Badge Of Juvenility In Iraq Modern Faience

Master of epistle advance by student
Rabab Salman Kadhum Al- Juboory

To

Council of fine arts college - Babylon University Its part of need to get master of epistle in formation arts - faience

Supervised by
Ahcliil Hameed Fadhel Al- Baiaty

١٤٢٧ Hij Babylon ٢٠٠٦ A.G.

Abstract

In fact, there are modem for all ancient, all modem will become one day old, and this is divine law in universe; each stage regards modem to the previous one and our stage will become ancient in one day. According to this fact, we can understand modernity as participated in great alteration that the humanity witnessed it. The modernity is not only a literary aspect, but it is the art in general.

The modernity regards as a school and has its thought, dogma, culture and concepts. This school has carried out concrete achievements in art generally and Iraqi art specially, and the ceramic has its share from the modernity. The researcher had found out the necessity of knowing the characteristic of this modernity in the Cotemporary Iraqi Ceramic and what the techniques are works to emphasize these characteristic on theceramic shape.

This research study (The Modernity Characteristics in the Cotemporary Iraqi Ceramic). The research divided into four chapters. The first one deals with the research problem, its importance and the need of it, its aim, its limits and the terminology.

The research problem deals with the modernity subject that it is the accurate knowledge to the problem of art and continuous subjective knowledge. The modernity does not limited in time and place and it always exists in all creative fields and in the modernization that produced multiple pictures and the ceramic art one of these arts. The research problem concentrated in the following question:

• What are the characteristic of the modernity in the Cotemporary Iraqi Ceramic?

Then we had made review to the research importance and its limits for the period (١٩٧٠ - ٢٠٠٠). The aim of the research is to know the modernity characteristic and its techniques in the Cotemporary Iraqi Ceramic.

The second chapter divided into four sections. The first one deals with the modernity concept and the modernity in literature. While the second section studies the modernity in art (Architecture, Painting and Sculpture) since th A gard as closest structure to the ceramic, whereas the third one deals with modernization characteristics in the Cotemporary Iraqi Ceramic, which contains (ancient pottery art, Islamic ceramic art and contemporary ceramic art).

The third chapter deals with the procedures, the society, tools of the research and its samples (١٩) artistic works and then analysis of samples.

The fourth chapter includes the results, conclusions, suggestions and recommendations. The most important results that the research concludes it are:

١. Avoiding introducing works with limited contents in direct way and depends upon gesture messages in the structure of ceramic work.

٢. Ego exposed the modernity tendency and its concept that get his meanings from changes that happened on the art and start to react with it aesthetically.

٣. The aesthetical feeling in modernity equalize the deformation and distortion in the shape, i.e., the shape submit to the internal motives achieve through it continuous modernity with time.

٤. The ceramist get his works from the Islamic heritage the represented by Arabic letters as in the samples (٤, ٦, ٧, ١٣, ١٩) .

٥. The effects of closest structure (Architecture, Painting and Sculpture) on the Cotemporary Iraqi Ceramic obvious clearly, and this is regard as turning point in the ceramic shape from function to the modernize shapes both in technique and shape.

٦. Alienation in the shape, and escaping from the typical.

سمات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر

رسالة ماجستير تقدمت بها الطالبة

رباب سلمان كاظم الجبوري

إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون

التشكيلية – خزف

بإشراف

الأستاذ الدكتور

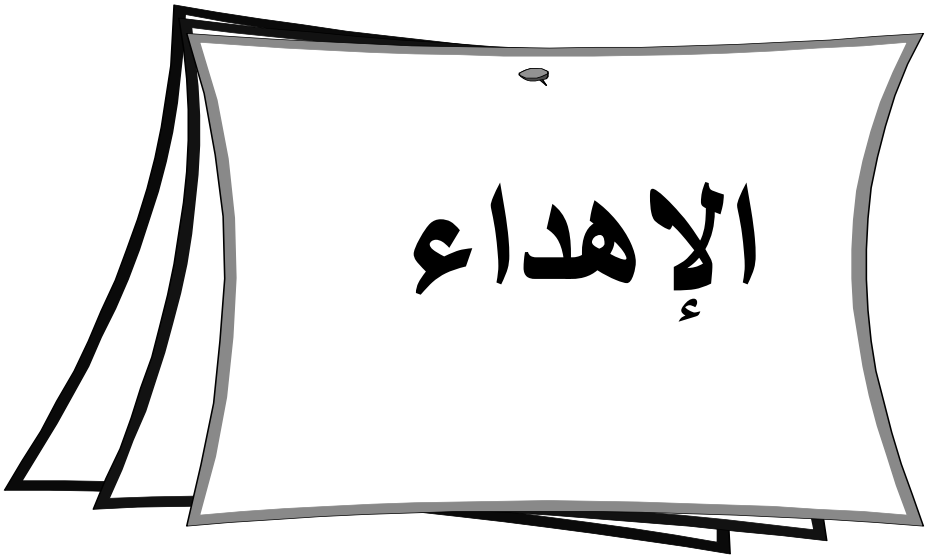
عبد الحميد فاضل البياتي

١٤٢٧ هـ **بابل** **٢٠٠٦ م**

(قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ
حَتَّىٰ أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا)

صدق الله العظيم

سورة الكهف الآية(٧٠)



الإهداء

إلى .....

بحر الحنان وعنوان الصبر وينبوع المحبة ..... والدي

إلى من سكنتُ قلبها في كل دعاء .....والدتي

إلى من تربطني بهم صلة الرحمة والمحبة ....أخواني وأخواتي

والى فيض المكارم واشراقة الصفا.....زوجي وابنتي

ربـاب

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

اللهم افتتح القول بحمدك ، وانطق بالثناء عليك، وأمجدك ولا غاية لمدحك، واثني عليك ومن يبلغ غاية ثنائك وأمد مجدك واني لخليقتك كنه معرفة مجدك، وأي زمن لم تكن ممدوحاً بفضلك ، موصوفاً بمجدك عواداً على المذنبين بحلمك ، تخلف سكان أرضك عن طاعتك فكنت عليهم عطوفاً بجودك ، جواداً بفضلك عواداً بكرمك يا لا اله إلا أنت المنان ذو الجلال والإكرام .

والصلاة والسلام على سيد المرسلين وأشرف الخلق أجمعين محمد ﷺ.

أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ الفاضل المشرف على رسالتي الدكتور عبد الحميد فاضل البياني ، والذي لولا رعاية الله سبحانه وتعالى وتوجيهاته وآراؤه العلمية لما تحقق هذا البناء المتواضع لرسالتي بهذا الشكل ، فله مني جزيل الشكر والتقدير ، وأسأل الله عز وعلا إن يوفقه لما فيه الخير والصلاح وان يسدد خطاه في خدمة العلم وأهله .

وشكري وتقديري إلى كلية الفنون الجميلة جامعة بابل متمثلة بعمادتها الموقرة ، الى قسم الفنون التشكيلية المتمثل بالدكتور عبد الهادي محمد علي وأساتذة الإجلاء. والى إدارة مكتبة كلية الفنون الجميلة (عباس ، علي) لمعاونتهم إياي في تقديم كل ما يفيد البحث من مصادر ...

والى زملاء الدراسة لمساندتهم لي خلال مسيرتي الدراسية ... وأخيراً تتقدم الباحثة بالاعتذار لكل من عاونها وتمنى لها الخير ولم يرد اسمه وتمنياتي للجميع بالخير والموفقية ومن الله نستمد العون والتوفيق .

الباحثة

ملخص البحث

من المسلمات على مستوى البعد الزمني والفيزيائي بأنه كل قديم هو حديث في حينه ،كما أن كل حديث سيصبح في يوم ما قديمًا وأنها سنه ألهيه في الكون ،فكل مرحله لاحقه من مراحل البشرية تعد حديثه بالنسبة إلى مرحلة سابقه .وان مرحلتنا ستصبح قديمه في يوم من الأيام ،ولكن على المستوى المفاهيمي لايمكننا الجزم بان كل قديم يخلو من الحداثة . وفي ضوء هذه الحقيقة نفهم الحداثة على أنها مشاركة ومساهمة في التحول الكبير الذي تشهده الإنسانية والحداثة ليست مذهباً أدبيا فقط ، وإنما هي الفن عموماً .

تعد الحداثة مدرسة واتجاها لها فكرة وعقيدة وثقافة وقيم ومفاهيم وهذا الاتجاه حقق انجازاً ملموساً في الفن بشكل عام والفن العراقي في مجال الخزف بشكل خاص وكان له نصيبً من توجهات الحداثة ، وقد وجدت الباحثة أهمية معرفة سمات هذه الحداثة في الخزف العراقي المعاصر .

لذا عني البحث بدراسة (سمات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر). يقع البحث

في أربعة فصول ، خصص الفصل الأول منها لبيان مشكلة البحث وأهمية الحاجة إليه وهدفه ، وحدوده ، وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه .

تناولت مشكلة البحث موضوع الحداثة على أنها الوعي الدقيق لمشكلة الفن ، وان الحداثة لا يمكن إن ترتبط بمكان وزمان فهي دائماً حاضرة في كل حقول الإبداع . ولأجل الوقوف على مايتظمنه فن الخزف من سمات في التشكيل تنحى منحى حداثويا" فان مشكلة البحث يمكن ان تتحدد بالتساؤل ما سمات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر ؟

ومن ثم استعراض أهمية البحث وحدوده التي تراوحت ما بين الفترة (١٩٧٠-٢٠٠١) وهدفه التعرف على سمات الحداثة وآليات اشتغالها في الخزف العراقي المعاصر ، إما الفصل الثاني فقد تضمن أربعة مباحث عني المبحث الأول بمفهوم الحداثة ، والحداثة في الأدب ، والمبحث الثاني الحداثة في الفن (عمارة ، رسم، نحت) باعتبارها بنى مجاورة في الخزف وعني المبحث الثالث بسمات التحديث في الخزف العراقي المعاصر والذي شمل (فن الفخار القديم ، الفن الإسلامي، وفن الخزف المعاصر) .

واختص الفصل الثالث بإجراءات البحث والذي تضمن تحديد مجتمع البحث واختيار العينة البالغة (١٩) عملا فنياً ، ثم أداة البحث وتحليل العينة ، وتضمن الفصل الرابع النتائج، والاستنتاجات، المقترحات، والتوصيات ،وكان من أهم النتائج التي توصل إليها الباحثة :

١- أن التحولات التي طرأت على الفن وبدأت تتفاعل جمالياً معه هي التي ادت الى ان تكون نزعة الحداثة .
٢- الإحساس الجمالي في الحداثة، يعادل الاختزال والتحريف في الشكل أي يخضع الشكل لدوافع داخلية يحقق من خلالها حداثة متواصلة مع الزمن .
٣- الابتعاد عن طرح اعمال ذات مضمون محدد بشكل مباشر والاعتماد على وسائل ايحائية في بنية العمل الخزفي.
٤- استقى الخزاف العراقي المعاصر معظم مفرداته من الموروث الإسلامي المتمثل بالخط العربي كما في العينة (٤،٦،٧،١٣،١٩).
٥- بدأ واضحاً استضافه الخزف العراقي المعاصر لبنى مجاورة (العمارة ، رسم ، نحت) وهذا يعتبر نقطة تحول في الشكل الخزفي من الوظيفة إلى إشكال مستحدثة تقنياً وشكلياً .
٦- التغريب بالشكل الخزفي والخروج عن النمطية والوظيفية .

ثبت المـ ـد

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب

ملخص البحث	ج- د
قائمة المحتويات	هـ - و
ثبت الإشكال	ز – ط
عينة البحث	ي
الفصل الأول / الإطار العام للبحث	
مشكلة البحث	٢- ٣
أهمية البحث	٣
هدف البحث	٣
حدود البحث	٤
تحديد المصطلحات	٤- ٧
الفصل الثاني / الإطار النظري والدراسات السابقة	
المبحث الأول	
مفهوم الحداثة	٩ – ١١
الحداثة في الأدب	١٢ – ١٨
المبحث الثاني	
الحداثة في العمارة	١٩ – ٣١
الحداثة في الرسم	٣٣ – ٤٧
الحداثة في النحت	٤٨ – ٥٧
المبحث الثالث	
فن الفخار العراقي القديم	٥٨ – ٧٠
فن الخزف الإسلامي	٧١ - ٧٦

سمات التحديث في الخزف العراقي المعاصر	٧٧ – ٨٤
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	٨٥ – ٨٦
الدراسات السابقة	٨٧ – ٨٨
الفصل الثالث / إجراءات البحث	
مجتمع البحث	٩٠
عينة البحث	٩٠
أداة البحث	٩٠
المنهج المتبع في تطبيق الأداة	٩١
تحليل العينات	٩٢ – ١٣١
الفصل الرابع / نتائج البحث	
النتائج	١٣٣ – ١٣٤
الاستنتاجات	١٣٥
التوصيات	١٣٥
المقترحات	١٣٥
المصادر :	١٣٧ – ١٤٦
الملاحق	
مجتمع البحث (ملحق رقم ١)	١٤٥ – ١٤٨
استطلاع آراء الخبراء (استمارة تحليل بصيغتها الأولية) (ملحق رقم ٢)	١٥٥ – ١٥٦
استمارة تحليل بصيغتها النهائية (ملحق رقم ٣)	١٥٧ – ١٥٨
الإشكال	١٥٩ - ١٧٥
ملخص البحث باللغة الإنكليزية	A- B

ثبت الإشكال

رقم الشكل	اسم الفنان	اسم العمل	المصدر	المؤلف	رقم الصفحة
١.		المقرنصات	الزخارف الجدارية في آثار بغداد	خالد خليل حمودي	ص٦٥
٢.		قبة الصخرة	فن تصوير عند العرب	ريتشارد انتغاوزن	ص٢١
٣.		المحراب	تاريخ الفن الإسلامي	بلقيس محسن هادي	ص٦٧
٤.		الارابسك	مجلة التشكيل العراقي ع٤، ١٩٨٧	_ _ _	ص٣٣
٥.	ديغا	راقصة	النحت الحديث	هربرت ريد	ص٢٥
٦.	رينوار	غاسلة ملابس	الأثر الاسلوبي للفن الغربي المعاصر	هادي مشهدي	ص١١٣
٧.	غوغان	امراة كاربية	النحت الحديث	هربرت ريد	ص٣٥
٨.	دوشامب	مجففة أقداح	الأثر الاسلوبي للنحت العربي المعاصر	هادي مشهدي	ص١٢
٩.	بيكاسو	راس امرأة	النحت الحديث	هربرت ريد	
١٠.	اوغست رودان	عصر البرونز	النحت الحديث	هربرت ريد	ص١١
١١.	بونشيوني	تصوير قنينة في الفضاء	النحت الحديث	هربرت ريد	ص٦٢

١٢.	جياكوميتي	المرأة ذات الرأس المقطوع	الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥	سميث ادوراد	ص١٧٣
١٣.	جياكومنتي	القصر الساعة الرابعة فجراً	النحت الحديث	هربرت رید	ص١٠٧

ز

١٤.	جان ارب	تصالب بشري	المنحوتات العراقية المعاصرة بين المورث والحداثة	جولان حسين علوان	ص٩٤
١٥.	هيبورث	بيلاغورس	النحت حديث	هربرت رید	ص١١٣
١٦.	جواد سليم	الأمومة	جواد سليم ونصب الحرية / دراسة وإثارة	شاكر حسن آل سعيد	ص١٥
١٧.	جواد سليم	نصب الحرية	جواد سليم نصب الحرية	شاكر حسن آل سعيد	ص١٢٧
١٨.	إسماعيل فتاح	نصب الشهيد	المنحوتات العراقية المعاصرين المورث والحداثة	جولان حسين علوان	ص١٢٢
١٩.	خالد الرحال	نصب الجندي المجهول	المنحوتات العراقية المعاصرة بين المورث والحداثة	جولان حسين علوان	ص١١٦
٢٠.	خليل الورد	الديك	خليل الورد نحاتاً – مجلة	شاكر حسن آل سعيد	ص٢٩
٢١.	ميران السعدي	نصب نسور	المنحوتات العراقية المعاصرة بين المورث والحداثة	جولان حسين علوان	ص١٠٠
٢٢.		فخار حسونة – زخارف	فن الفخار و النحت الفخاري في العراق	زهير صاحب	ص٣٨٨
٢٣.		فخار حسونة – قياسي	حضارة العراق	نخبة من الباحثين	ص٢٥

٢٤.		السيدات الراقصات	سومر فنونها وحضارتها	اندريه بارو	ص٩٤
٢٥.		جرة	فن الفخار والنحت الفخاري في العراق	زهير صاحب	ص٣٨٩
٢٦.		تكوينات زخرفيه – حلف	فن الفخار والنحت الفخاري في العراق	زهير صاحب	ص٣٨٩
٢٧.		فخاريات حلف	فن الفخار والنحت الفخاري	زهير صاحب	ص٣٨٦

ح

٢٨.		تصوير ملحمة	فن ..ـــر والنحت الفخاري	زهير صاحب	ص١٨٥
٢٩.		فخاريات العبيد	سومر فنونها وحضارتها	اندريه بارو	
٣٠.		فخاريات السومريين	سومر فنونها وحضارتها	اندريه بارو	ص٢٥٠
٣١.		منحوتات فخارية	سومر فنونها وحضارتها	اندريه بارو	ص٢١٤
٣٢.		جرار البابوتين	أطلس الفنون	زكي محمد	ص ٢٠
٣٣.	قسطنطين برنكوزي	جذع شاب	النحت الحديث	هربرت ريد	ص ٣٩

عينة البحث

ت	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	العائدية
١.	سعد شاكر	المتعبد	١٩٧١	مقتنيات خاصة
٢.	سعد شاكر	تكوين هندسي	١٩٨٩	مقتنيات خاصة
٣.	سعد شاكر	فتاة وحمامة	٢٠٠١	مقتنيات خاصة
٤.	ماهر السامرائي	تكوين جداري (اشد قسوة)	١٩٧٨	مركز الفنون
٥.	ماهر السامرائي	حلم سومري	١٩٨٧	مقتنيات خاصة
٦.	ماهر السامرائي	تكوين فني	١٩٩٨	مقتنيات خاصة
٧.	ماهر السامرائي	صفحة من التاريخ	٢٠٠١	مقتنيات خاصة
٨.	شنيار عبد الله	شظية	١٩٨٥	مقتنيات خاصة
٩.	شنيار عبد الله	تكوين هندسي مجرد	١٩٩٥	مقتنيات خاصة
١٠.	شنيار عبد الله	طبيعة الطين	٢٠٠٠	مقتنيات خاصة
١١.	تركي حسين	تكوين صلة	١٩٧٥	مقتنيات خاصة
١٢.	تركي حسين	جدار حر	١٩٨٥	مقتنيات خاصة
١٣.	تركي حسين	قصب من الهور	١٩٩٢	مقتنيات خاصة
١٤.	طارق إبراهيم	ولادة	١٩٨٥	مقتنيات خاصة
١٥.	طارق إبراهيم	مدن الخيال	١٩٩٧	مقتنيات خاصة
١٦.	طارق إبراهيم	طائر يستقر	٢٠٠١	مقتنيات خاصة
١٧.	سهام سعودي	صدر امرأة	١٩٨٤	مقتنيات خاصة
١٨.	محمد عريبي	رجل وامرأة	١٩٩٥	مقتنيات خاصة
١٩.	قاسم نايف	حرف ل	١٩٩٤	مركز الفنون

بسم الله الرحمن الرحيم

ي

إقرار المشرف

اشـهد إن إعـداد هـذه الرسـالة الموسـومة (سـمات الحداثـة فـي الخـزف العراقـي المعاصر) قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير فـي الفنـون التشكيلية /خزف .

التوقيع

أ.د. عبد الحميد فاضل

التاريخ / /٢٠٠٦

بناء على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع

أ.د.عارف وحيد إبراهيم

رئيس القسم

التاريخ / /٢٠٠٦

الفصل الأول

الاطار العام للبحث

مشكلة البحث

هدف البحث

حدود البحث

تحديد المصطلحات

مشكلة البحث

تمثل الحداثة الوعي الدقيق لمشكلة الفن ، والحداثة تنبع من إحساس الفنان بمهمته ، وتبحث عن الإبداعات الفنية داخل نفسه، وتطمح هذه الإبداعات إلى تطوير توجيهاتها بصورة ذاتية واصلية . وإذ ما أردنا الوقوف على مفهوم الحداثة نقول إن الحداثة هي الابتداء ، والابتداء اصل الإنشاء الذي لم يسبق معرفته من قبل ومرتبط بمعاني الحداثة .

فالحداثة لا يمكن إن ترتبط بمكان وزمان محددين ، وهي حاضرة في كل حقول الإبداع (ولئن كانت الحداثة لا تحدد فمن الممكن القول أنها كانت دائماً حاضرة في تاريخ الإنسان ممارسه أو إشارة أو دلالاته).[1] إذ إن لكل عصر حداثته.

ومن ضمن نشاط الإنسان الحضاري معرفة فن الفخار الذي شهد الأسس واللبنات الأولى في بنائية الفكر الحضاري العراقي القديم وفي بنائية الإعمال التي تتميز بالسمات الفكرية والمضامين في انظمتهاالشكلية كما إن للعامل البيئي الأثر في تحديد السمات والأساليب في الإبداعات الفنية ، فالتنوع في معطيات البيئة اوجد تنوعاً في الوحدات التصويرية للفنون التشكيلية عامة وفن (الفخار والنحت الفخاري) خاصة مما أدى إلى إكساب الإعمال الفنية التشكيلية الرافدينية خصوصية مميزة .

إن اختراع الفخار كان لتلبية الغايات النفعية وتلبية الحاجة الاقتصادية في خزن المحاصيل الزراعية ، وأداء فعاليات الحياة المتنوعة اذا سرعان ما (انبثقت شرارة الوعي المبدع كانعكاس لتعاظم الخبرة بفعل أدرك فكري واجتماعي وروحي استحال فيه المضمون إلى شكل) [2] ومن اليسر التدليل على ذلك من خلال شبكة الإشكال الفخارية المشخصة أم المحورة أم المجردة والتي تمثل صور متقدمة من الفكر المتجاوزة لزمانه.

ومع اشتراطات الفن الإسلامي بتحريم استخدام الذهب والفضة بدافع العقيدة الجديدة للتقشف والزهد، كلها تواشجت لاستحداث فن يضاهي الذهب بالجمال والكمال، إضافة إلى ابتعادهم عن الايقونية للإشكال الآدمية والحيوانية والنباتية، ليتوازى مع مسألة التحريم وعدمه، فتجلت في إعمالهم روح جديدة فيها آليات شكلية وعملية وجماليات روحية وإيمانية عالية ،حيث بدأت خصائص هذا الفن بكونها غير مسبوقة أو معهودة في إشكال الفن التي سبقت الإسلام ، حيث استفاد العرب المسلمين من فلسفة التوحيد

([1]) ادونيس: النص القرني وآفاق الكتابة ، دار الآداب، ،ط١، ١٩٩٣، ص٩٦

([2])زهير ، صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، ط١ ، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر٢٠٠٤ ،ص٢٩٨.

في الفكر الإسلامي، وحدثوا الكثير من الجوانب بروحية معاصرة آنذاك، مما دفعهم لابتكار اشكال وتقنيات خزفية واسلامي وتصاميم معمارية ،قباب ، مآذن ، فسيفساء، وزخارف عربية اسلامية، وغيرها من الفنون.

وإذا ما وصلنا إلى الفن الحديث وبواكير التحديث في الخزف ،لرأينا تجاوز الشكل التقليدي والوظيفي إلى شكل حداثي يحمل صياغات ومعالجات فنية تواكب التغير في الرؤية الجمالية في محاولة لخلق مفهوم حديث للخزف بعيد عن الشكل الكلاسيكي والتقليدي المتوارث، وبما أن الخزف ليس بمعزل عن التيارات الفكرية للحداثة التي اجتاحت الفن بشكل عام ، والخزف بشكل خاص ، الأمر الذي جعله أمام متغيرات حتمت عليه التحول والدخول في مواجهة الحداثة ليتجه نحو العصرية وتدخل ضمن بنية الخزف التقنية لما لها من إمكانية على اكتشاف الخامات وخفاياها غير المكتشفة، والتقنية ليست جامدة ، لان توجهات الحداثة ربطت بين التقنية ونوع الإبداع .

وفي سياق التحديث أثمرت الحداثة صوراً كثيرة كان فن الخزف وفاعلية تقنياته أحداها ، والتي بدت واضحة في نتاجات عدد من الخزفيين منهم (سعد شاكر ، شنيار عبد الله ، ماهر السامرائي ،تركي حسين ، طارق إبراهيم ، سهام السعودي ، قاسم نايف ،عبلة العزاوي،نهى راضي،محمد عريبي،اكرام ناجي،ثامر الخفاجي ،كاظم غانم ...) حيث بدت صياغاتهم تؤدي وظيفة جمالية خالصة بعيدة عن الرمزية والعقائدية ، وهذا يدل على المستوى الذي اتخذه الخزاف لاستحداث فن يتسم بسمات الحداثة والتي أسس لها واصبحت شخصيتها متعارفاً عليها . ومن هنا تتحدد مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل التالي :

ما سمات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة إليه

١- يمثل معرفة جديدة ضمن مساحة الخزف العراقي المعاصر ويتيح لدارسي متذوقي الفن والمهتمين بهذا الميدان على الاطلاع على هذه التجربة الفنية للخزف العراقي.
٢- يفيد الطلبة المهتمين بدراسة الفن التشكيلي والخزف على وجه التحديد وطلبة الدراسات العليا .

هدف البحث

تعرف سمات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر

حدود البحث

يتحدد البحث بما يلي :

١- الحدود الموضوعية: الخزف الفني [*] المعاصر في العراق .
٢- الحدود المكانية : الأعمال الخزفية المصورة والموجودة في مركز الفنون والمقتنيات الشخصية للفنانين (الخزافين) وقاعات العرض في العراق .
٣- الحدود الزمانية : الأعمال الفنية الخزفية المعاصرة في العراق للمدة من(١٩٧٠ – ٢٠٠١).

تحديد المصطلحات

السمة Feature

أولاً : السمة في القرآن الكريم .

وردت السمة في القرآن الكريم في مواضع عدة منها قوله تعالى (يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلافٍ مِنَ الْمَلائِكَةُ مُسَوِّمِينَ)(آل عمران: من الآية١٢٥) أي مسومين بعلامات خاصة ومميزة .

كما وردت لفظة (مُسَوَّمة) في قوله تعالى (زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ)(آل عمران: من الآية١٤)

فالخيل هي التي تتسم بعلامات خاصة تميزها عن اقرأنها .

وجاءت لفظة (سيماهم) في قوله تعالى (سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ) (الفتح: من الآية٢٩) والمراد بها السمة التي تحدث جبهة السجاد من كثرة السجود وفي قوله تعالى(مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ). [٣]

ثانياً : السمة في اللغة .

١- وردت في المعجم العربي الاساسي .
(وَسَمَ ، يَسِمُ ، وسماً ، وسمةً فهو واسمُ) جعل له علامة يعرف بها " وَسَم فرسه" و " سمة بالخير" " وسم بالعار" سمة على سنسميه على الخرطوم(القرآن الكريم) سمة: علامة ، تأشيره. [٤]

٢- عرفها الراغب الاصفهاني ان (الوسم التأشير والسمة الاثر ، يقال وسمت الشيء وسماً) اذ اثرت فيه سمة [٥]

٣- وجاء عن ابن منظور (٦٣٠- ٧١١)هـ " وسمه وسماً وسمةً اذ اثر فيه بسمة جعل له علامة يعرف بها ... جمع سمات " [٦]

٤- البستاني بقوله "اتسم" (الرجل جعل لنفسه سمه يعرف بها)[٧].

(*) الخزف الفني : هو الخزف الذي يتجاوز الوظيفة ويتناول الجانب الجمالي .
(٣) الزمخشري ، أبو القاسم : الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ج٣، شركة ومطبعة ألبابي الحلبي ، ١٩٤٨ ، ص٥٥٠ .
(٤) العابد ، احمد ، وآخرون : المعجم العربي الإسلامي ، مراجعة : د.تمتم حسام عمر وآخرون المنظمة العربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس ، ١٩٨٩ ، ص١٣٠٩
(٥) الراغب الاصفهاني ، أبو القاسم حسين بن محمد : المفردات في غريب القرآن ، تحقيق محمد سيد كيلاني بيروت : دار المعرفة للطباعة والنشر ، ص٥٣٤
(٦) ابن منظور : جمال الدين مكرم الأنصاري ، لسان العرب ، ج١٦ ، الدار المصرية التأليف والترجمة طبعة مصورة عن طبعة بولاف ، ب ت ، ص١٢١
(٧) البستاني : منجد الطالب ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٨١، ص٩١٨ .

السمة اصطلاحيا

١- عرفها مونور :
السمة : (هي كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني ، او أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة ، والسمة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس [٨] .

التعريف الإجرائي : هي السمة التي تميز العمل الفني عن سواه .

الحداثة (Modernity)

أولاً : الحداثة في القرآن الكريم .

وردت هذه اللفظة في مواضع عدة في القرآن الكريم ، كقوله تعالى (مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحْدَثٍ إِلا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ) [٩] .معناها اي شيء من القران محدث بتنزيله[١٠]. وفي قوله تعالى (لا تَدْرِي لَعَلَّ اللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَلِكَ أَمْراً) [١١] . أي امر يقضي بتغير الحال وتبدل راي الزوج في طلاقها[١٢] . وفي قوله تعالى (وَمَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنَ الرَّحْمَنِ مُحْدَثٍ إلا كَانُوا عَنْهُ مُعْرِضِينَ) [١٣] بيان لستمرارهم على تكذيب ايات الله وتمكن الاعراض عن ذكر الله في نفوسهم بحيث كلما تجدد عليهم ذكر من الرحمن ادعو اليه دفعه بالاعراض . [١٤] وفي قوله تعالى (وَصَرَّفْنَا فِيهِ مِنَ الْوَعِيدِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ أَوْ يُحْدِثُ لَهُمْ ذِكْراً) [١٥] . المراد بها احداث الذكر لهم حصول تذكر فيهم ، تتسم المقابلة بين الذكر والتقوى من غير تكلف[١٦]. وفي قوله تعالى (قال فان اتبعتني فَلا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْراً)[١٧] . المراد بها الظاهر منه متعلق بقوله ذكر واحداث الذكر من الشيء الابتداء به من غير سابقه.[١٨]

ثانياً : الحداثة في اللغة .

---

(٨) مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج٣ ت محمد علي أبوردة وآخرون ، مراجعة احمد نجيب هاشم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص٩٩ .
(٩) القرآن الكريم ، سورة الأنبياء الآية (٢)
(١٠) الطباطبائي ، محمد حسين : تفسير الميزان ، مجلد ١٤ ، ط٣ ، منشورات الكتب الاسلامية ، طهران ، ١٩٩٧ ، ص٢٦٨ .
(١١) سورة الطلاق الآية (١)
(١٢)الطباطبائي ، محمد حسين ، مصدر سابق ، مجلد ١٩ ، ص٣٦٢ .
(١٣) سورة الشعراء الاية (٥) .
(١٤) الطباطبائي ، محمد حسين ، مصدر سابق ، مجلد ١٥ ، ص٢٧٣ .
(١٥) سورة طه الاية (١١٣) .
(١٦) الطباطبائي ، محمد حسين ، مصدر سابق ، مجلد ١٥ ، ٢٧٣ .
(١٧) سورة الكهف الاية (٧٠)
(١٨) الطباطبائي ، محمد حسين ، مصدر سابق ، مجلد ١٣ ، ص ٣٦٩ .

١- اما جميل صليبا فيقول ان (الحديث في اللغة نقيض القديم ويرادفه الجديد)[١٩]
٢- عرف (لويس معلوف) كلمة الحداثة فقال عنها (حدث – حداثة وحدوثاً) عكس قدم . واذا ذكر مع قدم ضم اتباعاً نحو (اخذني ما قُدم وما حدث) يعني همومه القديمة والحديثة . احدثه : اوجده وابتدعه . استحدثه : ابتداعه [٢٠]
٣- الحداثة في الادب والفنون " هي الحركة التي تدعو إلى التجديد والثورة على القديم"[٢١] .

ثالثاً : الحداثة اصطلاحاً

١- عرف ريد كلمة الحداثة على انها (اسلوب يخرج على الاعراف السائدة ويسعى لخلق اشكال جديدة ملائمة للاحساس وادراك عصر جديد) [٢٢]
٢- عرف (مالكم براد برى وجيمس مكفارلن) كلمة الحداثة :-
" حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة " [٢٣]

٣- وتأتي على أنها نوع من البرجوازية الجمالية المتأخرة النابعة من الواقعية [٢٤]
٤- وعرفها شاكر مجيد " سمة او رؤية تحولية انتقالية في شكل ما ، مستهدفة التعارض مع كل اشكال الإبداع المنقولة في السلفية والنمطية والتي تتعارض أصلا مع الإشكال الجديدة [٢٥] .

أما التعريف الإجرائي للحداثة فهي (حركة تحولية انتقالية لفكر الإنسان غير خاضعة لزمان او مكان محدد وخلق متحول فكري وتقني وشكلاني وتكيفهما مع نمط جديد ينعكس على سطح العمل الفني ليخلق سمات حداثية في الخزف العراقي المعاصر .

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

---

(١٩) صليبا،جميل : المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص٤٥٤-٤٥٥ .
(٢٠) لويس معلوف : المنجد في اللغة ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص١٢١
(٢١) بردي ، احمد زكي ،يوسف محمد : المعجم العربي الميسر ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني، ط١ ، ١٩٩١ ، ص٣٠٩
(٢٢) ريد، هربرت : النحت الحديث ، ت: فخري خليل ، مراجعة : جبر إبراهيم جبر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٤ ، ص٩٠ .
(٢٣) براديري مالكم وجيمس مكفارلن: الحداثة ، ت: مؤيد حسن فوزي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٧، ص٢٦ .
(٢٤)براديري مالكم، : : الحداثة ،مصدر سابق ، ص٢٣ .
(٢٥)مجيد ، شاكر: " النص الشعري العربي والابتكارات الحداثة والتجديد " دراسة علي فواز، الطليعة الأدبية ، ع١٠، أيلول ، تشرين الأول ، ١٩٨٨ ، ص٢٤ .

المبحث الأول : مفهوم الحداثة

الحداثة في الأدب

المبحث الثاني : الحداثة في الفن

الحداثة في العمارة

الحداثة في الرسم

الحداثة في النحت

المبحث الثالث : سمات التحديث في الخزف العراقي المعاصر

فن الفخار العراقي القديم

فن الخزف الإسلامي

سمات التحديث في الخزف العراقي المعاصر

الفصل الثاني

المبحث الاول

- مفهوم الحداثة :

ان الحداثة كمفهوم معرفي له معان وتعاريف متعددة ومختلفة تباينت فيها الآراء ، والحداثة من المصطلحات والمفاهيم التي يوجد بها التباس داخل نسيج الكتابات ، حيث تتشابك مع مجموعة من المصطلحات النقدية والأدبية والفنية ومنها (التجديد ، المعاصر ، التحديث ، الحديث) .

فالحداثة بصفتها ظاهرة شمولية عامة تشمل الأدب (الشعر ، القصة ، الرواية ...) والعمارة والفن والفكر والفلسفة ، كما انَ هناك حداثة في العلم والتكنولوجيا وهذا ما أكده (مالكم براديري) في قوله : " إن الحداثة في جميع دلالاتها تمتد إلى معظم ميادين الحياة المادية في هذه الدنيا ، وتحمل معها الفكر والفلسفة والاجتماع والاقتصاد والسياسة والأدب " [٢٦] ولكي نفهمها كظاهرة شمولية ينبغي إن نبحث في تجلياتها عن مختلف الميادين .

ويمكن اعتبارها (نزعة إنسانية تطورية تحمل ومن خلال نسق حركتها في التاريخ طابعاً بتنازعه الاختلاف والتعقيد وهذا ما جعل منها مصطلحاً لا يخلو من هلامية وتداخل وربما ميوعة معاً .... بيد إن أفق الحداثة ممتد سواء كان ذلك نتيجة قطعية مع الماضي ، أم لم يكن كذلك. ولهذا تبدو مقولة إن لكل عصر حداثة من قبيل الفرضيات المقبولة. ذلك إن الحياة تشهد متغيرات قائمة على قدم وساق ، حتى وان اتخذت نسقاً مناقضاً ، فإنها تحمل بواعث تفجرها في الداخل ، وهذا ما حدث لكل مناهج الفكر والنقد والفن على السواء [٢٧]

بينما يقول (جان بودريار) : (ليست الحداثة مفهوماً سوسيولوجياً أو سياسياً أو تاريخياً بحصر المعنى ، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقيد)[٢٨]

لكن (بيتر بروكر) يرى الحداثة على أنها (عبارة عن إشارة إلى نظرة محايدة إلى الفن كتعبير أو كأسلوب في استخدام اللغة ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي ومشاعره [٢٩] إما (شرابي) فمفهوم الحداثة لديه هو " تغير بنيوي عميق في الفرد والمجتمع فكراً ونظاماً وحضارة " [٣٠]

والحداثة لا يمكن حصرها أو عدها لأنها غير محددة بزمان ومكان أي إن الموقف الحداثي يتعالى على هذه الحدود والقيود بهذا يمكن عدها خرقاً للزمان والتاريخ مما يجعلها تخترق اكثر من خمسة آلاف سنة ، ونجدها في عقولنا وإعمالنا بهذا تعتبر حركة شاملة متعددة ومتصارعة ومتناقضة في آن

---

(٢٦) براد يري مالكم ، وجيمس ماكفارلن : مصدر سابق ، ص (٣٤ – ٣٨)
(٢٧)عاصم ،عبد الأمير :الرسم العراقي (حداثة التكيف)،ط١،دار مكتبة الرائدالعلمية للنشر، ٢٠٠٤، ص٥
(٢٨) برادة ، محمد : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة الفصول ، مجلد ٤،العدد ٣، ١٩٨٤ ، ص١٢ .
(٢٩) بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت: عبد الوهاب حلوب ، مراجعة : جابر عصفور ، ط١ ، منشورات المجمع الثقافي ، الإمارات العربية المتحدة ، ١٩٩٥ ، ص٢٠ .
(٣٠) شرابي ، هشام : المثقفون العرب والغرب في نهاية القرن العشرين،مجلة المستقبل العربي، ١٩٩٣، ص٣٠ .

واحد . وبما إن الحداثة حركة شاملة فنجد لها صدى أوسع وأرحب في (الأدب والفنون) لتثبت طروحاتها وتياراتها على العمل الفني وفق آلية بناء مبررة لتؤسس حداثة .

كما تبحث الحداثة في علاقة الإنسان مع ذاته ، ومن جهة أخرى علاقة الإنسان مع العالم الخارجي ، وبالتالي فان كل التحولات الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والسياسية ألقت بظلها على طبيعة العلاقة بين الإنسان وفعله . [٣١]

وبما إن التاريخ حركة فلا بد إن يكون سجلاً للتطورات الحاصلة وبمجرد إن يؤمن أي إنسان بالتطور فانه مؤمن بالحداثة [٣٢] فالحداثة تنطوي بداخلها عدة أسئلة وآراء وتناقضات تنطوي بداخلها خاصة بها ، كما أنها تدخل ضمن الحقبة التاريخية ، فالحداثة موجودة في كل حقبة تاريخية بإمكانها إن تقدم شيئاً جديداً وغير مبتكر سابقاً، أي يحقق حداثة آنية في وقتها ، بهذا فالحداثة فعل شمولي متناقض متباين متصارع متعدد شامل لكل مراحل الإنسان عبر مراحل التاريخ للوصول إلى الوقت الحالي، وهذا التواصل يعزز من مسيرة الحداثة ، وفي الوقت نفسه يجعل للحداثة استقلالها، وإنها غير مجبرة على الخضوع للحداثة الغربية ، حتى ولو تأثر بعض الفنانين والنقاد، فنجدها في نهاية المطاف مرجعها إلى التراث الحضاري (الفكري والفني) .

إما (نجم حيدر) فيؤكد بأن الحداثة بمطلقاتها ونتائجها التطبيقية في الفن والأدب ما هي إلا واقعية أو شكل من إشكال الواقع فالعمليات التصويرية لأنظمة التشكيل الحديث تنطلق من مفردات ، وهذه المفردات قد اختبرت اختباراً قصدياً بعد تحليل يتلاءم مع أفق التركيب الذي ستدخل إليه المفردة في مخاض من خلال انساق متطورة تتجاوز النسق الجمالي السائد [٣٣].

وبما إن الحداثة حركة امتازت بتعدد اتجاهاتها ، وتعبر عن الوعي لعصرنا الحالي، فالذي يهمنا هو الحداثة في الفن والفن الحديث الذي ارتبط بعدة اتجاهات في الفن بشكل عام والخزف منه بشكل خاص مع علاقة البنى المجاورة بالخزف .

([٣١]) القرة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٦ ، ص٩ .

([٣٢]) عبود ، حنا : الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٩، ص٧ .

([٣٣])نجم ،عبد حيدر: الواقعية بين الوجود الفيزيائي والمتخيل الميتافيزيقي ، مجلة الأكاديمي ، مجلة متخصصة في الفنون ، العدد (٢٨)، المجلد الثامن السنة الثامنة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠، ص٧٤ .

- الحداثة في الأدب:

الحداثه حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الانسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة ، وهي سمة بارزة من سمات فننا المعاصر ، وخير ما يمثل الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم حياتنا المعاصرة ، ، ولدتها قوى مختلفة بلغت ذراها في دول مختلفة وازمان مختلفة وكان مكوثها في بعض الاقطار طويلاً وفي بعض الاقطار مؤقتاً ، وأساءت الحداثة في بعض الاقطار الى التراث المورث كالتراث الرومانسي والواقعي والانطباعي ، وفي اقطار اخرى عدت نفسها تطور لذلك التراث . [٣٤] وحركة الحداثة تسير في طريق تعميق ادراكنا للفن والانسان وتعبر عن ادراكنا وتجاربنا المعاصرة عبر ما اتت به من اعمال خلاقة وقد لا تكون حداثة التيار ولكنها التيار الرئيسي .

حيث ظهرت الحداثة في مجال الادب في بداياتها، وانعكست على جميع الفنون ،وعملت على استحداث اشكال جديدة وموضوعات قد لا يهتم بها في السابق، أي استدعاء المهول الثقافي وطرحه بأساليب حديثة، واعتمدت على مبدأ التجريب في المضامين وأدى ذلك الى وجود الشك الى جانب اليقين ، والأمل الى جانب القنوط ، وكذلك وجود الأسلوب المصنع الى جانب الأسلوب العفوي ، أنهم يجربون كل شيء. [٣٥]

وقد شقت الحداثة مجراها في الادب والفنون وتدفع سيلها في النصوص وفي النفوس ، بحيث ظهرت إمامها اليوم رؤى اخرى في التعبير الرمزي سابقة لها في الوجود. [٣٦]

ومن أشهر الحداثين في الأدب بودلير الذي كان عميد الرمزية بعد اوغار ، والذي كانت خطواته الاولى للحداثة من الناحية الأدبية تتمثل بأدب قائم على الخلق الذي لا يقلد ولا يحاكي الطبيعة أي انه أدب خالص لذاته. [٣٧] .

وجاءت تجربة بودلير نقطة ارتكاز في فهم الحداثة بوجهيها المتكاملين ، بمنجزاتها العصرية الكثيرة المحولة للطبيعة والانسان وبمغامرتها الشعرية الاستطيقية التي جعلت من "كيمياء الكلمة" وسيلة لاكتشاف اغوار الذات.

وعلى خطى بودلير مشى رامبو وهو احد مؤسسي المذهب الرمزي في الادب الأوربي ، وترجع قصائد رامبو على نحو كبير الى مرحلة التكوين والتغير وامتازت قصائده باكتشاف أنواع من الشكليات ، ولم يفقد الإيمان بالماضي وانه يحرص على استعمال سلسلة من الإشارات المنبهة ، وان الخلط بين وجهات نظر ضمير المتكلم بوجهات نظر ضمير غائب هو الذي يميز قصائد النشر وبالتحديد قصائد

---

(٣٤) برادبري ، مالكم وجيمس ماكفاران: مصدر سابق، ص(٢٦-٣٠)
(٣٥)حنا،عبود : الحداثة عبر التاريخ (مدخل الى النظرية) ، منشورات الى الاتحاد الكتاب العرب، ١٩٨١ ص٦٢
(٣٦) رافائيل ،ارغولول : " الحداثة بين الغرب والشرق ، مجلة المعرفة ، العدد ٤٨٥ ، شباط ٢٠٠٤ ،ص٨٢
(٣٧)جواد ، إبراهيم محمد:المصدر السابق نفسه،ص٨

النثر لـ (رامبو) وهذا الخلط سمح باكتشاف العالم ، وامتازت القصائد بجانبين : معاناة الشاعر الذاتية ، واهتمامه بصياغة سلوك معين [٣٨] .

وجاء شعره حديثاً في كل شيء وقطع الصلات مع الماضي وخرج منه على كل الأعراف المورثة في اللغة والشكل والإيقاع ، وابتعد عن الواقع والزمن والحاضر وغاص خلاله في أعماق تجربته الذاتية وعالمه الداخلي مستخدماً كل الوسائل [٣٩] .

بهذا نرى إن ما طرأ على الحداثة في الشعر من تغيرات أسلوبية ونفسية، لا بد من وضعها في سياقها التاريخي والثقافي العام الذي أرهص لها أولا ثم ساعد بعد ذلك على تطورها وازدهارها ، لذا نجد ان الحداثة الغربية لم تحاول ان تكشف القوانين الموضوعية للعالم الخارجي ، وتتعرف الى العوامل الحقيقية التي تفسح الحرية للفنان داخل المجتمع وإنما اكتفت بتقديم تصور مثالي – ذاتي – بالمعنى الفلسفي .

وعلى آثار بودلير ورامبو جاء مالارمية... حيث أضاف مالا رمية " أن الفن – يضفي أصالة على إقامتنا ويشكل المهمة الروحية الوحيدة " وتدرج قوله إلى إن (غياب اتجاه العبارة الشخصي المتحمس ، مهد الطريق لظهور فن يدين بالفضل الكبير الى الإشكال وليس إلى الشاعر ، وان الشكل يضاعف المعنى، ويحول القصيدة الى مجموعة من التعبير الموحدة الشاملة) [٤٠] .

وهذا يفسر لنا طريقة مالارمية الغربية في تركيب الجمل بحيث لا تتضمن فكرة مركزية واحدة ، بل تقوم على تحدي قواعد النمو، وتشمل على مجموعة من الأسماء الغربية.

ومن خلال تجربة شعر بودلير ومالا رمية ورامبو استطاع الشعر ان يبلور مفهوماً خاصاً للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود في تجديد اللغة وتحرير المخيلة ، فتجديد اللغة تبدأ بتسمية الأشياء المبتكرة والمائلة للحياة اليومية وبالتفاصيل المادية التي طالما داعبت الخيال .

اما عندما نستخدم مصطلح الرواية الحديثة ، فنقصد الحداثة في الرواية التي بدأت في فرنسا في الخمسينيات من القرن العشرين ، ومن اشهر الروائين الفرنسيين المرتبطين بالرواية الحديثة:ألان روب-جربيه وميشيل بوتور وكلود سيمون . [٤١]

حيث امتازت الرواية باستخدام وسائل محدثة ، وهذا النوع يمتاز بالبراعة الكتابية ، ولفت الأنظار إلى الطبيعة الخيالية الموجودة في الشكل الذي اثأر الكثير من المناظرات الجمالية ، وان الكاتب الروائي يتخذ من الرواية شكل أزمة داخلية ويولد من بين ما يولد ولعاً بالإشكال التي تظهر ، بانطوائها على نفسها. [٤٢]

---

(٣٨) براديري ، مالكم وجيمس ماكفاران،. مصدر سابق ، ص٦٨ – ٧١ .
(٣٩)الواسطي، سلمان: "جدل الحداثة في الشعر" ، مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة ، العدد ٣ ، آذار ١٩٨٦ ، ص٥٠ .
(٤٠)جواد ، إبراهيم محمد: سمات الحداثة الغربية ، مصدر السابق، ص١٠
(٤١) دوجلاس ، فدى مالطي : " يوسف العقيد ... والرواية الجديدة " ، مجلة فصول، المصدر السابق،: ص١٩٠
(٤٢) برادبري ، مالكم ، وجميس ماكفارلن : الحداثة ، ج٢ ، ت : مؤيد حسن فوزي، دار المأمون ، بغداد – العراق ١٩٨٧

اما المسرح فهو الفن الذي نال وقفة مع الحداثة ووضع الفن المسرحي في إطار جماليات، وقد طورت الحداثة بعض جوانب الاتصال المسرحي تطويراً جريئا ، فمثلاً نجد في الادب العالمي مسرحية (فاوست) لغوتة أولى التراجيديات المأساوية، تساعدنا على رؤية إمكانية صدور اشمل وأعمق أشكال النقد للحداثة عن أولئك الذين ينصفون بالقدر الأكبر من الحماس في تبني مغامرات الحداثة إياها مع ما يرافقها من خيال رومانسي [٤٣] .

لذا فالحداثة الأوربية كان لها صدى واسع ولها تأثير على الفنون في كل إنحاء العالم ، هناك ظاهرة واضحة في أدب الحداثة الأوربية "هي التهافت على استخدام الأسطورة [*] ولإلحاح على الحلم باعتباره كشفاً جديداً.والسبب يرجع الى ان الأسطورة تساؤل كوني تتحقق فيه الحرية ، ففي مقدور أي شاعر ان يخلق أساطيره ... إذ إن الكاتب الحديث عندما يرفض الإيديولوجيات الوحدانية والمشاريع الكبرى السياسية والاقتصادية والاجتماعية يجد نفسه في قلب الأسطورة لأنها وحدها المشروع الكبير المفتوح الذي لا يعرف القيود ولا يشترط الشروط [٤٤] .

اما حركة الحداثة العربية فهي جزء من مشروع حضاري شامل لهذا لا يمكن فصل الحركة من سياقها الاجتماعي والتاريخي والاكتفاء بالنظر إليها كظاهرة ثقافية او شعرية معزولة بذاتها، ويمكن رصد الحداثة العربية مع بدء ما يسمى بعصر النهضة العربية .

وان مضمون الحداثة هو مفرزات أفكار ورؤى ذات إبعاد متنوعة منصهرة في بوتقة الحداثة وتحمل معها انعكاسات بلورية لتطور المجتمعات ، ووحي استلهام عبقرية الفرد وإبداعه لذا نجد ان لا خلاف على ان في الحداثة التنوع والأطياف المضادة والرؤى ذات المساحات الواسعة في وحدة الفكر .

والمجتمع العربي ينمو ويتواصل في الحداثة دون ان نضطر الى هدم جسور الماضي، أو إلى تحقيق قطيعة نهائية مع الموروث الثقافي الحضاري، بل هي تقيم حواراً متفتحاً ونقدياً مع التراث ، وهذه الحركة لا تعادي التجريب المبرر ، بل هي تحتضن كافة الألوان التجريب الأصل النابع عن ضرورة فنية ولكن دون ان يستحيل الهاجس الشكلاني التجريبي الى غاية نهائية مطلقة [٤٥] .

والحداثة العربية لا تستطيع ان تنفي وتنكر المدارس الغربية المتمثلة بالحداثة ،" لأننا بحاجة لمعرفة شمولية لكي تستطيع تفكيك النص من خلال النظريات والحواس والحدس والدلالات والرموز، لكي تستطيع ان تفك شفراتها مع الاحتفاظ بشخصية المكان والانسان وهويته . لذا نجد ان الصراع هو صراع النصوص المستوردة على فكر معين ، وللأفكار لها جدليتها الدائمة والأفكار لا تموت لأنها تبقى في سياق جديد لا يراها إلا من يمتلك حواساً وأدوات سيميولوجية. [٤٦]

---

(٤٣) بيرمان ، مارشال : حداثة التخلف (تجربة الحداثة) ، مؤسسة كيبال للدراسات والنشر ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٣ ، ص٧٦ .

(*) الأسطورة (Myth) : رواية ليس لها مؤلف تنتشر في المجتمعات المعروفة بتقاليدها العرفية والشفوية ، وغالباً ما تروي هذه الأساطير أصول الجماعة ، وتمايز عناصر الاولى من عالم الطبيعة او تحاول تفسير النظام الكوني وعلاقة الانسان بالكون والطبيعة .

(٤٤)ألمسيري عبد الوهاب ، فتحي التركي: "الحداثة وما بعد الحداثة" ، المصدر السابق ، ص٣٣٧ .

(٤٥) فاضل ، ثامر : "جدل الحداثة في الشعر" ، مجلة أقلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، العدد ٣ ، ١٩٨٦ ، ص٢٣ .

(٤٦) الهزاع ، كريم:" النقد والحداثة " ،مجلة أفق ،كانون الأول،ديسمبر ،٢٠٠١،ص١ .

ويؤكد "محمد برادة " ان الحداثة مفهوم مرتبط أساسا بالحضارة الغربية وبسياقاتها التاريخية، وما أفرزته تجاربها في مجالات مختلفة ، يصل في النهاية الى ان الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخياً بوجود سابق للحداثة الغربية وبامتداد القنوات والتواصل بين الثقافتين. (٤٧)

والحداثة العربية في جميع صورها راجت لسببين هما :

١- جنوح الناس الى الخروج من المألوف ، ولهاثهم خلف العصرية
٢- الخلط بين الحداثة و بين الهدم والتجديد . (٤٨)

وهناك ثلاث مراحل مرت بها الحداثة العربية في مسيرتها الراهنة .

١- المرحلة الاولى : هي المرحلة العقلانية للحداثة : وتمثلت بتجربة الشعراء في أواخر الأربعينيات وعمقتها تجربة شعراء الخمسينيات .
٢- المرحلة الثانية : وهي المرحلة الرؤيوية للحداثة والتي تمثلت بشكل خاص في الستينيات وتمثلتها التجارب الشعرية في تلك الفترة .
٣- المرحلة الثالثة : وهي مرحلة المصالحة بين نزعتي العقلانية والرؤية في حركة الحداثة وتمثلها التجارب في فترت ما بعد الستينيات وتستمر حتى الوقت الحاضر.(٤٩)

أي ان الحداثة في الادب والفن لم تعلن ميلادها فينا وفي ثقافتنا بين ليلة وضحاها ، بل عبر مخاضات متعدد ومن رحم الثقافة العربية وصراعات تياراتها خرجت الحداثة ظافرة .

والملامح الفكرية للحداثة ظهرت مع حركة التجديد في الشعر ، والشعر واحد في الأجناس الأدبية التي شملتها الحداثة،وجاء في قول سعيد السريجي " من هنا أصبح من الصعب علينا ان تتفهم القصيدة الجديدة بعد ان تخلت عن ان يكون لها غرض ما ، وأصبحت اللغة لا تشير او تحيل الى معنى محدد وإنما هي توحي بالمعنى إيحاءاً بحيث لا تنتهي القصيدة عند انتهاء الشاعر من كتابتها، وإنما تظل في نفس كل قارئ من قرائها حتى يوشك ان يصبح لها من المعاني بعدد ما لها من القراء.(٥٠)

فالحداثة تسعى دائماً الى فتح النص ، وتطويره تطويراً جذرياً لمبدأ التعامل مع اللفظ المفردة ، ينتقل إليه تعبيرها من مستوى المعنى الى مستوى معنى المعنى حيث ان النص الحديث لا يعني ما يقوله مباشرة، بل يعين من خلال سلسلة من العمليات وهي إليه تشكيل معنى المعنى أي مستوى الدلالة (Singn : Ficance) ويجعله جوهر العملية السيميائية (*) في الشعر.

ومن اولة اقطاب الحداثة هي العناية لااعادة الماضي اولاً، من حيث هي ضرب من مواجهة الذات وثانياً من حيث هي ضرب من اعادة ابداع هذا الماضي ، وان المبدع يبدع ماضيه لكي يبدع حاضره . وان المبدعين يتحركون في اتجاهين بشكل متواز ويتقدمون في اتجاه جديد ، الذي يتخطى

---

(٤٧) القرني ، عوض محمد : الحداثة في ميزان الإسلام ، مجلة الفصول القاهرة، المجلد الرابع ، ع٣، ص١١ .
(٤٨) الحوالي ، سفرين عبد الرحمن : مقدمة في تطور الفكر الغربي والحداثة ، العدد ١٩٩ ، ربيع الاول ١٤٢٥ ، ص .
(٤٩) فاضل ، ثامر: " جدل الحداثة في الشعر "، المصدر السابق ، ص١٤
(٥٠) جواد، إبراهيم محمد : الحداثة في الفكر والأدب ، مجلة النبأ، العدد ٢٧ ، كانون الاول ، ٢٠٠٤ ، ص١٤
(*) سيماء : هو علم يبحث في حياة العلامات ضمن شروط حدود الحياة الاجتماعية ويشكل جزء من علم النفس الاجتماعي وما اللسانيات إلا جزء من هذا العالم . فاخوري ، عادل سوسير : تيارات في سيماء " ،الموسوعة الفلسفية العربية " ،ج١: ط١ ، بيروت معهد النماء العربي ، ١٩٨٨، ص٣

إعمالها نفسها ويستحضرون صوراً من الماضي بشكل يتفق مع خطواتهم التجديدية ، دون ان يكونوا باحثين عن إسلافهم .

فاالشاعرة نازك الملائكة فلم تدعُ إلى تحطيم العروض العربي، بل دعت الى حداثة شعرية تقوم على العروض العربي ببحوره واشطره وقوافيه، وحركتها في الشعر الحر جاءت كنظرة متأملة في علم العروض القديم ، واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بمقتضى الحالة ، ولم تصدر الحركة عن إهمال العروض كما يزعم اللذين لا معرفة لهم به . وحركة الشعر الحر ليست وليدة الاحتكاك بالثقافة الغربية وإنما اتكاء على التراث العربي ، كما اعلنت نازك عن مولد حركة حديثة في الشعر العربي المعاصر تماماً كما كانت مقدمة " وردزورث" (*)، كما وصفت القوانين للشعر الحر وكأنها تريد إن تصبح " خليل الشعر الحر بعد ان زعزعت مكانه " "خليل" القصيدة العمومية .(٥١)

ومن هذا تجد الباحثة ان تجارب رواد حركة الشعر الحر قد شكلت إرهاصاً حقيقياً لحركة الحداثة الشعرية ، بحيث لم يعد ممكناً الحديث عن أية حركة للحداثة الشعرية بمعزل عن الإضافات الإبداعية التأسيسية التي قدمها جيل الرواد .

ويتبوء الشعر العربي الحديث من بين جميع الإشكال التعبيرية الأدبية ، موقع الريادة والاستكشاف ، في تجريب اللغة والتشكيل وتركيبه النص ،وقد خرجت القصيدة العربية الحديثة من نطاق التطورات والطموحات إلى حيز الانجاز المتعدد المتخطي لفترة الاستحياء .

ومن ابرز خصائص الشعر الحديث هو التنافر بين القارئ والشاعر ، فقد صار طبيعياً للشاعر ان ينفي القارئ في معاملة العمل الفني فيصير النتاج الشعري نتاجاً في ذاته ولذاته لهذا فإنتاج الشعري صفة عصرية ، طالما تنعكس معرفتها بالعصر تكون عصرية عميقة ذاتية ، ونجد الكثير من الشعراء يفضل عدم الكتابة إلا انعكاسا كلياً لمرآة الحداثة الغربية (٥٢)

فضلاً عن ذلك التغير الزمني لا يكفي لانجاز حداثة لأنه يكون هناك افتقار الى الاستخدام الصحيح للعقل ، وما لم يكن هناك تجانساً بين العقل الغربي والعقل العربي ، فالعقل العربي يبقى مفتقراً الى الحداثة ، وما كان لها ان تتواصل لولا دخول العقلية الوافدة إليها مما يجعل الانجاز الحداثي انجازاً غربياً عن عقلية عربية . وهنا بهذا المعنى لا يعني عدم الآلفة آو عدم الانسجام وإنما تعني نوعاً من التجانس بين الحضارات .

لهذا فالشاعر العربي في المراحل الاولى للحداثة الشعرية قد حقق مستويات بنيوية مختلفة للقصيدة العربية ، منها تقديم موقف جديد تجاه الكون والواقع ، ورفض ما هو جامد ومتحجر في الممارسة الشعرية العربية ، وإطلاق قوى التجديد والابتكار وإعادة خلق اللغة الشعرية وجعلها قريبة من لغة الحياة والفكر ، والاستفادة من المنجزات الشعرية العالمية ومن الآفاق التي منحتها حركة الحداثة

(*) "وردزورث " مقدمة في تحديث الشعر الانكليزي لغة وموضوعات وإيقاعات وناقش طبيعة المخيلة الشعرية والخلق الشعري تماماً كما فعلت نازك الملائكة . الواسطي ، سلمان: " جدل الحداثة في الشعر " ، المصدر السابق ، ص٥٥

(٥١) حمادي ، عبد الرحمن : " جوانب من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي ، مجلة عمان ، العدد ١١١ ، سوريا ، ص٦ .

(٥٢) محمد ، دكروب : تساؤلات امام الحداثة والواقعية في النقد العربي الحديث، دار المدى للثقافة والنشر ، ط١ ، سوريا- دمشق ، ٢٠٠١ ، ص٥٠ .

الشعرية في الادب العالمي، وخلق ابتكارات وأبنية شعرية حديثة بالإفادة من الدلالات الرمزية للأسطورة والمورث الشعبي .

اما فيما يخص الرواية العربية التي شهدت في السبعينيات نمو ملحوظاً اقتربت به الرواية من مجتمعها وأساليبها ، حيث امتازت اعمال روادها بالانخراط الناجح في ميادين الحداثة، من حيث تجربة عناصر متميزة للتخيل العربي وترتاد آفاقاً رحبة للحوار المتميز مع الزمن والانسان وعلى الرغم من ان الرواية قد تكون مربكة نوعاً ما ، إلا أن الحداثة هي السعي الى التجربة المتخطية سيرها في ان تكون حركة مغايرة ومناقضة لكل الحركات الأخرى ملتقطة حاسية الأشياء في عمقها وإبعادها ، والتعبير عنها وصياغتها عبر الأسلوب والشكل [٥٣] بهذا استطاعة عبر مراحلها التاريخية ان تحقق المعالم الفنية الواضحة وان تجدد في الشكل وتخرج من الإطار التقليدي المعروف .

لذا الحداثة قد أورثت الاديب العربي كثيراً من المفاهيم، بحيث جعلته يفقد الاتجاه حيناً والى مكابرة مدبرة في مواجهة التغير الحضاري المنشود على ساحات الوجود العربي حيناً آخر، حتى أصبحت الحداثة محك كل تجربة ومنطلق كل تقويم .

([٥٣]) أبو هيف ، عبد الله : الادب العربي وتحديات الحداثة ، مصدر سابق ، ص٣٣ .

المبحث الثاني

-الحداثة في العمارة :

العمارة فن يستوجب تقديمه على غيره بالنظر لأنه يسبق حتى في ترتيب الوجود سائر الفنون الأخرى ، فالمكان الأول يعود بحكم طبيعة الأشياء بالذات إلى فن العمارة، وهو يمثل بدايات الفن لان الفن في بداياته لم يكن قد وجد بعد لتمثيل مضمونه الروحي لا المواد المناسبة ولا الأشكال المتوافقة مما اضطره إلى الاكتفاء بمجرد البحث عن التطابق الحقيقي والى الارتضاء بمضمون ونمط تمثيل خارجي صرف [٥٤] .

والعمارة قد بنت منهجها على البنيوية [*] ، والبنيوية ابتدأت باللغة وانتشرت في الحقول المعرفية ، فكان للعمارة النصيب من هذا المنهج حيث تناولت في ثناياها جانباً من العلوم الإنسانية المتعلقة بالمجتمع الإنساني، أي تتصف بها كل اللغات الإنسانية لذا فان البنيوية قد ارتادت حقل العمارة لتحديد ثابت من القواعد والأصول التي تتولد عنها جميع النصوص المعمارية في مختلف المراحل الزمنية[٥٥] .

ولقد شمل مفهوم الحداثة العمارة العربية حالها حال باقي المنجزات الإبداعية، وبدأت العمارة العربية تظهر بعيدة عن سماتها الأصلية المستمرة من البنية والوعي الفكري وكان لها تأثير على بقية الفنون وهذا ما جعل العمارة تفوق وتظهر بإشكال حداثية .

وفن العمارة من الفنون التي تمتاز بالتجريد والاستمرارية ، وتمثل إطاراً شمولياً للإحداث التي تكون وحدة الحياة ، ولا يمكن فصله إلى أجزاء ، ويكون بمستويات وهي : مستوى الحدث الماضي ، ومستوى الحدث الحاضر ، ومستوى توقع الحدث المستقبلي ، وهذه المستويات المتواصلة بحركة الاتجاهية نحو المعرفة والاكتشاف ، فلا يمكن معرفة الحاضر والمستقبل من دون معرفة الماضي والموقف المجرد غير موجود فان الحدث لا يموت بل يعيد متمماً للوجود (الحاضر) ،كما إن الزمن غير محدد بوقفات مستقرة ، وتجزئته إلى مستويات هي لغرض تحليل الإحداث وانعكاساتها [٥٦] .

ولو دققنا النظر في العمارة الإسلامية لتوصلنا إلى وجود قاعدة للبناء يبرز فيها وجه الجدران الخارجية وهي خالية من النوافذ (فتحات)، بحيث ترى الجدران صماء في الغالب بينما من الداخل نراها تحتوي على ما يشبه الجنات الأرضية ، وهذا يدل على إن الفن الإسلامي يهتم بالجوهر (المضمون) الذي

---

(٥٤) هيكل ، جورج : فن العمارة ، ترجمة: جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص٢٧ .

(*) البنيوية (Stvucturalism) يستخدم مفهوم البنية بمعان مختلفة ، فالبنية تعني علاقات ثابتة ضمن نسق واحد ، ويمكن للبنية أن لا تتخلق بالواقع التجريبي ، بل بالنماذج التي تقوم ببنائها انطلاقاً من هذا الواقع التجريبي .

(٥٥) السامرائي ،رشيد حميد ياسين : بنية العمارة في ضوء التطور الإسلامي ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى القسم المعماري في كلية الهندسة – جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص٥٨ .

(٥٦) رزوقي ، أغادة موسى : الخصوصية في العمارة ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الهندسة ، ١٩٨٧ ، ص٦ .

فيه يكمن الثراء الحقيقي (وهو اصل او بداية هذا الإبداع ، وان تصاميم العمارة العربية الإسلامية الأولى تدل على حداثة ذلك العصر وعبقرية الأمة وإبداعها في مختلف مجالات الحياة .

وهناك إشكال هامة في الفنون الإسلامية امتازت بدورها الجمالي – الفكري الذي أسس لأطياف الحداثة الفنية المعاصرة ، وهناك مواضع اجتهد بها الفنان المسلم او المعمار هي الزخارف الاجرية ، المقرنصات ، الفسيفساء ، الرقش والتوشيح العربي .

فالزخارف الاجرية التي أبدعها البناءون واستعملوا مادة الأجر كمادة بناء في عمل الزخارف الجميلة ، بالانحدار المتعاكس لصفوف الأجر بحيث تنتج عنها تزيينات وحيدة اللون ذات درجة لونية واحدة وبتدرجات ظليه مختلفة ، أو عن طريق تضمين كل صفين من الأجر الزهري اللون درجة لونية اخف حدة حافلاً بالصيغ المشكلة ، فينتج عن ذلك تجويفات تحيط بالفناء كما موجود بالفناء الأوسط الموجود في قصر الاخيضر ، حيث تنتهي في أعلاها بحنايا مفقودة ومزخرفة بزخارف اجرية مرتبة في أشكال مختلفة تعرف بـ(هزاريات) (*) وكانت استثماراً واضحاً اثر في حركة الفن المعاصر وبالذات في اللوحات الكلاسيكية والتعبيرية.(٥٧).

لقد تفنن نحاتو الأجر بالزخارف الهندسية بشكل مستحدث لم يكن معروفاً من قبل فهو لم يخترع إشكالا هندسية جديدة ولكنه بالغ في تقسيم هذه الإشكال المعرفة وإخراج زخارف شتمنها تدل على ابداعة في علم الهندسة وفي أصول تركيب هذه الاشكال .

اما المقرنصات (*) فتعد من ابرز أنواع الزخارف العربية الإسلامية ، حيث وجد هذا النوع من الزخارف قبل الإسلام، ولكن بشكل بدائي ساذج لكن البناء المسلم استطاع تهذيب هذا النوع من البناء العربي وعدل في شكلها وعقد في مظهرها أي مستحدثاً شكلاً اخذ يتميز بالتعقيد (إذ قسمها إلى كوى صغيرة ، وتفنن في وضعها وتنسيقها ، حيث توضع في كل ركن من أركان حجرة مربعة يراد إنشاء قبة عليها، وتستخدم هذه الحنايا الأربعة للتدرج بغية التحول من الشكل المربع إلى الشكل الدائري أو المثمن الذي تقام عليه القبة وتسمى بـ(عنق القبة) .

وقد أضفى على هذا النوع من الزخارف إشكالا مستحدثة متعددة أساسها تجزئة الكتلة إلى حجوم كما تجزء المساحة لتكوين تشكيلات أشبه بخلايا النحل ، ومن أروع اشكال هذه المقرنصات الموجودة في القصر العباسي في بغداد. (٥٨) كما في الشكل رقم (١)

(*) عبارة عن طراز زخرفي أخذه المسلمون عن الفرس .

(٥٧) حسين ، دعسة : إشكالية الحداثة وما بعد الحداثة في الحركة التشكيلية العربية ، مجموعة بحوث قدمت إلى المؤتمر العالمي الخامس لكلية الآداب والفنون في جامعة فيلادلفيا ، تحديد ومراجعة صالح أبو أصبع وآخرون ، الأردن ، ١٩٩٩ ، ص٥٦٧ .

(*) كلمة مأخوذة من (مقرفص) أي جالس القرفصاء ، وفي بلاد العرب "والمقر نص" أو "المقربص" في اللغات الأوربية "ستالكتاليت" للشبه الموجود بينهما وبين الرواسب الكلسية المخروطية الشكل التي تتدلى من سقف بعض الكهوف وهذا الشبه وان كان غير دقيق بحيث لا تعتبر التسمية إلا عن صورة واحدة منه ، إلا أنها أصبحت تستعمل . ينظر : بلقيس محسن هادي ، تاريخ الفن العربي قبل الإسلام وبعده : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ ، ص٦٩ .

(٥٨) الألفي ، أبو صالح : "الفن الإسلامي" أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص٢٧٣-٢٧٤ .

وتدلل المقرنصات دلالة واضحة على النبوغ والتفوق الذي وصل إليه فن العمارة ، إذ استطاع المعمار المسلم تحويل الضرورة المعمارية إلى حلية فنية جميلة ، ويمكن اعتبارها نقلة نوعية حداثوية في العمارة الإسلامية .

ولو استدرجنا الموضوعات الإسلامية التي أخذت نصيباً أوفر من الفنان المسلم ، وحازت على عبقريته في تزيين العمارة هي رسوم الفسيفساء ، وهي عبارة عن تشكيلات لونية ، تؤلف من الخرز وتلصق على الجدران او من الحجارة الصغيرة المتنوعة والملونة ومصفوفة الوجه، وهذا النوع موجود عند الرومان ، ثم أصبحت خزفية وزجاجية عند البيزنطينين ، وقد ورثها الفنان المسلم وزاد عليها القطع المذهبة ذات البريق المعدني وفسيفساء المرايا والفسيفساء الخزفي، اعتبر استمراراً للتقاليد التي كانت سائدة في العراق القديم وإيران ، ويكسوه الجدران بالأجر المزجج الذي كان يشكل منه صوراً لحيوانات خرافية وقد بدأ أنتاجه في عصر السلاجقة، وصولاً إلى مراحل الكمال في القرن الرابع عشر ميلادي مكوناً تحولاً نوعياً ساعد على ظهوره في جميع الدول وكان إبداعاً متجاوزاً عصره .

وقد كانت الطبيعة ومشاهد الحيوان والنبات والإشكال الزخرفية المختلفة هي الموضوعات التي استحوذت على اهتمام الفنانين المسلمين باستخدام المرايا كإحدى المواد التي تعتبر من ابتكاراتهم الخاصة ، وقد أدت هذه المرايا إلى انعكاس الواقع الحقيقي الذي كان المسلمون يتخوفون من تجسيده في إعمالهم .

كما سعوا لتطوير إشكالهم الهندسية ومضلعاتها وصولاً إلى أقصى مراحل الإبداع ، وقد حققوا انتقالاً مفاجئاً في الشكل المتعدد الألوان ، ولا تزال أقدم التصاميم التي ابتدعت في الحضارة الإسلامية موجودة داخل الجدران الداخلية (لقبة الصخرة) في القدس ،إذا يتألف البناء من قبة كبيرة ورواقين يدوران حول ما هو بارز من الصخرة ، وهو انجاز معماري ضخم حيث بنى بأمر عبد الملك بن مروان إذ يتألف البناء من قبة كبيرة واوراقين يدوران حول الصخرة ، والشكل الذي أفرط في استخدامه في هذه الزخارف هو إشكال المجوهرات المصنوعة من الأصداف والأحجار الكريمة المرصعة في الإشكال النباتية، والمثير للدهشة أكثر والذي يبرز الزخرفة هي التيجان المتنوعة والأكاليل والدروع .[٥٩]شكل رقم (٢) .

ومن هذا نجد إن رسوم الفسيفساء كانت موجودة في حضارات سابقة، إلا إن المسلمين استطاعوا إن يتجاوزوا خاماتها بإيجاد المرايا كمادة مبتكرة ولم تكن معروفة وباستخدام طريقة في بنائية الزخرفة المنفذة بها والرسوم التي اجتهد الفنانون بعدم تعارضها مع الجانب الديني .

إما أهم الزخارف(النباتية) التي تشتق من الطبيعة، والتي حاول الفنان المسلم أعادة صياغتها بأسلوب التجريد وبشكل غير مألوف في زمانها ، وقد اعتمد أسلوبين رئيسيين هما : التو ريق ، والارابيسك [*] وهما يعتمدان على مبدأ الإيقاع والتكرار المستمر ، كما تعتمد الارابسك على وجود ساق نباتية تنساب بانتظام مكونة سلاسل من الوريقات والاغصان الثانوية المتفرعة من الساق الأصل [٦٠] .

---

(٥٩) حسين ، دعسة : إشكالية الحداثة وما بعد الحداثة في الحركة التشكيلية العربية ، مصدر سابق ،ص٥٦٧

(*) كلمة تعني بآثار الفن الإسلامي في الشرق مثل الزخارف الهندسية النباتية ، كذلك زخارف الكائنات الحية والخط العربي .

(٦٠) السواد ، حيدر إسماعيل : تفسير نظام الزخرفة في العمارة الإسلامية ، رسالة ماجستير الجامعة التكنولوجيا ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص٦ .

وقد استطاع المعمار المسلم (الفنان) تنسيق أجزائها وجعلها تبدو وكأن كل شيء فيها جديد ، من حيث ترتيب هذه العناصر ترتيباً غير مسبوق وتنسيق أجزائها تنسيقاً جعلها تبدو شيئاً جديداً بعيداً عن طبيعتها .

وهذه التفرعات تكون بعيدة عن أي أصول طبيعية ، ويعتقد ان العرب هم أول من ابتكرها بطريقة جديدة ، وتختلف عن بقية التجريدات الزخرفية فهي جاءت متجردة عن أي من المعالم الطبيعية وتحمل معاني رمزية ودنيوية ، ولا تخضع لشروط الزمانية والمكانية أي أنها غريبة عن الطبيعة وحديثة في عصرها .

وقد سميت أيضا هذه الزخرفة بـ(الرقش العربي) [*] ، وقد أطلق عليها بعض المؤلفين بـ(التوشيح) وان الفنانين لم يتقيدوا عند رسم هذه الزخرفة بقواعد مرسومة لإشكال التوشيح العربي، لكنهم التزموا ببعض المبادئ الرئيسية منها ملء الفراغات بصورة كاملة ، تماثل العناصر والمجموعات او تنسيق الإشكال النباتية داخل المضلعات الهندسية المجردة وتكرار الوحدات بموجات بحيث لأتبرز البداية أو النهاية .

وهذا الفن لم يبتكر من الفنان العربي المسلم ،إلا أنة استطاع استغلال ما وجد بين يديه من وحدات من الفنون السابقة ، حيث رتبت ترتيباً لم يسبق به احد وتنسق بين اجزائها بحيث تبرز كأنها عنصر حداثي جديد .

ومن الأنواع الأخرى من الزخارف(الارابيسك)في القرن (٣هـ - ٩هـ) متمثلاً في الزخارف الجصية وقد عرف في العراق بأسلوبه الجديد في سامراء ثم انتقل إلى مصر ، في عصر الطولوني ، وقد ضمت إشكالها وضوحاً فنياً بالحفر المباشر على الجص، ثم تطور ونضج في العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية [٦١] .

كما قد أبدع الفنان العربي بالمضلعات النجمية التي أصبحت عنصراً مهماً من العناصر الزخرفية العربية الإسلامية، وكانت تستحدث من تداخل خطوط المربعات والمثلثات لتكوين نجوماً ، وقد تميزت الزخارف الهندسية الإسلامية بجمالها وبراعة الفنان في استخدامها مما يدل على دراية كبيرة بعلم الهندسة .

وبذلك اعتبر من الفنون الزخرفية الإبداعية التلقائية الموحية التي تبلورت في الفنون الإسلامية ، وتناولت الحقائق والجوهر بتعبير رمزي ، حيث أحالت الشكل الخارجي إلى رموز وإسرار وإشكال مضامينها صوفية تأملية تعتمد على التوازن والتناسق والتكرار واستعاضت عن التجسيم بالعمق[٦٢] .

ومن الموضوعات التي استلهمها المعمار المسلم الكتابة على الجدران والقباب والمآذن بحيث تجاوز آليات الكتابة ومواردها ، واستخدمها كعنصر تزيني زخرفي وبشكل فني إذ زاوج بين الفنين

(*) ظاهرة مثيرة وفكرة ترتبط بالعقيدة الدينية التي توصي إلى الاستمرار والديمومة وهي تقترب من السواستكي او السواستيكي هو ما يعرف بالصليب المعقوف وهي عبارة عن علامة زخرفية تشير لحركتها إلى الاستمرار وقد ظهرت بشكل واسع في الرسم وعلى اواني الفخار السومرية وهي ترتبط بنفس الفكر .

(٦١)الزغابي، زغابي : الفنون عبر العصور ، ط١ ، مطبعة الخط ، الكويت ، ١٩٨٩-١٩٩٠ ، ص١٥٠ .

(٦٢)الصراف ،عباس : آفاق النقد التشكيلي ، بغداد ،ب ت، ص١٦٣ .

بأسلوب لم يسبقه أحدُ من قبل وخلق وحدة الموضوع رغم تنوع واختلاف المكونين ولم تعد الكتابة بذلك مجرد كلمات ذات معانٍ وإنما أصبحت رديفاً للفنون التشكيلية .

ونجد إن معنى الخط كزخرفة وتزيين قد تجاوز معناه كحرف وجملة إلى معنى أخر كونه منظومة إيقاعية ، فنجد تشكيلات وأساليب الخط الكوفي المورق قد تحول إلى لغة زخرفية عن طريق اعتماد وحدة هندسية معينة على الرغم من احتفاظ الخط بتجربته الذاتية كعنصر قابل للقراءة [٦٣] .

وبذلك تحول المتلقي لها من قارئ إلى متذوق جمالي يراها عملاً فنياً زخرفياً أكثر مما يراها نصاً أدبيا مقروء . وقد ظهرت هذه الزخارف الخطية الكوفية في العمائر الإسلامية في المدرسة المستنصرية عند المدخل ، كذلك في جامع ابن طولون في القاهرة وتزيين الازرار الخشبي الذي يرتقي جميع جدران الجامع الداخلي وقد نقشت عليها آيات قرآنية [٦٤] .

ولو تطلعنا إلى أهم العناصر المعمارية عند الفنان المسلم واهم الابتكارات التي وظفها لإغراض دينية وتزيينيه أخرى هي المحاريب والمفرد منها محراب ، والمحراب هو موضع وضع الحراب والسيوف واستخدم المسلمون هذا الموضع لوظيفة أخرى غير وضع الحراب هي تحديد القبلة بهدف الصلاة ، وقد عرفت الحضارات القديمة أماكن محددة في معابدها أكثر قدسية من باقي الأماكن في المعبد سمي بتسميات مختلفة منها قدس الأقداس ودكة المذبح .

والمحاريب في الإسلام أخذت كثيراً من الاهتمام من حيث شكلها والمواد المستخدمة فيها وأسلوب صياغتها والموضوعات الزخرفية التي نفذت عليها وان كانت لوظيفة تحديد قبلة المسلمين .وسمى المسلمون المحراب أيضا بـ(صدر البيت) ، وتكون هذه المحاريب عبارة عن حنايا مركبة من صفين متتاليين كما إن هناك نوعان من المحاريب مسطحة ومجوفة والمسطحة موجودة في الأضرحة والمساجد وتكون رديفة المحاريب المجوفة [٦٥] ، وابرز المحاريب الموجودة في العراق وأحدثها محراب مسجد المنصور (الخاصكي) في بغداد المدورة ومحراب المسجد الكبير في سامراء ومحراب جامع ألنوري في الموصل ، وامتازت هذه المحاريب بخصوصية شكلانية من حيث البناء وطبيعة المعالجات الفنية .كما في الشكل(٣).

اما القباب (Domes)فإنها تعتبر من العناصر المعمارية البارزة في المساجد المقببة ، والقبوات اسطوانية في العمائر القديمة من مدن سومر وأشور وبابل ثم انتقلت مع بقية الفنون الأخرى إلى إرجاء الشرق القديم [٦٦] ، وكان للحضارة العربية الإسلامية دوراً كبيراً في استحداثها وظيفياً وشكلانياً في البناء .

---

(٦٣) آل سعيد ، شاكر حسن : الاصول الجمالية والحضارية للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص٦٢ .

(٦٤)الزغابي، زعابي: المصدر السابق ، ص١٥٦ .

(٦٥) قاجة ، جمعة احمد : موسوعة فن العمارة الإسلامية ، مطابع دار السفير التجارية ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص٤٤ .

(٦٦) الحديثي ، عطا وهناء عبد الخالق : القباب المخروطية في العراق ، بغداد ، مديرية الآثار العامة ، ١٩٧٤ ، ص٨ .

وتعد القبة من فنون (الازْج) [*] المحررة كما في العمارة الإسلامية والتي كانت من الخصائص المعبرة أيضا ، وقد أضافت القبة إلى البناء قدسية عبرت عن السمو .

كما زينت القباب بالقاشاني الأخضر مع تطعيمه بألوان أخرى، كما استخدم الفنان المسلم ألوان والخامات الطبيعية استعمالاً جمالياً كالأجر والحجر وعولجت سطوح القباب من الداخل والخارج بمختلف أنواع الزخارف النباتية والهندسية والكتابات بخطوط متنوعة [٦٧] .

إما المآذن (Menarets) فقد سميت أيضا بالمنائر وهي عبارة عن بناء يرفع اعلى من مستوى المسجد لإيصال الصوت ، وقد اتخذ المسلمون المآذن لأول مرة في دمشق حيث اذنوا للصلاة من أبراج المعبد الوثني القديم الذي اقيم على أنقاضه المسجد الأموي ، وكانت هذه الأبراج(الأربعة) الأصل الذي بنيت على مثله المآذن الأولى في الإسلام ولاسيما في مصر والشام وبلاد العرب [٦٨]، وفي العراق عرف المعماريون طرز مختلفة من المآذن، وقد شيدوا مئذنتي سامراء وأبي دلف واللتين ظلتا مع منارة ابن طولون فريدتين في العمارة الإسلامية .

وقد ظهر طرز المآذن المخروطية ذات المدارج الخارجية في ملوية (سامراء) أقدم مآذن العراق وأروعها حداثة من ناحية الشكل حيث بدت مختلفة عن بقية المآذن حيث تكون مأذنة منعزلة عن الجامع، ويبدو ان هذا الأسلوب اتبع لأول مرة في العراق في العصر العباسي حسب ما متوفر شواهد مادية وغياب المعلومات عن موقع المنارة في مساجد الإسلام الأول في البصرة والكوفة وواسط[٦٩] .

وقد ظهر أسلوب الفنان في بعض الإعمال المعمارية لإغراض التحليةوالتزين كما برع في استخدام الكتابة بالإضافة إلى تثبيت الحقائق والإخبار عن البناء، ومن الذي نقشها او ثبتها عليه ، وهذه الطريقة لم يسبق في عصور ما قبل الإسلام إن استخدمت وقد تفنن الصناع العرب في إتقان خطوط هذه الكتابة وقولبتها بما يتناسب مع التشكيلات الزخرفية٠ كما في الشكل (٤) .

وبهذا فان العمارة الإسلامية امتازت بشخصية مميزة عن باقي الفنون والحضارات القديمة التي سبقتها في العراق وبقية الدول العربية ، وهذه الاكتشافات والأفكار امتاز بها الفنان المسلم واستحوذت على مخيلتة واعتبرت ابتكاراً قادة الفن الإسلامي إلى أفاق حداثية أسهمت بشكل كبير في رفد الفن العراقي المعاصربجميع مجالاته.

بهذا نجد إن هدف الفن الإسلامي كان مختلفاً من أهداف الفنون التي سبقته فقد اتجه نحو التحوير والتجريد والتهذيب للطبيعة، وقد تجاوز النقل والتقليد إلى مرحلة الإبداع والابتكار .

إما في مجال العمارة الأوربية فقد حاول (سوليفان) انقاد العمارة من الشكل الثابت والمكرر وربطها بالوظيفة بمعنى انه ليس من شكل ثابت للعمارة طالما انه ليس من وظيفة واحدة للعمارة ... وكان ميس فان در روه (Van Der Rohe) المعماري الالماني (١٨٨٦-١٩٦٦) قد استخلص من هذا المبدأ

(*) الازج : مصطلح معماري يستعمل للدلالة على سقف شيد مقوساً كما استعملت للدلالة على معنى مصطلحات أخرى ، مثل العقد ، القبو ،الحنية. ينظر : بطرس البستاني : محيط الفنون ، ج١ ، ص١٩ .

(٦٧) قاجة ، جمعة احمد : المصدر السابق ، ص٣٤٣ .

(٦٨) حسن ، زكي محمد : فنون الإسلام ، دار الفكر العربي ، ب.ت ، ص١٤٤ .

(٦٩) العميد ، طاهر مظهر : العمارة العباسية في سامراء (في عهد المعتصم والمتوكل) ، منشورات وزارة الإعلام ، السلسلة الفنية ٣٢ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص١٥٨ .

"إن على العمارة إن تخضع للحياة وان تخدمها وليس عليها إن تفرض فرضاً على الإنسان والمجتمع" وكانت بدايات الحداثة المعمارية تعني تحولاً كاملاً عن العمارة السابقة بل ورفضاً لجميع مقوماتها الثابتة والمفروضة على الإنسان والمدينة والحضارة ، ولقد رفض غروبيوس (Grpius) زعيم مدرسة (الباوهاوس) الحداثة المعمارية، فكرة النموذج الاصلي والطراز وقال "لابد إن نقطع كل صلة مع الماضي حتى يتسنى لنا حضور عمارة تنسجم مع عصر التقنيات" وهكذا ظهرت العمارة التي تنسجم مع عالم موحد في صناعاته واكتشافاته" (٧٠) .

وتعتبر مدرسة (الباوهارس) من المدرسة الفنية التصميمية التي أسسها كروبيوس بعد الحرب العالمية الأولى، محاولاً باجتهاد الجمع ما بين المصممين والفنانين والحرفين ونجده فيها متطلعاً للتواصل للعلاقات الحقيقية بين الشكل والوظيفة والمواد وخطوط الإنتاج التي كان لها تأثير كبير في إرساء وتطوير الحركة المعمارية الحديثة .

وقد قام "كروبيوس" مؤسس الباوهاوس بتصاميم معمارية ذات إشكال جديدة جعلت العمارة في أفضل حالاتها مراعياً البيئة المؤثرة في هذه التصاميم ، كذلك عولج عنصر الحرف والفنون بصورة عريضة ،ونال حداثة في وقته وفي موقعه حيث حاولوا أن يجدوا فناً جديداً فناً يكون فوق كل شيء دينامياً وحركياً في تجاوباته ومطاوعاته ، "وكلما كان العالم الداخلي للفنان أكثر غنى في مجالات الإشكال والألوان كلما كان خلق الإشكال التجريدية مثيراً بواقع اكبر "،حيث حاول المعماريون إن يعثروا على إشكال جديدة لعملهم الفردي المتميز إذ تستأنف الطبيعة تحولاتها لتظهر من خلال الرؤى الجديدة بتأثيرات جديدة تماماً (٧١) .

وقد ظهرت بوادر مدرسة الباوهاوس في القرن التاسع عشر وظهر فيها هاجس مطرد بان نوع من العمارة الحديثة ينبغي ان يستنبط على غرار الرسم الحديث الذي كان يتبلور تدريجياً في العصر ذاته ، ولولا الاستعانة بالفنون الجميلة من جهة وبالمهن الحرفية والهندسية من جهة ثانية ، لما قبض للثورة المعمارية إن ترى النور قط (٧٢) .

وقد شهدت العمارة من النواحي الفنية التشكيلية تطورات هامة،و أهم المؤثرات التي ساعدت على تطور العمارة ، ما كان يفعله الفنانون التشكيليون في تطوير الفنون عامة وبمحاولات لخلق نظريات جمالية (Esthetices) ومذاهب فنية جديدة ، حيث بدأت أولى المحاولات لوضع أسس لعمارة حديثة بواسطة معماريين شاهدوا ما يجري حولهم في دنيا الصناعة والإنشاء وفي دنيا الفن .

وهناك مبادئ اتخذها المعماريون أساسا للعمل ، هو قطع الصلة بالماضي ومفاهيمه وطرزه ، ثم الاعتماد على الاكتشافات العلمية والاستفادة من الأساليب التكنولوجية ومواد الإنشاء الجديدة ، واعتمادهم على النظريات المعمارية التي بلورها الفنانون التشكيليون (٧٣) .

---

(٧٠)بهنسي، عفيف: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، دمشق ، ١٩٩٧ ، ص١٠٥-١١١ .

(٧١) ... ، عمارة مدرسة الباوهاوس ، المصدر السابق ، ص٩٧-٩٨

(٣) باوينس، الان : الفن الاوربي الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص٢٥٠ .

(٧٣) مجموعه من الباحثين : محيط الفنون "الفنون التشكيلية" ، دار المعارف المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٤٣٦ .

والباوهاوس (Bauhous) ترفض التاريخ المعماري من الأساس بسبب التأويل المقنى للأساليب، على أنها مجرد فترات متعاقبة من الصفحات المعمارية النمطية، ورد الفعل هذا يعود إلى التعقيد الذي فرضته مدرسة(البوزار) القديمة من خلال تشبثها بالأكاديمية والكلاسيكية الجديدة في القرن التاسع عشر [٧٤].

وعلى هذا شاع بين المعماريين هاجس ، بأن نوع من العمارة الحديثة ينبغي إن يستنبط على أساس الرسم الحديث الذي كان يتبلور تدريجياً في العصر ذاته ، ولولا الاستعانة بالفنون الجميلة من ناحية والمهن الحرفية والهندسية من ناحية ، لما تسنى للثورة المعمارية إن ترى النور .

وفي ضوء هذه الأفكار المستحدثة برز أسلوب جديدة في العمارة ، ولم يعتبر أسلوبًا بالنسبة لممارسة الرواد الأوائل ، ولا يعد كونه طريقة عقلانية في البناء لذا اتسم له بالبقاء والمشروعية الدائمة [٧٥].

ومن أعظم الفنانين المعماريين في أوربا (لوكر بوزيه) [*] الذي وقف وسطهم شامخاً وسيطر بعبقريته على كل آفاق العمارة ، وقد تجسدت لدى لوكربوزيه شخصية معمارية في العصر الحديث بكل رغباته وإحساساته وفلسفته ، وامتد نشاطه فشمل النواحي الإنسانية والاجتماعية والفلسفية ، وهو الذي احدث أعظم تجدياً في العمارة ، وترك ما يكفي لعدة أجيال قادمة من مبادئ ونظريات وأفكار مع مراعاة الأسس التي ساعدت استحداث إشكال وأنواع في العمارة منها الكتل والفراغات والسطوح والمقاييس والنسب والتأثيرات الحسية والإضاءة الطبيعية في العمارة ، فإعماله جاءت حديثة بصورة خاصة، لأنها أعطت مثالاً واضحاً للعمارة اليوم ، ومن الأمثلة على التصاميم المعمارية لوكربوزيه تصميم كنيسة رونشامب .

والمعماريون التقليديون عادة يميلون إلى تناول مسألة التعقيد بأسلوب سطحي أو حتى بطريقة تتعارض مع ما كانوا يعلنونه من آراء ففي محاولة لتحطيم قيود التقاليد والبدء من جديد ، كانوا قد اتخذوا مما هو أولي وبدائي مثلاً علياً وذلك على حساب ما هو متنوع ومتطور ، إلا إن خبرة المعماريين في القرن العشرين وتنوع استخدام المواد في العمارة (الحديد ، الكونكريت ، الزجاج ، الألياف الصناعية ، الفايبر كلاس) ، اثرت في التعقيد وإيجاد إشكال جديدة (خارجة عن بيئتها) وهذا أدى إلى رفض التبسيط من خلال الاختزال وذلك بهدف التعقيد [٧٦] .

إما العمارة الحديثة في العراق فقد امتازت بعصر الحوار بين الأفكار والجماعات والطروحات الجديدة ، فنرى الأكاديميين يقولون حان الوقت لوضع أكاديمية عراقية جديدة بشمولية الفن العالمي، وهم بذلك يمثلون انتصار الحداثة العالمية ، حيث خضعت العمارة في الستينات إلى المؤثرات والإحداث

---

(٧٤) زهران ، محسن محرم : الحالة المعمارية ، مجلة فنون عربية ، العدد الأول ، ١٩٨١ ، ص١٠٠ .

(٧٥) ... : عمارة مدرسة الباوهاوس ، المصدر السابق ، ص٩٩-١٠٠ .

(*) هو معماري سويسري الأصل وفد إلى باريس إثناء الحرب العالمية الأولى ، وبدأ حملات عنيفة على التقاليد ، وظل يوالي العالم بكتب ومقالات عرض فيها مشاريعه وأفكاره وجاهد وثابر وكان أشدهم تحمساً وعملاً وقولاً حتى نجح في خلق تيار من الأفكار الجديدة .

(٧٦) فنتوري ، روبرت : التعقيد والتناقض في العمارة ، ت: سعاد عبد علي مهدي ، مراجعة : إحسان فتحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٩٢ .

العالمية المستجدة فيما بعد (بداية السبعينات) تطورت العمارة وانطوت تحت المفاهيم نفسها (العصر ، الموضة ، الحداثة) حيث عمل المعماري بذكاء من خلال نظرته إلى الأسلوب العالمي الحديث للمزاوجة مع عناصر الحداثة التقنية العالمية لإشاعة أسلوب عمارة ذات خصوصية عراقية [٧٧] .

وهناك أساليب اعتمدها المصمم المعماري في تطوير أسلوب الحداثة ، بإتباع (أسلوب منهجي إيديولوجي معتمد على قناعة فلسفية للمصمم في تكوين المبنى ومعالجة ورفض رؤية مدروسة) ، كذلك ينشد المصمم خلق عمارة حديثة نابعة من بيئة محلية مشربة بمفرداتها بعيدة عن التناقض بين الشكل والمضمون [٧٨] .

كما نجد تصاميم المعماريين العراقيين امتازت بإفصاح التكوينات باستثمار عنصر الظل و الضوء مثلاً وبصورة مكثفة على الواجهات لغرض إضفاء قوة تعبيرية مؤثرة نابعة من أسس حداثية في استخدام المواد، مثل الطابوق ومواد الإنشاء مثل الخرسانة المسلحة هذه المواد وضعت بصورة تعطي الشكل قوة تعبيرية حديثة ساهمت في نقل العمارة نقله نوعية .

وقد اتبع المعمار العراقي منهج مفردات العمارة وتطبيقاتها كأساس لخلق التكوينات المعمارية التي يبتدعها مع مراعاة العقلانية الطبيعية أي البيئة التي يصمم لها والأخذ بنظر الاعتبار الجانب الأكاديمي المدروس بحلول تقنية مصنعة ، وبعض الأساسيات الملائمة للواقع البيئي المحلي وقد تجسدت إعمال المعماريين العراقيين بتكوينات معمارية مبنية حديثة الشكل المصمم والناتج عن قدرة المعماري في توزيع كل فضاءاته بأسلوب حداثي في المعالجة [٧٩] .

"والفن المعماري يختلف عن باقي الفنون باستخدامه أكثر الإشكال تجريداً واقلها إثارة للعواطف، إلا انه أكثر الفنون علاقة بحياة الإنسان اليومية من المهد إلى اللحد" [٨٠] .

ومن الأساليب المعمارية أسلوب العمارة التراثية التجريدية، وهذا الأسلوب قد بهر الكثير من المعماريين عند طرحه ، إلا انه اعطي أسلوب عمارة مغايرة عن ما عهد من حداثة في المعالجة ، وكان جريئاً إلى حد كبير ، فهو يطمح نحو التأثير بالمعالم التراثية عن طريق صهر بعض منها بعد تقطيرها عن الأصل تقطيراً يكاد يكون تجريدياً ، وبهذا تكون النتيجة عمارة حديثة لكنها متأثرة ومتكيفة بالمحلية ،وتنتمي إلى قيم التراث من ناحية المعالجة التصميمية للقشرة الخارجية بشكل كبير [٨١] .

ومن المعماريين البارزين في العراق الذين امتاز أسلوبهم بحداثة التكوينات والإشكال هو رفعة الجاد رجي [*] الذي رفض الحداثة الغربية وأكد إن الحداثة الغربية فكر وتقنيات ووسائل إنتاج مواد ، وهذه كلها لها علاقة بالتراث العربي وتنوعه ، فقد تجلت اهتماماته باستنباط أساليب تسمح بإنتاج عمارة

---

(٧٧) الملا حويش ، عقيل نوري : العمارة الحديثة في العراق ، تحليل مقارن في هندسة العمارة والتخطيط ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص٢٢٦-٢٣١ .

(٧٨)الملاحويش ،عقيل نوري : مصدر السابق ، ص٢٤٠ .

(٧٩) نبوني ، رياض روفائيل : الاحساس بالعمارة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – الجامعة التكنولوجية – قسم الهندسة المعمارية ، مركز التعريب والنشر ، ١٩٨٦ ، ص١٣ .

(٨٠) نبوني ، رياض روفائيل : المصدر السابق ، ص١٣ .

(٨١) الملا حويش ، عقيل نوري :المصدر السابق ، ص٣٠٣ .

(*) معماري متعاطف مع التراث عاد إلى بغداد ١٩٦٢ أنهى دراسته في مدرسة هادرسمث بلندن وكان أسلوب هذه المدرسة نفس أسلوب الباوهاوس .

عربية معاصرة حديثة، ولا تشكل قطعاً مع تراثنا المعماري الموروث ، بل تستمر وتوصي بهذا التراث وتعطينا دائماً هويتنا وخصوصيتنا [٨٢] .

ومن إعماله التي تؤكد ما ينطوي عليه فكره هو مبنى اتحاد الصناعات العراقية في بغداد والذي نشىء عام ١٩٦٥ ونلاحظ في هذا المنجز تكرار الأقواس نصف الدائرية وتشكيلات متنوعة جاءت على شكل مساحات معلومة، كذلك استخدام الشناشيل وتركيب هذه الاشكال بالكيفية الانتشارية، وقد حقق من هذه التكوينات استفادة جمالية مضاعفة من خلال تعامله مع الظل والضوء فظهر المبنى بشكل حداثي وله جذور تراثية .

وقد استغل بعض المعماريين بذكاء من خلال نظرة إلى الأسلوب العالمي الحديث للمزاوجة بشكل ذكي ومهذب مع عناصر الحداثة والتقنية العالمية، لإشاعة أسلوب عمارة ذا خصوصية عراقية ، وهذا سيتضح بإفصاح التكوينات عن استثمار ذكي وبارع للمعمار قحطان عوني في مجمع الجامعة المستنصرية [٨٣] .

ونجد ان في العمارة محاولة لسعي الواضح لتجريب النزعات الجديدة التي ساعدت على تطور الفكر المعماري العالمي ومحاولة عكسها وتفسيرها ضمن ظروف القطر وطبيعته[٨٤] .

لهذا جاءت نوعاً ما مشوبة بتقاليد الماضي، لان الحداثة العالمية حاولت الانسلاخ منه إما الحداثة العربية ومنها (العراقية) جاءت مرتبطة بعناصر تراثية خام ونقلها بشكل حداثوي جديد مع إضفاء تكوينات ليست لها علاقة بالتراث – أي تأثرها بالعمارة الغربية – وهذا ما جعل من العمارة العراقية تظهر باتجاهات متعددة .

ومن هذه الاتجاهات :

الاتجاه الأول : هو الاتجاه عادي وهو في الأغلب تقليد للعمارة الأوربية والغربية الوظيفية وهي تفتقد إلى الخيال غير حساسة بالبيئة وغير مكترثة بالتراث .

الاتجاه الثاني : فهو اتجاه منمق مشوش وهو الذي يهتم بتقنية استنساخ الاشكال والأنماط من معالم التراث او الاتجاه المحلي الحديث الذي اظهر تعاطفاً مع التراث بأسلوب تكنولوجي معاصر [٨٥] .

ونجد من خلال دراسة العمارة العراقية ان الاتجاه المحلي الحديث قد جسد العمارة العراقية وساعده في الوقت نفسه على أبراز عمارة حديثة ترتبط بتاريخ العمارة العراقية .

---

(٨٢) بو شلاكة ، رفيق عبد السلام : "مأزق الحداثة" خطاب فلسفي لما بعد الحداثة ، مجلة إسلامية المعرفة ، المعهد العالي للفكر الإسلامي ، عمان ، العدد ٦١ ، ١٩٩٦ ، ص٢٠ .

(٨٣) الملا حويش ، المصدر السابق ، ص٢١٣ .

(٨٤) الملا حويش : المصدر السابق ، ص٢٦٧ .

(٨٥) ... : لمحات من تاريخ العمارة والحركات المعمارية وروادها ، ت: شيرين إحسان شيرزاد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ ، ص١٥٩ .

-الحداثة في الرسم

إن الحركات الفنية المعاصرة التي ظهرت نتيجة لتطور عوامل عدة كان لها الأثر الفعال في إحداث انقلاب على أساليب الفن القديم وأساليبه ومعالجاته الاكاديمية وبداية هذا التطور الحقيقي ظهر في القرن التاسع عشر .وأننا لنجد تيارات الرسم الحديث وما جاءت به من تحولات حديثة في بنية الشكل أسهمت في الكشف عن تجليات الحداثة في عدد من الرؤى والتصنيفات.

وان التحولات التي طرأت في الفن وعلى الأسس الجمالية أدت إلى الانفتاح على أفاق الفن بشتى مظاهره التي جاءت بها تيارات الفن الحديث، مثل الانطباعية الوحوشية والتعبيرية والتكعيبية ... الخ ، حيث جاءت هذه لتحطيم كل ثوابت الانموذج المثالي والكلاسيكي ، وجاءت كثورة فنية حقيقية في الفن التشكيلي استهدفت كل منها جانباً من جوانب اللوحة حيث نكلت الوحوشية باللون والتكعيبية بالشكل والتجريدية بالموضوع في حين ان المستقبلية كانت أكثر جراةً كونها استهدفت الفن عموماً .

وهذه التوجهات التي جلبتها تيارات الحداثة، عالجت مختلف اساليب والطرائق من خلال جهة من التحولات للشكل والتقنية،إذ شكلت منطلقاً لتقصٍ جديد على مستوى بنية الشكل التي ابتعدت عن الأسس والمفاهيم الكلاسيكية بقدر ما اقتربت من الفنون الشرقية ذات الطابع الخطي التجريدي .

وبداية هذه التيارات الحديثة تمثلت بالانطباعية ، ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر شهد الفن تحولاً في مجال الرسم، وظهرت عدة حركات ومنها الحركة الانطباعية (Ampressionism) حيث اتبعت طريقة جديدة في التصوير مبنية على نمط جديد في الرؤية همها الرئيس تسهيل الانطباع البصري ،كما تسمه العين مادياً وذاتياً،حيث بدت الانطباعية انطلاقاً من جذور الحداثة في الفن العالمي فاتحة الطريق إمام الفضاء على نقل الواقع المرئي وإحلال الموضوعات الجديدة اعتماداً على رؤية الفنان التي أصبحت مهمته البحث عن جديد يضيفه إلى الطبيعة فأصبح بإمكان الفنان إن يرسم بوحي من تجاربه الخاصة [٨٦] ، فالفنانون الذين يمتلكون رؤية مستقلة احتضنوا الجمالية الحديثة التي دعا إليها بودلير وهي ان يفتحوا عينهم على المشهد المعاصر، وان يرسموا الحياة من حولهم في المدينة والريف وهذه هي الصرخة المثلى التي استجابت لها الانطباعية [٨٧] .

وكان لادوار مانيه وقفة مناهضة لكل ما هو تقليد، فجاء بفكر حداثي في الرسم وقد لخص ذلك بقوله "العين يد" دون الحاجة إلى أي وسيط بين الاصباغ وعاطفة الرسم [٨٨] ، وقد جاء في معنى الحداثة الذي كتبه بودلير بقوله "اعني بالحداثة ان يكون الفن في نصفه عابراً زائلاً ثانوياً، وفي نصفه الأخر أزليا ثابتاً لا يتغير أي ان كانت الحداثة موجودة في فن الأساتذة العظام والكثير من الصور الشخصية التي ورثناها عن العصور السابقة... وبهذه الكلمات القليلة لخص بودلير المنهج والمثال اللذين شرعهما الانطباعيون لأنفسهم [٨٩] .

---

(٨٦) باونيس ، الان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص٢٥ .
(٨٧) ليماري ، جان : الانطباعية ، ت: فخري خليل ، مراجعة :جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص١١ .
(٨٨)ليماري ، جان : الانطباعية، مصدر السابق ، ص١٦ .
(٨٩)ليماري ، جان : الانطباعية، مصدر السابق ، ص٣٩ .

وقد تميزت رسومات الانطباعيين بالعفوية والإحساسات المباشرة ينقلها الفنان إلى اللوحة بأمانه، كما يراها ويدركها مجسداً الانتقال السريع من الإدراك إلى الحركة التصويرية [٩٠] ، وان التقنية الجديدة في تجزئة القيم اللونية ومجاورتها بحسب منهج علمي ، وجهة الانتباه نحو ميكانيكية الإدراك البصري وجعل من الرؤية عملية معقدة تتطلب من المشاهد المشاركة الفعلية ، ولهذا لم تكن أسلوبا فنياً خاصاً بفترة محددة في بيئة محددة ، بل كان أخر أسلوب أوربي له صفة الشمول ، وهو اتجاه يقوم على إتقان في الذوق والتجمع الإنساني، حول مبدأ او مجموعة من المبادئ التي تتصل بالفن من حيث أسلوبه وغايته [٩١] ،

ولم تكن تعزى حداثة مانيه[*] إلى غربته بل لكونها تؤلف جوهر حيويته ، حيث كان أكثر معاصريه يفكر بطريقة جديدة في الفن تفصح عن حداثتها [٩٢] ، إما حداثة سورا وسيناك فجاءت مبنية على تقنية تجسيد الضوء وعلاج الموضوعات بطريقة خاصة ومختلفة كلياً، إذ تحول الموضوع إلى صيغة رياضية وضبط القيم اللونية ، وبذلك تحولت اللوحة إلى وسيلة إعلامية حول الموضوع [٩٣] .

وبما ان الحداثة تؤكد على ثلاث مقولات أساسية هي :

١. الذات الإنسانية لأنها مصدر الإبداع .
٢. العمومية .
٣. الجدلية .

لذا فان الانطباعية هي التي تنسب إليها بداية الحداثة، لأنها تحوي هذه المبادئ الثلاثة فالذات أكد عليها الرسام الانطباعي لأنه يرسم ما يراه، وعملت على المقولات العلمية كانكسار الضوء وتحلل اللون بالإضافة إلى إن الانطباعيين لا يؤمنون بالشيء الثابت ، آذ كل شيء متغير ومتحول .

إما التحولات الجديدة ما بعد الانطباعية ارتبطت بالظروف التاريخية والاجتماعية كانت قد حددت مسار الحركة الفنية للوحوشية (Fauvisn) التي بلغت ذروتها من خلال الأسلوب الذي اختارته ، حيث اعتمد الوحشيون اللون كوسيلة للتعبير يجدون بواسطته الحركة بالسطوح الملونة ، وان تمسكهم باللون والتعبير العفوي المباشر أدى إلى إهمالهم الرسم والتأليف تماماً [٩٤] ، وان مذهب ألوحوشي يمثل العود بالفطرة بتلقائية التعبير وبذاتية الأسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن جذور الحماس ووحشية الانفعال، وهذا المذهب يستمد طابعه ألزخرفي الذي يسود الأوضاع الفنية في الأداء من طريقة الزخرفية، التي سلكها جوجان ، والأسلوب ألزخرفي يأخذ طريقة من خلال تعبير الفنان عن مشاعره وهي باختصار الاحساس الغريزي الحركي [٩٥] ، وقد تركزت حركة هؤلاء الوحوشين حول إعادة تشكيل صورة الحياة

---

(٩٠) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص١٧ .
(٩١) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٤ ، ص١٥٤ .
(*) أكد على التكوينات الشكلانية الواضحة من خلال إعمالهم وتركز رسمه على العفوية والإحساسات والمباشرة التي ينقلها الفنان إلى اللوحة كما يراها ويدركها . ينظر : امهز ، محمود : فن التصوير التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) ، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ١٩٨١ ، ص٣٧ .
(٩٢) باونيس ، الان : مصدر سابق ، ص١٢ .
(٩٣) امهز ، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) ، المصدر السابق ، ص٣٦ .
(٩٤) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) ، المصدر السابق ، ص٧٨ .
(٩٥) حسين ، حسين محمد : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، المطبعة الدولية ، ب.ت ، ص٩٨ .

على نحو يخرجها من حياتها الفارغة إلى شكل له مغزى ، وهم لم يبالوا ان يحدثوا في الشكل القائم ما يشبه التشويه [٩٦] ، لذا نجد ان السمة الجوهرية للحركة الوحوشية هو التآلف بين الألوان الحادة تنافرها وتناسقها في تكوين منسجم .

ويعتبر هنري ماتيس الرائد للحركة الفنية في مستهل قرن العشرين، حيث أضفى على التراث الفني الحديث من عبقريته الابتكارية مسالك واتجاهات مستحدثة كان لها صدى قوي في كل المذاهب التكعيبة والتجريدية [٩٧]. حيث جاءت موهبته متميزة في التلوين ، حيث اعتمد على الحدس الضوئي بحيث تراءت للأنظار إعماله أكثر حداثة من بقية الإعمال التي واكبت الوحوشية ، وعلى الرغم من عمر الوحوشية القصير إلا أنها كانت ذا تأثير كبير على الفن الحديث، وذلك من خلال سعيها إلى تحرير الفنان من كل التزام بقوانين الرسم وفنياته فضلاً عن تحريره من محاكاة كل ما هو طبيعي [٩٨] .

بذلك نجد الوحوشين قد انطلقوا منطلقاً تجسدت به الحداثة بتحويلهم الألوان من طبيعتها الفيزيائية إلى الألوان الناقلة لطاقة التعبير وهو ما انعكس على الاشكال ،على العكس ما جاءت به الانطباعية باعتبارها أول من نظم اللون تنظيماً فيزيائياً .

إما التعبيرية الألمانية (Expressionism) فقد ظهرت على أنها نظرة جديدة للعالم ومفهوم للحياة ،وليس أسلوبا يحتذ به الآخرون كما هو الشأن مع المذاهب الأخرى حيث جعلت من الإنسان دائرة لمركز الوجود، ثم طافت حوله وفق دوافع فطرية غريزية [٩٩] ، كما اعتبرت وسيلة لاستحداث أسلوب وخطاب ومعنى يستند على قيم مثيرة ومستحدثة [١٠٠] .

حيث بدأ بحثهم في الإنسان وفي ذاته، فاسقطوا عليه شتى الأوضاع النفسية والانطباعات الشخصية مفسرين وموضحين عواملها الداخلية التي تتحكم بها كل جوانب حياته ، أي ان رؤيتهم للإشكال جاءت معرفة ومحورة عن عمد مقدمين بذلك فهماً اخذ للإنسان .

وحسب قول "ريد" ان التعبيرية من يسعى إلى التقدم الذاتي للعالم ويؤكد قبل كل شيء على المضمون الانفعالي للعمل الفني ، وهي تغير الصوت الوحيد بين الحركات الفنية في النصف الأول من القرن العشرين الذي كان يتبنى قضية موضوعية ذات بعد أنساني اجتماعي صريح، بذلك جاءت كصرخة إمام تغلغل العلوم والتكنولوجيا على شتى مظاهر الحياة [١٠١] .

وقد شكلت التعبيرية التي انطلقت من توجيهات فان كوخ ورؤيته الفنية تياراً فنياً ساهم في دفع الشكل الفني نحو حداثة أوربية خاص، بهم ولم تقتصر على أسلوب معين ومحدد وعلى جماعة ما ، وإنما اعتبرت ظاهرة الألمانية وهذه الحركة قدمت مناطق الألم عند الإنسان فكانت إعمال فنانيها ذات مسحة

---

(٩٦) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، المصدر السابق ، ص١٦٦ .
(٩٧) حسن ، حسين محمد ، المصدر السابق ، ص١١٧ .
(٩٨) نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر المعاصر ، مصر ، ب.ت ، ص١٢٠ .
(٩٩)الراوي، نوري: الفن الالماني الحديث ، مطبوعات المعهد الثقافي الالماني ، بغداد ، ١٩٦٤ ، ص١٣ .
(١٠٠) كألوي ، جوان : أصول الفن الحديث (١٩٠٥-١٩١٤) ، ت : لمعان البكري ، مطابع شنيان ، بغداد ، ١٩٧١ ، ص١٠ .
(١٠١) إسماعيل ، عز الدين : المصدر السابق ، ص١٦٨-١٧١ .

إنسانية إلى حد بعيد وعلى الرغم من وجود أسماء من الفنانين، إلا أنها كظاهرة لم تستطع تجاوز البداية، كما أنها سعت للكشف عن الجمال أينما كان بأسلوب حداثي يغني النفس الإنسانية في كل مكان .

إما الحركة التكعيبية (Cubism) فهي حركة فنية واتجاه فني محدد ،تدين بنشأتها إلى الفنانين بيكاسوا وبراك وكان لبيكاسوا الدور الرئيسي إذ تميزت إعماله التصويرية لإزالة الصفات الواقعية عن الشكل المرئي، واتخذت مساراً مغايراً باشتغالها على الإنسان البنائية الداخلية لا الخارجية [١٠٢] ، ويجد ريد في التكعيبية بأنها أول تجربة في تاريخ الفن تهدف إلى تحقيق الشكل الخالص، وهذه المدرسة تجسدت في كل من براك وبيكاسوا اللذين يعدان أقطاب الحركة التكعيبية [١٠٣] .

وظهور التكعيبية التي ترفض الطبيعة بشكلها التقليدي قد مهدت السبيل لكل الأساليب الأكثر حداثة في الفن الحديث، من حيث رؤيا العالم والرؤيا البصرية وقد تجسد اهتمامهم بالشكل ثم بعد ذلك اهتموا باللون وكانت طموحات التكعيبية في تمثيل الشيء وحقيقته المطلقة [١٠٤] ، وفي رؤية أكثر عمقاً من مظهره الخارجي ودوافع لتقضي وتشريح الشكل وسعياً لخلق نماذج حديثة مستمدة من الطبيعة ألا أنها لا تسعى إلى نقلها بل تتخطاها وذلك باستخدام الخطوط والزوايا وتراكب السطوح والمستويات .

بذلك تكمن أهمية التكعيبية بأنها شكلت مساراً حداثياً من خلال بلورة المفاهيم الجمالية وتأسيس مرجعيات للشكل ومن خلال التحولات في بنية الشكل التي أحدثتها التكعيبية وإذابة واقعية التجسيدات المادية للعالم المرئي ، ومغادرتها لهذه الحسية من خلال ضربها للشكل الواقعي وإيجاد واقع فني جديد ينهض بأفكار الحداثة الفكرية منها والهندسية ،وبذلك أخذت تتحرر من قيود الموضوعية للشكل وأصبحت تتشكل وتأتلف في إنشاء إشكال في ذاتها .

إما الدادائية (Dadaism)،فهي حركة عامة في ذاتها تقوم على رسم إشكال ميكانيكية غير ذات موضوع او قاعدة علمية ... إلا إن الأساس الفلسفي الذي قامت عليه كان يمهد بصورة سلبية لمذهب سريالي [١٠٥] . ولا تشكل اتجاهاً فنياً محدداً او أسلوبا فنياً غايتها التعبير عن سلوك جماعة او موقف من الواقع السياسي او الاجتماعي او القيم الموروثة في مختلف المجالات .

وحداثة الداد جاءت مرتبطة بثورة الفنان على الواقع شكلاً ومضموناً، ونادت باللامبالاة والتخلص من كل ما هو معروف من القيم، والهدم عندهم هو الإبداع وكانت أنشطتهم تتركز على الذهول والحيرة الشديدة عن طريق الإعمال الفنية ومحوراً للفضائح ، وكان هدفها الأسمى هو أثارة حفيظة الجمهور [١٠٦] . بذلك تظهر الحداثة كنوع من تحطيم للعمل الفني وإخراجه من أطره التقليدية فالحداثة الأوربية قد فعلت تغيراً ملحوظاً في بنائية العمل الفني وأخرجت العمل الفني من ثنائية الشكل والمضمون ، ورفضها لكل ما تعلمه الإنسان من علم وفن للقيم القديمة .

---

(١٠٢) فرادي ، ادوارد : التكعيبية ، ت. : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٦١-٦٢ .
(١٠٣) المصدر السابق ، ص١٠٥ .
(١٠٤)المبارك ،عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٦١
(١٠٥) حسين ، محمد حسين : مذاهب الفن المعاصر ، المصدر السابق ، ص٢٠٧ .
(١٠٦) بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب علوي ، ط١ ، منشورات المجمع الثقافي ، ١٩٩٥ ، ص٧٨ .

وقد جاءت محاولة الداد لقطع الجسور مع كل ما يربطها بالفن، وضربت صفحاً عن الماضي، وفي قول ديكارت "لا أريد إن اعرف انه كان هناك رجال قبلي" وهذا الموقف ألرفضي والعبثي عبرت عنه الداد بإشكال مختلفة من خلال نشاطاتها وتصريحات إفرادهم والبيانات الصادرة عنها [١٠٧] .

وقد مهد مارسيل دوشامب لحركة الداد ، وقد برهن بان كل شيء جاهز الصنع يرقى إلى مستوى العمل الفني كما في لوحة الموناليزا التي أضاف أليها شارباً [١٠٨] ، بذلك نرى من طريق عمل الفنانين الدادائين إن المهم عندهم لم يكن العمل الفني بقدر ما كان المهم هو المتعة التي يستطيعون خلقها والإرباك الذي يسببونه في الذهن ، إما الفنان الذي كان له مجال واسع في اللاتصوير (بيكابيا) الذي عبر عن اتجاهه الفني بمجموعة من الأشياء واستعمل أشياء تقنية تأخذ دلالة جديدة ، حيث رسم مكائن لا تفيد لأي غرض عدا السخرية من العلم ، إما "دي كير يكو" الذي رسم المناظر الخيالية معتمداً على صور لأحلام منقطعة ومرتبكة أكثر من ان تكون صوراً بادراك حسي [١٠٩] .

بذلك نجد ان للحداثة وجوه متعددة فهي لا تقتصر على الجانب الجمالي او الفني الصرف وإنما أيضا اتسعت لان تكون حركة هدم وتدمير وتهزه من كل القيم المقبولة مثل الوطن والدين والأخلاق والشرف ، فهي أمر نسبي متجدد دائماً ولا يمكن الإمساك به مرة واحدة ومن اتجاه واحد أي أنها متعددة الجوانب .

إما الشاعر الايطالي فينيلوا ماريتتي [**] فقد راح يدعو إلى مقاطعة الماضي ويبشر بولادة فن المستقبل (١٩٠٩)واعتبرها حركة كونية ، أي كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير ويتحول وفي صيرورة مستمرة [١١٠] .أي عملت على ربط الفن بالحياة وتصوير الحياة في صورة القوة أي وضعت معضلات الفن في طريق حداثوي بالنسبة للعصر سواء من الوجهة الفلسفية أم العلمية حيث خرجت روائع الإلهام والأفكار عن الفضاء وتمثيل البعد الرابع في أفق التصوير [١١١] . حيث عمدوا إلى تفكيك أوصال الأشياء ثم تجميعها بصورة حداثية ، أي عمدوا إلى تفكيك الجسم لغرض الكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها ثم تمديد الشكل وتكثير في اتجاه هذه الخطوط .وتعد المستقبلية حركة امتازت باهتمامها البالغ بالسرعة المتزايدة والحيوية والدينامية الآلية ، وهي تعبير صارخ عن العصر الذي نشأت فيه حيث لعبت دوراً مهماً في الفن أي نبأت بما سيحدث وانذرت بانبثاق حركة فاشية التي قد قدر لها ان تجتاح ايطاليا موطن المستقبلية [١١٢] . وعلى الرغم من عمر المستقبلية الذي لم يتجاوز بضع سنوات إلا أنها أرست دعائم قوية قادة الفن إلى حداثة عالمية في الرسم ، حيث اعتمدت على حركة الشكل من خلال إدراكه نسق من العلاقات البصرية وإدراكه بواسطة التفكيك .

---

(١٠٧) امهز ، محمود : المصدر السابق ، ص١٦٩ .
(١٠٨) مولد (و) فرانك ابلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت. : فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ص١٢١ .
(١٠٩) نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، تعريب : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، ب.ت ، ص١٨٣ .
(**) وهو شاعر ومحرر وناقد فني أدبي ايطالي ، وقد نشر ماريتتي البيان المستقبلي الاول في العشرين من شباط ١٩٠٩ .
(١١٠)حسين ، حسين محمود: مذاهب الفن المعاصر ، المصدر السابق ، ص١٩٦ .
(١١١)حسين ، حسين محمود : المصدر السابق ، ص٢٠١ .
(١١٢)نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص١٤٧ .

إما المفهوم العام للتجريد فهو رفض التمثيل الصوري ورفض التقييد بالمنظور والطبيعة التي بات ضرورياً الابتعاد عنها او السيطرة عليها بواسطة إشارات بدلاً من الغوص فيها [١١٣] . وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرر تمثيل الأشياء أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف عليها ، والتجريد إما أن يكون بتعرية الاشكال من صورتها الطبيعية او العضوية بحيث يكون التجريد كاملاً ، او التقليل من عضوية هذه الاشكال وواقعيتها الطبيعية ... بذلك يكون التجريد جزئياً او نسبياً لذا يمكن للصورة المجردة او المجهولة الفكرة ان تأخذ مكانها محل الصورة الطبيعية او العضوية [١١٤] .

وان ما يميز الفن التجريدي عما سواه هو محاولة لتشخيص الظواهر الفنية دون الرجوع إلى التمثيل (أي دون الرجوع إلى الاشكال المعروفة) والتجريدية جذورها عميقة مستمدة من الروح الإنسانية المطلقة ، والرؤية الجديدة للشكل الفني تكشف عن نزعة الحداثة حيث احدثت تحولاً اصيلاً من الفن وفي الشكل الفني من حيث التفاعل جمالياً مع الحقائق ، وبمعطيات الحس ومظاهر الأشياء التقليدية ، حيث يمكن ان نستدل على وجه الحداثة بأنها نزعة ترمي إلى التجريد والى دراسة النفس الإنسانية وتحولاتها وتغيراتها من الداخل ، وبما ينعكس على الفن ، بذلك نجد ان الرسم التجريدي تكونت لديه رؤية فنية بنزعة حداثوية تبحث باستمرار عن عمل يتوفر فيه الجمال من خلال التجريد والاستحداث في الشكل الفني .

فالفنان كاندسكي في فترة انتمائه للتيار التعبيري استطاع ان يدرك قيماً جمالية مجردة ويكون الشكل فيه محتفظاً باضفاء مثالية إلى حد ما ومعتمداً على اللون كوسيلة لخلق ما هو جميل ، والمذهب الذي يستند عليه كاندنسكي يقوم على فصل القالب العضوي او الطبيعي عن الاشكال الطبيعية وذلك بهجر مطابقة الأوضاع الطبيعية باعتبارها لا تمت إلى عناصر العمل الفني الحديث بصلة [١١٥] .

لذا نجد ان الحداثة قد دفعت بالشكل الفني إلى التجريد تبعاً للتيارات التي جلبتها الحداثة والتي جعلت الشكل يرفض أية صورة ثابتة بهذا اظهر الشكل متجذراً في وعي الحداثة رافضاً الموضوع الثابت والتقليدي .

وقد تشكلت عند موندريان رؤية فنية اظهر توجيهاته نحو التجريد ذي المنحنى الهندسي ، وذلك من خلال مروره بتيار التكعيبة وما جاءت به أبحاثه عن الشكل الجوهري من تجديدات ، وكان نموذج عمله هو هدمه الاشكال القديمة لابد ان يسبقه نشوء الاشكال الجديدة ، [١١٦] .

وبالنسبة لقول (هربرت ريد) ان موندريان وحركة الأسلوب لديه هي فن رؤى من المستقبل ، وماموندیان إلا بمثابة رائد يرسم للفنانين طريق المستقبل مشيراً إلى ان التصوير التقليدي للفنان ليس بالمناسب ولا يعكس الرؤيا لعصر تفجرت فيه الذرة [١١٧] .

لهذا فان فناني الحداثة يبحثون عن فن يبتعد عن سياقات الواقع ، حيث بدءوا في تحليل الواقع ظاهرياً وجوهرياً وإعادة بنائه وفق رؤية فنية ، حيث جردوا الشكل تدريجياً من واقعيته ، وان موضوعه الفن التجريدي لا تهدف أساسا إلى تصوير الموضوع الخارجي بل تهدف إلى تصوير ما يمكن تسميته

---

(١١٣)امهز، محمود ، : المصدر السابق ، ص١٣٨ .
(١١٤) حسين ، حسين محمود : مذاهب الفن المعاصر ،: المصدر السابق، ص١٧٨ .
(١١٥)حسين ، حسين محمود : المصدر السابق ، ص١٥٦ .
(١١٦) ادرين ، هيت : الفن التجريدي أصله ومعناه ، ترجمة محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص١٥ .
(١١٧)المبارك، عدنان : المصدر السابق ، ص٦٥ .

بالموضوع الداخلي او الخيالي، عندئذ تكون الصورة المرسومة نوعاً من الإسقاط لهذا الموضوع لهذا فالأسلوب التجريدي هو انسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية[١١٨].

ومن هذا نجد ان الفن التجريدي في العصر الحديث قد فتح الباب على نطاق واسع للتيارات الكبرى السحرية والضوئية التي تعد مصدراً فنياً لفن التصوير .

ما الحركة التي تفهم لا كسلوك فني محدد ، بل كسلوك أو طريقة خاصة في التفكير والشعور هي (السوريالية : Surrealism) وهي ذات طابع عالمي وترفض كل فن يقوم على المفهوم المنطقي والعقلاني ، وتكون على شكل إشارات معبرة بحد ذاتها دون ان تكون مدركة عقلانياً [١١٩] ، وقد كشفت عن اعتراف الفن باللاوعي سواء بالكشف عنه بواسطة الاستغلال المصادفة أم بالارتباط الخلاق للصور اللاعقلانية ، بهذا فقد تضمنت الحداثة هذا الأسلوب الجديد من الفن.

وتركزت السوريالية على قول (بريتون) على الإيمان بالواقع الأعلى لبعض إشكال الجمع التي كانت مهملة قبلها ، وعلى قوة الحلم الخارقة ، ولعبة الفكر المجردة والاستسلام يتيح لها التوغل إلى داخل الذات نحو ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة ، وهو ميدان يتخطى ارض الواقع [١٢٠] .

وهدف السوريالية هو خلق أسلوب فني واحد ذي نشاط فكري وجمالي وهي تؤمن بضرورة اكتشاف نوابض اللاوعي التي تكون ناجحة إذ سمحنا لمخيلتنا بالاختيار الحر ولتفكيرنا ان يكون اتوماتيكياً ، وتهدف إلى التزام أساليب تعطيها منفذاً لداخل اللاوعي ... وفرصة لمزج عناصره مع الصور الأكثر كشفاً للوعي مع العناصر الشكلية للأنواع المألوفة من الفن [١٢١] .

بهذا نجد السوريالين لم يقصدوا إلى مجرد ابتكار لون جديد من ألوان الفن والأدب وإنما قصدوا قبل كل شيء ابتكار شيء تستطيع من خلاله ان تدخل على الحداثة سمات حداثوية تولد فكراً وهمياً قد يكون خارج نطاق العقل البشري .

بذلك فالسوريالية تنطلق من حرية السايكولوجية وهي لا تجد في العقل الواعي والموضوعي ضالتها، ومن هذا نضيف سمة إلى سمات الحداثة التي في حقيقتها تنطلق من عالمها الباطن والذاتي والذي لا يشترك فيه العالم الحسي بأي دور واضح لان انطلاقها يكون من معرفة الذات حين تنبع من مصدر غامض ومشوش لا يستطيع العقل الواعي فهمه [١٢٢] .

ومن هذا تجد الباحثة ان السوريالية اكبر من ان تكون حركة فنية إذ هي أسلوب جديد في التفكير ، أي رفض الواقع والبحث في ثنايا الأحلام واللاشعور وتعتبر حلول لكل المشكلات الموجودة في الحلم ، بذلك فقد تخطى الرسامون هذا المنحنى إلى الاعتماد السوريالية ليس كطريقة تفكير فحسب بل هي طريقة حديثة في تحقيق الغاية الجمالية بعد ان كانت السريالية مثلما حددها بيانها الأول ضد كل ما هو أخلاقي وجمالي

---

(١١٨) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، المصدر السابق ، ص١٩٩ .
(١١٩)امهز ،محمود : المصدر السابق ، ص١٧٣ .
(١٢٠) دوبليسين ، أيفون : السوريالية ، ت:هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص٦٠٥ .
(١٢١)المبارك، عدنان: المصدر السابق ، ص٨١-٨٢ .
(١٢٢) الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠١ ، ص١٤٨ .

أما الحداثة في الرسم العراقي المعاصر فقد تأسست في بداية الخمسينات على يد جماعات فنية قادها ابرز الرسامين ، وكان كل منهم له أسلوبه وطريقته الفنية في الرسم ، حيث بدأت محاولة الفنان على استحداث أسلوب فني من خلال إتباعه حالتين الأولى تقليد نتاجات وأثار الفن الأوربي ، وتجاوز الحدود والأساليب التقليدية والثانية كمحاولة لاكتشاف عناصر التجديد واستلهام التراث الحضاري العربي والتوصل إلى ما يمكن إن نسميه بالحداثة في الرسم العراقي المعاصر .

فظهرت جماعة (الرواد ١٩٥٠) بقيادة فائق حسن (وجماعة بغداد الفن الحديث ١٩٥١) بقيادة جواد سليم (والانطباعيون ١٩٥٣) بقيادة حافظ الدروبي ، وكلها تشير إلى ظهور حركة تشكيلية جديدة توجت بتشكيل (جمعية الفنانين العراقيين ١٩٥٦) .

بذلك شكل الرسم العراقي حضوراً جديداً حيث ظهرت في أوائل القرن العشرين عدد من الرسامين أشهرهم(عبد القادر الرسام) الذي مثل من خلال رسومه فجر الحداثة في الرسم العراقي، فقد حاوله مع أبناء جيله (محمد سليم ، عاصم حافظ ، قاسم ناجي ومحمد صالح زكي) . القضاء على فن الصورة المصغر ، والرسوم الجدارية أو رسوم ما تحت الزجاج واستبدالها بالرسم الأكاديمي ، من حيث اهتمامها بالضوء والظل والمنظور الجوي وتناسق الألوان ، وهذا يعتبر تحولاً نحو العالم المرئي باعتباره المصدر الرئيسي للرسم [١٢٣]

وقد أثبتت حداثة الرسم وجودها ليس بتقليد للأساليب الأخرى ، بل بإبداع العمل الذي تتمثل فيه روح العصر دون تقاطع مع الحلقات المشرقة للموروث أي التعبير عن مغزى الأصالة أولا ومعنى الفن ثانياً [١٢٤]

وقد فرضت الحداثة نفسها على الفن المعاصر منطلقة من إن مهمة الفن تتجاوز ما هو تقليدي غير متفق عليه، والتطلع إلى ذلك النوع من الفن الذي لا يرتبط بالواقع الإنساني المعاش . ويرجع ذلك إلى دور الفن الذي أعطى للفنان حرية اكبر من اجل إن يكون مخلصاً في ذاته، وان يتجاوز ما هو آني وتلك هي الحرية في التنوع التي تخلق وحدة متجانسة داخل العمل الفني .

فنجد فائق حسن اتجه اتجاهاً واقعياً معتمداً على وضوح الخط واللون الذي اعتمد عليه في تكوين إشكاله وإكسابها قيمة جمالية. وقد حاول الفنان إن يعبر من خلال اللون والخط عن المعنى وبشكل لا يلغي الواقع أو يحوله إلى رموز وإنما هو انجاز ما تراه العين [١٢٥].واللون عند فائق حسن لا يكشف عن موهبة نظرية ، وإنما يكشف عن وعي الفنان باللون وكان ينتظر تاريخياً من يكتشفه ويحققه، وفائق حسن هو الذي صنعه ، وقد كشف عن واقعية رومانسية يمكن إن تعد تأويلا رمزياً.

---

(١٢٣) إل سعيد، شاكر حسن : فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، دار الشؤون الثقافية للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة فنية (٥٢) ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص٦٠ ،

(١٢٤) كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص١٧ .

(١٢٥) كامل ، عادل : الحركة التشكيلية في العراق مرحلة الرواد المصدر السابق ، ص٥٩-٦٠ .

واللوحة عنده تتلخص بالتفاصيل الواقعية الواضحة في محاولة للتعبير بأسلوب أكثر قرباً من المدارس الأوربية الحديثة ، بعد إن جرب أساليب التبسيط والتجريد التعبيري لسنوات ماضية لكنه ظل احرص على تسجيل انطباعه . [١٢٦]

وقد استلهم هذا الفنان طريقه (كإميل بيسارو) المعروف برائد التأثيرية، حيث بدأ واقعياً معتمداً على وضوح الخط واللون وشغل مساحات واسعة التي اعتمدها في تكوين لوحاته ، بذلك نجده تناول الموضوعات العراقية بأصالة وبادراك عميق لمعطياتها التشكيلية منفرداً بطرائقه التعبيرية .

فيما نجد جواد سليم الذي استطاع إن يعبر عن مضمون شرقي حديث يحمل بعض سمات يحيى محمود الوسطي ، وقد ساهم بتشكيل الرؤية الواضحة لبدايات الفن المعاصر في العراق عن طريق وعيه بالتاريخ والتراث ومحاولاً إيجاد توازن بينها وبين تنوع الإشكال المعاصرة في العالم . [١٢٧]

وان التيارات الجديدة ساهمت في منح جواد سليم قدرات متطورة خلاقة في فهم التراث والاستفادة منه فقد جعل من التراث ظاهرة تبرز بجلاء في الفن العراقي [١٢٨] وقد استطاع إن يتجاوز مرحلة التأسيس إلى مرحلة الإبداع . إن التمرد لديه هو يعني الوقوف ضد المفاهيم والتقاليد السائدة ، فضلاً عن تمرد الفنان ضد نفسه ، يعني تحدي الأساليب الغربية .

وهذا التمرد قاده إلى قناعة لم تتكامل إلا في نصب الحرية الذي يجمع بأسلوبه بين القوة والغنائية وبين الثورة والإنسانية وبين ما هو عراقي وما هو كوني ،والذي من خلاله حقق أسلوبا يحمل نزعة مستقبلية [١٢٩] . ولو لم يكن جواد متمرداً بالمعنى السلوكي والفني لما استطاع إن يترك لنا هذا التراث من الرسم والنحت الذي يعد معيناً للفن العراقي لاحقاً .

وقد تجسدت حداثة جواد في خلق علاقة بين روحية استلهامها للتاريخ العراقي القديم وبين عصر العلم ، وبهذا حدد أولى الخطوات في الفن التشكيلي المعاصر في العراق . وقد بدأ بتهشيم السطوح لكي يعيد بناءها مجدداً بذالك تكنيكياً حدا ثويا لحمل مميزات خاصة تكسب التنوع الفريد لروح الأشياء [١٣٠] وهو هنا متأثر بـ(بيكاسو) عندما يعتريه انفعال فني يطبق على المضمون الذي اتبعه ويخضعه لرؤيته الذاتية .

---

(١٢٦) الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات النشر ، ط١ دار الفارس النشر ، عمان، ١٩٩٩ ، ص٩٧ .

(١٢٧) الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (١٨٨٥ - ١٩٨٥) دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الإعلام بغداد ١٩٨٦ ، ص٥٤ .

(١٢٨) كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق المصدر السابق ، ص٢٨

(١٢٩) جبرا ، إبراهيم جبرا : جذور الفن العراقي ، الدار العربية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢٣ .

(١٣٠) الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في العراق وزارة الإعلام مديرية الثقافة ، السلسلة ١٩٧٢،١١ ، ص٢٥ .

إما شاكر حسن آل سعيد [*] فقد امتاز أسلوبه بالمزج بين التعبيرية والواقعية المحورة باتجاه رمزي ، وقد تأثر ببعض الأساليب من بيكاسو ، وجاء تأثيره ببول سيزان يرتبط بالجانب الخارجي (الشكلي) أكثر من ارتباطه بالمضمون أو الاتجاه . [١٣١]

وبدأ عالمه الميثولوجي الذي حاول فيه معالجة مشكلات الداخل الإنساني ، دون اختزال للعناصر الجوهرية التي تنطوي عليها ، بل محاولة اكتشاف إبعادها وانعكاساتها على الواقع الإنساني . وأصبح على الفنان أن يبذل جهداً إلى الطريق المرئي أو اللامرئي في عملية استبصار لحداثة مكثفة لخوافي الطبيعة وظواهرها [١٣٢]

بذلك نجد إن نتاجات (ال سعيد) اقتحمت مفاهيم الحداثة وفق نظام لإنتاج مفردات فكرية ونظام فكري لأدراك الفهم الكلي للوحة، لهذا جاءت إعماله نظرة بصرية جديدة منقاة من التراث العراقي مع إحداث موازنة بين الشكل ومضمونه دون إن يتمرد عن فكره مورثه الإبداعي .

إما حافظ ألدروبي فقد تميز أسلوبه الفني بأنه يحاول إن ينسخ عن الأصل ويحاكيه محاكاة إليه على غير ما تعرفنا عليه من الصور الانطباعية الشخصية أي كمن يحاول إن ينتمي في فنه إلى محيطه انتماءاً مطلقاً [١٣٣]

، وجاء ظهوره كصدى لنزعته التطبيقية في إرساء العمل الفني على اسس تقنية واضحة ، إذ يقول " نحن نحس اليوم شعوراً مؤلماً بهذا الابتعاد عن الواقع المحلي والطابع القومي وأكثرنا يحاول وبجهد من اجل إيجاد فن يمثل الواقع ويتأثر ويؤثر فيه ".[١٣٤]

لهذا نجد طموحه وأحاسيسه دفعته إلى المدرسة المستقبلية بتقاطع الألوان والخطوط ، ودون إن يفقد التكوين الأساس المدرسي للموضوع فهو لا يركز على الأسلوب التكعيبي في تحليل المرئيات تحليلاً يفقد من ملامحها الطبيعية .

وحداثة ألدروبي حداثة حقيقية غير مفتعلة وشعوره إزاء المتغيرات عميق وأصيل . وذا كان الشكل الواقعي يبدو مهشماً في إعمال ألدروبي عن المدينة ، إلا انه بتفاصيل شديدة الدلالة وكثيرة الشبه بإطارها الواقعي أو بحقيقتها الواقعية وبما احتوته من علاقة متينة بين الدالة والمزخرفة والمفردة اللونية [١٣٥]

في حين نجد في لوحاته إيقاعات لونية تتجسد بها سمات التجديد وبوادره المبتكرة . وان هذا التحول في فن الشيخلي لم يكن قد انبثق من محيط المجهول ، بل فقد سبقته محاولات لتحطيم الإشكال

(*)آل سعيد، شاكر حسن: ولد في مدينة السماوة ١٩٢٦ ، تخرج من كلية التربية عام ١٩٤٨ ، فرع العلوم الاجتماعية حصل على دبلوم معهد الفنون الجميلة ببغداد سنة ١٩٥٥، سافر إلى باريس يقصد الدراسة ، مؤسس جماعة ببغداد للفن الحديث ١٩٥١ . ينظر : الربيعي شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، المصدر السابق ، ص١٥٢ .

(١٣١) كامل ، عادل ، الحركة التشكيلية ، المصدر السابق ، ص١٢١ – ١٢٥

(١٣٢) الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي ، المصدر السابق ، ص٢٥-٢٨ .

(١٣٣)ال سعيد،شاكر حسن : فنانون عراقيون ، ت: حافظ الدروبي ، وزارة الثقافة والإعلام . دائرة الفنون التشكيلية ، بغداد ، ١٩٨٢ .

(١٣٤) ال سعيد ، شاكر حسن ، البيانات الفنية في العراق، المصدر السابق ، ص١٠

(١٣٥)ال سعيد، شاكر حسن :المصدر السابق ، ص٤٣ .

التقليدية وتبسيطها من خلال اختزال الإشكال ، وحتى الألوان إلى مساحات لونية متراقصة على فضاء اللوحة واختزالها لصالح لغة البصرية .

فيما نجد عشق الفنان كاظم حيدر المثير للانفعال من خلال الفضاء الحاد في علاقات الإشكال والألوان ومن خلال الثراء الرمزي وعبر اللغة المتبادلة بين عيون المشاهدين والأثر الفني [١٣٦]

واتخذت الواقعية من إعمال هذا الفنان طابعاً شمولياً، أي اتخذ من الواقع منطلقاً شمولياً لكيان التجربة الفنية والواقعية عنده ليست محاكاة للواقع أو نقلاً حرفياً للأشياء وإنما هي محاولة لسبر أغوار الشكل الخارجي للتعبير عن العلاقات العضوية المتماسكة بين الخارج والداخل [١٣٧] ،وقد أقامت تجربته على أساس من الوعي بالواقع ووعي بالوجود الإنساني كوجود له إبعاده الرمانية والمكانية . وبهذا نجد إن الفنان قد استفاد من خلال معالجته الفكرية للتراث وروح العصر. وبرؤية حديثة إذ يسهم في منح الفن شكلاً منظوراً موازياً لنهوض العصر وفنه .

إما الفنان ضياء العزاوي الذي عاد بإعماله إلى أقدم الحضارات العراقية، والذي اتخذ من نحتهم المتميز بالعيون الكبير موضوعاً له حيث مزج بين التشبيه والتجريب مصطلحاً استفاد منه في رسومه محققاً إشكالا لايجفل المشاهد لها عند أول نظرة [١٣٨] أي محققاً بذلك تراكيب حداثوية رمزية لزماننا .

إذ يبحث عن الرموز والأساطير في الحياة الشعبية العراقية مؤلفاً بذلك تكوينات وإشكال تتسم بالزخرفة بداًً بالانطباعية ، حيث استطاع إن يسلك طريقاً حديثاً في فنه من خلال الممارسة المجردة ، بل ومن خلال محاولته لفهم الواقع من جهة ، وفهم الحياة الجديدة التي تعبر عن هذا الواقع إلى الفن المستقبلي وتطوره ، حيث جاء لا على صعيد الأسلوب بل على صعيد الفكر والنوايا الإيديولوجية الحديثة [١٣٩] في حين اخضع محمد مهر الدين الحداثة في رسومه إلى مفهوم الفوضى والعنف والتوتر والخلق الفني الجديد، وحاول إن يتمسك بعقلانية في تنفيذ إعماله . حيث اثر أسلوبه المعقد على فنه معطياً بذلك طابعاً للوحة يتجاوز القيم المتعارف عليها في فهم طبيعة الرسم [١٤٠] ، أي سعى للتفكير عن أفكاره بأسلوب جديد مغاير للااساليب القديمة، أي انه يسعى إلى خلق أسلوب حداثي يتماشى مع الاتجاهات الحديثة للفن .

بذلك أعطى هذا الفنان للتراكيب الفنية شكلاً تتجسد به روح الاغتراب والابتعاد عن مراكز المعاني والخوض في التشبيهات والتجديدات والرموز ذات الإبعاد الشكلية المختلفة .

في حين نجد إن رافع الناصري بطبيعته الشرقية درس التجريد واستفاد منه في تجسيد رؤيته الفنية من عدة زوايا، ولو تعمقنا في دراسة لوحاته لوجدنا اثر التجديد الإسلامي واستغلاله بشكل حداثي يمنحه واقعية جديدة متجهة إلى تكبير أجزاء صغيرة من الواقع [١٤١] .

---

(١٣٦) الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي في العراق مصدر سابق ، ص٧٧ .
(١٣٧) كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر العراقي (مرحلة الستينيات)، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢٥ .
(١٣٨) جبرا ، إبراهيم جبرا ، جذور الفن العراقي ، مصدر سابق ، ص٢٥ .
(١٣٩) كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر العراقي ، المصدر السابق ، ص٨١ .
(١٤٠) كامل ، عادل : المصدر السابق ، ص١٩ .
(١٤١) كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، المصدر سابق ، ص١٠٩ .

إما الفكرة الأكثر حداثة في أسلوبه هي إتباعه نظاماً من العلاقات التشكيلية المعبرة عن الحالات والأفكار، بذلك يبدو العمل الفني لديه عبارة عن نظام من العلاقات (ألوان ،خطوط،توزيع الكتل، الملمس) كلها تتداخل وتتشكل في وحدة ليست بحاجة إلى تفسير لأنها تخاطب الحواس العقلية .

في حين نجد إعمال سعد الطائي متكونة من مزيجاً من التأثر بالفنان الايطالي سيندروا ، حيث بدأ بالواقع وبدأ يطوره من خلال اختزال الإشكال وتشذيبها وصولاً إلى الرمز والى التجريد . وبدأت معالجته لرسومه ما بين التجريد والتجربة وبرؤية واقعية أي بالحفاظ على الشكل الطبيعي ومستقبله . وبتطور الانعكاسات الضوئية في العمل الفني على اسس تابعة للطبيعة [١٤٢]

إما علاء بشير فقد راح يطرق باب السريالية، وذلك من خلال تساؤله العميق عن سر الحياة والمعنى الكامن خلفها فقد أراد الفنان أسلوبا يثير الحيرة والغموض . لذا نراه عمد على صياغة الرمز والعلامات الخاصة بها كاستدلالات واستدراكات مختلفة من المرئية أو المدركة .[١٤٣] حيث امتازت إعماله بتعدد المضامين التي تجمع في تكويناتها ومنجزاتها المختلفة المذاهب الفنية والرمزية والتعبيرية والسريالية والخبرة التشكيلية، حتى تساعد على بلورة السؤال الإنساني في البحث عن معنى الوجود . لهذا نجد رسومه تتكلم وفي كلامها بعض الدلالات ذات البعد ألانتقادي فإنسانه معزول ومعرى وكأنه يرسم كمخرج سينمائي .[١٤٤]

بذلك نجد ان الحداثة منحت مفهوماً في مختلف المستويات حيث استفاد من الانطباعية إلا ان توظيف الألوان عنده لم يعد انطباعياً بل أصبح مرتبطاً بالحالات النفسية والكشوف الداخلية للواقع.

-الحداثة في النحت

لقد ظهرت بوادر الفن الحديث في النحت حوالي ١٨٣٠م، على يد النحاتين الكبيرين اوغست رودان ، ومدراوا روسوا رغم التفاوت الكبير الذي قدمه كل منهما[١٤٥] .كما حاول عدد من الرسامين تقديم أفكار ، بواسطة منحوتات حديثة من خلالها ارسوا قواعد جديدة وأساليب فنية حديثة بدأت بالظهور ، وكانوا يميلون إلى استحداثها ويعملون على ارساء قواعدها وأسسها ، وقد نجح البعض منها في ذلك، وكانت هذه محاولة للتجديد والتغير ومنهم ديغا (Degas) كما في عمل الراقصة الصغيرة شكل رقم (٥) ، ورينوار (Renoir)، عمل غاسلة الملابس الشكل رقم (٦) وغوغان (Gouguin)، كما في امرأة كاريبية الشكل رقم (٧) ، دوشامب (Duchamp) عمل مجففة الأقداح كما في الشكل رقم (٨) ، وبيكاسوا (Picassio) رأس امرأة الشكل رقم (٩) .

---

(١٤٢) إل سعيد ، شاكر حسن : فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، دار الشؤون الثقافية والإعلام ، سلسلة فنية ، بغداد ، ص١٨٥ .

(١٤٣) كامل ، عادل : الفن التشكيلي في العراق ، المصدر السابق ، ص٨١ .

(١٤٤) خضير، ضياء : الفنان علاء بشير حوار بين الحلم واليقظة ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠ ، بغداد، ص٣٠ .

(١٤٥) ريد ، هربرت : النحت الحديث، مصدر سابق ، ص٨

وهناك تباين في الفهم الحد اثوي بين مكان وأخر، فعلى الرغم من وجود الباعث الخارجي للفنون العالمية ، للفنانين العراقيين ، انه هناك سعي للحفاظ على الأسلوبية الشخصية الوطنية ، كون رسالة الفن تتضمن لغة إنسانية تظهر بها ملامح الحداثة الوطنية .

ونجد ((الفن الحديث هو قبل كل شيء هو وجهة نظر جديدة ، وان الفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لو كان شيئاً لم يرَى من قبل وكأنه هو أول من وقعت عيناه على معالم الكون)) [١٤٦]. لهذا ظهرت الحركات الإبداعية المختلفة التي تميزت باتجاهات فنية وجدت لنفسها بوادر مشتركة في الوعي المتغير للزمن . وقد ظهرت العديد من الحركات الفنية الحديثة ، وقد جسدت في النحت بأسلوب حداثي شمل موضوعات مختلفة الغرض منها الوصول إلى قراءة فنية تتسم بسمات حداثوية . ومن هذه الحركات الفنية (الانطباعية) والتي أبرزت تحولاً كبيراً في النشاط الإبداعي الفني ، والركيزة الأولى والتي وسعت الفن الحديث بمختلف مدارسه وأساليبه ، وفيها اكتشف فن جديد من حيث الشكل ومضمونه بعيداً عن المطابقة الشكلية في الأداء . [١٤٧]

بهذا فالانطباعية تقوم على (تصوير الأحاسيس الذاتية التي قامت على الحقيقة الداخلية) وعلى الإحساس الشخصي فالنحات الفرنسي (اوغست رودان) الذي أنجز لنا احد أعماله المهمة سميه عصر البرونز عام ١٨٧٧ الشكل رقم (١٠) والذي (اظهر القوام بالحياة كأنه حب من المثال حباً)، وهذا النحات ينتمي إلى جيل الانطباعيين قد قدس الطبيعة التي زودته بمعين لا ينضب من الإشكال [١٤٨] .

بهذا فان حداثة رودان تكمن في واقعية الرؤية ، مع العلم أن هناك واقعيون في النحت قبل رودان ومنهم ميكلا نجلو ، ودونا تيلو بدوره أكثر واقعية . وكان فضل رودان على النحاتين الذين جاءوا بعده لا يتمثل في أمانته لتجربته الرؤيوية بل في الوسائل التقنية التي وظفها ، بهذا فقد أعاد رودان لفن النحت الإحساس الملائم بالقيم النحتية . وقد اثبت حضور هذا الفن ومواكبته لكل صيغ الحياة والتي كانت يعتبر قاصراً عن بلوغها .

اما النحات (ميدرادو روسو) الذي قضى حياته في باريس ، وكان انطباعياً أكثر من رودان ، لا لأنه حساس للضوء والحركة فقط ، بل لأنه استقى مادة موضوعة من الحياة اليومية ، وفي نحته (محادثة في حديقة) عام ١٨٩٣، يعطينا روسو لمحة زمن خاطفة مفضلاً ان نتطلع إلى النحت من زاوية نظر واحدة فقط [١٤٩] وتجلت طريقته بعنفها ، مما جعله رائد الدينامية في الفن وهذه الخاصية مميزة في عمل روسو مما جذبت المستقبلين إليه .

وكانت أكثر اعماله تحمل طابعاً رمزياً ، والرمزية في التألف بين الطبيعة (أي الواقع والفكرة) التي تختلج في نفس الفنان ، مع إيجاز الاشكال الطبيعية بل وتحريفها في بعض الأحيان من اجل إبراز فكرة الفنان أو الرمز أليها [١٥٠]

بهذا نجد أن حداثة (روسو) امتازت بكون الانطباعية تسعى لاقتناص حقيقة الحياة اليومية ، أكثر مما كانت تملك أي من النظريات العملية بشأن الوهم والواقع، وبهذا يكون اقرب إلى (ديغا) بذالك

---

(١٤٦) نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص٥
(١٤٧) حسن ، حسن محمد : الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٤ ، ص١٨٦.
(١٤٨) ريد ، هربرت : النحت الحديث، مصدر سابق، ص ١٠
(١٤٩)باونيس ،ألان: الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص٢٢٢ .
(١٥٠) سارة ، نيومايز : قصة الفن الحديث مصدر سابق ، ص١٠٩ .

استطاع روسو ان يجد لـه شكلاً وأسلوبا خاصـاً نستطيع أن نعتبره بدايـة التمرد علـى القيـود الصـارمة المفروضة على فن النحت .

وقد شكلت تجارب الرسامون النحاتون الاسس الفكرية التي قام عليها فن النحت وهـي دلالـة علـى روح التحرر التـي استحدثوها . فنجد عمل ماتيس (سيربينين) الذي يمثل امرأة فـي حالـة وقـوف ، وقد اختزلت التفاصيل الدقيقة مقابل تشكيل وتأسيس بنيـة فنيـة ذات دلالات تعبيريـة وقد عـالج السطح بملمس خشن نابذاً الملمس الصقيل وبهذا فقد أعطى دلالة تعبير حداثوية للعمل الفنـي وفق نظـام فنـي حـديث . امـا (غوغان) هو الآخر وجد فـي مجـال النحـت مجـالاً أوسـع لنهـوض بأفكـار جديـدة مـع ضـرورة التطلـع إلـى خارج التراث الغربي. [١٥١] حيث نجد في منحوتاته (امرأة كاريبية) البساطة وقوة التعبير وقد سـعى إلـى تبسـيط الشـكل مـن خـلال اسـتلهامه للفنـون القديمـة ، وهـذه المحـاولات خاضـعة للتـأثيرات الغرائبيـة والانتقائية [*]eclecticism والأساليب المنتقاة من حضارة غير الحضارة التي ينتمي إليها الفنان. [١٥٢]

أما الفنان بيكاسو فكان له حضور واسع فـي مجـال الرسم والنحـت وقد مر بمراحل فنيـة متعددة منها الزرقاء والوردية والكلاسيكية والتجريدية وفن الكـولاج والنحـت ، فنجده يتسـابق مـع نفسـه فـي تيـار الفن ، حيث ينفذ ما يريده ، وكانت أول قطعة نحتية متكاملـة لبيكاسو هـي نحتـه البرونـزي(راس فتاة)عـام ١٩٠٩، حيث سطح الشكل البيضوي مقطعاً بأوجه متعددة على طريقة الرسم التكعيبي ذاتها ، وقد استخدم مواد غريبة ومتفرقة وجاهزة وعمل على مبدأ التجميع (Assemblage). [١٥٣]

وبهذا نستطيع القول إن ثورة بيكاسو تلك لم تكن على استخدام المواد فقط ، وإنمـا كانـت ضـد كـل ما هو مألوف أي ثورة ضد الواقع وعلـى نزعـة الصـياغة الأكاديميـة للمواضـيع والمـواد ، وهـو بهـذا قـام بحركة تحرير الفن من كل القيـود التـي كانـت تكبح وتمنـع العمليـة الإبداعيـة مـن تقدمها وتقيدها بـالأطر التقليدية .

وان مشاركة الرسامين في مجال النحت تمثل حضوراً فاعلاً فقد استطاعوا أن يتوصلوا إلى أيجاد قيم تشكيلية تحمل من الحداثة أكثر من أي عمل آخر لأي من النحاتين .

أما العصر الذي أعقب الحرب العالميـة الأولـى والـذي كـان عصـر تصـنيع الآلات والمعدات مـن الممكن أن يكون المستقبليون هم أول من أكدوا على حيوية الحركة الدينامية بنـوع مـن المقاربـات الشكلية مع التكعيبية ، ومن رواد هذه الحركة (بونشيوني) الذي مثل عمله (تطور قنينة في الفضاء) حيث اسـتطاع أن يعطينا أحساس حداثوياً بشفافة الزجاج وذلك بفضل الايقـاع الـدينامي للشـكل الحلزونـي كمـا فـي الشـكل رقم (١١) . [١٥٤]

---

(١٥١)باونيس، ألان: الفن الأوربي ، مصدر سابق ، ص٢٧١

(*) في الفن نزعة تسمح بالاختبار الحر والمزاوجـة بـين الأسـاليب غيـر أسـاليب الفنـان نفسـه : ينظـر ، النحـت الحـديث ، ص٣٣ .

(١٥٢) ريد ، هربرت : النحت الحديث ، مصدر سابق ، ص٣٣ .

(١٥٣)ريد ، هربرت : النحت الحديث ، مصدر سابق ، ص٤٨ .

(١٥٤) كالوي ، جون : اصول الفن الحديث (١٩٠٥-١٩١٤) ، ت: لمعان البكري ، مطابع ثنيات بغداد ، ١٩٧١، ص٥١ .

وقد نفد منحوتة (إشكالا فريدة للاستمرارية في الفضاء) الذي استطاع من خلاله أن يجد أسلوبا جديداً من دون التخلي عن المفهوم التقليدي للشكل النحتي ، لقناعته بان الفن لا يتجدد أبدا أذا لم يتجدد الجوهر ذاته . [١٥٥]

وفي تطور النحت خلال القرن الأخير سعى الفنانون الحداثيون وبرؤية فنية حديثة مؤثرة أن تكون الإعمال بين الفوضى والعلاقات التنظيمية التي يفرضها الفن. فقد خرج بعض الفنانون الذين يتمتعون بجرأة كبيرة في طرح أفكارهم وتقديم أعمالهم بكل ما تحمله من تجديد حيث ظهر ذلك واضحاً في أعمال (برانكوزي) (طائرة في الفضاء) ، (ومجففة الأقداح) (لمارسيل دوشامب) حيث بدت هذه الأعمال لا تشكل اتجاهاً فنياً محدداً وأسلوبا فنياً جديد ، وإنما غايتها التعبير عن سلوك هذه الجماعة وموقفها السياسي والاجتماعي ... والسعي لتفجير الأطر الضيقة للمفاهيم السائدة . [١٥٦]

أما (السوريالية) فتعتبر (اوتوماتية)[*] ومن النحاتين السورياليين (جاكوميتي) الذي بدأ سريالياً وهو يعتبر رائد الحركة السوريالية في النحت ، حيث امتازت أعماله بالعقيدة الوجودية ونجد (جاكوميتي) قد اتخذ من الجاني السوريالي منطلقاً له محققاً من خلاله أعمالاً عدة استطاع أن يوظف فيها فلسفة رؤياه الفلسفية ومن أعماله المرأة ذات العنق المقطوع كما في الشكل رقم (١٢) ، والعصر في الساعة الرابعة فجراً كما في الشكل رقم (١٣) بهذا نجد الفنان (النحات) يتجه بالفن إلى عصر يمتاز بسمات حداثوية تحمل من المفاهيم قيماً جديدة بعيدة كل البعد عن كل ما هو سائد من أفكار وقيم فنية أرست دعائمها في القرن التاسع عشر ،اما النحات (هنري مور)فقد تناول الحصى والحجر في منحوتاته واخذ يرتبها في تكوينات بعيدةعن الشكل الطبيعي ليكون تأسيس للعمل الفني يكون من خلاله عملية إبداعية تنبع من مقدرة الفنان على الرؤية الفنية واستيعابه للكثير من القيم الجمالية والأفكار التي يستطيع من خلالها أن يبحث عما يوجد خلف السطح الظاهري للأشياء من اجل تكوين أشكال جديدة ، فالفن ليس نسخاً للأشياء لكنه إبداع لها [١٥٧] .

بهذا استطاع (هنري مور) أن يركز على مختلف التأثيرات قديمها وحديثها وان يخرج منها بحصيلة فنية خاصة استطاع أن يوظفها ضمن أسلوب مميز من خلال متابعته ومثابرته للعمل [١٥٨] . ألا إن هذه التجربة الحداثوية تحمل من الصفات الجمالية ما تجعل المتلقي له دور في عملية التذوق الجمالي ، كما حصلت تغيرات جذرية في أساليب بعض المحدثين الآخرين مختلفة عما سبق من الأشكال الفنية ميكانيكية وحركية كل حسب خصوصية أسلوب الفنان في أنتاج العمل الفني فالشكل في نظر النحات يمكن أن يكون حيوياً دون إن يصبح بالضرورة عملاً فنياً

في حين نجد (جان ارب) يسير بخطى حثيثة نحو تجديد فن النحت وإعادة الإشكال عموماً إلى أصلها وبداياتها العضوية كما في خلايا الاميبيا وتكويناتها ، فأخذت الإشكال تبتعد عن الشكل المجرد

---

(١٥٥) جوزيف ، اميل مولر: الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص١١٥ .
(١٥٦)امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص١٥٩ .
(*) حركة تلقائية نفسية خالصة بفنها تقوم محاولة للتعبير عن الوظيفة للفكر ينظر : ادوارد ، لوسي سمت : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق ، ص٢٠ .
(١٥٧) عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص٢٩ .
(١٥٨) لوسي ، سميث : (ما بعد الحداثة) ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت. : فخري خليل ، مراجع : جبرا إبراهيم جبرا ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، ١٩٩٥ ، ص١٧٤.

متجهة به إلى الإضافات وتنوعات لا نشعر بها بأنها مضافة بقوة على الشكل [١٥٩] ، وبهذا يكون الأساس الأمثل الذي بُنيت عليه حركة التجريد الحديثة في فن النحت .

لذا نجد أن (جان ارب) عمل منحوتاته بشكل يوحي كما لو أنها تجمدت أو انصهرت كما في عمله النحتي (جسم متصلب). [١٦٠]كما في شكل رقم(١٤) ، حيث بدأت أكثر أعماله تتمثل بقيم جمالية نابعة من من الطبيعة وكأنها تكونت بفعل عواملها.

ومن النحاتين ذوي الأسلوب المميز النحاتة الانكليزية (بربارة هيبورت) التي امتازت بنمط جديد والذي يعد امتداداً ابعد عما في الأشكال النحتية ، فجاءت عناوين الإعمال بين (التكوين ، الدوائر ، المخروطات) وبعيدة عن التسميات المألوفة مثل الأم، الطفل ... الخ ، حيث اتجهت إلى الطبيعة المباشرة إلى البلورات والقواقع والى الصخور والى الأشكال التي يخلفها البحر [١٦١] .

بهذا فان أعمال هيبورت تقدم لنا أمثلة مدهشة للحقيقة القائلة بان هناك (حداثتان لا واحد ، وغالباً ما لم يكن لدى الواحد ما نقوله للأخرى) [١٦٢] ، وان هيبورت تعتبر من أوائل النحاتين الذين أنتجوا نحتاً تجريدياً تاماً في أي مكان من العالم ، ومن هذا نجد أن هذه الحركات الفنية بشكل عام وأساليب الفنانين بشكل خاص تشكل انطلاقة تساهم في حداثة النحت وتطوره من خلال ما حققته من تغييرات أسلوبية وتقنية ملحوظة بحيث جعلت من الأساليب مرتعاً خصباً للكثير من الفنانين ، مع تحرر فكر الفنان من الغيوم وجعله يخوض في كل التجارب التي ساهمت في إحداث ثورة في مجال النحت .

إما بخصوص الحداثة في النحت العراقي فنجد الفنان العراقي استطاع ان يشق طريقه في سياق من الإبداع المتواصل على الرغم من تشعب الأساليب التي امتازت بالحداثة التي بدأت بوادر التغير والتأثير بالفن الحديث في العراق عام ١٩٤٠م بعد دراسة بعض الفنانين في الخارج وعودتهم إلى القطر ، وعلى رأسهم جواد سليم ، محمد غني حكمت ، خالد الرحال .....الخ ، وكل منهم حاول إن يختط لنفسه أسلوبا يحمل في طياته التميز عما سواه.

وان المفاهيم الفكرية والتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في العصر الحديث، هي التي أعطت الفنان المعاصر حريته في اختيار ما يشاء من الموضوعات" [١٦٣] .

بهذا نجد أن النحت العراقي جاء امتداد للتواصلات الأسلوبية في النحت الحديث عموماً بين الكلاسيكية وبين التجريدية في القرن العشرين ، فجاءت تجربة جواد سليم أول مؤشر في طريق البحث والتقصي وربط العالمين الشرقي والغربي فكرياً وإبداعيا خلال الأثر الفني [١٦٤] .

فامتازت أعمال (جواد سليم) بموضوعات منصبة على الرموز ومواضيع الشعبية ، وكان يبلور رؤيته للقيم والمفردات والوحدات الزخرفية ، فامتازت أعماله بالتعبيرية بشكل مشذب واقل عنفاً من

---

(١٥٩) ريد ، هربرت : النحت الحديث ، المصدر السابق ، ص١٣٠ .
(١٦٠)باونيس، الان ، : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق ، ص٢٨٤ .
(١٦١) ريد ، هربرت : المصدر السابق ، ص١٣٧ .
(١٦٢) لوسي ، سميث : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص١٨١ .
(١٦٣) خميس ، حمدي : التذوق الفني ، جامعة حلوان ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، ص٣٣ .
(١٦٤) الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، المصدر السابق ، ص٧٩ .

السابق لإعماله ، وهذا ما تجسد في نصب الحرية ليبقى دلالة فنية أولا وأشياء خفية عن حياة جواد سليم ثانياً [١٦٥] .

ويظهر جواد قيمة الإنسان في العمل النحتي ،ويعبر عن محتوى الأفكار والحالات النفسية المعالجة المرتبطة بعصرها ومكانها ويعبر عن محتوى الأفكار والحالات النفسية المعالجة والمرتبطة بعصرها ومكانها كذلك التجديد في الأساليب

وعند محاولة دراسة أعمال (جواد سليم) للتعرف على مواطن الاستلهام نستطيع أن نشخص تلك الأعمال التي تميل إلى حداثة وتملك بعضاً من الخصائص التي تميز الفن العربي عن غيره من الفنون ، حيث برزت في أعماله عشقه لموضوعات الأمومة وأعطاه من جهده وفنه ما لم يعطي لأي موضوع آخر ، وقد نفذ منحوتاته بأكثر من صورة وتكوين مستلهماً من التراث الديني مرة، ومرة يميل إلى الحداثة والتجريد ، ومن خلال موضوعاته التي تناولها نجده تناول الحداثة بكل حدة، فهو يحقق الموضوع بواسطة استخدام تراكيب حديثة وغريبة عن واقع النحت العراقي بحيث يجعل الفضاء منحوتاً وجزء لا يتجزء من العمل كما في تمثال الأمومة كما في الشكل (١٦) .

أما مشروع نصب الحرية فيعتبر رائعة أعماله النحتية وخلاصة عبقريته حيث يستعير منه (الرموز الشكلية) والمرجعيات التاريخية والحضارية بما يتجاوز فيه الأسلوب الشخصي [١٦٦] . كما في الشكل (١٧)

أما النحات (محمد غني حكمت) [*] الذي امتاز فنه بصفة الانتماء إلى الإرث الحضاري العريق لحضارة العراق عبر مختلف عصور الازدهار الحضاري ،حيث امتاز أسلوبه بتنوع ما يشاء من تكوينات نحتية في الفن العربي الاسلامي مستنداً إلى فن الزخرفة والخط العربي وفق رؤية خاصة معالجاً الإشكال وكأنها تنتمي إلى طرز فنية مستندة إلى نتاجات فن وادي الرافدين عامة وبوصفه يحمل نظماً فنية عالية في تسجيل الوقائع وسردها ومن ثم تحاكي نظام البناء الشكلي للموضوع .وان التنوع في بحثه واختلاف صياغاته التي يركز بها على الكتلة والحركة والإيقاع والمعمار المتوازن ، كلها وجدت من خلال تجربته المبدعة في تطويع المادة لخدمة الشكل العام وبالتالي لتوازنه مع المضمون [١٦٧] .

أما محاولة (إسماعيل فتاح الترك) النحتية الخاصة بالجانب الفني واعانته على التفتح والترويض لالتقاط بعض المفردات التي تطبع الشكل بطابع خاص بين المادة والموضوع ، وهذا ما جعل أعماله تحقق جمالاً يهب المشاهد تمتعاً حسياً من خلال بنائيته العضوية وفراغاته ونتوءاته في أطار الهيئة العامة للأثر الفني [١٦٨]

---

(١٦٥) كامل ، عادل : على هامش الحركة التشكيلية في العراق ، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي ، الموصل – العراق ، ١٩٧٩ ، ص٢٠٤ .

(١٦٦) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص٨٢ .

(*) ولد في بغداد عام ١٩٢٦ أكمل دراسته في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٥٢ ، ثم درس في أكاديمية الفنون الجميلة في أوربا عام ١٩٥٨ ، وأقام معرض شخصي للنحت في روما ولندن وبعداد ، ويقوم بتدريس النحت في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد منذ ١٩٩٢ ، وساهم كعضو جماعة الزاوية عام ١٩٦٧ .

(١٦٧) الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، المصدر السابق ، ص٨١ .

(١٦٨) المصدر السابق ، ص٨٢ .

كذلك نجد في أعماله اثر الجانب الجمالي الذي يبين تأثره بالفنان (جياكوميتي) من خلال بنائه العضوي وفراغاته وتنوعاته [١٦٩] .

ويعتبر من الفنانين الذين يبدون للوهلة الأولى لنتاجهم الفني تشبع كامل بالتأثيرات الأوربية ، وعند التمعن في التجربة الفنية نجد التأثير واضح للفن الرافد يني من خلال مضمون العمل أو من خلال بعض المعالجات التي يتمتع بها نتاجه الفني كما في عمله الذي تجسد بهيئة إنسان، وقد انبثق من يديه تموجات مائية حيث تبدو الاستعارة واضحة من الإناء الفوار الذي يمسكه كوديا .

أما أشهر إعماله النحتية فهو، نحت معماري (نصب الشهيد) كما في الشكل رقم (١٨) الذي لم يعتمد على مبدأ التكرار بالنسبة للقبة والانسجام الواضح في توزيع مفردات النصب الذي امتاز بالرمزية العالية ، حيث انسجم هذا النصب بحداثة اندمجت مع الجذور التراثية التي تمثلت بالقبة الإسلامية لذا فان تمرده وشجاعته كانت متوازنة وواعية لمغزى الحداثة والتجريد في سياق الفن نفسه [١٧٠] .

أما أعمال النحات (خالد الرحال) [*] التي امتازت باستعارات تاريخية من خلال أعماله التي تحمل من السمات الأشورية ما يحقق الموضوع، من خلال المساحات الكبيرة أو سعة العيون والاقتصاد بالخط الذي يوضح تشريح الجسم [١٧١]. وهو بهذا استطاع بحدسه وانتمائه الأصيل أن يكشف عن المسار الحقيقي من خلال التعبير عن حالات فريدة وحدسية وشاعريه بأسلوب يعتبر ذاته هي الأصل.

وان موهبة الرحال أسهمت ببلورة أسلوب خاص يمكن اعتباره المحور الثاني بجانب الأعمال النحتية في السنوات السابقة ، وهذه الميزة ستبلور لدى الجيل التالي كقاعدة حديثة للنحت في العراق باعتباره مسؤول عن تجذير القيم النحتية الخالصة والخاصة بالجوانب الموضوعية لفن النحت ، ومن اشهر أعماله النحتية (نصب الجندي المجهول) الذي امتاز بمفردات تراثية كان قد انتقاها من الموروث القديم والرافد يني والإسلامي مازجاً إياها بالأساليب الحديثة للتعبير عن فكرة الشهادة التي تمثل منح أغلى شيء يملكه الإنسان دفاعاً عن الأرض كما في الشكل (١٩) . وتعتبر هذه محاولة لربط الموروث الرافد يني والإسلامي ومحاولة لإعطاء الاستمرارية لحداثة امتزجت بالموروث القديم ليعطينا نماذجاً دأب النحات على تقديمه بهذه الصورة ، لذا نجد أن منحوتات خالد الرحال تمثل حداثة على نحو أخر حيث صاغ أسلوب غير تقليدي بالنسبة إلى مسار النحت الحديث والعودة إلى الموروث بمثابة مراجعة للتاريخ الخاص بالأسلوب والمضمون [١٧٢] .

أما النحات (خليل الورد) الذي استخدم الفضاء كخامة مقترباً بذلك من الأساليب الفنية الحديثة التي أعطت الكتلة نوع من التوازن في الفضاء ، وأيضا اعتبرت كنوع من محاولة جادة لبناء نظام ينتمي

---

(١٦٩) الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي في العراق ، المصدر السابق ، ص٣٣ .
(١٧٠)كامل،عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، المصدر السابق ، ص٤٠ .
(*) ولد في بغداد عام ١٩٢٦ حصل على دبلوم في النحت في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٤٧ ، وعين فيه كمدرس ، تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة بروما عام ١٩٥٤ ونال شهادة التخصص عام ١٩٥٦ ، أهم أعماله الفنية نصب الجندي المجهول ، ونصب المسيرة ، ونصب الأم .
(١٧١) الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي في الوطن العربي ، المصدر السابق ، ص٣٤ .
(١٧٢)كامل ،عادل: الحداثة في الفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص٢٨ .

إلـى عصـر قيـد الانبعـاث متمـثلاً فيـه بنـبض الماضـي وإسـراره الروحيـة أو رمـوزه الجمعيـة أو التقاليـد المعرفية أو خياله الخصب المجسد لروح الأشياء [١٧٣] .

واهم إعمالـه النحتيـة (الـديك) كمـا فـي الشكل (٢٠) الـذي (تحـول فيـه الكـائن الحيـواني إلـى كـائن خطابي ينوب عن الإنسان في خطابه الكوني) [١٧٤] .

وان الفكرة الأساسية من استخدام هذا (الديك) هـي لتدليل عن الرمز الاستعاري لرجولـة ، وهو بهذا يقترب من الأساليب الفنية الحديثة التي أعطت الكتلة نوع من التوازن في الفضاء وبهذا فهو متماشياً مع كل متطلبات الحداثة من حيث الموازنة والفضاء وطريقة عمله بحيث يدعوا المشاهد إلى متابعة العمل باستمرار حركته .

إمـا الفنـان (صـالح القرغـولي) [*] الـذي أدرك معنـى الحداثـة دون إهمـال المـوروث ، فقـد كـان اهتمامهم في تخطي حدود المدارس والاتجاهات الأوربية في الوقت نفسه ، فإعماله تقترب من بنـاء مادتـه تشكيل عناصرها من الفن السومري الذي سعى الفنـان فيـه إلـى محاولـة تأسيس اكبر طاقـة تعبيريـة ، مـن خلال ابسط الإشكال فإعماله تؤكد هذا الترابط في تأسيس الشكل وتحمل في بنائها طاقة تعبيريـة قويـة ،تستمد قوتها من خلال استخدامات الفنان المتنوعة للخامة والتـي يحـاول من خلالها تشكيل تلك الإعمـال وبنائها [١٧٥] .

وبالرغم من حداثة إعمالـه فقد استمد خاماتـه من مـا ورثـه من البيئـة العراقيـة من خيـوط الشعر والقار ... الخ ، حيث غلبه على إعماله طابع البداوة وكان أكثر الفنانين ميلاً إلـى الحداثـة فـي اتجاهـه نحـو التجريد ، ونجد فـي اغلـب أعمالـه استخدام الخامـات المحليـة وصـولاً إلـى إشكال تخـدم فكرة العمـل مـع صياغتها برؤية معاصرة .

إما النحات (ميران السعدي) [**] فقد امتازت تجربته بالبساطة والاختزال في إنتاج إشكال وبنائها بشكل يقترب من الشكل الواقعي ومعالجته اتسمت بالبساطة والاختزال والتفاصيل الدقيقة فهو يقتـرب مـن الخطابات المباشرة في صياغاته ومعالجاته ، ومن أعماله (نصـب النسـور) كمـا فـي الشكل (٢١) ، حيث استلهم فيـه النحـات شكل النسـور مـن المـوروث الرافـد ينـي والتـي تظهـر فيـه أقـدم المسـلات وهـي مسـلة العقبان، وحداثته تكمن في استخدام الصفائح البرونزية بحيث حاول أن يزاوج بين الأساليب الحديثة من

---

(١٧٣) المصدر السابق ، ص٦١ .

(١٧٤) آل سعيد ، شاكر حسن : خليل الورد نحاتاً ، السلسلة الفنيـة (٨) ، وزارة الثقافـة والإعـلام ، دار الحريـة للطباعـة ، ١٩٨٨ ، ص٢٩ .

(*) ولد في بغداد عـام ١٩٣٣ ، حصـل علـى دبلـوم فـي معهد الفنـون الجميلـة بغداد ، وحصـل علـى الماجستير فـي النحـت بباريس ، أقام معرضاً شخصياً (معارض المعركة) ، أهم انجازاته أبو بكر الرازي (مسلة حمورابي)

(١٧٥) حسن ، نفل : "السمات الوطنية والقومية في النحت العراقي المعاصر" ، شهادة دبلوم غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٧٩ ، ص٣٨ .

(**) ولـد فـي عـام ١٩٣٤ ، أنهـى دراسته الفنيـة فـي معهد الفنـون الجميلـة ببغداد ١٩٥٥ ، أكمـل دراسته الفنيـة فـي رومـا ١٩٦٢ ، شارك في جميع المعارض الوطنية ، وعضو في نقابة الفنانين نفذ نصب النسور والفارس العربي ببغداد .

خلال اقترابه من المدرسة التكعيبية وبين الارتباط الوثيق بالموروث الفني والحضاري ويعتبر من الانجازات النحتية التي واكب العصر وأمكنته من إخضاع عناصر الإبداع في أعماله النحتية [١٧٦] .

وبهذا نجد أن لهذه التجارب الفنية الكثيرة والأساليب المتنوعة التي تميز بها وتناولها جيل الرواد من النحاتين استطاعت أن تثبت وتخطو بثقة لتأسيس سمات حداثية نحتية تخلق رؤية جمالية تدعو إلى التفكير والتأمل وما أرسته من سمات أساسية للفن التشكيلي بعامة، وفن النحت خاصة وإبراز قدرة الفنان على الابتكار وفي نفس الوقت مساهمته في بلورة هويته وباستطاعته إدراك مغزى الحداثة من خلال أساليبهم المختلفة والمتعددة بتعدد الخامات المستخدمة .

(١٧٦) النقاش ، عبد الباسط : نحاتوا في الذاكرة ، ميران سعدي ، جريدة العراق ، العدد ٦٩٢٣ ، بتاريخ ١٩٩٩/١١/١١ .

المبحث الثالث

-فن الفخار العراقي القديم

امتازت حضارة العراق القديم بعمقها التاريخي وغناها الفكري والإبداعي، بحيث خلقت حالة من التواصل بين المراحل التاريخية والإبداعات والاكتشافات التي امتازت بأساليب تجاوزت زمنها وامتدت لآلاف السنين .

وبنائية الإعمال الفنية الرافدينية أبرزت ظاهرة أبداعية مهمة تمثلت بأشكال مستحدثة باعتمادها على المضامين الفكرية والإنسانية من خلال خطوطها العامة وتصاميمها وحالتها المتسمة بالحداثة والمستندة إلى وعي وأدراك ذهني لجمالية الخامة وسماتها ، إضافة إلى المعالجات التقنية البسيطة التي أنجزه بها أشكال تتصف بالتبسيط والاختزال وإهمال الجوانب التفصيلية لتمثيل الجوهر ، وغيرها من سمات الشكل الفني التجريدي الذي يقع ضمن دائرة الفن الحديث .

وان ما أبدعه الفنان العراقي قد تجاوز الأسلوب التعبيري ، وهذا يدل على نمو الفن وتطوره على الرغم من سيطرة الجانب النفعي في الفخار ألا أن الجانب الجمالي كان يعمل في صلب الانجاز الوظيفي بذلك اعتبر مسار أولي نحو التطور ، ثم أصبح أداة للتعبير الفني ، كما إن فخاريات وادي الرافدين تحديداً تشير بمواصفاتها الفنية إلى أقدم تحسس بقوى ما وراء الطبيعة لذا نجد أن الفن الرافد يني بشكل عام والفخاريات منه بشكل خاص شهدت إبداعات فنية اتصفت بانجازات خلاقة من نوع خاص ، كما يعتبر الفخار في وادي الرافدين هو أبدع حدث خلال الألف الرابع (ق.م) .

أما الادوار الحضارية التي عرفت في العراق القديم مثل(حسونة ، سامراء ، حلف ، العبيد) تعد من المراحل المهمة التي ارتكز عليها مفهوم الفخار في كل العصور اللاحقة ، اذ شكلت حضوراً في العمل الفني منعكس بإثارة الفكرية والجمالية على الخزف العراقي المعاصر [١٧٧] .

بهذا ارتأى علماء الآثار تقسيم الفخار على ارض الرافدين إلى ادوار حضارية نستهل بداية هذه الادوار بحسونة [*] (Hassona) حيث صنف فخار حسونة إلى ثلاث أقسام (قديم ، قياسي ، سامرائي) [١٧٨] .

وقد امتازت تصاميم فخاريات حسونة القديمة بأشكالها ذات الزخارف المحززة والخطوط المنكسرة والمستقيمة المعتمدة على شكل المثلث كوحدة زخرفيه ، وقد اتبع الفخاري في بادئ الأمر أسلوبا ساذجاً بدائياً في صناعة الأواني ، كما أن النقش على الأواني الفخاري يتم بدون أتباع قواعد النسب الصحيحة ، حيث اتبعوا أسلوب التحوير والتبسيط بالخطوط الخارجية للإشكال الطبيعية وان يكونوا منها تشكيلات هندسية زخرفيه . أما فخار حسونة القياسي فقد امتاز بجوانب الدقيقة المنتظمة الصنع

([١٧٧]) زودف ، ف فون : مدخل إلى حضارة الشرق القديم ، ت: فاروق إسماعيل ، ج١ ، بيروت ، ٢٠٠٣ ، ص١٢٦ .

(*) موقع في شمال العراق (محافظة الموصل) سكن هذه الموقع أقدم المجاميع البشرية ، وتم العثور في حسونة على مجموعة من الأواني المتنوعة ، وأطلق تسمية حسونة أو دور حسونة على نمط من أنماط الفخارية التي اشتهر بها هذا الموقع .

(١٧٨) جورج ، روا : العراق القديم ، ت:حسين علوان حسين ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة كتب مترجمة (١٢٧) ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص٨١ .

والمخططة بالألوان متعددة والتي يغلب عليها اللون الأحمر والأسود البني ، أما الزخارف فهي جذور قليلة العمق مائلة أو مستقيمة أو متجمعة في صفوف والنقوش الملونة عبارة عن خطوط متقاطعة وأشرطة ومثلثات ومربعات ودوائر. [١٧٩] كما في الشكل (٢٢) .

أما فخار حسونة المتطور (سامراء) [*] (Samrra) امتاز بطينة نقية محروقة حرقاً متوسطاً ذا لون اصفر ، أما النقوش التي عثر عليها فكانت أشكال هندسية محززة عمودية ورسوم من أشكال حيوانية مثل صور (الغزلان ، والطيور ، العقارب) بأشكال مختزلة [١٨٠] ، والزخارف تنقش باللون الأسود الفاتح على سطح الإناء ذو لون البرتقالي ، كما امتازت هذه الرسوم برمزيتها التي تقدم الفكرة على الشكل وتبقى ملازمة للتصميم الفخاري ، أما الوحدات الزخرفية التي خلفتها فخاريات سامراء والتي استحالت فيها صور الكائنات الحية إلى إشكال تجريدية بحتة ، مثلاً حلت أشكال التيوس الأربعة الصغيرة التي يلي بعضها اثر بعض وسط حوض إلى تكوين يحاكي الصليب كما ينطبق ذات الشيء على النساء الأربع ذوات الشعر المسترسل. كما في الشكل (٢٣) .

ولقد كانت لهذه التكوينات دلالات رمزية لها ارتباطاتها الدينية والسحرية وفلسفتها في تفسير حركة الحياة ، كما نجد من خلال هذه التصاميم أن الفنان قد صور هذه الأشكال بسبب الخيال الخصب والممتع فنراهم قد صور الخيول في ركضها ، والوعول في قفزاتها منتصبة وهذه القدرة على التحوير مكنت الفنانين من تحوير الشكل الطبيعي إلى تصوير زخرفي ، وهذا الترابط جاء وفق أنتاج من العلاقات المترابطة التي انحدر وجودها من خلال مغالق البيئة التي احتضنت هذه الفكرة المحالة إلى عمل فني مستند إلى تماثيل صورية [١٨١] .

كما أن التأمل ميثولوجي [*]يشكل جوهر نظام الصورة في الفخاريات ويعتبر نوع من طريقة حدسية للإدراك ، وتكاد تكون اقرب إلى الرؤيا كونه يحاول تفسيرها وتنظيمها وتوحيدها ، لتسجيل بلاغ شكلاني يمثل بيئة الفكر المجرد والذي لا يمكن فصله عن الصورة بهذا أصبحت هذه المرحلة واعية بذاتها[١٨٢] .ولهذا فأنه فخار سامراء قد تحرر من الاستخدام الاعتيادي للإعمال الفخارية ، ولجأ إلى إفراز قيم جمالية ، حيث اعتمد على الشكل الذي يحيط به التصميم كوحدة زخرفيه نفذت بعدة أساليب ، وما حققه الفنان من قيم جمالية في تصميم هذه الأعمال تعتبر لوقتنا الحالي سمات حداثية في تفكير الفنان قديماً في بناء حضارته من خلال الأسلوب المعتمد في تنفيذ العمل الفني ، واعتماده على مضامين فكرية تعكس من خلالها القيم الجمالية ، ويعتبر الفنان العراقي القديم هو اسبق من غيره في الابتكار أسلوب التحوير الخزفي والتجريد الرمزي للإشكال الآدمية والحيوانية ، وإتباعه هذا الأسلوب دلالة على الخروج من كل

---

(١٧٩) ، حضارة العراق ، ت: نخبة من الباحثين العراقيين ، ج٣ ، العصور القديمة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص١٧ .

(*) تقع سامراء في وادي نهر دجلة شمال بغداد يرجع تاريخها إلى ٥٢٠٠-٤٨٠٠ق.م وقد سميت بهذا الاسم لاكتشافها في مدينة سامراء الإسلامية عام ١٩١١ من قبل الأستاذ هيرسفلد .

(١٨٠) The Tacobsen , The Sumerian King list cchi cage , ١٩٣٩ .

(١٨١)، مالرو، اندريه: سومر وحضارتها ، ت: عيسى سلمان وسليم طه ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٩٢ .

(*) ١. مجموعة أساطير أو ميثيات تعمل على فك مستخلفات الحياة ، الموت ، الطبيعة ، الثقافة .
٢. علم يعالج تصنيف المعتقدات ويحللها ويقارن ما بينها .
ينظر : سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص٢٠٧ .

(١٨٢)صاحب ، زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، ط١ ، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر ، ٢٠٠٤ ، ص٣٠١ .

الأطر التقليدية المطابقة للطبيعة ، والمتتبعة لقواعد الشكلية الكلاسيكية ، إضافة إلى التغيرات النابعة عن إحساساتهم وانفعالاتهم النفسية الخاصة .

كما اضفى على فخار سامراء فخار مزخرف بشخوص بشرية على شكل رقصة تتراوح بين ذكر وأنثى ، تزين الإناء بأسلوب انتقالي وقد سميت هذه الرسوم (بالسيدات الراقصات) [١٨٣] كما في الشكل (٢٤) .

وهذه الرقصات امتازت بقيم جمالية مؤثرة لأنها جاءت بشيء حديث في سلسلة من الحوادث المرتبطة بالمعتقدات الدينية التي كانت تلهم الفنان ، كما ظهرت تغييرات لحركة الجسم المختلفة في نماذج المنحوتات الفخارية الأنثوية في دور سامراء التي تميزت بأسلوب واقعي لان الأشكال مستوحاة من الواقع كما في مظاهر الزينة إلى الوشم إلى الملابس وطرز الأزياء بهذا فان الأشكال الفنية في هذه الدور تكمن في أصل الفكرة ، ولان الفكرة تؤكد ذاتها وتخرج إلى حيز الوجود بواسطة هذه الأشكال ، بهذا فان الإشكال تختلف وتتنوع تبعاً لاختلاف الفكرة الكلية ، لهذا فالفنان الرافد يني يحرص على أعداد أشكال مهيأ لتعبير عن عملية دينامية أبداعية أساسية يحرص عليها في عملية الأعداد [١٨٤] .

ومن الروائع الفنية الفخارية الموجودة في سامراء جرة كروية ذات رقبة طويلة تتميز بحس شاعري في انتظام شكلها ، وخبره مستندة إلى تراكم معرفي في أخراج مظهرها الشكلي الجمالي ، حيث وظف الفنان فضاء الرقبة الخارجية كسطح تصويري لتمثيل وجه امرأة وهو بهذا زاوج في بنائه بين النحت والرسم ، على عمل فخاري تتضح به خصوصية الإبداع التشكيلي.كما في الشكل(٢٥)

أما أشكال المنحوتات الفخارية فقد امتازت بقيم تعبيرية مثقلة بمضامين تنبثق من العرف الاجتماعي ، والعلاقات الذهنية وارتباطها العام بمستوى الوعي والفهم والإدراك ، فالفنان حر في تطويع المظهر الخارجي ساعياً لتحقيق وجود حقيقي وجوهري ، وهذا يقود إلى التفرد والتمييز في إبداع مثل هذه الإشكال الفخاري ذات التأويلات الرمزية .

أما دور (حلف) [*] (Halaf) فنجد التآلف الحضاري الذي حصل لأول مرة في التاريخ رغم الفواصل والمسافات التي لم تكن عبارة عن ثغرات ، بل انها تقوم بمهمة التحقيق والتحديد الفردي من جهة والتوزيع المتناسب من جهة أخرى ، وهذه الفواصل حققت التخصص النوعي والعلاقة الترابطية في وقت واحد [١٨٥] .

حيث امتاز فخار هذا الدور بإشكال وأحجام مختلفة وبطينية أكثر نقاوة ، وذات سمك اقل ، وقد نقشت الإشكال المختلفة بخطوط متكسرة من مثلثات وصلبان ونقاط وحيوانات ونباتات بألوان متعددة منها

---

(١٨٣) اوتيس ، ديفيد وجوان : نشوء الحضارة ، ت: لطفي الخوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دار الحرية للطباعة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص٩٠ .

(١٨٤) البسطاويس ، رمضان : جمالية الفنون ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص٢٢٣ .

(*) سمي حلف نسبة إلى تل حلف وهو موقع يقع على نهر الخابور بالقرب من قرية العين على الحدود التركية السورية على بعد ١٤٠ ميلاً شمال غرب نينوى ، ويرجع تاريخها إلى (٤٩٠٠-٤٣٠٠ق.م) .

(١٨٥) ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت: زكريا إبراهيم ، مراجعة: زكي محمد ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص٢٦٥ .

(الأحمر ، البرتقالي ، الأسود) على أرضية مصقولة رقيقة ، ونقوش هذه الأوعية كانت أفضل ما صنع الإنسان القديم .[١٨٦] كما في الشكل رقم (٢٦) .

نجد أن براعة صنع هذا الفخار وتزويقه تضاهي أجمل ما صنع فن الفخار الملون في تاريخ الحضارات القديمة ، وما يزيد الإعجاب أكثر أنها صنعت باليد ، وان رقة هذه الأواني وجوده طينتها وانتظام إشكالها مازالت مدعاة للدهشة ، وقد رسمت أشكال الحيوانات مثل الغزلان والثيران والأسماك والطيور بتحويرات تعطي طابعاً تجريدياً رمزياً مثقل بمضامين عقلية ، كانت تؤدي فعلها المايثولوجي وإنها تعني أكثر من مجرد إشكال وحجوم مختلفة رتبت بنظام معين ، أما ألوانها فتميل إلى الوردي المائل إلى الاحمرار ، وان للأملاح الممزوجة مع هذه الألوان تأثير كبير عليها ، ويعتقد أن التنوع بالألوان مرده المهارة العالية في التحكم بدرجات الحرارة أثناء الحرق وقد أضيفت الألوان بدرجات حرارة مختلفة خلال عملية الفخر .

أما أروع الأواني الفخارية في دور حلف هو أناء فخاري بشكل صحن كبير يمثل أول ملحمة عراقية تجسد على أناء فخاري حيث تم إبداع مثل هذه الأفكار بصياغة أدبية واسلوب سردي ينتمي للصورة التي فهمها بها الوعي الاجتماعي وأخضعها لسيطرته الفكرية بانتقائية واعية في الحذف والتبسيط والاختزال والتجريد الذي يطال النظام الشكلي للامرئي في المشهد، وذلك بالبحث عن الجوهر من خلال الكلي. [١٨٧] كما في الشكل (٢٧) .

بهذا ترى الباحثة أن فخاريات حلف امتازت بتفردها وإمكاناتها الفنية من خلال التبسيط والاختزال في الأشكال المستخدمة في الزخرفة ، كما أن هذه التجربة محكومة باستقراء الصور المتراكمة لعناصر الوحدات الزخرفية ، دون تجاوز الزمان والمكان لأنهما كفيلان بتحديث السمات التي أنضجت فخار هذا العصر ، فضلاً عن المشاهد التي تجلت في أفق المحسوسات ، التي استرجعها الفخاري بمدلولات جديدة بيد انها ليست بديلاً عن الصور البصرية والمرئيات المحيطة به ، لذلك بدت وحدات هذه الزخارف محصلة كلية ذات انتمائيات مرتبطة بالحس والمعتقد [١٨٨] .كما انفردت فخاريات حلف بتفردها في ابتكار ثنائية اللون وتعدد أشكاله ليقدم دلالته الرمزية من خلال تكثيف الأفكار بأسلوب التشكيل .

أما دور العبيد [*] (Al-abaid) فقد عبر عنه الفخاري بمهارته الفنية وبطرز هندسية رائعة وتبدو خيالية ، حيث نقل من طبيعته صور جميلة بطرز رمزية أو حياتية تسلط الأضواء على بيئة الإنسان (الحيوانية والنباتية) في عصور ما قبل التاريخ [١٨٩] . حيث حوله الفخاري الصور الطبيعية إلى أشكال تمتاز بطابع اختزالي مائل إلى التكوين الهندسي في الكثير منها .

وقد قسم فخار العبيد إلى ثلاث أنواع الأول فخار اريدو [**] (العبيد الأول) والثاني حاجي محمد (العبيد الثاني) ، والثالث العبيد ، أهم ما يميز فخار اريدوا انه فخار مصنوع باليد معمول من طينة ذات

---

(١٨٦) D.Edzard , Enemen baragesi , Von , Kish ZA , Vol. , ٥٣ , ١٩٥٩ , P. ٩ff .

(١٨٧)صاحب، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، المصدر السابق ، ص٣٧٢-٣٧٤ .

(١٨٨) ألعزام ، عبد الهادي محمد : "الخصائص الفنية للوحدات الزخرفية المرسومة على فخاريات حلف" ، بحث مقدم إلى جامعة بابل – كلية التربية الفنية ، مجلة فنون ، البصرة ، ع ، ص٨٨ .

(*) يقع جنوب العراق على بعد ٦ كم من غرب أور الواقعة على مقربة من مدينة الناصرية ويقدر تاريخها (٤٥٠٠-٣٨٠٠ ق.م) .

(١٨٩) كسار ، أكرم محمد عبد : "فخار العبيد في العراق القديم" ، مجلة سومر ، ج(١-٢)، مجلد ٤٤ ، ١٩٨٥-١٩٨٦ .

(**) هو طور قديم من أطوار العبيد في جنوب العراق .

لون اصفر باهت ، وأحيانا تكون محمره وهي منقاة نوعاً ما ، وتكون مطلية بطلاء خفيف مزينة بتصاميم زخرفيه ، وغالباً ما يكون معتم أو داكن ، لكنه في بعض الأحيان يكسبه مظهره بريقاً ولمعاناً ، كما امتاز بتنوع الأشكال فمنها الإطباق والطاسات العميقة والأقداح المعمولة من طينة نقية تمتاز بجوانبها العالية ذات التحدب الخفيف والجرار ذات الرقاب القصيرة والطويلة () .

أما الدور الثاني لفخار العبيد (حاجي محمد) (**) الذي يمتاز بطينة ذات لون اصفر باهت مائل إلى الاخضرار ، وقد يظهر على الأواني بريق معدني من جراء ثخن الطلاء ، أما قعر العمل فنجده لون ضارب للصفرة ، أما زخرفة هذه المرحلة فتكون ذات مشاهد تختلف باختلاف أشكال الآنية ، فالسطح الداخلي لجوانب الصحون تكون مزينه بتشابك مزدحم جداً ويكاد يكون التصميم بشكل واحد ، لولا وجود المربعات الصغيرة بين الخطوط المتقاطعة ، وبشكل عام فان تصاميمها الزخرفية الهندسية شديدة التشابك .

بهذا نرى أن فخار اريدو فخار حاجي محمد يعتبران شكلان بسيطان أوليان لفخار العبيد الثالث ، الذي امتاز بنقاوة الطينة والملمس الناعم المدلوك ، ويشير لون الطين على احتوائه على اكاسيد محروقة سمراء غامقة أو صفراء مخضرة ، واغلب فخاريات العبيد قد نالت درجة كبيرة من الحرق ، لذا نجدها ذات لون مخضر ، أما النقوش الزخرفية فتمثله بالزخرفة الخطية وإشكال شبيهه بقاعدة الشطرنج ومواضيع طبيعية مثل أوراق الأشجار والنباتات والطيور والحيوانات (١٩٠)

كما أن هذه الوحدات الزخرفية لم توجد خصوصية على فخاريات العبيد فهي متشابهة مع الوحدات الزخرفية لحسونة وحلف ، وهي متمثلة بالخطوط العريضة المتقاطعة والمتعامدة والتي نقشها يشبه الكتابة. (١٩١) كما في الشكل (٢٨).

من خلال هذا التنوع في عمل الفخار نجد أن فخار العبيد امتاز بإحساس صادق وخيال مشبع بالخبرة العملية ودقة بالتفكير، فكان له الأثر الواضح في عمله لهذا عمل الفخار نماذج فخارية أكثر دقة من حيث السمك ، ألا أن معرفته بها وكثرة اشتغاله في هذه الإعمال أفقدته جوانبه الجمالية ، لكنها لعبت دوراً كبيراً في تقدم عمل الفخار ، حيث جاءت الإضافات على سطوح الآنية متنوعة في الجوانب التعبيرية ، أكثر من الجوانب التقنية ، باعتبار التقنية تطورت عن إسلافها ، كما أن الحضور الفكري رصد الكثير من جوانبه للالتقاء بين الفخاريات في مراحلها الثلاث ، وهذا كان له الدور في التطور الأساسي في بناء نماذج فخاريات العبيد .

أما فيما يخص العناصر التقنية والجمالية فكان لها دور في الأداء والاسلوب لتطور يتناسب مع التطور في بنية العمل الفني الفخاري ، والتعامل مع هذا الموضوع والتشابك مع أسلوب التقنية ، كلها أمور تدخل لتعطي دوراً جمالياً ، كما نجد هناك مواصفات اشترك بها كل من فخار اريدو والعبيد هو التخفيف من الزخرفة وندرة في رسم الصور البشرية ، واختفاء الصور الحيوانية ، أما بديل هذه الصور تكوينات هندسية لا تضم سوى عناصر بسيطة متمثلة بخطوط مستقيمة متشابكة كما عملوا منحوتات من

(***) وجد هذا النوع جنوب العراق وفي مندلي إلى الشرق من بغداد ، ويؤرخ تاريخه إلى النصف الأول من الإلف الخامس قبل الميلاد .

(١٩٠) اوتيس ، ديفيد وجوان : المصدر السابق ، ص١١٤ .

(١٩١) نخبة من الباحثين ، حضارة العراق ، المصدر السابق ، ص٢١ .

الفخار وقد اختصوا بها على مر الزمن ولم ترتبط بمظاهر الحياة والعقائد الدينية فحسب ، بل اشتركت أيضا بالتطور الفنـــي .[١٩٢]

بهذا تتقصى الباحثة التكوينات الهندسية كإشكال المثلثات والمربعات والدوائر وحركة التكوينات ... الخ ، في فخاريات حسونة ، سامراء ، حلف ، العبيد ، بأنها أشكال تخضع لحدسية الفكر ، فكانت حركة القصد والإرادة نحو تكوين خطاب تشكيلي يعبر عن عالم من القيم والمعتقدات وله صفة الثبات والديمومة ، بدلاً من عالم الظواهر المتبدل ، "فتحولت الظواهر إلى بنيات تجريدية رمزية بدلاً من خصوصيتها الواقعية" بهذا تحول الشكل من خصائص فردية إلى تصاميم مطلقة ، وإنها حدسية إبداعية أولى بها التاريخ الفكر العالمي "والتي أولى بها أفلاطون بعد ذلك سميت الإشكال الهندسية بالإشكال المطلقة وأعقبها (سيزان) في البحث عن جوهر الإشكال الطبيعية ضمن منطقة الكرة والمخروط والاسطوانة[١٩٣] .

كما أن إشكالية التحضيرات المتشابهة بين النظام الشكلاني للصور في رسوم الفخاريات وسماتها الشكلية في الفن الحديث يخلق حالة من التلاقح الحضاري والذي بدوره يعتبر المحفز لمبدعي الفن الحديث [١٩٤] .

من خلال هذا التسلسل في المراحل الفخارية نجد الفخار يمثل الخطوة الأساس في تمثيل مواقع جديدة احتلها الفخاري بأوانيه المختلفة من لغة وخطاب في نفس الوقت ، كما وصفت الأشكال لجماليتها بفعل الإضافات التي كانت قادرة على أداء صيغ من المفاهيم ذات التعبيرات الحداثية ، وهذا التأسيس لهذا الفن قد استنفذ الكثير من العقول لتطويره واستحداثه وجعله سمة بارزة من سمات الحداثة في فخار العراق القديم ، وفي استنباط أفكاره وتقنياته من هذه الثروة الفنية التي اعتبرت حجر الأساس للأجيال اللاحقة .

ومع إطلالة العصر الذهبي لفجر التاريخ (فجر السلالات) المتمثل بحضارة (الوركاء [*] ، جمد نصر [**]) فقد توفره مناخاً أفضل لازدهار الفن وقد تزامن اختراع عجلة الفخار معهم ، كما عرفت الكتابة في أول ظهور لها في مدينة الوركاء ، وكانت صورية اعتمدت على العلامات الدالة على الأشياء [١٩٥] .

وقد ظهر فخار متعدد الألوان ويغلب عليه اللون الأحمر القرمزي ومشتقاته وسميت بعض هذه الأوعية بالأوعية القرمزية ، وذو أشكال متوسطة الحجم على هيئة جرار ذات بدن مكور أو ذات سطح منكسر في الجزء العلوي بشكل كتف دائري يبدو وكأنه غطاء لقدر كبير في وسط فوهة دائرية ، أما أشكال الرسوم فهي عبارة عن مثلثات متقابلة أو متتالية تحصر بينها مساحات رباعية وبها رسوم السنابل أو سعف نخيل أو شبكات هندسية ، إما بدن الإناء مزين برسوم تشبه الكباش والغزلان وتدور حول الإناء كما في الشكل (٢٨) .

---

(١٩٢)عكاشة ،ثروت : الفن العراقي القديم ، المصدر السابق ، ص١٤ .
(١٩٣)صاحب ،زهير: المصدر السابق ، ص٣٣٦ .
(١٩٤) المصدر السابق ، ص٢١٠ .
(*) يرجع تاريخها (٣٨٠٠-٣٥٠٠ق.م) وهو موقع يقع شرق السماوة .
(**) منطقة تقع شمال كيش يعود تاريخها (٣٢٠٠-٣٠٠٠) سنة .
(١٩٥) كريم ، صموئيل نوح : الأساطير السومرية ، ت: يوسف داود ، بغداد ، ١٩٧١ ، ص٨٥٥ .

أما الفخار الذي استحدثت أشكاله لأول مرة هو قدح طويل ذا قاعدة صلبة بالإضافة إلى الجرار الابريقية ذات أنبوب يدعى (المصب القصير) وجرار عريضة الفوهة ذات المدى القصير ، أما أهم أنواع الفخار هو الرمادي المسود والمحزز برسوم هندسية ونباتية وحيوانية والحزوز مليئة باللون الأبيض [١٩٦] .

وهذا التنوع بإشكال الفخاريات يدل على تطور العمل الفخاري، وعلى القدرة الإبداعية المتميزة في استيعاب الأشكال وتطويرها حسب ما يتخيلها بأشكال جديدة تمتد في جذورها إلى الإشكال الواقعية، المتمثل بالشكل الذي يجعله قابلاً للإدراك بصدد خصوصية الإبداعية في تحليله وتركيبه وبالتعبير عن للامرئي بإشارة بلاغية متخيلة بنظام من العلاقات بين المرئي واللامرئي [١٩٧] .

كما أبدع فنان جمد نصر تحديداً بتزين الأواني وترصيعها وتطعيمها بفصوص من الأحجار الجميلة على طراز وأشكال وبألوان متعددة، بهذا شهدت مرحلة فجر السلالات تغيرات حداثية من حيث التقنية في استخدام الزخرفة واستعمال الألوان التي تضفي على مظهرها مزيد من الدقة والجمال ، وبنائية هذه الأفكار خاضعة لعملية تحليل وتركيب واعية تتحرك بها القصد والإرادة وتجتهد بها الذات بكل مرجعياتها وتسيطر يد الفنان كمظهر متأصل بفعل تميزها وخصوصيتها المنفردة .

ومع السومرين [*] (٢٨٠٠-٢٣٧١ ق.م) نكون بإزاء منعطف حضاري ضمن فن وادي الرافدين ، فعملية الإبداع في فن الفخار كما هو فن النحت قد تجسد بفعل التجربة الفكرية وتحويلها إلى رموز صورية بعد تحريرها من كينونتها الطبيعية لتتحول إلى رموز قدسية [١٩٨] .

وأن اختراع الدولاب السريع الدوران في العصر السومري ، واختراع الكتابة والقراءة في الألف الثالث ق.م لتدوين الأساطير والقصص وتعتبر فعلا حداثياً إبداعياً غير مسبوق خلال الفترات السابقة ، كما امتاز الفن السومري ببنية ذات طابع حضاري ينادي بالدين المقدس كفعل يعلل الطبيعة البنائية للفكر السومري من جهة، ومعطيات الفن كاستجابة حقيقية لذلك الفكر من جهة أخر ، وهذا ما يفسر انجذاب السومري للبحث عن القوى الخفية التي تحرك العالم آنذاك ، عبر استيعاب صور الآلهة المتعددة وما ترتبط بها من مفاهيم ملكية ودينية وأسطورية [١٩٩] .

كما وان هذه الإبداعات السومرية ترمي إلى عرض ذاتها في خصوصياتها حيث امتازت الأعمال بقيم تعبيرية من خلال التماثيل الفخارية والتنوع في سماتها لم يكن مصادفة ، لان جميع الأشكال كانت مثقلة بمضامين تنبثق من الفكر الاجتماعي والعلاقات الذهنية المشتركة ، حيث امتازت الفخاريات السومرية بكونها معمولة باستخدام عجلة الفخار ، ومشكلة من طينة نقية ومغسولة من الشوائب ومطلية

---

(١٩٦)باقر، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات ، ط٢ ، دار البيان للنشر ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٢٣٥-٢٣٦ .
(١٩٧)صاحب، زهير : المصدر السابق ، ص٣٠٢ .
(*) من أقدم الشعوب العريقة التي استطاعت وضع بنات الحضارة الأولى في القسم الجنوبي في العراق .
(١٩٨)رو، جورج: العراق القديم ، ت: حسين علوان حسين ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة ٩٢٧ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص١١٤ .
(١٩٩) القرة غولي ، محمد علي علوان عباس : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ ، ص١١ .

بطلاء مائل إلى الاحمرار كأرضية لرسم النقوش الزخرفية التي تعطي اكبر مساحة من سطح الإناء ، أما أكثر الألوان استعمالاً (الأسود البني ، الأحمر) .[٢٠٠]

أما التصاميم الزخرفية فتشمل الزخارف الهندسية من (خطوط ، مثلثات ، معينات) ، أما الزخارف الطبيعية فتشمل أشكال (سنابل القمح ، نبات القصب والبردي) والحيوانية (الثيران ، العجول ، ذكور الماعز ، الطيور) ،وهذه كلها بمثابة القوى الضاغطة والمهيمنة في بنية هذه الرسوم، مع محيطها البيئي ومحيطها الحضاري .كما في الشكل رقم(٢٩) .

وهذه الأعمال الفخارية السومرية تفسر (وقائع التجربة الخارجية من حيث خطابها الإبداعي ، والافكار الكامنة والمتداولة في المفاهيم الفكرية والاجتماعية السومرية) ، حيث تحمل هذه الفخاريات تأويلاً وتفسيراً ينظم العلاقات التي تتميز بالظواهر [٢٠١] . كما يتحول الجسم الفخاري (الإناء) من نموذج محاكي إلى صور شكلية معبرة عنه ، وتعبر هذه الصور ومخرجاتها عن صوراًحداثية أبداعية في فن الفخار على مر العصور ، كما يعود الفضل الكبير للسومريين في كثير من الإبداعات والابتكارات العملية والفنية ، كما يعتبر فن الفخار السومري من أكثر أجناس الفنون التشكيلية السومرية تجريداً كونه (غير موضوعي في بنائيته الجوهرية ، وقد استحال فيه المضمون إلى شكل ، وزخرفته نوع من البنية الرياضية التي تعرض نفسها كأنظمة أشكال من تزويد التجربة الخارجية ، إلا أن إشكالية الأزلية مرتبطة بالوظائف الإنسانية أو الجمالية) ،تكمن في الجسم الفخاري من خلال تشابك أنظمة الوظائف مع أنظمة الشكل ، كما أن الإناء السومري يعلن ويخفي في آن واحد عن القيم الفكرية ذات مدلولات مهمة في زمانها ومكانها .[٢٠٢]

كما تنوعت مصادر الألوان المستخدمة في تكوين الفخاريات من جراء استخدام أنواع متعددة من الاكاسيد والسيطرة على عملية الحرق وتحكم بالألوان ، حيث برزت اللون شائعة ومميزة بنفس الوقت منها (الأسود ، الأحمر ، البرتقالي ، الأرجواني) كما تعددت طرق التلوين .

أما أشكال المنحوتات الفخارية فقد امتازت بقيم تعبير مثقلة بمضامين واحدة تنبثق من العرف الاجتماعية والعلاقات الذهنية وارتباطها العام بمستوى الوعي الفهم والإدراك ، فكان الفنان حر في تطويع المظهر الخارجي ساعياً لتحقيق وجود حقيقي جوهري ، وان جميع الأعمال تتجاوز الفكر السومري أي انها تتجاوز الواقعية في تجسيد هذه المنحوتات محاولة أعطاء دلالة ذات مدلول بعيد عن الواقع وامتداداته .

وكل هذه السمات والتطورات كانت تشكل روح الحداثة في الفترة السومرية من خلال هويتها وصيرورتها المحلية ، من رسومها الملونة الجميلة التي تعبر عن مفردات البيئة العراقية الصرف ، كما يمكن القول أن السومريين لم يأتوا بشيء خارجي غريب من بنية الحضارات الرافدينية ، وإنما تبنوا وطور ما كان موجوداً واندفعوا به إلى الإمام.

---

(٢٠٠) مورتكات ، أنطون : الفن في العراق القديم ، ت: عيسى سلمان وسليم التكريتي ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص١٥ .

(٢٠١) صاحب ، زهير : فنون سومرية ، ط١ ، أيكال للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص٢١٨ .

(٢٠٢)صاحب ، زهير: المصدر السابق ، ص٢٠٠ .

أما المرحلة البابلية القديمة فقد امتازت بمهارة الفنان بالنحت الفخاري والتنوع بالمواضع التي اشتملت على منحوتات مجسمة وأخرى بارزة ، وكانت تعمل من الطين ، ومنها ما تمثل بعدد من الأسود، التي تميزت بمهارة عالية متجاوزة قواعد التشريح ، آلا أنها تميزت بقوة تعبيرية عالية من خلال تهيج ملامح الأشكال .

كما عرفه في المرحلة البابلية القديمة فخار بأنواعه الجديدة من أقداح الشرب الاسطوانية والمقعر ، وقد استعملت طينة صفراء أو مائل إلى الاحمرار، وقد تكون هناك في بعض الأحيان حلقة سوداء تحيط بالفوهة ، كما ظهر الفخار الغير ملون والمزخرف بواسطة التحزيز أو الضغط على الطين ، نجد من خلال هذه الأشكال أن فخار العصر البابلي القديم قد حافظ على شكله المبسط دون أنتاج أنواع لها خاصية جمالية أو تشكيلية والسبب يعود إلى استخدام المعادن على نطاق واسع وتطويرها للتعدين (النحاس ، الفضة ، الذهب) وقد ساعدت على استخدامها بشكل أكثر ترفاً لهذه المواد كبدائل للفخار الدقيق الملون .

أما المرحلة التي تلت بابل القديمة فهي مرحلة الآشوريين [*] (بلاد آشور) ، حيث حققوا الأشوريون من خلال فن الخزف في بلاد الرافدين مستوى عالي من الفخامة ، وجاءت نتيجة هذا التطور إلى تنوع أغراضه فمنها الكؤوس والأواني والزهريات والقوارير فضلاً عن الغرض الديني المتمثل بالجداريات [٢٠٣] .

وما يميز الاشورين هو استخدامهم الأجر المزجج بشكل واسع ومتطور في (الجداريات الخزفية) ، واغلب ألوانهم من المغره (Ochre) الترابية التي يمكن التلاعب بدرجاتها اللونية باستخدام الحرارة قبل الاستعمال ومقدار الكمية المذابة منها في الماء ، أي أن لها الفضل في استخدام هذه الألوان واستخدامها على الجداريات ومن ثم على الفخاريات وسيطرتهم التامة في التحكم بها واستخراج ألوان جديدة من خلال مزج لونين لاستحداث لون جديد ، أما أشهر ألوانهم الأزرق المقارب جداً إلى الكوبالت ، كما تفننوا بأسلوب تدرج الألوان في الرسم من الدرجة الشفافة إلى الدرجة النصف معتمة وحتى الألوان الداكنة أخذت جمالاً أخاذا في استعمال لون واحد بدرجات مختلفة. [٢٠٤]

إما الفخار في العصر البابلي الحديث (٦٢٦-٥٣٩) حيث تم الكشف عنه في الطبقات العليا من المواقع الأثرية ، في وسط وجنوب العراق مثل (بابل ، وركاء، أور، نفر ، الدير، كيش) وقد امتاز فخارها بطبقة ناعمة ، واستخدموا التزجيج (الأبيض ، الأخضر ، الأصفر) بدون زخارف باستثناء حزوز ناتئة على أعناق الواني وابدأنها ، كما لم يستخدم التزجيج على الفخار فقط بل استحدث استخدامه على الطابوق

(*) منطقة في أعالي نهر دجلة فيها جملة من المدن وكانت مراكز كبرى للحضارات من أمثالها (قلعة الشرقاط) وكالح (نمرود)(ونينوى)(فوبنجق) ، ودوشاروكين (خرسباد) ، وتسمية بلاد أشور جاءت من اسم عاصمتهم أشور والالههم أشور ، ويمتد تاريخ المنطقة إلى عصر ما قبل التاريخ ، ويحمل أدوارهم التاريخية هي العصر (الأشوري القديم – الوسيط – الحديث) ، ينظر : باروا،اندريه:سومر فنونها وحضارتها،كشاف الاعلام، مصدر السابق.

(٢٠٣) باقر،طه:المصدر السابق، ص١٥٧ .

(٢٠٤) صاحب ، زهير : سلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين،مصدر سابق ،٢٠٣

أمـا أشـكال الأوانـي فهـي قليلـة الغـور ذات حافـات بـارزة إلـى الخـارج عليهـا بعـض الزخـارف المختومة، ومنها جرار صغير وأعناقها اسطوانية وقواعدها قرصية ، ومن الأنـواع المكتشفة والبـارزة هي جرار ذات الفوهات الواسعة .[٢٠٥] أما الجداريات البابلية فتمثل ذروة العطاء الفني لهم ، كذلك يؤلف الأجر المزج الاتجاه الفني للملكة الكلدانية وصولاً إلى عصر نبو خذ نصر. [٢٠٦]

بهذا فان التقنية تمثل خطاباً جمالياً مهماً في آليات صناعة الفخار وقد أثبتت وجودها من خلال أساليب التشكيل وشاعرية انتظام الأشكال ووسائل التعبير وإتقان عملية الحرق كلها اخضع لمفهوميه التطور (الحداثة) المسندة إلى الخبرة بفعل التراكم والتجريب المرتبط بتطور الفكر الحضاري. كما أحالت الأشكال الفخارية إلى منظومة رمزيه تتفق مع المفاهيميه في بنائية الشكل ،والتي ربطت ذهنية المبدع بين المادي و الروحي لتكوين وحدة أسلوبية تتصف با وعي والإرادة لترتفع من الشكل المرسوم إلى صور ممثلة بفيزيقية الأشياء إلى بناء شكلي معبر عنها فأسست الإشكال ذاتها بدلاً من صناعة التاريخ لها [٢٠٧] ، بهذا شهد فن وادي الرافدين إبداعات فنية غير مسبوقة وانجازات خلاقة من نوع خاص .

---

(٢٠٥) نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، مصدر سابق ص٤٨ .
(٢٠٦) مورتكان ، أنطوان : الفن في العراق القديم، مصدر سابق ، ص٤٤٥.
(٢٠٧)صاحب، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، مصدر سابق ص(٣٧- ٣٠٩)

- فن الخزف الإسلامي

يعد الفن الإسلامي من الفنون التي أنتجتها الحضارات الكبرى ، إذ قام على معاير فكرية وثقافية ، تتميز بشخصية مميزة عن باقي الفنون. [٢٠٨] وتفردت بطابع مميز وأصبحت موقع اهتمام ودراسة في مجالات مختلفة ، حيث اظهر العرب المسلمين جهود في مجال الفنون ، وهذه الفنون ذات أساليب وعناصر فنية مستعارة من فنون وأقاليم أخرى إضافة إلى العناصر المبتكرة كأنواع من الخزف والزخارف المنقوشة عليها، ذات التشكيل الفني (الخزفي) في الفنون الإسلامية ،والتي تعد أروع وأخصب ما أنتجه المسلمون . حيث تميزت بتعدد جوانبها وقوة شخصيتها وأمانة الفنان المتخصص في معالجة فنونها المختلفة .

وتساعدنا دراسة الخزف الإسلامي على إلقاء الضوء على هذا الجانب المهم من جوانب الفن الإسلامي ، حيث بلغ هذا الضرب من الفنون مستوى مميزاً في أيام الخلافة العباسية ، وهذه المرحلة المتطورة تجلت فيها قدرات الخزّاف المسلم عامة والعراقي خاصة ، إذ اشتهر الخزاف العراقي بأنواع متعددة وأساليب مختلفة من الخزف الإسلامي ، وتنوع النقوش التي يحملها ومنها الهندسة والآدمية ورسوم الحيوانات ومنها أشكال الطيور والزخارف والكتابة والعناصر المعمارية .

يمكن تقسيم الأواني الفخارية في العراق إلى مجموعتين الأولى تشمل جرار كبير بغير طلاء أو عليها طلاء ازرق أو اخضر وزخرفها أشبه بزخارف الباربوتين ، أما المجموعة الثانية فتتكون من أواني أكثر دقة ، وتشمل أكواب صغيرة واوان أخرى ومن بينها زمزميات لحفظ الماء ، وعجينة هذه الجرار تكون ناعمة وزخارفها بارزة ومغطاة بطلاء اصفر ، وقوام تلك الزخارف رسوم هندسية ونباتية محورة عن الطبيعة . [٢٠٩]

إما أشهر أنواع الخزف في المناطق الموجودة في العراق هو الخزف العباسي ذو اللون الواحد ويمكن أن نقسمه إلى مجموعتين الأولى جرار كبيرة مغطاة باللون الأزرق والأخضر البراق ويشبه إلى حد ما مثيله في العصر الساساني ، أما زخارفها فتكون بارزة ومكونة من أشرطة وتفريعات نباتية مصنوعة بطريقة الصب بالقرطاس [*] ، أما المجموعة الثانية فتكون ارق وتشمل أواني وأكواب مغطاة باللون اخضر براق . [٢١٠] كما أن الزخارف والألوان لم تكن ابتكارات لزينة فقط وإنما كانت طريقة يتواصل بواسطتها الفنانون إلى مادة ثرية من الانعكاسات على جميع السطوح اللماعة . [٢١١]

---

(٢٠٨) باقر ، طه : مصدر سابق ، ص١٠ .

(٢٠٩) حميد ،عبد العزيز:الفنون العربية الإسلامية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص٥٦-٦٠ .

(*) عبارة عن جريب من الجلد في داخله قصبه،يملئ بالطين السائل وعند الضغط على الجريب يخرج الطين من القصبه ويثبت على بدن الجره حسب الاستخدام.مقابله اجرتها الباحثه مع الدكتور عبد الهادي بتاريخ٢٠٠٦\٢\٢٧ كلية الفنون الجميلة\جامعة بابل

(٢١٠) كحالة ، عمر رضا : الفنون الجميلة في العصر الإسلامية ، المطبعة التعاونية بدمشق ، ١٩٧٢ ، ص٢١٦ .

(٢١١) سميث ، ألن كيكر : الفخار اللماع ، مجلة فنون عربية ، ع١ ، مجلد الثاني ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ١٩٨٥ ، ص٧٥ .

وهناك نوع من الفخار ظهر في سامراء ، امتاز بزخرفته التي استعمل بها طريقة الإضافة تعرف بالباربوتين ، وهذا النوع من الجرار أجمل أنواع التحف الفخارية التي تجلت بالدقة وتكون غنية بالزخرفة المحزمة والبارزة والمضافة التي نرى فيها صور أدمية وحيوانات خرافية وزخارف نباتية . [٢١٢]

أن هذا التنوع بهذه الإشكال والزخارف التي أظهرها لنا الخزاف في العصر العباسي يشكل إضافات شكلية لا تدخل بشكل جوهري في الأداء الوظيفي ، وتمثل فناً خالصاً بسمات جمالية ، وهذا الأسلوب الذي استحدث بإشراك الجانب الوظيفي بالجانب الجمالي هو أسلوب معاصر تحكمه اتجاهات متعددة وفعالة تدخل ضمن الخزف وهي بنفس الوقت مجاورة للفنون الأخرى (رسم ، نحت) ، وهذا ما جعل الجانب الجمالي يفوق الجانب الوظيفي من خلال تفاعل الخزف مع الألوان والسطوح والكتل وبإيجاد علاقات ترابطية تؤدي بالنهاية إلى استحداث أشكال خزفية معاصرة . وان هذا التنوع ، والوحدة في الشكل الخزفي يؤكد حداثة الفن الإسلامي ، وهي مسألة مهمة في الفن الإسلامي ، واستمراريته تحتاج إلى تطور ونمو وهذا ما نجده اليوم في الفن الإسلامي. كما أن العمل الخزفي الإسلامي افرز حداثته منذ الوقت الذي اخذ الفن به يؤكد سطوته على الذائقة الجمالية . [٢١٣]

كما برزت الحداثة في الخزف الإسلامي من خلال تصوير الأشكال والخروج بها من شكلها الايقوني المتعارف عليه إلى أشكال مختزلة ذا طاقة تعبيرية واضحة إضافة إلى موضوعات الزخارف التي استطاع أن يحيها إلى ما تشبه الأشكال الأدبية المجردة تجديداً كاملاً ، كما في رسوم الأشخاص المجردة والمنفذة على جرار الباربوتين كما في الشكل رقم (٣٢) الذي يبرز فيه الشخص المتحضر كعنصر زخرفي ذو مدلول (شعوري) كما أن هذا العنصر الزخرفي يرمي إلى شكل إيهامي بين الزخرفة وبين الشخص المتحضر وقد ظهرت هذا الأشكال في الموصل ، وسنجار. [٢١٤]

كما أن تجسيد الأشكال (الآدمية ، الحيوانية ، النباتية) ليس لشكل جمالي خالص بل توجد معاني كامنة تستر وراء تلك الإشكال ويسعى إلى تحويرها من خلال تصوير الحدث بقوة إيحائية لتلك الهيئات لتجعل الإشكال تحمل عناصر مكثفة تنطلق من عمق ذهن الخزاف .

أما الانتقالة الجديدة في الخزف الإسلامي هي تجاوز الحالة الزخرفية إلى رسوم أدمية ذات سمات مغولية وسلجوقية ، وهي سمة انتشرت بعد ذلك في جميع الدول الإسلامية (وسط ، آسيا ، إيران ، سوريا ، والى حد ما مصر). [٢١٥].

---

(٢١٢) مرزوق ، محمد عبد العزيز : فخار العراق ، وزخرفته في العصر الإسلامي ، مجلد سومر ، ج١ ، مجلد ٢٢٠ ، ١٩٦٤ ، ص١٠١ .

(٢١٣) الطيب تيزيني: الحداثة وما بعد الحداثة ، مجموعة بحوث قدمت إلى مؤتمر العلمي الخاص لكلية الآداب والفنون في جامعة فيلادلفيا تحرير: صالح أبو أصبع وآخرون ، الأردن ، ١٩٩٩ ، ص٥٧٢

(٢١٤) ألعزام ، عبد الهادي محمد ، مقابلة أجرتها الباحثة حول الخزف الإسلامي ، بتاريخ ٢٠٠٦/٢/٢٧ في كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل .

(٢١٥) ألعزام ، عبد الهادي محمد : مصدر سابق .

أن التغير في الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية هو لأنه يتوازى مع مسألة التحريم أو عدمه فتجلت في أعمالهم روح جديدة تماماً ، فيها آليات شكلية وعملية وجمالية روحية وإيمانية عالية أبدت لها خصائص غير مسبوقة أو معهودة في كل الفنون التي سبقت الإسلام. كما امتاز الخزف العباسي بمجموعة من الأواني المغطاة بطلاء اصفر من أملاح الرصاص له بريق معدني ذهبي ، ويعتبر بعض المختصين بريقاً معدنياً حقيقياً ، ويعتبره البعض بريقاً قزحياً (أي يتغير بانكسار الضوء عليه) . ويمكن القول أن الفنانين المسلمين قد ابتكروا أنواعاً من الفخار يمكن اعتبارها أصولا ومصادر لأنواع فاخرة من الأواني التي ظهرت فيما بعد.

كما اعتبره الخزف العباسي المحلى بزخارف ذات البريق المعدني (*) من أجود منتجات العالم العربي فهو ابتكار عراقي أصيل يرجع أصله إلى العصر العباسي[٢١٦] . ومن أجمل أنواع الخزف العباسي ، الخزف ذو الزخارف المرسوم فوق الطلاء ، إذ رسم باللون (الأزرق الأخضر) وتمت صناعته من طينة نقية مغطاة بطينة من آلمينا القصديرية ويدخل ضمن هذا النوع خزف سامراء .

وهناك قوة دينامية رفدت التصميم في الخزف الإسلامي من خلال استخدام توقيع الصانع على مساحة الصحن أو العمل الفخاري كما في (أبي جعفر ، أبا يحيى ، مسلم ، سعد) الخ ، وهذه المحاولة تعتبر مقدمة لعملية استلهام الحرف كعنصر تصميمي . ومن ثم بدأ المسلمون استلهامهم لتوظيف بعض الأشكال والحروف العربية وما تخفي ورائها من أسرار جلب الخير والبركة من خلال توظيف بعض الكلمات أو الآيات ذات الدلالة . كما امتاز الخزاف المسلم بأنه أول من وظف عنصر التذهيب على الخزف[٢١٧] .

أما النوع الثاني من الخزف الموجود في العراق هو خزف الرقة الذي امتاز بأنواعه وتأثره بالأساليب العراقية ، حيث امتاز خزف الرقة بطلاء القصديري الشفاف ولكن الكثير منه تغير لونه بسبب بقائه مدفوناً تحت الأرض وبسبب التفاعل الكيماوي الذي حدث بين ألوانه. كما عثر على نوع ذي البريق المعدني على شكل أواني وصحون وأباريق ، قوام زخرفتها الارابيسك ، وكتابات كوفية . واكتشف في سامراء خزف ذي البريق المعدني الذي يكسى بالمينا أو المادة الزجاجية لمعاناً معدنياً وقد عم انتشاره في البلاد الإسلامية بدلاً من الأدوات المصنوعة من الذهب التي نهى عنها الإسلام . [٢١٨] كما ازدهر في العراق أسلوب النحت على الأجر بتكوين زخارف معتمدة على وحدات نحتية مختلفة وهذه الوحدات

(*) تتم صناعة هذا النوع طين نقي مغطى بطبقتين غير شفافة من آلمينا القصديرية يرسم عليها زخارف بأكاسيد معدنية بعد حرقها للمرة الأولى ثم تحرق للمرة الثانية حرقاً بطيئاً جداً تحت درجة اقل من الأولى تتراوح (٥٨٠٠فهرنهيت) وعند إذ تتحول إلى الاكاسيد المعدنية باتجاها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جداً ، ويصبح لون البريق المعدني المتخلف أما ذهباً أو احد أطياف اللونين البني والأحمر .

(٢١٦) ديماند ، م.س: الفنون الإسلامية ، ترجمة ومراجعة : احمد محمد عيسى ، واحمد فكري ، دار المعارف بمصر ، ط١ ، ١٩٥٤ ، ص١٧٠ – ١٧٦ .

(٢١٧) العزام عبد الهادي محمد علي : مقابلة شخصية اجرتها الباحثة حول الخزف الاسلامي بتاريخ ٢٠٠٦/٢/٢٧ في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

(٢١٨) كونل ، ارنست : الفن الإسلامي ، ت: احمد موسى ، بيروت ، ب ت ، ص ٤١ .

عبارة عن أشكال هندسية مختلفة تعتمد على عدة مضلعات متداخلة أو مترابطة مع بعضها البعض وفق أسلوب زخرفي بينت فيه براعة الخزاف .

وهذه المفردات التي صاغها الخزاف في تحول عناصر الطبيعة إلى مفردات فنية عكست صور المحاكاة للطبيعة إضافة إلى قدرة الخزاف على مزج العنصر الخيالي في عملية التكوين الفني لإضفاء قيمة جمالية فكرية للعمل سواء كانت زخرفة أو صورة فنية ، وهذه الأشكال الخزفية والتصاميم قد أرست عمقاً حداثياً جديداً ومبادئ تعد بمثابة إحدى الظواهر الفنية الحديثة في عالم الفن آنذاك .

ومن خلال هذا المسار الفني الوجيز نجد الخزاف المسلم ليس لديه أفكار مسبقة ومحددة ، وإنما تأتي الأفكار كلما أوغل في الإنتاج والعمل وهذه الأفكار لا تصبح واضحة ومحددة إلا بعد انتهاء العمل ، أي أن الفنان ليس هو الطبيعة ، بل هو تنظيم وصياغة معدلها بفعل اندماجاها في علاقات جديدة تتولد عنها استجابة انفعالية جديدة ، بهذا نجد أن الفن الإسلامي ، والفنان المسلم بلغ ذروته في هذا الفن وخاصة في العراق في العصر العباسي لتشعب وينتقل إلى أمم أخرى حاملاً معه خصائص جديدة للفن العربي الإسلامي وبروحيته الأصلية لإرساء عمقاً جديداً وقواعد ومبادئ تعد بمثابة إحدى القيم الجمالية ، ولا حاجة بالفنان للارتداد نحو أعماله القديمة ، ما دام استمراره في الإنتاج على طوال خط فني واحد هو الكفيل بربط أعماله الفنية القديمة بشتى الأعمال الفنية الحاضرة ، أي أن الفنان كلما أوغل في أنتاجه أخذت أعماله الماضية تضغط على إنتاج الحاضر وترسم أمامه طريقاً خاصاً لا يكون عليه سوى أن يمضي فيه حتى النهاية وكأن كل خطوة قد حققت تتطلب بدورها خطوات أخرى لا بد من تحقيقها في نفس الاتجاه. [٢١٩] أي أن حداثة العمل الفني لا تكون منقطعة عن الماضي ولا تسري على خطوات الحاضر فقط ، أي أن هناك تواصل بين الحاضر والماضي لتأسيس حداثة فنية متأصلة مع الماضي ومتواصلة مع الحاضر . وما جاء به الفن الإسلامي من تطور وابتكار قد احدث تبدلاً في القيم الجمالية مما جعل الفن الإسلامي يتسم بسمات تختلف عن فنون الحضارات الأخرى وبنفس الوقت تتماشى مع نظرة الإسلام .

كما أن الخزاف المسلم يتحرك ضمن أطار مرن من العلاقات الفنية والجمالية واشتراكه مع الكثير من الفروع التشكيلية ، بحيث يكون تشكيل خزفي يتضمن له نظام خاص يجعل العمل الخزفي عملاً متناسقاً ضمن التكوين والمظهر الذي يعكسه هذا العمل ، وهذه العلاقات تنتج في النهاية عملاً فنياً بناء فيه سمات الحداثة ، وقد استفاد الخزاف المسلم من هذا الفن في

كثير من الجوانب الفنية المعاصرة ، والتي كانت قريبة من الفن الأوربي من خلال التعبير والتنوير ومحاكاة الجمال والطبيعة . كما اتجه إلى ابتكار تقنيات من شأنها أن تفجر دلالات كامنة في الفن بشكل عام وتزيد من إمكاناته باستحداث أشكال نحتية وتشكيلية من خطوط الكتابة ونقوش التي من شأنها أن تساهم في الخزف الإسلامي الذي اتخذ من تيارات الحداثة مناخاً أدى به إلى التعبير في كثير من

---

(٢١٩) إبراهيم ، زكريا : مصدر سابق ، ص٨٥ .

الأساليب والخامات التي سعى الخزافون من خلالها إلمحاولة خلق مفهوم حداثي شمل أنماط الفن التشكيلي من فكره وخامة وطرق صياغة ومعالجتها لتحقيق فكره في أطار التحديث . بهذا اعتبر الخزف الإسلامي رسالة فنية وثقافية أثبتت وجودها في زمن الحداثات والتي شملت الفنون بشكل عام ومنها الخزف الإسلامي .

- سمات التحديث في الخزف العراقي المعاصر

شهدت الحداثة تغيرات وتحولات لا على صعيد الأدب والفنون فقط بل على الحضارة بشكل عام ،فالحداثة التي ظهرت خلال هذه الفترة ولدت حوارات وصراعات على مستوى الاتجاهات الفنية ، وتبادل المؤثرات بين الحضارات اجتاح العالم على نحو متسارع بدرجة لا يمكن حصره أو استيعاب تفاصيله الدقيقة ، ومن الدول التي اجتاحتها الحداثة (العراق) ، وكان لفن الخزف نصيبً منها وان كان محدوداً ، من خلال التقنيات والأساليب التي استخدمها الخزاف بما يتلائم مع تيار الحداثة .

فبدأت الملامح والأساليب الفنية تواكب التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وبدأت تجارب الفنانين العراقيين بالظهور في مجال الرسم أولا على يد عدد من الرسامين (*) ،ثم كانت البداية الفعلية (لفرع الخزف) عام ١٩٥٤ على يد الخزاف البريطاني (ايان أولد) حين حمل الفرن الناري البسيط في حديقة المعهد كل وعود المستقبل وفي احتفال بسيط حضره (جواد سليم) (زيد محمد صالح) ...الخ حيث خرجت أول قطعة خزفية من الفرن المذكور. [٢٢٠]

وخلال عام ١٩٥٧ انتدب لإدارة فرع السيراميك في المعهد المذكور خزاف قبرصي (فالانتنوس كارلامبوس) (*) ، وكان له تأثير واضح على الطلبة ، الذين كان يدرسون في هذا الفرع من خلال الأساليب والدقة والتقنية وتجاوزهم الأسلوب التقليدي الذي اعتادوا عليه خلال الفترة التي سبقت هذا النوع .

كما أن الخزف العراقي بات في حالة صراع بين التمسك بتقاليد القديمة وبين نزوعه إلى الحداثة التي كانت تتسم بشروط مضاعفة لتواكب التطور الحاصل في الفن ، وهذا الصراع هو الذي اكسب الخزف العراقي هويته وأصالته على الرغم من التأثيرات المباشرة والغير مباشرة بالحضارات الأخرى مما جعل من الخزف العراقي ينتبه إلى مادته وعناصره التي تجعله يبدع بأشكال تتجاوز الأطر التقليدية من خلال التنوع في الأسلوب والتقنية .

واخذ الخزاف يهتم بالعلاقات الشكلية في العمل الفني ويلملم إبعاده ويخضع العمل الفني لمنطق زمني جديد بعد كل تجربة ، وليس ثمة تفسير واضح لهذه العلاقات سوى مفهوم واحد وهو العصر نفسه ،

(*) منهم (عبد القادر الرسام) و (محمد سليم) (محمد صالح زكي) (عاصم حافظ) واخذ يؤسسون بداية للحركة الفنية الجديدة التي بانت ملامحها عند افتتاح فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة ١٩٣٩، تم تأسيس فرع النحت .

(٢٢٠) الزبيدي ،جواد : الخزف الفني المعاصر في العراق الموسوعة الصغيرة (٢٢٧)، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ص٢٣ .

(*) خزاف شاب تخرج حديثاً من المدرسة المركزية للفنون والتصميم في لندن ، وعند تخرجه عمل أستاذ للسيراميك في معهد الفنون الجميلة في أكاديمية الفنون الجميلة ، وقد استهوته الحياة في العراق فاكتسب الجنسية العراقية ، واستمر في العمل حتى نهاية خدمته ، حيث عاد إلى وطنه الأول مثابراً في ربط النشاطات الفنية بين البلدين . ينظر : الزبيدي ، جواد: المصدر السابق نفسه ، ص٢٤ .

فالعصر الحديث الذي تتفاعل فيه التجارب الفنية ، وهي في حركتها المتطورة خلال الزمن .... تكون علاقات صميمية بالانجازات والتشكيلات الفنية التي تواكب العصر .[٢٢١]

وبما أن الحداثة قد أخذت هذا الجانب المهم من الفن فهي جاءت من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية والتقليدية، كذلك جاءت لتحطيم كافة الأطر التي تحيط به ، كما يمكن أن تعتبره فن الفوضى العصرية ، وفي الوقت نفسه اعتبر كضرورة تاريخية لعصر جديد يجسد حركة الزمن المستقبلية .

وعلى هذا اخذ الخزاف يبلور ملامح نزعته للحداثة من خلال تحرره من التقليد وتدرجه بالنمو والتطور ليبلغ مرحلة متميزة من خلال العلاقة بين المورث والتراث الإنساني العالمي الحديث أو المعاصر الجديد . [٢٢٢]

بهذا نرى أن يقظة الفنان العراقي لم تستغرق أكثر من ثلاثين عاماً كمرحلة تمهيدية (١٩٢١ - ١٩٥١) وأصبح ميسراً للخزاف أن يزهو بحضارته المعاصرة في النصف الثاني من القرن العشرين وان يستمر في صنعها ، حيث أصبح لكل فنان أسلوب معين ، ولكنهم بالوقت نفسه يتفوقون في استلهامهم الجو العراقي لتنمية أسلوبهم فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكلها الجديد من خلال ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ليبلغوا خلق أشكال تضفي على النحت العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة .

يمكن اعتبار مرحلة الستينات أهم مرحلة تبلورت فيها الحداثة الخاصة بالفن العراقي فبعد أن وضع الرواد أهم المعالم والقواعد للفن الحديث وبعد أن غدا معهد الفنون الجميلة متميزاً ، جاءت تيارات فنية متعددة أثبتت وجودها على الساحة الفنية . ومن الفنانين الذين ساهموا مساهمة فعلية في الخزف (سعد شاكر ، وطارق إبراهيم ، وعبلة العزاوي ، وسهام السعودي ،محمد عريبي ، شينار عبد الله ،قاسم نايف،ماهر السامرائي،تركي حسين) وقد درسوا جميعاً على يد الفنان فالنتنوس الذي أسهم بتنمية هذا النوع من الفن منذ ١٩٥٧ . أبدعوا بربط بين الأشكال الحديثة وبين جوهر الإنسان العربي لخلفيته التاريخية والثقافية وتنوعت أساليبهم وصياغاتهم في تحقيق التحف الخزفية سواء بالتخريم والاشتقاقات الزخرفية العربية الإسلامية ضمن العناصر المكونة للبناء المعماري العام ، أم من خلال النحت الفخاري ، كما ادخل الخزاف العراقي الكتابة العربية واستغلال أنواعها وحركتها في أنشاء القطعة الخزفية المميزة .[٢٢٣]

وإذا كان تاريخ الحركة التشكيلية في العراق يقف على المنعطف الأخير من القرن العشرين ، متخذاً مساره الواضح بين تيارات الفن العالمي الحديث فذاك لأنه يمتلك طواعية عالية في الاستجابة الحرة لمستجدات العصر ، كما يمتلك في الوقت نفسه ممكنات الحوار والتفاعل مع الحركات الفنية الحديثة في العالم ودون أن يغفل إمكانات الاتصال الفكري والفني بالتجارب والتقنيات والأساليب المستحدثة في تلك الأوساط. [٢٢٤]

---

(٢٢١) الزبيدي ، جواد : مصدر سابق ، ص٢٤ .
(٢٢٢) كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص١٣ .
(٢٢٣) الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (١٨٨٥ - ١٩٨٥)، مصدر سابق، ص٨٤ .
(٢٢٤) الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص٨٧ .

أما الفهم العقلاني لمهمات الفن الحديث وتوجهاته الفكرية والفلسفية قد وجدت بالضرورة المناخ الطبيعي لنمو الحركة التشكيلية العراقية التي سارت باتساق متوازن مع حركة التطور بالمجتمع وتوازنت مع إيقاعه المتسارع إزاء الأحداث والمتغيرات و دون أن تفقد ارتباطها بمورثها الحضاري ولا بشخصيتها القومية التي غدت انعكاسا للممارسات الإبداعية الخلاقة. [٢٢٥]

كذلك الأسلوب الحديث جاء نتيجة الضغوط العصرية، ونتيجة الحس الفني الفعال وبقدر الاستجابة التي تندفع داخل أعماق الرؤية التي يهيئها الفنان فيكون عمله صادقاً بنفس الدرجة التي ارتكز عليها الحس ، إذ أن الرؤية الكامنة في الأعماق البشرية تستطيع أن تؤثر على الإنتاج الفني بقدر القيمة التي تساهم في بناء حركة الشكل الأكثر جدارة في التعبير عن روح الأشياء وملمسها .

وان عدداً من التجارب الفنية الرائد اتخذت من الحداثة مساراً لاستجابة الذات في بحثها عن المعنى الجمالي والإنساني، والذي يتمثل فيه الهدف والتجديد في العلاقات المتكاملة والمتمثلة بالمهارات ، والابتكارات البعيدة عن الأساليب التقليدية .

فالخزاف العراقي بدأ بتجاوز الشكل الاعتيادي ذي القيمة الاستهلاكية واخذ يركز على القيم الجمالية في أعماله . حيث (كشفت فخاريات وخزفيات) عن تحفظٍ واعٍ من جانبه في تعامله مع المادة التي يستعملها . وتكشف أيضا عن هيمنة على فنون صناعته وثقته ومعالجته الغير معقدة للمشاكل الجمالية بفن الفخار ، وقد جاء في كتاب جواد الزبيدي أن الهيمنة المخلصة ، على ما يعمله وما يريد تنفيذه درس رائع في الإخلاص ، فالفنان يعبر دائماً عما يجول بذهنه حتى لو أدى به الأمر إلى أن يطيح بشتى الآراء الذائعة ، وهو بهذا يعطي للآخرين درساً في الحقيقة فلو تتبعنا مسار الخزاف سعد شاكر لوجدنا بأن القيم الجمالية التي تتسم بالحداثة لصيغه المقصودة هنا هي الحقيقة الجمالية التي تتسم بنوع من الرؤيا الحداثوية للشكل ... فقد أخذ سعد شاكر يراهن على الشكل والتقنية بطريقة يبعدها عن المألوف المستهلك لصيغ مباشرة أمام قضية الجمال الحديث للشكل الزخرفي ، فمن خلال تلاعبه بالهيئة العامة للآنية الخزفية حوله سعد شاكر الشكل من وظيفته الاستهلاكية الى وظيفة أخرى مختلفة كلياً ترتبط بما هو جمالي مفتوح لا مغلق . بهذا نجد الخزاف سعد شاكر عمل على ارساء المعنى الذي ينطوي تحت تعبيرية تتسع لتجاوز الفكرة التي تشير الى محدودية هذا الفن . وهذا ما جاء في قول الخزاف سعد بأن لا بد للفنان أن يعي عالمه المرئي وغير المرئي ويجمع بين المهارة والخيال والتعبير [٢٢٦]. و يقول فالنتنوس ان " الأشكال هي مجردات مستقاة من المحار أو الصبير أو الجسم الإنساني ، أنها في معظم الحالات تأليف من هذه العناصر المتباينة ، المتضادة أحيانا ، ويجمعها معاً ليخلق منها وحدة عضوية " أي أن الخزاف يتمتع بذكاء وغريزة ودقة في الانجاز الأمر الذي جعل مغامرته محسوبة ومقنعة .[٢٢٧] فالخزاف فالنتنوس يستوحي من الطبيعة الملامح الانسانية او البنانية اشكالاً تتسم بنوع من التجريد الشكلاني .. فالشكل الخزفي لديه مطلق في رؤية الجمالية لانه يختزل المرئيات بواقعيتها القيمة الى شكل آخر جديد يتسم بنوع من الرؤية الحداثية للجمال فهو من الفنانين الذين اشتغلوا على صياغة نوع من الرؤيا الابداعية للتشكيل من خلال تحويراته ومعالجاته وطريقة تناوله للمادة .

---

(٢٢٥)المصدر سابق ، ص٨٧ .

(٢٢٦) حسن ، فاخر محمد : مقابلة اجرتها الباحثة حول الخزف العراقي المعاصر بتاريخ ٢٠٠٦/١٠/١ في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

(٢٢٧) كامل ، عادل : التشكيل العراقي (التأسيس والتنويع) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص١٠١- ١٠٢

ومنهم من استطاع استلهام الأصالة الشرقية ومؤثرات الشرق الأقصى وتكنيكه دون أن يسمح باقتلاعه من جذوره أي انه يمتلك طاقة أبداعية ، وبصورة لا شعورية تبقى راسخة داخل النفس لتظهر بعدها في لحظة من لحظات الخلق الفني تاركةً للأفكار أن تتحول إلى أشياء جميلة قد يعبر عنها الفنان بروح عصرية وتكنيك جميل .[٢٢٨] كما ظهرت أعمال تميزت بتقنية الراكوا [*] كما بدت قابلة لان نقبلها من حيث كيانها التشكيلي الخالص ونتدبرها بعيداً عن الشحنات الرمزية التي تحتملها القراءة فيما يفترضها الأثر لا محال ، فتمكنه من العجينة الخام وخبرته بالطلاء والاكاسيد وتحولات اللون في الفرن وانفتاحه على الآفاق المتوقعة واللامتوقعة التي تهديها له الصدفة ، الموجهة والغير موجهة ، لهي ظواهر جعلت من معاشرته للخزف لعباً مثمراً وذلك بقدر ما يشترط هذا اللعب [٢٢٩] . فالفنان شنيار عبد الله يمتلك رؤية مفتوحة لا مغلقة لطبيعة تناوله للاشكال الخزفية فهو مجرب في طبيعة المواد و المواضيع المستخدمة ففي معالجته للاشكال التجريدية والتي غالباً ما ينمي عن مؤثرات بيئية واستخدام طريقة الراكو التي تسمح للمعالجات التقنية أثناء فترة الحرق ان تساهم في صياغة الشكل الجمالي للقطعة الخزفية .... وهذا بلا شك يعتمد على احترافية الفنان الخزفية وطريقة معالجته وهذه الاشكال ساهمت بشكل أو بآخر من تفعيل رؤية الحداثة للشكل الخزفي من خلال هذه الطرائق التقنية [٢٣٠].

وقد بدأ واضحاً ميل بعض هذه الأشكال الخزفية إلى الحداثة وبالوقت نفسه تأثرها بالفن القديم ، وبالفن الإسلامي . بهذا جاءت الحداثة كتيار معبر عن ذاكرة الحضارة وهي تؤسس متحفها الجديد وإنها نابعة من قدرة الفنان على الابتكار وعلى بلورة هويته العميقة ... وهي محاولة جادة لبناء نظام ينتمي إلى عصر قيد الانبعاث متمثلاً فيه الماضي والأسرار الروحية أو رموزه الجمعية أو تقاليده المعرفية والخيال الخصب المجسد لروح الأشياء [٢٣١] .

كما اهتم البعض منهم بالمفردات المحلية والألوان التي استخدمت لها لتعلن عن الخط والاتجاه الذي التزمت به وهو بهذه الأعمال الحرة حاول تخطي وتجاوز العالم المحدد أو الضيق الذي يمكن أن يكون ضمن النموذج الواحد [٢٣٢] . فخزافة مثل عبلة العزاوي حددت السمات الحضارية للخزف بسلوبية من وظيفتة المغلقة الى وظيفة جمالية متحررة كلياً من خلال طريقة دمجه مع الشكل العام للقطعة الخزفية ... وبهذا التحويل اعطتا سمة حداثوية لاشكالها وهي تعتبر من الخزافات اللواتي استطعن اشراك الحرف بالشكل العربي الاسلامي مع الشكل العام ... ومثل ومن خلال هذا التلاقح أخذت الفنانة أشكالها حداثة من نوع آخر جمعت خلاله التراث والمعاصر[٢٣٣] .

كما سعى الخزاف العراقي إلى محاولة خلق مفهوم جديد لنظام الشكل الخزفي بشكل ليس منعزلاً عن التيارات الفكرية والفلسفية التي ظهرت في الفن التشكيلي ، وتأثره بالمورثات القديمة وآثارها ودلالاتها الرمزية وإيحاءاتها الفكرية مع إمكانياته العملية في إدخال هذه المورثات ضمن سمات الحداثة

---

(٢٢٨) الزبيدي ، جواد: الخزف الفني المعاصر العراق ، الموسوعة الصغيرة (٢٢٧)،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،١٩٨٦،ص .

(*) وهي طريقة يابانية قديمة تعتمد على الحرف المباشر للقطع الخزفية مع اختزال الأوكسجين داخل الفرن ومن ميزتها الألوان الجميلة البراقة .

(٢٢٩) الربيعي ، نبراس احمد جاسم ، أنظمة إشكال الخزف العربي المعاصر ، أطروحة دكتوراه كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ،٢٠٠٤،ص٧٥.

(٢٣٠) حسن ، فاخر محمد : مقابلة اجرتها الباحثة ، مصدر سابق .

(٢٣١) كامل ، عادل: الحداثة في الفن التشكيلي العراقي،مصدر سابق ، ص٦١ .

(٢٣٢) الزبيدي ، جواد ، مصدر سابق ، ص٤٨ .

(٢٣٣) حسن : فاخر محمد : مقالة اجرتها الباحثة ، مصدر سابق .

من خلال تنوعاتها وتركيبتها وتياراتها الفنية المتعددة ، حيث بدأ واضحاً الاهتمام الخزاف بوضع فنه في قلب القطعة الخزفية كي يبدو من ضمنها وليس تزينه لها ، بحيث تظهر الأعمال الخزفية بإيقاع خاص يظهر فيه استغلاله للجمل الأدبية وولعه بالشعر الذي ظهر بشكل واضح على جدران الأعمال الخزفية ، من خلال صور الخط المسماري المجرد وانحناءات الخط العربي محفورة أو مرسومة بالاكاسيد الملونة. وهذا ما نلاحظه في اشكال الخزاف ماهر السامرائي من خلال تناوله لمواضيع مختلفة يقتبس من خلالها مفردات بيئة او رموز حياتية او اشكال تراثية او حروفية .. مكوناً من خلالها أشكال تتسم بنوع من الرؤية الحداثية . وقد أعطى تمكنه العالي للتقنيات الخزفية من رفع درجة الجمال الكامنة من أشكاله . والسامرائي يدير حداثة اشكالها بنوع من الجمالية التي تتمتع بديمومة للمشاهد . لانه لا يشتغل على الوظائفية او الاستهلاكية ... بل معالجة اشكاله من خلال وعي جمالي نافذ ... وهذا ما منح اشكاله تجديداً بيناً في الخزف العراقي المعاصر [٢٣٤].

من هنا نجد (أن الخزاف العراقي يقف بجرأة أمام قضية الوعي والخلق كما تعتبر تجربته بمثابة أتون طالما كان الإنسان حاضراً برمزه القوية أو حضوره المتدفق في كلية العمل).[٢٣٥]

ومنهم من نجد لديه الرغبة في العودة إلى المدن والقرى القديمة ،فهو يستلهم المعابد والدور والآثار ويعيد صياغتها كرموز حية في سياق مفهومه للحداثة ، أي انه يجمع بين القديم في سحره ، والحداثة في اشكاليتها اليوم ... كما انه يختزل أعماله إلى ضربات مكثفة للمعاني وبعيدة عن بهرجة الألوان وتعقيدات الشكل . كما نجد لهذا الخزاف خطوات كلها تراجعاً وتقدماً أكثر مما ينبغي لكنها ضرورية لموازنته القلقة ، كما نجد التجريدات النحتية جنباً إلى جنب مع الأواني والجرار ، ثم يحورها إلى أشكال قريبة من النبات . فمره ينتصر التكوير ومرة تنتصر أعمال البناء المجردة ، لكن الأسلوبية تظل واحدة تقريباً وهي إطفاء البريق اللوني للإعمال الخزفية .[٢٣٦] كما نجد ان قراه الغافية وسط رحم الآنية الخزفية .... لها سمات شعرية ففي معالجاته نوع من الشعر فالجمال المركز و اللامتناهي الذي توحي به أشكاله تثور طبيعة العلاقات البنائية للشكل الخزفي وفي معالجاته هذه منح الفنان التكوينات الخزفية نوعاً من رؤية جديدة للشكل ... جعلت من اعماله تنتمي الى نوع من الحداثة الجمالية في الخزف العراقي ... كونه يجذر الهوية المحلية بنوع من الرؤيا المتعالية لما هو أرضي ... فنراه ينتمي الى الجمال المطلق لا المغلق [٢٣٧].

كما توحي الأعمال عند بعض الخزافين، بالماضي العريق والعطاء الكبير للتراث الذي يبدوا واضحاً عند النظر إلى الجداريات يتبادر إلى الذهن المورثات البغدادية وأبواب البيوت القديمة والأقواس والدوائر وشبابيك الأضرحة المقدسة والحرف العربي والتفريعات البنائية في الزخرفة الإسلامية التي بدت أكثر مباشرة بالأسلوب الإسلامي والطبيعي . ثمة مهرجانات ألوان وكتل معمارية تميل نحو المبالغة والتضخيم ... كما أن ألوانها الصافية والمباشرة مثل الأزرق والأسود يفضي بناء إلى بناء ذاكرة تخص المدن الإسلامية أي أن في الأعمال ضرباً من التقدير لهذه المدن وسحراً خاصاً. [٢٣٨] فقد عالجت موضوعة الحداثة في أعماله من خلال الجمع بين الموروث الاسلامي والمعماري والرؤية الحداثية للشكل

([٢٣٤]) حسن : فاخر محمد : مقالة اجرتها الباحثة ، مصدر سابق .
(٢٣٥) الزبيدي ، جواد : مصدر سابق ، ص ٤٩ – ٥٠ .
(٢٣٦) طارق إبراهيم،معرض شخصي،الرايه للتصميم والطباعه ،بغداد،العراق ١٩٩٧
([٢٣٧])حسن : فاخر محمد : مقالة اجرتها الباحثة ، مصدر سابق .
(٢٣٨) الزبيدي ، جواد : مصدر سابق ، ص٢٨

... كونها تزاوج بين الرؤية الحسية للمعمار البغدادي او الاسلامي مع طبيعة الحروف المتداخلة مع الشكل العام لتضع المشاهد امام رؤية كلية للشكل سواء تعلق الامر بنوع السطوح البارزة او الغائرة او طبيعة الالوان االمستخدمة .... المهم هو انه الخزافة تستمد محتوياتها شكلانية الحداثية من جذور حضارية وترى الفنانة بأنها تنمي رؤيتها لاصالة [٢٣٩].

كما أكدوا الخزافون العراقيون على وجود حداثة وبأنها (مادة قابلة للتحول على أساس ما يكتنز من طاقة تعبيرية احتوتها العلاقة ما بين ما هو تقني وما هو جمالي فالمقاربة بينه وبين الفنون مثل العمارة ، رسم ، نحت ، أصبحت مبررة لكونه أنعتق من سلطة الوظيفة الإدارية الاستعمالية إلى منطقة التشكيل الجمالي وهنا أصبح غير محبذة عن الخزافين أن يجعلوا الخزف مادة تشكل وفق أرادة يسعى فيها الفنان لاضهار مراده التعبيري والرمزي موضحاً الميزة التي يجب أن يتذكروها، التي تميز هذا الجنس من أجناس الفنون لما يمتلكه من عناصر تعبيرية من مادته ،فأبنية الشكل الخزفي مترابطة بعضوية قربت الخيال " الميثولوجي" إلى مقاربة الكائن وخلقه بالفخار والصلصال).[٢٤٠]

ومن خلال هذا المسار الفني الوجيز الذي به شكله الخزف العراقي المعاصر سماته الحداثوية الذي به تكمن قيمته الذاتية التي ترتبط مباشرة بطريقة تنفيذه كعمل فني له سماته وقيمته الفنية التي جعلته فناً صعباً لا يقبل التغير بمفرداته ،وذلك لما له من قضايا تكنيكية فيه مثل اللون وتفاعلات الحرق الكيماوية والفيزياوية والتوازن ونسب القياسات للجسم الخزفي في بعض الأحيان كما أن الحداثة لا يمكن لها أن تكون استنساخ عن التيارات والحضارات التي سبقتها وإنما هي تيار له أنظمته وأبعاده الجمالية والتعبيرية والفنية للفن بشكل عام والخزف بشكل خاص . وهذا ما أكده الخزاف العالمي (برناردليش)[*] (حين تبلى التقاليد البالية يكون من الضروري على الأفراد من الفنانين أن يحلوا بإنتاجهم محل التقاليد البالية وان يكون هدفهم الوحيد ليس العمل من اجل أنفسهم بل لكي يهيؤ الطريق أمام تقاليد مبدعة جديدة [٢٤١] . أي عملوا على استحداث منجزهم الفني ، فالكثير من المقضيات التي يتطلبها حال المفردة في فن الخزف تحديداً فجرت انتشارها كمعالجة بحكم محددات تستجوبها اليه الحرف وطريقة تحضيرات اللون ليس كصيغة بل كحيوية لها سمة يمكن ان تحلق فوق فضاءات الكفاءة التي تميز مشغل الخزاف عن غيره .

بهذا نجد أن حركة الخزف الفنية في العراق أخذت تخطو خطوات جديدة ومتقدمة رغم الفترة الزمنية القصيرة التي مر بها الخزف العراقي ، وقد تبنى عدد من الفنانين هذه الحركة وأسسوها بأفكار وقابليات وتقنيات كلها ترفد بوضع الخزف على طريق السمات الحداثوية في المجال التشكيلي واندماجه مع تيارات الفنية الحديثة التي اجتاحة العصر لتكون شكلاً فنياً جديداً .

([٢٣٩])حسن : فاخر محمد : مقالة اجرتها الباحثة ، مصدر سابق .

(٢٤٠) السومري ، علي : رقة الخزف بين التمرد والتقلص ، فنون من طينة العراق ، جريدة الصباح ثقافة الخزف ، ٢٠٠٦ ، WWW. Alsabban. Com,

(*) خزاف صيني درس في انكلترا ثم ترك مدرسة سليد للفنون سافر الى اليابان في ١٩٢٠ عاد الى انكلترا ، ليؤسس ورشته الخاصة . ينظر: هنري هودجز ، الخزفيات ت: محمد يوسف بكر ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص١٤٨ .

(٢٤١) الزبيدي ، جواد : مصدر سابق ، ص٣٨ .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

١- الحداثة تعني بالتغير بوصفه حركة تقدم .
٢- الحداثة أمر نسبي ومتجدد دائماً .
٣- الحداثة نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها الى الأشياء تبديلاً جذرياً وحقيقياً انعكس في تعبير جديد .
٤- الحداثة الأوربية حركة امتازت بالحرية الفردية .
٥- الحداثة هي التنوع والرؤى ذات المساحات الواسعة في وحدة الفكر .
٦- أولى أقطاب الحداثة هي العناية لإعادة الماضي والثاني في مواجهة الذات من حيث هو ضرب من الإبداع .
٧- الحداثة بذرة موجودة في كل نتاج يحاول الخروج من الشكل الجاهز بحثاً عن شكله الخاص .
٨- الحداثة هي تحطيم العمل الفني وإخراجه من الأطر التقليدية .
٩- في الحداثة لا يوجد شيء ثابت إذ أن كل شيء متغير ومتحول .
١٠- اعتمدت الحداثة على ثلاثة مفاهيم أساسية (العدمية ، الذات ، الجدلية) .
١١- الحداثة ترتبط بين العلم والتقنية
١٢- فنانو الحداثة يبحثون عن فن يبتعد عن سياقات الواقع بحيث بدئوا في تحليل الواقع ظاهرياً وجوهرياً .
١٣- الحداثة تعبر عن الأصالة أولا وعن معنى الفن ثانياً .
١٤- الحداثة تكشف عن الطريق المرئي واللامرئي في الفن
١٥- الحداثة في العمل الفني هي رموز ذات دلالة تكونت من خلال الفكرة .
١٦- الحداثة في النحت هي ثورة ضد الوقع وعلى نزعة الصياغة الأكاديمية
١٧- ظهرت الحداثة في مجال الأدب والعمارة والرسم والنحت و في الحركات الفنية الإبداعية الأخرى
١٨- استلهام فنان الحداثة إشكاله من الواقع
١٩- حاول بعض الفنانين دمج الإعمال الفنية القديمة بالأعمال الفنية الحديثة وإخراجها بشكل حداثي .
٢٠- عودة الخزاف العراقي الى الموروث الرافد يني والإسلامي وإخراج أعمال خزفية تواكب التيارات الفنية الحديثة
٢١- تيارات الحداثة حققت مناخاً خصباً في الخزف من ناحية الأداء والأسلوب والخامة
٢٢- تعتبر مهارات الخزاف وإبداعه في تكوين الأشكال وابتكارها من سمات الحداثة .
٢٣- العمل الفني الخزفي ليس مجرد عملاً له فكرة وإنما عمل مرتبط بفلسفة استعمال العناصر الفنية وتوظيفها بما يلائم مع الشكل الخزفي .
٢٤- من أجمل الأشكال الخزفية هي التي تخلق موازنة بين الشكل العام للعمل (البناء) مع قيمته الجمالية .
٢٥- الخزاف هو من يخضع الى موهبة ومهارته وقدرته في الابتكار
٢٦- توظيف تقنيات حديثة وفق معالجات جديدة
٢٧- أشراك الجانب النفعي بالجانب الجمالي وهذا يعتبر سمة من سمات الحداثة
٢٨ _ التجريد في الفن الإسلامي يعتبر من تيارات الحداثة .

الدراسات السابقة ومناقشاتها :

قامت الباحثة باستعراض رسائل الماجستير والدكتوراه حصراً للعثور على دراسات سابقة ذات علاقة بموضوع الدراسة الحالية ، وقد وجدت الباحثة دراسة ماجستير واحدة ذات علاقة بالدراسة الحالية وذلك لمتطلبات الدراسة الأكاديمية في هذا المضمار كالآتي :

- دراسة الخفاجي،مواهب عبد الحميد عبد الله: سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر ،رساله ماجستيرغير منشورة،جامعة بابل،كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٢.

- أهداف الدراسة
  - تعرف سمات الحداثة مفاهيمياً في الرسم المعاصر
  - تعرف سمات الحداثة بنائياً في الرسم العراقي المعاصر
- الإطار النظري

فقد شمل أربع مباحث المبحث الأول شمل الحداثة كمصطلح ، التراث الفكري للحداثة ، الحداثة في الأدب ، المبحث الثاني شمل مفهوم الحداثة فلسفياً ونفسياً والثالث الحداثة في الفن ، والرابع مقاربات إحداثية بين الرسم العراقي المعاصر والفن الأوربي الحديث .

من حيث الإجراءات :

- مجتمع البحث

مجموعة من الأعمال الفنية للرسم العراقي المعاصر

- عينة البحث

عينة قصديه مكونة من (٢٠ لوحة) فنية خلال الفترة من (١٩٥٠-١٩٨٠)

- منهج البحث

اعتمدت الطريقة الوصفية التحليلية في تحليل العينة

- أهم نتائج الدراسة السابقة :

١- تتسم التجربة الحداثية الديونيسيي في الفن العراقي ببعض السمات الذاتية والتحرر من النزعة العقلانية والانفتاح على الموقف الديونيسيي في الفن
٢- أيمانها بالإنسان والمستقبل وبإرادة التغير والبناء .
٣- الانزياح عن التمسك بالقيم والإعلاء من شأن الحب والجنس وكان ذلك واضحاً من خلال الاهتمام بالمواضع التي فيها أشخاص عراة

- أهم الاستنتاجات

١- هناك دوافع لا شعورية خاصة بالفنان تدفعه الى أن يجد أسلوبا يعبر من خلاله عما يدور في خلده
٢- أن سبب كون حداثتنا متأخرة هو ضعف الذائفية عند المتلقي
٣- أن الحداثة الأوربية تمتلك الكثير من النرجسية وتحاول أن تجعل الفنان تابع لها

- مناقشة الدراسة السابقة :-

بعد أن قامت الباحثة بعرض الدراسة السابقة ذات العلاقة بموضوع الدراسة الحالية وكانت هناك نقاط تشابه واختلاف بين الدراسة الحالية والدراسة السابقة من النواحي الآتية :

١- من حيث الأهداف :

تباينت أهداف الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية ، حيث تهدف الدراسة السابقة على التعرف على سمات الحداثة مفاهيمياً وبنائياً في الرسم العراقي في حين أن الدراسة الحالية تهدف الى التعرف على سمات الحداثة وآليات اشتغالها في الخزف العراقي المعاصر .

٢- من حيث الإطار النظري :

تباينت المباحث بين الدراستين مع وجود تشابه في (الحداثة في الأدب)

٣- من حيث الإجراءات :

- اقتصرت دراسة الخفاجي على اللوحات الفنية (١٩٥٠-١٩٨٠) أما الدراسة الحالية فقد اقتصرت على الأعمال الخزفية العراقية (١٩٧٠-٢٠٠١) .
- قامت (الخفاجي) ببناء أداة خاصة لبحثها لغرض تحقيق أهداف درستها ، وهذا يتفق مع البحث الحالي ، إذ ستقوم الباحثة ببناء أداة خاصة ببحثها بالاعتماد على المؤشرات التي انتهت إليها ضمن سياق الإطار النظري بوصفها أداة تحليل للبحث الحالي .
- للتوصل للنتائج والاستنتاجات استخدمت الخفاجي (الأسلوب الوصفي التحليلي) لتحليل العينة أما الدراسة الحالية فستقوم الباحثة باستخدام (الأسلوب الوصفي التحليلي) وهذا يتفق كلياً في كلا الدراستين .

يتضح اختلاف الدراسة السابقة عن الدراسة الحالية من الناحية الزمانية والتشابه من الناحية المكانية لان عينة الدراستين صادرة من العراق .