" ملخص البحث "

تناول البحث الحالي (العلاماتية في الأبواب المنحوتة للفنان محمد غني حكمت) وذلك في دراسة طبيعة العلامة وفاعليتها في الفكر الفلسفي ، ودور العلامة في توجيه آليات الاشتغال في النحت العراقي المعاصر بصورة عامة ، وفي أعمال محمد غني حكمت بصورة خاصة .

وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فتحددت المشكلة بالسؤال الآتي : هل تزخر منحوتات محمد غني حكمت بعلاماتية يمكن أن تكشف عن خصوصية تلك الأعمال ؟

كما تضمن الفصل الأول هدف البحث وهو كشف آليات اشتغال العلامة بنائيا ومفاهيميا في الأبواب المنحوتة للفنان محمد غني .

أما حدود البحث فامتدت من فترة الستينيات وحتى نهاية الثمانينات لدراسة الأبواب الموجودة في داخل القطر وخارجه .

أما الفصل الثاني فأشتمل على الإطار النظري وضم أربعة مباحث ، تناول الأول منها مدخل إلى العلامة وتعقبها تاريخيا وفلسفيا ، والمبحث الثاني تناول العلامة ببين السيميولوجيا والسيميوطيقا والتركيز على تطبيقات العلامة وفق تنظيرات بيرس وسوسير ، أما المبحث الثالث فتطرقت فيها الباحثة إلى آلية اشتغال العلامة في فن النحت ودورها في بلورة الرؤية الفنية الحديثة وفق تلك المناهج .

وتناول المبحث الرابع المراحل الأسلوبية في أعمال النحات محمد غني والجماعات التي أثرت في تكويناته الفنية وصياغته للعلامة .

اختص الفصل الثالث بإجراءات البحث وما فيها من مجتمع البحث للأعمال الموجودة داخل القطر وخارجه . والذي بلغ عددها (١٥) باب ، وتم انتخاب ٣ أبواب بصورة قصدية وفقا لمبررات وجود العلامة فيها ، وقامت الباحثة باعتماد مؤشرات الإطار النظري كمحكات لتحليل عينات البحث ، وتضمن الفصل الرابع النتائج من أهمها :

١- حول الأشكال الحسية إلى أشكال مجردة من خلال تفصيل المخيلة والصور الذهنية ذات السمة الاطلاقية فكانت العلامة المدخل المنهجي لتلك الصور .

٢- حوّل الأشكال الحسية إلى أشكال مجردة ، من خلال تفصيل المخيلة والصور الذهنية ذات السمة الاطلاقية ، فكانت العلامة المدخل المنهجي لتلك الصور .

الفصل الأول

" مشكلة البحث "

اعتمد الإنسان العلامة ليدلل من خلالها على مجمل الأشياء من حوله ، والى نفسه والكون وما فيه وما ورائه من عوالم الخيال كعلامات واضعا لها توصيفات مختلفة ، لذلك فالعلامة كانت ملازمة للسياق التاريخي للذهن البشري على مر العصور ، ومنها اكتسبت دلالاتها الرمزية و الطبيعية والايقونية ، منذ أن رسم الإنسان القديم على جداران الكهوف ، وضمنها علامات مكنته من التعامل مع الطبيعة من حوله ومن ثم ترميزها بأشكال مختلفة في العصور اللاحقة .

كما أن علم العلامة عند تطبيقه في بعض المجالات ، فهو لا يتوقف في حدود تفكيك بنية ذلك المجال وكشف مدلولاته ، بل هو يغير علاقته بالوعي ، وبذلك فان كل محتوى للوعي في جوهره ، ذو طبيعة علائقية فهو جزء من كل لان طبيعة الوعي نفسها لا يمكنها أن تدرك أي محتوى دون أن يتم تشفير ذلك المحتوى بعلامات معينة ، الأمر الذي أدى إلى تراكب علاماتي ما بين الإنسان والطبيعة وهو أمر يفسر لنا أيضا طبيعة التحول العلاماتي من الشكل الايقوني إلى الشكل الرمزي وفق ذلك المنطق الرياضي المجرد الذي أدى في نهاية الأمر إلى تطور في العلامة من عصر إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى .

وبعد أن منح علم الدلالة استقلاله وتنوعت الطروحات الفكرية في هذا المجال ، كان لزاما أن يتوجه الانتباه إلى الفنون من حيث هي حقول سيميائية ، يعتبر هذا العلم من انجح الوسائل في دراستها ، نظرا لطبيعتها القائمة على تعدد الشفرات ، وهذا ما أشار إليه موركافسكي ... بان على الفنون أن تدرس في إطار السيميولوجيا كون الفن بحد ذاته أشارة ، فبجانب أي أشارة جمالية في الفنون والآداب هنالك اشارة ايصالية توصل وتنتج المعنى ، ...، لذلك اعتمد هذا المنهج كمنهج تحليلي في دراسة مختلف أنواع الخطاب وأشكاله ، وذلك لاعتبار الخطاب مجموعة من العلامات المكونة من رابطة (الدال والمدلول) ...
(٣،ص٢٣)

إضافة إلى ذلك فان السياق الخارجي أو السياق (اللا متماثل) قد يتجاوز سلطته بحيث يسلب النص جوهره الفني ، وهذا ما تمتاز به المناهج التاريخية و الاجتماعية و النفسية التي كانت تنطلق من دراسة الأعمال الفنية وفقا للسياق اللا متماثل ، وتعول على حياة الفنان و الصراعات الاجتماعية و الاقتصادية وغيرها ، أثناء إنجاز العمل الفني ، أي دراسة أشياء لا تقدم نفسها كعناصر (نصية) وإنما كعناصر (فوق نصية) أو فوق لغة الفن لذلك جاءت العلاماتية كرد فعل على تلك المناهج ، لأنها لا تدرس ما يقوله العمل الفني ، بل كيفية تشكيله واشتغاله ، لأنه لا ينبغي البرهنة على ما هو مبرهن عليه سابقا .

اعتمادا على ما سبق يمكن الركون إلى العلامة كمنهج لتحليل مختلف الأعمال الفنية ومنها الأعمال النحتية ، وهذا يتطلب – منهجيا – تحديد الإطار الذي يحكم الحركة على أطراف عملية الإنتاج الفني وعلى أهم عناصر المنحوتة التي تتضمن علاماتها رسالة جمالية معينة تستمد مرجعياتها من الواقع ومن المثال ، وتعطي للعالم شكلا آخر وهذا ما يقوم به الفنان الذي ينقل العالم إلى مستويات متعددة الدلالات ذات أنساق متناظرة تضفي على الخطاب البصري عمقا جديدا من خلال ما تحتكمه الخواص التركيبية للعمل الفني وعناصره الإنشائية من

تعالقات ما بين العناصر والكتل وفضاءاتها ذات المستوى المعرفي المتجلي في العلامات و المستوى النسقي الدلالي الظاهر في الخطوط و الأشكال في حدود المعنى و المضمون .

إن فن النحت في العراق كان غنيا بعلاماته ورموزه وفلسفته ومرجعياته وقد حاول الكثير من الفنانين العراقيين سبر أغوار هذه الدالة الرياضية في التعامل مع العلاماتية ومنهم الفنان محمد غني حكمت الذي تميز باستخدام العلاماتية في النحت ، وفي ضوء ذلك تحددت مشكلة البحث الحالي بالسؤال الآتي : هل تزخر منحوتات محمد غني حكمت بعلاماتية يمكن أن تكشف عن خصوصية تلك الأعمال .

" أهمية البحث والحاجة إليه "

تتجلى أهمية البحث الحالي بما يأتي :-

١- يعد البحث الحالي إضافة معرفية في مسيرة الدراسات ذات الطبيعة السيميائية في فن النحت في العراق .

٢- إمكانية البحث الحالي في فتح الباب أمام دراسات أخرى في مجال السيمياء ، من خلال توظيف العلامة في فنون أخرى كالخزف و التصميم وغيرها .

٣- يعد هذا البحث دراسة علمية ذات منهج أكاديمي غرضها الوقوف على رموز العلامة في تكوينات محمد غني حكمت النحتية معتمدا في ذلك على سيميائية التكوين بوصفه علامة بارزة أسس فيها رؤاه الفلسفية للعلاماتية .

٤- يفيد الدارسين و المختصين كونه دراسة في البنى المجاورة ما بين الأدب و الفن ، واستخدام الفنان للخطابات البصرية المعينة باستخدام العلاقة في فن النحت .

" هدف البحث "

يهدف البحث الحالي إلى كشف آليات اشتغال العلامة بنائيا ومفاهيميا في الأبواب المنحوتة للفنان محمد غني حكمت .

" حدود البحث "

الحدود الزمانية : بداية من عقد الستينات وحتى نهاية عقد الثمانيات .

الحدود المكانية : الأبواب المنحوتة داخل القطر وخارجه .

الحدود المادية : الأبواب المصنوعة من مادة الخشب والجبس والتي تميزت بوجود العلامات قيد الدراسة .

" تحديد المصطلحات "

العلاماتية : العلامة لغة : (علمَ) الثوب والراية ، وعَلِمَ الشيء بالكسر ، يَعلمهُ علماً أي عَرفـَهُ، ورجل (علامة) أي (عالِم) جرا والهاء للمبالغة ، و(أستعملهُ) الخبر (فأعلمه) إياه ، و(أعلم) الفارس جُعل لنفسه (علامة) الشجعان . (٧ ، ص ٤٥١ – ٤٥٢)

والعلاماتية " هي لفظة متداولة حالياً للإشارة إلى نظرية العلامات والى نظم العلامات بشكل عام . (٢ ، ص٤) .

والعلامة (اصطلاحا) يعرّفها (بيرس) : هو شيء ما ، من شانه أن يقوم مقام شيء آخر بطريقة محددة بالنسبة لشخص معين .

(٨، ص١٠٨)

العلامة (إجرائيا) :تعرف الباحثة العلامة تعريفا إجرائيا بما يتناسب وطبيعة البحث بأنها :

تمظهر الأشكال داخل بنية العمل النحتي بما يحكمه من تعالقات بين عناصره بالقدر الذي يكشف عن مضمون متفق أو غير متفق عليه لصالح المضمون .

الفصل الثاني

المبحث الأول : " مدخل إلى العلامة "

يعيش الإنسان في عالم علامات متكامل ، من شانها أن تفسر وجود الإنسان نفسه في هذا الكون ، من خلال تعامله مع ما يحيط به من موجودات ، ذلك الشعور المتنامي أدى بالإنسان إلى تغير منظوره للحياة تغييرا جذريا ، مما جعله يقر بان الحقيقة في هذا العالم لا تنحصر في الأشياء نفسها ، بل تعول على الحقائق التي نلحظها في الأشياء و البنى التي تربط الأشياء نتيجة تغير المنظور من (الشيء) إلى العلامة ،يتبعه منهجيا البحث في منظوري (العلامة) كمثل وبديل للشيء ، و(العلامة) كمثل وبديل للعلامة ذاتها ، أي تحول العلامة إلى علامة فنية ، مما يجعل العلامات تعمل وفقا لنظام اجتماعي ووعي داخلي للفرد لكي تصبح الأشياء داخل المجتمع قابلة للمعرفة والإدراك من قبل الفرد سواء كانت علما نظريا أو أخلاقيا أم قيما جمالية تؤكد حضور الأشياء أمام المتلقي للعلامة والتي تشكل معطى حسي داخلي .

ومن خلال علم الدلالة الذي يقوم بدراسة المعنى وموضوعه وأي شيء يقوم بدور العلامة و الرمز (١٠ ، ص١١) يمكننا دراسة الشفرات أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث و الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى ،وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية برغم كونها عرضة للتغيرات بتغير الأنظمة المختلفة ، حيث يشترك بها منتج ومتلقي ، وهذا يعني أن هناك فهم مشترك بين الطرفين . (١٤ ، ص١٣)

وللدلالة جذور تاريخية موغلة في القدم ، يقترن تاريخها بتاريخ ظهور الفكر الإنساني ، إذ نشأت ملازمة لتطور وعيه وتقدمه ، وقد تحدث الفلاسفة اليونان في مناقشاتهم عن موضوعات من صميم علم الدلالة ، إذ تحدث أرسطو عن الفرق بين الصوت و المعنى وأشار إلى تماثلية المعنى مع التطور الذهني في العقل المفكر . (١٠ ، ص ١٧) ويقول أرسطو **" إن الألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت ، وبما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين ، كذلك الألفاظ ليست واحدة هي الأخرى .. لكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع ، كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات أيضا متطابقة " .** (١٥ ، ص٣٧) .

وترى الباحثة إن نظرية أرسطو تلك يمكن تطبيقها في مجال الفن ، فعندما يعبر الفنان عما بداخله من أفكار ومشاعر بعد تحويلها من أشكالها الايقونية إلى أشكال رمزية من خلال الكتل والحجوم و الأشكال و الحزوز ، فان ذلك الترميز وان كان يخص حالته النفسية إلا انه متمثل أيضا عند غيره من البشر ، لكن الاختلاف يكمن في طريقة إدراك تلك الرموز من قبل الآخرين ودرجة وعيهم في تحميل تلك الشفرات معانيها الأصلية بما ينسجم وذات الفنان ، وفي ذلك تتقارب مع ما أشار إليه أرسطو في كون رموز الألفاظ التي ينتجها الصوت ليست متطابقة عند البشر أجمعين فهنا تكون العلامات أو الرموز الفنية ليست متطابقة هي الأخرى وبذلك فان " المثال ليس (هو الشيء ذاته) والشيء اللغوي لا يمكن أن يقوم عند حدود الجملة ولا ينحصر فيها ، فليست الفونيمات والكلمات و العلاقات الصرفية هي التي تخضع وحدها لنظام حرية مضبوطة ، مادمنا لا نستطيع التركيب بينهما كيفما اتفق ، لان الخطاب في مجموعه هو الذي يخضع لشبكة من القواعد و الاكراهات و الضغوط على المستوى البلاغي و المستوى النحوي ، حينئذ لا يبدو التمييز بين اللسان و الخطاب إلا عملية انتقالية " (١،

ص٢١) وكذلك تتماشى هذه النظرية مع المستوى الفني من حيث مادة العمل وكيفية تشكيله واشتغاله ، وذلك لان علم السيميولوجيا " ازدهر بشكل واضح ، عند تطبيقه في تحليل الحكايات ودراسة الصور ، وبذلك فانه قدم خدمات للتاريخ والاثنولوجيا ونقد النصوص والتفسير " (١، ص٢٥) بعبارة أخرى فان السيميولوجيا والذي يمكن أن تحدده رسميا بأنه علم الدلائل والتي استخدمت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات ، ليست منظورا يسمح بادراك الواقع إدراكا مباشرا ، وهي لا تحل محل أي دراسة من الدراسات ولكنها تقدم يد العون لجميع الأبحاث .

إن عملية التمييز بين الدال و المدلول ، قد تجسدت أيضا عند الرواقيون الذين وضعوا نظرية سيميولوجية شاملة ، وباعتقادهم أن الدال يدرك بالحواس و المدلول يفهم بالذهن أو يترجم فيه ، واستمر الاهتمام بأنساق الدلائل من قبل الفلاسفة ومن بينهم (لوك) الذي استعمل مصطلح سيميوطيقا ليعني به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة و الأخلاق وتوصيل معرفتها ، والذي يهدف إلى الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الآخرين ، وأيضا هناك (لابنتيز) الذي يعتبر سيميولوجية في ترابط وعلاقة وثيقة مع كل أجزاء النسق ، بما فيها المقتضيات الفلسفية و الوجودية لنظرية الدلائل ، وبالتالي أصبحت سيميولوجيا (لايبنتز) عبارة عن (التقاء مصطلحي) بين التعبير و التمثيل و التواصل وهذه التعددية سمة جوهرية لفلسفته . (٥ ، ص ٣-٤)

وقد كان لعلماء المسلمين يدا في وضع النظريات التطبيقية في العلاماتية على يد الفارابي وابن سينا ، من خلال تأثير الفلسفة الإسلامية خلال العصر الوسيط في الفكر العلاماتي ، فكان لابن سينا نظرية الدلالة وكان للفارابي نظرية الصور الذهنية وهو بما يتناسب مع المفهوم السيميائي للعلامة في العصر الحديث . (١٢ ، ص٥) من ذلك يتضح لنا إن المناطقة و الأصوليين العرب قد أولوا عناية كبيرة بكافة الأنساق الدالة وكشفا عن قوانين الفكر من خلالها ، الأمر الذي أدى إلى خروج أبحاثهم عن حدود تعيين العلاقة بين الألفاظ والمعاني إلى تعيين العلاقة بين الدال والمدلول عموما سواء كان لفظا أو غير لفظ .

وفي التراث العربي يقابل مفهوم الدلالة لمفهوم العلاقة ، وقد اتفق الفلاسفة العرب على تصنيف الدلالة إلى ثلاث أصناف هي :

١- **الدلالة العقلية:** وهي ترتبط بنوعية العلاقة الدالة،مثل الدخان هو علامة على النار.
٢- **الدلالة الطبيعية:** وتكون العلاقة بين الدال و المدلول تصويرية مثل الصراخ يدل على الألم .
٣- **الدلالة الوضعية :** وفيها اتفاق بين الدال والمدلول مثالها الخطوط والألفاظ والحركات .

نخلص مما تقدم إن العلاقة متعددة الأشكال والأنواع وهذا التنوع هو حصيلة فكرية ،يلخص إلى مضامين اضطلعت بها الفلسفة و الفنون منذ القدم و حتى الآن أصبحت منظومة فكرية وشكلية لا يمكن استبعادها في كل طرح مهما كان نوعه .

المبحث الثاني : العلامة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا

نشأت السيميولوجيا والسيميوطيقا في أحضان اللسانيات ونظرية المعرفة ، وقد عمدت هذان المجالان إلى ربط هذا العلم بنظرية الأنساق ، وقد اقترن ظهور العلامة بمعنى التأسيس المنهجي لمقولات هذا العلم ومفهوماته بمنبعين هما : شارل.س.بيرس (١٨٣٩ – ١٩١٤) الذي هو اصل التيار السيميوطيقي • وفرياند دي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣) الذي اقترح تسميته بالسيميولوجيا .

وقد سبقت سيميوطيقا بيرس على سيميولوجيا سوسير بعد أن وضع بيرس أولى صياغات نظريته عن العلامات عامي ١٨٦٧-١٨٦٨ ، ثم أعاد النظر في تلك الصياغة بناء على قاعدة منطقية عام ١٨٩٤ ، (٢٠، ص١١٤) وينتمي بيرس إلى الفسلفة البراجماتية (الذرائعية) لذا اخذ العلامة من الزاوية التي تهم اختصاصة وبنظره (إن المنطق بمعناه العام ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا) ، (١٣، ص١٣)

ومن هنا فالسيميوطيقا عند بيرس هي العلم العام للعلامات في علاقاتها مع الصدق فيميز من خلالها بين الدلائل الحقيقية و الدلائل المزيفة التي ينبغي إقصاءها ، أي صياغة قواعد تجنب الوقوع بالخطأ ، ووسع مفهوم الدليل ليستوعب مختلف الظواهر ككيفات وموجودات وضروريات وأولى اهتماما كبيرا للعملية الترميزية وعناصرها الثلاثة (الممثل – الموضوع – المؤول) متعاونة فيما بينها ، وبذلك كانت سيميوطيقاه علما نقديا لمختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها اجتماعية أو ثقافية أو فكرية وغيرها .

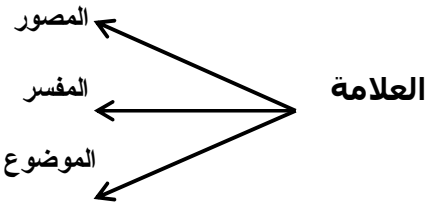
" إن كل شيء وفق بيرس يدرك بصفته علامة و يشتغل كعلامة ويدل باعتباره علامة ، فالتجربة الإنسانية كلها ، ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة و المتراكبة ، إنها تدرك كتداخل لمستويات ثلاثة : أول وثاني وثالث ، وتلك العناصر مترابطة فيما بينها ، فلا وجود للعنصر خارج الوحدة التي تجمع هذه العناصر ، وهي وصف للظاهر ، والظاهر هو المجموع الجماعي لكل ما هو حاضر في الذهن بأية صفة وبأية طريقة من دون الاهتمام بتطابقه أو عدم تطابقه مع شيء واقعي " (١٧، ص٥) .

ومن هنا فان سيميوطيقا بيرس تهدف إلى الكشف عما ينبغي أن يكون ولا تقتصر عما هو كائن في العالم .

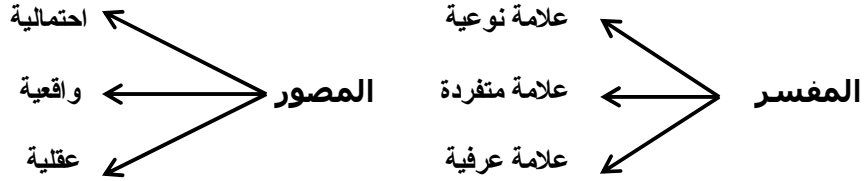
كما رأى بيرس بان العلامة كيان ثلاثي يتكون من (المصورة) وهي تقابل (الدال) و (المفسرة) تقابل (المدلول) و(الموضوع) ، وقد ميز بين نوعين من الموضوعات ، الأول : الموضوع الديناميكي وهو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة وتحاول أن تمثله ، والثاني هو الموضوع المباشر ويشكل جزءا من أجزاء العلامة وعنصرا من مكوناتها .

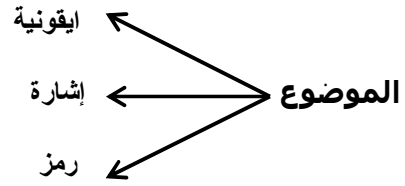
ويؤكد بيرس إن العلامة إذا كانت متباينة مع موضوعها ، فلا بد أن يكون هناك في الفكر سياق يوضح كيف يتم ذلك وبذا تكون العلامة مع التفسير علامة أخرى والتي غالبا ما تحتاج إلى تفسير إضافي ، وبإضافة التفسير الأخير سيكون بدوره علامة أكثر اتساعا مما سبق ، وباستمرار هذا النسق حتى تصل إلى علامة تصور نفسها وتحتوي على تفسير ذاتها ، والعلامة تصور الموضوع وتخبر عنه ، وبمعنى ان العلامة تفترض معرفة قبلية بالموضوع ، وفيما يلي تقسيمات بيرس لبنيات العلامة الثلاث كالأتي :

• اصل اللفظة Semiotike اليوناني الذي وضعه جالينوس ليعني به (علم الاعراض في الطب) (٥، ص٤)



وقد خضع كل عنصر من هذه العناصر بدوره إلى تقسيم ثلاثي كالآتي :





(١٨،ص١١)

أما فيما يتعلق بسيميولوجيا • سوسير فهو يعتبر العلامة العلم الذي يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية ، أي انه ركز على الوظيفة الاجتماعية للإشارة بخلاف بيرس الذي ركز على الوظيفة المنطقية للإشارة ، "وقد تناول سوسير هذا العلم من وجهة نظر لغوية لا فلسفية كما فعل بيرس حتى انه يعرف اللغة على هذا الأساس ، لذلك اعتمدت السيميولوجيا هنا في تأسيسها لنفسها على البناء الابستيمولوجي للسانيات ذلك أن أدواتها المعرفية ومفاهيمها ووحدتها لا تعدو أن تكون غير ما أمدتها به اللسانيات السوسيرية " (٥ ، ص٥) ويتخذ هذا النظام صفته الاجتماعية باعتباره نظام من الإشارات التي تعبر عن الأفكار سواء ما اتفق منها أم اختلف من حيث كونه مفهوم لغوي يشمل كل الظواهر ، لذلك فالعلامة اللغوية تتكون لدى الإنسان منذ نشوء وعيه وهو يتعلمها قبل أن يتعلم أي نوع آخر من العلامات .

وترى الباحثة إن سوسير يختلف عن بيرس بشان اكتساب العلامة لمعناه من خلال علاقتها بالعلامات الأخرى وليس من خلال علاقتها بالواقع الخارجي ،أي إن سوسير أقصى الواقع الخارجي في تحديد معنى العلامة وجعلها تتكون في أحضان الاعتباطية التي يتم فيها الاتحاد بين الدال و المدلول ، والتي تشكل بالتالي جميع أشكال التواصل الاجتماعي واللغة ، لذلك جاء التوجه عنده في سلسلة من الثنائيات أو المتقابلات ، أي إن العلامة بالنسبة له ثنائية المبنى ومنها .

• وهي لفظة مشتقة من Semeion اليونانية التي تعني الدليل ، وهي تعني عند العرب القدماء العلم الذي يعني باحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحس أي غير الحقيقي ، واصل هذه اللفظة عبري : سيم يه ومعناه اسم الله ، (٥ ، ص٤)

١- لغة – كلام .

٢- علامة – مرجع .

٣- دال – مدلول .

٤- تزامن – تعاقب .

٥- حضور – غياب .

وهو يشير إلى الدال بكونه الصورة الصوتية الحسية ، التي تحدثها في دماغ الإنسان (المستمع) سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه ، وتستدعي إلى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية أو فكرة أو مفهوم هو المدلول ، والدال و المدلول ذوا طبيعة نفسية يتحدان مع دماغ الإنسان بآصرة التداعي (الإيحاء) (٦ ، ص٣٤)

والى جانب العلامة اللسانية السمعية أشار سوسير إلى العلامة البصرية ، ورأى أن الثانية تختلف عن الأولى في إنها توفر إمكانية قيام مجموعات على أبعاد عدة في آن واحد في حين إن الأولى لها بُعد واحد فقط وهو البعد الزمني (٦، ص٨٩) وإذا ما اشرنا إلى فن النحت في صورته البصرية وأشكاله و كتله التي تكونت نتيجة الخزين الصوري في ذهن الفنان ، فيمكننا عندها تطبيق التحليل العلاماتي وإعطاء الكثير من المصطلحات الاتفاقية .

وعلى الرغم من الاختلاف بين المنهجين وخصوصا توجه السيميوطيقا إلى دراسة الفروع من أنظمة العلامات المختلفة كنظام اللغة و الصور والألوان وغيرها أي إنها تمثل المنحى التطبيقي في تناول العلامات ، بينما السيميولوجيا فهي هيكل نظري لعلم العلامات بصورة عامة من دون تخصيص لأي نظام ، لكن هناك أوجه تقارب بين المنهجين ومنها :-

١- لا وجود للفكرة من دون وجود للعلامات ، فبدونها نكون عاجزين عن التمييز بين فكرتين بشكل واضح ودائم .

٢- إن العلامة ليس لها خصوصيات إلا إنها لا تتطابق مع علامة أخرى . (٢٠،ص١١٤)

وقد تعرضت سيميولوجيا سوسير إلى كثير من الانتقادات ، منها ما جاء في مقالة (طبيعة العلامة اللسانسة) للناقد (بنفنيست) المنشورة عام ١٩٣٩ ، في كون العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية ، حيث إن الدال والمدلول يرتبطان ببعضهما في كل الظروف لدرجة أن المفهوم (المدلول) هو بمثابة الروح للصورة السمعية (الدال) ، (١٨ ، ص١٢) بعده يأتي رولان بارت ليقوم اعتراضه على أطروحة سوسير القائلة إن علم اللغة ليس إلا جزءا من علم العلامات العام داعيا إلى قلب هذه النظرية بشكل عام .

المبحث الثالث : – العلامة في فن النحت .

من المعلوم إن عملية المعرفة تستلزم قيام جانبين هما الذات المدركة و الموضوع القابل للإدراك ، ويجب أن نركز في مجال دراستنا للعلامة في فن النحت على جانب إدراك الأعمال النحتية باستخدام العلامة . أي جانب الموضوع الذي تنص عليه عملية المعرفة ذاتها ، أي ما تكشفه تلك العلامات عن جوهر العمل الفني وما يريد الإفصاح عنه ، والذي يريد جانب الذات المدركة (المتلقي) البحث فيه لكونه متغيرا يعتمد على طريقة إدراك العلامة و الحالة النفسية و الخبرة ... الخ .

أي إننا يجب أن نفرق في إدراك العلامة بين ما هو ذاتي خاص بالإنسان وما هو موضوعي خاص بالأشياء الخارجية وخصائصها مع العلم بان صفات الأشياء الموضوعية (ومنها الأعمال الفنية النحتية) تكون أكثر ثباتا ولا يمكن الاختلاف حولها أو الجدل بشأنها ، بعكس الجانب المتغير الذي يخص الذات الإنسانية .

وبسبب ثبات الجانب الموضوعي يمكن للعلامة أن تفسره من خلال استثارة المعطيات الحسية للمتلقي ، كونها تعد المحور المهم في المعطيات الحسية للفرد تجاه العالم ، ولكن ذلك ليس معناه أن العمل النحتي سوف يتحول إلى كينونة ناقلة لمجموعة من المعلومات و الكلمات المقروءة وغير المقروءة التي تسحبنا إلى وضعها ضمن الوسائل الإعلامية (الإعلان) في نطاق علم (السبرنطيقا) • ، بل أن العمل النحتي كينونة تمتلك مرونة دلالية بمثابة نقطة انطلاق العلامة للانفتاح على أكثر من مدلول بحيث تتجاوز بعدها التسجيلي الذي تنتهي فيه بانتهاء فهم العلامة ويكون لا فرق بينها وبين المقال التاريخي ، إنما هي ترتفع إلى المستوى العالمي شانه شان باقي الفنون من موسيقى ورسم وعمارة وغيرها بالإضافة إلى فنون الأدب .

كما إن نظام العلامة في فن النحت يتجاوز حدود النمذجة التي يضعها البعض ، من حيث كون أي عمل فني بمثابة أنموذج مصغر للعالم – على الرغم من انه لا يمكن لأحد أن ينكر أن ذلك العمل يتضمن في بنيته على معلومات تكون أشبه برسالة يود الفنان إيصالها إلى المتلقي – إلا إن هذا النظام لا يقترب من حيث ما هو منطقي من النمذجة ، بل انه أعلى من المنطق المشار إليه ، وهو لا يعرف حدودا سوى حدود قابليته على تشكيل نفسه وخلق نمذجة خاصة به .

والعمل الفني النحتي شانه كل عمل فني ، خلق لكي تشاهده عين المتلقي وترسل رموزه وعلاماته إلى الدماغ الذي يحاول القيام بفك الشفرات ويحصل على تأمل جمالي ، وبالتالي تستطيع المنحوتة أن تعمل بصورة فعالة في ذهن المتلقي ، وما يتمخض عنه من عرف جمالي – اجتماعي ، بل يعد استيعاب متحرك للنتائج التي يؤول إليها الإدراك الفني ، وفي هذا يرى (لوتمان) " انه فضلا عن الشفرات التي تنبثق من إبداع الأعمال الفنية ، فان لمستهلكي الفن شفراتهم الخاصة الأكثر تنوعا ، فإدراك الفن هو ترجمة الشفرات العلامية وإعادة تشفيرها ، وعلى متقبل العمل الفني تكرار فك الشفرات الخاصة بالرسالة بمساعدة شفرة معينة بمعنى انه يؤسس " لغة الشفرة " (٢٢، ص٣١)

وقد ظهر اتجاهان متعارضان في تحليل طبيعة العلامة في الفن بصورة عامة و بضمنه فن النحت ، الأول منهما ينزه العمل الفني عن أي صلة بينه وبين عالم الأشياء و الظاهرات الفعلية ، أي إن كل إنتاج إبداعي هو إنتاج مستقل تماما عن الحياة الاجتماعية ، وهذا معناه أن أصحاب هذا الاتجاه يعارضون كل علاقة بين الفن

• علم خاص بتخزين ونقل المعلومات ودراسة الذكاء الصناعي .

و الواقع ، وبالتالي فهم ينكرون وجود علامات جمالية تدل على الأشياء التي يجري التعبير عنها في الثقافة الفنية ، وان وجد هذا النوع من العلامات فإنها تدل على شيء لا معنى له كما ترى (كرستيفا) بقولها " إن حضورا للواقع في أي عمل فني يتعذر القبول به " (٤ ، ص٦) وأضاف موريس إلى " أن العلامة في الفن تتميز باستقلالها الكامل واكتفائها الذاتي " (٤ ، ص٦).

وبهذا فهم يلتقون مع نظرية الفن للفن ويعارضون توجهات الفن نحو خدمة الحياة الاجتماعية ، الذي يتمسك به أصحاب الاتجاه الثاني فيذهبون إلى ثبات العلامة واستمراريتها وعلاقتها بالواقع (الموضوع والفعل) ويرون بان التعالق بين الموضوع والعلامة لا يقصي الجذور الاجتماعية والتاريخية لعلامات عديدة أخرى ، بل إن الطبيعة الاجتماعية للفن تشكل نقطة الانطلاق للشخصية العلاماتية .

بالإضافة إلى ما سبق يجب أن تتسم العلامة في العمل النحتي بقدر معين من الفهم الثابت الذي يعد شرطا من شروط عملها ولان تعدد المعاني لعلامة معينة يفقد من ديمومتها في داخل الثقافة السائدة و الوعي المعرفي ، وبالتالي يعيق وجودها . لذا فلا بد للعلامة من أن تنفتح داخل نظام رمزي وتفسر في ضوءه . كونها يمكن أن تنوء بمحمولات متعددة أشارية أو ايقونية ، حيث أن الفن يبدأ بالعلامة الايقونية ، أي بشكل بصري متعارف عليه ، لكنها تتجه نحو تاويلات مختلفة بحسب أسلوب عرضها وترتيبها ، فمثلا قد يختلف أي شكل في طريقة تصويره بحسب الاتجاهات الفنية الواقعية منها والتجريدية ، فعند التحليل يجب أن يؤخذ بنظر الاعتبار علامات الموضوع ، أي العلامات الايقونية والمؤشرية في قيمتها الاجتماعية ،وعلامات بنية العرض بما فيه من خطوط وكتل وفضاءات ..... الخ .

لذلك يمكننا القول إن العمل النحتي محكوم بقوانين ضمن حدود الظاهرة الاجتماعية ، ويخضع لقوانين الكم والكيف والقاعدة و الموضوع وبالتالي يكون حكم الجمال عليه من خلال قوانين التماسك والتناظر والتوازن ، بحيث تكون العلاقة بين عناصر التكوين الفني وعناصر الجمال ذات أواصر متماسكة لا تفصلها الفواصل مهما اختلفت العلامة .

كما إن تطبيق العلامة في فن النحت يتطلب دراسة العلاقات بين وحدات العمل الفني في المرتبة الأولى قبل دراسة الوحدات في ذاتها بافتراض أن كل وحدة مهما صغرت لا يمكن معرفة طبيعتها إلا في وجود وحدات أخرى ، وبالنظر في طبيعة العلاقة بينهما ، لان العناصر و الوحدات ليست قابلة للتحليل باعتبارها وحدات مستقلة وإنما هي قابلة للتحليل من حيث هي عناصر ذات علاقات محددة مع عناصر أخرى داخل بنية معينة ،ومن هنا فيجب دراسة التعالقات الفنية ومن ثم دراسة التوليد والمحتوى الرمزي لهذه التعالقات ، من حيث أن التكرار و التوازن والاستمرارية وتنظيم الكتل و الخطوط في الفنون البصرية هي وسائل تنظيمية لتعالقات العناصر بعضها مع بعض ، لكن لكل عمل نحتي تعالقات متغايرة لهذه الوسائل التنظيمية وقد يفهم العمل النحتي على انه تركيب لأشكال وحجوم مجسمة (نحت مجسم) ، أو قد ينظر إليه كوسيلة إيهامية لشكل ذي ثلاث أبعاد على سطح ذي بعدين (نحت بارز) ، وفي كلا الحالتين فان وسائل التنظيم الجمالي يمكن تطبيقها للوصول إلى التنظيم الموحد ، وان كل عنصر في العمل الفني يجب أن يؤلف مفردة ضرورية في المعنى التشبيهي و الوظيفي والتعبيري ، فهو نسيج يوحد العناصر المنتقاة والذي يعطي العمل دلالته ، حيث إن القصد الدلالي هو جوهر العمل الفني ، وفي الفن نجد هناك صلة قوية بين التعالقات ورمزيتها .

المبحث الرابع :- المراحل الأسلوبية في أعمال محمد غني حكمت .

إن الأعمال الفنية التي أنجزها الفنان محمد غني حكمت ، قد مرت بعدة مراحل أسلوبية بحسب المؤثرات التي تحيط بها ، من خلال انتمائه لجماعة بغداد للفن الحديث ، ودارسته على يد أستاذه الفنان الراحل جواد سليم ، وفي ذلك يقول محمد غني : " أما تأثير جماعة بغداد للفن الحديث علي ، فهو غير قليل وغير اعتيادي ، لقد جعلني أحس بمسؤولية الفنان في عصره وبضرورة التزامه فكريا وفنيا وعلى هذا الأساس أنجزت قضايا شعبية أخذتها من حياتنا البغدادية وكنت اتبع أسلوب هو مزيج من المنحوتات القديمة في المتحف العراقي وتأثيرات أسلوب جواد سليم " (١٦ ، ص٤) ويمكننا ملاحظة تأثيرات جماعة بغداد للفن الحديث • في فن محمد غني حكمت ومناداتها باستلهام التراث القديم ومزاوجته بالأساليب الحديثة وبالتالي إضفاء السمة المحلية وإعطاء العمل النحتي هويته العراقية الأصيلة ، والتي تجسدت في مراحل تجربة الفنان وتداخلها ، ومنها مرحلة النصب والجداريات و المصغرات النحتية وكذلك الأبواب .

كما أن أي عمل فني يتسع ويزيد من جماليته كما استجاب للمؤثرات البيئية ، فمثلا أسلوب البغداديات لدى جواد سليم فقد جمع أساليب زمانية ومكانية مختلفة ، فالحلي البابلية وألوان الواسطي والظل عند الوحوشيين والجداريات العباسية في سامراء والأهلة والنجوم عند بول كلي وجون ميرو وتعبيرات شخوص بيكارسو كل تلك الأساليب نجدها في البغداديات ، (٩ ، ص٨٤) .

وقد نمت ثقافة الفنان محمد غني في اتجاهات عدة – وبالتالي يتحول التأثير إلى أسلوبه في العمل – بسبب ولوجه عالم جواد سليم وتأثره بأفكار جماعته التي كانت تناقش مهمات الفن والأدب ، اكتسب من خلالها ، الفنان فهم واضح قاده إلى دراسة النحت وبالتالي أصبح لنتاجه الفني قيمة لا تنفصل عن محتوى فنه ككل وهي تتجاوز صناعة التقاليد الحرفية لصالح الصناعة الفنية التي أولاها دورا هاما لا ينفصل عن دور الفن بمعناه المعاصر متمثلة بالبعد الجمالي الذي يتحدد بالمعطيات الاجتماعية و النفسية .

لذا كان الفنان يعي أن الفن له تأثير كبير في تنمية الوعي الإنساني وقد عبر بمفردات فنية غير معقدة عن المواضيع الإنسانية و الشعبية ، وان تكويناته جسدت وبوعي جمالي جانبا من حياة الفرد و المجتمع ، فلديه الكثير من الأعمال التي تصور العائلة بهمومها ومشاغلها والعائدات الشعبية و التقاليد الموروثة و الطقوس الاجتماعية كما في الشكل (١) لذلك كانت العلامات ايقونية في هذه المرحلة .

وبعد سفره إلى ايطاليا وبقاءه فيها من عام ١٩٥٥ وحتى عام ١٩٦١ ، نلاحظ إن أسلوبه الفني قد طرأت عليه بعض التغييرات فبدت أشكاله متحركة أكثر من السابق وفيها جانب من الاختزال والتجريد كما في الشكل (٢) غير مبتعدة عن القيم المحلية ، لأنه كان يعوّل دائما على الموازنة بين واقعه المحلي الذي عاشه ، وتطور العالم السريع ، فكان استلهامه لموضوعات تلك البيئة في حدود استكشافه البصري المجرد لقيم حضارية وثقافية متطورة في تلك الحضارات بالإضافة إلى الخزين المتراكم من الخبرة التي حصل عليها بتواصله في هذا المجال ، لذا فقد تشكل لدى الفنان فهم واضح وعبر صراع جوهري لأسلوب التعبير ، وذلك الفهم تجسد في محاولة الانطلاق من الشكل النحتي لنحات وادي الرافدين ، من خلال استيعاب الإرث وتأكيد أهميته كشرط لا يفتقد أسسه الجوهرية ، ومزاوجة بالأساليب الغربية لتبعث روحا جديدة في فنه المحلي ، " إذ توجه إلى دراسة

• وقد اصدرت هذه الجماعة بيانين بهذا الخصوص .

الكتل و المساحات وعلاقة الضوء بسطوح القطع النحتية بحثا عن النظام والتناسق ، تمكن من تزويج عناصر مواده النحتية بموضوعاتها الفنية " (١١، ص٢٢) وبذلك تحولت العلامة في هذه المرحلة من ايقونيتها إلى علامات أشارية من خلال " تمكنه من تثبيت بناءه الفني في إطار له وحدة قياسية مرتبطة بالظل و الضوء ، لدرجة أن أعماله في تلك الفترة امتازت بالتناظر الواضح الذي يرتكز على المقاييس الإسلامية " (١٩، ص٤) وأضاف الناقد شوكت الربيعي قائلا : إن أعماله في تلك الفترة من حقبة روما من أخصب النتاجات حيث يتماشى الفكر مع المادة في عملية الإخراج .

إذ أن المادة وكيفية إخضاعها في العمل النحتي عملية هامة كأهمية الفكر ، وهذه المسالة بحاجة إلى معرفة جيدة بالتقنيات وتحتاج إلى مهارة يدوية ، تلك المهارة التي اكتسبها ، قد أسهمت في اهتمام الصحف الإيطالية بالكتابة عن محاولاته الفنية في روما ، وتكليفه من قبل المهندس المشرف على كنيسة (تيستاي ليبرا) بعمل ثلاثة أبواب خشبية تمثل حياة السيد المسيح .

وبعد عودته من روما أقام معرضا شخصيا للنحت ، ويعتبر الأول من نوعه في تاريخ العراق ، وقد ضم المعرض أحدث أعمال الفنان التي قام بإنجازها في روما وفيها تماثيل برونزية وقوالب جبسية ومنحوتات خشبية (١١،ص١٧) .

لقد هيمن الشكل الإنساني على اغلب أعماله ، كما إن الفنان استخدم التشخيص في أعماله مع تجريد بسيط ، سواء كان نحتا بارزا أم مجسما، أي إن الإنسان كان هو العلامة المهيمنة داخل العمل .

أما تنفيذه للأبواب في فترة الستينات والسبعينات والثمانيات فقد حملت الكثير من القيم الأسطورية وقصص القران الكريم ، لشعوره بان تلك الموضوعات تتحرك في الزمان والمكان المطلق نوعا ما بدون عائق مادي ، بالإضافة إلى ما يكتنف تلك العوالم من غموض ، وانغلاقها على نفسها بمضامين عميقة ، وهذا ما يعكس بالتالي العالم الداخلي لدى الفنان ، وهنا نجد أن العلامة في فنه قد اتخذت شكلا رمزيا . كما في الشكل (٣) .

بينما اهتمامه بالفن الإسلامي ظهر بصورة خاصة في منتصف الستينات ، ودراسته لأشكال القبور وزيارته للمراقد المقدسة وما فيها من أشكال الأقواس والتكيات والبيوت التراثية ، و الزخارف الإسلامية في قصور سامراء و النحت على الطابوق الذي يغطي واجهات جدران القصر العباسي والمدرسة المستنصرية (٢١ ، ص١) ما في الشكل (٤) .

أي إن تلك الأعمال ابتعدت عن الأيقونية نوعا ما وعن التشخيص وأملت العلامات الاشارية الكثير من الجمالية على الأعمال من خلال مبادئ الفن الإسلامي والتجريد العالي الذي وجده فيه ، قد دعاه إلى تحوله عن موضوعه الرئيسي الإنسان (علامة ايقونية) ، لذا نراه عندما يريد تناول الإنسان في أعماله يجرده تجريدا زخرفيا سطحيا ، الأمر الذي دعاه إلى تفريغ كتله النحتية ، لذلك اخضع معظم أعماله الخشبية (البارزة) إلى قواعد الموروث العربي الإسلامي ، نتيجة اهتمامه بالفن الزخرفي والمقرنصات ، الزخارف الاجرية والكتابة وليس هذا إلا جزء من سمات الفن العراقي القديم ، فقام بنحت الأبواب التي جعلته يبلور صيغة جديدة في معالجة النحت البارز على أساس من العلاقة بين الوسط المنحوت بأشكاله والوسط التوافقي للعناصر التكميلية ، أي انه يكون العلاقة بين إيقاعات الأشكال الهندسية المزخرفة المتلاصقة وبين وسطها التوافقي الذي يساعد على ظهور العلامة النغم السائد المتنقل من يمين الشكل ووسطه إلى أسفله ، ويظهر التباين والتضاد في مفردات الزخرفة التي تتكرر وتتلاصق مع سائر الوحدات المكونة للشكل وفق النسبة الذهبية المرتبطة بنظام التناسق الجمالي في التصاميم الهندسية وهذا جزء من التحليل المطلوب لمعمار العمل الفني الذي يعتمد على الجانب الزخرفي

الهندسي أو على الجانب الدائري المنحني (كالأهلة ، والأقواس وأنصاف الدوائر) ونظام التوريق المتكرر الإيقاع المتناظر المتوازن ، لذلك نلاحظ تحول أسلوب الفنان ليس في التقنيات المستخدمة فحسب ، وإنما في الأشكال و الموضوعات ، واستخدامه للرموز فقد أصبحت الرموز المستخدمة في هذه المرحلة رموز هندسية . كما في الشكل (٥) .

كما ظهرت في أعمال الأبواب لديه علامات كتابية مقروءة وأخرى غير مقروءة بالإضافة إلى أجزاء من جسم الإنسان ممزوجة بأشكال هندسية استخدمها الفنان لكسر حدة الأشكال الهندسية التي ظهرت في أعمال سابقة . أي حاول الدمج بين ما هو عضوي وبين ما هو تجريدي كما في الشكل (٦) .

يتضح مما سبق إن الفنان دائم البحث عن الإضافات في سبيل تطوير منجزه الفني وذلك من خلال الاهتمام الكبير بالسطح وتكامل البناء المعماري للأشكال بالإضافة إلى استخدام رموز مغايرة تنسجم مع التقنية المستخدمة التي يريد الفنان الوصول إليها ، وهذا ما نلاحظه في المنحوتة السابقة حيث انه بسط مفردات المنحوتة الداخلية بفجواتها وسطوح الأشكال فيها والانتقال المفاجئ من سطح إلى آخر ومن كتلة إلى فراغ وقد اخذ بنظر الاعتبار مساقط الضوء في إظهار بنائها العام ومن ثم إيجاد علاقة روحية بين العمل الفني ذو الصياغة التجريدية المبسطة وبين الموقف الفكري المرتكز على أساس تجريدي .

" مؤشرات الإطار النظري "

١. العمل النحتي نظام من العلامات متعددة الأفكار ، ومنها العلامات الطبيعية والعلامات المصطنعة .

٢. من خلال العلامة تتشكل الوحدات البنائية للعمل الفني ،وهي تكتسب تكامليتها باندماجها مع العلامات الأخرى .

٣. تتكون الصور البصرية من خلال اقتران الرمز بالموضوع ، ثم تأتي العلامة لتتحول إلى الواسطة بين الرمز المراد تنفيذه وبين الموضوع الذي تتمظهر أشكاله على سطح العمل الفني.

٤. من ابرز المؤثرات في تكوين الصور البصرية ، الثقافة العامة والخبرة المتراكمة لدى المتلقي الممثلة بالوعي ، لذا فالعلامة جزء من الثقافة الإنسانية وهي تختلف من ثقافة إلى أخرى بتغير الأنظمة التي يشترك بها المنتج والمتلقي والفهم المشترك بينهما .

٥. العلامة تدرك وفق بيئتها الاجتماعية سواء كانت علما نظريا أو أخلاقيا أو قيما جمالية .

٦. في مجال التشكيل النحتي يكون لحركة الأشكال في إضافتها وحذفها (النحت البارز ، النحت الغائر) وتتغاير السطوح في ارتفاعها و انخفاضها ودرجات الضوء والظل على السطوح المتغايرة دورا في إظهار العلامة وتأويلها من قبل المتلقي .

٧. إن إدراك العلامة تستدعي صور ذهنية من قبل (المتلقي – المؤول) وهي لدى (المرسل – الفنان) تتخطى في الغالب حدودها الحسية (الايقونية) إلى الصورة الذهنية الحدسية المجردة .

الفصل الثالث

أولا : مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث الحالي من الأعمال النحتية (الأبواب) المنفذة بمواد مثل الخشب والبرونز والقوالب الجصية ، التي نفذها الفنان محمد غني حكمت للفترة من ١٩٦٠ وحتى عام ١٩٩٠ والمحددة بدارسة موضوع البحث الحالي والموجودة في داخل القطر وخارجه و قد تعذر على الباحثة الحصول على العدد الكامل للأبواب وعليه تم تحديد ذلك المجتمع ، وقد بلغ المجموع (١٥باب) .

ثانيا :عينة البحث .

تم انتخاب عينة البحث بصورة قصدية وفقا للمبررات الآتية :

١. شكلت تلك الأبواب تمايزا واضحا في عملية اشتغال العلاماتية في أبوابه .
٢. ترى الباحثة إن العينات المختارة يمكن أن تحقق هدف البحث الحالي .
٣. تم مراعاة عدم تكرار الموضوعات وما فيها من علامات متكررة وترك مثل تلك العينات ، بالإضافة إلى تكرار مادة العمل .

وقد كان عددها ٣ عينات من المجتمع الأصلي .

ثالثا : أسلوب البحث .

اعتمدت الباحثة المنهج التحليلي (التحليل السيميائي) وذلك مما يتماشى وتحقيق هدف البحث الذي جاءت من اجله الدراسة الحالية .

رابعا : أداة البحث :

اعتمدت الباحثة مؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث الحالي .

خامسا : تحليل العينات :

اعتمدت الباحثة في تحليل عيناتها (طريقة تحليل المحتوى) .

الشكل رقم (١)

اسم العمل / باب الحال .

سنة الإنتاج / ١٩٦٢ .

القياس / ٢٠ × ٤٥ .

نوع المادة / جبس .

الأسلوب / واقعي .

العائدية / بغداد .

" وصف العمل وتحليله "

تشكل العلامة نقلا حرفيا لمفاهيم متعددة خصوصا ونحن نتعامل مع العينة قيد الدراسة . على أساس قراءة علامات لأشكال تجريدية ، وعلى الرغم من تعيين العلامات بصورة ايقونية واضحة واتجاهها صوب الرمزية والاشارية في التعامل مع المتلقي مما أدى إلى تأسيس بنية بصرية علاماتية يتم قراءتها في هذا العمل ، ولعل من السهل إيجاد مفاهيم لعلامات ايقونية لكن من الصعب إيجاد مفاهيم ومعاني جزئية لعلامات رمزية واشارية .

إن العمل الفني مشحون بعلامات هندسية متعددة فضلا عن الصور الايقونية التي تحتويها ، والعمل عبارة عن مستطيل مقسم إلى ثلاثة مستويات تنتشر فيها العلامات ويذكر المتلقي له بالرليف العراقي القديم ، في وسط الشكل والذي يحتل القسم الأكبر من القسمين الآخرين ، قسم مليء بأشكال القطع النقدية المعدنية المستوحاة من التاريخ العراقي ، حسب المخطط العلاماتي رقم (١) وهي تضم علامات ايقونية مثل الشمس في العلامة رقم(١) وهي تنتشر أشعتها ، بطريقة مختلفة حسب ظهورها في أكثر من قطعة نقدية وعلامات أشارية كالخطوط الأفقية والعمودية في داخل القطع كما في العلامات (٢) بالإضافة إلى العلامات الرمزية بأشكال غير مفهومة في العلامة (٣) تتكامل تلك العلامات الثلاثة في اندماجها مع بعضها البعض وهناك علامات رمزية أخرى في التكوينات الخطية أعلى وأسفل القسم الوسطي المتضمن للقطع النقدية وتلك الرموزتقترب إلى حد ما من الأشكال المسمارية في الكتابة السومرية القديمة ، حاول الفنان من خلالها إحالتنا إلى التراث القديم ليميز فنه بالصفة المحلية ويمنحه هويته الأصلية .

بينما نجد في القسم العلوي والقسم السفلي من الباب إن هناك علامات ايقونية منتشرة على هيئة أشكال نجمية وبمعدل خمسة نجوم في الأعلى ومثلها في الأسفل وهي ناتئة عن مستوى السطح أراد الفنان منها إيجاد حالة التوازن والتقابل في شكل الباب ، وهي متوازية في الأهمية وفي التكوين العام وتخلق في ذهنية المتلقي صورا متخيلة لشكل العلامة ورمزيتها داخل العمل ،وفي ذلك يلتقي الدال مع المدلول .

بالإضافة إلى ذلك ينشا حوار بين المتلقي والعمل الفني يقوم على أساس تراكم اجتماعي وثقافي امتاز بذهنية مجردة مرتبطة مع التشكيل البنائي لمجموعة من العلامات والتي أوصلتنا القطع النقدية من خلالها إلى حقيقة المضمون حيث يجري التعبير عنها بصورة موضوعية من خلال التلاحم والترابط بين الشكل ومجموعة العلامات يأتي عن طريق القراءة الحسية البصرية الداخلية للمتلقي وتأمله الذهني .

لذلك فالعلامات الموجودة في المستوى الوسطي للعمل فيها عودة للتاريخ والحضارة وجاءت مرتبطة بالعلامات في المستوى العلوي والسفلي لكونها ذات مرجعيات تاريخية وحيث ظهر شكل النجمة في الكثير من الفنون العراقية القديمة وفي الفنون الإسلامية ، لذا فان ذلك التجاور بين العلامات يخلق حالة من الإدراك لدى المتلقي وذلك لاختلاف العلامة من ثقافة إلى أخرى ، مما يزيد من جماليتها تغاير السطوح بالنسبة للقطع النقدية والشعور بأنها ملقاة بصورة عشوائية مما أدى إلى تراكبها الواحدة فوق الأخرى ضمن التجسيم النحتي وظهور بعضها بشكل كامل وظهور أجزاء من القطع الأخرى ، الأمر الذي أدى تغاير في درجات الضوء على السطوح المواجهة له ودرجات الظل في أماكن أخرى ، وكذلك الأشكال النجمية كانت ناتئة عن السطح ، فلعب الضوء فيها دور المجسم لها عن مستوى الحشوة التي تحتويها بما يوازي الدرجات اللونية في فن الرسم .

الشكل رقم (٣)

اسم العمل / من قصص القران الكريم .
سنة الإنتاج / ١٩٧٥ .
القياس / ٢٠٠× ٢٢٠ سم .
نوع المادة / خشب .
الأسلوب / واقعي .
العائدية / بغداد .

إن الإحساس بالجمال وتذوقه من الصفات العامة التي امتاز بها الإنسان دون سائر المخلوقات . وهي لا تخضع إلى معيار ثابت لان الجمال متغير نسبيا بالإضافة إلى المتغيرات البيئية الحضارية ومظاهر السلوك الإنساني والمدركات الحسية ذات المرجعيات التاريخية التي شكلت محورا أساسيا في بنية هذا العمل على المستويين الحضاري والموضوعي ، حيث شكلت العلامات في هذا العمل نظاما سيميائيا في بنية التنظيم الشكلي الكلي للعمل ذو البنية الهندسية التركيبية التي تتميز بالتكنيك الحرفي العالي والمتنوع (نحت غائر وبارز بالإضافة إلى الحزوز) .والعمل ينقسم إلى عدة مستويات تتحرك الموضوعات خلالها ، أي إننا نلمس علاقة بنائية تتركب على فكرة الطبقات المتدرجة في الفضاء ، ويدخل التباين بين الطبقات في نظام علامي توزيعي يقسم العمل إلى وحدتين : وحدة الفراغ ووحدة الإشكال ، تحتل الوحدة الثانية اغلب العمل ، وهي مخالفة للقواعد المنظورية في تمثيل الفراغ والبعد ، فالفراغ كما أسلفنا يقع في المرتبة الثانية في المدى البصري ويتشاكل مع الوحدات الأخرى من خلال الموقع و المسافة مما يجعل الفراغ والإشكال يمتدان إلى اللانهائية .

كما إن العمل يتم قراءته عن طريق تداخل مستوى الإدراك الحسي والانزياح نحو الإدراك الذهني ويمكن للمتلقي أن يلمس هذين المستويين عند ملاحظته للعمل لان العلامات الايقونية الموجودة في العمل تفرض عليه إدراكا حسيا مباشرا وفي ذلك جانب جذب للمتلقي لأجل خلق بعدا ادراكيا آخر يتجه صوب التفسير الرمزي ، وهذا ما يحدث من خلال تحريك العلامات الموجودة على سطح العمل النحتي ، ويتطلب هذا إدراك للبيئة الاجتماعية بكل مفاصلها السياسية و الثقافية ، لأنها بلا شك تقبع خلفها بنى اجتماعية .

العلامة رقم (١) حسب المخطط العلاماتي (٢) احتلت أعلى اليسار من تكوين العمل تمثل راس إنسان ميت يتجه وجهة نحو الأعلى ، وهي علامة ايقونية تحمله كفان وهذه علامة أشارية ، إذن أصبح لدينا ضمن هذا المربع الذي يمثل العلامة رقم (١) علامة ايقونية أشارية متراكبة تدلل على حقيقة الموت الذي تنتهي إليه جميع الموجودات ، وهذه العلامة مرتبطة بالعلامة رقم (٢) التي توحي برفض ذلك الإنسان واحتجاجه لتلك الحقيقة وتركه وحيدا في مثواه الأخير ، والتي يظهر فيها راس ينظر إلى الأعلى وذراعان مرتفعان ، ومن ثم العلامة (٣) التي توضح يأس ذلك الإنسان من تغيير الوضع الذي هو فيه ورضوخه لتلك الحقيقة .

إن الكشف عن العلامات وتصنيفها في هذا العمل يبقى موضوعا لا حياة فيه إن لم نجد رابطا فيما بينهما ، إذ يجعلها تتكامل وترتبط بسلسلة بنائية العمل الفني ، هذا فضلا عن إيجاد مفاهيم كلية وليس جزئية توحد لغة العلامات فتجعل العلامة الطبيعية والمصطنعة علامتين متداخلتين . ولا يمكن استبعاد أي من تلك العلامات بسبب تكامليتها وتراكبيتها مع العلامات الأخرى ، وهكذا شكلت العلامات (١ ، ٢ ، ٣) نقلا حرفيا لمفاهيم النماذج البصرية فالعلامة (١) علامة ايقونية ذات مدلول رمزي وهو صورة الإنسان الميت وكذلك العلامة رقم (٢) ايقونية تم تجريدها لتصبح ذات مدلول رمزي وكذا العلامة (٣) .

أما القسم الآخر من العلامات التي جاءت كقصص من القران الكريم ، كانت العلامة رقم (٤) محددة بمستطيل كالعلامات السابقة ، يحوي شكل حيوان أشبه بشكل البقرة ، وقد أشار الفنان من خلال إلغاء الجزء العلوي بأكمله وبشكل عرضي كما هو واضح في المخطط العلاماتي (٢) إلى حالة القتل التي تعرضت لها البقرة في عصر النبي موسى (ع) وهي علامة ايقونية ، أما الخط الأفقي الذي كان يقطع الأقدام فهو علامة أشارية لاعتراض الحركة نحو الأمام .

وهناك العلامة رقم (٥) تمثل مجموعة أشخاص برؤوس واذرع مرتفعة نحو الأعلى . وهي علامة فاعلة وقوية ، لأنها تفرض على المتلقي إدراكا حسيا مباشرا، وهي حالة طلب المغفرة والرحمة ، مما يجعله مقتربا من روح العمل ككل حتى يصل إلى المضمون الخاص ، كما إنها تخلق حالة من التعاطف لما تحمله من مأساة . إذن هنا لدينا مجال اعتماد الخبرة المتراكبة والثقافة العامة التي يمتلكها المتلقي في عملية إدراك مثل هذه العلامات .

وفي أسفل العمل هناك العلامة (٦) وفيها ينتقل الفنان من القراءة الحسية إلى القراءة المتخيلة ، وهي علامة فاعلة وقوية توازي في أهميتها العلامة (٥) تمثل هيئة بشرية مختزلة يجسد فيها الفنان ، أسلوبه في تفريغ الحشوات ، ويتم سحب الرداء الذي تلبسه من الخلف ، عن طريق ذراعان من جانب العمل ، وتلك الهيئة كانت تظهر وكأنها ترتقي سلما ، باتجاه أعلى اليمين ومنها خلق الفنان حالة من التوازن بينه وبين سلم العلامات المتكون والمتجه إلى أعلى اليسار . وهذه العلامة ايقونية في جانب منها واشارية في جانب آخر تمثل جانب من قصة النبي يوسف (ع) وتمزيق رداءه من الخلف من قبل السيدة (زليخة) ، كما إن ثقل العمل الفني هذا متمركز في هذه العلامة وذلك لموقعها وهيمنتها داخل العمل على باقي العلامات الفاعلة وغير الفاعلة ، والتي ارتبطت بالعلامة رقم (٧) وفيها يمكننا قراءة كتلة أشبه ببئر تخرج من كفان وهي علامة أشارية تصور النبي يوسف (ع) وهو داخل البئر الذي تم إلقاءه فيه من قبل أخوته كما تبين القصة وبيان ذلك من خلال الأقدام الخارجة المتحركة إلى نهاية العمل ، أما الأقدام في أعلى البئر فهي للأشخاص الذين أنقذوه من حسب ما ترويه القصة .

أما العلامة رقم (٨) والتي يظهر فيها النعيم أو جانب منه في الحياة الأخرى من خلال تصوير الأشجار والأنهار والثمار وهذه علامة ايقونية ، تقابلها العلامة (٩) وتصور جانب من الجحيم وفيها يظهر رجل يتلقى

حجرا ثقيلا كرمز للعقاب وتلك أيضا علامة ايقونية ، وهاتان العلامتان يتطابق فيهما الدال مع المدلول ، ويتضح لنا أن العلامات اكتسبت تكامليتها في المعنى مع العلامات الأخرى ، وشكلت مع بعضها وسطا ناقلا بين الشكل ورموزه .

أما العلامة رقم (١٠) في أسفل اليمين والتي تمثل شجرة ، تمتد إليها ذراعان للحصول على ثمرة التفاح كما في قصة (ادم وحواء) (ع) وترى الباحثة أن رؤية الفنان في وضع هذه العلامة ذات المدلول الرمزي في أسفل العمل ومنها تنطلق باقي الأشكال والعلامات ، إشارة منه إلى الأصل بنائيا ومفاهيميا ، ولولا وجود هذه العلامة داخل العمل لأصبح هناك خلل في بنية العمل ، إذن وجودها فعال بالنسبة لباقي العلامات كونها غير مستقلة وهي في حالة تكامل واضح ، يضاف إلى ذلك الجمالية النحتية المتكونة في تفريغ الحشوات كونه مسطحا تصويريا قام الفنان بتحويله إلى نوافذ قصصية ، استوحى أفكارها في القران الكريم .

شكل رقم (٣)

اسم العمل / حرية الخطوط

سنة الإنتاج / ١٩٨٨

القياس / ١٢٠ × ٢٢٠ سم

نوع المادة / خشب

الأسلوب / تجريد

العائدية / روما .

بما إن العمل الفني نظام من العلامات متعدد الأفكار ، فهذا لا يمنع بان لكل علامة خصوصية شكلية تجعلها تختلف عن باقي العلامات ، والتي تتكامل فيما بينها من خلال مفهوم عام للعمل ، وجميعها تصب باتجاه فكرة العمل ، أي إننا لا نقرا العلامة بمعزل عن العلامات المجاورة ، لان العلامات المجاورة هي التي تسند العلامة بنائيا ومفاهيميا .

العمل ذو بنية تجريدية شكلية وهو ينقسم طوليا إلى مستويين يكون المستوى الأول من اليمين ممتلئ بالأشكال الايقونية يتخللها الفضاء ، أما المستوى الآخر ، فهو يحتوي على مجموعة من العلامات الايقونية والرمزية فضلا عن بعض الحروف والكلمات ، وتلك العلامات تحيط بفضاء بهيئة نصف دائرة كما هو ظاهر في المخطط العلاماتي (٣) .

من المعلوم إن المتلقي يعتمد الخبرة المتراكمة في عملية الإدراك البصري لهذه العلامة أو تلك في كون العلامات متعددة المضامين (تاريخية ، جمالية ، فنية) وهي خير مثال لاقتران الرمز بالمضمون لتكوين صور بصرية علاماتية ومختلفة أحيانا باختلاف البيئات الاجتماعية ، وبذلك تنشا من فوق الواقع الشكلي لكي تساهم في كشف المضمون الباطني للعمل وهي في الوقت نفسه عملية اختزال وتبسيط في التأليف الشكلاني للعمل ، ربما ناتجة عن الوعي و القصدية لدى الفنان في بنية العمل وبذلك لم تكن القصدية خوضا في تفاصيل الأشكال المرئية أرادها الفنان ترجمة للمعنى من خلال إثارة الأحاسيس الإنسانية الباطنية ، وهي في الوقت نفسه قراءة بصرية من خلال التحليل البنيوي للعمل .

وقد تحول الفنان على مرجعيات واعية ولا واعية فهو ينطلق من الأشكال الواقعية رموزا يحورها ليعبر عن إحساسه الداخلي ، وبما إن علاقة الشكل بالمضمون علاقة وظائفية فنرى الفنان يوظف علامته بقدرة عالية من اجل التعبير عن المضمون ، فيعطي قيمة للشكل وقيمة للمضمون .

يمكن أن يلمس المتلقي بعض البنى الحضارية في هذا العمل من خلال العلامة رقم (١) وهي علامة أشارية وفيها مقارنة مع الفن الإسلامي فيما يتعلق باحاطة الأشكال للفضاء بعكس الفن الغربي الذي تسبح فيه الأشكال ضمن الفضاء ، بالإضافة إلى ذلك فقد استلهم الفنان عملية إدخال بعض الكلمات القدسية (بسم الله) كما هو ظاهر في المخطط العلاماتي (٣) من الفن الإسلامي وما سبقه في الفن العراقي القديم ، إلا أن الفنان تحرر من قيد الزخرفة والأشكال المتناظرة وفق القياسات الهندسية والحسابات الدقيقة ، وتقابل الأشكال على ظلفتي الأبواب الإسلامية ، نرى الفنان قد أحدث تغايرا في ظلفتي الباب وتغايرا في تقابل الأشكال والعلامات المنحوتة عليها ، وقد أكد على مبدأ الحرية حتى في سير خطوطه الزخرفية ضمن مساحتها .

إن السمة المميزة لهذا العمل هي عملية التداخل والتراكب ليس على المستوى البنائي الشكلي فحسب ، وإنما على المستوى العلاماتي ، ولعل العلامة الفاعلة والمميزة التي تخاطب المتلقي بصورة مباشرة وتجذبه إلى مستوياتها المفاهيمية والجمالية هي العلامة رقم (٢) التي احتلت وسط العمل وقد ساهمت في التنظيم الشكلي وهي علامة رمزية حسب تصنيف بيرس ، أي إنها لا تخلو من مظاهر ما ورائية للظاهرة الآنية ، يظهر فيها رمز إنسان تدل عليه دائرة للرأس وأسفلها خطوط للأذرع والجسد ، وتنبثق منه فضاء نصف دائري في الأعلى وآخر في الأسفل ، كما انه نقطة انطلاق الأشكال والعلامات الأخرى لذلك اكتسبت هذه العلامة معناها من خلال تكاملها مع العلامات الأخرى .

وهناك العلامة رقم (٣) وتحتل ستة أشكال بهيئة طيور الحمام في لمستوى الأيمن من العمل ، باتجاهات مختلفة يمينا ويسارا ، مما يجعل فاعليتها موحدة ، وذلك في خدمة مضمون واحد وهو الحرية يحيط بها تكوينات خطية حرة وضعت لأغراض جمالية أو مكملة لادوار أخرى وعناصر أكثر فاعلية كأنها أغصان شجر ، بينما نجد ثلاثة أشكال لطيور أخرى في المستوى الأيسر من العمل وهي أيضا في اتجاهات مختلفة في أعلى ووسط وأسفل العمل، وتم توزيعها بهذا الشكل لخلق حالة من التوازن في بنية العمل وجعلها ترتبط بالسلسلة البنائية مع باقي العلامات .

والعلامة رقم (٣) علامة تراكبية بين الايقونية والرمزية ، وقد أظهرت الأشكال المنحوتة نحتا بارزا وتضمينها بحزوز ملتوية قيما جمالية عالية المستوى ، أكد فيه الفنان مبدأ الحرية من خلال الكلمات وحرية الطيران في إثبات حرية الخطوط التي ارتفعت وانخفضت ضمن التجسيم النحتي وبشكل جمالي .

الفصل الرابع

" النتائج "

توصلت الباحثة تحقيقا لهدف البحث إلى مجموعة من النتائج وهي كالأتي :

١- جسدت بعض العلامات في أعمال محمد غني حكمت نقلا حرفيا لأسلوب النمذجة البصرية وهي بمثابة علامات ذات مدلول رمزي مجرد .

٢- حوّل الأشكال الحسية إلى أشكال مجردة ، من خلال تفصيل المخيلة والصور الذهنية ذات السمة الاطلاقية ، فكانت العلامة المدخل المنهجي لتلك الصور .

٣- ظهرت عمليات التحليل والتركيب والتداخل واضحة البناء من خلال أنماط العلامات الفاعلة في توجيه عناصر التكوين .

٤- اكتسبت العلامة تكامليتها باندماجها مع العلامات الأخرى من خلال العلاقات البنائية المتماسكة مما أدى إلى الترابط في النظام العلائقي للعلامة بنائيا ومفاهيميا .

٥- لعبت البيئة الاجتماعية دورا مهما في ترميز العلامة بشكل واضح في أبواب الفنان من خلال العلامات والإشارات والرموز عبرت عن المضمون والشكل لتحقيق نسق متكامل .

٦- هيمن الرمز الإنساني على بنية بعض الأعمال في إشارة من الفنان للتشخيص بأسلوب التجسيم النحتي .

٧- اغلب مرجعيات الأعمال كانت تاريخية في اطر جمالية وفنية واجتماعية ، حيث لعبت الحضارة دورا واضحا في تجسيد الكثير من العلامات الرمزية والتعبيرية .

٨- كان للحروف المقروءة وغير المقروءة دورا في الترميز تجسيدا لثقافة الفنان ومقدرته على استلهام الحرف المسماري والعربي على حد سواء .

٩- تعامل الفنان مع السطوح النحتية البارزة والغائرة والكتل الناتئة والحزوز لإظهار رمزية العلامات وايقونيتها .

١٠- تعدد المواد المستخدمة لتنفيذ مشاريع الأبواب من جبس وخشب وغيرها .

١١- جمالية التشكيل توزعت بين التشخيص والتجريد في أبواب الفنان ، تبنى على قاعدة من الاستقرار المسطح والانتشار العلامي ، وتألفه مع قوانين الضوء على تلك السطوح .

الاستنتاجات

١- ظهر التجريد العلاماتي واضحا في استخدامات محمد غني حكمت للرمز وعلاماته على الأبواب المنحوتة في تكامل واضح بين الشكل والمضمون ، حيث كانت تكويناته تدلل على موضوعاتها ، أي إن العلامة أظهرت نوعا من التكامل بنائيا ومفاهيميا .

٢- اشتغالات الفنان استندت على بنى حضارية عريقة لها رموزها وعلاماتها ممثلة بحضارة وادي الرافدين والحضارة الإسلامية لذلك فقد تعامل الفنان مع متضادات رمزية لتجسيد العلامة .

٣- البنية السائدة في أبواب الفنان مزيج بين التشخيص والتجريد فحيث ما يظهر التجريد يظهر التعيين ، سواء كان نحتا بارزا أو غائرا مجسدا لهيمنته على درجات الضوء والظل في تلك الأبواب .

٤- كان هناك دور واضح وكبير للخبرة والثقافة والقدرة الإبداعية والإدراك لمضون العلامة واستخدامها كرموز في الأعمال الفنية .

التوصيات :

في ضوء نتائج واستنتاجات البحث توصي الباحثة بالاتي :

١- إدخال الدراسات (السيميائية) في المناهج الحديثة للجامعات العراقية واعتمادها في الدراسات العليا بوصفها مادة مهمة في تحليل الأعمال الفنية .

٢- دراسة إنجازات الفن العراقي القديم والفنان الرافديني والفنان المسلم دراسة سيميائية ، واستظهار مدى تأثير الفلسفة والفكر القديم في تلك الإنجازات .

٣- دراسة إنجازات فنانين عراقيين دراسة سيميائية وبيان مدى تأثير الحضارة والقيم الاجتماعية السائدة في أعمالهم .

المقترحات

تقترح الباحثة أجراء الدراسات الأكاديمية الآتية :

١- التحليل السيميائي لفن النحت العراقي القديم .

٢- العلاماتية في النحت العراقي المعاصر .

٣- العلاقة بين العملية الإبداعية والعلاماتية في فن النحت .

المصادر

١- بارط. رولان : درس السيميولوجيا ، ت: عبد السلام بن عبدالعالي ، تقديم عبد الفتاح كيليطو. ب ت .

٢- بالمر ، ف : علم الدلالة ، ت : مجيد عبد الحليم الماشطة ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٨٥ .

٣- جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ومقارنه سيميائية لنص ليالي الحصاد ، منشورات وزارة الثقافة ، المملكة الأردنية ، عمان ، ١٩٩٢ .

٤- خراتبشفكو وآخرون : طبيعة الإشارة الجمالية ، دراسات ، ت : مصطفى عبود ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن ، ١٩٨٤ .

٥- داسكال ، مارسليلو : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، سلسلة البحث السيميائي ، ت : حميد الحمداني وآخرون ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .

٦- دي سوسير ، فردينان :علم اللغة العام ت : يوئيل يوسف عزيز ، مراجعة : مالك المطلبي ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ .

٧- الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، الناشر دار الرسالة ، الكويت ،١٩٨٢ .

٨- الرويلي ، ميجان وآخرون : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ٢٠٠٢ .

٩- الصراف ، عباس : جواد سليم ، وزارة الثقافة والإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، السلسلة العامة (١٢) ، ١٩٧٢ .

١٠- عمر ،احمد المختار : علم الدلالة : مكتبة العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٢ .

١١- غني ، محمد : محمد غني ، مطبعة الأديب البغدادية المحدودة ، بغداد ، ١٩٩٤ .

١٢- فاضوري، عادل : علم الدلالة عند العرب ، دارسة مقارنة مع سيمياء حديثة ، ط١ ، دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت ، ١٩٨٥ .

١٣- هوبكنز ، ترنس : البنوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، مراجعة ،ناصر حلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

الأطاريح :

١٤- الربيعي ،رنا ميري : الدلالات الرمزية للأشكال التصويرية في البسط الشعبية العراقية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٢ .

الصحف والمجلات :

١٥- ايكو ، أمبرتو : نظرية العلامات ودور القارئ ، ت: عبد الستار جواد ، في مجلة الأديب المعاصرة البغدادية ، العدد (٢٤٦) ، ١٩٩٤ .

١٦- برس ، اوبرنت : تأثرت بجواد سليم فكريا فقط ، في : جريدة الثورة ، العدد (١٥٢٣) ، في ١٩٧٣/٨/٣ .

١٧- بنغراد ، سعيد : سيميائيات بيرس ، في مجلة علامات ، العدد (١) الدار البيضاء ١٩٩٤ .
١٨- بنفنست ، أميل : طبيعة الدال اللساني ، في مجلة العرب والفكر العالمي ، ت: سعيد بنغراد ، بيروت ، العدد الخامس ، ١٩٨٩ .
١٩- الربيعي ، شوكت : النحات محمد غني حكمت ، في : جريدة كل شيء ، بغداد : العدد ٣٤ ،شباط ١٩٦٥ .
٢٠- لودال جيراردو : بيرس وسوسير ، ت : عبد الرحمن بو علي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد الثالث ، بيروت ، ١٩٨٨ .

المحاضرات

٢١- محاضرة في المجمع العلمي العراقي ، في ١٣/ ٩ /١٩٩٩ للفنان محمد غني حكمت بعنوان (تجربتي مع النحت) .

المصادر الأجنبية :

-٢٢١-Lotman , Yuri : Struktura Khodozhestesvcnnog , bckstd, Moscow , 1970 .