Turning Sings in the Contemporary Iraqi Ceramists and its Function Mechanism

A Thesis submitted to:

The Council of the College of Fine Art, Babylon University

as a Partial Fulfillment of the Requirements of the

Master of Arts Degree in Plastic Arts / Ceramic

By

Enas Malik Abdullah Al-Besharh

Supervisor

Prof. Amir Khalil

١٤٢٧ *Hij.* *Babylon* ٢٠٠٦ *A.C*

.

Abstract

The present research deals with “turning marks in Iraqi contemporary Ceramics and its functioning mechanism”, study focused on the nature of the turning semiotic and functioning mechanism in the Iraqi contemporary ceramics. The research contained in four chapters, the first chapter concerns with framework of systematic research, which is the problem of research, which light on the Semiotic turning by Iraqi contemporary Ceramist through departures from the typical form to the semiotic, to photograph the environment vocabularies that surrounding the contemporary man, and the first chapter contained on the objective of research, namely:

Knowing of the turning signs of the Iraqi contemporary ceramics and the mechanism functioning.

The research’s limits have been limited to study the transformation of the signs in Iraqi contemporary ceramic and functioning mechanism of the (١٩٦٠-٢٠٠١) and in books, journals and collections of artists (ceramists) adoption descriptive analytical approach to the analysis of samples.

The second chapter includes four researches, including theoretical framework and previous studies, the most important indicators that resulted from the theoretical framework. The first research discusses the concept of signs (Human perception Semiotic), it reviewed the role of the marker in the culture of the peoples of the pre-history and old people alike, signal philosophical study. It has an extension of profound ideas and views of some Greek philosophers and Arab philosophers, Renaissance and modern philosophers, as a function of the issues raised by the human mind.

While the second research, dealing with each of the Alsimiolojia Alsimioutika as two terms of one fact (science of signs) and the study of contemporary directions Alsimiaih represented by (Simia communication, Simia significance, and Simia culture), as well as the other direction is the direction of Julia Kristiva.

The third research dealt with intellectual and technical references scholar in the art and primitive art, and the Mesopotamia and Islamic art, it presents the distinctive marker role in a human caves and human Mesopotamia and the Islamic era.

The fourth research deals with the marker in art through an examination marker in the art drawing, and study the art of ceramics Iraqi contemporary, because art as essentially symbolic

language semiotic indicative of a society. At the end of the theoretical framework, there is a set of indicators as a tool for the research, the researcher based on it in the analysis mechanism.

The chapter three includes the research procedures, which included research's community and its sample, curriculum research, the research's tool, and analysis of research's samples (١٥) ceramic works.

The fourth chapter contains research's results, conclusions, recommendations and proposals. The researcher has got on many of results, some of them:

١. Semiotic system in the ceramic Iraqi contemporary has value structure transformations of context from the icon to the symbolic.
٢. Signs structure of the form in the Iraqi contemporary ceramic products has transformed from the motive structure of event to effective structure / productive.
٣. Be employed in the ceramic signs in the Iraqi contemporary ceramic across the semiotic artistic heritage with the old Mesopotamia and Islamic as well as European art, as in the samples (٢, ٣, ٥, ٦, ٨, ٩, ١٠, ١١, ١٢, ١٣, ١٤, ١٥).
٤. The streamlined sign within the structure of the composition has subjected to the constituent marked problems of reading and understanding of the multiplicity of the text.
٥. Symbolic picture has diversified achievement in contemporary Iraqi ceramic through three dimensions: as shown in the samples (١٠, ١٥); and the psychological as in the samples (٢, ٣, ٤, ٥, ٧, ٨, ٩, ١٤), religious as in the sample (٦, ١١, ١٢, ١٣).

The research has presented group of conclusions, including:

١. The ceramic text has come with significances has double feature between contemporary significance attendance and historical significance of the petition.
٢. The functioning mechanism of most texts in optical ceramics Iraqi contemporary based on the trend of modernity and technological development and technical consistent with the global transformations ceramic art and aesthetic.
٣. The structure ceramic text has transformed signally in the Iraqi contemporary ceramic with local aesthetic rapprochements of thesis art.

The fourth chapter also includes the researcher's recommendations and proposals. As well as, the researcher has stated the references, appendixes, shapes and the abstract in English language finally.

تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها

رسالة ماجستير مُقدمة

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في الفنون التشكيلية / سيراميك

تقدمت بها

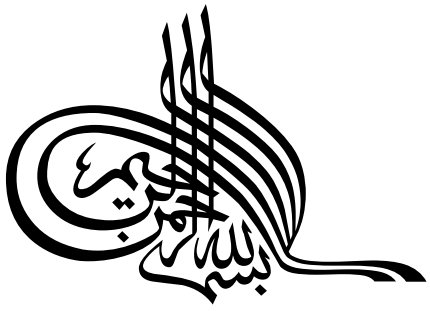
إينـاس مالك عبد الله البشارة

بإشراف

الأستـــــــاذ

عامـــــــــــر خليـــــــــــــل

١٤٢٧ هـ　　بابل　　٢٠٠٦ م



لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ

صَدَقَ اللهُ الْعَظِيمْ

(البقرة: ٢٧٣)

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه ال

رسالة الموسومة (تحوّل العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها **) والمقدمة من قبل طالبة الماجستير (** إيناس مالك عبد الله البشارة **) قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل ـ كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / سيراميك .**

التوقيع :

أ. عامر خليل
التاريخ : / / ٢٠٠٦

بناءً على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :
رئيس القسم
أ. د. عارف وحيد إبراهيم
التاريخ : / / ٢٠٠٦

الإهداء

إلى . . .

نجوم سطعت وأنارت سماء حياتي . . .

روح أبي . . الذي طالما تمنيت وجوده بقربي

والدتي . . أمدّ الله في عمرها

إخوتي وأخواتي . . حيدر وأحمد وأوراس . . حباً

زوجي . . حازم . . اعتزازاً وتقديراً

ولدي . . حيدر

ابنة أخي . . ملاك

أهدي ثمرة جهدي المتواضع هذا

إيناس

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أعانني على إنجاز هذا البحث . وأتوجه بشكري وتقديري إلى أستاذي الفاضل المشرف الأستاذ (عامر خليل) لحرصه الشديد وتعاونه ومتابعته القيّمة لي من خلال قراءة البحث وإعطاء التوجيهات المناسبة لإكمال مجرياته .

وأتوجه بالشكر والثناء إلى الأساتذة الأفاضل وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور عبد الهادي محمد علي ، والأستاذ الدكتور عبد الحميد فاضل ، والأستاذ الدكتور عارف وحيد ، الذين كانوا يمثلون أعضاء اللجنة الثلاثية في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، لموافقتهم على إقرار موضوع البحث .

وأتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذ المساعد الدكتور محمد أبو خضير لملاحظاته السديدة وآرائه القيّمة التي كان لها دور كبير في تخطي الصعوبات التي واجهتني أثناء إعداد هذا البحث ، وأشكر كل من الأستاذ الدكتور مكي عمران ، والأستاذ المساعد الدكتور كاظم مرشد ، والأستاذ المساعد الدكتور كامل القيم ، والدكتور محمد علي علوان ، والمدرس المساعد ماهر الناصري ، والمدرس المساعد محسن القزويني ، لما أبدوه لي من مساعدة ، وأتوجه بالشكر أيضاً إلى زملائي في الدراسة (رباب ، سامر ، تراث) .

وأشكر مسؤولي مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، ومكتب السحاب للحاسبات (السيد أحمد الكعبي والست ميامي عمران) .

وختاماً أتوجه بالشكر الجزيل والامتنان إلى عائلتي (والدتي الغالية الحنونة وإخوتي وزوجي وعائلته) لصبرهم ورعايتهم الكبيرة لي طوال فترة إعداد البحث ، وإلى كل من مد يد العون لي .

الباحثة

ملخص البحث

تناول البحث الحالي " تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها " ؛ دراسة اهتمت بطبيعة التحول العلاماتي وآلية اشتغاله في الخزف العراقي المعاصر . وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، اهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث والذي تمثل بمشكلة البحث ، والتي تناولت تسليط الضوء على التحول العلاماتي الذي جسّده الخزّاف العراقي المعاصر من خلال الخروج عن النمطية الشكلية إلى العلاماتية ، في تصوير مفردات البيئة المحيطة بالإنسان المعاصر ، كما أحتوى الفصل الأول على هدف البحث ، وهو :

*** تعرّف تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها .**

أما حدود البحث ، فقد اقتصر على دراسة تحوّل العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها للمدة من (١٩٦٠ – ٢٠٠١) ، والموجودة في الكتب والمجلات والمقتنيات الخاصة للفنانين (الخزّافين) باعتماد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات .

وتضمن الفصل الثاني أربعة مباحث ، شملت الإطار النظري والدراسات السابقة وأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . حيث تناول المبحث الأول مفهوم العلامة (الإنسان والإدراك العلاماتي) ، استعرض فيه دور العلامة في ثقافة شعوب ما قبل التاريخ والشعوب القديمة على السواء ، ودراسة العلامة فلسفياً ، لما لها من امتداد عميق في أفكار وآراء بعض الفلاسفة اليونان والعرب وفلاسفة عصر النهضة وفلاسفة العصر الحديث ، باعتبارها قضية مهمة من القضايا التي طرحها العقل الإنساني .

أما المبحث الثاني ، فقد تناول كل من السيميولوجيا والسيميوطيقا كمصطلحين لحقيقة واحدة هي (علم العلامات) ، ودراسة الاتجاهات السيميائية المعاصرة التي تمثلت بـ (سيمياء التواصل ، وسيمياء الدلالة ، وسيمياء الثقافة) ، فضلاً عن اتجاه آخر تمثل باتجاه جوليا كرستيفا .

وتناول المبحث الثالث المرجعيات الفكرية والفنية للعلامة في الفن البدائي وفن وادي الرافدين والفن الإسلامي ، مستعرضاً دور العلامة المتميز عند إنسان الكهوف وإنسان وادي الرافدين والعصر الإسلامي .

أما المبحث الرابع ، فقد تناول العلامة في الفن من خلال دراسة العلامة في فن الرسم ، ودراسة فن الخزف العراقي المعاصر ، باعتبار الفن في جوهره لغة علاماتية دلالية رمزية لها علاقة بالمجتمع . وفي نهاية الإطار النظري هناك جملة من المؤشرات بوصفها أداة البحث ، استندت عليها الباحثة في آلية التحليل .

فيما تضمن الفصل الثالث ، إجراءات البحث التي احتوت مجتمع البحث وعينته ، ومنهج البحث ، وأداة البحث ، وتحليل عينات البحث البالغة (١٥) عملاً خزفياً .

واحتوى الفصل الرابع على نتائج البحث واستنتاجاته ، والتوصيات والمقترحات ، وقد توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج ، منها :

١. اتسم النظام العلامي في الخزف العراقي المعاصر بتحولات القيمة البنائية للسياق من أيقونية إلى رمزية .
٢. تتحول البنية الإشارية للشكل في النتاج الخزفي العراقي المعاصر من بنية باثة لفعل الحدث إلى بنية فاعلة / منتجة .
٣. يتحقق توظيف العلامات في الخزف العراقي المعاصر عبر آلية التناص مع الموروث الفني القديم ، الرافديني والإسلامي ، وكذلك الفن الأوربي ، كما في العينات (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥) .
٤. تخضع انسيابية العلامة داخل بنية التكوين إلى تأويل يؤشر اشكاليات القراءة وتعدد فهم النص .
٥. يتنوع تحقيق الصورة الرمزية في النتاج الخزفي العراقي المعاصر من خلال ثلاثة أبعاد : أسطورية كما في العينات (١٠ ، ١٥) ، ونفسية كما في العينات (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٤) ودينية كما في العينات (٦ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) .

وقدم البحث مجموعة من الاستنتاجات ، منها :

١. أتى النص الخزفي حاملاً لدلالات ذات سمة مزاوجة بين الحضور الدلالي المعاصر والاستدعاء الدلالي التاريخي .

٢. استندت آلية اشتغال معظم النصوص البصرية في الخزف العراقي المعاصر على نزعة الحداثة والتطور التكنولوجي والتقني ، تماشياً مع مسيرة الخزف العالمي وتحولاته الفنية والجمالية .
٣. تتحول بنية النص الخزفي علامياً في الخزف العراقي المعاصر مع المقاربات الجمالية المحلية للطروحات الفنية .

وتضمن الفصل الرابع أيضاً ، توصيات الباحثة ومقترحاتها . فضلاً عن ذكر الباحثة ثبت المصادر والملاحق والأشكال وملخص البحث باللغة الإنكليزية .

ثبت المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الآية القرآنية	ب
	ج
الإهداء	د
شكر وتقدير	ه
ملخص البحث	ز
ثبت المحتويات	ح
ثبت الملاحق	ط
ثبت الأشكال	ي
الفصل الأول **(الإطار المنهجي للبحث)**	**١ ــ ٨**
مشكلة البحث	١
أهمية البحث والحاجة إليه	٣
هدف البحث	٤
حدود البحث	٤
تحديد مصطلحات البحث	٤
الفصل الثاني **(الإطار النظري والدراسات السابقة)**	**٩ ــ ٨٨**
المبحث الأول : مفهوم العلامة	٩

الإنسان والإدراك العلاماتي	٩
العلامة والفكر الفلسفي	١٠
المبحث الثاني : السيميولوجيا والسيميوطيقا	٢٢
العلامة السوسيرية	٢٤
العلامة البيرسية	٢٧
الاتجاهات السيميائية المعاصرة	٣٤
المبحث الثالث : العلامة في الفكر القديم	٤٣
المرجعيات الفكرية والفنية للعلامة في فن وادي الرافدين	٤٥
الموضوع	**رقم الصفحة**
المرجعيات الفكرية والفنية للعلامة في الفن الإسلامي	٥٥
المبحث الرابع : العلامة في فن الرسم	٦٥
فن الخزف العراقي المعاصر	٧١
الدراسات السابقة ومناقشتها	٨٤
أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	٨٧
الفصل الثالث **(إجراءات البحث)**	**٨٩ ــ ١٤٧**
مجتمع البحث	٨٩
عينة البحث	٨٩
منهج البحث	٩٠
أداة البحث	٩٠
تحليل العينات	٩١
الفصل الرابع	**١٤٨ ــ ١٥٢**
النتائج	١٤٨
الاستنتاجات	١٥٠
التوصيات	١٥١
المقترحات	١٥٢
المصادر	١٥٣

الملاحق	١٦٤
الأشكال	١٧٧
ملخص البحث باللغة الإنكليزية	B

ثبت الملاحق

رقم الملحق	عنوان الملحق	رقم الصفحة
١	مجتمع البحث	١٦٤
٢	عينة البحث	١٦٧
٣	استمارة التحليل	١٦٨

ثبت الأشكال

رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	رقم الصفحة
١	ثور بري	بقاعين ، حنا : كتابة الصورة	١٧٧
٢	رسم (تيس جبلي)	إيلينك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي	١٧٧
٣	نقش ثور يلاحق بقرة	إيلينك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي	١٧٧
٤	أجساد نسائية منمذجة	إيلينك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي	١٧٧
٥	حيوان يختصر في قضيب	رينيه ، هوينغ : الفن تأويله وسيلة	١٧٧
٦ (أ ، ب)	نقوش رمزية هندسية ونباتية على قطع فخارية	جماعة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق	١٧٨
٧ (أ ، ب)	صحون منقوشة (تمثل المعزات الدائرة والصليب السواستيكا)	بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها	١٧٨
٨	آنية وقطع مهشمة منقوشة	بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها	١٧٩
٩ (أ ، ب)	دمى طينية للآلهة الأم	عكاشة ، ثروت : تاريخ الفن القديم (سومر وآشور وبابل)	١٧٩
١٠	تطور الكتابة المسمارية	بقاعين ، حنا : كتابة الصورة	١٧٩
١١	مجسم يمثل إله العين	عكاشة ، ثروت : تاريخ الفن القديم (سومر وآشور وبابل)	١٧٩

١٢ (أ ، ب)	رمـوز منقوشــة علــى قطـع صــحون سومرية	بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها	١٨٠
١٣	رمــوز منقوشــة علــى آنيــة فخاريــة سومرية	بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها	١٨٠
١٤	الإناء النذري	مورتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم	١٨٠
١٥	تمثال الحاكم كوديا	بوستغيت ، نيكولاس : حضارة العراق وآثاره	١٨٠
١٦	الثيران المجنحة	لويد ، سيتون : آثار بلاد الرافدين	١٨٠
١٧	بوابة عشتار	لويد ، سيتون : آثار بلاد الرافدين	١٨٠
رقم الشكل	**محتوى الشكل**	**المصدر**	**رقم الصفحة**
١٨	نحت بارز لأسد	فارس ، شمس الدين : المنـابع التاريخيـة للفن الجداري في العراق المعاصر	١٨١
١٩	نحت بارز لثور	فارس ، شمس الدين : المنـابع التاريخيـة للفن الجداري في العراق المعاصر	١٨١
٢٠	التنين المركب (مشخوشو)	فارس ، شمس الدين : المنـابع التاريخيـة للفن الجداري في العراق المعاصر	١٨١
٢١ (أ ، ب)	زخارف (فن الأرابيسك)	هادي ، بلقيس محسن : تاريخ الفن العربي الإسلامي	١٨١
٢٢ أ	زخارف كتابية (بالخط الكوفي)	مرزوق ، محمد عبد العزيز : العراق مهد الفن الإسلامي	١٨٢
٢٢ ب	زخارف كتابية (بالخط الكوفي)	مرزوق ، محمد عبد العزيز : فخار العراق وخزفه	١٨٢
٢٣	جرة باربوتين	مرزوق ، محمد عبد العزيز : فخار العراق وخزفه	١٨٢
٢٤ أ	قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة العراق في القرن التاسع الميلادي	مرزوق ، محمد عبد العزيز : فخار العراق وخزفه	١٨٣
٢٤ ب	صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة العراق في القرن العاشر الميلادي	حسن ، زكي محمد : فنون الإسلام	١٨٣
٢٥ أ	الأرابيسك في المدرسة المستنصرية في بغداد	مرزوق ، محمد عبد العزيز : العراق مهد الفن الإسلامي	١٨٣
٢٥ ب	الأرابيسك كما تبدو في قبة الإمام الهادي (ع) في سامراء	مرزوق ، محمد عبد العزيز : العراق مهد الفن الإسلامي	١٨٣
٢٦	أجزاء من بلاطات من القاشاني ذي البريق المعدني في سامراء من القرن التاسع الميلادي	مرزوق ، محمد عبد العزيز : فخار العراق وخزفه	١٨٣

قرار لجنة المناقشة

نشــهد نحــن أعضــاء لجنــة المناقشــة أنّنــا اطلعنــا علــى الرســالة الموســومة بـــ (جماليــات الشــكل والمضــمون فــي رســوم عــلاء بشــير) وقــد ناقشــنا الطالبــة (فاطمة عبد الله عمران) في محتوياتها وفيما لـه علاقة بها ، فوجدناها جديرة بـالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية بتقدير ( ).

الاسم : أ.م.د. عباس نوري

التاريخ : / ٦ / ٢٠٠٣

عضواً

الاسم : أ.م.د. علاء شاكر محمود

التاريخ : / ٦ / ٢٠٠٣

عضواً

الاسم : أ.م.د. حامد عباس مخيف

التاريخ : / ٦ / ٢٠٠٣

مشرفاً

الاسم : أ. د. علي شناوة وادي

التاريخ : / ٦ / ٢٠٠٣

رئيساً

صدِّقت هذه الرسالة من مجلس كلية التربية بتاريخ / / ٢٠٠٣ م .

أ. م. د. عباس جاسم حمود الربيعي

العميد

التاريخ : / / ٢٠٠٣

الفصل الأول

مشكلة البحث

إنّ الفنون في مفهومها العام تعطي صورة حية عن حياة الشعوب وتعبر عن تقاليدهم وعقائدهم وعاداتهم ، فالفن كان ولا يزال أفضل وسيلة للتعبير عن المشاعر الإنسانية ، فهو مرتبط مع الإنسان منذ القِدم ، حيث عبر عن مشاعره بالإيجاز ، فقد ركز على الجوهر والاكتفاء باللمحة الدالة ، عن طريق العلامات ، إذ لا ريب أن الإنسان منذ نشأته الأولى ميال لابتكار علاماته المميزة في حياته التي استمدها من محيطه وبيئته ، محاولاً خلق دلائل معينة ، ووضع مسميات لتلك الدلائل ، فقد كان اهتمام الإنسان بالعلامات البصرية (غير اللسانية) يمتد في أعماق التاريخ ، قبل اهتمامه بالعلامات اللسانية منذ الكتابات الأولى لوادي الرافدين المتمثلة بالطور الأول للكتابة ، والتي تسمى بالكتابة الصورية ، وصولاً إلى الشكل النهائي الذي استقر عليه سكان العراق والمتمثل بالخط المسماري المجرّد ، حتى احتلت العلامة مكانة بارزة في الفكر التأملي الإنساني .

وهذا ما دفع إلى خلق محاولات عديدة في ظهور المنهج السيميائي الذي يستهدف استقراء النظام الدلالي ، وفقاً لوحدة أكبر من الجملة ، ألا وهي الخطاب ، الذي لا يستنتج منه فائدة ، من خلال ضم الوحدات الدلالية الصغرى المكونة له ، وإنما يتم استخلاصه جملة كوحدة كبرى ، تتألف من كلية الأنساق المختلفة .

وهكذا فإن قراءة الصور البصرية وفهمها يستدعيان مرجعية ثقافية سابقة ، يتم عبرها التأويل والتفسير ، وبشكل عام فإن كل شيء يمكن أن يشتغل كعلامة شريطة استخلاص دلالة تعود إلى ثقافة المتلقي والسياق الذي استعملت فيه هذه العلامة أو تلك ، فاللغة البصرية هي لغة بالغة التركيب والتنوع ، وتستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين : ما يعود إلى العلامة الأيقونية وهي إنتاج بصري لموجودات طبيعية : وجوه ، أجسام ، وما يعود إلى العلامة التشكيلية من أشكال وخطوط وألوان ، ومن ثم فالمضمون الدلالي للصورة لن يكون بدوره إلاّ تركيباً [١] .

فالعلامة كحقيقة محسوسة تعمل كشفرات ، تجعل الفنان دوماً في تواصل مستمر مع مجتمعه ، ذلك المجتمع الذي لا تخلو ظواهره العقلية والطبيعية من علامات مشفرة ، تدل وتشير إليه ، فالعلامة تمثل لغة اتصالية دلالية بين المرسل والمتلقي ، فهي كعلم قائم بذاته

لا يمكن تخطيه ، فاللغة لا تُعد الأداة الوحيدة التي تقوم بالدور الايصالي ، على حد قول (بيرس) [*] . " وإنما هناك أنظمة أخرى تشاركها هذه المهمة ، كالدين والأسطورة والفن والعلم ، فكل نظام من هذه الأنظمة الاشارية يحاول تصوير العالم وخلقه باستمرار " [٢] . ويرى (موركاروفسكي) [**] " أن لكل الفنون إشارة جمالية ، ثم أن لكل فن من الفنون إشارة ثانية ايصالية " [٣] .

---

[١] . بوخريص ، فوزي : السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) ، في : www.elaphpublication.com.

[*] . بيرس (١٨٣٩ – ١٩١٤) فيلسوف ومنطقي أمريكي مؤسس الذرائعية (البرجماتية) ، وقد كانت له كتابات حول العلامات والتي تنقسم إلى ثلاثة مراحل : المرحلة الكانطية (١٨٥١ – ١٨٧٠) حيث ارتبطت نظرية العلامات بمراجعه للمقولات الكانطية ، والمرحلة المنطقية (١٨٧٠ – ١٨٨٧) وخلالها اقترح بيرس ، لكي يعوض المنطق الأرسطي ، منطقاً جديداً هو منطق العلامات ، وأخيراً المرحلة السيميوطيقية (١٨٨٧ – ١٩١٤) وفيها طور بيرس نظريته الجديدة للعلامات بعلامة مع نظريته الجديدة للمقولات . (مأخوذ عن : دولودال ، جيرار : السيميائيات أو نظرية العلامات ، ت : عبد الرحمن بوعلي ، دار الحرية للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ، ص ١٧ – ١٩) .

[٢] . جيرو ، بيير : علم الإشارة السيمولوجيا ، ت : منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ١٩٩٢ ، ص ١٥ .

[**] . موركاروفسكي (١٨٩١ – ١٩٧٥) وهو أهم رواد مدرسة براغ اللغوية التي تأست عام ١٩٢٦ ، تميز باهتماماته المتعددة ، بدأ حياته لغوياً غير إن بحثه المستمر أدى به إلى وضع نظرية متكاملة في النقد الأدبي والسيميوطيقيا

فالعمل الفني بشكل عام والخزفي بشكله خاص ، هو علامة ورمز وإشارة ، فهو بذاته عرض ملئ بالعلامات المُرمزة ذات المضامين العالية ، وفن الخزف المعاصر من الفنون التي خرجت عن النمطية الشكلية إلى العلاماتية في تصوير البيئة المحيطة بالإنسان المعاصر ، وهنا كان لابد من إيجاد سبل فنية وتقنية تخرج هذا الفن من مأزق منافسة لا جدوى من المضي فيها بين الخزف والصنعة الآلية ، وهذا ما دفع الخزّاف المعاصر للبحث عن صياغة خطاب عصري علاماتي لكتلة الطين التقليدية ، من خلال إحالة المضامين الفكرية الإنسانية وصبها في قوالب مادية تستند إلى الوعي والإدراك الذهني لجماليات المادة الخام وخصائصها ، والعمل على تحويلها من بنيتها الفيزيائية إلى خطاب فني تشكيلي متجسداً من خلال التصميم واللون والملمس .

وهكذا أصبحت اهتمامات الخزّاف العراقي المعاصر متنامية في توظيف العلامات والدلالات البصرية في بيئته وموروثه الحضاري مستمداً أفكاره ومجموعات تجاربه وخبراته الفنية منها ، عن طريق تكثيف الأفكار وإحالتها إلى علامات ورموز مشفرة تنبئ عن تأثر الخزّاف باهتمامات تُظهر شيء ما له دلالاته الواسعة في فن الخزف .

وبناءاً على ذلك نجد أن النتاج الخزفي يتميز بوفرة وغنى العلامات منذ عُرِف الفخار ، وذلك عندما استلهم الخزّاف العراقي المعاصر الطبيعة والبيئة المحيطة به ، فضلاً عن مرجعياته التاريخية الأخرى والتي تشكل كل منها نظاماً من العلامات المتكونة من مجموعة من العلاقات ، عمل الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر في كل عصر على تحويل المشاهد المرئية أو المُتخَّيلة إلى أشكال ورموز معبراً عن رغبته في إظهار قدراته الفنية الجمالية من خلال إبراز معطيات العصر الذي يعيشه .

فالعلامة في الخزف تخضع دائماً للعلاقة بين الشكل والمضمون كظاهرة اتصالية روحية وفكرية كونها تشكل معنى مستقلاً . ومن هنا نلاحظ أن فن الخزف من الفنون التي من الممكن دراستها سيميائياً (علاماتياً) ويرجع السبب في ذلك كما ذكرنا إلى طبيعة المنجز الخزفي القائم على العلامات .

ولهذه الأسباب وجدت الباحثة أن الانصراف إلى دراسة العلامات في الخزف العراقي المعاصر أصبح موضوعاً يستحق الدراسة لما تشغله العلامات من حيّز ليس بقليل في الأعمال الخزفية العراقية المعاصرة ، فضلاً عن إن هذه الدراسة تكاد تكون طرحاً جديداً لتأويل الشكل الخزفي ، إذ أن معظم الجهود المبذولة في الاشتغال بهذا الاتجاه قد تركزت على النصوص البصرية التشكيلية (كفن الرسم) مثلاً والمسرح والأنساق اللغوية ، فدراسة الأنساق غير اللفظية وخاصة في مجال فن الخزف قد يكون معدوماً إلاّ في بعض المقالات في الصحف أو المجلات ، ولهذا ارتأت الباحثة إلى دراسة فن الخزف دراسة سيميائية (علاماتية) لمحاولة الكشف عن تلك العلامات وفق منهج بحث علمي مكرّس لهذا الغرض ، ومن هنا تنبثق مشكلة البحث بالسؤال الآتي :

- ما هي العلامات في العمل الخزفي ؟ وما هي التحولات التي قام بها الفنان من احل اشتغالها ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تأتي أهمية هذا البحث كون أن العلامات لعبت دوراً كبير الأهمية منذ فجر التاريخ حتى يومنا هذا فضلاً عن ارتباط العلامات التي احتلت مكان اللغة لنقل الأفكار والتعبير عنها بالفن ، وفن الخزف على وجه الخصوص .

وتتلخص أهمية البحث بما يأتي :

١. محاولة طرح أفكار جديدة لتحليل المنجز الخزفي العراقي وفق المنهج السيميائي .
٢. كونه دراسة تعمل على إحالة الأشكال الواقعية إلى علامات ورموز ذات دلالات تبني سياق معرفي واضح .

وعلم الجمال ، وتناول أيضاً ألوان الفن المختلفة ، فكتب عن المسرح والفنون التشكيلية والعمارة (للمزيد ينظر : قاسم ، سيزا وآخرون : الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية من أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٢٨٥).

(٣) . جيرو ، بيير : علم الإشارة السيميولوجيا ، المصدر السابق ، ص ١٨ .

٣. تفيد هذه الدراسة كل من المتخصصين والنقاد والمتذوقين والعاملين في مجال الفنون التشكيلية ولاسيما الفنانون (الخزّافون) ، وطلبة الدراسات العليا في قسم الخزف حصراً ، من خلال تعرفهم على الأسلوب المعاصر للخزّاف العراقي واطلاعهم على هذه العلامات ورموزها وشفراتها المُنفذة على المُنجز الخزفي .

هدف البحث

❖ تعرف تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها .

حدود البحث

١. الحدود الموضوعية : وتشمل نتاج الفنانين (الخزّافين) العراقيين المعاصرين الذين وظفوا العلامات في مُنجزهم الخزفي .
٢. الحدود الزمنية : (١٩٧٥ – ٢٠٠١) [*] .
٣. الحدود المكانية : مركز الفنون ، والمقتنيات الخاصة ، قاعات العرض ، والمنشور منها في المصادر ذات الاختصاص .

تحديد المصطلحات

أولاً : التحول

أ. لغوياً : تحوَّل تحوُّلاً

١. تنقل من مكان إلى مكان .
٢. تنقل من حال إلى حال .
٣. عنه أو عن الشيء : انصرف عنه إلى سواه [٤] .

ب. التحول فلسفياً (Mutation) : تغير يلحق الأشخاص أو الأشياء ، وهو قسمان : تحول في الجوهر ، أي حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة .

والتحول الآخر ، تحول في الأعراض ، تغير في الكم (كزيادة أبعاد الجسم النامي) ، أو في الكيف (كتسخين الماء) ، أو في العقل (كانتقال الشخص من موضوع إلى آخر) .

ويطلق التحول في علم النفس على التغير الذي يؤدي إلى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع وفي علم الاجتماع على التغير الذي يؤدي إلى نشوء أحوال اجتماعية جديدة [٥] .

ج. التحول عند المتحدثين هو الانتقال من إسناد إلى إسناد آخر [٦] .

د. التحول إجرائياً : هو التغير الحاصل في الشكل الواقعي (الأيقوني) لظاهرة طبيعية معينة إلى شكل آخر داخل النتاج الخزفي يكون ذات مضمون رمزي دلالي موحي .

---

[*] . تبلور حركة الخزف العراقي المعاصر في تلك المرحلة .
[٤] . مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٦٧ ، ص ٢٣٦ .
[٥] . صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج ١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥٩ .
[٦] . التهانوى ، محمد علي الفاروقي : كشّاف اصطلاحات الفنون ، حققه ، د. لطفي عبد البديع ، ت : د. عبد النعيم محمد حسنين ، ج٢ ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي للطباعة والنشر ، مصر ، ١٩٦٣ ، ص ١٢٨ .

ثانياً : العلامات

أ. العلامة لغوياً : وهو الجبل و (علّم) الثوب والراية وعلم الشيء بالكسر ، يُعلمَه علماً أي عرفه ورجلٌ (علاّمة) أي (عالم) جراً ، والهاء للمبالغة و (استعلمه) الخبر (فأعلمه) إياه و (أعلمُ) الفارس جعل لنفسه (علامة) الشجعان [٧] .

ب. العلامة فلسفياً : كل ظاهرة محسوسة تُمكن من معرفة الشيء أو التعرف عليه أو التنبؤ به ، وهي كل ما ينتج عن الإنسان من تعبير مميز عن حال أو رغبة أو فكرة بصفة عامة فيصاغ هذا التعبير في وحدة تعبيرية مستقلة ذات استعمال قابل للإعادة ومتفق على دلالاته ، والعلامة في الكلام هي اللفظ وفيه يتوحد الدال والمدلول في علاقة وضعية [٨] .

والعلامة أيضا ممكن أن تكون طبيعية / عرفية / اعتباطية / محفوزة كودية / دون كود . وتمتلك (العلامة) قيمة أو جملة أو عنصر جملة (مثال : الصليب الأخضر للصيدليات = هنا صيدلية) [٩] .

ويعرّفها (بيرس) هي كل ما يحدد شيئاً آخر (مؤوله) بإرجاعه إلى شيء بدوره هو الآخر يرجعه (موضوعه) بنفس الطريقة . فالمؤول يصير بدوره علامة وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية [١٠] .

ج. العلامة إجرائياً : تعبير ذات قيمة ومضمون إحالي يعبّر عن تصميم أو وحدة زخرفية في فضاء النص الخزفي (مرسومة أو بارزة أو محفورة) باعتبارها دالاً حاملاً لمدلول ما ، يخص مرجعيات المتلقي المعرفية والاجتماعية .

ثالثاً : المعاصرة

أ. المعاصرة لغوياً :

أولاً : العصر : الدهر ، والجمع أعصر إعصار وعصور وعصر[١١] .

ثانياً : " عاصر . يعاصر . معاصرة : عاش معه في عصر واحد " [١٢] .

ب. المعاصرة اصطلاحياً :

أولاً : عرفها بهنسي بقوله إنها " تعني التقدم والتطور والتطلع نحو التجديد وتعني الإبداع " [١٣] .

ثانياً : الفن المعاصر حسب تعريف ويللسكي هو : النشاط الإنساني الذي يحدث اليوم المكرس لإنتاج التصاوير والتماثيل والفخار والرسوم والحفر وغيرها من المواضيع المتشابهة باعتبارها مواضع خفية [١٤] .

المعاصرة إجرائياً :

---

[٧] . الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، مادة (علم) ، الناشر ، دار الرسالة الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٤٥١ ـ ٤٥٢

[٨] . الصديق ، يوسف : المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص٢٠٣ .

[٩] . علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٥٨ .

[١٠] . دولودال ، جيرار : السيميائيات أو نظرية العلامات ، المصدر السابق ، ص٩٦ .

[١١] . ابن سيدة ، علي بن إسماعيل : المحكم والمحيط الأعظم في اللغة ، ج ١ ، معهد المخطوطات ، مصر ، ط ١ ، ١٩٥٨ ، ص٢٥٦ .

[١٢] . جماعة من كبار اللغويين العرب ، مجلد ٤ ، ص ٥٧٥ .

[١٣] . بهنسي ، عفيف : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الحرية للنشر والطباعة ، ١٩٨٤ ، ص٣٥ .

[١٤] . ويللسكي : دراسة الفن ، ت : يوسف داود ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص١٧ .

تتبنى الباحثة تعريف ويللسكي ، حيث إن هذا التعريف يتلاءم مع أهداف البحث الحالي .

رابعاً : التأويل

أ. التأويل لغوياً : ١. مص – أوَّل .

٢. البحث عن المعاني الخفية وراء المعاني الظاهرة في الكلام [١٥] .

ب. التأويل فلسفياً Anagogic Interpretation

التأويل مشتق من الأول وهو في اللغة الترجيع ، تقول أوله إليه رجعه ، وعند (علماء اللاهوت) فهو تغيير الكتب المقدسة تغيراً رمزياً أو مجازياً يكشف عن معانيها الخفية ، وعند (ابن رشد) إخراج دلالة الألفاظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية . وعند (لينيز) مرادف للاستقراء ، وهو البحث عن علل الأشياء للارتقاء منها إلى العلة الأولى (الله) [١٦] .

ج. التأويل إجرائياً :

وهو تشظي العلامة إلى مدلولات متعددة توحي بمرجعيات تاريخية ومعرفية معاصرة وفقاً للمكونات الذاتية للمتلقي .

خامساً : الدلالة Significant

على ما أصطلح عليه أهل الميزان والأصول العربية والمناظرة أن يكون الشيء بحالة يلزم من العلم به بشيء آخر ، فالشيء الأول يسمى دالاً ، والشيء الآخر يسمى مدلولاً ، والمطلوب بالشيئين ما يعم اللفظ وغيره ، فتصور أربع صور :

الأول : كون كل من الدال والمدلول لفظاً .

الثانية : كون الدال لفظ والمدلول غير لفظ ، كزيد الدال على الشخص الإنساني .

الثالثة : عكس الثانية كالخطوط الدالة على الألفاظ .

الرابعة : كون كل منهما غير لفظ كالعقود الدالة على الأعداد .

ومعنى ما تقدم إذ لا يحصل العلم بالمدلول من الدال نفسه بل من العلم به [١٧] . والدلالة من وجهة نظر (بارت) تكون دال من علامة أو نظام أولية – أو ذاتية [١٨] .

الدلالة فلسفياً :

أولاً : شيء أو معنى يفيده لفظ أو رمز ما ومنه دلالة الكلمة أو الجملة .

ثانياً : للدلالة شأن في الدراسات المنطقية ولبيان الصلة بين المنطق واللغة ومنه نظرية الدلالات [١٩] .

وتعرف الباحثة الدلالة إجرائياً :

---

[١٥] . مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .
[١٦] . صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج ١ ، المصدر السابق ، ص ٢٣٤ .
[١٧] . التهانوى ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، المصدر السابق ، ص ٢٨٤ – ٢٨٥ .
[١٨] . علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص ٩١ .
[١٩] . مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٨٤ .

وهو فعل تواصل بين الدال وما يحيل إليه من أشكال تخص المنجز الخزفي وفضاءه الجمالي .

سادساً : آلية الاشتغال :

وهي الطريقة التي يسير الخطاب العلاماتي بتحولاته وفقها ، في تنفيذ المنجز الخزفي بما تحمله تلك العلامات من رموز وإشارات ذات مضامين فنية واسعة .

الفصل الثاني

المبحث الأول

مفهوم العلامة

الإنسان والإدراك العلاماتي

لعبت العلامة دوراً كبيراً في ثقافة شعوب ما قبل التاريخ والشعوب القديمة على السواء ، إذ وجد الإنسان في الطبيعة التي يعيش فيها والمتواصل معها مادة للتأمل فامتاح منها علاماته ، فسلوك الإنسان منذ حياته الأولى كان سلوكاً علاماتياً لما يمتاز به الإنسان عن سائر المخلوقات بقدرته العالية على استعمال العلامات والرموز والتعامل معها .

فالإنسان يعيش في حلقات اجتماعية كثيرة ومتنوعة ، وهو بهذا يُعد مخلوقاً اجتماعياً مدركاً لما يحيطه ، خالقاً لعلاماته حتى تصبح الأشياء داخل ذلك المجتمع معروفة ومدركة ، فهو يميل إلى المعرفة والتواصل من خلال العلامة السائدة ، إذاً فالإنسان خالقاً لعلاماته ومدركاً لها في الوقت نفسه .

فضلاً عن ذلك ، تعتبر اللغة أداة ضرورية وبارزة في التعبير عن ظواهر الحياة المختلفة ، فالعالم بأكمله يتصل باللغة السائدة فيه اتصالاً وثيقاً ، إذ إن نظرتنا إلى العالم ترتبط باللغة التي نستعملها إلى حدٍ ما ، فالشعوب ما قبل التاريخ لا تسمي إلاّ تلك الأشياء التي تحيطهم في عالم لا يميز بين عناصره لولا وجود هذه العناصر المحسوسة فيه ، فمن خلال الخبرة تلتقط هذه الأقوام بالكلمات تلك الأجزاء [العلامات] ذات الصلة بهم [٢٠] . فاللغة قادرة بحكم موضوعية وجودها وقابلية هذا الوجود لمبدأ التأويل ، أن تقدم مجال تواصل ووصول إلى الآخرين [٢١] ، والعلامات هي الأساس الذي يقوم عليه ذلك التواصل .

إذاً من الممكن القول أن العلامات تعتبر تجريداً للكلام الإنساني وإدراكاً جديداً للواقع ، القابل للتأويل ، فالعلامة إشارة دلالية تعبر عن المواقف الحياتية المتعددة بطريقة ديناميكية محملة بالمضامين الواسعة ، فالإنسان عندما يخلق علاماته فإنه سوف يعطي للعالم معنى ، فهو لا يكتفي بالكلام أو الكتابة لتعبر عن شيء معين ، بل إن كل تصرفاته وانفعالاته تؤدي وظيفة علاماتية تعبيرية ورمزية .

---

[٢٠] . بالمر ، ف : علم الدلالة ، ت : مجيد عبد الحليم الماشطة ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٥٣ ــ ٥٤ .

[٢١] . فانوس ، وجيه : إشكاليات الكتابة الإبداعية بين المبدع والمستقبل ، ع ٦ ، مجلة الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص ٢٠ .

وهنا استطاع الإنسان باعتباره مخلوقاً مفكراً ، متطلعاً (بالفطرة) إلى المعرفة والكمال في الأشياء ، أن يحوّل كل شيء في الوجود إلى علامات دالة لأجل الوصول إلى أهدافه وغاياته في معرفة حقائق الأشياء في ذلك العالم [٢٢] متخذاً بذلك العلامات طريقاً أيسر وأقصر في معرفة المعاني الخفية للأشياء المحسوسة .

وهكذا نجد أن منظومة العلامات قد انفتحت على مجمل تشعبات الحياة الإنسانية حتى أصبح كل شيء فيها عبارة عن علامة دالة عن شيء ما له دلالاته العلاماتية والرمزية العميقة .

العلامة والفكر الفلسفي

إن السيميولوجيا (العلامات) بوصفها منهجاً ، يمكن إرجاعها إلى حُقب زمنية تُعد قديمة في تاريخ الفكر الإنساني والفلسفة على وجه الخصوص ، فالفلسفة العلاماتية لها امتداد عميق وحقيقي في أفكار وآراء بعض الفلاسفة اليونان والعرب ، إذ تعتبر قضية العلامة من القضايا الفلسفية المهمة التي طرحها العقل الإنساني كما ذكرنا ، فهي شيء مادي (محسوس) ذات دلالة من حيث هي تصور ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي [٢٣] .

وهنا لابد من العودة إلى الفكر الإغريقي وذلك بطرح ما ورد على لسان بعض الفلاسفة والمدارس الفلسفية ، ونستهلها بـ (الرواقيين) [*] الذين أكدوا أن للعلامة جانبين : الدال المرتبط بالحواس والمدلول المرتبط بالفهم [٢٤] .

أما (نظام المعرفة عند أفلاطون) فعلى الرغم من ارتباطه بعالم المثل المصدر الوحيد الذي يقدم للحياة المعرفة ، إلاّ أن طريقة الحصول على الإلهام والهبات لا يتم إلاّ بصراع مرير يبدأ (بجدل صاعد ، وتحليل وجدل هابط بعد استزادته بالمعرفة في عالم المثل) [٢٥] .

إذ إن حركة الجدل الأفلاطوني تعمل على انتقال الفكر من المحدد إلى ما هو جوهر الأشياء والظواهر ، بحيث تكون صورة ذلك الجدل هي صورة البحث عن قيمة الدال المتجسدة في المدلول ، وعندما يؤكد أفلاطون تجاوز البحث في الأشياء والظواهر في معطياتها الحسية فإن حركة الدلالة المتخفية رمزاً أو إشارةً تثير الباحث الذي يجعل من التجزيئي الدقيق أنظمة تأسيس معرفي ، فالجدل هنا انتقال من المكونات المقاسة بأنظمة القياس المختلفة إلى الأنواع والأجناس بتسامٍ وذلك من خلال كشف الصفات الجوهرية وإسقاط العوارض الثانوية والارتفاع بها جميعاً [٢٦] .

إذاً الجدل عند أفلاطون تجاوز المحسوس إلى المعقول ، فالمحسوس بنظر أفلاطون محدد وزائف ، وجوهر الأشياء يكمن في عالم المثل المطلق الأزلي (أي إن عالم الواقع هو عالم الدال ، وعالم المثل هو المدلول) ، وبما أن العلامة تؤكد على المعنى من خلال البحث في جواهر الأشياء ومضمونها فهي تقترب من عالم المثل الأفلاطوني ، إذ إن أول مبادئ المعرفة لديه (إدراك الماهيّة قبل إدراك الشيء) .

---

[٢٢] . الحيدري ، كمال : مناهج المعرفة ، دار فراقد للطباعة والنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٧ .

[٢٣] . رشيد ، أمينة : السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر في قاسم سيزا (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة) ، المصدر السابق ، ص ٤٩ .

[*] . الرواقيون : هي إحدى المدارس الفلسفية الأربعة التي ظهرت في أواخر القرن الرابع وأوائل الثالث ق . م والرواقية نسبة إلى مكان التعليم في الرواق ، التي أسسها (زينون) . للمزيد يُنظر : (اللاهواني ، أحمد فؤاد : المدارس الفلسفية ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر ، ١٩٦٥ ، ص ٧٠) .

[٢٤] . غزول ، فريال جبوري : علم العلامات (السيميوطيقا) في سيزا قاسم (من أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة) ، المصدر السابق ، ص ١٥ .

[٢٥] . عبد حيدر ، نجم : علم الجمال آفاقه وتطوره ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، ط٢ ، ٢٠٠١ ، ص ٣٠ .

[٢٦] . عبد حيدر ، نجم : السيميولوجيا والنقد الجمالي المعاصر ، ع ٤٣ ، مجلة الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٣ ، ص ٧٧ .

فضلاً عن ذلك لا بد من التنويه عن العلاقة القديمة بين اللغة والفلسفة التي تعود إلى أفلاطون ، فقد عالج في حواره (كراتيل) مشكلة الأشياء بالأسماء مؤكداً أن الاسم يعكس المسمى وينبثق من طبيعته حتى وإن اختلفت الحروف والمقاطع التي يستعملها الناس من لغة إلى لغة ، فالدال يملك القدرة على محاكاة المدلول والتعبير عنه ، فالعلاقة تكون بين الأسماء والأشياء علاقة عضوية لا علاقة عرف أو عادة أو توافق ، فكل من الحروف والمقاطع تعبر عن صورة الأشياء . إذاً يُعد رأي أفلاطون من أقدم الآراء القائل فيه أن الدال كلمة اللغة ، والمدلول هو الشيء الموجود في العالم ويمثله الدال أو يشير إليه ، والكلمات إذاً أسماء أو إشارات للأشياء [٢٧] .

وهنا نلاحظ أن هناك علامات تتناسل عن علامات ، أي هناك علامة من الدرجة الثانية ، فالكلمة علامة على الاسم ، والاسم علامة على مسمّاه ، وبذلك تخلق اللغة في داخلها عالماً من الرموز والإشارات يحجب الأشياء نفسها ويحول دون الكشف عنها والوصول إليها ، فإذا كانت اللغة ظاهرة من الظواهر المادية ، أي إنها صوت يصدر من الفم إلى الأذن ، فالعلامة ظاهرة إيصالية روحية تشكل معنى مستقلاً عن صوت الكلمة المختلف باختلاف اللغات [٢٨] .

أما اللغة عند (أرسطو) فهي ذات وظيفة عضوية ، وتعتبر أساساً طبيعياً للفضائل والاجتماع والسياسة ، فوحدة اللغة تقوم بالكلمات والكلمات تُعد رموزاً لمعاني الأشياء الحسية والتجريدية ، فهي رموز لحالات نفسية تُشكل مادة الفكر ، ويقول أرسطو : " إن الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة ، ولكن حالات النفس التي تعبّر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع ، كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات أيضاً متطابقة " [٢٩] ، فالكلمات رموز للأشياء نتيجة التجارب التي أفادها الإنسان من خلال الحس .

فاللغة إذاً عند (أرسطو) رمز للفكر ، وهي ما يميز الإنسان عن الحيوان ، فمثلاً إذا قلنا " محمداً " فالتسمية هنا تتضمن مبدأ " الإنسانية " وهو مبدأ عالمي بحد ذاته [٣٠] ، فهي (اللغة) طريق الوعي لماهية الظاهرة وبنية الشيء .

وإذا انتقلنا إلى موضوع (العلل) [*] التي فسّر بها (أرسطو) الظواهر والأشياء ، نجده مؤكداً على إن التفسير التام لأي ظاهرة أو شيء ينبغي أن تبين العلة التي كانت وراء وجودها (أي سبب وجودها) ، وبهذا فإننا نلاحظ أن فكرة التفسير بالعلل تصلح للتفسير الدلائلي بنظام العلاقة بين الدال والمدلول الذي تؤكده السيميولوجيا بأفكارها المعاصرة ، والسبب في ذلك أن عملية التفسير بالعلل التي قدمها (أرسطو) تعتمد على عملية النتاج الغائي إن كان طبيعياً أم صناعياً ، وهذا لا يختلف بالهدف في بنية التفسير الدلائلي التي عملت به اللسانيات المعاصرة [٣١] .

يتبين من ذلك أن مبدأ العلل الذي وضعه (أرسطو) يؤكد على السبب الحقيقي وراء حدوث أيّة ظاهرة كالدال الذي هو السبب في وجود المدلول وتفسيره والمدلول الذي يُعد علة الدال وغايته .

ولكن (أوغسطين) اهتم بالجمع بين نظرية العلامات واللغة ، فالكلمة ما هي إلاّ علامات على الأشياء الموجودة في العالم الخارجي ، فكل من الكلمة والعلامة واحدة ، إلاّ أنه من الممكن اعتبار الكلمة علامة ، ولكن من الصعب اعتبار كل علامة كلمة .

---

[٢٧] . بالمر ، ف : علم الدلالة ، المصدر السابق ، ص ٢٣ .

[٢٨] . زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص ٧٠٧ .

[٢٩] . هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، د . ت ، ص ٣٩ .

[٣٠] . هلال ، محمد غنيمي : المصدر السابق ، ص ٤٠ .

[*] . العلل الأربع : يعتقد أرسطو أن التفسير الكامل لأي شيء ينبغي أن يبين ما صنع منه الشيء ، وهنا (العلة المادية) ، وما هو بحكم ماهيته (العلة الصورية) وما الذي أوجده (العلة الفاعلة) ، وما هي وظيفته أو الغرض منه (العلة الفائية) ، ويرى أرسطو أن كل من العلل الصورية والفائية واحدة بمعنى من المعاني ، فمثلاً إن طبيعة المنضدة بحكم ماهيتها (العلة الصورية) أن تخدم بعض الأغراض (العلة الفائية) وهذه الفكرة في عقل النجار أوجدت المنضدة (العلة الفاعلة) . (يُنظر : كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٤٣) .

[٣١] . عبد حيدر ، نجم : السيميولوجيا والنقد الجمالي المعاصر ، المصدر السابق ، ص ٨٢ .

لذا أمكن القول أن الكلمة أضيق من العلامة ، فأقصى ما تستطيع أن تقوم به اللغة هو أن تكون عاملاً مساعداً مثيراً للحقائق في الذاكرة ، وإذا كانت (اللغة) غير قادرة على الإيصال الشعوري فهي قادرة على إحياء الذاكرة [٣٢] .

إذاً فالكلمات عند أوغسطين يجب أن تدل على شيء حتى تصبح علامات ، ومن خلال بحوثه في التأويل نرى أن هناك تعريفات عن العلامة ، التي اعتمد فيها على ما قاله الرواقيون وأرسطو ، فقد عالج العلامة من خلال تأكيده على إطار الاتصال والتواصل والتوصيل [٣٣] .

كذلك تأثر (أوغسطين) بالجدل الأفلاطوني ، ونجد ذلك أوضح في كتابه (في الثالوث) ذا النزعة الأفلاطونية ، فصورة العالم لديه تقوم على أساس من الجدل الأفلاطوني ، فهناك العالم الخارجي والعالم الباطني ، العالم السفلي والعالم العلوي (المحسوس والمعقول) [٣٤] . وفي حالة إحالتها إلى العلامة ، فالدال هنا يمثل العالم المحسوس (السفلي) والمدلول يمثل العالم المعقول (العلوي) .

وانطلاقاً من الفلسفة اليونانية ندخل في ثنايا الفلسفة الإسلامية (العصر الوسيط) ومدى تأثير الفكر الفلسفي اليوناني على العلامة في الإسلام ، فنجد العرب القدامى قد أثروا الدراسات الدلالية بشكل مستفيض وتناولوا جملة من المفاهيم (بالتحليل والدرس) ومن أوجه فكرية مختلفة (كاللفظ والمعنى والمفهوم والصورة الذهنية والمرجع والعلة والمعلول أي (الدال والمدلول)) .

وتعتبر الدلالة اللفظية الإطار العام الذي تنحصر فيه العلامة لديهم ، إذ لم تكن الألفاظ التي يطلقها الإنسان أصواتاً محضة ، وإنما هي أصوات دالة ، " وهذه الأصوات التي تصدر عنا ليست هدفاً لذاتها ، وإنما هي وسيلة تتخذها التعبير عن الدلالات أو الخواطر التي تجول بأذهاننا " ، وقد جعل الجاحظ اللفظ أول أصناف الدلالات على المعاني [٣٥] .

وقد ارتأى الفلاسفة المتأخرون العرب إلى تقسيم العلامة في إطار علم دلالي مستقل إلى ثلاثة أقسام : (الدلالة العقلية ، والدلالة الطبيعية ، والدلالة الوضعية) .

فالدلالة العقلية تقوم على العلاقة الذاتية بين الدال والمدلول ، ويفهمون بالعلاقة الذاتية استلزام تحقق الدال تحقق المدلول ، كالدخان علامة على النار ، فهي إذاً علاقة تقوم على أثر ومؤثر . أما الدلالة الطبيعية فهي الدلالة التي تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة طبيعية ، وقد يكون بحسب مقتضى الطبع ، أي إن الطبع قد يرجع إلى المدرك ، ومن ثم فإن من طبع المدرك أن يتنقل تلقائياً من الدال إلى المدلول ، ويكون بذلك من طبيعة الدال يؤدي إلى المدلول كقوة حركة النبض على قوة المزاج [٣٦] .

وأخيراً الدلالة الوضعية ، ويكون الانتقال من الدال إلى المدلول بسبب قاعدة متفق عليها ، سواء أكانت هذه القاعدة الدلالية من وضع الفرد أم من وضع الجماعة فهي دلالة اتفاقية ، أي (جعل الشيء بإزاء شيء آخر بحيث إذا فُهم الأول فُهم الثاني) كدلالة الألفاظ على المعاني كالخط والإشارات والنص [٣٧] .

فضلاً عن وجود علامات بحتة من كل نوع (كدلالة الدخان على النار بالعقل فقط ، ولفظة كتاب التي تدل على الكتاب بالوضع فقط) ، فإن هناك علامات مشتركة بين نوعين من الدلالات ، كالشكل الذي يتركه جسم ما على الرمل فهو يدل على الجسم دلالة عقلية وطبيعية معاً . وقد تجتمع الدلالات الثلاث معاً في علامة واحدة أيضاً ، كالبصمة فهي تدل على الشخص بالوضع بمثابة (الاسم) ، وعقلاً من حيث هي أثر له ، وطبقاً للتشابه الحاصل بينها وبين إصبع الشخص [٣٨] .

إذاً نرى أن الدلالة في تلك الحقبة كانت مصطلحاً وضعياً لاستغراق اللفظ لمعناه وإحاطته به ، فقد عُرف العرب بالفصاحة وسحر البيان ، وعندما تفقدوا مكامن السحر (اللغة) في كلامهم وأدبهم ، لم يجدوا غير هذه الألفاظ الدالة على المعاني الكامنة في

---

[٣٢] . زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ،
[٣٣] . غزول ، فريال جبوري : علم العلامات (السيميوطيقا) ، المصدر السابق ، ص ١٥ .
[٣٤] . كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص ٩١ .
[٣٥] . هلال ، ماهر مهدي : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٢٨٥ .
[٣٦] . فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ٢٣ – ٢٤ .
[٣٧] . زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص ٣ – ٥ .
[٣٨] . فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، المصدر السابق ، ص ٣٦ .

صدورهم ، ولم يجدوا في مفاضلة الألفاظ غير قدرتها على التأثير في سامعيها ، فشغلتهم قضية اللفظ والمعنى حتى احتلت مكانة مهمة في بحثهم النقدي والبلاغي [٣٩] .

وهكذا نلاحظ أن الدلالة بنظر الفلاسفة العرب كـ (ابن سينا) و (الفارابي) تتناول اللفظة والأثر النفسي ، أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي ، وقد عرّف (ابن سينا) الدلالة بأنها " فهم أمر من أمر " ، أي فهم الأمر الأول (الدال) يؤدي إلى فهم الأمر الثاني (المدلول) [٤٠] .

هذا فقد درس (ابن سينا) اللفظ المفرد الذي هو موضوع التصور لديه ، وقسّمه إلى كلي ويقصد به لفظاً لا يمنع مفهومه أن يشترك في معناه كثيرون مثل كلمة إنسان التي من الممكن أن تدل على كثيرين في الوجود ، وإلى لفظ جزئي الذي لا يكون معناه لأكثر من كلمة يزيد التي تدل على شخص معروف [٤١] .

ويقول (ابن سينا) أيضاً أن كل لفظ في جملة أما محمول [*] أو موضوع كقولنا : زيد كاتب ، فالموضوع هنا زيد والمحمول عليه هو كاتب [٤٢] (كالدال والمدلول) ، فاللفظ الإنساني لا يقوم إلاّ على علامة مزدوجة عند التلفظ مكونة من اللفظ نفسه ومدلوله حتى يعطي معنى معين .

ونجد المعرفة عند الفارابي تتلخص (بأن العقل [*] عندما يدرك الأشياء المادية يحولها إلى معقولات حتى يصبح لها وجود فيه ، فحصول المعرفة الحسيّة مرهون بانتقال العقل من القوة إلى الفعل ، وهذا التحول لا يتم بفعل الإنسان ذاته وإنما بفعل العقل الفعّال ، أي بواسطة هبة من خارجه وهو الله . وبذلك يتحول الإدراك الحسي إلى إدراك عقلي) [٤٣] . أي إن المعرفة تتم بهذه الصورة من الجزئيات إلى الكليات .

وهنا نلاحظ أن العلامة تقوم بدور مماثل ، فالإنسان باعتباره كائناً يصبو دائماً إلى المعرفة (محاولاً اكتشاف المعارف الكلية للأشياء) ، فهو يستطيع من خلال ذلك الجهد الوصول إلى حقيقة هذه الأشياء ، فهو يدرك الأشياء المحسوسة في الواقع المرئي أمامه محولاً تلك الصورة المادية إلى صورة ذهنية (عقلية) ، وبما أن العالم الحسي بموجوداته عبارة عن علامات ، فالعلامة هنا تتحول بالدال من القوة إلى المدلول بالفعل .

وفي عصر النهضة الأوربية ، كان للفلاسفة أيضاً أثرهم الواضح في إثراء التطور المعرفي ومنهم (الديكارتيون) [**] الذين قالوا في (نظرية الأفكار التمثيلية) [***] أن الذهن لا يعرف الأمور المحسوسة مباشرةً وإنما عن طريق الأفكار التي تمثلها [٤٤] .

---

[٣٩] . هلال ، ماهر مهدي : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، المصدر السابق ، ص ٣٦ .

[٤٠] . فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، المصدر السابق ، ص ١٠ .

[٤١] . الجندي ، أنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، منشورات مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر ، د . ت ، ص ١٣٨ .

[*] . منطقياً – ما يُقال على موضوع ومنه القضايا الحملية ، وقال (ابن سينا) : " المحمول هو المحكوم به أنه موجود أو غير موجود لشيء آخر " . يُنظر : (مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص ١٧٢) .

[٤٢] . الجندي ، أنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، المصدر السابق ، ص ١٣٨ .

[*] . ونلخص الموقف بالنسبة للإنسان فنقول العقل فيه ثلاثة أوجه :
أولاً : عقل بالقوة : يكون في حالة الاستعداد للتحصيل قبل أن يحصل الشيء .
ثانياً : عقل بالفعل : يدرك الإنسان بحواسه شيئاً مادياً ، وهو متأثر بالعقل الفعّال .
ثالثاً : وهنا يدرك الإنسان المعنى الكلي المعقول الذي ما كانت الصورة المحسوسة إلاّ مثالاً يندرج تحته .
يُنظر : (كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص ٢٩٠) .

[٤٣] . كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص ٢٨٩ .

[**] . وهم (مالبرانش ، ولوك ، وباركلي ، وهيوم) .

وينطبق ما قيل على العلامة لكون الدال الذي يمثل (البعد الحسي) لا يُدرك إلاّ من خلال المدلول (البعد التصوري) الذي يمثله ، فدلالة أي لفظ من الألفاظ يرتبط بما يوحيه هذا اللفظ في الأذهان من انصراف ومبادرة إلى مشخصاته الخارجية إن كان مرئياً ، وما يرمز إليه في التصور الذهني إن كان معنى .

فضلاً عن ذلك ، فإن (ديكارت) بوصفه فيلسوفاً عقلياً ، فقد أولى اهتماماً بالغاً بالمسائل العقلية ، وما يوضح ذلك مقولته الشهيرة " أنا أفكر إذاً فأنا موجود " والذي أكد من خلالها على وجود الذات ، إلاّ أنه رغم هذا البرهان عليها كان قد أثبت معها إحساسها بذاتها ، وإن النصوص المتناثرة في مؤلفاته تشير إلى أن الإحساس بوجود الذات هو الدليل الأول على وجودها ، ولو إن الإنسان تصوّر أنه لا جسد له على الإطلاق فإنه سوف لن ينسى في تلك اللحظة إحساسه بذاته وآنيته التي تختص بالتفكير [٤٥] .

وهنا نجد أن (ديكارت) جعل من العلامة الذهنية والفكرية ذات خصوصية ذاتية خاصة بالمتلقي نفسه ، مما يمنح الدال أبعاداً لها العديد من الدلالات .

ويُعد (اليقين) معياراً آخر طبّقه (ديكارت) لإدراك العلامة على جميع ما تلقاه من معتقدات صريحة متميزة ، وله في ذلك قاعدة مشهورة في (منهجه) تنص على أنه لن يقبل من المعتقدات إلاّ ما يبدو له أنها صادقة على نحو واضح متميز [٤٦] .

واتجهت العلامة عند كل من (هيغل) و (كاسيرر) و (سوزان لانجر) اتجاهاً آخر في الفلسفة الحديثة ، عُرف هذا الاتجاه (بالعلامة الرمزية) . وسنتطرق للحديث عن هؤلاء الفلاسفة الذين اتخذوا من العلامة رمزاً في الفن .

يُعد (هيغل) من الفلاسفة الذين أكدوا على الرمز والرمز الفني بشكل خاص ، فقد عرّف الرمز بأنه : " إبداع فني يرمي في آنٍ معاً إلى عرض ذاته ، في خصوصيته وإلى التعبير عن مدلول عام وليس مدلول الموضوع الممثل وحده ، وإن كان يرتبط به ، بحيث أن تلك الوجوه والأشكال تنتصب كأحجيات مطلوب حلّها عن طريق البحث عن المضمون الحقيقي للموضوع عن مدلوله الدقيق والخصوصي " ، والرمز عنده يختص بميزتين :

أ. المعنى : الذي يمثل موضوعاً معيناً ، مهما اختلف شكله .
ب. التعبير : الوجود الحسي أو العياني ، وهو (الصورة) [٤٧] .

فضلاً عن ذلك ، فالفن الحقيقي عند (هيغل) هو الذي يحاول فيه الإنسان أن يتسامى فوق مستوى الواقع ، فالفن ليس تقليداً أو محاكاة للطبيعة ، على حد ما ذهب إليه أفلاطون ، بل هو محاولة الكشف عن المضمون الباطن للحقيقة ، ويتوقف نجاح عمل الفنان على مقدار كشفه عن الروح والتعبير عن الحقيقة الجمالية في الصورة الحسّية التي يُشكلها [٤٨] .

وهنا نلاحظ طغيان الفكرة على شكل العمل الفني عند (هيغل) ، وبمعنى آخر قصور الشكل والصورة الحسّية عن التعبير عن موضوعاته (أي قصور الدال في التعبير عن مدلوله) كفن الرسم والموسيقى والشعر ، فالموسيقى تُعد من أقرب الفنون تعبيراً عن ذاتها ، لأنها تترجم انفعال النفس باستخدام الصوت ، فهي تعبّر عن رمز غامض ، لأن المقطوعة الموسيقية تحمل العديد من التأويلات [٤٩] ، وهذا ما نجده في أحد (الأنماط الثلاثة) [*] التي قسّمها (هيغل) لعمله الفني .

[***] . إن نظرية التمثيل ترى (أننا لا ندرك الموضوعات المادية إدراكاً مباشراً أبداً ، بل ندرك على الدوام شيئاً ما ، إما يكون عقلياً أو يكون على الأقل معتمداً على العقل " معطيات الحس ") . للمزيد يُنظر : (كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص ٤٢٨) .

[٤٤] . مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص ٥٤ .

[٤٥] . عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٧ ، ص ٩٠ .

[٤٦] . كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

[٤٧] . هيغل : الفن الرمزي ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ٣٢ .

[٤٨] . عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق ، ص ١٤٨ .

[٤٩] . عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق ، ص ١٤٩ – ١٥١ .

[*] . ١. النمط الرمزي : وهو (فن العصر الشرقي القديم) وتكون الفكرة فيه مجردة وبعيدة عن الشكل الخارجي ، كفن العمارة (أي الدال يبتعد عن المعنى السابق ويؤدي معانٍ أخرى) .
٢. النمط الكلاسيكي : وهو (الفن عند الإغريق) والذي ينطوي على توازن وانسجام بين المضمون الروحي والصورة التي تطابقه وتصلح للتعبير عنه (أي الدال يتوافق مع مدلوله) .
٣. الفن الرومانتيكي : وهو (فن العصر الحديث) وفيه تطغى الفكرة على شكل العمل الفني . يُنظر : (عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق ، ص ١٥١) .

وهكذا يسعى (هيغل) في فنه إلى تحقيق المضمون الروحي الباطني لشكل العمل الفني ، بمعنى الوصول إلى المدلول الحقيقي للدال ، ويؤدي تحقيق المضمون الباطني إلى تحقيق الإبداع الفني حاملاً علامات ورموزاً لها دلالاتها التعبيرية العميقة .

وعرّف (كاسيرر) الفن على أنه : " لغة رمزية " ، وقد سيطر هذا التعريف على جميع الدراسات الفنية في القرن العشرين ، مما أدى إلى ظهور تاريخ جديد للثقافة قائم على فكرة " الفن تعبير رمزي " [٥٠] .

إن كل شيء عند (كاسيرر) يُعد رمزاً ، فهو يؤكد على إن التعرف البشري هو في جوهره تعرف رمزي ، حتى اللغة عند (كاسيرر) تمثل شكلاً رمزياً ، فهي بنظره ليست مجرد أداة نستخدمها لتعطي الأسماء للواقع القائم ، بل هي أكثر من ذلك ، فالإنسان يستخدم اللغة المنطوقة بعكس الحيوان الذي يستعمل لغة الصرخات فقط ، إذ إن اللغة المنطوقة لا تُعد أداة نتيجة استعمالها للفهم ، أي إنها تستعيض عن الواقع بالمفاهيم ، أي تلجأ إلى الرمز واللجوء بحد ذاته يميز الإنسان عن الحيوان حتى أننا نستطيع أن نقول إن الإنسان (حيوان رامز) أي يستطيع فهم الرموز وحلّها [٥١] .

وهكذا تكون اللغة شكلاً رمزياً ومبدأً قبلياً لتنظيم التجربة وبنية قبلية للتعرف ، أي إنها شكل للتعرف وليس أداةً أو وسيلةً للتعبير عن الأفكار ذات الوجود المستقل عن نظام الإشارات أو الرموز التي ندركها في إطاره ، وبهذه الصورة يجد (كاسيرر) أن كلمة اللغة تبتعد عن المعنى الملصق بها عادةً فهي تعبّر عن الوظيفة التعرّفية لجميع الظواهر الألسنية وكل اللغات المنطوقة والمكتوبة وغيرها [٥٢] .

فضلاً عن ذلك ، فالإنسان كائن اجتماعي (ثقافي) ، فهو يستطيع أن يعيش بين مجموعات متنوعة من الرموز هو بنفسه عمل على إنتاجها بغير اللغة ، إذ إن كل منظومة ينتجها تُعد لغة خاصة (كالأسطورة والفن والدين والعلوم والتاريخ) تزوده بمجموعة معلومات جديدة عن العالم ، بعيدة عن تقاليد الواقع الذي نعرفه ، ولكن فيها قوانين خاصة هدفها خلق معنى رمزي تريد إيصاله [٥٣] .

وختاماً فإن لكل رمز مبرراته ، فالرمز لم يتم اختياره عفوياً أو لأسباب تتعلق بالاتصال النفعي كما هي الحال مع الإشارات ، وما يوائم الرموز هو واقع خاص من التجارب العميقة التي يحققها الإنسان عن طريق الرموز ذاتها [٥٤] .

أما (سوزان لانجر) فقد قدمت نظرية جديدة في تفسير الفن بوصفه رمزاً ، والعمل الفني بوصفه صورة رمزية للوجدان البشري ، حيث لم تقدمها كفكر عقلاني مجرد كما فعل بعض الفلاسفة ، بل كان تقديمها لهذه النظرية مبنياً على احتكاك بالفنون وتلامس بالأعمال الفنية . وعلى هذا الأساس عرّفت (لانجر) الفن على أنه : " إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري " . وعرّفت (لانجر) الرمز في كتابها (أفق جديد للفلسفة ١٩٤٢) على أنه " تماثل منطقي " ، وتعرّفه أيضاً بأنه " كل مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء . . أي من الضروري أن تكون كل الأشكال الخاصة بالأفعال التعبيرية كالكلام والإيماءة تحولات رمزية " [٥٥] .

ولقد فرقت (لانجر) بين الرمز والعلامة ، فقد اعتبرت العلامة شيئاً نعمل بمقتضاه ، أو وسيلة لخدمة العقل ، أما الرمز فهو أداة ذهنية أو مظهرٌ من مظاهر فاعلية العقل البشري .

فضلاً عن ذلك فقد ميزت (لانجر) بين الرموز الاستدلالية والرموز التمثيلية ، إذ إن الرموز الاستدلالية تكون عادة في اللغة ، أما الثانية فتكون عادة في الفن ، وفي حين تعجز اللغة عن التعبير عن الوجدان والحياة الباطنية يكون السبيل الوحيد للتعبير عن هذه الحياة بالفن ، فالفن يفيد في التعبير كما لا يمكن التعبير عنه بواسطة اللغة [٥٦] .

---

[٥٠] . كوبلر ، جورج : نشأة الفنون الإنسانية (دراسة في تاريخ الأشياء) ، ت : عبد الملك الناشف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، نيويورك ، ١٩٦٥ ، ص ٩ .

[٥١] . زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص ٧ – ٨ .

[٥٢] . المبارك ، عدنان : وظائفية الرمز في فضاءات الثقافة ، ع ١٥٦٣ ، جريدة الزمان ، ٢٠٠٣ ، مأخوذ عن : www.azzamannewspaper.com .

[٥٣] . زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص ٧٠٩ .

[٥٤] . المبارك ، عدنان : وظائفية الرمز في فضاءات الثقافة ، المصدر السابق .

[٥٥] . حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨١ ، ص ٩ – ١٠ .

[٥٦] . حكيم ، راضي : المصدر السابق ، ص ١٠ – ١١ .

وهكذا تستمر عملية النمو في الفكر لتحفيز عالم الدلالة للتوجع نحو نظم العلاقات المتخفية في بنية الأشياء والظواهر ، وهنا نجد (هوسيرل) قد اتجه نحو الشعور لما يمتاز به من شفافية واتجاه تلقائي بقصد إدراك الأشياء الموجهة له والتي تتحول داخله إلى ظواهر ذات طبيعة ماهوية ثابتة تكون هي الأساس الذي يبدأ منه كل معرفة يقينية [٥٧] .

أي إن فلسفة (هوسيرل) تعني الارتداد إلى الشعور نفسه والاتجاه لإدراك الأشياء ذاتها كما تظهر ماهياتها في هذا الشعور ، إذ يعتبر (هوسيرل) مشروع العودة إلى الأشياء ذاتها ممكناً ، لأنها تنطلق من مفهوم رئيسي هو مفهوم " قصدية الوعي " ، أي كونه موجهاً نحو موضوع . والقصدية تعني تأكيد المبدأ المثالي الذي يقر بأن " ليس هناك موضوعاً بدون ذات " وإن موضوع المعرفة لا يوجد خارج وعي الذات المركز عليه ، وهي بذلك تتضمن (القصدية) الشعور الفعّال الذي يضع موضوعه في الإدراك كما أن كل فعل يتعلق بشيء ما ، فهو يقصد شيئاً [٥٨] .

فضلاً عن ذلك ، فقد أخذ (هوسيرل) الفكرة الجوهرية لفلسفته من (المذهب الظاهري) [*] ، إذ جعل ظاهر الشيء هو موضوع الإدراك ومجال المعرفة ، فهو يرفض التفريق بين ظواهر الأشياء وبواطنها جاعلاً ظاهر الشيء هو الشيء ذاته دون أن يكون خلفه خفي غير مُدرك ، فقد ميّز بين الأشياء كما هي موجودة في العالم الخارجي من جهة ، والأشياء باعتبارها مدركة بواسطتنا وقائمة في شعورنا من جهة أخرى [٥٩] .

نستدل من ذلك أن الأشياء في العالم الخارجي هي تحت سيطرتنا ، وهي قابلة للإدراك ، إذ إنه من الممكن اعتبار ظاهر الأشياء هو (الدال) وعملية إدراك هذه الأشياء من خلال شعورنا بها هو (المدلول) .

وبما أن (هوسيرل) يؤكد دائماً على إن الأشياء تتحقق في وعينا من مباشرة واحدة ونظرات متتالية ، فإنه من الممكن القول أن المنهج السيميولوجي يتقابل مع (الفكر الظاهراني) في مسيرة الفكر للأشياء ذاتها [٦٠] . وهنا نلاحظ أن المنهج الظاهراني يبحث عن عمق الأشياء بالإضافة إلى ظواهرها ، وهو يقترب بهذا من السيميولوجيا التي تؤكد على بواطن الأشياء ولا ترفض الانفتاح على ظاهرها .

فإن كل من (الفينومينولوجيا) [*] و (السيميولوجيا) تعملان على تأكيد الرؤية الذهنية في الاستبصار التي تكشف الحقيقة المفترضة للظواهر الذهنية سواء أكانت شيئية حسب سيميوطيقية (بيرس) أم لغوية حسب سيميولوجية (سوسير) [٦١] .

ومن خلال ذلك نجد أن (هوسيرل) عمد إلى وضع سيميوطيقا عالمية ، أي نظام لعلم العلامات لا يختلف باختلاف اللغة ، فقسّم جميع العلامات إلى فئتين هما :

١. فئة التعبير (Expression) المطابق لذاته .
٢. فئة الإشارة (Indication) وهي ذات دلالة متأرجحة تمثل حالة متغيرة .

وهنا يحاول (هوسيرل) توضيح السبب في عدم تأثر الفئة الأولى (التعبير) بالسياق ، أي بالاستخدام في مواقف متفاوتة عن طريق تحليل البنية الداخلية للكلمة لعزل العامل الذي يساعدها على مقاومة التغيير ، فالكلمة بالنسبة له تمثل النموذج الأول على ما يقصده بالتعبير ، وهو يقول " في حالة الاسم يجب أن نميز بين ما يفصح عنه كالحالة

---

[٥٧] . محمد ، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسيرل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ١٣٥ .
[٥٨] . قارة ، نيبهة : الفلسفة والتأويل ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٨ ، ص ٣٥ .
[*] . المذهب الظاهري يطلق على النظام القائل بأنه لا توجد معرفة إطلاقاً إلاّ بواسطة الظواهر ، وإن الإدراك لا يمكن أن يتم إلاّ بالاعتماد على ما يظهر من الأشياء فقط دون باطنها الخفي . يُنظر : (محمد ، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسيرل ، المصدر السابق ، ص ٥٥) .
[٥٩] . محمد ، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسيرل ، المصدر السابق ، ص ٥٧ – ١٣٦ .
[٦٠] . عبد حيدر ، نجم : السيميولوجيا والنقد الجمالي المعاصر ، المصدر السابق ، ص ٨٣ .
[*] . الفينومينولوجيا : هي علم الشعور لأنها تهتم في الدرجة الأولى بدراسة الشعور وفض مضمونه وكشف مبادئه ، وتسعى لمعرفة خصائصه حتى تحدد دوره في عملية الإدراك ، ويعرّفها (هوسيرل) بأنها علم يهتم بدراسة الشعور الخالص وأفعاله القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة . يُنظر : (محمد ، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسيرل ، المصدر السابق ، ص ١٣٤) .
[٦١] . عبد حيدر ، نجم : السيميولوجيا والنقد الجمالي المعاصر ، المصدر السابق ، ص ٧٨ .

النفسية مثلاً وبين ما يعنيه ، ومن ثم علينا أن نميز بين ما يعنيه (أي مفاده أو فحوى التسمية المقدمة لنا) وبين ما يحيلنا إليه هذا الاسم ، أي الشيء المسمى به " [٦٢] .

وكل من الإفصاح والتسمية يتوقف على الواقع العملي النفسي منه أو المادي ، إذ لا يمكن أن يظل ثابتاً عند تكراره ، أما الذي يظل ثابتاً عن السياق الظاهراتي فهو المعنى [٦٣] .

المبحث الثاني

السيميولوجيا والسيميوطيقا

للتعرف على العلامة كمفردة دالة ، لا بد أن ندرك أن السيمياء أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا مصطلحات لحقيقة واحدة هي (علم العلامات) ، وعلى الرغم من التماثل الواضح بين هذه المصطلحات ، نجد هناك ثمّة اختلاف في مفاهيمها .

إذ نجد الأوربيين يفضلون مفردة السيميولوجيا التزاماً منهم بالتسمية السوسيرية التي جاء بها فرديناند دي سوسير ، ويفضل الأمريكيون السيميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي تشارلس بيرس ، أما العرب ، وخاصةً أهل المغرب العربي فقد دعوا إلى ترجمتها بالسيمياء [٦٤] .

فالعلامة هنا ارتبطت بمتتبعين اثنين هما : العالم اللغوي السويسري سوسير (Saussure) (١٨٥٧ – ١٩١٣) ، والفيلسوف الأمريكي بيرس (Peirce) (١٨٣٩ – ١٩١٤) . حيث بدأ تاريخ العلامة عندما قدم اللساني (سوسير) محاضراته المعروفة [*] ، في هذه الفترة قدم بها (شارل بيرس) كشوفاته في هذا العلم الناشئ [٦٥] ، إذ كان إسهام (بيرس) في الميدان قد أرسى في التداولية والمنطق ، أي ركز على الوظيفة المنطقية عكس (سوسير) الذي أكد على الوظيفة الاجتماعية للعلامة ، وقد عرّف العلامة (الدليل) بأنها شيء ما يرمز إلى شخص ما لشيء ما . ومن إسهامات (بيرس) في السيميوطيقا هو تصنيف العلامات (الدلائل) إلى ثلاثة أنماط رئيسة [٦٦] وهذا ما سيتم طرحه لاحقاً .

فالسيميائيات (العلامات) هي علم دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منتظمة أو كما عرّفها سوسير بأنها علم دراسة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية ، وهي جزء من علم النفس الاجتماعي ومن ثم علم النفس العام ، أي علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع وسأسمي هذا العلم باسم السيميولوجيا (من الكلمة اليونانية Semeio التي تعني علامة) [٦٧] .

علاوةً على ذلك ، من الجائز القول إن استقلال أي علم من العلوم يعني اختصاص ذلك العلم بموضوع محدد ومنهج معين ، وهذا ما ينطبق على علم العلامات ، فهو علم اختص بالدراسة والبحث عن المعنى وفي ديناميكية النص التي ينتج الدلالات . إذن فالعلامات ما هي إلاّ تساؤلات عن المعنى .

---

[٦٢] . الكومي ، محمد شبل : المذاهب النقدية الحديثة (مدخل فلسفي) ، تقديم محمد عناني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٦٠ .

[٦٣] . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، دار نوبال للطباعة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٦ ، ص ١٥٩ .

[٦٤] . الرويلي ، ميجان . د. سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ ، ص ١٠٦ .

[*] . حيث تحدث عن علم حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية والتي نظمها تلميذاه شارل يالي ، ألبرت سيشهاي وهي أول مغترب بنيوي للغة .

[٦٥] . جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ١٩ .

[٦٦] . Encyclopedia Britannica : التفكيكية والسيميولوجيا ، ت : د. مالك المطلبي ، ع ٢ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص ٩ .

[٦٧] . كيرزويل ، آديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٢٨٧ .

فضلاً عن ذلك ، فالعلامات (السيميائيات) هي علم الإشارة الدال مهما كان نوعها أو أصلها ، فالنظام الكوني بكل ما يحويه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة ، فالعلامة هي علم يدرس بنية الإشارات وعلاقاتها بالكون ، ومن ثم يدرس توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية [٦٨] .

وبذلك يمكن القول أن السيميائيات (العلامات) تصادر على أن كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها ، يجب أن يُنظر إليها باعتبارها إجراءاً دلالياً وخزاناً من الاحتمالات الدلالية وليس تجميعاً اعتباطياً للعلامات . والمقصود هنا أن موضوع العلامات غير محدد في مجال بعينه ، فهو علم يهتم بجميع مجالات الفعل الإنساني ، أي دراسة السلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني ، ومن خلال ذلك فإن علم العلامات يُحيل على حقول معرفية أخرى رغم ذلك استطاعت العلامات (السيميائيات) أن تحقق استقلالها بخلق موضوع للدرس والعمل على تحديد أساليب في التصور والتحليل ، من خلال ما يوفره النموذج اللساني من أدوات ومفاهيم وأساليب في التحليل والرؤية [٦٩] .

والواقع أن علم العلامات هو علم يستطيع أن يستوعب مكونات ودلالات العديد من الأعمال ومنها العمل الأدبي أو الفني ، لأنه استطاع أن يجمع بين الشكل والبنية دون إهمال أحدهما لحساب الآخر . وعلى أساس ذلك ذهب الباحثون والدارسون إلى استخدام العلامة (السيمياء) كمنهج تحليلي في دراسة مختلف أنواع الخطاب وأشكاله ، سواء في العمل الأدبي ، المسرح ، السينما ، الخزف ، الموسيقى ، الرسم [*] . فالخطاب مجموعة من الكلمات المتكونة من رابطة بين الدال والمدلول ، ومجموع هذه العلاقات تمثل رسالة لغوية وغير لغوية حسب طبيعة الخطاب ، إذ يقوم الناقد بتفكيكها ووضعها في أنساق محددة يقوم من خلالها بتركيب المعنى الكامل – أو معنى – لتلك الرسالة [٧٠] .

فالعلاقات أولاً وأخيراً هي علم يبحث عن المعنى (المفهوم ذاته) من خلال بنية النص ، فالعلامة تنتمي في منهجها وأصولها إلى البنيوية ، فالمدرسة البنيوية اعتمدت المبدأ الذي وضعه (سوسير) والقائل بضرورة معاينة الحدث الاجتماعي على وجه الخصوص من حيث تزامنه وتعاقبه ، بل إن أيّة ظاهرة من الصعب إدراك أبعادها ومدلولها إلاّ إذا وضعت في إطارها (تركيبها الكلي) ، وبهذا فمن الممكن القول أن البنيوية نشأت على المبدأ السوسيري القائل بأن كل عناصر " الاجتماع " توجد في نظام متكامل ، ولابد من إدراك ذلك النظام لإدراك ماهيّة عناصره [٧١] .

العلامة السوسيرية

أشرنا إلى أن العالم اللساني (فرديناند دي سوسير) وجد أن هناك حاجةً ماسة لقيام علم عام للعلامات ، علم اقترح تسميته (السيميولوجيا Semiologie) ، إذ عدّه علماً لا غنى عنه لتأويل اللغة وأنظمة العلامات الأخرى كلها في علاقتها المتبادلة مع اللغة ، فهو يقول : " بما إنه علم لم يوجد بعد ، فلا يمكن للمرء أن يزعم ما سيكون عليه ، ولكن له الحق في الوجود وقد تحددت مكانته سلفاً : فاللسانيات هي جزء فقط من هذا العالم العام " ، والمشكلة اللسانية هي مشكلة سيميولوجية بالدرجة الأساس ، وبهذا لن يوضح المرء مشكلة اللسانيات فقط ، بل نعتقد إذا أخذنا بعين الاعتبار الطقوس والعادات وما إلى ذلك بوصفها علامات ، بأن هذه الوقائع ستتبدى في مظهر مختلف ، حتى يشعر المرء بحاجة إلى تنظيمها سيميولوجياً وتفسيرها عن طريق قوانين ذلك العلم " [٧٢] .

ويعتبر (سوسير) العلامة اللسانية وحدة (ثنائية المبنى) ، ومن هذه الثنائيات :

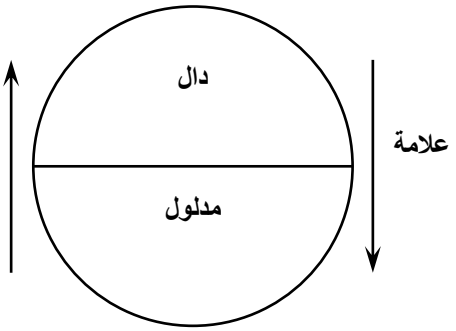
---

[٦٨] . جيرو ، بيير : علم الإشارة (السيميولوجيا) ، المصدر السابق ، ص ٩ .
[٦٩] . بوخريص ، فوزي : السيميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها ، المصدر السابق .
[*] . فضلاً عن المفاهيم الجديدة التي ظهرت مثل : سيمياء الخطاب الأدبي ، سيمياء الخطاب السياسي ، سيمياء الخطاب الديني ، سيمياء الخطاب الإيديولوجي . مأخوذ من : (زياد ، جلال : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، المصدر السابق ، ص ٢٣) .
[٧٠] . زياد ، جلال : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، المصدر السابق ، ص ٢٢ – ٢٣ .
[٧١] . أيوب ، عبد الرحمن : دروس في علم اللغة العام ، دار العالم العربي ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٧٢ .
[٧٢] . ياكوبسون ، رومان : الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، ت : علي حاكم صالح و د. حسين ناظم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٨ – ٤٩ .

١. اللغة / الكلام : يحدد (سوسير) اللغة بوصفها الجزء الاجتماعي من اللغة ، والخارجي بالنسبة للأفراد ، أما الكلام فيصفه (سوسير) بأنه مجرد فعل فردي لا يعني بوجود شفرة شخصية ، تزيل الانقطاع الزمني لأحداث الكلام المفردة ، و(سوسير) لا يأخذ بعين الاعتبار طبيعة (دورة الكلام) الاجتماعية والمكيفة تبادلياً التي تدل ضمناً على اشتراك فردين في الأقل [٧٣] . ويرى (سوسير) أنه على الدراسات العلمية أن تأخذ اللغة بعين الاعتبار لا الكلام .

٢. علامة / مرجع : فاللسان مجموعة علامات ذات طبيعة اتفاقية عرفية تكون علاقتها بالمرجع علامة غير سببية (اعتباطية) [٧٤] .

٣. الدال / المدلول : تركيب ثنائي الطرفين كالورقة التي لا يمكن قطع أحد صفحتيها دون قطع الأخرى ، حتى أنه من الصعب تصور العلاقة دون تحقق الطرفين ، فالدال عند سوسير هو (الصورة المادية) ، أما المدلول فهو (المفهوم الذهني) والعلاقة بينهما (الدال والمدلول) تؤدي وظيفة معينة هي تأمين الاتصال وما توصله العلامة هو (الدلالة) وعملية التوصيل من طرف إلى آخر هي (التدليل) [٧٥] .



إذن تتألف العلامة اللغوية السوسيرية من الدال والمدلول ، وهما بتعبير أكثر دقة ، الصورة الصوتية والفكرة ، وكلاهما مرتبط بعقد نفسي ، فالأصوات التي نطلقها وأشياء العالم التي نتحدث عنها تنعكس بشكل ما بمفاهيمنا العقلية [٧٦] .

إلاّ أن العلاقة التي تربط الدال بالمدلول هي علاقة ترابطية اعتباطية [*] (والاعتباطية صفة جوهرية للعلامة اللغوية) حسب تعريف سوسير لها ، إذ إن (سوسير) أدرك أن كُلاً من الصوت (الدال) والمعنى (المدلول) يتغيران ، وإن العلاقة بين الصوت والمعنى هي علاقة اعتباطية ، وإن كُلاً من الصوت المدرك والمعنى المدرك تُشكلهما أنساق من التقابل بين الأصوات في الحالة الأولى وبين الأفكار في الحالة الثانية ، ونحن لا نملك مفردة واحدة تقف بحد ذاتها ، لا في حالة الدال أي الكلمة التي نتلفظ بها ، ولا في حالة المدلول أي المفهوم الذي نربطه بهذه الكلمة ، فكل مفردة تستمد هويتها من موقعها ضمن نظام كلي .

وهكذا فمن وجهة نظر (سوسير) فإنه لا توجد أي علاقة مباشرة للغة بالأشياء الخارجية ، فالمدلول باعتباره صورة ذهنية يعود إلى العلامة اللغوية نفسها لا إلى الأشياء الواقعية المتمثلة خارج اللغة .

فضلاً عن ذلك ، فإن (سوسير) يرى اللغة نسقاً من العلامات غير السببية ، إذ إن كل شيء فيه علاقة وتخالف ، وهو يعني إن أي دال من الدوال لا يؤدي وظيفته بوصفه صوتاً له دلالته مباشرةً على معنى أو شيءٍ ما ، بل بوصفه في جوهره مختلفاً

---

[٧٣] . ياكوبسون ، رومان : الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، المصدر السابق ، ص ٣٢ .

[٧٤] . بارتشت ، بريجيته : مناهج علم اللغة (من هرمان باول حتى ناعوم تشوفسكي) ، ت : د. سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ، ص ١٠٣ .

[٧٥] . جودة ، جاسم حميد : العلامة والمعنى ، مجلة الرافد ، ع ٧٤ ، دائرة الثقافة الإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٣ ، ص ٦٤ .

[٧٦] . باطر : علم الدلالة ، المصدر السابق ، ص ٣١ .

[*] . الاعتباطية تعني أن الدال لا يتحكم في اختياره دافع معين ، أي إن اختياره اعتباطي بالنسبة للمدلول وبمعنى آخر لا يقترن الدال بالمدلول أي قرينة طبيعية في الواقع ، أي إنها لا ترتبط بدافع محدد مأخوذ عن : (دي سوسير ، فصول من دروس في علم اللغة العام في سيزا قاسم من (أنظمة العلامات) ، ت : عبد الرحمن أيوب ، المصدر السابق ، ص ١٥٥) .

عن غيره من الدوال ، والمقصود هنا أن معاني الكلمات تتوقف على مواقعها في الجمل واختلافها عن غيرها ، وهذا ما يؤدي إلى طرح الفكرة الشائعة منذ أرسطو والقائلة (بأن لكل كلمة معنى جُعلت له) [٧٧] .

ومن خلال ذلك نلاحظ أن (سوسير) لم يؤكد على المرجع في دراسته للعلامة ، فالعلامة لديه اكتسبت معناها من خلال اختلافها مع العلامات الأخرى لا من خلال علاقتها بالعالم الخارجي .

٤. التزامن / التعاقب : وهي طريقة يتم بها تحليل الظاهرة اللغوية ، إذ يعتقد (سوسير) أن هناك طريقتان للدراسة ، دراسة تعاقبية ودراسة تزامنية ، غير إنه أكد على دراسة اللغة دراسة تزامنية لا تعاقبية فقط ، فهو يرى أن اللغة يجب أن تدرّس بموجب العلاقة القائمة بين أجزائها الفردية تزامنياً لأن الدراسة التعاقبية عرضة للتغيير عبر الزمن ، فقد أنكر (سوسير) على التعاقبي أي التاريخي ، الالتزام بنظام ، فهو يرى في الظواهر التعاقبية تراكماً من حالات خاصة دون ترابط داخلي يجب على المرء أن ينشأه أولاً [٧٨] .

وقد انصرف (سوسير) إلى الدال البصري بالإضافة إلى الدال السمعي ، وميّز بينهما من حيث الأبعاد ، فالدال البصري (كإشارة الملاحة مثلاً) يختلف عن الدال السمعي من حيث إنه يوفر إمكانية قيام مجموعات على عدّة أبعاد في آنٍ واحد ، أما الدال السمعي فله بُعد واحد فقط وهو البعد الزمني ، وعناصر الدال السمعي تظهر على التعاقب مؤلفةً سلسلة ، وتتضح هذه الخاصية عندما نعبّر عن الدال كتابةً ، إذ يحل الخط المكاني لعلامات الكتابة محل التعاقب الزمني [٧٩] .

٥. الحضور / الغياب : بما أن العلامة تكتسب معناها من خلال علاقاتها مع العلامان الأخرى ، فإن هذه العلاقات تكون على نوعين : علاقات غياب ، وتكون علاقات تبادلية مع وحدات أخرى مشابهة لها دلالياً ، وعلاقات حضور وهي علاقات تتابعية مع الوحدات المجاورة لها التي تسبقها أو تلحقها في الخطاب الملفوظ [٨٠] .

العلامة البيرسية

لقد عمد (بيرس) إلى تأسيس علم خاص بالعلامات أطلق عليه (السيميوطيقا) نسبة إلى المنطق ، إذ قال (بيرس) " ليس المنطق بأوسع معانيه . . . سوى مجرد اسم آخر للسيميوطيقا . . . أو نظرية العلامات [٨١] .

إذ يرى (بيرس) أن كل شيء في العالم ، بما فيه التجربة الإنسانية تُدرَك على أنها علامة وتشتغل باعتبارها علامة ، فتجارب الإنسان في هذا العالم ما هي إلاّ سلسلة من العلامات المترابطة المتراكبة ، فكل عنصر فيها محدد بقانون لا يُدرك إلاّ من خلال علاقته بالعناصر الأخرى [٨٢] .

ونستشهد من خلال ذلك بقول (أميل بنفست) [*] في مقاله " سيميولوجيا اللغة " أن (بيرس) ينطلق من مفهوم العلامة ليعرف جميع عناصر ذلك العالم سواء العناصر الحسية منها أو العناصر المجرة ، وسواء أكانت عناصر مفردة أم متشابكة ، حتى

---

[٧٧] . فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢ ، ص ٢٠ .
[٧٨] . بارتشيت ، بريجيته : مناهج علم اللغة ، المصدر السابق ، ص ٩٨ .
[٧٩] . دي سوسير ، فرديناند : علم اللغة العام ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، مراجعة : مالك يوسف المطلبي ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٨٩ .
[٨٠] . إبراهيم ، عبد الله وآخرون : معرفة الآخر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ ، ص ٤٦ .
[٨١] . كيرزويل ، آديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، المصدر السابق ، ص ٢٨٧ .
[٨٢] . بنكراد ، سعيد : سيميائيات بيرس ، مجلة علامات ، ع ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٥ .
[*] . أميل بنفست : من أهم علماء اللغة الفرنسيين في مجال علم اللغة الهندو أوربي حتى تجاوزت اهتماماته هذا التخصص الضيق وأصبحت فلسفة اللغة هي شغله الشاغل ، وأثر ذلك على الفروع المعرفية القريبة من علم اللغة مثل علم الإنسان ودراسة الأساطير وعلم النفس ونظرية الأدب . مأخوذ عن : (بنفست ، أميل : سيميولوجية اللغة في سيزا قاسم من (أنظمة العلامات) ، ت : سيزا قاسم ، المصدر السابق ، ص ١٧١) .

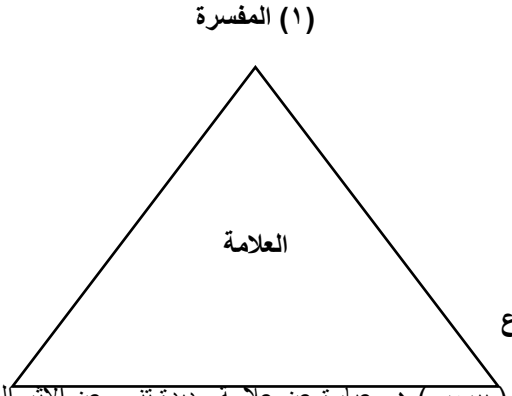
الإنسان بمشاعره وأحاسيسه يمثل علامة ، وهذه العلامات في النهاية لا تحيل إلى شيء آخر سوى علامات أخرى . وهكذا أخذ (بنفست) على (بيرس) أنه حوّل كل شيء إلى علامات ووضع العلامة أساساً للعالم بأسره [٨٣] .

من هنا نرى أن العالم عند (بيرس) بكل ما يتضمنه من أشياء (مرئية وغير مرئية) أي المحسوسة منها والمجردة هي عبارة عن علامات تنبثق منها في الوقت نفسه علامات أخرى ، وبهذا يُعتبر عالم العلامات عالماً مغلقاً على ذاته من الصعب على الإنسان الخروج من ذلك النطاق العلاماتي الذي يحيطه .

فسيميوطيقا (بيرس) تهدف إلى الكشف عمّا ينبغي أن يكون ولا تقتصر فقط على ما هو كائن في العالم ، " إنها علم الظواهر الموجودة والظواهر الضرورية ، وعلم الفكر النقدي الذي يفتح مجالات أرحب أمام المُحتَمل والممكن من العالم " [٨٤] .

وهكذا فالعلامة عند (بيرس) تدعى " بالمصورة " والتي عرّفها بأنها " شيء يحل بدلاً عن امرئ أو شيء ضمن علاقة ما أو تحت عنوان ما ، فهي مُعدّة لمخاطبة أحدٍ ما ، أي يخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر اتساعاً ، والعلامة التي ينشئها (لدى المتلقي) هي تعبير العلامة الأولى (المفسرة) فهي علامة تحل بديلاً عن شيء ، أي عن موضوعها الخاص ، بمعنى تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها ، دون أن تمثله في علائقه كلها بل تُؤثِر الرجوع فكرة والتي تدعى ركيزة المصورة (أو تمثيل المصورة) " [٨٥] .

وبناءً على ذلك فإن العلامة لدى (بيرس) ثلاثية المبنى ، تتكون من المفسرة والموضوع والمصورة ، ويمكن توضيح الكيان الثلاثي للعلامة عند (بيرس) في الشكل الآتي :



فالعنصر الأول (المفسرة) عند (بيرس) هو عبارة عن علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن المفسر أو متلقي العلامة ، وهي تقابل (المدلول) عند (سوسير) ، وتتفرع (المفسرة) بدورها إلى ثلاثة فروع (علامة نوعية ، علامة متفردة ، علامة عرفية) [٨٦] .

والعنصر الثاني (الموضوع) عند (بيرس) هو جزء من العلامة وليس شيئاً من أشياء عالم الموجودات ، وقد ميّز (بيرس) بين نوعين من الموضوعات ، هما :

١. الموضوع الحيوي (الديناميكي) : وهو الموضوع الذي يضطر إلى ربط العلامة بما يماثلها في عالم الموجودات ، ويعمل بالتالي على تحديدها .

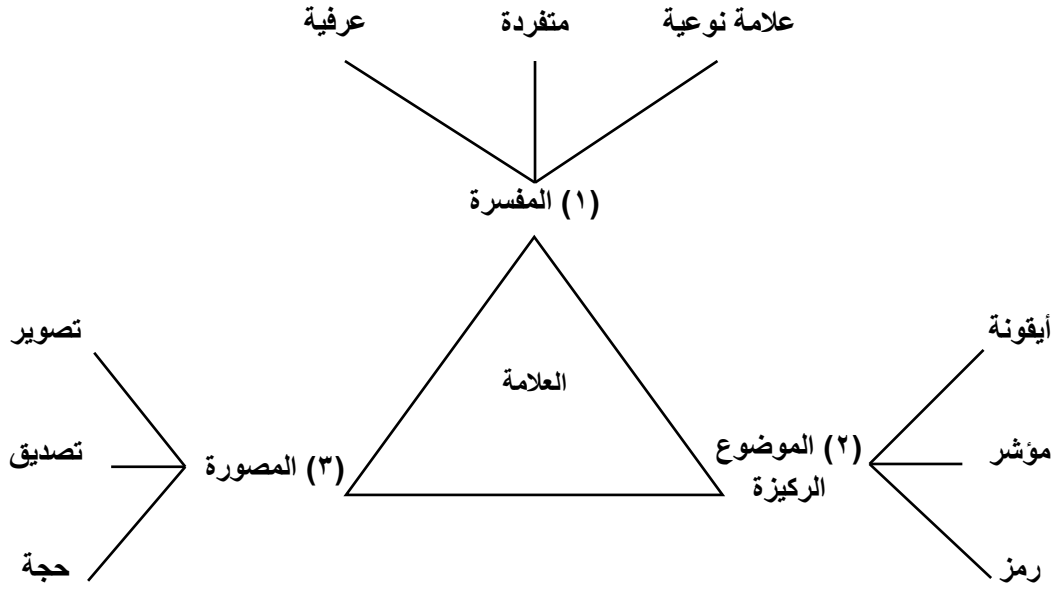
---

[٨٣] . قاسم ، سيزا : السيميوطيقا (حول بعض المفاهيم والأبعاد) من أنظمة العلامات ، المصدر السابق ، ص ٢٨ .
[٨٤] . مبارك ، حنون : دروس في السيميائيات ، دار تويفال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص ٧٨ .
[٨٥] . إيكو ، أمبرتو : القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ، ت : أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٦ ، ص ٣٢ .
[٨٦] . دولودال ، جيرار : السيميائيات أو نظرية العلامات ، ت : عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ، ص ٣٥ .

٢. الموضوع المباشر (الكليات المجردة) : وهو جزء من أجزاء العلامة وعنصر من عناصرها المكونة ، فهو الموضوع كما تمثله العلامة والذي يناط كيانه بما يمثله في العلامة [٨٧] . فضلاً عن ذلك فإنه لا يوجد (للموضوع) أي مقابل عند (سوسير) .
ويتفرع (الموضوع) أيضاً إلى ثلاثة فروع ، تتضمن : (الأيقونة ، الإشارة ، الرمز) .

أما العنصر الثالث (المصورة) فهو الحامل المادي للعلامة ويقابل (الدال) عند (سوسير) ، ويتفرع إلى ثلاثة فروع ، هي : (تصور ، تصديق ، حجة) .

ومن خلال ما تقدم نلاحظ أن كل عنصر من العناصر البورسية الثلاثة قد تفرع بدوره إلى تفريع ثلاثي ، وكما في المخطط [*] الآتي :



وهناك تفريعات عديدة ومتشبعة في نظرية (بيرس) ولكن نجده قد توصل في النهاية إلى ستة وستين نوعاً من العلامات ، وعلى الرغم من ذلك نجد أن الاهتمام قد وقع على الثلاثية الثانية (الأيقونة ، الإشارة ، الرمز) [**] حتى عُدّت من أشهر التفريعات التي تحدد أنواع العلامات من منطلق العلاقة القائمة بين المصورة والموضوع (الدال والمُشار إليه) .

وسنحاول هنا أن نستعرض كل واحدة من هذه العلامات ، والتي ميّزها (بيرس) بحسب طبيعتها وبنيتها الداخلية إلى : أيقونة ، وإشارة ، ورمز ، فهو يُدخل هذا التصنيف باعتباره مرجع العلامة الخارجي ، أي إنه صنّف العلامة حسب موقعها من المرجع [٨٨] ، وهي كما يأتي :

أولاً : العلامة الأيقونية (Icon)

---

[٨٧] . إيكو ، أمبرتو : القارئ في الحكاية ، المصدر السابق ، ص ٣٣ – ٣٤ .
[*] . مأخوذ عن : (الغانمي ، سعيد وآخرون : معرفة الآخر ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٠ ، ص ٧٩) .
[**] . السبب يعود إلى أن العلامات الثلاث وقعت تحت معالجة بنيوية محضة ، فقد ارتبطت بالطرح البنيوي مباشرةً . مأخوذ عن : (الرويلي ، ميجان . د. سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص ١١٠) .
[٨٨] . جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، المصدر السابق ، ص ٣٤ .

العلامة هنا تقوم على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول ، أي العلاقة بين المصورة (الدال) والموضوع (المُشار إليه) علاقة تشابه في المقام الأول ، فهي علامة فرعية أولى لبعد الموضوع ، وهي تشبه الموضوع الثاني في تمثيله [٨٩] ، كالصورة الفوتوغرافية باعتبارها مصورة أو دال يُحيل إلى شخص ما (الموضوع المشار إليه) وفق مبدأ التشابه ، وهنا من الممكن اعتبار الأيقونة علامة ، إذ إنها تقوم على شبه فعلي بينها وبين مدلولها ، وفي بعض الأنواع الأيقونية قد تقترب العلامة كثيراً من مدلولها كما في النحت والخزف والرسم ، وهذا ما سيتم توضيحه في مبحث (العلامة في الفن) .

وتعتبر الصورة الفوتوغرافية (كما ذكرنا سابقاً) والصور التمثيلية الشخصية من الأمثلة التي ضربها (بيرس) على العلامة الأيقونية ، وقد فرّع (بيرس) ضمن مفهوم الأيقونة أيضاً ثلاثة أقسام صغرى ، وهي :

١. الصورة (Image) : والتي ربطها بالصورة الفوتوغرافية للطبيعة ، بمعنى أنها تشارك المدلول بالصفات البسيطة .
٢. الرسوم البيانية (Diagram) : وربطها (بيرس) بالشكلنات الرياضية والصور الصوتية للغات الطبيعية وقواعدها التركيبية .
٣. الاستعارة : فقد صمت (بيرس) بخصوصها حتى جعل شرّاحه يسندون لها موضوعات مختلفة ترتبط بإنجازات لغوية مجازية مثل كونها استعارات أو مثل أو حكمة .

ثانياً العلامة الإشارية (Index)

ويعرّفها (بيرس) : " بالاتصال الدينامي مع الموضوع العيني من جهة ، ومع حواس أو ذاكرة الشخص من جهة أخرى " ، فهو يأخذ الشاهد (الإشارة) بمعنى عام يشتمل كل علامة بينها وبين موضوعها مجاورة فعلية واقعية [٩٠] ، فالعلامة بين الدال والمدلول في (العلامة المؤشرية) هي علاقة سببية واقعية ملموسة ، فهي تتحقق بوجود ارتباط ظاهري بين دالها ومدلولها .

ويصفها (بيرس) أيضاً " بأي شيء يؤدي وظيفته كعلامة اعتماداً على صلة السبب بالنتيجة ، أو الارتباط التجريبي بين الشيء ومرجعه [٩١] ، فالعلامة المؤشرية هي علامة تلازم مرجعها دائماً كالدخان علامة على النار [٩٢] . والقرع على الباب يُعد مؤشراً لحضور شخص ما ، وكثافة السحب إشارة على وجود المطر ، وكذلك الصراخ شاهدٌ على الوجع .

فضلاً عن ذلك فالعلامة الإشارية تشمل أيضاً أدوات التأشير اللفظية : كالضمائر المنفصلة (أنا ، أنت ، هو ، . . .) ، وأسماء الإشارة مثل (هذا ، ذاك) وظروف الزمان (هنا ، الآن) [٩٣] .

ثالثاً : العلامة الرمزية (Symbol)

يعرّف (بيرس) الرمز بأنه " علامة تميل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة " [٩٤] ، فهو يرى أيضاً أن هذه الكلمة لها معنى دقيق ويشير إلى ذلك النوع من الإشارة التي تدل على ما تدل عليه بفضل عادة عرفية اعتباطية في الاستعمال [٩٥] .

---

[٨٩] . دولودال ، جيرار ، السيميائيات أو نظرية العلاقات ، المصدر السابق ، ص ٢٩ .
[٩٠] . زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص ٥٠٥ .
[٩١] . الرويلي ، ميجان . د. سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص ١٠٩ .
[٩٢] . Encyclopedia Britannica : التفكيكية والسيميولوجيا ، المصدر السابق ، ص ٩ – ١٠ .
[٩٣] . إيلام ، كيرا : سيمياء المسرح والدراما ، ت : رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الحمراء ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ٣٧ .
[٩٤] . إيلام ، كيرا : سيمياء المسرح والدراما ، المصدر نفسه ، ص ٣٧ .
[٩٥] . شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ت : سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٤٧ .

فالعلاقة بين الدال والمدلول في الرمز هي علاقة عرفية (اتفاقية) غير معللة ولا يستلزم فيها أدنى شبه أو أي اتصال خارجي بمدلولها ، إذ يكون ارتباطها بمرجعها ارتباطاً عرفياً ، كالعلاقة اللغوية التي تخلو من أي شبه بين المفردة ومدلولها .

ويميز العلماء بين الرمز والعلامة ، إذ وجدوا أن الشيء المشار إليه بعلامة هو أبسط بكثير من الفكرة ، أو المشار أليه بالرمز كالعلم الأحمر مثلاً عندما يوضع في طريق ما يكون في مثل هذا الوضع علامة على وجود خطر ، أما إذا رفعته دولة أو منظمة فهنا سوف يدل على معاني إيديولوجية ويكون رمزاً لكل هذه المعاني والأفكار [٩٦] .

وهنا نلاحظ أن العلامة إذا اقترنت مباشرةً بالشيء كانت الإشارة (الدليل) ، أي علاقة سبب ونتيجة ، أما إذا انفصلت عن الشيء كانت الأيقونة ، وإذا تحددت العلامة بضرب من الاتفاق تبعاً لضبط اصطلاحي يصل بين الأيقونة والإشارة فإنها تضحي رمزاً [٩٧] .

وهكذا فقد كان أكبر إنجاز (لبيرس) أنه سعى إلى تصنيف كل المعطيات المدركة والمُعاشة في الحياة في مجموعات مختلفة من العلامات لابدَّ على الإنسان أن يستوعبها ، وإدراك أبعادها حتى يستطيع إدراك المعنى من الوجود والحياة نفسها ، فهي تكوّن شبكة من العلاقات لا مهرب للإنسان منها ، وقد قسمها (بيرس) كما مر سابقاً إلى ثلاثة مجموعات هي (الأيقونات والمؤشرات والرموز) [٩٨] .

وترى الباحثة من خلال ما تقدم أن العلامات على الرغم من تباينها في درجة إنتاج المعنى ، إلاّ أنها تقوم بدور مماثل سواء في حالة العلامة الأيقونية أو العلامة السببية الإشارية أو العلامة الاتفاقية (العرفية) الرمزية في علاقتها بين الدال والمدلول ، فهي في كل حالة تحل محل شيء ما ، أي إنها تقوم مقام ما تدل وتشير إليه سواء ما ظهر من الشيء أم خُفي ، عبر درجات إحالية مختلفة هي الفيصل في تحديد ماهيّة العلامة ومسمياتها (أيقونة ، رمز ، إشارة) .

ومن خلال ما تقدم ، نجد ثمّة اختلافات بين العلامة عند (بيرس) ، والعلامة عند (سوسير) ، وأهمها :

١. إن (سوسير) درس العلامة لغوياً ، فهو قد تطلع إلى السيميولوجيا من منظار لساني ، فاللغة لديه نظام إشاري يدخل ضمن إطار السيميولوجيا كبقية الأنظمة الإشارية الأخرى ، أما (بيرس) فتجاوز العلامة اللغوية (اللسانية) إلى العلامة غير اللسانية ، فالسيميولوجيا بنظره علم يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية .
٢. معنى العلامة عند (سوسير) يكمن في داخلها ، أي لا تدل العلامة عنده على شيء خارجها ، بينما يرى (بيرس) أن العلامة تكتسب معناها من خلال التماسها وعلاقاتها بالعالم الخارجي ، وهذا ما يوضح اهتمام (بيرس) بالمرجع وإهمال (سوسير) له .
٣. العلامة عند (سوسير) عبارة عن كيان (ثنائي المبنى) يتكون من الدال والمدلول ، أما (بيرس) فالعلامة (ثلاثية المبنى) تتكون من المفسرة والموضوع والمصورة .
٤. تمتاز العلامة اللغوية السوسيرية بخاصية هامة هي (الاعتباطية) في العلاقة بين الدال والمدلول ، وهذا ما لا نشهده في العلامة البيرسية .

أما نقاط الالتقاء :

١. إن العلامة في الحالتين تعبر عن شيء ما تدل وتشير إليه ، فالعلامة بحد ذاتها هي فكرةً ما تُعبّر عن موضوعها .
٢. تمتاز العلامات (بالاستقلالية) ، فكل علامة تختلف في مضمونها عن العلامات الأخرى .

بمعنى آخر نجد مبدأين من مبادئ سيميوطيقا (بيرس) لدى (سوسير) ، المبدأ الأول هو أن لا وجود للفكرة دون وجود للعلامات ، إذ بدون مساعدة العلامات فإننا نكون عاجزين عن التمييز بين فكرتين بشكل واضح ودائم ، أما المبدأ الثاني فهو إن العلامة ليس لها خصوصيات إلاّ لأنها لا تتطابق مع علامة أخرى فلا توجد في اللغة إلاّ الاختلافات [٩٩] .

---

[٩٦] . سيرنج ، فيليب : الرموز في (الفن – الأديان – الحياة) ، ت : عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، سوريا ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ٥ .
[٩٧] . الكيلاني ، مصطفى : العلامة في بعض المصطلحات والمفاهيم ، مجلة الأدب الحديث (الأقلام) ، ع ٤ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ت ، ص ١٤ .
[٩٨] . الكومي ، محمد شبل : المذاهب النقدية الحديثة ، المصدر السابق ، ص ٢٥٧ .
[٩٩] . دولودال ، جيرار : السيميائيات أو نظرية العلامات ، المصدر السابق ، ص ٥٨ .

الاتجاهات السيميائية المعاصرة

شهدت الأبحاث السيميائية تطورات عديدة في الوقت الذي ما تزال فيه كعلم في بداية تكوينه ، ولكن على الرغم من اتجاهاتها ونظرياتها المتعارضة المختلفة ، إلاّ أن هدفها واحد ألا وهو التوجه نحو العلامة باعتبارها الأساس الذي تقوم عليه اتجاهاتها الثلاثة والمتمثلة بـ (سيمياء التواصل ، سيمياء الدلالة ، سيمياء الثقافة) .

أولاً : سيمياء التواصل

إن جوهر السيمياء هي (قضية الرسالة والتواصل) التي طرحها سوسير بقوله : (إن اللغة هي نظام من أنظمة الاتصال) ، وهذه الفكرة سرعان ما تبلورت على يد مجموعة من أنصار السيمياء التواصلية (تروبسكوي ، يويسنس ، مارتينيه ، بربيتو) [١٠٠] نجدهم راغبين في العودة إلى الفكرة السوسيرية بشأن الطبيعة الاجتماعية للعلامة .

فالعلامة عند أنصار هذا الاتجاه [*] ذات مبنى ثلاثي يتكون من (الدال ، المدلول ، القصد) . إذ يرى (يويسنس) أنه ينبغي للسيميولوجيا أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك المرتبطة بحالات الوعي والمصنوعة قصداً لأجل أن يتعرف الشاهد على وجهتها ، إذ إن التواصل في رأيه هو موضوع السيمياء [١٠١] .

أما (بربيتو) فإنه يؤكد على إن أفضل ما يميز الوظيفة التواصلية عن الوظيفة الدلالية هو القصدية ، التي تتجلى في الوظيفة الأولى لا الثانية ، بمعنى أنه خلق حالة معينة قابلة لإدراك علامة ما ، لابد أن يكون وراء ذلك العمل هدف واضح محدد (قصدي) لأجل استخدام تلك العلامة كإشارة أثناء عملية الاتصال .

فالعلامة عند (لي روبير) هي حركة يُقصد بها (الاتصال بشخص ما ، أو إعلامه شيء ما) ، فالإنسان عند (غريماس) مستلم ومرسل للرسائل ، فهو يجمع وينشر المعلومات . ويعتبر (سابير) أن كل نموذج حضاري وكل فعل من أفعال السلوك الاجتماعي يتضمن صراحةً أو ضمناً معنى الاتصال [١٠٢] .

نستدل من ذلك أن دور الإنسان في العالم هو دور اتصالي بالدرجة الأولى ، فالإنسان لا يتكلم فقط ، بل نجد في كل كلمة وفعل له رسالة بلغة ما ، فاللوحة والعمل الخزفي والنحتي كلها رسائل بلاغية ، وحتى عندما لا تتحدث مع الآخرين تزدحم فينا الرسائل من لغات أخرى ، فبمجرد الشعور بالأشياء المحيطة بنا ينقل لنا أشياء ذات معنى .

فضلاً عن ذلك ، فقد عمل أنصار هذا الاتجاه على تطوير سيمياء التواصل من خلال أبحاثهم ، فنجد مثلاً محور التواصل الذي ينقسم بدوره إلى (تواصل لفظي وغير لفظي) ، ففي التواصل اللفظي هناك آراء مختلفة ومنها رأي (سوسير وشينون) . إذ يرى (سوسير) أن التواصل يتحقق من خلال ما يسميه بـ (دائرة الكلام) ، فالتواصل لديه عبارة عن حدث اجتماعي يُلاحظ في الفعل الكلامي [١٠٣] .

---

(١٠٠) . رشيد ، أمينة : السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر في سيزا قاسم من (أنظمة العلامات) ، المصدر السابق ، ص ٥٤ .

(*) . بريسنس ، بريبتو ، كرايس ، مونان ، أوستين ، فتجنشتاين ، مارتينيه ، الذين حصروا السيمياء كعلم في دراسة الأنظمة الدلالية ذات الوظيفة التواصلية .

(١٠١) . داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص ٤٠ .

(١٠٢) . هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ١١٥ .

(١٠٣) . نظيف ، محمد : ما هي السيميولوجيا ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ١٠ .

أما شينون ، فإنه يؤكد هنا على الطريقة التي يتم بها نقل الخبر ، والخبر ينقل بشكل علامة مشفّرة في كل عملية إرسالية ومن ثم العمل على فك تلك الشفرات والعودة إلى الوضع الأول ، وهي بهذا تكون مؤهلة أكثر لكي تصل إلى مكان وصولها [١٠٤] .

وفيما يخص التواصل غير اللفظي ، فهناك الإشارة (النظامية وغير النظامية) ، ونجد العلامة في الإشارة النظامية في حالة استقرار وديمومة كالأشكال الهندسية ، أما العلامة في الإشارة غير النظامية فتكون متغيرة (حركية) كالإعلانات الدعائية التي تتخذ من الشكل واللون وسيلة لشد المستهلك لمنتوجاتها .

وهناك إشارة أخرى والتي لمعنى مؤشرها علاقة جوهرية بشكلها (أي تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة جوهرية باطنية) كرسم آنية وصحن فخاري مثلاً للدلالة بهما على وجود معرض خزفي . فضلاً عن وجود علامات أخرى تكون فيها علاقة الدال بالمدلول علاقة ظاهرية (اعتباطية) كنظام المرور [١٠٥] .

وهناك محور آخر يمثل محور العلامة ، وفيه يرى (بربيتو) أن ولادة العلامة ناتجة عن اتحاد الدال والمدلول الموافق له ، مصنفاً العلامة إلى أربعة أصناف :

١. الإشارة ، وتشمل :

أ. إشارة إلى عالم التنبؤات المستقبلية في عالم خفي (غير ملموس) لوجودها في ضمير الغيب كالسحب المليئة بالصحو أو المطر .
ب. إشارة إلى عالم الواقع الملموس ، كإصابة شخص بمرض ما .
ج. إشارة تدل على حدث وقع في الزمن الماضي ، كالعثور على أواني فخارية خلال عملية التنقيب على الآثار .

٢. المؤشر : العلامة هنا لا تؤدي مهامها إلاّ بوجود متلقي لها .

٣. الأيقونة : العلامة التي تقوم على التماثل بين الشيء وما يشير إليه ذلك الشيء كالعمل النحتي الذي يشبه موضوعه .

٤. الرمز : علامة تقوم مقام علامة مرادفة لها ، وتُعد جميع الشعارات والشارات والصفات أنواعاً من الرموز كالحمامة رمز البراءة ، والثور شعار القوة [١٠٦] .

ثانياً : سيمياء الدلالة

لقد تفرع الطرح السوسيري للسيميولوجيا إلى اتجاهات عديدة في مجال الأدب وتحليل الخطاب وكذلك الإبداع ، ولكن خير من وظفّه سيميولوجياً في ميدان الدلالة هو (رولان بارت) [*] ، فقد ارتبط بتقاليد (سوسير) وأخذ نظريته المتعلقة بالدال والمدلول . إن البحث السيميولوجي عند بارت هو دراسة الأنظمة الدالة (اللغوية أو الإشارات غير اللغوية) ، وبما أن اللغة هي مجموعة العلامات والإشارات ، لا مجرد كلمات وتراكيب تقال وتؤخذ على معناها السطحي أو الظاهري [١٠٧] ، فهي إذن فضاء

---

[١٠٤] . لحمداني ، سعيد : القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص ٦٠ .
[١٠٥] . الغانمي ، سعيد وآخرون : معرفة الآخر ، المصدر السابق ، ص ٩٢ .
[١٠٦] . السرغيني ، محمد : محاضرات في السيميولوجيا ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ، ١٩٨٨ ، ص ٣٧ – ٣٩ و ص ٤٥ – ٤٨ .
[*] . رولان بارت (١٩١٥ – ١٩٨٠) : كاتب وناقد وصحفي ، يعتبر أحد أقطاب النقد السيميولوجي منذ نشر كتابه (أسطوريات) الذي يُعد أبرز كتبه والذي عمل على شهرته ، فضلاً عن ذلك فقد ترك خمسة عشر كتاباً منها (الكتابة في درجة الصفر) و (عناصر في السيميولوجيا) ، ونجد إسهام بارت في المجال السيميولوجي إسهاماً مؤثراً سواء في النقد الأدبي أو المجالات الأخرى كالسينما والمسرح والشعر والسرد الروائي . للمزيد أنظر : (نظيف ، محمد : ما هي السيميولوجيا ، المصدر السابق، ص ٤٤) .
[١٠٧] . سعد الله ، محمد سالم : السياق السيميائي للوحدات المجازية ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ٢٤ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٩ ، ص ٨٦ .

واسع لا يمكن حصره على الأنساق اللفظية الكلامية فقط ، فهو (بارت) قَارب منظومة العلامات من باب كونها فرعاً من اللسانيات لا العكس ، كما كان (سوسير) يعتقد ، ولذا نجده يتسلح بالبحث اللساني في تأويله لأنظمة الموضة والأساطير والأشهار .

وبناءً على ذلك اتجه بارت نحو تحليل (الأساطير) في ثقافة المجتمع المعاصر ، ودراسة (بارت) للأساطير من خلال نظام لغوي ثلاثي (الدال ، المدلول ، العلامة) ، وهنا نرى (بارت) لم يبتعد عن الطرح السوسيري وإنما هو ذاته ولكن بمسميات جديدة عن المسميات الألسنية ، وهي ما يأتي :

- العلامة (سوسير) الدلالة (بارت) .
- الدال (سوسير) الشكل (بارت) .
- المدلول (سوسير) المفهوم (بارت) .

وهذا لا يعني التخلي عن الطرح السوسيري ، فالعلامة عند سوسير (اتحاد بين الدال والمدلول) ، أما الدلالة البارثية للأسطورة فإنها تتولد من اتحاد الشكل والمفهوم [١٠٨] .

وهكذا نرى أن بحث (بارت) في سيمياء الدلالة قد ارتكز على جملة من الأمور توزعت في أربعة محاور ، جاءت في كتابه (مبادئ السيميولوجيا) والمترجم إلى العربية بـ (مبادئ علم الدلالة) ، وهي كما يأتي :

١. اللغة والكلام : يرتبط كل من اللغة والكلام بعلاقة مفهومية متبادلة ، إذ إنه من الصعب فصل أحدهما عن الآخر ، فلا لسان بدون كلام ، ولا يمكن للكلام أن يكون خارج اللغة ، وإذا حدث العكس فسوف تكون اللغة معوقة وغير مبنية . ويرى (بارت) إنه من الصعب أن يدخل شيء في اللغة دون أن يكون الكلام قد اختبره ، وعلى العكس لا يمكن للكلام أن يستجيب لوظيفته التواصلية ما لم يستمد من اللغة معناها [١٠٩] .
٢. الدال والمدلول : إن رؤية (سوسير) وبارت للعلامة باعتبارها وحدة ثنائية المبنى (دال ومدلول) جعل هناك علامتين ، أحدهما لسانية وأخرى سيميائية ، فالعلامة اللسانية توحد بين دالها ومدلولها بعكس العلاقة السيميائية فهي ذات وظيفة اجتماعية مرهونة بالاستعمال في وقت محدد ، كالمظلة التي تستخدم للوقاية من الخطر في الشتاء ، وإن ما يميز المدلول اللساني عن السيميائي ، هو أن الأول يمتاز بالمصداقية في علم الدلالة [١١٠] ، وهكذا نجد أنه من الصعب فصل تعريف الدال عن المدلول ، إذ أن الفرق بينهما هو أن ماهيّة الدال مادية دائماً ، فالأشياء والصور والحركات تحيل بقدر ما هي دالة ، إلى شيء لا يمكن قوله إلاّ من خلالها [١١١] .
٣. المركّب والنظام : إن العلاقات التي توجد في الألفاظ الألسنية من الممكن أن تنمو على صعيدين وذلك حسب رأي سوسير :

الصعيد الأول : (السلسلة الكلامية) ، وهنا تُكتسب قيمة أي لفظ من خلال تعارضها مع اللفظ السابق واللاحق لها ، إذ يُعد التقطيع النشاط التحليلي الذي ينطبق على هذا المركّب . **أما الصعيد الآخر :** فهو (تداعي الألفاظ) والعمل على تجميعها في نسق خارج الخطاب ، وتكون الألفاظ هنا مرتبطة في الذاكرة وذلك في حالة اشتراكها بأمر معين حتى تؤلف فئات ذات علاقات متنوعة ، إذ نجد هذا الصعيد قريباً من اللسان بوصفه نظاماً ، في الوقت الذي يكون فيه المركّب أقرب إلى الكلام [١١٢] .

٤. التقرير والإيحاء : إن لكل الأنظمة السيميائية مخططين ، الأول للتعبير والآخر للمضمون ، فضلاً عن وجود علاقة دلالية تُعد حلقة وصل في نظامٍ ثانٍ يُعد توسيعاً وامتداداً له ، ومن ثم يكوّنان نظامين يتداخلان مع بعضهما البعض ، ولكنهما منفصلان في الوقت ذاته ، ويتم ذلك بطريقتين : الأول (صعيد التقرير) ويكون النظام فيه دالاً تعبيراً للنظام الثاني . أما الثاني (صعيد الإيحاء) فيعمل على توسيع النظام الثاني دلالياً ، وفي هذا النظام (الموحي) تكون اللغة الملفوظة النظام الأول ، ويتضح ذلك في الأدب ، فالمعنى الإيحائي يتحقق عندما تصبح العلامة المتكونة من العلاقة بين الدال والمدلول السابقة ، دالاً لمدلول أبعد ، ويقول (بارت) " بهذا يكون النظام الأول مستوى المعنى الإشاري والنظام الثاني . . مستوى المعنى الإيحائي [١١٣] . وفيما يتعلق بالنظام الثاني ، فهو يُعد مخططاً مضمونياً أو مدلولاً للنظام الثاني وليس مخططاً تعبيراً .

---

[١٠٨] . الرويلي ، ميجان . د. سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص ١١٣ .
[١٠٩] . بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، تعريب : محمد البكري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٣٦ – ٥٦ .
[١١٠] . إبراهيم ، عبد الله وآخرون : معرفة الآخر ، المصدر السابق ، ص ١٠١ – ١٠٢ .
[١١١] . بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، المصدر السابق ، ص ٧٢ – ٧٣ .
[١١٢] . بارت ، رولان ، مبادئ في علم الدلالة ، المصدر السابق ، ص ٩١ – ٩٢ .
[١١٣] . هوكنز ، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، المصدر السابق ، ص ١٢٢ .

ثالثاً : سيمياء الثقافة

كان لمجموعة من العلماء السوفييت والمعروفين بجماعة (موسكو – تارتو) [*] ، الدور الفعّال والمهم في سيمياء الثقافة ، إذ يرى هؤلاء أن العلامات لا تكتسب دلالتها إلاّ في حالة وصفها في إطار الثقافة [١١٤] .

والعلامة عندهم تتكون من وحدة ثلاثية المبنى (الدال ، المدلول ، المرجع) ، وقد تبلور هذا الاتجاه بعمل منهجي في عام ١٩٦٢ ، إذ كان لأفكار (إيڤانوف) أثرها الواضح في هذا المجال ، ومن الممكن إيجاز أهمها في ما يأتي :

١. يرى (إيڤانوف) أن كل شيء قائم على الأرض هو خاضع للعلامات ، إلاّ أن هنالك ثمة اختلاف بين العلامات ، كالعلامة الإنسانية التي تمتاز بالغنى والتعقيد عن العلامات الأخرى [**] .
٢. يعتبر مفهوم النمذجة من الأسس التي يبني عليها (إيڤانوف) تصوره للسيميوطيقا [*] ، فهو يُعد من المفاهيم المحورية في جميع الدراسات السيميوطيقية السوفييتية ، والمقصود هنا أنها تُخضع عناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني هو نسق أو نموذج .
٣. اللغة عند (إيڤانوف) تمثل النظام الأول بالنسبة للأنظمة المشتقة منها ، كالأساطير والأديان والفنون ، التي تمثل أنظمة ثانوية منمذجة عند (إيڤانوف) ، إلاّ أن ذلك لا يعني أنهم يحصرون الثقافة داخل حدود اللغة ، فالنص الثقافي لديهم لا يكون فقط رسالة باللغة الطبيعية ، بل يجب أن يمثل رسالة تحمل معنى متكاملاً قد تكون رسماً أو عملاً خزفياً ، أي يجب أن يُستخدم (النص) بمعنى سيميوطيقي معيّن [١١٥] .

وهكذا فالمفهوم السيميوطيقي ينشأ عند رؤيته للثقافة باعتبارها مجموعة أنظمة من العلامات المتنوعة المتدرجة والمتداخلة ، وهنا نجد أن علماء السوفييت يتحدثون دائماً عن الأنظمة الدالة التي تمثل مجموعة من العلامات بعيداً عن العلامة المفردة ، فهم يؤكدون على اتحاد الأنظمة العلاماتية لا تشتتها .

ومن خلال ذلك فإن النظرية السيميولوجية ترى أن كل الأحداث والظواهر أو الأشياء ليس لها وظيفة ثقافية إلاّ بقدر ما لها من معنى ، والأشياء التي لها معنى إنما هي بطبيعتها اجتماعية ، وأفضل أسلوب لفهمها هو أسلوب البنى المشتركة التي عن طريقها يؤلف المعنى ذاته [١١٦] .

إذاً فالنص الثقافي عند (إيڤانوف) وأصحابه ، هو الوحدة الصغرى التي تتكون من مجموعها الثقافة نفسها كبُنية كبرى ، إذاً تتحقق الأنظمة السيميوطيقية في نصوص يولدها فعل الثقافة .

الاتجاه السيميائي الحديث لـ (جوليا كرستيڤا)

ومن الاتجاهات السيميائية الحديثة الأخرى (اتجاه جوليا كرستيڤا) والتي تُعرّف السيميائيات " بعلم الدلائل التي هي ليست إلاّ جزءاً من اللسانيات ، نظراً لأن كل شيء مهما كان (حركة ، صوتاً ، أو صورة) لا يُمكن أن يُفهم إلاّ بواسطة اللغة " ، فهي ترى السيميائيات علماً يعيد التفكير في ذاته ، فالسيميائيات تفكر في موضوعها وأداتها والعلاقة بينهما ، وهي بذلك تكون في كل لحظة إعادة تقييم لموضوعها / نماذجها ، ونقداً لنفسها باعتبارها نظاماً من الحقائق الثابتة " [١١٧] .

---

[*] . وهم (يوري لوتمان ، فياتسلاف ، ف . إيڤانوف ، بوريس أوسبنسكي ، فلاديمير توبورف) ، والإيطاليين (روسي ، لاندي) .
[١١٤] . قاسم ، سيزا : السيميوطيقا ، حول بعض المفاهيم والأبعاد ، المصدر السابق ، ص ٤٠ .
[**] . والسبب أن البشر يودعون في اللغة نظرتهم للعالم ، فاللغة الطبيعية تحمل في طياتها " نسقاً للعالم " .
[*] . لقد استخدم أصحاب هذا الاتجاه مصطلح (سيميوطيقا) البيرسي بدلاً من مصطلح (سيميولوجيا) السوسيري ، لأنه يلتقي مع تصور بيرس الثلاثي (المصورة ، المفسرة ، الموضوع) .
[١١٥] . قاسم ، سيزا : السيميوطيقا ، حول بعض المفاهيم والأبعاد ، المصدر السابق ، ص ٤٠ – ٤٢ .
[١١٦] . راي ، وليم : المعنى الأدبي (من الظاهراتية إلى التفكيكية) ، ت : د. يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٢٥ .
[١١٧] . المرتجي ، أنوار : سيمياء النص الأدبي ، الدار البيضاء (أفريقيا الشرق) ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٦٧ – ٦٨ .

إذاً فالسيمياء من خلال مفهوم (جوليا كرستيفا) تتجاوز نظرية التواصل لتسعى إلى البحث عن إنتاجية وتحويل المعنى السابق عن كل معنى ، وبذلك سيكون موضوع سيميائياتها هو العمل لا التبادل [١١٨] .

فضلاً عن ذلك ، نجد أن أفكار (جوليا كرستيفا) تقترب من أفكار أصحاب سيمياء الثقافة وذلك بقولها " إن الحركات والإشارات المرئية المؤلفة والرسم والصورة الفوتوغرافية والفن التشكيلي والسينما ، تعتبر لغات من حيث أنها تنقل رسالة من مُرسِل إلى مُتلقٍ باستعمال شفرات نوعية دون الخضوع لقواعد بناء اللغة الكلامية " [١١٩] .

إذاً ، يقوم الخطاب السيميائي لدى (كرستيفا) على أبعاد فكرية أو معرفية (ابسمولوجية) في دعم رؤيتها للعلامة بمرجعيات معرفية لتشمل انفتاحها على مُجمل منظومة العلوم والفلسفات والفنون ، لذا فإن تحليلها العلاماتي يتخطى مُجمل الاتجاهات السابقة لها ، وهو مفهوم يتسلل إلى بواطن المعارف مما يجعل أفكارها ذات أداء يقترب من أبعاد التأويل في جمعها ورصفها في خطابٍ واحد شاملٍ ومُتنوّع لتلك العلوم والفنون .

المبحث الثالث

العلامة في الفكر القديم

قبل الغور في التعرف على المرجعيات الفكرية والفنية للعلامة في فن وادي الرافدين ، لابد للباحثة من التعريج عن المرجعيات الأولى للعلامة عند الإنسان البدائي .

لقد لعبت العلامة دوراً هاماً في حياة الإنسان البدائي ، حتى أخذ يتناول كل مظاهرها من إنسان وحيوان ونبات بالتأمل ، معبّراً بذلك عن أفكاره وانطباعاته وانفعالاته بأشكال وخطوط علاماتية دالة ، تلك الأشكال التي تدفع بالمتلقي (المتأمل) إلى إدراك تفاصيلها بحريّة متخيلاً ومؤولاً دلالة تلك الأشكال باعتبارها علامات منبثقة من أفكار وهواجس ذلك الإنسان ، فسجل بذلك حضارة عريقة خالدة على جدران الكهوف ، إذ شملت تلك الحضارة كل شكل من أشكال الطبيعة بالتمثيل من خلال العلامات والرموز ، مجسداً ذلك بالرسوم التي كانت بمثابة علامات رمزية مختلفة باختلاف الدوافع الناتجة عنها ، فالإنسان البدائي طالما يرى في الطبيعة الغامضة والحيوانات تحديداً عناصر أقوى منه ، فكان نتيجة إحساسه بالخوف أو نتيجة إحساسه بالسيطرة عليها أو ربما رغبة في خوض تلك التجربة الفنية على الرغم من عدم إدراكه الحقيقي لتلك الرغبة ، ينشأ ذلك الفن الرفيع في قيمته .

إذ إن حياة الإنسان البدائي حياة تخيل ، أكثر منها حياة استرجاع حياة دقيق لما مر في حياته سابقاً ، فالإنسان البدائي ، عندما يكون مشغولاً بالكفاح في معركة المحافظة على البقاء (لصيانة حياة) ، يعيش في عالم من الذكريات وهو عالم موجبات ، وهكذا حتى يصبح الإنسان فناناً ينبغي له بالضرورة أن يتحكم بالتجربة ويحولها إلى ذكرى ويحول الذكرى إلى تعبير ويحول المادة إلى شكل [١٢٠] .

فالفن البدائي فنٌ ناتجٌ عن تصورات معينة لها دلالات خاصة كدلالة الخوف أو دلالة السحر التي كانت تسيطر عليه ، فكانت الأشكال الحيوانية من أهم المواضيع التي تناولها الفنان البدائي .

إذاً فإنسان الكهوف عبر عن هواجسه ومعتقداته ورغباته بممارسة الرسم على جدران هذه الكهوف ، ففي كهف (لاسكو) جنوب فرنسا وُجدت رسومات لثيران برية متوحشة يعود تاريخها إلى نحو (١٢.٠٠٠) سنة ق . م ، وفي الصورة علامات تشبه السهام عند خاصرة الحيوان (شكل ١) ، اعتُقد أن لها علاقة بنوع من السحر المتعلق بالصيد [١٢١] ، وأفضل لوحة وُجدت في نفس الكهف لوحة عرفت باسم (الأيائل السابحة) ، والتي تمثل خمس أيائل سابحة بعضها خلف بعض بخط أفقي تحاول عبور النهر ،

---

[١١٨] . المرتجي ، أنور : سيمياء النص الأدبي ، المصدر السابق ، ص ٦٩ .
[١١٩] . رشيد ، أمينة : السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر ، المصدر السابق ، ص ٥٦ .
[١٢٠] . سركيس ، إحسان ، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات (بابل ، مصر الفرعونية ، الإغريق) ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص١٤ .
[١٢١] . بقاعين ، حنا : كتابة الصورة ، مجلة المورد ، ع ١ ، م ٢٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص١٥ .

وقد أجاد الرسام في إخفاء أجساد بعضها وإظهار الرقاب والرؤوس بقرونها الطويلة بشكلٍ بديع جداً ، ولعل في ذلك شيئاً من العلامة والرمز بالجزء عن الكل حيث اكتفى بإظهار القرون دون الأجسام [١٢٢].

وهكذا فإنسان ما قبل التاريخ لم يكن مهتماً بأشكال الأشياء من حوله بقدر اهتمامه برسم هذه الأشياء بكل دقّة ، وما يهمنا هو أن رسومات هذه الحيوانات المتوحشة جاءت تعبيراً مُحاكياً لأشكالها في الطبيعة ، إلاّ أنها محاكاة للشكل ، والشكل هنا في حركة مثيرة للانتباه ، بمعنى أن العمل الفني هنا تحوّل إلى لغة رمزية تتخذ شكلاً مرئياً (منظوراً) ، فالسهام مثلاً باتجاه خاصرة الثور المتوحش هي تعبير رمزي (علاماتي) عن إرادة الإنسان في طعن الثور المتوحش والتغلب عليه [١٢٣] .

فضلاً عن ذلك ، هناك نقش وجد في كهف (إيبو) في فرنسا لماعز جبلي (شكل ٢) رُسم فيه القرنان بدون أيّة مراعاة للمنظور (ربما أعتبر الفنان القرنان مجرد علامتين رمزيتين دالتين على الماعز الجبلي من خلال إهماله المنظور) ، أما القوائم المتصالبة فهي ترمز إلى وضعية الحركة لديه . وهناك علامات رمزية أخرى متمثلة بنقش ثور يلاحق بقرة (شكل ٣) ، وُجد في كهف (تيجا) في فرنسا ، إذ إن هذا النقش يُعد (علامة رمزية) دالة على فكرة الجنس والتكاثر [١٢٤] .

من هنا نلاحظ أن رسوم الإنسان البدائي كانت عبارة عن علامات قائمة على شيء ومفهوم ما ، إذ يظهر الرمز جلياً في بعض الحالات المتفرقة ليس اختصاراً أو تبسيطاً للنموذج الأصلي الواقعي ولكن بشكل مستقل عن عالم الأشياء ، كرموز المفاهيم المجـــــــــردة مثلاً ، فهناك لوحة تمثل ثلاثة أجساد نسائية (شكل ٤) مرسومة بانعطاف لطيف إلى الأمام مع نهود متدلية إلى الأسفل وورك سمين ، يذكرنا هذا بذلك الطراز السحيق الذي كان سائداً في رسم الأجساد النسائية [١٢٥] ، إذ يُعد هذا الشكل المرسوم علامة ترمز بدلالتها على المرأة بحركات جسدها المختلفة ، فضلاً عن رمزية المرأة في الحضارات القديمة التي تمثل التكاثر والنماء والأنوثة والأمومة ، فالعالم بالنسبة للإنسان البدائي لا يعني جماداً أو فارغاً بل زاخراً بالحياة ، فهو ينظر إلى الوقائع كحوادث فردية ولن يدرك هذه الحـــــوادث أو يفســـــرّها إلاّ كحركة لها دلالاتها الرمزية العميقة .

إذ بدأ المفهوم التفسيري الخاص بالرسوم الكهفية البدائية يخضع لتأويلات متعددة تتلخص بأن الرسومات التي هي برمتها حيوانية تحتوي على مغزى سحري ، ويذهب الافتراض أن الرجل البدائي يؤمن بأنه في حالة تجسيده للحيوان إنّما يكسب قوة السيطرة عليها ، وهي وسيلة ناجحة لاصطياده لأجل الطعام ، لهذا فإن الفن البدائي كان فناً غرضياً ليس إلاّ [١٢٦] .

إذن فالفنان البدائي عمل على تمثيل الأشياء المحيطة به ، بعلامات ورموز ذات دلالات نفسية واجتماعية وروحية غيبية خاصة به نتيجة تأثره بالبيئة وتأثيره عليها .

المرجعيات الفكرية والفنية للعلامة في فن وادي الرافدين

تُعـــد حضـــارة وادي الرافـــدين حضـــارة عريقـــة وأصـــيلة بمرجعياتهـــا (الفكريـــة والفنيـــة والدينية) ، فقد نشأت على أرضها أطوار حضارية عديدة كان لها الدور الفعّال والمؤثر في تطوير تلك الحضارة الأم التي ترعرعت في كنف المعابد (دور العبادة) .

إذ كان للدين أثره وبصماته على تلك الحضارة بكافة مجالاتها وعناصرها ، فالمعتقدات الدينية ترسم الخطوط العريضة لأفكار وممارسات وسلوكية الإنسان ، قيمه ومزاجه ، عاداته وأعرافه ، تقاليده وقوانينه . فالإنسان في حضارة وادي الرافدين كان

---

[١٢٢] . عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم (أساليبه ودوافعه) ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٨٥ .

[١٢٣] . بقاعين ، حنا : كتابة الصورة ، المصدر السابق ، ص ١٥ .

[١٢٤] . إيلينيك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي ، ت : جمال الدين الخضور ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، سوريا ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٩ ــ ٤٧ .

[١٢٥] . إيلينيك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي ، المصدر السابق ، ص ٦١ .

[١٢٦] . ريـد ، هربـرت : الفـن والمجتمـع ، ت : فـارس متـراي ضـاهر ، دار القلـم ، لبنـان ، بيـروت ، د . ت ، ص ٢٢ .

يشعر دائماً بأنه يعتمد أولاً وأخيراً في استمراره بالوجود على إرادة الآلهة [١٢٧] ، حتى أصبحت تلك الإرادة الخلفية المؤثرة في حياته الاجتماعية والفنية ، وقلما نجد أي عمل قام به الإنسان القديم أو أي أثر تركه إلاّ وكان للدين فيه تأثير كبير [١٢٨] .

ومنذ القدم كان سكان بلاد وادي الرافدين من سومريين وأكديين وبابليين وآشوريين يتقاسمون حضارة زاهرة واحدة ، ويلعبون دوراً قيادياً في سياسة وفن وفلسفة ودين ، ومن ناحية العقيدة الدينية فقد سيطرت على حضارة وادي الرافدين ديانات أتاحت عبادة كثير من الآلهة التي جسدت بأعمال مالت إلى (العلامات الرمزية) في تشكيلها [١٢٩] .

وعلى حد قول (مورتكارت) : انه من يود الإلمام بجوهر الفن في بلاد وادي الرافدين ، وجب عليه محاولة استيعاب فكرة الإله التي كانت مقبولة آنذاك [١٣٠] ، فكان ارتباط الفن بالدين ارتباطاً وثيقاً وما كان بدونه ليحظى إلاّ بقليل من الأفكار الموحية [١٣١] .

فقد اتصفت العقيدة الدينية في بلاد وادي الرافدين بعدد من الصفات ، من أبرزها ما يعرف (بمبدأ الحيوية) أي الاعتقاد بوجود قوى أو أرواح كامنة (خفية) من المظاهر الطبيعية والكونية المختلفة كالسماء والقمر والكواكب والريح والأرض والمياه والنبات ، وتجسيدها على هيئة آلهة مثلث بشكل (علامات رمزية) دالة بمضامينها الروحية العالية وبالأخص تلك التي لها تأثير كبير على حياتهم ، أما الصفة الثانية فهي صفة التشبيه ، إذ شبه سكان وادي الرافدين آلهتهم بالبشر ، وطبقوا عليها جميع صفاته (نوازعه وأحاسيسه) ، والصفة الثالثة هي الشرك ، بمعنى أنها لم تصل في يوم من الأيام إلى مستوى التوحيد (لتعدد الآلهة لديهم) ، والصفة الأخيرة هي الاستمرارية عند الوجهة التاريخية ، أي إنها بقيت محتفظة بجوهرها العام خلال كل العصور التاريخية في أيام السومريين والبابليين والآشوريين سواء في أسماء الآلهة ووظائفها أم في المعتقدات الدينية والطقوس [١٣٢] .

هنا ظهر أثر حذر الإنسان من الطبيعة وخوفه من قسوتها على نفسيته ومعتقده الديني ، فصوّر تلك القوى الطبيعية وجسّدها بشكل علامات رامزاً بها إلى تلك الآلهة التي يجب عبادتها والتقرب منها لتجنب غضبها وابتغاء مرضاتها ، حتى أصبحت السماء إله ، والقمر إله ، والأرض إله ، والمياه إله ، وأصبح لكل شيء يؤثر على حياته إله خاص .

إن الفن في العراق القديم بتأكيده على التجريد مقابل انحسار الشكل الواقعي ، أدت إلى احتلال الرمز مكانة بارزة باعتبار أن العقائد الرافدينية كعلّة ميتافيزيقية خارج حدود الإدراك البصري ، آلت ذهنيته إلى تصوير الآلهة على ما يرمز لها ولأنه يمثل الوجه الآخر للفكر الإنساني ، فهو زاخر بالرموز التي تمثلت بتباينها في الشكل والمعنى بفرض اجتماعي ونفسي ووظيفي [١٣٣] .

وعليه فقد احتلت العلامة مكانة متميزة في الفن الرفديني ، فكل شكل جُسّد على آنية أو أي عمل فني رافديني ، هو بمثابة خطاب تشكيلي له دلالته الرمزية الخاصة به والخاضعة في الوقت نفسه للتأويل والتغيير ، فضلاً عن ذلك نجد أن بداية الفنون في العالم القديم ارتبطت بتحولات الشكل من الواقعي إلى الهندسي ، والتي بنيت على أساس الاختزال لذلك الشكل الذي لا يحقق غرضه النفعي أو الديني ، أو إنه يرمز إلى شكل ما بدلالته التعبيرية إلاّ بعد تحويله إلى علامات ورموز واسعة الدلالة .

فمنذ العصر (الباليوليتي) القديم ، شهد الإنسان استخدام الصور الإيمائية والشبه والرمز في مجال الفن ، ويرى (أرنولد هاوزر) أن التبسيط التدريجي للخطوط الخارجية يمثل أول انتقال حقيقي إلى النزعة الهندسية وذلك في العصر الحجري الوسيط (ميزوليتك) ، أي يمثل انتقاله من (التمثيل الطبيعي) إلى أسلوب التجريد من خلال الارتباط بالفكر الإنساني المتطور . أما في العصر (النيوليتي) الحجري الحديث ، فنرى أن الصورة المرتبطة بقوتها الإيحائية قد بدأت بصورة تدريجية تُختزل إلى علامة ،

---

[١٢٧] . رشيد ، عبد الوهاب حميد : حضارة وادي الرافدين ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ، ص ٨٥ – ٨٦ .
[١٢٨] . سليمان ، عامر : العراق في التأريخ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ٢٠٨ .
[١٢٩] . إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٤ ، ص ٤٨ .
[١٣٠] . بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص ١٥ .
[١٣١] . لويد ، سيتون : فن الشرق الأدنى القديم ، ت : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ١٨ .
[١٣٢] . عبد الواحد ، فاضل . عامر سليمان : عادات وتقاليد الشعوب القديمة ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٩ .
[١٣٣] . الدراجي ، أزهر داخل محسن : الموروث الحضاري وأثره في الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٢ ، ص ٥٠ .

فنشاهد على سبيل المثال الحيوان يُختصر في قضيب أفقي قائم على أرجل كالأعواد (شكل ٥) ، ولكنها تتزايد عدداً خلافاً لكل معقول مبالغة في إظهار قدرتها على الركض ، فنجد الصورة هنا أصبحت وسيلة للاتصال ونقل الإشارة ، وهكذا تطور الفن وأصبحت الأشكال تمثل علامات وصوراً ، ولكنها بقيت محتوية حضوراً غير منظور بالمعنى الرمزي الذي تحتويه [١٣٤] . وهنا نلاحظ أن كل شكل هندسي بحت هو في أساسه أيقونة تحولت بفعل العمل الفني وشروطه إلى رمز .

إذاً فالنتاجات الفنية في الفن الرافديني تمثل على الدوام شيئاً آخر غير مدلول الصورة المنظورة ، فهي عبارة عن تكثيف وتحويل وتأويل للمضامين التي تمثلها ، كونها تُشيّد الأشكال بتفعيل العلامات في أنساقها الشكلية ، وهذا ما نشهده في الفن السومري مثلاً : عندما لخص الفكر السومري فكرة الخصب في الطبيعة بشكل مثلث ، فالفن الرافديني يخبئ ويعلن في الوقت ذاته عن قيم فكرية ذات مدلولات مهمة في زمانها ومكانها ، فالأشكال هنا عبارة عن رؤى روحية (علاماتية) ورموز اعتقادية كانت محررة من وجودها المادي المنظور ، معبرّة عن قوى ضاغطة في حركة الفكر الإنساني [١٣٥] .

حيث إن الأشكال في العراق القديم محكومة بمحيط الفنان وبيئته ، ويتجلى ذلك بوضوح في الرسوم المُنفذة على الأعمال الفخارية في (حسونة وسامراء وحلف والعبيد) ، فقد عمد الفنان على تحويل الأشكال المرئية إلى علامات ورموز مجردة يرمز من خلالها إلى طقس ديني مثلاً ، حتى أصبحت تلك الأشكال بمرور الوقت تأخذ طابعاً جمالياً بالإضافة إلى طابعها الديني [١٣٦] .

وهكذا فإن فلسفة الحياة عند الفنان القديم أحاطت رموزه بمعانٍ ودلالات غنية بتعبيراتها من خلال الاهتمام بالشكل ، فغدت الأواني الفخارية غنية بالزخارف المتعددة ، فنجد التصاميم بهيئة علامات ذات بنائية هندسية كالمربعات والمستطيلات والمعينات والدوائر والنجوم (شكل ٦ أ ، ب) ، فضلاً عن ذلك تحولوا إلى ممالك الحيوانات والنباتات لغرض الإلهام ، فصورت الحيوانات بصفة خاصة بتمكين خلاّق وبكل بساطة بهدف التعبير عن الجوهريات ، أي (الحركة والحياة) ، وهنا أصبحت الأواني الفخارية مليئة (بالعلامات والرموز) ، غنية بالمعاني الروحية العميقة ، فالمعزات الدائرة ، والصليب السواستيكا الذي تؤلفه شعور النسوة الأربع (شكل ٧ أ ، ب) كلها علامات قصد بها الفنان جلاء الرمز إلى قوة الحياة الدائمة [١٣٧] .

إن تناول الصليب في الفكر القديم يُعد رمزاً يرتبط بالخلفية الذهنية لإنسان وادي الرافدين مع كل ما يتمتع به ذلك الإنسان من سطوة رمزية متميزة عبر الزمن وإلى الحد الذي تحدد فيه مفهومه على وفق تداول المعتقدات باعتبار الرمز كدالة ترتبط بالمرموز (المعتقد) إذ إن بنية الصليب كخلاصة لأفكار محددة ترتبط بالمفاهيم وكعلامة شكلية رياضية ترتبط بين الصليب المربع وبين المربع والدائرة ، وكلاهما يرتبطان معاً بنظام الكون ، فالصليب هنا له قيمة (أيديولوجية) [*] وطقسية كصورة مُدركة للكون [١٣٨] . ويختلف الصليب المعقوف في دلالته وتأويله عن صليب المسيح أو رمز السواستكا البوذي الهندوسي .

وهناك أيضاً إشارات للمثالية ، أي إضفاء الروحية على الواقع ، فقد سبق للدين أن صاغ بصفة فعّالة الشخصية البشرية التي يجسدها الفن في الدين ، الملهم الرئيس ، بل هو المصدر الوحيد لإلهامه . ومن الناحية التجريدية الخالصة نجد تصويراً علاماتية رمزياً يمثل خطاً من مخلوقات بشرية تتشابك أيديها في رقصة دينية تمثل طقساً دينياً غرضه استقصاء المطر [١٣٩] ، إذ تحولت الخطوط هنا إلى موضوعات تمثل أشكال آدمية وحيوانية ونباتية تمثل انتقاله من التجريد الهندسي إلى التشخيص ، لأن الفنان القديم توصّل إلى طريقة إبراز تلك الصور (الآدمية والحيوانية) من خلال تحديدها بخطوط بارزة وقد تضاءل التشخيص تدريجياً ، ويتجلى ذلك في رسم الظباء التي تربض على قوائمها الأربعة وتشنف آذانها ، والطيور الفزعة التي تُشاهد في اللحظة التي تتهيأ للتحليق ، والفأس ذي الرأسين ورأس ثور فيهما رمزان دينيان يرتبطان بالخصب والإنتاج (شكل ٨) ، والتي سُجلت بخطوط معبّرة وبمشاهد تصويرية مليئة بالحياة .

---

[١٣٤] . هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسيلة ، ج ٢ ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٧٧ .

[١٣٥] . صاحب ، زهير : الفنون السومرية ، إيكال للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٣٣ – ٢٣٩ .

[١٣٦] . الكناني ، محمد : التحوير والاختزال (المفهوم والمعنى في الفن التشكيلي) ، دار الجماهير للنشر والتوزيع ، ٢٠ تشرين الأول ، ٢٠٠٢ ، ص ٩ .

[١٣٧] . بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص ٩٢ .

[*] . أيديولوجية (نوع من البحث جاء به بعض المفكرين في القرن الثامن عشر في أوربا ، وهو يمثل كل النظم الفكرية التي تحدد وتُصنّف بالتنسيق والربط بين الأفكار والتصورات دون الواقع الحي) ، يُنظر : الصديق ، يوسف : المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، المصدر السابق ، ص ١١٦ .

[١٣٨] . محمد علي ، عبد الهادي : الخصائص الفنية للوحدات الزخرفية المرسومة على فخاريات حلف ، مجلة فنون البصرة ، ع ١ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، ص ٨٩ .

[١٣٩] . بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص ٩٢ .

من خلال ما تقدم ، نلاحظ أن الآنية الفخارية تتكون من دوال شكلية ومن مغزى دلالي كلي هو الفهم الروحي والاجتماعي لدورها في حركة المفاهيم الفكرية ، إذ تُعد المدلولات الرمزية الكامنة في الأعمال الفخارية ، بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل الذي يعتبر قوى مثقلة بمضامين عقلية كانت تؤدي فعلها (الميثولوجي) [**] بمثابة رؤى روحية ورموز ، فهي تعني أكثر من حجوم رُتبت بنظام معين ، فالآنية الفخارية في صميمها دلالة موضوعية تتحد بالسياق الذي ترد فيه [١٤٠] .

أن ما يظهر على السطوح الخارجية للآنية الفخارية من علامات ورموز في الفن الرافديني يعود إلى مفاهيم ومعتقدات الفنان الرافديني نفسه ، وقدرته العالية على جعل تلك العلامات رموزاً شكلية قابلة للتأويل ، حاملة مدلولات ومضامين تعمل كخطاب فكري روحي متداول بين الأفراد .

فالرمز يحاكي الفعل الغير مرئي المتمثل بالآلهة ، وإن ما صوّر منها في الفن العراقي القديم يُعد بمثابة (علامات رمزية) يُرمز من خلالها إلى مكامن الطاقة التعبيرية فيها والتي سُميّت بالآلهة الأم ، وما هي إلاّ بناءات شكلية مختزلة تُعد أقدم شاهداً للنحت عرفته البشرية ، والذي استمد إلهامه من فكر وعقيدة دينية ، فالمرأة في المنجز الرافديني يتراقى فيها الرمز ويُعلي منها كقيمة خصبية ، فهي صورة كرمز ديني يبنّه المُنجز لشكل امرأة عارية بدينة ، مع التأكيد على إبراز وتضخيم أعضائها الأنثوية . وهناك مجموعة من التماثيل للآلهة الأم التي مُثّلت بهيئة امرأة رشيقة القوام وذات رأس أفعى (شكل ٩ أ ، ب) ، إذ تُعد هذه التماثيل علامات غير واقعية ، إلاّ أن وجودها كان موحياً به حسب المعتقدات الدينية لذلك العصر[١٤١] .

ومنذ أن ظهرت الكتابة في الوركاء ، نجدها قد تطورت وتحولت في عصر (جمدة نصر) من طور الصور إلى رموز وعلامات ، وبعدها أصبحت مقاطع ذات منحى صوتي وإشاري على خطوط مسمارية [١٤٢] (شكل ١٠) ، فظهر الخط كإشارات ورموز لها دلالتها تشمل قيماً جمالية عديدة ، فالكتابة بدت صورية وسرعان ما أصبحت تمثل طابعاً رمزياً لأفكار تعبيرية معينة ، فالإنسان الرافديني استخدم الرمز كدلالة اجتماعية عقائدية أفرزته منجزات فنية تعبّر عن توجهات المجتمع الفكرية ونوازعه تلتقي عندها الطقوس العبادية والسحرية ليرتقي فيها المنجز بالمضمون على الشكل [١٤٣] .

وبناءً على ذلك تعددت آلهة السومريين بتأويلاتها الرمزية التي أثْرَت الفن بروحانية ممتلئة بالحياة ، فالفن الديني فن يشمل الدنيويات والمقدسات ، وإن المقدسات ذات الهيئة الحيوانية لها (دلالات رمزية) تقارب في تصويرها الطبيعة [١٤٤] ، كما توضح الرمز في المجسمات الحجرية في عصر الوركاء لينبثق كتعويذة في شكل دمية حجرية (شكل ١١) ، لها ثقبين دائريين تمثلان عينا الآلهة التي كانت تستخدم لأغراض روحية وطقوسية ، والتي تُعد علامة رمزية دالة للآلهة الطاردة للشر والسحر . (تلك الدمية تُعد تأويلاً للطبيعة التي جُردت من شكلها لدلالات خاصة روحية طقوسية) . ذلك أن بنائية الأشكال الفنية السومرية وأنظمتها لم تنفذ لتمثيل قوى مادية ، وإنما لتجسيد أفكار أفرغت منها حيوية عالية مما هو فكري محوّلة إيّاها إلى خطابٍ (علاماتي) رمزي ، وقد اتخذ صوراً عقلية روحية [١٤٥] ، وهنا استطاع الفنان السومري من تحرير أشكاله البشرية من محدوديتها ، وإحالتها إلى أشكال رمزية دلالية أساسها قوى روحية سامية ، ابتعد من خلالها عن الواقع المرئي (المادي) . فالفنان لا يرى الأشياء كما يراها غيره ، فهو يرى ما لا تراه العين في الواقع وإنما في عالم آخر ، عالم يسمو نحو المطلق ويهدف إلى الخلود والبقاء .

[**] . الميثولوجيا (الأسطورة) : هو علم يتضمن البحث في أساطير الأولين (كاليونان والرومان وغيرهم من الشعوب) ، فضلاً عن ذلك يُعد علم الميثولوجيا أنظمة من العلامات المجردة أو هي موضوعات للتأمل الجمالي يستشفها الإبداع الذهني للإنسان ، تتصل وما يكمن في العمل الفني . يُنظر : (كتاب : شتراوس ، كلود ليفي : مقالات في الأتاسة ، ت : حسن قبيسي ، سلسلة الفكر المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧) .

[١٤٠] . صاحب ، زهير : الفخاريات الرافدينية وحركة الفكر الاجتماعي ، صحيفة الجمهورية ، ٢٠ تشرين الأول ، دار الجماهير للصحافة ، ٢٠٠٢ ، ص ٩ .

[١٤١] . الدراجي ، أزهر داخل محسن : الموروث الحضاري وأثره في الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص ٥٠ .

[١٤٢] . سوسه ، أحمد : حضارة وادي الرافدين (بين الساميين والسومريين) ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ١١٤ .

[١٤٣] . البياتي ، زينب كاظم صالح : الموروث الفني التشكيلي وانعكاسه على الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ٣٠ .

[١٤٤] . د. عكاشة ، ثروت : الفن العراقي القديم (سومر وآشور وبابل) ، المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة ، مطبعة الكتاب ، بيروت ، د . ت ، ص ١٢٩ .

[١٤٥] . صاحب ، زهير : إشكالية الشكل في التماثيل السومرية ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ٤٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٣ ، ص ٥٢ .

فضلاً عن ذلك نجد العديد من الأواني الفخارية المزينة بزخارف هندسية وملونة بعدّة ألوان (شكل ١٢ أ ، ب) ، فاللون في الآنية الفخارية يتحول بذاته إلى ظواهر عقلية وإلى ابتكار علامي يعبّر عن ذهنية كاشفة (مؤولة) ، فالنتاجات الفخارية السومرية تعود إلى مرجعيات تمثلها علامات من خلال مفردات الطبيعة السومرية بما فيها من طيور مائية وأسماك وسنابل قمح وأشكال الثيران (شكل ١٣) ، كانت بمثابة شفرة يبثها خطاب الرسم ليعلن عن انتمائه للبيئة التي من خلالها يحقق أصالته وتفرده [١٤٦] .

ونشاهد في الإناء النذري (شكل ١٤) مجموعة من العلامات والرموز ، وقد تجلى الرمز الديني فيها بشكل واضح من خلال المشاهد الطقوسية التي تحويه ، فضلاً عن التماثيل السومرية التجريدية الرمزية ، كالثور المضطجع وحامل السلة ذات الشكل المُستدق في الأسفل ، غايتها جلب الخير والسرور إلى الأرض [١٤٧] . فالفنان السومري استعاض عن الشكل المادي هنا بصلة روحية (علاماتية) هي صلة الرمز .

فأعماله تمتاز بقصدية واعية مستندة إلى الخيال والإرادة والوجدان ، سعت إلى تحطيم المنظومة الأيقونية لنظام التماثيل الشكلي لغرض التغلغل بما هو انفعالي بغية كشف مشكلات الذات الإنسانية ، وهنا يمكن رصد نوع من النزعة العاطفية التي حلّت محل المذهب العقلاني تُرجّح خطاب الذات المنفعلة على حساب الواقع ، وفي ذلك نوع من الجدل الحسي أو الحدسي لتجاوز معايير الصورة المرئية [١٤٨] .

بعدها اتجه الفنان الأكدي نحو مفاهيم اعتمدت التطور الحياتي – الواقعي وذلك من خلال الابتعاد عن تصوير الآلهة التي تفرض أسلوباً في الاتجاه نحو الشكل المختزل برمزية يحتمها المعتقد الديني ، ليتخذ الفنان الأكدي من الواقعية خطاباً له نجده قد جسّدها في تماثيل الملوك ذات المنحى الدنيوي ، حتى أخذت المواضيع الدينية تنحسر تقريباً [١٤٩] ، وهذا يُعد دلالة لانعكاس الحالة السياسية السائدة في العصر الأكدي ، فالفنان القديم برع في تمثيل مُنجزه الفني بشكل واعي قاصداً تأسيس عالم آخر (غير مرئي) يعود لقيمه ومعتقداته الروحية ، فكان تمجيد الملوك والحكّام جلياً في نتاجاته ، وتمثال كوديا (شكل ١٥) صوّر وهو في وضعية الوقوف حاملاً بيده إناءاً تتدفق منه المياه المقدسة (رمز الآلهة أنكي) إله المياه العذبة وفيه الأسماك سابحة على الجانبين [١٥٠] ، وكأن عصر الازدهار قد أغنته الآلهة على يد كوديا ، فقد اعتُبر شكل الإناء شعاراً (علامة) دالّة على نهري دجلة والفرات [١٥١] .

أما فيما يتعلق بالأساطير السومرية الأكدية فإنها تدور حول الخلق وتنظيم الكون ومولد الآلهة ، وعن حبهم وحقدهم ومؤامراتهم وبركاتهم ، إذ تكشف تلك الأساطير عن تناول ناضج مفرط للآلهة وجهودهم الإلهية ، فمن ورائهم يمكن التعرّف على قدر من التأمل (اللاهوتي) [*] والكوني [١٥٢] .

فضلاً عن ذلك ، فقد قصد الفنان الرافديني الخروج من العالم الواقعي والولوج في عالم الخيال (اللامرئي) وفق نظام التحوير والاختزال ، من خلال مخلوقات مركبّة من أشكال بشرية وحيوانية لا مثيل لها في الطبيعة ، أشهرها الثيران المجنّحة (شكل ١٦) التي تمثل علامات رمزية تستخدم كتمائم تحرس أبواب المعابد والقصور لطرد الشر ، إذ كان هناك دور كبير يلعبه الخيال الأسطوري والدراما الدينية للفنان الرافديني القديم في إبداع تلك الأشكال [١٥٣] . ووفقاً للرؤية الفكرية والفنية ، تعتبر تلك

---

[١٤٦] . صاحب ، زهير : الفنون السومرية ، المصدر السابق ، ص ١٥٢ – ٢٣٥ .
[١٤٧] . بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .
[١٤٨] . صاحب ، زهير : إشكالية الشكل في التماثيل السومرية ، صحيفة الجمهورية ٢٢ كانون الأول ، دار الجماهير للصحافة ، ٢٠٠٢ ، ص ٨ .
[١٤٩] . علاّم ، نعمت إسماعيل : فنون الشرق الأوسط والعالم القديم ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٥ ، ص ١٢٩ .
[١٥٠] . يوستيف نيكولاس : حضارة العراق وآثاره (تاريخ مصوّر) ، ت : سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩١ ، ص ٤٤ .
[١٥١] . عكاشة ، ثروت : الفن العراقي القديم (سومر وآشور وبابل) ، المصدر السابق ، ص ٢٠٥ .
[*] . اللاهوتي (اللاهوت) : علم يبحث في وجود الله وذاته وصفاته ويقوم عند المسيحيين مقام علم الكلام عند المسلمين ، ويسمى أيضاً (علم الربوبية) . يُنظر كتاب : (مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي المصدر السابق ، ص ١٦٠) .
[١٥٢] . كريمر ، صمويل نوح : أساطير العالم القديم ، ت : أحمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٧٧ .
[١٥٣] . مورتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص ٣٧١ .

الأشكال نظاماً علاماتياً رمزياً مركبّاً يجمع بين الكائنات الحية وبين المعتقدات الدينية الروحية ، إذ تحمل تلك الأشكال مغزى دلالياً واسعاً ، منحت تفسيرات عقلية (تأويلية) لها علاقة بالعالم (الميتافيزيقي) [**] .

أما البناء المعماري للفن الرافديني ، فنجده قد اتخذ من المثالية مشروعاً له ، إذ تُعد (بوابة عشتار) (شكل ١٧) دالاً شكلياً له مدلولاته الروحية العميقة ، فهي كانت وما تزال تعبيراً علاماتياً رمزياً دالاً يمثل مدينة بابل ومستودعاً للرموز .

وخير ما يمثل ذلك الرسوم الجدارية المزججة التي زينت بها واجهات وسطوح الجدران المحيطة بشارع الموكب ، المتمثلة بالأُسود (شكل ١٨) (التي تُعد علامات ترمز بدلالتها للعالم السفلي) ، ورمز الآلهة عشتار ، أما على جدران بوابة عشتار ، فنلتقي بعلامتين رمزيتين للحياة والموت هما العجل الذي يرمز للإله (أدد) (شكل ١٩) ، والحيوان الخرافي (التنين والمشخوش) (شكل ٢٠) الذي له أصوله القديمة في التراث السومري والبابلي القديم [١٥٤] .

أما ظاهرة اللون في الفن الرافديني القديم ، فهي لا تقل أهمية عن الخطوط والأشكال فالألوان لها دلالات ورموز ، فهي لم تغب عن مشاهدات الإنسان القديم لاحتواء الطبيعة لها ، كما كان للألوان مفعولها المؤثر على حواس الإنسان وانفعالاته الذاتية [١٥٥] ، فكان استخدام الألوان في العراق القديم استخداماً إيحائياً ، فهو يقدم دلالاته الرمزية بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل ، ذلك أن ثنائية اللون – الأسود والأحمر – وثلاثيته مع الأبيض ، ربما يمثل خطاباً فكرياً تبثه الرسوم بالطريقة نفسها التي يُشير بها (الأزرق) نحو الشارة القدسية في الرسوم البابلية والآشورية [١٥٦] ، واللون الذهبي استخدمه السومريون للدلالة على إله الشمس ، إذ يعتبر اللون علامة لها دلالاتها الإيحائية في الفن الرافديني القديم تعكسه سيكولوجية الفنان ومرجعياته الفكرية والفنية العميقة .

وبناءً على ما تقدم ، نرى أن الفنان العراقي القديم كان له رافدان مهمان في منجزه الفني هما (الدين والبيئة) ، فالفنان عالج منتجاته الفنية بشكل يتناسب والمفهوم الذي كان سائداً في ذلك الوقت ، فمن خلال المحور البيئي نجده قد استقرأ العديد من المفردات التي ظلّت واضحة وعظيمة في منجزه الفني ، كتمثيل ظواهر الطبيعة برموز آلهة تشير إليها وتمثلها ، حتى يظهر هنا مدى إدراك الفنان العراقي القديم لمبدأي الاختزال والتحوير كعنصرين مهمين في الأدائية التكوينية لما هو مبني على رؤية عينية حقق من خلالها أعلى ما يمكن أن يصل به الرمز من لغة التعبير عن ما هو مغيّب . أما الجانب الآخر فيمثل المحور الديني والذي أثّر وبشكل كبير على النتاج الفني في العراق القديم ، ويؤكد ذلك قول أندريه بارو (إن كل الفن العراقي القديم ما هو إلاّ نتاج ديني) باعتبار أن الدين كفكر بُني على ما هو غائب عن الإدراك ، فإن ما يمثل كنتاج فني محكوم بالفكر الديني لابدّ أن يُبنى على أساس ما هو مُختزل أو محوّر عن الشكل المنظور ، وهذا ما يوضح الآلهة بأشكال مختلفة عمّا هو معروف ومُدرك [١٥٧] .

إذن فإن أغلب الأعمال الفنية (فخار ، نحت ، رسم) ، التي مثّلت من قبل الفنان في العراق القديم ، قد جاءت عن قصد ووعي منه ، مستنداً على تأملاته وما يخيل له مرتبطاً في الوقت نفسه بمعتقداته وقيمه وممارساته الدينية والطقوسية ، فضلاً عن تأثره بالطبيعة المحيطة به ، وكل تلك العوامل قد تحولت بدورها إلى أنساقٍ علاماتية رمزية وصور لها دلالتها في الواقع وفي فكر ذلك الإنسان ، فتلك العلامات والرموز ناتجة عن ما هو روحي وذاتي من جهة ، وموضوعي من خلال ظروفه من جهة أخرى ، فكل عمل فني يُعد بمثابة شفرة يرسلها الفنان من خلال أعماله المثقلة بالمضامين الفكرية إلى المتلقي ، إذ كان لهذه الأعمال ثقلها في الفكر القديم والحديث ، يحملها الفنان مضامين فكرية جديدة ربما أضافها الفنان المعاصر لتعدد الدلالات الرمزية ، ولكن تبقى في الوقت نفسه (أصيلة وذات جذور عميقة) .

المرجعيات الفكرية والفنية للعلامة في الفن الإسلامي

[**] . الميتافيزيقيا : هو علم يبحث عن المطلق عن هذه العلّة ، والذي تحصل عليه بالحدس المباشر لا بالاستدلال والنظر العقلي . يُنظر كتاب : (صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج ٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٢ – ٣) .

[١٥٤] . أوتس ، جون : بابل (تاريخ مصوّر) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٢٣٣ – ٢٣٤ .

[١٥٥] . رشيد ، فوزي : دلالة الألوان ، مجلة آفاق عربية ، ع ١١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١ ، ص ١٥٠ – ١٥١ .

[١٥٦] . صاحب ، زهير : الفنون السومرية ، المصدر السابق ، ص ٢٣٧ .

[١٥٧] . الكناني ، محمد : التحوير والاختزال والمفهوم والمعنى في الفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص ٩ .

إن الديانة الإسلامية أثّرت في حضارة العرب مثلما أثّرت في غيرها من حضارات الشعوب الأخرى التي انضوت تحت راية الإسلام واعتنقته ديناً جديداً لها ، فأخذ هذا التأثير يشمل النظريات الجمالية والفنية لتلك الشعوب ، وكانت نتيجته أن دفع الفنون العربية على وجه التحديد نحو الرمز والتجريد [١٥٨] . وهنا ابتعدت الفنون الإسلامية عن محاكاة الواقع والنظر إلى الأشياء نظرة مثالية مطلقة ، نظرة حدسية تتجاوز المرئي إلى حيث الباطن (الجوهر) ، فأصبحت لغته الظاهرية (المرئية) تمثل أشكالاً تجريدية أو (علامات) أو رموزاً (غير تشبيهية) [*] . ، فالتجريد إذاً كان الطابع المميز للفن الإسلامي قبل الإسلام ، وفن بعد الإسلام وقد تقف وراء ذلك دوافع دينية أو رمزية أو عقلية لاشعورية [١٥٩] .

فالمفاهيم الجمالية للفن الإسلامي لم يكن همها تمثيل العالم المرئي أو محاكاته بل تغيير ذلك العالم والتعبير عنه بأشكال مجردة ، مما دفع الفنان المسلم للابتكار في عالم الفن المجرد حتى شهدت الأشكال الهندسية والأشكال المجردة ذات الأصول النباتية متغيرات جذرية أبعدتها عن أصولها لتنتهي إلى نمط جديد من الفن المجرد أُطلق عليه فن (الأرابيسك) (شكل ٢١ أ ، ب) ، كما أدخل الخط العربي وفي مقدمته الخط الكوفي ليُشكّل ركناً أساسياً من فن التصوير الإسلامي المجرد [١٦٠] الذي سنتحدث عنه لاحقاً .

فالتجريد لا يتخذ من الطبيعة أيقوناتها مباشرة ، بل يتجه نحو تحريفها لمصلحة واقع خفي قد يكون واقعاً دينياً أو رمزياً أو فكرياً ، وبهذا فهو يقترب (التجريد) من جوهر الفن الزخرفي الذي يمتلك فتنة شبيهة بأي تركيب تجريدي ، فالزخرفة هي قانون بناء تجريدي للشكل . . تتحول منها حتى الأشكال العضوية إلى (علامات) هندسية أو خاضعة لإيقاع هندسية مُنظّم [١٦١] .

وهكذا ونتيجةً لتحذيرات المصادر الدينية من مضاهاة خلق (الله) ، إذ لم يكن الفنان يملك الحرية المطلقة للتعبير الصريح ، فتحاشاه بذلك إلى التعبير العلاماتي الرمزي عن القيم الدينية بأشكال تزيينية هندسية نُفذت بإبداع تلقائي ، بعيد عن المحاكاة عن طريق فن الزخرفة (الأرابيسك) ، فهي في تكرارها وتوازنها وتقابلها وتناسبها ، تناظر الأجرام السماوية ، وتصارع المخلوقات الأرضية وتشابه الكائنات الطبيعية ، فالفنان المسلم شكّلها بمعادلات رياضية وعلاقات روحية بمثابة (علامة) يرمز لها بالديمومة والخلود ، فالأرابيسك فن صوفي وروحي يبحث في عمق الأشياء ، رافضاً المرئيات لاعتبارها زائلة وفانية ، فعناصرها تتداخل بدايتها بنهايتها كأنها أزلية دائمة الوجود [١٦٢] .

إذن فإن دخول العنصر النباتي في تركيب فن الرقش (الأرابيسك) يشير إلى الاستدلال على فكرة المطلق بدلالة معينة يرمي إليها الفنان من فكرة عن النماء ، كذلك فإن استخدامه للنبات يدل على قدرة الخالق على خلقه لهذه الأشكال ، أما رمزية هذا النوع من الزخارف فهو يختلف عن طابع الرمز في الديانة الوثنية مثلاً ، ففيها يكون الرمز دالاً على نفسه ، بينما الرمز للرقش (الأرابيسك) الإسلامي فيتجاوز على الرمز بالذات ويتجه نحو المطلق .

أما الدائرة والمربع فيمثل كل منهما الوحدة الأساسية في الزخرفة الهندسية ، فالعلامة بينهما تأخذ طابعاً فنياً آخر ، إذ يمكن اشتقاق أشكال كثيرة من هذه العلاقة ، فضلاً عن التناظر والتماثل والتكرار والإيقاع ، التي تمثل المرتكزات الأساسية لهذا الفن ، فالزخارف الهندسية تبدأ بأبسط الوحدات أي النقطة ، ثم تأخذ بالتشكل مكونة علاقات ترابطية بين الخطوط [١٦٣] التي تُشكّل كل منها دلالة رمزية إيقاعية عميقة ، فهي تولد لدى المتلقي (المشاهد) إحساساً بأن تلك الدوائر والمضلعات المتداخلة أو المتراكمة تدور وتتحرك كتخيلات ضبابية ، وقد يضاعف من قوة هذه الإيهامات البصرية أثر النور والظل الذي يكسب المساحة المزخرفة قيماً تشكيلية جديدة ويحولها إلى صفة متحركة [١٦٤] .

---

[١٥٨] . الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩ ، ص ٩ .

[*] . إن تحريم التصوير التشبيهي في الإسلام لم يكن سبباً وراء توجيه الفن نحو التجريد ، بل كان القصد منه إبعاد المسلمين من العودة إلى الشرك ، كما كان يحدث في الطقوس الوثنية في فترة العصر الجاهلي ، فضلاً عن عدم مجاراة المسيحيين في تقديس الأيقونات باعتبار أن (الله) في الإسلام مجرد ومطلق ، وإنه وحده القادر على الخلق .

[١٥٩] . الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩ ، ص ٧٩ .

[١٦٠] . الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ٢٩ .

[١٦١] . العلوي ، لؤي سليم محمد : الزخرفة بين الشكل والمعنى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ٣١ .

[١٦٢] . الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص ٢٣٧ .

[١٦٣] . العلوي ، لؤي سليم محمد : الزخرفة بين الشكل والمعنى ، المصدر السابق ، ص ١٢٧ .

[١٦٤] . فارس ، بشر : سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، باريس ، ١٩٥٢ ، ص ٨٢ .

بناءً على ذلك ، تُعد الطبيعة هي المجرد الأول لهذه العلامات (الأشكال) ، فالفنان المسلم عمل على تحويل تلك الأشكال من أيقونتها إلى بنية هندسية تجريدية موحية ، تلك العلامات الزخرفية التي لعب من خلالها الفنان بالخط واللون والكتلة سواء أكانت الهندسية منها أم النباتية ، إذ نجد تناسباً وثيقاً بين هذه التجريدات وبين المفاهيم الجمالية والفكرية والروحية لشخصية الفنان المسلم ، فالأرابيسك كفن زخرفي يُعد ذا بناء علامي تركيبي متداخل له عمقه الدلالي الواسع .

فضلاً عن ذلك يُعد الأرابيسك منظومة زخرفية متعددة المعاني والدلالات ، مرتبطة بعلاقة وثيقة مع (المتلقين) في العالم الخارجي ، فبعضهم يرون أنها تحمل دلالة معينة مثلاً والبعض الآخر يرى أنها تحمل دلالة بوصف آخر ، وهذه المسألة بحد ذاتها تُعد تأويلاً حيث نقف هنا إزاء تأويل ونسق من الإشارات الضمنية والمحتملة أيضاً [١٦٥] . فالفن عند الكثيرين يعتبر اللغة التي كشفت بها النفس البشرية معاني عالمها [١٦٦] .

ويشترك الخط العربي بشكل عام والخط الكوفي بشكل خاص في تلك المنظومة الزخرفية الإسلامية ، إذ تعتبر الزخارف الكتابية من المميزات الأساسية للزخرفة الإسلامية ، لعلاقتها الوثيقة بالدين الإسلامي (فالخط العربي هو الوسيلة الوحيدة التي كُتب بها كلام (الله) عزّ وجل) بصفته القدسية المنطلقة نحو الكمال والإتقان .

ولقد أخذ الفنان المسلم يدرك ما في هذه الحروف من صفات وخصائص تجعل منها علامة زخرفية صالحة لأن تكون أساساً لزخارف جميلة ، فرؤوس الحروف وسيقانها وأقواسها ومدّاتها وخطوطها الرأسية والأفقية ، أوحت له بعناصر زخرفية لها دلالاتها (شكل ٢٢ أ ، ب) ، فاندفع نحو هذا التيار يبتكر الزخارف الخطية غير عابئ بما تفرضه عليه أصول الخط من مستلزمات ، فتارة نجد الحروف مجتمعة ومتكاتفة مع العناصر الأخرى (النباتية والهندسية) ، وتارةً أخرى متباعدة متناسقة ، وطوراً آخر يمثل الحروف القائمة والحروف المستديرة [١٦٧] ، مانحاً إيّاه قيمة جمالية وروحية عالية ، إذ إن التوزيع الذي يقوم به للعلامات الخطية يدخل المتلقي في فضاء شعري دلالي جميل .

فالحرف العربي لا شك له القدرة على خلق جو يمثل الفن الإسلامي في ذاته [١٦٨] ، وهو (الحرف العربي) من خلال تجريده لم يعد كما هو ، بل أصبح فعلاً سيميائياً تحول فيه ذلك الحرف من أيقونة حروف وفق أيقونة خط تقليدي إلى عنصر تشكيلي جمالي إيقاعي ولوني وخطاب إبلاغي ، وذلك بترحيله من أيقونة إلى علامة رمزية عبر ائتلافه مع بقية الحروف الأخرى أو العناصر الطبيعية المترابطة معه ، مما شكّل منظومة رمزية دلالية مُحدثة خارج نطاق النسق اللفظي ، تحوّل إلى لغة تمثلها علامات رمزية ذات مضامين عالية ، ومن هنا يزداد إيماننا بدور العلامة والرموز في التعبير عن هذه الكلمات بطابعها الروحي المقدس ، التي جسّدها ذلك الخط من خلال تلك اللمسة الجمالية التي يحويها .

وبناءً على ذلك فالأرابيسك منظومة علاماتية تتشكل من عناصر هندسية ونباتية وخطوط يمثل كل منها دلالة رمزية خاصة أساسها أيقوني مأخوذ من الواقع (الطبيعة) ، تعتمد على التجريد من خلال ابتعادها عن المحاكاة ، فضلاً عن ذلك فهي تفتح النص على دلالات غير محدودة (تأويلية) وذلك لطبيعة محمولاتها (معانيها) الدلالية ، فضلاً عن مرجعياتها الفكرية والفنية باعتبارها أنساقاً علاماتية لها دلالتها الرمزية على الحياة والحركة والاستمرار .

ويلاحظ أن هذه العلامات التجريدية البنائية والكتابية قد تجلّت وبشكل واضح وملموس في العمائر والتحف وسائر الآثار الفنية (كالخزف) مثلاً [١٦٩] ، فقد كان للفتح العربي لبلاد الشرق الأدنى بداية عهد جديد في تاريخ فنون الخزف ، إذ اتبع الخزّافون

---

[١٦٥] . العلوي ، لؤي سليم محمد : الزخرفة بين الشكل والمعنى ، المصدر السابق ، ص ٨٤ .
[١٦٦] . أدين ، أوران : الفنون والإنسان : ت : حمزة محمد شيخ ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٥ ، ص ٦٩ .
[١٦٧] . مرزوق ، محمد عبد العزيز : الفن الإسلامي (تاريخه وخصائصه) ، مطبعة أسعد ، بغداد ، ١٩٦٥ ، ص ١٧٢ .
[١٦٨] . بوزورت ، شاخت : تراث الإسلام ، ت : محمد زهير السمهوري وآخرون ، ج ١ ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ط ٢ ، ١٩٨٨ ، ص ٤٢١ .
[١٦٩] . حميد ، عبد العزيز ، صلاح حسين العبيدي : الفنون العربية الإسلامية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ص ١٥٩ – ١٦٠ .

المسلمون في أول الأمر الأساليب التقليدية التي سادت مصر والشام والعراق وإيران ، غير أن الفنانين (الخزّافين) أخذوا يبتكرون أساليب جديدة في زخرفة التحف وكانت لهم خلال القرن التاسع الميلادي ابتكارات من مميزات الخزف في العالم الإسلامي [١٧٠] .

بمعنى أن الثورة في صناعة الخزف لم تبدأ في الواقع إلاّ قبيل تشييد مدينة سامراء في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ، فقد أظهرت الحفائر الكبيرة في خرائب مدينة سامراء ضروب مختلفة من الخزف الجميل التي لم يعرفها العالم من قبل [١٧١] ، إذ يمتاز الخزف الإسلامي بشكل عام بإبداع الزخارف وتنوعها ومناسبة تلك الزخارف لشكل التحفة . ومن الموضوعات الزخرفية التي استخدمها الخزّافون الرسوم الهندسية ، كالدوائر والعقود المتشابكة والطيور المتقابلة والحيوانات التي تحيط بها الفروع النباتية ، فضلاً عن الرسوم الآدمية [١٧٢] ، وبعض مناظر الحياة الاجتماعية [١٧٣] . إذ تُعد جميع تلك العناصر والأشكال علامات رمزية ذات مضامين نابعة بدلالتها من روحية الفنان المسلم ، إذ إمتاح تلك الأيقونات من الواقع المحيط به ومثّلها بهيئة علامات واسعة المعاني رامزاً من خلالها إلى الفن الإسلامي العريق .

لقد قلّد الفخّار المسلم في العراق بعض أنواع الفخار السابقة في وجودها على الإسلام ، ففي القصر العباسي توجد أمثلة عديدة ، وأجمل هذه التحف تلك الجرة الكبيرة (شكل ٢٣) التي ازدانت بزخارف نباتية وحيوانية صُنعت بطريقة (الباربوتين) ، إذ تجلّى في رسمها الدقة والحركة [١٧٤] ، فهي بحد ذاتها تُعد علامة دالة ترمز من خلالها إلى ذلك الفن .

وهكذا ورث العرب عن الأمم السابقة لهم صناعة الفخار والخزف ، ولكنهم لم يقفوا عند حد ما ورثوه بل عملوا على تطوير هذا الميراث ، وارتقوا به إلى أقصى ما وسعهم من جهد ، وبفضل هذا الجهد استطاع الفنانون أن يقدموا للإنسانية أنواعاً جديدة من الخزف ، فكان الخزف (ذو البريق المعدني) [*] أجمل ما وصلنا من هذا النوع ، هو ما عُثر عليه في حفريات سامراء ، فأشكالها ذات بريق أشبه ببريق المعادن [١٧٥] ، تمتاز بجمال أشكالها وألوانها ، ذات اللون الواحد أو المتعددة الألوان ، كاللون الذهبي المخضر والأخضر الزيتوني أو البني فوق طبقة الميناقصديرية [١٧٦] (شكل ٢٤ أ – ب) .

أما زخارفه العباسية الأسلوب ، فتتكون من زخارف نباتية تمثل كل منها تعبيرات (علاماتية ودلالية رمزية) زخرفية ، إذ يُعد الخزف ذا البريق المعدن إنجازاً علاماتياً إسلامياً بحت ، يحمل طابع الفن الإسلامي من خلال زخارفه وألوانه المتعددة ، فضلاً عن مرجعيات ذلك الفن الفكرية والفنية العميقة الدلالة .

أما في مجال التزيين ، فقد استعمل الفنان المسلم (الفسيفساء) [*] لكي يحاكي التزيين الزجاجي ، ولكن الفسيفساء لم يكن يسمح بالإطلال نحو العالم الخارجي [١٧٧] ، إذ نجد في بعض رسومها نجوماً واهلة ، والهلال الذي كان يُستخدم في إيران في بعض

---

[١٧٠] . كحّالة ، عمر رضا : الفنون الجميلة في العصور الإسلامية ، المطبعة التعاونية بدمشق ، ١٩٧٢ ، ص ٢١٤ .

[١٧١] . حميد ، عبد العزيز : صلاح حسين العبيدي : الفنون العربية الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ١٦٠ .

[١٧٢] . حسن ، زكي محمد : فنون الإسلام ، دار الفكر العربي ، د . ت ، ص ٢٦١ .

[١٧٣] . سمث ، ألن كريكر : الفخار اللماع ، مجلة فنون عربية ، ع ١ ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، ١٩٨٢ ، ص ٧٥ .

[١٧٤] . مرزوق ، محمد عبد العزيز : فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي ، مجلة سومر ، ع ١ – ٢ ، ١٩٦٤ ، ص ١٠٢ .

[*] . الخزف ذو البريق المعدني (الغضار) : وهو من أهم الاكتشافات الخزفية الفنية التي ترجع إلى عصر سامراء ، وهو خزف لمّاع يمتاز ببريق معدني ، اتخذه الأغنياء عوضاً عن أواني الذهب والفضة التي كان استعمالها مكروه في الإسلام لما تدل عليه من البذخ والترف .

[١٧٥] . مرزوق ، محمد عبد العزيز : فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي ، المصدر السابق ، ص ١٠٤ – ١٠٥ .

[١٧٦] . ديماند ، م . س : الفنون الإسلامية ، ت : عيسى سلمان وأحمد محمد عيسى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٧ .

[*] . الفسيفساء : فن زخرفي يتمثل في قطع صغيرة الحجم تُصاغ ضمن قوالب معينة قد تكون من الزجاج الملون ومن الصدف أو من الآجر أو البلور الملون وتلصق على الجدار . أنظر : (حميد ، عبد العزيز : الفنون العربية الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ١٠٣) .

[١٧٧] . بهنسي ، عفيف : علم الجمال عند أبي حيّان التوحيدي ومسائل في الفن ، السلسلة الفنية – ١٨ ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٨٢ .

الرسوم اتخذته بيزنطة واستعملته في زخرفة بعض مبانيها ، وبعد ذلك اتخذه المسلمون شارة دينية كما في تركيا ومصر والعراق [١٧٨] .

إذاً الألوان كانت لها دلالتها في الفن الإسلامي ، فاللون من العناصر المهمة في الفنون التشكيلية لبناء الشكل وتكوينه ولكل العناصر الداخلة في التكوين التشكيلي لها لونها الخاص سواء أكانت نقطةً أم خطاً [١٧٩] .

وغالباً لم تستخدم الألوان استخداماً طبيعياً بقدر استخدامها رموزاً ، ويظهر ذلك في جميع مراحل التصوير منذ ألوان كهوف (التاميرا) ، وحتى آخر لوحات هذا العصر . من هنا نجد أن للألوان استخدامات رمزية وانفعالية ، بمعنى أن للون وظيفة انفعالية إلى جانب وظائفها الرمزية الجمالية .

وهنا نجد أن اللون يزيد من فعل التنميق ، فقد استعمله الفنان المسلم لذاته ، ودليل ذلك أنه يعزل إضافة بعضها عن بعض ، وكذلك ينزله منزلة الغاية بأن يقيمه مقام الضوء ، وهكذا يجيء اللون موفور الإشباع ، فضلاً عن ذلك فاللون يجري مجرى أداة التأويل (لدلالته الرمزية المتعددة) ، فهو ينقل من خلال ذلك (اللون) جوهر الأشياء (الأعمال الفنية بدلالتها الجمالية) إلى الرائي عن طريق الإحساس الصرف [١٨٠] .

وكذلك ظهر من خلال دراسة اللون ، الجمالية والفلسفية النابعة في الفكر الإسلامي . إن الاستخدام اللوني في عناصر الزخرفة المتعددة في أغلب الأشكال ، يعتمد على مبدأ التناظر والتراكب والتراصف والتكرار فأكسبته تلك المبادئ معنى من خلال توزيعاته وتركيزه وتضاده ومركز سيادته إلى جانب قيمته الجمالية التعبيرية ، ولهذا جسّد الفنان المسلم مفهوم اللون ودلالته داخل أعماله الفنية من خلال القدرة الإيحائية والرمزية لخلق صورة تشكيلية نجسّد المفاهيم الروحية والدينية والوظيفية تجسيداً صورياً (علاماتياً) ، فكان اللون وسيلة من وسائل التعبير عن قيمة أو ظاهرة أو مدلولٍ ما [١٨١] .

إذاً فاللون برغم طبيعته الفيزياوية ، إلاّ أن له دلالته الإيحائية الرمزية في الفن بصورة عامة والخزف بشكل خاص ، فقد استخدم الفنان المسلم الألوان (الأزرق والأخضر والذهبي) بشكل واسع مع محدودية الألوان الأخرى ، إذ تُعد تلك الألوان علامات رمزية لها مرجعياتها الفكرية والفنية ، فعبّرت في الوقت ذاته عن مفاهيم معتمدة على رؤية بصرية تأملية للواقع ، عبّر من خلاله الفنان عن مشاعره وأحاسيسه وعقيدته ودوافعه .

وقد تجلّت تلك العلامات (النباتية الهندسية والكتابية) في العمائر الإسلامية ، فقد استعملت الزخرفة في العمارة الإسلامية بكثرة وكان حضور الزخرفة فيها مؤثراً ومتميزاً ، له مقاصد وغايات (دلالات) في مجالات استخداماتها المختلفة ، إذ تميزت المعالجة الزخرفية في العمارة الإسلامية بنزعة ملء الفراغ ، وهذا ما يسمى بـ (كره الفراغ) ، ويقول (زكي محمد حسن) بخصوص ذلك : لقد أسرف الفنانون المسلمون في استعمال الزخارف حتى أكسبوا منتجاتهم الفنية صفة ظاهرة هي كراهية الفراغ أو الفزع من الفراغ (Horror Vacuity) ، وبناءً على ذلك عمل الفنان على تغطية المساحات والسطوح ، وكره الفراغ دفعهم أيضاً إلى الإقبال على تكرار الزخارف تكراراً لانهائياً [١٨٢] (شكل ٢٥ أ ، ب) من خلال استخدامهم زخارف الأرابيسك ، فضلاً عن استخدام الخزف ذي البريق المعدني في إكساء جدران المحاريب والقباب والعقود بالألواح الفخارية المزججة ذات الألوان الفيروزية ، وكذلك استخدموا الفسيفساء في إكساء القباب .

وبوسعنا أن نذكر ما وصل إلينا من الخزف المعماري من أمثلة رائعة كشفت عنها الحفائر في مدينة سامراء ، تمثل ثلاثة أجزاء من بلاطات غير كاملة تزدان بزخارف نباتية وأكبرها حجماً يتوسطها رسم طائر وسط إكليل من الأوراق النباتية [١٨٣] (شكل ٢٦) .

---

[١٧٨] . سامح ، كمال الدين : العمارة في صدر الإسلام ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، د . ت ، ص ٢٠ .

[١٧٩] . رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ج ١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٢٤٢ .

[١٨٠] . فارس ، بشر : سر الزخرفة الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ٢٤ – ٢٥ .

[١٨١] . العزاوي ، نبيل عبد المجيد طه : الصورة البصرية في الفن الإسلامي وانعكاساتها على الشكل المعماري العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ١٧٥ .

[١٨٢] . العلوي ، لؤي سليم محمد : الزخرفة بين الشكل والمعنى ، المصدر السابق ، ص ١٣١ .

[١٨٣] . مرزوق ، محمد عبد العزيز : فخار العراق وخزفه ، المصدر السابق ، ص ١١٣ .

إذاً إلى جانب التجريدية تقع الرمزية ، ففن العمارة الإسلامية لا يعتمد على فكرة التجسيد في أشكاله ، أي إن الأشياء ليست خافية غير ظاهرة ، إنها موجودة ولكنها متميزة عن كونها وجوداً مادياً يمتلك بُعداً رمزياً ، فأغلب العناصر المعمارية الشكلية (الأقواس وحتى القباب) موجودة في فن العمارة الأوربية ، لكنها تؤول بشكل مختلف ، وهناك من يبالغ في الجانب الرمزي هذا إلى الحد الذي يحوّل فيه العناصر المعمارية إلى أشكال هندسية متراكبة رابطاً إيّاها بعناصر الكون ، فالأرض مثلاً تقابل المكعب ، والماء يقابل الكرة ، والنار تقابل المخروط ، كما يُعد تحوّل شكل المنارة من مربع إلى دائرة رمزاً للتحول من الحالة الأرضية إلى الحالة السماوية [١٨٤] .

وهكذا من الممكن أن نعد العمارة نظام علامات ، شأنه في ذلك شأن اللغة ، فالعلامة في العمارة ذات كينونة معبرة عن الشكل أو الفضاء أو الحجم أو السطوح ، والمدلول المعماري عبارة عن فكرة أو مجموعة أفكار تضم معايير الفضاء أو الأفكار والمدلولات اللاواعية [١٨٥] ، إلاّ أن العلامات الشكلية المعمارية ذات دلالات أوسع بمضامينها التصويرية الرمزية من العلامات اللغوية .

إذاً فمن الممكن عد العمارة في ضوء التصور الإسلامي نظاماً علاماتياً اتصالياً ، إذ تُستعمل العلامات من قبل باعث لها عبر شفرات معمارية تمر منها الرسالة من الباعث إلى المستقبل ، فهي تُعد نظاماً للاتصالات منذ بداية عمارة الكهوف ، إذ أصبح الكهف رمزاً للسكن والأمن والحياة الاجتماعية ، وحسب قول رولان بارت : حالما يكون هناك مجتمعاً ، فكل استعمال سيحول إلى إشارة لها " [١٨٦] .

فالعمارة وعناصرها الشكلية المكونة (كالقباب والمآذن والمحراب والعقود) ترمز إلى وظيفتها الأساسية في الحياة المعاشية ، ويكون ذلك باستخدام شفرات (Codes) معروفة لدى المستخدم في الشكل المعماري ، ليغني عن استخدام التعليمات والإرشادات وذلك من خلال نظام علاماتي يستثمر علاقة الأشكال الجديدة بأشكال قديمة مستخدمة سابقاً ، ليتيسر فهم الأشكال الجديدة ، وهنا تكون الأشكال التراثية والتقليدية مساعدة في صياغة شفرات الوظائف الجديدة للأشكال الجديدة ، وبعكسه سيكون الشكل فنياً غامضاً ، ويطلق الذاتية في تحليله وتفسيره (تأويله) ، ويكن الاستفادة من تكرار استخدام عناصر ومفردات معمارية بصورة متكررة وترسيخها في الوعي الجمعي رموزاً في لغة العمارة ، حيث تصبح أشكالها المعمارية مفهومة عند المتلقي وذلك في البنية السطحية أو النصوص المعمارية [١٨٧] .

وهكذا فالفن الإسلامي " ينحدر من الدين ويرتبط بالدين ويستلهم الدين ، إلاّ أنه ليس فناً تبشيرياً أو دعائياً لخدمة الدين ، إنه يفسّر دون أن يترجم المواقف إلى لغة فنية تجسدها تلك الهندسة المُحكمة المستوحاة من نظام الطبيعة " [١٨٨] .

فالفن الإسلامي ، بطابعه التجريدي والتأملي والاختزالي والجمالي لم يتقاطع مع كل تفكير مماثل في الإخلاص لروح الفن ، فعلى الرغم من وظائفه النفعية المباشرة أو شبه المباشرة ، لكن روح هذه التجارب كانت تتوخى بلوغ القوانين الكونية [١٨٩] . إذاً فالفن الإسلامي فن استطاع من خلال رمزيته أن يتحرر من نطاق الرموز الخاصة ليكون أكثر عمومية ، فامتلك عن طريق استخدامه (العلامات الرمزية) الكونية (الفلكية) قدرات استطاعت أن تمنحه سريّة ، فالتأويل في الفن الإسلامي إنما هو ترميزه يكون مصدرها العقيدة الإسلامية دائماً ، أي الكلمة الإلهية التي هي صوت ونور ، نور كمعنى للكلمة لا يُدرك إلاّ بالعقل ولا يُرى إلاّ بعين البصرية تتكشف بعض جوانبه في التجريد الذي يملكه الخط العربي ، إذن من الممكن اعتبار كل من التجريد والرمز هما الدعامتان الأساس اللتان يعتمد عليهما المفهوم الفني الإسلامي في مسيرته الإبداعية [١٩٠] .

---

[١٨٤] . العزاوي ، نبيل : الصورة البصرية في الفن العربي الإسلامي ، المصدر السابق ، ص ١٧٣ .
[١٨٥] . السامرائي ، رشيد حميد ياسين : بنية العمارة في ضوء التصور الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ٧٥ .
[١٨٦] . السامرائي ، رشيد حميد ياسين : بنية العمارة في ضوء التصور الإسلامي ، المصدر السابق ، ص ٨٠ .
[١٨٧] . السامرائي ، رشيد حميد ياسين : بنية العمارة في ضوء التصور الإسلامي ، المصدر نفسه ، ص ٩٠ .
[١٨٨] . جاسم ، بلاسم محمد : مفهوم الفراغ في فن التصوير الإسلامي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٦٤ .
[١٨٩] . الراوي ، نوري : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، د . ت ، ص ٨٠ .
[١٩٠] . العزاوي ، نبيل عبد المجيد طه : الصورة البصرية في الفن العربي الإسلامي ، المصدر السابق ، ص ١٧٣ .

ومن هنا ، فحضارة الإسلام قد أحدثت انقلاباً فكرياً ومادياً في حياة العرب ، فهي تختلف في طابعها العام كما ألفه العرب في جاهليتهم ، فبعد أن كانت أسس الأحكام الخلقية تستند إلى آلهة وثنية (والتي تُعد علامات سلبية كانت قائمة في ذلك الوقت) ، أصبحت تسمو على ذلك وتتخذ من نصوص الكتاب المقدّس (علامات ورموز) سنداً لها [١٩١] .

وبناءً على ما تقدم ، نجد أن الفن الإسلامي قد اقتُبس من عناصر فنية وُجدت قبله ، متجسدة بهيئة علامات ورموز لها مرجعياتها الفكرية والفنية ، إذ قدّمت تلك العلامات الموروث الحضاري بروح جديدة من خلال سير الفنان المسلم في تمثيل تلك العلامات والرموز والإشارات بدلالتها الروحية العالية ، وإدخالها ضمن المصطلح الفني الإسلامي الشائع ، بحيث تبدو وكأنها مجرد رسوم لا ضرر فيها بحكم التحريم فهي تدل على وعي غير محدود للفنان المسلم ، فالفن الإسلامي يتميز دائماً بأنه فن يخدم الحياة وطرقه ، وإنه خُلق لأجل متعة الإنسان المسلم ، ولأجل تذوقه للقيم الجمالية أينما وُجدت ، ولهذا ظلت الفنون الإسلامية بعلاماتها ورموزها ، مستمرة معنا حتى يومنا هذا تتمتع بما بقي من آثارها السابقة من عمائر وتحف وأواني بقيمها الجمالية والفنية .

المبحث الرابع

العلامة في فن الرسم

إن الفنان (الرسّام) ينظر إلى العالم الباطني ، عالم النفس والمشاعر كما ينظر إلى العالم الخارجي ، عالم المحسوسات وكأنه ليس فقط أول من تفتحت عيناه على هذا العالم ، بل كما لو كان أول من صاغ هذه المشاعر والإحساسات في قالب فني ، فإذا رسم طائراً مثلاً لم يحاول أن يجعله يبدو كما يراه في الرسوم الفنية الأخرى ، بل ربما شعر في نفسه وهو ينظر إلى الطائر هذه النظرة الجديدة ، أنه ليس مجرد كائن ذي ريش وجناحين ، وإنما هو علامة أو دلالة للتعبير الشكلي يؤدي معنى التحليق والحرية [١٩٢] .

فالرسام يتلقى عن العالم الخارجي (عالم الطبيعة) مجموعة كبيرة من الإحساسات ثم يترجمها إلى مُدركات حسّية ذات صبغة عقلية [١٩٣] ، فالطبيعة بأشكالها المختلفة أصبحت مسوغاً للتأويل والتخيل الذاتي للفنان (الرسّام) أي إنها مخزن صور وإشارات تعطيها المخيلة ليختار منها ما يشاء وليصوغها بحسب أسلوبه وما تمليه عليه أحاسيسه وتخيلاته ، فالأشكال الحيوانية التي صورّها (ديلاكروا) ليست حيوانات تعيش عالماً هادئاً وسكونياً ، إنها حركة الأشكال الحيوانية المصاحبة داخل الذات المنفعلة بالإحساس بها بالوجود ، وهذا ما يجعلها ذاتاً تخاطب العالم وأشكاله بشفرات وعلامات إشارية ورمزية تأويلية [١٩٤] .

فالفن بشكل عام في جوهره لغة علاماتية دلالية أو رمزية ، وكل لغة إنما هي أولاً وبالذات وسيلة من وسائل الاتصال بين الناس ، والفن عند (تولستوي) أداة تواصل بين الأفراد يتحقق عن طريقها ضرب من التناغم الوجداني ، فهو ليس تكرار لحقيقة جاهزة ، بل اكتشاف لحقيقة جديدة ، وتعبر عنها بلغة علامية أو رمزية ، ويقول (ليوناردو دافنشي) " إن المصور أو المثال هما المعلمان اللذان يكشفان لنا عن عظمة العالم المرئي " [١٩٥] .

---

[١٩١] . أبو ريّان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٦ ، ص ٤٥ .

[١٩٢] . نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، نخبة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر المعاصر ، بغداد ، د . ت ، ص ٦ – ٧ .

[١٩٣] . أسعد ، يوسف ميخائيل : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، دار الشؤون العامة (آفاق عربية) ، بغداد ، د . ت ، ص ١٧٢ .

[١٩٤] . الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١ ، ص ١٢١ .

[١٩٥] . إبراهيم ، زكريا : الفنان والإنسان ، دار غريب للطباعة ، ١٩٧٣ ، ص ٨٦ – ٩٧ .

إذ إن الرسّام ينقل أفكاره وانفعالاته وميوله وعاداته من خلال العلامات عن طريق الفن ، فمهمة الفن الكبرى إنما تنحصر في تلك المحاولة الإبداعية من قبل الرسّام (الفنان) في إحالة المحسوس إلى لغة أصيلة تنهض بمهمة التعبير العلامي للأشكال الموحية .

إذاً فالعلامة الجمالية برهنت على أنها ليست مجرد نمط من أنماط الدلالة عليها أو نوعاً من الإثارة ، وإنما هي وسيلة لتجسيد المشاعر والأفكار والتطلعات الإنسانية العميقة ، إذ إن استبدال الأشياء العقلية أو التعبير عن الأفكار التي تشير إلى ما هو وهمي وغير حقيقي غالباً ما يندمج بكشف مباشر عن الخصائص الموغلة في القدم للناس وعن سيكولوجيتهم [١٩٦] .

فضلاً عن ذلك ، فقد اتخذت دراسة العلامة البصرية اتجاهات معقدة ومتعددة أثارت إشكالية دفعت بالباحثين لدراستها ، فهي تبدو متشابهة تارة ومتباينة تارة أخرى ، وهنا نجد سمتان أو اتجاهان رئيسان تمتاز بها العلامة في فن الرسم :

أولاً : إن العلامة في فن الرسم ذاتها بملامحها الواقعية العديدة غير مشروطة بالخاصيات الداخلية للموضوع الذي تنوب عنه [١٩٧] .

إذ إن أنصار النزعة الذاتية والشكلية والتجريدية في الفن ينفون أيّة صلة تُذكر للأعمال الفنية بالأشياء والظواهر الفعلية ، فهم يرون أن كل إنتاج إبداعي هو نتاج مستقل تمام الاستقلال عن الحياة الاجتماعية ، يعارضون أيّة محاولة لوجود ارتباط أو علاقة متبادلة بين الفن والواقع ، ولا يرون وجود علاقات جمالية تدل على الأشكال والأشياء والظواهر العقلية التي يجري التعبير عنها في الثقافة الفنية ، فهم يرون أن العلامة إذا ارتبطت بالظاهرة التي تشير إليها بفكرة من الأفكار فإنها لن تؤدي من الناحية المنطقية دلالاتها الفنية ، وإنما تؤدي شيئاً لا دليل له [١٩٨] .

ثانياً : ثبات العلامة واستمراريتها في علاقاتها بالظاهرة المدلول عليها (الموضوع والعقل) فالاعتباطية النسبية للعلاقة بين الموضوع والعلامة لا يعطي في رأي هؤلاء الجذور الاجتماعية والتاريخية لعلامات عديدة أخرى [١٩٩] .

وهناك من حاول الدمج بين هذين الاتجاهين ، إذ يرى (موركاروفسكي) بقوله " تنشأ الشخصية العلاماتية للعمل الفني أساساً من الطبيعة الاجتماعية للفن " [٢٠٠] ، أما (لوتمان) [*] فيرى أن سمات العلامة في الرسم ذات نظام مُنمذج متواصل منفرد في آنٍ واحد ، فالأعمال الفنية تتضمن رسائل لأغراض التواصل ، ويقول كذلك " إن التشديد على الخصائص التواصلية للفن وعلاقته بالواقع بشكله العام أمر غير قابل للنقاش " [٢٠١] .

وفي هذا يرى (لوتمان) إن الرموز المنبثقة عن أعمال إبداعية ، هي بمثابة شفرات للمشتغلين بالفن ، لأن إدراكه هذا يُعد ترجمةً لتلك الرموز أو الشفرات العلاماتية ، وإن إعادة التشفير تكون من مسؤولية المتلقي ، وبذلك فهو يؤسس لغة مُشفّرة [٢٠٢] .

وهكذا فإن ما يميز الصورة البصرية (الرسم) في رأي (ك . ميتز) عن باقي الأنظمة الدالة ، ومنها اللغة خاصة هو حالتها (التماثلية) أو أيقونتها في اصطلاح السيميولوجيين الأمريكيين ، أي شبهها الحسي العام بالموضوع الذي تمثله ، فصورة القط تشبه القط فعلاً ، بينهما لا يشبه القط في شيء العنصر الصوتي / قط / أو العنصر المكتوب (قط) [٢٠٣] . إذاً فإن أي علامة

---

[١٩٦] . خرابتشنكو وآخرون : طبيعة الإشارة الجمالية ، ت : مصطفى عبود ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن ، ١٩٨٤ ، ص ١٩ .

[١٩٧] . جسام ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجملية ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ ، ص ٩١ .

[١٩٨] . خرابتشنكو وآخرون : طبيعة الإشارة الجمالية ، المصدر السابق ، ص ٦ .

[١٩٩] . جسام ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات) ، المصدر السابق ، ص ٩١ .

[١] . Morkarovsky, Jan: Studies in Atheties prahalg, ٦. P. ١٢١.

[*] . لوتمان (١٩٢٢ - /) : ولد في بلنكراد ودرس الأدب الروسي واشتهر بدراساته ، وقد أسس مجموعة السيميوطيقا عام ١٩٦٤ ، أنظم إليه عدد من الدارسين ذوي الاختصاصات المختلفة كالرياضيات واللغويات والأساطير والفلكلور . للمزيد يُنظر كتاب : (أنظمة العلامات ، المصدر السابق ، ص ٢٦٥) .

[٢] . Lotman, Yuri: Strukturak hodozhes tvennog bcksted, Moscow, ١٩٧٠, P. ٣١.

[٢٠٢] . الناصري ، ماهر كامل نافع : العلاماتية في رسوم مهرالدين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٤، ص ٦٨ .

[٢٠٣] . غرافي ، محمد : قراءة في السيميولوجيا البصرية ، مجلة عالم الفكر ، ع ١ ، م ٣١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٢٢ .

داخل العمل الفني (اللوحة) التشكيلي هي علامة أيقونية لأن الرسم بالأساس يبدأ بالعلامة الأيقونية ، ثم تتفتح تلك العلامات بتعدد معانيها نحو الإشارة والرمز حتى تصبح ذات وظيفة متطورة بإشاراتها المفتوحة ، وهذا ما أكد عليه (بيرس) الذي أكد أن العلامة تبلورت من (أيقونة ، رمز ، إشارة) .

فضلاً عن ذلك فإن مفهوم النمذجة الذي نهض به (إيڤانوف) جدير بتحليل طبيعة العلامة في فن الرسم ، فاللوحة كما يرى هي أنموذج صغير للعالم من حيث وجودها وإن أي عمل فني يضع العالم الخارجي في تصور ذهني هو نسق أو نموذج يختلف من حيث طبيعته على خلق الأنموذج ، بمعنى أن نظام الرسم عنده لا يقترب من ما هو منطقي في النموذج بل هو نظام أعلى من المنطق لأن اللوحة بانتهاء دلالتها تصبح وسيلة لنقل المعلومات ، وهي بذلك تدخل نطاق علم السيميوطيقا [٢٠٤] .

إذاً فاللوحات التشكيلية المعاصرة تعتمد في تفسيرها على التصور الذهني للمتلقي ، فنجد الرسومات المعاصرة تستوعب حشداً وافراً من العلامات ، فرسومات العصور الوسطى وعصر النهضة قائمة على أبطال من أساطير العهد القديم وشخصيات من أساطير دينية ، وقد تصور هذه الشخصيات وهي تصارع تنانين وما شابهها من الوحوش الأخرى . وفي مثل هذه الحالات ، تلعب هذه الشخصيات في الوقت ذاته دور مجسدات إشارية لأفكار محددة ، تقدم في شكل أسطوري يبعدها عن واقعها الأرضي ، إلاّ أنه بشيء من التعمق والتأمل في طبيعة هذه الأشياء ، يمكن الوصول إلى حقيقتها وجوهرها ، فالوحوش التي صورت إنما هي إشارات ترمز إلى الشر الموجود في العالم [٢٠٥] .

فضلاً عن الإشارات العلاماتية الرئيسية ، توجد هناك علامات مصاحبة ، والتي تصور الطيور والحيوانات والأزهار والنباتات ومختلف الأشياء الأخرى ، فإنها غالباً ما كانت عبارة عن تفاصيل تنقل معنىً محدداً [٢٠٦] .

فقد كان استخدام العلامات والإشارات والرموز واسعاً في الفن الأوربي الحديث ، فنجد أن الأعمال الرومانسية قد انفتحت بتأويلاتها على اللامرئي كأعمال (ديلاكروا ١٧٩٨ – ١٨٦٣) مثلاً ، والتي أنصرف فيها الفنان عن المراعاة للمنظور ، وبات على الفن الرومانسي أن ينتج ويخلق عالماً جديداً من العلامات والرموز ، مضافاً إلى العالم الواقعي ، حتى يكون هذا العالم مخزن صور وإشارات ستعطيها المخيلة إلى الفنان ليتأمل فيها ويختار ما يشاء ليصوغه بحسب أسلوبه وما تمليه عليه أحاسيسه وتخيلاته [٢٠٧] .

أما الشكل عند (أدورد مانيه ١٨٣٢ – ١٨٨٣) وكما فهمه زملاؤه الانطباعيون نظاماً من العلامات تعبّر عن أفكاره وأحاسيسه ، فهو فنان لم يجذبه الفن المألوف في الطبيعة التي استهوت معاصريه ، مؤكداً بقوله " إن الفنان يجب أن يعبّر عن انطباعاته فحسب ، وأن يسعى ببساطة لأن يكوّن نفسه لا شخصاً آخر " ، ففنه كأنه يتحول إلى الداخل ليكون من أجل الفن وحده ، إذ إن علاماته الرسموية نفذت بطريقة تجاوزت الممارسة المعتادة المنتقاة من الأسلاف [٢٠٨] ، فهو ناهض كل ما هو تقليدي ، باحثاً عن طريقة جديدة في فن الرسم حتى أصبحت مضامينه عميقة ربطت بين الصورة المرئية ومفهومها (أي بين الدال والمدلول) ، فالدوال تمثل مسؤولية الحفاظ على ديمومة الخطاب وانتظام البُنى في أنساق فنية علاماتية .

والرمزية كان لخطوطها معانٍ وألوانها دلالات ، لكنها في الوقت ذاته بعيدة عن الفهم والإدراك ، إذ يحل الرمز الغامض محل المرئي الواضح [٢٠٩] ، فكان (بول كوكان ١٨٤٨ – ١٩٠٣) يخلق علاماته وإشاراته من خلال أسلوب أشكاله ، فقد كان له في الواقع آراؤه الخاصة ومذهبه المبتكر الذي آلف فيه بين الطبيعة (الواقع) والفكرة التي تختلج في نفس الفنان (أو بين الدال والمدلول) أي بين الواقع ومعناه ، مع تحريفه وإيجازه في بعض الأحيان لأشكال الطبيعة ومبالغته في ألوانها ، بل تغييرها من خلال وضعها في مساحات مسطّحة من أجل إبراز فكرة الفنان أو (الرمز) إليها [٢١٠] .

---

[١] . Lotman, Yuri; In Artistic G reativity and man, P. ٤٨٩.

[٢٠٥] . أحمد ، محمد خليفة حسن : الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٣٢ .

[٢٠٦] . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ ، ص ٢٢ – ٢٣ .

[٢٠٧] . ليماري ، جان : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١٧ .

[٢٠٨] . باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٤ .

[٢٠٩] . الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ١٦٤ .

[٢١٠] . نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص ١٠٩ .

ونجد في الوحوشية (هنري ماتيس ١٨٦٩ – ١٩٥٤) يبحث عن خطاب ممتلئ بالعاطفة والوجدان ، فأعماله عبارة عن علامات تعكس تأويله الذاتي ، فإلقاء ألوان براقة على القماش لا يُعد هو النقطة الأساسية ، بل يدعو إلى نقل العالم المرئي إلى القماشة بطريقة لا تمس نقاوة اللون ، محاولاً إيجاد صبغة علاماتية جديدة لها دلالات جمالية مشحونة بالتعبير ، فالضوء الذي صنعه ينساب من تألقات التناغمات اللونية ، والحجم توحي به الخطوط ، وهو بهذا خلق فضاءاً بانتقائه الألوان وبالعلاقات بين الأشياء التي عملت كعلامات مميزة معاً [٢١١] .

أما التعبيريون فقد قدموا تنويعات متعددة في رسومهم ، فكان أسلوب نصوصهم البصرية أقرب ما يكون إلى الأسلوب الموحد ، من أن يكون اتجاهاً متفرداً [٢١٢] . إذ كان من أهدافهم أن يضعوا على القماش ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم وحسب ، فكانت رسوماتهم دوالاً تمثل شفرات للمتلقي يحوّل من خلالها الأشكال المرئية (الواقعية) إلى علامات لها دلالاتها التعبيرية الذاتية ، فهم لم يقفوا عند تناقض الظواهر المرئية للأشياء ، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك عندما جعلوا من العمل الفني تجسيداً للشعور والدلالة والرمز [٢١٣] .

وجعل بيكاسو (١٨٨١ – ١٩٧٣) من النصوص التكعيبية نصوصاً رمزية ، فكل شيء يلمسه (بيكاسو) كان عليه أن يحوّله إلى حالة أخرى (حالة علاماتية رمزية) ، فهو حين يحطم الشكل الطبيعي أو يحرّفه فهو لا يقصد جمع أجزائه من جديد ، بل يهدف إلى إنشاء بناء فني جديد لمفردات نصه مانحاً إياها حياةً جديدة أكثر إثارةً وأكثر تعبيريةً ورمزيةً [٢١٤] ، فضلاً عن ما تمثله الألوان من دلالات وعلامات ، أي أن اللوحة الفنية بحد ذاتها لديه تمثل خطاباً سردياً يحمل علامات تمثل ذلك العمل .

فقد كان (كاندنسكي) يسعى إلى أن يحرر التصوير من عبء التمثيل الصوري ، متجنباً تحويله إلى مجرد تزيين هندسي ، بل كي يتوصل إلى خلق نظام من العلامات والرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية (كنقل أو تمثيل الطبيعة) ، بهدف التعبير عن ضرورة داخلية ، وفي هذه الحالة يُعد اللون جزءاً لا ينفصل عن الشيء بل يصبح هو نفسه هدفاً وغاية يحمل ويجسّد بحد ذاته رسالة اتصالية عاطفية [٢١٥] .

ونلاحظ النتاجات السوريالية تلجأ إلى المخيلة لتبتكر أشكالاً عن طريق التأمل ، لتصل إلى شفرات ورموز تعتمد الباطن وأحلام اليقضة ، فتكشف في آثارها الجمالية خبايا النفس وأسرار اللاشعور ، تنتقل بأشكالها الواقعية إلى عالم الرؤى والأحلام والرموز والعلامة [٢١٦] . فالسوريالية ترفض كل فن يقوم على المفهوم المنطقي والعقلاني ، وفي محاولتها للتخلص من هذه الرؤية التقليدية ، استعاضت عنها بصورية على شكل علامات وإشارات معبرة ذاتياً ، دون أن تكون مُدرَكة عقلانياً [٢١٧] .

من خلال ما تقدم نجد أن الفنان (الرسّام) قد أدخل الفن التشكيلي عن طريق العلامات والإشارات والرموز إلى مناطق التأمل الذهني التي لا يغدو فيها البصر وسيطاً ناقلاً فحسب ، بل فاعلاً ومتفاعلاً مع أشد لحظات كينونته .

فن الخزف العراقي المعاصر

إنّ فن الخزف هو فن حديث النشوء على الرغم من جذوره الممتدة عبر آلاف السنين . وعلى الرغم من تجربته القصيرة إلاّ أنه اقترب من حركة الفنون التشكيلية ، وحركة النحت المحلية والعالمية ، وذلك من

---

[٢١١] . مولر ، جي . أي ، ايلفر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٦٩ .
[٢١٢] . أوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٩ ، ص ٩ .
[٢١٣] . مولر ، جي . أي ، ايلفر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ١٠١ .
[٢١٤] . مولر ، جي . أي ، ايلفر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ٨٤ .
[٢١٥] . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص ١٤٥ .
[٢١٦] . الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص ١٦٤ .
[٢١٧] . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص ١٧٣ .

خلال إيجاده معادلات موضوعية بين المفاهيم والتأويلات بشأن تأصيل العلامات والدلالات في ذات الفن وتأصيل انجازاته ، فكان فعلاً ضاغطاً وتوجهاً أسلوبياً مستعاراً [٢١٨] .

فالفنان (الخزّاف) المعاصر عبّر من خلال خامته عن الوجدان الإنساني ، والتي يمكن ملاحظتها من خلال الدوافع النفسية والرؤيوية المباشرة في محاكاة الطبيعة لإعطاء علامات ورموز دلالية بأسلوب خاص به .

إذ يقول بعض فلاسفة الجمال " إن الفن هو تلك القدرة الفعّالة على إحالة كل شيء إلى تعبير " ، فإنهم يعنون بهذا القول أن أي موضوع تمتد إليه يد الفنان لا يمكن أن يظل مجرد موضوع ، بل يستحيل إلى ظاهرة تحمل في باطنها من التعبير ما يجعلها متضمنة رموزاً وقيماً ومعاني ودلالات عامرة بالمشاعر والعواطف والانفعالات [٢١٩] .

إذ إن الوعي بخصائص المادة الخام دعا إلى دراسة طبيعتها الفيزيوكيميائية ، فأظهرت تنوعات جمالية جديدة من خلال تفعيل خواصها ، وهي بالنتيجة تفعيل الكيفيات الجمالية لها كعنصر من عناصر البنية الجمالية العلاماتية الرمزية للعمل الفني ، تحقق بموجبه أثراً جمالياً يحمل علاقة دالة على التصور الجمالي المعاصر في بناء العمل الخزفي ، إذ يُعد هذا البناء تراكماً معرفياً ناتجاً عن الخبرة المتحققة بفعل التجربة ، فضلاً عن استخدام التجارب الحضارية الجمالية المتمثلة بالموروث (الرافديني والإسلامي أو العالمي) [٢٢٠] .

وعلى الرغم من ذلك فإن مصير العديد من الشواهد الفنية في كيميائية الخزف لا يزال خاضعاً لمراحل جديدة تتركز حول قدرة الفنان الفردية ومهارته وتجربته المتواصلة ، وهذا ما جعل فن الخزف مجالاً مثالياً في محاكاة العالم الخارجي بكل مفرداته على وفق انبثاقه الطبيعي ، إذ لم يكن التناغم الذي يبحث عنه الخزّاف العراقي في عمله إلاّ فيضاً للحقيقة الأولى التي أسسها قانون الطبيعة بين المعمارية والجمالية والتكوينات العلاماتية التلقائية [٢٢١] .

---

[٢١٨] . آل سعيد ، شاكر حسن : فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج ١ ، دار آفاق عربية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ٤٥ – ٤٨ .

[٢١٩] . إبراهيم ، زكريا : الفنان والإنسان : المصدر السابق ، ص ٩٨ .

[٢٢٠] . عبد الرزاق ، ليث : المعرفة الجمالية في الخزف العراقي المعاصر ، صحيفة الجمهورية ، ٢٠ تشرين الأول ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ٩ .

[٢٢١] . عبد الرحمن ، عفاف : المنحوتة في قدرتها على الإثارة والصياغات الفاعلة .
http.\\www.albayan.com..

وهكذا فإن فن الخزف من الفنون المهمة ، وإن جزءاً من أهميته تكمن في قيمته الذاتية التي ترتبط مباشرة بطريقة تنفيذه كعمل فني له رموزه التي تدل عليه وقيم جعلته فناً لا يقبل الزيف وذلك لتحكم القضايا التكنيكية فيه كاللون والتفاعلات الفيزيائية والكيماوية [٢٢٢] .

فالعمل الخزفي وليد سلسلة من الانفجارات الفكرية والذهنية كانت وليدة إحساس الفنان (الخزّاف) المعاصر بالأشياء التي يتعامل معها ، إذ إن العمل الخزفي في العراق عندما يعمل في دائرة السياق الفكري ، فهو ليس استنباط من حقائق اعتيادية ، وإنما يفترض عالماً جديداً من خلال الرجوع إلى واقع شامل متأثر بالبيئة تماماً . وتأثير الفنان (الخزّاف) العراقي تأثيراً جماعياً لا فردياً ، فهو يعمل على تجسيد الظروف التي تمييزها له البيئة ويحاول إسقاط الأفكار تلك في منجزه الخزفي من خلال تواصله مع البيئة ، الأمر الذي يسمح له باستيعاب معطياتها وعواملها وجماليات العمل الفني ، وهذا الاستيعاب في إطاره البيئوي لدى الفنان العراقي الخزّاف كان مرتبطاً بدلالات (مرجعيات ذات دلالات فكرية) أعطت للسياق معاني واسعة مأثورة ، لأن التحدي الأول للفنان هي البيئة منذ القديم وحتى الوقت الحاضر [٢٢٣] .

فضلاً عن ذلك ، فإن بحث الخزّاف العراقي المعاصر عن الأصول قاده إلى استلهام الحضارات المتراكمة ، حضارتي العلامة كما ذكرها (حضارة وادي الرافدين والحضارة الإسلامية) ، إذ إن استلهامه للموروث يُعد بمثابة شفرة يبثها خطاب الخزف ليعلن عن انتمائه للبيئة من خلال أصالتها .

وهكذا فالإشارة لهذا الموروث تفسر علاقة الخزّاف بجذوره ، ومن ناحية أخرى ، فالتطور الذي حققه الخزّاف العراقي المعاصر يرتبط بالإرث السابق ، فعلى الرغم من التطور الاجتماعي والثقافي ، إلاّ أن اثر المادة الفنية البيئية والرؤيوية كلها دخلت في بلورة الشخصية الفنية الجديدة [٢٢٤] . فلقد انتبه الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر إلى تراثه الفني برموزه وأساطيره وأفكاره وألوانه ، فالتراث بها المعنى مشروع لربط الحاضر بالماضي [٢٢٥] .

من هنا أخذت مفردات فنون الحضارات القديمة توسّع من دائرة التأثير والتأثر على الخزف العراقي المعاصر الذي يستمد مشروعيته من الموروث الرافديني والإسلامي ، إذ اعتبر الخزّاف العراقي المعاصر من خلال ذلك استلهام الموروث أمراً طبيعياً ،

---

[٢٢٢] . الزبيدي ، جواد : الخزف الفني المعاصر في العراق ، مجلة الرواق ، ع ١٠ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٣٩ .

[٢٢٣] . العبيدي ، محمد جاسم : الأشكال النحتية على سطوح الآنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ١٦٥ .

[٢٢٤] . كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٩٢ .

[٢٢٥] . كامل ، عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ٦٢ .

وهذا يظهر جلياً في أعمال خزّافينا العراقيين المعاصرين ، إذ ترى المفردات البيئية الطبيعية واضحة ، من أشكال النباتات والأزهار وأمواج الأنهار وتشكيلات الزهور والنجوم والشمس وإعداد المثلثات [٢٢٦] .

فالفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر عمل على إخضاع مفردات الحضارة الإسلامية لحتمية الخيال بالبحث عن المحلي والتراث والموروث الشعبي ، كلها كانت وعياً لأصالة عكست دور الحضارة كموجودات ، فالإنسان عندما يولج في حضارة ، فهو يشرب من مفاهيم تلك الحضارة عن طريق رموزها وأدواتها الفكرية .

من خلال ما تقدم نلاحظ أن هناك عدّة عوامل أثّرت على الخزّاف الفنان العراقي المعاصر ، منها العامل الاجتماعي والتأثيرات الاجتماعية التي من خلالها استطاع الفنان أن يوظف أعماله الفنية لتلك الأفكار [٢٢٧] .

والعامل النفسي هو العامل الآخر ، إذ يجب أن يتوصل هذا العامل لدى الفنان العراقي المعاصر إلى فرضيات لابد أن تخدم الرؤية الجمالية ، فهناك عدّة أعمال فنية عبرّت عن ذلك العامل أو جسّدته ، بحيث يعبّر الفنان بحرية عن أفكاره ، فالرمز هو الوسيلة الباطنية أو المصورة للتعبير عن هذه الأفكار ذات المضامين النفسية . أما العامل السياسي فكان أثره واضح المعالم في أعمال أغلب الفنانين العراقيين ، فقد اشترك الفنان العراقي المعاصر بشكل مباشر في القضايا السياسية وعمد إلى خلق سياق فكري لحقيقة واقع مُعاش [٢٢٨] ، فالمعارك التي عاشها الإنسان بشكل عام ، والفنان (الخزّاف) بشكل خاص ذات طابع فيه من الإثارة والعنف ، أعطى للخزف العراقي إيحاءات ذات محتوى دلالي واحد يمثله الحدث السياسي لقيمه الفنية ذات المضامين الواسعة في ذلك الوقت .

فضلاً عن ذلك ، فالخزف يُعد فن تشكيلي بالمعنى الدقيق له صياغة جديدة من الممكن أن يصبح لوحة تجريدية أو تعبيرية رمزية موحية ، وبفعل التأويل الذهني للخزّاف الفنان العراقي المعاصر ، نلاحظ أن الأشكال قد اتخذت مساراً إبداعياً آخر غير التعبيرية ، ألا وهو الفن التجريدي الذي يُعد صاحب المسار الإبداعي لفناني الخزف الآن ، وعلى الرغم من أن التعبيرية غير منفصلة عن السياق ، فأصبحت هذه الأشكال مجردة عن أصولها الطبيعية يعبّر عنها الخزّاف ذاتياً أو من خلال العمل بتيار معين ويغيّب التفاصيل وذلك من خلال اختزالها بدلاً من محدودية شكلها ، بهدف الوصول إلى جوهرها ، هذا الغياب بدأ يرتكز بفعل تراكم انحرافات وتضادات وكثافة في التخيل ، ولكن الكثافة هنا بدأت حتى في التقنية (الأوكسيد اللوني) وهذا الأمر خلق درجة

---

[٢٢٦] . العبيدي ، محمد جاسم : الأشكال النحتية على سطوح الآنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص ١٨٧ .
[٢٢٧] . كامل ، عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، المصدر السابق ، ص ٧٦ .
[٢٢٨] . كامل ، عادل : المصدر السابق ، ص ٧٧ – ٨٣ .

عاليـــــــة مـــــــن التـــــــوتر بـــــــين البُنـــــــى الإيقاعيـــــــة والبُنـــــــى الدلاليـــــــة للمنجز [٢٢٩] .

وهكذا نرى فن الخزف العراقي المعاصر في تواصل وصيرورة مستمرة ، ودليل ذلك أن السياق الذي يسير عليه الخزف المعاصر هو الحداثة وما بعد الحداثة ، وعلى الرغم من ذلك فإن الفن المعاصر يعمل بسياق فكري ذي مفهوم اجتماعي أولاً على اعتبار أنه ينحاز إلى التمايز العقلاني في بنائية الفكر وهو الذي يحوّل به العمل الفني نحو ذائقيته الجمالية والتي أعطت إفرازاتها في المجتمع المعاصر ، أي حتى لو كانت الحداثة وما بعدها فهي لابد أن ترتبط بقواعد وطرق وبوجودهما يكون هناك سياق متعالق ينشأ من مفاهيم مرتبطة أساساً بمرجعيات فكرية تعمل في السياق وبدائرة الفكر حصراً [٢٣٠] .

إذن فالسياق الفكري أسلوب يضع الأعمال التقليدية على أساس رؤية فكرية وأسلوبية تكون عناصر ضاغطة محركة لتجاهات فنية وبأفكار حداثوية لكن لا تخرج من سياقها كون السياق يربطها بقواعد ومفاهيم ورؤى معرفية تعمل في دائرة ذات فاعلية كبيرة نشأت على أساسها تلك الأفكار [٢٣١] .

وخلال تلك المسيرة الفنية للحركة التشكيلية بشكل عام ، كان للفنانين العراقيين المعاصرين أثرهم الواضح في ترسيخ دوافع وتقاليد ساهمت على نحو ما في أن تتشكل لتلك المسيرة الفنية خصوصيتها ، حتى أصبحت وبعد أكثر من نصف قرن كياناً فاعلاً في المُنجز الإبداعي ، ويتجسّد ذلك من خلال الحضور المتميز للفنانين العراقيين [٢٣٢] .

إذ يشكّل جيل الروّاد أساساً متيناً للحركة التشكيلية في العراق ، وهذه الحركة مرتبطة بأسماء بارزة تمثلت أولاً بـ (فالنتينوس) الذي أرسى دعائم هذا الفن ، فقد كان (فالنتينوس كارلمبوس) متأثراً في بدايته بالتراث اليوناني ، وهذا يبدو جلياً في أعماله الأولى ، إلاّ أنه سرعان ما تأثر بالحضارات القديمة ، حتى بدأ هذا التفكير يفرض نفسه على أعمال هذا الخزّاف ، فاستلهم رموز حضارة وادي الرافدين والحضارة الإسلامية من حيث ألوانها وزخارفها ، فنجد نصّه الفني يشتغل في دائرة تلك الرموز الحضارية المتمثلة باللون الشذري وما له من قدسية في الفن الرافديني ودلالة إشارية للفن الإسلامي ، فضلاً عن الأرابيسك التي تُعد كما ذكرنا منظومة علاماتية رمزية زخرفية إسلامية [٢٣٣] .

---

[٢٢٩] . العبيدي ، محمد جاسم : التجريد في الخزف العراقي المعاصر ، صحيفة الجمهورية ، ٢٨ تموز ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ٨ .

[٢٣٠] . العبيدي ، محمد جاسم : السياقات الفكرية في الخزف العراقي المعاصر ، صحيفة الجمهورية ، ٢ شباط ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ، ٢٠٠٣ ، ص ٨ .

[٢٣١] . العبيدي ، محمد جاسم : المصدر السابق .

[٢٣٢] . العبيدي ، عامر : الفنانون الرواد ، مجلة الواسطي ، ع ٥ ، دائرة الفنون والثقافة والإعلام ، ١٩٩٣ ، ص ١ .

[٢٣٣] . الزبيدي ، جواد : الخزف الفني المعاصر في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ص ٣١ .

أما (سعد شاكر) فهو يعمل على تجاوز الصياغة التقليدية للأعمال ، ذي القيمة الاستهلاكية ، ويركّز على القيم الجمالية في أعماله بقوله : " لابد للفنان أن يعي عالمه المرئي وغير المرئي ويجمع بين المهارة والخيال والتعبير ، فأعمالي الفنية على غرابتها أول وهلة تبدو لها حياتها الذاتية الخاصة . . فهي مدينة بهذه الحيوية إلى مئات العناصر المشتركة من قوانين النمو في الطبيعة [٢٣٤] .

فنصوصه الفنية (الخزفية) تبدو خيالية مجردة مستوحاة من الطبيعة أو الجسم الإنساني المحوّر ، ومستلهمة من عفويات الأشكال البنائية ومن القواقع والمحّار وصخور الطبيعة [٢٣٥] ، حتى أخذت عناصره التشكيلية تستقي حياة خاصة بها من خلال تأسيس نظام من التقابلات اللونية ، كما يعتمد التقاطع والاختلاف ، فخطوطه القوية ووحدة مساحاته وقوة اللون ، حلّت محل الوظيفة لتؤكد تعبيرها عن طاقة الشكل الحركية ، فدلالة اللون لديه إيحائية أكثر منها مشابهة للتجربة الخارجية [٢٣٦] ، كاستخدامه اللون الفيروزي الذي شاع استخدامه في حضارة الآشوريين .

وهكذا نلاحظ أن الخزّاف (سعد شاكر) قد وظّف أشكاله الخزفية استناداً لجماليات متناغمة أساسها البيئة بمناخاتها المتعددة فضلاً عن حياته الخاصة .

وتأتي أعمال الخزّاف (طارق إبراهيم) ضاجة بالحنين ، فخزفياته مرّت بمراحل عديدة ومتنوعة ، إلاّ أن وحدة الموضوع مسيطرة على أعماله ، وأهم ما يميز أعماله قربها من طبيعة الطين ، فكانت عبارة عن شروخ وأخاديد وتجاويف جسّدها بشكل رمزاً له دلالته على طبيعة الأرض .

فضلاً عن ذلك فقد حمل النص الفني عند طارق إبراهيم مفردات البيئة الريفية والقرى القديمة [٢٣٧] .

وأطل (شنيار عبد الله) بأشكاله الخزفية القريبة من طبيعة الصخور والكائنات الحية ، فالنص الخزفي عند شنيار عبد الله يؤكد على القيم الجمالية من خلال تقنية

---

[٢٣٤] . الهجول ، محمد : تجربة فن الخزف في العراق (نزعة التجريب وأنساق التزيين) . www.azzaman newspaper.com.

[٢٣٥] . الرواي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩ ، ص ٦٣ . للمزيد أنظر : (الزبيدي ، جواد : الخزف الفني المعاصر في العراق ، المصدر السابق ، ص ٢٦) .

[٢٣٦] . صاحب ، زهير : دلالات اللون بين التعبير والتجريد (سعد شاكر) ، مأخوذ عن : http://www.alsharqiyaTv.com.

[٢٣٧] . كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

(الراكو) [*] التي تُعد الصفة الغالبة في أعماله ، فعند رؤيتها للمرة الأولى ، نكاد نعتقد أنها منحوتات من الصخر وليست أعمالاً خزفية مجوّفة .

وسعت الخزّافة العراقية (سهام السعودي) في بحثها عن خصوصيتها (الفنية والخزفية) إلى التركيز في المؤالفة بين الصياغة الجمالية للشكل والحاجة العاطفية للبيئة التي ينمو العمل الخزفي في وسطها ، فأغلب نصوصها الخزفية تقف عند عتبات الشكل الهندسي (المربع والأقواس وشبابيك الأضرحة والنخلة البابلية والهلال) [٢٣٨] ، أي أن أسلوبها الفني يتمثل بالبغداديات العراقية القديمة ، ذات مضامين لها دلالات روحية تسمو بالمتلقي إلى الفضاء الواسع مستفيداً من كل تلك المفردات من بنية العمارة بشكل عام والعمارة الإسلامية بشكل خاص .

وتوصلت (عبلة العزاوي) من خلال رؤيتها الخاصة ، مستغلةً الطواعية والليونة البنيوية في كتلة الطين ، فبدأت بابتكار أشكالها على الرغم من أسلوبها المتكرر ، فنجد القلائد والستائر والأقراط ، فهي من الخزّافين الذين يميلون إلى استحداث أشكال جديدة تمثل روح العصر .

ونجد عند (نهى الراضي) ثمة تعويذات وحصى وأجزاء صخور مُفتتة وأشكال آدمية متناثرة ، ومعلقات جدارية نفذتها ببدائية وربما شاعرية ذات هاجس صوفي [٢٣٩] ، فهي تتعامل مع نصوصها الخزفية من خلال إخراجها من واقعها الصامت إلى واقع جديد ، أي انتقالها بالأشكال ذات المضامين الواسعة من بيئة محلية محدودة إلى فضاء كوني واسع .

ووقفت نتاجات كل من الخزّافين (محمد العربي) و (تركي حسين) كثيراً عند الأشكال الأيقونية ، التي تميزت بخصوصيتها الوطنية من خلال ارتباطها بالحدث والحاجة ، إذ اتخذ الخزّاف العراقي (محمد العربي) من النحت الفخاري أسلوباً فنياً خاصاً به ، فضلاً عن الأعمال النحتية للخزّاف (تركي حسين) التي امتازت بأشكالها المنتظمة وغير المنتظمة ذات الصفة النصبية من خلال ارتفاعاتها العالية ذات النهايات الغير منتظمة ، رُمز بها إلى الاستمرارية وقوة الجنس البشري [٢٤٠] .

---

[*] . الراكو : طريقة يابانية قديمة في عمل الخزف تعود جذورها إلى أكثر من خمسة قرون ، وتعتمد على الحرق المباشر للقطع الخزفية مع اختزال الأوكسجين داخل الفرن ، ومن مميزاتها ، ألوانها الجميلة البرّاقة ، ومعنى كلمة راكو (المتعة أو المسرّة) ، وقد عُممت الكلمة على هذا النوع من الخزف . أنظر : (الزبيدي ، جواد : الخزف الفني المعاصر في العراق ، المصدر السابق ، ص ٤٢ – ٤٣) .

[٢٣٨] . كامل ، عادل : سهام السعودي شاعرة الخزف ، مجلة أسفار ، ع ١٠ ، د . ط ، ١٩٨٩ ، ص ٨٥ .

[٢٣٩] . كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

[٢٤٠] . الأنقر ، عائدون عبد القادر محمد : تقنيات الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٢١٢ – ٢٢٤ .

وتابع الفنان (الخزّاف) العراقي (مقبل الزهاوي) تشكيلاته مستمداً إياها من آفاق البناء التدويني الذي عُرف في (اللُقى الآثارية) كالمسلات والنُصب ، بما تحويه من أشكال ذات تقطيعات تفرض على المتلقي التفكير بها ، محاولاً البحث عن نمط جديد للصورة البصرية النمطية لشكل الآنية للوصول إلى رؤية جديدة لعمله الخزفي .

ونجد أسلوب الفنان الخزّاف العراقي (ماهر السامرائي) منفرداً ومميزاً ، وأهم ما يميزه التقنية تارةً والتجريد العميق تارةً أخرى ، فأعماله تمتاز بالخصوصية من حيث أنها تبدو طبيعية كأنها لم تُمس من قبل يد الفنان ، فهو يضع فنه في قلب القطعة الخزفية كي يبدو من ضمنها وليس تزييناً لها .

فخزفياته تمتاز بالحداثة المتناهية في الشكل إلاّ أنها تحمل روح تاريخ بلاد الرافدين والتاريخ العربي الإسلامي ، فهو يعمل على جعل أعماله الفنية لغة قادرة على إثارة جملة من العلامات ذات المضامين الدلالية الواسعة ، فضلاً عن رغبته في لون الطينة الأصلي بعد الفخر [٢٤١] ، حنيناً منه بالعودة إلى خصوصية اللون الذي يُعد علامة للأرض ، فأعماله تبدو في حركة مستمرة فهي بنية وشكلاً في الآن نفسه ، تلك الأشكال التي تمثل خطاباً تشكيلياً عالجه الفنان بنزعة رمزية (تجريدية) مع الاحتفاظ بالخصوصية ، حتى ظلت أعماله الخزفية مفتوحة على كل الدلالات والتمثيلات .

ونلتمس الحرف العربي في النصوص الفنية (الخزفية) عند (ثامر الخفاجي) الذي أدخل الحرف كتكوين شكلي في نصه ، فقد بنى هياكله الخزفية ذات السمات المعاصرة ليخلق خطاباً تشكيلياً يجمع بين التراث والمعاصرة ، محاكياً ذلك التراث بمدلول لفظي مقروء .

إذ نجد في معظم مواضيعه تكوينات خزفية مجردة للحروف العربية ، استخدمها كعلامة مكتوبة لها دلالاتها المتنوعة ، كدلالتها في كتابة الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ، فضلاً عن قابلية الحروف للتصوير الزخرفي ، إذ وجدوا فيه من الصفات الزخرفية والشكلية والجمالية ما دفعهم إلى استخدامه في نتاجاتهم ، واستخدامه أيضاً كتشكيل هندسي له قيمة روحية من خلال تداخل الحروف بأنواعها مع بعضها البعض [٢٤٢] .

---

[٢٤١] . الأنقر ، عائدون عبد القادر محمد : المصدر السابق ، ٢٢١ .

[٢٤٢] . الدوري ، عياض عبد الرحمن : تأثيرات الفن العربي الإسلامي في فنون أوربا ، مجلة آفاق عربية ، ع ٩ – ١٠ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص ٧١ .

ويأتي بعدهم جيل آخر ، حسب أول مشاركاتهم الفنية ، يمثله كل من (لازم حازم ، علي الأسدي ، مها عبد الكريم ، قاسم نايف ، أحمد الهنداوي ، وليد محمد ، كريمة هاشم ، وآخرون) [٢٤٣] .

إذ يرى الخزّاف العراقي (قاسم نايف) في المحيط ، الأساس الذي استمد منه عناصر عمله بقوله " أقصد بالمحيط الطبيعة الهائلة المتنوعة . . ولأن الفنان عموماً عين دراية بالأشياء التي تحيطه فهو ينظر إليها برؤية خاصة تختلف عن نظرة الآخرين ، فأنا أجد في الأشياء ما لا يجده غيري أسجله على ورقة ثم أعمل على تقديمه بشكل يؤكد خصوصيته كعمل فني جديد " [٢٤٤] . فهو يعمد إلى تزيين منحوتاته بخطوط دقيقة ومتداخلة تختلف في إنحاءاتها واتساعاتها ، وفي التقاءاتها كوحدة علاماتية جديدة مضافة إلى البنية العامة التي يكون فيها الشكل المنجز ، فاستطاع بمهارته ومواظبته أن يمتلك سر الخطاب الذي يمكنّه من تحديد الأفق التعريفي المرهون بذلك التناص الشكلي مع مخلوقات الطبيعة ، وبهذا حرر مساهماته الخزفية من سياقات التكرار والمحدودية [٢٤٥] .

وهكذا لن يتوقف الخزّاف الفنان (قاسم نايف) عند تطور شكل المنحوتة الخزفية ، إذ حاول الخزّاف (الفنان) تقديم نصوصه الفنية التجريبية كخطاب دلالي أكد براعته ، وهو يرى في اللون مكملاً جمالياً لإنجاز العمل وعلامة دلالية رمزية كدلالة (الحزن ، الفرح ، الأمل) يسعى الفنان لتوصيله إلى المتلقي .

وأعمال الفنان (الخزّاف) العراقي (أحمد الهنداوي) تبدو نصف مزججة متخذاً أشكالاً واقعية / أيقونية ، تمثلت بأشخاص خزّافين في مدينة وهمية ، مجسداً إياها في منجزه الخزفي ، والتي نجد أن إحداها قد لونت بلون أحمر ، دلالة على النار ، الخطر .

وإن ما تفعله الفنانة (الخزّافة) العراقية (كريمة هاشم) لا ينبثق من فراغ ، فالمشاعر الذاتية التي تشي بها فخارياتها وخزفياتها تكشف عن استعداد في إحلال مقولات تسقط التداولية المعتادة لهذا الفن وتنفتح على صياغات تحديثية ، فمشغولاتها التجريدية أو التي تكون قائمة على نزعة التوفيق بين التشخيص والتجريد ، تحمل ما يكفي من قوة الإقناع بتجربة تعرف جيداً

---

[٢٤٣] . الزبيدي ، جواد : خزّافون عراقيون (تجارب شابة) ، مجلة الواسطي ، ع ٢ ، دائرة الفنون والثقافة والإعلام ، ١٩٩٥ ، ص ٣ .

[٢٤٤] . الهجول ، محمد : قاسم نايف (استمد من المحيط ما لم ينتبه إليه غيري) ، صحيفة الجمهورية ، ٢٢ كانون الأول ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ٨ .

[٢٤٥] . عبد الرحمن ، عفاف : المنحوتة في قدرتها على الإثارة والصياغات الفاعلية ، المصدر السابق .

وجهتها الإبداعية ، ونجد أن خطابها التشكيلي الرمزي منه والجمالي والنفعي يأخذ مساراً متموجاً ، قد يرجح الجمالي على الرمزي وقد يحدث العكس ، محافظةً على شفافية خطابها وقيمة التخاطب الجمالي [٢٤٦] .

وهنا يمكن القول أن للتقنية / الخبرة التي رتبت تمثلات المُنجز وحركات اللون الملحوظة ، لها فعلها الذي ميّز العديد من التجارب الفنية في العراق ، فقد كانت هذه التقنية خطاً بيانياً يفصل تجربة خزّاف ما عن التجارب المجاورة له ، وبالطريقة نفسها التي آثرها هذا الخزّاف في محاكاة المفردة وتطويعها ، والذي تمكن من تأسيس مجالات الرمز العالية . وكما أنجز الخزّافون كـ (ماهر السامرائي وتركي حسين وقاسم نايف) مقطوعاتهم البصرية على سطح البناء الخزفي كونها وضعاً أسلوبياً ، فإن تجارب (شنيار عبد الله ومحمد العريبي وطارق إبراهيم ونهى الراضي وأكرم ناجي) ضمّنت العمل الخزفي أبعاداً تركزت عند استطرادات الشكل المعروض ليظهر مجرى خلق الموضوع مكابدة حاضرة بين المعالجة والصورة المثلى والإشارة الحاكية لفعل الفنن النفسي ومرجعياته عموماً [٢٤٧] .

وهكذا نجد أنه من الأمور التي حظيت بها الحركة التشكيلية (الخزفية) في العراق تلك المجموعة من الخزّافين ذوي الرؤية المتطلعة والمتفتحة نحو التطور والتجديد ، فهم بدؤا العمل وسط نمط حديث من الاتصال الفكري والبصري الإنساني ، فقد عمدوا الخزّافين إلى تفهّم حتمية البحث عن حلول بصرية جديدة لشكل التجربة الخزفية التقليدية ، إذ حاول كل منهم إيجاد صيغة خاصة به ، تحتوي تجربته الفنية في الاستغلال الأمثل للخامة وتشكيل نمط فني متفرد ، مستفيداً من قدرات الطينة على التشكل والانسجام .

---

[٢٤٦] . عبد الأمير ، عاصم : كريمة هاشم (عن الفخار ورقة التخاطب) ، صحيفة الجمهورية ، ١٦ حزيران ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ٢٠٠٢ ، ص ٨ .

[٢٤٧] . الهجول ، محمد : تجربة فن الخزف في العراق (نزعة التجريب وأنساق التزيين) ، المصدر السابق .

الدراسات السابقة ومناقشتها

١ . دراســـــة د. بلاســـــم محمد جســـــام الميـــــاحي (١٩٩٩) " التحليـــــل الســـــيميائي لفـــــن الرســـــم والتطبيقات " .

تكونت هذه الدراسة من المقدمة التي تضمنت هدف البحث وهو دراسة فن الرسم وفق المنهج السيميائي لتأسيس قراءة من نوع آخر للفن العراقي المعاصر .

وقد تضمنت هذه الرسالة أربعة فصول ، أما مجتمع البحث فقد اشتمل على مجموعة من الأعمال الفنية للرسم العراقي المعاصر ، أما عينة البحث فكانت عينة قصدية اشتملت على (٩) أعمال فنية توزعت على عقدي الثمانينات والتسعينات ، أما منهج البحث فقد استخدم الباحث المنهج السيميائي في تحليل عيناته .

ومن نتائج واستنتاجات البحث التي توصل إليها الباحث ، ما يأتي :

أ. إن اللوحة التشكيلية العراقية تبنى على قاعدة الاستقرار المسطح والانتشار العلامي نافية في الأغلب قوانين الضوء والظل .

ب. تبنى اللوحة على علامة أيقونية (كبرى) مهيمنة ، وتنتشر العلامات الأخرى باعتبارها علامات شارحة .

ج. إن اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة لا تقرأ من الدال الاجتماعي وإنما تكمن وظيفة الدال من كونه علامة تحول إلى الدال الوجودي .

د. إن البنية السائدة في الرسم العراقي المعاصر هي البنية التشبيهية ، وهي بنية هجينة تحاول المزج بين البُنيتين التشخيصية والتجريدية .

٢. دراسة ماهر كامل نافع الناصري (٢٠٠٤) " العلاماتية في رسوم مهرالدين "

تكونت هذه الدراسة من أربعة فصول ، خصص الفصل الأول لمشكلة البحث وأهميته وأهدافه التي تمثلت بـ :

أولاً : تعرّف النظريات التطبيقية للسيمياء البصرية وكيفية توظيف العلامة .

ثانياً : الكشف عن آليات اشتغال العلامة بنائياً ومفاهيمياً في رسوم محمد مهرالدين .

أما الفصل الثاني فقد احتوى على الإطار النظري والذي قسّم إلى أربعة مباحث ، والفصل الثالث ، قد تضمن مجتمع البحث على مجموعة من الأعمال الزيتية للفنان (الرسّام) محمد مهر الدين للمدة من (١٩٧٠ – ٢٠٠٣) ، أما عينة البحث فقد اشتملت على (١٥) عملاً فنياً من أعمال الفنان محمد مهر الدين ، واستخدم الباحث المنهج التحليلي باستخدامه أداة (الملاحظة) كأداة لتحليل الأعمال الفنية .

وخصص الفصل الرابع للنتائج والاستنتاجات ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ، ومن نتائج البحث التي توصل إليها الباحث ، ما يأتي :

أ. تميزت العلامة بالدال والمدلول في ازدواجية لغوية على الرغم من اختلاف الثقافات بين الأمم .

ب. كانت العلامات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان منذ وجوده على الأرض منذ ستة آلاف سنة قبل الميلاد .

ج. ارتبطت العلاماتية بنظريات النقد الأدبي والسيبوطيقيا وعلم الجمال والأدب والفلسفة كُلاً حسب تخصصه ورمزيته .

مناقشة الدراسات السابقة

بعد إطلاع الباحثة على الدراسات السابقة ، وجدت أن دراستها تتفق تارة وتتباين تارة أخرى مع الدراسات السابقة لها في نقاط معينة ، وكما يأتي .

تختلف الدراسة الحالية عن دراسة كل من (المياحي ، ١٩٩٩) و (الناصري ، ٢٠٠٤) من حيث أهداف البحث ، إذ تهدف الباحثة إلى تعرّف تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها ، فضلاً عن إن الاتجاه في الدراسة الحالية قد اختلف ، إذ اختص البحث الحالي بالخزف العراقي المعاصر ، أما الدراسات السابقة فقد اختصت بالرسم العراقي المعاصر .

كما وتشابهت الدراسة الحالية مع دراسة (الناصري ، ٢٠٠٤) من حيث طرح مفهوم العلامة في الفلسفة ضمن الإطار النظري ، واختلفت عن دراسة (المياحي ، ١٩٩٩) و (الناصري ، ٢٠٠٤) في طرح موضوع المرجعيات الفكرية والفنية للعلامة في الفن الرافديني والفن الإسلامي .

أما عينة الدراسة الحالية فتختلف عن عينة دراسة كل من (المياحي ، ١٩٩٩) و (الناصري ، ٢٠٠٤) ، فعينة الدراسة الحالية تضمنت أعمالاً خزفية عراقية معاصرة ومتنوعة (أعمالاً مجردة ، جداريات) ، أما الدراسات السابقة فقد تضمنت لوحات تشكيلية عراقية معاصرة .

واختلفت الدراسة الحالية مع دراسة (الناصري ، ٢٠٠٤) من حيث استخدام أداة للتحليل ، فقد استخدم الناصري أداة الملاحظة كأداة لتحليل العينات ، وتتفق الدراسة الحالية مع دراسة (المياحي ، ١٩٩٩) من خلال تحليل الأعمال وفق قراءة سيميائية معاصرة ، من خلال الاستناد إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، باعتبارها أداة التحليل .

أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. امتازت العلامة بالثنائية (الدال والمدلول) منذ عصور ما قبل التاريخ .
٢. كان الإنسان يصبو دائماً إلى المعرفة بهدف الوصول إلى حقيقة الأشياء ، بإدراكه الأشكال أو الأشياء المحسوسة في الواقع المرئي ، ومن ثم تحويلها إلى صورة ذهنية علاماتية رمزية .
٣. كان للعلامة دورها الفاعل في الفلسفة اليونانية القديمة ، ومن ثم الفلسفة الحديثة .
٤. إن علم العلامات علم يستطيع أن يستوعب دلالات العديد من الأعمال سواء في مجال الأدب أو الفن لقدرته على الجمع بين البنية والشكل .

٥. اشتغلت العلامة في عدّة معايير منها الإشارة النظامية في حالة الاستقرار والديمومة ، كالأشكال الهندسية ، والإشارة غير النظامية المتغيرة (الحركية) كالإعلانات التجارية .

٦. استخدم في العلامة نظام النمذجة وبالأخص في القضايا الفنية .

٧. المفهوم السيميوطيقي يرى في الثقافة مجموعة من الأنظمة العلاماتية المتنوعة والمتداخلة والمتدرجة .

٨. اعتمد الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، ومنه فن الخزف ، على خصوصية الاشتغال العلامي في المنجز الفني وفقاً لمحورين :

الأول : الفن العراقي القديم ، والفن الإسلامي .

ثانياً : الفن الأوربي الحديث .

٩. استحضار المُنجز الحضاري من قبل الخزّاف العراقي المعاصر ، بتجاوز الواقع واللجوء إلى ترميز الشكل ، كاتجاه يمثل الابتعاد عن المباشرة وتجريد الشكل من واقعيته .

١٠. تجسدت العلامة في فنون حضارة العراق القديم (وادي الرافدين) ، نتيجة لتأثر إنسان (فنان) تلك الحضارة بعقيدته الدينية ، وهذا ما نلاحظه بوضوح في معظم النتاجات الفنية التي خلّفها لنا (الفنان) لارتباطه المباشر ببيئته ومحيطه الذي يعيش فيه .

١١. تمسك الخزّاف المعاصر بنصوصه البصرية ذات الطابع التراثير ، فالنتاجات الخزفية المعاصرة ارتبطت بالحياة الاجتماعية والروحية معاً ، فهو في طي الواقع شفرات وعلامات إشارية ورمزية تأويلية .

١٢. ابتعدت الفنون الإسلامية عن محاكاة الواقع ، والنظر إلى الأشياء نظرة مثالية مطلقة تتجاوز المرئي إلى الباطن (الجوهر) .

١٣. عبّر الفنان المسلم عن الواقع بعلامات تجريدية مبتكرة ، وهندسية ونباتية تمثلت بالزخارف ومنها الأرابيسك وهي متعددة المعاني والدلالات ، فضلاً عن الخط العربي الذي تجاوز معناه كحرف وجملة وتحوّل إلى معنى آخر كونه نسقاً علاماتياً إيقاعياً رمزياً .

١٤. كان للتحولات الجمالية في شكل الخامة التقليدية أثره الواضح ، إذ تعمل كشفرات يبثها الخطاب التشكيلي للمتلقي بدلالاتها الفكرية والفنية .

١٥. تُعد الأعمال الخزفية العراقية المعاصرة وليدة سلسلة من التطورات الفكرية والذهنية والتقنية الناتجة عن إدراك الفنان بالبيئة والأشياء التي يتعامل معها .

١٦. استلهم الخزّاف العراقي المعاصر الألوان في الحضارات القديمة والإسلامية ووظفها في أعماله .

١٧. كان للعوامل الاجتماعية والنفسية والسياسية ، أثرها الكبير في التحول العلاماتي للفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر ، التي جسّدها بهيئة علامات تحمل شفرات خاصة يرسلها النص بدلالاتها المتنوعة إلى المتلقي .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

نظراً لسعة مجتمع البحث ، وجدت الباحثة صعوبة في حصر أعداده إحصائياً ، لطول الفترة الزمنية (١٩٧٥ – ٢٠٠١) ، ولهذا فقد اطلعت الباحثة على ما منشور ومتوفر من مصورات للأعمال الخزفية الخاصة في العراق ، فضلاً عن شبكة الإنترنيت ، وتم من خلال ذلك حصر إطار مجتمع عدده (٧٠) عملاً خزفياً تجسدت فيها علامات ورموز قابلة للتأويل والتي تقترب إلى حد كبير من العمل الميداني للباحثة ، يُنظر (ملحق ١) ، حصلت عليه الباحثة بشكل فعلي ، تضمنت كيفية تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها ، بما يخدم ويتلاءم وهدف البحث الحالي .

ثانياً : عينة البحث

لقد قامت الباحثة باختيار عينة البحث ، والتي تمثلت بنماذج خزفية من إطار المجتمع بلغ عددها (١٥) عملاً خزفياً ، يُنظر (ملحق ٢) تم اختيارها قصدياً لما لها من صلة بهدف البحث . وقد تم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :

١. تنوع النماذج الخزفية المختارة بين الأيقونية (الواقعية) ، والإشارية ، والرمزية .
٢. أعطت النماذج الخزفية التي تمثل عينة البحث من حيث أساليبها وآلية اشتغالها فرصة للباحثة للإحاطة بمفهوم العلامة وتحولاتها في الخزف العراقي المعاصر .
٣. عرض إطار المجتمع الذي بلغ عدده (٧٠) عملاً خزفياً على مجموعة من الخبراء [*] والأخذ بآرائهم حول اختيار عينة البحث .

ثالثاً : منهج البحث

تتأطر الباحثة بالمنهج السيميائي في تحليل عينات البحث اقتراناً مع هدف البحث المركزي ، للوقوف على تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها وفقاً للخطوات الآتية :

١. فرز العلامات الفاعلة في النص الفني (الخزفي) .
٢. تعقب آلية اشتغال العلامة داخل النص الفني (الخزفي) ، بما يتعلّق بهدف البحث .
٣. تحديد مدى ارتباط العلامات مع بعضها البعض في تفعيل الفني (الخزفي) .
٤. تعرّف مدى ارتباط العلامات في النص الفني (الخزفي) بالمرجعيات القديمة (الرافدينية والإسلامية) ، فضلاً عن الفن الأوربي الحديث .

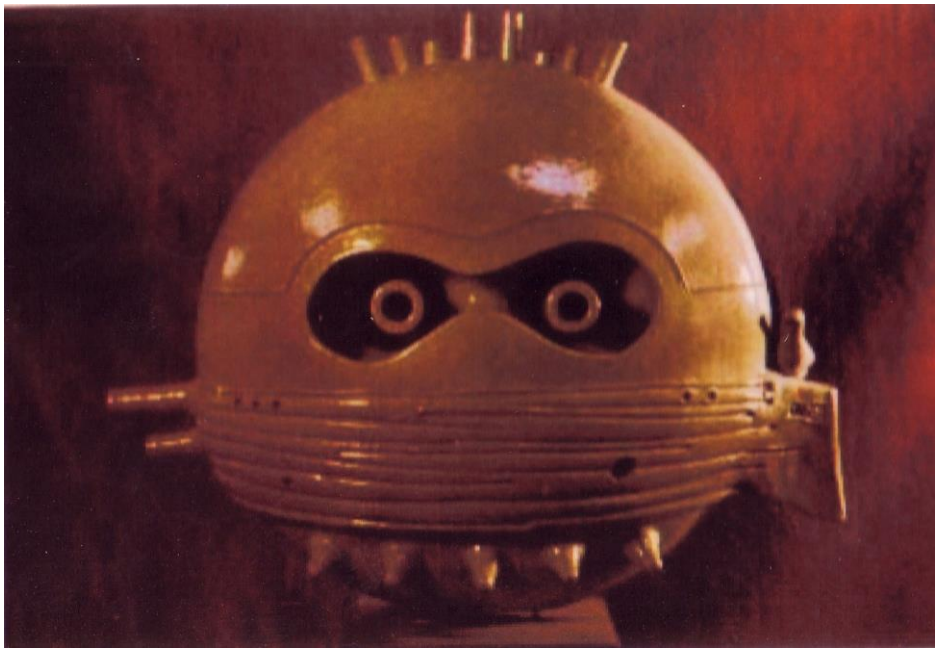
---

[*] . الخبراء هم :
أ. د. عبد الهادي محمد علي
أ. م. د. محمد أبو خضير .
م. م. ماهر الناصري .

رابعاً : أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها ، اعتمدت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري [*] ، باستشارة الخبراء [**] بوصفها أداة البحث ، استندت عليها الباحثة في آلية التحليل .

عينة رقم (١)



[*] . لقد وجدت الباحثة أن الاستناد على استمارة تحليل مبوّبة وفقاً لآليات تحليل المضمون ، كما مبينة في (ملحق ٣) لا يحقق هدف البحث بالاتفاق مع الخبراء في أدناه ، لاعتماد الباحثة التأويل كأسلوب لتحليل العينات (وفق قراءة سيميائية معاصرة) ، وبذلك قد يحصل عدم تطابق في الخروج بالنتائج بين ما تفرزه الاستمارة وآلية اشتغال الباحثة على وفق الهدف والمنهج المذكورين .

[**] . الخبراء هم :

أ. د. عبد الهادي محمد علي .

أ. م. د. محمد أبو خضير .

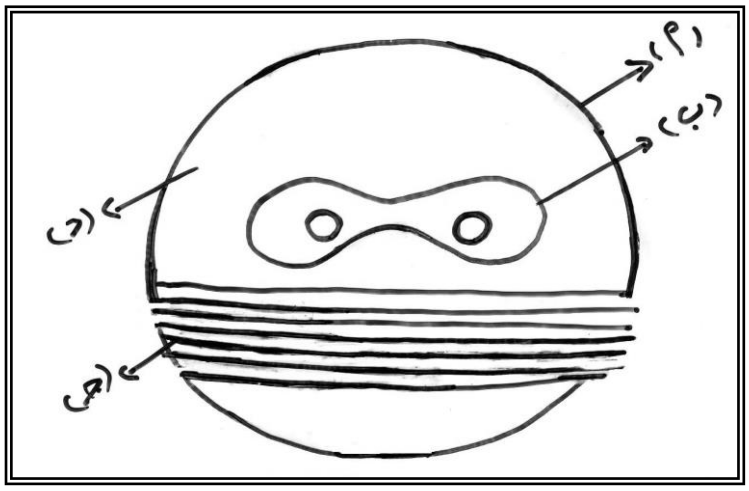
أ. م. د. كامل القيم .

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
الفدائي	سعد شاكر	١٩٧٥	٦٠ × ٥٠ سم	مركز الفنون / بغداد

النص هنا ذو بنية واقعية تجريدية ، تحاكي الواقع . يتكون هذا النص من تكوين دائري يمثل رأساً لفدائي عربي ذو وجه مدوّر ، وعينين محدقتين ، وخطوطاً أفقية كأنه لثام يلفه الفدائي على فمه ، فضلاً عن النتوءات في أعلى الرأس وأسفل اللثام وعلى الجانب الأيسر بالنسبة للمتلقي ، إذ يشكّل هذا النص نظاماً ثقافياً متميزاً يمثل نضال الأمة من أجل الحرية والوحدة .

يصوّر الفنان (سعد شاكر) في هذا النص أجواء سياسية تحررية ، رافضة ، صارخة ، متنكرة يمثلها بروز الشعب العربي ككتلة واحدة إلى ميدان الصراع ضد أعدائه ، من خلال ذلك التكوين المدور الذي يمثل رأس الإنسان علامة (أ) والتي تُعد علامة أيقونية رمزية فاعلة ، والدالة على مدى زيادة الوعي الفكري والثقافي للإنسان ، وإدراكه لقيمة النضال والتضامن ، معبّراً من خلال ثورته عن مبادئه الفكرية والاجتماعية الرافضة للانقسام والاستبداد ، متخذة من السياسة التحررية باباً واسعاً لاستقلالها .

إذاً فإن تأويل الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر لذلك النص هو تأويل ذاتي مع المتلقي ، فالنص يُذكرنا دائماً بمآسي المعارك القاتلة التي كانت لا تهدف إلى شيء سوى تحطيم أعصاب وقدرات الفرد العربي عامة ، والفرد العراقي خاصة ، وسلب حقوقه ، إلاّ أن نظرات الفدائي الثاقبة والمتمثلة بالعينين الناطقتين علامة (ب) باعتبارها علامة أيقونية ذات دلالات رمزية مهيمنة على مركز النص ، تبدوان كأنهما عينان سومريتان تراقبان شيئاً ما والتي ربما تُعد هذه الطريقة رادعة لاستمرار عمل الشر .



ونلاحظ في وجه الفدائي آثار تشخيصية أيقونية (يتطابق فيها الدال مع المدلول) بدلالة رمزية تعبيرية موحية ، فضلاً عن ذلك نجد النص يخيم عليه الصمت من خلال ارتداء الفدائي للثام علامة (ج) والتي تُعد علامة إشارية رمزية فاعلة أيضاً . ففي هذا النص ، لم يظهر من وجه الفدائي سوى العينان الممتلئة بالكلام (الثورة ، الغضب ، الرفض ، الكره لكل ظالم مستبد) ، بنظراته تلك كأنه يُشعر العدو بالخوف والهزيمة ، فضلاً عن تأثير اللون الأبيض لدى المتلقي علامة (د) والتي تُعد علامة رمزية مهيمنة داخل النص .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
الدائرة (رأس الإنسان)	علامة فاعلة	مرجعية طبيعية (الفكر ، الإدراك ، الوعي)
العينان	علامة مهيمنة	مرجعية طبيعية (الثورة ، الغضب ، الرفض ، الكره)
اللثام	علامة فاعلة	مرجعية طبيعية (التخفي)
اللون الأبيض	علامة مهيمنة	مرجعية رافدينية

وهنا نجد أن مضمون النص ليس مضموناً جمالياً تزويقياً ، بل هو مضمون أخلاقي يتضمن معنى العطاء في سبيل الآخرين ، أي مضمون يؤكد على التواصل مع الآخرين ، فإثارة مشاعر المتلقي له قيمة كبيرة ، باعتبار الفدائي رمزاً للإخلاص ، الشجاعة ، الأمانة ، البطولة ، الشهادة ، العدالة ، فهو مضمون إنساني ، نُفّذ بخيال وقصدية من خلال التركيز على الجانب الانفعالي والرمزي التي تبدو واضحة على تفاصيل الفدائي من حيث الجانب السيكولوجي والفسيولوجي بدلالات واضحة تبدو ظاهرة ، إذ عمد نص (سعد شاكر) إلى تحويل الإشارة البشرية إلى علامات ذات دلالات رمزية تساعد في كشف المضمون وتوضيح المعنى ، لخلق حالة ما بين النص والمتلقي لتحقيق الوعي السياسي منطلقاً من نبل الهدف الذي يمثله النص ، باعتبار أن الشهادة هي أعظم قيم البطولة .

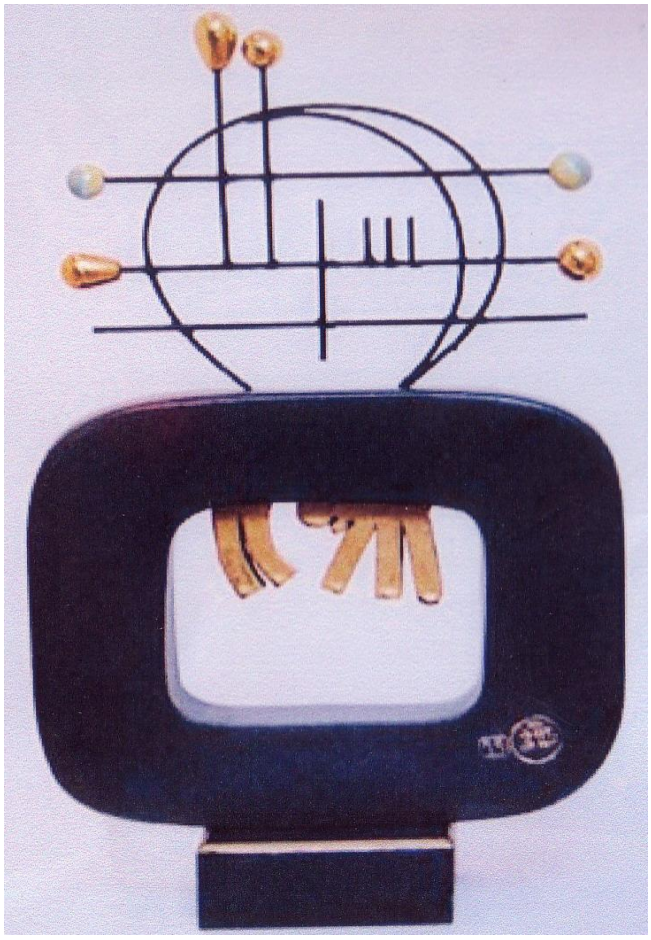
إن اتخاذ نص (سعد شاكر) مثل هذه المواضيع السياسية هو بسبب الأجواء السياسية المخيمة التي عاشها ولفترات طويلة ، فهذه المواضيع لم تكن بعيدة يوماً عن حياته ، بل إن ما يحمله النص هو جزء لا يتجزأ من واقع الفرد العراقي عامة والفنان خاصة ، إذ أراد نص الفنان أن يسجل موقفاً من مجتمعه وعن رؤية فلسفية لمشكلات الواقع المُعاش بأسلوب رمزي ، أما المتلقي فكان لتجربته وثقافته والظروف التي تعايش معها ، دورها الفعّال في إدراك مثل هذه النصوص البصرية التأويلية المفتوحة الدلالة .

فرأس الإنسان علامة (أ) ، محملة بالأفكار الواعية للقضية العربية والهادفة إلى تحقيق واجب مقدس ألا وهو تحقيق التحرر ، لكي يتحول هذا التحرر إلى حقيقة واقعية محسوسة وعنصراً فعالٍ حي في حياة الفرد العربي . والعينان علامة (ب) رافضة مستنكرة للاستسلام والخضوع . أما اللثام علامة (ج) الذي تمثل بحد ذاته (شفرة متعارفاً عليها عند العرب) ، نجده قد استخدم في هذا النص للتخفي وعدم بروز كل معالم الوجه ليتجنب التعرف عليه من قبل العدو ، ليستطيع أن يكمل عمله التحرري النبيل الذي جاء محملاً بالمضامين الواعية لهذه القضية الكبرى . أما العلامة (د) والتي تمثل اللون الأبيض ، فإنها لم تكن بمعزل عن العلامات الأخرى ، بل جاءت مكملة لها من خلال دورها الفعّال في إظهار تفاصيل تلك العلامات داخل النص الفني .

إذاً ففي هذا النص أصبح لدينا أربع علامات فاعلة مهيمنة داخل النص والأكثر اشتغالاً ، فكل علامة تساند العلامة الأخرى وتقويها وتكتسب معناها من خلال تكامليتها مع العلامات الأخرى ، أما النتوءات البارزة في أعلى الرأس وأسفل اللثام وعلى الجانب الأيسر بالنسبة للمتلقي ، فإنها تمثل علامات مصاحبة تعزز العلامات الفاعلة ، والتي تمنح النص الخزفي القوة ، فهي حادة تعبر عن رجولة هذا الفدائي ويقظته لأعدائه ، أو إنها تمثل أسنّة حراب من الممكن أن تنطلق باتجاه الظلم في أية لحظة . ومن خلال هذه العلامات ، استطاع النص أن يحمل رسالة أو خطاباً ما إلى المتلقي بأهمية هذه القضية ، وتُعد العلامة (ب) المتمثلة بالعينين علامة حققت موضوع هذا النص بمساندتها كل من العلامات (أ ، ج ، د) ، فالعلامات جاءت هنا تراكيبية بين الأيقونية والرمزية ، وبين الإشارية والرمزية ، فكل علامة تخرج من هذا النص تسبب إرباكاً في البنية الفنية لهذا النص .

وهكذا نجد أن نص (سعد شاكر) عمل على تحويل ظاهرة واقعية عاشها الفرد إلى ظاهرة علاماتية رمزية ، أي تحويلها من ثقلها الواقعي إلى علامات رمزية معبرة عن واقع حقيقي مُعاش .

عينة رقم (٢)



اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تكوين	سعد شاكر	١٩٩٦	-	مقتنيات الفنان الخاصة

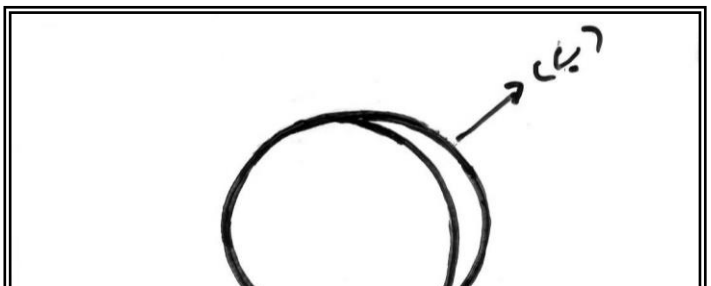
النص ذو بنية تجريدية تعبيرية ، تمثل أشكالاً هندسية متكونة من المربع ذي اللون الأسود ، والدائرة المتمثلة بالأسلاك الحديدية السوداء اللون والمرتكزة على المربع ، فضلاً عن جزء ظاهر من أيدي غير مكتملة داخل المربع ذات اللون الذهبي ، فالنص بمجمله يحمل علامات رمزية وإشارية متعددة الدلالات .

نجد أن مضمون هذا النص عند الفنان (سعد شاكر) لا يتحدد بالشكل من الناحية التشخيصية ، بل يتجاوز الزمان والمكان للوصول إلى فضاءات كونية واسعة ، تحفز الذاكرة وتعمق الإحساس البصري في صياغة جديدة للنص الفني ، تؤكدها بعد ذلك ذائقية المتلقي ، فالنص الخزفي هنا قريب الصلة بشكل الإنسان يعززه في ذلك إبراز القيمة الرمزية المتمثلة بالأسلاك الحديدية السوداء التي تأخذ شكل الرأس وجزءاً من حركة الأيدي التي تؤكد تنامي إحساس الفنان وتصاعد أحاسيسه التأملية التي يعكسها ذلك النص .

فقد تمت معالجة جسم الإنسان في هذا النص برؤية رمزية جديدة ، من خلال اتخاذ الفنان (سعد شاكر) شكلاً إنسانياً وتحريفه مجسداً ذلك الشكل بمعالم غير محددة ، مهتماً بجوهر الإنسان (ماهيّته) لا بشكله ، من خلال اتخاذ الفنان شكل المربع ذا اللون الأسود (الذي يزيد من تأثير الشكل على المتلقي) دلالة لجسم الإنسان علامة (أ) والتي تُعد علامة رمزية فاعلة داخل النص المبصور ، فالمربع يشير بدلالته إلى الجهات الأربعة (الشمال والجنوب والشرق والغرب) ، وكذلك يُعد رمزاً للعناصر الأربعة (الماء والهواء والتراب والنار) ، ورمزاً للجدران الأربعة ، فضلاً عن رمزيته في الأساطير القديمة باعتباره يرمز إلى الأرض مقابل السماء الدائرية ، ويحقق الفنان من خلال تعدد الدلالات انفتاح / تأويل النص الخزفي (الفني) ، باعتباره دالاً على صلة الإنسان بالعالم المحيط به ، غير المفصول عنه ، فعالمه يُعد كياناً يؤطره الإحساس والتفاعل مع ذلك المحيط الذي يعيش فيه ، والذي هو جزء منه ، يدعمها نشاطه وتجاربه الحسية ، فالفنان هنا استطاع أن يغير ويحوّل أشكاله يجعلها تمثل بالنسبة للمتلقي تكوينات جديدة غير مألوفة ، فبدلاً من أخذه الشكل بواقعيته ، بدأ بإثارة تساؤلات جوهرية عن هدف النص ودور الفنان وهدفه ، الذي يتضمن بذاته مهمة تأخذ بالمنظور الجديد للإنسان ، وبشكل يتجه نحو التبسيط والوضوح ، إذاً الفنان هنا يشتغل على الخيال والقصدية محوّلاً الأشكال المألوفة (الواقعية) إلى أشكال رمزية تجريدية ، منطلقاً بذلك بمفاهيمه الفكرية والثقافية والمعرفية نحو التجريد .

أما الجزء الأعلى فيمثل أسلاكاً متخذة شكلاً دائرياً مجرداً ، في داخلها خطوط حديدية عمودية وأفقية خارجة بنهاياتها الدائرية والبيضوية الشكل خارج حدود الدائرة الكبيرة ، لما تمثله الدائرة من دلالات رمزية (الذكاء ، التفكير ، الاكتمال) ، والدائرة في رسوم الأطفال تعمل كبديل للرأس ، وهي في هذا النص تمثل رأس إنسان يحمل علامة (ب) التي تُعد علامة رمزية مهيمنة وفاعلة تعمل على اكتمال النص المبصور ، والمستندة على المربع الذي يمثل جسد ذلك الإنسان علامة (أ) ، إذ يُشكّل رأس الإنسان فضاءً غير متناهي جسّده الفنان (سعد شاكر) بأسلوب رمزي يعكس معاناة الإنسان مع الوجود ، فضلاً عن وعيه بالعالم الذي يحيطه وما يحمله ذلك العالم من صراعات متعددة ، والتي تحتاج من ذلك الإنسان وقتاً للتفكير والتأمل في حل قضاياه .

وهنا نلاحظ أن مضمون النص يدور حول رأس الإنسان وما يدور فيه من أفكار ، باعتبار الرأس منبعاً للأفكار ورمزاً (للحكمة ، العقل ، التأمل ، الاستدلال ، الإدراك ، الوعي) ، فالرأس يمثل عالماً مليئاً بالأسرار والأفكار التي تميز الإنسان عن غيره من المخلوقات . إذ إن التركيز على الرأس ينقل المتلقي إلى داخل الإنسان نفسه من خلال البقاء ضمن دائرة الرمز ، بابتعاده (الفنان) عن الواقع ، أي من خلال تحويله المرئي إلى اللامرئي ، ليصل إلى ما وراء العقل (المضمون) لخلق نص سيميائي جديد يبدو فيه المضمون النفسي (السيكولوجي) جلياً ، باستخدامه العلامات والرموز (الشكل المحور) ، محاولاً الفنان هنا دمج المضمون بالشكل ، ولكن دون أن يكون ذلك على حساب البنية الجمالية للنص الفني ، فالإنسان بذاته مُبدع ومُفكر ومنتج تسانده في ذلك العلامة (ج) والمتمثلة بالأيدي المجردة ، فعلى الرغم من عدم اكتمالها ، إلاّ أنها تمثل علامة إشارية فاعلة تقوي كل من العلامتين (أ) و (ب) في خلق عالم جديد من خلال المشاركة الفعلية / العملية . فاليد من الممكن اعتبارها أداة ورمزاً ، نتحدث من خلالها دون الحاجة إلى صوت ، وكأن نص الفنان كان يقصد بذلك من وراء إخفاء معالم الوجه وإظهاره اليد اليمنى كاملة بالذات .



فاليد اليمنى لها رمزيتها منذ الأزل ، إذ كان السومريون والآشوريون يظهرونها في الغالب حيث يعرضون آلهتهم على شكل اليد ، ويد (الله) في المسيحية التي تبارك أو تعاقب ، فضلاً عن ذلك يؤكد بعض العلماء أن لليد البشرية كياناً متميزاً لأن قوى العقل البشري تتجمع فيه ، فهي رمزاً للذكاء ، وقال الفيلسوف الإغريقي (انكساجوراس) بشأن ذلك " أن الإنسان ذكي لأنه لديه يداً ، فاليد والعقل خاصيتان مميزتان للإنسان ، فبدأ الإنسان صانعاً للفخار بيده " ، أما اليد عند أرسطو فهي " أداة الأدوات " ، ووصفها الفيلسوف (كنت) بأنها " دماغ الإنسان الخارجي " [٢٤٨] ، وهي أيضاً علامة رمزية (للفرح ، الأسف ، التردد ، الصبر) ، ويعززها اللون الذهبي علامة (د) باعتبارها علامة مركزية فاعلة أيضاً ، بتقنيته التي أعطتها طاقة حركية جمالية ، تحمل قيماً فكرية تعود للمرجع ، فضلاً عن اعتباره لوناً أصيلاً ونادراً ، لارتباط لونه بلون معدن الذهب ، فالألوان جاءت هنا هادئة منسجمة مع بعضها .

العلامة	فاعليتها السيميانية	مرجعياتها / إحالتها
المربع (جسد الإنسان)	علامة فاعلة	مرجعية طبيعية
الدائرة (رأس الإنسان)	علامة مهيمنة	مرجعية طبيعية
الأيدي	علامة فاعلة	مرجعية طبيعية
اللون الذهبي	علامة مركزية	مرجعية إسلامية

فثقافة المتلقي تساعده على إدراك العلامات الفاعلة التي تعمل دائماً على خدمة النص الخزفي (الفني) لارتباط كل علامة بالعلامة الأخرى ، حتى يصبح النص الخزفي نظاماً علاماتياً متعدد الدلالات والمضامين .

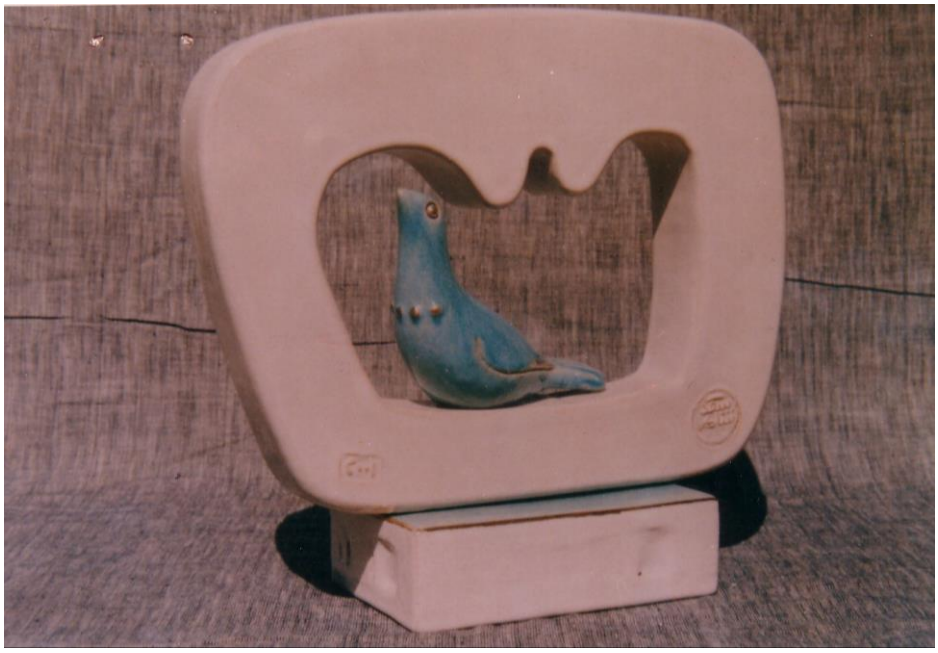
وهكذا نجد أن الجو العام للنص مفعم بالتجديد ، وذلك باتخاذه خطاً جديداً في الأداء جعله يتمسك بالجوهر (المضمون) أكثر من الشكل ، تدعمه التقنية المنفذة في هذا النص الذي ينمو نحو تجريدية خالصة ، محاولة إبراز التعبير الجمالي لذلك النص ، فالنص الخزفي هنا لا يخلو من آفاق ثقافية وإنسانية معاصرة ، لا تخلو من التأثيرات النفسية ، فهو عمل ذهني وإرادي وقصدي وفعّال .

فالنصوص البنائية التعبيرية التجريدية عند (سعد شاكر) لا تمثل ولا تستعيد شيئاً ، لكنها قادرة على إثارة أرواحنا نحو عالم مليء بالعلامات والرموز الدالة ، إذ يعمد النص هنا إلى تحريك سكونية خطوط كتلته الخارجية بإخراج كتلة اللون الذهبي علامة (د) المركزية الوهّاجة إلى مستوى يقع خارج حدود المساحة اللونية الأخرى المهيمنة والمتمثلة باللون الأسود (المربع)

[٢٤٨] . العاني ، طارق حيدر : اليد هل هي دماغنا الخارجي ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ٦ ، المصدر السابق ، ص ١٤٩ .

علامة (أ) ، فنجد بين عناصر تكويناته علاقات مكانية ومجاورة ، ونمط خضور وحداته التكوينية هو نمط فضائي مُدعم بقوتي الكثافة والامتداد ، فالنص يعيد تصوير مفرداته من جديد في عين المتلقي من خلال نظام اشتغال نظم العلامات الجمالية على سطوح تجريداته التعبيرية الفنية .

عينة رقم (٣)



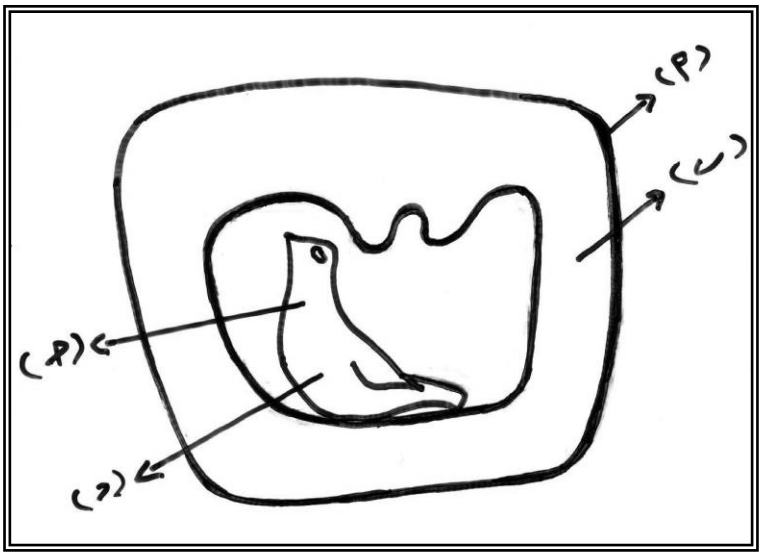
اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
فتاة وحمامة	سعد شاكر	٢٠٠١	٤٥ × ٣٠ سم	مقتنيات الفنان الخاصة

النص هنا ذو بنية تعبيرية تجريدية ، تحمل علامات أيقونية ورمزية تمثلت بمربع مجرد أبيض اللون ، يضم بداخله حمامة واضحة المعالم ذات لون أزرق .

إن مضمون نص الفنان (سعد شاكر) يكشف عن كائن بشري تمثل بفتاة علامة (أ) تجسدت تفاصيل جسدها بشكل هندسي (المربع) ذي اللون الأبيض علامة (ب) التي تُعد علامة رمزية مركزية ، والذي يحوي على علامة تمثلت بصدر الفتاة ، متدلي إلى الأسفل والذي يشكل مع المربع جسد الفتاة علامة (أ) علامة رمزية فاعلة داخل النص الخزفي لها دلالاتها الإنسانية الخاصة (بالإنوثة ، الأمومة ، الحب ، الأمان ، الطمأنينة) ، لما للجسد الأنثوي من طاقة عاطفية وجمالية ونفسية اقترنت بوجود الحمامة علامة (ج) ، باعتبارها علامة أيقونية ذات دلالات رافدينية رمزية قديمة تساند العلامة (أ) و (ب) كرمز (للخصب ، الحب ، الحرية ، السلام) ، فهي رمزاً للسلام منذ قصة سفينة نوح ، حيث كانت الحمامة ماسكة بمنقارها غصن الزيتون كرسولٍ للسلام .

فالنص هنا أعطى أهمية خاصة للحمامة من خلال ربطها بالمقدس على الأقل لونياً (الأزرق) ، علامة (د) والتي تُعد علامة رمزية مهيمنة داخل النص الخزفي ، بمرجعياته (اللون الأزرق) الرافدينية والإسلامية ، ومن ثم ستره بالحاضر والمستقبل للمحافظة على خصوصيته ، معززاً ذلك باللون الأبيض علامة (ب) الدال على النقاء والطهارة ، الذي يمثل بدوره جسد الفتاة علامة (أ) الذي يبدو أكثر بهجة وشفافية في دلالته على لحظة الحاضر والمستقبل المنتظر .

إذ تلعب البنية اللونية للأزرق علامة (د) والذي يمثله العلامة (ج) الحمامة ، دوراً مهيمناً على بنية النص العام ، وكأن مضمون (فكرة) النص تتراتب لما يقرره الأزرق من تكثيف وإزاحة لفواصل التحليل النفسي والجمالي ، يعمل كأداة لانفتاح الدلالة الجسدية وإعادة قراءة صورتها من جديد .



إذ إن أيقونية صورة الحمامة تأخذ طابعاً دلالياً متراكباً ، وهي تعبّر من خلال وجودها في هذه الهيئة عن حالة وظيفية / جمالية ، فبنائياً تكون المساحة المشغولة في وسط التكوين هي دالة لفرض معيارية التوظيف العلامي لملء المساحة ، ومفاهيمياً تتألف العلاقة بينها وبين الإطار العريض الأبيض (المربع) من حولها والذي يمثل جسد الفتاة علامة (أ) التقابل الموضوعي لفهم اشتغال النمط غير المحدد للواقع غير الحسي ، المثالي ، السامي .

ومن هنا تكون انتقالية العلامة كصورة ، هي محك يسهّل عملية بناء الفكرة / المستترة في نمطية الصورة الماثلة في هذا التكوين ، كتركيب لا يتأتى بالحقيقة من مجمل ما تؤول إليه الفكرة / كدلالة ، ولكن من حيث الارتباط الظاهري للصورة بالأشكال أو الشكل الكلي للدال .

ولذلك كانت توظيفية صورة الحمامة علامة (ج) هي فعل تراتبي محض ، يحاول أن يفكك دلالية المعايير التي تفيد في بعض الأحيان فهم الصورة كوسيط إرسالي .

المرسل ← الصورة ← المرسل إليه

وهنا تحولت بنية الجسد الإنساني في هذا النص الخزفي إلى شكل هندسي تمثل بالمربع علامة (أ) ، الذي يبدو كأنه تعبير ميتافيزيقي وتكثيف نفسي لفكرة اللاشعور ، إذ يظهر كصورة رمزية يتضح فيها الرغبة في الابتعاد عن الواقع المحسوس إلى آخر مُتخيل ، لأجل تعزيز دلالات البنية الذهنية لدى المتلقي .

فالنص هنا يبتعد عن اللغة المباشرة في خطابه من خلال بنائية عناصر تكوينه الفني القائمة على نزعته التجريدية الرمزية ، ليُثير تساؤلات عند المتلقي تعزز إدراكه وإحساسه الذي يؤكد تحليله لعناصر النص الفني باعتباره نظاماً متكاملاً ومتوافقاً من العلامات المرتبطة مع بعضها البعض ، ومحاولة خلق صورة ذهنية بصرية عند المتلقي في الوقت ذاته .

وهكذا تتمظهر بنية اللون في التكوين العام للنص ، من خلال مستوى الانتقاء اللوني في استخدام اللونين الأبيض علامة (ب) والأزرق علامة (د) ، لسحب دلالة الاختزال إلى حالة من التوالد العلامي في طرح مسوغات للربط بين الحمامة علامة (أ) كعلامة أيقونية ، وبين الفتاة علامة (ج) كعلامة تجريدية رمزية . ومن هنا كانت القيمة الجمالية للنص تُبنى وفقاً لتراكمات العلامة الرمزية بين كلتا العلامتين ، وتعزيز ثيمة الطرح الموضوعي باتجاه أسلبة تلك العلامات من حيث عملية النكوص الحاصلة بين مدى الاشتغال المعرفي للصورة الواقعية ومساحة التجريد العلامي للهيئة المكمّلة في التكوين العام .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
الفتاة (المربع)	علامة فاعلة	مرجعية طبيعية
اللون الأبيض	علامة مركزية	مرجعية طبيعية
الحمامة	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية قديمة
اللون الأزرق	علامة مهيمنة	مرجعية رافدينية / إسلامية

فالنص إذاً يعمل على تجزئة وتحليل عناصر الصورة المرئية وإعادة تركيبها ، لتفعيل قوة التغيير في فعل المتلقي ، إذ يحل البعد الزمني محل البعد المكاني المألوف ، والذي يتحول إلى سطح غير مؤكد بفعل الدافعية الانفعالية للذات في تخطيها ملكة الحس نحو عالم الحدس الروحي .

ومن خلال ما تقدم ، نجد أن النص لم يصور تصويراً واقعياً ، بل عمد إلى تحويل الواقع بدلالات رمزية فنية جديدة ، من خلال تشكيل مناخه النفسي وفق رؤية معبرة عن عالم خاص من الدلالات التعبيرية لينقل المتلقي من المحيط العام الخارجي إلى العالم الداخلي ، بما يحويه من علامات ورموز .

عينة رقم (٤)

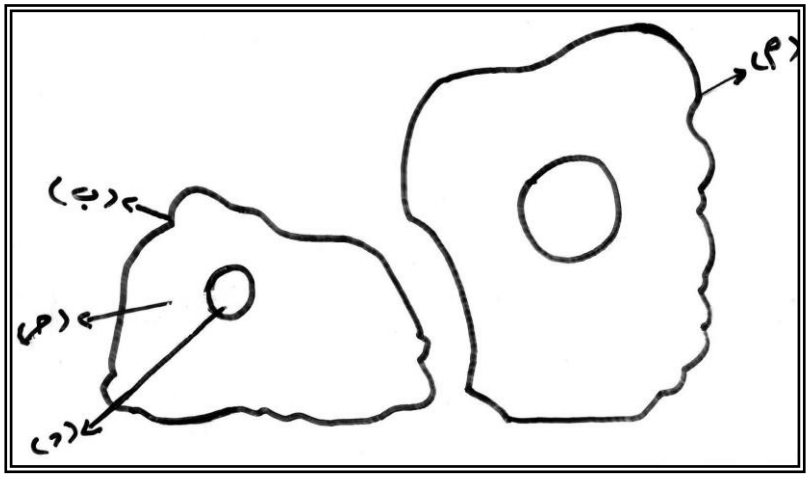
اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
رجل وامرأة	محمد العريبي	١٩٩٥	٥٠ × ٥٥ × ١٥سم	مقتنيات الفنان الخاصة

يمثل النص تكوينين غلب عليهما الطابع التجريدي ، بحجمين مختلفين ، وفي وسط كل منهما دائرة سوداء اللون مختلفة الحجم أيضاً ، إذ يمثل هذا النص استحضار غير مباشر للقيم والمفاهيم الفكرية والفنية لمنحوتات حضارة وادي الرافدين ، فضلاً عن ذلك نجد النص قد غلب عليه اللون الحيادي (الترابي) الذي احتل فضاء النص بكامله .

يقوم نص (محمد العريبي) وعبر عنوانه رجل وامرأة على ثنائية إنسانية عرفها الوجود عبر دلالات كل منهما البايولوجية والسيكولوجية ، إذ كرست هذه النصوص تحالف كل من الرجل علامة (أ) والمرأة علامة (ب) في سبيل بناء الحياة واستمراريتها ، وهنا يكرس الفنان (محمد العريبي) من خلال نصه الفني المبصور الذي يمثل كل من العلامتين (أ) و (ب) جملة

من الأفكار المألوفة التي تخص وجه الرجل ، كما يحمل وجه المرأة بعداً آخر بايولوجياً يختلف حتماً عن وجه الرجل البايولوجية والسيكولوجية ، وهي دلالة معروفة لم تُتح للمتلقي أن يبذل أي جهد في الإمساك بمديات الإحالة السيميائية .

وفي هذا النص ، نجد أن الكتلة التي تمثل وجه الرجل علامة (أ) والتي تُعد علامة رمزية فاعلة ، تبدو أكبر حجماً من الكتلة التي تمثل وجه المرأة علامة (ب) باعتبارها علامة رمزية فاعلة أيضاً ، ويعود ذلك إلى الاعتقاد السائد بأن الرجل غالباً ما يكون أكبر حجماً من المرأة من الناحية البايولوجية ، ويُشكل الرجل دائماً عنصر القوة والسيادة الرئيسة لهذه العلاقة الثنائية ، وخير ما يعزز ذلك قوله تعالى : ((الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ)) [*] ، لاعتبارات عديدة تأخذ شكلها الطبيعي في الحياة التقليدية بالنسبة للرجل والمرأة . من هنا جعل الفنان عنصر الهيمنة الشكلية في السطح البصري تعود إلى الكتلة التي تمثل الرجل علامة (أ) ، ويحيل حجم العلامة (أ) بعموديته بُعداً فكرياً يقوم على روح المراقبة التي يحاول أن يحيط بها الرجل علامة (أ) ، المرأة علامة (ب) ، من خلال سعة حجم العين الذي يمثله اللون الأسود في العلامة (أ) ، فاللون الأسود يمثل علامة (ج) والتي تعتبر علامة رمزية مركزية داخل النص ، تساند كل من العلامتين (أ) و (ب) ، إذ تبدو هذه الدلالة ذات تعبيرات سيكولوجية تحمل روح الغضب والاحتقان تجاه الطرف الآخر ، الذي تمثله المرأة علامة (ب) ، والذي يمكن للمتلقي أن يحيل العلامة (أ) إلى مرجعيات تاريخية رافدينية سومرية أخذت بها وجوه تماثيل ومنحوتات ذلك العصر ، والحال كذلك بالنسبة للعلامة (ب) وما لها من محمولات تاريخية والتي لا تتعدى في مدياتها إلى الحضارة الرافدينية السومرية ، عبر استثمار الكتلة الحجرية وما يتبعه من أحداث بعض الثقوب أو الحزوز لتشكيل حجم وبينة الدلالة ذاتها ، كما حمل النص البصري في بعده الإنشائي إحالات طبيعية من خلال اللون الذي يحيلنا إلى لون عرفته التحولات الطبيعية والعصور الجغرافية ، إذ تبدو الكتلة ذات جمالية مختزلة من خلال اللون الترابي علامة (ج) باعتبارها علامة مركزية فاعلة ، وعبر تدخلات الفنان بالتجذيب لكي ينتج لنا نصاً جمالياً له مرجعياته التاريخية ، وهو ما يُعرف في علم الجمال بـ (الأسلبة) .



إذاً فالإنسان هو المحور الأساس الذي يدور حوله النص ، إذ يُعد وجه كل من الرجل علامة (أ) والمرأة علامة (ب) تقليداً واقتراباً غير مباشر من الفن السومري ، فالوجوه هنا كأنها تشاهد من الجانب ، فمن خلال حدقة العين علامة (ج) وطريقة التحزيز الواضح ، تعطي الشكل ترابطاً بين ما هو محدث يعتمد الاختزال في التشكيل ، وبين التأثيرات الرافدينية التي نلتمسها في طريقة بناء الشكل المبسط وما يتضمنه من سمات في تشكيل الوجه البشري ، فالنص لدى (العريبي) ابتعد عن التقليد لصالح المضمون الفكري الذي أراد تحقيقه في هذا النص ، من خلال الميل إلى التجريد الشكلي للنص بصياغة أسلوبية معاصرة .

من هنا نجد أن (العريبي) قد حمّل النص ثنائية أخرى تضادية هي الطبيعي / الثقافي ، فالتكوين المتمثل بالعلامة (أ) ، (ب) علامة توحي بالطبيعي لأول وهلة عندما يبصرها المتلقي ، إلاّ أن رؤية المتلقي سرعان ما تنتهي بوجود دلالة ثقافية تمثلها البقعة السوداء علامة (د) الدائرية ، إذ يشرع أو يبدأ المتلقي في تقليب ذاكرته ومرموزاتها لتستقر عن أصالة تاريخية أو شكلية معينة ، يبدو فعل السيمياء فيها واضحاً عبر بعض أفعال الحفر في العلامة (أ) ، فالوجه البشري اعتمد بعض الانحناءات التي عمد الفنان فيها إلى ترحيلها مما هو طبيعي إلى ما هو ثقافي .

---

[*] . سورة النساء ، الآية : ٣٤ .

ولا تخلو العلامة (ب) هي الأخرى من أسلبة مشابهة للعلامة (أ) من حيث طبيعة الكتلة ولونها ، فالعلامة (ب) لها فاعلية كبيرة أيضاً لطبيعتها التي تمثلها المرأة ، فالمرأة هي النصف الآخر للرجل وهي جزء من المجتمع ومكملة له ، وتُعد رمزاً للخصوبة والعطاء والاستمرار ، إذ جاءت في هذا النص رمزاً للخضوع والاستسلام .

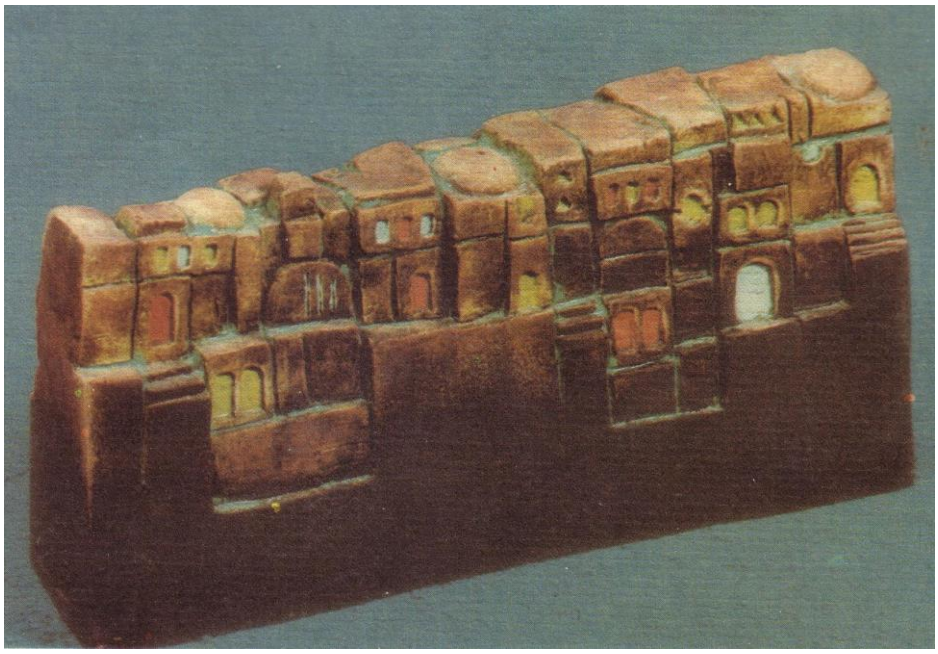
العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
التكوين الأيمن (وجه رجل)	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية سومرية
التكوين الأيسر (وجه امرأة)	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية سومرية
اللون التربي	علامة مركزية	مرجعية رافدينية
البقعة السوداء	علامة مركزية	مرجعية طبيعية

وهكذا نجد أن كل العلامات (أ) ، (ب) ، (ج) ، (د) في تجاور وتماسك وتحاور سيميائي عبر اشتراكهم في علامات أساسية مهيمنة مكملة لبعضها وفاعلة ، جعلت بينهم تقارباً مشهدياً ، فالعلامات في هذا النص تنساق مع بعضها داخل بنية النص الخزفي لتتحول إلى رموز ذات مضامين عميقة دون أشكال ، فالرمزية هي فن التفكير من خلال الصورة ، وقال (يونج) : " إن الصورة تصبح رمزية عندما يكون هناك كامناً خلف السطح وخلف الظاهر وموجوداً بعيداً عن التناول المباشر للعقل " [٢٤٩] .

ومن مشتركات كِلا العلامتين (أ) ، (ب) هو اللون ومصدره الطبيعي وإحالاته إلى الحضارة الرافدينية ، فاللون الأسود الذي تمثله حدقة العين ذا كثافة في الحضور ، جاءت لخلق معادل علاماتي للون الترابي أو الصخري وما لذلك من دلالة تقرن التاريخ بكل ما هو سالف (ماضي) .

[١] . عبد الرحمن ، عفاف : المنحوتة في قدرتها على الإثارة والصياغات الفاعلية ، المصدر السابق .

عينة رقم (٥)



اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
مدن الخيال	طارق إبراهيم	١٩٩٧	١٨ × ١٥ سم	مقتنيات الفنان الخاصة

النص هنا ذو بنية واقعية تجريدية ، تمثل بكتلة خزفية متراصّة ، مستطيلة الشكل ، تمثل أشكالاً متعددة غلب عليها الطابع الهندسي (مستطيلات ومربعات وأقواس ودوائر وخطوط أفقية وعمودية) ، وقد اقتربت تلك الكتلة في بنائيتها من النحت ، وهذا ما جعل بنية اللون بشكل عام تعبر عن طبيعة الطين شكلاً ومضموناً .

فتبدو العلامة في نص (طارق إبراهيم) بين الجزء العلوي الأفقي الذي يمثل الأشكال الظاهرة ، والجزء الأسفل الغامق الذي يُعد بمثابة أرضية / حاملة لبنية الصور ، ذات طبيعة موصولة ، فلابد هنا من سحب عين المتلقي إلى كشف آلية الاستخدام / الاشتغال الجمالي لتلك الأشكال ، عبر الأسس البصرية لتوظيف العلامة كمحرّك ، تارة لمشروعية البحث جمالياً ، وكفعل إدراكي يتسبب في الخلط المعرفي للرؤى المشكّلة لتلك الصور ، عبر محيطية البيئة الريفية (الشرقية) عموماً تارةً أخرى .

فالنص أراد أن يبدو طبيعياً ، فظّاً تارةً وساذجاً تارةً أخرى ، يستدعي الخيال ، منسحباً إلى حالة من حالات إظهار التجربة المعمارية الأثرية ، وقد تجلى ذلك حين عالج النص الطينة بلونها المكبوح كمادة لبناء معماري مستوحى من البيوت الريفية

، خارجاً بالخزف المعاصر إلى خزف ريفي يتصف بالبساطة والنقاء ، وهو بهذه الفكرة اقترب من معمارية مشهدية تندفع إلى أعلى عند مشاهدتها بالنسبة للمتلقي ، إذ إن كل شيء يبدو سحرياً وعاطفياً ، لأن تفاصيل النص تتركز هناك في الأعلى (أعلى النص) ، أما على الجوانب فهي تكاد تكون مقطوعة حادة .

إذاً فالنص هنا قد صمم بطريقة تجاور الأشكال الهندسية المتمثلة (بالمربعات والمستطيلات والأقواس والدوائر والخطوط المتنوعة) علامة (أ) والتي تُعد علامة رمزية فاعلة بمرجعياتها الرافدينية والإسلامية داخل التكوين العام للنص ، والتي أخذت أحجاماً أفقية وعمودية متداخلة ومتباعدة ، لها دلالاتها التي تمثل أبواباً وشبابيك وسلالم وقباباً لُونت بألوان متعددة (كالأحمر والأصفر والأبيض والأزرق) علامة (ب) باعتبارها علامة رمزية مهيمنة تساند العلامة (أ) ، وتعمل على إظهار معناها الدلالي داخل النص الخزفي . إذ أن تعدد الإيحاءات القصدية في تفعيل البنية اللونية كعنصر ضاغط في العملية التكوينية للنص ، من شأنه أن يعزز البُنى الإدراكية في تحصيل خلاصات التجاور والتكرار والتضايف باعتبار البنية اللونية هي المحرك الفعلي الذي تتبدى من خلاله دلالات التواصل البصري ، نتيجة انفتاح الدلالات القادرة على احتواء المتغيرات الإدراكية للفعل التجريدي الخالص .

وهنا نجد اللون المهيمن على مجمل النص الخزفي هو اللون الجوزي ، لون الطينة علامة (ج) التي تُعد علامة رمزية مهيمنة تقوي علامتي (أ) و (ب) ، كعلامة لها دلالتها التي تعود لأمنا الأرض ، جاعلاً بذلك النص الخزفي يمتلك شكله ومزاجه اللوني وفكره ومعناه الدلالي عبر تلك المحمولات والكنايات الدلالية والجمالية ، كي تؤكد هويتها وذاتيتها الثقافية كدلالة وجودية ذات جذر ، ليتحول بعد ذلك النص الفني إلى رسالة بصرية تمتاز بطابع العتاقة التي تعود إلى الأصل الأول للإنسان ألا وهو الأرض (الطين) ، فبنية اللون الجوزي علامة (ج) الذي يمثل لون الطين هي المؤسسة الحقيقية للإيقاع الذي يصبح ذا أهمية في تحقيق التناغم وتفعيل تراتبية الأثر الجمالي والذوقي للمتلقي .

وهكذا فالنص يُعد [illegible] لدى المتلقي ، وفق شفرات دلالية فنية متخيلة ورؤية فكرية وجمالية تؤول وفق مستويات غير محددة .

إذاً فإن هذا التراص والتماسك في الأشكال يحوّل الخطاب الخزفي هذا إلى بؤرة تتشظى فيها علاماتية الدال والمدلول ، إلى افتراضات ذوقية لا يمكن المساس بمشروعيتها كتداول جمالي مرتبط بهيكلية الأجزاء ، وكأن :

البنية الكلية للتكوين / النص = مجموع الأجزاء .

ومجموع الأجزاء = البنية الكلية للتكوين / النص .

فقد أخذت قمة التكرار الشكلي (للمربع ، المستطيل ، . . .) علامة (أ) أهمية خاصة في بلورة الإحساس بهيمنة الخطاب الهندسي للأشكال في البنية العامة للنص .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
الأشكال الهندسية (المستطيلات ، المربع ، الدوائر ، الأقواس ، الخطوط)	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية / إسلامية
الألوان (الأصفر ، الأحمر ، الأبيض ، الأزرق)	علامة مهيمنة	مرجعية طبيعية

اللون الجوزي (الطين)	علامة مهيمنة	مرجعية طبيعية

فالتحول الصوري للعلامة في هذا النص ، يُعد إشارة ضمنية إلى الفوارق التي يتأتى منها التنظيم الشكلي واللوني عبر محورية البناء (أشكال البيوتات والنوافذ والأبواب والأقواس والقباب) وطبيعة التحكم اللوني كذلالة ذهنية تلخص مدى الاقتراب والابتعاد من حقيقة التصورات التجريدية في النظام السيميائي .

عينة رقم (٦)

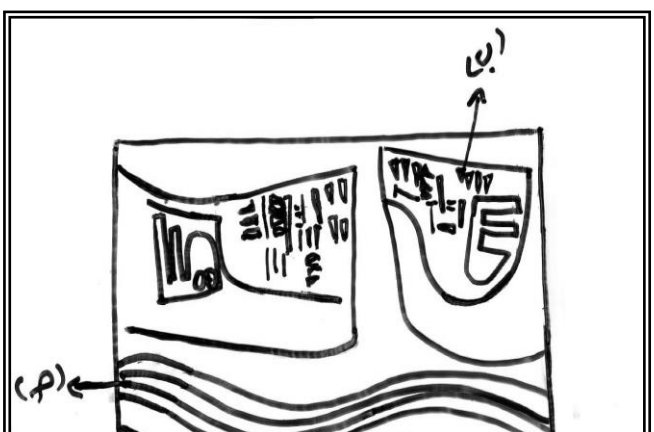
اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تكوين	شنيار عبد الله	١٩٨١	-	مقتنيات الفنان الخاصة

النص يمثل جدارية خزفية ذات بنية تجريدية تمثلت بالعلامات الأيقونية والرمزية والإشارية ، تتكون من كتابة مقروءة مبصورة تمثلت بلفظ الجلالة (الله) ورموز مسمارية رافدينية فديمة ، فضلاً عن خطوط أفقية متموجة احتلت وسط النص ، وقد شكل اللون الأخضر الفضاء العام للنص الخزفي (الفني) ، فنجد في هذا النص أن كل مفردة مختلفة في حجمها ، إلاّ أنها متآلفة فيما بينها .

ونشاهد في هذا النص أن الفنان (شنيار عبد الله) اتخذ من الكتابة المقروءة والرموز المسمارية والخطوط المتموجة علامات ورموز تاريخية قديمة بمرجعياتها وجسّدها في نصه الفني ، فالمتلقي هنا يجد نفسه أمام رغبة حقيقية في العودة إلى المنابع الأولى للحضارة الإسلامية التي مثلتها كلمة لفظ الجلالة (الله) علامة (أ) ، والحضارة الرافدينية التي تمثلت بالخطوط المسمارية علامة (ب) ، محولاً النص المقروء ذا الأثر الحضاري إلى نصوص منحوتة على الطين بدلالات خاصة بالفنان ومن ثم المتلقي ، حيث نلاحظ أن هناك حوار قائم بين الدال والمدلول في حدود تأويلية مفتوحة الدلالة .

وتُعد العلامة (أ) المتمثلة بكلمة لفظ الجلالة (الله) من العلامات الكتابية المقروءة المبصورة الفاعلة (التي تُعد علامة أيقونية وكذلك رمزية في الوقت نفسه) والتي لا تحتاج إلى جهد وعناء في فهم مدلولها (مضمونها) لأنها من العلامات الواضحة الدالة على (الخلق ، الرحمة ، الغفران ، السلام ، العظمة ، الكرم ، التوكل ، القوة) وغيرها من الأسماء الدالة على لفظ الجلالة (الله) ، فالله (مطلق في معناه) ، ويعزز هذه الكلمة الخط العربي المكتوب بها ، والذي استطاع أن يتمثل جماليات الإنسان وعواطفه وعقله والمعني قدماً في تأسيس حوار جمالي بين الفنان والمتلقي ، فضلاً عن المضمون المعرفي ، باعتبار الحرف حاملاً للمعنى والصورة معاً ، وما يمثله من دلالة توحي بالأبجدية الأولى التي عرفتها الحضارة العراقية القديمة ، إذ نلاحظ أن هناك بعض العلامات تختلف من ثقافة إلى أخرى ، إلاّ أن كلمة لفظ الجلالة (الله) تُعد من العلامات الموحدة للذات البشرية ، وهنا نجد أن العلامة (أ) تساند العلامة (ب) في خلق بُعدٍ تناظري تقابلي بين العلامتين (أ) و (ب) في مدلولاتهما الدالة على المعرفة والكشف ، مما خلق موازنة بصرية عبر الحضور الإحالي لكلا الدلالتين ، كما تتسع الفجوة البصرية القائمة بين دلالتين (أ) و (ب) لتكوّن بُعداً تأويلياً في قدرة الخالق أو الذات الإلهية في تعليم الإنسان الحكمة والمعرفة ، وما له من إحالات في متن النصوص الدينية والصوفية عبر تعلق الذات الإنسانية بالذات الإلهية ، أي علاقة المخلوق بالخالق من خلال حراك كلمة لفظ الجلالة (الله) في اتجاهات مختلفة مقلوبة وعمودية ، منفردة أو قريبة ، مجتمعة متداخلة مع الرموز المسمارية داخل أشكال هندسية قد يكون مربعاً أو مستطيلاً غير منتظم ، فإن تكرار كلمة لفظ الجلالة (الله) والرموز المسمارية داخل النص تعود بالمتلقي إلى المرجعيات الحضارية من خلال استذكاره للأختام الاسطوانية وعملية تكرارها على لوح الطين ، فكلمة لفظ الجلالة (الله) تعمل هنا على إيصال رسالة إلى البشرية ، تؤكد أن الله سبحانه وتعالى موجود في كل مكان وزمان ، كما أسماه المتصوفة واجب الوجود ، وهو خالق للكون ، وبدونه لما كان هناك وجود للإنسان ، وما كان هناك حياة أو موت ، ومن خلال وجودها (كلمة لفظ الجلالة الله) في أسفل ويمين ويسار النص ، عمل الفنان من خلال إحاطة هذا النص بهذه المفردة على خلق توازن وتناسق حقيقي داخل النص .

وربما تفتح الدلالة في هذا النص من خلال اعتبار الرموز المسمارية تحمل معنى آخر ألا وهو القيمة الجمالية التعبيرية العالية . وهناك علامة أخرى تحمل رقم (ج) والمتمثلة بالخطوط الأفقية المتموجة والتي تمثل أمواجاً للماء ، فهي تعمل على تقوية كل من العلامتين (أ) و (ب) والتي تُعد علامة رمزية مركزية مهيمنة تقسم النص إلى نصفين أو عالمين ، فالماء هو مصدر الحياة ، وبما أن الله سبحانه وتعالى هو أساس الحياة والوجود ، إذاً فإن هناك علائقية واضحة محسوسة بين العلامة (أ) والعلامة (ج) ، فالماء ارتبط بالذهنية الرافدينية كمرجعية طقوسية استعارها الفنان بهذا الشكل للدلالة على انسيابية الماء من خلال استذكاره الماء المتدفق من الإناء الفوّار ، فالماء عمل على خلق موازنة بين نصفي النص نفسه ، فهو سبب النمو ، ويُعد رمزاً للحياة والاستمرار في الحضارات الرافدينية ، فالماء يُعد دلالة موحدة في ماهيتها لدى الذات الإنسانية ، كما تحمل دلالية الماء بُعداً أنثرولوجياً (العادات والتقاليد) في اعتماده في بعض الطقوس والعادات .



فالفنان في هذا النص ، وباستخدامه هذه العلامة (ج) كأنه يختصر رسالة حاضر العراق بمفارقة ثنائية كونه بلاد الماء ، لوجود نهري دجلة والفرات ، فالكتلة عند (شنيار عبد الله) تأخذ حيزها الحقيقي عبر دراسته المتأنية للفراغ الذي يحيطها دلالة على الحضور الوجودي لكل الدلالات التي تنتشر في فضاء النص ، لذا فإن الدلالات في نص (شنيار) تظاهر بعضها البعض لإنتاج معنى ما ، أما الدلالة اللونية المتمثلة باللون الأخضر العلامة (د) التي لم تكن بمعزل عن العلامات الأخرى ، بل جاء مكملاً ومتفاعلاً معها ، والذي يُعد علامة فاعلة أيضاً ، إذ نجد أن هناك قصدية في تجسيد الفضاء العام للنص بهذا اللون من خلال جعله أحادياً ، لما له من دلالة مولدة للانبعاث والأمان والعطاء ، فهو لون صريح يقرّب ويعزز وجود كلمة لفظ الجلالة (الله) علامة (أ) ، فالله هو مبعث للولادة والنماء والعافية .

ومن خلال ما تقدم نلاحظ أن كل علامة في هذا النص جاءت مكملة للعلامة الأخرى ومساندة لها ، وكل علامة تتخذ معناها من خلال علاقاتها بالعلامات الأخرى .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
لفظ الجلالة (الله)	علامة فاعلة	مرجعية إسلامية (الأمان ، السلام ، القوة)
الخطوط المسمارية	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية
الخطوط المتموجة	علامة مركزية	مرجعية رافدينية (النمو ، الاستمرار ، الطهارة ، النقاء)
اللون الأخضر	علامة مهيمنة	مرجعية إسلامية (الانبعاث ، الأمان ، العطاء)

وهكذا فإننا نلتمس في هذا النص أن هناك تحول علاماتي واضح ، وذلك من خلال تحول جميع العلامات داخل النص إلى رسائل بصرية ، وتحول النص الخزفي في أبعاده التكوينية إلى إحالة طقسية روحية ، فهي تنتقل بدورها من مستوى الأيقونة إلى مستوى الرمز والإشارة .

عينة رقم (٧)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
رموز بصرية	شنيار عبد الله	١٩٩٢	٥٠ × ٤٠ سم	مقتنيات الفنان الخاصة

النص هنا ذو بنية تجريدية عالية ، يحمل علامات رمزية وإشارية فاعلة تمثل تكوين يشبه إلى حد بعيد شكل الصخرة مثلثة الشكل غير منتظمة ، وقد أخذت بعض الملامح والرموز الهندسية (مثلثات ومربعات ومستطيلات ودوائر وخطوط أفقية وعمودية) فضلاً عن هيمنة اللون الأسود على مجمل النص الفني .

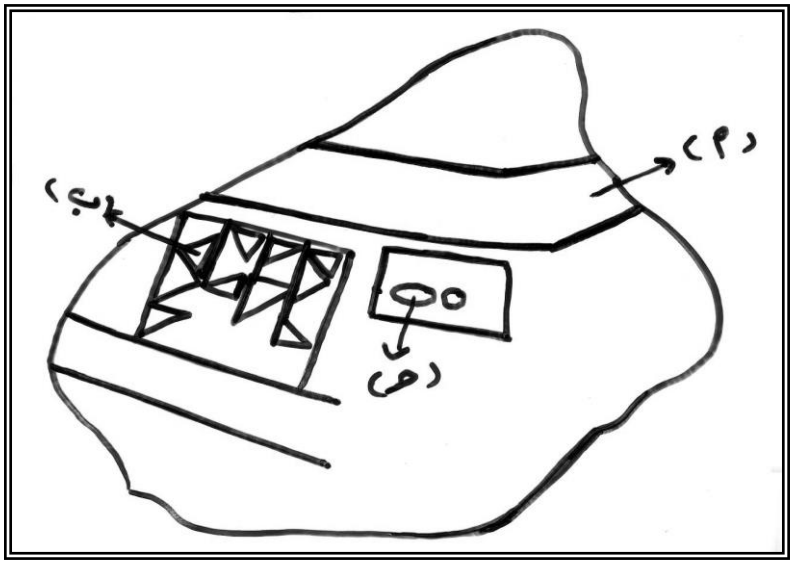
يحاول نص (شنيار عبد الله) أن يقترب عبر تكوينه هذا من محاكاة الواقع / المرجع فثمة شرط جمالي في نصوصه يتحقق عبر تداولية الأخذ بما سيكون عليه النص في النهاية ، وليس عبر مراحل تشكله ، وتكون أبعاد النظر إلى مستويات العرض ذات سمة تركيبية تتجانس فيها اشتراطات الذات ، عبر إحراز أكبر قدر ممكن من العواطف .

فنص (شنيار عبد الله) يمثل بُعداً تصويرياً غير تشخيصي ، موجوداً حياً ، يحمل في داخله شتى أسباب البقاء ، عاكساً التفاعل الحاصل بين ذات النص وموضوعه ومرجعياته ، يعمل كشفرات ورموز متعارف عليها ، جاءت بلغة تجريدية هندسية فنية متحولة ، تحمل داخل ثناياها عمق الماضي ودلالته بأسلوب معاصر .

إذ يعتمد النص هنا على حركة الأشكال الهندسية التي تمثل وحدات بصرية لا تعتمد على معطيات الواقع الحسي ، وإنما على الصور الذهنية الذاتية للمتلقي ، والمحصورة (الأشكال الهندسية) بين خطين ذات لون أسود علامة (أ) والتي تُعد علامة رمزية فاعلة كونها تهيمن على العلامات المصاحبة الأخرى كالأبيض والأصفر ، والتي تساعد العلامة (أ) كخلفية امتازت بلونها الدال على القِدم .

وهنا نجد النص الخزفي (الفني) يميل إلى أكثر من قراءة ، كتعبير دلالي ينمو نحو تجريدية خالصة ، محاولاً إبراز التعبير الجمالي من خلال الشكل الحافل بالتعبير ، وما ينطوي عليه من أساليب أداء واستغراق في التقنية التي تشتغل ضمن نظام علائقي يضع المنجز الخزفي في سياق دلالي (متطور ، متحول ، مُركّز) تعامل معه نص الفنان ، ليخلق تياراً إيقاعياً دلالياً فاعلاً في المنجز الخزفي ، هذا التيار كان مضافاً على السطح الفني ، مستغلاً فضاء النص بأكمله ، يعبّر عن عدد من الرموز الفنية كالمثلث الذي اتخذه شكل التكوين / النص ، فضلاً عن مجموعة مثلثات متناظرة ومتقاربة داخل مربع ، علامة (ب) وهي أكثر فاعلية واشتغالاً داخل النص ، والتي لا يمكن استبعادها لأنها تمثل نقطة ارتكاز من بين العلامات الموجودة والمصاحبة لها ، والتي تمثل علامة رمزية ذات دلالات واسعة تساند العلامة (أ) ، والتي كان فكر بلاد الرافدين غنياً بها ، بدلالاتها الفكرية والفنية كرمز للمرأة / الخصوبة ، وكرمز أيضاً للتواصل بين الأرض والسماء ، ورمز يربط بين قاعدة متسعة وقمة ضيقة ، رمز للعالم الكبير والطبيعة والإنسان . فالنص كذلك وبشكله الهرمي يجعله ذا دلالات ومرجعيات تاريخية قديمة تسحبنا في نظرتنا الأولى له ، إلى العمق التاريخي للحضارات التي عاصرت مثل هكذا فن ، وذلك عند نظرتنا له من خلال القاعدة الواسعة التي يرتكز عليها ، والتي جعلته يشبه الهرم ، وما يمتاز به ذلك الشكل من قوة وثبات واستقرار وشموخ وخلود .

أما العلامة الأخرى التي تمتاز بقوتها داخل النص الفني ، وحسب المخطط السيميائي الموجود ، الدائرتان ذات اللون الأبيض علامة (ج) والتي تُعد علامة إشارية مهيمنة تقوي كل من العلامتين (أ) و (ب) ، والموجودة داخل إطار أسود اللون (علامة أ) ، لكي تبرز بين العلامات الأخرى ، والتي يبدوان كعينين لهما دلالتهما في الفكر المعاصر كرمز (للإحاطة الكلية ، قوة الحدس الباطنية ، الخيال ، التأمل ، المعرفة) ، وكذلك ترتبط بالرؤية الداخلية عند (بيكاسو) .



إذ إن وجود كل من العلامات (أ) و (ب) و (ج) لا يعني عدم وجود علامات أخرى داخل النص ، ولكن تُعد العلامات الأخرى أقل فاعلية واشتغالاً في بنية النص الخزفي (الفني) ، إذ جاء وجود قسم منها كقيمة جمالية ، وجاء القسم الآخر منها كقيمة مساندة لإظهار العلامات القوية داخل بنية النص .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
اللون الأسود	علامة فاعلة	مرجعية طبيعية
المثلثات	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية قديمة
الدائرتان	علامة مهيمنة	مرجعية طبيعية

إذاً فإن هذا الإنجرار وراء طاقة التعبير ، تحمّل النص الفني هنا إمكانية التنظيم العلامي للرموز والأشكال الهندسية ضمن مساحة غير منتظمة ، وكأن أسلوبية التنفيذ تأخذ مديات أوسع لمنطلقات الرسم ، عبر توزيع تلك الدلالات والصور بكيفيات تتلاءم مع الهيئة العامة للنص .

وتحرّك بنية اللون بما يحمله من دور كبير في إضفاء ملامسات جمالية ، تتضاعف كفعل آني يحتم احتكام الفواصل بين (الأبيض / الغامق ، الأفقي / العمودي ، التشخيص / التجريد) ، ولذلك كان (شنيار عبد الله) مُلماً بالعلامة التي تربط البنية الظاهرة هنا كهيئة عامة مكونّة من عدّة أشكال ، مع البنية العميقة التي يحاول كشف علائقيتها بالبُعد الفكري الذي يتناول الانتقالات الحاصلة في استخدام الأسس الصورية للأشكال ، كعلامات تتفاعل فيما بينها مُظهرة عمليات تبئير علاماتي ، فتكون :

البنية العميقة ← تجريد / فكرة رمزية / علاماتية ذهنية

البنية الظاهرة ← رسم / فكرة تكوينية / علاماتية حسية

ومن خلال ما تقدم ، نجد أن التحول العلاماتي في هذا النص يبدو واضحاً من خلال الانتقالات الفكرية والفنية للعلامات والرموز القديمة ضمن المنجز الخزفي المعاصر .

عينة رقم (٨)

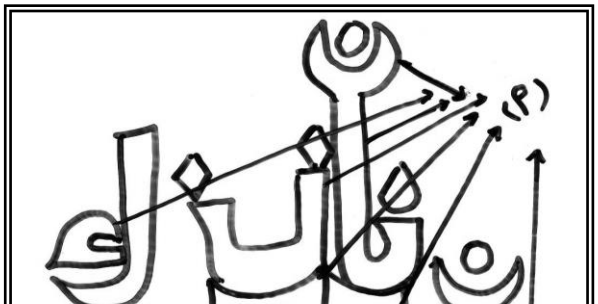
اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تشكيل حروفي	ثامر الخفاجي	-	١٥٠ م × ٧٥ سم	مقتنيات الفنان الخاصة

عند مشاهدة التكوين الظاهري لهذا النص الفني (الخزفي) ، نجده يمثل شكلاً علاماتياً رمزياً مجرداً ، تم تنفيذه على أساس الاختزال ، فضلاً عن التناغم في التركيب البنائي لهذه المفردات الكتابية التي تكونت من مجموعة من الحروف العربية المحورة (ء ، ت ، ل ، ب ، ت ، ص ، و) ، فضلاً عن هيمنة اللون الأزرق الذي احتل الفضاء العام للنص المبصور .

أكد الفنان (ثامر الخفاجي) في هذا النص على استلهام الحرف العربي وتجسيده في نصوصه البصرية (الخزفية) لما للحرف العربي من طاقة كبيرة على الإبداع ، فضلاً عن قيمته الروحية العالية ، ونرى أن الحروف العربية علامة (أ) في هذا النص ابتعدت عن محاكاة النظم والقواعد الخطية حتى ظهرت بشكلها المحور ، الجمالي ، التزييني ، محولاً الفنان هذا النص إلى لوحة زخرفية ذات دلالات / علامات رمزية موحية ، تجاوز في استخدامها أطر الشكل المألوف للحروف ، جاعلاً منها طاقة من الخطوط المتحركة على السطح ، تتيح للنص مرونة التجربة وحرية التعبير ، لينقل المتلقي إلى أزمنة وأمكنة يستطيع فيها ملامسة الحس الديني والموروث الشعبي الذي يحاكي الميثولوجيا القديمة وخصوصاً في الحضارة الإسلامية بأسلوب يعكس نمطاً صوفياً في التعامل مع الحرف كي يغمر النفس والعين بموضوعه ، فمطاوعة الحرف العربي في التشكيل والتكوين ساعد على خلق حالة من الإيقاع برؤية جمالية / إبداعية جديدة جسّدها الفنان (الخزّاف) من خلال ربط الحرف العربي بعناصر رمزية أخرى ، إذ نلاحظ أن حرف النون قد حُوّر متخذاً شكلاً تعبيرياً رمزياً آخر وهو شكل (الهلال) بوصفه علامة رمزية للنص الإسلامي ، جاعلاً المتلقي يشعر وكأن الهلال قد تجسد من ذلك الحرف (النون) لِما للهلال من قدسية في الحضارة الإسلامية ، ومرجعية تاريخية رافدينية تمثلت برمز الإله (سين) إله القمر بدلالاته المفتوحة كرمز للضياء ، الفأل الحسن ، الخصب ، الأمل . فضلاً عن ذلك ، فالهلال المفتوح أبداً إلى سماء النص يمثل بُعداً هندسياً إسلامياً ، إذ يشعر المتلقي مع اللون الأزرق له بنوع من الراحة والشعور بالطمأنينة ، فهو الأمل من خلال التقرب إلى الله ، وهو الرجاء بفرحة قادمة .

فقد كان لوعي الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر ، وقدرة المتلقي على إدراك تلك العلامات ، ورغبته في العودة إلى الموروث الحضاري للحروف العربية ، متأثراً بالأصول التاريخية الكتابية الصورية القديمة والفن الزخرفي الإسلامي ، أثرها البيّن في تشكيل النص بشكل جمالي / زخرفي ، باعتبار الحرف العربي مكتسباً جمالياً ميز ثقافتنا وحضارتنا الإسلامية بأدواته المختلفة وآليات بنائه لصورته أولاً ، وصورة ما يحمله من إمكانيات تعبيرية وفكرية ثانياً ، تمثل عالمنا الباطن ، والعالم الظاهر من حولنا ، إذ أن هذا التوزيع غير المنتظم لهذه الحروف علامة (أ) (والتي تُعد علامة رمزية فاعلة وقوية) يمثلها النص والذي تقوم به العلامات المكتوبة يُدخل المتلقي في فضاء شعري ليس خطياً ، بل يقوم بتعليق مسار قراءة النص في جدول للعلامات ينمحي فيه التعارض بين الشكل والمحتوى ، وبين الدال والمدلول ، فهو ينظم نصاً جديداً للقراءة السيميائية ، وفضاءً غير مُقيد بين الكتابة والحرية الخطية ، وبين الخطية والتشكيل ، ليتحول النص الحروفي من كينونته إلى أشكال علاماتية زخرفية ، جسّد فيه الفنان العراقي المعاصر الخطوط العمودية والأفقية والمائلة من خلال تلك الحروف (علامة أ) التي امتازت بطابع التكرار كحرف (ل ، ن ، ب) التي جسدت بصورة غير منتظمة ، ربما كان غرض الفنان الخروج عن الرتابة وإضفاء الحركة والحيوية للنص الفني ، ليبدو شكلاً خالصاً ، كأنه يمثل رموزاً وتمائم تستخدم كدلالة لطرد العين والسحر ، تعمل كعلامة ثقافية متعارف عليها لدى الشعوب العربية من خلال وضعها خارج أو داخل البيوت وفوق الأبواب أو على الحائط ، يجعلها الفنان هنا تتحاور في نسيج من العلامات الحروفية التي تمثل انفتاحاً نحو الآخر بالنسبة للمتلقي ، مصحوبة بعودة إلى الموروث الحضاري .

وهكذا نجد أن العديد من الفنانين ، تمارس عليهم العلامة المكتوبة / الحروفية جاذبية كبرى ، باعتبارها شاهداً زخرفياً مبنياً على تداعيات الفنان وولعه بالأثر الحضاري في روحه السحرية ، وخاصة إذا صاحب هذه العلامة الحروفية (أ) علامة أخرى مهيمنة ، ألا وهي اللون الأزرق التي تمثل العلامة (ب) ، باعتبارها علامة رمزية تساند العلامة الأولى (أ) في النص الفني ومكملة لها ، لارتباطهما معاً تاريخياً / حضارياً ، وخروج أي منهما يسبب إرباكاً وخللاً في بُنية النص المبصور .



فالنص المبصور هنا أصبح يمثل بنية وشكلاً وعلامة ولوناً في الآنِ نفسه ، حتى يظل النص بكامله مفتوحاً / تأويلياً على كل الدلالات (الصفاء ، اللطف ، الحماية) ، فاللون الأزرق بأبعاده ومضامينه لعب دوراً مهماً ، فهو يعمل كشفرة تداولية للمتلقي ، لاعتباره لون السماء الصافية والماء ، فضلاً عن دلالته التاريخية الرافدينية في إكساء جدران بوابة عشتار في بابل ، ودلالته الإسلامية ، فهو لون له قدسيته العالية في تلك الحضارة (الإسلامية) لاستخدامه في إكساء قباب ومإذاً المساجد والأضرحة ، وهنا نجد أن الفنان استخدم هذا اللون ليجعل منه لوناً لإبراز شكل النص وبيان حركته ، بما يحتويه من حروف ، لقدرة اللون الأزرق الأيحائية والرمزية لخلق صورة فنية تُجسد المفاهيم الروحية والدينية والوظيفية تجسيداً صورياً ، فضلاً عن قدرته في منح النص الفني المبصور مسحة جمالية تعبيرية .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
الحـــــــــروف العربيـــــــــة (ء ، ل ، ب ، ت ، ن ، و ، ص)	علامة فاعلة	مرجعية تاريخية إسلامية
اللون الأزرق	علامة مهيمنة	مرجعية تاريخية رافدينية وإسلامية

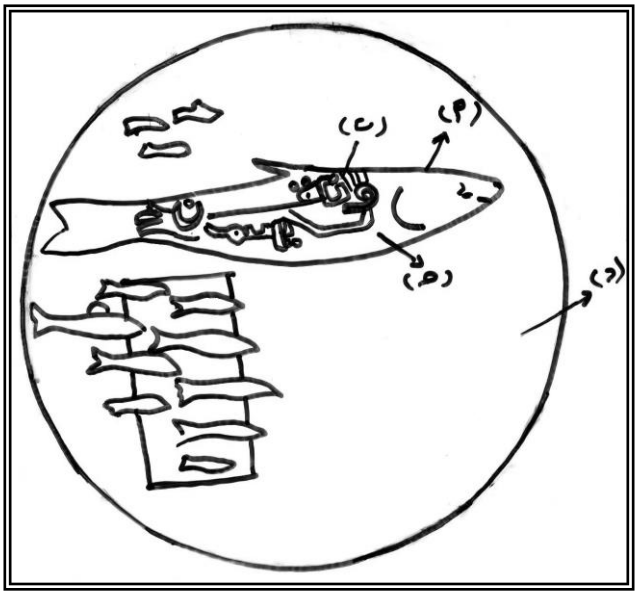
ومن خلال ما تقدم ، نجد أن الفنان عمل على إحالة هذا الموروث وتجاوزه في الآنِ نفسه ، من خلال التجديد المتوافق مع مكتسبات الحضارة العربية الإسلامية من جهة ، ومع مبتكرات الفن المعاصر من جهة ثانية ، حتى أصبح شكل النص يمثل تجربة جديدة لشكل الجدارية وما تحويه من ألوان وعلامات رمزية .

عينة رقم (٩)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تكوين	ماهر السامرائي	١٩٩٠	٤٥ سم (القطر)	مقتنيات الفنان الخاصة

النص يمثل صحناً خزفياً ذا بنية واقعية تعبيرية ، تتكون من شكل حيواني متمثل بالأسماك ، جُسدت عليها كتابات حروفية بارزة ، فضلاً عن اللونين الذهبي الذي يمثل لون الأسماك ، والتركواز الذي يمثل لون الماء بدلالتهما الرمزية الرافدينية والإسلامية ، ومن خلال ذلك نجد أن النص مُحمّل بالعلامات الأيقونية والرمزية ذات المضامين العميقة .

عند قراءة نص (السامرائي) نجده مليئاً بالعلامات المتناثرة ، الأيقونية تارة ، والمتمثلة بالأسماك علامة (أ) (والتي تُعد علامة أيقونية فاعلة وأكثر اشتغالاً ، يتطابق فيها الدال مع المدلول) ، والرمزية تارةً أخرى ، والتي تمثلها الحروف الكتابية المبصورة ، والتي تمثل العلامة (ب) وهي علامة رمزية فاعلة ، واللونين الذهبي والتركواز علامة (ج) و (د) باعتبارهما علامتين مهيمنتين على النص ، ففي هذا النص ، عندما ينتقل بصرنا نحو الأعلى في الجزء الأيسر من النص بالنسبة للمتلقي ، نجد ثلاثة أسماك صغيرة ، أما لو انتقلنا ببصرنا نحو الأسفل في الجزء الأيسر أيضاً من النص ، نلاحظ مستطيلاً يحتوي على تسع أسماك صغيرة ، تتحرك بديناميكية أفقية في نسق واحد منتظم ، تعطي للمتلقي من خلال حركتها إحساساً عميقاً باستمرارية الحياة وتواصلها . إن ذلك التوزيع المنتظم للأشكال (الأسماك) على مساحة النص البصري ، خلق وحقق نوعاً من التوازن والتناسق بين جهتي النص الفني (الجزء الأعلى والجزء الأسفل) ، لإعطاء قيمة لمركز النص الخزفي ، والذي ظهر واضحاً من خلال السمكة الكبيرة الحجم علامة (أ) والتي احتلت جزءاً ليس بقليل من مساحة النص تحيطها الأسماك الصغيرة ، ليسحب (الفنان) المتلقي إلى النقطة المركزية التي ترتبط بمضمون النص .



وهنا نلاحظ أن نص (السامرائي) قد وظّف الأشكال الأسطورية المتمثلة بالأسماك ، فالسمكة علامة (أ) ، علامة أسطورية ذات دلالات أسطورية قديمة ، تعود إلى الأثر الحضاري (الرافديني) ، فالأسماك من الكائنات الأسطورية البارزة في حياة بلاد الرافدين ، وارتبطت منذ ذلك الوقت بالمياه ، وعُدّت رمزاً للعديد من الإله كاله (أدابا) [*] رمز السمكة ، أو جاء بهيئة بشرية مركّبة (هيئة بشرية + سمكة) ، وكذلك عُدّت رمزاً للإله (أنكي) [٢٥٠] إله الماء عند السومريين و (أيا) عند البابليين ، وهو إله المياه العذبة والحكمة ، صورت في العديد من الأختام بهيئة بشرية تخرج من كتفيه المياه المليئة

---

[*] . أدابا : وهو ملك وكاهن في أريدو ، منحه والده الحكمة ولم يُمنح الخلود ، من رموزه السمكة أو الرجل بهيئة سمكة . أنظر كتاب : (الخوري ، لطفي : معجم الأساطير ، ج ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ – ٢ ، ١٩٩٠ ، ص ٢٦) .

[١]. Edzard, D. Worterbuch dermatology, die, summer, Etakkad Germany. ١٩٦٢. P. ١٠٨.

بالأسماك ، ومن رموزه سمكة أو معزة بذيل سمكة ، وربما إناء فائض تخرج منه الأسماك ، فضلاً عن الآلهة (نينا) ورمزها السمكة .

وهكذا ، فالنص لا يخلو من آثار رافدينية ، فالماء ارتبط بالسمكة منذ القدم ، فالمياه رمز (الخير ، الخصب ، الإخصاب ، الخلود) ، فقد قدست وعبدت من خلال ارتباطها بالإله (أيا – أنكي) الذي يُعد رمزاً لإله المياه المقدسة ، والسمكة لا تستطيع العيش بدون الماء الذي هو أصل الحياة ، يعززها اللون التركواز الذي احتل مجمل المساحة الخلفية للنص ، فالسمكة كمفردة لغوية مؤنثة ، فهي ترتبط بدلالتها على المرأة التي تُعد هي الأخرى رمزاً (للخصوبة ، الحياة ، الخير) .

إذاً فإن كل من الماء والمرأة كانت قد أدركت كالدورة البشرية ، الكونية للخصوبة ، وذلك منذ ما قبل التاريخ ، وهنا نجد المرأة والماء والسمك ، تنتمي جميعها مؤسساتياً لرمز الخصوبة ذاتها ، نجد أن هناك رمزية أخرى للماء تتراءى في قانون حمورابي ، إذ كان المتهم بالسحر في بابل ، يجب أن يلقى به في الإله (النهر) الذي سوف يفصح عن براءته [٢٥١] ، فالماء له قدسيته الدينية ، وخير ما يعزز ذلك قوله تعالى ((وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ)) [**] ، فالآية القرآنية جاءت تؤكد على ضرورة الماء ، باعتباره مصدراً ومنبعاً للحياة ، والسمكة علامة (أ) جزء من الماء ، يؤكدها اللون التركواز الذي جاء مجرداً عن اللون الطبيعي للماء علامة (د) ، الذي ساند كل من العلامتين (أ) و (ج) بمرجعياته الرافدينية والإسلامية ، والذي استخدم في إكساء قباب المساجد والأضرحة ، إذ نجد أن الأسماك هناك تتحرك في فضاءات مفتوحة ، بأسلوب شرقي إسلامي ، تفوح منه رائحة التراث بأشكاله ، لتحقق رؤية عصرية لموضوع بات من الماضي ، نجده قائماً في الحاضر .

وهكذا استطاع نص (السامرائي) أن يحرك السكون المخيم على السمكة الكبيرة علامة (أ) من خلال إضافة الحروف الكتابية المبصورة علامة (ب) ، التي عملت على تقوية العلامة (أ) ، تلك الكتابات الحروفية التي احتلت مركز السيادة على جسد السمكة وفق صياغة أسلوبية ، باستخدامات متعددة لتقنيات النص الفني ، ارتبطت برؤية تأملية تقترب من الرمز ، وهنا فتح النص عمقاً روحياً وتأملياً ينطلق من مرجعيات الفنان / المتلقي لمفردات بيئته ، وإلى الرؤية الجديدة في استلهام الحرف العربي ، لما يحمله من قيمة تراثية ، يؤكدها اللون الذهبي (علامة ج) الذي يقوي العلامة (أ) بمرجعياته الإسلامية ، والذي ساد كمسحة في المنمنمات الإسلامية ، حتى بدا النص ذا مضمون رافديني إسلامي فني ، مستنفذاً طاقة الحرف العربي التجريدية ، وإعداده كقيمة جمالية بإسقاطات معاصرة ، إذ إن الإيقاع الخطي جاء هنا منسجماً وشكل السمكة (ذيل السمكة) ، موظفاً الخط بانسيابية تتناسب وانسيابية جسم السمكة ، يعمل كعنصر شكلي يقود المتلقي إلى ما وراء النص في خلق ما يشبه اللغة الجديدة من رموز وكتابات مستحدثة لإمكانية الحرف في خلق قرائن بصرية جديدة . فضلاً عن ذلك ، فإننا نلاحظ أن الإيقاع اللوني علامة (ج) و (د) جاء مكملاً للمضمون الشعبي من حيث استخدامه الألوان ذات الطابع المحلي التي جاءت منسجمة ومتناغمة في علاقاتها مع بعضها البعض (فكل علامة هنا تُعد مكملةً ومساندةً للعلامات الأخرى) ، ومتطابقة مع مضمون النص الخزفي ، بأسلوب تعبيري رمزي ، أكسب النص عمقاً روحياً شرقياً بعلاقات لونية وشكلية متناغمة ، تقترب من التبسيط بربطها بشكل جديد بالواقع المعاصر ، ليشكّل تحولاً في الرؤية الفنية ، ليُخرج تلك الأشكال (الحيوانية) خارج مُدركات العقل وتحويلها من واقعيتها إلى فضاءات ذات زمن مفتوح ، لتصل بها إلى جوهر (مضمون) النص الخزفي .

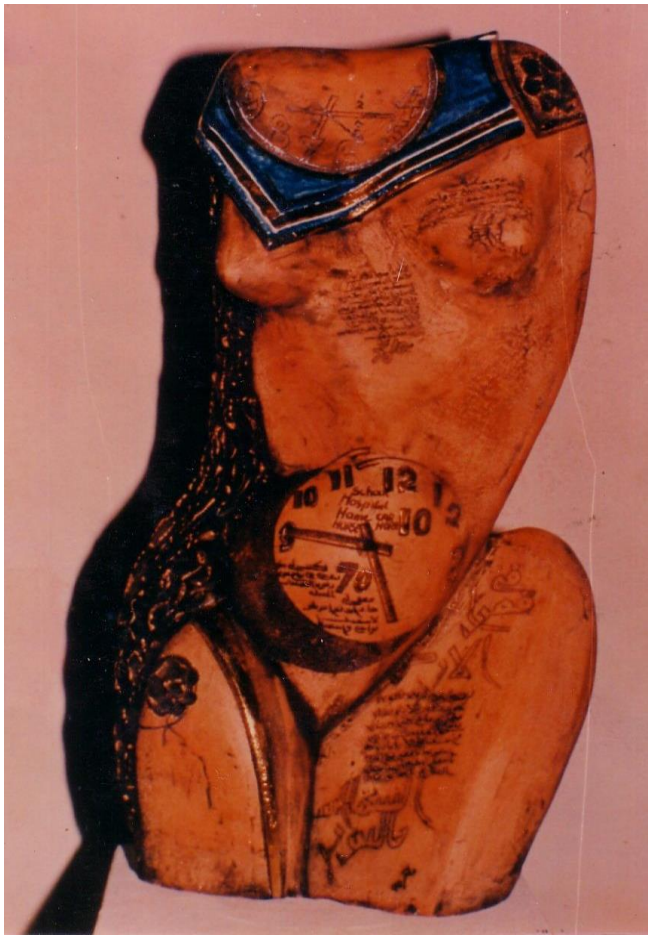
العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
السمكة الكبيرة / الأسماك الصغيرة	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية
الكتابة الحروفية	علامة فاعلة	مرجعية إسلامية
اللون الذهبي	علامة مهيمنة	مرجعية رافدينية / إسلامية
اللون التركواز (الماء)	علامة مركزية	مرجعية رافدينية / إسلامية

من هنا تتشكل الدلالات الرمزية من خلال تلك الأشكال (الحيوانية) التي تكوّن مفردات النص ، فالسمكة علامة (أ) باعتبارها عنصر تشكيلي في بنائية النص الفني ، فهي تحمل دلالة رمزية متحولة ومكثفة ، حول ما يضفيه نص (السامرائي) من قصدية حقيقية في معالجة ذلك النص بشكل رمزي قائم على تأويلات نفسية وباطنية تحمل عمقاً فنياً وجمالياً عالياً .

---

[٢٥١] . سيرنج ، فيليب : الرمز في (الفن – الأديان - الحياة) ، المصدر السابق ، ص ٣٥٩ – ٣٦٠ .
[**] . سورة الأنبياء ، الآية ٣٠ .

عينة رقم (١٠)



اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
امرأة	ماهر السامرائي	١٩٩١	٧٠ × ٣٥ سم	مقتنيات الفنان الخاصة

النص هنا ذو بنية تعبيرية تجريدية ، يحمل علامات أيقونية وإشارية ورمزية ، ذات لون ترابي ، مع وجود ساعة في منطقة الرأس والبطن ، وبعض العلامات الكتابية .

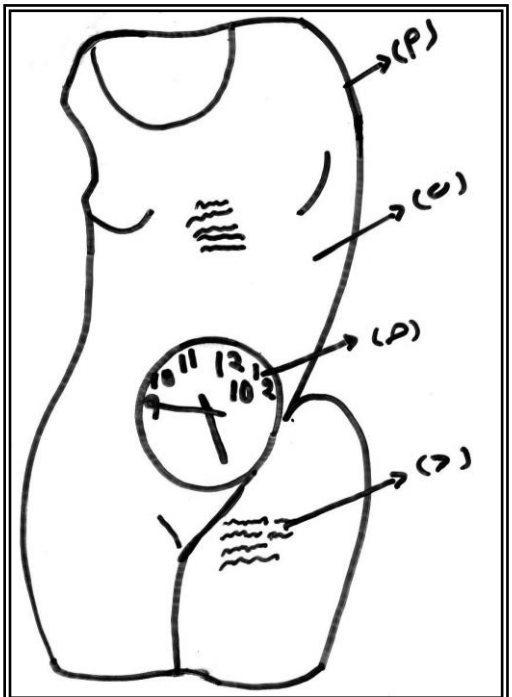
تمثل هذه العينة مقطع من تمثال لامرأة مقطوعة الرأس واليدين والرجلين علامة (أ) والتي تُعد علامة أيقونية فاعلة ذات دلالات رمزية عالية ، تشكلت بعفوية امتلكت روحية النحت المدور ، وثمة بُعد تاريخي يؤشر لهذه الصورة التي تمثل أنثى عارية ، وهو يرتبط بما آلت إليه مرجعية الفن الرافديني القديم (ما قبل السومري) الذي شهد أشكالاً مقاربة لشكل هذه العينة ، وهي ما أطلقت عليها آنذاك أسماء الآلهة الأم بدلالتها القديمة على (الحب ، الخصب ، التكاثر ، الجنس) ، مؤكداً على تفاصيل جسد المرأة من خلال بنائية الشكل ، بإبراز الصدر والأرداف بوضوح ، والمحافظة على شكل وانسيابية جسدها من خلال استخدامه ملمس المادة الذي تميز بنعومة عالية ، باستثناء الجزء الأيسر بالنسبة للمتلقي الذي تميز بخشونته .

فجسد المرأة طالما كان مختلفاً عن جسد كل من الرجل والطفل ، لما تتمتع به بنية الجسد الأنثوي من مقومات بنائية وجمالية ابتداءً من نعومة الجسد ، وتميز منطقتي الصدر والحوض ، وما يكتنزه ذلك الجسد من دلالات غرائزية تدل على (الأنوثة ، الأمومة ، الإغراء ، الحب) .

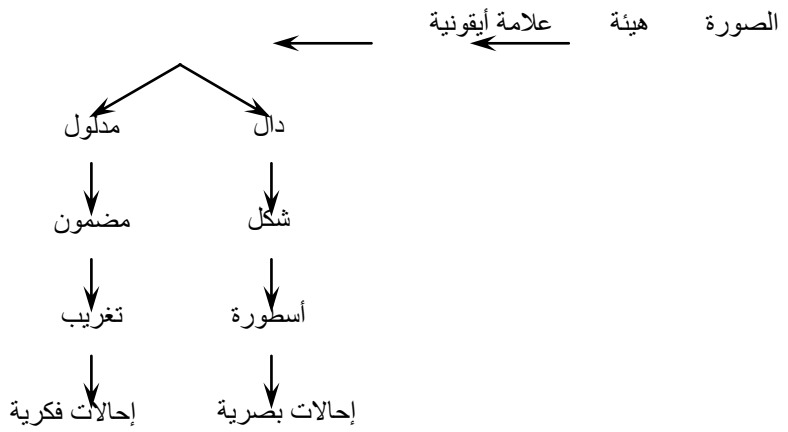
فتجسيد هيئة المرأة منتصبة في هذا النص ، يُعد هيمنة بصرية تسببت في إزاحة الطابع الواقعي واستبداله بآخر تعبيري ميثولوجي ، لتأسيس نوع من العلاقات التحولية بين الخامة وبنائها لتكوين شكل تجريدي يؤسس بؤرة جذب تأملية تشد المتلقي ، من خلال جعل حرية لحركة وانتقال عين المتلقي ذاته في عملية الإبصار ، ومن ثم الانتقال التدريجي لكافة أجزاء الشكل الفني القائم على البساطة والاختزال من الناحية التشريحية ، ليصب ذلك في خدمة المنجز الفني .

وهنا نجد أن البناء الشكلي للموضوع قد اقترب من مضمون الفكرة ، بحيث يكوّن الشكل دلالة موضوعية لفكرة النص ، فمضمون نص (السامرائي) من خلال بنائه ، يرمز إلى فكرة الحياة وديمومتها ، إذ شكّل جسد المرأة علامة (أ) البنية الرئيسة الفاعلة داخل النص باعتبارها الشكل الأسمى المتحد بالطبيعة والحياة ، يعززه اللون الترابي علامة (ب) الذي يُعد علامة رمزية مهيمنة تساند العلامة (أ) ، إذ مارس هذا اللون بمرجعياته القديمة ، دوراً فاعلاً في إظهار الجسد الأنثوي بشكله الواقعي الذي جاء مشابهاً للجسد البشري ، مبتعداً (النص) هنا عن جمالية جسد المرأة لاتكاله على فكرة ديمومة الحياة وحركتها المستمرة ، فهي تستبشر قدوم حياة أخرى ، الشيء الذي أشار إليه بعُريها ، فقد خلق النص شكل الأمومة بالارتباط الذي رمز به إلى الساعة علامة (ج) باعتبارها علامة إشارية مركزية ، عملت على تقوية كل من العلامتين (أ) و (ب) ، لما تحمله من دلالات نفسية تكتسب شرعيتها الجمالية من خلال التعبير كدلالة (الانتظار ، الترقب ، الوحدة ، الأمل) بدخول عالم جديد يمثل انتظار وترقب الأم لولادة طفلها الذي يُعد جزءاً منها ، بأسلوب تجريدي يوحي بقدرة وإمكانية عالية من قبل النص في صياغة عناصره الفنية في تكوين جمالي معبّر .

وهنا تأتي رموز العمل بشكل نص يأخذ تأويله من خلال بنائية مادته التي تعمل على تأسيس نوعاً من العلاقات الرابطة والمشكّلة لمجموعة من التأويلات ترتبط بمجموعة من الأفكار الخاصة التي تعبّر عن الحياة التي أتخذ منها النص عناصره الفنية .



إذاً ففي هذه المنحوتة الخزفية ثمّة استلاب مفاهيمي أكده (السامرائي) ضمن خاصية الارتكان لبواعث الدلالة المعرفية للهيئة العامة ، وهي تنسجم مع مشروعية الاغتراب النفسي للإنسان (الأنثى) ، وهي تحمل واقعاً يلعب فيه اللاوعي دوراً مؤثراً في تسيير تناصات الصورة المرئية إلى معطى علامي جديد :



وحين يكون التناص أمراً مفروغاً منه ، من حيث التوظيف العلامي للهيئة التي تمثل مرجعية تعود لـ (ما قبل السومريين) ، لا يسع الباحثة هنا إلاّ أن تؤكد بأن ثمة ما يوحي إلى الرسومات التشكيلية للفن السريالي ، وبالأخص للفنان (سلفادور دالي) [*] ، ليتضح بعد ذلك تأثير الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر بالفن الأوربي الحديث أيضاً ، هذا فضلاً عمّا استمده الفنان العراقي المعاصر من بعض تأثيرات الفن الرافديني وهي الهدوء والاستقرار اللذان يسودان الشكل ، فالنص هنا يثبت تجربته في الانتقال إلى الفنون القديمة كحضارة وادي الرافدين وإلى الفن الإسلامي من خلال الخط العربي ، الذي يمثل علامات كتابية جاءت هنا كعلامات مصاحبة تساند العلامات الفاعلة مُجسّدة على منطقة الصدر والبطن والفخذين ، وهي بمثابة إحالات علامية تنطوي على قدر كبير من التأويل ، والتي قد تمثل الأحداث التي تمر على البشرية من خلال جسد المرأة ، والتي قد تعود بالمتلقي إلى صور حسيّة أو مثالية ضمن تداعيات الطرح الميتافيزيقي للنص .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
جسد المرأة	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية (الآلهة الأم)
اللون الترابي	علامة مهيمنة	مرجعية رافدينية قديمة
الساعة	علامة مركزية	مرجعية طبيعية
الكتابات	علامة مصاحبة	مرجعية إسلامية

[*] . سلفادور دالي (Salvador Dali) : أشهر الفنانين السرياليين صيتاً ، ولد في برشلونة عام ١٩٠٤ ، ابتدع نظرية جديدة أسماها (البارانويا النقدية) ، والبارنويا نوع من الهلوسة تبعث المصاب على أن ينسب إلى الأحداث والظواهر ما ليس له وجود في الواقع إلاّ في خياله وعالمه الباطن . للمزيد يُنظر : (نيومـاير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص ١٨٩) .

ومن خلال ما تقدم ، نلاحظ أن توظيف جسد المرأة في نصوص (السامرائي) يشكل سمة أسلوبية وتحولات ذات دلالات رمزية ، فهي تحمل دلالات تعبيرية عالية من خلال الشكل وعناصره البنائية كاللون والخط .

عينة رقم (١١)

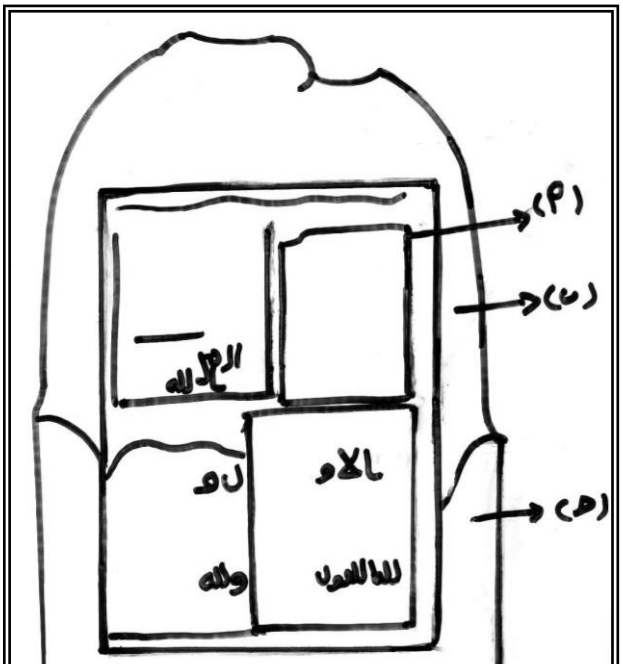
اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تشكيل حروفي	ماهر السامرائي	١٩٩٨	٦٠ × ٤٠ سم	مقتنيات الفنان الخاصة

عند دراسة هذا النص ، نلاحظ أنه يمثل تكويناً خزفياً مجرداً ، فالتكوين بشكل عام ذو طابع هندسي ، اتخذ شكل قوس إسلامي مجرد ، أو شكل المسلة في الحضارة الرافدينية بلونين (الأزرق) في الجزء الأعلى ، والذهبي في جزءه الأسفل ، فضلاً عن الشكل الهندسي المتمثل بالمستطيل الذي يتوسط النص ، والذي يشغل الجزء الأكبر من مساحته (النص) بلونيه الأسود والذهبي والمقسّم إلى أربع مربعات غير منتظمة تضم حروف كتابية غير مقروءة ، وهنا نجد أن النص الفني يضم علامات أيقونية وإشارية ورمزية ذات مضامين متعددة .

يستمد الفنان (ماهر السامرائي) مضمون نصه من الحرف والكتابة ، لما يمتلكه الحرف العربي من قيمة تراثية وحضارية محمّلة بالدلالات التي يشع منها الجانب الروحي ، والتي تعكس موقف الفنان الاجتماعي تجاه وضعه الديني والنفسي والعاطفي ، وخاصةً حين يتعامل مع التجليات التصويرية لجسد الحرف أو العبارة المكتوبة ، وانحناءاً وتداخلاً وتراكباً ، ومما يرسخ هذه العاطفة تجاه نصوصه الخزفية هو البعد التشكيلي الذي يحتوي عليه التكوين الجامع للخط العربي برسمه المُصحفي ، والذي يُعد الخط الأساسي الذي أخذت منه معظم الخطوط بسبب طابعه المرن والحر والانسيابي الذي تمنحه جمالية الألف واللام .

وهنا نلاحظ أن نص (ماهر السامرائي) قد استلهم التراث الإسلامي من خلال رصد جماليات الحرف العربي من حيث شكله الخارجي واعتماده على الكتابة غير المقروءة ، لتحقيق تشكيلات حروفية متجاورة ومتراكبة بعضها فوق بعض ، في أربع مساحات مربعة ، منفصلة ومحددة بخطوط غير منتظمة داخل الشكل الهندسي المتمثل بالمستطيل علامة (أ) والذي يعد علامة رمزية وإشارية فاعلة ، بما يحتويه من علامات حروفية كتابية تحتل مركز السيادة على النص وفق صياغة أسلوبية لتقنية المادة ، ذلك أن المستطيل الذي يقترب شكله من الألواح الطينية المعلقة على جدران المعابد ، والتي تعود بنا بمرجعياتها إلى الحضارة الرافدينية ، بلونها الداكن ، كأنه يمثل كذلك استلافاً لما عُرفت به العمارة الإسلامية في القلاع والقصور والمساجد الكبرى ، والتي تبدو وكأنها سُلبت من ذلك الزمن وزرعت في نص (السامرائي) في الحاضر ، ويقترب شكل المستطيل علامة (أ) أيضاً وبشكله الواقعي (الأيقوني) الذي جسّده نص الخزّاف من فن الكولاج ، وكأنه قد أضاف ورقة مقطوعة من كتاب ولصقت على سطح هذا التكوين ، إذ يهدف الفنان (ماهر السامرائي) من وراء ذلك إلى تحقيق نوع من الترابط الفكري بين الأصالة والمعاصرة ، وخلق حالة من التفاعل بين المتلقي والنص الفني نفسه ، وبذلك يتحول الحرف إلى علامة إشارية ، أي يتحول الهاجس اللغوي إلى شكل بصري ، وضمن رؤية خصوصية للحرف العربي والفلكلور وقيمته الرمزية والجمالية كعنصر تشكيلي في بناء النص ، يحمل رؤية فنية بتقنيات معاصرة ، وبمستويات ذات دلالات ومضامين رمزية .

وهكذا نجد أن المستطيل قد شغل جزءاً كبيراً من نص (السامرائي) ، لأنه شكّل البنية التي يمكنها أن تملأ مساحات حروفية ولونية ، تساهم في تجاوز الكتلة ، إذ أن الكتابات العربية المبصورة داخل المستطيل علامة (أ) واللون الأزرق علامة (ب) واللون الذهبي علامة (ج) بمرجعياتهم التاريخية الرافدينية والإسلامية ، إذ تُعد كل من العلامة (ب) والعلامة (ج) علامتين مكملتين تقويان العلامة (أ) ، إذ تُشكلان ثيمة ذات جذور إسلامية . فالفنان يعمل على إظهار أهميتها من خلال تقنية رسم الخطوط الحادة وتباين الألوان وشفافية المرأى الداخلي للنص ، إذ جاء اللون الأزرق علامة (ب) في هذا النص دلالة على لون السماء ، فضلاً عن وجوده كناية عن لون القباب الكاشاني في الأضرحة المقدسة والمساجد ، ويعزز ذلك وجوده في الجزء الأعلى للعمل . أما اللون الذهبي علامة (ج) الذي استخدم بسخاء في الفن الإسلامي ، هو لون له بريق سحري من شأنه أن يُخرج الإنسان من الواقع الأرضي ويرفعه إلى السماء أو الجنة ، وهي غاية الغايات في العقيدة الإسلامية ، على الرغم من أن اللون الذهبي لا يمثل لوناً بالمعنى الصحيح لأننا لا نشاهده في الطبيعة ، ولكن نجده قد ارتبط بإيحائية النادر والثمين بحكم تشبيهه بلون معدن الذهب ، وهذا اللون نجده قريباً من طبيعة الطين والصخور القديمة ، فضلاً عن إيحاءات لون الطين في جميع الأعمال الفنية التي تؤكد على قيمته في توصيل فكرة الأصل والحنين إلى الأرض ، ويعزز ذلك وجوده في الجزء الأسفل من النص الخزفي .



وهكذا فإن دلالة وجود هذه الألوان (الأزرق والذهبي) مع الحروف الكتابية غير المقروءة ، دلالة رمزية واضحة يرتبط أحدهما بالآخر ، فلم تكن الكتابة بمعزل عن اللون ، بل جاءت مكملة ومترابطة ومساندة لها تعود بجذورها إلى الحضارة الإسلامية ، إذ جعل الفنان نصه مقارباً لكيان إنساني له علاماته ومعناه الدلالي في التاريخ والموروث ، علامات مهارية زاوج فيها الفنان بين المادي والروحي ، التراثي والمعاصر ، على سطح المخزوفة . فالمستطيل الذي يتوسط النص يحدد الرؤية للمتلقي بجعله ينتقل بين هذه الخطوط والألوان ليكشف مساحات واقعية تنتظم في إيقاع لوني ، يُضفي على النص إحساساً بألفة المكان ، وهذا يُعد إيماءة ذكية من الفنان بجعل النص غير مُقيّد / محسوس ، بل مفتوح الدلالات والتفسيرات ، تضفي عليه الألوان والحروف الكتابية غير المقروءة بُعداً آخر ألا وهو قدسية ما تحتويه من كتابة .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
المستطيل (الحروف الكتابية)	علامة فاعلة	مرجعية إسلامية
اللون الأزرق	علامة مهيمنة	مرجعية رافدينية وإسلامية
اللون الذهبي	علامة مهيمنة	مرجعية رافدينية وإسلامية

إذاً فالمستطيل هنا لا يُعد مجرد شكل هندسي ، بل يمثل موروثاً شعبياً بما يحتويه ، فالنص من خلال تجاوزه أُطر الشكل المألوف للحروف الكتابية المبصورة ، بجعلها خطوط مرنة متحركة بعشوائية تُحيل إلى نظام شكلي تجريدي ، يُبنى على فكرة التداخل العلاماتي من خلال التداخل اللوني ، وهكذا نجد أن الحس الصوفي للحرف العربي واضحاً ، لكنها تخرج عليه بأشكالها الخزفية الجديدة ، متحولاً الخزف هنا من وظيفته الاستعمالية إلى حالة جمالية وعلامات سيميائية ، موظفاً نوعاً واحداً من الخطوط على سطوح خزفياته ، ألا وهو الخط الكوفي (المصحفي) الذي ظهر في كتابات صدر الإسلام بألوانه الداكنة تارةً ، والترابية تارةً أخرى ، الملفتة للنظر كعلامات ثقافية دالة ، فهو يحبي أصالته وموروثه من خلال هذه العلامات .

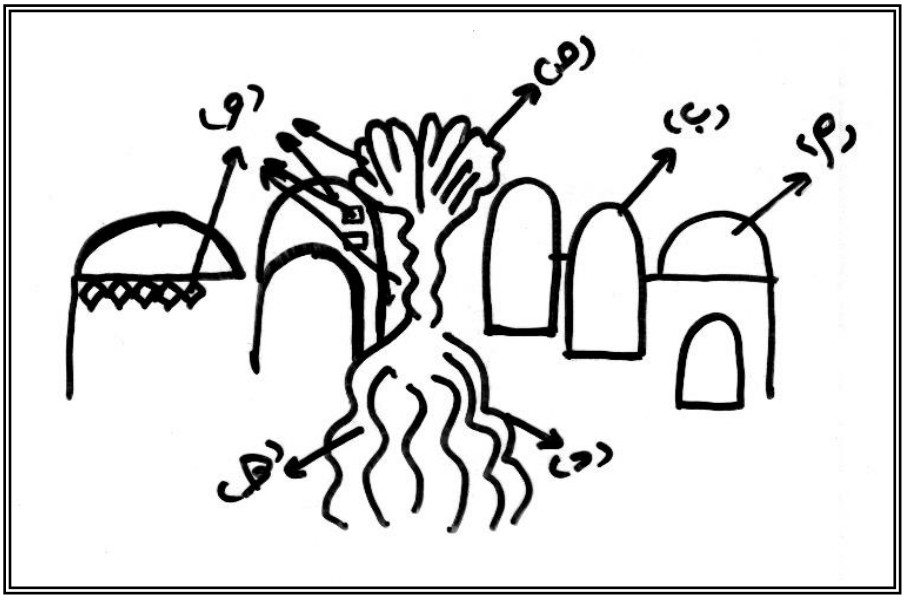
عينة رقم (١٢)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العاندية
تكوين	سهام السعودي	١٩٨٠	-	مقتنيات الفنانة الخاصة

النص عبارة عن جدارية من الخزف ، تُظهر للمتلقي مجموعة من الأشكال والعلامات الأيقونية والرمزية والإشارية التي مثلتها (القباب ، الأقواس ، النخلة الآشورية المجردة ، الماء ، الأشكال الهندسية ، اللون الأزرق بالإضافة إلى الألوان الأخرى) ، فالنص هنا يُعد بمثابة محاكاة للواقع ، استخدمت فيه الفنانة (الخزّافة) الأسلوب التعبيري في بناء عناصر هذا النص (الجداري) الفني ، من خلال تلك الأشكال / العلامات التي تُعد رموزاً معمارية إسلامية مستلهمة من فن العمارة الإسلامية ، فضلاً عن استلهام الأثر الرافديني ، فأصبح النص الفني هنا عبارة عن تكوينات بنائية متراصة ومتقاربة تمثلها واجهة المسجد وما يحيط به ، والمزخرفة بأساليب مختلفة من الأشكال الهندسية الملونة بعدّة ألوان .

نجد في هذا النص أن الفنانة عملت على أخذ الموروث الحضاري لعالم المعاصرة ، وجعل الخطاب التشكيلي يتخطى ظاهرة الشكل لبقاء الصورة الروحية (الجوهرية) للنص والوصول بها إلى الصورة الرمزية للأشكال النحتية المضافة على سطح هذا النص (الجداري) الفني ، فهي (الفنانة) عمدت على انتقاء مفردات أيقونية معينة من الموروث الحضاري وتحويلها إلى أشكال وعلامات ورموز ، كالقباب التي جُسّدت بشكل واقعي مأخوذ من شكلها الأصلي في الأضرحة والمساجد بدلالتها الرمزية الروحية الموحية ، والتي تمثل بدورها علامة اتصالية فاعلة (أ) والتي تعتبر علامة أيقونية رمزية ، والأقواس التي استخدمها نص الفنانة ، والتي تحوي على خطوط عمودية مرتكزة في وسط الجدارية ، المستلهمة من الموروث الرافديني والفن الإسلامي ، تلك الأقواس التي تمثل هي الأخرى علامة قوية اتصالية تأخذ رقم (ب) في النص البصري ، تساند العلامة (أ) باعتبارها أيضاً

علامة أيقونية ورمزية في الوقت نفسه ، فضلاً عن العلامة (ج) التي يمثلها شكل النخلة بمرجعياتها الآشورية القديمة ، لكنها تمثل في هذا النص مفردة طبيعية استلهمتها الفنانة العراقية المعاصرة من البيئة المحيطة بها ، والتي تعمل على تقوية كل من العلامتين (أ و (ب) ، وهي تُعد علامة رمزية مهيمنة داخل النص الفني ، فضلاً عن الماء علامة (د) (بمرجعياته التاريخية الرافدينية كرمز لإله الماء ، فهو يشبه الماء المتدفق من الإناء الفوّار) ، والتي تُعد علامة رمزية فاعلة أيضاً ، تعزز العلامات (أ ، ب ، ج) ، واللون الأزرق علامة (هـ) والذي يُعد علامة مركزية مهمة يساند كل من العلامتين (أ ، د) ، أما الألوان الأخرى كالأخضر والأبيض والأسود والوردي والأصفر ، علامة (و) ، فنجدها تشتغل في هذا النص الفني وتغطي معظم مساحته كعلامات إشارية مصاحبة تساند العلامات الفاعلة ، فضلاً عن استخدامها كوسيلة جمالية تزيينية .



وهكذا نجد أن موضوع هذا النص البصري (الجداري) يمثل أجواء دينية وثقافية تاريخية (رافدينية وإسلامية) ، تبدو متزاحمة ، إنّما كان نص الفنانة يهدف من وراء ذلك إلى ملء الفراغ داخل ذلك النص بشكل منتظم ومتناسق ، فكل مفردة داخل النص تُعد رمزاً محكوماً بضرورات تجديدية تتخطى معناها التقليدي ، من خلال التحول العلاماتي بإحلال صورة أخرى غير الصورة المألوفة ، صورة متجسدة بهيئة علامات قائمة على التبسيط والاختزال .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
القبة	علامة فاعلة	مرجعية إسلامية
الأقواس	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية إسلامية
النخلة	علامة مهيمنة	مرجعية رافدينية
الماء	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية
اللون الأزرق	علامة مركزية	مرجعية رافدينية إسلامية
اللون الأخضر ، الأصفر ، الأبيض ، الأسود ، الوردي	علامات مصاحبة	مرجعية طبيعية

إذاً فخصوصية الرؤية التي عمد نص الفنانة (الخزّافة) من خلالها على رسم إطار الصورة البصرية ، استمد مكوناته وفلسفته التعبيرية من المفردات العديدة التي تطفو في محيط البيئة ، لخلق صياغة تجديدية من خلال التحول لمفهوم هذه المفردات ، حتى يتطور هذا الحوار العاطفي والبصري إلى صورة علاماتية إبداعية يسعى إلى تقديمها في إطار حداثة الصياغة وتجريد الرؤية .

وهكذا فإن ما يساعد المتلقي على إدراك تلك المفردات (العلامات) هو بيئته الاجتماعية ومرجعياته الثقافية ، فالعلامات المتواجدة في هذا النص بالرغم من أنها تمثل علامات رمزية وإشارية ، إلاّ أن لها بعداً آخر ألا وهو البعد الجمالي التزييني ، وتلتمس ذلك من خلال الألوان المتناغمة الإشارية (الأصفر ، الأخضر ، الأسود ، الأبيض ، الوردي) التي تمثلها الأشكال الهندسية (المعيني ، المربع ، المثلث ، الدائرة ، والخطوط الأفقية والعمودية) والتي تُعد بدورها علامات ذات مرجعية قديمة (رافدينية وإسلامية) ، فالتناسق في الألوان يبدو واضحاً .

فالنص البصري يبدو للمتلقي (مبتهجاً ، فرحاً ، متفائلاً) دالاً على (الخير ، العطاء ، السلام ، الأمان) يعززه وجود النخلة والقباب والأقواس والماء والتكوينات النباتية المتمثلة بالأزهار ، فضلاً عن اللون الأزرق والألوان الأخرى .

إذ تعمل تلك العلامات كشفرات ثقافية يبثها الخطاب الفني عن طريق النص البصري ، ففي هذا النص تتلاشى العلامات الأيقونية لتحل محلها العلامات الرمزية والإشارية .

هكذا أصبح النص البصري بالنسبة للمتلقي مفتوح الدلالة ، فالطبيعة بالنسبة للمتلقي مجرد مظاهر خارجية لأحلام خفية خاصة ، إلاّ أنها داخل النص الفني تحولت إلى صورة فنية جديدة ، فاللون الأزرق مثلاً ، برز بدرجاته المتفاوتة في هذا النص الخزفي الفني للدلالة على ألوان السماء والماء والقباب ، أي لما له من دلالة على المطلق والنهائي ، فاللون هنا يمثل شفرة تداولية بالنسبة للمتلقي إلى جانب قيمه الجمالية والتعبيرية الرمزية .

ومن خلال ما تقدم ، نجد أن هناك تعالق واضح للعلامة ، فالعلامة بمفردها لا يمكن قراءتها داخل النص قراءة سيميائية لعدم وضح معناها ، فلابد من قراءتها مرتبطة مجتمعة مع العلامات الأخرى ، لتعطي معنى آخر أكثر تماسكاً واشتغالاً من خلال علاقاتها مع العلامات الأخرى المتواجدة داخل النص الفني (الخزفي) .

عينة رقم (١٣)

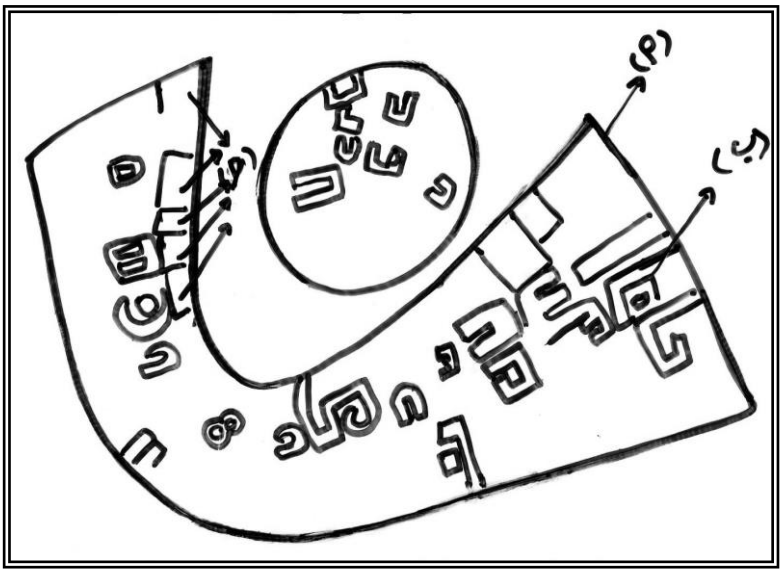
اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العاندية
موضوع	ساجدة المشايخي	٢٠٠٠	٥٥ سم	مقتنيات الفنانة الخاصة

النص يمثل تشكيلاً علامياً مجرداً يتألف من كتلتين خزفيتين ، يحمل علامات رمزية وإشارية فاعلة ، يقترب في شكله من حرف (النون) ، وقد توزعت المساحات الحروفية الزخرفية ضمن إطار دلالي لوني ، ينطوي تحت اشتغالات النحت الفخاري البارز الذي يمتد كمرجعية إلى الفن العراقي القديم .

في نص (ساجدة المشايخي) ثمّة ما يوحي إلى استدلال لفوارق حسّية ، غُيّبت بقصدية المثول أمام تقارب حجمي للتشكيل ، ينشطر فيه المعنى الدلالي المفارق للواقع إلى أنموذج تجريدي ، تُختزل فيه تمثلات العلاقة النسبية بين ما هو ساكن وما هو متحرك من الدلالات ، التي تتأثر تارةً بالأشكال الكثيرة المنسجمة لونياً ، وبين مضامينها وما تحويه من رؤية ذات بُعد جمالي .

ففي هذا النص ثمّة تكرار شكلي وحجمي ولوني ، يمثله في البدء حرف النون الذي يمثل التكوين العام للنص بشكله المجرد علامة (أ) باعتباره علامة رمزية فاعلة ، والحروف المتعددة التي تتضمنه علامة (ب) والتي تُعد علامة إشارية مهيمنة

داخل مساحة النص ، تساند العلامة (أ) وتحقق معناها الدلالي ، والملونة بألوان تمثلت (بالأزرق والأحمر والأبيض والأصفر والأسود) علامة (ج) باعتبارها علامة رمزية مهيمنة داخل النص الخزفي ، عملت على تقوية كل من العلامتين (أ) و (ب) .



إذ شكلت تلك العلامات بدورها لغة علاماتية حضورية للتواصل الفكري ، ساعدت على انفتاح النص الخزفي (الفني) إلى العمق (الجوهر) ، جاعلة عين المتلقي تتحرك وتنتقل بصرياً من مستوى دلالي إلى آخر ، ومن وحدة بصرية إلى وحدة أخرى ، لتوثيق ما ينطوي عليه ذلك التحول العلاماتي أو الانتقال به من معطيات بنائية إلى أخرى جمالية .

فحرف النون كعلامة كان له دلالاته العميقة في الفكر الإسلامي ، وتتجلى بقوله تعالى ﴿﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾﴾ [*] ، وهو حرف النار أيضاً عند الصوفيين [٢٥٢] ، فضلاً عن دلالة حرف النون في العربية والتي تعني الحوت ، كما يراها الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ويتفق معه كثير من الباحثين في اللغات السامية ، إذ إن معظم اللغات السامية تسمية (nun) كالعربية ، فالعبرية تسميه (nun) ، والآرامية تسميه (nuna) ، وأما الأكدية فتسميه (nunu) ، إلاّ أن ثمّة تطور نحا بحرف النون نحو الرمز المجرد في الكتابات النبطية ، إذ انتقل إلى شكل (، ، ،) [٢٥٣] .

وهنا تحيلنا البنية الإيقاعية إلى احتمالات تعبيرية يكون فيها الرمز بمثابة دالة فكرية وبنائية تتعالق من خلالها صورة النص الخزفي (الفني) المجرد ذهنياً ، مع استعارات حسية تتضمن عملية انتقال واضح للمعنى ، إذ نفذت تلك الأشكال / الحروف الزخرفية الملونة علامة (ب) بطريقة فوضوية / عشوائية ، إلاّ أنها على الرغم من ذلك تُعد عنصراً جاذباً لبصر المتلقي ، تحيل إلى نظام شكلي مجرد ، قائم على فكرة التداخل العلاماتي من خلال التداخل اللوني .

فالنص عند (المشايخي) قائم على التناغم والتناسق والانسجام اللوني ، محققاً احتفالاً إبداعياً من خلال تجسيد تلك الحروف علامة (ب) بطريقة زخرفية ، يصبح فيها اللون بجماليته المؤثرة عاملاً إضافياً سردياً معيناً ، وضع لاكتمال دلالة النص الفني . فالألوان تعطي إضافات زخرفية ، وتكرار هذه الألوان يساعد على إنجاز تناظر ذكي لا يخلق ملاً للمتلقي بقدر ما يخلق إحساساً بالشجن والأمل ، يمنح النص قيمة جمالية عالية .

إذ إن البنية اللونية تلعب داخل مساحة النص الذي يمثله حرف النون ، دوراً فعالاً في توالد المقاربات الجمالية من خلال تعدد مراكز الرؤية وانفتاحها باتجاه مفهوم ميتافيزيقي ، يهتم بحركة المستوى الدلالي للنص الخزفي ، ومن هنا كانت بنية النص التي تربط الحروف بالألوان ، تشتغل فكرياً وجمالياً من أجل إيجاد علاقة نوعية بين الدال والمدلول في مساحة ذلك النص .

(*) . سورة القلم ، الآية ١ .

[٢٥٢] . العلوي ، هادي : مدارات صوفية (تراث الثورة المشاعية في الشرق) ، ط ١ ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٧ ، ص ١٣ .

[٢٥٣] . عبابنة ، يحيى : النظام السيميائي للخط العربي ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨ ، ص ٩٤ – ٩٦ .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
حرف النون	علامات فاعلة	مرجعية تاريخية إسلامية عربية
الحروف الزخرفية	علامات مهيمنة	مرجعية تاريخية إسلامية عربية
الألــوان (الأزرق ، الأحمــر ، الأخضــر ، الأبيض ، الأسود)	علامة مهيمنة	مرجعية طبيعية

وهكذا فقد عملت (ساجدة المشايخي) على بلورة الإحساس بالشروع نحو تجاذبات الطرح الميتافيزيقي ضمن حالة الشعور بضرورة التغيير المصاحب للتوظيف العلامي الذي يستأثر تارة بمجمل الطرح المعاصر لرؤية الخزف كفن حداثي ، ويأخذ أشكاليته تارة أخرى من ضرورة ربط الحديث بما هو قديم .

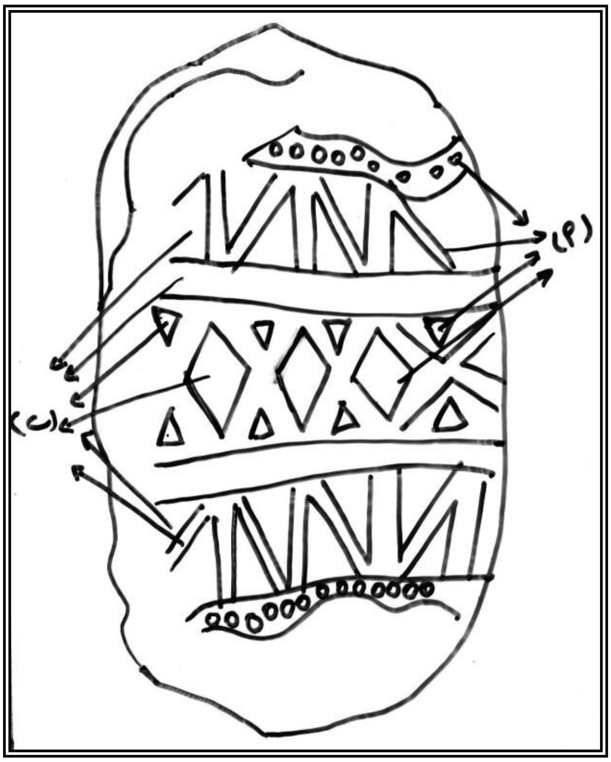
وعليه فقد كانت التشكيلات العلاماتية هنا عبارة عن إحالات فكرية تشهد فيها مقومات الجذب البصري ، فواصل إدراكية كبيرة ، تشد المتلقي نحو بيان صدقيّة الأخذ بمعايير العلامة كمنتج من خلال آلية الربط العلائقي للدال كـ (باث) وللمدلول من خلال الإفصاح عن طبيعة كنه الأشياء المشكّلة للمعرفة التي تحاول التعبير جمالياً من خلال الخوض بمسببات الربط بين ما هو ظاهر / كياني ، وباطن / مستتر .

عينة رقم (١٤)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
إناء	نهى راضي		٣٠ × ٤٠ سم	مقتنيات الفنانة الخاصة

النص يمثل تكويناً بيضوي الشكل ذا بنية تجريدية ، متمثلة بتكوينات هندسية منتظمة (المثلث ، والمعين ، الدائرة ، الخطوط الأفقية والعمودية والمائلة) ، احتل فيها الموروث الرافديني مكانة بارزة ، فضلاً عن الألوان المتعددة (الأزرق ، الذهبي ، الوردي ، الأحمر ، الأسود ، الجوزي) ، بأبعادها الوظيفية والجمالية التي جسدتها الفنانة (الخزّافة) كامتداد للرسوم الفخارية في عصور ما قبل التاريخ .

تؤكد الفنانة (نهى راضي) في هذا النص على الوحدة الموضوعية ، المتمثلة بتعدد الأشكال الهندسية علامة (أ) التي تُعد علامات رمزية فاعلة داخل النص ، فضلاً عن ديناميكية واستمرارية هذه الأشكال في حركة متناغمة ، باعتبارها أشكالاً ذات مضمون إنشائي متحرك ، فالنص هنا مُقسّم إلى خمسة حقول ، تحددها الخطوط الأفقية المستطيلة الشكل غير المنتظمة ، التي تعود بالمتلقي إلى استذكار الأثر الرافديني المتمثل بالإناء النذري ، أما الخطوط العمودية والمائلة ذات اللون الأسود ، عمد نص الفنانة من خلالها إلى إبراز الأشكال الهندسية متحركة بحرية وانسيابية متناغمة غير جامدة ، إذ إن تكرار هذه الخطوط يعطي النص صفة جمالية (تزيينية) يشترك معها اللون الأسود ، الذي يرمز للعالم السفلي في الحضارة الرافدينية ، أما الحقل الذي يمثل مركز النص ، فقد اشتمل على مجموعة من أشكال ورموز هندسية (المثلث ، المعين ، الدائرة) تعود لحضارة الفنانة وتتوافق مع فلسفتها ورؤيتها الفنية / الجمالية للحضارة الرافدينية بانطباع وتقنية معاصرة .



إذ نجد أن هناك تباين واضح للأشكال الهندسية التجريدية من خلال الانسجام والتوازن في تجسيدها بطريقة زخرفية هندسية تولد الإحساس لدى المتلقي بالقيمة المرجعية في استحضار نص الفنانة لتقنية الأختام الاسطوانية ، مع ترك فواصل قليلة فيما بينها ، وهنا نلاحظ أن نص الفنانة استخدم أكثر من تقنية ، كالشكل المعيني الذي يُعد علامة رمزية دالة على الجهات الأربعة (الشمال ، الجنوب ، الشرق ، الغرب) ، فضلاً عن اقتراب شكل المعين من الأثر الرافديني المتمثل بالرسوم المنفذة على صحون فخاريات سامراء ، باعتبارها ذات مرجعية طقوسية ، يعززها اللون الأزرق بدلالته التاريخية التي تعمل كشفرة تداولية بالنسبة للمتلقي . وكذلك بالنسبة للمثلثات المتقاربة والمتقابلة بالرأس ، فهي تقترب أيضاً من رسومات صحون فخاريات حلف ، فالمثلث له دلالاته الرمزية المتعددة لدى الشعوب ، فالمثلث عند الإغريق يمثل رمزاً للتوازن (التعقل) ، وفي الفن المسيحي يرمز المثلث المتساوي الساقين المستند على قاعدة للثالوث المقدس ، ومما قبل التاريخ ، كان المثلث المقلوب على رأسه دلالة رمزية للمرأة ، إذ

كانت الآلهة الأولى المتمثلة بتماثيل صغيرة عارية (ربات الخصوبة) ، عضو تأنيث مُشار إليه بمثلث محزز أو مرسوم بالنقط ، يسانده اللون الأحمر بدلالاته المتعددة ، إلاّ أن تجسيده هنا ربما جاء دلالة / رمزاً للعشق الإلهي والحب البشري المستعد لإعطاء دمه ، ففي الحضارة الرافدينية ، يرمز المثلث بقمته إلى الأسفل (للمرأة ، الجنس ، الرجل) ، والمثلث بقمته إلى الأعلى يُعد رمزاً للجبل والحيونات الأليفة .

إذاً هذه الأشكال الهندسية تُعد استنطاقاً للأشكال الهندسية الزخرفية في فنون عصور ما قبل التاريخ والمتمثلة بعصر (حسونه وسامراء وحلف والعبيد) ، فضلاً عن الألوان المتعددة (الأزرق ، الذهبي ، الأحمر ، الوردي ، الأسود ، الجوزي) التي تمثل علامة (ب) والتي تُعد علامات مهيمنة تساند العلامة (أ) وتعمل على تقويتها ، إلاّ أننا نجد أن كل من اللون الذهبي الذي يقترب من اللون الترابي أو الحجري في الحضارة الرافدينية ، واللون الأزرق بمرجعياته الحضارية أكثر العلامات اللونية اشتغالاً داخل النص الخزفي (الفني) ، تلك الألوان التي ساعدت على انفتاح دلالة النص .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
الأشكال الهندسية (المعين ، المثلث ، الدائرة ، الخطوط)	علامة فاعلة	مرجعية تاريخية رافدينية
الألوان (الأزرق ، الذهبي ، الجوزي ، الأحمر ، الوردي ، الأسود)	علامة مهيمنة	مرجعية تاريخية رافدينية إسلامية

وهنا نجد نص الفنانة عمل على تحويل تلك الاستعارات الشكلية الهندسية من واقعية المجتمع الرافديني إلى استعارات رمزية ذات دلالات جمالية (تزيينية) ، أي تحويلها من الواقعية إلى التجريدية الرمزية .

ومن خلال ما تقدم ، نلاحظ أن من الوسائل التنظيمية التي امتاز بها النص الفني هو التكرار الذي تمثله الأشكال الهندسية ، والتي بدت كأنها موزعة على سطح النص ، التي ربما جُسِّدت لملء الفراغ أو لإكساب النص قيمة جمالية رمزية حية ، فقد تم ضبط تلك الأشكال الهندسية من خلال إشراقة الألوان والمشهدية الحركية ، فالأشكال الهندسية هنا تتجمع في شكل بيضوي ، تتحاور مع الموروث الرافديني الذي طالما عمل على إرساء قواعد لخلود الفن ومنه الفن الزخرفي عبر الطابع الهندسي المحسوس الشفاف ، أو عبر التوازن بين الفراغ والامتلاء ، وهذه القواعد نجدها حية في أعمال الفنانة (نهى راضي) والتي من الممكن اعتبارها علامة على الاستمرارية ، إذ إن تطور الفن المعاصر ، وخاصة ما يتعلق بالفن الزخرفي قد يلاقي عائقين يحدان من مدى العلامة ، وهما المنزع الثقافي والمنزع الشكلاني ، عبر حركته الفنية الخاصة ، حتى بدت العلامة في وضوحها تمثل شكلاً ولوناً من جانب ، وتأليفاً وتوازناً من جانب آخر ، من خلال عزل مساحة أشبه بالبيضوية ، يقترب شكلها العام من الألواح الطينية الرافدينية التي يدون عليها إنسان ذلك الوقت يومياته ، ليتحول ذلك الشكل أمام المتلقي إلى نص فني يضم تنويعات من العلامات والألوان ، وثمّة تقنية أخرى في هذا النص ، ألا وهي الطيّة التي تشبه طيّة قماش ملتوية ، مانحة النص إيقاعاً وتناغماً واستبدالات متوالية بين العلامات والألوان ، والتي تعود بنا للمرجعيات الفلكلورية التراثية من خلال الوحدات الزخرفية القريبة الشبه من البُسط والسجاجيد والموروثات الشعبية الأخرى ، تأخذ بعين المتلقي إلى فضاء ، تتوقف عنده لحظة ، لتأخذ وقتها أمام تحولات هذا الفضاء الجمالية الكامنة في حرية حركة الأشكال الهندسية التي تبدو كأنها استكشافاً لرغبة دفينة استخرجها نص الفنانة كحقل بصري يمثل من خلال الألوان مهرجاناً معرفياً وجمالياً راقياً ممتلئاً بالدلالات ذات المضامين المتمثلة (بالفرح ، الوجدان ، الطاقة) ، خاضعة لابتكارات التشكيل المعاصر ، التي جسدها النص بقصدية واعية .

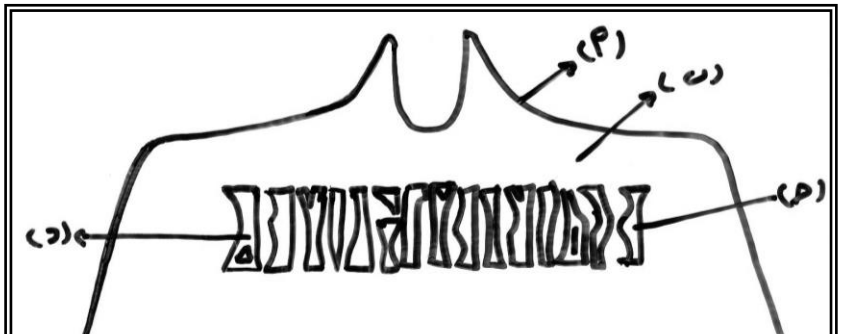
وهكذا نجد أن لغة الحوار لدى نص الفنانة يأخذ دورته الكونية الكاملة ، وهو يتعامل مع هذه الأشكال / العلامات ليُخرجها من واقعها الصامت إلى واقع علاماتي جديد ، وسلوك تجديدي في طرح فكرته ، وكأن هناك مشاعر وأحاسيس تتحرك داخله ، لتخلق علامات ورموز تحرره كليّةً من الواقع المحدد ليشير إلى فكرة مجردة أو موضوع متخيل يخدم النص نفسه .

عينة رقم (١٥)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
طائر	قاسم نايف	١٩٩٨	٥٠ × ٣٥ سم	مقتنيات الفنان الخاصة

النص ذو بنية شكلية تجريدية خالصة ، تمثلت بذلك التكوين ذا اللون الأسود ، ومجموعة من الخطوط العمودية غير المنتظمة بلونها الأحمر ، تتزاحم بينها مجموعة أخرى من الدوائر السوداء اللون المستقرة على قاعدة ذات لون أحمر ، وهنا يمثل النص مجموعة من العلامات الرمزية الفاعلة .

صوّر الفنان (قاسم نايف) في هذا النص البصري ، مشهداً يحمل فكرة الاختلاف واللامألوف ، فهو يبتعد بذلك عن الواقعية الواضحة بمفرداتها ومعانيها ، من خلال العلامة (أ) والتي يمثلها التكوين ذا اللون الأسود ، والذي يمثل طائراً باسطاً جناحيه ، والذي يُعد بدوره علامة رمزية فاعلة ذات مرجعيات رافدينية ، مجسدة على النُصب السومرية ، يعززها اللون الأسود علامة (ب) الذي يعتبر هو الآخر علامة مركزية فاعلة يقوم عليها النص ، والعلامة الرمزية المهيمنة الأخرى هي الحروف المسمارية علامة (ج) بمرجعياتها الرافدينية ، إذ عمد النص الفني هنا إلى إحالة تلك الحروف إلى صورة أخرى بحثاً عن مضمون (مدلول) آخر للشكل (الدال) ، يسانده اللون الأحمر علامة (د) والذي يمثل علامة رمزية مهيمنة ذات مضامين عالية .



إذاً يتقشف نص الطائر على دلالتين هما الطائر والرموز المسمارية ، إلاّ أن ذلك التقشف العلاماتي لـه إحالاتـه المرجعيـة التاريخية ، عبر الشكل والحركـة ، فالشكل يميل رغم تجريديتـه إلـى شكل طـائر علامـة (أ) / النسر الذي عُرف عن تحليقه في فضاءات واسعة ، إلاّ أن المفارقة الدلالية في هذا النص تقوم على أن يكون النسر جاثماً على الأرض ، ومرتكزاً عليها وبلون كالح (الأسود) علامة (ب) ، وتبدو الكتلة دلالة تشغل الفضاء عبر افتراش النسر / الطائر بجناحيه رغم استقراره على الأرض ، إذ غالباً ما كان الطير رمزاً للتسامي الروحي ، إلاّ أن النسر علامة (أ) في هذا النص جاء رمزاً للهيمنـة (السيادة ، القوة ، الموت) ورمـــزاً للظلـــم والشـــر ، والـــذي ارتـــبط قـــديماً بآلهـــة العـــالم الســـفلي الـــذي لا ســـبيل للفـــرار منه ، يؤكدها اللون الأسود للطائر علامة (ب) .

ويناظر هذا الاستقرار الذي يمثله شكل الطائر وجود حركة وزحمة في وسط العنصر عبر الحروف المسمارية علامة (ج) والتي بلغ عددها (١٥) حرفاً وبلون واحد أحمر علامة (د) ، فالحروف المسمارية في هذا النص وباعتبارها رمزاً فإنها تُعد صورة تشكيلية مستمدة من التراث الرافديني ، تم تفكيكها وإعادة تركيبها ، للوصول بها إلى شكل مغاير ينتج عنه دلالات ورموز جديدة بالنسبة للمتلقي ، حتى اتخذت دلالات رمزية تمثلت بجسد إنساني عبر حركات وأوضاع مختلفة ، إذ بدت هذه الأجساد / الحروف دون رؤوس وكأنها قد اجتمعت بأجمعها في رأس الطائر الذي تمثله النتوءين واللذين ينفتحا دلالياً ليكونا ذات إحالة تمثل منقار الطائر ، فالحروف علامة (ج) بشاقوليتها أو عموديتها دلالة على القوة والنهوض متجاورة وقوة الطائر / النسر .

وهكذا فقد استلهم نص (قاسم نايف) الحروف المسمارية علامة (ج) كتراث حي يتفاعل على اعتباره وحدات بصرية ، بل يذهب إلى أوسع من ذلك ، فقد أصبحت (الحروف المسمارية) شكلاً لمضمون جديد لعب دوراً آخر يختلف عن دوره في الماضي ، باعتبارها كانت تعمل كوثيقة لتدوين الحياة اليومية لإنسان ذلك العصر ، لتتحرك بعد ذلك في عالم أوسع (مفتوحاً) قابلاً للتأويل ، مندمجاً مع بنية النص الخزفي .

وهنا استطاع نص الفنان أن يحقق عنصر الهيمنة الشكلية للسيادة على السطح البصري ، بما يحقق جدلية بين الشكل (الدال) والمضمون (المدلول) ، فضلاً عن ذلك فقد حُمل النص إلى جانب جماليته التي تكمن في رمزيته بُعداً آخر ، ذا معنى إنساني بمضامين رمزية أكدت صلتها ومرجعياتها كشكل ودلالة إلى الحضارة الرافدينية .

فقد وظف النص مرجعيات تاريخية حياتية عرفتها الحكايات والأساطير الإنسانية ، ومنها الأدب العراقي القديم ، فالطائر علامة (أ) دلالة تواصلية عبر انتقاله من فضاء إلى فضاء ، وقد صاغت بعض النصوص الأدبية حكايات وثيمات عن حركة الطير إذا ما أحلنا الدلالات المسمارية وحروفها إلى رسالة محمولة إلى الإنسانية ذاتها ، مما تحمله الحروف الخمسة عشر من نسق لغوي تواصلي ، وهو ما يحيلنا إلى نمط سيميائية التواصل ، إذ تمثل حركة الأجساد التي تمثلها الحروف المسمارية علامة (ج) ، وأوضاعها المختلفة بُعداً دلالياً داخل أسوار تحيطها ، كما وللحركة هذه بُعداً إنسانياً باحث عن الحرية ، يعززها اللون الأحمر دلالة للثورة والغضب علامة (ج) ، إذ إن هذه الأجساد البشرية لا تجد مجالاً أو إمكانية للعيش مع هيمنة وسيادة الطائر علامة (أ) أو التعايش معه ، مع وجود رقيب يرصدها في حركتها هذه ، والمتمثلة بالدوائر السوداء ، وكأنها ثقوب عُدّت للمراقبة .

العلامة	فاعليتها السيميائية	مرجعياتها / إحالتها
التكوين الأسود / الطائر /	علامة فاعلة	مرجعية رافدينية سومرية
اللون الأسود	علامة مركزية	مرجعية رافدينية
الحروف المسمارية	علامة مهيمنة	مرجعية رافدينية
اللون الأحمر	علامة مهيمنة	مرجعية طبيعية

وهنا نجد أن جميع العلامات في هذا النص ، تُعد علامات فاعلة ومركزية تساند بعضها البعض ، وتحقق معناها من خلال تكامليتها داخل النص الخزفي (الفني) ، فضلاً عن الدور الفعّال للونين الأسود والأحمر ، باعتبارهما علامتان مركزيتان ، في إظهار المعنى (المضمون) الكامن لكل من العلامات (أ ، ج) ، وفتح آفاق جديدة للمتلقي للتخيل والتصور ، باحثاً عن العمق الفضائي اللامتناهي القابل للتأويل المفتوح ، فالعلامات الرمزية تلك تعمل على توضيح مجالات الخبرة لدى المتلقي ، وتوسع الحدود التي يمكن للحواس أن تتحرك فيها ، فهو يأخذ من الأشكال الواقعية رموزاً ويعبّر من خلالها عن إحساسه الداخلي والنفسي ، فضلاً عن خبرته الذاتية .

ومن خلال ما تقدم ، نجد أن النص ذا جدلية أو صراع إنساني وتاريخي بين السلطة المتمثلة بالطائر الأسود علامة (أ) ، وما يعرضه من سلطة وقوة وتعسف على المجموع علامة (ج) ، وتطلعهم في الوقت ذاته ، نحو الحرية عبر العزلة السواد ، وعبر المراقبة من خلال الثقوب السوداء المتعددة التي تلاحق وترصد حركة المجموعة ذاتها .

الفصل الرابع

النتائج

١. تنطوي بنية العلامة في النتاج الخزفي العراقي المعاصر على تحولات فكرية تتجلى وفقاً لخصوصية الاصالة المعرفية للمرجع .
٢. تتشكل مضامين التحول العلامي في الخزف العراقي المعاصر على انفتاح بنية النسيج المكوّن للصورة من خلال استنطاق قيمة التمظهر في بنية التكوين العام .
٣. اتسمت محمولات النص الخزفي بتنوعها وتوزعها بين الرمز والإشارة ، عبر فعالية التحول السيميائي الذي انعكس من مستويات الدلالة الواقعية إلى مستويات التجريد الخالص .
٤. تتحول البنية الإشارية للشكل في النتاج الخزفي العراقي المعاصر ، من بنية باثّة لفعل الحدث إلى بنية فاعله / منتجة .
٥. يتنوع تحقيق الصورة الرمزية في النتاج الخزفي العراقي المعاصر ، من خلال ثلاثة أبعاد : أسطورية كما في العينات (١٠ ، ١٥) ، ونفسية كما في العينات (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٤) ودينية كما في العينات (٦ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) .
٦. تستعير البنى الفنية للصور في فن الخزف العراقي المعاصر ، مادتها عبر مستويين علاميين هما المستوى الدلالية والمستوى النفسي .
٧. اتسم النظام العلامي في الخزف العراقي المعاصر بتحولات القيمة البنائية للسياق من أيقونية إلى رمزية .
٨. تتحول العلامات داخل النص الخزفي العراقي المعاصر إلى بنى بصرية جمالية ، تحتكم في طبيعة تشكلها إلى مضامين سيميائية .
٩. يتكرر انفتاح الدلالة مفاهيمياً في بنية الخزف العراقي المعاصر من خلال خصوصية التجريب وطبيعة الحضور المتبادل للعلامة .
١٠. ترتبط أنساق العلامة في الخزف العراقي المعاصر مع خصوصية المقاربات الجمالية التي تطبع بنية النص الخزفي بتنظيم ذاتي ، يحول نمطية الإشارة إلى مستويات سردية كما في العينات (٤ ، ٧ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥) .
١١. الرؤية التحليلية للدوال تنتقل عبر خصوصيات تطبيقية للعلامة ، تأخذ طابعاً شمولياً يتسم بمدلولات متنوعة تشمل ما هو فني وسياسي واجتماعي وتاريخي وتراثي .
١٢. يتحقق توظيف العلامات في الخزف العراقي المعاصر ، عبر آلية التناص مع الموروث الفني القديم ، الرافدين والفن الإسلامي وكذلك الفن الأوربي كما في العينات (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥) .
١٣. استثمر الخزاف العراقي المعاصر دلالة الحرف العربي ، عبر حضوره الفني والجمالي ، فثمة إحالات شكلية محضة وأخرى حملت بعداً ميتافيزيقياً ، لما يحمله من مرونة ومطاوعة وتنوع وتحول ، جعله أكثر قابلية في التشكيل والاشتغال كعلامات ورموز كما في العينات (٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١) .
١٤. تحول دلالة اللون من مرجعياته الرافدينية القديمة (في فن بلاد الرافدين والفن الإسلامي) إلى ظاهرة جمالية تتسم بابتكار علاماتي في نصوص الفن العراقي المعاصر ، لما تحمله دلالات اللون من إحالات تاريخية وحضارية كما في العينات (٣ ، ٤ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤) .
١٥. اتسمت النصوص الخزفية العراقية المعاصرة ، بسيادة كل من اللون الأزرق والذهبي والأسود كما في العينات (٢ ، ٣ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥) .

١٦. تخضع انسيابية العلامة داخل بنية التكوين إلى تأويل يؤشر إشكاليات القراءة وتعدد فهم النص .
١٧. ثراء الدلالات المستخدمة مفاهيمياً ، في بنية الخزف العراقي المعاصر مثل دلالات الزمان كما في العينات (١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٦ ، ٨) ، والمكان كما في العينات (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١١ ، ١٢) .
١٨. اعتماد العلامات التي تحمل سمة تعبيرية عالية ، فن قبل الخزاف العراقي المعاصر ، في بنية النصوص التي تأخذ طابعاً حداثياً كما في العينات (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٨ ، ١٤ ، ١٥) .
١٩. حملت النصوص البنائية للخزف العراقي المعاصر في صيرورتها دلالات تصميمية ، عبر أسلوب البناء والتفكيك العلاماتي .
٢٠. تتحول دلالة المرأة في النتاج الخزفي المعاصر ، عبر استعارات ودلالات وصور متنوعة ، باعتبارها علامات ورموز ذات جوانب تؤكد على الأمومة والخصوبة والنماء كما في العينات (٣ ، ٤ ، ١٠) .

الاستنتاجات

١. أتى النص الخزفي حاملاً لدلالات ذات سمة مزاوجة بين الحضور الدلالي المعاصر والاستدعاء الدلالي التاريخي .
٢. قدرة الخزاف العراقي المعاصر ، على استعادة التجارب المتعددة ، ضمن تخصيصات علامية تقترب وتبتعد حسب ضرورات الاتصال الفكرية والبنائية .
٣. تؤشر الإحالات الرمزية للشكل ، سمات الترابط المنطقي لامكانات التأثير البنائي الذي يستوعب تتابع الخطاب العلامي ، لما يحمله النص الخزفي من علامات ورموز ذات دلالات واسعة .
٤. تتحول بنية النص الخزفي علامياً في الخزف العراقي المعاصر مع المقاربات الجمالية المحلية للطروحات الفنية .
٥. تخطى النص الخزفي العراقي المعاصر ، نتيجة التحولات الفكرية والاجتماعية والفنية ، دلالاته الأيقونية الى فضاء الرمز وآليات والتأويل .
٦. إن الممارسة التأويلية التي تتركز على الخصائص السياقية للعلامة ، في النص الخزفي العراقي المعاصر ، تفترض توصيفات لنشاط المتلقي تتلاءم مع طبيعة المعنى بوصفه عملية ذاتية للمتلقي .
٧. استندت آلية اشتغال معظم النصوص البصرية في الخزف العراقي المعاصر على نزعة الحداثة والتطور التكنولوجي والتقني تماشياً مع مسيرة الخزف العالمي وتحولاته الفنية والجمالية .
٨. تتأثر سبل الاشتغال العلامي في بنية الخزف العراقي المعاصر باليات المناهج النقدية الحديثة التي ظهرت في النص الثاني من القرن العشرين ، من خلال البحث عن العمق الدلالي لبنى التكوين في النص الخزفي المعاصر .
٩. تتباين أطر العلاقة بين الشكل والمحتوى في بنية الخزف العراقي المعاصر مع مستوى الاستجابة الجمالية للدلالات السيميائية المطروحة في التكوينات الفنية للنصوص الخزفية العراقية المعاصرة .

التوصيات

١. ضرورة إصدار مطبوعات ، تشمل كتب ومجلات دورية تتخصص بالدراسات العلاماتية المعاصرة ، لأجل توفير فرصة للدارسين للحصول عليها، ومن ثم الاستفادة منها .

٢. إقامة معارض سنوية في كلية الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة وقاعات العرض ، لأعمال مصورة للخزافين العراقيين المعاصرين ، مختصة في توظيف العلامات ، وما تحمله من دلالات ومعاني وقيم جمالية عالية .
٣. ضرورة إطلاع دارسي الفن لما انتهت إليه الدراسة ، لتوفير فرصة علمية لمعرفة آلية اشتغال العلامات في الخزف العراقي المعاصر .
٤. أن تأخذ العلامات مكانتها التي تستحقها كعلم ، من خلال إدراجها ضمن منهج كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة ، وخاصة اعتمادها كمنهج في الدراسات العليا (الماجستير والدكتوراه) ، بما يوفر فرصة علمية لدراسة آلية اشتغال العلامات وتطبيقاتها في الخزف العراقي المعاصر .

المقترحات

في ضوء دراسة (تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها) تقترح الباحثة دراسة ما يأتي :

١. دراسة العلامات وآلية اشتغالها في فن وادي الرافدين .
٢. دراسة العلامات وآلية اشتغالها في الفن الإسلامي .
٣. جمالية الخزف الإسلامي بين الشكل والمضمون " دراسة سيميائية " .
٤. التحليل السيميائي للخزف الأوربي الحديث .
٥. دراسة التحول العلاماتي لدى خزاف عراقي واحد ، ممن تزخر نتاجاته الخزفية بالعلامات الرمزية الواسعة .
٦. دلالات البنية العلامية للصورة في الفن الجداري .
٧. المقارنات الجمالية للعلامة بين فني الخزف والنحت في العراق " دراسة تحليلية " .

المصادر

المصادر العربية

١. القران الكريم .
٢. ابن سيدة ، علي بن إسماعيل : المحكم والمحيط الأعظم في اللغة ، ج ١ ، معهد المخطوطات ، مصر ، ط ١ ، ١٩٥٨ .
٣. إبراهيم ، زكريا ، الفنان والإنسان ، دار غريب للطباعة ، ١٩٧٣ .
٤. إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون : معرفة الآخر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ .
٥. احمد ، محمد خليفة حسن : الأسطورة والتأريخ في التراث الشرقي القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٨ .
٦. أدين ، أروان : الفنون والإنسان ، ت : حمزة محمد شيخ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٦٥ .
٧. أسعد ، يوسف ميخائيل : سيكولوجية الإبداع في الفن والآداب ، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية) ، بغداد ، د . ت .
٨. إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان، دار القلم ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٤ .
٩. آل اسعد ، شاكر حسن: فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج ١ ، دار آفاق عربية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣.
١٠. الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩ .
١١. أمهز ، محمد : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت (لبنان) ، ١٩٨١.
١٢. أوتس ، جون : بابل (تاريخ مصور) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٣. أوهر ، هورست : روائع التعبيرية الالمانية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط ١ ، ١٩٨٩ .
١٤. ايلام ، كيرا : سيمياء المسرح والدراما ، ت : رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٢ .
١٥. ايلينك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي ، ت : جمال الدين الخضور ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، سوريا ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٤ .
١٦. آيكو ، أمبرتو : القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ، ت : انطوان ابو زيد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٦ .
١٧. أيوب ، عبد الرحمن : دروس في علم اللغة العام ، دار العالم العربي ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
١٨. بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، تعريب : محمد البكري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦.
١٩. بارتشت ، بريجيته : مناهج علم اللغة (من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي) ، ت : سعيد حسن بحيرى ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٤ .
٢٠. بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وطه التكريتي ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٩.
٢١. بالمر ، ف : علم الدلالة ، ت : مجيد عبد الحليم الماشطة ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، ١٩٨٥ .
٢٢. باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤.
٢٣. بهنسي ، عفيف : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، السلسلة الفنية – ١٨ ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٢٤. بهنسي ، عفيف : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الحرية للنشر والطباعة ، ١٩٨٤.
٢٥. بوزورت ، شاخت : تراث الإسلام ، ت : محمد زهير السمهوري وآخرون ، ج١ ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ط ٢ ، ١٩٨٨ .
٢٦. التهانوى ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، حققه : لطفي عبد البديع ، ت : عبد النعيم محمد حسنين ، ج٢ ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي للطباعة والنشر ، مصر ، ١٩٦٣.
٢٧. جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط ١ ، ١٩٩٢.
٢٨. جماعة من كبار اللغويين العرب ، م ٤ ، د . ت .
٢٩. الجندي ، أنعام : دراسات في دراسات اليونانية والعربية ، منشورات مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر ، د . ت .
٣٠. جيرو ، بيير : علم الإشارة (السيميولوجيا) ، ت : منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، سوريا ، ١٩٩٢.
٣١. حسن ، زكي : فنون الإسلام : دار الفكر العربي ، د . ت .
٣٢. حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨١ .
٣٣. حميد ، عبد العزيز ، صلاح حسين العبيدي : الفنون العربية الإسلامية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ .

٣٤. الحيدري ، كمال : مناهج المعرفة ، دار فراقد للطباعة والنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٣ .
٣٥. خرابتشنكو ، وآخرون : طبيعة الإشارة الجمالية ، ت : مصطفى عبود ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن ، ١٩٨٤ .
٣٦. الخوري ، لطفي : معجم الأساطير ، ج١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١-٢ ، ١٩٩٠ .
٣٧. داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .
٣٨. دولودال ، جيرار : السيميائيات او نظرية العلامات ، ت : عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار للنشر والترجمة ، اللاذقية ، سوريا ، ط ١ ، ٢٠٠٤ .
٣٩. ديماند ، م . س : الفنون الإسلامية ، ت : عيسى سلمان واحمد محمد عيسى ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٠ .
٤٠. دي ، سوسور ، فردينان : علم اللغة العام ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، مراجعة مالك يوسف المطلبي ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٤١. الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، مادة (علم) ، الناشر ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٢ .
٤٢. الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩ .
٤٣. الراوي ، نوري : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، د. ت .
٤٤. راي ، وليم : المعنى الأدبي (من الظاهراتية إلى التفكيكية) ت : يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٧ .
٤٥. رشيد ، عبد الوهاب حميد : حضارة وادي الرافدين ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٤ .
٤٦. الرويلي ، ميجان ، سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ .
٤٧. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ج١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
٤٨. ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ت : فارس متراي ظاهر ، دار العلم ، لبنان ، بيروت ، د . ت .
٤٩. زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، م١ ، معهد الإنماء العربي ، ط ١ ، ١٩٨٦ .
٥٠. سركيس ، أحسان : الاداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات (بابل ، مصر الفرعونية ، الاغريق) ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٨ .
٥١. السرغيني ، محمد : محاضرات في السيميولوجيا ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ، ١٩٨٨ .
٥٢. سليمان ، عامر : العراق في التاريخ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣ .
٥٣. سوسة ، احمد : حضارة وادي الرافدين (بين الساميين والسومريين) ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٥٤. سيرنج ، فيليب : الرموز في (الفن – الأديان – الحياة) ، ت : عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، سوريا ، ط ١ ، ١٩٩٢ .
٥٥. شتراوس ، كلود ليفي : مقالات في الاناسة ، ت : حسن قيسي ، سلسلة الفكر المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ .
٥٦. شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ت : سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٤ .
٥٧. صاحب ، زهير : الفنون السومرية ، أيكال للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
٥٨. الصديق ، يوسف : المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، ط ٢١ ، ١٩٨٠ .
٥٩. الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩ .
٦٠. صليبا ، جبران : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٧ .
٦١. عبابنه ، يحيى : النظام السيميائي للخط العربي (في ضوء النقوش السامية ولغاتها) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨ .
٦٢. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٧ .
٦٣. عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم (أساليبه ودوافعه) ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٣ .
٦٤. عبد حيدر ، نجم : علم الجمال آفاقه وتطوره ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، ط٢ ، ٢٠٠١ .
٦٥. عبد الواحد ، فاضل ، عامر سليمان : عادات وتقاليد الشعوب القديمة ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٧٩ .
٦٦. عكاشة ، ثروت : الفن العراقي القديم (سومر وآشور وبابل) ، المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة ، مطبعة الكتاب ، بيروت ، د . ت .
٦٧. علام ، نعمت إسماعيل : فنون الشرق الأوسط والعالم القديم ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٥ .
٦٨. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .
٦٩. العلوي ، هادي : مدارات صوفية (تراث الثورة المشاعية في الشرق) ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٧ .
٧٠. عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، دار توبال للطباعة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٦ .

٧١. فـــاخوري ، عـــادل : علـــم الدلالـــة عنـــد العـــرب ، دار الطليعـــة للطباعـــة والنشـــر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .
٧٢. فارس ، بشر : سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، ١٩٥٢ .
٧٣. فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢ .
٧٤. قارة ، نبيهه : الفلسفة والتأويل ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٨ .
٧٥. قاسم ، سيزا ، نصر حامد أبو زيد : أنظمة العلاقات (في اللغة والأدب والثقافة) ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٦ .
٧٦. كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٠ .
٧٧. كامل ، عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ .
٧٨. كامل ، فؤاد ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
٧٩. كحالة ، عمر رضا : الفنون الجميلة في العصور الإسلامية ، المطبعة التعاونية ، دمشق ، ١٩٧٢ .
٨٠. كريمر ، صمويل نوح : أساطير العالم القديم ، ت : احمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .
٨١. لحمـــداني ، ســـعيد : القـــراءة وتوليـــد الدلالـــة ، المركـــز الثقـــافي العربـــي ، بيـــروت ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٣ .
٨٢. كوبلر ، جورج : نشأة الفنون الإنسانية (دراسة في تاريخ الأشياء) ، ت : عبد الملك الناشف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، نيويورك ، ١٩٦٥ .
٨٣. الكومي ، محمد شبل : المذاهب النقدية الحديثة (مدخل فلسفي) ، تقديم : محمد عناني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤ .
٨٤. كيرز ويل ، أديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ .
٨٥. لويد ، ستيون : فن الشرق الأدنى القديم ، ت : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٨٦. ليماري ، جان ، الانطباعية ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٨٧. المبارك ، حنون : دروس في السيميائيات ، دار تويفال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .
٨٨. محمد ، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسرل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩١ .
٨٩. المرتجي ، أنور : سيمياء النص الأدبي ، الدار البيضاء ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٩٠. مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
٩١. مرزوق ، عبد العزيز : الفن الإسلامي (تاريخه وخصائصه) ، مطبعة أسعد ، بغداد ، ١٩٦٥ .
٩٢. مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٦٧ .
٩٣. مورتكات ، أنطوان ، الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سليمان وسليم طه التكريتي ، بغداد ، ١٩٧٥ .
٩٤. مولر ، جي . آي ، فرانك ايلفر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٩٥. نظيـــف ، محمد : مـــا هـــي الســـيميولوجيا ، الـــدار البيضـــاء ، دار الثقافـــة ، ط ١ ، ١٩٩٤ .
٩٦. نيومايز ، ساره : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، نخبة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر المعاصر ، بغداد ، بغداد ، د . ت .
٩٧. هلال ، ماهر مهدي : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٩٨. هـــلال ، محمد غنيمـــي : النقـــد الأدبـــي الحـــديث ، دار العـــودة ، دار الثقافـــة ، بيـــروت ، د . ت .
٩٩. هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ .
١٠٠. هوينغ ، رينيه : الفن تأويله وسبله ، ت : صلاح برمدا ، ج ١ ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٧ .
١٠١. هيغل ، الفن الرمزي ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ .
١٠٢. ويللسكي : دراسة الفن ، ت : يوسف داود ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٢ .
١٠٣. ياكوبسون ، رومان : الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، ت : علي حاكم صالح وحسن ناظم ، المركز الثقافي العربـــي ، الـــدار البيضـــاء ، المغـــرب ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .
١٠٤. يوستيف ، نيكولاس : حضارة العراق وأثاره (تاريخ مصور) ، ت : سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩١ .

الرسائل والاطاريح :

١٠٥. الأنقر ، عائدون عبد القادر محمد : تقنيات الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .
١٠٦. البياتي ، زينب كاظم صالح : الموروث الفني التشكيلي وانعكاسه على الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
١٠٧. جسام ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ .
١٠٨. جسام ، بلاسم محمد : مفهوم الفراغ في فن التصوير الإسلامي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .
١٠٩. الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجديدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
١١٠. الدراجي ، أزهر داخل محسن : الموروث الحضاري وأثره في الفن التشكيلي العراق المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٢ .
١١١. الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١ .
١١٢. السامرائي ، رشيد حميد ياسين : بنية العمارة في ضوء التصور الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ .
١١٣. العبيدي ، محمد جاسم : الأشكال النحتية على سطوح الآنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ .
١١٤. العزاوي ، نبيل عبد المجيد طه : الصورة البصرية في الفن الإسلامي وانعكاسها على الشكل المعماري العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ .
١١٥. العلوي ، لؤي سليم محمد ، الزخرفة بين الشكل والمعنى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ .
١١٦. الناصري ، ماهر كامل نافع : العلاماتية في رسوم محمد مهرالدين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٤ .

الدوريات والمجلات :

١١٧. Encyclopedia Britannica : التفكيكية والسيميولوجيا ، ت : د. مالك المطلبي ، ع٢ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
١١٨. بقاعين ، حنا : كتابة الصورة ، مجلة المورد ، ع١ ، م٢٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ .
١١٩. بنكراد ، سعيد : سيميائيات بيرس ، مجلة علامات ، ع١ ، د . ط ، ١٩٩٤ .
١٢٠. جودة ، جاسم حميد : العلامة والمعنى ، مجلة الرافد ، ع٧٤ ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٣ .
١٢١. الدوري ، عياض عبد الرحمن : تأثيرات الفن العربي الإسلامي في فن فنون أوربا ، مجلة آفاق عربية ، ع٩-١٠ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
١٢٢. رشيد ، فوزي : دلالة الألوان ، مجلد أفاق عربية ، ع١١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ .
١٢٣. الزبيدي ، جواد : خزافون عراقيون (تجارب شابة) ، مجلة الواسطي ، ع٢ ، دائرة الفنون والثقافة والإعلام ، ١٩٩٥ .
١٢٤. الزبيدي ، جواد : معرض الخزف العراقي المعاصر في دمشق ، مجلة الرواق ، ع٦ ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩ .
١٢٥. الزبيدي ، جواد : الخزف الفني المعاصر في العراق ، مجلة الرواق ، ع١٠ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ .
١٢٦. سعد الله ، محمد سالم : السباق السيميائي للوحدات المجازية ، مجلة الموقف الثقافي ، ع٢٤ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢ .
١٢٧. سمث ، ألن گيگر : الفخار اللمّاع ، مجلة فنون عربية ، ع١ ، دار واسط للنشر ، ١٩٨٢ .
١٢٨. صاحب ، زهير : إشكالية الشكل في التماثيل السومرية ، مجلة الموقف الثقافي ، ع٤٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٣ .
١٢٩. صاحب ، زهير : الفخاريات الرافدينية وحركة الفكر الاجتماعي ، صحيفة الجمهورية ، ٢٠ تشرين الأول ، دار الجماهير للصحافة ، ٢٠٠٢ .

١٣٠. عبد الأمير ، عاصم : كريمة هاشم (عن الفخار ورقة التخاطب) ، صحيفة الجمهورية ، ١٦ حزيران ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
١٣١. عبد الرزاق ، ليث : المعرفة الجمالية في الخزف العراقي المعاصر ، صحيفة الجمهورية ، ٢٠ تشرين الأول ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ٢٠٠٢ .
١٣٢. العبيدي ، محمد جاسم : التجريد في الخزف العراقي المعاصر ، ، صحيفة الجمهورية ، ٢٨ تموز ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ٢٠٠٢ .
١٣٣. العبيدي ، محمد جاسم : السياقات الفكرية في الخرف العراقي المعاصر ، صحيفة الجمهورية ، ٢ شباط ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ٢٠٠٣ .
١٣٤. العبيدي ، عامر : الفنانون الرواد ، مجلة الواسطي ، ع٥ ، دائرة الفنون والثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٣ .
١٣٥. غرافي ، محمد : قراءة في السيميولوجيا البصرية ، مجلة عالم الفكر ، ع١ ، م٣١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٢ .
١٣٦. فانوس ، وجيه : إشكاليات الكتابة الإبداعية بين المبدع والمستقبِل ، ع٦ ، مجلة الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٦ .
١٣٧. كامل ، عادل : سهام السعودي شاعرة الخزف ، مجلة أسفار ، ع١٠ ، د . ط ، ١٩٨٩ .
١٣٨. الكناني ، محمد : التحوير والاختزال (المفهوم والمعنى في الفن التشكيلي) ، صحيفة الجمهورية ، ٢٠ تشرين ، دار الجماهير للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢ .
١٣٩. الكيلاني ، مصطفى : العلاقة في بعض المصطلحات والمفاهيم ، مجلة الآداب الحديث (الأقلام) ، ع٤ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ت .
١٤٠. محمد علي ، عبد الهادي : الخصائص الفنية للوحدات الزخرفية المرسومة على فخاريات حلف ، مجلة فنون البصرة ، ع١ ، وزارة التعليم العالي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٢ .
١٤١. مرزوق ، محمد عبد العزيز : فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي ، مجلة سومر ، ع ١ - ٢ ، م٢٠ ، ١٩٦٢ .
١٤٢. الهجول ، محمد : قاسم نايف (استمد من المحيط ما لم ينتبه إليه غيري) ، صحيفة الجمهورية ، ٢٢ كانون الأول ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
١٤٣. اللاهواني ، احمد فؤاد : المدارس الفلسفية ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر ، ١٩٦٥ .

المصادر الأجنبية

١٤٤. Edzard, D., Wörterbuch dermythology, die summer, Etakkad Germany, ١٩٦٢.
١٤٥. Lotman, Yuri: struktra. khodozhes trennog beksta, Moscow, ١٩٧٠ .
١٤٦. Mokarovsky, Jan, studies in Aesthetics praha, ١٩٦٦.

مواقع الإنترنيت

١٤٧. www.elaphpublication.com.
١٤٨. http:\\www.alsharqlyaTv.com.
١٤٩. http:\\www.albayan.com.
١٥٠. www.azzamannewspaper.com.

ملحق (١)

مجتمع البحث الأصلي

ت	اسم الفنان	اسم العمل	نوع العمل	القياس (سم)	سنة الإنجاز	العائدية
١	فالنتينوس	تكوين	نحت خزفي	٢٥ × ١٥ × ٤٠	١٩٧٩	دائرة الفنون
٢	سعد شاكر	الشعارالجمهوري	صحن	-	١٩٦٠	مقتنيات الفنان الخاصة
٣	سعد شاكر	فدائي	نحت خزفي	٦٠ × ٥٠	١٩٧٥	دائرة الفنون
٤	سعد شاكر	ديمومة	نحت خزفي	٦٠ × ٥٠	١٩٨٤	دائرة الفنون
٥	سعد شاكر	دجلة	صحن	٥٠ (القطر)	١٩٨٦	مقتنيات الفنان الخاصة
٦	سعد شاكر	فلسفة كونية	نحت خزفي	٣٥ × ٣٥	١٩٨٦	=
٧	سعد شاكر	تكوين معماري	نحت خزفي	٩٥ × ٣٠	١٩٨٩	=
٨	سعد شاكر	الليل	صحن	٢٥ × ٣٥	١٩٩٣	=
٩	سعد شاكر	طلسم	نحت خزفي	٤٠ × ٤٥	١٩٩٥	=
١٠	سعد شاكر	تكوين	نحت خزفي	-	١٩٩٦	=
١١	سعد شاكر	فتاة وحمامة	نحت خزفي	٤٥ × ٣٠	٢٠٠١	=
١٢	شنيار عبد الله	تكوين	نحت خزفي	٣٠ × ٢٠	١٩٧٥	=
١٣	شنيار عبد الله	تكوين	جدارية	-	١٩٨١	=
١٤	شنيار عبد الله	تكوين	صحن	٤٠ (القطر)	١٩٨٢	=
١٥	شنيار عبد الله	قنبلة دفاعية	نحت خزفي	٦٠ × ٤٥	١٩٨٣	دائرة الفنون
١٦	شنيار عبد الله	موضوع	جدارية	٥٠ × ٧٠	١٩٨٧	مقتنيات الفنان الخاصة
١٧	شنيار عبد الله	رموز بصرية	نحت خزفي	٥٠ × ٤٠	١٩٩٢	=
١٨	شنيار عبد الله	تكوين	جدارية	٦٠ × ٥٠	١٩٩٦	=
١٩	ثامر الخفاجي	شكل حروفي	جدارية	٢٠٠ × ١٥٠	-	=
٢٠	ثامر الخفاجي	تشكيل حروفي	جدارية	١٥٠ × ٧٥	-	=
٢١	ثامر الخفاجي	موضوع	صحن	٥٠ (القطر)	٢٠٠٠	=
٢٢	سهام السعودي	بغداديات	جدارية	٢٠٠ × ١٦٠	١٩٧٩	=
٢٣	سهام السعودي	تكوين	جدارية	٢٠٠ × ١٠٠	١٩٨٠	=
ت	**اسم الفنان**	**اسم العمل**	**نوع العمل**	**القياس (سم)**	**سنة الإنجاز**	**العائدية**
٢٤	سهام السعودي	انسياب النهر	جدارية	-	١٩٨٣	مقتنيات الفنان الخاصة
٢٥	سهام السعودي	بغداديات	جدارية	٢٠٠ × ١٥٠	١٩٨٤	=
٢٦	سهام السعودي	صدر امرأة	جدارية	-	١٩٨٤	=
٢٧	سهام السعودي	تكوين	جدارية	-	١٩٨٦	=
٢٨	سهام السعودي	تكوين	صحن	٥٠ × ٤٠	١٩٨٦	دائرة الفنون
٢٩	عبلة العزاوي	سيف ودرع	نحت خزفي	٥٠ (القطر)	١٩٨١	مقتنيات الفنان الخاصة
٣٠	عبلة العزاوي	باب	جدارية	٩٠ × ٥٠	١٩٨٤	دائرة الفنون
٣١	نهى راضي	تكوين	نحت خزفي	-	١٩٨٦	مقتنيات الفنان الخاصة
٣٢	نهى راضي	إناء	نحت خزفي	٣٠ × ٤٠	١٩٨٧	=
٣٣	محمد العريبي	رجل وامرأة	نحت خزفي	٥٥ × ٣٥	١٩٨٦	=
٣٤	محمد العريبي	زخرف	صحن	٥٠ (القطر)	١٩٨٧	=
٣٥	محمد العريبي	شكل هندسي	نحت خزفي	٨٠ × ٩٠	١٩٨٧	=
٣٦	محمد العريبي	تكوين	صحن	٥٠ (القطر)	١٩٨٧	=
٣٧	محمد العريبي	رجل وامرأة	نحت خزفي	٨٠ × ٩٠	١٩٩٥	=
٣٨	تركي حسين	تكوين طبيعي	نحت خزفي	١٤٠ × ٤٠	١٩٧٥	=

٣٩	تركي حسين	كتابة على جدار	صحن	٥٠ (القطر)	١٩٨٥	=
٤٠	تركي حسين	جدار حر	نحت خزفي	١٥٠ × ١٠٠	١٩٨٥	=
٤١	تركي حسين	كلمة الله	نحت خزفي	١٤٠ × ١٢٠	١٩٨٨	=
٤٢	تركي حسين	تكوين	جدارية	٨٠ × ٧٠	١٩٩١	=
٤٣	تركي حسين	تكوين	جدارية	١٠٠ × ٧٠٠	١٩٩٦	=
٤٤	طارق إبراهيم	بيوت	نحت خزفي	٥٠ × ٣٥	١٩٩٣	=
٤٥	طارق إبراهيم	مدينة	نحت خزفي	٦٠ × ٥٥	١٩٩٥	=
٤٦	طارق إبراهيم	مدن الخيال	نحت خزفي	٥٠ × ٥٥ × ١٥	١٩٩٧	=
٤٧	طارق إبراهيم	طائر في الفضاء	نحت خزفي	٥٧ × ٤٥	١٩٩٩	=
٤٨	ساجدة المشايخي	التراث المعاصر	جدارية	٢٠٠ × ١٥٠	-	=
٤٩	ساجدة المشايخي	زمن الصمود والتحدي	نحت خزفي	٤٠ × ٣٠	١٩٨٣	دائرة الفنون

ت	اسم الفنان	اسم العمل	نوع العمل	القياس (سم)	سنة الإنجاز	العائدية
٥٠	ساجدة المشايخي	تكوين	عمل جداري	٥٥ (القطر)	٢٠٠٠	مقتنيات الفنان الخاصة
٥١	جواد الزبيدي	تكوين	جدارية	٢٠ × ٤٠	١٩٨٦	=
٥٢	جواد الزبيدي	تكوين	جدارية	٦٠ × ٦٠	٢٠٠٠	=
٥٣	جواد الزبيدي	تكوين	جدارية	٦٠ × ٤٠	٢٠٠٠	=
٥٤	جواد الزبيدي	موضوع	جدارية	١٠٠ × ٦٠	٢٠٠١	=
٥٥	أكرم ناجي	موضوع	صحن	٥٠ (القطر)	١٩٩٦	=
٥٦	أكرم ناجي	موضوع	جدارية	٤٠ × ٢٠	١٩٩٨	=
٥٧	كاظم غانم	إناء	نحت خزفي	٤٥ × ١٥	١٩٨٧	دائرة الفنون
٥٨	كاظم غانم	البسملة	جدارية	٦٠ × ٥٠	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة
٥٩	عبدالهادي محمد	تكوين	جدارية	١٢٠ × ٨٠	١٩٩٧	=
٦٠	ماهر السامرائي	حلم سومري	نحت خزفي	٦٠ × ٢٥	١٩٨٧	=
٦١	ماهر السامرائي	صياد السمك	نحت خزفي	١٧٥ × ١١١	١٩٨٩	=
٦٢	ماهر السامرائي	تكوين	صحن	٤٥ (القطر)	١٩٩٠	=
٦٣	ماهر السامرائي	صخرة	نحت خزفي	٥٥ × ٤٥	١٩٩٣	=
٦٤	ماهر السامرائي	نغمات	جدارية	٦٠ × ٤٨	١٩٩٧	=
٦٥	ماهر السامرائي	تشكيل حروفي	نحت خزفي	٦٠ × ٤٠	١٩٩٨	=
٦٦	ماهر السامرائي	من تأثيرات البيئة الطبيعية	نحت خزفي	٥٠ (القطر)	٢٠٠١	=
٦٧	ماهر السامرائي	أتون (شاهد خبر)	نحت خزفي	٦٠ × ٤٥	١٩٩٥	=
٦٨	قاسم نايف	موضوع نباتي	جدارية	٢٠٠ × ١٧٠	١٩٩٤	=
٦٩	قاسم نايف	حرف (ل)	نحت خزفي	٦٠ × ٤٠	١٩٩٤	=
٧٠	قاسم نايف	طائر	نحت خزفي	٥٠ × ٣٥	١٩٩٨	=

ملحق (٢)

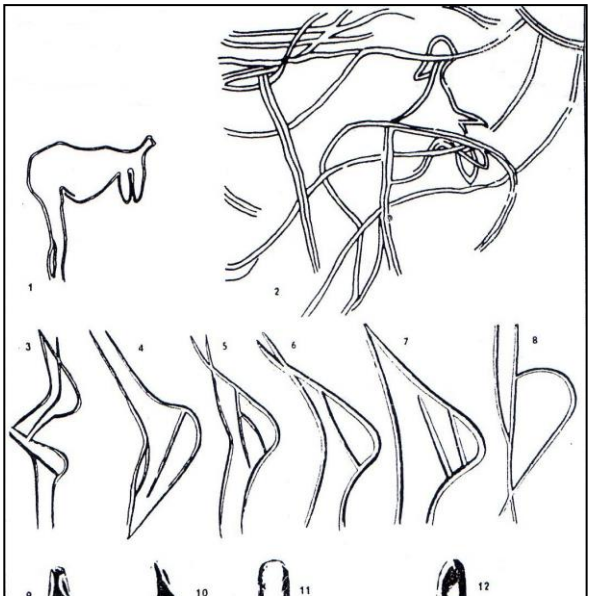
عينة البحث

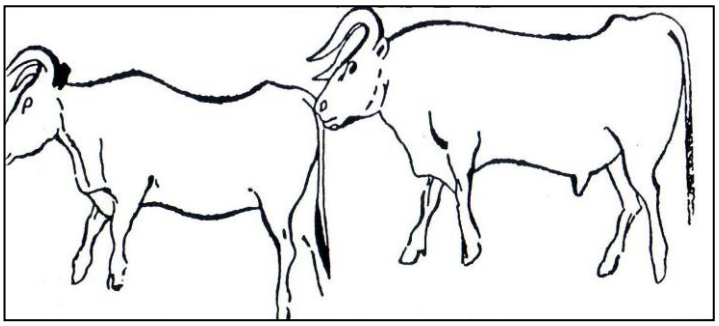
ت	اسم الفنان	اسم العمل	نوع العمل	القياس (سم)	سنة الإنجاز	العائدية
١	سعد شاكر	فدائي	نحت خزفي	٦٠ × ٥٠	١٩٧٥	مركز بغداد للفنون
٢	سعد شاكر	تكوين	نحت خزفي	-	١٩٩٦	مقتنيات الفنان الخاصة
٣	سعد شاكر	فتاة وحمامة	نحت خزفي	٤٥ × ٣٠	٢٠٠١	=

٤	محمد العريبي	رجل وامرأة	نحت خزفي	٣٥ × ٥٥	١٩٨٦	=
٥	طارق إبراهيم	مدن الخيال	نحت خزفي	١٥ × ٥٥ × ٥٠	١٩٩٧	=
٦	شنيار عبد الله	تكوين	جدارية	-	١٩٨١	=
٧	شنيار عبد الله	رموز بصرية	نحت خزفي	٤٠ × ٥٠	١٩٩٢	=
٨	ثامر الخفاجي	تشكيل حروفي	جدارية	٧٥ × ١٥٠	-	=
٩	ماهر السامرائي	تكوين	صحن	٤٥ (القطر)	١٩٩٠	=
١٠	ماهر السامرائي	امرأة	نحت خزفي	٣٥ × ٧٠	١٩٩١	=
١١	ماهر السامرائي	تشكيل حروفي	نحت خزفي	٤٠ × ٦٠	١٩٩٨	=
١٢	سهام السعودي	تكوين	جدارية	١٠٠ × ٢٠٠	١٩٨٠	=
١٣	ساجدة المشايخي	تكوين	عمل جداري	٥٥	٢٠٠٠	=
١٤	نهى راضي	إناء	نحت خزفي	٣٠ × ٤٠	١٩٨٧	=
١٥	قاسم نايف	طائر	نحت خزفي	٣٥ × ٥٠	١٩٩٨	=

شكل (١)

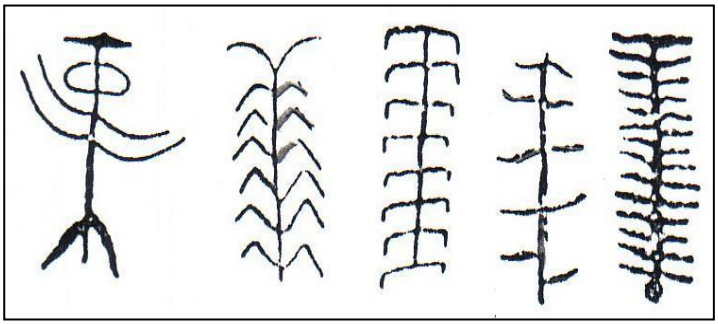
شكل (٢)



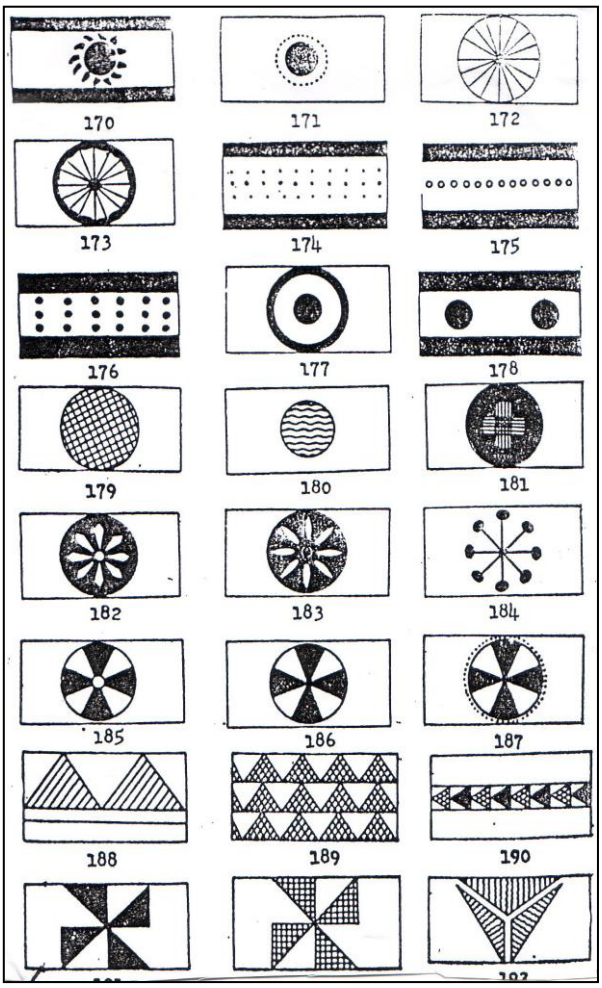


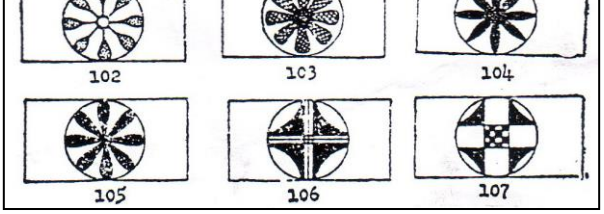
شكل (٣)

شكل (٤)



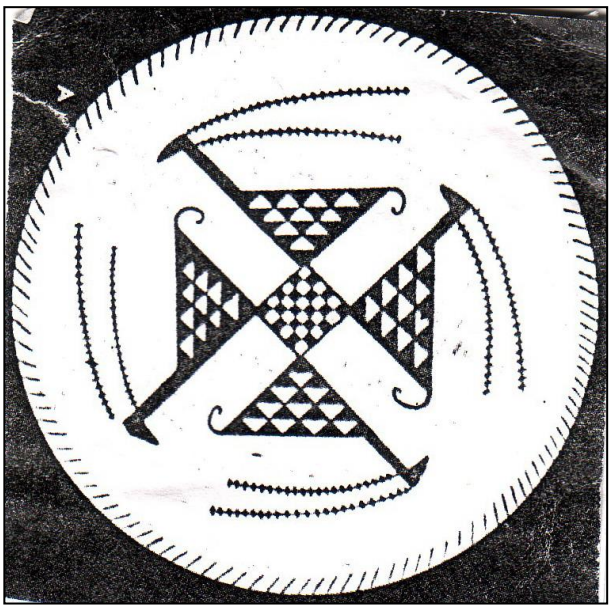
شكل (٥)

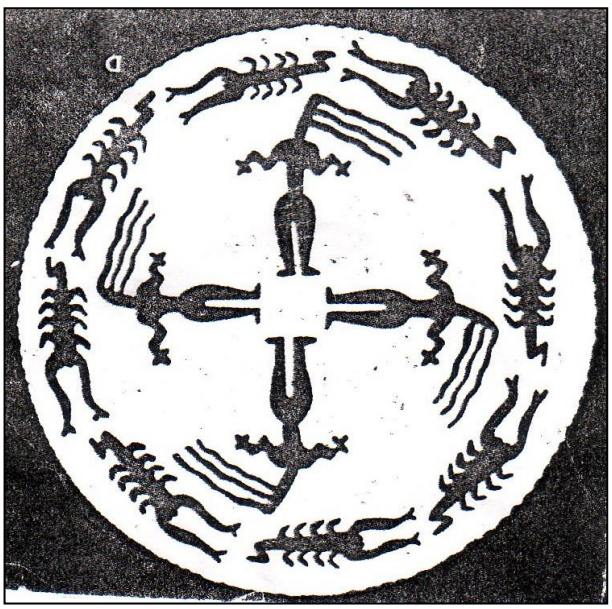

170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190



شكل (٦ أ)

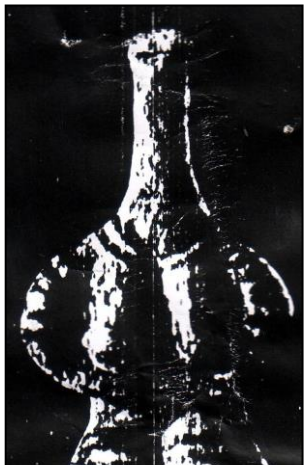
شكل (٦ ب)

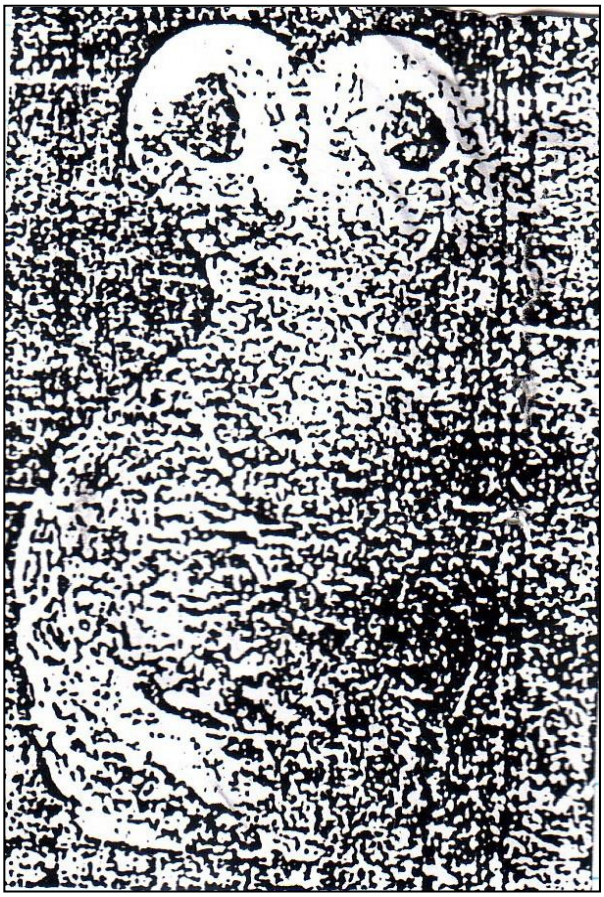


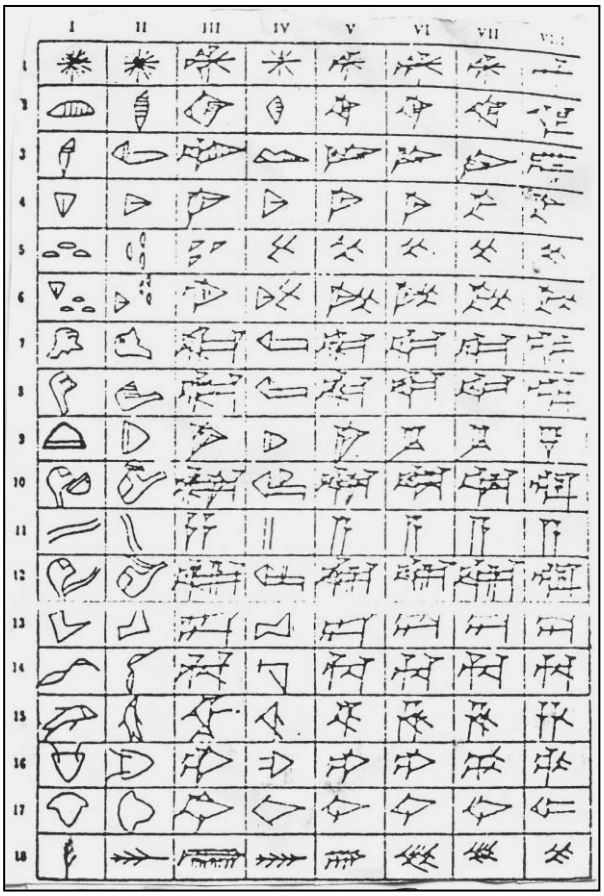


شكل (٧ أ)

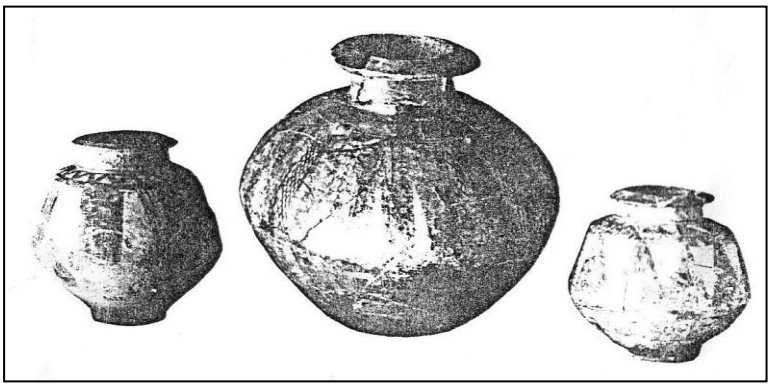
شكل (٧ ب)





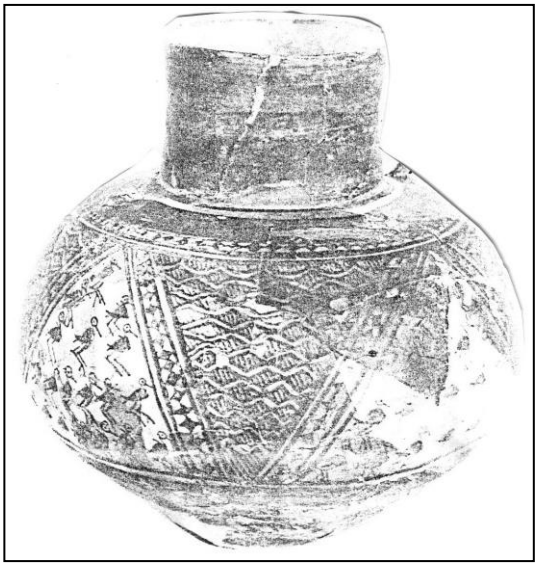

I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII

شكل (١٠)



شكل (١١)

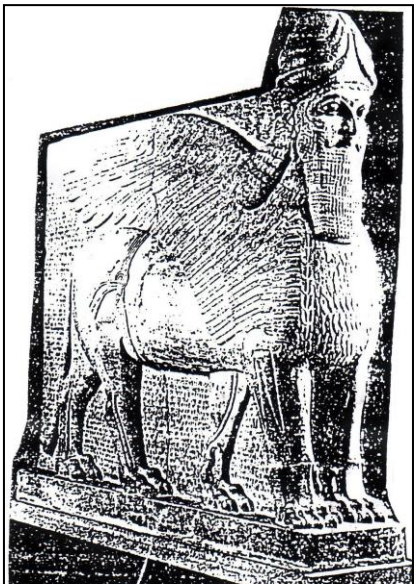
شكل (١٢ أ)

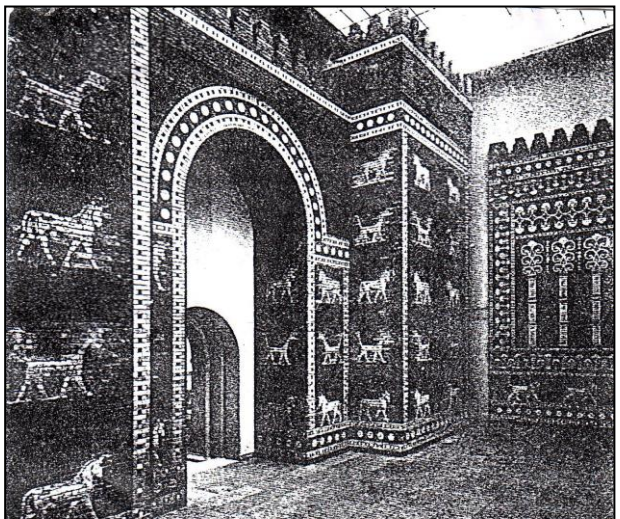


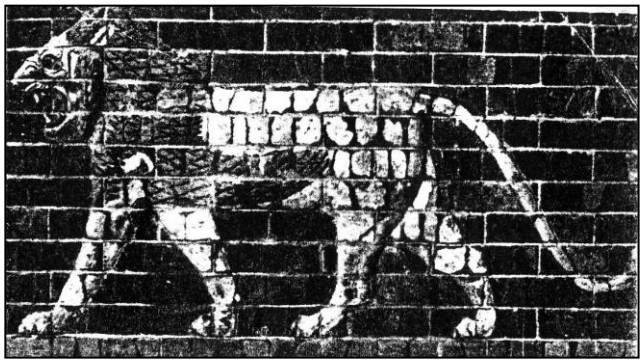
شكل (١٣)

شكل (١٤)

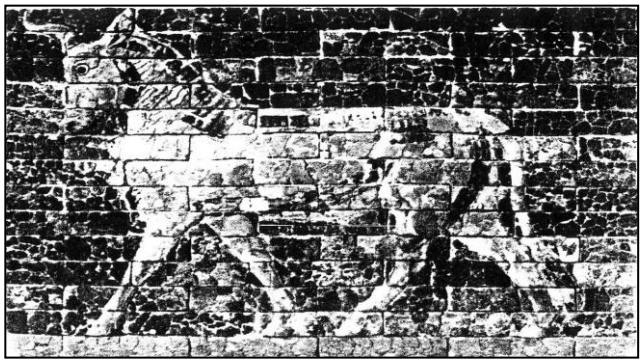
شكل (١٥)



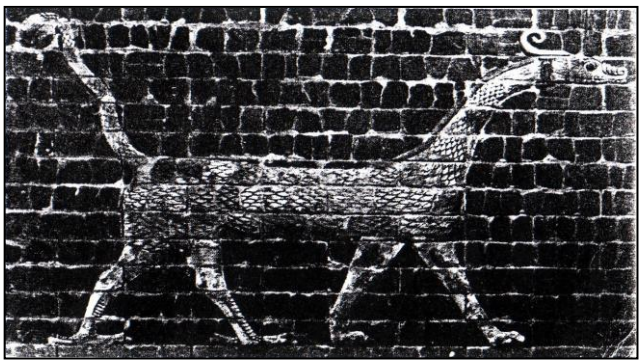




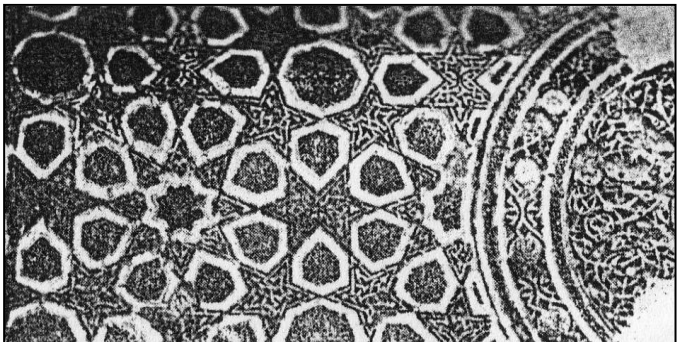
شكل (١٨)



شكل (١٩)



شكل (٢٠)



شكل (٢١ أ)

شكل (٢١ ب)

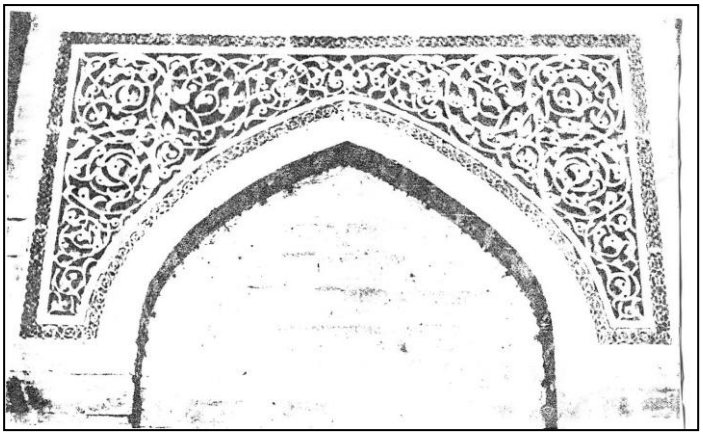
شكل (٢٢ أ)

شكل (٢٢ ب)

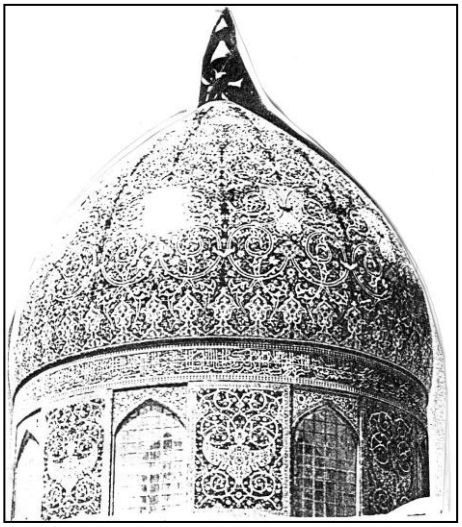
شكل (٢٣)

شكل (٢٤ أ)

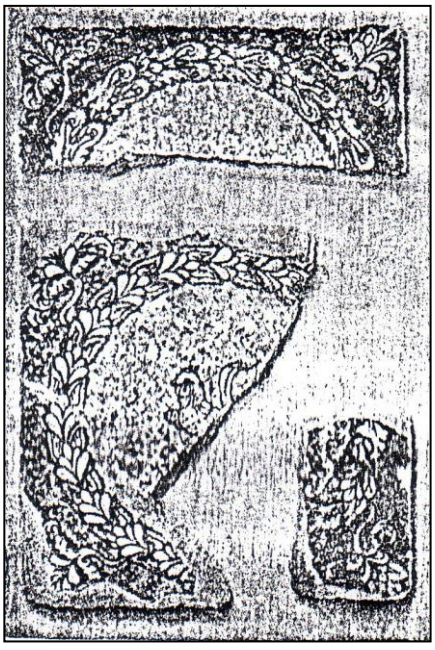
شكل (٢٤ ب)



شكل (٢٥ أ)



شكل (٢٥ ب)



شكل (٢٦)

ملحق (٣)

استمارة التحليل

العمل الفني المعاصر				مرجعيات العمل الفني المعاصر					
				رافديني			إسلامي		
عنوان العمل	العلامات	نوعها	دلالتها المعاصرة	مطابق	محرّف	الدلالة	مطابق	محرّف	الدلالة
تكوين	أشكال هندسية	رمزية	تزيينية		✓	السمكة ، المربع يمثل الجهات الأربعة			
ة وحمامة	فتاة حمامة اللون الأزرق	رمزية أيقونية رمزية	الأمان السلام الصفاء	✓	✓	الآلهة ننمار طرد الأرواح الشريرة (طردالسحر)	✓		السماء
فة كونية	كرة	رمزية	الفكر						
الشعار جمهوري	الشمس السيف السنبلة	رمزية أيقونية إشارية	الحرية النضال الخير		✓ ✓	رمز الإله شمس الآلهة شارا (اشنات)	✓		الحرب
دجلة	دائرة خط متموج	رمزية رمزية	الاكتمال الحياة		✓	رمز إله الماء			
تكوين معماري	جذع كرة	رمزية رمزية	الخصب العقل						

العمل الفني المعاصر				مرجعيات العمل الفني المعاصر					
				رافديني			إسلامي		
عنوان العمل	العلامات	نوعها	دلالتها المعاصرة	مطابق	محرّف	الدلالة	مطابق	محرّف	الدلالة
تكوين	دائرة مربع أنامل	رمزية رمزية إشارية	فكر الإنسان (العقل) جسد الإنسان (مفكر) رمز الذكاء						
تكوين	مربع مجرد مكعبات اللون الأزرق	رمزية إشارية رمزية	الاتصال حركة الكون الصفاء		✓	طرد السحر	✓		السماء
الليل	اللون الأسود اللون الأبيض	أيقونية إشارية	(الليل) الهدوء النقاء	✓ ✓		رمز العالم السفلي النقاء (المعبد الأبيض)	✓		النقاء
ديمومة	كرة اللون الأصفر	رمزية رمزية	استمرارية الحياة						
فدائي	عينان اللثام	رمزية إشارية	الغضب / الترقب التخفي		✓				
تكوين	كلمة الله خطوط متموجة علامـــــــات	أيقونية إشارية رمزية	القوة الخلود علامات جمالية	✓	✓	رمز إله الماء علامات كتابية	✓		القدرة ، العظمة

	مسمارية								
وز بصرية	مثلثات اللون الأبيض اللون الأسود	رمزية إشارية إيقونية	تزيينية النقاء الهدوء	✓ ✓	✓	المرأة النقاء رمز العالم السفلي	✓		النقاء

العمل الفني المعاصر				مرجعيات العمل الفني المعاصر					
				رافديني			إسلامي		
وان العمل	العلامات	نوعها	دلالتها المعاصرة	مطابق	محرّف	الدلالة	مطابق	محرّف	الدلالة
تكوين	حروف كتابية خطوط	رمزية إشارية	تزيينية ارتباط العالم الأسفل بالعالم الأعلى						
تكوين	كلمة الله أشكال هندسية	أيقونية رمزية	تزيينية تزيينية				✓		القدرة ، القوة
تكوين	دوائر خطوط	رمزية رمزية	الترقب تزيينية		✓ ✓	آلهة العين (طرد السحر والحسد) القرون (الألهوية)			
وضوع	بسم الله الرحمن الرحيم	أيقونية	تزيينية				✓		الرحمة ، القوة
لة دفاعية	قنبلة	أيقونية	الدفاع						
تشكيل حروفي	حروف اللون التركواز	رمزية رمزية	تركيب حروفي تزييني تزيينية	✓		طرد الأرواح الشريرة		✓	السماء
ل حروفي	حروف	رمزية	تزيينية						
تكوين	حروف اللون الأصفر اللون الأزرق	رمزية رمزية رمزية	تزيينية التوهج	✓		طرد الأرواح	✓		السماء

العمل الفني المعاصر				مرجعيات العمل الفني المعاصر					
				رافديني			إسلامي		
وان العمل	العلامات	نوعها	دلالتها المعاصرة	مطابق	محرّف	الدلالة	مطابق	محرّف	الدلالة
تكوين	النخلة أزهار	رمزية رمزية	الأصالة تزيينية		✓	الشجرة المقدسة			
تكوين	أقواس النخلة خطوط متموجة	رمزية أيقونية إشارية	تزيينية الأصالة الوفرة		✓ ✓	الشجرة المقدسة رمز إله الماء	✓ ✓	✓	
تكوين	الهلال الشبابيك	رمزية رمزية	الضياء تزيينية	✓		رمز الإله سين			
صحن	المعيني الدائرة القباب	رمزية رمزية رمزية	تزيينية تزيينية تزيينية	✓		رمز الجهات الأربعة		✓	القدسية
دور امرأة	صدر امرأة اللون التركواز	رمزية رمزية	العطاء / الحنان تزييني	✓		طرد السحر		✓	السماء

صحن	النخلة الأقواس	رمزية رمزية	الأصالة تزييني		✓	الشجرة المقدسة		✓	المراوح النخيلية
تكوين	خطوط متموجة الدائرة	رمزية رمزية	الحياة تزيينية		✓	رمز إله الماء			
باب	شكل محراب كلمة الله كلمة محمد	أيقونية أيقونية أيقونية	تزييني الرحمة الأمانة				✓ ✓	✓	القدسية الرحمة الأمانة

العمل الفني المعاصر				مرجعيات العمل الفني المعاصر					
				رافديني			إسلامي		
وان العمل	العلامات	نوعها	دلالتها المعاصرة	مطابق	محرّف	الدلالة	مطابق	محرّف	الدلالة
تكوين	السيف الدرع	أيقونية إشارية	تزييني تزيينية				✓ ✓		الحرب الوقاية / الحماية
إناء	المعينات المثلث برأسه للأسفل المثلث برأسه للأعلى	رمزية رمزية رمزية	تزيينية تزيينية تزيينية		✓ ✓ ✓	رمز الجهات الأربعة المرأة الرجل			
كوينات	دمى	رمزية	التكاثر						
ل وامرأة	رجل امرأة	رمزية رمزية	القوة الأمومة						
ل هندسي	معين اسطوانتين	إشارية رمزية	تزييني الهيمنة	✓		رمز الجهات الأربعة			
تكوين	دوائر متداخلة اللون التركواز	رمزية رمزية	الحياة الأمان				✓		الصفاء
ل وامرأة	وجه رجل وجه امرأة	رمزية رمزية	الترقب الخضوع						
زخرف	أشكال هندسية	رمزية	تزييني					✓	تزييني
تابة على جدار	دوائر رموز حروفية	رمزية رمزية	الترقب توثيق						

العمل الفني المعاصر				مرجعيات العمل الفني المعاصر					
				رافديني			إسلامي		
وان العمل	العلامات	نوعها	دلالتها المعاصرة	مطابق	محرّف	الدلالة	مطابق	محرّف	الدلالة
جدار حر	شكل مجرد حروف غير مقروءة	رمزية إشارية	التكامل التدوين						
كلمة الله	لفظ الجلالة الله	رمزية	القوة				✓		القوة ، الهيمنة
تكوين	دائرة أقواس أمواج ماء	رمزية إشارية رمزية	التوهج تزييني الاستمرار		✓ ✓	رمز إله الشمس رمز إله الماء		✓ ✓	

تكوين	أقواس النخلة	إشارية رمزية	تزيينية الأصالة		✓	الشجرة المقدسة		✓	
ين طبيعي	شكل مجرد جذع شجرة	رمزية	الثبات						
بيوت	المربع مثلث	رمزية رمزية	النفاذ تزييني		✓	المرأة			
مدينة	خطوط متموجة اللون الترابي	رمزية رمزية	الحياة لون الأرض		✓ ✓	رمز إله الماء الأرض			
ن الخيال	المستطيل اللون الأصفر	رمزية إشارية	الأمان الهدوء						
طائر في الفضاء	أمواج كرة	رمزية رمزية	التحليق رأس						

العمل الفني المعاصر				مرجعيات العمل الفني المعاصر					
				رافديني			إسلامي		
وان العمل	العلامات	نوعها	دلالتها المعاصرة	مطابق	محرّف	الدلالة	مطابق	محرّف	الدلالة
ن الصمود والتحدي	حروف كتابية اللون الأزرق	رمزية رمزية	الإصرار الصفاء					✓	الصفاء
رف نون	حرف النون	رمزية	تزييني						
التراث المعاصر	المعين خطوط متموجة	رمزية رمزية	تزييني الاستمرار		✓ ✓	رمز الجهات الأربعة رمز إله الماء			
تكوين	حروف كتابية (هو الذي رأى كل شيء)	رمزية	الخلود	✓		مفتتح ملحمة كلكامش			
تكوين	حروف غير مقروءة	رمزية	التأمل						
تكوين	اللون الأصفر حروف غير مقروءة	إشارية رمزية	الحكمة تزيينية						
تكوين	اللون الأزرق اللون الأخضر	رمزية رمزية	الصفاء رمزاً للبعث					✓ ✓	الصفاء البعث
تكوين حروفي	كلمة الله	رمزية	القوة				✓		القوة
تكوين	النخلة	رمزية	العودة إلى الجذور الأولى		✓	الشجرة المقدسة			

العمل الفني المعاصر				مرجعيات العمل الفني المعاصر					
				رافديني			إسلامي		
وان العمل	العلامات	نوعها	دلالتها المعاصرة	مطابق	محرّف	الدلالة	مطابق	محرّف	الدلالة
إناء	اللون الأسود اللون الأزرق	رمزية رمزية	الليل الصفاء		✓	رمز العالم السفلي		✓	الصفاء
بسم الله الرحمن	بسم الله الرحمن الرحيم	رمزية	الرحمة				✓		الرحمة

الرحيم								
تكوين	لله اللون الأخضر	رمزية إشارية	العظمة الطبيعة			✓		العظمة رمز للبعث
ياد السمك	وجه بشري الأيدي	أيقونية إشارية	التأمل رمز الذكاء					
تكوين	السمكة	رمزية	الخصوبة	✓	رمز الإلوهية (إله نينا) رمز السمكة			
م سومري	رجل اللون الذهبي	رمزية رمزية	الخلاص الحنين للأرض	✓	التعبد		✓	
صخرة	لا إله إلاّ الله اللون الأزرق	رمزية رمزية	الرحمة الصفاء			✓	✓	الرحمة / العظمة السماء
نغمات	دائرة اللون الذهبي	رمزية رمزية	النور الضياء	✓	رمز إله سين (إله القمر)			
تشكيل حروفي	حروف كتابية اللون الأزرق	رمزية رمزية	تزيينية الصفاء					

العمل الفني المعاصر			مرجعيات العمل الفني المعاصر					
			رافديني			إسلامي		
وان العمل	العلامات	نوعها	دلالتها المعاصرة	مطابق	محرّف	الدلالة	مطابق	محرّف	الدلالة
ن تأثيرات البيئة لطبيعية	كرة	رمزية	الكون						
ن (شاهد قبر)	بسم الله الرحمن الرحيم	رمزية	الرحمة				✓		الرحمة
وضوع نباتي	نصف شمس حمامتان	رمزية إشارية	الضياء السلام		✓ ✓	رمز إله الشمس السلام			
رف (ل)	حرف (ل)	رمزية	تزييني						
طائر	تكوين مجرد خطـــــــوط مسمارية	رمزية رمزية	القوة أشكال بشرية مضطهدة		✓ ✓	القوة التوثيق			