(استمارة تحليل)

مكوناته					الرموز التي أدخلت على العمل النحتي																				
					آدمية				نباتية				حيوانية			هندسية			اسلحة						
حيوانية	هندسية	أسلحة	تراثية	متنوعة	رجال	نساء	أطفال	أجزاء	نخيل	سنابل	أشجار	أخرى	خيول	طيور	اسماك	دوائر	مثلثات	مكعب	دروع	رماح	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	أخرى
					×	×	×		×							×	×								
		×	×	×													×	×	×						
			×	×					×																
				×		×																			
				×	×																				
			×	×	×	×	×			×															
		×	×	×	×	×					×	×										×	×		
	×		×	×					×								×								
			×						×																
			×	×																					
×		×	×		×										×						×	×	×		
			×	×				×																	
×		×	×	×	×				×					×								×	×	×	×
×			×	×	×	×	×	×	×	×	×	×		×											
×		×	×		×								×							×					
×			×					×						×											

الرموز التي أدخلت على العمل النحتي																					
تراثيـــــة								متنوعـــــة						استلهام الموروث الحضاري				نوع الاستلهام			
خط	شكل	خيم	خرز	محاريب	شياطين	شكل	شعلة	كتاب	جبال	أقفاص	مياه	سلاسل	حقائب	رافديني	قبل	اسلامي	اخرى	شكل	مضمون	فكرة	طبيعة
														×						×	×
×	×					×								×		×		×			
×											×			×		×		×	×		
							×	×						×					×	×	×
									×					×							×
										×				×		×		×	×		×
×											×			×		×		×			
	×					×				×		×		×		×		×			
														×							
		×									×			×	×		×	×	×		
														×	×				×		
			×											×		×	×				
				×										×		×		×	×	×	

					×			×					×	×		×		×	×		
														×		×					
														×			×				

ت	التأثر بالأساليب او المدارس الفنية الحديثة					الفكرة الحديثة	
	واقعي	تعبيري	رمزي	تجريدي	اخرى	ذاتية	متأثرة
١	×	×	×	×	×	×	×
٢	×	×	×	×		×	×
٣	×	×	×			×	×
٤	×	×	×			×	×
٥	×	×	×				×
٦	×	×	×		×	×	×

٧	×	×	×	×	×	×	×
٨	×		×	×	×		×
٩	×	×	×			×	×
١٠	×	×	×	×	×	×	×
١١	×	×	×			×	×
١٢	×	×	×	×		×	×
١٣	×	×	×			×	×
١٤	×	×	×		×	×	×
١٥	×	×	×			×	×
١٦	×	×	×			×	×

استمارة مجتمع وعينة البحث

ضمن عام (١٩٨٠-١٩٩٠)

ت	اسم الفنان	اسم العمل الفني
١	عزام البزاز	الشعب الرايات الشهيد المناضل من التراث الفدائي الفلسطيني
٢	خالد الرحال	الجندي المجهول عروس مندلي التاميم

٣	اسماعيل فتاح الترك	نصب الشهيد تكوين
٤	باسم محمد صالح	الطموح الانفجار الفارس
٥	عبد الحميد فاضل	القيود الالهة الام
٦	مرتضى حداد	الشهادة بيت عراقي جدارية النصر السومرية الشهيد
٧	ليث فتاح الترك	الحرب والحياة صب الماء المقدس النصر
٨	هادي الشمري	مجد بابل نحن الاقوى مقاتل اشوري

٩	محمود عجمي	موت نخلة التميمة اسد بابل
١٠	طارق مظلوم	نصب الانتصار نصب المقاتل العراقي
١١	عبد الجبار عبد الستار	نصب بلاط الشهداء نصب الطفولة والسلام
١٢	سهيل الهنداوي	الفارس الجريح القادسيتين الحداد صيد الاسود
١٣	سعد البصري	الحرب والسلام تكوين

١٤	محمد غني حكمت	حضارة الطيران الجنية تخرج من القمقم البصرة الطب عند العرب
١٥	صابر الزهاوي	الفرسان كلنا مشروع دائم للاستشهاد
١٦	كريم خضير	الكف طائرة عراقية حطام طائرة تكوين
١٧	عبد الجبار البناء	شناشيل عراقية
١٨	اتحاد كريم	عيون العراقيات في عيون زرقاء اليمامة

(استمارة معلومات)

العمل	السنة	القياس	النوع	مكان وجود العمل
شعب	١٩٨٢	١٤م X ١.٥م	بارز	بغداد – ساحة الاحتفالات.
جندي المجهول	١٩٨٢	ارتفاع السارية ٤٢ م	مدور	بغداد – ساحة الاحتفالات.
مهيد	١٩٨٣	ارتفاع ٤٠ م	مدور	بغداد – شارع فلسطين.
	١٩٨٤	ارتفاع ٧٠ سم	مدور	مركز الفنون.
	١٩٨٥	ارتفاع ٧٥سم	مدور	بابل – احدى المواقع.
	١٩٨٥	طول٥٠سم ، ٥٠سم عرض	بارز	مركز الفنون .
لحياة	١٩٨٦	ارتفاع ٣٠،١ ، عرض ٦٥ سم	بارز	مركز الفنون .
	١٩٨٧	ارتفاع ٩٠، ١ م	مدور	مركز الفنون .
ة	١٩٨٨	٥٠ × ٢٢ سم	مدور	بابل قاعة نقابة الفنانين .
يات الشموخ	١٩٨٨	ارتفاع ٥،٤م ، عرض ٥،٤م	بارز	الاعظمية .
انتصار	١٩٨٨	الارتفاع ٢٣م	مدور	البصرة – ساحة سعد .

	١٩٨٩	الارتفاع ٥٠ سم	مدور	بابل– قاعة نقابة الفنانين.
قاتل العراقي	١٩٨٩	الارتفاع ١٠، ١٢ م	مدور	بغداد – ساحة باب المعظم
لط الشهداء	١٩٨٩	٦م×١٥م، ١٠م×١م، ٥م×٢م	بارز ومدور	بغداد – الدورة.
جريح	نهاية الثمانينات	ارتفاع٣م، عرض ٥،١ م	مدور	احدى المواقع.
لسلام	١٩٩٠	ارتفاع ٣٠ سم ،عرض ٥٠ سم	مدور	ضمن مقتنيات الفنان.

شكر وتقدير

اشكر اللهسبحانه وتعالى ان مكذني من إنجاز بحثي هذا وتخطي صعوباته لإظهاره بهذه الصورة راجية منه تعالى النجاح والتوفيق.

أتقدم بوافر الشكر والتقدير الى أستاذي الفاضل **الأستاذ أحمد فؤاد العزاوي** لملاحظاته وتوجيهاته السديدة ولما ابداه من ارشادات واراء اثرت البحث بمعلومات قيمة ومهمة.

كما أتقدم بالشكر والامتنان الى الأستاذ **د.سعد البصري** والأستاذ **د.زهير صاحب** والأستاذ **د.مكي عمران** والأستاذ **د.جبار العبيدي** لما أبدوه من مساعدة في مجال اختصاصهم.

وكذلك أشكر جميع الزميلات والزملاء على حبهم وتعاونهم وأوجه شكري الى كادر مكتبة كلية الفنون الجميلة لتقديمهم كل أشكال المساعدة والعون في توفير مصادر البحث.

كما لا يفوتني ان أشكر جميع العاملين في مكتب الألفة ومكتب الفتح لجهودهم الكبيرة في أظهار البحث بهذه الصورة.

وأخيراً شكري وحبي وإمتناني لأفراد عائلتي الحبيبة الذين أحاطوني برعايتهم الكريمة . والى كل من قدم لي أي شكل من أشكال المساعدة.

ومن الله التوفيق

الباحثـــة

الأهـــداء

الى منبـع العطاء الدائم ...

والــدي العزيز

الى التي أضاءت بحبها وحنانها شموع حياتي

أمـــي العزيزة

الى علـــي .. محمـــد .. مهنـــــد

أخـــوتي الأعـزاء

الى حبيبتي ورفيقة عمري هبـة

أختـــي العزيزة

الى صديقتي .. خالتي الحبيبـــة

خالتـــي هنـــاء

جـولان

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

وَأَنْ لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ ۞
وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَىٰ ۞ ثُمَّ يُجْزَاهُ
الْجَزَاءَ الْأَوْفَىٰ ۞

صدق الله العظيم

سورة النجم
الآية ٣٩-٤١

جامعة بغداد

كلية الفنون الجميلة

المنحوتات العراقية المعاصرة

بين الموروث والحداثة

(١٩٨٠ – ١٩٩٠)

رسالة تقدمت بها الطالبة

جولان حسين علوان الخفاجي

إلـــى

مجلس كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / النحت

بإشراف

الأستـــاذ

أحمد فؤاد العزاوي

١٤٢٤هـ　　بغداد　　٢٠٠٣م

الفصل الأول

المقدمـــة

الفن نشاط انساني وهو نتيجة لفيض فكري وعاطفي يحدث في ثنايا الفنان الذي بدوره يقوم بالتعبير عنه بواسطة الاشكال والالوان والخطوط، وتباعاً فان الفنان في الاساس يحتاج الى المهارة الفنية والبراعة الادائية، لكي يكسب نتاجه الفني اثارة لاسيما عند المتلقي وبالتالي تحقيق المستوى الجمالي، فتعبير الفنان القديم مثلاً افصح عن مضمون العمل الفني وتعبيره يمثل نقطة اتصال ما بين افكاره التي يحملها وما بين ذهنية المتلقي، فالاعمال الفنية القديمة والتي ظهرت في الفترات الزمنية المتعاقبة. التي سجل فيها فنانا القديم اعلى مراحل الوصف الحقيقي اثبتت انه كان فنانا ذا اسلوب وخيالاً خصباً وذا تعابير لها قصدية عالية تحمل في طياتها ارادة واعية تحقق اشكالها في صميم اهدافها وهذا ما اثبتته الاثار الفنية القديمة، فهذه الاثار كانت قد ترجمت افكار الفنان القديم في التعبير عن الاحداث التي مرت بالعصور القديمة وكانت خير شاهد استمر عبر الزمن، كان الخطاب الفني فيها يمثل صدق الانتماء وعمق الرؤية وانها وثيقة وذات قيمة تعبيرية، تدخل في صميم بلورة هوية الفنان العراقي بل هي جزء من المضامين الكبرى لكل فعل ابداعي فاعل ومغير.

وقد اكتشف الفنان العراقي المعاصر انه ينتمي الى ارث حضاري عميق يشكل له خزيناً عظيماً يقوم بتجسيده في تجربته الفنية فقام بالنهل من هذا العطاء الثر وبلورته الى شكل فني متجدد يحدد فيه مكونات عمله الفني التي شكلتها المؤثرات العامة للحياة، ((وقد كان لتأسيس جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين عام ١٩٥٦، وما تضمنه ذلك من اعتراف الدولة رسمياً بالفنان .. اثره البالغ في اثارة حماسة الفنانين، باتجاه استثمار

امكانات الفن لرفد الوضع الجديد ، وما نجم من تفجر الوعي الثقافي))[1] ((وقد ظهرت متغيرات جديدة حثت بدورها ثوابت اساسية في نفسية الفنان العراقي... وكانت تلك المتغيرات تبدو بشكل مؤثرات وحوافز ، هي وليدة المعاناة، وحالة الدفاع عن الذات والمجتمع معا... برزت عبر العمل الفني))[2].

وفي سياق بلورة رؤية تشكيلية اصيلة، استطاع الفنان العراقي، ان يستلهم موضوعات مختلفة عكست صلته بحركة الواقع الحضاري، وعمقه الانساني، فقد كانت هذه الموضوعات تبرز بجلاء في انتقاء الاساليب التي تعبر عن تجذر الفنان وصلته بحركة الحياة ((وابتداءاً بجواد سليم اصبح للفن العراقي المعاصر خصوصية حاضرة في التعبير ، انه يحمل روح العصر الذي يعيشه فضلاً عن التطور التقني الذي يواكبه من دون ان يفقد جذوره الفنية الاصيلة الممتدة عبر الآف السنين، أي الموازنة بين الموروث الحضاري وروح العصر الحالي))[3].

((لم تكن العودة الى الموروث، كما في اعمال الفنانين الا البرهنة على قيمة الماضي ذلك لان اكتشاف الذات يتطلب معرفة بالجذور ... ولكن الجديد ان الفنانين وجدوا في الموروث محفزاً لمناقشة القيم الكبرى او الاصيلة في ابداع مراتهم المعاصرة، ان التأثيرات قد دفعت بالفنانين العودة لدراسة موروثهم دراسة متأنية عميقة وقد اعطى هذا الاتجاه نتائج متقدمة ازاء المؤثرات الخارجية وهذا تعكس اعمال جواد سليم خاصة الحصيلة لدراسة الموروث بايجاز كان مفهوم الحداثة في العراق قد ارتبط بانجاز العمل الفني المتكامل: العمل الفني الذي يمتلك هويته الوطنية وتمثل روح العصر فيه... فالعودة الى الموروث كانت بمثابة مراجعة للتاريخ الخاص بالاسلوب وبالموضوعات ايضاً))[4]، وفي المرحلة التي سبقت الثمانينات اعطيت الاهمية للفن والفنانين ودفعهم نحو الامام وتوفير مستلزمات التقدم والتطور كافة وقد كانت الاعمال الفنية هي الاعمال المعبرة عن الاحداث المهمة فجاءت الاعمال مخاطبة لاحاسيس وافكار المتلقي وعبرت في الوقت نفسه عن القضايا المصيرية وبذلك اصبح للفن رسالة سامية بالغة الاثر عبر الفنان عن طريقه وعن نفسه وعن روح عصره واستغلال مواهبه الذاتية وقدراته الخاصة والاحساس الكامل بالمسؤولية تجاه عمله وفنه، اما في مرحلة الثمانينات فقد قام الفنان العراقي خلال هذه السنوات بتنفيذ العديد من الاعمال النحتية الاجتماعية والسياسية وقد جسدت هذه الاعمال مرحلة مهمة من تاريخ هذا البلد وهذه الاعمال سواء أكانت من النصب الكبيرة او

---

[1] سعد علي يوسف البصري، الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية (١٩٥٨ ، ١٩٩٣)، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦، ص٣-٤.

[2] شاكر حسن ال سعيد، الفن التشكيلي المعاصر، اشراف واعداد: ريتا عوض، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط١، ١٩٩٢، ص١٤٢.

[3] ابا ذر عماد محمد صادق البغدادي، العلاقة بين المادة والشكل في النحت العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١، ص١.

[4] عادل كامل، الحداثة في الفن التشكيلي العراقي، الموسوعة الصغيرة، العدد (٣ ، ٤)، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٧، ص٢٧-٢٨.

الجداريات او الاعمال الصغيرة في المعارض التي اقيمت فقد استطاع الذحات العراقي عن طريقها تحقيق الصلة بالموروث واعطاءها في الوقت نفسه صفة الحداثة وقد اصبح من الضروري الكشف عن هذه الاعمال الذحتية التي عكست فكر الفنان العراقي وهو يثبت انتماءه الى ارث حضاري عظيم وتأصيل تجربته الفنية الرائدة وتقويمها وربط الحاضر بالماضي عن طريق استلهام الموروث القديم ومزجه بالاساليب الحديثة، مما حدى بالباحثة الى ارشفة اعمال الذحات العراقي وذلك في البحث الموسوم (المذحوتات العراقية المعاصرة بين الموروث والحداثة) من عام ١٩٨٠-١٩٩٠ والتي كانت مرحلة صعبة في حياة العراقيين، ولكن الذحات العراقي تجاوز هذه المحنة واستمر يعمل على الرغم من الضغوط التي تحاول توجيهه بما يخدم مصالحها ولكن عمل في المزاوجة بين الموروث والحداثة حررت الذحات من التبعية الفكرية فكانت اعماله تنم عن روح عراقية تحمل صفات مميزة وتفترش الزمن بكل مدياته الحضارية.

مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في العلاقة بين الموروث والحداثة في المنحوتات العراقية المعاصرة من خلال الاتجاهات الفكرية والفنية المواكبة لمرحلة الثمانينات وحتى بداية التسعينيات.

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في :

١- امكان اعتباره كمصدر للطلبة المهتمين بدراسة الموروث الفني لحقب تأريخية مختلفة، وكذلك للمهتمين بدراسة الفن الحديث.
٢- عدم وجود دراسة متخصصة للمنحوتات العراقية المعاصرة، لاسيما للمدة (١٩٨٠-١٩٩٠) أي ان ميدان البحث لم يدرس سابقاً.
٣- حاجة المكتبة العراقية لمثل هذه الدراسة.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن :

١- الموروث الحضاري في المنحوتات العراقية المعاصرة.
٢- سمات الحداثة في الاتجاهات النحتية العراقية المعاصرة للمدة (١٩٨٠-١٩٩٠).
٣- خصوصية المزاوجة في المنحوتات العراقية المعاصرة وذلك بين الموروث والحداثة.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة المنحوتات العراقية المعاصرة والتي تم تنفيذها ما بين عام (١٩٨٠-١٩٩٠) وقد شملت الدراسة الاعمال النصبية الكبيرة في المدينة العراقية وبعض الجداريات مع بعض الاعمال النحتية الصغيرة وبخامات مختلفة واساليب متعددة وقد استثنت الباحثة التماثيل الشخصية التي نفذت في الساحات العامة في تلك المرحلة.

تحديد المصطلحات

١-النحت (Sculptur)

((نحت الشيء – نحاتة : نقش – نقاشة

نَحيدة – مَنحوتة ، منحوتة صغيرة او نحتية صغيرة منحوتات جمع منحوتة. نُحيدة جمعه نُحُتفي عالم الذحالة مستطيلات من خشب توضع في الخلايا ذوات الذحت فتقيم الذحل فيها.

نحوت: جمع نحت))[٥].

-عرف (ابن منظور) كلمة الذحت في معجم (لسان العرب والمحيط) ((بأنها الذشر والقشر ، ونحت الجبل ، يذحته ، قطعه. وفي التذزيل العزيز ((وكَانُوا يَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتاً آمِذِينَ))[٦].

ب-المفهوم الاصطلاحي

- عرف (ريد) الذحت بقوله ((الذحت هو فن حفر او قطع مادة ذات صلابة نسبية))[٧]

-عرفه (زكريا ابراهيم) فقال عنه ((فأن الذحت ان هو الا رسم في المكان))[٨].

-وكذلك جاء له تعريف اخر على انه ((عملية تطويع المادة ((الطين ، الجبس ، الاحجار، الخشب، المعادن وغيرها)) الى اشكال فذية تخدم غرضاً ما سواء كان بارزاً ام مجسماً او غائراً))[٩]. **اما التعريف الاجرائي للنحت** فهو:

تكوين اشكال مطابقة للطبيعة او غير مطابقة تكون على شكل رموز واخراجها بأسلوب ونسق معين وتحقيق شكل ذي مضمون معبر.

٢-التـــراث (FOLKLORE)

أ-المفهوم اللغوي:

ورث : (اورثه الشيء ابوه وهم ورثه فلان..

---

[٥] يوسف خياط ، معجم المصطلحات العلمية والفنية ، بيروت ، لبنان ، ص٦٦.

[٦] ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين ، لسان العرب والمحيط ، المجلد الثالث ، دار لسان العرب ، بيروت، ص٥٩٤.

[٧] هربرت ريد ، معنى الفن ، تر: سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ص٢٥٩.

[٨] زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧٧ ، ص٣٥.

[٩] زكريا ابراهيم ، الفنان والانسان ، دار عربية للطباعة والنشر ، (د. ت) ،ص٨.

الورِث والارث والتراث والميراث والموروث واحد وقيل الورِث و الميراث في المال والارث في الحسب وتوارثناه : ورثه بعضنا عن بعض))[١٠].

وعرفه (الرازي) فقال ((ورِث أَباه و(ورثَ) الشيء من ابيه (يرِثَه) بكسر الراء فيهما (وِرثًا) و(ورثَه) و(وِراثةً) بكسر الواو في الثلاثة و(ارثا) بكسر الهمزة و(أورثه) ابوه الشيء و(ورَّثه) اياه.و(ورَّثَ) فلان فلانا (توريثا) ادخله في ماله على وِرثِيته))[١١]

ب-المفهـوم الاصطلاحي:

-عرف (ابو الصوف) التراث على انه ((البحث في خصوصيات الامم والشعوب وربما ايضاً في خصوصيات الوحدات الجغرافية الاصغر مساحة، كالمدن ضمن وحدات جغرافية اكبر كالاقاليم والاقطار ، وان استمرارية التراث تعني دوام الصلة او الرابطة بين الماضي باشكاله المميزة وروح معاصرة متجددة))[١٢].

-وعرفه (البسيوني) ((بأنه تجارب السلف المنعكسة في الاثار التي تركوها في المتاحف او المقابر او المنشآت او المخطوطات وما زال لها تأثير حتى عصرنا الحاضر))[١٣].

وتتفق الباحثة مع التعريف الاخير وتتخذه تعريفا اجرائيا لها.

المـــوروث (INHERENT)

- عرفه (عبد خليل واخرون) في كتاب (علم البيئة) بأنه ((انتقال المعرفة من الانسان الذي هو جزء من السلوك العام للمجتمع ونظامه الى الاجيال الاخرى المتعاقبة ، وهذه الاجيال والتي يكون الانسان وحدة السلوك ، يعمل الانسان قراراته وينفذ بعض الانماط

---

[١٠] ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري ، لسان العرب ، ج٢ ، ص٢٠٠.

[١١] محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٢، ص٧١٦.

[١٢] بهنام ابو الصوف ، في ظلال الوادي العريق ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (٣٧٨) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص٩.

[١٣] محمود البسيوني ، اسرار الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٨٠،ص١٤٠.

مذها في حياته ويبذي بعض السلوك على التجارب الماضية للمجتمع))[١٤].

اما التعريف الاجرائي للموروث:

مكاسب متلاحقة صب فيها جهد الماضي، وهو خلاصة تجارب وثقافات متتالية وما تراكم خلال الازمنة من خبرات وفنون وعلوم انتقلت كمنجزاً معرفياً ثقافياً ذا معانٍ معبرة وهو نشاط استمر مع حياة الانسان لتكوين اثر او بناء. وهو المعبر عن مسيرة التاريخ.

٣-الحداثة (MODERNITY)

أ-المفهوم اللغوي:

-عرفها (الرازي) في كتابه (مختار الصحاح) ((واستحدث خبراً وجد خبراً جديداً . ورجل (حدَثٌ) بفتحتين أي شاب. فان ذكرت السن قلت (حديث) السن وغلمان (حدثان) أي احداثٌ))[١٥].

-عرف (لويس معلوف) كلمة الحداثة فقال عنها ((حدَثَ- حداثه وحدوثاً: عكس قَدَم. واذا ذُكر مع قدم ضم اتباعاً نحو ((اخذني ما قُدم وما حدَث) يعني همومه القديمة والحديثة. أَحدَثَه : اوجده وابتدعه. استحدثه : ابتدعه))[١٦].

اما (جميل صليبا) فيقول ان ((الحديث في اللغة نقيض القديم ويرادفه الجديد))[١٧].

ب-المفهوم الاصطلاحي:

-عرف (ريد) كلمة الحداثة على انها ((اسلوب يخرج على الاعراف السائدة ويسعى لخلق اشكال جديدة ملائمة للأحساس وادراك عصر جديد))[١٨].

-عرف (ما لكم برادبري وجميس مكفارلن) كلمة الحداثة ايضاً:

---

[١٤] عبد خليل واخرون ، علم البيئة ، مطابع جامعة الموصل ،١٩٨٥ ، ص٢٠٣ نقلاً عن: مرتضى عبود شهاب حداد ، الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ ، ص٦.

[١٥] محمد بن ابي بكر القادر الرازي ، مختار الصحاح ، مصدر سابق ، ص١٢٥.

[١٦] لويس معلوف ، المنجد في اللغة ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص١٢١.

[١٧] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٧١، ص٤٥٤-٤٥٥.

[١٨] هربرت ريد ، النحت الحديث ، تر: فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٤، ص٩.

((بانها حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الانسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة))[١٩].

-وتأتي ايضاً على انها ((نوع من البرجوازية الجمالية المتأخرة النابعة من الواقعية))[٢٠].

اما التعريف الاجرائي للحداثة:

التغيير الحاصل من حالة سائدة الى حالة اخرى بما يخدم الهدف الفني.

٤-المعاصرة (Contemporary)

أ- المفهوم اللغوي:

((العصر : الدهر ، والجمع اعصر واعصار وعصر وعصور)).

قال تعالى: (والْعصرِ ۞ إِنَّ الْأِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ).

العصر ما يسبق المغرب من النهار ويقال العصران الغداة والعشي .

الليل والنهار يقال لهما العصران والعصر اليوم))[٢١].

ب-المفهوم الاصطلاحي:

- عرف (بهنسي) المعاصرة على إنها((معايشة للظروف الراهنة))[٢٢].
- عرفها (عناد غزوان) ايضاً على إنها ((احدث زمن فني))[٢٣].
- في حين قال عنها (مؤيد سعيد) إنها ((وعي خطوات متتالية تربط -الماضي بالمستقبل -عبر الزمن المضاف على التوالي والذي نسميه نحن بالحاضر. وقد تكون خطوات المعاصرة للحركة الاجتماعية عبر الزمن))[٢٤].

اما التعريف الاجرائي: فقد تبنت الباحثة التعريف الاخير تعريفاً اجرائياً لها .

---

[١٩] مالكم برادبراي وجميس مكفارلن ، الحداثة ، تر : مؤيد حسن فوزي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٧،ص٢٦.

[٢٠] جورج لوكاس ، الواقعية الحديثة ، تر: جوردونك ، لندن ، ١٩٦٢ .نقلاً عن مالكم برادبري وجيمس مكفارلن ، الحداثة ، مصدر سابق ، ص٢٣.

[٢١] ابن منظور، لسان العرب ، مصدر سابق ، ص ٥٧٥.

[٢٢] عفيف بهنسي،جمالية الفن العربي،عالم المعرفة، مطابع اليقظة، الكويت، ١٩٧٩، ص١٨١.

[٢٣] عناد غزوان ، الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي ، بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد والادباء والكتاب العرب، مطابع دار الثورة ، ج٢ ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢١٢.

[٢٤] مؤيد سعيد ، التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣،ص١٢.

٥-الشكل (Form)

أ- المفهوم اللغوي:

-قال عنه (ابن منظور) ان ((الشكل بالفتح الشبه والمثل والجمع اشكَال وشُكُول وشاكل كل واحد منهما صاحبه. ويقال: هذا من شكل هذا أي من ضربه . كُل يعمل على شاكلته أي على طريقته وجدليته ومذهبه. وشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة وتشكل الشيء تصوره شكله وصوره))[٢٥].

ب-المفهوم الاصطلاحي:

-عرف (سكوت) الشكل على انه ((الشيء الذي يتضمن بعض التنظيم))[٢٦].

-كما عرفه (ريد) وقال عنه انه ((تمثيل لفكره))[٢٧].

- وقد ((لوحظ الشكل ، على طريقة "افكار" افلاطون ، بأنه بمثابة شيء ما اولي، ترمي المادة الى الانشغال به، وأنه مبدأ ذهني ذو نظام يدير المادة))[٢٨].

اما التعريف الاجرائي للشكل:

عبارة عن تداخل الخطوط والكتل والاجزاء لتكوين عملاً فنياً له مقوماته مبني على هدف وغاية بترتيب ما.

٦-المضمون (Content)

أ- المفهوم اللغوي:

---

[٢٥] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، لسان العرب، مصر، طبعة مصورة عن طبعة بولاق ، ج١٣، ص٣٧٦.

[٢٦] روبرت جيلام سكوت ، اسس التصميم ، تر: محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم ، مراجعة: عبد العزيز محمد فهيم ، تقديم: عبد المنعم هيكل ، دار النهضة للطباعة والنشر ، مصر ، ١٩٦٨ ، ص٢٤.

[٢٧] هربرت ريد ، حاضر الفن ، تر :سمير علي، دار الشؤون الثقافية، افاق عربية ، ط٢ ، ١٩٨٦، ص٨٩.

[٢٨] ارنست فيشر ، ضرورة الفن، تر: ميثال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، (د.ت) ، ص١٤٢.

-جاء تعريف كلمة المضمون في (المنجد) كما يأتي ((ضمن : حواه ، ضمَّن الشيء الوعاء: جعله فيه ، تضَّن الشيء اشتمل عليه. الضمن: داخل الشيء ، ضمن الكتاب : طيه. والمضمون جمعه مضلمين : ما يفهم منها ولم تكن موضوعة له))[٢٩].

ب-المفهوم الاصطلاحي:

- عرفه (الكسندر اليوت) فقال هو ((المحتوى الكامن الذي يشمل القيم التوضيحية والقيم التصويرية معاً ، فالمحتوى الكامن قائم في ما صنعه الفنان فعلاً))[٣٠].

-وعرف المضمون ايضاً (عبد الفتاح رياض) في كتابه (التكوين في الفنون التشكيلية) على انه ((جوهر العمل الفني ، الذي يكون الشكل مظهره))[٣١].

-كما قد عرفه (البيسوني) فقال ((هو المعنى الذي يحمله الشكل في طياته وينقله الى الاخرين الذين يفدون لرؤية هذا العمل ، والمضمون يدرك من خلال الشكل ولا يمكن الفصل بينهما))[٣٢].

اما التعريف الاجرائي للمضمون فهو :

فكرة العمل الفني التي تبرز من خلال ابداعات الفنان وحيويته لتحقيق ذلك العمل.

٧-الرمــز (Symbol)

أ. المفهوم اللغوي:

- عرف (ابن منظور) الرمز بأنه تصويت باللسان كالهمس ، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير ابانه بصوت انما هو اشارة بالشفتين))[٣٣].

-عرفه (الرازي) ((الرُمز) الاشارة والايماء بالشفتين والحاجب))[٣٤].

ب-المفهوم الاصطلاحي:

---

[٢٩] المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، ط٢٢ ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص٤٠٠.

[٣٠] الكسندر اليوت ، افاق الفن ، تر : جبر ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص٤٧.

[٣١] عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ج١ ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص٤٣.

[٣٢] محمود البيسوني، اسرار الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص٨٠.

[٣٣] ابن منظور ، لسان العرب والمحيط ، مصدر سابق ، ص.٢٢٣

[٣٤] محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرزاي ، مختار الصحاح ، مصدر سابق ، ص٢٥٦.

-عرفه (هيغل) ((شيء خارجي ، معطية مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة ، الرمز قبل كل شيء دلالة))[٣٥].

-وعرفه (وهبة) في (المعجم الفلسفي) على انه ((الموضوع او التعبير او النشاط الاستجابي الذي يحل محل غيره ويصبح بديلاً ممثلاً له))[٣٦].

-كما وعرفه (مايزر) فيقول انه ((اشارة مرئية الى شيء غير ظاهر بوجه عام))[٣٧].

-وكذلك عرف على ((انه علامة تنتج عن ((قاعدة)) عرفية او ترابط معتاد بين الاشارة وموضوعها))[٣٨].

أما التعريف الإجرائي كان:

علامة لها دلالة فكرية ، وهو تعبير عن الباطن بدلالة الظاهر.

٨-الأسلوب (Style)

أ-المفهوم اللغوي:

-لقد عرف (جميل صليبا) الاسلوب على انه ((الطريق او الفن ، او الوجه او المذهب، تقول: سلك اسلوبه، أي طريقته، واخذ في اساليب من القول، أي في افانين مذه، وكلامه على اساليب حسنة))[٣٩].

-اما (لويس معلوف) فقد عرفه ايضاً على انه ((الطريق: الفن من القول او العمل))[٤٠].

ب-المفهوم الاصطلاحي:

-يقول (فيشر) في الاسلوب بأنه ((التعبير المنتظم في الفن))[٤١].

-وقال عنه (مونرو) ((نوع من النمط الفني الذي يتضمن مجموعة متكررة او مركبا متكرراً من السمات في الفن يتصل بعضها بالبعض الاخر وهو طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن))[٤٢].

---

[٣٥] هيغل، الفن الرمزي، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، (د.ت) ، ص١١.

[٣٦] مراد وهبة واخرون ، المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، مطبعة اولاد احمد ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص١٠٤.

[٣٧] برنارد مايزر ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، تر: سعيد المنصور ومسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦ ،

[٣٨] اديث كروزيل ، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، تر: جابر عصفور ، دار افاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٥ ، ص٢٩٠.

[٣٩] جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص٨٠-٨١.

[٤٠] لويس معلوف ، المنجد في اللغة ، مصدر سابق ، ص٣٤٣.

[٤١] ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص١٨٢.

[٤٢] توماس مونرو ، التطور في الفنون ، تر : محمد علي ابودرة واخرون ، ج٢ ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص١٢٥.

-كما يعرفه (هيغل) بأنه طريقة الفنان في ((التعبير عبر نمط الاداء او التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة (والتحكم فيها) ومتطلبات التصميم والتنفيذ))[٤٣].

أما التعريف الإجرائي للأسلوب هو:

الطريقة او الصيغة التي يتحرك بموجبها الفنان من حيث استعمال طرائق جديدة للمعالجة وتحقيق قيمة جمالية في العمل الفني للوصول الى كفاءة متميزة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث:-

بعد ان قامت الباحثة بأجراء دراسة استطلاعية للمنجزات النحتية العراقية المعاصرة والتي شملت وجودها في الساحات والاماكن العامة فضلاً عن بعض المنجزات النحتية الصغيرة الحجم والتي كانت ضمن مقتنيات مركز الفنون واخرى كانت ضمن ابنية- خاصة تم الحصول على بعض النماذج المصورة التوثيقية لها عن طريق الفنان نفسه، ومن خلال ذلك توصلت الباحثة لتحديد مجتمع البحث من المنجزات النحتية لعدد من النحاتين بلغ عددهم ثلاثة عشر نحاتاً ومنهم من كان من الرواد ومنهم كان من الشباب المعاصرين نظراً لحاجة البحث لذلك وممن لهم مشاركات ونشاطات فنية وكذلك لتنوع اساليبهم وقد بلغ مجمل النتاجات النحتية ضمن مجتمع البحث (خمسين) منجزاً نحتياً تم توزيعها على الشكل الاتي:-

أ- نماذج تستلهم الموروث الرافديني.

ب- نماذج تتسم بالحداثة.

ج - نماذج تزاوج بين الموروث والحداثة.

---

[٤٣] هيغل ، فكرة الجمال ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص١٠.

عينة البحث:-

تم تعيين عينة البحث بصورة قصدية من مجمل المنجزات المعاصرة والتي مثلت مجتمع البحث وابعاد بعض النماذج حرصاً على عدم تكرار العينة وقد شملت فقط المنجزات النحتية التي زاوجت بين الموروث والحداثة ضمن المدة الزمنية (١٩٨٠-١٩٩٠) وقد اصبح مجمل العينات (ستة عشر) عينة نحتية.

ادوات البحث:-

١- اجراء المقابلات الشخصية .

٢- استمارة تحليل اعتمدت الباحثة في تصميمها على عدد من الخبراء [*] .

٣- الذهاب الى مركز الانترنيت من اجل الحصول على المعلومات.

٤- زيارة بعض المواقع التي تحتوي على المنجزات النحتية التي انجزت من عام (١٩٨٠-١٩٩٠).

٥- الاطلاع على المصادر العلمية والاطاريح ورسائل الماجستير.

المنهج المتبع في تطبيق الاداة

تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي واجراء بعض المقارنات استناداً الى استمارة التحليل.

---

[*] عرضت استمارة التحليل على بعض الاساتذة في كلية الفنون الجميلة وهم:

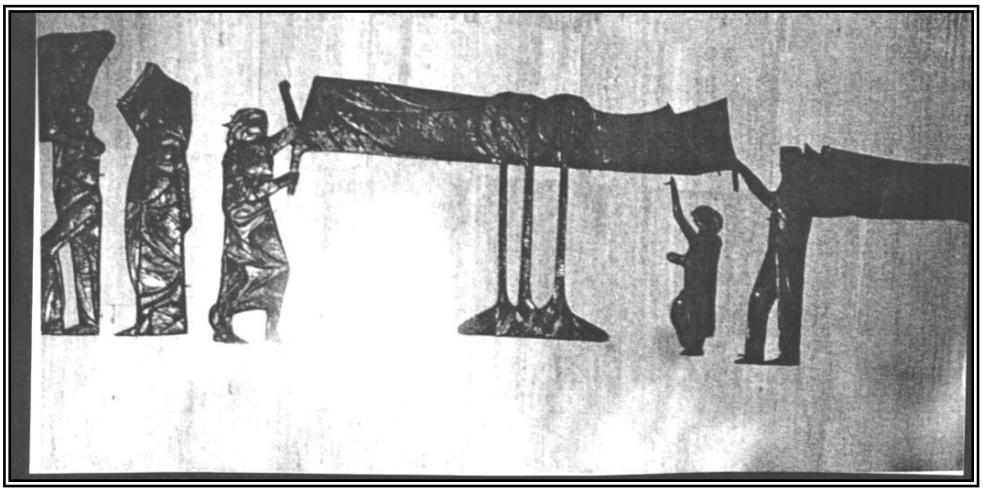
١- الاستاذ الدكتور سعد علي يوسف البصري .

٢- الاستاذ الدكتور زهير صاحب محسن.

٣- الاستاذ الدكتور طارق مظلوم.

٤- الاستاذ سعد الطائي.

عينة رقم (١)



جدارية نفذها النحات عزام البزاز قياسها (١٤م X ١.٥م) خلال عام ١٩٨٢ وبعنوان (الشعب)*.

تقع هذه الجدارية في ساحة الاحتفالات الكبرى في بغداد وقد نفذت من مادة النحاس الاحمر .

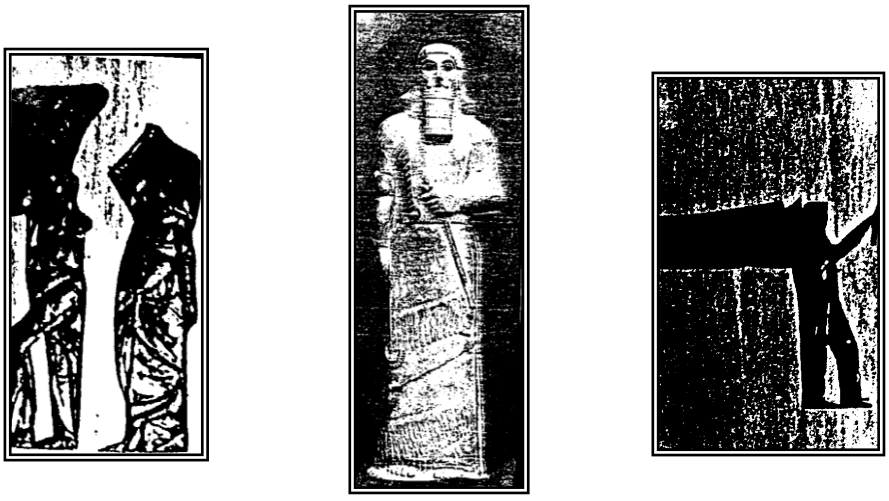
توسطت جدارية النحات عزام البزاز مجموعة من النخيل ذات طبيعة تجريدية صيغت من قاعدة تشكلت بتكوين هندسي يشبه المثلث وذات جذع طويل نسبياً شكلت خطوطاً شاقولية وبقمة كروية الشكل وقد نفذت مجموعة النخيل (الثلاثة) وهي متصدرة امام شكل فيه نوع من الاستطالة (لافتة) توحي بأنها راية وقد امسكت من كلتا الجهتين وقد نفذت ببعض الذقوش التي كانت اشبه بالزخرفة المبسطة وبدت فيها الاشكال الزخرفية بنوع من الشكل الحروفي. تكونت الجدارية من ستة اشخاص تمثلت في الرجال وهم يرفعون ايديهم لمسك اللافتة والهتاف وهيئة لطفل صغير وهو في وضعية الحركة ويرفع احدى يديه الى الاعلى ليهتف ويظهر كذلك العامل والمرأة . هذه المفردات استخدمها النحات كرموز ، فالطفل يرمز الى المستقبل والعامل يرمز الى الصناعة والمرأة ترمز الى استمرارية الحياة وكانت الغاية ايضاً هو التعبير عن جميع فئات المجتمع او الشعب

* أخذت صورة الجدارية من ارشيف الاستاذ عزام البزاز.

ومشاركتهم في المسيرة او التظاهرة* والتي تتضح من خلال حركات المفردات النحتية وظهور اللافتات على الجدارية.

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 فالأشكال تنزل بشكل شاقولي على الارض كما استخدم اسلوباً تصميمياً لاسيما في الاشكال الهندسية التي ظهرت عليها هيئة النخيل وتنوعت الحركة وبانت الملابس بطيات متنوعة نتيجة للخطوط المنحنية والمستقيمة.

استخدم النحات اسلوبه الخاص في التسطيح الذي استمده من الفن الرافديني القديم وكذلك ما بدت على الاجساد من استطالة جعلها تقترب بطبيعتها التكوينية من النماذج الفنية الاشورية انظر (شكل ١).



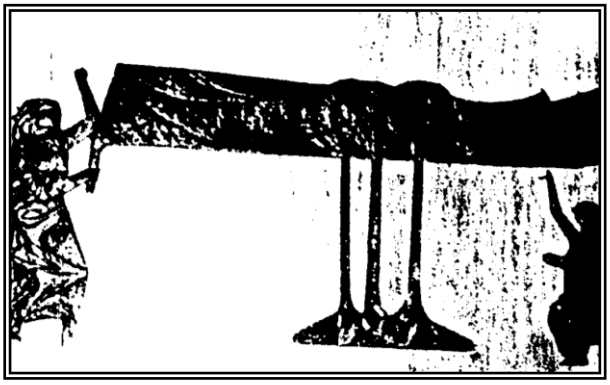
(شكل ١)

وكذلك كانت النخيل كمفردة تراثية استمدت من القدم ولكن جاءت بصيغة حديثة متشكلة على اساس تنظيم هندسي (كما ذكرنا) نابع من روح الحداثة التي بدت بوضوح كذلك في طريقة اظهار الفضاءات والاختزال والتطوير الشكلي على اللافتة والاجساد البشرية والابتعاد عن الوصف المباشر والمحاكاة الصرفة.

* جاءت هذه الجدارية بأسم آخر وهو (المظاهرة) في رسالة الماجستير الشكل والمضمون في النحت الجداري المعاصر في العراق للباحث صباح فخر الدين اما الاسم الحالي (جدارية الشعب) فقد توصلت اليه الباحثة عن طريق مقابلة اجرتها مع النحات عزام البزاز في ٢٠٠٢/٨/١٨، الساعة ١١،كلية الفنون الجميلة.

عبر الذحات ضمن جدارية الشعب عن التواصل بين الموروث القديم وبين طرق واساليب فذية حملت روح الحداثة وقد ظهر تأثره بالأسلوب الواقعي التعبيري الرمـ زي

في اظهار الاشخاص والاسلوب التجريدي القائم على التصميم الهندسي في مفردة الذخيل (شكل٢)



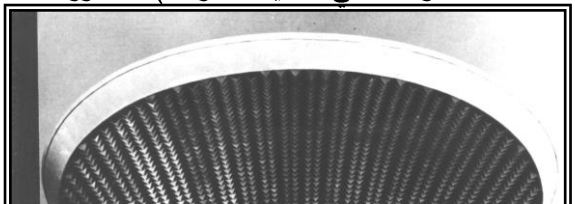
(شكل٢)

وبذلك تداخلت الاساليب الحديثة مع الاسلوب المتبع في تنفيذ المذحوتات القديمة لتعطينا المفردات الذحتية تمازجاً واندماجاً فيه نوع من التوافق للتعبير عن فكرة المسيرة او (التظاهرة).

عينة رقم (٢)

من النصب المهمة التي نفذها النحات خالد الرحال (نصب الجندي المجهول)* والذي اقيم في الجانب الغربي من مدينة بغداد في عام ١٩٨٢ في ساحة الاحتفالات الكبرى على ارض مساحتها ٣٠٠ الف متر مربع وقد تم اقامته نتيجة لمسابقة كانت قد اجريت لهذا الغرض فاز بها النحات (خالد الرحال) تكون النصب ذو الفضاء المفتوح من قطاع كرة كرمز للدرع او الترس الذي كان يستخدم لتوفير نوع من الحماية للمقاتل في القدم . وقد ارتكز هذا الدرع من الخلف على بناء كونكريتي استقر بدوره على الارضية وقد هيمن الدرع او الترس بهيئته الكبيرة فوق رفات الشهيد المجهول ولكن هيمنته هذه قد كونت نوعاً من القلق في الاتزان والاستقرارية فيبدو الدرع وهو يكاد يسقط وكأنه دلالة على سقوط الشهيد البطل دفاعاً عن الارض وعن الوطن

* أخذت جميع صور النصب من اطروحة الدكتوراه (الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية) للدكتور سعد البصري.



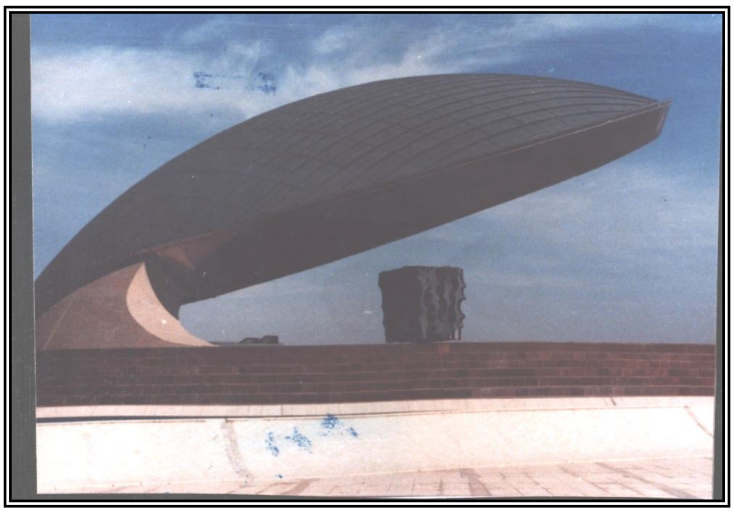
الغالي وقد تم تنفيذ هذا الدرع من مادة الحديد الذي غلف بالنحاس اما السقف المبطن للدرع فقد تم تنفيذه بأسلوب توزيع المثلثات عليه انظر (الشكل ١).

(شكل ١)

كان ضريح الجندي المجهول قد استقر تحت الدرع الكبير وقد كان على هيئة شكل هندسي وهو المكعب وقد تم تغليف هذا الضريح الهندسي الشكل ببعض من طبقات عدة التي وضعت الواحدة فوق الاخرى وهي منفذة من مادة الحديد وقد كانت هذه الطبقات ذات طبيعة تجريدية وكان عددها سبع طبقات وذلك لأهمية هذا الرقم عند العراقيين.

وقد كانت هذه الطبقات على هيئة شجرة اصلها قد ثبت في الارض وقد التفت حول جذورها السيوف العربية الأصيلة وبشكل حلزوني[٤٤] .

اقيم الدرع بهيئته المهيمنة والضريح الذي يحوي على رفات الشهيد المجهول على قاعدة تشبه التل ارتفعت عن الارضية بمدرجات ذات لون احمر كرمز للدماء التي اريقت دفاعاً عن الوطن الغالي (شكل ٢).



(شكل ٢)

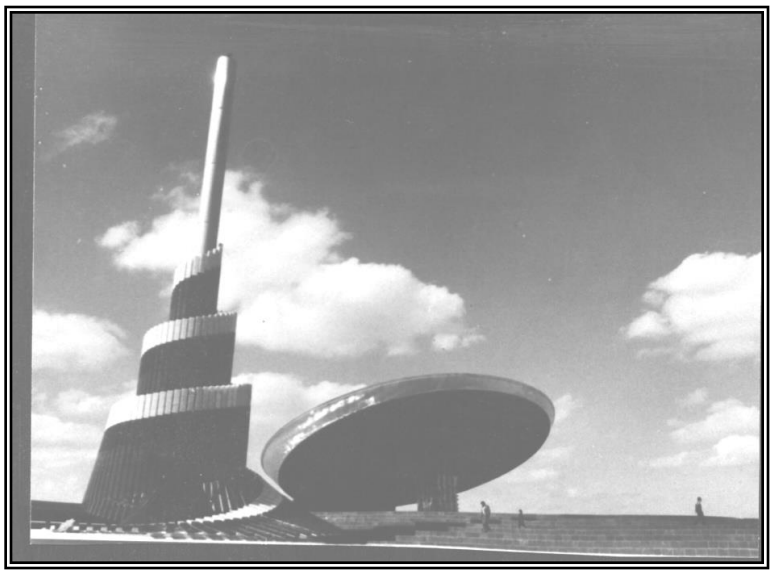
[٤٤] للمزيد من المعلومات انظر: سعد علي يوسف البصري, الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية, مصدر سابق، ص٣١٣.

ان القاعدة التي تشبه التل والتي[٤٥] تم اقامة النصب عليها تنتهي بنهايات ذات شكل هندسي وهو المثلث وبذلك كان ارتفاع النصب قد اقترب من ارتفاع الزقورة التي كانت قد اقيمت في العراق القديم على مرتفعات عالية واعطائها الهيئة المطلوبة وذلك من اجل الغرض الذي اقيمت من اجله وهو الغرض الديني.

والى مسافة من شكل الدرع والضريح يطالعنا شكلاً يشبه البوق العسكري وقد انتكس الى الاسفل كدلالة لوقوع الحدث المؤلم وهو الشهادة وهو بأنتكاسه هذا قد كون هيئة شكل معماري اسلامي وهو الملوية (شكل ٣) والتي اقيمت في مدينة سامراء وقد بدت بشكلها الحلزوني وقد التفت حولها الوان الراية العربية الاحمر والابيض والاسود والاخضر والتي تمثلت فيما ذكره الشاعر (صفي الدين الحلي) :

بيض صنائعنا سود وقائعنا خضر مرا بعنا حمر مواضينا

والذي تم خطه وكتابته .



(شكل٣)

وكانت بأرتفاع (٤٢م) اعطى الموقع الذي نفذ عليه الجندي المجهول هيمنة كبيرة خدم فيه المناخ المخيم عليه الذي اتسم بطابع الهدوء والسكينة تبعاً لموضوع الشهادة وقد تخلل الفضاء النصب وامتاز بأنه فضاءاً

[٤٥] يضم نصب الجندي المجهول متحف قد وقع على مساحة ١٠,٠٠٠ م٢ يتوسطه العمود الذي حمل الضريح.

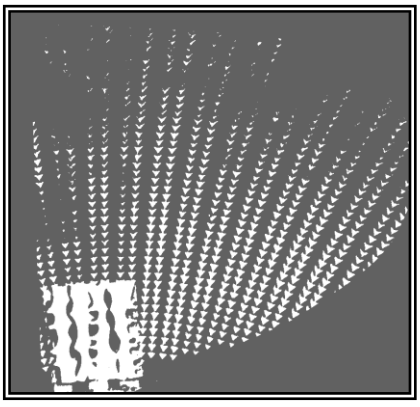
مفتوحاً وتنوعت خطوط العمل القوية التي اكد عليها النحات فكانت ما بين المنحنية والملتوية والدائرية والمستقيمة.

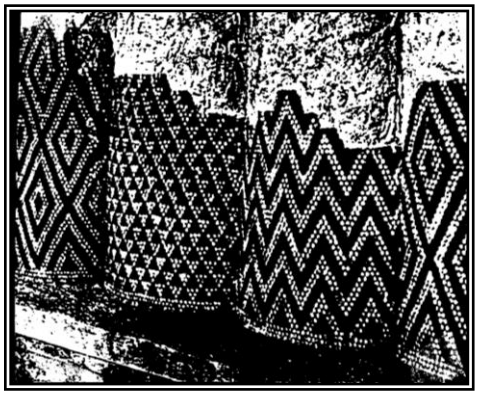
((تعتمد الفكرة الفلسفية لنصب الجندي المجهول على دعامتين اساسيتين، هما المجهولية اولاً والاستمرارية ثانياً ، فالجانب الأول يعبر عن موت الجندي بشكل يجعله مجهولاً الرفات، والثاني تخليد هذه المجهولية برمز يمنحها المعلومية والاستمرارية بما يعطي الشهادة دفاعاً عن الحياة قيمة عليا))[٤٦] وانه بواسطة إرادة النحات الفكرية تمكن من الوصول الى الهدف الاساسي الذي يأتي ضمن الاطار الجوهري للمأساة وهي الشهادة.

جاء نصب الجندي المجهول بمفردات تراثية كان النحات قد انتقاها من الموروث القديم الرافديني والاسلامي مازجاً اياها بالأساليب الحديثة للتعبير عن فكرة الشهادة التي تمثل منح اغلى شيء يملكه الانسان دفاعاً عن ارض الوطن .

وبالنسبة لما استلهمه النحات من الموروث القديم نرى الدرع او الترس ذا الهيئة الكبيرة والذي كان يستخدم لتوفير الحماية للمقاتل اثناء محاربة الاعداء ومقاومته لهم وهذا ما تم استخدامه في المدة الاسلامية اثناء مقاومة المسلمين لأعدائهم .

اما السقف الثانوي والذي تم تزيينه بالشكل الهندسي وهو المثلث يمكن ملاحظته على جدران المعابد السومرية وكيف قام النحات او المعماري الرافديني بتنفيذ جدران المعابد بنفس الطريقة أي توزيع المثلثات انظر (شكل ٤).

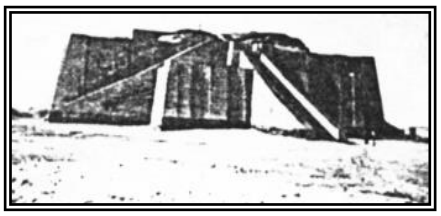




[٤٦]عكاب سالم الطاهر ، كراس المنشآت العامة ... الحاضر ... المستقبل، امانة عاصمة بغداد ، ١٩٨٢. نقلاً عن سعد علي يوسف البصري, الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية، مصدر سابق، ص٣١٢.

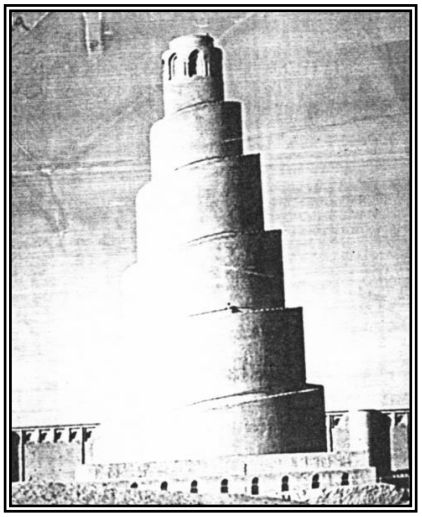
(شكل ٤)

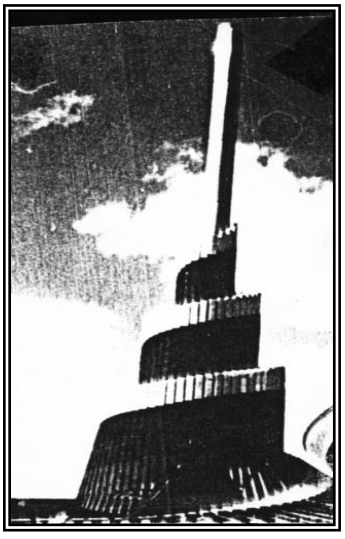
في حي. ن ارتفعت الارضية الحم. راء بمدرجاته ا لتعطي الهيمذ. ة والجو الذي يتمتع بالهـ دوء والسكيذ. ة واقتربت بـ ذلك مـ ن شكـ ل زقـ ورة (اورنمـ و) والتي اقيمت ايضاً على مصلطب او مدرجات عدة وبذلك استلهم الذحات فكرة الزقورة انظر (شكل ٥) .



(شكل ٥)

اما الشكل الذي يشبه البوق المذ تكس فقد اقترب من الشكل المعماري وهي مئذنة الملويـة في سامراء (شكل ٦) فالألتفاف الحلزوني الذي يبدأ بقاعدة كبيرة تصغر كلما ارتفعت الى الاعلى يمكن ملاحظته في الشكلين.

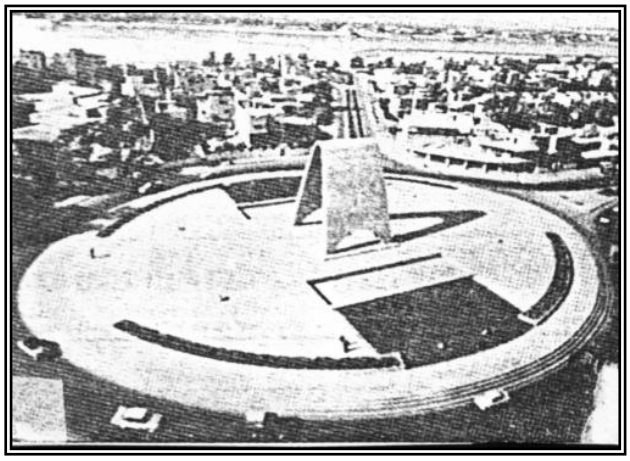




(شكل٦)

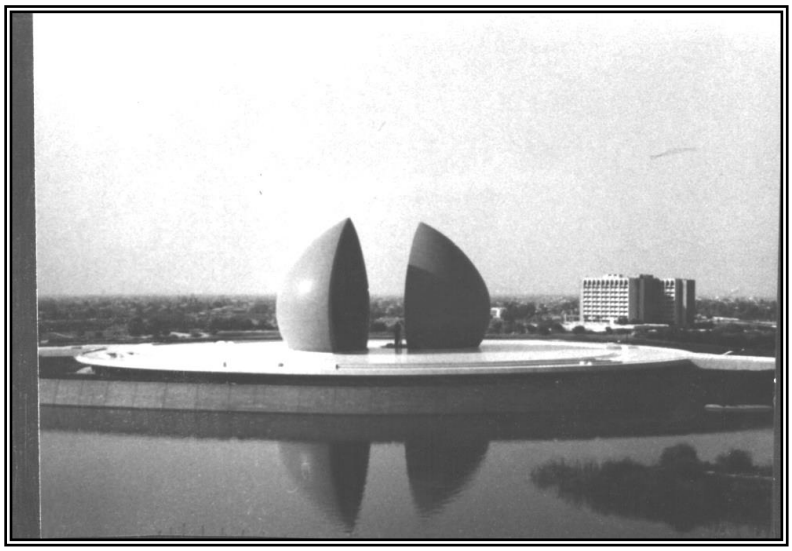
استقدم الذحات (خالد الرحال) ماجاء في الموروث الرافديني والاسلامي وحاول ان يربط بينهما ليعطيهما الاستمرارية ضمن حداثة امتزجت بالموروث القديم ليعطينا تمازجا دأب الذحات على تقديمه بهذه الصورة، فالهيمنة الكبيرة التي اعطيت للدرع او الترس وحجمه الكبير كانت فكرة جديدة استحدثها الذحات رغبة منه للتعبير عن الحدث المأساوي وكرمز لوقوع هذا الحدث وهو الشهادة فقد بان الاسلوب الواقعي التعبيري الرمزي وكذلك نفذت الطبقات الحديدية التي غلفت ضريح الجندي المجهول ذات الشكل التجريدي كما ان هذا النصب عبارة عن خليط بين الماضي والحاضر والمستقبل للتعبير عن قضية مهمة، ظهرت فيه المحاولة الجادة لأخضاع الموروث القديم كله داخل زمان اخر والتوصل الى صياغة عمل فني استطاع الذحات تشييده بواسطة رموزه الفكرية.

ومما هو جدير بالذكر انه قد اقيم قبل هذا النصب نصب اخر للجندي المجهول ما بين عام (١٩٥٩-١٩٦٠) من قبل المعمار رفعة الجادرجي وعبد الله احسان وشيرين احسان تيرزا (شكل ٧).



(شكل ٧)

عيذة رقم (٣)



نصب نحتي معماري انجزه النحات اسماعيل فتاح الترك بـ (ارتفاع ٤٠ م) في عام ١٩٨٣ هو (نصب الشهيد)* وقد تم اجراء مسابقة اعدت لهذا الغرض فاز بها النحات اسماعيل فتاح الترك وقد بوشر العمل في هذا النصب عام ١٩٨١ وعلى مساحة حوالي (٢٥٠ , ٤١٢ م^{٢}) اشتمل النصب على مفردات مهمة ورئيسة هي القبة الاسلامية والراية العراقية الشامخة ثم اليذبوع رمزاً للخير واستمرارية الحياة والعطاء الدائم.

عبر النصب عن الشهادة كحدث مهم جداً وكنوع من التخليد الروحاني اعتمدت فيه المفردات على مبدأ الشهادة والروح الشهيدة ومكانها السماء وليس الارض وعلى هذا الاساس شطرت القبة كرمز لصعود الروح لتسكن السماء لا الارض[٤٧] .

وقد هيمنت بشكلها وكتلتها الكبيرة على موضوع النصب وقد تم شطرها لتصعد الروح الى الاعلى مما ادى شطرها هذا الى اعطائها نوعاً من الحركة فأحياناً تظهر وهي محتضنة اليذبوع واحياناً يتقابل كل نصف مع النصف الاخر بأشكال واوضاع مختلفة وان ((عملية شطر القبة وتحريكها في اتجاهين متعاكسين نحو اليمين واليسار، كان قد حقق هدفين الأول يخدم الفكرة التصميمية الاساسية للنصب، بوضع رمز الشهادة أي الراية

* أخذت جميع صور النصب ما عدا شكل (١) من اطروحة الدكتوراه (الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية). للدكتور سعد البصري.

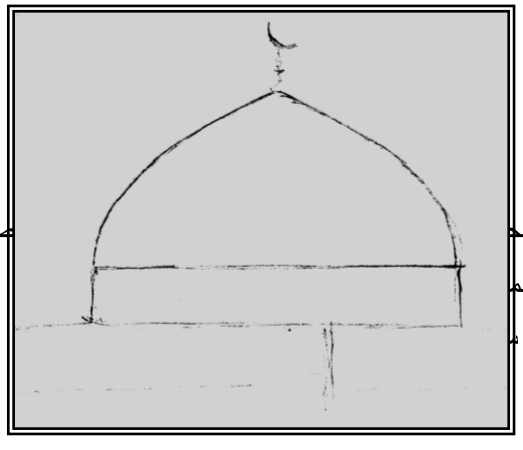
[٤٧] اسماعيل فتاح الترك ، روح الشهيد تسكن السماء ، جريدة الجمهورية ، الكاتب مجيد الجبوري ، ١٢/١/ ١٩٩٢.

امام احد الشطرين ووضع يذبوع العطاء امام الشطر الثاني من الداخل لكي يتم احتوائهما في الفضاءات المتسعة ما بين نصفي القبة والشيء الملفت للنظر ان رمز الشهادة أي الراية كان مواجهاً للجهة الغربية ، واليذبوع رمز الولادة والعطاء كان مواجهاً للجهة الشرقية وهذه الحالة كانت في خدمة التعبير عن الولادة والشهادة ، فكل غروب وزوال يقابله ولادة وتجدد ، ومواجهة رمز الشهادة للغروب ورمز الحياة للشروق... والهدف الثاني الذي تحقق من خلال شطر القبة وتحريك نصفها هو خلق الفعل والحركة في تكوين النصب))[٤٨] .

اما اليذبوع كرمز للخير والعطاء واستمرارية الحياة ارادبة الذحات ان يكون او ان يعبر عن الآية الكريمة (وجعلنا من الماء كل شيء حيا) اما الراية فقد اختيرت لتلف جسم الشهيد. د وقد تم تثبيتها فأخترقت ارضية المنصة التي يبلغ قطرها(١٨٨ م) ومحيطها (٥٧٧ م). وقد اعتمد الذحات مبدأ التكرار بالنسبة للقبة وبان الانسجام واضحاً في توزيع مفردات النصب والتي كانت من البساطة، اذ يفهمها المتلقي من دون أي تعقيد وقد تخلل الفضاء النصب من خلال عملية شطر القبة وان هيمنتها في هذه المنطقة التي خصصت لها خلقت نوعاً من الانفتاح البصري للمشاهد . ومن الرموز الاخرى الموجودة في النصب والتي تقع أمام الراية إكليل فذي وسطه اية قرآنية بسم اللهالرحمن الرحيم ((ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل اللهامواتاً بل احياء عند ربهم يرزقون)) صدق اللهالعظيم . وهناك خندق يحيط بجدار الشهداء. وقد ظهرت بعض الطيور كرمز للسلام وكذلك الاعناب والزيتون والنخيل الباسق كرمز للحياة والشموخ.

اعتمد نصب الشهيد على الرمزية العالية فالشطر الذي قسم القبة هو رمز اساسي لروح الشهيد وهي تصعد الى السماء وان القبة بحد ذاتها استمدت من الموروث الاسلامي ((ان هذا الربط المتماسك بين الفن التشكيلي والمعمار ولد في اعماق الحضارات عندما هيأ الانسان البدائي مكاناً له في الكهوف وبين الصخور))[٤٩].

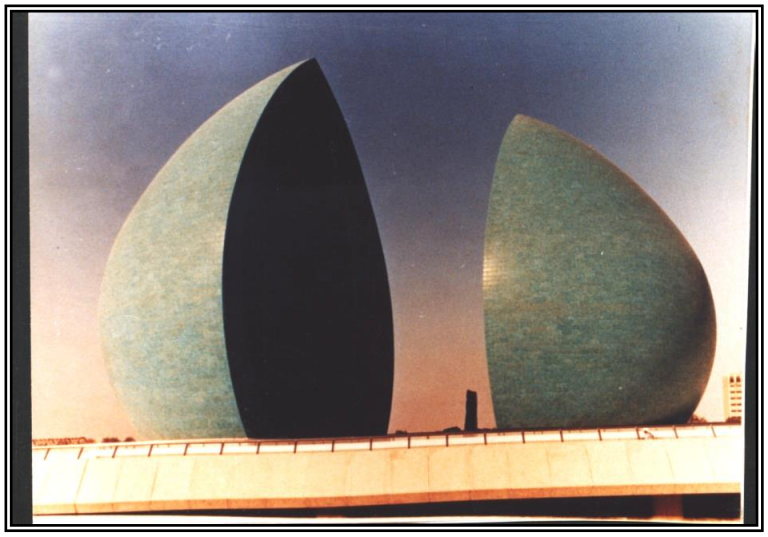
وبالنسبة للقبة فقد استمدت كما قلنا كشكل معماري من القباب الاسلامية (شكل١)



[٤٨] امجد سعيد مصطفى ، العلاقة الفنية والتقنية بين النحـ صب الشهيد في العراق ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجم

[٤٩] الدخول الى هندسة العصر ، مجلة الرواق ، مصدر س

(شكل ١)



وبالنسبة للون القبة فقد كان هو اللون الازرق وهو ما عرفت به القباب الاسلامية كان هذا اللون قد استخدم في تلوين بوابة عشتار سابقاً لأن هذا اللون يعطي نوعاً من الهدوء والسكينة ولكونه كان ضمن المعتقدات القديمة التي تؤكد ان اللون الازرق يستخدم لطرد الشر والعدوان والحسد كمعتقد منذ القدم وحتى الوقت الحالي.

عبر (نصب الشهيد) عن العلاقة الوثيقة بالجذور الأصيلة لتراثنا الاسلامي والرافديني ممتزجة في الوقت نفسه بأسلوب حديث، فقد اهتم النحات في دمج هذا الموروث ضمن حداثة كانت عن طريق شطر القبة أي اصبح هناك تحديث للموروث وان شطر القبة اعطى نوعاً من الحركة للنصب أي بنفس ما تضمنته مدرسة الباوهاوس والعمارة الحديثة في الاستفادة من عنصر الزمن والحركة ، وبانت التعبيرية في شكل القبة كمنهج

تم تطويره ضمن الاسلوب الشخصي للفنان كانت محاولة (الترك) في اخضاع الفضاء كله ضمن اجزاء النصب واحاطته به ناجحة وانه بالعودة الى التراث انما هو تأكيد على مفهوم انساني هام للغاية وتقديمه بأسلوب حديث قد اعطى للنصب اهمية لا من الناحية الفنية فحسب بل من الناحية الفكرية التي هي الاساس لتقويم العمل الفني وخلوده.

((هذا النصب هو رمز لتخليد الموت والحياة في آن واحد ، فهو تخليد عندما يكون الموت وسيلة للخلود، والشهادة في سبيل الوطن ومقدسات الانسان ، وتخليداً ايضاً للحياة الأبدية بعد الموت))[٥٠].

[٥٠] حسن هادي عبد الحسين ، النحت المدور في الفضاءات العامة ، الساحات العامة ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٢، ص١٣٨.

عينة رقم (٤)

عمل نحتي مدور انجزه النحات باسم محمد صالح (بارتفاع ٧٠سم) عام ١٩٨٤ وتحت عنوان (الطموح)* . وضمن مقتنيات مركز الفنون تم تنفيذ هذا العمل النحتي من مادة الخشب الصاج.

يطالعنا المنجز بهيئة امرأة ممشوقة القوام رافعة كلتا يديها الى الاعلى لتحمل الكتاب رمزاً للعلم والفكر والمعرفة وكذلك شكل يشبه الشعلة التي تشع نوراً وكأن النحات يريد ان يبين (ان العلم نور).

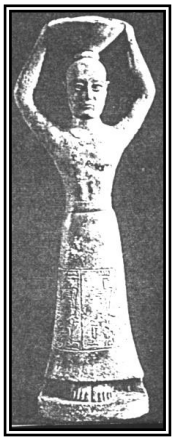
تمتعت المرأة بقوام فيه نوع من من الاستطالة المبالغ فيها وقد ظهرت وهي مرتدية الثوب الذي قد بان فيه جسدها وقد ظهرت كذلك طيات القماش على هيئة اقواس صغيرة .

* أخذت صورة العمل النحتي من ارشيف مركز الفنون.

اتخذ النحات من الانسان 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 .

كان العمل النحتي على هيئة كتلتين منسجمة تحولت الى هيئة معبرة عن الشموخ والارتكاز المتزن وكان لأستخدام مادة الخشب اهمية في اعطاء الهيئة الخارجية نوعاً من البساطة المتناهية وقد تميز بناؤها الشكلي بإسلوبية 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 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 الاستطالة في الاجساد والتي تمتع بها فنانا الرافديني في تنفيذه للتماثيل القديمة للتأكيد على الشموخ وأعطاء نوع من الهيبة والوقار للشخص الممثل بهذا الشكل* للتعبير عن القوة وبثبات استلهامه من الموروث القديم، فعند مقارنته نرى اقتراب الحركة بنوع من التأويل في كلا العملين انظر (الشكل ١)



(شكل ١)

* مقابلة النحات باسم محمد صالح في يوم ٢٠٠١/١١/١٣ ، الساعة ١٠، مديرية التراث الشعبي.

وقد استطاع الذحات ان يعطينا الصورة الواضحة لتأثره بموروثه الرافديني القديم مع تأثره بالاساليب الحديثة من ناحية الاختزال في الشكل واستخدام الاسلوب الرمزي التعبيري وبان العمل الذحتي بصورة منسجمة مما اعطى ايضاً نوعاً من الممازجة بين ما ورثناه منذ القدم وبين الاساليب الحديثة.

عينة رقم (٥)

عمل نحتي مدور انجزه النحات عبد الحميد فاضل (بارتفاع ٧٥سم) في مدة الثمانينات وبعنوان (القيود)* وقد نفذ من خشب الصاج .

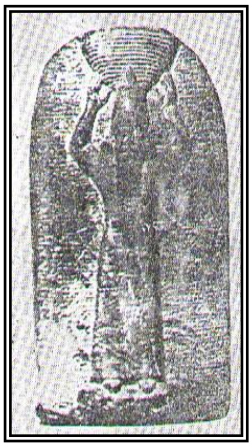
تبين لنا الهيئة العامة لرجل رافعاً كلتا يديه وهو بوضعية الوقوف وبكتلة لها نوع من السكون والاستقرار وهو في محاولة كسر القيود.

يبرز لنا الشكل العام للرجل وقد تم تقييد يديه التي ارتفعت الى اعلى مستوى الرأس تاركة فراغاً بين الذراعين المقيدتين، ان ارتفاع الذراعين الى الاعلى قد ادى الى احداث نوع من الاختزال في منطقة الذراع والساعد وقد انتهت الذراع باليد التي انتهت بدورها بنهايات مستدقة، في حين استقرت هيئة العمل النحتي بانسيابية عالية حتى الوصول الى الاسفل في حين نراه وهو مقيد القدمين ايضاً وقد استقرت كتلة العمل النحتي الخشبية على قاعدة صغيرة مستطيلة الشكل.

* أخذت صورة العمل النحتي من ارشيف الدكتور عبد الحميد فاضل.

يبدو الوجه وهو عديم الملامح فقد ابتعد النحات عن اظهار الملامح المعبرة وقد بدا الرأس وهو ملتصقاً بالذراع، في حين خدمت الخامة أي (الخشب الصاج) العمل النحتي ففي الوقت الذي حددت فيه البناء الشكلي فقد خدمت الموضوع وذلك لكون ان العروق الموجودة قد اظهرت نوعاً من الخطوط المتموجة والتي قد شكلت بتموجها والتوائها ما يشبه الثقب في الجهة اليسرى فجاء الشكل الخارجي للعمل النحتي وكأنما قد تم رميه بالرصاص* .

ساعدت طبيعة وبنية مادة الخشب على تحديد الشكل الخارجي وفق سياق نسقي وهو يذسل بانسيابية بالغة في حين كان هذا الشكل او التكوين العام قد اتسم بالتبسيط والاختزال في انحاء مختلفة من الجسم وكغاية من قبل النحات في تأكيده على اتصاله بالموروث القديم وكتأكيد على نوع من التواصل وكذلك على الجذور التراثية فقد عكس او اقترب الشكل وهو مرفوع الذراعين الى ما فوق مستوى الرأس، اذ ان التأويل في الحركة قد اقترب من تمثال اشور بانيبال (شكل ١) فمن خلال مقارنته مع ارتفاع الذراعين نجد ان هناك نوعاً من التشابه في الحركة واستقرار هيئة الشكل العام في وضعية المواجهة التي اتصفبها هذا العمل النحتي وان التبسيط في تنفيذ هذا العمل الذي وصل



(شكل ١)

به الى الاختزال قد مكنت النحات من اعطائنا حداثة كانت قد امتزجت بموروثه الحضاري القديم فالحركة في العمل النحتي قد استلهمت كفكرة وقد اعطانا هذا العمل نوعاً من التمازج وعدم الابتعاد عن ماضيه مانحاً اياه الاستمرارية وكانت حداثة النحات في التوصل الى نوع من الصياغات التي عبرت عن روح الحداثة فكان ابتعاده عن تمثيل الشكل الواقعي والمحاكاة واخراجه لهذا العمل النحتي باسلوب الاختزال والتبسيط.

* مقابلة اجرتها الباحثة مع النحات عبد الحميد فاضل في يوم ٢٠٠٢/٥/٢١ الساعة ١١ ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل.

عينة رقم (٦)

عمل نحتي بارز انجزه النحات مرتضى حداد بابعاد (٥٠×٥٠ سم) في عام ١٩٨٥ وبعنوان (الشهادة)* وضمن مقتنيات مركز الفنون .

نفذ هذا العمل من مادة البرونز وقد بان فيه عدداً من الاشخاص في وضعية الوقوف وهم يودعون شهيدهم الغالي الوداع الاخير وعند النظر الى هذا العمل النحتي من الاسفل يظهر لنا طفل صغير بوضعية الوقوف وهو يمسك باحدى يديه سنبلة بينما كانت اليد الاخرى تغطي عينيه الحزينة وهي تذرف الدموع على الشهيد البطل وقد برزت هيئة الطفل على قاعدة العمل النحتي بصورة ملفتة للنظر ويقع بالخلف منه شكل لقوس وهو (شكل معماري) وقد ظهر جزءاً منه ويقع كذلك في الخلف منه عدداً من الرجال وهم ثلاثة وبوضعية الوقوف ايضاً وكان اولهم وهو واقف ويدنظر بوجهة جانبية وبعيون واسعة كبيرة في حين كانت كلتا يديه موضوعه على فمه كدلالة ايضاً على الصدمة التي اصابته نتيجة للأمر المؤلم وهو حالة الاستشهاد، في حين يقف بجانبه شخص اخر وبقامة اطول وبوقفه جانبية وقد ظهرت احدى عينيه بهيئتها الواسعة الكبيرة مع بروز شعره ولحيته الطويلة الكثة في حين كانت يديه تتزل بانسيابية كدلالة على الاستسلام لواقع الشهادة ويديه تتزل لتصل تقريباً الى اعلى مستوى القوس الذي كان يقع خلف الطفل الصغير، اذ كانت احدى يديه تمسك يد

* أخذت صورة الجدارية من ارشيف الاستاذ مرتضى حداد.

الشهيد المحلق في الفضاء، والى الجانب الايمن من هذا الشكل يظهر رجل اخر وقد بان شكله ايضاً بوقفة جانبية وقد ظهر منه الرأس فقط اما جسده فقد تلاشى تقريباً مع الجدار النحتي.

اما الجهة اليمنى العليا فقد كانت هيئة لأمراة وهي تضع يدها على خدها وقد بان عليها شدة الحزن وهي تقف بهيئة جانبية وتطل في الوقت نفسه من الشرفة التي زينت بالقوس الاسلامي والذي يظهر بالخلف منها وكذلك في الناحية اليمنى السفلية وهو ظهور نصف قوس وآخر في الجانب الايسر العلوي من الجدارية واخر خلف الشهيد الذي ظهر ملقى على الارض وقد تكونت له اجنحة تعبيراً عن روحه التي حلقت في السماء وماسكا في احدى يديه شكل يشبه القفص الذي اراد به النحات كرمز من تحرر الروح من الجسد الذي يعد كالقفص فضلاً عن انها* كانت المساحات ما بين مفردات الجدارية ضمن توزيع انشائي متناسب وان الاقواس التي كانت على سطح الجدارية اعطت قيمة جمالية وخلقت نوعاً من الاتزان فيها.

تقاسيم الوجوه ذات دلالات تعبيرية عن حالة انسانية تعطي الايحاء بالحزن فعم الهدوء والسكينة على المفردات كشيء تطلبه الموضوع المحزن.

كانت حركة الاشخاص باتجاه واحد ما عدا الطفل الصغير والشهيد وقد مالت الاشكال الادمية الى الهندسية وهذا ما يمكن ملاحظته في الاكتاف وما بانت عليه الخطوط التي اعتمدها النحات.

ظهر نوع من الاختلاف في بروز الاشكال ما بين البروز الواطئ والعالي للتأكيد على الاهمية لكل مفردة رغب النحات في التعبير عنها ، ان الطفل الذي يحمل سنبلة بيده قد برز عن الجدارية ولكنه على الرغم من ذلك انسجم مع الاشكال التي توزعت وتناغم مع حركة الاشخاص.

لم تظهر الشخوص في استقامة واحدة بل توزعت على الجدارية وتركزت اكثرها تقريبا في المركز مما شكل ثقل الجدارية وظهر سطح الجدارية وكأنه مليء بالأخاديد .

ارتبط النحات (مرتضى حداد) بالموروث الحضاري القديم ارتباط وثيقاً في اغلب اعماله وظهر هذا التأثير بالموروث عن طريق السحنات التي بدت على اشكال الاشخاص بوضعية وقفتها الجانبية وبعيونها التعبيرية الكبيرة وطبيعة اجسادها الكلاسيكية الهندسية الواضحة وكانت كأستعارة قام بها النحات من الموروث الرافديني القديم وهذا ما يظهر بالنسبة لتمثال (الاله آبو) (شكل ١) اذ يمكن ملاحظة الاكتاف وطبيعة تكوينها وهي تقترب من طبيعة الاكتاف التي في الجدارية.

الجميلة ، الساعة

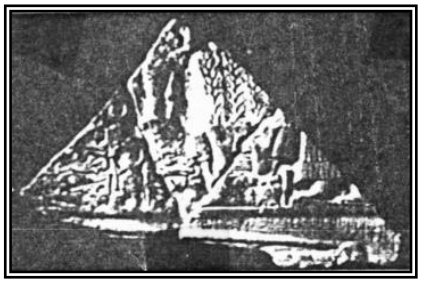
* مقابلة اجرتها الباحثة للنحات مرتضى حداد ٢٩/٩

(شكل ١)

وهناك ايضا الوقفة الجانبية كسمة مميزة من سمات الفن القديم لازمت الفن الرافديني بصورة خاصة (شكل ٢).

(شكل ٢)

اما السنبلة والتي كانت في احدى يدي الطفل في اسفل الجدارية كرمز للخير والخصب فقد تم استعارتها ايضاً من الموروث الفني الرافديني ويمكن ملاحظتها بكثرة في الاعمال الفنيه القديمة لا سيما على الاناء الذهبي (شكل ٣) او ما موجود على احد المسلات وهي مسلة النصر كمفردة نباتية مهمة انظر (شكل ٤) ايضاً



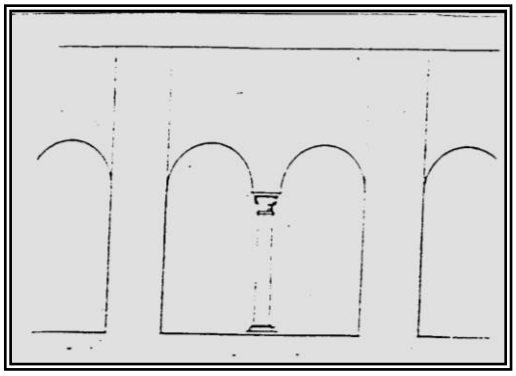
(شكل ٣)

اما الشهيد ذا الاجنحة الملائكية فيمكن ان تنسب هذه الاجنحة الى الملائكة كمفردة تراثية مهمة في الحضارة الاسلامية أو يمكن ان تنسب الى الاشكال الآشورية المجنحة حاملة ما يشبه القفص انظر (شكل ٥)

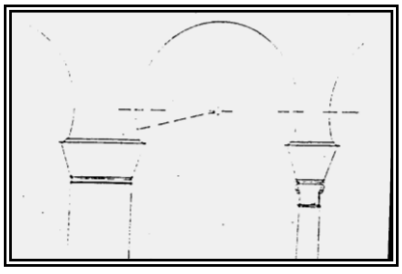
(شكل ٥)

ولكن كانت كفكرة اراد بها الذحات التعبير عن تحرر الروح من الجسد الذي يحبسها كالقفص وعندما تحررت اصبحت كالملاك الذي يطير عالياً مع الملائكة الاخرى.

اما الاقواس ذات الشكل المعماري الاسلامي والتي خلقت نوعاً من الموازنة وذلك بملئها الفراغ الحاصل على الجدارية فقد كان كاستعاره ، ايضاً جاء بها الذحات من الموروث الفني الاسلامي فالشكل (٦أ) و(٦ب) ويبين لنا وضعية القوس الاسلامي ومقارنته بشكل القوس الذي بدا على الجدارية فنرى بأن الذحات قد قام باستعارته كشكل جمالي مكمل للموضوع

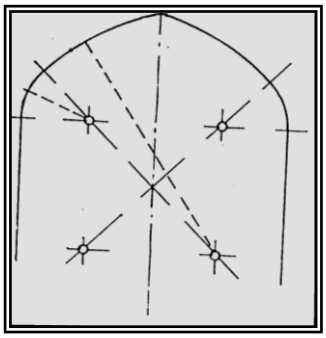


(شكل ٦أ)



(شكل ٦ب)

اما العقد الذي يوجد خلف احد الرجال فقد اقترب من العقد المدبب في المدة الاسلاميه انظر (شكل ٧) .



(شكل ٧)

جمع الذحات (مرتضى حداد) ما بين استلهامه لموروثه الرافديني القديم وموروثه الاسلامي في جداريته كتأكيد منه على التواصل والاستمرارية مع الفن الحضاري القديم اذ جاء العمل الذحتي هذا في الوقت نفسه متماشياً مع كل متطلبات الحداثة من حيث الموازنة والفضاء وطريقة ملئها مع الحركات التي تدعو الى المتابعة ذلك ان كل نموذج داخل المنجز الذحتي يعطي حالة معبرة فيها استمرارية في ملاحظة العلاقة الجدلية الواضحة لمجمل العمل الذحتي في الوقت الذي جاء العمل معبراً للحدث والشهادة وما للشهيد من اهمية تذكر فالأجنحة التي بدت عليه كانت كدلالة على التقييم والتثمين لمعنى الشهادة .

كان بروز شـــكل الطفل عن القاعدة وخروجه عن واقع الجدارية قد اعطى حالة جديدة وحديثة في التصميم المنتظم الى اطار غير منتظم كانت لغاية ارادها الذحات لخلق نوع من الحركة المبنية على الدهشة لا سيما في معالجة التناسق والتناظر والانسجام في هذه الجدارية .

ظهر نوع من العلاقات الترابطية بين الاشكال الاسلامية والرافدينية لتعطينا تداخلاً في اساليبه الحديثة باشكاله الواقعية التعبيرية الرمزية فحاول الذحات ان يطور نوعاً من الحداثة كانت عبارة عن انطباعات وجدانية ذاتية وقد اتضح جهد الذحات الواضح في نقل الماضي الى الحاضر عن طريق رموزه ومزجهما معاً ليعبر عن موضوع الشهادة الذي حمل رموزاً عديدة.

عينة رقم (٧)

عمل نحتي بارز انجزه الذحات ليث فتاح الترك بابعاد (١.٣٠م ارتفاع X ٦٥سم عرض) في عام ١٩٨٦ بعنوان (الحرب والحياة)* وضمن مقتنيات مركز الفنون نفذ الذحات عمله الذحتي بمادة الجبس.

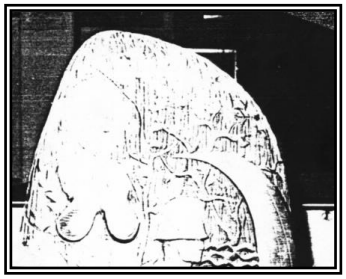
اتخذ الذحات في هذا التكوين الذحتي شكل المسلة لتوزيع مفرداته التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً مع بعضها وهي ذات وجهين وقد ضم الوجه الاول من التكوين الذحتي عند النظر اليه شكل الشجرة ذات الجذور الواضحة المعالم والمثبتة بالارض وهي باغصانها المتفرعة وباوراقها التي توزعت في اعلى التكوين الذحتي كرمز للخير والعطاء، في حين يظهر شكل نصفي لمقاتل عراقي وهو يرتدي الخوذة العسكرية وهو بهيئة جانبية وقد بان احد كتفيه ويظهر وهو حاملاً لسلاحه، اما بالخلف منه فتوجد بعض التموجات المائية كدلالة على ماء الاهوار مع وجود مفردة بالقرب منه وهي تمثل شكل لواقية كانت تصنع من الحديد.

اما في الجهة اليسرى العليا من التكوين الذحتي فهو شكل لأمراة اراد بها الذحات (الزوجة) والتي تضع يدها على خدها وهي في حالة ترقب ذات عيون تعبيرية كبيرة نوعاً ما وقد ظهر الجزء العلوي من منطقة الجسم وبذهه دين كبيرين نسبياً ولكنها

* أخذت صورة العمل النحتي من ارشيف مركز الفنون.

تبدو وكأنها خالية ومعتصرة في نفس الوقت في حين شغل الجزء النصفي من التكوين الذحتي الخط العربي الاسلامي بحروفه العديدة مع امتلاء هذا التكوين بنوع من الخطوط الافقية كدلالة على نباتات القصب والبردي التي كانت توجد بكثرة في منطقة الاهوار وطبيعتها القاسية.

عبر الوجه الاول لهذا التكوين الذحتي عن تأثر الذحات بالبيئة القاسية المحيطة به وقد كان هذا الوجه الاول من المسلة ذات رموز تعبيرية واسعة كانت قد بينت مدى تأثر الذحات بالبيئة المحيطة* نهل الذحات (ليث الترك) من الموروث الرافديني والاسلامي في هذا التكوين الذحتي فأهم شيء يمكن ملاحظته هو الشكل العام للجدارية وهو شكل المسلة ، فقد قام الذحات باستعارتها من اشكال المسلات الموجودة في العراق القديم والتي عبر فيها الفنان الرافديني عن افكاره وتسجيل الاحداث التي مرت في القدم لتبقى خالدة الى وقت قريب فالذحات اراد ايضاً ان يسجل مذحوتته على هيئة مسلة وعند النظر الى (الشكل ١) وهي مسلة من الموروث الفني الرافديني ومقارنتها مع المسلة الحالية نجد بصورة واضحة مدى الاستعارة الشكلية التي قام بها الذحات . ووظفها باسلوب حديث معبراً عن الحداثة، اذ تمكن الذحات من توفير الاجواء التراثية والحداثة في الفكرة الموظفة لأظهار وجه من اوجه الحياة الاجتماعية.



(شكل ١)

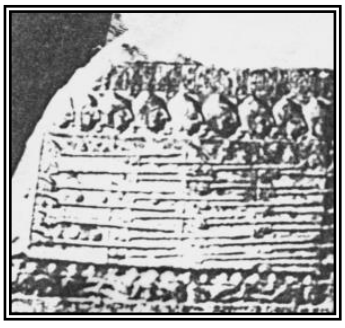
في حين تبين لنا مفردة الشجرة كدلالة على الخير والعطاء وهي كمفردة نباتية شكلت اهمية كبيرة في الفن الرافديني القديم وتظهر على بعض الالواح الاشورية انظر (الشكل ٢) وكانت كذلك السنبلة ترمز الى الخصب والخير والعطاء في الفن الرافديني القديم انظر (الشكل ٣).

* مقابلة اجرتها الباحثة مع النحات ليث فتاح الترك ٢٠٠٢/٤/٣٠ السعة العاشرة، مركز الفنون.

(شكل ٢)

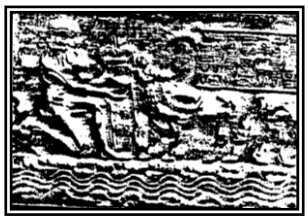
(شكل٣)

اما المقاتل العراقي بهيئته ووقفته الجانبية ايضاً وحمله لسلاحه كان قد عكس ما كان عليه الجندي المقاتل مذ القدم (شكل ٤)



(شكل ٤)

اما تموجات المياه فقد اقتربت ايضـاً بشـكلها الاصـطلاحي من تموجات المياه في احد الاختام الاسطوانية(شكل ٥)



(شكل ٥)

وقد اهتم الذحات بموروثه ليس الرافديني فحسب بل حتى بالموروث الاسـلامي من خلال الخط العربي الاسلامي والذي قد اهتم الذحات في تزويقه واظهاره (شكل٦)

(شكل ٦)

اما الوجه الثاني (شكل ٧) فيظهر لنا هيئة لرجل وامرأة وبرؤوس تجريدية وقد بان جسد المرأة بصورة واضحة في حين كان جسد الرجل قد توارى خلف المرأة وقد بان منه كتفه العريض مع احدى يديه وهي تمسك بخصر المرأة وظهور احدى قدميه.

(شكل٧)

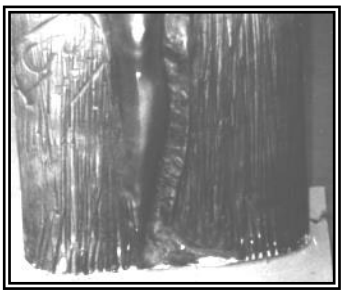
في وضعيه كان قد التصق بجسم المرأة ذات الاكتاف العريضة في حين ينساب جسد المرأة بليونة وبلاستيكية واضحة ومال جسدها الى الاختزال في التفاصيل وقد بقيت الخطوط الافقية تشغل الوجه الثاني للمسلة تعبيراً عن نبات القصب والبردي مع وجود الكتابات الاسلامية في الجهة الثانية نلاحظ تركيز الذحات على تصميم الاجزاء الانثوية وبهذا اقترب الذحات بنوع من التأويل لما كانت عليه (الالهة الام ذات الرؤوس التجريدية) (شكل ٨) لدى الذحات الرافديني كتأكيد على الخصب والعطاء واستمرارية الحياة وكرمز للولادة.

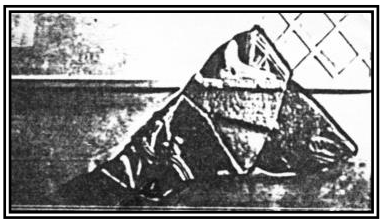
(شكل ٨)

في حين كانت وقفة الرجل بكتفه العريض وكتف المرأة مع تثبيت احدى يديه على خصر المراة كأستعارة ارادها الذحات لغاية قصدية فاقتربت شكل الأكتاف العريضة بشكلها التجريدي الهندسي من تمثال (الاله آبو) (شكل ٩)

(شكل ٩)

كذلك فأن قدم الرجل وهو يقف جانباً تكاد تقترب من وقفه (الاله نذكرسو) (شكل ١٠)





(شكل ١٠)

تداخلت الاساليب عند هذا الذحات فظهرت مندمجة مع بعضها البعضفكان تحسسه للأساليب الحديثة بصورة جمالية جمعت ما بين الواقعي والواقعي التعبيري والرمزي والتجريد الهندسي وان الانسيابية قد بانت في الخطوط ولينتها لاسيما في جسد المرأة وقد قام الذحات بطرح موضوعه كله ككتلة واحدة ولكتلة نحتية معاصرة وحديثة تمكن فيه من خلق المزاوجة المطلوبة فارتباطه كان كبيراً بموروثه الرافديني والاسلامي.

عينة رقم (٨)

عمل نحتي مدور انجزه الذحات هادي الشمري (ارتفاع ١.٩م) في عام ١٩٨٧ ، وتحت عنوان (مجد بابل)* وضمن مقتنيات مركز الفنون وقد نفذه الذحات من قضبان حديدية.

تألف التكوين العام للعمل الذحتي من مفردات بسيطة لأشكال مختلفة فقد تكون العمل الذحتي بقضبانه الحديدية من قاعدة هرمية الشكل وبسبع ارتفاعات وصولاً الى الاعلى مما كون شكلاً معمارياً بدا وكانه في الوقت نفسه قد عبر عن شكل الزقورة متمازجاً بشكل مئذنة سامراء في العهد الاسلامي، والى الخلف من هذا الشكل المعماري نلاحظ تكويناً مكعب الشكل وقد وضعت فيه سلسلة كرمز ودلالة على ان هذه السلسلة كانت

* أخذت صورة العمل النحتي من ارشيف مركز الفنون.

تقيد النسر الذي حلق عالياً متحرراً من القيد والاسر ومقدرته على فك القيود وقد استقر على مجموعة قضبان حديدية مثلت قمة الشكل المعماري ، في حين استقرت النخلة التراثية الشامخة في هيئة متوازنة مذبذقة من داخل المكعب ذو السلسلة.

اعتمد التكوين العام على البساطة في تنفيذ المفردات التي اراد النحات بها التعبير عن مقدرة النسر في تحرره من سلسلة الاسر وفك القيود وتمتعه بالحرية [**] ولتوفير نوع من الحماية لما ورثناه بالقدم المتمثل بشكل الزقورة او المئذنة أي حماية التراث الحضاري العريق.

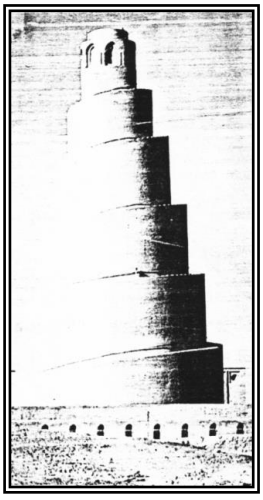
تميز هذا العمل النحتي بالتماسك وظهور نوع من التآلف ما بين المفردات النحتية وبدا التآلف ايضاً في المركز الذي يشكل نقطة ارتكاز مهمة وكانت كتلة العمل النحتي ذات تركيبات هندسية شكلت فضاءاً متداخلاً وقد اعتمد على الخطوط المستقيمة والمتكسرة والمنحنية. وكان هذا العمل ذا لون اسود.

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 انظر (شكل ١).

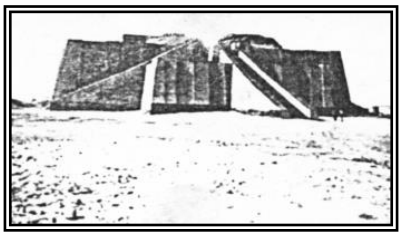
[**] مقابلة اجريها الباحثة مع النحات هادي الشمري ، كلية الفنون الجميلة ، بتاريخ ٢٠٠٢/٣/٢٥ الساعة ١٠ ٢٠٠٢/٤/٩ الساعة ١١,١٥.

(شكل ١)

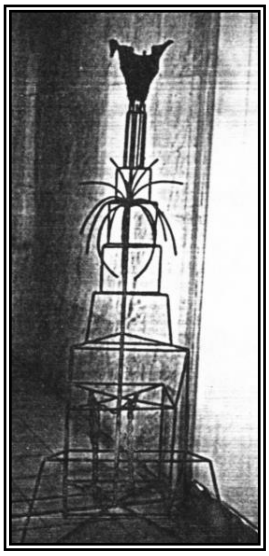
هذا العمل الذحتي بمفرداته جاء كتأكيد وكغاية قصدية اراد بها الذحات التعبير عن جذوره الرافدينيه والاسلامية العميقة فكان الشكل المعماري الذي ظهر وكأنه اندمج فيه شكل الزقورة مع شكل مئذنة سامراء انظر (شكل ٢) و(شكل ٣).



(شكل ٢)



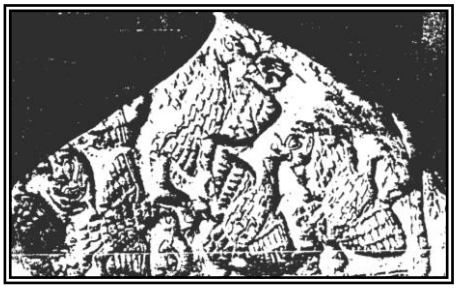
(شكل ٣)



فكان هذا الشكل المعماري قد اقترب من الاشكال المعمارية التي ظهرت في موروثنا الرافديني والاسلامي وكذلك بان اهمية الرقم السبعة منذ القدم حتى الآن وارتباطه بالسموات السبع وايام الاسبوع كان كرقم مهم قامت عليه مدرجات الشكل المعماري ، فهذا التكوين ينقلنا الى الذسق المعماري السائد في القدم، اذ ان قيمته الرمزية وكمدلول فكري اراده الذحات حتى يثبت نوعاً من التواصل الحضاري ، في حين كانت الذخلة العراقية بهيئتها الشامخة ومتصدرة مركز العمل الذحتي قد مثلت ارض العراق كانت كمفردة أستعيرت بنوع من التأويل لما كانت عليه اشكال الذخيل في موروثنا الرافديني القديم انظر (شكل ٤)

(شكل ٤)

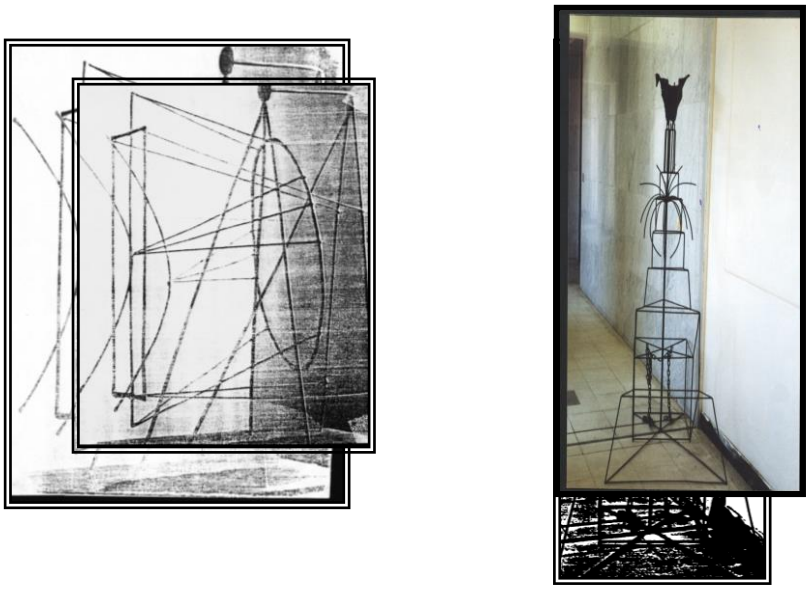
اما الذسر بهيئته المختزلة فقد عكس اهمية هذه المفردة الحيوانية منذ القدم وكذلك ظهورها على مسلة العقبان او (الذسور) انظر (شكل ٥)



(شكل ٥)

وقد اعطى الذحات (هادي الشمري) اهمية للذسر كدلالة للقوة.

حمل العمل النحتي خطابا ذو دلالة تأريخية استقدمها النحات بمفرداته ليخلق بقضبانه الحديدية انشاء نحتي تجريدي هندسي يقوم على الاسلوب الرمزي فضلاً عن خلق مفردات ووحدات بنائية لأعطاء العمل النحتي شكله المميز وقد حاول النحات من خلال مفرداته ان يشغل الفضاء ليطلق لعمله العنان مستفيداً بذلك من اساليب الفن الحديث واعتماده على فكرة البنائية لاسيما ما جاء به (بيكاسو) في احد اعماله التي تكونت من تركيبات من الاسلاك والحديد الملحوم (شكل ٦).



(شكل ٦)

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 النسر مما جعل العمل النحتي يعبر ايضاً عن روح الحداثة من خلال خلق نموذجاً اعتمد فيه على التشكيل الخطي الذي تألفت منه القضبان الحديدية.

عيذة رقم (٩)

عمل نحتي مدور انجزه النحات محمود عجمي تتراوح ابعاده (٥٠سم ارتفاع × ٢٢سم عرض) انجزه النحات عام ١٩٨٨ ، بعنوان (موت نخلة)* . ضمن معرض نقابة الفنانين تكون العمل النحتي من مادة الجبس والسمنت فضلاً عن جزء من نخلة عراقية حقيقية بانت عليها اثار حروق ودمار.

بان لنا جزء النخلة بتكوين بدا في الاعلى بصورة ملتوية ولكن في الاسفل ظهر اصغر حجماً وقد ظهر في وسط جزء النخلة الحقيقية طلعها** الذي يشكل ما يشبه التوائاً بخطوط منحنية وقد ثبت على قاعدة ، هذه القاعدة تكونت من اربعة بروزات مشكلة ما يسمى (جذع النخلة) وكان البروزان في الاسفل اكبر حجماً من البروزين في الاعلى، والبروز هذه تدعى بـ (كرب النخلة).

---

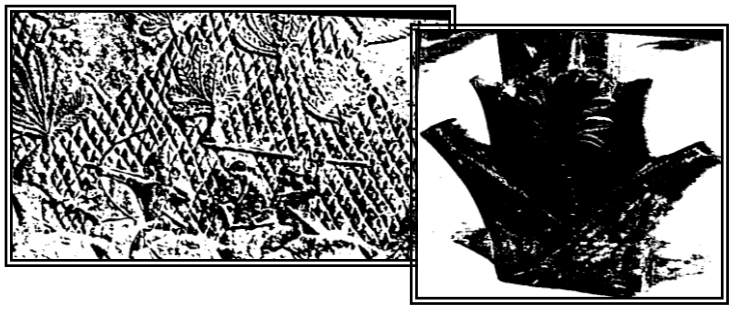
* أخذت صورة العمل النحتي من ارشيف الدكتور محمود عجمي الكلابي.

** يذكر النحات محمود عجمي ان (طلع النخلة) ظهر وكانه يرسم لفظ الجلالة كلمة (الله) وهذا ما يبين ما لها أي (النخلة) من قدسية وان قطها يوازي قتل الانسان. مقابلة اجرتها الباحثة مع النحات محمود عجمي الكلابي ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل في ٢٠٠٢/٥/٢١ الساعة ١١.١٥ صباحاً.

وقد تآلفت الخطوط في العمل النحتي وبانت كتلة العمل وهي متراصة وتباينت الالوان فقد كانت القاعدة والتي اظهرت مفردة النخلة باسلوب النحت البارز بلون اغمق في حين تم تنفيذ القاعدة جذع النخلة (كرب النخلة) من مادة الجبس مع الاسمنت وان تنوع هذه الخامات ادى الى تنوع الملمس في العمل النحتي بالنسبة لمفردة جزء النخلة الحقيقي وللقاعدة.

عند ملاحظة الشكل العام نرى تأكيد النحات على النخلة الاصيلة الشامخة كمفردة مهمة ركز النحات جهده عليها فجاء عمله النحتي على شكل رموز امتلكت قصدية عالية على الرغم من البساطة في التكوين ، فجزء النخلة المحترق بشكله الحقيقي الواقعي ((طلع)) النخلة الذي ما زال باقياً اكد فيه النحات انه على الرغم من موت النخلة وحرقها الا انها بقيت شامخة بشموخ الانسان العراقي وهي ايضاً أي (النخلة) كانت وما زالت رمز العراق الشامخ وانها مهما اصابها من ويلات تبقى شامخة الى الابد.

وقد عكست مفردة النخلة التي نفذت على القاعدة ما كان في بلاد الرافدين لاسيما الاشورية منها ويمكن ملاحظة كيف نفذت الحزوز الخطية في سعف النخلة ولكن بنوع من التحوير في نهاياتها وقد بان ما الى هذه المفردة النباتية من اهمية كبيرة وظهورها في موروثنا الرافديني كشجرة مقدسة منذ القدم وحتى الان ، اهتم النحات باستلهامها وجعلها الجزء الاساسي الذي شغل موضوع العمل النحتي كله انظر (شكل ١)



(شكل ١)

ان استخدام النحات لمفردته البسيطة ذات البنية التركيبية وبتوظيفه خامات عدة مختلفة مع جزء النخلة الحقيقي أثمر عن تكوين نحتي ذا علاقات ترابطية قائمة على اسلوب الترميز، عبر العمل ايضاً فضلاً عن الرمزية العالية التي بلغها، عبر عن تاثيرات البيئة المحيطة بالنحات متمكناً من جعل الموروث القديم متآلفاً في خاماته المتعددة ليأتي لنا بعمل امتزج ايضاً بروح الحداثة ومدى الارتباط الروحي بالتعامل مع الحدث من خلال معايشته له.

وبالنسبة لتأثيرات البيئة التي ورد ذكرها قبل قليل فقد بانت بصورة ملفتة للنظر فالنخلة بطلعها وهيئتها المحترقة أثارت الكثير في نفس النحات والتي كانت من ضمن كثير من النخيل المحترق في مدينة البصرة.

الفصل الثاني
الدراسات السابقة

هناك عدد من الدراسات السابقة هي :

١- دراسة مرتضى عبود شهاب حداد، الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر، رسالة ماجستير، ١٩٨٨.

٢- دراسة سعد علي يوسف البصري، الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية، اطروحة دكتوراه ، ١٩٩٦.

٣- دراسة قاسم حسين علي الغريري، تطور النحت العراقي المعاصر، اطروحة دكتوراه ، ١٩٩٨.

١-دراسة مرتضى عبود شهاب / رسالة ماجستير /١٩٨٨

تقوم هذه الدراسة على الموروث الحضاري في الذحت العراقي المعاصر على اربعة فصول كان الفصل الاول قد اشتمل على تعريف بالبحث واهميته والحاجة اليه وعلى هدف البحث في الكشف عن المتحقق من الموروث الحضاري العراقي القديم (حضارة وادي الرافدين) من العصر الحجري الحديث حتى سقوط بابل سنة ٥٣٩ ق.م، والموروث الحضاري العربي قبل الاسلام في القرون الميلادية الاولى (مملكة الحضر)، والعربي الاسلامي في العصر العباسي ولتمتد حدود بحثه لتشمل الذحاتين العراقيين المعاصرين والذين استلهموا التراث القديم في معظم اعمالهم الذحتية خلال المدة (١٩٤٠-١٩٨٧) وانتهى الفصل الاول بتحديد بعض المصطلحات منها التراث، والموروث الحضاري، والمعاصر وكذلك ختم هذا الفصل بالتعرف على منهجية البحث والادوات المستخدمة في الحصول على المعلومات واعتماده على المقابلات الشخصية للفنانين واشرطة التسجيل وكذلك الحصول على بعض الصور الفوتوغرافية واستخدام استمارة تحليل الاعمال الذحتية لتقصي التاثيرات الاسلوبية والشكلية والفكرية والفلسفية في اعمال الذحاتين العراقيين المعاصرين.

اما الفصل الثاني فقد ضم (الموروث الحضاري القديم واثره في الذحت العراقي المعاصر) وقد اعتمد فيه الباحث على الوصف والتحليل والدراسة المقارنة وذلك حسب التسلسل الزمني وتم ختم الفصل بخلاصة كانت على شكل جدول للمدة التاريخية المختلفة لحضارة وادي الرافدين وبيان اثرها بالنسبة للذحاتين عينة البحث.

اما الفصل الثالث فقد ضم (الموروث الحضاري من الفترات العربية قبل الاسلام (الذحت الحضوي) من القرن الاول الى منتصف القرن الثالث الميلادي ، والموروث الحضاري العربي الاسلامي في العراق حتى نهاية العصر العباسي ومختتماً الفصل ايضاً بخلاصة كانت على شكل جدول يبين الفترات التي كانت تحت الدراسة واثرها على الاعمال الذحتية التي تعود لعينة البحث.

اما الفصل الرابع فقد توصل فيه الباحث الى امكانية الذحات العراقي المعاصر من الاستفادة من الموروث الحضاري القديم في حضارة وادي الرافدين ومن الحقب العربية قبل الاسلام في حضارة وادي الرافدين ومن الحقب العربية قبل الاسلام (الذحت الحضري) والموروث الاسلامي.

وقد بانت اهمية هذه الدراسة بالنسبة للدراسة الحالية في الاستفادة من بعض الاشكال الفذية الذحتية من العصور القديمة وحتى سقوط بابل وكذلك للموروث من بلاد الحضر وحتى الاسلامي ولكن الدراسة الحالية اهتمت بالاشكال الفذية الذحتية التي خصت البحث أي انها لم تأخذ الاشكال جميعها وبصورة دقيقة عبر تمرحلها

وقد اختلفت الدراسة الحالية مع الدراسة السابقة في التطرق الى الحداثة واتجاهاتها وكيفية مزجها مع الموروث كعملية اخرجت لنا نوعاً من المعادلة.

٣-دراسة سعد علي يوسف البصري/ اطروحة دكتوراه/١٩٩٦

تقوم دراسة الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية على اربعة فصول، ضم الفصل الاول المقدمة وكذلك التعريف بأهمية البحث والحاجة اليه والتعريف بأهداف البحث وهي:

١- الكشف عن العلاقة بين اقامة النصب الوطنية والاحداث السياسية والاجتماعية .
٢- التعرف على علاقة النصب الوطنية بالبيئة والمحيط.
٣- التعرف على التقنيات المستخدمة في عملها.
٤- التعرف على الاساليب والعناصر الفنية التي ميزت الفنانين في انجاز جزءاً او كلاً من النصب الوطنية.
٥- التعرف على الرموز والوحدات التصويرية المستخدمة في النصب الوطنية وعلاقتها بالتراث والمعاصرة.

اما حدود البحث فقد اهتمت بدراسة النصب الوطنية المقامة في المدينة العراقية للمدة (١٩٥٨-١٩٩٣) والتي احتوت تكوينا فنيا لأكثر من عنصر بشري والتي تعبر عن المواضيع التي لها علاقة بالقضايا الوطنية ومنفذة بمواد مقاومة للظروف الجوية في الاماكن العامة وقد استثنى الباحث النصب المعمارية والتماثيل الشخصية والنصب المنفذة بمواد قابلة للتلف، والتي توجد داخل ابنية خاصة. ولأهمية نصبي الشهيد والجندي المجهول فقد تم اضافتهما الى الدراسة. وقد قام بتحديد مصطلحات هذه الدراسة فاعتمد مصطلحات (الخصائص الفنية والنصب الوطنية كلغة واصطلاح وانتهى بتعريفه الإجرائي لكل من النصب والوطنية) وقد اختتم هذا الفصل بالصعوبات التي واجهته أثناء إتمام الدراسة.

أما الفصل الثاني فقد اشتمل على ثلاثة مباحث وهي:

١- النصب الوطنية ... خلفية تاريخية.
٢- الرمزية واستخدام الرمز في الاعمال الفنية بشكل عام والنصب الوطنية بشكل خاص.
٣- النصب وعلاقتها بالبيئة والمحيط مذتهيا بما أسفر عنه الإطار النظري.

أما الفصل الثالث فقد اشتمل على إجراءات البحث التي قام بها الباحث بإجراء استمارة استبيان للفنانين مصممي النصب مع استمارة تحليل تم عرضها على مجموعة من الخبراء وقام باستخدام الطريقة التاريخية في

جمع معلومات الإطار النظري مع استخدام المنهج الوصفي وطريقة المقارنة وتحليل المحتوى بشأن تحليل الاعمال ثم استخراج النتائج ومناقشتها واعتمد الباحث كذلك المقابلات الشخصية ، والصور في المجلات والكتب المنشورة والاعتماد على المصادر الادبية (رسائل ماجستير والكتب والمؤلفات) والزيارة الميدانية وقد توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية:

١- اهتمام الدولة بشكل مباشر وفعال بإقامة النصب.
٢- عدم وجود تعاون مشترك بين الفنان والمخطط الحضري.
٣- تركز إقامة النصب في العاصمة بغداد.
٤- تدني الإمكانية التقنية للفنانين في استخدام مادة الحجر.
٥- ضعف الإمكانيات الفنية للكوادر العاملة في المصاهر داخل القطر.
٦- قلة الاهتمام في إدامة وصيانة النصب.

وانتهى الباحث في هذه الدراسة بعدد من التوصيات والمقترحات ، وقد تم الاستفادة من هذه الدراسة لكون ان النصب الوطنية قد دخلت ضمن المدة المحددة لموضوع الدراسة الحالية وكذلك تم الاستفادة من بعض الاشكال الرافدينية التي كانت ضمن المبحث الاول وكذلك الاستفادة من الاسلوب التحليلي واستثمار ذلك في تحليل الاعمال الفنية النحتية المعاصرة التي تم انجازها من عام (١٩٨٠-١٩٩٠) والاستفادة من منهجية البحث وقد اختلفت دراستنا الحالية في مجتمع البحث الذي ضم عدداً من المنحوتات الصغيرة مختلفة الاحجام والخامات لاتمام البحث وقد تم التأكيد على مرحلة وهي الثمانينات الى التسعينيات.

٣-دراسة قاسم حسين علي الغريري / اطروحة دكتوراه/١٩٩٨

قامت دراسة تطور النحت العراقي المعاصر على خمسة فصول كان الفصل الأول فيها قد اعتمد على مشكلة البحث والحاجة اليه ثم هدف البحث في تحقيق كشف علمي للأسس التي انطلقت منها حركة التطور في النحت العراقي المعاصر. ثم حدود البحث التي انحصرت ما بين عامي (١٩٤٥-١٩٩٤) وضم الفصل الأول ايضاً مجتمع البحث.

اما الفصل الثاني فقد ضم اربعة مباحث فكان المبحث الأول نظرية التطور والتطورية في الفن عند هربرت سبنسر والنقد الموجه لها والمبحث الثاني نظرية التطور والتطورية في الفنون عند بركسن والمبحث الثالث: الفرق بين التطور والتقدم والنمو والمبحث الرابع:مفهوم التطور والتطورية في الفنون وفن النحت (وجهة نظر الباحث).

اما الفصل الثالث فقد كان في التطور والدراسات الجمالية في بنية النحت المعاصر وقد ضم اربعة مباحث ايضاً كان فيها المبحث الأول: عن التطور من خلال بناء الفكرة التصورية الافتراضية للعمل النحتي والمبحث الثاني: اثر استلهام الموروث الحضاري على البنية التطورية للنحت العراقي المعاصر والمبحث الثالث: الحداثة اساليبها وبنيتها التطورية للنحت العراقي المعاصر والمبحث الرابع كان في: الدوافع والبواعث الوطنية والقومية وسماتها في تطور النحت العراقي المعاصر.

اما الفصل الرابع فقد اشتمل على المنطق الافتراضي للباحث في تحديد آلية التطور لفن النحت العراقي المعاصر وثانياً الاجراءات التطبيقية للعينة القصدية من النحاتين العراقيين المعاصرين وكان الفصل الخامس عبارة عن مجموعة من النتائج التي خرج بها الباحث وهي:

١- ان نظرية التطور هي نظرية كاشفة واصفة محللة.
٢- النظرية التطورية للفن تنطلق من ماهية النتاج الفني ومعطياته.
٣- ان التطور في المعرفة ومنها الفنون ظاهرة حتمية تعتمد على حركة النسيج المعرفي البشري.
٤- الانسان المنتج هو اداة حركة التطور.
٥- ان اساس التطور في أي معرفة تخصصية (ومنها الفنون) يعتمد على ما تقدمه المعارف المجاورة.
٦- التطور عملية تقدم نتاجاً.
٧- التطور في أي معرفة تخصصية جزء من نسيج عام يسير بنفس الحركة يحوي المعارف والظواهر الحياتية الاخرى.
٨- هناك علاقة ترابطية توافقية تتحرك بخط متوازٍ متفاعل ما بين نضج الصور الذهنية وتحقيق اعلى مستوى من البناء الفكري.
٩- ان التطور في نسيج المعرفة الفنية يرتبط بالارتقاء العقلي الجمعي.
١٠- ان التطور يشمل في داخله التقدم والنمو.
١١- لا بد لأي حركة تطورية من ثابت مدرك للعلاقات الذهنية .

١٢- التراكم في بنى أي معرفة هو خزين فاعل لتطورها.
١٣- إن عملية التطور في النحت على وجه الخصوص ما هي إلا عملية مخاض تكون ظاهرة من حركة المادة والشكل.
١٤- كان للتأويل الفلسفي او بطرح الرؤية الفكرية فاعلية كبيرة في بناء نحت مفعم بالفكر.
١٥- تميز النحت العراقي المعاصر بامكانية عالية في الاستلهام الجمالي للخامة.

أكدت هذه الدراسة على التطور وقد توسع الباحث ليشمل كل من الحداثة واساليبها وقد اختلفت مع الدراسة الحالية في ان هذه الدراسة قد اشتملت على الموروث الفني الحضاري وعملية مزجه مع الاساليب الفنية الحديثة.

الإطـــار النظري

المبحث الأول

مفهوم الموروث وقيمه التعبيرية فكراً وتشكيلاً

الموروث مكاسب متلاحقة صب فيها جهد الماضي وهو خلاصة تجارب وثقافات متتالية وما تراكم خلال الازمنة من خبرات وفنون وعلوم انتقلت كمنجز معرفي ثقافي ذي معانٍ معبرة وهو نشاط استمر مع حياة الانسان لتكوين اثر او بناء، وهو المعبر عن مسيرة التاريخ* ((وان مسيرة التاريخ هي مسيرة التقدم))[٥١].

وبما ان الموروث يمثل انتقال شيء ما عبر الزمن من جيل الى آخر، فقد اصبح تحديد مفهومه ذا اهمية كبيرة. وقد ظهرت مؤخراً بعض الاراء التي كانت تذكران الموروث هو شكل ثقافي يتناقل اجتماعياً ويصمد عبر الزمن وقد اهتم اكثر علماء الاثار بهذا المفهوم وكثيراً ما عرفوه على نحو لم يكن مقبولاً فحسب في الابحاث (الاثنولوجية)** ، وانما كان مثمراً ايضاً ، وقد درج ماك جريجور (Mc Gregor) تحت هذا المفهوم الخصائص البشرية العميقة الجذور على نحو او آخر –أي الاتجاهات الثابتة او الطرق الثابتة في اداء الاشياء –التي تتناقل من جيل الى اخر. في حين نرى جوجن(Goggin) يستخدم مصطلح الموروث الثقافي الاكثر تحديداً – نجده يعرف الموروث على انه اسلوب متميز من اساليب الحياة كما ينعكس في مختلف جوانب الثقافة

---

* ان لفظ تاريخ لفظ غامض فضفاض فهو يعني احياناً النشاط الانساني السالف بكل ابعاده ومغازيه ثم يعني قصة الانسان في صدامه مع المجتمعات التي يعيش فيها ومحصلة هذه الصدامات ايضاً وكذلك صدامه مع الطبيعة من اجل اخضاعها ومحصلة هذه الصدامات ايضاً. ومن هنا فهو لفظ غامض لا يمكن ان يحدد في اطار واحد وانما يستوعب كل احداث المجتمع البشري ووجهة سيره. فهو يعني احياناً بهذا المعنى فلسفة الطبيعة والعلم وفلسفة المجتمع الانساني الاجتماعية المحددة من خلال العلاقات بين ألافراد من ناحية وبين الافراد والمجتمع وكذلك صلة الانسان بالطبيعة من حيث التعامل الشامل العام من ناحية اخرى.

للمزيد من المعلومات راجع المصدر: محي الدين اسماعيل ، توينبي منهج التاريخ وفلسفة التاريخ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ص٢١.

[٥١] المصدر نفسه، ص١٦.

** اثنولوجيا (Ethnology) هي علم الانسان ككائن ثقافي وهي الدراسة المقارنة للثقافة وقد عرفت على انها علم الشعوب وثقافتها وتاريخ حياتها كجماعات بصرف النظر عن درجة تقدمها وانه يقابل المصطلح الامريكي انثربولوجيا وقد اشتهر هذا المصطلح بمعناه الواسع لأول مرة في عام ١٨٣٩ ، عندما اسس ادواردز (W.F.Edwards) (وهو انكليزي يعيش في باريس) الجمعية الاثنولوجية الباريسية وسرعان وما تبعتها الجمعية الاثنولوجية في لندن ١٨٤٣ وبمرور الوقت انفصلت دراسة السلالات (races) عن الاثنولوجيا مكونة فرعاً مستقلاً هو الانثروبولوجيا الفيزيقية وحتى وقت قريب كانت الاثنولوجيا تعرف بأنها الدراسة التاريخية والمقارنة للشعوب البدائية وان المفهوم الاساسي في الاثنولوجيا هو الثقافة وهدفها هو الوصول الى معرفة وفهم الانسان من الناحية الثقافية. للمزيد من المعلومات انظر:

ايكة هو لتكرانس ، الاثنولوجيا والفلكلور ، تر : محمد الجوهري وحسن الشامي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢ ، ص١٨.

وربما يمتد خلال مدة زمنية معينة ، وتظهر عليه التغييرات الثقافية الداخلية العادية ، ولكنه يتميز طوال تلك المدة بوحدة اساسية مستمرة.

اما فيلبس (Philips) وويلي (Willey) فقد قالا بأن ما ورثناه عبارة عن استمرارية ثقافية على نطاق واسع في مجالي الزمان والمكان تتحدد على اساس التشكيلات (Con Figurations) المستمرة في التكنولوجيات المختلفة او في الثقافة (الاثرية) الكلية. وهي تشمل مدة زمنية طويلة نسبياً وحيزاً مكانياً متفاوتاً نوعياً ولكنه متميز بيئياً[٥٢] كذلك اهتم علماء (الاثنولوجيا) والفلكلور الاوربيين بهذا المفهوم واعطوه شيئاً مماثلاً ايضاً للثقافة، وأنه لا يشمل فقط ما يقال او ما يحكى، وانما يشمل ايضاً ما يفعل، وما يظهر للعيان وانه عبارة عن فعل اكثر من كونه قولا وهو اساسي جداً عامل من عوامل التماسك الانساني، تماسك يعبر عنه خلال العصور. ويقول اريكسون (Erixon) انه لو لم تم قبول الموروث على انه الثقافة من حيث الجانب الاستمراري فسوف يتبين لنا اشكال مختلفة عدة من التراث متضمنة هذا المفهوم العام منها:

التراث الاجتماعي: الذي هو نقل او ايحاء او تأثير مباشر او غير مباشر على المستوى الافقي.

التراث التكويني: الذي يعد مكملاً للتراث الاجتماعي ويتضمن نقلاً من جيل الى اخر ومن مرحلة الى اخرى وهذا النوع في تفاعل مباشر مع التراث الاجتماعي.

والتراث المادي: ويتضمن جميع المنتجات الثقافية المخزونة.

وهناك **التراث الادبي** : الذي يعد من المميزات الخاصة للتراث المادي وهو مرتبط بفن الكتابة.

وان بعض الباحثين كانوا يرون ان الموروث يستقر نهاية المطاف في البيئة الشعبية[٥٣]. ان هذه الاراء جميعها التي تعود الى الباحثين ترجع بالموروث الى الماضي وعلاقته بالأنسان ((والانسان لا يستطيع بأي حال من الاحوال ان يعيش بمعزل عن ماضيه، ولن يستطيع ان يجد تفسيراً لواقع حاضره ما لم يدرك حقيقة ماضيه، وكلما ازددنا علما بماضي الانسانية تفتحت لنا ابواب حاضرها واتسعت افاق معارفنا))[٥٤].

فدراسة الموروث تعني البحث عن ما في التاريخ والحضارة من الاداب والفنون والعلوم وكل ما يتصل في جوانب الحياة الاخرى. ((ان هذه الدراسة في رأي البعض حيث اة متجددة للأنسان وصنع

---

[٥٢] المصدر نفسه ، ص٨٨.

[٥٣] ايكة هو لتكرانس ، الاثنولوجيا والفلكلور ، مصدر سابق ، ص٨٨.

[٥٤] صموئيل نوح كريمر ، الاساطير السومرية ، دراسة في المنجزات الروحية والادبية في الالف الثالث قبل الميلاد ، تر:يوسف داود عبد القادر ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧١ ، ص١١.

حـ ي لوعيـ ه ... وكشف لأعمـ اق الحوافز المحركة لمسيرتـ ه علـ ى الارض))[٥٥] يقـ ول الاستـ اذ (تقي الدبـ اغ) ان ((الماضي هو الاساس))[٥٦]. وهو ((الوسيلة لفهـ م أي ظاهـ رة اجتماعيـ ة))[٥٧] وتحصيل حاصل لكل ما ورد ذكره سابقاً ان ما ورثناه في واقع الامر هو الحصيلة الكاملة لثقافة شعب على اختلاف اجياله وبـ يئاته[٥٨] ((الذي ينصب على تجارب الاقدمين وما قدموه من عطاء))[٥٩] ((فالتراث بكل ما يحمل من دلالات ومعان يجسد الحضور الحضاري المرتبط بزمن جديد ، وحين تتدفق 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))[٦٠] 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 واضـــحة الى عراقة امة في الوجود الحضـــاري))[٦١] ومن هذا المنطلق تهتم الاجيال اللاحقة بموروثها الحضاري.

لقد ظل التراث والموروث مثاراً لعديد من دراسات وبحوث وقد جاءت بشأنه العديد من الاراء ووجهات النظر المتباينة فالبعض كان ينظر اليه على انه عديم الفائدة في العصر الحديث مفضلين بذلك التقدم العلمي على مخلفات الماضي التي هي في نظرهم عديمة الجدوى والقيمة فـ (ماركس) مثلا كان يؤكد على ان ((كل الميثولوجيا تخضع وتسيطر وتحدد قوى الطبيعة ضمن وخلال الخيال، من هنا، فانها تختفي ما ان يكتسب الانسان تفوقا على قوى الطبيعة يربط (ماركس) الميثولوجيا بعلاقة عكسية مع قوة الانسان وتفوقها على القوى الطبيعية، انها تفوق النظام الاقتصادي، هذا ما حاول (ماركس) تأكيده ... وهو بذلك يفسر الميثولوجيا من خلال وسائل الانتاج والنظم الاقتصادية ويتخذ خلالها موقفاً عكسياً من الميثولوجيا ، أي انه لا يعتمد الموروث

---

[٥٥] محي الدين اسماعيل ، توينبي منهج التاريخ وفلسفة التاريخ ، مصدر سابق ، ص٧.

[٥٦] تقي الدباغ ، مقدمة في علم الاثار ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (٨٨) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨١، ص٧.

[٥٧] لوسي مير ، مقدمة في الانثروبولوجيا الاجتماعية ، تر : شاكر مصطفى ، سلسلة الكتب المترجمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص٥.

[٥٨] لطفي الخوري ، مدخل الى البحث الميداني في الفلكلور ، الموسوعة الصغيرة ، العدد ٢٥٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص٦٧.

[٥٩] قسطنطين زريق ، نحن والتاريخ ، ط١ ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص١٣.

[٦٠] حسام عبد المحسن عبود، الاصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧ ، ص٤٨.

[٦١] لوكاس كرستوفر، حضارة الرقم الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم تر : عبد المسيح ثروة ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (٦١) ، منشورات دار الجاحظ ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٣.

(الاثر) ضمن الذهج الماركسي))[٦٢] وكان يؤكد أيضا على ان ((التقاليد الموروثة عبئا مرهقاً يستنزف طاقات الأحياء او لعلها تكون مجرد ولاء ... تجاه الماضي حسب قول (ماكس فيبر)))[٦٣].

ولكن كواقع حال نحن لا نستطيع ان نستنتج الحاضر او نبدي أي إبداع من دون الرجوع الى الماضي والاستناد عليه وعلى أولياته، فالحاضر هو حلقة مكملة بين الماضي والمستقبل وان موقفنا من التراث ونظرتنا له تختلف كل الاختلاف فنظرتنا نظرة متكاملة مترابطة الأجزاء وذات طابع مميز ((وان تلك النظرة تجعلنا نحلل الماضي بلون خاص ، وبذاتية فريدة ، ونعيد ترجمته بما يتفق مع هذه الذاتية))[٦٤] ولا بد

ان نتذكر هنا ان هذا (الميراث) ولد وتكون وتطور وتكاملت أجزاء منه على مدى زمني لا تعرف له بداية او نهاية ، ضمن إطار مجتمع إنساني طبقي التكوين والتفكير وهو، أي التراث، يحمل بكل صيغه وأشكاله وتنوعاته أفكار ومفاهيم ورؤى الكيانات الطبقية التي افرز في إطارها وفقاً لمصالحها وتطلعاتها))[٦٥] ((وان تراث الأمة ، هو تاريخها الحي الموصل بحاضرها المندفع نحو المستقبل وتراثنا العربي بشكل عام والعراقي بشكل خاص مليء بالقدرات والقيم القادرة على الإيحاء والتفاعل))[٦٦] فالتراث هو الروح وانه جزء لا من الحاضر بل من المستقبل وانه يعبر عن التطور فهو الجذر وهو الأساس للتعبير عن الإنسان، فالذي أنتجه عقل الإنسان ويده في شتى الميادين وما يتضمنه ذلك النتاج من تقنية وصيغ فنية وما صحبها من نظريات في آفاق العلوم المختلفة فهو ليس مجرد أبنية منتشرة ولا قطعاً فنية في المتاحف والمعارض بل شواهد لإبداعات ناضجة ملهمة لأفكارنا ومحركة في حياتنا الحاضرة وان موقفنا من التراث موقفاً حياً يرفض الجمود والتقليد ، ويرفض الاقتباس والاستنساخ عن الماضي وتقليده ويدعو الى استلهام روح التراث وروح العصر من اجل تصور صحيح للمستقبل ((وعليه ولكي نمنح التراث قيمته الحقيقية لا بد من التعامل معه على انه قيمة تاريخية نسبية تلتزم بحدود زمنها وبالظروف الاجتماعية –الاقتصادية –السياسية لذلك الزمان وبهذه الطريقة وحدها نستطيع ان نخلق إمكانية حقيقية لبعث التراث استنادا لمبدأ الانتقاء والتطوير واعتباره عنصر الهام، لغرض الاستفادة منه وتوظيفه لاحتياجاتنا المعاصرة))[٦٧].

---

[٦٢] زينب كاظم صالح البياتي، الموروث الفني التشكيلي الرافديني وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١ ، ص٣٣.

[٦٣] كمال بلاطة ، الفن العربي الحديث البحث والمعاناة ، مجلة فنون عربية ، العدد (٦) ، ١٩٨٢ ، ص٢٩.

[٦٤] محمود البسيوني، الطابع القومي لفنوننا المعاصرة ، إعداد لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطابع دار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وزارة الثقافة ، مصر ، ١٩٧٨ ، ص١٩٣.

[٦٥] بديعة أمين ، المفتاح –التراث –الأصالة ، مجلة آفاق عربية ، السنة السابعة ، العدد (١١–١٢)، ١٩٨٢ ، ص١٢١.

[٦٦] حسام عبد المحسن عبود ، الأصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، مصدر سابق، ص٤٩–٥٠.

[٦٧] بديعة امين، المصدر السابق نفسه، ص١٢٢.

إذن يجب علينا التمسك بالرؤية الواعية الصحيحة نحو ما ورثناه عن الماضي من تراكم خبرات ومعارف وفنون فكل شيء بحثنا ونبحث عنه من الماضي يكشف لنا على ان الشعوب التي عاشت واختفت لم تكن بدائية او فطرية وانما كان لها فعاليتها في جميع الميادين الحياتية من زراعة وبناء وحروب وانتصارات وتضحيات مما يحتم علينا

الرجوع لها ومحاولة تحقيق الصلة بيننا نحن الذين نعيش الحاضر وان نربط بين نشاطنا ونشاطهم، لأن الموروث كالشجرة تمد أغصانها في الحاضر بينما تمتد جذورها في الماضي ومحاولة ان لا يكون هناك قطع ما بين الماضي القديم وواقعنا المعاصر الذي يعتمد في استمراريته على الموروث.

ان الاهتمام بما ورثناه عن السلف دلالة الوعي الفكري وان التطلع إليه ينبغي ان ينطلق من معطيات واقعنا وخصوصيتنا ومقومات شخصيتنا فموروثنا يشكل جزءاً مهماً من خصائص الأمة ووجودها الحي عبر التاريخ وفي عصرنا يشكل استلهاماً خاصاً فهو تراكم خبرات ومعارف واعتراف الإنسان أمام ذاته والعالم واعتراف بوجود شخصيته المتميزة ووجودها التاريخي ان ما نريد التوصل إليه في هذه الدراسة هو مفهوم الموروث الفني ((فدراسته ليس استعراضاً لمجموعة محددة من القيم والمفاهيم ولا هو حالة عرضية وطارئة تنتهي بانتهاء الحالة بل هو دراسة العوامل المؤثرة بالكشوفات الفنية التي نجح الأسلاف في تسجيلها بآثارهم))[٦٨] فالموروث يتمحور ((ضمن نظم تتمثل كنماذج لتعكس كل ما ترثه البنية المجتمعية من علائق اجتماعية كرواسب الجيل الماضي وآثارها الاجتماعية والنفسية))[٦٩] ((وهو من منطقه هذا يمتد كلغة للتعبير عن المشاعر والقيم الاجتماعية والجمالية لجماعة ما، وانعكاساً لأوضاعها ونفسياتها، يستأثر الجانب الفني ويمارسه ليكون تعبيره الفني سجلها الفعال وتكون الثقافة سمته المميزة. فالبيئة الثقافية لمجتمع ما تعكس الفن المميز لذلك المجتمع لما يتمتع به الفن من اثر عميق تكتنزه الذات. إنها إنسانية الأثر ، ونزعة استبقاء الأشياء وخلودها، م . ا يبثه الفن عبر الموروث))[٧٠] 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))[٧١] ، فالفن ((نشأ مع الإنسان منذ بدأت الحياة الإنسانية))[٧٢] على حد تعبير (عز الدين إسماعيل) وانه ((انعكاس او تمثلات سايكولوجية للحالات والظواهر التي تجري في سياق

---

[٦٨] حسام عبد المحسن عبود ، الأصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، مصدر سابق ،ص٥٥.

[٦٩] مجيد حميد عارف ، الاثنولوجيا والفلكلور ، مطبوعات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الاداب ، ١٩٩٠ ، ص٢٠.

[٧٠] زينب كاظم صالح البياتي ، الموروث الفني التشكيلي الرافديني وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٧.

[٧١] بديعة امين ، المفتاح –التراث –الأصالة ، مصدر سابق ، ص١٢٢.

[٧٢] عز الدين إسماعيل ، الفن والانسان ، دار القلم ، ط١ ، بيروت ،١٩٧٤ ، ص١٥.

وجودها الاجتماعي والطبيعي ، وانه الوسيلة التي يهدف الإنسان من خلالها بوعي او بدونه، الى تحقيق توازنه النفسي وذلك بالتعبير عما بداخله من مشاعر ومكبوتات ومدركات وتمثلات))[٧٣] ((وان الموروث الفني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمجمل الأوضاع وتأثيرها على فكر الإنسان والذي استمد مكونات إبداعه الفني من بعد فلسفي تشكلت عن قيمته التطورية خصائصوسمات ارتبطت بحياة المجتمع واستجابة لمتطلباته وضروراته))[٧٤] ((وان الأثر الفني ليس شيئاً قائماً بذاته. فهو دائماً بحاجة الى تفاعل مع المشاهد يقول (فيشر) ((اننا نكتشف معنى الأثر الفني ولكننا نضفي عليه أيضا معنى آخر))[٧٥] وقد كان (اندريه بريتون) يقول ((بأن ليس للأثر الفني قيمة إلا اذا راح يرن بأصداء المستقبل))[٧٦] ومما لا شك فيه ان اثر الفعل الإنساني وإنجازه يعد حداً في تقدير تأريخه الفعل لأن كل شيء في الوجود الحضاري ، ولكل فعل في الحياة الإنسانية معناه وقيمته ، وبها ترتفع ((فالأثر المتواصل او المتراكم ما هو إلا مستودع لخبرة أمة في شؤونها الحياتية))[٧٧].

اذن يجب ان تكون هناك القدرة على استيعاب العطاء الحضاري والقدرة على الإضافة والتأثير والأخذ والعطاء بهوية تربط ماضي الأمة بحاضرها ، فالموروث كالنسيج المترابط في أجزائه ، منسجم في ألوانه مستمداً من الماضي مجسداً للحاضر وعليه وبهدف دراسة الموروث الفني الحضاري فلا بد من التطرق الى المنجزات الفنية التي جاء بها الموروث الفني الرافديني وبلاد الحضر والموروث الفني الإسلامي والتي جاءت معبرة عن كثير من الأمور والتي استمدت استمراريتها عبر الزمن لتعطينا الذتاحات الرائعة والتي سنتطرق إليها لاحقاً.

---

[٧٣] قاسم حسين صالح ، في سايكولوجية الفن التشكيلي ، قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٥.

[٧٤] حسام عبد المحسن عبود ، الأصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، مصدر سابق ،ص٥٥.

[٧٥] ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، مصدر سابق ،ص١٧١.

[٧٦] المصدر نفسه، ص٢٤٧.

[٧٧] زينب كاظم صالح البياتي، المصادر السابق نفسه، ص٢٧.

الموروث الفني الرافديني

يعبر الموروث الفني الرافديني عن بداية التفكير الفلسفي للكون والوجود ((فلقد ظل الرجل البدائي غارقاً في غواض العالم ...وكان عليه ان يبعد ويتفادى تهديدات بعضها وان يستقطب رحمة البعض الاخر ، وان ينفذ بنجاح بينها تأثير قواه الخاصة ، قوى جسده وأرادته وعقله ، ومن وراء ذلك تأمين حياته وما نسميه اليوم فنا كان له وسيلة ضمان الاستيلاء على تلك القوى المستعصية على قدرته المادية الشديدة الضعف او الشديدة العجز. كان يستطيع، في الواقع ((تخيل)) تمثيل لها ... ولكن سرعان ما اتخذ هذا التمثيل طريقتين مختلفتين ، الاولى نقل امين قدر الامكان للمظاهر المرئية بالشبه الدقيق ، وكان ذلك سبيل الواقعية ، والثانية معادلة عرفية ، رمز مبنى على المقاربة ، أي مفهوم بدل ان يكون محسوساً ، وكان ذلك سبيل الكناية ، الشكل الاصطلاحي الهندسي ، لكن المحمل بمعنى))[٧٨] ((فصلة الشبه المادية المنظورة يمكن ان تستعاض بصلة روحية غير مرئية ، هي صلة الرمز. وبفضل مجانسة تضفى على الصورة تغدو هذه معادلة لقوى ولقدرات غيبية لمسها الانسان في الطبيعة))[٧٩]فالتأسيسات الرمزية الاولى كانت متوجهة نحو الطبيعة برمتها وارتبطت بأهداف ومعاني كانت قد حملت في طياتها غايات ما ورائية ، فرسوم الكهوف واشكال المتعبدين وغيرها كانت ذات اهداف امتلكت فيها معنى عالي الرمزية ((ان مشكلة انساق رمزية حصيلة هذه العلاقة (الانسان بالطبيعة) قابلة للتطور ... ففي التاريخ القديم ظهر الرمز (الالهي) بهيئة انسان ثم تطور الى نصف حيوان واخر انسان ثم الى انسان ... فهي رموز لأنساق مركبة تنتقل الى الحالة الخصوصية ثم الأكثر خصوصية لصيرورة الاشياء))[٨٠]، وبما ان الاثر يحيل الى الرمز والرمز يحيلنا الى ما ورائه الى

(الذية)[٨١] فقد حملت الرموز أفكاراً خالدة عبر المراحل الزمنية والمكانية فهو كينونة من علاقات شكلية ضمت في محتواها دلالات فكرية كان الخطاب التشكيلي فيه موجهاً الى اللامحدود ، الى القوى الغيبية فكان عليه ان يحيل اللامرئي الى مرئي في المضمون والشكل وبذلك انجز رمزاً تجريدياً يصلح للخطاب مع القوى الغيبية يدثه بين البشر كشفرة اذ ان ((عالم الرموز الذي تميز به الكائن البشري هو عالم ذو طبيعة جدلية (بين ما هو ظاهري وما هو باطني) مثله مثل الكثير من ملامح الوجود الانساني، فالباطني يكشفه الظاهري بعد عملية

---

[٧٨] رينيه هويغ ،الفن تأويله وسبيله ، ج١ ، ١٩٧٨ ، ص٢٠٤ –٢٠٥.

[٧٩] المصدر نفسه، ص٦١.

[٨٠] محمد الداودي، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٥ ، تصدر عن المجلس الوطني الثقافي والفنون والادب ، العدد (٣) ، الكويت ، ١٩٩٧ ، ص١٠ . نقلاً عن جهينة حامد حساني ، اثر الموروث الشعبي في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ،جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١ ، ص١٦.

[٨١] للمزيد انظر : شاكر حسن الـ سعيد ، انا النقطة فوق فاء الحرف ، دراسات ونصوص في الفن والانسانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٨ ، ص٧١.

التمثيل (تكوين الاشكال) كما يكشف اللاشعور عن الشعور عند عملية التمثيل وباختصار يمكننا ان نشير الى انها عمليات تحدث داخل (الكون الداخلي) للانسان (The unevererse within) او (الكون الداخلي) للعقل باعتباره الكون الذي تحدث به عمليات التفكير المنطقي))[٨٢] وبذلك استقر نظام فكري ميتافيزيقي في وعاء روحي مادي وصولاً الى اللا محدودية في التعبير على حساب طبيعة المضمون وبذلك يقل التشخيص ويزداد التجريد بدلالته الصوفية الروحية))[٨٣] لقد كتب (كارليل) ذات مرة يقول ((انما يحيا الانسان في الرموز ، ويعمل بالرموز ، وكيانه ونفسه قائم على الرموز ، سواء أكان ذلك عن وعي منه ام عن غير وعي))[٨٤] ((فكما كان الإنسان يستخدم الإشارات حين تعذرت عليه الكلمات ، استخدم الصور لنقل افكاره الى الاخرين خلال الزمان وعبر المكان فكل حرف او كلمة مما نستعمله الان كان فيما مضى صورة))[٨٥] من هنا تحول العمل الفني الى اثر ذي شكل او نظام معين وصل التجربة الإنسانية او ينقلها الى الآخرين[٨٦] أذن عبر العمل الفني التشكيلي عن بنية المجتمع الفكري وكنوع من الخطاب حمل الكثير من الدلالات الرمزية وهكذا ((يبدو منطقياً ان قدرات الانسان ... ما كانت تظهر الى حيز الوجود كما تمثلها مخلفات الانسان الفنية من رسوم ومنحوتات ، لولا وجود دوافع خاصة اخذت بتفكير الانسان ... وقادته الى تنفيذ النماذج البديعة))[٨٧] فالأنسان اخذ من بيئته بعض المفاهيم التي كون لها صيغاً بشكل علامات ورموز جاءت معبرة بشكل اوسع وتولدت بذلك أشكال فنية وادبية وغيرها. ان الذي نهتم به هو الفن وتحديداً (الفن التشكيلي) ((فلم يعرف أي نشاط بشري بالاستقرار كما عرفت به الفنون التشكيلية ، ولا قيمة أي اثر من الماضي يضاهيها بصفتها السبيل المؤدي الى تاريخ الحضارة منذ عدة الآلاف من السنين))[٨٨] فقد كان النحت الوسيلة الاولى للتعبير عن اهم المظاهر الحياتية[٨٩] ((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[٩٠] ولا يكون هناك تعبير الا بوجود حافز فكري وداخلي يريد ان يتجلى فيما هو خارجي وملموس في عمل فني مشكلاً بذلك محتواه

---

[٨٢] محمد الداودي ، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية ، مصدر سابق ، ص١٥.

[٨٣] زهير صاحب محسن ، المصدر السابق نفسه .

[٨٤] رمسيس يونان ، دراسات في الفن ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ ، ص٢٥.

[٨٥] ول ديورانت ، قصة الحضارة (نشأة الحضارة) الشرق الادنى ، تر : زكي نجيب محمود ، ج١-ج٢ ، مطابع الجبوري، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص١٣١.

[٨٦] انظر : نا ثان نوبلر ، حوار الرؤية ، تر: فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٣٨.

[٨٧] زهير صاحب محسن وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مطبعة التعليم العالي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٣٥.

[٨٨] هربرت ريد ، الفن والمجتمع ، تر: فارس متري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، (د.ت) ، ص٩.

[٨٩] انظر حمدي خميس، التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، (د.ت)، ص٧١.

[٩٠] زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، مصدر سابق، ص٥٤.

الفكري[٩١] ((ففي مضمار الفكر وتحولاته تنبثق نظم شكلية تفرزها المحركات الفكرية الظاهرة يتخذ الشكل عبرها ثباتاً ، عند ثبات المضامين الفكرية لواعزة له))[٩٢] ((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))[٩٣].

((وان الشكل وحده الذي يجعل من الشيء المنتج اثراً فنياً. إن شكل الاثر الفني ليس شيئاً عارضاً كيفياً، او غير ضروري ... فقوانين الشكل وشروطه هي تحقيق سيطرة الانسان على المادة ... فالشكل الذي كانت تستخدمه الجماعة كان معبراً بمثابة شيء مقدس واجباري))[٩٤] وقد اضهر الشكل بالمضمون وارتفع الى مستوى التعبير الفاعل في ذاتيته المستندة لذخيرة كبيرة من النظم والافكار والمعتقدات ينظمها الوسط الحضاري للمرحلة الحضارية[٩٥] . ((ان المحتوى الفكري في العمل الفني ، هو الهدف والغاية الحقيقية التي شكلت منذ البداية دافعاً لوجود العمل الفني قبل ان يكون فيه مضموناً له، اما عنصر المادة فهو يجعل من ذلك المحتوى الفكري الذي كان يتحرك في عالم المحسوسات للفنان ، فكرة ملموسة يمكن ادراكها من قبل المتلقي، وحتى من قبل الفنان نفسه، حيث يكون المحتوى الفكري من خلاله مهيئاً لان يكون مضموناً لعمل فني بعد ان تجسد في المادة التي تستوعب مدايات الافكار والتي ستفرض شروطها ليس فقط على عنصر الشكل ، بل حتى على المضامين التي تنصب فيها))[٩٦].

((للأشكال التي اخترعها الانسان ، اولاً مصدر تجريدي ، فهي تخرج احياناً من ذهنه، او بالأحرى، تطبق على المعطيات التي لديه القواعد الاساسية لفكرته . وهي تقترب حينئذ ، ولأسباب واضحة من الاشكال البسيطة في الهندسة)) [٩٧] انبثقت من موروثنا الرافديني اشكال فنية معبرة جاءت مترجمة للأفكار التي كان قد حملها خيال الفنان انذاك فالأعمال الفنية التحتية عبرت عن استمرارية الموروث عبر الزمن فكانت هناك

---

[٩١] زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص١٢٧.

[٩٢] زينب كاظم صالح البياتي ، الموروث الفني التشكيلي الرافديني وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٩٨.

[٩٣] ارنست فيشر، ضرورة الفن ، مصدر سابق، ص١٦٠.

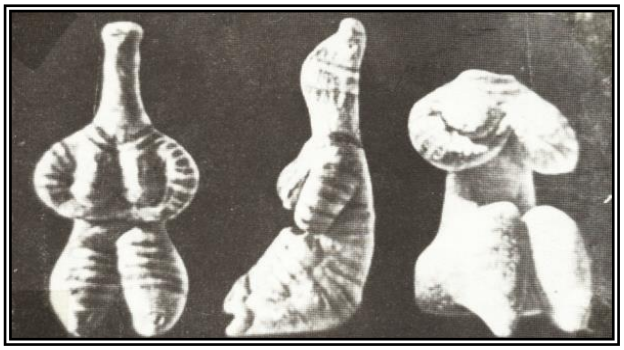
[٩٤] ارنست فيشر، ضرورة الفن، مصدر سابق، ص١٨٧.

[٩٥] زهير صاحب محسن ، المنحوتات الفخارية البشرية المدورة من عصور ما قبل التاريخ في العراق ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦، ص٩٨.

[٩٦] سلام ادور اللوس، التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي السومري، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٠ ، ص١٠٠.

[٩٧] رينيه هويغ، الفن تأويله وسبيله ، مصدر سابق ، ص ٣٦.

اشكال قد نفذت لأغراض طقوسية ومنها الآلهة ألأم (شكل ١) وقد نفذت ((لأعتقادات ... خاصة بالخصوبة وبالولادة ومحاولات جلب الفأل الحسن ووأد الارواح الشريرة))[٩٨].



(شكل ١)

ويذكر د. (زهير صاحب) عن هذه الآلهة ألأم بأن تركيز النحات الاساسي كان في تضخيم بعض اجزاء الجسم كالثديين والعجز لعلاقته بالدافع الاساسي للعمل الفني الا وهو تجسيد فكرة الخصب والتكاثر[٩٩] متفقاً بذلك مع (ملوان) في انها ((تهدف الى المخاض... وكتعاويذ تجلب الخصب للنساء العقم))[١٠٠] .

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))[١٠١] وكذلك ظهرت بعض الاشكال الشبيهة بالوتد والمسامير والتي كانت توضع في اركان المبنى لدفع السحر والقضاء على القوى الشريرة ((والتي قد تبعث من الاعماق فتلحق الاذى بالبناء ، ووظيفتها عزل العالم العلوي (عالم الآلهة) عن العالم السفلي (عالم الاحياء))[١٠٢] (شكل ٢).

---

[٩٨] وليد الجادر، النحت في عصر فجر السلالات ، حضارة العراق ، تأليف نخبة من الباحثين ، دار الحرية للطباعة، ج ٤ ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٢.

[٩٩] انظر: زهير صاحب محسن وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين , مصدر سابق ، ص ٥٣.

[١٠٠] ماكس ملوان ، مذكرات ملوان ، تر: سمير عبد الرحيم ، دار المأمون للنشر ، بغداد، ١٩٨٧، ص١٠٤.

[١٠١] وليد الجادر النحت في عصر فجر السلالات ، حضارة العراق ، مصدر سابق ، ص٩.

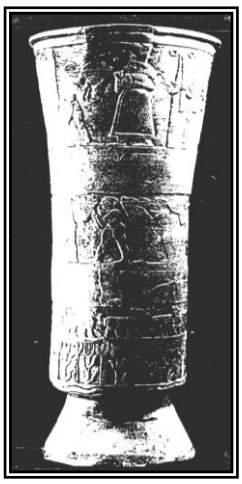
[١٠٢] زهير محمد حسين ، عالم (الزمان – والمكان – والعدد) عند القدماء العراقيين ،مجلة سومر ، مجلد ٤٢ ، المؤسسة العامة للآثار بغداد ، العدد (١،٢) ١٩٧٥، ص٢٦ وما بعدها نقلاً عن : جهينة حامد حساني ، اثر الموروث الشعبي في الرسم العراقي المعاصر، مصدر سابق ، ص٢٢.

(شكل ٢)

فضلاً عن تماثيل الاسس السومرية والتي استخدمت لنفس الغاية ((والتي كانت تدفن ايضاً في زوايا اسس المباني وخاصة تلك التي تعود الى ملوك سلالة اور الثالثة. وهي تماثيل صغيرة من البرونز تمثل الملك وهو يحمل على راسه سلة الطين))[١٠٣] ومن امثلة ذلك (شكل ٣).

نفذت هذه الاشكال لغاية كان الهدف منها وضعها في الاركان الاربعة للمعبد وكانت الغاية منها ايضاً توفير الحماية وطرد الارواح الشريرة.

والاشكال الدينية التي انبثقت من الفكر القديم كانت كثيرة جداً ولكن الذي يهمنا منها الاناء الذذري ((الذي يمثل موكباً دينياً سومرياً .... ففي اعلى هذه الحقول صورة الإلهة ((آن – نين)) سيدة السماء وقد وقفت تستقبل الهدايا والذذور من كهان عراة يحملون سلالاً وجراراً))[١٠٤] (شكل ٤).



(شكل ٣)

وكذلك برز لنا تحت الغطاء الميتافيزيقي تمثال (الإله ابو) والذي قد سعي فيه الذحات السومري الى خلق اشكالاً بعيدة عن الانسان بغية الارتقاء بها الى عالم مقدس ((وان المشكلة الرئيسة في صناعة التماثيل

---

[١٠٣] طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حنى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق ، مصدر سابق، ص٥٠.

[١٠٤] فرج بصمة جي، الوركاء ، مديرية الآثار العامة ، مطبعة الرابطة ، بغداد ، ١٩٦٠ ، ص١٧.

كانت محاولة خلق رمز ذي ثلاثة ابعاد يرتكز اساساً على شكل الصورة الجديدة للأنسان ، ويستطيع في الوقت نفسه ان يؤكد حقيقته المستقلة في الفراغ))[١٠٥] وأُخضعتْ فيه الكتلة الحجرية للنهج الهندسي والتي يرى فيها (لويد) انها ((تستند اساساً الى اسطوانة او مخروط))[١٠٦] (أنظر شكل ٥).

كذلك يطالعنا احد تماثيل كوديا* وهو ممسك إناء نذري فوارا يتدفق منه الماء على الجانبين (شكل ٦) وقد نفذ بقامة ورقبة قصيرتين وقدمين كبيرتين ويظهر بقبعة ذات حاشية مستديرة وقد زينت بزخارف بشكل حلزونات متكررة[١٠٧].

(شكل ٥)

(شكل ٦)

وكأشكال كانت قد عبرت عن غاية دينية وبعد فلسفي وفني ظهر المعبد (كشكل معماري) وكنوع من التواصل المستمر بين نظام الارض الكوني والقوى الغيبية فتبرز

---

[١٠٥] نجيب ميخائيل ابراهيم ، محيط الفنون ، مطابع دار المعارف ، مصر ١٩٧٠ ،ص٣٣.

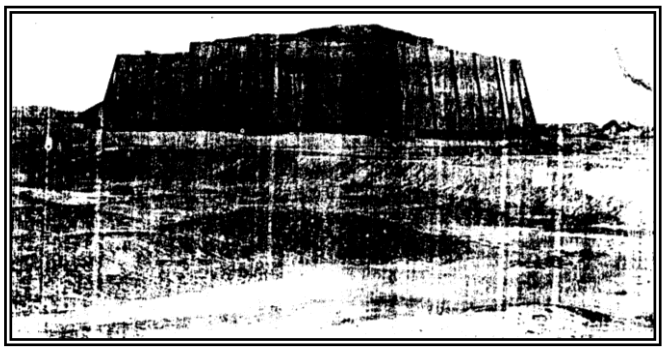
[١٠٦] سيتن لويد ، فن الشرق الادنى القديم ، تر: محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص١١٤.

* كوديا Cu- de-a امير سومري ، وهو الحاكم الثاني في سلالة لكش الثانية والراجح انه جاء الحكم في حدود (١١٢٠ق.م) وان سنوات حكمه جاوزت خمسة عشر سنة ويرى (فاضل عبد الواحد) ان هذا الامير قد كرس حياته كلها لعبادة ألآلهة وتقواها والحرص على اقامة الطقوس الدينية والشعائر وتقديم القرابين.

للمزيد انظر : فاضل عبد الواحد ، عن كوديا وتفسير رؤياه في النصوص السومرية ، مجلة آفاق عربية ، دار آفاق عربية ، العدد (١١،١٢) ، بغداد ، ١٩٩٨ ،ص٥١ .

[١٠٧] انظر: طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق، مصدر سابق، ص٤٩.

لذا (الزقورة)* (شكل ٧) ببرجها المدرج العالي ((وتتألف امثال هذه الزقورات من مصطبة واحدة فأكثر حتى تبلغ السبع وكلما ارتفعت صغر حجمها.



(شكل ٧)

.... ويرقى الى الزقورة عادة بثلاث مراق ، الوسطية وتكون عمودية على وسط ضلع الزقورة ، واثنتان جانبيتان تبدأ كل منهما من ركن الزقورة وتصعدان حتى تلتقيان مع الدرج الوسطي عند اعلى المصطبة الاولى))[١٠٨] ، ويذكر (ابو صالح الالفي) ان الفنان كان قد استعمل الالوان في تلوين الزقورة القديمة وكان قد استعمل هذه الالوان لغاية رمزية ((فالطبقة السفلى السوداء توحي بالعالم السفلي والطبقة الوسطى حمراء تمثل الارض والمزار المقدس ازرق والقبة مذهبة رمزاً للسماء والشمس))[١٠٩].

* ظهر في العراق القديم الكثير من المعابد (الزقورات) منها زقورة اور التي شيدها (اورنمو) في نهاية الالف الثالث قبل الميلاد وكانت مستطيلة الشكل قليلة الارتفاع لها ثلاثة سلالم وزقورة (تل الرماح) صغيرة مربعة الشكل غير مغلفة بجدار اجري وهي مزينة بأنصاف جذوع نخيل واعمدة مبرومة وتنسب الى زمن الملك الآشوري شمشي ادد من القرن الثامن عشر قبل الميلاد والصعود الى سطحها بسلمين فوق سطح المعبد المجاور بالأسلوب المألوف في كل من زقورة نمرود وزقورة انو وادد في اشور . اما زقورة جوخة زمبيل الغربية الشكل والتي يرقى زمنها الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد فهي مربعة الشكل تتكون من اربع طبقات السفلى منها ذا حجرات تمثل على ما يظن المعبد الارضي للآلهة (انشو ثيناك) والصعود الى سطح الزقورة بسلالم في الجوانب الاربعة.

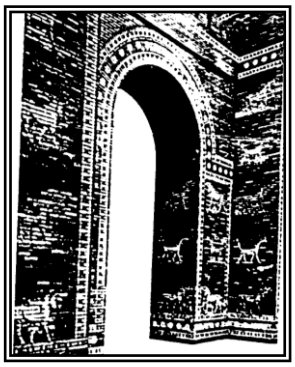
للمزيد انظر: فؤاد سفر ، دراسة لزقورة عقرقوف ، مجلة الاثاري، وزارة الاعلام ، مديرية الاثار العامة ، السنة الاولى ، العدد الأول ، ١٩٧٧، ص١٤.

[١٠٨] فرج بصمة جي ، الوركاء ، مصدر سابق ، ص٥-٦.

[١٠٩] ابو صالح الالفي ، موجز في تاريخ الفن العام ، مطابع دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص٩٣.

ويذبذق كشكل معماري اخر (بوابة عشتار)، اذ زينت واجهة البوابة والطرق الموصلة اليها بوحدات من حيوانات مؤلفة من بروزات خزفية اجرية مزججة وقد وزعت في سطور افقية على ارضيـــــة كانت من اللـ ون الازرق او الاصفر[١١٠] انظر(شكل ٨).

كان النحت ((بنوعيه المجسم والبارز من الفنون التي تعبر بصدق عن مدى ما توصل اليه الذوق الفني في العصور المختلفة وقد امكن الكشف عن نماذج من هذا الفن ترقى بتاريخها الى العصر الحجري الحديث. ومنذ العصر الشبيه بالكتابي تزداد النماذج المكتشفة دقة وروعة وتأتي في مقدمتها مسلة (صيد الأسود)*)) [١١١] كشكل معبر عن القوة والمعارك التي كان يخوضها انسان وادي الرافدين انظر (شكل ٩).



(شكل ٨)

((تصور رجلين ملتحيين يصطادان الاسود بالسهام والرماح وهذا اقدم مشهد من نوعه من مشاهد صيد الاسود))[١١٢] والتي تعود الى عصر الوركاء [١١٣] ويعبر د. (طارق مظلوم) عن رأيه في هذه المسلة فيقول ((ان حجم الصياد الاعلى اصغر من الصياد في الاسفل ، ربما قصد ابعد من حيث المسافة عن ذلك الذي يقع اسفله . هذا من جهة ومن جهة اخرى فأن اشغال اللوح الحجري بموضوع يضم اكثر من فعالية دون استعمال الفواصل هو في الواقع امر جريء بالنسبة الى نحات عصر الوركاء... وشيء آخر يسترعي الانتباه في هذه المسلة هي عملية التبسيط في السطوح المكونة للأشخاص والاسود مع وضوح حدود الشكل، الامر الذي يذم

---

[١١٠] للمزيد انظر: محمد حسين جودي ، تاريخ الفن العراقي القديم ، الرسم والنقوش الجدارية والفخارية والحجرية وعلاقتها بفنون الاطفال ، ج١ ، مطبعة النعمان، النجف ، ١٩٧٤، ص٢٠١.

* مسلة كبيرة من حجر البازلت الاسود ارتفاعها (٨٠ سم) وعرضها (٥٧ سم) للمزيد انظر: فرج بصمة جي الوركاء، مصدر سابق ، ص١٧.

[١١١] العراق في التاريخ ، تأليف نخبة من الباحثين العراقيين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣، ص٢١٨

[١١٢] احمد سوسة ، حضارة وادي الرافدين بين السامين والسومريين ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،١٩٨٠، ص١١٢.

[١١٣] للمزيد من المعلومات راجع المصدر : انطون موتكارت، الفن في العراق القديم، تر وتعليق : علي سلمان وسليم طه التكريتي، مديرية الثقافة العامة ، مطبعة الاديب البغدادية، ١٩٧٥، ص٣٦.

عن دراسة دقيقة لنسب الاجسام مع فهم جديد للحركات التي يتطلبها الموضوع))[١١٤] ويمكن عد مسلة صيد الاسود اول مشهد او نصب ((يصور انتصار الانسان العراقي القديم، على قوة الاسد التي ربما ترمز الى التحدي بكل صوره واشكاله وفيها تخليد لهذا الانتصار))[١١٥].

اما بلاد سومر فقد حملت العقائد الفكرية السومرية الكثير من الجوانب الدينية والاجتماعية والسياسية فنحوت السومريين اخذت وبواسطة الحجر صوراً جديدة احالت الفكر الانساني الى شكل ديني او ملكي او الهي وان ما يضعه النحات السومري على قطعة الحجر من صفات شكلية تصبح كهوية لهذا التمثال او صاحبه، فهو يحول الحجر الذي لا ينطق الى معبود يحمل قدرات خارقة، قادرة على ان تجلب الخير والشر[١١٦].

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 لأنتصارات الملك (ايانا توم)* في حرب طويلة بين لكش واوما.

((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))[١١٧]. ((ولهذه الشبكة مشد على شكل رمز الموت))* (شكل ١٠).

اما خلفية اللوحة والجانبان اللذان تقل مساحتهما عن مساحة الوجهة الخلفية فقد زينت بمشاهد متعددة لحملات (ايانا توم ففي الافريز العلوي نرى الملك في مقدمة جنده المزودين بالحراب وهم يدوسون جثث العدو بأقدامهم (شكل ١٠أ).

---

[١١٤] طارق عبد الوهاب مظلوم، الوحدات التكوينية والفضاء في النحت البارز ببلاد الرافدين، مجلة الاكاديمي، العدد (١٢)، المجلد السادس، السنة السادسة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٨، ص٢٣.

[١١٥] سعد علي يوسف البصري، الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية، مصدر سابق، ص١٢.

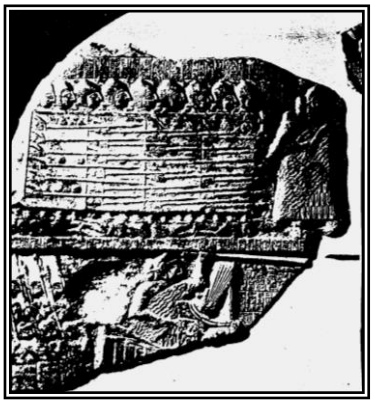
[١١٦] ابراهيم نزار ابراهيم، التوظيف الجمالي للخامة وتقنية البناء في اعمال النحات صالح القرة غولي، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١، ص٣٢.

* مسلة العقبان لوح منحني نحت بالنحت البارز وهي من الحجر الرملي يبلغ ارتفاعها (١,٨٨ م) وعرضها (١,٣ م) وسمكها (١١سم) للمزيد راجع المصدر انطون موتكارت، الفن في العراق القديم، مصدر سابق ،ص١٤٩.

* ايانا توم: ملك سومري حكم في نحو (٢٤٧٠ ق.م) وتمكن من القضاء على الفتن والاضطرابات التي كانت تثيرها عليه دويلات المدن المجاورة وتمكن من توسيع رقعة حكمه فقد قام. بحملات عسكرية على مدينة (اوما) التي كانت تناصبه العداء وانتصر على ملكها (اين كالا). كما ودخل حروب مع اور وكيش وانتصر فيها وقضى على الملك (بالولو) ملك اور. للمزيد من المعلومات راجع المصدر: سيتن لويد، فن الشرق الادنى القديم، مصدر سابق،ص١١٤.

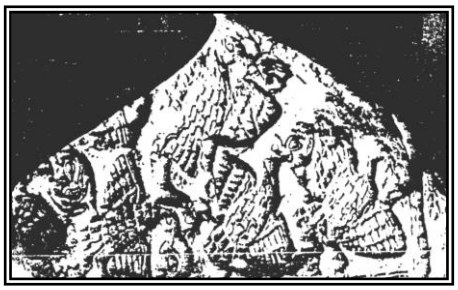
[١١٧] انطون موتكارت، الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص١٤٩.

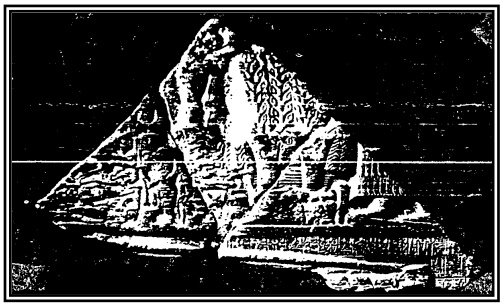
* مشد الشبكة على شكل نسر له راس اسد وهو يعتلي اسدين.



(شكل ١٠)

وتحت القمة المستديرة للوحة نرى هذه الاجساد وقد انقضت عليها العقبان تنهشها (شكل١٠ب) وفي الصف الادنى نراه في حفل تقديم القرابين ونحر الحيوان امام احد القبور))[١١٨]. وترى الباحثة وجود بعض العناصر النباتية وهي شكل السنبلة وهي رمز للخير والخصب في وادي الرافدين (شكل ١٠جـ).



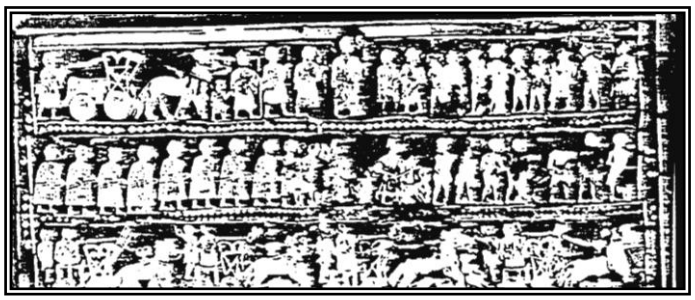


(شكل ١٠ب) (شكل ١٠جـ)

كان اسلوب الذحات القديم تقسيم اللوحة الى عدد من الحقول الافقية يتم ملؤها بأحداث المشهد وتكون متسلسلة وواضحة ولم يقم الذحات بالأهتمام بالتفاصيل كثيراً وقد نفذت الوجوه بهيئة جانبية والعين امامية في حين يكون الجذع بوضع امامي والساقان بوضعية جانبية فذرى عدم اهتمامه بالمنظور فكانت اعماله تفتقر الى البعد الثالث في التنفيذ . فضلاً عن وظيفة المسلة النصبية والتخليدية الصرفة , اكدت كذلك ((ان الغرض لم يكن

[١١٨] انطون موتكارت، ، المصدر السابق نفسه، ص١٤٩.

تذكاريا فقطبل ديذيا ايضاً))[١١٩] اما بالذسبة لـ (رايةاور) او (علم اور) فهي ((قطعة مطعمة ذات وجهين، كل وجه يضم ثلاثة حقول يفصل بيذها حاشية مطعمة بتزيينات هندسية عملت بطريقة التطعيم فالوجه الأول كرست حقوله الثلاثة لموضوع حربي (شكل ١١أ).



(شكل ١١أ)

ففي الحقل الأول من هذا الوجه يظهر الملك يتوسط المحاربين وهو مميز بحجمه الكبير وقد وقف يتفقد الاسرى الذين تم القبض عليهم . وقد صور الحقل الثاني موضوع المحاربين ايضاً احدهم يقف خلف الآخر. اما الحقل الثالث (الاسفل) فقد صور بشكل صف واحد من عربات حربية في حالة الانطلاق، وقد سقط الاعداء تحتها.

اما الوجه الثاني من هذه القطعة فحقوله الثلاث تمثل موضوع وليمة احتفالية))[١٢٠] (شكل١١ب).

(شكل ١١ب)

اكدت راية اور التي جاءتنا من المقبرة الملكية على موضوعي الحرب والسلام واستطاع الفذان السومري ان يعبر عن حالة العظمة والمقدرة اللامتذاهية للملك عذدما جسده بحجمه الكبير وبذلك اعطاه مذزلة ترتفع عن الباقين وعده الشخصية المركزية والمهمة. وتمكن الفذان السومري من ان يحقق نجاحاً باهراً في عملية التركيب والتذاسق بتمكذه من ترتيب الاشكال بصورة تدعو للدهشة لألمامه بالأحداث وتدرج طرحها مما اعطاها الاهمية التاريخية. ويؤكد (كريمر) على ان العراق القديم شهد اقدم عصر للبطولة وسماه بعصر

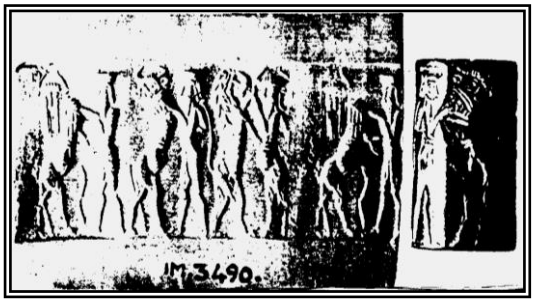
---

[١١٩] نعمت اسماعيل علام ، فنون الشرق الاوسط القديم قبل ظهور الاسلام، دار المعارف ، مصر ،(د.ت)، ص١٢٢.

[١٢٠] طارق عبد الوهاب مظلوم، النحت في عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق، مصدر سابق، ص٤٠.

البطولة السومري.[١٢١] وذلك لظهور البطل الاسطوري (كلكامش)* الذي خلد في ملحمته الشهيرة. التي مثلت ((محاولة التفتيش عن سر الحياة والخلود))[١٢٢] اذ تعد الملحمة من اقدم الملاحم المعبرة عن البطولة.

مثل كلكامش كثيراً على الاختام الاسطوانية انظر (شكل ١٢) وقد ظهر بعيدين كبيرتين وقد ظهر معه صاحبه (انكيدو) وبتكوين غريب ومعارك لبعض الحيوانات المتوحشة.[١٢٣]



(شكل ١٢)

((فضلاً عن قيثارة اور (النصف الأول من الالف الثالث ق.م) وقد عكست الملحمة بشكلها الاسطوري... جدلية الحياة والموت من خلال تصوير ، يبحث البطل (عاري الجسد) فيه عن سر الخلود وهو يمسك بثورين بين ذراعيه (لهما رأس انسان) في اللوح الأول وهو رمز للحياة والبقاء، ويصور اللوح الثاني والثالث والرابع مشهداً

---

[١٢١] صموئيل نوح كريمر ، الاساطير السومرية ، دراس في المنجزات الروحية والادبية في الالف الثالث قبل الميلاد، مصدر سابق، ص١١.

* كلكامش: بطل سومري وهو سادس ملوك سلالة الوركاء حكم في حدود (٢٦٥٠)ق.م وقد كان ملكاً عظيماً وصاحب منجزات فذة مما ادى الى تخليده في هذه ا لملحمة الفريدة والتي انتهت بعودة كلكامش من سفرته خائباً في البحث عن سر الحياة والخلود وقد سلم امره الى القدر فاخذ يقوم بالأعمال المفيدة لبلده بإنشاء المشاريع العمرانية والتي تخلد ذكراه .

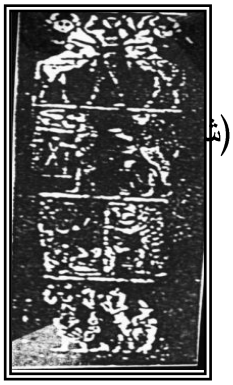
[١٢٢] احمد سوسة ، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، مصدر سابق، ص٣٢٣.

[١٢٣] للمزيد من المعلومات انظر: اندريه بارو ، سومر فنونها وحضاراتها ، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد ، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨، ص١٩٠.

تحضيرياً لأحتفال مقدس بـــــ(مهرجان الحياة) اذ يصور اللوح الثاني من خلاله وضع الاسد 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 ١٣).

وظفها الفنان خدمة لموضوعه القيثارة المتجسد في اللوح الأول منها ... ويمكننا القول انه مشهد يجمع بين ما هو انسان وحيوان في اللوح الأول والرابع... وبين الموت والحياة في اللوح الثاني والثالث (الموت) والاول والرابع (الحياة) مكوناً جدلية اساسها القوة وصولاً للهدف الاساسي (الخلود) ومن ثم التقرب من عالمية الالهة))[١٢٤].

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 ١٤) وهو رأس(سرجون الاكدي)* جاء هذا العمل المنجز النحتي تعبيراً 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[١٢٥] .



(شكل ١٣)

---

[١٢٤] جهينة حامد حساني، اثر الموروث الشعبي في الرسم العراقي المعاصر، مصدر سابق، ص٢١.

* سرجون الاكدي: هو آخر ملوك سلالة (اوما) مؤسس الامبراطورية الاكدي دام حكمه حوالي (٥٦) سنة وقد لقب (ملك البلاد) وانه لم يكتف بأخضاع جميع دويلات المدن السومرية لسيطرته بل حاول ان يخضع الدويلات المجاورة.
للمزيد راجع المصدر: فوزي رشيد ، نرام سن ملك الجهات الاربعة ، دار ثقافة الاطفال ، الموسوعة الذهبية العدد (٢) ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٣٢.

[١٢٥] للمزيد انظر: نعمة اسماعيل علام ، فنون الشرق الاوسط لقديم ، مصدر سابق، ص١٢٧.

وقد نفذ نحات تلك المدة ايضاً مسلة (سرجون الاكدي) مؤسس الامبراطورية 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))[١٢٦] .

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))[١٢٧] فقد صور الملك (نرام سن) وهو يرتدي التاج المقرن رمز الالوهية في العراق القديم وذلك في

(مسلة النصر)* شكل (١٥). تعرفنا هذه المسلة على حملة حربية شنها الملك المذكور على الاقوام الجبلية المعروفة بأسم (اللولبيين)** .

---

[١٢٦] طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث, حضارة العراق، مصدر سابق، ص٤١.

* ريموش: خلف ابيه سرجون في الحكم وقد شهد بداية حكمه تمرد دويلات المدن السومرية وقد اضطر في السنة الثالثة من حكمه ان يشن حملة قضى فيها وبشدة على تمرد تلك الدويلات . للمزيد راجع المصدر : فوزي رشيد ، نرام سن ملك الجهات الاربعة، مصدر سابق ، ص٣٢.

** نرام سن: ابرز ملوك السلالة الاكدية السامية وقد بلغت الامبراطورية الاكدية في عهده اوج عظمتها وسعتها وقد سمي بملك الاطراف اربعة وملك العالم حكم بين سنة (٢٢٩١) وسنة (٢٢٥٥) ق.م ومعنى نرام سن محبوب سين (اله القمر) للمزيد راجع : احمد سوسة ، مصدر سابق، ص٤١٧.

[١٢٧] طارق عبد الوهاب مظلوم، المصدر السابق نفسه ، ص٤٣.

* مسلة النصر معمولة من حجر رملي مائل الى الاحمرار يبلغ ارتفاعها (٢ م) وعرضها (١م) للمزيد انظر : زهير صاحب محسن وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مصدر سابق ص١٢٣.

** اللولبيون : اقوام جبلية وكان موطنهم غربي ايران على الحدود الايرانية العراقية الحالية المجاورة لشهرزور في شمال العراق ويقال انه شن حملتين عسكريتين على هذه الاقوام راجع كل من :

١-احمد سوسة: حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين، مصدر سابق، ص٤١٠.

ان ما يلفت الانتباه هو ((الهيئة البارزة لرجل عظيم يطأ بقدمه اعداءه))[١٢٨] ((وقد نفذ الملك بحجم اكبر من جنوده وفي مستوى اعلى منهم))[١٢٩] وكانت خوذته ذات القرون ترمز الى القدسية))[١٣٠] وقد قام بتسليح نفسه بسهم وفأس وقوس ((والجنود الاكديون يتسلقون سفوح الجبال بين الاشجار ... وفي المسلة الى جهة اليمين يشاهد

جبل على قمته سبعة اسطر من الكتابة وفوق القمة يرتسم شعار اله الشمس مؤلف من قرصين على هيئة شعاعين))[١٣١] شكل (١٥أ) .

(شكل ١٥)

ظهرت في هذه المسلة ((محاولة ناضجة نحو التجسيم ... وفيها توفيق في التعبير عن الحركات المطلوبة في الجبال فضلاً عن جمال التوزيع العام للكتل فهناك الصفان المائلان من الاجسام الصاعدة يزودان الموضوع بأنسجام ، وتكاثف يملآنه بالحيوية... كما ان الصف العمودي من جنود الاعداء يخدم الشكل العام كمقابل للصفين المائلين من جنود الملك))[١٣٢] . اظهرت المسلة قوة وهيبة الملك (نرام سن) وهو يقف ازاء الجبل كالطود الشامخ ((وقد جعل الفنان نرام سن محط الاهتمام في اللوحة كلها ، فهو يشكل بؤرة التكوين

٢-فوزي رشيد ، نرام سن ملك الجهات الاربعة ، مصدر سابق، ص٥٣.

[١٢٨] عادل ناجي، النحت الاكدي ، مجلة سومر (ج١- ج٢) ، المجلد الرابع والعشرون ، مديرية الاثار العامة ، بغداد ، ١٩٦٨ ، ص٩٣.

[١٢٩] صبحي الشاروني ، فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين ، تقديم ثروت عكاشة ، عربية للطباعة والنشر، ط١، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٣، ص١٨٠.

[١٣٠] نيكولاس بوستغيث، حضارة العراق واثاره ، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩١ ،ص٧٨.

[١٣١] عادل ناجي، المصدر السابق نفسه، ص٩٣.

[١٣٢] حسن الباشا ، تاريخ الفن في العراق القديم ، مكتبة النهضة ، ط١ ، ١٩٥٦، ص٦٨-٦٩.

الفني كله))[١٣٣] حتى ان كل مافي اللوح يبدو في حالة واحدة من التناسق والتناسب والموازنة بين الاشكال او الموضوع جاء ليؤكد النحات فيه الغاية والهدف من المسلة وهو تجسيد الانتصار.

وكمشاهد عبرت عن الصراع ايضاً فقد ظهر البطل (كلكامش) وهو يقاتل الحيوانات المفترسة من اجل حماية الارض والمحافظة على السلام لكي يعم البشرية (شكل ١٦) وهو من مشاهد العراك . التي أكدت وجود البطل الاسطوري.

(شكل ١٦)

اما من مدة الانبعاث السومري الاكدي والتي كانت تتضمن سنوات (٢١١٢-٢٠٠٤) ق.م فيطالعنا تمثال (كوديا) وهو من حجر الديوريت ((ويمثل الملك وهو في وضعية الجلوس وبأكتاف عارية، كانت التفاصيل فيه مذحوتة بأحكام وعناية ثم ان اضافة القماش الى سطح التمثال اعطاه تضلداً مع السطوح الرقيقة في الوجه والذراع العلوي وقد اثبت عن مقدرة عظيمة في افراغ صفة الحياة في الصخر وفي نفس الوقت احتفظ بميزات الحجر))[١٣٤] انظر (شكل ١٧).

(شكل ١٧)

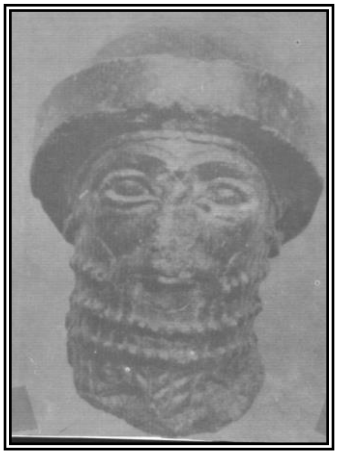
وتظهر لنا في هذه المدة كذلك (مسلة اورنمو) بمشاهدها المصورة بصورة واقعية كبيرة وكنموذج يعكس لنا سيطرة الملك وقوته وكذلك تصوير حياته الخاصة الاجتماعية الخاصة وظهور احد الخدم ومساعدته لحمل ادوات البناء وكذلك مشهد صب الماء المقدس (شكل١٨) .

---

[١٣٣] ثروت عكاشة، تاريخ الفن العراقي سومر وبابل واشور، مطبعة فينيقيا ، بيروت ، (د.ت) ، ص٢٦٨.

[١٣٤] ابو صالح الالفي، موجز في تاريخ الفن العام، مصدر سابق، ص٩٥

اما بعد قيام دولة بابل (٢٠٠٦- ١٥٩٥) ق.م فقد تم الاستفادة من النماذج المنفذة في المدد السابقة أي من حيث الطريقة او الاســـلوب الذي نفذت به وقد تمكن النحات البابلي من اظهار الانفعالات على وجوه الاشخاص كما نلاحظ ذلك في تمثال عثر عليه في مدينة (سوسا) وهو منحوت من حجر الديواريت الداكن ويدل هذا التمثال على شخصية (حمورابي)* (شكل ١٩) ويدل التعبير الموجود بالوجه على الشعور بالتعب من الحروب الكثيرة عندما تقدمت به السن.[١٣٥]



(شكل ١٨)

وقد كان ايضاً (لمسلة حمورابي)* قيمة كبيرة جداً، اذ يظهر فيها اله الشمس (شمش) اله العدل وهو جالس على العرش ويملي القوانين على الملك انظر (شكل ٢٠).

اظهر النحات براعته في ابراز الاشخاص عـــــن الارضية بشكل واضح ومحافظته على النسب ومحاولته اظهار طيات القماش ((وقد كان اسلوبه يميل الى الجمع بين النحت المجسم والبارز))[١٣٦]. بينت

---

* الملك حمورابي: الملك البابلي الشهير مؤسس امبراطورية بابل الشهيرة وصاحب الشريعة ذائعة الصيت التي تعد من اقدم الشرائع في تاريخ الثقافة الانسانية تولى العرش في الحقبة الزمنية الممتدة بين (١٧٩٢) وسنة (١٧٥٠) ق.م وهي مدة حكمه في اصح التقديرات وهو القائل (ان الالهة قد نادتني لمنع الاقوياء عن ظلم الضعفاء وانشر النور في الارض وارعى مصالح الخلق) للمزيد راجع: احمد سوسة ، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، مصدر سابق ، ص٣٧٦.

[١٣٥] محمد حسين جودي، تاريخ الفن العراقي القديم ، مصدر سابق ، ص١٥٦-١٥٧.

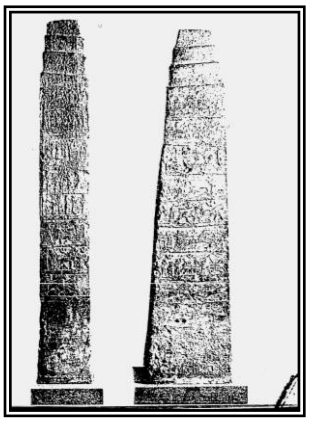
- المسلة مصنوعة من حجر الديواريت الاسود طولها(٢٢٥ سم) وقطرها (٦٠ سم) وهي اسطوانية الشكل ولكنها ليست دائرية تماماً رتبت مواد المسلة في اربعة واربعين حقلاً وكتب باللغة البابلية وبالخط المسماري وتحتوي

=هذه المسلة على (٢٨٢) مادة قانونية .

[١٣٦] طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق، مصدر سابق ، ص٥٩.

هذه المسلة ما لـ (حمورابي) من مكانة كبيرة ومتميزة وان عبقريته هي التي جعلت بابل محط انظار العالم القديم .

اما عند الانتقال الى الفن الاشوري فنرى انه كان مرتبطاً وخاضعاً مباشرة لكل ما يدور في ساحات المعارك ... وقد كان الاشوريون مقاتلين اشداء ويتميزون بالقسوة والبطش كما عهدنا كل الاجناس المتعاقبة التي استوطنت ما بين النهرين ، وكانت هذه القسوة ذات اثر عميق على انتاجهم الفني [١٣٧] فقد حقق النحات الاشوري من خلال المسلات فناً قومياً له صفاته الخاصة واسلوبه ومواضيعه[١٣٨] وجاءت المسلات بهيئة حقول من النحت البارز تمثل احداثاً متسلسلة ومن هذه المسلات مسلة عرفت بـــ (المسلة البيضاء)* (انظر الشكل ٢١).



(شكل ٢٠)

وقد جسدت هذه المسلة معارك قام بها الملك (اشور ناصر بال الأول*) ((وحين يمحص المرء الموضوعات التصويرية برمتها المرسومة على المسلة البيضاء كالحملات العسكرية الحربية الى الجبال ، وافتتاح المواقع والمدن الحصينة وتقديمها الجزية الى الملك الاشوري ، والنذور امام المعبد والوحوش تصطاد

---

[١٣٧] صبحي الشاروني ، فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين ، مصدر سابق ، ص١٩٧.

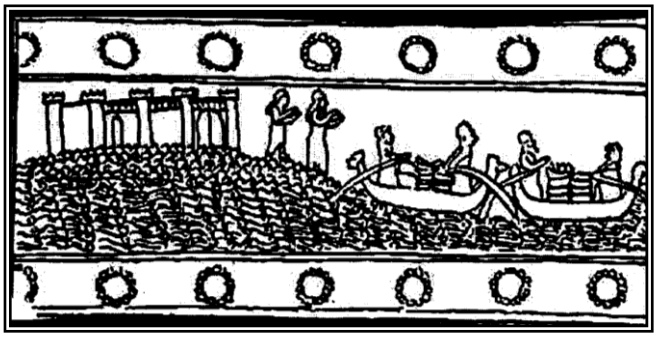
[١٣٨] طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ج١، بغداد، ١٩٨٦، ص٥٣١.

* المسلة البيضاء: نفذت هذه المسلة من حجر الكلس يبلغ طولها مترين وتسعين سنتيمتراً متدرجة عند القمة وقد انجزت دون هندام ويحفر على جانبيها الضيقين وعلى جانبيها العريضين وهي تحتوي على كتابة ناقصة من اربعة وثلاثين سطراً مع سطرين مضافين وافريز ناتيء رتب في ثمانية اشرطة احدها فوق الاخر وتحتوي هذه الاشرطة على بعض المناظر التالفة والمقسمة كيفما اتفق: للمزيد انظر: انطون موتكارت، الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص٣٥٦- ٣٥٩.

* اشور ناصر بال الأول: الشكل الدقيق لكتابة اسمه هو(اشور ناصر ابلو) ويعني الاله راعي الخليقة حكم (١٠٥٠-١٠٣٠) ق.م راجع: جورج رو، العراق القديم، تر: حسين علوان ، دار الحرية للطباعة ، ط١، بغداد، ١٩٨٦، ص٤٦٨.

سيراً على الاقدام او من فوق عربة، يتضح لنا ان هذه المواضيع بصفة عامة ذات المواضيع التي تم استخدامها على الواح جدارية مزينة بنحوت ناتئة منتصبة في مدينة كالح))[١٣٩].

اما في زمن (شلمنصر الثالث) ** فقد تم الاهتمام ايضاً بالتماثيل (فالشكل ٢٢) يبين الملك (شلمنصر) وهو عاري الرأس قابضاً بأحدى يديه على الدبوس الحربي وكانت الاخرى ممسكة للسيف المعقوف وهو رمز السلطة ويمكن تحسس الجمود في عينيه وهذا الشيء يمكن ان تحسه في التماثيل الاشورية عامة ودلت قسمات وجهه على الهيبة والصرامة كما ان جسده قد نفذ بنوع من القوة العضلية. فضلاً عن انه كان في زمن هذا الملك بوابات قد نحتت بالنحت البارز وهي (بوابات بلاوات البرونزية) *** وتتضمن المواضيع التي نحتت عليها انتصارات الاشوريين العسكرية ، مثل الانتصار على الكلدانيين في جنوب العراق، وعلى ساحل البحر الابيض المتوسط حيث تم احتلال مدينة (صور) الحصينة ، وجلب الجزية من حكامها الى الشاطئ بقوارب الى مكان تواجد الملك الاشوري في جنوب ارارات [١٤٠] (شكل ٢٣).



---

[١٣٩] انطون موتكارت ، الفن في العراق القديم ، مصدر سابق ، ص٣٥٦-٣٥٩.

** شلمنصر الثالث: ملك اشوري حكم من عام (٨٥٨-٨٢٤) ق.م وقد كرس هذا الملك جهوده للنشاطات العسكرية ، بحيث تحولت العديد من المدن الاشورية الى حصون ومعسكرات كمدينة اشور وكالخو (النمرود).

*** هذه الابوب ابواب مزدوجة من الخشب قياس كل منها(١,٨م) عرض × (٦,١م) ارتفاع ويسند كل منها في الجانب عمود ارتكاز من نفس المادة وهي مزينة بشرائط افقية من الصفائح البرونزية عرضها (٢٨ سم) يثبت من جانب لآخر للمزيد انظر: سيتن لويد، اثار بلاد الرافدين، تر: سامي سعيد الاحمد ، دار الرشيد للنشر دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص٢٤٤.

[١٤٠] سيتن لويد ، المصدر نفسه ، ص٢٤٤.

(شكل ٢٢) (شكل ٢٣)

خلد الذحات الاشوري معارك (شلمنصر الثالث) ((ومآثره الحربية على حقول صغيرة الحجم ... ومواضيع هذه الحقول نشاهدها على مسلته المعروفة (المسلة السوداء*))[١٤١] (شكل ٢٤) صور الذحات الاشوري فيها قصة سوق الغنائم الحربية والاسرى من ساحة المعركة الى العاصمة الاشورية.

(شكل ٢٤) (شكل ٢٤أ)

(الشكل٢٤ أ) يوضح مقطع وجزء من المسلة السوداء تمثل سوق الغنائم والجزية التي قام اليهود بدفعها الى الملك** *.

اما في زمن (سنحاريب)* فقد قام الذحات 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 الذحت يغلب عليها الجانب الحربي))[١٤٢]

---

* المسلة السوداء هذه المسلة عبارة عن كتلة ارتفاعها ستة اقدام مصنوعة من المرمر الاسود تنتهي بعدة دكات تشبه الزقورة الصغيرة دون حولها نصب مهيب يقدم تعريفاً بحروب الملك، بينما يتبين لها خمسة الواح منقوشة من كل جانب دفعات الجزية المقدمة من البلدان. للمزيد انظر: جورج رو ، العراق القديم، مصدر سابق ، ص٣٩.

[١٤١] طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق، مصدر سابق، ص٧٩.

** ذكر في احد المصادر ان الملك (شلمنصر الثالث) قد قال: بسيفي جعلت دمهم يفيض في وديان الارض . وكان السهل صغيراً جداً بأن يستوعب جثثهم والارض غير قادرة على دفنهم وملأت الجبال بأجسادهم وحجزت في المعركة عرباتهم وفرسانهم وخيولهم واسلحتهم وان الحرب لم تكن خاتمة نهائية بل ان الملك الاشوري رجع الى الهجوم عدة مرات. للمزيد انظر:
Andre parrot, Nineveh and the old testament, printed in Great Britain by the Camelot press ltd. London and Southampton, ١٩٥٥, P.٣٠-٣٥.

* سنحاريب هو ملك اشوري من اعماله المهمة هو اخضاعه لمملكة يهودا في عصر ملكها (حزقيا) حيث قام سنحاريب بتضييق الخناق على المملكة المذكورة بعد ان حاصر عاصمتها اورشليم ولم يفك الحصار عنها الا بعد ان رضخت له وقامت بدفع الجزية للدولة الاشورية وقد استمر حكمه (٧٠٤-٦٨١).

[١٤٢] حسن الباشا، تاريخ الفن في العراق القديم، مصدر سابق ، ص٨٥.

فحملها ذلك على استخدام الخيل والمركبات الحربية وابتداع المذجذيق وانواعه))[١٤٣] (شكل ٢٥)

(شكل ٢٥)

كان يغلب على النحت الاشوري الاسلوب القصصي وكان النحات يهتم باظهار مواضيعه بوضوح وصراحة ((فكانت في الغالب من حجر الألبستر او الجيري الذي كان متوفراً في الجزء الشمالي من بلاد العراق حيث العواصم الاشورية المختلفة))[١٤٤].

ان النحات الاشوري فنان مفكر حاول تجسيد الانتصارات والمعارك الحربية من خلال مشاهدته لها، اذ نرى في تلك الالواح تسلسل يمثل بداية المعركة والتقاء الجيشين وانتصار الاشوريين 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[١٤٥] (شكل ٢٦).

ان خاصية الفن الاشوري هي التقرب الى ادراك شكل لا سيما الانسان والسعي الى بناء مثل عليا، ففي كل التكوينات سواء أكانت نحتاً مدوراً او بارزاً اكد الفنان في تعبيره عن البطش والقوة بشكل غير مألوف لأبراز عضلات وتصفيف الشعر الطويل والكثيف فالخاصية العامة للنحت البارز الجداري عند الاشوريين هو ان الشخصيات المعبر عنها تكون مصاغة بشكل متراص والفراغات شغلت برسوم اضافية وكتابات[١٤٦].

و(الشكل ٢٧) يبين ((الجيش الاشوري وهو يقاتل في بلد جبلي تكسوه الغابات. يظهر في الشكل تقدم المشاة والفرسان المسلحين بالاقواس والرماح بالاضافة الى قائدهم

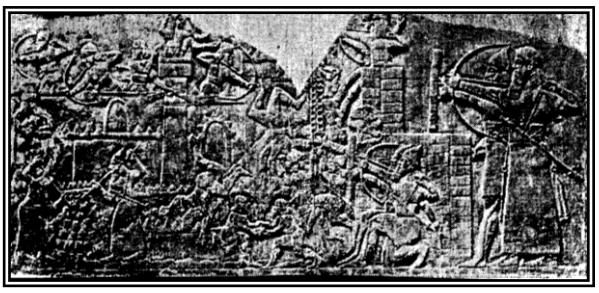
---

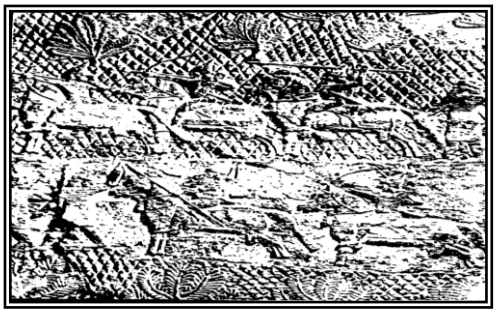
[١٤٣] احمد سوسة ، حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، وزارة الاعلام ، دائرة العلاقات العامة ، ١٩٧٩ ، ص١٥٦.

[١٤٤] حسن الباشا ، المصدر السابق نفسه ، ص٨٦.

[١٤٥] للمزيد: انطوان موتكارت ، الفن في العراق القديم ، مصدر سابق ، ص٢٨٠.

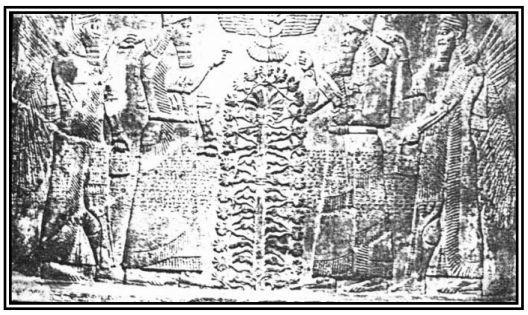
[١٤٦] انظر : صبحي الشاروني ، فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين ، مصدر سابق ، ص١٩٨.





(شكل ٢٦)　　(شكل ٢٧)

الضابط الذي يركب فرسه ويصدر الايعازات العسكرية))[١٤٧] مع ملاحظة بعض المفردات النباتية كالنخلة والاشجار التي تغطي المنطقة الجبلية مع ملاحظة الدقة التي نفذت بها الجبال، ((كان الملوك الآشوريين قواد حرب بالدرجة الاولى وكانوا يقودون الحملات العسكرية بانفسهم .. فلذلك خلف لنا الملوك الآشوريين اخبار حروبهم مدونة تدويناً مفصلاً في سجلاتهم الرسمية .... وخلدوا مشاهد الحرب وحصار المدن والحصون وغيرها))[١٤٨]، وكذلك تم تصويرهم للسلام الذي يعم على بلدهم بعد الحرب فا(الشكل ٢٨) كمشهد احتفالي يبين الرأس المعلق على شجرة دليل ورمز الانتصار على الاعداء مع ظهور بعض المفردات الحيوانية كالحمام وكذلك المفردات النباتية وهي النخلة كرمز للخير والخصب وكذلك بعض الاشجار ،وقد برزت في بلاد آشور اشكال ذات طبيعة ميثولوجية وبتكوين غريب لغابات كان يرغب النحات الآشوري بالتعبير عنها وقد نفذت هذه ((المخلوقات الخيالية وهي مرتدية زي الملوك مع تسجيل جميع التفاصيل الموجودة في الزي))[١٤٩] فانبثقت الالهة والجان ذات الاجنحة (شكل ٢٩). او ظهور الالهة وبرؤوس طيور (شكل ٣٠).



---

[١٤٧] جورج رو ، العراق القديم ، مصدر سابق ، ص٦٤٢.

[١٤٨] طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، القسم الاول ، شركة التجارة والطباعة المحدودة ، ط٢ ، ١٩٥٥ ، ص٤٠٣.

[١٤٩] نعمت اسماعيل علام ، فنون الشرق الاوسط القديم قبل ظهور الاسلام ، مصدر سابق ، ص١٦٦.

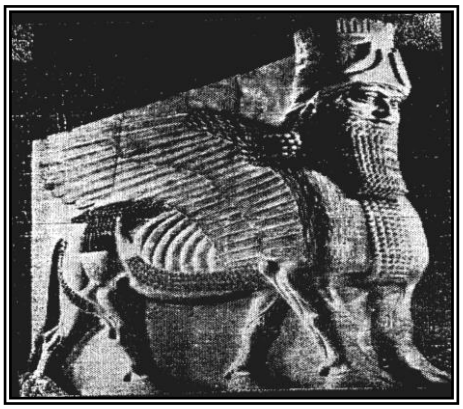
(شكل ٢٨)

(شكل ٢٩)

(شكل ٣٠)

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 يشدها

الذحات الآشوري[١٥٠] (شكل ٣١)، وان المشاهد يراها من الامام والجانب بشكلها الطبيعي لهذا اضاف الرجل الخامسة لتفي بالغرض وهي فكرة بالغة التطور في الاستيعاب البصري والمنظور للنموذج.



(شكل ٣١)

خلاصة ما تقدم نرى انه قد انبثقت اشكالاً مختلفة نتيجة للافكار التي كانت تشغل خيال الفنان الرافدين ومنها ما كانت قد ارتبطت بالطقوس الخاصة بالخصب والنماء وكمعتقدات لطرد الارواح الشريرة وكذلك

[١٥٠] ابو صالح الالفي، موجز في تاريخ الفن العام ، مصدر سابق ، ص١٠١.

ظهور الاشكال الديذية وهي زاخرة جداً واراد بها الفنان الرافديني ان يتجاوز او يحاول تجاوز حدود الطبيعة والواقع المادي سعياً وراء اللامتناهي والمطلق الابدي.

وكذلك برزت لنا الاشكال التي عبرت عن القوة والصراعات وظهور البطل الاسطوري وكذلك الالواح التي عبرت عن المعارك والحروب التي دارت ثم ظهور الاشكال الاسطورية الغريبة وبتكوين وبذية غريبة كانت هذه الاشكال قد عبرت عن ما كان في مخيلة الفنان الرافديني التي اعطت هذه الاستمرارية للموروث الذي اصبح الجذور العميقة لحضارات وادي الرافدين والمثمرة في الحياة من خلال استمرارية ظهورها كأسس وقاعدة للفن العراقي المعاصر.

الموروث الفني من بلاد الحضر

وكمرحلة مهمة تشكل ارتباطا بين الفن الرافديني القديم والاسلامي هي المرحلة التي ظهرت فيها (بلاد الحضر)* وهي من المدن العربية المهمة التي ظهرت قبل الاسلام وقد ظهرت بعد زوال كل من الامبراطورية الاشورية والبابلية وهي مرحلة ذات اهمية كبيرة لأنها حلقة وصل ممتدة ما بين حضارة وادي الرافدين والحضارة العربية الاسلامية[١٥١]. وقد كان ((لموقعها اهمية من الناحية العسكرية ، الامر الذي ساهم في صمودها في وجه الغزاة. فهي تقع بين امبراطوريتين اقتسمتا العالم القديم ، امبراطورية الفرثيين وامبراطورية الرومان ، وزاد من اهميتها اندلاع الحروب المستمرة بين هاتين الامبراطوريتين ، اذ برزت اهمية القبائل العربية التي اصبحت مركزاً لها))[١٥٢].

وقد كان ((الفن الحضري يعكس نفسه في ابنية المدينة المكتشفة التي ما زالت الى حد كبير محافظة على شكلها الاصلي وفي تماثيلها الكثيرة والمتنوعة فالعمارة الحضرية لها اساليبها الخاصة في طريقة البناء ومادته ، في التصميم والزخرفة وكانت الزخرفة والنحت الحضري ... مكملة للعمارة وانصبت بالدرجة الاولى على تزيين واجهات المباني بانصاف اعمدة ملاصقة للبناء وبتماثيل منحوتة على حجارات اقواس الاواوين يمثل رؤوس الهة او كائنات اسطورية واحيانا اشخاص ساهموا في البناء وقد وجدت في معابد الحضر مجاميع

---

* نشأت بلاد الحضر في حدود القرن الثاني قبل الميلاد وتبعد حوالي (١١٠) كم جنوبي غرب مدينة الموصل على يمين الطريق المؤدي الى بغداد.

[١٥١] للمزيد انظر: مرتضى عبود شهاب حداد ، الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر ، مصدر سابق ،ص١٣٤.

[١٥٢] حنا بقاعين، دولة الحضر ، تاريخ العراق قديمة وحديثة ، مصدر سابق ، ص١٦٣.

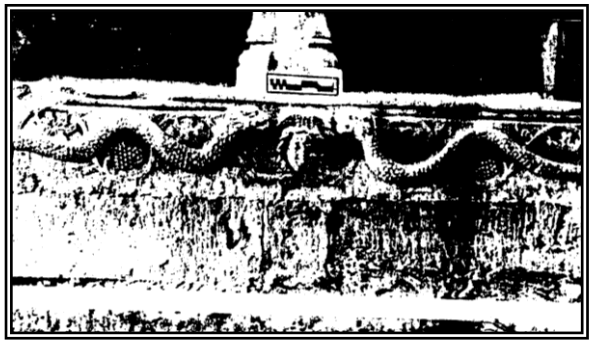
كثيرة من تماثيل الآلهة ورجال دين ولأفراد من العائلة المالكة وتجار وعسكريين ومذحوتات عاجية ومعدنية اخرى تمثل موضوعات مختلفة))[١٥٣].

وقد ظهر الاهتمام بالتشريح والحركة المعبرة والاهتمام بكل التفاصيل المذحوتة[١٥٤] ومن الاشكال المهمة التي اظهرت قوة الملك هو تمثال الملك (سنطروق) الذي لقب نفسه بـ(ملك العرب) (شكل ٣٢).

(شكل ٣٢)

ويظهر كذلك هيئة لتمثال بجسم وهو فاقد رأسه وهو تمثال بعلشمين (شكل ٣٣) وهو بزي عسكري ذي قطعتين من الصفائح المعدنية شبيهة بلباس الاباطرة الرومان ويظهر على هذه الهيئة فتاة بوضع الركوع على احدى ركبتيها وهي ترفع رداءها الى الاعلى وقد توجت بتاج مما اضفى على هذا الشكل صفة الآلهة الحامية ويظهر ايضاً على هذه الهيئة نسران يحيطان بهيئة التمثال للتعبير ايضاً عن الحماية بتكوين مذسق[١٥٥]، ويؤكد د.(سعد البصري) على انه ((كانت معظم النصب الحضرية – اذا ما أستثنينا التماثيل التي تصور الملوك والحكام – تنصب على الجانب الديني ، وتمثل الالهة .. الامر الذي يوضح عدم اهتمام العرب باقامة نصب سياسية في اعمالهم الفنية))[١٥٦] ((والحضر غنية بالمذحوتات فقد وجدت في معابدها مجاميع كبيرة من النصب لآلهة مختلفة وتماثيل لأفراد من العائلة الحاكمة فيها ومن رجال الدين وارباب المال وقادة الجيش وغيرهم من عليه مجتمعها))[١٥٧] .

وقد كانت من ضمن الاعمال النحتية الجدارية هو (راس الميدوزا) ويتجه اليه اثنين من الأفاعي ويعتقد ان له صلة بالمشاهد الجنائزية انظر (شكل ٣٤).



[١٥٣] المصدر نفسه، ص١٦٨.

[١٥٤] سعد علي يوسف البصري ، الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية ، مصدر سابق ، ص٢٥.

[١٥٥] انظر: فؤاد سفر واخرون ، الحضر ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ص٢٣١.

[١٥٦] سعد علي يوسف البصري ، الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية ، مصدر سابق ، ص٢٥.

[١٥٧] فؤاد سفر واخرون، المصدر السابق نفسه ، ص٥٢.

شكل(٣٣)　　(شكل ٣٤)

وقد كانت السمات العامة للفن الحضوي هو ضعف في البعد الثالث في المذحوتات واختلال في القياسات الطبيعية لأعضاء الجسم والاكثار في استعمال المصوغات والملابس المزركشة والمطرزة[١٥٨]

الموروث الفني الاسلامي

يعد الاسلام نقطة تحول كبيرة في حياة الامة بصورة خاصة والانسانية بصورة عامة ، ذلك ان التأثير الذي احدثته الحضارة العربية الاسلامية في الحياة البشرية قاطبة ما زلنا نلمسه ظاهراً.

وقد كان الفن مظهراً من مظاهر الثقافة العربية الاسلامية وانه ((يمثل نمطاً من انماط الحضارة الانسانية))[١٥٩]((ويعد الفن العربي الاسلامي من الروافد المهمة التي واكبت حياة الانسان العربي المسلم وتطوره ، اذ ازدهرت الفنون بتفرعاتها المختلفة ما بين عمارة وتصوير ورقش وخط وصناعات زخرفية وزجاجية ويدوية مختلفة ، وهذه الفنون التي اتسمت بالسمو والرقي في التعبير وبالروحية العالية التي ابتعدت عن الشكل المشخص محاولة ايجاد المنفذ الرصين للولوج الى عالم الروح ، العالم الذي يعتمد في بنائه على عناصر الجوهر وتراكيب الحس السامي والتفاعلات ذات الادراك الروحي والعقلي لخلق عملية التوازن ما بين الماديات والروحانيات))[١٦٠].

---

[١٥٨] المصدر نفسه، ص٥١.

[١٥٩] ابو صالح الالفي ، الفن الاسلامي ، اصوله فلسفته مدارسه ، مطابع دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩ ، ص٦.

[١٦٠] قتيبة صلاح عبد الله رمضان ، خصائص التجريد في الخزف المعاصر في العراق ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ ، ص٦٨.

((والشخصية العربية الاسلامية تبلورت في ظل الدين الاسلامي واصبحت ذات كيان ووحدة متكاملة، وظهر ذلك جليا في الفنون التشكيلية والعمارة الاسلامية))[١٦١] التي نشأت وتطورت ونهضت في خدمة هذه الديانة ويذكر (ابو صالح الالفي) ((ان شخصية الفن الاسلامي وارادته الجديدة قد تبلورت في ظواهر هامة تمت بطريقة تلقائية ضمن اطار الفلسفة الشرقية العامة واوجزها بما يأتي:

١- كراهية تمثيل الكائنات الحية.
٢- التقشف.
٣- الاهتمام بزخرفة السطوح وشغل الفراغ.))[١٦٢]

وبذلك لم يتجه الفنان المسلم الى النحت في المدة الاسلامية وذلك طبقاً لتعاليم الاسلام فقد ((خلت العمائر الدينية الاسلامية من التماثيل والصور وما اليها من الادوات التي تستخدمها الكنائس المسيحية في طقوسها ، كما حالت هذه التعاليم دون تقليد الطبيعة تقليداً كاملاً))[١٦٣] فالفكر الديني الاسلامي ساهم في ابعاد كل ماهو تشبيهي في الفن الاسلامي وتوجيهه نحو نزعة تجريدية كانت متأصلة في اولى الاقوام حتى تستمد وجودها من قوة الفهم المجرد لحقيقة الخالق[١٦٤].

يقول (مارسيل بريون) ((ان الفنان عندما يشغل نفسه بإكساب الشكل طابعاً روحياً واستشعار ما هو فوق الحسي، فأنه يفر دائماً الى الاسلوب التجريدي ووسائله التعبيرية، عنه من خلال أي شكل من الاشكال ، بخاصة الشكل التجريدي))[١٦٥] وبذلك ((ابتعد الفنان عن التجسيم ، ومحاكاة الطبيعة واقترب نحو التجريد والرمزية ، التي تمثلها في اقصى مراحلها لكي يسمو بالروح نحو المطلق ويبتعد عن مضاهاة الخالق ، يحمل مضموناً فكرياً. واذ كانت الصور التي تزين القصور والحمامات قليلة فأن التماثيل اقل كثيراً))[١٦٦] فنرى عدم رغبة الفنان المسلم وميله الى النحت لأن الاسلام عندما جاء اعلن الحرب على الاصنام والوثنية وقد جاء ذلك في آيات بينات منها ((أَتَعْبُدُونَ مَا تَنْحِتُونَ ۞ وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُونَ)) وايضاً ((هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ

---

[١٦١] شوكت توفيق الالوسي ، جماليات الاشكال المعمارية الاسلامية وانعكاسها في الرسم العراقي المعاصر ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ ، ص١٧.

[١٦٢] ابو صالح الالفي واخرون، التذوق وتاريخ الفن ، مطبعة نهضة مصر ، (د.ت) ، القاهرة ، ص٢٦-٢٧.

[١٦٣] ارنست كونل ، الفن الاسلامي ، تر: احمد موسى ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص١١.

[١٦٤] راجع المصدر، عبد السادة صاحب الخزاعي ، الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧، ص٣٠.

[١٦٥] عز الدين اسماعيل، الفن والانسان ، مصدر سابق ، ص٧١.

[١٦٦] سعد علي يوسف البصري، الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية ، مصدر سابق ، ص٢٦.

الْمصورِ لَه الْأَسماء الْحسنَى)) ولقد اجمع المفسرون ان المقصود بذلك ان اللهقد صور جميع الموجودات واعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها عن غيره على الرغم من وضوح معاني الايات القرآنية لكن ربط البعضبين صفة الخلق التي اختصبها اللهتعالى وانتاج الرسام او النحات الذي يعد خلقاً ، ومن هذا المنطلق فأن عمله مضاهاة للخالق في خلقه[١٦٧] ((فلذلك اتجه الفنان للنظر الى المطلق والى المجرد ولم يهتم اطلاقاً بمحاكاة الاشياء، ومن اجل ذلك لم تكن وظيفة الفن الاسلامي نقل المرئي بل اظهار ما هو غير مرئي ومحاولة الاحساس بالقوانين الرياضية التي تحكم هذا الوجود ، وتأكيداً لهذا الاتجاه اتجه الفن الاسلامي الى المعمار والزخرفة فتتلائم وتلاقى من جهة اخرى مع التاثيرات التي فرضها المكان))[١٦٨] ، ولكن على الرغم من ذلك فقد ذكرت المصادر عدداً من التماثيل التي اقيمت في العهد العباسي ومنها تمثال (فرس وعليها فارس) وكان في يده رمح ويتجه مع اتجاه الريح وقد تم وضعه فوق القبة الخضراء قصر الخليفة المنصور والمسمى (بقصر الذهب)[١٦٩]، وايضاً كان هناك تماثيل ((العقبان التي كانت تزين الايوان الذي بني للمأمون ، في (قصر القرار) في بغداد، وتماثيل (دار الشجرة) الذي أنشأه المقتدر، في دار الخلافة ببغداد))[١٧٠].

لقد كان العمل الفني محاولة للتوفيق بين مكونات الوجود المرئي المحسوس وبين الوجود الغيبي المتأمل المبدع ما هو مشخصاو محدد او زائل عن الاشياء والمخلوقات بقدر ما استدلهم من خطوط والوان ونسب وقوانين رياضية هي بمجملها من العناصر المادية المنظورة والعلاقات المدركة المرتبطة بالوجود العيني وتشكل ثوابت وشروطاً لا يمكن من دونها تشكيل المكونات الحسية للعمل التجريدي او تحقيق القيمة المطلقة ، وهي في اخر الامر كينونات لا تمثل الواقع ولا تعبر عن اشكاله المتغيرة او الآيلة للزوال بقدر ما تمثل النظير المادي للتفكير الجمالي المستوحى من الفكر الديني الموصل الى الله))[١٧١].

((ان الفن الاسلامي لم يستهدف محاكاة الطبيعة عند معالجة الموضوعات الفنية في مشروعاته المختلفة))[١٧٢] وانه ((يمثل شكلاً من اشكال الفكر الجمالي ، وهو نشاط جرت فيه المحاولة لرفع الفن الى مستوى المناخات الروحية من غير ان تنتزع عنه النكهة الحسية الحية للتأمل والتخيل))[١٧٣] ((وانه بطبيعته

---

[١٦٧] العراق في التاريخ، مصدر سابق ، ص٥٢.

[١٦٨] ابو صالح الالفي ، الطابع القومي لفنونا المعاصرة دراسات وبحوث ، مصدر سابق ، ص٦١.

[١٦٩] للمزيد انظر : طه مكي ، تاريخ بغداد الحديثة ، مطبعة دنكور الحديثة ، بغداد ، ١٩٣٥ ، ص٢٢.

[١٧٠] عبد الرحمن محمد الكيلاني ، النحت عند العرب ، مجلة الأكاديمي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العدد (١٩) ، المجلد الخامس، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٧، ص٩٢.

[١٧١] عبد السادة صاحب الخزاعي، الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٣٣.

[١٧٢] ابو صالح الالفي، الفن الاسلامي، مصدر سابق ، ص٨١.

[١٧٣] اتيان سوريو ، الجمالية عبر العصور ، تر : ميثال عاصي ، منشورات عويدات ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص١٨٥.

الساكنة لا يمثل فناً محتواه تجربة الحدث بل الوعي بالازمن))[١٧٤] ((وان الفنان المسلم انما استطاع تغيب حاسة البصيرة الباطنية على الحواس الظاهرة في انشاء اسلوبه التجريدي المضوان يظهر صفاته الجمالية لذاتها وبما يتناسب مع الدعوة الى ادراك محبة الله الدائمة مما اتاح لفنه ان يعبر عن قيم جمالية خالصة يكون في ادراكها لذة لا متناهية تتجاوز في حدودها ملذات صور الخلائق))[١٧٥].

ان الفنان المسلم ((اوجد للطبيعة نظاما خاصاً بها وفرض عليها عالماً تشكيلياً نقلها من المدرك الحسي والظواهر الموضوعية الى ما يقابلها من رموز اخذت مجالها في فلك الحضارة كحل زمني لمعضلات التصوير برمتها. وهكذا اصبحت نظرية (الشكل ذي المغزي) تأكيداً للقيم التشكيلية في الفن الاسلامي عامة كما اصبح التردد الموسيقي يؤلف اشعاعاً لمعنى كامن في الشكل يصدر منه ويذبيء عن صفاته الصورية. وكذيجة لهذه الحالة ، انتهى كل عصر الى اختيار ما يناسبه من اشكال الفن، لأن تاثير التركمات الشكلية على طيف الامزجة ، انما كان يتم بصورة انتقائية ، يبدأ بعدها رحلة البحث والاستقصاء عن المتتابعات الشكلية التي تخضع في الغالب الى عمليات تركيب جديدة قد تكون معبراً الى مرحلة تالية أي: من التعبير البسيط الى التعبير المركب))[١٧٦].

((ان الوسائل التصويرية التي هي بطبيعتها وجوهرها قد اعدت لوصف الاشياء وتقريبها الى الحس اضحت وهي ذات قيمة مجردة فصلت عن موضوعها الذاتي –ترمي الى التعبير عن الافكار –او الترجمة عن المشاعر بشكل متسام يقرب من مهمة المطلق الموسيقي))[١٧٧].

((ازدهرت الزخارف المعمارية في العصور الاسلامية ، واتخذت لها خصائص امتازت بها، سواء من حيث تصميمها واخراجها الفني، او من حيث موضوعاتها واساليبها، ومن طرق الاخراج الفني كان النقش على الجص اما بطريقة الحفر المباشر او بطريقة الصب الآلي ، وكان النحت في الحجارة والخشب ، اما بطراز مماس، تظهر مسطحات المنحوتات فيه قليلة البروز ملساء متساوية متوازية لأرضيتها ، واما بطراز النحت المخرم المفرغة ارضيته ، والتي تظهر الزخارف عليها ناصعة واضحة المعالم ، والارضية غائرة قاتمة، وانتشر استخدام الفسيفساء والقرميد والحجارة المختلفة الالوان))[١٧٨].

---

[١٧٤] سعيد عبد الفتاح عاشور واخرون ، دراسات في تاريخ الحضارة الاسلامية العربية ، منشورات ذات السلاسل، ط٢ ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص٤٤٦.

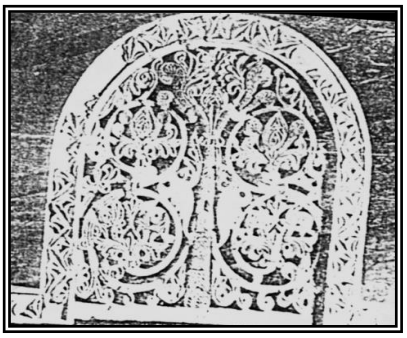
[١٧٥] عبد السادة صاحب الخزاعي ، مصدر سابق ، ص٤٣.

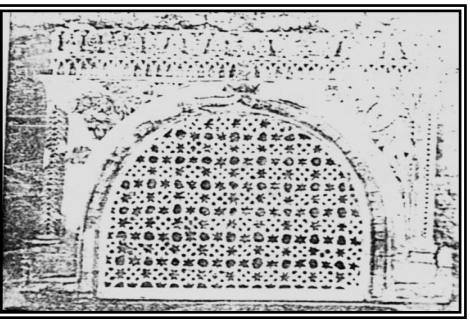
[١٧٦] نوري الراوي ، تأملات في الفن الاسلامي ، مجلة الرواق ، دائرة الفنون التشكيلية ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية للطباعة ، ص٦-٧.

[١٧٧] المصدر نفسه ، ص٧.

[١٧٨] احمد فكري، محيط الفنون ، مطابع دار المعارف، مصر، ١٩٧٠ ، ص١٨٨.

كان للفن الاسلامي هدفاً مختلفاً عن اهداف الفنون التي سبقته فقد اتجه نحو التحوير والتجريد والتهذيب للطبيعة قد تجاوز النقل والتقليد الى مرحلة الابداع والابتكار[١٧٩]. ((فقد كانت الذباتات المصدر الاول للايحاء: كالسيقان والاغصان المنفردة والمزدوجة والمتشابكة والمجوفة ، والاوراق كاملة او نصفية ... وسعف النخيل ، وثمار الفاكهة والزهور انظر (شكل ٣٥)، وكان المصدر الثاني للإيحاء هو الاشكال الهندسية(شكل ٣٦) استخدموها بغزارة وتنوع ... واصبحت خاصية من خصائص الزخرفة الاسلامية))[١٨٠] ((وهذه الزخارف تنقل للرآئي احساساً بالسكون كما يبدو وفيها في بعض الاحيان احساساً بالحركة نتيجة التذويع في استعمال الخامات المختلفة والالوان وتبادل الظل والنور على الاجزاء الغائرة والبارزة في الزخارف))[١٨١].





(شكل ٣٥)

((وكانت الكتابة العربية هي المصدر الثالث للايحاء الزخرفي المعماري (شكل ٣٧) واما من حيث الاساليب او طرق التعبير فأن الزخرفة الاسلامية تمتاز بالمزج بين الاشكال الهندسية والاشكال الذباتية ، مزجاً تنحصر فيه هذه الاشكال في اطار هندسي محدود ، ويذنطلق بها الخيال من جهة اخرى الى غير المحدود الى اللانهاية فتكرر وتتجدد وتتناوب وتتشابك بحيث لا تعرف منها البداية ولا تدرك فيها النهاية))[١٨٢] وقد اطلق عليها (الارابيسك)* (شكل ٣٨).

---

[١٧٩] انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، العراق مهد الفن الاسلامي ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد، ١٩٧١ ، ص١٤.

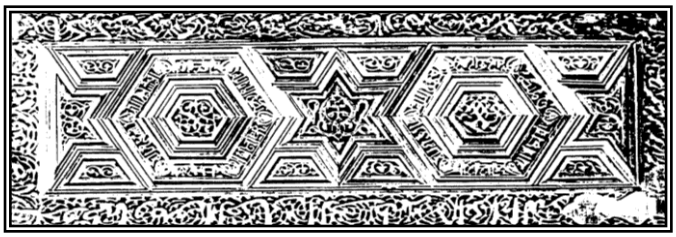
[١٨٠] احمد فكري ، المصدر السابق نفسه، ص١٨٨-١٨٩.

[١٨١] ابو صالح الالفي، التذوق وتاريخ الفن، مصدر سابق ، ص٢٦-٢٧.

[١٨٢] احمد فكري ، محيط الفنون ، مصدر سابق ، ص١٨٩.

* الارابيسك (Arabesque) يتكون من وحدات نباتية محورة اكثرها شيوعاً ورق العنب وعناقيدها ، (والأكانتوس) ...والنخلة بشكلها المروحي او نصف المروحي ، الى زهرة اللوتس ، وكيزان الصنوبر ، وحبات الرمان ... ولكن الفنانين المسلمين اضافوا الى الاوراق النباتية عناصر هندسية مصغرة ، كوحدات زخرفية من الخطوط المستقيمة والمتقاطعة والمعقوفة والدائرية واللولبية والمثلثة والنجمية والمتشابكة والمضفرة الى غير ذلك مما ترتب عليه ان وجد البعض ان كلمة التوريق تقتصر عن التعبير عن محتوى الارابسك فاقترح تسمية (بالرقش) وهي الكلمة التي تعني النقش او التنقيط او الكتابة. للمزيد راجع المصدر : سعيد عبد الفتاح عاشور واخرون ، دراسات في تاريخ الحضارة الاسلامية العربية ، مصدر سابق ، ص٤٤٧.

(شكل ٣٧)



(شكل ٣٨)

ان اتجاه الفنان المسلم نحو الرقش والزخرفة محاولة نحو الاختزال واللاتشخيص فهو دائماً يبحث عن الروحي والقديم الظاهرة في اشكاله المرئية ((فالفنان المسلم يواجه الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها الى عناصر اولية ويعيد تركيبها من جديد في صياغة مريحة عذبة توحي بالسعادة بعيدة عن محاكاة الطبيعة))[١٨٣] ((وعلى هذا قام بتحطيم اشكاله مستخدماً في ذلك الزخرفة التي يحاول ان يشغل بها صوره الواقعية او مذحوتاته وهو بذلك يحطم اشكالها الخارجية بما تحدثه هذه الزخرفة))[١٨٤].

((ان تذوق الفن الاسلامي وادراك قيمة في فروعه المختلفة من شأنه ان يتيح لنا فرصة التعرف على جمال هذا الفن وعظمته ، وفي امكاننا ان نترسم خطاه ، وان نعيد لفننا القوي المعاصر امجاده اذا استطعنا ان نسير في طريق انتاج العمل الفني الجيد الذي يعتمد اول ما يعتمد على حسن رؤية الطبيعة وتأملها كما يعتمد على تذوق الموروث))[١٨٥] الذي بنى عناصره الذاتية عبر السنين وبحكم التراكم الزمني مما ساعد على بقائه بصورة جديدة له شخصية واضحة وقوية[١٨٦].

ان فكرة الوحدة في الفن العربي الاسلامي وسماته المميزة لم تتعارض مع تراث وخصوصيات الشعوب والامم المنضوية تحت لواء الاسلام ، بل ان الاسلام مكنها من تطوير نفسها ضمن اهدافه وتعاليمه وهذا ما يميز قدرته على الجمع بين الوحدة الموضوعية والمذهجية على الرغم من تنوع البيئات الجغرافية والمراحل التاريخية وتعدد الاهداف وتطورها على مر العصور ((ان الفنون الاسلامية وليدة الاسلام ، فقد نشأت وتطورت

---

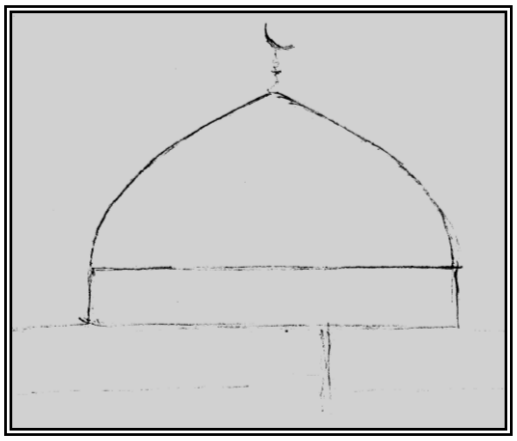
[١٨٣] ابو صالح الالفي، الفن الاسلامي ، مصدر سابق ، ص٢٦-٢٧.

[١٨٤] نبيل الحسيني، منابع الرؤية في الفن ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ط١، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص٤٩.

[١٨٥] ابو صالح الالفي ، التذوق وتاريخ الفن ، مصدر سابق ، ص٣٤.

[١٨٦] انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، العراق مهد الفن الاسلامي ، مصدر سابق ، ص١٤.

ونهضت ضمن الحضارة الاسلامية وأن الفن الاسلامي فن جديد يمتاز من بين جميع الفنون بتنوع مصادره تنوعاً كبيراً ، وباتساع افق الملاحظة والاشتقاق ، كما يمتاز في الوقت نفسه بوحدة التعبير الفنية ، والتي منشؤها ان المسلمين ... كانت لهم قدرة فائقة على تحوير العناصر المشتقة، وتشكيلها بصيغة جديدة لم تكن معروفة او متبعة من قبل، وانهم ادخلوا الخصائص الفنية ، وابتكروا من الاساليب ، ما يميز اعمالهم بطابع خاص يعبر عن وحدة الخيال الفني، وحدة التفكير والمزاج والالهام وكانت العمارة اول حقل ظهرت فيه هذه المواهب الفنية))[١٨٧] ((ولذلك انبثقت من الموروث الاسلامي الاشكال المعمارية التي يرجع نشوءها الى السيادة المطلقة للتعاليم القرآنية والشريعة الاسلامية فدور العبادة اتخذت اشكالاً معمارية خاصة اقتضتها الاحتياجات العملية لأداء الفرائض الدينية والصلاة ونشر تعاليم الدين الاسلامي))[١٨٨] ((وعلى الرغم من اختلاف المكان والزمان اللذين نشأت الاشكال المعمارية الاسلامية فيها تطورت، الا انها من حيث الجوهر تندمج تحت راية العقيدة الاسلامية وبذلك تتشكل وحدة متكاملة تمثل الحضارة العربية الاسلامية ... فالاشكال المعمارية الاسلامية كالقبة والمئذنة والعقد والمحراب والزخرفة وغيرها ... هي اللبنات التي بنت عليها العمارة الاسلامية مجدها وعظمتها ... وان الفن المعماري هو الشاهد الأكثر تأكيداً والباقي حتى الأن))[١٨٩] وبالنسبة لهذه التكوينات والاشكال المعمارية فقد شكلت كل واحدة منها عنصراً مهماً ذا قيمة فنية ووظيفة جمالية في آن واحد وقد قامت الباحثة بالوقوف على بعض المفردات المعمارية الاسلامية التي ادخلها النحات العراقي المعاصر في المنجز النحتي المعاصر فالاشكال المعمارية الاسلامية هي وحدات فنية تحدد قيم الاصالة وكان من مظاهر العمارة الاسلامية هي القباب (شكل ٣٩).



(شكل ٣٩)

---

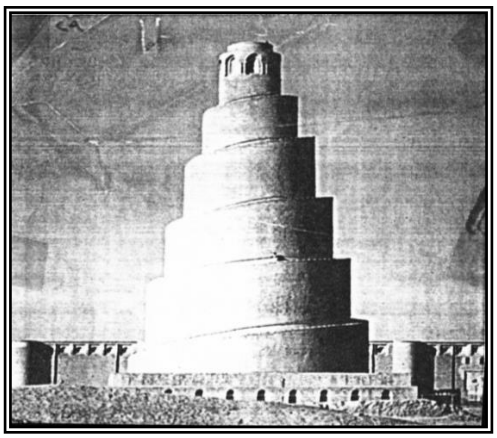
[١٨٧] احمد فكري، محيط الفنون، مصدر سابق ، ص١٧٥.

[١٨٨] شوكت توفيق الالوسي، جماليات الاشكال المعمارية الاسلامية وانعكاسها في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق، ص٧٣.

[١٨٩] المصدر نفسه، ص١-٢.

وقد استخدمت في العالم الاسلامي في الجوامع والاضرحة وهي ((من الاشكال المعمارية التي عرفها الفن العربي الاسلامي بعد التطور الذي حصل في مجال البناء على ايدي البنائين العرب المسلمين في العهود الاسلامية اللاحقة وما ابدعوا في ابتكار واضافة وحدات زخرفية هندسية ونباتة وكتابية، مما اضفى عليها سمة جمالية خاصة وجعلها في مقدمة الاشكال المعمارية))[١٩٠] وقد كانت القباب تغطي بالواح من البلاط المزجج، واستخدمت المقرنصات في داخلها على عنق القبة من الخارج وتضيف القبة على البناء نوعاً من القدسية والشموخ والعظمة.

اما المأذن ((فهي من اهم العناصر المعمارية المميزة للمساجد الاسلامية))[١٩١] وقد تنوع اشكالها واحجامها من مكعبة واسطوانية وحلزونية وتعددت طوابقها وارتفعت اعناقها وامتشقت قوائمها. اكتسبت المآذن صفة الجمال الروحي للمعاني السامية التي جاء بها الاسلام كما انها كانت ولا تزال العلامة الدالة على وجود المسجد فكانت بشكلها المخروطي (شكل ٤٠) وطريق الصعود الخارجي الحلزوني تذكرنا بما كانت عليه



(شكل ٤٠)

الزقورات في بلاد الرافدين[١٩٢] وذلك لكون ان التمازج ما بين الفنون التي سبقت والتي تليها مهمة من ضرورات التواصل بالنسبة للحضارات المختلفة ولا سيما وادي الرافدين ((الذي استقى الفن الجديد مما سبقه من عناصر فنية وبنى جديدة للاعمال الفنية التي انجزت وعلى مراحل مختلفة ... فقد استمد الفن الاسلامي

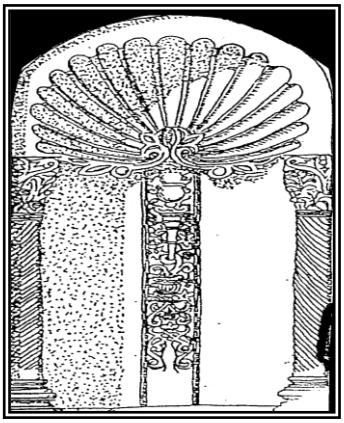
---

[١٩٠] شوكت توفيق الالوسي، جماليات الاشكال المعمارية الاسلامية وانعكاسها في الرسم العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٣٦.

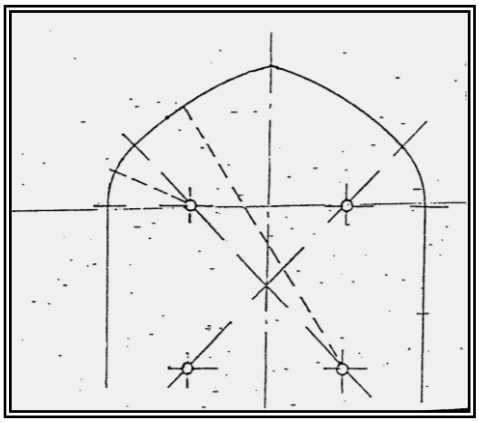
[١٩١] بلقيس محسن هادي ، تاريخ الفن العربي الاسلامي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٠ ، ص٣٦.

[١٩٢] سعيد عبد الفتاح عاشور واخرون ، دراسات في تاريخ الحضارة الاسلامية العربية ، مصدر سابق ، ص٤٨٢.

جسمه من الفنون السابقة وروحه من الدين الاسلامي مما حدا به الى انتقاء العناصر التي تلائمه مما سبق لأبراز تلك الروحية التي يحملها الدين الاسلامي))[١٩٣] ((لأن هناك نغمة اساسية وايقاعاً مشتركاً يتكرر بالحاح في جميع نواحي الوجود الطبيعي والحياة البشرية في الماضي والحاضر))[١٩٤] وكان المحراب ايضاً ابتكاراً معمارياً وقد وضع في جدار القبلة لتعيين اتجاهها وفكرته كانت عند المسلمين منذ السنة الثانية للهجرة أي منذ ان استقر الاتجاه في الصلاة نحو الكعبة وقد كانت ايضاً على انواع عديدة منها محراب جامع الخاصكي في بغداد (شكل ٤١)، وتطالعنا الاشكال المعمارية الاخرى وهي العقود والتي كان من ضمنها العقد المدبب ذو المراكز الاربعة (شكل ٤٢)

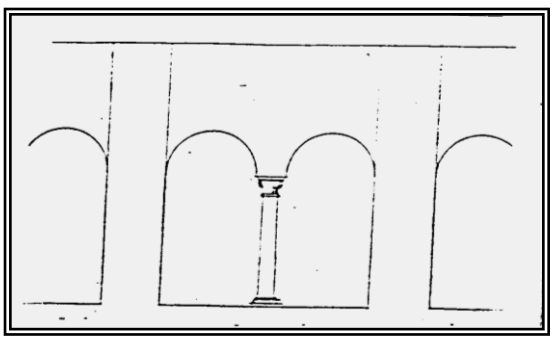


(شكل ٤١)



(شكل ٤٢)

وقد كان بداية ظهوره في الرقة في (باب بغداد) وقد كان على انواع عديدة منها العقد المدبب المنفرج في شكله الفارسي او على شكل حدوة الحصان او العقد المفصص الذي يتكون من اقواس متداليه وهناك ايضاً العقد نصف دائرة (القوس) انظر (شكل ٤٣).



(شكل ٤٣)

---

[١٩٣] محمد عبد العزيز مرزوق ، العراق مهد الفن الاسلامي ، مصدر سابق ، ص١٤.

[١٩٤] ابو صالح الألفي ، الفن الاسلامي ، مصد سابق ، ص٩.

اما الاعمدة والتيجان فقد كانت ايضاً على انواع مختلفة ومنها ما كان يوجد في مدينة سامراء (شكل ٤٤) و (شكل٤٤أ)

(شكل ٤٤)

(شكل ٤٤أ)

وخلاصة ما تقدم هو انه نتيجة لأبتعاد الفنان المسلم عن المحاكاة الطبيعة فقد اتجه نحو الزخرفة باشكالها الذباتية والهندسية او محاولة مزجها معاً وهو (الارابيسك) وكذلك كان اتجاهه نحو الاشكال المعمارية واهتمامه بها ولأعطائها قيمة فنية جمالية وكانت هذه الاشكال هي التي قد ظهرت بعد ذلك في فننا العراقي المعاصر على الرغم من وجودها في مناطق من العالم الاسلامي ونلاحظ ان تزيين وزخرفة الجوامع والمساجد كانت احد اهداف الفنان المسلم والتي اخذها الفنان العراقي كجزءاً متمماً للموروث الاسلامي.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

بعد ان قامت الباحثة بتحليل الاعمال النحتية الخاصة بالمنحوتات العراقية المعاصرة واستناداً الى استمارة التحليل ومما جاء في الاطار النظري تمكنت الباحثة من التوصل الى النتائج الاتية والتي جاءت منسجمة مع اهداف البحث:-

اولاً:

فيما يخص الهدف الاول ((الكشف عن الموروث الحضاري في المنحوتات العراقية المعاصرة)) فقد تم التوصل الى العديد من الاشكال ذات المضامين المعبرة والاساليب الخاصة بالموروث الحضاري القديم والتي تم استخدامها على شكل رموز في الاعمال النحتية لاسيما المنحوتات العراقية المعاصرة ولبيان انعكاس الموروث الحضاري في هذه الاعمال النحتية فقد تم توضيح كل مفردة ظهرت وعلاقتها بالموروث الحضاري القديم:

١. ظهرت الرموز الادمية في كل من العينة رقم (١، ٤، ٥، ٦، ٧، ١١، ١٣، ١٤، ١٥) وقد اظهرت علاقتها بالأسلوب المتبع في الحضارة الرافدينية مثل:

أ) ظهر الاستفادة من الموروث الرافديني لاسيما الحركة الجانبية بالنسبة للأشكال الادمية في عينة رقم (١، ٦، ٧).

ب) نفذت بعض الاشكال الادمية بهيئة استطالة على غرار الاعمال الاشورية القديمة لاسيما في عينة رقم (١)، اذ نفذ كل من الرجال حاملين اللافتة والعامل الذي اراد به النحات (عزام البزاز) الرمز الى الصناعة عده عنصراً مهماً في بناء المجتمع وكذلك جاءت الاستطالة في هيئة المرأة التي جاءت كرمز للتعبير عن استمرارية الحياة وكذلك الطفل الذي يرمز الى المستقبل.

جـ) الاشكال الادمية الاخرى اقتربت هيئاتهم الكلاسيكية ذات السحنات الرافدينية من الصفات الشكلية والأسلوبية لتماثيل تل اسمر (الآله آبو) في عينة رقم (٦، ٧) ففي عينة رقم (٧) اقتربت هيئة الرجل من تماثيل تل اسمر من حيث حركة الذراع وكان الرجل هنا يرمز الى أهميته في العلاقات الاجتماعية .

د) الاستفادة من فكرة تنفيذ الالهة الام في تضخيم الاعضاء الانثوية لاسيما في عينة رقم (٧) ومجيء المرأة كرمز لاستمرارية الحياة.

هـ) نفذت بعض الاشكال الادمية في حركة اندفاع قوية وبعضلات مفتولة وهو ما كانت عليه الاعمال النحتية القديمة لاسيما في عينة (١٥) والاستفادة من فكرة البطولة التي جسدها الملك نرام سن على مسلة النصر الاكدية في عينة رقم (١١).

و) الهيئة الكبيرة للأشـــخاص ظهر الاهتمام بها في عينة رقم (١٣) وهي ميزة تمتع بها الفن الرافديني وذلك للتعبير عن الاهمية للشخص وتميزه عن الباقين .

ز) تم استلهام الحركات التي كانت عليها المنحوتات الرافدينية القديمة لاسيما في عينة رقم (٥) واقتراب حركة الذراع من حركة اشوربانيبال وهو يحمل سلة فوق رأسه وكذلك كانت القدم بأتجاه حركتها في عينة رقم (٧) قد اقتربت من وقفة الاله ننكرسو على مسلة النصر السومرية.

ح) شكل المسلة تم استلهامه من قبل النحات (ليث الترك) في عينة رقم (٧) وذلك لتوزيع المفردات النحتية عليها.

ط) تجسدت مفردة الطفل كرمز مهم في بناء المجتمع في عينة رقم (١،٦) كرمز للمستقبل القادم وايضاً بنفس ما جاء به النحات (عبد الجبار عبد الستار) في عينة رقم (١٤) وقد كان الاطفال جميعاً كرمز للمستقبل المليء بالأمل والبعض كان يرمز الى الطلاب والبعض الاخر الى الملائكة كمفردة تراثية استلهمت من الموروث الاسلامي.

ي) ظهرت بعض اجزاء الجسم البشري لغرض رمزي كما في عينة رقم (١٢، ١٦) ففي العينة رقم (١٢) قام النحات بتنفيذ شكل الكف كرمز للحماية وابعاد الشر والاذى مستلهماً بذلك فكرة الكف منذ القدم وغايتها الفلسفية ورمزها المتواصل والدائم للحفظ وبعد الاذى.

في حين كانت اليد في العينة رقم (١٦) قد عبرت عن قضية مصيرية فظهرت بحالتين الاولى كانت ترمز الى العش الهادئ أما الثانية فهي تخنق الحمامة في داخلها وترمز الى الحرب.

٢. ظهرت المفردات النباتية كرموز مهمة في الاعمال النحتية المعاصرة منها :

أ) النخيل التي ترمز الى العراق الشامخ وقد ظهرت في كل من عينة رقم (١، ٨، ٩، ١٤) نفذ النحات (عزام البزاز) النخلات الثلاث بطبيعة تجريدية تقترب من الهندسية باسلوب حديث(سنذكره لاحقاً) أي انه قام بأعادة مفردة النخلة التراثية بصورة حديثة جاءت كرمز للخير والعطاء اما النحات (هادي الشمري) في عينة رقم (٨) فقد كانت النخلة ترمز الى العراق بلد الحضارات اما عينة رقم (٩) للنحات (محمود عجمي) فقد جاء بصورة مغايرة فقد ظهر جزء من نخلة حقيقية وعليها اثار دمار فقد بانت على هذا العمل تأثيرات البيئة وفي نفس الوقت مستفيداً من مفردة النخلة كرمز للشموخ.

ب)كما وقد كانت السنبلة في عينة رقم (٦) وهي ترمز الى الخصب والخير فقد كانت كأستعارة للسنبلة التي ظهرت على الاناء النذري .

جـــ) اما الشجرة في عينة رقم (٧) فهي ايضاً كرمز للخير والخصب كانت كمفردة استلهمت من فكرة تنفيذ الاشجار بالنسبة للألواح في الفن الرافديني القديم .

د) وقد ظهر القصب والبردي في عينة رقم (٧) والتي كانت ترمز الى منطقة الاهوار في الجنوب .

٣. وجدت مفردات حيوانية في الاعمال النحتية المعاصرة وكما ياتي:-

أ)ظهرت مفردة الحصان في عينة رقم (١٥) فقد اكد النحات (سهيل الهنداوي) على مفردة الحصان كرمز مهم يعبر عن القوة والحركة المندفعة مستفيداً من مفردة الحصان التراثية التي كثيراً ما ظهرت على الالواح الاشورية وكذلك في الحضارة العربية الاسلامية.

ب) النسور من الرموز المهمة ايضاً، اذ ظهر النسر في عينة رقم (٨، ١٣) فالنسر الذي كان في قمة العمل النحتي في عينة رقم (٨) فقد رمز الى الشموخ والتحرر من القيود وفك الاسر مقترناً بذلك بالنسور التي توجد على مسلة العقبان اما النسر الذي يقع في احد جوانب نصب المقاتل العراقي عينة رقم (١٣) فقد كانت غايته توفير الحماية، مقترباً بذلك من فكرة وجود النسر الحامي في تمثال بعلشمين في (الحضر).

ج) ظهرت مفردة الحمام في عينة رقم (١٤،١٦) وفي هذه الاعمال النحتية كانت الحمامة ترمز الى السلام والطمأنينة وهي كمفردة تراثية مهمة ظهرت في بلاد وادي الرافدين وعلى الالواح الاشورية.

د) هناك ايضاً الغراب وقد ظهر فقط في عينة رقم (١٤)، اذ اراد به النحات بأظهاره كرمز يدل على الشؤم بعده مفردة قديمة تدل على انها نذير شؤم وغير مرغوب بوجوده .

هـ) اما سمكة القرش في عينة رقم (١١) اراد بها النحات (طارق مظلوم) كرمز مهم للغدر.

٤. ظهرت كذلك بعض الرموز التراثية كان اهمها:

أ) استخدمت الالوان كرموز استمدت تعبيراتها من الفن الرافديني القديم مثل استخدام الارضية الحمراء في الجندي المجهول عينة رقم (٢) وكذلك اللون الازرق في نصب الشهيد عينة (٣) واستخدم هذا اللون لكي يرمز الى السكينة والهدوء وقد استلهم منذ المدة الرافدينية وكذلك استخدم هذا اللون في عينة رقم (١٢).

ب)ظهرت الاقفاص في كل من عينة رقم (٦،٨) وقد اراد النحات (مرتضى حداد) في عينة رقم (٦) ان يرمز الى الروح المتحررة من القفص وكذلك ما جاء به (هادي الشمري) فقد ظهرت الاقفاص منذ القدم على الالواح الاشورية.

جـ) ظهرت مفردات تراثية اخرى مثل الملائكة في كل من عينة رقم (٦، ١٤) اقتربت هيئة الملائكة بأجنحتها بنفس الاشكال التي ظهرت في المدة الاشورية وكذلك بالنسبة للموروث الاسلامي .

د) المفردات الاخرى ايضاً هي الضريح في نصب الجندي المجهول عينة رقم (٢) والخط العربي الاسلامي عينة رقم (٧) وظهور بعض الزخرفة في كل من عينة رقم (١، ١٠) وكذلك الخيم العربية الاصيلة في عينة رقم (١٠) وظهور الشيطان في عينة رقم (١٤) .

هـ) استخدمت الادوات الحربية القديمة مثل الدروع في عينة رقم (٢) وكانت ترمز الى درع المقاتل الشهيد وهو في وضعية قلقة تمثل سقوطه على الارض ، وقد تم استلهام شكل الدروع مما جاء عليه الموروث الاسلامي وكذلك ظهر السيف في عينة رقم (١١ ، ١٤) وهي ايضاً كمفردات تراثية استلهمت من الحضارة العربية الاسلامية.

و) كان الاستلهام شديد الوضوح بالنسبة للأشكال المعمارية القديمة سواء من بلاد الرافدين او من الموروث الحضاري الاسلامي، فقد ظهرت بعض الاشكال المعمارية كرموز اقتربت فيه من تنفيذ الاشكال المعمارية في القدم مثل الاشـــكال المعمارية التي ظهرت في كل من عينة رقم (٢، ٣، ٦، ٨، ١٣) ففي نصـــب الجندي المجهول عينة رقم (٢) قام النحات (خالد الرحال) بالأســـتفادة من العلو والهيمنة الذي تمتعت به الزقورة الرافدينية نظراً لحاجتها لهكذا موضـوع يعبر عن الشـهادة وكذلك كان النحات (هادي الشـمري) في عينة رقم (٨) والاســتفادة من شـكل الزقورة والتي ظهرت في الوقت نفســه معبرة عن مئذنة ســامراء (الملوية) والتي جاءت على هيئة البوق المنكس في نصب الجندي المجهول، اما نصب الشهيد الذي نفذه النحات (اسماعيل فتاح الترك) عينة رقم (٣) فقد ظهرت القبة الاســلامية بهيئتها الكبيرة المهيمنة كأســتعارة شــكلية قام بها النحات من الموروث الحضــاري الاســلامي وكذلك كانت الاقواس التي نفذت في عينة رقم (٦) والتي كانت كغاية جمالية اما نصب المقاتل العراقي فقد ظهر الشكل المعماري فيه وهو المحراب نفسه الذي استخدم في قصر الخليفة ابو جعفر المنصور بهيئته ووضعيته كرمز للتراث الإسلامي.

ز) من المفردات التراثية الاخرى كانت الرايات او اللافتة في عينة رقم (١، ١٠، ١١، ١٤) وجميع هذه الرايات كانت ترفرف وهي ترمز دائماً للشموخ.

ط) من الرموز الاخرى التي ظهرت في المنحوتات العراقية المعاصــرة والتي لها علاقة بالموروث الحضــاري هي تموجات المياه التي كانت ترمز للخير والعطاء في العينة رقم (٧،١٠) ظهر فيها الاســـتفادة من التموجات الموجودة بالنســـبة للموروث الرافديني القديم ففي عينة رقم (٧) ظهرت التموجات وهي تقترب من التموجات التي كانت عليها الاختام الأســـطوانية، وكذلك كانت تموجات المياه في عينة رقم (١٠) والتي استوحاها النحات من مياه نهري دجلة والفرات وهما ينبثقان من الاناء الفوار لـ(كوديا) .

ي)ظهرت مفردة الكتاب كرمز للعلم في كل من عينة رقم (٤،١٤) .

ك) الحبال كانت في عينة رقم (٥) وظهرت السلسلة كرمز للقيود في عينة رقم (٨).

ثانياً:

فيما يخص الهدف الثاني ((الكشف عن سمات الحداثة في النتاجات النحتية العراقية المعاصرة)) فقد ادخلت الاساليب الفنية الحديثة والافكار التي تمتلك روح الحداثة في الاعمال والمنجزات النحتية مثل:-

أ) استخدام الاسلوب الواقعي التعبيري في جميع المنجزات النحتية ما عدا عينة رقم (٨) ولم يغير الاسلوب التعبيري في الشكل كثيراً.

ب) ادخل الاسـلوب الرمزي في جميع النصـب والاعمال النحتية وكان من ابرزها الرايات المرتفعة عالياً والتي عبرت عن الشـموخ في كل من عينة رقم (١٠، ١١، ١٣، ١٤) والدرع الكبير في العينة رقم (٢) والقبة في

عينة رقم (٣) وكذلك كانت سمكة القرش في عينة رقم (١١) والحمامة بأوضاعها المختلفة في عينة رقم (١٦) وكانت هذه الرموز في منتهى البساطة.

جـ) استخدم الاسلوب التجريدي في تنفيذ اجزاء ضمن المنجزات النحتية وظهر ذلك واضحاً في تنفيذ النخيل في عينة رقم (١) وتنفيذ الطبقات الموجودة على ضريح الجندي المجهول عينة رقم (٢) وكذلك استخدم الاسلوب التجريدي في عينة رقم (٧)، اذ نفذت رؤوس الرجل والمرأة بصورة تجريدية وظهور هذا الاسلوب في الكف الاخيرة بالنسبة للعمل النحتي عينة رقم (١٢)، ظهر كذلك الاسلوب التجريدي الهندسي في عينة رقم (٨) والرباعية المستخدمة في عينة رقم (١٠).

د) كانت الحداثة في المنحوتات العراقية المعاصرة اسلوباً لمدرسة معينة وبعضها كانت فكرة من قبل النحات نفسه مثل نصب الشهيد عينة رقم (٣).

هـ) استفاد النحات (اسماعيل فتاح الترك) من عامل الزمن في تنفيذ نصب الشهيد عينة رقم (٣) وهذا ما جاءت عليه مدرسة (الباوهاوس) .

و) الاهتمام بالفضاء وطريقة توزيع المفردات والاهتمام بالمساحات النحتية بدا ظاهراً للعيان في الجداريتان اللتان نفذها النحات (عزام البزاز) عينة رقم (١، ١٠) وقد ظهر الاستفادة من الفضاء كخامة عندما تمكن النحات (هادي الشمري) من استخدام مادة الحديد مقترباً بذلك من اسلوب البنائيات لدى النحات (بيكاسو) .

ز) ظهرت فكرة التجميع من مواد جاهزة في نصب بلاط الشهداء عينة رقم (١٤) مقترباً بذلك من الاسلوب الحديث البنائية والذي تجسد في الشكل الذي تكون من مجموعة قضبان حديدية ملتوية من جراء الانفجار مع حقائب مدرسية .

ح) ظهور التبسيط في المنجز النحتي وعملية الاختزال الشكلي ايضاً اكدت عليه الاساليب الحديثة .

ط) استخدام الخامات المتعددة الانواع في المنجز النحتي مثل (الحديد، السمنت، البورك، البرونز، النحاس، الخشب).

ثالثا :-

فيما يخص الهدف الثالث ((الكشف عن خصوصية المزاوجة في المنحوتات العراقية المعاصرة وذلك بين الموروث والحداثة))، اذ تمكن النحاتين المعاصرين من المزج ما بين الموروث القديم والاساليب والافكار الفنية الحديثة في المنجزات النحتية وظهر ذلك واضحاً في :-

أ) تمكن النحات (عزام البزاز) في عينة رقم (١) من الاهتمام بالتكوين والانشاء واسلوب التسطيح والاستطالة في الاجساد التي اقتربت من الاسلوب الاشوري والمجيء بصيغة تعبيرية ، وكذلك كانت النخلة واهميتها كمفردة تراثية منذ القدم والتي نفذت بأسلوب تجريدي تقترب من الهندسة.

ب) في نصب الجندي المجهول (رقم٢) للنحات (خالد الرحال) ظهر الانعكاس واضحاً للموروث القديم بالنسبة للزقورة والدرع الكبير الاسلامي والبوق المنكس الذي اتخذ شكل المئذنة (الملوية) استقدمها النحات

بأســـلوب واقعي تعبيري رمزي ليقدم عملاً ذا مفردات تراثية امتلكت روح الحداثة بالنســـبة للتعبيرية الرمزية الشديدة الوضوح.

جـ) جاءت القبة الاسلامية في نصب الشهيد للنحات (اسماعيل فتاح الترك) رقم (٣) بهيئة حديثة وذلك من خلال شـطرها الى نصـفين فبدت الحداثة وقد اندمجت مع الجذور التراثية التي مثلتها القبة الاســلامية وكذلك من حيث الاهتمام باللون الازرق الذي طليت به القبة ولكونه رمز مهم جداً وجد ايضـاً في بوابة عشتار ، استخدمه النحات لإضفاء صفة الهدوء والسكينة وبعد الاذى عن هذا المكان.

د) في العمل النحتي عينة رقم (٤) للنحات (باسـم محمد صـالح) يظهر مدى التمازج بين اسـتطالة الاجسـاد البشرية ذات التعبيرية الواضحة وكذلك الحركة التي كانت تتمتع بها الاشكال الاشورية منسجمة مع روح التبسيط والاختزال في ملامح الوجه والجسد .

هـــ) العمل النحتي عينة رقم (٥) للنحات (عبد الحميد فاضل) اجتمعت فيه البساطة والاختزال ذا الاسلوب الرمزي والاهتمام بالخطوط الخارجية والحركة التي وجد عليها الفن القديم .

و) النحات (مرتضى حداد) في عينة رقم (٦) استطاع ان يأتي باشكال ذات اجساد هندسية اقتربت فيه من الشـكل الاسـلوبي لتمثال (الاله آبو) في تل اسـمر فكان ان اسـتعان بالمفاهيم الفكرية القديمة واضـافها الى البناء الشكلي وتمكنه من ملىء الفراغات في الجدارية بواسطة الاقواس الاسلامية والتي وظفها لغاية جمالية .

ز) بالنســبة للعينة رقم (٧) للنحات (ليث فتاح الترك) فقد اندمجت فيه الجذور القديمة والاســلوب والتنفيذ فقد وزع مفرداته على الجدارية التي كانت بهيئه تشبه المسلة والتي استلهمت من الفن القديم وبمفردات تراثية جاءت بأســلوب واقعي تعبيري رمزي وكذلك الاســتفادة من الشــكل الاســلوبي لتماثيل تل اســمر وبرؤوس تجريدية.

ح) تمكن النحات (هادي الشـــمري) في عينة رقم (٨) من اســـتخدام مادة الحديد واتخاذ مفردات تراثية معمارية وحيوانية مثل النسر ونباتية مثل النخلة ليدخلها في العمل النحتي مستفيداً من الفضاء كعنصر مهم.

ط) اســتطاع النحات (محمود عجمي) من الاســتفادة من اجزاء حقيقية ذات رمزية عالية واســتلهام مفردة النخلة التراثية في عينة رقم (٩) .

ي) في جدارية النحات (عزام البزاز) عينة رقم (١٠) اندمجت الخطوط الخارجية التي شـــكلت المفردات النحتية، اذ ظهرت اشكال الخيم القديمة والمتوارثة بهيئتها التجريدية ذات اشكال اقتربت من شكل الهلال النســـبي كما ان الرباعية الموجودة في الجدارية اعطته حداثة اقترنت بالغاية القصـــدية التي ينشـــدها النحات وكذلك وجود نهري دجلة والفرات التي اقتربت بتموجاتها ذات الاســـلوب الحديث بتموجات النهرين المنسابين من اناء كوديا.

ك) في عينة رقم (١١) ذات الاســـلوب الواقعي التعبيري الرمزي حاول النحات ان يأتي بمفردات تراثية منها سمك القرش وفكرة البطل مستلهماً بذلك فكرة البطولة للملك نرام سن على المسلة الاكدية.

ل) في عينة رقم (١٢) للنحات (محمود عجمي) جاءت شـــكل الكف مرة بصـــورة واقعية واخرى مختزلة واخرى تجريدية وهذه الكف كانت في نفس الوقت كمفردة ذات مضمون شعبي جاءت للتعبير عن المحاولة في بعد الاذى والشر.

م) في نصـب المقاتل العراقي للنحات الاسـباني (مانيليو رودريكو) عينة رقم (١٣) فقد دمجت فيه الاسـلوب المتبع في تنفيذ هيئة المقاتل العراقي والتعبيرية العالية مع وجود شـــكل معماري وهو المحراب كاســـتعارة تعبيرية شكلية كانت غاية النحات في دمج التراث القديم مع روح الحداثة والتعبير عن قضية معاصرة .

س) كان نصب بلاط الشهداء للنحات (عبد الجبارعبد الستار) عينة رقم (١٤) قد نفذ بأسلوب واقعي تعبيري رمزي اما الجزء الاخر الذي صـمم (حازم قاسـم) فقد نفذ باسـلوب التجميع من مواد جاهزة كاسـلوب اتبعه (بيكاسو) وقد ظهرت بعض المفردات مثل ملائكة مجنحة والنخيل والحمامة وغصن الزيتون.

ع) عينة رقم (١٥) للنحات (ســهيل الهنداوي) جاء متوافقاً ومنســجماً في مفرداته التراثية بالحركة المندفعة ذات التعبيرية الشديدة.

ف) العمل النحتي الحرب ام السلام عينة رقم (١٦) والذي تمكن فيه النحات (سعد البصري) من التعبير عن قضية مصيرية بمفرده الحمامة بطبيعتها المختزلة وذات الاسلوب الواقعي التعبيري الرمزي .

((الاستنتاجات))

١. شكلت المرحلة من الثمانينات حتى التسعينيات حافزا مهما في تشجيع النحاتين العراقيين المعاصرين على تجسيد عدداً من المواضيع المهمة وإدخال الأفكار العديدة.
٢. حاول النحات العراقي أن يعطينا الجديد من خلال استدعائه للرموز القديمة والتعبير عنها بأسلوب حديث يتماشى والتطور النحتي، وابداء نوع من الموازنة بين الموروث والحداثة فالجذور القديمة بثت اشكالها على الرغم من تغير الزمن حرصاً من النحات على الربط بين جذوره الفنية القديمة والحديثة.
٣. ظهرت بعض الأعمال النحتية المعاصرة وهي مفعمة بالأفكار الحديثة التي كونها ونفذها النحات العراقي المعاصر.
٤. يلاحظ ان الفن في مرحلة الثمانينات من النوع الملتزم، فقد حاول الفنان استدعاء بعض الرموز التي ادخلها في اعماله ومحاولة دمجها مع الاساليب الحديثة والتي كان مطلعها منذ الستينيات، ولكن محاولاته 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.

((التوصيات))

بعد النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل اليها توصي الباحثه بـ:

١. ضرورة توثيق وتصوير الاعمال الفنية للنحاتين لاسيما بالنسبة للاماكن التي لم تستطع الباحثة الوصول اليها وحفظها ضمن ارشيف الفنان .

٢. الاستمرار في التأكيد على استلهام الموروث القديم والرجوع الى الجذور وعدم اهمال الاساليب الفنية الحديثة للوصول بالعمل النحتي الى قمة الابداع.

٣. الاهتمام بأدامة بعض الاعمال النحتية والتي تعرض البعض منها الى التلف.

٤. تخصـــيص قاعة دائمية في احد مراكز العرض لعرض الاعمال الفنية النحتية البارزة التي نفذت خلال مرحلة الثمانينات وما بعدها والتي اعطت الوجه المشرق لحضارة العراق قديماً وحديثاً.

((المقترحات))

تقترح الباحثة ان يتم اجراء دراسة في الموضوع الاتي:-

- استلهام الموروث التشكيلي في مناهج الحداثة بالنسبة للنحاتين العرب او الاوربيين وبصورة موسعة.

المصـــادر

١- القرآن الكريم.

٢- الأبطح ، جمال ، حداثة التخلف ، تجربة الحداثة ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٩٣.

٣- الألفي ، أبو صالح ، موجز في تاريخ الفن العام ، مطابع دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٥.

٤- _____ ، _____ ،الفن الأسلامي أصوله فلسفته مدارسه ، مطابع دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩.

٥- _____ ، _____ ،التذوق وتاريخ الفن ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، (د.ت).

٦- الآلوسي ، شوكت توفيق ، جماليات الأشكال المعمارية الأسلامية وانعكاساتها في الرسم العراقي المعاصر ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠.

٧- ابراهيم نزار ابراهيم ، التوظيف الجمالي للخامه وتقنية البناء في أعمال النحات صالح القرة غولي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١.

٨- أبن منظور ، أبي الفضل جمال الدين ، لسان العرب والمحيط ، المجلد الثالث ، دار لسان العرب ، بيروت.

٩- _____ ، _____ ؛ _____ ،ج٢.

١٠- _____ ، _____ ، _____ ، مصو طبعة مصورة عن طبعة بولاق ، ج١٣.

١١- أبو الصوف ، بهنام ، في ظلال الوادي العريق ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (٣٧٨) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠.

١٢- أحمد سوسة ، حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، وزارة الاعلام، دائرة الاعلانات العامة ، ١٩٧٩.

١٣- _____ ، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠.

١٤- أحمد فكري ، محيط الفنون ، مطابع دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٠.

١٥- آل سعيد ، شاكر حسن ، فصول من الحركة التشكيلية في العراق، دار الشؤون الثقافية للنشر ، بغداد ، ١٩٨٣.

١٦- _____ ، _____ ، خليل الورد نحاتاً، السلسلة الفنية (٨) وزارة الثقافة والأعلام ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٨.

١٧- _____ ، _____ ، جواد سليم الفنان والآخرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٩١.

١٨- _____ ، _____ ، الفن التشكيلي المعاصر ، أشراف واعداد: ريدا عوض ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ط١ ، ١٩٩٢.

١٩- _____ ، _____ ، مقالات في التذظير والنقد الفني ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤.

٢٠- _____ ، _____ ، أنا النقطة فوق فاء الحرف ، دراسات ونصوص في الفن والأنسانيه ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٨.

٢١- أمجد سعيد مصطفى ، العلاقة الفنية والتقنية بين النحت والعمارة وتطبيق ذلك على القصو العباسي ونصب الشهيد في العراق ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨.

٢٢- -------- ، الخصوصية الوطنية في الفن ، مجلة الرواق ، وزارة الثقافة والاعلام ، العدد (١٤)، بغداد ،١٩٨٣.

٢٣- آليوت ، الكسندر ، آفاق الفن ، تر : جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، (د.ت).
٢٤- بارو ، اندرية ، سومر فنونها وحضارتها ، تر : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨.
٢٥- الباشا ، حسن ، تاريخ الفن في العراق القديم ، مكتبة النهضة ، ط١ ، ١٩٥٦.
٢٦- باشلار ، غاستوف ، جدلية الزمن ، تر : خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط٢ ، الجزائر ، (د.ت).
٢٧- باونيس ، آلن ، الفن الأوربي الحديث ، تر: فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة بغداد ، ١٩٩٠.
٢٨- بديعة أمين، المفتاح – التراث – الأصالة ، مجلة آفاق عربية ، السنة السابعة ، العدد(١١-١٢) ، ١٩٨٢.
٢٩- براد بري، مالكم وجيمس مكفار لن ، الحداثة ، تر: مؤيد حسن فوزي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٧.
٣٠- بروكر، بيتر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، تر: عبد الوهاب علوب ، مراجعة: جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي ، ط١، الامارات العربية المتحدة، ١٩٩٥.
٣١- البسيوني ، محمود، الطابع القومي لفنوننا المعاصرة ، اعداد ولجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطابع دار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وزارة الثقافة ، مصر ، ١٩٧٨.
٣٢- _____ ، _____ ، أسرار الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٨٠.
٣٣- البصري ، سعد علي يوسف ، الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية (١٩٥٨-١٩٩٣) ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،١٩٩٦.
٣٤- بصمه جي ، فرج ، الوركاء ، مديرية الآثار العامة ، مطبعة الرابطة، بغداد ، ١٩٦٠.
٣٥- البغدادي ، أبا ذر عمار محمد صادق ، العلاقة بين المادة والشكل في النحت العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١.
٣٦- بلقيس محسن هادي ، تاريخ الفن العربي الأسلامي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٠.
٣٧- بوستغيت ، نيكولاس ، حضارة العراق وآثاره ، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩١.
٣٨- البياتي ، زينب كاظم صالح ، الموروث الفني التشكيلي الرافديني وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١.

٣٩- بيرمان ، مارشال ، الحداثة أمس واليوم وغداً ، تر : جابر عصفور ، مجلة الأبداع ، ١٩٩١.
٤٠- الترك ، أسماعيل فتاح ، روح الشهيد تسكن السماء ، جريدة الجمهورية في ١٩٩٢/١٢/٢١.
٤١- ثامر فاضل ، مدارات نقدية في أشكالية النقد والحداثة والابداع ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، (د.ت).
٤٢- ثروت عكاشة ، تاريخ الفن العراقي سومر وبابل وآشور ، مطبعة فيزيقيا ، بيروت ، (د.ت).
٤٣- ××× ، حضارة العراق ، تاليف نخبة من الباحثين العراقيين ، دار الحرية للطباعة ، ج٤ ، بغداد ، ١٩٨٥.
٤٤- الجزائري ، محمد ، الفن والقضية ، دار آفاق عربية ، ١٩٧٧.
٤٥- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧١.
٤٦- ××× جميل حمودي ، مجلة تصدر عن دار اليونسكو ، دار النشر الجامعية ، مطبعة سيفر ، باريس ، ١٩٨٧.
٤٧- الحبيب ، كفاح ، كلمة أنصاف بحق الراحل ميران السعدي ، جريدة الجمهورية ، العدد (٨٦٤٥) ، ١٩٩٤/١/١٠.
٤٨- الحذيري ، أحمد ، الحداثة بين الأتباع والأبداع ، الفكر العربي العاصر ، ١٩٩٠.
٤٩- حسام عبد المحسن عبود ، الأصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧.
٥٠- حسن سليمان ، كيف تقرأ صورة لغة الشكل الفني ، العدد (٢٣٨) ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربي ، المطبعة الثقافية ، ١٩٧٠.
٥١- حسن نفل ، السمات الوطنية والقومية في النحت العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٧٩.
٥٢- حسن هادي عبد الحسين ، النحت المدور في الفضاءات العامة الساحات العامة ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٢.
٥٣- الحسيني ، نبيل ، منابع الرؤية في الفن ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٢.
٥٤- حمدي خميس ، التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، (د.ت).
٥٥- حيدر خالد فرمان ، الرمز في الفن العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨.
٥٦- الحيدري ، بلند ، محمود المختار ، مجلة الرواق ، العدد (٤) ، ١٩٨٧.
٥٧- الخزاعي ، عبد السادة صاحب ، الرسم التجريدي بين النظرة الأسلامية والرؤية المعاصرة ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧.

٥٨- الخوري ، لطفي ، مدخل الى البحث الميداني في الفلكلور ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (٢٥٣) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٨٦.
٥٩- الداوودي ، محمد ، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية ، مجلة عالم الفكر ، المجلد (٢٥) ، تصدر عن المجلس الوطني الثقافي والفنون والآداب ، العدد (٣)، الكويت ، ١٩٩٧.
٦٠- الدباغ ، تقي ، مقدمة في علم الآثار ، الموسوعة الصغيرة (٨٨) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨١.
٦١- ديورانت ، ول ، قصة الحضارة (نشأة الحضارة) الشرق الأدنى ، تر : زكي نجيب محمود ، (ج١-ج٢) ، مطابع الجبوري ، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
٦٢- الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الرسالة الكويت، ١٩٨٢.
٦٣- راضي حكيم ، فلسفة الفن عن سوزان لانكر ، دار الشؤون الثقافية ، آفاق عربية ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٦.
٦٤- الراوي، فاروق ناصر ، بين الذهرين ، مجلة فصلية حضارية تراثية ، السنة التاسعة ، العدد (٣٤-٣٥) ، مطبعة واوفسيت المشرق ، بغداد ، ١٩٨١.
٦٥- الراوي ، عبد اللطيف ، الحداثة والحداثة المزيفة في الشعر ، مجلة جامعة البعث ، ١٩٩٣.
٦٦- الراوي ، نوري ، تأملات في الفن العراقي الحديث ، مديرية الفنون و الثقافة الشعبية ، ١٩٦٢.
٦٧- _____ ، _____ ، تأملات في الفن الأسلامي ، مجلة الرواق ، دائرة الفنون التشكيلية ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد (د.ت).
٦٨- الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي في الفكر العربي الثوري ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩.
٦٩- رمسيس يونان ، دراسات في الفن ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩.
٧٠- رو ،جورج ، العراق القديم ،تر :حسين علوان ، دار الحرية للطباعة ، ط١، بغداد ، ١٩٨٦.
٧١- ريد ، هربرت ، معنى الفن ، تر :سامي خشبة ، مراجعة: مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ،ط٢، ١٩٨٦.
٧٢- _____ ، _____ ، حاضر الفن ، تر : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، آفاق عربية ، ط٢ ، ١٩٨٦.
٧٣- _____ ، _____ ، الذحت الحديث ، تر: فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٤.
٧٤- _____ ، _____ ، الفن والمجتمع ، تر : فارس متري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، (د.ت).
٧٥- ×××، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، تر: لمعان البكري ، مراجعة سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (د.ت).

٧٦- زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦.
٧٧- ، _____ ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧٧.
٧٨- _____ ، الفنان والانسان ، دار عربية للطباعة والنشر ، (د.ت)
٧٩- زهير صاحب محسن وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مطبعة التعليم العالي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧.
٨٠- _____ ، المنحوتات الفخارية البشرية المدورة من عصور ما قبل التاريخ في العراق ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦.
٨١- زهير محمد حسين ، عالم (الزمان والمكان والعدد) عند القدماء العراقيين ، مجلة سومر ، مجلد (٤٢) ، المؤسسة العامة للآثار ، بغداد ، العدد (٢٠١)،١٩٧٥.
٨٢- سامي محمد ، الحداثة فهم لها أم وعي نقدي بها ، جريدة الجمهورية ، ١٩ شباط، بغداد ،١٩٨٧.
٨٣- سعيد عبد الفتاح عاشور وآخرون ، دراسات في تاريخ الحضارة الأسلامية العربية ، منشورات ذات السلاسل ، ط٢ ، الكويت ، ١٩٨٦.
٨٤- سكوت ، روبرت جيلام ، اسس التصميم ، تر :محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم ، مراجعة : عبد العزيز محمد فهيم ، تقديم : عبد المنعم هيكل ،دار النهضة للطباعة والنشر ، مصر ،١٩٦٨.
٨٥- سميث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية تر : فخري خليل ، مراجعة :جبرا خليل جبرا ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٩٥.
٩٠-سوريو ، أتيان ، الجمالية عبر العصور ، تر : ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨٢.

٩١-الشاروني ، صبحي ، فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين ، تقديم : ثروت عكاشة ، عربية للطباعة والنشر ، ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٣.

٩٢- الشال محمود الذبوي، الاسس الحاكمة في تقويم الأعمال الفنية التشكيلية ، مجلة التربية الفنية ، العدد (١) ، مصر ، ١٩٨٨.

٩٣-شكري محمد عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعارف ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٣.

٩٤-الصراف ، عباس ، جواد سليم ، بغداد .

٩٥-طارق عبد الوهاب مظلوم ، الوحدات التكوينية والفضاء في النحت البارز ببلاد وادي الرافدين ، مجلة الأكاديمي ، العدد ١٢ ، المجلد السادس ، بغداد، ١٩٩٨.

٩٦-الطاهر ، عكاب سالم ، كراس المذشأت العامة ... الحاضر ... المستقبل ، أمانة عاصمة بغداد ، ١٩٨٢.

٩٧-الطعمة ، غسان ذيب ، جماليات النحت المعاصر في الأردن ، رسالة ماجستير (غير مذشوره) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة،١٩٩٦.

٩٨-طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ج١، بغداد ، ١٩٨٦.

٩٩- طه مكي ، تاريخ بغداد الحديثة ، مطبعة دنكور الحديثة ، بغداد ، ١٩٣٥.

١٠٠-عادل كامل ، المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، الموسوعة الصغيرة (٢٣) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،١٩٧٦.

١٠١- _____ ، الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، الموسوعة الصغيرة العدد(٤.٣) ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٧.

١٠٢-عادل ناجي ، النحت الأكدي ، مجلة سومر ، (ج١-ج٢) ، المجلد الرابع والعشرين ، مديرية الآثار العامة ، بغداد ، ١٩٦٨.

١٠٣-عبد خليل وآخرون ، علم البيئة ، مطابع جامعة الموصل ، ١٩٨٥.

١٠٤-عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ج١ ، دار الذهضة ، القاهرة ، ١٩٧٤.

١٠٥-العجلوني ، نايف ، الحداثة والحداثية المصطلح والمفهوم ، مجلة أبحاث اليرموك ، العدد (٢)، المجلد (١٤)، ١٩٩٦.

١٠٦-×××العراق في التاريخ ، تأليف نخبة من الباحثين العراقيين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣.

١٠٧-عز الدين اسماعيل ، الفن والأنسان ، دار القلم ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٤.

١٠٨-عفيف بهنسي ، أثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم ، دمشق ، ١٩٧٠.

١٠٩- _____ ، الثورة والفن، وزارة الثقافة والاعلام ، مطابع ثذيان ، بغداد ، ١٩٧٣.

١١٠- _____ ، جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، مطابع اليقظة ، الكويت ، ١٩٧٩.

١١١- _____ ، رواد الفن الحديث في البلاد العربية ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٥.

١١٢- _____ ، من الحداثة الى ما بعد الحداثة في الفن ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، دمشق ، ١٩٩٧.

١١٣-عناد عزوان ، الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي ، بحوث المؤتمر العام الخامس عشر لأتحاد الادباء والكتاب العرب ، مطابع دار الثورة ، ج٢ ، بغداد ، ١٩٨٦.

١١٤-الغريري ، قاسم حسين علي ، تطور النحت العراقي المعاصر من ١٩٤٥-١٩٩٤ ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨.

١١٥-فاضل عبد الواحد ، عن كوديا وتفسير رؤياه في النصوص السومرية ، مجلة آفاق عربية ، دار آفاق عربية ، العدد (١١-١٢) ، بغداد ، ١٩٩٨.

١١٦-فراي ، أدوارد ، التكعيبية ، تر: هادي الطائي ، مراجعة: مي مظفر دار الحرية للطباعة ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠.

١١٧-فلانجان، جورج ، حول الفن الحديث ، تر وتقديم : كمال الملاح ، مراجعة صلاح طاهر ، مطابع دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢.

١١٨- فؤاد سفر ، ، الحضر مدينة الشمس ،وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤.

١١٩- _____ ، دراســـة لزقورة عقرقوف، مجلة الآثاري ، وزارة الاعلام ، مديرية الآثار العامة ، السنة الاولى ، العدد الاول ، ١٩٧٧.

١٢٠-فوزي رشيد ، نرام سن ملك الجهات الأربعة ، دار ثقافة الاطفال ، الموسوعة الذهبية ،العدد (٢) ، بغداد ، ١٩٩٠.

١٢١-فيشر ، آرنست ، ضرورة الفن ، تر: ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، (د.ت).

١٢٢-قاسم حسين صالح ، الابداع في الفن ، دار الرشيد للنشر ، دار الطليعة للطباعة ، بيروت ، ١٩٨١.

١٢٣- _____ ، في سايكلوجية الفن التشكيلي ، قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٠.

١٢٤-قتيبة صلاح عبد الله رمضان ، خصائص التجريد في الخزف المعاصر في العراق ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠.

١٢٥-قسطنطين زريق ، نحن والتاريخ ، ط١ ، بيروت ، ١٩٥٩.

١٢٦- _____ ، في معركة الحضارة ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٣.

١٢٧-كالوي ، جون ، أصـــول الفن الحديث ١٩٠٥-١٩١٤، تر: لمعان البكري ، مطابع ثذيان ، بغداد ، ١٩٧١.

١٢٨-كروزيل ، أديف ، عصر البذيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، تر : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٥٨.

١٢٩-كريستوفر ، لوكاس ، حضارة الرقم الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم ، تر:عبد المسيح ثروة ، الموسوعة الصغيرة، العدد (٦١) ، منشورات دار الجاحظ ، بغداد ، ١٩٨٠.

١٣٠-كريمر ، صموئيل نوح ، الأساطير السومرية ، دراسة في المنجزات الروحية والأدبية في الالف الثالث قبل الميلاد ، تر: يوسف داوود عبد القادر ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧١.

١٣١-الكلابي ، محمود عجمي ، الأعمال الفنية للذحات خالد الرحال ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩.

١٣٢-كمال بلاطة ، الفن العربي الحديث البحث والمعاناة ، مجلة فنون عربية العدد (٦) ، ١٩٨٢.

١٣٣-كوبلر ، جورج ، نشأة الفنون الانسانية ، تر : عبد الملك الذشاف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، بيروت ، ١٩٦٥.

١٣٤-كونل ، آرنست ، الفن الاسلامي ، تر: أحمد موسى ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦.

١٣٥-كولنجوود ، روبين جورج ، مبادئ الفن ، تر : أحمد حمدي محمود ، مراجعة: علي أدهم ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٩٦.

١٣٦-الكيلاني ، عبد الرحمن ، الانطباعية ، مجلة الرواق ، العدد ٤، ١٩٧٨.

١٣٧- _____ ، _____ ، الذحت عذد العرب ، مجلة الأكاديمي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العدد ١٩ ، المجلد الخامس ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٧.

١٣٨-لالو ، شارل ، الفن والحياة الاجتماعية ، دار الأنوار ، بيروت ، (د.ت).

١٣٩-اللوس ، سلام أدور ، التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي السومري ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠.

١٤٠-لوفيفر ، هنري ، ما الحداثة ، تر:كاظم جهاد ، دار ابن رشيد للطباعة والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٣.

١٤١-لوكاس ، جورج ، الواقعية الحديثة ، تر: جورج دونك ، لندن ، ١٩٦٢.

١٤٢-لويس معلوف ، المنجد في اللغة ، المطبعة الكاثولوكية ، بيروت ، ١٩٦٥.

١٤٣-لويد ، سيدن ، آثار بلاد الرافدين ، تر:سعيد الأحمد ، دار الرشيد للنشر ، دار الطليعة للطباعة ، بيروت ، ١٩٨٠.

١٤٤-_____ ، _____ ، فن الشرق الادنى القديم ، تر: محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨.

١٤٥-××× ، مئة عام من العمارة الحديثة ، تر: فخري خليل ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (٣٣١) ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩.

١٤٦-مايزر ، برنارد ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، تر: سعيد منصور ومعد القاضي ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٦.

١٤٧-مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الادب ، بيروت ، ١٩٧٤.

١٤٨-××× ، مدرسة الباوهاس وبيئة المستقبل الجديد ،مجلة آفاق عربية ، عدد ٩ ، ١٩٩٢.

١٤٩-××× ، مجلة المجلة ، العدد (٦٣) ، ١٩٦٣.

١٥٠-مجيد حميد عارف ، الانثلوجيا والفلكلور ، مطبوعات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ١٩٩٠.

١٥١-محمد حسين جودي ، تاريخ الفن العراقي القديم ، الرسم والنقوش الجدارية والفخارية والحجرية وعلاقتها بنحوت الاطفال ، مطبعة النعمان ، النجف ، ١٩٧٤.

١٥٢-_____ ، الموجز في تاريخ الفن الاوربي الحديث ، دار صفاء للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٩٧.

١٥٣-_____ ، آراء وافكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية ، المراجعة اللغوية: عزت عوف زاهدة ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٩.

١٥٤-محمد عبد العزيز مرزوق ، العراق مهد الفن الاسلامي ، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٧١.

١٥٥-محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر من ١٨٧٠-١٩٧٠، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١.

١٥٦-محي الدين اسماعيل ، تويندبي منهج التأريخ وفلسفة التأريخ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ، ١٩٨٦.

١٥٧-××× ، مذكرات في التذوق وتاريخ الفن ، وزارة التربية والتعليم ، الجمهورية العربية المتحدة ، ١٩٦٤.

١٥٨-مراد وهبة وآخرون ، المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، مطبعة أولاد أحمد ، القاهرة ، ١٩٧١.

١٥٩-مرتضى حداد ، الموروث الحضاري في الذحت العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩.

١٦٠-المسدي ، عبد السلام ، النقد والحداثة ، دار الطليعة العربية للطباعة والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨١.

١٦١-ملوان ، ماكس ، مذكرات ملوان ، تر : سمير عبد الرحيم ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٧.

١٦٢-××× ، المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، ط٢٢ ، بيروت ، ١٩٧٥.

١٦٣-××× ، من الحداثة الى ما بعد الحداثة ، أوراق المؤتمر العلمي الخامس لكلية الاداب والفنون من ٥-٧ ديسمبر ١٩٩٩ ، جامعة فلادلفيا ، كلية الاداب والفنون ط١، ٢٠٠٠.

١٦٤-موتكارت ، انطوان ، الفن في العراق القديم ، ترو تعليق : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مديرية الثقافة العامة ، مطبعة الأديب البغدادية ١٩٧٥.

١٦٥-مونرو ، توماس ، التطور في الفنون ، تر:- محمد علي أبو دره وأخرون ، ج٢ الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢.

١٦٦-مؤيد سعيد ، التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣.

١٦٧-مير ، لوسي ، مقدمة في الأنثربولوجيا الأجتماعية ، تر : شاكر مصطفى ، سلسلة الكتب المترجمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣.

١٦٨-نجم عبد حيدر ، التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي المعاصر ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ١٩٩٦.

١٦٩- _____ ، الواقع والواقعية بين الوجود الفيزيائي والمتخيل الميتافيزيقي ، مجلة الأكاديمي ، مجلة متخصصة في الفنون ، العدد (٢٨) ، المجلد الثامن ، السنة الثامنة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠.

١٧٠-ميخائيل أبراهيم ، محيط الفنون ، مطابع دار المعارف ، مصر ١٩٧٠.

١٧١-××× ، نصب بلاط الشهداء تحفة الفنان عبد الجبار عبد الستار ، مجلة كل العرب ، العدد (٣٢١) ، تصدر عن المنشورات الشرقية ، فرنسا ، ١٩٨٨.

١٧٢-نعمت أسماعيل علام ، فنون الشرق الاوسط القديم قبل ظهور الأسلام ، دار المعارف ، مصر ، (د.ت).

١٧٣-الدقاش ، عبد الباسط ، نحاتون في الذاكرة ، ميران السعدي ، جريدة العراق ، العدد (٦٩٢٣) ، ١٩٩٩/١١/١١.

١٧٤-نوبلر ، ناثان ، حوار الرؤية ، تر: فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧.

١٧٥-يزومار ، سارة ، قصة الفن الحديث ، تر: رمسيس يونان ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٠.

١٧٦-هشام شرابي ، البنية البطركية ، بحث في المجتمع العربي المعاصر دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧.

١٧٧- _____ ، المثقفون العرب والغرب في نهاية القرن العشرين ، المستقبل العربي ، ١٩٩٣.

١٧٨-هولتكرانسر ، أيكة ، الأثنولوجيا والفلكلور ، تر : محمد الجوهري و حسن الشامي، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢.

١٧٩-هويغ ، ريزيه ، الفن تأويله وسبيله ، ج١ ، ١٩٧٨.

١٨٠-هيث ، أدرين ، الفن التجريدي أصله ومعناه ، تر : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، ١٩٨٨.

١٨١-هيغل ، ، فكرة الجمال ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨.

١٨٢- _____ ، الفن الرمزي ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، (د.ت).

١٨٣-وليد ابراهيم قصاب ، الحداثة الغربية مفهومها وحقيقتها ، مجلة كلية الدراسات الاسلامية والعربية ، ١٩٩٣.

١٨٤–يوسف خياط ، معجم المصطلحات العلمية والفذية ، بيروت ، (د.ت).

١٨٥– Andre parrot, Nineveh and the old testa ment, printed in Great Britain by the camelot press ltd London and S.authamp tan, ١٩٥٥, p.٣٠-٣٥.

١٨٦- Malcalm Brad bury and James Mcfar lane, The name and Nature of modernism, in moder nism, ١٨٩٠-١٩٣٠,١٩٧, rreprint middlesex, England: penguin Books ١٩٧٨, p.٢٣.

١٨٧– sanford schwart Z, the matrix of modernism: poind, Eliot, and Early twenticth century thought (princet on: prin ceton un.ver sity press, ١٩٨٥),P.٩. Also see his ((introduction)) to this book, p.٣،١١.

١٨٨–The new Encyclopaedia Britannica, macropaedia: know led, e, in Depth, V.٢٤ (chicago: Ency clopaedia Britannica, Inc, ١٩٩٠ S.V.

المقابـــلات:

١- مقابلة الذحات مرتضى حداد ٢٠٠١/٩/٢٩ الساعة ١٢,٠٠ كلية الفذون الجميلة.
٢- مقابلة الذحات باسم محمد صالح ٢٠٠١/١١/١٣ الساعة ١٠,٠٠ مديرية التراث الشعبي.
٣- مقابلة الذحات سعد البصري ٢٠٠٢/٤/٣ الساعة ١,١٥ كلية الفذون الجميلة.
٤- مقابلة الذحات ليث فتاح الترك ٢٠٠٢/٤/٣٠ الساعة ١٠.٠٠ مركز الفذون.
٥- مقابلة الذحات عزام البزاز ٢٠٠٢/٨/١٨ الساعة ١١.٠٠ كلية الفذون الجميلة.
٦- مقابلة الذحات طارق مظلوم ٢٠٠٢/٥/٧ الساعة ١٠.٠٠ كلية الفذون الجميلة.
٧- مقابلة الذحات هادي الشمري ٢٠٠٢/٣/٢٥ الساعة ١٢.٠٠ كلية الفذون الجميلة .
٨- مقابلة الذحات محمود عجمي ٢١/ ٥/ ٢٠٠٢ الساعة ١٢.٥ كلية التربية الفذية جامعة بابل.
٩- مقابلة الذحات عبد الحميد فاضل ٢٠٠٢/٥/٢١ الساعة ١١ كلية التربية الفذية جامعة بابل.

جامعة بغداد

كلية الفذون الجميلة

المنحوتات العراقية المعاصرة بين الموروث والحداثة

(١٩٨٠-١٩٩٠)

الطالبة

جولان حسين علوان الخفاجي

كجزء من متطلبات درجة الماجستير

اختصاص/النحت

إشراف

الأستاذ احمد فؤاد العزاوي

١٤٢٤ هـ بغداد ٢٠٠٣ م

المنحوتات العراقية المعاصرة بين الموروث والحداثة (١٩٨٠-١٩٩٠)

رسالة تقدمت بها الطالبة

جولان حسين علوان الخفاجي

الى مجلس كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية/ النحت

باشراف الاستاذ

احمد فؤاد العزاوي

١٤٢٤هـ بغداد ٢٠٠٣م

ملخص البحث

يهتم البحث الحالي بدراسة المنحوتات العراقية المعاصرة التي يتداخل فيها الموروث الفني الحضاري بالأساليب الفنية والافكار التي حملت روح الحداثة ومجسدة في الوقت نفسه مواضيع مختلفة تنوعت ما بين النصب الكبيرة والجداريات وبعض الاعمال النحتية الصغيرة التي تم عرضها في قاعات العرض او ضمن مقتنيات الفنان ..

وبذلك كانت مشكلة البحث في الفصل الأول تكمن في العلاقة بين الموروث والحداثة في المنحوتات العراقية المعاصرة من خلال الاتجاهات الفكرية والفنية المواكبة لمدة الثمانينات في مجال النحت.

وتتجلى اهمية البحث في امكان اعتباره كمصدر للطلبة المهتمين بدراسة الموروث الفني لحقب تاريخية مختلفة وكذلك للمهتمين بدراسة الفن الحديث، فضلاً عن عدم وجود دراسة متخصصة للمنحوتات العراقية المعاصرة للمدة من عام (١٩٨٠ ــ ١٩٩٠).

ولأن ميدان البحث لم يدرس سابقاً ولحاجة المكتبة العراقية لمثل هذه الدراسة تولدت الحاجة الى هذا البحث. وهدف البحث الى الكشف عن:

١-الموروث الحضاري في المنحوتات العراقية المعاصرة.

٢-سمات الحداثة في النتاجات النحتية العراقية المعاصرة للمدة (١٩٨٠-١٩٩٠).

٣-خصوصية المزاوجة في المنحوتات العراقية المعاصرة وذلك بين الموروث والحداثة.

وتحدد البحث الحالي بدراسة المنحوتات العراقية المعاصرة التي تم تنفيذها ما بين عام (١٩٨٠-١٩٩٠) وقد شملت الدراسة الاعمال النصبية الكبيرة في المدينة العراقية وبعض الجداريات مع بعض الاعمال النحتية الصغيرة وبخامات مختلفة واساليب متعددة وقامت الباحثة بتحديد عدد من المصطلحات التي تضمنها البحث.

اما الفصل الثاني فقد ضم الدراسات السابقة والاطار النظري والدراسات السابقة اشتملت على ثلاث دراسات ذات علاقة بالبحث القائم ، اما الاطار النظري فقد احتوى على ثلاث مباحث وهي كالاتي:

المبحث الأول: مفهوم الموروث وقيمه التعبيرية فكراً وتشكيلاً وقد شمل بدوره:

- الموروث الفني الرافديني من العصر الحجري الحديث وحتى سقوط بابل عام ٥٣٩ ق.م.
- الموروث الفني من بلاد الحضر.
- الموروث الفني الإسلامي في الحقبة العباسية.

المبحث الثاني: **مفهوم الحداثة وسماتها.**

المبحث الثالث: **استلهام الموروث النحتي في مناهج الحداثة .**

وفي الفصل الثالث كانت اجراءات البحث اذ قامت الباحثة بتصميم استمارة لتحليل الاعمال النحتية تم بموجبها تحليل الاعمال كافة واستخدمت الطريقة التاريخية في جمع معلومات الاطار النظري والاعتماد على المنهج التحليلي الوصفي واجراء مقارنات استناداً الى الاستمارة التي رافقت البحث مع الاستفادة من أهم المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري.

وفي الفصل الرابع توصلت الباحثة الى عدد من النتائج حققت اهداف البحث كان اهمها:

١- فيما يخص الهدف الأول فقد تم التوصل الى العديد من الاشكال ذات المضامين المعبرة والاساليب الخاصة بالموروث الحضاري القديم والتي تم استخدامها على شكل رموز في الاعمال النحتية المعاصرة وقد تم استخدام الاشكال الادمية كرموز ايضاً اقتربت بعضها من الاسلوب المتبع في تنفيذ الاعمال النحتية القديمة وكذلك الاشكال النباتية والحيوانية كان لها ظهور واضح وكانت ايضاً كرموز ادخلت على العمل النحتي وقد تم استلهامها من قبل النحات العراقي المعاصر من الموروث الحضاري الرافديني والموروث الحضري قبل ظهور الاسلام والموروث الاسلامي.

٢- فيما يخص الهدف الثاني فقد ادخلت الاساليب الفنية التي تمتلك روح الحداثة في الاعمال والمنجزات النحتية وبان التأثر بالمدارس الفنية الحديثة من خلال استخدام الاسلوب الواقعي التعبيري الرمزي وكذلك الاسلوب التجريدي والتجريدي الهندسي فضلاً عن ادخال خامات متنوعة في العمل النحتي مما أعطت جمالية وقيمة مضافة له وظهر التأثر بالأساليب والأفكار الحديثة مثل البنائية والتجميع وكذلك برزت الاعمال النحتية ذات حداثة نابعة من قبل فكر الفنان ذاته باسلوب متجدد.

٣- فيما يخص الهدف الثالث فقد أثبتت المنحوتات العراقية المعاصرة استلهامها للموروث وتداخله مع الأساليب والأفكار الحديثة وذلك بمنح الرموز ذات الاشكال والمضامين روحاً حديثة واعادة صياغتها بطريقة متجددة فكان العمل النحتي معبراً عن الاصالة والهوية الوطنية ومتماشياً مع روح العصر الحديث.

وقد توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الآتية :

١- شكلت المرحلة من الثمانينات حتى التسعينيات حافزا مهما في تشجيع النحاتين العراقيين المعاصرين لتجسيد عدد من المواضيع المهمة وادخال الافكار العديدة.

٢- حاول النحات العراقي ان يعطينا الجديد من خلال استدعائه للرموز القديمة والتعبير عنها باسلوب حديث يتماشى والتطور النحتي، وابداء نوع من الموازنة بين الموروث والحداثة فالجذور القديمة بثت اشكالها على الرغم من تغير الزمن حرصاً من النحات على الربط بين جذوره الفنية القديمة والحديثة.

٣- ظهرت بعض الاعمال النحتية المعاصرة وهي مفعمة بالافكار الحديثة التي كونها ونفذها النحات العراقي المعاصر.

٤- يلاحظ ان الفن في مرحلة الثمانينات من النوع الملتزم فقد حاول الفنان استدعاء بعض الرموز التي ادخلها في اعماله ومحاولة دمجها مع الاساليب الحديثة والتي كان مطلعها منذ الستينيات، ولكن محاولاته 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 الجديدة.

وقد اوصت الباحثة بما يأتي:

١- ضرورة توثيق وتصوير الاعمال الفنية للنحاتين لاسيما للاماكن التي لم تستطع الباحثة الوصول اليها.
٢- الاستمرار في التأكيد على استلهام الموروث القديم وعدم اهمال الاساليب الفنية الحديثة للوصول بالعمل النحتي الى قمة الابداع.
٣- الاهتمام بأدامة الاعمال النحتية التي تعرض بعضها للتلف.
٤- تخصـــيص قاعة دائمية في احد مراكز العرض للاعمال الفنية النحتية التي نفذت خلال مرحلة الثمانينات وما بعدها والتي اعطت الوجه المشرق لحضارة العراق قديماً وحديثاً.

وقد اقترحت الباحثة ان يتم اجراء دراسة في الموضوع الاتي:

-استلهام الموروث التشكيلي في مناهج الحداثة بالنسبة للنحاتين العرب او الاوروبيين.