

جماليات التكوين في رسوم جبر علوان

Aesthetics of composition in Jabr Alwan's drawings

M. D. Ahmed Abdel- Ridha Aliwi

Ministry of Education

Najaf Education Directorate

م. د. أحمد عبد الرضا عليوي

وزارة التربية والتعليم

مديرية تربية النجف

Ahmaedg169@gmail.com

ملخص البحث

بدايةً يعنى هذا البحث بدراسة (جماليات التكوين في رسوم جبر علوان) عبر رصد تجربة الفنان التعبيرية؛ والمتمثلة بتوظيف العناصر والأسس الفنية وكيفية صياغتهما في اللوحة برؤية (جمالية) جديدة ومغايرة. إذ شملت الدراسة أربعة فصول خصص الأول منها لمشكلة البحث وبيان أهميته والحاجة إليه وهدفه الذي انحصر بالتعرف على جماليات التكوين في رسوم جبر علوان، وذلك ضمن حدود زمنية امتدت بين ١٩٧٥ - ٢٠١٠، وانتهى الفصل بتحديد وتعريف مصطلحات البحث.

أما الفصل الثاني فقد تضمن ثلاث مباحث، اشتمل المبحث الأول على محورين أولهما تناول (الجمالية مفاهيمياً) أما المحور الثاني فقد تضمن (التكوين الفني)، والمبحث الثاني فقد تناول في محوره الأول (التكوين في فنون مدارس الحداثة)، في حين خصص الثاني ليتناول (التكوين في فنون الرسم العراقي المعاصر) في حين تضمن المبحث الثالث (طروحات جبر علوان الجمالية)، وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة.

أما الفصل الثالث فابتدأ من جمع اللوحات الفنية للفنان (جبر علوان) التي تمثل اتجاهه التعبيري الجمالي؛ وانتهاءً بما تم تحليله كنماذج لعينة البحث والبالغ عددها (٥).

فيما احتوى الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن أهم النتائج التي توصل

إليها البحث :-

١. لم يعتمد (جبر) على الخط في تحديد الأشكال ، وإنما كان لعنصر اللون دوراً رئيساً وجمالياً في تجسيد الأشكال والعناصر، ولذلك فقد كان للخط دوراً ثانوياً مساعداً في اللوحة. وقد ظهر ذلك في نماذج عينة البحث (٥،٣،٢).

٢. استخدام الفنان للون بشكل جريء وصريح في لوحاته التعبيرية الجميلة دون مهابة أو خوف. كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.

استناداً إلى النتائج التي توصل إليها الباحث نجد مجموعة من الاستنتاجات تتمثل بالآتي:-

١. إن اللون لا يخضع للموضوع في رسومات (جبر)؛ وإنما يخضع لإرادة وحرية الفنان ذاته، ولذلك شكل عنصر اللون لدى الفنان حضوراً فنياً ذا تأثير جمالي.

٢. كان للتقدم والتطور في استعمال الخامات والألوان المصنعة الجاهزة تحول مهم في مجرى الفنون من خلال التنوع والتحول في الاداء والأسلوب والجوانب الجمالية، مما كان له صدى كبير ومؤثر في رسومات الفنان التعبيرية.

وختم البحث بعرض المصادر باللغة العربية والانكليزية.

الكلمات المفتاحية: (جماليات ، تكوين، رسوم، عناصر، تنظيم، أسس)

Research summar

First, this research is concerned with studying (the aesthetics of composition in Jabr Alwan's drawings) by monitoring the artist's expressive experience. It consists of employing artistic elements and foundations and how to formulate them in the painting with a new and different (aesthetic) vision.

The study included four chapters, the first of which was devoted to the problem of the research and an explanation of its importance, the need for it, and its goal, which was limited to identifying the aesthetics of composition in Alwan algebra drawings, within time limits that extended between 1975 - 2010. The chapter ended with identifying and defining the research terms.

As for the second chapter, it included three sections. The first section included two axes, the first of which dealt with (aesthetics conceptually), while the second section included (artistic composition), and the second section covered in its first axis (composition in the arts of modernist schools), While the second section was devoted to dealing with (composition in the arts of contemporary Iraqi drawing), while the third section included (the aesthetic theses of Jabr Alwan), and the second chapter ended with indicators of the theoretical framework and previous studies. As for the third chapter, it began with collecting paintings by the artist (Jabr Alwan), which represent his aesthetic expressive direction. And ending with what was analyzed as models for the research sample, which numbered (5).

The fourth chapter contained the results, conclusions, recommendations and proposals, and the most important results reached by the research are:

1. Jabr did not rely on line to define shapes, but rather the element of color had a major and aesthetic role in embodying shapes and elements. Therefore, line had a secondary, auxiliary role in the painting. This was shown in the research sample models (5,3,2).

2. The artist used color boldly and frankly in his beautiful expressive paintings without prestige or fear. This also appeared in all samples of the research sample.

Based on the results reached by the researcher, we find a set of conclusions as follows:

1. Color is not subject to the subject in (algebra) drawings; Rather, it is subject to the will and freedom of the artist himself, and therefore the element of color for the artist forms an artistic presence with an aesthetic impact.
2. The progress and development in the use of ready-made manufactured materials and colors had an important shift in the course of the arts through diversity and transformation in performance, style and aesthetic aspects, which had a great and influential resonance in the artist's expressive drawings.

The research concluded by presenting the sources in Arabic and English.

Keywords: (aesthetics, composition, drawings, elements, organization, foundations).

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:-

يحمل الفن بطبيعته سمات ومعطيات جمالية تستمد مرتكزاتها من استثارة الفنان لمكان الجمال الطبيعية ومن ثمَّ استظهار بواطن الإبداع فيها؛ وعادة ما يتم ذلك عبر خوض التجارب الأسلوبية الجمالية التي تحرك ذلك الجمال الكامن.

ف عبر تاريخ الإنسانية المتعاقب؛ شهدت نتاجات الفن الأوروبية المختلفة إعادة النظر في صياغة جماليات بنيتها العامة؛ إذ استطاعت الفنون في مجال الرسم الحديث بتجسيم تاريخ ثورة الشكل الجمالية؛ مما كان له تأثير خاص على الفنانين الحديثين والمعاصرين في مختلف أنحاء العالم الذين تمكنوا من تحويل الأشكال الظاهرية والأساليب التقليدية المعتادة إلى وسائل تشكيلية لها قيمة جمالية تعبيرية أكثر جدة.

وعلى ضوء ذلك أفصحت تجارب الرسم العراقي المعاصر عن جملة من الأساليب والصيغ الجمالية ضمن وسائل طرحها الفني، والتي تمثلت بتجارب الفنانين الرواد أمثال (جواد سليم، فائق حسن، شاكر حسن آل سعيد، محمود صبري، كاظم حيدر، وغيرهم)، وعلى أثر المحاولات العديدة للتجارب والاتجاهات تلك؛ جاءت محاولة تجربة الفنان (جبر علوان)* الجمالية، فعبر مغامرات (جبر) استطاع خلق تعبيرية جميلة تتسم بالفراة والذاتية، باذلاً في ذلك جهداً مضمناً من أجل الوصول إلى قوله الخاص، وإلى أسلوبه المميز، يفعل ذلك مدفوعاً بقوة داخلية و طاقة جمالية هائلة، أتاحت له في أحيان كثيرة قدراً كبيراً من الشجاعة إلى التحرك بتلقائية وأحياناً

* جبر علوان: ولد عام ١٩٤٨ في قرية ريفية بالقرب من بابل القديمة، وتخرج من معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٧٠، وفي عام ١٩٧٢ انتقل إلى إيطاليا لمواصلة دراسته العليا في أكاديمية الفنون الجميلة بروما. في عام ١٩٧٥ تخرج من قسم النحت تحت إشراف النحات الإيطالي الشهير (إميليو جريكو). وفي عام ١٩٧٨ تخرج من قسم الرسم بعد نفه من العراق، ليستقر الفنان في روما نهائياً. في عام ١٩٨٥، منحه بلدية روما جائزة أفضل فنان، ليكون أول فنان أجنبي ينال هذا التكريم. <https://www.jaberalwan.com/bio>

بترسيمات عقلانية، مجسداً ضمن ذلك مفاهيم جديدة خاصة به، فضلاً عن قدرته المبدعة في التعبير عن الشكل الجمالي للإنسان وحالاته المختلفة؛ وكذلك عن براعته المميزة في التقاط اللحظات الجميلة التي تحيط بنا. وقد تحددت مشكلة البحث عبر المحاولة في الإجابة عن السؤال الآتي:

١. ماهي جماليات التكوين في رسوم جبر علوان؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:-

١. تسليط الضوء على الأسلوب المميز لرسوم (جبر علوان) من ناحية بنائها التكويني الجمالي.

٢. يعد الفنان (جبر علوان) من الفنانين العراقيين الذين ساهموا في ردف الحركة التشكيلية العراقية والعالمية برسومات تعبيرية جديدة.

٣. يمثل جهداً علمياً يفيد ذوي الاهتمامات النقدية والجمالية، ومن شأنه كذلك أن يسهم في ردف المكتبة التشكيلية بمثل هذه البحوث الجمالية الجديدة.

ثالثاً: هدف البحث:-

يهدف البحث إلى تعرف:-

جماليات التكوين في رسوم (جبر علوان).

رابعاً: حدود البحث:-

١. الحدود الموضوعية: يقتصر البحث الحالي على دراسة (جماليات التكوين في رسوم جبر علوان)، عبر تحليل نماذج مصورة لرسومات الفنان التعبيرية.

٢. الحدود المكانية: أوروبا.

٣. الحدود الزمانية: تحددت الدراسة من (١٩٧٥ - ٢٠١٠م)*.

خامساً: تحديد وتعريف مصطلحات البحث:-

١. الجمالية: الجمال (Aesthetics)

الجمالية: لغوياً:-

الجمال: ذكره ابن منظور في (لسان العرب) على انه مصدر جميل، والفعل جَمَلَ. ويرى ابن الأثير، أن الجمال يقع على الصور والمعاني، وقد جَمَلَ الرجل - بالضم - جمالاً فهو جميل^(١).

الجمال: صفة تلفظ في الأشياء، وتبعث في النفوس سروراً وإحساساً بالانتظام والتناغم، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم (الجمال والحق والخير)^(٢).

الجمالية: (اصطلاحاً):-

وعرفه (ريد) على انه وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا^(٣).

* لأن هذه المدة الزمنية تمثل أهم مراحل منجزاته الجمالية التكوينية المنفردة في تجاربها الأسلوبية.

أما (نوبلر) فعرفه: بأنه الانسجام الحاصل بين الأجزاء المتناسقة معاً في أي موضوع، بنسبة وعلاقة من الدقة بحيث لامجال هناك لإضافة شيء آخر، أو تغييره أو إزالته، اللهم إلا إذا اردنا به سوءاً^(٤). وترى (لانجر) أن الجمال يبتدئ في العمل الفني من خلال إمكاناته التعبيرية... وإن الجمال هو التعبيرية. معنى ذلك أن العمل الفني، كلما كان معبراً، كلما كان جميلاً، وكلما فقد شيئاً من هذه التعبيرية فقد جماله^(٥).
الجمالية: إجرائياً:-

هي ميزة أو هو إحساس جمالي بالأشياء المادية الموجودة من حولنا والتي تعطي انطباع وتصور بقدرتنا على التفريق بين الأعمال المتناسقة والمتكاملة وبين غيرها من الأعمال غير الجمالية وغير المتناسقة في أجزائها.
٢. التكوينات: (Composition)

التكوين: لغوياً: تَكُونُ تَكُونًا. الشيء: حدث، تألف^(٦).
ورد في (المنجد) على أنه: كلمة مشتقة من الفعل (الناقص) كَانَ يَكُونُ كَوْنًا وكياناً وكيونة الشيء: حدث ووجد وصار، وَكَوْنُ تكوين الشيء: أحدثه وأوجده^(٧).
التكوين: اصطلاحاً:-

ويرى (إبراهيم مذكور): بأن التكوين: " نشأة الشيء ونموه، و " سفر التكوين " يعرض نشأة العالم^(٨).
ويرى (صليبا) بأن التكوين: هو الأحداث، والتصيير، والتخليق، والاختراع، والصنع، والتصوير، فتكوين الشيء هو الفعل الذي أحدث به ذلك الشيء حتى وصل إلى حالته الحاضرة، أو هو مجموع الصور التي تعاقبت على الشيء من جهة علاقتها بالشروط المؤثرة في نموه^(٩).

يعرفه (مالنز) بأنه: عبارة عن عملية ترتيب وتنظيم العناصر التصويرية المنفصلة بهدف خلق وحدة مفاهيمية^(١٠).
التكوين إجرائياً: هو مجموعة المفردات والأجزاء المختلفة التي ينتظم ويتشكل منها العمل الفني جمالياً؛ كعناصر التكوين والعلاقات المتناسقة للوحدات الفنية فيما بينها.

جماليات التكوين إجرائياً: هو قدرة الفنان (جبر علوان) على التلاعب بمجموعة العناصر والأسس المختلفة للوحة المرسومة ومن ثم صياغتها وتنظيمها جمالياً بحسب رؤيته الذاتية الجديدة.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: المحور الأول: الجمالية مفاهيمياً

يشكل مفهوم الجمال محوراً أساسياً في موضوع البحث الحالي، وإن هذا البحث يقوم على تناول مفهوم الجمال في الفكر الإنساني وما آلت إليه آراء الفلاسفة الجمالية في الفكر الحديث والمعاصر، مستعرضاً ما جاء من آراء بخصوص ذلك.

لقد اعتبرت فلسفة (كانت) وحياته الفكرية واسعة حول الجميل نقطة انطلاقه لفهم حقيقي للجمال، حيث تمكن من أن يوضح طبيعة الأحكام بالجميل أو حكم الذوق، إذ يميز (كانت) بين نوعين من الجمال، جمال حر وجمال مقيد، فالجمال الحر لا يفترض مسبقاً ما يجب عليه أن يكون، فهو بذاته ولذاته وهو لا يتقيد بفكرة أو أنموذج مسبق، أما الجمال المقيد وهو الذي يفترض من ما ينبغي أن يكون عليه سموه من خلال تطابقه مع فرضياته، وهو يرتبط بالخير والنفع والمثال الأعلى^(١١)، وهو جمال مرتبط بالذات المدركة للشيء^(١٢). ويرى كذلك أن (الشكل المدرك الجمالي هو الشكل الخالص، وهو لا يشبه الواقع، ويكون جماله جمال خالص وهذا ما يتجسد في الزخرفة والنقوش)^(١٣).

أما "الجمال عند (هيجل) هو التجلي المحسوس للفكرة، إذ أن مضمون الفن ليس سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات^(١٤). فضلاً على ذلك فإن الجمال الفني عنده أسمى من الجمال الطبيعي، لأن الفن هو من إبداع الروح المطلق ونتاجه، وهو بذلك ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته ومن ثم إلى الفن بذاته، وبالتالي فإن كل ما يأتي من الروح أسمى مما هو متواجد في الطبيعة^(١٥). فالفن عنده هو إنزال فكرة في مادة، وهو ليس مجرد محاكاة أو تقليد للطبيعة، ذلك إن الإنسان بمحاكاته للطبيعة من خلال امتحان براعته في الصنع ومنافسته للطبيعة لن يستطيع مضاهاتها، وبالتالي الفن سيحد من حريته و قدرته على تعبيره عن الجمال وقيمه، لأن قيمة النتائج تستمد من مضمونه بقدر ما يصدر عن الروح^(١٦).

وإن درجة الجمال عند (شوبنهاور) تعتمد على درجة تمثل الإرادة فيه ولهذا كان الجمال الإنساني أعلى مراتب الجمال لأن فيه أعلى درجة من درجات التحقق الموضوعي للإرادة القابلة للإبصار. أي التمثيل، والعلّة في ذلك هو أن الجسم الإنساني أكثر الأجسام الطبيعية تعقيداً وكلما ازداد التعقيد كانت الحاجة إلى الانسجام بين الأجزاء أظهر وأبين^(١٧).

فهو يرى أن الجمال الفني أرقى من الجمال الطبيعي، لأن الجمال الفني وليد الحرية والتأمل والإرادة، فالجمال لديه لا يرتبط بمنفعة معينة، لذلك فهو يتفق مع الجمال الطبيعي عبر بعض الخصائص، وعلى الرغم من رفض (شوبنهاور) فكرة المحاكاة في الفن، فالفنان بواسطة عمله لا يحاكي معايير الجمال من الطبيعة، وإنما

هي من خلق عقله، استناداً على صورة قبلية، وعكس ذلك فإن الفنان لا يستطيع التعرف أو الكشف عن هذا المثال^(١٨). ف"المبدأ الذي تقوم عليه هذه الميتافيزيقيا وهو الإرادة أو الشيء في ذاته عند (شوبنهاور) ليس مفارقاً أو مستقلاً عن معرفتنا وخبرتنا، وإنما يتجلى ويظهر في الوعي وفي العالم الخارجي، ولذلك فهو يقع في نطاق عالم الخبرة أو التجربة"^(١٩). فالفنان جراء تأمله للعالم الموضوعي يستطيع بخبرته الفنية وإرادته الذاتية أن يخلق عالماً مغايراً من الجمال.

وعليه فإن الأهداف الجمالية تتحقق من خلال عملية تنسيق العناصر وترتيبها وفق علاقات تنتظم وبأسلوب تكويني فني، وأن التنظيم بحد ذاته يظهر الشكل بوضع جمالي مميز، وأن ما يدرك في الفنون هو الشكل الجميل الذي يدركه المتذوق.

المبحث الأول: المحور الثاني: التكوين الفني

إن الفنون ذات البعدين من عناصر تشكيلية هو نتاج علامة وضعتها يد الفنان على سطح الصورة المستوي وحولتها إلى عمل فني، ومن الصعب الفصل بين هذه العناصر المفردة. فالشكل والفضاء لا يمكن فصلهما عن اللون. والخط والشكل غالباً ما يعنيان شيئاً واحداً. أو ركام الصبغ الناجم عن ضربة الفرشاة قد يكون هو النسيج والشكل واللون في آن واحد. فالفنان يقوم بتنظيم المفردات التشكيلية وترجمة تلك الصور الذهنية المستلمة من المحيط وتحويلها إلى لوحة فنية، فالعناصر التشكيلية، بالنسبة للفنان هي وسائل تعينه على تحقيق غاياته^(٢٠). فلكي تتحقق وحدة الجمال للعمل الفني يجب أن يتم الوصول إلى نمط متماسك ومتكامل بين العناصر أو الوحدات المختلفة.

يتضح من ذلك أن العمل الفني يتكون من عدة عناصر، وهذه العناصر تخضع لآليات عمل الفنان التي أوصلته إلى مبتغاه الجمالي والفني، وبالتالي تؤسس نتاجاً فنياً ذا أبعاد جمالية، وتصنف هذه العناصر وفق الترتيب الآتي:-

أ - عناصر التكوين:

١- الخط : ويكون الخط محيطاً لمساحة معينة أو أداة لتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفضاء. وأحياناً يكون الخط وصفيّاً، وأحياناً احساساً بشيء كالخطوط المحفورة العميقة المتقاطعة التي تعطينا الإحساس بالظلال، أو قد تكون خطوطاً رمزية مثل وظيفتها عندما يكون التكوين وسيلتها لتنقل حقيقة شاملة بدلاً من الحقيقة المعنية، كما للخط وظيفة سحرية في خلق شيء ليس له وجود من قبل فهو الخالق للمجسمات والفراغات^(٢١).

وللخط أنواع مختلفة ودرجات تابعة لذلك الاختلاف وللخط اتجاهات، وحسب هذه الاتجاهات تقيم معانيه كخطوط المنظور أو تشريح الجسم أو معبراً عن الحركات الجسمية لمختلف حركات العمل للأشخاص. ويعبر عن الحركة

لأنواع أشكال النبات، وهناك خطوط هندسية ولهذه الخطوط درجات فاتحة أو غامقة تتوقف على عرض الخط أو نحافة درجته اللونية الفاتحة^(٢٢).

٢- اللون: وهو أهم وأكثر العناصر البنائية قوة وتأثيراً في الجذب والإثارة البصرية لما له من قدرة على توليد القوى الجاذبة للشكل الناتج، واللون هو خاصية ظاهرية لجميع الأشكال المحسوسة والذي يساعد في التأكيد على الطبيعة الفيزيائية وعلى نسيج تلك الأشكال^(٢٣).

وكذلك "اللون يعني الفرق بين الزرقة والحمرة والصفرة.. وهكذا.. فحينما نطبقه على أنواع الأشياء فإننا هنا نعبر مرة أخرى عن صفة الانعكاس للأسطح.. انها تعكس بعض أطوال الموجة وتمتص البعض"^(٢٤). ونجد إن اللون مرتبط ارتباطاً قوياً بمعاني المدلولات الرمزية كالموروث الاجتماعي والظروف والأحداث، واللون يخلق إحساساً لتمثيل المنظور الجوي بالتدرج اللوني^(٢٥)، لذا فهو يشمل مثلاً ذلك الإحساس البصري المترتب على اختلاف أطوال الموجات الضوئية في الأشعة المنظورة، وهو الاختلاف الذي يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة بادئة من الأحمر (وهو أطول موجات الأشعة الضوئية المنظورة) ومنتهاً باللون البنفسجي (وهو أقصر موجات هذه الأشعة)^(٢٦).

واللون، هو يؤثر بقدرتنا على التمييز بين الأشياء، ويغير من مزاجنا وأحاسيسنا وفي تفضيلاتنا وخبرتنا الجمالية، فضلاً عن انه جزء مهم من خبرتنا الإدراكية للعالم المرئي ويعتمد على حاسة البصر أو أي حاسة أخرى.

٣. الشكل: وهو هيئة العمل الفني إذ أنه الأساس في التكوين، ومن أكثر العناصر التي يقوم عليها العمل الفني في الرسم. وهو جزء من أجزاء التكوين سواء ما كان لوناً أم خطوطاً باتجاهات مختلفة تبين شكلاً^(٢٧)، كأشكال هندسية دائرية ومثلثة، أو غير منتظمة مثل طيات الملابس^(٢٨).

إن الأشكال في الطبيعة هي مكعبات واسطوانات ومخاريط فعندما نحلل الأشكال الحياتية إلى بناء هندسي بسيط سواء المتفرقة أو المجتمعة أو المركبة المتداخلة بطريقة تسهل معرفة الأشكال على حقيقتها، وجميع الفنانين المصممين والمخططين يحللون الموجودات بهذه الطريقة^(٢٩).

٤. الفضاء: أما عنصر تكوين الفضاء فلا يمكن فصله عن عنصر الشكل، لأنهما متداخلين عبر تمثيلهما الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بعدين فهو شغل شاغل الفنان منذ أقدم العصور في حضارات مختلفة^(٣٠). ومن أجل تمثيل العلاقات المكانية أو الفضائية بين الأشكال في الطبيعة على سطح قماشة الرسم فقد استخدم الفنانون أكثر من الأساليب الستة الآتية:-

١- المستويات المترابطة: فهي من أجل الإحساس بالعمق. ٢- التفاوت بالحجم: للتعبير عن أهمية شخص عن الآخرين بالبعد. ٣- الموضوع على مستوى الصورة: وهي للإيحاء على ان الأشياء في الهوامش السفلى لمستوى الصورة يدل على القرب^(٣١).

٤- المنظور الخطي: هو الذي يستثير شعوراً بالفضاء ويخلق تقسيمات هندسية^(٣٢). عند تحليل صورة مرسومة بأسلوب المنظور الخطي تظهر لنا بعض الخصائص الجوهرية وهي:-

أ- تبدو جميع الخطوط المتوازية في الطبيعة كأنها تلتقي في نقطة تسمى في الرسم (نقطة التلاشي). ب- الأشكال المتوازية مع الأرض موجودة على الخط الأفقي (خط الأفق). ت- الأشكال المستديرة مرسومة كأنها مخطوطة داخل مستطيلات لها جوانب ملامسة للأقواس^(٣٣).

تبدو الأشكال القريبة أوضح من البعيدة باختلاف اللون يلعب دوراً مهماً في توضيح الاشكال فالأشكال البعيدة تكون باللون فاتحة وأقل بريقاً من تلك التي في المقدمة.

وفي كل حالة يستخدم الفنان اختلاف الألوان نظيراً للون نظيراً لاختلاف البعد المكاني^(٣٤).

٥. اللمس: لا يمكن تمييز سطح عن آخر الا من خلال ملمسه، خشن، ناعم، جاف، رطب، محرشف. وعليه لكل سطح صفته الملموسة يستخدمها الفنان للتعبير عن معنى مثل الاسطح المنسجة لبعث الحياة في مناطق معينة من التكوين. من جهة أخرى لا يمكن أن يكون النسيج ببساطة تمثيلاً لسطح معين أو تفسيراً له، كان تستخدم خطوطاً قصيرة متقطعة لتمثيل الصفة السطحية للحشيش^(٣٥).

إن لللمس أهمية واضحة لتكوين الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها فمن خلالها نميز الأشياء واحدة عن الأخرى ودلالاتها واضحة (العلاقة بين الشكل والمضمون)^(٣٦).

والتكوين الفني لا يقتصر على العلاقات البنائية فحسب بل تشترك معها أسس وعلاقات أخرى. ولأن دراسة التكوين هي البحث في الوظائف التي يستخدمها الفنان مع الموضوع الذي يريد تصويره فهناك طرق عديدة ومنها:-

الإيقاع: دائماً التماثل في الأشكال يولد إيقاعاً والإيقاع يحمل جمالية خاصة وسواء كانت الأشكال متماثلة أو مختلفة، متقاربة أو متباعدة تنتج إيقاعاً ولكل منها إحساس معين، فهي عملية توزيع نسبي للمساحات ولقد قسمها (رود لوف) إلى:

١- تكوين محوري - وهي ان كل الشكال تنظم حول نقطة مركزية.

٢- تكوين قطبي -:- تنظم حركة الأشكال حول شكلين متقابلين.

الوحدة: تضفي الأشكال المتماثلة وحدة للشكل والوحدة في العمل الفني سواء وحدة الشكل أو الأسلوب أو الفكرة فهي أولاً وأخيراً عملية إدراك عقلي يقوم بها الفنان ويمكن أن تتحقق عن طريق التقارب في الأشكال أو التشابك أو التناسج أو التراكم (٣٧).

التكرار: وهي تكرار شكل واحد و دائماً يثير إحساساً بالرتابة أما إذا تكرر شكلين فالتنوع هنا يثير إحساس بالحركة بالحياة.

الحركة: أي حدث مرتبط بالحركة (نساء ترقص) شكل النساء يتغير، حركة أيديهن أرجلهن فيما كانوا واقفين، التكوين الإيقاعي يثير إحساس بالحركة دائماً التنوع بالشكل أو التماثل، والتنوع في اللون أو في السرعة أو الاتجاه يثير إحساس بالحركة.

التوازن: وهي عملية توزيع الأشكال في فضاءات العمل الفني وكما قال عنها عبد الفتاح رياض هي (تلك الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة) فمثلاً اتجاه الخطوط الرئيسية يثير إحساساً بالتوازن كذلك اللون فمثلاً دائماً يكون إحساسنا بالأرض في أسفل اللوحة وباللون الداكن في أعلى السماء بلون فاتح.

السيادة: هي الشيء الرئيسي للموضوع وكيف يتجه نظر المشاهد للشكل الرئيسي عن طريق إبراز ذلك الشكل أي الاهتمام مثل التركيز بالإضاءة أو عن طريق التباين بالألوان، و يمكن أن تتحقق السيادة عن طريق الانعزال أو توحيد اتجاه النظر أو عن طريق اختلاف شكل العناصر وكثير من الفنون القديمة اتخذت الاتجاهات الأربع واختلاف الأحجام غاية لتحقيق السيادة (٣٨).

التكوين المغلق تكون السيادة إلى الداخل أما التكوين الحر فتختلف الأشكال وتوزيعها في الفضاءات ولكن طريقة ترتيب تلك العناصر تثير إحساس بالقبول للمشاهد أما التكوين الانتشاري يكون بدون ربط للأشكال والفضاء، تكون الوحدات متجانسة ومنظمة دون مركز للإشعاع بعكس التكوين الإشعاعي الذي يكون ربط الأشكال والفضاء بنقطة مركزية (٣٩).

المبحث الثاني: المحور الأول: التكوين في فنون مدارس الحداثة

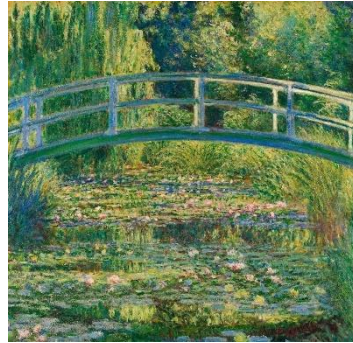
لما كان إدراكنا للبيئة من حولنا في تغير مستمر فإن رؤية العالم وإدراكه الحقيقي قد تتباين تبعاً للرؤى المختلفة بين الجماعات والأفراد. إذ لم يعد التصوير يقتصر على تمثيل العالم المرئي لينقل إلينا صورة عنه تقابل ما تكون لدينا من معرفة بظواهر الأشياء، لكنه بات تجسيداً للمعاناة، أو تجسيداً للحركة أو الفعل واللون الذي لم يعد بالضرورة مطابقاً لمظاهر الأشياء كما تراها العين، ويسهم في إعادة بنائها وصوغها من جديد. فالتأليف تحرر أيضاً من قوانين الأشياء المادية وأشكالها الهندسية، وتحول إلى نموذج يعبر، إضافة إلى اللون، عن بقية فعل وعن إرادة خلق (٤٠). فالفن مزيج جميل أو مثير من الأشكال والألوان لإشباع حاجة ذوقية وجمالية دون

التعويل على قدرة العمل نفسه على التمثيل. بل إن القصد الذي يهدف إليه الفنان هو الذي يتحكم في (التكنيك)، ومن الصعب أن نفصل بين القصد والتقنية في تذوق أي عمل فني^(٤١).

حيث طور فنان الحداثة اتجاهات ومدارس حديثة اختلفت فيها معالجة أشكالها عن سابقتها، وهذا ما سوف نتناوله في بحثنا الحالي في تناولنا لمدارس واتجاهات الحداثة:
الانطباعية:

ولقد كانت الانطباعية وليدة الشغف بضوء الشمس والتسليم المطلق بوحدة الوجود وحركة مظاهر الحياة بلا نهاية، وإعلنت سيادة النور. وقد لجأت إلى الألوان النقية وضربات الفرشاة المختزلة لتجسيد وهج النور^(٤٢). فعبرت عن الشعور بأن كل ظاهرة هي حادث عابر لن يتكرر أبداً ف" الحقيقة ليس لها وجود وإنما هي صيرورة، لذا نجد كل لوحة انطباعية هي تسجيل في الحركة الدائمة للوجود وبفضل الفن الانطباعي تم التعبير عن الرؤية الذاتية بدلاً من الرؤية الموضوعية مع سيطرة الحالة العابرة على السمات الدائمة للحياة"^(٤٣).

ف(مونييه) قد اتبع وسائل أخرى، وتوصل إلى نتائج مماثلة، حيث قام بتقليص دور التصميم الخطي، بخاصة في أعماله الأخيرة (كالجسور والنيونوفار) مما أدى إلى فضاء تشكيلي جديد، لا حدود خطية له ولا قياس^(٤٤). إذ قام بصياغة عناصر وأسس الرسم بصورة جمالية بديعة، عبر استخدامه الحر للون، كما في الشكل (١).



شكل (١).

الوحشية:

وقد تميزت الوحشية بالتأليف والتنسيق في تكوين منسجم وقد كان ذلك سمة جوهرية للحركة في مستهل شبابها، فضلاً عن أنها أغفلت عمداً علم المنظور، وعسفت بالأشكال عسفاً^(٤٥). وعلى ذلك فقد شرع (ماتيس) في سلسلة جديدة من تجاربه الفنية باستخدامه العجائن اللونية السمكية وتنسيق الأشكال المجردة من البعد الثالث، وقد كان شديد الحذر في تجاربه، لا يقرر أمراً إلا بعد رؤية وتدبر، فقد أقبل على الفن اقبال الذواقة المرهف الحس، المتطلع إلى الجمال في أبهى صوره وألوانه^(٤٦). إذ امتازت رسوماته في المراحل الأولى من ممارسة الفن بالحد من حركة التكرار اللامتناهي، وهنا استسلم السطح للعين تاركاً إياها تخترق الصورة، فتبدو معمارية أكثر من كونها تصويرية، أما في المراحل الأخيرة من عمله الفني، فأمتاز فنه بالتكرار والتمدد خارجاً دون حدود تقريباً،

فقد يأخذ حجم جدار كامل، وهذا يؤدي إلى تسطيح يوقف العين فجأة^(٤٧). الشكل (٢). فالفنان المبدع من يستطيع بالتالي من توظيف جميع الوحدات والعناصر التكوينية في اللوحة لتظهر معطياتها الجمالية واضحة للعيان. ف(ماتيس) أهتم بالتلاعب بعنصري اللون والشكل.



شكل (٢).

التعبيرية:

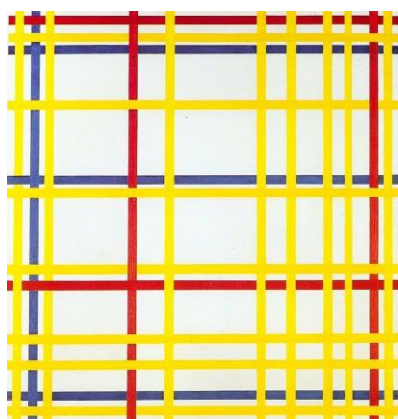
إن فكرة التعبيرية في الأساس هي أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية. لذلك كان التأليف بين السطح والفضاء، والتكوين فظ، والافتقار للرسم المنظوري. والخط المتوتر^(٤٨). أي إن عنصر اللون كان يحظى بأهمية أساسية، في تحدي الشكل بالخطوط. ويستخدم (أميدو موديليانو) عندما يرسم في الصورة الواحدة ألواناً متعددة، إذ يقتصر على لونين، أو ثلاثة، وأنغامها، والأنغام درجات بين الفاتح والقاتم من نفس اللون، ويعرف جيداً كيف يكون لونه ضوءاً، حين يضع لوناً فاتحاً على الوجه مثلاً وتغمّر بقية الجسم وما حوله بالقوالم، وهو يصنف اللون بطريقة بنائية تعبيرية، تفصل اللوحة عن الأرضية والأمامي من الخلفي، بل وتظهر تفاصيل اللوحة وكأن كل عنصر يحتل مكانه بوضوح^(٤٩). كما في الشكل (٣). فتعبيرية (موديليانو) استطاعت أن تحور الشكل الإنساني عبر التلاعب بالنسب وتوظيف التكوينات والعناصر الفنية بما يلائم طريقة التحوير.



شكل (٣).

التجريدية:

وقد بلغت التجريدية قمة ازدهارها في السنوات الأولى من الخمسينات، وبقيت بعد ذلك ظاهرة مميزة للنشاط الفني في عالمنا المعاصر، فالتجريد المعبر عن تبدل عميق في المفاهيم الفنية يبدأ بالانطباعية نهاية القرن التاسع عشر ومن ثم بلغت درجة متقدمة جداً مع التكعيبية التي كان لها الدور الرئيسي في تخطي المفاهيم التقليدية للفضاء التشكيلي وإعادة بناء اللوحة على أسس جديدة^(٥٠). وعلى هذا الأساس انطلق الفنان (بييت موندريان) في تجريدته الهندسية في بادئ الأمر من اختزال البنى التأليفية لدى التكعيبية وتمد بعد ذلك إلى تقسيم اللوحة إلى مساحات صغيرة مستطيلة أو مربعة ليصل مع بداية العشرينات إلى اكتشاف الشكل المصور المبسط المعبر عن مقدرة الفنان التأملية وعن مفهومه الخاص للإنسان والعالم^(٥١). وإن تجريدته كانت نتيجة التجارب ونقد التكعيبية التي أراد لها التنقية من العناصر الطارئة على الطبيعة وجعلها فناً مطلقاً. ومن صفاته المميزة أيضاً هي استخدام الخطوط الأفقية والعمودية وكذلك تحديد الألوان^(٥٢). شكل (٤). كما في الشكل (٤). فالجمالية في تكوينات (موندريان) تتجلى عبر تقاطع وامتداد الخطوط الملونة الجميلة.



شكل (٤).

المبحث الثاني: المحرر الثاني: التكوين في فنون الرسم العراقي المعاصر

لقد كانت لتجارب الاتجاهات والأساليب المتعددة في فن الرسم الأوربي والغربي؛ جانباً مهماً في نضج تجربة الرسام الجمالية في الفن العراقي المعاصر، عبر تعريف العراقيين بنتائج المدارس الأوربية والوقوف على أفضل تجاربها وتقاوتها الجمالية ومن ثم الانبهار به كفن يمتلك قيمة جمالية عالية، وعليه فقد تمكن الفنان العراقي أن يؤكد على قدرته الإبداعية في صياغة وتوظيف أشكاله برؤية جمالية، لأن العمل الفني بالتالي هو موضوع جمالي مدرك يجعل المعنى متضمناً في ذلك الشيء الواقعي^(٥٣). هذا وبالإضافة إلى ذلك فقد كان للواقع الاجتماعي، والأفكار الوطنية، كلها عوامل أساسية ساهمت في بلورة الأساليب المدرسية، وغير المدرسية^(٥٤). وهكذا سيبدو لاحقاً أن التطور الحديث في الفنون الثقافية في العراق، ومنها فن الرسم لم يسبح إلا بعد تبلور

القيم الجمالية للفكر العالمي فيه^(٥٥). فلا يمكن أن يصل الرسم العراقي إلى ما وصل إليه حالياً من اكتمال صورته الجمالية ونضج أساليبه لولا انتباه الرسام العراقي لاتجاهات وأساليب الفنون الأوربية والاستفادة منها. فمن الملاحظ إن بداية الرسم العراقي بالمعنى الضيق، قد بدأت في (فترة العشرينات) من القرن المنصرم^(٥٦)، وقد كانت رسوم الرواد في هذه الفترة سبباً جدياً في الانفتاح على عالم الرسم، والتعريف بمصادر الجمال الطبيعي على وفق طرازية تصويرية تتغنى بالوصف وأقل من ذلك الإيحاء، لكنها رسوم مثلت إيذاناً بالدخول في رحاب الحداثة وإن كانت بخطوات وجلة^(٥٧). فبدايات الفنانين كانت مهمة بتمثيل وتوصيف الجمال في الطبيعة. كما في الشكل (٥).



شكل (٥).

ومن ثم يبدو أن الفترة المحصورة بين عامي (١٩٣١ - ١٩٤١)، وهي التي تعد استمراراً لفترة العشرينات، وبالتحديد ما قبل الحرب العالمية الثانية، إذ بشرت بظهور الفنان العراقي المبدع، ولكنها لم تتمخض عن تلك النتائج الواضحة لاكتشاف الهوية العراقية في العمل الفني. وكان جل ما حققته هو أن تصل بأساليب التعبير وفق مبدأ محاكاة الطبيعة إلى شيء من الموضوعية، وأن تشير إلى وجود قابليات كامنة للتعبير بالأساليب الحديثة^(٥٨). كما في الشكلين (٦) و (٧). وهكذا يستمر إبداع الفنانين المحاكين لجمال الطبيعة ورسم الشخصيات، فقد التزم الفنانون بقوانين المنظور والظل والضوء ورسم الأشكال بنسبها الصحيحة، ولذا بانّت مظاهر التكوين الجمالي في الأساليب المنجزة برؤية أكثر موضوعية، بالإضافة إلى أن المواضيع شكلت ملامح الهوية العراقية في الرسم الحديث آنذاك.



الشكل (٦) و (٧).

وضمن الفهم الريادي المؤسس للهوية، فإن (عقد الخمسينات) شهد بؤادر صناعة الفن الحديث الذي يحسب له الحساب حين يجري التقييم على قاعدة ذوبان الفن في المجتمع، ونقل هموم الحياة الشعبية، وقيم الجمال فيما هو يومي. وكان من أهم الإنجازات تأسيس جماعة (S.P) لتصبح الرواد فيما بعد عام ١٩٥٠^(٥٩). فقد شكل فنانون هذا العقد الأساس الفاعل والريادي للعقود اللاحقة، وكيف استطاعوا كذلك من التلاعب بالأشكال التكوينية وتوظيف عناصرها في معظم تجاربهم الجمالية.

وهكذا فقد كشفت محاولات (فائق حسن) الدائمة للعودة إلى الواقع فمن رسوم القرويات والريف إلى رسوم الصحراء والبدو والخيول والنسور توضح كيف كان الفنان في هذه الأعمال كان واقعياً محاكياً للواقع^(٦٠). فعبر سيطرة الفنان على عنصر اللون تمكن من التلاعب واختزال الأشكال المصورة بتكوينات جمالية رائعة، إذ عرف الفنان بواقعيته في تمثيل المشاهد. كما ظهر في الشكل (٨).



شكل (٨).

ولعل (جماعة بغداد للفن الحديث ١٩٥١) في بيانها المقتضبين، قد كشفت دون موارد عن هذا النزوع الخلاق الذي كان بحاجة إلى فتيل وحسب ليشعل ثورة الحداثة في مدار محليتها، فيجعل منها فيما بعد أمثلة للفن العربي المعاصر^(٦١). فقد استطاع (جواد سليم) " أن يرسى أصول مدرسة عراقية أصيلة في حقل الفنون التشكيلية. وقد استمدت هذه المدرسة أصولها من ينباع الآثار العراقية القديمة، والفن الإسلامي، والمدارس

الأوربية"^(٦٢). فقد تمكن الفنان من ابتداع أشكال بغدادية بخطوط قوية حادة، فضلاً عن استخدامه لعنصر اللون في معظم أجزاء تكوينات اللوحة، ليظهر بعد ذلك جمالية لوحته المصورة وفق انسجام العناصر والوحدات المكونة فيها. كما في الشكل (٩).



شكل (٩).

أما عن فناني (العقد الستيني) فقد أعطوا الذات دورها لابتداع أشكالها الخاصة المستمدة من الموروث الفني بشكل معاصر، والتمدد عليها، والتعبير بأساليب تضع الإنسان في مقدمة مشكلاتها، لمنح البعد الجمالي سمة معادلة للتمرد بالاعتماد على اكتشاف خفايا الجمال الطبيعي وتجسيدها في أعمال فنية ومنحها قيمة مضمونية في الدرجة الأولى^(٦٣). وهذا الذي يحتاج إليه الفنان ليعبر عن المواقف بشكل تتحدد فيه مكونات وقيم الجمال الصورية.

فقد كان "غالباً ما يميل (محمد مهر الدين) إلى عقد وفاق بين منطق التصميم ولا منطقية الرسم، وكلاهما يشد الآخر شداً بما يثري المشاهدة الهندسية، وحيوية الأداء وجمالية التراكيب، لهذا تبدو رسومه منضبطة كأنها دون أخطاء"^(٦٤). شكل (١٠). فوحدات العناصر المنجزة تتحكم في تشكيلها إرادة عقل وتجربة الحس الجمالي لدى الفنان.



شكل (١٠).

وقد بشر العقد السبعيني "بتوجه حكومي كبير تجاه الفنون، إذ شهد هذا العقد عدداً من الأنشطة العربية المكثفة، كالمهرجانات التي نظمتها الدولة، مثل مهرجان الواسطي في العراق، والتي سهلت انطلاق اتحاد الفنانين التشكيليين العرب والبنالي العربي. وأصبح فن المصقات أكثر شيوعاً وظهر اهتمام كبير بتقنيات الطباعة"^(٦٥). فقد توالى جهود الفنانين في هذا العقد في إنتاج أساليب جمالية متنوعة الاتجاهات.

وقد أصر الفنان (فيصل لعيبي) "عبر الرموز التي يستعين بها سيف، وردة، قفص. أن يعبر عن قضية وهذا واضح في الحقيقة"^(٦٦)؛ لأنه كان "وفياً للمنطلقات الأولى: مقاهي بغداد، وفتى عربي بزيه التقليدي المحلي العراقي، وبائع الفواكه، ومقهى إبراهيم، وفرقة الموسيقى (الجالغي البغدادي)، وصباغ الاحذية، الحلاق، وجاسم المكوجي، والمصور الفوتوغرافي (الشمسي)، ومرزوق الجاجي، وغير ذلك"^(٦٧). فالفنان اهتم بتوثيق وتصوير كل ما هو محلي جميل، كما في الشكل (١١). إذ تعالقت مكونات العمل الفني لتتصهر في بودقة الألوان والأشكال الجميلة الموحية. فالخطوط واضحة حادة في تحديد الأشكال الواقعية، إذ انسجمت الألوان بين الفاتح والغامق مع التلاعب بقواعد المنظور عبر تسطيح الشكل، فالفنان حاول عدم التقيد في نقل التفاصيل الجزئية للواقع المرئي.

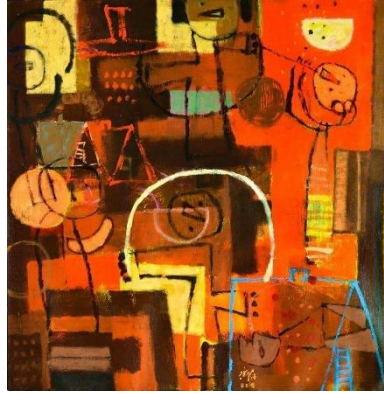


شكل (١١).

و"قد عرض الثمانيون فتوحاتهم في متوالية من الحراك الأسلوبية اللافت، فمن التعبيرية إلى التعبيرية التجريدية ومنها، إلى التجريد الخالص، ومن ذلك إلى التفكير، ومنه إلى كسر الإيهام بالفضاء ومن الحادثة إلى ما بعد الحادثة، ومن التشخيص إلى الترميز"^(٦٨). وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على مدى اتساع تجربة هذا الجيل في إظهار مزايا الجمال في أعمالهم المصورة.

ففي رسوم (عاصم عبد الأمير) نرى في تكويناته التجريدية إن النتائج عنده تفصح عن حقيقة الألوان في ذاتها داخل الوعي، فالجمال يستند عنده إلى قانون وخبر، لكنه ينتمي قبل الأشياء كلها لسر الدهشة"^(٦٩)، وقد "استطاع أن يجلب ألعاب الطفولة ومواضيعها التي عني بها من قبل ويزجها على سطحه التصويري"^(٧٠). وقد كان الخط قوياً في تحديد ملامح الأشياء والمفردات التكوينية، إذ استطاع أن يضيف ويحور ويختزل ما يراه من الأشكال

والمفردات إلى خطوط موحية وألوان غنية تثري من جمالية اللوحة، فهذا الإبداع الجمالي ينم عن فراسة ومعرفة تنتمي لمناطق التجربة الجمالية لدى الفنان، كما هو واضح في الشكل (١٢).



شكل (١٢).

أما في فترة مناخ العقد التسعيني فقد " تحركت دائرة الفن لإشباع بعض قوانين الرفض الداخلي للإنسان، وسقط المحتوى والمضمون الاجتماعي لصالح إدراكات الإنسان النفسية ثم ظهرت بعض الأعمال التي تلبي تلك الحاجات، وبدأ الاكتمال الأمثل لنظرية الفن تقنية" (٧١). إذ برزت في هذا العقد تجارب جمالية جديدة تحسب على فن الرسم العراقي المعاصر.

فقد ظهر الفنان (سيروان باران) ليقدم تجاربه بخبرة واعية، إذ ان منجزاته الفنية بعد ١٩٩٤، تجعلنا نقف إلى جانب هذه التجربة، وهي تنمو على نحو منطقي، وبخبرة رسام يدرك أن الحادثة ما هي إلا امتلاك أو محاولة امتلاك على الأقل - منطق التطور في الأشكال (٧٢). فاستوعب تقنيات الرسم وأصوله الأكاديمية لتتفجر عنده بعد ذلك مواطن الإبداع الجمالية في لوحاته. فكان عنصر اللون جميل عنده عبر ضربات الفرشاة القوية، إذ كان أسلوبه واضحاً باستخدام الكثافة اللونية على قماشة سطح اللوحة. فضلاً عن امكانيته في دمج اللون وعجنه مع بعضه بطريقة جميلة مع المحافظة على قيمة اللون في نفس الوقت. كما في الشكل (١٣).



شكل (١٣).

المبحث الثالث: طروحات (جبر علوان) الجمالية

ينتمي الفنان (جبر علوان) إلى فئة قليلة من الفنانين الذين أولوا اللون عناية فائقة، واستطاعوا توظيف هذا العنصر وإظهار جمالياته إلى الحد الأقصى عبر توزيعه على سطح اللوحة وفق إيقاع موسيقي متناغم، قد نرى مثيلاً له في أعمال بعض الفنانين الكبار^(٧٣). فهو يتحسس بوعي تام هموم الناس والوطن وينتمي إليها. ولذلك استطاع أن يحول تجربته الذاتية أو رؤيته الشخصية إلى خصائص بمفهومه العام. فصور المقاهي والمهاجرين والمتأمل العربي والشاعر المحتضر والموسيقي المتشطي كلها ترديدات لعلاقة الذات الفنية الخلاقة بالعالم الموضوعي وتجلياته الثيمية^(٧٤)، فمثلت تعبيريته الجمالية مواضيع متعددة ذات صلة بالبيئة التي كان يعيش فيها، كما يظهر ذلك في الشكل (١٤).



شكل (١٤).

وقد ركز الفنان على الجانب الجمالي الأنثوي وسلط الضوء أيضاً على الجانب المثير للمرأة. إذ استخدم كل الألوان لرسم النساء، وحاول استخدام كل لون ليعكس الحالة التي هي عليها^(٧٥). كذلك تناول ثنائية الرجل والمرأة. وفكرة العناق، وإن صور (جبر) التي هيمنت على أعماله ما هي إلا بقايا فكر الاستشراق الذي صور المرأة العربية في أجواء الحمامات والغرف والقصور وهي مستلقية^(٧٦). فالفنان محب للجمال لذا كان من واجبه كفنان تصوير الجمال حسبما يريد أن يكون عليه الشكل الفني. كما يظهر ذلك في شكل (١٥).



شكل (١٥).

ومثلما يحتفي (جبر) بنسائه وكأنه يقيم مهرجاناً لا يشبه سواه فإنه يعدي زوار عالمه بشغفه ومتعته وبهجته وسعادة حواسه. فتجربة النظر إلى رسومه هي عبارة عن نزهة في حقول ساحرة. وبقدر ما يغني الرسام عالمه بسحر العلاقات اللونية التي يبتكرها ويعيد ابتكارها مع كل لوحة جديدة يرسمها بقدر ما يسعى إلى إشباع حاجة المتلقي إلى المتعة البصرية التي تصل به إلى مستوى التحليق وسط الكائنات الجميلة^(٧٧). فهو فنان مستمتع بما يراه وبما يلونه من لوحات جمالية تؤثر على المتلقي، كما هو الشكل (١٦).



شكل (١٦).

ويبقى الموقف تجاه المرأة بالنسبة لهذا الفنان يتمثل عبر تصويرها بحالة العزلة والشعور بالوحدة، وسوف يتأكد هذا الموقف يوماً بعد آخر نتيجة القسوة والظلم وعدم الاعتراف بأي حق لها، جراء القيم السائدة وطبيعة العلاقة والعرف الساري الذي أوجب أن تخضع له المرأة. ففي هذا المناخ الذي سنجد تعبيراته لاحقاً في الكثير من اللوحات التي قام برسمها (جبر)، المرأة وحيدة في عزلة تامة، على الرغم من مظاهر الزينة فهي حزينة، لا يجوز أن تكون لها رغبات أو أن تكون مختلفة، إذ عليها أن تتمثل للتقاليد السائدة لرغبة الرجل، لترتيبه من نمط معين، ومجتمع الرجال الذكوري هو في النهاية من سيشرع القيم ويحدد المواقع والمنال^(٧٨). كما في الشكل (١٧).



شكل (١٧).

هكذا يتضح إن الفنان قام بنقل اللحظات التي يراها مناسبة أن يوثقها ليكون داعماً للجمال وأن يكون معبراً عن هموم ومشاكل الإنسان وقضايا المهمة.

مؤشرات الإطار النظري:-

١. اختلفت رؤية الفلاسفة للجمال فيما بينهم؛ إلا أنهم اجتمعوا على أن الجمال الفني أفضل من الجمال الطبيعي، إذ أكد (كانت) على أن الجمال الفني يكمن في الشكل الخالص، وهو لا يشبه الواقع، أما (هيغل) و(شوبنهاور) فقد فضلا الجمال الفني على الجمال الطبيعي، وبذلك رفضوا مبدأ محاكاة الفن، لأن الفن عند (هيغل) من نتاج الروح المطلق، وعند (شوبنهاور) فهو من نتاج الحرية والتأمل والإرادة.
٢. يعتمد التماسك في اللوحة على إحداث الوحدة بين العناصر المتعددة، كعنصر الخط واللون والملمس والشكل والفضاء.
٣. يتمثل الهيكل البنائي للوحة عبر إبراز جماليات الخطوط التي توحى أحياناً بالسكون وأحياناً توحى بالحركة.
٤. تعتمد القيم الجمالية على الظهور في اللوحة عبر إيجاد العناصر التكوينية؛ كالشكل واللون والفضاء والكتلة والفضاء والملمس، بالإضافة إلى تنظيم علاقات جمالية الأسس كالترابط، والتوازن، والوحدة، والسيادة والايقاع والانسجام.
٥. سعت الانطبوعية في تمثيل الواقع الخارجي (الموضوعي) بشكل مباشر وذاتي يعبر عن إحساس الفنان المرهف والعالي، بواسطة الألوان والتكنيك الأسلوبية الجميل. فهو فن اهتم بالجانب الشكلي للموضوع.
٦. إن جمالية الأسلوب التكويني للرسم الوحوشي تكمن في التعبير عن الحرية الكاملة للفنان في استخدامه للشكل والألوان الصارخة، بطريقة مبتكرة وأسلوب جمالي غير مألوف. فهي مدرسة لا تهتم بالشكل.
٧. تخطت التعبيرية الشكل الجمالي والوظيفي للفن عبر اهتمامها الرئيسي للون، متعددة بذلك قواعد الرسم والمنظور التقليدي والتأليف الموضوعي للمشاهد الممثل.
٨. تناولت التجريدية الأشكال المجردة للواقع عبر مغايرتها للعالم الممثل في الرسم؛ إذ اختزلت الكثير من تكويناتها اللونية والشكلية فأصبحت ذا تأثير جمالي معبر عن غنائية الذات الفنية.
٩. في العقود التأسيسية للرسم العراقي المعاصر؛ كالعقد العشريني والثلاثيني والاربعيني بدأ التعريف بمصادر (الجمال الطبيعي)؛ إذ رسم الفنانون جمال الطبيعة والاشخاص على وفق التقليد والمحاكاة الواقعية.
١٠. بعد عقود التأسيس الأولية للرسم العراقي؛ استعمل الرسام المعاصر عقله في مسألة تنظيم وإيجاد العلاقات البنائية داخل خصائص اللوحة المنفذة، ومن ثم ابتداع جمال مغاير للصورة المرئية.

١١. تميز الرسم العراقي المعاصر بكثرة ظهور الجماعات الفنية التي مارست تقانات وأساليب متنوعة، مما كان له الأثر الجميل على طبيعة علاقة العناصر والأسس التكوينية داخل اللوحة.
١٢. عبر الرسم العراقي عن القضايا الاجتماعية الإنسانية المعاصرة، إذ وظف الفنان في لوحته جماليات العناصر والأسس التكوينية لتخدم بالتالي مواضيعه المجتمعية بصورة غير مستهلكة.
١٣. مارس الرسامون العراقيين المعاصرين أساليب واتجاهات عدة؛ كالتعبيرية والتجريدية والتعبيرية التجريدية؛ مما كان له تأثير جمالي على اتساع تجربة الرسم العراقي المعاصر.
١٤. إظهار جمالية اللون عند الفنان (جبر علوان) والاهتمام به كعنصر رئيسي عبر توزيعه على سطح اللوحة وفق إيقاع موسيقي متناغم.
١٥. ركز الفنان (جبر علوان) في أغلب رسوماته التعبيرية على تناول موضوع المرأة وجمال شكلها، وكذلك تناول قضايا المجتمع وهمومه بأسلوب جمالي مغاير.

الدراسات السابقة ومناقشتها

بعد البحث والتمحيص، في حقل الاختصاص والاختصاصات التشكيلية المجاورة وجد الباحث دراسة سابقة، وهي دراسة الباحثة أحلام عبد الستار شنين (صورة المرأة عند الفنان جبر علوان) وهو بحث منشور في مجلة الأكاديمي بالعدد ٩٥ - بتاريخ ١٥/٣/٢٠٢٠.

تقع الدراسة في أربع فصول، خصص الأول منها لما يأتي:

أهمية البحث والحاجة إليه وأهدافه وحدوده.

أما عن مشكلة البحث فقد قامت على التساؤلات التالية:-

ماهي المساحة التي شغلتها صورة المرأة في تجربة الفنان جبر علوان؟ وهل هناك خصوصية اسلوبية اتسمت بها صورة المرأة في اعماله الفنية؟ هل كان للمرأة مركز السيادة من حيث المحتوى والشكل؟ هل كان موضوع المرأة يستدعي عند الفنان مع مرجعياته الاجتماعية أم الشكلية فقط ؟ ماهي الأبعاد التعبيرية لصورة المرأة في اعماله الفنية ؟ أي امرأة يحاول (جبر) تمثيلها في أعماله؟

أما حدود البحث فاقترنت على أعمال الفنان المنجزة للفترة من (١٩٩٤ - ٢٠٠٤).

وقد تضمن الفصل الثاني من الإطار النظري على مبحثين:

اشتمل المبحث الأول على محورين أولهما تناول (صورة المرأة في الفن القديم) أما المحور الثاني فقد تضمن (صورة المرأة في الرسم العراقي المعاصر)، والمبحث الثاني فقد تناول (مرجعيات صورة المرأة في رسوم جبر علوان)

أما الفصل الثالث (اجراءات البحث) الذي تكون من مجتمع البحث وعينته وأداة البحث ومنهجيته وتحليل العينة.

وفي الفصل الرابع فقد استعرضت الباحثة النتائج التي توصلت إليها.
وقد ذكر الباحث في بحثه الحالي نص اقتباسي لفقرة من مصدر هذه الدراسة السابقة للباحثة (أحلام عبد الستار شنين).

الفصل الثالث: اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:

بعد اطلاع الباحث على ما منشور ومتيسر من اللوحات الفنية المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق بلوحات الفنان (جبر علوان)، أفاد الباحث من بعض ما متوفر في مواقع الأنترنت، بحيث تم اختيارها بما يتلاءم مع هدف البحث الحالي. وقد حدد الباحث مجتمع البحث بواقع (٢٠٩) لوحة فنية ممثلاً لإطار المجتمع الأصلي.

ثانياً: عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث البالغة (٥) لوحات فنية بشكل قصدي، بغية الحصول على نتائج متوازنة وعلى قدر من الدقة والموضوعية.

وقد تمت عملية انتقاء عينة البحث وفقاً للمسوغات الآتية:

١. إنها تغطي أساليب التكوين الجمالية للفنان (جبر)، في حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية.
٢. التنوع الواضح في آليات الاشتغال النهائي للعناصر والأسس التنظيمية والجمالية فيها بما يدعم تحقيق نتائج متنوعة.
٣. حملت نماذج عينة البحث ملامح وسمات تكوينية، مما يتيح تحقيق هدف الدراسة.
٤. أخذ الباحث عند اختيار عينة بحثه بآراء بعض من ذوي الخبرة والاختصاص*.

ثالثاً: أداة البحث:-

من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن العلاقة الجمالية المتداخلة بين العناصر والأسس التكوينية، اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محكات لتحليل عينة البحث.

رابعاً: منهج البحث:

* (١) ذوو الخبرة والاختصاص:

١. أ.د. صفاء حاتم السعدون - استاذ فنون تشكيلية - رسم جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة.

٢. أ.د. كامل عبد الحسين - استاذ فنون تشكيلية - رسم جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة.

٣. أ.د. رنا حسين هاتف - استاذ فنون تشكيلية - رسم جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل نماذج عينة البحث كمنهج متبع في الدراسات الفنية، وبما يتلاءم مع تحقيق هدف البحث ونتائجه.

خامساً: تحليل العينة

نموذج (١)

اسم اللوحة: شريكان يجلسان على أريكة

تاريخ الانتاج: ١٩٧٥

المادة: أكرليك على كانفاس

القياس: ١٠٠×١٠٠ سم

العائدية: مقتنيات خاصة



الوصف العام:

في لوحة (جبر علوان) التعبيرية، تناول في موضوعها بتلقائية؛ رجل وامرأة جالسان على أريكة أحدهما بجانب الآخر؛ وقد مرر الرجل يده من خلف المرأة ليسندها على الأريكة، إذ تجاور اللون الأحمر والأخضر الغامق للخلفية والأزرق والأسود والأصفر والبرتقالي لتلوين الملابس، فالألوان المتكونة توحي بالتضاد، وهي تحمل قدراً كبيراً من التكامل المتوازي بين نقيضين بالإضافة إلى استخدام الأبيض للوجوه، والأسود لشعر الرجل ولوجه المرأة وشعرها.

تحليل اللوحة:

لقد صور (جبر) جسد الرجل إلى جانب جسد المرأة في هذه اللوحة ليعبر عن العلاقة الطبيعية بينهم، فالصلة بين الرجل والمرأة صلة عاطفة أبدية خالدة، إذ تمثلت هذه العلاقة عبر جلوسهما معاً جنباً إلى جنب. وتكاد تكون لوحة (جبر) أشبه بكتلة نحتية في فضاء فراغي مغلق، ففي بعض الأجزاء من اللوحة يصعب للون أن يستقل أو أن ينفصل عن لون آخر متشكل؛ وهذا من ثَمَّ ما جعل بعض الألوان تمتزج إلى درجة تفقد ألوانها وتتحول إلى ألوان ثانوية أخرى، وعليه فقد تلاعب الفنان بمساحات الفضاء الضيقة عبر تمثيله للشكل الجمالي المتكون، ف(جبر) لا يستسيغه هنا ترك فراغات واسعة على سطح اللوحة، فنراه قد شغل الفراغ الضيق باللون الأحمر والأخضر الذي رآه مناسباً للكتلة التشكيلية، فهو فنان بارع لأنه طاول مادة الأكرليك ضمن مجال تشكيله التكويني الممتزج بمزاجه وسيطرته الكاملة على أدائه.

وقد اهتم الفنان باللون كعنصر سيادي مهيم؛ وقد كان اللون الخالص الصريح تأثير نفسي معبر عن جمالية وغنائية الروح الفنية لديه. فاستعمل اللون الأصفر الصريح في تضاد وتباين مع اللون الأزرق في الثياب،

كذلك عمد الفنان إلى خلق نوع من التوازن في القيمة اللونية من خلال استعمال اللون الأحمر في أعلى يمين خلفية اللوحة وما يوازنها من قيمة وثقل الأسود في أسفل يمين اللوحة، وقد قام الفنان بطمس وجهي الشكلين أو إحراقهما في كثافة لونية مشبعة تمحو معها أحياناً الخطوط الخارجية عبر التواء تقاطيعهما وتشوّههما، وبالرغم من طغيان اللون فإن الخط ظهر بشكل واضح في تحديد أشكاله في بعض أجزاء اللوحة. أما الشكلين فعولجا بطريقة تجريدية مسطحة مع غياب واضح للمنظور والأبعاد الثلاثية. وعبر عن الظل والضوء باستعمال الألوان الحارة والباردة؛ فضلاً عن براعته بمعالجة مفردات الوحدة والتنوع عبر استخدام الألوان المتباينة والمنسجمة؛ كالأصفر والبرتقالي والأحمر بدرجاته اللونية؛ والبنفسجي والأزرق.



نموذج (٢)

اسم اللوحة: ذات الأقرط

المادة: أكرليك على كانفاس

تاريخ الانتاج: ١٩٨٦

القياس: ١٣٥×١٣٥ سم

العائدية: مقتنيات خاصة

الوصف العام:

تمثل لوحة (جبر علوان) فتاة بشكل تعبيرى مشخص مموهة التفاصيل؛ عبر رسم أقرط ملونة من الأصفر والأحمر والأزرق، ومن ثم تلوين خلفية اللوحة باللون الأزرق الصريح أما الجانب الأعلى للخلفية وهو الحائط فقد استخدم فيه اللون البنفسجي والرمادي مع استعمال قليل للون الأصفر مع الأبيض، وقد استعمل الألوان الحارة في قبعة الرأس كاللون الأصفر الصريح والأحمر بالإضافة للون البارد الأزرق، وكان هنالك استخدام واضح للأبيض الصريح ضمن ملابس الجسم في مكان الرقبة، وبجانبيها من جهة الكتف استعمل الفنان اللون الأخضر بتناغم مع اللون الأصفر ليظهر الملمس الصناعي للملابس.

تحليل اللوحة:

عندما استعمل (جبر) التلوين على سطح اللوحة، فإن الألوان لم تتداخل أو تتدرج، ولم تموه نفسها، ولذلك أصبحت صريحة مباشرة؛ وأحياناً تكون حادة. ووسط فضاء فراغي مغلق قام الفنان برسم البورتريه باللونين الأزرق والأصفر المتضادين، إذ ارتسمت على الوجه الألوان المتناقضة المنفصلة لبعضها البعض بحسب تضادها اللوني، مع قيامه بتلوين الشعر والعيون والرداء بالأسود الصريح، واستبعد الخط في تحديد الشكل معتمداً بذلك

على الألوان في إبراز حدود الشكل عن طريق الاختزال والمعالجة التسطيحية للكتل اللونية؛ مستخدماً التعبير التصويري، وقد كانت علاقة البورتريت بالخلفية علاقة متغيرة في أجزاء منها. فضلاً عن ذلك فقد استبعد المنظور والأبعاد الثلاثية.

ف(جبر) بقدر ما يحرص على خلق وابتداع الموضوع، فإن الموضوع ذاته يصبح أو يتحول إلى بنية لونية مندمجة، ولذا نرى قيامه بتكرار كلي للون الأزرق على معظم أجزاء سطح اللوحة، وقد كلل الرداء بمجموعة تنغيمات لونية كانت بمثابة إسقاطات ضوئية لسينوغرافيا اللوحة؛ كاللون الأخضر والأحمر مع الأبيض متمازجاً مع الأسود وبدرجات متفاوتة مع شريط متدلي من الأبيض والأزرق الغامق والأحمر، وقد كان استخدام الأزرق واضحاً لمعظم أجزاء الرداء، إشارة إلى سيادة وهيمنة عنصر الحركة المتمثل بحركة واتجاه اليد؛ فكانت الحركة توحى للمتلقي بالجانب التعبيري. أما في كف اليد؛ فرسم الإضاءة على حركة الأصابع والكف مستخدماً فيها الألوان الحارة مثل الأصفر والأحمر والبرتقالي وبتجانس وتناغم، بالإضافة للون الأخضر؛ إشارة لظل الأصابع، أما في الجزء الأدنى من الثياب فقام بتلوينه بالأخضر، وكان الانسجام في اللوحة انسجام شكلي جمالي، عبر الوحدة المتمثلة بوحدة جمالية التكوين. فالألوان في هذه اللوحة تتفاعل بينها حتى في أصغر الأجزاء من المساحات الكتلية، فبعض القيم الجمالية اللونية تتحدد قيمها بوساطة الضوء الملون الجميل الذي تتلقاه اللوحة برمتها.



نموذج (٣)

اسم اللوحة: الموسيقي وآلة البيانو

المادة: أكرليك على كانفاس

تاريخ الانتاج: ١٩٩٤

القياس: ٨٠ × ١٥٠ سم

العائدية: مقتنيات خاصة

الوصف العام:

تتألف لوحة (جبر علوان) في تكوين إنشائها (العمودي) من صورة تشخيصية لهيئة موسيقي يرتدي بدلة سوداء بحالة الوقوف من الأمام، ومستنداً من الخلف بيديه على آلة البيانو الموسيقية، إذ لونت الآلة الموسيقية بالأسود والأزرق الغامق، مع الاستخدام المميز للإنارة الفاتحة على لون الخلفية ضمن فضاء مفتوح. وقد تدرجت الأرضية بين الألوان الغامقة والرمادية المتوسطة والفاتحة مع بعض الضربات الصريحة المضيئة للأبيض على مناطق متفرقة منها. فضلاً عن تحقيقه للمنظور عبر رسم الآلة الموسيقية وفق قواعد المنظور المعتادة.

تحليل اللوحة:

يصور (جبر) في لوحة (الموسيقي وآلة البيانو) موسيقي غابت ملامح وجهه التفصيلية الصغيرة، فضلاً عن تلاعب الفنان باستطالة جسم الرجل؛ إذ لم يعط الفنان لشخصية الشكل المجسدة علاماتها المماثلة أو المشابهة بالرغم من إنها شكلت عنصر سيادي مركزي في اللوحة، وقد كان (الموسيقي) شارد بذهنه ووجدانه عن مكانه وزمانه، إذ تشير حركة يديه الراجعتين إلى الخلف أو حالة وقوف جسده المسترخية إلى الوحدة ولربما لحالة الحزن الذاتية التي يمر بها.

وقد حققت كتلة الإضاءة الجميلة حضوراً مميزاً في الفضاء الأعلى من اللوحة؛ ليعادل عبرها كتلة الظلال السوداء في جزء اللوحة الأسفل، محاولاً تحقيق التوازن بين منطقتي (الإضاءة والظل) و(الكتلة بالفراغ) في عموم المساحة الكلية، وعليه فقد كان التباين اللوني واضحاً بين الظل والضوء، هذا وبالإضافة إلى ذلك فقد كانت علاقة الفضاء بالأرضية علاقة مترابطة؛ إذ مثل الخطوط على سطح اللوحة بخطوط مستقيمة وأخرى عمودية. ورسم (جبر) على سطح قماشته الإيقاع المنتظم عبر التكرار الجزئي للألوان الحيادية (الأسود والأبيض) وبانسجام لوني في صورة أجزاء متكررة. وكان واضحاً استخدام الملمس الصناعي للأرضية وملابس الرجل. وهكذا فقد عبرت وحدات اللوحة عن عاطفة وحساسية مرنة عبر اهتمام الفنان بالشكل المحدد وما يحيط به من عناصر تكوينية بإيقاعات جميلة.

وقد حمل الفنان طاقة تعبيرية عالية حين توصل إلى ألوانه الخاصة لمعالجة سطح اللوحة وبالذات علاقة الضوء بالظل، والكتلة بالفراغ، فالفنان غامر بتعبيريته اللونية وتجربته الجمالية التي تجاوزت فكرة التشخيص المرئي.

نموذج (٤)

اسم اللوحة: عازفة الأكورديون

المادة: أكرليك على كانفاس

تاريخ الانتاج: ٢٠٠٤

القياس: ١٢٠×٦٠ سم

العائدية: مقتنيات خاصة

الوصف العام:



مثل الفنان (جبر علوان) في اللوحة امرأة جالسة على أريكة تعزف على آلة الأكورديون، حيث مثلها بحركة رأسها المائل إلى جهة اليسار أثناء العزف وهي تمسك بيدها على الآلة الموسيقية، وفي الجهة اليمنى من اللوحة ممسكة بيدها الطرف الآخر من الآلة. وظهر جزء من ثيابها من جهة اليد والكتف والجزء السفلي منه فقد كان ملوناً بالأحمر.

تحليل اللوحة:

قام الفنان (جبر) برسم الشكل لاغياً الكثير من التفاصيل والجزئيات الدقيقة وذلك لضرورة العمل الفني، كالعيون وغيرها من تفاصيل الوجه، مع التركيز على بعض التفاصيل العامة الأخرى كحركة الأيدي أو حركة الرأس المائلة المستمدة من حركة جسد المرأة، مستخدماً التكوين الأفقي للوحة والقائم على جمالية نسبية الفراغ في الإنشاء التصويري.

وقد تمثلت جمالية (جبر) في اللوحة هذه، عبر تعبيريته ذات الصلة الوثيقة بالحياة الواقعية، إذ تشبعت اللوحة بمرونة جميلة في استخدام عنصر اللون إلى جانب عنصر الخط في بعض نواحي اللوحة، والتي يعمل بها الضوء الجميل على الإحياء وتبسيط الأشكال ببراعة وإعلاء قيمة التعبير فيها، أي أن تعبيريته تنحو للتخلص من التعقيد الشكلي للتكوين؛ يساعد الفنان في ذلك الإحساس باللون الذي يزهو به الشخص والسطح الخلفي له، فهو أحياناً يبدع للحظة دون وضع تخطيط مسبق للوحة.

وتتصف اللوحة عموماً عند (جبر) بالتسطيح المعتمد للأشكال، التي تبرزها اللمسات اللونية نفسها الدالة على الخطوط المضطربة؛ إذ قام الفنان بتلوين الآلة الموسيقية بالأبيض واللون الأحمر والأزرق مع بعض الألوان المخربشة بالخطوط الزرقاء وبعض النقاط من الأخضر والأصفر والأحمر. فتعبيريته قامت على المعالجة اللونية والشكلية، مرتكزاً في ذلك على استثمار مصادر الاضطراب، كحالة الاغتراب العام، والانفصال عن العالم كتعبير عن الحياة المضطربة اليومية.

وكانت حركة الآلة الموسيقية الموضوع الرئيسي وعنصر السيادة في اللوحة. إذ وظف الفنان بشكل جميل العلاقة المتناغمة بين الظل والضوء، كالضيء المنعكسة والظلال الساقطة على آلة الأكورديون بشكل جميل وملفت للنظر، مستخدماً علاقة تباين الاتجاه؛ عبر اتجاه الآلة الموسيقية والتي تظهر بشكل حركة متعارضة ومتباينة نتيجة الحركة أثناء العزف باليد. واستعمل الفنان الألوان بدل الخطوط لتحديد معالم الشكل ووحدات العمل الفني؛ ذلك أن اللون بقيمته الجمالية يتحدد بمساحات الهياكل والأشكال المتكونة لديه، إذ يكاد يتساوى مع الوحدات التي يتناولها سطح اللوحة. أما الخطوط فمثلت عناصر جمالية عبر تشكيلها واتجاهها باتجاه أفقي وبشكل متموج، إضافة إلى تخليه عن استخدام المنظور الثلاثي الأبعاد، فأصبحت خطوط اللوحة لا تلتقي في نقطة مركزية واحدة، بل إنها تذهب في كل اتجاه متغاير. كذلك عبر الفنان عن الملمس الصناعي وعن إيقاع

لوني منتظم عبر الألوان؛ فلونت الخلفية بلون معتم رمادي غامق وجزء منه مضاء، أما الجزء الأسفل من اللوحة فقد كان بشكل معتم وغامق، وبذلك فقد تمكن الفنان من تحقيق انسجام شكلي تكويني وتوازن محوري، وعبر الفنان أيضاً عن وحدة في الأسلوب المتبع في تعبيريته التشخيصية التي امتاز بها عن غيره من الفنانين.



نموذج (٥)

اسم اللوحة: امرأة بالانتظار

المادة: أكرليك على كانفاس

تاريخ الانتاج: ٢٠١٠

القياس: ١٨٠ × ١٥٠ سم

العائدية: مقتنيات خاصة

الوصف العام:

تظهر من يمين لوحة (جبر علوان) امرأة وهي حيدة جالسة بمفردها على أريكة صفراء طويلة ضمن إنشاء أفقي، وقد ظهرت بفتان أخضر انكشف منه الجزء العلوي؛ وقد مالت برأسها إلى جهة اليسار ويدها اليمنى ممدودة خلفها؛ إذ استندت بجسمها على يدها اليسرى، وقد وضعت ساقها اليمنى فوق الأخرى. ومن جهة يمين اللوحة فقد لونت الخلفية التي يظهر جزءاً منها مضاءً. أما الأرضية فقد لونت بلون ظل غامق متدرج بين الأسود واللون البني المتوسط والفتح.

تحليل اللوحة:

رسم الفنان وجه المرأة بشكله التعبيري البسيط دون الخوض في جزئياته التشريحية وهي في حالة من الوحدة المفعمة بنشوة الانتظار الأنثوي، إذ تجاوز (جبر) النسب المعهودة في جسد المرأة المتمثل بطول اطرافها المبالغ، كطول اليدين، والساقين، وطول الجذع. وقد كان في ميلان رأس المرأة وفي اتجاه يدها وميلان ساقها؛ أسلوب يفيض بالحركة والعاطفة وهو من سمات التعبيرية. وقد استخدم الفنان الفضاء المفتوح ليشكل خلفية (الأريكة الصفراء) التي احتل حجمها الموقع الرئيسي في اللوحة، ولهذا فقد كان لعنصر اللون (الأصفر) وسط اللوحة مركز الصدارة على بقية الألوان الأخرى، فاللون عند (جبر) يحدد من عنصر الشكل ليعزز من طاقته التعبيرية الصارخة، ولذلك فإن مسطحاته اللونية تجيد التعامل مع مساحاته الفراغية دائماً؛ وهي صيغة من صيغ التفاعل الجمالي بين عناصر التعبير التكوينية لدى الفنان.

ولقد استطاع الفنان أن يخلق تضادات لونية حادة بين إضاءة لون الأريكة الأصفر وبين الأجواء الغامقة المعتم التي توزعت على الجزء الأعلى والجزء الأسفل من اللوحة. وكذلك تمكن الفنان من أن يُنشئ تضاد

متباين بين اللون الحار الأصفر وبين لون الظل البارد الغامق، فالتباين مقصود ليوازن به (جبر) مناطق الضوء الحارة ومناطق الظل الباردة، أي بين الفاتح والغامق وبين اللون الحار واللون البارد. فالعلاقة المنسجمة التي حققها الفنان كانت بين الوحدات التكوينية والأرضية باستخدام التوازن غير المتماثل، فكتلة الظل لا تماثل كتلة النور لكن يوازن أحدهما الآخر، فضلاً عن تحقيق إيقاع متماثل أو متكرر كالانسجام والانتقال اللوني الهارموني بين منطقتي الظل والضوء. أما الخطوط فقد جسدها الفنان بشكل عنصر مساند وثنائي للون عبر أنواع الخطوط المنحنية وباتجاه أفقي. وقد أظهر الفنان الملمس الصناعي للوحة عبر تحسسه اللوني للأرضية واختلافها عن خلفية الجدار وقماشة الأريكة وقماشة الفستان. إذ استطاع (جبر) استعمال العناصر المختلفة كالشكل واللون والملمس والخط ضمن نظام كلي موحد.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولاً: نتائج البحث:-

استناداً إلى تحليل عينة البحث، توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج وهي كالآتي:-

١. لم يعتمد (جبر) على الخط في تحديد الأشكال، وإنما كان لعنصر اللون دوراً رئيساً وجمالياً في تجسيد الأشكال والعناصر، ولذلك فقد كان للخط دوراً ثانوياً مساعداً في اللوحة. وقد ظهر ذلك في نماذج عينة البحث (٥,٣,٢).
٢. استخدام الفنان للون بشكل جريء وصريح في لوحاته التعبيرية الجميلة دون مهابة أو خوف. كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.
٣. عمل (جبر) على إبراز العناصر والوحدات البنائية للوحته التعبيرية وإظهار أسلوبها الجمالي بصورة جديدة ومنفردة. بفضل تمكنه من الاستخدام الحر لعنصر اللون بحيوية مشكلاً منه لمسات جمالية مؤثرة، كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.
٤. تمثلت تعبيرية (جبر) الجمالية بطريقة اختزاله وصياغته للعناصر التكوينية في اللوحة بصورة مختلفة وجديدة؛ كتحوير الشكل الواقعي واختزاله، أو تجريده وتبسيطه بصورة مفارقة له، مستنداً على تلقائيته أحياناً أو على عقلانيته في صياغة البناء النهائي للمفردات، كالوجه أو بقية أجزاء الجسد المهمة. كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.
٥. تعتمد الفنان على التلاعب بالنسب الشكلية لجسم المرأة والرجل، لضرورة يراها مناسبة للتكوين الجمالي في اللوحة. كما ظهر ذلك في نماذج عينة البحث (٥,٣).

٦. أظهر الفنان جمالية أسلوبه بواسطة التضادات الثنائية بين الفاتح والغامق، أو بين الألوان الحارة والباردة من درجات الألوان، إذ تلاعب بقيمة الضوء والظل الجمالية، كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.
٧. حقق الفنان التباين عبر مبدأ التوازن الذي ينتج عن تعارض اتجاه الحركة والتوازن في قيمة توزيع ثقل الألوان على اللوحة؛ أو عن طريق خلق توازن بين المساحات المتنوعة في قيمتها الجمالية، كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.
٨. إن رسومات الفنان الكثيرة والواسعة ذات العناصر التكوينية؛ جميلة متلائمة مع بعضها البعض؛ فهي بالضرورة تسمح لجمالية الانسجام والتضاد والسيادة والحركة للظهور كتكوين جمالي من نظام الرسم الحر. كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.
٩. امتازت بعض تكوينات (جبر) الإنشائية بأنها ذات فضاء مفتوح في الإنشاء التصويري؛ متمثلة بالإنشاء الأفقي والعمودي. وقد ظهر ذلك في نماذج عينة البحث (٥,٣).
١٠. استندت بعض جماليات (جبر) التكوينية على الفضاء المغلق الذي يقوم على جمالية الكتلة والفرغ النسبي. وقد ظهر ذلك في نماذج عينة البحث (٤,٢,١).
١١. إن الفنان عمل على تنظيم عناصر تكوين الإنشاء جمالياً عبر إظهار إيقاع وتكرار الكتل أو المساحات اللونية؛ تكرر ينشأ عنه وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة. كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.
١٢. تخلى الفنان في تكويناته عن تمثيل المنظور الثلاثي الأبعاد. وقد ظهر ذلك في نماذج عينة البحث (٥,٤,٢,١).
١٣. تأكيد الفنان على إبراز تعبيريته التشخيصية لمواضيع الإنسان ذات المحتوى الاجتماعي، كالمراة الوحيدة المنعزلة على الأريكة أو في وضعيات الرجل المختلفة الذي يعاني من همومه ومشاكله الشخصية. وقد ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.
١٤. اهتم الفنان بالملاح الرئيسة والمهمة كالوجوه والأيدي؛ وذلك لأهميتها من الناحية التعبيرية والجمالية في كسر الجمود والرتابة في رسوماته. كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.
١٥. في رسوم (جبر) كان هناك مبدأى الوحدة والتنويع، أي أن تمتلك اللوحة الفنية الوحدة في التكوين الجمالي في استعمال العناصر المختلفة ضمن نظام كلي موحد؛ والتنويع لجميع العناصر المختلفة تلك بصورة جمالية موحدة. كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.
١٦. إن التكوين الجمالي الذي ينشده الفنان في لوحاته نابعة من (طاقته الهائلة) التعبيرية التي يحملها وعيه العقلي، وعاطفته الإنسانية، وهذين تشكّلا بمجموعيهما قيمه الجمالية المتنوعة. كما ظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.

ثانياً: الاستنتاجات:-

استناداً إلى النتائج التي توصل إليها الباحث نجد مجموعة من الاستنتاجات تتمثل بالآتي:-

١. إن اللون لا يخضع للموضوع في رسومات (جبر)؛ وإنما يخضع لإرادة وحرية الفنان ذاته، ولذلك شكل عنصر اللون لدى الفنان حضوراً فنياً ذا تأثير جمالي.
٢. كان للتقدم والتطور في استعمال الخامات والألوان المصنعة الجاهزة تحول مهم في مجرى الفنون من خلال التنوع والتحول في الاداء والأسلوب والجوانب الجمالية، مما كان له صدى كبير ومؤثر في رسومات الفنان التعبيرية.
٣. لقد استأثرت الألوان المتنوعة في الطبيعة اهتمام الفنان لتعطيه القوة التعبيرية ضمن مساحات التكوين المتشكلة، لتقودنا من ثمَّ نحو الوقائع المهمة التي يريد إشراكنا بها.
٤. اعتمد الفنان على معرفته العامة وتجربته الذاتية في التركيز على إظهار القيم الجمالية المتنوعة والشاملة في إنشاءه التكويني.
٥. إلى جانب عمل الفنان التعبيري؛ فهو يعتبر رسام متعوي لأن العمل الفني لديه يعتبر لعباً جميلاً ممتعاً له وللآخرين، ولذلك فقد اهتم برسم أشكاله التعبيرية بصيغ جمالية رائعة.
٦. اهتمام الفنان بجماليات الجسد البشري لأنه يشكل موضوعاً أو جزءاً من جماليات الحياة على الأرض.
٧. مثل الفنان المرأة بحالة اغتراب وانفصال عن الواقع ربما كان ذلك نتيجة إحساسها بالضعف أو نتيجة قسوة الحياة التي تعيشها أحياناً.

ثالثاً: التوصيات:-

استكمالاً للفائدة المعرفية والعلمية يوصي الباحث بما يأتي:-

١. تخصيص مادة تدريسية لطلبة الدراسة الاعدادية في الفنون التشكيلية للتعريف بالتكوينات الفنية والجمالية في الفن العراقي القديم والمعاصر.
٢. الاهتمام بالدراسات الأكاديمية التي تُعنى بمفهوم جماليات التكوين من عناصر وأسس في التشكيل العالمي المعاصر، لما لها من دور رئيسي في إغناء المعرفة الجمالية لهذه المرحلة.
٣. الاستفادة من البحث الحالي في التعرف على جماليات التكوين في الفن التشكيلي.

رابعاً: المقترحات:-

استكمالاً لمتطلبات البحث يقترح الباحث إجراء البحوث الآتية:-

١. جماليات التكوين في فنون بلاد وادي الرافدين.

٢. جماليات الأسلوب في رسوم الفنانين العراقيين المغتربين.

٣. المعالجات التكوينية والجمالية في رسومات الفنانين العراقيين المعاصرين.

إحالات البحث:

(١) <https://www.jaberalwan.com/bio/>

(٢) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ج ١٣، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة- مصر، ب. ت، ص ١٣٣ و ١٣٤.

(٣) جماعة من كبار اللغويين: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، ١٩٨٩، ص ٢٦٤.

(٤) هريبرت ريد: معنى الفن، ط ٢، تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ١٩٨٦، ص ٣٧.

(٥) ناثان نوبلر: حوار الرؤية، تر: فخري خليل، مر: جبرا إبراهيم جبرا، ط ١، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٩٢، ص ٤٢.

(٦) راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-لبنان، ١٩٨٦، ص ٩٤.

(٧) جبران مسعود: الرائد الصغير، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ١٩٨٢، ص ١٧٨.

(٨) لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط ٢٠، دار المشرق، بيروت-لبنان، ب. ت، ص ٧٠٤.

(٩) إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، طبع الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ص ٥٣.

(١٠) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ١٩٨٢، ص ٣٣٣ و ٣٣٤.

(١١) فريدريك مالنز: الرسم كيف نتذوقه؟ عناصر التكوين، ط ١، تر: هادي الطائي، مر: سلمان الواسطي، (١٢) وزارة الثقافية والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ١٩٩٣، ص ٢٢٦.

(١٣) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤، ص ١٧٣.

(١٤) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ٢٢.

(١٥) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص ٣٠٢.

(١٦) أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية - مصر، ١٩٨٩، ص ٤٣.

(١٧) هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ط ٣، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٨٨، ص ٨.

(١٨) علي أبو ملح: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ١٩٩٠، ص ٧١ و ٧٢.

(١٩) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، دار القلم، بيروت-لبنان، ١٩٤٢، ص ١٥٠.

(٢٠) توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ط ١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٨٣، ص ١٧٩.

(٢١) توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، مصدر نفسه، ص ٣٥.

(٢٢) ناثان نوبلر: حوار الرؤية، مصدر سابق، ص ٩٤ و ٩٥.

(٢٣) برنارد مايرز: الفنون التشكيلية كيف نتذوقها، تر: سعد المنصوري ومسعد القاضي، مر: سعيد محمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٣٧.

(٢٤) فرج عيو: علم عناصر الفن، ج ١، دار دلفين للنشر والطباعة، ميلانو- إيطاليا، ١٩٨٢، ص ١٨٤.

(٢٥) هريبرت ريد: تربية التذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل أسعد، ط ٢، ١٩٧٥، ص ٤٦.

- (٢٦) سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، ط١، تر: عبد الباقي محمد ومحمد محمود، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة- مصر، ١٩٥٠، ص ١٩.
- (٢٧) فردريك مالز: الرسم كيف نتذوقه، مصدر سابق، ص ١٤٨.
- (٢٨) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة- مصر، ١٩٧٩، ص ٣١٥.
- (٢٩) هربرت ريد: معنى الفن، تر: سامي خشبة، مر: مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، ج ٢، بغداد-العراق، ١٩٨٦، ص ٩.
- (٣٠) هربرت ريد: تربية الذوق الفني، مصدر سابق، ١٩٧٥، ص ٣١.
- (٣١) حيدر كاظم: التخطيط والألوان، مطبعة الجامعة، الموصل-العراق، ١٩٨٤، ص ٩.
- (٣٢) فردريك مالز: الرسم كيف نتذوقه، مصدر سابق، ص ٧٣.
- (٣٣) ناثن نوبلر: حوار الرؤية، مصدر سابق، ص ١٤٣.
- (٣٤) فردريك مالز: الرسم كيف نتذوقه، مصدر سابق، ص ٢٨.
- (٣٥) ناثن نوبلر: حوار الرؤية، مصدر سابق، ص ١٤٤.
- (٣٦) فرج عبو: علم عناصر الفن، ج ٢، دار دلفين للنشر والطباعة، ميلانو- إيطاليا، ١٩٨٢، ص ١٦٩.
- (٣٧) فردريك مالز: الرسم كيف نتذوقه، مصدر سابق، ص ٧٠.
- (٣٨) فرج عبو: علم عناصر الفن، ج ٢، مصدر سابق، ص ٥٦٣.
- (٣٩) شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في التصوير، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص ١٤٩.
- (٤٠) فرج عبو: علم عناصر الفن، ج ٢، مصدر سابق، ص ٥٦٣.
- (٤١) شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في التصوير، مصدر سابق، ص ١٤٨.
- (٤٢) محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت،- لبنان، ١٩٩٦، ص ٢١ و ٢٢.
- (٤٣) ناثن نوبلر: حوار الرؤية، مصدر سابق، ص ١٦٢ و ٣٧.
- (٤٤) جان ليماري، الانطبعية: تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد- العراق، ١٩٨٧، ص ١٨٣.
- (٤٥) الجبوري، هديل هادي: تمثلات الحداثة في فنون ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٩، ص ٣٢.
- (٤٦) محمود أمهز: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص ٨٦ و ٨٧.
- (٤٧) سارة نيوماير: قصة الفن الحديث. تر: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، تاريخ النشر، د.ت، ص ١٢١ و ١٢٢.
- (٤٨) سارة نيوماير: مصدر نفسه، ص ١٢١.
- (٤٩) John , ElderField : The cut – Outs of Henri matisse , published in the UK , london , 1981 , p .32.
- (٥٠) آلان باونيس: الفن الأوربي الحديث، تر: فخري خليل، مر: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد- العراق، ١٩٩٠، ص ١٣٥ و ١٥٢ و ١٥٣.
- (٥١) محمود البسيوني: محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١، ص ٢٠٥.
- (٥٢) محمود أمهز: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص ٢١٣.
- (٥٣) محمود أمهز: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر نفسه، ص ٢٢٨.

- (٥٤) المبارك عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث - على ضوء نظرية هيربرت ريد، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٣، ص ٦٥ و ٦٧.
- (٥٥) المعموري، فاطمة عبد الله عمران: جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، ٢٠٠٣، ص ٣٠.
- (٥٦) عادل كامل: المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد - العراق، ١٩٧٩، ص ١٤.
- (٥٧) آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ١٩٨٣، ص ٨.
- (٥٨) عادل كامل: المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق، مصدر سابق، ص ١٩.
- (٥٩) عاصم عبد الأمير: جواد أجنحة الاثر - ريادة أم ريادات، مصدر سابق، ص ٨٣.
- (٦٠) آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج ١، مصدر سابق، ص ٨٢.
- (٦١) جواد سليم: جواد أجنحة الاثر - ريادة أم ريادات، مصدر سابق، ص ١٥.
- (٦٢) عادل كامل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد، وزارة الثقافة والاعلام دار الرشيد للنشر، بغداد - العراق، ١٩٨٠، ص ٥٨.
- (٦٣) عاصم عبد الأمير: ذاكرة الثمانينات - التشكيل العراقي المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٧.
- (٦٤) عادل كامل: الرسم المعاصر في العراق مراحل التأسيس وتنوع الخطاب، مصدر سابق، ص ١٤.
- (٦٥) عادل كامل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة، بغداد - العراق، ١٩٨٦، ص ١٠٦.
- (٦٦) عاصم عبد الأمير: جواد أجنحة الاثر ريادة أم ريادات، مصدر سابق، ص ١١٣.
- (٦٧) ندى الشبوط: لمحة عن الفن العراقي المعاصر - وليد سيتي إنموذجاً، ترجمة صبا صلاح: مجلة رواق التشكيل، العدد ١٤، السنة الرابعة، حزيران ٢٠٢٢، ص ٦٣ و ٦٤.
- (٦٨) عادل كامل: على هامش الحركة التشكيلية في العراق، مصدر سابق، ص ٦٢.
- (٦٩) بلاسم محمد: عزلة الفن في الثقافة العراقية، ط ١، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، بغداد - العراق، ٢٠١٧، ص ٢٠٦ و ٢٠٧.
- (٧٠) عاصم عبد الأمير: ذاكرة الثمانينات التشكيل العراقي المعاصر، مصدر سابق، ص ٨٦.
- (٧١) عادل كامل: الرسم المعاصر في العراق مراحل التأسيس وتنوع الخطاب، مصدر سابق، ص ٣٥٣ و ٣٥٤.
- (٧٢) جواد الفرخان: في سمبوزيوم الرسم مقاصد جمالية لحراك مجتمعي، مجلة رواق التشكيل، العدد الثامن، السنة الثالثة، شباط ٢٠٢٠، ص ١٢١.
- (٧٣) بلاسم محمد: عزلة الفن في الثقافة العراقية، مصدر سابق، ص ٤٩.
- (٧٤) عادل كامل: الرسم المعاصر في العراق مراحل التأسيس وتنوع الخطاب، مصدر سابق، ص ٣٢٩.
- (٧٥) إبراهيم حاج عبيدي: اللوحة ليست انعكاساً فوتوغرافياً للواقع، مقال إلكتروني من مجلة (المجلة)، تم نشره في ١٥ يناير ٢٠٢٤.
- (٧٦) جواد الزبيدي: جبر علوان يقص حكاياه المحببة بالرسم، مجلة رواق التشكيل، العدد الثاني عشر، السنة الخامسة، ايلول ٢٠٢١، ص ٢١.

- (٧٧) أحمد منقارة: من مجلة ضياء يتحدث مع الفنان جبر علوان. تم النشر في: ٨ أكتوبر ٢٠١٠.
- (٧٨) بلاسم محمد: عزلة الفن في الثقافة العراقية، مصدر سابق، ص ٢٣٤.
- (٧٩) فاروق يوسف: جبر علوان رسام النساء السعيدات والشعراء، تم نشره في يوم الأحد ٢٠٢٤ / ٢ / ٤.

المصادر:

- إبراهيم حاج عبيد: اللوحة ليست انعكاساً فوتوغرافياً للواقع، مقال إلكتروني من مجلة (المجلة)، تم نشره في ١٥ يناير ٢٠٢٤.
- إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، طبع الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ج ١٣، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة - مصر، ب. ت.
- أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية - مصر، ١٩٨٩.
- أحمد منقارة: من مجلة ضياء يتحدث مع الفنان جابر علوان. تم النشر في: ٨ أكتوبر ٢٠١٠.
- آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ١٩٨٣.
- الآن باونيس: الفن الأوربي الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد - العراق، ١٩٩٠.
- برنارد مايرز: الفنون التشكيلية كيف نتذوقها، تر: سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.
- بلاسم محمد: عزلة الفن في الثقافة العراقية، ط ١، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، بغداد - العراق، ٢٠١٧.
- توفيق، سعيد محمد: ميثاقية الفن عند شوبنهاور، ط ١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٨٣.
- جان ليماري، الانطبعية: تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد - العراق، ١٩٨٧.
- جبران مسعود: الرائد الصغير، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ١٩٨٢.
- الجبوري، هديل هادي: تمثيلات الحداثة في فنون ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٩.
- جماعة من كبار اللغويين: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٩.
- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ١٩٨٢.
- جواد الزيدي: جبر علوان يقص حكاياه المحببة بالرسم، مجلة رواق التشكيل، العدد الثاني عشر، السنة الخامسة، ايلول ٢٠٢١.
- جواد الزيدي: جبر علوان يقص حكاياه المحببة بالرسم، مجلة رواق التشكيل، العدد الثاني عشر، السنة - الخامسة، ايلول ٢٠٢١.
- جواد الفرخان: في سمبوزيوم الرسم مقاصد جمالية لحراك مجتمعي، مجلة رواق التشكيل، العدد الثامن، السنة الثالثة، شباط ٢٠٢٠.
- حيدر كاظم: التخطيط والألوان، مطبعة الجامعة، الموصل - العراق، ١٩٨٤.
- راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - لبنان، ١٩٨٦.
- زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، ١٩٨٨.

- سارة نيوماير: قصة الفن الحديث. تر: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، تاريخ النشر، د.ت.
- سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، ط١، تر: عبد الباقي محمد ومحمد محمود، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٥٠.
- شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في التصوير، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧.
- شنين، أحلام عبد الستار: صورة المرأة عند الفنان جبر علوان، مجلة الأكاديمي، العدد ٩٥ - السنة ٢٠٢٠.
- عادل كامل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد، وزارة الثقافة والاعلام دار الرشيد للنشر، بغداد - العراق، ١٩٨٠.
- عادل كامل: الرسم المعاصر في العراق، مراحل التأسيس وتنوع الخطاب، ط١، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق - سوريا، ٢٠٠٨.
- عادل كامل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة، بغداد - العراق، ١٩٨٦، ص ١٠٦.
- عادل كامل: المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد - العراق، ١٩٧٩، ص ١٤.
- عادل كامل: على هامش الحركة التشكيلية في العراق، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي، الموصل، ١٩٧٩.
- عاصم عبد الأمير: جواد سليم أجنحة الأثر ريادة أم ريادات، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، ٢٠١٩.
- عاصم عبد الأمير: ذاكرة الثمانينات التشكيل العراقي المعاصر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ٢٠١٢.
- عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة - مصر، ١٩٧٩.
- عبدالرحمن بدوي: شوبهاور، دار القلم، بيروت - لبنان، ١٩٤٢.
- علي أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ١٩٩٠.
- فاروق يوسف: جبر علوان رسام النساء السعيدات والشعراء، تم نشره في يوم الأحد ٢٠٢٤ / ٢ / ٤.
- فرج عبو: علم عناصر الفن، ج١، دار دلفين للنشر والطباعة، ميلانو - إيطاليا، ١٩٨٢.
- فرج عبو: علم عناصر الفن، ج٢، دار دلفين للنشر والطباعة، ميلانو - إيطاليا، ١٩٨٢.
- فريدريك مالنز: الرسم كيف نتذوقه؟ عناصر التكوين، ط١، تر: هادي الطائي، مر: سلمان الواسطي، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ١٩٩٣.
- لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط٢٠، دار المشرق، بيروت - لبنان، ب.ت.
- المبارك عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد - العراق، ١٩٧٣.
- محمود البسيوني: محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١.
- محمود أمهز: التيارات الفنية المعاصرة، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، - لبنان، ١٩٩٦.
- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤.
- المعموري، فاطمة عبد الله عمران: جماليات الشكل والمضمون في رسوم علاء بشير، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، ٢٠٠٣.

- ناثان نوبلر: حوار الرؤية، ط ١، تر: فخري خليل، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٩٢.
- ندى الشبوط: لمحة عن الفن العراقي المعاصر- وليد سيتي إنموذجاً، تر: صبا صلاح: مجلة رواق التشكيل، العدد ١٤، السنة الرابعة، حزيران ٢٠٢٢.
- هربت ريد، تربية التذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل أسعد، ط ٢، ١٩٧٥.
- هربت ريد: معنى الفن، ط ٢، تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ١٩٨٦.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.
- هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ط ٣، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٨٨.
- John , ElderField : The cut – Outs of Henri matisse , pubished in the UK , london , 1981 , p .32.
- /https://www.jaberalwan.com/bio