الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر

وقائع اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية الفنون الجميلة- ديالى

قسم الفنون التشكيلية

تحرير

رئيس اللجنة التحضيرية — أ.د. علاء شاكر محمود

رئيس اللجنة العلمية — أ.د. عاد محمود حمادي

رئيس قسم الفنون التشكيلية

أ.م.د نمير قاسم خلف

مراجعة لغوية

م.د. شيماء نزار عايش

جميع الأبحاث محكمة حسب الأصول العلمية

الجزء الاول

الطبعة الأولى

2019

كلمة العمادة :

يرتبط التغيير في اي مجتمع بثقافة عصرية تسعى الى تأصيل فني وفكري يقوم على العلاقات التبادلية الثقافية وجدلية العلاقة بين الفكر التراثي القديم ومحاولات التحديث سواء اكان ذلك في الادب او الفن او في اي مجال من مجالات الثقافة الاخرى .

اذ يتفاعل المثقف مع بيئته مشكلاً بذلك سمات مميزة لشخصيته تنعكس على كل حقول الثقافة والادب والفن،ويبرز ذلك بشكل جلي في مجال الفنون التشكيلية فالهوية بالنسبة للفنان التشكيلي تمثل مسألة وجود وهذا يدفعنا الى قضية الابداع الذي يعايش الواقع ،لكنه يتطلع الى مسافات ابعد من الواقع ، بمعنى ان على الفنان التمسك بواقعه ومحاولة معالجته تشكيليا حسب رؤية حديثة ومتطورة .

ومن هنا نجد الفن التشكيلي المعاصر متأرجحا بين مسألة الحداثة والأصالة ،ومسالة الهوية وإشكالاتها، ويواصل هذا الحراك بحثه عن التاسيس لتأصيل ممارسة تشكيلية تثبت هوية الفنان التشكيلي بما يسهم في بناء ثقافة معاصرة تستند الى دعائم ثقافية اصيلة رغم ما يكتنف ذلك من صعوبات ، نظرا لعملية الانفتاح التي يشهدها الفكر من خلال الوسائط التكنولوجية الحديثة ،بتطوراتها التقنية عالية الجودة من حيث جماليات الصورة المرئية وسطوتها البصرية ،كالأنترنيت والمواقع الالكترونية والفن الرقمي والقنوات الفضائية التي اثرت بشكل كبير على الانتاج التشكيلي .

وبذلك تبرز الحاجة الى مشروع يستلهم من التراث رؤية تشكيلية حديثة ومعاصرة تواكب التطورات التكنولوجية وتستعيد صورة الذاكرة البصرية وتأويلاتها , وفق هذه الرؤية جاء شعار مؤتمرنا للفنون التشكيلية والذي تمحور حول (الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر) والذي حمل ابعاد هذا المشروع الذي تسعى كليتنا لطرحه عبر قنوات تخصصاتها المختلفة والتي بدأناها في الالتزام والتأصيل في الفن السينمائي واليوم نواصل تطبيقات هذا المشروع في التأصيل والهوية في الفنون التشكيلية والتي نرجوا ان ترسم خطوة في الاتجاه الصحيح.

ا.د. علاء شاكر محمود
رئيس اللجنة التحضيرية للمؤتمر
عميد كلية الفنون الجميلة – ديالى

اللجنة التحضيرية	
أ.د.علاء شاكر محمود	رئيس اللجنة التحضيرية
أ.م.د. نمير قاسم خلف	عضواً
ا.م.د سماح حسن فليح	عضواً
أ.م. عمار فاضل حسن	عضواً
أ.م. حسين محمد علي	عضواً
م.رجاء حميد رشيد	عضواً
م.م. شيماء مقداد حميد	عضواً
اللجنة العلمية	
أ.د. عاد محمود حمادي	رئيس اللجنة العلمية
أ.م.د نجم عبدالله عسكر	عضواً
أ.م.د معن جاسم محمد	عضواً
أ.م.د جولان حسين علوان	عضواً
المحكمين	
أ.د. علاء شاكر محمود	أ.د. عاد محمود حمادي
أ.م.د. نجم عبدالله عسكر	أ.م.د. نمير قاسم خلف
أ.م.د. معن جاسم محمد	أ.م.د. يسرى عبد الوهاب محمود
أ.م.د جولان حسين علوان	أ.م.د. سماح حسن فليح
أ.م. عمار فاضل حسن	أ.م. عماد خضير عباس
أ.م. وضاح حسن فليح	

المحتويات

المحور الأول : الفنون التشكيلية

ت	عنوان البحث	الباحث	الصفحة
1	خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر	أ.د. زينب كاظم البياتي	21-8
2	أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية	أ.د.عاد محمود حمادي أ.د.شوقي مصطفى علي	38-22
3	تمثلات الفكر الوجودي في النحت المعاصر	أ.م.د جولان حسين علوان م.م مشتاق عباس جاسم	57-39
4	جماليات التشكيل الفني في اعمال الفنان علي الطائي	أ.م.د نجم عبدالله عسكر م.م مؤيد عباس كريم	75-58
5	جماليات المشهد الموسيقى في بنية تكوين اللوحة التشكيلية	أ.م.د.نمير قاسم خلف أ.م.د سماح حسن فليح أ.م.وضاح حسن فليح	96-76
6	الرسوم الجدارية في العصر الاشوري الحديث	د.رونق جندي صبري بيرو	112-97
7	النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا انموذجاً	د.شيماء وليد عبد الرحمن	125-113
8	التراث الشعبي في اعمال الفنان ماهود احمد	د.وفاء حسين عطا	141-126
9	تمثلات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث	م.الوان خليف محمود	160-142
10	الموروث الحضاري وتوظيفه في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر	م.د وعد عبد الأمير خلف م.م رؤى خالد عبد اللطيف	192-161
11	العنف في رسوم فرنسيس بيكون	م.م زينا سالم يوسف	208-193
12	الاسلوب الفني في العصر التيموري -كمال بهزاد انموذجاً	م.م مائدة طارق محمد احميد	224-209
13	رموز الخزف العراقي المعاصر	م.م. شيماء مقداد حميد	240-225
14	تمثلات التراث في اعمال الفنان نجيب يونس	م.م.زياد خلف حسن الزناد	253-241
15	الرمز ودلالاته الفكرية والتعبيرية في المنجز الفني الرافديني وانعكاساته المعاصرة	م.م.قحطان صبري سياب	270-254
16	متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي	م.م.كاظم عبد الزهرة رسن	282-271

خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر

أ.د. زينب كاظم البياتي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

تقديم :

يحال المنجز الفني ضمن مفهومه العام انه خطاب للفعل الانساني الذي تبثه منظومة علاقات الانسان الاجتماعية بما يحيط به من بيئة طبيعية واجتماعية، فهو جزء من مفهوم كلي يتجلى ضمن اصطلاحات (الموروث) أو (الاثر) يهدف من خلاله تحقيق مفاهيم الهوية والاصالة والمحلية، ولعد الموروث نتاج حضاري اجتماعي فهو يستقطب الفن عبر صيرورته التأريخية من جهة، ويستقطب الفعل الانساني المتجسد بالفنان ايضا من جهة اخرى، نتيجة وجوده الاجتماعي (بعده جزء من منظومة كلية) يفرض تواصلا مستمرا مع حضارته، فضلا عن وجوده الذاتي (اشباع ارهاصاته الداخلية) لتحقيق توازنه مع المحيط.

وعليه ومن خلال منطلقنا المفاهيمي هذا نجد ان هناك توليف وعلاقة مستديمة بين المنجز والتأصيل المجتمعي، يتراءى لنا عبر مفهوم الموروث والذي يعكس لنا تجلياته في التشكيل العراقي المعاصر وفن الخزف على نحو خاص.

ان عملية التواصل مع الاثر تتجلى بالتكرار والاقتباس لنص تشكيلي سابق تحت معطيات الثقافة المحلية وبتوافق مع الذائقية المعاصرة .وبذا تترآى لنا **مشكلة البحث** – هل من الممكن تميز صفة التأصيل والمحلية في مضمار الفن الخزفي العراقي المعاصر على ضوء ضاغط الموروث الحضاري للحضارة الرافدينية والفنون الاسلامية؟.

من هنا تبرز **اهمية البحث** حول تقصي خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر، كما هو الحال مع منجزات رواد حركة التشكيل الخزفي العراقي المعاصر، وتكوين منطقة اتصال بين الفنون القديمة وصولا لمنطقة الاصالة والمحلية وتداعياتها في حركة التشكيل الخزفي العراقي المعاصر..

فيما يتحدد **هدف البحث** ويترأى لنا من خلال التعرف على خصوصية خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر عبر استدعاء الاثر ضمن طرائق تشكيلية وتقنية توليفية ضمن هيكلية المنجز الخزفي، ضمن **حدود البحث** الزمانية (1958-2016) نظرا لخصوصية الفن الخزفي في مرحلة النشوء تحت ضوء الفن المعاصر.

ولغرض الاجابة على هدف البحث سوف تتطرق الباحثة للمحاور النظرية التالية :-

- التأصيل – المفهوم والمعنى
- الموروث ومعطياته الرافدة لمفاهيم الاصالة والهوية والمحلية
- تجليات التأصيل في خطاب التشكيل المعاصر

والتي سوف نأتي على توضيحها ضمن متن بحثنا الحالي

Abstract:

The artistic accomplishment within its general concept is a discourse of a human act transmitted by the system of social relations of human with the natural and social environment، which is part of a holistic concept manifested in (inherited) or (impact) to achieve the concepts of identity، originality and locality، and to count the inherited a social cultural product، attracting art through its historical heritage، on the one hand، attracting the human act embodied in the artist، on the other hand، as a result of its social existence (part of a complete system) that imposes continuous communication with its own civilization،

as well as its own existence (satisfying its internal signs) in order to achieve its balance with the environment. Thus، through our conceptual premise، there is a synthesis and a lasting relationship between the accomplishment and the societal authenticity، which، in our view، appears to us through the term "inherited"، which reflects its manifestation in the contemporary Iraqi composition and the art of ceramics in particular.

Hence the importance of research on the investigation of the speech authenticity in the contemporary Iraqi ceramic composition، as is the case with the achievements of the pioneers of contemporary Iraqi ceramic formations (Saad Shaker – Scheniar Abdullah – Mohammad Al Oraibi – Turki Hussain – Maher Al Samarai – Siham Al-Saudi – Akram Naji – Tarek Ibrahim – Abla Al Azzawi – Noha Radi – Sajid Al-Mashaykhi and others..).

The purpose of the research appears to us is to identify the speech of authenticity in the contemporary Iraqi ceramic composition within the limits of temporal research (1955-2010).

For the purpose of answering the aim of the research، the researcher will address for the theoretical axes of the following:

- Authenticity - Concept and Meaning
- Heritage and data flowing to the concepts of originality، identity and locality
- Manifestations authenticity in the contemporary speech formation

And then we come to (reading authenticity in the contemporary Iraqi ceramic system) (analysis and characterization)، and finally review the Research Results، which is the most important:

- Disclose the obvious authenticity for its specificity within the formation of the Iraqi contemporary ceramic movement through questioning impact and its repercussions among the swing intertextuality and captioning، which carries and expresses identity and locality to crystallize the concept of authenticity.

We then review the main findings and recommendations of the research، with the source documentation of the references.

المحور الاول:- التأصيل – المفهوم والمعنى

التأصيل كمفهوم يحيلنا لأصل الشيء بمعنى الاعادة الى الاصل سواء أكانت الاصول واضحة المرجع (متداولة) ام غير معروفة متجذرة ضمن مفاهيم التناص او غيره من المسميات ، وهو في الوقت ذاته يرتهن(أي التأصيل) بمفاهيم مستحدثة فهو يجاري ما يطرأ على الثقافة واصولها ومعطياتها المتجددة.

وضمن موضوعية بحثنا فأن البحث عن التأصيل يرتهن بمفاهيم الفن ونقده، الهدف منه هو قراءة ما تحققه الاشكال من ثبات و محافظة على مرجعياتها في ضوء مستجدات المعرفة والتحولات المفاهيمية فيما يتعلق بمفاهيم الجمال الفني ذا النزعة الاثرية او التراثية، لخصوصية الفن الحضارية الملازمة للوجود التأريخي . فالأصالة والتأصيل يأتيان ضمن مفاهيمها الجزئية احيانا معبرة عن الوجود الكلي للموروث، يرى فيها (نوري جعفر)" خلق وابداع لجانب مبتكر، يحس في كل عمل ذهني يقوم به الشخص نتيجة ممارساته الناجمة عن التفاعل الفردي والامكانيات الاجتماعية والثقافية المتوافرة"[1].

يصنف التأصيل على وفق مفاهيم اللغة لأنواع عدة تبعا لتوطينه (فهناك التأصيل التوطيني القائم على مستجدات الفكر والثقافة داخل البيئة المحلية التي قد تبدو منافية له كما هو الحال مع مفاهيم وتيارات فلسفية كالماركسية والبنيوية.. الخ،

[1] نوري جعفر الأصالة في مجال العلم والفن، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد،1979،ص50

وهناك التأصيل التراثي الذي يتجه في تحرك معاكس لتأصيل التوطين أي من الداخل الى الخارج والمقصود بهذا التحرك الاخير ربط موروثات الثقافة بما يستجد عن طريق اكتشاف الصلة بين ما ورد ذكره من معتقدات او مفاهيم وما استجد في ثقافة اخرى، فيما يقوم التأصيل التحيزي الى السعي لاكتشاف اصول ومفاهيم وتيارات الحقول المعرفية الاجنبية في سياقاتها الثقافية او الحضارية الخاصة لأثبات تحيزها لتلك السياقات)[1] .

قد تتوافق انواع التأصيل هذه وقد تفترق تبعا لقراءة التأصيل ضمن البنية الحضارية الواحدة لاسيما فيما يتعلق بالتأصيل الناجم عن القيمة القومية التي تظهرها وحدة الشخصية الحضارية.

يتداخل المصطلح (التأصيل) مع مفهومي "المثاقفة Acculturation والامتصاص Assimilation اللتان تتضمنان موقفا حضاريا متحيزا تقتبس فيه الحضارة الاقوى من قبل الحضارة الاضعف"[2] .أن هذه المداخلة قد لا تتحقق احيانا وقد تشكل جزءا من الابداع الثقافي الحقيقي " فالفئة الاجتماعية ومفاهيمها الثقافية هي التي تفرض نفسها على الكاتب " [3] او الفنان، فالتراث الناجم عن الحضارة كبنية مجتمعية ترى فيه الباحثة انه يمتلك من الخصوصية كجزء من جمع قومي يفرض سطوته على نحو ما سواء كانت الحضارة قوية او ضعيفة نتيجة تجذر المرجعيات في اللاشعور الجمعي والذي ينتقل حتما كنوع من التأصيل من الاجداد الى الاحفاد على مستويات المعرفة على نحو عام ومنها الفنون حتما، وهذه المعرفة كفن ناجم من عودة الذاكرة الجمعية وتنشيطها والذي سوف نتحقق عن تداعياته ضمن محورنا اللاحق.

المحور الثاني :- الموروث ومعطياته الرافدة لمفاهيم الاصالة والهوية والمحلية

يستوقفنا الموروث كمسمى نحو تجارب معرفية سابقة متمثلة على مستوى الثقافة بشقيها المادي والروحي، ينقلها التأريخ كارث يرى فيها (آل سعيد)"توفيق ما بين الثوابت في التراث والثوابت في الثقافة المعاصرة وتجاوز المتغيرات"[4]،فيما يرى(جبرا ابراهيم جبرا)"غذاء الانساب السحيقة الغور على نحو ما يتصل بأبعد واعمق الاصول التي عرفتها التجربة الانسانية"[5]، فالموروث كبنية مجتمعية يمتلك خصوصيته من المرجعيات القومية والتي تعكس تأصل الهوية ولكن بلغة ورؤية مغايرة قائمة على الانفتاح والتطور المعاصر " تستمد خلاله الهوية من التراث الحضاري والمؤثرات المعاصرة بكل ما يحيطها من فلكلور محلي"[6]، انه الامتداد والادراك الديناميكي والوعي الجدلي لخلق قائم على الاثر كنزعة اصيلة تستدرجها النفس البشرية لتعميق الشخصية الهوية المحلية تحت مسمى القومية، انه نتيجة حتمية لعودة الذاكرة وتنشيطها لتصعيد مفهومي الهوية والمحلية بوصفها خصوصية تعكس ارتباط الذات الفردية بالمجتمع كعلاقة مفاهيمية تظهر تآصر الانا الفردية والنحن الجمعية . اذ انها محنة انسانية تخلق الوجود الفني المحدد والموجه للسلوك الذاتي الفردي للفنان. فالفن (نشاط انساني وشكل من اشكال الوعي الاجتماعي، والوعي كعملية عقلية مشروطة بالوجود الاجتماعي، بمعنى ان الوجود الاجتماعي هو العامل الحاسم في تحديد الوعي، ولعد الفن انعكاسا للواقع الاجتماعي فأن النتاج الفني الناجم عن الفنان ينبثق من مصدرين يتمثل احدهم بدرجة وعيه وطبيعته، فيما يتمثل الآخر بوجوده الاجتماعي)[7]. يرى فيه (شاكر عبد الحميد) بعد فردي وبعد اجتماعي، " فالبعد الفردي يؤكد ان الفنان لا يبدع في فراغ وجودي ضمن اطار من المعادلات الجاهزة، وبعد

[1] ينظر ميجان الرويلي، وسعد البازعي ، دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط5، 2007ص83
[2] المصدر نفسه، ص85
[3] محمد نديم خشفة، تأصيل النص، مركز النماء الحضاري، حلب،ط1، 1997،ص15
[4] شاكر حسن آل سعيد، جواد سليم والآخرين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1991،1،ص65
[5] جبرا ابراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، وزارة الثقافة والاعلام،1986،ص343
[6] سارتك لوزان، الفن العراقي المعاصر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1977،ص216
[7] قاسم حسين صالح، في سيكولوجيا الفن التشكيلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص 181

اجتماعي مرتبطة بظروف البيئة الايدلوجية والحضارية العامة، ذلك ان الخصوصية ليست هوية بل هي ظاهرة وجزء منها"[1].

يمتلك كل نجاز فني مرجعا يكون مرتهنا بالوطن، فهو كما يرى (برتليمي) (مثله كمثل مبدعه كلاهما يحمل بالضرورة طابع بيئته وعصره وحضارته وشعبه، وكلها تصبح عصارة لهم وتغذيهم)[2].

قد يطالعنا علم الاجتماع هنا بضرورة مفاهيمية يفرض خصوصيته كارث محلي، ونقصد هنا التأريخ الاجتماعي للفن . فالتأريخ الاجتماعي للفن "يؤكد ان الاشكال الفنية ليست مجرد اشكال نابعة من الوعي الفردي يحددها السمع او البصر، وانما هي ايضا تعبير عن نظرة الى العالم يحددها المجتمع"[3].

وعليه فأن علاقة الفن بالمجتمع تعكسها العلاقة الترابطية القائمة بينهما لعد المجتمع المحيط الحيوي الذي يولد الفن خلاله ويكتسب الاصالة والمحلية، ولا نعني بالأصالة اعتماد الاثر النسخي، ولا نعني الانقطاع عن المرجع، بل تطويع العمل لأبداع مستحدث يمتلك اصالته ضمن خصائصه التعبيرية المرتهنة اصلا بمرجعياته . فالأصالة بمرجعها (الزماني-المكاني) جزء من مفهوم كلي (الهوية) بسمتها المعنوية، فالهوية "حقيقة الشيء او الشخص المطلقة والمتضمنة صفاته الجوهرية، بمعنى التمييز اي – خص بالشيء بمعنى انفرد به، ويأتي استخدامها كمصطلح مرادف للخصوصية او التمييزية"[4].

صفوة القول نستدل ان نتاج هوية متحولة في جوهرها تعبر عن تواصل ثقافي لا انقطاع فيه، ترتبط بالمحلية، فالنتاج الفني الذي يخص مكان محدد يحمل تأثيرات معتقداته من خلال اللاوعي الجمعي الحضاري الخاص به عبر تعالق مفاهيم الاصالة والهوية والمحلية، ترتبط بالمكان كقاسم مشترك يجمع الخصائص المفاهيمية للاصطلاحات الثلاث والتي بدورها تؤثر على الفن المرتبط بالموروث او الاثر بشكل تام، والذي سوف نتطرق له ضمن اجراءات بحثنا الحالي.

المحور الثالث :- تجليات التأصيل في خطاب التشكيل المعاصر

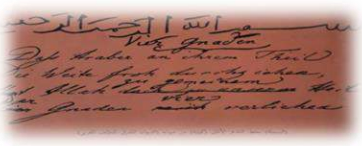
يتجلى مفهوم التأصيل بشكل واضح في قراءة خطاب التشكيل المعاصر من خلال لغة تشكيلية يستقطبها الفنان عبر وجوده الانساني بنزعة تتخطى السائد اجتماعيا من خلال الفن دون اهمال حيثياته الجمالية الاصيلة، بمعنى انها تنبثق كتعبير عن مغزى الاصالة اولا، والتعبير عن معنى الفن ثانيا.

ترتبط هذه المنجزات بالمعنى الحداثوي او المعاصر في الفن كنتيجة مرتهنة بحوارات الاتجاهات الفنية السائدة فضلا عن ما تمليه عليه الذاكرة التاريخية .

ان مفهوم خطاب التأصيل في الفن العراقي المعاصر يستمد شرعيته من الموروث العراقي القديم والموروث الاسلامي بوصفه واقع اجتماعي وثقافي، وهذا حتما لا يخلو من المؤثرات العالمية على مستوى الاستعارة والتنفيذ التقني . يقول (آل سعيد)"ان معنى الحداثة في الفن العراقي يرتبط بحالتين الاولى تقليد الفن الاوربي على العموم، والثانية محاولة اكتشاف عناصر التجديد والمعاصرة واستلهام التراث الحضاري المحلي والعربي، ومن ثم ما يمكن تسميته بالمدرسة العربية المعاصرة في الفن العراقي"[5]، مقولته هذه تحيلنا الى ان الفنان العراقي ادرك مغزى التأصيل ضمن اطلاعه وانفتاحه على الفن المعاصر، لاسيما وان الفنان الغربي ادرك الموروث الرافديني والاسلامي مرجعا احيانا بهدف تحقيق نوع من التغريب

[1] شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص245
[2] جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ت: انور عبد العزيز، دار مصر، القاهرة، 1970، ص57
[3] ارنست فيشر، ضرورة الفن، ت: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1974، ص 196
[4] جميل صليبيا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية، دار الكتاب اللبناني، ج1، بيروت، 1978 ص 888
[5] شاكر حسن آل سعيد، فصول من الحركة التشكيلية في العراق، دار الشؤون الثقافية للنشر، بغداد،1983،ص9

كما في اعمال هنري مور وبيكاسو وغيرهم من الفنانين، ولا يغفى علينا كتابات الشاعر الالماني (كوتيه)كمثال (البسملة) استعارة للحروفيات والآيات القرآنية كما في (شكل-1)(شكل-2).



(شكل-1) بيكاسو **(شكل-2)كوتيه**

هذه الاستدعاءات لن يغفل عنها الفنان العراقي المعاصر، في محاولة لاسترجاع ما استلهمه الغربي لغرض تعزيز هويته الوطنية[1]، ولكن بلغة تشكيلية تتطلب مغادرة الاستنساخ المباشر للأثر الحضاري .

فالفن العراقي المعاصر كحركة متواصلة نشأ من التعالق وليس التقاطع ما بين الحداثة وما بعدها وما بين التأصيل، وخير مثال على ذلك رائد الفن العراقي المعاصر (جواد سليم) في رؤيته لحقيقة الفن العراقي "لابد للفن العراقي كأي فن في العالم ذا طابع انساني اشمل ووجه وطني يؤهلانه للبقاء والنماء والاستقرار والتطور"[2]، وهذا يعني تأصيل النظام الشكلي المعبأ بقيم الماضي وتقاليده المعروفة.

ان قلق العصر وتأثيرات المدارس هو ما دفع بالرواد ومنهم جواد سليم ونهجه بشقيه القديم والاسلامي، بتوظيف واسلوب قائم على التجريب متخذا من البيئة بشقيها الطبيعي والثقافي تحت ضاغط الموروث والتراث الشعبي كنسق فني لتعميق مبادئ التأصيل والهوية والمحلية بنزعتها الانسانية الرائدة وخير مثال على ذلك نصب الحرية (شكل-3).

(شكل-3) جواد سليم

تتجلى مرجعيات الاثر لتحقيق التأصيل في اعمال فناني عراقيين على مستوى فني الرسم والنحت والخزف(سوف نأتي على توصيف الخزف ضمن القراءة اللاحقة) كما في لوحة(الاسطورة) للفنان ما هود احمد (شكل-4)، و(صعود انانا وموت انكيدو) للفنان الراحل طارق مظلوم(شكل-5)، و(تشكيل جداري) للفنان حميد العطار(شكل-6)، و (الختم) للفنان محمد غني حكمت(شكل-7)، و(الحلم والحالم)الفنان ضياء العزاوي(شكل-8)، و(حديقة اشورية) للفنانة سعاد العطار (شكل-9)،و (بغداديات)(شعار مصلحة نقل الركاب) للرائد جواد سليم(شكل-10)(شكل-11).... الخ .

[1] تم توضيح مراحل الفن العراقي المعاصر على وفق الآتي :-
-1920 -1930- مرحلة البحث عن الذات ، - 1930-1940 مرحلة البحث عن الهوية
-1940-1950 مرحلة البحث عن اليقين والتجديد، -1950-1979 مرحلة البحث عن التواصل مع القضية
* حول ذلك ينظر – محمد الجزائري، الفن والقضية دار آفاق عربية، بغداد، 1977،ص45
[2] نوري الراوي، تأملات في الفن العراقي الحديث، مديرية الفنون والثقافة الشعبية، بغداد، 1962،ص28

(شكل-4)

(شكل-5)

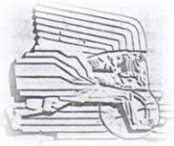
(شكل-6)

(شكل-7)

(شكل-8)

(شكل-9)

(شكل-10)



(شكل-11)

تتأرجح الاستعارة للأثر بنزعة متراوحة مابين تناص كلي وتنصيص احيانا كما هو موضح في اعمال الرواد العراقيين والذين حققوا مفهوم التأصيل ضمن تشكيلاتهم الفنية هذه قد تكون تداعياتها تحقيق الهوية والمحلية كخصوصية تنم عن تفعيل مفهوم التأصيل.

وعليه فأن هذا الهاجس لم يغب عن الفنان المعاصر والذي سعى لاستيعاب هويته وتأصيلها من خلال علاقات الشكل وعبر اتجاهات الفن المعاصر من انطباعية وتكعيبية سريالية وتعبيرية وتجريدية وغيرها من الاتجاهات الحداثوية والمعاصرة. الهدف منها تعزيز الفنان لوجوده الذاتي كقوة فاعلة في المجتمع، تقوم على التفاعل والتواصل على مستوى الفكر الاجتماعي لتؤكد صدق انتمائه الحضاري .

أن استدعاء الخصائص الشكلية الموروثة هذه من تقاليد فكرية وجمالية شكل ركيزة لانبثاق وتأسيس (مدرسة بغداد) هذه المدرسة التي تمخضت عن مذاهب واساليب ترتكز على مفاهيم المحلية القومية بتداعيات شرقية اصيلة، تجمع بين الاساليب المبتكرة في التطبيق لتحقيق تضايف لمفاهيم (الموروث- المعاصرة) يحفزها الفزع من الانصياع التام لتيارات الغرب الفنية السائدة والمهيمنة عالميا.

ان هذه الرؤية حتما هي ما دفعت بالرواد المعاصرين الى استلهام النزعة الروحية للأثر بتوفيق قائم على الجانب التقني للأداء على مستويات الفنون عامة، التي لا تهمل الاثر بل تلجأ لمرجعياته الموضوعية الشاملة القائمة على الافكار المتبادلة بين افراد المجتمع الواحد كجماعة فنية متراصة . انه البحث وليس الاكتشاف ما ذهب له الرواد المعاصرين في مضمار الفن التشكيلي العراقي المعاصر، والذي سوف نفصح عن تداعياتها وتأثيرها ضمن حركة التشكيل الخزفي العراقي المعاصر.

المحور الرابع:- خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر (نماذج مختارة)

قد يقودنا الخطاب ضمن مفهوم التأصيل لمقولة (ميشيل فوكو) انه شبكة معقدة من العلاقات بأبعادها الثقافية، تحت البعد او المفهوم الثقافي لمعالجات الخزافين في بث خطاب التأصيل وتوظيف مفردات منتقاة من مرجعهم البيئي سواء على مستوى الاستعارة الطبيعية ذات المرجع التأصيلي، او على مستوى الاستعارة الثقافية بأنساقها المتعددة (السياسية.. الفلكلورية.. الموروث.. الحر وفيات.. وغيرها) .

سوف لا نتطرق ضمن اجراءاتنا هذه للاستعارة الطبيعية، وذلك لامتداد تأصيلها وتنوعها ضمن الثوابت الاقليمية، ونكتفي هنا بالتطرق والاشارة للاستعارة او الاستدعاء الثقافي، على وفق تجلي الأثر في المنجز الخزفي بوصفه تشكيل فني معاصر ولنخبة من الخزافين العراقيين المعاصرين ممن له حضورا في الساحة الفنية، وحقق خطاب التأصيل كظاهرة واضحة في

اعماله ضمن الحد الزماني (1958-2016)، جاء تحديدنا هذا بسبب تعدد موضوعية النتاجات وانبثاق فن الخزف ضمن هذه الحقبة من قبل الخزاف الرائد سعد شاكر.

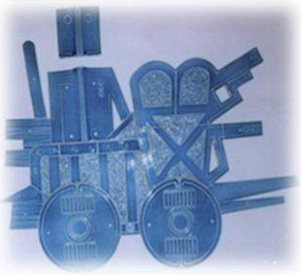
فضلا عن ذلك فأن انطلاق فن الخزف جاء من تحليل (تأريخي- اجتماعي)، هذه الخصوصية جعلت منه نتاج لوقائع ثقافية. وعليه سوف نستدعي (22 عملا خزفيا) لعينة البحث الممثلة (11 خزاف) وهم كالآتي :-

سعد شاكر ، كاظم غانم ، شنيار عبدالله ، تركي حسين ، طارق ابراهيم ، ثامر الخفاجي ، اكرم ناجي

ماهر السامرائي ، احمد الهنداوي ، حيدر رؤوف ، بسام ريجا رد

(عينة-1) الخزاف سعد شاكر

(عينة-1أ)



(عينة-1 ب)

(عينة-1 ج)

تمثل (عينة-1 أ) للخزاف الراحل سعد شاكر صحن يحمل (شعار الجمهورية العراقية)، استعادة صريحة للشعار الاشوري والسنبلة فضلا عن التوظيفات الكتابية نفذه الخزاف عام 1958(للفنان الراحل جواد سليم تصميم مرادف للشعار انجزه جواد عام 1959)، يلجا الخزاف هنا الى قولبة الاثر بمعطياته الايديولوجية، فالأثر هنا لا ينفصل عن اطاره الثقافي الهدف منه تحقيق التجذر المحلي بغية تأصيل المرجع.

فيما تمثل (عينة-1 ب) العربة (انجزه الخزاف لوزارة النقل والمواصلات) بهيئة جدارية مسطحة تقترب بهندسية من النمط التكعيبي بمنحى اختزالي. اسلوب تنفيذي يقترب ايضاً مع الرسم ذا البعد الواحد، مع احادية لونية. جاءت نمطية الشكل من تقابل للعربة السومرية بتنصيص قائم في تأويله والنهج التجريدي.

وعلى الرغم من غائية العربة الوظيفية كوسيلة اتصال، وجد الفنان من نتاجات حضارته ضالته لينشد استدعاءه بضمان الارث الجمالي.

أما (عينة-1 ج)، فهي من مجموعة الراحل (الفدائي)، جاءت هنا ايضا بسمة هندسية واضحة، فضلا عن استدعاء العيون السومرية(تحيلنا للإله آبوا وزوجته)، لغة تعبيرية عالية تجسدها اتساع حدقة العين ومحاجرها، وموضوع لدلالة سياسية {الفدائي – الكفن (من خلال دلالة اللون)-السلام (الممثل بالطير المجرد)}، تناصات شكلية لتعزيز القيم التعبيرية المفعمة في بنيتها لتعكس الخطاب الايديولوجي السياسي، الهدف منها تحقيق الهوية وتعميق فعل التأصيل.

(عينة-2) الخزاف كاظم غانم

(عينة -2أ) **(عينة -2 ب)**

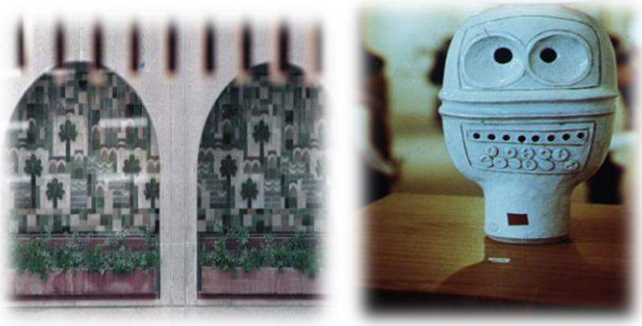
عملين خزفيين للفنان كاظم غانم (عينة -2أ) نحت خزفي. (عينة -2 ب)تكوين جداري، بتكوينات حروفية غير مقروءة، الهدف منها تحقيق قيم جمالية قائمة على وظيفته التصميمية التزينية، أن استدعاء الحر وفيات وكشف النزعات والاسباب الكامنة في الحروف من قدسية هي ما دفعت بالخزاف من استدعائه، فضلا عن ذلك فأن استدعاء الخزاف المعاصر للحرف ضمن تكويناته غير المقروءة جاءت لتحمل دلالات رمزية معبرة تمنح الحرف صفة الايقاع الفني. وفي الوقت ذاته يحيلنا الحرف لدلالات قومية تعزز الهوية والمحلية.

لم تقتصر الحروفيات على الفنانين العراقيين والعرب وانما شغلت الفكر الغربي ولعل هذه التداعيات هي ما دفعت بالخزافين المعاصرين العرب الى استعادة ما اخذه الغرب من موروثاتهم، فالحروفية تم استعارتها من قبل الفنانين الغربيين امثال(جورج براك) و(بيكاسو)ز(بول كلي) وآخرين، ولم تقتصر على الحروفية بل امتدت الى الزخرفة الاسلامية والفن العربي بشكل عام .

وعليه فأن الخزاف هنا لم تقتصر مهمته على التوظيف الحروفي بدلالته المقروءة، بل سعى الى هذه التوظيفات لبلورة مهمته الداعية على تعزيز القيم الجمالية، فضلا عن تداعيات الهوية للإشارة والانتساب للجمع العربي والقومي.

جاء التنوع اللوني هنا بهدف تزييني، مع الحفاظ على السطح الملمسي الصقيل، الهدف منه هو التباين السطحي والذي يحقق جمالية متفردة من خلال التداخل بين السطوح والتلاعب بين الاضاءة والعتمة. مع توظيف اللون الشذري بدلالته القدسية لتفعيل الدلالة القدسية لهيكلة الحرف. فكل هذه التوظيفات اغنت الحروفية ومنحتها طاقة قدسية تؤكد فاعليتها. فهو لون مؤثر في المرجعيات الرافدينية والفنون الاسلامية.

(عينة-3) الخزاف شنيار عبدالله



(عينة -3 أ) **(عينة -3 ب)**

تكوينات خزفية للفنان شنيار عبدالله تمثل (عينة-3أ) نحت خزفي لوجه يقترب في حيثياته واستدعائه لثيمة الجسد البشري مع تأكيد عمق المحجر للعين. جاء العمل بمنحى تجريدي هندسي صرف يجمع في اختزاليته هذه ،بين تناص الوجه السومري وتعبيراته العالية القائمة على البعد التعبيري، وبين اتجاه المدرسة التكعيبية .

فالاختزال واستخدام الخطوط الحادة يحيلنا لأعمال سيزان وبيكاسو وبراك، فضلا عن الأثر (مفردة بيولوجية بشرية مبسطة)، ولتعزيز مفهوم الاختزال والتبسيط مثل الخزاف عمله بلون احادي ، متلاعبا بالسطح وتموجاته. أما(عينة- 3ب) لمفردات فلكلورية واشكال البنى المعمارية من اقواس ومنحنيات .

فضلا عن توليف مفردات طبيعية متجذرة ضمن الاثر الرافديني كما هو الحال (الزهرة الثمانية والنخلة السومرية والاشورية) جاءت بتوليف محلي الهدف منها عكس نظم سسيولوجية لنماذج طبيعية موروثة تحمل دلالات الخصب والنماء وجدت تماثلاتها من تزيينات فخاريات عصور قبل التدوين (حلف – سامراء – اريدو...الخ) واباريق الوركاء وجمدة نصر. حقق الخزاف نسيجه الجداري من تنوع لوني متوافق على نحو ما والوجود الواقعي للظاهرة في الطبيعة . غايته هنا تكمن في تحقيق نمط وخصوصية تحمل نمط الـاصيل والتجذر الحضاري على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون لتحقيق خطاب الاصالة العراقية الاصيلة.

(عينة-4) الخزاف تركي حسين

صحن خزفي للرائد تركي حسين (عينة-4) ، يعكس ضمن نظامه العام استدعاء لرموز بغدادية فلكلورية شعبية ناجمة عن خصوصية سسيولوجية متأصلة بالعقلية العراقية (اشكال البسط والسجاد والمعروفة باسم شعبي فجة) ، تراتب زخرفي لنماذج نباتية مبسطة متداولة حتى وقتنا الحالي في محافظات عراقية معروفة، يمارسها حرفيين شعبيين ، بالوان شعبية متنوعة تعبر عن خصوصية مجتمعية. الهدف من استدعائها من قبل الخزاف تعزيز الفكر المحلي في تأطير مفهوم الهوية لتحقيق خطاب الاصالة.

(عينة-5) الخزاف طارق ابراهيم

عمل للخزاف طارق ابراهيم (عينة-5) ، يعكس البنى المعمارية الاثرية المهشمة رؤية تفكيكية ، تتجاوز التكامل الشكلي للمنجز ، وتحيلنا في الوقت ذاته للأثر الممثل بمعبد ومدرج الوركاء، فمدرجات طارق ابراهيم والمغالات بالأثر المعماري جاءت هنا لبلورة الاثر الحضاري المتجذر، وبهدف بلورة فكرة الاثر ايضا ،لجأ الخزاف الى اللون المعتم بعيدا عن الشفافية للإيحاء بمفهوم التعتيق للأثر المستدعى والموظف كتكوين في موضوعته بوصفه خطاب يحقق مبدأ التأصيل او المرجع من موروث حضاري ينتمي له الخزاف.

(عينة-6) الخزاف ثامر الخفاجي

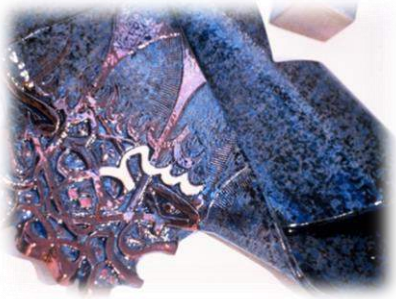
(عينة-6أ)

(عينة-6ب)

تمثل (عينة-6 أ)(عينة-6ب) تكوينات دائرية منتظمة منفذة بالرسم المسطح لرموز حضارية ومحلية تحمل خصائص مجتمعية متداولة ومألوفة في المجتمع العراقي، نفذت بتوزيع تصميمي تزييني متناسق هندسيا بتربيعات ومنحنيات واضحة. جاءت باستدعاءات متنوعة بين الارث الحضاري(مفردات بوابة عشتارمن كائنات اسطورية والزهور، والكتابات المسمارية والبلاط المحيط بها، الاقواس المحدبة ، الحروفيات) فضلا عن استدعاءات لنماذج فلكلورية شعبية مألوفة(مفردة الكف، اشكال البسط، البلاطات الشعبية...الخ) معززة بالوان متنوعة تنم عن غائية الخزاف للارتقاء بعمله نحو محلية متجذرة تحمل خصوصية التأصيل على نحو كامل.

(عينة -7) الخزاف اكرم ناجي

(عينة-7أ)



(عينة-7ب)

(عينة-7ج)

تتنوع (عينة7) للخزاف اكرم ناجي بين استدعاءات متنوعة تحمل خصوصية الأثر الحضاري(عينة-7أ) ، حيث الاثر بكل تجلياته (جدارية كلكامش) استدعاء لبصمة الختم وتكراريته والتعتيق، لتحقيق مبدأ التأصيل حتى ان الجدار يكتسب المدلول الاثري (تناص شكلي كامل). فالخزاف هنا حقق خطاب التأصيل من خلال معطيات ثلاث(الختم-التكرار-التعتيق) هذه المعطيات حققت تواصلا حضاريا بين الماضي والحاضر لتحقيق خطابه الصريح. فيما تعكس(عينة-7ب)(عينة-7ج)

توليفات حروفية بمنحى تزييني (غير مقروء)تفتقر لدلالة المعنى وتقتصر وظيفتها على الحرف وقدسيته كارث قومي يهدف الخزاف خلاله تحقيق خطاب الاصالة. ولإغناء فاعلية الحرف لجأ الخزاف لتنوع لوني مدروس (توظيف الشذري والذهبي) الوان خزفية متداولة على المستوى الاكاديمي والشعبي.

(عينة-8) الخزاف ماهر السامرائي

(عينة-8أ)

(عينة-8ب)

تمثل (عينة-8أ) للخزاف ماهر السامرائي موضوعة (الصياد) توليف شكلي لاتجاهات فنية معاصرة ، تجمع بين التعبيرية التجريدية والفن الشعبي. فموضوعته دلالة واضحة عن فعل شعبي منبثق من العمق المجتمعي، وبهدف اغناء موضوعه لجأ لاستدعاء مفردة المتعبد الهجين (كائن مركب من وجه واقدام واذرع حيوانية، مزين الوجه بلحى بشرية مع وقفة بشرية ساكنة، وفعل بشري يمثله الوقوف) .

استدعاء رافديني بتوليف معاصر تعززه الوقفة السكونية المعبأة بقيم تعبيرية واضحة ، لتتكامل مشهديه الحدث بمفردة السمك المتناثر على ارضية التكوين. لون احادي معتم غايته تحقيق مبدأ التجذر الحضاري للأرض لغرض ترصين خطاب التأصيل. فيما تعكس (عينة-8ب) التوظيفات التي تجمع ترديدات الارث برؤية معاصرة قائمة على المزج بين الهندسية التكعيبية المختزلة على مستوى الشكل واللون المحيط بالتكوين على نحو عام.

يلجأ الخزاف لتوظيفات الاثر من خطوط وتزيينات متوزعة على السطح ،تجمع بين الحروفيات المسمارية ،والنصوص التزيينية ، جاءت بهيئة خطوط منتشرة على السطح بطريقة مدروسة على نحو عام. وبألوان متضادة(البني وتدرجاته) .هدف الخزاف خلالها تحقيق منحى غرائبي يستند على خطاب التأصيل لتعزيز مفهوم الارث الحضاري كبنية شكلية ضمن مفاهيم الفكر المعاصر.

(عينة-9) الخزاف احمد الهنداوي

(عينة-9أ)

(عينة-9ب)

تعكس(عينة-9أ) للخزاف احمد الهنداوي استدعاء لشكل المسلة بسماتها الانشائية التكوينية المفعمة بالكتابات المسمارية ، معالجات لونية للحروفيات تحيلنا لفعل التعتيق ، من خلال توظيف اكاسيد التلوين المعتمة. فضلا عن ذلك جاء توظيف لشكل الهلال استدعاء واضح ومعزز للموروث الحضاري للمسلة.

جاءت استدعاءات الخزاف ايضا لأشكال المتعبدين مفاهيم شكلية ، محكومة بالتنصيص الشكلي لمفردات (رأس الثور- الكتابات المسمارية-السرد -المتعبدين...الخ)نصوص شكلية لتأكيد مبدأ التأصيل.

فيما تكشف(عينة- 9ب) ضمن تكوينها العام عن تجميع لمفردات فخارية متداولة ضمن المفهوم الشعبي (جرار معروفة في البيئة العراقية معروفة باسم - الحب) ، مفردة تحيلنا للموروث والفلكلور الشعبي المتداول حتى وقت قريب .

جاء توظيفها بتكوين مركب مفترقة عن غايتها الوظيفية ، من خلال تنظيمها ومفردات موروثة متجذرة حضاريا لأجساد بشرية مختزلة مجردة ، يكسف المشهد التكويني هذا عن هدف الخزاف في تحقيق تأصيل وخصوصية للهوية العراقية تجمع بين الارث الحضاري والفلكلوري.

(عينة-10) الخزاف حيدر رؤوف

(عينة-10أ) **(عينة-10ب)**

تمثل (عينة-10) بشقيها (عينة10أ)(عينة-10ب) للخزاف حيدر رؤوف استدعاء للموروث الحضاري الرافديني بشكل تام ، فالأولى جاءت كاستدعاء لدمى الالهة الام للعصور السابقة للتدوين في الحضارة الرافدينية بحدود الالف الخامس(ق.م) ، دقة وهندسية متناهية مع توظيف لتزيينات خطية تحمل دلالة الخصب ضمن الحقب السالفة. تناص شكلي مع الاثر يحمل خصوصية التنصيص.

ولتفعيل خصوصية الاثر لجأ الخزاف الى الاوكسيد اللوني لتحقيق مبدأ التعتيق على وفق الرؤية الجمالية المعاصرة من جهة، فضلا عن الايحاء بالتمسك بالهوية وخطاب التأصيل من جهة اخرى ، تشترك و(عينة-10ب) ، ضمن استدعاء الاثر الحضاري وتتباين عنها ضمن الحقبة الزمانية.

حققت هذه العينة تقابلاً شكليا كاملا لمفردة المسلة من حيث انشائية الشكل تناص متكامل لمسلة حمورابي ، ولعل مرجعية الخزاف ومحليته الهمته هذه الاستعادة، حيث الاستدعاء والتنظيم الحرفي للشكل مع مفارقة مضامينية واضحة.

جاءت غائية الخزاف اعادة الاثر واسترجاعه الهدف منه تحقيق قيم وخطاب التأصيل الكامل، وهذا ما دفعه لمظهرية تعتيق الشكل القصد منه تحقيق غرائبية ممتزجة بالروح المحلية لتعزيز خطاب الاصالة بتوجهاته الكاملة.

(عينة-11) الخزاف بسام ريجارد

(عينة-11أ)

(عينة-11ب)

تعكس جداريات الخزاف المغترب بسام ريجارد الاثر بكل معطياته (عينة-11أ) و(عينة11- ب)،مفردات موروثة متعددة لا تنتمي لثوابت زمانية ، فضلا عن ذلك نفذت بتقنية بدائية على نحو ما.

يستدعي في (عينة-11أ) مجسم انثوي يحيلنا لدمى الالهة الام مع تصدعات شريطية تجسد خصائص الاختام الاسطوانية بنزعة فطرية تحيلنا للاثر بكل انساقه. ولتعزيز خصوصية الاثر يلجأ الخزاف الى التوفيق اللوني بين ماهو معتم وما هو شفاف مستدعيا خصايص الطين اللونية.

فيما تطالعنا (عينة-11ب) بنسقها الجداري ايضا لتكرارية لمفردات هندسية مربعة مترابة بهيئة نظامية وبتربيع واضح. نفذت على سطوح التربيعات مفردات لموروثات حضارية متباينة بين الاثر القديم والاسلامي حيث نفذت التوظيفات لمفردات(كتابات مسمارية – وجوه مجردة- فتاة الوركاء- مفردات اثرية مجردة – فضلا عن لفظ الجلالة).

نفذت بتنوع لوني وملمسي حيث التدرجات اللونية المتداخلة مع ملمسية السطح بين ماهو معتم وشفاف . جاءت قصدية الفنان في استدعاء الاثر والتباين اللوني والملمسي للمفردات الموظفة لغرض تفعيل خطاب التأصيل من خلال انتماء الخزاف لحضارة مفعمة بالموروثات.

<u>اهم نتائج البحث :-</u>

من خلال ماتقدم من وصف وتحليل لنماذج منتقاة بشكل قصدي لتمثل مجتمع البحث ، توصلت الباحثة لأهم النتائج والتي من الممكن ايجازها على وفق الآتي:-

- هناك تباين في الاسلوب المنفذ لكل خزاف ، يترأى ذلك من خلال آليةالتعامل مع الشكل على مستوى البناء الشكلي فضلا عن التوظيفات اللونية في تعزيز مفهوم خطاب التأصيل.
- تنوعت مفردات الاثر المستدعى في تحقيق التأصيل بين ماهو قديم وما هو مرتهن بالحضارة الاسلامية من خلال توظيف الحروفيات بنزعة تشكيلية خالصة.
- لجأ العديد من الخزافين العراقيين الى استدعاء الاثر بكافة اشكاله وتراتباته الزمانية.
- قد يلجأ الخزاف وبهدف تحقيق التأصيل الى تقنيات فنية خاصة منها التلاعب بالملمس والتعتيق واستدعاء الوان معتمة.

- تنوعت استدعاءات الاثر بين مايمثل تناص كلي واحيانا يستدعي الخزاف مفردات للاشارة الى الاثر بغية تحقيق خطاب التأصيل .
- يلجأ الخزاف العراقي المعاصر للفلكلور الشعبي من خلال استدعاء التزيينات ومفردات شعبية متداولة على مستوى الثقافة العراقية الشعبية لتحقيق خطاب التأصيل.
- تنوعت تشكيلات الخزف المعاصر بين ماهو نحتي وجداري واشكال تقليدية متداولة.
- تنوعت اساليب العرض الخزفي تبعا لموضوعية المنجز الخزفي المنفذ.الهدف منها اشاعة خطاب التأصيل.
- اسهمت البيئة بشكل كبير في تعزيز خطاب التأصيل ونخص هنا تحديدا البيئة الثقافية.
- ان مغزى الخزاف المعاصر من استدعاءه للرموز الاثرية هو تعميق تجذره الانساني ، ويمكننا تقصي هذه الرؤية من خلال استدعاء مفردات مرتهنة بالوجود الانساني.
- جاءت المفردات الاثرية والحروفيات كاستعارة للخطاب البصري بهدف تعزيز الهوية الوطنية بابعادها الفكرية كخطاب بصري متداول ضمن المجتمع العراقي بكافة اطيافه.
- يرتهن احيانا الخطاب السياسي باشكاله المتعددة ضمن التكوينات الخزفية لتعزيز مفهوم خطاب التأصيل.
- حقق التأصيل وخطابه اسلوبا متفردا ضمن حركة التشكيل الخزفي في العراق، اسوة بفنون التشكيل الاخرى من رسم ونحت وعمارة.
- لم تقتصر قصدية الخزاف المعاصر على الارث في تعزيز خطاب التأصيل، بل حقق ذلك من خلال تعشيق هذه المفردات وتوظيفها ضمن اتجاهات الفن المعاصر.

مصادر البحث ومراجعه :-

- نوري جعفر الأصالة في مجال العلم والفن، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد،1979
- ميجان الرويلي، وسعد البازعي ، دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط5، 2007
- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، مركز النماء الحضاري، حلب،ط1، 1997
- شاكر حسن آل سعيد، جواد سليم والآخرين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1991،1
- جبرا ابراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، وزارة الثقافة والاعلام،1986
- سارتك لوزان، الفن العراقي المعاصر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1977
- قاسم حسين صالح، في سيكولوجيا الفن التشكيلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990
- شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987
- جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ت: انور عبد العزيز، دار مصر، القاهرة، 1970
- ارنست فيشر، ضرورة الفن، ت: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1974
- جميل صليبيا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية، دار الكتاب اللبناني، ج1، بيروت، 1978
- شاكر حسن آل سعيد، فصول من الحركة التشكيلية في العراق، دار الشؤون الثقافية للنشر، بغداد،1983
- محمد الجزائري، الفن والقضية دار آفاق عربية، بغداد، 1977
- نوري الراوي، تأملات في الفن العراقي الحديث، مديرية الفنون والثقافة الشعبية، بغداد، 1962

أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية

الاستاذ الدكتور شوقي مصطفى علي
كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل

الاستاذ الدكتور عاد محمود حمادي
كلية الفنون الجميلة - جامعة ديالى

ملخص البحث:

تعد تجربة بيكاسو في الرسم التكعيبي تجربة مميزه اقل ما يمكن ان يقال عنها انها كانت اكثر نضجاً من تجارب زملائه الآخرين ، ومن يدرس تجربته يجد انه عمد الى التغريب في اكثر من مجال في اللوحة حتى أصبحت الغرائبية صفة مميزة للوحاته التكعيبية .

استهدفت الدراسة الحالية تعرّف أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية .واقيمت الدراسة على نماذج مصورة ملونة للوحات بيكاسو التكعيبية بلغ تعدادها (64) نموذج رسمها بيكاسو ما بين 1908 و1947 واعتبرت بمثابة مجتمع البحث في الدراسة الحالية واخضعت جميعها للتحليل .

استعمل الباحثان اسلوبين في تحليل نماذج اللوحات ،أولهما هو اسلوب التحليل البنائي (الوصفي) وفيه عمد الباحثان الى تحليل (6) نماذج مصورة من لوحات بيكاسو التكعيبية وأشرا فيها أساليب التغريب التي اعتمدها الفنان بيكاسو في كل لوحة ، اما الاسلوب الثاني فهو اسلوب تحليل المحتوى ؛ اذ عمد فيه الباحثان الى تحليل نماذج اللوحات البالغ تعدادها (64) نموذجاً مصوراً على وفق أداة بحث واحدة هي استمارة أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية التي أُعدت من قبل الباحثين وعرضت على لجنة من الخبراء بلغ عددهم (5) خبراء في الفنون التشكيلية (الرسم) والتربية التشكيلية ، وتألفت الأداة من (8) مجالات تضمنت (16) صنفا اشتملت على (28) اسلوبا للتغريب .

توصلت الدراسة الى ان الفنان بيكاسو قد انتهج (8) أساليب تغريب في لوحاته التكعيبية هي (الأشكال يغلب عليها الطابع الهندسي ، قلة عدد الألوان – أقل من (5) ، طبيعة الالوان محايدة ، تحريف الاشكال ، وجود أكثر من زمان في اللوحة ، وجود اكثر من مكان في اللوحة ، المنظور المستعمل غالباً ما كان ذهنياً ، استعمال مواد غريبة غير مألوفة في اظهار العمل الفني) .

وقد وضع الباحثان عدة توصيات منها اعتماد نتائج هذه الدراسة في مجال النقد التشكيلي باعتبارها اضافة معرفية في ميدان الاختصاص ، كما اقترحا عدة مقترحات منها إجراء دراسة أساليب التغريب في لوحات براك التكعيبية .

Research Summary

Picasso's experience in Cubic drawing is a remarkable experience that was less mature than the experiences of his other colleagues. Those who study his experience find that he deliberately alienated more than one field in the painting، so that the exoticism became characteristic of his cubism paintings.

The current study aimed at identifying the methods of Westernization in Picasso's cubism paintings.

The study was based on color models of the Picasso paintings of Cubism (64)، a model drawn by Picasso between 1908and 1947and considered as the research community in the present study and all subjected to analysis.

The two methods used to analyze the models of the paintings، the first is the method of analysis of the differential (Descriptive) in which the researchers analyzed (6) models of Picasso paintings Cubism and introduced the methods of Westernization adopted by the artist Picasso in each panel، the second method is the method of content analysis; The researchers designed to analyze the models of the

paintings (64)، a model pictured according to one research tool is a form of methods of Westernization in the paintings Picasso cubism prepared by the researchers and presented to a panel of experts (5) experts in the plastic arts (drawing) And plastic education The tool consists of (8) areas involving (16) categories that included (28) methods of alienation.

The study found that the artist Picasso has adopted (8) methods of alienation in his cubism paintings (the shapes are predominantly geometrical، the number of colors is less than (5)، the nature of neutral colors، the distortion of shapes، the presence of more than one time in the painting، From the place in the painting، the perspective used often was mentally، the use of strange materials unfamiliar in the display of artwork.)

The researchers have made several recommendations، including the adoption of the results of this study in the field of plastic criticism as an addition to knowledge in the field of jurisdiction، and suggested several proposals، including the study of methods of alienation in the paintings of Barrak Cubism.

الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث) :

1-1.مشكلة البحث :

تعد المدرسة التكعيبية من اكثر مدارس الرسم الحديث إثارة للجدل واكثرها تغربها واعتماداً على العقل ولا نغالي إذا قلنا إن تجربة بيكاسو في هذه المدرسة عدت تجربة مميزه وربما أكثر نضجاً من جميع تجارب التكعيبين ومن يتعمق بدراستها يجد أن بيكاسو عهد الى التغريب في شتى مجالات اللوحة فأصبحت الغرائبية صفحة ملازمة ومميزة للوحاته التكعيبية.

إن لوحات التكعيبين عامة وبيكاسو خاصة لفتت نظر الباحثان منذ أكثر من خمس عشرة سنة ، وقد تبلور هذا الاهتمام اثناء قيام الباحثان بتدريس تاريخ الفن الاوربي الحديث لطلبة الدراسة الاولية ، فضلاً عن طلبة الدراسات العليا الماجستير لسنوات عديدة ، مما دفع الباحثان الى التنقيب في تجربة بيكاسو التكعيبية في الرسم بما تحويه من تغريب في الاشكال والالوان لم يسبق له مثيل مما جعلهما يقومان بهذه دراسة علمية متخصصة من اجل الكشف عن الاساليب التي يستعملها بيكاسو في لوحاته التكعيبية التي جعلها ترفل بالغرائبية في شتى جوانب اللوحة ، لذلك اثارت لدى الباحثين عدة تساؤلات لعل ابرزها ماهي أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية ؟ لذلك فانه حدد مشكلة بحثه بـ " اساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية" .

2-1. أهمية البحث :

تأتي أهمية البحث الحالي من الآتي :

1-2-1. يعد البحث الحالي أول دراسة بحسب علم الباحثين تقام في أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية .

2-2-1. إن الدراسة الحالية بما ستفرزه من نتائج تشكل إضافة معرفية في ميدان الاختصاص وستلقي الضوء على جانب غير معروف سابقاً وهو أساليب التغريب التي انتجها بيكاسو في لوحاته التكعيبية .

3-2-1. تفيد نتائج هذه الدراسة النقاد التشكيليين في ميدان عملهم عندما يتناولون لوحات بيكاسو التكعيبية ، كما تفيد في تدريس المدرسة التكعيبية لطلبة كليات الفنون - قسم الفنون التشكيلية .

4-2-1. إن موضوع الدراسة الحالية سيفتح آفاقاً جديدة أمام الباحثين لتقصي أساليب التغريب في اعمال مصورين آخرين في المدرسة التكعيبية وكذلك في مدارس فنية أخرى على حد سواء .

3-1. هدف البحث : استهدف البحث الحالي تعرّف أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية .

4-1 . حدود البحث : تحدد البحث الحالي بالاتي :

1-4-1. لوحات بيكاسو التكعيبية التي انجزها في مجال التصوير للفترة من 1908 ولغاية 1947 .

2-4-1. مصورات اللوحات البالغة (64) صورة ملونة للوحات بيكاسو التكعيبية التي انجزها في مجال التصوير .

3-4-1. الأساليب التي تعد تغريبية في مجال التصوير وشملت كل من (الأشكال،الألوان ،الملمس، خلفية،اللوحة،الفضاء في اللوحة ،التحريف والمنظور) على وفق ما ورد في اداة البحث الحالي(استمارة اساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية) .

5-1 . تحديد المصطلحات : (اساليب ، التغريب)

1-5-1. أساليب :

وهو جمع للمفردة (أسلوب) ولم يعثر الباحثان على تعريف للمصطلح (أساليب) ، بيد انهما وجدا تعريفات عدة للمصطلح (أسلوب) منها :

عرفه (أرسطو) كما ورد في كتابه (الخطابة) : " هو التعبير ووسائل الصياغة ويبقى في كل معانيه غايته الاقناع "(هلال ،1973، ص116) .

اما (ساندرس) سنة (2003) فقد رأى إن الأسلوب هو الشخص نفسه .(ساندرس ، 2003 ، ص29)

ورأى (امين وآخر) سنة (2006) بان : " الاسلوب هو المعنى المؤلف على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من كلام او فعل لدى الأخرين.(أمين وآخر، 2006، ص10)

من ملاحظة التعريفات أعلاه نجد أنها جميعا لا تخرج عن نطاق الأدب وتشعباته ،كما أنها لا تتلائم وطبيعة الدراسة الحالية ، لذلك عرف الباحثان مصطلح (الأساليب) تعريفاً اجرائياً بانه:"مجموعة من الطرق التي يلجأ إليها بيكاسو في تصويره لموضوعاته التكعيبية".

2-5-1. التغريب :

عرفه (وهبة وآخر) في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بانه : " الميل للمجيئ بكل ما هو غريب " (وهبة وآخر ، ... ، ص31) . اما صبحي فقد رآه سنة (2000) بانه : " ما يجعل الشيء غريباً مختلفاً عن غيره وخارج عن المألوف " (صبحي ، 2000 ، ص1046) . ورآه (بوزواي) سنة (2003) بانه : " النزعة الى البحث عما هو غريب وغير ومألوف " (بوزواوي ، 2003 ، ص ص33-34) .

أما اصطلاحا فقد راه (زيتوني) سنة (2002) بانه : "... تقديم الشيء بشكل جديد يخرجه من المألوف " (زيتوني ، 2002 ، ص24) .

من ملاحظة التعريفات أعلاه نجد أن جميعها عدا تعريف زيتوني (2002) كانت مختصة بالأدب ليس غير، بيد أن تعريف زيتوني الذي تميز عن التعريفات الأخرى بأنه نظر إليه اصطلاحاً لم يخرج عن الأُطر العامة للتعريفات الأخرى ، لذلك وجد الباحثان أن جميع هذه التعريفات لا تتلائم مع طبيعة الدراسة الحالية على الرغم من قرب بعضها اصطلاحياً ، لذلك فقد عرفا الباحثان مصطلح (التغريب) تعريفاً اجرائياً بانه: " مجموعة من المعالجات الفنية والممارسات الادائية والتقنية التي انتهجها (بيكاسو) في لوحاته التكعيبية التي خرجت عما كان مألوفاً أو معروفاً أو معتمداً سابقاً بحدود عناصر التكوين الفني والمتمثلة بالأشكال والألوان و الملمس وخلفية اللوحة والفضاء والمنظور فضلاً عن الاسس التنظيمية من ايقاع وانسجام وتكرار وسيادة وتضاد ووحدة في التنوع وفق آليات التكعيبية من التحريف و التمويه والتحزيز والكولاج ...) في واحد أو أكثر من هذه البنى التكوينية " .

الفصل الثاني (خلفية نظرية و دراسات سابقة) :

2-1خلفية نظرية :

2-1-1. المبحث الاول : التكعيبية (مرجعيات وريادة حداثوية) :

تعد التكعيبية إحدى مدارس الرسم الأوربي الحديث ويعتقد أكثر المختصين في تاريخ الرسم الأوربي الحديث أن هذه المدرسة كانت تطوراً للمدرسة الوحوشية على الرغم من الاختلافات الواسعة بينهما وانصب جهد التكعيبين على موضوع بناء اللوحة عامة والأشكال فيها خاصة شأنهم في هذا الصدد شأن الانطباعيين ، بيد إنهم تخلو تماماً عما كان الانطباعيون ينظرون الى اللون في اللوحة الأمر الذي جعلهم ينظرون الى اللون في مرتبة ثانية وجعل بناء الشكل في المرتبة الأولى مما جعل التكعيبيين يتقربون الى الألوان الحيادية فضلاً عن جعلهم اللون في المرتبة الثانية بعد الشكل .

ويؤرخ المختصون لهذه المدرسة انها مرت ثلاث مراحل مميزة الأولى هي مرحلة النشأة (1909-1907) وفي هذه المرحلة تكونت المبادئ الأساسية لهذه المدرسة ، وكان لتوجهات (سيزان) والنحت الزنجي تأثيراً كبيراً على تطورها في هذه المرحلة ، كما تميزت هذه المرحلة بان فنانونها (بيكاسو) و(براك) استلهموا توجهات (سيزان) بأن نظروا الى الطبيعة منظوراً هندسيا وهي عبارة عن اسطوانة ، كرة ، مخروط ، كما استلهموا من النحت الزنجي تبسيط الأشكال واخذا لها التعامل مع الواقع برؤية جديدة تعتمد طريقة غير المباشرة. (امهز ،1981، ص ص94-95) .

ومما يميز هذه المرحلة هي ان كل من (براك وبيكاسو) عمدا الى تصنيف الأشكال في الطبيعة الى أشكال هندسية بسيطة ، ذلك عن طريق اختزالها ويتضح هذا التوجه في لوحة براك المسماة (ميناء في النورماندي) (أبو دبسة وأخرى ،2011، ص232) .

والمرحلة الثانية كانت المرحلة التحليلية وتمتد من (1909) الى (1910) ، وهناك من يحددها بـ(1912-1909) ، وفيها عمد التكعيبيون الى المغالات في تفتيت الأشكال الى مكعبات ومن ثم تجميعها في أشكال أخرى وفق رؤية جديدة ، فضلاً عن معالجة هذه المكعبات او الحجوم عن طريق تلاعبهم بالظلال من اجل خلق إيهام بالحركة ، وعمدوا الى الشكل بحث يبدو وكأنه منظور إليه من أكثر من زاوية .(البهسني ، 1982، ص267)

كما رسموا الأشكال باستعمال لون واحد بدرجاته المختلفة ، فكان مثلاً يتم رسم الشخصية بعدة رؤى ومن زوايا مختلفة ثم يتم جمعها في لوحة واحدة محققين في اللوحة أكثر من زمن وأكثر من مكان وهذا الأمر يتجلى في لوحة بيكاسو (جميلتي) . (ابو دبسة وأخرى ، 2011 ، ص232) ، وتعد المرحلة الثالثة (المرحلة التركيبية) (1914-1912) بمثابة رد فعل على المرحلة التحليلية التي بلغ فيها تفتيت الأشكال وتحطمها أمراً مبالغ فيه .(نيومايز ، 1987، ص139)

كما تمحور عمل كل من (براك) و(سيزان) في هذه المرحلة في اتجاه جديد قاد الى التجريد ، إذ أصبح الموضوع غير مقتصر على الصورة البصرية الايهامية ، فضلاً عن عدم ارتباطه بظواهر الأشياء بقدر ارتباطه بعالم الأفكار على الرغم من علاقته بالطبيعة وهو توجه جديد ساهم في فتح آفاق جديدة عملت على بلورة توجهات فنية جديدة لاحقة لحل ابرزها التجريدية (امهز ، 1981، ص ص100-101) .

ومن جهة أخرى فان التكعيبين عمدوا في هذه المرحلة الى إنقاذ الشكل من التفتيت ، كما أن استعادة الشكل لخصائصه الأساسية بدت احياناً في غاية الواقعية خاصة عند (براك) ، إذ فطن في هذه المرحلة الى طريقة التلصيق (الكولاج) ورأى إمكانية استعمالها في اللوحة لغرض اغناء نسيج اللوحة ، فضلاً عما تمثله من واقعية يضاف الى كون هذه الأشياء عدت من وجهة نظره متممات للوحة التكعيبية ، كما عمدوا الى استعمال الخطوط اللينة واهمال جوانب مهمة في هندسية الأشكال

بشكل واضح فضلاً عن تزيينهم لسطوح لوحاتهم .(البهنسي ، 1982، ص269)، ويتجلى هذه التوجيهات في لوحة (بيكاسو) المسماة (طبيعة صامته وخيزران) . (أبو دبسة وأخرى ، 2011، ص232)

إن التكعيبين عمدوا الى رفض كل أسلوب يفقد الشيء طابعه المميز ، وفي هذا التصور وقفوا بالضد من توجهات الانطباعيون حينما عمدوا الى الاهتمام بالتفاعل اللوني في مظاهر الطبيعة دون سواه كما وقفوا بالضد من مبالغات الوحوشيين عندما تركوا للغريزة أن توجه أعمالهم دون رقيب ، لذلك فإن التكعيبين أحدثوا طريقة جديدة للرؤيا إذ أنهم أصبحوا بتوجهاتهم يرون الاشياء بأفكارهم (أذهانهم) وليس بأعينهم الأمر الذي أدى بهم الى أن يستعملوا الأشكال والالوان ليس لأجل التقليد وإنما لقيمتها الشكلية مما جعلهم في هذا التصور يقفون في موقف القطيعة من كل الموروث الفني.(سيرولا،1983، ص ص8-10)

ولم تعد الأشياء لدى التكعيبيين مجرد نماذج بصرية بل صارت عندهم لابد أن تستند لمعالجات فكرية ، والفنان حر في تمثيله يقسم السطوح وترتيبها دون الاهتمام بمواقعها الحقيقية ، كما أن الموضوع قد أخضع بشكل كلي للبناء التصويري وإنه لم يعد يختاره التكعيبيون لصلاحيته للتصوير ، وإنما يختاره عندما يجد فيه تكوينات مناسبة وإن هذه الأشكال تكون متناسقة عندما تبدو مطاوعة للغته التشكيلية (غارودي ، 1968 ، ص50) .

إن التكعيبين في توجهاتهم الفنية والفكرية بحثوا في العلاقة الاحتمالية بين واقعين متباينين بحيث يبدو من غير المتوقع أن تكون بينهما علاقة من أجل الوصول الى واقع يتميز بكونه أكثر إثارة وذلك عن طريق البحث في جوهر الأشياء.(كورك،1989، ص243)

لذلك نرى أن التكعيبين عمدوا الى خرق منطق التناسق التقليدي لغرض زيادة قوة الصورة ووقعها لتصعيد الشكل رغم تحريفه لصالح ابراز الفكرة .(فراي ، 1990 ، ص105)

وعمد التكعيبين الى اختيار الزوايا القادرة على ان تعطي تمثيلاً جوهرياً كاملاً للشكل وهذا قاد الى التداخل الزماني والمكاني مما جعل الفنان التكعيبي بجمع بين المرئي واللامرئي (الشوك ، 1983، ص83) ، الأمر الذي جعل التكوين ليس له بداية او نهاية ، وان جميع ما في التكوين له اهمية واحدة (ستاين ، 1992، ص20)، كما أن التكعيبيون كانوا ينظرون الى الاشياء نظرة نسبية ومن عدة وجهات نظر دون ان يكون لأي منها قيمة مطلقة .(الشوك ، ... ، ص104)

واعتبر التكعيبيون تصوير الشكل من زاوية نظر واحدة لا تعبر عن طبيعة الشكل بصورة حقيقية بيد ان تصويره من اكثر من زاوية نظر تعطيه هويته الحقيقة .(Clernter،1995،p.233)

لذلك اصبحنا نرى في اللوحات التكعيبية الاشكال وخاصة الوجوه الآدمية مرسومة من اكثر من زاوية نظر ، فاصبح هناك اكثر من زمان في اللوحة ، كما اصبح في اللوحة للسبب ذاته اكثر من مكان في اللوحة ، لان وجود اكثر من زمان يحتم وجود اكثر من مكان فيها . (الشوك ، 000، ص104)(Cole،1989،p.206) .

من ابرز الفنانين التكعيبين :

1. جورج براك(1882-1963) ومن أعماله (ناقل الاخبار)و(ميناء في النورماندي) .
2. بابلو بيكاسو (1881-1972) ومن أعماله (آنسات افينيون) ، و(جميلتي) .
3. جون غراي (1887-1924) ومن أعماله (زوجة الفنان) .
4. روبير دولوناي (1885-1941) ومن أعماله لوحة (برج ايفل) .
5. اندريه لوت (1885-1963) ومن أعماله (المطبخ) .

ومما يلفت النظر في هذا الأمر ان جميع هؤلاء يجمعهم توجههم التكعيبي في الرسم ، بيد ان لكل منهم اسلوبه المميز وان من هذه المجموعة بقي (بيكاسو) فقط متشبثا بهذا التوجه.

2-1-2. المصور التكعيبي بيكاسو :

ولد المصور (بيكاسو) سنة(1881) في مدينة ملقا في اسبانيا ، ودرس الفن في برشلونة وكان أبوه مدرساً للتصوير الامر الذي جعل بيكاسو يتعامل مع التصوير منذ نعومة أظفاره. (البهنسي ،1982، ص271) .

واعتبر (بابلو بيكاسو) اشهر موهبة فنية ، وقد رسم في طفولته بالأسلوب الواقعي وكذلك في فترة المراهقة ، بيد انه خلال العقد الاول في القرن العشرين تغير اسلوبه في الرسم بشكل جذري وبدأ في تجريب تقنيات مختلفة وأفكار مختلفة وقد مارس الى جانب التصوير كل من النحت ، والخزف ، والعمارة . (ابو حجلة ، 2011، ص282) .

سافر للمرة الاولى الى باريس سنة (1900) واستقر بها بشكل نهائي منذ عام (1904) وهناك اصبح صديقاً لـ(ماكس جاكوب) وابولونير وماتيس وبراك ، وقد اثمرت صداقاته هذه عن تأثره بشكل كبير بكل ما كان يدور في باريس من تلاقح افكار في ميدان الفنون. (البهنسي ، 1982، ص271) .

مرت أعمال بيكاسو بثلاث مراحل متمايزة هي :

- المرحلة الزرقاء : (1901-1904)

وفي هذه المرحلة استعمل بيكاسو بكثرة وافراط اللون الازرق ودرجاته ، والازرق المخضر بدرجاته وظلاله ، أما الموضوعات التي رسمها فكانت للمتسولين والفقراء والاشخاص هزيلي الجسم والعميان وما يلاحظ فان رسومه هذه كانت يسودها جو مشحون بالكآبة وقد امتدت هذه المرحلة من (1901-1904) .(ابو حجلة ، 2011، ص283) .

- المرحلة الوردية : (1904-1906)

استعمل فيها (بيكاسو) اللون الوردي بكثرة فضلاً عن اللون البرتقالي وتدرجاتهما ، اما الموضوعات التي رسمها فكانت من السيرك والالعاب البهلوانية ومن حياة العاملين فيها كالمهرجين والشخوص الكوميدية التي ارتدت الملابس المرقطة .(Cole،1995،p.131) (ابو حجلة،2011،ص283)

- مرحلة التأثر بالنحت الافريقي : (1907-1909)

وامتازت هذه المرحلة بانها كانت مرحلة تأثر بيكاسو بشكل كبير بالنحت الافريقي والاقنعة الزنجية اذ كانت بما تمتلكه من قوة سحرية وبدائية ذات تأثير كبير على بيكاسو وما انتجه من اعمال في هذه المرحلة وقد انعكس ذلك ليس على بيكاسو وحده وانما تعداه الى الاخرين بشكل او بآخر وقد ساهم هذا التأثر في احداث تغيير واضح في توجهات التكعيبين لعل ابرزها هو ما جعل التكعيبيين يخففون كثيراً من جرأتهم واندفاعهم في اعمالهم التكعيبية وخاصة بيكاسو . (البهنسي ، 1982، ص299) .

ومارس (بيكاسو) الى جانب التصوير كل من النحت والفخار بشكل واسع وله فيها أعمالاً فنية رائعة وقد عمد الى ممارسة هذين النوعين من الفنون عندما استقر به المقام في جنوب فرنسا لعدة سنوات ومن هناك كان يرسل أعمالاً مميزة في الفخار خاصة .

إن بيكاسو ابدع في مجال الفن التكعيبي في التصوير ويعود اليه الفضل الكبير في ارساء دعائم هذا الاتجاه الفني الى جانب براك ، بيد ان اعماله التكعيبية المميزة جعلته وكأنه هو من أرسى دعائم التصوير التكعيبي مع مراعاة عدم الاستهانة بما قدمه الآخرون خاصة (براك) في هذا الميدان .

ويلخص (ريد) كل التبدلات التي حصلت لمحاولات بيكاسو ما بين (1914) وما بعدها بشكل مميز اختزل فيه كل هذه المراحل بالآتي :

* 1914 - تطوير آخر للتكعيبية باتجاه (الروكوكو) وتميزت بانها كانت غنية بالألوان فضلاً عن استعمال المواد والانسجة اكثر من الالوان الزيتية .

*1915-1916- انتج (بيكاسو) خلالها أعمالاً تكعيبية ذات خطوط عريضة ومواضيع كبيرة الحجم .

*1916-1921- انتج أعمالاً فنية في الرسم في الكلاسيكية الواقعية وكانت بعضها تخطيطات بالقلم الرصاص على طريقة (انغريس) (المرأتان الجالستان 1920) .

*1918-1920- تميزت أعماله في الرسم بـ(النمطية الفردية) وشابها تشويه وذلك باستطالة جسم الانسان (صورتا الموسيقين الثلاث) .

*1920-1923- اندمجت اساليب (بيكاسو) فانتج الاسلوب الكلاسيكي الجديد الذي استمر على فترات .

*1923-1924- وتميزت هذه المرحلة بمواضيع الحياة الجامدة التكعيبية ذات الجسم الكبير .

*1924-1925- وتميزت بتطور الخطوط المنحنية التكعيبية .

*1925- بداية المرحلة السريالية في أعمال (بيكاسو) وقد بدأها في (الراقصات الثلاث) سنة 1925 ، وقد أشرت هذه المرحلة تأثره بأعمال كل من (آرب) و(خوان ميرو) و(تانغوي) (ريد ، 1989، ص ص88-89) .

2-2. دراسات سابقة :

اجرى الباحثان مسحاً شاملاً في ميدان الاختصاص فلم يعثرا على أية دراسة اقيمت في اساليب التغريب التي انتهجها بيكاسو في أعماله للتصوير التكعيبي وكذلك لكل مصور تكعيبي آخر الامر الذي جعل ميدان الدراسة الحالية ميداناً بكراً .. لذلك فإن الباحثين اكتفيا بهذه الاشارة .

الفصل الثالث (اجراءات البحث) :

3- منهج البحث واجراءاته :

3-1. منهج البحث : استعمل في انجاز البحث الحالي منهج البحث الوصفي .

3-2. اجراءات البحث :

3-2-1. مجتمع البحث : تحدد مجتمع البحث في الدراسة الحالية بـ(64) صورة للوحات تكعيبية ملونة رسمها بيكاسو في مختلف المراحل حصل عليها الباحثان من اكثر من موقع على شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) .

3-2-2. عينة البحث : اخذ الباحثان عينتين للتحليل ، الأولى بلغت تعدادها (6) نماذج وقد عمدا الى تحليلها تحليلاً بنائياً ، اما العينة الثانية ، فاعتبر الباحثان مجتمع البحث كله كعينة للبحث اذ قاما بتحليل جميع اللوحات البالغ تعدادها (64) لوحة على وفق فقرات اداة التحليل التي أُعدت لهذا الغرض .

3-3. اداة البحث : عمد الباحثان الى بناء أداة للبحث بالاستعانة بأدبيات الاختصاص وقد تألفت أداة التحليل بصورتها الاولية في (8) مجالات هي (الاشكال ، الالوان ، الملمس ، خلفية اللوحة ، الفضاء في اللوحة ، التحريف ، والمنظور ، استعمال مواد غريبة غير مألوفة) ، تضمنت (16) صنفاً ، واشتملت على (28) اسلوبا للتغريب وقد عرضت الاداة على لجنة في الخبراء المتخصصين بلغ تعدادهم (5) خبراء في الفنون التشكيلية والتربية التشكيلية ، وقد اخذ الباحثان بآراء الخبراء حول الأداة وقد اشار جميعهم الى ان الاداة جيده وعدلوا في صياغة الفترات فقط (ملحق-1) .

3-3-1. صدق الاداة :عرضت الاداة على لجنة من الخبراء بلغ تعدادهم (5) خبراء (4) منهم في الفنون التشكيلية (رسم) والآخر في التربية التشكيلية وقد بلغت معاملات الاتفاق على الفقرات ما بين (100%) و(80%) وذلك باستعمال معادلة (كوبر) التي عادة ما تستعمل لمثل هذا الغرض . (ملحق-2) .

3-3-2. ثبات الاداة : استخرج ثبات الاداة عن طريق اجراء ما يعرف بـ(ثبات التحليل) الذي عادة ما يتم استخراجه على مرحلتين الاولى هي الاتفاق عبر الزمن ، والثابتة الاتفاق مع محلل خارجي واحد على الاقل وكما يأتي :

3-3-2-1. الاتفاق عبر الزمن : وعمد الباحثان فيه الى تحليل عينة من صور للوحات مجتمع البحث بلغ تعدادها (10) صور اخذت بشكل عشوائي حللت على أساس فقرات أداة البحث ، ثم حللها الباحثان نفسها بعد مرور (15) يوماً وقد بلغت نسبة الاتفاق ما بين التحليلين على اساس فقرات ما بين (0،831) و (0،898) وهي نسب اتفاق عالية يمكن الركون اليها في البحوث العلمية .

3-3-2-2. الاتفاق بين أحد الباحثين ومحلل خارجي(*) :

عمد الباحثان الى تسليم الصور الـ(10) ذاتها التي قاما بتحليلها مرتين الى محلل خارجي بعد أن أطلعه على الأداة وأسلوب التحليل ، ثم عولجت نتائج التحليلين فوجدا إن نسب الاتفاق بلغت ما بين (0،838) و (0،884)، وهي نسب اتفاق عالية يمكن الركون إليها في البحوث العلمية .

3-4. الدراسة الاساسية :

بعد ان استخرج لأداة البحث صدق وثبات ، عمد الباحثان الى تحليل (6) نماذج تحليلا بنائياً مؤشرين في كل منها أساليب التغريب التي انتهجها بيكاسو ، كما عمدا الى تحليل جميع صور اللوحات لمجتمع البحث البالغ عددها (64) صورة على اساس فقرات اداة البحث ، ثم عمدا الى اعتماد جميع نتائج التحليل باعتبارها بيانات للبحث استخرج منها نتائج البحث .

3-5. الوسائل الاحصائية(**) :

استعمل[2] في انجاز الدراسة الحالية الوسائل الاحصائية الآتية :

3-5-1. معادلة كوبر وقد استعملت في استخراج نسب اتفاق الخبراء على كل فقرة في فقرات اداة النحت .

3-5-2. معادلة هولستي وقد استعملت في استخراج نسب الاتفاق لفقرات اداة البحث بين أحد الباحثين ونفسه وبينه وبين المحلل الخارجي .

3-5-3. معادلة لايت وقد استعملت في اجراءات ثبات اداة البحث .

3-5-4. معادلة (كا^2) وقد استعملت في معالجة تكرارات الظهور لفقرات اداة البحث والتي منها استخرجت الاساليب التي اعتمدها (بيكاسو) في التغريب .

(*) المحلل الخارجي هو أ.م.د علي عبد الكريم رضا – تدريسي في كلية التربية للعلوم الانسانية ، جامعة كربلاء ، تخصص تربية فنية ، ماجستير في التربية التشكيلية ، ودكتوراه في التربية الفنية .

(**) تمت كافة المعالجات الاحصائية باستعمال الحقيبة الاحصائية SPSS .

6-3 . تحليل نماذج (عينة) البحث :

نموذج (1)

عنوان العمل : امرأة أمام المرآة

قياس العمل : 158 × 128 سم

الخامة : زيت على الكنفاس

سنة الانجاز : 1932

العائدية : متحف الفن الحديث/ نيويورك

الوصف البصري : صور الفنان بيكاسو في لوحته (امرأة أمام المرآة) فتاة مبتسمة ذات شعر اصفر اللون وهي بوضعية وقوف تنظر الى مرآة أمامها ، ترتدي زيا معاصراً مكون من اشكال هندسية عديدة (دائرة – مثلث – مربع – مستطيل..) ، تتخلله خطوط سميكة ونحيفة برزت شكل الثوب ، ونلاحظ تواجد ملامح وجه لامرأة اخرى تقابل الاولى شبيه بالاخرى ولكن تختلف عنها بلون الشعر وحجمه وتشكيلة الزي والوانه الزرقاء والحمراء المتدرجة .وقد تواجدت زخرفة هندسية في مساحة اللوحة ذات اللون الاصفر والاحمر .

التحليل : اعتمد الفنان بيكاسو على جماليات التداخل والتقاطع في تكوين مفرداته التشكيلية عندما اهتم بالعديد من الاسس التنظيمية والمتمثلة بالتضاد اللوني والخطي ، وايضاً الوحدة في التنوع والتكرار للوحدة الزخرفية فضلاً عن الايقاع اللوني الذي منح التكوين العام قيمة تعبيرية غريبة ضمن عالم متخيل يحتفي بالحسي والمجرد على حدٍ سواء ، يسهم في تبسيط العمل الفني فكرة وموضوعاً وتنفيذاً لصالح الاختزال .

وقد اكد الفنان على عنصر الخط الهندسي في ان يكون له السيادة في الشكل ليمنح التكوين سمة تحديثية باتجاه التغريب لما للشكل الهندسي من ترميز عالٍ وتشفير واضح وتحريف للشكل الواقعي ، ليصبح التغريب في هذه الحالة بمثابة تمرحل اضطراريّ ، مفروض على الاخر من الحالة الواقعية للشكل الطبيعي للمرأة الى الحالة الغريبة التي مثلت في الوجه الثاني للمرأة في المرآة الذي اختلف شكلاً ومضموناً .. وبالتالي يتجه الفنان الى شد انتباه المشاهد الى الشكل الجديد الذي تم تغريبه باتجاه المعنى المجازي للون والشكل والخطوط المتكسرة والهندسة المتسيدة في التكوين العام للمشهد التصويري التي تكسر افق التوقع مما يبتكر الفنان فضاءا جديداً متداخلاً في الزمكانية ومتجانساً في التعبير والتعبيرية .

نموذج (2)

عنوان العمل : آنسات افينون

قياس العمل : 244 × 234سم

الخامة : زيت على الكنفاس

سنة الانجاز : 1907

العائدية : متحف الفن الحديث/ نيويورك

الوصف البصري : رسم الفنان اشكالاً غريبة تقترب من الهندسية ومحتفية بتطبيقات التكعيبية التحليلية . فنلاحظ هنالك خمسة نساء عاريات رسمت بأشكال مختزلة وبخطوط حادة ، إحداهن بوضعية الجلوس والاربعة الاخريات بوضعية الوقوف ولكن بحركات متباينة ومختلفة وبملامح وسحنة افريقية قروية وتتواجد في

خلفية المشهد البصري ستارة بمساحات هندسية زرقاء اللون وفي الجهة اليمنى ستارة بنية اللون . ويلاحظ المشاهد هنالك سلة فاكهة في الجهة السفلية .

التحليل: ابتعد الفنان بيكاسو في هذا المشهد التكعيبي الفريد عن الصفات المرئية المحدودة (الحسية) عندما اعتمد على اللون الاحادي فضلا عن الالوان الحيادية ، مقترباً من التغريب الذي يساهم في التمرد على الانساق الطبيعية في التشريح والاسلوب والاخراج وفق متطلبات الحداثة والمجتمع الاستهلاكي الغربي .. فالفنان أكد على عملية تسطيح اغلب مفرداته التكوينية للمشهد البصري الى مسطحات هندسية ، تكشف عن الطاقات التعبيرية للون والخط والفضاء بأساليب التغريب والإيحاء الحركي للاجساد الافريقية والمحيط الجغرافي للمفردات الاخرى ، بوصف ان الفنان حاول تفعيل آليات المتخيل لاجل اقتراح بنية جمالية مغايرة للواقع وغريبة عنه ، تحيل المرئي (المحدود) إلى مساحات هندسية تتناسب طردياً مع أفكار ورؤى الفنان بيكاسو التحديثية وبكل الاتجاهات (أفقية وشاقولية ومحورية) تساهم في ربط الاشكال الادمية (النساء) مع مساحات المشهد البصري المتسم بالاختزال . بمعنى آخر ان الفنان في هكذا مشاهد تكعيبية حاول ان يمنح المشهد الفني أكثر من زمان ومكان والذي يسهم في تمجيد بعض أساليب التغريب، المعبر عن حالات الرمز في التعبير والدهشة في الاسلوب والمحاكاة أو التقليد للثقافة الغربية والأخْذ بما تملكه من قيم وأنظمة اجتماعية وسياسية وثقافية .

نموذج (3)

عنوان العمل :الموسيقيون الثلاثة Three Musicans قياس العمل :

79 × 75، 87 انج

الخامة : زيت على الكنفاس

سنة الانجاز : 1921

العائدية : متحف الفن الحديث/ نيويورك/مجموعة السيدة سيمون كوكنهايم

الوصف البصري : صور الفنان في هذا المشهد التكعيبي تكوينات ذات طابع هندسي يحوي بعض المفردات من الاجساد والآلات و الاشكال الحيوانية.. فنلاحظ تواجد ثلاثة موسيقيين في مركز ثقل اللوحة وهم بوضعية الجلوس ، فالشخص الاول الذي يتوسطهم نراه يمثل عازف الكيتار و هو يرتدي زي المهرجين بالالوان الحمراء والصفراء التي تملئ الاشكال الهندسية فضلاً عن تواجد عازف آخر في الجهة اليمنى وهو يحمل آلة موسيقية هوائية وهو يرتدي زي ابيض اللون بينما في الجهة اليسرى تواجد الموسيقي الثالث بملابس سوداء اللون وبيده يمسك اوراق النوتة الموسيقية ، وامامهم طاولة كبيرة هندسية الشكل حمراء اللون ، في حين تسيدت مساحات لونية بنية في فضاءات اللوحة .

التحليل : نتلمس بصرياً وذهنياً وفق القراءة التكعيبية للشكل المرسوم العديد من المعالجات التحديثية للسطوح المرسومة سواء في توزيع الضوء وتشتيته و الظل وتحويره او تغريبه و اللون وتقشفه والاشكال الادمية وتبسيطها للتحرر من اصنام البعد المكاني لصالح التعبير والتجريد . فقد سعى الفنان الى تأكيد جماليات التغريب في الاشكال الادمية من خلال تكثيف عمليات التبسيط والتمويه والتحديث والتحريف والتشويه والتحجيم التي تعد اهم اساليب التغريب ، للتحول بالذهن الى المفاهيم بدل من التفاصيل للنفاذ الى الجوهر وفق علاقة تكوينية جدلية مع الآخر بحدود ثنائيات التغريب (التحليل والتركيب) و (التقريب والتبعيد) تكشف أهم المستويات الجمالية التركيبية التي تنتج المعنى .

فالفنان بابلو بيكاسو يحاول في حدود التكعيبية ان يكسر افق التوقع لحظة تحريف السياقات الأسلوبية التقليدية الطبيعية ، محاولة منه الى تمجيد البعد الرابع وهو الزمن الذي يعد احد اساليب التغريب المهمة في الفن الحديث ، فضلاً

عن تصعيد عملي ونظري للتراكم المعرفي للذاكرة البكرية التي اخترقت الفضاء التصويري المألوف باتجاه الجديد الحديث ، رغبة من الفنان ان يبتكر انزياحاً تركيبياً في اللون والخط والشكل على حدٍ سواء وبمساعدة آليات الاختزال والتخلي عن التفاصيل لصالح الافكار وعمليات التخييل المشتغلة على الحدس .

نموذج (4)

عنوان العمل: جيتار

قياس العمل : 5/8 25×5/8 19انج.

الخامة : حبر و فحم على ورق ملون

سنة الانجاز : 1913

العائدية : متحف الفن الحديث

الوصف البصري : صور الفنان في المشهد الحالي مجموعة من الاشكال الشبيهة بآلة الكيتار الموسيقية ، والذي تواجد في مركز ثقل اللوحة وفق نسق شكلي يتمظهر نصفه باللون الابيض بينما النص الثاني بلوناً بني غامق ومزخرف ، فضلاً عن إلصاق الفنان العديد من أوراق الجرائد التي صفت بتقنية الكولاج تمثل أوراق النوته الموسيقية أو توحي بها ، فيما توشح فضاء المشهد البصري بدرجات غامقة من اللون الازرق .

التحليل : اعتمد بيكاسو في تكوين مساحاته الهندسية نسقاً لونياً وخطياً سائداً في التكعيبية باتجاه التحديث والتغريب وأساليبه التقنية عبر بنية التكوين الفني من أجل الاطاحة بأصنام البعد المكاني التي تحتفي بالمرئي (المحدود) والاحتفاء باللامرئي (اللامحدود) لصالح الجوهر ؛ اذ ان الفنان قد اعتمد على جماليات التغريب المحتفية بالجدل بين الجزئي والكلي لانتاج الجمال الخالص الذي يؤكد حضوره من خلال عمل آليات الحدس في الذهن والمخيلة لتكوين نسقاً شمولياً متنوعاً في الشكل المجرد والخط الهندسي والايقاع المتوازن والفضاء المفتوح المنسجمة مع طروحات الحداثة .. فاستطالت المفردات الموسيقية وتداخلت ضمن الفضاء اللوني العام وترابطت هندسياً بفعل عمليات الاختزال والتبسيط والتحوير لتأسيس فضاءات متحركة ومتفاعلة .وبالتالي يتخذ الفنان أساليب التغريب في انتاج واقتراح أشكالا جديدة متباينة ، تعتمد طرق احلال ثقافات الاخر محل الثقافة المحلية .

ولاننسى ونحن نتحدث عن التغريب في التكعيبية ان الفنان قد اعتمد على اقتراح أزمنة متعددة ومتتابعة ممتدة تطيح بخصوصية الاشياء وطبيعتها الواقعية وتمرحلها بصرياً وذهنياً من التعاقب الى التزامن .

نموذج (5)

عنوان العمل: رجل يتكئ على المنضدة

قياس العمل : 52 × 78،75 سم .

الخامة : زيت وورق على كانفاس

سنة الانجاز : 1915

العائدية : متحف مارلبروف للفن التشكيلي / لندن

الوصف البصري :صوّر الفنان أشكالاً مجرّدة يتمظهر من خلالها هيئة رجل وقد تداخلت جميع أجزاء جسده مع مفردات المشهد البصري ككل وامامه منضدة

يتكئ عليها . يحيط بالتكوين العام العديد من الألوان ذات الطابع الكولاجي (الأسود والابيض و الاحمر والأزرق و الاخضر) ،فضلاً عن تواجد بعض الخامات الورقية المثقبة مع تلاشي المحيط بالالوان الحيادية المتدرجة بين الابيض والاسود .

التحليل : اعتمد بيكاسو على آليات الحدس المحتفي بالتجريد والتبسيط والاختزال وبحدود تقنية الكولاج على اقتراح تكويناته الهندسية المتداخلة والمتراكبة ضمن وحدات مستطيلة الشكل تنطوي بصورة أو باخرى على خصائص وسمات التغريب الدلالي من أجل الوقوف على القوانين والاشتراطات التكعيبية بعيداً عن التوصيف والتفصيل وقريباً من التحديث . ان بساطة أشكاله تمنح ذهن التلقي جمالاً خالصاً وحضوراً تداولياً للفكر المثالي باتجاه البنية العميقة للمفردات المجردة مبتعداً بذلك عن الانماط التقليدية السابقة على التكعيبية لصالح رؤية عين الطائر الجامعة للذهن والبصر معاً لحظة فعل التلقي . فالفنان حاول ان يستهدف الثوابت من خلال اعتماد التغريب لتمرير مشاريعه الثقافية والفكرية والجمالية وبمساعدة عمليات التخيل والتفكير والتخييل بوصفها نتاج الفكر والحدس متخطياً بذلك اغلب الاساليب التقليدية في التكنيك والتوصيف . اذ ان الفن التكعيبي يركّز على تحرير الشكل نسبياً من تفاصيله المادية ، وبعيداً عن الاهتمام التشبيه .

نموذج (6)

عنوان العمل: المرأة الباكية

قياس العمل : 49 × 59،5 سم

الخامة : زيت على كانفاس

سنة الانجاز : 1937

العائدية : متحف في لندن

الوصف البصري: صور الفنان في هذا المشهد الحزين امرأة مسنة باكية باسلوب تكعيبي محتفي بالمساحات الهندسية المتداخلة والمتقاطعة والمتجاورة والتي انتجت ملامح وجه الامرأة وعلى وجه الخصوص العينان والتي وجدناهما في أصبحت في مركز ثقل اللوحة ومايتساقط منها من دموع باشكال هندسية حادة بيضاء اللون وتواجد احد الكفوف قريباً من الفم مع وضوح بعض الخطوط التي اظهرت شعر المرأة الطويل وقد توج راسها طاقية حمراء اللون. ونلاحظ تواجد تشكيلات هندسية ذات الالوان الحمراء والبنية والصفراء وقد احاطت بالمشهد العام للوحة .

التحليل : تعد هذه اللوحة من الاعمال المميزة للفنان بيكاسو لما فيها من خصوصية تغريبية وتحريفية وتكعيبية في التقنية والاسلوب والاتجاه خاصة بالتغريب عندما اكد الفنان على تعددية المكان والزمان في بنية التكوين العام للمشهد ، وهذا يعد احد اهم الاساليب فنلاحظ ان الفنان قد اعتمد على جماليات التلصيق والتسطيح التي اطاحت بقواعد الرسم التقليدي وحطمته لصالح التغريب ؛ على اعتبار ان الفنان قد سعى ويسعى الى صياغة أشكال قابلة للتأويل ضمن أطر دلالية مشتركة ومتوافقة زمانياً مع الفكر المعاصر لتأسيس قيم جمالية خالصة ، كمحاولة من الفنان الى استعارة المفهوم والكلي على حساب الفردي والجزئي .فقد أحال الفنان وفق بنية التكوين الفني ، جميع مفرداته وأشكاله الى افكار بعد ان كانت مجرد موضوعات طبيعية محدودة لما يمتلكه الفن التكعيبي من جوهر كلي مفاهيمي يستحضر معاني تتلائم مع المحتوى ومايحتويه المشهد الحالي من ذاكرة ذهنية ينتج منظوراً ذهنيا والذي يعد احد اساليب التغريب في التكعيبية ، مشتغلاً على علاقات التنظيم من تضاد ووحدة في الاسلوب وسيادة للخطوط الهندسية ولجماليات اللون ، فيصبح التغريب شبيه بالاداة الفعّالة .

الفصل الرابع (نتائج البحث ومناقشتها) :

4-1. نتائج البحث :

اسفر تحليل بيانات الدراسة عن الآتي :

4-1-1. وجود ثمانية اساليب تغريب انتهجها (بيكاسو) في لوحاته التكعيبية هي (الاشكال يغلب عليها الطابع الهندسي ، قلة عدد الألوان - اقل من 5 الوان - ، طبيعية الألوان محايدة ، تحريف الاشكال ، وجود اكثر من زمان في اللوحة ، وجود اكثر من مكان في اللوحة ، والمنظور المستعمل في اللوحة غالباً ما كان منظوراً ذهنياً ، واستعمال مواد غريبة غير مألوفة في اظهار العمل الفني) ، وذلك لظهور كل منها بنسبة اكثر من (50%) فضلاً عن كون تكرار ظهور كل منها كان بفارق معنوي في المستوى (0.05) (جدول-1) .

(جدول-1)

أساليب التغريب وتكرارات ظهورها وقيم كا^2 ودلالاتها في (0.05)

ت	التكرارات وقيم كا^2 ودلالاتها / أساليب التغريب	التكرارات		قيم كا^2		الدلالة في 0.05
		الظهور	عدم الظهور	محسوبة	جدولية	
1	الأشكال يغلب عليها الطابع الهندسي	51	13	22.56	3.83	دال
2	قلة عدد الألوان (أقل من 5)	47	17	14.06		دال
3	طبيعة الالوان محايدة	45	19	5.64		دال
4	تحريف الاشكال	44	20	9		دال
5	وجود أكثر من زمان في اللوحة	43	21	7.56		دال
6	وجود أكثر من مكان في اللوحة	42	22	6.25		دال
7	المنظور المستعمل غالباً ما كان ذهنياً	40	24	4		دال
8	استعمال مواد غريبة غير مألوفة	40	24	4		دال

أما باقي أساليب التغريب التي احتوتها أداة البحث والبالغة (21) أسلوباً فلا تعد أساليب تغريب أما لظهورها بتكرار اقل من (50%) أي اقل من (32) أو أن تكرارات ظهورها لم تكن بفارق معنوي في المستوى (05 ،0) (جدول-2) .

(جدول-2)

[1]أساليب التغريب التي لم تظهر اساليب تغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية وتكراراتها(*)

ت	التكرارات وقيم كا^2 ودلالاتها / أساليب التغريب	التكرارات		قيم كا^2		الدلالة في 0.05
		الظهور	عدم الظهور	محسوبة	جدولية	
1	الأشكال غير واقعية	29	33	0.25	3.83	غير دال
2	الأشكال ذات واقعية متنوعة	23	41	5.06		دال لصالح عدم الظهور
3	الأشكال ذات طبيعة متنوعة	30	44	3.06		غير دال
4	الالوان كثيفة	27	37	1.56		غير دال
5	الالوان متنوعة الكثافة	22	42	6.25		دال لصالح عدم الظهور
6	الملمس غير واضح	37	27	1.56		غير دال

(*) إن عدد أساليب التغريب في الأداة هي (28) وظهرت أساليب معتمدة عدد (7) والمتبقي (21) في حين أنها في جدول (2) كانت (16) ، أما الأساليب الخمس المتبقية فهي في مجال التغريب في الاشكال وكانت (تكبير , تصغير, اطالة , تقصير , اضافة , حذف) وقد ادمجت مع بعضها فكانت (تحريف في الاشكال) لذلك اقتضى التنويه.

7	الملمس متنوع	21	43	7.56		دال لصالح عدم الظهور
8	خلفية اللوحة كبيرة	28	36	1		غير دال
9	الخلفية صغيرة	36	28	1		غير دال
10	الخلفية ليس لها علاقة بالموضوع	21	43	7.56		دال لصالح عدم الظهور
11	الفضاء في اللوحة مغلق	35	29	0.56		غير دال
12	الفضاء في اللوحة مفتوح	29	35	0.56		غير دال
13	التحريف في اللون موجود	24	40	4		دال لصالح عدم الظهور
14	المنظور في الأشكال خطي	13	51	22.56		كذلك
15	المنظور في الأشكال ياباني	11	53	27.56		كذلك
16	المنظور في الألوان غير موجود	7	57	39.06		كذلك

2-4. مناقشة النتائج :

من النظر الى (جدول-1) نجد إن أسلوب التغريب للأشكال يغلب عليها الطابع الهندسي قد ظهر بتكرار (51) من اصل (64) وان قيمة (كا^2) كانت (22.56) وهي عالية جداً وقد جاءت هذه النتيجة متساوقة مع ما كتب عن التكعيبية عامة ورسوم بيكاسو التكعيبية خاصة اذ تشير المصادر الى أن التكعيبيين عمدوا الى تحويل الأشكال الى أشكال هندسية كالمكعبات والمسطحات (ابو دبسة واخرى ،2011، ص232) ، وان (بيكاسو) عمد الى اختزال الشكل الى سطوح هندسية مما يتحقق الغرابة ذلك الجانب الذي سعى إليه (بيكاسو) بكل ما أوتي من قوة في أعماله وخاصة لوحاته التكعيبية. (فرانسواز وآخر ،... ، ص321) . .. كما في النماذج (1 – 2 – 4)

ولو تأملنا (جدول-1) نجد إن أسلوب التغريب (قلة عدد الألوان أي اقل من (5) ألوان قد ظهر بتكرار (47) من اصل (64) وقد جاءت هذه النتيجة مثل سابقتها لا تتعارض مع ما كتب عن التكعيبيين في هذا المجال عامة وبيكاسو خاصة إذ أن اهتمامهم بالشكل أدى الى انصرافهم تماماً عن الألوان الحية (البهنسي ،1982 ، ص267) . كما في النماذج (2 –4).

وللسبب ذاته نجد أن أسلوب التغريب (طبيعة الألوان حيادية) قد جاءت بهذا التكرار العالي (45) إذ أن ذلك جاءت متساوقاً مع ما كتب عن استعمال الألوان عند التكعيبين ذلك لأن انصرافهم عن الألوان جعلهم يكتفون بالألوان الحيادية (المصدر نفسه ، ص ص277-278). كما في النماذج (2 –4) .

ولو نظرنا الى (جدول-1) نجد أن أسلوب التغريب (تحريف الأشكال) ظهر بتكرار (44) من اصل (64) وهو تكرار عالي يؤشر انه اسلوب استعمله بيكاسو بدرجة كبيرة في لوحاته وقد جاءت هذه النتيجة مثل سابقاتها متساوقة مع ما كتب عن التكعيبيين في الأدبيات ، ويعتقد الباحثان إن هذه النتيجة مرتبطة بدرجة كبيرة بأسلوب التغريب الأول ذلك لأن توجه التكعيبين الى جعل اشكالهم هندسية يعني تحريفها لتصبح هندسية وقد عد تحريف الأشكال الى هندسية من ابرز مبادئ التكعيبية (أبو حجلة وأخرى ، 2011 ، ص281). كما في النماذج (1 – 3 – 4) .

أما أسلوب (وجود أكثر من زمان في اللوحة) فقد جاء بتكرار (43) من أصل (64) وقد جاءت هذه النتيجة بحيث لا تتعارض مع ما كتب عن التكعيبيين عامة وبيكاسو خاصة ، إذ اعتبر التكعيبيون إن تصوير الشكل من زاوية واحدة لا يعبر عن حقيقة ذلك الشيء بينما تصويره من اكثر من زاوية يعطيه هويته الحقيقية (Celernter،1995،p.233) . كما في النماذج (2 – 3 – 4) .كما أن وجود أكثر من زمان في اللوحة يحتم أن يكون فيها اكثر من مكان غالباً وقد جاء أسلوب

وجود أكثر من مكان كأسلوب تغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية غير متعارض مع ما كتب عن بيكاسو والتكعيبية (Cole،1989،p.206) . .. كما في النماذج (2 – 3 – 4) .

ولو تأملنا (جدول-1) نجد أن أسلوب (المنظور المستعمل غالباً منظور ذهني) ظهر بتكرار (40) من أصل (64) وهو تكرار عالي ، وقد جاءت هذه النتيجة متساوقة مع ما كتب عن التكعيبيين في الأدبيات ، يضاف الى ذلك أن هذه النتيجة

جاءت في سياق ما عرف عن التكعيبيين من تغريب في رسم الأشكال ومنها رسم المنظور ، واعتبار طريقة التعبير عنه المعروفة سابقاً اصبحت لاتجدي ولابد من استعمال الذهن في التعبير عن ذلك ، وقد اهتدوا الى التلاعب بالظل والضوء والتعبير ذهنياً عن المنظور على اساس التوازن الهندسي في اللوحة (البهنسي ، 1982 ، ص267) .. .. كما في النماذج (1 – 3 – 5 -6) .

اما اذا نظرنا الى (جدول-1) نجد ان الفنان بيكاسو استعمل مواد غريبة غير مألوفة في اظهار العمل الفني بوصفها تقنيات اظهار غير معروفة سابقاً في ميدان التصوير وقد جاءت بتكرار (40) من اصل (64) وقد جاءت هذه النتيجة متساوقة مع ماكتب عن التكعيبية عامة واعمال بيكاسو خاصة من استعمال مواد غريبة عديدة (ورق ملون – نشارة خشب – قطع قماش ....) . (Cole،1989،p.207) .. كما في النماذج (2 – 4 -5 -6) .

4-3. التوصيات :

أوصى الباحثان بالآتي :

4-3-1. اعتماد نتائج هذه الدراسة في مجال النقد التشكيلي باعتبارها إضافة معرفية جديدة للتكعيبية عامة وبيكاسو خاصة

4-3-2. تدريس نتائج هذه الدراسة في تاريخ الفن التشكيلي الحديث لطلبة المرحلة الرابعة في الدراسة الاولية عند تدريسهم تاريخ الفن الحديث والمعاصر المقرر لهم .

4-4. المقترحات :

أقترح الباحثان إقامة الدراستين الآتيتين :

4-4-1. أساليب التغريب في لوحات براك التكعيبية .

4-4-2. أساليب التغريب في لوحات التكعيبيين ولوحات التجريديين " دراسة مقارنة " .

المصادر والمراجع :

1. أبو حجلة ، ليلى فؤاد (2011) : تاريخ الفن – النشوء والتطور ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان .
2. أو دبسة ، فداء ، وأخرى (2011) : الفنون ما بين الحضارات القديمة والحديثة ، ط1 ، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع ، عمان .
3. البهنسي ، عفيف (1982) : الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، ط1 ، المجلد الثاني ، دار الرائد العربي ودار الرائد اللبناني ، بيروت .
4. الجارم ، علي ، وآخر (2006) : البلاغة الواضحة – البيان والمعاني ، دار الفكر ، بيروت .
5. ريد ، هربرت (1989) : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ترجمة : لمعاني البكري ، ط1 ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.
6. زيتوني ، لطيف (2002) : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت .
7. ساندرس ، فبلي (2003) : نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ترجمة : خالد محمود جمعة ، المطبعة العلمية ، دمشق.

8. ستاين ، جيترود (1992) : بيكاسو ، ترجمة : ياسين طه حافظ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .
9. سيرولا ، موريس (1983) : الفن التكعيبي ، ترجمة : هنري زغيب ، ط1 ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس .
10. الشوك ، علي (...) : الدادائية بين الأمس واليوم ، وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، المؤسسة التجارية للنشر ، بغداد .
11. صبحي ، حمودي (2000) : المنجد في اللغة العربية ، دار المشرق ، بيروت .
12. غارودي ، روجيه (1968) : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة : حليم طوسون ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .
13. فرانسواز ، جيلو ، وآخر (1992) : حياتي مع بيكاسو ، ترجمة : مي مظفر ، ج1 ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد .
14. فراي ، ادوارد (1990) : التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .
15. كورك ، جاكوب (1989) : اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) ، ترجمة : ليون يوسف وآخر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .
16. نيومايز ، سارة (1987) : قصة الفن الحديث ، ترجمة : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .
17. هلال ، محمد غنيمي (1973) : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت .
18. وهبة ، مجدي (...) : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت .
19. Celernter ، M.(1995) : Sources of Architectur Form ، New York .
20. Cole ، B. (1989) : Art of the western world from ancient Greece to post-modrenism ، summit book ، siman zchuster building ،Rocefeller Center .

ملحق-1

أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية

ت	المجالات	الأصناف	أساليب التغريب
1	الأشكال	واقعيتها	غير واقعية
			متنوعة
		طبيعتها	ذات طابع هندسي
			متنوعة
2	الألوان	عددها	أقل من 5 ألوان
		كثافتها	كثيفة
			متنوعة
		طبيعتها	محايدة
3	الملمس	وضوحه	غير واضح
		طبيعته	متنوع
4	الخلفية في اللوحة	حجمها	كبير
			صغير
		علاقتها بالموضوع	ليس لها علاقة
5	الفضاء في اللوحة	طبيعته	مغلق
			مفتوح
6	التحريف	في الأشكال	تكبير
			تصغير

			إطالة
			تقصير
			إضافة
			حذف
		في اللون	موجود
		في الزمان	أكثر من زمان
		في المكان	أكثر من مكان
7	المنظور	في الأشكال	خطي
			ياباني
			ذهني
		في الألوان	غير موجود
8	تقنيات الاظهار	استعمال مواد غير مألوفة	ورق
			قماش
			مواد اخرى

ملحق-2

أسماء الخبراء الذين عرضت عليهم اداة البحث مرتبة بحسب الدرجة العلمية والحروف الهجائية

1- أ.د حامد عباس مخيف فنون تشكيلية رسم كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
2- أ.د عارف وحيد ابراهيم فنون تشكيلية رسم كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
3- أ.م.د حامد حسين خضير تربية تشكيلية كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
4- أ.م.د أياد محمود فنون تشكيلية رسم كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
5- أ.م.د علي عبد الكريم رضا تربية فنية كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة كربلاء

تمثلات الفكر الوجودي في النحت المعاصر

أ.م.د جولان حسين علوان

كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

م.م مشتاق عباس جاسم

وزارة التربية – المديرية العامة لتربية محافظة ديالى

ملخص البحث:

للمتغيرات دور كبير في تحول خارطة الفن التي انطوت على فكر فلسفي قوامه تغيير الثقافة السائدة ، بحيث اعطى هذا التحول دورا مهما في بنية ومفهوم العمل الفني ،فالافكار الفلسفية نسجت قيم توافقت مع قيم العصر، فتحولت الدلالة التعبيرية الى كيان تشكيلي احيانا يصعب ادراكه، فتغيرت طبيعة الفن نظرا لتغير مفهوم الزمن ولتاثره بالفلسفة السائدة، فتحول الفن من مفهومه الكلاسيكي الى مفهوم بنسق فلسفي خاص ،من هنا جاء البحث بدراسة الفلسفة والفكر الوجودي ومدى تأثيره في النحت المعاصر وقد ضم البحث اربعة فصول اهتم الفصل الاول بالاطار المنهجي للبحث متمثلا بمشكلة البحث التي تجلت من خلال التساؤل حول مدى تاثر النحت المعاصر بالفكر الوجودي وكيف؟ وماهي الاسباب التي ادت الى تجسيده ويظهر هذا الفكر في اعمال النحت المعاصر، وتضمن الفصل الاول أهداف البحث، من خلال :

1- الكشف عن المسببات التي دعت الى تمثل منطلقات الفكر الوجودي في معظم اعمال النحت المعاصر.

2- الكشف عن اهم السمات التي توضح تمثل هذه المنطلقات فيها.

اما حدود البحث، فقد اقتصر على الفترة من(2017-1948) وهي الفترة التي تداولت فيها الافكار الوجودية وتجسدت كثيرا في فنون التشكيل، وتم بعد ذلك تحديد المصطلحات.اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري ،والذي ضم مبحثين، تناول المبحث الاول(الفلسفة الوجودية(المرجعيات والمنطلقات)، في حين تناول المبحث الثاني دراسة لمنطلقات الفكر الوجودي وتمثلاتها في اعمال النحت المعاصر..واحتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث الذي تضمن مجتمع البحث وعينة البحث وتحليل العينات التي بلغت ثلاث اعمال نحتية ،اما الفصل الرابع فقد تضمن اهم النتائج ومنها:

1- تناولت الاعمال فكرة الحرية والنضال من اجل تحقيقها , حيث يكون المجموع واقعا تحت قوة كبيرة لا يمكن تجاوزها الا من خلال التضحية والتحدي

2- عبر نحات ما بعد الحداثة عن توجهات وجودية واضحة وعالج موضوعة الموت والفناء في اغلب الاعمال التي تناولها

3- تميزت الاعمال بالبساطة والتجريد العالي واعتمدت الجسد مسرحا للتعامل مع تصورات الفنان الجمالية والفنية , بما يشكل فرادة التجربة في هذا المجال.

4- للحرية الذاتية عند النحات المعاصر قوة وجودية تعبّر عمّا يمكن تسميته بخلق الذات لذاتها ، وبهذا المعنى كان الفعل الإبداعي وسيلة تتعرّف فيه الذات على إمكانياتها وقدراتها التي تحقق وجودها.

5- اكد النحت المعاصر المحمل بالأفكار الوجودية على ابراز الاحساس بالفزع والهلع عبر المعالجات الشكلية .

Research Summary

The variables played a major role in the transformation of the art map, which included a philosophical thought of changing the dominant culture, which gave this transformation an important role in the

structure and concept of the work of art. The philosophical ideas woven values that corresponded to the values of the times. The expression became a formality that is sometimes difficult to grasp, The study came from the study of philosophy and existential thought and the extent of its influence on contemporary sculpture. The research included four chapters. The first chapter deals with the methodological framework of the research represented by the problem of research. Which is reflected by the question about the impact of contemporary sculpture with existential thought and how? And what are the reasons that led to be embodied and shows this thought in the work of contemporary sculpture, and the first chapter included the objectives of the research, through:

1 - the detection of the causes that called to represent the starting point of existential thought in most contemporary sculpture.

2 - to reveal the most important features that illustrate these representations in them.

The limits of the research were limited to the period from 1948 to 2017. The period in which existential ideas were discussed and embodied in the arts of composition, and the terms were then defined. The second chapter included the theoretical framework, which included two subjects, The second chapter deals with the research procedures that included the research society, the sample of the research and the analysis of the samples which reached three sculptural works. The fourth chapter included the most important results,

-dealt with the idea of freedom and struggle to achieve, where the total is under the force of a large can not be exceeded only through sacrifice and challenge

-The postmodern sculptor expressed clear existential tendencies and dealt with the subject of death and annihilation in most of the works he dealt with

-characterized by simplicity and high abstraction and adopted the body theater to deal with the perceptions of the artist aesthetic and artistic, which constitutes the unique experience in this area.

.The self-freedom of the contemporary sculptor is an existential force that expresses what can be called self-creation for its own sake. In this sense, the creative act is a means by which the self recognizes its potentials and abilities that achieve its existence.

- 5confirmed contemporary sculpture loaded with existential ideas to highlight the sense of panic and panic through formal treatments.

الفصل الأول:

اولا : مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه :

تعد الوجودية من اكثر فلسفات القرن العشرين شهرة وشعبية في عالمنا المعاصر ، وبالأخص في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث الدمار والتفكك الذي خلفته الحكومات والانظمة المتسلطة التي كانت قائمة آنذاك ، اذ جاءت الوجودية كرد فعل على تسلط الكنيسة وتحكمها في الانسان تحت غطاء الدين ، فضلا عن تأثرها بالعلمانية وغيرها من الحركات التي صاحبت النهضة الاوروبية رافضة الدين والكنيسة ، ومؤكدة بذلك على حرية الانسان المطلقة وعدم خضوعه للقوانين وباي وجه في محاولة لأثبات وجوده دون الخضـــوع للقيود ، فاخذ الناس يقرأون كتابات الوجوديين بكثرة واعجاب من خلال الروايات والمسرحيات مما ادى الى انتشار تلك الافكار التي جاءت بها الوجودية بسرعة ، اذ اثرت كثيرا على بعض فروع المعرفة كعلم النفس العام وتطبيقه في الطب النفسي فضلا عن فنون التشكيل التي كان لها اثرا في هذا الاتجاه ، وهذا

ما بدا واضـــحا في نحت الحداثة والنحت المعاصـــر ، من خلال تجســـيد لأعمال ذات انتماء لمفهوم (الوجود ، والعدم ، والاختيار ، والحرية ، والقلق ، والاغتراب) .

وهنا تكمن مشـكلة البحث من خلال السـؤال الذي يتبادر الى ذهن الباحث وهو، **هل ان النحت المعاصـر تأثر بهذا التيار وكيف ؟ ؟ وماهي الاسباب التي ادت الى ان يحضر و يتمثل هذا التيار بقوة في اعمال النحت المعاصر ؟ .**

ويرى الباحثان ان **أهمية البحث** هنا تكمن في التعرف على منطلقات الفكر الوجودي في اعمال النحت المعاصر ، فضلا عن الإضافة المعرفية للمكتبة العلمية .

ثانيا : اهداف البحث

1 - الكشف عن المسببات التي دعت الى تمثل منطلقات الفكر الوجودي في معظم اعمال النحت المعاصر .

2 - الكشف عن اهم السمات التي توضح تمثل هذه المنطلقات فيها .

ثالثا : حدود البحث

(1948 – 2017) وهي الفترة التي تداولت فيها الافكار الوجودية وتجسدت كثيرا في فنون التشكيل) ،

رابعا : تحديد المصطلحات

1 - تمَثُّل (تَمثلات) (REPRESENTATION)

في القران الكريم وردت كلمة (تمثل) في القران الكريم في قوله تعالى "فأتخَذَتْ مِنْ دونهِم حِجاباً فأرسَـلنا إليَها رُوحَنا فَتَمَثلَ لَها بَشَراً سَويا " [1] .

تمثل (لغويا) : كشف كلمة تمثل من الفعل (مَثَّلَ) ، مثل كلمة سوية : هذا (مَثَّلُهُ) و (مِثْلُهُ) كما يقول تَشْبَهُهُ وشَبَهُهُ .

"والمثل : ما يضـرب من الأمثال . والمثال معروف والجمع (أمثلة)، و مثل ، له كذا (تمثيلاً) إذ صـور له مثاله بالكتابة أو غيرها . والمثلات و (امثلة) جعله (مَثَلَه) والتمثل في اللغة العربية معناه قيام الشيء مقام الآخر، فنقول(مثَّل قومه في دولة أو في مؤتمر أو في مجلس) أي ناب عنهم ، و (تَماثَلَ) من عتلة اقبَل ، و (تَمثَلَ) بهذا البيت بمعنى ، متمثل لأمره واحتَذاه)" [2]

تمثل (اصطلاحا)

" تمثَّل (مثَّل الشيء بالشيء) : سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشـبيه وليس كل تشـبيه تمثيلاً ، وتمثيل الشـيء تصـور مثاله ومنه (التمثُّل)"[3] "وقد ترد مفردات (التمثَّل) بمعنى (الاسـتيعاب Assimilation) كما أن للكلمة معنى ما ورائي ودِيني إلى ذلك تحمل مفردة (تمثل) تشـبه الخالق نسبياً الخالق الذي لا يمكن أن يشبه أحدا فهو يقوم على لون من محاكاة خارجية ومماهات استنباطية امتثالية" [4].

"و(التماثل) مترادفاتها هي (تشابه ، تناسب ، تناظر ، تساوي) وأضدادها هي (اختلاف ، تنافر ، تعارض)"[5] .

" والتمثَّل هو تمَثل في البنية الفكرية للحداثة الذي يكمن في الثنائية المركزية المتمثلة بالذات والموضـــوع ، الذات بوصفها حرية وفعل وارادة ومعيار ، والموضوع بوصفه شبكة من المعطيات الموضوعية والحتميات"[6].

---

1 سورة مريم،الاية(17).
2 ابو بكر الرازي، مختار الصحاح , دار الرسالة , الكويت , 1983 , ص614-615 .
3 جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، ج1 ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم ، ايران ، 1985 ، ص341 .
4 موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الأول ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1996 ، ص101 .

2 - الفكر (Thought)

في القران الكريم

"وَهُوَ الَّذِي مَدَّ الأَرْضَ وَجَعَلَ فِيها رَواسِيَ وَأَنْهاراً وَمِنْ كُلِّ الثَّمَراتِ جَعَلَ فِيها زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهارَ إِنَّ فِي ذلِكَ لآياتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ"[1] ."بِالْبَيِّناتِ وَالزُّبُرِ وَأَنْزَلْنا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ ما نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ"[2] . النظر والتمعن في نواميس الكون وقوانينه ، والتدبر في آيات (الله) عز وجل، وعظمته ،ودراستها للوصول الى المعرفة الحقة.

الفكر اصطلاحاً :

"إعمال العقل في الأشـــياء للوصـــول الى معرفتها ، ويطلق بالمعنى العقلي ، والتأمل ،وجملة القول ان الفكر يطلق على الفعل الذي تقوم به النفس عند حركتها في المعقولات" [3] .

ويعرفه(مدكور) "جملة النشاط الذهني من التفكير وإرادة ووجدان وعاطفة، وهذا هو المعنى الذي قصده (ديكارت) بقوله:(انا أفكر إذن أنا موجود)"[4]. أو هو "نشاط إنساني يحدث بشكلين رئيسين : التفكير من اجل الحصول على معرفة بالشيء أو التفكير لأعمال العقل بشأن الإرادة وبهذا يكون التأمل والتدبر أو القصد"[5].

3 - المعاصر (contemporary)

في القرآن الكريم:

ورد في القرآن الكريم {والعَصـــر}*: "المراد بهِ وقت العصـــر وهو الطرف الأخير من النهار، وقيل: الليل والنهار، ويطلق عليهما العصـران، وقيل الدهر لما فيه من عجائب الحوادث الدالة على القدرة الربوبية"[6]. "كما أوضـح الاصـفهاني في معجم مفردات ألفاظ القرآن دالة على الدهر والجمع العصور"[7].

المعاصر لغةً :

عرفه الفراهيدي: "بأنه الدهر، والعصـران: الليل والنهار"[8]. وعرفه ابن منظور:"(العصـر) الحين"[9]. وعرفه الزبيدي: "(العصر) الدهر وهو كل مدة ممتدة غير محدودة، والعِصـار بالكسر: مصـدر عاصـرت فلاناً مُعاصـرةً وعصـاراً، أي كنت أنا وهو في عصر واحد، أو أدركت عصره"[10].

المعاصر اصطلاحا :

عرف مجدي وهبة: المعاصـرة "أنها صـفة للإنسـان أو الحدث الذي يتفق وجوده مع غيره في الوقتِ نفسـه وإذا أُطلق انصرف إلى الوقتِ الحاضر، كأن يُقال: الرواية المعاصرة مثلاً" [11].وعرفها بهنسي المعاصرة: في احدث زمن فني لمفهوم الحداثة، وهي: "تكيف النتاج الجديد تكيفاً يناسـب حاجة العصـر في معايشـة الظروف الراهنة والتطلعات المسـتقبلية" [12]، ويعرفها البستاني: "وعاصَره ، مُعاصرة ، كان في عصره وزمانه، و (العَصر، والعِصر، والعُصر) الدهر، جمع عصور

---

3 جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، ج2، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1982، ص154 .
4 ابراهيم مدكور، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983، ص137 .
5 معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، 1986، ص 653 .
* سورة العصر, الآية (1) .
6 محمدحسين الطبطبائي، الميزان في تفسير القرآن, ج 20, مؤسسة الأعلمي للمطبوعات, بيروت – لبنان, 1997, ص 409.
7 الراغب الأصفهاني, أبو القاسم الحسين بن محمد : معجم مفردات ألفاظ القرآن ، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008, ص 376.
8 الخليل بن احمد الفراهيدي، ترتيب كتاب العين, ج 2, تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي, إنتشارات أسوة, قم, 1414ه, ص 1216.
9 إبن منظور,: لسان العرب, ج 4, دار المعارف, بيروت, ب . ت, ص 575.
10 محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس, ج 13, مطبعة حكومة الكويت, الكويت, 1974, ص 60 – 73.
11 مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان, بيروت،1974 ، ص 207.
12 عفيف بهنسي، الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، 1980 ، ص 35 .

وأعصر وإعصار .. والعصرية ميل إلى كل ما هو عصري وما هو من ذوق العصر"[1]. ويعرف عناد غزوان المعاصرة: "هي ما ارتبطت بحدود زمنية حيناً وبالحداثة حيناً آخر والتجديد حيناً ثالثاً، بيد أن مثل هذا الارتباط الزمني بعصر معين ارتباط تأريخي محدد بين تجريد المعاصرة مِن سماتها الجمالية والفنية في مدى ارتباطها بالحداثة والتجريد، فالمعاصرة زمن فني، والحداثة مضمون فني"[2].

الفصل الثاني

المبحث الأول (الفلسفة الوجودية(المرجعيات والمنطلقات)) :

اولا : مفهوم الوجودية :

تعد فكرة الوجود الاساس الذي تنطلق منه الفلسفة الوجودية "الوجود يسبق الماهية "[3] ، وان هذا الوجود في صيرورة متحولة مستمرة ، اي في تغير دائم " وحركة دائبة وتطور لاينتهي "[4]، بمعنى ان فكرة تجدد الوجود الانساني تنبثق من فكرة عدم ثبات الماهية " وان عدم ثبات الماهية الانسانية هو المقدمة الاولى التي تفترضها كل فلسفة تعتمد التطور "[5] ، لذا فان مصطلح الوجودية عد مصطلحا غامضا التبس فهمه على الكثيرين ، الان ان هذا الاصطلاح وجد في فترة الحرب العالمية الثانية حين كثر الموت واصبح الفرد يعيش وحيد ا ويشعر بالعبثية ، اي عدم وجود معنى للحياة ، فاصبح القلق الوجودي حالة تلازم الفرد في تلك الفترة اذ فقد الانسان حريته لا يشعر بمسؤوليته مما يولد شعوراً قوياً باليأس لديه ، وتعود اسباب القلق لديه الى تخوفه المستمر من الفناء الشامل الذي حصل والذي سيقوده حتما الى العدم ، فانبثقت الوجودية من الواقع الانساني والمأساة التي خلفتها الحروب والصراعات التي دمرت المجتمعات الغربية ، والتي سببت ازمات وقلق واغتراب لتلك المجتمعات ، فاصبح هناك حاجة تطالب الانسان ان يظهر ويبرز قيمة الوجود واهميته من وجهة نظر وجودية الى الوجود والعدم ، وعليه فان ولادة الوجودية متفاعلة مع تلك الظروف مطالبة بحرية الانسان ، الامر الذي جعلها متداولة في المجتمعات وسرعان ما انتشرت في اوروبا ودول الغرب .

ويعتقد مفكرو الوجودية بان الانسان اقدم شيء في الوجود وما قبله كان عدما ، فالأديان والنظريات الفلسفية التي سادت خلال القرون الوسطى لم تحل مشكلة الانسان وصراعه الذاتي الذي يعيشه ، وبهذا فقد اكدوا على حرية الانسان المطلقة وعدم خضوعه للقوانين وان من حقه ان يثبت وجوده كما يشاء وباي وجه يريد دون اي شكل من اشكال القيود ، كما وتعد الفلسفة الوجودية فلسفة ذات نزعة تشاؤمية ، ترى بان وجود الانسان في هذا الكون وجود قسري دون ارادته ، اي بانه قذف في هذا العالم رغما عنه ليعيش بذلك حياته كلها ضجرا وقلقا ونادما ويائسا ينظر الى حياته على انها عبث ، ووجوده عبث بل حتى حريته هي عبث في عبث ، وبكلام لسارتر بهذا الصدد " ان جميع الكائنات الموجودة قد جاءت الى الوجود بلا سبب ، وتواصل وجودها خلال الضعف ثم تموت بالمصادفة .. ان الانسان عاطفة فارغة ، فلا معنى في كوننا نولد ، ولا معنى في كوننا نموت "[6] .

كان من اهم اسباب انتشار الوجودية هو ظهور شخصيات فلسفية وادبية مهمة لعبت دورا بارزا في تطور هذه الفلسفة منهم (كارل ياسبرز ، وجابريل مارسيل ، ومارتن هيدجر ، وجان بول سارتر) وجميعهم انما كان رائدهم (كيركيغارد) الذي

---

[1] فؤاد افرام البستاني، منجد الطلاب ، ط2 ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1986 ، ص 479 .

[2] عناد غزوان، الناقد العربي المعاصر والموروث، ج2 ، الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بحوث المؤتمر الثاني عشر، بغداد، 1986، ص 222.

[3] سارتر , جن بول , الوجودية فلسفة انسانية , ت حنا دامیان , دار بيروت للطباعة والنشر , بيروت , 1954 , ص14 .

[4] عبد الرحمن بدوي. نيتشة (خلاصة الفكر الاوروبي/سلسلة الفلاسفة) ط5 , وكالة المطبوعات , الكويت , 1975 , ص237

[5] فؤاد زكريا . نيتشة , دار المعارف , الكويت , (د ت) , ص 41 .

[6] محمد مهران نشوان , محمد محمد مدين , الفلسفة الحديثة والمعاصرة , عمان , دار المسيرة للنشر والتوزيع , ط1 , 2012 , ص 119 .

كان يعد الفيلسوف الاهم والاكبر للوجودية المعاصرة ، رغم انه كان يعيش في فترة سابقة عنهم ، فضلا عن (البير كامو) والفيلسوف الروسي (نيقولا برديائيف) من اهم الذين اثروا بكتاباتهم في هذا الاتجاه الفلسفي ، "الا ان الارتباط الاهم للوجودية كان بالفيلسوف الفرنسي (جان بول سارتر) اذ ان شعبية هذه الفلسفة ازدادت منذ كتابات سارتر ومن تبعه ، الى ان التصقت الوجودية باسمه ، ولربما يتبادر الى الذهن ان مفهوم الوجودية هو مفهوم غير مسبوق ،غير انه في الواقع له تجسيد راسخ وقديم في الفلسفة لدى الغرب ، يرجع على الاقل الى زمن (سقراط 469 – 399 ق م) ومن قبله بارميندس وافلوطين ثم في العصر الوسيط (الاسلامي) الحلاج ، وفي العصور الوسطى الاوروبية القدي اوغسطين ، الا ان ما جاءوا به يعد بوادر لبدايات هذا الفكر ولا يمكن عده تيارا واضحا "[1]، "اذ انصب اهتمامهم بصورة اساسية على القضايا الاخلاقية وتبيان الاسلوب المناسب لان يعيش المرء بحياته"[2] وتنقسم الوجودية الى اتجاهين متعارضين هما :

1- الوجودية المسيحية (المؤمنة):

"تأسست الفكرة الوجودية على اساس اللاهوت الديني الذي ترسخ من خلال الكتاب المقدس للديانة المسيحية والتي تعتبر ان الله هو الوجود ، وبما ان دائرة الله تشمل كلّ الوجود ، فإذا قلنا إنّ هناك شيئًا آخر أو كائنًا آخر أو إلهًا آخر، خارج الدائرة الإلهيّة، لذا يجب أنْ تتّسع الدائرة حتى تبتلعه وتشمله ، فدائرة الله دائرة لامحدودة ، ولا في خارجها شيء على الاطلاق"[3] ، "وهو تصور افلاطوني التزمت به الفلسفة المسيحية جاعلة من الوجود الالهي هو الحقيقة المطلقة وكل ما سواه باطل ووهم ، وان الله هو الوجود"[4] ، ومن منظريها في عصرنا الفيلسوف الفرنسي (جابريل مارسيل) الذ يرى ان التعايش المشترك بين البشر امر حتمي رافضا التشاؤمية الوجودية ،و ان الايمان بالرب قادر على حل مشكلات المصير الانساني المأساوي ، والالماني (كارل ياسبرز) الذي يدعو الى الجمع بين العقل والايمان (العلم والدين) في وقت كان الصراع قائما في الفكر الاوروبي بين الفلسفة والدين .

2– الوجودية الملحدة :

ومن اهم فلاسفتها في عصرنا الحاضر (جان بول سارتر) و(مارتن هيجر) و (سيمون دي بوفوار) والذين اكدوا في فلسفتهم بألحادهم في كل الغيبيات التي جاءت بها الاديان السماوية ، كونها تعد عوائق امام الانسان نحو المستقبل ، ويومنون ايمانا مطلقا بالوجود الانساني متخذين منها منطلقاً لكل فكرة ، وعليه فان الفكر الوجودي يركز على تمرد الواقع التاريخي والتراث الذي خلفته الانسانية ، وبهذا نجد ان الوجوديين انكروا كل قيمة حرصا على الحرية ، فدمروا تلك القيم تماما ، وذلك بسبب معايشتهم للأوضاع الفاسدة والسياسة الجائرة والمجازر التي افنت الملايين فخرجوا على كل نظام وحكموا عليه بانه كذب ، مؤكدين على ان كل فرد لابد ان يتولى امره كيف يشاء ليختار مصيره كما يريد غير مكترث لأي شيء اطلاقا ، وهو ما يتجلى لنا واضحا في اعمال ما بعد الحدثة او النحت المعاصر ، حينما خرج الفنانون على كل ما هو سائد ومتداول متجاوزين كل الانساق والقوانين التي تحكم الفن بضوابط ، الى ان وصلت الامور الى ان اصبح الفن واللافن في تداخل ، من الصعب التفريق بين لعمل الفني الحقيقي واخر بلا انتماء .

ثانيا : مفهوم الوجود عند فلاسفة الفكر الحديث :

لو تناولنا مقولة ديكارت الشهيرة (انا افكر اذن انا موجود) الذي يحيل للفكر أولوية الوجود ، لوجدنا انه يستدل على الوجود الفكر الذي يبدا بالشك " لكن الذي يقاوم الشك المطلق بكل شيء هو اني (أشك) فانا موقن تماما من كوني امارس

[1] عبد الرحمن بدوي ، دراسات في الفلسفة الوجودية , بيروت , المؤسسة العربة للدراسات والنشر , ط1 , 1980 , ص20 .
[2] توماس ارفلين , الوجودية , ت:مروة عبد السلام , القاهرة , دار الهنداوي , ط1 , 2014 , ص15 .
[3] الاب هنري بولاد اليسوعي ، منطق الثالوث , ط4, موسوعة المعرفة المسيحية , دار المشرق , بيروت , ب. ت, ص53.
[4] توما الاكويني، الوجود والماهية , ت: حسن حنفي , مكتبة الانكلو المصرية , القاهرة , 1978 , ص245.

الشك ، فانا استطيع الشك بكل شيء ما خلا شكي ، ولما كان الشك تفكيرا فانا افكر ، ولما كان التفكير وجودا فانا موجود ، وهذه حقيقة مؤكدة واضحة خرجت من ذات الفكر"[1] . بحيث يمكن استنتاج الوجود الذاتي من الشك بشكل بديهي لا يخفى على اي شخص ، والنتيجة الحاسمة هي اني موجود طالما اني افكر ، والتوقف عن التفكير انما هو توقف عن الوجود[2].

"ووقوفا عند (سورن كيركجارد) الذي يعد أبا للمذهب الوجودي ،اذ كان عصره محتدما بالثورات والانقلابات السياسية ، وظهور الطبقات البرجوازية في واجهة الحراك السياسي والاجتماعي[3]، ما ساهم في ظهور التوجهات الذاتية التي تعتمد الفرد منطلقا لها ، وبالأخص فلاسفة الوجود المحدثين . وعلى هذا الاساس نرى ان كيركجارد لا يؤمن على الاطلاق بنوع الديمقراطية التي تعتمد على السماح للأغلبية بان تقرر كل شيء[4] ، لأنه معني بالإنسان الفرد اولا لا المجموع ، فالانسان بوصفه الذات المنفردة ، هو مركز البحث ، واحواله الوجودية الكبرى مثل (الموت ولخطيئة والقلق والغربة .. الخ) هي المقومات الجوهرية لوجوده ، وعلى هذا الاساس ، اقام (هايدجر) ثم (ياسبرز) بناء الوجودية بعد ان تأثرا خصوصا بمذهب الظاهريات (الفينومينولوجيا) الذي وضعه (ادموند هوسلر) وهو منهجا اكثر ما يعد مذهبا ، القصد منه رفع الفلسفة الى مستوى العلوم الدقيقة ، وذلك بجعلها بحثا في المعاني والماهيات الخالصة ، ومجالها الشعور الخالص المطلق الذي فيه يمكن البحث عن الاصول الاولية لكل الظواهر، فظاهرة اللون او الصوت او غيرهما لهما في الشعو الخالص ماهية اصلية"[5]. "وان المواقف في تغير وان الوجود هو ما يكون عليه الفرد قبل اختيار ماهيته ، أي ان تلك المراحل التي يمر بها الانسان تساهم في تشكله في ضوء الحرية (فالانا لدى كيركجارد ذاتية عميقة ، وشعور بالحرية والحب"6، فالحرية تتوسط القلق والياس فتنبثق الذات ، وعند الولوج الى منطقة اخرى اكثر حساسية من الاولى وهي نيتشه (1844- 1900)، لما لهذا المفكر من نزوع كبير نحو تهشيم القيم التي بنتها الفلسفة منذ اليونان وحتى اللحظة التي انبرى نيتشه لنقدها ، وفلسفة نيتشه تتفق في كثير من افكارها الرئيسة مع فلسفة كيركجارد ، فحياة كل منهما كانت مليئة بالألم ، سواء أكان مبعث الالم هو طبيعة الفيلسوف الرومانتيكية او الاسرية الكئيبة والاحزان التي مرت بهما واثقلت احاسيسهما بالخطيئة والندم ، ام كان مبعث الالم هو المرض والتجربة المؤلمة والنفس المرهفة القلقة لكليهما[7]، فان الرؤية الوجودية والاحساس الكبير بالفردية والتمرد على القيم والاعراف الكنسية كان واحدا ، فقد اتسمت فلسفة نيتشه بـــ " العدمية " وتعني " سقوط القيم العامة التي اغرقت الانسانية في غم العبث ، وذلك فرض عليها اليقين المتشائم الذي لا قيمة لشيء معه "[8] ، اذ ان فلسفة نيتشه بالأساس كانت امتيازا لعصر الحداثة العدمي.

وفي منتصف القرن التاسع عشر ونهايته كانت طروحات (فرويد) بمثابة فتح جديد في مجال الاهتمام بما يسمى " علم النفس الوجودي " الذي اثر فيما بعد بفلسفة كل من (هايدجر وسارتر)، اذ ان الاهتمام الكبير بهذا الموضوع قد شكل منطقة جديدة للنظر الى الفلسفة باعتبارها علما من خلال فيلسوف اخر مهم هو (هوسرل husserl) الذي جعل من الفلسفة علما يحاول من خلالها ان يفهم العالم من خلال مظاهره فقط ، فالظاهرية بشكل مختصر هي دراسة الماهيات ، ولذا فهي تستدعي حضور العالم واسبقيته على الفكر ، وبالوصول الى مارتن هايدكر(1889ـــ 1976) الذي هو تلميذ هوسرل فقد اكد على الموجود الانساني ، او التحليل العيني المفرد ، ويرى هايدكر" ان الوجود يقتصر على الانسان وحده ، اما باقي الموضوعات فتتخذ حالات اخرى غير الوجود ، مثال ذلك ان الحيوانات تحيى ، والموضوعات الرياضية والادوات المادية تظل ، ومظاهر

[1] يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة , ط4, دار المعارف , مصر , القاهرة , 1966 , ص67.
[2] نجيب بلدي، ديكارت , ط2, دار المعارف , مصر , القاهرة , 1987, ص134 .
[3] للمزيد انظر: عبد الحميد رمضان، تاريخ اوربا العالم الحديث , ج2, الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1997, ص6 .
[4] عبد الفتاح امام، كيركجورد رائد الوجودية , ج1, دار الثقافة للطباعة والنشر , بيروت , لبنان , 1982, ص222.
[5] عبد الرحمن بدوي . دراسات في الفلسفة الوجودية , مصدر سايق , ص 22.
[6] عبد المنعم الخفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة , ط3, مكتبة مدبولي , مصر القاهرة , 2000, ص109.
[7] للمزيد انظر:حبيب الشاروني، فلسفة جان بول سارتر , منشأة المعارف , الاسكندرية , مصر , ب. ت, ص43.
[8] جان غرانييه، نيتشه , ت. على ابو ملحم , ط1, مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , لبنان , 2008, ص33.

الطبيعة تتجلى "[1] .وهذا ما اتفق عليه كل الوجوديين بان الوجود اســبق من الماهية ، ومن المهم القول ان هايدكر يشــير الى الوجود ولا يشيئه ، لان الوجود لا يقبل البرهان للتدليل عليه بل الايضاح والكشف[2]، وهي انتقاله اسست لما بعده من الفلاسفة ، وبالتحديد عند الفيلسوف سارتر، اذ استقى كسابقه هايدكر المنهج الظاهراتي للبحث في الموجود على اعتبار انه ينكشف كما يظهر لان المظهر هو حقيقة الشيء الواقعية كلها ، يؤكد سارتر على اهمية ومركزية الانسان ، اذ ان الوجود منوط بما للحرية من حضور في الموقف ، ولهذا نجده يقول " والحرية تظهر بوصفها شمولا لا يقبل التحليل : والبواعث ، والدوافع ، والغايات "[3] ، كما ان الارادة ستكون بابا لفهم الحرية بما " انها ذات استقلال ذاتي فمن المستحيل عدها واقعة نفسية معطاة " * ، ان طروحات سارتر الفلسفية التي تؤكد على الفرد وترفض الانضواء تحت مظلة الجماعة انما تلغي كل الفلسفات الشمولية التي ورثتها الفلسفة الغربية منذ هيجل وحتى ماركس ، تلك الفلسفات التي تؤمن بوضع قوانين لمسيرة الفرد وتحجر على حريته الفردية التي يحلم كل انسان في الحصول عليها، فالفرد هو جوهر القضية الوجودية التي عاشها سارتر في كل مواقفه الانسانية والسياسية التي جعلت من الوجودية مذهبا يعتنقه كل الشباب في منتصف القرن العشرين وفي كل مكان ، وعن طريقهم كانت الفنون خير منطقة للتعبير عن تلك المواقف الانسانية الكبيرة ومازالت .

يرى سارتر ان هناك علاقة صحيحة بين مبدأ العدم وحرية الانسان " ان العدم يواجهني وانا اتطلع الى المستقبل ، وفي مواجهة هذا الحوار من الطبيعي ان اشعر بالقلق والكرب الذي يكشفه العدم ، وهو برهان على حريتي "[4] وعلى هذا الاساس نجده يسقط كل القيم والمعاني الاخلاقية والموانع الدينية ، وهذا ما يشير له (برديائيف) فهو يرى ان العدمية الروسية تنكر الله والنفس والروح والمعايير والقيم العليا[5]، وقد تاثر بذلك ما يطلق عليهم اسم " العدميين " وبدأت ثورتهم داخل الاسرة فاعترضوا على سلطة الاباء وتحدوا العرف الاجتماعي ، فالعدمية انما هي التمرد على القوانين وكل انواع السلطات والممنوعات ، حيث ســعت العدمية الى تحرير الانســان على الارض ، وتحرير الكادحين من عذاباتهم ، وتحطيم الخرافة ، والمعايير التقليدية ، والافكار المرتفعة التي تستعبد الانسان وتعوق سعادته ، والعدمية تمرد على مظالم التاريخ وعلى المدنية الزائفة ، وتحريره من أي قيود كانت[6] .

المبحث الثاني تمثلات الفكر الوجودي في النحت المعاصر

منطلقات الفكر الوجودي:

ينطلق الفكر الوجودي من التساؤلات الاتية :ماذا اكون ، ومن اكون ، كيف ولماذا ومن اين جئنا ، والى اين نمضي ؟ حيث انبثقت الوجودية معتمدة على تلك التســاؤلات " فالوجودية لا تبدا من الوجود كمقولة عامة ، بل منه كواقعة عينية متشخصة في فرد محدد فالموجود البشري يمتاز عن سائر الموجودات بان كل فرد ملقى في موقف وجودي معين خاص به ،لا احد يمكن ان يحل محله او يشــاركه فيه ، انه فريد ، لا يجوز اعتباره عينة في فئة "[7] ، وعلى هذا فان للوجودية منطلقات تعد اساسا تستند عليها وتعتمد عليها في اي بحث يتأسس باسمها ، ويرى الباحث ان يتناولها محاورا اياها على ضوء اشتغالاتها وتمثلاتها في الاتجاهات الفنية للنحت المعاصر .

---

[1] محمد سعيد العشماوي، تاريخ الوجودية في الفكر البشري , الدار القومية للطباعة والنشر , مصر , القاهرة , ب.ت, ص91 .
[2] للمزيد انظر:عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة , ج 2, ط1, ذوي القربى للنشر , قم , ايران , 1427هـ , ص599.
[3]جان بول سارتر، الوجود والعدم , ت . عبد الرحمن بدوي , ط1, منشورات دار الاداب , بيروت , 1966, ص722.
*يقول سارتر انه لا يمكن ان تنتسب الى طائفة " احوال الشعور " التي يحددها عالم النفس , فالارادة ستكون سلبية وقوة اعدام اذا كان ينبغي ان تكون حرية .للمزيد ينظر : الوجود والعدم , مصدر سابق , ص707.
[4] مريس كراستوف، سارتر , ط1 , ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد , دار الحكمة للطباعة والنشر , القاهرة , 2006, ص55.
[5] للمزيد انظر:نبيل رشاد سعيد، الفلسفة الوجودية عند نيقولا برديائيف , ط1, دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , العراق , 2006, ص52.
[6]المصدر نفسه , ص53 .
[7] يمني طريف الخولي , الوجود الدينية , دراسة في فلسفة بول تيليش , القاهرة , دار قباء , 1998 , ص 43 – 44

اختلف الباحثون في تحديد الفترة الزمنية التي تفصل بين فنون الحداثة وما بعد الحداثة (التشكيل المعاصر)، فهي براي الفيلسوف الفرنسي (فرانسوا اليوتار)" لا يمكن عد فنون ما بعد الحداثة بانها فئة محددة من الاعمال ، كونها لا تتحقق الا في صورة دائمة المحاولة لتدمير كل التقسيمات والتصنيفات والافلات منها ، وفي حالة تشكيك جذري لكل ماهو معروف ومالوف "[1] ، في حين يرى الناقد الامريكي (فريدريك جيمسون) " ان فنون مابعد الحداثة تتوحد رغم تعدد مجالاتها واساليبها تحت شعار الرفض لما هو معترف به ومقنن "[2] وهنا كان اهم سمات فنون ما بعد الحداثة هو غياب التجنيس عبر تداخل فنون الرسم و النحت والعمارة ، وهو ما جعل التشكيل المعاصر ينأى بنفسه عن قوانين الفن ، حتى صار من الصعب التمييز بين الفن واللا فن ، فمرحلة ما بعد الحداثة (التشكيل المعاصر) تضمنت بعض المفاهيم التي ادت الى خلخلة الثوابت والسائد المتداول التي ارتكزت عليها فنون الحداثة وما قبلها ، فقد ظهرت اتجاهات فنية عرفت بال (anti art) تقف ضد الفن والعمل الفني وحتى الفنان نفسه ، مثل حركة الفلوكس و الدادئية الجديدة والفنون المفاهيمية ، وغيرها من الاتجاهات التي اعتمدت الرفض والخروج عن النسق المتداول في الفنون .

1 – الوجود والعدم :-

ازدرى الوجوديون بصورة عامة الوجود واستخفوا به ، واساس هذه الفكرة تنطلق من الوعي الانساني الذث يعتبر الانسان المتفرد في وعي كونه كائن فاني او ميت ، وهذا الوعي الذي تسلل الى المشاعر واطر عواطفه ، جعل منه مشمئزا رافضا لكل القيم السائدة وما يتعالق بها من صور الحياة بمادياتها وافكارها في الايقونات ، الامر الذي جعل الفنان التشكيلي (المعاصر) بصورة خاصة يتأثر بالكثير من تلك المفاهيم التي جاءت بها الوجودية التي قوضت الكثير من الاسس والمبادئ التي فرضت على الانسان مبدلة اياها بهدفها الاساسي الذي يجعل الاولوية (للفرد) كقيمة عليا في الوجود ، الامر الذي ادى الى ان تنعكس تلك المفاهيم والافكار في المنجز الفني التشكيلي المعاصر، إذن ما يحدد العمل الفني الوجودي هو لا واقعيته، بمعنى آخر تحولاته وثورته الدائمة عن الواقع التي تتكشف ماهية الموجود محكوم بحرية الفنان "ومفترقا في الان نفسه عن أي محتوى حسي "[3] ، ولما كان الفن الوجودي مفترقا عن الواقع ومتجاوزا عنه ، كان انبثاقه من العدم مستجيبا لفعل التحرر مما هو خارج ومما هو داخل على حد سواء ، فاذا لم تتراء في العمل الفني تلك العدمية التي تنفذ منه الحرية بحساسية وجودية رافضة لكل صور الحياة الممكنة بقوانينها ، لا يمثل ابداعا فنيا وفق الرؤية الوجودية ، وهذا ما نجده في عمل الفنانة الامريكية (انا مندييتا) (المسجى 1973) شكل (1)، والذي هو عبارة عن صورة فوتوغرافية إلتقطت لجثة إمرأة ميتة ومستلقاة على الارض وجسدها مغطى بقطعة قماش أبيض تظهر عليهِ آثار دماء لتعطي تأثيرا واضحاً لفكرة القباحة والاستفزاز وصولا لتمجيد اللا مألوف ، مطلقة صرخة الموت والخوف من نتائجه المجهولة والذي يعد حقيقة حتمية لاتكاد تفارق تفكير الانسان الوجودي بكيانه العدمي ، وهذا مايتجلى ايضا في عمل الفنان (جيم ليدي) (الارض تتمدد صارخة 2000) شكل (2) والذي استعان الفنان في تنفيذه على مجموعة من الجماجم والخوذ والعظام والهياكل واجزاء من الحيوانات ، فالعمل بشكل عام يوحي بما تؤول إليه الحياة، الموت في مغزاه ووقعه الأعمق في الحروب التي تسرع بالعدم ، وكأنه يريد القول إن هذا الموت هو موت الحياة ، والحال التي صار الإنسان فيها مجرد بقايا ، وهذا ما نراه واضحا في عمل الفنانة الاميركية (جوديث شي 2004) (بقايا ماجدلين) شكل (3).

[1] نك كي , ما بعد الحداثة والفنون الادائية , تر: نهاد صليحة , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ط2 , 1999, ص24.
[2] فريدريك جيمسون , مابعد الحداثة الاستتيكا والسياسة , تر :ماجي عوض الله , مجلة ابداع , عد 11 , 1992 , ص44 .
[3] جان بول سارتر، التخيل، ت. نظمي لوقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1982, ص100 .

شكل (1)

شكل (2)

شكل (3)

2 - القلق والاغتراب :-

ينجم القلق الوجودي (وهو غير القلق السيكولوجي)عن وعي مباشر للإنسان بحتمية عدمه او فناءه ، اي انه محكوم بوعي مفرط بالوجود ومن ثم الشعور بازدرائه ورفضه بحكم وعي حتمية العدم او الفناء ، اذ ان القلق منبثق من وعي مفرط بان "الوجود عبث وانه غير ذي معنى ، اي ان الشعور بالقلق ليس من كائن فظ ، بل كائن يفكر في طبيعة بؤسه "[1]

لقد أعطى هيغل لموضوع الاغتراب أهمية كبيرة فهو أول من استعمل في فلسفته هذا المصطلح استخداما منهجيا مقصودا ومفصلا .[2] ، فالاغتراب عند(هيغل) يأتي من تيهان الروح خارج الذات التي طور فكرتها و عكسها بشكل واضح في تفسيراته المثالية الاغترابية في العالم الموضوعي ويعده (الروح المغتربة) ، إن البحث عن دواعي الاغتراب يفضي الى اكتشاف أسباب تقف وراء الشعور بالغربة ، وينشا هذا الشعور عادة نتيجة إفرازات الحياة ومشكالها وأزمات العصر التي يتولد عنها هذا الشعور، ولعل من أهم دوافع الاغتراب النزاعات والصراعات السياسية وما ينجم عنها من قهر، وتعسف، وعجز [3]. وهنا ينشأ الاغتراب نتيجة الشعور بالانقياد والخضوع لسلطة استبدادية تفرض علية الطاعة العمياء، وهذا يؤدي إلى إلغاء الشخصية الحقيقية للفرد، نتيجة الاهمال وعدم المشاركة في صنع القرار في مجريات الحياة العامة للمجتمع، وبذلك يدخل في عملية اغتراب ذاتي أي إن شخصيته تغترب عنه وتصبح بيد السلطة، " إن مثل هذا الانقياد الاعمى من شانه أن يثير في الإنسان شعورا بالقهر، ولا يستطيع تحقيق وجوده بوصفه إنسان يواجه مشكال عصره، وأزماته، ووعيه، واكتشافه للتناقضات التي تسود المجتمع من دون أن يكون قادرا على إصالح الوضع المغلوط بسبب القهر السياسي"[4] .

وقد يفهم الاغتراب في (الفن الحديث) على أنه "استجابة فنية وتحليلية نفسية دالة في مواجهة صدمة واقعية خاصة بالحداثة ، وهي صدمة ازداد تعقيدها من خلال ذلك التكرار غير المعقول كالفزع، والرعب عبر العالم الغريب، بفعل الحروب العالمية والإقليمية المتكررة، والتوزيع الغير العادل للثروة، وكل ما من شأنه أن يزيد من أعداد المشردين والمغتربين"[5]،وبذلك يكون القلق مؤديا الى الاغتراب عبر نبذ كل أشكال التقاليد والقيم والأعراف القديمة واستهجان الواقع المعاش المتأثر بالحرب وما خلفته من تفكك، و هدم للنفس، وتهديد مستمر يرافقه حالة من القلق وعدم الاستقرار، وبهذا

[1] هنري سيمون بيير . الفكر والتاريخ , تر :عادل العلو , الكويت , دار الاداب الفنون , ص400 .
[2] للمزيد انظر:يوسف كرم، الفلسفة اليونانية: دار القلم، القاهرة، ١٩٧٤ ،ص٧٤
[3] للمزيد انظر:ابراهيم الفيومي،ابن باجه وفلسفة الاغتراب، ط١ ،دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨ ،ص٩٢
[4] سالم بيطار، اغتراب االنسان وحريته، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، ٢٠٠١ ،ص47
[5] محمد الشيخ، وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٦, ص١٢.

جاء النتاج الفني ثائرا رافضا المجتمع واللغة والمقدسات وقواعد العقل والثقافة ، وهذا مايتجلى واضحا في اعمال (سوبود غوبتا) (قناع الغاز 2008) شكل (4) ، وهو عبارة راس لانسان يلبس قناع غاز مكون من العديد من الاواني القديمة ، اذ عبر الفنان عن الخوف الدائم والقلق من الفناء الذي يشغل فكر الانسان الوجودي ، اذ ان القناع يخفي وجها انسانيا مهدد بالفناء في اي لحظة ، واستدعى (غوبتا) تلك الاواني ليظهر لنا عبثية الوجود باشتغالات غرائبية في ايصال مفهوم الخطاب البصري الرمزي لطروحات النحت المعاصر التي اتسمت بالتمرد والقلق الانساني كونه مخلوق يائس و ضعيف يعاني اغترابه ويواجه الفناء من مهالك الحروب والكوارث في اي لحظة ، ولو امعنا النظر في عمل الفنان (جانتر بريس) (1964action ana) شكل (5) ، حيث وظف الفنان جسده نائما في زاوية غرفة اشبه بوضعية الجنين في رحم امه مستعينا ببعض اللفافات الطبية التي غطى بها جسمه ملونا اياها بلون رمادي في اشارة منه الى اغتراب وقلق واضحين جدا في محاولة لجذب الانتباه الى حجم المعاناة الى حياة الغرب المعاصرة ، فضلا عن انعكاس الانا الداخلية بكل انفعالاتها وهواجسها عبر الحركة التي اتخذها لتبرز كوامنه الداخلية ، ووصولا الى عمل الفنان الامريكي (ماثيو موناهام) (أطراف الشبح 2008) شكل (6)، وهو يجسد شخصية إنسانية مجردة ومشوهة تمثل رأس متخسف ويد مقطوعة مستهدفا بهذا رفض وضرب المرجعيات الجمالية والمنطقية لاسيما الموروث الفكري الاغريقي ، فأسس العمل على تشويه الرأس الذي يعود الى سقراط ،مظهرا مقدار الدمار والخراب الذي يشوب الحضارة المعاصرة الهشة والتي تقوم على الترميم وشد أجزائها المنهارة اصلاً بفعل الحروب والخوف من شبح تلك الحروب لذا، يكتسب هذا العمل مرجعياته الفكرية والنفسية والاجتماعية عبر مقاومة العقل والنزوع للعدمية والتفكيك ، وحمله لأبعاد نفسية تثير العدوانية والقلق والاضطراب والرعب والاغتراب أو يعلن المواجهة لتداعيات السياسة والسلطة واستلاب حقوق الإنسان في عالم تسيطر عليه ثقافة السوق والاستهلاك.

وعلى هذا الاساس فان الاغتراب الوجودي ليس اغتراب سيكولوجي بل اغتراب انطولوجي ابستيمولوجي ، "أي اعتصار الذات من الوجود بوعي ماهية البنى الساحقة للذات وبنيتها وعوارضها ، ومن ثم اغتراب وعيها عن القوى المتحكمة بالوجود ، وبفعل اداة الاغتراب الوجودية التي تتجسد بتلك المشاعر المنبثقة من الذات باعماقها يتحقق الرفض والازدراء الوجودي الذي في بعضه ثائر ومشاكس"[1] .وبهذا فان الاغتراب في الفن هو نوع من انواع الرفض للقوى المهيمنة للوجود الزائف ورفض للسائد والمتداول ، والفنان الوجودي هو كائن رافض وبالتالي هو كائن مغترب .

شكل (4)

شكل (5)

شكل (6)

[1] نجم عبد حيدر . محاضرات القيت على طلبة الماجستير, الفكر الفلسفي الوجودي , كلية الفنون الجميلة , بغداد , 2014 – 2015.

3 - الحرية والاختيار :-

إن مفهوم الحرية قديم قِدم الوعي الإنساني ، فالإنسان يعيش دائماً في عالمه المحسوس ، واسلوبه في الاستجابة إلى مواقف ومُعطيات العالم الواقعي يُشكّل مديات حريته ، فمفهوم الحرية ومعناها ظل على مدى تاريخه الطويل مرتبطاً بنوع من الحركة الناقدة التي تسعى دائماً إلى الاصطدام بالمراكز المُهيمنة على الواقع الحياتي " فالانسان الحر في نظر الماركسي وفي نظر المسيحي هو الذي ينجز ذاته بانكار فرديته وطبيعته الناقصة من اجل طبيعته الكاملة " [1]، لذا فقد انطلقت فكرة الحرية الوجودية من فكرة الخلاص من تلك القوى التي تقزم الذات وتسحقها ايا كانت هذه الهيمنة ، وتاتي بصيغة او نظم ابتداءا من الميتافيزيقا وانتهاءا بالسياسة وعسكرة المجتمع وما بينهما من قيم اخلاقية وسطوا مجتمعيا ، كلها تعد كوابح لحرية الانسان ، حيث يرى (فوكو) . أن المجتمعات الحديثة هي مجتمعات حرية ، أمقتت مفهوم المنع والتحريم ، وأتاحت – عن طيب خاطر – للمجتمع المُتعة والمعرفة[2] .

إن فكرة الحرية في الفن الوجودي تسعى إلى تحطيم وتمزيق الاقيسة والمعايير الجمالية المتداولة كافة، ومن ثم الشروع بإقامة وتأسيس أقيسة ومعايير جديدة مسايرة لحالة القلق والشعور بالفناء والعدم "فالتمرد عند (كامي) تجربة فردية أقرب ما تكون الى حالة القلق الصادر عن مواجهة عامل لا معنى له ، عامل عبثي لا معقول"[3]

ومن أخصب الطروحات التي تناولت علاقة الحرية بالوجود ، هي طروحات (الوجودية) ، فقد أوضح (كريكجارد) " أن الوجود الإنساني والحرية تعبيران مترادفان "[4] . كذلك يتفق ورأي (سارتر) ، الذي ذهب إلى أن الحرية تتجسد بوساطة الصراع القائم بين الذوات ، أي بين (الأنا) و (الآخر) ، مما أتاح لنظرية التفكيك في الانبثاق فيما بعد ، ومن هذا المنطلق فان الفن والحرية متلازمان فعلاً وممارسةً ، كلاهما يُشكّلان ضرورة من ضرورات الذات الإنسانية في حوارها المعرفي والوجداني مع الوجود ، فقد استوعب الفن جانباً من صور الوجود ، بأبعاده الروحية والمادية ، وحظي بتفرّد وحرية في الرؤية ، لا ترتكز على منطقيّة العقل أو القياس العلمي الاستدلالي ، إذ إن " النظرة الجمالية للأشياء لا تحتاج إلى تحليل أو تبرير ، فلا القانون الطبيعي يُفسّرها ، ولا القانون الغائي يُعلّلها "[5] ، وبهذا فقد الغت فنون ما بعد الحداثة الخامة والاسلوب والقيم الجمالية في معظم النتاجات الفنية خاضعة لحرية الفنان الكاملة في توظيف نتاجات بعيدة عن القيم والاخلاق والقوانين التي تحكم الفن ، وبالتالي فقد تحول كل شيء في فنون ما بعد الحداثة (التشكيل المعاصر) الى فن ، ابتداءا بعلب الغائط (لمانزوني) او القاعة الفارغة (لدانيال بورين) وانتهاءا بالمخلفات الادمية والمواد المستهلكة ، وبذلك نجد ان الفكر الذاتي اثر على نحو واسع في نتاجات ما بعد الحداثة (التشكيل المعاصر). بل ان اغلب النتاجات الفنية انبثقت من ذاتية الفنان ، تشكل الحرية مبعث التحول في الوجودية كما يراها (برديائيف) في التحول من خلال الثورة على كل شيء وعلى كل نظام.. قد يكون ميالا للتحول عبر مقولته" انبثق الدافع الثوري لدي نتيجة عجزي الفطري عن الخضوع لنظام هذا العالم والانصياع لمطالبه" [6]، وبدوره يصف سارتر ان ذاتية الفرد لا تتحقق الا من خلال مفهوم الحرية ، لان " الوجود الحقيقي هو وجود الفردية ، والفردية هي الذاتية ، والذاتية تقتضي الحرية "[7]، فالحرية تنعكس في نتاجات التشكيل المعاصر ونجدها بوضوح

---

[1] هنري سيمون بيير، الفكر والتاريخ , تر : عادل العوا , المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب , ص 115 .
[2] للمزيد انظر:طلال معلا، جسد ، ط1 ، دار السندباد للنشر ، عمان – الأردن ، 1999 ، ص 104 .
[3] - اميرة حلمي مطر ، في فلسفة الجمال ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 , ص 247 .
[4] جون ماكوري، الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، م : فؤاد زكريا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1982 ، ص 256 .
[5] زكي نجيب محمود، الشرق والفنان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت ، ص 10 .
[6] فؤاد زكريا، آراء نقدية في مشكالت الفكر والثقافة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1970 ،ص 407
[7] جان بول سارتر ، الوجودية مذهب انساني , دار مكتبة الحياة , دت , ص 29 .

في اعمال (ايكور ماير) (عري 13)(**2001**) شـــكل (7)والذي يعبر فيه عن حالات المأســـاة والمعاناة التي يعاني منها الانسان في نزوعه نحو حريته المسلوبة ، اذ يصوّر لنا (ماير) تمثالاً صلداً لامرأة عارية تحاول أن تتخلص من الطبيعة المادية لتنتهي إلى الطبيعة البشرية، فأصبح الفن المعاصر لا يشترط الخامة أو معايير أو مقاييس خارج نطاق اشتغالاته ، فالأخلاق وحتى المعايير الجمالية لا تدخل ضـــمن محددات أو قيود الفنان ، وهذا مانراه جليا في عمل الفنان (ســـتيلارس) (حدث لروك المعلق)(1980.) شكل (8) ، والذي يتسم بالسكون وانعدام الحركة فهو مكون من جسد شخص تجرد من ملابسه كاملة ، ثم قام بغرس مجموعة سنارات خاصة بصيد الأسماك في جسده وهي موزعة على رجليه وبطنه وصدره ومشدودة في حبال في محاولة منه لرفع هذا الجسد في الفضاء ، ثم أحاط الفنان (ستيلارس) هذا الجسد العاري بمجموعة من الكتل الصخرية وجعلها معلقة أيضاً ِ بحبال لتبقى عائمة في فضاء الغرفة. لقد عمل (ستيلارس) على تشكيل هذا العمل بهذه الطريقة واصفاً ً اياه بأنه جسد مبك محاولا اعطاءه صورة سلبية وإحاطته بالكتل الصخرية التي تحد حريته وتقوض ذاتيته بطريقة مفعمة بالغرابة ، كنوع من الاحتجاج على نمط الحياة المعاصـــرة والمجتمع وتوجهاته التكنولوجية التي قوضت من حركة الإنسان وحريته.

وهنا تتضـــافر جهود (بييرو مانزوني)، والذي مثّل نشـــاطه همزة الوصـــل ما بين عدمية الدادائية بكل مراحلها ، وعدمية الفن المفاهيمي[1] ، ، حيث هاجم (مانزوني) سلطة الفن وادعاءاته ، بإعلاء شأن الإنسان إلى مستوى (الفن – العمل) ، وعدّه فناً لكل كائن وكذلك العالم ، وفي هذه الحالة حيث أن كل إنسان هو فنان (وهذا ما يذكرنا بالسفسطائيين) ، فإن كل ما ينتج عنه أو يخرج منه هو عمل فني[2] ، وهو ما دفعه في عمله (براز فنان)إلى أن يضـــع برازه في علب معدنية ويعرضها للبيع ، بعد أن كتب عليها (فضلات فنان المحتوى الصافي (30 غم) محفوظة بشكل طبيعي) شكل (9)، وفي مكان آخر تحمل علبة تحمل توقيع الفنان ورقمها ، لأن هذه العلب مرقمّة خشية التزوير مبادئ التي تحكم الفكر البشري عن طريق تمثيل حالات الرفض والازدراء من الوجود ومن قوانينه الصارمة التي فرضت على العقل البشري

وهكذا نجد ان الوجودية تؤكد الحرية على اساس توصيفها للإنسان "اذ منه تنعكس اشكال الوجود بين صورة العالم الموضوعي الذي يعيشه ، وصورة الامل المفترض الذي لا يخلو من مؤسسات ، ومن صورة الزمان والمكان ، هذه الافكار التي لا تخلو من مرجعيات متأصلة في الفكر اليوناني مرورا بالفكر (الكانتي) وظاهرية (هوسلر) و نجدها توكد فكرة الحرية على فكرة عد الانســـان قيمة عليا للوجود ، الا ان الانســـان الذي يعي وجوده لابد ان يعي مأســـاته في حتمية فناءه وعدمه الذي لا مفر منه"[3]

شكل (7)

شكل (8)

شكل (9)

[1] للمزيد انظر:محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، 1981، ص 299 .
[2] . المصدر السابق نفسه ، ص 293 .
[3] نجم حيدر واخرون . دراسات في فلسفة الجمال , الاردن , دار مجدلاوي للنشر والتوزيع , 2006 , ص151 .

من هنا يرى الباحث إن الفكر الوجودي سعى الى مهاجمة كل القيم السائدة التي كانت سبباً رئيسياً في معاناة وشقاء الإنسان ، وأعلنت عن عبثية العقل والمنطق والعلم وأشهرت إفلاسها جميعا ، وحجتها في ذلك أنها كلها فشلت في الحيلولة دون وقوع واندلاع الحرب ، بل بالعكس عملت على إطالتها وزيادة كوارثها لذلك قد نسفت فكرة الفن من أساسها لقناعتها بان الحقيقة تكمن في العملية التي يخوضها الفنان أكثر منها في الأثر الذي يتركه ، وبهذا ، نجد ان نحاتي المعاصرة سعوا نتيجة لتلك الدوافع والمبررات إلى مخالفة الواقع ، من خلال نزوعهم التحريفي والتحول أحيانا بموجب حاجة سيكولوجية ، تقترن نوعا ما والمذاهب التقدمية المتحررة ، بل والثائرة على القيم التقليدية السالفة من خلال تحويل الواقع للتعبير عن هواجس النفس بغية التوصل لغايات جمالية صرفة ،والبحث عن آليات ابداعية متحررة يسعى النحات من خلالها إلى تحقيق وجوديته الفردية وذاتيته النخبوية .

الفصل الثالث (إجراءات البحث) :

مجتمع البحث:-

يشتمل مجتمع البحث على التشكيلات النحتية التي انطوت ضمن التيار الوجودي ضمن حدود البحث(1948-2017).

عينة البحث:-

تم تعيين عينة البحث بصورة قصدية من مجمل المنجزات النحتية التي تضمنت تاثير التيار الوجودي وشملت اعمال ثلاث نحاتين:

1- ثلاثة رجال يمشون،1948، البرتو جاكومتي.
2- الفائز الاخير،2016، جيفورج تاديوسيان.
3- تكوين نحتي،2017، براك كي بيانك.

منهج البحث:- تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي.

عينة رقم(1)

العمل :ثلاثة رجال يمشون

سنة الأنجاز : 1948

الفنان:البرتو جاكومتي

يمثل الشكل النحتي في صياغته التركيبية ثلاثة رجال يمشون في الطريق ولكل واحد طريق يختلف عن الاخر بدت الاشكال باستطالة واضحة وبشكل تجريدي ومختزل من الراس وحتى الجسد باكمله وقد تم تثبيتهم على قاعدة برونزية مربعة الشكل.

تعكس اعمال النحات جاكو متي تاثره بالفكر الوجودي وبافكار سارتر خصوصا.

فهذه الاشكال مثلت بوضوح العالم الداخلي الذي يعيشه النحات تظهر فيه الاشكال وهي تعكس الحياة الهشة والمفككة لاجساد عارية ذات هموم مختلفة وعديدة.

ثلاثة رجال يتحرك كل واحد ضمن وجهه مختلفة وكانه لايوجد مكان معين يتوجهون نحوه ولا توجد أي فكرة ضمن حركتهم فنرى تارة يلتقون ومره اخرى كل واحد من هذه الاشكال تكون ضمن حركه معاكسة للشكل الاخر مما يعطي معنى للاغتراب والقلق الذي كثيرا متناوله النحات في اغلي اعماله النحتية.

وعى جاكومتي لصعوبة تمثيل هيئة الانسان بشكله الطبيعي لانه يغير على الدوام من سلوكه وتصرفاته وملامح وجهه وحتى طريقة تفكيره واعطى لتماثيله طابع مختلف كانها تبدو حاضرة غائبة فاستطالت الاجساد واصبحت بمعالم غير محددة وغير واضحة وهذا السكون الذي يبدو على الجسد يعطي نوع من الثبات واحيانا نوع من التناقض بين الثبات والحركة، فقد احاط شخصياته باطار ذات غموض مبهم فهو يتوجه بخطاب من نوع اخر يمكن ان نتلمسه من خلال المحتوى الرمزي له يبدو ظاهرا من خلال الشكل وتوظيفه بطريقة تعبر بشكل او باخر عن نوع خاص من الحياة محاوله منه لاظهار الشكل الخاص والمميز للخطاب البصري ،حيث إبتكر الفنان طريقة التنفيذ بما يشبه الأثر على سطح البرونز مما يكسب العمل طاقة تعبيرية الى جانب المحتوى الرمزي للعمل وجدة الخطاب ذو المحتوى الرمزي للعمل. بطريقة أصلية ومتفردة. تبين كيفية التعبير عن حالة القلق وحالة لاغتراب لإظهار الجسد بهذا الشكل محققاً مجموعة من الإختزالات جعلت الشكل هنا غي مألوفاً ومميزا وبطريقة اختزالية.

حيث يتحول الفنان الى تشكيل أكثر تبسيطاً وتجريدا مع الإحتفاظ بالطريقة بإظهار الشكل والمرونة والإنسيابية بما يخص وسيلة التعبير الخاصة بالفنان عاكسا حالة التهميش والاغتراب التي ظهرت في اغلب اعماله.

نرى في هذا المنجز النحتي بان الحركة التي يقوم بها هؤلاء الاشخاص تجعلهم يعتقدون بان كل واحد منهم اتجاهه هو الاصوب ، إلا إنهم في مركز واحد هو مركز ((الأنا)) أو الذات.

عينة رقم(2)

العمل: الفائز الاخير

سنة الانجاز:2016

الفنان:جيفورج تاديوسيان

يمثل المنجز النحتي هيئة لرجل بوضعية الجلوس وذات راس مختزل خالي من التفاصيل وبجذع منحني قليلا الى الامام والى الاسفل وبذراعان طويلة خالية هي الاخرى من التفاصيل والتشريح ويبدو الجسد ذات استطاله ينتهي بوضعية الجلوس على قاعدة مربعة الشكل يبدو التكوين العام للتمثال البرونزي بشكل مستقر ولا يُظهر أية حركة أو فعل، والإنشاء مغلق مكتفيا بنفسه، أسلوب العمل اقرب إلى الواقع، فهو يمتلك كل مقومات الشكل الإنساني الواقعي ، يبدو على هذه الهيئة نوع من الانكسار والخذلان حتى وان بدت الملامح غير واضحة كنوع من العدم والذات المتشائمة ، واحتوى التمثال على فضاء داخلي ونافذ للكتلة الصلدة. أما الملمس فقد كانت سطوحه معالجة بطريقة ظهرت فيها التعرجات وقد يبدو واضحا وذلك لما تتركه من خطوط بارزة نوعا ما و غائرة قليلا على سطوح التمثال.

الحقيقة التي تثير فينا حساً جمالياً وعاطفياً المحتوى الفكري للخطاب النحتي فهنا تشكل الصورة مشهداً يمثل الحقيقية الإنسانية المعدمة واليائسة بعيداً عن الصور الإنسانية غير الحقيقية والمصطنعة التي لا تعبر عن الإنسان بصدق. حقق الفنان ذلك للناظر إلا أنها واضحة المعالم لا بتفاصيلها بل بمعناها، فكان شكل التوظيف متداخل ليعطي قيم جمالية ووظيفية

لإبراز الجانب الوجداني للطبيعة الإنســـانية فكان أداء المفردة الوظيفي عاملاً إيجابياً في إبراز الطريقة المثلى للتعبير عن هذا الياس والوجود والعدم بإلغاء تفاصـــيل الوجه والجســـد وبالتعبير عن الشكل العام للموضوع الفكرة الكلية للعمل وتوظيفها للخروج بشكل واضح المعالم ، حيث يشعر المشاهد بما يميز هذا المنجز ومايوجد فيه من مشاعر واحاسيس فهو بذلك يقدم العمل الذي يمتاز بالثبات من حيث إظهار الفكرة.

عينة رقم(3)

العمل : الانسان المجوف الفارغ

سنة الأنجاز : 2017

الفنان:براك كي بيونك

يتالف التكوين في هذا النموذج من عدة وحدات شكلية قوامها اثنين من الاشخاص ملثمين تتميز بانها تقريبا متداخلة من الشخوص ،على الرغم من منطقية الموضوع وواقعيته فهذه الاشكال حقق فيها النحات تحولا شكليا من خلال امتلاء الاشكال وعدم وضوح التشريح وعدم تحقيق النسب الطبيعية فيها ،فالاشكال حقق فيها النحات تبسيطا واضحا كانها لم يسيطر على نسبها.

اعتمد النحات في هذا النموذج على بعض اوجه الموازنة بين الفضاءات المتحققة بين داخل الجسد اضافة الى وجود ثقب في الوجوه وعدم وجود تفاصيل الوجه اعتمد النحات في هذا النموذج عنصر المادة (الكتلة) وابراز دورها في التاثير وكذلك تاكيده على طبيعة العلاقات المتداخلة بين الاشخاص والفضاءات.

اكد النحات في نموذجه هذا العلاقة بين العناصر المكونة للعمل، ولاسيما عناصر الخط والفضاء واللون والملمس فالشكل عبارة عن علاقة شكلية بين اعضاء الجسم التي جاءت مجردة مؤسلبة وبهيئة خطوط تقريبا وبين الفضاءات الناتجة بفعل الحركة التلقائية للشكل النحتي والذي يبدو وكانه في حالة من التمرد ورغبه في التحرر كما بدت الايادي المرتفعة وكانها توحي بالخوف من شيئ مع المحاولة للتحرر منه ،فبدا الثقب الذي في الوجه وكانه صرخة طغت على تفاصيل الوجه الغير موجودة وكذلك عمد النحات هنا الى ابراز اثر او تاثير الملمس فهو على الرغم من ذلك عمد الى اعطاء ملمس جديد لهذه الخامة، وتحقيق الملمس الصقيل نوعا ما ، فهذا العمل النحتي جاء من خلال تخيل الفنان للمعاناة التي يشعر بها الفرد وحالة الجزع والهلع فـ (سارتر) قال : في نظريته العامة في الخيال بوصفه تلك الحرية التي تملك القدرة على رفع العالم ووضعه في أن واحد. ولهذا نجد سارتر يعرف الخيال فيقول أنه الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته، بمعنى ان الشعور من حيث هو قادر على تجاوز الواقع وفرض دعائمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجي ولكن ما عسى أن يكون هذا (اللاواقعي) الذي يتحدث عنه سارتر حينما يشير الى الموضوع الجمالي بوصفة حقيقية متخيلة.يتضح أن سارتر يعطي أهمية خاصة للخيال بوصفه حرية مطالة وديناميه في اشتراطات العمل الفني وان الخيال أيضاً وعي مميز وحر في بناءه بمفردات وعناصر واقعية.

ولان الحرية فعل وأداء وسلوك واختيار، فهي بالنتيجة الموضوعية تصطدم مع الأخر أو مع المجتمع فهي رافضة بسلوكٍ انفعالي في الأعم الأغلب، ويشوبها اليأس ومفعمة بدعواتها إلى الخلاص، ولأن اليأس والخلاص منظومتان متضادتان فأن النتيجة بهذا التضاد والتصارع يشكل الشعور بالعدم.

الفصل الرابع

النتائج

1- تناولت الاعمال فكرة الحرية والنضال من اجل تحقيقها ، حيث يكون المجموع واقعا تحت قوة كبيرة لا يمكن تجاوزها الا من خلال التضحية والتحدي ، فالالم الذي ينتقل فيه الفرد الى مرتبة اخرى من مراتب البحث عن الذات من خلال الحرية يظهر حسا عدميا مكثفا.

2- عبر نحات ما بعد الحداثة عن توجهات وجودية واضحة وعالج موضوعة الموت والفناء في اغلب الاعمال التي تناولها محاولا الحصول على اجابة لسؤال الانسان الاول حول الوجود والفناء والفكرة انتظار لحظة العدم ، بما يشكل صلة النحات بمتغيرات المجتمع الخطيرة والمعبرة عن تماسه المباشر بالصراع الذي تحياه ذاته المتألمة والرافضة.

3- تميزت الاعمال بالبساطة والتجريد العالي واعتمدت الجسد مسرحا للتعامل مع تصورات الفنان الجمالية والفنية ، بما يشكل فرادة التجربة في هذا المجال.

4- للحرية الذاتية عند النحات المعاصر قوة وجودية تعبّر عمّا يمكن تسميته بخلق الذات لذاتها ، وبهذا المعنى كان الفعل الإبداعي وسيلة تتعرّف فيه الذات على إمكانياتها وقدراتها التي تحقق وجودها .

5- اكد النحت المعاصر المحمل بالأفكار الوجودية على ابراز الاحساس بالفزع والهلع عبر المعالجات الشكلية والمضامينية للصدمة والرعب كما عد القلق احد المحاور المهمة للنحت المعاصر والذي يعد من افرازات الحياة المعاصرة.

6- مع النزعة المابعد حداثية والحرية في الفن ، بدأت رؤية الفنان للجمال تتخذ مسارات مناهضة كلياً لكافّة الطروحات الكلاسيكية السابقة في تاريخ الفن ، إذ بدأ ينظر إلى الفن بوصفه فناً قائماً بذاته ، يستمد تشكّلاته وتوجّهاته من منطلق ذاتي ، عبر علاقته بالموضوع الذي أخضعه لإحساسه الفردي الخاص ، وفلسفته الجمالية للوجود.

7- ظهر التمرد والرفض بوصفهما مظهرا من مظاهر الاغتراب في التشكيل المعاصر من خلال شعور النحات بالانفصال عن المعايير القيمية ،والحضارية، والتاريخية، والاجتماعية في شكل نزعة تدميريه تتجه إلى خارج ذاته وفي شكل سلوك يتصف بالعنف والعدوانية ضد المجتمع ،ومعطياته الحضارية.

8- تناول النحات مفهوم الغثيان كشعور طبيعي يكشف عن انهيار النظم الايدلوجية على وفق محمولات دلالية تؤشر حالة التشوش المتدفق الذي يظهر باتجاه العالم الواقعي، كتعبير عن الموقف الوجودي تجاه العالم المعدم المتمركز في قلب مانحياه .

اما اهم الاستنتاجات التي جاء بها البحث:

1- ادت الافكار الوجودية دورا حيويا بوصفها مرجعا فكريا ضاغطا في النحت المعاصر

2- هيمن الفكر الوجودي وبدا واضحا في اعمال النحاتين اذ تراءت ملامح الاغتراب في الاتجاهات الفنية المابعد حداثية كاداة نقدية تكشف عن مساويء ومشكلات المجتمع الغربي من خلال انفصال الانسان عن ذاته وعن الاخرين

3- تناول الفكر الوجودي في النحت المعاصر مظاهر الالم في صور المهمشين والشعبيين والمنبوذين وإحلالهم كبديل للإنسان الذي اسقط من المركز ، وتداعيات ذلك بالنزوع نحو المهمش والمبتذل والعابر.

4- كان لمظاهر العنف في اعمال النحت المعاصر بعدها النفسي الذي يثير القبح والاشمئزاز والنفرة.. وبذلك اسست إلى الإطاحة بالقيم الجمالية والفنية، مرسية بهذا مفاهيم اللا جمالي واللا فني، الأمر الذي استبدل أسس التلقي من تذوق الجميل الممتع ، إلى قبول واستساغة المشوّه والمقرف، والذي يتجسد عبر الشكل والتقنية والأسلوب والخامات والمضمون.

5- اكد النحت المعاصر المحمل بالأفكار الوجودية على ابراز الاحساس بالفزع والهلع عبر المعالجات الشكلية والمضامينية للصدمة والرعب كما عد القلق احد المحاور المهمة للنحت المعاصر والذي يعد من افرازات الحياة المعاصرة

المصادر

1- القران الكريم

2 - الاب هنري بولاد اليسوعي : منطق الثالوث ، ط4، موسوعة المعرفة المسيحية ، دار المشرق ، بيروت ، ب. ت.

3 - إبن منظور،: لسان العرب، ج 4، دار المعارف، بيروت، ب . ت.

4 - الاكويني ، توما : الوجود والماهية ، ت: حسن حنفي ، مكتبة الانكلو المصرية ، القاهرة ، 1978 .

5 - امام ، عبد الفتاح امام : كيركجارد رائد الوجودية ، ج1، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1982.

6 - أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، 1981

7 - اميرة حلمي مطر ، في فلسفة الجمال ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 .

8 - بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج 2، ط1، ذوي القربى للنشر ، قم ، ايران ، 1427هـ .

9 - البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط2 ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1986 .

10 - بلدي ، نجيب : ديكارت ، ط2، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، 1987

11 - بهنسي ، عفيف : الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، 1980

12 - بيطار، سالم :اغتراب الإنسان وحريته، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، ٢٠٠١

13 - بيير ، هنري سيمون . الفكر والتاريخ ، تر : عادل العوا ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب

14 - توماس ارفلين ، الوجودية ، ت:مروة عبد السلام ، القاهرة ، دار الهنداوي ، ط1 ، 2014 .

15 - جبران مسعود ، رائد الطلاب ،دار العلم للملايين ، 1966

16 - الحفني ، عبد المنعم . المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط3، مكتبة مدبولي ، مصر القاهرة ، 2000

17 - الخولي ، يمني طريف . الوجود الدينية ، دراسة في فلسفة بول تيليش القاهرة ، دار قباء ، 1998

18 - الرازي ، ابو بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، 1983

19 - الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد : معجم مفردات ألفاظ القرآن ، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008.

20 - رمضان ، عبد العظيم : تاريخ اوربا العالم الحديث ، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997

21 - الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، ج 13، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1974

22 - سارتر ، جان بول. الوجود والعدم ، ت . عبد الرحمن بدوي ، ط1، منشورات دار الاداب ، بيروت ، 1966

23 - ---------- ، الوجودية مذهب انساني ، ت حنا داميان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1954

24 - ---------- وآخرون :الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية) ، دار المعارف للنشر، 1987.

25 - ----------، جان بول، التخيل، تر: نظمي لوقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1982

26 - سعيد ، نبيل رشاد : الفلسفة الوجودية عند نيقولا برديائيف ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 2006

27 - الشاروني ، حبيب : فلسفة جان بول سارتر ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، ب. ت

28 - الشيخ، محمد، وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،1996.

29 - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج1 ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم ، ايران ، 1985

30 - ---------- : المعجم الفلسفي ، ج2، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1982

31 - الضاوي ، سعدي ، وجوزيف مالك : المترادفات والأضداد، ط 1، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس، لبنان ، 2007.

32 - الطباطبائي، محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن، ج 20، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت – لبنان، 1997

33 - عبد الرحمن بدوي . دراسات في الفلسفة الوجودية ، بيروت ، المؤسسة العربة للدراسات والنشر ، ط1 ، 1980

34 – ----------. نيتشة (خلاصة الفكر الاوروبي/سلسلة الفلاسفة) ط5 ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1975

35 - العشماوي ، محمد سعيد : تاريخ الوجودية في الفكر البشري ، الدار القومية للطباعة والنشر ، مصر ، القاهرة ، ب.ت،

36 - غرانييه ، جان : نيتشه ، ت. على ابو ملحم ، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2008

37 - غزوان، عناد: الناقد العربي المعاصر والموروث، ج2 ، الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بحوث المؤتمر الثاني عشر، بغداد، 1986.

38 - الفراهيدي، الخليل بن أحمد: ترتيب كتاب العين، ج 2، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، إنتشارات أسوة، قم، 1414هـ.

39 - فريدريك جيمسون ، ما بعد الحداثة الاستتيكا والسياسة ، تر :ماجي عوض الله ، مجلة ابداع ، عد 11 ، 1992 ،

40 - فؤاد زكريا . نيتشة ، دار المعارف ، الكويت ، (د ت).

41 - ----------، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1970 .

42 - الفيومي، إبراهيم :ابن باجه وفلسفة الاغتراب، ط١ ،دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨ .

43 - كراستوف ، مريس : سارتر ، ط1 ، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2006.

44 - كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، ط4، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، 1966 .

45 - ----------. الفلسفة اليونانية: دار القلم، القاهرة، ١٩٧٤ .

46 - ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، م : فؤاد زكريا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1982.

47 - مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،1974 .

48 - محمد مهران نشوان ، محمد محمد مدين ، الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، عمان ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2012 ،.

49 - محمود ، زكي نجيب : الشرق والفنان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت ..

50 - مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983.

51 - المسيري ، عبد الوهاب ، وفتحي التريكي : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر ، دار الفكر العربي ، دمشق ، بيروت ، 2003.

52 - معلا ، طلال : جسد ، ط1 ، دار السندباد للنشر ، عمان – الأردن ، 1999 .

53 - معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، 1986.

54 - موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الأول ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1996

55 - نجم حيدر . محاضرات القيت على طلبة الماجستير، الفكر الفلسفي الوجودي ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2014 - 2015

56 - ---------- واخرون . دراسات في فلسفة الجمال ، الاردن ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، 2006 .

57 - نك كي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1999.

58 - هنري سيمون بيير . الفكر والتاريخ ، تر :عادل العلو ، الكويت ، دار الاداب الفنون .

جماليات التشكيل الفني في اعمال علي الطائي

أ.م.د نجم عبدالله عسكر

م.م.مؤيد عباس كريم

كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

ملخص البحث:

تناول البحث تجربة الفنان التشكيلي علي الطائي والتي يزيد عمرها عن نصف قرن والمعاصرة لكل المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فضلا عن مصاحبته للطروحات الفنية والتقنية التي اشتغل عليها التشكيل العراقي عبر المعارض الجماعية والفردية.

لأجل الوقوف على القيم الجمالية في تشكيل اعماله عبر مراحل تطوره الفني. تم جمع ما امكن من ارشيفه الخاص صور لأعماله التي غطت اكثر من ستة عقود من الزمن، والتي هي جل تاريخ التشكيل في ديالى ومن ثم اعتمد ابرز الاعمال من كل عقد .وبعدها اخضعت تلك الاعمال للتحليل بوصفها (عينات بحث بواقع سبعة اعمال). وبأسلوب وصفي وبمعيار قوامه مخرجات الطروحات النظرية فيما ذهب اليه النقاد والكتاب اللذين تناولوا فنه وفضلا عن الطروحات النظرية للفن التشكيلي العراقي، ازاء ذات حدود البحث .حيث خلص البحث الى جملة من الاستنتاجات من اهمها.

الطائي فنان حيوي لديه القدرة على التكيف مع المتغيرات وبقدر كبير في الحفاظ على الاستقلالية في الموقف التعبيري. وتميزه بالقدرة على التجريب التقني في صناعة اشكاله وبخامات مختلفة . واتسمت تجربته بتفعيلات عنصري اللون والخط بكل ايقاعاته مع الحفاظ على وحدة التعبير ومن ابرز وحداته البصرية التي حملت همه هي (البيوت، المرأة، النخيل، القباب، الحروف ،والمفردات الكتابية الاسلامية) في فضاء لوني خاص (فضاء اللوحة) وببناء انشائي متفرد ومستوعب لتجارب اساتذة التشكيل العراقي الواقعين والانطباعيين والتعبيريين. واخيرا جمال التشكيل عنده في تشكيل وحدة تناغم الخط واللون، بتوزيعات انشائية رأسية وافقية وسيادة الوحدات البصرية التي شغلت وسط ومقدمة مساحة اللوحة.

Research Summary

The research dealt with the artists experience of Ali Al-Tae which is more than half a century old and contemporary of all political، economic and social variables، as well as accompanying technical and technical presentations which was occupied by the Iraq formation through collective and individual exhibitions.

To stand on aesthetic values in the formation of its works through the stages of its technical development as much of his archive as possible was gathered for his work، which covered more as six decades which is the majority of the date of formation in Diyala and then adopted the most prominent works of each decade .The work was then analyzed as serene research samples and in a descriptive style and by a standard of the output of the theoretical proposition in what critics and writers who saw his art as well as theoretical expositions of Iraqi art. The research concluded with a number of conclusions most importantly .

Al-Tai is a dynamic artist who has the ability to adapt to variables and to a large extent maintain independence in the expressive position. It is characterized by the ability to experiment in the manufacture of technical forms and different materials his experience was characterized by colorful and colorful elements with all his rhythms while maintaining the unity of expression and one of the most

prominent visual units that carried his interest. (Houses، women ، palm ، the domes ، the lechers and Islamic written vocabulary in a special court space the painting space and the construction of a unique and accommodating to the experiences of Iraqi formation professors impressionists and expressionists. Finally ، the beauty of its composition is the unity of line and color harmony vertical and horizontal distribution and the sovereignty of the visual units that occupied the center and the front of the painting area.

مشكلة البحث والحاجة اليه :

عدم توثيق تاريخ المجتمعات واعلامها ومبدعيها ودراسة منجزاتها الإبداعية دراسة علمية هادفة والعمل على نشرها في مصادر المعرفة من كتب ومجلات وكل مواقع التواصل الحضاري. يعد امراً سالبا لذاكرة الشعوب وحيفاً بحق مبدعيها وطمساً لجهودهم في اعلاء واغناء تراثهم المعرفي بكل مجالاتها.

تعد محافظة ديالى من اقدم الجغرافيات التي نشأت وازدهرت فيها المجتمعات الحضارية في العراق بحكم نهرها الخالد (نهر ديالى) الذي نشأ على ضفاف سلسلة من الحضارات بدأً من عصر القرى السومرية ومروراً بأشنونا والحضارة الاسلامية حيث خانات القوافل على تفرعات خط حرير. وتنوع التضاريس وتعدد اصناف المزروعات بكل الفصول والزراعة المستدامة بفضل ذلك النهر. والذي غذى اخيلة مبدعيها في كل المجالات الثقافية والمعرفية ومن بين اولئك المبدعين الفنان علي الطائي والذي شغل ابداعه زمناً يزيد عن نصف قرن وبشكل متواصل من تاريخ الوعي الفني والجمالي لأنسان ديالى. وهذا ما يدعو البحث العلمي والباحثين ايلاء الاهتمام بفنه واخضاعه للتحليل والنقد الفني الاكاديمي ومن ثم تقديمه للعالم وبما يخدم تاريخ المحافظة وذاكرة ابناءها ويعرف الناس بصورها والقيم الجمالية المؤسسة على الوعي الفني المتماهي مع العالم المتحضر ولذلك اعتمد العنوان الموسوم (جماليات التشكيل الفني في اعمال علي الطائي) في هذا البحث الحالي.

أهمية البحث :

تجلى أهمية البحث فيما يقدمه من خدمة الى الاتي.

1. الفنان علي الطائي بتقديمه الى عالم المعرفة الممنهجة وبالشكل الذي يجعله مستداما في ذاكرة التاريخ.
2. البحث العلمي والقائمين عليه من باحثين وطلبة والمهتمين بالفن وتاريخ المحافظة والقطر.
3. الفن التشكيلي من خلال صور اعماله والقيم الفنية والتقنية التي اشتغل عليها الفنان علي الطائي والتي اسفرت عنها نتائج واستنتاجات البحث.
4. القائمين على ادارة الثقافة والفن والادارة في المحافظة من نقابات وجمعيات ومؤسسات الانماء المحلي للوعي والتحضر.

اهدف البحث : هدف البحث الاتي .

1. تعرف على مسيرة الفنان علي الطائي والمراحل التي مربها عبر تاريخ ممارسته للفن التشكيلي.
2. الكشف عن جماليات التشكيل الفني التي اشتغل عليها وابدع فيها بمراحل نموه الفني.
3. مقاربة القيم الجمالية للتشكيل عنده مع مستويات التشكيل الفني في الفن العراقي والعالمي.

حدود البحث :

اشتمل حدود البحث على الاتي.

1. منذ اولى اعماله في عقد الستينات من القرن العشرين ولغاية اعداد البحث في تشرين الثاني من عام 2018 م.

2. جميع المجالات الإبداعية التي اشتغل عليها الفنان الطائي من رسم ونحت والخط العربي والتصميم.
3. جماليات التشكيل التشكيلية من حيث انتفاء الوحدات البصرية ومعالجتها من حيث اللون والخط والفراغ والفضاء والتنظيم الانشائي.

مصطلحات البحث :

الجمال: هو قيمة مرتبطة بالغريزة والعاطفة والشعور الإيجابي، وهو يعطي معنىً للأشياء الحيوية ، ليس له وحدة قياس فكل إنسان يراه بشكل مختلف. مثل: الخصوبة و الصحة و السعادة و الطيبة و الحب و الإدراك[1].

التشكيل الفني: هو انتقاء الاشكال وعمليات تنظيمها في بلوغ إنتاج أعمال فنية لتوفير الرؤية البصرية المحسوسة على اختلاف الوسائط المُستخدمة في إنتاجها فهي الأعمال الفنيّة التي تشغل حيّزاً من الفراغ كالرسم والتلوين والنحت، وهي بهذا تختلف عن الفنون الزمانيّة كالرقص والشعر والموسيقى والتي تقاس بوحدات قياس الزمن (الدقائق والثواني) لتصبح لدينا الفنون التشكيليّة ذي القيم الزمكانية كونها تحمل الصفتين معاً كالسينما والتلفزيون (تشكيليّة/ زمانيّة)[2].

السيرة الذاتية للفنان :

- الاسم: علي حسين علوان خضير الطائي.
- الاسم الفني: علي الطائي.
- محل وتاريخ الولادة: بعقوبة – 1949 .
- عام 1960 شارك في معرض اطفال الدولا العربية.
- المشاركة في معرض للأطفال في دولة البحرين.
- حاز على جوائز عدة في المعارض السنوية المدرسية.
- تخرج من معهد الفنون الجميلة عام 1969.
- اقامة معرضا مشتركا مع الفنان (نجم الربيعي) على قاعة معهد الفنون الجميلة عام 1969.
- شارك مع جماعة (باء) بإقامة معرض على قاعة معهد الفنون الجميلة عام 1969
- أسس جماعة الشباب واقامة اول معرض له في مدينة بعقوبة على قاعة نقابة المعلمين عام 1970.
- اثناء اداءه الخدمة العسكرية كلف برسم وخط قراءة محو الامية للقوات المسلحة / وزارة الدفاع.
- شارك في معرض السبعة في بعقوبة.
- المعرض المشترك مع الفنان ناظم الجبوري وعبد الوهاب الونداوي بتاريخ 1974/7/15.
- معرض فناني ديالى في محافظة بابل بتاريخ 1976/11/11 .
- شارك في معرض ومهرجان دعم المقاومة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية 1976/9/2.
- الاشتراك مع الفنان مؤيد الناصر بتنفيذ نصب الفلاحة في مدخل مدينة بعقوبة ضمن مهرجان الحمضيات 1978/3/17.
- تنفيذ نصب في مدخل بناية التربية ديالى مع الفنان مؤيد الناصر.
- تنفيذ نصب العلامة مصطفى جواد في مدخل مدينة الخالص بالاشتراك مع الفنان مؤيد الناصر وصبيح عبدالله 1978/2/8.

[1] https://ar.wikipedia.org
[2] https://ar.wikipedia.org

- فاز بالجائزة الاولى في معرض البوستر السياسي للتعداد .
- المشاركة في معرض خطاطي ديالى .
- المشاركة في المعرض العالمي للخط العربي في بغداد.
- المشاركة في معرض دار السلام للخط العربي في بغداد.
- كرم من قبل نقابة الفنانين المركز العام /بغداد.
- عضو الهيئة الادارية لنقابة الفنانين لعدة دورات.
- عضو جمعية التشكيليين العراقيين.
- عضو جمعية الخطاطين العراقيين /بغداد.
- عضو جمعية المصورين العراقيين.
- كرم عدة مرات من قبل وزارة التربية لمشاركاته في المعارض السنوية للوزارة.
- عمل كمشرف تربوي للتربية الفنية في تربية ديالى واحيل على التقاعد عام 1995.
- حصل على جائزة مؤسسة شهيد المحراب.
- المرتبة الاولى في مسابقة الرسم سيد الفنون.
- الجائزة الماسية في مسابقة مؤسسة ميزوبوتاميا.
- درع الابداع من مجموعة نوافذ جمالية.
- درع الابداع من جمعية التشكيليين /فرع ديالى.
- درع الابداع من اتحاد ادباء ديالى.
- درع السلام / مركز السلم المجتمعي.
- درع مهرجان من قبا التشكيليين العراقيين/ كفنان رائد.
- درع الابداع من قبل رئيس اللجنة الامنية في ديالى.
- يزاول لحد الان العمل الفني التشكيلي.

السيرة الفنية للفنان:

في لقاء مع الفنان علي الطائي تحدث عن تجربته الفنية خلال دراسته الابتدائية في مرحلة الصف الثاني في درس مادة الرسم وتمكن من رسم نموذج لرمانة و تفاحة على السبورة مما دفع المعلم على تشجيعه على مواصلة الرسم، حيث كان الحافز في تميزه بين زملائه وحبه وشغفه في مادة الرسم، وفي تلك الفترة كانت تصدر مجلة (سمير- وميكي) يرسم منها كثير من شخصيات المجلة مما نمت قدراته المهارية في فن الرسم واعطاه لقب رسام المدرسة في تلك الفترة.

وفي الصف الخامس (1960) اشتركت رسومه في معرض اطفال الدول العربية، وفي المعرض السنوي للمدارس حصل على جوائز عدة.

وخلال المرحلة المتوسطة كانت مرحلة نضوج لديه واهتمام من قبل مدرس مادة الرسم المرحوم الفنان ناظم الجبوري من رواد الفن التشكيلي في ديالى على تشجيعه كثيرا وعرض رسومه في المعارض السنوية، وبعدها الفنان خضير الشكرجي تعلم منه الكثير والرسم بالألوان الزيتية، وارشاده الدخول في معهد الفنون الجميلة في بغداد سنة 1966.

يدلنا مطوية المعرض المشترك للطائي مع زميله نجم الربيعي على دعوة الناس للحضور الى افتتاح معرض لهما اقامته عمادة معهد الفنون الجميلة في تاريخ 1969/1/7 الساعة (4،30) مساءاً (ملحق شكل1) .ودعوة ثانية من نقابة المعلمين

في ديالى لافتتاح معرض شخصي للطائي وبرعاية السيد مصرف ديالى دعماً لمنفعة العمل الفدائي (ملحق شكل2) .شارك الفنان الطائي معرض الهواء الطلق الذي استمر اربعة ايام (عدد اللوحات موضوعاتها اسلوبها مقابلة) .

الاطار النظري (الطروحات والآراء المنشورة في فن الطائي) :

كتب عزيز السعدي في جريدة صدى الاجيال في صفحة ادب وفنون الصادرة يوم 1970/8/15 عن معرض جماعة الشباب وبمناسبة معرضهم الاول (ان لم يسع الفنان دوره ويتحسس واقع امته ويكون شغوفاً على نفسه، مؤمناً بأن الفن للفن...ومعرض جماعة الشباب ما هو الا طموح حي لشباب واعي). حيث اكد الفنان الطائي في سياق اجابته على سؤال صاحب المنشور. بأنه يعي دوره في فهم الواقع والمشاركة الفعالة لقضايا المجتمع في مضامين منجزاته الفنية. وان هذا المعرض اشتمل على 50 لوحة (ملحق شكل3) يوضح ذلك والجدير بالإشارة الى حيوية الطائي منذ كان طالبا في مشاركته بالمعارض الجماعية حيث شارك مع جملة من زملائه في (6 لوحات و 6 فنانين شباب) برعاية وزير التربية والتعليم[1](ملحق شكل4).

بعد تخرجه من معهد الفنون التحق بخدمة العلم وفي شعبة المسرح العسكري مارس الخط والرسم والتصميم وكان بارعا ويشار اليه بالبنان حيث اجرت معه مجلة الجندي محاورة فنية ونشرت تحت عنوان فنان من صفوف الجيش بالعدد الصادر في شهر آب 1972[2] .

ويذكر مؤيد سامي في مقال عن الحركة التشكيلية في في جريد الصباح العدد (284) في حزيران 2004 ديالى تحت عنوان (التأريخ يصنعه المنسيون دائما). بأن جماعة الشباب اقامت معرضه الاول على قاعة نقابة المعلمين في ديالى ومن اعضائها الطائي[3].

وجاء في منشور جريدة الجمهورية الصادر بتاريخ 1973/1/5 اشارة الى اول معرض للملصقات الجدارية في الهواء الطلق في ديالى وتحت عنوان (عشرون فنان يساهمون بأضخم تظاهرة تشكيلية) من بين اولئك الفنان الطائي وبلوحات تعبيرية.

ويقول (علي رضا) في احدى صفحات جريدة القادسية الصادرة بتاريخ 1988/8/29 تحت عنوان (مرحباً، فنان ديالى) نقلاً عن معرض محاورته للطائي بأن العمل الفني يجب ان تتوفر فيه شروط كثيرة لكي يكون مؤثر ومن اهمها الصدق والشعور والمهارة الحرفية والمخيلة الخصبة[4].

بينما يطالعنا مطوية تدعو لحضور معرض مشترك لكل من عبد الوهاب الونداوي وناظم الجبوري وعلي الطائي على قاعة المكتبة العامة في بعقوبة مساء يوم الاثنين المصادف 1974/7/15. وعند مقابلة الفنان بتاريخ (2018/10/20) أكد مشاركته في هذا المعرض.

ونشرت جريدة الجمهورية في عددها الصادر يوم الاثنين المصادف 1976/9/20 الى اقامة نقابة الفنانين فرع ديالى اسبوع للتضامن مع المقاومة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية تحت شعار (الفنان مقاتلاً في جبهة الادب والفن) والتي استمرت للفترة من 9/4 ولغاية 1976/9/10 من بين فعاليات ذاك الاسبوع اقامة معرض تشكيلي بأربعين لوحة من نتاجات ستة رسامين من بينهم الطائي فضلاً عن عرض (25) بوستراً معنياً بقضايا العرب[5].

---

[1] السعدي, عزيز, جماعة الشباب في معرضهم الاول, جريدة صدى الاجيال ,1970/8/15 ,

[2] فنان من صفوف الجيش, مجلة الجندي, آب 1972 .

[3] مؤيد سامي, التاريخ يصنعه المنسيون دائما, جريدة الصباح, العدد/284 حزيران 2004 .

[4] علي رضا, مرحبا, فنان ديالى, جريد القادسية, 1988/8/29 .

[5] اسبوع التضامن مع المقاومة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية, جريدة الجمهورية, 1976/9/20 ,الصفحة الاخيرة.

كما اشارت وأشادت جريدة العراق الصادرة يوم 1976/9/19 في معروضات التضامن اعلاه بأن الطائي ركز على الرسوم الزيتية ذات الحجم الكبير وبعشر لوحات ومن بينها مقطع من تل الزعتر والذي طغى عليه اللون الاخضر وفي الوقت نفسه لا ينسجم مع الجو النفسي للوحة كما يقول صاحب المقال. والذي يجد الباحثان بأن هذا الحكم على ايحاءات اللون الاخضر كلام غير متخصص ونقد غير موضوعي .لأن الفنان في الوانه الباردة اراد اصفاء الاحساس بشدة البرد في الجو العام وتحولات اللون في فقدان الدم والشهادة في تعبيرات الشهادة[1].

جاءت في منشور جريدة طريق الشعب الصادر يوم الاثنين المصادف 1976/9/13 ،ان من ابرز المعارض أنذاك (معرض السبعة) والتي وسمت صفحتها بصورة الطائي وهو في ذروة شبابه ،حيث تحدث للجريدة عن مستوى الفن التشكيلي في ديالى والذي أكد بطأ تطور الفن التشكيلي في المحافظة والذي قد يكون ذات الحال حتى اليوم رغم تطور مستويات التعليم الفني المتخصص[2].

اقيم مهرجان الحمضيات الثاني تحت عنوان دعوة للحب والفرح والعطاء .والذي جاء في منشور جريدة الجمهورية الصادر يوم 1977/3/17 .والذي فيه اشارة الى نصب تمثال (الفلاحة) الذي صممه الفنان الراحل مؤيد الناصر ونفذه مع الفنان الطائي.

ومن مفارقات هذا المهرجان والتي فيها شهادة لازدهار الوعي الثقافي والجمالي هو انتخاب ملكة جمال مهرجان الحمضيات الاول وكما تظهر في الصورة (ملحق شكل5) فضلاً عن انتخاب اجمل طفل وطفلة[3].

كما جاء تأكيد دور الطائي في انجاز نصب الفلاحة في مقال (سالم حسين) في جريدة الثورة الصادر بتاريخ 1977/3/14 .وان النصب جزء من دراسة ميدانية قامت بها نقابة الفنانين في ديالى لتزين بعقوبة بالنصب والجداريات[4].

وجاءت على احدى صفحات جريدة طريق الشعب الصادرة يوم 1977/3/18 مقالاً بقلم خليل المعاضيدي ،وتحت عنوان (بعقوبة تستقبلك بسلة برتقال) بمناسبة مهرجان الحمضيات الثاني والتي فيها اشارة بدوره الطائي واشارة الى الصعوبات التي واجهت تنفيذ النصب من حيث ضيق الوقت والتطلعات الطموحة له في اقامة النصب الفنية والتذكارية والاعمال الجدارية في كل مدن المحافظة[5].

جاء في مقال ابراهيم البهرزي عن حيثيات تنفيذ النصب التذكاري للعلامة مصطفى جواد في الخالص والصادر يوم 8 شباط من عام 1978 على صفحات احدى الصفحات، بأن الفنان الطائي شارك الفنان الراحل مؤيد الناصر تنفيذ النصب مع الفنان صبيح عبد الله[6](ملحق شكل6) .

انتخب الطائي برئاسة الفرع للفنانين التشكيليين مع آخرون وذلك يوم الجمعة المصادف 1995/1/27 وكما ورد على شكل خبر صحفي تحت عنوان فنانو ديالى ينتخبون ممثليهم على احدى صفحات جريدة الثورة ذي العدد (841) في التاريخ اعلاه[7].

ونشر (صباح الانباري) مقالاً نقديا في تجربة الطائي الحروفية على صفحات جريدة المصور العربي ذي العدد(100) من يوم الاحد المصادف 1999/4/25 تحت عنوان (الى ما وراء القداسة) مؤكداً بأن الطائي يزاوج بين الخط والرسم

---

[1] تضامنا مع لبنان رسم الفنانون في ديالى, جريدة العراق, 1976/9/19 .
[2] متى يتحقق لبعقوبة ما اراده لها جواد سليم , جريدة طريق الشعب, 1976/9/13 .
[3] مهرجان الحمضيات الاول والثاني, جريد الجمهورية, 1977/3/17.
[4] سالم حسين, نصب الفلاحة في بعقوبة, جريدة الثورة, 1977/3/14.
[5] المعاضيدي, خليل, بعقوبة تستقبلك بسلة برتقال, جريدة طريق الشعب, 1977/3/18.
[6] البهرزي, ابراهيم, مصطفى جواد في الخالص, جريدة ..... ,1978/2/8 .
[7] فنانو ديالى ينتخبو جمعيتهم, جريدة الثورة, العدد/841, 1995/1/27.

وبأسلوب انطباعي. وتجريدياً في استخدام الحرف. وواقعياً في بثه روح الحياة في منحوتاته وجدارياته. من حيث الموضوعات والمضامين. ويقول بأن الطائي اهتمام بالميثولوجيا لحد التمسك بالأصول الدينية وبنزوع روحي. والتي بأثرها اكتسبت لوحاته مسحة ميتافيزيقية . حتى باتت اللوحة مجالاً لممارسة جاءت لفعل طقسي، مما يعطي للحرف والكلمة بعداً ماورائياً. وانه استقر على اشتغالات الحرف بعد رحلة طويلة بين الواقعية والانطباعية والتجريدية حيث وجد ضالته الجمالية في بنية الحرف العربي[1].

كما يقول (صباح الانباري) في محاورة مع الطائي والمنشورة في جريدة اشنونا ذي العدد (56) والصادرة بتاريخ 2002/3/2 وتحت عنوان (3 اسئلة) مع تشكليلي ديالى الشامل علي الطائي ،بأن الفنان نفذ (23) جدارية وان موضوعاته تنحو منحى وطني شامل[2].

وجاء في حوار منشور تحت عنوان افكار حرة واساليب فنية خاصة على احدى صفحات جريدة البرلمان ذي العد (13) الصادر يوم 7/4/ 2005 . والذي يؤكد فيه الفنان انه عاصر الحركة التشكيلية من الستينان من القرن العشرين وانه ذي خبرة في هذا المجال ، وانه فنان شامل (خطاط ، رسام ،فوتوغرافي، وخزاف) ويرى ان الفنان الاصيل يستجيب بالظروف المانعة لمواصلة الانتاج الفني[3].

وجاء في حوار اجراه (سعدون شفيق سعيد) والمنشور في جريدة الدستور ذي العدد (657) وبتاريخ 2005/10/25 وتحت عنوان (الفنان علي الطائي رائد تشكيلي رسالته الاهتمام بالشباب). بأن الطائي يعتبر نفسه من رواد الحركة التشكيلية في ديالى وانه زاول الرسم منذ عام (1965). وانه من المعجبين بأسلوب نزيهة سليم وبأداء خضير الشكرجي. ويؤكد الناشر بأن الطائي حافظ على اسلوبه ولكنه لم يحافظ على لوحاته[4].

وفي لقاء اجراه الكاتب والصحفي مهند العادلي في مجلة ضفاف العدد (34) في اذار 2009 بعنوان رحلة طويلة مع مدارس الفن التشكيلي الطائي له دورا فاعل في تأسيس الجماعات الفنية مثل جماعة باء والشباب والسبعة[5].

وورد في كلمة رابطة الاعلاميين الموحدة في ديالى وبقلم رئيس الرابطة (عمر الدليمي) وفي صفحة مطوية المعرض الشخصي السادس للطائي وعلى قاعة خليل المعاضيدي في بناية السراي القديم يوم الاثنين الموافق 2010/9/27 ، بأن الاعمال المعروضة تنم عن حروف ساجدة بعشق صوفي تنقل الشعور الدافئ.

ويقول الطائي في تصريح لجريدة المدى العدد (1919) والمنشور في 2010/9/29، بأنه استعمل الحرف العربي لمرونته الجمالية وبمناورة ادبية لتكوين مناخ جديد واضافة جديدة للعمل الفني الحديث. وبأنه طرح مشكلة التعبير الفني بوصفه تقنية. واخذ الجانب الفكري في تنفيذ عنوان العمل وفي الموضوع الانشائي لبناء اللوحة. واتخذ شكل الكلمة المكتوبة ضمن عالم اللوحة المرسومة عنصراً في البناء الفني مستعيناً بسحر ورشاقة الحروف وزخم الالوان وانعكاساتها المنفذة على سطح اللوحة[6].

---

[1] الانباري, صباح, الوثوب الى ما وراء القداسة, جريدة المصور العربي, العدد/100, 25 نيسان 1999.
[2] الانباري, صباح, مع تشكيلي ديالى الشامل علي الطائي, جريدة اشنونا, العدد/56, 2002/3/2.
[3] علي الطائي.. افكار حرة واساليب فنية خاصة, جريدة البرلمان, العدد/13, 7 نيسان 2005.
[4] سعدون شفيق, (الفنان علي الطائي رائد تشكيلي رسالته الاهتمام بالشباب) حافظ على اسلوبه ولكنه لم يحافظ على لوحاته, جريدة الدستور, العدد/657, 25 تشرين الثاني 2005.
[5] العادلي, مهند, علي الطائي رحلة طويلة مع مدارس الفن التشكيلي, مجلة ضفاف, العدد/34, اذار 2009,ص24-25.
[6] اقامة المعرض الشخصي السادس للفنان الرائد علي الطائي, جريدة المدى, العدد/1919, 2010/9/29.

ونشرة مجلة حماة ديالى في العدد (605) في شباط 2011 افتتاح نصب (شهداء شرطة ديالى) لطائي عمل من خامة المعدن تخليد لذكراهم وتمجيد البطولات والتي حملت جملة من الرموز (العين الساهرة وخارطة ديالى وشكل تجريدي لسفينة المشرعة بإيحاء اجساد الشهادة والنجوم التي تعلوها برمزية الارواح المتصاعدة الابدية[1].

كتب (فهد الصكر) عن معرض الطائي السابع في جريدة طريق الشعب العدد (164 للسنة 76) وبتاريخ 2011/4/17 وبعنوان (طقوس فنية لتدوين جمالية الحرف) ، بأن تأويلات اللون والشكل حتى تصبح اللوحة قصيدة ايحاء رغم مناخاتها الهندسية وان المعرض افتتح على قاعة أكد. ونقل عن الطائي (تعتبر ممارسة الحروف محاولة للعودة الى القيم الحقيقية في الفن، بعد ما حققت النزعة التجريدية عبر اشكال اشكال التطور الفني الذي بدأه فنان العصر الحديث من حيث تكوين العلاقات الموضوعية للعمل الفني. وأكد بأنه تخطى الواقع السطحي ذي التعبير بقوام البعدين كمناخ طبيعي للعمل الفني.

في سابقة غير مألوفة وفريدة كان معرض الطائي السادس والذي اقيم في احدى مقاهي ناحية جديدة الشط حيث عرض اكثر من (20) لوحة وكتب عن المعرض (ضياء السيد كامل) في جريدة البيت الثقافي الصادر بتاريخ 2010/6/26[2] .

كما عرض فهد الصكر آراء وانطباعات زائري المعرض من المختصين في مجال النقد الفني .. حيث وجد (د. نجم عبد الله عسكر) في اعمال الطائي اندماج الذات في صياغة عنصري اللون والخط في الوصول عالم الجمال المطلق، وقول (اسعد الجبوري) بأن الطائي تقنياً مزج الالوان بلغة الحداثة بمسحة تجريدية[3].

وكتبت (لمياء نعمان) في جريد الصباح بالعدد (2231) الصادر بتاريخ 2011/4/24 .وتحت عنوان (صوفية اللوحة في معرض علي الطائي). ان اعمال الطائي (42)عمل اتخذت من الحروف اشكال وتكوينات تتماهى وفق خطوط حديثة تجانست مع الفكر والتسطيح اللوني الجرئ، وتوجهات الحروفيون في التشكيل العراقي وخاصة الفنان الراحل جميل حمودي وشاكر حسن آل سعيد صاخب البعد الواحد ومحمد مهر الدين وضياء العزاوي، واشارت الى ما قاله الفنان (غائب الجنابي) بأن الطائي جعل الحروف كياناً منحوتاً ومطرزاً بألوان زاهية. كما أكدت (لمياء) بأن الطائي كان معجبا بأعمال جميل حمودي ومعالجاته التقنية في توظيف الحرف[4].

نشرت جريدة المستقبل العراقي بعددها (28) الصادرة يوم الاربعاء الموافق 2011/5/11 . وتحت عنوان (الفنان علي الطائي وجماليات الخط العربي) . الذي عرض في قاعة عشتار في مدينة الحلة أكثر من (40) لوحة والذي هو معرضه الشخصي السابع. حيث حاول ابراز جماليات الخط واستعماله كتشكيل فني داخل اللوحة برؤية تعكس تجريدية تعبر عن عوالم روحية، لان الطائي يجد ان جميع الاشكال الفنية المتطورة في الحضارة الاسلامية هي تعبير واع عن نظرة الانسان للفن بجميع اشكاله. في هذا المعرض استخدم الحرف والكلمات بشكل جمالي متخطياً الواقع السطحي للعمل الفني[5].

وتحت شعار نوافذ بعقوبية اقام الطائي معرضه الشخصي الثالث عشر على قاعة مبنى السراي القديم في بعقوبة، حيث كتب عنه (علي الصوفي) في جريدة .... وبالعدد (163) المنشور يوم الاحد الموافق 8 حزيران 2014. وان معرضه (12) كان على قاعة منتدى بغداد الثقافي وتحت عنوان (ندى الداربين)[6].

---

[1] تخليد لذكراهم وتمجيد لبطولاتهم, مجلة حماة ديالى, العدد/605, شباط 2011, ص4.
[2] السيد, ضياء, الفنان التشكيلي الرائد علي الطائي يقيم معرضه الشخصي السادس في ناحية جديدة الشط, جريدة البيت الثقافي, 2010/6/26
[3] الصكر, فهد, طقوس فنية لتدوين جمالية الحروف(المعرض السابع), جريدة طريق الشعب, العدد/164, 2011/4/17..
[4] لمياء نعمان, صوفية اللوحة في معرض علي الطائي, جريدة الصباح, العدد/2231, 2011/4/24.
[5] الفنان علي الطائي وجماليات الخط العربي, جريدة المستقبل (المعرض السابع), العدد/28, 2011/5/11,
[6] اقامة المعرض الشخصي الثالث عشر للفنان علي الطائي, جريدة..... ,العدد/163, 2014/6/8,

ومتابعة مجلة تشكيل نشرت في العدد (8) تموز 2012 للناقد صلاح عباس بعنوان علي الطائي غزلان الروح ، الطائي يرسم كيف يشاء دون ان ينتقي لنفسه سياقا ثابتاً وشكلاً محدداً[1].

ونشرة مجلة باليت بالعدد (9) لسنة 2013 مقالا بعنوان موسيقى التشكيل في معرض علي الطائي ، الطائي يركز على قيمة المعنى في امتدادات منجزه الفني ... من وحي دلالاته وصوره الخيالية[2].

ومجلة الخطوة نشرة مقالا بعنوان علي الطائي رؤية جمالية جديدة للكاتب قاسم الناصري في العدد (21) شباط 2014 النسق التجريدي في الحديث واضح في اعماله[3].

اقام الطائي معرضه الرابع عشر على قاعة دائرة الفنون التشكيلية في وزارة الثقافة وتحت عنوان (الوان المدينة) ضم المعرض (32) لوحة. حيث نشرت جريدة العالم في عددها (1251) بتاريخ 2015/4/28 بأن الفنان اتبع اسلوب الواقعية الحديثة في اختزال العمل الاكاديمي متناولاً سايكولوجية المكان (مدينة بعقوبة) لانها ذاكرته وقوامه صمم اشكال موجودات ضفتي نهر خريسان. ويقول الفنان بأن زملائه يجدونه ملون متمكن وانه يحب الالوان البرتقالية ومشتقاتها ويحب التضاد والوان العائلة الوحدة. وان معرضه هذا اكثر نضوجاً من حيث الفكرة والموضوع الانشائي والنضوج اللوني وتوظيف الاطار الذي له الدور الموحد للعمل الفني[4].

بينما كان معرضه الخامس عشر على قاعة حوار في بغداد حيث نشر عنه مقالاً نقديا (محمد اسماعيل) في جريدة الصباح في العدد (3944) الصادر يوم الثلاثاء الموافق 2017/4/25 .حيث وجد في اعمال الطائي تجربة رصينة الاركان في التشكيل العراقي المشتغل على المعرض (المشهدية) البصرية وبأختزال يدل على تطور سريع بعد المقارنة بمعارضه السابقة. ويشير الكاتب الى ما قاله (الفنان طالب جبار) بأن تجربة الطائي فيها مفاجأة تكتيكية بأسلوب يظهر أكتظاظ المدينة بالالوان والرائحة كون الفنان الطائي من بيئة زراعية. واشار ايضا الى ما قاله (د. حسين الانصاري) بأن الطائي تلاعب باللون انتقائيا ومن خيال فنتازي ذي اجواء ساحرة كأن المعرض لوحة واحدة. في حين بين (الفنان حسام عبد المحسن) بأن في اعمال الطائي تحول تجريبي في تركيبية خارج النص وبتكوينات تقترب من الجداريات وبتجريد يكاد يتحول فيه اللون الى كتل متراصة، وفي حين يرى (الفنان قاسم سبتي) بان الطائي يقدم مزيج من تجارب الستينات وجرأة المعاصرة وبأسلوب الواقعية الحديثة بتبسيط رموز الابنية والازقة وبمتضادات ومنسجمات لونية[5].

حصل الباحثان على منشور لمحاورة مع الفنان أجرته (آمنة وناس) صحفية من تونس حيث ذكر انه درس الخط العربي على يد الخطاط الكبير المرحوم(هاشم البغدادي). وان له اسلوب خاص بتوظيف الحرف وبشكل يمكن ان يفهمه المشاهد ،وان له مدرسته التي ينفذ بها اعماله.

بمناسبة معرض الفنان الذي اقيم في بناية السراي وعلى قاعة الشهيد (خليل المعاضيدي) وبعنوان (عشق مدينة) نشرت صحيفتان مقالان على معروضات الفنان ، حيث جاءت على احدى صفحات جريدة المستقبل العراقي بالعدد (365) المنشور يوم الاثنين الموافق 2017/5/8 ان الطائي فنان بالفطرة ممزوجة بالاكاديمية[6] . بينما جاءت على صفحات جريدة طريق الشعب ذي العدد (182) يوم الخميس الموافق 2017/5/11 ، بأن لوحات منجزة وفق اساليب المدارس الانطباعية

[1] علي الطائي اطلاق غزلان الروح, مجلة تشكيل, العدد/8, تموز 2012, ص75.
[2] لوائلي, ايمان, موسيقى التشكيل في معرض علي الطائي, مجلة باليت, العدد/9, 2013.
[3] الناصري, قاسم, علي الطائي رؤية جمالية جديدة, مجلة الخطوة, العدد/21, شباط 2014, ص38.
[4] علي الطائي(الوان المدينة) انعكاس فريد لزهو المدن, جريد العالم, العدد/1251, 2015/4/28.
[5] محمد اسماعيل,علي الطائي يستحضر بعقوبة في (حوار), جريدة الصباح, العدد/25,2017/4/3944.
[6] عشق مدينة, جريدة المستقبل العراقي, 2017/5/8.

والواقعية والحديثة وفيها تجسيد لبساتين ديالى وحواريها وازقتها وقبابها ومأذنها. يرى الباحثان بهذا الرأي عدم الواقعية والمصداقية لان ديالى تكاد تخلو من القباب الملونة وذي الالوان التي تحمل البلاط الكربلائي المزجج[1].

ونشرت مجلة رواق التشكيل مقالا للكاتب عبد الجبار العتابي بعنوان بعقوبة في معرض (عشق مدينة) للفنان علي الطائي في العدد (3) تشرين الاول 2017 ، الناقد التشكيلي (الدكتور جواد الزيدي) الطائي يكتب سيرة مدينة عبر مدونة البصرية متخذة من التمرحل الاسلوبي منهجاً للوصول لخلاصات فكرية تحيط العياني لديه[2].

كتب (احمد نجم) في صفحة فنون بجريدة الصباح ذي العدد (4152) والمنشور يوم الاربعاء الموافق 2018/1/17 عن المعرض السنوي الرابع لجمعية الفنانين التشكيلين في محافظة ديالى والذي اقيم على قاعة شناشيل وبخمسين لوحة ،منها لوحتان للطائي وبموضوعين تراثيين (المقهى الشعبي و بائع اللبلبي) واللتان رسمتا بأسلوب المدرسة البغدادية والواقعية الحديثة.

ان ما جاء في المنشور ينم عن عدم دراية ومعرفة تشكيلية في ماهيات الاساليب والاتجاهات الفنية واشتغالاتها ، لان ليس من الرصانة ان ترسم اللوحة الواحدة بعدة اساليب ومذاهب بآن واحد[3].

وكتب الدكتور ماضي حسن في موقع الالكتروني الصدى نت مقالا بعنوان (تنوعات الفروع التشكيلية لدى الفنان علي الطائي) بتاريخ 2018/12/27 ،وبشكل عام تصل أبعاد المضامين للعمل الفني إلى الآخرين من خلال التوافق اللوني في الانسجام الناجم عن الخبرة السابقة وكذلك حرفية الأداء التقني برغم اختصار التفاصيل الأكاديمية الكلاسيكية، ويستطيع المشاهد أن يكمل أبعادها الثلاثية من خلال ما تطرقنا إليه من الانسجام والتوافق. يتم ذلك التجسيد بمهارة في مصادره الفلكلورية والتراثية والابنية وما يحيطها من أشكال حالية من أزقة وبيوت وقبب ومساجد وأسواق وما تمتلكه من طقوس واعراف اجتماعية متكررة تتداخل معها حيوية الذات والوجدان والتقاليد الذي اعتدنا عليه جميعاً. وفي الوقت ذاته فإن التجسيد التعبيري للأشكال لا ينفصل عن أحداث التخريب والدمار والتشويش إلى البيوت والجدران وما ينعكس ذلك على طبيعة البشر عبر مراحله السابقة والحالية[4].

جماليات التشكيل في فن الرسم :

قوام جماليات التشكيل في انتاج الخطاب البصري يتوقف على الانتقاء للأشكال من البيئة المرئية وتنظيمها على السطح التصويري بما يتفق مع الموقف الذاتي للفنان فضلاً عن القدرة على اخضاع تلك الاشكال وفق متطلبات ذلك الموقف من حيث الاختزال والمعالجات في قيم عناصر تلك الاشكال وقواعدها البنائية والتي بدورها تتماهي مع تقنيات الفنان في تفعيلات الخط واللون والملمس والضوء والظل وادراك الفضاء والفراغ وقواعد ايقاع تنظيم المرئيات بما يؤدي تحقيق افضل صيغ الادراك الحسي جمالياً.

<u>مؤشرات الاطار النظري:</u>

1. الطائي فنان مثابر وشمولي ومتواصل مع الحركة الفنية في العراق.
2. لديه القدرة على التجريب في الخامات وتقنياتها الفنية.
3. فنان انطباعي تعبيري رغم التجريدية.
4. مهتم بالموضوعات الروحية والواقعية التراثية.

[1] في بعقوبة التشكيلي علي الطائي يقيم معرض شخصي, جريدة طريق الشعب, العدد/182, 2017/5/11.
[2] العتابي, عبد الجبار, بعقوبة في معرض (عشق مدينة) للفنان على الطائي, مجلة رواق التشكيل, العدد/3' تشرين الاول 2017, ص119.
[3] احمد نجم, تشكيليو ديالى يقيمون معرضهم السنوي الرابع, جريد الصباح, العدد/4152, 2018/12/17.
[4] د. ماضي حسن, تنوعات الفروع التشكيلية لدى الفنان علي الطائي, الصدى نت (http://elsada.net), 2018/12/27

5. اشكاله انثوية والنساء لديه ذي عباءات مموهة.
6. ان لبيئة ديالى الزراعية ومناظرها دائمة الخضرة الاثر الاكبر في جماليات القيمة اللونية. والمفردات البصرية.
7. ان جل المنشورات الاعلامية والنقدية والآراء الشخصية في فنه هي في الواقع وجهات نظر وانطباعات ذاتية.

اجراءات البحث:

- **مجتمع البحث:** هي الاعمال التي تم الاطلاع عليها في ارشيف الفنان (الطائي) والتي هي عبارة عن صور الاعمال. وفي زيارتين خاصيتين لمنزل الفنان يوم 2018/11/3 و 2019/12/20.
- **عينات البحث:** اشتمل على (13) عملا فنيا تم انتخابها من فترات زمنية شاملة لمسيرة الفنان ومراحل تطوره الفني ذي العقود السته.
- **منهجية البحث:** اتبع الباحثان من المنهج الوصفي التحليلي بعد المعلومات والبيانات والمقابلة الشخصية سبيلا في تأسيس محك نقد جمالي في تحليل اعمال الفنان.
- **اداة البحث:** اعتمد المؤشرات التي خلص اليه طروحات الاطار النظري مرجعيات في تحليل عينات البحث.

تحليل العينات :

1. مقاتلون

قدم الفنان في هذه اللوحة سردا لمرويات الحروب من حيث الاستشهاد والخوف والبطولة والاصرار في تجسيد الاحساس بالصمود حتى بلوغ النصر وذلك من خلال توزيع الاجساد التي استشهدت في مقدمة اللوحة وبالتتابع مع فقدان الملامح والمبالغة العضلية في اطرافهم وفي توزيع انشائي مثلث قائم الزاوية في حدود الاجساد. حيث الاستمرار في قمة المثلث وتأييد الاستمرار في حركة اليد المرفوعة والمرمزة بإيحائية البندقية. خيم الجو البارد على كلية اللوحة باشتقاقات الازرق والازرق المخضر والمبيض لحد الاحساس بالثلج في وسط اللوحة الممثلة للعمق الفراغي مع خلق اثارة بصرية موحية الى حافات صخرية حيث الموضوع القتالي. توزيع اللون الاصفر والبرتقالي وتحولاتهما نحو الاخضر. اسبغ نوعاً من الاحساس بالإثارة والاستشراق من الارضية الداكنة المتباينة وبذلك حقق الاثارة في جلب البصر.

هذا العمل من حيث الموضوع والاسلوب امتداد لنمط من الاشتغالات وذلك سادة جانب من التشكيل العراقي ايان الستينات والسبعينات وشيئاً من الثمانينات من القرن المنصرم.

2. صراع:

يتميز هذا العمل بأسلوب مغاير للسمات الجوهرية في ذاتية الطائي من تناول الاجساد التي عرض فيها رموز البطولة التاريخية الميثولوجية وجمال الجسد الانثوي وبقدر من الجرأة في تشخيص مفاتن عشتار بوصفها آلهة الحب والجمال. واقصاءه الجسد الدال على الاسد الجريح رغم اشغاله المركز الفني الوسطى من العمل والتوكيد اللوني عليه، وذلك من حيث احاطته باللون الاسود والمتباين مع الوان اظهار الجسد ،مع ابقاء التواصل مع الارضية والخلفية بأستدلالات اليد ذي الحركة المخترقة للأرضية والمتناوبة بترابط استمرارية الاحداث.

حمل الفنان موضوعه جملة من الاشكال التي جمعت النقيضين في الصراع (الحب والحرب)،(الفناء والبقاء) بتواليات من المساحات والمحاطة بخطوط والمتجاورات باللونين الحار والبارد والفاتح والداكن والابقاء على الانسجام في حركة توزيع درجات الاخضر في الاجزاء الجانبية للمساحات واختراق الازرق لعمق الارضية التي حملت عليها المضامين بوصفها اساس الخليقة (الماء والسماء) حقا انه عمل متفرد من بين اعمال الطائي.

القباب :

نشاهد في هذا العمل تحولات في تفعيل لغة اللون في جو حالم تسبح فيه الاشكال وبقدر كبير من التماهي مع مجاوراتها والتي قد تصل الى درجة من الاندماج اللوني والتراص في الاشكال التي فقدت ملامحها وخواصها الدالة على ماهياتها رغم تلونها بتأثيرات الايحاء للضوء والظل والمنعكسات اللونية من حيث الاتجاه والسطوح المتقابلة والمتراكمة والمتراكبة عليها فوقيا. هناك سرد افقي للأشكال وبإيقاعات متفاوتة بين مساحات والتي مثلت مكان احداث الموضوعات والايحاءات الرمزية للأشكال والتي هدف الفنان من صياغاتها لتقديم المضامين الجمالية .مما عمد الى ترميز الوجه المهيمن في المساحة العلوية بدالتي العينين من وضع العينين بإشارية النقطة الحمراء في المساحات السفلية وبذات اتجاه حركة اللون والتي فيها الاحساس بالطفولة والانثوية. في آن واحد وجل الموضوع حمل على تفعيلات الهلاليات الحاملة للهم الجمالي عند الطائي.

3. مدينة:

مارس الفنان في هذا العمل لعبة الاشتقاق اللوني المتغاير بذات السياق والنسق القيمي من السطوع والخفوت وبقدر من السكون والاحساس بالصمت والتبسيط بما يلامس الاخفاء والاختفاء بين المتجاورات المجاور. لان المساحات المستطيلة بوضعياتها الافقية والرأسية نظمت بلغة التدرج اللوني واحياناً بالاجتزاء الخطي. من ثم اوجد الفنان نقاط اهتمام وبمساحات هندسية داكنة في زوايا المساحات المتراصة.

هذا النمط من التوزيع التجريدي تحاكي مبدأ التربيع والتكعيب ولكن فيها قدر من المنطق العفوي الطفولي وبذكاء فني متمرس من حيث ايجاد وحدة الخطاب البصري وصياغاته التقنية.

في هذا العمل تظهر الوحدات البصرية الشاغلة للفنان والتي هي القباب والابواب والشبابيك في مجمل توزيعات المساحات. حتى باتت صفحة اللوحة المكان الافتراضي لتجميع مجمل المدينة في مسحة من الاحساس بالحرارة رغم سكون الاشكال. لان الحركة تكمن خلف المساحات.

4. تجريد:

مارس الفنان في هذا العمل التجريب في استخدام الاشتقاقات للأشكال من الارضية بفعل عنصري الخط واللون وبتقنيات التخطيط بالأحبار ومن ثم التلوين بمساحات مائية شفافة. حاول ايجاد ايقاعات حركية بتوزيعات الفاتح والداكن والعزل اللوني والخطي لإظهار مدلولاته البصرية الفاقدة لمعالمها الهندسية والعضوية وصياغاتها الحروفية حيث

يمكن للمتلقي ممارسة الاسقاطات الذاتية في هذا العمل باستثناء تشخيص مقرونية كلمة (لله) في وسط مقدمة العمل. يمكن ملاحظة التراص للأشكال بتنظيمات الافقية المتصاعدة في هذا العمل اسوة بأعمال الفنان الاخر كأنه يمارس الرسم بوعي الكتابة، كونه خط ومصمم.

ثمة بيت:

طالعنا الطائي على جانب من بيت ترابي عراقي اسلامي نستشعر من ملامحه القدم وحكايات الزمن وذوبان الالوان في ذات مكانها لتزداد اصالة بوحدة البقاء. رسم الابوب والشبابيك بمواجهة المشاهد للاستدال على حرية الاطلالة على حركة الحياة وبشرفات مذابة. ونشر الغسيل على الحبل في اعلى حافات الدار لخل الفعل الصادق. غيب الانسان في اللوحة لصالح لغة المكان وسيادة جمال البيت.

تميز العمل بالتبسيط وايجادة توزيع اللون وتقنيات تفعيل ايقاعاتته. حتى يكاد المشاهد يتحسس التوريعات الغريزية الفطرية من حيث تسطيح الاشكال واختزال او اهمال اشتراطات الوعي البصري بالمعنى العياني الواقعي في قراءة الاشكال.

5. حروفيات: (أ- ب):

شكل الفنان الطائي في العملين (أ – ب) من العينة (8) مشهداً جديداً في موقفه البصري ازاء السطح التصويري الجامع والحاوي للغتي القراءة الكتابية والقراءة الصورة. لأنه مارس اعادة صياغة الحروف لصالح التأميل البصري وتوزيعاها التشكيلية من منطق الواقعية البصرية بمعناه الحيوي للوجود الارضي والسماوي، حتى باتت اللوحة فيها زمان ومكان والاحساس بالعمق من حيث الفضاء والفراغ.

بمعنى صارت حروفه تشكل حيزاً في الوجود. اذ نجد الارضيات بالألوان الغامقة والداكنة والمتدرجة نحو العمق باتجاه خط الافق. وتنظم حروفه وكلماته على تلك الارضيات باتجاه المساحات العلوية في الفضاء ذي الالوان الفاتحة والدالة لسماوية المكان في اللوحة. وان حروفه اوجدت بفعل الخط على جوانبها او مجاورتها لألوان فاتحة حيناً وغامضة حينا اخر.

العمل يجمع ثلاث مهارات في آن واحد الخط والتصميم والتصوير الواقعي للمرئيات. تميز هنا مهارات اشتقاقات الالوان الزرقاء والخضراء والاوكر (الاصفر والبني) وجماليات الايحاء بالصفاء والنقاء.

ج- تمكن الفنان في هذه اللوحة من اخضاع صورة الحرف لمتطلبات الاحساس بالواقعية العينانية للمكان ومحدودات الوعي باشتراطات الفضاء والفراغ وماهي الحجم والكتلة والجسم والتجسيم . حتى يكاد الجانب المرئي من الحروف لا يقرأ وانما يرى وبإيحاءات القراءة حارج النص.

وظف الفنان الحروف الى سطوح واشكال تسبح في مجال لوني متساوق بين عالمين متفاوتين من مبهم تتخلله تسامي الاشكال نحو العالم العلوي . امتاز العمل في براعة اشتغالات الالوان من الاستمرار والتقارير لحد التباين كما وخلف السيادة في ماهيات الحرف المرئية وليس بذاته.

د- هذه اللوحة فيها حضور وعرض لكلمة (الله) سبحانه وتعالى بالمساحة العلوية والمضيء بذاته لكلية مساحات اللوحة انزياح اشكال الحروف نحو مساحات اللوحة السفلية بمديات التدرج اللوني (للأرض) والفنار.

اعتمد الفنان تشريح حركة الحروف كأنها اشكال حيوية تنمو الى الاستمرار والبقاء والديمومة الابدية نحو مقدمة اللوحة التي فيها اشارة حسية بالعمق والفراغ ذي اللون الداكن كـأنها غياب الظلمة والظلام التي قد تمحوها قدسية الحروف.

ابقى الفنان ظهور السماء والارضية ولكن بمعالجات غير تقليدية وذلك باحالة الارضية مساحات متراكبة ومتجاورة رأسياً وافقياً. ذات التقنيات بخصائص وسمات الالوان(الاكريلك) المائية وسمات الشفافية اللونية سادت في انجاز هذه اللوحة ايضاً.

هـ- قدم الفنان صياغة انشائية للحروفيات على السطح التصويري بأسلوب مغاير اكثر تجريداً وحداته من حيث التوزيع والتسطيح والاختزال رغم اعتماده ذات القيم اللونية من حيث الترابيات واختلاطها مع الاخضر والاصفر وهيمنة الالوان الوردي المحمر في تشخيص حروفياته المحولة لصالح التشكيل البصري، وهنا تجدر الاشارة الى المساحة الداكنة (احتوائها للومضات الشبيهة في مساحات غير سماوية كأنها مساحة جاءت ولنقل انزلت من مكان آخر على ارضية اللوحة الحقيقية. حيث يشاهد ارتدادات تكرارية متنوعة لذات المساحة في اعماق الارضية. لربما في هذه مرجعيات مفاهيمية لتخيلات سفينة نوح (عليه السلام).

و- جرب الفنان نمط جديد من التكوينات والتوريعات الانسانية التي تتقاذف فيه الادوار ما بين اللاتشخيص مع التشخيص حيث حضور الخط والحروف بذات سيميائية الاول مع احتلال لامكنة خارج افتراضات سطوح الكتابة والرسم بمفهومه الواقعي والتعبيري. وذلك يتبادل الادوار للمساحات الافقية من الهندسية الى الشبه الهندسية واللاهندسية مع تعليق مساحة نذرية ذهبية ومنقوش عليه (ان ربك) ونقطة شكلت منطلقاً للتحول والتواصل مع المساحات الداكنة ذي الالوان السماوية وذات النقطة فيها اثارة بمكانها العلوية وكأنها كتلة جرمية من السماء. بإتجاه نقطتين تاليتين باللون الاحمر والوردي. أي هناك تجريب لجماليات النقطة في تحريك السطح التصويري في عمليات خلق الاثارة البصرية وجماليات تبادل الادوار في صياغة المساحات.

ز- مهارة الخط في صياغة اشكال وحركة الحرف العربي تجسد في هذه اللوحة من حيث اشغال كل مساحات اللوحة بحركة متصلة ومتحولة في احتواء الارضية والخلفية بوحدة خارقة للتصور والمخيلة بمعناه المعتاد في اصل الخبرة الحسية كالات المرئيات واحتمالاتها في عالم الحلم.

لان الفنان عرض مفردتي الكتابة (هو الله) بصياغة لا يمكن تحسسها الا بحالات متفردة. اصل الفعل الصياغي محمل على الخط المتماهي مع بتلوينات الارضية التي تسمو فيها الاحساس القيم الصحراوية مع حضور اللون الاخضر الفيروزي لعلامة (الشد والمد) بالحافات الهلالية نحو القيم العلوية السامية. هذا العمل تجريد لرؤى ما بعد السريالية

النتائج :

من تحليل العينات يمكن تأكيد النتائج الاتية :

1- الطائي فنان موهوب بالفطرة.

2- تدرج وعيه الجمالي في تشكيل خطابه البصري من الواقعية المرئية (المحاكاة) .

3- طروحاته الموضوعية ذات طابع اجتماعي ووجداني خالص وكما في جل تنظيماته التشكيلية للوحدات البصرية على السطح التصويري.

4- اشتغل في جل اعماله على عنصري الخط واللون من دون ايلاء الاهتمام للضوء والظل بمفهوم التقليدي.

5- تتداخل عنده الوعي في مجالي فني الخط (الخط العربي) مع من الرسم والى حداً ما فن التصميم الاعلاني والاعلامي لأنه هدف خلق الدهشة والاثارة البصرية منطلقاً في جلب الاهتمام الى جماليات اعماله.

الاستنتاجات :

من طروحات الاطار النظري وتحليل العينات والنتائج التي تم التوصل اليها يمكن الخروج بالاستنتاجات الاتية :

1- رغم تنوع موضوعاته ولكن اشكاله نتاج مرجعيات مكانية متجذرة في بيئة ديالى الزراعية وكما في الوانه ذات الطبيعة الباردة والمتجاورة مع قدر من التضادات الملسة.

2- اعماله اساس العاطفة الجياشة في تأكيد المادة فهم اللنسان لقيم الوجود.

3- رغم واقعيته وانتقالاته الرمزية والتجريدية الا انه ذي طروحات حدسية في تأمل الاشكال.

4- بنشد الجمال الحالص في قيم الاشكال وليس الاشكال بذاتها.

التوصيات :

بعد الانتهاء من البحث الحالي ومخرجاته يمكن تقديم التوصيات الاتية :

1- ضرورة اخضاع تجربة فناني ديالى الى البحث العلمي وبما يخدم تاريخ المحافظة حضارياً.

2- العمل على ايجاد فاعة عرض دائمة بما يرتقي الى مستوى المتحف لتقدم الفرص في تعريف منجزات مبدعي ديالى.

3- العمل على اصدار كتاب جامع لمجمل اعمال الطائي ليكون مرجعا للفنان وطلبة الفن، ومثقفي العراق والمحافظة.

المقترحات : يقترح الباحثان اجراء دراسات مقارنة في تعريف مرجعيات اشكال الطائي.

المصادر :

1- السعدي، عزيز، جماعة الشباب في معرضهم الاول، جريدة صدى الاجيال ،1970/8/15 .

2- فنان من صفوف الجيش، مجلة الجندي، آب 1972 .

3- مؤيد سامي، التاريخ يصنعه المنسيون دائما، جريدة الصباح، العدد/284 حزيران 2004 .

4- عشرون فنان يساهمون بأضخم تظاهرة تشكيلية، جريدة الجمهورية، 1973/1/5 .

5- علي رضا، مرحبا، فنان ديالى، جريد القادسية، 1988/8/29 .

6- اسبوع التضامن مع المقاومة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية، جريدة الجمهورية، 1976/9/20 ،الصفحة الاخيرة.

7- تضامنا مع لبنان رسم الفنانون في ديالى، جريدة العراق، 1976/9/19 .

8- متى يتحقق لبعقوبة ما اراده لها جواد سليم ، جريدة طريق الشعب، 1976/9/13 .

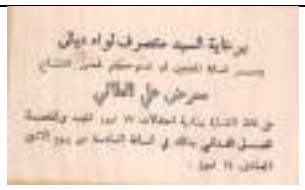
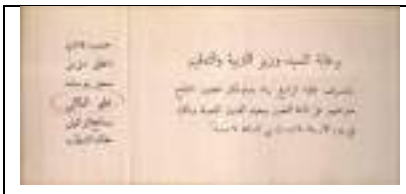
9- مهرجان الحمضيات الاول والثاني، جريد الجمهورية، 1977/3/17.
10- سالم حسين، نصب الفلاحة في بعقوبة، جريدة الثورة، 1977/3/14.
11- المعاضيدي، خليل، بعقوبة تستقبلك بسلة برتقال، جريدة طريق الشعب، 1977/3/18.
12- البهرزي، ابراهيم، مصطفى جواد في الخالص، جريدة ..... ،1978/2/8 .
13- فنانو ديالى ينتخبو جمعيتهم، جريدة الثورة، العدد/841، 1995/1/27.
14- الانباري، صباح، الوثوب الى ما وراء القداسة، جريدة المصور العربي، العدد/100، 25 نيسان 1999.
15- الانباري، صباح، مع تشكيلي ديالى الشامل علي الطائي، جريدة اشنونا، العدد/56، 2002/3/2.
16- علي الطائي.. افكار حرة واساليب فنية خاصة، جريدة البرلمان، العدد/13، 7 نيسان 2005.
17- سعدون شفيق، (الفنان علي الطائي رائد تشكيلي رسالته الاهتمام بالشباب) حافظ على اسلوبه ولكنه لم يحافظ على لوحاته، جريدة الدستور، العدد/657، 25 تشرين الثاني 2005.
18- العادلي، مهند، علي الطائي رحلة طويلة مع مدارس الفن التشكيلي، مجلة ضفاف، العدد/34، اذار 2009،ص24-25.
19- اقامة المعرض الشخصي السادس للفنان الرائد علي الطائي، جريدة المدى، العدد/1919، 2010/9/29.
20- تخليد لذكراهم وتمجيد لبطولاتهم، مجلة حماة ديالى، العدد/605، شباط 2011، ص4.
21- السيد، ضياء، الفنان التشكيلي الرائد علي الطائي يقيم معرضه الشخصي السادس في ناحية جديدة الشط، جريدة البيت الثقافي، 2010/6/26
22- الصكر، فهد، طقوس فنية لتدوين جمالية الحروف(المعرض السابع)، جريدة طريق الشعب، العدد/164، 2011/4/17.
23- لمياء نعمان، صوفية اللوحة في معرض علي الطائي، جريدة الصباح، العدد/2231، 2011/4/24.
24- الفنان علي الطائي وجماليات الخط العربي، جريدة المستقبل (المعرض السابع)، العدد/28، 2011/5/11.
25- اقامة المعرض الشخصي الثالث عشر للفنان علي الطائي، جريدة..... ،العدد/163، 2014/6/8.
26- علي الطائي اطلاق غزلان الروح، مجلة تشكيل، العدد/8، تموز 2012، ص75.
27- الناصري، قاسم، علي الطائي رؤية جمالية جديدة، مجلة الخطوة، العدد/21، شباط 2014، ص38.
28- الوائلي، ايمان، موسيقى التشكيل في معرض علي الطائي، مجلة باليت، العدد/9، 2013
29- علي الطائي(الوان المدينة) انعكاس فريد لزهو المدن، جريد العالم، العدد/1251، 2015/4/28.
30- محمد اسماعيل،علي الطائي يستحضر بعقوبة في (حوار)، جريدة الصباح، العدد/25،2017/4/3944.
31- عشق مدينة، جريدة المستقبل العراقي، 2017/5/8.
32- في بعقوبة التشكيلي علي الطائي يقيم معرض شخصي، جريدة طريق الشعب، العدد/182، 2017/5/11.
33- العتابي، عبد الجبار، بعقوبة في معرض (عشق مدينة) للفنان على الطائي، مجلة رواق التشكيل، العدد/3' تشرين الاول 2017، ص119.
34- احمد نجم، تشكيليو ديالى يقيمون معرضهم السنوي الرابع، جريد الصباح، العدد/4152، 2018/12/17.
1- https://ar.wikipedia.org.
2- https://ar.wikipedia.org.

المقابلات الشخصية:

1- بتاريخ 2018/11/3 تم مقابلة الفنان علي الطائي في منزله ولساعات طوال وتم فيها الاطلاع على ارشيفه الشخصي والتي وفرت كماً من المعلومات والمفاهيم عن تطور الحركته التشكيلية في ديالى للفترة من اواسط ستينات القرن المنصرم ولغاية كتابة البحث.

2- بتاريخ 2019/12/20 مقابلة ثانية مع الفنان علي الطائي في منزله ومناقشة الاساليب والتقنيات المستخدمة في اعماله الفنية وتأثره بالفنانين التشكيليين العراقيين الرواد والمراحل الفنية خلال مسيرته الابداعية .

الملاحق :

<table>
<tr>
<td>
شكل (1)</td>
<td> 
شكل (2)</td>
<td> 
شكل (3)</td>
</tr>
<tr>
<td>
شكل (4)</td>
<td>
مهرجان الحمضيات الاول شكل (5)</td>
<td>
نصب للعلامة مصطفى جواد شكل (6)</td>
</tr>
<tr>
<td>
صورة للفنان اثنا دراسته في المعهد الفنون الجميلة</td>
<td>
موديل تخطيط للفنان في المعهد</td>
<td>
مشاركة الفنان في المعارض المقامة في المعهد</td>
</tr>
<tr>
<td>
لوحة من ارشيف الفنان بالالوان الاكريلك</td>
<td>
الفنان مع نخبة من فنانين ديالى</td>
<td>
لوحة خطية للفنان علي الطائي</td>
</tr>
</table>

لوحة للفنان حروفيات	لوحة للفنان حروفيات	لوحة للفنان حروفيات
لوحة للفنان	لوحة للفنان	لوحة للفنان
بغداديات لوحة للفنان	بغداديات لوحة للفنان	بغداديات لوحة للفنان
لوحة للفنان طبيعة بالالوان المائية	لوحة للفنان بالالوان المائية	صورة للفنان في احدى معارضه الشخصية

جماليات المشهد الموسيقى في بنية تكوين اللوحة التشكيلية في الفن الأوربي الحديث (اعمال الفنان مارك شجال انموذجاً)

أ.م. د. نمير قاسم خلف البياتي

أ.م.د سماح حسن فليح البياتي

أ.م.وضاح حسن فليح

كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

الكلمات الدالة : الجماليات ، المشهد الموسيقي ، بنية التكوين

Keywords: aesthetics، musical scene، composition structure

ملخص:

سلطت هذه الدراسة الضوء على بنية تكوين اللوحة التشكيلية في الفن الأوربي الحديث واختصت بالكشف عن جماليات المشهد الموسيقي ضمن اعمال الفنانين العالميين (شاجال انموذجاً).

وقد تضمنت الدراسة الاطار المنهجي من خلال مشكلة الدراسة واهميتها وأهدافها وحدودها ، اذ قام الباحثون بتوضيح ماهية العلاقة والتداخل بين الفن الموسيقي والفن التشكيلي، وبيان ماهية بنية التكوين في اللوحة التشكيلية فضلا عن تطرقها لاعمال بعض الفنانين الاوربيين الذين اختصوا بهذا الفن ، وبعد ذلك قام الباحثون بتحليل مضامين بعض الاعمال الفنية العالمية من اعمال الفنان العالمي مارك شاجال والذي كان له الأثر الفاعل في تأسيس الحركة الفنية التشكيلية الحديثة في اوربا .

وتوصل البحث الى عدة استنتاجات منها: (اهتمت الدراسات الفنية بموضوع بنية التكوين من خلال دراسة التحولات الحاصلة على الحركات الفنية في مدارس الفن الحديث، تبعاً لتنوع الخامات وطرق المعالجة في المنجز الفني، وهذا ما دل عليه النتاج الفني لهذه الحركات الفنية ، من خلال تكويناته الجمالية التي انطوت على تنوع هيئتها واشغالها على وفق تعددية مظهرية لمكوناتها البنائية والتنظيمية)، (كان للفنان العالمي دوراً مهماً في ابراز عناصر المشهد الموسيقي من خلال الاعمال الفنية التشكيلية التي تنوعت بتنوع مدارس الفن التي ينتمي اليها خصوصاً مدارس الفن الحديث)، (من بين الخصائص الجمالية للمشاهد الموسيقية في اللوحات الفنية، خصوصاً عند مارك شاجال ، هي ان الموسيقى قد برزت من خلال انسجام الألوان ضمن ايقاعاتها الموسيقية ومن خلال اللعب في الضوء والظل والتلوين ضمن بنية تكوين اللوحة التشكيلية عند الفنان) .

abstract:

This study focused on the composition in European art. Marc Chagall as a model .And the study included the methodological framework through the problem of the study، its importance، its objectives and its limits. The researchers explained the relationship between the art of music and the plastic art، the definition of the structure of the composition in the plastic painting as well as the work of some European artists who specialized in this art

And then the researchers analyzed the contents of some of the world's works of art by the work of the international artist Marc Chagall، which had an effective influence in the establishment of modern art movement in Europe.

The research reached several conclusions : (The technical studies dealt with the subject of the structure of the composition through the study of transformations taking place in the artistic movements in the schools of modern art، depending on the variety of raw materials and methods of treatment in the artistic achievement، as evidenced by the artistic output of these artistic movements through its aesthetic formations)، (The international artist played an important role in highlighting the elements of the musical scene through the artistic works that varied in the diversity of the art schools to which he belongs، especially the schools of modern art)، (Among the aesthetic characteristics of musical scenes in paintings، especially Marc Chagall، is that music has emerged through the harmony of colors within its musical rhythms and through playing in light and shadow and coloring within the composition of the artist's painting.)

المقدمة :

تعد الفنون احدى الظواهر الاجتماعية التي انفرد بها الجنس البشري ، والتي تنبعث من رغبة الانسان في التعبير عن النفس والافصاح عن المشاعر والمكنونات الداخلية ، ولربما يرى البعض بأن الفنون هي ترديدات ثقافية لذواتنا وما يختلج في نفوسنا ، لذا تتعدد اتجاهاتها وخطاباتها بتعدد نواحي الحياة نفسها.

وقد أدى التطور في الفنون بوجه عام وفي المنجزات التشكيلية الحديثة بوجه خاص الى وضع معايير جمالية تحكم انتقاء الاسلوبية الملائمة وتحديد أولوياتها وتوظيفها لتؤسس القوة في تحقيق الاهداف المرجوة لتلك المنجزات.

لذا يعد الجمال من المرتكزات الأساسية الفاعلة التي يعول عليها الفنان في منجزاته التشكيلية المتعددة لان مرجع هذا الجمال يعود الى رضا العقل والاستمتاع البصري الذي يعتمد الأساس على التنوعات التشكيلية لبنائيتها التي تبعد الملل والرتابة عن بصر المتلقي ومن ثم تحقيق التعزيز الاتصالي والتشويق البصري داخل فضاءاتها المقررة .

وعلى الأرجح ان الفنون البصرية والموسيقى وجهان ثقافيان تشترك فيهما كل الحضارات الإنسانية منذ فجر التاريخ الى يومنا الحاضر، وفي الحقيقة ان لكل ثقافة تفسيرها الخاص نحو صهر هذين المجالين بطريقة إبداعية كما ان للبيئة والمجتمع تأثيرهما الذي يقف وراء اختلاف قدرة أنواع معينة من الألوان والاضواء والاصوات على استحضار مشاعر معينة في وجدان البشر ، ونفوذها عبر خبراتهم ومثلما تؤثر الموسيقى على حواس الفنان ، تلعب اعمال الفنان البصري ، و بما تتميز به من خصائص جمالية دوراً في عملية التأليف الموسيقي .

ومن ذلك فقد عملت الحركات الفنية في التشكيل الفني العالمي عموماً والاوربي خصوصاً من خلال إنجازاتها على تصعيد القيم الجمالية التي ساعدت في تنظيم الشكل وتقديم البهجة البصرية الى المتلقي من خلال وجودها كأشكال وتكوينات فنية تعمل في إضفاء القيمة الفنية عليها ، اذ اصبح العمل الفني له قدرة تعبيرية وجمالية متنوعة لها من الأثر في نفس المتلقي بكافة مواضيعها ومن بينها مواضيع المشاهد الموسيقية في الاعمال الفنية التشكيلية.

لذا تعد مواضيع الجماليات والتكوين من المواضيع المهمة في الفنون الجميلة (ومنها فني الرسم والموسيقى) ، حيث تكشف عن جانب هام من جوانب العملية الإبداعية لبنية المنجز البصري وهي البنى التكوينية التي يسعى الفنان بطبيعة الحال الى تنفيذها عن طريق خياله الخصب من خلال مايترجمه من صور متخيلة على سطح اللوحة الفنية ، وبالتالي تمثل له ثمرة جهود فنية يبذلها (الفنان) لينتج شكلاً فنياً محدداً ، ولكي تنتظم تأسيسات هذا الشكل البصري توجب اعتماد اتساق بين العناصر على وفق تكوينات تؤدي الى تنظيم الوحدات البصرية والتي تتعلق بالاصل بمجموعة قوانين لابد منها لاظهار السطح البصري بشكل قائم على التكامل بين العناصر المؤسسة لابراز القيمة الجمالية والخطاب الجمالي في التكوين لتزداد و وتتسع من خلال الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل الفني.

مشكلة البحث :

يرى الباحثون بأن جماليات المشهد الموسيقي في بنية تكوين الاعمال الفنية ومنها اللوحات الفنية التشكيلية للفن العالمي ضمن مدارس فن الرسم الأوربي الحديث ، قد احتلت مكانة بارزة على مر العقود ، الامر الذي يستدعي تسليط الضوء على هذا المشهد الجمالي بوصفه أطار يوضح مفهوم " جمالية الموسيقى في بنية تكوين اللوحة التشكيلية "، والذي ما يزال مفهوماً جدلياً في الأوساط الفنية النقدية ، وبالتالي فأن موضوع الدراسة الحالية يسلط الضوء اولاً على موضوع مهم يتبنى نوع من التداخل بين الفنون خصوصاً فني الموسيقى والرسم ، وثانياً تعريفه باعمال فنية مهمة لاحد اهم فناني القرن العشرين (مارك شاجال) وبما تميزت به لوحاته الفنية من مشاهد موسيقية، لذا فأن موضوع البحث يؤسس لتحليل اللوحة التشكيلية التي تعتمد المشاهد الموسيقية في بنية تكوينها .

وقد تولدت لدى الباحثين عدد من التساؤلات المطروحة ، التي بلورت المشكلة البحثية لديهم على شكل صيغة التسؤال التالي لتكون الإجابة عنه في اطار البحث بمثابة حل لمشكلته وهذا التساؤل هو:

ماهي الخصائص الجمالية لبنية تكوين اللوحة التشكيلية المتولدة من توظيف المشهد الموسيقى في موضوعة رسمها ضمن مدارس فن الرسم الأوربي الحديث.

أهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى أهمية البحث انطلاقاً من مشكلته في الكشف عن الخصائص الجمالية لبنية تكوين اللوحة التشكيلية في فن الرسم الأوربي الحديث والتي وظفت المشاهد الموسيقية فيها، ولأهمية هذا الموضوع ارتى الباحثون ان يقوموا بدراسة تحليلية لعدد من الاعمال الفنية التشكيلية(لوحات عالمية) ، للخروج بعدد من النتائج التي تبين الخصائص الجمالية التي نتجت عنها خصوصاً من حيث بنية التكوين، واعطت بعداً فنياً جديداً ، ليفيد هذا البحث دارسي الفنون الجميلة بشكل عام والرسم بشكل خاص، وفتح مجال جديد للبحث في مواضيع تداخل الفنون ، فضلاً عن افادته لنقاد الفن والمهتمين بهذا المجال.

اهداف البحث:

هدف البحث الحالي الى :

- الكشف عن الخصائص الجمالية للمشهد الموسيقي في بنية تكوين اللوحة التشكيلية.
- التعرف على مساهمة الفنان والرسام العالمي في ابراز عناصر المشهد الموسيقي ، من خلال اجراء دراسة تحليلة وصفية لأعمال فنية عالمية ضمن مدارس فن الرسم الأوربي الحديث مع دراسة نماذج من اعمال الفنان مارك شاجال.
- الإفادة من البحث في الميدان التطبيقي كونه يتعامل مع انواع من الفنون المتأصلة في تاريخ الفن الحديث الا وهي فنون الموسيقى والرسم .

حدود البحث :

اقتصرت حدود البحث الحالي :

- **الحد الموضوعي :** تمثل في الاعمال الفنية (الرسم) الحديث التي تم توظيف المشهد الموسيقي في بنية تكوين اللوحة التشكيلية.
- **الحد المكاني:** نماذج من اعمال الفنان (مارك شاجال) والتي رسمها خلال مسيرة حياته في اوربا.
- **الحد الزماني :** نتاجات الرسم العالمي خلال القرن العشرين (من بداية القرن الى عام 1985) .

تحديد المصطلحات :

- **الجماليات :** معنى الجمال في المعجم العربي الأساس هو (صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً أو الإحساس بالانتظام والتناغم) وورد أيضاً إن **الجمالية** مصدر صناعي، ما يخص النواحي الجمالية تختلف المفاهيم الجمالية من عصر إلى عصر. (رشيد،2016، ص321).

كما تم تعريف **الجمال** اصطلاحياً كما ورد لدى المثاليين (هو ما يتعلق بالرضا واللطف). (جميل صليبا ،1971،ص407) .

وايضاً عرفت **الجماليات** على انها وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا والاحساس بالجمال يتسم بالمتقلب عبر الزمن والمكان ، فما هو جميل في زمان قد يرى قبيحاً في زمن اخر (أبو دبسة ،2011: ص14).

ويتبنى البحث التعريف الاجرائي الذي وضعته **روضان** (2017) بكون **الجماليات** هي : المظاهر التشكيلية المحسوسة التي تؤثر في مشاعر المتلقي بالارتياح والانجذاب نحو التكوين الفني المشكل بوحدات فنية مختلفة ، ضمن نظام بنائي واحد ومضمون ومعبر .(روضان ، 2017،ص48).

- **بنية التكوين : البنية** كما عرفها (جان بياجيه) ، هي نسق من التحولات لها قوانينها الخاصة باعتبارها نسقاً ، يظل قائماً، بفضل الدور الذي تقوم به التحولات دون ان يكون من شأن هذه التحولات ان تخرج من حدود ذلك النسق.(فيحان واخرون ،2017 : ص56-57).

وقد عرف حسين خمري، **البنية** على انها رصد الظواهر الشكلية والانساق البنائية ، وتحديد وظائف هذه الانساق داخل العمل (خمري ،1990،ص 34) .

كما عرفت **البنية** على انها هي ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتالف منها الشيء ولها معنى ، وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة ، بحيث تكون ظاهرة كل منها تابعة للظواهر الأخرى (صليبا ،1964،ص 217).

اما التعريف الاجرائي **للبنية** فهي النظام الذي تبنى عليه اللوحة الفنية التشكيلية والذي يتميز بتعالق بين الوحدات التكوينة للوحة .

بينما عرف **التكوين** كما عند سكوت بانه : كيان عضوي متكامل في ذاته ، لانه يحتوي على نظام خاص من العلاقات المغلقة التي تنتج مايسمى بالوحدة (سكوت ،1980 ص 38).

بينما يُعرّفه مالنز فردريك بأنه: عبارة عن عملية ترتيب وتنظيم العناصر التصويرية بهدف خلق وحدة مفاهيمية (مالنز ،1993،ص 226)

والتكوين عند (رسكن) يعني وضع عدّة أشياء معاً بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً وأن كل من عناصره يُساهم مساهمة فعّالة في تحقيق العمل النهائي بحيث يكون كل شيء في موضع مُحدّد يؤدي الدور المطلوب من خلال علاقته بالمُكوّنات الأخرى. (ستولنيز،2007،ص 321 – 397).

أما أ. ف. فايفيلد فيُعرّفه على انه: ربط ، مُزاوجة ، مُقارنة ، ترتيب مُختلَف عناصر العمل الفنـي . ويُشير كذلك : أن التكويـن فـي الفن التشكيلي يتعامل بكل عناصره وقواعده الجمالية مع صورة واحدة ذات طول وعرض ومساحة . (رشيد،2016، ص321).

اما التعريف الاجرائي **للتكوين** فهو أسلوب خاص بربط الأجزاء في عمل فني (في البحث المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية) ينتج منه كل متناسق ، وبمعنى اخر ترتيب مختلف للعناصر التشكيليه له مفاهيم جمالية عديدة وتختلف هذه المفاهيم بأختلاف بناء التكوين والرؤية الجمالية والنظرة التي يعتمدها الفنان المنتج لهذا العمل الفني.

مجتمع البحث وعيناته:

اشتمل مجتمع البحث الحالي اعمالاً فنية (لوحات فنية تشكيلية) للفنان الروسي **مارك شاجال** ، والتي تنتمي الى مدارس فن الرسم الاوربي الحديث والتي تميزت باختلاف الأفكار وتقنيات التنفيذ فيها، وقد سعى الباحثون الى توصيف اطار مجتمع البحث اعتماداً على صور اللوحات المتحصلة من الكتب والمراجع ومصادر الانترنيت والبحوث والدراسات السابقة ، لذا سيتناول البحث عدة اعمال فنية من اعمال الفنان مارك شاجال احد مؤسسي فن الرسم الأوربي الحديث .

منهج البحث :

اتبعت الدراسة الحالية المنهج الوصفي التحليلي لملاءمة طبيعة ونوعية البحث، من خلال توصيف العينة وتحليلها على وفق الجانب الجمالي للمشهد الموسيقي في اللوحة الفنية خصوصاً من حيث البناء والتكوين وصولاً الى خلاصة تحليل ووصف كل عمل فني .

إجراءات البحث :

نظراً لاختلاف طبيعة العينة وخصائصها الفنية والشكلية ، ارتأى الباحثون القيام بالإجراءات التالية تحقيقاً لهدف البحث:

- الاطلاع على اعمال رواد فن الرسم الأوربي الحديث ، واهم الاعمال التي تم توظيف المشهد الموسيقي فيها.
- تجميع لمعظم الاعمال الفنية للفنان العالمي مارك شاجال ، والتي اتسمت بتوظيف المشهد الموسيقي فيها واختيار الاعمال الفنية المتنوعة المضامين ، فضلا عن الأساليب والتقنيات ، (لكون الفنان قد تعددت اعماله بين التصوير والرسم والكرافيك والديكور والرسم على الزجاج وغيرها من الأساليب)، من اجل محاولة قراءتها وتحليلها والاجابة عن الأسئلة المتصلة بها والكشف عن الخصائص الجمالية التي تتسم بها .
- الاطلاع على الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع الدراسة.

الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث :

على الرغم من الجهود التي بذلها الباحثون للحصول على دراسات ذات علاقة مباشرة بموضوع البحث الحالي ، الا انه لم يتم الحصول على دراسات علمية شاملة ومستقلة تناولت موضوع جماليات المشهد الموسيقي في بنية تكوين اللوحة التشكيلية في فن الرسم الأوربي الحديث ، فمن خلال البحث والاستقصاء في الادبيات والمراجع عن الدراسات السابقة ، وجد الباحثون عدة دراسات تقاطعت مع بعض جوانب الدراسة ، او تطرق بعضها لموضوع المشهد الموسيقي في الفنون التشكيلية او لموضوع الجماليات او لموضوع الرسم الأوربي الحديث ، ومن بين الدراسات التي تقاطعت في بعض مفرداتها مع دراستنا هي دراسة محمد عبد فيحان واخرون(2015) ، **" جمالية بنية التكوين في الرسم الأوربي الحديث"** والتي بحثت في بنى الفن الحديث والمفاهيم التي سارت عليها المدارس الفنية. ودراسة عادل عبد المنعم عبد المحسن (2014) **" الدلالات النفسية في رسوم مارك شاجال"** المنشورة في مجلة جامعة بابل – العلوم الإنسانية ، 2014 والتي بحثت في الدلالات النفسية لرسوم الفنان مارك شاجال .

ودراسة نبيل الدارس ومحمد نصار (2015) ، **" المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية "** ، وهي دراسة وصفية تحليلية هدفت للتعرف على الإنجازات المشتركة في فني الموسيقى والفن التشكيلي. كما ان هناك دراسات تطرقت لعدد من المفاهيم الواردة في الاطار النظري للبحث ، مثال تلك الدراسات، دراسة حمدية كاظم روضان (2016) **" جماليات التكوين في التشكيل العالمي المعاصر "** ،المنشورة في وقائع اعمال المؤتمر الأول لكلية الفنون والتصميم 2016 ، جامعة الزرقاء ، الأردن ، والتي بحثت في جماليات التكوين في التشكيل العالمي، و دراسة مهدي صالح الفرج حسن العتابي و سنا علي إبراهيم العبيدي (2017) والتي بحثت في **" تأثير الموسيقى على تشكيل التصميم المعماري في نتاج العمارة العالمي"**،

كما ان هناك عدة مراجع ومصادر تناولت مسيرة الفنان مارك شاجال او اعماله الفنية الا انه لاتوجد دراسة تخصصية تناولت المشاهد الموسيقية في اعماله ، لا من حيث جماليات هذه المشاهد ولا من حيث بنية التكوين في لوحاته التشكيلية ، لذا يمكن القول بانه لاتوجد دراسة سابقة متطابقة مع الدراسة الحالية .

الاطار النظري(العلاقة التفاعلية بين الموسيقى والفن التشكيلي) :

تهدف الفنون الى المتعة الجمالية، فحسب رأي كانت kant " ان الفن عمل يهدف الى المتعة الجمالية الخاصة" ، والفرق بين الجمال في الحياة والجمال في الفن ان الجمال في الحياة ليس من صنع الانسان ، اما الجمال في الفن فهو من صنع الانسان ، وثمة تناغم بين مشاعر الفنان والطبيعة يعمد في تجربته الفنية الى ان يشكل بالالفاظ او الألوان بنية يختلط فيها العنصر المعرفي بالقيمة الجمالية (*) .

لذا تعتبر مسألة العلاقة التفاعلية بين الفنون واحدة من القضايا الرئيسية في علم الجمال ، اذ لاريب فيه ان الفنون الجميلة تنبع من منابع متقاربة الى حد ما ، ولعل كونها وسائل تعبيرية عن علاقة الانسان بالكون ومشكلاته هو المسوغ لوجود تلك المشتركات بينها، وبذلك فانه لايمكن ان ننكر وجود العلاقة بين الفنون سواء تصورناها علاقة توازن او تبادل او تأثير عبر العصور ، وحين نبحث عن نوع هذه العلاقة من حيث طبيعتها ووظيفتها ووسائلها واشكالها الجمالية نجدها تتنوع بتنوع تلك الفنون (ومنها فنون الموسيقى والرسم) ، كما ان وجود هذه الفنون بصورة مستقلة يعبر ايضاً عن عملية من التأثير المتبادل فيما بينها ، الامر الذي نجده بشكل رئيس من خلال تكمالية استيعاب النفس البشرية للعالم على قاعدة إمكانية " خلط " المعلومات البصرية والذهنية ، ويبدو ان الوقت الحاضر هو الزمن الذي يبرز فيه بشكل اكثر وضوحاً ذلك الاتجاه نحو تداخل الفنون بكافة اشكالها ، ولعل الفنون المرئية – المسموعة خير شاهد على ذلك .

ومن هذا المنطلق يعرف عقيل مهدي يوسف (2009) التداخل الجمالي للفنون بكونها " عملية خروج فنون جماعية وفردية تتداخل مؤثراتها لتنشيء فنوناً قائمة على الحواس وهي (حركية ، فنون صوتية ، او تشكيلية وفنون قائمة على الزمان والمكان) ، ومنها فنون الحركة وفنون السكون ومنوع بين السكون والحركة لتعطي في النهاية تأثيره على الانسان ككل روحاً وجسداً من خلال دخول تلك المؤثرات بأنسجام لازاحة العنصر الثاني لاحتلال موقعه او الاستناد عليه حيث يحصل التداخل في اللون والحركة والايقاع الموسيقي ، الضوء ، والشعر لتكتمل في النهاية المنظومة الفنية المتكاملة بحصولنا على قيم جمالية مبتكرة ".(يوسف ، 2009 ،ص40 -41).

ولعل الخطاب الموسيقي شكل ركناً مهماً في معمار الفن ومصدراً مهماً في أثراء خيال الفنان أذ " ان الخطاب الموسيقي الحديث أضفى مهمة جديدة على مسالة العلاقة بين أركانه و عناصره الداخلية لتثير علاقات تعبيرية وصوراً ضمنية موحية، لذا لم تعد الموسيقى تتبع نسق ما خارج أطار تشكلاتها وأنما بالرجوع الى الصوت والكلمة اللذان باتا على مستوى واحد من الاهمية والاداء ، لأن احدهما يكمل الاخر عبر علاقة عضوية تكثف عملية التوصيل والأرساليات الجمالية" (العزاوي ،2016: ص1341).

ان الموسيقى فناً ناتجاً عن دمج اكثر من نوع من الفنون وتعتبر احد المنظومات الثقافية التي يتم ترجمة افكارها التي تعكسه من وعلى النفس البشرية، وقد قسم اليونانيون القدماء الفنون الستة الى : الموسيقى ، الفن المعماري، فن النحت ، فن الشعر ، فن الرسم ، وفن الرقص . (العتابي و العبيدي ، 2017 : ص90) .

(*) راجع مقالة : فؤاد احمد إبراهيم ، " وحدة الفنون وتراسلها – الشعر -الرسم -الموسيقى"، المنشورة في مجلة الجزيرة ، الطبعة الأولى ، الثقافية، العدد 10465 ، الخميس ، ربيع الأول 1422.

ان هذا التداخل يتجلى لنا واضحاً بين فني الموسيقى والرسم ، ففي المائة سنة الماضية لعبت الموسيقى دوراً مهماً في تطور اسلوبية الفن البصري ، اذا انها خلقت دافعاً والهاماً لمجموعة من الفنانين لانتاج اعمالاً فنية متسامية في شكلية الفن ، اذ ان الموسيقى استخدمت باعتبارها تشبيها واستعارة في التعبير الفني .

لقد أصبحت مسألة التفاعل بين الفن البصري والموسيقى جزءاً لايتجزأ من العديد من الاتجاهات الفنية الحديثة مثل التعبيرية التجريدية التي ميزت في فن الفنان الأمريكي جاكسون بولوك ولوحات الرسام التكعيبي ستيوارت ديفيس Stuart Davis ، التي جسدت صراحة موسيقى الجاز فيها فضلا عن لوحات البوب التي نفذها الفنان اندي وارهول وانجازات دافيد هونكي Hockney David ، بتشكيلاتها الساحرة التي خصصت لاوبرا الناي الساحر لــ " موتسارت" Mozart ، ولباليهات أخرى ، و لابتكارات مثل هولاء الفنانين صداها في مجال الثقافة وفي الحياة الاجتماعية والسياسية ، بل و في التطورات التكنولوجية في عصرها(عطية ، 2018،ص71).

و من الملاحظ ان الموسقى عززت وظيفة التواصل الفني بين الناس وطورتها بوصفها مرتبطة مع مسيرة تطور الكلام لدى البشر ، أي انها نوع مركب خاص من أنواع الفنون التي تخلو تعبيراتها من الوظيفة التشكيلية لانها تستعمل بطريقة عقلانية وايحائية في ان واحد في منطلقاتها الجمالية (يوسف ،2008 :ص65).

بينما يرى (هيغل) ان الموسيقى " فن يثير فينا أنواع لاحصر لها من المشاعر والحالات النفسية وهو في رأيه اقرب للايهام ، فالوظيفة الرئيسية للفكرة الموسيقية هي التعبير عن الحياة الباطنية الداخلية والتي تعني عند هيغل العاطفة والشعور فتساعد على تحويل الموضوعي الى ذاتي .(شحاته ، 2011 : ص 134).

ويقول الفيلسوف (هوست) في هذا المجال " ان الموسيقى هي الجمال المسموع " ، وأضاف لونغيلر ان " الموسيقى هي اللغة الشاملة بين افراد النوع الإنساني "(ضياء الدين ، 1970 : ص 18) .

ومن ذلك نجد ان العديد من البحوث والدراسات والمقالات تحدثت عن العلاقة بين فني الموسيقى والرسم او بين الصوت واللون ، وكان من ابرزها مانشرته مجلة نيوستاتمنت الشهرية البريطانية والتي تتحدث عن علاقة الصوت باللون والتي تتضح من خلال تتبع المراحل التي مر فيها كل الفنانين في تطورات اتجاهاتهم ومدارسهم واساليبهم ، فبالنسبة للفنان التشكيلي الذي يسعى نحو تخطي التجسيد في اللوحة توفر الموسيقى مرشداً لانها تمثل نموذجاً للتجريد في شكله الصرف والمطلق .

وكما يقول فرانسس غاي : ان الموسيقى تحرر من التجسيد والمحتوى السردي ، وهي توفر قابلية التواصل المباشر مع عالم الروح والعاطفة . لذلك كانت الموسيقى ملهماً للفنانين الذين يسعون الى تحقيق نفس الأهداف في تجاوز المجسد والمرجعي في الفن .أي بمعنى اخر ان الموسيقى تتعامل مع حدث من الواقع ، حيث ان (الواقعية تكون في العمل الفني ، في حين تكون المثالية في الروح ، وان الاتصال بالحقيقة لايتم الا بفضل المثالية والاستمرار فيها) ليرى ماوراء الموسيقى و يتامله الى درجة الالهام بتصميم معين ، وهذا ينعكس الى (الاستماع بجوهر الأشياء) . (العتابي و العبيدي ، 2017 : ص90) .

ان الموسيقى مثل الرسم تمس شعور الناس وعواطفهم من خلال حواسهم ، فأثناء سماع أصوات الموسيقى يتصور المستمع حركتها مجسدة ويتعاطف مع تعبيراتها ، وعندما تخترق الموسيقى البدن تحدث فيه الموجات اضراباً ، حتى تنزع منه جموده ، كذلك يشعر المشاهد للخطوط في الرسم ، وكأنها تنطلق بحركة سريعة في حالة ادراك حسي (عطية ، 2018،ص67).

ان النزوع الجارف الذي دفع كلا من الموسيقى والرسم الى تجاوز لغة التجسيد والسرد والتمثيل في القرن العشرين لم يكن فقط بحثاً عن لغة جديدة ، بل كان في جوهره ثورة على الاشكال التقليدية ورغبة في استعادة الفطري والعفوي في الفن عبر التحرر من الشكل والمرجعيات الواقعية .

ومن المؤكد ان كلاً من الموسيقى والرسم فنان مختلفان في المادة واللغة ، لذلك يتعذر اجراء مقارنات تعسفية تتجاهل خصوصية كل منهما ، فالموسيقى فن تجريدي بأمتياز ، يصعب مقاربته من خلال نماذج شكلانية او تجسيدية اما بالنسبة للرسم فان التجريد ليس فيه طبيعة جوهرية من حيث المبدأ ، لكن اللون عنصر يشبه الصوت في الموسيقى من حيث كونه لايخضع لقوانين ثابتة في دلالات ومن هنا تبدو العلاقة بين الموسيقى والرسم حالة خاصة يمكن من خلالها استكشاف الاليات المعقدة التي تنظم علاقة الفنون فيها(*) .

المفاهيم الجمالية في بنية تكوين الرسم الأوربي الحديث

تميز العصر الحديث بتعدد المفاهيم الجمالية لظهور فلسفات وفلاسفة عديدون اهتموا بمفهوم الفن والجمال وحاولوا ان يجدوا التفسير ويضعوا أيديهم على مفهوم الجمال الذي اختلف عليه الفلاسفة على مر العصور ، منذ العصور القديمة بدا بأفلاطون وارسطو وصولا الى الفكر الحديث ، وبحدود النصف الثاني للقرن التاسع عشر ظهرت الحداثات العديدة وشكلت بمفهومها البنية اسسا للفن الحديث ابتداءا من النظرية الانفعالية ومروراً بالشكلية.

ان التكوين الفني ثمرة جهود فنية يبذلها الفنان ليُنتج شكلاً فنياً مُحدداً ينبع من مُخيّلته ورؤيته الذاتية ليعكس صورة ذات مضمون وشكل يُحددها بوضوح . وكذلك يدخل الخيال ليُساهم في عملية الصقل والبناء وفي التعديل الفني بأفكاره وطُرُقه كما تكون الموهبة عنصراً مُكمّلاً للعمل الفني . " والفنان يُنتج تحت تأثيرات نفسية موجودة بداخله تؤثّر في إنتاجه ." (عيد، كمال : فلسفة الأدب والفن ، ص 169)

والتكوين هو الوحدة والتكامُل بين العناصر المختلفة للعمل الفني من خلال عمليات التنظيم ، التحليل ، التركيب ، الحذف ، الإضافة ، التغيير في الأشكال والدرجات اللونية أو الضوء والظل والمساحات وغير ذلك من المُكوّنات . وكما يقول رسكن " أن التكوين يعني وضع أشياء عديدة معاً ، بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً . وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يُساهم مُساهمة فعّالة في تحقيق العمل النهائي الناتج . وفي التكوين لا بُد أن يكون كل شيء في موضع مُحدد يؤدي الدور المطلوب والنَشط من خلال علاقته بالمُكوّنات الأخرى ." (عبد الحميد ، 1978 ، ص 146) ، فالتكامُل في العمل الفني هو تآلف كل الخصائص الضرورية كالخط والمساحة واللون والضوء .. الخ ، وهي تكون مُتفاعلة للوصول إلى التناسُق والتماسُك .

لقد اهتمت الدراسات الفنية بموضوع بنية التكوين من خلال دراسة التحولات الحاصلة على الحركات الفنية في فنون مابعد الحداثة تبعاً لتنوع الخامات وطرق المعالجة في المنجز الفني ، الى جانب تحليل العملية الجدلية المترابطة بين العناصر المختلفة داخل التكوينات الفنية التي شكلت احد سمات فنون مابعد الحداثة(روضان،2017:ص47).

وقد دل النتاج الفني الذي ظهر في الحركات الفنية في التشكيل المعاصر من خلال تكويناته الجمالية التي انطوت على تنوع هيئتها واشتغالها على وفق تعددية مظهرية لمكوناتها البنائية والتنظيمية ، الى جانب التنوع في التقنية التنفيذية المعتمدة فيها والمعالجة اللونية للفضاء وتكويناتها الجمالية(روضان ، 2017 : ص 47).

(*) راجع مقالة مصطفى عبد المنعم "نجاح لافت لمشروع الرسم بالموسيقى في كتارا"، المنشورة في صحيفة الراية بتاريخ 4-12-2011.

لذا تستعمل في العديد من اشكال الفن مصطلحات مماثلة لوصف خصائص فنية معينة ، فمثلاً تستخدم في مجال الموسيقى وكذلك في مجالات الرسم والنحت والعمارة مصطلحات مثل (التكرار) و (الكثافة) و (الإيقاع) و (التوازن) و (الوحدة) ، كما ان لكلمة (لون) وقعها في عالم الموسيقى وفي هذه الحالة سوف يصبح التتابع الزمني في الموسقى حدثاً متزامناً ، مثلما هو في الرسم عندما تحصل المقطوعة الموسيقية على مايعادل الخط المحيطي في الرسم (عطية ،2018،ص15).

فمن خلال الاستماع الى الموسيقى ومحاكاة مشاعر الفنان في العمل الفني ، اكتشف الفنانين اساليباً غير تقليدية في تقنيات الرسم، ومن بين تلك التقنيات مايسمى اليوم (الرسم الموسيقي) ، والذي يعتمد بالأساس على محاكاة الإيقاع والحركة بـتأثيرات الموسيقى ، أي تأثير المسموع على المرئي خصوصاً في بنية تكوين اللوحة التشكيلية.

ومن بين الفنانين المهمين الذين تميزت أعمالهم بهذا الأسلوب الفنان الروسي فاسيلي كاندينسكي Vassily Kandinsky (1866-1944) ، الذي تميزت اعماله في أوائل القرن العشرين بنوع من الإيقاع والحركة وهي الميزة الغالبة لمعظم اعماله التي تعتمد تأليف نمط معين من الفن غير التمثيلي يعكس العلاقة مع الموسيقى ، اذ يتم انشاء اللوحات التشكيلية عن طريق محاكاة المشاعر البشرية الصادرة من أعماق المرء (النفس الداخلية) (Sharon،2007،P.2) .

ومن بين ماكتبه كاندينسكي (1926) في هذا الموضوع " ان النقطة والخط بالنسبة للمسطح تختلف قوتهما الصوتية وفقاً لابعادهما وموقعهما" وبالمثل فان البقع اللونية تتكرر على مسطح اللوحة ، مثل الالحان المتتابعة مع غيرها من الالحان في المؤلفات الموسيقية وتخلق تلك البقع اللونية المختلفة رنيناً يهيىء للتأثير بنمط موسيقي ، لقد فهم هذا الفنان كيف يتشكل الفن من علاقات "لونية" و"خطوطية" للتعبير عن العواطف والاحاسيس والأفكار ، على أساس "وحدة الفنون " (عطية ،2018،ص 63).

لقد قدم كاندينسكي مساهمة كبيرة في دراسة موسيقية اللوحة من خلال اعماله النظرية (النقطة والخط على السطح) وعن الروحية في الفن وعن المناظر الطبيعية الخلابة ، حيث قدم الفنان وصفاً تفصيلياً لكافة المكونات الرئيسة للوحة (النقطة ، الخط ، الإيقاع ، التكوين ، اللون ، الخ) معطياً لها تعبيرها الموسيقي ، وقد قيم كاندينسكي بنفسه الحاجة لهذه الاعمال فهو يقول " ان احدى اكبر التحديات امام العلوم الفنية الانية ينبغي ان يكون التحليل المفصل لتاريخ الفن على قاعدة معرفة عناصره وإمكانية بنائها وتشكيلها ، فتحليل العناصر الفنية بالإضافة الى قيمتها العلمية ، يرتبط بالتقييم الدقيق للعناصر كل على حدة ، مما يبني جسراً نحو النبض الداخلي للعمل.(الدارس و نصار، 2015:ص107). ان لدى هذا الفنان قناعة في نظرية "الطاقة الذاتية" التي تتحدث عن درامية الخطوط بتشكيلاتها المستقلة عن الطبيعة وعن الوجود الزماني والمكاني ، لقد اختزل الفنان في لوحاته مكوناتها ، وحولها الى شفرات وصيغ لونية وشكلية في علاقات أولية متألفة ، وكادت تشبه العلاقات اللونية في لوحاته انغاماً موسيقية(*) .(عطية ،2018،ص63).

(*) من بين اعمال الفنان كاندينسكي لوحة (المغنية) ذات اللونين ، وقد تميزت هذه اللوحة بتلك الخطوط الطولانية العمودية التي تشابهت وخطوط اسطر النوتة الموسيقية .(شكل رقم 1).

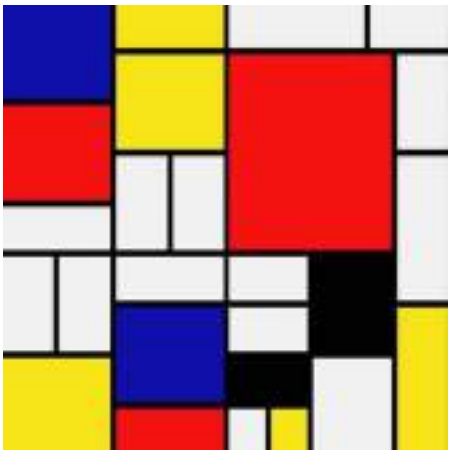
شكل رقم (1)

لوحة المغنية - فاسيلي كاندينسكي1903

شكل رقم (2)

لوحة تكوين - فاسيلي كاندينسكي1910

واذا كانت لوحات كاندينسكي مثل لوحة "تكوين 2" 1910 (شكل 2) ، ديناميكية بسبب ايقاعاتها الصاخبة العديدة وبضرباتها السريعة فان لوحات موندريان Mondrian (1872-1944) ذات القطاعات الافقية -العمودية سكونية وهادئة حتى الصمت ، وبخاصة لوحات الأبيض والأسود فكل الايقاعات لعبت على مشاعر المشاهد ، رغم انها لاتأتي من الموسيقى فهي ليست نغمات مترجمة لمقطوعات "بيانو" الموسيقار شوينبير ، وانما هي تركيبة أخرى من الخطوط والألوان المتباينة ، التي تجاوزت ثنائية الذاتي والموضوعي او المادي والروحي بحثا عن القيم التي مضمونها "إرادة الابداع المطلق" و "الجمال السامي" في نقائه التجريدي حيث هيمنت على الخطوط الرأسية والافقية حركةمتبادلة بين الحضور والغياب.(عطية ، 2018،ص 63-64).



شكل رقم (3)

لوحة موندريان 1929

تكوين 2 في الأحمر والازرق والاصفر

أما التكوين لدى ماتيس فهو " فن التنظيم بطريقة زخرفية للعناصر المختلفة التي تكون مُتاحة للفنان للتعبير عن مشاعره ." (عبد الحميد 1987، ص 146) أن قيمة العمل الفني كامنة في تنظيم العناصر التصويرية من خط وكُتلة

وسطح ولون فيكون العمل واضحاً كلما كان الترابط والتماسك بين مُكوناته ومختلف أجزاءه وبما يحمله من قيم جمالية وتعبير جميل . (شكل رقم 4) .

شكل رقم (4)

لوحة الموسيقى 1939

الفنان الفرنسي هنري ماتيس

اما عندما انتج بيكاسو Picasso لوحاته بطريقة التلصيق (الكولاج) فانه كان يريد ان يحدث في نفس المشاهد للوحاته مايشبه الصدمة الناتجة عن علاقة متبادلة -متزامنة بين عالمين في الوقت نفسه "تلامس" و "انقطاع" حيث ان الانتقال من عالم لاخر يحدث بأستمرار عبر انقطاع من ممر معين .

وفي المرحلة التكعيبية اختزل بيكاسو الرسم فحوله الى مسطحات وزوايا تبدو وكأنها مقتطعة بمنشار او بضربات ازميل ، وقد حول بيكاسو أسلوب الكولاج ، الصورة الى "نسيج" من الاشكال تشبه في تكوينها التأليف السيمفوني (عطية ،2018،ص 64). شكل (رقم 5)

من بين اهم اعمال الفنان " عازف الغيتارة المسن" وهي لوحة زيتية رسمها بابلو بيكاسو في أوائل عام 1903 وأواخر عام 1904 ، والتي حجزت لنفسها مقعدًا وثيرًا في قوائم أشهر اللوحات في التاريخ ، واللوحة عبارة عن لاعب غيتار مُسن، وربما أعمى، يرتدي ملابس بالية، يجلس في فضاء قاتم، ويضم إليه آلة غيتار.شكل (رقم 6).

تم اختيار العناصر في بنية تكوين لوحة عازف الغيتار المُسن بعناية لتوليد رد فعل من المشاهد(على سبيل المثال) ، يخلق تكوين مخطط الألوان أحادي اللون أشكالًا مستوية ثنائية الأبعاد تفصل عازف الغيتار عن الزمان والمكان، فضلا عن ذلك تخلق اللوحة الزرقاء الصامتة عمومًا نغمة عامة للحزن وتؤكد على الموضوع المأساوي والحزين.

شكل رقم (5)
الموسيقيون الثلاثة 1921
للرسام الاسباني بابلو بيكاسو

شكل رقم (6)
عازف القيثارة المسن 1903
للرسام الاسباني بابلو بيكاسو

يأتي الغيتار في بنية تكوين اللوحة لتمثيل عالم عازف القيثار والأمل الوحيد للبقاء على قيد الحياة، وهنا يعتقد بعض مؤرخي الفن أن هذه اللوحة تعبر عن الحياة الانفرادية للفنان والنضالات الطبيعية التي تأتي مع المهنة ، لذلك تصبح الموسيقى ، أو الفن ، عبئا وقوة تنفر من عزلة الفنانين عن العالم.

وأخيرا في هذا الموضوع يمكن القول ان الموسيقى أصبحت مثل الرسم تخضع لقواعد مختلفة "للايقاع" ولقواعد مختلفة "لهارمونية" مثل قواعد "الوظيفية" او "التنافر او التناقض" الضروري "للتوافق" وهذا ماصرح به كازمير مالفيتش Mslevich Kazemir (1919) بان التوافق والتنافر يمثلان وحدة الجمالية الجديدة ، التي تؤثر على المشاعر مباشرة وتصادف في الطبيعة بين حركة وسكون مثلما في العمل الفني .(عطية ،2018،ص 79).

الاطار التحليلي :

ارتبط اسم مارك شاجال (1887-1985) (*) ، بالعديد من المدارس الفنية المهمة وكان واحدًا من أنجح فناني القرن العشرين، وقد رسم لنفسه طريقًا مهنيًا متميزًا في جميع الأدوات والوسائل الفنية والتي تشمل اللوحات الزيتية والرسوم التوضيحية للكتب والزجاج الملون وتصميم ديكورات المسارح والرسم على الخزف والنسيج المزدان بالرسوم والرسوم المطبوعة، هذا فضلا عن أن الصور الشعرية الساحرة والكثيرة في أعمال شاجال لاقت إعجاب العالم أجمع ، فقد حقق شاجال شهرة واسعة وثروة ضخمة كرائد من رواد مذهب الحداثة وكواحد من أهم فناني المدرسة الرمزية في القرن العشرين، كما قدم على مدار حياته المهنية الطويلة مجموعة من اللوحات التي تعد من أفضل اللوحات المشهورة والمحبوبة في وقتنا هذا.

ووفقًا لما قاله المؤرخ الفني مايكل جيه لويس، كان شاجال يعتبر آخر الموجودين من الجيل الأول من الفنانين المحدثين الأوروبيين، أما أهم أعمال شاجال فكانت في فترة الحرب العالمية الأولى عندما سافر بين مدن سانت بيترسبيرج وباريس وبرلين، وخلال هذه الفترة، تمكن من ابتكار مزيجه وأسلوبه الخاص في الفن الحديث ، اذ أصبح شاجال واحدًا من أبرز فناني الاتحاد السوفيتي ورائدًا من رواد مذهب الحداثة.

(*) راجع : مارك شاجال :https://ar.wikipedia.org

كما ان شاجال عاصر العصر الذهبي للحداثة في باريس حيث جمع بين أشكال الفن التكعيبي والرمزي والفوقي، لذا فان فن "شاجال" ينهل من شتى مدارس الفنون ومن بعض التأثيرات السائدة في بيئته الروحية والاوساط الفنية التي تشبع بها على مدار حياته. (**)

يقول بوتيرو: إن "شاجال" استاذ القرن العشرين ،لا يوجد فنان يستطيع أن ينكر أنه قد أثر فيه ولو عن طريق الحلم ولا ناقد فني أن ينكر فضله على تاريخ الفن التشكيلي الحديث، لذا يعد الفنان التشكيلي الوحيد الذي غذى التيارات المدرسية للفن التشكيلي في القرن العشرين و مارس الفن بكل مدارس القرن العشرين من السيريالية والتكعيبية والتجريدية ، بل كان من أهم مطوري الفكر التشكيلي في هذه المدارس الحديثة(***).

ان أهم السمات التي تميز بنية التكوين في لوحات مارك شاجال تلك المسحة من السيريالية والفانتازيا التي تخاطب اللاوعي، وميل الفنان إلى تضمين أعماله بعض اللمسات الشاعرية التي لا تخلو من غرابة أحياناً.

لذا فانه من السهل التعرف على سمات وخصائص أعماله الفنية من أشخاص وحيوانات وطيور وأزهار وغيرها ، والتي تلفت النظر إلى جوانب الحياة الإيجابية والسلبية بعاطفة جذابة، فرسومات شاجال تتميز بجمالية تنطلق من لوحاته المرحة والمليئة بالعاطفة كما أنها تركز على الجوانب الخفيفة والايجابية من الحياة.

لم يكن شاجال من الرسّامين الذين يحرصون على تغيير أساليبهم وتقنياتهم مع مرور الوقت، غير انه مع ذلك نجح في ابتكار لغة جديدة من الأشكال المشوّهة والألوان الغنية والاستعارات الشاعرية التي طوعها لتصوير العالم من حوله ببساطة حالمة وبكثير من الحنين والشغف والبراءة.

وعلى هذا الأساس وبوصفه جزء من الدراسة التحليلية للبحث، قام الباحثون باختيار عدد من اعمال الفنان مارك شاجال **(6 اعمال)**، تتسم بتوظيف المشهد الموسيقي كاساس لموضوعة اللوحة ، وقد قام الباحثون بوصف هذه الاعمال وتحليل بعض عناصرها الجمالية في محاولة للتعرف على اهم الخصائص الجمالية في بنية تكوين المشهد الموسيقي لهذه اللوحات التشكيلية وكما يأتي :

اللوحة الأولى هي **لوحة العروسة** (*) التي يعتبر النقّاد ان هذه اللوحة هي من أفضل أعمال شاغال وأكثرها شهرة، وهذه اللوحة تصوّر فتاة في ثوب زفاف احمر لامع، وبيدها باقة من الورد.**(شكل رقم 7)**

(**) راجع ، عكاشة ، ثروت،" مارك شاجال -فنان الابداعات الراقصة الغناء -نجم القرن العشرين" الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2013 ، ص46.

(***) James Johnson Sweeny “Marc Chagall”, The Museum of Modern Art in collaboration with The Art Institute of Chicago,2017.p.2

(*) راجع : مقالة رفعت العلان " ذاكرة قماش العروس لمارك شاغال " المنشورة في صحيفة الرأي 30-9-2015.
http://alrai.com/article/740077.html

شكل رقم (7)

لوحة العروس - مارك شاجال

ان بنية تكوين هذه اللوحة تتجلى فيها مقدرة الفنان في اختياره المتميز للون والشكل ، وهي صفة اكتسبها من التعبيرية الروسية ، التي زواج في باريس بينها وبين الأسلوب التكعيبي الفرنسي.

والملاحظ لهذه اللوحة التركيز على الفستان الأحمر القشيب و الوشاح المنسدل على رأس الفتاة ، كما تميزت خلفية اللوحة بمزاوجة فريدة بين الألوان الرمادية والزرقاء .

ان الجانب الجمالي للمشهد الموسيقي في اللوحة يتمثل في الجانب الفنتازي لهذا المشهد والذي يبدو جليا في صورة الخروف الذي يعزف الموسيقى والسمكة التي تضرب على مايشبه الدف ، والرجل الواقف عند رأس الفتاة محاولاً في مايبدو تعديل الوشاح على رأسها لجعلها تبدو في احسن صورة .

ويقرأ المتلقي في أعماله الخرافة والحلم وحكايات الجدة الخيالية بمتعة وجاذبية تبقيه أسير اللوحة تشده إلى تفاصيلها الكثيرة والمتشابكة في حبكة فنان ماهر تغلب عليها البساطة رغم كل ما فيها من أسرار.

وما يميز لوحات هذا الفنان العبقري تلك المسحة السيريالية - الرمزية التي تخاطب اللاوعي، وميله إلى اللمسات الشاعرية التي لا تخلو من غرابة مدهشة وساحرة تستفز المشاعر لتقبلها دون تردد .

كما تتميز أعمال "شاجال"(*) ايضاً بشاعرية تستوقف المتلقي بذهول من بساطة عناصرها وترددها بالعفوية التي لا يمكن أن تفلت من السيطرة وهذه ميزة عباقرة الفن أنهم الأقدر على تطويع ما نتداوله من عناصر دون أن نعرف سر توظيفه بالشكل الفني الراقي ويضعون بين أيدينا وأمام أعيننا مالا يمكن لأحد غيرهم أن يكتشفه.

ومن بين اعمال الفنان العالمي شاجال التي ميز في مشهدها (العناصر الموسيقية) كما هو الحال في معظم اعماله في المزاوجة بين الموسيقى والرسم ، هي اللوحة الثانية: لوحته المبكرة **"موكب الزفاف الروسي "** ، التي تنتمي الى فن تصوير المشاهد اليومية الجماعية لافراد الشعب وهم يعملون او يلهون داخل بيوتهم او خارجها ، كما تعرب عن تطور واعد لمسيرة مارك شاجال الفنية ، والراجح في بنية تكوين اللوحة ، ان مشهد الزفاف في احد طرق (فتبسك) كان يعكس بداية طور جديد في مشاور حياته الفنية ، حيث نشهد عازف الكمان يتصدر موكب الزفاق والى جواره عازف آلة القانون المحمول المعلقة فوق صدره ومن ورائهما يخطر العروسان في ثياب الزفاف على حين يتوقف المارة ليمتعوا انظارهم بمشهد العرس المبهج او ربما لاشباع فضولهم **.(شكل رقم 8).**

(*) https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2018/03/08/458664.html

شكل رقم (8)
موكب زفاف ببلدة
فتبسك 1909
97 Xزيتية 68
سم
مجموعة بورليه
الخاصة-زيورخ

ان تكرار الأشكال الهجينة هو من ابرز الخصائص الجمالية في بنية تكوين لوحات شاجال، فهو كثيرا كان يرسم الوحوش أو الحيوانات بأطراف تشبه أطراف البشر، كي تستخدمها في الرسم أو عزف الموسيقى، وفي بعض لوحاته، قد تندهش عندما ترى رؤوسا أو أيادي تبرز من الآلات الموسيقية كي تعزف لنفسها، وإذا كانت الطيور، أيضا، تعزف الكمان أو البوق، فلأن أغنياتها تشبه في خيال الرسّام أنغام الموسيقى السماوية.

تقدم شاجال بلوحته الفريدة **عازف الكمان ذو الوجه الأخضر** اثناء اقامته بباريس (1920-1923) حيث يبدو عازف الكمان معتلياً سقفي بيتين مسنمتين بإحدى القرى الروسية التي تبدو من ورائه وقد حلقت فوق مايعلوها من سحب دائرية جذلة على حين تشير رؤوس البشر والحيوان في اللوحة نحو السماء ، وقد اعتمر العازف بغطاء الرأس الروسي الشائع بنفسجي اللون وارتدى حلة بنفسيجية وادفأ يده اليمنى بقفاز اخضر ، واكتسى بمعطف بنفسجي وسروال ذي مربعات كما انتعل حذاء اخضر في قدمه اليمنى وأخرى ذي لون رملي اصحر في قدمه اليسرى.**(شكل رقم 9).**

شكل رقم (9)
عازف الكمان
الأخضر1923 -1924
Xلوحة زيتية 198
108،6 سم
متحف جونهاميم ،نيويورك

ان من الأهمية في هذه الدراسة التطرق الى الموضوعات الفنية التي كانت تشغل بال شاجال على الدوام ودفعته الى ان يتناولها في اعماله ولعل اهم العناصر التكوينية في لوحات شجال هو حرصه على ان يبث في نفسه ونفوس مشاهدي إنجازاته قدراً من البهجة والتعاطف والحنان الفطري الذي يضفي مناخاً يتيح لخيال الفنان تجاوز الإحباط في أوقات الشرح

، ولهذا فلا تكاد لوحة من لوحاته تخلو من صور الموسيقيين والراقصين ، هذا فضلا عما تزخر به لوحاته من خضرة ممتدة وازهار متعانقة تنشر شذاها في الزوايا والاركان(*).

وهذا مانجده في لوحة **عازف الكمان الأزرق** 1947 ،اذ انه ممن شك فيه ان معظم لوحات شاجال تحمل اسلوباً اثيرياً غريب التكوين ، ولوحة عازف الكمان الأزرق غير مستثناة من هذه الصفة وغير خاضعة للجاذبية الأرضية ، تنشر على سطحها الألوان الزاهية حتى غدت اللوحة نموذجاً كلاسيكياً خالداً ، وكما هي العادة مع الكثير من تصاوير شاجال يمثل عازف الكمان الأزرق محلقاً في عتمة الليل فضلاً عن وضعية جسده المرموقة وقد حط اليمام على كتفيه وفخذه ليقدم لنا مناخاً تسوده البهجة ، وفي بنية تكوين اللوحة توحي المباني في ادنى اللوحة انها لسوق باريسية يطوف في انحائها الموسيقيون والمطربون .

شكل رقم (10)
عازف الكمان الأزرق
1947،
63 xزيت على قماش 84
سم
باريس .مجموعة خاصة

وكما عهدنا في العديد من لوحات شاجال وضعية شخوصه وكأنهم يعيشون في "البرزخ" قبيل انتقالهم الى الفردوس او الجحيم حتى يضفي عليهم الأهمية ، ولعله يقصد بذلك رسمهم وسط مساحات اشد نورانية من بقية أجزاء اللوحة ، ويلمس القارىء ان شاجال قد راعى في بنية تكوين لوحته، خواص ضوء القمر المؤثرة على اللوحة بعناية شديدة حتى ليبدو عازف الكمان الأزرق قد نال قسطاً وافراً من الإضاءة تعبيراً عما كان المصور يحسه من اعجاب به.**(شكل رقم 10).**

ومن بين جماليات بنية التكوين في لوحات شجال الحزينة ، هي اللوحة الذي ضمن فيها ذكرى وفاة زوجته **لوحة (الزفاف)** 1944 ، حيث يظهر فيها محتضناً عروسه وقد تطلع كل منهما نحو الاخر في حزن عميق واسى طاغ لايتفق مع المظهر العام للوحة ، على حين يعزف الملائكة لحناً جنائزياً بديلاً عن لحن الزفاف ، كما تطالعنا في اعلى الجانب الايسر من اللوحة فتيات ثلاث تعزف احداهن على الكمان وتعزف أخرى على التشيللو الذي يتشكل من جسدها على حين تتوسطهما فتاة ثالثة تنقر على الطبل ، ويحتل النصف الأدنى من بنية تكوين اللوحة مشهد جماليا يمثل زفاف العروسين المتعانقين في حنان متسربل باللوعة والاسى – تعبر عنه الألوان الدافئة والخطوط الحانية – حيث يزفهما الأقارب والأصدقاء ، هذا فيما تسللت بين العروسين رأس حصان يبدو على وجهه تعبير غامض لاندري اهو ابتسام ام التياع ، كما تواجهنا فتاة تحمل مظلة العرس ، ويسيطر على المشهد بأسره الحزن والاكتئاب .**(شكل رقم 11).**

(*) راجع عكاشة ، ثروت ، 2013 ، مصدر سابق ، ص131.

شكل رقم (11)

لوحة الزفاف 1944

74 سم ، مجموعة ايدا شاجال الخاصة xلوحة زيتية 99

أيضا وضمن عينات البحث التي تم اختيارها ان هناك اعمالاً فنية لدى شاجال تميزت بكونها مفعمة بالرموز والعناصر الموسيقية ، وهذا ماعبرت عنه لوحة **(الملاك الساقط)** ، اذا تمثل هذه اللوحة الفنية مشهداً موسيقياً يمتزج فيه الخيال مع الشاعرية ، اذ حاول شاجال في لوحته هذه ان يشير الى اكثر عدد من الالات الموسيقية مع ترميز العازفين من خلال الاستعارات الشكلية بتعويض العازفين باشكال حيوانات اعتاد ان يوضفها في لوحاته الفنية ، اذ ان تكوين اللوحة يمثل ، وصورة غنائية لمجموعة من الحيوانات وهي تعزف على الالات الموسيقية المختلفة ، ومنها الحصان مع الة الكمان والذي يقابله استعارة (الموسيقي المتجول)، والحمار مع الكمان والذي يقابله المهرج الموسيقي ، وهناك أيضا الة الفلوت والة الجلو التي يعزف عليها حيوان الماعز . كما أشار الفنان وبشكل صريح لعلاقة الموسيقى مع الرسم من خلال توظيف شخصية الرسام داخل اللوحة وبحالة سقوط نحو الأرض، مع إعطاء السيادة اللونية لبعض الاشكال في بنية تكوين اللوحة ، الأحمر للملاك ، والبنفسجي للرسام (Liliya&Gulnara:201، p77) **(شكل رقم 12).**

شكل رقم (12)

لوحة الملاك 1923-1947

189 سم ، مجموعة الخاصة xلوحة زيتية 148

واخيراً في هذا المجال فان الحديث عن (المشهد الموسيقي) في اللوحة ضمن المفهوم النسبي ، فمسطح اللوحة التي يتم الرسم عليها بالتأكيد لاتصدر اصواتاً ، حتى لو كانت تصور شخصيات تعزف على آلة (آلات) موسيقية ، ومع ذلك ، فان اللوحة الفنية الجيدة ، مثلها كمثل الموسيقى الجيدة ، تثير ذلك الشعور الذي كان يمتلكه الفنان ، ويخلق عند المشاهد حالة مزاجية معينة ، ويتحقق هذا من خلال التقنيات التعبيرية الخاصة التي يتميز بها الفن التشكيلي ، كتناغم الخط واللون وانسجامهما ما يشكل تألفاً منسجماً ، وتخلق الخطوط والألوان ايقاعاً معيناً ، مثلها في ذلك مثل الموسيقى ، فهناك حاجة الى حساسية خاصة للعمل مع ظلال الألوان، كما هو الحال لدى مؤلفي وعازفي المؤلفات الموسيقية ، ان هذا المسطح الذي يتمثل باللوحة التشكيلية يجمع بين كل العناصر التعبيرية ، ليشكل لحناً كاملاً ومتناغماً[*]).

وبعد الوصف التحليلي السابق لاعمال الفنان مراك شاجال ، فانه البحث يتوصل الى خلاصة مع مجموعة من الاستنتاجات التي تمخضت عن الاطارين النظري والدراسة التحليلية ، تحقيقاً لاهداف البحث.

الخلاصة:

ان العمل الإبداعي هو العمل الذي يهدف الى انشاء شيء جديد او تسليط الضوء على فكرة او موضوع معين ، او قضية تشغل الرأي العام ، فهو نتاج انساني مبدع يحتوي على مجموعة من التفاصيل التي توضح طبيعته ، والهدف الذي يريد الفنان توصيله للجمهور الذين سيشاهدون او يتابعون العمل الفني

لذا يمكننا القول في ضوء ماسبق ان بنية تكوين اللوحة الفنية عند مارك شاجال ذاتية محضة لايشاركه فيها احد سواه ، فقد استطاع شاجال ان يبتدع رموزه الخاصة به ، فثمة مفردات لازمة تتحول بفعل التكرار الدال الى رموز لها

[*] راجع ، الدارس ، نبيل ، نصار ، محمد ، " المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية " ، المجلة الأردنية للفنون ، مجلد 8 ، عدد 2 ، 2015 ، ص119.

خاصيتها التشكيلية الدلالية مثال ذلك الموسيقيون والعازفون والراقصون والبهلوانات والالات الموسيقية والحيوانات والطبيعية وغيرها من الرموز الأسطورية والتاريخية والدينية والشعبية .

فمارك شاجال اهتم بجماليات المشاهد التشكيلية عموماً والمشاهد الموسيقي خصوصاً في بنية تكوين اللوحة الفنية وذلك لتجسيد مشاعره واحاسيسه والتعبير عن أفكاره وتصوراته للكون والحياة .

لذا اتخذت بنية تكوين اللوحة التشكيليه لديه انماطاً متعددة منها ، الصورة التقليدية والحر ، والحسي ، والذهني ، والرمزي ، وقد اتكأ شاجال على اكثر من نمط في بناء تلك اللوحات ضمن اطارها التعبيري مستخدماً العناصر الموحية ودلالاتها المركزية والهامشية في نسج علاقات مبتكرة تجسد حالته النفسية في بعض الأحيان ، وتعبير عن مشاعره في أحيان كثيرة ليخلق لنا في المحصلة لوحات جميلة في تكوينها وفي معناها.

الاستنتاجات :

أسفر الإطـار النظـري والاطار التحليلي عن مجموعة من الاستنتاجات يمكن اجمالها بما يأتي :

- ✓ اهتمت الدراسات الفنية بموضوع بنية التكوين من خلال دراسة التحولات الحاصلة على الحركات الفنية في مدارس الفن الحديث، تبعاً لتنوع الخامات وطرق المعالجة في المنجز الفني، وهذا ما دل عليه النتاج الفني لهذه الحركات الفنية ، من خلال تكويناته الجمالية التي انطوت على تنوع هيئتها واشغالها على وفق تعددية مظهرية لمكوناتها البنائية والتنظيمية .
- ✓ التكوين هو أسلوب خاص بربط الأجزاء في عمل فني يتم عن طريق ترتيب مختلف للعناصر التشكيليه ، وله مفاهيم جمالية عديدة تختلف بأختلاف بناء التكوين والرؤية الجمالية والنظرة التي يعتمدها الفنان المنتج لهذا العمل الفني، لذا اعتمدت بنية تكوين اللوحة التشكيلية والتي تمثلت فيها المشاهد الموسيقية ، على تعدد الأجزاء وشمولية الكل كما انها تميزت بالتحول والتنظيم الذاتي.
- ✓ ان الموسقى نوع مركب من أنواع الفنون عززت وظيفة التواصل الفني بين الناس وطورتها بوصفها مرتبطة مع مسيرة تطور الكلام لدى البشر ، لذا تعتبر احد المنظومات الثقافية التي يتم ترجمة افكارها التي تعكسه من وعلى النفس البشرية.
- ✓ ان الموسيقى أصبحت مثل الرسم تخضع لقواعد مختلفة "للايقاع" ولقواعد مختلفة "لهارمونية" مثل قواعد "الوظيفية" او "التنافر او التناقض" الضروري "للتوافق" وان التوافق والتنافر يمثلان وحدة الجمالية الجديدة ، التي تؤثر على المشاعر مباشرة وتصادف في الطبيعة بين حركة وسكون مثلما في العمل الفني.
- ✓ كان لمساهمة الفنان العالمي دوراً مهماً في ابراز عناصر المشهد الموسيقي من خلال الاعمال الفنية التشكيلية التي تنوعت بتنوع مدارس الفن التي ينتمي اليها خصوصاً مدارس الفن الحديث.
- ✓ بعض اللوحات الفنية للفنان مارك شاجال والتي تصور العزف على الالات الموسيقية تعرف المتلقي بما يعزفه شخوص اللوحة .
- ✓ يلاحظ ان من بين الخصائص الجمالية للمشاهد الموسيقية خصوصاً عند مارك شاجال ، هي ان الموسيقى تبرز من خلال انسجام الألوان ضمن ايقاعاتها الموسيقية ومن خلال اللعب في الضوء والظل والتلوين .
- ✓ أهم السمات التي تميز بنية التكوين في لوحات مارك شاجال تلك المسحة من السيريالية والفانتازيا التي تخاطب اللاوعي، وميل الفنان إلى تضمين أعماله بعض اللمسات الشاعرية التي لا تخلو من غرابة أحياناً ، كما ان تكرار الأشكال الهجينة هو من ابرز الخصائص الجمالية في بنية تكوين لوحات شاجال.

التوصيات:

- اجراء مزيد من الدراسات التي توضح علاقة فن الموسيقي بالفنون التشكيلية مثال ذلك علاقتها بفن النحت ، والخزف ، والخط.

المقترحات:

- يقترح الباحثون اجراء دراسة في جماليات المشهد الموسيقي في تكوينات لوحات الرسام الالماني بول كيلي

المصادر والمراجع

1. أبو دبسة ، فداء حسين واخرون ، " فلسفة علم الجمال عبر العصور "، الطبعة الأولى ، دار الاعصار ، الأردن ، 2011 .
2. خمري ، حسين ،" بنية الخطاب النقدي " ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990 .
3. الدارس ، نبيل ، نصار ، محمد ، " المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية " ، المجلة الأردنية للفنون ، مجلد 8 ، عدد 2 ، 2015 .
4. رشيد ، سلام حميد ، " جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري" ، مجلة جامعة بابل ، العلوم الإنسانية ، المجلد 24 ، العدد 1 ، 2016.
5. روضان ،حمدية كاظم روضان " جماليات التكوين في التشكيل العالمي المعاصر " ، وقائع اعمال المؤتمر الأول لكلية الفنون والتصميم ،25-26، تشرين اول ، أكتوبر ، جامعة الزرقاء ، عمان ، الأردن ، 2016.
6. ستولنيز، جيروم، "النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية" ، الناشر دار الوفاء ، 2007.
7. سكوت ، روبروت جيلام ، " أسس التصميم " ، ت: محمد محمود يوسف ، دار النهضة للطباعة والنشر ، مصر ، 1980 .
8. شحاته، سيد ، " علم جمال الموسيقى " دار المعارف المصرية ، القاهرة ، 2011 .
9. صليبا ، جميل ، " المعجم الفلسفي " ، ج 2 ، دار الكتب اللبناني ، بيروت ، 1971 .
10. ضياء الدين ، أبو الحب ،" الموسيقى وعلم النفس " ، مطبعة التضامن ، بغداد ، 1970 .
11. عبد الحميد ، شاكر " العملية الإبداعية في فن التصوير "، عالم المعرفة (109) ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،الكويت، 1987.
12. العتابي ، مهدي صالح الفرج ، العبيدي ، سناء علي ، " تأثير الموسيقى على تشكيل التصميم المعماري في نتاج العمارة العالمي " ، المجلة العراقية للهندسة المعمارية ، العدد (2) اب لسنة 2017
13. العزاوي ، عقيل زغير عبيس حمزة ، " أهمية الموسيقى في تنمية الأداء التخيلي للممثل " ، مجلة جامعة بابل ، العلوم الإنسانية ، المجليد 24 ، العدد 3 ، 2016 .
14. عطية ،محسن ،"التقاء الفنون البصرية والموسيقى"،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، طباعة دار المعارف ،القاهرة ،2018.
15. عكاشة ، ثروت،" مارك شاجال -فنان الابداعات الراقصة الغناء -نجم القرن العشرين" الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2013 .
16. فيحان ، محمد عبد واخرون ، " جمالية بنية التكوين في الرسم الأوربي الحديث" ، اهل البيت ، العدد الحادي عشر ، 2017.

17. مالنز، فريدريك، " الرسم كيف نتذوقه (عناصر التكوين)" ، ترجمة: هادي الطائي ، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

18. المشهداني ، هيفاء احمد ، بكر ، فينوس إسماعيل ، " جماليات البنى التكوينية في رسومات فناني كوردستان العراق المعاصر " ، وقائع اعمال المؤتمر الأول لكلية الفنون والتصميم ،25-26، تشرين اول ، أكتوبر ، جامعة الزرقاء ، عمان ، الأردن ، 2016.

19. يوسف ، عقيل مهدي ، " المشترك الفني الجمالي " ، دار السؤون الثقافية ، بغداد ، 2009 .

20. يوسف ، عقيل مهدي ، " المعنى الجمالي " ، دار مجدلاوي ، 2008 .

21. James Johnson Sweeny “Marc Chagall”، The Museum of Modern Art in collaboration with The Art Institute of Chicago،2017.

22. Liliya Garifullovna & Gulnara Ibragimovna ‘MUSICAL IMAGES AS A REFLECTION OF THE ARTISTIC

23. Sharon L. Kennedy ، ‘Painting Music : Rhythm And Movement In Art’ ،University of Nebraska – Lincoln،2007.

24. UNIVERSALISM OF MARC CHAGALL’، Terra Sebus : Acta Musei Sabesiensis، Special Issue، 2014، p. 67-104

رسوم الجدارية في العصر الاشوري الحديث

م.د. رونق جندي صبري بيرو
قسم اللغات العراقية القديمة - كلية الاثار-جامعة الموصل

ملخص البحث

الفن نشاط بشري يتميز بالقدرة والمهارة في اظهار الابداع والجمال ، اذ استخدم الفنان في العصر الاشوري الحديث مواد متنوعة ووسائل تعبيرية مؤثرة تمكنه من خلالها انجاز روائع فنية في الفنون التشكيلية المختلفة كفن الرسم والفخار والنحت بأنواعه، للتعبير عن الافكار الدينية والدنيوية التي يؤمن بها الانسان وبتوجيه من الكهنة والملوك في بلاد الرافدين ، اذ ظهر تأثر الفن بالديانة في معظم النتاجات الفنية التي اتسمت بالدقة في التعبير عن شتى المواضيع والمضامين الفنية ومن ضمنها مواضيع الرسوم الجدارية .

اذ عرف الانسان القديم الرسوم الجدارية الملونة في فترة مبكرة نسبيا ، ويعتقد ان اقدم مثال لذلك هو في بناء في تبة كورة من الالف الرابع قبل الميلاد .

واستمرت تقاليد الرسوم الجدارية في العصر الاشوري الحديث ، اذ فضل الاشوريون الرسوم الجدارية بشكل مفرط ، اي بنفس تفضيلهم للفنون الاخرى ، الا ان مقاديرها التي عددها المنقبون في القرن التاسع عشر لم تكن كافية ، فقد كانت الرسوم الجدارية تزين جدران معظم البنايات الرسمية بالاضافة الى جدران عدد من المنازل الخاصة ، حيث استخدمت هذه الرسوم في الاجزاء العليا من الجدران فوق الالواح الحجرية البارزة النقش ، وباعتبار الطين المادة الرئيسية في البناء في بلاد الرافدين فان الرسوم الجدارية داخل او خارج هذه الابنية لم يسلم من التحلل والاندثار السريع ماعدا بعض النماذج الجيدة التي سلمت من فعل عوامل التعرية بأنواعها والتي سنركز الحديث عنها في بحثنا هذا وكذلك التي اكتشفت في موقعين هامين تعودان رسومهما الى العصر الاشوري الحديث وهما : قصر تل بارسب في تل الاحمر وقصر سرجون الاشوري في خرسباد .

Abstract

Art is a human activity characterized with the ability and skill to show creativity and beauty .

The Artist in Modern Assyrian Age used different materials and effective expressive ways to enable himself to accomplish master pieces in different fine arts such as painting ، pottery and different types of sculptures ، so as to express religious and every-day thoughts which human beings believe in

This was done under the supervision of priests and kings in Mesopotamia .

The effects of religion an arts was seen in most artistic productions which were characterized by accuracy in expressing various subjects and artistic implications، including the topic of wall drawings

Ancient man knew the colored wall drawings at a relatively early stage . It is thought that the most ancient example for that is the building of (Tapa Qura) in the 4th millennium B.C.

The tradition of wall drawings continued to the Modern Assyrian Age . Assyrians favored wall drawings excessively ; that is to say ، in as much as they favored other arts .

However ، their numbers which the excavators were able to count in the nineteenth century were not enough.

Wall drawings were decorating the walls of most official buildings in addition to the walls of a number of private houses.

These drawing were used on the upper parts of the walls above the stone columns with the reliefs .

As long as clay was the main material used in building in Mesopotamia، wall drawings inside and outside these buildings ، it did not remain intact because of corrosion and fast oblivion ، a part from some good models which escaped the corrosion factors with all their types ، about which this research is going to focus on ، in addition to the discovery of two important sites whose drawings dates back to the Modern Assyrian Age ; namely ، Tel Barcep palace in Tel Al-Ahmer and Sargon the Assyrian Palace situated in Khoursibad .

الفصل الاول

المشكلة البحثية

تختلف المواد فيما بينها من حيث طبيعتها وامكاناتها التشكيلية ، فالطين يختلف عن الأخشاب و المعادن و الزجاج وغيرها من المواد التي يمكن استخدامها في عملية تنفيذ الرسوم الجدارية والتصميم الذي يلائم طبيعة المادة المستخدمة .

فالرسم الجداري لا يأتي من ادراك المصمم وخبرته في التعامل مع المادة المستعملة فقط وانما يتعين عليه ادراك الاسلوب الأمثل في المعالجة التشكيلية لامكانات تلك المادة كوسيط تعبيري يستطيع الفنان من خلاله تجسيد وترجمة مشاعره واحاسيسه لتحقيق مضمون محدد على سطح الجدار ، ويمكن تحديد مشكلة الدراسة في كيفية توظيف المواد المتاحة للجداريات في المكان والزمان الملائمين والقدرة على استخدام المادة وكيفية التعامل معها ، ولكون الطين المادة الأساسية في البناء فإن ما وصل إلينا من الرسوم لم يكن كافياً إذ تحللت واندثرت بفعل عوامل التعرية بأنواعها كما اختفت الألوان لكونها وضعت على طبقة رقيقة من الملاط وما تم الكشف عنه استنسخ اجزاء منه من قبل بعثات اجنبية وأُرسل إلى المتاحف العالمية ، الى جانب ذلك فقد كانت معظم الاشكال المرسومة بالحجوم نفسها حيث اخفت الاشكال القريبة منها الاشكال البعيدة وذلك لغياب سمة البعد الثالث في رسومهم.

وككل البحوث فلا شيء يجيء من العدم وانما بالتتبع والجهد ، كذلك هو الأمر بالنسبة لموضوعنا رغم قلة المصادر عنها لقلتها في المواقع الأثرية وتكاد ان تكون معدومة بفعل عوامل التعرية مقارنة بالعناصر الفنية الاخرى كالمنحوتات والتماثيل والفخاريات وغيرها وإن ما وصلنا كان محدودا ويتركز بشكل خاص على الملك ونشاطاته الحربية ومشاهد صراعه مع الحيوانات وبعض الرسوم الاخرى لكونها تنفذ بتوجيه من كهنة المعابد والملوك فقط ورغم ذلك فهذه العراقيل لم تنقص من عزيمتنا في المواصلة والرغبة في دراستها .

اهمية البحث :

يعتبر فن الرسوم الجدارية فناً ثقافيا وارثاً فنياً تم توثيقه من خلال الجدار فهو لغة الفنان التي يسهم فيها إلى ابراز سمات كل مجتمع بكل ما يحمله من طبيعة فهي مرآة تعكس واقع الحياة الثقافية البسيطة لجميع شرائح المجتمع معتمدة في ذلك على التعبير عن الافكار بصورة يدركها المشاهد مهما تنوعت اغراضها ووسائلها لتصل في النهاية الى ان تكون وسيلة اتصال وتواصل ، وبناءا على ذلك فان اهمية البحث جاءت من النواحي الآتية :

1- القت الدراسة الضوء على فترة غامضة من فترات تاريخ الفن الاشوري وبخاصة العصر الآشوري الحديث .

2- الادراك والوعي في استيعاب الفن القديم والاستفادة من هذا الابداع الفكري في هذه الرسوم .

3- تلقي الرسوم الجدارية الضوء على تراث الشعوب وتاريخها وفكرها فهي تحمل دراسة ثقافية في المهام الاول واخرى جمالية .

4- ارتبط مفهوم الجمال في الرسوم ارتباطا وثيقا بالعمل الفني عبر تاريخ الفن الطويل بوصفه قيمة تحقق ضربا من التواصل الروحي بين الانسان وذاته وبينه وبين قيم التعبير الدلالي وبيئته المحيطة .

5- الجانب الاعلامي المهم والمؤثر في الرسوم ودوره في ابراز الملك واضفاء الهيبة له وتعظيم شأنه بعده المركز الذي يقوم عليه هيكل الامبراطورية لكونهم ربطوا وجوده بالاله واعتبروا منجزاته تلبية لارادة تلك القوة .

6- تمتع الفنان الاشوري بقدرة عالية في تحليل الالوان بمزج الوان مختلفة لتكوين لون جديد مميز .

7- تسليط الضوء على المادة المكتشفة من الطبيعة وكيفية استخدامها لتنفيذ افكار مختلفة في مضمونها وتوظيف هذه المادة يتوافق مع فلسفة الفنان واتجاهاته الفكرية والنفسية والاجتماعية .

8- الدقة الهندسية الذي تمتع بها الفنان في تشكيل رسومه ووضعها في مستوى مناسب للناظر .

9- يعمد البحث الى رفد المكتبات والطلبة والمتخصصين والمؤسسات ذات العلاقة عامة وفن الرسوم بشكل خاص في الدول المختلفة .

اهداف البحث :

يهدف البحث إلى بضعة امور يمكن توضيحها في النقاط الآتية :

1- ادراك صلة الرسوم الجدارية بالقيم التاريخية والاجتماعية والثقافية والدينية .

2- الانطلاق نحو ابداع صياغات تعبيرية ابداعية وجمالية في الرسوم الجدارية .

3- التعريف بالمواد التي تنفذ بها الرسوم الجدارية وطريقة التنفيذ .

4- التعرف على مفهوم واساليب واتجاهات فن الرسوم الجدارية .

5- التعرف على جماليات الرموز البيئية في الرسوم الجدارية .

6- التعرف على الابعاد الفكرية وتوظيفها في فن العمارة .

7- الاستفادة من التكنولوجيا الحديثة في ابراز الاجزاء التي بقيت من الرسوم القديمة والتي في طريقها للتحلل واظهار هذه الاجزاء والتعرف على معالمها او بأقل تقدير اعطاء فكرة عن ما كان مرسوما في اللوح الجداري .

منهجية البحث :

ان المنهج المتبع في دراسة بحث الرسوم الجدارية في العصر الاشوري الحديث يتمثل في ابراز اهمية الرسوم من خلال اعطاء فكرة عن المواد المستعملة والاساليب الفنية المتنوعة التي اضفت جمالية على المشاهد الفنية المنفذة على جدران ذات تراكيب مختلفة ، إضافة الى طرق استخدام المواد وتوظيفها في العمل الفني الجداري بما يتناسب مع اسلوب تنفيذ المشاهد والعمليات الابداعية الناتجة من العمل الفني .

الفصل الثاني

المبحث الأول

اسلوب تنفيذ المشاهد وطريقة تلوينها

يحفل البلاط الآشوري (1) بعدد كبير من الفنانين ، حيث يعرض المشروع الفني المزمع تنفيذه عليهم ، وبعد اختيار الأفضل يتم تقسيم الجدار إلى عدد من المربعات الهندسية المتشابكة المتساوية المساحات بواسطة عدد من الحبال بعد

غمسها باللون (2) ، زينت موضوعاتها على ارتفاع حوالي نصف متر عن الارض وهو الجزء المزفت لجعله اطاراً مناسباً للوحة من الأسفل لتلافي الرطوبة ولتكون بداية المشاهد من مستوى مناسب للناظر وإلى ارتفاع يصل إلى حوالي ثلاثة امتار ونصف المتر (3) .

نفذت الاشكال في المشاهد برسم خطوطها الخارجية العريضة اولاً بألوان مميزة كاللونين الأحمر والأسود (4) ، إذ رسمت معظم الاشكال بالحجوم نفسها حيث اخفت الاشكال القريبة الاشكال البعيدة وكانت سمة تغييب البعد الثالث موجودة في رسومهم (5) .

وفي رسم الأشكال البشرية لجأ الفنان إلى رسم خط عمودي يُحدد الطول ، تقطعه عدد من الخطوط الافقية التي تعين الاجزاء الرئيسية لجسم الانسان ، ومن ثم لونت المساحات الداخلية للاشكال بالألوان المرغوب فيها، في حين لونت الأرضيات بألوان فاتحة اسهمت في ابراز معالم المشاهد وحققت انسجاماً مع ألوان المشاهد الأساسية ، ففي رسوم (دور-شروكين) كانت ألوان الأرضيات زرقاء ، اما في جداريات قصر (بارسب) فقد تركت ارضياتها بلون الطلاء الطيني من دون تلوين (6) .

ويبدو ان لاستخدام الألوان اسرار خاصة ومفاهيم وتأثيرات نفسية واجتماعية حيث ان تأثيرها يكمن في مقدار ما يخلقه اللون من انسجام تشكيلي ومتعة وبهجة للناظر(7) ، وفي بعض الأحيان كان الفنان يقوم بمضاعفة طبقات الطلاء على سطوح الجدران لزيادة كثافة ألوانه أو يقوم بمزج اللون الابيض بالوان المغرة الحمراء لاستخراج اللون الوردي وهذا يدل على مقدرتهم بتحليل الالوان التي تؤكد على اهمية الأساليب الفنية (8) ، ولأن الألوان قد وضعت على طبقة رقيقة من الملاط فقد اختفت ، فيما عدا في خرسباد ونمرود وتل الاحمر حيث استنسخت عدة اجزاء منها او نقلت الى المتاحف ، والرسومات الجدارية من هذا النوع ذات الجذور العميقة في بلاد الرافدين(9) ، وكما يرجع سبب تفتت الاجزاء الملونة بالازرق بعد اكتشافها بقليل الى افتقارها للمادة الدهنية التي كانت تستخدم لتثبيت الألوان واذابتها(10)

وبذلك يمكن القول ان للرسم الجداري اسلوبان ، اولهما : الرسم بخطوط سوداء قبل التلوين . ثانيهما : تحديد اشباح الكائنات الحية في الصورة باللون الأحمر دون استخدام اللون الاسود الا لتثبيت الخطوط الخارجية المهمة واستخدام اللون الاسود والاحمر والازرق في رسم تلك الكائنات دون استخدام اللون الاخضر والاصفر اللّذين لا نجد لهما اثراً إلا في خلفية اللوحة احياناً (11) ، أما الصور المختلفة عن بعضها اختلافاً كبيراً فقد كانت تفصل عن بعضها البعض بشريط من الزخارف (12) ، لذلك فقد كانت للرسوم المنفذة على الجدران دوراً كبيراً ومؤثراً في الجانب الإعلامي فقد كانت تنفذ بأساليب غاية في الدقة والجمال ، كما كان لها الدور الكبير في اضفاء المزيد من الهيبة والضخامة على قاعات القصور الملكية ، والتي بذل فيها الفنانون الاشوريون جهداً كبيراً لكي تظهر تلك الأماكن لائقة بمقام الملوك حين اقامتهم فيها (13) .

المبحث الثاني

يمكن تقسيم الرسوم الجدارية في العصر الآشوري الحديث الى قسمين اساسيين تنوعت فيهما مشاهد الرسوم الآشورية، وهي :

أولاً: الرسوم الجدارية في عصر الامبراطورية الآشورية الأولى (911 – 745 ق.م) :

لم يصلنا الكثير من الرسوم الجدارية الكاملة من هذا العصر ، وما وصلنا كانت عبارة عن جزء لزخرفة هندسية باللونين الأحمر والازرق في احدى القاعات الخلفية في القصر الشمالي الغربي لآشور ناصر بال الثاني (القرن التاسع قبل الميلاد) في نمرود (14) .

كما وصلنا من هذا العصر الرسوم الجدارية المزججة من حصن الملك شلمنصر الثالث في نمرود والتي استخدم فيها اسلوب تجميع اجزاء اللوحة المرسومة على الآجر والمزججة بواسطة الحرق ، في الغرف على الجدار لتشكل منظراً مستقلاً يبدو وكأنه لوحة معلقة على الجدار ، وتتكون هذه الجدارية من (38) صفاً افقياً من الآجر المزجج باللون الاصفر عموماً مع رسم الشخوص عليهِ باللون الاسود واضافات اخرى بالازرق والابيض والاحمر، يبلغ ارتفاع اللوحة حوالي (4 م) ، وتحت مركز اللوحة نرى الملك يتعبد شعارا مجنحا لاله يرفرف فوق رأسه، ويقابل الملك منظره في الطرف الثاني فيبدو وكأنه يقف امام نفسه ، وتعزل المنظر كتابة مسمارية آشورية بأربعة اسطر عن المنظر الذي يعلوه وهو لحيواني ماعز يقفزان على شجرة الحياة الآشورية مع التفاف الرأسين إلى الخارج ، وتطوف حول المناظر هذه عدة حقول متوازية متداخلة تؤطر اللوحة المقوسة وتحوي هذه الحقول على التوالي حقل وريدات صغيرة وزخرفة لحبل مضفور ووريدات كبيرة وشريطاً من براعم اللوتس المغلفة والنخيلة والماعز على التوالي ، واتجاه الماعز هو من الجانبين إلى الأعلى بحيث يلتقى آخر اثنين في القمة متقابلين على نخيلة يحصرانها بينهما (15) ، (شكل رقم 1) .

ثانياً: الرسوم الجدارية في عصر الامبراطورية الآشورية الثانية (745 – 612 ق.م) :

كشفت التنقيبات الأثرية عن عدد من الرسوم الجدارية في موقعين هامين ، هما :

1- قصر تل بارسب في تل الأحمر .

2- قصر سرجون الآشوري في خرسباد .

1- قصر تل بارسب في تل الأحمر (16):

بعد النهضة الآشورية التي شهدتها اواسط القرن الثامن قبل الميلاد بنى الملك تجلاتبليزر الثالث قصراً ريفياً خاصاً به في تل بارسب على نهر الفرات في سورية (17).

إذ استبدلت التماثيل النافرة برسوم جدارية على الصخر وقد رسمت التصاميم باللون الأحمر والأزرق والأسود على خلفية من الجص الأبيض (18) ، (شكل رقم 2) توزعت الرسوم بين قاعات العرش الملكية وغرف الاستقبال وممرات القصر وغرف الحمامات (19) ، حيث كانت الجدران المتداعية من بقايا القصر في تل بارسب الذي نقب فيها (تورو دانجان) مع زملاءه في العامين 1930 – 1931 مزينة ببقايا واسعة جدا من الرسوم الآشورية (20) ، التي تزيد مساحتها على اربعمائة قدم (21) ، وقد ثبت استحالة فصلها عن الجدران لكونها مرسومة على طلاء طيني خفيف يتعرض للانهيار عند اول لمسة (22) ، وأشار (تورو دانجان) إلى ارتفاع مستوى الرسامة في هذه التصاوير ، وكفاءة تكوين المشاهد ، وهاتان السمتان هما اللتان وهبتا التصوير الجداري في العصر الآشوري الحديث مكانة توازي مكانة لوحات النقش البارز الجدارية خلال العصر نفسه (23) .

ولابد من الاشارة الى ان هذه الرسوم قد بُعثت مؤخرا عن طريق نشر مستنسخات انجزها الرسام (لوسيان كارفو) والتي كانت مخزونة في متحف اللوفر لعدة سنوات ولم تسلم من هذه الرسوم الاصلية سوى بعض القطع ، فقد كانت الأهمية التاريخية لهذا القصر تكمن في رسومه الجدارية المختلفة التي القت الضوء على الفترة الغامضة من تاريخ الفن الآشوري ، وبخاصة فن العصر الآشوري الحديث (24) .

ولابد لنا من الإشارة إلى أن مواضيع الرسم الجداري تتطابق إلى حد كبير مع مواضيع النحت البارز ، كما نلاحظ ان المواضيع الحربية نادرة جدا في مواضيع الرسوم ربما لفقدانها او لأن الملوك قد اكتفوا بذلك العدد الكبير من مشاهد الحروب المنفذة باسلوب النحت البارز على الحجر (25) .

وقد بلغ الفن الآشوري الحديث اوج نضجه في لوحات تل بارسب ، إذ وصلنا من قصر الملك تجلاتبليزر الثالث العديد من الرسوم الجدارية تحمل مواضيع متعددة والتي تدل على القدرة على الرؤية الشاملة للتصميم ومهارة التعبير التصويري للمشهد الذي وزع على جدران حجرة بأكملها ارتفاعاً وعرضاً (26) .

إلى جانب ذلك هناك الرسم الجداري لمشهد يمثل المخلوق الالهي ذي رأس النسر الذي يقبض بيده على رقبة ثور يسوقه إلى المذبح (27) ، حيث لون جسمه باللونين الاحمر والأزرق مع بعض البقع السوداء ليظهر بانه ليس ثوراً عادياً وإنما كان من مرتبة اسطورية خاصة ، أما المخلوق الإلهي فقد ظهر مزينا بوحدات زخرفية ملونة بالأحمر والأزرق والبني في حين انتهت قبضة كفه اليمنى بتسعة اصابع لتتحول الى قبضة اسطورية لن يتحرر من قوتها احد (28) ، (شكل رقم 3).

وفي مشهد آخر يظهر ثوراً مجنحاً ضخما ، مركب من رأس إله وجذع ثور وجناح طائر عملاق وهر يقتاد احد الكهنة الذي تزين برداء قرمزي اللون مزين بوشاح ازرق حاملا بيده اليمنى زهرة اللوتس المتفتحة ، وسطلاً فضياً صغيرا يحوي سائلاً مقدساً بيده اليسرى ، ويبدو ان الكاهن هنا يؤدي وظيفة تطهير زوار القصر من النوايا البشرية الشريرة (29) (شكل رقم 4)، ورسمت كذلك اشكال اسطورية مجنحة لحماية المداخل بدلا من تماثيل الثيران المجنحة (30) .

كما تصور مشاهد اخرى احداثاً عن حياة الملوك الرسمية ، فقد كان الملوك حريصون على احلال العدالة وعقد الاجتماعات المهمة ، وسماع الشكاوي ، وتقبل الولاء والجزية من الشعوب المغلوبة (31) ، حيث يظهر الملك في مشهد بجلسة مهيبة وراءه عدد كبير من الجنود المدججين بالسلاح الذين انتظموا على هيئة طابور طويل خلف عرش ملكهم (32) ، ماسكاً في يده عصا السلطة ، وهو يصغي إلى مجموعة من دافعي الجزية يتصدرهم رئيسهم جاثياً على الأرض قرب قدمي الملك ووقف من وراءه عدد من علية القوم طبقاً للنظام الذي يحدده العرف الدبلوماسي السائد (33) ، ويظهر الملك جالساً على كرسي العرش ذي المسند الخلفي المرتفع المغطى بالنسيج الملون والذي ينتهي بذوائب طويلة وكذلك وجود المساند الجانبية المنحنية والمرفوعة بأشكال آدمية تستند على حافة المقعد الجانبية والذي وضعت عليه وسادة مزينة بأشكال معينة يتدلى منها نسيج مزين بذوائب ، وتربط بين قوائمها اشكال حلزونية كبيرة ، اما موطئ القدم فلا يبدو واضحاً بسبب تعرض الرسوم للتلف (34) ، (شكل رقم 5) .

ويبين اكبر تركيب في قصر تل بارسب والذي طوله اكثر من سبعين قدماً من الرسم الجداري الملون (35) باللونين الأزرق والأحمر على أرضية مصغرة قليلاً ، حيث نشاهد في منظر رئيسي الملك جالساً على كرسي العرش موضوعة فوق قاعدة او منصة مزينة بزخارف على شكل وريدات حمراء فوق خلفية زرقاء ، وخلف الملك وزراءه او كتابه لتدوين الأوامر الملكية وحاملو اسلحته ويمسك الملك بعصا طويلة يسندها فوق القاعدة ويمسكها بشكل مائل في يده اليمنى وبيده اليسرى توجد نبتة تبدو وكأنها سعفة نخيل او اغصان نبات او اوراق متعددة صغيرة (36) ، إضافة إلى ان مسند الظهر والوسادة محاكة من قماش ذي مربعات حمراء وزرقاء ، ومسند الظهر مغطى بسجادة من نفس القماش تغطي وجهي المسند وتنتهي خلف الكرسي بذؤابات طويلة الخيط (37) ، يتصل بالمسند الخلفي مساند جانبية تنزل بشكل منحني لتثبت فوق القوائم الأمامية ، ترفع هذه المساند الجانبية اشكال ادمية ربما تمثل آلهة أو شخوصاً خرافية وضعت لحماية الملك حيث تقف على الحافة الجانبية للمقعد والذي زود بوسادة صنعت من نفس النسيج المصنوع منه غطاء المسند الخلفي ، وتحد زوايا المقعد القوائم الأربع والتي تكون سميكة حتى نهايته السفلى المزينة بمثلثات رتبت بشكل متعاكس ولونت بالاحمر والأزرق تربط القوائم عارضة تمتد افقياً بينها كانت مزينة بأشكال حلزونية ، اما موطئ القدم فلقد كان ذو سطح مستوٍ يبرز من الجوانب قليلاً والتي كانت مزينة بخط زخرفي يتكون من اشكال حلزونية صغيرة (38) ، وظهر الجنود في المشهد وهم

يرتدون احذية قماشية او جلدية باللونين الأزرق والأحمر ، وكذلك الحزام فقد خُيط من قطع باللونين ذاتهما ، اما تفاصيل الملابس فقد حددت بخطوط خفيفة من اللون الأسود وكذلك لُون الشعر واللحى والعيون باللون الأسود أيضا (39) ، (شكل رقم 6) .

كما رسم الفنان الآشوري الأشكال البشرية بحرية تعبيرية فريدة من نوعها (40) (شكل رقم7) ومشهداً آخر يصور حلقة ذهبية ملتهبة يتوسطها شكل محارب مسلح بالقوس والسهم له جناحان وذيل طائر، فهو يطير أمام الجيوش ليحقق هيمنتها على شتى الأماكن (41) ،(شكل رقم8)

كما تعبر احدى اللوحات عن غلظة المحاربين الآشوريين ، إذ غالباً ما كان الآشوريين يقتلون اسراهم ، فهنا نرى احد الجنود يمسك بأسير من شعر رأسه وهو يوشك ان يقطع رأسه بسيف قصير ، دون ان تأخذه به شفقة رغم ضراعة امرأة باكية ، (شكل رقم 9) .

كما نرى عدداً من الأسرى يجرون عربة شُدّوا إليها كالبهائم (42) ، (شكل رقم 10) . وعبر الآشوريون في رسومهم عن ولعهم بالجياد الجميلة واقتناء الملوك للأصيل منها (43) ، إذ امتلأت جدران غرفة العرش في قصر تل بارسب برسوم الخيول وهي في الاصطبلات الملكية او تصور وهي في حالة تأهب (44) .

ومن المناظر المشهورة الاخرى ، منظر يصور الخيول الوردية والزورق الحربي باللون الأحمر والمحاربون حاملو التروس الدائرية ذات الحلقات المتداخلة باللونين الأزرق والأحمر (45) .

وفي مشهد يظهر الملك فوق صهوة جواد ، وصور الخيل كذلك وهي تجر العربة الملكية أو تعدو في رحلات القنص ، او حين تُقَدَم على أنها جزء هام من الجزية التي تفرض على الشعوب المغلوبة على أمرها (46) .

وفي مشهد آخر يصور الملك وهو في صراع مع قطيع الاسود الذي نفذ بالألوان الذي اكسبه نوع من الحيوية حيث يظهر الملك معتليا عربته الخفيفة الحركة حمراء اللون مرتدياً قميصاً بنصف اكمام مزينة حيث افترشت سطحه الحريري بقع دائرية صفراء اللون مع حزم من الخطوط الحمر والزرق التي نسجت القسم السفلي من رداءه الملكي (47) ، (شكل رقم 11 أ) ، وفي مشهد الأسد تظهر الخطوط التعبيرية البنية والسوداء اللون التي تشكلت بها شكل الأسد اضافة الى الخطوط المتعرجة والمنحنية والمستقيمة لتبيان حالة الأسد الذي نزف دماء بنية اللون بدلاً عن الحمراء (48) ، (شكل رقم 11 ب) .

وفي لوحات جدران قاعة العرش نجد ازواجا من الجياد التي شدت على ظهورها الروج ، وزينت رؤوسها بالريش ، وتهيأت للركض ، غير ان جنود الملك يمسكون بها بقوة ويكبحون جماحها حتى يسهل على الملك امتطاءها (49) ، (شكل رقم 12 أ-ب) .

وعلى سطوح متآكلة من الطين في قصر تل بارسب انجز الرسام الآشوري عدداً من الرسوم لحيوانات طليقة في الاحراش او المستأنسة في الحضائر كأشكال الوعول الراكضة اشارة الى النزعة الطبيعية للاشكال التي اضافت نوع من الحركة والحيوية للمشاهد دون انحصارها بمشاهد نشاطات الملوك الدينية والحياتية فقط (50) ،حيث رسم الفنان خطوطه الخارجية باللون الأسود ، ولونت المساحات الداخلية للأشكال بالبني تارة وبالأزرق تارة اخرى ، وعمد إلى تحريك قرونها الملتوية على شتى الاتجاهات باللونين الأزرق والأحمر (51) ، (شكل رقم 13). إلى جانب ما ذكرناه ، فقد تم الكشف عن رسم جداري في قصر الملك تعذر نقله من مكانه، فاستنسخه احد الاخصائيين في عدة صور تعد اليوم من الوثائق الهامة (52) ، (شكل رقم 14).

ويشكل الرسم الجداري في (شكل رقم 15) تحولاً مهما في اسلوب الاداء والمعالجة بنسق الرسوم الجدارية ، فقد هندس الرسام تكوين جداريته ، بأن قطَّع فضاءها التصويري إلى تسعة مربعات متساوية ، تفصلها خطوط سود وزرق وحمر ، هيمن على مساحة المربع (مركز المشهد) شكل مربع ذو اضلع منحنية رُسمت باللون الأزرق واحتل مركزه شكل دائرة بثلاث حلقات ، رسمت على التوالي بالأزرق والأحمر ، وإلى يساره كرر الرسام الشكل الرمزي نفسه ولكن هذه المرة بارضية صحراوية ، في حين اوكلت مهمة حراسة هذه الأشكال الرمزية إلى ثور مجنح احتل المربع الايمن، وتعرض شكله للتلف بسبب عوامل الطبيعة والانسان على حد سواء، وحصر الرسام بمربعاته الثلاثة العليا والسفلى منظومة من الاشكال الرمزية ، نظمها بصورة صفوف هندسية منمقة ، إذ فرضت زهرة اللوتس سلطتها على جمهرة الرموز ، من فعل احتلالها قمة المشهد ونهايته ، وتوالت على سطح الجدارية صفوف من ثمرة الرمان ، والتي لونت باللون الأزرق ، ومن ثم نسق من الدوائر المتداخلة الصفر تارة والسود تارة اخرى ، ولم ينسى الرسام شكل زهرة البيبون التي كررها عدة مرات وسط زحام منظومته من الاشكال الرمزية ، التي مُثل بها شكلا زهرة اللوتس وثمرة الرمان في المربعات الثلاثة السفلى بنحو مقلوب ، بغية تفعيل خطاب الاشكال الرمزي نحو شتى الاتجاهات ، على وفق زوايا النظر التي توزعت بين عدد من الاتجاهات (53) .

2- قصر سرجون الآشوري في خرسباد (54) :

اوجدت الحفريات التي تمت في قصر سرجون الثاني رسوماً كثيرة نفيسة جدا تبين حالات الآشوريين في الحرب والولائم والصيد والتقاليد الدينية ، ولولا الرسام (فلاندن) الفرنسي الذي نقلها نقلا متقنا لفقدت برمتها (55) .

ومن الألواح التي تعود إلى قصر سرجون الاشوري، لوحة مرسومة على جدار قاعة القصر ارتفاعها (8،12م) مرسومة على أرضية من الجص حيث حددت شخوصها وحافاتها باللون الأسود (56) ، يتضمن المشهد قوس كبير المساحة ، مؤطر بثلاثة أشرطة لونية ، تحصر بداخلها وعلى أرضية زرقاء صافية ، مشهد تعبدي يؤدي ادواره ثلاث شخصيات اهمها الاله اشور الذي وقف بثبات على دكة بيضاء اللون ، وأمسك بيده اليمنى الحلقة والصولجان ، في حين بارك بحركة يده اليسرى ، نائبه على الأرض الذي بادر بإيحاءات طقوسية إزاء معبوده ، على وفق تمتمة احد الكهنة الكبار في زاوية المشهد (57) ،ويقف خلف الملك وزيره الذي يرتدي على راسه طاقية بسيطة بعكس الملك الذي يرتدي تاجاً مدرجاً (58) ، فيبدو لهذا الرسم جانبا اعلامياً يعبر عن القوة وتقديس ملك بلاد آشور (59) .

فالمشهد العلوي من الرسم الجداري رسمت على أرضية زرقاء ، وصمم السطح البصري السفلي على شكل ثلاثة أشرطة لونية رسمت بموجب حسابات هندسية دقيقة ، حصر الشريط العلوي منها اشكال رمزية ساندة لبنية النص تألفت على نحو ايقاعي منتظم من صورة زهرة برية ملونة أحاط بها بنحو متقابل ومتناظر من الجانبين اثنان من الكائنات البشرية المجنحة الحارسة لمباركة حضورها الرمزي في المشهد (60) ،أما الشريط التصويري الوسطي فقد ازدحم باشكال عجول وقفت بثبات على نحو متقابل لحماية شكل رمزي أشبه بالمربع المُحوّر الذي احتل مركزه الزهرة البرية الملونة ذاتها ، في حين تكرر في الشريط السفلي مشهد الشريط العلوي نفسه ، ليؤكد فعلا دلالته الرمزية في بنية النص الجداري (61) .

وفي الحقل المقوس الذي يؤطر المشهد تطايرت اعداداً من الاشكال الاسطورية البشرية المجنحة ، تخللتها وريدات ملونة لتبارك الدراما الدينية المقدسة في منعطف ، وفي منعطف آخر لتوفر حماية كونية للشخصيات، وكسا الرسام أرضية الشريط الثاني الذي يؤطر المشهد بالملايين من أشكال النقاط القرمزية اللون فأبدع شريطاً لونياً فاصلاً بين اشكال الشريطين الأول والثالث ، الذي اصطفت على وفق تقوسهِ نسق من الاشكال النباتية بُنية اللون نرجح ان دلالتها مرتبطة بمفاهيم الخصب والنماء على نحو عام .

استعرض الملك قوته البدنية بجذعه العلوي الممثل بوضعية شبه أمامية ، في حين مثلت رجليه بهيئة جانبية ، تلك هي الوضعية المثالية التي صُوّر بها الملوك الآشوريون في جميع اجناس الفنون التشكيلية ، في حين اغلق الإله وكاهنهِ الأعلى فضاء الحوار ليحصرا الملك بينهما ، إذ مثلا بوضعية جانبية صحيحة ، بوضع متقابل ، حفاظاً على سرية الحوار الطقوسي في اعلى المشهد (62) ، (شكل رقم 16) .

الفصل الثالث

نتائج البحث

ابرزت دراستنا لموضوع الرسوم الجدارية عددا من النتائج الرئيسة التي يمكن اجمالها بالاتي :

1- خلصت الدراسة على عمق علاقة الانسان ببيئته ، إذ كانت علاقة تفاعلية وتبادلية .

2- قدرة الفنان على انجاز عمل فني متكامل من المواد المختلفة مع احكام العلاقات التشكيلية له .

3- ساهم في ايصال رسالته الجمالية والثقافية الى كل شرائح المجتمع .

4- رغم ما في الفكر الفلسفي للانسان القديم في بلاد الرافدين من تناقض الا اننا نجد ان الرسم الجداري اول وثيقة قديمة .

5- نُفذت مشاهد الرسوم بتقنية عالية تعطي رؤية خطابية جديدة للمشهد .

6- جمع الرسم الجداري العامل الفكري والتقني والادائي ومن ثم جمع كل الاحداث في مكان وزمان واحد ووثقها .

1- كانت مواضيع الرسوم تحاكي المظاهر الدنيوية والدينية وصراع الملوك مع الحيوانات المفترسة ومشاهد اخرى متنوعة.

2- كان للرسم الجداري الدور الفعال في اضفاء جمالية على الجدران التي استعملها الاشوريون كوسيلة من وسائل تزيين القصور .

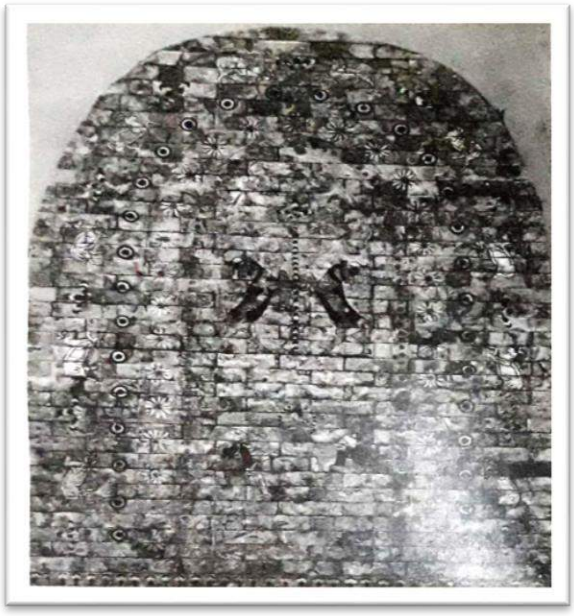
الهوامش والتعليقات :

1. مدينة آشور : هي العاصمة الآشورية الأولى للآشوريين ، اطلق عليها هذا الاسم نسبة للإله آشور ، حيث تقع المدينة على مسافة (80 كم) جنوب الموصل ، وهي في الجهة اليمنى من نهر دجلة ، وتبعد بمقدار (5 كم) عن قلعة الشرقاط . ينظر : يوسف ، شريف ، تاريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور ، بغداد ، 1982 ، ص133 .
2. صاحب ، زهير ، اللبوة الجريحة ، ط1 ، بغداد ، 2013 ، ص369 .
3. الجادر ، وليد ،" الفنون التشكيلية "، موسوعة الموصل الحضارية ، مج1 ، الموصل ، 1991 ، ص449 .
4. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص369 .
5. المصدر نفسه ، ص373 .
6. المصدر نفسه ، ص369 .
7. الجادر ، وليد ، مصدر سابق ، ص448 .
8. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص369 – 370.
9. رو ، جورج ، العراق القديم (لندن 1963)، ترجمة : حسين علوان حسين ، بغداد ، 1984 ، ص469.
10. عكاشة ، ثروت ، تاريخ الفن العراقي القديم (سومر ، بابل ، آشور) ، بيروت ، د.ت ، ص506 .
11. المصدر نفسه .

12. اندريه ، فالتير و، لينتسن ، هاينس ، آشور المدينة الهلنستية ، ترجمة : عبد الرزاق كامل الحسن ، بغداد، 1987 ، ص159 .
13. شيت ، أزهار هاشم ، الدعاية والاعلام في العصر الآشوري الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة الموصل ، 2000 ، ص112 ؛ الجادر ، وليد ، مصدر سابق ، ص449 .
14. سعيد ، مؤيد ، "الرسوم الجدارية منذ اقدم العصور" ، حضارة العراق ، ج3 ، بغداد ، 1985 ، ص278 .
15. المصدر نفسه ، ص278 – 279 .
16. تل الاحمر : موقع تل بارسب سمي فيما بعد بـ(كار –شلمنصر) وكانت عاصمة لدولة (بيت – اديني) الآرامية جنوب كركميش ، نقب فيه الفرنسيون عام (1927) ، حيث عثروا فيها على قصر آشوري يرجع تاريخه إلى القرن التاسع قبل الميلاد . ينظر : دانيال ، كلين ، موسوعة علم الآثار ، ترجمة : ليون ، يوسف ، ط1 ، ج1 ، بغداد ، 1990 ، ص204 .
17. لويد ، سيتون ، آثار بلاد الرافدين ، ترجمة: محمد طلب ، ط1 ، دمشق ، 1992 – 1993 ، ص287 .
18. المصدر نفسه ، ص288 .
19. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص358 .
20. مورتكات ، انطون ، الفن في العراق القديم ، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد ، 1971، ص395 ؛ عكاشة ، مصدر سابق ، ص 504 .
21. بارو ، اندريه ، بلاد آشور ، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد ، 1980 ، ص116 .
22. محسن ، زهير صاحب و, الخطاط ، سلمان ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، بغداد ، 1987، ص202
23. عكاشة ، مصدر سابق ، ص504 .
24. مورتكات ، مصدر سابق ، ص395 .
25. الجادر ، وليد ، مصدر سابق ، ص449 .
26. عكاشة ، مصدر سابق ، ص505 .
27. المصدر نفسه .
28. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص358 .
29. المصدر نفسه ، ص358 – 359 .
30. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص280 .
31. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص360 .
32. المصدر نفسه ، ص362.
33. بارو ، اندريه ، مصدر سابق ، ص120 – 121 .
34. علي ، ياسمين عبد الكريم محمد ، الاثاث في العصر الآشوري الحديث 911 – 612 ق.م ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، 2004 ، ص150 .
35. محسن والخطاط ، مصدر سابق ، ص204 .
36. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص280 .
37. المصدر نفسه ، ص281 .
38. علي ، ياسمين عبد الكريم محمد ، مصدر سابق ، ص149 - 150 .

39. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص281 .
40. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص360 .
41. المصدر نفسه ، ص362 .
42. بارو ، اندريه ، مصدر سابق ، ص123 ؛ عكاشة ، مصدر سابق ، ص508 .
43. عكاشة ، مصدر سابق ، ص508.
44. بارو ، اندريه ، مصدر سابق ، ص124 .
45. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص280.
46. عكاشة ، مصدر سابق ، ص508 .
47. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص363 .
48. المصدر نفسه ، ص364 .
49. عكاشة ، مصدر سابق ، ص508 .
50. المصدر نفسه ، ص506 .
51. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص367 .
52. عكاشة ، مصدر سابق ، ص506 .
53. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص364 - 365 .
54. خرسباد : وهي موقع (دور شروكين) عاصمة الملك سرجون الآشوري ، وهي مربعة الشكل ، يحيط بها سور ذو ابراج ، وفيه ثمان ابواب ، ورغم بناءه الا ان سرجون لم يتمتع بالعيش فيه زمناً طويلاً , إذ انه مات في السنة التالية وتركت بعض اجزاءها غير كاملة ثم هجرت بعدها . ينظر : باقر ، طه ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ط2 ، ج1 ، بغداد ، 1955 ، ص191 – 192 .
55. مكاي، دورثي، مدن العراق القديمة، ترجمة : يوسف يعقوب مكوني ، ط2 ، بغداد ، 1961 ، ص133 .
56. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص281 .
57. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص355 .
58. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص281 - 283 ؛ ساكز ، هاري ، قوة آشور (لندن 1984) ، ترجمة : د. عامر سليمان ، بغداد ، 1999 ، ص336 .
59. ساكز ، هاري ، ، مصدر سابق ، ص337 .
60. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص355 - 356 .
61. المصدر نفسه ، ص356 .
62. المصدر نفسه ، ص356 -357 .

الأشكال



(شكل رقم 1) : رسم جداري مزجج من قصر الملك شلمنصر الثالث

ينظر : عكاشة ، مصدر سابق ، ص405 .

(شكل رقم 2) : رسم جداري من قصر الملك تجلاتبليزر الثالث (تل بارسب)

ينظر : صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص 403 .

(شكل رقم 3) : مخلوق الهي يقود ثورا (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 399 .

(شكل رقم 4) : ثور مجنح يقتاد كاهنا (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 400 .

(شكل رقم 5) : الملك وامامه دافعوا الجزية (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 405 .

(شكل رقم 6) : الملك وامامه الجنود (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 401 .

(شكل رقم 7) : شكل بشري (تل بارسب)

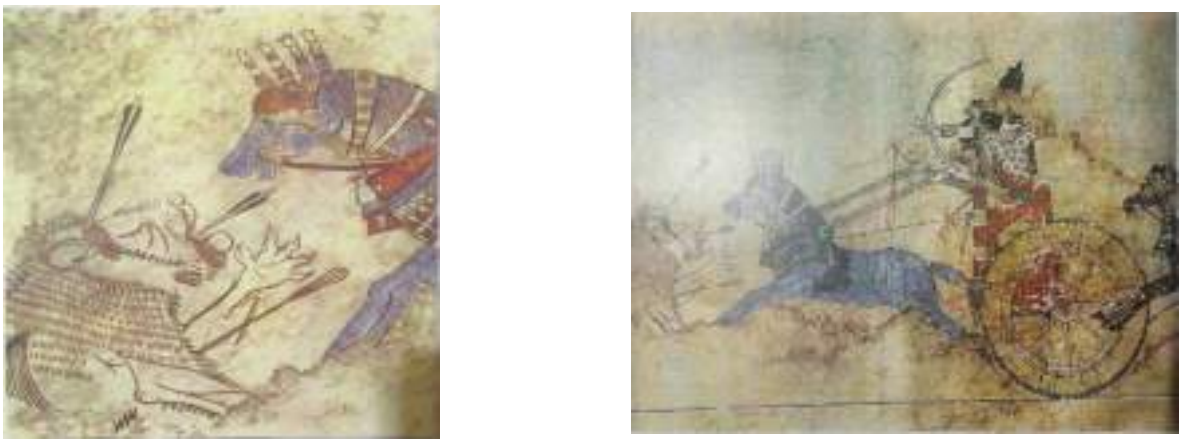
ينظر : المصدر نفسه ، ص 402 .

(شكل رقم 8) : حلقة ذهبية ملتهبة يتوسطها شكل محارب (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 406 .

(شكل رقم 9) : جندي يقطع راس احد الاعداء (تل بارسب) (شكل رقم 10) : اسرى يجرون عربة كالبهائم (تل بارسب)

ينظر : عكاشة ، مصدر سابق ، ص510 . ينظر : المصدر نفسه ، ص 510



(شكل رقم 11 أ- ب) : الملك في رحلة قنص يصارع اسدا (تل بارسب)

ينظر : صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص 407 – 408 .

(شكل رقم 12 أ- ب) : جواد مزينة يمسك بها جنود الملك (تل بارسب)

ينظر : عكاشة ، مصدر سابق ، ص511 .

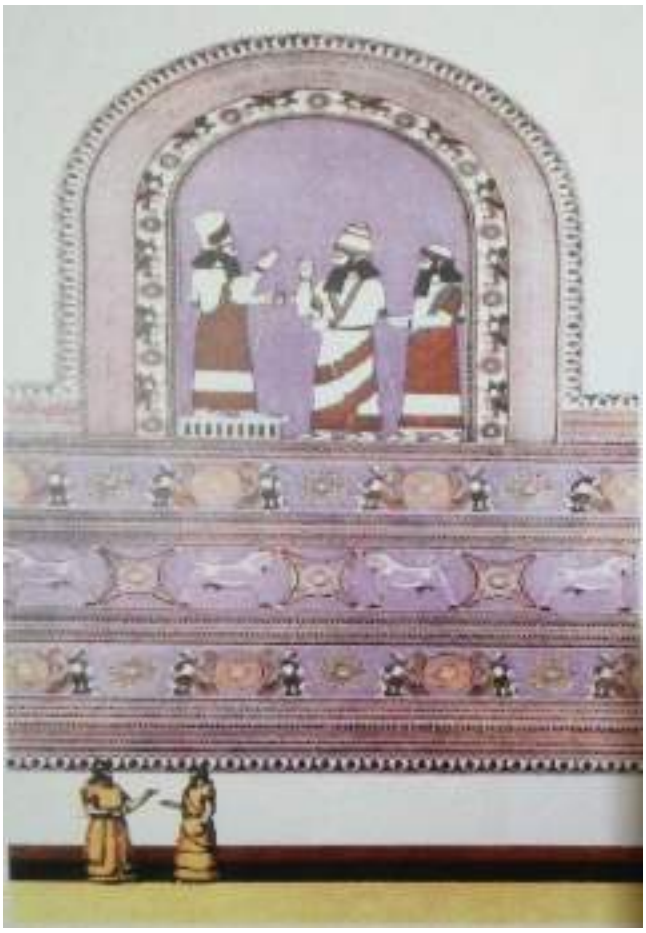
(شكل رقم 13) : حيوانات طليقة في الاحراش (تل بارسب)

ينظر : صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص 410 .

(شكل رقم 14) : حامل الرمح يتقدم الخيول (تل بارسب)

(شكل رقم 15): اشكال هندسية ورمزية (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 412 . ينظر: المصدر نفسه ، ص 409 .



(شكل رقم 16) : قوس مؤطر بأشرطة يتضمن مشهد تعبدي (قصر سرجون)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 397 .

النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أُنموذجاً

د. شيماء وليد عبدالرحمن

كلية الاثار - جامعة الموصل

الكلمات المفتاحية : (النحت المجسم ، العراق القديم ، تماثيل كوديا)

ملخص البحث

تناول البحث الحالي دراسة (النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كودبا أُنموذجاً) وذلك من خلال آليات اشتغاله بتماثيل الحاكم كوديا بشكل خاص ، وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، احتوى الاول منها على الإطار المنهجي للبحث ممثلاً بمشكلة البحث التي تناولت موضوع النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا انموذجاً من حيث المفاهيم الفنية التي غالبا ما كانت تعبر عن السكون، فلا يوجد فيها ما يحرك حجر الديورايت ويمنحه الحياة، لأنها لم تنحت لتعبر عن عصر مزدهر بل نحتت تجسيدا للصلاة التي يمكننا من خلالها الاستدلال على مستوى الوعي والرقي الثقافي والفني لدى الفنان السومري ، كما احتوى على هدف البحث تعرف إشكالية النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا انموذجاً ، بينما في حدود البحث اقتصر على دراسة تحليلية لنماذج من تماثيل كوديا للتعرف على الكيفية التي كان ينظر بها الفنان السومري لهذه التماثيل .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري للبحث بينما الفصل الثالث احتوى إجراءات البحث والمتضمن مجتمع البحث وعينة وأداة البحث فضلاً عن تحليل عينات البحث البالغة (5) عينات، أما الفصل الرابع والأخير فقد تضمن الاستنتاجات التي كان من ابرزها :

1-اختلاف كل تمثال عن الاخر من ناحية الحجم ، بعضها نفذ بالحجم الطبيعي للإنسان والبعض الاخر كان صغير

2- نفذت معظم تماثيل كوديا بالأسلوب الواقعي ، دون المبالغة في طريقة الانجاز ، فضلا عن ذلك إن الحركة في معظم تماثيل كوديا سواء اثناء الوقوف او الجلوس بوضعية الصلاة السومرية

Abstract

current research deals with the study of **(embodied sculpture in the old Iraq – statues Gudea model)** concentrating on statues of Prince Gudea in particular. The research contains four chapters , the first one contains a methodological framework of the research, representing problem of the research that has dealt with subject of **embodied Sculpture in the old Iraq – statues Gudea model**, in terms of artistc concepts which often expresses the stillness , where nothing moves the stone of Aldiorait and gives it life because it wasn't sculptured to express about the prosperous era but sculptured to embodied prayer by which we can know the level of the cultural and artistic consciousness and progress of the Sumerian artist , and also contains research's goal that defines problem of the research in embodied sculpture in the old Iraq – statues Gudea model. The research was limited to analytical study of models of Gudea's statues for knowing how the Sumerian artist imagines for these statues . chapter II contains a theoretical framework for research while chapter III contains the research procedures and containing research community and search tool and sample as well as analysis of research samples (5) models of those samples , the fourth and final chapter contained conclusions which were highlighted :

1- Difference of statues in size some of them were sculptured as normal human's size, but the other ones were small.

2- Most of Gudea's statues were sculptured in a realistic method, without exaggerating about the fulfillment method , in addition to the movement in most of his statues during standing or sitting in position of Sumerian prayer.

الفصل الأول

مشكلة البحث :

ان مشكلة موضوع النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا انموذجاً من حيث المفاهيم الفنية التي غالبا ما كانت تعبر عن السكون، فلا يوجد فيها ما يحرك حجر الديورايت ويمنحه الحياة، لأنها لم تنحت لتعبر عن عصر مزدهر بل نحتت تجسيدا للصلاة التي يمكننا من خلالها الاستدلال على مستوى الوعي والرقي الثقافي والفني لدى الفنان السومري والحاجة هذه تنطلق من عدم توفر دراسات تخصصية فنية دقيقة وعلاوة على ضرورة تسليط الضوء على مكانة الحضارة العراقية الموغلة في التاريخ ليكون منهلاً لكل الباحثين وطلاب الفنون والاثار والتاريخ ، لذلك عملنا على قراءة وتحليل تلك النماذج وبمنهج وصفي تحليلي

اهمية البحث :

1- حاجة الاثاريين والفنانين وطلبة الاثار والفنون والمثقفين بشكل عام الى الكشف أو التعرف على إشكالية النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أُنموذجاً

2- قد يسهم في توسيع آفاق الأطر المعرفية والجمالية والفنية بحدود مفهوم النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أُنموذجاً خدمة للمختصين في مجال الاثار والفنون وفلسفة تاريخ الفنون والثقافات والاخرى المتجاورة .

اهداف البحث :

يهدف البحث الحالي الى تعرف إشكالية النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أُنموذجاً

حدود البحث :

يقتصر البحث الحالي على دراسة تحليلية لنماذج من تماثيل كوديا للتعرف على الكيفية التي كان ينظر بها الفنان السومري لهذه التماثيل

تحديد مصطلحات البحث :

إن الفنون التشكيلية هي فنون جميلة تتشكل باليد وتشغل حيزاً في الفراغ ، وتحمل مواضيع ومضامين فنية تتكون من فن الرسم والتصميم والخط والزخرفة والفخار وفن النحت الذي يقسم على ثلاثة أنواع هي : النحت المجسم والنحت البارز والنحت الغائر ويمكن تعريف النحت على النحو الاتي :

النحت لغة:

النون والحاء والتاء كلمة تدل على بَحر شيء وتسويتهِ بحديدة ونحت النجار الخشبة ينحتها نحتاً، ويقصد هنا بالنحتية: الطبيعة ، ويريدون الحالة التي نحت عليها الإنسان كالغريزة التي غرز عليها الإنسان وما سقط من المنحوت نحاتة[1] ، ويعني النحت: النشر والقشر، وكذلك نحت الجبل ينحتُه: قطعه[2] وقد جاء في القران الكريم:" وينحتون من الجبال بيوتاً آمنين[3] أي: يتخذون منها بيوتاً وقوله "أتعبدون ما تنحتون [4]أي: ما تقومون بنحته بأيديكم.

[1]) ابن فارس. ابو الحسن احمد، مقاييس اللغة، ج5، بيروت، 1979، ص404.
[2]) ابن منظور. لسان العرب المحيط، ج1، بيروت، 1955، ص594
[3]) سورة الحجر، الاية 82.
[4]) سورة الصافات، اية 95.

وقد ورد النحت في النصوص السومرية بصيغة (kud) ويقابلها في اللغة الاكدية (bataqu)[1]

النحت اصطلاحاً:

وهو عملية تجسيد كل ما يتركز من مشاهد فنية لدى فكر النحات واحساساته في تلك المادة المهيأة للتشكيل[2] وغالبا ما تكون تلك المادة خشبا أو حجرا أو صخورا أو معدناً[3]

النحت المجسم أو المدور :

هو فن يعبر عن فكرة من خلال معالجة كتلة من أية مادة (طين , حجر , خشب , معدن) وتحويرها الى أشكال فنية تجسد أفكار النحات وأحاسيسه ومشاعره[4] بعملية الحذف أو الأضافة أو كلاهما معا[5] ولكل مادة من هذه المواد أهميتها الخاصة في كيفية التعامل معها[6]، وهو الفن الذي تظهر أشكاله بثلاثة أبعاد هي (الطول , والعرض , الارتفاع) والقطعة الفنية الواحدة للنحت المجسم تسمى تمثالا [7] وهناك تعريف أخر للنحت المجسم من قبل احد الباحثين بانه عبارة عن أشكالا خالدة من مواد خالدة، أو انها تنظيم شكل الحجارة بحيث يصبح رمزا للحياة.[8]

الفصل الثاني الاطار النظري

اولاً : نشأة النحت المجسم في بلاد الرافدين

تعود أولى أعمال النحت المجسم في العراق القديم إلى عصور ما قبل التاريخ , حينما كان الحجر يشكل المادة الرئيسة في حياة الإنسان اليومية, حيث نحت منه بشكل بسيط معظم أدواته ذات الاستعمال اليومي كما نحت أيضا من الأحجار المتوفرة في بيئته أجساماً ورؤوس اسود وعقبان و أشكالاً بشرية ربما كانت تعبر عن دلالات دينية[9] ، وقد عثر على العديد من النماذج المنحوتة التي تعود إلى العصر الحجري الحديث في قرية جرمو[10]، التي تمثل في معظمها نوع من الطقوس الدينية التي كانت تمارس من قبل السكان، ويبدو ذلك واضحاً من خلال تلك المنحوتات وبعض الأدلة، منها دمى الطين التي تمثل الحيوانات المختلفة [11] وتعد التماثيل الحجرية الصغيرة من أقدم النماذج التي وصلتنا عن فن النحت المجسم المكتشفة في تل الصوان قرب سامراء التي كانت منحوتة نحتاً دقيقا من الحجر . وعثر أيضا في موقع الاربجية و تبة كورا [12] على عدد من نماذج المنحوتات المهمة ومنها تماثيل للآلهة الأم، التي صنعت من الطين المشوي أو من الحجر، وقد بالغ فيها النحات في نحت الأعضاء معبراً عن موضوع الخصوبة كما ان بعض منها ذو طلاء على غرار فخاريات حلف[13]. وتستمر هذه المفاهيم في نحت مثل هذه النماذج إلى فترات قريبة من العصور التاريخية وصولا إلى

---

[1]) CDA, p-270:b

[2]) عبد اللطيف. نزار، النحت البارز في عهد الملك أشور بانيبال، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، 1987، ص13.

[3]) ضو. جورج، تاريخ علم الاثار، (ب،ت) ترجمة: بهيج شعبان، بيروت، 1980، ص16.

[4]) حداد, مرتضى, الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر, رسالة ماجستير غير منشورة , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 1988 , ص 7 .

[5]) مهدي , حميد نفل . الجوانب الأبداعية للكائنات المركبة في النحت العراقي القديم , رسالة ماجستير غير منشورة , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة , 1994 , ص7 .

[6]) عبد اللطيف. نزار، المصدر السابق، ص 13

[7]) المصدر نفسه , ص7 .

[8]) Lioyd, S., Sumerin Sculpture, the world of the past, New York, 1963.p. 371

[9]) الدباغ , تقي , "الآلات الحجرية ", حضارة العراق, , ج1, بغداد ، 1985 , ص104 .

[10]) تقع جرمو قرب جمجمال بنحو 11كم شرقاً ، و 35 شرق كركوك على الوادي المسمى " جم كورا" أحد روافد العظيم وطوق جاي ، وترتفع عن سطح الأرض بنحو 2500 قدم ، وتشغل مساحة تتراوح ما بين 12،000 الى 16،000 متر مربع ، وترتفع بقايا السكنى في التل نحو 23 قدماً . ينظر : طه. باقر، مقدمة تاريخ الحضارات، ج1 ، ط1، القاهرة ، 2009، ص218.

[11]) طه. باقر، المصدر السابق، ص225.

[12]) الاربجية: تقع إلى الشرق من محافظة نينوى. والاسم مأخوذ من التركية، ومعناه: "رجال الشعير" ينظر: صالح. قحطان رشيد، الكشاف الاثري في العراق القديم، جامعة الموصل ، 1987.، ص61.

[13]) ملوان. ماكس، مذكرات ملوان، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، 1987، ص104.

مرحلة العبيد في جنوب العراق[1] وفي العصـور التأريخية نجد أن النحت في عصـر الوركاء وجمدة نصـر كان تطوره بطيئاً خلال العصر الكتابي، وهناك العديد من النماذج التي تركها لنا عصر الوركاء منها تماثيل لحيوانات أليفة ومفترسة، وتماثيل أخرى آدمية فضلاً عن تماثيل كائنات خرافية، وغالباً يعدّ النحت في ذلك العصر عملاً قائما بذاته، ومن المنحوتات ما يكون جزءا من تركيبات أخرى[2] ومن نماذج النحت المجسـم التي عثر عليها في الوركاء الإبريق الرخامي وهو يتضمن أسلوب النحت المجسم أو الكامل في شكل أسد على الكتف فضلا عن أسلوب النحت البارز والمحدب و المقعر في شكل الأسد المنقض بشكله الرمزي البارع على مؤخرة البقرة. وقد وفّق النحات في جمعه لكل هذه المشاهد على مساحة الإبريق[3] ومن الأمور التي حرص فنانوا عصـر الوركاء على تنفيذها وتشـكيلها هي تماثيل الإناث التي بقيت مادة لكل عصر[4] . وفي عصر فجر السلالات السومرية (2371-2800ق.م) نجد أنّ المراحل الأولى للنحت، ولا سيما في الدور الأول من هذا العصـر لم تصـل إلى المسـتوى النحتي المطلوب أو الكامل[5] إنّ أبرز ما وصـلنا من طور فجر السـلالات الثاني المنحوتات الجميلة المجسـمة التي وجدت في المواضـع القديمة في منطقة ديالى (تل أسـمر وتل أجرب وخفاجي) وهي تمثل أشخاص منحوتة نحتاً مجسماً، وهي تشير إلى ازدهار الحضارة والفن في هذه الفترة. وفضلاً عن التماثيل التي تصـور البشـر بالسـمة الهندسـية التكعيبية (Geometric)[6] أي إن التمثال مكون من مكعبات وهو أحد الأسـاليب الفنية المعروفة كذلك في وقتنا الحاضـر[7] . وعند الانتقال إلى عصـر فجر السـلالات في دوره الثالث نجد أن أسلوب هذا الدور تميز بالابتعاد عن المنهجية التجريدية الشديدة مع الاقتراب من الأشكال الطبيعية و الإتقان في الصنعة[8].

وكان النحت في عصر فجر السلالات بصورة عامة يخضع لقواعد وقيود معينة، وينطبق ذلك بوجه خاص على تماثيل الآلهة والأشـخاص، ويلاحظ على تماثيل الآلهة نوعاً من المبالغة في تمثيل الأعضـاء مثل سـعة الأُذنين والعينين، وذلك لتدليل على الحكمة وبعد النظر الذي تتمتع به الآلهة[9]. كما نجح النحاتون في التمثيل الواقعي نوعاً ما للأفراد ولا سـيما فيما يتعلق بالوجه ، وكذلك نُفِذَ على الألواح المنحوتة نحتاً بارزاً في مشـاهد تمثل الحياة الاعتيادية تمثيلاً بارعاً واقعياً. وقد زودتنا التنقيبات في أور بنماذج غنية بحضـارة السـومريين في أخر ادوارها . ولا سـيما الآثار النفيسـة التي وجدت في المقبرة الملكية، ومنها أدوات الذهب والخناجر والآلات الموسـيقية[10]. واسـتمر تطور النحت في العصـور التاريخية التي أعقبت عصـر فجر السـلالات إذ وصـلتنا نماذج من النحت الأكدي حيث نشـاهد فيها التمثيل الحيوي المتسم بالقوة والحيوية والانطلاق من القيود الدينية[11] ، ولقد أسـس الفنانون الأكديون مدرسـة في الفن الواقعي في العراق القديم ولأول مرة أصـبحت النماذج المنحوتة نبراسـاً للأعمال النحتية التالية فقد عملوا على ابراز هيئة الملوك و إظهار المرونة في الجسم مما يشير إلى الابتعاد عن الأساليب السومرية السابقة التي سادت عصر فجر السلالات[12] . وبلغ فن النحت السومري مستوى عالياً من الدقة والروعة في عصر سلالة لكش الثانية أو ما يسمى أيضا بعصر "كوديا"، وقد كانت هذه

---

[1]) الجادر. وليد، المصدر السابق، ص12.
[2]) صالح. عبد العزيز، الشرق الأدنى القديم، ج1، القاهرة، 1967، ص381
[3]) الجادر. وليد، المصدر السابق، ص22.
[4]) الصالح. عبد العزيز، المصدر السابق، ص382.
[5]) مظلوم. طارق عبد الوهاب، "النحت في عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث"، في: موسوعة حضارة العراق، ج1، بغداد، 1985، ص25.
[6]) باقر. طه ، المصدر السابق، ص82.
[7]) سليمان. عامر، العراق في التاريخ القديم ، "موجز التاريخ الحضاري"، موصل ، 1993، ص343.
[8]) مظلوم. طارق، المصدر السابق، ص30.
[9]) عكاشة. ثروت، الفن العراقي القديم، سومر وبابل و اشور، بيروت، د.ت، ص169.
[10])) باقر. طه ، المصدر السابق، ص483.
[11]) احمد. سهيلة، المصدر السابق، ص 197.
[12]) جودي. محمد حسين، تاريخ الفن العراقي القديم، ج1، نجف، 1974، ص131-132

السلالة تمثل عصر انتعاش في الفن السومري، و المأثر السومرية، كما ذكرنا، وتشهد على ذلك ماثر كوديا من تماثيله وكتاباته الفنية التي جهز بها المعابد التي جدد بناءها في لكش.

وعلى الرغم من قلة الآثار الفنية التي جاءتنا من سلالة أور الثالثة فان النماذج القليلة تشير إلى استمرار المأثر الفنية[1]. ومعظم معلوماتنا عن فن النحت في عصر سلالة لكش الثانية وهي جزء مهم في موضوع بحثنا مستمدة من الكتابات المسمارية المنقوشة على تماثيل الحاكم كوديا وعلى المخاريط الطينية كما اشرنا إلى ذلك آنفاً.

وفي العصر السومري الحديث شاع ظهور تماثيل الاسس التي كانت تدفن في أسس المباني وخاصة تلك التي تعود الى ملوك عصر أور الثالثة فضلاً عن تماثيل الالهة وتماثيل الاشخاص العوام وتماثيل الحيوانات[2].

وفي العصر البابلي القديم كان الطابع الديني هو الغالب على النتاجات الفنية المنفذة في هذا العصر , لأنه ارتبط إرتباطا وثيقا بالمجتمع في بلاد الرافدين , كاشفاً عن طبيعته , ومعرفة بنيته الدينية والسياسية والاجتماعية . ولكن مع ذلك استطاع فنان هذا العصر أن يمزج الأساليب الفنية التقليدية لحضارة بلاد الرافدين بأسلوب فني جديد , فقد أستطاع أن يجددها ويعيد حيويتها عن طريق إضافة عناصر جديدة , وبهذه الطريقة خلق فناً خاصاً به يمكن أن يطلق عليه اسم الفن البابلي القديم ، وهو أحد الوسائل المعبرة عن حضارة ورقي هذا العصر[3] .

وفي العصر الاشوري وصلت الينا اعداد قليلة من النحت المجسم وذلك لانشغال النحات الاشوري بالنحت البارز عبر ازمنة الامبراطورية الاشورية ، ولقد اعتنى النحات الاشوري بالمظهر الامامي للتمثال ، ولم يعط السمك الطبيعي المطلوب لعمله النحتي هذا فمعظم القطع الاشورية بالنحت المجسم تبدو منبسطة من حيث السمك ، ولعل السبب في ذلك كونها تشغل مواضع بجانب الجدران او انها كانت توضع داخل حنايا في تلك الجدران ، فهي من هذه الناحية لم تصمم لتعرض في وسط فناء واسع ليشاهدها الناظر من جميع الجهات[4]. وبعد هذا العرض الموجز عن نشأة النحت المجسم في العراق القديم لابد لنا من ان نلقي نظرة موجزة عن عهد الحاكم كوديا .

ثانياً – الحاكم كوديا

ورد اسم كوديا في اللغة السومرية بصيغة gu_3-de_2-a ويقابلها في اللغة الاكدية nabu[5] بمعنى " يتكلم، ينادي " و a□u□ [6] بمعنى : المناداة أي مناداة الإله او الملك إذ جاء ذلك في الاسطوانة A العمود الثالث نقتبس منه :

ندائه قد سمع	gu_3-de_2-a-ni ges ba-tuku-am_6

يعد كوديا الحاكم الثاني عشر من سلالة لكش الثانية واعظم امرائها . حكم لمدة عشرين سنة خلال الفترة من (2144-2124ق.م) [7]كان مجهول النسب ، اذ لم يقدم في كتاباته أي معلومات عن نسبه حيث جاء في احدى كتاباته مخاطباً الالهة كاتمدو في صلاة مقدمة : أنا لا أملك أما انت أمي ، أنا لا أملك أبا أنت أبي ، لقد استقبلت بذرتي ، وولدتيني بكل قدسية. وفي كتابة اخرى من كتابات الحاكم كوديا اشار الى أنه ابن الاله ننكشزيدا احد الهة مدينة لكش . حيث أن ذلك يؤكد انه قد تولد من كاهن كان يمثل دور الاله ننكشزيدا ومن كاهنة مثلت دور الالهة كاتمدو اثناء طقس الزواج المقدس

[1]) باقر. طه، المصدر السابق، ص411-413.
[2]) مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، المصدر السابق، ص51
[3]) مظلوم. طارق عبد الوهاب، المصدر السابق، ص54-55
[4]) مظلوم، طارق ، فن النحت ، موسوعة الموصل الحضارية ، مجـ - 1 ، جامعة الموصل ، 1991،ص464.
[5])CAD , N/1 , p.31
[6])CAD ,Š/II ,p.147
[7])النجفي ، حسن ، معجم المصطلحات والاعلام في العراق القديم ، بغداد ، 1982، ص86.

الذي كان يقام في ربيع كل عام يعمل على تحقيق الوفرة في المحاصـــيل الزراعية وزيادة توالد الحيوانات . وتعد نين-الا ابنة الحاكم اوربابا زوجة كوديا الاولى و كيمي – شـولوباي زوجته الثانية وله ولدان الاول اورننكرسـو الثاني الذي يخلفه في الحكم وابنه الثاني لوكال اكريكزي[1]

اتســم حكمه بازدهار العلوم والفنون والمعارف واعمال البناء والعمران ونشــطت التجارة في عهده وتوســعت منافذها ، وخاصة مع بلاد دلمون ومكان وميلوخا فضلاً عن بلاد الشام[2]. اكتشف المنقب الفرنسي دي – سارزيك خلال الربع الاخير من القرن التاسع عشر في لكش قطع تماثيل فنية من ضمنها تماثيل عليها كتابات مسمارية تذكر انها تمثل كوديا الذي امر بانجازها حينما كان اميراً لمدينة لكش في العصر السومري الحديث[3]

تحتل اعمال النحت المجسم للأمير كوديا الجزء الاكبر من اللقى الاثرية من كرسو وبعض المدن السومرية الاخرى وتعد هذه المجموعة من التماثيل المصدر الرئيس للمعلومات عن الحاكم كوديا وعن الفن السومري الحديث في عهد سلالة لكش الثانية وعلى الرغم من واقعيتها بالنســبة لغيرها من المنحوتات العراقية الأقدم والأحدث فإنها تتســم بجمود عام، ويفقد بعضـها الحيوية، ولكنها في الوقت نفسـه يضـفي عليها طابع من الاسـتقرار والرزانة، بما يتناسـب مع فن النحت في ذلك العصــر[4] التي غالبا ما كانت تعبر عن الســكون، فلا يوجد فيها مايحرك حجر الديورايت ويمنحه الحياة، لانها لم تنحت لتعبر عن عصــر مزدهر بل نحتت تجسـيدا للصــلاة [5] . وقد نحتت اغلب هذه التماثيل من حجر الديورايت والدولرايت وهما من أصــلب الصــخور لها لون أزرق غامق مخضــوضــر وصــلابة هذه الحجارة تعد تحدياً كبيراً لمهارة النحاتين المبدعين[6]. ومن الملاحظ ان الحاكم ⊗ | υ𒌷 𒁲. قد اكثر من جلب واسـتيراد حجر الديورايت وتفضـيله لهذا الحجر على اللازورد وذكر ⊗ | υ𒌷 𒁲. بانه كان يحصل على الحجر البركاني لتماثيله من مكان[7]

اذ جاء ذلك في التمثال(b) العمود السابع[8] نقتبس منه:

من جبال مكان	kur ma$_2$-gan^{ki}-ta
حجر الديورايت قد جلب	na$_4$ esi im-ta-e$_{11}$
وتمثاله	alan-na-se$_3$
صنعه (منه)	mu-tu

كما وصف ⊗ | υ𒌷 𒁲. تمثاله المصنوع من حجر الديورايت في احدى كتاباته جاء فيه:

هذا التمثال (انه)	alan-e
ليس من معدن ثمين وليس اللازورد	u ku-nu za-gin-nu-ga-am
وليس من النحاس ولا من الزنك	u urudu-nu an-na-nu
وليس من البرونز	zabar-nu
لا يســتطيع احد تثمينـه انـه (مصــنوع) من حجر الديورايت	kin-ga lu nu-ba-ga-ga

[1])رشيد ، فوزي ، الامير كوديا صاحب اقدم حلم في التاريخ ، الموسوعة الذهبية ، بغداد ،ص23-26.
[2]) الهاشمي ، رضا جواد ، التجارة ، حضارة العراق ، بغداد ، 1985، ص199.
[3]) مورتكات ، انطوان ، تاريخ الشرق الادنى القديم ، ترجمة : توفيق سليمان واخرون ، دمشق ، 1967، ص65
[4]) البياتي ، عبدالحميد فاضل ، تاريخ الفن العراقي ، جامعة بابل ، ص60.
[5]) خطاط ، سلمان، ومحسن ، زهير صاحب ، تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين، بغداد،1987، ص 141.
[6]) البياتي ، عبدالحميد فاضل ، المصدر السابق ، ص60
[7]) الجميلي ، أحمد حسـين أحمد ، الصـلات التجارية بين السـومريين والمراكز التجارية في الخليج العربي ، (دلمون-Dilmun/ °⊗ 𒁲.ن – Magan) أنموجاً ، مجلة آداب الفراهيدي ، العدد -19، جامعة الانبار ، 2014، ص277.
[8]) رشيد ، فوزي ، ترجمات لنصوص ملكية سومرية ، ص145

وجعل كوديا نفسه ممثلا باعمار مختلفة بما يتناسب ومدة حكمه الطويلة، إلى حد أظهره النحات في تمثال صغير، وجميع تماثيله فيما عدا واحد منها، تفوق طول الانسان حيث تصل إلى (1.20م) تقريبا.[1]

وهناك بعض التماثيل التي وضعت في المعابد كتذكار دائم على لخدمة الآلهة من قبل الحاكم، وكوسطاء أو شفعاء بالنيابة عنه، وكانت القوة تسند إلى تماثيله، وهي مدعومة من خلال قرابين الطعام والشراب. وتعطي جميع التماثيل الانطباع بقوة السكون والهدوء والرصانة والهيبة والوقار (ينظر الاشكال 1-5) . ويظهر من الكتابات على تماثيل كوديا التي كانت تقدم الى الالهة ، انها كانت توضح ان الغاية من هذه التماثيل كانت تذكير الاله بعبده المخلص الذي قدم صورته لتكون دائماً بين يدي الاله ليتذكره[2]، وهكذا كتب كوديا على احد تماثيله ليتكلم تمثالي الى ملكي (الاهي) . واسماء تماثيله كانت غالباً دعاءً يبين تعبده الذي يثيبه رضا الاله .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل وصفاً تفصيلياً لإجراءات البحث التي اتبعتها الباحثة وهي :

منهجية البحث :

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي في وصف التماثيل وتحليلها لكونه يعد انسب المناهج لموضوع البحث

اداة البحث :

اعتمدت الباحثة على الملاحظة الدقيقة لصور التماثيل حيث لم يتسنى الاطلاع على التماثيل الحقيقية وذلك من خلال الاطلاع على الشبكة العنكبوتية الانترنيت والصور في المجلات والكتب المنشورة الخاصة بموضوع البحث

مجتمع البحث :

تضمن مجتمع البحث مجموعة صور لتماثيل كوديا التي تم تنفيذها في عصر لكش الثانية وقد تم جمع المصورات عن تماثيل كوديا من المصادر (المطبوعات) في مجال تاريخ الفن ومن الشبكة العنكبوتية الانترنيت

عينة البحث :

تم تعين عينة البحث من خلال صور لتماثيل كوديا المعروضة في مختلف المتاحف العالمية وتم اختيار خمسة عينات منها يعود السبب في ذلك وجود تكرار في الاسلوب في اغلب تماثيل كوديا فضلاً عن ذلك تم اختيار عينات تمثل تحولا اسلوبيا .

تحليل عينات البحث :

عينة رقم (1) عنوان العمل : رأس كوديا ، مادة العمل : حجر الديورايت الأخضر، القياس : 23سم ، مكان العرض : قاعات متحف اللوفر(AO 13)[3] ، شكل (1)

التحليل : رأس تمثال الحاكم كوديا شكله العام قريب من الشكل الطبيعي مما يدل على انه منحوت على وفق الأسلوب الواقعي ، مكسور ما بين الرأس وبداية الرقبة يميل الى الشكل البيضوي ، ويعتمر بغطاء رأس اشبه بالعمامة وهو مزين بخطوط دائرية مكونة اشكالاً حلزونية في حين ان الوجه هو على شكل دائري صقيل وممتلئ وحليق اللحية والشارب ،

[1]) البياتي ، عبدالحميد فاضل ،المصدر السابق ، ص60

[2]) الراوي ، شيبان ثابت ، الطقوس الدينية في بلاد الرافدين حتى نهاية العصر البابلي الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، 2001 ، ص34.

[3])Johansen , F ., Statues of Gudea ancient and modern ,Mesopotamia -6 , Copenhagen ,1978 ,p.13.

والعيون لوزية الشـــكل وواســـعة وبارزة واحتمال ذلك هو التشـــبث بعيون الالهة التي تعبر عن الرؤية المطلقة [1]، والمفروض أن تكون العين غائرة اكثر من اجل تجســيمها لتقترب الى الشــكل الطبيعي من الانســان ومقلة العين منتفخة ومتعرضــة لضــربات ، وقد تم تضــخيم الاجفان مما سـبب قلة المسـافة بين العينين والمعروف ان المسـافة بين العينين هي عين ثالثة وهمية ، الا ان النحات جعل المسـافة بين العينين الحقيقتين اقل من عين ، والحاجبان معقودان يلتقيان في أعلى الانف كدلالة على القوة والرجولة وقد نحتت بالنحت البارز بطريقة التحزيز بشــكل ســعف النخلة . أما الفم فهو صــغير ومغلق دلالة على اصغاء كوديا الى الاله بكل خشوع ورهبة . فضلا عن ذلك فقد هشِّم جزءٌ كبيرٌ منه ، والاذنان منحوتتان بدقة ، وقد جعلتا بموازاة الانف والوجه عامة نحت على نحو مكتنز ، ومن ضــمنه الذقن إذ يبدو عريضــاً وبشــكل عام ان ملامح الوجه واضحة ونفذها النحات بأسلوب واقعي مع اضفاء نوعاً من التعبيرية عليها .

عينة رقم (2) عنوان العمل : تمثال كوديا ، مادة العمل : حجر الديورايت الأخضر، القياس : 1،24م، مكان العرض : قاعات متحف اللوفر(AO 8)[2] ، شكل (2) .

التحليل : تمثال بوضعية الوقوف من دون رأس اليدان متشابكتان أمام الصدر وهي وضعية الصلاة السومرية حينما يكون المتعبد بحضــرة الاله ، والقدمان عاريتان وملحقة بقاعدة التمثال وتشــكل معه من الأمام كتلة ذات فتحة مقوســة مغلقة من الخلف بحيث يشكل التمثال والقاعدة

قطعة حجر واحدة الحاكم يرتدي جلباباً طويلاً قريب الشـــبه ب "toga" خالي من الزخرفة مع وجود الاهداب في اطرافه وحافة الرداء من الأمام قريبة من أن تكون مستوية وتكون من الامام اقصر مما عليه في الخلف بما يشير الى هيئة المتعبد الزاهد . ولقد اعتنى النحات بإظهار تفاصـيل الذراعين والقدمين التي نحتت جنبا الى جنب في وضــع اسـتقرار تام مع إظهار تفاصــيلهما كاهتمامه باليد التي اظهرت رقيقة وذات أصــابع حفرت اظافرها بشــكل لطيف ، وقد نجح النحات الســومري في اظهار الحركة في كل جزء من التمثال رغم الموضــوع الســكوني التعبدي الذي يجســده ونلاحظ المحاولة الذكية في تحريك الجزء الاكبر من الجلباب بايجاد الطيات التي نفذت تحت الابط الايمن وعلى الســاعد الايســر ونلاحظ كذلك الكتابة المسمارية على جهة الجلباب الامامية الى جانب كتابة على الكتف الايمن التي تشير الى منجزاته بالحصول على ملمس زخرفي ويخلق نوع من التضاد اللوني بين السطح المكتوب والسطح الصقيل[3] , والكتابة تنص[4] :

gu$_3$-de$_2$-a ensi$_2$ laga^{ki} lu$_2$-e$_2$-ninnu ^{d}nin-gir$_2$-su-ka in-du$_3$-a ^{d}nin-hur-sag nin uru-da mu$_2$-a ama-dumu-dumu-ne

كوديا أمير لكش الرجل الذي بنى اينينو معبد الخمسين الى الاله ننكرسو السيدة التي كبرت مع المدينة أم جميع الاطفال ".

عينة رقم (3) عنوان العمل : تمثال كوديا ، مادة العمل : حجر الكلس، القياس : 1،24م، مكان العرض : قاعات متحف اسطنبول (5215) ، شكل (3) .

التحليل : تمثال في وضــعية الوقوف حليق الرأس يخلو من أي آثار الشــعر , واليدان متشــابكتان أمام الصــدر على شــكل التمثال الســابق، والقدمان عاريتان كذلك وملحقة بقاعدة التمثال نحت التمثال لا يظهر تفاصـيل كثيرة في الجسد من الأمام والخلف [5]

[1]) مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص49.

[2]) Edzard ,D.O ., Gudea and his dynasty , Toronto , 1997 , p.29.

[3]) البياتي ، عبدالحميد فاضل ، المصدر السابق، ص60.

[4]) رشيد ، فوزي ، الكتابات الملكية ، المصدر السابق ، ص132.

[5])Edzard ,D.O .,Op.Cit , p. 61.

عينة رقم (4) عنوان العمل : تمثال كوديا ، مادة العمل : حجر الكلس، القياس : 61سم، مكان العرض : قاعات متحف اللوفر(AO 22126) ، شكل (4) .

التحليل : هو تمثال كامل ومتعرض لضربات خفيفة من أعلى خط الكتابة الأمامي ورأس الأنف مكسور ومفقود والحواجب محززة كسعف النخلة والزاوية الداخلية للعين بارزة والشفاه رفيعة ، السطح الداخلي لعضلات الأذن واسعة ولا توجد عضلات واضحة على الصدر أو الاكتاف وإبط الذراع الأيمن منحوت على شكل أخدود ممتد إلى خلف الذراع يعد هذا التمثال اصغر حجماً من التماثيل الأخرى التي

عثر عليها في التنقيبات ، الجزء الاسفل من التمثال محطم مع القدمين والملاحظ في هذا التمثال وضعية اليدين المختلفة حيث يمسك كوديا بكلتا يديه آنية فوارة يتدفق منها ماء يسيل على ملابسه بخطين وبأربعة أمواج متوازية لكل خط ، وتسبح به اسماك عكس تيار الماء حيث تمسك اليد اليمنى أعلى الإناء واليد اليسرى تمسك بأسفله[1] . شغلت الكتابة الجزء الأمامي من الرداء بشكل يتداخل مع حدود ذي الأهداب[2]

عينة رقم (5) عنوان العمل : تمثال كوديا[3]، مادة العمل : حجر الديورايت الأخضر، القياس : 93سم، مكان العرض : قاعات متحف اللوفر(AO 2) ، شكل (5) .

التحليل: تمثال بوضعية الجلوس وقد اخفق النحات في نحت الاطراف العليا فبالنسبة للأطراف العليا فيها مبالغة ، بحيث لو فتحت على امتداد الجسم ، انها تصل الى أسفل الركبة ، بينما في الانسان الطبيعي تصل الاطراف العليا الى منتصف الفخذ العلوي من الجسم وهذا ما لاحظناه في معظم تماثيل كوديا والقدمان عاريتان ومتطابقتان مع بعضيهما ولم يقم النحات بفصلهما عن قطعة الحجر قاصدا بذلك ان تكون منطقة الاقدام قوية، وذلك بسبب الوزن والضغط المسلط عليها، لذلك اسندها بخلفية تكون متصلة بالقاعدة، لتحمل جسم التمثال وقد يكون سبب وضعية القدمين بهذا الشكل هو وجود اللوح على ركبتيه ويمثل المخطط للسور الخارجي لمعبد اينينو في داخل اللوح يوجد عصا للقياس وحدة القياس التي تظهر فيه هي 1،6سم وجسم عمودي آخر على يمين اللوح ولربما هو الشاقول اسلوب نحت هذا التمثال يختلف عن التماثيل الباقية حيث يكون الجسد أقل اكتنازاً والأكتاف أقل عرضاً ، الكتابة موزعة على كل التمثال من الأمام والخلف وعلى العرش ماعدا الذراع حيث مضمون الكتابة على التمثال له علاقة بمراحل بناء المعبد.

الفصل الرابع

نتائج البحث

بعد تحليل نماذج من تماثيل كوديا تمكنا من التوصل الى مجموعة نتائج وهي كما يأتي :

1- من الممكن ملاحظة التباين بصورة واضحة بين حجوم التماثيل بوضعيتها المختلفة ، فبعضها نفذ بالحجم الطبيعي للإنسان والبعض الاخر كان صغير

2- نفذت معظم تماثيل كوديا بالأسلوب الواقعي ، دون المبالغة في طريقة الانجاز ، فضلا عن ذلك إن الحركة في معظم تماثيل كوديا سواء اثناء الوقوف او الجلوس بوضعية الصلاة السومرية وتشترك بوضعية اليدين المتشابكتين أمام الصدر والقدمين العاريتين وبعضها متضرر ومفقود الرأس.

3- نفذت معظم التماثيل من حجر الديورايت فضلا عن حجر الكلس السيتاتايت .

[1]) مورتكات، انطوان ، المصدر السابق، ص 210.

[2]) Edzard ,D.O .,Op.Cit , p. 56.

[3])Johansen ,F., Mesopotamia -6 , p.22 .

4- تشـــترك التماثيل التي عثر عليها بزي واحد قريب الشـــبه ب "toga" خالي من الزخرفة وهو رداء طويل فوقه ثوب على شكل شال مفتوح من الامام يصل الى كاحل القدمين ، ويترك الكتف والذراع عاريتين .

5- ويبدو من خطوط الجسد المنحوت أنه صغير العمر أحياناً وبملامح وجه أكثر شباباً وأحياناً أخرى يشاهد الجسم مكتنز وبعضلات صلبة قوية وبملامح للوجه مليئة بالرجولة وقد يرجع السبب لهذا الاختلاف إلى أن التماثيل هذه صورت الحاكم بأعماره المختلفة ومن الممكن الاعتقاد اعتماداً على هذا التنوع في هيئة الشـــخص المنحوت أن كوديا كان قد تســـلم الامارة وهو بعمر صغير نسبياً

المصادر والمراجع العربية :

- القرآن الكريم
- ابن فارس. ابو الحسن احمد، مقاييس اللغة، ج5، بيروت، 1979
- ابن منظور. لسان العرب المحيط، ج1، بيروت، 1955.
- البياتي ، عبدالحميد فاضل ، تاريخ الفن العراقي ، جامعة بابل ، د.ت.
- الجادر. وليد ،النحت حتى عصر فجر السلالات ،حضارة العراق ، ج4، بغداد ، 1985.
- الجميلي ، أحمد حسين أحمد ، الصلات التجارية بين السومريين والمراكز التجارية في الخليج العربي ، (دلمون- Dilmun/ ⊗°.ن –Magan) أُنموجاً ، مجلة آداب الفراهيدي ، العدد -19، جامعة الانبار ، 2014.
- حداد, مرتضى, الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر, رسالة ماجستير غير منشورة , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 1988
- خطاط ، سلمان، ومحسن ، زهير صاحب ، تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين، بغداد،1987.
- الدباغ , تقي , "الآلات الحجرية ", حضارة العراق, ,ج1, بغداد ،1985.
- رشيد ، فوزي ، الحاكم كوديا صاحب اقدم حلم في التاريخ ، الموسوعة الذهبية ، بغداد ، د.ت
- رشيد ، فوزي ، ترجمات لنصوص ملكية سومرية ، بغداد ، 1988.
- سليمان. عامر، ، العراق في التاريخ القديم ، "موجز التاريخ الحضاري"، موصل ، 1993.
- صالح. عبد العزيز، الشرق الأدنى القديم، ج1، القاهرة، 1967.
- صالح. قحطان رشيد ، الكشاف الاثري في العراق القديم، جامعة الموصل ، 1987.
- ضو. جورج، تاريخ علم الاثار، ترجمة: بهيج شعبان، بيروت، 1980.
- طه. باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ط3، القاهرة ، 2009.
- عبد اللطيف. نزار، النحت البارز في عهد الملك أشور بانيبال، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، 1987.
- عكاشة. ثروت، الفن العراقي القديم، سومر وبابل و اشور، بيروت، د.ت
- مظلوم. طارق عبد الوهاب، "النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث"، حضارة العراق، ج4، بغداد، 1985
- ملوان. ماكس، مذكرات ملوان، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، 1987
- مهدي , حميد نفل ، الجوانب الإبداعية للكائنات المركبة في النحت العراقي القديم , رسالة ماجستير غير منشورة , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة , 1994.
- مورتكات ، انطوان ، تاريخ الشرق الادنى القديم ، ترجمة : توفيق سليمان واخرون ، دمشق ، 1967.

- النجفي ، حسن ، معجم المصطلحات والاعلام في العراق القديم ،بغداد،1982 .
- الهاشمي ، رضا جواد ، التجارة ، حضارة العراق ، بغداد ، 1985.
- يوحنا, دوني جورج, اساليب الصناعات الحجرية في تل الصوان, اطروحة دكتوراه غير منشورة, كلية الاداب , جامعة بغداد,1995

المصادر والمراجع الاجنبية:

- Edzard ,D.O ., Gudea and his dynasty , Toronto , 1997 .
- Gelb , I . J ., and Others , The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago , Chicago , 1964ff . (CAD)
- Johansen , F ., Statues of Gudea ancient and modern ,Mesopotamia -6 , Copenhagen ,1978 ,p.13.
- Lioyd, S., Sumerin Sculpture, the world of the past, New York, 1963.p. 371

الاشكال

شكل (1)

شكل (2)

شكل (3)

شكل (4)

شكل (5)

التراث الشعبي في اعمال الفنان ماهود احمد

د. وفاء حسين عطا

كلية التربية الأساسية - جامعة ديالى

ملخص البحث

تضمن البحث اربعة فصول ، الفصل الاول خصص لطرح مشكلة البحث واهميته، اضافة الى الاهداف التي قام عليها البحث في ابراز دور التراث الشعبي في حياتنا كافراد، وحياة الفنانيين ومنهم (الفنان ماهود احمد) من خلال استلهامه للموضوعات التراثية في افكار فنية معاصرة، فضلا عن تحديد المصطلحات.

الفصل الثاني تضمن على مبحثين، الاول احتوى على تعريف لاصول التراث الشعبي و لمحة عن الفن الشعبي بعد الاسلام، وكذلك مضامين التراث و دلالات الاشكال والرموز. اما المبحث الثاني فقد خصص للتعريف بالفنان ماهود احمد في مراحل حياته، وتاثيرات البيئة عليه وكيفية تحول الافكار الميثولوجيا في مجتمعه الى اشكال ورموز، بكل ما تحويه تلك البيئة من اشكال وحكايات واساطير و حوادث.

اما الفصل الثالث ، فقد خصص لاجراءات البحث ، وشرح مجتمع البحث والعينة من اعمال زيتية احتوت على مواضيع تراثية وشعبية من البيئة العراقية والاشكال الموروثة ، والتي اندثرت اغلبها من حياتنا والبعض الاخر لا يزال معنا متواصلا بروحه وتاثيراته الوجدانية ، حيث استطاع الفنان ان يعالج تلك الرموز والاشكال والمضامين التراثية بروحية معاصرة تتناغم مع روح العصر، مع احتفاظها بطابعها التراثي وفكرتها الاصيلة، وبذلك استطاع ان يحوي المعنى القديم وابرازه في الموضوعات الحديثة المعاصرة بما يخدم الموضوع ويرسخ التراث والاصالة ، وتضمن كذلك هذا الفصل ادوات البحث التي استخدمت لانجاز البحث وكذلك احتوى الفصل على تحليل الاعمال (العينة).خصص الفصل الرابع لطرح نتائج البحث،اضافة الى التوصيات والمقترحات.واخيرا تضمن البحث على قائمة المصادر اضافة الى ملحق و مصورات للاعمال الفنية .

Research Summary

The research included four chapters. The first chapter was devoted to the problem of research and its importance, in addition to the objectives of the research in highlighting the role of folklore in our lives as artists and the lives of artists, including the artist Mahoud Ahmed, through his inspiration for heritage subjects in contemporary artistic ideas.

The second chapter contains two topics: the first contains a definition of the heritage of folklore and a glimpse of folk art after Islam, as well as the contents of heritage and the connotations of shapes and symbols. The second topic is devoted to introducing the artist Mahoud Ahmad in the stages of his life and the effects of the environment on him and how the ideas of the mythology in his society turn into forms and symbols in all that contain the environment of forms and stories and accidents.

The third chapter was devoted to the research procedures and explain the research community and the sample of the oil works contained the topics of heritage and popularity of the Iraqi environment and inherited forms, which most of us have lost our lives and others are still with us continued spirit and emotional effects, where the artist was able to deal with those symbols and forms and heritage Contemporary and in harmony with it , while retaining the nature of heritage and original thought, and thus able to contain the old meaning and prominence in contemporary modern topics to serve the

subject and establish the heritage and originality, and also included this chapter search tools used Completion of research and chapter contains business analysis (sample).

Customize the fourth chapter was submit the search results, in addition to the activities and suggestions. Finally, the search included a list of sources and a list of forms as well as an appendix and pictures of the works of art

الفصل الاول

مشكلة البحث:

لا جدال في ان الفن هو وسيلة ابداعية واعية للتعبير عن الواقع وهو (شكل من اشكال الوعي الاجتماعي للانسان.. في مختلف مراحل تطور الانسانية منذ بداية النظام الاجتماعي البدائي حتى يومنا ، هو احد الاشكال التي تفهم الانسان الواقع فيها، أو انه الاسلوب الفني الواقعي لتفهم العالم) (7-ص17/ 18).

وحيث تمثلت الفنون في كل زمن عاش فيه الانسان، سواء كان منفردا بنفسه، او الى ان اصبح يعيش في تجمعات بشرية تربطه بينهم علاقات اجتماعية او وظيفية ، او لغرض الحماية والسيطرة، في كل هذه المراحل كان الفن يشكل جانبا مهما في حياة الفرد ، الى ان ظهرت الحضارات والتي برزت فيها الفنون المختلفة والتي تطورت نتيجة تبادل الخبرات والمعارف المكتسبة ، واصبحت الفنون التي يمارسها افراد من الشعب هي سمة وهوية الحضارة حيث انه (لم يكن الفن في جميع عصور التاريخ الا مظهرا من مظاهر حضارة كل امة)(4-ص 148). واصبح يمثل ثقافة وفكر تلك المجتمعات ، لما تمثله هذه الفنون الشعبية من تماس مع روح المجموعة ، (وبواسطة مجموعة الفنون التي مارسوها حسب ما يرونه من طريقة ملائمة لحاجاتهم ، وبالطبع ان روح الفن والاسلوب لتلك الفنون لم تكن بمعزل عن المجتمعات البشرية التي هي صانعة لتلك الفنون) (11- ص142).

لذلك اصبحت هذه الفنون هي صور واشكال و رموز وافكار لمعتقدات ذلك المجتمع، وارتبطت ارتباطا وثيقا حتى اصبحت صفة مميزة للمجتمع ، اي اكسبته صفة الفردية و التي اصبحت من الاصالة بكل ما ابتكره خيال الفنان للتعبير عن هذه الافكار والمفاهيم والرموز حتى وصلت الينا ، واصبحت متناولة من قبل فنانين معاصرين الذين تاثروا بها، ووجدوا ما يحيّ تلك الدواخل الموجودة في اعماق كل فرد يحس بانتمائه لمجتمعه.

ومن هنا تكمن مشكلة البحث في تناوله للتراث الشعبي في اعمال الفنان ماهود احمد، فهو من الفنانيين العراقيين الذين تميزوا بغزارة الانتاج والتزامه بمستوى الرؤية في فنه، وهذا ما سيهئيء لنا في الكشف عن التراث الاصلي والمواضيع التراثية التي تناولها في اعماله، ومدى وصوله للمعنى والمضمون الاصلي وادخاله ضمن الرؤية المعاصرة لخدمة موضوعه، ولاجل استكمال الرؤية في التعرف الى اسلوبه ودراسته ، وبما يكشف عن مضامين فنية اصلية، كانت هذه الدراسة.

اهمية البحث:

تاتي اهمية البحث في دراسة التراث الشعبي ومتابعة تطوره من خلال استلهام الفنانين المعاصرين لرموزه ومضامينه، حيث ان التراث الشعبي هو الحاكي عن الافكار والمعتقدات السائدة في الزمن الماضي ، والتي لايزال البعض منها حيّ بيننا، والبعض الاخر اصبح طيّ النسيان ، لان ما تركه الاجداد لنا هو كل ما يمت بالحياة وما يجعلها حية تنبض محملة بعبق الماضي، رموز، حكايات، افكار، حكم، اصبحت تمثل روحية الانسان وانتمائه لوطنه و قوميته، اذا ان التراث هو المسجل لهوية الانسان العميقة ومدى ارتباطه بقوميته وارضه.

ولما كان التراث الشعبي ذلك الرمز الذي يستحوذ علينا، وتلك المفردة التي توكد وجودها، كانت هذه الدراسة التي تبين اثر هذا التراث الشعبي في نفس الفنان التشكيلي ، الذي هو عين الناس ومرآتهم، ولما تتمتع به تلك الرموز العراقية على كثرة عددها ، فهي بالمقابل ذات معاني ثرية.

وتاتي اهمية البحث هذا في تناوله لموضوع التراث الشعبي لما يمثله لنا من هوية اصيلة، وان النتائج التي سيتم التوصل اليها ستساهم في التعرف على خصوصية التراث الشعبي العراقي و دلالاته الرمزية بالنسبة للفنان ماهود احمد من جهة، ومدى احتواءه للمضامين الاصلية من جهة ثانية.لذلك فقد كانت هذه الدراسة تبحث في الاصول التراثية لاعمال واحد من الفنانين العراقيين، الذين خطوا لهم مسارا محددا ،ملتزما، واضحا في مجال الفنون التشكيلية، وتعمقوا فيها .

اهداف البحث:

يهدف البحث من خلال الدراسة في اثر التراث الشعبي في اعمال الفنان ماهود احمد من خلال:

1. التعرف على مدى اهمية التراث الشعبي وما يشكله من منبع لابداع الفنان.
2. كيف تعامل الفنان مع الدلالات الرمزية في التراث الشعبي. ومدى احتوائه للمضامين التراثية الاصلية.
3. اظهار الشكل و المضمون التراثي الشعبي للوحة التشكيلية المعاصرة للوصول بها الى محلية عالية تميزها من حيث الاصالة والخصوصية العراقية.
4. بيان مدى اهمية تناول الفنانين لمواضيع ومضامين تراثية شعبية في سبيل ترسيخ هذا التراث و توثيق موضوعاته في اعمالهم.

حدود البحث:

اقتصر البحث على الاعمال الفنية (لوحات زيتية) للفنان ماهود احمد والتي احتوت

1.مضامين تراثية فكرية، دينية، اجتماعية .

2. الاعمال التي احتوت على رموز و دلالات تراثية وفيها تاثيرات البيئة المحلية.

تحديد المصطلحات:

قبل البدء بالدراسة ، للتعرف على التراث الشعبي في اعمال الفنان ماهود احمد، علينا ان نحدد بعض المصطلحات التي وردت في عنوان البحث والبعض الاخر الذي ورد في متن البحث والذي له علاقة واهمية في تعريف المصطلح وما يتطلبه من تعريف لغوي:

1. **التراث الشعبي**: احتوت مصادر عديدة على تعريفات للتراث ، ولكن(بمفهوم الكلمة الاجنبية (الفولكلور) وهي كلمة مشتقة من (فولك ـ لور) وهي : التراث الشعبي ، ثقافة العوام، الخلقيات، والفلقيات)(15- ص7) ، اما اول من استعمل كلمة (فولك FOLK) فهو الكاتب الانكليزي (W.J.THOMS) عام 1846 . وكلمتا (LORE-FOLK)لم تكن معروفتين قبل ذلك في الانكليزية، (فالواقع انهما كانتا مستعملتين في لغات اوربية كثيرة قديمة وحديثة ، الا ان (فولك FOLK) وحدها تعني الشعب، الامة، و الطائفة من الناس وما الى هذا من معاني الجماعات البشرية ، واما (LORE) فتعني التعليم و التعلم والحكمة) (18- ص6) .

التعريف الاجرائي: تعريفنا للتراث الشعبي على انه كل نتاج فكري وفني غير خاضع للقوانين المدروسة ، وانما يؤدي غرضه الذي وجد من اجله ومن خلال رضا الناس عنه وهم يعتقدون به ويحبونه ويستجيبون له .

2. **العمل الفني**: عرفه ناثان نوبلر بانه((نتاج انساني يملك شكلا او نظاما معينا، ويقوم بايصال التجربة الانسانية..... وانه يتاثر بالتحكم الحاذق في المواد المستخدمة في بنائه من اجل ابراز الافكار الشكلية والمعبرة التي يود الفنان ان يوصلها الى الاخرين)) (12- ص38).

التعريف الاجرائي: تتفق الباحثة مع هذا التعريف وتضيف بان العمل الفني هو نتاج للمعرفة المتراكمة للفنان والتي تخص تجربة الفنان الذاتية ، وهذا النتاج لا يصل الى مستوى العمل الفني الجماعي دون ان يمتلك ذلك الكم من التراكمات المعرفية من التجربة الحسية والحدسية بحيث يكون العمل الناتج هو حصيلة كل تلك الاشياء.

3. **الفنان:**عرفه زكريا ابراهيم بانه((ذلك الانسان الذي يشعر بانه لايمكن ان يكون للواقع معنى ما لم "ينتظم" في نطاق عالم ما ، وان عليه تقع مهمة اكتشاف ذلك العالم الذي لا يخرج عنه شيء)) (1- ص49) . وتتفق الباحثة مع هذا التعريف وتجده وافيا فيما يخص نطاق البحث.

4. **الاصالة:** عرفها كمال عيد ((هي احدى الملامح الهامة في التكوين عند الفنون على اعتبار ان مقياس الفن في نجاحه وتاثيره... ضرورة تضمين الحقائق الطبيعية التي لا تنفصل عن عادات وتقاليد المجتمع)) (8 - ص45)

وتتفق الباحثة مع هذا التعريف الخاص باصالة الفنون وتضيف بان اصالة الفنون هي مقياس لفردية الفنان وافكار مجتمعه ، فالاصالة والفنون الاصيلة هي تلك الفنون المستوحاة من تراث الامة وافكارها وموروثها الحضاري، وهي رموز مبتكرة ماخوذة من البيئة المحيطة للفرد.

5. **المحلية :** عرفها الدكتور عفيف بهنسي بانها((البيئة والوسط الذي يعيش فيه الانسان وما يحيطه من عوامل ثقافية تسود المجتمع وتؤثر في حياة الفرد الفنان والذي ينعكس بدوره في انتاجه الفني))(3- ص344).

الفصل الثاني (الاطار النظري):

تمهيد:

بدا لنا من المهم تقديم دراسة تمهيدية للتراث الشعبي واصوله ومنشئه لبيان طرق الاداء المختلفة للفنان ماهود احمد، وقد تطلب ذلك تقصي في تاريخ التراث الشعبي ودراسته من جوانب مضامينه واشكاله ورموزه مما يسهل علينا التعرف الى نماذج التراث الشعبي في اعمال الفنان ومقارنتها مع "المضمون والرمز الاصلي والمضمون والرمز المعاصر" باعتباره مرتبطا به ارتباطا وثيقا، وادخال شخصية الفنان الفردية ضمن تلك الرموز والاشكال لابراز شخصيته الفنية، وتعامله مع هذه النماذج بطريقة تبرز سماته الشخصية في العمل الفني بالرغم من تعامله مع افكار ومضامين متداولة ومعروف ، ولكن بطريقة جديدة معاصرة.

المبحث الاول:

اصول التراث الشعبي وملامحه المحلية:-

ظهرت نشأة الفنون منذ البدايات الاولى لوجود الانسان على الارض، اي ان الفنون التي وصلت الينا والتي هي سجل الانسان القديم ، هي اكبر دليل عاى ظهور الفنون منذ القدم، وقد أشر ارنست فيشر ((بان عمر الفن يوشك بان يكون هو عمر الانسان))(9- ص32)، وهذا دليل على ان بداية الفن كانت مرافقة لوجود الانسان الذي سجل لنا مشاهد من حياته واحساسه بالبيئة المحيطة به و رؤيته للعالم و موقفه من الدين (بصورته البدائية) و المجتمع، كلها بدأت مع احساس الانسان بالعالم المحيط به.

وبدأت اهتمامات الانسان بالفن بوصفه ركيزة مهمة من ركائز السيطرة والتي مثلت له مكان بارز من حياته، وبدأ يسخّر كل ما يجده في الطبيعة لهذا الغرض الطقوسي او التزييني، او لاكتشاف ماهية الاشياء عن طريق الاحتكاك

بها والتجريب لتحقيق الغرض الذي يريده ، واكتشـــافه للمعادن والالوان في الطبيعة وتحويلها الى اشـــكال لغرض اكســـابها طابع تزييني او جمالي ، وتحويلها الى رمز محدد لقيمة ومكانة صـــاحب الرمز وتميّزه عن غيره بالمكانة والسيطرة، اي باعتبارها هوية واشارة دلالية للشخص ((وتدل الاثار على حرص الانسان

في الحضـارات القديمة لتزيين نفسـه بمختلف انواع الزينة وخاصـة النسـاء اذ كن يستعملن انواعا خاصـة من المساحيق لتجميل وجوههن واستعمال التكحيل ورسم الخطوط على الاجسام (شكل 1) و التي ادت فيما بعد الى ظهور الوشم الذي شاع استعماله في مختلف بيئات العالم وبدوافع عديدة منها سحرية او جمالية او طوطمية))(10- ص19).

شكل (1) تل حلف الالهة الام(5000ق.م) يظهر الوشم

اما اصـــول تراثنا الشـــعبي ، فانه يبدأ منذ بدايات حضـــارة وادي الرافدين ، ونحن نطلّع على حضـــارتنا القديمة وتراثنا الشـــعبي ، نلمح العلاقة الوثيقة الوطيدة بينهما، فمن هنا يكتســـب التراث الشـــعبي ملامحه المحلية الاصـــيلة المميزة ، وسوف نشرح بالادلة والصور ما يؤيد هذا الترابط.

لو اننا رجعنا الى اصولنا الحضارية في العراق القديم ، نرى ان الانسان كان حاله كحال اي انسان عاش على هذه الارض في تلك الفترة ، من ناحية اهتمامه بالفنون . ولكن هل زاول تلك الفنون بنفس الاسلوب و طريقة التعامل ، التعبير ، الغرض والروحية الخاصـة بالرمز؟ وهل افردت كل خصـيصـة من هذه الخصـائص صـفة تفردية ؟ لان التعبير كان موجود في علاقة الانســـان بما يحيطه ، وهو بالنتيجة موجود في الفنون التي مارســـها، ولكن ما مدى علاقة الاشـــكال والرموز بالدلالات التعبيرية، حاجة الفرد ، وعلاقته بالدين والمجتمع؟ وهل ان النتاجات الفنية التي تخص المعبد او الإله هي بنفس روحية فنون الطبقات العامة بالنســـبة للمجتمع الواحد؟ بالتاكيد الاجابة كلا. لذلك نشـــأت فنون ذات مســـتويات مختلفة واســـتمرت فروق المســـتويات ولكن بتطور في هذا وفي ذاك مع الاحتفاظ كل بمكانته وخصائصه ومواضيعه التي يتناولها، فن المعبد او الفن الشعبي لطبقات العامة (شكل 2-3).

شكل (2)

شكل (3)

الفن الشعبي بعد الاسلام:

و استمرت المسيرة في الفنون الشعبية التي تخص عامة الناس والفنون التي تخص الاله والمعبد ، الى ان ظهر الدين الاسلامي فقد شهد الفن الشعبي تحولا جذريا واختفى المستوى الثاني " الفن الذي يختص بالدين والاله" نتيجة العقيدة التوحيدية ونبذ الوثنية. من جهة اخرى استمرت الفنون الشعبية للطبقات العامة في تلبية حاجات الانسان من أواني وادوات وظيفية مزينة وملابس مزخرفة وعمارة ، مع الاحتفاظ ببعض العادات الاخرى، مثل الوشم والتزيين والرسم والنقش على الخشب. وقد وجدت الحكاية والاسطورة الناشئة عن الافكار الجديدة ، والتي لها صلة بالمأثورات القديمة في مجالات الحياة ، و التي كان لها صلة بالاصول القديمة ((وقد كان موضوع الاشكال الحيوانية المركبة او الخرافية، من اكثر الموضوعات ألفة وانتشارا، ويبدو ان الفنان الشعبي وهو يستعين بخياله الخصب ، قد عالج هذه العناصر الحيوانية على اساس انه من الممكن ان تكون كذلك، بصرف النظر عن شكلها الحاصل فعلا))(2- ص19).

وقد صور فنان بعد الاسلام المشاهد بنفس الروحية للفنان القديم ، كافتقاره الى المنظور وتناسب الاحجام وقد خدم الموضوع بذاته ((انها تصاوير فولكلورية تحمل صفة الفلوكلور ليس لها من القواعد العامة في التصوير، كنظرية المنظور او تناسب الاحجام وما اليها شيئا ، واعطاؤها عفوية وانطلاق وتذوق بالالوان، وتجسيم للحركات بصورة تدعو الى الدهشة)) (7- ص115). بالاضافة الى اشتهار الصنعة في مجال الزخرفة والمخطوطات في القران الكريم والاعتناء بها بشكل خاص ، وكذلك كتب الطب والاحياء التي تحوي على رسومات للنباتات والحيوانات والطيور، وكذلك كتب الفيزياء و الفلك ، بالاضافة الى ما ظهر من صناعة وتزويق في الخشب والاثاث والصياغة والطرق على المعادن وغيرها.

مضامين التراث:

لطالما كان للعمل الفني جوهره ومكامنه الداخلية التي تعبر عن روح الشعوب الصانعة له، معاني تتجلى في الصورة والرمز والحركة واللغة ، حيث لا يقوم مجتمع ودين دون ان يحوي على اساس فكري الذي يقود هذا او يخدم ذاك . فقد قامت حضارة وادي الرافدين على فكر ومعرفة ادراكية عالية للكون والخلق والاشياء، الشكل وما يعنيه، والمادة ماذا تعني والرمز ماذا يعني. كل ذلك ضمن فكر، فان النحات القديم اذا اراد ان يمنح العمل الخلود الكامل عمله على الاحجار القوية المقاومة للعوامل الطبيعية، وايضا هناك دلالات في ذلك الحجر، حيث تعطي قيمته، قيمة اضافية للعمل ومكانة سامية للملك او الاله ويعيش ما عاشت البشرية.

فلو اننا تمعنا في تراثنا الشعبي لوجدنا فيه الفكر يلعب دورا هاما ورئيسيا، فهناك الحكاية الشعبية التي هي حبكة فيها مغزى وهدف وعبرة وحكمة للناس، تعلمهم الاخلاق الحميدة، والشجاعة وتجعل من هذه الحكاية طريق يهتدي اليه الناس ومضربا للمثل في حياتهم. وادخال العامل الديني في هذه الحكايات يعطيها من القوة للتاثير على المجتمع خصوصا اذا تضمنت رموزا وشخصيات لها ثقلها ومكانتها في حياة المسلمين ، فالتمثل باخلاق الرسول محمد (ﷺ) واهل بيته والصحابة، و سرد الحكايات التي تخص المعارك والاهوال التي اصابتهم والتي لا تزال تحتل مكانا واسعا في حياتنا من خلال معارك حروب الردة، وملحمة معارك الحسين (عليه السلام) ومعاناة ايجاد راسه الشريف ودفنه . وما صياغة تلك الملحمة باسلوب فني ادبي وتناقلها عبر الاجيال الا دليل على المضامين الجوهرية الفكرية والاخلاقية والاجتماعية الدينية التي على اساسها يبنى المجتمع الاسلامي.

دلالات الاشكال والرموز:

عندما تصبح الصورة وسيلة لادراك معاني الاشياء ومكوناتها ، ولما كان التراث الشعبي هو فن الناس جميعا وبجميع طبقاته ومراحلهم العمرية ومستويات تعليمهم، لذلك يصبح الشكل ميزة للفن والعمل ، وعلى الرغم من ان الفنان الشعبي كان يعمد الى الرمز ايضا ، اي لم يقتصر على الشكل الواقعي المحاكي فقط ، بل اصبح يختزل الشكل لكي يؤدي معنى اخر. مثلا يرسم فارسا يمتطي جوادا، انه ابو زيد الهلالي او عنتره العبسي(حسب الشروح الموجودة على الرسم)ولكن ماهي دلالات الشكل هنا؟ فمن خلال الحكايات امتازت هذه الشخصيات بالقوة والبطولة ، لذلك فهو يمتطي جوادا ويحمل سيفا رمزا للقوة والبطولة فالفروسية كانت لاتزال ترتبط رموزها بكل اشكال الشهامة والبطولة والشجاعة والكرم.

لذلك دخل الشكل بوصفه عنصراً اساسياً في التراث الشعبي ، واصبحت مواضيعه تتخذ طابعا ضيقا بعد الاسلام ، مكوناته اشكال بشرية او حيوانية او نباتية. او من خلال اللون الذي يعطي تعبيرا لروحية البيئة ورمزية اشكالها، واستمر الرسام الشعبي يصور مواضيعه بهذا الطريقة البسيطة بسبب التحريم حيث اصبح اكثرها ((يتخذ صورة اوراد الجوري او الجنبد المحبوبة لابن الشعب او صورة غزالة او حمامة)) (7 - ص114).

ومما تجدر الاشارة اليه في مجال الفن الشعبي ، هو مجال الزخرفة التي هي شكل تجريدي من اشكال الفنون العربية الاسلامية، وقد ظهرت عادة مرافقة لفن العمارة في ((المساجد والكنائس والبيوت القديمة في الطوق وزخارف الخشب في الشبابيك والابواب والاعمدة والمقرنصات.... بالاضافة الى فن الصياغة وفن التلبيس ولاريب ان الزخارف والنقوش تحمل معاني اسطورية ورموز عقائدية)) (1 - ص121).

المبحث الثاني

الفنان ماهود احمد والتراث الشعبي :

أ - الطفولة والتجارب الاولى(البيئة المحلية):

ولد الفنان ماهود احمد في مدينة العمارة (جنوب العراق) عام 1940،وقد مثلت له بيئة حياته تلك النافذة التي اطل بها على الحياة ، بكل ما تملكه من مميزات شعبية ورموز ظلت راسخة في مخيلته ،فقد كانت طفولته غير عادية ، كان محبا للقراءة كثير الاطلاع(... طفولتي لم تكن اعتيادية ، طفولة صاخبة جدا ، كنت متمردا كثير القراءة ، كثير الرسم، كثير الانزواء... كنت اتجول في "مخيلتي " مسافرا ، نحو الفضاء الخارجي... انا امتاز بروح لمغامرة... ولقد لازمتني هذه الرغبة لحد الان)) (6 - ص35).

وحيث ان تاثير البيئة في اي عمل فني يكون واضحا لان ((النشاط الخارجي لابد ان ينشأ بالارتباط مع وجود بعض او كل العناصر التي تتكون منها بيئة الحياة)) (14 - ص17) . ولطالما شد انتباهه ذلك الجزء الواسع من الافق، وتلك القوارب الانسيابية الرشيقة ، وتلك القرى الجنوبية، تمازج معه تاثير المدرسة والقراءة، وذلك الخيال الذي تجاوز الافق الى ابعد الحدود في الفضاء. ولكن تبقى في الارض جذورها واصولها مرتبطة بالواقع وبحياته وعائلته وعقائدهم الدينية الراسخة بالايمان بالله وبالرسول(ﷺ) و((اهل البيت)) و ممارساتهم خلال الاعياد والمناسبات الدينية المرتبطة بالمآسي التي حلت ب (اهل البيت) ،((وهكذا فان مشاهداته او استذكاراته ظلت غارقة بخط من الحزن الخالص الذي نستخرج منه تاريخا من المرارة والانتظار والترقب لظهور المخلّص)) (17 - ص 6)، فكانت حياته امتداد لمشاهداته تلك ، وبقت وترسخت فيه تلك المعاني التراثية التي مثلت بيئته واهله ومعتقده ، والتي اصبحت اساسا لشخصيته او هي اطارها العام، وبالتالي نمت معه وكونت رموزه وشخوص اعماله بتلك الوجوه الشرقية التراثية الاصيلة ذات المسحة الحزينة. وبكل ما تعلمه من محيطه ادرك انه لابد من اكمال الدراسة لكي يسند تلك الموهبة بالعلم ودخل معهد الفنون الجميلة، وتخرج من المعهد عام 1959 واستطاع ان يكمل الدراسات العليا للماجستير.

الدراسة خارج العراق :

استطاع الفنان ماهود احمد ان يكمل دراسته (حيث سافر في زمالة دراسية خارج العراق الى الاتحاد السوفييتي" سابقا" وذلك لنيل شهادة الماجستير، وتخرج من معهد الفنون العالمي (سوريكون) بموسكو عام 1967 وحصل على الشهادة بدرجة الشرف) (20 - ص 10) . تابع دراسته وذلك لنيل شهادة الدكتوراه ، و حصل عليها في موضوع (النقد الفني عن منمنمات الواسطي في مخطوطة مقامات الحريري) وهي دراسة للمخطوطة الموجودة في بطرسبورغ.

وبتواجده في الاتحاد السوفييتي عايش الكثير من الاعمال التي تتسم بالروح الفكرية والعقلية الاشتراكية ، وهناك من يعزي تاثره بهذا الاسلوب. لكن اعماله تميزت حتى قبل سفره بذلك الطابع الواقعي (الواقعية الاشتراكية) الشبيهة بالاعمال المكسيكية حيث تبدو فيها الاحتفالية الشعبية، وذلك الطراز من الشخوص في اعماله ((لاشك ان ماهود احمد قد اخذ من الاعمال المكسيكية القسط الكبير، وقد اجاد في استخدامها بصورة جيدة)) (2 - P 35) .

العودة الى العراق:

وبعد اكمال دراسته في الخارج ، والعودة الى العراق(بدأ يدّرس في اكاديمية الفنون الجميلة " كلية الفنون حاليا" ، ودرّس فيها النقد الفني و الانشاء والتصوير، كما درّس نظريات الفن في الدراسات العليا)(20 - ص 10) بالاضافة الى اشرافه على اعداد كبيرة لرسائل الماجستير وانتخابه عضوا في لجان مناقشات رسائل الماجستير والدكتوراه، وكانت مشاركاته في المعارض واسعة ومتواصلة، قبل سفره وبعد رجوعه الى الوطن ، مما يدل على ثراء معلوماته وقراءاته المتعددة في مجال الفنون وغيرها من مجالات المعرفة.

وقد (ظل الفنان امينا ومثابرا على عدم التفريط بواقعيته ذات الجذور الشعبية والمشددة على فرضية المكان، ولم يحدث ان اهتز الفنان لمظاهر الرؤية التجريدية التي حلت في الرسم العراقي الحديث، ومنذ بزوغ الرغبة في احداث تجذيرات هامة على مستوى الاثر الابداعي) (17 - ص 6) .

يقول الفنان ماهود احمد(كانت تجربة السبيعينات والثمانينات تجربة واسعة و زاخرة، بينما تجربة التسعينات تجربة قلقة لان الدوافع غير موجودة نتيجة للاوضاع)** . وهذا هو دأب الفنان الذي ينهل من واقع الحياة ، يتأثر بها

* * يقصد الفنان الاوضاع الحياتية للفرد بتلك الفترة وما رافقها من شحة واوضاع سياسية قلقة...من مقابلة شخصية اجريتها مع الفنان

وتمنحه الاحساس بالراحة والأمن في اوقات ، وفي اوقات اخرى تكون قلقة مضطربة. فهو جزء من تلك الطبيعة التي تجعل منه مكانا وسط التيار الاجتماعي ، وليس متفرجا على شاطىء الحياة، بل مقاتلا ومغامرا، مضحيا من اجل مبدأه وقانونه الفني.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

1. **مجتمع البحث:**

يمثل مجتمع البحث في الاعمال (لوحات زيتية) للفنان ماهود احمد، ويشمل جميع الاعمال من لوحات زيتية التي انتجها في مراحا حياته ، والتي تمثلت باسلوب فني ملتزم.

2. **عينة البحث:**

شملت عينة البحث مجموع الاعمال الفنية التي تم اختيارها قصديا والتي تم تصنيفها مع مراعاة ما يلي:

- ـ اختيار الاعمال الفنية التي تحمل سمات تراثية شعبية والموجودة في مركز الفنون في بغداد.
- ـ مدى انتشار الموضوع التراثي ومكانته وميوله الروحية والتي تمثل اهداف الفترة الزمنية الذي انجزت فيه.
- ـ استبعاد الاعمال ذات السمات المتكررة.

3. **أدوات البحث :**

لغرض الحصول على المعلومات اللازمة لادراء هذه الدراسة فلقد اتبعنا الادوات التالية:ـ

- ـ اعتماد المصادر المكتبية.
- ـ الرجوع الى الاعمال الفنية التي انجزها الفنان وملاحظتها شخصيا لتحديديد ما يمكن دراسته باتباع اسلوب الملاحظة وتدوين المعلومات.
- ـ اعتماد الصور المنشورة في الصحف والمجلات.
- ـ اجراء مقابلة شخصية مع الفنان ماهود احمد.
- ـ الحصول على المعلومات من مصادر اخرى وهي ، المقالات الفنية والنقدية، ارشيف الفنان في مركز الفنون .

تحليل الاعمال:

ان نماذج من الاعمال التي سوف يتم تحليلها ، والتي استندنا اليها في طريقة تحليلها من خلال قواعد الادبيات العامة في النقد الفني ، وايضا بالاعتماد على الخبرة الخاصة في ميدان الفن ، واننا قد اخنا بالنظر الاصول الفنية في التحليل مع اعطاء الاهتمام في استجلاء حقيقة هذه الاعمال وما تمثله بالنسبة للفنان ، وما تمثله لنا كمجتمع متلقي ، وما الذي تريد ايصاله لنا. لهذا فقد اعتمدنا منهجا تحليليا نقديا في ضوء اهداف البحث.

1. التعرف على كيفية تعامل الفنان ماهود احمد مع الدلالات الرمزية في التراث الشعبي ومدى احتوائه لتلك المضامين والدلالات.
2. هل استطاع الفنان ان يصل باللوحة العراقية المعاصرة الى خصوصية عراقية محلية تتميز بعنصر الاصالة.
3. ما مدى اهمية تناول الفنان للتراث الشعبي في اعماله.

وقد اتبعنا اسلوب التحليل ضمن ركائز العمل الفني من مضمون ومادة وشكل وتعبير، وليس تحليل الاعمال كل عمل على حدة. حتى لا نلجأ الى تكرار بعض المواضيع.

1- المضمون:

لعل من اهم ركائز العمل الفني هو احتوائه على المضمون الذي يؤكد وجود العمل الفني " رغم ان بعض المدارس الفنية الحديثة تجرد العمل الفني من المضمون ولا تؤكد على اهمية توافره" .

احتوت اعمال الفنان ماهود احمد على مضامين عديدة اجتماعية، روحية، دينية، فكرية، بيئية، سياسية، موروث، ومضامين عصرية تجسدت في تاليف تلك الاعمال.

اننا نجد المضامين الفكرية تدمج الحاضر مع المستقبل ، مثلما تمثله لنا لوحة (الحي الميت)(شكل 8) التي صورت لنا حكاية الاعور الدجال الذي سوف ياتي و يملأ العالم دمارا ويغير مجرى افكار البشرية ويفعل ذلك باسم الدين، وهذا الحدث موجود ضمن معتقداتنا الدينية الاسلامية. نرى الرموز المصاحبة لذلك الاعور الدجال رموز قديمة ، حديثة، ومستقبلية((هناك اتصال ، حلقات مترابطة بين الحاضر والماضي ، الحاضر والمستقبل)) انه رمز للمحتل ، ترابط بين القاتل الذي يركب الفرس وفي رقبتها جرس " هناك انذار، لفت انتباه لما يمثله من الخطر القادم على الافكار وعلى حياة البشر" في زمن لم تعد الخيول تستعمل في الحروب، بالاضافة الى وجود اشكال القنابل على غطاء السرج. فالفارس رمز قديم ، والقنابل رمز حديث، والاعور الدجال رمز المستقبل، وقد اعطى الفنان اهمية للشخصية التي على الفرس، وذلك من خلال الدلالة الرمزية للون الاحمر وهو ما كان يرتديه الشمر قاتل (سيدنا الحسين عليه السلام) لما له من مكانة بغيضة في حياتنا . ولكن هناك دلالة امل وطريق مضيء في اعلى اللوحة اشارة الى انه لا يزال هناك بارقة امل وحياة آتية من خلال احتضان الام لطفلها وخوفها عليه (شكل 8) وهو دليل الترابط الاجتماعي و حماية المستقبل. كذلك وجد هذا الرمز في لوحة العشاء الاخير (شكل 9) والتي احتوت ايضا على مضامين دينية ولكن مسيحية ، والمضامين الاجتماعية موجودة في اغلب لوحات الفنان كما في (الشكل 13) ويظهر ذلك في خوف صاحب القارب على امرأته وحمايته لها من الاسماك المفترسة، بالاضافة الى ارتباط الانسان ببيئته وجذوره من خلال العودة الى القرية (شكل 7) و الاشتراك في المعاناة الانسانية والاحساس بالالم من وخزات الابر بينما تقوم امرأة برسم وشم *على جسد امراة اخرى (شكل 6) وهذا الوشم يعد من العادات القديمة في بلاد وادي الرافدين (شكل 1) . وكذلك الشعور بالفقد في لوحة الشهيد (شكل 10) ومشاركة الاحزان بين الجماعة (شكل 12)

والمضامين التراثية برموزها اخذت حيزا كبيرا من خلال العودة الى الجذور فهناك عودة الى اقدم الجذور في حضارة وادي الرافدين في رمز الاله (شكل 4) الذي قطع راسه وهو يرمز الى ذهاب الحكمة . و(الشكل 11) الذي يمثل الاسطورة البابلية كلكامش اذا تمثل ((المرأة التي قابلت كلكامش وحاولت ان تقنعه بعدم جدوى البحث عن نبتة الخلود

وعرضت عليه العيش في كوخ وصيد السمك وانجاب الاولاد ولكنه رفض، المرأة في اللوحة هي تلك التي في المرآة وليس تلك التي تدير لنا ظهرها ، الوجه في المرآة هي المرأى الحقيقة، وليس التي تعطينا ظهرها، انها امرأة معاصرة لا تهمنا)*.

كذلك حادثة الشهيد (شكل 10) حيث ان الفنان ماهود احمد كان له اخ قد استشهد في الحرب ، لذا جمع الفنان هذه الحادثة مع حدث رأس الحسين عليه السلام والحرب المعاصرة (شكل 4) من خلال حمل المرأة لباقة ورد ، رمزا للحب

*الوشم: علامة او وحدة زخرفية او رسم ينقش على جسم الانسان ناتج عن وخزات في الجلد تنقش بواسطة عظمة مدببة النهاية او ابرة مغموسة بمزيج من لون اسود (السخم) يترك لترا على الجلد ولا يسبب الما شديدا ولا يمكن ازالته(من مجلة التراث الشعبي العدد 11 السنة11 بغداد 1980.

* -مقابلة اجرتها الباحثة مع الفنان ماهود احمد بتاريخ 1997/2/16 في كلية الفنون اثناء نقاش حول بعض اعماله

والسلام وهو مضمون متناقض مع معنى الحرب، ونلحظ الوجووه المتالمة للنسوة بعبائتهن وملامحهن المتعبة. كلها مضامين متشابكة مترابطة تجعل من الموروث الحضاري والحادثة العصرية رمزا موحدا وألما موحدا موضوعا لها.

المادة:

لا اعتقد ان الاعمال الفنية تحتاج الى شرح مادتها ، لانها كلها منفذة بالالوان الزيتية ، ولكن هناك ملاحظة قد اخبرني بها الفنان ذاته وهي ((ان لديه بنائه كما هو الحال مع اغلب الفنانيين وقد اعطاني مثالا لاعمال الفنان ميكلانجلو حيث تبدو رسومه ذات صلة وثيقة بالمنحوتات من حيث الكتلة والمساحة من خلال تحديدات الظل والنور القوي اي ان شخوصه كانها نحت على لوحة)** ولذلك كان لابد من الاشارة الى ان الاعمال كلها رسما بالالوان الزيتية، ولكن شخوصه وتقاسيمهم واجسادهم تبدو كانها حجر.

الشكل:

دخلت ضمن الاعمال الفنية اشكال موروثة منها الوشم (شكل 6، 10، 11، 13) وهي عبارة عن نقاط توشم على الجسم كانت اما لغاية جمالية او لغرض طبي لمعالجة بعض الالام بالاضافة لنقش الحناء و اغلب النساء في اللوحات يرتدين الحلي التراثية (شكل 5) الحجل والحلق الذي يوضع بالانف (خزامة) (شكل 10، 11) والازياء العراقية التراثية كانت حاضرة بقوة وهي شكل من اشكال الانتماء الى البيئة العراقية المحلية، وهنا نلحظ شكل معين الا وهو الفنان ذاته وقد توسطت لوحة العشاء الاخير (شكل 9)(تمثيل صورتي في اللوحة هو رمز الانسان ومعاناته، فان الانسان الذي يعيش في هذا الواقع ويحس به ويتاأثر و يؤثر به) (16 ـ ص35)بالاضافة الى اشكال الزخارف التراثية في البسط التي ظهرت في اغلب اعماله (شكل 5، 7).

التعبير:

ربما ياخذنا هذا المجال في زوايا متراكبة ومترابطة ، فالتعبير قد احتوى كل تلك الاعمال في اللون والشكل والمضمون ، وتاخذنا الوجوه الحزينة ((وجوه مشبعة بالحزن والذبول، والخسارة، والشوق الكبير، وبذات الواقع نعثر عبر ملامحها على اشارة للتآلف والحنين والحوار الهامس)) (17ـ ص 6) تعبيراته جاءت من التراث الشعبي، بالوانه واشكاله ووجوه شخصوصه الذين تحس بانهم كانوا وباقين الى الابد بتلك السحنة السومرية وذلك البؤس الفاجع.

اخذت المرأة الحيز الكبير في اعماله ، انها تمثل بالنسبة له الغد، الارض وخضرة الزرع(الوشم على جسدها والزخارف الخضراء) على جسدها العاري، دلالة الوطن الام. نستطيع القول ان جميع اعماله احتوت على هذه الرموز التعبيرية، كذلك نلحظ التعبير واضحا لمدى الحزن الذي اصاب زوجة الشهيد (شكل 4) ، حادثة الحسين عليه السلام، عندما قتل اصبحت السماء سوداء حزنا عليه، والغيمة الحمراء صارت تقطر دما . لذلك فان التعبير يكون من ناحية واقعيا معاصرا ، ومن ناحية اخرى يسجل تراثه بشكل اصيل ، لذلك فان مرد الرأس (شكل4) ليس تراث شرقي او عراقي ، بل هو تراث انساني يسجل معاناة الشعوب .

هناك من يقول ان اعمال الفنان يدخل فيها التوثيق و التسجيل لحوادث ، ولكن ((يخطيء البعض حين يظن ان الحس التوثيقي هو الغالب على اعمال الفنان ، فالبرغم من ان عددا لاباس به من اعماله تنطوي على رغبة اصيلة فيها قدر كبير من الشاعرية في توثيق الجانب الذي اخذ في الاختفاء من حياتنا بتاثير تطور العصر وبتأثير المدنية)) (6ـ ص 125) . الا انه يعبر بواقعية عن حياة عاشها ويعيشها ، بالاضافة الى تسخير الوانه في تعبيرات خاصة ، الوانه ودرجات الظل

* مقابلة اجرتها الباحثة مع الفنان بتاريخ 1997/3/2 في مركز الفنون.

والضوء، ولكي يعين اشكاله من خلال تلك الظلال و الاضواء ، لا يحدد نفسه بقواعد المنظور ودليل ذلك (الشكل 6) حيث تظهر النساء في الخلف اكبر من التي في الامام تعبيرا عن الاحتواء والكبر. كذلك استعاراته لرموز المدينة العراقية التراثية القديمة من مبان وشناشيل (8، 10) ورموز مثل الفانوس تعبيرا عن الامان مثلما فعل في الشمعة (شكل8) التي هي تعبير عن الغد القريب والامل والعلم والمعرفة، كلها تعبيرا مجازية، اتاحت للفنان باعطائه الحرية الكاملة، وكانها اعطته جواز سفر مفتوح للسفر في تلك العوالم والخوض في الوانها وامتلاء روحه بتلك الرموز والاشكال لهو اكبر دليل على ان الفنان كان ولا يزال يعيش بروحية ذلك الانسان الذي جسده في لوحاته والذي لا يزال يعيش معناه الحقيقي، انه الانسان العراقي الاصيل.

الفصل الرابع

النتائج:

اتضح من خلال الدراسة والبحث ، ومن خلال تحليل الاعمال (العينة) التوصل الى النتائج الاتية:

2 يشكل التراث عالما واسعا وكبيرا وهو منبع لكثير من الافكار لفنانين معاصرين ، حيث يجدون فيه جذورهم واصولهم ، والانسان الذي يعيش في داخلهم .

3 تعامل الفنان ماهود احمد مع الدلالات الرمزية تعاملا حساسا ضمن اعماله بروح تتماشى مع روح العصر مع بقاء طابع الاصالة للتراث وروحيته القديمة، وعدم التعامل معه بتكلف ، وانما بروحية عالية من الحرية .

4 استطاع الفنان ان يصل باللوحة المعاصرة الى محلية عالية من خلال ادخال الرموز والاشكال التراثية، وليس هذا فقط وانما طوّع المضمون التراثي القديم من ان يخدم العمل الفني المعاصر، وبذلك اصبحت اللوحة تتمتع بروحية محلية وتراثية ، وتعالج موضوعا معاصرا ومستقبليا بنفس الوقت.

التوصيات:

1. توصي الباحثة بضرورة الاعتناء بالتراث الشعبي باعتباره هوية للمواطن، وانه يمثل تاريخ البلد ويوثق مراحل تطور المجتمع، من افكار ومعتقدات وحتى مهن وحرف تراثية.
2. ضرورة عرض الاعمال الفنية للفنان ماهود احمد كلها في متحف دائم حتى يطلّع عليها المهتمون بالتراث الشعبي .
3. تشجيع المهن التراثية والمنتوج التراثي لانه المعبر عن معتقدات واذواق كانت سائدة رغم انها لا تلتزم بمقياس فني واقامة المهرجانات السنوية التعريفية بالتراث العراقي الذي هو رمز وهوية البلد وابراز محليته.

قائمة المصادر.

1. ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، بدون سنة نشر.
2. الالفي ، ابو صالح : الفن الاسلامي ، اصوله ، فلسفته، مدارسه، دار المعارف بمصر، 1967.
3. بهنسي، عفيف/ الفن والقومية، نشر وطباعة وزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة ، 1965.

4. بهنسي، عفيف: الثورة والفن، مديرية الثقافة العامة ، السلسلة الفنية.
5. الباشا ، حسن: التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، القاهرة ، 1978.
6. باور، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، المكتبة الوطنية ، بغداد ، 1979.
7. ربيع، ميادة صادق محمود: جماعة الرواد بين المحلية وتأثيرات التيارات الفنية المعاصرة، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1995.
8. العطية المحامي، محمود: الفولكلور في بغداد، مطبعة الاسواق التجارية، بغداد ، 1963.
9. عيد، كمال: فلسفة الادب والفن، الدار العربية للكتاب ، ليبيا، ب.ت.
10. فيشر ، ارنست : ضرورة الفن، ترجمة: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر ، 1971.
11. فرادي، محمد عباس: الرسم في العراق (دراسة ميدانية تحليلية) ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، بغداد 1992.
12. مونرو، توماس: التطور في الفنون ، ج 2، ترجمة محمد علي ابو درة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1972.
13. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987.
14. هاورز، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن، ترجمة : رمزي جرجيس، الهيئة المصرية والاجهزة العلمية ، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، 1968.
15. هوي . ام (واخرون): الانسان والبيئة، ترجمة وتلخيص : عصام عبد اللطيف، سلسلة الموسوعة الصغيرة 39، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، الجمهورية العراقية ، 1979.

الدوريات

16. الحياوي ، محمد شيت صالح، (حول تعريب الفولكلور) مجلة التراث الشعبي ، العدد الاول السنة التاسعة، تصدر عن المركز الفولكلوري في وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.
17. السامرائي ، مجيد: ماهود احمد (سرتي وابو زيد الهلالي واحدة) مجلة الف باء ، العدد 107، الاربعاء ك2 1988 ، الدار الوطنية للتوزيع والاعلان ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1988.
18. عبد الامير، عاصم: ماهود احمد تجارب في الرسم العراقي المعاصر، جريدة القادسية ، العدد 2669 في 1988/10/3.
19. فاضل ، عبد الحق : تعريب اسم الفولكلور ، مجلة التراث الشعبي، العدد السابع السنة الثامنة، تصدر عن المركز الفولكلوري في وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1977.
20. موسى، دولة : دراسة ثقافية اجتماعية ، مجلة التراث الشعبي ، العدد الحادي عشر السنة العاشرة، تصدر عن المركز الفلوكلوري في وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ، 1980.
21. محمد، سامي: حوار مع الفنان ماهود احمد، جريدة الجمهورية ، بغداد ، 1983/3/10.

مصادر باللغة الاجنبية

1.Salim,Nazar:Iraq contemporary art,Vol.1-painting, published by cooperattiv Edizional jaca Book,Milano,Italy,May 1977.

2. Jabra . l . jabra:The Grass Root of Iraq Art, published by wasit graphic and publishing limited, National library catalogue, printed by :ADDAR AL ARABIAH,Baghdad,Iraq,1983.

الاشكال

شكل 4

شكل 5

شكل 6

شكل7

شكل 8

شكل 9

شكل 10

شكل 11

شكل 12

شكل 13

تمثلات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث

م.الوان خليف محمود اخليف

كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل

ملخص البحث

تعتمد البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث على الخطوط الرأسية والافقية والاشكال المستطيلة والمربعة والدائرية باستخدام الأدوات الهندسية كالمسطرة والفرجال والمثلث. انطلاقا من ان كل ظاهرة في الكون يمكن كشف قاعدتها الهندسية... فكل شيء يستقر على الأرض يحمل خاصية التعامد سواء انبثق من الأرض كالشجر أو نبت فوق الأرض كالعمائر او الكائنات الحية. أما امتدادا إلى الأرض فيشكل الخاصية الثانية التي نسميها الافقية لاتجاه سطح الأرض الى ابعاد لا نهائية نحو الافق.

ويهدف البحث إلى (الكشف عن تمثلات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث). وقد اقتصرت حدود البحث الزمانية والمكانية من عام 1910 إلى 1950 في المانيا وروسيا وفرنسا وامريكا.

وأعقب الحدود ما تضمنه الفصل الثاني من إطار نظري تكون من اربعة مباحث تضمن الاول مفهوم التجريدية والمبحث الثاني الحركة التجريدية والثالث المذهب التجريدي والتجريدية الهندسية والتعبيرية التجريدية، وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث، اما الفصل الرابع فقد ضم ما تحقق من اجراءات بحثية وصولا الى الاهداف في ضوء تحليل العينات المعتمدة، وجاءت النتائج التي كشفت ان الرسم التجريدي الهندسي ممثلا بعمل مالفيتش يكشف عن تقنية بوصفه مثلا صوريا، معبرا عن اللامرئي والمجهول والمطلق من خلال اتخاذه اثناءه لصفات الاشياء فيوصف حقيقة علمية يصعب ادراكها بطرق الواقع الموضوعية ولإثبات ويتخذ من الوسائط التشكيلية اكثرها تجريدا لبلوغ حالة تقترب من الروحية الصوفية في الاتحاد ، فأوجد كلية من خلال تجريده للأشكال الحسية والأشكال التجريدية التي تحمل صفة الإطلاق بوصفها جوهرا، فمثل هذه الأشكال إنما تقوم بقوة الحدث كونها منبعا وأصلا من خلال أنظمة تلك الصفات المطلقة ومن خلال التقسيمات الهندسية التي هي تمثل الجوهر والأصل للعينات الحسية المادية.

Abstract

Architectural constructions in the contemporary abstract painting are based on the horizontal, vertical lines, rectangular forms, square forms and circle forms by using the engineering tools such as ruler, compasses and triangle. Starting from the well-known phenomenon that the architectural foundation of anything in the universe can be identified, because everything that is stable on the earth has the characteristic of perpendicular whether it comes up from earth, such as trees, or being built on earth such as buildings or live creatures. As for the extension of earth; it constitutes the second characteristic which we call vertical towards the plain of earth to infinite dimensions towards horizons.

The current study aims at revealing the manifestations of the contemporary architectural constructions. The spatiotemporal limits of the study were from 1910 to 1950 in Germany, Russia, France and America.

After that came the second chapter to talk about the theoretical frame of the study which consisted of four sections. The first dealt with the concept of Abstract, the second dealt with the movement of Abstract, the third talked about Abstract movement, architectural abstract and the abstract expressivity. The third chapter was devoted to the procedures of the study. As for the fourth chapter; it

included what was achieved as research procedures reaching to the aims in the light of analyzing the adopted samples.

The findings revealed that the abstract architectural painting represented in a work such as Malevich work reveals a technique that is described as a picturesque example expressing the invisible, the unknown and the absolute by recognizing them by means of objective reality and proof, using the most abstract plastic medias for the sake of reaching a status that comes closer to spiritual Sufism in uniting, then created a totality through abstracting sensational forms and abstract forms that carry the feature of absolute which is described as the jest. Such forms occur by the strength of the event because they are the source through the systems of those absolute characteristics and through the architectural classifications which represent the core and the genuine of the sensational materialistic samples.

الفصل الأول

اولا: مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه

نظراً لما يتمتع به الإنسان من معارف فكرية وخبرات جعلت منه ينحاز نحو رؤيته الإبداعية وتجسيدها في مجالات مختلفة، ويعد الفن أحد المجالات التي يرتقي فيها إبداع الإنسان وعلى مستوياته التحتية والرسومية وغيرهما.

ويعد الرسم الحديث احد المجالات التي يبوح فيها الفنان إبداعاته، فالرسم الحديث يتميز بتنوعه وثرائه على مستوى البنى التركيبية للسطح التصويري وعلى مستوى الأسلوب وتقنياته، وهذا يعود في أصله إلى خصائص إبداعية تتمحور بين ثنايا الفنان الحداثية، لذا ترى الباحثة انه من الضروري دراسة تلك الخصائص أو السمات الإبداعية في رسومات تجريدية وما خلف المرئي بوصفه ينبض بالخيالي والروحي، فضلا عن المضامين الاستطيقية ذوات المنحى التغريبي واللامألوف، ويبدو ان فهماً سطحياً لأهمية الفن التجريدي, وهكذا لا يوجد إدراك عام لخواصه، ان مظاهر الفن الحديث الأخرى تبدو بالتأكيد أكثر إثارة. ولذلك فان مطامح الفن التجريدي ليكون شكلاً من أشكال الفن قد تقلصت على نحو خطير، ان "إحساس الانفصال عن الطبيعة الخارجية" هو رغبة في انفصال المرء عن بيئته، تلك التي نسبها (هولم) إلى أولئك الفنانين الذين تميل أعمالهم نحو التجريد الهندسي. وفي حالة الإنسان البدائي، يكون شعور الانفصال ممزوجا بمخاوف طبيعية لأخطار متنوعة يمكن ان يصادفها في حياته غير المستقرة . وفي الحضارتين المصرية والبيزنطية، ينبع شعور الانفصال هذا من نفور الحاجات المادية والاشباعية من القيم الروحية.

وقد يستنتج المرء ان الفن التجريدي اما انه محض زخرفة، أو انه عمل لأشخاص اختاروا الانسحاب إلى داخل ذواتهم بعيدا عن صخب العالم، مفضلين ذلك على عكس (تصوير) مظهره الخارجي التقليدي.

لذا تتجسد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

ما مدى تمثلات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث؟

- **أهمية البحث**: يمكن ان:

1- يسهم في اغناء الباحثين والدارسين في مجال الفنون التشكيلية.

2- يسهم في اغناء الأقسام الفنية في كليات الفنون الجميلة عامة والمؤسسات العاملة في هذا المجال خاصة والمنظرين والنقاد والمعاهد الفنية الأخرى.

3- تسهم هذه الدراسة والإفادة منها من خلال فهم التقنيات والبنى في الرسم التجريدي الحديث واليات التلقي الجمالية ، وتطوير الذائقة الفنية للمتلقين و وتنميتها.

ثانيا: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

الكشف عن تمثلات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث.

ثالثا: حدود البحث

1- الحدود الزمانية:

يقتصر البحث الحالي على دراسة البنى الهندسية في الرسم التجريدي وجمالياتها ومفاهيمها وأشكالها من خلال تحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة لتيار الرسم التجريدي الأوربي الحديث للفترة من (1950-1870م).

2- الحدود المكانية:

يتحدد البحث في روسيا وفرنسا وأمريكا.

3- الحدود الموضوعية:

يتحدد البحث الحالي بدراسة البنى الهندسية من خلال نماذج للإعمال مصورة للوحات فنية ممثلة بالرسم التجريدي الحديث.

رابعا: تحديد المصطلحات

1- تمثل:

تمثل: يعرفه التوحيدي بأنه" الصورة الموجودة في الخارج"[1]. ويعرفه جميل صليبا "هو حصول صورة الشيء في الذهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه، والفرق بين التمثل والتمثيل ان التمثل هو التصور على حين ان التمثيل هو التصوير والتشبيه. نقول تمثل الشيء تصور مثاله أي تخيله تخيلا حسيا" [2].

ويعرفه سارتر بأنه" تمثل في البنية الفكرية للحداثة الذي يكمن في ثنائية المركزية المتمثلة بالذات والموضوع، الذات بوصفها حرية وفعل وإرادة ومعيار، والموضوع بوصفه شبكة من المعطيات الموضوعية والحتميات"[3].

2- البنى:

البنائية Structure

اشتقت من كلمة (البنية) المصطلح الفكري الذي يعرف باسم (البنيوية) وهي نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام 1960-1966 في فرنسا, إذ عرفها (رولان بارت) بقوله: " أن البنيوية ليست مدرسة أو حركة, أو مفردات, بل نشاط يمضي إلى ما وراء الفلسفة, ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول اعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته"[4].

وقد عرف (ليفي اشتراوس) البنية بقوله: "إن البنية تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها, أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى"[5], وقد عرفت البنية "بأنها نظام مكون من مجموعة من الأجزاء أو العناصر, المكونات ذوات الطبيعة المادية أو العقلية, والمرتبطة بعلاقات

(1) التوحيدي، محمد علي، مصباح الفقاهة، ج1، مكتبة الداوري، قم - إيران، 1373هـ، ص 379.
(2) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص 342.
(3) سارتر وآخرون، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، دار المعارف للنشر، 1987، ص19.
(4) كيرزويل, أديث، عصر البنيوية, ترجمة: جابر عصفور, دار آفاق عربية, 1985م, ص244.
(5) مشكلة البنية, دار مصر للطباعة, القاهرة, ب.ت, ص35.

متبادلة مع بعضها البعض من جهة ومع الكل من جهة أخرى, والتي تتحدد بذلك الخصائص الجوهرية وفقاً لقوانين حاكمة وبما يخلق تنظيمات تتصف بأنها تواصلية بين الأجزاء (تصور وظيفي) أو تتصف بأنها نتائج لتطبيق نوع من الفروض المنطقية. كما يمكن التمييز ما بين البنية السطحية التي تعنى بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المدركة بين عناصر ظاهرة ما, كونها تمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة, وبين البنية العميقة التي تعني الخصائص والعلاقات الجوهرية الثابتة والكامنة خلف الظاهرة المحسوسة" [1].

والتعريف الإجرائي للبنى: هو الكيفيات التكوينية والمعالجات التشييدية والتركيبية التي ينتظم على وفقها الشكل التجريدي للمنجز الفني لتيار الرسم التجريدي الحديث, على وفق كل متماسك من العلاقات التبادلية بين الأجزاء, وهي تعد منظومة من العلاقات التركيبية التي تتمخض عنها من خلال الشكل الفني قيم جمالية مجردة غير منفصلة عن معانيها ودلالاتها الروحية حيث تخضع العناصر البنائية خضوع الجزء للكل إذ تكشف هذه العناصر عن الكيفية السببية التي تتجمع بها من خلال عمليات التكوين والتشكيل التي في ضوئها تتألف صيغ شكلية تجريدية مسطحة.

3- الرسم:

الرسم (Painting): ورد في المعجم الوسيط: بأنه الأثر، وهو تعريف الشيء بخصائصه واعراضه اللازمة ومنه:

- بياني: وسيلة للتعبير عن الظواهر والعلاقات المجردة بأشكال هندسية.
- تخطيطي: رسم إجمالي لا تداعى فيه التفاصيل وإنما تراعى فيه النسب الموضوعية للأجزاء المختلفة.
- دراسي: صورة تؤخذ بجسم هي أو منظر لدراسته من حيث الوضع والهيئة واللون وما إلى ذلك من أحكام التصوير وأصوله [2].

والتعريف الإجرائي للباحثة

الرسم التجريدي الحديث

يعد ظاهرة فنية معاصرة وليس مجرد تيار إذ إنه يمثل مرحلة متقدمة ومتطورة في الفن الحديث بعد إقصاء كل ما هو مادي ومحاكاة للطبيعة وحلت الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني, من حيث اعتماده على تصوير فكرة الفنان وشعوره باستخدام الألوان أو الأشكال والخطوط الهندسية في العمل الفني.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: مفهوم التجريدية

توطئة:

ظهر الفن التجريدي نتيجة حتمية لرد الفعل ضد الطبيعة التي سرت في ثمانينات القرن التاسع عشر وقد اتخذت مسارين رئيسيين تبعا للثقل المسلط في كل منهما على المضمون أو على الشكل. وكان الرمزيون في التصنيف الأول بسبب اهتمامهم بالمعنى الروحي للرسم، ويضم التصنيف الثاني الانطباعيين الجدد الذين لم يذكروا دور الفن الروحي تماماً، لكنهم امنوا بان تجديد اللغة الصورية ينبغي أن يأتي أولا. وكان الأمر بحاجة إلى حلقة وصل كي يولد، ثمرة الجمع بين هذين المسارين، فصار يدعى بالفن التجريدي.

ان الفن نحى منحى تجريديا توسع في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين لكن لم يتسنَ له ان يتطور طوال تلك المدة فالمألوف ان أية فكرة أصيلة لا تراود الذهن في الغالب إلا إذا بدت بوادرها فعلاً لدى

(1) البزاز, عزام ونصيف جاسم، أسس التصميم الفني, المكتبة الوطنية, دار الكتب, بغداد, 2001م, ص76.
(2) مرعشي, نديم، الصحاح في اللغة والعلوم، معجم الوسيط، دار الحضارة العربية، بيروت، 1975، ص383.

شخص ما، منذ تلك اللحظة فما بعدها تميل الفكرة إلى الشيوع وهذا ما حدث للفن التجريدي[1], على يد الفنان الروسي الأصل (فاسيلي كاندنسكي), 1866-1944 والفنان الهولندي (بيت موندريان) 1872-1944 الفنانان اللذان أرسيا القواعد والأسس الجمالية والفكرية لهذا الاتجاه وجعلاه موضع التطبيق الفني, ومنذ البداية عمل كل منهما مستقلاً عن الآخر ولم يكن لرسمهما صفة أسلوبية مشتركة[2], سوى مناهضة العالم المادي واختفاء معالم الواقعية, ومن خلال ذلك تحددت وتبلورت في السنين السبع الأولى لنشأة هذا التيار "باتجاهين رئيسين يقعان في عهدين, العهد الأول يبدأ من عام (1910- 1916) متمثلاً بالحركة التجريدية التي قام بها كاندنسكي بميونخ في ألمانيا, والتي بدأت بظهور كتابه عن الروحية في الفن, أما العهد الثاني: فيبدأ في عام 1917 عندما نشر (موندريان) في مجلة الطراز (دي ستايل) في هولندا آراءه التجريدية وعن اتجاهه الفني الذي أسماه بالتشكيلية المحدثة"[3].

حيث جاء الرسم التجريدي الحديث لينهض على نزعة شكلية, أي أن العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون, وتبعاً لذلك فإن هذه النزعة تقف بالضد من نزعة المحاكاة في الفن, فالشكل في محاكاته للأشياء بواقعها المادي يحمل معه مضموناً اخبارياً محدداً للشيء المحاكي, وبهذا فإن "النزعة الشكلية تعارض هذا الموقف تماماً, فهي ترى ان الفن الصحيح منفصل عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة. فالفن عالم قائم بذاته, وهو ليس مكلفاً بترديد الحياة أو الاقتباس منها. وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية. فالفن, إذا شاء أن يكون فناً, ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته"[4], وبذلك يمكن وصف الرسم التجريدي بشكل عام, بأنه الفن الذي "يُعنى باختفاء معالم كل أثر يشير إلى ما تعودنا رؤيته في حياتنا من أشياء أو أشخاص. فعندما يلجأ الفنان إلى التجريد, نجده يستبدل المعالم المميزة للأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان ولا شيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية, فيكون حكمنا عليها تبعاً لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الأشياء أو نقلها"[5], فالرسم التجريدي ينطوي على عملية "تخلص جوهري من كل ما هو معين"[6], حيث أصبح الخطاب البصري فيه لا يخرج عن كونه مجموعة من العلاقات الشكلية تتكون من الخطوط والألوان والمساحات, بطريقة تستهدف تحقيق استجابة جمالية دون اللجوء إلى إثارة المتلقي بمواضيع أو دلالات خارج سياق العمل الفني, وما أشارت إليه طروحات الناقدين الشكلانيين (كلايف بيل) و (روجر فراي) فالأعمال التي تحملها مضامين تاريخية أو التي تحكي حكايات وتوحي بمواقف, وجميع أنواع الرسوم التمثيلية. [7] وبهذا يصل (بيل) و (فراي) إلى ان الاستجابة الجمالية لمثل هذه الأعمال لم تكن استجابة نقية. إذ كشفت هذه الرؤية الجديدة عن الحقيقة الجمالية الخالصة, والتي حققت انتصاراً مهماً على صعيد فن الرسم التجريدي, فقد تم مفارقة الطبيعة وموضوعاتها في العالم المرئي, بإحداث عالم جمالي خالص, ينطلق من اللامرئي. كما أشار(ريد) "لا توجد اكتشافات مفاجئة تأتي إلينا من المجهول, بل إن كل ظاهرة وحسب قانون الديالكتيك هي نتاج عملية معقدة مركبة تتفاعل فيها عوامل وعناصر تقررها الظروف الملائمة لتطور ونمو تلك الظاهرة وهكذا فإن ظهور التجريدية في الفن لا يمكن اعتباره نتيجة تأملات وتجارب فنان ما, سواء كان (كاندنسكي) أم (ديلوني)"[8].

(1) باونيس، الان، الفن الاوربي الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص197.
(2) المصدر نفسه, ص197.
(3) حسن محمد حسن، مذهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين, دار الفكر العربي, القاهرة, د.ت, ص 162.
(4) ستولينتز, جيروم، النقد الفني, دراسة جمالية وفلسفية, ترجمة: فؤاد زكريا, مطبعة جامعة عين شمس, القاهرة, 1974, ص 195.
(5) الجبخانجي, محمد صدقي، فنون التصوير المعاصرة, دار القلم, القاهرة, 1961, ص132.
(6) المبارك, عدنان، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد, وزارة اعلام, بغداد, 1973, ص39.
(7) ستولينتز, جيروم، مصدر سابق, ص 203.
(8) المبارك, عدنان، مصدر سايق, ص63.

يحاول الفنان التجريدي ان يموضع الشيء أي يدمج الموضوع في تكوينات الشيء وابتدأ منذ ان أصبح لكتلة اللون أهمية عند (سيزان) ثم تطور بخلط الألوان الأتربة عند (براك) أو بإلصاق المواد المختلفة في اللوحة كأوراق الصحف والأشرطة والزجاج. وبهذا المعنى اتجه اهتمام الفنانين إلى الصناعة الفنية أي معالجة المواد العادية وقلبها إلى عمل فني كما تم (لدالي، براك) في إنتاج حلي تجريدية من مواد عادية.

ليس ثمة تفسير للفن التجريدي أو أي نوع آخر من الفن. فالفن لا يمنطق أو يعلل إنما يخترق بالبصيرة ومع ذلك فان بوسعنا ان نكتشف بقعة التجريديين.

حيث كان منهم القدامى يتركون تنفيذ أفكارهم بالتفضيل للتلاميذ وهذا دليل قاطع على الحقيقة التي ينساها معظم الناس وهي انهم كانوا يضعون رؤية الذهن فوق رؤية العين.[1]

حيث يعتبر بعض الفنانين والنقاد وجامعو اللوحات-الخبراء-الفن التجريدي مسالة شخصية تماما وخالية من أية دلالات اجتماعية. ولعل براهين وورنكر Worringer قد بسطت حديثا بشكل اكبر من قبل تي. ئي. هولم T.E. Hulme الذي ساهم في هذه الفكرة ، ان الرغبة في تأسيس قيم مستقلة للشكل بعيدا عن الموضوع هي بالتأكيد شيء شائع بالنسبة للثلاثة، ولكنها تكون غير مؤكدة إذا ما كانت هذه الرغبة ممزوجة بالخوف عند الفنان الحديث[2].

وقد شهدت باريس ظهور جيل عازم على قلب القيم الصورية رأسا على عقب ولد هذا الحافز من الولايات المتحدة لخلق رؤية جديدة، وانظم رسامون بشهرة ليجيه وماركس ارنست وشاغال واندرية ماسون من باريس إلى مارسيل دوشامب واوز ينفانت ومن ثم تسنى لهم الالتقاء بالفنانين الذين لجاؤا إلى أمريكا كالهولندي موندريان والألمانيين جوزيف البرز وهانز ريختر والهنغاري موهولي ناجي أو الذين هاجروا إليها كالأرمني ارشيل غوركي والسويسري كلارنار والهولندي وليم كوننغ[3].

والمعارض التي نظمتها (كاترين. اس، درايد)، وتأسيس الجمعية الأميركية للفنانين التجريديين في عام 1937 (أصبح يعرف فيما بعد باسم متحف غوغهايم)، ان هذه النشاطات ساهمت في تعريف الجمهور بالفنانين التجريديين الأوائل، وهب رسامون مثل ستوارت ديفز، ودوف، واني، أي. غالاتن، وجورج موريس، وبازيوتس، يدعمون الحركة بحماسه بالغة. وفي أثناء الفترة ذاتها، ساهم فنانون، أمثال: (فيركمان في هولندا، وكارلسوند في السويد، والالماني شفيترز، وين نيكولسن في انكلترا، وتوريز غارسيا في اور وغواي، وبيتوروتي في الارجنتين، وآرب وكوبكا وسونيا ديلوتي وهيربان و فوتريه في فرنسا)، وكذلك الفنانون الذين كانوا يعملون في باريس يومئذ مثل: كاندنسكي، وكلوسون في بلجيكا، وما نيلي في ايطاليا، والفلمنكي فانتوجيرلو، كل هؤلاء ساهموا في تلك الانطلاقة التجريدية المذهلة التي ميزت الحقبة في أعقاب الحرب مباشرة[4].

المبحث الثاني

الحركة التجريدية (Abstractionism)

معنى التجريد:

للفظة (تجريد) معنيان فيما يتعلق بفن التصوير المعنى الأول ينطبق على المكعبين حين يعمدون إلى تجريد، أو استخلاص عنصر من عناصر الشيء الموضوعي ليتخذوه نواة لتكوين أو تصميم جديد، أما المعنى الثاني، فلا ينطبق إلا

(1) اليوت، الكسندر، افاق الفن, ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1982، ص193-194.
(2) هيث، ادرين، الفن التجريدي اصله ومعناه، ترجمة: محمد علي الطائي، مطبعة اليقضة، بغداد، 1988، ص7.
(3) ايلغر، فرانك وآخرون، مئة عام من الرسم الحديث, ترجمة: فخري خليل، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1988، ص147.
(4) ايلغر، فرانك وآخرون، المصدر نفسه، ص147-148.

على نوع معين من الفن، لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي- وهذا هو "الفن التجريدي أو اللاموضوعي" Non-objective. الذي ظهر في فن كاندنسكي الذي عد بداية التحرر من الواقعية, حيث مر كاندنسكي بثلاث مراحل تنوعت على أساس من تحولات الرؤية الحدسية وآليات تطبيقها, وهذه المراحل كانت تمثل تجربة الفنان وسيرته الإبداعية, إلا انها يمكن أن تعد وصفاً شمولياً للرؤية التصويرية وتنوعها في الرسم الحديث.

المرحلة الأولى:

أطلق عليه (الانطباعImpression) وهي تشير إلى الانطباع المباشر من الطبيعة الذي ينجم من خلال وقع العالم الخارجي المباشر وتأثيره في الفنان.

المرحلة الثانية:

(الارتجال Inprovisation) يتمثل بأشكال التعبير التلقائي عن العالم اللامادي الباطني أو الروحاني وهو لا شعوري في معظمه. وعمل كاندنسكي بهذا المبدأ التعبيري الحدسي منذ ارتباطه بجماعة (الفارس الأزرق) عندما ربط المادة البصرية في الفن بالحياة الباطنية والروحية عند الفنان.

المرحلة الثالثة:

(التكوين Composition) ويتم بالتعبير عن الشعور الداخلي بمشاركة العقل, بما يفضي على التكوين نوعاً من الحذاقة كما يسميها كاندنسكي مع الحرص على عدم إظهار الدور الذي يؤديه العقل والوعي في العمل الفني, مع الإبقاء على دور العاطفة وهيمنة الوجدان[1].

حيث رسم كاندنسكي في عام 1910 أولى لوحاته التجريدية في صورة ألوان متفجرة براقة لا تمت بأي سبب إلى واقع الأشياء وقد انتهى إلى هذا الأسلوب التجريدي من طريقين ففي ذات يوم كان يتأمل البقع المتعددة الألوان على ثوب امرأة فأوحى إليه منظرها البهيج باستخدام الألوان وحدها في خلق الصورة دون الاستعانة بالأشكال الواقعية ومنذ ذلك الحين اخذ كاندنسكي الرسم بالألوان والأشكال المجردة دون غيرها مشبها فنه بالموسيقى وذاهب إلى ان فن التصوير بانصرافه عن محاكاة الطبيعة المرئية والحقائق المادية يصبح اقدر على التعبير عن الحقائق النفسية الباطنة[2].

و"الواقع ان في الفن التجريدي الصرف إمكانات للتعبير عن الانفعالات الباطنية العميقة أكثر مما في الفن ذي الموضوع، فهو قادر بالرغم من عدم ارتباطه بشيء موضوعي، أو لنقل بسبب ذلك على إثارة المشاعر والوجدان بطريقة أكثر صفاء وأكثر مباشرة"[3].

فعند كاندنسكي يحس المرء إحساساً مستقلاً ورائعاً بتناسق الألوان المنجز باللمسات الحقيقية لفرشاة الرسم. تلك اللمسات المتجمعة بشكل مساحة معتمة مقابل مساحة مضيئة، تعبر عن الغيوم. ان مقالة المسمى " فن الانسجام الروحي" بعكس وجهة نظره المتأثرة بالصوفية والقيم التي ينسبها إلى الألوان (كل لون بمفرده) هي أساسا قيم حدسية يمكن إدراكها بالحدس وذاتية والتشابه بين فن التصوير والموسيقى مؤكد باستمرار فاللون هو بمثابة لوحة مفاتيح (Keyboard) والعينان هما اللتان تجعلان الفنان يلمس المفاتيح والروح هي بيانو (Piano) لعدة أوتار والفنان هو اليد التي تعزف. [4]

(1) شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير, سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب, الكويت, 1978, ص101-111.

(2) نيو ماير، سارة، قصة الفن الحديث، سلسلة الفكر المعاصر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب ت، ص148-149.

(3) عز الدين، اسماعيل، الفن والانسان، دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص199.

(4) هيت، ادرين، مصدر سابق، ص22-23.

ان كاندنسكي يفكر في ان يطمح في التصوير لبلوغ تلك الحالة الرائعة للموسيقى ورائعة بسبب إثارتها المباشرة للمشاعر دون الاستعانة بالمعنى. لذا فان الأحكام السائدة حول فنه هو " الضرورة الروحية " حيث تنشا الضرورة الروحية الداخلية من ثلاثة عناصر:-

1- ان كل فنان، بوصفه مبدعا، يمتلك في داخله شيئا يتطلب التعبير عنه (ولهذا هو عنصر الشخصية).

2- ان كل فنان بوصفه ابن زمانه، عليه التعبير عن روح عصره (ولهذا هو عنصر الأسلوب).

3- ان كل فنان بوصفه خادما للفن، عليه ان يخدم غرض الفن (ولهذا هو جوهر الفن، وهو ثابت على مدى العصور، ولدى جميع الشعوب).

وقد أشار كاندنسكي إلى انه من المستحيل تحقيق العنصر الثالث ما لم يتم تحقيق العنصرين الأول والثاني بالرغم من ان السمة الشخصية والأسلوب ضروريان لإبداع الآثار الفنية وللإعجاب بتلك الآثار في فترة زمنية معينة، إلا إنهما يفقدان بمرور الزمن روعة العنصر الثالث، الميزة الموضوعية والجوهرية للفن. حيث تظهر في أعمال كاندنسكي عظمة الشرق، فالألوان السخية، وفن الخط الدقيق والمعقد، والتناوب بين الضبابية والتحديد الدقيق، كلها من مميزات الفن الشرقي، وربما ان هذه الميزة الغريبة المبهمة هي التي جعلت لوحاته غير مستساغة على نحو غريب- أما اللوحات القريبة من اللوحات الأصلية فتبقى قوتها الجوهرية ويبقى جمالها مقبولا[1].وكان كاندنسكي ذا نشاط خارق وطاقة محفزة ومولعا بالعلاقات بين الفنون كلها وسعى إلى الموازنة بين اللون والصوت والحركة في مسرحيات قصيرة تحمل عناوين مثل (صوت اخضر) و (وصوت اصفر).

كان زعيما بطبيعته ونظم في ميونخ جمعية اثر أخرى للفن الطليعي وأسفرت جهوده مع الفنانين التعبيريين عن تكوين مجموعة (الفارس الأزرق) في عام 1911 واستقى الاسم من إحدى صوره المبكرة رمزا لإلهام الفنان.

حيث طرق كاندنسكي معنى الرسم من زاويتين، نفسية وروحية وناقش التأثيرات التي تخلفها الألوان فنيا وحاول ان يقرن الألوان بالاتجاهات الخطية وبالأشكال لان اللون في الرسم ينبغي ان يتخذ له شكلاً, فبعد قطيعة الابتسمولوجيه هذه للأشكال التشبيهية, ابتغاء الشكل وتتجانس معه عبر حركيته الداخلية بتناغمات وإيقاعات موسيقية قادرة على الإيحاء والتعبير عن الضرورة الداخلية (Necessity Tuner) على أساس تجريد البنية العميقة في ما وراء الشكل, فقد استهدف العمل الفني لدى كاندنسكي بتقصيه اللون والشكل, ونسق الإيقاع في لوحة كاندنسكي يتمثل في سيطرته على نسق اللون بشكل كامل مضاف إلى قدرته التحليلية لبنية اللون وتجسيده بتضادات وتآلفات تكون بحسب الضرورة الداخلية للفنان والشيء المعبر عنه وركز على الوحدة بين ألوانه والعلاقة بين اللون والانكسارات الخطية الغامقة ذوات الحركة الإنسانية يثير أحاسيس لا ترى إلا بعين الخيال ومن خلالها يتم بناء الإيقاع اللوني بحرفية عالية نراه يكون ايقاعاً متزايداً وأخرى متناقصاً ورتيباً وغير رتيب.

وامن كاندنسكي بان التركيبات من اللون والشكل لها أهمية تعبيرية فعلية، وان دافع الرسم عند الفنان يأتي من " حاجة داخلية " وبذا فان الفنان هو نوع من الرؤيويين، أو الرائين يقدم بعمله لمحات من الحقيقة الأكثر عمقا من العالم المادي الذي تعرفه [2]. وأشار كاندنسكي لا يكفي في الفن ذي الموضوع الخالص ان يناشد الحس، وعلى العمل الفني ان يثير الاستجابة على مستوى أعمق من المستوى الذي ندعوه الآن باللاشعور، " ذبذبات الروح " التي تتخذ موقعا لها بعدئذ فهي أما ان تكون شخصية، فتؤثر في نوع من الرج العقلي، أو تكون فوق شخصية، وفي ذلك تتخذ أشكالا ذوات طراز بدائي،

(1) المصدر نفسه ، ص23-25.

(2) باونيس، الآن، مصدر سابق، ص201-203.

تصبح فيها مشاريع الإنسان شرحا لمصيرها. وكان كاندنسكي مدركا للأسس الرياضية للشكل الجمالي وقد صرح في كتابه على ان " الرقم هو التعبير التجريدي النهائي لكل فن". لذلك فانه لا يستطيع في النهاية تسليم نفسه إلى أي شكل من أشكاله الآلية، يجب ان يكون للعمل الفني " بناء خفي " وليس بناء هندسيا واضحا، وبالرغم من ذلك يمكن ان تكون له تأثيرات محسوبة [1].

المبحث الثالث

المذهب التجريدي

ما هو المذهب التجريدي؟

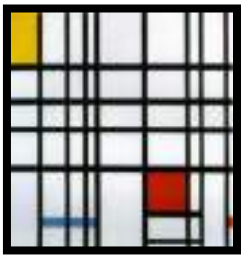
كان التجريد يتطلب تعرية الطبيعة من حلتها العضوية، ومن أرديتها الحيوية، كيف تكشف عن إسرارها الكافية ومعانيها الغامضة، وسواء كان التجريد هندسيا شاملا أو جزئيا بتبسيط الأقواس والمنحنيات، وسواء كان التجريد كاملا أو نصف تجريدي، فانه يعطي الإيحاء بمضمون الفكرة التي يقوم عليها العمل الفني.

ان المذهب التجريدي في الرسم يسعى إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية التي أثارت وجدان الفنان التجريدي فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع، كالتفاحة والشمس وكرة اللعب وما إلى ذلك، فالشكل الواحد قد يوحي بمعان متعددة، فيبدو للمشاهد أكثر ثراء [2]. من الفن التجريدي في مرحلتين تاريخيتين, فترة ابتدائية استغرقت من 1910-1916 وفترة تالية بدأت عام 1917 بحركة (دي ستيل) الهولندية واستمرت حتى الآن, ويظهر التحوير في تلك الحركة خالصاً لا يمت بصلة إلى الطبيعة. حيث انقسم الفن التجريدي إلى اتجاهين رئيسين:

- الأول: تمثل باتجاه التجريدية الهندسية:

وتزعمها بيت موندريان في هولندا و مالفيتش في روسيا, ويضم حوله العقلانيين والكلاسيكيين وكل خصوم الرومانسية أمثال كورن وهيربن ومانييلي وهليون في فرنسا وبالابراموليني في ايطاليا و لوبي وبيل في سويسرا وفورد مبدغ –كيلدفارد في المانيا وبن نكرسون وباسمور في بريطانيا وبيترز فرانكس في بلجيكا.

ويعد بيت موندريان أحد رواد المدرسة التجريدية في الرسم, وقد اقترن اسمه بتطوير ما أسماه فيما بعد بالبلاستيكية الجديدة وهي شكل من أشكال التجريد الذي يعتمد على رسم شبكة من الخطوط السوداء الأفقية والعمودية باستخدام الألوان الأساسية الشكل (1)



الشكل (1) تكوين بالأصفر والأزرق والأحمر

(1) ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1989، ص136-137.

(2) أسامة محمد علي حميد، المدرسة التجريدية مفهومها وانواعها وابرز فنانيها ، اكاديمية الدراسات العليا، مدرسة الاعلام والفنون، ليبيا, 2010.

وفي عام 1917 تزعم (بيت موندريان وتيوفان دوسبورج theo van Doesburg) جماعة من الفنانين اخذوا على عاتقهم استخدام الأشكال الهندسية دون غيرها، وبخاصة المستطيل، أساسا للتصميم سواء في فهم التصوير أو النحت أو العمارة، وكانوا يصدرون مجلة فنية تدعى(دي ستيل) فأطلق هذا الاسم لقبا عليهم، حيث كان دوسبورج فنانا متعدد الجوانب رساماً ونحاتاً ومهندساً معمارياً وأديباً وكانت طريقته في استنباط التكوينات الهندسية هي البدء برسم كائن طبيعي ثم تجريد الشكل. حيث كان هذان الرسامان يعملان في تطهير المكعبية من نزعتها الزخرفية الهوجاء ووضعا نظرية جديدة تدعى (الصفوانية Purisme) فاندمجت هذه الحركة الفرعية في غمرة التيار العام المتجه نحو التنظيم الهندسي لهذا التيار الذي ما لبث ان امتد تأثيره نحو ميادين أخرى، كالعمارة والتصميم الصناعي والواقع ان الحركات الثلاث السوبرماسية ودي ستيل والصفوانية وبالرغم مما بينها من اختلافات على قاعدة مشتركة هي صفاء الخطوط والاختزال الهندسي[1].

أما (كازيمير مالفيتش Kasimir Malevitch) الروسي الأصل (1878-1935) يعمل في سبيل التجريدية الهندسية الذي تأثر في مطلع حياته بالحركة الحوشية ثم اعتنق المذهب المكعبي, ابتدأ من 1910 ناسجاً إلى حدٍ ما على منوال فرناند ليجيه دون أن يفتن مثله مع ذلك بالأشكال الميكانيكية. غير مسبق في لوحاته إلا على الأشكال الهندسية يقول كازيمير مالفيتش: " إن الفن هو قدرة انشاء الصورة على اساس الثقل والسرعة واتجاه الحركة.. حيث يجب أن تمنح الاشكال الحياة وحق الوجود المستقل"[2]. وأطلق على مذهبه الجديد السوبرماتية Suprermatism[*] يعني بذلك أولوية الإحساس الصرف. ورسم لوحات تشمل عددا اكبر من الأشكال الهندسية المربع والدائرة والمستطيل مع استخدام شيء من الألوان على ان لوحاته جميعا تتسم بالشفافة والصرامة [3].حيث تفردت السوبرماتية حينذاك ببنائاتها وتصوراتها عن الفضاء الكوني الزاخر بأجسام سابحة تجنست بالجنسية السوبرماتية وإتصفت بالخفة لتتسابق عبر مضيقها ومدارها الخاص من خلال أشكال هندسية أولية بسيطة ومسطحة تبدو للوهلة الأولى منتمية للإتجاه التجريدي, إلا أن ماليفيتش لم يعرّفها على أنها تجريد بل عرّفها على أنها " واقعية جديدة ", وبالفعل نجده وقد أطلق عناوين وصفية لأشياء ملموسة فى الواقع مثل " لاعب كرة القدم ", " بيت قيد الإنشاء " " طائرة تحلّق "....، وهو مايثبت أن السوبرماتية فى أصلها كانت إمتداداً للمستقبلية التكعيبية الروسية, لكنه فيما بعد لم يطلق مسميات على أعماله سوى " سوبرماتيزم " وأرقام, أو " كتل فى حركة mases " "in movement انظر الشكل (3,2)

الشكل(2) لا عب كرة

الشكل(3) بيت قيد الانشاء

(1) ينو ماير، سارة، مصدر سابق، ص152-153.
(2) أماني على فهمي, مقالة عن مالفيتش والطفو فوق الأبيض. متاح على الانترنت http://www.doroob.com
(*)" السوبرماتية " قد يمكن ترجمة هذا اللفظ بـ " الاولوية " او " العلوانية " او " الفوقانية " وكان ليس منها ما يؤدي المعنى تأدية دقيقة.
(3) نيو ماير، سارة, مصدر سابق، ص151-152.

الثاني: تمثل باتجاه التعبيرية التجريدية

التي تزعمها كاندنسكي في أوربا وتجمع حوله الرسامون الغنائيون التعبيريون وعلى حواشي هذين الاتجاهين نشير إلى آخرين هما (بول كلي) ورؤيته الغنائية الذي كان على درجة من الذاتية بحيث لم يكن يسعى إلى كسب الإتباع له. و(روبرت ديلوني) وأورفيته (*) التي اثرت في الفن الالماني قبل الحرب العالمية الأولى وادخلها الولايات المتحدة كل من مورغان روسيل وستانتون ماغدونولد رايت[1]. حيث وجدت التجريدية العقلانية الخالصة صدى لها في أمريكا فشجعها "ألبرز" احد اساتذة الباوهاوس(**) السابقين، وديلر وغلارفر من أتباع موندريان اللذين بقيا على إخلاصهما للتشكيلية الجديدة التي دعا إليها أساتذتهما والفضل يعود بذلك إلى موندريان بعد ما استقر به المقام في نيويورك عام 1940 الذي لقي في أمريكا فهماً وتقديراً اكبر مما لقيه في أوربا. حيث نشا تيار التعبيرية التجريدية وتطور في الولايات المتحدة أمام خلفية محاكمة من الوقائع والأحداث التاريخية ذوات الوقع الثقيل على خط الحياة واتجاهات النشاط الثقافي وكان من طليعة تلك الأحداث الكساد الاقتصادي الأمريكي العظيم سياسة الصفقة الجديدة لحكومة(روزفلت)، الحرب العالمية الثانية ونتائج انتصار الحلفاء على دول المحور واندحار النازية والفاشية, فضلا عن حلول عصر السلاح الذري وشبح الجحيم الأكبر، ولان الولايات المتحدة وسط هذا المعترك كان لهذه الأحداث ابلغ الأثر على الوضع الفكري والثقافي.

ان التعبيرية التجريدية بوصفها حركة في الفن ما هي الا امتداد ومبالغة لهذه التعبيرية الخطية لذلك تربطها علاقات قريبة بفن الخط الشرقي [2].

كما ذكر افلاطون في احد كتبه (حوارية فيليبوس) بان الخط والدوائر والمساحات هي جميلة في ذاتها جمالا مطلقا. يضاف الى ذلك آراء بريتون في المذهب السريالي القائم على علم النفس لفرويد.. كما هو شأن مارنيتي في المذهب المستقبلي الذي يستند إلى النظرية النسبية للعالم انشتاين. لهذا فان النظريات العلمية الحديثة قد كانت سندا للمذاهب الفنية الحديثة يضاف اليها نظرية شوبنهور التجريدية (ان جميع الفنون تطمح الى ما بلغته الموسيقى من اوضاعها التجريدية). انظر الشكلين(4, 5)

الشكل (4)

الشكل (5)

(*)" الاورفية " Orphism مذهب قديم اقرب الى الصوفية، مبني على شخصية الموسيقى الشاعر الاسطوري اورفيوس وتقول الاسطورة عندما لدغت افعى حبيبته يوريد يسي يوم زفازفها ورحلت الى العالم السفلي مثوى الاموات، نزل اورفيوس الى بلوتو إله العالم السفلي وسحره بغنائه، فسمح له بإعادة زوجته على ان تتبعه وهما صاعدان الى عالم الاحياء دون ان ينظر وراءه، لكنه فعل في اللحظة الاخيرة ففقدها الى الابد.

(1) مولر، جي أي واخرون: مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص149-150.

(**) الباوهاوس، مدرسة فنية ظهرت عام 1919 في فايمار Weimar قادها غروبيوس واصدقاءه في المانيا.

(2) ريد، هربرت, مصدر سابق، ص137-138.

وكان لهذه الافكار اثرها الملموس في الاداء التكويني والروحي لاعمال كاندنسكي, حيث صرح بان الفن المعاصر يمر في احدى اعظم الفترات الخلاقة في تاريخ الفن وبان الفنانين مساقون بقوة دافعة عظيمة اي بضرورة داخلية. حيث ان التقاليد الفنية القديمة كانت تقيم عوائق امام التعبير الحر عن هذه الضرورة الداخلية. هذه الاجواء الروحانية عززت من موقف كاندنسكي الجديد في عملية الاداء والتكوين والبحث عن الماهيات. وقد جاء كتابه - التناغم الروحي - الذي ظهر سنة 1910 ثمرة لهذه الجهود والبحوث والاستطلاعات المستمرة في بلاد الشرق و الغرب وكسر الاطر القديمة... وكانت اول لوحات كاندنسكي التجريدية هي لوحة مائية تحمل عنوان - تجريد - سنة 1910.. ويقول كاندنسكي (ان ماهو ظروري هو شكل من الفن اقل جاذبية للعين واكثر جاذبية للروح) وعلى هذا المنحى كان كاندنسكي يعمل وكان يؤكد على معرفة موضوعية للحرفة, وهو اشارة الى التعامل العقلاني في تنفيذ العمل. وقد انظم كاندنسكي الى كادر التدريس في مدرسة الباوهاوس Bauhaus التي تأسست سنة 1919 في المانيا حيث كان هناك عدد من الفنانين البارزين امثال بول كلي و مالفيتش وغيرهما. والذين وضعوا اللبنات الاولى للفن التجريدي المعاصر وعلى اسس فكرية قوية. ومن خلال هذه المدرسة انتشر التجريد في جميع انحاء اوربا. وقد كتب كاندنسكي يصف مراحل حياته الفنية وقسمها عالى ثلاث مراحل هي:

1. انطباع مباشر عن الطبيعة..
2. تعبير لاشعوري عفوي بصورة عامة.
3. تعبير عن احساس داخلي تشكل ببطء... اختبر واعدل مرارا وبحذقة تقريبا وادعو هذا - تكوينا - في هذا التكوين يؤدي العقل والقصد دورا مهما في عملية الاداء... (يستحسن بالفن التشكيلي ان يغور الى خلف ما نراه ظاهرا ليصور العناصر الروحية الكامنة باطنا).

فما سعى اليه كاندنسكي في بحثه عن الروحانيات سعى اليه المتصوفة في تعبدهم واتجاههم الروحي الى السماء كما ان الاختزال والتقليل والتقشف في الخطوط في تشكيل اللوحة يقابله التقشف في حياة الصوفي من مأكل ومشرب وملبس ومسكن.. وهذا ما ذهب اليه افلاطون ايضا في آرائه الميتافيزيقية التي تؤكد ان ما وراء مظاهر الاشياء حقائق مستترة غير مرئية وهي مطلقة خالدة.

<u>المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري</u>

1. إن العمل الفني التجريدي ينطوي على عملية التخلص الجوهري من كل ما هو مادي والتأكيد على عوالم البنى في اللوحة الفنية بعيداً عن العالم الخارجي وتحويلها إلى أنساق من العلاقات التصويرية في أشكال ذوات صفة حدسية, حيث نجد العمل الفني عند موندريان ذا صفة هندسية عمودية وأفقية في حين نجده عند كاندنسكي قد منح الضرورة الروحية بعداً لا متناهياً كما مدون في طروحاته في كتابه (الروحي في الفن).
2. سعى الفنان الروسي مالفيتش في عمله الفني أن يضع بنيته التشكيلية من خلال مساحة مسطحة, أي أنه يحيل كل ما في الوجود إلى مربع يكتسب لوناً محدداً جاعلاً رؤيته هي المحور الذي تدار من خلاله مطلقية الشكل الهندسي, وهو بهذا يشترك مع رؤية كل من كاندنسكي وموندريان في سعيهما إلى شكل يتميز بالبساطة والهندسة ذات الإيقاع الكوني.
3. إن المذهب التجريدي في الرسم يسعى إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية التي أثارت وجدان الفنان التجريدي, فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع, كالتفاحة والشمس وكرة اللعب, فالشكل الواحد يوحي بمعانٍ متعددة فيبدو للمشاهد أكثر ثراء.

4. لقد نظر كاندنسكي إلى الأشياء بوصفها أنساقا لونية يجد فيها (سلطة الموسيقى) ووظف النسق اللوني كالعمل الفني الانطباعي, فلم يعد اللون جزء لا ينفصل عن الشيء بل يصبح هو نفسه هدفاً وغاية لكي يتوصل إلى إحداث أنساق من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية كنقل أو تمثيل يحمل بذاته دلالة ذات طابع روحي.
5. يشكل التجريد ظاهرة فنية عامة أكثر من وصفه تيارا, يستهدف الشكل وإظهاره بقيم جمالية خالصة, من خلال إقصاء المحاكاة القائمة على التجسيد الواقعي في ضوء تألف العناصر المجردة وانسجاماتها في بنية الشكل.
6. إن بنية الشكل المجرد ترتكز على رؤية جمالية تستند إلى جانب فكري مثالي ينأى عن العالم المرئي الحسي أو الامتثال لمحاكاة الواقع فهو يعد فرصة للتخلص من محدودية العالم المرئي.
7. إن تبني الشكل المجرد هو للتعبير عن مكنونات النفس والوجدان, الأمر الذي أفقده الموضوع وفي ذات الوقت التشديد على بنائية للشكل الخالص كالبنائية الهندسية القائمة على هندسة الأشكال وتناسقها على وفق مبدأ عقلي فاعل فضلاً عن بنائية تلقائية تعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية للوصول إلى أشكال أكثر تعبيراً عن النفس والروح.
8. إن الرسم التجريدي الحديث مفهوم قائم على الجمال الخالص يدعو إلى نزعة شكلية في الفن قوامه الشكل دون المضمون.
9. إن التجربة الجمالية ذات التوجه التجريدي لا تتعدى كونها تجربة شكلية, بوصفها تركز على مظاهر الشكل الفني وجانبه التنظيمي ليستهدف الإثارة الحسية والوجدانية من خلال اللون والخط والمساحة.

الدراسات السابقة:

من خلال ما استطاعت الباحثة الاطلاع عليه من دراسات سابقة، وجدت انه ليس هناك دراسة سابقة تطرقت إلى الموضوع بشكل مباشر.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث

لقد أطلعت الباحثة على ما منشور في الكتب والانترنت من مصورات للوحات فنية تمثل الرسم التجريدي الحديث, وبما يحقق من دراستها موضوعة البحث الحالي, ونظراً لكثرة إعداد مشكلة البحث وعدم إمكانية حصره احصائياً, فقد أفادت الباحثة من المصورات المتوافرة بما يغطي هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث

لأجل اختيار عينة البحث قامت الباحثة بتصنيفها حسب الاتجاهات الرئيسة للرسم التجريدي الحديث, وبما يناسب مع حدود البحث وحسب أهميتها وشهرتها التي مثلت التجريد الخالص, وقد تم اختيار عينة البحث قصدياً بما يحقق هدف البحث وبعد الإفادة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري, فتم اختيار عينة بواقع (3) لوحات على وفق المسوغات الآتية:

أ- لما تتمتع به هذه الأعمال الفنية من شهرة وقيم جمالية في إرساء أسس التجريد الخالص في الرسم التجريد الحديث.

ب- تباين النماذج الفنية المختارة من حيث الاتجاه والرؤى وبما يتفق مع الإطار النظري.

ج- تم اختيار نماذج عينة البحث, استناداً إلى آراء مجموعة من الخبراء بغية التأكد من صلاحيتها وبما يحقق هدف البحث.

ثالثاً: منهج البحث

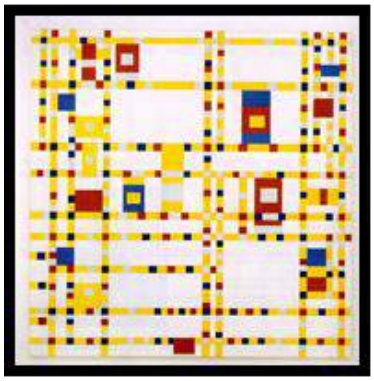
من أجل تحقيق هدف البحث والتعرف على البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث, اعتمدت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري لتسهم في اغناء عمليات تحليل نماذج عينة البحث, وقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل العينات, وبطبيعة الحال فإن مهمة التحليل هذه سوف لا تستمد كفايتها في الوصول إلى النتائج التي تتناسب وهدف

البحث ما لم تلتزم مؤشرات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث التي تم تثبيتها في الفصل الثاني, ولأجل ذلك ستحاول الباحثة ترتيب تتابع خطوات التحليل منهجياً على وفق هذين المحورين:

أ- تحليل البنى الهندسية ويتضمن قراءة وصفية للخطاب البصري من حيث تشكلات العناصر البنائية والوسائل الرابطة لها.

ب- تحليل الأطر الفلسفية والجمالية في تشكيل وتوجيه البنية الهندسية في الرسم التجريدي الحديث لما يتضمن من قدرات وتأويلات في تدعيم مبررات الشكل المجرد والصفة الجمالية له.

رابعاً: تحليل العينة



العينة (1)

اسم العمل: برود واي بوغي / ووغي

اسم الفنان: بيت موندريان.

المادة والخامة : زيت على كانفاس.

القياس: 127, 127 سم.

تاريخ الإنتاج: 1942 – 1943

العائدية: متحف الفن الحديث / نيويورك

يمثل البناء العام في هذا العمل شبكة من الأشكال التجريدية حيث تكونت هذه الأشكال نتيجة لتتابع التقاطعات الخطية العمودية والأفقية, تعتمد شكل المربع وأنماطه فأصبح التكوين يشبه خريطة هندسية معمارية, وقد أخذت البنى النسقية ذوات المستويات من الخطوط الأفقية والعمودية المتعددة أن هذه الخطوط باتجاهيتها وفق هذه الصيغة المجردة هي تلخيص عن جميع أنواع الخطوط وعن اتجاهاتها المختلفة كحالات فردية متعددة للخط بل وحتى الخطوط المستقيمة ذوات الاتجاهات الأخرى, ليلخصها لحالة واحدة كلية هي الخط المستقيم العمودي المتقاطع مع الخط المستقيم الأفقي كحالة متعارضة له, فلقد استبعد (موندريان) الخطوط المائلة والمنحنية التي يتم اللجوء إليها في تحديد الأشكال المكانية الجزئية المحددة ذوات الطابع الفردي هذه الصيغة في التشييد, عولت كثيراً على الفعل البصري لطاقات الخط المستقيم في تركيبته المتعامدة, يظهر أنه نفذ هذه التشييدية بآلية هندسية وفق منطق عقلي رياضي فالإشكال المجردة الملونة تشير إلى الاتساق الموجب في بنية اللوحة تذكر هذه المعالجات بتطبيقات قوانين (الجشطالت) في أدراك الشكل, أما الأرضية, فتشير إلى الاتساق السالب حيث أن بنية الشكل المجرد في هذا العمل الفني الذي يمثل أحد خلاصات (موندريان) الجمالية التي توصل إليها من خلال بحثه عن الجوهري والنقي. أستخدم الألوان الرئيسية (الأصفر, الأزرق, الأحمر) هذه الالوان تأتي هنا لتلخص جميع الألوان الأخرى إذ لا يمكن اشتقاقها من ألوان أخرى, التي تظهر كظواهر فردية جزئية في العالم المرئي المتغير حيث أن الخط واللون امتلكا الجمال الهندسي في طبيعة كيانهما, فهذه الصيغ والتراكيب الشكلية المجردة تتجاوز الأحاسيس الفردية للذات الحسية والشكل هنا استهدف الحقيقة الجمالية ذاتها هذا ما حققه (موندريان) من خلال تكرار تواترات الشكل الهندسي باعتماد الإزاحات للمساحات اللونية المتباينة وبهذا أفصح الشكل التجريدي عن قانون دوري لأوجه الكون وعن وجه الحداثة من خلال تضمينه الحركة والتغيير المستمر. حيث خلق المزيد من القيم الاستاطيقية.

العينة (2)

أسم العمل: ثمانية مستطيلات حمراء.

أسم الفنان: كازيمير ماليفيتش.

المادة والخامة: زيت على كانفاس.

القياس: 49 × 66 سم.

تاريخ الانتاج: 1915.

العائدية: معرض ستدلجك – امستردام.

بحث الفنان عن حقيقة جمالية مطلقة, يمكن أن تكون بديلاً عن العالم المتعين والواقعي, من خلال علاقات رياضية تربط الموجودات كما هو واضح في منهجه الفني الذي أعتمده في إيصال اللوحة إلى أكبر قدر من الصفاء والنقاء والتخلص من عدم التماثل, منهجه الذي أسماه (السوبرماتزم) لينتمي الرسم إلى الكلي والثابت واليقين في ضوء اعتماد الأشكال المربعة والمستطيلة دائماً أرضية بيضاء مستطيلة يستخدمها (مالفيتش) لترتيب مستطيلاته الثمانية متباينة الأحجام عليها, بلون واحد هو الأحمر شكلت سطحه التصويري بصيغة متعارضة بين الخلفية والأشكال مسطحات بلا عمق.

فهو يصف المربع بأنه (طفل ملكي وحي) من خلال السعي لاختزال العالم التمثيلي كلياً واستمراراً لمقولة اكتمال المربع وتوالده أثر انقساماته الداخلية, بوصفه شكلاً يحتفظ بقدر من الجمالية عند وجوده على السطح التصويري.

لكن التباين في الشكل والحجم حقق حركتها داخل الفضاء المفتوح نحو اللامحدود, ضمن توصلاته اللاموضوعية في الرسم واستخدامه الأشكال الهندسية المختزلة, حتى يقترب من (نقطة الصفر) في تجريده المطلق.

وقد توحي المستطيلات الثمانية المتباينة في الحجم بالحركة الدائرية الدائمة, التي لا تستقر عند نقطة مركزية على السطح التصويري, فضلاً عن لونها الأحمر.

حيث تكتسب هذه الأشكال بعداً روحياً وبصرياً في الوقت نفسه, ويتوحد المرئي واللامرئي في مستطيلاته نحو تحقيق وحدة مطلقة بين الشكل المشيد والفضاء كي يصبح فنه لاموضوعياً خالصاً يتلاشى فيه كل شيء وتبقى كتلة ومادة ستبنى منها الأشكال الجديدة نجد أن الملامح الهندسية في لوحة (مالفيتش) تتحدد بالعلاقة بين الأشكال الهندسية, والارتداد في عودتهما للأشياء الحقيقية الأولى أن مساقط المستطيلات الثمانية في اللوحة نجد علاقتها معا, باشتراكها في العودة إلى الشيء الحقيقي بمعنى أن الأشكال ماهي صوري, بوصفها وقائع وجودية يمكن تلمسها بالاتفاق مع الرابطة, إذ يظهر في الصورة التجريدية أشكال لم يسبق أن شوهدت أو عرفت, كما قال سارتر (أن العين يجب أن تجد حافزاً على التقبل لكي تقوم بدون البحث عن وجه شبه, لتوحيد هذه البعثرة التي هي صورة فقد استطاع (ماليفيتش) أن يجعل كل جزء أو مستطيل يكون (مونادا) يعكس البناء الكلي, هو ماقصده الفنان لإيجاد إيقاع متسارع من خلال الحركة واللون المتعارض مع خلفية اللوحة, وإنتاج فعل جمالي في نهاية المطاف, كونه فعلا اتصاليا يرتكز على مفردة الصورة – الحركة بتأكيده اندماجاً كلياً للتقنيات لان الفعل التجريدي يستطيع فهم الأشياء والموجودات من خلال الأجزاء أو تقطيعها, وأن مقولات الزمان والمكان تقع تضمن هذا الفهم وما الزمان والمكان المجتزئان إلا تعبير عن الزمان والمكان الكلي وأن اجتزاء مقولات الزمان والمكان وما أجزاء الأشياء إلا تمثيل للكلي, تمت بقصدية واضحة وبوعي من قبل ذات مدركة يتحد الداخل والخارج فيها ففي الكلي تنظم الأهداف الجزئية لتحقق انسجامها عبر التعددية في هدف كلي واحد, لايمكن وجوده إلا في الكلي والثابت, لان كل جزء من هذه الأجزاء فيه يكون متحرك في ذاته وفي الشكل النهائي.

العينة (3)

اسم العمل: تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق

اسم الفنان: بيت موندريان

المادة والخامة : زيت على كنفاس

القياس 48× 48 سم

تاريخ الإنتاج: 1930

العائدية: مجموعة الفريد روث- زيورخ.

صور (موندريان) في لوحته, تكويناً هندسياً تضمن الشكل الأول مربعاً بلون أزرق بتماس مع الأحمر عند الرأس، أما الشكل الثاني فهو مستطيل ابيض مجاور للمربع الأزرق, من الجهة اليمنى يقابله مربعان في الأعلى لونهما أبيض، أما الأسفل فهو اصفر اللون, صور (موندريان) هذه التكوينات الهندسية بألوان أساسية في الزاوية اليمنى العليا مربع أحمر من مساحة العمل الأكبر ويجاوره مستطيلان مختلفان في المساحة أبيضان يقعان في الجهة اليسرى أما الجزء الأسفل فقد جُزِّئ إلى أربعة أشكال ولقد وزعت على المساحة التصويرية بالطريقة المنطقية حيث عرفت رسومه بالاتزان والثبات المطلق, والفنان من خلال هذه الحسابات التفصيلية لنقاء هذه الألوان (من الدرجة والقيمة والمساحة) فالإزاحات التي وضعت للمساحات اللونية المتباينة وكذلك وحدة التكوين ووحدة الخطوط المستقيمة الأفقية العرضية والعمودية السوداء التي شكلت فواصل لهذه المسطحات وما يحكمها من تقابل مرسوم تجربة عقلية تقترب في طبيعتها من سر الاعداد والرياضيات الفلسفة (فيثاغورس) بما يعني بتجانس المتعارضات ومن سحر وجمالية, تتجلى هذه الهندسة لدى (موندريان) في مبادئ أساسية وهي: (الوحدة, والثبات, والتوازن, والطهر الروحي)هذه المبادئ مجتمعة طبقت بعقلانية بين اللون والخط في العلاقات البنائية فقد كانت هناك رمزية في استعماله لهذه الالوان ومنها ما يتعلق بأصل الأشياء كاللون الأزرق لون المحيط المائي أو زرقة السماء او حتى الخط الأسود الذي اتخذ لنفسه مساحة عرضية واللون الأحمر الذي يُفسرَّ بلون الشمس هذه الألوان هي ألوان أساسية صافية ونقية. ومن خلال لغة عقلية ومثالية في آن واحد حيث منح موندريان, اتجاهاته التشكيلية البنائية بعداً لا نهائياً من خلال حركة هذه الخطوط حيث تبدو اللوحة رسالة للمتلقي حرة خالصة كما يقول أفلاطون إن هذه الاشكال الهندسية حاملة لصفة الجمال والمطلق, العناصر البنائية التي تتشكل تحتوي السمات الجمالية المجردة في سياق كينونتها وحتى الخط, الذي فصل بين هذه الألوان حيث اتخذ لنفسه مسارات حرة الامتداد (كالعمودية والافقية والتماس والتقاطع) هذه الخطوط المستقيمة السوداء هي التي تؤثر في الرؤية البصرية في اتجاهاتها وتقاطعاتها, أما صفة الخطوط المستقيمة التي غدت بثقلها تحاول العبور خارج اطار اللوحة لتنطلق وتمتد إلى ما لانهاية, هذه الاشكال الهندسية التي اصبحت ارضية موضوعية نظامية متزنة تسير نحو الجمال المطلق المحض توازي بانطلاقاتها العقلية حتى تصل إلى الروح والمطلق عن طريق الموسيقى ذات الطبيعة الرياضية وهنا يبحث عن حقائق جوهرية كامنة في ما وراء هذه الاشكال وهنا يستدعي تفعيل لدور ملكة الحدس والتأمل الصوفي هذه الاشكال التي تتطلب تجاوز المرئي المتعاقد عليه في الطبيعة .وهنا كانت عناصر التغاير والاختلاف بين الأفقي والعمودي هو ما اعتمدت عليه هذه التراكيب الهندسية في اشتغالها على البنائيات الأفقية والعمودية, وهنا تحمل طاقة الديمومة الباطنية بين ما هو مرئي وغير مرئي وهنا فعلت فعلها وهي رؤية للشكل البنائي الهندسي المتسامي للحضارات القديمة.

الفصل الرابع

أولا : نتائج البحث

تكشف هذه الدراسة عن مجموعة من النتائج توصلت إليها الباحثة استناداً إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث, فضلا عن ما جاء بهِ الاطار النظري, على النحو الآتي:

1. بنائية تجريدية ذات شكل هندسي حيث يظهر الشكل الهندسي محكم الاتجاهية والأبعاد و ويتبع منطقا عقليا ورياضيا في توجيه النسق البنائي. العينة (3)
2. بنائية تجريدية متحررة من السياقات ثابتة تقوم بتصعيد قيمة الانفعال الوجداني وتخفف من وطأة المنطق العقلي فالرسم التجريدي الهندسي له مسارات رئيسية في طبيعة تكوين البنية التجريدية.
3. أشكال تجريدية ذوات منحنى تعبيري تتجه نحو العفوية والتلقائية والإرتجال في تكوين الشكل حيث تعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية فتصل إلى اشكال تجريدية لا منتظمة في الخط واللون والتعبير عن النفس فاستهدفت اظهار الانفعالي الوجداني الحر (في أعمال كاندينسكي).
4. الرسم التجريدي الحديث يعتمد على ايقاع حر لتكوين هذه الوحدات البنائية, فكونت تراكيب شكلية غير منتظمة وصيغ غير متكررة, تبعاً لسياقات عفوية وتلقائية مرتجلة في المساحة والشكل واللون والخط. العينة (2)
5. استخدام اللون بصيغة تسطيحية. العينة (1) في معالجة الاشكال الهندسية دون الاهتمام بالقيم ودرجات اللونية المتدرجة أو التضليل اللوني بما يحقق تكور السطح أو تجسيمه لكي توحي بالعمق, بل تلاعبت بالدرجات اللونية وهذا ما أدى إلى سحب الاشكال الهندسية على مستوى سطح واحد, أما الخط فقد أظهر استمرارية الديناميكية الحركية فالسمك أو الاتجاه دون تضاؤل حيث أخذ صفات اتجاهية متعددة جاءت بمستوى فضائي واحد مسطح من هذه الصفات الاستقامة.
6. أما التجريدية التي اشتغل عليها (موندريان) و (مالفيتش). فهي تحاول الغاء الحدود الفاصلة بين الفعل القصدي المتجه نحو الذات وبين الفعل القصدي المتجه نحو الموضوع وانصهارهما معاً في جدلية الداخل والخارج فانها تحاول التماهي مع الواقع الخارجي حتى لو كانت هذه الاشكال تجريدية خالصة حيث اتجهت عند (موندريان) إلى التوسطية بين ذات الفنان وذات المتلقي فتعددت الفضاءات تماشياً مع مبدأ الكلية الصورية التي نتجت من حرية الخيال وهي حريات متعالية, كونها نشأت من خلال الخبرة الانسانية وهي تدرك الماهيات بالحدس المباشر.
7. اعتمد (مالفيتش) العينة (2). آلية تطبيق حدسية عقلية استخدم فيها المربع الاسود بوصفه شكلاً كونياً رامزاً ومعبراً عن صورة الذات في هذا الوجود فهو ذات مرجع هندسي استلهمته من هذا المربع.
8. سعى (موندريان) إلى خلق منطقة حرة خالية من الاشكال الواقعية حيث اتبع نظاماً تجريدياً في ضوء العلاقات الرياضية فاستخلص منها الحقيقة الجوهرية المطلقة وعبر عنها بالتكوين الصارم لهذه الخطوط المستقيمة واستخدم الالوان النقية الأساسية. العينة (3).

ثانيا : الاستنتاجات

استناداً إلى ما اظهرته نتائج البحث تستنتج الباحثة الآتي:

1. إن تيارات الرسم الأوربي الحديث أسهم فيها البعد الجمالي التعبيري في تفعيل دور الذات لإغناء الخطاب البصري ممثلاً بفن الرسم برمزية تخاطب ماهو روحي ووجداني فأسقط الانفعالات الوجدانية على الشكل الفني وخصوصاً في الاتجاه التعبيري التجريدي وهذا بدوره انعكس بشكلٍ أكثر جلاءً على الشكل الهندسي عندما غادرت انساقها البنائية لكل ما هو مادي وحسي والتي أخذت شكلاً متحرراً خالصاً من قيود الشيئية الموضوعية.

2. الرسم التجريدي الهندسي والذي سعى فيه الفنان الأوربي لايجاد فكرة الجمال كما هو الحال في طروحات (كاندنسكي) التي أسست لتياره الروحي في الفن, فمن أشكاله المغايرة ومناصفة لأشكال الواقع المادية, متوسماً في ذلك رؤية زاهدة في الخط واللون ليعكس التوجه الروحي, الذي أَظهرته أبعاده تشكل المنطلقات الفكرية للرسم التجريدي الثيوصوفية, التي ألهمت (موندريان) وهو بدوره أرسى أسساً جمالية تطبيقية, فكانت رؤيته الجمالية خالصة من خلال الزهد في استخدام العناصر البنائية التي يتكون منها الشكل وحتى وصول الأمر بالفنان (مالفيتش) أن يظهر أحد أعماله الفنية مربعاً أسود على خلفية بيضاء.
3. الرسم التجريدي الحديث لا يخرج عن كونه محاولات شكلية مجردة, وإن طبيعة هذه الصور الذهنية تحافظ على نظامها البنائي الذي يمثل حقيقة ثابتة في الذهن.
4. أظهرت نماذج الاشكال المجردة مبادئ عامة في طبيعة الإدراك وصيغ كلية يسير فيها الذهن من الجزئي إلى الكلي يتوصل إلى طبيعة النظام أو القانون الذي يحكم الأجزاء في الكل, فالبنى تُظهر تفسيرا ادراكيا محسوسا لتلك الحقائق الذهنية اللامحسوسة.
5. عدت النصوص التجريدية خلافاً للنصوص الواقعية خارج فضاءات التوقع والتيقن من خلال ادعائها لقراءات تأويلية أما التداولية المطلقة جمالياً وبنائياً فلم تنشأ عن بناء فكري عقائدي مرتبط بمبادئ دينية سماوية.

ثالثا : التوصيات

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل اليها توصي الباحثة بالآتي:

1. اغناء الدروس النظرية والتطبيقية في معاهد وكليات الفنون الجميلة وخاصة في دروس النقد الفني وعلم الجمال وفلسفة الفن وعناصر الفن بما يرسخ ويوسع الطروحات التي تعنى بالرسم التجريدي الحديث مفاهيمياً وتطبيقياً.
2. إقامة الكثير من المعارض الفنية المتخصصة بالرسم التجريدي لما لها من أثر ودور في إثراء الذائقية الجمالية وإغنائها وتنميتها.
3. ترجمة الاصدارات والمطبوعات الحديثة التي تتناول هاذ المفهوم وكيفية اشتغالها على النصوص الفنية التجريدية.
4. تقديم ملخصات بالدراسات التي تعنى بالفن التجريدي لطلبة الدراسات الأولية والعليا في الفنون التشكيلية لضرورة الاطلاع عليها لما لها من فائدة في تطوير مخيلة الفنان وفي تأسيس مساره البصري.

رابعا : المقترحات

تقترح الباحثة اجراء الدراسات الآتية:

1. دراسة آليات التلقي في الرسم التجريدي الأوربي الحديث.
2. جماليات تلقي الشكل في رسم البنى التجريدية الهندسية.
3. البنى الهندسية وتحولاتها في فن ما بعد الحداثة.
4. البنى الهندسية وتحولاتها في الزخرفة الإسلامية.

ثبت المصادر

أ- المصادر العربية:

1. أسامة محمد علي حميد، المدرسة التجريدية مفهومها وانواعها وابرز فنانيها ، اكاديمية الدراسات العليا، مدرسة الاعلام والفنون، ليبيا, 2010.
2. أماني على فهمي, مقالة عن مالفيتش والطفو فوق الأبيض. متاح على الانترنت http://www.doroob.com

3. ايلغر، فرانك وآخرون، مئة عام من الرسم الحديث, ترجمة: فخري خليل، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1988.
4. باونس, الآن، الفن الأوربي الحديث, ترجمة: فخري خليل, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, 1990.
5. البزاز, عزام ونصيف جاسم، أسس التصميم الفني, المكتبة الوطنية, دار الكتب, بغداد, 2001م.
6. التوحيدي، محمد علي، مصباح الفقاهة، ج1، مكتبة الداوري، قم - إيران، 1373هـ.
7. الجبخانجي, محمد صدقي، فنون التصوير المعاصرة, دار القلم, القاهرة, 1961.
8. حسن محمد حسن، مذهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين, دار الفكر العربي, القاهرة, د.ت.
9. ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1989
10. سارتر وآخرون، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، دار المعارف للنشر، 1987.
11. ستولينتز, جيروم، النقد الفني, دراسة جمالية وفلسفية, ترجمة: فؤاد زكريا, مطبعة جامعة عين شمس, القاهرة, 1974.
12. شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير, سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب, الكويت, 1978.
13. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج1 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.
14. عز الدين، اسماعيل، الفن والانسان، دار القلم، بيروت، ط1، 1974.
15. كيرزويل, أديث، عصر البنيوية, ترجمة: جابر عصفور, دار آفاق عربية, 1985م.
16. المبارك, عدنان، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد, وزارة اعلام, بغداد, 1973.
17. مرعشلي, نديم، الصحاح في اللغة والعلوم، معجم الوسيط، دار الحضارة العربية، بيروت، 1975.
18. مشكلة البنية, دار مصر للطباعة, القاهرة, ب.ت.
19. مولر، جي أي واخرون، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.
20. نيو ماير، سارة، قصة الفن الحديث، سلسلة الفكر المعاصر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب ت.
21. هيث، ادرين، الفن التجريدي اصله ومعناه، ترجمة: محمد علي الطائي، مطبعة اليقضة، بغداد، 1988.
22. اليوت، الكسندر، افاق الفن, ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1982.

الموروث الحضاري وتوظيفه في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر
دراسة مقارنة

م. د وعد عبد الأمير الهاجري
م. م رؤى خالد الشهاب
كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

ملخص البحث :

يهتم البحث الحالي بدراسة الاعمال النحتية للنحاتين هادي حمزة ونوري ناصر والتي تم توظيف فيها الموروث الفني الحضاري بالأساليب الفنية والافكار التي حملت روح الحداثة ومجسدة في الوقت نفسه مواضيع مختلفة.

وبذلك كانت مشكلة البحث في الفصل الأول تكمن في ماهي الموروثات الحضارية التي وظفها الفنان هادي حمزة ونوري ناصر في اعمالهم النحتية.

وتتجلى اهمية البحث تسليط الضوء على المنجز النحتي في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر وما مدى توظيف الموروثات الحضاري في منحوتاتهم ، كما يفيد الدارسين والمهتمين في مجال الفن التشكيلي بشكل عام والنحت بشكل خاص .

ولأن ميدان البحث لم يدرس سابقاً ولحاجة المكتبة العراقية لمثل هذه الدراسة تولدت الحاجة الى هذا البحث. وهدف البحث الى الكشف عن توظيف الموروثات الحضاري في منحوتات هادي حمزة ونوري ناصر.

وتحدد البحث الحالي بدراسة الاعمال النحتية التي تم تنفيذها للفنانين اعلاه ما بين عام (2003- 2015) .

اما الفصل الثاني الاطار النظري فقد احتوى على مبحثين هما كالاتي: المبحث الأول: مفهوم الموروث وقيمه التعبيرية وقد شمل بدوره: الموروث الحضاري العراقي من العصر الحجري الحديث وحتى سقوط بابل عام 539ق.م , اما المبحث الثاني: الموروث الحضاري في النحت العراقي .

وفي الفصل الثالث كانت اجراءات البحث اذ قام الباحثان بالاعتماد على المنهج التحليلي الوصفي بطريقة (المقارنة العلية) واجراء مقارنات استناداً الى الملاحظة التي رافقت البحث مع الاستفادة من أهم المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري.

وفي الفصل الرابع توصل الباحثان الى عدد من النتائج حققت هدف البحث كان اهمها:

1- ظهرت الرموز الادمية في كل العينة وقد اظهرت علاقتها بالأسلوب المتبع في الحضارة العراق القديم
2- ظهر الاستفادة من الموروث الحضاري لاسيما الحركة الجانبية بالنسبة للأشكال الادمية في عينة رقم (1، 2، 5 ، 8 ، 10).
3- نفذت بعض الاشكال الادمية بهيئة استطالة على غرار الاعمال الاشورية القديمة لاسيما في عينة رقم (10)، اذ نفذ كل من الرجال حاملين اللافتة والذي اراد به النحات (هادي حمزة) الرمز الى الصناعة عده عنصراً مهماً في بناء المجتمع .
4- الاشكال الادمية الاخرى اقتربت هيئاتهم الكلاسيكية ذات التكوين العراقي القديم من الصفات الشكلية والأسلوبية الوركاء والموناليزا العراقية وكالكامش في عينة رقم اله الماء الفوار (3،2، 6،7 ، 9، 10) .

5- نفذت بعض الاشكال الادمية في حركة اندفاع قوية وبعضلات مفتولة وهو ما كانت عليه الاعمال النحتية القديمة لاسيما في عينة (2) والاستفادة من فكرة البطولة التي جسدها الملك كلكامش. ثم قدم الباحثان بعض التوصيات والمقترحات ثم المصادر والملاحق .

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث :-

شكل الموروث الحضاري للعراق القديم مرجعا كبيرا للعديد من التوجهات الثقافية العراقية المعاصرة بوصفها رموزا وافكارا شملت ممارسات سلوكية واجتماعية وابداعية ذات واقع كبير في النتاج الحضاري العالمي، اذ تم توظيف معظم منجزات الفن العراقي القديم في نتاجات علمية معاصرة وهذا التوجه شمل الفن التشكيلي المعاصر ، اذ كان الفنان دورا هاما في توثيق موروثات الحضاري بواسطة اعمالهم الفنية المتعددة ، ومع تطور الجانب الفني تم توظيف كثير من الموروثات الحضارية للعراق القديم ، ومن هنا تبرز التجربة الانسانية التي هي اساس حصيلة ما ورثه الانسان من اسلافه ، وتتم مناقلتها بوسائل عدة عرفها الانسان ، ولان النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر يشتغلان ضمن منظومة النحت العراقي المعاصر لذا كان تأثير الموروث الحضاري في نتاجهم واضحا من خلال استعارات وتناصات للعديد من الاعمار العراقية القديمة وفي ضوء ما تقدم نرى ان جانب الموروث الحضاري اصبح يشكل ثقلا اساسيا وهاما في الساحة الفنية على مر التاريخ ، ومن خلال ما تقدم فان الباحثان سيحاولان اثارة السؤال الاتي : ماهي الموروثات الحضارية التي وظفها الفنان هادي حمزة ونوري ناصر في اعمالهم النحتية ؟ لكي تتم الاجابة على هذا السؤال فانه لابد من دراسة هذا الموضوع وعلى وفق العنوان الاتي : الموروث الحضاري وتوظيفه في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر (دراسة مقارنة) .

1- أهمية البحث والحاجة إليه :- يكمن البحث في تسليط الضوء على المنجز النحتي في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر وما مدى توظيف الموروثات الحضاري في منحوتاتهم ، كما يفيد الدارسين والمهتمين في مجال الفن التشكيلي بشكل عام والنحت بشكل خاص.

2- هدف البحث : - يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن توظيف الموروث الحضاري في منحوتات هادي حمزة ونوري ناصر (دراسة مقارنة) .

3 - حدود البحث: -

يتحدد البحث الحالي بالاتي:-

أ- الحدود الزمانية / 2003 - 2015 .

ب- الحدود المكانية / العراق بغداد - البصرة .

ج- الحدود البشرية / الاعمال النحتية للفنانين هادي حمزة ونوري ناصر

3- تحديد المصطلحات :-

الموروث لغة :-

" الموروث في اللغة من ((وَرِثَ) أباه و (وَرِثَ) الشيء عن أبيه. و(وَرَّث) فلان فلانا(توريثاً)أدخله في ماله على ورثته)) ([1]).

[1] الرازي .محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر مختار الصحاح ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، 1979) ، ص716 .

الموروث : اصطلاحاً

عرفه (فرزات) الموروث على انه ((حصيلة مكثفة لثقافة وحضارة وذهنية وقيم وتجارب وخبرة أمة ما منذ بدء الزمان والمكان وحتى اللحظة الحاضرة بكل ما في هذه الحصيلة من حوافز دافعة لإضافات مستقبلية)) ([1]) .

عرفه (محمود) الموروث على انه ((وهو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب ، وهي جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي)) ([2]) .

عرف (العطية) الموروث على انه ((أنه يشكل حصيلة وتراكم العطاءات الحضارية لمجتمع معين أو للبشرية عبر المراحل التاريخية ، ومن أصناف الموروث الأساسية ما يخص الممتلكات الثقافية غير المنقولة كالعمارة والنصب وما أشبه))([3]) .

الموروث - التراث (محفوظ) ((هو كل ما ترك الماضي من حضارة وعلم ، وأدب ، ورأي ، ودين ، وصناعة وفن))([4]).

التعريف الإجرائي .

ومن خلال ما تقدم فان الباحثان يعرفان الموروث اجرائي بأنه (وصف لحصيلة مكثفة للنشاط الإنساني في الزمن الماضي ينبض بالحياة والدينامية ضمن حلقات الزمن (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) ومن خصائص الموروث تجرده عن الزمن ، لأنه يحمل صفة الديمومة) .

الحضارة لـغـة :-

تعرف الحضارة في اللغة على انه ((للحاضر والحاضرة ضد البادية ، وهي المدن والقرى كما تطلق للحاضر ذي الإقامة)) ([5]).

الحضارة اصطلاحاً :-

يعرفها (ويلينسكي) الحضارة بأنها ((النشاط الخلاق فيما يخص التنظيم المحلي ضمن الأشياء الأخرى والحضارة تنزع إلى اقناع نفسها بأن جميع القيم تتسم بأهمية كبيرة لنفسها ويجب أن تكون مقبولة بشكل عام بوصفها خيرة القيم وتعد عاملاً أساسياً لدعم الثقافة ، كما تتطلب خدمة مباشرة من الفن والعلم على حد سواء)) ([6])

عرف الحضارة (عامر سليمان) على إنها ((مختلف أنشطة وسلوك الإنسان التي لا تعد أفعالاً انعاكسية فطرية أو غرائزية فتشمل اللغة والدين والأخلاق والنظم والعادات والتقاليد القانونية والاقتصادية والاجتماعية والفنون على اختلافها والصناعة وكل ما يجب على الإنسان أن يتعلمه من أخوانه أفراد مجتمعه)) ([7]) .

كما عرف الحضارة (أدهم) على انها ((تشمل الآلات والأسلحة والمباني والملابس والأوعية ومستلزمات الزينة والتجميل والإنتاج الزراعي والعادات والمعتقدات والأفكار والفلسفات والآداب والأخلاق وسائر مظاهر النظام الاجتماعي والفنون والمهن أو تعرف بالنشاط الإنساني وما ينجزه في شتى الميادين))([8]) .

---

[1] صخر فرزات . مراجعة . الفن الحديث في البلاد العربية مجلة فنون عربية العدد 2 سنة 1981 ، ص15 .

[2] د. محمود علي مكي . حول التراث وآفاق الرؤية ، آفاق عربية أب السنة 16 1990 .ص10 .

[3] العطية . زهير . جماليات النمط البغدادي في العمارة مجلة الرواق وزارة الثقافة والأعلام مؤسسة رمزي للطباعة العدد 3 تموز، آب 1978 ، ص 11 .

[4] حسين علي محفوظ . تقييم التراث باعتباره أساساً ووسيلة مجلة المورد وزارة الثقافة والأعلام دار الجاحظ دار الحرية لطباعة العدد 2 المجلد 7 1978 - ص 123.

[5] الرازي .محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر مختار الصحاح مصدر سابق ،ص 141.

[6] آر . أج . ويلنسكي . دراسة الفن . ترجمة يوسف داود عبدالقادر دائرة الفنون التشكيلية . (بعداد : دار الحرية للطباعة بغداد 1982) ، ص ص202 0

[7] د . عامر سليمان . جوانب من حضارة العراق القديم العراق في التاريخ تأليف نخبة من الباحثين دار الحرية للطباعة بغداد 1983 ص 11

[8] على ادهم . خواطر عن الثقافة والحضارة آفاق عربية العدد 3 مؤسسة رمزي للطباعة بغداد 1975 ، ص132 .

ومن خلال ما تقدم من التعاريف فان الباحثان يعرفان الحضارة على انه (نظام حياتي للمجتمعات ذات المنجز الإنساني الإبداعي المتميز) .

الموروث الحضاري :- ومن خلال ما تقدم فان الباحثان يعرفان الموروث الحضاري إجرائياً على أنه (نشاط إنساني لمجتمع يحمل قيماً مادية وروحية ذات صفات إبداعية ، تتسامى نتاجات أبنائه على مر العصور ، ، كما يمتلك الموروث الحضاري الإنساني نشاطاً تنظيمياً متطوراً كاللغة وقابليتها على التطور والصناعة والحرف والفنون والآداب) .

وظيفة:- عَرَّف ابن منظور الوظيفة من خلال الزام الشيء ووضعه في مكانه، فيقول ((وَظَف فلاناً وظفاً اذ تبعه مأخوذاً من الوظيف ويقال أستوظفَ ، أستوعب ذلك كله))([1]).

وجاء في تعريف مجمع اللغة العربي الاصطلاحي للوظيفة على انها ((عمل خاص مميز لعضو في مجموعة مرتبطة الاجزاء ومتضامنة ،وهناك وظائف فسيولوجية، وسيكولوجية، واجتماعية وهي وسائل لغايات معينة)) .([2])

كما يعرفه الشكلانيون الوظيفة على انها ((دلالة كل شيء هي وظيفه، وإنّ الشكل الواحد يمكن أن تكون له وظائف عدّة.))([3]) .

ويرى فلاديمر بروب الوظيفة على انها ((فعل تقوم به الشخصية ويتوقف تعريفه على دلالته لمجرى الاحداث)) .([4]) .

ومن خلال ما تقدم فان الباحثان يعرفان التوظيف اجرائي بأنه: (كل ما يستخدمه النحات من خامات واشكال وتكوينات مستمدة من الموروث الحضاري القديم) .

الفصل الثاني الإطـــــار النظري

المبحث الأول :- مفهوم الموروث الحضاريً

ان دراسة الموروث الحضاري تعني البحث عن ما في التاريخ والحضارة من الآداب والفنون والعلوم وكل ما يتصل في جوانب الحياة الاخرى , اي ان ما ورثناه هو الحصيلة الكاملة لثقافة شعب على اختلاف اجياله وبيئاته , وان تجارب الاقدمين وما قدموه من عطاء ((فالتراث بكل ما يحمل من دلالات ومعان يجسد الحضور الحضاري المرتبط بزمن جديد، وحين تنتقى هذه الدلالات للمثال التراثي فتبدأ ظاهرة جديدة وعملية لما يحمله التراث من ظواهر، لذلك فالتراث او الماضي التاريخي او الزمن التاريخي الممتد عبر حقب طويلة من تاريخ اية امة سيكون رصيداً للحاضر))[(5)] الذي يجد في التراث من خلال اثاره التي تركها والتي ((على الرغم من صمتها تهدي الى وجود ربما كان يوما ما كامل المعالم ، وتلك في الواقع اشارة واضحة الى عراقة امة في الوجود الحضاري))[(6)] وهنا يتضح اهتمام الاجيال بموروثهم الحضاري.

فالتراث هو الروح وهو الأساس للتعبير عن الإنسان، فالذي أنتجه عقل الإنسان ويده في شتى الميادين وما يتضمنه ذلك النتاج من تقنية وصيغ فنية وهذا ما يدعو الى استلهام روح التراث ((وعليه ولكي نمنح التراث قيمته الحقيقية لا بد من التعامل معه على انه قيمة تاريخية تلتزم بحدود زمنها وبالظروف الاجتماعية –الاقتصادية –السياسية لذلك الزمان وبهذه

---

[1] إبن منظور، لسان العرب ،(بيروت: دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، 1968)، ص358.

[2] مجموعة مؤلفين ،مجمع اللغة العربي، المعجم الفلسفي،(القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983) ، ص215.

[3] تزفتان تودوروف ، في أصول الخطاب النقدي الجديد، علاقة الكلام بالأدب. ترجمة : أحمد المديني، (بغداد: دار الشؤون الثقافية 1987) ، ص 21.

[4] محمد عناني ، المصطلحات الادبية الحديثة،(بيروت- مكتبة لبنان، 1975) ،ص35.

[(5)] حسام عبد المحسن عبود، الاصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1987 ، ص48.

[(6)] لوكاس كرستوفر، حضارة الرقم الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم ترجمة : عبد المسيح ثروة ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (61) ، (بغداد: منشورات دار الجاحظ ، 1980) ، ص3.

الطريقة وحدها نستطيع ان نخلق إمكانية حقيقية لبعث التراث استنادا لمبدأ الانتقاء والتطوير واعتباره عنصر الهام، لغرض الاستفادة منه وتوظيفه لاحتياجاتنا المعاصرة))[1].

فموروثنا يشكل جزءاً مهماً من خصائص المجتمع ووجودها الحي عبر التاريخ وفي عصرنا يشكل استلهاماً وان مفهوم الموروث الفني ((هو استعراضا لمجموعة محددة من القيم والمفاهيم عبر دراسة العوامل المؤثرة بالعمل الفنية التي نجح الأسلاف في تسجيلها بآثارهم))[2] فالموروث يتمحور((ضمن نظم تتمثل كنماذج لتعكس كل ما ترثه البنية المجتمعية من علائق اجتماعية كرواسب الجيل الماضي وآثارها الاجتماعية والنفسية))[3] وان كل معطى من معطيات التراث حافل بإمكانيات كافية لا حدود لها، تجعل المعطى الفني المعنى ، فيما لو اكتشفت واستغلت ، اكثر قدرة على التعبير، واقرب الى الاكتمال وربما اكثر أصالة ، ((وان الموروث الفني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمجمل الأوضاع وتأثيرها على فكر الإنسان والذي استمد مكونات إبداعه الفني من بعد فلسفي تشكلت عن قيمته التطورية خصائص وسمات ارتبطت بحياة المجتمع واستجابة لمتطلباته وضروراته))[4]

الموروث في العراق القديم :- يعبر الموروث في العراق القديم عن بداية التفكير الفلسفي للكون والوجود , فقد حملت الرموز أفكاراً خالدة عبر المراحل الزمنية والمكانية فهو كبينة من علاقات شكلية ضمت في محتواها دلالات فكرية كان الخطاب التشكيلي فيه موجهاً الى اللامحدود ، فقد كان النحت الوسيلة الاولى للتعبير عن اهم المظاهر الحياتية[5] فالتعبير رابطة حية تجمع بين الفنان والعمل الفني وهو ليس مجرد علامة يتركها الفنان فوق عمله الفني بل هو العنصر الانساني الحقيقي الذي يكمن في صميم هذا العمل ولا يكون هناك تعبير الا بوجود حافز فكري وداخلي يريد ان يتجلى فيما هو خارجي وملموس في عمل فنـي مشكلاً بذلك محتواه الفكري ((وان المحتوى والشكل ، او بعبارة اخرى المدلول والشكل يتحدان بشكل وثيق في تفاعل جدلي ، لأن المحتوى لا يشكل ما عرضه الفنان وحسب، ولكن يشكل الطريقة التي قدم بها هذا الشكل وضمن أي سياق، كما انه يشير الى درجة الوعي الاجتماعي والفردي فيه)) [6].

انبثقت من موروث العراق القديم اشكال فنية معبرة جاءت مترجمة للأفكار التي كان قد حملها خيال الفنان آنذاك فالأعمال الفنية النحتية عبرت عن استمرارية الموروث عبر الزمن فكانت هناك اشكال قد نفذت لأغراض طقوسية ومنها الآلهة ألأم (شكل 1) وقد نفذت ((لاعتقادات خاصة بالخصوبة وبالولادة ومحاولات جلب الفأل الحسن ووأد الارواح الشريرة))[7].

(شكل 1)

(1) بديعة امين، المصدر السابق نفسه، ص122.
(2) حسام عبد المحسن عبود ، الأصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، مصدر سابق ،ص55.
(3) مجيد حميد عارف ، الاثنولوجيا والفلكلور ،(جامعة بغداد: مطبوعات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ، 1990) ، ص20.
(4) حسام عبد المحسن عبود ، الأصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، مصدر سابق ،ص55.
(5) انظر حمدي خميس، التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع ، (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب. ت)، ص71.
(6) ارنست فيشر، ضرورة الفن ، مصدر سابق، ص160.
(7) وليد الجادر، النحت في عصر فجر السلالات ، حضارة العراق ، ج 4 ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1985 ، ص 12.

أن تركيز النحات الاساسي كان في تضخيم بعض اجزاء الجسم كالثديين والعجز لعلاقته بالدافع الاساسي للعمل الفني الا وهو تجسيد فكرة الخصب والتكاثر[1].

وان التضخيم في بعض الاجزاء واهمال الاجزاء الاخرى كان ((نوعاً من اساليب التعبير الفكري تجاه رؤية الاشكال او نوعاً من اللغة في رؤية الشيء والتعبير عنه))[2]

والاشكال الدينية التي انبثقت من الفكر القديم كانت كثيرة جداً ولكن الذي يهمنا منها الاناء النذري ((الذي يمثل موكباً دينياً سومرياً ففي اعلى هذه الحقول صورة الإلهة ((آن – نين)) سيدة السماء وقد وقفت تستقبل الهدايا والنذور من كهان عراة يحملون سلالاً وجراراً))[3] (شكل وكذلك برز لنا تحت الغطاء الميتافيزيقي تمثال (الإله ابو) والذي قد سعي فيه النحات السومري

الى خلق اشكالاً بعيدةً عن الانسان بغية الارتقاء بها الى عالم مقدس ((وان المشكلة الرئيسة في صناعة التماثيل كانت محاولة خلق رمز ذي ثلاثة ابعاد يرتكز اساساً على شكل الصورة الجديدة للإنسان ، ويستطيع في الوقت نفسه ان يؤكد حقيقته المستقلة في الفراغ))[4] وأُخضِعتْ فيه الكتلة الحجرية للنهج الهندسي والتي يرى فيها (لويد) انها ((تستند اساساً الى اسطوانة او مخروط))[5] كما في الشكل رقم (2) .

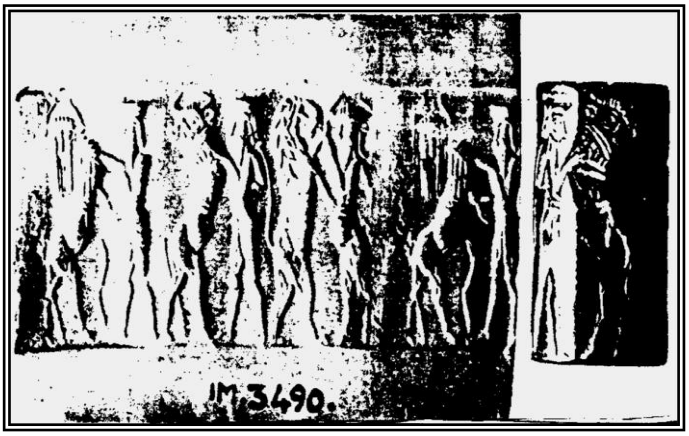
كذلك يطالعنا احد تماثيل كوديا* وهو ممسك إناء نذري فوارا يتدفق منه الماء على الجانبين (شكل 3) وقد نفذ بقامة ورقبة قصيرتين وقدمين كبيرتين ويظهر بقبعة ذات حاشية مستديرة وقد زينت بزخارف بشكل حلزونات متكررة[6].

(شكل 2)

(شكل 3)

(1) انظر: زهير صاحب محسن وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين , مصدر سابق ، ص 53.
(2) وليد الجادر, النحت في عصر فجر السلالات حضارة العراق ، مصدر سابق ، ص9.
(3) فرج بصمة جي، الوركاء ، (بغداد : مطبعة الرابطة ، بغداد ، 1960)، ص17.
(4) نجيب ميخائيل ابراهيم ، محيط الفنون ، (القاهرة : مطابع دار المعارف 1970) ،ص33.
(5) سيتن لويد ، فن الشرق الادنى القديم ، ترجمة: محمد درويش ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1988) ، ص114.
* كوديا Cu- de-a امير سومري ، وهو الحاكم الثاني في سلالة لكش الثانية والراجح انه جاء الحكم في حدود (1120ق.م) وان سنوات حكمه جاوزت خمسة عشر سنة.
للمزيد انظر : فاضل عبد الواحد ، عن كوديا وتفسير رؤياه في النصوص السومرية ، مجلة آفاق عربية ، دار آفاق عربية ، العدد (12،11) ، بغداد ، 1998 ،ص51 .
(6) انظر: طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق، مصدر سابق، ص49.

عبر النحات السومري عن الحروب والمعارك التي دارت . فمن الاشكال النحتية التي جاءت معبرة عن الحروب وتخليدها هي (مسلة العقبان) او مسلة (النسور) التي جاءتنا من عصر فجر السلالات الثالث تعد ذات قيمة فنية وتاريخية فهي تمثل رمزاً لانتصارات الملك (ايانا توم) في حرب طويلة بين لكش وأومأ, ((والموضوع الرئيس يبين الأله (ننكرسو) في صفة فاتح : فهو يرى في الجانب الجبهوي من المسلة ، وقد تعرى الجزء العلوي من بدنه... ويمسك بيده اليسرى الاعداء كالسمك في الشبكة))[1]



(شكل 4).

(شكل 5)

فضلاً عن قيثارة اور ولتي عكست الملحمة بشكلها الاسطورة عبر جدلية الحياة والموت من خلال التصوير ، اذ يبحث البطل عن سر الخلود وهو يمسك بثورين بين ذراعيه لهما رأس انسان في اللوح الأول وهو رمز للحياة والبقاء، ويصور اللوح الثاني والثالث والرابع مشهداً تحضيرياً لاحتفال مقدس بـمهرجان الحياة اذ يصور اللوح الثاني من خلاله وضع الاسد

[1] انطون موتكارت، الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص149.

الحامل للجرة الكبيرة والقدح ويتبعه كلب يضع في حزامه خنجراً حاملاً طاولة من الخشب، في حين يظهر اللوح الثالث بمشهد لحمار يعزف على عود! وفي اللوح الرابع صور الرجل العقرب يعقبه غزال يمسك كأسين (شكل 5) .

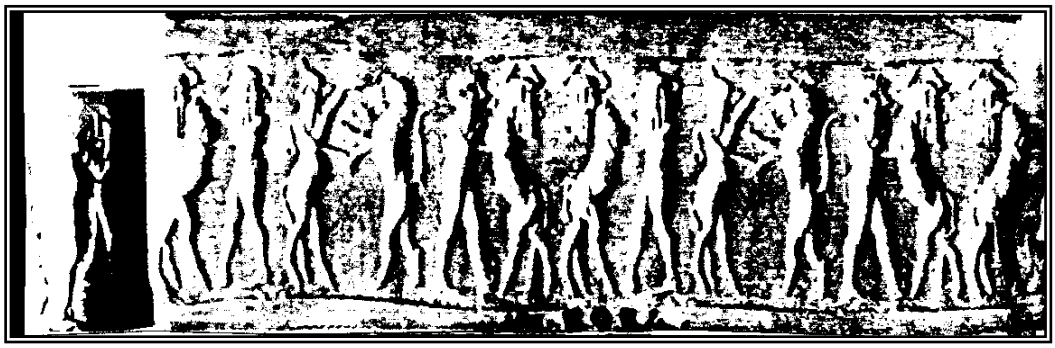
اما العصر الاكدي فقد ادى انشاء الامبراطورية الاكدية الى كثرة الحروب لتوسيع رقعة الامبراطورية اولاً وثانياً ان الامبراطورية في تلك المدة تعرضت للكثير من الهجمات والغزوات الفاشلة وادى هذا التوسع الى رقي الفن وسموه فالمنجز الفني (شكل 6) وهو رأس سرجون الاكدي الذي يعبير عن قوة وهيبة القائد الموجودة على الوجه وقد بان التأثير السومري في التقاء الحاجبين وقد كانت نحوت العهد الاكدي قد تطورت الى التعبير عن الحياة الدنيوية وذلك بأظهار شخصية الحاكم الذي يتسم وجهه بطابع الهيبة والقوة[1] .

(شكل 6)

وقد نفذ نحات تلك المدة ايضاً مسلة (سرجون الاكدي) مؤسس الإمبراطورية الاكدية والتي تشبه الى حد كبير مسلة العقبان للملك (ايانا توم) وقد حاول النحات تجسيد الاشكال ((بصورة واقعية تعبيرية في اظهارها وترك المنهج التجريدي واستقصاء امور اعمق للتوصل الى المنهجية الواقعية في التعبير))[2] .

وهناك مسلة اخرى تمثل الملك (ريموش) ابن (سرجون) ويمثل موضوع المسلة احد الانتصارات الحاسمة، اذ يظهر الملك (ريموش) وهو شاهر قوسه نحو اعدائه ويظهر ايضاً على الوجه الثاني للمسلة وهو يضرب بالفأس احد الجنود ويدوس بقدمه احد الاعداء. وفي عصر الملك (نرام سن) حفيد (سرجون الاكدي) وصل الفن الاكدي ((ذروته في التعبير والتكوين والانجاز))[3] فقد صور الملك (نرام سن) وهو يرتدي التاج المقرن رمز الالوهية في العراق القديم وذلك في (مسلة النصر)

(1) للمزيد انظر: نعمة اسماعيل علام ، فنون الشرق الاوسط لقديم ، مصدر سابق، ص127.
(2) طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث, حضارة العراق، مصدر سابق، ص41.
(3) طارق عبد الوهاب مظلوم، المصدر السابق نفسه ، ص43.



شكل (7)

وتظهر لنا في هذه المدة كذلك (مسلة اورنمو) بمشاهدها المصورة بصورة واقعية كبيرة وكنموذج يعكس لنا سيطرة الملك وقوته وكذلك تصوير حياته الخاصة الاجتماعية الخاصة وظهور احد الخدم ومساعدته لحمل ادوات البناء وكذلك مشهد صب الماء المقدس .

(شكل8)

اما بعد قيام دولة بابل فقد تمكن النحات البابلي من اظهار الانفعالات على وجوه الاشخاص كما نلاحظ ذلك في تمثال عثر عليه في مدينة (سوسا) وهو منحوت من حجر الديوايريت الداكن ويدل هذا التمثال على شخصية (حمورابي) ويدل التعبير الموجود بالوجه على الشعور بالتعب من الحروب الكثيرة عندما تقدمت به السن.[1]

وقد كان ايضاً (لمسلة حمورابي) قيمة كبيرة جداً، اذ يظهر فيها اله الشمس اله العدل وهو جالس على العرش ويملي القوانين على الملك انظر(شكل9) اظهر النحات براعته في ابراز الاشخاص عن الارضية بشكل واضح ومحافظته على النسب ومحاولته اظهار طيات القماش ((وقد كان اسلوبه يميل الى الجمع بين النحت المجسم والبارز))[2].

[1] محمد حسين جودي، تاريخ الفن العراقي القديم ، مصدر سابق ، ص156-157.
[2] طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق، مصدر سابق ، ص59.

شكلرقم (9)

اما عند الانتقال الى الفن الاشوري فنرى انه كان مرتبطاً وخاضعاً مباشرة لكل ما يدور في ساحات المعارك ففي زمن (سنحاريب) فقد قام النحات بتصوير مشاهد عديدة ومواضيع مختلفة حملت في طياتها انتصار الاشوريين وعمليات حصار المدن ونقل الاسرى ((ونظراً للصفة الحربية التي سيطرت على الامبراطورية الاشورية كانت مواضيع النحت يغلب عليها الجانب الحربي))[1] فحملها ذلك على استخدام الخيل والمركبات الحربية وابتداع المنجنيق وانواعه))[2] (شكل 10)

كان يغلب على النحت الاشوري الاسلوب القصصي وكان النحات يهتم بإظهار مواضيعه بوضوح وصراحة ((فكانت في الغالب من حجر الألبتسر او الجيري الذي كان متوفراً في الجزء الشمالي من بلاد العراق حيث العواصم الاشورية المختلفة))[3].

يتضح ان النحات الاشوري كان فنان مفكر حاول تجسيد الانتصارات والمعارك الحربية من خلال مشاهدته لها، اذ نرى في تلك الالواح تسلسل يمثل بداية المعركة والتقاء الجيشين وانتصار الاشورين ومن ثم نقل الغنائم والاسرى . لقد جسدت الالواح مواضيع الحرب واظهار النصر بوضوح وبتدرج اعطى للمشاهد احساساً كما لو أنه عايش المعركة وقد استخدم النحات اساليب متعددة منها الواقعي والواقعي التعبيري والرمزي وقد اعطى الاشكال البشرية احجاماً مختلفة ومتدرجة من حيث الكبر والاهمية وكانت هناك محاولات في تطبيق المنظور ولكن بدائية[4].

(شكل 10)

[1] حسن الباشا، تاريخ الفن في العراق القديم، مصدر سابق ، ص85.
[2] احمد سوسة ، حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، (بغداد : وزارة الاعلام ، دائرة العلاقات العامة ، 1979 ، ص156.
[3] حسن الباشا ، المصدر السابق نفسه ، ص86.
[4] انطوان موتكارت ، الفن في العراق القديم ، مصدر سابق ، ص280.

فضلاً عن ذلك تماثيل (الاماسو) التي قد نفذت بجرأة وقوة ويمكن ملاحظة ذلك في الحفر والرقة البادية في الجناح المفرود، كل ذلك امد هذه الاشكال بتأثير قوي ملائم لتأثير المباني وقد نفذ هذا الشكل بخمسة ارجل للدلالة على الحركة التي كان ينشدها النحات الآشوري[1] (شكل 11)، وان المشاهد يراها من الامام والجانب بشكلها الطبيعي لهذا اضاف الرجل الخامسة لتفي بالغرض وهي فكرة بالغة التطور في الاستيعاب البصري والمنظور للنموذج.

شكل رقم (11)

المبحث الثاني :- الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر

ان فن النحت شأنه شأن الفنون الاخرى قد مرَّ بمراحل تطور او تغيير كثيرة ، قد بدأ بالظهور بصورة واضحة في الاربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين بعد مدة طويلة من السبات، وهذا نابع من الواقع السياسي والظروف الصعبة الى مر بها العراق. فمنذ سقوط بغداد واحتلال المغول لها في النصف الاول من القرن الثالث عشر الميلادي اصاب الحضارة العراقية حالة من النكوص في الفن والثقافة حالها حال بقية جوانب الحياة، وهذا النوع من النكوص "هو انحلال واسع النطاق الذي يصيب حضارة متقدمة وفنونها وهو (قسري) لا يمكن التحكم فيه وهو هدام بصورة طاغية"[2].

ثم توالت الاحداث وخضعت البلاد الى الاستعمار العثماني ثم البريطاني حتى سقوط النظام الملكي وبداية النظام الجمهوري في العراق عام 1958 الذي ادى الى تحولات فكرية في المجالات شتى. هذه التغيرات نستطيع ان نجملها في متغير خاص بالبيئة المحيط، وهي احد الركائز الاساسية في استلهام الفنان لموضوعاته، اما المتغير الاخر هو الفكر الخاص بالفنان أي ضمن مفهوم الفنان ذاته وميوله وارهاصاته، وهذا متحول اخر قاد الفنان الى ايجاد لغة دلالية من خلال رموزه واشاراته.

ان التأثر بالموروث الحضاري هو الصفة الغالبة في اعمال اكثر النحاتين ويشكل هذا تحولاً في الفن، اذ ان "الانحياز الى الاصالة عندما يكون على ضفاف المتحول وليس الثابت يعد ابتكاراً في الفن فهي تؤكد ان هذا الابتكار نابع من الشخصية العربية ذاتها متجاوزة المناهج والطرائق المطروحة لا براز الكنوز الكامنة في اعماق التراث الحضاري، فيتميز بها الفنان عن غيره ويتجاوز حدود المعروف والمألوف في مجال الابتكار الصادر عن العرب من ذات انفسهم دون أي تأثر بالخارج"[3]. والاصالة هنا هي روابط الصلة العميقة بالحضارة التي تحمل خصائص وجودها وهويتها القائمة بذاتها.

---

(1) ابو صالح الالفي، موجز في تاريخ الفن العام ، مصدر سابق ، ص101.
(2) توماس مونرو، التطور في الفنون، ج2 مصدر سابق، ص300.
(3) عاصم فرمان البديري، المتحول في الفن العراقي المعاصر، ص35.

لذا فالفنانون العراقيون "حاولوا منذ البداية ايجاد رؤية فنية ليتسنى لهم ان يسموها عراقية او عربية وهذا هو السبب في رجوعهم الى النحت السومري والاشوري، وما حققوه اسلوباً ان هو الا وليد هذا التزاوج بين التراث الموروث الحضاري وبين المعاصرة كما نعرفها اليوم"[1]، اذ انهم "لا يغفلون ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق اشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة"[2] , ومن خلال ذلك نستطيع ان نفهم اعمال جواد سليم كونها فناً رائداً في النحت العراقي قد صاغ جواد سليم 1920-1961 اشاراته الدلالية بوصفها لغة واداة تواصل، زاوج فيها بين استلهامه للموروث الحضاري وبين المعصرة وقد اتبع جواد سليم المنهج التوفيقي الذي "يقتضي الدمج ما بين الاسلوب والتقنيات المعاصرة المستمدة من الحضارة الطابع المحلي والممثل للحضارة العراقية والعربية في مختلف مراحلها من جهة اخرى"[3].

وقد جعل "التضامن بين الرمزية الذاتية للفنان والرموز الاجتماعية يتحقق حينما يستطيع ان يجسد للشكل الرامز (او الدال) دلالته الاجتماعية. بمعنى اخر ان يتسامى بمدركه الشكلي الى الشكل العام للمدرك الاجتماعي الشكلي فيوحدهُ به"[4]. وبذا يكون قد اضفى عملية "اسقاط الرمز على روح العصر"[5]. فنرى في اعمالهِ الكثير من الرموز المنتقاة من الحضارة الاشورية والسومرية كالثور والهة الخصب وغيرها الكثير، فاستطاع ان يوجد لغة للتواصل الفكري ما بين الفنان والمتلقي.

اذ ان جواد كانت له "محاولة دائبة لان يدرك التناقض الضروري الكامن في الرمز الذي يستخدمه في اعماله الابداعية حيث يكون احد قطبي الرمز في الدلالة الشيئية، بينما يمد القطب الاخر ابعاده في الدلالات الفكرية التي يحملها اياها، ولذلك تبقى اعماله بصورة عامة تعتمد الصيغ المألوفة للأشكال مع التأكيد على التحريف الجزئي الذي يستوجبه بروز الرمز الذهني وبما يدل على خصوصيته الذاتية التي يرمي اليها والتي تحقق شموليته"[6].

ان التأثيرات المتنوعة في فن جواد سليم نابعة من التأثر بالبيئة / المحيط، فقد تأثر ببيئته العراقية ذات الماضي العريق وهذا قادهُ الى "طرح مفاهيم معاصرة في الرؤية التشكيلية العراقية، ذلك لأنه لم يكن يطفو على سطوح اعماله ابداً بل كان يتغلغل في دواخلها لا كظهير خارجي بل كتجربة وتأمل داخلين وهذا ما امكنهُ من استشفاف وعيه الحضاري.. وهذا ما امكنهُ ان يدرك غايته في تأسيس جماعة (بغداد للفن الحديث) عام 1949 مراجعاً كل ما كان قد تعلمه عبر تحديقه الطويل في اثار بابل واكد واشور الخالدة ومستلهماً الفن الاسلامي بقبابه واهلته"[7].

في نصب الحرية (شكل 12) كانت لغتهُ قريبة من التشخيص بما يلائم الوظيفة التعبيرية للنحت ليكون قريباً الى الادراك الفكري للمتلقين من عامة الشعب ولأنه يحكي قصة نضال هذا الشعب في سبيل الحرية فكان هذا النصب له دلالاته الفكرية التي تحاكي المفهوم الدلالي الجديد النابع من تغير البنى السياسية والاجتماعية آنذاك.

(1) جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، (بغداد : الدار العربية ، 1986)، ص12.
(2) بلند الحيدري، جواد سليم وفائق حسن، مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1981، ص111.
(3) شاكر حسن ال سعيد، جواد سليم، (بغداد دار الشؤون الثقافية العامة 1991) ، ص155.
(4) المصدر نفسه، ص157.
(5) عباس الصراف، افاق النقد التشكيلي في العراق، مصدر سابق، ص291.
(6) بلند الحيدري، جواد سليم وفائق حسن، مصدر سابق، ص111.
(7) المصدر نفسه، ص111.

شكل (12)

اذن يتميز هذا العمل بالدرجة الاساس بالوظيفة البلاغية وما دام كذلك فهو ينوء بالكثير من الاشارات البلاغية لا يصال المعنى الى المتلقي. فكان الابلاغ واضحاً ولا يحتاج الى شفرة معقدة لحل الرموز ضمن الوظيفة النصبية.
وقد تمحورت الاشارات الى مرجعية تأريخية واشارات تعكس البيئة العراقية. وقد سجل الشكل الانساني حضوراً من خلال اشكال الرجل – المرأة – الطفل ويتغير الشكل مع تغير المعنى فنرى الرجل الثوري – والشهيد والجندي او المقاتل والعامل والفلاح وكذلك المرأة تجسدت من خلال وضع البيئة الاجتماعية ومن خلال كونها رمزاً للخصوبة فأصبحت الدلالة هنا متغيرة.

اما النحات محمد غني حكمت فقد تفاعل مع الوسط الاجتماعي كما تفاعل مع الموروث الحضاري فمن خلال اعماله الكثيرة التي تناولت مختلف جوانب الحياة الشعبية والاساطير العراقية القديمة نجده "اقترب من تحقيق النزعة المتأصلة في الفن العراقي منذ القدم. نزعة التشبيه والتجريد التي تبرز اولاً في الفن السومري ثم تتراوح قوة وضعفاً عبر القرون وتعاقب الحضارات على العراق ولسوف تتجه النزعة بأقصى قواها بعد ذلك نحو التجريد في الفن العربي وذلك بالضبط ما سوف يتبناه محمد غني محولاً الكثير من تشكيلاته النحتية الى ما يشبه تلافيف الخط العربي وتعاريجه مازجاً مرة اخرى المجسد في المجر" [1] والنصب والتماثيل التي انجزها محمد غني تقوم على الابلاغ من خلال الهوية البغدادية والتأثر بالأساطير العراقية القديمة والتماثيل الكبيرة (النصب في الاماكن العامة) ففضلاً عن وظيفتها المكانية لها معان اخرى تختلف عن التماثيل الصغيرة "اذ هنا تبدو في التمثال سطوة ما سواء حركتنا ذهنياً وعاطفياً ام لا، وهي سطوة لن نجدها في المنحوتة الصغيرة وبذلك يكتسب التمثال النصب قيمة وظيفية معينة قد تتحقق او لا تتحقق في ما يصنعهُ المثّال. وعليه في كل الاحوال ان يفلح في جعله تجسيداً جهورياً لمعان كامنة في ضمائر الناس وهي معان قد تكون اولية ولكن لها طاقة رمزية متحركة ابداً"[2].

[1] جبرا ابراهيم جبرا، محمد غني اعماله النحتية، (بغداد مطابع وزارة الثقافة والاعلام ، 1977) ، المقدمة النقدية.
[2] المصدر نفسة .

(لقد قدم محاولات عديدة فيها تقنيات ومادة وجمع مواضيع عدة في قطعة واحدة كالسرد القصصي كما يتحرك الشكل في الختم الاسطواني. كما نراها في القهوة البغدادية (شكل13) وغيرها الكثير. اعتمد الحرف العربي بوصفه وحدة رمزية ودلالية)[1].

شكل (13) جزء من القهوة البغدادية

كما قدم الكثير من الاعمال التي تعكس البيئة العراقية وشخوصها، وقدم معالجات عديدة لتوظيف العناصر الجمالية في اشكاله ولاسيما الاشكال الانسانية اذ ان "اجساد محمد غني توهمنا في لاواقعيتها، مع انها ليست كذلك دائماً، فهي مرتبطة ببيئتها ارتباط اللحمة بالسداة. لعله يريد منها ان تفارق نسقها الايقوني بالمعنى الذي يرقى بالجسد الى المتخيل.. وهي لا تسير على وتيرة واحدة حتى وان بدت متساوية في مألوفيتها، اذ ثمة عوامل شتىّ للافتراق والمغايرة فلكل جسد لحظة تشكل خاصة به، عاطفية كانت ام رامزة، ام مرتجلة وهكذا ينوء الجسد بمواضيع لا حصر لها"[2]. ولم تنطبق صفة التنوع لدى محمد غني فقد كان ملزماً لنفسه من خلال خطوطه اللينة المعتمدة في اقواسه ومنحنياته مما يدلل على اسره ضمن هذه السياقات وعدم قدرته على الخروج او التحرر من هذا الاسر. فقد اهتم بالخط المنحني، فالانحناءات والتموجات والتقوس كلها موظفة في اغلب اعماله مبتعداً عن الخطوط المتكسرة والمتشنجة وذات الزوايا الحادة. "وهو يقوم بمهمة فضح اسرار الجمال الجسدي، حتى ان الوسائل الرابطة جراء حركته كالإيقاع، والاستمرارية، والترديدات النغمية المتواصلة تخضع لسلطته، وتسهم مجتمعة في بلورة الفكرة المشتغل عليها. لهذا يتحول الخط عندهُ على الدوام من مجرد عنصر تصويري الى بنية تمركز تتضاءل ازاءه المراكز الاخرى"[3].

ان التنوع في مواضيع محمد غني نابع من التأثر المتنوع من خلال البيئة / المحيط ومن خلال اسناد الدلالة الى مرجعيات تاريخية، وقد كان ملزماً لنفسه من خلال خطوطه اللينة المحملة في اقواسه ومنحنياته مما يدلل على اسره ضمن هذه السياقات وعدم قدرته على الخروج او التحرر من هذا الاسر. فنلاحظ التراث الحضاري والتراث الشعبي والاساطير كلها نظم من العلاقات شكلت بنائية الدلالة لدى محمد غني. كما وظف النحات (جواد سليم) صورة الحصان (شكل 14) صورة اقرب الى الواقع مع بعض الاختزالات القصدية للتقرب الى شكل الحصان في النحت الاشوري.

(1) نفسه .
(2) عاصم عبد الامير، حداثة نسب لا حداثة حائرة، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 2002) ، ص13.
(3) المصدر نفسه، ص17.

شكل (14) الحصان لجواد سليم

اعتمد الفنان الموروث الحضاري والطاقات التعبيرية في الشكل الذي تكتنفه الحركة ذات الايقاع المتوازن لا يجاد لغة حوار مع المتلقي ليكون مرجعاً تراثياً لتحقيق التفاعل او ايجاد علاقة او وسيلة يحيل بها الفكر الى الماضي ويعيش اجواءه في الحاضر. من خلال مسار البناء العلامي الذي تسنده قوة الاداء التقني الذي يعتمد نظاماً استعارياً يتداخل فيه الواقع والخيال والموروث والذي يبدو الى المتلقي مزيجاً من العلامات المسندة الى واقع وما بعد الواقع. "ان المواضيع والتقنية يظلان ذات نبرة تعبيرية تذكرنا بالنحت الاشوري او البابلي فأن (ديناميكية) الموضوع تبقى حالة (توفيقية) فريدة حاول فيها محمد غني ان يمثل (ذاته) و (الذات الانسانية) في الاحتكام للموروث "[1] .

اما النحات (اسماعيل فتاح) فقد استطاع ان يجد لغة جديدة للحوار مع منحوتاته وهو الاعتماد على ما يمكن ان يكون مرجعاً من الموروث الحضاري وما يمكن ان يحقق علاقات تفاعلية في حدود الحداثة والمعاصرة فالمرجعيات التاريخية سلطت اضواءها على منحوتاته مع فارق حدود اسلوب المعالجة من خلال الخامة.

والخامة الرئيسة في اعماله هي البرونز، فالخامة والتقنية ذات الطابع التعبيري قد عولج بطريقة تداخلت فيها حركة اليد مع طواعية الخامة وهو بذلك يحقق ما يصبو اليه في ما يمكن ان يختزنه النص من طاقة تعبيرية، فالرشاقة والاستطالة هي المعالجات الثابتة التي طغت على اسلوب النحات اسماعيل فتاح لكي يحقق ابعاده الجمالية التعبيرية لمنحوتاته ذات الطابع الدلالي والاشاري.

ومن خلال الرموز والاشارات استطاع اسماعيل فتاح ان يلجأ الى حوار تواصلي جديد ما بين المتلقي والنص. فالنص هنا يبث مجموعة من الاشارات والعلامات ذات تراسل حركي ما بين العناصر المكونة للشكل العام في حدود التكوين والمتلقي. وهو بذلك يختزل الطرائق المؤدية الى المتلقي من خلال ادراكه الفكري ومن خلال وسيلة التعبير وقنواته وحسب المعطى الجمالي والتعبيري ليدخل الى منطقة التذوق والذائقية. وهذا ما نلمسه في اعماله كما في الاشكال (15) و (16). "ان الرؤية النحتية في فن اسماعيل فتاح تظل اشكالية معالجة الفضاء النحتي عبر السطوح الممثلة لمفهوم النحت البارز وازاء الكتلة الممثلة للنحت المدور. من بين هذين الكيانين تمتد مسافة هي في نفس الوقت (تأريخية) و (آنية) يحتلها الفضاء الحقيقي الكامن ما بين الكيانين"[2]. وقد ظهر التنوع في اعماله من خلال الدمج بين النحت (البارز والمجسم) في العمل الواحد.

[1] شاكر حسن ال سعيد، مقالات في النظير والنقد الفني،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1994)، ص199.
[2] شاكر حسن ال سعيد، مقالات في التنظير والنقد الفني، مصدر سابق، ص198.

شكل (15)

شكل (16)

ان النحات العراقي كان يسعى للحصول الى قوة التعبير من خلال الشكل البسيط، كما ان الاشارة متنوعة في العمل الواحد فهناك الاشارة الدالة على المكان واشارة تزيح الى مرجع واشارة ايقونية واشارة رامزة، تعمل على بناء نظام اشاري في بنية العمل الفني الذي جاء من خلال توظيف هذه الخامات . كما يخدم الدلالة الفكرية ومن خلال التعامل مع الملمس والكتلة واللون واسلوب المزاوجة بين الحاضر والماضي التي لجأ اليها النحات في تكوين عمله النحتي من خلال استثمر خامات معينة في تكوين العمل .

ان الاعمال الفنية للنحاتين والاساليب الفنية يمكن ان تتأثر بفكر وفن معين في حدود الاستعارة الشكلية والفكرية، ما يتيح له تحقيق حالة افراز جديدة لفن عراقي وبطابع عراقي ، وعليه تشكل هذه التميز نتيجة منطقية لتوظيف التاريخية في تأسيس الانظمة الشكلية للعمل النحتي تبعاً لآليات الاستعارة وتنوعات آليات الاشتغال والوسائط الناقلة وتقنيات الاظهار وهذا ما يؤسس التميز في للمنجز النحتي المعاصرة في العراق.

اما النحات خالد الرحال فكانت اعماله تتأرجح ما بين حضور المرجع التاريخي والتأثر بالبيئة العراقية وفي عمله البناؤون (شكل 17) كان قريباً من منحوتته جواد سليم البناء 1944-1945 ولكن من خلال التكوين العام للشكل نلاحظ وجود دلالات رمزية واضحة تحيل الى مرجعيات تأريخية حيث يذكرنا بالربليغات السومرية القديمة اضافة الى استعارة النحات الى رموز موجودة اساساً في الفكر العراقي القديم.

شكل (17) البناؤون

شكل (18) نساء في الحمام

فالإناء الذي ينساب منه الماء هو اشارة دالة تحيل الى (الاناء الفوار) الذي كان يظهر دائماً في الاختام والمنحوتات القديمة. بل ان الاستعارة جاءت مطابقة للأصل من حيث انسيابية الماء وحركته والذي يرمز الى الخير والعطاء اضافة الى النبات (السنابل) في اسفل اللوح. والاستعارة الاخرى هي الاستعارة الاسلوبية من حيث التكوين العام للأشخاص ومكان البناء الذي يشكل الاطار العام للعمل وحالات التكور التي ظهرت داخل حدود البناء وهذه الاستعارة قريبة الى اعمال جواد سليم. وخاصة في حركة البناء والطفلة والتي نلاحظ فيها حالة التكور التي طالما ظهرت في اعمال جواد سليم وهذا "التكور على الذات دلالة رمزية على الانطواء على الذات"[1].

ان حالة التأثر بفن جواد سليم ظهرت على اغلب الفنانين الذي عاصروه او تلاميذه ومن الامثلة على ذلك مجموعة تماثيل النساء وكما موضحة في الاشكال (19، 20، 21، 22، 23) للنحاتين ميران السعدي، خليل الورد، وخالد الرحال ونداء كاظم نوري ناصر وهادي حمزة وغيرهم. حيث نلاحظ تأثيرات جواد سليم واضح في اعمالهم حيث ظهرت سلسلة من الاعمال وخصوصاً في مرحلة الرواد حيث ان طبيعة الاعمال تركز على جانب معين مثلاً نلاحظ ان دال المرأة كان موضوعاً مشتركاً في اغلب النحاتين في تلك المرحلة. وظهرت تأثيرات واضحة ومتشابهة مع اشكال جواد سليم واخرى داعية الى تشكيل وجود سياق نحتي متأثر بفن ومرحلة معينة من المورث الحضاري.

شكل (19) ميران السعدي

شكل (20) خليل الورد

شكل (21) خالد الرحال

شكل (22) خليل الورد 1971

شكل (23) نداء كاظم 1958

[1] شاكر حسن ال سعيد، جواد سليم، مصدر سابق، ص150.

(المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري)

بعد ان تم إنهاء مباحث الإطار النظري تم التوصل الى أهم المؤشرات الآتية:

1- الموروث شكل ثقافي يتناقل اجتماعياً ويصمد عر الزمن و يرتبط ارتباطاً وثيقاً بكافة اوضاع المؤثرة اعلى فكر الانسان.

2- عبر الموروث الفني للعراق القديم عن بداية التفكير الفلسفي للحضارات الاولى وجاءت الاعمال الفنية مترجمة للأفكار التي كان قد حملها خيال الفنان العراقي القديم ، عن .

اشكاله النحتية بشكل مختزل وبصورة رمزية مع اضفاء صفة التجريد على بعضها.

3- ظهرت بعض الاشكال النحتية وقد نفذت لأغراض طقوسية ودينية وسياسية تسجيلية.

4- نفذت بعض الاشكال الفنية النحتية كرمز للخصب واستمرارية الحياة مثل الالهة الام والتي اعتمدت على تضخيم الاجزاء الانثوية.

5- اهتم النحات القديم بتسجيل حروبه وحملاته العسكرية وهي ما سميت بالنصب او المسلات والتي تصور بعض المواقف والحروب ورعاية الالهة للجيوش التي تحقق النصر.

6-اعتمد التكوين النحتي على المبالغة في الحجم والاجزاء المهمة للعمل فكان الملك ينفذ اكبر حجماً من الباقين.

7- ظهرت الاشكال الاشورية والسومرية بشكل واضح. وكذلك الاشكال ذات الاجساد والاجنحة الملائكية، كما استخدم اسلوب سرد الاحداث من خلال ابرز كثيرا على الالواح السومرية والاشورية.

8- استخدمت الالوان كرموز مهمة منها اللون الازرق في بوابة عشتار وغيرها.

9- برزت بعض اشكال المخلوقات المركبة برؤوس ادمية واجساد حيوانية واشكال ادمية برؤوس طيور .

10- قام بعض النحاتين بالجمع ما بين الموروث والاساليب الفنية الحديثة والتعبير عن روح العصر فكانت جسراً يربط الماضي بالحاضر والمستقبل، كما استقى النحاتون الرواد مفردات اعمالهم النحتية من الموروث الحضاري من خلال استلهام الموروث القديم ومزجه مع الاساليب الفنية الحديثة.

11- استخدم النحاتون الرواد صيغ الحضارية شائعة وكانت تعبر اغلب اعمالهم على الهوية الوطنية وتعبر عن الاحداث المهمة التي مر بها قطرنا العراقي.

الفصل الثالث

الاجراءات البحث

منهج البحث :- استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي بطريقة (العلية المقارنة) حيث يتناول البحث درسه مقارنة بين أعمال النحات هادي حمزة ونوري ناصر لإظهار المورث الحضاري الذي وظف في اعمالهم .

مجتمع البحث :- أشتمل مجتمع البحث على منحوتات الفنانين هادي حمزة ونوري ناصر، وقد شملت الأعمال النحتية (40) عملا نحتيا .

عينة البحث :-

لقد قامت الباحثة باختيار عينة البحث ، والتي تمثلت بنماذج نحتية من إطار المجتمع بلغ عددها (10) عملاً نحتياً تم اختيارها قصدا لما لها من صلة بهدف البحث ، وتم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :

1 – التنوع في توظيف الموروث الحضاري في الإعمال النحتية .

2 – استخدام الخامات المختلفة في الإعمال النحتية .

3– عرض إطار المجتمع الذي بلغ عدده (40) عملاً نحتياً على مجموعة المختصين والأخذ بآرائهم حول اختيار عينة البحث .

أداة البحث :-

من اجل تحقيق هدف البحث والتعرف على الموروث الحضاري في أعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر ، لجأه الباحثان إلى الاتصال المباشر عن طريق موقع التواصل الاجتماعي الفيس بوك والمقابلات الشخصية مع النحات نوري ناصر وهادي حمزة ، ، مع اعتماد المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

تحليل العينات :-

أنموذج (1)

اسم العمل: غروب

اسم النحات : هادي حمزة

المادة: **برونز+ بولستر رزن**

القياس: 60×40 سم

سنة الانجاز: 2008م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

الوصف البصري

يمثل المنجز الفني مسلة وضعت بصورة عمودية وهي مستوحاة من المسلات التي ظهرت في التاريخ العراقي القديم جَزَّء النحات المسلة إلى أشرطة أفقية تناثر فيها المفردات الشكلية المكونة لهذه المسلة ففي الأعلى ظهرت النجمة المستوحاة من مسلة نرام سن وظهرت بجانب النجمة بعض التشققات والحزوز أما في الحقل الثاني من المسلة فقد ظهر الملك حمو رابي وهو فاتحٌ يده لاستلام الشرائع . وفي الجهة المقابلة للملك مثل النحات شخصين يقابلان حمورابي وهما بحجم اقل من الملك ووضع بين حمورابي والشخصين المقابلين له شكل مربع أشبه بالنافذة ويخرج منه شئ لونه احمر . أما الحقل الثالث وهو يمثل نصف ارتفاع العمل فوضع به النحات انتفاخات أشبه بالكرات أو الأحجار ووضع أشكالاً متموجة باللون الذهبي وتخفي تحتها قرصاً أيضا مثل باللون الذهبي . ووقف أمام هذه المسلة رجل يرتدي لباساً شعبياً ومثل باللون الذهبي وهو واقف بوضعية المجابهة وقد حني رأسه بناحية الشمال وأكد النحات على أظهار التفاصيل بصورة واقعيه له فضلاً عن إظهار طيات الملابس . واستند العمل بجميع مفرداته إلى قاعدة من الرخام رمادية الشكل .

ظهر المنجز الفني بصورة مزدوجة بين الواقعية والرمزية فهو يمثل أشكالاً من الواقع بالتفاصيل الدقيقة وأشكالاً أخرى مختزلة تكاد أن تكون رموزاً هذا من الناحية الفنية أما من الناحية التقنية فهو عمل مشترك بين النحت البارز والمجسم فنشاهد بالمسلة منحوتات بارزة وأخرى مجسمة لون العمل باللون الرمادي مع ضربات قليلة من اللون الأزرق واللون الرمادي يشير إلى لون الغروب .ولاستخدام النحات النجمة التي ظهرت في أعلى العمل هذا دليل سمو وعلو الحضارة العراقية القديمة أما الطابوق هو دليل بناء الحضارة وتراصفها والشقوق دلالة على أنها مضى عليها فترة من الزمن وتأثرت مع التقلبات الجوية فأثرت عليها وقد اخترق الشكل الملك حمورابي صاحب أول تشريع قانوني بمسلته الشهيرة التي كتب عليها القوانين بالكتابة المسمارية القديمة وقد ظهر ليؤدي وظيفة سيادية في البناء التشكيلي أما الشكلان اللذين بقابلنا الملك

فيمثلان السلطة الدينية أما النافذة التي تفصل بينهما فقد ظهرت بشكل مربع يخرج منها مادة حمراء أشبه بالدم وهذا دليل لتعرض الحضارة العراقية إلى نزف الدم وهذا تعبير عن الأضرار التي حلت بالحضارة العراقية ومقابل ذلك ظهر الشخص الواقف الذي لبس اللباس الشعبي وظهر بصورة ذهبية دليل ثمن الحضارة العراقية المعطاء وتغرب خلفه الشمس عن الحضارة وهي ملبدة بالغيوم التي غطت النور ولا يظهر منها حتى اللون الخافت .

استطاع النحات في هذا المنجز أن يحقق القيم الجمالية وذلك بالاعتماد على عناصر التكوين الفني فاللون الذهبي الذي استخدمه في تمثيل الرجل الواقف أمام المسلة حقق السيادة وذلك لأنه يلفت انتباه المتلقي من خلال الإضاءة التي تعكس له الصورة الجمالية المتحققة بواسطته ولتفاعل ذلك مع الكتلة التي مثلته في إظهاره بهيئة مجسمة تثير الانتباه فذلك يحقق سيادة للكتلة مع اللون . أما الفضاء الذي تكون بين المفردات البارز والمفردات المجسمة فانه ظهر للمتلقي وهو يمثل الفضاء الداخلي الذي تحاور مع الفضاء الخارجي لتحقيق القيمة الجمالية للمنجز الفني فضلا عن الخطوط التي حققت أيقونة منسجمة بين جميع مفردات العمل فحركة جميع أجزائه وأعطت تنوعاً كبيراً أما الملمس فقد ظهر ايضاً في حالات عديدة فهو مرة يكون صقيلاً ومرة متعرجاً فتحققت الجمالية التعبيرية للمنجز الفني .

نموذج (2)

اسم العمل: كلكامش

اسم النحات: هادي حمزة

المادة: برونز+ الجبس

القياس: **60×40 سم**

سنة الانجاز: 2008م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

يتكون العمل من تكوين ثلاثي في البدء نرى شخصية كلكامش الاسطورية وهو يحمل بيده الرمح والثور المجنح وهو تحت قدمي كلكامش وتحتهم الزقورة التي يعتلون فوقها ، عمل النحات على مزاوجة في مادة العمل بين البرونز والجبس كذلك اللون فأعطى الون البرونزي لكلكامش والثور المجنح واللون الابيض للزقورة .

وقد اراد النحات اظهار شخصية كلكامش التاريخية وهي تعبير عن الشموخ والارتكاز المتزن لظهار القوة والسلطة من خلال اظهار كلكامش وهو ماسك الثور المجنح من جناحه بيده اليمنى وطاعنه برمح بيده اليسرى .

ان الشكل البشري لكلكامش والبناء المعماري لزقورة والثور المجنح يوضح توظيف النحات للموروث الحضاري في العمل النحتي حيث اراد النحات ايضاح هذا التكوين الشكل لعناصر العمل من خلال البناء التشكيلي لمكونات العمل النحتي حيث نرى الثور المجنح الذي يمثل اله المرسل من السماء لمحاربة كلكامش وكيفية نزوله ومحاربه وانتصار كالكامش عليه ونظرته المتعالية التي تبرز الشموخ والقوة لكلكامش الحاكم الاسطوري السومري .

ان التكوين الشكلي للحية والشعر لشخصية كلكامش مستمد من الموروث الحضاري القديم كما ركز النحات على اظهار العضلات وتشريح الجسم لبراز الهيبة والقوة لكلكامش، اما طيات الملابس فقد بداء واضحة من خلال الخطوط المستعرضة والمتوازية الظاهرة في التكوين الشكل النحتي لكلكامش ، اما الثور فالخطوط الظاهرة على جناحيه والتكوين الشكلي والحركية الذي كونه النحات لظهار استسلام الثور وسيطرة كلكامش عليه وان النحات هنا يروي لنا القصة التاريخية

لكلكامش ومحاربته للثور المجنح وهزمه له ، كما نرى يد الثور اليسرى وهي موضوعة على سلم الزقورة لتوظيف ما بين الثور والزقورة ، اما البناء الشكلي للزقورة وهو شكل ممتد من الموروث الحضاري العراقي القديم الا ان هنالك اضافات قام بها النحات على الزقورة اراد المزاوجة التاريخية في التكوين الشكلي للعمل فالأشكال المسمارية الموجودة بشريطين مستديرين بشكل عرضي يتوسطهماغصن شجرة طولي تلف حوله افعى وهنا يمثل النحات هذا التكوين الشكلي بحكاية الافعى التي سرقت عشب الخلود الذي احضره كلكامش لصديقه انكيدو .

ومن خلال ما تقدم يتضح ان النحات هادي حمزة قد قدم توليفه من الموروث الحضاري العراقي القديم في عمله النحتي حيث وظف اكثر من شكل من حضارات متعددة من العراق القديم وجمعا في عمل واحد كما اضاف اليه اسلوبه التعبيري وتكويناته الخاصة لظهار العمل بشكل متكامل .

نموذج (3)

اسم العمل: اله الماء الفوار

اسم النحات: هادي حمزة

المادة: الجبس

القياس: 40 سم

سنة الانجاز: 2009م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

يطالعنا المنجز بهيئة ثلاثة نماذج لاله الماء الفوار من الحضارة الاكدية بشكل امرأة ممشوقة القوام واضعة كلتا يديه على بطنها حاملة اناء لتحمل رمزاً للإله الماء سر الخلود.

عمل النحات على تكوين شكل المرأة بقوام جميل وقد ظهرت وهي مرتدية الثوب الذي قد بان فيه جسدها وقد ظهرت كذلك طيات القماش على هيئة اقواس صغيرة . وهي ممسك إناء نذري فوارا يتدفق منه الماء وقد نفذ النحات العمل بقامة ورقبة قصيرتين وقاعدة ضمن العمل ، فالإناء الذي ينساب منه الماء هو اشارة دالة تحيل الى (الاناء الفوار) الذي كان يظهر دائماً في الاختام والمنحوتات القديمة. بل ان الاستعارة جاءت مطابقة للأصل من حيث انسيابية الماء وحركته والذي يرمز الى الخير والعطاءة.

اتخذ النحات من الانسان العراقي لا سيما هيئة المرأة موضوعاً له بنى عليه افكاره فظهرت بهيئتها وبشكلها المستطيل الممشوق المعبر مع تبسيط الخطوط التي تنزل بانسيابية بالغة واستخدام التشخيص والتجريد في آن واحد وهنا قدم توليفا ما بين الماضي والحاضر .

كان العمل النحتي على هيئة ثلاثة نماذج للمرأة بشكل متطابق يختلف فيه الوان كل نموذج عن الاخر ، وقد اراد النحات التعبير عن الشموخ والارتكاز المتزن وكان لاستخدام مادة الجبس اهمية في اعطاء الهيئة الخارجية نوعاً من البساطة المتناهية وقد تميز بناؤها الشكلي بأسلوبية خاصة ولم يكن هناك أي اثر للأطراف السفلى والتي انتهت بقاعدة التمثال.

انسيابية الخطوط كانت شديدة الوضوح في التعبير عن الانوثة اراد النحات من تنفيذ هذا العمل تأكيده على الطموح في كل شيء فمضمونه كان المقصود به الطموح في السعي لنشر الخير والسلام وانه على الرغم من الظروف الصعبة الا ان هذه الظروف لم تكن عائقاً في تقدم المرأة العراقية جاء اسلوب العمل النحتي متأثراً بالجذور الحضارة العراقية القديمة

التي مازالت مستمرة الى وقتنا هذا فنرى النحات قد نهل من الفن القديم لا سيما مبدأ كتابة الاحرف السومرية على كل عمل من النماذج وكانه تحمل مسلة على ملابسه للتأكيد على الشموخ وإعطاء نوع من الهيبة والوقار للشخص الممثل بهذا الشكل للتعبير عن القوة وبثبات استلهامه من الموروث القديم، وقد استطاع النحات ان يعطينا الصورة الواضحة لتأثره بموروثه الحضاري العراقي القديم مع تأثره بالأساليب الحديثة من ناحية الاختزال في الشكل واستخدام الاسلوب الرمزي التعبير وبان العمل النحتي بصورة منسجمة مما اعطى ايضاً نوعاً من الممازجة بين ما ورثناه منذ القدم وبين الاساليب الحديثة .

نموذج (4)

اسم العمل: حضارة

اسم النحات: هادي حمزة

المادة: برونز+ بولستر رزن+ الجبس

القياس: 50×100 سم

سنة الانجاز: 2010م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

يظهر في المنجز النحتي البارز أن البنيات الشكلية مختلفة في أسلوبها التكويني . إذ قسم النحات مساحة العمل إلى ثلاث حقول أفقية ، تنوعت فيها أنظمة التكوين الشكلي بين المجرد والواقعي والمركب م توليفة لتوظيف الموروث الحضاري العراقي القديم . إذ يظهر في أول حقل مجموعة شخوص مختزلة جردها الفنان من معالمها الواقعية مثل ملامح الوجه والأذرع ، لتظهر هيأتها بشكل مجرد تام . فظهرت مجاميعها بشكل متراص ،أما الحقل الثاني فتظهر فيه مجموعة الشخوص البشرية نفذ تكويناتها الشكلية بأسلوب واقعي ، حيث يُظهر النحات حركات مختلفة بأشكالها من خلال الجسم وحركة الرقبة مع الرأس ليوحي لنا بأن تلك المجاميع تتحرك للوصول الى العلم وخارطة العراق ، أما منتصف العمل فيضع النحات الشكل المركب المتمثل بالعمل الذي يرفع خارطة العراق الى اعلى ليعطي لعمله بعد حضاري أو غاية لإعطاء عمله هوية محلية ، وعلى جانبي الشكل المركب تشخيصان جُردت ملامحهم بالكامل سوى أن هناك تأكيد قصدي لإبراز بعض الأجزاء العضوية لكي يبين جنس كلا الشكلين فيظهر أحدهما لرجل والأخر لامرأة .

كما يظهر حبل سميك يلتف حول ذلك الثور المجنح ليرتفع امتداده إلى الأعلى ويتصل مع مجموعة الشخوص المجردة ،ومع امتداد مستواه الأفقي مجموعة ثيران تتشابه بأوضاعها الشكلية والحركية مع المجاميع السابقة . ويأتي شكل الثور المجنح كمفردة سيادية يمكنها استقطاب نظر المتلقي ، وذلك من خلال تأكيد الفنان عليها عند جعلها أكبر حجماً بالمقارنة مع بقية المفردات الشكلية الأخرى ، فضلاً عن شغلها حيزاً واسعاً من مساحة الموضوع الإنشائي وتمركزه عند وسط المنجز النحتي البارز. وتأتي مرجعية تلك الاستعارات من مصدر واحد هو المورث الفكري القديم للفنان ، والمتمثل بالحضارات التي ظهرت في العراق القديم ، إذ يرى الباحث أن التكوين الشكلي للثيران فقد تكررت صورها الشكلية في المنحوتات السومرية والأكدية والبابلية وغير ذلك ، وقد جاء بعضها مجسما والآخر بارزا ، إذ مثلت رمزاً للقوة والخصب والفحولة ، أما بالنسبة لشكل الثور المجنح فمرجعيته واضحة المصدر، لكونه يمثل السمة المميزة للفن الآشوري .لذلك تأتي الاستعارة بمجملها من خلال استدعاء رموز وعلامات من الموروث القديم لفنون العراق القديم التي جمعها في تكوين شكلي واحد وفق رؤية معبرة معاصرة .

وتظهر علاقات المجاميع المتشابهة للشكال الادمية المستمدة من الموروث وتداخل المسجد كعلامة للموروث الحضاري والنخلة السومرية ذلك التكرار الشكلي الذي ولد إيحاء حركي لثورة العراق على الظلم ، كذلك هي بمثابة تفعيل لمضمونها المعبر في ذلك العمل .

لقد أظهر التوظيف التقني لذلك العمل معالجات شكلية تمثلت بالتوليف ما بين الأساليب المختلفة التجريدي والواقعي والتركيبي والتوظيف ما بين الماضي والحاضر ،مما حقق الفنان التنوع الشكلي في التكوين البنائي وتحقيق الانسجام في البنيات المتباينة بالاختلاف مما يضفي لمكونات العمل وحدة موضوعية واحدة ، لكونها شاكلت ما بين الدلالات المختلفة لتلك الأشكال بدلالة واحدة ، فالاستعارة تسهم بتكوين علاقات تناسبية بالمشابهة ما بين الأشكال المستعارة وفق مرجعها الشكلي والدلالي ،فالأشكال الادمية تتناسب بالشبه الجسدية لتكوّن دلالة تعني القوة والفحولة ورفض الواقع والثورة على الظلم ، والشخوص المجردة تناسبت مع التكوينات الحركية وطيات والخطوط التي تتكون من الشخوص ذات دلالة على قوة لتوحي لنا عن علاقات حوارية مضمرة قائمة بين البنيات الشكلية المستعارة التي تأسس من خلاله موضوع هذا النحتي. أن لاختلاف البنيات المكونة التي ركبها الفنان في موضوع واحد بالتشاكل، و مماثلتها لمرجعتيها فإن الاستعارة التي اشتغلت في ذلك العمل مركبة – تماثلية ذات تشكيل مستمد من الموروث الحضاري العراقي .

نموذج (5)

اسم العمل: تكوين حضاري

اسم النحات: هادي حمزة

المادة: برونز+ بولستر رزن+ الجبس

القياس: 60×40 سم

سنة الانجاز: 2008م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

يتكون العمل من عدة اشكال على جوانبه الاربعة حيث عمل النحات في الجانب الامامي قاعدة تمثل بوابة عشنار وعلاها شخوص ادمية تمثل الطوائف العراقية العربية والكردية والتركمانية الطفل والكبير يحملون العلم وهم رافعين الايدي للدلالة على الانتصار والوحدة ونبذ الطائفية اما الجانب الاخر الايسر والايمن فقد عمل النحات بعمل عدة اشكال اذ يظهر جزء من بوابة عشتار والجزء الاخر يتكون من منحوتات جدارية بارزة هي الثور المجنح والنخلة العراقية وقبتي الامامين الكاظمين (عليهم السلام) بجانبهم مسلة حمورابي وبجابهما ايضا ملوية سامراء وبقربه بماء لمسجد وايضا اسد بابل ، اما الجانب الخلفي فتكون من شخصين رجل وامرة يحملان علم يمتد الى نصف العمل النحتي يتوسطه الكرة الارضية ، لقد استخدم النحات في مادة تكوين العمل النحتي عدة خامات من برونز والجبس بولستر رزن كما ادخل الوان متعددة في العمل حيث اللون الازرق للزقورة والبرونز للشخوص والاعلام والابيض لتكوينات المستمدة من الموروث الحضاري العراقي القديم .

لقد عمل النحات على توظيف عدة اشكال في العمل الواحد منها بوابة عشتار والرسوم التي تحملها والتي تمثل جانب من الموروث الحضاري البابلي ، كما وظف النحات ايضا على كل جانبين اشكل من الموروث الحضاري والاسلامي لتوليف بينهما ولإيضاح المد الذي يكون العراق من القديم الحاضر .

من خلال التوليف والمزاوجة ما بين الماضي والحاضر قام النحات بتكوين الاشكال البشرية الادمية المتمثلة بالشخوص الواقفين فوق بوابة عشتار لظهار امتداد المواطن العراقي وارثه الحضاري وربط الانسان بالحاضر والماضي كما عمل النحات على جعل مستقبل العراق بيد الشباب لنهم من ينهضون بالعراق واضافة عليه شكل العلم ذي التكوين الحركي التعبيري المستمد من الحضارة الاشورية .

ومن خلال ما تقدم يتضح ان النحات هادي حمزة زاوج بين الموروث الحضاري العراقي والأساليب الحديثة لتقديم عمل يمثل الشكل الكلي للعراق ذو الحضارات العريقة والتاريخ المشرف وبلد الاسلام والمراقد وبلد الطوائف المتعددة ان هادي حمزة قام بتكوين شكلي متكامل وفق روية فكرية لظهار شمولية العراق الحضارية

نموذج (6)

اسم العمل لوح سومري معاصر

اسم النحات: نوري ناصر

المادة: خشب + حديد

القياس: الارتفاع/ ارتفاع 98 سم عرض 60 سم

سنة الانجاز: 2010م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

يتكون العمل من امرأة ورجل (رقيم طيني) سومري بشكل تجريدي ذو خلفية حديدية ادخل النحات الحروف السورية على التكوين النحتي لتوليف ما بين الموروث الحضاري العراقي المتمثل بالحضارة السومرية والاساليب الفنية الحديثة من خلال التجريد في التكوين الشكل للعمل النحتي حيث يتناول العمل اشكال رمزية متعددة أراد النحات من خلاله توضيح الجانب الدلالي للعمل النحتي ، تنوعت الحركة بالنسبة للمفردات النحتية في الجدارية والتي رتبت بشكل خلقت نوعا من التوازن مما ادى الى ظهور مساحات بينها بدت بصورة متساوية ظهر اهتمام النحات بالخطوط والاحرف السومرية ، كما استخدم اسلوباً تصميمياً لاسيما في الاشكال الهندسية التي ظهرت عليها العمل النحتي وتنوعت الحركة نتيجة للخطوط المنحنية والمستقيمة.

استخدم النحات اسلوبه الخاص في التسطيح الذي استمده من الفن العراقي القديم وكذلك ما بدت على الاجساد من استطالة جعلها تقترب بطبيعتها التكوينية من النماذج الفنية ، وكذلك كانت الاحرف والشكل التكويني للشخوص مستمدة من القدم ولكن جاءت بصيغة حديثة متشكلة على اساس تنظيم هندسي نابع من روح الحداثة التي بدت بوضوح كذلك في طريقة اظهار الفضاءات والاختزال والتطوير الشكلي على الأجسام البشرية والابتعاد عن الوصف المباشر والمحاكاة الصرفة.

وبالنسبة لما استلهمه النحات من الموروث الحضاري القديم نرى الدرع او الترس ذا الهيئة الكبيرة والذي كان يستخدم لتوفير الحماية للمقاتل اثناء محاربة الاعداء ومقاومته لهم وهذا ما تم استخدامه فيفي العمل الفني .

وقد استطاع النحات ان يعطينا الصورة الواضحة لتأثره بموروثه الحضاري العراقي القديم مع تأثره بالأساليب الحديثة من ناحية الاختزال في الشكل واستخدام الاسلوب الرمزي التعبيري وبان العمل النحتي بصورة منسجمة مما اعطى ايضاً نوعاً من الممازجة بين ما ورثناه منذ القدم وبين الاساليب الحديثة.

نموذج (7)

اسم العمل: كلكامش

اسم النحات: نوري ناصر

المادة: خشب+ حديد

القياس: الارتفاع/ 150 سم

سنة الانجاز: 2011م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

عمل نحتي مجسم مكون من مادتي الخشب والحديد يمثل هيئة رأس مثبت على قاعدة خشبية بواسطة اربعة قضبان حديدية متوازية غير متساوية بالطول وكل قضيبين من هذه القضبان متصلان بقضيب حديدي صغير يربطهما من الأعلى، كما أن هذه القضبان تمنع تلاحم الرأس بالقاعدة بشكل مباشر، فالعمل مؤلف من رأس مكون من جزئيين اعتمدت فيهما الاستطالة وهما متلاصقان من الأسفل، وثمة فجوة من الوسط ممتدة إلى أعلى الرأس ومجزأة بقطع حديدية تشبه المسامير و فجوى أخرى تمثل العين بالجهة اليسرى من الرأس، حيث أن العمل نفذ بأسلوب تجريدي متنوع في بناء كتلته النحتية، فقد ظهر الرأس بملامح إنسانية غير مألوفة كاستطالة الوجه والأنف واسترسال اللحية والشعر المبالغ فيهما، مع اضافة خطوط و أشكال هندسية تبدأ من أسفل وأعلى الرأس ممتدة لنهاية الجزء الأيمن منه.

ويبدو أن اختيار النحات لقطع خشبية غير منتظمة في طبيعتها والتي عولجت بأسلوب تقني معاصر من خلال طريقة الحذف والتركيب والطلاء، ساعدته في عملية اختزال ملامح الرأس عموماً والوجه خصوصاً الذي جسّده بتفاصيل غير شديدة البروز باستثناء العين المكونة لفضاء داخلي في الوجه ومتناسبة مع مساحته لتوجد صيغة جمالية وايقاعية تنسجم مع الفضاءات الداخلية الاخرى التي يحملها العمل في ثناياه مما ساعد بالتالي على ايجاد رؤية تعبيرية، من خلال تداخل الكتلة النحتية بالفضاءات الداخلية والخارجية، وعلى ما يبدو ان الاستخدام المتنوع للخامات وطريقة بنائها خلق تركيزاً واضحاً بمفردات العمل النحتي المترابطة أجزاءه مع بعضها والمائلة للتبسيط والاختزال في بنيتها الشكلية العامة التي زادت من استقرار وثبات العمل، لذا يبدو ان أسلوب النحات الواعي في بناء العلاقات الشكلية أمكنه من التعبير عن شكل العمل بأقل التفاصيل وطرحها للمتلقي، لذا ظهرت ثمة تباينات ما بين ملامس الخامات البنائية للعمل النحتي، حيث كانت القضبان الحديدية والقاعدة الخشبية ناعمة وصقيلة على عكس الأجزاء الخشبية المكونة للرأس التي اتسمت بملمسها الطبيعي (المادة)، وقد أثرت أيضاً التداخلات الخطية المختلفة كـ(المستقيمة والمنكسرة والمتعرجة) في بناء الشكل العام للعمل، حيث يبدو أن النحات استثمر الخطوط المستقيمة بالفضاء الضمني المتواجد في الراس في حين استخدمها أيضاً بالقضبان الأربعة الحاملة للرأس بشكل مستقيم وبزاوية قائمة مع القاعدة ليخفف بذلك من ثقل الرأس ووازنها معها، أما الخطوط المنكسرة بأشكال هندسية المبينة في أعلى الرأس فأنها صورت مثلثات معتدلة ومقلوبة تختلف مع الخطوط الموجودة في منتصف الشعر من الجزء الايمن وهي عبارة عن مربعات متضافرة من خلال حركتها المتكررة والمشابهة بصياغتها كـ(الحصيرة)، ويبدو أن النحات وظفها في العمل من خلال تأثره بيئته المحلية، فكان الخط المنحني متواجداً بكافة أجزاء الرأس مما جعله لا يعطيه أي قوة تجسيمية تنتج عنها ملامح واقعية نتيجة امتدادها المبالغ فيه لتصنع بذلك اختلافاً عن النسب الطبيعية.

أما بالنسبة للون فقد اخذت المسامير والقضبان الحديدية اللون الأسود، أما الرأس والقاعدة فأخذا لون (الصاج) ليبرز من خلاله التباين ما بين الضوء والظل على سطح العمل النحتي، ولعل النحات يحاول بهذا العمل أن يؤكد على عنصر اللون وكيفية تفاعله مع الخامة والشكل والموضوع ويبين جانبه الجمالي اذ جعله عنصراً مؤثراً في المتلقي عند محاورته للعمل، لذا اقترب موضوع هذا العمل من مجموعة أفكار مختلطة فيما بينها ومرتبطة بالشخصية التاريخية (كلكامش) العائدة جذورها للفن العراقي القديم، وإعادة صياغتها بأسلوب معاصر مرتبط ببيئة النحات الذي استمدها من طبيعة موروثه الشعبي بكافة عناصره البنائية ليكرس منها في عمله النحتي عدداً من أنواع البنى الشكلية كـ(الفضائية، الاختزالية، التوليفية) معبرة عن وحدة جمالية وتعبيرية، لأن هذا التعدد هو ما منح النحات حرية اوسع في بيان المضمون الفكري لعمله كبناء شكلي يتمازج فيه القديم والمعاصر، اخذاً بنظر الاعتبار الفهم العميق للمتلقي ومقترباً منه بأقرب المواد الخام البيئية إليه بعد التوليف فيما بينهما ضمن نطاقات فضائية داخلية واختزالية واضحة البيان.

نموذج (8)

اسم العمل: سياب من سومر

اسم النحات: نوري ناصر

المادة: خشب

القياس: الارتفاع/ 120 سم

سنة الانجاز: 2012م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

عمل نحتي تمثل بشخص الشاعر بدر شاكر السياب راسه وجذعه وفي اسفل العمل حفرة لوحة سومرية وصبغ العمل بالوان الصاجي .

يطالعنا المنجز بهيئة الشاعر بدر شاكر السياب ممشوق القوام وكنه ارث الحضارة وامتداد له اما الحروف السومرية فقد وظفها النحات لتحمل رمزاً للعلم والفكر والمعرفة وكذلك شكل يشبه الشعلة التي تشع نوراً وكأن النحات يريد ان يبين (ان العلم نور).

تمتعت شكل السياب بتكوين شكل متكامل اتخذ النحات من السياب موضوعاً له ليبني عليه افكاره فظهر بهيئته وبشكله المستطيل الممشوق المعبر مع تبسيط الخطوط التي تنزل بانسيابية بالغة واستخدام التشخيص والتجريد في آن واحد.

كان العمل النحتي على هيئة كتلة منسجمة تحولت الى هيئة معبرة عن الشموخ والارتكاز المتزن وكان لاستخدام مادة الخشب اهمية في اعطاء الهيئة الخارجية نوعاً من البساطة المتناهية وقد تميز بناؤها الشكلي بأسلوبية خاصة ولم يكن هناك أي اثر للأطراف السفلى والتي انتهت بقاعدة التمثال.

انسيابية الخطوط كانت شديدة الوضوح في التعبير عن التوظيف الحضاري للموروث العراقي القديم المتمثل باللوحة السومرية ، اذ اراد النحات من تنفيذ هذا العمل تأكيده على الطموح في كل شيء فمضمونه كان المقصود به الطموح في مواصلة العلم وانه على الرغم من الظروف الصعبة الا ان هذه الظروف لم تكن عائقاً في تقدم الانسان العراقي جاء اسلوب العمل النحتي متأثراً بالجذور التراثية التي مازالت مستمرة الى وقتنا هذا فنرى النحات قد نهل من الفن القديم لا سيما مبدأ المطابقة في الاجساد والتي تمتع بها الفنان العراقي في تنفيذه للتماثيل القديمة للتأكيد على الشموخ وإعطاء نوع

من الهيبة والوقار للشخص الممثل بهذا الشكل للتعبير عن القوة وبثبات استلهامه من الموروث الحضاري العراقي القديم مع الحاضر أي ان النحات مازج بين السياب وسومر لان السياب امتدد من حضارة سومر .

نموذج رقم (9)

اسم العمل لا لن تموت امتي

اسم النحات: نوري ناصر

المادة: خشب

القياس: الارتفاع/ ارتفاع 60 سم

عرض 110 سم

سنة الانجاز: 2013م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

عمل نحتي خشبي مربوط بمفكات حديدية يتكون العمل اربعة اجراء ملتصقة بواسطة قطع حديدية (براغي) العمل لو وجهان لكل وجه قراء تختلف عن الثاني وظف النحات في هذا العمل عدة اشكال وتكوينات منها مستمدة من الموروث الحضاري العراقي القديم ومنها من الاساليب الفنية الحديثة ن اذ نرى ان في الوجه الاول حفر النحات نوري ناصر بيت شعري للشاعر احمد مطر لا لن تموت امتي وكما كون شكل وزخرفة مستمدة من الحضارة الاسلامية وزاوج بين الشعر والتكوين بأسلوب معاصر ، اما في الشكل الثاني للعمل النحتي فقد عمل النحات على توظيف الموروث الحضاري العراقي السومري من شكل المانوليزة العراقية والاحرف السومرية التي معناه انا الحرية ، كما قام النحات بعمل فضاء داخلي للمزاوجة بين الوجهين .

لجأ النحات الى تنويع المشهد البصري وقراءة العمل النحتي من جهات مختلفة وهذا يدل على النحات اعطى للمنظور الفكري لأدراك النموذج امكانية واسعة للتحليل والوصف المتغير في كل جانب من جوانب العمل مما يعطي افكاراً وصوراً عدة للمتلقي , وقد اهتم النحات بموروثه الحضاري القديم والموروث الاسلامي من خلال الخط العربي الاسلامي والذي قد اهتم النحات في تزويقه واظهاره .

ظهر نوع من العلاقات الترابطية بين الاشكال الاسلامية والموروث الحضاري القديم لتعطينا تداخلاً في اساليبه الحديثة بأشكاله الواقعية التعبيرية الرمزية فحاول النحات ان يطور نوعاً من الحداثة كانت عبارة عن انطباعات وجدانية ذاتية وقد اتضح جهد النحات الواضح في نقل الماضي الى الحاضر عن طريق رموزه ومزجهما معاً ليعبر عن موضوعه الذي حمل رموزاً عديدة.

نموذج (10)

اسم العمل الوركاء

اسم النحات: نوري ناصر

المادة: خشب +الحديد

القياس: الارتفاع/ ارتفاع 50 سم عرض 110 سم

سنة الانجاز: 2014م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

تكون العمل النحتي على ثلاثة وجوه وجهين مقيدين ووجه حر الوجهان المقيدان بالحديد ينظرا الى الوجه الذي في الوسط ، حيث استخدم النحات اسلوب الاستطالة في الوجوه المتأثر بالحضارة الاشورية اذ عمل النحات على تقديم الوركاء بالوجه الوسط وكيف هي معاناة من هم حوله وهو هنا يعمل على تقديم اسلوب استعارة لتوليف ما بين الماضي والحاضر من خلال معاناة الشعب بسبب الحكام واستبدادهم .

تمكن النحات من تطويع مادة الحديد وقد دل ذلك على امكانية كبيرة في التنفيذ ومحاولته في المزاوجة بين الاشكال والمفردات الفنية الموروثة وبين الاساليب الحديثة كالتجريدية والهندسية والرمزية وفكرة الاختزال الذي بدا واضحاً في تنفيذ شكل الوجه مما جعل العمل النحتي يعبر ايضاً عن روح الحداثة من خلال خلق نموذجاً اعتمد فيه على التشكيل الخطي الذي تألفت منه القضبان الحديدية. حمل العمل النحتي خطابا ذو دلالة تأريخيه استقدمها النحات بمفرداته ليخلق بقضبانه الحديدية والخشب انشاء نحتي تجريدي هندسي يقوم على الاسلوب الرمزي فضلاً عن خلق مفردات ووحدات بنائية للإعطاء العمل النحتي شكله المميز وقد حاول النحات من خلال استطالة الوجه والتكوين الشكلي ان يشغل الفضاء ليطلق لعمله العنان مستفيداً بذلك من اساليب الفن الحديث واعتماده على فكرة البنائية , كما تميز هذا العمل النحتي بالتماسك وظهور نوع من التآلف ما بين المفردات النحتية وبدا التآلف ايضاً في المركز الذي يشكل نقطة ارتكاز مهمة وكانت كتلة العمل النحتي ذات تركيبات هندسية شكلت فضاءاً متداخلاً وقد اعتمد على الخطوط المستقيمة والمتكسرة والمنحنية في الاشكال الوجه .

لجأ النحات الى تنويع المشهد البصري وقراءة العمل النحتي من جهات مختلفة وهذا يدل على النحات اعطى للمنظور الفكري لأدراك النموذج امكانية واسعة للتحليل والوصف المتغير في كل جانب من جوانب العمل مما يعطي افكاراً وصوراً عدة للمتلقي.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

بعد ان قام الباحثان بتحليل الاعمال النحتية الخاصة بالنحات هادي حمزة ونوري ناصر واستناداً الى تحليل الاعمال ومما جاء في الاطار النظري تمكنت الباحثة من التوصل الى النتائج الاتية والتي جاءت منسجمة مع اهداف البحث:- فيما يخص هدف البحث ((الكشف عن الموروث الحضاري في المنحوتات هادي حمزة ونوري ناصر)) فقد تم التوصل الى العديد من الاشكال ذات المضامين المعبرة والاساليب الخاصة بالموروث الحضاري القديم والتي تم استخدامها على شكل رموز في الاعمال النحتية ، فقد تم توضيح كل مفردة ظهرت وعلاقتها بالموروث الحضاري القديم:

1. ظهرت الرموز الادمية في كل العينة وقد اظهرت علاقتها بالأسلوب المتبع في الحضارة العراق القديم مثل:

أ- ظهر الاستفادة من الموروث الحضاري لاسيما الحركة الجانبية بالنسبة للأشكال الادمية في عينة رقم (1، 2، 5 ، 8 ، 10).

ب- نفذت بعض الاشكال الادمية بهيئة استطالة على غرار الاعمال الاشورية القديمة لاسيما في عينة رقم (10)، اذ نفذ كل من الرجال حاملين اللافتة والذي اراد به النحات (هادي حمزة) الرمز الى الصناعة عده عنصراً مهماً في بناء المجتمع .

ت- جـ) الاشكال الادمية الاخرى اقتربت هيئاتهم الكلاسيكية ذات التكوين العراقي القديم من الصفات الشكلية والأسلوبية الوركاء والموناليزا العراقية وكالكامش في عينة رقم اله الماء الفوار (3،2، 7،6 ، 9، 10) .

ث- هـ) نفذت بعض الاشكال الادمية في حركة اندفاع قوية وبعضلات مفتولة وهو ما كانت عليه الاعمال النحتية القديمة لاسيما في عينة (2) والاستفادة من فكرة البطولة التي جسدها الملك كلكامش.

ج- و) الهيئة الكبيرة للأشخاص ظهر الاهتمام بها في عينة رقم (7) وهي ميزة تمتع بها الفن العراقي القديم وذلك للتعبير عن الاهمية للشخص وتميزه عن الباقين .

ح- ح) شكل المسلة تم استلهامه من قبل النحات (هادي حمزة) في عينة رقم (5) وذلك لتوزيع التشكيلات الموروثة على العمل النحتية.

خ- ط) تجسدت مفردة الطفل كرمز مهم في بناء المجتمع في عينة رقم (4، 5) كرمز للمستقبل القادم وايضاً بنفس ما جاء به النحات (هادي حمزة) وقد كان الاطفال جميعاً كرمز للمستقبل المليء بالأمل.

2. ظهرت النخيل التي ترمز الى العراق الشامخ وقد ظهرت في كل من عينة رقم (4، 5) نفذها النحات (هادي حمزة)

أ- اما الشجرة في عينة رقم (2) فهي ايضاً كرمز لقصة كلكامش وعشبة الخلود كانت كمفردة استلهمت من فكرة تنفيذ الاشجار بالنسبة للألواح في الفن العراقي القديم .

ب- وجدت مفردات حيوانية في الاعمال النحتية المعاصرة وكما يأتي:-

ت- أ)ظهر شكل الثور المجنح على ارسال الاله لمحاربة كلكامش كما في العينة رقم (2) ، اما في العينة رقم (5) فقد وظف النحات هادي حمزة للمزاوجة بين التكوين الشكلي للعمل النحتي

4- استخدمت الادوات الحربية القديمة مثل الرمح في عينة رقم (2) وكانت ترمز الى قتل الثور المجنح بواسطته.

5- كان الاستلهام شديد الوضوح بالنسبة للأشكال المعمارية القديمة في الموروث الحضاري ، فقد ظهرت بعض الاشكال المعمارية كرموز اقتربت فيه من تنفيذ الاشكال المعمارية في القدم مثل الاشكال المعمارية التي ظهرت في كل من عينة رقم (2، 5) من الرموز الاخرى التي ظهرت في الاعمال النحتي والتي لها علاقة بالموروث الحضاري هي تموجات المياه التي كانت ترمز للخير والعطاء في العينة رقم (3، 4) ظهر فيها الاستفادة من التموجات الموجودة بالنسبة للموروث الحضاري القديم

ي) ظهرت مفردة الكتاب كرمز للعلم في كل من عينة رقم (3،6، 8، 9) .

((الاستنتاجات))

1. حاول النحاتين أن يعطيانا الجديد من خلال استدعائه للرموز القديمة والتعبير عنها بأسلوب حديث يتماشى مع التطور النحتي، وابداء نوع من الموازنة بين الموروث والاساليب الحديثة فالجذور القديمة بثت اشكالها على الرغم من تغير الزمن حرصاً من النحات على الربط بين جذوره الفنية القديمة والحديثة.
2. ظهرت بعض الأعمال النحتية مفعمة بالأفكار الحديثة التي كونها ونفذها النحات هادي حمزة ونوري ناصر .

3. حاول النحاتين استدعاء بعض الرموز التي ادخلها في اعماله ومحاولة دمجها مع الاساليب الحديثة والتي اعطت للعمل الفني صفاته المحلية والبيئية مما اضفى على مسيرته نوع من التسلسل الحضاري المستمر الى الوقت الحاضر وهذا يدل اطلاعه على التاريخ العراقي وحضارته وتأكيد اصوله واستمرارية هذه الاصول الى زمنه الذي حاول ان يميز فيه تطلعاته الحديثة.

((التوصـيات))

بعد النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل اليها توصي الباحثة بـ:

1. ضرورة توثيق وتصوير الاعمال الفنية للنحاتين لاسيما بالنسبة للاماكن التي لم تستطع الباحثة الوصول اليها وحفظها ضمن ارشيف الفنان .
2. الاستمرار في التأكيد على استلهام الموروث القديم والرجوع الى الجذور وعدم اهمال الاساليب الفنية الحديثة للوصول بالعمل النحتي الى قمة الابداع.
3. تخصيص قاعة دائمية في الكلية لعرض الاعمال الفنية النحتية البارزة التي نفذت من قبل النحاتين والتي اعطت الوجه المشرق لحضارة العراق قديماً وحديثاً.

((المقترحات))

- يقترح الباحثان ان يتم اجراء دراسة في الموضوع الاتي:-

- استلهام الموروث التشكيلي في مناهج الحداثة بالنسبة للنحاتين العرب او الاوربيين وبصورة موسعة.

المصادر

1. ابراهيم . (نجيب ميخائيل) ، محيط الفنون ، (القاهرة : مطابع دار المعارف 1970.
2. إبن منظور، لسان العرب . بيروت: دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، 1968.
3. بارو. (اندريه)، سومر فنونها وحضاراتها ، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد ، دار الحرية للطباعة، 1978.
4. البسيوني (محمود) . الطابع القومي لفنوننا المعاصرة . القاهرة . مطابع دار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وزارة الثقافة ، 1978.
5. الباشا. (حسن) ، تاريخ الفن في العراق القديم . بغداد : مكتبة النهضة ، 1956
6. بصمة جي (فرج) . الوركاء . بغداد : مطبعة الرابطة ، بغداد ، 1960 .
7. باقر. (طه) ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ج1، بغداد، 1986،
8. تزفتان(تودوروف) ، في أصول الخطاب النقدي الجديد، علاقة الكلام بالأدب. ترجمة : أحمد المديني. بغداد: دار الشؤون الثقافية 1987 .
9. بوستغيث (نيكولاس) . حضارة العراق واثاره ، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي. بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1991
10. تأليف نخبة من الباحثين العراقيين ، العراق في التاريخ . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1983
11. جبرا (ابراهيم جبرا) ، جذور الفن العراقي، بغداد : الدار العربية ، 1986.
12. ـــــــــــــــ. محمد غني اعماله النحتية، بغداد مطابع وزارة الثقافة والاعلام ، 1977
13. الجادر . (وليد)، النحت في عصر فجر السلالات ، حضارة العراق ، ج 4 . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1985.

14. جودي. (محمد حسين)، تاريخ الفن العراقي القديم ، الرسم والنقوش الجدارية والفخارية والحجرية وعلاقتها بفنون الاطفال ، ج1 .بغداد : مطبعة النعمان، 1974
15. الخوري (لطفي) ، مدخل الى البحث الميداني في الفلكلور ، الموسوعة الصغيرة ، العدد 253 . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986.
16. خميس (حمدي) ، التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع . بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب. ت.
17. رشيد. (فوزي)، نرام سن ملك الجهات الاربعة ، دار ثقافة الاطفال ، الموسوعة الذهبية العدد (2) ، بغداد ، 1990.
18. الرازي .محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر. مختار الصحاح . بيروت : دار الكتاب العربي ، 1979.
19. ريد (هربرت) ، الفن والمجتمع ، ترجمة: فارس متري ظاهر ز بيروت : دار القلم ، ب. ت.
20. رو. (جورج) العراق القديم، ترجمة: حسين علوان ، بغداد دار الحرية للطباعة ، ط1، ، 1986،
21. زريق (قسطنطين) ، نحن والتاريخ ، ط1 . بيروت: دار المعارف ، 1959.
22. زكريا (ابراهيم) . فلسفة الفن في الفكر المعاصر . القاهرة : مكتبة مصر للطباعة والنشر ، 1966 .
23. ال سعيد (شاكر حسن) ، جواد سليم، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة 1991.
24. ـــــــــــــــــ . مقالات ـفي النظير والنقد الفني . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1994 .
25. سليمان (د . عامر) . جوانب من حضارة العراق القديم العراق القديم في التاريخ . دار الحرية للطباعة بغداد 1983
26. سوسة . (احمد) ، حضارة وادي الرافدين بين السامين والسومريين ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام . بغداد : دار الحرية للطباعة ،1980.
27. الشاروني (صبحي) ، فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين ، تقديم ثروت عكاشة بيروت : عربية للطباعة والنشر، الدار المصرية اللبنانية ، 1993.
28. مجموعة مؤلفين ، المعجم الفلسفي . لقاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983.
29. عناني (محمد) ، المصطلحات الادبية الحديثة. بيروت- مكتبة لبنان، 1975.
30. ايكة هو لتكرانس ، الاثنولوجيا والفلكلور ، ترجمة : محمد الجوهري وحسن الشامي ، . القاهرة : دار المعارف ، 1972 .
31. كريمر (صموئيل نوح) ، الاساطير السومرية ، دراسة في المنجزات الروحية والادبية في الالف الثالث قبل الميلاد ، ترجمة :يوسف داود عبد القادر . بغداد : مطبعة المعارف ، 1971 .
32. الدباغ (تقي) ، مقدمة في علم الاثار ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (88) . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1981 .
33. مير (لوسي)، مقدمة في الانثروبولوجيا الاجتماعية ، ترجمة : شاكر مصطفى ، سلسلة الكتب المترجمة . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1983.
34. كرستوفر (لوكاس). حضارة الرقم الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم ترجمة : عبد المسيح ثروة ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (61) . بغداد: منشورات دار الجاحظ ، 1980.
35. عارف (مجيد حميد) ، الاثنولوجيا والفلكلور. جامعة بغداد: مطبوعات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ، 1990.
36. صالح . (قاسم حسين)، في سايكولوجية الفن التشكيلي ، قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين . بغداد : مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990

37. ملوان (ماكس) ، مذكرات ملوان ، ترجمة: سمير عبد الرحيم . بغداد :دار المأمون للنشر ، 1987.
38. لويد . (سيتن) ، فن الشرق الادنى القديم ، ترجمة: محمد درويش ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1988.
39. موتكارت . (انطون) ، الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق : علي سلمان وسليم طه التكريتي. بغداد : مطبعة الاديب البغدادية، 1975.
40. علام .(نعمت اسماعيل) ، فنون الشرق الاوسط القديم قبل ظهور الاسلام. القاهرة : دار المعارف ، ب. ت.
41. عبد الامير .(عاصم)، حداثة نسب لا حداثة حائرة. بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 2002 .
42. عكاشة . (ثروت) ، تاريخ الفن العراقي سومر وبابل واشور . بيروت : مطبعة فينيقيا ، ب .ت
43. سوسة (احمد)، حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور . بغداد : وزارة الاعلام ، دائرة العلاقات العامة ، 1979.
44. ويلنسكي (آر . أج). دراسة الفن . ترجمة يوسف داود عبدالقادر دائرة الفنون التشكيلية . بعداد : دار الحرية للطباعة بغداد 1982

الدوريات :-

1- أمين (بديعة) ، المفتاح –التراث –الأصالة ، مجلة آفاق عربية ، السنة السابعة ، العدد (12-11)، 1982.
2- ادهم (على). خواطر عن الثقافة والحضارة . آفاق عربية العدد 3 مؤسسة رمزي للطباعة بغداد 1975 .
3- حسين . (زهير محمد) ، عالم (الزمان – والمكان – والعدد) عند القدماء العراقيين ،مجلة سومر ، مجلد 42 ، المؤسسة العامة للآثار بغداد ، العدد (1،2) 1975.
4- الحيدري،(بلند) . جواد سليم وفائق حسن، مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1981.
5- فرزات. (صخر) . مراجعة . الفن الحديث في البلاد العربية . مجلة فنون عربية العدد 2 سنة 1981.
6- مكي (د. محمود علي) . حول التراث وآفاق الرؤية ، آفاق عربية أب السنة 16 1990 .ص10 .
7- العطية . (زهير) . جماليات النمط البغدادي في العمارة . مجلة الرواق وزارة الثقافة والأعلام مؤسسة رمزي للطباعة العدد 3 تموز، آب 1978 .
8- محفوظ (حسين علي) . تقييم التراث باعتباره أساساً ووسيلة . مجلة المورد وزارة الثقافة والأعلام دار الجاحظ دار الحرية لطباعة العدد 2 المجلد 7 1978 -
9- ناجي . (عادل) ، النحت الاكدي ، مجلة سومر (ج1- ج2) ، المجلد الرابع والعشرون ، مديرية الاثار العامة ، بغداد ، 1968.
10- مظلوم.(طارق عبد الوهاب) ، الوحدات التكوينية والفضاء في النحت البارز ببلاد الرافدين، مجلة الاكاديمي، العدد (12)، المجلد السادس، السنة السادسة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، 1998،
11- عبد الواحد. (فاضل) ، عن كوديا وتفسير رؤياه في النصوص السومرية ، مجلة آفاق عربية ، دار آفاق عربية ، العدد (11،12) ، بغداد ، 1998.

الرسائل والاطاريح :

1- حسام عبد المحسن عبود، الاصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1987 ،

العنف في رسوم فرنسيس بيكون

م.م. زينا سالم يوسف
كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل

ملخص بحث

تضمن البحث أربعة فصول، عني الفصل الأول لبيان مشكلة البحث واهميته، والحاجة إليه، وهدف البحث وحدوده وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه، حيث حددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الآتي: ما هو العنف في رسوم فرنسيس بيكون؟ وما هي انواعه؟ كما ان البحث يهدف إلى: التعرف على تمثلات العنف في رسوم فرنسيس بيكون. وقد عني الفصل الثاني بالإطار النظري، حيث تضمن مبحثين، المبحث الأول (العنف في الفكر الفلسفي)، اما المبحث الثاني (البعد النفسي والاجتماعي للعنف)، وقد اشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث وهي: مجتمع البحث، عينة البحث، أداة البحث، منهج البحث وتحليل عينة البحث. اما الفصل الرابع فيشمل نتائج البحث، استنتاجات، التوصيات والمقترحات ومن اهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة: سعى الفنان إلى الحذف وتشويه المنظر الخارجي للوصول إلى الحقيقة الاعمق في شخوص لوحاته فهذه الوجوه تدين الإنسانية جمعاء. وهذا ما سعى إليه فرنسيس بيكون في النموذج (5-4-2-1) كما توصلت الباحثة إلى جملة من الاستنتاجات منها: العنف في اعمال بيكون لا يخرج عن منظومة الإنسان المعاصر من خلال تأثيرات بيئية وثقافية كالعولمة والسياسة وانهيار النظم القيمية.

Research Summary

The research has included four chapters. The first chapter dealt with the clarification of the research problem, the need for it, the goal of the research and its limitations, and define the most important expressions within it. The problem of the research were set by answering the following question: What violence is in Francis Bacon's drawings? And what are its types? In addition, the research aims to: identify the violence shapes in Francis Bacon's drawings. Chapter two dealt with the theoretical framework, which includes two investigations. The first one was the violence in philosophical though.

The second was the psychological and social dimension of violence. Chapter three included the procedures of the research, which are: the research society, the research sample, the research tool, the methodology of the research, conclusion, recommendations, and suggestions. One of the best results concluded by the researcher was: the artist seek to the delete and distortion of the exterior to reach the deepest truth in the figures of his paintings, knowing that these figures condemn all of the humanity. This is what Francis Bacon seek in the samples (1, 2, 4, and 5). The researcher also found a number of conclusions, such as: the violence in Bacon’s art never comes out of the contemporary human system by some environmental and cultural effects as globalization, politics and the collapse of value systems.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

ان الفنون منذ القدم تناولت مختلف الأساليب والتقنيات التي تمثل رؤى وجمالية مختلفة، فهناك جماليات تخص الابعاد الحسية والادراكات المادية وهناك خطابات فنية تعالج وتهدف إلى تجسيد المعاني الروحية فضلاً عن وجود انتاجات تحمل الابعاد النفسية كالقلق أو الخوف وغيرها والعنف أحد المظاهر التي تناولت في مختلف النتاجات الفنية. فالعنف ظل مرافقاً للحياة الإنسانية ومتجذراً فيها يختبئ وينمو هنا ويتفجر هناك كظل اسود افرز الكثير من المناظر المؤلمة والمخيفة

التي دقت ناقوس الخطر في النفس الحساسة المبدعة والمتألمة لتعبر عن العنف الموجه إلى النفس وخارجها، وهنا يأتي بيكون بالصرخات الموجعة والرؤوس المهشمة والاجساد الملتوية ألماً ليقدم صوراً مؤثرة عن اضطراب روح العصر الذي لا شكل له وعن واقع الإنسان المتهالك بالحروب والموت والخوف تماماً كالوجوه المسحوقة التي رسمها طوال حياته.

لذلك وجدت الباحثة من الضروري دراسة وتقصي العنف في رسوم فرنسيس بيكون من خلال التساؤل الاتي: - ما هو العنف في رسوم فرنسيس بيكون؟. وما هي انواعه؟. وتتجلى أهمية هذه الدراسة والحاجة إليها من خلال الاتي :

- تفيد المتخصصين في مجال الفن لاسيما التشكيليين وطلبة الفن .
- لاختلاف الفنان بأسلوب وتقنية ومعالجات فنية وفق الرؤية الجمالية التي ترتبط بعلم النفس.

ثانياً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: التعرف على تمثلات العنف في رسوم فرنسيس بيكون .

ثالثاً: حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على دراسة العنف في رسوم فرنسيس بيكون من خلال تحليل نماذج مصورة لأعمال فنية (لوحات)، للفترة من (1944م – 1991م) والمتواجدة في المصادر ذات العلاقة ذات العلاقة ومنظومة الانترنيت.

رابعاً: تحديد مصطلحات البحث :

(العنف) (Violence)

لغةً: - (العنف) كل فعل شديد يخالف طبيعة الشيء، ويكون مفروضاً عليه، من خارج فهو، بمعنى ما فعل عنيف.

- استخدام القوة استخداماً غير مشروع، او غير مطابق للقانون من شأنه التأثير على إرادة فرد ما [1].
- العنف ضد الرفق. عَنف يَعْنُفُ عَنفاً فهو عنيف. وعنفه تعنيفاً ووجدت له عليك عنفاً ومشقة [2].

اصطلاحاً :

- انه لغة التخاطب الأخيرة الممكنة مع الواقع ومع الاخرين، حين يحس المرء بالعجز عن إيصال صوته بوسائل الحوار المادي[3] .
- انه السلوك المشوب بالقسوة والعدوان والقهر والاكراه وهو عادةً سلوك بعيد عن التحضر والتمدن تستثمر فيه الدوافع والطاقات العدوانية استثمارً صريحاً بدائياً[4] .

(العنف) اجرائياً

لغة تشكيلية تخترق الواقع جاءت كرد فعل حول الجوانب النفسية التي ظهرت عبر ممارسات القسوة والتشدد لخلق عناصر التشويه في رسوم فرنسيس بيكون.

الإطار النظري (الفصل الثاني)

المبحث الاول

العنف في الفكر والفلسفة

يعد مفهوم (العنف) من المفاهيم التي انتشرت في واقع اجتماعي يحيط بموجة من الاشكاليات والتحديات والصراعات ، الامر الذي ادى الى ظهور العنف في شتى انواعه واشكاله وعلى مدى تاريخ البشرية ، لذا كان على المجتمع ان يضع حداً لمواجهته من خلال الرؤى الفكرية والفلسفية ، او ان يجعل هناك – الى حد ما – نوعاً من الامور الايجابية

(1) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص112-113.
(2) الفراهيدي، الخليل بن احمد: العين، ج2، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1982، ص157.
(3) فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص551.
(4) مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1976، ص263.

التي تحد من انتشاره ، وبالرغم من ذلك نلحظ من الصعوبة تجاوزه ، بذلك اخذ الفن دوره في تجسيد صور العنف بشتى اشكاله ، كما وضع المفكرين آرئهم في رسم معنى العنف وابعاده من خلال الاستناد الى ثقافة المجتمع وعقائده ومعارفه ، فقد جاء في الفكر اليوناني من خلال طروحات الفلاسفة والمفكرين ، اذ نلحظ الفلسفة السفسطائية بوصفها تحمل افكاراً تنفرد عن باقي الطروحات الاخرى من خلال اهتمامهم بالتاريخ وتأثيره على المجتمع ، فقد اكدوا على ان المعرفة البشرية تبقى في كلِّ الأحوال محدودة ؛ باعتبار ان الإنسان لا يمكنه إدراك الأشياء إلا بحواسه، أمّا القيم الأخلاقية فهي نسبية ، وتتغير بحسب ظروف الزمان والمكان ، وأنَّ الصيرورة التاريخية تتحكَّم في الوجود وتضفي على القيم والتمثلات الفكرية معاني ودلالات مختلفة، والعنف جاء وفق قانون سياسي وجعله القانون الاعلى للدولة كما يرى (كليكلس وترازيماك) [*] ، إذْ ليس القانون برأيهما سوى أداة يريد جمهور الضعفاء أن يقيد بها الأقوياء ، لذلك من الطبيعي أن تتعارض في هذه الغابة (أي المجتمع) أهواء الجمهور الأقوى بثقله مع شهوات الأفراد الأقوياء بتفوقهم الجسدي أو الفكري أو الإجتماعي[1] ، على الرغم من التعارض من حيث الماهية بين مفهومي العنف والسلطة إلاَّ أنَّ العنف يجد نفسه مقترناً دائماً بالسلطة ومتداخلاً معها، وله الإستطاعة والقدرة على التأثير، فالسلطة تعد عنف مشروع ، بينما العنف هو سلطة غير مشروعة[2] .

اما (هيرقليطس) يرى أنَّ العنف يمثل الحدود القصوى للتأمل في الوجود ؛ بوصفه ضرورياً للعالم ، بل يعد أصل العالم ومبدأه ، فلا شيء يكون أو يولد من دون عنف ، إذْ إنَّه محرّك العالم ومحرّك صيرورته ، لذا يقول: " إنَّه أبو كلِّ شيء وسيدُ كلِّ شيء" [3].

وقد قدّم (افلاطون) فلسفته من خلال إقصاء العنف عن القول والخطاب حتى يصبح القول مقبولاً فمعقولاً [4] ، وهو اول فيلسوف واجه الطاغية وسياسته سيما ما جاء في محاورة (الجمهورية) ، اذ وصف الطاغية بالذئب المفترس الذي يلتهم لحوم البشر؛ باعتباره يمارس العنف غير الشرعي ، وهذا الحكم يجعل من غياب القوانين حكماً للعنف المحضور، فهذه السياسة الطاغية التي أنجبت تراجيديا ومأساة إعدام سقراط عام (399 ق.م) ، تعدُّ صورة للعنف المتصل بالحقيقة الإغريقية مما جعلها موضع تأملات إفلاطون ، اذ يعتمد في تحول الطاغية إلى ذئب على أسطورة يونانية تقول: " إنَّ المرء إذا ما ذاق قطعة من لحم إنسان ممتزجة بلحم قرابين مقدسة أخرى، فإنَّه يتحول حتماً الى ذئب" [5] .

أمّا أرسطو (322-384 ق.م) فالعنف لديه جاء من خلال اشارته الى التفرّد بالحكم وسلطة الطاغية ، اذ حدد ثلاثة أنواع من التفرد بالحكم: الأول، الديكتاتور الذي يختاره الشعب للقيام بمهام معينة ولمدَّة محددة ، الثاني، النظام الملكي المطلق الموجود عند البرابرة، على نحو ما موجود مثلاً في الإمبراطورية الفارسية ، أمَّا النوع الثالث، فالحاكم هنا يحكم حكماً مطلقاً من دون رقيب ولا حسيب ولا مسؤولية من أي نوع ، إنَّه السيد الأوحد الذي يحكم لمصلحته الشخصية ولأهدافه

---

* كليكلس Callicles وترازيماك Thrasymaque سفسطائيان إنتقدهما إفلاطون بشدة في محاوراته إذْ إنتقد كليكلس في جورجياس بوصفه يقابل بين القانون والطبيعة، وإنتقد ترازيماك في الكتاب الأول من الجمهورية، وللرد على هجماتهم وجد إفلاطون نفسه مضطراً للدفاع عن العدل بذاته بمعزل عن القانون. للمزيد ينظر: بخضرة، مونيس: تاريخ الوعي مقاربات فلسفية حول جدلية إرتقاء الوعي بالواقع، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر، 2009، ص131.

(1) توشار، جان: تاريخ الأفكار السياسية، من اليونان الى العصر الوسيط، ج1، تر: ناجي الدراوشة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2010، ص47-48.

(2) الطبيب، مولود زايد: علم الإجتماع السياسي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 2007، ص74.

(3) روزنتال وب. يودين: الموسوعة الفلسفية، ط9، تر: سمير كرم، مر: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دارالطليعة، بيروت،2011، ص558.

(4) المسيري, عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة, دار الفكر, بيروت, دمشق, 2003, ص230.

(5) إمام، إمام عبد الفتاح: الطاغية، سلسلة عالم المعرفة العدد (183)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص108-109.

الخاصة وحدها، فالنوع الثاني من الطغيان قد ينفرد فيه الحاكم بالحكم، لكنه قد يضع في ذهنه مصلحة الناس والخير للشعب ، أما النوع الثالث فإننا نجد الحاكم لا يكترث لشيء سوى صالحه الخاص وبذلك فهو يمثل أعنف أنواع الحكم [1] .

لذا ترى الباحثة ان العنف في الفكر الاغريقي جاء من خلال السلطة السياسية وسطوة الحكام والقوانين الجائرة التي تحد من حرية الانسان والمجتمع ، ليكون الحاكم اشد عنفاً عبر تطبيقه للقوانين التي تعود الى منفعة شخصية اكثر مما هي منظومة تقرر مصير المجتمع .

اما الفكر الفلسفي الحديث فقد اشار الى العنف في عدة اتجاهات فـ(هوبز) أول من أشار إلى حالة الفوضى وعدّها الحالة الطبيعية في حياة الإنسان ، بينما المجتمع المنظم يعد مجتمع صناعي خلقه الإنسان بإرادته ، وهو بذلك يعارض فكرة (ارسطو) التي تذهب إلى أنَّ الإنسان مدني بالطبع، وأنَّه يُقبل على الحياة في جماعة سياسية منظمة بفطرته، وذهب إلى أنَّ الإنسان لا هو حيوان سياسي بفطرته ، ولا هو يميل بطبعه إلى الجماعة المنظمة ، ولكن التنشئة الإجتماعية هي التي تشكّل شخصيته ، ذلك لأنَّ الحالة الطبيعية (فطرة الإنسان) هي حالة من الفوضى يحاول كلُّ فرد فيها المحافظة على حياته بقواه الخاصة، ولما كان يتساوى مع غيره في هذه القوى (جسدية كانت أو ذهنية) يصبح الصراع عنيفاً [2] .

ويقول (جان جاك روسو) : "إن العنف لا يمثل حالة طبيعية وان الطبيعة البشرية خيرة وأصيلة وان التطور والتقدم هو الذي افسد طبائع الأفراد وسبب شقاءهم وأقام الفروق بينهم مع أن الطبيعة خلقتهم أحراراً"[3] ، لذا فرؤية (روسو) للعنف ترتبط بالعلاقة بين الانسان والقانون ، اذ يرى ان علاقة العنف بين القوي والضعيف تتغير على الدوام ، فكيف للثابت وهو الحق والقانون أنْ يتغير معها ؟ فيقول: "هب لحين من الوقت، أنَّ هذا الحق المزعوم موجود، فأقول: إنَّه لا ينتج منه سوى هراء لا يقبل التفسير وذلك أنَّه حالما تكون القوة هي ما يصنع الحق تتغير النتيجة بتغير السبب، فكلُّ قوة تغلبت على قوة سابقة عليها، قامت مقام الحق الذي كان لها وحالما أمكن الخروج عن الطاعة دونما عقاب، جاء إمكانُه ذاك على نحو مشروع، أما والأقوى دائماً ما يكون على حق، فليس لأحد من فعل يفعله، إلاّ أنْ يصير هو الأقوى، فأيُّ حقٍّ هذا الذي يفنى بإنكفاف القوة؟ وإذا لزم المرء أنْ يطيع بمقتضى القوة لم يلزمه أنْ يطيع بمقتضى الواجب، وإذْ لم يعد المرء مجبراً على الطاعة لم تعد تلزمه هذه الطاعة، ونرى كيف أنَّ كلمة "حق" هذه لا تضيف إلى القوة، وإنما هي لغوٌ لا يدل على شيء"[4] ، فيما يقول سبينوزا: "إنّ الحقّ والقانون الطبيعيين اللذين ولد الإنسان في أحضانهما وعاش في كنفهما لا يُحَرِّمَانِ، إلا الأشياء التي لا رغبة لأيِّ أحدٍ أو التي لا يستطيع أحد نيلها: فهما لا يُحَرِّمَانِ العنف، ولا الحقد، ولا الغضب، ولا الخداع، ولا أية وسيلة من الوسائل التي توحي بها الرغبة الشهوانية"[5] .

أمّا العنف عند هيجل[*] يسهم في إستنهاض وإشباع الرغبات والإنفعالات الأنانية للفرد ، لذلك فهو مهم لحركة التاريخ عن طريق الديالكتيك، بوصفه جوهر الصراع الذي يكمن داخل الإرادة ، إذ يقول :"إنَّ أول نظرة إلى التاريخ تقنعنا أنَّ أفعال الناس تصدر عن حاجاتهم وإنفعالاتهم ومصالحهم الخاصة بوصفها المنابع الوحيدة للسلوك، وأنَّ محرك التاريخ هو إشباع الرغبات الأنانية بوصفها أكبر منابع السلوك أثراً وليس من شك أنَّ حاجات الأفراد ومصالحهم هي الدافعة إلى

(1) إمام، إمام عبد الفتاح: الطاغية، المصدر السابق، ص138-140.
(2) إمام، إمام عبد الفتاح: الطاغية، المصدر السابق، ص 15-16.
(3) زيدان، عبد الباقي: التفكير الاجتماعي- نشأته وتطوره، مكتبة القاهرة, مصر, 1973, ص145.
(4) روسو، جان جاك: في العقد الإجتماعي أو مبادئ القانون السياسي، تر: عبد العزيز لبيب، المنظمة العربية للنشر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2011، ص84.
(5) شباني، منذر: سبينوزا واللاهوت، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009، ص76.
* هيجل، جيورغ ويلهلم Hegel,Georg Wilhelm (1770-1831) فيلسوف مثالي الماني من مؤلفاته فينومينولوجيا العقل. للمزيد ينظر: الفا، إيلي روني: موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب،ج2، المصدر السابق، ص 379.

كلِّ سلوك تاريخي، وأنَّ تحقيق الفرد هو الذي ينبغي أنْ يحدث في التاريخ، وقد تعرض علينا عمليةُ إشباع الحاجات هذه الكثير من المناظر الكئيبة والظواهر المخيفة، ذلك لأنَّها الإنفعالات التي يفرضها عليها القانون والأخلاق، لكنَّها مع ذلك وسائل تحقيق ما نسميه بالمصير الجوهري أو الغاية المطلقة أو النتيجة الحقيقية للتاريخ، وهي بمثابة الشرط الأخلاقي الذي تقوم عليه الشعوب"[1] . ويؤكد (كارل ماركس) [**] أنَّ العنف يبرز في ثروة المجتمعات التي يسودها الأسلوب الرأسمالي للإنتاج بوصفها تكديساً هائلاً من البضائع، بينما تبرز كلُّ بضاعة على حدة كشكل أولي لهذه الثروة[2] ، ويلعب العنف لديه دوراً ثورياً ويسميه بـ (مولدة التاريخ) ، إذْ أنَّه " المولد لكلِّ مجتمع قديم حامل بمجتمع جديد وأنَّ العنف هو تلك الأداة التي تشقُّ الحركة الإجتماعية بواسطتها لنفسها الطريق وتحطم الأشكال السياسية المتحجرة والميتة "[3]، بوصفه السمة البارزة لتطور المجتمع البشري. وتتمحور فكرة العنف لديه في الصراع الطبقي عبر تضارب مصالح طبقة برجوازية مالكة لوسائل الإنتاج وطبقة أخرى البروليتاريا مهيْمَن عليها لا تملك سوى جهدها العضلي، إذْ يرى أنَّ هاتين الطبقتين كانتا في صراع دائم تقضي إحداهما على الأخرى أو ينتفيان معاً، وإنَّه منذ العصور القديمة كان المجتمع مقسَّماً إلى طبقات متمايزة بحسب سلم تراتبي، وحتى المجتمع البرجوازي نفسه لم يأتِ بالجديد، وإنَّما خلق ظروفاً جديدة للإضطهاد[4] .

ويرى (فريدريك نيتشه)[*] إن الإنسان الفاعل والعدواني والعنيف هو الأقرب إلى العدالة من الإنسان المنفعل والسلبي بوصفه الأقوى والأكثر شجاعة ونبلاً، فضلاً عن أنَّه يمتلك نظرة ثاقبة وحرّة ووعياً صائباً ، لذلك فإنَّ أفعال العنف كالإغتصاب والإستغلال والتحطيم لا يمكن أنْ تكون أفعالاً غير عادلة، لأنَّها لا تُعد من وظائف الحياة الأساسية فحسب، بلْ تعدّ من صفات الحق أيضاً ، ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أنَّ الحقَّ من وجهة نظر بيولوجية بحتة يرتبط بإرادة الحياة، إذْ تسعى القوة إلى التجسد في هذه الإرادة [5] .

أثمرت فلسفة العنف النيتشويه تأثيراتها غلى الفلسفة البراجماتية، فقد وجدت إنتشاراً واسعاً في أميركا، لأنَّها تجعل من القانون أداة للقوة وللتطبيق العملي ، مما تتيح للبرجوازية لتجني ثمارها، لذلك فإنَّها تقدم الأساس القانوني العنيف عن طريق حرمان جماهير الكادحين من أقل الحقوق والحريات الديمقراطية ، ويدعو البراجماتيون لفكرة خلق (الولايات المتحدة العالمية) القائمة على القوة والقانون ، وينطلق أولئك النظريون من المبدأ القائل بأنَّ الضعفاء عليهم أنْ يخضعوا للأقوياء، وأنَّ الأقوياء مدعوون للسيادة على الضعفاء من أجل النفع العام ، كما يرى البراجماتيون أنْ تمجيد القوة والعنف ما هي إلاّ وسيلة فاعلة لتسوية مختلف مشاكل العصر القانونية والإقتصادية والسياسية وغيرها ؛ باعتبار تأكيدهم على القانون الحر، فالحريصون على نظرية القانون الحر يبرّرون بهذا الشكل العنف والإعتباطية اللذين تفرضهما على الشعب البيروقراطية والمحاكم والشرطة وغيرهــا من أجهزة السلطة البرجوازية السائرة في عصر الإمبريالية في طريق الرجعية السياسية العنيفة[6].

([1]) هيجل: العقل في التاريخ،تر:إمام عبد الفتاح ، المجلد الأول، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص50.

** ماركس، كارل Marx,Karl(1818-1883) فيلسوف الماني، مؤسس الشيوعية العلمية وفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية والإقتصاد السياسي العلمي، زعيم ومعلم البروليتاريا العالمية. للمزيد ينظر: لينين: لينين، مختارات في أربعة أجزاء، ج1، ترجمة وطباعة: دار التقدم، موسكو، 1968، ص 304.

([2]) ماركس، كارل: رأس المال، نقد الإقتصاد السياسي، المجلد / الأول، الكتاب الأول: عملية أنتاج الرأسمال،ج2 (الفصول 14-25)، ترجمة وطباعة، دار التقدم، موسكو ، ص382.

([3]) لينين: لينين، مختارات في أربعة أجزاء، ج2، ترجمة وطباعة: دار التقدم، موسكو، 1968، ص 197.

([4]) بوليتز، جورج وكافين، جي بيس موريس: أصول الفلسفة الماركسية، ج1، تر: شعبان بركات، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ب. ت.، ص 32.

* نيتشه، فريدريك Nietzsche,Frederic (1844-1900) فيلسوف ألماني كان والده قسيساً بروتستانتياً من مؤلفاته إرادة القوة وغروب الآلهة. للمزيد ينظر: ألفا، روني إيلي: موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب، ج2، المصدر السابق، ص 512-513.

([5]) عبد اللطيف، نبيل: فلسفة القيم، نماذج نيتشوية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010، ص54.

([6]) كرافتسوف: عرض موجز، لنظريات الدولة والقانون، المصدر السابق، ص44-46.

لقد كان لـ(سارتر) السبق بنقده للعنف ولإستلاب الإنسان وتشيئه كما رآه في الماركسية، لكنَّه لم يرَ خلاصاً منه، إلاّ بحرية الفرد من داخل حركة الديالكتيك الذي إرتآه في قراءته الخاصة وتوقع ما سيحدث من خلال الحفر في مفهوم العنف ومفهوم الندرة (***) والكشف عن مدى الإرتباط بينهما، ففي كتابه (نقد الفكر الديالكتيكي)، نجد أنَّ فكرة أو مفهوم الندرة يتخذ بعداً يطاول الإنسان مع الإنسان والإنسان مع المادة، بلْ يتعلّق بالحياة الإنسانية وبالحياة الإجتماعية وبالحياة الإقتصادية ، وإذا ما علمنا أنَّ هناك حروباً أسبابها إقتصادية وإستعمارية. نجد أنَّ للندرة نصيباً وحصة لا بأس بهما فيها، إذْ تظهر الندرة في سياق التاريخ وصيرورته ومحاولات بعض البشر السيطرة على البعض الآخر. سواء في إستخدامهم لأولئك بوصفهم أناساً مستلبي الإرادة أو مسروقي القدرة على البقاء وحرمانهم من حقوقهم المشروعة في الحياة بإلقائهم في حيز ما دون خط الفقر إلى غيرها من القضايا التي يئن منها المجتمع الإنساني. سواء في النظام الشمولي أو غيره أو في تفاصيل يستنبطها القوي بحق الضعيف وتجيير القوانين والنظريات عبر تشييء البشر وإختزالهم إلى أرقام ليس إلا[1]. لذا اكد (سارتر) إلى إستعمال العنف والثورة، ذلك لأنَّ الثورة ضرورة تفرض نفسها بنفسها، إذْ يقول:"الثورة الناجحة هي الثورة المنظّمة والمسلّحة فهي تبدأ أولاً بالإضطراب العام والشامل ثم تنتهي بالعنف"[2].

لذا ترى الباحثة ان العنف لدى سارتر يعد منظومة للفعل البشري ، ويتجلى عبر الصراع والاستغلال الطبقي ، انه سلوك وممارسة الانسان البعيد عن الانسانية .

أما البير كامو(*) وعبر كتابه (الإنسان المتمرد) يرى أنَّ الثورات والتمردات ومظاهر العنف في القرن العشرين ، أسهمت بشكل فاعل في إقامة الحرية الكاملة للإنسان والروح الثورية التي تدافع عن الإنسان، فالتاريخ المعاصر كما يرى (كامو) يمثل تاريخ صراع من أجل القضاء على التناقضات الموجودة فيه ، معدّاً أنَّ تاريخ البشر هو تاريخ تمردات مستمرة متوالية ، فالإنسان خلق ليكون متمرداً ، وهنا ادخل التمرد كما الكوجيتو الديكارتي ، اذ يقول: " إنّها محل مشترك يرسي القيمة الأولى على البشر جميعاً: أنا أتمرد، إذن نحن موجودون"[3]. ومن خلال ذلك فالعنف يعد دلالة للعبث ، فالشعور بالعبث لديه يجعل العنف والقتل عملاً ليس له ما يؤيده أو ما ينافيه أي يجعله عملاً ممكناً، إذ يقول:" كيفما إتجهنا نرى أنَّ للقتل مقامه المفضل في صميم الإنكار والعدمية، فإذا إدعينا تبني الموقف العبثي، فمن واجبنا أنْ نتهيأ للقتل، مقدمين المنطق على وساوس نعدّها وهمية، ومع ذلك من الممكن دائماً، كما يرى عادة، أنْ ندفع غيرنا إلى القتل، كلُّ شيء يسوّى إذن بإسم المنطق، إذا وجد المنطق حقاً فائدته فيه ... وفي هذه الحالة لا تعود الحياة الإنسانية سوى مدار لعب"[4].

*** ورد مصطلح الندرة في اللغة تحت مسمى نَدَرَ، وفي الإقتصاد تعني محدودية الموارد والسلع التي توضع في تصرف الناس وذلك رداً على إشباع ما يحتاجون إليه، ودرجة الندرة تطلق على جميع الأشياء التي تنضب أو تنقص إذا ما وزعت على الناس تلبية لحاجاتهم الفعلية وتختلف درجة الندرة بإختلاف المجتمعات سواء النامية أو المتقدمة والمصنعة وبحسب حاجتها، سواء البدائية أم الصناعية الحديثة. للمزيد ينظر: فقيه، أحمد: إنثروبولوجيا سارتر والماركسية، الندرة والعنف، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص29-31-34.

(1) فقيه، أحمد: إنثروبولوجيا سارتر والماركسية، الندرة والعنف ، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص9-10.

(2) سارتر، جان بول: الدوامة، تر: هاشم الحسين، منشورات مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، ب.ت، ص98.

* البير كامو (1913-1960) فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي وروائي فرنسي-جزائري, تقوم فلسفته على كتابين هما أسطورة سيزيف، والمتمرد، أو فكرتين رئيسيتين هما العبثية والتمرد ويتخذ كامو من أسطورة سيزيف رمزاً لوضع الإنسان في الوجود، وسيزيف هو ذلك الفتى الإغريقي الأسطوري الذي قدّر عليه أن يصعد بصخرة إلى قمة جبل، ولكنها ما تلبث أن تسقط متدحرجة إلى السفح, فيضطر إلى إصعادها من جديد, وهكذا للأبد. للمزيد ينظر: بري، جرمين: البير كامو، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ب. ت، ص9-10-11.

(3) كامو، البير: الإنسان المتمرد، ط3، تر: نهاد رضا، دار غاليمار- منشورات عويدات، باريس- بيروت، 1983، ص29.

(4) المصدر السابق نفسه ، ص9-10.

ويؤكد (هربرت ماركوز)(*) على التحرر من قيود التسلط من خلال التمرد والعنف ، اذ إنَّ ما يعيشه الفرد داخل المجتمع المغلق سيكون دافعاً للتغيير والتحرر، وأنَّ الصراع من أجل الحرية كان ولا يزال ولنْ يتوقّف وأنَّه يتّخذ عدّة أشكال ووسائل منها العنف المشروع بخاصة[1] . لذا كانت الثورة العنيفة أساسَ التغيير، وإذا كان لابد منها، فإنَّ هذه الثورة لا يمكن أنْ تحدث عفوياً أو تلقائياً، فقد إشترط ماركوز لنجاحها التنظيم والوعي، وأنْ تكون هادفة للتحرر، بذلك أنَّ (ماركوز) يرى أنَّ التمرد إذا كان ضد القمع والإضطهاد والتسلط فلا يعد إرهاباً، الامر الذي جعله يعتقد ان التمرد يمثل الانطلاقة الاولى للثورة العنيفة والمنظمة [2] . بذلك ترى الباحثة ان العنف يأتي من خلال منظومة منسقة تهدف الى التحرر وفك القيود من السلطة الجائرة ، وهنا يدخل المجتمع في سياق منظم اذا ما تعرض الى القمع لتحقيق رغباته ومحاولة تغيير النظام السائد الى نظام يرتقي باهداف المجتمع.

المبحث الثاني

البعد النفسي والاجتماعي للعنف

يعد العنف احدى سلوكيات المجتمع ، فهو ينغرس في أعماق الطبيعة الإنسانية نفسها إذ يقيم في حالة كمون على شكل غريزه عدوانية وان بروز هذه الغريزة يختلف باختلاف الثقافات التي تحدد أشكال ظهورها, فتارة تتفجر عنفاً بالمعنى الحصري للكلمة, وطوراً تخضع لتوجيه الفرد الذي يستطيع أن يسيطر عليها بفضل عوامل التحويل أو التصعيد[3] . يتصل العنف بالاستعداد الشخصي لممارسي العنف من جهة وبالضغوط الخارجية من جهة أخرى, كما يرتبط بعوامل دافعة لعل أبرزها هيمنة سلوك الرفض المطلق لدى الشخص تجاه الغير, والتعصب, والميل للتطرف, كما يرتبط بالتمييز العنصري والاجتماعي والتفرقة المذهبية والطبقية, وهو لاينفصل عن التغيرات الاجتماعية وأساليب التنشئة ومشاهدة العنف الفضائي الإعلامي, كما يظهر ارتباطه بوضوح بالمشكلات النفسية والاقتصادية والفوضى والعبث السياسي وارتباك واعتلال النظام الأسري والاجتماعي[4]. لذا يكون العنف سلوكاً بعيد عن العقلانية والوعي المدرك للانسان ، اذ يختلف بحسب طبيعة الثقافة المعرفية التي تتسم بالوعي والادراك المتزن بالعقل . فالإنسان من وجهة (البرت إليس) أما أن يكون عقلانياً منطقياً في تفكيره, أو لا عقلانياً غير منطقي في تفكيره, وهذا التفكير اللاعقلاني اللامنطقي يولد عدداً من عناصر سوء التوافق مثل الغضب ولوم الذات وعدم القدرة على تحمل الإحباط[5].

وترى المدرسة السلوكية العنف والعدوان بوصفه سلوكاً متعلماً قابلاً للتعديل, وان الممارسات العنيفة تم اكتسابها وتعلمها نتيجة استجابات متكررة تم تعزيزها وتدعيمها لتصبح عادة سلوكية ، الامر الذي جعل ظهور الاستجابة العدوانية أو عدم ظهورها لدى الفرد نتيجة للخبرات والعادات ومعايير الجماعة التي ينشأ فيها[6].

---

* فيلسوف ومفكر سياسي أمريكي من أصل الماني ولد في برلين من عائلة برجوازية يهودية الأصل مندمجة في الحياة الألمانية، يعد من أعلام مدرسة فرنكفورت، يلقب بـ فيلسوف الإحتجاج، من مؤلفاته: (الجنس والحضارة)، (الإنسان ذو البعد الواحد). للمزيد ينظر: الكيلاني، عبد الوهاب: موسوعة السياسة، ج5، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ دار الهدى،بيروت، ب.ت،، ص651.

(1) ماركوز، هربرت: العقل والثورة، هيجل ونشأة النظرية الإجتماعية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2008، ص25-26.

(2) ماركوز، هربرت: الثورة والثورة المضادة، نحو حساسية ثورية جديدة، تر: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ب. ت.، ص14.

(3) لوجاندر, فرانسوا وآخرون: المجتمع والعنف, ت: الياس زحلاوي, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, ط3, بيروت, ص121.

(4) الشهري, عبد الله أبو عراد, فعالية الإرشاد الانتقائي في خفض مستوى سلوك العنف لدى المراهقين- دراسة تجريبية- أطروحة دكتوراه, في علم النفس, جامعة أم القرى, السعودية, 2008, ص43.

(5) الشربيني, زكريا احمد: الأفكار اللا عقلانية وبعض مصادر اكتسابها, دراسة على عينة من طالبات الجامعة, مجلة دراسات نفسية, مجلد 15, العدد 4, القاهرة, 2005, ص532.

(6) محمود, فاطمة حنفي: إعداد برنامج للعب الجماعي لخفض السلوك العدواني لدى أطفال ما قبل المدرسة, دراسات وبحوث في علم النفس, دار الفكر العربي, القاهرة, 1995, ص300.

لذا تربط نظرية التحليل النفسي بين العنف والعدوان واختلال الوظائف النفسية في العالم الذاتي الداخلي للفرد ، وكان (فرويد) من الأوائل الذين اعتبروا العدوان سمة من سمات الشخصية, حين اعتقد أن السلوك البشري عدواني بالفطرة, فكل إنسان يخلق ولديه نزعة التخريب نتيجة للأحباطات التي تواجهه ويحب التعبير عنها بشكل أو بآخر فان لم تجد هذه الطاقة منفذاً لها إلى الخارج (البيئة) فهو يوجه نحو الشخص نفسه[1].

إن الطاقة العدوانية تتولد لدى الإنسان بصورة مستمرة وان السلوك العدواني هدفه تصريف هذه الطاقة سواء ضد النفس أو ضد الآخرين , والتعبير عن المشاعر العدوانية يمنع الميول العدوانية وهذا ما يطلق عليه (التنفيس), وهنا يلتقي (فرويد) مع (جورج سيمل) بخصوص ما طرحه عن (صمامات الأمان) التي تعمل على تخفيف اثر الصراعات وتحويلها إلى صراعات وظيفية[2].ويرى (الفريد ادلر)*: إن العدوان هو أساس الرغبة في التمايز والتفوق, وهذا ما دعاه إلى أن يقر, أن العدوان هو أساس أرادة القوة, وان أرادة القوة هي أساس الدوافع الإنسانية[3] .

يؤكد عالم النفس (بيير فو) على ارتباط العنف بافعال الناس الفردية والجماعية ؛ باعتباره القائم في كل منا في شكل غريزة العدوانية والموت الماثل كضغط يتهدد آليات تكامل الفرد مع الجماعة والكامن في معظم الفعاليات الاقتصادية والعنصر المحرك لكثير من حالات التحولات الثقافية أو الانتقال من نمط اجتماعي إلى آخر, هذا العنف مفروضاً كان أم غير مفروض يلعب دوراً لا ينكر في حياة المجتمعات وصيرورتها[4].

إن العنف من سمات الطبيعة البشرية يتسم به الأفراد والجماعات, ويكون حين يكف أو يعجز عن الإقناع أو الاقتناع فليجأ الأنا تأكيداً لذاته ووجوده وقدراته إلى الإقناع المادي, أي استبعاد الآخر الذي لا يقنع بإرادته, إما مؤقت بإعاقة حركته أو شلّها لإجباره على إقرار الاقتناع ولو بالصمت وأما نهائياً بإنهاء وجوده[5] .

وتؤكد نظرية (الاحباط – العدوان) على ان السلوك العدواني بالضرورة يستلزم وجود الاحباط ، كما يرى (دولارد) بقوله : " من الواضح انه حيثما حدث إحباط فهناك سلوك عدواني في صورة ما ودرجة ما "[6].

لذا يرى علماء النفس أن للعنف أنواعاً وأنماطاً فأما أن يكون عنفاً بدنياً أو شفوياً أو تسلطياً والعنف سواء ارتكبه فرد أو جماعة وسواء كان مباشراً أو غير مباشر وسواء كان مشروعاً أو غير مشروع ، فهو لا يخرج عن ثلاثة أنواع :

1- العنف الجسدي: وهو سلوك عنفي ينبغي أحداث المعانات والأذى والألم البدني للآخرين باستخدام أنواع الضرب ويتسم بالمباشرة والصراحة بتوجهه نحو المصدر المسبب للعنف[7].
2- العنف اللفظي: وهو احد وسائل العنف التي تعتمد الكلام والألفاظ النابية, وغالباً ما يسبق العنف الجسدي, ويكون هذا النوع أكثر تداولاً[8].

(1) العاني, نزار محمد: أضواء على الشخصية الإنسانية, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1989, ص20.
(2) زايزلن, ارفنج: النظرية المعاصرة في علم الاجتماع, ت: محمد عودة وآخرون, مطبعة ذات السلاسل, الكويت, 1989, ص181.
* الفريد ادلر (1870- 1937) : عالم نفس وطبيب نمساوي صاحب مذهب علم النفس الفردي , كان من رفاق فرويد , لكنه اختلف عنه , قلل من اهمية الجنس , اكد على مبدأ التعويض والنزوع نحو التفوق واسلوب الحياة الذي يتميز فيه كل فرد . للمزيد انظر : الخولي , وليم : الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي , دار المعارف بمصر , القاهرة , 1976 , ص 255
(3) بم, ب, آلان: نظريات الشخصية, ت: علاء الدين كفافي, وآخرون, دار الفكر, الأردن, 2010, ص157.
(4) لوجاندر, فرانسوا وآخرون: المجتمع والعنف, مصدر سابق, ص122.
(5) أحمد, رمضان وخليل إلهام: دراسات نقدية لبحوث العدوان والعنف في العالم العربي, المؤتمر الدولي للعلوم الاجتماعية, جامعة الأزهر, القاهرة, الجزء 4, 1998, ص61.
(6) عطية, عز الدين جميل: الأوهام المرضية أو الضلالات في الإمراض النفسية والعنف, دار الكتب, القاهرة, 2003, ص175.
(7) يحيى, خولة احمد: الاضطرابات السلوكية والانفعالية, دار الفكر للطباعة والنشر, عمان, 2000, ص63.
(8) الخريف, احمد محمد: جرائم العنف عند الأحداث في المملكة العربية السعودية, رسالة ماجستير غير منشورة, المركز العربي للدراسات الأمنية والتدريب, الرياض, 1993, ص52.

3- العنف الرمزي: هو عنف تسلطي كما يسميه علماء النفس, يتمثل في استخدام بعض الطرق الرمزية والتعبيرية تحدث آثار نفسية وعقلية واجتماعية على الشخص الموجه إليه العنف, وهذا العنف غير لفظي كاحتقار الآخرين والمساس بكرامتهم وأثارتهم بالإشارة والنظر والرمز[1].

لذا ان العنف يتجسد عبر منظومة فوضوية وتدميرية تعمل على تشتيت البنى العقلية التي تدرك ايجابياً من جانب الفرد والمجتمع ، الامر الذي ادى احلال العدوان في ما بين المجتمع الواحد ، لاغراض منفعية واهداف خاصة يراد بها السلطة والاحتكام على الاخر عبر اصدار قوانين فردية وذاتية .

مؤشرات الإطار النظري

1- يعد العقل المنظومة الرئيس في معرفة الحقائق ، الا ان تلك المنظومة عملت على تحويل النظم والقيم الحديثة واحداث صراع في المعايير الاخلاقية ، ليكون العنف جزءً من هذا الصراع الفكري .

2- اكّد نيتشة على مفهوم العدمية من خلال قوله لا قيمة للقيم ، ما جعل هناك عنفاً للتصدي عن القيم الجديدة عبر الحرية والاصرار على مفاهيم التمرد والعبث .

3- يؤكد الفكر الحديث على التغير الدائم من خلال التشظي الذي يداهم الواقع ، ما جعل عدم الاهتمام بالماهيات والبنى الماورائية ، بل الاهتمام بالظواهر والسطحي وتعدد المعنى وعدم البقاء على المضمون الواحد .

4- ان العنف ركيزة اساسية في سلوكيات الفرد منذ التاريخ البشري ، الامر الذي ادى الى ظهور العدوانية كجزء لاصدار السلوك العنيف ، وهذا يختلف باختلاف المعارف والثقافات المجتمعية عامة والفرد خاصة .

5- ان الشهوة والغريزة والانانية من العوامل التي تؤدي الى العنف كما يرى فرويد .

6- للعنف انواع هي (الجسدي واللفظي والرمزي) ، وله مظاهر متعددة فهو اما ان يكون مباشراً او غير مباشر .

7- السلطة والاستعمار والاستغلال من الامور التي تجعل العنف سلوكاً خاصاً، وهذا يؤثر على البعد الاقتصادي ، من خلال السيطرة على مصادر الاخرين ، ليكون بذلك له تاثيرا على القيم الاخلاقية التي تجعل هناك ثنائية الربح والخسارة.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً. مجتمع البحث: يتألف مجتمع البحث الحالي من الرسوم الزيتية للفنان فرنسيس بيكون والبالغ عددها (25) لوحة فنية حصلت عليها الباحثة من المصادر ذات العلاقة وشبكة الانترنيت.

ثانياً. عينة البحث: لقد تم اختيار عينة البحث قصدياً مما يحقق هدف البحث وبعد الإفادة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري، تم اختيار العينة البالغة (5) لوحة وفق المسوغات الاتية:

1- تمنح النماذج المختارة فرصاً للإحاطة بموضوعة البحث.

2- تتمتع نماذج العينة بالمقومات الفنية لأنها تنهض بأساليب ادائية وتقنية، تكشف النضج الفكري والجمالي الذي يمتلكه الفنان.

3- شهدت تحولاً من حيث البناء الشكلي والمضموني والتقني.

ثالثاً. منهج البحث: من اجل تحقيق هدف البحث الحالي، فقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي.

رابعاً. أداة البحث: اعتمدت الباحثة المؤشرات التي انتهى إليها الاطار النظري لتسهم في اغناء تحليل نماذج عينة البحث.

خامساً. تحليل عينة البحث :

(1) رضا, محمد جواد: ظاهرة العنف في المجتمعات المعاصرة, مجلة عالم الفكر, المجلد الخامس, بيروت, 1986, ص91.

أنموذج(1)

اسم العمل: اللوحة

اسم الفنان: فرانسيس بيكون

المادة والخامة: زيت على كنفاس

القياس: 60 سم × 70 سم

سنة الإنجاز: 1946م

العائدية: متحف الفن الحديث – نيويورك

يصور هذا المُنجز البصري حقيقة العنف الداخلي الذي يستبطن داخل النفس البشرية، وقد أُجلس الإنسان على كرسي الاعتراف بالرغم من جلسته التي توحي بتمكن السلطة ولكن الصرخة المخبئة تحت مظلة سوداء اخفت العينين خوفاً من اكتشاف حقيقته الباطنية، وهذا ايحاء دلالي لمكنون العنف داخل هذه النفس فتأتي الصرخة هنا لتبوح بما يختبيء من نزعات داخلية يجسدها بيكون من خلال تشوهات الجسد المقطع الى نصفين ، لعل الحقيقة تظهر من خلال الشق الوسطي لراحة النفس التي تحاول الخروج من المصير او النفس الواعية التي تجسد سلطة العنف، والتي عبرها يتقيد الإنسان ضمن محدودية نزعة العنف فشُكلت باطار دائري ليس له بداية ولا نهاية.

ان هذا المنجز يعبّر عن جوانب الحياة ودوامتها وقضبانها وقد التصقت بها اكوام اللحم النيء المنزوعة ، اما في أعلى العمل نلحظ اشكالاً توحي كأنها حبال شقت بها الجثة لتخرج الروح وتتسامى لتغادر الواقع المادي الذي تجسد فيه كل أنواع العنف ، وهذه الحبال غلفت بعوالق اللحم والدم وهنا يأتي العنف ليعلن عن نجاح هذه المهمة في محاولة لتطهير الأرض فأُفترشت ببقايا الجسد المبعثر وقد أمتزج بالدم فتحولت الأرضية بُركة من بقايا حياة . لذا ان نزعة العنف في هذا المنجز يقترب الى حد ما من طروحات نظرية التحليل النفسي من خلال المزج بين العنف والعدوان واختلال الوظائف النفسية في العالم الذاتي الداخلي للفرد والذي يرتبط باللاوعي، فعبّر الفنان عن هذا العنف بصرخة مؤلمة عبر مقولته (ان الصرخة هي لحن الألم وتطهير الذات)

أنموذج(2)

اسم العمل: صلب المصلوب

اسم الفنان: فرانسيس بيكون

المادة والخامة: زيت على كنفاس

القياس: 62.3 سم × 46 سم

سنة الإنجاز: 1944م

العائدية: تيت بريطانيا – لندن

يمثل هذا الخطاب البصري احدى اللوحات الثلاثية التي تميز بها بيكون والتي تكونت من وحدات متحركة تقوم على تراكيب متباينة، يُجسد الجزء الأول شكل امرأة جالسة على كرسي وعزلت بشكل مريب وموحش ، وتمثل بداية التحوّل من جراء مرارة العنف الداخلي، فأصبحت عبارة عن شكل بلا ملامح ،اذ ضمرت بعض الأعضاء لتتحرر عبر الهروب من كينونة الجسد، ليتحول الى جسد مشوه الرأس في الجزء الثاني ؛ باعتبار ان الشكل حينما يغادر دلالاته الاولى يصبح ذي سمات مشوهة ، الامر الذي جعل الفنان بيكون يتجه وفق منظومة العنف الى تغيير معاني الشكل بل اصبح الجسد بلا وجه . ان بيكون فتك بالوجه عن طريق العنف وهزمه للعثور على رأس اخر ما تحت هذا الوجه فبرز جسد اقرب الى شكل حيوان منه الى انسان ، اذ استطالت الرقبة وغلفت العينين في محاولة الهروب من بشاعة وعنف الحدث فتوج الرأس بفم ألتوى الماً وبداخله اسنان مكشره وصراخاً من احاسيساً موجعة متراكمة ، فاصبح التحول العنيف لا مفر منه الى حيوان في الجزء الثالث ، وهنا نلحظ الجسد انحنى واستطالت الأطراف السفلى وتحولت الكراسي المريبة الى بقعه عُشبيه منزوعة من عالم اخر، فالانسان يتحول حيواناً عندما يفقد هويته الانسانية ويتلاعب عبر نزعة العنف المتشددة الى بث روح الفوضى والعبث ، الى جانب ذلك ان الجسد يعد موضوع اللقاء بين الاثنين (الانسان والحيوان) وكلاهما مبتذلين عاريين ومعذبين في عصر أصبح فيه العنف عنوان . ان الأجساد المتحولة ليس القصد منها تقصي قيم الجمال وانما قدرتها في إضافة شحنات العنف والمرارة في المحتوى، ومن هنا نقترب من طروحات (هيرقليطس) فلا شيء يكون او يولد من دون عنف انه محرك العالم وصيرورته لذا انه أبو كل شيء وسيد كل شيء حسب قوله.

أنموذج(3)

اسم العمل: دراسة ثور

اسم الفنان: فرانسيس بيكون

المادة والخامة: زيت على كنفاس

القياس: 198 سم × 147.5 سم

سنة الإنجاز: 1991م

العائدية: مركز دي موين للفنون

دراسة ثور عنوان منجزه الفني الذي طرحه برؤية تستند الى مرحلة العنف التي يعيشها وهي مرحلة التلاشي والتي تمثلت بثور تماهى جسده فأصبح ضباباً، اتياً به ليصبح قرباناً في معبد حياة الإنسان المعذبة والمباحة، فخرج الثور بعدما استفاضت روحه كبخور في حلبة الحياة السوداء واستعدت للخروج من حيزها المتوازي المظلم الذي اصبح فيه اللحم الحي صارخاً من عنف الطغاة، والدم الحار المتدفق اقترب من السكون والجميع يتفرج والنظر إليه مستمر ينتظرون الموت بدون حراك ، فالروح المعذبة رحلت في اعنف صورة، العنف بأشد انواعه يعد القدرة على الاستمتاع باستيلاب الأرواح، فخرج الثور من الحيز الأسود ودخل الى حيز اخر شفاف مضيء كأنه طريق الخروج وانتهاء العنف فالمُتوازيات تشير إلى الدخول الى معترك الحياة والخروج منها وهي النهاية الحتمية لكل شيء وقد استخدم بيكون تراب حقيقي من مشغله ووضعه تحت اقدام الثور ليقول لنا ان التراب

ابدي ونحن جميعاً نعود إلى التراب، فهو غير عاطفي إزاء الموت بقدر الحياة وكمراقب سخي للحالات الإنسانية، فالجسد البشري مسحوق دائماً ومحاط بأشكال متوازية هذه هي الحياة وعنفها وذروة الإحساس باللاشيئية، فيصفها الفنان انها قطعة من الروث لا أكثر، لما تحتويه من عقد الجنس والقهر وظلام بسبب غياب الغايات السامية والمثل العليا وفقدان اليقين وفي النهاية يأتي بيكون لألقاء الوداع الأخير ويستقبل خُلاصته وهو الموت .

أنموذج(4)

اسم العمل: البابا

اسم الفنان: فرانسيس بيكون

المادة والخامة: زيت على كنفاس

القياس: 153 سم × 118.1 سم

سنة الإنجاز: 1953م

العائدية: مركز دي موين للفنون

جسد بيكون في هذا المنجز البصري صورة البابا إينوشنتي العاشر وقد اجلسه على كرسي ونفخ الفنان في هذا الكرسي نوعاً من الحياة، وبالرغم من الجلسة الهادئة الثابتة تخفي ورائها قلقاً وجودياً عنيفاً ،اذ عبر الفنان عن العنف الذي يتزامن مع هذا القلق بصرخة حولت المكان إلى قفص مرعب ساقطاً في هاوية، هذه الصرخة التي تمثل أعنف صورة للمرارة الداخلية والتي مُثلت بالعزلة والوحدة تصرخ قبالة اللامرئي وهو رعب العصر الذي نعيش فيه، ومن هنا نقترب من رؤية السفسطائيين (العنف يجد نفسه مقترناً دائماً بالسلطة ومتداخلاً معها) فيتجسد العنف الداخلي من تمزق الشعور في شخصية البابا فهو الإنسان المعذب سراً من جراء العنف وانواعه، فحضور شخص البابا بقوته وجبروته وسلطته فيما لا يجد بيكون حين يحاكيها سوى إمكانية رسم صرخة على شفتي الكنيسة لتجمع بين الألم والرعب والشفقة والاحساس بالنهاية، فجاء الفم ملتوياً من الألم فهناك شيء يلتهمه من الداخل فشطرت الألوان بسكاكين او السنة من لهب لتمزق الهدوء والغموض فأصبح البابا مقيد بحياة عنيفة احترقت وتوهجت باللون الأصفر نتيجة عنف السقوط. ان بيكون جسد العنف من خلال هذه الشخصية المتسامية في روحها ، لتغدو الروح معذبة تتجه نحو الهلاك ، وهذا يمثل تعبيرا عن اقصى درجات العنف من خلال وضع الدين نفسه في قفص الاتهام فكل هذه الصلوات وكل هذا الاعتراف والخوف من الجحيم لم ينجحوا في جعل البشرية اقل عنفاً ووحشية واحباط ، ومن هنا نقترب من الفكر الهيجلي (في أهمية دور العنف في حركة التاريخ عن طريق الديالكتيك لوصفه جوهر الصراع الذي يكمن داخل الإرادة) ومن تمثلات العنف الكثير من المناظر والظواهر المخيفة فاخترق الفنان أماكن شعور جديدة بدلاً من ان يكون مجرد تصوير لشيء ما.

أنموذج(5)

اسم العمل: ثلاثية لوسيان فرويد

اسم الفنان: فرانسيس بيكون

المادة والخامة: زيت على كنفاس

القياس: 33.79 سم × 88 سم

سنة الإنجاز: 1953م

العائدية: مركز دي موين للفنون

يصور هذا المنجز البصري المتكون من ثلاث أجزاء بوجه واحد، كأن بيكون التقط نفس الصورة بفرشاته ولكن من وجهة نظر مختلفة وذلك لإيصال إحساس ثلاثي الابعاد لوجه متحرك، كأنه عمل في ثلاث لوحات معاً فخلق حركة ووسيلة ثابته ، اذ جاءت الوجوه عبارة عن قطع من اللحم المشوه لتدين العنف الموجود في الإنسانية جمعاء فحملت في اعماقها ذلك التهديد الخفي لتعبر عن مشاهد العنف التي صنعتها الحروب والعولمة والاقتصاد وانهيار القيم لزرع الرعب والخوف، وهنا اقترب بيكون من طروحات سارتر باعتبار العنف سلوك وممارسة الإنسان البعيد عن الإنسانية، فالعنف هو جزء من الطبيعة البشرية فجاءت الرؤوس ملطخة بالدماء واللحم الأحمر المعذب ليدل على العالم الحاضر الذي لا شكل له، فالألم توغل داخل روحه وبدأت تشوهاتها في التسرب إلى لوحاته ليعبر عن الحياة المضطربة التي عاشها الفنان في العالم السفلي ليكشف عن مرارة العنف الداخلي بدون قناع ولا تصنع لعل الروح تتحرر من قيود العنف الداخلي فجاءت الوجوه تمثل مرايا الروح المخبأة بأجزاء مهشمة هنا ومفقودة هناك او مختبئة واجفان تحمل في داخلها روحاً خربة ، لذا حملت الوجوه تشوهات لا يستطيع أي عقل أن يعتليها الا عقل الفنان نفسه فأصبحت بمثابة خرائط الروح وانفعالاتها وهي لا تقبل التكرار بين لوحة وأخرى فكل روحاً مشوهة على طريقتها لتحكي عن تمثلات العنف فيها، ان العنف في الرسم ينزع عن الأشياء كل شكل وتصبح الرؤوس عبارة عن قطع من أشلاء معذبة متناثرة ومهملة تجمعت معاً لتحوي بالعنف وانواعه حتى نقف امام اوجاع الإنسانية جمعاء ونتذكر اننا لسنا سوى قطع من اللحم النيء، لذا ففي هذا المنجز جسد الفنان مكنونات العنف ضمن مظهرية الشكل البشري المتمثل بالوجه ؛ باعتباره الجزء الذي يبث الحقيقة او من خلاله مشاهده دواخل الانسان .

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

1- سعى الفنان إلى الحذف وتشويه المنظر الخارجي للوصول إلى الحقيقة الاعمق في شخوص لوحاته فهذه الوجوه تدين الإنسانية جمعاء كما تجسد ذلك في أنموذج (5, 2 ،1).

2- الفن يعيد تعريف الأشياء من حولنا فالعنف في الرسم ينزع عن الأشياء كل شكل للوصول للحقيقة الكاملة كما تجسد ذلك في أنموذج (1, 2, 3, 4, 5).

3- جسد أناس يجلسون على كراسي معزولة ويتحركون حركات غريبة انهم فزعون وخائفون، فسمح لنا ان نلتمس عدد من الالغاز المزعجة الكامنة. كما تجسد ذلك في أنموذج (2، 4 ،1).

4- ان اشكاله تبدو كأنها من مادة سيالة بألوان كامدة تستحيل بشكل غريب إلى اشكال دينامية. كما تجسد ذلك في أنموذج (2، 5).

5- جسد العنف من خلال القوة التقنية ومعالجاته الاسلوبية في التشكيل جاعلاً لوحاته اشبه بمتاهة خطوط والوان وتحتاج الكثير من التأمل قبل إدراك ماهيتها. كما تجسد ذلك في أنموذج (5، 4).

6- يشعر المتلقي بالارتباك من عنف الصورة والانجذاب إلى الأسلوب كما في جميع نماذج العينة.

7- جسد بيكون اناساً في عزله موحشة تأسرهم قضبان او اشكال متوازية من فولاذ او زجاج او سمرت أجسادهم على كراسي مريبة ليطرحهم إلى الخارج ويرمي بهم في متاهة الحياة كما تجسد ذلك في أنموذج (1، 3، 4).

8- تجسد العنف من خلال تشويه الشكل للتعبير عن العصر الحاضر الذي لا شكل له كما ظهر في جميع نماذج العينة.

ثانياً: الاستنتاجات

1- سعى الفنان إلى جمع أكثر المواقف تناقضاً وتظهر هذه الازدواجية بشكل واضح في تفسيره لمواضيع مسيحية لها ثقل رمزي فالفنان يعكس جميع المفاهيم التقليدية ويستبدلها بمفاهيمه غير متوقعة.

2- اعتبر الوجوه والرؤوس والجسد الإنساني عموماً هياكل تثير الصدمة من خلال تلبيسها جميع أنواع المشاعر وخصوصاً الرعب والخوف والصراخ ليتجسد العنف فيها.

3- اعتبر الرؤوس والوجه خاصة هما خرائط الروح وانفعالاتها ولهذا وجدها تستحق ان ترسم وعلى الرغم مما فعله في تلك الوجوه من تشويه وعنف الا ان ذلك كان رسالة لمعرفة الاخر.

4- اكتشاف قارة جديدة هي وجه الإنسان وجسده واعتبرهما أفضل بقعة لتجسيد العنف ، كما جرد أجساده من غطاء يحميها او قناع تختبئ خلفه فأصبحت عارية بلا شكل يحميها.

5- العنف في اعمال بيكون لا يخرج عن منظومة الانسان المعاصر ، من خلال تأثيرات بيئية وثقافية كالعولمة والسياسة وانهيار النظم القيمية .

ثالثاً: التوصيات

استكمالاً للفائدة المرجوة من البحث توصي الباحثة بما يأتي:

- تشجيع طلبة الفنون للتقرب من بواطن الذات لإفراز اعمال تتسم بالبعد النفسي.
- تدريب طلبة الفنون على الرسم بتلقائية لاكتشاف تقنيات جديدة.
- توصي الباحثة بأجراء تجارب فنية لدى طلبة كلية الفنون وفق الجوانب النفسية من خلال مشاهدة أفلام العنف.

رابعاً: المقترحات

- العنف اللوني في الفن الوحوشي.
- العنف في رسوم بابلو بيكاسو.

المصادر

1. أحمد، رمضان وخليل إلهام: دراسات نقدية لبحوث العدوان والعنف في العالم العربي، المؤتمر الدولي للعلوم الاجتماعية, جامعة الأزهر, القاهرة, الجزء 4, 1998.
2. ألفا، روني إيلي: موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب، ج2، المصدر السابق.
3. إمام، إمام عبد الفتاح: الطاغية، سلسلة عالم المعرفة العدد (183)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.

4. بخضرة، مونيس: تاريخ الوعي مقاربات فلسفية حول جدلية إرتقاء الوعي بالواقع، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر، 2009.
5. بري، جرمين: البير كامو، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ب. ت.
6. بم, ب, آلان: نظريات الشخصية, ت: علاء الدين كفافي, وآخرون, دار الفكر, الأردن, 2010.
7. بوليتز، جورج وكافين، جي بيس موريس: أصول الفلسفة الماركسية، ج1، تر: شعبان بركات، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ب. ت.
8. توشار، جان: تاريخ الأفكار السياسية، من اليونان الى العصر الوسيط، ج1، تر: ناجي الدراوشة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2010.
9. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
10. الخريف, احمد محمد: جرائم العنف عند الأحداث في المملكة العربية السعودية, رسالة ماجستير غير منشورة, المركز العربي للدراسات الأمنية والتدريب, الرياض, 1993.
11. الفراهيدي، الخليل بن احمد: العين، ج2، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1982.
12. الخولي , وليم : الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي , دار المعارف بمصر , القاهرة , 1976.
13. رضا, محمد جواد: ظاهرة العنف في المجتمعات المعاصرة, مجلة عالم الفكر, المجلد الخامس, بيروت, 1986.
14. روسو، جان جاك: في العقد الإجتماعي أو مبادئ القانون السياسي، تر: عبد العزيز لبيب، المنظمة العربية للنشر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2011.
15. روزنتال وب. يودين: الموسوعة الفلسفية، ط9، تر: سمير كرم، مر: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دارالطليعة، بيروت،2011.
16. زاينلن, ارفنج: النظرية المعاصرة في علم الاجتماع, ت: محمد عودة وآخرون, مطبعة ذات السلاسل, الكويت, 1989.
17. زيدان, عبد الباقي: التفكير الاجتماعي- نشأته وتطوره, مكتبة القاهرة, مصر, 1973.
18. سارتر، جان بول: الدوامة، تر: هاشم الحسين، منشورات مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، ب.ت.
19. شباني، منذر: سبينوزا واللاهوت، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009.
20. الشربيني, زكريا احمد: الأفكار اللا عقلانية وبعض مصادر اكتسابها, دراسة على عينة من طالبات الجامعة, مجلة دراسات نفسية, مجلد 15, العدد 4, القاهرة, 2005.
21. الشهري, عبد الله أبو عراد, فعالية الإرشاد الانتقائي في خفض مستوى سلوك العنف لدى المراهقين- دراسة تجريبية- أطروحة دكتوراه, في علم النفس, جامعة أم القرى, السعودية, 2008.
22. الطبيب، مولود زايد: علم الإجتماع السياسي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 2007.
23. العاني, نزار محمد: أضواء على الشخصية الإنسانية, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1989.
24. عبد اللطيف، نبيل: فلسفة القيم، نماذج نيتشوية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010.
25. عطية, عز الدين جميل: الأوهام المرضية أو الضلالات في الإمراض النفسية والعنف, دار الكتب, القاهرة, 2003.

26. فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.
27. فقيه، أحمد: إنثروبولوجيا سارتر والماركسية، الندرة والعنف، دار الفارابي، بيروت، 2010.
28. كامو، البير: الإنسان المتمرد، ط3، تر: نهاد رضا، دار غاليمار- منشورات عويدات، باريس- بيروت، 1983.
29. كرافتسوف: عرض موجز، لنظريات الدولة والقانون، 1983.
30. الكيلاني، عبد الوهاب: موسوعة السياسة، ج5، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ دار الهدى، بيروت، ب.ت.
31. لوجاندر, فرانسوا وآخرون: المجتمع والعنف, ت: الياس زحلاوي, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, ط3, بيروت.
32. لينين: لينين، مختارات في أربعة أجزاء، ج2، ترجمة وطباعة: دار التقدم، موسكو، 1968.
33. ماركس، كارل: رأس المال، نقد الإقتصاد السياسي، المجلد / الأول، الكتاب الأول: عملية أنتاج الرأسمال، ج2 (الفصول 14-25)، ترجمة وطباعة، دار التقدم، موسكو 2002.
34. ماركوز، هربرت: الثورة والثورة المضادة، نحو حساسية ثورية جديدة، تر: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت.
35. ماركوز، هربرت: العقل والثورة، هيجل ونشأة النظرية الإجتماعية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2008.
36. محمود, فاطمة حنفي: إعداد برنامج للعب الجماعي لخفض السلوك العدواني لدى أطفال ما قبل المدرسة, دراسات وبحوث في علم النفس, دار الفكر العربي, القاهرة, 1995.
37. المسيري, عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة, دار الفكر, بيروت, دمشق, 2003.
38. مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1976.
39. هيجل: العقل في التاريخ،تر:إمام عبد الفتاح ، المجلد الأول، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007.
40. يحيى, خولة احمد: الاضطرابات السلوكية والانفعالية, دار الفكر للطباعة والنشر, عمان, 2000.

الأسلوب الفني في رسوم العصر التيموري
كمال الدين بهزاد أنموذجاً

م.م. مائدة طارق محمد
كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل

الملخص

إن بحثنا هذا يتناول الأسلوب الفني في رسوم المخطوطات الإسلامية لما لها من خصوصية مهمة أغنت الفن الإسلامي وأسلوب الرسم الفني في العصر التيموري فأخذ لنفسه أسلوباً مميزاً من خلال إنشاء مدرسة فنية سار على نهجها المدراس اللاحقة، إذ تناول الفصل الأول المتمثل بالإطار المنهجي ومشكلة البحث وحددناها بسؤال، هل ظهرت في العصر التيموري أسلوباً فنياً في رسوم المنمنمات الإسلامية من خلال إتخاذ رسوم كمال الدين بهزاد أنموذجاً، ثم أهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث وحدود البحث وتعريف المصطلحات الواردة في البحث وتناولنا في الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري والذي جاء ببحثين، الأول تناول الأسلوب الفني في رسوم المخطوطات الإنسانية والتعريف بكمال بهزاد وتناول المبحث الثاني العصر التيموري والفن في العصر التيموري والتصوير في العصر التيموري، وإنتهينا بمؤشرات الإطار النظري، وأخذ الفصل الثالث المتمثل بإجراءات البحث ومجتمع البحث وعينات البحث التي أختيرت بطريقة قصدية وكان عددها خمسة نماذج وإتبعنا المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات بأداة أفدنا منها من مؤشرات الإطار النظري، وتضمن الفصل الرابع أهم النتائج والإستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة والتوصيات والمقترحات للوصول إلى هدف البحث وهو التعرف على الأسلوب الفني في رسوم العصر التيموري من خلال رسوم كمال الدين بهزاد أنموذجاً.

Abstract

This research deals with the artistic method in the drawings of the Islamic manuscripts because of its special importance enriched the Islamic art, the style of artistic painting in the Timorese era, and took a distinctive style through the establishment of a school of art followed by the subsequent schools. As the first chapter tackled with the methodological framework and the problem of research and identified with a question, The emergence of the Timorese technique in the drawings of Islamic miniatures by taking the fees of Kamal al-Din Bahzad model, and then the importance, the need, the aim, the limits of research and the definition of terminology contained in the research.
The second chapter tackled with the theoretical framework and it comprised on two sections; the first one dealt with the technical method in the drawings of human manuscripts and the definition of Kamal Bahzad, whereas the second one dealt with the Timorese period, Timorian art, Timorian photography and the theoretical framework. The third chapter tackled with the research procedures, the research society, and the research samples.

Five models and followed the analytical descriptive approach in the analysis of samples with a tool provided by the indicators of the theoretical framework, and the fourth chapter tackled with the main results, the conclusions are concluded by the researcher, the recommendations and some suggestions to reach the goal of research is to identify the artistic style in the Timorese drawings through the drawings of Kamal Al-dein Bahzad sample.

الفصل الأول

الاطار المنهجي

أولا: مشكلة البحث

جاء بحثنا الموسوم، الأسلوب الفني في رسوم العصر التيموري كمال الدين بهزاد أنموذجاً من ان كمال الدين مشكلة فنية عبقرية تحتاج للدراسة والبحث الدقيق في الوقت الذي تناوله العديد من المؤلفين والمهتمين في الفن الإسلامي حيث تناوله من الناحية التاريخية الأدبية ولكن بحثنا الحالي سيتناول كمال الدين بهزاد من الناحية الفنية بالإضافة إلى دراستنا للحقبة الزمنية التي عاش فيها وتأثيراتها عليه، والتغيرات طرأت على اعماله، وهذه الدراسة تمنحنا فهماً صحيحاً للشروط التي انتجت هذا الفن واسهمت في انتاج أجمل المنمنمات لتلك الحقبة.

ونحن في بحثنا هذا سوف نحاول جاهدين دراسة شخصية بهزاد دراسة اكاديمية وتحليل اعماله تحليلاً علمياً بالإضافة إلى دراسة الأسلوب الذي كان يعكس فلسفة تلك الحقبة إذا تكون الأسلوب من عدة عناصر شكلت لنا صورة تحاكي الواقع بأسلوب تسمه به تلك الرسوم وكان للون وعناصر الشكل مجتمعة له الاثر في تكوين المنمنمة المنجزة لتلك الفترة، وكان لتلك الحقبة فنانين خلدوا هذا العصر وهذا ما يقودنا إلى طرح سؤال، هل ظهر للعصر التيموري اسلوباً فنياً في رسوم المنمنمات وهل كان لبهزاد اثر في هذا الأسلوب؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث بكونه دراسة علمية تسلط الضوء على الأسلوب الفني (الرسم) في العصر التيموري من خلال رسوم المخططات بكافة عناصرها من تكوين وانشاء ولون وفلسفة وطريقة المحاكاة في تجسيد الرسوم من خلال الرسام بهزاد كما ونأمل ان يكون هذا البحث من الدراسات التحليلية النقدية التي من شأنها دعم الخبرة وتنمية الذوق لدى الدارسين والمهتمين بالفن.

الحاجة اليه:

1- يمكن ان يشكل هذا البحث إضافة علمية للبحث العلمي والمكتبات العلمية، لاعتباره إضافة جديدة للفن الإسلامي من خلال دراسة أسلوب الرسم في العصر التيموري.
2- يمكن ان يساهم بالفائدة والاضافة للدارسين والطلبة والكليات المعنية بدراسة الفن الإسلامي وذلك من خلال تسليط الضوء على رسوم المنمنمات الإسلامية لذلك العصر من الناحية الفنية الاكاديمية لهذه الرسوم من أسلوب يتطلب الدراسة والبحث والتحليل.

ثالثاً: اهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

1- التعرف على الأسلوب الفني في رسوم العصر التيموري لكمال الدين بهزاد أنموذجاً.

رابعاً: حدود البحث

1- الحدود الزمانية : 854هـ / 1450م – 942هـ / 1535م.
2- الحدود المكانية : هراة - تبريز.
3- الحدود الموضوعية: الأسلوب الفني في رسوم العصر التيموري كمال الدين بهزاد أنموذجاً.

خامساً: تحديد المصطلحات

الأسلوب (style)

1- الأسلوب (لغة): يقال للسطر من النخيل، أسلوب ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال وانتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب.

والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم، الفن يقال: اخذ فلان في أساليب من القول أي افنين"[1].

وتأتي كلمة (أسلوب) في اللغات الاوربية المعروفة مشتقة من الأصل اللاتيني (stilus) ويعني (ريشة) ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفاهيم أخرى تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية دالاً على المخطوطات، ثم اخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية وقد ظلت هذه الطبيعة عالقة إلى حد ما بكلمة (style) حتى الان في هذه اللغات إذ تنصرف أولا إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق[2].

الأسلوب (اصطلاحاً) عرفه الشايب بتعريف عام تتناوله العلوم والفنون بأنه طريقة التعبير والأسلوب هو صورة ذهنية تمتلئ بها النفس وتطبع الذوق في الدراسة ان هذه الصورة الذهنية هي أصل الأول للاسلوب وهي طريقة من طرق التعبير والأسلوب هو طريقة التفكير والتصوير والتعبير والأسلوب هو دليل على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينها، وهكذا أصبحت هذه الكلمة أسلوب تكاد ترادف كلمة الشخصية في المعنى[3].

اما (مونرو) قد ذهب في تعريفه للاسلوب الفني بأنه (نوع من النمط الفني ، ويختلف عن بعض الأنواع الأخرى في انه يتضمن مجموعة متكررة أو مركبة من السمات في الفن يتصل بعضها بالبعض الاخر، والأسلوب هو نمط مركب من الفن إذا قورن بنمط بسيط مثل الصورة الكبيرة أو المستديرة والأسلوب الفردي أي الذي يتميز به فنان واحد[4].

وبتعريف اجرائي للباحث في ضوء اهداف بحثه يرى الأسلوب بأي طريقة فنية معبرة عن اشكال متكررة مرتبطة بشخصية الفرد يعتمدها الفنان المزخرف في العمل الفني.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

الأسلوب الفني في رسوم المخطوطات الاسلامية

يعد الفن الإسلامي واحداً من اهم فنون الحضارات التي بقيت ملامحها حية وواضحة إلى الان، ويعد فن تصوير المخطوطات واحد من اهم المجالات الفنية الإسلامية المتعددة التي اتجه إليها الفنان المسلم لمواكبة حركة الترجمة التي نشطت في ظل الفتوحات الإسلامية وارتقت بحيث أصبحت اكثر الفنون الإسلامية تميزاً كما تعتبر المخطوطات وحدة تاريخية كاملة تحمل سطورها ورسومها حياة أجيال سابقة بعلومها ونهضتها وحضارتها في مجالات الحياة المتعددة (والذي ساعد في انتشار المخطوطات سهولة تداولها واهمية اقتنائها وذلك لما تحمله المخطوطات من مكانة رفيعة حيث تمثل احد المصادر التاريخية الهامة المساهمة في معرفة تاريخ الحضارة الإسلامية لما لها من ابعاد زمنية ومكانية وسمات تاريخية بالإضافة لكونها تراث فني يضيف إلى كل آمة من الأمم أهمية بالغة) [5].

ولقد اتجهت اغلب الدراسات إلى تناول الجانب التاريخي للمخطوطات بينما قل الاهتمام بدراستها من جانبها الفني على الرغم مما تمدنا به من ملامح فنية غاية في الأهمية عن طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية المنبثقة من فلسفة العقيدة الإسلامية ويرى (ثروت عكاشة) ان (النهج في التصوير الإسلامي يختلف عما كان عليه في التصوير

---

(1) ابن منظور: ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، ج1، القاهرة، المطبعة الاميرية، (د.ت)، ص456.
(2) صلاح فضل، علم الاسلوب، مبادئه واجراءاته، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992، ص8.
(3) احمد الشايب، الاسلوب ، ط7، القاهرة، 1976، ص43-46.
(4) توماس مونرو، التطور في الفنون، ج2، ترجمه الى العربية محمد علي ابو درة، لويس اسكندر جرجست-عبدالعزيز جاويد، الهيئة المصرية للكتاب، 1972، ص99.
(5) محمد يحيى عبده، رؤية فنية معاصرة لكتاب كليلة ودمنة، دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 1987: 92.

الكلاسيكي [اليوناني- الروماني] فهو لا يلجأ إلى الايهام[1]. (ويهمنا ان نستعرض بعض القيم التشكيلية الأساسية ونحاول قياس الفن الإسلامي على اساسها ... ولا يخلو أي عمل فني تشكيلي من بعض العناصر الفنية التشكيلية وهي الخط، المساحة واللون والظل، والنور، ويلمس السطوح، وعلاقة هذه العناصر بعضها بالبعض الاخر، وما تشمل عليه من إيقاع هي التي تعطي للعمل الفني صفة الجمال[2].

وان فنان تلك الحقبة لم يرسم الشيء رسماً واقعيا انما يترك خيال الرسام هو الذي يصور الموضوع المراد رسمه واهمال المصور المسلم (لقواعد المنظور في رسوماته عن قصد إذا لم يكن يؤمن كثيراً بالواقعية الا حين تصويره للمخطوطات العلمية) [3] ومن اهم مميزات الأسلوب الفني في المخطوطات الإسلامية هي:

- يحيط برؤوس الاشكال الادمية هالات ذهبية) [4].
- استخدامه مبدأ تصغير الموضوع المصور.
- الجمود التام لرسم الأشخاص واغفاله عن الانفعالات الوجدانية والنفسية، وكأن على الوجوه اقنعة.
- صورت المناظر هادئة قليلة الحركة مما يكسبها البساطة.
- عدم الالتزام بقوانين الظل والنور.

كما وتغلب على مدرسة التصوير العربية الرسوم الادمية التي جاءت لا تفاصيل فيها للاجسام، كما جاءت من دون دراية بأصول التشريح ولا مراعاة لنسب الأعضاء بعضها ببعض)[5].

ومن السمات المميزة لرسوم تلك الفترة هي السحنة العربية واللحى المرسلة التي سادت قسمات الوجوه وان غدت الوجوه بين أيديهم أنماط معينة لا لأشخاص بذواتهم وكذلك استخدامهم للعين في التعبير والاصابع في الإشارات والايدي في الايحاءات وظهور الشخص الرئيس احياناً اكبر حجماً من غيره.

كمال الدين بهزاد

"ولد بهزاد في مدينة هراة في النصف الثاني من القرن التاسع (15م) سنة (854ه/ 1450م) وتوفي عام (942ه/ 1535م) [6] وهو من المصورين البارعين الذين ضاع صيتهم في ذلك العصر حيث تعهده الفنان فضل روح الله فيزك منذ نعومة اظافره بالرعاية وبعد وفاة والده"[7] وتلقى تعليماً حسناً بفضل رعاية (السلطان حين ميرزا بيقرا ووزيره علي شنير)[8] ونستطيع ان نستدل على شكله من خلال (الرسم الذي عمل له من قبل أحد المصورين على انه كان هزيل الجسم طويل القامة ولم يحظ مصور إيراني آخر بما حظي به بهزاد من عطف الحكام ونال من حفاوة السلاطين والوزراء وتكريمهم مالم ينله مصور اخر)[9].

وانتقل بهزاد من هراة إلى تبريز تبعاً لرغبة الشاه إسماعيل حيث نال من رعاية هذا الأمير وكذلك ابنه الشاه طهماسب الشيء الكثير، (وتولى بهزاد في عهد الشاه إسماعيل سنة 1523م/ 928ه منصب مدير المكتبة الملكية ومجمع

(1) ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 2001: 24.
(2) ابو صالح الالفي، الفن الاسلامي، اصوله ، فلسفته، مدارسه، القاهرة، 1984: 100.
(3) جمال محمد محرز، التصوير الاسلامي ومدارسه، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دار العلم، 1962: 31.
(4) نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، ط3، دار المعارف، 1983: 219.
(5) ثروت عكاشة، مدارس التصوير الاسلامي: 28.
(6) زكي محمد حسن، فنون الاسلام، القاهرة، 1987: 190.
(7) ثروت عكاشية، التصوير الاسلامي الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983: 165.
(8) زكي محمد حسن، التصوير في الاسلام عند الفرس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1936: 91.
(9) جمال محمد محرز، التصوير الاسلامي ومدارسه، 15 مايو 1962: 56.

فنون الكتاب وكان رئيساً لكل العاملين في هذه المكتبة من خطاطين ومصورين ومذهبين)[1] ولعل سبب شهرة بهزاد الضخمة في رأي الأستاذ كونل إلى انه (لم يصادف مشاكل التصوير التي صادفت مثله من المصورين ، انما استطاع ايضاً ان يوضح الطريق البعيد لمن جاء بعده من المصورين ، كما اعطى بهزاد ايضاً لتصاوير الأشخاص نوعاً من الحياة)[2].

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضع (امضائهم على صورهم ، كما انه تميز في انتقاء الموضوعات التي يخترها ويرسمه بالحجم الذي يراه مناسب لها)[3].

الاسلوب

ترى الباحثة ان الأسلوب هو العامل المهم في تميز الفنون بشكل عام وإبراز الشخصية الفنية بشكل خاص وتحمل في مفهومه الطريقة (الأداء والتقنية) المتبعة في صياغة مفردات وعناصر العمل الفني.

وان تقديم (تعريف دقيق للاسلوب ليس مجرد اشارة إلى مادة يعالجها عمل معين بل هو اختيار لصلابة مناهجه وسلامة ادواته وهي بطبيعتها مناهج تراكمية أي ان اللاحق فيها لا يلغي السابق بل يثريه ويتكئ عليه فالجديد منها ينقد القديم ولا ينقصه لأنه دخل في صميم تجربته وكينونته[4].

وللزمان والمكان مؤثرات بارزة في تكوين الأسلوب بشكل عام ولكل عصر أو مدة زمنية اسلوبها الخاص يقول زكريا إبراهيم عن الأسلوب هو (الشكل العام للافكار التي نلمسها في عصر معين[5]. ويرى الباحث ان كل مدرسة فنية اسلوبها الذي يميزها عن سواها من المدارس والتي تبلورت افكارها ورؤاها عبر التاريخ الفني، (ان اختلاف طرق التفكير والرؤية يؤدي إلى اختلاف النتاجات الفنية بعضها عن بعض وهذا ناجم عن مسوغات عدة منها عقائدي ، روحي، سايكولوجي ذاتي، بيئي محيطي، فمخرجات النتاجات الفنية في بيئة الريف مثلاً تمتاز بعفوية وانسيابية خطوطها وانفتاح فضاءاتها وتعبيراتها التلقائية المباشرة إذ تصطبغ العناصر وطيدة العلاقة فيها بمسميات النسبة ذاتها لتتفرد بتكرار سمات أو وحدات معينة تمنحها بعد اسلوبي[6].

وكل مدرسة فنية اسلوبها الذي يميزها عن سواها من المدارس والتي تبلورت افكارها ورؤاها عبر التاريخ الفني ففي مرحلة تاريخية يظهر أسلوب يمثل ذلك العصر وهناك امثلة كثيرة على أنواع عدة ظهرت في الفنون كالفن التجريدي والانطباعي والتكعيبي وكلها تعكس ما يراه فنانون ذلك العصر، وهذا لا يعني ان الأسلوب العائد لتلك الفترة يبدأ بالاضمحلال أو ينتهي حال انتهاء المدة الزمنية التي ظهر فيها، بل يمكن ان نجده في غير مدته أو مكانه اللذين ظهر فيهما وهذا ما قام به الكثير من الفنانين وعلى مستوى العالم وحتى يومنا هذا هو استخدامهم لأساليب ومراحل مختلفة مرت على ازمنة مختلفة وفي أماكن بعيدة كل البعد عن اوطانهم. وفي فن المخطوطات (مر فن التصوير بعدة مراحل بدأت بالأخذ من غيره من الفنون التي كانت سائدة في البلاد التي فتحها المسلمون، شأنه في ذلك شأن بقية الفنون الإسلامية الا انه لا يلبث ان أصبحت له شخصية مميزة واخذ يدرس فن التصوير في العصر الإسلامي من خلال المدراس التصويرية والتي ترتبط في نفس الوقت بالعصور التاريخية التي نشأت فيها حيث انها تجسد الكثير من الاتجاهات السياسية والعقائدية والاقتصادية والاجتماعية لكل عصر من هذه العصور وكان لذلك سبباً في الاختلافات بين هذه المدارس) [7].

---

(1) Arnold, th.: painting islam, oxford, 1928, p150-151.
(2) محمود ابراهيم، موسوعة الفنانين المسلمين، الجزء الأول، ط2 ، دار الثقافة العربية والنشر، القاهرة ، 1989، ص47.
(3) زكي محمد حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، مكتبة القسم الاسلامي طلاب: 103.
(4) حيرو بيير، الاسلوب والاسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الانماء القومي، بيروت، 1994، ص93-94.
(5) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مطبعة مصر، القاهرة، 1976، ص89.
(6) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، ج1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص604-605.
(7) صلاح احمد بهسني، فن التصوير في العصر الاسلامي، ج3، 2009، ص3.

الا ان ذلك لا ينفي وجود تشابه كبير احياناً في صور بعض المدارس والتي يمكن لذوي الالمام بتفرقتها كل مدرسة عن غيرها ، فهناك الكثير من المخطوطات المزينة بالصور يرى الباحث ادقها كانت ما تخص المجال العلمي ويقصد بها ادقها تنقل في كل مرة مثلما هي لا يتم فيها أي تغيير مثال على ذلك مخطوطة كتاب الحيل الميكانيكية حيث اطلعت الباحثة على النسخة الاصلية الموجودة في معهد المخطوطات بالقاهرة ورات دقة وابداع تنفيذ هذه المخطوطة.

المبحث الثاني

العصر التيموري

شهد إقليم ايران في نهاية القرن الرابع عشر الميلادي حملة جديدة من حملات الغزو المتتالية يقودها غاز وافد من تخوم أسيا الوسطى، لا يكن رحمة لآدمي في سبيل أطماعه الشخصية، الا وهو تيمورلنك[1]، وهناك من ينسب تيمورلنك إلى الأسرة الجنكيزخانية المغولية، والذي ورث منهم القسوة والوحشة وسفك الدماء[2]، وترى الباحثة من خلال القراءة والإستقصاء أن على الرغم من قسوة تيمورلنك، وما ذكر عنه من تدمير للمدن إلا أن حبه للعلماء ولأهل الفن كان واضحاً وجلياً وهذا ما ذكره أكثر المؤلفين والباحثين في كتبهم عنه حيث أنه إهتم برعاية الفن والفنانين وأولاهم كل الحب وبذخ عليهم ووفر كل إحتياجاتهم وأصبحت العاصمة سمرقند من أضخم وأعظم عواصم الشرق.

وقد قضى تيمور على دولة السربدار وأستولى على عاصمتها بيزدار عام 783هـ/1381م وكما تمكن عام 785هـ/ 1383م من إخضاع هراة والقضاء على حكم آل كرت، وفي عام 788هـ/ 1386م، إنتصر على السلطان أحمد جلائر وحاصر أصفهان وفتحها في العالم التالي، وإستمرت حروب تيمور مع آل جلائر حتى دخل عاصمتهم بغداد في عام 804هـ / 1401م[3].

واستمرت الأساليب الفنية المغولية متعدة في عهده ولم يبدأ الطراز الخاص بالأسرة يظهر إلا في عصر ابنه شاه رخ وخليفة بايسنقر في العاصمة الجديدة هراة التي إزدهرت فيها الفنون والأدب ففي عهد تيمورلنك ظهر بعض النوابغ في الادب مثل الشاعر حافظ الشيرازي الذي كان ديوانه مهما للمصورين في العصر التيموري والصفوي[4].

الفن في العصر التيموري

ترى الباحثة ان اهتمام حكام الاسرة التيمورية كان كبيراً جداً بالفنون وبمختلف أنواعها وخير دليل على ذلك ان تيمورلنك كان محباً للأدب "فقد الف كتاباً في السياسة وفنون الحرب باللغة التركية تبقت منه نسخة مترجمة الى الفارسية"، وكان يجل العلماء ويقدرهم ويخاف عليهم وكانت لهم مكانة خاصة لديه "حيث أمر جنوده عند فتح مدينة أصفهان الا يتعرضوا بسوء للحي الذي يسكنه العلماء"[5].

كما وترى الباحثة اهتمام الحكام بالمصورين والمزينين هو الذي كان له بالغ الاثر في تسجيل ملاحمهم البطولية وغزواتهم في المخطوطات وحبهم البالغ في تخليد ذكراهم لمدى أجيال عديدة تروي قصصهم البطولية وخير دليل على ذلك هي المنمنمات التي بين أيدينا الان والموزعة على كثير من متاحف العالم ، وما يؤكد كلامنا هذا هو ما ذكره جمال محرز

(1) تيمورلنك: هو تيمورلنك كوركان بن طرغاي بن أيغاي، ولد في شعبان 736هـ/ أبريل 1336م في مدينة كشي في بلاد ما وراء النهر، ادوارد براون: تاريخ الأدب في ايران (من العهد السعدي إلى الحاجي)، الجزء الثالث – ترجمة محمد علاء الدين، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005، م.ص 219.

(2) ف.خ. بارتولد : تاريخ الحضارة الاسلامية، ترجمة: حمزة طاهر، الطبعة الخامسة، 1983م، ص193.

(3) بطرس البستاني: كتاب دائرة المعارف، المجلد السادس، بيروت، 1982م، ص297-298.

(4) صلاح بهنسي: مناظر الطرب في التصوير الايراني في العصرين التيموري والصفوي، دكينة مدبولي، ص43.

(5) صلاح بهني، المصدر نفسه، ص40.

ان شاه رخ أسس مجمعاً لفنون الكتاب في هراة جمع فيه الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين وكذلك بايستقر ابن شاه رخ حيث قام هو الاخر بتأسيس مجمعاً اخر في هراة ضم أربعين فناناً لنسخ المخطوطات وتصويرها[1].

ومن خلال ذلك تستنتج الباحثة كثرة انتشار المراكز الفنية في كل من سمرقند وبخارى وهراة وشيراز وتبريز هذا بالإضافة إلى ازدهار العديد من أنواع الفنون الأخرى كالفنون التطبيقية وفن العمارة حي ذكر زكي محمد حسن ان المنتجات الخزفية اشتهرت في تلك الفترة وابدع خزافوا هذا العصر في انتاجها وزخرفتها"[2].

واما العمارة، فعني بها تيمورلنك منذ بداية تأسيس الدولة حيث انشأ العمائر بمختلف وظائفها واشكالها وانتشرت في ارجاء العاصمة ولاسيما عنايتهم "بالمساجد ذات المداخل العالية الفخمة والقباب العظيمة والمنارات الاسطوانية التي تحف بالواجهة ومن الامثلة على ذلك "مسجد كاليان" في بخارى[3]. كما وكثر بناء المدارس ومثال ذلك "مدرسة خرجرد عام 1945 وهي تقع على حدود أفغانستان"[4].

مما سبق نلاحظ ان الحكام التيموريين لعبوا دوراً رئيساً في ازدهار الحياة الأدبية والفنية والعلمية التي سادت ربوع الدولة التيمورية، وذلك نتيجة الاهتمام الكبير من هؤلاء الحكام بها بل وتشجيعهم ورعايتهم لاصحاب هذه الحرف من خطاطين ومذهبين ومصورين وشعراء ومعماريين وغيرهم من أصحاب الحرف الأخرى التي ساهمت في ازدهار الحياة الفنية والعلمية آنذاك.

التصوير في العصر التيموري

مما سبق نستنتج انه من الطبيعي جداً ان يأخذ فن التصوير المكانة الأولى بين الفنون وذلك للاهتمام البالغ به كما سبق وذكرنا من قبل الحكام والقائمين على شؤون الدولة حيث اعتبر فن التصوير احد اهم المجالات التي حازت فيها الحضارة الإسلامية مكان السبق بين غيرها من الحضارات ولا نعني بذلك فن التصوير لعمومه، ولكن نقصد فن تزويق المخطوطات بالتصاوير (المنمنمات) التي تميزت بدقة عناصرها.

ويرى (ثروت عكاشة) ان فن التصوير كان هيناً عاجزاً عن التعبير الا عن ابسط أنواع الوصف، ثم ما لبث مستوى المصورين والمرقنين ان ارتفع خلال القرن الرابع عشر إذ اضافوا إلى منجزاتهم بعداً جديداً حين مارسوا التعبير عن المشاعر الرقراقة والمواقف الدرامية والاحساس الصوتي[5].

ومما ساعد على التقدم الفني ايضاً هو ما قام به شاه رخ من "ايفاد الفنانين مع البعثات الدبلوماسية إلى الدول المجاورة ومثال ذلك البعثة التي أرسلها من ايران إلى الصين[6].

وترى الباحثة انها لفرصة كبيرة نالها المصورون لتلك الفترة الزمنية للاطلاع على فنون وثقافات تلك الدول والوقوف على عاداتهم وتقاليدهم والاطلاع على ممارسة الفن من اقرانهم وكيف كان اسلوبهم في تنفيذ منمنماتهم وما هي عادتهم الفنية في تنفيذ الرسوم وما هي الألوان المستخدمة من قبل فنانين تلك الدول ولربما استطاعوا معرفة ايضاً المواد المكونة للألوان ومثال ذلك هو "الفنان غياث الدين خليل الذي صاحب بعثة شاه رخ إلى الصين عام 1914) [7].

---

(1) جمال محرز، التصوير الاسلامي ومدارسه ، مصدر سابق، ص52.
(2) زكي محمد حسن ، التصوير في الاسلام عند الفرس، مصدر سابق: 41.
(3) ابو صالح الالفي، الفن الاسلامي، اصوله وفلسفته ومدارسه، ص212.
(4) المصدر نفسه، ص213.
(5) ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ص163.
(6) جمال محمد محرز، مصدر سابق، ص52.
(7) جمال محمد محرز، المصدر السابق، ص53.

ويرى (زكي محمد حسن) اكبر الظن ان هذه البعثات كانت تعود من الصين بكثير من المنتجات الفنية كما كانت تحمل إليها بدائع التحف المصنوعة في ايران[1].

وتوصي الباحثة بضرورة دراسة المخطوطات لما لها من أهمية تاريخية عظيمة حيث تحمل بين سطورها ورسومها حياة أجيال سابقة بعلومهم ونهضتهم في مجالات الحياة المتعددة حيث تعكس صور تلك المنمنمات جوانب مختلفة من الحياة السياسية والاجتماعية والفنية.

مؤشرات الاطار النظري

1- يعد الاسلوب العامل المهم في تمييز الفنون بشكل عام وابراز الشخصية الفنية بشكل خاص ويحمل في مفهومه الطريقة المتبعة في صياغة مفردات وعناصر العمل الفني.
2- يتخذ الاسلوب عند الفنان نمطاً خاصاً في طريقة تعبيره الفني عن مجمل خبرته ومعرفته وثقافته.
3- ظهور عدة مدارس للتصوير في العصر الاسلامي وانعكاس كل مدرسة على مصوريها واسلوبهم في تنفيذ تلك المشاهد.
4- اخذت المخطوطات المصورة مكانة جلية عند الكثير من المهتمين بالفنون الاسلامية من العرب كانوا او من المستشرقين.
5- اعتبر العصر التيموري عصر تطور كبير واهتمام واضح وخصوصاً في مجال الكتاب وكل ما من شأنه ان يعلو بالفن والآداب سواءً من خلال التصوير او من خلال الشعر واصبح الاسلوب التيموري يقتدى به في المدارس اللاحقة.
6- اخذ المصورون المسلمين مكانة كبيرة جداً عند الحكام في تلك الفترة وهذا كان خير حافز لهم حيث ادى الى الاهتمام برسم المخطوط والاجادة في كل ما يخص ذلك.
7- نكاد ان نقول ان الفنان بهزاد كان حالة خاصة من العبقرية الفنية حيث برع اكثر من غيره بكثير من زملاء عصره واخذ من المكانة مالم يحصل عليه فنان في ذلك العصر.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولا: مجتمع البحث:

من خلال الاطلاع والبحث في المصادر المتعددة وعبر الشبكة العنكبوتية (الانترنت) وجدت الباحثة اعداداً من الاعمال ورسوم العصر التيموري والمتمثلة برسوم بهزاد والتي بلغت اكثر من (15) تمثلت بمجتمع البحث.

ثانياً: عينة البحث:

جرى اقتناء عينة البحث بالأسلوب القصدي متمثلة بنماذج من رسومات الفنان بهزاد حيث تعكس أسلوب الفنان في العصر التيموري ، ولذلك حدد الباحث خمس عينات لغرض التحليل والدراسة للوصول إلى هدف البحث، ووقع إختياري على هذه العينات بالذات لإجماع الباحثين بصحة إمضاء بهزار عليها.

ثالثاً: منهج البحث:

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث.

رابعاً: أداة البحث:

لغرض تحقيق اداة البحث أفادت الباحثة من مؤشرات الاطار النظري وطريقة تحليل الأسلوب الفني في العصر التيموري عامة ولفن بهزاد خاصة لتحقيق أداة البحث .

[1] زكي محمد حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة، 1940، ص97

خامساً: تحليل العينات

عينة رقم (1)

اسم العمل: مجلس انس

مكان العمل: هراة

التاريخ: 1488م

المصور أو الرسام: كمال الدين بهزاد

ان استعراض تفاصيل اللوحة يقودنا إلى طبيعة التكوين اولاً لما له من أهمية في العمل بحد ذاته، حيث اتسمت اعمال الفنان بهزاد بعدة مميزات مما جعلها تنفرد باسلوبه من حيث رسمه لدقة التفاصيل وتميزه بالتفرد والابداع.

كان توزيعه لعناصر اللوحة قائماً على أسلوب اتساع المقدمة التي تمثل أرضية الصورة على حساب مؤخرة الصورة التي تمثل السماء حيث شغل هذه المساحة بحديقة القصر وجداره.

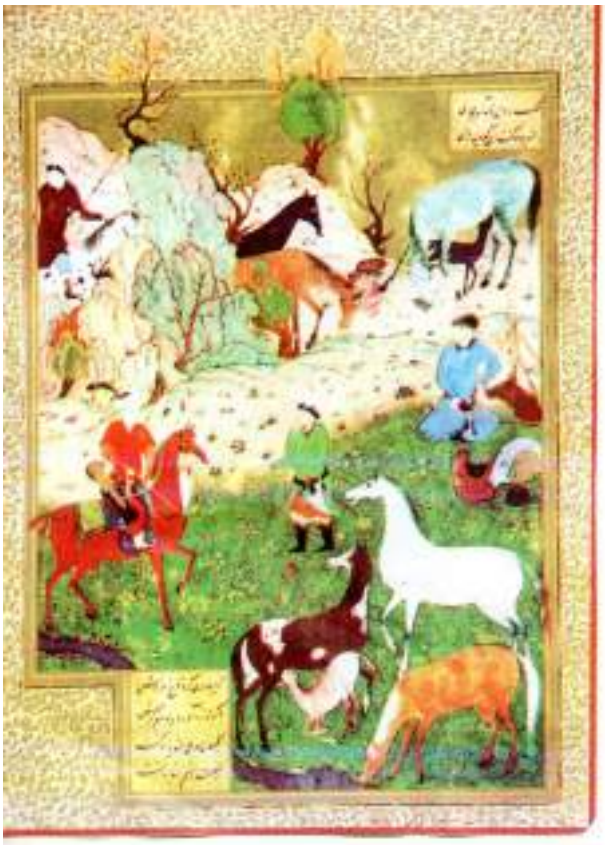
وكما هو معتاد على تصاوير العصر التيموري حيث نرى أسلوب الفنان في تسطيح اللوحة مما افقدها العمق وجاءت رسومه غير مجسمة نتيجة اهمال الظل والنور وهذه خاصية الفن الإسلامي، اما فيما يخص رسم المصور بهزاد للاشكال الادمية فهي تنبئ عن مهارة هذا الفنان حيث كسر حدة الجمود عن طريق استخدام الحركات والاشارات بالأيدي ولفتات الرؤوس واوضاعهم في الصورة عن طريق الوقوف أو الجلوس أو الركوع، مما يضفي على الاشخاص الحركة أو الحيوية.

ونرى براعة أسلوب بهزاد حيث جمع اكثر من موضوع في هذه اللوحة حيث لو دققنا النظر لأرينا في هذه اللوحة هناك سبع مواضيع أو سبعة مشاهد جمعها الفنان ببراعة في لوحة واحدة.

عرف عن الفنان بهزاد روعته وبراعته في استخدام الألوان خصوصاً العسلية الخافتة والصفراء الطينية ، وكان يحب ان يلون السماء باللون الذهبي التقليدي دون ان يضيف إليها السحب التقليدية القديمة ، كما لا يفوتنا ان نذكر براعة هذا الفنان حتى في استخدامه للخط العربي من خلال رسمه للحائط الذي يحتوي على بوابة يخرج منها خادم حامل عصا بيده حيث ابدع في تنفيذ وكتابة الخط العربي واستخدامه للزخرفة بشكل ينم عن الذوق والجمال وبراعة التنفيذ واستخدامه للتذهيب حيث عشق هذه الكتابات بزخرفة نباتية مذهبة كما على وسط الجدار باللون الذهبي الرائع وجعل هناك مزاوجة للون الذهبي مع اللون الرصاصي واستخدامه الجميل للقوس العربي.

واما فيما يخص روعة الأزياء فنستطيع ان نحكم ومن الوهلة الأولى على كل شخص من خلال زيه الذي يرتديه والذي ابدع في رسمه وفي تنسيق الوان كل زي على حدى.

عينة رقم (2)



اسم العمل: الملك دارا وراعي خيله

مكان العمل: هراة

التاريخ: 1488م

المصور أو الرسام: كمال الدين بهزاد

تحكي هذه اللوحة قصة خروج الملك دارا للصيد وعلى ما يبدو انه خرج متنكراً من دون علم حاشيته كما هو معتاد آنذاك حيث لم يكن يخرج الملك الا ومعه جمع غفير من الحراس والحاشية ولكن في هذه اللوحة نرى وجود الملك وحده من دون ان يرافقه احد، وقد ابدع الفنان بهزاد بأسلوبه الرائع حين صور الفرس الذي يمتطيه الملك باللون الأحمر والبس الملك ايضاً نفس اللون وذلك ليجذب المشاهد على أهمية هذه الشخصية واعطائه نقطة جذب للعين، ونرى روعة الرسام واسلوبه الذكي في إعطاء أهمية كبيرة لفرس الملك من حيث رشاقة الفرس وجمال وقفه هذا الفرس من خلال حركة القدمين وقوفه منتصباً، ثم نرى رجل يقف امام الملك ويبدو عليه انه سائس تلك الخيول الموجودة في اسفل اللوحة ويبدو عليه ملامح التعجب من حضور الملك لوحده، ولا يفوتنا ان نذكر روعة أسلوبه في تمثيل حركة بقية الخيول من حيث التنوع الجميل لحركة كل فرس على حدى إذ يوجد في اسفل اللوحة فرس صغيرة ذات اللون الذهبي وهي تكرع الماء من الجدول ثم الفرس الام التي ترضع صغيرها ثم الفرس الابيض الجميل وعلى ما يبدو كعادة أسلوب بهزاد في تصوير لوحاته إعطاء اكثر من موضوع في اللوحة الواحدة، حيث قسم اللوحة إلى ثلاثة اقسام قسم المرعى الأخضر الذي يحوي المشهد الآنف الذكر والذي يوجد في اعلى الركن الأخضر رجل يجلس على ركبته يصب الحليب في وعاء ولربما يريد ان يسقي به الملك وبعد ذلك الطريق الصحراوي ذا اللون الترابي والمزين بالاعشاب المرجانية ثم كتلة من الصخور المرجانية ويظهر من ورائها جزء من قطيع من الخيول يقودها رجل يمتطي صهوة جواده على فرس بيضاء مرقطة ونلاحظ مشهد الامومة يتكرر في الزاوية اليمنى من اللوحة ، دليل على براعة هذا الفنان وتنوع أسلوبه وخلق توازن رائع في اللوحة يعطي للعين الراحة في مشاهدة هذه الصورة وفي الجزء العلوي جعل السماء باللون الذهبي الذي طالما لون به سماء لوحاته بدل اللون الأزرق وجرأة الفنان وسيطرته على حدود اللوحة حيث لم يكن مسموح للمصور ان يخرج من حدود الاطار المخصص له الا بهزاد فقد كان هو من يحدد حدود الاطار ليصنع فيها الصورة التي يقوم برسمها، وكما هو ملاحظ انه جعل الأشجار تخرج من اطار اللوحة المخصص له.

وان دل على شيء في هذه اللوحة انما يدل على براعة أسلوب هذا الفنان بطريقته الرائعة واسلوبه المتفرد في تمثيل منظر من الطبيعة غاية في الروعة والجمال وابدع الفنان في هذه الصورة باستخدام درجات واطياف اللون الواحد ومثال ذلك اللون الأخضر والازرق والبني والاحمر والبنفسجي .

خط توقيعه بتواضع وبخط رفيع على جعبة سهام الملك عبارة (عمل الفنان بهزاد).

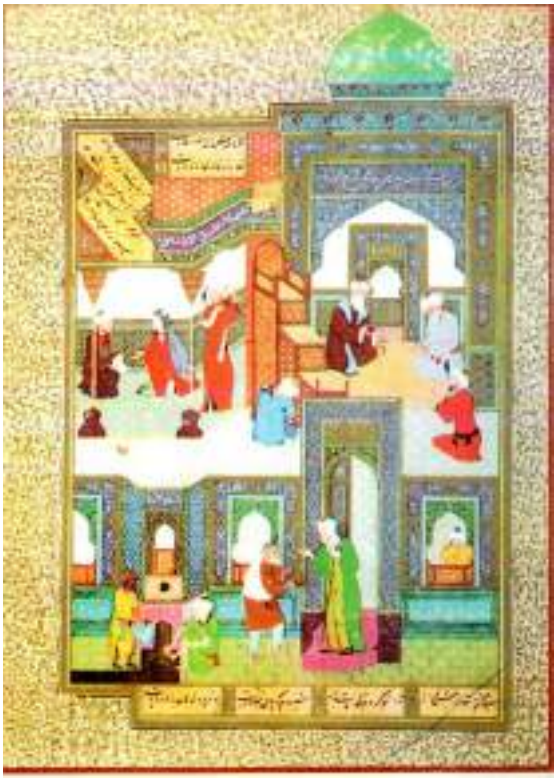
عينة رقم (3)

اسم العمل: مشاهد في المسجد

مكان العمل: هراة

التاريخ: 1488م

المصور أو الرسام: كمال الدين بهزاد



نرى في هذه الصورة مهارة المصور بهزاد واسلوبه الرائع في رسم خلفية معمارية لمسجد يشتمل على العديد من الغرف التي تعلوها الاقواس أو المقرنصات الإسلامية والتي تحيط بها زخرفة في غاية الروعة والتنفيذ وبراعة في استخدام الخط داخل هذه المساحات المليئة بالزخرفة النباتية ذات اللون الأزرق الجميل وقد ابدع الفنان بأسلوبه الي تفرد به وهو طريقة مزجه للألوان حيث نرى اللون الأزرق وقد اشتق منه اربع درجات لونية غاية في الروعة والجمال ورسم المسجد بطريقة استخدم فيها الخطوط المنحنية والمتكسرة للدلالة على عمق هذا المسجد وسعته وعلى شموله للعديد من الغرف ذات النوافذ المطلة على باحة المسجد.

ابدع هذا الفنان حينما استطاع ان يصور لنا كل ما من شأنه ان يدور داخل المسجد في هذه اللوحة حيث نرى عند أرضية اللوحة عند جهة اليسار ، رجل قد جلس يتوضأ وهناك علامة تميز اكثر الصور التي رسمها بهزاد وهي وجود رجل ذي سحنة بربرية ولعل هذا أسلوبه الذي استطاع ان يبن به الفرق بين السحنة البربرية وبين سحنة الرجال الاخرين من الجنس الأبيض، حث نرى هذا الشخص ذو السحنة السوداء وهو يعطي المنديل للرجل الذي توضأ، ثم نرى على يمين اللوحة عند باب المسجد شيخاً طاعناً في السن يعطي متسول بعض من النقود وداخل المسجد على يسار الشيخ هناك نافذة يظهر منها رجل يصلي وفي داخل المسجد نشاهد عددا من الأشخاص في حركات مختلفة ومتنوعة من العبادة إذ يجلس عند المحراب شيخ واحد تلاميذه في مناقشة دينية وعند باب هذه الغرفة نرى رجلاً يجلس على ركبتيه وكأنه يحاول ان يعتذر من الشيخ ويطلب منه من خلال حركة رأسه ويديه المعذرة والسماح، وعند المحراب الخشبي يجلس شيخ في حالة عبادة ونسك وخشوع حتى يبدو عليه انه يبكي ويحاول ان يمسح دموعه بكلتا يديه وعلى يمين المحراب رجلاً واقفاً يبدأ صلاته بالتكبير ومن ورائه شيخ يفتي سيده في امر من أمور الدنيا أو الاخرة من خلال الكتاب الذي يقرأ منه والذي يوجد بين يديه.

وتعكس هذه اللوحة من خلال الأسلوب الرائع الذي اتبعه المصور في اظهار ما يجول في المسجد داخل هذه اللوحة، كما وعكس فيها ايضاً مدى الاهتمام والرعاية التي كان يؤليها الامراء والملوك على الاضرحة والقبور ودور العلم وهذا بالفعل ما يستطيع ان يلاحظه أو يلمسه أي مشاهد ومن الوهلة الأولى للوحة من حيث البنيان الرائع المليء بالنقوش والزخارف والألوان التي طالما اعتبرت لمسة من لمسات هذا الفنان واعتبرت سمة من سمات الفن الإسلامي لتلك الحقبة في مزجه للألوان بطريقة ترتاح فيها العين ولا تنفر ونرى دقة أسلوبه في نقل ادق التفاصيل حيث انه لم يغفل حتى عن اظهار الزخارف الدقيقة الموجودة على خشب المحراب وما يحويه من زخرفة نباتية وهندسية.

قيل عن بهزاد ان شعرة من فرشاته تعطي الجماد حياة.

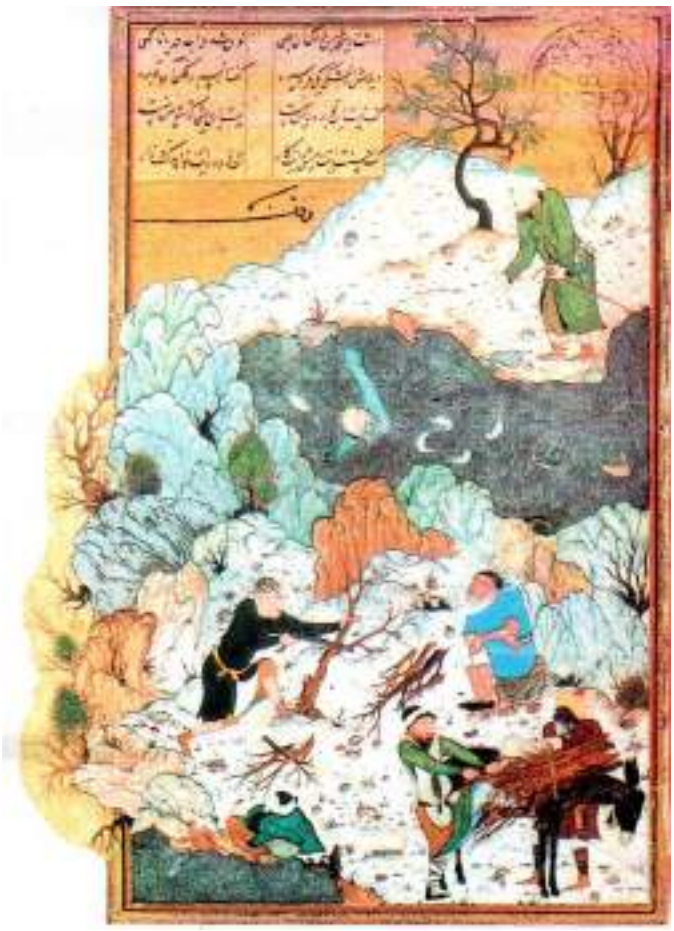
عينة رقم (4)

اسم العمل: الحطابون والغريق.

مكان العمل : هراة

التاريخ: 1488م.

المصور: كمال الدين بهزاد



تصور لوحة الحطابين والغريق مشهد رجل على وشك الغرق في نهر صغير تحده التلال من جهة والصحراء من الجهة الأخرى . ونرى عباءة الرجل وعمامته في الجزء الأدنى والايسر من الصورة قرب المكان الذي يبدو الغارق قد نزل منه إلى الماء، وبدأ الرجل يستغيث رافعاً ذراعاً خارج الماء بينما انغمرت ذراعه الأخرى فيه، وحوله بط سابح غافل عنه، وثمة حطاب على الضفة البعيدة من النهر قد امسك بيده حبلاً امتد إلى خارج اللوحة موحياً انه قد ربط اليه حطباً يجذبه خلفه على الأرض بينما يشير بيده الأخرى إلى الغريق المستغيث في تساؤل تنطق به ملامحه بمساعدته لكنه لا يستطيع مساعدته لانه لا يعرف السباحة اما مجموعة الحطابين في صدر اللوحة بينهم وبينه سد من الصخور والتلال ونرى منها انهماك الحطابين كلاً بمزاولة عمله بحركات توحي بالعمل الجاد والمجهد في نفس الوقت وفي اسفل الصورة يمينها نرى الرجل وهو يحاول ان يضع الحطب على ظهر الحمار المستسلم، ويوحي من حركات يديه وقدميه انه يحاول وبصعوبة كبيرة شد هذه الحزمة. وكعادة بهزاد في اغلب لوحاته اقحامه للرجل الأسود في اغلب تصاويره حيث يقف رجل كبير في السن ذو سحنة سوداء واقفاً بجانب الحمار.

ويعد هذا المشهد من بين المشاهد النادرة التي كان يتناولها التصوير الفارسي من قبل إذا ادخل بهزاد تفاصيل الجبال ذات الشعب المرجانية وذات الألوان الهادئة وتناسق الألوان وتوافقها يعتبر سمة من سمات اعمال بهزاد إلى حد ما، علاوة على استخدام اللون الذهبي في السماء الذي هو جزء من العقيدة الإسلامية وطريقة توبع الأشخاص بانشاء محكم وقد خرج بعض أجزاء العمل من الجهة اليسرى إلى خارج اطار اللوحة المذهب وجاء النص الخطي المرافق للوحة معبراً عن القصة بخط النستعليق كما اعتاد مصوري المدرسة التيمورية في معظم التصاوير ان لا تخلو من الكتابات ، وان كانت الكتابات في اغلب الأحيان لا تمت بصلة لموضوع التصويرة الا انه كان دائماً ما يضعها كعنصر زخرفي مكملاً لعناصر التصويرة، ولا ننسى دائماً الدور الذي لعبته الكتابات بأنواعها وخطوطها المختلفة في فن التصوير.

وقد نجح بهزاد في اخراج العمل بالوان ذات انسجام عالي وحبكة فنية متقنة إذ ادخل الفنان بهزاد اسلوباً جديداً في فن التصوير الإسلامي الا وهو التفاصيل التي تتناول الحياة اليومية العامة للناس ، حيث انه لم يتناول حياة الثراء والقصور فقط بل اعطى المجال في تصاويره لحياة الشارع والسوق والريف والمدينة وهذه مسألة تحتسب لصالح اعماله من ناحية

القيمة والاهمية وهي واقعية في الفن التي تحاكي حياة الفقراء والناس البسطاء، وهو أسلوب اتبعه مصورو العصر الصفوي فيما بعد.

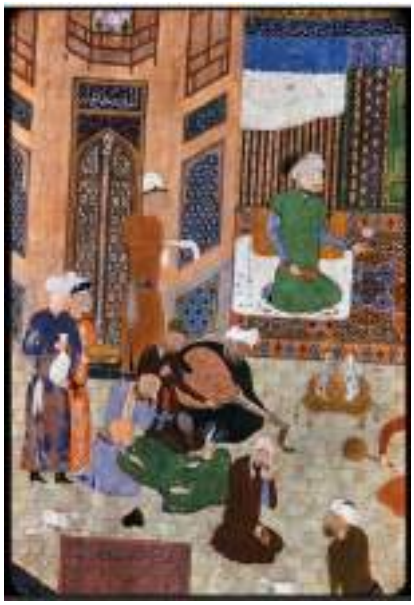
عينة رقم (5)

اسم العمل: مجلس الطرب

التاريخ: 1488م

المصور: كمال الدين بهزار

عودنا بهزاد على روعة تنفيذه للقصور الملكية حيث يعكس من خلالها حياة الترف التي كان يعيشها الملوك آنذاك ونقل لنا اكثر من مرة مجالس الطرب وكيف كانت تبدو من خلال نقلها نقلاً صادقاً حياً وواقعياً وبين لنا تلك الطفرة المعمارية التي أصبحت واضحة في اغلب تصاوير المخطوطات العائدة للفن الإسلامي لتلك الحقبة وفي اغلب تصاوير الفنان بهزاد بالذات ومن خلال خطوطه الرائعة نرى روعة تمثيل البرج الموجود داخل هذه اللوحة والذي يمثل جزء من القصر حيث شيد بشكل هندسي سداسي الاضلاع تام التفاصيل دقيق التنفيذ ينم عن براعة المصور في اظهار تفاصيل كل ما يتعلق بناء هذا البرج من نوافذ وابواب وعلى يمين البرج مجلس طرب للسلطان حيث نرى روعة ودقة تنفيذ سقف السرادق حيث احتوى على دوائر تحتوي بداخلها طيور وغزلان وارانب برية ووريقات نباتية وزهور قمة في الروعة والاتقان كما زينت حوافيها بنقوش كتابة، وقد فرش تحت هذا السرداق بساط أخاذ بدقة نقوشه والوانه يعكس فيه روعة تنفيذ السجاد الإيراني المزين بنقوش جميلة وقد وضع فوق هذه السجادة بساط صغير ابيض وضع عليه مخدة بسيطة نراها خلف السلطان وقد اتكئ عليها، ويجلس مقابل السلطان ضيف ونرى احد الحراس وهو يميل برأسه على هذا الضيف يسأله عن شيء ما.



وقد وضع امام السلطان منضدة منخفضة جميلة التكوين وعليها قارورتان من الشراب كما ونرى داخل هذه الباحة ايضاً رجل متوسط بالعمر عازفاً للعود وتوزع الحاضرين حول هذا العازف ويبدو على احد الجالسين انه يشارك هذا العازف بالغناء على نغمات العود واخر يبدو انه لم يحفظ هذه الاغنية أو هذه الانشودة أو القصيدة المغناء حيث نرى الشاب ذو الثياب الزرقاء بيده كتاب يقرأ فيه ، ويبدو على الحاضرين الطرب من خلال حركة رؤوسهم وقد اخذ التأثر والهيام احد الحضور الجالسين بجوار العازف حتى غاب عن وعيه كما ونرى شخص اخر يجلس على ركبته يعض أصابعه من شدة التأثر، ويبدو على الجميع انهم انطلقوا في نشوة عارمة فافرطوا في الشراب وطربوا على حسن الإيقاع، نرى الساقي في وسط اللوحة يملئ الكؤوس بالشراب للحاضرين عن طريق قنينة ذات رقبة طويلة يحمله في يمينه وفي يسار الصورة وقف ثلاثة من الخدم يحملون اطباق الطعام والشراب.

هذه واحدة من اعمال بهزاد التي تدل على انها في غاية الاستاذية والبراعة ، يفضل بهزاد الألوان الباردة مثل الأخضر والازرق عند تجسيد المحيط الداخلي للمنزل ولكنه كان دائماً ما يضفي روحاً وبهاءً عليها بمساعدة بعض الألوان الدافئة خاصة اللون البرتقالي الشفاف، وما هو ملاحظ ان مجموع اعمال بهزاد يدل فيها على اندفاع وتقدم ملحوظ في الرسم وتدل بعض اعماله على انه كان يرسم الصورة اولاً بحجم كبير ثم يرسمها بعد ذلك بمقياس اصغر وهذا ما يوضح قدرته في ابراز ادق التفاصيل الخاصة بمشهد اللوحة وامتزج في هذه الصورة الذوق الواقعي مع القريحة الدقيقة بشكل معتدل وبصورة بعيدة عن الافراط والمبالغة.

الفصل الرابع

النتائج والإستنتاجات والتوصيات

أولاً: النتائج

لقد خلصت الباحثة إلى مجموعة من النتائج خلال سير هذا البحث وبعد ان قامت الباحثة بتحليل التجربة التكوينية في اعمال (كمال الدين يونس بهزاد) والتي تمثلت في اعمال الرسم ووفق ما اختارته من عينات مثلت نواة تجربة بهزاد في جانب الرسم في العصر التيموري، فكانت النتائج كما يأتي:

1- انتج تكويناً فنياً استعار مفرداته من الطبيعة وحياة الريف والقرية حيث أضاف لها وقدمها كخلاصة لمعاني وقيم هادفة تستحق ان توثق ، وهذا ما موجود في نموذج رقم (1) ورقم (2).
2- تجاوز بمكوناته وتكويناته الصيغ الفنية التي كانت متبعة في وقته وعلى وفق قوانين التكوين لصالح النص الفني حيث انطلق في هذه الفترة من مرحلة التأسيس إلى مرحلة الابتكار حيث لم يتناول مثل هذه الموضوعات من قبل – نموذج رقم (3)-.
3- لعب الشكل (العنصر الإنساني) دوراً مهماً في اعمال الفنان بهزاد حيث لو جردنا اللوحات من الشكل الإنساني لاختلف التكوين كله لان الشكل هنا يحمل رموز المجتمع بكل عاداته وطقوسه وزمانه ومكانة وهذا موجود في نموذج (4).
4- نقل فن الرسم الإسلامي من حالة الجمود الى حالة الحركة مع التعبير العميق حيث كان يمثل احداث عصره تمثيلاً رائعاً وهذا ما رأيناه في نموذج (1) .
5- لم يكتف الفنان في تفاصيل هذه الصورة بتجسيد الحياة المليئة بالابهة والملابس وفخامة البناء والهيئة التي تتسم بالثراء لسكان البلاط من الملوك والامراء وهذا ما نراه في نموذج(5).

ثانياً: الاستنتاجات

1- امتازت صور المخطوطات في المدرسة التيمورية بخصائص وأساليب اعتمدت في كثير منها على ما كان سائداً من أساليب فنية وخصائص امتازت بها صور المخطوطات في المدرسة المظفرية والمدرسة الجلائرية خلال القرن (8ه/ 14م) اتضحت بصور مخطوطات المدرسة التيمورية سمات ومميزات فنية عامة تميزها بالتفرد والابداع خاصة ما جاء على يد الفنان بهزاد.
2- لقد سار الفنان بهزاد بالفن الإسلامي خطوة كبيرة وواسعة إلى الامام فهو لم يكن ترجمة حرفية لخصائص الفن الإسلامي ومظاهره المميزة فحسب، بل جاء ليوصل وبعمق تلك المرتكزات الفكرية التي ارتكز عليها هذا الفن ولاسيما ما تعلق منها بمفاهيم الجمال.
3- لقد عبر الفنان بهزاد عن الأساليب الفنية المتبعة في العصر الإسلامي خير تعبير ومثلها خير تمثيل إذ التزم الفنان بهزاد بمقوماتها الاساسية ومبادئها المميزة وأضاف على الأساليب المتبعة اساليب جديدة لم تكن موجودة حين ذاك وتميزت

بالتفرد والابداع.

4- تنبئ الرسوم الآدمية في صور المدرسة التيمورية عن مهارة المصور في توزيع الأشخاص وتشكيل المجموعات وان كانت لا تزال جامدة، فقد حاول الفنان ان يكسر حدة الجمود عن طريق استخدام الحركات والاشارات بالأيدي ولفتات الرؤوس واوضاعهم في الصورة عن طريق الوقوف والجلوس مما يضفي على رسوم الأشخاص الحركة والحيوية.

5- رسمت الخلفيات المعمارية بأسلوب اصطلاحي كأنها عمائر زجاجية شفافة يرى المشاهد كل ما يجري بداخل العمائر وتميزت بالثراء الزخرفي سواء نباتي أو الهندسي أو الحيواني وكذلك الكتابي بالخط النسخي، أو الكوفي، أو التعليق، واضفاء مظاهر الترف والثراء برسم التفاصيل في هذه العمائر ما تشمل عليه من أنواع التحف كالسجاجيد والاواني والأدوات.

ثالثاً: التوصيات

1- توصي الباحثة بعمل متحف في كل دولة خاص فقط، بعرض المخطوطات المتعلقة بتلك الدولة.

2- فتح قسم للمخطوطات في كليات الفنون الجميلة ودراسة كل ما يتعلق بها إنشاء وتكوين وألوان.

3- عمل جدار في كل مدينة يضم أروع المخطوطات المصورة الاسلامية لإطلاع كافة الناس عليها من مختلف طبقات الشعب حتى يصبح لدى المتلقي ثقافة عامة.

رابعاً: المقترحات

تقترح الباحثة اسم بحث بعنوان (تأثير العصر التيموري على الأسلوب الفني لمصوري العصر الصفوي).

المصادر

أولاً: المصادر العربية

- ابن منظور: ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، ج1، القاهرة، المطبعة الاميرية، (د.ت).
- ابو صالح الالفي، الفن الاسلامي، اصوله ، فلسفته، مدارسه، دار ومكتبة المعارف، ط2، القاهرة، 1984.
- احمد الشايب، الاسلوب ، ط7، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1976.
- ادوارد براون: تاريخ الأدب في ايران (من العهد السعدي إلى الحاجي)، الجزء الثالث – ترجمة: محمد علاء الدين، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005.
- بطرس البستاني: كتاب دائرة المعارف، المجلد السادس، بيروت، 1982م.
- توماس مونرو، التطور في الفنون، ج2، ترجمه الى العربية محمد علي ابو درة، لويس اسكندر جرجست-عبدالعزيز جاويد، الهيئة المصرية للكتاب، 1972.
- تيمورلنك: هو تيمورلنك كوركان بن طرغاي بن أيغاي، ولد في شعبان 736هـ/ أبريل 1336م في مدينة كشي في بلاد ما وراء النهر.
- ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 2001.
- ثروت عكاشية، التصوير الاسلامي الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.
- جمال محمد محرز، التصوير الاسلامي ومدارسه، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دار العلم، 1962.
- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، ج1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982.
- حيرو بيير، الاسلوب والاسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الانماء القومي، بيروت، 1994.

- زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مطبعة مصر، القاهرة، 1976.
- زكي محمد حسن، التصوير في الاسلام عند الفرس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1936.
- زكي محمد حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة، 1940.
- صلاح احمد بهسني، فن التصوير في العصر الاسلامي، ج3، 2009.
- صلاح بهنسي: مناظر الطرب في التصوير الايراني في العصرين التيموري والصفوي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1990.
- صلاح فضل، علم الاسلوب، مبادئه واجراءاته، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992.
- ف.خ. بارتولد : تاريخ الحضارة الاسلامية، ترجمة: حمزة طاهر، الطبعة الخامسة، 1983م.
- محمد يحيى عبده، رؤية فنية معاصرة لكتاب كليلة ودمنة، دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 1987: 92.
- محمود ابراهيم، موسوعة الفنانين المسلمين، الجزء الأول، ط2 ، دار الثقافة العربية والنشر، القاهرة ، 1989.
- نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، ط3، دار المعارف، 1983.

ثانياً: المصادر الأجنبية

- Arnold, th.: painting islam, oxford, 1928, p150-151.

رموز الخزف العراقي المعاصر

م.م شيماء مقداد حميد حسن

كلية الفنون الجميلة - جامعة ديالى

الكلمة المفتاح : رموز – الخزف – المعاصر

الملخص :

ان دراسة الرموز في الفنون التشكيلية المعاصرة بشكل عام ودراسة الرموز في فن الخزف المعاصر بشكل خاص له اهمية كبيرة وبالغة في تصميم الاعمال الفنية التشكيلية والاعمال الخزفية .

حيث اصبحت الرموز بمضامينها و معانيها تعبر عما يدور بداخل الفنان وما ينقله من انطباعات وافكار من حياته اليومية و الثقافية و الدينية و الاجتماعية اضافة الى الطاقة التعبيرية وهنا تكون بعض الرموز مستترة تفهم حسب المتلقي مع اختلاف في رؤية كل فرد .

وهنا يمكن القول ان الرموز هي وسيلة للتعبيرعما يدور بدخل كل فرد وان هذه الوسيلة هي من اول الوسائل التي استخدمها الانسان العراقي منذ القدم وحتى وقتنا الحاضر , لذا يجب علينا ربط الفنون العراقية القديمة بالفنون العراقية المعاصرة لانها تعتبر جسرللتواصل لايمكن الاستغناء عنه .

لذا استوجب تحديد مشكلة البحث بعدد من التساؤلات منها ماهي الرموزالتي تستخدم في فن الخزف العراقي المعاصر وهل ثقافة الفنان له اثر على ذلك ؟وهل للفنان قصد في استخدام بعض الرموز عن غيرها .

اما اهداف البحث فهي لغرض التعرف على واقع استخدام الرموز في فن الخزف العراقي المعاصر والوصول الى غاية الفنان من خلال استخدامه رموز معينة

وقد تم اعتماد فترة زمنية مابين 1960 - 2001 اضافة الى تحديد المصطلحات البحث . اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري للبحث الخزف العراقي المعاصر , فيما تضمن الفصل الثالث اجراءات البحث من حيث منهجية البحث والمجتمع الاصلي والعينات واداة البحث , وتضمن الفصل الرابع نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

Abstract

The study of symbols in modern plastic arts in general and the study of symbols in the art of contemporary ceramics in particular is of great importance and is very important in the design of plastic art works and ceramic works.

Where symbols have become their contents and meanings reflect what is going on inside the artist and what it conveys from the impressions and ideas of his daily life, cultural, religious and social as well as expressive energy here and some symbols are hidden understanding as the recipient with different vision of each individual.

This is one of the first methods used by Iraqi people from ancient times until the present day, so we must link the old Iraqi arts with the contemporary Iraqi arts because it is considered a bridge for communication and can not be dispensed with. Therefore, it is necessary to identify the problem of research in a number of questions, including what are the symbols used in the art of contemporary Iraqi ceramics and does the culture of the artist have an impact on it? And whether the artist intended to use some symbols from others.

The objectives of the research is to identify the reality of the use of symbols in the art of Iraqi ceramics contemporary and access to the artist through the use of certain symbols

A period of time was adopted between 1970 and 2001 in addition to the identification of research terms. The second chapter included the theoretical framework of the research Iraqi contemporary ceramics, while the third chapter included the research procedures in terms of research methodology and the original community and samples and research tool, and the fourth chapter contains the results of the research and conclusions, recommendations and proposals

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث: The problem of research and importance

ان التطور الحاصل في الحياة البشرية بكل جوانبها جعل الرموز جزءا لا يتجزأ من حياتنا بشكل عام والحياة الفنية بشكل خاص لذلك فأن الرمز في الفنون التشكيلية بصورة عامة وفن الخزف بصورة خاصة اصبح ذو اهمية بالغة في الكشف عن اهتمام الفنانين المعاصرين فالرموز لها لمعان و مضامين مستترة تجمع في تلك الرموز التي هي من ضمن العمل الفني وهي تكون كوسيلة لإيصال افكار الفنان الى المتلقي .

اذن فالرموز هي وسيلة لنقل الافكار من الفنان الى المتلقي وعليه يمكن القول ان الرموز التي تستخدم من قبل الفنان المعاصر وهل لخبرة الفنان الفنية والثقافية او العوامل المحيطة به اثر ملحوظ على الرموز والخزف المعاصر بشكل خاص له اهمية كبيرة وبالغة في تصميم الاعمال الفنية التشكيلية والاعمال الخزفية .

حيث اصبحت الرموز بمضامينها و معانيها تعبر عما يدور بداخل الفنان وما ينقله من انطباعات وافكار من حياته اليومية و الثقافية و الدينية و الاجتماعية اضافة الى الطاقة التعبيرية وهنا تكون بعض الرموز مستترة تفهم حسب المتلقي مع اختلاف في رؤية كل فرد .

لذا استوجب تحديد مشكلة البحث بعدد من التساؤلات منها ماهي الرموز التي تستخدم في فن الخزف العراقي المعاصر وهل ثقافة الفنان له اثر على ذلك ؟وهل للفنان قصد في استخدام بعض الرموز عن غيرها .

اهمية البحث والحاجة اليه :- تسليط الضوء على الرموز المستخدمة في الخزف العراقي المعاصر , كذلك يفيد الدارسين والمختصين في الفنون التشكيلية عامة والخزف خاصةً .

هدف البحث :Research goals

يكمن هدف البحث في التعرف على واقع استخدام الرموز في فن الخزف العراقي المعاصر والوصول الى غاية الفنان من خلال استخدامه رموز معينة

حدود البحث : Search limits

زمانية : اعتمدت الباحثة الفترة الزمنية ما بين عام (1970– 2001) حدود لبحثها

مكانية: الاعمال الخزفية العراقية المعاصرة في تلك الفترة وللتوضيح استبعدت الاعمال التي تكررت رموزها

الموضوعية: الرمزية في الخزف العراقي .

تحديد المصطلحات : Terminology

الرموز (Symbol) :ومفردها الرمز واصلها كلمة يونانية وتعني التقدير . (الفتوح ,1986,ص33).

وقد عرفه ابن المنظور بانه تصويت بالإشارة بالشفتين حيث يكون لفظ غير مفهوم (ابن المنظور ,1955,ص222)

اصطلاحاً - عرفه (مايرز) انه (إشارة مرئية إلى شيء ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة) (برنارد مايرز ،1966. ص:54)

- عرفه (ريد) انه (إشارة مصطنعة معناها متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي أن نعرفه إلا إذا عرفنا انه متفق عليه) (هربرت ريد ،1986 ، ص: 62) .

- عرفه (كيروزيل) انه (علاقة تنتج عن علاقة عرفية أو ترابط معنى وبين الإشارة وموضوعها) (أديت كيرز ويل , 1955 , ص:48.

وفق ما تقدم من تعاريف فان الباحثة تعرف الرمز اجرائيا بأنها صورة معبرة عن موضوع تشير إليه باختصار ضمنا أو ظاهرياً ، فإذا كان ضمناً تكون الصورة متخيلة ، وإذا كان ظاهرياً

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول :الخزف العراقي المعاصر:Contemporary Iraqi Ceramics

تكون الصورة مستمدة من الواقع , كذلك هي أشكال تشير في فحواها إلى معنى لتؤلف صوراً معبرة عن موضوعات تشير إليها باختصار لتكون رمزاً, وان ظهور جماعات فنية متعددة في العراق اوجدت حالها مليئة ومثقلة بالارث الوفير بداية من حضارة وادي الرافدين التي لها الريادة والاساس في الحداثة في كل انحاء العالم فضلا عما مهدته الظروف لكوكبة من الخزافيين العراقيين المعاصرين .

كل ذلك يمتزج مع الارث الحضاري القديم وصولا الى المعاصر ومن ثم الحداثة حيث ان الخزف العراقي (الفخار)امتاز بتنوع موضوعاته الفخارية الخزفية وبتنوع جمالياتها سواء كانت رمزية او غيرها.(زهير ,2007,ص66).

لقد اضحت الخزفية العراقية المعاصرة بما فيها من اضافات ورموز ولمسات جمالية مرتبطة بفردية الفنان و حيويته الفعالة في المجتمع من جهة ومهارته وثقافته الفنية من جهة اخرى فضلا عما يمتلكه من احاسيس والتي تنعكس في اعماله الفنية لتكون مؤثرة بالمتلقي و مرتبطة معه .(امام ,1981,ص239)

ان الرؤيا الجمالية بما فيها الرمزية الخاصة بأنظمة فن الخزف فيما يخص الفنان والمتلقي يكون تدريبا ادراكيا يتجاوز حدود الجانب النفعي في الشكل الخزفي المعاصر وصولا الى التوافق بين خصائص الشكل الحسية وبين خصائص الشكل الذهنية الناتج عن عمل الادراك للخزاف للوصول الى الصورة الجمالية في الخزف (الرواق ,1979,العدد5)

المفهوم العام للخزف :

يعرف الفخار بانه الطين المشوي في الافران حيث يتحول من مادة لينة الى مادة صلبة تحت تاثير حرارة الافران والتي تتراوح مابين(1250-950) درجة , ففي تلك الحالة لايمكن ارجاعه الى حالته الطبيعية ,

اما في حال تعرضه الى اشعة الشمس فمن الممكن تحلله اذا تعرض الى الماء .(دورا,1974,ص8)

اما عن الفرق بين الفخار والخزف فان الاخير يكون مزججا حيث يكسى بطبقة رقيقة من الطلاع الزجاجي ويوضع في الافران مرة اخرى لغرض تثبيت الطلاء الزجاجي , ويكون الخزف مادة استعمالية ضمن حياتنا اليومية فيما يكون للبعض الاخر مزايا فنية وعروض جمالية .(المالكي,1911,ص5)

يعتبر فن الخزف فناً جميلاً ومثيراً وعلماً قائماً بذاته ,له نظرياته وتطبيقاته العلمية كما انه يعتبر صناعة ذات تقنية دقيقة وعالية لما اضيفت عليها الحضارات التي مرت عبر العصور القديمة والمعاصرة والحديثة .

حيث كون فن الخزف نوعاً من الخطابات الى الفنون التشكيلية الاخرى . ففن الخزف يحمل صفات تتيح التعبير عن حركة والكتلة .

ان هذه الخصوصية لفن الخزف اختلفت كثيرا عن فن النحت والرسم كونه ذو قابلية على الاستقرار والهدوء عند النظر اليه , وان عملية ابراز العامل الجمالي من خلال التقنية يتطلب فتح المجال عن الخصائص الجمالية الجديدة لفن الخزف , ان الخزاف الحقيقي يستطيع ان يرتب مفرداته بحرفية عالية وقدراته على الترتيب جعلته ينساق نحو مفردات قديمة تراثية و يستقدمها للعمل الفني الخزفي وصولا الى المعاصر .(الحمش,2011,ص2)

استخدام الرموز في فن الخزف العراقي المعاصر :

تم التوصل الى الكثير من الاعمال الخزفية والتي تضم رموزا ضمن تكوينها والتي استخدمت من قبل الخزافيين في الاعمال الخزفية لغرض ايصال اشارة ما او فكرتا او حتى كمضمون ما الى المتلقي ولبيان واقع استخدام الرموز في بنية العمل الخزفي المعاصر في العراق , لذا ستتطرق الباحثة الى توضيح بعض الرموز وغاية الفنان من استخدامها مع الاشكال على ان لاتكون ذات الرموز موجودة في العينات تفاديا لعد تكرارها.

لقد ظهرت الرموز في الكثير من الاعمال الخزفية ومنها:

1-الرموز الادمية حيث ظهرت هذه الرموز بأشكال متعددة وغايات كثير ومنها الرموز الادمية بشكل مفرد و ثنائي و جماعي , حيث ان الرمز المفرد يوحي الى الخصوصية كما في الشكل رقم (1). كما ظهرت بعض الملامح في الوجه حيث ان ظهور العينان والفم وبعض تقاسيم الوجه والتي رمزت الى التحدي وصرخة الغضب ، أما الملامح العامة للوجه والتي مثلت بمجموعة من الخطوط المنحنية والمتقاطعة وقد اظهرت شكلاً لوجه الفدائي . (سيرنج , 1992, ص 189).

اما الرموز الثنائية فهي تشير الى الرجل والمرأة وعلاقتهما في كافة المجتمعات كما في الشكل أعلاه كذلك في الرموز الجماعية او بشكل مجاميع والتي ترمز الى الاتحاد والقوة والتلاحم الجماعي في المجتمعات فقد ظهر الشكل بوجود رأسان الاول شكل قرون الثور والثاني اتخذ شكل نجمة يرمز الاول للرجل اما الثاني النجمة ترمز الى الانوثة المرأة . كما في الشكل رقم (2) .

كذلك في الرموز الجماعية او بشكل مجاميعوالتي ترمز الى الاتحتاد والقوة والتلاحم الجماعي في المجتمعات وفد اظهر هذا الشكل ثلاث رؤوس بملامح غير دقيقة والتي رمزت الى سعي الانسان نحو التقدم والرفاهية وان شكل السمك يوحي الى سعي الانسان الى الرزق كما في الشكل (3)

ظهور الرموز الواقعية او القريبة منها والرموز المجردة ويظهر لنا هذا الشكل حضارة وادي الرافدين ومدى تواصلها مع الحضارات القديمة والمعاصرة الشكل رقم (4).(سيرنج , 1992,ص420-422) .

يمثل هذا الشكل الرموز المجردة حيث يظهر الشكل للمتلقي مفهوم التقادم والتواصل الحضاري وقد اقترب من الواقع من خلال لونه البني وظهور الرؤوس الثلاث والعيون البارزة والتي تشير الى الترقب والانتظار الشكل رقم (5) (سيرنج,1992,ص208)

ج- استخدم الخزاف المعاصر شكل الانسان الرجل والمرأة كرمز للخصوبة وبناء المجتمع كذلك يبين لنا الشكل وجود رأس بخطوط متباينة ترمز الى الافكار كذلك ظهور الاشكال الهندسية في الشكل نفسه من خلال وجود المربع والمستطيل كما في الشكل (6).

كما ان في الشكل ذاته يرمز ايضآ الى الطفل كونه الاساس في بناء المستقبل في كل المجتمعات .(نفس المصدر السابق)

وهناك الكثير من الرموز الادمية جعلها الفنان بدون ملامح تشخيصية مثل الشكل الذي يظهر رأسان حيث يكون الاول شكل قرن الثور والاخر نجمة حيث يرمز شكل القرن الى الرجل وترمز النجمة الى الانوثة. وهناك من يرمز عن طريق الوجه وتقاسيمه الى علامات التحدي والفداء والوقوف ضد العنف وهناك من يحاول اظهار العيون كرمز للترقب والانتظار .

فيما اظهر البعض الاخر رموز ملامح الوجه بشكل واضح و مفهوم للمتلقي حيث تبين حضارة وادي الرافدين القديمة والحديثة.

2- استخدام النباتات كرمز من الرموز في الفن الخزفي المعاصر وهي ايضا تتكون من استخدام اغصان واوراق النبات كرمز للعطاء والخير وحب المجتمع كما في الشكل (6). كذلك عند التدقيق بالشكل اعلاه نلاحظ ايضا ظهور رموز تشير مناطق جنوب العراق حيث تحتوي على نبات القصب في محاولة من الفنان الى ان ياخذ المتلقي الى من اشارة في نفس العمل .

3- وهناك بعض الرموز استخدمت اشكال الحيوانات للتعبير عن شيئا ما حيث استخدم الاسد والوعول واللذان ظهرا بشكل واقعي والذي اراد من خلالهما الفنان ان يرمز الى الصراع من اجل البقاء وان البقاء للقوى كما ان اراد الفنان ان يوصل فكرة بان البقاء و السلطة للقوى وان الوعول تشير الى الحياة بكل تفاصيلها الجمالية . كما في الشكل رقم (7).(صاحب,1982,ص315)

اما الحمامة فقد ظهرت بالعديد من الاعمال وهي ترمز الى السلام والمحبة كذلك ترمز الى محبة الارتباط بالوطن والارض والتمسك بهما , وفي اشكل ادناه نلاحظ الحمامة و البندقية فالبندقية تشير بالحرب والموت والخوف بينما حمامة السلام تقف امام هؤلاء الثلاثة لتعلن ان الحياة جميلة ومستمرة كما في الشكل رقم (8)

وللأشكال الهندسية ايضا اهتمام من الخزافين المعاصرين حيث استخدموها كرموز ومنها (الدوائر, المربعات,المستطيلات , المكعب) في اعمالهم وقد ظهرت الرموز الهندسية في الشكل رقم (9) الدائرة

والمكعب وتشير الى الاستمرار والتواصل ورمزاللابدية وعلى الرغم من وجود الشرخ والتشقق الا انهما سيقاومان الزمن مع الضغوط .(فيليب,1993,ص422)

ولا يفوتنا ذكر بعض الرموز الاخر مثل الساعة التي ترمز للزمن والحاضر واستخدام رموز سياسية منها ترفض الحرب وتريد السلام ومنها ما يشير الى الدفاع مثل البندقية ومنها ما يشير الى الدمار مثل الشظية وغيرها الكثير ,ولاننسى ان للوان دوره الرمزي الواضح على الاعمال الخزفية المعاصرة حيث يرمز اللون البني الى الارض واليابسة واللون الاخضر الى الغابات والاشجار والعطاء والتواصل فيما يشير اللون الازرق الى السماء والارتفاع كما يرمز الى الماء اساس الحياة ونقائها, ان استخدام اللون في الخزف المعاصر جاء لغرض تعزيز فكرة العمل ومضمونه وخلق اثار للمتلقي .

ان الفنان العراقي المعاصر استخدم رموز في تكوين الاعمال الفخارية المعاصرة للتعبير عما يدور خاطره من مشاعر واحاسيس بشكل بسيط وغير معقد كذلك للتعبير عن موضوع ما يخص المجتمع كما ان البعض استخدم اكثر من رمز واكثر من اشارة لخلق اجواء التخاطب بين المتلقين من جهة وبين الفنان والمتلقي من جهة اخرى .(الزيدي,1986,ص226).

ما ا سفر عنه الاطار النظري :-

1- إن الرموز التي يستخدمها الفنان عبارة عن شبكة معقدة من الأشكال والصور هي بمثابة المعبر عن مشاعر وأحاسيس وأهواء وانفعالات وطموحات ذا ك الفنان.

2- خضع الفن العراقي القديم إلى ماتم لي عليها لطبيعة حيث استلهم الفنان القديم أشكالاً من البيئة المحيطة به ليحولها الى رموز وشفرات في بنية أعماله الفنية.

3- يسعى الفنان إلى استخدام الرمز كلغة تعبيرية ولغة اتصال تحاكي المتلقي،بمعنى إنها مصدر أَلتي نفيس عن مشاعره ورغباته المكبوتة، فضلاً عن تحميل تلك الرموز المستعملة رغبا ت وحاجات اجتماعية .

4- يستخدم الفنان أشكالاً يرمز من خلالها إلى معاني عديدة ،فضلاً عن إتباعها طرائق وأساليب لإخراج تلك الأشكال بصورة رمزية منها المبالغة أوتصغير الأشكالا وحذف أجزاء معينة منها .

5- تتحكم في إخراج الرمز الفني عوامل عدة تتفاوت في التأثر والتأثير بعضها مع بعض الآخر كلاً حسب دلالته ومرجعياته ومنها،الموروث الحضاري القديم والتراث الشعبي والبيئة بأنواعها والحداثة وغيرها .

6- تعددت مضامين الرمز ودلالاته بحسب رؤية الفنان ورؤية المجتمع الذي ينتمي اليه،لذلك فقداختلفت الرموز من عصر إلى آخر .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

منهج البحث :

لقد اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات واستخدمت الباحثة هذا الاسلوب للوصول الى معطيات تنسجم مع هدف البحث .

مجتمع البحث :

لقد قامت الباحثة بأجراء دراسة للأعمال الخزفية المعاصرة في العراق وقد تم جمع صور الاعمال من مواقع النت المختلفة وقد كان عددها ما يقارب ال(60) عملا خزفياً معاصرا في العراق ضمن فترة حدود البحث وكانت لمجموعة مختلفة من الفنانين العراقيين .

عينة البحث :-

اشتملت عينة البحث من مجموعة من الاعمال الخزفية المعاصرة والتي تشمل ضمن تكوينها رموز تمثلت بمجتمع البحث وقد تم استبعاد الاعمال التي تكررت فيه الرموز وعليه تم اختيار (6) عينات مختلفة على ان يكون العمل الخزفي ذو مواصفات وتحمل رموزه رسالة بمضامين مختلفة تم اختيارها قصدياً،وفقاً للمبررات الآتية :

1- جاء تنفيذها أوعرضها ضمن الفترة أعلاه .

2- عدم تكرار الأشكال الرمزية إلا عندما تكون محملة بمضامين دلالية جديدة .

أدوات البحث :

1- ما سفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

2- الملاحظة : المتمثلة بالتفحص الدقيق للعمل ا لخزفي،على وفق الأساليب البحثية التي تتوافق طبيعتها مع شكل العمل ورموزه .

3- جمع البيانات :

قامت الباحثة بجمع بيانات كنموذج في العينة من خلال الإجراءات الآتية :

1- الاتصال بالخزافين مباشرة .

2- رتبت الباحثة جمع البيانات كنموذج بحسب قدمها كمايأتي :

3- رقم العمل .

4- أسم العمل الخزفي .

5- أسم الخزاف .

6- نوع العمل .

7- المادة .

8- القياس.

9- سنة التنفيذ .

تحليل العينات:- عينة رقم (1)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
الفدائي	سعد شاكر	1975	60 × 50 سم	مركز الفنون / بغداد

النص هنا ذو بنية واقعية تجريدية ، تحاكي الواقع . يتكون هذا النص من تكوين دائري يمثل رأساً لفدائي عربي ذو وجه مدوّر ، وعينين محدقتين ، وخطوطاً أفقية كأنه لثام يلفه الفدائي على فمه ، فضلاً عن النتوءات في أعلى الرأس وأسفل اللثام وعلى الجانب الأيسر بالنسبة للمتلقي ، إذ يشكّل هذا النص نظاماً ثقافياً متميزاً يمثل نضال الأمة من أجل الحرية والوحدة .

يصوّر الفنان (سعد شاكر) في هذا النص أجواء سياسية تحررية ، رافضة ، صارخة ، متنكرة يمثلها بروز الشعب العربي ككتلة واحدة إلى ميدان الصراع ضد أعدائه ، من خلال ذلك التكوين المدور الذي يمثل رأس الإنسان والتي تُعد علامة رمزية فاعلة ، على مدى زيادة الوعي الفكري والثقافي للإنسان ، وإدراكه لقيمة النضال والتضامن ، معبّراً من خلال ثورته عن مبادئه الفكرية والاجتماعية الرافضة للانقسام والاستبداد ، متخذة من السياسة التحررية باباً واسعاً لاستقلالها.

إذاً فإن تأويل الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر لذلك النص هو تأويل ذاتي مع المتلقي ، فالنص يُذكرنا دائماً بمآسي المعارك القاتلة التي كانت لا تهدف إلى شيء سوى تحطيم أعصاب وقدرات الفرد العربي عامة ، والفرد العراقي خاصة ، إذ أراد الفنان أن يسجل موقفاً من مجتمعه وعن رؤية فلسفية لمشكلات الواقع المُعاش بأسلوب رمزي ، أما المتلقي فكان لتجربته وثقافته والظروف التي تعايش معها ، دورها الفعّال في إدراك مثل هذه النصوص البصرية التأويلية المفتوحة الدلالة .

عينة رقم (2)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
فتاة وحمامة	سعد شاكر	2001	45 × 30 سم	مقتنيات الفنان الخاصة

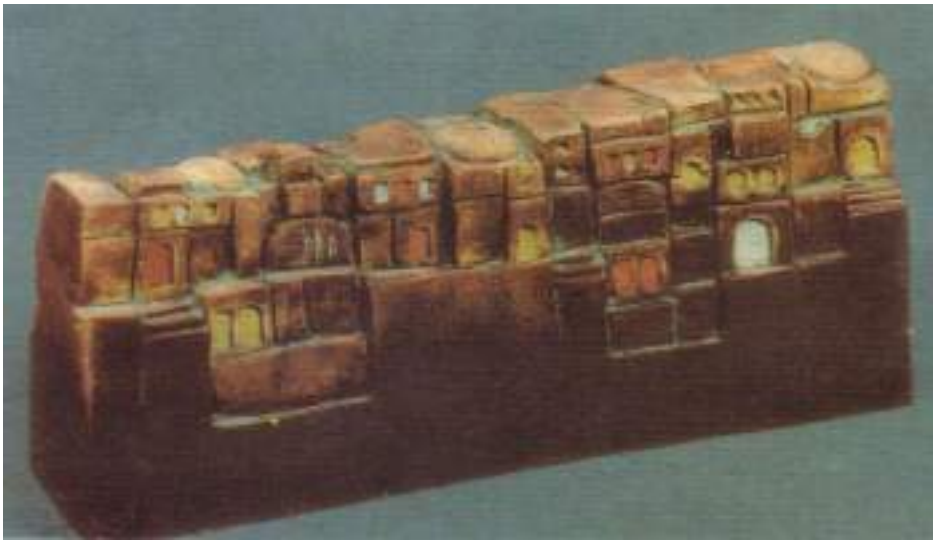
العمل ذو بنية تعبيرية تجريدية ، يحمل علامات رمزية تمثلت بمربع مجرد أبيض اللون ، يضم بداخله حمامة واضحة المعالم ذات لون أزرق .

إن مضمون عمل الفنان (سعد شاكر) يكشف عن كائن بشري تمثل بفتاة تجسدت تفاصيل جسدها بشكل هندسي (المربع) ذي اللون الأبيض عبر رمزية مركزية ، والذي يحوي على علامة تمثلت بصدر الفتاة ، متدلي إلى الأسفل والذي يشكل مع المربع جسد الفتاة رمزية فاعلة داخل العمل الخزفي لها دلالاتها الإنسانية الخاصة (بالأنوثة ، الأمومة ، الحب ، الأمان ، الطمأنينة) ، لما للجسد الأنثوي من طاقة عاطفية وجمالية ونفسية اقترنت بوجود الحمامة، باعتبارها علامة أيقونية ذات دلالات رافدينية رمزية قديمة كرمز (للخصب ، الحب ، الحرية ، السلام) ، فهي رمزاً للسلام منذ قصة سفينة نوح ، حيث كانت الحمامة ماسكة بمنقارها غصن الزيتون كرسولٍ للسلام .

فالعمل أعطى أهمية خاصة للحمامة من خلال ربطها بالمقدس على الأقل لونياً (الأزرق) ، والذي يعد علامة رمزية مهيمنة داخل النص الخزفي ، بمرجعياته (اللون الأزرق) الرافديني والإسلامية ، ومن ثم ستره بالحاضر والمستقبل للمحافظة على خصوصيته ، معززاً ذلك باللون الأبيض الدال على النقاء والطهارة ، الذي يمثل بدوره جسد الفتاة الذي يبدو أكثر بهجة وشفافية في دلالته على لحظة الحاضر والمستقبل المنتظر .

عينة رقم (3)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
مدن الخيال	طارق إبراهيم	1997	18 × 15 سم	مقتنيات الفنان الخاصة



العمل ذو بنية واقعية تجريدية ، تمثل بكتلة خزفية متراصّة ، مستطيلة الشكل ، تمثل أشكالاً متعددة غلب عليها الطابع الهندسي (مستطيلات ومربعات وأقواس ودوائر وخطوط أفقية وعمودية) ، وقد اقتربت تلك الكتلة في بنائيتها من النحت ، وهذا ما جعل بنية اللون بشكل عام تعبر عن طبيعة الطين شكلاً ومضموناً .

لقد صمم العمل بطريقة تجاور الأشكال الهندسية المتمثلة (بالمربعات والمستطيلات والأقواس والدوائر والخطوط المتنوعة) والتي تُعد علامة رمزية فاعلة بمرجعياتها الرافدينية والإسلامية داخل التكوين العام للنص ، والتي أخذت أحجاماً أفقية وعمودية متداخلة ومتباعدة ، لها دلالاتها التي تمثل أبواباً وشبابيك وسلالم وقباباً لُونت بألوان متعددة (كالأحمر والأصفر والأبيض والأزرق) باعتبارها علامة رمزية مهيمنة تساند ، وتعمل على إظهار معناها الدلالي داخل النص الخزفي . إذ أن تعدد الإيحاءات القصدية في تفعيل البنية اللونية كعنصر ضاغط في العملية التكوينية للنص ، من شأنه أن يعزز البُنى الإدراكية في تحصيل خلاصات التجاور والتكرار والتضايف باعتبار البنية اللونية هي المحرك الفعلي الذي تتبدى من خلاله دلالات التواصل البصري ، نتيجة انفتاح الدلالات القادرة على احتواء المتغيرات الإدراكية للفعل التجريدي الخالص .

وهنا نجد اللون المهيمن على مجمل النص الخزفي هو اللون الجوزي ، لون الطينة التي تُعد علامة رمزية مهيمنة تقوي ، جاعلاً بذلك العمل الخزفي يمتلك شكله ومزاجه اللوني وفكره ومعناه الدلالي عبر تلك المحمولات والكنايات الدلالية والجمالية ، كي تؤكد هويتها وذاتيتها الثقافية كدلالة وجودية ذات جذر ، ليتحول بعد ذلك النص الفني إلى رسالة بصرية تمتاز بطابع العتاقة التي تعود إلى الأصل الأول للإنسان ألا وهو الأرض (الطين) ، فبنية اللون الجوزي الذي يمثل لون الطين هي المؤسسة الحقيقية للإيقاع الذي يصبح ذا أهمية في تحقيق التناغم وتفعيل تراتبية الأثر الجمالي والذوقي للمتلقي .

عينة رقم (4)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تكوين	شنيار عبد الله	1981	40-60 سم	مقتنيات الفنان الخاصة

النص يمثل جدارية خزفية ذات بنية تجريدية تمثلت بالعلامات الأيقونية والرمزية والإشارية ، تتكون من كتابة مقروءة بصورة تمثلت بلفظ الجلالة (الله) ورموز مسمارية رافدينية قديمة ، فضلاً عن خطوط أفقية متموجة احتلت وسط النص ، وقد شكل اللون الأخضر الفضاء العام للنص الخزفي (الفني) ، فنجد في هذا النص أن كل مفردة مختلفة في حجمها ، إلاّ أنها متآلفة فيما بينها .

ونشاهد في هذا النص أن الفنان (شنيار عبد الله) اتخذ من الكتابة المقروءة والرموز المسمارية والخطوط المتموجة علامات ورموز تاريخية قديمة بمرجعياتها وجسّدها في نصه الفني ، فالمتلقي هنا يجد نفسه أمام رغبة حقيقية في العودة إلى المنابع الأولى للحضارة الإسلامية التي مثلتها كلمة لفظ الجلالة (الله) ، والحضارة الرافدينية التي تمثلت بالخطوط المسمارية ، محولاً النص المقروء ذا الأثر الحضاري إلى نصوص منحوتة على الطين بدلالات خاصة بالفنان ومن ثم المتلقي ، حيث نلاحظ أن هناك حوار قائم بين الدال والمدلول في حدود تأويلية مفتوحة الدلالة .

وربما تفتح الدلالة في هذا العمل من خلال اعتبار الرموز المسمارية تحمل معنى آخر ألا وهو القيمة الجمالية التعبيرية العالية . وهناك رموزمتمثلة بالخطوط الأفقية المتموجة والتي تمثل أمواجاً للماء ، فهي تعمل على تقوية علامة رمزية مركزية مهيمنة تقسم النص إلى نصفين أو عالمين ، فالماء هو مصدر الحياة ، وبما أن الله سبحانه وتعالى هو أساس الحياة والوجود ، إذاً فإن هناك علائقية واضحة فالماء ارتبط بالذهنية الرافدينية كمرجعية طقوسية استعارها الفنان بهذا الشكل للدلالة على انسيابية الماء من خلال استذكاره الماء المتدفق من الإناء الفوّار ، فالماء عمل على خلق موازنة بين نصفي النص نفسه ، فهو سبب النمو ، ويُعد رمزاً للحياة والاستمرار في الحضارات الرافدينية ، فالماء يُعد دلالة موحدة في ماهيتها لدى الذات الإنسانية ، كما تحمل دلالية الماء بُعداً أنثرولوجياً (العادات والتقاليد) في اعتماده في بعض الطقوس والعادات.

عينة رقم (5)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تشكيل حروفي	ثامر الخفاجي	-	150 م × 75 سم	مقتنيات الفنان الخاصة

عند مشاهدة التكوين الظاهري للعمل(الخزفي) ، نجده يمثل شكلاً رمزياً مجرداً ، تم تنفيذه على أساس الاختزال ، فضلاً عن التناغم في التركيب البنائي لهذه المفردات الكتابية التي تكونت من مجموعة من الحروف العربية المحورة (ء ، ت ، ل ، ب ، ت ، ص ، و) ، فضلاً عن هيمنة اللون الأزرق الذي احتل الفضاء العام للنص المصور.

أكد الفنان (ثامر الخفاجي) في هذا العمل على استلهام الحرف العربي وتجسيده في نصوصه البصرية (الخزفية) لما للحرف العربي من طاقة كبيرة على الإبداع ، فضلاً عن قيمته الروحية العالية ، ونرى أن الحروف العربية في هذا النص ابتعدت عن محاكاة النظم والقواعد الخطية حتى ظهرت بشكلها المحور ، الجمالي ، التزييني ، محولاً الفنان هذا العمل إلى لوحة زخرفية ذات دلالات رمزية موحية ، تجاوز في استخدامها أطر الشكل المألوف للحروف ، جاعلاً منها طاقة من الخطوط المتحركة على السطح ، تتيح للعمل مرونة التجربة وحرية التعبير ، لينقل المتلقي إلى أزمنة وأمكنة يستطيع فيها ملامسة الحس الديني والموروث الشعبي الذي يحاكي الميثولوجيا القديمة وخصوصاً في الحضارة الإسلامية بأسلوب يعكس نمطاً صوفياً في التعامل مع الحرف كي يغمر النفس والعين بموضوعه ، فمطاوعة الحرف العربي في التشكيل والتكوين ساعد على خلق حالة من الإيقاع برؤية جمالية إبداعية جديدة جسّدها الفنان (الخزّاف) من خلال ربط الحرف العربي بعناصر رمزية أخرى ، إذ نلاحظ أن حرف النون قد حُوّر متخذاً شكلاً تعبيرياً رمزياً آخر وهو شكل (الهلال) بوصفه علامة رمزية اسلامية ، جاعلاً المتلقي يشعر وكأن الهلال قد تجسد من ذلك الحرف (النون) لِما للهلال من قدسية في الحضارة الإسلامية ، ومرجعية تاريخية رافدينية تمثلت برمز الإله (سين) إله القمر بدلالاته المفتوحة كرمز للضياء ، الفأل الحسن ، الخصب ، الأمل . فضلاً عن ذلك ، فالهلال المفتوح أبداً إلى سماء النص يمثل بُعداً هندسياً إسلامياً ، إذ يشعر المتلقي مع اللون الأزرق له بنوع من الراحة والشعور بالطمأنينة ، فهو الأمل من خلال التقرب إلى الله ، وهو الرجاء بفرحة قادمة .

فقد كان لوعي الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر ، وقدرة المتلقي على إدراك تلك العلامات ، ورغبته في العودة إلى الموروث الحضاري للحروف العربية ، متأثراً بالأصول التاريخية الكتابية الصورية القديمة والفن الزخرفي الإسلامي ، أثرها البيّن في تشكيل النص بشكل جمالي / زخرفي ، باعتبار الحرف العربي مكتسباً جمالياً ميز ثقافتنا وحضارتنا الإسلامية بأدواته المختلفة وآليات بنائه لصورته أولاً ، وصورة ما يحمله من إمكانيات تعبيرية وفكرية ثانياً ، تمثل عالمنا الباطن ، والعالم الظاهر من حولنا ، إذ أن هذا التوزيع غير المنتظم لهذه الحروف (والتي تُعد علامة رمزية فاعلة وقوية) يمثلها العمل والذي تقوم به العلامات المكتوبة يُدخل المتلقي في فضاء شعري ليس خطياً ، بل يقوم بتعليق مسار قراءة النص في جدول للعلامات ينمحي فيه التعارض بين الشكل والمحتوى ، وبين الدال والمدلول ، وهكذا نجد أن العديد من الفنانين ، فالنص المصور هنا أصبح يمثل بنية وشكلاً وعلامة ولوناً في الآنِ نفسه ، حتى يظل النص بكامله مفتوحاً / تأويلياً على كل الدلالات (الصفاء ، اللطف ، الحماية) ، فاللون الأزرق بأبعاده ومضامينه لعب دوراً مهماً ، فهو يعمل كشفرة تداولية للمتلقي ، لاعتباره لون السماء الصافية والماء ، فضلاً عن دلالته التاريخية الرافدينية في إكساء جدران بوابة عشتار في بابل ، ودلالته الإسلامية ، فهو لون له قدسيته العالية في تلك الحضارة (الإسلامية) لاستخدامه في إكساء قباب وماذا المساجد والأضرحة ، وهنا نجد أن الفنان استخدم هذا اللون ليجعل منه لوناً لإبراز شكل النص وبيان حركته ، بما يحتويه من حروف ، لقدرة اللون الأزرق الأيحائية والرمزية لخلق صورة فنية تُجسد المفاهيم الروحية والدينية والوظيفية تجسيداً صورياً ، فضلاً عن قدرته في منح النص الفني المصور مسحة جمالية تعبيرية .

ومن خلال ما تقدم ، نجد أن الفنان عمل على إحالة هذا الموروث وتجاوزه في الآنِ نفسه ، من خلال التجديد المتوافق مع مكتسبات الحضارة العربية الإسلامية من جهة ، ومع مبتكرات الفن المعاصر من جهة ثانية ، حتى أصبح شكل النص يمثل تجربة جديدة لشكل الجدارية وما تحويه من ألوان وعلامات رمزية .

عينة رقم (6)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تكوين	سهام السعودي	1980	120- 60سم	مقتنيات الفنانة الخاصة

النص عبارة عن جدارية من الخزف ، تُظهر للمتلقي مجموعة من الأشكال والعلامات الأيقونية والرمزية والإشارية التي مثلتها (القباب ، الأقواس ، النخلة الآشورية المجردة ، الماء ، الأشكال الهندسية ، اللون الأزرق بالإضافة إلى الألوان الأخرى) ، فالنص هنا يُعد بمثابة محاكاة للواقع ، استخدمت فيه الفنانة (الخزّافة) الأسلوب التعبيري في بناء عناصر هذا النص (الجداري) الفني ، من خلال تلك الأشكال التي تُعد رموزاً معمارية إسلامية مستلهمة من فن العمارة الإسلامية ، فضلاً عن استلهام الأثر الرافديني ، فأصبح العمل الفني هنا عبارة عن تكوينات بنائية متراصة ومتقاربة تمثلها واجهة المسجد وما يحيط به ، والمزخرفة بأساليب مختلفة من الأشكال الهندسية الملونة بعدّة ألوان .

نجد في هذا أن الفنانة عملت على أخذ الموروث الحضاري لعالم المعاصرة ، وجعل الخطاب التشكيلي يتخطى ظاهرة الشكل لبقاء الصورة الروحية (الجوهرية) للنص والوصول بها إلى الصورة الرمزية للأشكال النحتية المضافة على سطح هذا النص (الجداري) الفني ، فهي (الفنانة) عمدت على انتقاء مفردات أيقونية معينة من الموروث الحضاري وتحويلها إلى أشكال وعلامات ورموز ، كالقباب التي جُسّدت بشكل واقعي مأخوذ من شكلها الأصلي في الأضرحة والمساجد بدلالتها الرمزية الروحية الموحية ، والتي تمثل بدورها علامة اتصالية رمزية ، والأقواس التي استخدمتها الفنانة ، والتي تحوي على خطوط عمودية مرتكزة في وسط الجدارية ، المستلهمة من الموروث الرافديني والفن الإسلامي ، تلك الأقواس التي تمثل هي الأخرى علامة قوية اتصالية تأخذ في العمل البصري ، فضلاً عن شكل النخلة بمرجعياتها الآشورية القديمة ، لكنها تمثل في هذا النص مفردة طبيعية استلهمتها الفنانة العراقية المعاصرة من البيئة المحيطة بها ، فضلاً عن الماء (بمرجعياته التاريخية الرافدينية كرمز لإله الماء ، فهو يشبه الماء المتدفق من الإناء الفوّار) ، والتي تُعد علامة رمزية فاعلة أيضاً ، أما الألوان الأخرى كالأخضر والأبيض والأسود والوردي والأصفر ، فنجدها تشتغل في هذا العمل الفني وتغطي معظم مساحته كعلامات إشارية مصاحبة تساند العلامات الفاعلة ، فضلاً عن استخدامها كوسيلة جمالية تزيينية .
وهكذا نجد أن موضوع هذا النص البصري (الجداري) يمثل أجواء دينية وثقافية تاريخية (رافدينية وإسلامية) ، تبدو متزاحمة ، إنّما كان نص الفنانة يهدف من وراء ذلك إلى ملء الفراغ داخل ذلك النص بشكل منتظم ومتناسق ، فكل مفردة داخل النص تُعد رمزاً محكوماً بضرورات تجديدية تتخطى معناها التقليدي ، من خلال التحول العلاماتي بإحلال صورة أخرى غير الصورة المألوفة ، صورة متجسدة بهيئة علامات قائمة على التبسيط والاختزال .

إذاً فخصوصية الرؤية التي عمدت الفنانة (الخزّافة) من خلالها على رسم إطار الصورة البصرية ، استمد مكوناته وفلسفته التعبيرية من المفردات العديدة التي تطفو في محيط البيئة ، لخلق صياغة تجديدية من خلال التحول لمفهوم هذه المفردات ، حتى يتطور هذا الحوار العاطفي والبصري إلى صورة علاماتية إبداعية يسعى إلى تقديمها في إطار حداثة الصياغة وتجريد الرؤية .

وهكذا فإن ما يساعد المتلقي على إدراك تلك المفردات (العلامات) هو بيئته الاجتماعية ومرجعياته الثقافية ، فالعلامات المتواجدة في هذا النص بالرغم من أنها تمثل علامات رمزية وإشارية ، إلاّ أن لها بعداً آخر ألا وهو البعد الجمالي التزييني ، وتلتمس ذلك من خلال الألوان المتناغمة الإشارية (الأصفر ، الأخضر ، الأسود ، الأبيض ، الوردي) التي تمثلها الأشكال الهندسية (المعيني ، المربع ، المثلث ، الدائرة ، والخطوط الأفقية والعمودية) والتي تُعد بدورها علامات ذات مرجعية قديمة (رافدينية وإسلامية) ، فالتناسق في الألوان يبدو واضحاً .

فالنص البصري يبدو للمتلقي (مبتهجاً ، فرحاً ، متفائلاً) دالاً على (الخير ، العطاء ، السلام ، الأمان) يعززه وجود النخلة والقباب والأقواس والماء والتكوينات النباتية المتمثلة بالأزهار ، فضلاً عن اللون الأزرق والألوان الأخرى .

ومن خلال ما تقدم ، نجد أن هناك تعالق واضح للعلامة ، فالعلامة بمفردها لا يمكن قراءتها داخل النص قراءة سيميائية لعدم وضح معناها ، فلابد من قراءتها مرتبطة مجتمعة مع العلامات الأخرى ، لتعطي معنى آخر أكثر تماسكاً واشتغالاً من خلال علاقاتها مع العلامات الأخرى المتواجدة داخل النص الفني (الخزفي) .

الفصل الرابع

نتائج البحث :Research results

بعد ان قامت الباحثة بتحليل الاعمال الخزفية المعاصرة والخاصة بالخزف العراقي المعاصر تمكنت الباحثة من التوصل الى مجموعة من النتائج وهي كالاتي :

1. اتسمت اعمال الخزافيين بتنوعها وتوزيع الرموز والاشارات عبر فعالية مستويات الدلالة الواقعية الى مستوى التجريد.
2. يتنوع تحقيق الصورة الرمزية في ان انتاجات الخزفيين العراقيين المعاصرين ،من خلال ثلاثة أبعاد : أسطورية كما في العينات (2،4) ،ودينية كما في العينات (6 ،3،5, 6) .
3. تستعير البنى الفنية للصور في فن الخزف العراقي المعاصر،مادتها عبر مستوياتها المستوى الدلالية والمستوى النفسي .
4. اتسم النظام الرمز ي في الخزف العراقي المعاصر بتحولات القيمة البنائية
5. ترتبطأ لانساق الرمزية في الخزف العراقي المعاصر مع خصوصية المقاربات الجماليةالتي تطبع بنية العمل الخزفي بتنظيم ذاتي،يحو ل نمطية الإشارة إلى مستويات تسرد كمافي العينات (1 ,3 ,4,5) .
6. استثمر الخزاف العراقي المعاصر دلالة الحرف العربي،عبر حضورها لفني والجمالي (4,5)

الاستنتاجات

1. أتنا النص الخزفي حاملاً لرموز ذات سمة مزاوجة بين الحضور الدلالي المعاصر والاستدعاء الدلالي التاريخي.
2. قدرة الخزاف العراقي المعاصر،على استعادة التجارب المتعددة ، ضمن تخصيصات علامية تقترب وتبتعد حسب ضرورات الاتصالات ال فكرية والبنائية .
3. تؤشر إلحالات الرمزية للشكل،سمات الترابط المنطقي لامكانات التأثير البنائي الذي يستوعب تتابع الخطاب الرمزي،لما يحملها لنص الخزفي من رموز ذا ت دلالات واسعة .
4. تتحول بنية النص الخزفي رمزيا في الخزف العراقي المعاصر مع المقاربات الجمالية المحلية للطروحات الفنية .
5. تخطى النص الخزفي العراقي المعاصر،نتيجة التحولات الفكرية والاجتماعية والفنية، دلالاتها الأيقونية الفضاء الرمز وآليات والتأويل .
6. إن الممارسة التأويلية التي تتركز على الخصائص السياقية للعلامة،في النص الخزفي العراقي المعاصر،تفترض توصيفات لنشاط المتلقي تتلاءم مع طبيعة المعنى بوصفه عملية ذاتية للمتلقي .
7. استندت آلية اشتغال معظم النصوص البصرية في الخزف العراقي المعاصر على نزعة الحداثة والتطور التكنولوجي والتقنيات ماشياً مع مسيرة الخزف العالم بتتحولاتها لفنية والجمالية .

التوصيات

1. ضرورة إصدار مطبوعات،تشمل كتب ومجلات دورية تتخصص بالدراسات الرمزية المعاصرة،لأجل توفير فرصة للدارسين للحصول عليها،ومن ثم الاستفادة منها .

2. إقامة معارض سنوية في كلية الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة وقاعات العرض،لأعمال مصورة للخزافين العراقيين المعاصرين،مختصة في توظيف الرموز،وما تحمله من دلالات ومعاني وقيم جمالية عالية .
3. ضرورة إطلاع دارسي ا لفن لما انتهت إليه الدراسة، لتوفير فرصة علمية لمعرفة آلية اشتغال الرموز في الخزف ا لعراقي المعاصر .

المقترحات

في ضوء دراسة (الرموز في الخزف العراقي المعاصر) تقترح الباحثة دراسة ما يأتي :

1. دراسة الرموز وآلية اشتغالها في فن وادي الرافدين .
2. دراسة الرموز و آلية اشتغالها في الفن الإسلامي .
5. دراسة التحول الرمزي لدى خزاف عراقي واحد،ممن تزخر نتاجاته الخزفية بالرمزية الواسعة .

المصادر

1- ابن المنظور , جمال الدين محمد , في لسان العرب ج13 1956 الدار المصرية للنشر .
2- الرواق , مجلة شهرية صادرة عن وزارة الثقافة 1979 , العدد الخامس .
3- الزيدي ,جواد. الخزف الفني المعاصر في العراق , دائرة الشؤون الثقافية , العدد 227 , بغداد ,1986.
4- المالكي , فوزي مهدي جلاب, الخزف العراقي ذو البريق المعدني حتى نهاية القرن الرابع الهجري ,1911.
5- اندريه , بارو , سومر فنونها وحضارتها , ترجمة عيسى سلمان , سليم التكريتي , بغداد , 1979 .
6- انطوان , مورتكارت , الفن في العراق القديم , ترجمة عيسى سلمان , سليم التكريتي , وزارة الثقافة , بغداد , 1975.
7- دورا , بيكيكتون , فن الفخار علما و صناعة , ترجمة عدنان خالد و شوكت , سلسلة الكتب الفنية , 1974 .
8- سيرنج , فيليب , الرموز في فن الاديان ,ط1 , ترجمة عبد الهادي عباس , دار دمشق , 1992.
9- صاحب , زهير , فن النحت والفخار في العراق ,بغداد ,1981.
10- صاحب , زهير , الفنون التشكيلية العراقية , سلسلة عشتار اصدار جمعية الفنون التشكيلية العراقية مطبعة دبي , بغداد , 2007.
11- عبدالفتاح , امام , المنهج الجدلي , دار الثقافة للطباعة و النشر , القاهرة , 1981.
12- عفيف , بهنسي , جماليات الفن العربي , سلسلة عالم المعرفة , ع 14 , الكويت , 1979 .
13- فؤاد , البستاني , المنجد , بيروت دار الشرق و دار الطباعة الكاثوليكية , 1989 .
14- محمد , الفتوح , الرموز والرمزية في الشعر المعاصر , ط2 دار المعارف , مصر, 1986 .
15- الحمش , ريم , من مقال عن الخزف العربي , ع2 , سوريا ,2001 .
16- برنارد , مايرز ,الفنون التشكيلية وكيفية تذوقها, ت د. سعد المنصوري ,مسعود القاضي ,دار الزهراء في الرياض , مكتبة النهضة المصرية القاهرة , 1966.
17- هربرت , ريد , حاضر الفن , ط2 ت سمير علي , بغداد دار الشؤون الثقافية , 1986.

تمثلات التراث في أعمال الفنان نجيب يونس

م.م. زياد خلف حسن الزناد
جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة

الملخص

تطرق البحث الموسوم (تمثلات التراث في اعمال الفنان نجيب يونس) الى موضوعه عن طريق اربعة فصول، تناول الفصل الاول الاطار العام للبحث متضمناً شكل البحث التي تمحورت حول تمثلات التراث في اعمال الفنان غيب يونس بمعنى ما هي تمثلات التراث في اعماله وكيفية تواجدها وما آلت اليه كما شمل اهمية البحث والحاجة اليه التي كمنت في ونه دراسة علمية اكاديمية تسلط الضوء كل موضوعة مهمة الا وهو التراث وتمثلاته في العمل الفني فضلا عن توثيقه لاعمال وحد من اهم الفنانين العراقيين المعاصرين الا وهو نجيب يونس كما تضمن الفصل الاول حدود البحث ومن ثم تحديد المصطلحات. اما الفصل الثاني (الاطار النظري للبحث) فقد حوى مبحثين كان الاول مخصص لموضوع التراث انواعه –مفهومه- عناصره.

اما المبحث الثاني فخصص للفنان نجيب يونس، كما ضمن ما اسفر عنه الاطار النظري، بينما الفل الثالث او الاطار المنهجي للحث تطرق الى منهجية البحث التي كانت مسحية تاريخية والتي شملت ايضاً مجتمع البحث وعينة البحث واداة البحث التي كان عبارة عن الملاحظة وما اسفر عنه الاطار النظري.

اما الفصل الرابع كان مخصص للنتائج واستنتاجات ومن اهم النتائج:

1- حضور فاعل لمفهوم التراث في اعمال الفنان نجيب يونس في تمثلاتها الاجتماعية عن طريق الموضوعة والتسجيل.
2- اتسمت مواضيع الفنان نجب يونس بأسلوب واقعي ومحاورة للتراث في مدينة نينوى وهذا يحقق صفة التواصل مع واقعنا الحاضر.

Abstract

The first chapter dealt with the general framework of the research, including the form of the research that focused on the representations of heritage in the works of Ghib Yunis in the sense of what are the representations of the heritage in his works and how they existed and what came to him It also included the importance of research and the need for it, which was included in an academic scientific study that sheds light on each important subject, namely, heritage and its representations in the artistic work, as well as documenting the work of one of the most important contemporary Iraqi artists, Najib Yunus. The second chapter (theoretical framework of research) contains two subjects, the first was devoted to the subject of heritage - its concept - elements.

The second topic was devoted to the artist Naguib Yunus, as well as the theoretical framework, while the third or the methodological framework of the subject addressed the methodology of the research, which was a historical survey, which also included the research community and the research sample and the research tool which was a observation and the theoretical framework .

The fourth chapter was devoted to the results and conclusions and the most important results:

1 - Active presence of the concept of heritage in the works of artist Naguib Younes in the social representations through registration and registration.

2 - The themes of the artist Najib Yunus in a realistic and conversational style of heritage in the city of Nineveh and this achieves the status of communication with our present reality.

الفصل الأول (الإطار المنهجي) :

مشكلة البحث

يعتبر التراث من الأهمية بمكان في حياتنا ذلك لما له من رابط عجيب في زيادة التماك الاجتماع والمساهمة في تعزيز التفاهم بين الوان البشر مع انضاج واتساع الوعي الجمعي وهو ما خلفه الأجداد لكي يكون عبرة للحاضر، وهو يعتبر ثروة من الرقي والمعين الذي يغرف منه ليؤشر ويكرس الهوية الإنسانية ومن الملاحظ ان ثير من الفنانين العرب والعراقيين بشكل خاص تطرقا في اعمالهم إلى عاصر ومفردات من التراث التي تكون مادة فنية غنية متنوعة من خلال هذا الكم الهائل ضمن علاقات التفاعل الإنساني لمناطق مختلفة في التركيبة السكانية التي تحددها البيئة المعاشة وهنا تكمن مشكلة البحث التي تمحورت حول تمثلات التراث في اعمال افنان نجيب يونس أي بمعنى ما هي تمثلات التراث في اعاله وكيفية تواجدها وما آلت اليه.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث دراسة علمية اكاديمية تسلط الضوء على موضوعة مهمة وهو التراث وتمثلاته في العمل الفني فضلاً عن توثيقه لاعمال واحد من اهم الفنانين العراقيين المعاصرين الا وهو نجيب يونس.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على تمثلات التراث في اعمال الفنان نجيب يونس وما هي المؤثرات لهذه الانجازات الفنية.

حدود البحث

الحد الزماني : 1982-1998

الحد المكاني: مدينة نينوى

الحد الموضوعي: تمثلات التراث في اعمال الفنان نجيب يوسف

تحديد المصطلحات

تمثل لغةً: تمثل الشيء بضرب الشيء فيجعل مثله.

المثل : الحديث نفسه، مثل كلمة تسوية، هذا مثله ومثله كما يقال شبهه والعرب تقول هو مثل هذا ايضاً وصنفته والجمع امثلة ومثل، المثال الصورة: الرسم[1].

اصطلاحاً: تمثيل (مثل الشيء بالشيء). سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه ان كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً وتمثل الشي تصور مثاله ومنه (المثل) [2].

التراث: في اللغة مشتق من مادة ورث والمأثور والتراث والميراث والموروث والارث هي الفاظ عربية مترادفة ورث في اللغة كالحسب[3].

الاجرائي: التراث هو المعرفة المتراكمة للإنسان وتفاعل الفنان التشكيلي من خلال اعماله الفنية.

---

[1] الجوهري، اسماعيل بن جواد، الصحاح في اللغة، ج2، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1990: 159.

[2] سارتر واخرون، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال والظاهراتية، دار المعارف للنشر، 1987: 19.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث)، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط2، 1994: 199.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

التراث أنواعه، مفهومه، عناصره

لقد اعتدنا في حياتنا الاجتماعية على وجود بعض الأمور كنا قد تعودنا على معايشتنا لها والبعض الاخر نراها بيننا وقد يكون لوجودها غير مبرر ذلك لاكتفاء الحاجة لها وعلى الرغم من ذلك فانها أصبحت من عادات وتقاليد ومعارف شعبية وثقافية ومعتقدات لطقوس تنتقل من جيل إلى جيل وهنا الوان كثيرة من هذا التراكم الاجتماعي للتراث. والمختصين في مجال التراث هناك العديد من التعريفات الخاص بالتراث لكنها خارج اختصاص بحثنا الا ان هنا تعريف خاص لفيليبس وهو احد علماء الاثار والتراث حيث يقول:

(ان التراث عبارة عن استمرارية ثقافية على نطاق واسع في مجالي الزمان والمكان تتحدد على أساس التشكيلات المستمرة في الثقافة الكلية وهي تشمل فترة زمنية طويلة نسبياً وحيزاً مكانياً متفاوتاً نوعياً ولكنه متميز بيئياً)، بل ان العالم الأمريكي (هيرسكو فيس) عالم الفولكلور الشهير (1895-1963) يرى ان التراث مرادف للثقافة ، أي انه جزء مهم من ثقافة الشعوب وليس منفصلاً عنه، اما (ماك جريجور) فهو يعرف التراث بأنه من الخصائص البشرية العميقة الجذور التي تتناقل من جل إلى اخر، في حين يرى (جوجن) بأنه أسلوب متميز من أساليب الحياة.

أنواع التراث

1- التراث الحضاري: وهو يشمل ما خلفه لنا الاسلاف من تراث حضاري قديم مثل الاثار بكل أنواعها ويشمل التراث البابلي والسومري والاشوري بكل لوازمها من مسكوكات وجرار واوان ورسوم ونقوش.. وهو ما يسمى بالاثار القديمة.
2- التراث القومي: وهو التراث الذي يشمل الفترة الزمنية الذي ظهر فيه القوميات اشكالها كافة واخذت لها نظاما معيناً وحافظت عليه على اثرها الأمم والقوميات واعتزت بتراثها وعلمائها من مفكرين وشعراء وغنين وأطباء، حيث ظهرت في الفترة القوميات الرومانية والفارسية والاغريقية والعربية واتخذت لها اشكال القومية المستقلة لغة وارضاً وشعباً وعليها بني التاريخ الحديث لكل امة.
3- التراث الشعبي: وهو مكمل للوعيين الأوليين الحضاري والقومي، حيث أصبحت لكل مجموعة أو بيئة التي تتميز بها من عادات وتقاليد وصناعات وملابس..الخ[1].

ولكن علماء الاجتماع (الانثربولوجيا) كانوا اكثر دقة وعلمية، حيث قسموا التراث إلى فروع واقسام لتأخذ حصتها من الدراسة الدقيقة جداً.. مثلاً ذكر العالم الريكسون أربعة أنواع للتراث.

أنواع التراث حسب تصنيف اريكسون:

1- التراث الاجتماعي: وهو التراث (الحياة المباشرة) وعلى مستوى افقي ممتد مع الحياة باشكالها كافة.
2- التراث النشأوي : ويعد مكملا للتراث الاجتماعي ويتضمن عليه النقل من جليل إلى اخر أو من مرحلة إلى أخرى وهذا النوع من التراث في تفاعل مباشر مع التراث الاجتماعي.
3- التراث المادي: ويتضمن جميع المنتجات الثقافية المخزونة.
4- التراث الادبي يعتبر من المميزات الخاصة للتراث المادي المرتبط بفن الكتابة.

[1] جريدة المواطن العراقي ، مقال ميرفت صادق، بعنوان التراث تعريفه وانواعه واشكاله، مايو 2011.

ولو دققنا كثيراً في أوجه التراث لوجدنا هناك تراث مادي ويشمل الأغاني والرقصات واشعار وقصص وملاحم وان التراث يعيش في ثقافة الشعب التي تميزها عن الثقافات الرسمية الموضوعية (مكتوبة) سلسلة القصص والروايات وطروحات الادباء.

وفي هذا الموضوع نفسه يقول الدكتور عباس الجراري: ((التراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مر العصور والازمان والذي لا يزال ماثلا في حياتنا في جميع ما انتجته عقول الأجيال السابقة وما اوحت به قولهم من علم وفنون واداب، هي خلاصة حضارة هذا البلد وثمرة عبقرية أبنائه وهو نوعان احدهما معطل في المتاحف والخزائن، لا يحيا الا بقدر ما انبعثت فيه من روح، والثاني تضمه العادات والتقاليد والفنون وما إليها من المأثورات الشعبية ما زلنا نمارسها ونمدها بالحياة)) [1].

ما يهمنا من كل ذلك هو اتفاق الجميع بأن التراث هو انتاج فترة زمنية تقع في الماضي وتفصلها عن الحاضر مسافة زمنية ما تشكلت خلالها هوة حضارية فصلتنا وما زالت تفلنا عن الحضارة المعارة، الحضارة الغربية الحديثة. ومن هنا ينظر إلى (التراث) على انه شيء يقع هناك[2].

مفهومه:

على الرغم من الأهمية الكبيرة للتراث العبي في حياة الانسان عامة وحيث ان التراث الشعبي لا يتم التعرف عليه من قبل الباحثين الا بدراسة المجتمع بكل مكوناته أو على الأقل التعرف على مدى تعبير هذه العناصر عن العلاقات والقيم السائدة في المجتمع، ومن ناحية أخرى دراسة عناصر التراث التي تدخل في كل نسق من الانساق الاجتماعية التي تؤلف البناء الاجتماعي، وهذا يعني فهم المجتمع ككل من زوايا (فلكلورية بحتة) ومن يدري فقد يقود ذلك في اخر الامر إلى ظهور ما يمكن تسميته بالمدخل الفلكلوري لدراسة المجتمع مثل ما هناك مخل ايكولوجي ومدخل اقتادي أو غيرهما من المداخل التي تتتبعها المدارس الانثروبولوجية المختلفة في دراستها للمجتمعات الانسانية[3].

هناك العديد من التعريفات ولكن اقدم تعرف للتراث الشعبي هو الذي اطلق ولول مرة على المأثورات العبية (التراث الشعبي) كان في عام 1846 حين استخدم (جيم وليام تومز) اصطلاح الفولكلور (التراث الشعبي) لأول مرة وحتى الان يوجد اكثر من عشرين تسمية وتفسيراً مختلفاً له[4].

ويعتبر عالم الفولكلور السويسري (ريتشارد فايس) صاحب مفهوم (الشعبية) إذ يقول: توجد الحياة والثقافة الشعبية دائماً حيث يخضع الانسان –كحامل للثقافة- في تفكيره أو شعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث.

ولذلك يتضح لدى كل انسان موقفان مختلفان: احدهما فردي والأخر شعبي أو جماعي، فجميع افراد الامة من عمال ورعاة وفلاحين وجنود وحتى الأساتذة الجامعيون يشركون في خاصية كونهم (شعبا) على اعتبار انهم حملة الاشكال الثقافية التقليدية، ولا جدال في ان ثقافة العنصر الشعبي وشدته تختلف من فئة إلى أخرى ، لكن لا يوجد انسان بدونها على الاطلاق، والفيصل في الموضوع هو ما يعرفه (الشعب) أي مجموع السكان، من خلال المعرفة المتواترة بالطريق التقليدي.

ولا يوجد انسان يخضع خضوعاً كاملاً لسلطان العقل ويستطيع ان ينظم جميع افعاله طبقاً للمبادئ المنطقية، وبالمثل لا يوجد انسان في ميدان الاحساسات والعواطف يعرف كيف يحافظ على ذاته الفردية المتميزة دون ان يتأثر بمعاير السلوك

---

[1] الجراري، عباس، من وح التراث، مطبعة الامينية، المغرب، ط1، 1977: 44.

[2] الجابري، محمد عابد، التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1999: 30.

[3] شوق عبدالحكيم، الفولكلور والاساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1978: 41.

[4] العزاوي، رافع عمر، منتدى الجماهير الثقافي الفكري، 1 اغسطس 2007.

الكثيرة المعقدة التي يمليها (التراث) ولا يستطيع ايضاً اكثر الناس اصالة واستقلالاً داخل احدى (الثقافات) حتى لو تصور نفسه انه ابعد عن كل تأثير تقليدي، والهروب من هذا التأثير أو تفاديه[1].

والواقع انه لا يوجد انسان في العالم لا يشارك في التقليد ، وعلى هذا فإن دراسة (التراث الشعبي) ليس موضوعها ثقافة طبقة معينة، وانما الانسان عموماً اثناء عملية حملة للتراث في الجماعة التي ولد ونشأ فيها، ومن الطبيعي ان تختلف شدة التراث من فئة إلى أخرى، لكن المسألة مسألة شدة فقط وليست قاصرة على فئة أو طبقة بعينها.

ويرى الباحث هناك سمة تسود المهتمين بالذين يدرسون التراث هو ان التراث متواتر من الاب إلى الابن ومن الجار إلى الاخر ومن محلة لاخرى مستبعدين المعرفة بالدراسة والتمحيص وهي تقبل هكذا كما وردت المعلومة أو القصة. وبهذا يهتم اهل التراث من اغلب الأحيان بتكوين فكرة كلية وعامة ثم تفسير العناصر الثابتة داخل تلك الثقافة كالفن والادب وغيرها ذلك لان الثقافة هي نتاج عمليات تطور من تراكم خلال الوقت الطويل . ترسب في كل مجتمع بشري.

عناصره

ان التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة ومتنوع في مضامينه التراثية لكن معظمها يندرج ضمن اربع مجموعات استقر عليها الباحثون وهي[2]:

1- العادات والتقاليد الشعبية.
2- الفنون الشعبية والثقافية المادية.
3- الادب الشعبي وفنون المحاكاة.
4- المعتقدات والمعارف الشعبية.

والمعتقدات العبية متشعبة ومتعددة، ومما يزيد في صعوبة تصنيفها انها خبيئة في صدور الناس لا يستخدمها الفرد الا إذا عرض له عارض وتعتبر من اهم جوانب الثقافة والتربية السلوكية التي يتقلدها الفرد داخل المجتمع، ومنها ما تتشكل فلسفته للحياة وتصوره للعالم الخارجي، ومهما يكن من الامر فانه من العسير الإحاطة بجميع معتقدات أي شعب نظراً لكونها خبيئة في صدور الناس فهي لا تلقن من الاخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال العبي دوره ليعطيها طابعاً خاصا[3].

ويرى الباحث ان هذه التقسيمات لا تعني الفصل بين موضوع واخر أو عنصر واخر، بل ان التراث الشعبي بعناصره مجتمعة يمثل كياناً حيا تسوده العلاقات الوثيقة والتفاعل الدائم.

الثانية بطبقاتهم ومستوياتهم يشكلون وحدة اجتماعية واحدة لا تعرف التمييز الطبقي أو العنصري أو الطائفي، ولهم تقاليد وعادات توارثوها عن اسلافهم واجدادهم الاقدمين وما كانوا يحيدون عنها وكانت الصلة بين أبناء المحلة الواحدة كالصلة بين أبناء العائلة الواحدة ولاسيما بين الجيران حيث ان علاقاتهم تتسم بالمحبة والصدق والعطف والاحترام المتبادل تطبيقاً للاحاديث النبوية الشريفة حيث روى أبو هريرة عن ام المؤمنين عائشة ﷺ عن رسول الله ﷺ انه قال: ((لا يزال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت انه سيورثه)) [4].

---

[1] الجوهري، محمد واخرون، دراسات في علم الاجتماع الريفي والحضري: 244.

[2] الجوهري، محمد، علم الفولكلور– دراسة في الانثروبولوجيا التطبيقية، دار المعارف، بمصر، ط2، 1977: 52.

[3] الجمهوري، محمود ، علم الفولكلور، دار المعارف المصرية، 1975: 58.

[4] الصديقي، حازم البكري، دراسات في الالفاظ والموروثات الموصلية، دار ابن الاثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط2، 2011، ص65-70.

ومن المسلم به اننا لابد وان ننحي جانباً عن عملية استلهام تلك الاعمال الفنية التسجيلية التي تقوم بتشكيل أو قل أو مسرحة مظهر الحياة العشبية أو تصويرها أو تسجيلها بغض النظر عن الهدف من عملية التسجيل هذه، كالاعمال العديدة البارعة لعدد كبير من التشكيليين المحليين الذين اولعوا بتصوير لقطات من الاحياء الشعبية القديمة وتجسيد بعض الشخوص وأصحاب المهن الصغيرة فيها[1].

وان الفنان المبدع –وحده- هو القادر على ان يخرج من التراث بمثل هذا العمل الفريد الذي يعتمد على التراث من جانب، وعلى الابداع المعاصر من جانب اخر، ويؤكد هذا ان التعامل مع التراث فن في حد ذاته، ويحتاج إلى حس فني، ودراسة علمية، ولا يمكن ان يترك نهباً لمن لم يقتربوا منه قرباً حقيقياً[2].

ويذكر الأستاذ عبدالجبار محمد جرجيس ان الفولكلور الشعبي، موروث الماضي المتصل بعبق الحاضر، والحديث عن التراث الشعبي له الأهمية بمكان، إذ بواسطته يطلع أبنائها في هذا الجيل على ما قدمته لهم الأيام الغابرة من تقاليد شعبية ومضامين تراثية . تتمثل بالعادات الشعبية والتقاليد الوراثية في مناحي الحياة ، في البناء والمواد المستخدمة فيه وطرق العمارة الموصلية، وما صاحب ذلك من موروث شعبي واغاني فلكلورية ، وكذلك في الخانات والقيساريات والحمامات والمقاهي وكل ما له صلة بهذه المباني الخدمية التي باد معظمها ولم يبق منها سوى الموروثات. وما قدمته للمجتمع الموصلي ومساهمات ارباب الحرف والمهن والاناف في اغناء هذه الحقبة من الزمن بما جادت به مسيرتهم من كنوز التراث الشعبي، وكيف ساهمت المحلات في الموصل في توثيق أواصر الثقة والمحبة بين أبناء المحلة الواحدة . إضافة إلى العمائر التراثية والابنية الشعبية وفن العمارة المتميز في مداخله الظل والنور والحرارة والبرودة ومعاجلة الدور والخانات والحمامات.

كذلك التقاليد الموروثة في عوامل البيئة وعوامل الزمن ، والمعتقدات الشعبية الخاصة بالتفاؤل والتطير، والاستطباب الشعبي والألعاب الموروثة بنوعيها للبنين والبنات، والاغاني الشعبية والملابس المحلية ذات الطابع المعبر عن روح وتقاليد المنطقة.

فالتراث معين لا ينضب.. وفي الموصل برز العديد من الذين حفظوا هذا التراث واغنوه بجهودهم وخبرتهم ومعايشتهم للأوضاع التراثية ، وفي مقدمتهم المرحوم سعيد الديوجي واحمد الصوفي واسحق عيسكو ولطفي الخوري الذين كتبوا في هذا المجال ، ثم سار على دربهم الأستاذ عبدالوهاب النعيمي وعبدالباري النجم وسهيل قاشا وحسب الله يحيى واور عبدالعزيز وعبدالجبار محمد جرجيس وازهر العبيدي وطلال صفاوي وغيرهم وعلى راسهم المرحوم محمد صدقي الجليلي الذي آزر معظم هؤلاء بما يملكه من خزين في هذا المضمار.. وما يزال البعض منهم يقدمون العطاء الثر في ما يكتبونه عن التراث من خلال بحوثهم ومقالاتهم التراثية ومشاركاتهم الفاعلة في اغناء هذا التراث[3].

---

[1] ابراهيم ، محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، دار توباد، القاهرة، مصر، 1994: 67.

[2] عبدالتواب ، يوسف، الطفل والموروث العبي، وزارة الثقافة والاعلام ، دار ثقافة الاطفال ، ط2، 198: 140-141.

[3] العبيدي، ازهر، موسوعة الموصل التراثية (عن مجلة التراث الشعبي)، المجلد الثاني، دار ابن الاثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط1، 2008: 3.

المبحث الثاني (الفنان نجيب يونس) :

استمر الشغف والحب لفن الرسم منذ الدراسة الابتدائية مروراً إلى الإعدادية واصبح شغله الشاغل وبسبب عدم وجود كلية متخصصة بتدريس الفنون في العراق فكر في اكمال دراسته في الخارج في مجال الرسم تحديداً وهي فرصة لكي يطور قابلياته بشكل واسع وقد سبق هذه الخطوة ان التقى بالفنان فرج عبو[1].

والذي يدرس الرسم من مصر ودار حوار بينهما عن دراسة الفن في مصر (القاهرة) والسبل التي من شأنها الوصول إلى الدراسة وطبيعتها وقد اكد له بأن هناك العديد من الأساتذة المهمين في مجال الرسم من القاهرة حيث انه من الممكن ان يقدموا له الخبرة والمعرفة النظرية والعملية في تقنية الرسم، وربما ان نجيب يونس بحاجة إلى علوم الفن واساسياته التي من المفروض قبل كل شيء دراستها لكي يصل إلى الهدف الذي سعى اليه، ويعد مناقشة الموضوع مع عائلته اقتنع والده بذلك حيث شجعه[2].

بعد ذلك قام بارسال رسالة إلى صديقه فرج عبو وهو طالب في المرحلة الثانية يطلب فيها الحصول على مقعد دراسي وقد استجاب الأخير لطلب نجيب يونس وتم فعلاً عام 1949.

وقد كانت امامه نجيب يونس في بداية وجوده في القاهرة مع زميله خرج في شقة منفصلة من نفس البناية الا انه استقبل سكنه فيما بعد حيث سكن في عرفه مع عائلة يونانية وقد أوجدوا له غرفة من البيت بمثابة مرسم لاقصى وقت من هذا المكان بعد عودتي من الكلية.

لقد استفاد نجيب يونس من توجيه الأساتذة له بشكل لافت للنظر حيث تغير اتجاهه من كونه هاوياً يرسم حسب رغبته إلى رسام يعتمد الأساليب العلمية والقواعد الأساسية بشكل رئيس ومتقن ثم عاد بعدها إلى الموصل اثناء العطلة الصيفية وبعد انتهاء المنهج الدراسي للسنة الدراسية، واصل الرسم مستعيناً بكل القواعد والاساسيات التي تلقاه من اساتذته في الكلية وهو يعتبرها مرحلة تغيير جذرية في حياته الفنية[3].

وبعد ان اكمل دراسته عاد للعراق فكر بأن يؤسس حركة فنية تشكيلية في مدينته الموصل مع بعض الفنانين الذين تخرجوا من معهد الفنون الجميلة في بغداد. لك من اجل النهوض بواقع المدينة الفني الا ان ذلك لم يتحقق بل لقاءات فردية بهم وغير منتظمة[4].

وقد عمل الفنان بعدة مراحل:

1- مرحلة البداية: وفيها استخدم الفنان الأسلوب الكلاسيكي بشكل تسجيلي بحث محاولاً الاقتراب من الواقع.
2- مرحلة الدراسة: وفيه التحرر من قيود الكلاسيكية إلى الواقعية من خلال استخدام اللمسات اللونية والخطوط بحرية اكثر وقد حاول ان يصل إلى الاتيان باثارة اكبر للاشكال من خلال علاقاتها مع بعضها سواء اكانت متحركة ام ثابتة وبدا ذلك واضحاً في استخدامه لبؤرة الموضوع وهذا الذي يحدد مركز اللوحة[5].
3- المرحلة الانطباعية: وهي السمة الظاهرة في اغلب اعماله الفنية حيث تأثر بهذه المدرسة في جانبها التقني لان المتغيرات

---

[1] فرج عبو تشكيلي عرقي ولد في الموصل عام 1928 اتخذ اسلوبه باستخدام الموروث الشعبي. ينظر: عادل كامل ، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق– سهلة الرواد، دار الرشيد للنشر (بغداد، 1980): 161.

[2] مقابلة مع احد أصدقائه الذي لا يزال على قيد الحياة وهو الفنان بشير طه اثماء زيارتي بتاريخ 2018/12/12 في الموصل.

[3] مقابلة مع الفنان في تلفزيون بغداد مع الفنان نوري الراوي نيسان 1985.

[4] نفس المصدر السابق.

[5] عادل كامل، نجيب يونس رسام الحياة الشعبية ، جريدة القادسية (بغداد تشرين 1988): 4.

الضوئية التي تطرأ على الشكل كانت الحافز الرئيسي في تحليل اللون لديه واستخلاص جوهر الاشكال ومن خلال ذلك نفذ العديد من الموضوعات الت ضمت الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية والحياة الشعبية وقد كان بارعاً في التعامل مع معطيات هذه المدرسة بما يؤمن له لوناً ناظراً مميزاً[1].

4- المرحلة الحديثة : يمكن القول بأن نجيب يونس قد عمل على اغلب المدارس شخصيته واحبها حيث نراه انطباعياً ثم وجدناه تعبيرياً في اعمال أخرى والتي تعفى بها كثيراً حتى توصل إلى عمله اسقاط الضوء والذي ينتج عنه الظل مع الاكتفاء باللون التعبيري الممزوج بالحدود الفاصلة المجردة ثم تقلب بين المدارس الحديثة حتى اعتمد في أواخر الخمسينات اسلوباً تجريدياً خرج فيه بين اتجاهات مختلفة كما في لوحة قصيرة ثم عزم على الرجوع إلى أي مدرسة اعتقدها بانها تلائم الموضوع الذي يبحثه، وهكذا كانت مثلاً لوحة الافراح والتي رسمت بمنظورين مما جعله يخترق القواعد المألوفة ليتيح للمشاهد معاينة العمل في وضعيات مختلفة[2].

يحث في رسوماته البيئة الموصلية محاولاً تجسيدها بتعبيرية صادقة ، واعتمد على التحليل الضوئي من المدرسة الانطباعية باعطاء العمل حركة لونية ومنح اللوحة مغايرة لألوانها لي يمنحها بريقاً ونقاءً لونياً، كما افاد من اللمسات العريضة التي استخدمها الفنانون الانطباعيون والتعبيريون لاعطاء اللوحة حركة في اللون. وأفاد من الخط التعبيري مع استخدام اللوحة بشكل جريء وعمل على اخضاع لوحته لقواعد التكوين محاولاً إيجاد مشكلة في ذلك ثم تصرف بمهارة في حلها للوصول إلى الشكل الأمثل حيث كان يمتلك دراسة واحساس من ذلك[3].

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

1- التراث هو من الخصائص البشرية العميقة الجذور التي تتناقل من جيل إلى اخر.
2- التراث ذاك الإرث الذي وصلنا على مر العصور.
3- التراث نوعان الأول من المتاحف والخزائن والثاني عادات وتقاليد وفنون وفق المأثور الشعبي ما زال حياً.
4- يتغير التراث ويتنوع بتغير البيئة المعاشة من عادات وتقاليد وازياء.
5- للتراث أنواع منها الحضاري (اثاري) وقومي لفترة زمنية وتراث شعبي وهناك شعبي مادي وادبي.
6- يخضع الانسان الثقف في تفكيره أو شعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث.
7- التراث متواتر من الإباء إلى الأبناء ومن الجار لغيره مستعيدين المعرفة بالدراسة.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث

مجتمع البحث مكون من اربع لوحات للفنان نجيب يونس.

عينة البحث

وهي اربع لوحات مختارة بشكل قصدي وسبب الاختيار بما يناسب الاختيار العام للبحث وانها تؤدي الغرض من تمثلات التراث في اللوحات المنتقاة وقدرتها للتعبير وكانت الفترة من 1982-1998 وتعتبر هذه من اخصب فترة يميز بها الفنان.

---

[1] ندى شوقي، دعوة للسفر الى طقوس الماضي، مجلة المشوار اللبنانية، (بيروت، 1985): 41.

[2] ماجد السامرائي، الوجه الجميل في الرسم، مجلة التضامن، (لندن، 1985/4/20)، ع106: 59.

[3] عبدالوهاب النعيمي، مجلة عامان، ع64، من الاصدار امانة عمان الكبرى، تشرين الاول 2000: 19.

منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليل لتحليل العينات بما يحقق اهداف البحث.

أداة البحث

اعتمد الباحث في اعداد البحث على:

- الكتب ورسائل الماجستير والدكتوراه.
- مقابلة احد أصدقائه وهو الفنان بشير طه في يوم 2019/12/20.

أنموذج (1)

اسم اللوحة: الجومة

القياسات: 60 × 80 سم

السنة: 1982

جسد الفنان في لوحته التي اسماها الجومة وهي الة قديمة تعمل لصنع البساط (حصيرة من القماش) من عدة خيوط ملونة وتكون من مكان ثابت اشبه بالمحل يلجأ إليها الزبائن ويقوم صاحب هذه الماكنة بصنع البضاعة.

ان الجومة من اكثر المفردات التراثية التي عايشها الناس وذلك لحاجة البيت القديم مثل هذه المستلزمات آنذاك. ان هيكل هذه الالة لها عدة اشكال وقد صورها بهذه الوضعية التي تذكرنا بالعجلة التي وجدت لدى حضارة وادي الرافدين وهي من المكتشفات التي ساعدت الإنسانية في تدوير عجلة التقديم نحو الأفضل ((ان التوين الذي اوجده نجيب يونس من لوحته بابن جعل أصحاب هذه المهنة داخل قوس كبير وهو حال العمارة قديماً التي تكثر فيها الاقواس وهي معالجة عمرانية لارتكاز السقف لعدم وجود تقنية البناء الكونكريتي مع الحديد ، أي كان اغلب البناء هو من الجص والحجر بانواعه. ولدلالة هذا القوس هو امتداد نحو العمائر الإسلامية ويبدو بمنظور اشبه بقبة محراب بعد ذلك يعلو هذا التشكيل حائط يمثل تعاقب الزمن من خلال التعرية يتوسطه فتحة دائرية تمثل شباك ولو دققنا بأن هذا الشباك الدائري يعتبر الثيمة لدى العمارة الموصلية وهو عبارة عن اطار لعجلة حديدة.

لقد قدم المجتمع الموصلي ارباب الحرف والمهن والاصفاق في اغناء هذه الحقبة من الزمن بما جادت به سيرتهم من كنوز للتراث الشعبي وكيف ساهمت هذه المحلات في الموصل في توثيق أواصر الحبة بين أبناء المحلة الواحدة اضافة إلى العمائر التراثية والابنية الشعبية. وتتميز مدينة الموصل بانها أصحاب بيتوتات وتسم بأسماء المهن الذين يزاولونها. وهذه الاصالة في التوال من خلال الأجداد إلى الأبناء ورغم ان التقنية في الالة قد وصلت إلى حد لكن هذه المدينة بها التقدير العالي لعوائل هذه المهنة لانهم يحملون صدق التعاون وهذا بعض من مورثنا الذي جعله الفنان حاضراً لنطلع عليه من خلال هذه النافذة الوحيدة التي توصلنا للعمق الحضاري الذي يعد عنا.

أنموذج (2)

اسم اللوحة: رقصة شعبية

القياسات: 55 × 68

السنة : 1998

تعامل الفنان بهذه الفعاليات التراثية المفرحة للطائفة اليزيدية من محافظة نينوى فقد جمع بلوحته بكل الاولان بنظافتها ونقاوتها وكأنها تخلو من المنظور اللوني ذلك من خلال صفاتها. كان التلوين الانشائي لهذا العمل في عدة مجاميع وكلها دبكات متوارثة. والتراث نوعان الأول معطل في المتاحف والخزائن لا يطالعه الا المختصين والمرا هو اطلاع الجميع لكن الوعي الجمعي معطل ايضاً ويشكرون الفنان احياء ما خلف الجدران من تاريخ وارث حضاري والتراث الثاني هو عادات وتقاليد وفنون والتي لا زالت حية من خلال الدبكات والحشود الراقصة والعادات والتقاليد المتوارثة.

اوجد الفنان فتيات ثلاثة يتوشحون الألوان الأساسية الأحمر والاصفر والازرق مع حركة موصوف ويعد اتجاهات ونظرات متباعدة لاثراء المحيطين مع ايحاءات باهازيج واغاني تراثية عبر ممارسات لدبكات. وتحيط بهم من يعبر حشود من الحركات المتراصة لتقاليد تراثية معبرة لمجتمعات خاصة، مع حضور فعال لايقونة هذه المناسبات وهو عازف الطبل وعازف الزرنة، وهذه الآلات الهوائية للموسيقى تجدها ايضاً في اثارنا الرافدينية مع عزف على الدفوف في احدى الجداريات الاشورية فهذه الطقوس المجتمعية لم تأتي من فراغ بل هي امتداد لتمثلات اثارية وصلت عبر السنين فقد وصلتنا منذ زمن عن طريق الاساطير المتواترة وبعض اللقى الاثارية . وهنا يخضع الانسان المثقف في تفكيره أو شعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث.

وها نحن اليوم مع لوحة تجسد كل هذه المفردات وتبين لنا مدى التلاحم الإنساني لكل بيئة تراثية تؤمن بحبها لارضها وناسها ومعايشتها للفرح والحزن فهذه الممارسات الجمعية وغيرها اكد عليها الفنان وكان لهذه الجماهير الراقصة الأثر الفعال لايصال الفرحة والبهجة مع الجو العام في الطبيعة المخضرة وكأنهم في أجواء اضفت على المنجز الفني لمسة رومانتيكية في مرحها والوانها وحركاتها المفعمة بالنشاط.

أنموذج (3)

اسم اللوحة: بائعات الخبز

القياسات: 65 × 75 سم

السنة: 1985

جسد الفنان في هذه اللوحة عدة مفردات تراثية وكانهما يرتبطان بمنظور زماني ومكاني، فالفتاتين تتسيدان اللوحة جعلها جملة سكون وهدوء وهن يحتويان ارغفة الخبز ذلك من خلال الزي الحي لموروثنا الحاضر والغاب فنراه من خلال هذا الفنان الذي يكاد ان يكون تسجيلياً لعة تمثلات تراثية اما الغير منظور أي انها لا تكاد موجودة الا ما ندر عند

البعض وهنا اقصد الاشياء التراثية التي ترتديها الفتاة، فقد البسهما وشاحا يتدلى من احدى الكتفين وينزل ليلف جيدها، وهذه المساحة من القماش تسمى (الجاروكه).

وهنا مفردة أخرى تحمل سمة تراثية والسوارات التي تلف بمعصميهما وتسمى (المعاضد) وبالوان براقة والثيمة التراثية الأخرى التي كانت تتقلدها النساء هي التراجي الكبيرة التي تظهر بشكل جلي لاحدى الفتاتين هذا بالإضافة إلى الملابس التراثية والتي تعتبر من الخصائص البشرية العميقة التي تتناقلها من جيل إلى جيل، اما في الخلف ومن بعد فنلاحظ جلسات عربية على القنفات بالزي العربي- العقال والغترة.

وهذه الجلسان من العادات والتقاليد الشعبية وهي امتداد للتراث الشعبي . ويتضح بأن التراث من عدة مواطن تعبير موضوعاً موحداً وكياناً خاصاً تسوده العلاقة الوثيقة والتفاعل الدائم. ويتضح البناء الموصلي القديم الذي يوحي بمفردات عمرانية تراثية كالأقواس والبناء من الحجر الذي يسمى باللهجة الموصلية بـ(الغفش) ان مهنة بيع الخبز كانت موجودة ولا يخلو فرع أو محلة من محلات مدينة الموصل من بائع متجول للخبز أو الحليب أو اللبن أو البيض واشياء أخرى وهذه الحرف والمهن التراثية تعتبر من المكملات المحلة القديمة ، لقد كان الفنان اميناً في انجاز هذا العمل الفني الذي اسماه ببائعات الخبز.

أنموذج (4)

اسم اللوحة: العيد

القياسات: 1 × 1,30 م

السنة: 1985

في هذا المنجز الفني يجسد الفنان مناسبة لها طقوس وجدانية هي أحد اعياد المسلمين التي تكثير فيه الحشود من البشر. نرى إتجاه مسيرهم بشكل عفوي معبر عن فرحهم وقد يكون هذا ضمن التراث الشعبي الذي يتبع صفة البيئة المعاشرة من عادات وتقاليد وصناعة ملابس، لقد وضع في المقدمة عدة شخصيات في الجهة اليمنى رجل يحمل ألعاب ويظهر من بعيد زي عربي بالعقال ومنهمك في تقديم سلعته من خلال دفعه لصندوق يمشي على عجلات كما تظهر خيوط تسحب العربة لحمل الأشخاص مع راكب يحدوا بهم للتنقل وهذه الواسطة للنقل كانت مستخدمة قبل ظهور السيارات لتذكرنا بالعربة الأشورية.

ثم في وسط الزحمة تظهر امرأة تحمل فوق راسها متاعا اشبه زمبيل يحمل مواد غذائية وهذا التقليد موجود لدى اهل مدينة الموصل عندما يخرجون للنزهة يأخذون اكلهم وكل لوازم الراحة اما الجزء الثاني من اللوحة فتظهر النواعير (فتال هوى) وهو عبارة عن مقاعد لجلوس الأطفال تدور اعلى واسفل على شكل حركة دائرية مع مراجيح اكثر. لقد حاول الفنان ان يجمع اكثر من وسيلة ترفيهية مستوحاة من الفلكلور الشعبي لمدينة الموصل الزاخرة بارثها الحضاري ذلك التنوع الاجتماعي.

اما يوم العيد هو ابراز روح الفرح والاستبشار وقد ركز على اشراك كل الاعمار من أطفال ورجال ونسوة وباعة متجولين ومراجيح تسلية مع إضفاء الروح والسرور والتسامح من خلال الزحمة والتلاحم البشري . ان الشيء الذي يميز هذا العمل هو المشاركة لكل اهل نينوى اقصد هنا القرى والقصبات القريبة من مدينة الموصل ومن خلال الأزياء المتوارثة جيل عن جيل والذي كان يعضهم امتداد لحضارة عريقة.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات

النتائج:

1- حضور فاعل لمفهوم التراث في اعمال الفنان نجيب يونس في تمثلاتها الاجتماعية عن طريق الموضوعة والتسجيل في اغلب اللوحات.

2- تداولت اعماله بين التسجيل الواقعي والترميز بتصرف تشكيلي حديث مستندة على مفردات تراثية، كما في أنموذج (1).

3- التأكيد على رصد الممارسات الجمعية من المجتمع كالدبكات ومناسبة الافراح والاعياد إلى الاحتمالات ضمن تقاليد تراثية محلية خاصة بمجتمعات خاصة، كما في أنموذج (2).

4- اثبت الفنان التشكيلي انه الفعال في نقل التراث عبر لوحاته المفعمة بالتمثلات التراثية ، كما في أنموذج (4).

5- اوضح الفنان نجيب يونس ان الالفة في التعامل المجتمعي والتعاون كان السائد بين أبناء المنطقة، كما في أنموذج (4).

6- تعرفنا من خلال بعض المفردات في الاعمال الفنية انها لها امتداد تاريخي وهذا يوضح ان المجتمع ينمو بشكل من التراث ، كما في أنموذج (3).

الاستنتاجات:

1- اتسمت مواضيع الفنان نجب يونس بأسلوب واقعي ومحاورة للتراث في مدينة نينوى وهذا يحقق صفة التواصل مع واقعنا الحاضر.

2- أوضح الفنان ممكن أن يكون الترجمان لما نسمع عنه لموروث حضاري.

3- أكد الفنان على الثيمات التراثية والعادات والتقاليد وكانت هي الفاعلة في اللوحات.

التوصيات:

يوصي الباحث بإحياء التراث من خلال الاعمال التشكيلية ويعتبر من المواضيع الحية التي تتباهى بها الأمم.

المصادر

أولاً: الكتب

- ✓ ابراهيم ، محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، دار توباد، القاهرة، مصر، 1994.
- ✓ ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث)، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط2، 1994.
- ✓ الجابري، محمد عابد، التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
- ✓ الجراري، عباس، من وح التراث، مطبعة الامينية، المغرب، ط1، 1977.
- ✓ جريدة المواطن العراقي ، مقال ميرفت صادق، بعنوان التراث تعريفه وانواعه واشكاله، مايو 2011.
- ✓ الجمهوري، محمود ، علم الفولكلور، دار المعارف المصرية، 1975.
- ✓ الجوهري، اسماعيل بن جواد، الصحاح في اللغة، ج2، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1990.
- ✓ الجوهري، محمد واخرون، دراسات في علم الاجتماع الريفي والحضري.
- ✓ الجوهري، محمد، علم الفولكلور- دراسة في الانثروبولوجيا التطبيقية، دار المعارف، بمصر، ط2، 1977.
- ✓ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق- سهلة الرواد، عادل كامل ، دار الرشيد للنشر (بغداد، 1980).

- ✓ خرج عبو تشكيلي عرقي ولد في الموصل عام 1928 اتخذ اسلوبه باستخدام الموروث الشعبي.
- ✓ سارتر واخرون، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال والظاهراتية، دار المعارف للنشر، 1987.
- ✓ شوق عبدالحكيم، الفولكلور والاساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1978.
- ✓ الصـــديقي، حازم البكري، دراســـات في الالفاظ والموروثات الموصـــلية، دار ابن الاثير للطباعة والنشـــر، جامعة الموصل، ط2، 2011.
- ✓ عادل كامل، نجيب يونس رسام الحياة الشعبية ، جريدة القادسية (بغداد تشرين 1988).
- ✓ عبدالتواب ، يوسف، الطفل والموروث العبي، وزارة الثقافة والاعلام ، دار ثقافة الاطفال ، ط2، 198.
- ✓ عبدالوهاب النعيمي، مجلة عامان، ع64، من الاصدار امانة عمان الكبرى، تشرين الاول 2000.
- ✓ العبيدي، ازهر، موســـوعة الموصـــل التراثية (عن مجلة التراث الشـــعبي)، المجلد الثاني، دار ابن الاثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط1، 2008.
- ✓ العزاوي، رافع عمر، منتدى الجماهير الثقافي الفكري، 1 اغسطس 2007.
- ✓ ماجد السامرائي، الوجه الجميل في الرسم، مجلة التضامن، (لندن، 1985/4/20)، ع106.
- ✓ ندى شوقي، دعوة للسفر الى طقوس الماضي، مجلة المشوار اللبنانية، (بيروت، 1985).

ثانياً: المقابلات

- ✓ مقابلة مع احد أصـدقائه الذي لا يزال على قيد الحياة وهو الفنان بشـير طه اثماء زيارتي بتاريخ 2018/12/12 في الموصل.
- ✓ مقابلة مع الفنان في تلفزيون بغداد مع الفنان نوري الراوي نيسان 1985.

الرمز ودلالاته الفكرية والتعبيرية في المنجز الفني الرافديني وانعكاساته المعاصرة

م.م قحطان صبري سياب الوطيفي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل

ملخص البحث:

احتوى الفصل الاول على مشكلة البحث واهميته وطبيعة اهدافه وحدوده وتحديد مصطلحاته ، حيث يطرح البحث تساؤلاً ويحدد مشكلة يدور حولها من خلال الموروث الحضاري كقيمة معطاة جمالياً وإبداعياً وأصالة ذات نتاج ذهني مستمر ومتجدد سواء أكان في العناصر أو الرموز أو التكوينات، والتواصل مع هذا الإرث الإبداعي بمفهوم متجدد ومتفاعل مع المتغيرات المعاصرة وتأتي مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي :

- ماهي الدلالات الفكرية والتعبيرية للرموز في المنجز الفني الرافديني ؟

وكيف انعكست على الفنون المعاصرة ؟

ويهدف البحث الحالي إلى الكشف عن الدلالات الفكرية والتعبيرية في المنجز الفني الرافديني وكيفية توظيفها معاصرة .

وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري للبحث والذي بحث في الرمز ودلالاته في الفكر الرافديني و قراءة فلسفية وتعبيرية لمفهوم الرمز و الرمز انتمائه الحضاري وطروحاته المعاصرة .

كما احتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث متضمناً : مجتمع البحث وعينته وطبيعة المنهج فيه ، ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (3) انموذجاً ، اما الفصل الرابع فاحتوى على نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن النتائج التي تم التوصل اليها :

1- إن الموضوعات الحضارية الرافدينية بتعددها وتنوع مفاهيمها الفكرية والجمالية والتعبيرية والتقنية جاءت لتعبر عن التحولات الفكرية والتطورات الثقافية وما انعكس على تلك النتاجات من قيم فنية .

2- استخدام الفنان الرافديني مختلف الرموز (الآدمية، الحيوانية ، النباتية ، المركبة وغيرها) والمعبرة عن قيمة فنية وفق رؤيته المتأثرة بالبيئة المحيطة به ، والمبنية على فكرة ذات مضمون داخل التكوين الفني و باسلوب رمزي ناتج عن المضامين الفكرية والدينية والتعبيرية.

من اهم الاستنتاجات : هناك محاكاة من الموروث استقدمها الفنان بفكر ومضمون معاصر ومنها ما كان على مساس بالمضمون كقيمة فكرية طقوسية وتعبيرية تلبي غاية المجتمع المعاصر .

الكلمات الافتتاحية : الرمز ، الدلالة ، الفكر ، التعبير ، المعاصرة

الفصل الاول

أولاً: مشكلة البحث:

استخدم الإنسان قديماً الرمز من خلال تمثلاته بالحياة المحيطة ، إذ أن كل حركة من حركات الإنسان القديم تعبر عن رمز معين له مفهومه ودلالاته الخاصة به ، وهذا ما تمثل في المعابد وخارجها[1] . لذا كانت حركاته بمثابة إيماءات رمزية من أجل التعبير عن حاجاته ومنها الحصول على رضا القوى الغيبية التي كان يعتقد بوجودها .

وتمثلت الرموز في فنون متعددة بشكل عام، وفي فن الرسم بشكل خاص ، حتى تمثلت الرموز في الفن عبر العصور المتعاقبة ، بحيث اصبح من الضروري الوقوف عند معرفة معاني الرموز وإدراكها ، لفهم مضامين تلك الأعمال

(1) مفلح ، فيصل : هيكلية الرمز في الوجود ، ط1 ، دار الينابيع ، دمشق ، 2008 ، ص7 .

الفنية المختلفة ، والتي جسدت صراع الإنسان لوجوده وغاياته في الحياة للحصول على الأمان ، كما عكست عقيدته وطموحاته ، وجوانب آماله في الانتصار والسيطرة أو الخلود .

ويمتاز الفن من غيره من أنشطة الإنسان بعدّه الوسيلة المهمّة في التعبير عن الأفكار والمشاعر الإنسانية منذ القدم ، لذا كان لتعدد الاتجاهات الفكرية الحديثة أثر بالغ في تنوع أساليب التعبير الفني، إذ ابتعد العمل الفني عن حدود الصورة المطلوبة والتعبير عن سياقات الحقبة واخذ يسعى لمشاكسة تلك السياقات في محاولة لتأسيس أنساق جديدة تقابل السائد والمألوف من خلال إمكانية (الصورة الرمزية) على التعبير حتى "تثري المتلقي جمالياً وتعمق وعيه بنفسه وخبرته بالواقع"[1].

ان المتابع لتاريخ الفن العراقي المعاصر سوف يتلقى تنوع من الأساليب والاستعارات والعلامات التعبيرية والمرموزات الدلالية ، وبهذا يحفل تاريخ الفن العراقي المعاصر بعدد كبير من الرؤى والتجارب التي ساهمت في شق سبل وتمهيد طرائق للإبداع الفني يمكن عدّها ذات خصوصية أو محملة بسمات الهوية المرتبطة بأنظمة الفكر والتعبير النابعة من خصوصيات البيئة والتاريخ والمجتمع المحيط بالفنان ، والتي تظهر من خلال خطاباتها ومفاهيمها الفنية سواء اكانت فكرية او فلسفية او جمالية او تعبيرية او تقنية ، وهي ذات قيمة تاريخية وإبداعية كبيرة .

من هنا يمكن تلخيص **مشكلة البحث** الحالي بالتساؤل التالي:-

- ماهي الدلالات الفكرية والتعبيرية للرموز في المنجز الفني الرافديني ؟ ، وكيف انعكست على الفنان المعاصر ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

1- البحث في دلالات الرموز في المنجز الفني الرافديني .
2- كيفية استلهام الفنان المعاصر للرموز الرافدينية فكرياً وتعبيرياً.

ثالثا: أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

- الكشف عن الدلالات الفكرية والتعبيرية للرموز في المنجز الفني الرافديني .
- كيف انعكست هذه الدلالات على الفن المعاصر .

رابعا: حدود البحث:

1- الحدود المكانية: القديم : منجزات الحضارة الرافدينية (العراق).
المعاصر : الفنانين العراقيين المعاصرين.
2- الحدود الزمانية: القديم : الحضارة السومرية(3000 ق م) ، المعاصر :(2010 - 2018)
3- الحدود الموضوعية : دراسة الرمز في المنجز الفني الرافديني وانعكاساته المعاصرة .

[1] عصفور ، جابر أحمد : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة ، 1974 ، ص8 .

خامسا: تحديد مصطلحات البحث وتعريفها :

الرمز في (القرآن الكريم): قوله تعالى (آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً) [1]

الرمز (لغةً) :

رمز : رَمَزَ – رمزاً اليه : اشـــار وأومأ . ترامز القوم : رمز كل منهم الى الآخر، يقال : (دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا) أي اشار بعضهم الى البعض والرُّمْز والرَمز جمعها رموز : الاشارة والايمـاء [2] .

- رمز يرمز / يرمز رمزاً فهو رامز : أومأ وأشـــار ورمز جمعه رموز : علامة تدل على معنى له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله (كما يقوم الرمز الكتابي مقام الصوت المنطوق) . وقد يستخدم الرمز بقصـــد الايجـــاز [3] .

الرمز (اصطلاحاً) :

- ويرى (يونغ) ((ان كلمة او صورة تكون رمزية ، حيث تتضمن شيئاً اكثر من معناها الواضح والمباشر ، انها ذات مظهر (لا واعي) أعم لم يحدد بدقة او يوضح بالكامل قط ، فانه يقاد الى افكار بعيدة التفسير)) ويضيف : ((فأننا باسـتمرار نسـتخدم تعابير رمزية لنمثل مفاهيم لا نكون قادرين على تحديدها او ادراكها تمام الادراك ، هذا هو احد الاسباب التي تجعل الاديان توظف لغة أو صوراً رمزية)) [4] .
- اما (اميرة حلمي مطر) فقد رأت ان للرمز الفني قيمة جمالية وذلك من خلال توافر واجتماع ثلاث جوانب فيه ، الاول هو المادة التي يصـــاغ بها الرمز كاللون والشـــكل مثلاً ، والثاني هو الصـــورة التي تنتظم بها هذه المواد وتتشـــكل ، والثالث هو الفكرة او الغموض ورأت ان الرمز الفني هو اكثر الرموز قدرة على التعبير عن نفسـية الانسان وعن حضارته .

الدلالة (لغةً) :

- ورد في (المنجد) : ((دلَّ ، دَلَّهُ ، دلالة ودلَيلَى إلى الشـــيء ؛ وعليه أرشـــده وهداه ، ويقال: (الدلاَّله) ما يقوم به الإرشاد ، البرهان والدليل المرشد)) [5].

الدلالة (اصطلاحاً) :

- عرفها (صليبا) : هي أن يلزم من العلم بالشيء علم شيء آخر ، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول ، فأن كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية ، وان كان غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية ، وكل واحدة من اللفظية وغير اللفظية تنقســـم إلى عقلية ، وطبيعية ووضعية [6] .

- وعرفها (الراغب الأصفهاني) وذكر أنها ((ما يتوصل إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى ودلالة الإشارات والرموز والكتابة والعقود في الحساب وسواء كان ذلك بقصد ممن يجعله أو لم يكن يرى حركة إنسان فيعلم انه حي [7].

---

1 الآية (41) من سورة آل عمران .
2 المنجد في اللغة والاعلام ، لمجموعة من الباحثين ، صـ 279 .
3 المعجم العربي الاساس ، لمجموعة من كبار اللغويين ، توزيع لاروس ، ص550 .
4كارل غوستاف يونغ : الانسان ورموزه ، ت : سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1984 ، صـ 19
5 البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطلاب ، ط21 ، دار المشرق ، المكتبة الشرقية ، لبنان (بيروت) ، 1986، ص 204 .
6 صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي : ج1 ، مصدر سابق، ص 563 .
7 عباس ، حافظ : الدلالة القرآنية عند الشريف المرتضى ، مصدر سابق ، ص 66 .

عرفها (الدوري) بأنها : العلم الذي يبحث عن المدلول في الرسم وخصائصه وأصنافهِ ونظمهِ ، القوانين والمبادئ التي يشتمل عليها العنصر في اللوحة من خلال انتظامه في الشكل العام [1]

الفكر(لغةً):

- تردد الخاطر بالتأمل والتدبر بطلب المعاني, ما يخطر بالقلب من معان، يقال: " مالي في الامر فكرة " أي حاجة[2].
- (فكر) : اعمال العقل في امر نحلّه او ندركه ، اعمال العقل في الاشياء. للوصول الى معرفتها, ويطلق المعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية[3].

الفكر (اصطلاحاً):

- عمل عقلي مهمته فحص ما يجول من افكار وخواطر وصور بغية التوصل الى حلّها من خلال التفكير في الخروج من مأزق معين[4].
- عملية معرفة تتم عن طريق المفاهيم او التصورات, لاننأ في التفكير انما نقيم علاقة ما بين مفهوم او تصور ما ، يعد محمولا, وبين تمثيل جزئي يكون بمثابة الموضوع [5].

التعبير(لغةً) :

- جاء في (الرائد) فيرى في "عبّر: أي اظهار الافكار والعواطف بالكلام والحركات"[6].

- جاء في (المورد) "التعبير: اسلوب التعبير او وسيلته، تعبير عن المشاعر، والعصر: استخراج السوائل بالعصر"[7].

التعبير (اصطلاحاً) :

- التعبير: عند(هيجل) يرجع الى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، والنظر الى الفكرة في ذاتها يكون الحق ولكن النظر الى مظهرها الحسي يكون الجمال، فالتعبير عن الفن يرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية الى المستوى المثالي ويكسبها طابعاً كلياً ويخلصها من الجوانب العرضية والوقتية"[8].
- وعند (هربرت ريد) فالفنان "يحاول التعبير عن وجدانياته اكثر مما يحاول تسجيل ملاحظات، والحالة التعبيرية الذاتية تصبح احساسات الفنان ذاتها مادة للتعبير"[9]
- **التعريف الاجرائي للتعبير**: اظهار وتبيان المعاني للوجدان الذاتي والجماعي للفنان من خلال دوافع واحاسيس ومشاعر وانفعالات وافكار ومفاهيم ونقل الاحداث والصور بوسائل فنية وبوسائط مادية ، وباختصار اكثر دقة بأنه تعبير عن الاشياء بأشياء اخرى ، بمعنى التعبير عنها بوسائل فنية .

المعاصر (لغةً)

- العصر ، عرفه ابن منظور بأنه الدهر [10] .

---

[1] الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، أطروحة دكتوراه منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996 ، ص 33 – 34 .

[2] المنجد الابجدي , ط 2 , دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) , ص 508 .

[3] مسعود ، جبران : رائد الطلاب . دار العلم للملايين , بيروت , ب ت . ص 305 .

[4] معلوف,لويس : المنجد في اللغة , ط2, بيروت , 1946 , ص953 .

[5] ابراهيم , زكريا : كانت , الفلسفة النظرية , القاهرة , ب ت . ص81.

[6] مسعود، جبران، الرائد، بيروت، د.ن، 1981، ص412.

[7] البعلبكي، منير، المورد، بيروت، دار العلم للملايين، 1977، ص329.

[8] مطر، اميرة حلمي، في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974، ص 155.

[9] ريد، هربرت، التربية عن طريق الفن، ت عبد العزيز توفيق جاويد، القاهرة، الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية، 1970، ص45.

[10] ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد الأول ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب ت ، ج4 ، ص575.

- والعصران في المعجم الوسيط، الغداة والعشي ، والليل والنهار، والدهر والزمن [1] .
- ويذكر صاحب المنجد : أعصرت المرأة :أدركت كأنها دخلت عصر شبابها [2] .

المعاصر (اصطلاحا) .

- المعاصرة : تعني المضمون وهي أحدث زمن فني لمفهوم الحداثة [3] .
- والعصرية عند لويس معلوف :ميل إلى كل ما هو عصري وما هو من ذوق العصر [4] .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : الرمز ودلالاته في الفكر الرافديني .

تُعد الرموز احد أهم نشاطات الفكر لدى الإنسان الرافديني لما لها من ابعاد فلسفية وتعبيرية نابعة من رؤيته والتي أستخدمها منذ القدم ، للتعبير عن أفكاره ومشاعره وعاداته ، وذلك بتحويلها إلى رموز صورية أو حركات تعبيرية لتحويل مكنوناته الداخلية إلى صوره مرئية، لذا يعتبر الرمز من أهم وسائل التعبير والاتصال بين الناس .

ومن خلال التطور الحاصل في حياة الإنسان وارتقاء نموه الفكري ومدركاته الحسية أصبح الرمز جزءاً لا يتجزأ من حياته بشكل عام والفن بشكل خاص؛ وذلك لأن الفن ظهر كمعرفة وممارسة اتخذت اتجاهات فكرية وتعبيريه متعددة الأهداف.

اخذ الإنسان على عاتقه النظر في هذا الكون ويعبر عن تصوراته وأفكاره ويسلك في تعبيره سبلاً مختلفة فتارة كان ينظر للأشياء نظرة موضوعية ليستفيد من إمكانياتها ويسخرها له وتارة أخرى كان ينظر نظرة خيالية أو أسطورية فيعبر عن الحياة تعبيراً فنياً يصوره لنا بهيئة منجزات فنية أو أدبية سواء اكانت رسم او نحت او فخار او على شكل قصص او اساطير ، لهذا عدت الاسطورة المدخل المباشر لفهم معقول للعناصر غير المفهومة في بعض اشكال الابداع والرموز التشكيلية لدى بعض المجتمعات ، والتي تقودنا الى فهم هذه الرموز وتفسيره"[5]

حاول الفكر الإنساني قديماً أن يحيل كل ما يحيط به إلى رمز ليصبح لغة ذات أهمية تعبيرية ، فالأشكال الطبيعية ذات العناصر الهندسية والنباتية وحتى الأشياء التي قام بصناعتها ، كلها تمثل رموزاً له ، على اعتبار أن الإنسان منذ نشوء تفكيره كان يتجه نحو صناعة الرمز من خلال تحويل الأشكال والمدركات الى رمز[6]، حيث جاء تمثيل الرمز في بداية نشوء الانسان عن طريق الصوت او الايماء الى الاشياء ومثال على ذلك حينما خاطب الإنسان البدائي أفراد أسرته وهو ينبههم عن الخطر المحدق بهم، أويجمعهم على الطعام، أو خاطب عن طريقه الطبيعة بهيئة كلمات رمزية أو حركات طقوسية وذلك لعدم امتلاكه اللغة أو الوسيلة المعبرة[7] .

---

[1] مصطفى ، إبراهيم ، وآخرون ، المعجم الوسيط ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران ، ب ت ص604 .

[2] معلوف ، لويس ، المنجد في اللغة ، ط35 ، طهران ، 1978 ، ص509 .

[3] مجدي ، وهبه ، معجم المصطلحات في اللغة والأدب ، لبنان ، 1979 ص132

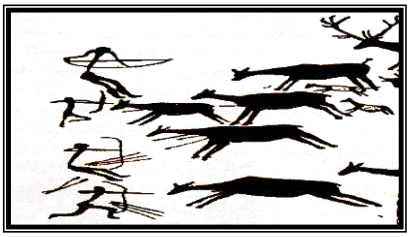
[4] معلوف ، لويس ، المنجد ، مصدر سابق، ص 509 .

[5] عبد الرحمن ، عبد الهادي : سحر الرمز ؛ مختارات في الرمزية والاسطورة ، دار الحواء للنشر والتوزيع، اللاذقية _ سوريا ، 1994 ، ص41 .

[6] يونغ ، كارل كوستاف : الانسان ورموزة ، ت : سمير علي ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد ، 1984، ص23-26 .

[7] يونغ ، كارل كوستاف : الانسان ورموزه ، المصدر السابق ، ص19 .

ويأتي للخيال دور كبير في تمثيل تلك الرموز ، وإخراجها بشكل صورة مرئية ، إذ إن نشوء الفن بدأ منذ نشوء الحياة الإنسانية على الأرض ، بعدما وقعت عين الإنسان على مفردات الطبيعة فأخذ يجسدها على هيئة مبسطة من الرموز ، حتى اصبح الفن تجريداً لصعوبة ملاحظة الطبيعة في حركتها إلا أنه تطور تطوراً بسيطاً حين بدل البدائي الأشكال المعقدة للحيوانات بخطوط بسيطة إيحائية فاستعاض عن صورة الواقع برموز واختصارات وتجريدات أي تمثيل لفكرة أساسها الحدس [1] . كما في الشكل رقم (1)



شكل (1) مشهد لصيد الحيوانات ذات طابع سحري.

علينا ان ندرك ان المعتقدات وكل ما يتعلق بها من طقوس وشعائر وممارسات ، وما يدور حولها من اساطير، فهي على علاقة وثيقة بالفن فيما يشير اليه من رموز ، ولما يبقي العلاقة قائمة بين الدين والرموز التي تشير بدلالتها الى الابتعاد عن الصفات البشرية التي يحملها الانسان ، ذلك ان "الرمزية خصصت في الاصل ، لتحجب عن الدنيويين الحقائق المقدسة ، وذلك بان تترك هذه الحقائق ظاهرة جلية لأولئك الذين عرفوا قراءتها ، وما ان تتجسد هذه الحقائق في رموز حتى تصبح قابلة للانتقال حسب امكانيات الذهن " [2].

وعموما فان الانسان يميل دائما الى احاطة نفسه بما يحفظه من رموز منذ القدم وحتى الان ، وكانت الفنون احدى اهم وسائله في ذلك ، اذ ان الحضارة تبلورت مع ما عرف من اعمال الفن التي استطعنا من خلالها ان نتيقن ان هناك حضارة على الارض التي عثر فيها على مايؤكد وجودها ، سواء أكانت اعمالا نحتية او معمارية او رسوما جدارية او الواحاً للنقوش الكتابية والتي تناقلت عبر الزمن فأثرت وتأثرت بما تحمله هذه الاعمال الفنية من رموز ودلالات تشير الى معتقدات ومفاهيم دينية ذات قيم فكري و وتعبيرية وجمالية. كما في الاشكال رقم (2،3،4،5)

شكل(2)

شكل (3)

شكل(4)

شكل(5)

وقد تميزت حضارة وادي الرافدين ومنها الحضارة السومرية بتوجهاتها الدينية والعقائدية وكثرة الطقوس الدينية والتعبدية ، فكان الفن هو البيت الأمثل لاحتوائها ، وبما إن لكل دين وعقيدة آلهة تُعد القوه والعامل الرئيس لبقائها وديمومتها ومصدر قوة الدين وأصوله ، وهي الرابط الروحي والفكري الذي يجتمع الناس حوله ، فاخذ الفنان السومري يجسد ويصور تلك الآلهة برموز ذات إيديولوجيا مناسبة لكل موقف حيث تعددت هذه الرموز بتعدد الآلهة ، وجاءت تلك الرموز الفنية بقيم

[1] ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ت : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1975، ص37 .
[2] سيرنج ، فيليب : الرمز في الفن – الاديان والحياة ، ت: عبد الهادي عباس ، دمشق ، 1992 ، ص37 .

بنائيه وفكرية وتعبيريه لها من التأثير الروحي والجمالي في نفس الفنان والإنسان الرافديني بشكل عام. كما في الشكل رقم (6) .

شكل رقم (6) احد رموز (الاله ننورتا) السومري

وجدنا من خلال التطور الحاصل في حياة الإنسان وتعاظم نموه الفكري ومدركاته الحسية أصبح الرمز جزءاً لا يتجزأ من حياته بشكل عام والفن بشكل خاص ، فما هو مشترك بين الفنون يعد صورة واضحة للقيم الجمالية والحضارية المتوارثة لشعب من الشعوب عن طريق ممارسة الفن والممتلئة بالأشكال الواقعية أو الرمزية في أجواء وأشكال ذات سمات عقائدية واجتماعي، مما دفع الإنسان إلى تجسيد أفكاره ومن ثم ربطها بتفسيرات تتعلق بالتفكير الغيبي الأسطوري، محاولة منه لتفسيـر ظواهر كونية، وبذلك ولدت الدلالة مع ولادة هذا الفن [1].

ومن خلال وجود الإنسان وعيشه داخل هذا المجتمع والبيئة ألمحيطه به لاشك انه سيخضع بكل مدركاته الحسيه والفكرية والجمالية لمتطلبات هذا العصر ونقل الواقع من خلال أفكاره ومنجزاته إلى صوره ملموسة يشعر بأنها تفسيرا لما يدور حوله وإقناعا لغايات عقائديه هم يرونها جزء لاينفصل عن حياتهم اليومية، و هكذا كان للبيئة دورا هاما وأساسيا للإنسان الرافديني في بلورة أفكاره و ذلك لما تحمله من عوامل مهمة وأساسية في حياته اليومية وتلبية متطلباتها .

المبحث الثاني :

قراءة فلسفية وتعبيرية لمفهوم الرمز :

يُعد الرمز احد اوجه التعبير كما يقول كروتشة ، وليس التعبير كما قال (كارناب) مجرد صيحات هي من قبيل قولنا : أوه ، أوه وانما هي تعبيرات رمزية تحمل معاني ضمنية ، بل اننا لو نظرنا الى اية لوحة من اللوحات ، لما وجدنا انفسنا بازاء مجموعة من الخطوط والالوان والاشكال فحسب ، بل لوجدنا انفسنا ايضا بازاء لغة رمزية تنقل الينا بعض الدلالات من خلال ذلك المظهر المادي [2] .

ان العمل الفني لا يمكن ان يعد رمزاً الا بعد ادراكه وابداعه كمنجز فهو تعبير ، والرمز في نظر (كروتشه) لا يمكن فصله عن الحدث الفني فهو مرادف له ليس هناك وجهان للفن ، وكل شيء في الفن رمزي لان كل شيء مثالي ، وهو ان الرمز ما هو الا عرض وتمثيل او تجسيم لمفهوم مجرد[3] .

ان مجمل الاحاسيس والمشاعر والوجدان والخيال عندما تتجذر في العمل الفني يتحول الرمز لوجدان الفنان ، "وقد يختلط على الذهن ما تعنيه هنا بكلمة (رموز) بما تستعمل له هذه الكلمة من معان اخرى ، فهناك مثلا الرموز الرياضية والرموز العلمية ، وهناك ايضا الرموز التقليدية التي يستعملها بعض الرسامين الذي نسميهم رمزيين ، فهذه رموز من صنع العقل الواعي وضعها لتعبر باختصار عن شيء مفهوم لديه من قبل ، اما الرموز التي اقصدها فهي تلك التي تتصل اتصالا

[1] الحجاج ، احمد شمس الدين : الاسطورة في المسرح المصري المعاصر ، الكتاب الاول ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1975، ص3
[2] الحكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد ، 1968 ، ص311
[3] كروتشة ، بنديتو : المجمل في فلسفة الفن ، ت: سامي الدروبي ، دمشق ، 1964 ، ص47 .

مباشرا بالعقل الباطن شأنها تماما شأن الرموز التي نصوغها في احلامنا والتي يقول فرويد انها بمثابة أقنعة تختفي خلفها رغبات العقل الباطن لتفلت من رقابة العقل الواعي الذي يحاول كبتها ولا يسمح لها بالتعبير عن نفسها تعبيرا سافرا صريحا " [1] .

فالمعاني هي رموز العمل الفني الرمزي تنحصر مهمته في التعبير عنها باشكال رمزية فالخصائص الحقيقية للتعبير الرمزي لا تتمثل في الغموض والسرية ، بل تكمن في ازدواج التفسيرات الممكنة وتنوعها اي في التقلب الدائم للمعنى الذي تؤديه الرموز " [2] .

"شملت الرموز كافة العلوم والمعارف ، وفي الفنون التشكيلية سميت إحدى اتجاهات الفن التشكيلي الحديث بالرمزية يفترض أساسها التقني والفكري ما يفرزه العقل الباطن عن طريق اللاوعي، والإنسان الرافديني استخدم الرمز كدلالة اجتماعية عقائدية أفرزته منجزات فنية تعبر عن توجهات المجتمع الفكرية ونوازعه تلتقي عندها الطقوس العبادية والسحرية ليرتقي فيها المنجز بالمضمون على الشكل [3].

أن الفن الرافديني بتأكيده على التجريد أمام انحسار الشكل الطبيعي ، أدت إلى أن تكون قيمته في الرمز، لأن العقائد الرافدينية تاتي من خلال تصورات ماورائية و خارج حدود الإدراك البصري بحيث توجهت مخيلته إلى تصوير الاشياء المحيطه ومنها الآلهة على ما يرمز لها ، ولأنه الوجه الأخر للفكر الإنساني فهو زاخر بالرموز التي تمثلت بتباينها في الشكل والمعنى بفرض اجتماعي ونفسي ووظيفي .

نجد أن العبادات في بلاد وادي الرافدين هي رد فعل للتفسير العقلائي لعملية خلق الإنسان، فلجأ إلى عبادة الإلهة والانصياع لأوامرها والخوف من عقابها فظهرت المعابد لمزاولة الطقوس العبادية التي تعددت وتباينت من فترة إلى أخرى، وتمثل الفعل الأرضي برموز وأشارات متداولة أثناء ممارسة الطقوس العبادية كرفع اليدين ابتهالاً للآلهة واستغفاراً لها من الذنوب كما شخصتها الفنون في المنحوتات والرسوم كممارسة الركوع أمام الآلهة أو ممارسة ذبح وتقديم القرابين [4] .

مثلما للخطوط والأشكال دلالات رمزية وتعبيرية وفلسفية وجمالية كما وجدناها كذلك للألوان دلالات ورموز قد تفوق الخط في وصفها عبر تماسك وبنية الإنسان وانفعالاته ، فالألوان لم تغب عن مشاهدات الإنسان الرافديني لأحتواء الطبيعة لها كما بالغت الألوان في تأثير مفعولها على حواس الإنسان وانفعالاته الذاتية ولو نسبياً من لون لأخر تبعاً للحالة النفسية وتأثيرها، لذا كان استخدام الإنسان لعدد يسير من الألوان كالأحمر والأخضر والأصفر وفقاً لما يمليه المستوى الذهني والنفسي من دلالات ومعان لهذه الألوان ذات المدلول المعروف ، فالأحمر يشير إلى الصور الحياتية المتضادة كالحب والخطر والحياة والموت في حين أن السلامة والأمان لها دلالات لونية يعكسها الأخضر، أما الأصفر فهو نذير الشؤم والغيرة ، والتركيز على هذه الألوان لا يعني ترك بقية الألوان فالأبيض للنقاء والبنفسجي والأزرق للأمل وغيرها [5] .

أن فلسفة الحياة لدى الفنان الرافديني زينت رموزه بمعانٍ غنية بتعبيراتها ، ذات دلالة ومعاني في ديمومة الحياة ، وجسدها في اشكال بشرية وحيوانية ونباتية ومرموزات اخرى تلبي متطلباته وفلسفته تجاه حياته ، وتماشياً مع الانطلاقة

---

[1] يونان ، رمسيس وآخرون : محيط الفنون التشكيلية ، دار المعارف في مصر ، القاهرة ، 1970 ، ص28

[2] هاوز ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1971 ، ص58 .

[3] محمد احمد ، جنان : تطور الأسلوب في أعمال فائق حسن ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة قسم الفنون التشكيلية ، اختصاص رسم 1997، ص 30 .

[4] عادل، كامل: الفن الشتكيلي بعد الثورة ، مجلة الرواق ، وزارة الثقافة والفنون ، العدد3 تموز / آب ، مؤسسة رمزي للطباعة ، 1978 ، ص256.

[5] صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل 1988 ، ص150-151 .

الذهنية أكدت الميثولوجيا السومرية على مبدأ الخصب والنماء التي تعد من أسس البركة والعرفان السومرية وقد تنامت الفلسفة العراقية القديمة والمعتقدات لتكون في إطار جمالي عبر الفنون كالنحت والفخار والرسم.

المبحث الثالث :

الرمز : انتمائه الحضاري وطروحاته المعاصرة .

يُعد الموروث الحضاري في المفهوم المعاصر رابطاً فكرياً يشد الأزمنة والعصور إلى بعضها ، وإن العقل المفكر في الحاضر مرآة لا تعكس نفسها أو وجودها حسب ، إنما تعكس الأزمنة والأماكن المتجمعة في ذاته من خلال ملامح الماضي باعتباره تراكم خبرة ونضوج تجربة فيتوجه بذلك المفهوم بقوة نحو المعاصرة لتوحيد العمق التاريخي في الانتماء إليه باتجاه التطلع إلى الموروث ضمن معالجاته المعاصرة ، ومن هنا يتولد المفهوم الدقيق للأصالة والمعاصرة بما يضيفه المجتمع من اكتشاف للجديد يزين به تراث مجتمعة وحضارته وبالتالي يعمد إلى إغناء الفكر بهذه المبتكرات الجديدة [1] .

ان المعاصرة لا تعني استقدام الموروث الحضاري أو الاستلهام منه فحسب ، بل إنها مرتبطة بكيفية إيجاد سمات وخصائص بلورة ذلك الارث المعطاء بصيغ وطروحات ذات مفاهيم فكرية وتعبيرية متلازمة وعادات وتقاليد المجتمع وحريته وبالتالي تصبح المعاصرة انعكاس للموروث الحضاري وإمكانية متفاعلة ومنسجمة مع متطلبات الحاضر وبرؤية حداثوية تلبي متطلبات العصر .

ان المفاهيم الفنية والأساليب الحديثة والمتنوعة في طبيعة التكوينات البنائية الفنية في المنجز الفني الحضاري جاءت لتكشف عن دلالات ومفاهيم فكرية وتعبيرية وسمات واضحة في استخدامها للرمز الذي اتخذ متسعاً من الدلالات المتنوعة داخل المجتمع وفي شتى المجالات للحياة المعاشة، فالرمز هنا قد تمثل في كل حركة من حركات الفن الحديث على وفق طروحاتها الفكرية والجمالية والتعبيرية الحديثة واعتمدت على صياغتها وفق رؤية معاصرة .

وقد أوضحت المعطيات الفنية أنّ هنالك تقارب واضح وتناصات تعبيرية في توظيف الرمز في المنجز الفني المعاصر تمثلت من خلال رؤية الفنان الذاتية والموضوعية ، وهنا ترك الفنان الفسحة الفنية للمتلقي عن كشف تلك الدلالات الفكرية والتعبيرية المراد منها في ذاك الرمز او غيره ، وتعبيره عن مضامين تلك الاشكال، وهذا بدوره يكشف عن حرية الفنان وتطلعاته وطروحاته الفكرية التي يوظفها من خلال اسلوبه ورؤيته الفنية وخاماته المعاصرة .

"ان الفن المعاصر حاول معالجة فنون العالم القديم من خلال البحث في شتى جوانبه على اضواء علوم النفس والاجتماع التي انطوت تحتها الفنون البدائية التي تبحث عن التوازن في اللاشعور وتلقائية التعبير والاساليب الرمزية ذات الطابع السحري والتي يظهر فيها التجريد والتحريف بشكل واضح , فلكل رمز او علامة معنى ترمز الى كوامن العقل الباطن في شتى صور النزعات والميول والرغبات [2] .

فالفنان العراقي المعاصر حاول استلهام افكاره ومفرداته واشكاله وجماليتها من المنجز الفني الرافديني الممتلئ بالرموز البشرية والحيوانية والنباتية المفعمة بالجماليات ، وهذا ما اوصله الى الدلالات والتعبيرات المكنونة في تلك الافكار لحقيقة تلك الموضوعات الفنية والمرموزات ، من خلال توظيفها بمساحات وخطوط لونية على الاسطح التصويرية معبره عن رؤيته وتطلعاته الفنية واساليبه وافكاره المعاصرة .

---

[1] المدني ، عز الدين : مسرحة التاريخ هروب أم تجديد ، آفاق عربية ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد5 ، السنة 14، 1979 ، ص69.

[2] محمد حسن ، حسن : الاسس التأريخية للفن التشكيلي المعاصر , ج1 , ط1 , دار الفكر العربي , بيروت , 1974 , ص 11 – 12 .

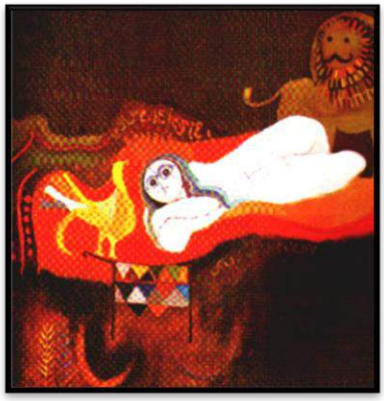
انطلقت تلك الطروحات والرؤى الفنية المعاصرة منذ تأسيس (جماعة بغداد للفن) الحديث وبزعامة الفنان جواد سليم (1950) حيث استلهمت الارث الحضاري ووظفته بروح المعاصرة ، وافصحت عنه بأسلوب فني يوازي الأسلوب الفني الحديث، ويُعد (جواد سليم) احد الفنانين الذين ارسوا الدعائم الحقيقية للرسم العراقي المعاصر فقد جمع بين الموهبة الفطرية، والمعرفة الجادة، بين الاحساس والميل الى المنجز الحضاري ، وتعامل الفنان مع فكرة الفن هو مرآة ويكون الفنان أفضل معبر عن جيله من خلال فهم التراث وجعله كذاكرة متواصلة الديمومة , وان الفن الجديد ماهو الا خطوة في التطور التاريخي ومعطياته , والفنان لا يأخذ منه بقدر ما يضيف اليه بعد ان يدرك محتواه الجمالي، فحاول خلق ذاكرة تعيد للماضي حضوره بأسلوب جديد ومنح الواقع قيمة ابداعية تتجاوز المحاكاة والتقليد[1] . فهو يسعى لخلق موازنة فنية بين الموروث الحضاري من جهة وبين الاتجاهات الفنية المعاصرة من جهة اخرى ، وهذا ما نلاحظه في اعماله فقد قرأ بوعي متقدم مراكز الحضارة القديمة وامسك بعناصرها الفكرية والتعبيرية والجمالية. كما في الشكل رقم (7) .

شكل رقم (7)

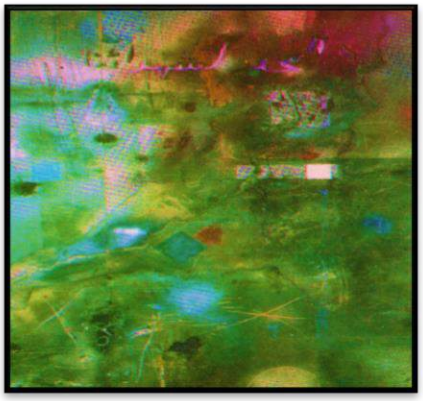
وهناك الكثير من الفنانين الرواد والمعاصرين الذين استلهموا مفرداتهم وعناصرهم الفنية من تلك الحضارة الرافدينية المعطاء وعلى مر المراحل التاريخية والعقود الفنية المعاصرة ، فقد وظفوا الأساطير العراقية القديمة ورموزها المتعددة في أعمالهم الفنية خاصة فيما يتعلق بموضوع الصراع الدائم في الأشكال الحيوانية والمركبة بالإضافة الى العناصر الزخرفية والنباتية ، كرموز محملة بالأفكار التعبيرية والجمالية والتي تتمظهر فوق الاسطح التصويرية معبرة عن ذلك التاريخ العميق والارث الحضاري بروح واسلوب المعاصرة .

ان الفكر المعاصر تجسد من خلال الإشارات نحو نقل صورة الصراع من الماضي ،والكشف عن التشابه مابينها وبين الحاضر، حاولت النصوص البصرية أن تستخلص رؤية فنية تتجه نحو تأويلات يستلهم منها الفنان ، ومفهوم مبدأ الاستلهام والتأصيل يحمل الطابع الحضاري المحلي ويتجاوز المحاكاة ، وانه يوظف وتتناغم موضوعاته مع تلك الاساطير والملاحم والطقوس برؤية ومعالجة معاصرة ومن هؤلاء الفنانين المعاصرين، شاكر حسن السعيد والفنان ضياء العزاوي والكثير ممن استلهموا تلك الرموز والعناصر الحضارية ولوقتنا الحاضر . كما في الاشكال رقم (9-8)

[1] محمد ، بلاسم : المثاقفة والاتصال عن طريق الفن ، ط1 ، دار مجدلاوي ، عمان ، 2010 ، ص28 .



شكل (8) ضياء العزاوي



شكل (9) شاكر حسن السعيد

ثم ننتقل الى الجيل المعاصر في وقتنا الحاضروالذي افصح عن بناءات جديدة وبفكر اعمق واوسع ومتماشي والتطور الفكري والتكنولوجي ومنهم الفنان (فاخر محمد) على سبيل المثال حيث اعتمد النهج التجريدي في اختزال الصور والأشكال الطبيعية والرموز وقد أفصح عن ميل واضح للبناء العلاماتي المقترن بالرموز والخطوط المتنوعة وبهذا كانت اعماله هي تجسيد لآلية الانتقال من الرمزي إلى المجرد عبر سلسلة متعالية من البحث في مثالية تلك الأشكال وتوزيعها، وفي اغلب طروحاته الفكرية والتعبيرية نجد علاقة كبيرة بين رؤية الفنان والإرث الحضاري الرافديني، ويعتمد الفنان في عناصره على الكتابات السومرية والاستعارات الرمزية للحيوانات والطيور والاسماك والاشارات الدلالاية للحياة العامة . كما في الشكل رقم (10)

شكل رقم (10)

افصحت تلك النتاجات على توافر صياغات متعددة وطرق واساليب انتهجها المنجز الفني المعاصر من خلال إعادة إنتاج الرموز والاشكال والعناصر وإقامة انزياحات دلالية مختلفة ، وعليه فان الفن العراقي قد وجد بهذا الأرث الرافديني مُعيناً له في استلهامه للأثر الذي تركته الحضارة الرافدينية وقدمت فنوناً وابداعات كثيرة ومنظومات مركبة ووقائع أنسانية ووجودية تحيل الى ذلك الفهم الخاص للإنسان ومجاوراته ، لذلك فإن الفنانين الذين يبنون أساليبهم على هذا المنهج الأستعاري للرموز والعناصر فأنما يؤكدون على استرجاعات بغية إيجاد اختراقات فنية في الأشكال والعناصر التي تسود السطح التصويري ، وهو نوع من الأساليب التي تثير أسئلة في تلقيها وتداولها كونها قابلة للتأويل وفق ثنائية التراث والمعاصرة ، وهناك من وجد أن خصائص هذا الأرث يمكن أن تحقق نوعاً وطريقة في الفن ، لذا ظهرت الأعمال العراقية التي اختارت هذا التوجه وكأنها تسعى الى ايجاد هوية خاصة بذاتها تعد طريقة للتواصل مع الاخر.

وإذا كان الفنان المعاصر ينظر الى التراث على أنه منظومة الرؤى التي ترسم طريق التقاليد الفكرية والسلوكية في الماضي فعلينا معرفة أن التراث وحتى وقت قريب هو واقع معاصر للعراقي بالتحديد ، لأن هذه المنظومة بمجملها لن تتغير بشكل جذري منذ بدأ الفنان العراقي يتعرف على الفن الحديث والمعاصر ، وبالتالي فإن موضوعة التراث والمعاصرة مثلت لدى الفنان العراقي المعاصر جدلية الواقع المعاش بكل تراكماته مع الواقع المعاصر وحراكه المستمر للتغيير .

وبالتالي فان المنجز الفني الرافديني بحد ذاته عالم من الرموز التي تحتمل التوظيف ويمكن الحصول على دلالات جديدة من خلالها ، واكسبت قضايا العصر عمقاً وهوية من خلال الرمز وتوظيفه وهذا هو الهدف المنشود منه ، وصياغته بطرق ومعالجات فنية وبإضافات عصرية تمثل روح العصر ونبض الواقع .

مؤشرات الاطار النظري :

1-إن المنجزات الفنية الرافدينية بتعددها وتنوع مفاهيمها الفكرية والجمالية والتعبيرية والتقنية جاءت لتعبر عن التحولات الفكرية والتطورات الثقافية وما انعكس على تلك النتاجات من قيم فنية .

2-أكد الفكر الرافديني على الفلسفة المخيالية في تصور الموضوعات و تعبيره عن المعتقدات والطقوس الدينية بتجسيدها عبر الفنون باستعارات رمزية حيوانية ونباتية وحركات خاصة وكذلك تخليد احتفالاتهم عبر هذه الاستعارات .

3-يعبر المنجز الفني الرافديني عن جماليات الشكل والمضمون من خلال البنية التركيبية لعناصره الفنية والتعدد في المشاهد التصويرية والتكوينات الإنشائية والتنوع في عناصر التكوين أسست لفكرة انطلقت لتؤدي دور مؤثر على المستوى الفكري والتعبيري لموضوعاتها من جهة ، والمستوى الجمالي الناتج عنها بواسطة اساليبه وتقنياته من جهة أخرى .

4-تعددت الأساليب المستخدمة في الفنون السومرية ما بين الاسلوب الواقعي والاسلوب التجريدي والاختزالي والرمزي ، متخذة من الأشكال وسائط لبلوغ الجوهر والتعبير عنه بصيغة إبداعية ذات دلالات تعبيرية متعددة تخدم ذلك الفكر العميق .

5-اسهم الفنان العراقي المعاصر باستقدام القيم الموروثة ليصورها بعناصر تتناغم واصولها الحضارية القديمة، وبناءها الدرامي والاسطوري من حيث الشكل والمضمون وكذلك لم يغب عن الفنان المعاصر توظيف العناصر الجمالية البنائية للموروث من تكرار وتناظر ليظهر الأسلوب التعبيري الذي يُغني الحدث والمضمون .

6-عكست المضامين الفكرية والتعبيرية التي تصور وقائع الحياة اليومية للمجتمع العراقي المعاصر ليصورها الفن بعلاقة حميمة ترتكز إلى المضمون الفكري للموروث بروحية متناقلة ما بين الواقعية والتعبيرية والتجريدية والرمزية .

7-بفعل الإمكانية الأكاديمية للفنان المعاصر يتداخل الرمز في مساحة واقعية مضموناً وتقنية وشكلاً اعتماداً على الوعي الحضاري المتجذر تدعمه التقنية الحديثة بدراسة معاصرة.

الفصل الثالث : (إجراءات البحث):

مجتمع البحث :

نظراً للمنجزات الفنية الواسعة والمتنوعة للفن العراقي المعاصر والذي استلهم مفرداته ورموزه وعناصره من الموروث الحضاري ، قام الباحث بالافادة من المصادر الفنية ذات العلاقة ، فضلا عن المواقع الخاصة بالفنانين المعاصرين على شبكة التواصل الاجتماعي .

عينة البحث :

اختار الباحث عينة بحثه والبالغ عددها (3) اعمال فنية وبصورة قصدية وفق المبررات الاتية ..

1- على ضوء المعطيات وما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات بما يخص تحقيق اهداف البحث .

2- اختلاف الاعمال الفنية في اساليبها الفكرية والرؤية الفنية التعبيرية شكلاً ومضموناً حيث حملت الاعمال المختارة صوراً عديدة لدلالات الرمز في المنجز الفني العراقي المعاصر مما يتيح للباحث تحقيق هدفي البحث .

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل عينة بحثه .

أداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري في تحليل عينة البحث .

تحليل عينة البحث :

انموذج (1)

اسم الفنان : فاخر محمد

اسم العمل : الاحتفال

المادة : اكريليك على كانفاس

القياس : 150 سم × 120 سم

تاريخ الانتاج : 2014

يجسد العمل الفني مجموعة من الاشارات الدلالية ذات التعبير الرمزي المختلف ، اذ نجد ان الفنان (فاخر محمد) وزع عناصر منجزه الفني بطريقة بعيدة عن الواقع وتفاصيله الحقيقية ، فهناك في الجهة اليمنى رمزاً (يخت) او (سفينة شراعية) وضحت خطوطه باللون الازرق وفي اعلى الوسط شجرة باللون الاخضر وعلى اليسار طائر وسمكة وصياد وقد توزعت العناصر على خلفية غامقة .

ان العمل الفني ينتمي الى مدرسة حداثوية تجريدية يراد منها بث رؤية فكرية وتعبيرية تحاكي فعل الوجدان الداخلي مستلهماً مفرداتة التشكيلية ورموزه المختلفة من مرجعياته الحضارية والمجتمع المحيط به ، حيث وظف الفنان الأشكال والرموز الحضارية المتعددة والإشارات هدفه الانتقال من خلال رؤيتة المتجذرة للموروث وفق معايير فكرية وتعبيرية وجمالية ، فالعمل يجسد مسيرة الحياة اللا متناهية ، كما يتسم العمل الفني بطاقة تعبيرية تحاكي واقع بيئي واجتماعي ، هذا الواقع الذي ارتسم بطريقة اسلوبية تجريدية تمتلك مقومات الاشارة والدلالة ، وان توزيع الالوان والاشكال ليس ببعيد عن حالة الحياة المستمرة ومعطيات العيش باتجاه ورؤية فنية تحاكي روح المعاصرة .

انموذج (2)

اسم الفنـــــان : عاصم عبد الأمير

اسم العمل : رواسم طفولية

القيـــــاس : 70 × 70 سم

الخامة والمادة : أكريلك على كانفاس

تاريخ العمل : 2010

العائدية : مجموعة الفنان .

تعامل الفنان (عاصم عبد الأمير) في منجزه الفني المعاصر مع مجموعة من المفردات رموزاً وعناصر تتجذر نحو بيئتها الحضارية والتاريخية والتي تنبع من الحضارة الرافدينية ، ومن هذه المفردات هي أشكال آدمية ونباتية وكتابات ورموز .

انشئ بنية العمل التركيبية على شكل دائري ، وتحتوي بداخلها الملون على كتابات ورموز مختلفة ذات دلالات نابعة من ذلك الفكر الرافديني ،وهناك أشكالاً مجردة ورموز تنتمي الى الكتابات السومرية الصورية وهي الدائرة التي وظفها الفنان كهيئة راس الانسان ، بالاضافة الى المثلث والذي يرمز الى الخصب والتكاثر والسنبلة السومرية وهي رمز الخير والوفرة والعطاء ،

استمد العمل بناءه من خلال التشكيلات الهندسية والتجريدات والانزياحات الدلالالية وفق رؤى تعبيرية انتهجها للتواصل وذلك الفكر المعطاء ، بالاضافة الى دور البيئة المحيطة بالفنان ومجتمعه فقد اخذ ذلك انعكاساته داخل سطحه التصويري ، إن مايمكن الإشارة إليه هو الانزياح الدلالي لذات الأشكال الرافدينية عندما تنتقل من مكان الى اخر ومن تعبير الى ثان، فالشكل ثابت والمحتوى متغير، وتوجه الفنان بعمله نحو العلوم الرافدينية المختلفة وادخل الرموز الرياضية والفلكية وجعل منها محاكاة وتناغمات وواقعه المعاش ، من خلال أعادة أنتاج وصياغة قصديه معاصرة تحاكي الماضي شكلاً لكنها تقوم على رسالة أخرى للتعبير عن بيئة معينة، وإن هذا العمل قد اعتمد أسلوباً مزدوجاً بين الحاضنة المعاصرة للفعل وبين الأشكال المستعارة من تاريخ وحضارة بلاد الرافدين .

انموذج (3)

اسم الفنان : قاسم الحسيني

اسم العمل : تقديس

القياس : 50 × 70 سم

الخامة والمادة : خامات ومواد مختلفة

تاريخ العمل : 2014

العائدية : مجموعة الفنان .

يشكل المنجز الفني رؤية تعبيرية حاضنة لمعطيات جمالية من خلال توظيف الفنان للرموز والأشكال الرافدينية ، لما لها من أبعاد ترتبط بالجانب الإنساني والمجتمعي والحضاري ، إذ أنها بشكل وبآخر تعد علامات تمتلئ بمضامين روحية وأخرى عقلية .

لذلك إن الخطاب الفني لدى الفنان (الحسيني) تظهر فيه آثار ونتاجات الفن الرافديني ، حيث جسد القيثارة الذهبية السومرية في أعلى يسار العمل الفني ، فضلاً عن الأشكال الإنسانية ذات الطابع التجريدي البعيد عن التفصيل الواقعي

المألوف ، كما تركز في أعلى الوسط الإنسان المركب والذي لازم النقوش التي وجدت على النتاجات الفنية الرافدينية ، وقد أراد الفنان السعي إلى بث رؤية جمالية ذات منحى فلسفي مثالي .

إن الأبعاد الفكرية والتعبيرية التي توسمت الأشكال التراثية والحضارية ماهي إلا سلطة عليا بيد الفنان الرافديني والتي انعكست بشكل جلي على الفنان المعاصر ، مما جعلته يوظف هذه الأشكال برؤيتة الفنية الجديدة التي تمتزج مع المنظومة الفكرية والعقلية لديه ، فوزع الفنان عناصر سطحه التصويري بشكل منطقي وعقلي ، إلى جانب التكرار يُعد فلسفة فكرية مثالية تشير إلى البعد اللامتناهي ، وهذا بحد ذاته يُعد رؤية ذات معطيات جمالية تتسم بالديمومة والبقاء ، واتخذ الفنان من رأس القيثارة الذهبية السومرية ليبوب بها القسم العلوي من السطح التصويري بالإضافة إلى الإنسان المركب .

بذلك تكون الإشارات والرموز ذات المولد والمعطى الرافديني ماهي إلا جزء من منظومة التفكير لدى الفنان (قاسم الحسيني) ومن خلال اللاشعور الجمعي الذي يقدمه للحفاظ على الموروث الحضاري والصلة الوثيقة بين الإنسان الرافديني القديم والمعاصر، فقد جسد الفنان رؤيته التعبيرية والجمالية في توظيف الأشكال والرموز الرافدينية بصياغات جديدة معاصرة تنهل وتمتزج بروح الماضي العتيق .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج :

1- استخدام الفنان المعاصر مختلف الرموز الرافدينية (الآدمية، الحيوانية، النباتية ، المركبة، الهندسية وغيرها) والمعبرة عن قيمة فنية وفق رؤيته المتأثرة بالبيئة المحيطة به وباسلوب رمزي ناتج عن المضامين الفكرية والدينية.

2- يستلهم الفنان العراقي المعاصر باستقدام القيم الموروثة من خلال التعبير عن الاشكال والرموز والقصص الاسطورية والطقوس للموروث بالاضافة الى توظيف العناصر الجمالية في البناء التكويني من تكرار وتناظر بمختلف الاساليب التعبيرية .

3- تعكس الاعمال الفنية المعاصرة المضامين التي تصور وقائع الحياة اليومية للمجتمع العراقي المعاصر ليصورها الفن بعلامات ورموز ترتكز إلى المضمون الفكري للموروث بروحية متناقلة ما بين الواقعية والتعبيرية والتجريدية والرمزية .

4- رؤية الفنان المعاصر وتطلعاته وعلاقته بالبيئة فرضت عليه أشكال ورموز تميل نحو استخدام العناصر الهندسية والخطوط العشوائية ورسوم الاطفال في تركيب الأشكال وتناسقها وتباينها على السطح التصويري ويعبر عن جماليات الشكل والمضمون من خلال البنية التركيبية لعناصره الفنية وبأبعاد ذات معنى روحي .

5- التنوع في عناصر التكوين التي وظفها الفنان المعاصر أسست لفكرة انطلقت لتؤدي دور مؤثر على المستوى الفكري والتعبيري لموضوعاتها من جهة ، والمستوى الجمالي الناتج عنها بواسطة اساليبه وتقنياته المعاصرة من جهة أخرى .

الاستنتاجات :

1- استقى الفنان المعاصر نسيجه الفني من خلال التناغم و الموروث الحضاري بتقنيات ومضامين وطروحات فكرية وتعبيرية معاصرة والتي نتجت عن ذهنية تخطت حدود الزمان والمكان ليجد فيها الفنان المعاصر مكانه في ذهنية المتلقي وذوقه ، ومنها ما كان على مساس بالمضمون كقيمة فكرية طقوسية أو محلية تتزامن والمجتمع المعاصر كشكل ذات معنى للخصوبة والعطاء والجوانب الروحية الطقوسية .

2- تميزت المنجزات المعاصرة باعادة انتاج القصص الوجدانية والاساطير المستعارة من ذلك الموروث الحضاري ، وبتصور ذهني معاصر فيه استذكاراً درامياً استقى الفنان المعاصر مضامينه التشكيلية بتوافق وانسجام بين الشكل والمضمون .

3- الرموز المستخدمة في اسطح الفنان المعاصر ذات مرجعيات رافدينية مما يشير الى تجسيد دلالات فكرية وتعبيرية وجمالية تنسجم وتلك التطلعات الرؤيوية نحو الحضارة.

المصادر :

1. القرآن الكريم ،الآية(41) من سورة آل عمران .
2. ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد الأول ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب ت ، ج4.
3. ابراهيم , زكريا : كانت , الفلسفة النظرية , القاهرة , ب ت .
4. البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطلاب ، ط21 ، دار المشرق ، المكتبة الشرقية ، لبنان (بيروت) ، 1986، .
5. البعلبكي، منير، المورد، بيروت، دار العلم للملايين، 1977.
6. الحجاج ، احمد شمس الدين : الاسطورة في المسرح المصري المعاصر ، الكتاب الاول ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1975.
7. الحكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد ، 1968 .
8. الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، أطروحة دكتوراه منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996.
9. ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ت : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1975.
10. ريد، هربرت، التربية عن طريق الفن، ت عبد العزيز توفيق جاويد، القاهرة، الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية، 1970.
11. سيرنج ، فيليب : الرمز في الفن – الاديان والحياة ، ت: عبد الهادي عباس ، دمشق ، 1992 .
12. صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل 1988.
13. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ج 1 ، ط 1 ، قم المقدسة : ذوي القربى ، 1964.
14. عادل، كامل: الفن الشتكيلي بعد الثورة ، مجلة الرواق ، وزارة الثقافة والفنون ، العدد3 تموز / آب ، مؤسسة رمزي للطباعة ، 1978 .
15. عباس ، حافظ : الدلالة القرآنية عند الشريف المرتضى.
16. عبد الرحمن ، عبد الهادي : سحر الرمز ؛ مختارات في الرمزية والاسطورة ، دار الحواء للنشر والتوزيع، اللاذقية _ سوريا ، 1994.
17. عصفور ، جابر أحمد : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة ، 1974 ، .
18. كارل غوستاف يونغ : الانسان ورموزه ، ت : سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1984.
19. كروتشة ، بنديتو : المجمل في فلسفة الفن ، ت: سامي الدروبي ، دمشق ، 1964.
20. مجدي ، وهبه ، معجم المصطلحات في اللغة والأدب ، لبنان ، 1979 .

21. محمد ، بلاسم : المثاقفة والاتصال عن طريق الفن ، ط1 ، دار مجدلاوي ، عمان ، 2010 .
22. محمد احمد ، جنان : تطور الأسلوب في أعمال فائق حسن ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، اختصاص رسم 1997.
23. محمد حسن ، حسن : الاسس التأريخية للفن التشكيلي المعاصر , ج1 , ط1 , دار الفكر العربي , بيروت , 1974.
24. المدني ، عز الدين : مسرحة التاريخ هروب أم تجديد ، آفاق عربية ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد5 ، السنة 14، 1979 .
25. مسعود ، جبران : رائد الطلاب . دار العلم للملايين , بيروت , ب ت .
26. مسعود، جبران، الرائد، بيروت، د.ن، 1981.
27. مصطفى ، إبراهيم ، وآخرون ، المعجم الوسيط ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران ، ب ت.
28. مطر، اميرة حلمي، في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974.
29. المعجم العربي الاساس ، لمجموعة من كبار اللغويين ، توزيع لاروس ، .
30. معلوف ، لويس ، المنجد في اللغة ، ط35 ، طهران ، 1978.
31. معلوف,لويس : المنجد في اللغة , ط2, بيروت , 1946 .
32. مفلح ، فيصل : هيكلية الرمز في الوجود ، ط1 ، دار الينابيع ، دمشق ، 2008 .
33. المنجد الابجدي , ط 2 , دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية).
34. المنجد في اللغة والاعلام ، لمجموعة من الباحثين ، .
35. هاوز ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1971.
36. يونان ، رمسيس وآخرون : محيط الفنون التشكيلية ، دار المعارف في مصر ، القاهرة ، 1970 .
37. يونغ ، كارل كوستاف : الانسان ورموزة ، ت : سمير علي ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 .

متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي

الباحث : كاظم عبد الزهرة رسن

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

الخلاصة:

يعرض هذا البحث الموسوم (متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي) ، اهم المتحولات في الاشكال التي كانت صفة من صفات مدارس الرسم في عصر الحداثة وما بعد الحداثة، والتي مثلت خصائص بارزة في هوية تلك المدارس حيث تمت مناقشة متحولات الشكل في المدرسة الانطباعية تحت ضاغط الاكتشافات العلمية والتطور في مجال الصناعة ثم متحولات الشكل في المدرسة التعبيرية التي اهتمت بإبراز التجارب العاطفية والتي ارتبطت بدورها بالممارسات التي جاءت بها التيارات الفنية في نهاية القرن التاسع عشر مرورا بالتحول المهم للأشكال التي انتجتها المدرسة التكعيبية والتي استندت الى عملية التحليل والتركيب المقصودة والواعية و متحولات الشكل في المدرسة الدادائية التي اخذت منحى اخر تمثل باستعمال الجاهز والعادي والمدرسة السريالية التي اعتمدت الشكل الواقعي في صناعة شكل مركب غير واقعي ، ثم تطرقت الدراسة الى المتحولات الفكرية التي افضت الى غياب التجنيس في هوية فنون ما بعد الحداثة والتي تمثل برفض الانساق السائدة واعتماد التجريب وفكرة عدم الاستقرار حيث تنوعت وفقا لذلك انماط الفنون بسبب غياب الحدود بين تصنيفاتها.

Abstract: -

This research Tagged with (Transfiguration in the identity of plastic art) shows the most important transformations in the forms that were characteristic of the schools of painting in the era of modernity and postmodernity. , which represented prominent characteristics in the identity of these schools the form variables were discussed in the Impressionist school under the compressor Scientific discoveries and development in the field of industry and then transformative form in the Expressionism School. which interested in highlighting the emotional experiences, which were associated with the practices of the current trends of art at the end of the nineteenth century Passing Through the important transformation of the forms produced by the cubism school, which was based on the process of analysis and installation intended and conscious. And transformations in the form of the Dadai school which took the other direction represented by the use of ready-made and ordinary. The surrealist school that adopted the realistic form in the manufacture of an unreal composite form the study then focused on the intellectual variables that led to the absence of naturalization in the identity of the postmodern arts. Which are linked to the prevailing patterns and the adoption of experimentation and the idea of instability, which varied accordingly art patterns because of the absence of the boundaries between their classifications.

مشكلة البحث

شـهد الشـكل في الفن التشـكيلي متحولات كبيرة في فنون الحداثة وما بعد الحداثة، وشـكلت تلك المتحولات خصـائص بارزة في هوية الاتجاهات والأساليب الفنية، ما جعل من تلك التحولات موضوعا جديرا بالبحث.

ويمكن صـياغة مشـكلة البحث بالسـؤال عن متحولات الشـكل التي أدت الى ظهور علامات فارقة في هوية الفن التشـكيلي المعاصـر. ضمن حدود زمانية تمثلت في فترة الحداثة وما بعد الحداثة في العالم.

ويهدف البحث الى الكشـف عن متحولات الشـكل التي كونت الخصـاص البارزة في هوية مدارس الفن التشـكيلي في الحداثة وما بعد الحداثة.

اعتمد البحث منهج التحليل الوصفي في قراءة وتحليل نماذج من العينات المختارة بشكل قصدي تمثل مجتمع البحث وتخدم أهدافه.

المقدمة:

شكل (1)

لا يتردد أحد في إطلاق تسمية (لوحة مرسومة) على لوحة الموناليزا (الشكل (1))، فهي سطح ذو بعدين مكون من الكانفاس والإطار الخشبي رسم فوقه دافنشي بالألوان الزيتية مستخدما فرشاة الرسم التقليدية بورتريه لامرأة. وتمتلك اللوحة بوصفها نتاجا إبداعيا بشريا كل خصائص اللوحة التشكيلية التي يطلق عليها الجميع على اختلاف قدراتهم في التلقي والتحليل اسم لوحة تشكيلية تصنف في حقل الرسم.

كما أن موضوعها هو الآخر لا يختلف فهمه عند التلقي، فلا خلاف ولا تأويل في فهمها ولا خلاف أيضا في وظيفتها الجمالية، شأنها في ذلك شان الأعمال واضحة الهوية التي تدخل تحت تصنيف الفن التشكيلي / الرسم في الاتجاهات والأساليب ذات النزعة الواقعية.

ينطبق هذا أيضا على تمثال داوود (الشكل (2))، فلا يختلف ناقد حذق أو متلق عادي في تصنيفه هويته كواحد من الأعمال التشكيلية التي تقع تحت عنوان النحت، ولا يختلف اثنان على فهم وظيفته الجمالية، كونه يمثل واحدا من الأعمال التي تنطبق عليها جميع الشروط والخصائص التقليدية التي تنسجم مع المقاييس والأسس المتعاقد عليها في حقل الفن والتي كانت وما زالت لا تخضع لاختلافات جوهرية في حقل النقد والتحليل والتلقي.

كما أن هذا الاتفاق التعاقدي ينطبق تماما على أصناف الفنون الأخرى وأجناسها التي تملك استقلالا واضحا في هويتها، كالسينما والمسرح وفن التصوير الفوتوغرافي وغيرها من أجناس

شكل (2)

الفن وأصنافه التي تحمل هوية تميزها وتختص بها وتجعل بينها وبين مجاوراتها من الفنون حدودا واضحة.

وعلى الرغم من التغيير الجوهري الذي طرأ على مدارس الرسم في عصر الحداثة والذي نشأ مرافقا للتغير الفكري والثقافي والاجتماعي والعلمي، بقيت تلك الأجناس من الفنون محافظة على هويتها حيث احتفظت بتلك الخصائص والسمات التي تجعل من تصنيفها أمرا ممكنا، فالانطباعية والتعبيرية والوحشية والتكعيبية و غيرها من مدارس الرسم التي ظهرت في عصر الحداثة أحدثت انقلابات واضحة في الكيفيات التي يتعامل بها المبدع مع نتاجه الإبداعي لكنها ظلت داخل إطار تصنيفها نفسه، فالحدود التقليدية التي تميز هوية الرسم عن النحت ظلت قوية صامدة أمام تلك المحاولات التي دعت إلى الإطاحة بكل ما هو تقليدي في الرسم والنحت، بل في شتى أصناف الإبداع البشري وطرق إنتاجه.

ويمكن القول إن ما جاءت به الحداثة من دعوات ظهرت آثارها بوضوح على نتاجات الفنون التشكيلية، إلا أن أهميتها الكبرى تكمن فيما ولدته من خلافات حول المفاهيم التقليدية التي شكلت إطار تصنيف الفنون وأصنافها، على الرغم من أنها حاولت تقويض كل مفهوم ضمن إطار صنفه وجنسه وهويته، فظل الرسم رسما والنحت نحتا لكن النتاجات الفنية في الرسم على سبيل المثال تحررت من تلك القيود التقليدية التي ظلت لفترة طويلة تمثل مقاييسا لجودة النتاج.

الحداثة تحولات الشكل وتغير الهوية

لقد شهد الحقل البصري في الفن التشكيلي تحولات كثيرة بفعل دوافع وضواغط خارجية مختلفة صاحبت أول النتاجات الفنية واستمرت حتى يومنا الحاضر، وارتبطت تلك التحولات بالتحولات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية التي أثرت في المفاهيم العامة للفن والجمال عند الفنان والمجتمع على حد سواء.

ولا يسع هذا البحث المتواضع الخوض في تاريخ تلك التحولات التي بدأت منذ رسوم الكهوف مرورا بالنتاجات الفنية المتميزة لحضارة وادي الرافدين والحضارة الفرعونية وفنون الشرق الأدنى بصورة عامة، رغم أهميتها الكبيرة كونها شكلت إحدى المرجعيات المهمة التي يلمس الباحث بوضوح تأثيرها في الحقل البصري وخصوصا في الأعمال التشكيلية الحديثة والمعاصرة.

إن التحولات التي طرأت على الفن وكونت الاتجاهات والأساليب المختلفة، قادتها الصراعات الفكرية التي تأثر كما أشرنا بتحولات البنى الاجتماعية "وقد لا نجد تفسيرا للصراعات الفكرية والخلافات الحادة بين مختلف التيارات الفنية – كلاسيكية، رومانسية، واقعية- إلا من خلال تلك التحولات الهامة الاقتصادية والاجتماعية وأثرها على الجماعات التي حاولت التكيف مع نمط حياة جديد"[1].

ويمكن القول إن الفن الحديث بدأ في نهاية القرن التاسع عشر مع التحول الذي طرأ على الفن عندما بدأت الانطباعية تفضل المناظر الطبيعية مبتعدة عن المفاهيم العامة للواقعية، وبدأ الشكل في اللوحة الانطباعية يخضع عند نقله من الواقع إلى نوع من التحليل بضاغط الاكتشافات العلمية في حقل الضوء وتحليل الطيف الشمسي* التي كانت من اهم السمات التي ميزت هوية التجاه الانطباعي، فكان الرسامون الانطباعيون "لا يكتفون بتسجيل انطباعاتهم بل يعمدون إلى تحليلها. فهم إذ يعرفون أن النور مركب من الألوان الأصلية كما يظهرها الموشور أو قوس قزح، فيستعينون بهذه الألوان الأصلية لتصوير تأثيراتها"[2]

الانطباعية نفسها مرت بتحولات كثيرة، فمقولة مونيه الذي يعد المؤسس الرئيسي للانطباعية : " اننا نرسم كما يغرد العصفور" تشير الى انهم يقومون بعملية تأويل شاعرية للمشاهد التي يرسمونها وينقلونها من الواقع، ومونيه نفسه حين رسم عام 1872 بناية البرلمان في لندن كان يعطي للأشياء ألوانا اكثر واقعية بينما حين اعاد رسم المشهد نفسه عام 1904، حملت الوانه صبغة زرقاء بعد ان كانت رمادية وتلألأت اللوحة بالألوان الصفراء والبرتقالية والحمراء النقية فضلا عن تلك الضربات التي تدل على طريقة جديدة في تقنية الاظهار حيث اصبحت اللوحة اكثر شاعرية واقل واقعية(الشكل (3)).[3]

شكل (3)

(1) أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت لبنان، 1981، ص17.

* لعبت الاكتشافات العلمية في العلوم الفيزيائية دورا كبير في تغيير أنماط الرسم، لكنها لم تكن العامل الوحيد، فالتحولات التي شهدتها اوربا على الصعيد السياسي والاجتماعي والفكري، وانفتاح العالم، وتطور العمارة، واختراع الكاميرا وصناعة انبوب اللون، وغيرها ساهمت في تلك التحولات الشكلية في الفن الحديث.

(2) مولر، جوزيف أميل، الفن في القرن العشرين، ترجمة مهاة فرح الخوري، دار طلاس، دمشق، 1988، ص18

(3) ينظر في ذلك:"الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 19

لقد بدا المتحول الشـكلي في أعمال مونيه يأخذ نوعا من التأويل أرتكز على اقتناص اللحظة بحسـاسـية عالية تأكدت لاحقا في أعماله، إذ إن رسـمه لبناية البرلمان ولزنابق الماء رغم ما شـهدته من تحولات واضـحة قياسـا بأعماله الأولى، إلا أنها ظلت محافظة على نوع من المرتكزات

الطبيعية، غير أن اعماله نباتات البركة وعلى ضـــفاف الزنابق المائية (الشـكل (4)) والصـفصـاف الباكي كانت أكثر تأويلا وابتعادا عن الواقع فبدت اللوحات وكأنها ضـربات من الالوان المتشـابكة بل ان مونيه في اواخر حياته أنتج اعمالا تكاد تكون تجريدية [1]

شكل (4)

غير أن تلك المعالجات لتحولات الشـــكل في الانطباعية تفاوتت من رسـام إلى آخر، فعلى سـبيل المثال نجد سـسـلي الذي (ظل حتى عام 1877 أســـتاذا في التعبير عن ظلال المعاني والتحولات الرهيفة، لكنه في حماســـته لأن يحذو حذو مونيه حاول أن يزيد من حيوية ألوانه إلى ابعد مدى وشـــرع من ذلك الحين يعمل جاهدا على تحقيق ذلك، إلا أن رسـمه صـار عموما اقل إقناعا) [2].بينما نجد بعض تحولات الشـكل في الرسـم الانطباعي أصـبحت منطلقا تأسـسـت عليه مدارس أخرى لاحقا، كما في المتحول الشكلي في أعمال سيزان، التي ظهرت فيها معالجات

الشكل (5)

جديدة في المنظور اعتمدت اللون، والتسـطيح، والبناءات الهندسـية التي شكلت متحولا هاما للشكل أثر في هوية الرسم الحديث (الشكل (5)).

إن سيزان (بإدخاله بنى هندسية في تحديد المساحات والأشكال – معتمدا الاســطوانة، الكرة، المخروط، كمظاهر لأشــكال الطبيعة – أقام "جســرا" بين الأكاديمية والتيارات الفنية الحديثة، معيدا إلى الأشياء ثقلها وثباتها)[3].

ويمكن القول بأن الانطباعية التي كشـفت عن أهمية التجربة الذاتية للفنان في رسم العالم تنوعت اتجاهات روادها، وتنوعت بالتالي التحولات الشكلية التي مرت بها.

لقد حاول سيزان من خلال اهتمامه بالأشكال ان يمثل الاشياء كما يحس بها، اي انه كان يبتعد

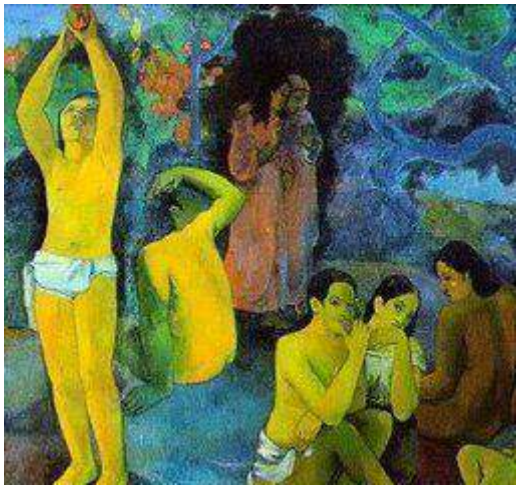
[1] ينظر في ذلك: مولر، جي. أي وفرانك ايلغر، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1988، ص29

[2] مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص 30

[3] الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 56

جهد امكانه عن عملية النقل والنسخ الالية التي تشبه انعكاس الصورة في المرآة، او تمثيل الاشياء بشكل تقليدي بل انه ابتعد كذلك عن كل ما يعد دخيلا على نقل الاحساس كالعواطف والمعتقدات وكل الافكار الاخرى التي تؤثر في نقاوة الاحساس فقد كان يبحث عن حس خام، تطغى اهميته على اهمية المظهر [1].

وعند النظر إلى أعمال غوغان (الشكل (6))، نجد تحولا آخر للشكل، إذ أن "الأشكال المبسطة غير المشكلة، المحددة بغزارة، والموضوعة بلا انتظام على أرض تجريدية مسطحة كانت الشيء ذاته الذي ينشده غوغان تماما"[2].



الشكل (6)

لقد ميز التحول الشكلي في أعمال غوغان العودة إلى البدائية فقد كان يرى " أن التجديد في الفن لا يتم باللجوء إلى العلم، بل بالعودة إلى البدائية والى البربرية".[3] بالإضافة إلى الألوان الصريحة والتي تظهر بوضوح تأثره بها.

هناك متحول شكلي آخر له من الأهمية الشيء الكثير، فبجانب هندسية سيزان وتجريدية مونيه وبدائية غوغان فأن التحول الشكلي الواضح في تنقيطية جورج سورا، يشكل تحولا مهما في هوية الانطباعية، فقد تميزت أعماله بالدقة الخاضعة للمنطق (الشكل (7))، " وبدلا من اللانظامية والعشوائية اللتين طغتا على الفن في عصره، الأكاديمي منه والطليعي، قدم سورا بديلا متقنا. في البدء شارك العديد من معاصريه في أواخر القرن التاسع عشر ثقتهم بالطريقة العلمية، وبدا واثقا أن في الإمكان وضع فن الرسم على عتبة مرحلة شبه علمية)[4] وتمكن من الحفاظ على حساسية عالية في أعماله بالرغم من حرصه الكامل على تطبيق قواعده، التي تحدث عنها بإخلاص بوصفها تجارب كان النقاد يعدونها في مصافي الشعر حيث يقول " ان الكتاب والنقاد يرون الشعر فيما انتجه، كلا انا أطبق قواعدي فقط" وحتى في مقولته هذه لم يكن مصيبا في تقديري

اهمية نتاجاته الفنية فرغم انه كان شديد الالتزام بالقواعد الصارمة الا ان حساسيته لم تتأثر بصلابة النظام الذي خضعت له تلك النتاجات ذات الدقة والتقنية العالية والتكوينات البارعة التي ميزت هذا التحول الجديد في الشكل في الانطباعية.[5]

من التحولات الشكلية المهمة في الانطباعية معالجة الفضاء التشكيلي في أعمال ديغا، وخصوصا في لوحتي "لودفيك هاليفي في كواليس الأوبرا" (الشكل (8)) و " حلبة الرقص" (ففي الأولى بقي نصف اللوحة فارغا تقريبا، يقابله، خلف صورة الحقل الأول، فراغ، هو عبارة عن مساحة تبدو أكثر أهمية مما لو كانت مسجلة. ولعل ديغا شعر بأهمية هذه التجربة، لكن دون أن يتوصل إلى تثبيت مبادئ منهج جديد محدد. أما في اللوحة الثانية فان ديغا يربط بين مساحتين مختلفتين في اتساعهما وفي مميزاتهما، ويجمع بينهما، من خلال تناقضهما، في تأليف واحد. وتتأكد هذه المحاولة في لوحة ثالثة " مقهى المعزوفة" التي تشكل فعلا نقطة انطلاق لتقصي مدى خال من الحدود والعمق المنظوري المحدد والمقاس)[6].

---

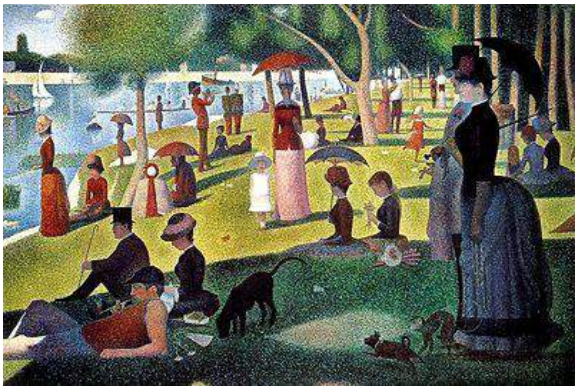
[1] ينظر في ذلك: ريد، هربرت، حاضر الفن، ترجمة سمير علي، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، 1983، ص 43
[2] باونيس، آلان، الفن الأوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص 87
[3] الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 27
[4] الفن الاوربي الحديث، مصدر سابق، ص 75
[5] ينظر في ذلك: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص 57
[6] الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص 51

في إعمال فان كوخ نجد متحولا آخر للشـــكل ، فصـــوره الشـــخصـــية ولوحة عباد الشـــمس وليلة نجماء(الشـــكل (9))وتلك المناظر التي رسمها في فرنسا ما هي الا تعبير عن خلجات داخلية تنبع من اتقاد روحه وما تحمله من تناقضـات بل انه كان واحدا من اهم الرسامين الانطباعيين الذي مثلت اعماله تأسيسا لهوية الاتجاه التعبيري في عصـر الحداثة من خلال اعماله التي حملت انسـجاما بين الوانها وحيويتا واهتماما صـــارما بالشـــكل وتوازنا لافتا.(1) مستخدما اللون الصـافي للتعبير عن المسـافة والمنظور، بتأثيرات من الفن الياباني، وممهدا للتعبيرية والوحشية.

وخلافا للانطباعيين، وحرصـــهم على التصـــوير في الهواء الطلق، عمد الرســـامون الرمزيون إلى العمل داخل المشـــغل مســـتندين إلى رســـوم أولية معتمدين على الذاكرة التي تحتفظ بالســـمات المعبرة عن جوهر الأشياء. وقد كانوا يهتمون بإعادة انتاج الموضـــوع بعيدا عن صـــورته الظـاهريـة مؤكـدين على محتواه اللاعقلاني الذي تنقله تلك الاشكال الظاهرية الى المشاهد باســـتعمال المســـاحات الكبيرة ذات الالوان الصـافية والخطوط التي تعبر عن قيم روحانية وتصوير الاشياء بعيدا عن حقيقتها في الطبيعة بشكل يخضـع لتصـورات الفنان نفسـه اي انهم كانوا يعيدون صـياغتها بما يخدم الموضـوع دون الالتزام بمظهرها الواقعي معتمدين التحوير، بل التشويه أحيانا (2).

الشكل (9)

الشكل (7)



الشكل (8)

(1) ينظر في ذلك: الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 28.
(2) الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص 66

ثم جاءت التعبيرية والوحشية بمتحول شكلي آخر كان أساسه (أن الفن ينبغي ألا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية. وكما كتب فرانز مارك:"نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر التي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة)[1] ، كما عبرت عن ذلك التعبيرية في أعمال جورج رو التي بدا فيها الشكل وكأنه مصنوع من ضربات سوط، بصبغته الثرية والمهذبة، وفي أعمال موديلياني التي سعى فيها إلى تبسيط الشكل لا انحلاله وتأكيده على الخط في التعبير، إلى أعمال شاغال، التي قامت محاولات الابتكار لديه على العلاقات بين الكائنات البشرية والحيوانات والأشياء (الشكل (10)).

الشكل (10)

وتعد هذه التحولات في الوحشية والتعبيرية مرتبطة بالمحاولات السابقة التي مارستها التيارات الفنية في نهاية القرن التاسع عشر والتي أدت إلى تأكيد هوية الاتجاهات والمدارس الفنية من خلال تحولات الشكل والتعبير ووسائله.

ثم مرت الوحشية بتحول مفاجئ ومهم جدا فقد تخلى اغلب الوحشيين عن استخدام الألوان الصارخة واستبدلوها بألوان أكثر هدوء كالبني والأخضر والأزرق الغامق وبدأوا ينتجون اعمالا تحتوي على تراكيب هندسية كما في أعمال دوران ودوفي وبراك وفلامنك وفريتز، فضلا عن ان الوحشية من وجهة نظر أخرى قد أعطت كل ما لديها ولم تعد قادرة على منح المزيد من خلال عنف اللون وشدته.[2]

إن هذا التحول الذي طرأ على صعيد الشكل في الوحشية بسماته الهندسية وأشكاله المتقشفة الرزنة قد ساهم بشكل واضح في ظهور مدرسة جديدة.

لقد كانت جميع تحولات الشكل التي أنتجتها التيارات الفنية في السنوات العشرة الأولى من القرن العشرين مرتبطة بالتغيرات الفنية التي بدأت مع الانطباعية، والتي أكدت على اللون والتعبير المباشر وقامت بالمبالغة في اللون والشكل، غير أن تحول الوعي وتطوره أنتج ردود أفعال عنيفة (وأولى ردود الأفعال هذه تمثلت بالتكعيبية التي جاءت لتجسد هذه الرغبة لإعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة، بعيدا عن السهولة والإغراءات التي لجأ إليها الانطباعيون والوحشيون)[3].

الشكل (11)

ويعد هذا التحول الأكثر عمقا في الرسم حتى الربع الأول من القرن العشرين، التحول الذي فتح الباب باتجاه تطور كبير وخلاق في الفن شهدته أوربا بعد ذلك.

لقد كان التحول الشكلي في التكعيبية مؤسسا على قصد واع بكل تفاصيل عملهم فقد "كان التكعيبيون الأوائل وخصوصا بيكاسو (الشكل (11)) وبراك تقودهم إرادة واعية وقصد فعال في كل حرفيات وبنى العمل الفني"[4]، وخضعت تحولات الشكل عندهم إلى التحليل والتركيب في إطار ثورة على نمط الشكل وبنائه فضلا عن اللون.

(1) الفن الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص 135
(2) ينظر في ذلك: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص77
(3) الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص91
(4) حيدر، نجم عبد، وآخرون، دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، 2004، ص189

كما أن استخدام التكعيبيون لخامات مختلفة وللكولاج في أعمالهم شكل تحولا آخر في الرسم الأوربي الحديث. بالإضافة إلى ما (شهدته التكعيبية من تحولات تركيبية في بناء الصورة من خلال تنوع التقنيات المستخدمة)[1].

متحولات الشكل في الدادائية أخذت منحى آخر، فقد سعى مارسيل دوشامب إلى استعمال الجاهز والعادي في اعماله الفنية كما في عمله الشهير الينبوع (الشكل (12)) حيث قام باقتناء مبولة جاهزة الصنع ووقع عليها باسم صانع ادوات صحية وارسلها جمعية الفنانين المستقلين في نيويورك عام

الشكل (12)

1917، وكذلك الفنان بيكابيا الذي كان يرسم للوحات ميكانيكية منضبطة تضم مكائن وعجلات مسننة مرسومة بشكل مبهم.[2]وليس من المبالغة الاعتقاد بأن هذا الطرح شبيه كل الشبه بفنون ما بعد الحداثة والفنون المفاهيمية.

ثم جاءت السريالية بتحول آخر حين اعتمدت الشكل الواقعي الكلاسيكي في صنع شكل مركب، الشكل المركب في السريالية يتكون من أشكال واقعية ساهمت في تكوين لا يمت الى الواقع بصلة، (فهم واقعيون في تفصيلاتهم، لكنهم لا يجمعون صورهم أبدا في مكان واقعي، بل هم كما الحال في احلامنا – يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي مشغوفين بالاعتباطية والرؤى المرعبة).[3]

غياب التجنيس في هوية فنون ما بعد الحداثة

تلك التحولات التي مثلت مرحلة مهمة من تاريخ الفن التشكيلي في مرحلة الحداثة مثلت قاعدة لانطلاق تحولات من نوع آخر جاءت بها مدارس ما بعد الحداثة، فأغلب التحولات في مدارس الحداثة ضلت محافظة على خصائص اللوحة التشكيلية الخارجية وتقنيات إظهارها، والأعم الأغلب منها كان تحولات في الشكل، غير إن ما بعد الحداثة برفضها لأي قاعدة أو قانون مسبق إنما شرعت لتداخل أجناس الفن وتهديم قدسية الحدود التي كان يؤمن بها أكثر الفنانين حرية في مدارس الحداثة.*

كان الفن والعمارة سباقا في تناول تلك المفاهيم التي تمثلت برفض الأنساق السائدة والتمرد على الأيقونات " فقد ظهرت ما بعد الحداثة أولا في مجال التشكيل والرسم والعمارة والهندسة المدنية، قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتكنولوجيا وباقي العلوم والمعارف الإنسانية"[4].

فنجد المفكرين قد اهتموا بكسر كل ما هو مألوف والخروج عن الأنماط والقواعد السائدة وتقويضها إذ نجد ليوتار يعطي للكاتب او الفنان صفة الفيلسوف في نتاجات ما بعد الحداثة لان النصوص او الاعمال التي ينتجها المبدع لا يتقيد باي قواعد تحدد وتحكم طريقة انتاجه كما انه لا يمكن الحكم عليها اثناء التلقي من خلال تطبيق مقولات مألوفة، لان القواعد التي تسبق انتاج العمل الفني والمقولات هي نفسها ما يبحث عنه الفنان، اي ان المبدعين في عصر ما بعد الحداثة يعملون دون قواعد مسبقة بهدف صياغة قواعد جديدة "[5].

ولم يعد التعامل مع النتاجات الأدبية والفنية من خلال علاقتها بالقيمة الأخلاقية وبوصفها وثائق تحكي لنا عن الحياة أو مرايا تعكس واقع الحياة " بل على أساس ماهيتها وما تفعله كشكل فني مستقل بذاته"[6] .

---

(1) حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، مصدر سابق، ص326

(2) مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص 121

(3) مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص132

* لابد من الإشارة الى ان اعمال دوشامب كانت خالفت كل القواعد والأسس التي نشأت عليها صناعة اللوحة التشكيلة بل الفن التشكيلي بوجه عام، وكان يملك من الجرأة ما جعله سابقا لعصره، فاختيار مبولة جاهزة الصنع وعرضها في صالة للعرض امر يحتاج الى جرأة لا تقع ضمن الأفق الثقافي لأوربا، بل أن موضوع مثل هذا لا يمكن تداوله وتلقيه من قبل حتى النخب.

(4) http://www.alukah.net/publications_competitions/0/38509/

(5) عطية، د. أحمد عبد الحليم، ليوتار والوضع ما بعد الحداثي، دار الفارابي، بيروت –لبنان، 2011، ص 96-97.

(6) بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ابو ضبي – الامارات العربية المتحدة 1995، ص44

كما ان فكرة موت المؤلف تعد واحدة من افكار ما بعد الحداثة وقد تزامن ظهورها مع اعلان ميشـــيل فوكو عن موت الانســـان عام 1966 ، اذ اصبح تاريخ حياة المؤلف او المفكر او الرسام وميوله الفكرية لا تعني شيئا ازاء النص السردي او البصري، لان دور المنتج ينتهي عند انتاجه النص ويأتي بعد ذلك دور المتلقي الذي يشـــارك في عملية الانتاج من خلال تأويلاته عند قراءة النتاج الادبي او الفني، وهنا يرفض انصـــار ما بعد الحداثة أي هيمنة للمؤلف على المتلقي او على النص بل انهم يرون ان النص لا يكتبه مؤلف واحد فهو عبارة عن مجموعة متفاعلة من النصـــوص يســـتحضـــرها المؤلف عند إنتاجه للنص.• كما أن على المؤلف أن يقدم نصـــا مفتوحا قابلا للتأويل وان لا ينتج نصا مباشرا أو واضحا بل يفضل أن يكون النص غامضا كي يتفاعل معه المتلقي بشكل ينتج تأويلا اكبر عند التلقي، فهم يرفضون أي نص مغلق انطلاقا من عدم إيمانهم بالحقائق المطلقة والثابتة.

وفنون ما بعد الحداثة تضم فئة واسعة من الاتجاهات التي بدأت حوالي عام 1970 وما بعدها، والسمة المميزة لهذه الفنون رفضـها للأســس الجمالية التي قامت عليها فنون الحداثة بل وحتى ما قبلها من اتجاهات فنية وقد تزامن هذا الرفض مع التطور التكنلوجي في العالم الجديد وتبنى فكرة أن الفن يجب أن لا يكون مختصا بفئة اجتماعية دون غيرها أو مترفعا عن الذوق الشعبي كما ان تلك الفنون قد اعتمدت التجريب كشـــيء رئيســـي يرتكز على فكرة ان كل شـــي مباح في الفن "فدأب فنانو ما بعد الحداثة الترويج إلى فن الحياة اليومية في توظيف الجاهز والاســـتهلاكي والإعلامي كفن البوب " الفن الشـــعبي " والفن المفاهيمي، والواقعية الفائقة، والفن البيئي، وفن الارض، وفن الحدث، وفن الأداء، وفن التجهيز، وفن الفيديو، والفن الرقمي، "[1]

ففي الفن الشعبي نجد بشكل واضح استعمال الشائع والمتداول وتوظيف الإعلام وأساليب الدعاية الأمريكية كتعبير عن العودة إلى مظاهر الحياة الحديثة ووســائل الثقافة الشــعبية والرائجة المرتبطة بنمط الحياة اليومي، فعلى ســبيل المثال وكما في (الشــكل (13)) اســتعمل أندي وارهول صــورة فوتوغرافية لرمز إعلامي وشــعبي كثير التداول في الحياة اليومية الإعلانية ضـــمن معالجات تضـــمنت التكرار لنفس الصــورة حيث يمثل هذا الاتجاه توظيف لواقع المجتمع المعاصــر. ويمثل هذا النموذج ارتباط النتاج الفني بالبنية الاجتماعية للحياة اليومية.

الشكل (13)

والفن المفاهيمي او فن الفكرة الذي ظهر في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين يعد خليطا من "الفن التقليدي وفن اللافن"* ظهر في أمريكا كرؤيا جديدة للواقع تحاول ربط الفن بالحياة من خلال تحويل فكرة الفنان إلى منتج فكري باستخدام أي وسيلة كانت دون التقيد بالأسس والقواعد الجمالية المألوفة.

كما في عمل الفنان الأمريكي "جوزيف كوزوث": كرسي واحد وثلاث كراسي (الشكل (14))، والتي مثل كرسي خشبي حقيقي وصورة لكرسي وكتابة مطبوعة لوصف الكرسي في القاموس.

فمفهوم الكرسي هو موضوع هذا العمل الذي يرتبط بهوية الأشياء في الحياة، فصورة الكرسي

• ينظر في ذلك:" نيتشه وجذور ما بعد الحداثة" عطية، الدكتور أحمد عبد الحليم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2010 ص 142

[1] محمد جاسم، بلاسم، الفن والعمارة، ص12- 13، بغداد. 2015.

* ينظر في ذلك " الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته 31

والكرسي والكلام المطبوع عن الكرسي كلها مصاديق مختلفة لمفهوم واحد يمثل شيئا شائع الاستخدام في الحياة اليومية.

ومن أنواع الفنون التي كسرت أنماط الرسم من جهة واستغلت الإعلام وقامت بدمج الكتابة مع الصورة وانتشرت في الساحات والشوارع هو الفن الكرافيتي (الشكل (15))، وهو " فن إعلاني يمحي قوانيني المعارض واللوحة المغلقة...فن يأتي قسرا إلى المشاهد ويلاحقه بالصورة والكلمة"[1] في كل مرافق الحياة في البيت والشارع ومحطة القطار.

الشكل (16)

أما فن الفيديو الذي ولد في مطلع الستينات في القرن العشرين والذي أسسه الكوري نام جون بايك والألماني فولف فوستيل فقد سعى شأنه شأن فنون ما بعد الحداثة إلى تحطيم الحدود التي تفصل بين الفن والحياة، ففن الفيديو كما عبر عنه مارك مرسييه (فنان وناقد فرنسي معاصر) هو فن هجين، فهو التلفزيون + الرسم هو السينما + الكهرباء هو النحت + الحركة واليوم لا نجد حقلا لم يجرب الفيديو مثل المسرح الفنون البصرية الموسيقى ... الخ فالفيديو يغزو الأرض.*

الشكل (15)

ففي (الشكل (16)) وهو صوره من عمل "داخل سلة المهملات" للفنان الكندي المعاصر فريدريك لافوا ينجح الماشي ضمن تكرار لا متناه، من إلقاء شيء ما في قعر سلة مهملات في مواجهة الكاميرا.

حيث استخدم الفنان الحركة المتكررة لتحقيق نفس الفعل بشكل لا نهائي، ولا يمكن تحقيق هذه الأفكار دون الاستعانة بالفيديو.

ان تلك الخيارات التي ميزت فنون ما بعد الحداثة تنطلق من فكرة عدم الاستقرار التي دعا إليها أنصار هذا الاتجاه، فمقاومة التقنين وكسر القواعد لابد أن تكون سمة دائمة في هوية الأعمال الفنية، وكما يرى لوتيار " ان فن ما بعد الحداثة لا يمكن النظر إليه باعتباره فئة محددة دائمة من الأعمال وذلك لان ما بعد الحداثة لا تتحقق إلا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والإفلات منها، وفي صورة تشكك جذري في كل ما هو معروف ومألوف والثورة عليه"[2]

يتفق الجميع على تأثر الثقافة والتنظيم الاقتصادي والبناء الاجتماعي بتيار ما بعد الحداثة، إذ أن الثقافة الفنية لم تعد مقتصرة على طبقة دون غيرها فالفارق بين الثقافية العالية والثقافة الشعبية قد انمحى تماما في الخطاب الفني وأصبح النتاج الفني موجها للاستهلاك العام، كما أن البناء الاقتصادي تأثر هو الآخر وأصبح أكثر مرونة حيث أصبحت الصناعات الكبرى متوجهة نحو إنتاج استهلاكي سريع يحقق منافع متعدد وضعيفة، يتم فيها تشجيع العمل المؤقت وتجاوز المحلية من خلال استغلال التكنلوجيا الحديثة التي عززت

---

[1] محمد، بلاسم، وسلام جبار، الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته، مكتبة الفتح، بغداد، 2015، ص50.

* ينظر في ذلك: " مهرجان الفن الآن الدولي الاول للفيديو آرت، ترجمة حازم ابراهيم، مرسيليا 2009 ص7.

[2] ما بعد الحداثة والفنون الادائية، مصدر سابق، ص 24

وسائل الاتصال وجعلت من العالم قرية صغيرة يمكن الوصول إليها، وبعبارة أخرى فقد هيمن الاستهلاك الجمعي والإنتاج الفوري وضاعت الفوارق بين الطبقات الاجتماعية في مجتمع ما بعد الحداثة• .

تنوعت أنماط الفن وتكاثرت بسبب غياب الحدود بين تصنيفاتها، وظهرت فنون جديدة لا تتردد في استخدام أي شيء في تكوين وإنتاج الأعمال الفنية التي لم تعد مجرد لوحة ذات أبعاد قياسية أو نحت من رخام، وإنما صار الفنان يستخدم كل الوسائل في تحقيق أهدافه الجمالية لإنتاج أعمال خرجت عن المقاييس الشائعة ليس في الفنون الكلاسيكية التي سبقت عصر الرومانس فقط بل حتى عن فنون الحداثة.

الخاتمة:

ووفقا لما تقدم يمكن ادراج بعض النتائج التي تمخضت عنها هذه الدراسة المختصرة وهي:

مثل المتحول الشكلي في اعمال الحداثة اهم خصائص هوية المدارس التشكيلية وقد كان اقتناص اللحظة بحساسية عالية ونقل الاشكال بشكل مؤول بعيد عن الواقع واستعمال الالوان الصريحة بضربات الفرشاة الكثيفة والاهتمام بالقضايا العلمية المتعلقة بتحليل الون والضوء، من أبرز خصائص هوية المدرسة الانطباعية.

وكانت متحولات الشكل في المدرسة الرمزية والتي مثلت أبرز خصائص هويتها الاعتماد على الذاكرة في التعبير عن جوهر الاشياء واعادة انتاج الموضوع بالارتكاز على المحتوى اللاعقلاني بعيدا عن الصورة الظاهرية باستخدام المساحات الكبيرة ذات الالوان الصافية.

اما هوية المدرسة التعبيرية والمدرسة الوحشية فقد حكمت خصائصها متحولات الشكل التي كان اساسها عدم التقيد بالانطباعات المرئية والاهتمام بالتعبير عن التجارب العاطفية والقيم الروحية.

وحملت هوية المدرسة التكعيبية سمات ارتكزت على انتاج اشكال بقصدية واعية والذي يعد التحول أكثر عمقا في الربع الاول من القرن العشرين، حيث خضع الشكل الى التحليل والتركيب ودخلت خامات اخرى في انتاج الاعمال باستعمال تقنية الكولاج.

التحول المهم الاخر الذي اسس للفنون المفاهيمية جاءت به النتاجات الدادائية عبر الفنان مارسيل دوشامب والتي كانت خصائص هويتها البارزة استعمال الجاهز والعادي في الاعمال الفنية.

اما متحولات الشكل في السريالية فقد كانت تنبع من عملية تركيب من اشكال واقعية بهدف انتاج مركبات لا تمت الى الواقع بصلة والتي تعد من أبرز خصائص الاتجاه السريالي.

اما الاتجاهات الفنية في مدارس ما بعد الحداثة فقد غاب التجنيس عن هويتها وامتازت بكسر كل ما هو مألوف والخروج عن الانماط والقواعد السائدة وتقويضها، ورفضها للأسس الجمالية التي قامت عليها فنون الحداثة واعتمادها التجريب بالارتكاز على فكرة ان كل شيء مباح، وغياب الحدود بين اجناس الفن فظهرت إثر ذلك اتجاهات وانماط من الفنون لا تتردد في استخدام اي شيء في انتاج الاعمال الفنية التي لم تعد مجرد للوحة او نحت.

المصادر

1- أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت لبنان، 1981.

2- باونيس، آلان، الفن الأوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.

3- بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ابو ضبي – الامارات العربية المتحدة 1995.

4- حيدر، نجم عبد، وآخرون، دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، 2004.

5- عطيه، الدكتور أحمد عبد الحليم، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة" دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2010.

• ينظر في ذلك، ما بعد الحداثة، اعداد وترجمة، محمد سبيلة وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب. 2007، ص 20،

6- ريد، هربرت، حاضر الفن، ترجمة سمير علي، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، 1983.
7- عطية، د. أحمد عبد الحليم، ليوتار والوضع ما بعد الحداثي، دار الفارابي، بيروت –لبنان، 2011.
8- الكناني، د. محمد، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، أطروحة دكتوراه عير منشورة.
9- ما بعد الحداثة، اعداد وترجمة، محمد سبيلة وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب. 2007.
10-ما بعد الحداثة والفنون الادائية.
11-محمد جاسم، بلاسم، الفن والعمارة، مكتبة الفتح، بغداد. 2015.
12-محمد، بلاسم، وسلام جبار، الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته، مكتبة الفتح، بغداد، 2015.
13-مهرجان الفن الآن الدولي الاول للفيديو آرت، ترجمة حازم ابراهيم، مرسيليا 2009.
14-مولر، جوزيف أميل، الفن في القرن العشرين، ترجمة مهاة فرح الخوري، دار طلاس، دمشق، 1988.
15-مولر، جي. أي وفرانك ايلغر، مئة عام من الرســـم الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1988.
16-ستالابراس، جوليان، الفن المعاصر، ترجمة مروة عبد الفتاح شحاته، ط1، مؤسسة هنداوي، مصر، 2013.
17-الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته.

http://archive.aawsat.com/details.asp?section=19&article=684364&issueno=12269#.Vpjw3lR97IU
http://revsoc.me/arts-and-literature/33508
http://www.alukah.net/publications_competitions/0/38509
http://elaph.com/Web/news/2011/7/668931.html