دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر

ايمان خزعل عباس معروف
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة
Eman 12 maroof @ gmail .com

الملخص

تناول البحث الموسوم:((دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر))؛طبيعة مفهوم الدلالة وآليات اشتغالها في الرسم العراقي المعاصر، وقد احتوى على أربعة فصول:خصصنا الفصل الأول منه للإطار المنهجي للبحث ممثلاً:بمشكلة البحث التي تناولنا فيها تسليط الضوء على هذه الدلالات وصلتها الجوهرية برسومات عقد السبعينيات من القرن العشرين في التشكيل العراقي المعاصر وخاصة جماعة البعد الواحد ، كما احتوى على هدف البحث وهو؛ (تعرف دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر لعقد السبعينيات من القرن العشرين).

فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة دلالات الحرف العربي للرسم العراقي المعاصر وتحليل نماذج مصورة للوحات الفنية الممثلة في الرسم العراقي المعاصر لعقد السبعينيات للمدة من (١٩٧٠م- ١٩٨٠م) جماعة البعد الواحد،الموجودة في قاعات العرض التشكيلية والمجاميع الخاصة لدى الفنانين .

أما الفصل الثاني؛ فقد احتوى على ثلاثة مباحث،تناولنا في المبحث الأول:(مفهوم الدلالة وأشتغالاتها) من خلال استعراض الدلالة بوصفها مفهوماً في الفكر العربي الإسلامي،والفكر الغربي المعاصر، فيما عُنيَ المبحث الثاني بـ(تطور سياق الحرف العربي تاريخيا) من خلال استعراض تأريخ العلامات الصورية والكتابات المسمارية والنبطية من حيث قدمها وأثرها واستخداماتها ومميزاتها،أما المبحث الثالث للبحث فقد تناول: (استخدامات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر) دلالات الحرف العربي في الرسم الأوربي الحديث ، ودلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر.

أما الفصل الثالث فقد عُني بتطبيقات دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر عبر إجراءات البحث التي احتوت:مجتمع البحث وعينته، وأداة البحث، وتحليل عينات البحث البالغة(٤) أربع لوحاتٍ .

فيما احتوى الفصل الرابع الأخير،نتائج البحث،واستنتاجاته،فضلاً عن التوصيات والمقترحات، وقد توصلت الباحثة إلى جملة نتائج موزعة على أهداف البحث منها:-

١.اتخذت رسوم السبعينيون العراقيون في رسمهم للحروف الدلالات الحسية التي تعتمد مزيجاً من صور ذهنية وذاتية ،فعينة البحث اقتربت من مفهوم العفوية واللعب الشكلي وركزت على الحركة .

٢.معاملة السطوح البصرية بوصفهاعوالمَ جديدة في تكوين اللوحة للكشف عن المعاني الكامنة وراء الأشكال.

٣.تصعيد قيم الدلالات من حضارة الماضي/حضارة العراق القديم لخلق فعل الأستمتاع ،وأكثرالفنانين أستلهموا سياقات الحرف العربي ودلالاته (تأريخياً وروحياً).

الكلمات مفتاحية:دلالات ، الحرف، الحضارية،المعاصر،الرسم العراقي.

Abstract

The research, which is marked:((semantics Arabic script in the drawing contemporary Iraqi)); nature of the concept of significance and mechanisms of functioning in the drawing contemporary Iraqi, has contained four chapters: cared first chapter the methodological framework of the research representatives: the problem of research that dealt with the highlight of the connotations the drawings relate to the core holding of the seventies of the twentieth century in the formation of the Iraqi contemporary group, especially one-dimensional, as contained on the aim of the research:

(You know the implications of the Arabic script in the drawing contemporary Iraqi to hold the seventies of the twentieth century).

With limited boundaries of research on the study of the implications of the Arabic script for drawing contemporary Iraqi and analysis models pictorial paintings art represented in the drawing contemporary Iraqi to hold the seventies and for the period of (1970 M 1980) group, one-dimensional, and in exhibition halls Fine aggregates own artists.

The second chapter; has contained three sections, taking first topic: the (concept of significance and mechanisms) through a review of significance as a concept at the thought of the Arab-Islamic and Western thought contemporary, with Me the second section (b evolution of the context of the character of the Arab historically) through a review of the history of Tags moot and cuneiform and Nabatieh in terms of age and their impact, their uses and advantages, while the third section of the research has dealt with: (uses the Arabic script in the drawing contemporary Iraqi) the implications of the Arabic script in the drawing of European modern, and the implications of the Arabic script in the drawing contemporary Iraqi.

The third chapter Me applications connotations in the Arabic script, drawing contemporary Iraqi cross-search procedures, which included: the research community and appointed, and analysis of samples Find the (4) panel.

The chapter contains the fourth and last, on the search results, and conclusions, as well as the recommendations and proposals, has reached the researcher to inter results distributed on the goal of research, including: - 1.atakzt fees Sbain Iraqis in their drawing characters connotations sensual, which rely on a combination of mental images and subjective, Find Fienh approached the concept of spontaneity and play the formal and focused on the movement.

2.maamlh Kaaoualem new optical surfaces in the composition of the painting to reveal the meanings behind the shapes.

3.tsaid values connotations of past civilization / civilization of ancient Iraq to create an act of enjoyment, and most of the artists were inspired by the character of the Arab contexts and connotations (historically and spiritually).

Key Words: Icon ،crafts ،cultural، contemporary ،drawing Iraqi.

الفصل الأول / الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:منذ أقدم العصور نجد أن الفن بوصفه معرفة وممارسة قد أتخذ اتجاهات تواصلية متعددة الأهداف، فما هو مشترك بين الفنون؛ يعد صورة واضحة للقيم الجمالية والحضارية المتوارثة لشعب من الشعوب،فضلا عن الدين أو الممارسات الاجتماعية التي تحاول الاقتراب من حقيقة الوجود الجوهرية،المنعكسة أو المنغمسة في تلك الحياة أو المتواجدة في نتاجات الفنان المبدع،الممتلئة بالأشكال الواقعية والأسطورية والرمزية (المجردة) في أجواء وأشكال ملحمية وأشكال ذات سمات دينية – اجتماعية،على عد أن الفن بشكل عام – والرسم بشكل خاص

الحجر الأساس في فكر الإنسان الأول،ما دفعه إلى تجسيد أفكاره ومن ثم ربطها بدلالات تتعلق بالتفكير الغيبي الأسطوري ، في محاولة منه لتفسير ظواهر كونية،وبذلك ولدت الدلالة مع ولادة هذا الفن أو ذاك [١] .

وتعد الفنون الإنسانية لمختلف الحضارات والثقافات نتاجاً مادياً محسوساً يكشف عن ماهيات الفكر وخصوصيات التعبير عنه،وكيفية تعامل الإنسان بإزاء ما يتلقاه من البيئة المحيطة،أما الفنون التشكيلية فهي ترتبط بمرجعيات وسياقات معرفية تكشف هويتها المحلية بإزاء الحضارة التي نشأت في كنفها، إذ إن أهم المقومات الحضارية التي ساعدت على نمو الشعوب وتطورها هو ابتكارها الكتابة التي كان لها شأن كبير في توجيه مناحي الحياة المختلفة لسكان بلاد الرافدين،فجاء توظيفها بشكل رموز صورية بارزة أو غائرة على الرقم الطينية والأختام الأسطوانية التي كانت في بساطتها بداية تشكيلية رمزية للتفكير.

واستمرت الكتابة آخذة بالتطور عبر السنين حتى ظهور الإسلام في أرجاء الجزيرة العربية ونزول القرآن الكريم باللغة العربية إذ اتخذت الكتابة بصورة عامة وباللغة العربية بصورة خاصة منزلة رفيعة ومقدسة لارتباطها بالدين والعقيدة الإسلامية وتكريمها من قبل الله عز وجل بأن جعلها لغة القرآن،إذْ تجلت فضيلة الكتابة والحرف إن جعلها الله تعالى أول آية افتتح بها الوحي،قال تعالى:((أقرأ وربك الأكرم، الذي علم بالقلم،علم الإنسان ما لم يعلم)) [*] .

لذا نجد أن الخط العربي احتل مساحة كبيرة في بنية الفكر الإسلامي ونال مكان الصدارة بين الفنون العربية الإسلامية لارتباطه بالعقيدة الدينية واتخاذ الفنان المسلم له نوعاً من العبادة والخضوع لله، فضلاً عمّا للحرف العربي من خصائص دلالية خارج حدود مهمته التدوينية (التوثيقية) الصرفة.

كما انه يعد من أرق الحروف وأجملها فان له من حسن شكله وجمال هندسته وبديع نسقه وجاذبيته ما جعله كثير التوظيف حتى لدى الأجانب الغربيين ، كذلك نجد أن كثيراً من الفنانين العراقيين المعاصرين قد وظفوا تلك الحروف واستخدموها في لوحاتهم الفنية ومحاولتهم استرجاع القيم الموروثة في نظام مبني على قيم جمالية ودلالية في التعبير بالدرجة الأساس،لذا كان من الطبيعي أن يستقوا من الماضي سمة شكلية قابلة للاستخدام لتوائم الفكر والإحساس المعاصر.

لذا نجد أن الفنان العراقي،قد أفاد من خواص الحرف وقدرته على التشكيل لتوظيفه بصيغ رمزية ذات دلالات حسية فضلاً عن مضمونه الفكري الذي يريد إيصاله للجمهور.

فالحركة التشكيلية في العراق،قد أثيرت حولها العديد من الأسئلة التي تخص بنية الفن والمراحل التي مرت بها هذه الحركة،ابتداءً من القرن العشرين وحتى السنوات الأخيرة منه، وذلك لأن الإبداع التشكيلي استطاع أن يلفت الأنظار عربيا في الأقل ليؤسس منطلقات وتقاليد خاصة به ،الأمر الذي دفع الكثير من الباحثين المهتمين بالثقافة والفنون إلى نشر أفكار ودراسات تبحث في نشوء الاتجاهات والأساليب الفنية وتطورها .

فعندما نقوم بمراجعة تاريخ الفن المعاصر في العراق نلاحظ أن أهم غايات الفنان العراقي كانت تتمثل بالهوية الفنية بوصفها شخصية وجوده بالمعنى الحضاري –التاريخي –قبل كل شئ ، وخاصة عندما نراجع روافد الرواد وحصادهم وتجربتهم للتأريخ القديم والوسيط والحديث، من هنا جاءت الدعوة النظرية والعملية لدراسة التراث

---

(١) الحجاجي، احمد شمس الدين : الأسطورة في المسرح المعاصر ، الكتاب الأول ، الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،١٩٧٥، ص٣.

(*) سورة العلق ،آية ٣-٥.

العربي القديم للربط بين الماضي والحاضر للتعبير عن الهوية [٢]، فقد حددت الهوية الفنية عند الفنان العراقي في أعماله،القاعدة التي نتحدث عنها اليوم على الرغم من إن وحدة التأسيس الفني للحداثة مازالت قائمة .

فمن تجارب (شاكر حسن آل سعيد) الرائدة في مجال (رسم القرية والحرف العربي) حتى آخر أعمال الجيل الجديد، ثمة ارتباط بالمكان والتأريخ والجغرافية للتعبير عن مفهوم الهوية بالمهارات الثقافية والتقنية،توصف إن العودة إلى استلهام الحرف العربي كما في (جماعة البعد الواحد) محاولة للإجابة عن هذا السؤال، ماذا تمثل الهوية ؟ فكما في تجارب (شاكر حسن آل سعيد وجميل حمودي) وغيرهم،كان للحرف بعده التشكيلي المتنوع في أغناء الأسلوب ، الذي يفصح عن موقف مجرد،إزاء الأساليب الأخرى في مجال الرؤية الفنية والأسلوب الفني للتعبير عن الفكر الحضاري الأصيل المتمثل بالحرف العربي، فعلى وفق هذا المنظور ،يصبح لتأريخ الحركة التشكيلية في العراق مضامين وأشكالٌ ونتائج وانجازات،هو التأريخ المشرق المقروء من خلال الشهادات والأعمال والأفكار والمواقف الأصيلة، فهو ليس تأريخ للأرض ولا للأنهار ولا الشمس،الإنسان الذي ينبثق من كتلة العالم من دون تعادل ولكنه سرعان ما يمتلك شروط وحدته وخصوصيته،فيعيش حضوره الكامل في ساحة الوجود ، ضمن وعيه الخاص بالعالم .

ان عدم معرفة الجوانب اليسيرة من الحرف العربي ودلالاته في الرسم المعاصر في العراق يطرح مشكلة هذا البحث:ماهي دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر،التي تضع الباحث والمتلقي أمام مفارقات وتناقضات أو تطابقات وتجانسات، كما سيثير ردود انفعالات – لذلك لا يمكننا أن نجرد الأفكار الفلسفية التي تترك صداها في تكوين هذه الذات كما لا يمكننا أن نعامله معاملة مسطحة بل نرده إلى دلالاته الأصلية بوصفه وثيقة أشبه ما تكون رؤية مدهشة تدخل صيرورة العالم .

أهمية البحث والحاجة اليه: يولي البحث أهمية دراسة الدلالات ضمن حدود الدراسات السيميائية ورموز الأعمال الفنية وتحليلها...الخ والتركيز على مسوغ الدراسة ألا وهو دلالة الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر وذلك لغرض التحقق من كيفية عمل آليات الدلالة في النتاج الفني ، وفي ضوء ذلك يمكن إبراز أهمية هذا البحث إليه بالآتي:-

١.حاجة حركة النقد إلى الكشف والتعرف على دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر .

٢.البحث في أنظمة الخطابات البصرية وآلياتها المعنية باستخدام الدلالة في الرسم .

٣.وتأتي أهمية البحث كونها دراسة للبنى المجاورة وهي التي بين فنون الأدب وفنون الرسم .

أهداف البحث:ويهدف هذا البحث إلى تعرف دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر .

حدود البحث:

١- الحدود الموضوعية:دراسة دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر،من خلال تحليل نماذج مختارة من الرسم العراقي المعاصر المستلهمة الحرف العربي وخاصة جماعة البعد الواحد

٢- الحدود الزمانية: من عام (١٩٧٠-١٩٨٠).

٣- الحدود المكانية: ما معروض في قاعات العرض التشكيلية والمقتنيات الخاصة في العراق والمحددة دراستها للمرحلة لعقد السبعينيات (١٩٧٠-١٩٨٠).

---

[٢]كامل ، عادل: التشكيل العراقي – التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق – بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٠،ص٢٩ .

تحديد المصطلحات:جاء في عنوان البحث عدد من المصطلحات وجب تعريفها لأهميتها أولاً، ولتوحيد فهمها واستخدامها في هذا البحث ثانياً،وقد شمل المصطلحات الآتية :

١- **الدلالة (singnifiantce)**:يعرفها (الرازي) لغةً بأنها:"الدليل أي ما يستدل به، والدليل: الدال،وقد دله على الطريق أي يدله" [٣].

ويعرفها (الجرجاني) من خلال تعريفه لـ(الدليل) بأنها: "المرشد وما به الإرشاد محصورة على عبارة النص، ودلالة النص،واقتصاد النص "[٤] .

وقد جاء معناها في المعجم الفلسفي على أنها:"شيء أو معنى يفيده لفظ أو رمز ما ومنه دلالة الكلمة أو الجملة "[٥] .

ويرى (الدوري) أن الدلالة في الرسم الحديث : "هي العلم الذي يبحث عن (المدلول) في الرسم وخصائصه وأصنافه ونظمه،القوانين والمبادئ التي يشتمل عليها العنصر في اللوحة من خلال انتظامه في الشكل العام [٦].

والمفهوم المعاصر للدلالة يرتبط بـ(علم العلامات) "حيث إن العلامة (sign) تمثل شيئا آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له،والعلامة أو الممثل؛شيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما "[٧] .

لذا فأن العلامة ثنائية المبنى تتألف من عنصريين أحدهما :المحسوس (التعبير/الدال) ، والآخر غير محسوس (المضمون/المدلول).

وصنفت (الدلالة) إلى نوعين:

أ – الدلالة /الدلالة الأشارية denotation:وهي تعني ما صدف المفهوم الذي يمثل مدلولها،إذْ تعني فصيلة الأشياء وتتعارض مع التعيين (designation)،أو هي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين،بحيث تعد العنصر الثابت والموضوعي من الدلالة الكلية لوحدة من الوحدات المعجمية الذي،يمكن تحليله خارج سياق الخطاب مثل العلامة (أحمر) حيث تشير إلى لون بعينه وخاصة إلى بعض الموجات الضوئية .

ب – الدلالة المصاحبة أو الإيحائية (connocation): وهي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية أو ثقافية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين، وهي تتصل كذلك بالجانب الانفعالي لهذه الدلالة ، فالعلامة (أحمر) السابقة بوصفها دلالة مصاحبة أو إيحائية لها دلالات أخرى مثل الخطر في بعض السياقات [٨].

٢- **الحرف letter** :(حرف) كل شيء طرفه وشفيره وحدة ، والحرف واحد (حروف التهجي) وقوله تعالى (ومن الناس من يعبد الله على حرف) [٩] قالوا على وجه واحد وهو أن يعبده على السراء دون الضراء ، ورجل (محارف) بفتح الراء أي محدود محروم وهو ضد المبارك وقد (حورف) كسب فلان إذا شدد عليه في معاشه كأنه ميل برزقه عنه [١٠].

---

[٣] الرازي ، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ ، ص٢٣ .

[٤] الجرجاني ، أبو الحسن بن محمد بن علي : التعريفات ،وزارة الثقافة والإعلام ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦، ص٦١.

[٥] مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص٣٧ .

(٦)الدوري،عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ ، ص١٦ .

[٧] قاسم ، سيزا، واحمد الإدريسي : مدخل الى السميوطيقا ، دار س العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص٣٤٩ – ٣٥٢.

[٨] داوود ، عبد الرضا بمية : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص١٣ .

[٩] سورة الحج ، آية ١١.

[١٠] الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، المصدر السابق ، ص١٣٩ .

قال الليث:الحرف من حروف الهجاء، قال:وكل كلمة بنيت أداة أعتيادية في الكلام لتفرقة المعاني فأسمها حرف،وان كان بناؤها بحرفين أو فوق ذلك مثل:حتى وهل ولعل،وكل كلمة تقرأ على وجوه من القرآن تسمى حرفا يقرأ هذا في حرف ابن مسعود [١١] .

وجاء في حديث الرسول محمد (ص)"نزل القرآن على سبعة أحرف كلها شاف كاف"، وقول أبي عبيدة فان عبد الله بن محمد بن هاجك اخبرني عن ابن جبلة أنه قال في قوله (على سبعة أحرف) يعني سبع لغات من لغات العرب،وليس معناه أن يكون في الحرف الواحد سبع أوجه هذا لم نسمع به قال ولكن نقول هذه اللغات السبع تفرقه في القرآن فبعضه بلغة أهل اليمن وكذلك سائر اللغات ومعانيها في هذا كله واحدة [١٢]

ويعرفها (أياد الحسيني) احد العناصر التشكيلية،تجريدي الشكل تعبيري المضمون له استخداماته المتعددة منها التكوينية والتعبيرية التي لها دلالاتها الرمزية والروحية والتراثية ويمتاز بحركة إيقاعية وتركيب متوازن ومتناغم على سطح اللوحة [١٣] .

وعلى وفق ذلك تبنت الباحثة تعريف اياد الحسيني للحرف لأنه يتناسب وأهداف البحث .

٣- **فن الرسم drawing**: يعرفه عيد "بأنه أحد الفروع الرئيسة للفن التشكيلي حيث يجري فيه التعبير بالخطوط والألوان ،وخصائصه الجمالية للتعبير البصري أو المرئي المنظور [١٤] .

ويرى الشال (١٩٨٤) بأن فن الرسم هو" أسلوب وطريقة من طرق الفن يعبر به الفنان عن فكره ووجدانه كما يمثل الأشياء في جوهرها ولكن بشرط أستخدام الأسلوب الخطي (liner) والرسم يعد الوسيلة المباشرة للتعبير عن مجال الشكل والهيئة في أبسط حالة وبأختصار" [١٥] .

وقد تبنت الباحثة تعريف الشال لفن الرسم .

٤- **المعاصرة contemporary**:عرفت المعاصرة في اللغة إنها:العصر هو الدهر،والجمع عصور،والعصر إن هما الليل والنهار وأيضا الغداة العشي، ومنها سميت صلاة العصر،والعصر بالفتحتين تعني الغبار[١٦] ، أما عاصره ومعاصره فهي في عصره وزمانه والعصري ما هو بين ذوق العصر [١٧] .

وعرفت المعاصرة اصطلاحا- بأنها:احدث زمن فني لمفهوم الحداثة ، وهي:تكييف النتاجات الجديدة تكييفا يتناسب وحاجات العصر، في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية [١٨]، النشاط الإنساني الذي يحدث حولنا في يومنا الحاضر، ومنها إنتاج الرسم الحديث والفخار والنحت والحفر وغيرها من المواضيع المتشابهة بوصفها مواضيع فنية [١٩] .

مما تقدم تستنتج الباحثة إن المعاصرة هي دلالة زمنية على نتاجات العصر وذوقه، الأحدث في حركة التيارات الفنية والثقافية المؤثرة في محيطها ومجالها وتحولاتها وانقلاباتها الحداثية المستمرة، وفي هذا فأن لمجموع

---

[١١] ابن منظور : لسان العرب المحيط ، ج٤ ، ب ت ، ص١٤٢ .

[١٢]الأزهري ، ابن منصور بن احمد : تهذيب اللغة ، ج٢ ، القاهرة ، ب ت ، ص١٢ -١٣ .

[١٣] الحسيني ، أياد عبد الله : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ ، ص١٢٦- ١٢٧

[١٤] عيد ،كمال : معجم المصطلحات الفنية ، الدليل الأبجدي ، ب ت ، ص٢٢٩ .

[١٥] الشال ، عبد الغني النبوي : مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، السعودية ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص٩١ .

[١٦] الرازي ،محمد بن أبي بكر : المصدر السابق ، ص١١٤ .

[١٧] البستاني ، فؤاد : المنجد ، دار الشرق المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٦٢ ، ص٤٧٩ .

[١٨] بهنسي ، عفيف : الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، ١٩٨٠ ، ص٣٥ .

[١٩]ويلنسكي ، راي ، ارج : دراسة الفن ، ت : يوسف عبد القادر ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص١١٧ .

الأجناس الفنية طابع بنائي وجوهري معين، وهي صدى أو انعكاس لحركية الوجود بمختلف علاقاته وأبنيته وفي كل الاختصاصات،وهذا ما يمكن أن تحسه الذات البدعة للفنان، والنتاجات الفنية المعاصرة هي دائما التجارب الأحدث،فالمعاصرة دائما تقترب من مفهوم الفن اليوم المفعم بالجدة والحيوية والحضور .

الفصل الثاني/الإطار النظري

مفهوم الدلالة وآلياتها

– **مدخل عام:**إن موضوع الدلالة (*)–من أهم الموضوعات التي وجدناها قد تعرض لها الإنسان منذ القدم فلازمته في مراحل تطوره الفكري والمعرفي والتي تعد من صميم تفكيره الوجودي مروراً بالحضارات الشرقية ، فالحضارة اليونانية وجدناها تعرضت لمفهوم الدلالة وصولاً إلى الفكر العربي الذي استطاع أن يتوصل في مرحلته المتأخرة إلى وضع نظرية مستقلة وشاملة،يمكن عدها نظريات سبقت الأبحاث المعاصرة ، إذ إن العرب قد تأثروا بالمعطيات المنهجية عند اليونان،فمن الطبيعي أن يكون أوائل الفلاسفة العرب كـ(الفارابي ، وابن سينا، والغزالي،وابن رشد) قريبين جداً من هذه المعطيات ، ووصولاً إلى الفكر الغربي المعاصر .

انحصرت الدلالة عند بعض الفلاسفة المتقدمين على الدلالة الشكلية،وتعريفهم لها يتبع عن كثب مفهوم (ارسطو)، فالدلالة بنظرهم تتناول الشكل والأثر النفسي أي ما يسمى (بالصورة الذهنية) والأمر الخارجي،وهكذا يكون الخط دالاً على الشكل،والشكل على الصورة الذهنية وهذه على الآمر الخارجي، فكل من الشكل والصورة الذهنية (دال ومدلول) في الوقت ذاته، بينما الخط دال غير مدلول عليه، والأمر الخارجي مدلول عليه غير دال كما يزعم مفسرو (أرسطو) [٢٠] .

وعمد كثير من الدارسين إلى رسم تأريخ الصور،مبتدئين بالأصول الحسية التي انبعثت منها الدلالات المتطورة إذْ سعوا إلى وضع ترتيب ينظم أسباب تطور الدلالات والعوامل المؤثرة فيها،وقد كشفت بعض البحوث الدلالية الحديثة اهتمام الشراح بالتطور وكيفية انتقال المفردات من معنى قديم إلى آخر جديد ويمكن أن نعد ما انتهى إليه (عبد القاهر الجرجاني) في كتابة(دلائل الإعجاز) تتويجاً للدراسات النقدية، فقد حل معضلة من معضلات النقد العربي وهي ثنائية الشكل والمعنى ووصل في تحليله إلى ابعد مدى أو ثمة جوانب من البحث الدلالي من العلاقة بين الدال والمدلول التي كان القدماء يعبرون عنها بالمناسبة بين الشكل ومدلوله [٢١]، فالدلالة هي علاقة تضايف (****) معينة بين الدال والمدلول، فأنواع الدلالة تتعدد بحسب إيجاد اختلافات بين هذه العلاقة، وهنالك توافق عند العرب على تصنيف الدلالة إلى ثلاثة أصناف، عقلية وطبيعية ووضعية :

(*) علم الدلالة : إن كلمة دلالة (Semantigue) قد اشتقت من الكلمة اليونانية (دل – عنى) بمعنى الإشارة أو العلامة ، وهي نفسها من (Sema) دال وقد كانت في الأصل تدل على كلمة معنى . (ينظر : جيرو ، بير : علم الأشارة ، ت : منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ١٩٩٢ ، ص ١٦) .

[٢٠] فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، دار الطليعة لطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص٥.

[٢١] قدور ، احمد محمد : دراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، ع٤ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٨٦ ، ص ٢٩ – ٣٣ .

(**)(التضايف) في المنطق تقابل حدين ، بحيث يتوقف تصور كل واحد منهما على تصور الآخر مثل الأبوةوالبنوة. (ينظر : مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص٤٦) .

١. فالدلالة العقلية تقتصر على دلالة ألاثر على المؤثر، إذْ يجد العقل علاقة بين الدال والمدلول [*] ، كعلاقة الدخان على النار.

٢.الدلالة الطبيعية: فهي تقوم على أساس علاقة طبيعية بين الدال والمدلول ولا يتدخل بها الإ كدلالة الحمرة على الخجل وصوت العصفور عند القبض عليه .

٣.الدلالة الوضعية: فتعرف بكونها اتفاقية ومتعارفاً عليها،أي جعل أي شيء يدل على شيء آخر كالقبة والمنارة نجدها قد ارتبطت بالمسجد وهو ذو دلالة دينية عند المسلمين ومكان عبادة الله سبحانه وتعالى[٢٢] .

تتضح الدلالة في العمل الفني من خلال الألوان أو الأشكال أو العناصر التكوينية الأخرى،إذ أنها تعنى بالغرض المقصود من الشيء بوجود الحسي،والذي يمكن أن يكون وحدة تصويرية تحمل معنى معيناً،وتشير إلى فكر قد تكون مجردة، فعلم الدلالة يدرس المعنى،وموضوعه يكون أي شيء وكل شكل يقوم بدور العلاقة والرمز[٢٣]،ووفقاً لذلك فأن الدلالة تهتم بمعاني الأشكال– الرسومات واستيعابها،حيث يمكن لآي فكرة أن ترتبط بعلامة تجسدها وتعبر عنها،وفي الفنون البصرية يكون الشكل هو الموصل للمعنى،والذي يحمل الفكرة ويعبر عنها من خلال تشكله وعلاقاته المكونة،وبذلك فأن الوحدات التصويرية يمكن أن تكون علامات ورموزاً تعبر عن مضمون معين،والمعنى هو قدرة أي نوع من الأشكال البصرية وإمكانية التعبير عنها حسياً [٢٤].

آليات الدلالة عند (سوسير):تعد (السيميولوجيا)[*]،(علم الإشارة) علم الدلائل التي استمدت مفاهيمه الإجرائية من اللسانيات،والسيمياء دراسة للشفرات،أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الاحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى،[٢٥]، فالفنان التشكيلي يخلق سيميولوجيا خاصة به ويؤسس تكويناته من خلال الاختيار والتنسيق للخطوط والألوان التي يضفي عليها الدلالة، فالفن التشكيلي ليس سوى عمل معين يبث فيه الفنان التشكيلي بمحض وجوده تعارضات يتحكم فيها تحكما مطلقا دون أن ينتظر إجابة ويحاول أن يلغي التناقضات،بل إن الألوان تشكل سلما يمكن تخصيص درجاته الأساسية من خلال تسميتها،فهي تعين ويشار إليها ولكنها لا تشير إلى شيء خارجها ولا توحي بشيء ثابت معروف أو محدد [٢٦].

وتعرف العلامة بأنها اتحاد (الدال Signifier) و (المدلول Signified)،ويعد الدال الصورة البصرية والمدلول هو المفهوم، ويؤكد (سوسير)؛أن العلامة البصرية لا توجد بين الشيء والصورة الذهنية، فالصورة الذهنية ليست صورة مادية،بل هي الطابع السيكولوجي للشكل،انه الطابع الذي تتركه على حواسنا،وتعمل كل علامة على (مستوى الاستيعاب):(المستوى البصري،المستوى الذهني) [٢٧]،وان العلاقة التي تربط بين الدال

[***]الدال:جزء حساس من العلامة يرتبط بالمدلول ، ويستعمل المصطلح عند غير اللسانيين ، في نصوص سيكولوجية تحليلية غالباً ، للدالة على اللغة اليومية ، والمدلول : جزء غير حساس من العلامة ، ويرتبط بالدال حيث لا يعبر عنه إلا في اللغة . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص٩١) .

[٢٢] فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، المصدر السابق ، ص ١٣ – ١٤ .

[٢٣] عمر ، احمد مختار : علم الدلالة ، المصدر السابق ، ص ١١ .

[٢٤]شتراوس ،كلود لفي : الأسطورة والمعنى ، ت : شاكر عبد الحميد ، م : عزيز حمزة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٣١ .

[*] السيميولوجيا (Semiology) : والسيميوطيقا (Semitoties) مصطلحان منقولان عن الإنكليزية وهما بدورهما منقولان عن الأصل اليوناني (Semeion) ويترجم المصطلحان إلى العربية أحيانا بعلم الإشارة وأخرى بعلم العلامة وفضل معظم الباحثين العرب ترجمتها بـ(السيميولوجيا والسيميوطيقا) ويترجمها البعض بالسيمياء والسيميائية والرموزية . (ينظر : نفادي، السيد : السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب ، مجلة عالم الفكر ، م٣١، ع١،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٦) .

[٢٥] شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ت : سعيد الغانمي ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ١٣–١٥ .

[٢٦] قاسم ، سيزا ، ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا ، دار اليأس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص١٨٤ .

[٢٧] رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، ت :خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص٣٨ .

والمدلول هي علاقة (اعتباطية)[**](Arbitrary) وان الرباط الذي يربط الدال والمدلول هو رباط اعتباطي فـ(سوسير) يعني بالعلامة المجموع الذي ينتج عن ارتباط الدال والمدلول لذا أن العلامة البصرية الحديثة والمعاصرة اعتباطية [٢٨] كونها نتاج خيال الفنان، فقد حددت العلامة عند (سوسير) بأنها وحدة ثنائية المبنى تتكون من (الدال والمدلول)،ويرى أن سلسلة الأشكال هي الدال التي تستدعي في ذهن المشاهد/المتلقي صورة ذهنية هي المدلول،وتنشأ الدلالة من الربط بين الدال والمدلول، فإذا التقطت العين سلسلة من الأشكال البصرية في فوضى أي مجرد ضوضاء، فإذا افترضنا أن الدال في الرسم هو الخطوط والألوان والعناصر الأخرى أمكن القول بأنّ هذه العناصر في تركيبها تشكل (ضوضاء بصرية) أن صح التعبير لأنها تركيب تقع خارج الفن وهي لا تشكل صورة ذهنية معترفا بها، وعليه أن توليد الدلالة في الرسم لا يتم بالنظام الذهني نفسه ، ويكون المدلول في الرسم مختلفا كليا عن المدلول الشكلي ويعتمد على زعزعة الفروض الدالة حسياً أساسا فمشكلة المدلول هي المهمة الأساسية لتحديد طبيعة العلامة في فن الرسم [٢٩] .

إن الدلالة تحيل إلى أن الأشكال والمفاهيم لا توجد مستقلة بل أن دوالها ومدلولاتها هي كيانات علائقية ناتجة من نظم الاختلاف، وبهذا يمكن للسيميائية ان تقدم فرعا معرفيا تحليلياً يجمع في منظور شامل سلسلة كبيرة من الظواهر تستجيب للمعالجة بطريقة مشتركة عن طريق تفسير وتحليل العلامات[٣٠]،وحصر عمليات توليد الدلالة قي نطاق نفسي وذهني،وافتراض (سوسير) أن عملية الدلالة تتم بين المفهوم والصورة وفي الرسم لا تكون كذلك لان متاحف الفن واللوحات المعاصرة يجب أن تعتمد في تفسيرها الصورَةَ الذهنيةَ وارتباطاتها الوجدانية للمشاهد وعلى هذا الأساس توجب أن نقيم قواعد المدلولات الألوان يمكن تقبلها من قبل مجموعة معينة، فالعلامة داخل اللوحة التشكيلية هي علامات ايقونية لان الرسم نفسه يبدأ بالعلامة الايقونية فهنالك دائما شكل بصري معين يمكن عزله ايقونياً او مؤشرياً لا رمزياً [٣١].

ونجد انه يقوم أساساً على عملية الفصل بين الثنائيات ، فالشكل الفني بوصفه مؤسسة ثقافية،اجتماعية، يفصلها (سوسير) عن الشكل الطبيعي بوصفه مؤسسة فردية ، وطبيعة الدليل الشكلي تفصل الصورة العيانية (الدال) عن الصورة الذهنية (المدلول) انطلاقاً من علاقة الاعتباط (المفترضة) بينهما،ودراسة الشكل الفني تفصل بين مفهومين لإدراكها المفهوم ألتزامني الذي يصف العلاقات المنطقية والنفسية التي تربط بين العناصر بشكل متعاقب في صيغ تاريخية بحيث يحل كل عنصر محل العنصر الآخر، من دون تأليف نظام معين [٣٢]، فالعلاقة بين الصورة الشكلية وبين الصورة الطبيعية وما بين مقدرتنا على تطبيق مقولات تفسيرية تأويلية (على

[**] اعتباطي : عدم وجود علاقة جوهرية أو طبيعية بين الدال والمدلول ، وتعرف بعرفيتها لأنها تقوم على عرف اجتماعي ، لا على علاقة طبيعية ، وترادف (الاعتباطية) عند (سوسير) العرف ،كما تميز العلاقة بين الدال والمدلول أي العلامة ، وتعتبر (الاعتباطية) مصطلحاً غير دقيق في اللسانيات العامة ، ومع هذا فقد لعب هذا المفهوم دوراً تاريخياً هاماً ، في استقلالية اللغة واعتبارها شكلاً . (ينظر : رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص ٤٠) و (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص١٤٦) .

[٢٨] رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص٤٠ .

[٢٩] صاحب ، زهير ، ونجم عبد حيدر ، وبلاسم محمد : دراسات في بنية الفن ، دار ايكال للطباعة ، بغداد ، ط١، ٢٠٠٣ ، ص٢٧٣.

[٣٠] كلير ، جوناثان : البحث عن الارشادات ، ت : محمود درويش ، مجلة الرواد ، ع١ ، بغداد ، ١٩٩٨ ، ص٧٩-٨٥ .

[٣١] صاحب ، زهير وآخران : دراسات في بنية الفن ، المصدر السابق ، ص٢٧٤ .

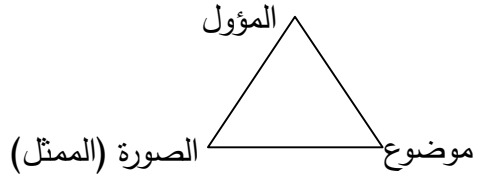
[٣٢] سوسير ، فرديناند دي : علم اللغة العام ، ت: يوئيل يوسف عزيز ، م: مالك المطلبي ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص١١٧ .

فهم كائنات أخرى، وتقديم أدلة، والاعتراف بمعايير) وبين وجود تصرفات واستعدادات منتظمة طبيعية – أن هذه المقدرات – هي ثمرة تطور البشر انطلاقاً من طبيعته الحيوانية [*] [٣٣].

واستناداً إلى ما تقدم وبناءاً عليه يعد الشكل الفني هو النظام السيميولوجي الأهم لديه ، والعلامة الصورية تتكون لدى الإنسان منذ نشوء الوعي لديه ، والباحثة ترى أن العلامة الصورية تعلمها الإنسان قبل تعلمه أي نوع آخر من العلامات وليس كما يراه (سوسير) في أسبقية العلامة اللغوية [٣٤] .

وقد كان من نتائج سمات (دي سوسير)عد القيمة عنصراً دلالياً،لان الدلالة ناتجة عن علاقات المدلولات ببعضها البعض،أي عن قيم المدلولات، فضلا عن عد العين (كمنظومة) نسقاً دلائلياً،لان إنتاج الدلالات أو المعاني يرتبط بالواقع الثقافي الذي يتحكم في بناء رؤية العين ، ويؤدي إلى تأويل تتحكم فيه شروط ثقافية ومجموع عناصر (النسق) [**] [٣٥] .

آليات الدلالة عند (بيرس): ويعد (بيرس) [***] العلامة وحدة ثلاثية المبنى أيضا وتتكون من ترابط التمثيلية أو المصورة والمؤول والموضوع كما في المخطط آلاتي :



والمفهوم الأساس لسيميائية (بيرس) هي الصيرورة [****] التي يعمل بموجبها شيء ما بوصفها دليلا، وتحتوي هذه الصيرورة على عوامل ثلاثة:(الصورة،الموضوع،المؤول) والمهمة الأساس عنده تمكن في تحليل اشتغال الدليل في الاستعمال الفردي للصيرورة بوصفه ذا وظيفة دلائلية تواصلية وهذه الوظيفة هي خاصية جوهرية للشكل الفني محددة بقوانين القواعد التكوين وأسس التنظيم[٣٦]، ومن وجهة نظر عقلية نجد أن تقسيم (بيرس) الثلاثي للعلامات يقترب من أنواع الدلالات عند العرب،فتقسيم السيمياء عنده يقترب من التركيب الثلاثي للعلامة من:

(*) حين ندرس الطرق التي استطاعت بها الحيوانات العليا أن تطور مقدرات معرفية تشبه مقدراتنا ، فليس للمضامين الادراكية الحسية البنية نفسها للتصورات الذهنية فهي لا تشكل جزءاً من حيز العقول بالمعنى الذي تشكل فيه جزءا من (الأحكام المعتقدات أو استدلالات واعية) وهذا ما أدى بالعديد من الفلاسفة المعاصرين إلى التأكيد بان الإدراك الحسي يكشف مضامين ليست معطى حسياً ولا مضامين تصورية ذهنية فهذه المضامين اللاتصورية مع أنها منعزلة عن حيز الأسباب تبدي بعض العلاقات ما بين التجربة والمفاهيم بحصر المعنى.(ينظر : مجموعة من المؤلفين : قرن من الفلسفة (١٩٠٠-٢٠٠٠) ، ت :موريس جلال،دار قدمس للنشر والتوزيع، سوريا ،ط١ ، ص١٩٨) .

(٣٣) نفسه ، ص ١٩٨ .

(٣٤) سوسير ، فرديناند ، وجوناثان كلير : أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات ، ت: عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص١٠٣ .

(*) النسق : يعمل النسق على بلورة منطق التفكير الفني والجمالي في النص ،كما يحدد الأبعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية ، ونجده عند (ميشيل فوكو) علاقات ، تستمر وتتحول ، بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٢١١) .

(٣٥) مبارك ، حنون : مدخل لسانيات سوسير ، سلسلة توصيل المعرفة ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٩١، ص٥-٢٢ .

(**)بيرس ، تشارلس ساندرس (Charles Sanders Peirce) (١٨٣٩-١٩١٤) : فيلسوف ومنطقي أمريكي مؤسس البراجماتية ، ناقش مسألة معنى الحياة بوصفها مفهوماً متأتياً من الأحداث والاستخدامات ، نشرت أعماله ضمن مجلدات ضخمة حملت عنوان (الأعمال الكاملة لبيرس) وهو رائد السيميوطقيا التي هي علم العلامات الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية . (ينظر:داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السميولوجية المعاصرة ، دار أفريقيا ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص١٧) .

(***) الصيرورة : التغير في ذاته من حيث انه انتقال من حال إلى أخرى ويقابل الثبوت والسكون ، ويجدها (هيرقليطس) صراعاً بين الأضداد ليحل بعضها محل بعض ، واعتبرها (هيغل) سر التطور فهي التي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود . (ينظر : مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص١٠٨)

(٣٦) داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص١٩-٢٠ .

(المـأثول Representaman) أي الـدال،و(الموضـوع Object) أي الأمـر الخـارجي،و(التعبيـر Interpretant) أي الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر (Interpret)، فالعلامة أي الدلالة هي علاقة ثلاثية بين ثلاثة حيثيات [٣٧]:علامة _____ لـ (ماثول،موضوع،تعبير) ،فالعلامة عند (بيرس) هي شيء يمثل لمتلقي ما رمزاً لشيء بخصوص معين وهي تحتوي عناصر ثلاثة،أنها أي شيء محدد يصف شيئاً ما لـ(المؤول/المتلقي) وهو الطرف الأول،يشير إلى موضوع ما تشير إليه العلامة نفسها (موضوع) وهو الطرف الثاني،وهي ترمز إلى شيء ما لشخص ما (مؤولها) وهو الطرف الثالث، فضلاً عن ذلك هناك طرف رابع هو المؤول الشارح[٣٨].

وتنقسم العلامة إلى (شاهد / مؤشر Index) و (أيقونة Icon) (ورمز Symbol) وهذا التقسيم يقترب من أنواع الدلالات عند العرب ، فهو يشابه أنواع الدلالات الثلاثة:العقلية والطبيعة والوضعية كما أن هناك أكثر من جانب تقارب بين نظرية الدلالة عند العرب والسيمياء عند (بيرس)[٣٩]،وهذا التقارب يتمثل في ثلاثة مستويات مختلفة العلاقة،العلاقة مع الممثل (الأشكال/المصورة)،والعلاقة مع موضوعها، والعلاقة مع علامة المؤول، وبعبارة أخرى العلاقة مع العلامات الذي يضع القارئ أو المتلقي فيه الصورة/الشكل لكي يمكن أن يحيل على الموضوع،وان المستوى الثالث يفترض عن طريق الاستعادة وجود الزمنين الثاني والأول،وقد اخضع (بيرس) أيَّ عنصرٍ من هذه العناصر إلى تجزئته لثلاثة أجزاء :

علامة نوعية (Qualisign) وهي صفة تؤدي دور العلامة(نبرة الصوت أو رائحة العطر الذي يستخدمه شخص ما، لون ما)، وبمعنى، الخاصية التي تؤدي دور العلامة عندما تكون مجسدة.

١. علامة مفردة (Sinsign) وهي شيء حقيقي يؤدي بشكل مفرد دور العلامة .
٢. علامة قانونية (Legisign) وهي القانون الذي يقوم بدور العلامة .

أما الثلاثة الثانية فهي قائمة على أساس علاقة العلامة بالمفسر فهي :

١. علاقة على أمور احتمالية .
٢. علاقة على أمور واقعية .
٣. علاقة على أمور عقلية [٤٠] .

أما الثلاثية الثالثة فهي تقوم على أساس العلاقة بين الدال (المصورة / الشكل) المشار إليه (الموضوع) كالآتي:-

١.أيقون[*](Icon):إن الأساس في هذه العلامة هو التشابه بين الدال والمدلول،وان أي تشابه بين العلامة وما تشير إليه يكفي لإقامة علاقة (ايقونية) وهي علاقة معللة وليست اعتباطية كما في الصور الفوتوغرافية والرسم البياني والاستعارة وأكثر الأشكال الكلاسيكية والواقعية،وقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء

---

[٣٧] فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، المصدر السابق ، ص١٣ .

[٣٨] هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م ، ص١١٥-١١٨ .

[٣٩] لودال ، جيرار : بيرس او سوسير ، ت : عبد الرحمن بوعلي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع٣ ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ١٩٨٨ ، ص١٢٠ .

[٤٠] هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، المصدر السابق ، ص١١٥-١١٨ .

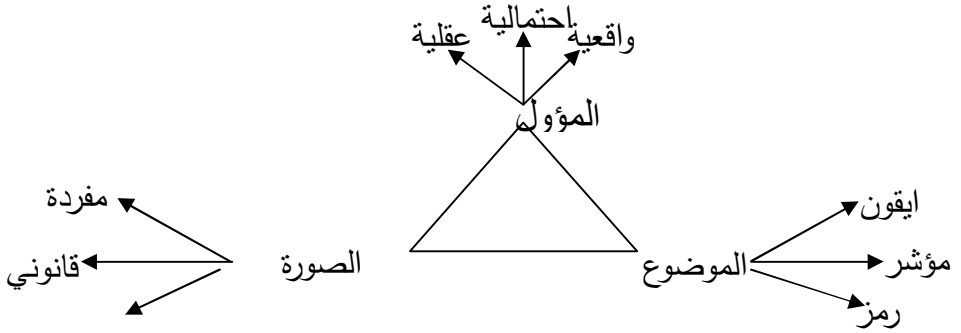
(*)الايقون : نمط من العلامة ، في ترتيب (بيرس) ، حيث توجد علاقة تماثل صورية ، بالمرجع الملموس ،كما يظهر ذلك في بعض الأوسمة ، وبعض علامات الطرق ، وتحليلي (الأيقونة) عند (بيرس) على الموضوع الذي تسجله اعتماداً على ما تمتلكه من مميزات . (ينظر / علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٤٤) .

صفة أو كائناً أو قانوناً بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء ، وتستخدم علامة له ، ويمكن للأيقونة أن تكون أكثر فاعلية في حالة مرونتها حينما يكون الشبه الدال والمدلول تشابهاً غير متطابقاً بصورة تامة [٤١] .

٢. المؤشر (Index :وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودي بالموضوع فمثلاً مؤشر للمرض[٤٢]،كثرة استعمال اللون الأصفر في وجوه الأشخاص في رسوم الفقراء أو للمرض والخمول أو مؤشر استخدام اللون الأحمر مع ألوان الوجه للأغنياء مؤشر الصحة والحيوية، والعلامة هنا تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع ، وتكون العلامة هنا مرتبطة بمسببها ومن النوع التعاقبي مثل علامة الدخان الدال على النار.

٣ .الرمز (Symbol):وهو على العكس من الأيقونة فان العلاقة هنا بين الدال والمدلول هي اعتباطية وغير معللة ، إذْ لا يوجد أي شبه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه [٤٣] .

ويمكن بشكل مجمل تقديم تقسيم العلامات عند (بيرس) بالآتي :



آليات الدلالة عند (رولان بارت) : إن الجوانب الأساسية في تفكير (رولان بارت) [**] هو مدخل يعطي أهمية قصوى للشكل نظرا لتأثير البنائيين جميعا بـ(سوسير) حتى وأن لم يعترفوا بذلك، ومن الطبيعي أن يؤدي ذلك الاهتمام بالشكل الفني إلى إعطاء أولوية مطلقة للأثر الجمالي البصري من حيث هو بناء، أي دراسة (الدال) بدلاً من الاهتمام بدراسة الرسالة التي ينقلها الأثر الجمالي البصري أو يحاول توصيلها (المدلول) وهذا يتفق تماما مع النقد ألبنائي [٤٤] ، إذْ شغلت دراسات (بارت) مساحة واسعة وتمثل معطيات حرجة وغير مستقرة لأنها خضعت لمزاج (منقلب) باستخدام المقاربات الخطابية لبيان عدم قدرة العمل الفني على البوح بكل المعطيات اللامعلنة، فقد كانت مرحلة ما قبل البنيوية عنده تتسم بالتركيز على ماهية الكتابة ووظيفتها ، والنظر إلى المظاهر الحياتية المختلفة على أنها تشكل مجموعة أساطير بالمفهوم الوظيفي، والوظائف اليومية كلها تتحول إلى أساطير يتعايش معها الناس وتغدوا لديهم أفكاراً تتسم بالصيرورة والاستمرارية، وأراد (بارت) في هذه المرحلة

---

[٤١] جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، عمان ، ١٩٩٢ ، ص٣٤-٣٥.

[٤٢] غزول ، فريال جبوري : فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي ، مجلة فصول ، م٤ ، ع٣ ، مصر ، ١٩٩٤ ، ص١٧٨.

[٤٣] قاسم ، سيزا ، ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا ، المصدر السابق ، ص٩٠ .

[**] (رولان بارت- Roland Barthes) (١٩١٥-١٩٨٠) كاتب وناقد ومفكر فرنسي ، اشتغل بميادين علم الاجتماع والأدب ، وكان له منهجه الخاص في دراسة علم العلامات ، أطلق عليه سيمياء الدلالة معتمداً بشكل كلي على معطيات (سوسير) في علم اللغة واللسانيات له مجلدات ضخمة (قارئ بارت ١٩٨٢) و(الحوادث ١٩٨٧) .

[٤٤] أبو زيد ، أحمد : لعبة اللغة ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، ع٤ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص١١ .

الكشف عن الحضور الإيديولوجي في الكتابة وتمثل انطباعات مختلفة في استعمال الشكل الفني والإشارة إلى حقيقة أن لغة الشكل الفني كلها محكومة بمعنى محدد لها من قبل، فهي توجد في ثقافة معينة وتنطوي على فرضيات مبنية من الواقع الجمالي الاجتماعي [٤٥] ، فالبيانات الصورية لا تخضع إلا بصفة غير مباشرة لتأثير اجتماعي جمالي، الذي يؤثر في الإيقاع تحولاتها التطوري التاريخي، وان مقابل الأسلوب الذي هو نتاج طبيعي للفرد/الفنان،الشكل البصري كاختيار التكوين، واللون الطاغي وطبيعة الشكل وخطابه الأيديولوجي والأخلاقي، من خلالها يرسم الفنان علامة على الفعل الفني ويؤسس داخل فضاء العمل الفني نظاما قيما معينا [٤٦]، وتشكل الوحدات الصورية/الأشكال البناء المنغلق على المعاني، ويطول فعل الهدم كل عنصر شكلي وكل أصل ، وان فالتشكيل عالم خاص مستقل عن حياة الفنانين، أن للأشكال/النصوص البصرية رسائل كامنة لا واعية تعمل على إبقاء أساطيرها الخاصة عن طريق الفعل الإيديولوجي الذي حاول (بارت) الكشف عن اقنعته من خلال توظيف ثنائية (التشكيل الجمالي– الشكل البصري المحسوس) وتحويلها إلى ثنائية (الشفرة –الرسالة) على نحو يوحد بين التشكيل والشفرة وبين الشكل المحسوس (المعاش) والرسالة، وقد أكمل (بارت) هذا الإجراء من خلال مصطلح (البنية المزدوجة) لتفسير المعاني المزدوجة للأشكال في عملية التشكيل البصري– الفني [٤٧] .

يطلق اسم الشفرات على القوى التي تصنع المعنى، وتمكن (بارت) اعتماداً على وحدات القراءة من تقسيمها كالآتي:

١. الشفرة التخمينية (Proairetis Code):وهي شفرة الأفعال (الأحداث) إذ تنطوي الأفعال كلها، وتعد هذه الشفرة من الشفرات التي تصنع الحبكة في دراما الأشكال البصرية في اللوحة،ذلك لأن الاحداث تحدث وتعاود الحدوث لأنها مترابطة، ويرى (بارت) أن النص الجمالي البصري الخاضع للتحليل يمكن الإشارة فيها إلى الأفعال من خلال درجة تأثيرها البصري ولا حاجة إلى وضعها في ترتيب .

٢. الشفرة التأويلية (Hermeneutic Code) هي مثار الألغاز والأسئلة ونحن ندرك أن تحت الشفرة التأويلية مختلف المصطلحات الشكلية،التي من خلالها يمكن تمييز اللغز والتحدث عنه وصياغته وإيقاف مساره على الرغم من أن الكيفية التي تعمل بها الشفرة التأويلية يتضح أن برهنته غير كافية.

٣. الشفرة الدلالية (Semantic Code) يعتقد أنها تكون (ثيمات Theme) السرود البصرية الذهنية ، أن هذه الشفرات هي موضوعات الفن المتخيل.

٤. الشفرة الرمزية (Sgmbolic Code):تتمتع بإمكانية تحديد الثيمة واقتراح الأفكار،أنها تبدأ العمل في وحدة القراءة

٥. الشفرة الاحالية (Referntia Code) هي إحالات إلى علم، ومادة معرفة المجال إليها دون الذهاب إلى ابعد من ذلك حد بناء ولإعادة بناء [٤٨] .

تطور سياق الحرف العربي تاريخياً:أولى العرب منذ قديم الزمان اهتماماً بالفكر وتأكيداً على العلم والأدب والفصاحة وكان أبرز ما تميزوا به لغتهم العربية التي تتسم بالمرونة والسعة والشمول ، فكانت خير أداة للتعبير

---

[٤٥] جاكسون ، ليونارد : بؤوس البنيوية ؛ الأدب والنظرية البنيوية ، ت : ثائر ديب ، وزارة الثقافة والأعلام ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص١٩ .

[٤٦] كولدمان ، لوسيان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ت: محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص٨١ .

[٤٧] ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت: محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٦) ، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب ، الكويت ، ١٩٩٦ ص١٨١ – ١٨٤ .

[٤٨] رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص ٧٢ – ٧٣ .

عن مكنونات أفكارهم وخلجاتهم فالكتابة واللغة هما اللتان ، ميزتا الإنسان عن غيره من المخلوقات ولذا يعدان من سمات الحضارة [٤٩].

١ – الكتابة الصورية والمسمارية:إن تاريخ أولى العلامات الصورية يرجع إلى بلاد مابين النهرين فكانت الدلالات الأولى المستخدمة في الكتابة الصورية تمثل صورة الشيء المادي المراد التعبير عنه وقد ترسم صورته كاملة أو مختصرة [٥٠] .

على وفق هذا الأسلوب كانت العلامة تستخدم للدلالة لا على الشيء المادي الذي تمثله فحسب بل للدلالة أيضاً على الأسماء والأفعال والصفات ذوات العلاقة بالشيء المادي الذي تمثله العلامة ، فصورة القدم تستخدم للدلالة على القدم حسب الطريقة الصورية أصبحت تدل على القدم أو المشي أو الوقوف وصورة النجم تدل على النجم فقط ، وأصبحت تستعمل للدلالة على النجم والسماء أو اله السماء ، وصورة المحراث تعبر عن المحراث وعن الحراثة وعن الحارث الفلاح، ومع ذلك ظلت الكتابة الصورية والرمزية قاصرة على التعبير عن لغة التخاطب وكتابة الجمل الكاملة بما فيها من حروف وأسماء وأفعال وكان كل حرف من الحروف الأبجدية المعروفة صورة تمثل شيئاً معيناً [٥١] .

ولو القينا نظرة على الكتابات المسمارية من حيث قدمها وأثرها واستخداماتها من قبل وادي الرافدين لوجدنا أنها أقدم وسيلة ابتكرت للتدوين، ويتفق الباحثون على أنها تمثل أقدم الكتابات المعروفة حتى الآن وتعتبر من الاكتشافات العظيمة التي التجأ إليها الإنسان والتي ساعدت على تطور وتقدم واستمرار حضارته، "وسميت بهذا الاسم لكون علاماتها تشبه بشكلها المتطور مجموعة من المسامير وتغير اتجاه العلامات فبعد أن كانت ترسم عموديا أصبحت تطبع أفقياً وكأنها مقلوبة إلى الوراء تصور رسم وكتابة كلمة (رأس) الثور، فكان رسم الألف يتمثل بالثور ورسم ب يتمثل بالبيت ورسم الجيم يتمثل بالجمل وهكذا غير ان هذه الرسوم استخدمت للدلالة على صوت معين هو صوت أ– ب – ج "[٥٢] .

وعلى الرغم من التطور الحاصل في الكتابة بقيت الكتابة الصورية و(الحروفية الرمزية) قاصرة عن التعبير، فتم ابتكار طريقة جديدة للتعبير وهي الطريقة الصوتية والمقطعية والتي ظلت تستخدم إلى جانب الطريقة (الرمزية) حتى نهاية استخدام الكتابة المسمارية ، أما الطريقة المقطعية فهو استخدام القيم الصوتية للعلامات الصورية والرمزية لكتابة كلمات جديدة لا علاقة لها بمعاني ورموز تلك العلامات [٥٣] .

وتعتمد الكتابة الرمزية على استخدام رسم الأدوات والأشكال للدلالة على شيء مرتبط بها وحلت الكتابة الصوتية محل الكتابة الرمزية عند السومريين وكانت تتكون من مجموعة علامات كل علامة تمثل صوتاً مقطعياً أي إن لكل حرف صوتاً معيناً،وقد اتخذت الصورة بهذه الكتابة (رمزاً لحرف واحد) فحرف الكف إذ أريد التعبير عنه يُرسم شكل معروف يبدأ اسمه بهذا اللفظ، وعلى هذا الأساس فان (الكلمة)[*] مثلاً كلمة (أحمد) تتكون من أربعة حروف ولهذا فهي عند الكتابة تتكون من أربعة صور،كل صورة تبدأ بلفظ يطابق لفظ الحرف المطلوب في

---

[٤٩] ألأعظمي ، وليد : تراجم خطاطي بغداد المعاصرين ، ج١ ، ط١ ، مكتبة النهضة بغداد ، ١٩٧٧ ، ص٦٢ .

[٥٠] روشن ، مارغريت : علوم البابليين ، بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الطليعة ، ١٩٨٠ ، ص٢١ .

[٥١] سليمان ، عامر : الكتابة المسمارية والحرف العربي ، الموصل ،كلية الآداب ، مطابع جامعة الموصل ، د. ت ، ص٩.

[٥٢] الجبوري ، تركي عطية : الكتابات والخطوط القديمة ، مطبعة بغداد ، ١٩٨٤ ، ص٨٠ .

[٥٣] الجبوري ، تركي عطية : المصدر نفسه ، ص٨٠ .

(*) الكلمة:مجموعة رموز أو حروف ، ولكل من هذه الرموز صوت مميز ، ومجموع أصوات هذه الرموز يتكون من صوت جديد ذو معنى جديد يسمى (كلمة) وما يقصد بها هو عملية رسم ثكل معين أو أشكال يستخدمها الإنسان تعطي معنى معيناً ، وقد يكون هذا الشكل صورة لحيوان أو جماد أو شكلاً مجرداً أو رمزاً يتفق عليه .

الكلمة فهي تتكون مثلاً من صورة (أسد،حمار، مهر،دب) ومن لفظ الأصوات الأوائل لهذه الصور يتكون صوت (أحمد) وبعد ذلك صار لكل أمة حروف معينة ولكل حرف صوت معين .

فالعرب أول من أخترع الحروف الهجائية التي عدها العلماء أساساً لكل الحضارات وكان الكنعانيون أول من استعمل الحروف الهجائية في الكتابة وأخذها منهم الفينيقيون وانتقلت من الفينقيون إلى الإغريق واللاتينية وصارت تعرف في اليونانية باسمها العربي (الألف باء)،ولفظ هجائية هو أول ما أطلق على الحروف عند تعرف الإنسان عليها أول مرة ،أما كلمة الأبجدية فقد تلت الهجائية في معرفة الناس بها،وقد احتوتها الأبجدية العبرية في السابق،الأ إنها أصبحت في اللغة العربية تشمل ٢٨ حرفاً أو ٢٩ وهي (أبجد،هوز،حطي، كلمن، سعفص، قرشت، ثخذ،ضظغلا) أما لفظ ألف باء فهو أكثر هذه الأسماء حداثة عن سابقيه ويعني أسماء الحروف المنفصلة وليست متصلة كما في الأبجدية(أ،ب ،ت ،ث ،ج ،ح ،خ ، د ، ذ ،ر ،ز، س ،ش ،ص ،ض ،ط ،ظ ،ع ،غ ،ف ،ق ،ك ،ل ،م ،ن ،هـ ،و ،ي)،والطريقة التي ابتكرت بها الأبجدية كانت عن طريق اختزال الكتابة الهيروغليفية التي تشير إلى المعاني ومقاطع الكلمات بصور وإشارات واكتفوا بالحروف الأولى من أسماء الصور فتكونت عندهم مجموعة من الحروف كونت الأبجدية الأولى التي تُعد أصلاً الأبجديات للعالم ، إذْ اخذوا مثلاً صور (رأس الثور) عن الهيروغليفية فأغفلوا لفظها باللغة المصرية وأطلقوا عليها ما يقابله في لغتهم الخاصة فصارت هذه العلامة الألف،وهكذا بقية الحروف التي عددها أثنان وعشرون حرفاً ثم تطورت الأبجدية العربية فيما بعد إلى أبجدية نبطية [٥٤] .

٢- الكتابة النبطية:من مميزات القلم النبطي أن عدد الحروف يبلغ أثنين وعشرين،وأن الكتابة تبدأ من اليمين إلى اليسار وهي في هذا تتشابه مع معظم الأقلام المنحدرة عن القلم السامي القديم والقلم الآرامي، وعرف الأنباط أيضاً الفصل والوصل وكان هذا قليلاً في نقوشهم القديمة ولكنه أزداد في النقوش المتأخرة ، لقد أستخدم الأنباط في الوصل طرقاً أربعة (طريقة الإسناد) وهي أن يسند حرف على ساق الحرف الذي يليه [٥٥] .

ومن المميزات الأخرى التي اتسم بها القلم النبطي خلوه من الاعجام إذ أن بعض أشكال حروفه يمثل أكثر من لفظه، وتلك الحروف هي (ب:تؤدي معنى الباء والنون/د:معنى الدال والذال والراء/ح :معنى الحاء والخاء/ط: معنى الطاء والظاء/ع : معنى العين والغين/ ص:معنى الصاد والضاد/س:معنى السين والشين/ ت:معنى التاء والثاء/ ز :معنى الزاي والذال) وقد أسقط حرف الألف من بعض الأسماء فكتبوا (حرثت) بدلاً من حارث، و(ثلثين) بدلاً من ثلاثين .

إن الأسباب التي حملت علماء الساميات إلى الجزم بأن النبط اعتمدوا في قلمهم أساساً على القلم الآرامي، يرجع إلى شكل الحروف وعددها والى أمور مشتركة متعددة أخرى تربط بين القلمين منها الفصل والوصل وطريقة كتابتها ثم عددها وترتيبها الأبجدي،ففي شكل الحروف مثلاً يلاحظ أنها اعتمدت في أغلبها على حروف القلم الآرامي، فضلاً عن أن الأنباط قد عدلوا في أشكال بعض الحروف المقتبسة مما جعل للبعض منهما صوراً بعيدة بعض الشيء عما كانت عليه في الأصل،ولم يكتف النبط بالأشكال القديمة والمعاصرة للحروف فقد ابتكر بعضهم صوراً جديدة منها تسهيلاً لعملية الفصل والوصل [٥٦] .

---

[٥٤] الجبوري ، تركي عطية : المصدر السابق ، ص٨٦-٩١ .

[٥٥] الجبوري ، سهيلة ياسين : أصل الخط وتطوره حتى نهاية العصر الأموي ، رسالة ماجستير، ساعدت جامعة بغداد على نشرها ، ١٩٧٧ ، ص٣٩-٤٠ .

[٥٦] الجبوري ، تركي عطية : المصدر السابق ، ص٨٦ .

٣- **الكتابة العربية:**تجمع المصادر العربية على أن آدم (ع) قد عرف الخط العربي قبل موته بثلاثمائة سنة، فقد كتبه في الطين ، فلما كان الطوفان وجد كل قوم كتابهم فكتبوا به .

وقال رسول الله (صلى الله عليه وسلم):أول من خط بالقلم بعد آدم عليه السلام ،إدريس عليه السلام ، ويروى أنه أول من اخترع وآلف بين حروف اللغة العربية،ستة أشخاص من طسم في جزيرة العرب كانوا، نزولاً عند عدنان بن أود،وكانت أسماؤهم (ابجد، هوز ،حطي، كلمن،سعفص، قرشت)، فوضعوا الكتابة والخط على أسمائهم فلما وجدوا في الألفاظ حروفاً ليست من أسمائهم ألحقوا بها وسموها الروادف وهي (ث،خ ،ذ،ض،غ ، ظ) [٥٧] .

الحرف العربي الذي يمثل العنصر الأساس في العمل الفني يتضمن كل المعاني والدلالات فالحروف العربية تعددت أشكاله وتنوعت استخداماتها في مجالات عديدة،وكان أصلها خطين أساسيين هما اليابس واللين، اليابس الذي يمتاز باستقامة حروفه وصلابتها،واللين أو المقور الذي يكون الخط المنحني أساساً في تكوين شكله، وتفرع من هذين الخطين جميع الخطوط الأخرى التي تعد بالعشرين،فكان منها (الخط الكوفي) الذي يمتاز باستقامة حروفه العمودية والأفقية والمائلة والمثلثة ،أما حينما يكون الخط الكوفي على شكل تكوينات وأشكال فنية (تراكيب) فنجد فيه الخطوط المتوازية عمودياً وأفقياً ونجد فيه الخطوط المتقاطعة التي تكون أشكال التشابك والضفائر، ونجد فيه الخطوط الملتقية لتكون أشكالاً هندسية .

والخط العربي أصبح فناً بعد نشأته وتطوره فنحن نعجب بالخط الجميل مهما كان نوعه،كما نعجب بلوحة زيتية،أو منظر طبيعي جميل،وعند البحث في الفن لابد من دراسة الفنان الذي أبدعه، وينبغي أن لا نهمل تطور الأشكال للخطوط،فـ(خط الثلث والنسخ والتعليق والديواني والرقعة) نجد أن لكل منها مميزات تشكيلية خاصة تتوضح في نوع استخدامها،فخط الثلث يمتاز بكبر مساحة حروفه نسبياً وطول ألفاته ،نجده في الآثار الإسلامية معبراً عن القوة والصلابة والشموخ، وتمتاز حروف الثلث بصفات عديدة،فمنها العمودي والمائل والأفقي والإشعاعي والمثلث والمنحني والدائري، والإيقاع في هذا الخط حر بحكم أدراك فني عال وقدرة كبيرة على ضبط حروفه وأشكاله وله إيقاعين فحروف خط الثلث هي (الإيقاع الأول)- أما (الإيقاع الثاني) فيتمثل في التشكيل والتزيين (الضمة،الفتحة،الكسرة،السكون،التنوين ..... الخ) وينسجم هذان الإيقاعان ليحققا وحدة فنية متميزة [٥٨].

أما الخط الديواني فنجده خطاً مستقيماً إذْ أكثر أجزاء حروفه عبارة عن خطوط منحنية ودوائر وأشكاله بيضوية وحلزونية ما يثير نوعاً من الرقة والرشاقة والنعومة والجمال ولذلك تحددت استخداماته في هذه المجالات، أما إيقاع الخط الديواني فهو إيقاع غير رتيب ويشكل انسجاماً فنياً في تكوين حروفه إذْ أن الإيقاع الأول (الرتيب) ويتمثل في حروفه الألف عندما تجتمع في مكان واحد إذْ تتشابه تماماً كما تتشابه الفراغات المتولدة بينها ، والإيقاع الثاني هو إيقاع حرفيه أدراك فني يتمثل في مرات الحروف والتقائها مع بعضها، والإيقاع الثالث يتمثل في تشكيل (الضمة،الفتحة،الكسرة، ..... الخ) وفي إيقاع كل من هذه الحروف دلالة واضحة على مجال استخدام خط معين في موضوع معين دون الآخر،أما الخط الذي يستخدم في نسخ القرآن

---

[٥٧] عبد السلام ، أيمن : موسوعة الخط العربي ، دار اسامة للنشر والتوزيع ، ط١ ، الأردن-عمان ،٢٠٠٠ ، ص٢٧.

[٥٨] ذنون ، يوسف : خط الثلث القديم والعمائر العربية والإسلامية ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ع١ كانون الثاني ، ٢٠٠١ ، ص٥٠ .

الكريم فهو خط النسخ فوضعوا له قواعد خاضعة لعرض قلم القصب الذي يكتب به وجعلوا طول حرف الألف أربع نقط وهكذا نقطت سائر الحروف [٥٩].

استخدامات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر:برزت في العقد الأخير من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في الفن الغربي محاولات نحو التجريد إذ تبلور هذا الاتجاه بشكل واضح وشامل بين الفنانين الذين سعوا في هذا الاتجاه ومنهم (فان كوخ) و (كوكان) لغرض تحوير اللون والشكل من قيد الواقع والتعبير عن الفطرة والعواطف المستقلة عن العالم الخارجي وبالأخص الطبيعة وأشكالها،كما أشار(سيزان) إن الكرة والأسطوانة والمخروط هي جوهر بنية الطبيعة أما (سورا) فيقول أن "الإيقاع في هندسة اللوحة هي لغة مستقلة ومن وحي الذهن ولا تستوحي أو تحاكي هندسة ولا إيقاعية الطبيعة الظاهرة وهذه صفات واضحة في الفن الإسلامي بما يعرف بالمنمنمات،كما إن أشكال الخط العربي المتنوعة هي ليست تقليد لشكل مادي وإنما هي أشكال مستقلة قائمة بذاتها وهي من الفنون التي لا تعتمد المحاكاة أو التشخيص،وهذه خصيصة سعى إليها الفن الحديث،حينما تخلى العديد من الفنانين عن الرسم التشخيصي وانتقلوا إلى أنواع أخرى من الفن الثنائي الأبعاد أو الثلاثي الأبعاد [٦٠] .

كما توضحت القيم للتجريد واتخذت طابعاً هندسياً مستقلاً وبرزت مكانة الخط في استخداماته التعبيرية والتجريدية بل والتكعيبية في المجال الفني ما حدا ببعض الفنانين الأوربيين استخدامه عنصراً من عناصر العمل الفني أمثال (بيكاسو، كاندنسكي، بول كلي،بالميرو،والفنان المستقبلي مارنيتي) وهو في شكله الكتابي أي كحرف ،وفي النصف الثاني من القرن العشرين اكتشفت أهمية الحرف العربي نفسه بوصفه عنصراً زخرفياً تكوينياً في العمل الفني وأخذ ليس الفنان الأوربي بل الغربي على عاتقه لأول مرة في التأريخ الحديث مسألة تطوير قيمة هامة من قيم حضارتنا الحرف ممثلها الشرعي من أجل مواكبة النهضة الفكرية في العالم وفي سبيل الكشف عن قيمة الحرف الروحية والمادية معاً بواسطة التعبير ألحروفي [٦١]،كما تظهر استعمالات الحرف العربي وتنوع أساليبه لدا بعض الفنانين الأوربيين (السفير التشكيلي للعالم اللغوي) في الفن التشكيلي نفسه هو محاولة ما يمكن تسميته (بالتلصيق collage) أي إلصاق مادة من نوع ما على مادة من نوع آخر،ومثل هذه الظاهرة في الفن تعتبر من الظواهر التي تعني بتحويل عملية التعبير الفني منذ مطلع القرن العشرين من كونها محاولة لتحقيق معنى الوجود [٦٢] .

فظهر التلصيق في الفن إلى جانب استبدال الشيء المنجز بما كان جاهزاً (ويطلق عليه ready made) وما آل ذلك من محاولات،فإن ظهور التلصيق وقتئذ كان بمثابة خطوة جريئة خطاها الفنان من أجل أسهامه بواقعة اليومي والمحيطي وهذا هو ما قدمه الفنانون التكعيبيون في فنونهم ، للصق ورق الجرائد والإيحاء بذلك الرسم أو رسم الحروف والكلمات المقروءة، ومن المعروف أيضاً أن الفنانين المستقبليين (futurists) والدادائيين (dodaists) كانوا من طليعة المستلهمين للحرف في أعمالهم أيضاً فضلاً عن (بول كلي) الرسام التجريدي المعروف بحبه للخط العربي وقد أقتبسه كثيراً في لوحاته،ومن هنا يمكن أن نقول بأن الحرف العربي كان له الأثر الكبير في الفن الأوربي من خلال استخداماته كرموز تدلل على شيء معين وتعابير فنية تعطي الفهم الحقيقي والواقعي للحدث ويأخذ شكلاً تصميمياً ضمن التكوين الفني العام للوحة فيبدوا الحرف أكثر رونقاً وجمالاً

---

[٥٩] الجبوري ، محمود شكر : نشأة الخط العربي وتطوره ، ط١ ، بغداد ، د ت ، ص١٠٧ .

[٦٠] الحسيني ، أياد :الخط العربي والفن الحديث خصائص جمالية مشتركة ، نشرة الواسطي ، ع٢ ، السنة الرابعة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص٥ .

[٦١] آل سعيد ، شاكر حسن :الفن يستلهم الحرف ، جريدة الفنان اليوم، ع٧ ، وزارة الثقافة والأعلام ،بغداد ،١٩٧٦، ص٧

[٦٢] آل سعيد ،شاكر حسن :الحرف العربي في الفن العراقي ،مجلة فنون ،ع٣١، وزارة الثقافة والعلام،،بغداد،١٩٧٩، ص١٨.

وحركة وتأثراً وتأثيراً "ومن الخصائص الأساسية المشتركة بين الخط العربي والفن الحديث هو غياب الموضوع بوصفه عنصراً أساسياً وطرفاً جوهرياً من البنية الجمالية التي يقوم عليها الخط العربي ويقتصر التعبير على المضمون اللغوي –التدويني للنص،أن معالجة الشكل وغياب الموضوع،يعني أيجاد أسلوب آخر من القراءة والتأمل والتذوق وهذه القيم نادى بها الفن الحديث،أي لابد من غياب الموضوع من أجل فتح باب الاجتهاد والافتراض والتخمين،وهذه الصفات تخلق من العمل الفني كائناً حياً له القدرة على التعبير،لا على الصلابة والتحجر"[٦٣]، ويقول هربرت ريد "إن الفن كما هو معلوم،فهو بالضبط التعبير عن الأفكار بواسطة الشكل والخرافة والإيقاع واللون"[٦٤].

إن قواعد الخط العربي نراها تتبؤأ قواعد التكوين نفسها في فنون حضارات وطننا العربي من العصور القديمة،وعند التعمق فيها نجد ثمة قيماً أخرى جمالية تستطيع الانضواء إليها في الأصول الجمالية للحرف العربي منذ نشأته ونطوره ومن ثم يمكن القول بأن:طبيعة العمل الفني للحرف العربي تعتمد على التقاء ثلاثة محاور وهي :-

١- **المحور المكاني:**وهو التعبير عن الروح الإسلامية بعد العودة إلى أسلوب الكتابة العربية بوصفها الأُنموذج والمثال للتقنيات والأساليب المتنوعة بما يعبر عن الفكر الإسلامي تدويناً وإيقاعاً .

٢- **المحور ألزماني:** هي حالة عن التجسيد الحضاري للتراث الفني في البلدان الإسلامية وذلك حسب ما يتحقق في العمل الفني بشكل واع أو غير واع وهو الرصيد الحضاري للمواطن أو من قبل أي فنان يمكن أن يعبر عن قوميته.

٣- **المحور التركيبي الذاتي:** تعني الصفة بها ذاتياً المعبرة عن خصوصية الخطاط في ممارسته لفن الخط باختلاف الأنماط والطرز التي يميل إليها،وهذا هو تعبير فني عن حضارته الشخصية .

أن الصيغة النهائية للحرف كعمل فني متكامل هو تقاطع هذه المحاور الثلاثة وهذا العمل قابل للدراسة والبحث المستمرين[٦٥] .

ويمكن القول بأن:أي عمل فني تدويني يتعلق بالخط بوصفه وسيلةً لغوية لا بد أن تكون هنالك نتائج يتغلب فيها أحد المحاور لينعكس في الأسلوب الفني،وأن معرفة نقاط القوة والضعف هي التي ترتبط بمدى تحمل الفنان الذي أستلهم الحرف بإبداعاته بما يتلاءم مع هذه المحاور الثلاثة وان توظيف هذه المحاور لدى عدد من الفنانين العرب الذين استخدموا الحرف العربي في لوحاتهم كتكوين وتعبير فنيين ، بدت اللوحات في بعضها على شكل تكوينات حروفية تعطي مجموعة الحروف والكلمات على شكل تصميم كهيأة حيوان أو إنسان بحركة معينة كذلك عملية تكرار الكلمات والحروف في اللوحة وهي محاولات ما تسعى لأن تستقيم في رؤية واضحة عند بعض الفنانين في السنوات الأخيرة [٦٦] .

أن قضية الارتباط بالتراث يكمن في إيمان الفنانين بهذا التراث المجيد ونجد هنالك مسعى للاقتراب من هذه الرؤية عند الفنان من خلال استخدام الحرف وأسلوب الكتابة كما في العمارة الدينية العربية ، لذا أصبح الحرف العربي في نظر كثير من فنانينا المحدثين أما في حيز النزوع التعبيري أو التنوع التشكيلي أو في حيز الزخرفة،وهذا كان موضع شك بالنسبة للآخرين،يرون الخروج به أبعد، مما حاول الفنانون الأوربيون باعتماده

---

[٦٣] الحسيني ، أياد : الخط العربي والفن الحديث خصائص جمالية مشتركة ، المصدر الساق ، ص٥ .

[٦٤] ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ت :فارس متري طاهر ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص٣٧ .

[٦٥] آل سعيد ، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٩١ .

[٦٦] الحيدري ، بلند : تأثير الحرف في الفن العربي المعاصر ، مجلة الفن العربي ، ع٤ ،الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ، العراق ، د ت ، ص٢٢ .

على مزايا الحرف في اللوحة، وهذا ما أكد وسعى إليه الرسام باتخاذه أسلوباً خاصاً فهو يرى أن كل جهد فيه انتصار لشكلياته [٦٧]، وبذلك يبتعد عملنا عن مرماه ومن هنا يمكن القول بأنه إذا كان هنالك عدد من الفنانين التشكيلين لم يستطيعوا من خلال أعمالهم أن يتجاوزا محيط (بول كلي) ولم يغوروا في فنونهم التراثية لمعرفة أبعادها الروحية المتمثلة بالبساطة والإيقاع التكراري والغنائية،فشأن هؤلاء شأن ممن نكصوا وأخذوا يدورون في فلك مغامري العصر في الفن الأوربي، فهنالك آخرين من فنانينا لا زالوا يجدون في الفن اليوناني غايتهم ويفصح عن نواياهم وأفكارهم بسهولة، لذا نرى أن العديد من الفنانين المحدثين قاموا بمحاولات ناجحة في مجال استلهام الحرف العربي والتراث والزخرفة والتعبير عن الإنسان في وطننا العربي،لقد برزت مفاهيم جديدة في الفن العربي منها التعبير عن البعد الواحد وهذا يعني وجود تيارين معاصرين في التعبير عن الخط العربي الأول هو التيار التقليدي الذي يهتم بالحفاظ على الروح والمضمون (المكان والزمان) وهو يمثل (الروح والتراث) الماضي السفلي،والثاني يعتمد على استبدال المضمون الحضاري بأسلوب الخط اليدوي، فيه تذوب كل الأنماط والطرز حال تدوينها ذاتياً وهذا يعطي الخط الجانب التركيبي الذاتي.

فأن مسألة البعد الواحد هو استغلال كافة الطاقات الشعورية واللاشعورية والذاتية منها (السوريالية – التأملية – التعبيرية وغيرها) في الفن لغرض الوصول إلى صيغة معاصرة مستقبلية لا تتضمن النزعة السفلية، وكلا الأسلوبين أو الاتجاهين لا يعبران عن الحرف العربي إلا كمعطى لغوي معين [٦٨] .

ومن هنا يمكن القول بأن الوصول إلى الأصول الحضاري والجمالية للحرف العربي يرتبط بمدى التطور الراهن خلال صيغ المعاصرة،أما الآراء المطروحة بصدد اشتقاقه من خطوط أخرى فأنه لا يتناقض مع أصالته من خلال تلك القيم الجمالية التي عاشتها أنماط أخرى كتابية أو تشكيلية سبقته أيضاً كما يلتقي مع هذه الصيغ الجديدة أيضاً ، وليس من المعقول أن تظهر بفعل التكنولوجيا أشكال جديدة للحرف العربي،وليس من الغريب أن تستوعب من قبل فنون الرسم والنحت والفخار والمعمار بمختلف الأشكال والطرز التقليدية الحديثة التي ظهرت على المساحة لأن عوامل الالتقاء تظل في الأصول الحضارية ترتكز كون الخط مجرد أثر يمتاز بالدينامية والتي تستطيع أن تستعيد أنفاسها بصورة مستمرة في صيرورتها نحو المستقبل وهكذا كانت مرحلة الخمسينات تحمل بعدها الخلاق مع ميلادها معتمدة على حركة الشكل عبر الخط واللون وهما في حركة سائبة فوق أرضية فضائية نقية تارة وأخرى يستعين الفنان باللون وحده موضحاً الحرية والحركة والبساطة في التكوين [٦٩] .

ومن هنا يظهر لدينا استخدام الألوان في الحروف بدلاً من الحبر الذي يستخدم في اللوحات الخطية وهكذا يأخذ الحرف بعداً تشكيلياً في اللوحة أو الورقة أو المنحوتة وهذا ما شاهدناه في اللوحات المرسومة لكل من الفنانين في الحركة التشكيلية خلال النصف الثاني من القرن العشرين وهم (مديحة عمر، جميل حمودي، شاكر حسن آل سعيد،ضياء العزاوي، رافع الناصري، سعدي الكعبي، سعدي عباس، قتيبة الشيخ نوري، محمد علي شاكر،سلمان عباس وآخرون) حيث كانوا مصممين ورسامين للوحاتهم الفنية فظهرت الحروف والكلمات واضحة ومقروءة في لوحات وغير مقروءة في لوحات أخرى وبدت تظهر بشكل رموز حروفية وتكوينات ذات أشكال تصميمية وتعابير ذات مفهوم ومضمون شعوري وحسي، ومع مرور الزمن ازدادت الهيمنة على مفردات العمل الفني وتطورت إلى التجريد البحت للحرف والكلمة مع التصميم للشكل الهندسي العام لمنظور اللوحة (فالدائرة

---

[٦٧] الحيدري ، بلند : تأثير الحرف في الفن العربي المعاصر ، المصدر السابق ، ص٢٤ .

[٦٨] آل سعيد ، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، المصدر السابق ، ص٩٢ .

[٦٩] حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ،وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٨٦ ،ص٣٦ .

وشمولها مع المربع والمستطيل والمثلث وتداخل الخطوط المنحنية والمنكسرة والمستقيمة وامتزاج الألوان أو تضادها هي الأسس الرئيسة لبناء وتكوين اللوحة في تركيبه مدروسة) [٧٠] .

لقد صار بعض فناني الحركة التشكيلية المعاصرة يبحثون عن التطور الاجتماعي والفكري المرتبط بحركة الفن العالمي متجاوزين التقنية التقليدية ومضيفين إلى ذلك العناصر المحلية تارة والتراثية تارة أخرى للتوصل إلى أسلوب يحمل الطابع العراقي الأصيل والإنساني المتميز،وهذا ما أكدته التجمعات الفنية منها جماعة المجددين وجماعة الرؤية الجديدة و(جماعة البعد الواحد) التي تأسست عام ١٩٧١ عندما أقامت معرضاً فنياً أطلق عليه أسم البعد الواحد والجديد في هذا المعرض لم يكن فنياً فقط، وإنما كان وثائقياً قام بطرح آراء الفنانين من خلال كتاب صدر بمناسبته [٧١]،وقد جاء فيه (إن ممارسة الحرف هو وسيلة لغوية بحته) في الفن التشكيلي تبدأ في الأصل عند الفنان الحديث كمناورة أدبية لتكوين مناخ جديد زاخر بإمكانيات رمزية وزخرفية معاً ، وهو ما يضفي على الفن بعداً جديداً لم يكن الفنان قد ألم به إلا منذ وقت قريب، بيد أن مشكلة الحرف (بوصفه قيمة تشكيلية بحته) وليس (بناءً موضوعياً مجرداً) فحسب يقتضي عدُّه مجالاً لافتعال حركة ذهنية، وزخم روحي يفيض بكل معطيات الحياة .

البعد الواحد هو رؤية إنسانية،لأنها تتجاوز عالمها الذاتي نحو أفقها الكوني فالفنان المولع باقتباس الحرف لن يكتفي بالفن التشكيلي لذاته لأنه سيضيف إليه العلامات الحروفية، ومعنى هذا أن اللوحة الفنية ستصبح أكثر من محاولة تشكيلية لأنه إذا كان التشكيل الفني في صلبه تكويناً (مكانيا) فإن إقحامَ العنصر اللغوي يخرج عن صميم هذه الممارسة إلى أفقها ألزماني [٧٢] .

فالفنان (شاكر حسن آل سعيد) يعد نموجاً خاصاً ومن رواد تأسيس الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، وله اتجاهات فنية متعددة،يحمل تأريخه ومآثره الفنية ومجاهداته النفسية وتوجهاته الفكرية،عبر سنين طويلة من الكتابة النقدية وممارسة العمل الفني وكأنه مرتهن بالمثول أمام لحظات الكشف عن غوامض الفن ، يرفع الحجاب تلو الآخر محدد بقوة الذهن المستنير للكشف عن لحظات الافتتان بولادة الأعمال الإبداعية [٧٣] .

إن الرؤية الجمالية عند الفنان(شاكر حسن) هي التأمل في الإنسان أو في البيئة ومدى علاقتها بالإنسان من جهة وبالمطلق من جهة أخرى،وعدّ (الجمال ظاهرة دائمة التغيير والتطور في شعور كل فرد، بحيث أنه لا يمكن أن يشعر فردٌ معين بالشعور الجمالي نفسه في لحظتين مختلفتين متتاليتين إزاء نفس المنظر)[٧٤]،فنجده قد أختار رؤية جمالية حاول بها أن يخرج من مأزقه وأكتشف في الجمال، الصلاة الخفية بين الذات والكون إذْ تكشف عن ارتباطه بالموروث الحضاري ومحاولته أيجاد مناخ جديد للرسم، ولقد أهتم الفنانون المعاصرون باستخدام الحرف العربي في أعمالهم الفنية اهتماماً كبيراً وعدّه مصدراً من مصادر أسلوب الفن وهناك عناصر الحركة والكتلة وفيه قوة تعبيرية هائلة تنطوي على فكر تجديدي قد يحقق للفنان أشياء جديدة إذْ أهتم بالحرف وعدّه هو المثال الأخير لمدى التزامه وإخلاصه للتراث وأصبح الحرف من مصادر وأسلوب العمل في استخدامه من أجل الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتخللت الحرف من خلال استخداماته ابتكارات واسعة

---

[٧٠] الزبيدي ، جواد : حروفية الفنان جميل حمودي ،نشرة الواسطي ، ع٢ ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص٣.

[٧١] آل سعيد ، شاكر حسن : الفن يستلهم الحرف ، المصدر السابق ، ص٢١-٢٣ .

[٧٢] آل سعيد ، شاكر حسن : الفن يستلهم الحرف ، المصدر السابق ، ص٥

[٧٣] الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،١٩٩٩ ، ص٥١.

[٧٤] كامل ، ماهر : الجمال والفن ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص١٣-٢٣ .

واستلهمت فيه فضاءات توحي بامتدادات عميقة عربية وأصيلة،قد أعطى صيغة جديدة وأشكالاً متطورة للحرف تتضمن قراءة جديدة [٧٥] .

أما الفنان (جميل حمودي) أتخذ من الكلمة المكتوبة ضمن اللوحة الموسوعة عنصراً جديداً في البناء الفني مستعيناً بسحر الخط العربي ورشاقته وبذخ الألوان وانعكاسها،وإن اندفاع هذا الفنان من خلال عمله في باريس على أمل الوصول إلى تقنية جديدة تجمع مابين النزعة الروحية لفنون الشرق الأوسط والنزعة التكنولوجية في الفن العالمي [٧٦] .

إن فكرة أستيحاء الحرف العربي عند الفنان (جميل حمودي) جاءت نتيجة لشعوره بالضياع عند اصطدامه بالحياة الأوربية فيقول:(أن اللحظة التي وثبت فيها إلى ذهني فكرة استحياء الحرف العربي في العمل الفني كانت في ساعتها نوعاً من الابتهال لنفس أفزعها الفراغ)،ونجد الحروف في جميع لوحاته أحياناً مقروءة وغير مقروءة أحياناً أخرى، وعلى الرغم من عدّه المرحلة أوصلت أعماله إلى ذروة تجربته بفعل الحرف العربي أما تقنياته فكانت متقدمة بفهم اللوحة كعمل له شروطه ومناخه قياساً بأعمال جيله حيث كان يتفهم حرفيات العمل الفني، حيث يبلور أفكاره باتجاه فكري واضح.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

١- **مجتمع البحث:**اطلعت الباحثة على ما منشور ومتوفر من مصورات للوحات المتعلقة بمجتمع البحث وما معروض في قاعات العرض التشكيلية والمقتنيات الخاصة في العراق والمحددة دراستها للفترة (١٩٧٠-١٩٨٠) فيما يتعلق بتطبيقات دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر ،ونظراً لكثرة أعداد المجتمع،فقد أفادت الباحثة في إطلاعها على مجتمعها وتحديد عينتها بما يغطي هدف البحث .

٢- **عينة البحث:** لغرض تحقيق أهداف بحثنا هذا، قامنا باختيار عيّنة البحث وتصنيفها دلالياً بحسب الحروف العربية المتوفرة في النصوص التشكيلية العراقية،وتاريخ إنتاجها وبما جاء في حدود البحث، وبناءاً على هذا التصنيف تم اختيار نماذج من اللوحات الزيتية،بوصفها عينة البحث،وبلغت أعدادها (٤) لوحة،تم اختيارها قصدياً،وقد اختيرت الأعمال الفنية (عينة البحث) لما لها من صلة بهدف البحث على وفق المسوغات آلاتية :

١. تعطي النماذج المختارة من حيث أساليبها وآلية اشتغالها فرصة للباحث للاحأطة بمفهوم دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر .
٢. تباين النماذج المختارة ، من حيث الأسلوب الفني ، مما يتيح المجال لمعرفة آليات توظيف دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر متجانساً مع ما انتهى إليه الإطار النظري من توصيفات مفاهيمية حول موضوع البحث .
٣. تم عرض نماذج بلغت (٢٧) لوحة،على مجموعة من الخبراء [*] ، لغرض فرز عينة البحث بغية التحقق من صلاحيتها والتحقق من هدف البحث.

---

(٧٥) كامل ، ماهر : الجمال والفن ، المصدر السابق ، ص١٣-٢٣ .

(٧٦) مجهول : الحروف الهجائية في الزخرفة الحديثة الألمانية ، مجلة فكر وفن ، ع٥ ، ١٩٦٣ ، ص٥ .

(*)الخبراء :١-د . عارف وحيد ، أستاذ ،كلية الفنون الجميلة / بابل .٢-د . حامد عباس مخيف ، أستاذ ،كلية الفنون الجميلة / بابل ٣-د. عبد الجبار حنون ، استاذ ،كلية الفنون الجميلة / بابل ٤-د. محمود عجمي ، أستاذ مساعد ،كلية الفنون الجميلة ، بابل ٥-.د . علي مهدي ، أستاذ مساعد ،كلية الفنون الجميلة / بابل . ٦- د. رياض هلال ، مدرس ،كلية الفنون الجميلة ، بابل .

٣- أسلوب البحث:من اجل تحقيق هدف البحث ولتعرُّف دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر ، اعتمدت الباحثة المنهج (الوصفي)، وبآلية تعتمد المنهج التحليلي .

٤- تحليل عينة البحث:

نموذج (١)

عنوان اللوحة / النص : جدار .

اسم الفنان : شاكر حسن آل سعيد .

الخامة والمادة: زيت علي قماش .

القياس : ١٥٠ × ١٥٠ سم .

تاريخ الإنتاج : ١٩٧٩ .

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة .

تمثل اللوحة سطحاً مستوياً(جداراً) يحمل العديد من الرموز والكتابات والدلالات وقد قسم الجدار إلى أقسام مستطيلة عامودياً بشكل غير منتظم ، أما بالنسبة للكتابات فنجد كلمة (محمد) تمثل البؤرة المركزية للعمل فهي عفوية ككتابة الأطفال بارزة بلونها البني فوق السطح الأبيض وسط اللوحة محاطة بحروف عربية ورموز مسمارية وأشكال مثلثة ومربعة الشكل .

وتصور اللوحة جداراً عليه بضع خربشات وكتابات وألوان تتخذ سمة ترابية في محاولة منه لتأكيد الطابع الجمالي ضمن البيئة المحلية من خلال الآثار الإنسانية المتروكة على ما يطلق عليه الفنان بـ (البيئة الجدارية) فهو يشتغل على فكرة الأثر دون الإنسان بوصفه فاعلاً له تماشياً مع نظرته التي سماها بـ(البعد الواحد)، فالفنان يظهر في الجانب الشكلي للحرف بعض الاهتمام وهو ما عرف بـ(الحروفية) ، فـ(شاكر حسن آل سعيد) يمثل الموقف الذي يتخذ صفته الجمالية (التشكيلية)، أي أنه يمارس عملية التعبير التشكيلي من خلال الحرف وهو في حالة تجريد قدسي .

وعن دلالة عنوان اللوحة ، فهي من الواقع الاجتماعي فـ(جدار) هو حقيقة موضوعية موجودة في البيئة الاجتماعية ، فيما كان موضوع اللوحة هو الكتابات والخربشات والآثار الإنسانية الموجودة على الجدران ، هذه الدلالة الاجتماعية التي تؤشر نزعات وانفعالات مختلفة تفيض بها شخصيات الأفراد في المجتمع ، فالفنان يستعير هنا البيئة المحيطية من إرثٍ حضاري متنوع معيداً صياغته بصورة جمالية ، مع المساحات الممنوحة للحرف والأرقام ، فنجد فيها مفردات متعددة من حروف عربية (أ ، ح ، د ، و ، لا) أما الحرف (لا) وهو الحرف التاسع والعشرين من الحروف الهجائية .

وتوظيفه لفن الطفل وتقنيته المستخدمة عن طريق خلط مواد مختلفة مع الزيت لإظهار صبغته السميكة التي توحي لنا بجدار قديم متآكل،مساحة شقوق متآكلة وندب وحزوز مستخدماً تقنية (الصورة الجدار) من أجل إبراز الملمس الذي يشكل هنا العنصر البيئي في إسناد فعاليته تقنياً ،وقد غدا عنده الحرف كيان متعدد الجوانب، من حيث وجود شكلي للحرف الكلمة المدونة(محمد) ووجود خطي له بعد من الأبعاد الشكلية ووجود روحي له كيانه الحضاري .

نموذج (٢)

عنوان اللوحة/ النص: كتابات على جدار(ب).

اسم الفنان: شاكر حسن آل سعيد .

الخامة والمادة: زيت على قماش.

القياس: ١٢٠ × ١٢٠ سم .

تاريخ الإنتاج : ١٩٧٦.

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة.

أحتوى هذا العمل على العديد من الحروف والرموز اللغوية مرسومة فوق سطح تظهر فيه عوامل تعرية من خلال الحزوز والتبقيع اللوني إذ انه يشكل ثلاثة أرباع اللوحة مغطى بلون افتح من الجوانب إما الجزء الأسفل فهو يشغل مساحة ثلث اللوحة بتدريجات اللون الأخضر الزيتوني الداكن وهو لون (إسمنتي) كبقية اللوحات السابقة للفنان وتآلف الجدار كمساحة أو أرضية جمالية بوصفها الأرضية المحيطية لبيئة اللوحة، وتناثر المفردات والحروف عبر ألوان لتأكيد منحى الفضاء والشفافية ودورهما في عمليتي الخفاء والتجلي فضلاً عن إنها تديم حضور الإنسان وفعاليته وأثره في هذه البيئة التي تحمل مضامينها عبر كلمة (الله) والحروف نجدها تشكل لعبة في الخفاء والتجلي بداياتها الخافتة في الرسم ثم ظهورها البارز، إن (شاكر حسن آل سعيد) يشارك في ابتكار طريقة تجسيدية تعالج العمق الفضائي في اللوحة عبر التقنيات الفنية المتاحة ، أي باستخدام ألوان (ألسبري) على ارض تتسم بماديتها وتجسيدها المثير بوصفها (جداراً) ، وتقترب من الأساليب (البدائية) العفوية رغبة منه في العودة إلى المنابع الأولى ، في تصوره / لعبه بالعناصر التشكيلية من لون وخط وشكل ، فوجود محور الأصول التي اشتغل عليها (شاكر حسن آل سعيد) شكلياً ، فسطوحه ألما بعد حداثة حاولت تفعيل السطوح والأشكال من خلال الاشتغال على التقنيات والخامات المختلفة .

إن حضور لفظ الجلالة (الله) على خلفية من جص أملس تعد أحد أبرز خصائص البيئة الإسلامية كون الصورة الرمزية للكون الذي يتآلف نسيجه من الاسم الإلهي تنطوي عليها الصوفية ، وقد جعل من الشكل المربع الأبيض اللون الذي يشمل أكبر مساحة في اللوحة حاويا للاسم الإلهي لأن المربع لدى العرب لا يعرف السكون ، فهو يتحرك باتجاه الدائرة ، فضلاً عن كونه شكلاً قدسياً يتمثل في بالكعبة الشريفة وحاوياً للحروف العربية الأخرى (أ ، ل ، و) أنها الوجود في ثنائياتها المتعددة (الذكر والأنثى،السلبي والايجابي،الحار والبارد، الرطب والجاف) وصولاً إلى الغيب.

هذا التواشج يعطي توضيحاً على محاولة الفنان النفاد للبعد الدلالي من خلال تطبيقه لمنهجية تتسع لرؤية الذاتي لأشكال ومعالجات تحتمل التأويل وبناء معرفية وخيال الآخر عليها ، أي تحمله لوجود مضاف الذي يتكون عن طريق الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص ، لتقديم تصورات كلية، شمولية لدلالات الحروف التي تستدعي ذلك التأويل، كون نصه الفني ليس نظاماً مغلقاً من الإشارات أو رموز الأشكال، بل نظاماً قابلاً للانفتاح نحو فضاءات رحبة .

نموذج (٣)

عنوان اللوحة / النص : تكوين حروفي(التأميم) .

اسم الفنان : جميل حمودي .

الخامة والمادة : زيت على قماش .

القياس : ١٠٠ × ١١٩سم .

تاريخ الإنتاج : ١٩٧٣.

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة .

نلاحظ إن الفنان في هذا العمل قد أعتمد وبشكل ملحوظ على التكوين الهرمي في تجمع مفرداته فضلاً عن استلهام القيم الشكلية المرنة والتي يمكن أن يوفرها الحرف العربي أنه يمتلك طواعية عالية في الشكل والتكوين،فنجد إن الفنان هنا قد أحال هذه الحروف إلى أجساد وأبراج دافعاً بحروفيته إلى مستوى جديد من التعبير الرمزي الذي يمكن للحرف أن يؤديه على مستوى سطح اللوحة فضلاً عن أنَّ اللوحة أصبحت جزءاً من التكوين إذ وجدت فيها فضاءات داخلية وفضاءات خارجية جعلت من هذا التكوين المتعدد المستويات لزوايا الإبصار،فقد أكسبه (جميل حمودي) أي الحرف بعداً مكانياً وزمانياً،وقد عالج العمل بمجموعته ألوان ذات طبيعة هارمونية مع بعض المعالجات ذات الصفات التكاملية في اللون وليحقق من خلال هذا التفاعل بعداً دراماتيكياً يتناسب والقيمة الجمالية التي يبثها هذا التكوين بتقنية بسيطة هي اعتماد ضربات الفرشاة أو السكين القصيرة المتتابعة لإحداث فعل التناغم الموضوعي.

وبحدود دلالات عنوان اللوحة مكرسة لتأميم النفط (١٩٧٢) فالمتلقي يستطيع أن يستدل على ذلك من عبارة (النفط يحرر الشعوب) التي وظفها الفنان ضمن أسلوب تشتبك فيه العناصر مؤلفة وحدة تصويرية عضوية ، وبالمقابل فأن هنالك بعض العناصر المشتقة من هذا الموضوع التي تضيف رموزاً واضحة الدلالة إلى اللوحة، وهذا يعني للباحثة أن الفنان لم يكتف بتصوير الحرف كوحدة زخرفية شكلية محضة، وإنما حاول أشراك تلك الوحدات في تجسيد موضوع ذا أفق سياسي ومضامين اجتماعية مستمدة من واقع المجتمع العراقي .

ويميل الفنان إلى التجريدية الرمزية التي تعتمد الحرف كرمز وإشارة للوصول إلى الإيحاء العام لمضمون العمل الفني وجوهره ويوضح ذلك الكتابات المقروءة في بنية هذا النص ومثلما هو معروف فأن الكلمة المقروءة تشكل رمزاً صوتياً وشكلياً لشيء ما في الطبيعة والكون ، وأعتمد فيه الصيغةَ التركيبيةَ للمفردات البنائية ما أكسب عمله بعداً آخراً مضافاً إلى شكله التكويني ، ويظهر في هذا العمل أيضاً التجاوز الواضح للقيم التصورية في تحديد العمق القرائي في فضاء العمل الإنشائي فقد أشغل وحدات التكوين داخل فضاء محدود حتى عد فضائه جزءاً من التكوين الإنشائي .

نموذج (٤)

اسم اللوحة/النص:تكوين حروفي .

اسم الفنان: جميل حمودي .

الخامة والمادة : زيت على قماش .

القياس: ٨٠ × ٦٠ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩٧٧ .

العائدية: مجموعة الفنان الخاصة .

أسس (جميل حمودي) عمله هذا على مستويين الأول هو التكوين الإنشائي المجرد الذي أعتمد القيمة الشكلية المتحررة للحرف دون الرجوع إلى ما يمثله الحرف من قيمة اشارية أو دلالية أما المستوى الثاني فهو الفضاء المتحقق بصيغة توحي إنها كرافيكية إذ أن هذا التنوع في مستويات التركيب أكسب العمل نوع من أنواع التناغم والشفافية العالية التي تظهر بوضوح من خلال التكوين للكتلة الحروفية غير المعلنة أو المقروءة والتي اتخذت أشكال أقواس ومنحنيات ودوائر ومثلثات وأشكال أخرى ذات حدود حادة .

إن المفهوم الذي يمكن أن نستقرئهُ في هذا العمل هو مفهوم تركيبي لمجموعة من المفردات التي أكسبها صفة زخرفيه معالجة بطريقة أكثر حرية،فالمتلقي سيتعرف في لوحات الفنان على معالم عزيزة عليه وقريبة منه ، تلك هي الحرف العربي والكتابة العربية،والحرية التي تحملها تلك التشكيلات الزخرفية ، ولكنه ليس الحرف الدال على رمز لغوي فقط ، بل قيمة تشكيلية انتفت عنها الحرف اللغوية ليتحول إلى نطاق الشكل الفني وحده ، وعلى الرغم من إننا نشعر قبل أي شيء إن الحرف العربي ما يزال يُقرأ على أساس من معناه اللغوي ، وعلى أساس من غايته وبعده الفكري، فإن الفنان يجعل من هذه الحروف فكراً تجريدياً يضع موازينه من خلال الزخرفة الإسلامية،وهذا يعني أن الفنان يمتلك نقطة ارتكاز تعبيرية تختلف ولو بشيء بسيط عن الذين أدخلوا الحرف العربي في الرسم ،إذاً فهو يتخذ من الحروف العربية صفتها اللفظية والبصرية ، واللوحة موضع التحليل تظهر هذا النزوع في استلهام الحرف العربي والزخرفية وأيضاً بعض المرتسمات الواقعية ، والتي تشترك سوية في استخراج رؤية تجريدية بادية للعيان .

إن هذا العمل عبر عن السمات التجريدية بصيغة تكاد تقترب من شكله المثالي في التحرر من الموضوع والفكرة في البناء التكويني للعمل الفني وذلك من خلال استخدام الصيغ التكوينية للحرف غير المقروء الذي حوَّله إلى وحدة تكوينية تصميمية داخل متحقق نفسي يتناسب وقيمة شكله التجريدي الخالي من الإشارة والدلالة المباشرة في الطرح فضلاً عن ذلك تنوعت أشكال البث الجمالي من متحقق إلى آخر من خلال التلاعب بالقيم اللونية للمفردات المتفاعلة على مستوى السطح التصويري وفضائها الذي تحركت عليه .

مع إضافة نوع من التكنيك الذي أستخدم فيه ضربات السكين على خلفية العمل كنوع من أنواع التناغم التكويني للجمع ما بين أكثر من تكنيك أيماناً منه هذا التنوع في المستوى البنائي للعمل يكسبه صفة الديمومة والاستمرار واستخلاص أعلى طاقات الجمال والتعبير التي يبثها الحرف العربي .

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث : لقد أسفر البحث عن النتائج الآتية :

١ . إن نظام تركيب بنائية الدال في الفنون البدائية ترتبط بقيم دلالية في نسيجية الفكر الاجتماعي ، متأتٍ من العلائقية المترابطة والمتفاعلة جدلياً ، بين الدال والمدلول ، إذ إن هذه الأشكال البدائية الرمزية لا يمكن فصلها عن الفكر ، فهنالك تأليفات زخرفية مندمجة مع تكوينات تحدد البيئة المحيطة للفنان ، إنها تمثل إشكالات الإنسان الفكرية التي أصبحت بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل .

٢ . القراءة الدلالية تحليل وتفسير عميق تستهدف صعوبة وإبهام ، والتشتت الدلالي للعمل الفني الحداثي والنص عندها ينتظر من يملؤه معرفياً ودلالياً ، فأغلب تجريدات الحروف عند هؤلاء الفنانين ارتبطت بالمطلق سواء كان شكل الحرف مقروء ذات معنى أو غير مقروء.

٣. اتخذت رسوم السبعينيين العراقيين في رسمهم للحروف الدلالات الحسية المجردة التي لا تعتمد على معطيات المعرفة الحسية بل على مزيج من صور ذهنية وذاتية على وفق علاقات بنائية ، أي أن الفهم الحداثي للعمل الفني هو الذي يشكل طبيعة العلاقات ويداخلها في نسقها البنائي ، ولذلك فأن عينة البحث اقتربت من مفهوم العفوية واللعب الشكلي ،فركزت على الحركة باستخدامها للحروف الروحانية وتوظيفها بصورة ايجابية .

٤ .معاملة السطوح البصرية في الرسم العراقي المعاصر للحرف العربي بوصفها عوالمَ جديدةً في تكوين مفردات اللوحة للكشف عن المعاني الكامنة وراء الأشكال ، فأشكال الحروف في أعمال الفنان(شاكر حسن آل سعيد) أخذت ملمساً خشناً على السطح التصويري(أشبه بالجدار) .

٥ .تصعيد قيم دلالات ، وقيم فنية من حضارة الماضي / حضارة العراق القديم وتصعيدها في الرسم العراقي المعاصر لخلق فعل الاستمتاع الذي يمارسه نص الرسام السبعيني في رسمه للحرف باستحضاره لتهيكل علاماته ورموزه الايقونية ، فأكثر الفنانين استلهموا سياقات الحرف العربي ودلالاته (تاريخياً وروحياً) .

٦ . القراءة الدلالية ترشد المتلقي في متاهة النص البصري الحداثي التي تشابكت فيه مسالك يصعب الاهتداء إليها ، وتدفع المتلقي إلى تحسس وتلمس أي ملمح يشير إلى الدلالة وينتجها ، أقتفاءً للأثر والعثور على ضبط داخل النص البصري يقوده إلى المعنى والدلالة ،فركزت التجارب على مبدأ الحركة باستخدامها للحروف الروحانية وتوظيفها بصورة ايجابية ، كما جسد مضامين دينية فضلاً عن مضامين اجتماعية (قيم ، عادات ، تقاليد) .

- الاستنتاجات:

١ .سعى الرسم العراقي المعاصر المتمثل بمرحلة السبعينيات إلى استخلاص الجوهري الذاتي العفوي بديلاً للحسية فاعتمدت الأعمال على المضمون أكثر من الشكل لتأكيد الروحية في الفن .

٢ .تنوعت المرتكزات المعرفية الفكرية التي غذت الرؤية التصويرية في الرسم العراقي المعاصر، كالتأثر بالحضارات الشرقية القديمة بشكل عام والحضارة العراقية القديمة والتراثية بشكل خاص أو تبني طروحات الفلسفة الحديثة فكرياً وتقنياً ،فهنالك خصوصية في الأسلوب عند كل من الفنانين الثلاثة متشحة بالموروث الشعبي والتراث العراقي الأصيل .

٣ .الرسم العراقي المعاصر ينطلق دائماً من ذات الفنان التي تمثل ضمير المجتمع وهمومه وهواجسه وقلقه ، على الرغم من إنه لا يريد لنصوصه أن تكون مباشرة في خطاباتها ، بل يريدها أن تمثله أولاً كإنسان ومن ثم فان

هذا الجوهر أو الكلي ينعكس على طبيعة الآخر وهمومه الوجودية ،من حيث الاختلاف في عملية استثمار عناصر التكوين البصرية من عينة لأخرى تبعاً للاتجاه أو الأسلوب المتبع من الفنان .

٤. استند الرسم العراقي المعاصر في أوسع مجالاته إلى نزعة الحداثة المرتكزة بحل مبدأ أفكار الذات وتخطيها من أجل خلق علاقة غير متوازية بين الماضي والحاضر استناداً إلى مبدأ الجدل.

٥ . استلهام الرسم العراقي المعاصر لمظاهر الفكر الإسلامي وفن الحداثة مما ترك فضاءاً رحباً للعلامات والإشارات والرموز والأشكال الروحانية للبحث عن مثالية ذاتية مطلقة ذات نزعة تجريدية وتعبيرية .

- التوصيـــات:

١. تضمين مادة النقد والتحليل المفاهيم الفكرية التي توصل إليها البحث لتجنب الخوض في مفهوم الدلالة بإشارات سطحية وعشوائية ، بما يوفر فرصة علمية لدراسة آلية اشتغال الدلالة وتطبيقاتها.

٢. ضرورة تكثيف الإصدارات والمطبوعات في الدراسات الجمالية بخصوص دلالات الحرف العربي في العراق لأغناء المكتبة العراقية بها .

٤. اعتماد التراث العراقي القديم في الأعمال الفنية الحديثة فضلاً عن الموروث الشعبي الأصيل .

- المقترحـــات: تقترح الباحثة إجراء دراسات تتناول الآتي :-

- دلالات الحرف العربي في النحت العراقي المعاصر .
- دلالات الحرف العربي في رسوم الواسطي .

- المصادر والمراجع :

١.**القرآن الكريم** .

٢.ابن منظور : لسان العرب ، إعداد : يوسف الخياط ، دار صادر ، بيروت ، ج٩ ، (د.ت) .

٣.الأزهري، أبن منصور بن أحمد : تهذيب اللغة ، ج٢ ، القاهرة ، ب ت .

٤.الأعظمي، وليد: تراجم خطاطي بغداد المعاصرين ، ج١ ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٧٧ .

٥.البستاني، فؤاد: المنجد ، دار الشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٨٦ .

٦.بهنسي،عفيف: جمالية الفن العربي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٩.

٧.جاكسون،ليونارد: بؤس البنيوية ؛ الأدب والنظرية البنيوية،ت:ثائر ديب، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١، ٢٠٠١.

٨.الجبوري،تركي عطية: الكتابات والخطوط القديمة ، مطبعة بغداد – شارع المتنبي ، ١٩٨٤ .

٩.الجرجاني،أبو الحسن محمد بن علي:التعريفات،وزارة الثقافة والإعلام،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،١٩٨٦.

١٠.جلال،زياد: مدخل إلى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة،عمان ، ١٩٩٢.

١١.الحجاجي،١١.احمد شمس الدين:الأسطورة في المسرح المعاصر،دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة،١٩٧٥.

١٢.داسكال،مارسيلو :الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة،ت:حميد الحمداني وآخرون،دار أفريقيا الشرق،الدار البيضاء – المغرب، ١٩٨٧ .

١٣.الرازي ، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح ،دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٩٨١ .

١٤.رافيندران، س:البنيوية والتفكيك،ت: خالدة حامد،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢.

١٥.الراوي،نوري:تأملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .

١٦.روشن ، مارغريت:علوم البابليين، وزارة الثقافة والأعلام، دار الطليعة، بغداد ، ١٩٨٠ .

١٧.ستروك،جون:البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت: محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٦) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ١٩٩٦.

١٨.سوسير، فرديناند دي : علم اللغة العام،ت:يوئيل يوسف عزيز،م:مالك ألمطلبي،دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥ .
١٩.سليمان،عامر:الكتابة المسمارية والحرف العربي،الموصل،كلية الآداب مطابع جامعة الموصل ، ب ت .
٢٠.الشال ، محمد النبوي : مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، السعودية ، ط٢ ، ١٩٨٤ .
٢١.شتراوس، كلودليفي:الأسطورة والمعنى،ت:شاكر عبد الحميد،م:عزيز حمزة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
٢٢.شولز،روبرت:السيمياء والتأويل، ت:سعيد الغانمي ، ط١ ، ١٩٩٤ .
٢٣.صاحب،زهير،ونجم عبد حيدر،وبلاسم محمد:دراسات في بنية الفن،دار ايكال للطباعة،بغداد،ط١ ، ٢٠٠٣ .
٢٤.عبد السلام،أيمن: موسوعة الخط العربي،دار اسامة للنشر والتوزيع، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٠.
٢٥.علوش،سعيد:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني –الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ .
٢٦.عمر ،احمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٢ .
٢٧.عيد،كمال:معجم المصطلحات الفنية ، الدليل الأبجدي ، ب ت .
٢٨.جيرو، بيار: علم الدلالة ، ت : أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٦ .
٢٩.فاخوري،عادل : علم الدلالة عند العرب ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥.
٣٠.قاسم،سيزا، واحمد الإدريسي: مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦.
٣١.قاسم، سيزا،ونصر حامد ابو زيد:أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا،دار الياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
٣٢.كامل،عادل:التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
٣٣. كامل، ماهر : الجمال والفن ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ، ١٩٥٧.
٣٤.لوسيان،غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الادبي،ت:محمد سبيلا، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤ .
٣٥.مبارك،حنون:مدخل لسانيات سوسير،سلسلة توصيل المعرفة،دار توبقال،الدار البيضاء– المغرب، ط١، ١٩٩١ .
٣٦.مجموعة من المؤلفين:قرن من الفلسفة (١٩٠٠–٢٠٠٠)،ت:موريس جلال،دار قدمس للنشر والتوزيع،سوريا، ط١، ٢٠٠٢ .
٣٧.مدكور،ابراهيم:المعجم الفلسفي،الهيئة العامة للشؤون ، المطابع الاميرية ، القاهرة ،١٩٧٩.
٣٨.هوكز،ترنس:البنيوية وعلم الإشارة، ت: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٣٩.ويلنسكي،راي،أرج:دراسة الفن،ت: يوسف عبد القادر، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٢.

– الدوريات والمجلات:

٤٠.أبو زيد،احمد:لعبة اللغة،مجلة عالم الفكر،م١٦،ع٤،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،١٩٨٦.
٤١.آل سعيد،شاكر حسن:الفن يستلهم الحرف،جريدة الفنان اليوم،ع٧،وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ .
٤٢.الحيدري،بلند:تأثير الحرف في الفن العربي المعاصر،مجلة الفن العربي،ع٤، مجلة دورية ، العراق ، ب ت .
٤٣.ذنون،يوسف:خط الثلث القديم والضمائر العربية والإسلامية ، مجلة آفاق عربية ، ع١ ،٢٠٠١.
٤٤.الزبيدي،جواد:حروفية جميل حمودي ، نشرة الواسطي ، ع٢ ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ١٩٩٦ .

٤٥.قدور،احمد محمد:دراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى،مجلة عالم الفكر،م١٦، ع٤،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ١٩٨٦ .

٤٦.كلير،جوناثان:البحث عن الإرشادات،ت:محمود درويش ، مجلة الرواد ، ع١ ، بغداد، ١٩٩٨ .

٤٧.لودال،جيرار:بيرس وسوسير،ت:عبد الرحمن بوعلي،مجلة العرب والفكر العالمي، ع٣،مركز الإنماء القومي، لبنان،١٩٨٨ .

٤٨.نفادي،السيد:السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم،مجلة علم الفكر،م٣١،ع١،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،٢٠٠٢ .

- الرسائل والأطاريح :

٤٩. الجبوري،سهيلة ياسين:أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي،رسالة ماجستير،جامعة بغداد، ١٩٧٧.

٥٠. الحسيني،أياد عبد الله:التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد، ١٩٩٦ .

٥١.داوود،عبد الرضا بهية:بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية،أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة–جامعة بغداد ، ١٩٧٩.

٥٢.الدوري،عياض عبد الرحمن:دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي،أطروحة دكتوراه غير منشورة،كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد،١٩٩٦ .