

the niceties of herbage forms during the Iraqi contemporary painting

A thesis submitted to :

*The council of the college of fine arts / university of Babylon
in partial fulfillment of the master degree in plastic arts*

by :

shiemaa halim naji

Supervised by :

**Proff , Arif Waheid Ibrahim (ph . D)
proff,Jabar Hanoon mohawi(ph.D)**

1428

BABYLON

2007

جماليات الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر

رسالة مقدمة إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

كجزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية / اختصاص الرسم

تقدمت بها

شيماء حليم ناجي

بإشراف

أستاذ

الدكتور عارف وحيد إبراهيم

الأستاذ مساعد

الدكتور جبار حنون مهاوي

2007م

بابل

1428هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَتَاكُلُونَ التَّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا

وَتَحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا

كَلَّا إِذَا دُكَّتِ الْأَرْضُ دَكًّا دَكًّا

وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا

مِنْهُمُ الْمُنْظَرُونَ

سورة الفجر/ من اية والعشرون بالله -

اقرار المشرفين

نشهد بان اعداد هذه الرسالة الموسومة (جماليات الاشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر) المقدمة من قبل طالبة الماجستير (شيماء حليم ناجي) جرت تحت اشرافنا في جامعة بابل كلية الفنون الجميلة وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية /اختصاص رسم.

التوقيع :

الاسم : أ.م.د. جبار حنون مهاوي
المشرف

التاريخ : 2007 / 9 /

التوقيع:

الاسم: أ.د. عارف وحيد ابراهيم
المشرف

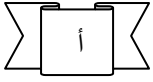
التاريخ: 2007/9/

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :

الاسم : أ.د. عارف وحيد ابراهيم
رئيس قسم التربية الفنية

التاريخ : 2007 / 9 /



بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله الذي هدانا لهذا ما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

إلى كل من أحبَّ بلدي بصدق وسعى ليبقى
عراقي سالما
إلى كل من أحب
عائلتي
أخي الحبيب
مازن
ردا لبعض من كل .

شيماء

شكر و تقدير

بعد الحمد والشكر لله رب العالمين الذي له المنة والفضل من قبل ومن بعد والصلاة والسلام على اشرف خلقه محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم لابد للباحثة بعد أن أكملت رسالتها ، أن تتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذين الفاضلين المشرفين على الرسالة الأستاذ الدكتور عارف وحيد إبراهيم ، والأستاذ المساعد الدكتور جبار حنون مهاوي على حرصهما وما بذلاه من جهد ومتابعة لمجريات البحث تمنياتي لهما بالصحة الدائمة ومزيداً من النجاح والتوفيق .

وتتقدم الباحثة بالشكر للأستاذ الدكتور عباس جاسم عميد كلية الفنون الجميلة المحترم لما أبداه من مساعدة للباحثة طوال مدة البحث ، كما تتقدم الباحثة بالشكر إلى الأستاذ الدكتور علي شناوة وادي ، وللأستاذ الدكتور عباس نوري الفتلاوي ، وتتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذ المساعد الدكتور (كاظم نوير الزبيدي) لما أبداه من روح التعاون ، والعطاء في متابعة وتدقيق لمجريات البحث ، ومد يد العون والمساعدة في توفير بعض المصادر المتعلقة بالدراسة الحالية ، وتشكر الباحثة الدكتور حامد عباس مخيف ، وتشكر الباحثة الشكر الجزيل الدكتور شوقي مصطفى علي الموسوي على ما أبداه من نصح ، ومساعد في توفير نماذج العينة وبعض المصادر الخاصة بالدراسة الحالية ، والتعاون الأخوي طوال مدة البحث ، وتشكر الباحثة الدكتور كامل عبد الحسين النداوي لما أبداه من عون ومساعدة ، وتشكر الباحثة الأستاذ شاكر الحميري لتعاونه الأخوي طوال مدة البحث ، وتشكر الباحثة السادة الخبراء ، والسادة الفنانين في عينة البحث لمساعدة الباحث لما أبدوه من تعاون في توفير نماذج عينة البحث ، ولا يفوت الباحثة أن تتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى القائمين على إدارة مكتبة كلية الفنون الجميلة لمعاونتهم في تقديم ما يفيد الباحثة من مصادر ، واخص بالشكر السيد ادهم علي ، والسيد عقيل ، وست ضحى ، وست أم محمد ، والأخت أشجان . وأتضرع إلى الله وأدعوه أن يمد بعمر والدي وعائلتي ويدفع عنهما كل أذى وسوء لوقوفهم معي ودعائهم لي بالنجاح والتوفيق . ودعوة بالتوفيق للدكتور سامر محمد عبد القادر لما أبداه من مساعدة وإسناد للباحثة ، والأستاذ بشير جواد ، والفنان محمد سامي ، والأخ حسنين عبد الأمير مع التقدير .

وأخيرا تتقدم الباحثة بالثناء لكل من مد لها يد العون ، ... تمنياتي للجميع بالخير ، والموفقية ومن الله نستمد العون والتوفيق.

الباحثة

ملخص البحث :

تناول البحث الحالي (جماليات تكوين الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر) من خلال فصول أربعة تضمن الفصل الأول الإطار العام للبحث وتم فيه طرح مشكلة البحث والتي تحددت بالإجابة عن التساؤلين الآتيين:

1. ما هي الأشكال التراثية التي استلهمها الفنان العراقي في مجال الرسم؟
2. هل كان للأشكال التراثية المتوارثة أطراً جمالية واضحة في منجزات الرسم العراقي المعاصر؟

ثم أهمية البحث التي أتت لتسهم بتوضيح الرموز الموروثة بكل حدودها والاستفادة من ذلك في منجزات الرسم العراقي المعاصر، وكشف العلاقة الوثيقة بين الموروث، وروح العصر في مجال الفن .

هدف البحث في تعرف جماليات تكوين الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر، واقتصرت حدود البحث على دراسة الرسومات العراقية المعاصرة للفترة من 1980-2000 .

كما تم تحديد المصطلحات بما يخدم البحث قيد الدراسة . أما الفصل الثاني فقد تطرق إلى الإطار النظري والدراسات السابقة، وأشتمل على ثلاثة مباحث، وقد اختص المبحث الأول بدراسة جماليات تكوين الأشكال في الفن من خلال تعقب طائفة من الآراء التي قيلت بهذا الشأن منذ الفلاسفة الإغريق مروراً بالفكر الفلسفي عند المسلمين ، والفكر الفلسفي الحديث ودراسة جماليات التكوين الفني بشكل عام، والأسس والعناصر التي يعتمد عليها تكوين الأشكال في الفن بشكل خاص.

أما المبحث الثاني فقد تمت فيه دراسة جماليات تكوين الأشكال التراثية الذي يحوي ثلاثة أقسام الأول يدرس جماليات تكوين الأشكال التراثية في الفن العراقي القديم ، والثاني يدرس جماليات تكوين الأشكال التراثية في الفن الإسلامي، والثالث يدرس جماليات تكوين الأشكال في الفنون الشعبية. أما المبحث الثالث فقد تناول دراسة جماليات تكوين الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر .

أما الفصل الثالث فقد تمت فيه إجراءات البحث التي اتخذتها الباحثة بهدف التوصل إلى تحقيق هدف بحثها ، وأشتمل على مجتمع البحث المتكون من (45) عملاً فنياً لفنانين عراقيين معاصرين، وتم اختيار (15) عملاً اختياراً قصدياً منها على وفق جملة من المحددات وضعتها الباحثة ، وقد اتخذت البحث منهجاً وصفيّاً تحليلياً باعتباره يخدم أغراض البحث والمعول عليه لتحقيق هدفه . ومن ثم تم وصف النماذج الممثلة لعينة البحث و تحليلها .

أما الفصل الرابع فاحتوى على النتائج والاستنتاجات وتوصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج منها:

1. إن الهدف الجمالي والوظيفي للأشكال التراثية في رسومات الفنانين العراقيين لجيل الثمانينيات والتسعينيات يتحقق من خلال ترتيب العناصر بعلاقات خاصة، وبأسلوب تنظيمي خاص أيضاً، وهذا ما ظهر في تحليل عينة البحث.

2. أن الأشكال التراثية أخذت منحاً بنيوياً في الرسم العراقي المعاصر ، وذلك من خلال تجريدها لتعبر عن الإدراك في الحركة الجمالية للأشكال وهذا ما ظهر في تحليل عينة البحث.

3. كونت الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات تنظيماً جمالياً متفرداً ، وذلك كونها اعتمدت في تشكيلاتها على أسس حضارية من حضارات وادي الرافدين الزاخرة بالجمال وتداخلها مع العصور الحضارية (العراقية) الأخرى ، وهذا ما ظهر في تحليل عينة البحث.

4. كان للفن الإسلامي بدلالاته الذهنية والروحية أثر واضح في تجسيد جمالية واضحة المعالم للأشكال التراثية التي استلهمها الرسام العراقي المعاصر حيث محاكاة الذات العالية والتجريد والابتعاد عن التشبيه كانت من أهم العناصر الجمالية التي تأثر بها الرسام العراقي المعاصر ، كما في نموذج العينة (2،3،5،4،7،9،15،11،12،14،8).

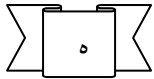
5. كان لحضور الرمز والأسطورة والأشكال الهندسية من خلال تكوينات الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات التي جسدت أفكار رمزية ودلالية بمثابة تصعيد لجمالية العمل الفني وافقه التأويلي ، وكما ورد في نموذج العينة (1،3،5،6،7،10،11،12،14).
وتوصلت الباحثة إلى جملة من الاستنتاجات أهمها:-

1. تعبر جماليات الأشكال التراثية بكل أشكالها ومنابعها وتأثيراتها عن جمال مرمر ذو دلالات متعددة شكلت هي الأخرى مصادر لجماليات من مصادر أخرى لإدراكها أينما استخدمت ضمن حدود الرسم العراقي المعاصر.

2. يمكن لكل عناصر التكوين من الأشكال ، والألوان ، والخطوط ، والفضاءات ، أن يكون لها دوراً في إدراكها وكأنها كلا متكامل غير مجزئ وذلك ما لوحظ في المنجزات الفنية العراقية في مجال الرسم العراقي التي تكونت وفق بنية متعددة الأشكال.

3. امتازت الأشكال التراثية العراقية بانفتاح الأفق التأويل ، وليس ما يطرح في الواقع المحدد فقط ، حيث حضرت كل الحضارات العراق كلا من جانبها في الإشارة إلى البعد القرائي والتخيلي لكل حضارة مع الإشارة إلى مجوعها في الوقت نفسه ، وبالتالي تساندها معا من خلال أشكالها التراثية في منجزات الرسم العراقي المعاصر.

هذا وقد ختمت الدراسة بتقديم مجموعة من التوصيات والمقترحات العملية ذات الصلة بتطوير دراسة جماليات تكوين الأشكال التراثية ، استكمالاً للفائدة ثم أعقبتها قائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية ، ومن ثم ملخص البحث باللغة الإنكليزية .



... والله ولي التوفيق .

ثبت المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء .	١
شكر وتقدير .	ب- ج
ملخص البحث .	د- و
ثبت المحتويات .	ز- ط
قائمة الأشكال الممثلة للإطار النظري .	ي- ف
ثبت الملاحق .	ص
الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)	
مشكلة البحث .	5-2
أهمية البحث والحاجة إليه .	5
هدف البحث .	6
حدود البحث .	6
تحديد مصطلحات البحث .	18-6
(الإطار النظري والدراسات السابقة) الفصل الثاني	204-20
المبحث الأول : جماليات تكوين الأشكال في الفن	49-20
عناصر التكوين	37-27
أسس التكوين	46-37
المبحث الثاني : جماليات تكوين الأشكال التراثية	159-47
مدخل عام .	52-47
أ-جماليات تكوين الأشكال في الفن العراقي القديم	94-52
ب-جماليات تكوين الأشكال في الفن	117-94
ج-جماليات تكوين الأشكال في الفنون الشعبية	150-117

195-151	المبحث الثالث : جماليات تكوين الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر
200-195	مؤشرات الإطار النظري
2005-201	الدراسات السابقة ومناقشتها
257-206	الفصل الثالث (إجراءات البحث)
207	مجتمع البحث .
208-207	عينة البحث .
208	أسلوب البحث .
210-208	أداة البحث .
257-211	تحليل عينة البحث .
268-258	الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات .
265-259	النتائج .
267-265	الاستنتاجات .
267	التوصيات .
268	المقترحات .
292-269	المصادر والمراجع .
291-268	المصادر والمراجع باللغة العربية .
292	المصادر الأجنبية .
306-293	الملاحق .
A-B	ملخص البحث باللغة الإنكليزية .

قائمة الأشكال الممثلة للإطار النظري *

رقم الشكل	موضوع الشكل	المصدر	الصفحة
1	يبين نماذج من فخاريات حسونة مزخرفة برسوم تجريدية هندسية، تعود إلى الألف الخامس ق.م	م94:ص95	53
2	تماثيل صغيرة للربة الأم من حلف الألف الخامس والرابع (ق.م)	م94:ص105	55
3	شكل لوحة الشطرنج	م15:ص98	56
4	تماثيل متنوعة لنساء منتصبات من العبيد الألف الرابع (ق.م)	م94:ص107	57
5	جرة فخارية رسم عليها منظر يحوي أشكالاً طبيعية وحيوانية من عصر العبيد	م94:ص105	57
6	نماذج مزخرفة من فخاريات عصر العبيد وجدت في تل العقير	م137:ص	58
7	تمثال حجري للآلة أبو عثر عليهما في تل أسمر	م94:ص178	59
8	مسلة الأسود الوركائية	م94:ص129	62
9	يمثل رمز الإله (أنكي)	م212:الانترنت	63
10،11،12	تمثل الآلهة أنانا	م212:الانترنت	63
13،14	يمثلان الآلهة أنليل إلى نهاية الألف الخامس ق.م	م14:ص33	64
15	(ننار) وهو اله القمر باللغة السومرية	م14:ص33	65
16	مسلة العقبان	م94:ص135	66
17	راس فتاة من الرخام الأبيض اكتشف في الوركاء الألف الثالث	م94:ص135	67

* قائمة الأشكال الممثلة للإطار النظري رتبت حسب تسلسل الأشكال داخل الإطار النظري.

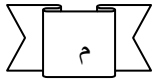
		(ق.م)	
67	م122:ص292	زخارف على واجهة المعبد	18
69	م94:ص229	لواء أور ، الجزء الأعلى واجهة الحرب و الأسفل واجهة السلام	19
69	م119:ص145	لوحة (دودو) النذري (الإله الطائر ذو) وهو ممسك بأسدين يحيطهما زخارف وكتابات مسمارية .	20
72	م94:ص	مسلة النصر للملك نرام سين الاكدي النصف الثاني من الألف الثالث (ق.م)	21
75	م15:ص239	كلكامش يتصارع مع اسد	22
76	م15:ص238	كلكامش يتصارع مع جاموسة	23
76	م15:ص240	ختم يمثل اسطورة ايتنا والنسر	24
77	م94:ص255	الرأس البرونزي للملك سرجون الاكدي أو نرام سين	25
78	م94:ص290	تمثال كوديا من الديوريت الربع الأخير من القرن الثالث (ق.م)	26
79	م94:ص148	تمثال صغير للملك أور نمو يحمل على رأسه سلة	27
80	م94:ص346	مسلة حمورابي	28
82	م158:ص40	ختم اسطواني بابلي وشعار ننورتا- نركال	30-29
83	م94:ص	أواني فخارية متنوعة من العصر البابلي القديم وجدت في أور	31
83	م122:ص273	تمثال لآلهة الماء من الحجر الأبيض من قصر ماري	32
85	م119:ص339	للإله الجبل	33
86	م119:ص429	نحت جداري للبوّة تحتضر	34
88	م94:ص407	ثور مجنح ذو رأس بشري من	35

88	م158:ص253	الحجر في قصر الملك الآشوري نهاية القرن الثامن (ق.م) مسلة الملك (شلمنصر الثالث) بحدود القرن التاسع ق . م ،	36
92	م184:ص253	أزياء اشورية	37
97	م185:ص182	مخطوطة تمثل محاربين العصر العباسي الثاني/القرن الحادي عشر الميلادي .	38
105	م185:ص205	الجزيرة الشرقية (المقامة 39) من مقامات الحريري	39
106	م185:ص208	البدوية (نقاش على مقربة من قرية / المقامة 43 من مقامات الحريري	40
109	م226: ص 185	مزهريّة ذات عنق لشكل حيواني محور عن الطبيعة ومزخرفة بطريقة التخريم .	41
110	م226: ص 72	صحن خزفي يضم رسماً لشكل حيواني محور عن الطبيعة .	42
111	م201:الانترنت	أنيتين من الخزف الإسلامي	43
112	م185: ص 184	طبق زخرفي يمثل فيثارتين مجنحتين مع شجرة مطرزة . العصر العباسي الثاني/القرن الحادي عشر الميلادي	44
113	م 175 :ص23	زخرفة عربية إسلامية قوامها امرأة	45-أ45ب
113	م 175 : ص42	تجريد لهيئة امرأة	46
118	م149:ص11.	واجهات شبابيك خارجية للدور عراقية	48-47
119	م202:الانترنت	الشناسيل	49
122	م149:ص11	العمود الخشبي	50
122	م149:ص12	الزخارف الهندسية للحد سقوق	51

123	م148:ص11	بيت بغدادي زخرفة جصية لأحد المنازل في اربيل	52
124	م148:ص12	الوحدات الزخرفية ذات العناصر الهندسية على الواجهات المرممية المحيطة بالساحة الوسطية للبيت العراقي	53
126	م182:ص143	وردة الاقحوان (الببيون)	55-54
126	م182:ص143	الشكل المزينة لكوشتي عقد مدخل	56
127	م182:ص143	زخرفة الوريدة ذات الست فصوص	58-57
130	م152:ص207	البدوي	59
131	م152:ص207	فروسية	60
132	مفتتبات خاصة	الكف	61
134	م152:ص198	نقوش الحناء	62
137	م187:انترنت	الأزياء الشعبية في العراق	64-63
142	م208:انترنت	زخرفة التلة في البسط الشعبية	65
142	م208:انترنت	زخرفة البويت في البسط الشعبية	66
143-146	م220:انترنت	بساط شعبي، سجاد سماوة	68-67
147	م162:ص111	الحلي(الوردة)	69
147	م162:ص111	الحلي(الخزامة)	70
148	م162:ص111	الحلي(ام النزلات)	71
149	م162:ص112	الحلي(الطوق):	72
149	م162:ص113	الحلي(ام الهلال)	73
149	م162:ص113	الحلي(الخناكية)	75-74
154	م213:انترنت	لوحة (كيد النساء) للفنان جواد سليم	76
154	م213:انترنت	لوحة (موسيقيون في شارع) للفنان جواد سليم	77
156	م213:انترنت	لوحة (شهرزاد) للفنان شاكر حسن	78

158	م213:انترنت	لوحة (تكوين) للفنان جميل حمودي	79
159-160	م213:انترنت	لوحة(حروف) للفنانة مديحة عمر	81-80
161	م212:انترنت	لوحة (الشهيد) للفنان كاظم حيدر	82
162	م212:انترنت	لوحة مصرع الإنسان للفنان كاظم حيدر	83
164	م212:انترنت	لوحة(قصيدة) للفنان ضياء العزاوي	84
166	مقتنيات خاصة	لوحة (راوة) للفنان نوري الرواي	85
167	مقتنيات خاصة	لوحة(أسطورة) للفنان علي نجار	86
168	م212:انترنت	لوحة(تكوين) للفنان سعد الطائي	87
169	م212:انترنت	لوحة (خيول) للفنان عامر العبيدي	88
170	م213:انترنت	لوحة (الغراب) للفنان علاء بشير	89
171	م213:انترنت	لوحة (العراق المحارب) للفنان علاء بشير	90
173	مجموعة الفنان الخاصة	لوحة (أمومة) للفنان كاظم مرشد	91
174	مقتنيات خاصة	لوحة(أشكال خرافية) للفنان فاخر محمد	92
175	مقتنيات خاصة	لوحة(تكوين) للفنان فاخر محمد	93
176	م225:انترنت	لوحة (البراق) للفنان سعدي داود	94
176	م216:انترنت	لوحة (الفتاة) للفنان سعدي داود	95
177	م215:انترنت	لوحة (اشكال اسطورية) للفنان كريم رسن	96
178	مجموعة الفنان الخاصة	لوحة(فرح طفولي) للفنان عاصم عبد الأمير	97
179	م212:انترنت	لوحة للفنان هاشم حنون أرواح	98

181	م190:انترنت	لوحة للفنان ضياء الخزاعي	99
182	م212:انترنت	لوحة كريم سيفو	100
183	م212:انترنت	لوحة(شناسيل)للفنان عبد الأمير علوان	101
184	م212:انترنت	لوحة(تكوين)للفنان سلام عمر	102
186	مجموعة الفنان الخاصة	لوحة (عودة كلكامش) للفنان مكي عمران	103
187	مجموعة الفنان الخاصة	لوحة (حكايات شعبية) للفنان كاظم نوير	104
189	مجموعة الفنان الخاصة	لوحة(كائنات أسطورية) للفنان شوقي الموسوي	105
190	مجموعة الفنان الخاصة	لوحة(تكوينات) للفنان محمد الكناني	106
192	م204:انترنت	لوحة(بيئة) للفنان زينب عبد الكريم	107
193	مجموعة الفنان الخاصة	لوحة(تكوين رافديني) للفنان محمد جحالي	108



ثبت الملاحق :

الصفحة	محتوى الملحق	رقم الملحق
281-280	عينة البحث	1
285-282	مجتمع البحث	
288-286	أداة البحث بصيغتها الأولية	2
290-289	أداة البحث بصيغتها النهائية	

ABSTRACT

The niceties of heritage forms during the Iraqi contemporary painting have been addressed through four chapters:

Chapter I is a general research framework where research subject was raised and identified by answering the following questions:

- 1. What were the heritage forms that inspired Iraqi artist in painting field?**
- 2. Do the inherited traditional forms have clear niceties frames in the achievements of the Iraqi contemporary painting?**

The importance of the research comes from its assistance to clarify wide range of the inherited codes in order to take advantage of using them by Iraqi contemporary painting also its revealed the close relationship between inherited, and the spirit of the age in the arts. The goal of research is to identify the niceties of heritage forms during the Iraqi contemporary painting and the research is limited to study Iraqi contemporary painting during the period 1980-2000, terminology also been identified to serve search under study.

Chapter II has touched on the theoretical framework and previous studies, three topics were included:

First topic is dedicated to study the niceties forms in art passing through the Muslims philosophical thinking, the modern philosophical thought, the study niceties of artistic forms in general and the bases and elements that depends upon the composition forms in art, in particular.

Second topic is dedicated to study the niceties of the heritage forms, three sections were included, and the first examines niceties of traditional forms of art in the old Iraqi, the second examines niceties of traditional forms of Islamic art and the third study niceties composition forms in the popular arts.

Third topic is dedicated to study niceties forms in Iraqi contemporary painting where the researcher reviewed it.

Chapter III is dealing with the actions taken by the researcher in order to achieve the search objectives, included research community component of () art works of contemporary Iraqi artists, destination selection for (15) art works has been made according to a set of parameters set by the researcher therefore the research took descriptive and analytical approach to serves the research purposes and to achieve its objectives then descript the representative models of the research sample and analysis them.

Chapter IV was presented by the findings, conclusions and discussion in order to brief the subject under study.

The study concludes with a series of recommendations and practical proposals which are relevant to the studies development of the niceties composition of the heritage forms, update of interest. God Crown conciliation



الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه

تعد الفنون بأشكالها و تكويناتها الجمالية من اقدم العصور حتى عصرنا هذا أهم لغات التعبير ،والتفاهم بين الشعوب بكل اتجاهاتها وأبعادها المعرفية ،واختلافاتها من أقدم العصور حتى عصرنا هذا ،وكان ذلك من أسس قيام الحضارات الإنسانية حتى مثل ذلك إبداعاً فكرياً ، وجمالياً، واتجاهاً دينياً وعقائدياً مارسته كل الشعوب على بقاع الأرض ،وما حضارة العراق القديم إلا إحدى أهم تلك الحضارات منذ أزمنة بعيدة موعلة بالتاريخ في حلقة الحضارة الإنسانية وباستعراض منجزات هذه الحضارة تبين إنها ازدهرت على مدى الأدوار الحضارية الأولى (حسونة، سامراء، حلف، العبيد، الوركاء، ..) التي مرت بها ،فأنجزت من الحجر والطين مفاهيم عقائدية جسدت فكر الإنسان القديم من خلال إبداع نسيج من العلاقات الشكلية امتازت باصالتها عبر موروث كبير من فنون (الرسم ، والنحت ، والفخار ، والعمارة ، ..) أنتجت أشكالاً ذات قيم جمالية، وتعبيرية محملة بمضامين تنطلق من الذاتي، والروحي في تكوين التصاميم الفنية ذات الطابع التراثي ،بحيث عبرت عن معتقدات، أهل الحضارة وتقاليدها. ومن خلال النظر إلى التراث العريق للحضارة العراقية ،وما احتوته من إبداع في مجالات الفن ، نرى انه شكل بناء متراساً في كل مجالات الفن ، وكان له أثره الواضح في منجزات الفن العراقي المعاصر.

إن الرسم بكل المقاييس من الفنون التي تعد مرآة تعكس عادات الإنسان وتقاليده ومنجزاته في كل الحضارات ،والمساهمة بإبرازه ، وإخراجه في المنجز المعاصر بكل تفاصيله. التراث العريق للشعوب ليس مجرد استعارة صامتة بل إن التعامل معه يجب أن يكون برؤية حدسية

شاملة ، لان مكوناته ومفرداته التشكيلية لم تأت من لا شيء ، وإنما كانت نتيجة جهود أبنائه في القدم ، وبكل نواحيه الفنية والجمالية. إن تراثنا يحوي الكثير من الدلالات ، والرموز الجمالية سواء الدينية منها ، أو الدنيوية ، وهي كلها ذات أصالة ترتقي بالأعمال الفنية إلى مستوى الإبداع ، والمحافظة على روح التراث وتعامل معه بروح المعاصرة .

إن تراثنا يحوي الكثير من الافكار ، واتجاهات الوعي الحضاري الممثل لكل ادوار الحضارة العراقية القديمة ، وما يحتويه التراث العريق كان له حضوره الجمالي الواسع في منجزات الفن العراقي المعاصر. ومن الملاحظ إن الرسم المعاصر بوصه فنا صيرته الحداثة بكل مقاييس العصر الحديث ، وبمختلف الاتجاهات الفنية وتفتحت أبواب التغير على مصراعيها لسير أغوار الجمال من خلال هذا الفن ، وعند التدقيق في ذلك نرى إن هناك مفهوميين كان أولهما السيادة في التعامل مع جمالية هذه الحداثة وهما:

المفهوم الأول: الثورة على قيم الماضي بكل مقاييسها.

المفهوم الثاني : استلهم القيم الجمالية من المرجعيات الحضارية ، والتراثية واستلهم روح العصر بكل ما فيه من قيم وتقاليده فنية وتراثية ، وإخراجها بروح معاصرة.

يعد فن الرسم وما يحويه من موروث للأشكال ذو اثر عظيم في تاريخ الحضارة فهي أولى محاولات الإنسان آنذاك للتعبير عن الحياة ، وقيمها الاجتماعية ، والدينية ، والجمالية بأسلوب خيالي ، واقعي ، وفني من خلال تلك الأشكال ، ونرى في ذلك إن (يونك) يدعو إلى رحلة في أعماق التاريخ البشري ، وحسب قوله (إن العمق النفسي يرث من العمق التاريخي) ، وما الأنماط الأولى التي ابتدعها الإنسان الأول إلا وقد ورثها الإنسان الحديث¹. فالحدثاثة في الرسم الأوربي بشكل عام والرسم العراقي بشكل خاص لا تمتلك حدودا معينة ذات أوصاف خاصة بها إلا عبر إيجادها لروابط وثيقة مع تاريخ الحضارات القديمة ، وفي خضم كل ذلك شكلت الأشكال التراثية العراقية المتوارثة ، والمستلهمة في الرسم العراقي المعاصر بشكل عام ، وفي العقدين الثمانيني ، والتسعينيني بشكل خاص أطرا جمالية عالية للإبداع عن تكوينها أشكالاً فنية جسدت الحياة والطبيعة العراقية وواقعها الفكري والإنساني بكل عوالمه الاجتماعية والدينية والفنية والفلسفية ، وذلك مما دعا الفنان العراقي (الثمانيني ، والتسعينيني) إلى استلهم تلك الأشكال ، وتوظيفها في حوار حضاري معاصر؛ إذ تميزت الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق بإيجاد معادلة ذاتية وموضوعية نحو هضم مفاهيم التراث والمعاصرة والحدثاثة على وفق رؤية فنية تشكيلية تمتاز بحضورها الفني المتألق بأساليب الحدثاثة التي تستمد إشكالها من الموروث الحضاري العراقي القديم بجانب التراث الإسلامي ، والفنون الشعبية العراقية ولو نظرنا إلى الفن العراقي وبشكل عام وفناني الثمانينيات والتسعينيات بشكل خاص؛ تتلمس تمسك التشكيلي العراقي بهويته ، وخاصة أبنان الحريين وبطرق ذاتية شتى ، مما أدى إلى امتلاء الفكر بمضامين ثرية أدت إلى استلهم الفنان العراقي (الثمانيني ، والتسعينيني) الموروث الحضاري بطريقة معاصرة ليتماشى مع الاتجاه الفكري المعبر عن موقف إنساني ، ذي خصوصية عراقية مرتبطة بجذورها .. ومع هذا التأثير لا نجد الطرق والآليات الجمالية والفنية التي تبين لنا كيف اثرت هذه الموروثات في جماليات تكوين أعمال الرسم العراقي لجلي الثمانينيات والتسعينيات من خلال حضور جماليات تكوين الأشكال التراثية. ولأجل ذلك لابد لنا من معرفة الأشكال التي كان لها حضور جمالي وفني. وفي ضوء ذلك تحددت مشكلة البحث الحالي بالاتي ومن خلال الأسئلة الآتية:-

1. ما هي الأشكال التراثية التي استلهمها الفنان العراقي في مجال الرسم؟
2. هل كان للأشكال التراثية المتوارثة أطراً جمالية واضحة في منجزات الرسم العراقي المعاصر؟ وكيف اثر حضور تكوينها الفني والجمالي في تلك المنجزات؟

وفي ضوء ما ورد تأتي الحاجة إلى البحث الحالي ، والمحددة بالاتي:

1. إفادة المؤسسات الفنية ذات العلاقة بالموضوع فضلا عن كليات الفنون الجميلة .

¹ – تورين، ألان: نقد الحدثاثة ولادة الذات، ج2، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1998، ص138.

2. إفادة الطلبة وخاصة طلبة الدراسات العليا المهتمين بهذا النوع من البحوث.
3. يأتي البحث كحلقة مضافة إلى الجانب النظري في الفن التشكيلي، وخصوصاً في الجوانب الجمالية .
4. إن الأهم من ذلك إن المكتبة العراقية بحاجة متجددة إلى البحوث ذات المنحى التراثي والموروث الحضاري .

ثانياً أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث الحالي بالاتي:

1. سيكون البحث إكمالاً لمسيرة البحوث الأخرى التي سبقته، وخاصة في ميدان الرسم، والتراث الشعبي العراقي العريق.
2. سيساهم في توضيح الرموز الموروثة بكل حدودها، والاستفادة من ذلك في منجزات الرسم العراقي المعاصر.
3. يكشف البحث العلاقة الوثيقة ما بين الموروث، وروح العصر في مجال الفن.

ثالثاً/هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف جماليات تكوين الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر.

رابعاً /حدود البحث

- 1- الحدود الزمانية:دراسة الرسوم العراقية المعاصرة المنجزة من 1980-2000 .
- 2- الحدود المكانية:أعمال الرسم العراقي المعاصر، والموثقة كمصورات في المصادر ذات العلاقة، والانترنت، فضلاً عن ما هو موجود منها كمقتنيات خاصة للفنانين التي يتسنى للباحثة الحصول عليها.
- 3- الحدود المادية: يقتصر البحث الحالي على دراسة منجزات الرسم العراقي المعاصر .

رابعاً / تحديد المصطلحات :

ستقدم الباحثة تعريفاً للمصطلحات الآتية والتي وردت في نص عنوان البحث وهي على النحو الآتي :

1-الجمال:

أ- في القرآن الكريم:

قال تعالى: (ولكم فيها جمالٌ حين تريحون وحين تسرحون)¹ ، وفي قوله تعالى (قال بل سئلت لكم أنفسكم أمراً فصبرٌ جميلٌ واللّه المستعانُ على ما تصفون)²، وقال تعالى (وإنّ الساعة لآتية فأصّبح الصّبح الجميل)³، وتشير إلى جمال الأخلاق والمعاني السامية .

ب- في اللغة:

وردت كلمة (الجمال) في معجم لسان العرب لابن منظور بمعنى (الحسن وهو يكون في الفعل والخلق ، والجمال مصدر الجميل والفعل جُمِلَ ، وجَمَلُهُ أي زِينُهُ ، والتجَمَّل: تكَلَّفَ الجميل ، والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث النبوي الشريف (ان الله جميل يحب الجمال) أي حسن الأفعال كامل الأوصاف)⁴. ويعرف الجمال بانه : تَجَمَّل : تزيين ، الجمال هو الحسن في الخلق والخلق⁵. ووردت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون (للتهاوني) بمعنى (الحسن وحسن الصورة والسيرة)⁶ ، ويعرفه (مذكور) : الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم جمالاً فهو (جميل (المرأة (جميلة) و (جملاء) أيضاً بالفتح والمد⁷. ويرى (وهبة) أن الجمال بوجه عام صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس السرور⁸.

ج- إصطلاحاً:

الجمال عند (أفلاطون) لا يقوم في الأجسام فحسب بل في القوانين والأفعال والعلوم ، ويقرّر أن ثمة هوية بين الجمال والحق والخير ، والجمال هو لذة خالصة،

¹ - القرآن الكريم ، سورة النحل، الآية 6.

² - القرآن الكريم ،سورة يوسف، الآية 18.

³ - القرآن الكريم ، سورة الحجر، الآية 85.

⁴ - ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ج 4 ، بيروت ، دار صادر للطباعة والنشر ، 1955 ، ص 133-134 .

⁵ - ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : المصدر السابق نفسه ، ص 133-134 .

⁶ - التهاوني ، محمد علي : كشاف اصطلاحات الفنون ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1963 ، ص 348 .

⁷ - مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة، 1979 ، ص 62 .

⁸ - وهبه ، مراد: قصة علم الجمال ، ط 1 ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1996 ، ص 7-14.

ويعبر عن (التناسب والائتلاف) . بينما يقوم (الجمال) عند(أرسطو) على (الوحدة والانسجام) ، وعند (أفلوطين) على تشكّل الوحدة وإنشائها بين الأجزاء¹. وفي المعجم الفلسفي يكون (الجمال) مرادفاً للحسن وهو تناسب الأعضاء، وتوازن في الأشكال، وانسجام في الحركات ، والجميل هو الكائن على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس، هو (ما يتعلق بالرضا واللفظ)² ، والجمال هو (صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرورا أو الإحساس بالانتظام والتناغم)³. وعرف الجمال بأنه (وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا)⁴. وعرف الجمال أيضاً على أنه (الانسجام الحاصل بين الأجزاء المتناسقة معاً . . . بنسبة ، وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر أو تغييره أو إزالته)⁵ . أما (الأعمى) فقد عرف الجمال بأنه (تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني)⁶. وورد للجمال تعريف آخر بأنه (انتظام الأشكال الحسية وتناغمها وانسجامها وينطلق إدراكه من الحواس ولكنه يقوم بالاعتماد على الذهن والفكر من أجل تقدير النسب والأشكال المناسبة والصور المنسجمة والألوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور... (الجمالي) وتثير الجمالية في النفوس)⁷. مما تقدم نجد ان الجمال هو عملية تنظيم العناصر البصرية وتناسقها وانسجامها في تكوين فني يعبر عن الرؤية للفنان والخطاب الجمالي.

الجمالية :

وردت في (دائرة المعارف البريطانية - نشرة وليم بنتون) بأنها الدراسة النظرية لأنماط الفنون ، وهي تعنى بفهم الجمال وتقصي آثاره في الفن والطبيعة ، وتتفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثله من أهمية في الحياة الإنسانية من حيث البحث في: الأعمال الفنية بأنواعها من جهة وصفها وتحليلها، ومقارنتها فيما بينها، والسلوك الإنساني والخبرة في توجه نحو الجمال . وتركز (الجمالية) اهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها⁸. وإن الجمالية بمعناها

1 - مراد وهبه: المصدر السابق نفسه ، ص 7-14.

2 - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1973 ، ص407-408.

3 - جماعة من كبار اللغويين : المعجم العربي الأساس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والإعلام ، 1989 ص264 .

4 - ريد ، هربرت : معنى الفن، ط2 ، ت: سامي خشبة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1986، ص37 .

5 - نوبلر ، ناثن : حوار الرؤية ، ت: فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987، ص42 .

6 - الأعمى ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997، ص8 .

7 - الخالدي ، غازي : علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، دمشق ، 1999 ، ص36.

8 - بنتون ، ويليم : الجمالية ، ت: ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2000، ص5-9.

الواسع (محبة الجمال كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى وفي كل ما يستهويننا في العالم المحيط بنا)¹، وقد عرفها (جونسون) بأنها : دراسة لا تشير إلى الجميل فحسب ، ولا إلى مجرد الدراسة الفلسفية لما هو جميل ، ولكن إلى مجموعة من المعتقدات المتشكلة حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة².

- وردت في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بأنها:

1. نزعة مثالية ، تبحث في الخلفيات التشكيلية ، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته.

2. ترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية ، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية .

3. ينتج كل عصر ، جمالية ، إذ لا توجد (جمالية مطلقة) بل (جمالية نسبية) تساهم فيها الأجيال ، الحضارات ، الإبداعات الأدبية والفنية³.

- وردت في (المعجم العربي الميسر) بأنها :

1- ما يختص بالنواحي الجمالية .

2- دراسة جمالية تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالاً فنياً⁴، ويتضح مما تقدّم أن (الجمالية) : هي دراسة الموقف النظري من ظاهرة الجمال في نتائج الفن المختلفة بوجه خاص إحدى القيم الثلاث التي تؤلف مبحث القيم العليا ، وهي عند المثاليين صفة قائمة في طبيعة الشيء ، ومن ثم هي ثابتة لا تتغير . ويصبح الشيء جميلاً في ذاته قيماً في ذاته بصرف النظر عن ظروف من يصدر الحكم ، وعلى العكس من هذا يرى الطبيعيون إن الجمال اصطلاح عرفته مجموعة من الناس متأثرين بظروفهم ومن ثم يكون الحكم بجمال الشيء أو قيمته مختلفاً باختلاف من يصدر الحكم⁵. للجمالية تعاريف عديدة حيث عرفها (جونسون) بأنها : (بمعناها الواسع محبة الجمال ، كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى ، وفي كل ما يستهويننا في العالم المحيط بنا)⁶. أما (البدوي) فيعرفها بأنها : (1- ما يختص بالنواحي الجمالية . 2- دراسة جمالية ، تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالاً فنياً)⁷.

¹ - جونسون ، ر.ف: الجمالية ، ت: عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 ، ص 269

² - جونسون ، ر.ف: المصدر السابق نفسه، ص 12

³ - علوش ، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المصدر السابق نفسه، ص 62 .

⁴ - بدوي ، أحمد زكي وآخرون : المعجم العربي الميسر ، ط 1 ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، 1991 ، ص 289

⁵ - مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي ، المصدر السابق نفسه ، ص 62 .

⁶ - جونسون ، ر.ف. : الجمالية ، المصدر السابق نفسه، ص 8.

⁷ - بدوي ، أحمد زكي وآخرون : المعجم العربي الميسر، المصدر السابق نفسه ، ص 289.

فيما ورد معنى الجمالية في قاموس (Oxford) إنها : نظرية في التذوق أو إنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن¹. نستنتج مما سبق إن الجمالية هي دراسة جمالية للقيم والعناصر التكوينية للعمل الفني بما يتناسب وطبيعة المنهج الجمالي والنقدي للناقد والمتلقي.

2-تكوين:

ورد في (المنجد) على إن التكوين: (كلمة مشتقة من الفعل (الناقص) كان يكون كوناً وكياناً وكيونة الشيء : حدث ووجد وصار ، وكوّن تكويناً الشيء : أحدثه وأوجده)².

وعرفه (سكوت) بأنه: (النظام الكلي شاملاً الشكل والأرضية بالنسبة لأي تصميم...)³. أما (رياض) فيرى إن التكوين هو: (ترتيب عناصر الشكل)⁴. ويرى (عبد الحميد) بأنه (يعني وضع أشياء عديدة معا بحيث يكون في النهاية شيئاً واحداً وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج . وفي التكوين لا بد من ان يكون كل شيء في موضع محدد ويؤدي الدور المطلوب والنشط من خلال علاقته بالمكونات الأخرى)⁵ ، والتكوين الفني : ما هو إلا الشكل النهائي للعمل الفني الذي يميزه في وجوده، وحقيقته، اي ان العمل الفني يضم الكثير من العناصر في وحدة الكل، بحيث يجعل هذه العناصر موضوعا ،يمثل عملاً فنياً من خلال ترابط العناصر التشكيلية⁶، ويعد التكوين طريقة تجميع، او تركيب، او تنظيم⁷، والتكوين الفني هو: (الاختيار المناسب للعناصر ، وتنظيمها في فضاء اللوحة بطرق موصلة للأفكار ومثيرة للمشاعر من وجهة نظر المنتج)⁸. وتكوين هو (تنظيم أو ترتيب عناصر لخلق شكل أو

¹- Harold Osborne, The Oxford Companion To Art, Great Britain, 1998, P. 12

² - _____:المنجد في اللغة والإعلام ، ط 20 ، دار المشرق ، بيروت، ب. ت ، ص 704 .

³ - سكوت ، روبرت جيلام :أسس التصميم ، ت : محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم ، دار النهضة للطباعة والنشر ، 1968 ، ص25.

⁴ - رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط1، دار النهضة العربية للنشر ، القاهرة ، 1974، ص6.

⁵ - عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، 1987، ص145.

⁶ - برتملي، جان :بحث في علم الجمال ،ت: انور عبد العزيز ،دار النهضة المصرية للطباعة ، القاهرة ، 1970، ص413.

⁷ - الجيبخاني، محمد صدقي :فنون التصوير المعاصرة ،دار العلم ،القاهرة، 1961، ص874.

⁸ - الموسوي ، شوقي مصطفى علي : اثر الحاسوب في تطوير المهارة الفنية في مادة التكوين الفني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل، 2001 ، ص 14.

هيئة¹ ومن مجموعة التعاريف السابقة نستنتج ان التكوين هو الطريقة او الرؤية او النسق او البنية التي تنظم فيها العناصر بما يتناسب وطبيعة الخطاب الفني وطرق اتصاله مع المتلقي.

3- الشكل:

لغويًا :

يعرّف الشكل بالفتح : الشَّبه والمِثْل ، والجمع أشكالٌ وشكول² . كما ورد تعريف الشكل شك ل - (الشَّكْل) بالفتح المِثْل والجمع (أشكال) و (شكول) يقال هذا أشكلُ بكذا أي أشبه . وقوله تعالى: (قُلْ كُلُّ يَعْمَلْ عَلَى شاكلته) أي على جديليته وطريقته وجهته . و (الشَّكَال) العَقَال والجمع (شُكْل) . وفي الحديث " أن النبي صلى الله عليه وآله وسلم كره الشَّكَال في الخيل " وهو أن تكون ثلاث قوائم مُحَجَّلَة وواحدة مُطْلَقَة أو ثلاث قوائم مُطْلَقَة ورجلٌ مُحَجَّلَة ، ولا يكون الشَّكَال إلا في الرجل ، والفرس (مشكول) وهو مكروه . و (أشكل) الأمرُ التبس . و (شكَل) الطائر والفرس بالشَّكَال من باب نصّر وكذا شكل الكتاب إذا قيده بالأعراب . ويقال أيضاً (أشكل) الكتاب كأنه أزال به إشكاله والتباسه . و (المشاكلة) الموافقة و (التَّشَاكُل) مثله³ .

إصطلاحاً:

ويعرف الشكل بأنه التركيبية المادية ، أو البناء الشكلي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه⁴ . كما يعرف بأنه : (التركيب الذي يؤلف الأجزاء للكل من تعددية العناصر ، ولهذا فإنه يمنح تلك العناصر قالبها المميز)⁵ . أما (العايد) فيرى إن الشكل هو : (هيئة الشيء وصورته)⁶ . ويشير (ستولنتيز) إلى انه : (تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها وعناصر الوسيط هي الأنغام، والخطوط)⁷ .

1 - شيرزاد، إحسان شيرين: مبادئ الفن والعمارة ، مكتبة اليقظة ، بغداد ، 1985 ، ص93
2 - ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب ، المجلد الحادي عشر ، المصدر السابق نفسه، ص356.

3 - الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، المكتبة الأموية ، بيروت ، 1978، ص344 .

4 - عيد ، كمال : جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980، ص46 .

5- Etienne, Qilson : form and Substances in the Art , U.S.A. 1966.p.4 .

6 - العايد ، احمد وآخرون : المعجم العربي الأساسي ، توزيع لاروس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، 1988 ، ص 699.

7 -ستولنتيز ، جيروم: النقد الفني؛ دراسة جمالية وفلسفية ، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1974 ، ص340 .

ويحدد (ريد) ثلاثة معاني للشكل: أولاً: (ثمة شكل بالمعنى الإدراكي الحسي) وثانياً ، ثمة شكل بالمعنى البنائي : وهذا هو المفهوم الكلاسيكي عن الشكل : تناغم معين أو علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل ، ولكل جزء مع الآخر يمكن تحليلها ، وفي النهاية تحويلها إلى رقم . لكن ما زال هنالك معنى ثالث ، يمكن أن يدعى افلاطوني ، ويعتبر فيه الشكل تمثيلاً للفكرة ، إن الشكل ، وبهذا المعنى الرمزي ، وربما تضمن إما صوراً طبيعية ، أو بالتناوب ، صوراً من نوع غير طبيعي أو لا تشخيصي¹. ومن هذا يرى ريد إن الشكل هو: ((الهيئة ، ترتيب الأجزاء (جانب مرئي) ، وليس شكل عمل فني ما بأكثر من هيئة ، أو ترتيب أجزائه ، أو جانبه (المرئي) . فإننا سنجد شكلاً طالما كانت هناك هيئة ، وطالما كان هناك جزءان أو أكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يصنعوا نسقاً مرئياً))². ويرى (ريد) : (إننا سنجد شكلاً طالما كانت هناك هيئة ، وطالما كان هناك جزءان أو أكثر مجتمعين مع بعضهما لكي يضعوا نسقاً مرئياً)³. إن الشكل هو: تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني ، وتحقيق الارتباط بينها ، وبديل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضوعها في العمل الفني كل بالنسبة للآخر ، وبالطريقة التي تؤثر كل منها بالآخر⁴، ويعرفه (الشال) هو: كل عمل فني له شكل ومضمون ، والشكل هو الهيئة الفنية وإطاره العام ، والمحسوس⁵. ويرى (عيد) أن شكل هو ذلك الكيان و التركيب الإنشائي الداخلي للتكوينات الفنية⁶.

أما (جون دوي) فيرى بأنه : عملية تنظيم العناصر المكونة أو الأجزاء المركبة⁷. و يعد الشكل لفظاً يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة إلى الآخر والطريقة التي يؤثر بها كل منها في الآخر⁸.

4- التراث

ورد في القرآن الكريم مصطلح تراث مرة واحدة بقوله تعالى :
(وتأكلون التراث اكلاً لَمَّا))⁹

1 - ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ط2 ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص41.

2 - ريد ، هربرت : معنى الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص51 .

3 - ريد ، هربرت : المصدر السابق نفسه ، ص51 .

4 - ستولنيز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ت: فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس ، القاهرة : 1974 ، ص340.

5 - الشال ، عبد الغني النبوي: مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، ط1 ، المملكة العربية السعودية ، جامعة الملك سعود ، 1984 ، ص261 .

6 - عيد ، كمال : فلسفة الفن والأدب ، دار الوطنية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1978 ، ص178.

7 - ديوي ، جوي : الفن الخبرة ، ت: زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1963 ، ص193.

8 - ستولنيز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية المصدر السابق نفسه ، ص340.

9 - القرآن الكريم ، سورة الفجر ، آية (19).

بمعنى استيلاء الإنسان على الميراث الذي يخصه ويخص غيره دون التميز ما بين الخبيث والطيب والحلال والحرام¹، والتراث: في اللغة هو ما يرثه الناس، وراث فلان أباه يرثه، وراثته، وميراثاً²

اصطلاحاً:

التراث: هو العطاء القومي الحضاري المتزايد والذي يجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل، وهو دائم ومتنامي، فهو بهذا عطاء حضاري وقومي متزايد³. والتراث هو مجموع ما ورثناه من خبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية، ابتداءً من اعرق العصور إغلا في التاريخ حتى أعلى ذروة نبلغها في تقدمنا الحضاري⁴. أما (البسيوني) فيرى إن التراث: هو تجارب السلف المنعكسة على الآثار التي تركوها في المتاحف أو المقابر أو المنشآت أو المخطوطات وما زال لها تأثيرها حتى عصرنا الحاضر⁵. والتراث هو: جميع العناصر الثقافية المتمثلة بالقيم الأصيلة، ويتمثل التراث أيضاً بالإرث الحضاري الذي ارتبط بالعادات والتقاليد الموروثة من جيل إلى جيل وهو أنواع:

- 1- التراث المادي: كالآثار
 - 2- التراث المعنوي: وهو التراث غير الموثق الذي نتناقله من جيل إلى جيل على الشفاه مثل الحكايات والأساطير.
 - 3- التراث الثقافي: وهو التراث الموثق رسمياً كالشعر والأدب والقصة.
 - 4- التراث الاجتماعي: والذي يتضمن بقية أنواع التراث مثل ممارسة الحرف اليدوية والعادات والطقوس وغيرها من الأنشطة⁶.
- وقد تبنت الباحثة تعريف الأخير للتراث لأنه يتناسب وهدف البحث الحالي.

5- الأشكال التراثية:

التعريف الإجرائي:

وهي مجموع الأشكال البصرية العراقية الموروثة التي تشمل الإشكال المعمارية والأشكال المنحوتات، وأشكال الرسم، وأشكال الفخار، الأشكال الزخرفية، أشكال الأزياء، أشكال الكتابات (المخطوطات)، وأشكال الأثاث والأدوات، وأشكال الرايات، التي يزيد عمرها عن خمسين سنة، التي وظفها الرسامين العراقيين المعاصرين في رسومهم التشكيلية.

1 - الطباطبائي العلامة:- مختصر تفسير الميزان، أعداد كمال مصطفى شاكر .
 2 - ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، المجلد الثاني، المصدر السابق نفسه، ص 199 .
 3 - بهنيسي، عفيف: الفن الحديث في الأقطار العربية، اليونيسكو، بدون دار نشر، 1980، ص 34 .
 4 - الكبيسي، طراد، التراث الشعبي كمصدر في نظرية المعرفية والإبداع في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص 6.
 5 - البسيوني، محمود: أسرار الفن التشكيلي، بدون دار نشر، القاهرة، 1980، ص 417.
 6 - المعموري، خضير جاسم راشد: القيم الجمالية لتصميم الوحدات الزخرفية في الأزياء التراثية للمرأة العراقية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل، 2005، ص 7.

6- المعاصر:

في القرآن الكريم:

قال تعالى ((والعصر إن الإنسان لفي خسر))¹
في اللغة:

عصره-معاصرة كان في عصره وزمانه².

أما (الرمضاني) فيرى إن المعاصرة تمثل ((ارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي منعكسا على الحاضر ومؤثرا في المستقبل ويجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ))³

1- **المعاصر :** (العصر) مثله وبضمتين الدهر (ج) إصار وعصور
واعصر والعصر اليوم والليله والعشى إلى احمرار الشمس
ويتحرك ، والغداة والحبس والرهط والعشيرة والمطر من
المعصرات والمنبع والعطية - عصره - يعصره وبالتحريك
الملجأ أو المنجاة ..

واعصر دخل في العصر والمرأة بلغت شبابها وأدركت أو راهقت العشرين
... وهي معصر (ج) معاصر ومعاصر⁴.

2- معاصرة : (عاصر معاصرة) أي كان في عصر وزمانه⁵.

3- عصر فلاناً ، لجا إليه ولاذ به ، وعاش معه في عصر واحد⁶.

4- المعاصرة : معاصر : يعيش في نفسه العصر ، أو في الزمن نفسه في الوقت
الحاضر ، معاصر (لجيلنا) شخص معاصر لشخص آخر⁷.

وعرفت المعاصرة اصطلاحاً : هي وعي خطوات متتالية تربط الماضي
بالمستقبل عبر الزمن المضاف على التوالي والذي نسميه بالحاضر⁸.

1 - القرآن الكريم ،سورة العصر ،الاية(1)

2 - معلوف،لويس: المنجد،بيروت ،1951،ص134.

3 - مصطفى ،رمضاني :توظيف التراث واشكالية التواصل في المسرح العربي ،المجلد17،مجلة
عالم الفكر، الكويت،1978،ص79.

4 - الشيرازي ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي : القاموس المحيط ، ط2 ، المطبعة
الحسينية المصرية ، مصر، 1344 هـ ، ص90 .

5 - اليسوعي ، لؤي معلوف ،:المنجد ، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ، 1951 ، ص531 .

6 - ابراهيم ، مصطفى وآخرون :المعجم الوسيط ، ج2 ، مطبعة مصر، القاهرة ، 1961 ،
ص610 .

7 - :قاموس القاريء (انكليزي - عربي) ، دار اكسفورد للطباعة والنشر ، إنكلترا ،
1984 ، ص45 .

8 - سعيد ، مؤيد : التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ ، دار الحرية للطباعة، بغداد ،
1983 ، ص12 .

المبحث الاول

جماليات الأشكال فى الفن

مدخل للجمالية

يعد الفن عملية تنظيم معين للألوان والخطوط وعناصر تكوين الصورة وتحقيق هذا التنظيم في الأعمال الفنية هو الذي يكسبها القيم الفنية والجمالية، والصورة تتحدد عموماً بالعلاقات المكانية، والزمانية، والسببية التي تنسق بين العناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة مثل الأصوات والألوان، والأشكال أو الأفكار¹؛ مما يؤدي بالذات الواعية إلى أن تستحضر الجمال من خلال الخصائص الذاتية للموضوع، وعمليات التنظيم البنائي، وما يتحقق من أثر هذه العملية من تداخل وتراكب وانسجام وتباين ... فالإحساس بالجمال ينتج عن اللذة الجمالية الممثلة في الموضوع التي تتوضح، وتبرز من خلال البنية الفنية للعمل الفني كذلك فإن لكل عمل أو موضوع حالة جمالية خاصة ترتبط بكيئونة البنية التصميمية للأشكال التراثية لذلك العمل وهيئتها، وذلك ينسحب أيضاً على مضمون العمل الفني، ومحتواه والذي يمنحه قيمة جمالية معبرة. وعليه فإن العمل الفني عندما يبرز كوحدة من العلاقات البصرية المنظمة فإنه يحقق الجمال له، على اعتبار إن أساس العملية برمتها ما هي إلا تأسيس لنظام وبالتالي هي عملية تنظيم، ومن المهم الإشارة إلى إن القاعدة الأساسية التي قام عليها الكون ما هي إلا عبارة عن منظومة متكاملة أشار إليها القرآن الكريم في جدلية الإيضاح، وتثبيت حقيقة الاتزان، والنظام الذي يحكم حركة متضادين ظاهرين². كما في قوله تعالى.. (لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار، وكل في فلك يسبحون)³ وقد أشير في كثير من المواضع إلى جدلية النظام الذي تم على أساسه خلق السماوات، والأرض، وما بينهما وان (التصميم هو تنظيم الأجزاء المترابطة المتصورة من التعبير البشري، والتصميم في واقعته هو القاعدة الأساسية التي قام الكون على تشكيلها من خلال الإجراءات المرئية المنظمة للاختيار)⁴، وعليه فإن النظام التصميمي هو تنظيم مكونات التكوين ضمن وحدة كلية متماسكة من العلاقات الترابطية لتحقيق أهداف وظيفية وجمالية متنوعة. ومن جانب آخر فإن التنظيم بحد ذاته يمثل (التكوين الشامل أي إحداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل من خلال عمليات التنظيم)⁵، وعليه فالأهداف الوظيفية والجمالية تتحقق من خلال عملية تنسيق العناصر وترتيبها بناءً

¹ - مطر، أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ب ت ص، 37، ص 40.

² - عباس، نصيف جاسم: الابتكار في التقنيات التصميمية للإعلان المطبوع، أطروحة دكتوراه غير مشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998، ص 5.

³ - القرآن الكريم، سورة يس، أية (39).

⁴ - Graves, Maitland: The Art of color and Design, 1941, P. 423.

⁵ - Lotto, G, Ovrík, Robert Stenson; Art Fundamentals, Theory and-practic, Brown company: 1981 P. 15.

على علاقات تنتظم بأسلوب تصميمي هادف ، فالتباين، والتوازن والتكرار في البناء التكويني تعد طرق تنظيم تتطلب تنظيمات جمالية ، ووظيفية هادفة حتى تتحقق العملية الفنية ؛ لان التنظيم بحد ذاته يظهر الشكل بوضع جمالي مميز لان (ما يدرك في الفن إنما هو الشكل بل ما يبدع هو ما يدركه المتذوق ، وعلى هذا يكون الشكل مبدعا ومدركا في ذات الوقت)¹، كما أكد (أفلاطون) * وجود الجمال في النظام والتناسب الهندسي ، أي في كل ما يخضع للعدد والقياس ، فهو موجود في الأشكال الهندسية (كالمثلثات، والدوائر، والمربعات) ... أما اللذة الجمالية التي تنتج من تذوق الفنون التشكيلية ، فهي تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان والأشكال والأصوات ، إذ يقول في هذا المعنى : (انه الذي اقصده بجمال الأشكال ، لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية ، بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر، والمسطحات ، والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر، والزوايا ، وأؤكد لك إن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً)². إذ يرى (أفلاطون) أن مقياس الجميل سابق للشيء المقيس وهو سابق أيضا للحواس ، فقد وجد أفلاطون إن الشكل البسيط الذي يعبر عن الوحدة والانسجام المتمثل بالأشكال الهندسية هو شكل جميل ، ذلك لان العلم الرياضي والأشكال الهندسية كامنة في الروح قبل حلولها في جسد³. أما الجمال عند (أرسطو) * (384 - 322 ق.م) فهو جمال موضوعي إذ يهتم بجمال المظهر المحسوس (الواقع المادي) . فالجمال لديه يعني التنسيق، والعظمة، والترتيب. ويرى أيضا إن (الكائن أو الشيء

1 - راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر ، بغداد ، 1986 ، ص 16 .

* أفلاطون : فيلسوف يوناني ولد (427 - 347 ق.م) تؤكد فلسفته على عالم المثل والصور بعيداً في عالم الحس الذي اعتبره الفيلسوف بأنه زائل وهو ظلال للحقيقة ، له العديد من المحاورات والوسائل في نظرية المثل بجانب نظرية المعرفة . الفن عنده مجرد تقليد للطبيعة ومحاكاتها أي انه صورة لصورة عليا ويرى ان الفنان يستمد منه الوحي، او الإلهام وليس من العقل، والمعرفة ، ويرى ان الموسيقى كافية لتوازن أجزاء النفس وهي: كفيفة لان تعلم العدل لأنها تدرب النفس على التوافق النغمي . (للمزيد راجع: يوسف، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط 1، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد، 1988، ص 43-44).

2 - مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1983 ، ص 56 .

3 - محمود ، نجيب زكي ، المصدر السابق نفسه، ص 151-152.

*أرسطو: فيلسوف يوناني ولد (384) في إسطاغيرا في مقدونيا .. يؤكد أرسطو على ان النفس هي المبدأ الحيوي التام لأي جسم حي ومجمع قواه ، وتفاعله وهي في النباتات ليست سوى قوة مغذية مولدة وفي الحيوانات هي قوة حساسة محركة أما النفس في الإنسان فهي قوة العقل والتفكير ، فالنفس والجسد شيء واحد . أي أن النفس تغنى بغناء الجسد ويبقى العقل هو العنصر العام الذي يخلد في واحد . أي أن النفس تغنى بغناء الجسد ويبقى العقل هو العنصر العام الذي يخلد في شكله المجرد اللاشخصي . يعتقد بان المرئي واقع بين نهايتين الأولى هيولي لا صورة له والثاني صورة لا هيولي لها . مؤكدا على ان الجمال متواجد في المرئي (الواقع) وان من شان الفن أن يصنع ما عجزت عن تحقيقه الطبيعة ، أي يعمل على تغيير من طبيعة الطبيعة . (للمزيد راجع: يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر ، المصدر السابق نفسه، ص 46-47).

مكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم ترتب في النظام وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة¹، وكذلك موضوعية أرسطو جعلته يرى الجمال نموذجاً ملازماً للموضوع الجمالي ورؤيته للفن، لكونه إبداعاً لا اكتشافاً هي التي جعلته يركز على أهمية التناظر والوحدة في منظوره الجمالي². وإن العناصر التشكيلية بالنسبة إلى الرسام والنحات والمعمار هي وسائل تعينه على بلوغ غاياته الجمالية. وانتقاؤه هذه العناصر التكوينية، مع قراراته في أوضاعها وتشبكها وتمازجها، ينجم عنه فن أو قد ينجم عنه فوضى وطريقة تنظيم المفردات التشكيلية هي في مقدمة أسباب وجود الأثر الفني³، وعلى الأساس هذا، نجد أن أرسطو قد ركز مهمة الفنان على الشكل الظاهري؛ إذ يحاول الفنان الرجوع إلى التصورات المثالية التي لا توجد تحت بصره في الواقع، بل توجد في عالم المعقولات، فيضيف على الأشكال، ويحذف ليخلق شكلاً فنياً جديداً وأصيلاً ذو جمالية تكوين منطقية، إذ تشغل هذه الأشكال (الهندسية، النباتية، الأدمية، الحيوانية، الكتابية) على تطهير النفس من الانفعالات، وتأمين العقل من الخطأ. وهذا ما أكدته (الغزالي)* فيما بعد من خلال التأكيد على التكامل في الأشكال الفنية التي تُوصف بالجمال، فإذا كانت جميع مقوماتها الممكنة حاضرة، فهي في غاية الجمال، فالفرس الحسن على سبيل المثال هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة، وشكل، ولون، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به⁴. فتكامل الخصائص البنائية للعمل الفني يجعله في غاية الجمال، وإن أي نقص في أجزائه يضعف بقدر من كلفة الجمال الذي فيه. وأكد (كانت)* (1724 - 1804) على أن للفن ميدانه المستقل ويتمتع بجماله

1 - عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987، ص46.

2 - بدوي، عبد الرحمن: الخطابة لأرسطو، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ب.ت. ص46.

3 - نوبلر، ناثن: حوار الرؤيا، المصدر السابق نفسه، ص95.

* الغزالي: محمد بن محمد بن أحمد الطوسي (450 - 505) هـ ولد بطوس من إقليم خراسان، نشأ في بيئة كثرت فيها الآراء والمذاهب مثل: علم الكلام، والفلسفة، والباطنية، والتصوف، مما أورثه ذلك حيرة وشكاً دفعه للتقلب بين هذه المذاهب الأربعة السابقة أثناء إقامته في بغداد. وقد ألف عدداً من الكتب منها: تهافت الفلاسفة، والمنقذ من الضلال، وأهمها إحياء علوم الدين. ومن آراءه أننا نرى الظل ساكناً وهو متحرك، ونرى الكوكب صغيراً وهو أكبر من الأرض فبطلت ثقته في المحسوسات لأن العقل يكذبها، ثم أردف قائلاً: لعل وراء العقل عقلاً آخر حاكماً يكذب حكمه أيضاً، ألسنا نرى في منامنا أموراً نعتقد أنها حقيقية ثم يظهر لنا عند اليقظة أنها لم تكن إلا أحلاماً. لقد سبق الغزالي (ديكارت) بستة قرون في معالجته لهذا الشك العقلي بالأدلة الأولى البديهية

(<http://www.arabswata.org/forums/archive/index.php/t-6881.html>)

4 - إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ط3، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص137.

* كانت: أحد الفلاسفة الألمان، أكد بان هنالك أربع لحظات في فلسفته النقدية، تشترط فيها الظاهرة الجمالية الشرط الكيفي وهو إن الظاهرة الجمالية لا تتعلق بأي منفعة ويحدد نوعاً خاصاً من الظاهرة الجمالية (و الشرط الكمي بمعنى هنالك شمولية واسعة في فهم الجمال وإن

الخاص ، كما إن الحكم على جمال الشيء يفترض الانسجام ، والتوافق والغائية ، فمبدأ الغائية ذاتي ، يجري عمله بداخلنا عند إدراكنا للشيء الجميل ، فيعني (إن هذا الشيء الجميل يبدو منسقاً تنسيقاً غير موجه لأي غرض نفعي سوى تيسير عملية التأليف ، والتوافق بين الخيال والفهم ، وهي عملية ينتج عنها الشعور بالذقة ، أو الرضاء)¹. في حين يرى (برجسون)* (1866م-1952م) أن الجمال مجموعة خواص تدركها في الشيء مثل الشكل أو اللون وعلاقتها مع بعضها². أما الجميل بالنسبة (لكروتشه)* هو الصورة الذاتية التي يشكلها الحس والعاطفة ويهذبها الفكر في صفة المثالية ، فيوحد الصورة الحدسية في كتل منسجمة ومتكاملة فيدركها المتلقي كوحدة متماسكة ، فاللوحة التي تجتمع فيها عدة صور لا تحس بينها علاقة بأنها غير جميلة لأنها تولد حالات نفسية مختلفة.

أما (سانتيانا)* فقد أكد هو الآخر إن الشكل ما هو إلا الحصىلة التي يسفر عنها الاتحاد بين عناصره مجتمعة ، ولا يضعه بمعزل عن المادة والتعبير الذي عددهما المقومات الأساسية لقيمة الشكل الجمالية (فالشكل هو جمع لعدة عناصر ولا بد أن

الأجيال تتذوق هذا الجمال) و (شرطية المجال ، بمعنى أن يكون هنالك توافق بين المدركات الذهنية والتمثيلية) و (الشرط الغائي والعلاقة الترابطية التي نجد من خلالها اتجاهات معاصرة كثيرة). (للمزيد راجع: يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر ، المصدر السابق نفسه ، ص73).

¹ - مطر ، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، المصدر السابق نفسه، ص130.
* برجسون: فيلسوف فرنسي (1859-1941م). ميزت فلسفته بين العقل والحس ، عندما أكد ان العقل أداة سيطرة الانسان على البيئة في حين اعتبر الحس نوع من التعاطف العقلي الذي يعرف به الشيء من الباطن . ليصبح الإبداع الفني عنده ما هو الا انفعال . (للمزيد راجع: يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، المصدر السابق نفسه ، ص77).

² - إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب.ت. ص19-20.

* كروتشه : وهو بندتو كروتشه ، فيلسوف ايطالي ولد سنة 1866 . امتازت فلسفته بالمثالية المتأثرة بفلسفة هيغل ، استند إلى رأي قائل بان الفكر هو الحقيقة وانه ما من حقيقة غير الفكر ، والفكر والحقيقة شيئاً واحداً ، مؤكداً على المعرفة الحدسية التي تدرك الصور الجزئية بواسطة المخيلة وتقدم للعقل آلية التحليل والتركيب ؛ بوصف انه قد أكد بان قيمة الفن تكمن في قدرته على تحقيق الصور المحدوسة ذهنياً بحكم الخيال والمخيلة المترامية لدى الإنسان فالفن يحكمه الخيال ، ثروته الصور الحدسية فقط. وان الإبداع ما هو الا تفاعل باطني في داخل الإنسان وهو يشبه الإحساس بالجمال الذي يعتبره إحساس باطني . (للمزيد راجع : كروتشه، بنديتو : المجلد في فلسفة الفن ، ت: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947، ص112)

* سنتيانا: جورج سانتيانا (1863 – 1952 م) ولد في مدريد من اهم مؤلفاته: (الطبائع والآراء في الولايات المتحدة)، (تقاليد اللياقة في مأزق)، (آخر الطهرانيين). وكان إن فصل الفن عن الحياة لأن الفن للفن، وأن النشاط الفني غير مشروط ، وأنه نشاط مستقل استقلال تاماً عن شتى مظاهر الحياة البشرية الأخرى . وخلص إلى أن الفن يمثل أرقى أنواع الحرية ، في حين أن الأخلاق تمثل نوع من الرقابة و القيود . (النمر، رباب حسين: المبدع و الآخر من وجهة نظر وظيفية في الفكر الجمالي الحديث، الانترنت،

(<http://www.altnor.com/index.php?show=news&action=article&id=788>)

تكون فيه هذه العناصر ، وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر)¹، في حين كان الفن عند (سوزان لانجر) * صورة معبرة ، وبذلك فهو يتمتع بالجمال ، وبالتالي هو شكل معبر² ؛ إذ اهتمت (لانجر) بالشكل الفني ، إذ ترى الفن بأنه (عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي ، في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشري) وإدراك هذه الأشكال إنما يكون بالحدس ، وبمساعدة الخيال³. أما إذا أخذت العملية الجمالية من منحى نقدي فإن الحكم الجمالي يرجع إلى العوامل والظروف التي تحيط بحكم المتلقي ، أي إن الجمال هنا هو علاقة بين الموضوع والمتلقي (متذوق الجمال) إذ إن الجمال انجذاب أو علاقة بيننا وبين الأشياء المحيطة بنا والتي تنشأ في إحساساتنا ومشاعرنا وبالتالي تولد فينا الرغبة والميل لها من خلال صفاتها الجمالية المؤثرة كالنظام والتناسق والوضوح . فلا يمكننا أن نأخذ لونها أو خطأ في لوحة ونحكم عليه مستقلاً ، لأن الصورة ككل يحدد قيمة كل جزء فيه⁴. واللوحة هي الحويلة المتكاملة التي تترتب على تفاعل العناصر مع ما يسهم به الذهن أو النفس من خلال الجهاز العضوي⁵. وإن الغرض من النظام هو وجود غاية موجهة وهذا يتعدى الناتج التكويني إلى تحقيق الفعل الابتكاري والإبداعي⁶. والنظام عملية منهجية لتنظيم الكل بفعل ترتيب عناصره إلى ما يحقق بشكل منظم ومنسق⁷، فاللوحة تكون عملاً فنياً عندما ترتبط عدة عناصر فيما بينها لتحقيق شكلاً ذي دلالة (Significant form) والشكل ذو الدلالة هو العلاقة التشكيلية التي تثير في المشاهد (انفعالاً جمالياً)⁸. إن العناصر التشكيلية بالنسبة إلى الفنان ، هي وسائل تعينه على بلوغ غاياته ، وانتقاؤه لهذه العناصر ، وكيفية ترتيب أوضاعها وتشابكها وتمازجها ، هي من شأن الفنان في التعبير عن فنٍ معين ، فعلى الرغم من إن هذه العناصر التي تولف الشكل تنطوي على جمالها بذاتها عندما تبدو متفرقة ، إلا إنها عندما تتحد وفق نظام معين تزداد جمالاً وتأثيراً بصرياً ، وتصبح بعدها سبباً جدياً في نجاح العمل الفني ، وفي كل الأحوال ، تبقى القيمة الحقيقية للشكل (باعتباره قيمة

1 - سانتيانا ، جورج : الاحساس بالجمال ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، بلات ، ص 120 .

* سوزان لانجر : فيلسوفة أمريكية ولدت في نيويورك عام 1895 من ابوين المانيين . (مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة ، 1976 ، ص 110) .

2 - حكيم ، راضي ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط 1 ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، 1986 ، ص 94-95 .

3 - إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 313 .

4 - حمودة ، عبد العزيز : علم الجمال والنقد الحديث ، المكتبة الانجلو المصرية ، دار الجيل للطباعة ، القاهرة ، ب ت ، ص 95 .

5 - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 424 .

6 - Emery , F. E : Systems Thinking , 4th edition , England : Penguin Book Ltd. 1972 P. 126- 140 .

7 - Arnhiem, Rudolf: The dynamics of Architectural form, univ of California Press , Ca, 1977 P.26 -27 .

8 - ستولينتز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، المصدر السابق نفسه ، ص 204 .

مضافة إلى العناصر ، التي تنطوي كل منها في ذاتها على قيمة ثابتة أو قبلية ، تظل باقية ومصاحبة لقيمة الشكل المستقلة¹ . كما إن من أهم خصائص هذه العناصر الفنية قدرتها على توليد قوة ممتدة إلى خارج نطاقها ، تماماً كما يحدث بين الحديد والمغناطيس ، فالمعروف إن قوة المغناطيس ، ممتدة إلى حدوده الفيزيائية ، فالفنان بمقدوره توصيل قوة فنه إلى المتلقي ، ويكون للعناصر الفنية الأثر الجدي في خلق الإثارة عند المتلقي ، وتغيير حالته النفسية ، بمعنى آخر ، ان العناصر (الخط الشكل، اللون، الفضاء، الملمس) هذه ليست فاقدة لحياتها الخاصة ولا طاقة فيها ، أنها في جانب واسع النطاق تشبه الطاقة الكامنة في عناصر الذرة ، لذا نجد من الضرورة السيطرة عليها² .

الشكل

تتخذ العناصر وضعاً معيناً داخل التكوين الفني من خلال تألفها وتوافقها وفق طريقة معينة ، مكونة شكلاً معيناً ، والذي يخضع بدوره إلى تنظيم الدلالات التعبيرية والحسية التي تساهم في إغناء الشكل .

كما ان هذه العناصر تعطي الشكل الوضوح والموضوعية ، بحيث يمكن إدراكه فالعمل الفني لا يصبح مظهراً حسيّاً قابلاً للإدراك ، إلا إذا استحال إلى شكل .

إدراك الشكل بصرياً

الشكل هو مدرك بصري ، إذ يستثار الإدراك البصري بواسطة منبه خارجي عن طريق الجهاز البصري (وهو العين) ، فيستجيب العقل للاستثارة فيدرك المرئيات .

وقد أكدت الدراسات السيكولوجية في مجال الإدراك البصري ، ان إدراك الشكل ليس إدراكاً لمجموعة الأجزاء التي يتكون منها الشكل ، بل هو إدراك عام ، أي إدراك الشيء ككل⁽³⁾ .

ومن أهم هذه الدراسات التي أفادت بشكل كبير في مجال الإدراك ، هي نظرية (الجشطالت)^(*) ، وذلك " اعتماداً على التجربة المباشرة المعتمدة نقطة انطلاق لكل سيكولوجيا ولكل علم ، إذ اعتماداً على التجربة المباشرة ، يقلل

1 - الأعمس ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، 1997 ، ص 45 .

2 - الأعمس ، عاصم عبد الأمير ، المصدر السابق نفسه، ص 45.

(3) رياض ، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط 1 ، القاهرة : دار النهضة العربية ، 1973 ، ص 209 .
(*) الجشطالت (Gestalt) : كلمة ألمانية تعني " اقرب ما يكون الصيغة أو الشكل أو النموذج أو الهيئة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم ، كذلك الكل المتسامي ... أو قل هو كل متكامل كل جزء فيه له مكانة ودوره ووظيفته التي يتطلبها الكل " . وقد ظهرت في بداية القرن العشرين ويعتبر ماكس فرتيمر بصورة عامة مؤسس النظرية الجشطالية ، والذي انظم اليه ولفجانج كوهلر وكيرت كوفكا .
راجع ام غازدا ، جورج ، كورسني ريموندجي ، نظريات التعليم دراسة مقارنة ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : مطبعة الرسالة ، 1983 ، ص 236-241 .

الجشطاتيون من دور الانتباه والثقافة في الوظيفة الإدراكية عبر المعطيات البصرية ، فهم يرون ان العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناضرة المتأملة " (1) .
من هذا نستنتج ان إدراك صورة معينة هو إدراك مباشر (حدسي) ،
وبالوقت نفسه هو إدراك شعوري حسي .

والفكرة الجوهرية لهذه النظرية الشكلية ، ليس عبارة عن تجميع الأجزاء " فالمرجع ليس مجرد أربعة أضلاع ، بل الصيغة الكلية التي تنظم هذه الأضلاع الأربعة من خلالها ، كي تأخذ الصفة الكلية الخاصة بالمرجع " (2) .

وبذلك فان طريقة الجمع خاطئة ، فالكل لا يساوي مجموع الأجزاء وليس مجرد مجموع الأجزاء مضافاً إليها الصفة الجشطانية ، فالكل يمكن ان يختلف تماماً عن مجموع الأجزاء . واعتبار الكل هو جمع هي نظرة غير ملائمة ، فالكل منطقياً ومعرفياً سابق على أجزائه ، والأجزاء لا تصبح أجزاء ، ولا تقوم بوظيفتها كأجزاء حتى يوجد الكل التي هي أجزاء له (3) .

وتتم عملية إدراك الأشكال من كون الإنسان يبحث عن المعلومات وينظمها ، فالإدراك صفة من صفات الكائنات العاقلة ، إذ ان للدماغ دور في تخطي بعض الصعوبات في تمييز الأشكال من خلال المدخلات (المعلومات) ، التي تخص مجموعة واحدة ينتظمها (إطار) (*) مرجعي عام واحد ، إذ يمكن تحديدها وتمييزها من خلال الاختلافات القائمة بينها وفقاً لذلك الإطار المرجعي (4) .

ويذكر (سكوت) انه عندما ندرك هيئة الشكل ، فان ذلك يعني ضرورة وجود اختلافات في المجال المرئي ، وأينما توجد اختلافات ، فلا بد ان يكون هناك تباين (5) .

وللشكل قوانين تنظم عملية الإدراك منها :

1. الشكل والأرضية

وجّه علماء النفس الشكليون اهتماماً خاصاً بالطريقة التي تبرزها الأشكال ككليات تنفصل ، وتتميز عن الأرضية والخلفية ، إذ تظهر الأشكال قبلها . " فالصورة في أي إدراك هي الشكل ، هي الكل الذي يبرز ، هي (الشيء) الذي ندرك ، أما الخلفية فهي الأرضية غير المتميزة التي تبرز منها الصورة " (6) .
لذا فان عملية إدراك الشكل ككل ، منفصلة عن الأرضية ، ذلك لان الشكل هو الجزء الموجب في العمل الفني ، انطلاقاً من كون الشكل اكثر تعقيداً من الأرضية ،

(1) الماكري ، محمد ، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء : 1991 ، ص18.

(2) عبد الحميد ، شاكر ، التفضل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : 1999 ، ص159.

(3) أم غازادا ، جورج ، المصدر السابق ، ص240.

(*) الإطار : " هو ذلك الحيز الذي توجد فيه الموضوعات التي ندركها " .

صالح ، قاسم حسين ، سيكولوجية إدراك اللون والشكل ، سلسلة دراسات 305 ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق - بغداد : دار الرشيد للنشر ، 1982 ، ص128.

(4) المصدر نفسه ، ص120.

(5) سكوت ، روبرت جيلام ، المصدر السابق ، ص 15 .

(6) صالح ، قاسم حسين ، المصدر السابق ، ص126-127.

وبان الشكل يحدّ بالحدود المحيطة ، وإذا ظهر الشكل اختفت الأرضية ، كما ان الشكل متماسك والأرضية مائعة (1) .

2. الامتلاء

الذي يعني ان الكل اكبر من مجموع الأجزاء ، وإدراك الكل سابق على إدراك الأجزاء (2) .

3. القرب

" تميل العناصر المتجاورة إلى ان تكون مجموعات .

4. التماثل

حين يتوافر في المجال البصري عناصر متعددة ، فان تلك العناصر المتماثلة تميل إلى ان تتجمع لتكون كلاً يتميز بكيان مستقل .

5. الأشكال المغلقة

الخطوط التي تتصل ببعضها لتحصر بينها مساحة من شأنها ان تشاهد كوحدة واحدة .

6. المصير المشترك

ان أجزاء الشكل التي لها حدود جيدة ومصير مشترك ، تميل للتجميع بصرياً لينشأ عنها " (كل) يتميز بالوحدة " (3) .

7. الاستمرارية

وتعني الأشياء المرئية ، لأنها تأخذ اسلوباً معيناً في الاستمرارية تطغي على الأشياء التي يحدث تبدل في اتجاهها (4) .

وبذلك فان جميع الأشكال و، على اختلاف الخامة التي تتشكل منها ، تخضع إلى عمل القوانين ، وهذا ما أكدّه (ريد) " بأنه ليس هناك شكل في الطبيعة لا يعزى إلى عمل القوانين الأولية في ظل دوافع النمو . ولقد يختلف مدى النمو ، وكذا تختلف الخامة الأساسية والوظيفة أو الاستعمال دون ان تختلف قوانين الفيزياء " (5) .

ومن الجدير بالإشارة ، ان قيمة العمل الفني تتحدد بقيمة القوالب أو الأشكال : " فهو ضعيف حين يكون الشكل هزياً جافاً ، غني حين يكون الشكل قوياً أصيلاً ... ويعني هذا ببساطة ، ان العمل الفني الحقيقي هو الذي يكون له كيان " (6) .

تستنتج الباحثة ان العمل الفني وحدة متكاملة ، ترتبط عناصره بوحدة عضوية لا يمكن فصلها ، وان حدث ذلك تلاشى العمل الفني الأصلي ، وفقدت عناصره التشكيلية أهميتها ، كما اننا لا يمكننا ان ندرك العلاقات بين الأجزاء ، ما لم يشمل

(1) المصدر نفسه ، ص127.

(2) عدس ، عبد الرحمن محي الدين ، المدخل إلى علم النفس ، ت : جون رايلي ، ط2 ، قبرص : 1985 ، ص153.

(3) رياض ، عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص217-ص219.

(4) عدس ، عبد الرحمن محي الدين ، المصدر السابق ، ص153.

(5) ريد ، هيرت ، تربية الذوق الفني ، ت : يوسف ميخائيل اسعد ، ط2 ، 1975 ، ص40.

(6) برتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ت : انور عبد العزيز ، القاهرة : دار النهضة ، 1970 ، ص413.

إدراكنا أولاً الشيء المُدرَك بأكمله وهو (الشكل) ، فلا معنى لعناصر متفرقة منعزلة بعضها عن بعض ، بل تتوقف معانيها على كيفية انتظام الشكل ككل .

وظائف الشكل

- ان الوظائف الجمالية للشكل ثلاث ، وهي كما يعرضها (ستولنيتز) .
1. الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده ، ويوجه انتباهه في اتجاه معين ، بحيث يكون العمل واضحاً مفهوماً موحداً في نظره .
2. الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها .
3. التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كامنة " (1) .

عناصر الشكل:

ان العناصر التشكيلية ، بالنسبة إلى الفنان ، هي وسائل تعينه على بلوغ غاياته ، وانتقاؤه لهذه العناصر ، وكيفية ترتيب أوضاعها وتشابكها وتمازجها ، هي من شأن الفنان في التعبير عن فن معين ، فعلى الرغم من ان هذه العناصر التي تؤلف الشكل تنطوي على جمالها بذاتها عندما تبدو متفرقة ، إلا أنها عندما تتحد وفق نظام معين تزداد جمالاً وتأثيراً بصرياً ، وتصبح بعدها سبباً جدياً في نجاح العمل الفني ، وفي كل الأحوال ، تبقى القيمة الحقيقية للشكل " باعتباره قيمة مضافة إلى العناصر ، التي تنطوي كل منها في ذاتها على قيمة ثابتة أو قبلية ، تظل باقية ومصاحبة لقيمة الشكل المستقلة " (2) .

الخط (Line):

يعد الخط أهم العناصر التكوينية الفنية ، فالإنسان حين بدأ يرسم ما يجول في ذهنه من أشكال وتكوينات على جدران الكهوف استعان بالخط ، أو بمعنى آخر اكتشفه؛ بوصفه أداة مهمة لصياغة أفكاره ، ولهذا اعتبر الخط بداية للرسم ، والتصميم على السواء. وليس بالإمكان مناقشة الخط كعنصر منفرداً دون الإشارة إلى عنصر الشكل ، و عنصر الفضاء اللذين لهما علاقة متداخلة ، ومحكمة مع عنصر الخط ، فحين نرسم خطأ بصورة عشوائية ، أو مقصودة فإننا بذلك قد رسمنا شكلاً ، أو عدة أشكال ، ولا يمكننا إدراك الشكل ، أو تنفيذه دون فضاء ، الذي بدوره لا يمكننا ان ندركه ، إلا إذا كان محدداً بخطوط وأشكال . والخط بلا شك له قابلية لا منتهية على التنوع ، وتعددية في الاستعمالات ، فلا يمكن للرسم أو المصمم الاستغناء عنه . ويتكون الخط

(1) ستولنيتز ، جيروم ، المصدر السابق ، ص 353.

(2) نقلاً عن الاعسم ، عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد : 1997 ، ص 45 . عصفور ، جابر ، مفهوم الشعر في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والفنون ، ب. ب ، ص 447.

من (تلاصق نقاط مع بعضها مشكلة خطأ مستقيماً أو منحنيًا)¹؛ إذ تعد الخطوط سواء بواقعها التجريدي، أو الكتابي واحدة من الوسائل التي تعبر ادراكياً عن الحركة، والتغيير من خلال دلالاتها البنيوية². فلا يمكن للرسام، أو النحات، أو المصمم الاستغناء عنه، فقد توصل (ريد) إلى (إن القاعدة العظيمة والذهبية للفن، كما هي للحياة، هي: كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وحدة وبروزاً، كان العمل الفني أكثر كمالاً، وكلما كان اقل بروزاً وحدة، عظمَ الدليل على ضعف الخيال والانتحال والإهمال)³، مما يؤكد ان للخط أهمية في إعطاء الشكل جمالية تكوينية للأشكال التراثية (هندسية نباتية، حيوانية، كتابية) التي يتمتع بها، فقد تكون الخطوط، نشطة أو ثابتة، مستمرة، أو متقطعة، منحنية، أو مستقيمة، عريضة، أو رقيقة، فاتحة، أو غامقة وغيرها، التي تؤدي أغراضاً جمالية ووظائف تزيينية عدة، وعلى الرغم من إنها إحدى الوسائل البسيطة، إلا إنها أكثر أهمية من بين المواد التي يستخدمها الفنان وأكثرها تعقيداً، فقد يكون الخط (محيطاً لمساحة معينة أو شكلاً، أو أداة للتحديد ويقوم أيضاً بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ، وأحياناً يكون الخط وصفاً، كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة (مثلاً الخطوط المحفورة العميقة المتقاطعة التي تعطينا الظلال))⁴.

والخط هو الأكثر أهمية ومنفعة جمالية من بين العناصر التكوينية التي تدخل في تكوين العمل الفني، لما يتمتع به من تعددية الإستعمال، حيث يستخدم الخط في وظائف عديدة أبرزها الخط كوسيلة للتعبير، وعنصراً للتكوين، وعنصراً تركيبياً، ومحيطاً للشكل، ووسيلة للتعبير عن الشفافية، وكحركة، وقوة إرتدادية، ونمط في الخط العربي⁵. من هنا كان الخط يشكل قيمة جمالية في أنواع التصميم المتعددة التي تشغل وفق آليات الحدس لإنتاج أشكال تراثية ذات أبعاد جمالية خالصة والذي يشغل في بعض المواضع صفة متفردة تنبني عليها أسس التنظيم الشكلي والجمالي، تتجسد من خلال مجموعة من الخطوط، تدل على حدودها التشكيلية الجمالية التي تتألف منها وقد يعطي هذا العنصر طاقات تعبيرية تزيد من التركيز والانتباه وبالتالي ينشأ الخط من دلالات تشخيصية لها صفات فنية وجمالية⁶، ويمتلك الخط قوة التأثير المباشر للتحفيز البصري بفعل قوة الصفات الظاهرة له،

1 - شيرزاد، شيرين أحسان: مبادئ في الفن والعمارة، المصدر السابق نفسه، ص25.

2 - داود، عبد الرضا بهية: بناء قواعد الدلالات المضمون في التكوينات الخطية، أطروحة دكتوراه فلسفة في التصميم الطباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997، ص20.

3 - ريد، هربرت: معنى الفن، المصدر السابق نفسه، ص65.

4 - مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية كيف نتذوقها، المصدر السابق نفسه، ص237.

5 - الحسيني، أياد حسين عبد الله: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، 1996، ص119-126.

6 - شعاوي، روعة بهنام: تصميم الزي للمسرحيات التعبيرية، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1998، ص37-41.

ومن ثم توجيه العين في مسارات حركية منتخبة بقصدية خلال الحقل المرئي للنواتج التصميمي¹.

وهناك انواع من الخطوط :

أولاً : **الخطوط المستقيمة** وهي تقسم .

أ. **الخطوط العمودية (الشافولية) (Vertical)** : وهي قوية توحى بدلالات رمزية للارتفاع والشموخ والارتقاء نحو الأعلى او باتجاه الاسفل²، ويتحقق البعد الثالث للخطوط العمودية من خلال التدرج في اطوالها .

ب. **الخطوط الأفقية (Horizontal)** : وهي تمثل حالات الاستقرار ولها قوة تأثير نفسي وبصري ، وتوحى بالاتجاه بعيداً نحو العمق (البعد الثالث)³. وتعمل الخطوط الأفقية كقاعدة لكل الاشكال او الخطوط المرسومة فوقها ، وكذلك تعمل على زيادة الاتساع الأفقي . ووضع الخطوط الأفقية في الملصق وسيلة لتقدير مدى بعد الاشكال وقربها من المتلقي ، وبالتالي تحقيق البعد الثالث وكذلك يمكن تحقيق البعد الثالث من خلال سمك الخطوط الأفقية (مقياس الخط) . ، ويمكن ايضاً تحقيقه من خلال قرب او بعد المسافات بين الخطوط وتلاشيها باتجاه العمق .

ت. **الخطوط المائلة (Diagonal)** : وهي الخطوط التي تثير الاحساس بحركة تصاعدية ، وهو معبأ بطاقة تنبعث نحو الاتجاهين . والخط المائل يعبر عن التحليق او الغوص في الاعماق محققاً ايهاًماً بالبعد الثالث⁴.

ثانياً : **الخطوط المنحنية (Curved)** :

وهي تتصف بحيويتها وهي ذات ارتباط مع خط الارض وخط الفضاء على حد سواء . وهي تتصف بحيوية وحركة اكثر من الخطوط المستقيمة⁵. اما الخطوط المتموجة ، الحلزونية ، المتعرجة ، المنكسرة : هي خطوط حسية ديناميكية لها خاصية انها تطوع نفسها في كل الفضاءات من خلال الانحرافات الغير المتوقعة في الاتجاه والامتداد ، فتبدوا متحركة على الامام والخلف في مستوى فضائي الى اخر معطي احياء بالبعد الثالث⁶. من خلال ذلك تستنتج الباحثة ان تنظيم الخطوط المرسومة المتنوعة او الموضوعة على سطح العمل التصميمي لها من الاهمية التي تجعل منه ان يقع ضمن دائرة القبول الجمالي فضلاً عن دوره في توجيه عين المتلقي باتجاه العمق وهو ما يوحي بأن هنالك عمقاً يستلم منه المتلقي بعداً ثالثاً داخل الفضاء المقرر له.

الشكل (Shape) :

¹ -Berndston, Arthur; Art Expasion ,New York,Beauty Holf Rineh art and Winiston,1969 , P. 36.

² -رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية،المصدر السابق نفسه،ص72.

³ -رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية،المصدر السابق نفسه،ص69.

⁴ -شيرزاد ، شرين احسان : مبادئ الفن والعمارة،المصدر السابق نفسه،ص112.

⁵ - لويس ، ملكية : الهندسة والديكور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، القاهرة ، 1982 ، ص118.

⁶ - شيرزاد ، شرين احسان : مبادئ الفن والعمارة،المصدر السابق نفسه،ص116.

ليس هناك عمل فني بلا شكل، مهما اختلف هذا الشكل أو تجرد عن مرجعيته. والشكل ليس بكيان مستقل، بل هو أشبه بالنسيج المتداخل الذي يتألف من مواد مختلفة ومنظمة¹. فالشكل هو (أحد العناصر المعقدة التكوين. والشيء الذي يتضمن بعض التنظيم)². على اعتبار ان لكل عمل فني شكل يعبر عن مضمونه، ففي الأدب الألفاظ والكلمات وفي الرسم الخطوط والألوان وبالكثا المجسمة وبالموسيقى الأنغام³. ويعد شكل عملية (تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني وتحقق الارتباط المتبادل بينهما)⁴، وما الرسم والتصميم الا ترتيب لمختلف الأشكال المتنوعة في الحجم، واللون، والملس والقيمة، ويعد الشكل أهمها وأساساً لها. ويرى اغلب الأكاديميين أن الشكل هو (السياج الخارجي للتكوينات الفنية والكيان الداخلي لها، وأن وظيفته الإعلان عن مضمون العمل الفني بطريقة فنية تساعد على إبراز الإحساس الجمالي)⁵. ولا بد للشكل المصمم أن يمتلك صفة الكيان العضوي، أي يكون له نظامه الخاص من العلاقات المغلقة التي تكون الوحدة نتيجتها، ولكي يكون الشكل مؤثراً لابد من تنظيم عناصره (الخط والنقطة والاتجاه)⁶. ولابد من التفريق بين الهيئة (Form) والشكل (Shape) فالهيئة أوسع نطاقاً من الشكل الذي هو أحد ثلاثة أجزاء للهيئة (الشكل، والحجم، والمركز)، فالشكل كالحجم خاصيتان لكل وأجزاء الهيئات في أي نص التشكيلي، بينما يوصف المركز على أساس صلته بالنظام الكلي، فالهيئة تعني الكلية العامة أو (التكوين)⁷.

اللون (Color):

يعد اللون من العناصر المهمة في بناء الشكل وتكوينه في الفنون التشكيلية بشكل عام وفي الرسم بشكل خاص، كما انه يحدد الشكل، وقد تكون هذه الألوان ألوان الطيف النقية، أو مشتقاتها، أو لون محايد. فاللون* وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى، والشكل ذو البعدين لا يمكن أن يوجد بغير اللون، فلا يمكن رؤية شكل معين إلا إذا كان موجوداً على لون ما. وتتخذ الألوان بعداً رمزياً وجمالياً؛ إذ استعملت الألوان منذ الأزمنة الغابرة كرموز (فالأحمر، بارتباطه بالدم، ما يزال يعبر عن الخطر، بينما الأسود قد مثل منذ زمن طويل الموت أو الشر)⁹. وبذلك فان

1 - سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، المصدر السابق نفسه، ص59.

2 - سكوت، روبرت جيلام: المصدر السابق نفسه، ص24.

3 - عبد النور، صبور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، ب ت، ص252.

4 - ستولينتز، جيروم: النقد الفني، المصدر سابق نفسه، ص40.

5 - عيد، كمال: جماليات الفنون، المصدر السابق نفسه، ص32.

6 - سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، المصدر السابق نفسه، ص38.

7 - سكوت، روبرت جيلام: المصدر السابق نفسه، ص24-25.

* وتستخدم كلمة اللون لوصف الإحساس الذي يتسلمه الدماغ عندما تثار شبكية العين بفعل أطوال موجية معينة للضوء. وهذا ما يفسر التغييرات المستمرة للإحساس باللون بسبب الضوء الذي يغير باستمرار تأثير الألوان (مالنز، فردريك: الرسم كيف نتذوقه عناصر التكوين، ت: هادي الطائي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993، ص165).

9 - مالنز، فردريك: المصدر السابق نفسه، ص184.

لكل من هذه الألوان دلالاتها الخاصة التي يعبر من خلالها الفنان عن مقاصده ، فالألوان قادرة على نقل الإحساس العاطفي ، وفي الواقع هي مسؤولة عن ذلك بدرجة كبيرة . واللون يمكن مراقبة تأثيراته وقراءة فعالياته على الوجهين العلمي والفني... والفنان كما تقول Bevin: (يحتاج المعرفتين العلمية والفنية للون)¹ . كما ان اللون يأتي بالمرتبة الثانية بعد متطلبات الشكل فهو خاضع لها ، ويعبر سيزان عن موقفه نحو الشكل وعلاقته باللون في مقولته : (عندما يكون اللون على اكبر قدر من العمق يكون الشكل على اكبر قدر من الامتلاء)² ، أي اكبر قدر من الوضوح، وفيما تقدم تجد الباحثة ان للون بعدا جماليا له اثر كبير على المتلقي من الناحية السايكولوجية، ويتصاعد هذا التأثير كلما استطاع الفنان من التصرف الحسي بالألوان وعلاقاتها مع بعضها البعض، وهذه الفعالية الجمالية لا تقتصر على ألوان دون أخرى ، لان عنصر اللون يكتسب صفاته الجمالية من تكامل اللون مع العناصر الأخرى ، وهو أهم وأكثر العناصر التكوينية تأثيرا في الجذب والإثارة البصرية لما له من قدرة على توليد الأشكال، إذن فاللون خاصية ظاهرة لجميع الأشكال التراثية (الهندسية، النباتية، الأدمية، الحيوانية والكتابية) ، وهو الذي يساعد في التأكيد على الطبيعة الفيزيائية وعلى نسيج تلك الأشكال³ ؛ على اعتبار ان (اللون كصبغة جمالية لذاتها لها اثر كبير على المتلقي من الناحية النفسية ويتضاعف هذا التأثير كلما تمكن الفنان من التصرف العلمي والحسي بالألوان وعلاقتها مع بعضها ، وهذه الطاقة الجمالية لا تقتصر على ألوان دون أخرى لان اللون يكتسب خواصه الجمالية مما يحيطه)⁴ ، وللون أهمية كبيرة في قيمته الظاهرة ومضامينه التعبيرية الدالة؛ فاللون هنا هو دلالة علامية⁵ مؤثرة في التكوين، ويستخدم الفنان التشكيلي عنصر اللون للتأكيد على مناطق معينة ضمن المجال المرئي لتحقيق جذب بصري نحوها بشكل مقصود ، كذلك نلاحظ ان للون دلالات رمزية وجمالية، تعد كعامل مؤثر على نفسية المتلقي .

وترى الباحثة ان التلاعب (بكنه اللون)* من خلال خلطه بكنه لون آخر، وبدرجات متفاوتة يسهم في خلق انتقالات داخل الفضاء التصميمي الأمر الذي يولد

¹ -Morjory , Elliott Bevlien ; Design Through Discovery, , OP. Cit, P.78.

² - مالنز ، فردريك: الرسم كيف نتذوقه عناصر التكوين، المصدر السابق نفسه ، ص195-196.

³ - ريد ، هيربرت : تربية الذوق الفني ، ط2، ت : يوسف ميخائيل اسعد ، 1975 ص46 .

⁴ - الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق نفسه، ص48 .

⁵ - قاسم ، سيزا ، وآخرون: مدخل إلى السيميوطيقا ، دار اليأس المصرية ، 1986 ص11 .
* يقصد بكنه اللون هو هوية اللون أو الصبغة أو الخاصية اللونية التي تميز الأحمر من الأصفر من الأخضر. ويكون ذلك باختلاف الأطوال الموجية للضوء المنعكس من المسطح على شبكة العين ، ويمكننا أن نغير في (كنه اللون) بمزجه بلون آخر فعند مزج مادة حمراء بأخرى صفراء تنتج مادة برتقالية. (ينظر: صالح ، قاسم حسين : سيكولوجية إدراك الشكل واللون ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع والإعلان ، مؤسسة الرياض للطباعة العامة ، بغداد – الكويت ، 1982

الإحساس بالبعد الثالث (العمق) في النص التشكيلي؛ فضلاً عما تولده الألوان الصريحة كالأحمر، والأزرق من انتقالات سريعة تخلق إحياء بالانتقال من موضع إلى آخر وهو بحد ذاته إحياء بالبعد الثالث. فعلى سبيل المثال نلاحظ إن الألوان الفاتحة الحارة تبدو اقرب إلى بصر المتلقي من الألوان الغامقة الباردة التي تبدو في عمق اللوحة؛ لذلك فاختلاف بالقيم الضوئية تزيد الإحساس بطاقات تعبيرية مع إضفاء الإحساس بالبعد الثالث. واللون يعد صفة أو مظهر للسطوح التي تبدو لنا نتيجة لوقوع الضوء عليها، وهو تأثير فسيولوجي ناتج عن شبكية العين سواء أكان ناتجاً من المادة الصبغية الملونة أم عن الضوء واللون¹. ونلاحظ أن اللون هو الانطباع الذي يولده النور على العين، أي انه النور الذي يتم نشره بواسطة الأجسام المعرضة للضوء². مما يؤدي بنا للقول بان اللون يظهر نتيجة تفاعل الشكل مع الضوء الساقط، وعند تجاوز مساحتين لونيتين متضادتين، فانهما بذلك يصنعان خطأً يمثل التقاءهما³.

الفضاء (Space) :

يمثل الإنسان من خلال وجوده في الحياة الجزء الموجب داخل الفضاء، ولهذا فان (لاهتمام الإنسان بالفضاء جذور وجودية. انه ينبع من الحاجة إلى إدراك العلاقات الحيوية في بيئته إلى أن يضيف معنى ونظاماً على عالم من الوقائع والنشاطات...)⁴. ويمثل عنصر الفضاء (الحيز الذي يحيط بالشكل المنتج من قبل الفنان ويختلف عن الشكل في صفاته المرئية، إلا إنه لا يقل أهمية عنه فهو يحدده ويؤكد من خلال تباينه معه فلا يمكن أن تكون هناك كتلة بدون فضاء تتنفس فيه وتظهر من خلاله)⁵ كما إن إطار الصور يعمل على إظهار حدود الفضاء الذي توجد فيه الأشكال، وهذا يؤكد العلاقة بين عنصر الشكل والفضاء فلا يمكن وجود شكل إلا في فضاء معين. وتمثل الأشكال المرسومة بالنص التشكيلي الجزء الموجب من الصورة، أما الفضاء فيمثل الجزء السالب، داخل المجال البصري، ويلعب الفضاء دوراً نشيطاً في مجال الإدراك البصري⁶. لأنه يمتلك من وجهة نظر الباحثة دلالات

، (ص55)، وأيضا (إسماعيل، شوقي: الفن والتصميم، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 1999، ص184).

1 - حموده، حسين علي: فن الزخرفة، بدون دار نشر، بيروت، 1980، ص 4-7.

2 - ظاهر، فارس متري: الضوء واللون، ط1، دار القلم، بيروت، ص 5.

3 - صالح، اشرف محمود: تصميم المطبوعات الإعلامية، مطبعة الوفاء، القاهرة، 1986، ص 61.

4 - شولز، كريستيان نوربيرغ: الوجود والفضاء وفن العمارة، ت: سمير علي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1996، ص9.

5 - رزق، سامي: مبادئ التدقيق الفني والتنسيق الجمالي، مكتبة منابع الثقافة العربية، القاهرة، 1982، ص 67.

6 - رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، المصدر السابق نفسه، ص91.

رمزية جمالية تمكن للفنان أن يحقق غاياته الفكرية والجمالية من خلال ترك الفراغات داخل المشهد من الأمام أو الخلف أو الجوانب للدلالة على المضمين .
ويقسم الفضاء إلى قسمين:

الأول هو: الفضاء الفعلي (Actual space) الذي يدخل في الأعمال التصميمية التشكيلية ذات ثلاثة أبعاد أو يحيط بها ، والثاني هو: الفضاء التصويري (Picturail space) الذي نراه بالإعمال التصميمية ذات البعدين ويوحي بالعمق¹. ويمكننا إدراك الفضاء من خلال الحيز الناتج من تحديد الإطار لمساحة محددة أو من خلال اللون المهيمن على تلك المساحة، أو من خلال سيادة عنصر على آخر. ويكون الفضاء ايجابياً حين يخلق شعوراً بالانبساط والحرية والانفتاح ويمنح دلالات إضافية مثل الإحساس بالعمق والحركة، وأياً كانت حدوده فهو يعمل ضمن إطار العمل الفني بوصفه عنصراً رئيساً ويمكن أن يساء فهمه إذا أساء الرسام استخدامه من دون مسوغ².

الملمس (Texture):

يعد الملمس أحد أهم عناصر التكوين الفني في اللوحة التشكيلية، وهو يشير إلى الخصائص السطحية للأشكال التراثية المختلفة، إذ إن لكل شكل سطحاً، ولكل سطح خصائص معينة قد توصف بالنعومة، أو الخشونة ، فالشكل ، والملمس لا ينفصلان لأن دلالات الملمس على السطح هي أشكال في الوقت نفسه³. ولعنصر الملمس أهمية في إعطاء الأشكال التراثية بعدها الجمالي الظاهر، فهو المظهر الخارجي للنسيج الغطائي الطبيعي، أو الصناعي للأجسام، أو الأشياء المختلفة التي تراها العين، أو تلمسها اليد وتشمل الاختلاف في النعومة والخشونة، أو الصلابة، والشفافية، والعتمة⁴؛ إذ يعد الملمس عنصر ملازم للمادة سواء ما كان منها يدرك بصرياً كما في الرسم، أو ما يدرك من خلال حاستي اللمس والبصر على حد سواء. وبقدر ما يتعذر فصل الشكل عن المادة ، لا يمكن فصل ملمس المادة عن الشكل ، ذلك لأن الخصائص الجمالية للشكل تتأثر بملمس المادة كونها شفافة ، أو خشنة أو ناعمة⁵. ويرجع الاختلاف البصري بين ملمس وآخر إلى أربعة عوامل هي :

1. مدى انعكاس الضوء أو امتصاصه إذا سقط على مواد أو خامات أخرى، فالسطح اللامع يعكس قدراً من الضوء يزيد عما لو كان نفس السطح مطفياً...

¹- Morjory ,Eliett Bevlien;Design Through Discovery
OP. Cit., P. 41.

² - شولز، كرستيان نورنمبرغ: الوجود والفضاء وفن العمارة، المصدر السابق نفسه، ص 29.

³- Wong , Wacius : Principles Of Two Dimension Design , OP. Cit., P. 79.

⁴ - شيرزاد ، شيرين إحسان : مبادئ في الفن والعمارة ،المصدر السابق نفسه ، ص 143.

⁵ - مايرز ، برنارد الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها:، المصدر السابق نفسه ، ص 243.

2. اللون وتدخل فيه الخصائص الفيزيائية كافة وهي اصل اللون ، وقيمته ودرجة الكروما ولارتباط الملمس بالخصائص البصرية ، لذا فهو يمثل عنصراً هاماً بين العناصر الأساسية التي تؤثر في اللون...
3. الإعتماد أو الشفافية أو نصف الشفافية فالزجاج الشفاف يختلف ملمسه بصرياً عن الزجاج نصف الشفاف...
4. حجم الحبيبات السطحية للمادة ، ومدى تقاربها أو تباعدها ، ومدى انتظامها¹. إن هذه العناصر التكوينية في حدود اللوحة التشكيلية تؤلف المفردات الرئيسة التي يستخدمها الفنان لإنتاج أعماله ، لكن الطريقة التي ينظم بها هذه العناصر هي التي تميز العمل الفني الواحد عن الآخر، فقد أكد (سانتيانا) إن الشكل ما هو إلا حصيلة الاتحاد بين عناصره مجتمعة وفق نظام معين متآلف (فالشكل هو جمع لعدة عناصر ولا بد أن تكون فيه هذه العناصر، وطابع الشكل هو عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر)²، مما يعني ان الملمس أداة مهمة في العملية التصميمية كالشكل والحجم واللون³. والملمس المرئي في الحقل المرئي ذي البعدين يرى بواسطة العين وقد يثير إحساساً ملموساً ، فالتغيرات الواقعية في مستوى سطح الشيء تؤثر في الملمس الملموس بينما التتويجات في الظل والضوء في اللغة التشكيلية ينتج ملمساً مرئياً ، أي ان التضاد بين الظل والضوء يؤدي دوراً حيويّاً في الملمس المرئي⁴. ويحقق الملمس في الرسم من خلال تنوعه تناغماً تضاريسياً يحمل في ثناياه أبعاداً تعبيرية وسمات جمالية تعزز من جمالية الشكل الفني وتعاضده ، فمثلاً نلاحظ ((أن التباين في المظهر الإيحائي للسطوح الملمسية من الممكن أن يعكس تبايناً في القرب والبعد ، فيظهر وكأن الملامس الخشن أقرب إلى بصر المتلقي من الملامس الناعمة ، وهذا الإيهام بالمسافة ، سيؤد الإحساس بالعمق(ثلاثي الأبعاد) ، ويحمل الملمس أحياناً صفة الحركة أو الإيهام بها))⁵.

القيمة الضوئية : (Value)

تعتبر القيم الضوئية من العناصر المرئية ذات الجذب والتأثير العالي وذلك لتميزها ولتباين القوى والعمل على موازنة هذه القوى بطريقة معينة تحقق جمالية للعمل التصميمي فالبناء الجيد للمناطق المضئية والمعتمة وإيجاد مناطق تتدرج فيها القيم اللونية يعتبر من الأمور التي تثير المتلقي وتجذب انتباهه . فالقيمة اللونية خاصية لها صلة باللون ، وهي كمية الضوء التي يمكن لأي سطح أن يعكسه وتنسب إلى درجات الفاتح والقاتم⁶ . ويمكن توظيف القيمة اللونية في العمل التصميمي لتحقيق⁷ :

1 - رياض ، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق نفسه ، ص288-289.

2 - سانتيانا، جورج : الإحساس بالجمال ، المصدر السابق نفسه ، ص120.

3- Graves , Maitland : The Art of color and Design, OP. Cit., P. 220.

4- Morjory , Elliott Bevin , OP. Cit., P.93.

5 - رياض، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق نفسه ، ص101 .

6 - Graves , Maitland ; The Art of Color and Design , Ibid , P. 278

7- إسماعيل شوقي : الفن والتصميم ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، 1990 ص182 - 183

- 1- جذب انتباه الرائي من خلال التباين .
- 2- تحقيق الإبراز والسيادة لعنصر تيبوغرافي معين بتوظيف القيمة الضوئية وتوجيه بصر القاريء نحوه .
- 3- تحقيق التوازن بالقيمة الضوئية من خلال توزيع العناصر التيبوغرافية الفاتحة والغامقة .
- 4- تساعد القيمة الضوئية على تحقيق الإحساس بالعمق الفضائي .
وبذلك فإنه لا يمكن الاستغناء عن القيم اللونية وتدرجاتها لأنها تمنح الشكل توصيفات مهمة تسهم في منح العمل التصميمي الحركة والحيوية وجذب الانتباه ذلك إن استخدام القيم اللونية بكثرة في البناء التصميمي يعطي وحدات تصميمية ذات فاعلية وجذب .
- وتأسيساً على ذلك فإنه يتوجب على المصمم أن يكون دقيقاً في التحكم بالقيمة الضوئية من حيث تنظيمها وتوجيهها وموازنتها لإحداث تنظيم جمالي معبر يحقق أعلى درجات الجذب والتأثير في المتلقي .

الإتجاه (DIRECTION)

يرتبط هذا العنصر في فلسفته الأساسية بموضوع الحركة ، فموضوع الإتجاه (عندما توشره الحركة فإنها تعتمد أساساً على قوة الإيحاء أو الإيهام بالانتقال البصري من موضوع إلى آخر)⁽¹⁾ ، ولا يقتصر الإتجاه على الخطوط أو الأشكال ، بل يتعدى ذلك إلى العناصر البنائية الأخرى كاللون والملمس والقيمة الضوئية والحجم ، إذ يمثل الإتجاه من الناحية الواقعية أحد صفات الحركة ، والإتجاه في العملية التصميمية يمكن الإحساس به من خلال طبيعة العناصر البنائية التي توهم بالتحرك نحو إتجاهية ما شكل (77) ، ويمكن أن نجد نوعين من الإتجاه : الأول إتجاه ينشأ بشكل خاص من الإحساس الذي تولده حركة عنصر واحد فقط ، والثاني : إتجاه ينشأ بشكل محصلة نتيجة تفاعل حركة جميع العناصر مع بعضها مولدة إحساساً بنوع من الإتجاه يطغى على البقية⁽²⁾ .

وهناك أربعة أنواع من الاتجاهات في العملية التصميمية وهي (الأفقي ، العمودي ، المائل إلى اليمين ، المائل إلى اليسار)⁽³⁾ فمثلاً في تصميم أغلفة المجلات (يؤدي الإتجاه دوراً في عملية البناء والتوجيه للجذب الحركي ، من خلال الصفات الظاهرة من إرتباطه مع العناصر البنائية ، وتباين خصائصها ومستوى فاعليتها التوجيهية والتحفيزية خلال الحقل المرئي)⁽⁴⁾ .

الحجم (SIZE)

يتميز الحجم بالنسبية وفقاً لكبره أو صغره داخل العمل التصميمي، فعندما نقارن الأشياء بأحجامنا ، تبدو تلك الأحجام كبيرة أو صغيرة قياساً بأحجامنا ، وفي العمل التصميمي يتم معاينة الأحجام نسبة إلى الحيز الذي تشغله في الفضاء التصميمي .

(5) عبد الرضا بهية ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1997، ص40 .

(1) الربيعي ، عباس جاسم حمود ، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1999، ص70- 71 .

(2) شيرين إحسان شيرزاد ، مبادئ الفن والعمارة ، مكتبة البقطة ، بغداد ، 1985 ، ص25.

(3) العزاوي ، حكمت رشيد فخري ، الجذب في بنية تصاميم أغلفة المجلات ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2004، ص64- 65 .

فالحجم أو الكتلة عادة ثلاثة أبعاد ، أما الشكل فله بعدان ، والتصاميم يكون لها أشكال ، بعكس المنحوتات التي يكون لها كتل ، وإعتبارات التصميم تتطلب أن نميز بينهما ، فالعمل المنبسط (المسطح) ذو البعدين يظهر الشكل نفسه من كل زاوية ، بينما العمل ذو الثلاثة أبعاد زواياه لا حصر لها عند التحرك حولها ، فالتصميم ذو الثلاثة أبعاد يتغير دائماً عندما يتحرك ، وعلاقة الأشكال تبدو مختلفة وإن التصميم يتغير معتمداً على إدراكنا لزاوية النظر⁽¹⁾ ..

والحجم في العمل التصميمي (هو الاختلاف في الخطوط والأشكال وفواصل الأحياء في القياس ، وكذلك يشمل الإ⁽¹⁾ تف العناصر البنائية الأخرى كاللون واللمس والقيمة والفضاءات المصممة ، وإن التفاوت في حجوم العناصر يؤدي إلى تفاوت في حالة القرب والبعد بالنسبة لنظر المتلقي)⁽²⁾ شكل (82).

ويجد الباحث أن جمالية الحجم في العمل التصميمي تنبني وفقاً لاقترانها بطبيعة التداول المعرفي والدلالي لبنية الفضاء ، وإشغال حالة الوعي كمعنى زمني / سياقي للحيز الذي يشغله الحجم داخل فضاء العمل المصمم ، ومن هنا كانت الوظيفة التي يشغلها الحجم هي بمثابة نشاط تركيبى تتداخل فيه بنية الجزء ضمن مجموعة البنى الأخرى المكونة للتصميم .

وسائل تنظيم الشكل

التضاد والتباين (Contrast) :-

يعد التضاد اتحاد المتناقضات ، من خلال الجمع بين طرفي نقيض فالحياة والطبيعة تجمعان بين الشيء وضده كالضوء والظلام ، والناعم والخشن ... وهكذا ؛ على اعتبار أن التضاد في الواقع انتقال مفاجئ ، وسريع من حالة الرتبة إلى الإثارة فهو يساعد على جذب الانتباه³ . ونحس بالتباين حين نرى شكلاً اسوداً محاطاً بفضاء أبيض ، وعند التقاء خط مستقيم بآخر منحني مثلاً ، ويرى (نوبلر) إن التباين هو علاقة شيئين متطرفين ، أي أنه تعبير عن الاختلافات ، وهذا يشير إلى الوحدة في التضاد . أي أن هناك صلة بين الأجزاء المتضادة ، فهي مرتبطة كتطرفات للخواص المميزة ، أو المتماثلة فالأسود ، والأبيض مرتبطان ببعضهما كما هو الحال بين الأحمر ، والأخضر ، والأعلى والأسفل ، والقصير والطويل⁴.

والتضاد أنواع هي :

1. التضاد في الشكل : حيث أن هناك تبايناً في الأشكال التراثية (الهندسية وغير الهندسية ، والبسيطة والمعقدة ، والتجريدية والتشخيصية).
2. التضاد في الحجم : مثل الكبير والصغير بالنسبة للهيئات المستوية والطويل والقصير بالنسبة للهيئات الخطية...

(1) David Alaure , Desing Basic, Ibid , P. 147 .

(2) الربيعي ، عباس جاسم حمود ، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، مصدر سابق ، ص 71 .

3 - رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق نفسه ، ص 101 .

4 - نوبلر ، ناثن : حوار الرؤية ؛ مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ط 1 ، ت : فخري خليل ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، 1987 ، ص 105 .

3. التضاد في الألوان: مثل الغامق والفاتح، والحر والبارد...
4. التضاد في الملمس: مثل الناعم والخشن، واللماع والمعتم...
5. التباين في الاتجاه: كل اتجاهين يلتقيان في زاوية (90°) يشكلان تبايناً قوياً، وكل هيئة تواجه أحدهما الأخرى تشكلان تناقضاً اتجاهياً لأن كلا منهما استدار بزاوية (180°)¹.
6. التضاد في الموقع: يدرك الموقع من خلال ارتباطه بإطار مرجعي في الأعلى، والأسفل واليمين واليسار والمركز، حيث توضع الهيئات باتجاهات مختلفة لتكون توتراً بينهما.
7. التباين في الفضاء: يكون الفضاء تبايناً في الشكل والحجم إذا كان هيئة سلبية، وإذا كان وهمياً فإن الهيئات تظهر متقدمة أو متراجعة قريبة أو بعيدة متوازية أو غير متوازية إلى مستوى الصورة والمواجهة بين الهيئات الايجابية والسلبية هي وسيلة لإنتاج التباين الفضائي.
8. التباين في الأهمية: مثل الهيئات النازلة من الأعلى إلى الأسفل أو الصاعدة من الأسفل إلى الأعلى والتي يمكن ان توحى بإيجاد الأهمية من خلال الوحدات الساكنة والمتحركة الخفيفة أو الثقيلة التي توحى بالتباين المؤثر للأهمية². ومن هنا ترى الباحثة إن جمالية التباين ترصد الإزاحات الثنائية المتقابلة في بنية العمل الفني، وفق تواصلية في البحث عن الأشكال التراثية المتداخلة من أجل تحميل التكوين العام للعمل الفني بنشاط تخيلي تتركب فيه لا شعورياً إشارات ورموز وصور وحوادث، لتنشيط صورة التباين في الشكل واللون والخط والملمس والحجم وغيرها من العناصر التكوينية التي تنتظم بفعل تشغيل الأسس التصميمية المهمة ومنها التباين؛ إذ يعد التباين إستكشافاً لحقائق جديدة، تعتمد الأخذ بأنشطة ذات فاعلية ملموسة.

التوازن (Balance) :-

هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة³ وهو أيضاً معادلة القوى المتعاكسة⁴. والتوازن هو المساواة أو التعادل لقوى الجاذبيات المتعارضة في الحقل المرئي⁵. ولا يحدد التوازن بصيغة حسابية بقدر ما يعتمد على خبرة الفنان وتجربته اللتين تنميان القدرة لديه على الشعور بمدى توازن العناصر بعضها مع البعض

¹- Turnbull, Arthur and Russel, Baimd : Practical Exensises in Typography Layout and Design, Op. Cit., P. 68.

² -Wusius , Wong : Principles Of Two Dimension Design, OP. Cit. , P.69.

³ - رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية، المصدر السابق نفسه، ص 111.

⁴ - شيرزاد ، شيرين إحسان : مبادئ في الفن والعمارة، المصدر السابق نفسه ، ص 76.

⁵ -سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم، المصدر السابق نفسه ، ص 45.

الآخر ، كما أن الاتزان يقوم على أساس عامل نفسي -شعوري- بالارتياح من عدمه¹.

وهناك ثلاثة أنواع من التوازن :

1. التوازن المحوري : ويقصد به التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق محور مركزي واضح ، وقد يكون محوراً رئيساً أو أفقياً أو معاً.
2. التوازن الإشعاعي أو المركزي : ويعني التحكم في الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية وقد تكون هذه كتلة إيجابية في شكل ، أو سلبية في فضاء خالٍ.
3. التوازن الوهمي أو المستتر : هو إمكان التحكم في الجاذبيات المتعارضة ، عن طريق الإحساس بالمساواة بين أجزاء الحقل المرئي ، ويعتمد على الإحساس بمركز الثقل².

السيادة (Dominance):-

تعد السيادة من الأسس التنظيمية في تكوين العمل الفني ، فهي سيطرة ، أحد عناصر العمل الفني أو تفرد هيمنته على باقي العناصر الأخرى ، سواء في الشكل أو اللون أو الفكرة ، وتأتي بقية العناصر لتعبر عن فكرة واحدة تعني هيمنة أحد عناصر التكوين بشكل يغلب على بقية الأجزاء أو مشكلاً مركزاً لجذب النظر مع الحفاظ على وحدة العمل الفني وترابطه ، ولا يفضل أن يكون مركزاً للسيادة في العمل التصميمي لأنه يشتت بصر القارئ نحو مراكز بصرية متعددة³... ويمكن للسيادة من أن تتحقق من خلال هيئة واحدة تشغل حيزاً في فضاء اللوحة أكثر من غيرها ، وتتميز هذه الهيئة عن غيرها بالشكل والحجم واللون والملبس والاتجاه والموقع والفضاء والأهمية لأنها تنتشر على مساحة واسعة في التكوين العام للمشهد التصويري ، وسيادة الأغلبية تساعد على جذب الانتباه ، كما إن السيادة للأغلبية لا تعني بالضرورة نسيان الأقلية ، على العكس فإن الأقلية غالباً ما تنال أهمية وتتطلب انتباهاً أكثر ، إنها تشبه عدم الانتظام الذي يبرز بوضوح⁴. وإن مركز السيادة عنصر إيجابي ، أو فراغ سلبي ، وهو في العمل الفني أول ما يلتفت النظر إليه ، وهناك وسائل متعددة من شأنها تقوية السيادة ، وهي تباين الألوان ، الانعزال ، القرب ، الحركة والسكون ، واختلاف أشكال الخطوط ، أو شكل عناصر التكوين⁵.

¹ - صالح ، اشرف محمود : تصميم المطبوعات الإعلامية ، المصدر السابق نفسه ، ص 109.

² - سكوت ، روبرت جيلام: أسس التصميم ، المصدر السابق نفسه ، ص 54 – 56 .

³ Trunbull, Arthur and Russel: Practical Exensises in Typography Layout and Design Op. Cit, P. 208.

⁴ - Wusius , Wong: Principles Of Two Dimension Design, OP. Cit., P.69.

⁵ - رياض عبد الفتاح التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق نفسه ، ص 88-94.

الانسجام (Harmony) :

ينشأ الانسجام اللوني من المصاهرة ، والتقارب بين الألوان وإتحاداتها البصرية، أي التقارب في الموجات الطولية للألوان، وهو ليس عملية اختيار الألوان بقدر ما هو عملية تنظيمها ، كذلك فإن المساحة تؤثر في مظهر اللون إذ إن توافق مجموعة لونية يمكن أن تفقد هذا التوافق لو ازدادت، أو تقلصت المساحة المنتشرة عليها الألوان ، كما إن الملمس يؤدي دوراً فعالاً في التوافق ، فإذا استخدم ملمس غير ملائم فإنه يسبب نفوراً على الرغم من توافق الألوان المستخدمة¹. يمثل الانسجام ، التوافق والتآلف ، في بنية العمل الفني، وهو إستظهار بواطن المعرفة الجمالية ، وتفعيل الدلالات الحاملة للأثر ، عبر أسس عيانية مرهونة بمتواليات بصرية ، تشدد من تفاعل البنى المحركة لبنائية التكوين، وتبدلاتها المتناهية مع ذات الفنان، ورؤيته الموضوعية ، ويقع الانسجام بين الحدود القصوى النمطية (Monotony) والتي تعني (الرتابة والافتقار للتنوع والتغير) وبين عدم الانسجام ونقصد به التنافر (discord) ويشمل خواص الاثنين معاً². ومن المفيد ذكره إن الانسجام التام هو سلبي ولا يجذب المتلقي والتباين من جهة أخرى هو فعال وقوي ، لإحداث التأثير والحركة وإبعاد الملل والرتابة ، والسؤال الذي يطرح هنا هو قيمة الانسجام إذن ؟ والإجابة على هذا السؤال هو إن الانسجام يعمل صمام أمان للإخراج الفني بسبب وجود عناصر ذات أشكال وأحجام متباينة ذات تنغيمات مختلفة ومتفاوتة وبدون انسجام³. ولذلك يكون الانسجام اللوني مثلاً ، بمثابة إقتران الدال بروحية المدلول ، ويصبح بفعل تواتر آليات الإنشاء اللوني ومعطيات الألوان المتألفة ضمن بنى الفصائل اللونية (مجموعة الألوان الباردة ، الألوان الحارة ، الألوان المتجاورة ، والثانوية والمكملة) محركاً لبنية الفضاء التصميمي ، ومنتجاً لحالات الشد البصري والتجاذبات القائمة إزاء فعل وخصوصية التنافذ الجمالي لواقع التشكيل البنائي للتصميم.

التناسب (Proportion)

هو التوحيد بين العناصر المتناقضة والمتفاوتة والتي تترك انطباعاً مؤثراً في المتلقي وذلك نتيجة الإحساس بالقيم الجمالية المتأنية من خلال ذلك التناسب الحاصل بين العناصر باستخدام الهندسي أو القطري⁴. يدرس التناسب "علاقة كل جزء من أجزاء التنظيم مع الجزء الآخر ، ومن ثم علاقته مع الكل التصميمي فيما يتعلق بالحجم والمساحة لكنه لا يتحدد بمقياس ثابت ، أو قانون خاص به"⁵، وإن مسألة التناسب قد فتن الإنسان منذ القدم فقد نظر العديد من فناني ومعماري عصر النهضة

¹ - حمودة ، حسين علي : فن الزخرفة ، المصدر السابق نفسه ، ص 92-110.

² - Graves , Maitland : : The Art of color and Design, Op. Cit., P.22.

³ - Turnbull , Arthur and Russel , Baint : The Graphics of Communication Typography Layout Design , OP. Cit, P.208.

⁴ - مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية كيف نتذوقها ، المصدر السابق نفسه ، ص 116

⁵ - Trunbull , Arther And Russel : The Graphics Of Communication Typography Layout Design , OP. Cit, P.200

الى نظريات التناسب بكل تبجيل ، لما وجد وامن أساس عقلاني للجمال¹. وبذلك يعد التناسب وسيلة تنظيمية تشير إلى علاقة كل جزء من أجزاء التكوين مع الجزء الآخر ومن ثم علاقته مع التكوين العام للوحة ، فيما يتعلق بالحجم، والمساحة، والكتلة ولا يتحدد بمقياس ثابت، أو قانون خاص به².

التكرار (REPETITION):-

يعد التكرار من وسائل التنظيم المهمة في العمل التصميمي، وللتكرار دلالاته الإسترجاعية في اعتماد العناصر البنائية وتبدل إيقاعيتها ، من مساحة إلى أخرى ، ومن نص إلى آخر ، إذ تتكشف فاعليه الحضور الأنّي لكيثونة الجزء التكراري ، وطبيعة تنوعه ، وفق أكتشاف قيم جمالية ، تتحقق معالجتها ، اثر توزيع التكرار جغرافياً ضمن المساحة الكلية للتصميم ، وبصرياً كدلالة مفاهيمية تعالج التغيير والتبدل الحاصل نتيجة حدوث التكرار ؛و يمثل التكرار ظاهرة عامة، وأساسية في الطبيعة كتكرار المد والجزر وتعاقب الليل والنهار وتعاقب الفصول الأربعة ... وهكذا ويحدث التكرار في الشعر والموسيقى والمسرح في مجال الزمن ، بينما يحدث التكرار في الرسم والنحت والعمارة وبقية الفنون التشكيلية في مجال الفضاء³.

ويكون التكرار أما تاماً أو ناقصاً فالتكرار التام مثاله التصاميم على الأقمشة والزخارف المعمارية وزخارف السجاد ، أما التكرار الناقص (غير التام) فيكون على نوعين التكرار المتناوب، والتكرار المتغير الذي تكسر فيه رتابة التكرار التام، ويحصل عن طريق تكرار العناصر التصميمية لخلق وحدة في التصميم مع إجراء تغييرات في بعضها لكسر الرتابة ، لهذا نجد ان التكرار المتغير يعد من أهم اسس التكوين في فن العمارة الإسلامية ؛ بينما التكرار المتناوب فيكون متعاقباً بصورة منتظمة⁴.

التتابع : (Sequence)

إن حركة العين هي المبدأ التصميمي الذي يحمل القاريء على التحديق من عنصر إلى آخر، فالإعلان الجذاب يميل إلى استخدام عنصر الحركة ليقود عين القاريء من الإدراك

¹ - مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية كيف نتذوقها ، المصدر السابق نفسه ، ص116

² - Trunbull, Arthur and Russel: Practical Exensises in Typography Layout Design, Op. Cit ,P.200

³ - شيرزاد، شيرين إحسان : مبادئ في فن العمارة، المصدر السابق نفسه ، ص 63 – 65.

⁴ - شيرزاد، شيرين إحسان : المصدر السابق نفسه ، ص 70

الأساسي للرسالة الإعلانية إلى المعرفة والتفضيل للمنتج¹. ويتم ذلك بأن يجعل القاري ينظر إلى نقطة بداية معينة في الإعلان وينتقل إلى الأخرى بطريقة تتابعية منطقية وقد أثبتت التجارب إن القاري يبدأ عادة من أعلى الإعلان ثم يتحرك بصره إلى اليمين المركز البصري وإلى يساره². إذا كان الإعلان بلغة أجنبية تقرأ من اليسار إلى اليمين، ثم يجول بين محتويات الإعلان في شكل يتفق مع اتجاه عقرب الساعة³.

لذا يمكن لمصمم الإعلان الاستفادة من هذه النتائج لتنظيم عناصر الإعلان، بأن يضع أهم العناصر في الركن العلوي الأيسر ثم في الركن العلوي الأيمن ثم الركن الأسفل الأيسر ثم الركن الأسفل الأيمن⁴.

وقد أثبتت الدراسات النفسية إن الإعلانات التي جذبت انتباه عدد كبير من القراء كانت تتمتع بتأثير قوي من حيث العنصر المكاني للفكرة الرئيسية، وتأثير قوي من حيث الدوافع النفسية وإثارة اهتمام القاري وحب استطلاع⁵.

وهناك أساليب تساعد على التحكم في حركة البصر حينما يقع على الإعلان ومنها :

1. العلامات المشيرة – قد يستعين المصمم بوسائل ميكانيكية أو إشارات لتوجيه عين القاري من نقطة إلى أخرى كالأسهم والنقاط والأصابع التي تشير إلى شيء معين⁶.
 2. إن حركة العين حينما تقع على وجوه لأشخاص آخرين أو أعين أخرى مبصرة، فإن حدقتها تتحرك مع ذات الاتجاه الذي تشير إليه تلك الوجوه أو الأعين، لهذا فإن على مصمم الإعلان إذا أراد أن يوجه بصر القراء ناحية عنصر من عناصر الإعلان الذي يحتوي على صورة شخص أو وجه أن يكون بصر الشخص الذي في الصورة متجها نحو ذلك العنصر⁷.
 3. إن ترك مساحات بيضاء على شكل أعمدة طولية أو فواصل عرضية أو منحنية بين المساحات الثابتة في الإعلان، تقود البصر مع اتجاه سير تلك الأعمدة أو الفواصل بسبب المفارقة بينها وبين ما يجاورها من عناصر ذات وزن ثقيل⁸.
 - 4- اتجاه بعض العناصر الإعلانية – تتخذ بعض العناصر الإعلانية أشكالاً طولية وعرضية يمكن للمصمم أن يستخدمها لتوجيه حركة العين من عنصر إلى آخر، خاصة إذا كان التكوين الشكلي يسمح بذلك كالأقلام والساعات والسيارات وغيرها⁹.
- إن هذه الأساليب تساعد في توجيه حركة العين على الأجزاء ذات الأهمية الرئيسية ثم على الأجزاء الأقل أهمية وهكذا .

¹ - John, S, Wright and others: Advertising, 5th, ed. Mc Graw- Hill Book Company New York, Inc. 1950 P.284

² - منديل، عبد الجبار: الإعلان بين النظرية والتطبيق، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1982 ص197.

³ راشد، احمد عادل: الإعلان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981 ص180.

⁴ John, S, Wright and others: Advertising, 5th, ed. Mc Graw- Hill Book Inc. 1950 P.284 Company New York -

⁵ Luthre, S, K: Applied Art Hand Book, Bombay, Yulst shah Enter press, 1966 P.18 .

⁶ السلمي، علي: إدارة الإعلان، ط1، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1968 ص120 .

⁷ همام، طلعت: مائة سؤال عن العلاقات العامة والإعلان، دار الفرقان للنشر والتوزيع، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، 1984 ص101.

⁸ راشد، احمد عادل: الإعلان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981 ص183 .

⁹ السلمي، علي: المصدر السابق نفسه ص121.

الوحدة (Unity) :-

تعتبر الوحدة احد أهم الأسس التكوينية في النص التشكيلي والتي تتحقق (عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضروريا لقيمته ... بحيث لا يكون العمل متضمنا أي عنصر ليس ضروريا على هذا النحو ... ويكون كل ما هو لازم موجودا فيه)¹. وان تغيير أي جزء في العمل الفني يؤدي إلى حدوث فارق هام ، ويكون له اثر على الوحدة الجمالية ؛ إذ إن الحكم على الأثر الفني إنما (يعتمد على مهارة الفنان في الجمع بين عناصر عمله في كل موحد وخياله الذي يضيف تنوعاً إلى وحدة العمل الأساسية ، ويكون أيضاً ضمن هذه الوحدة)². ولا تقتصر الوحدة على شكل التكوين الفني وإنما أيضاً على المضمون ، فوحدة المضمون تتحقق من خلال تعامل الفنان مع موضوع واحد في لحظة واحدة دون أن تشتت فكره في موضوعين أو أكثر في آن واحد ، لذا فالعمل الفني يتميز بوحدة الموضوع بجانب وحدة الشكل³. تعد الوحدة عاملاً أساسياً في التصميم ، إذ يجب أن ترتبط الأشكال والهيئات المختلفة بعضها مع بعض وبعضها مع الكل ضمن التصميم الكلي لكي تنتج عنها وحدة مترابطة⁴ ولا بد أن تحوي فيما بينها على نظام خاص من العلاقات المغلقة⁵. والوحدة تشتمل على عناصر متعددة منها وحدة الشكل ، وحدة الأسلوب ، وحدة الفكر ، وحدة الهدف ، وهذه كلها تساعد على تداخل الأشكال التراثية في الرسم فضلاً عن إنها تثير في نفس المشاهد إحساساً بوحدة العمل الفني ورصانته⁶.

وتتحقق وحدة الشكل في التصميم من خلال :

1. علاقة الجزء بالجزء : ويتحقق ذلك من خلال :

أ. وقوع العين في تحركها عبر التصميم أو حوله على علاقات متكاملة بين الأشكال والأحجام والألوان...

ب. شدة انتباه المتلقي بتغيرات القيم والألوان والخطوط والأشكال والأحجام...

ج. تكرار الأشكال أو الخطوط أو الألوان ، لان تكرارها يعطي إحساساً بوحدة الكل والتكرار فيه نوع من التشابه الذي يحقق الجاذبية والانتباه...

2. علاقة الجزء بالكل : ويتحقق ذلك عن طريق:

¹ - ستولنيتز ، جيروم: النقد الفني ، المصدر السابق نفسه ، ص 344 .

² - نوبلر ، ناثن : حوار الرؤية ؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، المصدر السابق نفسه ، ص 100.

³ - رياض ، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق نفسه ، ص 183.

⁴ - Practical Exensises in Typography : Trunbull, Arthur and Russel- OP. Cit, P. 206 ., Layout Design

⁵ - سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، المصدر السابق نفسه ، ص 38.

⁶ - رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق نفسه ، ص 170.

أ. استبعاد أي جزء من التصميم الكلي ما لم يكن متسقاً معه...
 ب. تناسب كل جزء مع المساحة التي يشغلها في الحقل المرئي وان يرتبط بالتصميم الأساسي...

هذان الأمران يحكماهما مبدأ الوظيفة ، أي ان يكون للشكل في التصميم وظيفة في شكله وطريقة استخدامه¹. وليست الوحدة العامل الوحيد المهم في العملية التصميمية ، اذ لابد من وجود التنوع الذي يمكن تحقيقه من خلال التباين ، فالشكل لا يظهر على الخلفية إلا من خلال التباين بينهما أو تنوع ناشئ من وجود علاقات الشد الفضائي وتشابه في الشكل او تنوع تام ، وهو الشيء الذي يتباين تبايناً تاماً مع النظام العام للعلاقات².

المبحث الثاني

◀ جماليات تكوين الاشكال التراثية

-85-

- تمهيد
- جماليات تكوين الاشكال في الفن العراقي القديم.
- جماليات تكوين الاشكال في الفن الاسلامي.
- جماليات تكوين الاشكال في الفنون الشعبية.

المبحث الثاني

جماليات الاشكال التراثية

تمهيد

التراث: هو ما ينتقل من عادات وتقاليده وعلوم وآداب وفنون ونحوها من جيل إلى جيل، نقول: (التراث الإنساني التراث الأدبي، التراث الشعبي)، وهو يشمل كل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء وموسيقى ومعتقدات شعبية وقصص وحكايات وأمثال تجري على ألسنة العامة من الناس، وعادات الزواج والمناسبات المختلفة وما تتضمنه من طرق موروثية في الأداء والأشكال ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات¹. أن لفظ (التراث) في اللغة مشتق من مادة (و . ر . ث) ، وتجعله المعاجم القديمة مرادفاً (للأرث) و (الورث) و (الميراث) ، وهي مصادر تدل عندما تطلق اسماً على ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حسب²، وهذا يتفق

¹ - :التراث، الانترنت،

www.khayma.com/salehzayadne/turath/turath1.htm

² - الجرجاني ، علي بن محمد الشريف ، كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1969، ص26.

مع ما جاء في القرآن الكريم في الآية الكريمة (وتأكلون التراث اكلاً لمأ)¹، وكلمة تراث من الفعل وَرَثَ يَرِثُ مِيرَاثاً، أي انتقل إليه ما كان لأبويه من قبله فصار ميراثاً له، وفي الآية الكريمة من سورة النمل: (وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ..) وقال الله تعالى إخباراً عن زكريا ودعائه إياه: هب لي من لدنك ولياً يرثني ويرث من آل يعقوب أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي. وتُراث أصلها وُراث فقلبت الواو تاءً كما في قولنا نَقْوَى ونُقاة من وقى، وكثيراً ما تبدل التاء من الواو في نحو تراث وتجاه وتخمة وتقى وتقاة². وهناك تداخل بين مصطلح التراث ومصطلحات أخرى أهمها الفولكلور (Folklore) الذي هو: مصطلح غربي يعني التراث الشعبي، وكل ما يندرج تحت باب التراث من الفنون الشعبية المختلفة، والكلمة مكونة من شقين Folk وتعني قوم أو شعب، وLore، وتعني التراث والمعتقدات التقليدية، وبمجملها تعني التراث الشعبي، ويرى الدكتور (عباس الحرير) بأن التراث الشعبي يتشكل من هذه الأنواع الثلاثة وهي: الفنون، العادات، الآداب، وتطلق على التراث الشعبي مصطلحات تفيد عموميته وشموله، مثل الفولكلور والمأثورات الشعبية وتسميات محددة لاتقيد شموليته، مثل الفنون الشعبية والأدب الشعبي وهو في الوقت ذاته يرى في مصطلح (التراث الشعبي) البديل الأقرب لمصطلح فولكلور. وفي الحقيقة أننا لن نصل إلى تعريف دقيق للموروث الشعبي لأنه يؤلف بنية مركبة متعددة المداخل والمجالات³ أما في اللغات الأجنبية المعاصرة فإن مفهوم التراث الذي يعبر عنه باللغة الإنكليزية (Legacy) وبالفرنسية بكلمة (Tradition) أصبح موازياً لمفهوم الثقافة (Culture) أو الحضارة (Civilization)، أما كلمة (فولكسونده الألمانية) فهي ذات استعمال أوسع مدار فهي تضم دراسة فن الفلاحين وصنائعهم اليدوية وقد قسم التراث إلى تراث مرئي كالمباني القديمة والآثار التي تضمها المتاحف العامة وتراث غير مرئي كالنقل الثقافي والذهنية عند مجموعة بشرية ما⁴. وعرف الفولكلور أيضاً بأنه (دراسة المادة القولية بمختلف أشكالها) أي انه يشمل الأسطورة، والحكاية الشعبية، والأقوال المأثورة، وكل ما يدخل في باب حكمة الناس أو معرفة الشعب ويمثل الفولكلور (الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها، والأمثال، والألغاز، والشعر الشعبي، وغير ذلك من أشكال التعبير الفني التي تعتمد على الكلمة المنطوقة)⁵، ويعود أصل كلمة (Folklore) الإنكليزية إلى عام (1846) بعدما أدخله (وليم

1 - القرآن الكريم، سورة الفجر، آية 19.

2 - _____: التراث، الانترنت،

www.khayma.com/salehzayadneh/turath/turath1.htm

3 -

<http://www.iraqiwritersunion.com/modules.php?name=News&file=article&sid=10769>.

4 - الملاح، هاشم يحيى، مفهوم التراث في الفكر العربي وأشكالياته، التراث والنهضة، محاضرات الموسم الثقافي لدائرة التراث الإسلامي، المجمع العلمي، 1999، ص 14.

5 - سيد، عبد الباسط: من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري (بلاد ما بين النهرين تحديداً)، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، 1995، ص 58-59.

جون توماس) في قائمة المصطلحات العلمية وتضمنها التراث الشعبي وتقاليدته بعد إن كان مقتصرًا على الأدب الشفوي فقط . وما نعينه بمصطلح فولكلور انه الإبداع الشعبي لجماهير الشعب العريضة والمأثورات الشعبية ومخلفات الفكر الإنساني المبدع من طبقات عامة الشعب، ويمثل الفولكلور علماً تاريخياً لأنه يلقي ضوءاً على ماضي الإنسان وقد عرفه (محمد الجوهري) : بأنه الأدب الشعبي الذي ينقل شفويًا أي انه مختص بالكلمة المنطوقة ويمثل عمومًا الثقافة المنقولة شفويًا (التراث الشفوي)¹. والتراث الشعبي عالم من الرموز التي تحتل التوظيف ويمكن الحصول على دلالات جديدة من خلالها . واكتسبت قضايا العصر عمقاً وهوية من خلال الرمز الشعبي وهذا هو الهدف الأول ؛فليس الغرض منه أن ترد الجزئية الشعبية كما هي ؛بل أن ترد بإضافات عصرية تمثل روح العصر ونبض الواقع²، والفلكلور أو المأثورات الشعبية كلها مسميات لعلم واحد هو التراث الشعبي وينقسم التراث الشعبي إلى أربعة أقسام أولاً : المعتقدات والمعارف الشعبية، ثانياً : العادات والتقاليد الشعبية ثالثاً : الأدب الشعبي ، وفنون المحاكاة ، رابعاً : الفنون الشعبية ، والثقافة المادية.³ أما (البهنسي) فيرى إن التراث هو عطاء قومي حضاري متزايد والذي يتجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل، وهو دائم ومتنامي ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ... وإنما ينتمي إلى جميع مراحل الإنسان بدا من فجر وجوده، وبهذا فهو يشكل روح الحضارة والتاريخ⁴. فالتراث يمثل الذاكرة الحية للفرد والمجتمع وبالتالي يمثل هوية لذلك المجتمع⁵. والتراث في المفهوم الاجتماعي نظم ثقافية، وأعراف اجتماعية متناقلة من جيل إلى آخر أخذت موقعها في المجتمع، وأصبحت جزاء من كيانه⁶. والتراث حسب (ميثاق أثينا)* (1931) هو (جميع الممتلكات المنقولة أو الثابتة ذات الأهمية الكبرى لتراث الشعوب الثقافي كالمباني المعمارية أو الفنية منها أو التاريخية، الديني منها أو المدني، والأماكن الأثرية... والتحف الفنية، والمخطوطات، والكتب، والأشياء الأخرى ذات القيمة الفنية والتاريخية أو الأثرية)¹. ويعد التراث العراقي نشاط إنساني عميق

1 - الخطاط ، سلمان إبراهيم عيسى ، الفن البيئي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، د.ت، ص133 .

2 - حمادي، صبري مسلم: اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص149.

3- <http://www.3iny.com/vb/t11259.htm>.

4 - البهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المصدر السابق نفسه، ص180.

5 - عليان، جمال: الحفاظ على التراث الثقافي، المصدر السابق نفسه، ص74.

6 - عبود، حسام عبد الحسين: الاصاله في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة، رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، 1987، ص47.

* (ميثاق أثينا) الصادر عام (1931) عن معهد التعاون للجمعية الدولية يتحدث الميثاق عن المحافظة على التراث الفني والأثري والمعالم المهمة كتراث عالمي لكل الإنسانية وحمايتها واجب على الدول المهمة بالحضارة. (عليان، جمال: الحفاظ على التراث الثقافي، المصدر السابق نفسه، ص57).

الجزور غني في كميته وكميته، وان التراث يعد الهوية الثقافية والحضارية لأي مجتمع، وان المجتمع المدني يعتمد على جانبيين الجانب الروحي الثقافي (التراث) وجانب الاقتصادي (المادي) لهذا يجب المحافظة على الاتزان بين هذين الجانبين لضمان تطور المجتمع²، فالتراث الحضاري هو الأساس الذي تكمن عناصره ومؤهلاته في كيان المجتمع وله ارتباط وثيق بالإبداع والأصالة وهذه النظرة شاملة، وموضوعية فبدون الربط الجدلي بين التراث والمعاصرة، يفقد المجتمع عناصره المؤهلة للإبداع بفقد السيق العقلائي والمنطقي للتاريخ، فالتعامل الواعي مع الإبداع الحضاري القديم بالروح المعاصرة هذا بحد ذاته تواصل زمني عقلاني غايته تفعيل الروح الحضارية من اجل تحديد مفهوم المعاصرة³. وان التراث يؤهل المجتمع المعاصر في التطلع للمستقبل؛ لذا فان قيم الموروث تفترض استبصارا موضوعيا عبر الدراسات الانثروبولوجية للمجتمع العراقي.

1 - عليان، جمال: المصدر السابق نفسه، ص58.

2 - المصدر السابق نفسه، ص72.

3 - الجابري، علي حسين: فضيلة الحكمة العراقية، مجلة أفاق عربية، ع(2)، 1985، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص32.

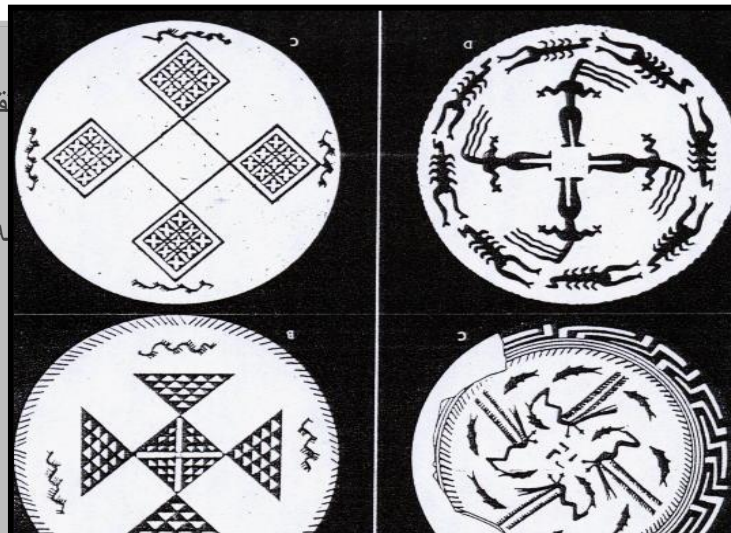
المبحث الثاني

جماليات الأشكال في الفن العراقي القديم

إن اكتساب الإنسان العراقي القديم لقدرة التأمل والتمعن بالوجود، وإنتاج الأسئلة، قد أفضت ولا ريب إلى ترقبه لتطور الصورة المتنامية والمتعاقبة في حدود الزمان ومقارنتها بحركة إيقاع الطبيعة المتجذرة في فكر الإنسان القديم، ومدى ما تفرزه المخيلة من أشكال وتكويناتها تستجيب لتساؤلاته عن حقيقة الوجود المرئي، ومدى علاقته بالقوى اللامرئية الخفية رغبة منه في تحديد مواقفه الفكرية اتجاه الكون، فالمتتبع لمراحل تطور الأشكال في الفكر، والفن القديم منذ الأطوار الحضارية الأولى ومرورا بفنون العراق القديم سوف يلاحظ إبداعات ساهمت في تطور تكوين الأشكال في الفن، فنجد في طور (حسونة) (5000-4500 ق.م) نتاجات فكرية فنية ذات أشكال ملحوظة في الطرح التقني، والحرفي، والمعرفي، وخير دليل على ذلك الفخاريات الغنية بالزخارف الهندسية المتداخلة مع وحدات أخرى ذات عناصر آدمية، وحيوانية، ونباتية، اذ غلب على هذه الرسومات طابع التجريد من خلال استخدام الفنان الخطوط الأفقية، والعمودية، والمائلة¹، ومن النماذج الفنية لفخار حسونة نطالع في الشكل (1) لإحدى الأواني الفخارية مشهدا لأربع نساء تتطاير شعورهن الطويلة بشكل متماثل، وقد أحاطتهن مجموعة من العقارب تشكل حاشية الإناء الفخاري، واتخذت هيئة النساء شكل الصليب المعقوف ويعد التكرار احد المميزات المهمة للزخارف، قد وفق الفنان في خلق علاقة بين عناصر التكوين الفني التي ملئت السطح الداخلي للنموذج، وباتجاه حركي موحد يشير إلى الحياة وديمومتها، وهي في حالة استمرار دائم. قد أكد (بارو) بان المثال المألوف في تكوينات الأشكال الفنية هو الرمز الغامض فكل الرموز غنية بالمعاني، فالمفردات الدائرية والصليب المعقوف الذي يؤلفه شعور النسوة الأربعة إنما قصد بها جلاء الرمز إلى قوة الحياة الدائمة الخفية والكامنة في كل المخلوقات الدائرية في حلقات لانهاية لها². من هذا المثال نجد أن الفنان العراقي القديم قد أنتج عملا فنيا يتسم بالوحدة من خلال ارتباط عناصر التكوين الأساسية للمشهد معا مما خلق حالة توازن ناتجة عن تحكم الفنان العراقي بتوزيع وحدات العمل الفني بشكل يخلق جو من الوحدة والانسجام في العمل الفني، من اجل تحقيق عنصر

ثقافة العامة، وزارة

التكريتي، مطبعة



1 - علي، فاه
الثقافة والإع

2 - بارو، أ
الأديب، بغد

الشكل (1)

الحركة بشكل إيقاعي منتظم، مما أضاف للعمل قيمة جمالية ورمزية. ونلاحظ في إناء آخر من الشكل (1) شكلا حيوانيا يمثل أربعة من (الضباء) رتبت لإعطاء شكل المربع ،وتلتقي أطرافها مكونة شكلا معينيا،ملئت مساحته الداخلية بصورة متعاقبة أشبه برقعة الشطرنج، وتمكن الفنان من جمع بين الزخرفة الحيوانية والهندسية ،فجعل من جسم الماعز شكلا مثلثا وترى الباحثة أن الفنان تمكن من خلق حالة من الحركة الدائرية في العمل الفني من خلال رأس الماعز وقرنيه موحيا بحركة الكون ، إلى فكرة الدوران والفصول ودورة الحياة ،وقد حقق التكوين الفني للعمل الوحدة في الشكل، والسيادة في الأسلوب ،وتمكن الفنان في هذا المثال من خلق حالة توازن بين المركز، والفراغ المحيط به ،الذي مليء بنوع من الزخارف الهندسية المتماثلة في شكلها والمرتبة على محيط الإناء. وتلاحظ الباحثة في إناء اخر من الشكل (1) أربعة أشكال هرمية، يتوسط مركزها شكل معيني بداخله صليب يقسم الشكل المعيني إلى أربعة مثلثات كبيرة تحتوي بداخلها مثلثات اصغر، وكانت حركة الخط باتجاه واحد ،مما يحمل العمل مدلولات رمزية، وتلاحظ الباحثة الشبه بين جسم الماعز في الإناء السابق، والشكل الهرمي في هذا الإناء، حيث استطاع الفنان ،وببراعة فائقة من أن يحول الشكل العياني إلى شكل آخر اقرب إلى التجريد ومحمل بالرموز، والأفكار . إن تحويل الشكل الواقعي بعد تحويله ،واختزاله إلى هذه الصيغة الزخرفية إنما جاء بعد دراسة جديدة ،وتصميم مستفيض للشكل. في إناء آخر من الشكل (1) نبصر بوضوح أربعة غزلان متماثلة الشكل مترابطة الأطراف، بحيث أن الأرجل الأمامية لأحدها يمثل الأرجل الخلفية للذي أمامه، والكل يدور بعكس عقرب الساعة ،وبشكل دائري حول شجرة مورقة الأغصان، وترى الباحثة إن الفنان تمكن من إضفاء حالة من التوازن بحركة دائرية من خلال قرون الغزال ،وباتصال الأطراف مع بعضها للغزلان الأربعة في العمل الفني مما اكسبها قيمة جمالية، وقد استخدم الفنان الخطوط المنحنية، والمستقيمة في تحقيق الإيهام البصري بالحركة الدائرية.

أما في طور (سامراء) فنلاحظ تقدم واضح في صنع الفخار وزخرفته ، وقوام الزخرفة خطوط مستقيمة، وخطوط متصالبة، ومتقاطعة، ومثلثات أشركت فيها الخطوط الأفقية ، والعمودية، والممتدة، والتموجة لإظهار الأشكال المصورة ضمن تخطيط يعبر عن جوهر الحياة، وحركة الكون، وامتازت بعض المجسمات الطينية في حسونة، وسامراء بتصويرها ما بين الأشكال الواقعية، أو التجريدية، أو الرمزية، فنلاحظ وجود بعض المجسمات الطينية على هيئة نسوة صورت برؤوس مدببة ، وصدور نافرة، وظهر الفنان الحزوز على أعجازها التي بولغ في تضخيمها كما هو الحال مع بقية الأعضاء الأنثوية كالصدر، وكانت بعض التماثيل بهيئة القرفصاء ذات السرة البارزة، كما تميزت تلك المجسمات بخشونتها¹.

وفي طور(حلف) * نشاهد تماثيل الآلهة الأم المتعددة نحتت بشكل مبالغ في تضخيم بعض الأعضاء (الثديين والورك)، والتي ترمز إلى قوة الخصب، والتكاثر في المرأة كما في الشكل(2) وترى الباحثة أن التجريد كان من أهم مميزات المجسم، حيث اختزلت بعضاً من أجزاء الجسم إلى أشكال هندسية، كما في الرأس مما أعطى المجسم بعداً متافريقياً، ولقد نفذ التمثال بتقنية عالية، واستطاع الفنان

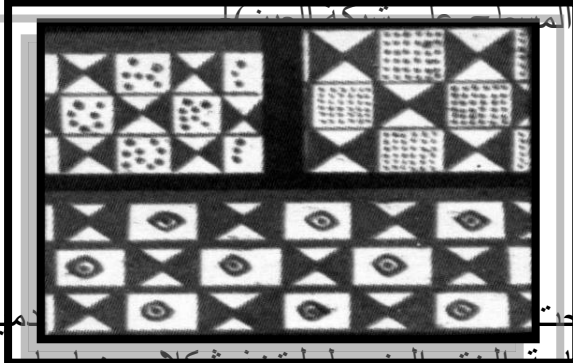


خلق حالة من التفاعل بين أشكال التكوينات الفخارية على فخاريات مزينة بوحدات هندسية إضافة إلى رموز كثيرة بعضها يمثل رموزاً حيوانية مختزلة، وأشكالاً هندسية مجردة كالثور رمز الخصب الحيواني (والتي تؤلف مشهداً معقداً كأشكال لوحة الشطرنج ، شكل (3) وفي هذه الحقبة أيضاً استخدم الفنان ولأول مرة في تنفيذه للمشاهد اللون الأبيض والأسود والبني والأحمر معاً وفي تصميم زخرفي واحد فأكسبت المشاهد جمالاً بديعاً علاوة على أن هذا التنوع والتباين في درجات عنصر

¹ - تبوني ، رياض : الإحساس بالعمارة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة الجامعة التكنولوجية، بغداد ، 1986 . ص 85 .

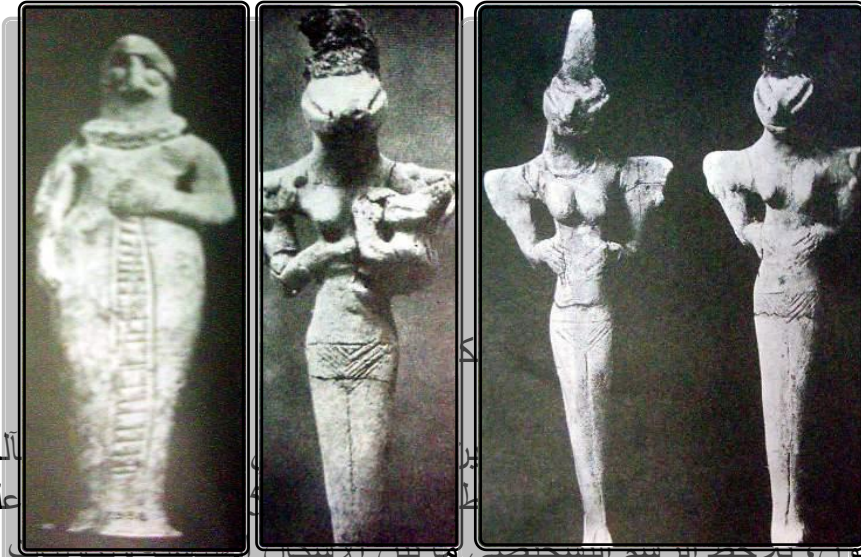
* حلف : موضع أثري كبير يطل على نهر الخابور قرب قرية رأس العين ، على الحدود التركية السورية وعلى بعد نحو (140) ميلاً شمال غربي نينوى ، وقد تحرت فيه بعثة أثرية ألمانية برئاسة الباحث الأثري " فون اوينهايم" قبيل الحرب العالمية الأولى. (باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ط1، ج1، منشورات دار البيان، مطبعة الحوادث ، بغداد ، 1973، ص217) .

اللون أضفى نوعاً من الشعور الدافق بالحركة، أو الإيهام بها نتيجة لاختلاف الأطوال الموجية للضوء المنعكس من



شكل (3)

وفي طور العبيد* تطور نحت الأشكال الحيوانية كما تطورت صناعة الختم المنبسط ليتخذ شكلاً بيضاوياً، وتطور صنع الآلات الحجرية إلى نحاسية كالمحاريث، والمناجل، والمسامير²، ومن التماثيل الطينية في طور العبيد مجسمات لنساء طويلات منتصبات تشابكت أيدي بعضهن بالقرب من صدورهن وسبلت أيدي بعضهن ويحمل البعض منهن



آلة الزخرفة
على سطحها

أطفال
الهندسية

في أظهار الإيهام الحركي

بعد (4 أميال) وقد سميت
في المصدر السابق نفسه

في التاريخ، دار الحرية



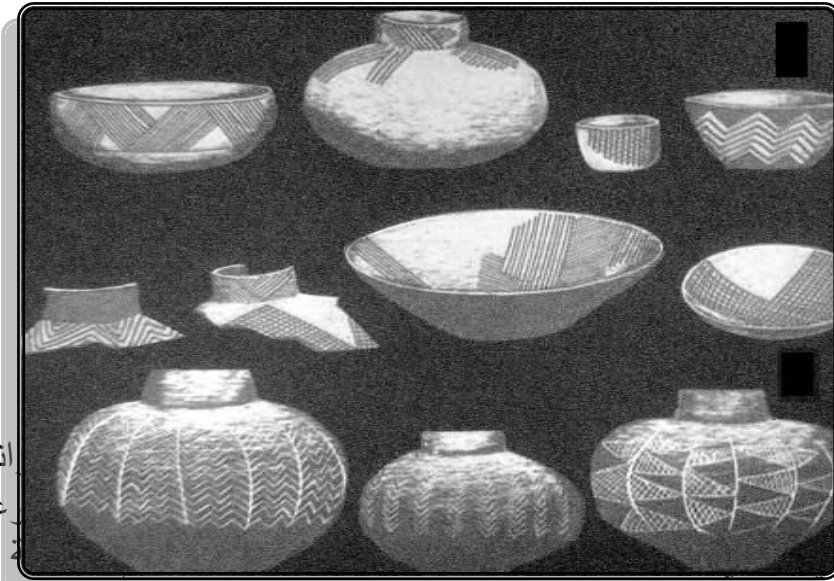
1 - شعابث، عادل ع
في الملصق المعاصر
* العبيد هو موقع أثرى
حضارة ذلك الوقت
(ص).

2 - الدباغ، تقي وآخر

للطباعة، بغداد، ص 59.

شكل (5)

الخطوط مبتعدا عن قواعد المنظور، والنسب بشكل تعبيرى، ورمزي، ويبدو هذا واضحا عبر جراءة الخطوط وعفويتها، وهو ينقل إلينا صورا لرسوم حيوانات بأشكال، ووضعيات مختلفة¹. كما في الشكل (6)، فضلا عن وجود بعض الرسوم ذات التكوينات والأشكال البدائية الغليظة على سطوح فخاريات، وتضمنت الزخارف الهندسية في طور العبيد، الدوائر، والمثلثات، والخطوط المستقيمة العريضة، وامتازت بنسيجها الذي يؤلف حقولا. وتلاحظ الباحثة في الأمثلة السابقة إن أغلب الزخارف الهندسية: عبارة عن أشرطة غالبا ما تكون مفردة، أو هائلة، أو متموجة، وقد تكون الخطوط متقاطعة، أو مائلة متقابلة، أو أفقية متموجة تحتوي على زخرفة بهيئة خطوط منكسرة، ومثلثات أفقية بهيئة صفوف متكررة أما الدوائر فتكون كبيرة بداخلها تكوينات ذات أشكال مكونة من خطوط مستقيمة، تكون زهرة ذات تكوين هندسي رباعي.



انعكاسته في
عنا من القلق
مما أكسبت

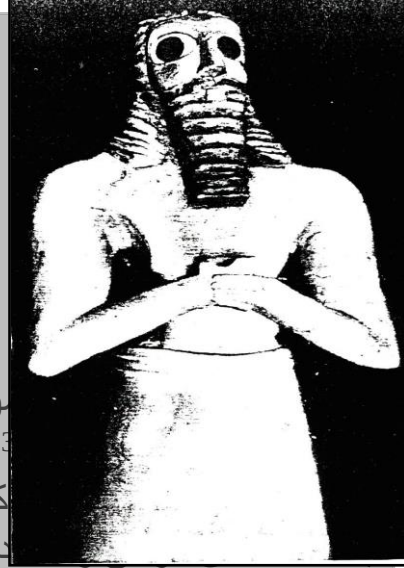
أما
بنية الفكر
الميتافيزيقي

صورة المغيّب اللامرئي حضورا فاعلا بنية الفن والفكر السومري، الذي وجد في الأسطورة، حلا لمثل هذه الملابس، وكنتيجة لتقابل الأضداد في الأنظمة البيئية

¹ - سوسة، أحمد: حضارة وادي الرافدين بين السومريين والساميين، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص 89.

* سومر: الاسم الذي يطلق على الجزء الواقع في أقصى جنوب بلاد وادي الرافدين، يكتب اسم سومر بالعلامات (ki-en-gi) والدلالات العلامية للنص، هي أرض سيد القصب (دانيال كلين، موسوعة علم الآثار. ترجمة ليون يوسف، بغداد، دار المأمون، 1990، ص 343).

الطبيعية*، أوجدت تاويلات العقلية السومرية تفاعلها الجدلي في المحتوى الفكري للأسطورة¹. حيث تحررت الأشكال السومرية من صيرورتها الطبيعية، لتؤدي فعله في الفن والفكر، كرموز خارج الحضور الواقعي لتلك الأشكال². وقد وصف (أندريه مالرو): فن سومر ذات مرة بالتجريد، بل جعله سمته المميزة فالفن السومري يبتعد عن المحاكات، والسطحية، أن غرض الفن السومري ليس التقليد بل ترجمة الوجود الطبيعي إلى عالم ينتمي إلى ما وراء الطبيعة، فتبسيط الفنان للأشكال كان يحرر شكل الإنسان من الوضعية البشرية فمن الخطأ إن يكون هناك شبيهاً للإله أبو الشكل (7) في عالمنا المادي.



شكل (7)

إذ يقول (مالرو) أن (النحاد) ويوحده مع أشكال الآلهة، لتوضيح تتسامى فوق مستوى الواقع لكشف الاختزال، والتبسيط في التأليفات الشكلية. الصورة الذهنية للفنان السومري، فهي لم تكن خوضاً في تفاصيل الأشكال المرئية، بل ترجمة للمعنى ونقلها للفن من أجل التأكيد على جماليات تكوين الأشكال المثالية⁴. (وان الانطباع العام الذي يتركه تمثال الإله (أبو) للوهلة الأولى بحدود التكوين العام هو التباين الكبير بين نسب أجزائه: فنجد مثلاً إن الوزرة التي تشبه المخروط تشكل تضاد مع الجزء الأعلى من الجسم ذي المقطع المربع، كذلك نجد تبايناً واضحاً بين حجم الكتفين المصغرين وبين القدمين الضخمتين، فضلاً عن حجم

* فهناك الشتاء القارص البرودة، يقابله الصيف اللاهب الحرارة، وهناك الخريف حيث الموت والتلاشي، يقابله الربيع، وأيضاً جفاف نهري دجلة والفرات، تقابلها الفيضانات التي تجرف كل شيء (لويد، ستين: فن الشرق الأدنى القديم، ت: محمد درويش، دار المأمون للطباعة والترجمة، بغداد، 1988، ص 89).

- 1 - صاحب، زهير: الفنون السومرية، ايكال للطباعة والنشر، بغداد، 2004، ص 24-25.
- 2 - صاحب، زهير: مفهوم الشكل في الفنون التشكيلية السومرية، مجلة نابو للبحوث والدراسات، ع 1، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006، ص 4.
- 3 - باور، أندريه، سومر فنونها وحضاراتها، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد: وزارة الإعلام، 1979، ص 19.
- 4 - صاحب، زهير، نظام الشكل السومري في الفن ذي البعدين، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 9، السنة الخامسة والعشرون، 2000، ص 68-69.

العينين الواسعتين جدا، والأنف الكبير، وبين الفم المختزل)¹ وتعد تلك السمات مميزة في حدود جماليات التكوين الفني في الفن العراقي القديم . (كما أحدث النحات تنوعا في الخطوط المختلفة حين زواج بين الخطوط المنحنية للعيون والحاجبين والوجنة مع الخطوط المستقيمة للأنف والفم والشعر المتموج في وحدة الرأس... ونجح في أحداث وحدة متنوعة من الألوان، كما نجح النحات في خلق توازن موثر بين الوضوح البصري للشكل باستخدام الوحدة الهندسية وبين إثارة الاهتمام بتنوع الكبير في أجزاء التمثال)²، وفي النحت السومري يلاحظ من مجمل التماثيل (إن اليدين تشابكتا بالقرب من الصدر لبيان الحالة الطقوسية المعبرة عن الخشوع الروحاني)³. وقد تعددت أشكال التماثيل السومرية، فهي مضلعة، أو إسطوانية، ويبدو التكوين الهندسي واضحا، فالأجسام مربعة والحدود ذات حواف، أما الأذن فهي حلزونية مزدوجة، والأنف مثلث وكذلك الشفاه، حيث كرست المدرسة الأولى للنحت نفسها للأشكال الهندسية وانتهى بها المطاف عند التجريد، وليس فقط بالملامح الرئيسية، وإنما في التفاصيل، مثل الذقون، وحدود الشعر، وامتازت أيضا بتعدد الألوان*، من خلال تجميع خامات مختلفة في تكوين بنية التماثيل السومرية⁴، فقد أضاف السومريون إلى نتاجاتهم الفنية خامات مختلفة لإعطاء صفة الثبات، والديمومة إلى جانب إضفاء لمحة جمالية تميز العمل الفني⁵، باستخدام مواد بسيطة مختلفة لتتيح التباين اللوني⁶، وإن فكرة تجميع الخامات في بنية التماثيل السومرية، تؤسس لها مقتربا مع بنية الشكل في الفن الحديث، وذلك إن القصدية السومرية الساعية للتأويل في بنية الشكل، بطريقة غير محددة بزمان أو مكان معين، تمثل خطابا للإنسانية بطريقة رمزية، وشمولية⁷. ويبدو ذلك واضحا في (مسلة الأسود الوركائية)* وتمثل شكل رجلين يهاجمان عددا من الأسود الشرسة، باستخدام الرماح والسهام، وقد قدم الفنان شخصياته بطريقة حرة دون قيود هندسية، فظهرت

1 - البياتي، عبد الحميد فاضل: هيئة المنحوتات البشرية المدورة في العراق القديم، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، 1997، ص77.

2 - البياتي، عبد الحميد فاضل: هيئة المنحوتات البشرية المدورة في العراق القديم، المصدر السابق نفسه، ص78.

3 - ستين، لويدي: آثار بلاد الرافدين، المصدر السابق نفسه، ص133-135.

* استخدم النحاتون السومريون الحجر الجيري ذو التجازيع في الأغلب، والعيون وحدها المقطوعة من المحار، والبؤبؤ من اللازورد أو الحجر الجيري الأسود (عارف، عائدة سليمان: مدارس الفن القديم، دارصادر، بيروت، 1972، ص74).

4 - عارف، عائدة سليمان: المصدر السابق نفسه، ص71.

5 - ستين، لويدي: آثار بلاد الرافدين، المصدر السابق نفسه، ص133-135.

6 - عاكشة، ثروت: الفن في العراق القديم سومر بابل وأشور، المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة، مطبعة الكتاب، بيروت، ص136.

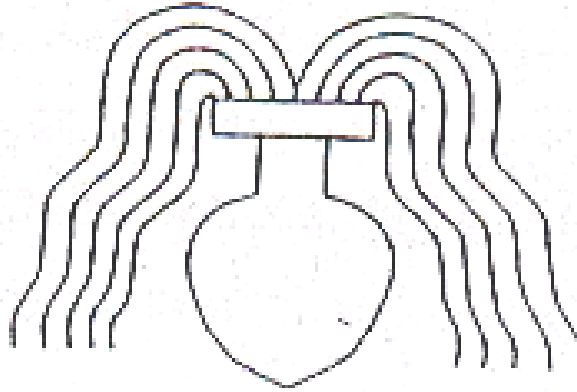
7 - صاحب، زهير: الفنون السومرية، المصدر السابق نفسه، ص107.

* مسلة صيد الأسود: منحوتة من كتلة من حجر البازلت الأسود اللون الصلب، ولها سطح حبيبي الملمس، وارتفاعها 80 سم، ومثلت قوتا للوجود هي: الأسد الذي تكاثرت أعداده في السهول السومرية، فأصبح خطرا على حياة الإنسان، والوحدة الرمزية الأخرى في قراءة النص هي البطل الحاكم. (صاحب، زهير: الفنون السومرية، المصدر السابق نفسه، ص127-130).

وكأنها معلقة في الهواء ،دون خطوط أو مواقع أرضية ،وتعد محاولة لبلوغ الكونية ،
الكامنة في تهميش الأمكنة والأزمنة¹.



وقد نجح الفنان
بعدين، فقد تلاعب في
نظر في لحظة زمنية واحدة، وذلك لان موضوع (الشيء) لدى الفنان السومري ؛لا
شكل له في المطلق ؛بل له عدة أشكال ،على عدد ما في مقاطع التأويل من زوايا
نظر، حيث يمثل الشكل الواحد في مختلف وجوهه في آن واحد² . وتعددت أشكال
الآلهة في المجتمع العراقي القديم، وكان لكل اله رمز، أو عدد من الرموز، فالسمكة،
أو الإناء الفوار الذي يشبه الكمثرى، الذي تخرج منه



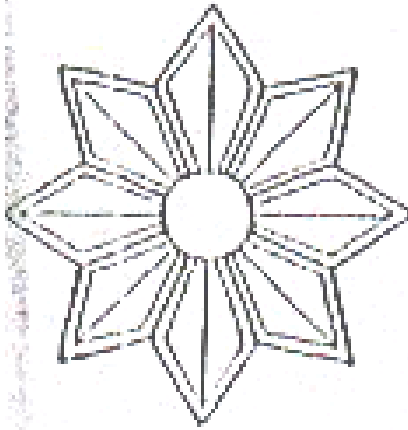
خطوط المياه العا
فهو رمز الإله
الآلهة (أنانا) وهي ألام المنتجة للحياة ومن رموزها النجمة ذات الثمانية أضلاع ضمن
دائرة⁴. كما في الشكل (10)

¹ - صاحب، زهير : المصدر السابق نفسه ،ص180-181.

² - صاحب، زهير : المصدر السابق نفسه ، 2004، ص180-181.

³ - مهدي، ثامر: من الأسطورة إلى الفلسفة والعلم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

⁴ - شوك، علي: الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة، دار لام ،لندن، 1987، ص120.



كما في الشكل (11)

أو عبارة عن قصبتيان م



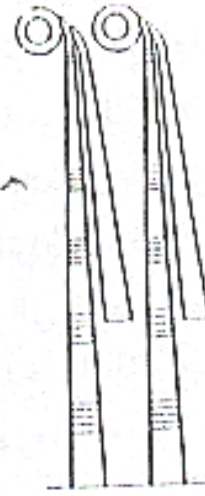
الشكل (12)

كل (12) أما الإله

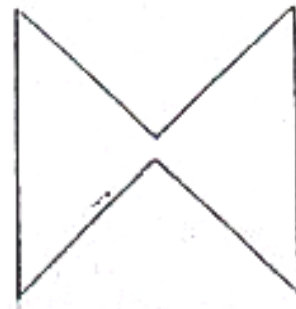
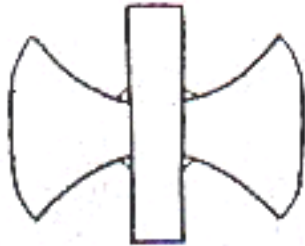
ب سومر، ليبني

حضرته بها ولندل على القوة والبأس فيرمز له بمنننين متقابلين متصلين أو على شكل فأس مزدوج¹، كما في شكل (13)، وشكل (14).

لأقحوان المؤلفة من
لدى السومريين، الـ

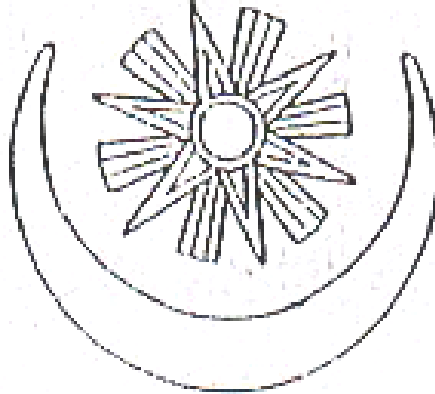


أما الرمز
الذي (أنيل)

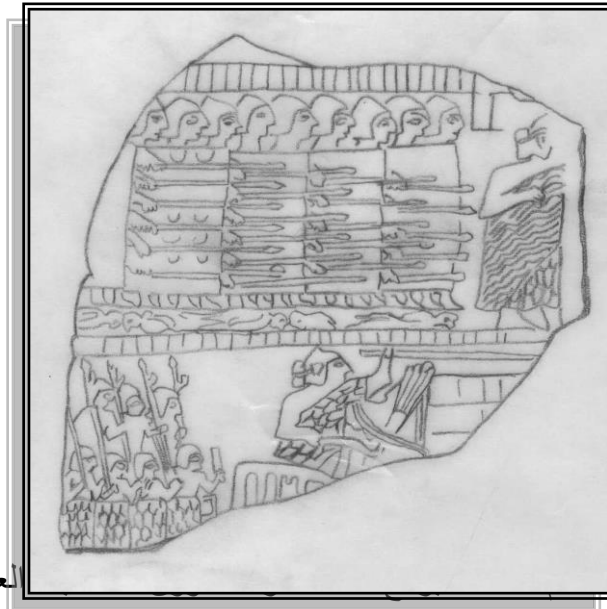


¹ - بارند، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ت: أمام عبد الفتاح، ط2، منشورات مطبعة مدبولي، القاهرة، 1993، ص33.

أما (ننار) وهو اله القمر باللغة السومرية ويمثل رمز الضياء وعدو الشر وظلام، ورمزه قرص على شكل هلال وفي وسطه نجمة سداسية ، كما تدل قرون الهلال على قرون الثور¹، كما في الشكل (15) .



ومن المقومات البذ¹ الآلهة من خلال استخدام وسائل عديدة من بينها (الحركة، المركز، الخامة، الشكل العام الذي يتصف به الإله) وهذا ما نراه متجسدا في صورة الإله ننجرسو في (مسلة العقبان)*، كما في الشكل (16)، وعلاقته بالإطراف المحيطة به، وترى الباحثة إن الإله له بنية مهيمنة ضمن بنية التكوين العام للمسلة ويستمد التكوين قيمته من التراكم الحاصل في تفاصيل الكتل البنائية الملتفة حول الإله ، والتي أعطت بعدا جماليا وبصريا ووظيفيا ، وقد أسهم الإله في إعطاء تباين واضح في الحجم عامة مما ساعد في إدراك الشكل العام الذي بدا متجددا موزعا بشكل متناغم حول المركز (الإله) الذي يمثل السيادة في العمل الفني.



العامية، بغداد، 1990

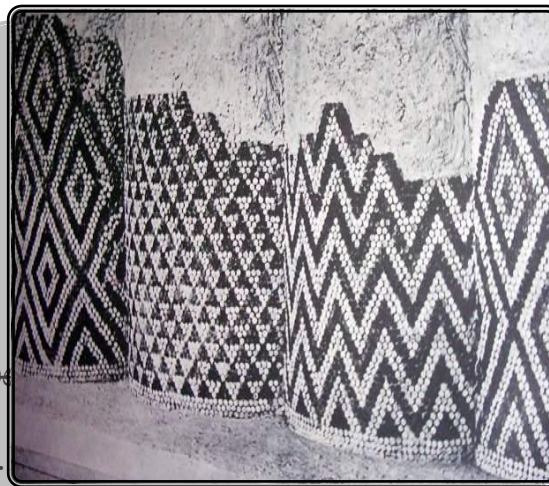
1 - الخوري، لطفي: ص104.

* مسلة العقبان: عبارة عن كتلة كبيرة من الحجر الرملي ، ارتفاعها 1,88 ، وعرضها 1,3 م ، وسمكها 11 سم ، وهي عبارة عن نصب تذكاري ، يخلد انتصار جيش مدينة (لكش) السومرية على مدينة (اوما) القريبة منها ، ونرى في المسلة هيمنة صورة الإله (ننجرسو) اله مدينة (لكش) الحامي في المشهد (صاحب ، زهير: الفنون السومرية، المصدر السابق نفسه، ص132).

واظهر الفنان السومري قدرته التعبيرية والدلالية في التلاعب الواضح في مستوى حساسية الخط وتنوعه، مما جعله يعبر عن المشهد الحربي بصورة أصدق من خلال التضادات القوية بين الخطوط المستقيمة والمتعرجة والمتوجة¹، ولعل من أهم سمات الأسلوب السومري في مشهد مسلة العقبان، هي تغيب المنظور التقليدي، والميل إلى التسطيح، فمثل الفنان الأشكال القريبة بنفس حجوم الأشكال البعيدة عن النظر²، فالمنحوتات، والرسوم، والفخاريات السومرية هي: أنظمة أشكال لها قيم بنائية، وجمالية، وان استيعابها يأتي من قراءة داخلية للتكوين الفني. وتؤكد الصورة المبالغة بكبر حجم العينين في تماثيل السومرية كما في الشكل (17)، الذي يمثل (راس فتاة الوركاء)*؛ إذ نلاحظ إن السومريون عدوا العينين أهم الحواس لأنها الجزء المعبر عن جدل الحوار مع الماورائي، فهما البصر والبصيرة في الوقت نفسه³.



لقد سعى الفنان (الأيقونة) وبقصدية تامة في بنية العلاقة بين الدوال والمدلولات، وذلك من خلال إراحة الشكل الطبيعي من صورته (العرضية) وأحالاته إلى شكل المثالي⁴، تعد جدارية بوابة المعبد شكل (18) منظومة



¹ - الشاروني، صبح

الدار المصرية لل

² - صاحب، زهير :

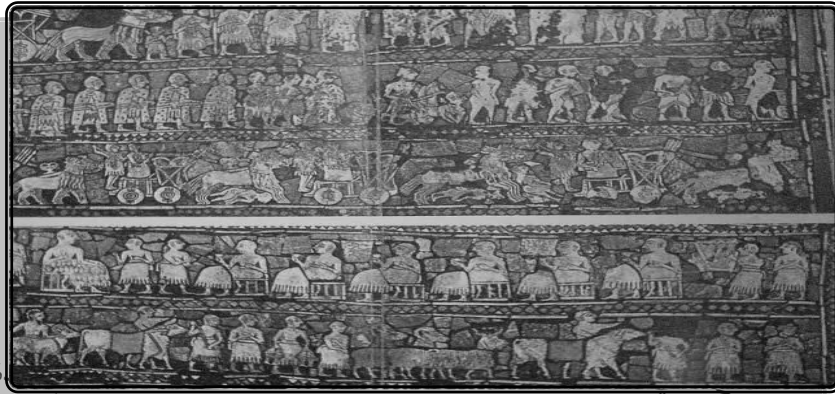
* رأس فتاة الوركاء: وهو رأس فتاة بالحجم الطبيعي تقريبا، منحوت من حجر الالبستر الشمعي، اكتشف في معبد الآلهة (انانا) في مدينة الوركاء (صاحب، زهير : الفنون السومرية، المصدر السابق نفسه، ص 81-82).

³ - صاحب، زهير : الفنون السومرية، المصدر السابق نفسه، ص 81-82.

⁴ - صاحب، زهير : المصدر السابق نفسه، ص 171-172 .

شكل (18)

صورية ، تتخللها شبكة من الأشكال الهندسية المثلثات ، والمعينات ، والعبقرية هنا عند الفنان السومري هي في تنظيم التكوين الشكلي للمثلثات السوداء (الموجبة) على أرضية مثلثات بيضاء (سالبة) والكل يتحرك بذات الإيقاع ، والتنغيم ، أتاحت لعين المشاهد قراءة متحركة للمشهد التكويني ، أظهرت قابلية ذلك الفنان على إعطاء الأشكال أوضاعاً متحركة أو توحى بالحركة وهي أشبه بنتائج الفن البصري في العصر الحديث¹ ، قد تمكن الفنان السومري من خلق جو من الحركة الدائمة ، فمثلاً جدارية (راية أور) شكل (19) والتي تعد من أشهر إبداعات السومريين في مجال النحت البارز (ألواح التطعيم)* حيث قسمت أرضية اللوحة على عدد من الحقول الأفقية (أفاريز) يتم ملؤها بإحداث المشهد² . بحيث يمكن فهمها بشكل متسلسل ، وواضح ، وكذلك كان للتباين اللوني الحاصل ما بين لون الأشكال (الصفراء) وفضاءاتها الزرقاء اثر واضح في تحقيق نوعاً من الجذب البصري ، فضلاً عن تحقيق الإيهام البصري بالبعد ، وكذلك الحالة بالنسبة للتباين في نوع الخطوط واتجاهاتها المستخدمة في بناء الأشكال³ . أما (عنصر الشكل فقد أسهم هو الآخر في الإيحاء بالحركة وذلك من خلال التكرار الحاصل للأشكال ، والذي حقق إيحاءاً زمنياً نتيجة الحركة الانتقالية المنظمة لبصر المتلقي ، التي أساسها تفعيل الإيقاع الحاصل من جراء ذلك ، فضلاً عن دلالاته التعبيرية والتي عبر عنها عبر مختلف الحركات التي يقوم بها الأشخاص الموزعون على السطح ليحقق بذلك نقلاً في حركة العين ، الأمر الذي يُحقق جذباً للانتباه وهو ما يوحى ذهنياً بالحركة⁴ .



1 - صاحب * هي تالفة من العاج أو الصدف ، أو الأحجار الثمينة ، وتثبت على أرضيات حجرية ، فتؤلف مشهداً من النحت البارز (محسن ، زهير صاحب ، وآخر : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، المصدر السابق نفسه ، ص 103) .

2 - المصري ، كمال : تاريخ الفن في العصور القديمة ، ط1 ، كلية التربية ، جامعة حلوان ، دار المعارف ، مصر ، ب. ب. ، ص 110 .

3 - رو ، جورج : العراق القديم ، ترجمة : حسين علوان حسين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1984 . ص 2-3 .

4 - شعابث ، عادل عبد المنعم عبد المحسن : جماليات التباين ودورها في إظهار الإيهام الحركي في الملصق المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 17 .

شكل (19)

ومن الألواح النذرية التي جسدت صورة الآلهة من خلال الأشكال الحيوانية هي لوح (دودو) النذري الشكل (20)، حيث نرى الإله الطائر (زو) ممسكا بأسدتين ويحيط



شكل (20)

بجانب المشهد كتابية مسمارية، ونلاحظ في الجانب الأسفل أشكالاً

زخرفية ملتوية تشكل دوائر تتخذ من شكل الدائرة في مركز اللوح قيمة جمالية لخلق حالة من التوازن بين شكل البقرة الأسطوري، والشكل في أعلى اليمين، والذي نلاحظ فيه احد المتعبدين وهو يرتدي وزرة مزخرفة بأشكال منتظمة¹. ونلاحظ في المرحلة المبكرة جدا من الفن السومري قدمت مشاهد معقدة صورت فيها مجموعات من البشر والحيوانات، وهي شأنها شأن النقوش الأكبر حجما مثل إنشاء الوركاء الحجري، حيث تمثل احتفالات دينية أو غير دينية، مثل مشاهد القنص والرعي، بل بعضها شديد الغرابة كما في تناسل الأفاعي، أو الأسود برؤوس الأفاعي². وكان لاختراع الكتابة المسمارية، وظهور مرحلة (الرموز الصورية) * تليها المرحلة (الصوتية) ** في الكتابة وانتشارها سببا في زيادة الطلب على الأختام فتدهورت صناعة النقش، وظهرت نماذج جديد من الأختام تحتوي على صور مبسطة، ومكررة لحيوانات راکضة، وقد تحولت هذه في مرحلة لاحقة إلى نماذج

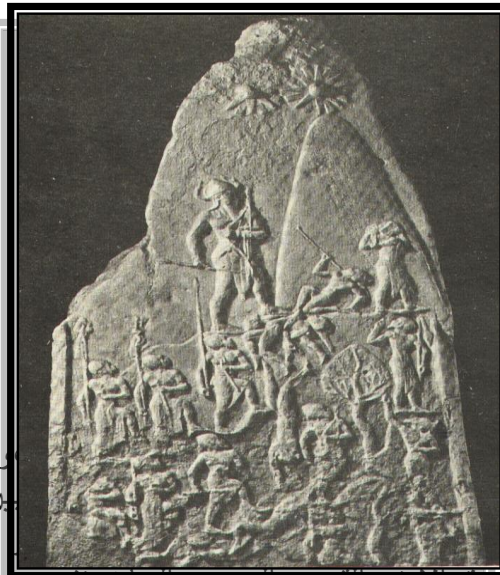
1 - مورتكارت، انطوان: الفن في العراق القديم، ت: عيسى سليمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب، بغداد، 1975، ص8.

2 - لويد، ستين: فن الشرق الأدنى القديم، المصدر السابق نفسه، ص49-51.

* الرموز الصورية أو المرحلة الصورية: قد بدأت بهيئة صورية قوامها رموز، وعلامات تمثل الأشياء المراد تدوينها في حدود النصف الثاني من الألف الرابع ق.م، ومثال على ذلك إذا أريد كتابة كلمة ثور فانه يرسم شكل راس ثور (نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق، ج1، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985، ص223).

** المرحلة الصوتية: تمثل شكل آخر من التطور، وتعني إعطاء أصوات للعلامات تتناسب مع لغتهم، ومجردة من مدلولاتها الصورية والرمزية. فمثلا العلامة تعني قرنا، أما العلامة v تعني ذكر (رجل) (نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق، المصدر السابق نفسه، ص223).

أما في الفن الأكدي* (2885-2470) ق.م ، فنلاحظ إن الفنان الأكدي حاول أن يجد في شخصية الإنسان القوة الإلهية الخارقة، ولكن بصيغة مختلفة عن ما كان موجود في الفن السومرية، ويبدو هذا جليا في مسلة (نرام سن)* الشهيرة شكل(21)، ففي قمة المسلة نلاحظ تكوينات الأشكال النجومية كبيرة ذات رؤوس ثمانية مسننة، وحزم من الأشعة ،وهي ترمز إلى آلهة السماء،ويرتكز الإله(نرام سين) في الأعلى في حالة صعود،وتلاحظ الباحثة اعتماد الفنان الأكدي على الهيئة الكلية للملك/الإله(نرام سين) من خلال موقعه في المسلة ،وحجمه المتباين مع بقيت الحجوم ،والتشريح الحقيقي لنسب الجسم ،والحركة التي تفردت بها المعالم الشخصية، والأسطورية لصورة الإله. وتلاحظ الباحثة إن الفنان الأكدي جسد شخصية الإله بحجم اكبر من بقية الشخصيات ،بالإضافة إلى تجسده استدارة الأكتاف عند تصوير الرأس ،والأرجل بشكل جانبي.وهذا يمثل الإجابة في صياغة التكوين،ومحاولة الفنان الأكدي تحقيق البعد الثالث من خلال الاختلاف في الحجوم



1- لويد، ستين: فن الشرق الأدنى القديم، المصدر السابق نفسه، ص 51-52
* الأكديون: اسم يطلق على ملوك السلالة السابعة التي أسسها (سرجون الأكدي) (2600-2500 ق.م) ومدينة أكد قديمة، يرجح أنها قرية الدير التي تقع قرب ناحية اليوسفية والتي عثر فيها مؤخراً على مكتبة تضم الألوف من الرقم الطينية، كما يشير أيضاً إلى دولة أكد، التي كان أول ملك فيها هو سرجون (القرن الخامس والعشرون قبل الميلاد). (ينظر: ألنجفي، حسن: معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم، المصدر السابق، ص 17).

* الملك (نرام سين): يعني اسمه (محبوب الإله سين) حكم 37 سنة (2254-2218) ق.م ، وتميز حكمه بالقوة والازدهار، ويعد أقوى وأشهر ملك أكدي بعد جده (سرجون) مؤسس السلالة الأكديّة، ومن أشهر أثاره المسلة النصر. (لويد، سنتين: فن الشرق الأدنى القديم، المصدر السابق نفسه، ص120).

شكل (21)

من خلال تكرار الأشكال ليعطي إحياء بالبعد الثالث على سطح مستوي فالإحياء بالحركة والتحريك داخل الفضاء التكويني قد جاء متحققاً من خلال تباين الأشكال، فضلاً عن استخدام الظل، والضوء لطيات القماش الذي يكسو الأشخاص، وعن طريق التلاعب بالضوء، والظل في هذه الطيات قد أحوالت كتلة الحجم إلى مشهد ذي حركة أكثر حيوية¹ فضلاً عن أن الفنان في هذه المسئلة قد صور ولأول مرة المنظر الطبيعي لأرض المعركة بمدلول حقيقي لتصبح جزء من هذا التركيب الدائم الحركة، مما أظهر بوضوح مقدرة الفنان على تكوين جو عام من الحركات العنيفة... لتكسب المشهد قوة تعبيرية تتضح عبر حركة المحاربين الإيقاعية وديناميكية التكوين المتكاملة والتي اختلطت كلها بالاستعراض القصصي للموضوع²، (ويأتي في مقدمتها عنصر الخط الذي تمثل بالخطوط المتعرجة والتي امتلكت شحنة من طاقة التعبير عن حركتها من خلال عملية التوازي، والانطلاق التي تمثلت بالخطوط الأربعة التي تظهر بشكل أحدهما فوق الآخر لتمثل ارتفاع الأرض، وبشكل مائل نحو الأعلى فضلاً عن أن القوة الاتجاهية لكل من اتجاه سارية الرايات، وكذلك حركة الجند المحدقة باتجاه الأعلى هي الأخرى قد أسهمت وبشكل واضح في تأسيس، واستحداث الإيهام بالحركة نحو الأعلى وبأسلوب أو شكل يوقظ في المشاهد الشعور باللذة، أو الارتياح بتذوق التعبير عن معانٍ جمالية يمكن إدراكها وفهمها عبر الشعور بالاستقرار في توزيع الأشكال مما أدى ذلك إلى تحقيق الحس الجمالي في العمل الفني³، والمعروف إن الأكديين أحدثوا ثورة في فن النحت المجسم خلال عصرهم الزاهر، فلأول مرة في تاريخ النحت العراقي القديم، أنجزت تماثيل بأشكال تقارب الحجم الطبيعي للإنسان، وأخذت نسب الجسم تقترب تكوينياً من الواقع، كما أظهر الفنان الأكدي مهارة منقطعة النظير في المعالجة والتعبير، فضلاً عن ذلك لم يكن الفن الأكدي محصوراً ضمن أفق المحاكاة، والتسجيل فحسب، بل تعداه إلى ما هو أبعد من ذلك في حدود وعيه، ومقدرته في بناء الشكل الفني، والسيطرة عليه، ويمكن ملاحظة جمال الخطوط، ومرونتها، وطابعها الرصين بشكل واضح في الأعمال النحتية التي أقترت في بعضها من المثالية⁴. إن الإطلاع على نماذج الفنون الأكديّة، يبين بوضوح مدى النضج الفني والفكري الذي بلغه الفنان الأكدي، حيث مثل الأكديون قطب الرحي في تأسيس تيار الواقعية ضمن المسار التاريخي لفن العراق القديم، وعليه (لقد امتاز الفنان الأكدي بقدرته العالية التي تميزت بإظهار تعابير الألم والقسوة والهيبة والعظمة على وجوده تماثيله، وكذلك إظهار دقائق

¹ - محسن، زهير صاحب وآخرون: تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين، بدون دار نشر، بغداد، 1987، ص113.

² - محسن، زهير صاحب وآخرون: المصدر السابق نفسه، ص123.

³ - شعابث، عادل عبد المنعم عبد المحسن: جماليات التباين ودورها في إظهار الإيهام الحركي في الملصق المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص18.

⁴ - محسن، زهير صاحب، المصدر السابق، ص 104.

الجسم والعضلات بنسب ثابتة¹ من اجل إظهار القيم الجمالية لتكوينات الأشكال النحتية فقد كان للتغيير العقائدي اثر كبير في التخلص من السلطة الدينية والاهتمام بالملك كونه الإله أثره في أسلوب الإخراج الفني للتماثيل، حيث ترى الباحثة انه تم التخلي عن الجمود، والسكون اللذين كانا يميزان النحت السومري، وهيمنتا تماثيل الملوك بحجمها الطبيعي، فالنحات الأكدي منح التمثال هيئة تشكليه، وتفاصيل أيقونية عالية، ولهذا فقد أولى الفنان الأكدي اهتماما واضحا للملابس الضيقة، التي عالج من خلالها، ولأول مرة في تاريخ العراق القديم طيات القماش ببراعة، ودقة واضحة، وزخرفت الملابس بالنقوش من اجل إظهار جمال الجسم، والملابس نفسها بما يؤكد أهمية الشخصية المنحوتة، ويرى (البياتي) أن (الأكديين عندما أوجدوا الملابس الضيقة لتمثيلهم بخلاف من سبقهم، كانوا يهدفون إلى إبراز جمالية منحوتاتهم من خلال التلاعب بالقيم الضوئية الساقطة عليها، بحيث تخلق نوعا من الحركة بين الظل، والضوء على عضلات الجسم، وطيات الملابس، بالشكل الذي لم يستطع أسلافهم ان يفعلوه، بسبب ضغط المعتقدات الدنية التي تحتم عليهم صفة الجمود الساكن لإعمالهم)²، على خلاف الفن في بلاد سومر كانت المعضلة الرئيسية للفن (الأكدي) ليس الصراع بين التجريد والطبيعة بل إطلاق الأعمال الفنية من حالتها الجامدة، بإضفاء حركة منسجمة، ومتناغمة مع حرية التكوين. كما نجد ان اهتمام الفنان الأكدي بالأختام الاسطوانية هنا بلغ القمة اذ حقق درجة عالية من الازدهار، إذ توسع الاهتمام بجمال الأساطير التي كانت استمراراً للمواضيع السومرية الأسطورية، وبهيئات مختلفة...، فضلاً على اهتمامه - الفنان الأكدي - بزخرفة الحوائط ذات المساحات الكبيرة بوحدات هندسية (المثلثات - المعينات - الحزونيات ..)³ والتي استخدمت كرموز ذات قيم جمالية في فنون العراق لقديم، كما أصبحت النقوش بالأختام على السطح كبيرة ومنفصلة عن بعضها، أكثر عمقا مما يعطيها صفة النحت البارز⁴، وترى الباحثة أن الفنان الأكدي قد اظهر تميزه بإضافة أشكال وتكوينات أكثر حيوية تعطي إحساسا بالحركة، فنرى كلكامش وأنكيو، اللذين يصارعان الحيوانات الأسطورية المتوحشة، فكلكامش قد أثنى ركبتيه وراح يخنق أسداً هائلاً، ويوشك أن يقذف بالحيوان طائراً في الهواء الشكل (22)، يعد هذا الموضوع واحداً من المواضيع



سم العراقي
133.

يم، المصدر
ية للطباعة،

1 - معروف، إيمان خزعل عباس: إشك المعاصر، رسالة ماجستير، غير منشورة.

2 - البياتي، عبد الحميد فاضل: هيئة السابق نفسه، ص 63-64.

3 - عبد الواحد علي، فاضل: السومريون بغداد 1983، ص 71.

4 - سيتون، لويد: آثار بلاد الرافدين، المص

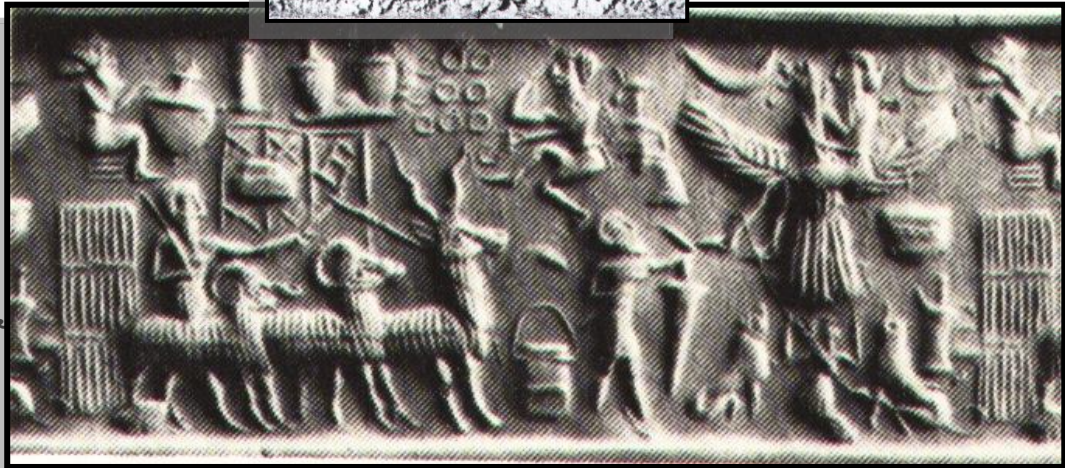
شكل (22)

المفضلة لدى الأكديين والتي تدل على قوة وهيمنة كلكامش البطل / القائد وانتصاره وإقدامه كمعجزة إلهية. وفي ختم آخر يصور الفنان كلكامش وهو يطأ بقدمه عنق جاموسة ثم يمسك بأحد قرنيها، وبطرفها الخلفي لتمزيقها كما في الشكل (23)، وما يثير انتباه الباحث هنا هو قوة الخطوط المائلة، والمتعرجة التي توحى للمشاهد بقوة البطل، إذ تمكن الفنان ببراعة من خلق حالة توازن في عناصر التكوين الفني، ولعبت الخطوط المائلة الحادة دوراً في تحقيق عنصر الحركة. وفي ختم آخر يمثل أسطورة (آيتانا والنسر) وقد تعددت دلالاته الرمزية بتعدد أشكاله، فالجدي يرمز (الإله تموز)، والكبش رمز (الإله انكي)، وكذلك مجموعة من الدوائر، أو الحلقات في السماء فضلاً عن (آيتانا) راكبا على ظهر النسر¹ كما في



العام للمنحوتة، برغم من

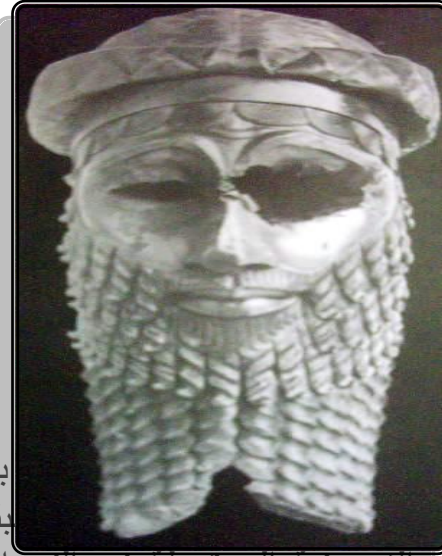
الشكل (24). وقد أجاد الفنان تعدد رموزه وأشكاله.



عراقي

شكل (24)

كما تجسدت روحية الفن الأكدي في التمثال النحاسي لأحد ملوك أكد (سرجون) الشكل (25) حيث نجح الفنان في المزج بين القوة، والهيبة من جهة، والعمق المتأفزيقي من جهة أخرى، فكانت العينين عميقتان تمتد إلى الفن السومري والعمق الإلهي، والأسطوري، وهذا يعود إلى التحولات الفكرية والدينية في العصر الأكدي.



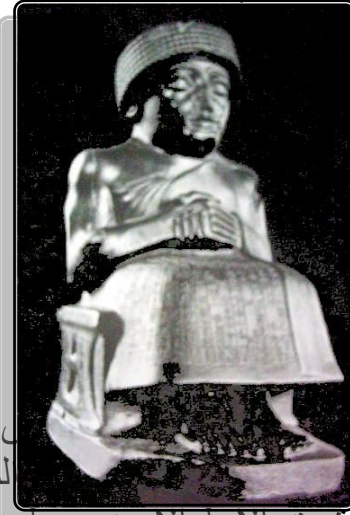
ومن ابرز معالم الزقورات، فقد كانت تبني بلون خاص، أما الوحدات الزخرفية المستعملة في الفن الأكدي فهي: عبارة عن وحدات هندسية منها المثلثات، والمعينات، والأشكال الحلزونية، ووحدات نباتية مثل أزهار اللوتس، والمرجرجين ذات البتلات البيضاء، ودائرتها الوسطى ذات اللون الأصفر، وغالبا ما تكون منقوشة على أرضية زرقاء قاتمة¹. وإلى ما بعد العصر الأكدي، أخذ السومريون في عصرهم الثاني (2112 - 2004 ق . م) الذي عرف بعصر الانبعاث السومري الأكدي، بإعادة ما كان قد أهمل، معتمدين على موروثهم الفني، مستلهمين ومضمنين الأفكار، والأساليب الأكديّة في نتاجاتهم، حتى تمخضت تجاربهم بظهور أسلوب جديد في النحت طبع هذه المرحلة²؛ إذ تركز الاهتمام بفن النحت، الذي وصلنا من هذا العصر، في مدينة (لكش)، وفرض سيطرته على العصر كله، فبرزت العديد من التماثيل المدورة (المجسمة)، التي اعتمدت في بعضها على تصوير الملك بالحجم الطبيعي وفي حركات مختلفة، وظهر التأثير الأكدي واضحاً على نتاج هذا العصر، وفي تجسيم الأشكال البشرية، وإعطاء المسحة التعبيرية الواضحة في التجسيد³. ونلاحظ إن النحات في هذا العصر استخدم

¹ - المصري، كمال، تاريخ الفن في العصور القديمة، المصدر السابق نفسه، ص 115.

² - طارق مظلوم: النحت في العصرين السومري والأكدي، حضارة العراق، ج 4، مجموعة من الباحثين، بغداد: 1985، ص 48.

³ - عكاشة، ثروت: الفن في العراق القديم سومر وبابل وأشور، المصدر السابق نفسه، ص 272 - 274.

أقصى المواد للتعبير عن مبدأ الحركة عن طريق التلاعب في سطوحها وإظهار طيات الملابس بشكل واضح، فضلا عن التعامل مع الأشكال الأدمية بواقعية خصوصا الأجزاء العارية منها، ويبدو هذا واضحا في تمثال الملك (كوديا)* (شكل 26) حيث نجح النحات في إظهار الحركة في كل جزء من أجزاء التمثال حيث تتجسد في تحريك الجزء الأكبر من الجلباب بإضافة



سطور من الكتابة المسمارية، ويخلق نوعاً من الانبعاث، وأسهمت الطيات المنفذة تحت الإبط الأيمن، وعلى الساعد الأيسر بقسط كبير في تحريك السطح¹. وتظهر الكتابة المسمارية في العديد من تماثيل عصر الانبعاث كما في الشكل (27) الذي يمثل تمثال الملك (أورنمو) وتلاحظ الباحثة إن النحات أكد على حمل الملوك طاسة البناء للتأكيد على أهمية المعبد وقديسية العمل في تشيده. تعد مسلة (أورنمو)* من أهم الجداريات في عصر الانبعاث، حيث صور الفنان الإله أكبر حجماً من بقية الأشكال مثل، وهو يحتل المركز في وسط الحقل الأول وترتبط الباحثة أن تقسيم هذه المسلة يظهر شبهاً، وامتداد مع مسلات السومرية والأكدية. ومن هنا نجد إن دلالات الأشكال ذات القيم الجمالية، وحجمومها داخل أشرطة المسلة، توحي بكونها مرئية ورمزية في أن واحد؛ إذ أحدث شكل الإله هنا حالة من حالات التوازن بين أركان المسلة وبين بنية التكوين برمته وقد بدا اهتمام الفنان واضحاً بملابس الإله وغطاء الرأس المزخرف بصفوف من الأشكال الحلزونية.

* كوديا:الملك الثاني عشر من سلالة لكش الثانية (لويد،ستين:فن الشرق الأوسط سنة(2144-2124 ق.م). (بق نفسه،ص121).

1 - البياتي ، عبد الحميد فاضل :المصدر السابق نفس
*مسلة أورنمو:هي مسلة من حجر الكلس، يبلغ ارتفاعها
١٠ أمتار، وجدت المسلة في معبد نانا في أور، وهي
ظهرت المسلة تذكر بكل الإنجازات التي حققها الملك
،المصدر السابق نفسه، ص228).



شكل (27)

أما بابل* فقد اشتهرت بكونها أعظم مدن العالم القديم ،حيث أحيطت المدنية بأسوار سميكة ذات تكوينات وأشكال واقعية بها أبراج عالية كما اشتهرت بأبوابها الكثيرة ،ومنها (بوابة عشتار) حيث كانت مغطاة بطابوق ازرق اللون وغنية بوحدات زخرفية ذات عناصر نباتية ،وحيوانية ،فوجد مثلاً صور الأسود تسير في صفوف أفقية وقد فتحت أفواها فضلاً عن صفوف أخرى منها مشاهد الثيران ذات العضلات القوية بجانب أشكال الحيوانات الخرافية (الأسطورية) على هيئة جسم فهد ورأس أفعى ،وتأخذ شكل الأرجل الأمامية شكل أرجل الفهد بينما الأرجل الخلفية أخذت شكل النسر أما بدن الحيوان فعليه قشور كجلد الثعبان¹ ..،ومن أهم الآثار البابلية(مسلة حمورابي) (شكل28) ،ونلاحظ في الجزء العلوي ، صورة الملك (حمورابي) وهو يقف أمام اله (شمش)* وهو يرفع



* بابل : استمرت بابل من... وكانت عاصمة لعشر سلالات بدأت بالسلالة الأمورية التي برز من ملوكها (حمورابي) (1792-1750 ق.م) ، وتقع مدينة بابل على نهر الفرات الذي كان يمر في وسطها ويخترقها من الشمال إلى الجنوب وكانت تعد أيام ازدهار حضارتها في العهد البابلي الحديث وسلالة بابل الحادية عشرة زمن حكم ملكها (نبوخذ نصر) (604-562 ق.م) واحدة من كبريات مدن العالم القديم إذ أن مساحتها كانت حوالي عشرة ملايين متر مربع ، ويحيطها سوران ، السور الخارجي المسمى (نمتي - أنليل) ومحيطه (18-200 كم) والسور الداخلي المسمى (امكر - أنليل) . (أنجفي ، حسن : معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص31) .

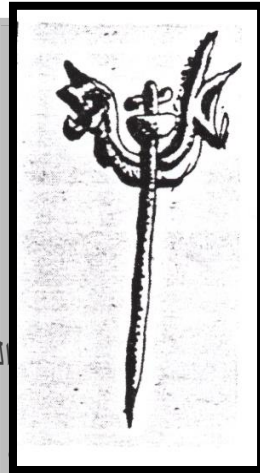
¹ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، المصدر السابق نفسه، ص116-117.

* شمش: هو اله الضياء، والحق، والعدل لدى البابليين ،ويصور في الأختام الاسطوانية بهيئة بشرية تخرج من كتفيه الأشعة المتموجة إلى الأعلى (الأحمد، سامي سعيد: المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1988، ص35).

شكل (28)

يده لتحية الملك حمورابي، ويرتدي الإله تاجاً مقرباً مع العمامة، وتخرج من كتفيه مجموعة من الأشعة بهيئة خطوط متموجة، وامسك الإله بالعصا بيده اليمنى رمزا للسلطة، ويوجد في أسفل المسلة كتابة مسمارية تتكون من (44) حقل وتحتوي على (282) مادة قانونية. وكان أسلوب تكوين النحت هنا يميل إلى جمع بين النحت المجسم، والنحت البارز¹ وشيء الأكثر إثارة في (مسلة حمورابي) هو أبداع النحات في معالجة المنظور، والإيهام بالفراغ والتجسيم، ويرى (مورتيكارت) إن النحات البابلي يخلق (خطوة أولى نحو المنظور إذ لم يعد يضع التاج المقرب في وضعية أمامية على صورة الإله ذات المنظر الجانبي، كما كانت العادة الجارية منذ العصور البدائية التي بقيت سارية في العصر البابلي القديم، وظلت في الواقع ذات العادة سارية حتى بداية عصر سلالة بابل الأولى)²، وتميز أسلوب النحت البابلي بحيوية كبيرة، فضلاً عن المرونة في التجسيم³ (حيث تميزت فنون النحت البابلي في حدود جمالية التكوين في إبراز الأشخاص عن الأرضية بشكل واضح، مع المحافظة على النسب، وفي إبراز طيات القماش بشكل ينم على ذوق جمالي)⁴، ونجح الفنان في تجسيم لحية الإله (شمش)، وذلك بجعلها تمتد بشكل منحرف طفيف من أسفل اليسار صعوداً إلى اليمين وكأنها منظورة من الجانب، أي لم تعد أفقية تماماً مثلما يتطلب ذلك المظهر الأمامي الخالص⁵، وتلاحظ الباحثة أيضاً التجسيم الواضح في طيات رداء الإله التي تعطي إحياء واضحاً للبعد الثالث من خلال خطوطها.

أظهر البابليون قابلية كبيرة في التنوع بالمواد الخام الداخلة في العمل الفني، وكونوا أسلوباً متميزاً خاصاً؛ إذ نجد ذلك في مشاهد الأختام الأسطوانية التي رسم عليها الإله، وهو يحمل شعار (ننورتا - نرغال) الذي يمثل رأسي أسدين يربطهما شكل هلال، ويتوسطهما تكوين مخروط، وهو يظهر شكل يحمله إله، أو مغروساً في الأرض⁶، كما في شكل (29).



الحديث حضارة

عصر السلالات

1 - مظلوم،

لرافدين، المصدر

قديم، المصدر السابق
وآخرون: تاريخ الفن

العراق، ج4، بغ

2 - موتكات، ان

3 - محسن، ز

السابق نفسه، ص

وانعكاساتها على

الفكرية والجمالية في

4 - شبر، زیدار

النحت العراقي الحديث، رساله ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، بابل، 2004، ص

5 - فارس، شمس الدين وآخرون: تاريخ الفن القديم، ج1، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1980 ص 69.

6 - مظلوم، طارق عبد الوهاب، النحت في عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث، المصدر السابق نفسه، ص 40.

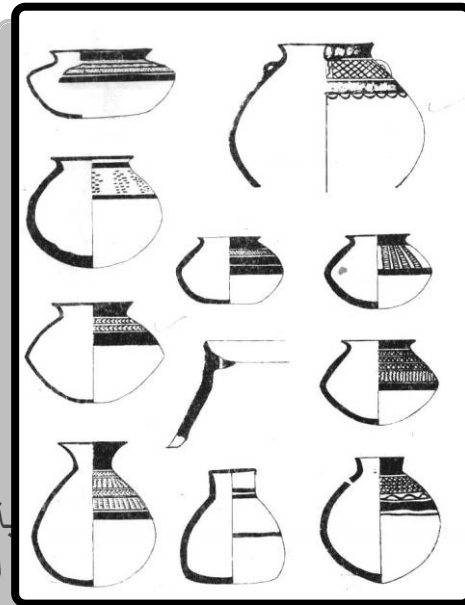
ختم اسطواني بابلي

شكل (29)

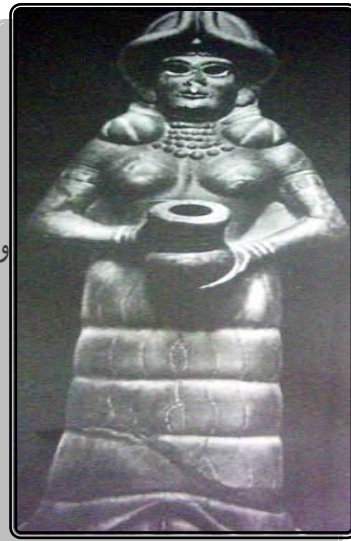
شعار ننورتا- نركال

شكل (30)

أما الفخاريات البابلية فكانت عبارة عن جرار كبيرة وملونة، والبعض منها غير ملونة حيث كانت زخارفها على شكل حوز استخدمت فيها أنواع جديدة من الألوان تسمى الألوان الطباشيرية لونت بها بعض الجرار الكبيرة، كما توجه الفنان البابلي إلى استخدام تقنية أكثر ثباتاً، وديمومة هي الخزف المحرز (الشكل 31)¹.



ومن الشواهد البابلية والذين حمل بدلالات رمزية هو النحت المجسم فان الخطوط المتعرجة على جسم النمل تمثل الماء رمز الخصب والنماء



¹ - عكاشة، ثروت : الفن في آشور ، المصدر السابق نفسه، ص 319.

شكل (32)

والتجدد. فالخط المتعرج امتلك معنى رمزيا للدلالة على الخصب والتجدد بدلاله ارتباطه بالماء، ويجسد التمثال المنحوت من حجر الكلس بارتفاع (1,42)، شكل (32) تمثال امرأة بابلية نحتت بوضعية الوقوف تحمل بيدها إناء وهي حافية القدمين، وعلى رأسها زوج من القرون إشارة إلى قدسيتها كونها آلهة، .. و يعتبر هذا التمثال الفريد من نوعه لحتوائه على نافورة ماء تخرج من الإناء الذي تحمله تلك المرأة البابلية، واستطاع الفنان البابلي من ذلك اظهار تكوينات ذات جماليات متنوعة على السطوح، وطيّات الملابس من خلال الاستعانة بالخطوط العريضة بدل الدقيقة من اجل الابتعاد عن رسم التفاصيل، فقام الفنان بتأسيس مساحات هندسية مسطحة تبتعد عن التشريح. كما استطاع النحات البابلي في هذا التمثال من المزاوجة بين الفخامة والرقّة لتجسيد الآلهة بهيئة بشرية متناسقة في أبعادها الطبيعية.

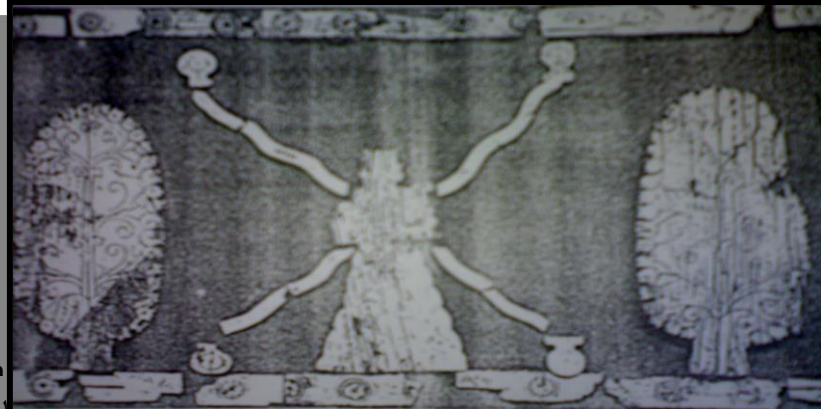
وفي العصر الآشوري* (القرن التاسع عشر ق.م) اتخذ الفنان الآشوري لنفسه أسلوبا فنيا خاصا، وذلك بمزج فنون أسلافه وصهرها معا ليستخلص منها فنا معبرا عن فكره الثاقب، وإحساسه المرهف، ومهارته العالية. حيث اعتمد على النزعة العقلانية، فلم يكن الأمر يقتصر في الفن على مجرد عرض الهيأة البشرية بشكلها السطحي؛ بل كان الفنان الآشوري يغذي رؤيته الطبيعية بمزيد من الخيال، لإنتاج أعمال مكثفية بذاتها، وكاملة من الناحية الشكلية، والجمالية¹، وقد استعان الفنان الآشوري بجانب نزعته العقلانية بالرمز للتعبير عن الآلهة، وظهرت تكوينات تماثيله إضافة للتشبيه بالبشر على هيئة حيوانات أسطورية، أهلة، نجوم أو أشياء أخرى، التي تمثل صورة أسطورية مركبة كما في (اله الجبل)* شكل (33) فالتكوين العام في فنون آشور من وجهة نظر الباحثة- يمثل ثلاث وحدات بنائية، تتوزع بشكل متوازن على سطح اللوح، فنجد مثلا ان الفنان قد جسد صورة الإله في

* إقليم آشور: هي المنطقة العليا في بلاد الرافدين، وتضم جملة من المدن كانت مراكز حضارية كبرى منها (قلعة الشراقات)، و كالح (النمرود)، و نينوى (توينجيت)، ودور شروكني (خرسباد). (بارو، اندريه: بلاد آشور و نينوى وبابل، ت: عيسى سليمان وسليم طه التكريتي، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980، ص 333).

¹ - هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ط2، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص 64

* هو عبارة عن اله يكون القسم الأسفل من جسمه في شكل جبل، ترتبط به زهريات فوارة يتدفق منها الماء (مورتكات، أنطوان: الفن في العراق القديم، المصدر السابق نفسه، ص 339).

أشكال ذات تكوينات آدمية، وحيوانية، ونباتية مركبة، آذ تشكل الهيئة المركبة للإله قوة ديناميكية نشطة تجمع بين أكثر من معنى واحد وتؤسس رمزا



روحيا، و صورة الإله التي تتشكل بواسطه الصيغ الرمزية، تعتبره سمة ملازمة للنحات الآشوري، وهي مناهضة للسكونية، ومن هنا جاءت الأبعاد التعبيرية تعج بطاقة الرمز، والأسطورة في صورة (الإله الجبل) من خلال إعارة النحات الآشوري الناحية الجمالية التكوين العام بعدها الحقيقي، إذ تمثل صورة الإله نموذجا غير معهود للمتلقي، في تراكيب، وتفاصيل الكتل البنائية داخل صورة الإله، والملتقة حوله، والتي أعطت بعدا بصريا، وجماليًا لتكوين العمل الفني. وهذا ما يؤكد ازدهار الفنون في العصر الآشوري، وبلوغه مرتبة عالية من الرقي، والعظمة، ويعد فن النحت البارز، والرسوم الجدارية، والزخرفية من أهم الفنون التي نالت نصيبا وافرا في الفن الآشوري، وما يميز النحت الآشوري أكثر من أي شيء آخر الخيال، وحيوية الأسلوب، فقد اظهر النحات الآشوري مقدرة خيالية في بعث الحركة القوية، فضلا عن وضعية الإشكال المتحركة بقوة استطاع النحات أن يوحي بالحركة، وذلك بزيادة ذراع، أو ساق للموضوع المرسوم¹. فقد جسدت الجياد على سبيل المثال بفهم كبير، وتعبير دقيق، وتبدو حركتها أثناء السباحة ملاحظه عن كثب، كما بدا واضحا اهتمام الفنان بالعلاقات المكانية للأشكال التي تؤلف المشهد، ويبدو التجسيم واضحا، ويمكن ملاحظة إن وضع الأشكال في الفراغ يوحي بفكرة البعد النسبي²، ولعل جدارية (صيد الأسود) النحتية في قصر (أشور بانيبال) تعد أشهر هذه الأعمال، حيث يبرز الكثير من الخصائص المدهشة كالتكوين الدرامي، والملاحظة الدقيقة لخصائص الشكل والإشارة، كالمعالجة الحية للحدث العنيف وغيرها³.

وما يثير الانتباه صورة (اللبوة الجريحة) في (الشكل 34)؛ التي عبرت بتعبير صادق ممتلئ بالانفعالات الواضحة جداً على ملامح جسد اللبوة لما تعانينه من آلام الجروح، بعد إصابتها بأسهم الملك في أماكن من جسدها من الأمام ومن

1 - شعابث، عادل عبد المنعم عبد المحسن:جماليات التباين ودورها في إظهار الإيهام الحركي في الملصق المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص20.

2 - لويد، ستين:فن الشرق الأدنى القديم، المصدر السابق نفسه، ص213-214.

3 - لويد، ستين: المصدر السابق نفسه، ص226،



شكل (34)

الخلف حتى وجدنا الجزء الخلفي لها قد عجز عن الحركة ونجح الفنان في بعث حياة متحركة في المشهد وقوة تعبيرية هائلة، تمثل مدى دقة الفنان في معالجة تفاصيل تكويناته المصورة، وقد كان للتباين، ومظاهره هو الآخر دورٌ مهمٌ في تحقيق تلك الإحياءات الوهمية بالحركة في الأشكال . التي تكاد تطابق النماذج الأصلية¹، وامتازت بعض أعمال النحت في عصر (أشور بانيبال) بالهدوء في تصوير الصراع من أجل تحقيق التعبير التصويري بما يتناسب مع طبيعة الخامة واسلوب تكوين، واستخدم الفنان بمهارة فائقة الخطوط القطرية بحيث يميل بعض النقاد إلى اعتبارها أول مظاهر المنظور الحقيقي². إلا أن شخصية الفن الآشوري بدأت تتبلور، وأخذت سماتها الشخصية في العصر الآشوري الحديث، خلال أسلوب معالجة حركات الأشخاص ووضعياتهم، سواء الأمامية، أو الجانبية، ونحت خصلات الشعر على شكل دوائر حلزونية أيضاً، ودقة في تصميم الملابس وطياتها¹. وقد أكد النحات الآشوري على قوة الفرد، من خلال الحركات العنيفة للأجسام، والتأكيد على إبراز العضلات، لإظهار القوة الجسدية معبراً عنها بالمبالغة في التشريح، ولم يقتصر ذلك على الشكل البشري، بل تعداه إلى الشكل الحيواني أيضاً، فكان تركيزهم على الشكل أكثر من المضمون من حيث اهتمامهم بالتناظر، والترتيب المنظم، والتوازن في تكويناتهم⁴. على الرغم من خروجهم عن القياس من الناحية التشريحية، كما في الثيران ذوات الخمس أرجل شكل (35) وكأنه يريد أن يوصل للمشاهد صورة تتميز بأنها تامة من جميع الجوانب، ومكتفية بذاتها من الناحية الشكلية وما تمثل الثور المجنح الذي يظهر بخمسة أرجل إلا

¹ - المصري، كمال : تاريخ الفن في العصور القديمة، المصدر السابق نفسه، ص 127-128.

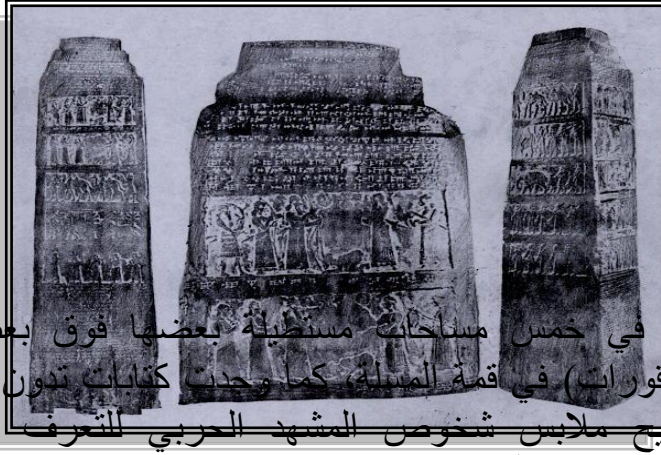
² - لويد، ستين : فن الشرق الأدنى القديم، المصدر السابق، ص 226.

³ - طارق مظلوم : النحت الآشوري، حضارة العراق، المصدر السابق نفسه، ص 71.

⁴ - بارو، اندريه، بلاد آشور ونيينوى وبابل، المصدر السابق نفسه، ص 28.



محاولة منه بإيجاد مظهر
في المدرسة المستقبلية
كاستعراض الجند، والصيد، والراحة، واستلام الجزية، واستقبال الرعايا وقيادة
الجيوش في الحرب²، ففي مسلة الملك (شلمنصر الثالث) بحدود القرن التاسع ق. م.
كما في الشكل (36) والتي توضح المسلة مشاهد لانتصارات الحربية



شكل (36)

للك الملك بموضوعاتها المتواجدة في خمس مساحات مستطيلة بعضها فوق بعض،
ويتواجد مدرج يشبه هيئة (الزقورات) في قمة المسلة، كما وجدت كتابات تدون هذه
الانتصارات، مع إبراز تشريح ملابس شخص المشهد الحربي للتعرف على
شخصياتهم وأجناسهم كل بحسب طبقته³. أما خلال حكم (شلمنصر الثاني) الذي شهد
تطوراً جديداً، ومهما في الزخرفة المعمارية وهو: تجسيم النقش البارز في
المعادن. فالبوابات الخشبية الهائلة في أحد القصور قرب (نمرود) مزينة بأطواق أفقية
من البرونز يبلغ عمق كل واحدة منها إحدى عشر بوصة، ومجسمة بطبقة بارزة
مزدوجة من المشاهد السردية تعطي انطباع بالحيوية الفائقة، كما يمتاز التجسيم
بروعته الفنية⁴، فضلاً عن النحت فهناك أدلة تشير إلى وجود الكثير من أعمال الزخرفة

¹ - الجبوري ، ستار حمادي : العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في
الفضاء التصميمي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997
، ص 37.

² - رو ، جورج : العراق القديم ، ترجمة: حسين علوان حسين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،
1984، ص 468.

³ - الموسوي ، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي ، أطروحة
دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ، بابل ، 2006، ص 44 .

⁴ - لويد ، ستين : فن الشرق الأدنى القديم ، المصدر السابق نفسه، ص 214-215.

في المباني فقد زينة بعض الغرف المهمة في قلعة (خورسباد) بزينة شكلية ملونة بألوان أساسية على جدران طينية بيضاء. كما إن المعابد التي تنتمي إلى الحقبة نفسها تتسم قاعدة واجهاتها بزخرفة مزججة تصور بالألوان الحيوانات الأسطورية، وغيرها من الرموز الدينية. كما أن بلاط العتبات، وبخاصة في المعابد مزين بالنقش البارز، وفيها نماذج شكلية للمفروشات التي تبسط على الأرض. وهناك نماذج من الحياكة المعقدة جداً، والتطريز التي نجدها في الملابس الملكية المنحوتة على التماثيل الصخرية¹. أما على صعيد الرسوم الجدارية التي نفذت في الأجزاء العليا من الجدران فوق ألواح النحت البارز في العصر الآشوري الحديث²، فقد تميزت هذه الرسوم بانسجام ألوانها وقوة خطوطها وخاصة الأشكال البشرية، والحيوانية، والمبالغة في تجسيد العضلات والدقة في رسم الملابس وزخرفتها، واستخدام الفنان الآشوري فيها ألواناً متعددة لتذوقهم لها ولارتباطها بمفاهيمهم وعقائدهم الدينية، فكانت الألوان المستعملة هي الأزرق والأحمر والأخضر والأبيض والأسود³. وتشتهر رسوم الآشوريين بانسجام وتجانس ألوانها، وذلك لأن الرسام الآشوري قد أتقن أسلوب تدرج الألوان من الدرجة الشفافة إلى الدرجة النصف معتمة، وحتى الألوان الداكنة، وبالتأكيد فإن هذا الانتقال المسافي التدريجي للون يولد إحساساً بالإيهام الحركي، هذا فيما يخص اللون الواحد، أما تفاصيل الأشكال الداخلية فقد كانت تلون بطريقة هي الأخرى تبعث على الإحساس بالحركة عبر استخدام، أو توزيع الألوان الشائعة داخلها بشكل يظهر بعضها البعض الآخر⁴. ونجح الفنان في إظهار البعد الثالث من خلال رسوماته التي تكسو جدران القصور، وكانت السمة المميزة لهذه المشاهد هي تجنب السطحية، ويغذي رؤيته الطبيعية بمزيد من الخيال، لذا فقد كانت الأعمال تامة في جميع الجوانب مكتفية بذاتها كاملة من الناحية الشكلية⁵. أما من الجانب الآخر فانا نتلمس سمات تصميمية متمثلة في نزوع هذا الرسم إلى الهندسية التي تبلغ حدتها في خط الأرض وفي الكرسي، والقاعدة التي يستند عليها، وكذلك في الصولجان والسيوف التي يحملها الجنود، وفي أجزاء التخطيط الممثل للهيئات، والوحدات الزخرفية بشكل عام. كما أن اللون ظهر بشكل مختزل مصمت يخلو من التنوع في مساحة اللون الواحد ومؤطر بالخط الذي بدت سلطته طاغية على جميع أجزاء الرسم. قد كان هو الآخر يظهر بأشكال متباينة إبتداء من استخدام الرسام الآشوري اللون الأسود، والأحمر في تخطيط وحدات المشهد على الأرضية التي كان يفضل أن يتركها بلونها الطبيعي دون أن يلونها ليحدث عبر ذلك تأثيراً متناقضاً بين الخطوط الحادة، والأرضية الفاتحة

1 - لويد، ستين : المصدر السابق نفسه، ص 219.

2 - سعيد، مؤيد : حضارة العراق، المصدر السابق نفسه، ص 278.

3 - بارو، أندريه : بلاد آشور ونيينوى وبابل، المصدر السابق نفسه، ص 115.

4 - شعابث، عادل عبد المنعم عبد المحسن : جماليات التباين ودورها في إظهار الإيهام الحركي في

الملصق المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص 19.

5 - هاووزر، ارتولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ، المصدر السابق نفسه، ص 64.

ومروراً بإبعاده واتجاهه وسمكه وقوته وما يتمخض عنه من ملمس ناعم أو خشن أثناء تشابكه أو تكراره¹، ولا ننسى عندما نتكلم عن النتاجين الفكري، والفني لدى الآشوريين أن لا نذكر أن الأختام الأسطوانية قل ظهورها في هذا العصر، حيث اختفت منها المشاهد الدينية التي كانت مسيطرة في الفكر العراقي القديم وحلت محلها موضوعات الصيد وصور الحيوانات أي المشاهد المرئية الدنيوية²، أما التماثيل الآشورية المجسمة (المدورة) فانتست بالسكون، والجمود، والمواجهة، فقد كان النحات الآشوري يهتم بالجهة المواجهة للناظر، ويقلل من أهمية الجهة الخلفية كون الفنان كان ذات نزعة دنيوية خالصة، وهي سمة عُرف بها النتاج الفني الرافديني في جميع مراحل الحضارية، وهذا الأسلوب ربما متأثراً من أن التماثيل الآشورية المجسمة كانت توضع أمام الجدار، وليس وسط فضاء مفتوح³، أما في نحت الملوك نجد صلابة في الهيئات الملكية حيث يمتزج النموذج الحي في وظيفته وكأنه يفقد كل عناصر شخصيته من خلال السكون والجمود والمواجهة. وكان للخاصية الأخيرة الأثر في عدم مراعاة السمك الطبيعي في التماثيل المدورة، حيث كان هدف النحات إظهار المظهر الأمامي للتماثيل دون اكتراث بتحقيق العمق، ويظهر ذلك بوضوح عند النظر إلى تماثيل من الجانب. إن محتوى الفن الآشوري وصفاته العامة لا يمكن أن تجعلنا نخفف في رؤية الدور الكبير الذي لعبه الفنان في محاكاة الواقع، على رغم من المبالغة التي نشاهدها في تمثيل الأجسام، والتأكيد على إبراز القوة الجسدية التي يتمتع بها الفرد، وصياغة الخصلات الشعر بشكل زخرفي، وعلى أشكال دوائر حلزونية. ولقد كان الفن الآشوري ذا نزعة دنيوية خالصة⁴. و أظهر الفنان الآشوري ابتكارات جديدة ادخلت على الأزياء لاسيما فيما يتعلق بتزيين حاشية الملابس (شكل 37) التي تضمنت معان لرموز ذات دلالات دينية وأسطورية، واجتماعية، وتمثلت العناصر التزيينية بالوحدات الزخرفية كما مبين أدناه:

1. الوحدات الزخرفية النباتية وتتضمن: الشجرة المقدسة وتسمى شجرة الحياة وتستخدم في الطقوس الدينية عند الآشوريين، وظهرت بتكويناتها مختلفة إما بمفردها أو بوجود الشخوص البشرية والحيوانات الزخرفية أو الطبيعية. زهرة اللوتس، وزهرة الربيع اللؤلؤية... .
2. الأشكال الأدمية... .

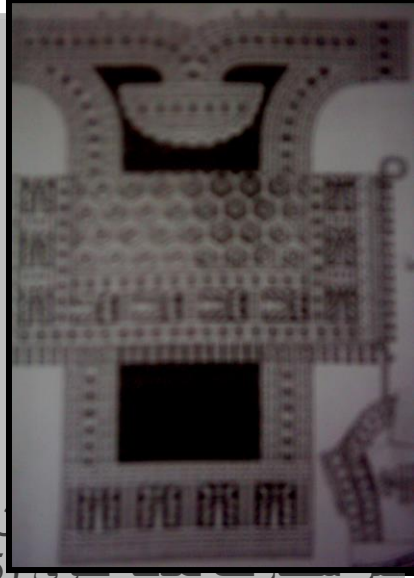
1 - شعابث، عادل عبد المنعم عبد المحسن: جماليات التباين ودورها في إظهار الإيهام الحركي في الملصق المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص 20.

2 - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، المصدر السابق نفسه، ص 127 - 128.

3 - مظلوم، طارق: النحت في العصرين الأكدي والآشوري في حضارة العراق، المصدر السابق نفسه، ص 90.

4 - البياتي، عبد الحميد فاضل: هيئة المنحوتات البشرية المدورة في العراق القديم، المصدر السابق نفسه، ص 70.

3. الأشكال الحيوانية مثل الثيران المجنحة، الغزلان والماعز¹.



وتعود أول تصاميم رخامية في جداريات رخامية في (أشور ناصر بال) حيث يتوزع السطح على الحاشية والأرضية، وفي تلك التي عثر عليها في قصر (أشور ناصر بال) حيث تتوزع الوحدات الزخرفية إلى حاشيتين تقوم الأولى على صف من زهرة اللوتس، وثانية على صف من أوراق منفرجة ومتصلة، ويحدد كل حاشية صف من دوائر وردية الشكل، وتتكون الأرضية من مربعات احتوت دوائر كبيرة تتمثل فيها أشكال محورة، وتجريدية لأزهار اللوتس، وعناقيد الصنوبر².

المبحث الثاني

جماليات الأشكال في الفن الإسلامي

¹ - الجادر، وليد محمود وآخر: الملابس والحلي عند الآشوريين، بدون دار نشر، عمان، 1998، ص22.

² - هندأوي، حسين: النسيج السجادي، مجلة فنون عربية، ع (1)، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1982، ص96.

تعود جذور الفن الإسلامي ذات الدلالات (الرمزية)* إلى حضارة العراق القديم، وهي بمثابة جذور للفكر العربي لكنها امتزجت مع (الدلالات)**الذهنية والغيبية، والروحية التي تأكدت في (القرآن الكريم) فكانت أهم سمة من سماتها عدم محاكاة الطبيعة، والابتعاد عن النظرة السطحية المطابقة لها، وذلك عن طريق التحوير، و(التجريد)***، والابتعاد عن النقل، والنسخ، والتشبيه¹ وقد ابتعدت الفنون الإسلامية في تكوين الأشكال عن التجسيم ابتعاداً واضح الأثر لأنها تبحث عن عمق آخر تختص به دون الفنون الأخرى، وهو: العمق الوجداني، أي إن الفنان المسلم ابتعد عن قوانين المنظور التقليدي بشكل عام لأنه اهتم بما سمي بالمنظور الروحي*، فيلاحظ ابتعاد الفنان المسلم عن تجسيد الرؤية البصرية التقليدية لأنها تعمل في نطاق زاوية نظر محددة محكومة بالمنظور الخطي والشروط التي يفرضها العالم المادي، إذ نجد إن آلية المنظور الخطي تفرض وجود فاصل، وتحديدات بعدية

* الرمز: علامة تدل على شيء ماله وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله (مجموعة من العلماء السوفيت، الموسوعة الفلسفية المختصرة، ط3، ت: سـمير كـرم، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص488).

** إن كلمة دلالة (Semantique) قد اشتقت من الكلمة اليونانية (دل - عنى) بمعنى الإشارة أو العلامة، وهي نفسها من (Sema) دال وقد كانت في الأصل تدل على كلمة معنى. (جيرو، بير: علم الإشارة، ت: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1992، ص16).

*** يشير مفهوم "التجريد"، فلسفياً، إلى العملية الذهنية التي يتم بموجبها فصل الأفكار عن الأشياء والموجودات، وعزل النظرية عن مجالها التطبيقي، مما يقود إلى تمييز المفهوم النظري العام عما هو عيني ومادي وواقعي، سواء أكان هذا الواقع شيئاً ملموساً أو حدثاً مدرّكاً بالحواس الأخرى، أما فنياً فقد يتجسد هذا الاختلاف بين ما هو تجريدي وما هو واقعي في فصل المحتوى عن الشكل الفني والذي يمكنه أن يتم بأساليب عديدة مختلفة تتراوح في درجاتها من تقليل وتبسيط، واختزال تفاصيل، وعناصر الشكل المرئية إلى إلغائها تماماً ليبقى المحتوى هو العنصر الوحيد في بؤرة العمل الفني. ولهذا يصبح التجريد صنواً للاختصار والإيجاز، ورمزاً لاستخلاص الفحوى الأساسي، والمركزي والوصول إلى صلب الموضوع عن طريق الاحتفاظ بجوهر الأشياء ونزع مظاهرها الخارجية. (الحبيب، مصدق: حول منهج التجريد التشكيلي، الانترنت

<http://www.rezgar.com/debat/show.art.asp?aid=53094>)

1- الجادر، سعد محمود: زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 1979، ص19-116.

* المنظور الروحي: يتميز على المنظور البصري بخصائص منها ما يقوم على أساس إن الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله لأنه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائماً بالنسبة للإنسان، وعليه فإن الإنسان والمشاهد يرى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها بصره وهو أيضاً يقوم على مبادئ غير رياضية، وهو منظور لا يمتد بقانون الرؤية المادية للتلاشي، فنقاط التلاشي تكون فيه متوازية في الفضاء لا تتجمع أو أنها تتجمع في بؤرة تقع على خط خلق المشاهد في نقطة اللانهاية. (الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرية الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، 1997، ص59).

فراغية تفصل بين الفنان وموضوعه التصويري¹. فمن خلال المنظور الروحي تسقط الأشعة من الأعلى فتأخذ جميع الكتل أبعاداً متساوية ومكافئة لأبعادها الأصلية سواء كانت في مقدمة اللوحة أو في عمقها فتبدو بحركة دائرية حول المركز الذي هو الله، مما حدا بالفنان على عدم ترك فراغ في سطح اللوحة ليحقق التوازن، والتناسب، والانسجام، فبكل مكان هناك وجود للخالق عبر مخلوقة (ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله)² ومن خلال هذا فلا شكل منفصل عن مضمونه³، فالرمزية هنا من خلال العلاقة

الاعتباطية (غير المعللة) ما بين (الدال) *، و(المدلول) **، حيث لا يوجد أي شبه بين (العلامة)***، والشئ الذي تشير إليه كون الفن الإسلامي يتجاوز علاقة الموضوع (الايقونية)****، فهو فن روحي يحاول الاقتراب من فهمه للمطلق⁴. حيث استخدم الفنان المسلم تكرار الوحدات الزخرفية ذات العناصر الهندسية (المربع، والدائرة) في تقسيمات شريطية، أو إشعاعية، وحسب طبيعة الموضع، حيث شكلت الأضلاع، والأقطار بالنسبة للمربع، والأقواس، والأقطار بالنسبة للدائرة، مسارات، أو مساند، أو نقاط دلالة لتوزيع، وربط عناصر التكوين الفني للأشكال الوحدات الزخرفية، أو لتوصيل، وتعاشق هذه الوحدات فيما بينها ضمن حدود هذه التقسيمات، وفي هذا جانب تلقي هذه التجردات النباتية مع التجريدات الهندسية، والخطية، من جهة البناء، والتأليف. بمعنى آخر أن هذه الخاصية الموحدة لأنماط التجريدات الإسلامية التي

1 - الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان : المصدر السابق نفسه، ص59.

2 - القرآن الكريم، سورة البقرة، آية 15.

3 - انتهاوزن، ريتشارد : فن التصوير عند العرب، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب، بغداد، 1973، ص 71-75.

* الدال: جزء حساس من العلامة يرتبط بالمدلول، ويستعمل المصطلح عند غير اللسانيين، في نصوص سيكولوجية تحليلية غالباً، للدالة على اللغة اليومية، والمدلول: جزء غير حساس من العلامة، ويرتبط بالدال حيث لا يعبر عنه إلا في اللغة. (ينظر: علوش، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني -الدار البيضاء، ط1، 1985، ص91).

** المدلول: هو التصور الذهني الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع (قاسم، سيزا وأخر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، دار اليأس العصرية، القاهرة، 1986، ص19-20).

*** العلامة: هي شيء يمثل شخص ما، أو رمز لشيء معين بخصوص قدرة معينة فهي شيء محدد يصف (المفسر) ليشير إلى موضوع العلامة (هونكر، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ت: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص115-118).

**** الايقون: نمط من العلامة، في ترتيب (بيرس)، حيث توجد علاقة تماثل صورية، بالمرجع الملموس، كما يظهر ذلك في بعض الأوسمة، وبعض علامات الطرق، وتحليلي (الأيقونة) عند (بيرس) على الموضوع الذي تسجله اعتماداً على ما تمتلكه من مميزات. (علوش، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المصدر السابق نفسه، ص44).

4 - الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي أصوله وفلسفة مدارس، دار المعارف، كلية الفنون الجميلة، القاهرة، ط3، ب.ت، ص6.

تغطي معظم الشواهد المعمارية والأعمال الفنية الأخرى، أظهرت شخصية الفن الإسلامي، من خلال تقسيم الفنان السطح التصويري إلى مساحات ذات أشكال مختلفة، تعطي دلالة واضحة على إن الفنان المسلم يمتلك وعياً، وبراعة في إتقان مجمل أنماط التصوير الإسلامي المجرد¹، مما أدى إلى سعي الفنان المسلم لإذابة، وتبديد الكيفية الحجمية للأشكال، وإحالتها إلى كيفية مسطحة، لعرض حركة تحولها من وسطها المادي المنظور، وارتباطاتها الزمانية، والمكانية، إلى وسط آخر ذهني مجرد؛ من أجل اكتساب زمان الفعل التصويري معاني ذهنية جديدة خارج الحدود المادية البصرية، إذ يأتي المكان الثنائي البعد ملائماً لجعل الحركة المتوهمة في هذا الحيز تمتلك قدرة الامتداد خارج الوسط المكاني الذي وجدت فيه لاستحداث فضاء تصويري غير مقيد متجاوز القوانين البصرية المألوفة؛ إذ يمكن تلمس رؤية حركية تدرك الفضاء في تمثيل العناصر الأدمية بوضعيات جانبية، والأكتاف، والعيون والأطراف من الأمام، فهي حركة مهيأة لان تقارن هذا الحيز بما يشير إلى تنامي زمانية الأشياء المادية² كما نلاحظ في شكل (38) إذ أكد الفنان المسلم على مبدأ تسطيح أشكال



مفرداته تجلى لل... يدل على قدرة الفنان المسلم على تلمس الفضاء من خلال تقسيم الشكل إلى مساحات ذات أشكال مختلفة، منتقلا من الأشكال الأدمية إلى الزخرفة النباتية والهندسية متضمنة الوحدات الزخرفية ذات العناصر الكتابية المتمثلة في الخط العربي المورق، وان الحركة اللولبية لأغصان الشجرة في منتصف المشهد التصويري السابق قد أحالت الرؤيا إلى نقطة المركز في العمل الفني لتنتهي بها؛ لان النقطة /المركز ما هي إلا تعبير يحيلنا إلى اللامتناهي، لتصبح الرؤية للمشهد العام رؤية كلية ترى بالبصيرة؛ إذ تلعب عناصر التكوين الفني دوراً مؤثراً في بنية الصورة الإسلامية، على وفق بنى حركية متنوعة، كأن تكون بنية مترابطة تتألف الصورة فيها من عناصر متغيرة الخواص (لون، نمط، حجم، شكل فضاء...)، ليصبح العنصر

1 - الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤيا المعاصرة (دراسة مقارنة)، المصدر السابق نفسه، ص 99.

2 - خضير، مجيد حميد حسون: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، بابل، 2003، ص 78.

الأساس فيها ذا شخصية فردية مستقلة في كلية العمل .. أو قد تكون بنية كيفية ذات تكافؤ جمالي في الأنماط المتنوعة ، لان علاقة هذه العناصر بعضها ببعض، وما تشتمل عليه من أسس وقواعد التصميم هي التي تعطي للناتج الإسلامي صفة الجمال¹، فانطلق الفنان المسلم في إنجازاته بالاعتماد على مجموعة من الأنظمة الهندسية، أو المشبكات، التي يدخل في تكوينها المثلث المتساوي الأضلاع، والمربع القائم الزاوية، والمضلع السداسي، وهي شبكات هندسية متجانسة أساسية، كان لها دور بنائي وإيقاعي في تشكيل وحدات العمل الفني فهي من ناحية البنائية؛ تشكل المخطط البياني المتقايس، أو المتشابه الأجزاء الذي يتكرر في جميع الاتجاهات العمودية، والأفقية، وان هذه المشبكات تعطي الإشارة إلى تشكيل الوحدات التصويرية لتتعاقب، أو تتوالد، أو إنها مسؤولة عن تحول الفكرة إلى صورة²، إذ شكلت جماليات بنية التكوين الفني في الصورة الإسلامية أسساً، وقواعد مشتركة في العمل الفني وخاصة التكوينات الانتشارية، والتكوينات الإيقاعية ، فالانتشارية نجدها قد تكونت فيها وحدات فنية موزعة بطريقة متجانسة ومنتظمة من دون مركز للإشعاع أو نقطة للتركيز ، بينما التكوينات الإيقاعية نجدها على ثلاثة أنواع : الأولى هي التكوينات المحورية؛ وفيها تنظم المكونات حول محور مركزي خاص بالشكل الرئيس، ومجموعة الأشكال الرئيسية التي تتركز في عدد من المحاور. والنوع الثاني؛ هي التكوينات المركزية وفيها تشع المكونات أو تصدر أو تتعلق بنقطة مركزية للجاذبية، والأخيرة هي التكوينات القطبية، والتي تتكون من شكلين متقابلين، أو مجموعة من الأشكال المتقابلة توجد بينهما علاقة حركية³، واستثمر الفن الإسلامي الأشكال والرموز المختلفة فالمربع رمز تقليدي للعالم بعناصره الأربعة، والدائرة رمز للقدرة الإلهية، والسماء وتتمثل في المثلث القدرة على الدمج بين شكلها جمالياً وبعداً ذهنياً. وما تحمله هذه الرموز للحقائق الأزلية، فأنها على مدى أعماق من الرموز التمثيلية، وأنها تشكل القواعد الأساسية للفن الزخرفي الإسلامي عبر ارتباطها بإيقاعاتها الخاصة بها، أو تكرارها النظامي، حيث يمكن للمربع، والدائرة، والمثلث أن تتحد لتكون أشكالاً أخرى تنطوي على ما يؤكد التماثل، والإيقاع المؤلفين في الكثير من التصاميم الزخرفية (كالمندالة) التي تعني دائرة، ونقطة. والتي يقوم شكلها على دائرة في داخلها مربع، وهناك صليب بالمركز ليحدد أربع نقاط البوصلة التي تشكل بدورها مربعا، أو معيناً بخطوط مترابطة فعبر المركز تتوالد المتناقضات، وبه تنتهي في حركة شد وجذب وهنا تصبح الدائرة رمزا للكون، والمربع رمزا للأرض والعالم الإنساني، ويمكن اعتبار (المندالة) أساساً في زخرفة الإسلامي فقد كانت

1 - الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، بابل، 2006، ص 82-126 .

2 - الخزاعي، عبد السادة عبد صاحب فنجان : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤيا المعاصرة (دراسة مقارنة)، المصدر السابق نفسه، ص 101-102 .

3 - عبد الحميد، شاكراً: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص 149 .

عنصرا أساسيا في تلك التصاميم¹، أن أسس فن الخط هي الحروف العربية ذاتها والأضلاع الجمالية التي تحتويها ضمنا والتي سيتعلق الأمر بتوسيعها وتقنياتها بتحديد نسبها الرياضية في اغلب الأحيان. فالخط الفن الوحيد من بين جميع الفنون التجسيمية التي أنتجت الحضارة العربية الإسلامية الذي يمكن اعتباره جديد كل الجدة حتى في عناصره الأولية وعربيا بصورة خاصة، أما فن العرسة التجريدي الذي يتركب أساسا من خطوط مستقيمة، أو منحنيات، فإنه على العكس يستقي كل مفرداته في نطاق الأشكال الأولية من الفنون التي طبقت منذ زمن بعيد في البلاد التي فتحها العرب، فالفن السومري، والفن الآشوري في العراق نقلا إليه من (الأقحوانات)، و(الورديات) التي ترمز إلى الآلهة الكوكب في العصور القديمة في بلاد ما بين النهرين²، كما إن المضلعات النجمة مؤسسة على المربعات المتحولة في دائرة وهي طريقة استخدمت في اليونان قبل الميلاد ببضعة قرون. فضلا عن إن المثلث المنجم من أكثر الأشكال استعمالا في الفن التجريدي الإسلامي المؤسس على خطوط مستقيمة يعقبها المسدس المنجم الذي يتألف من مثلثين مرسومين في دائرة. وقد اخذ هذا من التقليد المسيحي الخاص بالكتاب المقدس، وهو خاتم سليمان، أما اللوالب فأنها موجودة في الفن السومري منذ أقدم العصور³. وامتازت الألوان بدلالاتها الرمزية لدى الفنان المسلم فحملت في طياتها معان خاصة، فاللون الأبيض دليل النقاوة والنور وسلام، وهو لباس المسلمين في الحج، ولون راية الإسلام الأولى، وللون الأصفر الذهبي هو لون الإرادة، والمجد، والثروة، أما ألون الحمر فهو لون السعادة والفرح، والأخضر وهو الأكثر استعمالا في الفن الإسلامي يرمز للنهضة، والتجديد، وهو لون سكان الفردوس⁴.

وكانت الفنون التي ورثها المسلمون مضافا إلى الاعتقاد بتحريم تصوير الكائنات الحية في الإسلام، سببا في أن التصوير الإسلامي لم يتطور في الاتجاه الذي سار فيه التصوير الأوروبي، فالتصوير الإسلامي في العصور الوسطى يكاد أن يكون وقفا على تزويق المخطوطات، حيث أدرك الفنانون المسلمون بأن تمثيل البشر، والحيوانات من دون تعيين أي من دون محاكاة للفرد الواقعي لم يكن محظورا، وذلك لان الموضوع هنا لا يتعلق بكائنات حية بل بالمفاهيم بالمعنى الأرسطي، وبالمثل بالمعنى الأفلاطوني، فالفنان هنا يمثل المعاني الكلية للرجل، أو الحصان، أو الجمل... فنلاحظ جمالا وردية وزرقاء، أو بنفسجية أي أن الأشكال، والألوان بصورة مستقلة عما تمثله، فالأمر بالنسبة للفنانين المسلمين يتعلق بتحقيق عالم من الألوان المحضة تمتد على شكل مسطحات منبسطة لان الظلال، والأضواء، والقلوبة، والتأثيرات الجوية بعيدا تماما، وهكذا يكون لدينا شيء معادل (للزجاج

1 - الهنداوي، حسين: النسيج السجادي، المصدر السابق نفسه، ص 107.

2 - بابادوبولو، ألكسندر: التصوير في المخطوطات العربية، ت: نهاده التكرلي، مجلة فنون عربية، ع(1)، دار واسط، لندن، 1982، ص 14.

3 - بابادوبولو، ألكسندر: التصوير في المخطوطات العربية، المصدر السابق نفسه، ص 15.

4 - بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص 202.

الملون) كما كان يقول (كوكان)* أو مكان (ماتيس)**، و(بيكاسو)*** يبحثان عنه في بعض فتراتهم الفنية¹، ومن "أقدم المخطوطات المزوقة بالتصوير في الإسلام بعض ما ترجم ،وألف في الطب والعلوم،والحيل الميكانيكية، فضلا عن طائفة قليلة من كتب الأدب مثل (كلية ودمنة) *،(ومقامات الحريري)** "1.وتعد مدرسة بغداد للتصوير

* بول غوغان (Gauguin Paul) عاش في(باريس 1848- وجزر المركيز 1903 م) هو رسّام فرنسي. تخرج من بين أحضان المدرسة الانطباعية، إلا أنه أبدى ميولات أخرى، استعمل تدريجات واسعة من الألوان المنتظمة، في رسوماته الإهليجية كان يريد أن يستكشف المنابع الأولى للإبداع، فأمضى فترة (منذ 1886 م) في بروتانيا (Bretagne)، قضاها رفقة جماعة من أصدقائه: إي. برنارد (É. Bernard) وآخرون (أطلق على المجموعة اسم: مدرسة جسر أفين، ونشأت معها الحركة التركيبية). التحق بعدها بصديقه الرسّام فان غوخ في مدينة آرل بالجنوب الفرنسي، قبل أن يستقر (1891 م) في بولينيزيا (تاهيتي، هيفا-أوا). كان له بالغ الأثر على أتباع المدرستين الوحشية والناابية. (-----:الموسوعة الحرة،الانترنت،

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%88%D9%84_%D8%BA%D9%88%D8%BA%D8%A7%D9%86 .

** هنري ماتيس (Henri Matisse) ولد بلدة كانو كامبريزي بشمال فرنسا (1869-1954 م) درس القانون في باريس هو رسّام فرنسي. من كبار أساتذة المدرسة الوحشية (fauvisme) استعمل تدريجات واسعة من الألوان المنتظمة، في رسوماته الإهليجية يعتبر من أبرز الفنانين التشكيليين في القرن العشرين.تتضمن أعماله لوحات تصويرية، منقوشات، منحوتات، زجاجيات (كنيسة الدومينيكيين في فينتشي، 1950 م). (-----:الموسوعة الحرة،الانترنت، المصدر السابق نفسه) .

*** بيكاسو (Picasso) (ولد في 25 أكتوبر 1881 م في مالقة بإسبانيا وتوفي في 8 أبريل 1973 م في موان بفرنسا) هو فنان تشكيلي أقام أول معرض له في السادسة عشر من عمره استقر في باريس عام 1904 م، شكلت أعماله علامة فارقة في تاريخ الفن الحديث أنجز العديد من الأعمال أثناء فترة حياته الفنية الطويلة: الفترتين الزرقاء والوردية (1901-1905 م)؛ التكعيبية (أنسات أفينيون، 1906-1907 م)؛ الكلاسيكية المحدثنة (ح. 1920 م)؛ السريالية والتجريدية (1925-1936 م)؛ الانطباعية، (1937 م) أهم أعماله هي لوحة Lemaja والتي تم رسمها من قبل بوجي في عام 1934 وقام بيكاسو بإعادة رسمها عام 1979-1980. (-----:الموسوعة الحرة،الانترنت، المصدر السابق نفسه) .

1 - بهنسي،عفيف:جمالية الفن العربي،عالم المعرفة،يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت،1979،ص202.

*كلية ودمنة :والمعروف أنها مجموعة من القصص الهندية كتبت في نحو القرن الثالث الميلادي تم ترجمتها في النصف الأول من القرن الثاني الهجري إلى اللغة العربية من قبل (ابن المقفع)،وانتشر الكتاب في ديار المسلمين مما أدى إلى إقبال المصورين على تزويقه إقبالا عظيما.(الجادر،خالد: المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي،وزارة الأعلام العراقية، مهرجان الواسطي،مطبعة ثنيان،بغداد، 1972، ص38).

** مقامات الحريري :مجموعة من القصص كتبها (القاسم بن علي الحريري) في الربع الأول من القرن السادس الهجري ، وهو أديب بليغ كان عاملا على بريد البصرة وذاع صيتها في

خير معبر عن الروح العربية الإسلامية؛ من حيث قوة الحركة، وتشعبها، وانتقالها بواسطة الخط، أو اللون ضمن حدود المنمنمة، فضلاً عن المبالغة، والتحوير في رسم الجسم الإنساني، وبحسب أهميته في النص، قد صور الفنان المسلم الشخصية الرئيسية في العمل أكبر حجماً من بقية الشخصيات الأخرى إشعاراً بعلو شأنه، وهو أمر معروف في الفنون القديمة، واستخدم الفنان (الهالة)*** حول رؤوس الأشخاص للغرض نفسه، ولإبراز رسم الوجه، ولم يعنوا الفنانون المسلمون بقواعد المنظور التقليدي التي عرفت في الفنون الغربية، فاعتمد الفنان المسلم النزعة التسطيحية، فكأن المصور يفرض أن المشاهد يستطيع أن يرى المشهد كله من دون أن يحجب قسم منه القسم الآخر، ومن أساليب التصوير في مدرسة بغداد؛ إن المصور كان يجمع أحياناً في صورة واحدة بين مشهدين من القصة... بل استطاع الفنان في بعض الأحيان أن يجمع أكثر من مشهدين في الصورة الواحدة². قد تمت معالجته بشكل يتناسب مع المفهوم العام لطبيعة الفضاء، وماهيته في الفكر الإسلامي، فالتكرار، والتماثل بوصفهما قيمة جمالية وخصائص فنية امتازت بها مدرسة بغداد للفن معبرة من خلالها عن الروح العربية الإسلامية³، وقد اقبل المصورون في مدرسة بغداد على استعمال الألوان البراقة والتمتيز، ومن أهم الألوان المستخدمة هي: الذهبي، الأحمر، الأسود، العاجي، الوردي، والبنفسجي، ومما لاشك فيه إنهم أصابوا في تنظيمها نجاحاً كبيراً⁴. وترى الباحثة أن التكوين وطرق معالجته لدى الواسطي اعتمد في وحدة المساحته، وتوزيع أشكاله، وعلاقة أجزائه ببعضها البعض؛ على مبدأ هندسي يخلق الإيقاع المتمثل في انتقالات، وتوزيع مفردات الوحدات الزخرفية فوق مساحة التصوير، النزعة الزخرفية وتنظيمها الهندسي في بنية التكوين الفني لمفردات المشهد، وهو ما يعطي الجو العام للمنمنمة صفة تصميمية، النزعة التسطيحية، أن الصفة الغالبة التي تحكم التخطيط الهندسي في التكوين هي: الأقواس، والدوائر، والمنحنيات؛ فكان كل الأجزاء بتركيباتها، وأشكالها، والوانها تدور وتتداخل في حركة حول محور واحد (وتنعكس فكرة المحور هذه على العالم المحسوس، فتطابق مركزية لله مع الكعبة الشريفة على الأرض، ونجد هذا المعنى الحركي

البلاد لما تحمله من دقة ملاحظة ومعاني سامية ولطيف الخيال. (الجادر، خالد: المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي، المصدر السابق نفسه، ص 19).

1 - حسن، زكي محمد: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، وزارة الأعلام، مهرجان الواسطي، مطبعة تايمس، 1972، ص 13-14.

*** وتعود هذه الهالة إلى الفن البوذي الإغريقي في القارة الآسيوية، كما استخدمت في الفن البراهيمي في العصور الوسطى، وفي الفن البيزنطي لتمييز القياصرة في رسومهم، ونجدها في بعض المخطوطات المسيحية كعلامة لقدسية الأشخاص. (حسن، زكي محمد: المصدر السابق نفسه، ص 30).

2 - حسن، زكي محمد: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، المصدر السابق نفسه، ص 27-33.

3 - الاغا، وسام حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، وزارة الثقافة والأعلام، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، ص 23-24.

4 - حسن، زكي محمد: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، المصدر السابق نفسه، ص 33.

الدائري في الطواف الروحي والجسدي للمسلمين)¹، وتمكن الواسطي في منمنماته من خلق عالم تشكيلي رفيع المستوى، وبخصائص أسلوبية لها منطقتها الخاص في رسم الإنسان، وملابسه، وألوانها، وما يحيط به من حاجات وأثاث، وأبنية، بحيث يقع العمل الفني بين ما هو متطابق مع الواقع وبين ما هو اصطلاحي ورمزي وتدل على (ن الفنان المسلم كان قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون)². ونشاهد في المنمنمة (الجزيرة الشرقية) (المقامة 39) من مقامات الحريري في الشكل (39) حيث الواسطي يطلق العنان



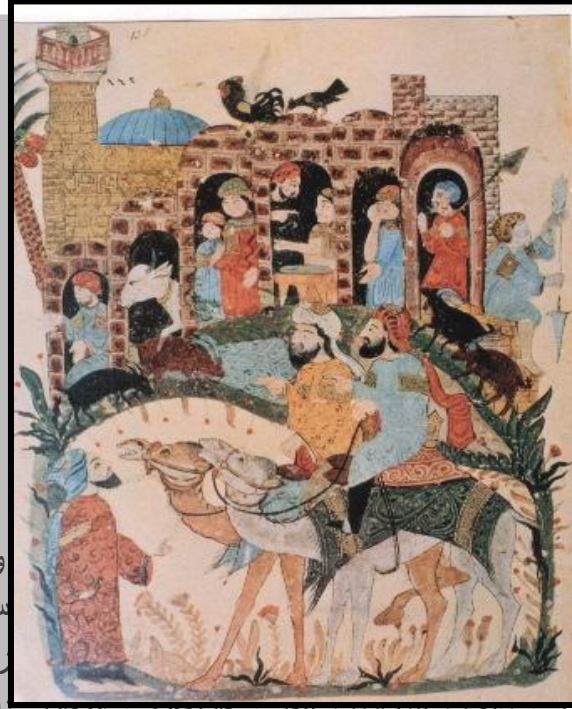
لعوالم عقله البري
يرويه ركاب
يحف به الغمو
تصويرية تجمع بين البدائية والسريالية في منظر طبيعي مدهش قد ينقلنا إلى عوالم فنون وتكوينات حضارة العراق القديم... وجسد الواسطي ملامح الوجه، والعين على شكلها الجانبي المنظورة من الأمام، ورسم الماء بخطوط متعرجة، أو منكسرة على شكل كتل متوازية متتالية تتخللها سمكات تسير باتجاه واحد، يذكّرنا في المنحوتات البارزة الآشورية بأشكالها وهيئاتها³. وفي حقيقة الأمر؛ تجد الباحثة إن الواسطي قد ابتعد في تصوير مشاهدته عن تمثيل العلاقات المكانية الطبيعية للأشكال كما تبدو للعين البشرية في وجودها بالطبيعة، ومن مكان ثابت ولحظة زمانية محددة كما في التصوير المنظوري المطابق للحقائق المظهرية؛ من أجل تجسيد أشكال متحررة من

1 - الاغا، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، المصدر السابق نفسه، ص 62-63.

2 - بابا دوبرولو، ألكسندر: جمالية الرسم الإسلامي، ت: علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979، ص 74.

3 - الجادر، خالد: المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي، المصدر السابق نفسه، ص 25-28.

التزامات البعد المكاني الثلاثي الأبعاد، أي أن الفنان في تصويرية للمشهد السابق لم يتقيد بزاوية نظر محددة، ففي قسم منه منظور إليه من مكان مرتفع أو عال كما في سطح الجزيرة التي توارت خلف الأشجار، وهي بشكل مائل باتجاه الناظر لكي تقارب استواء السطح التصويري، ولم يستعن الواسطي بالضوء والظل لذلك ظهرت منمنماته مسطحة من خلال التخطيط في رسم الأشكال وتأكيد حدودها، ومساحاتها، وحركاتها؛ إذ استخدم الفنان الخط بكل أنواعه (السميك، الرفيع، المنحني، المستقيم، المنكسر) وخاصة في تشريح طيات الملابس وأمواج الماء. أما في المنمنمة البدوية (نقاش على مقربة من قرية / المقامة (43) من مقامات الحريري) نشاهد في الشكل (40) أن الواسطي يعطينا لأول مرة معالجة جديدة في تنفيذ تصميم المنمنمة وتكوينها، فيمكن تتبع أسس هذا التصميم بالمنحنيات والأقواس؛ وقسم التصميم إلى ثلاث مستويات، وبشكل منفصل دون أن تتداخل فيما بينها: تبدأ من خط الأرضية وتحكمها أقواس بالتتابع من الأسفل إلى الأعلى، وهذا بلا شك يشير إلى تطور في



نظرة الفنان إلى السطح والتعبير عن الفضاء الرئيسي للأبطال بحجم صغير بحيث أبعدهم في نفس السطح، والواسطي تصور بفضاء عمقي يغور وسط الورقة. وتوالي ظهورها بتوزيع منسق وجميل، ونجح بتوظيف توازن غير رتيب من خلاله؛ وذلك بتغيير أوضاع رقاب الجمال، التي أضفت على بعض الرسوم دلالة الحركة والتنوع، وبذلك نجح في تأويل الانفعالات النفسية وتشكيلها فنياً في رسومه الحيوانية². أن التكرار المتعاقب للمنحنيات الكبيرة الثلاثة أنتج الفتحات المقوسة، وقباب العمارة، وقبة المسجد، إيقاعاً متغيراً؛ مما إلى التكتيف

1 - الاغا، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، المصدر السابق نفسه، ص 142

2 - الباشا، حسن: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، بغداد، 1978، ص 136.

الواضح للحركة الإيقاعية في أعلى التصويرية ، والمنشطة بتجزئة السطح إلى ألوان متناغمة، أسهمت في تعبئتها (أعلى التصويرية) بالإيحاء بالطاقة الحركية التي شكلت قوة دافعة لحركة زمان الفعل التصويري إلى الأعلى... هذا التكتيف الواضح للحركة الإيقاعية الممثلة بتكرار المنحنيات ضمن وحدة المشهد المتجانس ينتج قانوناً بصرياً رياضياً يقبله الفعل، ويضمن تسطيح التصويرية وتحريرها من الأثر المرئي¹. نلاحظ في رسوم الواسطي الحرية في تحريف الفضاء الحسي بتصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي مما دفع بالأفق إلى أعلى اللوحة، ويعطي إحساساً ببؤرة رؤيا مرتفعة جداً، وتسهل هذه الطريقة تصوير كل الأشخاص دون نقص في الحجم بالوضوح نفسه، وهي مطابقة للواقعية الذهنية المتجسدة في الجمالية الجوهريّة، وأنه يشخص مشهداً منطلقاً في وقت واحد من نقاط رؤيا مختلفة مثلاً بعض المشاهد من فوق، وبعضه من مستوى أوسط... وبحذف الضوء والظلال يحذف تدرج اللون، لنحصل على مساحات نقية تتجاوز دون الربط بينها، ودون ارتعاش، أو انعكاسات ضوئية وذلك سعياً من قبل الفنان بعدم محاكاة الواقع²، حيث جسدت المنمنمات روح الحضارة الإسلامية بشكل فني متكامل من خلال خلق عالم تشكيلي رفيع المستوى، بحيث يقع العمل الفني ما بين ما هو متطابق مع الواقع وبين ما هو اصطلاحى ورمزي.

بينما شهد فن صناعة الخزف في العصر الإسلامي تطوراً تقنياً واضحاً بأساليب التزجيج ، والتأثيرات اللونية لأكا سيد التلوين وذلك بظهور الخزف (ذو البريق المعدني)* فضلاً عن تنوع الأشكال المنحوتة فوق سطوح الجرار

1 - خضير ، مجيد حميد حسون: الزمن في رسوم يحي بن محمود الواسطي، المصدر السابق نفسه، ص.

2 - بابادوبولو، ألكسندر: جمالية الرسم الإسلامي، المصدر السابق نفسه، ص 39-40.

* فبعد الحصول على الجسم الفخار يتم تغطيته بطلاء زجاجي يحتوي على أكسيد فلزي أو بطلاء يتم الرسم عليه بالأكسيد مباشرة. ويتم اختزال هذا الأكسيد بداخل الفرن عن طريق إلقاء مواد مختزلة إلى داخل الفرن؛ فيتحد الكربون الناتج عن الاختزال مع الأكسيد الموجود في الطلاء ويترك طبقة معدنية دقيقة جداً، ويصبح لون البريق المعدني المتخلف إما ذهبياً أو فضياً أو أحد درجات البني أو الأحمر حسب التركيب الكيميائي لنوع الطلاء، وهناك طريقة أخرى للحصول على البريق المعدني؛ حيث حول الفنان المسلم بعض المعادن إلى مواد سائلة يرسم بها فوق الطلاء بعد التسوية الأولى وبعد التسوية الثانية نحصل على البريق المعدني في درجات حرارة أقل وبدون التعرض للكربون. وكان أول ظهور لهذا النوع من الخزف في العصر العباسي الذي ينسب إليه أقدم ما عرف منه، ومما يؤكد نسبته إلى هذا العصر تلك المجموعة الكبيرة من القطع الخزفية ذات البريق المعدني التي عثر عليها في حفريات مدينة "سامرا" وفي حفريات مدينة الفسطاط.(شمس، منى: الفخار طين ينافس الذهب؛ تراث وحضارة، الانترنت

(<http://www.islamonline.net/arabic/arts/2000/10/article11.shtml>).

الفخارية ، والأشكال المرسومة على جدران الصحن والأواني¹، وتعددت أنواع الزخارف المستعملة في منتجات الخزف ذات البريق المعدني، ويمكن تقسيم التكوين الزخرفي والعناصر المستعملة إلى:

- 1- مجموعة ذات تكوين هندسي بحت، بأشكال هندسية منتظمة بسيطة ومركبة.
- 2- نوع يعتمد أساساً على العناصر الزخرفية المكونة من أشكال حيوانية أو آدمية أو رسوم طيور مع عناصر مكملية أخرى، أي استخدام وحدات طبيعية محورة مثل: النخيل، والطير، والحيوان، وأحياء مائية، وعناصر آدمية.
- 3- مجموعة ذات عناصر وزخارف نباتية فقط، نجد فيها أن العناصر والأرضيات حولها تملؤها الزخارف². وزينت الأواني الخزفية أيضاً بنوع مميز من زخارف نباتية يعرف بـ(الارابسك) حيث تداخل الأوراق النباتية الصغيرة مع أغصانها في زخرفة عربية خالصة كما في (الشكل 41) الذي مثل جرة على شكل طائر، حيث نلاحظ تجريد الأشكال



النباتية والحروف المتواش
التكوين العام تجسيدا
المتناغمة طردياً مع الحركات الحلزونية الخطية التي تحدد عين الطائر المنتهية
بنقطة إلى الداخل .. هذه الحركة الدورانية المتجانسة مع الشكل الدائري المجوف
للخزفية التي تمثلت بالتكوين العام³. و قد استخدم الفنان الوحدات الزخرفية ذات
العناصر الهندسية في تزيين، وتصميم الجرار الفخارية، وإعطائها جمالية تكوينية ذات
دلالات رمزية ، كما زينت الأواني الخزفية ببعض الرسوم الأدمية المحورة عن

1 - الاعظمي ، خالد خليل :خزف سامراء الإسلامي ، ج1، مجلة سومر المجلد 30 ، بغداد ، 1974 ، ص220 .

2 - شمس، منى: الفخار طين ينافس الذهب؛ تراث وحضارة ،الانترنت
(<http://www.islamonline.net/arabic/arts/2000/10/article11.shtml>).

3 - الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، المصدر السابق نفسه، ص216.

الطبيعة .، والطيور، والحيوانات ، كما في (الشكل 42) الذي يذكرنا بأواني الفن العراقي القديم ، وذلك لان الفنان أعطى للحيوان بعدا ميتافزيقيا



من خلال اتصال احد الحيات ، والحركة الدائرية التي تتركها الباحة أن الفنان أجاد في ملء فضاء العمل الفني من خلال استخدام الزخارف النباتية، محققا من خلالها التباين اللوني للأنية، وتمكن الفنان من تحقيق عنصر الحركة من خلال تنوع الخطوط المائلة ، والمنكسرة في العمل الفني. واستخدم الخزاف المسلم أيضا العناصر المعمارية ، مثل أشكال الأعمدة والعقود ، والنصوص الكتابية حيث حمل الخزف الإسلامي العديد من الأبيات الشعرية والآيات القرآنية والأحاديث ونفذت بأنواع الخطوط الكوفي (البسيط ، المورق ، المزهري ، المربع)¹ وقد أسس الخزفي الإسلامي سماته الفنية الخاصة، من خلال التناسق العام بين الأجزاء وبين الصورة ودلالاتها ، مما يضفي بعدا جماليا في التكوين الفني². وتعددت أنواع الخزف الإسلامي في أشكالها وطريقة معالجتها، وأنواع الزخارف بشكل ليس له نظير ومن بعض الأنواع التي شاع إنتاجها في مختلف البلاد الإسلامية:

1. الخزف ذو الزخارف البارزة في هذا النوع من الخزف ترسم العناصر الزخرفية بارزة عن المستوى الأصلي لسطح الإناء، كما في شكل (43أ).



1 - عبد الرزاق ، ناسخ : الفن الإسلامي ، مجلة ابن سريج (107)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1985، ص 96-98.

2 - قلعة جي، عبد الفتاح: علم الجمال الإسلامي، ط1، دار قتيبة للطباعة والنشر، بيروت، 1991، ص 71.

شكل (43ب)

شكل (43أ)

2. الخزف ذو الزخارف المحفورة حيث أزيلت الأرضية حول العناصر الزخرفية بالحفر فبقيت هذه العناصر بارزة يغطيها الطلاء، أم الأرضيات المحفورة فتكشف عن سطح الإناء الأصلي، ويسمى هذا النوع من الخزف أحياناً باسم (الخزف الجيري)¹ كما في الشكل (43ب).

كما أنتج الفنانون المسلمون أواني معدنية على أشكال حيوانات، وقد شاع تخيل الأشكال الخرافية المركبة، كالطيور ذات الوجوه الأدمية. والفرس ذو الوجه الأدمي (البراق)²، كما في الشكل (44) حيث أوجد الفنان عملية تغريب بالأشكال من خلال الاستعانة بالخيال والأسطورة، التي تتداخل فيما بينها ضمن



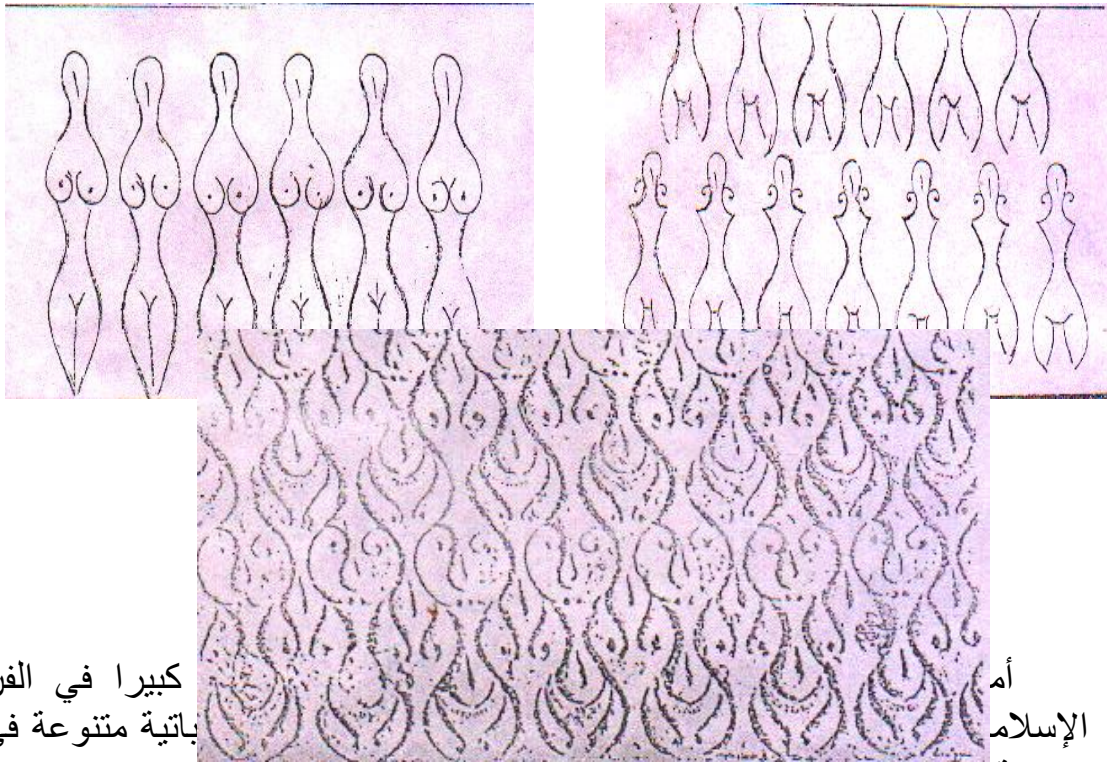
سياق الصورة (الخط، اللون، الشكل، المساحة) وحدة مطلقة، هذا البناء التشكيلي المتراكم المنظور والمتداخل في الوحدات الزخرفية ذات العناصر النباتية الغير مهتمة بقواعد المنظور التقليدي للطبق المزخرف، وهو يتسامى ليؤلف أسلوباً يميل إلى التبسيط والاختزال، والتحوير، والتركيب (التهجين) في مفردات التكوين العام للعمل الفني³. ونجد في هذا العالم المستقل عاملاً يلعب دوراً أولياً وهو شغل المساحة المرسومة على نطاق واسع بأنواع الأشكال من الأشكال وذلك لمليء الفضاء والاقتراب من التسامي، ودلالته الروحية⁴. أما فن النحت فامتازت سامراء بأسلوبها الخاص بالنحت على الجص والذي سمي بزخرفة سامراء، واستفاد الفنان من الطبيعة محورا أشكالها الحيوانية، والنباتية بما يخدم الاتجاه العام للفكر الإسلامي، نحو الابتعاد عن المحاكاة، والتجسيم، فأقترب الفن

¹ - شمس، منى: الفخار طين ينافس الذهب؛ تراث وحضارة، الانترنت (http://www.islamonline.net/arabic/arts/2000/10/article11.shtml).

2 - الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي أصوله وفلسفة مدارس، المصدر السابق نفسه، ص 16.
3 - الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، المصدر السابق نفسه، ص 186.

4 - بابادوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الإسلامي، المصدر السابق نفسه، ص 50.

الإسلامي من التجريد ورمزية¹، ويعد الرقش العربي أعلى مراحل تسامي الروح نحو المطلق، والمثل، وقد عالج الفنان الأشكال بتجريدها حتى أصبحت كأنها خليط من الأوراق والسيقان النباتية المتشابكة، واغلب الزخارف التي كان قوامها ادمي قد عملت على الحائط، وهي تبدو بشكل معكوس، وهذه الطريقة في عمل القوالب كانت مستعملة منذ الحقبة البابلية الأولى لحضارة العراق القديم، وإن معظم الأشكال الأدمية هي أشكال أنثوية، قوامها امرأة تتكرر بشكل لانهائي كما في الشكل (45أ)، والشكل (ب45)، وقد صورت بشكل تجريدي للفلسفة العامة نفسها للفنان المسلم شكل (46).



كبيراً في الفن
باتية متنوعة في

أم
الإسلام

زخرفة النسيج، ومن هذه العناصر زهرة اللوتس، وزهرة المرجريت، وزهور المركبة المحورة عن الطبيعة، واستطاع أن يعبر بصدق وواقعية عن اللباس وطياته من خلال تحكمه بتوزيع الزخرفة بمهارة، وتجسيم وكان للزخارف النباتية المحورة (أرابيسك) والتي تبرز بأجمل صفاتها المتمثلة في باستطالة أغصانها، وأشكالها الملتوية، والمنتوية بإنصاف مراوح نخلية، أو عناصر كاسية الشكل، التي شكلت أشكالها جذب واضح للنساج المسلم، أما العناصر الهندسية فقد استخدم النساج وحدات زخرفية ذات عناصر هندسية (المثلث، المربع، الدائرة) فضلاً عن الأشكال الهندسية الأخرى البسيطة مثل (الخطوط بأشكالها المتباينة، والنقط، وأشكال النجوم).²

1 - هرتسغيله، ارنست: تقنيات سامراء، ج1، ت: علي يحي منصور، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، 1985، ص111.

2 - العبيدي، صلاح حسين: الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية، دار الرشيد للنشر، 1980، ص347-352.

وفيما يخص النسيج السجادي، فقد كان للفنان المسلم أسلوبه الخاص في تصميم النسيج السجادي، حيث أبدى الفنانون، والحرفيون من ضروب المهارات الأدائية ما كان له أثره في تطوير التراث الفني، وأن فن السجاد يقوم على عاملين، لون السجاد وما يرمز إليه من معان كانت مألوفة وما زالت في تحديد مفهوم الألوان ودلالاتها عند العرب، والعامل الثاني هو العنصر الزخرفي¹، على الأخص في مجال استخدام العناصر الزخرفية، وأهمها (العربية) بأنواعها المستقيم، والدائري منذ أوائل العهد العباسي، ووصلت إلى أوج نضوجها في القرن العاشر، وكان أسلوبهم يتميز تكوين سطحاً زخرفياً مقسماً إلى أقسام هندسية متداخلة، ومتعاضدة بأشكال نجمية، أو ثمانية، وقد امتلأ كل منها بتلك العناصر المعربية، تتحلى بزخارف اعتمدت الخط الكوفي، بينما توزعت الأرضية وتقاسمتها أشكال هندسية صغيرة، ومكررة². أما الأشكال المستخدمة في السجاد الإسلامي، فهي أما حيوانية مثل العقرب والعنقة وهي أشبه بالعنكبوت الغليظ، وبعض الحيوانات المحببة كالغزال، والجمال، والطاووس...، فأنها تحتل أماكن رحبة في صناعة السجاد الإسلامي، ولقد أخذت هذه الحيوانات أشكالاً هندسية محورة، أما المواضيع النباتية فمن أهمها شجرة (الحياة) وهي على أشكال متنوعة فإما يكون شكلها عنقودي أو بفروع هرمية أو بتفرعات زهرية، وتحمل دلالة رمزية لدى المسلمين فهي رمز الخلود، ومن النباتات الأخرى شجرة (السرو) التي ترمز إلى الكشف عن المجهول، وشجرة الرمان رمزا للخصب، وأيضاً سعف النخيل المحور إلى للطرد عن الحسد... وثمة مواضيع رمزية أخرى كالمشط ذو الأسنان الخمسة، والذي يطلق عليه كف (فاطمة) ويفيد للطرد عن الحسد³.

وعلى رغم من التنوع الكبير، والظاهر في زخارف السجاد الإسلامي، وبأثر اختلاف الأزمنة، والتأثيرات المحلية، والشعبية، والتراثية، فثمة ما يوحد هذه بقوانين وتقاليده أدائية مألوفة منها :-

1. إن التأليف الزخرفي القائم في داخل الإطار الصوري للسجاد يقوم أما على أشكال متكررة أو على عربسات...

2. تكون الخطوط في كلتا الحالتين متصفة بإحدى الصفتين الاستقامة، أو الاستدارة، وأن الزخرفة تبعاً لذلك فقد أتت بمضلعات متداخلة، أو باستدارات خطوطية تشكل حلزونات متشابكة، وعلى سبيل المثال الزخرفة الكتابية حيث الخط الكوفي اتصف باستقامة حروفه، أما خط النسخ فتميز باستدارتها⁴.

ويظل الجهد الزخرفي في السجاد الإسلامي يخضع بصورة عامة إلى قاعدتين أساسيتين تنبثق أولهما من التماثل الذي هو جوهر (العربية) وبما أن التكاثل يستنبط تكراراً مختلفاً وراء التغيرات، فإن القاعدة الثانية

1 - بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المصدر السابق نفسه، ص 201.

2 - الهنداوي، حسين: النسيج السجادي، المصدر السابق نفسه، ص 98.

3 - بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المصدر السابق نفسه، ص 202-203.

4 - الهنداوي، حسين: النسيج السجادي، المصدر السابق نفسه، ص 106.

تقوم على مبدأ الإيقاع، وهذه الثنائية لا تتحكم في زخرفة السجاد فحسب بل في ضرورة الفن الإسلامي على اختلاف أنواعه، لذلك لا يمكننا التعرف على جمالية السجاد ما من دون أن تكون لدينا القدرة على تتبع إيقاعها الأساسي خلال التغيرات الخطية، ولونية للوصول إلى حيث إدراك التوازن ما بين التكرار والتغير وضمن حدود أدراك ذلك التفاعل الباطني الذي تتحول به القاعدة الرياضية إلى قيمة فنية، وما تحمله فيما بعد تلك القيمة الفنية من معنى في الدلالة الرمزية¹.

المبحث الثاني

جماليات الأشكال في الفنون الشعبية

تهتم الفنون الشعبية بالمظاهر الحضارية التي تحمل طابعا مميزا استطاعت بهذه القوة الإبداعية أن تجتاز الزمن لتصلنا بعنفوان يدهشنا، ليضل أماننا مثلاً نقتدي به، حتى نتعرف على جوهره وإدراك إبعاده الإبداعية لغرض الاستفادة منها في التحرك المعاصر²، وإن تنوع بيئة العراق الجغرافية، والبشري أدى إلى ظهور

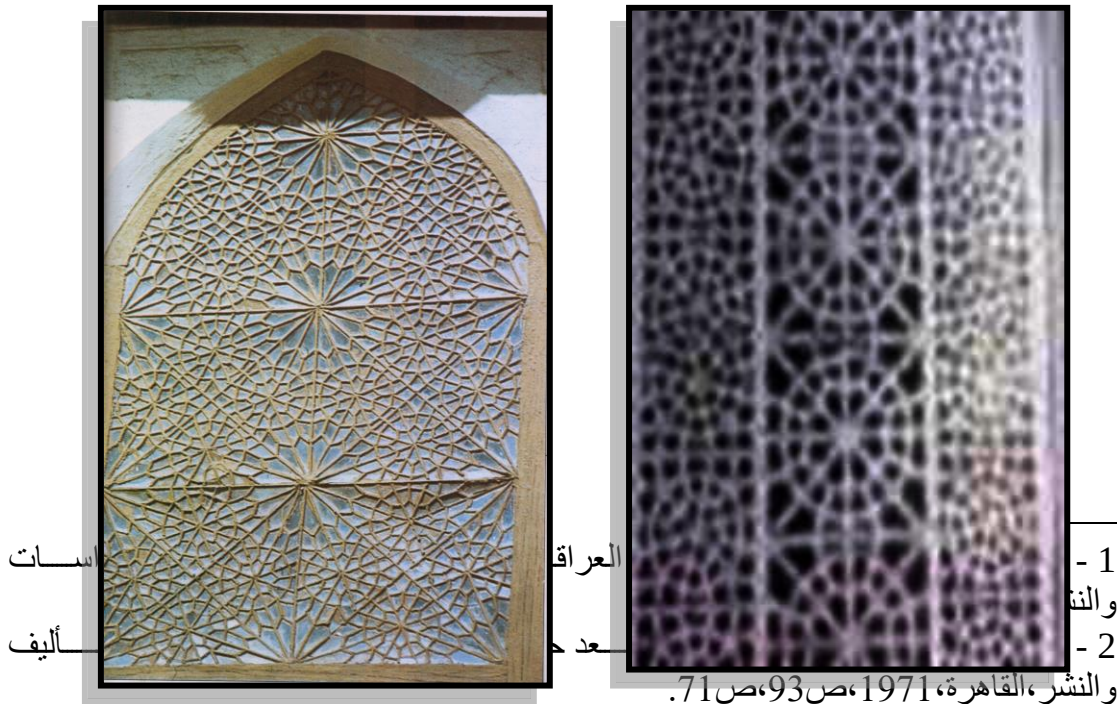
1 - الهنداوي، حسين: المصدر السابق نفسه ص 106 .

2 - مطشر، مهدي: التراث والتخطيط الحضاري، مجلة الرواق، عدد 8، 1979، ص 8.

أنواع وأساليب لفنون شعبية متنوعة استطاعت المخيلة الفنية العراقية إن تطبعها بطابع عراقي محلي مميز، إما من ناحية تركيبها الفني فيمكن لنا أن نستكشف مدى انصوائها تحت لواء الفكر الإسلامي عموماً، وتمثل الفنون الشعبية فنونا تطبيقية متوارثة تحكمها علاقات بيئية معينة تختلف باختلاف مواقع تلك الجماعات، أو التجمعات لتربط الأثر الفني بالوظيفة¹، والفنون الشعبية هي الشيء المشترك بين عدد كبير من الناس، لأنها تصور أفكار الجماعة، وتضفي عليها مغزى رقيقاً، وتلقي مظهراً باهر على الأشياء المعتادة، وإسباغ روعة المجهول على ما نصادفه كل يوم². فالفنان الشعبي اخذ من مورثه التاريخي مفاهيم روحية لواقع غير ملموس في ذاته، وأضاف إليها صيغاً ذات مغزى من من مظاهر مجتمعه المألوفة ومن أهم الفنون الشعبية (العمارة، والفخار، والتصوير، السجاد، والأزياء، والحلي).

أولاً: فن العمارة:-

يعتبر التراث بمفهومه العام حصيلة تراكم المعطيات الحضارية لمجتمع معين، أو للبشرية عبر المراحل التاريخية، ومن أصناف التراث الأساسية ما يخص الممتلكات الثقافية غير المنقولة أي العمارة والنصب وماشابه. أن دراسة الجوانب الجمالية لفن العمارة العراقية من شأنها أن تعكس جانباً تقنياً في التراث يساعد المعنيين على استحياء العناصر الفنية الأصيلة وبعثها في النشاط المعماري والفني المعاصر، تحقيقاً للهوية العربية، والعراقية المتميزة والرائدة معاً... إن الفنان العراقي قد عمم جماليات تكوين فنه ليس في الطراز العام وحسب؛ بل احتوت أبعادها إلى أكثر من جانب كما في الأعمال الخشبية والأجرية والجصية والزجاجية والمعدنية، كل ذلك بانسجام مع الأغراض الإستخدامية للعمارة (كوحدة إستعمالية ومعمارية معاً)؛ حيث استخدم الخشب في زخرفة واجهات الشبائيك الخارجية وإعطائها تصاميم تراثية متنوعة، كما في الشكل (47)، والشكل (48)



1 -
والنشر
2 -

والنشر، القاهرة، 1971، ص 93، ص 71.

شكل (47) شكل (48)

الذين يمثلان إطار خشبي لاثنتين من الدور* العراقية، اذ يلاحظ اعتماد الفنان على الوحدات الزخرفية الهندسية في التكوين العام والمكونة من (النجمة الثمانية) حيث اعتبرت رمزا للآلهة(انو) آلهة السماء في فن العراق القديم؛ إذ تمثل الرؤوس الثمانية إلى جميع اتجاهات الكون، وتعبير عن شمولية وسلطة الآلهة، ودخلت هذه النجمة كشكل تراثي إلى عالم الزخرفة الإسلامية من أوسع أبوابه، فأصبحت سمة مميزة للزخرفة العربية، لذلك أطلق عليها اسم (النجم العربي) أو (نجمة بغداد)¹. كوحدة أساسية في الزخرفة الخشبية ترتبط ضمن علاقات هندسية ضمن العمل الفني وتري الباحثة إن الفنان في الشكل (47) قد اعتمد مبدأ التماثل، والتكرار في الوحدات الزخرفية ليعطي صفة اللامحدود في العمل. بينما الشكل (48) نجد إن الفنان قد أعطى صفة سيادة للمركز العمل الفني، فالنجمة الثمانية المتواجدة في المركز تحاط بعدد من النجوم الأصغر حجما بشكل دائري، توحي للمتلقي بحركة دورانية من أجل خلق علاقة بين عناصر التكوين الفني التي ملئت السطح التصويري، وباتجاه حركي إيقاعي منتظم موحد يشير إلى الحياة وديمومتها، وهي حالة استمرار دائم؛ وتحقيق عنصر الحركة بشكل إيقاعي منتظم، مما أضاف للعمل قيمة جمالية ذات دلالات رمزية. ونجح الفنان من خلق حالة توازن بين المركز، والفراغ المحيط به، الذي مليء بنوع من الزخارف الهندسية المتماثلة في شكلها. وقد استخدم الفنان الخشب المشغول بأشكال تراثية مكونا نسيجاً خشبياً في غاية الدقة، والجمال متضمنة وحدات زخرفية ذات تشكيلات هندسية، أو نباتية



أحيانا مطعمة بالزجاج (بالشناشيل)* (بالشناشيل) في وحداته التشكيلية

* دار (السيد احمد السيد عيسى) في بغداد، ودار الإستريادي في بغداد
1 - الجبوري، محمود شكر: الخط العربي والزخرفة الإسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1990، ص 205.

* تعد الشناشيل شرفات تعلو المباني في الطابق الأول عادة، وفي البداية كانت لتصحيح شكل الطابق الأرضي إن كان غير متجانس إلى شكل أكثر ألفة بزواياه القائمة، وتركز أهميتها أيضاً في حفظ جدران الطابق الأرضي من حرارة الشمس الصيفية، وتوجد في بغداد والبصرة أكثر من

،وسطوحة ،وتكويناته الهندسية¹، كالزخارف المتشكلة على هيئة نباتات، او مربعات ،او أشكال من الهندسة الأنيقة. إذ اعتمد الفنان في هذه العمارة على الأعمدة الصقيلة الملساء، أو المضلعة، والتي تعلوها تيجان مقرنصة، فضلا عن عنايته بالأقواس ،ذات الفصوص بفصوص مدبية، أو مسننة وأحيانا ثلاثية الفصوص، وهذه الفصوص تتباين بحسب الذوق من أشكال هندسية، أو نباتية مزهرة أو موردة، وقد تأخذ هيئة نقوش شبكية، ويلاحظ بأن الفتحات العلوية للأقواس أوسع من الفتحات السفلية، ذلك لأن الأقسام العلوية تحتضن أنواع الزجاج المشجر، والملون، والحقيقة فإن الزخارف لا تقف عند هذه الحدود، بل تتعداها إلى السقوف، والجدران، والاسلام بما لا يتسع المجال للخوض في تفاصيلها الكثيرة، ومع كل هذه العناية الزخرفية لم يغفل المهندس قضية معمارية جوهرية في عملية التصميم، وهي التلاعب بالأشكال الزخرفية كي تسمح للشناشيل أن تأخذ نصيبها الكافي من الضوء، وعلينا إن لا نستغرب وجود تفاصيل، أو زيادات معمارية، أو زخرفية في هذا المبنى أو ذاك، لأن الأمر مرتبط بمساحة البناء بصورة عامة، وبالوضع الاجتماعي، والاقتصادي لصاحب البيت بصورة خاصة². يأتي دور الصباغ: وهو أيضا متخصص بهذا العمل فمنهم من يصبغها بلون الصاج ومنهم من يلونها بالأخضر، والأزرق، والأحمر ذات الدلالات الجمالية مكونة مع الشناشيل المجاورة على الجانبين، والزقاق لوحة تشكيلية جميلة فقد اشتهرت الشناشيل في موروثنا الشعبي في العديد من الحكايات الأدبية و(القصص والقصائد)^{3*}. وهناك (الآراسي)** التي تمتاز بالزخرفة بأشكالها

غيرها من المدن العراقية، وهي بشكل مُبسط شرفة صغيرة، فيها شباك من الزجاج الأبيض أو الملون، مغطاة ومزركشة من الخارج، وتعد من أبرز الأمور التي تُجمل واجهة المنزل، لاعتمادها على الخشب المشغول بأشكال فنية وهندسية تدل على مهارة صانعها(الطرفي، طلال:المقاهي والشناشيل البغدادية، انترنييت،

http://www.maktoobblog.com/email_post.htm?uid=talalaltrify&post=168432

1 - العطية، زهير: جماليات النمط البغدادى في العمارة، مجلة الرواق، عدد(4)، بدون دار نشر، بغداد، العراق، 1978، ص11.

2 - احمد، حسن: أجمل موروث حضاري مهدد بالانقراض، الانترنييت،

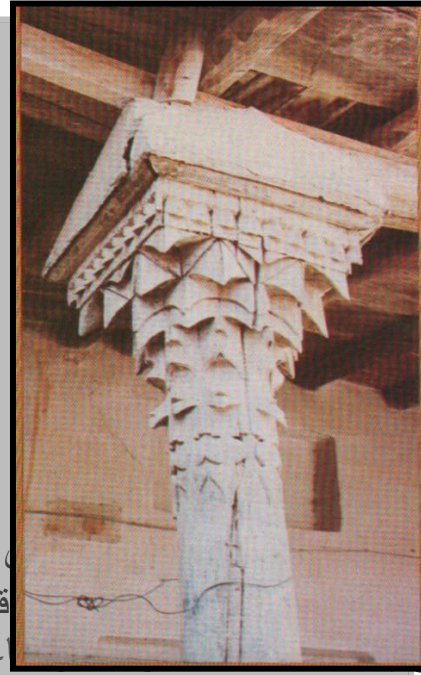
<http://www.sotakhr.com/index.php?id=200>

* مثل قصة (حب نجار الشناشيل مع ابنة الجيران)، وقصيدة (شناشيل ابنة الجلي) للسياب وغيرها.

3 - الشناشيل نجارة تعاقبت عليها أجيال من الصناع والمزخرفين <http://www.iraqcenter.net/vb/showthread.php?t=16656>

** وهي الشبابيك المظلة على داخل البيت، وتستخدم فيها مختلف النقشات، فوائد عدة منها جمالية وأخرى وظيفية. فالناحية الجمالية إضافة إلى إضفاء الجو العاطفي الرومانسي، نتيجة إلى تسرب أشعة الشمس من خلال الزجاج الملون، فيضفي ذلك على البيت جمالا وتلوينا. تحفظ جدران البيت وتضفي جو عاطفي رومانسي الشناشيل بزخارفها الجميلة هوية للبناء العراقي).
(<http://www.iraqcenter.net/vb/showthread.php?t=16656>).

المختلفة، نباتية، وهندسية، كما يستخدم فيها الزجاج الملون أو الشفاف، والمرايا والرسوم المختلفة¹. وإضافة إلى استخدام المسامير الحديدية التي تضيف سمة جمالية خاصة إلى هذه الشبائيك، أما ما إنفرادت به الدار البغدادية من بين الدور المعاصرة له في منطقة الشرق الأوسط فهو العمود الخشبي (شكل 50) ذو تاج المربع المقرنص الجوانب الذي تستقر عليه سقوف الغرف وامتاز تاجه بتعدد وحداته زخرفية متعددة، والشرفات، متخذة أشكالاً عديدة فمنها ما امتاز بنقشة واحدة تغطي انحناء السقف ومنها وكثيراً ما نرى وسط السقوف يحضاً بعناية خاصة فتكون الزخرفة فيه مكثفة، ومتجانسة بتناغم جميل مع الأعمدة كما في الشكل (51) الذي يمثل زخرفة سقفة لبيت بغدادي؛ فنلاحظ إن الفنان قد استخدم



الزخارف الهندسية في تاجها، والنجمة، والدائرة المحيطة، والكل يتحرك بذات الإيقاع. أظهرت قابلية الفنان على الإحياء بالعمق من خلال الألوان المستخدمة في العمل الفني؛ حيث كان للنباتين اللوني الحاصل ما بين اللون الأبيض، والأسود في مركز العمل وتباين اللون الزرقاء والأصفر في فضائه اثر واضح في تحقيق نوعاً من الجذب البصري، فضلاً عن تحقيق الإيهام البصري بالبعد.



شكل (51)

وقد استخدم الفنان الأجر لإقامة العقود، والقباب في السرداب، والمداخل الرئيسية، معززة بتشكيلات هندسية، ساهمت في تكوين المقرنصات (الدلايات) التي نجد تشكيلاتها تحمل معانٍ إنشائية لا تقف عند حد الزخرفة الظاهرة، بل تتعداها إلى ما يمكن احتسابه من جملة الإبداعات المعمارية العراقية التي عمت العمارة العربية الإسلامية بشكل عام، وفي البيت البغدادي بشكل خاص حيث استخدمت جمالية متعددة للجص، فضلا عن أشكال الأقواس، والحنايا المتوفرة في انحناء الدار استخدام الفنان مادة الجص لصنع الزخارف النباتية كما في الشكل (52) الذي يمثل زخرفة جصية لأحد المنازل في أربيل، ويمكننا ملاحظة الزخارف النباتية وتفرعاتها، التي تكون شريطا انيقا يحيط بحنايا وكوى الغرف الرئيسية، وطعمت الأعمال الجصية أحيانا بالألوان، كما ظهرت عليها أنماط الخط العربي الجميل، ومن جملة المشاهد المصورة ما قد تعود مواضعه إلى الفن العراقي القديم حيث نشاهد مثلا أسدا يفترس وعلا، أو غزالا¹. وقد استخدم الفنان



الزجاج الملون مثل شكل السرداب في السرو الملتوية، لإكمال الزخرفة الهندسية سواء لملء الفراغات الهندسية أو للرسم عليه بأشكال متناظرة مكونا أشكالا هندسية رائعة، وشديدة التعقيد². ونلاحظ أيضا تواجد الوحدات الزخرفية ذات العناصر الهندسية على الواجهات المرممية المحيطة بالساحة الوسطية للبيت العراقي كما في الشكل (53)، حيث تأخذ الزخارف مكانها عادة فوق فتحات الأبواب، والشبابيك، وغالبا ماتقع الأشكال التراثية البنائية ضمن الوحدات الهندسية أو فوقها، كما تنفذ هذه الزخارف بشكل عمودي بمحاذاة البوابات، والشبابيك، ووضعت بعض الجدران



السابق نفسه، ص 11.

الرواق، ع(4)، توزيع الدار

- 1 - العطية، زهير: جماليات الن
 - 2 - العطية، زهير: المصدر الس
 - * كما في دار التوتنجي في المو
 - 3 - العطية، زهير: المعالم الجما
- الوطنية، بغداد، 1978، ص 11

شكل (53)

وترى الباحثة إن الفنان قد اعتمد في الشكل (53) زخارف نباتية متخذا من زهرة (اللوتس) مركزا للعمل الفني، وتحيط بها التفرعات النباتية ضمن التكوين العام؛ حيث استخدم مثل هذا النمط في العصر العباسي بشكل مكثف، ومطور على غرار ما نشاهده في قصر الأخضير من العصر العباسي الأول ابتداءً وحتى المدرسة المستنصرية في نهاية العصر العباسي، ومن جملة ما يلاحظ حدوثه خلال هاتين الفترتين تبلور العناصر الجمالية في العمارة العراقية ملفت للنظر، وبطبيعة الحال فإن كل عملية تطور شاملة تقترن بظاهرة، وجود القاعدة الصلبة التي تشكل القاسم المشترك الأعظم لكل الأنماط¹. على اعتبار أن العمارة العراقية استمدت عناصرها الجمالية من العناصر الأساسية القائمة في العمارة الإسلامية التي توضح ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة بتجربتها فلا تكاد تتبين من فروع الأوراق إلا خطوط منحنية، أو ملتفة يتصل بعضها ببعض واتخذت الزخارف الهندسية أهمية خاصة في العمارة بتكويناتها المتقاطعة لتحقيق المزيد من الجمال الذي يتوافق مع الوجود اللامحدود، واعتمد الفنان الخط كعنصر زخرفي هام، وعززت نهايات الخط أحيانا بالتفرعات النباتية²، أن الزخارف المستخدمة في العمارة العراقية قد تمثلت بالزخارف النباتية بأنواعها منها (الوريدات المفصصة) حيث نفذت على عديد من الواجهات، ومداخل دور الموصل، ومن الراجح إن اصل هذه الوردية المفصصة يعود إلى وردة الأقحوان (الببيون)، وأطلق عليها أيضا الوردية الآشورية لانتشارها الواسع في المنحوتات الآشورية، فضلا عن ذلك فقد استخدمت لدى البابليين حيث عملت بشكل أشرطة زينة بوابة عشتار، وعلى واجهة قاعة العرش في قصر الملك نبوخذ نصر في بابل³، كما شاع استخدامها في الفن الإسلامي متمثلة، بزخارف قصر المشتى، وزخارف سامراء⁴ وقد عمل الفنان الشعبي على أخذها لوحدها تارة كما في شكل (54) أو ضمن تشكيلة من الزخارف الهندسية كما في الشكل (55) واستخدم

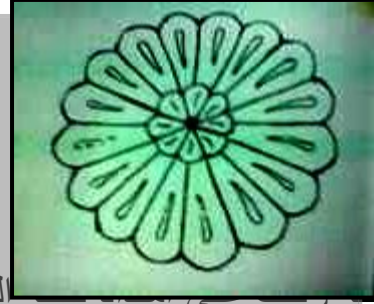
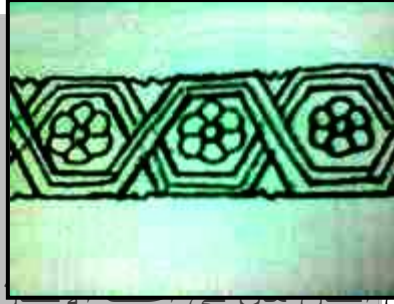
1 - العطية، زهير: المعالم الجمالية في البيت شمال العراق، المصدر السابق نفسه، ص10.

2 - نخبة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق، ج13، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985، ص348.

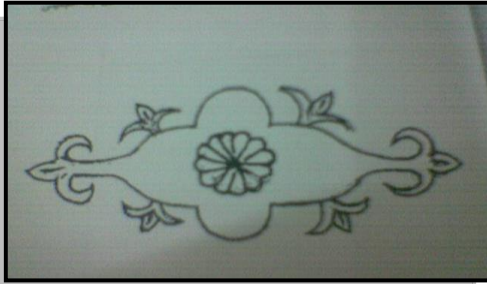
3- liyod,s.:the Art oftheAncientNear East, Britean,1963,p.231, Fig.191.

4 - هرتسفيلد، ارنست: تقنيات سامراء حلية جدران المباني في سامراء وزخرفتها، ج1، ت: علي يحي منصور، بغداد، 1985، ص308.

الفنان الشعبي أيضا زخرفة المراوح النخيلية، والدلايات التي تعد من ابرز العناصر الزخرفية النباتية التراثية، ويطلق عليها أيضا تسمية (القناديل الموصلية) حيث تزين حاشية عقود المداخل بحيث تبرز منها سلسلة من الأوراق



النباتية، وتستخدم في زخرفة العقود¹، ونلاحظ أن الفنان الشعبي يستخدم في تنفيذ تشكيلاته الهندسية في الزخرفة بصورة مبسطة خلت في معظم الأحيان من التعقيد، ومن تلك الأشكال التي اعتمدها هي الخطوط المستقيمة المتوازية، وتقاطعها مع بعضها البعض، والتي تحدث بدورها أشكالاً هندسية متنوعة جديدة تختلف عن الأصل الذي بدأت منه، وقد تمثلت بالأشكال المعنية المزينة لإطار أقواس عقود المداخل، كما هو الحال في واجهة دار أمين بك الجليلي* شكل (56)، وشكل (56ب) يمثل الشكل المعيني الذي يزين كوشيتي عقد مدخل الدار².



واجهة مدخل آخر* شكل (57)³، واستخدم الفنان نماذج منفذة بطريقة فنية ناشئة من تشابك مثلثين متعارضين متساويي الأضلاع والنتائج عنها نجمة ذات ستة رؤوس الذي تمثل النجمة السداسية المزينة لكوشيتي عقد مدخل بيت بغدادي، وقد استخدم الفنان زخرفة الوريدة ذات الست فصوص (شكل 158) معتمداً أساساً على فكرة تقاطع ستة دوائر متساوية مع بعضها، وفي نقطة واحدة لتشكل من تقاطعها عناصر زخرفية نباتية شكل (58ب)، والجدير بالذكر إن الفنان العراقي قد عرف هذا النوع من

1 - العطية، زهير: المعالم الجمالية في البيت شمال العراق، المصدر السابق نفسه، ص 11.

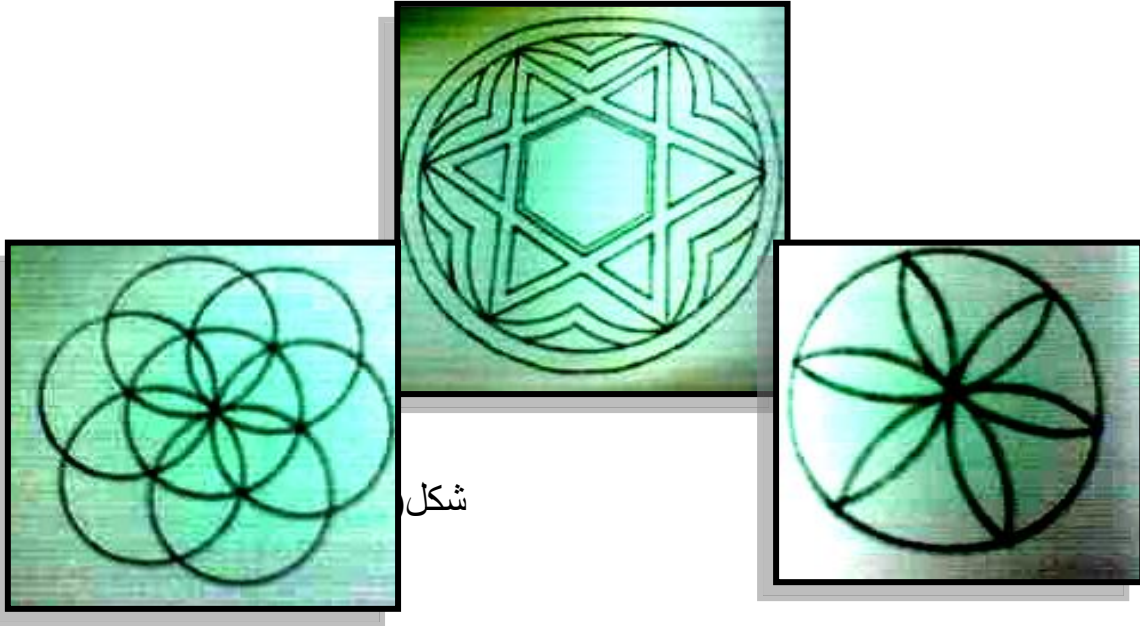
* الذي يمثل زخرفة كوشة لدار (أمين بك الجليلي) في الموصل.

2 - المعاضيدي، عادل عارف فتحي: الواجهات الفنية والمعمارية للدور التراثية في الموصل، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2002، ص 143.

* دار خليل الجواد

3 - المعاضيدي، عادل عارف فتحي: الواجهات الفنية والمعمارية للدور التراثية في الموصل، المصدر السابق نفسه، ص 144.

الزخارف منذ عصور موغلة بالقدم؛ إذ وجدت نماذج تشبه إلى حد ما هذه الوريدات منفذة على قطع من الفخار تعود إلى عصر حلف¹.



شكل

ثانيا : فن الرسم الشعبي:-

إن التصوير الشعبي فن فطري يخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال يقوم به أناس من عامة الشعب، يتمتعون بثقافة عادية، وهو مجموعة من الخطوط والألوان والأشكال مرسومة بمواد سهلة وميسرة غنية بالرموز والدلالات، وتختصر تاريخ أمة بما فيها من تقاليد، وعادات، ويعد فن أفرزته الثقافة مع الأيام، فن وظيفي، غايته أما جمالية بقصد تزيين (البيوت، المحال الأواني، الجسد...) وإما سحرية، أو دينية، أو علاجية². تضمنت الفترة بعد سقوط بغداد على يد المغول (656 هـ-1258 م) وما تلاه الاهتمام ببعض الفنون التقليدية كفن الزخرفة، والخط العربي، وحتى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر... لا تزال تعكس لنا طبيعة البنية الثقافية التشكيلية المهمة بالفنون الشعبية³، والحرفية وهي حينئذ مزيج تقني وأسلوب للرسوم المصغرة (miniature) ونلاحظ إن للرسوم الجدارية ذات نزعة واقعية على أغلب الظن وشغف بالزخرفة والخط العربي... ولهذا فإن الأمثلة الوحيدة التي يمكن الإشارة إليها بهذا الخصوص هي تلك الرسوم المصغرة في بعض المخطوطات من الكتب الدينية، والأدبية، كرسوم دلائل الخيرات، والتي تضمنت مناظر طبيعية لمدينتي مكة المكرمة، والمدينة المنورة، والصور المطبوعة حول بعض المصادر، ونرى طائفة من الرسوم مطبوعة في بعض الكتب ككتاب ألف ليلة وليلة، وهناك أيضا الكتابات الدينية

1 - المعاضيدي، عادل عارف فتحي: المصدر السابق نفسه، ص145-146 .

2 - قانصو، أكرم: التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص13.

3 - نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق، ج13، المصدر السابق نفسه، ص379.

المزخرفة، والتي تطبع بألوان مختلفة، وتحاط بإطار زخرفي ذي أشكال هندسية متداخلة¹، ووجود النقاشيين في بغداد إذا يبدو أن كلمة نقاش هي كلمة عامة تجمع ما بين الزخرفة والرسم... وهذه المظاهر المتنوعة من الفن التشكيلي هي التي عرفها بعض المنظرين العرب المعاصرين بأنها (الفن الشعبي الأصيل)². فالفن بمبادئه العفوية الذي يصدر عن رغبة بالتعبير عن الجمال يصبح بسيطاً غير معقد. ويعد الرسام البغدادي (نيازي مولوي) في أواخر القرن التاسع عشر الشخص الذي تقدم بنزعة حرفية معاصرة في الفن تتسم بالتجديد بين الفنون الرسم، والزخرفة، والكتابة في إن واحد إلى جانب نزعة التجريبية في البحث والإبداع، فهو يمثل حلقة الوصل ما بين فن الرسوم المصغرة، أو الأسلوب المعروف في تزويق المخطوطات³. وفن الرسم المسندي هو ما عرف به عبد القادر الرسام... وكان أسلوبه يجمع بين ما امتازت به الرسوم المصغرة من تعابير تدور في ذهن الرسام وانطباعات هي اقرب إلى مفهوم الرسم على أساس المعرفة وليس وفقاً للإحساس البصري لما هو مرئي، وهي انطباعات طالما اعتمدت على المشاهدات مرئية محورية أو خيال جامح من أجل تكوين صورة تشخيصية أو منظر طبيعي، وربما اقتربت في بعض الأحيان كما آل إليها الأمر في أواخر القرن التاسع عشر في العراق إلى ما هو مرئي فعلاً⁴ وأكثرها يتخذ من صورة الغزالة، أو الحمامة اللذان يحملان رمزا لأسطورة بغدادية، ومع إن هذه الصورة توجد مرسومة على أوراق كبيرة تسمى أوراق المعشر ملونة بألوان فاتحة أكثرها الأزرق والأصفر والأخضر وتستحضر من الأعشاب خاصة وهي تصور أشخاصاً تاريخية، أو مناقب وخوارق الأولياء والشيوخ مثلها لقاء الإمام علي(ع) مع عمر بن ود العامري، من هنا ترى الباحثة بان المصور العراقي الشعبي بعد شيوع الزجاج قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها اخذ يرسم الصور على الزجاج، فان الفنان العراقي كثيراً ما يصور المشاهد المقدسة في كربلاء والنجف كما يرسم الملامح البيئة المحلية من النخيل، أو الأنهار، أو الحيوان⁵. وترى الباحثة إن الرسوم الشعبية حكاية تتصف بالخيال وتحتمل التزويق واختلاط الأمكنة، والأزمنة، وتحمل بين طيات واقعيته الرموز، والتأويل لتعطي جماليات تكوين الأشكال التراثية في الفن العراقي المعاصر، ولقد ظهرت طائفة من الرسوم الشعبية المطبوعة التي استبدلت ببعض الرسوم التي كانت تصور باليد على المخطوطات وغيرها وهذه الطائفة من الرسوم تركزت في تصوير

1 - قانصو، أكرم: التصوير الشعبي العربي، المصدر السابق نفسه، ص19.

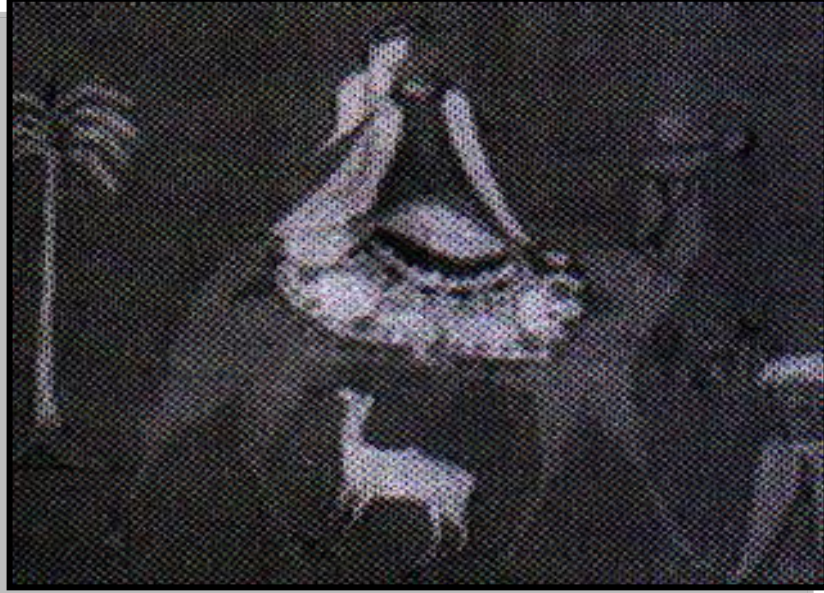
2 - نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق، ج13 المصدر السابق نفسه، ص380.

3 - آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص45-48.

4 - نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق، ج13، المصدر السابق نفسه، ص383.

5 - نخبة من الباحثين العراقيين: المصدر السابق نفسه، ص387.

الأساطير الشعبية مثل قصص (عنتره) وغيرها من القصص كما في شكل (59)، والنوادر التي كان يرددتها الرواة في المقاهي الشعبية كما في شكل (60) حيث نجد فكرة التقابل تسود



المش
والو
الأسلوبية للعمل تحاور الخيال الشعبي، وسنجد إن هذا التمثيل يتكرر في جوهر أسلوب العمل المعاصر وصياغات وحداته.

ومن النماذج القديمة التي صورت تطاحن فرسان العرب في منازعاتهم القديمة مجموعة من الصور المطبوعة كانت ضمن شريط قديم للعبة صندوق الدنيا ويرجع تاريخها حوالي 1917، ولعلها أقدم من ذلك¹، التصوير غني بالقصص

1 - الخادم، سعد: تصويرنا الشعبي خلال العصور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963، ص 123-124.

الشعبية الدالة الذي تعبر عن توغل في أعماقها وظهوره بين الآونة وأخرى في أشكال متنوعة وفي مناسبات شتى في الفن¹، ومما يتكرر في التصوير الطقوس شعبية متنوعة منها ما يتعلق بالمآتم الحسينية التي تقام إبتذكاراً باستشهاد الحسين بن علي(ع)، وما يرافقها من طقوس .

وقد استخدم الفنان الشعبي مفردتي (الكف) و(العين) ** (شكل 61) معبرا عنها بمختلف الطرائق، وفقا لرؤيته الخاصة، وظهرت هي الأخرى محملة بمضامين جامعة بين الواقع والخيال فنراها يرسم سهما يخرق العين ضمن تكوين تشكيلي محاط بالعديد من الزخارف .



ويعتبر الرمز من أهم عناصر موز التي يستخدمها الفنان الشعبي هي (النخلة) وهي: رمز قديم يدل على الازدهار، والخصب وهناك رموز أخرى (الأسد للقوة، والسيف للبطولة والشجاعة، والكف للحسد، والأفعى للشر، والسمكة رمز التكاثر، واليمامة للسلام، الغراب رمز للموت والخراب، والصليب المعقوف رمز للفناء الحسن،...)، أما الأشكال الهندسية فتعد رموزا لها دلالاتها المعبرة في الرسوم الشعبية (فالمربع يرمز للتوازن والقدسية، ويرمز إلى الكعبة، أما الدائرة فترمز للشمس أو القمر أو الكون، وهي علامة للطوفان المسلمين حول الكعبة، أما المثلث المقلوب فهو رمز قديم للخصب وأحيانا تتداخل الأشكال الهندسية مع بعضها للتعبير عن دلالات سحرية، طلاس مناشدها بكثرة في فني الوشم، والسجاد). وتعد (الألوان) * التي استخدمها الفنان

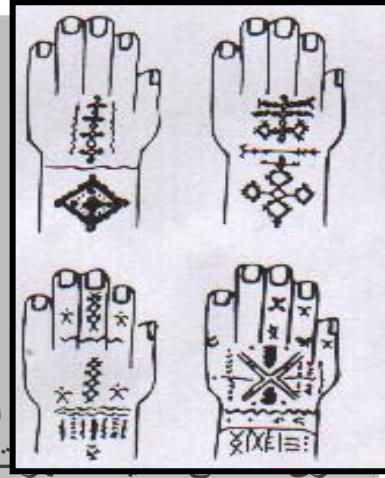
1 - الخادم، سعد: تصويرنا الشعبي خلال العصور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963، ص 123-124 .

* ويعتقد إن الكف هي (كف عائشة، وكف العباس، وكف فاطمة) (قانسو، أكرم: التصوير الشعبي العربي، المصدر السابق نفسه، ص 104).

** العين بمفردها دون الكف علامة الحماية من الأمراض ضمن رمزية الروح، والنفس كونها مرآة الروح. (<http://www.baghdad-newspaper.com/ar/06/m1/16/res.html>).

* فاللون الأبيض يرمز للصفاء، وهو لباس طواف المسلمين حول الكعبة، أما اللون الأسود فهو رمز الحزن والموت، واللون الأخضر رمز الخير والأيمان، فصور الفنان الشعبي كل الرموز

الشعبي لها دلالاتها هي الأخرى أي إن استخدامها كان واقعا تحت تأثير الفكر
الاعتقادي¹. وفي مجال الرسم على الجسم البشري (الوشم) ** الذي يزين به الريفيين
أجسامهم لم يكن مسألة عبثية، إنما هو فن قديم، يعود إلى زمن الحياة البدائية، الوشم
، وهو أول ما عرف في التاريخ عند نساء، ومن أنواع الوشم أيضا التنقيط بالمواد
العطرية الملونة كالمسك والعنبر، وان النساء كن يزين بمادة نباتية تعرف
باسم (الحناء) *** (شكل 62) ويمثل الوشم بالنسبة للنساء بديلا عن الحلي، والعقود
والأساور، أما بالنسبة للرجل فيحمل في طياته مدلولات أخرى
كالشجاعة، والأصالة، وعلامة الانتماء القبلي²، ويعد ظهوره مرتبطا بالتقاليد
والديانات ذات الأشكال الطوطمية، وقد ادخلت على الوشم وحدات زخرفية عناصر
هندسية، كالنجمة، والهلال، وسنابل في العصر الإسلامي، ونجد في أوائل القرن
التاسع عشر أمثلة تقوم على أشكال قريبة من الخطوط والدوائر، والأشكال



الهندسية القديمة أو الخطوط
الاتجاه³. وقد استمر هذا التقليد
الوشم تصور بعض الأشكال الأدمية، وأشكال الحيوانية كالطير، والنباتية وهذا مع
استمرار الأشكال الهندسية القديمة قائمة بأشكالها الدائرية، وهذا النوع يكاد يطابق

المؤمنة والمعطاءة، بهذا اللون كالقبا، وعمائم الرجال المقدسين، والأصفر رمز اللؤم والخبث
(...، قانصو، أكرم: التصوير الشعبي العربي، المصدر السابق نفسه، ص 95-96).

1 - قانصو، أكرم: المصدر السابق نفسه، ص 86-95.
** الوشم: فن له دلالات عقائدية وفلسفية، واجتماعية، يرسم بواسطة الإبر والمساحيق، فيبقى
على جسد الإنسان، ترجع اصل كلمة وشم إلى لفظة الإنكليزية (تاتو) أي العلامة المرسومة على
الجسد البشري. (قانصو، أكرم: المصدر السابق نفسه، ص 40).

*** الحنة: هي مادة لونية، تمزج بالماء، ويرسم بها على جسد زخارف مؤقتة تزول بعد بضعة
أيام، والحنة تستخرج من شجرة (لاوسونيا انرميس) بعد ان تجفف أوراقها، وتنقع مع ليمون
الحامض الأخضر في ماء مغلي، عندها نحصل على صباغ لونه اسود، يضاف إليه الشاي
، فيقترب لونه من البرتقالي الغامق، وتستخدم غالبا في الأعراس والأعياد. (قانصو، أكرم: التصوير الشعبي العربي، المصدر السابق نفسه، ص 42).

2 - نايل، طلال سالم: التزيين والحلي عند المرأة في العصر العباسي، مجلة التراث الشعبي
ع(10)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976، ص 132.

3 - قانصو، أكرم: التصوير الشعبي العربي، المصدر السابق نفسه، ص 20.

نوع آخر من الفنون ذات الطابع السحري، أو العلاجي¹. الفن نراه في رمزيته يكون طابعا خاصا به ، وهناك أنواع مختلفة من الوشم لكل جزء من أجزاء الجسم منها ما يعرف (بالدكة) وهي عبارة عن شكل دائري تتمركز في وسطها نقطة تقع غالبا على الخد، أما وشم البطن فهو :عبارة عن نقاط دائرية حول السرة ،أحيانا يضاف إليها قوس ،وغزلان ،وورود،ومناظر،و(السلسلة) للحماية من الخيانة الزوجية ،وهي مجموعة من المعينات ،توشم على الأصابع ،و نلاحظ بعض علامات الوشم مقتبسة من الزخارف القرآنية كنقشة (السجدة) وما يتفرع عنها². أما الرايات وان كانت قد تلاشت معظم الرايات القديمة المصورة، لكن التقليد ظل قائما ،وإنما في صورة أخرى فلعلنا نراها اليوم في رايات بعض المشايخ التي تتحلى ببعض الوحدات الزخرفية كالمثلثات ،أو المستطيلات ذات الألوان المتباينة التي كتب بداخلها بعض العبارات الدينية ،وان طريقة تقسيمها ،وجمع الفنان بين الألوان متعددة في إطار زخرفي تعد من الأساليب التصويرية المهمة في الفنون الشعبية،وهي من أهم الأمثلة لهذا الفن المجرد،حيث اقتصر على تصميم هندسي بحت يلعب الخط العربي في تشابك حروفه دورا هاما في ربط تكوينه العام³.

ثالثا: الأزياء:-

كان الإنسان العراقي أقدم من عرف الملابس ،والأزياء وتفنن في صنعها ، وتدلنا النقوش السومرية ،والتماثيل البابلية ،والآشورية، على مدى الخيال الخصب لهذا الإنسان، في إيجاد النماذج ،والتنوع لقطع الملابس التي كان يرتديها، فكان له في كل مناسبة زياً خاصاً يستعمله لأغراض تلك المناسبة فمنها : لعمله اليومي ،أو للأعياد ،أو للاحتفال بالانتصارات، أو للزواج وزيارة المعابد⁴، من هنا جاءت دراسة الأزياء الشعبية في العراق لأهميتها الكبيرة لأنها كانت وما تزال تشكل فرعاً مهماً من فروع مآثور الفن الشعبي . تشمل أزياء الرجل أنواعاً عديدة من الملابس المتباينة الأشكال والألوان من أهمها كما في الشكل(63):

1. الغترة: وهي عبارة عن قماش مصنوع من الصوف أو من القطن ، عليها نقوش أما تكون باللون الأسود أو باللون الأحمر، أو ببيضاء بدون نقوش ، حيث تكون خفيفة تستخدم في فصل الصيف بينما الاخريتين تستخدم على الأغلب في فصل الشتاء.

2. العقال: ويصنع من الصوف الأسود المسمى بـ(المرغز) ويوضع العقال فوق الغترة. وهما يستخدمان كغطاء للرأس. وهذا الزي هو من الأزياء العربية الأصيلة

1 - الخادم،سعد:تصويرنا الشعبي خلال العصور،المصدر السابق نفسه،ص119.

2 - قانصو ،أكرم :التصوير الشعبي العربي،المصدر السابق نفسه،ص41 .

3 - الخادم،سعد:تصويرنا الشعبي خلال العصور،المصدر السابق نفسه،ص63 .

4 - :الملابس الشعبية فـ _____ بخديدا

3. الزبون: وهو عبارة عن قماش سميك نوعاً ما وطويل وله أردان طويلة يلف الجسم وله فتحة على طوله لسهولة خلعهِ وارتدائه ، ويشد من وسط الجسم بواسطة (الحزام) ، وهناك رسوم خاصة تكون تنقش على حوافه الأمامية من خيوط خاصة لماعة من الحرير لتقويته ولتحول دون تمزقه.

4. الخاجية: وهي العباءة الخفيفة، وتغزل بآلة الجومة، وتستخدم أثناء المناسبات أو السفر، وتتكون من نسيج خفيف لغرض التهوية يلف الرجل جسمه بها، ولها ألوان مختلفة كالأسوداء والاكور والصفراء أو في بعض الأحيان تكون بيضاء¹.

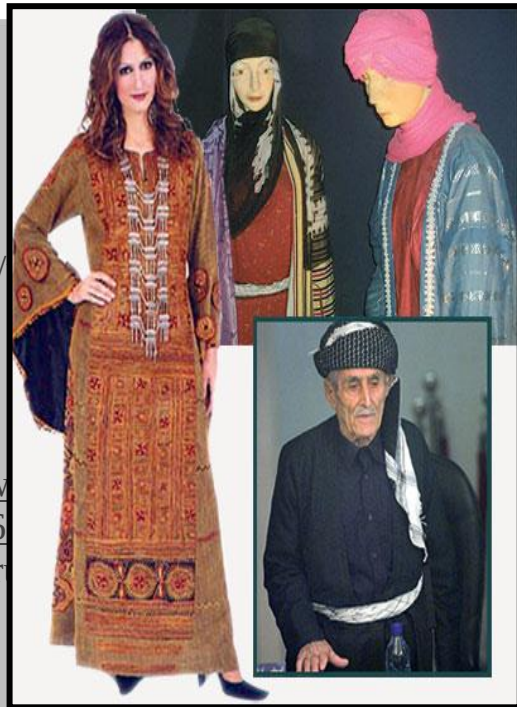
تشمل أزياء المرأة أنواعاً عديدة من الملابس المتباينة الأشكال والألوان من أهمها:

1. الشال: قطعة منسوجة ببراعة بواسطة آلة الجومة وتسمى نسيج (جاروكة)، ثم تخطط بالشكل المطلوب وينقش عليها رسوم خاصة بواسطة خيوط من الحرير، ومن هذه النقوش أشكال حيوانية كالطيور وأنواعها أو النباتات والأزهار أو الفواكه أو الأيقونات أو مناظر طبيعية وصامتة وبألوان زاهية وبخيوط خاصة لهذا الغرض. وعادة ما يلبس الشال في المناسبات الخاصة كالأعراس أو الأعياد.

2. الزبون: وهو شبيه بزبون الرجل ويخيط من قماش فضاض وملون ويكون عادةً مفتوحاً من الأمام، ويشد بواسطة (الكمر).

3. الدشداشة: وتلبس تحت الزبون، وتكون عادة من قماش خفيف وملون بلون واحد فقط، وتكون أردانها طويلة جداً يسمح للمرأة بعقدتهما والقائهما خلف ظهرها².

4. الهاشمي وهو عبارة عن ثوب من قماش رقيق جداً وواسع الأكمام والأطراف يرتدى فوق الزبون. اللون الغالب يكون من الأسود ويحلى بوحدات زخرفية تعمل من خيوط الذهب وبتشكيلات مستلهمة من عناصر نباتية غالباً، والمادة الأولية في نسيج هذا الرداء تكون من الحرير الطبيعي ويرتدى في مناسبات الأعياد والاحتفالات³.



1- <http://www.m1/16/res.html>

06/m1/16/res.html

3-

<http://www.mathaf.com/et/Mathaf/MathafMalabis.htm>
section=54&issue=10243&article=3966
state=tr

2 - _____:الملابس الش
et/Mathaf/MathafMalabis.htm

section=54&issue=10243&arti

=أزياء%20بلاد%20الرافدين%20تنو

شكل (63)



شكل (64)

(64) إن هناك قيم جمالية مستمدة من المفردات التي فتجسدت على هيئة وحدات زخرفية ذات دلالة ولكنها ذو طابع محلي، وبيئي، واتسمت بأنها ذات دلالة لما حققت العلاقة بين الإنسان وبيئته لإشباع حاجة جمالية تنتج بنى تكوينية تراثية، كما ظهر في الشكل (64) من أشكال النباتية المتمثلة بالزهرة الآشورية، والاعتماد على الوحدات الهندسية في التصميم الزخرفي يدل على وجود التجاور بين الوحدات الزخرفية المستخدمة هنا في تصميم النموذج، عمل على الانسجام في تكوين متكافئ حقق وحدة حركية متنامية لاستخدام مفردات عضوية متمثلة بالوحدات الزخرفية ذات العناصر النباتية المتسمة بالمرونة والانسيابية في تشكيل أجزائها المرتبطة مع بعضها من خلال علاقة الجزء بالجزء.

رابعاً : فن الفخار:-

يعتبر فن الفخار من أرقى الفنون التي عرفت الإنسانية ولازمت الحضارات المختلفة منذ أقدم العصور ، فقد عرفت الفخاريات بألوانها الجميلة وصناعاتها الدقيقة، والزخارف المستخدمة، ويعود سبب ازدهار صناعة الفخار في العراق، إلى وفرة الطين الصالح لإنتاج الفخاريات، فضلاً عن الجو الحار لما له من تأثير في تجفيف الأشكال المصنوعة من الطين في مدة زمنية قليلة نسبياً بعكس الجو البارد¹، يعد فن الفخار من أهم الحرف اليدوية التي استخدمها الإنسان منذ العصور الحجرية في حياته المنزلية والعملية، ولل فخار تاريخ عند حضارة العراق القديم،

1 - الشايع، صباح احمد حسين:الصناعات الفخارية الشعبية في العراق وامكانية تطورها ،رسالة ماجستير غير منشورة،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد ،بغداد ،1986،ص52.

ومصر القديمة تميز بألوانه المتعددة مثل الأبيض، والأصفر، والأحمر، والأصفر الليموني، والأخضر، والفيروز الممطر، وكذلك البنفسجي المائل إلى الأحمر. وكذلك استعملوا الخزف لشتى الأغراض سواء الاستعمال اليومي كالأواني أو كتحف للزينة، وصنعوا الفسيفساء الخزفية، والبلاط لكسوة العمائر من الداخل والخارج، وقد اشتهر العراق، ومصر، وسوريا، والمغرب بفن الخزف، ووجدت الكثير من القطع الخزفية العربية في المتاحف العالمية¹. اهتم الفخاري الشعبي في صنع أشكاله من خلال حاجته إليها وعلاقته بالعادات، والتقاليد الاجتماعية التي لها دور في الصناعة، فمثلاً صنع بما يسمى (أم سبع عيون)، والأباريق الشعبية التي تستخدم في أعياد الربيع، ذات الأشكال التراثية التي ترجع إلى دور جمدة نصر، أو أواخر الألف الرابع (ق.م)، وقد صنع الفنان أوان فخارية كثيرة وكبيرة الحجم تسمى ب(الجب)* تستخدم لتبريد المياه، وكانت الأشكال التي صنعها الفخاري بسيطة، وترتبط بالفخاريات القديمة، وحاول أن يظهر كثيراً من القيم الفنية في أشكاله. إضافة إلى وجود أشكال حيوانية مثل الطير والديك والفيل، أما (الألوان)* المستخدمة في الفخار الشعبي فهي عبارة عن أصباغ (بوية)، أو (بنتلليت)، وتعمل الأيدي الشعبية بمخيلة وخبرة واسعة أشكالاً نحتية من الطين وهي عبارة عن أشكال موروثية من القديم، كالأسود، والثور المجنح براس إنسان، وطير²، وقد استخدم الفنان الخزف بأشكال الزخرفة النباتية، والحيوانية، والهندسية، وقد استخدمها الإنسان في أوانيه منذ الأدوار الحضارية الأولى، أي منذ عصر (حسونة، وسامراء، وحلف) والعصور التي تلتها وبلغ أوج عظمتها في العصر الإسلامي، حيث بلغ الفن الإسلامي مرحلة الإعجاز والزخرفة المستخدمة في الفخار الشعبي ثلاثة أنواع هي: - الزخارف المحززة (المحفورة)، الزخارف بواسطة الإضافة الطينية، الزخارف الملونة، قد كانت هذه الزخارف امتداداً لـ زخارف الإنسان القديم ومرتبطة بها، وقد تأثر الفخاري بها، إلا أنها غير متطورة وذات زخارف تقليدية ولم يحاول الفخاري أن يغير منها شيء

1-

<http://www.sanabes.com/forums/archive/index.php/3800.html>

* وهو عبارة عن أناء كبير مصنوع من الطين المخور ويحتوي على مسامات كثيرة في سطحه لكي تساعد على تبريد الماء في الصيف، وقد وجد أقدم الحباب في (كركوك) وعليها زخارف بهيئة حروز بسيطة (القبطان، خليل: الحباب العراقية، مجلة التراث الشعبي، ع(9)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1971، ص50).

* وقد استخدمت الألوان بخلطها مع الماء في إناء ثم يغطس الشكل الفخاري لتلوينه، ماعدا اللون الأخضر المستخدم هو عبارة عن طبقة تزجيج من مواد محلية. (فاضل، أكرم: صناعة الفخار في العراق، التراث الشعبي، ع(1)، 1964، ص6).

2 - الشايح، صباح احمد حسين: الصناعات الفخارية الشعبية في العراق وإمكانية تطورها، المصدر السابق نفسه، ص49-95.

، وبقيت تكرر نفسها وهي عبارة عن زخارف هندسية كالمثلثات والمربعات¹. وإذا انتقلنا إلى التماثيل، فسنرى في بعض التماثيل الشعبية تقنيات مختلفة لمعالجة الأشكال والتفاصيل فمثلاً أن النصف العلوي للجفن المحيط بالعين يظهر كقشرة السمك محفورة للداخل ويحدد بواسطة الحاجب، ويرجع هنا إلى تقاليد فنونا القديمة التي كانت تكبر حجم العين دائماً، بمدلولاتها الميتافيزيقية، ومن النادر جداً أن تجد تماثلاً شعبياً في المنطقة مغمض العينين².

أما على صعيد الصناعات الشعبية الأخرى فنرى التحف الزجاجية والتي تمتاز بجمال لونها ورقتها ونقاوتها ودقتها في الزخرفة وتشمل الأواني، والأكواب، والمزهريات للاستعمال اليومي وكذلك القوارير الصغيرة لحفظ العطور والأدوية، وقد برع الفنانون السوريون بإنتاج التحف الزجاجية المذهبة، والمطلية بالمينا ونرى التحف المعدنية وخاصة في بلاد الجزيرة العربية التي كانت غنية بمناجم النحاس الأحمر وهو المادة الأولية لصناعة التحف البرونزية وكذلك صدرته إلى بلاد الشام. فاشتهرت الجزيرة العربية بصناعة الحلي والمجوهرات الفضية والذهبية واشتهرت الموصل في العراق بالأباريق والمزهريات، والقناديل، والشمعدانات، والمباخر، وصناعات أخرى كالأسلحة والدروع، والمعدات الحربية، والخوذ. وفي بلاد الشام صنعت التحف المعدنية بأيدي فنانين مهرة كالأواني المصنوعة من النحاس المكففة بالفضة وكذلك الأواني المصنوعة من النحاس المطروق المزين بالزخارف، أو الكتابة، والمكففة بالفضة. وقد تنوعت الصناعات المعدنية فنرى الأبواب، والشبابيك، والثريات، والصناديق والكراسي، والمقالم، والمباخر، والأباريق وكذلك التصميم الجميل للأثاث مثل الدكة التي تشبه السرير المصنوع من الخشب والمطعم بالعاج والأبنوس³، وطاسات من النحاس المنقوش بالفضة

خامساً: فن السجاد:-

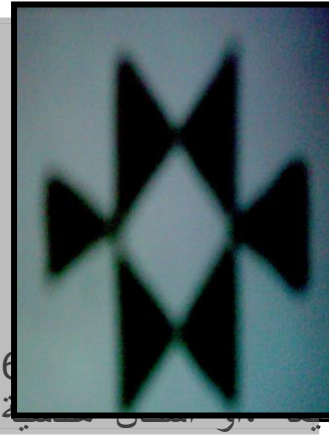
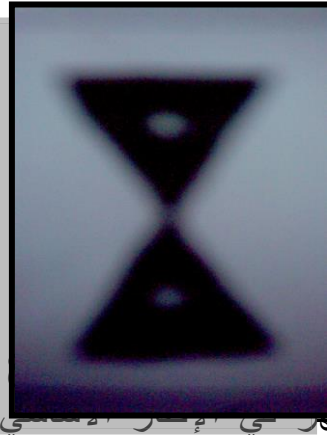
يعد فن النسيج السجادي فن شعبي متميز بجماليته الخاصة ويكشف عن تجانسه مع معطيات التراث الفني الإسلامي، إلا إن سمات الخصوصية العراقية تتضح بشكل أدق في نتاجات الفنون الشعبية التي تعتبر إرثاً خاصاً بالشعب العراقي رغم طابعها الإسلامي العام، حيث عاشت وصمدت للزمن، من خلال حرص الفنانين الشعبيين على صيانة الخصوصية المحلية، والجمالية في عملهم رغم تباين الظروف، والعصور، وأن تنوع بيئة العراق الجغرافية والبشرية أدى إلى ظهور أساليب زخرفية متنوعة استطاعت المخيلة الفنية العراقية أن تطبعها بطابع محلي مميز. والإنسان

1 - الشايع، صباح احمد حسين: المصدر السابق نفسه، ص151.

2 - سليمان، حسن: كتابات في الفن الشعبي محاولة لفهم جذور الفن الشعبي بمنطقة الشرق الأوسط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1976، ص89.

3- <http://www.sanabes.com/forums/archive/index.php/t-3800.html>

العراقي يعد من أوائل النساجين في تاريخ الحضارات الإنسانية، وتدلنا الآثار والرقيمات العراقية، على معرفته ومهارته في فن الحياكة، والنسيج، حيث كشفت مغازل مصنوعة من الفخار، ومن حجر الصوان، وجدت قرية الصيوان العراقية التي يعود تاريخها إلى (5500 ق.م) مما يدل على معرفة العراقيين القديمة بفن غزل الصوف، وتلوينه وصبغه¹، وتزخر فنون البسط الشعبية بأشكال الحيوانات ذات القرون المتشعبة، والطيور ذات الأرجل العديدة، وكائنات مركبة، وحيوانات مجنحة وجميعها ذات رؤوس آدمية، وتعود تلك الأشكال إلى الفن العراقي القديم، والفن الإسلامي متمثلة بالثور المجنح، والبراق²، فالوحدات الزخرفية المتداولة حالياً في تشكيل سطوح البسط الشعبية يعود قسم كبير منها إلى أصول ترجع إلى حضارة العراق القديم واضحة تم تداولها بشكل واسع بعد إعطائها تسميات جديدة، أو بأجراء تعديلات محدودة على مظهرها، وتشذيبها لتنطوي مع الفكر الإسلامي، ومنها هيئة (الزقورة) العراقية القديمة، وكذلك زخرفة ألتله كما في الشكل (65)³، والبويوت (مصغر بيت) كما في الشكل (66)



أما النقوش فمنها ما يكون (6)، إذ تكون تحيط بها أغصان مستقيمة، بينما تظهر في الشكل (67) المستطيلة التي تحوي أشكالاً نجمية. حين تضع أصابعك على كوامن السحر الإنساني، في انسجام الخط، واللون، والشكل، والهيئة بأكملها، ويتصف بالألوان الفائقة الجمال كالأحمر القرمزي، والأصفر الذهبي والأزرق البحري، وتعد صناعة البسط الشعبية، فن متوارث غاية في الحسن والإبداع برغم بساطته وبساطة أدواته وبدائيتها، وغموض تشكيلاتها وانسجام خطوطها ولوانها، والبسط الشعبية مصدر الهام ثر للفنانين التشكيليين منذ فجر السلالات وقيام الحضارات الإنسانية في

1 - الياسري، صفاء: الفولكلور العراقي مصدر الهام للفنانين التشكيليين العالميين،

://www.alzawraa.net/home/index.php?option=com_content&task=view&id=12075&Itemid=229

2 - بابادوبولو، ألكسندر، جمالية الرسم الإسلامي المصدر السابق نفسه، ص 39.

3 - الندوي، كامل عبد الحسين خضير: توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 1999، ص 34-36.

وحفزت أخيلة الفنانين على محاولة اقتباسها أو تحويلها من أجل دلالاتها التعبيرية¹. ويمثل بساط السماوة، والذي ينسج بعناية ويلون بألوان زاهية حيث نرصد دقة، و أناقة تكتنف تنوعات وتوزيع تلك الأشكال. ومما يلفت النظر أن ثمة انسجاماً في وحداتها الزخرفية حيث يتلاقى العنصر (الموتيف) مع مثيلاته في رشاقة وخفة، و ثمة انسجام تام بين الوحدة الزخرفية واختيار اللون، الذي ترصده العيون المجربة والفنية منها وكذلك الساذجة. كل ذلك يتمخض عن مهرجان لوني غني يتسم بالانسجام والتناغم الفذ و يتحدث عن حس لبق مرهف بالجمال ومكانن المفردة التشكيلية المستعملة التي تعود بنا بالرغم منا إلى الأختام الاسطوانية والحضارة السومرية فنلاحظ الخطوط المتعرجة التي استعملها الفنان السومري تعبيراً عن النهر، أو الدوامات الرملية، والنباتات، والأشكال الحيوانية، والهندسية، والآدمية كلها إحياءات مشتركة بين تراث عريق². والفكر الفلسفي الإسلامية الواضح المعالم في فن البسط من خلال صياغة الوحدة التشكيلية وتناغمها مع بعضها البعض، فلو نظرنا إلى البساط وقسمناه إلى أجزاء بدءاً من الحافات، فسنجد أن هناك مسافة سنتمتر ونصف غير مطرزة بأي لون لتحصّر أشكالها ضمن إطار، ثم تبدأ بتحديد عملها بخط مطرز طويل سيكون مقاسها لحصر الأشكال التي تنبع من مخيلتها ومستوحاة من تراثها وبيئتها، ثم تقسم مساحة عملها إلى ثلاثة (امتدادات طويلة)* شبه متساوية المقاسات³. وترى الباحثة أن بساط السماوة كما في الشكل (68) مصمم بشكل تلقائي عفوي، و الوحدة الزخرفية المستعملة تتنوع ما بين الخطوط المتعرجة، المائلة، أو المستقيمة، واستخدام الفنان الشعبي الأشكال الهندسية مثل (المثلث، والمربع، والمعين، والجمع بينها) والأشكال النباتية المتنوعة نسبياً من (زهور، وفروع نباتات)، ونادراً ما نجد في بسط السماوة أشكالاً آدمية، أو حيوانية. فالأشكال الهندسية تأخذ حصة كبيرة في التصميم، وهذا يعود بنا إلى الفلسفة الإسلامية في الفن، حيث امتداد الخط كتعبير عن امتداد الحياة إلى أبعاد كونية أخرى. وفي أغلب هذه البسط

1 - الياسري، صفاء: المصدر السابق نفسه، الانترنت.

2- <http://www.emilyporterart.co.uk/newsde.php?id=6>

* الامتداد الأول والذي يقابله الامتداد نفسه من الجهة الثانية مقسم أيضاً إلى ثلاثة امتدادات، اثنان منها في كل جانب متساويان، ويأتي الامتداد الثالث والأخير والذي هو أقرب إلى وسط البساط ليكون أقل عرضاً واتساعاً، ثم يتوسط هذه الامتدادات الثلاثة امتداد طولي آخر يمكن تسمية أنا بيت القصيد، إذ توزع هنا كل معارفها من الوحدات التشكيلية المعقدة ولكن بعد أن تحولها إلى لغة بسيطة مجردة، هذا الامتداد الوسطي هو بؤرة ارتكاز النظر مقسم إلى وحدات رباعية الشكل، وكل وحدة جوهر قائم بذاته بمدلولاته وتنوعه الزخرفي، هذا هو البناء أو التركيب الإنشائي العام للوحدة البساط. (: بساط السماوة، الانترنت،

(<http://www.emilyporterart.co.uk/newsde.php?id=6>)

3 - : المصدر السابق نفسه، الانترنت.

نجد إن الخط لا ينتهي إلا في حالة كونه إطاراً للشكل العام، أما الخطوط الأخرى فهي متداخلة ويصعب معرفة بدايتها ونهايتها. والبساط ككل محشو بالمفردات التشكيلية بدون مغالاة ولا نجد مساحات فارغة كما في تصميم بقية أنواع السجاد، أو البسط الأخرى، وهذا أيضاً دلالة أخرى تعود إلى الفلسفة الإسلامية في الفن وما يعتقده البعض بأن الفراغ من عمل



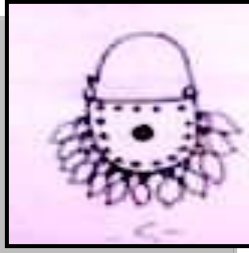
الشيطان دائماً محور اهتمام مباشر تحويله من تصميم البيئة العراقي المحلية ، فالبيئة التي تحيط بنا تأخذ أشكالاً هندسية لا ريب في ذلك، من هنا اقتنست هذه الأشكال التراثية ووظفت في مكانها المناسب من أجل إضافة قيمة فنية جمالية على مفردات التكوين العام¹.

سادساً: الحلي:-

إن التزيين كملة تستعمل للنساء عند استخدامهن الزينة، وإن هذه الزينة لها أقسام، وضروب متعددة، ووسائل كثيرة متشعبة منها استخدام الحلي الشعبية التي تعتبر من متمات جمال المرأة، وقد تميزت بالدقة، والجمال، وروعة الفن وحلاوة

1- <http://www.emilyporterart.co.uk/newsde.php?id=6>

النقوش، والزخرفة منها الحلي الخاصة بالأنف وهي على أنواع أهمها: (الوردة)* كما في الشكل (69)، و (الخزامة)* (شكل 70)



شكل (70)



شكل (69)

والخزامة تسمى أحيانا ب(العران) وتلبس بالأنف بعد خرمه من وسطه، أما في الأيسر فيتم إحداث خرم آخر لتضع المرأة فيه الوردة. وهناك أيضا «البلابل» الذهبية التي تعلق بالعباءة للدلالة على مستوى المرأة الاقتصادي¹.

أما الحلي الخاصة بالإذن ومنها (صباح الخير) وغالبا ما تكون على شكل بيضوي، كبير الحجم نوعا ما، وفيها بعض الخطوط البارزة، والزخارف... وتحلى بالشذر، و(أم الورك) لا تختلف عن مثيلاتها سوى بالوريقات الصغيرة المعلقة فيها، و (أم النزلات) تتدلى منها قطع ذهبية مستطيلة الشكل تثبت بحلقات، وتدعى الواحدة منها نزلة كما في الشكل (71)².



ومن الحلي الأخرى: وهو غالبا من الفضة ويصاغ على شكل قوس يحيط بالرقبة المرأة وتعلق به بعض الأجراس الصغيرة تحدث دويا عند

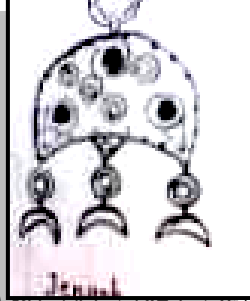
* الوردة: حلية قريبة الشبه بالوردة الحقيقية، وتشتمل على وريقات صغيرة مزدانة بالشذر، ومنها ما يصاغ بشكل دائري وعلى حوافه تبرز بعض النتوءات الذهبية (العاني، عبد العزيز: الحلي الشعبية في محافظة الأنبار، مجلة التراث الشعبي، ع(4)، دار الحرية، بغداد، 1983، ص 111).

* الخزامة: وتتخذ أحجاما وأشكالا متنوعة فهي إما دائرية معقوفة يدخل طرفه السائب في ثقب الأنف وغالبا ما تحلى حوافها بوريقات، أو حبيبات صغيرة من ذهب، ويظهر في وسط الخزامة زخارف، ونقوش بديعة، وهي قريبة الشبه بالقرط... وربما استخدمت الفضة في صناعتها (العاني، عبد العزيز: المصدر السابق نفسه، ص 112).

1 - أزياء بلاد الرافدين.. تنوع محلي وعراقي وديني تأثرت بالثقافات القديمة وبجيرانها الحاليين، www.sharqalawsat.com

2 - شاكر هادي غضب: قراءة معجمية في مصطلح الأزياء والحلي، ملحق مجلة التراث الشعبي، ع4، المصدر السابق نفسه، 1976، ص 17.

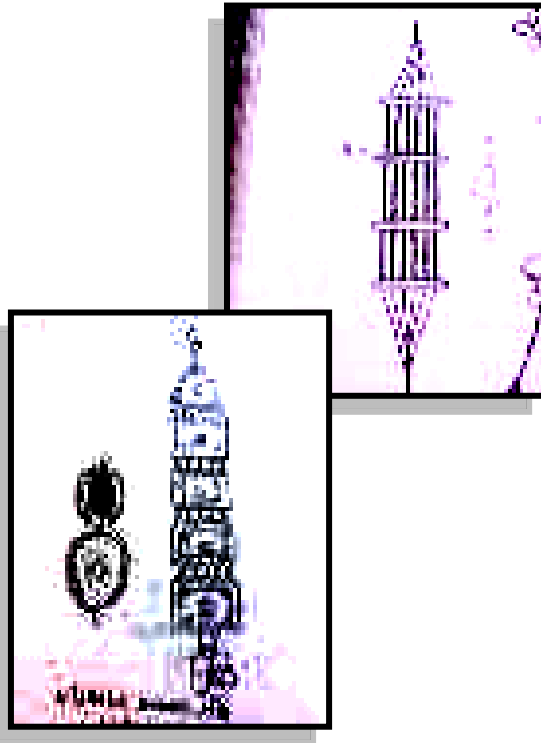
تحرك المرأة (شكل 72)، ووردت في بعض الأشعار الشعبية مثل (والطوق من كثر الشناشيل علوي)¹. و (أم الهلال) (شكل 73) وهي سلسلة فضية في وسطها سبيكة فضية على شكل هلال تحلى حوافية بأوراق صغيرة وتربط بالسبيكة بواسطة الحلقات، ويزخرف الهلال بزخارف متعددة... ويحلى بالشذر وتتدلى منها بعض المثلثات من السلسلة.



شكل (73)



أما (الحلي) (شكل 74) من مجموعة عظام، أو عيش صنع بها قلوب متعددة حسب الرغبة تتخللها خيوط نظم فيها الخرز وغير ذلك، وتشد شدا محكما حول الرقبة وقد ورد بها بيت شعر أيضا "سويلة خصرين املاوين لبة وخواكية ومنحر"² كما في الشكل (74)، و (75).



شكل (75)

1 - العاني، عبد العزيز: الحلي الشعبية في محافظة الأنبار، المصدر السابق نفسه، ص 116.

2 - العاني، عبد العزيز: المصدر السابق نفسه، ص 118.

المبحث الثالث

الرسم العراقي المعاصر

لقد اثبت الفنان أصالته وصدقته في أداء رسالته، متخطيا جميع المعوقات التي كانت تقف في طريقه في بداية مسيرته المضنية، ومعاناته.. وقد التصق الفنان العراقي بشكل عام، والتشكيلي بشكل خاص عبر تجربته الفنية بمحيطه الاجتماعي، متوخيا الجمع بين المعاصرة والتراث: تلك المعادلة الصعبة التي لم تستطع تحقيقها إلا القلائل من أجل خلق مدرسة عراقية ذات طابع متميز. إن الفن العراقي المعاصر – كفن أي بلد من بلدان العالم – على حد قول الفنان (جواد سليم) * : يجب أن يمتلك خواص إنسانية وبنفس الوقت يحوي على القيمة الوطنية الأصلية.. وبذلك نجد إن جواد قد لخص بهذه الجملة البسيطة المركزة حركة الفن العراقي المعاصر، والقواعد الأساسية لكل صفات الفن أجمالا¹، ولم تكن عودة الفنان العراقي إلى الموروث الحضاري في استلهامه للأشكال التراثية إلا للبرهنة على قيمة الماضي وأصالته ؛ فاكتشاف الذات يتطلب معرفة بالجذور على حد قول الفنان (خالد الرحال) ** ، فقد حاول التشكيليون العراقيون منذ البداية إيجاد رؤى فنية وفق أسلوب فني يتسنى لهم

* جواد سليم: ولد عام 1920، درس النحت في باريس وفي روما وفي لندن، مؤسس (جماعة بغداد للفن الحديث) عام 1950، بلور فلسفته ورأياه الفنية في نصبه البرونزي الكبير (نصب الحرية). (الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، وزارة الأعلام مديرية الثقافة العامة، سلسلة الفنية رقم 11، مطابع ثنيان، 1972، ص144)
1 - سليم، نزار: الفن العراقي المعاصر، طباعة تعاونية للطباعة ونشر، ميلانو، إيطاليا، 1977، ص6.

** خالد الرحال: ولد عام (1926) حصل على دبلوم النحت من معهد الفنون الجميلة عام 1947 تخرج في أكاديمية الفنون الجميلة بروما عام 1954 ، هو عضو في جماعة بغداد للفن الحديث. (جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص56) .

أن يصفونها بأنها ذات طابع عراقي¹، وهذا هو السبب الرئيسي لاتجاه بعض التشكيليين إلى استلهم المفردات الرمزية التي تعود إلى النحت السومري، والآشوري، وإلى الحضارة الإسلامية في فن التصوير المتمثل في المنمنمات، والمخطوطات القديمة، فضلاً عن الموتيفات الشعبية في الصناعات اليدوية، والأفرشة، والبسط الريفية، والثيرات المحلية الشائعة، وإن ما حققه من أسلوب ما هو: إلا وليد هذا التزاوج بين التراث والمعاصرة²، وشهد الفن في القرن العشرين انفتاحاً واسعاً على الحضارات المختلفة، ولم يكن الرسام العراقي بمعزل عن التحولات الأسلوبية في بنية الرسم الأوربي الحديث، حيث انتقلت هذه الحداثيات في العشرينات، والثلاثينات من القرن الماضي، وما تلاها بعض أساليب التحول في الرسم الأوربي الحديث إلى فنه، فضلاً عن إرسال البعثات الفنية إلى الخارج. حيث سعى المربي (ساطع الحصري) في الثلاثينيات إلى تنبيه العاملين في المتحف الوطني إلى ضرورة الاهتمام بالحضارة الغربية أولاً، وبالاهتمام بالموروث الحضاري، وبرسوم مدرسة بغداد للفن ألتمثله برسوم الواسطي ثانياً³، ولكن لم تظهر بوادر التحول الواعي في الرسم العراقي نحو الحضارة الغربية، والتأثر بها إلا في الأربعينات من القرن السابق متمثلاً بفن (جواد سليم)، وكذلك (فائق حسن) *، فضلاً عن ذلك افتتاح (حافظ الدروبي) لمرسمه الحر عام (1942) ومن هنا بدأت منطلقات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر حيث يرى (الأعسم) إن الفنانين التشكيليين في فترة الخمسينيات كانوا بمثابة تحول جوهري في الانفتاح على مظاهر الرسم الأوربي، واستيعاب خصائصه الفنية، والشكلية⁴؛ إذ استهل عام (1950) بتأسيس جماعة الرواد بزعامة (فائق حسن)، وسميت أيضاً بجماعة البدائيين (S.P) كانت الفكرة التي اجتمع حولها أعضاء الجماعة هي البحث عن فن عراقي

1 - كامل، عادل: الحداثة في الفن التشكيلي العراقي، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ص 27.

2 - جبّرا، جبّرا إبراهيم: جذور الفن العراقي، انترنيّت، <http://www.iraqfineart.com/artic.php?id=5>

3 - ال سعيد، شاكّر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983، ص 110.

* فائق حسن: ولد في بغداد عام (1914) تخرج من البوزار (1938)، أسس فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة (1939-1940)، أسس جماعة الرواد (1950)، شارك في جمعية أصدقاء الفن (1943-1946). (كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص 63).

4 - الأعسم، عاصم عبد الأمير: جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث، المصدر السابق نفسه، ص 13.

* (S.P): وهو رمز لجماعة الرواد بزعامة الفنان فائق حسن. وتأسست عام 1950، وضمّت عدد من الفنانين منهم: زيد صالح، إسماعيل ناصر، إسماعيل الشخلي، نوري الراوي، خالد القصاب، محمود صبري (الأعسم)، عاصم عبد الأمير: جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث، المصدر السابق نفسه، ص 94.

أصيل مصدره تفاعل ذات الفنان مع موضوع حضاري معين¹، محاوله منهم للتعبير من خلال اللون والخط عن (المعنى) القومي، والوطني، وبشكل لا يلغي الواقع، ولا يحوله إلى رموز، وإنما هو إنجاز ما تراه العين، إذ تبرز براعة الفنان كملون، وتلك البراعة لا تخلو من ذاتية الفنان الفطرية².

إن تأسيس (جماعة بغداد الفن الحديث) * بزعامه الفنان (جواد سليم) في عام (1950)، حيث استلهمت هذه الجماعة التراث، والمعاصرة سوياً، وقدمته بأسلوب فني يوازي الأسلوب الفني الحديث، وفي بيان الحركة الصادر في العام نفسه الذي جاء فيه ((تعلن اليوم ميلاد مدرسة جديدة في فن التصوير، تستمد أصولها من حضارة العصر الراهن بما تمخضت عنه من أساليب، ومذاهب في الفن التشكيلي، ومن طابع الحضارة الشرقية الفذ. ولسوف نشيد بذلك ما انهار من صرح فن التصوير في العراق منذ مدرسة (يحيى الواسطي)، أو مدرسة الرافدين في القرن الثالث عشر الميلادي. ولسوف نصل بذلك السلسلة التي انقطعت منذ سقوط بغداد على أيدي المغول))³، ويعد (جواد سليم) أحد الفنانين الذين أرسوا الدعائم الحقيقية للرسم العراقي المعاصر، (فقد جمع بين الموهبة الفطرية، والمعرفة الجادة، بين الحس التاريخي، والنظرة المتفتحة، جامعا في تأملاته، وأعماله بين منحوتات سومر، وأشور، ورسوم يحيى بن محمود الواسطي، ونحاسيات الفترة العباسية، وشتى نظريات الفن الحديث، حتى اكسب اسمه بين المثقفين في العراق هالة أسطورية)⁴، فقد كشف جواد عن طموحاته في إنشاء فن معاصر يبدأ من روح الماضي، ويمتلك مقومات المعاصرة المستقبلية⁵. وهذا ما نراه في وضحا في أعماله. كما في لوحة (كيد النساء) شكل (76) حيث يفصح المشهد التصويري عن مضمون قديم (موروث) فضلا عن محتواه الزخرفي الذي يعود إلى قصص (ألف ليلة وليلة) في جوهره، وتبدو تأثيرات الواسطي، ومدرسة بغداد صريحة في التكوين العام لهذه اللوحة

1 - ال سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، المصدر السابق نفسه، ص 104.

2 - كامل، عادل: الحركة التشكيلية في العراق مرحلة الرواد، المصدر السابق نفسه، ص 59 - 60.

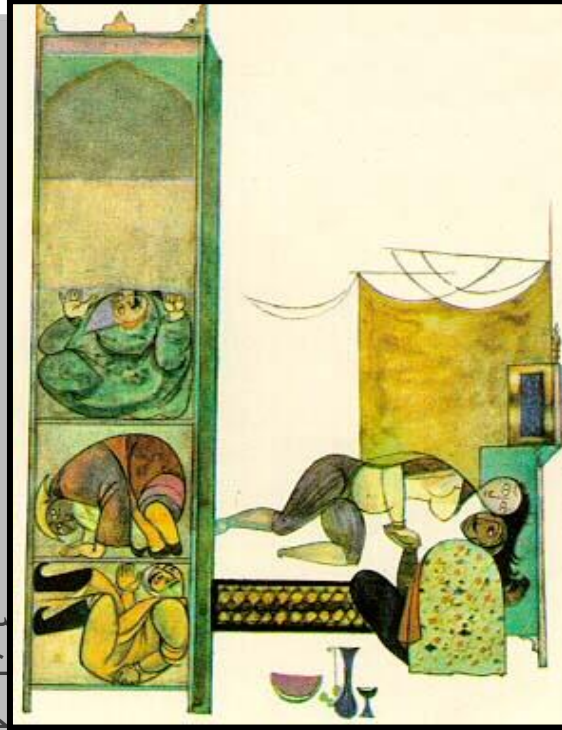
* وضمت العديد من الفنانين منهم ((شاكر حسن، محمد الحسني، جبرا إبراهيم جبرا، قحطان عبد الله، محمد صبري، فاضل عباس، نزار علي جودت، نزيهة سليم، لورنا سليم، كانثي رود، محمد غني حكمت، علي شعلان، خليل الورد، عبد الرحمن الكيلاني، حافظ الدروبي، خالد الرحال، بوغوص بابلونيان، إسماعيل فتاح الترك، إبراهيم العبدلي، سلمان عباس، محمد عارف، ميران السعدي، إحسان الملائكة، خضير الشكرجي، ثريا النواب، رسول علوان، طارق مظلوم، فؤاد جهاد)) آل سعيد، شاكر حسن: جماعة بغداد للفن الحديث، مجلة آفاق عربية، ع 2، السنة (14)، بغداد، 1978، ص 98.

3 - كامل، عادل: التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، ط 1 طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، 2000، ص 54.

4 - كامل، عادل: المصدر السابق نفسه، ص 13.

5 - كامل، عادل، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد، المصدر السابق نفسه، ص 13.

، وخاصة في طريقة توزيع الكتل بدرجة يتحول فيها الشكل إلى معالجة صورية¹، وقد اعتمد الفنان (جواد) بجانب موضوعة الموروث الإسلامي على تشكيلات الخطية التي تساهم في بناء الوحدات التراثية



، التي احتوت على
الهندسية التجريدية
ت، والأقواس وكذلك
الخصوصية

على سطح اللوحة
مجموعة من الوحدات
لرموز ذات مرجعية
(الأهلة)*. إن هذا الم



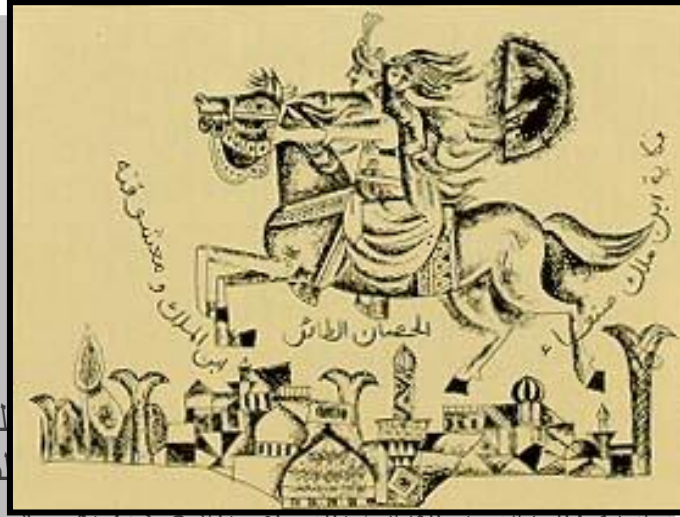
جم في وحدة
حوير، وبفضل
واني والانسجام

عراقية واض
فنية... مهد
مهارته بالجمع بين
جامعا بين الألوان الحارة، والباردة في الجو العام للمشهد الذي أضفت عليه الوحدات

1 - كامل، عادل: المصدر السابق نفسه، ص29.

* الهلال: رمز لإله القمر (سين) ويمثل رمز الضياء، والأمل، والفأل الحسن (باقر، طه: مقدمة في الأدب العراقي القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976، ص373.

الزخرفية الفولكلورية التراثية بعدا جماليا¹. فالرواد لم يهملوا دراسة مكونات الشخصية، أو الهوية، وهي متعددة، ومتشعبة، فالهوية الفنية في أعمالهم هي القاعدة التي نتحدث عنها اليوم، بالرغم من أن مرحلة التأسيس الفني للحدث مازالت قائمة، فمنذ تجارب (شاكر حسن آل سعيد)* الرائدة في مجال رسم القرية حتى آخر أعمال الجيل الجديد ثمة ارتباط بالمكان، والتاريخ، والجغرافية؛ إذ حاول (شاكر حسن)، في هذا المجال التعبير عن مفهوم الهوية بتراكمه المعرفي والتقني¹، فيرى إن الحدث في الفن العراقي ترتبط بحالتين (الأولى تقليد الفن الأوربي على العموم، والثانية محاولة اكتشاف عناصر التجديد، والمعاصرة، واستلهم التراث الحضاري)²، فالحدث بهذا المعنى ليست تقليدا للأساليب الأخرى، بل هي أبداع العمل الذي تتمثل فيه روح العصر دون حصول تقاطع مع للموروث³ تعد نتاجاته الفنان شاكر حسن الفنية ذات قيم جمالية عالية الحساسية ومرتبطة بالبيئة، والفن الشعبي من خلال توظيفه لرموز تراثية وحضارية رافدينية وإسلامية. ،فلاحظ في الشكل(78) إن الفنان (شاكر حسن)



استلهم الموروث تكويني، فلاحظ بجانب الأشكال المعمارية (المنابر، والقباب، الرواق، الأعمدة)، فصار عن استلهمه للخط العربي لإظهار القيمة الزخرفية للخط الكوفي ذي الطبيعة الهندسية، التي تمتلك القابلية على الاندماج في معمار اللوحة الهندسي؛ فضلا عن استخدامه للزخارف الهندسية المؤطرة لسرج الحصان الطائر التي أضافت بعدا رمزيا أمدتها بطاقة إيحائية مضافة مستمدة من روح الحضارة العراقية الأصيلة. فضلا عن إن عدد من

1 - النداوي، كامل عبد الحسين خضير: توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص74-75.

* شاكر حسن آل سعيد: ولد في بغداد عام 1926، من مؤسسي جماعة بغداد للفن 1951، أنجز معارض شخصية عام 1935، 1966، 1970، 1961 ومعارض اخري في بغداد ومدن اخرى ،له مؤلفات ودراسات وبحوث عديدة في الفن التشكيلي ، وله عدة كتب . (الربيعي ،شوكت :الفن التشكيلي المعاصر في العراق،المصدر السابق نفسه،ص 152).

1 - كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع،المصدر السابق نفسه ،ص29.

2 - كامل،عادل :الحدث في الفن التشكيلي العراقي ،المصدر السابق نفسه ،ص21.

3 - كامل ،عادل :المصدر السابق نفسه ، ص28.

لوحات الفنان (رسول علوان) التي أظهرت من خلال تعبيريته المباشرة: العديد من الأشكال التراثية المتسمة بحدة الألوان.. ومنح تكوينات رمزية ذات سيادة خطية.. وهذا ما نراه في معظم لوحاته مثل (برج بابل) و (الزقورة الزرقاء)؛ حيث تشعرنا هذه التكوينات بوجود حركة ديناميكية تنقلنا من الحاضر نحو الماضي.. أو من الماضي نحو المستقبل. وعلى أية حال فإن الاحساسات المريرة بالواقع الخمسيني، والتصادم بين الوعي الوطني إزاء الاحتلال والاعترا ب دفع بهؤلاء الفنانين وفي لوحات محددة، لبلورة البعد الانتقادي إلا إن هذا البعد جاء بفعل المعالجة، ومن خلال الأسلوب. فالحرية التي تبلغ درجة العبث، متوازنة إجمالاً مع الخيال الخصب للمعنى الفني¹. و بحلول العقد الستيني الذي تميز ببدايته بتأسيس أكاديمية الفنون الجميلة عام (1962) والمتزامن مع افتتاح المتحف الوطني للفن الحديث، فضلاً عن زيادة عدد الفنانين المبعوثين لدراسة الفن في عواصم العالم الغربي المختلفة، وزيادة عدد المشاركات الفنية في المعارض التي تقام داخل القطر وخارجه، وظهور تجمعات فنية جديدة من الفنانين الشباب ذوي الأفكار الجريئة، والأساليب الحديثة المتنوعة في استخدامها للخامات غير المألوفة في الفن العراقي² مما أدى إلى اكتشاف بعض الوسائل الفنية الجديدة ومنها: التمرد على الأساليب التقليدية استلهاهم التراث بروح العصر استعمال المواد الفنية بوعي يمنح الفن شكلاً أكثر تطوراً وموازياً لجليان الواقع ومتغيراته - فهم الفن كحرية لها أساسها التاريخي الموضوعي جعل البحث الفني أكثر وعياً لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة³. إذ يرى (عادل كامل) هذا الجيل بأنه: (تمرد على الأساليب التقليدية واستلهم التراث بروح العصر، واستعمل المواد الفنية بوعي يمنح الفن شكلاً أكثر تطوراً وموازياً لجليان الواقع ومتغيراته، وفهم هذا الجيل الفن على أنه حرية لها أساسها التاريخي والموضوعي)⁴. واهم هذه التجمعات كانت (جماعة المجددين) * عام (1965) التي حاولت أن تنتج نصوصاً تشكيلية عراقية بتوظيف مفردات الموروث (الرموز، والإشارات، والمعتقدات...) بمختلف تنوعها، وإعادة صياغتها في علامات تكويناتها البصرية مما مهد إلى تحقيق هوية خاصة في أسلوبها، ذات الطابع الاجتماعي- في الأغلب - وما يرتبط بها من مبادئ، وأفكار، وقيم جمالية وسلوكية تشكل موضوعاً أساسياً في بنية الرسم

1 - كامل، عادل: مدخل للفن العراقي المعاصر في العراق، الانترنت،

<http://www.iraqfineart.com/artic.php?id=5>

2 - سليم، نزار: الفن العراقي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص 173.

3 - كامل، عادل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 11.

4 - كامل، عادل: المصدر السابق نفسه، ص 11.

* جماعة المجددين: يعد صالح الجمعي عضو مؤسس للجماعة عام 1965 ضمت الفنانين: سالم الدباغ، صالح الجمعي، صبحي الجرجفي، علي طالب، فائق حسين، طالب مكي، نداء كاظم، طاهر جميل (فوتوغرافي)، ثم أنظم إليهم عامر العبيدي، إبراهيم زاير، سلمان عباس، خالد النائب. (الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، المصدر السابق نفسه، ص 152).

العراقي، وفي الخصوصية الأسلوبية للفنان نفسه¹، فضلا عن ذلك نجد هناك عودة للفنان العراقي المعاصر إلى استلهام الحرف العربي، التي نادى بها جماعة (البعد الواحد) المتمثلة بتجارب الفنان (شاكر حسن)، وتجارب الفنان (جميل حمودي) الشكل (79)، و(مديحة عمر) إذ كان للحرف بعده الروحي التشكيلي المتنوع في أغناء الأسلوب. وبإمكاننا تأمل كلمات (شاكر حسن) الواردة في دليل معرض الأول لجماعة (البعد الواحد) حول استلهام التراث: (في الوقت الذي يتطلع فيه الفن في بلادنا نحو مصيره الزاهر مساهما في تطوير التراث العالمي تبرز له قيمة فكرية، وفنية هامة طالما كانت من معالم شخصيته المبدعة، منذ تدفق آخر الموجات السامية، تلك القيمة هي الخط، أو الجانب الأشراقي الإسلامي)²، فضلا عن مقولة الفنان (جميل حمودي) في بحثه عن مفهوم الأصالة، والتراث عندما أكد بأنه: لم يجد اشرف وأقدس كيانه من



شكل (79)

الحرف العربي ينبوعا يشبع فيه عطشه بلاده ومؤديا في مجال الابتكار الحديث الحرف الكتابي بالشكل الهندسي للرمز ورمزي لدى الفنان ولم يكن مقتصرًا كان معبرا عن فكرة رمزية ودلالية جمالية في الوقت ذاته. وقد استثمرت الفنانة (مديحة عمر) في رسوماتها أيضا الموروث الإسلامي المتمثل في الحرف العربي كما في الشكل (80)، (81)؛ إذ إن طغيان جانب خفي من وعيها الباطني هو الذي جعلها حريصة وبشكل مبكر على استلهام الحرف



في العراق، المصدر

ص 29.

1 - ينظر : آل

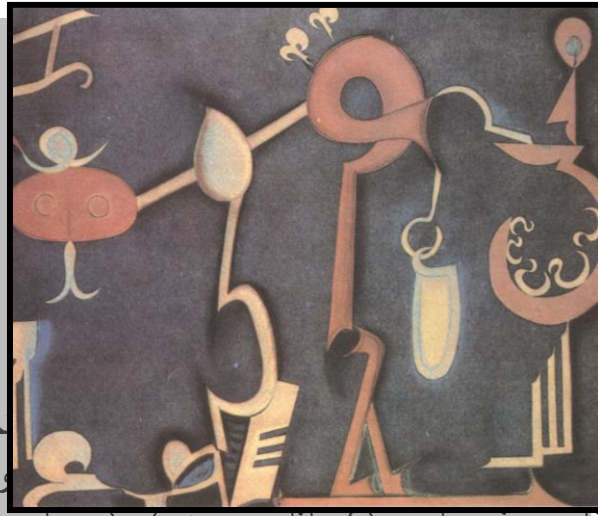
السا

2 - كامل، عاد

3 - كامل، عاد

الشكل (80)

العربي باعتباره (علامة) مهمة من علامات البحث في معنى البعد الواحد¹.
 ((وكثيراً ما كانت نتاجات الفنانة (مديحة عمر) لا تعتمد على الألوان المباشرة
 الأساسي (الصريحة) بل على ألوان عميقة وثنائية كتناغم اللون الزيتوني والوردي
 أو الأحمر والوردي الباهت ...))².



إن الهوية ولدت تكوينات ذات
 واضحاً في أغلب نجارب (كاظم حيدر) و(عامر العبيدي) و(غازي
 السعودي) و(سعد الطائي) وغيرهم.. فالبرغم من التجارب المختلفة والمتباينة أيضاً،
 إلا أننا نلتبس فيها الوعي بضرورة أن تكون هناك الشخصية الفنية المتكاملة ذات
 الصلة بجذورها، وواقعها الراهن ومستقبلها³، ونلاحظ إن اللوحة العراقية أخذت
 تنمو في مسارات البحث عن الهوية، فتشقق جدران البيوت القديمة، وخطوط
 وتعاريج هذه الشقوق، والكتابات العفوية، واستخدام الحرف في أعمال الفنان (شاكر
 حسن آل سعيد)، والأزقة، والشناشيل، والتكوينات ذات الطابع البيئي والديني فضلاً
 عن، والطقوس الدنية، والأجواء الملحمية الكربلائية (النشائية)، مروراً
 بشناشيل (لورنا سليم) التراثية، وعجيل مزهر التراثية، وعبوراً إلى أزقة (محمد
 راضي العبد لله)، وطقوس (حسن عبد العلوان) الروحية، وروح البادية، والخيمة
 بشكلها الحسي، والشعبي في أعمال الفنان (طارق مظلوم) ذات طابع البيئي
 الاجتماعي، ومن خلال أعمال (فائق حسن)، ومائيات (سعد الطائي) ومحاكاته

1 - آل سعيد، شاكر حسن: مقالات في التنظير، المصدر السابق نفسه، ص112-113.

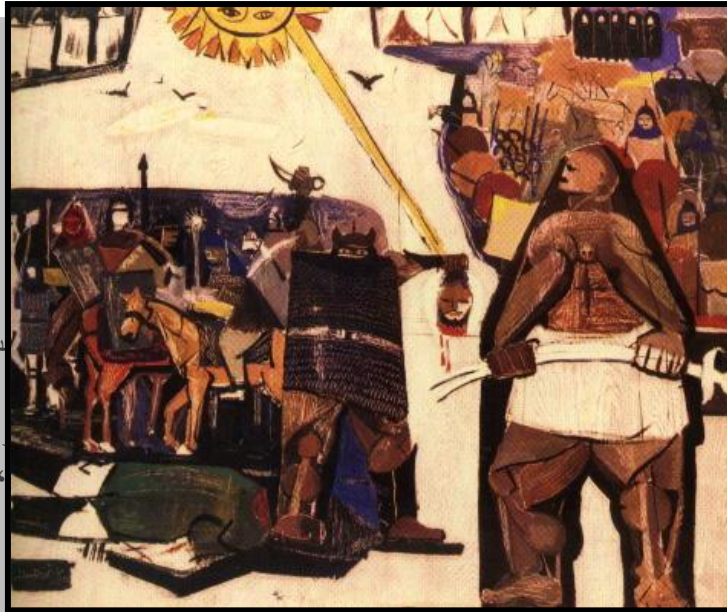
2 - آل سعيد، شاكر حسن: المصدر السابق نفسه، ص112.

3 - كامل، عادل: التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، المصدر السابق نفسه، ص35.

لقصص من التراث الشعبي (ألف ليلة وليلة) يعطي دليلاً واضحاً للملامح على إن الفنانين العراقيين لا ينفصلون عن ارتباطهم الفكري، والأسلوبي بالتطور السائد في العلم ولكنهم في الوقت نفسه يبعثون خلق أشكال تضيف على الفن العراقي طابعاً خاصاً، وشخصية متميزة¹. من هنا تجد الباحثة إن هناك ثمة بحث متنوع الروافد يشير إلى وجود صلة الواضحة بالمروروث الحضاري، والفلكلور الشعبي، والبيئة، والرموز الدينية، والحكايات الشعبية، والأساطير العراقية القديمة. فالشكل الجميل قد ارتبط وتداخل مع مضمونه القديم توحداً في ازدواجية كان طرف فيها ينفي الطرف الآخر، فنلاحظ مثلاً (لوحة الشهيد) للفنان (كاظم حيدر) * الشكل (82) التي تميزت بجراتها الأسلوبية، وتفرد موضوعها الميثولوجي التي أشارت إلى وعي الفنان المبكر بالقيم التراثية، واعتبارها منهلاً ثراً من مناهل الإلهام في الفن إن أسلوب الفنان في معالجة مضامين لوحاته يتجه في أغلب



تكويناته المتأخذ، فهو يتعامل مع الأدمية، وهكذا التي تجتمع في تكوين عام لتؤلف مع الجانب المهم من خصائص الفنون الشعبية. ولقد اخذ الرسم العراقي بشق طريقه باقتراح المزيد من الصياغات التصويرية.



1 - الجزائري، محمد للطباعة، 1977، ص * كاظم حيدر: ولد الدراماتيكي للموض التشكلي المعاصر

شكل (83)

فقد سعى للفنان (كاظم حيدر) في لوحة (مصرع الإنسان) شكل (83)، التي مثلت واقعة الثورة الحسينية على نحو تعبيرى بمعالجة عناصرها الفنية تزوج بين التشخيص والرمز وتحريف المكان والزمان تحريفاً كلياً وذلك بجمعه لأكثر من مشهد واحد في مكان واحد لهذه الحادثة في إن واحد، وقد استلهم الفنان فكرته تلك حاملاً الكثير من المعاني الرمزية، ورموز الرافدينية والتي توارثتها الفنون الإسلامية، وتدل عضلات جسد الفارس على تأثيرات الفن الآشوري، وقد وظف الفنان أيضاً مفردة البساط الشعبي، فمنح بنية التكوين الفني قيمة جمالية بروحية تاريخية.

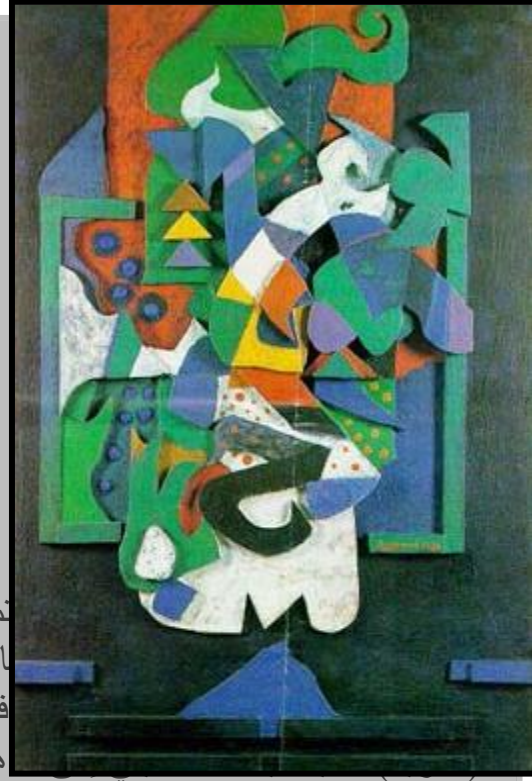
أما نتاجات الفنان (ضياء العزاوي) (*)؛ فنجدها تتمتع بحس شكلي دلالي تاريخي يعود إلى تناسلات شكلية استلهم مفردتها من أقدم حضارات العراق إلى السومريين الذي مزج فيها الفنان بين التشبيه والتجريد، وبقي الأثر السومري واضحاً جداً في أشكاله الحيوانية، ودلالاتها بالماساة، واللوعة، والعنف، فقد استخدم الإشارات والرموز الإسلامية، والسومرية، والأساطير البابلية - كلاً منها بحد ذاتها - على قاعدة تناسلية وجمالية وخطابية دون أن يبدو عمله الفني مجرد صور، أو وثائق فهو يمزج بتلقائية الحالم الذي تتبدى في رؤاه أشكال وشخوص وحيوانات لها قوة يكاد يصعب تفسيرها، وتأويلها¹، كما في الشكل (84) فنلاحظ إن الفنان نجده في أغلب نتاجاته يمنح اللون قيمة الموضوع، أو الارتباط على الأقل؛ فضلاً عن ذلك نجده يدخل الخط، كعامل فعال في تشكيل اللوحة، وإكسابه قيمته الجمالية؛ إذ اهتم الفنان بجانب القيمة الجمالية لبنية تكوين الأشكال التراثية، أي بالتشكيل واعتماد اللون قيمة مهمة في تأسيس مناخ اللوحة الاحتفالي، فاللون غير مختزل؛ وإنما زاهر بحرارة اللون الشرقي، ومناخه أيضاً²، وهي ليست إلا مجموعة من قواعد الرسم المتطورة عند الفنان (ضياء العزاوي) لأنه استفاد من أسطورة جلامش من تراث العربي القديم، والإسلامي الخطي والزخرفي، فضلاً عن البسط الشعبية وفنون الرسم الشعبي وبأسلوب تصميمي وتزيني يتراوح بين تجريد والتعبير والتكعيب، فامتلك وعياً خاصاً بضرورة اختزال اللون، أو كلون رمزي يحمل بذاته دلالاته الخاصة

(*) ضياء العزاوي : ولد في بغداد (1939)، حصل على بكالوريوس آثار من جامعة بغداد كلية الآداب (1962)، وحصل على دبلوم رسم من معهد الفنون الجميلة بغداد (1964)، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين، ساهم في معارض جماعة الانطباعيين (1960) شارك في أكثر المعارض التي أقيمت داخل وخارج العراق. (ينظر: جبرا، جبرا إبراهيم: الفن العراقي المعاصر، المصدر السابق، ص25).

1 - ينظر: جبرا، جبرا إبراهيم: جذور الفن العراقي، المصدر السابق، ص28.

2 - كامل، عادل: ضياء العزاوي والمعنى الإبداعي للخط، مجلة الرواق، عدد (6)، المصدر سابق نفسه، 1979، ص22.

وبضرورة منح اللون روحية، داخل العمل الفني كما انه استلهم من المعلقة الشعرية مادة تشكيلية، فاختره للمعلقة كجزء من تراث الأدبي، تعبر عن التزام الفنان باستلهم التراث والاستعانة بيه كمناخ رمزي، لمنح العمل هوية واضحة الدلالة¹.

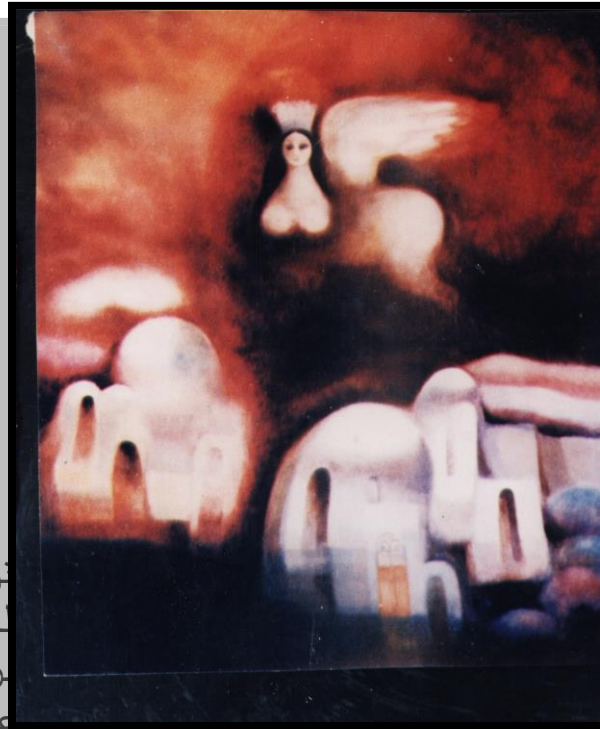


بينما نلاحظ إن عميقا في الحس المياه.. مفردات تشبه (الهور) أو بمعنى أشبه ثقلا، أفقيا أو عموديا، ثم يوزع كتله اللونية متدرجا من حرارتها الشعبية إلى خدمتها للموضوع... حتى استل له أسلوبية، باتت تميزه دون سواه، وتميز عراقيته بوجه خاص... من خلال استدارة الوجه، والعيون الواسعة، ثم العباءات، فراح يجرد التفاصيل إلى المساحات فضائية في الكتلة، واللون فوجد مثلا وراء العباءة ضربة لون، أو وراء العقال والكوفية رجلا، خطوطه تمتد من مخيلته ولكنها تنحاز إلى الهدوء والاستقرار². وأما (حافظ دروبي) صاحب النزعة التكعيبية فقد اعتمد أسلوب تشظي في أعماله، وتكسيدها إلى الوحدات الزخرفية أو استخدام السطوح المصقولة متجاوزة تسهم بمجموعها في الحفاظ على وحدة الموضوع المراد تصويره، أو بنائه المعماري بما لا يدع المشاهد ضائعا فنلاحظ الفنان (حافظ دروبي) في أعماله يكشف عن نزعة التجريدية من خلال التعامل مع الأشكال المنحنية التي تدور على سطح في تواتر وجدلية كأنها تسبح في عالم لا نهائي، ولعل الفنان قد إفادة من الأشكال، والزخارف الدائرية المتشابكة التي عرف بها طراز السقوف في المعمار البغدادي، والتي هي الأخرى تمتد في أصولها البنائية إلى الزخرفة العربية الإسلامية

1 - كامل، عادل: ضياء العزاوي والمعنى الإبداعي للخط، مجلة الرواق، ع(6)، المصدر سابق نفسه، 1979، ص23.

2 - —: لوحة وفنان إسماعيل الشخلي، مجلة الرواق، ع(5)، المصدر السابق نفسه 1979، ص25.

ولعل اللاوعي وحده لعب دوره في جعله مرتبطاً ببغداد ومكانتها الجمالية التي أخذت منه كل مأخذ، ونلاحظ الفنان يتعامل مع الأشكال بإيحاء من جمالية مجردة تتجه نحو الوحدة العضوية، ونزوع إلى إحداث تكيف مع النظام التصويري للزخرفة العربية الإسلامية، والرغبة في تحطيم سياقات النظر التقليدية، والجوء إلى التسطيح لإنتاج أشكال تراثية تحمل فيها الجمالية، والأدائية¹. وعندما نشتبك مع نصوص الفنان نوري الرواي تجبرنا النصوص بمحبة، على تأمل أعماق الصمت وعلى فتح الحوار مع تكوينات قريته السرمدية (القباب، الرواق، الناعور، النخيل، المياه) المعمقة بالطاقات الرمزية والمبتعدة عن طبيعتها المكانية، كونه استند إلى استعارات رمزية، كونية لا مرئية، كالقبة والبراق كما في الشكل (85)، فقد أذاب هذا الفنان أغلب تفاصيله التشكيلية



لموضوع قريته التي جعلت واقع المرء المكاني لقريته "و رمزا للبيئة العراقية (نوري) روي" من التوصل إلى اكتشاف قيمة شكلية توازي ما اكتشفه من مواضيع تتواتر ضمن: (القرية، المدينة، المرأة، أوراق الزيتون، طيور الحب، الأقواس والقباب، والمآذن) التي مازالت تشكل جزءاً من المعمار الشكلي، وجزءاً من معمار الأحلام الراقدة في طفولته وفي مرحلة الكمون، اعتمدت الأفكار التي تخفي وراء لوحاته على الإيحاء الرمزي³.

1 - الأسم، عاصم عبد الأمير: الرسم العراقي حداثة وتكييف، المصدر السابق نفسه، ص 47-48.

2 - الموسوي، شوقي: جماليات التلقي والحوار الشفاف في رسومات 6 فنانين في معرض مشترك، جريدة العراق، ع(7842)، 2003، ص 8.

3 - الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (1885-1985)، المصدر السابق نفسه، ص 67.



في حين نجد أن الأشكال التعبيرية التي أو أسطورية أو مستمدة للمخيلة بحيث تنقلنا إلى أجواء سحرية خيالية يريد بها الفنان تحفيز مخيلة المتلقي المفقودة من ذاكرتنا الشعورية ، ولزيادة الحساسية تجاه الجمالية في اللون والخط ، ولإعادة عالم فقدناه، عالم من السحر، والخيال¹، ويتجه الشكل عند الفنان (سعد الطائي) نحو الاختزال ، والتشذيب وصولاً إلى الرمز، إذ يعبر من خلال أشكاله النحيلة التي تبدأ من الواقع عن معاناة الإنسانية ، فهو يصور أعماق الفرد وحالاته النفسية من خلال الشكل الخارجي ، هذا مما جعل الشكل يبدو لا واقعياً . فرموز الفنان تنطلق من الأشكال الواقعية المستلهمة من الطبيعة وخاصة الإنسان ، كرمز عن معاناته وإنما ، لهذا السبب اتخذت أشكاله بعداً خاصاً ، من خلال ارتباطها بالمضمون الإنساني، والمرتبط أساساً بأفكار الفنان² فضلاً عن استخدام



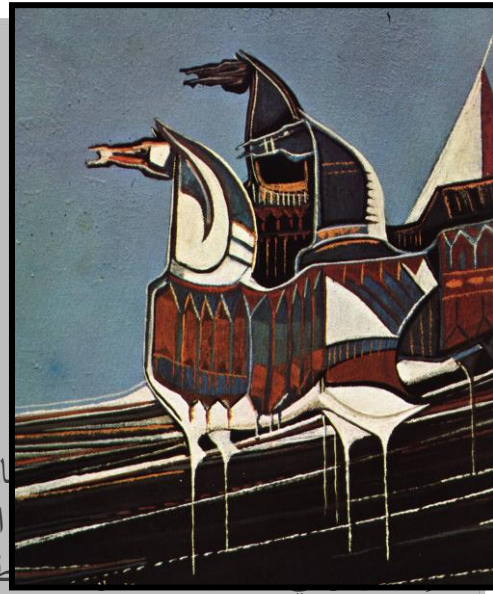
في الحديث ، المصدر السابق

1 - الأسم ، عاصم ع
نفسه ، ص 110

2 - الطائي ، سعد: الإيداع بذرة تنبت لأنها تحلم بالمستقبل ، مجلة أفاق عربية ، ع (10) ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1981 ، ص 144.

شكل (87)

الفنان للعديد من الأشكال التراثية في أعماله من خلال استلهام (الحرف العربي والقباب، والأقواس، والقباب، والمآذن) كما في الشكل (87)، فقد نجح الفنان بإظهار الحركة الإيقاعية للأقواس، مما أضفى للعمل قيمة جمالية رمزية، وهذا التكتيف الواضح المتمثل بتكرار القباب التي تخلق قانوناً بصرياً رياضياً يحرر الشكل من الأثر المرئي، مما يدفع بالأفق إلى الأعلى، ويعطي إحساساً ببؤرة رؤيا متراكمة، وقد مثل العمل الفني روح الحضارة الإسلامية، بشكل فني متكامل فهو يقع ما بين متطابق مع الواقع وما هو اصطلاحى رمزي. أما الفنان أن الفنان (عامر العبيدي) كان يحرص على تأويل أفكاره شكلياً - بنائياً بصورة يتجلى فيها التراث منصهراً بالرؤية المعاصرة للفن، من خلال البحث في التراث ورموزه وقيمه ولكنه يبحث في عن أسرار الصحراء، والكنوز المخبئة فيها، وشيد بها تكوينات مبدعة وفق رؤيته الفنية الحدسية، فنراه اتخذ من الأشكال الأربسكية نسقا جداريا بمنطق تحويلي لتنتهي إلى تشكيلات بغاية الاختزال لا كلنها دالة، وتحمل ما يكفي من التأثير البصري¹، كما في الشكل (88) حيث حاول أن يؤول شكل الحصان في

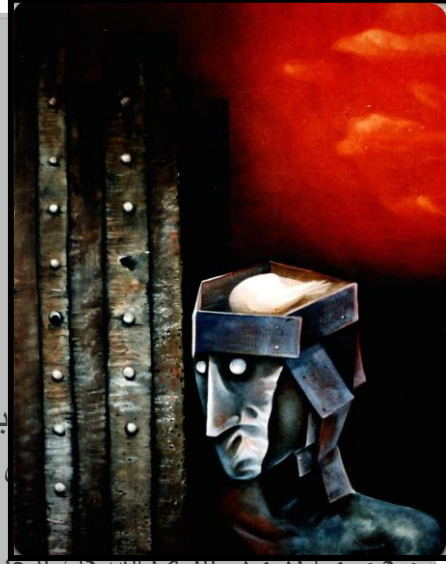


بعديه الواقعي الأشكال
الكثيرة المرتبطة بال
مكانة تكمن في علاقته
معظم لوحاته نجد شكل الحصان الجامح أو الذي تحول إلى شكل رمزي أو في بعضها بوضعه الطبيعي.. الخ، ولأن الشكل الحيواني المتمثل بالحصان يرتبط بالصحراء فقد منحه تأويلات جمالية تشكيلية². بينما نجد في أعمال الفنان (علاء بشير) تكوينات متعددة المضامين تجمع في تكويناتها منجزات مختلفة المذاهب الفنية، الرمزية، والتعبيرية، والسوريالية، والخبرة التشكيلية حتى تساعد في بلورة السؤال الإنساني في البحث عن معنى الوجود، وذلك من خلال استخدامه للرموز والإشارات، وقد كانت الأجواء الموحشة للطبيعة وأبعادها المجهولة (الصحراء،

1 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، المصدر السابق نفسه، ص 60.

2 - كامل، عادل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات، المصدر السابق نفسه، ص 380-384.

والهور) ، هي من المواضيع التي يبدو الفنان مولعاً بها في محاولته التشكيلية¹؛ إذ تدخل الرموز المستمدة من التراث لتأخذ مكانها في أعمال الفنان علاء بشير ك(الغراب) الذي يشير إلى بشاعة المصير الإنساني ، والذي يتخذ من الصدر والرأس عشاءً له كما في الشكل (89) .



شكل (89)

وفي لوحته (العراق المحارب من بلاد آشور (اللبوة الجريئة والنخلة البيضاء) يشير إلى رموزاً من بلاد آشور (اللبوة الجريئة والنخلة البيضاء) الذي يعبر عن صور الحرب وإرادته كانت تكمن في تحقيق السلام وهو ما يرمز إليه بالشكل الحيواني المتمثل بالطير الأبيض الموجود فوق رأس المنحوتة والمتطلع إلى النخلة الموجودة في الجزء العلوي والتي تمثل الوطن وشموخه ، ولكن لا بد من أجل تحقيق السلام الدفاع عن الأرض حتى ولو كان سبب تحقيقه الحرب ، التي يمثلها الثور المجنح في أسفل اللوحة ، تشتمل اللوحة على التضاد بين علاقات الأشكال إلا إنها بمجموعها اتسمت بوحدة الموضوع ، وهذا يؤكد الانسجام بين الشكل والمضمون إذ يتضح في هذه اللوحة قدرة الفنان على توظيف الأشكال ووضعها في مكانها



1 - هادي ، سعد : البحث في ، بغداد ، 1975 ، ص 6.

2 - بشير ، علاء : حوار حول مسارات الفن : بدأت بحضرة من حدة النقص تجاه الغرب ، مجلة كل العرب ، ع(352) ، باريس ، 1989 ، ص 16 .

شكل (90)

المناسب للحصول على أعلى تجسيد للفكرة وتوصيل المضمون وهو هدف الفنان الأساسي ، وفي الوقت نفسه حقق الفنان إيقاعات شكلية لتحقيق التنوع ، إضافة إلى التباين في الألوان بين ما هو غامق وفاتح في اللوحة. أما الفنان (ماهود احمد) فقد استلهم موضوعاته الفنية من عادات القرى جنوب العراق، وتقاليدها، مؤلفاً بين الشكل الواقعي، والمضمون الرمزي بأسلوب تعبيري¹.

قد مثلت رسوم العقدين (الثمانيني) ، و (التسعيني) أنموذج لمعنى المتحول في الرسم العراقي ، فالمداخل المتعددة للخطاب التصويري ، وتنامي الجدل الداخلي ، جعلهم يستمرئون فكرة الصدام لا المصالحة ، التفجير لا التوضع ، وهو ما أكسب رسوماتهم بعداً حيويًا، ويرى (عاصم عبد الأمير) أن الرسم العراقي يشتمل مواضعه الأسلوبية عن إفادة من المرجعيات سواء كانت ذات وجهة أوروبية ؟ ، أم حضارية ، أم فولكلورية ، وتسيير عناصرها البصرية تحت طائل التكييف لها ، بما يلائم الهوس الموضوعي الذي مثل قاسماً مشتركاً له تباين مقارباتها المفاهيمية ، والبنائية². إذ يرى (عادل كامل) أن: "ثمة تجارب ظهرت على نحو متفرق بين عامي (1971-1990). وكان العقد الأخير ، أبان سنوات الحرب ، قد شهد ظاهرة بروز التعبيرية كمفهوم لوحدة المضمون بالأسلوب ، ومن الطبيعي ما زالت هذه التجارب تصارع الذوق الذي تغذي بالأعمال الانطباعية والواقعية والشعبية والزخرفية.. ، وكامتياز لهذا الجيل الجديد ، أنه أكثر إفصاحاً عن قلقه الداخلي فهو لا يرسم لذوق منجز.."³. ترى الباحثة انه قد زاد تمسك التشكيلي العراقي بهويته ، إبان الحربين ، مما أدى إلى امتلاء الفكر بمضامين ثرية أدت إلى استلهم الفنان العراقي الموروث الحضاري بطريقة معاصرة ، لاحتواء الاتجاه الفكري المعبر عن موقف إنساني ، ذي خصوصية عراقية المرتبطة بالجزور . فنجد في النصوص التشكيلية للفنان (عادل كامل) قراءات تستنشق وتنصت للصمت ، في رحم الحوار البناء لاستعادة الهوية .. فإعمال الفنان عادل كامل تتبىء بهذا الطوفان الذي يشابه بلا تطابق المآثر السومرية والبابلية لكنها تتكلم بلغة اليوم عن مأساة الإنسان الأبدية. فأجساده الأدمية الأنثوية المتحركة الغير منتمية إلى زمان أو مكان محددين للتعبير عن اللامحدود وللامتناهي تتصل بعمق التاريخ وبوجهات جمالية مختلفة. فكانت أعماله أكثر شمولية وأكثر عمقا⁴. ونرى في أعمال الفنان (كاظم مرشد) استلهم واضح للرؤية التراثية في مفرداته التشكيلية فنصه البصري يتيح للمشاهد اكتشاف أشكال جديدة ، وتفكيك أخرى ، وتأسس عليها تأويلات وتفسيرات عدة تظل محملة بحس تعبيري عال ، وقد أثرت الحربين التي عاشها في أعمال الفنان فنجد أعماله امتازت بأشكال معبرة عن تلك الأحداث

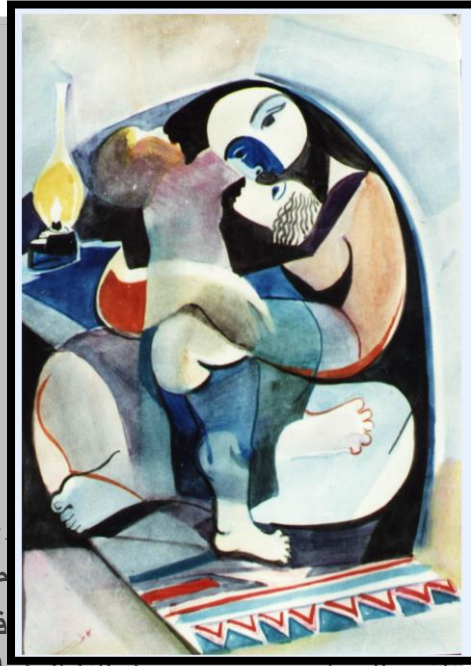
1 - الربيعي ، شوكت :مبحث في تجربة الفنان ماهود احمد،مجلة الرواق،ع(15)، طباعة دار الحرية،بغداد، 1984،ص66.

2 - عبد الأمير،عاصم:الرسم العراقي حدثاً وتكيفاً،المصدر السابق نفسه،ص103 .

3 - كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، مصدر سابق نفسه ، ص21.

4 - الموسوي ، شوقي:أجواء أسطورية حاملة،جريدة العراق،ع(7082)،2000،ص6.

المروعة، فنلاحظ في الشكل (91) إن الفنان (كاظم مرشد) استخدم مفردات كثيرة للدلالة على التراث (الأزياء العراقية (العباءة)، والبساط)، وتبدو تأثيرات الواسطي، ومدرسة بغداد صريحة في، التكوين العام لهذه اللوحة، وخاصة في طريقة توزيع الكتل بدرجة يتحول فيها الشكل إلى معالجة صورية، وقد اعتمد الفنان بجانب موضوعة الموروث الإسلامي على تشكيلات الخطية التي تساهم في بناء الوحدات التراثية



على سطح اللوحة، وبين أنواع مختلفة من الحرب وأثارها البارزين في الرسم العراقي المعاصر، وهو من الفنانين القلائل اللذين تلبسهم الفن زمنًا معاشًا، فكانت حياته شريط متصل من اللوحات الملونة المتتابعة. ولكونه ينتمي إلى جيل (ما بين الحربين)، حيث خلفت الحرب ندوبًا غائرة في نفسه البسيطة، وتركت بصماتها الواضحة على نتاجه المبكر، فكان إنسانه المأساوي واضحًا في نتاجه المبكر، فقد تبنى وجهة نظر تطهيرية في رؤية حيث الموت معادل للحياة بالنسبة للخلاص الإنساني¹. فهو دائم البحث عن مرجعيات البيئية ومنها الوحدات التراثية التي تزخر بها البسط الشعبية في منطقة الفرات الأوسط والجنوب العراقي²، فبدأ واضحًا اهتمام الفنان بالبيئة العراقية والاستفادة من كل عناصرها الإيحائية كالنخيل والحكايات الشعبية وتأثره بالفن العراقي القديم فظهر في العديد من أعماله الموروث الحضاري³. نجد أن أعمال الفنان تحمل الطابع المعماري الإسلامي من

* فاخر محمد: ولد في العراق في مدينة بابل عام 1954 وهو عضو مؤسس لجماعة الأربعة، وله العديد من المعارض الشخصية والمشاركات الجماعية.

- 1 - النجار، علي: الفنان فاخر محمد، جريدة القدس العربي، لندن، 1997، ص 6.
- 2 - الاعسم، عاصم عبد الأمير: الرسم العراقي حدثًا تكيف، المصدر السابق نفسه، ص 83.
- 3 - مقابلة شخصية مع الفنان فاخر محمد في يوم الأربعاء الموافق 14\6\2007 الساعة 11:30، في كلية الفنون الجميلة /بابل.

حيث استخدامه للأقواس، والمحاريب وكانت لوحاته تحمل طابعا روحيا، ونرى قباب الجوامع، أو المزارات الدينية، أو الشعبية تحتل الاهتمام الأكبر لدى الفنان في هذه الفترة (نهاية التسعينات وبعدها) حيث وظف المنظومات الزخرفية صورية أم رامزة أم تجريدية خالصة، والتي نراها على بوابات الجوامع والأضرحة، أو حتى البيوتات القديمة وفي تجارب أخرى في تأثير واضح بالبسط الشعبية ورسوم مستلهمة من العراق القديم والرسم الشعبي. وظهرت لوحاته كأنها ساحات احتفال بالإنسان والأرض وبدأت الأشكال أكثر تبسيطا من ذي قبل وبدأ الشكل يكتمل من خلال مكوناته الذاتية.



تلهم العديد من الأشكال
المقلوبة التي تعطي شكل
أقية، وقد اظهر

ونلاحظ في
التراثية ذات الطابع
الحلي الشعبية، والأ



الفنان بأنه ملون بارع
تجمع بين الهندسية، و
الألوان الحارة، والبارية لجمعها عناصر التراث القومي عموما، بأشكال ذات وحدات
زخرفية، ذات دلالات متباينة مابين الواقعية، والرمزية يعمل على تحرير طاقتها
البصرية المحضة المعتمدة على مرجعيتها التراثية. وبالوقت ذاته كانت رسومات

الفنان (سعدي داود) * تتجه إلى الإرث الفلكلوري العراقي في الجنوب لتطرح للمتلقي دلالاتها، وتطرح تصوراتها للجوانب الأسطورية، والرموز الشعبية، والطلاسم بدلالة الأشكال المختزلة التي لا يخفى فيها نزعتها الرمزية والتعبيرية، فأشكاله تنم عن رغبة في مصاهرة الشكلي بالموضوعي، والدرامي بالشعري، ويبدو هذا جلياً في أشكاله التراثية التي تتردد من حين لآخر في نصوصه التشكيلية، ومنها، الطيور الملونة الراعشة، وغالباً ما تتخذ أشكاله أمكنتها ضمن فضاءات واسعة تتحكم فيها التضادات اللونية¹ كما في الشكل (94).



ونلاحظ في الشكلين العديد من الأشكال التراثية والتي تحمل معها طابع الموروث الحضاري العراقي القديم، والإسلامي (البراق، والقبة، والزخارف، الهلال، والنخيل، البسط الشعبية، والخط العربي) فجاء عمله محملاً بحكاية من حكايات (الألف ليلة وليلة) وأجوائها الأسطورية، فنلاحظ الحيوان الأسطوري يحلق فوق المدينة الحاملة. ويبدو كأنه أحد منمنمات (الواسطي)، قد استخدم الفنان الألوان الاصطناعية في عمله الفني، محملاً العمل بعداً ميتافيزيقياً، وقد نجح الفنان في الجمع بين الألوان المتضادة في عمله الفني، مما أضاف للتكوين العام بعداً جمالياً، ورمزياً.

*سعدي داود : ولد في الناصرية، تخرج من معهد الفنون الجميلة، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين، له عدة مشاركات أبان عقد الثمانينات، هاجر العراق منذ بداية التسعينات من القرن الفائت، ومستقر في أوروبا.

1 - الأعسم، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، المصدر السابق نفسه، ص 118.

أما الفنان (كريم رسن) * (شكل96) فقد وظف الأساطير العراقية القديمة ورموزها المتعددة في أعماله الفنية خاصة فيما يتعلق بموضوع الصراع الدائم في الأشكال الحيوانية متخذاً من الرمز الأسطوري، والإشارات أسلوباً خاصاً به محاولاً نقل صورة الصراع من الماضي، والكشف عن التشابه ما بينها وبين الحاضر، حاولت نصوصه البصرية أن تستخلص رؤية فنية وتوصل إلى تأويلات يستلهم منها كما يوصل الموروث الحضاري، ومفهوم مبدأ الاستلهام والتأصيل يحمل الطابع الحضاري المحلي ويتجاوز المحاكاة، وانه يوظف ويستلهم موضوعاته من الأسطورة الدينية، والشعبية برؤية ومعالجة شكلية بدائية توحى بالقدم الزماني والعتق الذي أصاب ذلك الأثر، ويعبر عن ذلك بصفات الشكل الخليقي وبأشكال مركبة (حيوانية، وإنسانية) تحمل صفة أسطورية / خرافية، لتعمل بهذا الاتجاه وفق مفهوم حضاري لا يقف بمعزل عن الثقافة والفن في عالمنا المعاصر¹.

شكل (96)

ويتلخص مشروع الفنان (عاصم عبد الأمير) * التشكيلي في العثور على حلول بصرية لموضوعات على قدر من البساطة، مما يجعلها فؤاد العبد لحظة الشعور، والتراكيب التي تجنح الأطفال فنري في الشكل (97) الأشكال، وألوانها، وأوضاعها للأشكال توزيعاً محورياً بشكل في جنوب العراق بتتابعاتها اللو سعيد بأنها امتداد للتابعات اللونية



بغداد (1988) عضو
معارض شخصية عدة ،
بغداد ، ايلول ،

الجماعة الأربعة (1982)،
له معارض شخصية عدة
كونه ناقداً تشكيباً.

* (كريم رسن) : ولد في
في جمعية التشكيليين
شارك في العديد من
1 - رسن ، كريم : دليل
1992 .

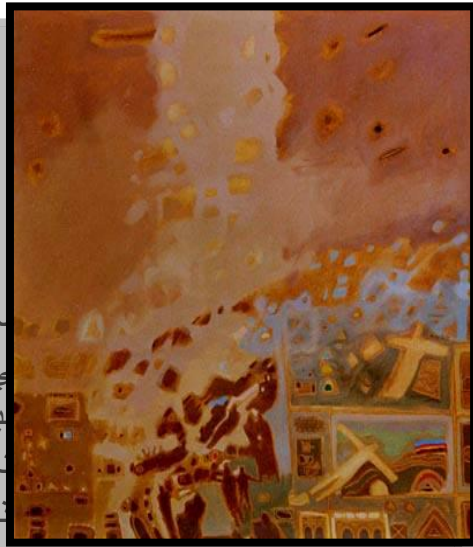
(*) عاصم عبد الأمير :
عضو في جمعية الت
وشارك في العديد من

شكل (97)

لا يتوقف عن هذا الحد فهذه المساحات اللونية بهويتها المقترنة بالأرض ليست بمعزل عن السماء فهي امتداد للون السماء كما تراها عين الفنان تمثل ذلك من خلال تتابعها العمودي فخلفيته لا تعرف التقسيم بين الأرض والسماء كما هو الحال في أعمال الأطفال؛ على اعتبار إن الفضاء عند الأطفال لا ينقسم إلى أرض وجدران وسقف وهذا ما نراه عند عاصم الذي جعل الخلفية حالة امتداد بين الأرض والسماء في اختزال شيق ليخلق خلفية هادئة مشبعة بالهبة، والحنين¹.

أما الفنان (هاشم حنون) * فثمة أشكال تراثية أدمية ذات قيم جمالية لونية متناثرة على جسد الكتلة التصويرية تأخذ هي الأخرى طابعا طفوليا على الأرجح بما يجعل منها في الخاتمة المطاف مسرحا يضج بمشاهد الضياع والشهادة، واحتدام التداعيات، وستتحول هذه الكتل إلى سطوح يتنازعها التفتت والانتشار على سطح وتأخذ قيمتها الجمالية من التجانسات اللونية بفصائل محددة، ومسحة الغموض الأسر التي تطغى عليها التراكمات والوحدات الخلقية، أو الرمزية¹.

شكل (98)



ومن خلال أسلوبه البصري التجريبي (حنون) ان يشكل تكويناته ليبحث الحروب والموت من خلال منح أفضلاً عن الشيء/ المكان الوجود أقرب إلى التسامي، والتخليق الخفي

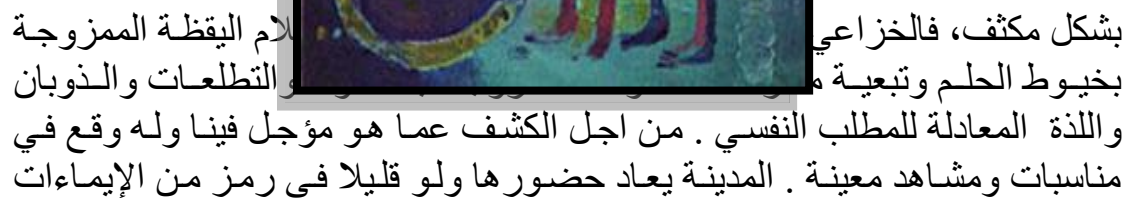
1 - —: طفولة الراعي قراءة في أعمال عاصم عبد الأمير،

http://www.faaiz.com/critics_04.htm

* هاشم حنون: ولد في البصرة (1957) تخرج من معهد الفنون الجميلة رسم (1979) وبكلوريوس نحت / أكاديمية الفنون الجميلة (1999)، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين، له معارض شخصية عدة ومشاركات داخل وخارج العراق يستقر الآن في الأردن.

1 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة وتكييف، المصدر السابق نفسه، ص 92.

الحلم الظاهر وبين أفكاره الكامنة نفسها والمختلفة في شكلها ومادتها



1 - _____ :التشكيلي ضياء الخزاعي، انترنيــــــــــــت ،

التي تشير إلى ذاكرة الأمكنة يبقى النص/ الشكل مفتوحاً يمتزج بين الهروب والانتماء ويحال إلى مجموعة من الشفرات التي تعيد لنا نشاطاً فكرياً يمتد إلى أن يتوغل فينا¹، ويحاول (كريم سيفو) في تجاربه استحضار الموروث الرافديني، لذا فـ(كريم سيفو) (*) كثيراً ما يستعيد وحدات صورية أشكال حيوانية وجوه إنسانية ، أرقام ، كتابات ، حروف مبتكرة ، أشكال مرسومه على تماثيل



سومرية ، آشورية من علامات إيقونية لأن، الأيقونة دال على مدلول حيائي ، وقد تميز السومريون بالمشابهة مع الحياة / الواقع ومحاكاته صورياً وإضفاء الجمالية عليه ، والصور السومرية أساس لغتهم ، ذات مدلول مرتبط بالزراعة والحياة / الدين وأكثر ما يلفت الانتباه في لوحة (سيفو) هو المهارة من إنتاج العلامة الصورية بحيث تنطوي على أكثر من مدلول وتقرأ بتنوع ، كما أنه استثمر المثلث دلاليّاً كدلالة جنسية وتكاد تكون هذه اللوحة لوحة مثلثات مع بعض التطويرات البسيطة التي تضفي معنى جديد². ويمكن للمتتبع أن يلاحظ في تكوينات عبد الأمير علوان كفنان واقعي، إن مفردة المرأة وتحولاتها في الحياة الاجتماعية بجانب العنصر الأنثوي ، قد ظهرت كموضوع أساسي يجري الاشتغال عليها. لتخفي بين جنبتيها ذكريات الحب والانتظار ، فضلاً عن موضوع

1-

<http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=14937>

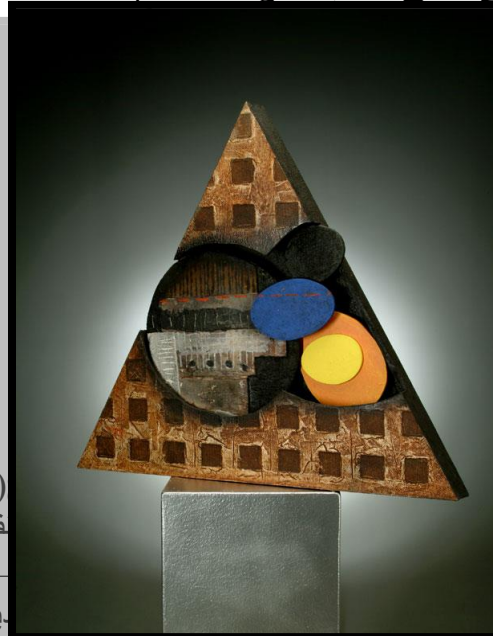
(*) كريم سيفو : ولد في الموصل (1953) ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له معارض شخصية عدة وشارك في العديد من المعارض داخل وخارج القطر .

2 - معروف، إيمان خزعل عباس: إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص 239-240.

الفلكلور الشعبي العراقي المتمثل بالأزقة والبيوت البغدادية العتيقة المرصعة بالشناشيل، بالإضافة إلى الأسواق الشعبية، وطبيعة الريفية الدينامكية، جاعلا من هذه المفردات جزء من النسيج الشكلي لأعماله ملقيا على العين ومضة من الضوء الذي يقودها إلى ما يجب أن تراه، مركزا على الخطوط المنحنية التعبيرية لأشكاله عن طريق لمسات فنية لفرشاته الواعية¹.



أما الفنانة والرمزي، والتجريبية، سلسلة رسوماتها في أسرار العلاقات وسحر تراكيبها، فنلاحظ أعمالها تميل إلى نزعة هندسية عقلية محملة برموز أسطورية². وامتازت أعمال الفنان (سلام عمر)*، (شكل 102) بأشكال هندسية صلبة حادة الحواف، مؤسسة على القصديّة العالية، كالمثلثات، والمربعات، والدوائر الممطوطة التي تحقق انسجاما واضحا مع الشكل الامتداد



1 - الموسوي، شوقي: عبد (7559)، 2002، ص4.

2 - عبد الأمير، عاصم: الرس

* سلام عمر: ولد في بغداد

1982، عضو نقابة الفنانين

داخل القطر وخارجة .

(http://www.iraqfineart.com/artistarchives/enclores.php?ch)

شكل (102)

للمثلث الراسخ على القاعدة بأضلاعه المتساوية. مكثفاً العمق التصويري بتلك الخطوط العفوية في بعض أعماله لتكون في النهاية هجيناً من الفنون المتصاهرة ومثالا للتنافذ المدروس للأشكال وملامسها وألوانها، أن ثراء المنابع الخصبة التي استقى منها الفنان سلام عمر تجربته كان له اثر كبير في تكويناته الفنية¹. وقد كشف المشروع التسعيني عن ملامح حداثية ذات اثر جلي وفي خضم التداخل مع طروحات الثمانينيون، وقد افرز منجزا ذا طبيعة تعددية متمركزا حول هموم عقده وقد أحاطوا بها ببراعة حقا، حتى أنهم زحفوا إلى الواجهة بمزيد من الثقة والخطى الراسخة، لقد فرضوا هيمنة واسعة على فضاء التسعينيات متحدين مع من سواهم بما جعل وجودهم يمثل ضرورة وحتمية لامناص منها². فنجد الفنان (شداد عبد القهار) * يرسم تكويناته بأسلوب مجرد فيه بضعة علامات شخوصية غالبا ما تكون المرأة العارية ثيمة مركزية لها، أو أجزاء من الجسد الأنثوي في رسوماته الأخيرة بدا أكثر انزياحا نحو اللامرئي، وستختفي الأجزاء، أو الرقع الفوتوغرافية، لتحمل محلها اجساد أنثوية غير انها تظهر تجانسا مع تكوين ذو السمة الهارمونية بفعل الحزوز التي تحدد ملامح الأجساد الطائرة³. وعلى حد قول الفنان: (والفن الذي نمارسه اليوم ما هو إلا توريقات أو براعم منتشرة على غصن النبتة العريقة الأزلية فالحضارات ومهما تشيخ لابد أن تعيد حيويتها وتسترد عافيتها، نعم لم تزل الأساطير البابلية والسومرية تؤثر على كياني الفني والإنساني مثلما تأثر بها جواد سليم وبلند الحيدري والجواهري⁴. قدم الفنان في نتاجاته اعمالاً متوحدة مع رموزاته؛ المرموزات العشترية الباذخة: تتجسد في جسد الأنثى / الأم/العاري/ المجنح/ المكتمل، والشجرة وسيقانها المقطوعة السود، أو الأوراق والأغصان الصغيرة المحصورة داخل إطار مثلث يحرص شداد على إن يحدّد به مساحة الجسد الأنثوي، لكنه، أي المثلث غير مكتمل دائما. وفي حياة العالم الأسفل / العالم العشتراري هناك الأهلّة والقمر الذي كما هو معروف من رموز الأنوثة. انه دورتها واكتمالها البهي؛ عالم الحياة الأسفل المكتمل. في ضربات ريشة شداد في الأسفل وتعبير أدق في (أرضية) اللوحة حركة إيهامية تجعل مكوّنات اللوحة، وبشكل خاص الأجساد وكأنها منقوشة (مسماريا) على الطين، أرضية سديمية مختلطة توحى بامتزاج الجسد الأمومي

1 - alwarsha.org/news/121/ARTICLE/1061/2007-03-03.html

2 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثّة تكيف، المصدر السابق نفسه، ص 94-95.
* ولد في العراق في عام 1960، تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة / 1985، عضو اتحاد الفنانين العراقيين وجمعية الفنون التشكيلية.

3 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثّة تكيف، المصدر السابق نفسه، ص 100.

4 - الزبيدي، خضير: زاولت تجربتي على السطح التصويري كاملة والفن عطاء روحي، الانترنت، <http://www.aliraqi.org/forums/archive/index.php/t-65821.html>

بأرضه وبأرضيته¹. أما الفنان (مكي عمران) * فنلاحظ إن تكويناته تستمد خصائصها الرمزية من الواقع، كعلامات مجردة مأخوذة من الموروث العراقي الزاخر بالمعطيات الفكرية والدلالية والشكلية والأسطورية². وتوظيفه للأسطورة ورموزها والاهتمام بالقراءات التأويلية للأسطورة في لوحته وظف العديد من الأشكال في رموز أسطورية (شكل 103) إذ نشاهد رموزاً أسطورية، وأشكال حيوانية وإنسانية استلهمها الفنان من الحضارات العراقية القديمة، ولكن بأسلوب وتقنية جديدة، فهناك حضور للأشكال التراثية المتمثلة بالإنسان وغيابه في محاولة لجعله قابلاً للتأويل والتخييل وجعله مستقلاً ولعباً لا يتنافى مع حساسية المتلقي أمام المجهول، فالنص البصري عنده لا يغيب عصور سومر، وبابل، ومصر أمام عصرنا³، ولكن الفنان (مكي عمران) يفلت من



الموروث
سطوتهم
الشعبي... فهو يجعل سره (الحق) مكوناً لتكويناته اليتيمية، إنه يعترف باستحالة الاعتراف، لأن طاقته الداخلية، الجسدية أو الأسطورية تشتغل بالية حدسية⁴.

بينما نتاجات الفنان (كاظم نوير) * كما في شكل (104) نجدها تنتقل بين أشكال ومفردات الحياة اليومية الرافدية من ناحية، والمفردات الشعبية (بساط

- 1 - حسن، حسين سرمك: قراءة في لوحات أناشيد بغداد للفنان شداد عبد القهار، الانترنت، <http://www.tshkeel.com/vb/uploaded/1445/602.jpg>
- * مكي عمران : ولد في بابل (1961)، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين، له عدة معارض شخصية ومشاركات خارج وداخل القطر .
- 2 - الجبوري، زهير : لا بد أن تتعزز معرفة الفنان بالمعرفة الأكاديمية، جريدة الصباح <http://www.alsabaah.com/20041007/adab/2.htm>
- 3 - ينظر : كامل، عادل : المرجعيات وفضاء النص، دليل معرض الفنان مكي عمران، بغداد، 2001.
- 4 - كامل، عادل، دليل المعرض الشخصي الثاني للفنان (مكي عمران)، الأردن: عمان، 2002م.
- * كاظم نوير : ولد في الديوانية (1967)، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين، له معارض شخصية عدة ومشاركات خارج وداخل العراق، وحصل على جوائز عديدة أهمها، جائزة جواد سليم الأولى للرسم (1997)، وجائزة الدولة في الرسم (2001)، وجائزة النقد الأولى مجلة الصدى – الإمارات العربية 2001.

طيور، رموز فلكلورية) من ناحية أخرى ، وإن بدت ذا طابع حكائي لكن بوعي وحس جمالي أعطى قيمة إنسانية نبيلة. وهو فضلا عن استخدامه الألوان الداكنة والرمادية الثنائية أحيانا ، نجده يتخذ من التجريدية التعبيرية أسلوبا في معالجات موضوعات مثل قيم الاستلاب والاعترا ب. من جهة أخرى يلاحظ في تجاربه ، اهتمامه الواضح بالأسطوري ، سواء أكان من خلال تحويل المشهد الواقعي إلى مشهد أسطوري (الأشخاص ، المفردات الحياتية، الحيوانات، النباتات، أشكال هندسية) ، أو من خلال الشكل الأسطوري ذاته بدلالاته وأشكاله، إضافة إلى الدلالات اللونية. وهذا المنحى لدى نوير تعبيري عال وإحساس بالانتماء للإنسان



العراقي بروحه كفنان مجدد وربيعي والوعي الخاص في مفردات مناخات شعبية ، كسر صوري محمل بانفعال جمالي يصل حد الأكاديمي المسيطر على حدوده. في لوحات كاظم نوير انفتاح حسي وشفاف على مشهد حياة المدينة بجذورها الرافدينية والشعبية من خلال طاقة عاطفية تتدفق عن طريق اللون القوي والخطوط التي تنتشر على سطح اللوحة بعفوية تتسجم وحدود التجريد لديه¹، فقد شكل الفنان (كاظم نوير) من خلال تجاربه الأخيرة المستلهمة للتراث الحضاري حقلا من الإشارات ، والعلامات القائمة في فضاء اللوحة والتي تقبل التأويل لإنتاج قراءة جديدة ، بمعنى ان الفنان يحاول جاهدا من خلال معطيات التفكير أن يجعل من اللعب الحر بالأشكال التراثية يتجه إلى مراوغة المدلول للبدال ، بحيث تتحول العلامة الطبيعية (الايقونة) إلى العلامة رمزية غير مستقرة تثير للمتلقى العديد من الأسئلة²، ونستطيع ان نلخص الثيمات التي عملت عليها تجارب الفنان كاظم نوير من خلال الاعمال التي وظفت الاساطير العراقية القديمة ، والاعمال التي وظفت الحكايا الشعبية ، ومجموعة الاعمال التي اهتمت بإدخال مرموزات من حضارة عراقية التي تظهر واضحة في اعماله ذات المنحى التعبيري

1 - عودة، حيدر: الفنان التشكيلي كاظم نوير لوحات بروح سومرية، جريدة الصباح
www.kululiraq.com/modules.php?name=News&file=article&sid=13217
 2 - الموسوي ، شوقي: التشظي والاعترا ب في تجارب كاظم نوير ، جريدة الأديب ، ع(54)، بغداد، 2005، ص24.

التجريدي والتي تستخدم تقنيات مختلف .بينما نلاحظ ان النصوص التشكيلية لدى الفنان (شوقي الموسوي) * قد منحت المرئيات سحرها الطمومي القابع في لا وعيه الجمعي، فنراه يرسم اختزالات البيئة ليمنحها روح المنمنمات، وبتجريد يمتلك مبررات جمالية، لان الفنان (شوقي الموسوي) متعلق بالمحيط كرمز للخصب الأرض، ألام، الأسطورة الشرقية القديمة¹، أن أعماله التجريدية الرمزية تعكس تداخلاتها التي تستمد جذورها من الموروث الحضاري، فهي وليدة ذلك الصراع بين التوظيف الموضوعي، والتداخلات اللونية المتناغمة، وتبدو أشكاله خليفة لتلك النماذج والأشكال الرافدينية؛ فقد حاول من خلالها ان يحقق قيما جمالية تشكيلية معاصرة من خلال توحيده للعلاقة بين الصيغ التشكيلية وبين الطاقة الإبداعية للعمل المعاصر²؛ فالنص التشكيلي عند (الموسوي) لا يتخلى عن مرجعياته الحضارية، بل نراه في الغالب لا يغادر، عزلته لان الأخيرة تتخلى في سياقها الفني عن الخطاب العام... فهو يحور علامات المدينة وتاريخها إلى رموز، وأشكال تراثية (قباب، منارة، أهلة، كف، جسد، زخارف...) لان محركات الأسطورة قد فرضت عليه قوتها الرمزية الروحية ومداها في التأطير³.



ففي الشكل
التصويري مقابل
في هذا المشهد
تصنها فالأشكال
التراثية قد حررت وفق عمليات الاختزال، والتبسيط لتصبح علامات، عبر علاقات
جدلية بين دلالات الرمز والأشكال المجردة للبيئة المحلية بالألوان حارة، وباردة
تتردد بين المحاكاة، والرمز، وتتوحد بين منافذ رؤيته التعبيرية، وتأتي الأشكال
التراثية لتوحيد السمات المتبادلة بفضل طبيعتها الاختزالية وروحيتها الشعبية

(*) شوقي الموسوي : ولد في كربلاء (1970) عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له معارض شخصية عدة ومشاركات في العديد من المعارض داخل وخارج القطر .

- 1 - كامل ، عادل: في تجارب شوقي الموسوي، جريدة العراق، ع(7267)، بغداد، 2001، ص6 .
- 2 - الهيتي ، حامد : النزوع نحو التشكيل بالصيغة التعبيرية، جريدة العراق، (7367)، 2001، ص6.
- 3 - كامل، عادل: باثبات الرسم والحدود المستحيلة في أعمال شوقي الموسوي، جريدة الزمان، ع(1754)، بدون دار نشر، 2005، ص12.

العراقية. أما الفنان (محمد الكناني) * فنجد في تأملهِ للبيئة، ومفردات الواقع، وتحويراته للأشكال من الواقعية نحو التجريد، والتجريد المطلق، ينتمي إلى هؤلاء الذين يبهرهم الحدث بتلك المشاهد الجمالية المستمدة من الواقع ومن الأشكال العضوية، والأشكال الهندسية، والفنان يتوخى التكوين الجمالي وبنيتهِ التصميمية المعاصرة، هنا يظهر منهجه لصالح رؤيته الفنية، يهتم بتحويلات البيئة العراقية مع الاهتمام بالرموز والأشكال الشعبية في البحث عن العلاقة الجدلية بين التصميم والتشكيل... فالخط له مكانة قوية في رسم الحدود وتداخلها ضمن بنية اللوحة، واللوان هي الأخرى، لها تأثير على حساسية العلاقة بين ذات والموضوع¹. ففي شكل (106) يترجم الفنان عن رغبته المتواصلة في الجمع ما بين المفردة التراثية والمعاصرة، فخضعت اللوحة لحس رمزي واسع



شكل (106)

الأفق يتصل بالأساطير الرافدية بالخصب في العراق القديم ونسب الجنس والحيواني للعالم الذي ملحمة رمزية مجردة علاوة على بين الأشكال، والألوان حيث يمد كل منها الآخر بطاقة رمزية واسعة الدلالة.

وبالرغم من انفتاح الفنان العراقي (فاضل نعمة) على أحدث المدارس والتيارات الفنية في العالم، إلا إنه ما يزال متشبثاً بجذوره الرافدينية. (فالحداثة بالنسبة إليه لا تعني إلغاء الهوية، بل تنطلق منها وتؤكد لها) على حد تعبيره. فهو لا يسعى إلى الذوبان في الآخر، ولكنه يمد خيوط الصلة والتواصل معه... غالباً ما تنحو لوحاته صوب شكل الختم السومري أو الآشوري أو الدائرة أو السقف المقوس. معبرة عن رغبته الجامحة في تحطيم الأطر الثابتة والخروج عن رتابتها وجموده². وفي

(*) محمد الكناني : ولد في بغداد (1970)، تخرج من كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد شارك في العديد من المعارض الفنية التي أقامتها جمعية التشكيليين العراقيين والمعارض داخل وخارج العراق، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة التشكيليين العراقيين.

(<http://www.iraqfineart.com/artic.php?id=5>)

1 - كامل، عادل: تجربتان في الرسم العراقي، جريدة العرب، لندن، 2000، ص 10.

2 - احمد، عدنان حسين: حوار مع الفنان التشكيلي فاضل نعمة، الحوار المتمدن، ع(703)، 2004، الانترنت، <http://www.fathelneema.com/Article14.html>

نصوص التشكيلية (زينب عبد الكريم)* (شكل 108) تتقلص المسافة بين الرسم والنحت ، وبين فنون أخرى تتوحد لتشكيل خطابها الرمزي – الجمالي في الأخير وعلى الرغم من اهتمامها بالتجارب الحديثة ، واشتغالها على الحذف فأنها لا تخفي تأملاتها لأقدم الفنون .. فالفنانة تستذكر بلا شعورها أو بدوافعها ، خلاصات وإشارات وعلامات فنية تنتمي إلى أزمنة مختلفة وتجارب متعددة ، فهي لا تكف عن الحفر في المتحف السومري ، في الحضارات المتعاقبة كما لا تغادر فعل السحر التشبيهي ، ورمزية اللاوعي، كل هذا يتشكل عبر وعيها التصميمي للنص حيث تنصهر المرجعيات مع عملها بجعل النص منفتحاً¹.



ويجد المتلقي أن جحالي) ، إذ بدأ فكر الفنان التي يمكن أن يعدها نظاماً اللاشعور الجمعي والفردية التي امتلكها ، المستندة إلى عالم الفكر البشري والتي تتعدى نحو دلالة اللامحدود النهائي ، انه يمنح اللون دلالاته التاريخية (الأحمر ، الأخضر) يحتفظ بذاته إلى الأبد ، فالمواد والألوان لديه مشبعة بالاحساسات الوجودية وفي الوقت نفسه تصبح هذه الاحساسات الوجدانية متحققة من خلال أشكاله المقترحة ، محملة بالرموز الأسطورية والعلامات السحرية². كما في شكل (108) ، حيث

* ولدت في بغداد عام 1972 ، تخرجت من معهد الفنون الجميلة 1992 ، وأقامت أربع معارض شخصية في سنين على التوالي، 1999، 1995، 1992، 1990.

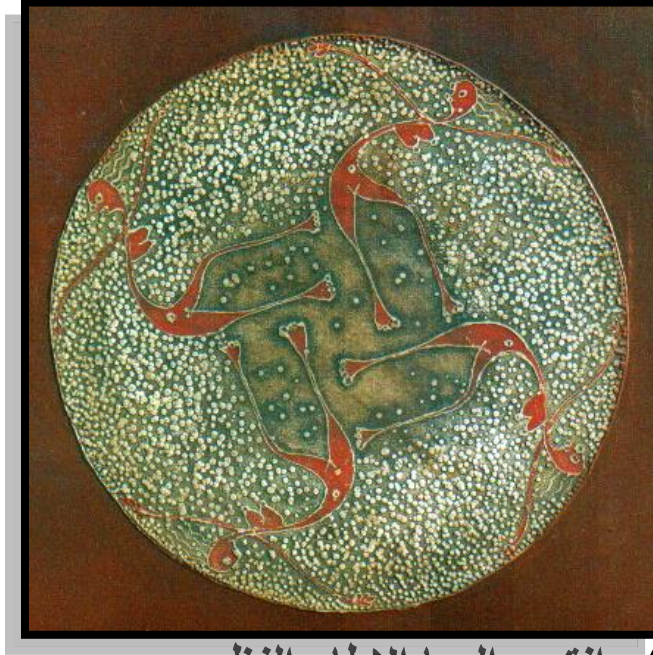
(<http://www.iraqfineart.com/artistarchives/encloures.php?ch>)

1 - كامل، عادل: في تجارب زينب عبد

الكريم، انترنت <http://www.zainababdulkariem.com/wr1.htm>

2 - معروف، إيمان خزعل عباس: إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص 263.

يذكرنا هذا العمل للفنان (محمد جحالي) ببعض نتاجات الحضارة العراقية القديمة، وخاصة النساء الراقصات أو حركة العقارب الدائرية على بعض الأواني الفخارية، وتصور بعض الطقوس السحرية كجلب الخصب. فقد صور الفنان حركة النساء الأربعة من خلال استخدام الخطوط والحركات، كالأيدي، والأرجل، وشعر الرأس، واستخدم الفنان اللون الأحمر في تمثيل شخصه في مركز العمل الذي يتراءى، وكأنه يتحرك داخل الدائرة التي تأخذ مساحة كبيرة من السطح التصويري المربعة الشكل أصلاً.



المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري:

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات فنية حددتها الباحثة على النحو الآتي:

1. تتحدد أبعاد جماليات تكوين الأشكال في العمل الفني من خلال الانسجام والتناسق والتجانس بحيث تجعل المتلقي في تتابعية وتواصلية بوضع كل شيء ضمن تحقيق إنشائي واضح ومنظم حسب مبدأ الوضوحية والأنساق الجمالية.
2. يحقق اللون وكذلك الشكل والخط في جماليات تكوين الأشكال التراثية من خلال طاقته التعبيرية التي يحملها للعمل الفني.
3. التراث هو عطاء قومي حضاري متزايد والذي يتجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل، وهو دائم ومتنامي ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ. ومفهوم التراث يتضمن: الأعمال المعمارية، والأعمال النحتية، والتصوير على المباني، والعناصر ذات الصلة الأثرية، والنقوش، ومجموعة المعالم التي لها قيمة عالية سواء من وجهة نظر التاريخ، أو الفن، أو العلم.

4. وامتاز الفن العراقي القديم بتلاعب في البنى الشكلانية من خلال تمثيل الاشكال بأكثر من زاوية نظر في لحظة زمنية واحدة؛ وذلك لان موضوع (الشيء) لدى الفنان لا شكل له في المطلق؛ بل له عدة أشكال على عدد ما في مقاطع التأويل من زاويا نظر، حيث يمثل الشكل الواحد في مختلف وجوهه في آن واحد .
5. السمة البارزة في الفن العراقي القديم هي التباين اللوني عن طريق استخدام مواد بسيطة في نتائجهم الفنية باضافة خامات مختلفة لإعطاء صفة الثبات ، والديمومة إلى جانب إضفاء لمحة جمالية تميز العمل الفني ، وان فكرة تجميع الخامات في بنية التماثيل السومرية ، تؤسس لها مقتربا مع بنية الشكل في الفن الحديث ، وذلك إن القصيدة السومرية الساعية للتأويل في بنية الشكل ، بطريقة غير محددة بزمان أو مكان معين ، تمثل خطاب للإنسانية بطريقة رمزية ، وشمولية.
6. اتسم الفن العراقي القديم بالتجريد ، بل جعله سمته المميزة فبتعد عن المحاكات ، والسطحية وأن غرض الفنان ليس التقليد بل ترجمة الوجود الطبيعي إلى عالم ينتمي إلى ما وراء الطبيعة ، فتبسيط الفنان للأشكال كان يحرر شكل الإنسان من الوضعية البشرية، فالأشكال بذلك تتسامى فوق مستوى الواقع لكشف المضمون الباطني للحقيقة كما أن عمليات الاختزال ، والتبسيط في التأليفات الشكلانية، ناتجة عن الوعي والقصيدة في آلية عمل الصورة الذهنية للفنان ، فهي لم تكن خوضاً في تفاصيل الأشكال المرئية ، بل ترجمة للمعنى ونقل للفن من اجل التأكيد على جماليات تكوين الأشكال المثالي.
7. امتاز الفن العراقي القديم بالإيحاء بالبعد الثالث على سطح مستوي في العمل الفني من خلال تكرار الأشكال في العمل الفني، والإيحاء بالحركة والتحرك داخل الفضاء التكويني الذي تحقق من خلال تباين الأشكال، فضلاً عن استخدام الظل ، والضوء لطيات القماش الذي يكسو الأشخاص ، وعن طريق التلاعب بالضوء ، والظل في هذه الطيات .
8. اتسم الفن الاسلامي بعدم محاكاة الطبيعة ، والابتعاد عن النظرة السطحية المطابقة لها وذلك عن طريق التحوير و(التجريد) والابتعاد عن النقل، والنسخ ، والتشبيه.
9. سعى الفنان المسلم لإذابة وتبديد الكيفية الحجمية للأشكال، وإحالتها إلى كيفية مسطحة، لعرض حركة تحولها من وسطها المادي المنظور، وارتباطاتها الزمانية ، والمكانية، إلى وسط آخر ذهني مجرد.
10. اظهرا لفنان المسلم قدرته على تلاشي الفضاء من خلال تقسيم الشكل إلى مساحات ذات أشكال مختلفة مع اهتمامه بعنصر التوازن ليؤلف به تكويناً يحوي جوهرأ، قد تجلى للعيان من خلال عمليات التكرار المتغاير والمتباين لونياً وخطياً للتكوين الأشكال داخل العمل الفني.

11. تلعب عناصر التكوين الفني دوراً مؤثراً في بنية الصورة الإسلامية ، على وفق بنى حركية متنوعة ، كأن تكون بنية متراتبية تتألف الصورة فيها من عناصر متغيرة الخواص (لون ، حجم، شكل فضاء ...) ، ليصبح العنصر الأساس فيها ذا شخصية فردية مستقلة في كلية العمل .. أو قد تكون بنية كيفية ذات تكافؤ جمالي في الأنماط المتنوعة ، لان علاقة هذه العناصر بعضها ببعض، وما تشتمل عليه من أسس وقواعد التصميم هي التي تعطي للننتاج الإسلامي صفة الجمال.
12. يعد الرقش العربي أعلى مراحل تسامي الروح نحو المطلق ، والمثل، وقد عالج الفنان الأشكال بتجريدها حتى أصبحت كأنها خليط من الأوراق والسيقان النباتية المتشابكة ، واغلب الزخارف التي كان قوامها ادمي قد عملت على الحائط ، وهي تبدو بشكل معكوس ، وهذه الطريقة في عمل القوالب كانت مستعملة منذ الحقبة البابلية الأولى لحضارة العراق القديم، وان معظم الأشكال الأدمية هي أشكال أنثوية ، قوامها امرأة تتكرر بشكل لانهائي .
13. يمثل الخط الفن الوحيد من بين جميع الفنون التجسيمية التي أنتجتها الحضارة العربية الإسلامية الذي يمكن اعتباره جديد كل الجدة حتى في عناصره الأولية وعربيا بصورة خاصة.
14. ان تنوع بيئة العراق الجغرافية ، والبشري أدى إلى ظهور أنواع وأساليب لفنون شعبية متنوعة استطاعت المخيلة الفنية العراقية إن تطبعها بطابع عراقي محلي مميز ، إما من ناحية تركيبها الفني فيمكن لنا أن نستكشف مدى انضوائها تحت لواء الفكر الإسلامي عموما ، وتمثل الفنون الشعبية فنونا تطبيقية متوارثة تحكمها علاقات بيئية معينة تختلف باختلاف مواقع تلك الجماعات ، أو التجمعات لتربط الأثر الفني بالوظيفة.
15. عمم الفنان الشعبي العراقي جماليات اشكاله ليس في الطراز العام وحسب؛ بل احتوت أبعادها إلى أكثر من جانب كل ذلك بانسجام مع الأغراض الإستخدامية .
16. الفن الشعبي فن فطري يخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال يقوم به أناس من عامة الشعب ، يتمتعون بثقافة عادية ، وهو مجموعة من الخطوط والألوان وهو غني بالقصص الشعبية الدالة الذي تعبر عن توغل في أعماقها وظهوره بين الآونة والأخرى في أشكال متنوعة وفي مناسبات شتى في الفن، ومما يتكرر في التصوير الطقوس شعبية متنوعة والأشكال مرسومة بمواد سهلة وميسرة غنية بالرموز والدلالات ، وتختصر تاريخ أمة بما فيها من تقاليد ، وعادات ، ويعد فن أفرزته الثقافة مع الأيام ، فن وظيفي ، غايته أما جمالية بقصد تزيين (البيوت ، المحال الأواني ، الجسد...) وإما سحرية، أو دينية، أو علاجية.
17. استخدم الفنان الشعبي مفردات بيئته في تكوين الأشكال والوحدات الزخرفية، فقد حور الفنان الشعبي الأشكال والرموز القديمة في فن العراق

القديم لتتناسب مع التعاليم الإسلامية وصهرها في بودقة واحدة ذات خصوصية عراقية .

18. امتازت الأزياء العراقية بقيم جمالية مستمدة من المفردات والرموز لحضارة العراق القديم فتجسدت على هيئة وحدات زخرفية ذات عناصر هندسية ونباتية مركبة ، ولكنها ذو طابع محلي، وبيئي، واتسمت بأنها ذات رؤية موضوعية ومعان واقعية مما حققت العلاقة بين الإنسان وبيئته لإشباع حاجة جمالية تنتج بنى تكوينية تراثية.

19. اتسمت اشكال البسط الشعبية باشكال تلقائية وعفوية، حيث امتازت الوحدة الزخرفية المستعملة في فن البسط الشعبية بالتنوع ما بين الخطوط المتعرجة ، المائلة ، أو المستقيمة ، واستخدم الفنان الشعبي الأشكال الهندسية مثل (المثلث، والمربع ، والمعين، والجمع بينها) والأشكال النباتية المتنوعة نسبيا من (زهور، وفروع نباتات،) ونادرا ما نجد في البسط الشعبية أشكالا آدمية ، أو حيوانية. فالأشكال الهندسية تأخذ حصة كبيرة في التكوين، وهذا يعود بنا إلى الفلسفة الإسلامية في الفن، حيث امتداد الخط كتعبير عن امتداد الحياة إلى أبعاد كونية أخرى. وفي اغلب هذه البسط نجد إن الخط لا ينتهي إلا في حالة كونه إطارا للشكل العام، أما الخطوط الأخرى فهي متداخلة ويصعب معرفة بدايتها ونهايتها. والبساط ككل محشو بالمفردات التشكيلية بدون مغالاة ولا نجد مساحات فارغة كما في تصميم بقية أنواع السجاد ، أو البسط الأخرى.

أولاً-دراسة النداي 1999:

(توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر)
وقد انحصرت أهداف الدراسة في:
أولاً: ما هي المرجعيات التاريخية والفكرية للوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية.
ثانياً: ما أنواع الوحدات الزخرفية التي تم توظيفها في الرسم العراقي المعاصر.
ثالثاً: ما طبيعة توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في نتاجات الرسم العراقي المعاصر.

وتحدد البحث على دراسة رسومات الفنانين العراقيين التي وظفت وحدات زخرفية مستلهمة عن فنون البسط الشعبية المحلية الموجودة في مركز صدام للفنون وقاعات العرض التشكيلية الرئيسية في بغداد للفترة من 1950-1990. وتكون مجتمع البحث من الرسومات الفنانين العراقيين التي وظفت فيها وحدات زخرفية مستلهمة عن فن البسط الشعبية وضمن مقتنيات مركز صدام للفنون . اما عينة البحث فقتصر على (22) لوحة زيتية وظف فيها الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية ، لـاحد عشر فنانا بواقع لوحتين لكل فنان . واعد الباحث استمارة احتوت على عدد من المحكات التي لها علاقة بالدراسة واعتماده في تحليل العينة (تحليل تفسيري). ومن النتائج التي توصل إليها الباحث:

أولاً: احتلت الأشكال الهندسية بمختلف أشكالها النصيب الأكبر من اهتمامات الفنانين العراقيين وتجاربههم لتوظيف زخارف البسط.

ثانياً: احتلت الوحدات الزخرفية العضوية حيزاً اقل.

ثالثاً: استأثر شكل البساط العام عدد كبير من الفنانين العراقيين.

ثانياً- دراسة الألوسي 2002:

(اساليب توظيف التراث الشعبي في اللوحات التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي).

وقد انحصرت هدف الدراسة في:

(الكشف عن الأساليب الفنية في توظيف التراث الشعبي في اللوحات المعاصرة في الوطن العربي)

وتحدد البحث باللوحات التشكيلية في الوطن العربي للفترة من 1990-2000م والتي عرضت في صالات العرض في الوطن العربي.

واقصر مجتمع البحث على اللوحات التشكيلية العربية المعروضة في صالات العرض العربية بحدود الفترة من 1990-2000 والتي حددت ب(94) عمل فني من الرسومات الفنانين العرب التي تناولت أساليب في توظيف التراث الشعبي في الوطن العربي.

اما عينة البحث: اقتصر على (41) عملاً فنياً لـ (41) فناناً عربياً من مختلف البلدان العربية.

واعتمد الباحث على المؤشرات بالإطار النظري في تحليل العينات (تحليل تفسيري).

وقد توصل الباحث الى ثلاثة نتائج تحدثت عن أليات اشتغال الاساليب الفنية في عينة البحث.

مناقشة الدراسات السابقة

قامت الباحثة باستعراض ومراجعة الدراسات السابقة ذات العلاقة بهذه الدراسة حيث وجدت أنها تتفق وتختلف في جوانب أخرى، لذا فإن الباحثة ستناقش الاتفاق والاختلاف وكالاتي:

1. مشكلة البحث تضمنت دراسة (النداوي 1999) مشكلة
2. الأهداف تضمنت دراسة (النداوي 1999) عددا من الأهداف لتعرف المرجعيات التاريخية والفكرية للوحدات الزخرفية للبسط الشعبية وأنواعها وطبيعة توظيفها في الرسم العراقي المعاصر. في حين هدفت دراسة (الألوسي 2002) إلى الكشف عن الأساليب الفنية في توظيف التراث الشعبي في اللوحات المعاصرة في الوطن العربي، في حين هدفت الدراسة الحالية إلى تعرف جماليات تكوين الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر، وهي بذلك اختلفت عن (النداوي 1999) لان دراسة النداوي اقتصرت على الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية أما الدراسة الحالية استقصت مفردة التراث بكل جوانبه، واختلفت الدراسة الحالية عن دراسة (الألوسي 2002) لان دراسة الأخيرة اقتصرت على مفردات التراث الشعبي (الفنون الشعبية) ولم تستقصي التراث بكل جوانبه، ودراسة الحالية هدفت للتعرف على جماليات تكوين الأشكال وهذا جوهر الاختلاف بينها وبين دراسة (الألوسي 2002) حيث هدفت الأخيرة إلى استقصاء الأساليب الفنية.
3. مجتمع البحث كان مجتمع البحث في دراسة (النداوي 1999) رسومات الفنانين العراقيين التي استلهمت الوحدات الزخرفية في البسط الشعبية حصرا، في حين كان مجتمع البحث في دراسة (الألوسي 2002) محدد ب(94) عملا فنيا من مختلف الدول العربية من عام 1990-2000 وهو عدد غير دقيق لصعوبة حصر العدد الكلي لمجتمع البحث. في حين كان مجتمع البحث الحالي (منجزات الرسم العراقي المعاصر ما بين 1980-2000 والتي أمكنت الباحثة الإطلاع عليها.
4. العينات تضمنت دراسة (النداوي 1999) عينه بلغت (22) عملا فنيا عراقيا معاصرا، وتضمنت دراسة الألوسي (41) عملا فنيا عربيا معاصرا، في حين تضمنت الدراسة الحالية (15) عملا فنيا عراقيا معاصرا.
5. النتائج تضمنت دراسة (النداوي 1999) عددا من النتائج منها:-
 1. استنثار شكل البساط العام وليس وحداته الزخرفية فقط اهتمام عدد كبير من الرسامين العراقيين.
 2. احتلت الأشكال الهندسية النصيب الأكبر بالتوظيف.

أما دراسة (الألوسي 2002) فقد جاءت فقط بثلاث نتائج وهي غير كافية للبحث في هذا المجال.

أما الدراسة الحالية فقد توصلت إلى عدد من النتائج أهمها

1. إن الهدف الجمالي والوظيفي للأشكال التراثية يتحقق من خلال ترتيب العناصر بعلاقات خاصة، وبأسلوب تنظيمي خاص أيضاً.
2. أن الأشكال التراثية أخذت منحاً بنيوية في الرسم العراقي المعاصر وذلك من خلال تجريدها لتعبر عن الإدراك في الحركة الجمالية للأشكال.
3. أن تكرار وحدات الأشكال التراثية في العمل الفني وبهذا الشكل الجمالي المتعاقب أعطى الأشكال دلالة إسترجاعية ساهمت في اكتشاف قيمة جمالية عالية المثل في منجزات الرسم العراقي المعاصر.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

- اجراءات البحث .
- مجتمع البحث .
- اختيار عينة البحث .
- منهج البحث .
- وصف النماذج الممثلة لعينة البحث وتحليلها .

أولاً/م

نظ

ضمن

باختيار

المجتمع

ثانياً/م

نظ

والتسعين

(purposive) مع مراعاة إن العينة المختارة على العقدين حسب غزارة الإنتاج لكل عقد، وقد اختير (15) عملاً فنياً (ملحق 1) وفق المبررات الآتية:

1. تمثل العينة المختارة مستوى من النضج الفني فضلاً عن احتوائها على الأشكال التراثية وتوظيفها بما يناسب تقصي ظاهرة البحث.
2. كون الأعمال الفنية المختارة تحمل ملامح معاصرة في آليات اشتغالها.
3. مثلت الأعمال الفنية المختارة أعمالاً لفنانين معروفين على صعيد الساحة الفنية العراقية وتم تحديد أسماء الفنانين الممثلين لعقدي الثمانيني والتسعين من قبل لجنة الخبراء*، حيث قامت الباحثة بإعداد قائمة بأسماء عدد كبير من الفنانين وقامت بعرضها على لجنة الخبراء لاختيار الأصلح لتحقيق هدف البحث.
4. تم اختيار عينة البحث باستشارة لجنة الخبراء في مجال الرسم لتقرير صلاحية العينة المختارة.

ثالثاً/ أسلوب البحث:-

اعتمدت الباحثة على أسلوب المنهج (الوصفي التحليلي) في حدود رؤية فنية تاريخية لاستخدام الأشكال التراثية في منجزات الرسم في تحليل عينة بحثها، وبما يحقق هدف البحث الحالي.

رابعاً/ أداة البحث:-

1. بناء الأداة

لغرض تحقيق هدف البحث الحالي في تعرف جماليات الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر، قامت الباحثة بتصميم أداة بحث بشكل أولي (تحليل محتوى Contant Analysis) تضمنت عدد من الفقرات الرئيسية، والثانوية، والتي حصلت عليها الباحثة من خلال الاستعانة بالإطار النظري، واستشارة بعض السادة من ذوي الاختصاص، بالإضافة إلى ما اطلعت عليه الباحثة في هذا المجال، وبشكل يغطي هدف البحث وبعد بناء الأداة تم عرضها على مجموعة

*

- | | | |
|-----------------------|-------------|------------------------------|
| 1. د. مكي عمران | أستاذ | كلية الفنون الجميلة / بابل . |
| 2. د. فاخر محمد | أستاذ | كلية الفنون الجميلة / بابل . |
| 3. د. جبار حنون | أستاذ مساعد | كلية الفنون الجميلة / بابل . |
| 4. د. كاظم نوير | أستاذ مساعد | كلية الفنون الجميلة / بابل . |
| 5. د. كامل عبد الحسين | مدرس | كلية الفنون الجميلة، / بابل. |
| 6. د. محمد مهزول، | مدرس | كلية الفنون الجميلة / بابل . |
| 7. د. شوقي مصطفى | مدرس | كلية الفنون الجميلة، / بابل |

من السادة الخبراء^{1*} في اختصاصات عدة لإقرارها أو تصحيح فقراتها، ثم قامت الباحثة باسترجاعها وصياغتها بشكلها النهائي حتى تصبح جاهزة للقياس والاستعانة بها في تحليل عينة البحث.

من أجل تحقيق هدف البحث اعتمدت الباحثة المؤشرات التي انتهت إليها الاطار النظري ، بوصفها أداة البحث وبألية تعتمد المنهج الوصفي التحليلي .

5- تحليل عينة البحث^(*) :

^{1*} الخبراء =



أستاذ	د. عباس جاسم حمود	-1
أستاذ	د. مكي عمران راجي	-2
أستاذ	د. فاخر محمد	-3
أستاذ مس	د. حامد عباس مخيف	-4
أستاذ مس	د. كاظم مرشد ذرب	-5
أستاذ مس	د. كاظم نووير	-6
مدرس	د. محمد مهذول	-7
مدرس	د. كامل عبد الحسين	-8
مدرس	د. شوقي مصطفى	-9

عقد الثمانينات

نموذج (1)

اسم العمل / الخيمة

اسم الفنان : سعدي داود

الخامة والمادة: زيت علي قماش .

القياس : 80 × 60 سم .

تاريخ الإنتاج : 1982 .

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

العمل يصور شكلين آدميين يقفان إلى أقصى يسار اللوحة احديهما يرتدي عباءة ،والآخر اقصر قامة منه،هما يقفان أمام كتلة هندسية هائلة أشبه بالمرقد ،أو المقام،أو الجامع ،مؤلفة من الأشكال مربعات ،ومعينات،ومستطيلات هندسية،منقوشة بنقوش السجاد الشعبي العراقي الشائع كما يظهر في وسطها مدخل ترتفع فوقه كف،وهناك طائر صغير على الأرض ،وقمر كبير يرتفع أعلى البناء.

تحليل العمل:

يبحث الفنان (سعدي داود) عن طريق التجريب الفني عن أشكال طرازية إبداع

المعاصر من جهة أخرى، مستلهماً في عمله هذا جماليات الموروث من خلال توظيفه للأشكال الفنية في البسط الشعبية بصيغة زخرفية تزيينية متحققة بتبسيط واختزال للمساحات اللونية التي تظهر لنا بطلاء مصمت مسطح.

أظهر الفنان تآلفاً ينم عن خبرة بالآلية المسطحات لخلق صورة شرقية عن طريق انبساط الصورة وبساطة الشكل وسعة الفضاء الذي كان له دور كبير في إبراز الشكل الفني ومنحه حضوراً أكبر، كما أن الفضاء بهذا المد والرحابة كان له شأنًا جمالياً لا يقل عن المفردات التصميمية للعمل نفسه فكانت علاقة الفضاء مع الشكل علاقة جمالية صرفة.

ويتوصل الفنان إلى الشكل التجريدي عن طريق الاختزال والتشذيب في الأشكال الفنية التراثية التي لا تزال شاخصة حضارياً دون أن ينساق إلى الشكل التجريدي المطلق، أذان المفردات التصميمية التي يستند إليها العمل الفني على الرغم من تجريديتها العالية إلا إن لها مرجعياتها الشرقية فالهلال و القبة،والكف وأشكال

رتبت الباحثة (عينة البحث) حسب الأحرف الأبجدية لأسماء الفنانين وليس حسب سنة الإنتاج ، وذلك لوجود تشابه أو تزامن لأكثر من لوحة من نتاجات الفنانين في السنة نفسها.

البسط وألوانها تتجمع بنسق عال من الرهافة وجمال البناء في تصميم تجريدي ذي ملامح شرقية واضحة، وهو بذلك قد أضاف طروحات شكلية جديدة لطروحات جواد سليم من خلال وعيه لمغزى الماضي والحاضر أما بالنسبة لآلية اشتغال العناصر على السطح التصويري فإن الخط كان يتشكل من خلال التقاء لونين مع بعضهما دون أن يتداخلا عن طريق التلاشي أو أن يكون محيطاً للشكل الذي تنفرد وحداته التصميمية باستقلالية منعزلة عن ما يجاورها إلا أنه ولكي يلين ويخفف من حدة الأشكال ترك بعضاً من الخطوط العفوية تنساب بحرية في منتصف اللون الأبيض الذي يمثل مركز اللوحة وسيادتها لتضاده وتباينه مع اللون الأسود، مع إضافة بعض الخريشات ولطخات الفرشاة لإعطاء العمل روحاً ارتجالية تزيد من عاطفته وتتأخى مع حدة الأناقة لتؤلف تناغماً جمالياً متنوع الإيقاع .

هذه اللوحة تعتمد موضوعاً تراثية شعبية عراقية شائعة هي زيارة المراقدة المقدسة للتبرك ، وهي من الموضوعات التي ترتبط برموز دينية شعبية ، وأساطير تحكى ، وتنتقل عن كرامات أصحاب هذه المراقدة وهي ذات أبعاد دلالية متعددة تجد تحقيقها في فضاء ديني قدسي ذا طابع شعبي بسيط .

والأشكال في هذه اللوحة تتسم عموماً بالزخرفة وألوانها البسيطة المستقاة من ألوان البسط الشعبية ، ومشاهد الحياة اليومية ، والمفردات الشائعة في الزيارات ، والأضرحة (الكفوف، والأهلة ، والنجوم، والأقواس) ، والبناء المعماري للمرقدة مؤلف من مجموعة مربعات ومستطيلات هي في الحقيقة أجزاء من البسط الشعبية بزخرفتها وأطرها استطاع الفنان بإدخالها ضمن علاقات هندسية مبسطة تكمل بعضها ليؤلف منها المشهد المقدس البناء وجزئه المتسامي الذي يحمل القمر الذي يوضع تتجه إلى الاحتفاء بالمكان بأسلوب الممزوج بالحس الشعبي العراقي ، حيث تبدو الأشكال الآدمية اقرب إلى الوجوه السومرية الشائعة في الفن العراقي القديم وتبدو على وقفها الجمود والسكون المعروف عن التماثيل العراقية وعيونها الواسعة المحتدمة المتأمل في عمق الوجود ولغزية الكون كذا فهي تبدو على انسجام تام مع الشكل المقام الذي يقترب من شكل الزقورة العراقية المكونة من طبقات والامر الذي يؤكد هاجس التعلق بالتراث ، وعمق الانتماء ، وحب التواصل مع الروح الراقية ورموزها وجماليتها عبر العمل الإبداعي الفني ومحمولاته الدلالية والوجدانية . ولوحة سعدي داود هي حاصل للجمع بين بنى فنية عدة كلها لها مرجعيات ، وتناصات مع الأشكال التراثية العراقية ويمكن أجمالها كالآتي:

- التداخل ما بين البيئة والأشخاص والحيوانات وعدم انتظامها يشير إلى حضور المعمار العراقي لوسط العراق ، من خلال الأبنية الشبيهة ببناء المزارات .
- إن التكوينات التراثية التي حضرت وأثرت في جمالية تكوين العمل كانت تتوزع ما بين المعالجات والأفكار والرموز المأخوذة من حضارة العراق القديم والحضارة الإسلامية ، والرؤية الخاصة أو الأسلوب الذي ظهر هذه العلاقات الظاهرة والتناصات الخفية داخل العمل الفني .
- ظهور أشكال لها علاقة بالإرث الشعبي ، وارتباطها بمعتقدات دينية متواشجة مثل الهلال ، والقوس ، والكف ، وزخارف البسط الشعبية .



نموذج (2)

اسم العمل / مرح طفولي
 اسم الفنان : عاصم عبد الأمير
 الخامات والمادة: زيت علي قماش .
 القياس : 60 × 60 سم .
 تاريخ الإنتاج : 1999 .
 العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

تصور هذه اللوحة مجموعة من الم
 ،والآدمية ،والنباتية منسجمة ضمن الجو اللوني للتكوين العام ،قسمت اللوحة إلى
 ثلاثة أقسام، نلاحظ القسم الأوسط قد تالف من بعض الأشكال النباتية المتمثلة بالنخيل
 وقد توجهها قرص دائري أصفر اللون كأنه قرص الشمس متواشجة معا ،بينما تواجد
 تخطيط الشكل الآدمي في القسم الأيمن للوحة بهيئة امرأة واقفة على طول المسافة
 وهي في وضعية عزف الناي وهي مرسومة على أرضية ملونة (الأصفر
 ،الأزرق،الأحمر) بينما القسم الثالث والأخير تواجدت خطوط لهيئة طفلة وهي في
 وضعية اللعب وبين يديها حبل تؤدي لعبة شعبية (لعبة الحبل) على أرضية سوداء
 ،وقد تواجد هلال في الأعلى هذا القسم فضلا عن وجود تخطيط لهيئة قطّة بوضعية
 اللعب من اللون الأصفر (شكل المربع) إلى الأزرق الغمق (شكل مستطيل قائم)...

تحليل العمل:

لقد استطاع الفنان (عاصم عبد الأمير) من خلال الأشكال التراثية الآدمية
 ،والنباتية ،والهندسية،والحيوانية أن يعبر عن عوالم خفية تكمن في ذاتية الفنان
 التلقائية التي تسمح باقتراح جماليات تكوين لأشكال تراثية تحتل دلالات مختلفة وفق
 انساق وبنى تكوينية مجردة إلى حد ما ،كون الأشكال الخطية بجانب اللونية نجدها
 غير مشكله وفق المنظور الحسي الطبيعي بل اتخذ من التسطيع مبدأ لتشييد الهيكل
 العام للمشهد التصويري ،وبمساعدة الألوان المتضادة المتداخلة مع الخطوط
 المتواشجة ضمن عمليات التبسيط والاختزال من أجل الاقتراب من المضامين
 الروحية الذاتية فضلا عن تداخل الأشكال الآدمية (امرأة، رجل، طفلة) والحيوانية
 (القطّة) مع مفردات الأشكال الهندسية (الدائرة،المربع) ذات الدلالات الروحية ،وهذا
 التدخل والتواشج الذي اقترحه الفنان في تكوين الأشكال الهندسية ،والنباتية،
 والآدمية، والحيوانية ذات الحضور التاريخي الحضاري ،أضاف للعمل دلالات
 تعبيرية ورمزية إلى حد ما منفتحة على فضاءات تكوينية ذات ارتباطا تاريخيا

بالمدينة العراقية مما حمل العمل دلالات مختلفة، فمثلاً نلاحظ الطفلة التي هي في حالة لعب نعطي دلالات جديدة كالبراءة، والمرح، وللعب بجانب مفردة القطة المتواجدة تحتها والتي يمكن أن نعتبرها رمزا للأثوثة فضلاً عن تواجد هياكل لأشجار النخيل متداخلة مع الخطوط الخارجية للأشكال الأدمية في حدود فضاء المشهد ككل كدلالة على استمرار الحياة (الوجود)، فقد حاول الفنان عاصم عبد الأمير حاول من خلال التضادات اللونية والتعابير الكتلية الرمزية أن يقترب من المفاهيم الانفعالية الذاتية للبحث عن جمال مقترح عن طريق التخلي عن الجزيئات وصولاً إلى الفكرة الكلية. ونلاحظ تواجد مساحات لونية أشبه بالالوان البسط الشعبية تسهم في توليد جمال روحي يستعير رؤى طفولية للوصول إلى الجوهر من خلال التواشج ما بين الأشكال والمساحات والحجوم وبما يتلائم مع المنهج التعبيري التجريدي للوصول إلى المدرك الذهني.

وعرف الفنان (عاصم عبد الأمير) ببصره ومغامراته المستمرة بحثاً عن أفكار وحلول جديدة للسطح التصويري العراقي، وهذا البحث لم يبتعد جلّه عن التنافذ مع حقيقة الخطاب الاجتماعي، الوجداني، الذي يحمله العمل الفني أياً كان، ولذلك فهو من سنوات طويلة يبحث عن تشكيل لوحاته بطريقة تجمع ما بين قوة اللون، وجرأة الخط لبيئة أقرب إلى البيئة العراقية، لاسيما إذا عرفنا ان المدينة الأولى لهذا الفنان والتي عاش فيها شطراً مهماً من حياته كونت أساسيات نفسية كانت في ناحية (الدغرة) إحدى نواحي مدينة الديوانية، وهي تمتاز بعمقها الريفي، والشعبي، ببساطة الحياة والتلاحم ما بين مكونات مجتمعه، وبراءتهم، والتمسك بالعادات والتقاليد الشعبية، واعتماد الموروث الحائي، كل تلك الأفكار أثرت بشكل كبير، وأساسي في تجربة الفنان عاصم عبد الأمير، من دون إغفال تأثير الفنان باشتغالات وتجارب الجيل الثمانييني وماتلاه من تجارب التي استطاعت أن تسجل لها حضوراً متميزاً في المشهد الفني العراقي، فحاولت المزج ما بين شاكلها الوجودي ومعاناتها الإنسانية، وذلك لأنها ولدت بين أحضان حرب مدمرة وطاحنة، فكانت نتاجات هذا جيل تنزع نزوع تعبيري اقترب أكثر من الحس الشعبي والتلقائي والفطري في العمل الفني. ومحاولة فهم أكبر لمشاكل السطح التصويري من خلال التجريب، وتوظيف الخامات والمواد والتقنيات مع محاولة إيجاد خصوصية في الأسلوب، والمناخ الذي يشكله العمل الفني، وخطابه الجمالي.

ولوحة عاصم عبد الأمير هي حاصل للجمع بين بنى فنية عدة كلها لها مرجعيات، وتناسبات مع الأشكال التراثية العراقية ويمكن أجمالها كالآتي:

- الخطوط التي تعود أصولها إلى الواسطي، وتجارب مدرسة بغداد للفن الحديث، وخاصة الفنان جواد سليم.
- المعالجات الشكلية وخاصة في علاقة الشكل مع الأرضية، أو الفضاء لها علاقة بالمعالجات الفنية للفنان فائق حسن الذي حاول هو الآخر توظيف أشكال ومعالجات الواسطي في لوحاته لكن برؤية تزواج بين التعبيرية، والتكعيبية وأسلوبه الخاص.

- ظهور أشكال لها علاقة بالإرث الشعبي، وارتباطها بمعتقدات دينية متواشجة مثل الهلال، والقوس، والنخلة.
 - هناك علاقة مابين المعالجات اللونية الحارة، والأشكال اللونية الحارة في البسط الشعبية الجنوبية التي تمتاز بحرارة ألوانها، وتضاداتها.
 - المناخ أو البيئة الشعبية وهو اقرب إلى البيئة الزراعية احتضن حشد الأشكال، والشظايا الخطية هنا وهناك، مما ابرز أو ساهم في توليد الأنساق والدلالات.
 - تغييب الزمان والمكان تناسب مع طبيعة الحكايا الشعبية، فضلا عن طبيعة الأشكال المستمدة من تاريخ العراق القديم، والأشكال الإسلامية، والرسوم الشعبية.
- التداخل مابين البيئة والأشخاص والنباتات والحيوانات وعدم انتظامها يشير إلى حضور المعمار الريفي العراقي لوسط العراق، من خلال الأبنية الطينية وتداخلها مع الأشكال النباتية.



نموذج (3)

اسم العمل: طفلة ولعبة
 اسم الفنان : فاخر محمد
 الخامات والمادة: زيت علي خشب .
 القياس : 80 × 60 سم .
 تاريخ الإنتاج : 1980 .
 العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

أن تكوينات هذا العمل الفني توحي بأنها أشكال هندسية، وخطوط مستقيمة ومنحنية، ومساحات لونية وكلها جاءت على هيئة رموز تحمل في طياتها طابع الموروث بأشكاله التراثية. يصور العمل وبتجريدية عالية أشكالاً آدمية وهندسية وحيوانية (مثلثات، دوائر، خطوط مستقيمة، خطوط حادة، خطوط متعرجة ولينة) ومساحات لونية (خضراء، سواء، بيضاء، صفراء)، يحتل وسط اللوحة صورة لطفل في حالة حركة أو حالة لعب وفي يده طائرة ورقية صفراء اللون في مقدمتها على اليمين شكل حيواني مجرد (سمكة)، مع أشكال هندسية أخرى، وقد تواجد شكلاً هندسياً في مركز ثقل اللوحة العلوي دائرة كبيرة بهيئة قرص شمس بجانب شكلاً هندسياً (مثلث) في المركز السفلي، والمتضمن ثلاث مثلثات متداخلة في وسطه تواجدت سبعة نقاط سود.

تحليل العمل:

إن العمل بهيئته العامة وكأنه من رسوم الأطفال لكنه عولج بطريقة، وأسلوب فاخر محمد مجرد وفيه نوع من البدائية، والفطرية مجسدة برموز رافدينية موروثية، وكأنها موروثية من رموز الإله من الفن السومري، وهي ذات الرموز التي استخدمت في الحضارات اللاحقة لسومر مثل أكد وبابل وأشور ولكنه رمز إلى آلهة لتلك العصور. وتجسدت العلاقات الشكلية التراثية في هذا العمل حتى غلبت عليه التكوينات الرمزية البنيوية بالاعتماد على نظم وتشكيلات من الخطوط والألوان والمساحات اللونية لإبراز هيئة الأشكال المكونة أن توجهات الفنان فاخر محمد في هذا النص التشكيلي ذات نزوعاً مطلقاً نحو جذور التراث العريق بكل ما فيه لاستنباط قيم جمال من ماهية الأشكال بهذا الصورة الذهنية فجاءت أشكاله متواشجة مع البيئة، والمحيط العام للوحة وتاريخ الحضارة العراقية بالتعبير عن الهيئة الإنسانية المادة في ذلك الحين، وتعامل الفنان فاخر محمد مع أشكال ورموز متعددة ومساحات لونية فاتحة، وغامقة، بإطار جمالي يذكرنا بمفهوم التركيب الأكاديمي المجرد بكل أبعاده، وفضاءاته وعناصر التكوين فيه إن هذا النص التشكيلي كان باتجاهين الأول تأثيرات البيئة تراث وقيمة جمالية مجسدة فعلاً، والثاني استحضار الماضي بروح معاصرة مرمزة ولذلك نرى في هذا العمل لعبت الأشكال والخطوط، والألوان، والمساحات فعاليتها الجمالية، وإن السيادة التكوينات المدورة ذات البعد الهندسي حولتها إلى أشكال مركبة محسوسة بأسلوب التجريدي المعاصر. إن تكوينات هذا العمل تضمنت نسق من التحولات الشكلية حين تم اختزال الطفلة بهذه الطريقة؛ حيث عم التسطيق كل أجزاء اللوحة، ومثل التنظيم الذاتي للعناصر والأشكال المكونة جوهر الموضوع وإن كل ما تم تجسيده من أشكال تراثية هنا انصب في بنية العمل الفني الخالص في حيادية تامة لا استظهار جمالية كل العناصر الموروثة هنا.

امتاز المشهد العام للوحة بمعادلة موضوعية في منجزاته باختلافها بإيجاد علاقة وشيجة بين (المفهوم، والتأويل، والتطبيق والموروث) وذلك من خلال رؤية فنية وبأسلوب محدد لما تم استعارته من مرجعيات التاريخ في الفن العراقي القديم وتوظيفها في الإنجازات الحديثة حيث تجسد ذلك بالنظم والأفكار من الفنون العراق القديمة ومرورا بالفن الإسلامي، والتي تعكس الأشكال المجسدة والتي وظفت بشكل كبير، وخصوصا التوظيف ذي الاتجاه الجمالي وبذلك جاء هذا التوظيف ومن المعتقدات الميثولوجية السائدة في الفن العراقي القديم. وبذلك يمكن القول إن هذا النص التشكيلي قد ورث الكثير من الأشكال والرموز، ودلالات من نصوص القديمة التي سجلتها أساطير العراق القديم والتي وصلتنا عبر التوثيق التاريخ لها عبر العصور بعد ذلك كان للفن العراقي المعاصر التوثيق ما بين المحتوى والمضمون في الأشكال واستلهاها وتوظيفها وفق تراث الحضارة. والفنان (فاخر محمد) أعاد إنتاج التشكيل الموروث حسب متطلبات المعاصرة، حيث استطاع أن يحاكي الأشكال الموروثة بجمالية خالصة وفق تناص للأشكال أعطاها طابعا جماليا مميزا خص به الفنان نفسه. فكان للأشكال التراثية المستعارة في العمل جدلية ما بين القديم، والحديث. حيث تسافرت الخطوط والألوان مع بضعتها لإظهار النص الصوري الجمالي المطلوب.

تمتاز تجربة الفنان (فاخر محمد) بعمق ارتباطها، وجذورها التي تمتد مع الموروث العراقي الخاصة، والموروث العالمي عامة، فهو يخلق أجواء وجدانية تذكر بالموروث العراقي ولكنها في الوقت نفسه، تحاول الإفادة من خبرته وتواصله مع الحركة التشكيلية العالمية، وخاصة التجارب التي تأثر بها في بداياته الفنية (كاندنسكي، خوان ميرو، بيكاسو، بول كلي) فضلا عن تجارب أساتذته العراقيين، وخاصة تجارب (جواد سليم، وفائق حسن، وشاكر حسن ال سعيدي). من هنا نستطيع مد جسور الفهم والتحليل لهذا العمل الذي يشكل مرحلة مبكرة في بدايات الامتداد مع الأجواء البدائية، والأشكال التلقائية، والارتجال اللوني والشكلي. وهذا ما يدعو ذاكرة الفنان الى الامتداد مع الأشكال الموروثة عن الفن العراقي القديم، خاصة ما كان بدائي وصوري وتلقائي، كالكتابة الصورية ورموز الإله، والرموز الأخرى، ولو انتقلنا إلى المرحلة الإسلامية نجد تأثيرات الواسطي فضلا عن الانتقالات اللونية المفاجئة للزخرفة الإسلامية، والتداخل اللوني والشكلي لها خاصة ما يوظف تداخل الزخرفة مع الأشكال الأدمية، والحيوانية، والتأثيرات التراثية الإسلامية عولجت بأشكال مختلفة من الفنانين العراقيين والتي قد توفر بعض الحلول الفنية والجمالية لتجربة الفنان فاخر محمد، ولو انتقلنا إلى الأشكال التراثية الأقرب سنجد تأثيره الكبير بالبسط (السجاد الشعبي العراقي) وخاصة لمنطقة الفرات الأوسط والجنوب، فضلا عن الرسوم الشعبية التي تتوفر مع ندرتها وخاصة ما كان محفوظ على البسط وأجمالا يمكن أن نؤثر على جماليات تكوينات الأشكال التراثية في الآتي:-

- إن تغيب الزمان والمكان وفر فرصة لظهور أشكال وتكوينات تراثية في لوحة فاخر محمد وخاصة ما هو مستمد من الإرث العراقي القديم، والإرث العراقي الشعبي.
- إن المعالجة اللونية للتكوين ذو بعد تصميمي، ولكن ليس بالصراحة التي تسمح للعمل بالخروج من بدائيته، أي إن الفنان أراد للعمل الدخول إلى عمق التاريخ والتراث الإنساني.
- هنا حضور للشكل المركزي (شكل المثلث) مع الشكل الآخر الدائرة الكبيرة، شكل المثلث الملون يذكر بالأشكال المركزية في البسط الشعبية؟، وهو بوحدات الهندسية الأساسية (أشكال المثلثات)، تتوحد مع الأشكال المثلثة الأخرى في الدائرة الكبيرة.



نموذج (4)

اسم العمل / عدوان
 اسم الفنان : كاظم مرشد
 الخامات والمادة: زيت علي قماش .
 القياس : 160 × 120 سم .
 تاريخ الإنتاج : 1985 .
 العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

نلاحظ في هذا العمل للفنان (كاظم مرشد) مدينة عراقية ماثلة بشناشيلها المنصمة حمة (لله) وحمة (لا لله إلا لله) بين زخرفتها الهندسية، ونلاحظ على سماء المدينة لون غامق والعديد من الطائرات، والأجواء الحاقدة الملبدة بالعدوان على المدينة الآمنة.

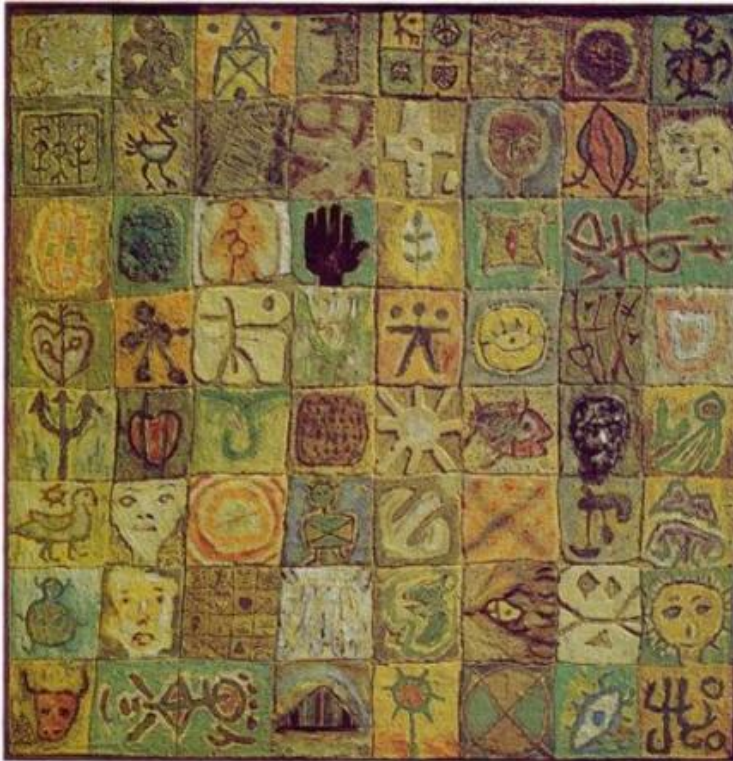
تحليل العمل:

ويمثل العمل الفني للفنان (كاظم مرشد) تكوين ذي مفردات واقعية تتزاج فيها البشاعة مع البراءة ، الشر مع الخير ، الدمار مع العمران ، بغية تحقيق المعنى المرجو والهادف والذي يشير هنا إلى أحداث عام 1981 والعدوان على العراق ، ويعد العمل ذا مسحة هندسية بنائية تهيمن عليها المستقيمات الحادة طولياً وأفقياً ، والزوايا الناتجة عنها مع فضاء واسع في الأعلى مشغول بكتل هندسية أخرى قوامها أشكال المثلثات الظاهرة بوضوح ، ورغم اقتصادية العمل البارعة في اللون ، إلا إن الفنان استطاع أن يعبر عن المضمون شرقي تراثي بمعالجة حديثة عن طريق استعانة بالإشكال المستقاة من الواقع العراقي بعمقه التاريخي وينجح في إدخالها ضمن بنية فنية حديثة تبلور نوع من الطموح لارتقاء بالمفردات والوحدات الزخرفية الإسلامية (القبة ، وكلمة لا لله لا لله) إلى مستوى الرموز الدلالية الكبرى التي تؤثر في محيطها بقوة فتطبع بطابعها في جهد متواصل للبحث عن علاقة ترتبط بين روحية استلهام التاريخ العراقي القديم بكل موروثاته وبين طبيعة أشكال ومفردات روح العصر الحديث ، فالعمل ينطلق نحو الوضوح والتميز في البناء المعماري الذي يستعير هدوئه وبساطته من البيئة الشعبية العراقية فيما يستعير طابعه الروحي الداخلي من (القبة ، وكلمة لا لله لا لله) . ورغم كثرة وتنوع المستويات الهندسية في العمل من سطوح وزوايا وقطوع تتعادم وتتقاطع في أكثر من نقطة إلا إن الفنان استطاع موازنتها بدقة ومهارة عالية مستفيداً من الاتجاهات الهندسية للإحاطة بموضوعه وتحديد البنية المركزية في عمله كما أنها لا تفقد علاقتها ، وتوازنها مع الكتلة الفضائية الثقيلة فوقها ولا مع المساحات اللونية للفضاء أسفل وأعلى العمل الفني. والفنان يمتلك قدرة على التحكم بمساحات عمله لإمساك عناصر الجذب الجمالي عبر تنوع الإيقاعات من ثقيلة إلى سريعة ، والحركة من راسية عمودية إلى أفقية ، ومائلة بحيث تبدو في مجملها حركة داخلية عبر المساحات اللونية المتباينة انسجاماً وتضاداً تؤكد الجمع بين عالمين مختلفين ، وحضورين متباينين ، حضور الماضي ، وسكون الذكريات ، والحنين وبين حركة الحاضر ، وسرعة العصر ، وروحه الهندسية هذا الاقتران الدلالي يتم على مستويين الأول الأبعاد الحسية التجسيمية للأشكال في العمل والثاني عبر الانطباعات والخيالات والصور المستثارة من ذاكرة الأحياء العراقية البسيطة ، والكامنة في ذهن الإنسان العراقي المشبع بروح تراث بلده العريق الممتد في عمق التاريخ.

إن مفرداتها اللغوية تمثل عبارة دينية سائدة المفهوم في المجتمع العراقي ، إلا إن الفنان تعداها إلى الاعتماد والتركيز على القيمة الشكلية الجمالية التي يمثلها الحرف والزخرفة المتناثرة حوله ، فهو باستعارته لهذا الشكل التصميمي استطاع أن يمازج بين التراث المحلي (الحرف العربي) وبين الشكل المجرد الذي غدا مساحات لونية غاية في الاختزال والتبسيط والتسطيح مستبعداً كل الصلات المحاكاتية بهدف إدخال روح التجديد وإن العمل بطاقته التعبيرية الكبيرة تدل على حس الفنان ووعيه العميق في الواقع الإنساني والمعاناة البشرية وعزلة الفرد في هذا الكون على الرغم من سعته التي تضيق بالإنسان في أحيان كثيرة حين يحتجز الإنسان نفسه أو يحجز دون أرائته

في بيوت أو حجرات أو سجون أو أي كيان آخر يشبه المكعبات ، ولكن تبقى هناك بأرقه أمل نتطلع دائماً إليها كلما أبصرنا الشمس وهي تعلو في كنف السماء.

وتستمد اللوحة قوامها وفكرتها من جماليات الإرث الفني الرافديني الذي أولى الخط المستقيم عناية كبيرة ، والإرث العربي الإسلامي الذي حول الطاقات الإبداعية الكامنة في الخط إلى لغة تشكيلية زخرفية ذات علاقات هندسية صرفة ، ومن الفكرة الموضوعية لمعنى الاستقامة التي نقدها كمسلمين .



نموذج (5)

اسم العمل: بساط الرمز السحرية

اسم الفنان : كريم رسن

الخامة والمادة: زيت علي قماش .

القياس : 60 × 60 سم .

تاريخ الإنتاج : 1985 .

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

صور الفنان (كريم رسن) في

(أشكالاً آدمية، أشكالاً حيوانية ،أيقونات ، رموزاً ، إشارات ، علامات ، أرقام ،

كتابات ، حروف مبتكرة ...)

تحليل العمل:

والفنان (كريم رسن) في هذه المواد الخليط علي لوحة الخشب، يقدم للرائي مشهداً صلباً لرموز وإشارات وصور منقوشة علي حجر، أو ما يشبه الحجر. يمنحها للعين مرة واحدة، ولا يمهل الرائي فرصة أن ينفرد مع كل منها على حدة. وحتى لو حاول فأن روحه تفيض بما هو مرة واحدة، فيبعد عنه عن غير إرادة ليحدق ذاهلاً بالمشهد جميعاً، عله يحيط بالمعنى الكلي عبر علاقة هذه الرموز والإشارات والصور مع بعضها البعض، ومع العالم الخفي الذي وراءها. إن الوجه المعاصر لنا في إحدى المربعات لا يتقدم في الزمان على الوجه البدائي شبه الحيواني، بل يطل أحدهما من الآخر. المربعات جميعاً استعارات بصرية لعالم باطني بعيد ولكن غير معزول عنا. إنها تشكيلة بساط من الصوف لكنه ليس بساطاً كما اعتدنا إن نعيشه ونتعامل معه بل هو بساط سحري، يخلق بنا إلى حيث تشاء تناصات أشكاله الترائية لتمتد مع عراقتنا البعيدة الجذور. هناك فراغات في غنائية في معالجة الأشكال السحرية تعوم فيها الخطوط والرموز. لا تصدر عن مخيلة ثقافية مألوفة أو مقيدة، بل عن مخزون من ذاكرة جمعية تفتح على التجربة الفنية العراقية. ولذلك فهي غنائية تتميز بالكثافة القصوى للمعالجة والصور، كثافة المشاعر التي تعبئ المخيلة فتثقلها وتنزلها إلى الأعماق. إن أكثر ما يلفت الانتباه في لوحة (كريم رسن) هو المهارة من إنتاج العلامة الصورية بحيث تنطوي على أكثر من مدلول وتقرأ بتنوع، كما انه استثمار المثلث دلالي كدلالة جنسية وتكاد تكون هذه اللوحة لوحة مثلثات مع بعض التطويرات البسيطة التي تضيف معنى جديد، علاوة على ذلك نجده يؤسلب لوحته وفق تنظيم عقلي للمساحات والعلاقات التصميمية التي يكسبها بفعل الإزاحة لقوانينها الفيزيائية بنية جمالية متماسكة تحاول الاتصال بكلية الإحساس أكثر من اتصالها بما هو جزئي بدلالة التنظيم المكاني الذي هو فكرة قرائية للزمان وفكرة قراءة الكتابة الإنسانية نفسها، فهي نص للقراءة والتمعن في معانيه المختلفة، وعلى اعتبار أن أشكاله الحيوانية وأيقوناته ورموزه الغامضة تمتلك من القوى السحرية وما يجعلها حاملة لمضامين عدة، بعضها معلنة والبعض الآخر مخفية وراء الأشكال، فهي تعلن عن مستوى جمالي موسيقي / إيقاعي رفيع من خلال معالجاته التقنية اللونية والخطية ليستخدما - الأشكال الحيوانية - كوسائط كونية خفية تكون معادلاً شكلياً لحديث القارئ نفسه، وجعل الصورة تعبر عن معاني ما وراءية غير معلنة ذات دلالات حسية مجردة التي لا تعتمد / الدلالة / على معطيات المعرفة الحسية المحضة بل المعرفة الذهنية الذاتية.

وتعد معالجات كريم رسن منذ تجاربه الأولى في الثمانينات القرن الماضي ونضوجها في التسعينات، وامتدادها واشتباكها مع تجربة الفنان الرائد شاكر حسن ال سعيد منحته الكثير من العمق والخصوصية وأصالة والتجربة ومعاصرتها. ويحاول كريم رسن أن يمتد مع العوالم البدائية في هيباتها العامة وأسلوبها ومعالجاتها وطبيعة الخطاب الوجداني الذي يمكن تثبته التجربة البصرية التي يقدمها للمتلقى خشنة في المعالجة الأفكار ببدائية مفرطة وبين ما يمكن أن يخلقه الأثر، ما بين المعالجتين تتراوح تجربة كريم رسن الفنية والجمالية، ولذلك فهو يحتاج دائماً أن

يختزن في ذاكرته أشكالاً بدائية مستمدة من الموروث الإنساني بشكل عام والموروث العراقي بشكل خاص، فضلاً عن التقنية التي يمكن أن يقدم من خلالها تلك الأشكال لتوحي بقدوم الأجواء والمادة والفكرة التي تقوم بمعالجة التكوينات والأشكال والتقنيات.

إن أشكال كريم رسن حلقة أخرى من حلقات اكتشاف خصوصية الماضي العتيق والتراث الإنساني، وهو في هذا ينظم إلى أغلب الفنانين الثمانينين، والتسعين في اقترابهم من المعالجات التعبيرية، والرمزية والأجواء الذاتية التي تبتعد عن المناخات المعاصرة للحياة الإنسانية، خاصة مناخات الصناعات والآلات التي تحكم مصير العالم الإنساني.

ويمكن أن توشح جملة المعالجات الجمالية للتكوينات التراثية في لوحة كريم رسن هذه :

- إن طريقة معالجة التكوين من خلال إخفاء المركز، والاختفاء بالوحدات التكوينية أو الزخرفية يذكر بالجمال المكتوبة أو القرآنية للكتابة الصورية العراقية القديمة.
- إن توزيع الوحدات وتكرارها داخل التكوين يذكر أيضاً بالمعالجات البنائية للبسط الشعبية العربية، فضلاً عن طبيعة الزخرفة العربية الإسلامية التي يغيب فيها المركز وتتوزع الوحدات على السطح بما يتناسب وفكرة المنظور الكوني أو الروحي الذي تعمل عليه الزخرفة العربية الإسلامية.
- إن طريقة تقسيم السطح التصويري إلى مربعات متكررة تحمل داخلها أشكالاً ورسوم هي فكرة مأخوذة أصلاً في التكوينات الإسلامية للخزف الإسلامي للعمائر الإسلامية، والذي يتكون أساساً من أشكال هندسية تتكرر بشكل متناوب على سطح البناء الإسلامي.

نموذج (6)

اسم العمل: مدينة

اسم الفنان : هاشم حنون

الخامة والمادة: زيت علي خشب.

القياس : 160 × 100 سم .

تاريخ الإنتاج : 1988.

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة



الوصف العام:

صور الفنان (هاشم حنون) الأشكال

اليسرى للعمل من الأعلى سلسلة قصيرة من المثلثات المقلوبة ، تتوج مدخل فيه قوس

مدبب يحتضن شكلين آدميين بهيئة وقوف في حين نجد شخصية أخرى في الجهة اليمنى السفلية بهيئة صبيه واقفة يحيطها شكلا هندسيا مستطيلا كأنه مدخل بيت يتوجها بقعة سوداء اللون ذو شكل غير منتظم، ونجد بين هذه الأشكال الآدمية تكوينات هندسية (مستطيل، دائرة) وفي داخلها احتوت على خطوط مخربشة ومحزوزة، ونلاحظ أيضا وجود بقع تحمل صبغة بيضاء عددها ستة غير منتظمة في أحداها منتصف اللوحة والبقية متفرقة يحيط المشهد خطوط سوداء هندسية شكل مربعا محزوزة على بنية اللون.

تحليل العمل:

نلاحظ من خلال انتهاج الفنان هاشم حنون مبدأ التسطيح المتسم بثائية الأبعاد في هذا المشهد التصويري جعل الأشكال التراثية الهندسية تنفتح على الفضاءات التكوينية العام لإعطاء مضامين جوهرية بعيدا عن التفاصيل التشريرية للأشكال الآدمية بالرغم من تواجد بعض الملامح في الشخصوس الموسومة بجانب الوحدات التراثية الأخرى، التي تحيط بالمشهد، تأكيدا من الفنان على توحيد العناصر التكوينية من شكل وخط ولون ومساحة، وفضاء ضمن الجو العام للنص التشكيلي لتأسيس قيم جمالية تعتمد على قوة الرمز، ودلالاته التي تحيل المحدود الجزئي إلى مساحات هندسية مثالية قابلة للتأويل اللارتقاء بالمشهد إلى مستويات الجوهر. فعمليات الاختزال، والتبسيط في المشهد بجانب الحفر والتحزيز المجرد التلقائي الواضحة في الخطوط الخارجية للأشكال التراثية بجانب الخربشات البسيطة ذات المنظور المتراكم والكثافة اللونية التي تسمح بظهور حفریات بارزة بعض الشيء تتداخل مع أشكال هندسية أخرى ضمن فضاء سرمدى سحري بحثا عن وحدة الوجود، مما يجعل تكويناته التراثية (المثلث الخصوبي، الدائرة، المربع، النقطة، القوس...) تحتفظ بديمومتها لحظة الرسم لأجل منح المشهد بعدا جماليا، ورمزيا. اتخذت هذه اللوحة من الأسلوب التعبيري الرمزي منها غنيا لاقتراح رموز ذات دلالات تاويلية تقترب في التجريد، وتبتعد عن التشخيص المباشر، ويمكن للمتلقي ان يستشعر الفضاء المقترح حدسيا من خلال الحذف الخطية المنفذة بتلقائية واعية والتي أفتحت أشكالا تراثية هندسية وآدمية المتمثلة بالموروث الحضاري العراقي تقترب من السمات الطفولية، والبدائية أو الفطرية بعض الشيء التي تفعل السطوح، والأشكال ذات القيم الجمالية. فالفنان هاشم حنون يحاول في هذه اللوحة تأكيد المنحى الروحي على حساب الموضوع من خلال تلخيص مفرداته التشكيلية في التكوين العام للمشهد لكل من المظاهر الحسية إلى حد ما من اجل إنتاج عوالم مثالية جديدة تمتلك القدرة على التعبير عن قوى الرمز.

يمتلك الفنان هاشم حنون قدرة كبيرة على التوليد والتجريب مع قدرة على السيطرة على السطح التصويري بما يمتلكه من خبرة لمعالجات وتقنيات محتملة تنقل السطح من المشروع إلى لوحة فنية مؤثرة، خاصة وهو يتعامل مع رسم الشخصيات بطريقة بسيطة ومعبرة تنتمي لمعالجات جواد سليم، وفائق حسن بعد ترحيل معالجات الواسطي في تجاربهم المعاصرة محاولة منهم لتأصيل الرسم العراقي وهدم الهوة

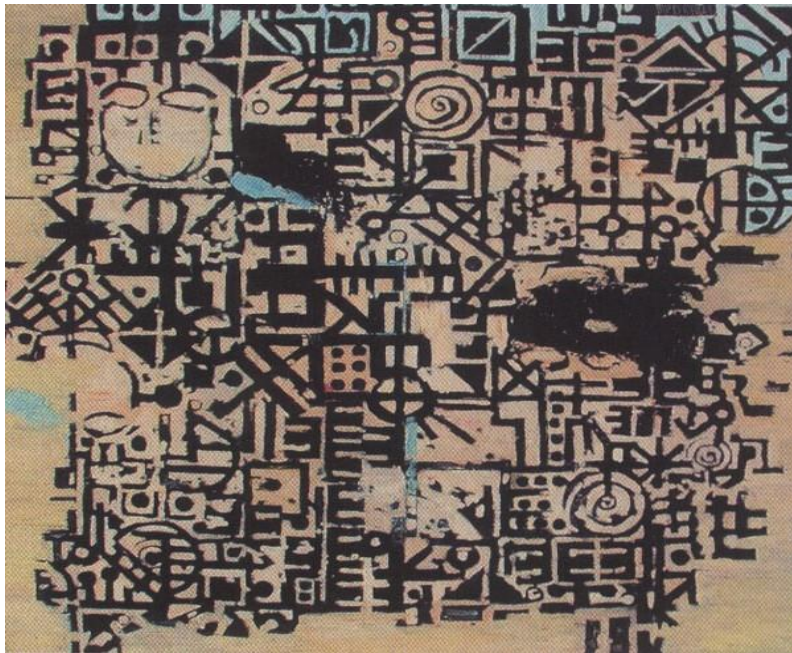
التي حصلت بعد سقوط بغداد، وهذه المحاولات تمتاز بسيطرة على السطح وقدرة على التكوين، والتزيين وسرعة في إنجاز الأعمال التي غالبا ما يسيطر عليها جو لوني معين مع ترصيع وتوزيع لبقع لونية ناصعة هنا وهناك من أجل تحريك وتفعيل مناطق معينة في التكوين إن العناصر الأدمية، والهندسية والحيوانية والنباتية هي قليلة جدا، والتي غالبا ما يعالجها هاشم بمعالجات وتكوينات مختلفة فتتكرر طريقة رسم الشخصيات بثيمات مختلفة أيضا.

ومما تقدم نستطيع إيجاز ملامح لجماليات تكوينات الأشكال التراثية في لوحة هاشم حنون هذه بالاتي :-

- امتاز التكوين بتفعيل عنصر الخط فحركة الخط حول اللوحة وفي إدخالها هي التي فعلت التكوين وأمسكت خيوط العلاقات الأساسية فيه، وهذا واحد من تأثيرات الفن العربي الإسلامي خاصة عند الواسطي، وما تلاه من معالجات في الرسم العراقي خاصة.
- هناك بعض الأشكال والرموز العراقية القديمة (كالمثلث، الدائرة، ..) وظفت في صميم التكوين مما يذكر بعمل هذه الأشكال على الرقم الطينية القديمة وهذا ما أكده الفنان من خلال التقنية المستخدمة.
- وجود أثار معمارية للموروث المعماري العراقي القديم والحديث ويتمثل ذلك في الأبواب والقوس وأجزاء من الزخرفة التي تميل إليها كالمثلثات والدوائر.
- إن معمارية التكوين وشكله المربع وإحاطة الخط به يذكرنا بالتكوينات أو بهيئات للعقود المحفوظة في العابد العراقية القديمة، كلوح (دودو) مثلا والتي كانت تعلق داخل المعابد القديمة من خلال فتحة وسط اللوح الحجري.
- إن التقشف اللوني والشكلي يذكرنا بالبيئة الشعبية في المناطق الجنوبية التي تحيطنا، فهي بسيطة ومختزلة وهي باحتفاظها بمخزونها العاطفي تختزن في طياتها أشكال الموروث الشعبي كونها تحمل خصوصية الديانة ووجدانها المتوارث.

نموذج (7)

اسم العمل :تكوين
اسم الفنان : هناء مال لله
الخامة والمادة: زيت علي خشب.
القياس : 100 × 100 سم .
تاريخ الإنتاج 1997.
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة



الوصف العام:

تصور الفنانة (هناء مال لله) في هذا المشهد خطوط سوداء ممتدة في فضاء اللوحة على أرضية فاتحة اللون نلاحظ هذه الخطوط قد كونت أشكال هندسية (الدائرة ، المربع ، مستطيل ، مثلث) نتيجة تقاطع أو تشابك أو تلاقي هذه الخطوط مع بعضها البعض ، مع بعض الأشكال ذات المعنى الموضوعي كملامح الوجه المتواجد في القسم العلوي الأيسر للمتلقى انتشار نقاط سود بين ثنايا الخطوط المستقيمة والمنحني مع تواجد المسافات البينية ذات اللون الأزرق الفاتح.

تحليل العمل:

ابتغى النص التشكيلي في العمل أعلاه من خلال عمليات التفكيك والتركيب والتجريد والتحويل للأشكال البصرية للوصول إلى مناطق لامتناهية للأشكال الهندسية والأساس لكيوننتها وعلاقاتها الجدلية بالصور المثالية من قرب التكوين العام للمشهد من المفهوم الروحي والعقلي والتي أحست في أشكال تراثية ذات طابع هندسي لتمنحها في النهاية سمة التسامي على ما هو مرئي محدود .

فقد أنتجت الفنانة (هناء مال لله) مقترحها الجمالي بفعل عمليات الاختزال التصويري العديد من العلامات والإشارات الرمزية التي تنطوي على مضامين متعددة قابلة لتأويل والتخيل كما في مفردة (النقطة) التي تكررت في أكثر من مساحة والممتلكة من القوى السحرية ما يجعلها حاملة لمضامين عدة بعضها ظاهرة وأخرى متوارية خلف المرئيات. لتستمر الأشكال الهندسية دلاليا تضيف معان جديدة تؤكد المنحى الروحي من خلال تطهير أشكال النص الايقونية من مظاهرها الحسية بالتجريد للتعبير عن الجوهر من أجل كسر افق التوقع ، والانفتاح نحو الخارج لتجعل المتلقي حرا في استحداث قراءات قابلة للتأويل. فالأشكال الهندسية ذات الطابع التراثي التي امتلئت بها أرضية السطح التصويري ؛ ما هي إلا علامات مقترحة من المخيلة التي تستمد إمكانيتها من الصور الذهنية ، فالخطوط المستقيمة المتداخلة ، والمترابكة ، والممتدة طوليا أفقيا على مساحة المشهد التصويري بجانب بعض الحزوز المتمظهرة خلف الأشكال ، فضلا من المنحنيات ذات الطابع الحزوني التي تجمع بعض الأجزاء وتجعلها كلا واحد مع الألوان البيضاء ، والزرقاء التي أنتجت إيقاعا فنيا حرا تختلف فيه الفترات والوحدات بينها بعض الشيء ، ومتناغما مع التكوين العام تعطي إحساسا بحركية الزمان وحضور المثال .

قد أسست الفنانة حالة من حالات الوحدة بين الأشكال والخطوط ذات السطوح الحادة المتداخلة معا من خلال توحيد صفاتها التكوينية من ناحية عنصر الخط ذي اللون الأسود والون المحايد الذي يحتضن الأشكال بانسياب إيقاعي وانسجام لوني مما يمنحها طاقة التسامي التي تولد تكوينات إيقاعية ذات قيم جمالية تمتلك بنية خفاء لا متناهية. من خلال هذا الطرح التحليلي نجد إن عنصر الخط بأشكاله المجردة في النص الجمالي ، قد ساعد على عناصر التكوين الأخرى مع علاقته بعنصري الفضاء والشكل ؛ إذ أسهم الخط في إبراز التعبير الفني من خلال اتجاهات الخطوط الأفقية ، والمائلة ، والمنحنية ، ومدى استقامتها ، أو انكسارها ، أو انحنائها وأضفى لونه ، وكثافته لتؤلف معا أشكالا تراثية هندسية (المربع ، المثلث ، الخشبي ، الدائرة

،(النقطة...) لتعطي للمتلقي قيم ضوئية تعتمد التجاور والتكرار والتداخل التي تنتج جماليات تكوين الأشكال التراثية في الرسم .بمعنى آخر إن بنية التكوين الفني المتمثلة بالعناصر التشكيلية وفي هذا المشهد تجاوزت كل ما يذكر بالمحسوس من أجل تحقيق حالة من حالات الامتلاء التي تعتمد مبدأ الوحدة والتكامل في الأشكال الهندسية ،فمثلا نجد أن الشكل المربع الهندسي الذي كان حصيلة تقاطع الخطوط المستقيمة في التكوين كان رمزا للتكامل ،والتوحيد ذو المدلول الرمزي الروحي في الفكر الإسلامي ليسمو بالصورة ،وبالتداخل مع الشكل الكروي إلى مستويات لا محورة في الفضاءات المفتوحة نحو الخارج بحثا عن جوهر الأشياء.فالفنانة (هنا مال لله) في هذا النص التشكيلي قد استعانت بالأشكال التراثية الهندسية محاولة منها لترحيل الأشكال المرئية الجزئية إلى المجرد من خلال إعطاءها للأشكال المجردة مدلولات زمانية ترتبط بقوة الرمز ،والقائمة على مبدأ التخلي عن كل الكيفيات المظهرية للحسي لبلوغ الجوهر.

وتعرف الفنانة (هنا مال لله) بميلها الى تتبع خطى الفنان شاكر حسن ال سعيد في تصوير الأثر ،لكنها بالوقت نفسه تحاول تضمين أعمالها الفنية رموزا وأشكالا مستمدة من التراث العراقي القديم ،كالآثار الأبنية القديمة والأشكال والرموز المختلفة.ومما تقدم يمكن الإشارة إلى ما يأتي :-

- حاول التكوين إخفاء مركز العمل والعمل على نشر المركز على كل مناطق السطح التصويري ،وهذا ما يذكر بالزخرفة العربية الإسلامية.
- تسيطر على التكوين بنية الخط الذي يقوم بشد كل العناصر الأخرى ،وخاصة علاقته مع عنصر الفضاء وهذا ما يذكر بالفن الإسلامي والزخرفة العربية الإسلامية.
- إن فكرة تأكل الخطوط في النهايات ما خوذه أصلا من بقايا المدن القديمة وخرائطها التي يرسمها الاثاريين لها ،وهذا التكوين أو المعالجة هي لا ستجلاب العلاقة بين تلك المدن والرؤية أو المعالجات المعاصرة للوحة التشكيلية.



نموذج (8)

اسم العمل: البيت

اسم الفنان : زينب عبد الكريم

الخامة والمادة: زيت علي قماش .

القياس : 100 × 80 سم .

تاريخ الإنتاج 1998.

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

تصور الفنانة في لوحاتها هذه مشهداً متخيلاً مأخوذاً من الذاكرة البصرية، فنلاحظ تواجد بعض الأشكال والمفردات ذات العلاقة بالأشكال التراثية، فهناك ثلاثة أشكال آدمية تتوسط المشهد العام (ثلاث نساء متوشحات بالسواد) وبوضعية الوقوف فوق راس كل امرأة تواجد شكل هلال كإنها سلة تحيط هذه الأشكال الثلاثة إطار هندسي غير منتظم بني اللون يحتوي التكوين العام ضمن جو لوني متدرج.

تحليل العمل:

اختزلت الفنانة النص التشكيلي أعلاه إلى درجة التعبير ذي الدلالة الحسية المجردة، ولا يعتمد على معطيات الواقع الحسي الطبيعي بل نجده يعتمد صور ذهنية ذات النزعة التعبيرية التجريدية، فالفنانة حاولت أن تتخذ من العناصر الأدمية أشكالاً تراثية ذات المرجعيات الحضارية العراقية التي تشغل على الرمز ودلالته الروحية التي منحت الأشكال عالماً جديداً أكثر صيرورة يمتلك بنية مقترحة مرتبطة بالتراث أكثر مما هي مرتبطة بالوجود الإنساني ضمن جدلية الدال والمدلول التي تسهم بصياغة الفهم المتوالد من التحليل المعنى المتجدد، فالأشكال الأدمية كانت ومازالت تعطي دلالات المركز يستحضر لنا أزمنة وأمكنة مزدهمة تنمو وفق جماليات تكوينية. ونحن لا نستغرب عدم وجود تفاصيل الأشكال في هذا المشهد أو تجارب الفنانة زينب عبد الكريم المتأخرة على اعتبار إن الأمر مرتبط إلى حد ما بمساحة البناء التصويري المقترح والتخيل وفق اللاشعور الجمعي للفنانة بأسلوب تعبيرى تجريبي يرفض كل ما هو حسي واقعي معقد لنبتعد عن المحدود (التجسيم) وليقترب من اللامحدود المجرد والتبسيط (التسطيح) وفق آلية إشتغالية حدسية لا حسية.

اهتمت الفنانة عبد الكريم بمحاولات التعبير حسيّاً والتجريد حيناً أخرى لهذا المشهد من خلال عمليات التسطيح والتبسيط بعيداً عن التفاصيل التشريحية مما يمنح الأشكال المجردة الغير منتظمة المتكونة فضائياً بجانب الأهله ذات الطابع التراثي الحضاري المتواجدة على رؤوس النساء الثلاثة التي لها صلة بالمهام الألوهية المؤنثة في الحضارة العراقية القديمة والتي تعطي إحساس بالحركة الكونية بجانب الأشكال الأدمية (النساء) التي تقترح مدلولات المجتمع المحتفل بالرموز والأشكال التراثية المتداخلة والمنسجمة مع اللون البني المائل للاصفرار طابع مقدس تحيلنا إلى أفكار تناقش جدل الإنسان والوجود التعبير عن الرمز الوجودي كمعادل للواقع

الحسي ليفصح النص عن بنى جمالية ذاتية عميقة مما يؤدي إلى مقدرة الفنانة على محاكاة الأشكال الموروثة بجمالية خالصة المستلهمة بأشكال آدمية (النساء) ورموز حضارية (الهلال) ذات البعد الرافيني التي تعاملت معها برمزية وتعبير عالي جداً والمتمثل بالخطوط البني اللون الغير منتظم التي كونت الأشكال وأعطت إيقاعاً حركياً متناغماً مع الجو العام للمشهد ككل . ومما تقدم يمكن الإشارة إلى ما يأتي :-

- إن الفنانة (زينب عبد الكريم) تحاول الإفادة من العلاقة ما بين الخط (الضخم) الذي يتحول إلى كتلة نحتية صلدة وعلاقته مع عنصر الفضاء الساكن وهذه العلاقة ما بين الساكن والمتحرك ، هي علاقة أساسية في فن الزخرفة العربية الإسلامية التي تتحرك وحداته على الزخرفية على خلفية بيضاء ، تبدوا علاقة التضاد ما بين الوحدات والأرضية (الفضاء) متفاعلة وأساسية لإيصال خطابها، هذا ما أنسجم مع طبيعة الرمز المكشف التي تحاول الفنانة إيصاله إلى المتلقي وهو العلاقة بين النساء والمحيط ، فالنساء مختزلات ويحملن على رؤوسهن هو السلة أو الهلال وهو رمز عراقي قديم مثلما هو رمز إسلامي وما يحيط بهذه النساء هو القوس المنبجج من مناطق متعددة. وهي حركة يتحول فيها القوس إلى دائرة أو مربع أو مستطيل.

نموذج (9)

اسم العمل: تكوينات

اسم الفنان : سيروان باران

الخامة والمادة: زيت علي قماش .

القياس : 60 × 50 سم .

تاريخ الإنتاج 2000.

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة



الوصف العام:

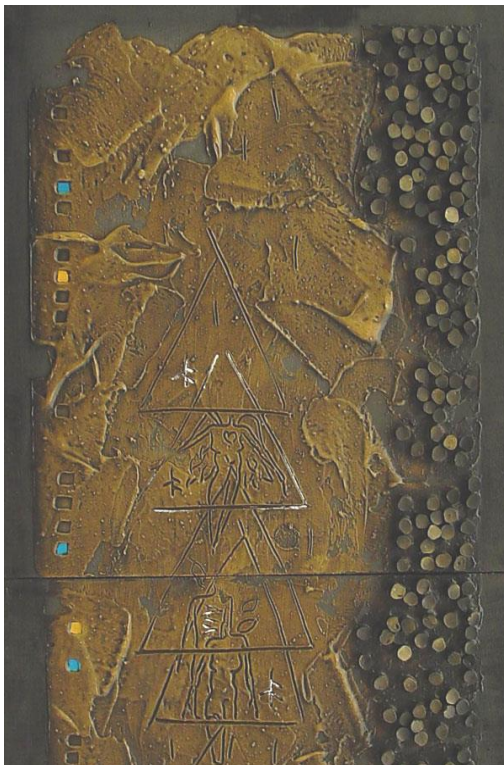
يلاحظ في هذا المشهد التشكيلي تكويننا جماليا من الأشكال الحيوانية (الحصان) جردت من بعض صفاتها التشبيهية، تتجاوز وتتداخل مع بعضها البعض ضمن مسطحات لونية متضادة بين اللون الأحمر، والأخضر والأزرق.. واتسمت اللوحة إلى نصفين بالصورة الأفقية الأعلى تواجدت بعض الملامح الشبحية لحركات حيوانات على أرضية ببيضاء وهي في وضعية سباق وفي النصف الثاني الأسفل تواجدت خيول في حالة ركض على أرضية زرقاء اللون مع وجود بعض البقع اللونية الحمراء على أرضية زرقاء.

تحليل العمل:

ابتغى الفنان سيروان في هذا المشهد التعبيري جملا تكوينيا لونيا عن طريق منح أشكاله التراثية (الحيوانية) الحسية إلى حد ما (حصان) طاقات تعبيرية تحرر بعض تفاصيل الأشكال في وجودها الطبيعي المحدود إلى وجود أو مفتوح لا متناه إلى حد ما فتبسط أشكاله الطبيعية (المرئي) المتواجدة في الواقع، أعطى مفردات أشكاله مثالية متعالية بعض الشيء من خلال التداخل والتجاوز المتواجد بين الأشكال الحيوانية والفضاء المحيط بها (البقع اللونية) مما يجعل جمالية التكوين الفني تتصاعد بتصاعد الرؤية البصرية من الأسفل المجرد إلى الأعلى اللامحدود والمتسامي نحو اللون الأبيض ونحو التجريد. بمعنى آخر إن الفنان حاول أن يرحل التكوينات أو المفردات الطبيعية الحسية حالتها الحسية الجزئية المحدودة إلى رؤية شاملة المنفتحة بمساعدة المخيلة والتراكم الثقافي بجانب التلقائية القصصية التي توحى بالحركة والامتداد في الزمن؛ على اعتبار التعبيرية كأسلوب فني لا ترسم مشاهد حسية بل نجدها تؤكد رؤى تنتج تكوينات ذات تداعيات تنتمي إلى الذات أكثر من انتمائها إلى الموضوع؛ كونها حصيلة تراكم الخبرات الحضارية عبر التاريخ. إن بنية التكوين الفني التي شيدها الفنان سيروان والمتمثلة في علاقة الكتل اللونية مع الفضاءات الخطية المتداخلة بأسلوب تعبيري تجريدي، قد وضعت المدركات الحسية خارج اطر نسقها المادي التي تستند على عنصري الخط واللون الأزرق في تشيد بنية التكوين الفني؛ من يمنح الأشكال الحيوانية التراثية جمالية تكوينية تقبل التأويل، فالفنان هنا قد استخدم الأشكال الحيوانية في التكوين جمالي معتمد على بعض الملامح الطبيعية المختزلة وعلى مساحات اللونية المتضادة، تتحرك معا بإيقاع حر إلى حد ما، يعطي أوضاعا مختلفة في الرؤيا مما يمنح المشهد عمقا لونيا، بالرغم من وجود حالات البنائي ما بين اللون الأبيض والأزرق المجاور والأحمر. من أجل تحقيق جمالية متوافقة مع الوجود اللامرئي. ونلاحظ إن الوحدة الجمالية في هذا المشهد التعبيري قد تحققت من خلال تلائم أجزاء الشكل الفني في النظام بسيط ترتبط عن طريق الأشكال التراثية الموروثة من حضارة العراقية القديمة، والعربية الإسلامية بهيئات مختلفة

ضمن التكوين الكلي ليصبح الجمالية التكوين العام وحدة في الأسلوب التصويري يساعد على سيادة الشكل الحيواني التي تتطلب وحدة في الخطوط (الخطوط المنحنية) والألوان المتدرجة التي تعطي إيقاعاً حركياً متوازناً. ويمكن الإشارة إلى أهم نقاط جمالية تكوين الأشكال التراثية في هذه اللوحة في الآتي:-

- إن ما يمسك التكوين هي بنية الخط وهي أساسية في تفعيل بقية البنى كبنية اللون وبنية الفضاء، وهذه العلاقة هي الأساسية في فن الزخرفة الإسلامية، والفنون الأخرى كرسوم الواسطي مثلاً.
- إن التداخل الشفاف ما بين عنصر الفضاء والكتل والخطوط يذكر بتداخل الفضاء أو طبقاته المختلفة، وهذا ما يذكر بالزخرفة العربية الإسلامية، وخاصة الزخرفة الهندسية عندما تتضاعف الوحدات الهندسية لتشكّل حركة داخلية وخارجية للخطوط والوحدات و الفضاءات
- بنية اللون تهيمن عليها اللون الأزرق الشذري الذي يشكل بعداً وجدانياً في الذاكرة العراقية كونه ارتبط بالفن العراقي القديم والفن الإسلامي .



نموذج (10)

اسم العمل: آدم وحواء
 اسم الفنان : شداد عبد القهار
 الخامّة والمادّة: زيت علي قماش .
 القياس : 120 × 60 سم .
 تاريخ الإنتاج : 1999 .

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

صور الفنان في هذا المشهد التصويري في مركز ثقل اللوحة سلسلة من الخطوط المحززة التي شكلت خمس مثلثات قائمة متداخلة مكونة هيئات أشبه بالهرم ،وفي المثلث الثاني شكلا آدميا مجنحا (أمرأة) ،وبدون رأس بجانبها إلى اليمين بقايا من غصن نباتي صغير، وهي متصلة بين المثلث الثاني ،والثالث وفي المثلث الرابع شكلين آدميين ولكنهما بدون أجنحة ،وبلا رأس (رجل وامرأة)، وتتوزع عدد من أوراق الأشجار حولهما ،وهناك غصن نباتي يقع إلى جهة اليسرى من الجسدين ،ونرى على الحافة اليمنى من العمل الفني إطار واسع من المربعات الصغيرة الحجم ،إما على الحافة اليمنى فهناك عدد كبير من الدوائر الصغيرة ،فقد وظف الفنان العديد من الأشكال التراثية الهندسية (الدائرة،المربع،المثلث) ،والنباتية، والأشكال الأدمية الأسطورية في عمله الفني .

تحليل العمل:

نلاحظ في المشهد العام لهذه اللوحة إن الفنان شداد عبد القهار استخدم العجينة ذات الكثافة اللونية العالية الموزعة بكثافة متباينة على أجزاء اللوحة تساعد الفنان على عمل حروز تعطي سلسلة من الأشكال التراثية ذات مدلولات رمزية وجمالية وبعدا أسطوريا تراثيا ؛فالعمل كأنه يبدو سلسلة علاماتية مكونة من أشكال هندسية (مثلثات ،المربعات ،الدوائر) ذات المدلولات الرمزية التراثية ،التي تجعل من الدوائر شكلاً تراثياً يحمل رمزاً كونياً وديمومة عالية ؛إذ كون الفنان تشكيلية رائعة من الأشكال الدائرية الصغيرة التي أعطت إحساساً زخرفياً ،ونجح الفنان في إظهار التنوع في الكثافة باستخدامه خامات مختلفة ،واستخدم الشكل المربع الذي يرمز إلى الاستقرار ،وأعطى الفنان السيادة إلى الأشكال الهندسية المتمركزة في الوسط وهي المثلثات المداخلة مع بعضها مكونة أشكالاً هرمية بجانب الأشكال الأدمية التي لا تحمل رؤوس لإعطائها بعداً لا متناهياً كتعبير عن الإنسان بشكل عام دون تحديد زمني أو مكاني .وقد أعطى تكرار المثلث إحساساً بالحركة المتسامية أي الصعود إلى الأعلى، التي أضفت جمالية لتفردها ،وهذا بالتالي أظهر الوحدة الكاملة للعمل وبما يحقق النظرة الكلية الشاملة بدءاً من الخطوط المحززة ،ومروراً بالشكل ،واللون الأصفر السائد في وسط اللوحة الذي أعطى شكلاً مستطيلاً قائماً يحيطه لون غامق بني مع إظهار الإيقاع الشكلي ،واللوني بشكل متنوع هو الآخر ،و هيمنة سايلوجية على طول العمل الفني ،وبذلك تتكشف الرؤية البصرية من زاوية المنظور الجمالي ، من خلال ارتباط مدركات البناء الفعلي للتكوين العام مع تناسق ،وانسجام الفعل الوظيفي للأشكال التراثية ،والفكري ،والجمالي في بناء العمل الفني . ونلاحظ إن

الشكل الأدمي المركب (إنسان بأجنحة) في لوحة شداد عبد القهار قد تخطى عن كثافته وصفاته الواقعية إلى حد ما وتحول بمساعدة عمليات الاختزال، والتعبير المجرد إلى مساحات مسطحة منفتحة فضائياً تجمع بين الرؤية البصرية والصورة الذهنية من خلال الانسجام اللوني، المقتصر على اللون الأصفر، واللون البني الغامق بجانب اللون الأزرق الذي غطى ثلاثة من المربعات المصغرة؛ إذ استخدم الفنان عنصر اللون هنا لتحقيق السيادة على المفردات التشكيلية من خلال ألوان بارزة فالأصفر لتحقيق الوحدة والتوازن، والانسجام، مما يؤدي إلى إكساب العمل الفني قيم جمالية ذات طابع أسطوري. فالتحرر من الآنية رمز الجزئية التصويرية في هذا العمل الفني الذي يسمح للفنان تكوين قوانين جمالية مستحدثة تحتفظ بديمومتها من الموروث الحضاري تعتمد في بعض الأحيان على العقل أكثر من العاطفة؛ على اعتبار إن الشكل الجزئي المادي الواقعي لم يسترعي اهتمام الفنان (شداد عبد القهار) لأنه محدود وحسي وغير جوهري وإنما توحد باهتمامه نحو الأشكال المتخيلة مستبدلاً المنظور الواقعي، بمنظور متراكم يعتمد مبدأ التسطيح، ويحطم الأشكال الواقعية، ويحاول تحويلها، وتراكيبها وتجريدها لصالح الجوهر، وبجانب عنصري الخط واللون والأشكال التراثية الهندسية، والأدمية، يتواجد عنصر الملمس الذي يؤكد على الخصائص السطحية للأشكال؛ إذا يسهم الملمس الخشن في أغناء فكرة المشهد العام للوحة التي يهدف إليها التكوين الفني، وبالتالي نلاحظ حساسية الخط المحزوز على العجينة الكثيفة يعطي شعوراً بدائياً ذو طابع أسطوري، والذي يتداخل مع الفضاء التصويري للمشهد، ليؤسس مدلولاً روحياً ذي إيقاع بصري يحمل في طياته جماليات تكوين الأشكال التراثية في النص التشكيلي. وإن أهم ما يميز لوحة (شداد عبد القهار) هذه هي محاولته توظيف جماليات الأشكال المعمارية التي كانت مستخدمة في العراق القديم، فهو يؤكد على فكرة المسامير الفخارية التي كانت ترصف على الجدران لتزينها (ينظر الشكل 18) ويؤكد هذه الفكرة استخدامه الكبير في استخدام العجائن التي تذكر بمواد البناء القديمة، مع أشكال المثلثات الخمسة التي تذكر بعدد طبقات الزقورة مع الشكل الأسطوري المركب للمرأة ذات الأجنحة، هذا فضلاً عن فكرة الترصيع اللوني التي يستخدمها الفنان التي من خلالها يحاول تحريف فعل التوازن البصري والكتلي، وفكرة الترصيع بالأحجار الكريمة هي عملية حاضرة في فن النحت العراقي القديم فضلاً عن الفنون الأخرى مثل راية أور مثلاً والقيثارة السومرية.

نموذج (11)



اسم العمل: الوطن
اسم الفنان : شوقي الموسوي
الخامة والمادة: زيت علي قماش .
القياس : 75 × 75 سم .

تاريخ الإنتاج : 2000 .
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

يصور العمل الفني في هذه اللوحة بعض الأشكال التراثية المتنوعة فتلاحظ هيمنة شكل مربع غامق اللون يحتوي على العديد من الأشكال الأدمية، والهندسية محاط بأرضية منسجمة من تدرجات اللون الأخضر يمثل فضاء تصويري تسبح به بعض المربعات الأصغر حجماً، نشاهد في أعلى مركز اللوحة قوسين مقلوبين كلنهما هلالين بلون أزرق فاتح تتوجان هيكل قبة أو منارة، ونلاحظ في المشهد وجود مربع غامق لونه مساحه مهيمنة مليء بالأشكال التراثية، الهندسية (مثلثات، مربعات، مستطيلات، نقط)، والأدمية (كف، قدم، جسد) المتواشجة مع بعضها في وحدة بنائية، ونلاحظ الأرجل التي تمتد في أرضية المشهد متجة نحو اليسار، وكأنها تمثل احد الأشخاص وهو في وضعية سير حاملاً معه رموزه التراثية، وجاءت الكف كعلاقة رفض، وكان الفنان مثل بالمربع ذي الأرجل (الوطن).

تحليل العمل:

لقد تضمن التكوين العام أشكالاً تراثية رمزية محورة مستمدة من حضارة العراق القديم، والموروث الإسلامي، وموضوعة داخل المربع للإفصاح عن أفكار الفنان ورأياه، فالكف كانت علامة صورية رمزية في الحضارة السومرية، وهي إحدى الرموز الإسلامية التي استخدمت لطرد الحسد، والشر. ونجد أن قيمة التوازن تنسجم مع حالة الانتشار البنائي للأشكال بغية إيجاد نوع من أنواع الإيقاع الحر البعيد، الصفات المظهرية، وعلاقة ذلك مع الفضاء التصويري يأتي للتأكيد على القيم الجمالية للمشهد العام للعمل فضلاً عن ذلك هنالك تنوع شكلي وحجمي، وحركي التي تحمل، فالفنان (شوقي الموسوي) يحاول في هذا المشهد التصويري يرحل الشكل، والخط، واللون، والفضاء التصويري إلى رموز فعلية وفق رؤيته الحدسية تتسلم مرموزاتها من الموروث الحضاري العراقي القدير، والحضارة الإسلامية، بعد أن كانت هذه الأشكال مجرد أيقونات حسية؛ حيث استعار الفنان أسلوب التسطيع، والتحوير، والتجريد لأشكاله التكوينية ذات الطابع التعبيري المحمله بالمضامين، والطقوس التعبيرية التي طالما استعانت بالألوان المقدسة السماوية (الأزرق الفاتح، الأبيض، الأخضر، الأصفر، الذهبي) تعبيراً عن نقاء الروح تضمن السطح التصويري فمجموعة من الأشكال الهندسية (المثلث، المربع، الدائرة) التي وجدت لها مثيلات في الحضارة العراقية القديمة، وخاصة المثلث الخصوبي، والمربع المقوس المتواجد في هندسته المعابد القديمة، بجانب قدسية المربع في الحضارة الإسلامية التي

تمثلت بالكعبة الشريفة؛ بينما نجد الشكل الهندسي المثلث فتواجد في ثلاث وضعيات (القائم، المقلوب، المتقابل والمتناظر) تداخلت مع الأشكال الأخرى، حيث دل المثلث على الرفعة، والسمو بجانب القداسة، والخصوبة المتوارثة من الحضارات الشرق القديمة في حين نجد المستطيل له دلالة على التمدد والانبساط التي حملها الفنان بالمضامين التي تأتي من تداخل عناصر التكوين الفني، وتفاعل بعضها مع البعض، وفق رؤيا حدسية جمالية تعمل على توحيد الأشكال الهندسية مع الأشكال الآدمية (كف، قدم، جسد)؛ لأن الفنان كان لديه رغبة في إضفاء صفة الديمومة على مفردات تكويناته التصويرية التي تخلت عن صفاتها التشريحية لتصبح الصورة تعبيراً عن الضرورات الداخلية. وقد استعان الفنان بالفضاء اللوني التي تسبح فيه المفردات الخطية الهندسية من أجل الإيحاء بالحركة الإيقاعية لإعطاء الأشكال التراثية دلالات تعبيرية رمزية، وجمالية تساهم بتقريب معاني الرمز (المضمون) من الأشكال المثالية، فالفضاء هنا قد امتلك دلالات بصرية وذهنية ناتجة من تداخل عناصر التكوين الفني، كالإحساس بالعمق، أو الحركة، والاتجاه، فضلاً عن المدلول الديني الذي يقترح منظور فضائي متراكم متفق مع المفاهيم الكلية التي تقترح أشكال مجردة تعطي جمالية تكوين أشكال تراثية تعتمد التسطيح والتحوير حاملة المضمون وقوة الرمز. إن البنى الأساسية في التكوينات التراثية التي حضرت وأثرت في جمالية تكوين العمل كانت تتوزع على بنية اللون، وبنية الخط، وبنية الرمز وطريقة معالجة الفضاء، وهي تتداخل في معالجاتها ما بين المعالجات والأفكار والرموز المأخوذة من حضارة العراق القديم والحضارة الإسلامية، والرؤية الخاصة أو الأسلوب الذي ظهر هذه العلاقات الظاهرة والتناصت الخفية داخل العمل الفني.



نموذج (12)

اسم العمل: أسفار

اسم الفنان : كاظم نوير

الخامة والمادة: زيت علي قماش .
 القياس : 60 × 60 سم .
 تاريخ الإنتاج 1998.
 العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

يصور العمل الفني مجموعة من الأشكال الأدمية، والحيوانية، والنباتية بصيغة تعبيرية مجردة؛ تلك الرؤوس الأدمية ذات العيون الواسعة، والحدقات الكبيرة المتواجدة على مساحات المشهد، ونلاحظ بجانب الأشكال النباتية لمتتمثلة بالنخلة التي تواجدت في الجهة اليسرى للعمل فضلا عن وجود غصن مع أوراق (الزيتون) في الجهة اليمنى السفلى، فضلا عن الأشكال الحيوانية المجردة (الديك، الثور، حمامتان متعانقة)، ونلاحظ إن هذه الأشكال تسبح في فضاء لوني مائل إلى الاصفرار.

تحليل العمل:

احتوى التكوين العام للمشهد أشكالا تراثية رمزية محورة، مستمدة من الحضارة العراق القديم، والموروث الإسلامي، ذات مفردات بصرية، تفصح عن الأفكار ورؤيا الفنان، فنلاحظ مثلا تلك الرؤوس الأدمية ذات العيون الواسعة والحدقات الكبيرة الشاخصة التي تعيد ذاكرتنا إلى المنحوتات السومرية التي تصحب المتلقي حاملة معها بعدا ميتافيزيقيا، فضلا عن مفردة النخلة وهي من الرموز العراقية القديمة تحمل دلالات متعددة كالخصوبة، والنماء، والعطاء، ونجد أيضا هيئة الثور التي تشير إلى الدلالة نفسها فقد تعددت في لوحة الفنان (كاظم نوير) رموز الأرض والخصب، فضلا عن مفردة المرأة رمز الأنوثة والخصوبة، واستمد الفنان ألوانه من البسط الشعبية العراقية، فلوحته تحكي لنا حكاية عن أرض الخصب، ونماء. واستمد الفنان قيمته الجمالية من عمليات التراكم الحاصلة في تفاصيل الكتل البنائية، والتي أعطت بعدا اسطوريا، فقد اسهم ذلك في اعطاء تباينا واضحا في الحجم، وقدرته التعبيرية الدلالية في التلاعب الواضح في مستوى حساسية الخط، وتنوعه، مما جعله يعبر عن المشهد بتلقائية عالية من خلال التضادات القوية بين الخطوط المستقيمة، والتموجة. فالمشهد يوضح حكايات، أساطير، ليس لها وظيفة الإبلاغ، بل لها دور (الباث) : الإشعاع الصادر عن برق دخل منفى الذاكرة، هكذا يكون الفنان كاظم نوير ذاته إلى مساحات في صراع شائك ثمرته الأشكال، فالفنان يخفي عشرات الحكايات

، الأصوات ، الرموز ، والدلالات داخل المنى البصري المتداخل. إن تجربة الفنان (كاظم نوير) أبعادا عديدة في استلها الموروث العراقي القديم خاصة، وهذا ما يظهر بشكل واضح في الطبيعة العلاقات والتقنيات والأشكال والمعالجات التي يبنها في نصوصه البصرية فتجربته تتحرك في معالجاتها للمواضيع والأجواء والحكايا التي تناولتها لوحاته. وتناولت هذه اللوحة للفنان أفق قرائية عديدة، فهي تتكون من ثيمات عديدة ومراكز عديدة، فعندما تبدأ من أي مركز تستطيع إن تجمع الثيمات لإكمال الفكرة التي تبدأ منها، لكنها في مجموعها تستجمع أفكار وحكايات وأجواء عراقية خاصة، فهي توظف أساطير قديمة مثلما توظف الأساطير الشعبية، مثلما فكرة تقديم النذور، الأشجار المقدسة عن العراقيين القدماء والمسلمين (النخلة، الزيتون) فضلا عن الأزياء القديمة الشعبية الحدسية، فالذي يحمل ديك وبجانبه ثور يرتدي زي من الأزياء العراقية القديمة (تنورة) هناك راس يرتدي غطاء (اليشماغ) وهكذا ..، وكلها تتحرك في اتجاهات مختلفة تفيد بناء التكوين والدلالة.

أما معالجة الفنان للون فهو استخدام من خلال علاقته بألوان الأرض وألوان السجاد الشعبي، وهذا ما تناسب مع بقية الفضاء الذي حاول فيه الفنان أن يهدم الأشكال وان يكون أرضية تدفع الرموز والأفكار، وهذه معالجة تذكر لفنون العراق القديم في أغلبها أي من خلال إبراز الشكل، وأيضا تذكر بالفنون العربية الإسلامية، وخاصة فن الزخرفة الإسلامية، ويظهر في الوجه الثاني في الأسفل على اليسار إن الشكل فيه حلقة من الحل التي توضع في الأنف حتى ممكن إن تفعل اللون الغامق كونها مرسومة باللون الفاتح .

نموذج (13)



اسم العمل :بغداد
 اسم الفنان : كريم سيفو
 الخامات والمادة: زيت علي قماش .
 القياس : 80 × 60 سم .
 تاريخ الإنتاج : 1997 .
 العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

يصور الفنان (كريم سيفو) في هذا النص التشكيلي تكوينات مجردة ذات مساحات لونية مستطيلة الشكل؛ اذ قاعد هندسية في مركز ثقل اللوحة وقد

احتوت على بقع لونية على أرضية سوداء وفي وسط هذا الشكل الهندسي كلمة (بغداد) بوضعية أفقية، وبلون ابيض يوتر هذا الشكل مساحة زرقاء اللون تمثل شكلا مستطيلا مع وجود بعض القطرات اللونية المسكوبة على أطراف الإطار.

تحليل العمل:

نلاحظ إن المسافة اللونية ذات البقع الحمراء، والخضراء، والسوداء، والبيضاء في مركز اللوحة تعطي دلالات تقابل دلالة المساحة الزرقاء التي توتر العمل الفني، ونشارك في توليد جمالية تكوين أشكال تراثية مجردة غير منتظمة الشكل منطلقاً من ذاتية الفنان المستندة على مبدأ الثنائيات (الحق والباطل، الأبيض والأسود، الأزرق والأحمر، الموجب والسالب، الكل والجزء، المرئي والخفي، البارد والحار...) فالنص التشكيلي هنا قد أحال الحسي (المرئي) إلى روحي (لانهائي) من خلال كسب تقاليد اللوحة المعاصرة المألوفة في معالجته لمظاهر التطور الضل والضوء، والسطوح وفق رؤية حدسية تبتغي لتقترح خطاباً حراً ذو أشكالاً بصرية تقترب من المفهوم الروحي الذي يظهر الأشكال، والمفردات التشكيلية في من صور العالم الخارجي ومن خلال أسلوبه البصري المجرد المعتمد على عنصر اللون المتضاد حيناً، والمنسجم حيناً أخرى، حاول الفنان أن يؤلف تكوينات رمزية متخيلة ذات طبيعة مثالية تسير نحو اللامتناهي بفضل التداخل البصري اللوني الهندسي المرتبط

بالحدس، والمتواشجة مع بعض الخطوط التلقائية، للوصول بهذه الأشكال إلى مناطق ذهنية تعادل الضرورات الداخلية التي أكدها كاندنسكي، من أجل الوصول إلى الجوهر الكامن وراء البقع اللونية المجردة، المكونة لأشكال التأويل الفني. فاللون الأحمر ذو الدلالات الوجودية التي منحها الفنان في هذا النص المتواجدة في مناطق متفرقة على مساحة الشكل الهندسي (المتصل) الذي يعطينا دلالة للوطن (البيت)، قد أعطى للمتلقى بعداً جمالياً تأملياً نحو العمق الفضائي اللا محدود الذي يحتمل التأويل، فالفنان هنا ابتعد بأشكاله التراثية الهندسية عن الأطر المنظورة، واقترب من المنظور الروحي مما يعني إن الفنان قد أذاب الكيفية الحجمية لأشكاله وإحالتها إلى تقنية مسطحة تمتلك قدرة على الامتداد خارج الوسط المكاني، مما يجعل مساحات لونية محتفظة بديمومتها الديناميكية في الزمان من خلال التجريدات الانفعالية التلقائية باللون الأحمر، والأصفر، والأسود التي أحدثتها حركة يد الفنان لحظة الرسم، وأعطتها بعداً رمزياً بجانب البعد الجمالي. فقد إشتغل الفنان في الإيقاع اللوني والتوازن، والوحدة بالرغم من التضادات الخطية، واللونية المتواجدة في مركز ثقل اللوحة ليقترح تكوينات قابلة للتوالد، والتجديد، وبلا حدود بمعزل عن الرقابة العقلية لحظة الرسم.

إن فهم علاقات التكوين وجمالياتها في هذا العمل يوصلنا إلى الأصول التراثية أو التناسلات التي ذابت في ذاكرة أو وعي الفنان ولا وعيه، وبدأت تتحرك وفق علاقات أسلوب الفنان التي يحاول تأكيدها في مجمل أعماله، والقراءة التكوينية تؤصلنا إلى جملة أفكار أهمها :

- إن العمل بالرغم من وجود مساحة مستطيلة في مركز اللوحة، إلا أنه بألوانه الأخرى يمكن الإشارة إلى أن في الأعمال المجردة يمكن تتأقلا الأدوار مابين شكل والأرضية، أو الشكل والفضاء، وهذا ما يمكن الإشارة إليه في الزخرفة العربية الإسلامية، وتعبيرية التجريدية التي حاولت الإفادة من فكرة نفي المركز، وهي فكرة أساسية في إشتغالات ما بعد الحداثة.
- إن فكرة الترصيع ممكن أن نجد لها صدى في هذا العمل من خلال مقارنته مع استخدام الأحجار الكريمة ذات الألوان البراقة في الحلي، والتماثيل والأزياء المختلفة.
- لا يمكن عزل التأثيرات اللونية للتكوينات المختلفة ومنها تكوينات الأشكال التراثية، وعند تحليل البنية اللونية التي إشتغل عليها الفنان في لوحته سنجد لها مثيلات في فنون العراق القديمة.
- إن القراءة لطبيعة الخط الأبيض في مركز اللوحة الذي ينتهي لتشكيل مفهوم يتصل بسياقات اللغة والمكان فهو يشير إلى اللغة العربية، وهي مجموعة أشكال وأصوات، ومرموزات وأيضاً يشير إلى مفهوم عقلي يرمز إلى مدينته بكل محتوياتها وأشكالها التي ممكن أن تستحضر مع فعل قراءة اللوحة بصرياً (تكونياً) وجمالياً من خلال استحضار مفاهيم ما بعد الشكل وعلاقة الذات بالموضوع.



اسم العمل: طقوس
 اسم الفنان : محمد جحالي
 الخامة والمادة: زيت علي قماش .
 القياس : 75 × 75 سم .
 تاريخ الإنتاج : 2000 .
 العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

نلاحظ في العمل الفني ان هناك ثلاث هيئات لأشخاص (رجلان، وامرأة) بلون الأحمر القرمزي في الجهة اليسرى للعمل الفني يحمل الرجل الأول بكلتا يديه إناء اخضر اللون ، ورفع الآخران يديهما إلى الأعلى لتعبير عن جو طقوسي ، وبجانبيهم شكلا حيوانيا أسطوريا اخضر الألوان، ويحتل مركز السيادة في العمل الفني قمر والنجمة ، على جانبيه الأيمن والأيسر مثلثان ذا لون اصفر ، وإلى جهة اليمين من العمل الفني نجد أله يحمل بيده صولجانا ، ويرتدي التاج المقرن ، وقد صورته الفنان بوضعية الجلوس على كرسي العرش، وبجانبه امرأة ، وشكلا حيوانياً أسطورياً أخضر اللون ، وقد وضع الفنان سلسلة من المثلثات الخضراء اللون على الحافة السفلى للعمل الفني، واتسم العمل الفني بلون الأصفر المتدرج.

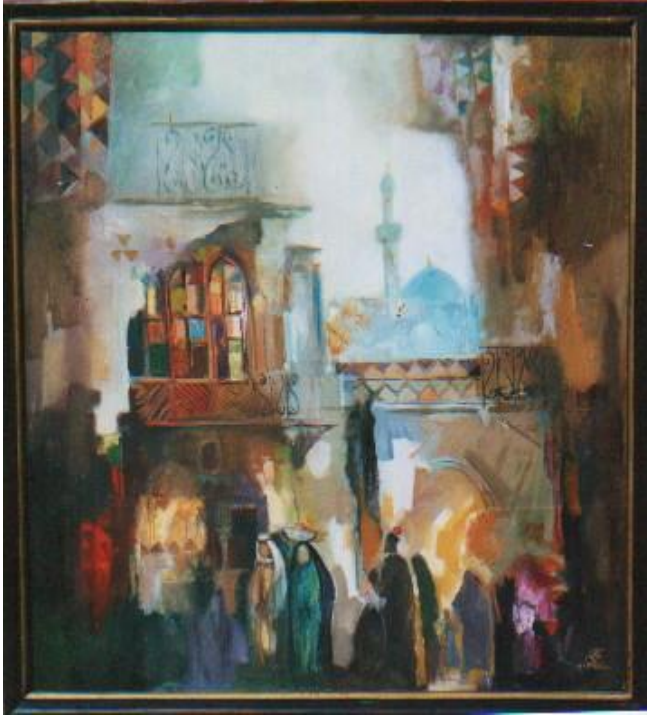
تحليل العمل:

يصور الفنان (محمد جحالي) في هذا العمل الفني جوا طقوسيا قريبا لأجواء تقديم القرابين للآلهة في فن العراق القديم ، حيث احتل مركز سيادة في العمل الفني شكل القمر والنجمة ثمانية الأضلاع وهي رمز للآلهة سين اله القمر في الفن السومري ، وعلى جانبيه مثلثان يحملان بعدا دلاليا ميثافيزيقيا ، فنلاحظ في العمل الفني الاله يرتدي تاجه المقرن (رمز الألوهية في فن العراق القديم) ويحمل بيده اليسرى صولجانا، وخلفه امرأة ترفع يديها تقديسا له ، وهناك شكلا حيوانيا أسطوريا بجانبه، وإلى جهة الأخرى هيئة أشخاص جاءوا لتقديم القرابين أو الهدايا للاله وهم

يرفعون أيديهم إلى الأعلى ضمن حالة طقوسية لتقديس الإله. وإلى أسفل العمل الفني شريط من المثلثات الخضراء اللون التي تعيدنا إلى طرق المعبد في فن العمارة البابلية. واتسم العمل الفني بلون الأصفر الذي يحمل طابع البيئة العراقية. إن تغريب الهيئة العامة وتشويه ملامحها ابتداء من الوجه والصدر ومروراً بالأطراف العليا والسفلى وبقية الأجزاء، ساعد في خلخلة الفعل التحليلي / الحركي لبنية التنظيم البصري للتكوين، وتفكيك الدوال الشكلية وإعادة قراءتها وفق تخطيها الطابع المرئي إلى آخر تعبير تجريدي، وبالتالي تفعيل الجانب الدلالي للعلاقات البنائية للون، اعتماداً على التنوع والانسجام، وتكرار سمة التبادل النسقي للمساحات اللونية بين اللونين (الأحمر، والأخضر، والأصفر)، ومن ثم إيجاد مقاربات تحليلية لحالة الإيقاع اللوني الناتج من محددات العناصر البنائية المحركة للفضاء، وقدرة اللون كبنية فاعلة، على استحضار ضرورة الانفتاح الدلالي للسياق العام، نتيجة هيمنة التنوع والانسجام اللوني، وبالأخص سيادة اللون الأحمر والأصفر وتدرجاته، حمل العمل الفني بعداً ميتافيزيقياً، يحمل بعداً جمالياً من خلال تأليفه لوحدة متناسقة بين ما هو خيالي ومطلق وهو ما يتفق مع نزوع الروح الإنسانية للاتصال بجوهرها الخفي والمجهول. وتمتاز تجربة الفنان (محمد جحالي) بارتباطه الوثيق بالأشكال والمعالجات البدائية المستمدة من الموروث العراقي القديم وخاصة في بعض الرموز، فضلاً عن الطقوس والسلوكيات الاجتماعية الأخرى.

وتتلاءم الرموز التي تناولها الفنان هنا مع طبيعة التكوينات العراقية القديمة خاصة في التكوينات المنسجمة بواسطة الأختام الاسطوانية، فالمعالجة الشكلية التي هي اقرب إلى الموتيفات هي معالجة تقترب من نواتج الختم مرور الختم الاسطواني على عجينة الطين، وهذا ما يمكن ملاحظته في معالجة عنصر الفضاء واللون والخط، ومعالجات علاقات التكوين كالتوازن والوحدة والفضاء والاتجاه.

نموذج (15)



اسم العمل / شناسيل
 اسم الفنان : مكي عمران
 الخامات والمادة: زيت علي قماش .
 القياس : 80 × 60 سم .
 تاريخ الإنتاج : 1995 .
 العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

الوصف العام:

في مشهد يقترب من الواقعية الدقيقة ينشئ الفنان مكي عمران عمله بأسلوب المواجهة الكاملة للموضوع حيث يفتح المكان عن مساحة محاطة بعدد من الأبنية، وفضاء صغير محدد بالأشكال الهندسية من جانبي العمل، وعلى أرضية اللوحة الموازية لأرضية المشهد تتحرك بعض الأشكال الإنسانية وشخصيات متنوعة من الرجال، والنساء، والأطفال اللذين يجمعهم طابع التعب والانتقاد لحاجة روحية، وجو طقوسي خاص يمثل المكان الذي تعلوه قبة ومئذنة شاهقتان مهيمتان على المشهد بكامله.

تحليل العمل:

يصور الفنان (مكي عمران) في هذا العمل الفني موضوعاً اجتماعياً تصور جوانب الحياة في علامات ورموز شعبية متاصرة في بناء إخراجي يرتبط بمقولة اللوحة فهي تعريفات جديدة مميزة تعبر عن واقع الحياة الشعبية في حوار جدلي بين المحلي الأيقوني والمحلي الرمزي في حضور وخروج علامي مبرمج أعمق وأشمل دلالية؛ مما أكد محليتهما عبر البناء التكويني للزي الشعبي

في (العباءة، العقال، اليشماغ...) . ويستجمع الفنان (مكي عمران) في هذا العمل رموزاً عربية أصيلة تتمثل في المفردات التي صاغها في كل واحد كالقباب والأهلة . تمثل البناء المعماري المحلي البويرة الرئيسية في تكوين العمل يعاضدها من الجانبين كخلفية إنشائية وتاريخية في الوقت نفسه القباب والأهلة ، يتميز البناء العام للعمل الفني بالاختزال المنطلق من رؤية فنية معاصرة لا تنفصل عن تراثها الشعبي ذات خصوصية يستقل بها الفنان من الضياع في التجارب الكثيرة التي سادت القطر . بينما اتخذت البنية نسقاً زخرفياً يعتمد في تكوينه على شكل النقطة والمثلثات والأقواس في تداخل وتراكب دقيق يمنح العمل صفاته التزيينية الشعبية إن لم نقل (السوقية) التي فرضت طبيعة معينة على العمل الفني تتسم بالتفصيل في تكوين وحداته بغية إيجاد بهرجة شكلية ذات اتجاه زخرفي اتجاه جميع القباب إلى الأعلى ويكسر من رتابة الاتجاه التنويعات الخطية والزخرفية التي اتخذت اتجاهاً أفقياً يوازي الاتجاه العمودي للأقواس والقباب .

وتعد معالجات الفنان مكي عمران ذات هاجس خاص يطمح دائماً إلى إمكانية تحقيق الجمع بين الشكل الأكاديمي ، ورمزية المضمون والحس التجريدي الذي يصبح بمثابة الإمكانية الوحيدة للموائمة بين البناءات الأكاديمية والرغبة في الانفتاح الدلالي عبر سحب الشكل وبنية العمل بكاملها نحو منطقة التجريد عبر التهويمات اللونية أو البساطة في تنفيذ الأشكال وسرعة الأداء وأثار الفرشاة أو بواسطة الطابع اللوني المتنوع لإعماله والذي يبرع الفنان غالباً بإنشائه عبر التحكم بالعلاقات اللونية وتدرجات الضوء وتفعيل الإيقاعات داخل حدود الأشكال وخارجها بحيث يصبح العمل الفني بمثابة عالم مستقل تحكمه علاقاته الخاصة ويستقر في زمانه ومكانه الخاص على مقربة من موضوعاته لكنه لا يحاكيه، ويعود الفنان في هذا العمل الفني إلى ذكريات الطفولة ، أو يخترق بها خفايا عالم تراث الشعبي حيث يمازج الفنان هنا بين البناء الهندسي للشناشيل الخشبية ، والقبة ، والمأذنة وبين زخارف البسط الشعبية التي تتدلى من أعلى يسار اللوحة ، ويمينها بما يوحي بان شخوص اللوحة وأفكارهم ، ومشاعرهم مغلفة بعالم التراث ، وجمالياتها ومفرداته ، ورموزه التي تحفظ بالإنسان وتصنع ذاكرته وتغني مخيلته الفنية والجمالية .



أولا/نتائج البحث

توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج تحقيقاً لهدف البحث وكالاتي:

1. اتسم الفن العراقي المعاصر منذ البداية بإيجاد رؤية فنية وفق أسلوب فني يتسنى لهم أن يصفونها بأنها ذات طابع عراقي وهذا هو السبب الرئيسي لاتجاه بعض التشكيليين إلى استلهم المفردات الرمزية التي تعود إلى النحت السومري، والآشوري، وإلى الحضارة الإسلامية في فن التصوير المتمثل في المنمنمات، والمخطوطات القديمة، فضلاً عن الموتيفات الشعبية في الصناعات اليدوية، والأفرشة، والبسط الريفية، والثيمات المحلية الشائعة، وإن ما حققه من أسلوب ما هو: إلا وليد هذا التزاوج بين التراث والمعاصرة.
2. فقد حررت الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر وفق عمليات الاختزال والتبسيط لتصبح علامات عبر علاقات جدلية بين دلالات الرمز والأشكال المجردة للبيئة المحلية بالألوان حارة وباردة تتردد بين المحاكاة، والرمز وتتوحد بين منافذ رؤيته التعبيرية. وتأتي تكوينات الأشكال التراثية لتوحيد السمات المتبادلة بفضل طبيعتها الاختزالية وروحيتها الشعبية العراقية.
3. إن الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر تستمد خصائصها الرمزية من الواقع، كعلامات مجردة مأخوذة من الموروث العراقي الزاخر بالمعطيات الفكرية والدلالية والشكلية والأسطورية.
4. لقد زاد تمسك التشكيلي العراقي بهويته، إبان الحربين، مما أدى إلى امتلاء الفكر بمضامين ثرية أدت إلى استلهم الفنان العراقي الموروث الحضاري بطريقة معاصرة، لاحتواء الاتجاه الفكري المعبر عن موقف إنساني ذي خصوصية عراقية المرتبطة بالجذور.
5. إن الإحساس بالجمال في تكوينات الأشكال التراثية تولد عن لذة جمالية متمثلة في المواضيع والمعالجات الشكلية التي تشكل البنية العامة للعمل الفني للرسامين العراقيين المعاصرين لجيلي الثمانينيات والتسعينيات.
6. يكون الإحساس بجمال الأشكال التراثية في رسومات الفنانين العراقيين لجيل الثمانينيات والتسعينيات إحساساً متراكباً مابين الألوان، والأشكال.
7. تكون الخواص المكونة في الأشكال التراثية في رسومات الفنانين العراقيين لجيل الثمانينيات والتسعينيات (الأشكال، والألوان) علاقات جميلة حدسية مثالية الاتجاه.
8. أن الأشكال التراثية أخذت منحاً بنيوياً في الرسم العراقي المعاصر، وذلك من خلال تجريدها لتعبر عن الإدراك في الحركة الجمالية للأشكال وهذا ما ظهر في تحليل عينة البحث.
9. إن تكرار وحدات الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات بشكلها الجمالي المتعاقب أعطى الأشكال دلالة

إسترجاعية ساهمت في اكتشاف قيمة جمالية عالية المثال ،وهذا ما ظهر في تحليل عينة البحث.

10. كان ابرز ما امتازت به جماليات الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات كجمال مثالي مطلق جاء في تقابل الأضداد في الأنظمة التكوينية والتي كانت نتائج طبيعية لتلك الأشكال، وهذا ما ظهر في تحليل عينة البحث.

11. كان للفن الإسلامي بدلالاته الذهنية والروحية اثر واضح في تجسيد جمالية واضحة المعالم للأشكال التراثية التي استلهمها الرسام العراقي المعاصر حيث محاكاة ألدات العالية والتجريد والابتعاد عن التشبيه كانت من أهم العناصر الجمالية التي تأثر بها الرسام العراقي المعاصر، كما في نموذج العينة(2،3،5،4،7،9،15،11،12،14،8).

12. تمثلت جماليات تكوين الأشكال التراثية لجيلي الثمانينيات والتسعينيات بالمركزية الجاذبة للإثارة البصرية وتكوينات محورية إيقاعية في بعض الأحيان مما شكلت عاملا جماليا متميزا، كما في نموذج العينة(1،11،13).

13. اتخذت الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات من الأشكال الهندسية كتكوين جمالي أسسا جمالية مؤثرة في تكويناتها، كما في نموذج العينة(1،3،4،5،10،11،13).

14. عدة تكوينات الأشكال التراثية بمثابة فن شعبي أصيل اتسم بالجمال البيئي المتوارث ،وبتأثير حضارات متوارثة من العراق القديم أيضا،وهو ما ظهر جليا في نتاجات الرسامين العراقيين لجيلي الثمانينيات والتسعينيات،وكما ظهر في تحليل عينة البحث .

15. كان لحضور الرمز والأسطورة والأشكال الهندسية من خلال تكوينات الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات التي جسدت أفكار رمزية ودلالية بمثابة تصعيد لجمالية العمل الفني وافقه التأويلي ،وكما ورد في في نموذج العينة(1،3،5،6،7،10،11،12،14).

16. جسد الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات جمالية تحمل شخصيته من خلال الاستعانة بالأشكال التراثية الهندسية والخطوط ،المساحات اللونية حتى جاءت الأشكال رموز مجردة تشبه إلى حد ما رسوم الأطفال والتي عولجت بأسلوب بدائي لإظهار العلاقات الشكلية وصبغة جمالية عفوية،وكما ورد في في نموذج العينة(1،2،3،5،6،7،10،11،12،14).

17. كان للتأويل وتطبيقاته القرائية جماليته في تكوين العناصر والأشكال الموروثة وفق مرجعيات التاريخ والمعتقدات الميثولوجية السائدة في الفن العراقي القديم والتي استلهمت في منجزات الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات (نموذج: 2).

18. كان لمبدأ التسطیح ثنائي الأبعاد حضوره الفاعل في تصوير الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات على فضاءات مختلفة اجتمعت فيها الوحدات التراثية جنبا إلى جنب واعتمدت قوة رمز الشكل ودلالته

- حيث شكل المنحى الروحي حضوراً فاعلاً على حساب الموضوع (نموذج: 3،6،5،7،12،13)
19. حاول الرسام العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات من خلال تقصيه لمفردات الأشكال التراثية الإحياء لكل ما هو كلي وتجسيده على حساب الجزء من خلال الرموز والإشارات والصور والتي تقدم فيها الزمان على المكان أو تغيب زمان والمكان الحسيين. (نموذج: 12،106)..
20. كان لمبدأ التداخل والتراكب افقاً مستحدثاً في تكوينات الأشكال التراثية المستلهمة في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات والذي أعطاه إيقاعية جمالية في النص الجمالي المجسد (نموذج: 11).
21. اعتمد تكوينات الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات على نزعات تعبيرية تجريدية اعتمدت على واقع حسي برموز تراثية ضمن أفق الجدال بين الدال والمدلول (نموذج: 12).
22. جسدت جماليات الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات الحكايات والأساطير والأصوات ورموز، ودلالات وفق بعداً جمالياً ميتافيزيقياً (نموذج: 1،3،5،6،7،10،11،12،14).
23. كان للتلقائية في تنفيذ الأشكال بحركتها وامتدادها عبر الزمن منحت الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات جمالية تكوينية قابلة للتأويل وحسب البيئة الزمانية والمكانية (نموذج: 2،12،11،7).
24. كان لحضور تكوينات الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات من حضارات سومر، وأكد، وبابل، وأشور، والحضارة الإسلامية مجسدة وفق بعداً جمالياً مثل كل هذه الحضارات كلا حسب مفاهيمه الجمالية ورمزية (نموذج: 11،1،15).
25. استخدم الفنان العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات الحلبي ذات الأشكال التراثية في نتاجاته للتعبير عن جذوره وأصالته، كما نلاحظ في (نموذج: 12).
26. ركز الفنان العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات على توظيف الأزياء ذات الأشكال والتكوينات التراثية في معظم نتاجاته، وبدا هذا واضحاً في (نموذج: 1،8،12،15).
27. استلهم الفنان العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات جماليات الموروث من خلال توظيفه للأشكال الفنية في البسط الشعبية مما حقق أشكالاً طرازية إبداعية تعتمد على البيئة المحلية العراقية من جهة وقوة الإحياء الحضاري المعاصر من جهة أخرى، كما في (نموذج: 1،2،3،5،15).
28. لقد كان لنتائج الفنان العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات مقتربا من أشكال وتكوينات فن الرسم الشعبي، كما بدا ذلك واضحاً في (نموذج: 1،15،11).

ثانياً/الاستنتاجات

- أفرزت نتائج البحث عدد من الاستنتاجات والتي توصلت إليها الباحثة وكالاتي:
1. إن الجمال هو هدف قد يكون مقصود أو غير مقصود جسده تكوينات الأشكال التراثية المجسدة في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات والتي هي أصلاً كانت نتاج حضارات عده في العراق القديم، وقد لعبت البيئة دوراً فاعلاً في ولادة تلك الأشكال ومن ثم امتيازها بجمال خاص كنتاج لتلك البيئة أو المجتمع.
 2. أن الجمالية المتولدة في للأشكال التراثية في الرسم العراقي باختلافها، واختلاف مرجعيتها الفكرية، والبيئية، والاجتماعية، الفنية، اتصفت بالجمال الذي يقترب من المثال وليس النسبي وفقاً لتلك الأسباب وهو ما جعل الإحساس بها مثالياً أيضاً.
 3. تعبر جماليات الأشكال التراثية بكل أشكالها ومنابعها وتأثيراتها عن جمال مرمز ذو دلالات متعددة شكلت هي الأخرى مصادر لجماليات من مصادر أخرى لإدراكها أينما استخدمت ضمن حدود الرسم العراقي المعاصر.
 4. يمكن لكل عناصر التكوين من الأشكال، والألوان، والخطوط، والفضاءات، أن يكون لها دوراً في إدراكها وكأنها كلا متكامل غير مجزئ وذلك ما لوحظ في المنجزات الفنية العراقية في مجال الرسم العراقي التي تكونت وفق بنية متعددة الأشكال.
 5. يساهم تكرار الاستخدام من قبل الرسامين العراقيين للأشكال التراثية باختلاف أشكالها إبداع أشكال أخرى كانت بمثابة نتاجا للعصر الحديث أبدعه الرسم العراقي المعاصر.
 6. قام الرسام العراقي المعاصر بمحاكاة مثالية مطلقة للأشكال المستوحاة من التراث العريق، والتي ابتعد فيها التشبيه بإعطائها دلالات ذهنية روحية مثالية مجسداً ثوابت وتشريعات الفن الإسلامي.

7. يجسد جمال الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر من خلال قصص التاريخ والتراث العراقية القديمة حيث جسدت وفقا لروح العصر الحديث، حيث امتاز تكوين الأشكال بالخيال الخصب من خلال الرموز والأساطير التي زخرت بها الحضارة العراقية القديمة.
8. امتاز جمال الأشكال التراثية بديمومة التراث، وهو موروث الأمم كما هو الموروث الإنساني بشكل عام، وتم التعبير عنه من خلالها وكان ذلك تكوينات جمالية ذات بعد أسطوري.
9. امتازت الأشكال التراثية العراقية بانفتاح الأفق التأويل، وليس ما يطرح في الواقع المحدد فقط، حيث حضرت كل الحضارات العراق كلا من جانبها في الإشارة إلى البعد ألقرائي والتخيلي لكل حضارة مع الإشارة إلى مجموعها في الوقت نفسه، وبالتالي تساندها معا من خلال أشكالها التراثية في منجزات الرسم العراقي المعاصر.

ثالثا/التوصيات

- في ضوء النتائج التي توصلت إليها الباحثة توجي بما يأتي :-
1. ضرورة تشجيع المؤسسات ذوي العلاقة لكل ما هو متأتي من التراث العراقي العريق ومساندة كل منجز فني يستلهم التراث للحفاظ عليه من الزوال، والاندثار.
2. ضرورة أن يتضمن المنهج الدراسي في كليات الفنون الجميلة دراسة وتوظيف تراث العراق الأصيل في النتاجات التشكيلية.
3. تعريف المتلقي بالقيمة الفنية والجمالية العالية للأشكال التراثية وتكويناتها من خلال المنجزات الفنية المستلهمة لهذا التراث الجميل وذلك من خلال البرامج الخاصة، ووسائل الإعلام على اختلافها.

4. ان تخصص الدوائر ذات العلاقة أسواقا خاصة للمنجزات الفنية التي تستخدم التراث في منجزاتها، وكما معمول به في دول كثيرة في العالم.
5. ضرورة إدخال التقنية الحديثة كي تساعد على انتشار المنجزات التشكيلية الفنية التي تستلهم الأشكال التراثية للعراق لتأخذ مداها الأوسع في الانتشار.
6. ضرورة إنشاء مركز وطني تجمع فيه نماذج ووثائق في كل ما يخص تراث العراق حتى يسهل للباحثين والفنانين الحصول على الوثائق والصور والدراسات، بما يحفظ تراثنا ويشجع الدراسات، وتوظيفه وانتشاره.

رابعاً/المقترحات

- تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية لإكمال مسيرة البحث الحالي.
1. جماليات الأشكال التراثية في الفخار العراقي المعاصر.
 2. جماليات الأشكال التراثية في العمارة العراقية المعاصرة.
 3. الأثر الجمالي للأشكال التراثية في المنجز التجريدي العراقي.
 4. جمالية الأشكال التراثية في الفن الإسلامي.

(الملحق - 1) / عينة البحث

أ- جيل الثمانينات والتسعينات

ت	عنوان العمل	اسم الفنان	الخامة والمادة	القياس الكلي	سنة الإنتاج	العائدية	الجيل
1	مرح طفولي	عاصم عبد الأمير	زيت على قماش	60 × 60 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
2	طفلة ولعبة	فاخر محمد	زيت على خشب	60 × 80 سم	1980	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
3	بساط الرموز السحرية	كريم رسن	زيت على قماش	(100×160) سم	1985	مقتنيات الفنان الخاصة-بغداد	الثمانيني
4	بغداد	كريم سيفو	زيت على قماش	60×80 سم	1997	مقتنيات الفنان الخاصة-بغداد	الثمانيني
5	تكوين	شداد عبد القهار	زيت على قماش	(100×120) سم	1995	الانترنت	تسعيني
6	مدينة	هاشم حنون	زيت على خشب	160 × 100 سم	1988	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
7	تكوين	هناء مال لله	زيت على خشب	100 × 100 سم	1997	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
8	الوطن	شوقي الموسوي	زيت على قماش	75 × 75 سم	2000	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
9	اسفار	كاظم نوير كاظم	زيت على قماش	80×100 سم	1998	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
10	البيت	زينب عبد الكريم	زيت على قماش	100 × 80 سم	1998	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
11	طقوس	محمد علي جحالي	زيت على قماش	60×70 سم	1997	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
12	تكوينات	سيروان باران	زيت على قماش	(50×60) سم	2000	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني

الملحق (1) / مجتمع البحث

ت	عنوان العمل	اسم الفنان	الخامة والمادة	القياس الكلي	سنة الإنتاج	العائدية	الجيل
1	مرح طفولي	عاصم عبد الامير	زيت على قماش	60 × 60 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
2	طفولة	عاصم عبد الأمير	زيت على قماش	80 × 80 سم	1998	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
3	بساط الرموز الحرة	كريم رسن	زيت على قماش	100 × 160 سم	1985	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
4	حدود على الخارطة	كريم رسن	زيت على قماش	100 × 160 سم	1985	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
5	انطباع	كريم رسن	زيت على قماش	90 × 90 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
6	نشوة	علي جبار	زيت على قماش	60 × 60 سم	1984	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
7	شخوص	علي جبار	زيت على قماش	80 × 80 سم	1985	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
8	بغداد	كريم سيفو	زيت على قماش	100 × 120 سم	1997	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني

9	رموز اسطورية	كريم سيفو	زيت على قماش	60×80 سم	1995	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
10	طفلة ولعبة	فاخر محمد	زيت على قماش	60×80 سم	1980	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
11	رسوم بدائية	فاخر محمد	زيت على قماش	110×100 سم	1991	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
12	ربيع نخلة	فاخر محمد	زيت على قماش	100×120 سم	1992	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني

ت	عنوان العمل	اسم الفنان	الخامة والمادة	القياس الكلي	سنة الإنتاج	العائدية	الجيل
13	تكوين	فاخر محمد	زيت على قماش	90×90 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانييني
14	أسفار	كاظم نوير	زيت على قماش	80×100 سم	1998	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
15	أساطير من الجنوب	كاظم نوير	زيت على قماش	80×100 سم	1998	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
16	حكاية من الديوانية	كاظم نوير	زيت على قماش	70×70 سم	1998	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
17	اصطياد طير	كاظم نوير	زيت على قماش	80×80 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
18	كائنات	شوقي الموسوي	زيت على قماش	60×60 سم	1995	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
19	الوطن	شوقي الموسوي	زيت على قماش	75×75 سم	2000	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
20	تكوين بدائي	محمد علي جحالي	زيت على قماش	60×70 سم	1997	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
21	طقوس	محمد علي جحالي	زيت على قماش	60×70 سم	1997	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
22	قابيل وهابيل	محمد علي جحالي	زيت على قماش	60×50 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
23	رموز أسطورية	مكي عمران	زيت على قماش	60×50 سم	1995	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
24	من وحي سومر	مكي عمران	زيت على قماش	150×300 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني
25	ملحمة كلكامش	مكي عمران	زيت على قماش	150×300 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعينيني

ت	عنوان العمل	اسم الفنان	الخامة والمادة	القياس الكلي	سنة الإنتاج	العائدية	الجيل
26	مدينة	هاشم حنون	زيت على قماش	100×160 سم	1988	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
27	أرواح	هاشم حنون	زيت على قماش	100×120 سم	1987	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
28	العائلة	هاشم حنون	زيت على قماش	75×75 سم	1993	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
29	تكوين	هناء مال لله	زيت على قماش	100×100 سم	1997	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
30	تكوين	شداد عبد القهار	زيت على قماش	100×120 سم	1995	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
31	البراءة	عبد الكريم السعدون	زيت على قماش	50×60 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
32	تكوين	عبد الكريم السعدون	زيت على قماش	60×60 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
33	تكوين	سلام عمر	زيت على قماش	30×30	2000	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
34	تكوينات	محمد الكناني	زيت على قماش	50×50 سم	1998	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
35	حياة	محمد الكناني	زيت على قماش	70×80 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
36	بيئة	زينب عبد الكريم	زيت على قماش	100×120 سم	1982	مقتنيات الفنان الخاصة	لتسعيني
37	البيت	زينب عبد الكريم	زيت على قماش	80×100 سم	1998	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
38	البراق	سعدى داود	زيت على قماش	80×100 سم	1992	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
ت	عنوان العمل	اسم الفنان	الخامة والمادة	القياس الكلي	سنة الإنتاج	العائدية	الجيل
39	رواية	سعدى داود	زيت على قماش	110×110 سم	1995	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
40	الخيمة	سعدى داود	زيت على قماش	170×145 سم	1984	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
41	كولاج	قاسم سبتي	زيت على قماش	70×50 سم	1996	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني

42	موضوع	قاسم سبتي	زيت على قماش	80 × 65 سم	1998	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
43	حلم أسطوري	أحمد الصافي	زيت على قماش	120 × 60 سم	1999	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
44	امومة	كاظم مرشد	زيت على قماش	80 × 60 سم	1997	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
45	عدوان	كاظم مرشد	زيت على قماش	120 × 80 سم	1989	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني

ملحق (2) الاداة بصيغتها الاولى

بسم لله الرحمن الرحيم

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم التربية التشكيلية

الدراسات العليا

م/ استطلاع آراء الخبراء

لأستاذ الفاضل المحترم

تقوم الباحثة بدراسة موضوع (جماليات تكوين الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر) ،والذي يهدف إلى الكشف عن جماليات تكوين الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر.

ونظرا لما تعهده الباحثة فيكم من خبرة ودراية ،وعلمية سديدة في هذا المجال ،ترجو الباحثة تفضلكم بالإطلاع على الفقرات المعدة في الاستمارة المرفقة، لغرض بناء استمارة تحليل محتوى ،و بيان مدى مناسبتها لقياس الظاهرة التي تخص البحث ،ولكم الحرية الكاملة في إضافة، وحذف ،وتعديل ما ترونه مناسبا ،وذلك بالتأشير أمام كل فقرة بالإشارة المناسبة، فضلا عن اقتراحاتكم السديدة في هذا المجال .

مع فائق التقدير والاحترام

الباحثة
طالبة الماجستير
شيماء حليم ناجي

اسم الخبير:
الدرجة العلمية:
التوقيع:
التاريخ:

ت	المصادر والمراجع بالعربية
	القران الكريم
1.	_____ :المنجد في اللغة والإعلام ، ط 20، دار المشرق ، بيروت، ب.ت.
2.	إبراهيم ، زكريا : <u>فلسفة الفن في الفكر المعاصر</u> ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب.ت.
3.	إبراهيم، مصطفى، وآخرون: <u>المعجم الوسيط</u> ، جـ 2، القاهرة، مطبعة مصر، 1961.
4.	ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين : <u>لسان العرب</u> ، المجلد الحادي عشر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1956.
5.	الأحمد، سامي سعيد: <u>المعتقدات الدينية في العراق القديم</u> ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1988.
6.	إسماعيل ، شوقي : <u>الفن والتصميم</u> ، جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية ، 1999 .
7.	إسماعيل ، عز الدين: <u>الأسس الجمالية في النقد العربي</u> ؛ عرض وتفسير ومقارنة ، ط 3 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986.
8.	الاغا، وسماء حسن: <u>التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي</u> ، وزارة الثقافة والأعلام ، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2000
9.	الألفي ، أبو صالح : <u>الفن الإسلامي أصوله وفلسفة مدارسه</u> ، ط3، دار المعارف ، كلية الفنون الجميلة ، القاهرة ، ب.ت .
10.	أمهز ، محمود : <u>فن التصوير التشكيلي المعاصر</u> ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1981 .
ت	المصادر والمراجع بالعربية
11.	أتغهاوزن ، ريتشارد : <u>فن التصوير عند العرب</u> ، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ، بغداد ، 1973
12.	بابا دوبرلو ، ألكسندر : <u>جمالية الرسم الإسلامي</u> ، ت: علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979.
13.	بارند، جفري: <u>المعتقدات الدينية لدى الشعوب</u> ، ط2، ت: أمام عبد الفتاح، منشورات مطبعة مدبولي، القاهرة، 1993
14.	بارو، أندريه: <u>بلاد آشور ونيوى وبابل</u> ، ت: عيسى سليمان وسليم طه التكريتي، بغداد : دار الرشيد للنشر ، 1980،

15.	البسيوني، محمود: <u>أسرار الفن التشكيلي</u> ، بدون دار نشر، القاهرة، 1980.
16.	الباشا، حسن: <u>التصوير الإسلامي في العصور الوسطى</u> ، بدون دار نشر، بغداد، 1978.
17.	باقر، طه: <u>مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة</u> ، ج1، ط1، منشورات دار البيان، مطبعة الحوادث، بغداد، 1973.
18.	باقر، طه: <u>مقدمة في الأدب العراقي القديم</u> ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.
19.	بدوي، أحمد زكي، وآخر، <u>المعجم العربي الميسر</u> ، ط1، دار الكتاب المصري (القاهرة)، ودار الكتاب اللبناني (بيروت)، 1991.
20.	بدوي، عبد الرحمن: <u>الخطابة لأرسطو</u> ، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ب.ت.
21.	بنتون، ويليم: <u>الجمالية</u> ، ت: ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
22.	بهنيسي، عفيف: <u>الفن الحديث في الأقطار العربية</u> ، اليونيسكو، 1980.
ت	المصادر والمراجع بالعربية
23.	تبوني، رياض: <u>الإحساس بالعمارة</u> ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي مطبعة الجامعة التكنولوجية، بغداد، 1986.
24.	التهاوني، محمد علي الفاروقي: <u>كشف اصطلاحات الفنون</u> ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة السعادة، مصر، 1963.
25.	تورن، ألان: <u>نقد الحداثة ولادة الذات</u> ، ج1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1998.
26.	الجادر، خالد: <u>المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي</u> ، وزارة الأعلام العراقية، مهرجان الواسطي، مطبعة ثنيان، بغداد، 1972.
27.	الجادر، سعد محمود: <u>زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين</u> ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 1979.
28.	جان، برتملي: <u>بحث في علم الجمال</u> ، ت: أنور عبد العزيز، دار النهضة المصرية للطباعة، القاهرة، 1970.
29.	جبرا، جبرا إبراهيم: <u>الفن العراقي المعاصر</u> ، السلسلة الفنية (15)، مديرية الثقافة العامة، بغداد، 1972.
30.	جبرا، جبرا إبراهيم: <u>جذور الفن العراقي</u> ، الدار العربية، دار واسط، بغداد، 1986.

31.	الجبوري، محمود شكر: <u>الخط العربي والزخرفة الإسلامية</u> ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1990.
32.	الجرجاني، علي بن محمد الشريف: <u>كتاب التعريفات</u> ، مكتبة لبنان، بيروت، 1969.
ت	المصادر والمراجع بالعربية
33.	جماعة من كبار اللغويين: <u>المعجم العربي الأساس</u> ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والإعلام، 1989.
34.	جونسون، ر.ف: <u>الجمالية</u> ، ت: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.
35.	الجيخاني، محمد صدقي: <u>فنون التصوير المعاصرة</u> ، دار العلم للطباعة، القاهرة، 1961.
36.	جيرو، بير: <u>علم الإشارة</u> ، ت: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1992.
37.	حسن، زكي محمد: <u>مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي</u> ، وزارة الأعلام، مهرجان الواسطي، مطبعة تايمس، بغداد، 1972.
38.	حسن، زهير صاحب، وآخرون: <u>تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين</u> ، بغداد، 1987.
39.	حكيم، راضي: <u>فلسفة الفن عند سوزان لانجر</u> ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
40.	حمادي، صبريمسلم: <u>أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة</u> ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
41.	حموده، حسين علي: <u>فن الزخرفة</u> ، بدون دار نشر، بيروت، 1980.
42.	حمودة، عبد العزيز: <u>علم الجمال والنقد الحديث</u> ، المكتبة الانجلو المصرية، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ب.ت.
43.	الخادم، سعد: <u>تصويرنا الشعبي خلال العصور</u> ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1963.
ت	المصادر والمراجع بالعربية
44.	الخالدي، غازي: <u>علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية</u> ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دمشق، 1999.
45.	الخطاط، سليمان إبراهيم عيسى: <u>الفن البيئي</u> ، وزارة التعليم والبحث العلمي، جامعة

بغداد، 1990.	
46. الخوري، لطفي: <u>معجم الاساطير</u> ، ج1، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.	
47. الدباغ، تقي وآخرون: <u>العراق في عصور ما قبل التاريخ/العراق في التاريخ</u> ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ب.ت.	
48. ديوي، جون: <u>الفن الخبرة</u> ، ت: زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، 1963.	
49. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: <u>مختار الصحاح</u> ، المكتبة الأموية، بيروت، 1978.	
50. الربيعي، شوكت: <u>الفن التشكيلي المعاصر في العراق</u> ، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة، سلسلة الفنية رقم 11، مطابع ثيان، 1972.	
51. الربيعي، شوكت: <u>الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (1885-1985)</u> ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.	
52. رزق، سامي: <u>مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي</u> ، مكتبة منابع الثقافة العربية، القاهرة، 1982.	
53. رسن، كريم: <u>دليل معرض الفنان كريم رسن</u> ، سلسلة تجارب جديدة، بغداد، 1992.	
54. رو، جورج: <u>العراق القديم</u> ، ت: حسين علوان حسين، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1984.	
ت المصادر والمراجع بالعربية	
55. روبرت جيلام، أسس التصميم، ت: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، القاهرة- نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار النهضة للطباعة والنشر، 1968.	
56. رياض، عبد الفتاح، <u>التكوين في الفنون التشكيلية</u> ، ط1، القاهرة: الناشر دار النهضة العربية، 1974.	
57. ريد، هربرت: <u>تربية التذوق الفني</u> ، ط2، ت: يوسف ميخائيل اسعد، 1975.	
58. ريد، هربرت: <u>حاضر الفن</u> ، ط2، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.	
59. ريد، هربرت: <u>معنى الفن</u> ، ط2، ت: سامي خشبة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.	
60. سانتيانا، جورج: <u>الإحساس بالجمال</u> ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب.ت.	

61.	ستولنتيز ، جيروم : <u>النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية</u> ، ت: فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1974.
62.	ستين ، لويد: <u>آثار بلاد الرافدين</u> ، ت: سامي سعيد الأحمد، وزارة الثقافة والأعلام، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980.
63.	أل سعيد، شاكر حسن: <u>فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق</u> ، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1983.
64.	أل سعيد، شاكر حسن: <u>مقالات في التنظير والنقد الفني</u> ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1994.
ت	المصادر والمراجع بالعربية
65.	سعيد ، مؤيد : <u>التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ</u> ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، 1983.
66.	سليم، نزار: <u>الفن العراقي المعاصر</u> ، طباعة تعاونية للطباعة ونشر، ميلانو، إيطاليا، 1977.
67.	سليمان، حسن: <u>كتابات في الفن الشعبي محاولة لفهم جذور الفن الشعبي بمنطقة الشرق الأوسط</u> ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1976.
68.	سوسة، أحمد: <u>حضارة وادي الرافدين بين السومريين والساميين</u> ، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد ، 1980.
69.	سيد، عبد الباسط: <u>من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري (بلاد ما بين النهرين تحديدا)</u> ، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، سوريا، 1995.
70.	الشاروني ، صبحي : <u>فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين</u> (دراسة مقارنة) ، ط1، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 1993.
71.	الshal ، عبد الغني النبوي: <u>مصطلحات في الفن والتربية الفنية</u> ، ط1، المملكة العربية السعودية ، جامعة الملك سعود ، 1984.
72.	شوك، علي: <u>الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة</u> ، دار لام ، لندن، 1987.
73.	شولز ، كريستيان نوربيرغ : <u>الوجود والفضاء وفن العمارة</u> ، ت : سمير علي مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1996.
74.	شيرزاد ، شيرين إحسان : <u>مبادئ في الفن والعمارة</u> ، الدار العربية للنشر، بغداد، 1985.
75.	الشيرازي ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، <u>القاموس المحيط</u> ، ط2 ، مصر ، المطبعة الحسينية المصرية ، 1344 هـ.
ت	المصادر والمراجع بالعربية

76.	صاحب ،زهير : <u>الفنون السومرية</u> ،إيكال للطباعة والنشر،بغداد ، 2004.
77.	صالح ، اشرف محمود : <u>تصميم المطبوعات الإعلامية</u> ، مطبعة الوفاء ، القاهرة، 1986.
78.	صليبيا،جميل : <u>المعجم الفلسفي</u> ، ج1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1973.
79.	ظاهر ، فارس متري : <u>الضوء واللون</u> ، ، ط1 ،دار القلم ، بيروت،ب.ت.
80.	الطببائي ، محمد حسين : <u>الميزان في تفسير القرآن</u> ، ج3 ، مؤسسة الاعلامي للمطبوعات ، بيروت ، 1990 .
81.	عارف ، عائدة سليمان : <u>مدارس الفن القديم</u> ،دار صادر،بيروت،1972.
82.	العايد ، احمد ، وآخرون : <u>المعجم العربي الأساسي</u> ، توزيع لاروس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، 1988.
83.	عباس ، راوية عبد المنعم : <u>القيم الجمالية</u> ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1987 .
84.	عبد الأمير،عاصم: <u>الرسم العراقي</u> <u>حادثة وتكييف</u> ،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،2004.
85.	عبد النور، صبور : <u>المعجم الأدبي</u> ، ط1، دار العلم للملايين، بيروت ،ب. ت.
86.	العبيدي ،صلاح حسين : <u>الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية</u> ،دار الرشيد للنشر، 1980.
87.	عكاشة،ثروت: <u>الفن في العراق القديم</u> <u>سومر بابل وأشور</u> ،المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة ،مطبعة الكتاب ،بيروت،ت.ب.
88.	علوش ، سعيد : <u>معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة</u> ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني –الدار البيضاء ، 1985 .
ت المصادر والمراجع بالعربية	
89.	علي ، فاضل عبد الواحد : <u>من ألواح سومر إلى التوراة</u> ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1989 .
90.	عيد ، كمال : <u>جماليات الفنون</u> ، الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 .
91.	عيد ،كمال : <u>فلسفة الفن والأدب</u> ،دار الوطنية للكتاب ،ليبيا ،تونس،1978.
92.	فارس ، شمس الدين ، وآخرون : <u>تاريخ الفن القديم</u> ، ج1،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1980 .
93.	فينتوري ، روبرت : <u>التعقيد والتناقض في العمارة</u> ، ت : معاذ عبد علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1987 .

94.	قاسم ،سيزا ،وأخر: <u>أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقيا</u> ،دار اليأس العصرية ،القاهرة،1986.
95.	قاموس القارىء (إنكليزي – عربي) ، دار أكسفورد للطباعة والنشر ، إنكلترا ، 1984.
96.	قلعةجي، عبد الفتاح: <u>علم الجمال الإسلامي</u> ، ط1، دار قتيبة للطباعة والنشر،بيروت،1991.
97.	كامل ،عادل: <u>تجربتان في الرسم العراقي</u> ، <u>جريدة العرب</u> ، لندن،2000.
98.	كامل ، عادل : <u>دليل المعرض الشخصي الثاني للفنان (مكي عمران)</u> ، عمان ، 2002.
99.	كامل ،عادل : <u>التشكيل العراقي</u> ، <u>التأسيس والتنوع</u> ، ط1 طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،200.
100.	كامل ،عادل : <u>الحداثة في الفن التشكيلي العراقي</u> ، وزارة الثقافة والأعلام ،دار الشؤون الثقافية العامة فاق عربية،بغداد ،1997.
ت	المصادر والمراجع بالعربية
101.	كامل ، عادل : <u>الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد</u> ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 .
102.	كامل ، عادل : <u>الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينات)</u> ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 .
103.	كامل ، عادل : <u>المرجعيات وفضاء النص</u> ، <u>دليل معرض الفنان مكي عمران</u> ، بغداد ، 2001 .
104.	كامل ، فؤاد ، وآخرون : <u>الموسوعة الفلسفية المختصرة</u> ، منشورات مكتب النهضة ، مطبعة اوفسيت الميناء ، بغداد ، 1983.
105.	الكبيسي ،طراد: <u>التراث الشعبي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث</u> ، وزارة الثقافة والفنون ،بغداد ،1978.
106.	كروتشة،بنديتو : <u>المجمل في فلسفة الفن</u> ،ت: سامي الدروبي،دار الفكر العربي، القاهرة ،1947.
107.	مايرز، برنارد: <u>الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها</u> ، ت : سعد المنصوري ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1966.
108.	مالنز ، فردريك ، <u>الرسم كيف نتذوقه عناصر التكوين</u> ، ت : هادي الطائي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1993 .
109.	مجموعة من العلماء السوفيت: <u>الموسوعة الفلسفية المختصرة</u> ، ط3، ت:سمير كرم، دار الطليعة،بيروت،1981.
110.	محمود ،نجيب زكي : <u>محاضرات أفلاطون</u> ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة

والنشر ، 1937 .	
111. مدكور ، إبراهيم : <u>المعجم الفلسفي</u> ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة، 1979.	
ت المصادر والمراجع بالعربية	
112. المصري ، كمال : <u>تاريخ الفن في العصور القديمة</u> ، كلية التربية ، جامعة حلوان ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، ب.ت .	
113. مطر ، أميرة حلمي : <u>فلسفة الجمال نشأتها وتطورها</u> ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة، 1983 .	
114. مطر، أميرة حلمي: <u>مقدمة في علم الجمال</u> ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ب.ت.	
115. معلوف، لويس: <u>المنجد</u> ، بدون دار نشر، بيروت ، 1951.	
116. الملاح ، هاشم يحيى : <u>مفهوم التراث في الفكر العربي</u> واشكالياته التراث والنهضة ، محاضرات الموسم الثقافي لدائرة التراث الإسلامي ، المجمع العلمي ، 1999.	
117. مهدي ، ثامر: <u>من الأسطورة إلى الفلسفة والعلم</u> ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1990.	
118. مورتكارت، أنطوان : <u>الفن في العراق القديم</u> ، ت: عيسى سليمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب ، بغداد ، 1975.	
119. النجفي ، حسن : <u>معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم</u> ، ط1، دار واسط للتوزيع والنشر ، طبع الدار العربية ، بغداد ، 1982 .	
120. نوبلر، ناثن : <u>حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية</u> ، ط1 ، ت : فخري خليل ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، 1987.	
121. هاف ، كوهام : <u>الاسلوب والاسلوبية</u> ، ت : كاظم سعد الدين ، دار افاق عربية ، بغداد ، 1985 .	
122. هاوذر ، ارنولد : <u>الفن والمجتمع عبر التاريخ</u> ، ت : فؤاد زكريا ، ج1، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1981.	
ت المصادر والمراجع بالعربية	
123. هرتسفيلد، ارنست: <u>تقنيات سامراء</u> ، ج1، ت: علي يحي منصور ، المؤسسة العامة للآثار والتراث ، بغداد ، 1985.	
124. هونكز، ترنس: <u>البنائية وعلم الإشارة</u> ، ت: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1986.	
125. وهبة ، مراد : <u>قصة علم الجمال</u> ، ط1 ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1996.	
126. ونك ، ووكاس : <u>مبادئ تصميم المجسمات</u> ، ت : أمل الحسيني ، مطبعة السلام ، بغداد ، 1981.	

127.	اليسوعي ، لؤي معلوف : <u>المنجد</u> ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، 1951.
128.	يوسف، عقيل مهدي : <u>الجمالية بين الذوق والفكر</u> ، ط1، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد، 1988.
129.	يونغ ، كارل كوستاف ، <u>الإنسان ورموزه</u> ، ت : سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة (130) ، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد ، 1984.

ت	الدوريات والمجلات
130.	—: لوحة وفنان إسماعيل الشخلي، <u>مجلة الرواق</u> ، ع5 توزيع الدار الوطنية، بغداد 1979،
131.	الأعظمي ، خالد خليل : <u>خزف سامراء الإسلامي</u> ، ج1، <u>مجلة سومر</u> ، المجلد 30 بدون دار نشر، بغداد ، 1974.
132.	بابا دوبولو، ألكسندر: <u>التصوير في المخطوطات العربية</u> ، ت: نهاد التكرلي، <u>مجلة فنون عربية</u> ، ع(1) ، المجلد الثاني ، دار واسط، لندن، 1982.
133.	بشير ، علاء : <u>حوار حول مشكلات الفن</u> ، <u>مجلة كل العرب</u> ، ع352 ، باريس ، 1989
134.	بهنسي، عفيف: <u>جمالية الفن العربي</u> ، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1979.
135.	الجابري، علي حسين: <u>فضيلة الحكمة العراقية</u> ، <u>مجلة أفق عربية</u> ، ع، 1985، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، 1995.
136.	الجادر ، وليد : <u>النحت في عصر فجر السلالات</u> ، <u>حضارة العراق</u> ، ج 4 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985 .
137.	الجزائري، محمد: <u>الفن والقضية</u> ، <u>دار أفق عربية</u> ، تصميم وطباعة مؤسسة رمزي للطباعة، 1977.
138.	الربيعي ، شوكت : <u>مبحث في تجربة الفنان ماهود احمد</u> ، <u>مجلة الرواق</u> ، ع15، طباعة دار الحرية، بغداد، 1984.

139.	آل سعيد ، شاكر حسن : جماعة بغداد للفن الحديث ، مجلة أفاق عربية ، ع2 ، السنة (14) ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، 1978.
140.	سعيد ، مؤيد : حضارة العراق ، ج3، دار الحرية للطباعة ،بغداد،1985.
141.	صاحب ، زهير: نظام الشكل السومري في الفن ذي البعدين ، ع9 ،مجلة أفاق عربية،وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، السنة الخامسة والعشرون ، 2000.
ت	الدوريات والمجلات
142.	صاحب ،زهير:مفهومية الشكل في الفنون التشكيلية السومرية، مجلة نابو للبحوث والدراسات، ع1،كلية الفنون الجميلة،جامعة بابل، 2006 .
143.	طارق مظلوم : النحت الآشوري ، حضارة العراق ، دار الحرية للطباعة ،بغداد،1985.
144.	العاني ،عبد العزيز :الحلي الشعبية في محافظة الانبار ،مجلة التراث الشعبي ، ع4،دار الحرية، بغداد ، 1983.
145.	عبد الحميد ،شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1987.
146.	عبد الرزاق ، ناهض : الخزف الإسلامي ،مجلة أفاق عربية ، ع104، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، 1985 .
147.	العطية،زهير:المعالم الجمالية في البيت شمال العراق ،مجلة الرواق ، ع4، توزيع الدار الوطنية ،بغداد ،1978.
148.	العطية ، زهير :جماليات النمط البغدادي في العمارة ،مجلة الرواق ، ع4، توزيع الدار الوطنية ،بغداد، 1978.
149.	فاضل ،أكرم :صناعة الفخار في العراق ، سلسلة التراث الشعبي ، ع1،1964.
150.	عليان،جمال:الحفاظ على التراث الثقافي ،سلسلة عالم المعرفة،مطابع السياسة،الكويت،2005.
151.	قانسو ،أكرم :التصوير الشعبي العربي ،سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ،كويت ، 1995.
152.	القبطان،خليل :الحباب العراقية ،مجلة التراث الشعبي ، ع9،دار الحرية للطباعة ،بغداد ، 1971.
153.	كامل ،عادل :ضياء العزاوي والمعنى الإبداعي للخط ،مجلة الرواق ، ع6،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، 1979.
ت	الدوريات والمجلات
154.	كامل ،عادل:في تجارب شوقي الموسوي،جريدة العراق، ع7267، بغداد

2001،	
155. مصطفى، رمضان: توظيف التراث وإشكالية التأصل في المسرح العربي، <u>مجلة عالم الفكر</u> ، المجلد 17، الكويت، 1978.	
156. مطشر، مهدي: التراث والتخطيط الحضاري، <u>مجلة الرواق</u> ، ع8، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1979.	
157. مظلوم، طارق: النحت في العصرين الأكدي والآشوري في حضارة العراق، <u>حضارة العراق</u> ، ج 4، بغداد، 1985.	
158. الموسوي، شوقي: أجواء أسطورية حاملة، <u>جريدة العراق</u> ، ع7082، بغداد، 2000.	
159. الموسوي، شوقي: جماليات التلقي والحوار الشفاف في رسومات 6 فنانين في معرض مشترك، <u>جريدة العراق</u> ، ع7842، بغداد، 2003.	
160. الموسوي، شوقي: عبد الأمير علوان مرآة الزمن، <u>جريدة العراق</u> ، ع7559، بغداد، 2002.	
161. نايل، طلال سالم: التزييق والحلي عند المرأة في العصر العباسي، <u>مجلة التراث الشعبي</u> ، ع10، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.	
162. النجار، علي: الفنان فاخر محمد، <u>جريدة القدس العربي</u> ، لندن، 1997.	
163. نخبة من الباحثين العراقيين: <u>حضارة العراق</u> ، ج13، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.	
164. نخبة من الباحثين العراقيين: <u>حضارة العراق</u> ، ج1، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.	
165. هادي، سعد: البحث عن رؤية واحدة، <u>مجلة الراصد</u> ، ع269، بغداد، 1975.	
166. الهنداوي، حسين: النسيج السجادي، <u>مجلة فنون عربية</u> ، ع1، تصدرها دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، المجلد الثاني، 1982.	
167. الهيتي، حامد: النزوع نحو التشكيل بالصيغة التعبيرية، <u>جريدة العراق</u> ، ع7367، بغداد، 2001.	

ت	الرسائل والأطاريح
168.	الاعسم ، عاصم عبد الأمير : <u>جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث</u> ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997.
169.	البياتي ، عبد الحميد فاضل: <u>هيئة المنحوتات البشرية المدورة في العراق القديم</u> ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد ،بغداد ،1997.
170.	الجبوري ، ستار حمادي : <u>العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي</u> ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997.
171.	الحسيني ، أياد حسين عبد الله : <u>التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي</u> ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996.
172.	الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب فنجان : <u>الرسم التجريدي بين النظرية الإسلامية والرؤية المعاصرة</u> ، أطروحة دكتوراه غير منشورة،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد، بغداد ، 1997.
173.	خضير ،مجيد حميد حسون: <u>الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي</u> ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، بابل، 2003.
174.	داود، عبد الرضا بهية: <u>بناء قواعد الدلالات المضمون في التكوينات الخطية</u> ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.
	الربيعي، عباس جاسم حمود: <u>الشكل والحركة والعلاقات الناتجة</u> ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999 .
ت	الرسائل والأطاريح
175.	الشايح ،صباح احمد حسين: <u>الصناعات الفخارية الشعبية في العراق وإمكانية تطويرها</u> ،رسالة ماجستير غير منشورة،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد ،بغداد ،1986.

176.	شبر، زيدان نعمة خضير: <u>الأبعاد الفكرية والجمالية في الفن العراقي القديم وانعكاساتها على النحت العراقي الحديث</u> ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، بابل، 2004.
177.	شعابث، عادل عبد المنعم عبد المحسن: <u>جماليات التباين وردودها في إظهار الإيهام الحركي في الملصق المعاصر</u> ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة، 2004.
178.	شعاوي، روعة بهنام: <u>تصميم الزي للمسرحيات التعبيرية</u> ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1998.
179.	عباس، نصيف جاسم: <u>الابتكار في التقنيات التصميمية للإعلان المطبوع</u> ، أطروحة دكتوراه غير مشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998.
180.	عبود، حسام عبد الحسين: <u>الاصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة</u> ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1987.
181.	المعاضيدي، عادل عارف فتحي: <u>الواجهات الفنية والمعمارية للدور التراثية في الموصل</u> ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2002.
182.	معروف، إيمان خزل عباس: <u>إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر</u> ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004.
ت	<u>الرسائل والأطاريح</u>
183.	المعموري، خضير جاسم راشد: <u>القيم الجمالية لتصاميم الوحدات الزخرفية في الأزياء التراثية للمرأة العراقية</u> ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل، 2005.
184.	الموسوي، شوقي مصطفى علي: <u>جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي</u> ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، بابل، 200.
185.	النداوي، كامل عبد الحسن خضير: <u>توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر</u> ، أطروحة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، بابل، 1999.

الانترنت	ت
الانترنت، الملايس الشعبية في بخديدا http://www.bakhdida.net/Mathaf/MathafMalabis.htm	186.
أزياء بلاد الرافدين.. تنوع محلي وعربي وديني تأثرت بالثقافات القديمة وبجيرانها الحاليين، الانترنت، www. . sharqalawsat.com	187.
التراث، الانترنت، www.khayma.com/salehzayadnehturath/turath1.htm	188.
التشكيلي ضياء الخزاعي، الانترنت، http://www.alsabaah.com/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid	189.
طفولة الراعي قراءة في أعمال عاصم عبد الأمير، http://www.faaiz.com/critics_04.htm	190.
الموسوعة الحرة، الانترنت، http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%88%D9%84_%D8(%BA%D9%88%D8%BA%D8%A7%D9%86	191.
النمر، رباب حسين: المبدع و الآخر من وجهة نظر وظيفية في الفكر الجمالي الحديث، الانترنت، http://www.altnor.com/index.php?show=news&action=article&id=788	192.
احمد، حسن: أجمل موروث حضاري مهدد بالانقراض، الانترنت، http://www.sotakhr.com/index.php?id=2009	193.
احمد، عدنان حسين: حوار مع الفنان التشكيلي فاضل نعمة، الحوار المتمم، ع(703)، 2004، الانترنت http://www.fathelneema.com/Articte14.html	194.
جبرا إبراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، الانترنت،	195.

http://www.iraqfineart.com/artic.php?id=5	
الانترنت	ت
الجبوري، زهير: لابد أن نتعزز معرفة الفنان بالمعرفة الأكاديمية، جريدة الصباح، الانترنت http://www.alsabaah.com/20041007/adab/2.htm	196.
الحبيب، مصدق: حول منهج التجريد التشكيلي، الانترنت http://www.rezgar.com/debat/show.art.asp?aid=53094	197.
حسن، حسين سرمك: قراءة في لوحات أناشيد بغداد للفنان شداد عبد القهار، الانترنت http://www.tshkeel.com/vb/uploaded/1445/602.jp	198.
الزبيدي، خضير: زاولت تجربتي على السطح التصويري كاملة والفن عطاء روحي، الانترنت http://www.aliraqi.org/forums/archive/index.php/t-65821.htm	199.
شمس، منى: الفخار طين ينافس الذهب؛ تراث وحضارة، الانترنت http://www.islamonline.net/arabic/arts/2000/10/article11.shtml	200.
الطرفي، طلال: المقاهي والشناسيل البغدادية، الانترنت http://www.maktoobblog.com/email_post.htm?uid=talalalt_rify&post=168432	201.
عودة، حيدر: الفنان التشكيلي كاظم نوير لوحات بروح سومرية، الانترنت www.kululiraq.com/modules.php?name=News&file=article&sid=13217	202.
كامل، عادل: في تجارب زينب عبد الكريم، الانترنت http://www.zainababdulkariem.com/wr1.htm	203.

ت	الانترنت
204.	كامل، عادل: مدخل للفن العراقي المعاصر في العراق، الانترنت http://www.iraqfineart.com/artic.php?id=5
205.	http://www.arabswata.org/forums/archive/index.php/t-6881.html

206.	http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=14937
207.	http://www.alwarsha.org/news/121/ARTICLE/1061/2007-03-03.html
208.	http://www.alzawraa.net/home/index.php?option=com_content&task=view&id=12075&Itemid=229
209.	http://www.emilyporterart.co.uk/newsde.php?id=6
210.	http://www.iraqcenter.net/vb/showthread.php?t=16656
211.	http://www.iraqfineart.com/artistarchives/encloures.php?ch
212.	http://www.iraqiart.com/artists/Artists/index.aspxh
213.	http://www.iraqiwritersunion.com/modules.php?name=News&file=article&sid=10769
214.	http://www.kareemrisan.com
215.	http://saadidawood.20m.com/gallery_1.htm
216.	http://www.sanabes.com/forums/archive/index.php/t-3800.html
217.	http://www.3iny.com/vb/t11259.htm

ت	المصادر الأجنبية
218.	. Arnhiem, Rudolf: <u>The dynamics of Architectural form</u> , univ of California Press , Ca, 1977
219.	Berndston, Arthur: <u>Art Expansion</u> ,New York,Beauty Holf Rineh art and Winston1969
220.	David A. :Lauer: <u>Design Basic</u> , Second Edition, Holt, Rimhart and Winston, New York, 1979
221.	Emery , F. E : <u>Systems Thinking</u> , 4 th edition , England : Penguin Book Ltd. 1972 .

222.	Etienne, Qilson : <u>form and Substances in the Art</u> , U.S.A. 1966.
223.	Graves , Maitland: <u>The Art of color and Design</u> , 1941
224.	Harold Osborne: <u>The Oxford Companion To Art</u> , Great Britain, 1998
225.	Islamic Pottery , <u>Ernst J. Grube</u> : ABAS Trading Corporation Establishment , 1976.
226.	Morjory , Elliott Bevlien : <u>Design Through Discovery</u> , 1977 .
227.	Trunbull, Arthur and Russel: <u>Practical Exensises inTypography Layout and Design</u> , New York , OhioUniv . holt , 1968
228.	Wong , Wacius : <u>Principles Of Two Dimension Design</u> , New York , 1972
229.	Lotto , G , Ovrik , Robert Stenson : <u>Art Fund mentals THEORY AND PRACTIC</u> , Brown Co, 1981 .

ملحق (2) الاداة بصيغتها الاولى

[illegible]

[illegible]

ملحق (2) الاداة بصيغتها النهائية

[illegible]

[illegible]