اختيار الفنان للمادة دور في تجربته وخبرته الشخصية في مجاله النحتي إضافة إلى خبرته في الموائمة والتعبير الجمالي لتلك المواد مع موضوعات العمل الفني المحدد.

٣- الاستفادة من الموروث الحضاري للفنان العراقي المعاصر والمزاوجة بطريقة معاصرة لأساليبه المعتمدة على المادة الحديثة والتقليدية في العمل النحتي.

٤- استغلال المواد الحديثة في النحت حفزت الفنان لتغيير نمط أسلوبه الفني فاتحاً أمامه الباب لتوسيع خياله الفني والمعرفي عن طريق خلق واستلهام لمفردات ورموز ذات دلالات جمالية معبرة في الوقت نفسه.

٥- مغادرة الفنان العراقي المعاصر بعض الأساليب التقليدية في التنفيذ الفني للعمل النحتي.

٦- إن التأثرات الأسلوبية الحديثة كالأوربية مثلاً في المعالجة والاستخدام للمادة وبشكل غير تقليدي حديث كان لها الدور المؤثر في تحديد مسيرة النحت العراقي المعاصر مع المحافظة على الواقع البيئي للفنان والطابع الشرقي لنمطه الفني.

المصادر

١- إبراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ١٩٦٦.

٢- أبو البقاء – العرب بن موسى الحسين الكفوي، الكيان، معجم المصطلحات والفروق اللغوي، ج٣، عدة للطبع. عدنان درويش وحمد المصري – دار الكتب الثقافية، ١٩٧٥ ص٢٧٧.

٣- ابن الهيثم، الحسن، المناظر والمقالات ١-٢-٣ في الإبصار على الاستقامة، حققها وراجعها عن الترجمة اللاتينية د. عبدالحميد صبره، الكويت، ١٩٨٣.

٤- ابن منظور، لسان العرب. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والإشهار والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة. مطبعة. كوستاتسوماس وشركاؤه، القاهرة، ج١٣. ب. ت. ص٣٨.

٥- أنكاردن، رومان، القيم الفنية والجمالية، دراسات في علم الجمال، ترجمة: سعيد أحمد الحكيم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٣، ١٩٨٦.

٦- برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة: انور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠.

٧- جميل، عدنان عبدالكريم، النظرية التكنولوجية والتاريخ التكنولوجي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

٨- الجادرجي، رفعت، حوار في بنيوية العمارة، لندن –قبرص، رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٥.

٩- خليل، ياسين، المعرفة الإنسانية، مجلة آفاق عربية، العدد٣، تشرين الثاني ١٩٧٥.

١٠- ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٦٣.

١١- رأفت علي أحمد، فن العمارة والخرسانة المسلحة، القاهرة، مؤسسة الحلبي وشركاؤه للنشر والتوزيع، ١٩٧٠.

١٢- رايس، دولف، بين الفن والعلم، ترجمة:د. سلمان والواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦.

١٣- ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، ترجمة: يوسف ميخائيل أسعد، ١٩٧٥.

١٤- رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، الناشر : دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤.

١٥- ستولنتز، جيروم، النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: د. فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤.

١٦- عبيد، رؤوف، الإنسان روح لا جسد، دار الفكر العربي، القاهرة، الجزء ٢، ١٩٦٦.

١٧- عبو، فرج، علم عناصر الفن، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، دار دلفين للطباعة والنشر، ميلانو، ايطاليا، ١٩٨٢.

١٨- مايرز، برفارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة: سعد ومعد القاضي، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ١٩٦٦.

١٩- مصطفى، محمد عزت، قصة الفن التشكيلي – دراسات في الفنون التشكيلية، دار المعارف بمصر، الجزء٢، ١٩٦٤.

الأطروحات:

٢٠- الغريري، قاسم، تطور النحت العراقي المعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٨.

المصادر الأجنبية

21- Birrn, Faber. Color Psychology & color Therapy, U.S.A, 1950.

22- Elienn. Eigilson. Form and Substance in the Art, New York. 1966. P.4.

23- Funk Of Wangalis, Dictionary of the English Language . U.S.A. 1959- P1158.

24- Libby, William Charles. Color & structure sense, Prentice hall INC. New York, USA. 1974.

25- Ruse, Christina. Oxford students Dictionary of current English, Second Edition, Oxford University Press, 1970.

26- Vitruius. The ten books on Architecture, New York, Morgan Publication, INS, 1960.