# التغريب في الخزف العراقي المعاصر

رسالة تقدمت بها

**أطياف علي نجم الخفاجي**

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير
في الفنون التشكيلية / خزف

بإشراف الأستاذ

**عامر خليل ناصر**

1428 هـ بابل 2008 م

# Denaturalization in the Iraqi Contemporary Ceramic

A Thesis submitted by

**Atiaf Ali Najem Al-khafage**

To the Council of the College of Fine Arts , Babylon University as a Partial Fulfillment of the Requirements of the Master Degree of Plastic Arts in Ceramic

Supervised By

**Prof.**

**Amir Khalil Naser**

2008 A.D Babylon 1428 A.H

بسم الله الرحمن الرحيم.

( اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ
فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ
يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ
لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ
اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ) .

صدق الله العظيم

سورة النور آية 35 .

# الإهداء

إلى . . . معين الحب الصافي

والنـــور الـــوافي

حامل الأثقال عن كاهلي

أبي الحبيب . . .

إلى . . . وجودي وسندي وسر قوتي

إلى شجرة الحنان الوارفة

وينبوع المحبة الدافئة

شمعة دربي النيرة

أمي الحبيبة . . .

# شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والشكر له ، انه لنعم المولى ونعم النصير ، لا يسع الباحثة بعد أكمال هذا الجهد العلمي المتواضع إلا أن تتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف عامر خليل ، لما أبداه من حرص متفاني ورعاية علمية وتربوية في توجيه ومتابعة مجريات البحث .

وتتقدم الباحثة بشكر خاص وعرفان بالجميل إلى الأستاذ الدكتور محمد أبو خضير الذي شجعني للخوض في غمار هذا البحث ، ولما أبداه من شفافية في التعامل ومساعدة ومشورة علمية وملاحظات قيمة وسديدة أغنت البحث ، فضلاً عن توجيهي وتزويدي بالمصادر والمعلومات ، والدكتور كامل عبد الحسين ، لما أبداه من مساعدة ومشورة علمية وتوجيهات كان لها الأثر في إنجاز هذا البحث ، فمزيد من الاحترام والتقدير لكليهما وفقهما الله وجزاهما خير الجزاء .

وكل التقدير والشكر للدكتور حيدر عبد الأمير لما أبداه من مساعدة ومشورة علمية ورفدي بالمصادر وكل الشكر والامتنان للزميل والأخ المخلص مساعد باحث حسنين عبد الأمير لمساعدته الدائمة والمتواصلة وتوفيره الجزء الأكبر من عينة البحث ، واشكر من ساهم برفدي ببعض المصادر ومنهم الدكتور علي الربيعي ، والمدرس المساعد أياد محمود ، والمدرسة المساعدة مواهب عبد الحميد والزملاء الرائعين والمتألقين منذر محمد ونمير عماد وعلي حسين ، وأخيراً الأخت والصديقة هدى سعدي والمهندسة نور سعدي .

ولا يفوتني أن اشكر كادر مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وكل الشكر الامتنان والتقدير إلى عائلتي الحبيبة ( أمي وأبي ) وأخوتي وزوجة أخي وخالي تقي والى روح من فقدناه مبكراً ( جؤذر ) ، وشكر إلى كل من مد يد العون من قريب أو بعيد ولو بكلمة .

وأخيراً أن هذه الدراسة لا تدعي الكمال ولكنها لم تدخر جهداً في سبيل بلوغ ما حرصت عليه منذ البدء ، و كلي أمل أن أكون قد وفقت ومن الله التوفيق .

أطياف

# أقرار المشرف

أشهد بان إعداد الرسالة الموسومة ( **التغريب في الخزف العراقي المعاصر** ) والمقدمة من قبل طالبة الماجستير ( **أطياف علي نجم** ) قد جرت تحت أشرافي في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / خزف .

التوقيع :

المشرف : أ .**عامر خليل** .

التاريخ : / / 2008 .

بناءاً على توصية من الأستاذ المشرف أحيل هذه الرسالة إلى المناقشة .

التوقيع :

الاسم : **أ.د.عارف وحيد إبراهيم.**

رئيس قسم التربية التشكيلية.

التاريخ : / / 2008 .

# ملخص البحث

أن للواقع نوعاً من الهيمنة الشمولية على أحاسيس الإنسان ومعارفه وذهنيته ، بل وحتى خيالاته وأحلامه ، فأنها في الأعم الأغلب لا تبتعد كثيراً عن مرتكزات واقعه وأشكال وجوده . وهذه الهيمنة تمارس نوعاً من الاستحواذ حتى على تراث الإنسان الفكري والفني ، غير أن الإنسان دائب الرغبة في الخروج بأفكاره وخيالاته عن حدود واقعه المعيش من اجل الحصول على قدر من الإثارة أو التجدد أو الدهشة بكسر حدود دائرة وعيه بواقعه ووجوده ، وأي محاولة يبذلها الإنسان لصدع جدران هذه الهيمنة الشاملة للواقع تعد تغريباً بنظر الآخرين ، وخروجاً عن المألوف المسيطر على الأذهان .

ولطالما اخذ الفن على عاتقه مهمة كسر حجب التعود وخرق المألوف ، من اجل تجديد صور الحياة والوجود وتحفيز وعي الإنسان على التفكير والانشغال بحقائق جديدة لم يألفها .

يضم البحث الحالي الموسوم ( التغريب في الخزف العراقي المعاصر ) أربعة فصول ، يتضمن الفصل الأول مشكلة البحث والتي تم عرضها وتلخيصها في إمكانية الإجابة عن الأسئلة الآتية :

1- ما السمات الفنية للتغريب في الخزف العراقي المعاصر ؟
2- ما أهم المرجعيات الفكرية والفنية للتغريب في الخزف العراقي المعاصر؟
3- ما دور الموروث الحضاري والفني العراقي على تنوعه في أغناء التغريب في الخزف العراقي المعاصر ؟
4- هل تتمتع تجارب التغريب في الخزف العراقي المعاصر بمواكبة روح الحداثة واشتراطاتها ؟

كما تضمن الفصل الأول ، الإشارة إلى أهمية البحث والحاجة إليه ومن أهمها :-

1- يمثل البحث محاولة لوضع توصيفات مفاهيمية وإجرائية للتغريب في الخزف العراقي المعاصر .

2- سعى البحث إلى تفعيل الطروحات الفلسفية والنقدية والفنية , ويضعها موضع التطبيق في ميدان فن الخزف .

3- يمثل البحث جهداً علمياً متواضعاً يضاف إلى جهود الدارسين في ميدان الدراسات الفنية عموماً والخزف خصوصاً .

وتم تحديد هدف البحث الذي يتلخص بـ( تعرف التغريب في الخزف العراقي المعاصر من خلال :**1-** الكشف عن الأطر المعرفية والجمالية للتغريب في الخزف العراقي المعاصر ، 2- تعرف آليات اشتغال التغريب في الخزف العراقي المعاصر) ، وتطرق هذا الفصل إلى حدود البحث في دراسة الأعمال الخزفية المعاصرة في العراق مابين (1980 – 2005م) وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه وتعريفها .

وجاء الفصل الثاني ممثلاً بالإطار النظري والمؤشرات والدراسات السابقة متضمناً مبحثين ، قسم الأول ( التغريب مفاهيمه ومنطلقاته ) على قسمين :

أولاً : مفهوم التغريب في الفكر الفلسفي .

ثانياً : التغريب في الأدب والنقد الفني والفن المسرحي .

أما المبحث الثاني ( التغريب في الفنون التشكيلية ) فهو يتكون من ثلاثة أقسام :

أولاً : التغريب في فخاريات العراق القديم وخزفياته .

ثانياً : التغريب في الفن التشكيلي الأوربي .

ثالثاً : تضمينات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر .

أما الفصل الثالث فيمثل إجراءات البحث وقد أشتمل على تحديد مجتمع البحث البالغ عدده ( 80 ) عملاً خزفياً ، وعينة البحث وطريقة اختيارها مع أداة تحليل عينة البحث وتحديد منهج البحث بالوصفي ( تحليلي ) ، كما أشتمل على تحليل عينة البحث وعددها ( 17 ) عملاً فنياً من الخزف العراقي المعاصر .

و الفصل الرابع تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث :

1- رفع التغريب في بنائية المنجز الخزفي العراقي المعاصر الحواجز واسقط الحدود بين الحقول الفنية ( رسم ، نحت ، خزف ، تصميم ، كرافك ، عمارة ،... ) ليبدو خليطاً هجيناً متجانساً .

2- أسس التغريب في الخزف العراق المعاصر دلالات وعلاقات جديدة لا مألوفة ( مسافة وسطى ) بين الموروث كبنية ضاغطة وبين الأبعاد الفكرية والاجتماعية للحياة الإنسانية الراهنة ، مرتقياً بمستوى المنجز الخزفي ومضيفاً إليه بعداً إنسانيا شاملاً بتغيب علاقات الأشكال الزمانية والمكانية ، وتخفيف وطأة وشيئيه الحسي ، والتصعيد بالمقابل مما هو داخلي ووجداني عبر تعميق القيم التعبيرية والرمزية المطروحة ضمن شكلانية المنجز ، كما في العينة ( 4 ، 7 ، 8 ، 10 ، 11 ، 12 ) .

3- أن تغريب النص الخزفي العراقي المعاصر الوقع البالغ الأثر في متلقيه ، بإثارة انفعال متواصل وقراءة وتأويل مقيد ومفتوح ، فلم يعد اثراً جمالياً أو لونياً أو شكلياً فحسب ، أنما يخاطب العقل ويحرك الخيال ويثير الرغبة والفضول في الاستزادة للمعرفة ، وخلق لغة حوارية بين المتلقي ولغة الفن الحداثية التي سعت جاهدة لتغريب السائد والمألوف ، ومن ثم إعادة بنائه وتركيبه وفق أسس تتوافق والذائقة الجمالية المعاصرة .

4- موضوعة النص الخزفي العراقي المعاصر تحيل المتلقي إلى لعبة جمالية ، تدخل جانب التصنيع للحادثة الفنية ، فيبدو النص الخزفي مرتبطاً والصورة الواقعية ، أنما هو في حقيقته منفصل عنها ، هذا الانفصال يفضي إلى حاصل فكري وعاطفي مندغم جاعلاً من كل الأشياء ممكنة الحدوث ، بمعنى انه يخلخل السياقات الواقعية ، وتشتغل آلياته وفقاً للمتغيرات البصرية ، كما في العينة ( 5 ، 6 ) .

واهم الاستنتاجات :

1- مارس الخزاف العراقي المعاصر عمليات تغريب العمل الخزفي حين بدا اقل اهتماماً بالتشبيه والمطابقة الايقونية للموجودات ، وحدس جهداً فكرياً

يخترق الهاجس الانفعالي للذات الحرة وصولاً إلى قوانين وعلاقات جديدة تكسب العمل وجوده الخاص المتفرد .

2- تمكن الخزاف العراقي المعاصر من التخلص نسبياً من السلسلة الشكلانية للتاريخ والموروث بإحداث نقلات وفق الأفكار المعاصرة ، لتصبح المنظومة الاستعارية تخضع لاختبارات أكثر ذاتية وحرية .

كما تضمن الفصل الرابع التوصيات ومن أهمها : ضرورة إطلاع دارسي فن الخزف على ما انتهت إليه هذه الدراسة من نتائج ، ليتسنى لهم معرفة الآليات المحركة لفعل التغريب في البنية التشكيلية للعمل الخزفي فكرياًً وجمالياً .

وأعقبتها المقترحات فقائمة المصادر والمراجع ، ومن ثم الملاحق وملخص البحث باللغة الإنكليزية .

# ثبت المحتوى


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| ملخص البحث | أ - د |
| ثبت المحتوى | هـ - و |
| ثبت الأشكال | ز - ط |
| ثبت المخططات | ي |
| ثبت الملاحق | ي |
| **الفصل الأول** | 1 - 9 |
| مشكلة البحث | 2 - 4 |
| أهمية البحث والحاجة إليه | 4 |
| هدف البحث | 5 |
| حدود البحث | 5 |
| تحديد المصطلحات في البحث وتعريفها | 5 - 9 |
| **الفصل الثاني**<br>**الإطار النظري والدراسات السابقة** | 10– 122 |
| **أولا :- الإطار النظري** | |
| المبحث الأول :- التغريب مفاهيمه ومنطلقاته | 11 - 63 |
| أولا :- التغريب في الفكر الفلسفي | 11 – 43 |
| ثانيا :- التغريب في الأدب والنقد الفني والفن المسرحي | 44 – 63 |
| المبحث الثاني :- التغريب في الفنون التشكيلية | 64 - 117 |
| أولا :- التغريب في فخاريات العراق القديم وخزفياته | 64 – 79 |
| ثانيا :- التغريب في الفن التشكيلي الأوربي | 80 – 97 |
| ثالثا :- تضمينات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر | 98 – 117 |
| مؤشرات الإطار النظري | 118 – 121 |
| **ثانيا :- الدراسات السابقة** | 122 |
| **الفصل الثالث**<br>**إجراءات البحث** | 123 – 188 |
| مجتمع البحث | 124 |
| عينة البحث | 124 |
| أداة البحث | 125 |
| منهج البحث | 125 |
| تحليل العينة | 126 - 188 |

| | |
|---|---|
| **الفصل الرابع** | 196 – 189 |
| النتائج | 193 - 190 |
| الاستنتاجات | 195 – 194 |
| التوصيات | 196 |
| المقترحات | 196 |
| **المصادر والمراجع** | 210 – 197 |
| **الملاحق** | 219 - 211 |
| **ملخص البحث باللغة الإنكليزية** | A-B-C |

# ثبت الأشكال


| رقم الشكل | محتوى الشكل | المصدر | الصفحة |
|---|---|---|---|
| -1 | أ - ڤينوس ليسبوغ / فرنسا.<br>ب - ڤينوس ويلندورف / النمسا. | فـراس السـواح : لغـز عشـتار ، ص42-.43 | 12 |
| -2 | نقوش تشبيهية على الحجر. | رينيـــه هونـــغ : الفـــن تاويلـــه وسبيله،ص.77 | 13 |
| -3 | رسم ملون على فخار . | أندريـــه بارو:ســـومر فنونهـــا وحضارتها ، ص90. | 66 |
| -4 | رسم ملون ( مشهد الوعول الراكضة ) . | المصدر السابق ، ص .94 | 67 |
| -5 | رسم ملون على أناء فخاري . | نفسه ، ص.94 | 69 |
| -6 | رسم ملون ( النسوة الراقصات ). | نفسه ، ص94 . | 70 |
| -7 | أ- رسم ملون على أناء فخاري .<br>ب- رسم ملون على أناء فخاري. | زهيـر صـاحب : الفنـون التشـكيلية العراقية ، ص153.<br>أندريـــه بـــارو : ســـومر فنونهـــا وحضارتها ، ص.90 | 71 |
| -8 | منحوتة فخارية أنثوية . | ثـروت عكاشـة : تـاريخ الفـن القـديم (سومر وأشور وبابل) ، ص.179 | 72 |
| -9 | أ- منحوتة فخارية أنثوية .<br>ب- منحوتة فخارية ذكريه . | ستين لويد: فن الشرق الأدنى القديم ، ص .35 | 73 |
| -10 | رسم ملون على أناء فخاري . | زهيـر صـاحب وآخـر : تـاريخ الفـن القديم ، ص310 | 75 |
| -11 | منحوتة فخارية . | أندريـــه بـــارو : ســـومر فنونهـــا وحضارتها، ص.13 | 75 |
| -12 | رسم ملون على أناء فخاري . | زهيـر صـاحب وآخـر : تـاريخ الفـن القديم ، ص.309 | 75 |
| -13 | لوح مزجج . | ثـروت عكاشـة : تـاريخ الفـن القـديم (سومر وأشور وبابل) ، ص493 . | 77 |
| -14 | بوابه عشتار . | زهيـر صـاحب وآخـر : تـاريخ الفـن القديم ، ص256 | 78 |
| -15 | حيوان المشخوشو الاسطوري . | زهيـر صـاحب وآخـر : تـاريخ الفـن القديم ، ص.258 | 78 |
| -16 | اناء خزفي . | Charles Bech, Throwing pottery, p34. | 81 |
| -17 | اناء خزفي . | Charles Bech, Throwing pottery , p33. | 81 |
| -18 | سـيزان ، لوحـة ( حيـاة سـاكنة ) 1887 . | جـي. أي مولر وآخـرون : مئـة عـام من الرسم الحديث ، ص39 . | 84 |
| -19 | مانـــيه ، لوحـــة (غـــذاء علـــى | الان بـــاونس : الفـــن الاوربـــي | 85 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | العشب ) 1862 . | الحديث ، ص.16 | |
| -20 | ليون أرنو ، ( اناء خزفي ) 1868. | Aileen Dawson : masterpieces of wodgwood in the British museum , p.145. | 86 |
| -21 | بيتر بلمر ، ( بورتريت شخصي ) 1958 . | David Hamilton :pottery and ceramics ,p.63. | 88 |
| -22 | تي . سي . هايل ، ( اناء خزفي ) 1937 . | David Hamilton : pottery and ceramics ,p.145. | 88 |
| -23 | نحت خزفي . | Podmore Pottery craft :materials and equipment for the craft potter, p. 17 . | 89 |
| -24 | نحت خزفي . | Podmore Pottery craft :materials and equipment for the craft potter, p. 15. | 89 |
| -25 | غولبون ، ( قناع فانغ خشبي ) . | Charles Wentinch : modern and primitive art , p.10 a. | 90 |
| -26 | جوليو غونزالس ، ( قناع ياباني خزفي ) . | Charles Wentinch : modern and primitive art , p.11b. | 90 |
| -27 | بيكاسو ، لوحة ( آنسات افنيون ) 1907 . | Denis Thomas : Picasso and his art , p.34. | 91 |
| -28 | بيكاسو ، ( صحن خزفي ) 1964 . | صفوت نور الدين: رفيق الخزاف ، ص.146 | 92 |
| -29 | بيكاسو ، ( متسلق الجبل ) 1951. | Denis Thomas : Picasso and his art , p.p87 | 92 |
| -30 | بيكاسو ، لوحة ( قنينة شراب ) 1912 . | Denis Thomas : Picasso and his art , p.41. | 93 |
| -31 | كولا كالغاري ، ( ثوب خزفي ) . | صفوت نور الدين : رفيق الخزاف، ص.135 | 94 |
| -32 | أ – دوشامب ، حاملة القناني .<br>ب – دوشامب ، المبولة . | ادوارد لوسي سميث : الحركات الفنية ، بعد الحرب العالمية الثانية ، ص8.<br>Gohn .A .Walker : Art finite pop , p. 18 . | 95 |
| -33 | جوديت كوندون ، ( نحت خزفي ). | صفوت نور الدين : رفيق الخزاف ، ص96 . | 97 |
| -34 | أ- أوانٍ خزفية استعمالية .<br>ب- أوانٍ خزفية استعمالية .<br>ج- أوانٍ خزفية استعمالية . | Podmore Pottery craft :materials and equipment for the craft potter , K p. 10 , p. 36 , p. 12 . | 102 |
| -35 | طارق ابراهيم ، ( تكوين ) 1980. | مصورات الباحثة . | 104 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| -36 | سعد شاكر ( تكوينات ). | مصورات الباحثة . | 105 |
| -37 | سعد شاكر ( الغروب ) 1985 . | مصورات الباحثة . | 106 |
| -38 | فلانتينوس كالامبوس (أنية خزفية ) 1979. | مصورات الباحثة . | 107 |
| -39 | شنيار عبد الله ( تكوين صخري ) 1995 . | مصورات الباحثة . | 108 |
| -40 | تركي حسين ( رجل وامرأة ) 1975 . | مصورات الباحثة . | 109 |
| -41 | ماهر السامرائي ( بلا عنوان ) 1985 . | مصورات الباحثة . | 109 |
| -42 | أ– رعد الدليمي (تكوين حروفي ).<br>ب- طارق ابراهيم ( تكوين حروفي ) 2001. | مصورات الباحثة . | 111 |
| -43 | عبلة العزاوي ( أمومة ) 1975. | مصورات الباحثة . | 113 |
| -44 | زيد لقمان ( تكوينات ) 2005. | مصورات الباحثة . | 115 |
| -45 | أ- سهام السعودي ( صحن خزفي ) 1986.<br>ب- سهام السعودي ( جداريه خزفية ) 1979 . | مصورات الباحثة . | 116 |
| -46 | مسلة حمورابي . | جين بورتر وآخران : الشرق الأدنى الحضارات المبكرة ، ص 232 . | 133 |
| -47 | اندي وارهول ( صناديق بريللو ) . | ادوارد لوسي سميث : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 6 . | 145 |
| -48 | تمثال المتعبد . | ستين لويد : فن الشرق الأدنى القديم ، ص.107 | 148 |
| -49 | نحت فخاري ( الإله ألام ) . | زهير صاحب ، فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، ص .215 | 152 |
| -50 | أ- نحت فخاري ( وشم تزييني رافديني قديم ) .<br>ب- وشم تراثي . | زهير صاحب ، فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، ص .275 | 154 |
| -51 | انية خزفية . | Charles Bech , Throwing pottery ,1977 , p. 32 . | 155 |
| -52 | طارق إبراهيم ( تكوين ) . | مصورات الباحثة . | 158 |
| -53 | أواني فخارية . | زهير صاحب وآخر : تاريخ الفن القديم ، ص 242 . | 161 |
| -54 | أ – زقورة.<br>ب- زقورة . | ستين لويد : فن الشرق الأدنى القديم ،ص252- 254 . | 166 |
| -55 | تمثال المتعبد . | زهير صاحب وآخر : تاريخ الفن القديم ، ص.288 | 171 |

# ثبت المخططات


| المخطط | الصفحة |
|---|---|
| مخطط ( 1 ) | 127 |
| مخطط ( 2 ) | 129 |
| مخطط ( 3 ) | 131 |
| مخطط ( 4 ) | 138 |
| مخطط ( 5 ) | 141 |
| مخطط ( 6 ) | 149 |
| مخطط ( 7 ) | 157 |
| مخطط ( 8 ) | 158 |
| مخطط ( 9 ) | 165 |
| مخطط ( 10 ) | 169 |
| مخطط ( 11 ) | 170 |
| مخطط ( 12 ) | 173 |
| مخطط ( 13 ) | 174 |
| مخطط ( 14 ) | 180 |
| مخطط ( 15 ) | 183 |
| مخطط ( 16 ) | 183 |


# ثبت الملاحق


| رقم الملحق | محتوى الملحق | الصفحة |
|---|---|---|
| -1 | مجتمع البحث . | 215 - 212 |
| -2 | عينة البحث . | 216 |
| -3 | أداة التحليل بصيغتها الأولية . | 218 - 217 |
| -4 | أداة التحليل بصيغتها النهائية . | 219 |

# *Abstract*

There is akind of universal domination from the reality on the human sense and knowledge and mental, also on humanity dreams and imagination, it is in the most and prevalent not faraway a lot of from his reality centers and shapes of existence, and this domination makes kind of obsession also on the thinking and art of human heritage, but the human always have the desire to get out with his dreams and thoughts from the borders of the reality to get value of excite and renewal and surprise by breaking the borders of the circle of his conscious by his reality and his existence, and any try from human to destroy this walls of this universal domination of the reality it consider an a Denaturalization in the eye of others , and get out from the familiar who dominating on the ideas.

The art always take the mission of breaking the walls of familiar for renewal the images of the life and the existence, and making the incentive to humanity conscious to thinking on non familiar facts.

This research ( the Denaturalization of the Iraqi contemporary Ceramic ) contain four chapters , the firs chapter contain the problem of the research that viewed in ability of answering the following questions :

1- what is the themes of the Iraqi contemporary Ceramic?
2- What is the important artistic and ideology references to the Iraqi contemporary Ceramic ?
3- What is the effect of the Iraqi heritage in the prosseces of Denaturalization in the Iraqi contemporary Ceramic?
4- Is the trials of the Denaturalization in the Iraqi contemporary Ceramic convoy the spirit of modernity ?

Also the first chapter contain , indication to the importance of the research , in the following the most important points:

1- this research represent the trials to put a conceptual describe to the Denaturalization in the Iraqi contemporary Ceramic.
2- This research aim to appliance the philosophy and criticism and artistic viewpoints in the field of Ceramic.
3- This research represent small effort added to the efforts of the researchers in the field of artistic studies in general and Ceramic in special.

And in this chapter we definition the aims of research in the following:

1- exploring the aesthetic and idealogy borders of Denaturalization in the Iraqi contemporary Ceramic.
2- knowing the automation working of the Denaturalization in the Iraqi contemporary Ceramic.

The second chapter Provides the theoretical borders and the indicators and the past studies .it subdivides into two sections.

the first section (Denaturalization concept and basis) devided to two branches:

1- the concept of Denaturalization in the philosophy.
2- The Denaturalization in the literature and art criticism and theater art.

The second section the (Denaturalization in the plastic art) contain three divides:

1- Denaturalization in the pottery of the country of two rivers
2- Denaturalization in the European plastic art
3- the modernity in the Iraqi contemporary Ceramic.

The third chapter is the procedures of the research contain limitation of the research society in (80) , and the sample of the research , and its selection method, and the analyzing tool , also this chapter contain the analyzing of the (17) samples .

The forth chapter contain the results and conclusions and the recommendations and proposals, the most important results :

1- the Denaturalization in the Iraqi contemporary Ceramic is breaking walls and borders between the artistic fields ( painting , sculpture, Ceramic , graphic ,….) to be an a mixture.
2- Denaturalization in the Iraqi contemporary Ceramic is not familiar basis and new relations between the heritage as an pressure structure and between the social and ideological dimensions of human life, that progress with the level of the product and adding an universal humanity distance with the absence of the shapes space and time relations, and lowering the sensual and higher in the opposite that what is inner and sentimental by increase the expression and symbolic values in the shapes of products as in the samples (4,7,8,10,11,12).

3- The Denaturalization in the Iraqi contemporary Ceramic have the biggest effect in the recipient, by continues emotions and closed and opend reading, it was not just aesthetic and color and shape , it is speaking with the brain and moving the nosiness in getting more knowledge, and making conversation language between the recipient and the modernism language of art , and rebuilding it in basis compatible with the contemporary aesthetic.
4- The Iraqi contemporary Ceramic script moving the recipient to an aesthetic game , interring the side of making the artistic event, and the product seems connect to the reality, in fact its unconnected to it, this separation as a result to an ideology and emotion incorporation makes thing have the ability to be any thing, in other word it destroy the reality contexture , and its automation working as an photo changes like samples (5,6).

The most important conclusions:

1- the Iraqi contemporary Ceramic makes process of Denaturalization to the Ceramic work when he become not interesting in simulation, make a new thoughts to breaking the walls of the emotion to make a new roles and relations give to the work its special existence.
2- The Iraqi contemporary Ceramic become free from in relative from the chain of history and heritage form, by making steps in the contemporary thoughts, to the metaphor system become more free.

Also contain the recommendations following the most important points :

1- the necessary of reading the results of this study from the researcher of Ceramic art , to know the moving automation of the Denaturalization in the Iraqi contemporary structure of the Ceramic work in aesthetic and in thoughts.

Follow it the proposals and list of references and the additions and the abstract in English language

## مشكلة البحث :

أن الفـن هـاجس المعرفـة ، والتشـخيص ، والرغبـة بالاسـتحواذ ، والخلـق الإبداعي المقترن بالغرابـة . وكل عمل أبداعي يمارسـه الإنسـان يتضـمن درجـة أو قدراً من التبعيد والإزاحة عن أصله الطبيعي . لذا كـان ارتبـاط الفن ملتصـقاً بالسحر منذ النشأة الأولى ، فالفن وسيلة للسحر يتجسد بآثاره وغرائبيته ، كما أرتبط مع الدين بعلاقة وثيقة ، اذ استطاعت الاديـان ان توظـف الفن لصـالح نشر مبادئهـا وترسيخها مـن خـلال تصـوير عوالمهـا الماورائيـة الخارقـة للمـألوف علـى الفن ، فكلمـا كانـت الأفكار أكثر غرائبية كان على الفن ابتداع وسائل أكثر إبداعاً لتحقيقها . بطريقة تمنح المتلقي مجالاً اكبر للتأمل والتحليق في فضاءات فكرية وتخيلية أكثر اتساعاً .

وعلى الرغم من ارتباط فن الخزف الوثيق بوظيفية النفعيـة منذ نشـأته ، ألا أن رغبة الخزاف في المغايرة والخروج عن المألوف ظلت تدفعه إلـى التصـرف بأشكال نتاجـه الفنـي ، وتغريـه بـالاقتراب مـن عـالم الجمـال الـلا محـدود والابتعـاد عـن عـالم الوظيفة ، الأمر الذي يمنحه حرية الاشتغال على السطح الخزفي ، الـذي استحال فـي معظم الأحيان إلى ميدان واسع التضايف مع فنون الرسم والنحت والكتابة .

كان لحركة الحداثة التي اجتاحت الفن ، والتحـولات المتسـارعة لتياراتهـا أثـر كبير في تحويل مسار فن الخـزف بعيداً عن وظيفتـه النفعيـة ، فضـلاً عن التطـورات الصـناعية الحديثـة التـي سـاهمت فـي نهايـة الأمـر باستقلال فن الخـزف كجنس فنـي مستقل ، له اهتماماته الفنية والجمالية المحضة . واستقلال أنساق علاقته الخاصـة مـع المدارس والتيارات الفنية متأثراً بهـا وخاضـعاً لأهدافهاً وتطلعاتهـا محـاولاً اللحـاق بإنجازاتها .

أن فن الخزف يعد احد أكثر الفنون تجريداً لذا فان التغريب كـان سمة ملازمـة لنتاجاتـه بحكم بعدها عـن أي شـكل طبيعـي وخضـوعها فـي كثيـر مـن الأحيـان إلـى الهـاجس الهندسـي الـذي يحررهـا مـن اقتفـاء الأشـكال الطبيعيـة ، وتقديم أشـكال اكثـر إثارة للخيال محملة بمعانٍ ودلالات مفارقة للواقع المحسوس ، ليتمتـع بخصوصـية جمالية ومفـاهيم فكريـة ومعرفيـة محملـة بانزياحـات كبيـرة عن أنسـاق الفكـر الجمـالي

والفنـي التـي نشـأت وتطـورت بالمجـاورة مـع العـالم الطبيعـي والأشـكال الطبيعيـة ومحاكاتها . فقد ساهم فن الخزف في رفد حركة التطور نحو المعاصرة التي شهدتها الفنون التشكيلية في العراق منذ البداية ، ليندمج ضمن رحلة الانتقال الواسعة من حدود الصورة الواقعية المألوفة ، إلى الصورة الحديثة غير المألوفة المحملة بلغة جديدة مؤسسة على حواريات ناقلة للخطاب الجمالي والفني والفكري .

لقد شكلت النصوص* الخزفية المعاصرة في العراق ، سلسلة من مراحل التحول بفن الخزف شكلاً ومضموناً من حدود إشكاله التقليدية إلى أنساق جديدة ذات مديات تعبيرية أوسع تعالج أفكاراً ورؤى نابعة من متغيرات العالم المعاصر وهمومه الراهنة ، وفق نمط الاشتغال الذاتي المتحرر من الموضوعي ، واللا مرئي المحدوس على حساب المرئي المحدود ، بما يمكن الخزاف أن يكون فناناً حياً يتفاعل ويبدع بان يواكب عصره .

أن محاولة دراسة التغريب في فن الخزف العراقي المعاصر ، تحيلنا إلى مجموعة من المؤثرات والمغذيات ، ابتدءاً من البيئة والتراث الحضاري والفني الهائل بضغوطه الفكرية والجمالية ، إلى مؤثرات الحضارة الهائلة والحداثة الفنية والصناعية ، الفاعلة وصولاً إلى العوامل الاجتماعية والثقافية والنفسية التي عاشها ويعيشها الفنان العراقي ، ودوره في مسيرة الفن التشكيلي المعاصر ، والفن في حدوده العالمية ، ومدى خضوع نتاجاته إلى التجريب وحظوظها من الابتكار والتفرد ، والاستقلالية الفنية المشروطة بمواكبة حركة الحداثة في الفن والحياة .

وأن عملية تغريب العمل الخزفي لابد لها ان تركن إلى نوع من العلاقة المتبادلة مع باقي الفنون ، وجملة من التحولات في أنظمة الأشكال وطرق التنفيذ ، ولا مناص من إخضاعها لجملة من التحولات الفكرية والفنية المنعكسة على

---

* يشير ( رولان بارت ) إلى أن النص نسيج من الدوال التي تكون العمل ، والنص في المفهوم الحديث ليس بالضرورة هو النص الأدبي بالمفهوم المتداول ، بل أن الإيقاع الموسيقي نص واللوحة الزيتية نص ، والشريط السينمائي نص ... الخ . انظر ( حسين خمري : نظرية النص ، في بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، بيروت ، 2007 ، ص 44- 45 ) .

المعالجات الشكلية تمهيداً لإنتاج أشكال جديدة محملة بسمات التغريب والمعاصرة على حد سواء ، بعيدة عن المحاكاة والاسترجاع .

أن التغريب في الخزف العراقي المعاصر يخضع لاشتراطات التغيير والمفارقة والانزياح عن المعتاد ، تنشط فيها الرؤية الذاتية على معطيات العالم الواقعي من اجل تغريبها وفتح مدياتها الدلالية ، والارتقاء بالمشاهدات الموضوعية إلى مستوى الكشف الفني المتميز .لذا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي في الأسئلة الآتية :-

1- ما السمات الفنية للتغريب في الخزف العراقي المعاصر ؟
2- ما أهم المرجعيات الفكرية والفنية للتغريب في الخزف العراقي المعاصر ؟
3- ما دور الموروث الحضاري والفني العراقي على تنوعه في أغناء التغريب في الخزف العراقي المعاصر ؟
4- هل تتمتع تجارب التغريب في الخزف العراقي المعاصر بمواكبة روح الحداثة واشتراطاتها ؟

## أهمية البحث والحاجة إليه :

1- يمثل محاولة في وضع توصيفات مفاهيمية وإجرائية للتغريب في الخزف العراقي المعاصر .
2- سعى إلى تفعّيل الطروحات الفلسفية والنقدية والفنية ويضيفها في موضع التطبيق في ميدان الخزف الفني .
3- يمثل البحث جهداً علمياً متواضعاً يضاف إلى جهود الدارسين في ميدان الدراسات الفنية عموماً والخزف خصوصاً .
4- يفيد ذوي الاهتمامات الفنية والجمالية ، والباحثين والمختصين في المجالات ذاتها .

## هدف البحث :

تعرف التغريب في الخزف العراقي المعاصر من خلال :

1- الكشف عن الأطر المعرفية والجمالية للتغريب في الخزف العراقي المعاصر.

2- تعرف آليات اشتغال التغريب في الخزف العراقي المعاصر .

## حدود البحث :

1- الحدود الموضوعية :

دراسة سمات التغريب في الخزف العراقي المعاصر .

2- الحدود المكانية :

الأعمال الخزفية المنجزة في العراق .

3- الحدود الزمنية :

يتحدد زمنيا من ( 1980- 2005 ) .

## تحديد المصطلحات وتعريفها :

## التغريب ( Denaturalization ) :-

**لغويا** ً

التغريب النفي عن البلد الذي وقعت فيه جناية ، ويقال أغربته وغربته إذ نحيته وأبعدته . [1] ويعرف ( الفراهيدي ) الغريب الغامض من الكلام . [2]

والغرابة يعرفها ( الجرجاني ) بأنها كلمة وحشية غير ظاهرة المعنى ولا مأنوسة الاستعمال . [3] واغرب جاء بالشيء الغريب . [4]

---

[1] جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ابن منظور : لسان العرب ، ج1، دار صادر ، بيروت، 1955، ص639.

[2] الخليل بن احمد الفراهيدي : العين ، ط1، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982، ص409 .

[3] أبو الحسن على بن محمد الجرجاني : التعريفات ، تقديم : احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب.ت ، ص92.

[4] محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، ب.ت ، ص470.

التغريب لفظة مشتقة من مفردة غرب يغرب غرابة ، غريب الكلام أو التصرف ونحوها غمض واختفى [1]. والغريب العجيب غير المألوف ، غريبة ، غرائب من الكلام البعيد الفهم [2]

والغريب " كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة ... كل خروج عن ما هو قائم أو معروف (غريب) " . [3]

**اصطلاحاً**

يعرف ( بريخت ) التغريب مسرحياً بأنه " ليس مسالة أساليب فنية خاصة ، بل هو تغريب بطريقة الحياة اليومية العادية ... فتأثير التغريب يحدث عندما يتغير الشيء المطلوب فهمه ولفت النظر إليه من كونه شيئاً عادياً معروفاً جيداً في الوقت الحاضر إلى شيء متميز مدهش غير متوقع " . [4]

والتغريب يعرف كحالة من ( الفهم – عدم الفهم – فهم ) أي نفي النفي فيتراكم فيه الغموض إلى أن يحل الوضوح التام ، وفيه يفهم شيء من خلال شيء آخر بفضل ارتباطه بصورة الموجودات . [5]

ويؤكد الأديب الشكلاني ( شلوفسكي ) بان العملية الفنية هي عملية تغريب ، فبدلاً من تسمية الأشياء بأسمائها يصفها لنا كما لو إننا نراها للمرة الأولى . [6]

ويعرف ( عناني ) التغريبً بأنه نزع الألفة ، كسر التعود ، ونزع المظهر الطبيعي . [7]

و التغريب في النص الفني يعرف بأنه " كسر المدرك والإتيان بمدرك جديد يعتمد المنطق والبرهنة و الارتكازية والاستنتاج ، وقد يستخدمه الكاتب

---

[1] جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم الأساس ، لاروس ، 1989، ص880.

[2] ـــــــــــ : المنجد في اللغة والأعلام ، ط3، دار المشرق ، لبنان ، بيروت ، 1986، ص547.

[3] مجموعة من الباحثين : في المتخيل العربي ، منشورات المهرجان الدولي للزيتون ، تونس ، سوسة ، 1995، ص8.

[4] رونالد جراي : بريخت ، ت : نسيم مجلي ، م : احمد كمال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972،ص92.

[5] برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، 1973، ص145-146.

[6] فريدرك آوين : برتولد بريخت ، حياته فنه عصره ، ط1، ت : إبراهيم القريس ، دار ابن خلدون ، بيروت ،1981، ص166-167.

[7] محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، 1996، ص15-16.

بتغريب الشكل والمضمون عن المألوف والمتداول ابتغاء إثبات منطوق أو فكرة أو نظرية " . [1]

وتعرف الباحثة إجرائياً ( التغريب ) بأنه فعل قصدي يحّطم القوانين أو النظم ، ضمن سياق فني كاسراً أفق التوقع في النص الخزفي شكلا ً ومضموناً ، نافياً بذلك الحضور المنطقي بتمظهرات جمالية وفنية جديدة يسّنها الخزاف العراقي المعاصر .

كما إن هناك عدداً من المصطلحات اقتربت من مصطلح ( التغريب ) والتي استوجبت الشرح والتفسير ومن هذه المصطلحات :-

**الانزياح / الإزاحة ( Displacement ) :-**

**لغوياً**

يعرف لغوياً زحزحه عن كذا ، باعده وتزحزح ، تنحى . [2]

**اصطلاحا**

يعرف ( ريفاتر ) الانزياح بكونه خرقاً للقواعد حينا ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر . [3]

ويعرف ( ألماكري ) الانزياح بأنه " كل خروج عن القاعدة العامة " . [4]

أما ( كوهين ) فالمجاوزة أو الانزياح لديه تعني خروجاً يفترض وجود ( المعدل ) أو ( العدول ) فاللغة كلها نظام من المعدلات ليس لها وجود آخر غير ما تعطيه إياه قواعدها الجوهرية التي تقابلها القواعد المعيارية ، فالقواعد الجوهرية تتولى خلق الموضوعات التي تقننها . [5]

---

[1] فارس شرهان شعلان العبيدي : توظيف المضامين التعليمية والتربوية لمسرح بريخت في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2002 ، ص10.

[2] محمد محيي الدين عبد الحميد وآخرون : المختار من صحاح اللغة ، دار إحياء التراث العربي ، لبنان ، بيروت ، ب.ت ، ص214.

[3] عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، ط3، الدار العربية للكتاب ، 1982، ص103 و 105.

[4] محمد ألماكري : الشكل والخطاب ، مدخل إلى التحليل الظاهراتي ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1991، ص33.

[5] جون كوهين : اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، ت : احمد درويش ، المجلس الاعلى للثقافة ، 1995، ص18.

والانزياح يشير إلى النشاط القادر على إحلال الإنسان والموجودات في أزمنة وأمكنة مختلفة ونزوحه عن موطنه وزمانه من خلال الخيال مما يتعارض مع مذهب قصر النص الفني على تصوير الواقع . [1]

ويشير ( كمال أبو ديب ) إلى أن الإزاحة تنتج الشعرية بخروج الكلمات عن وظيفتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ، وهذا الخروج هو خلق لما يسميه الفجوة : مسافة التوتر ، أي خلق مسافة بين اللغة الاعتيادية واللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية . [2]

ويعرف ( فرويد ) الإزاحة بأنها " إبدال موضوع الرغبة اللا واعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعياً وعرفياً " . [3]

والإزاحة مصطلح يستخدمه الناقد النفسي " للإشارة إلى تصور ليس له معنى محدد في الظاهر ، غير انه يحمل كثافة بصرية وشحنة عاطفية يتلقاها هذا التصور من تصور آخر يرتبط بسلسلة من التداعي والعاطفة... انفصلت عن التصور الأصلي وتحولت إلى تصور آخر لا علاقة لها به " . [4]

**المفارقة ( Paradox ):-**

ويعرف ( أرسطو ) المفارقة بأنه " يضع ( آيرونيئيا ) * بمعنى المغايرة التي تقوم على الحط من ألذات بمنزلة أعلى من نقيضيها ( الازونيئيا ) أو المغايرة التي تقوم على الادعاء " . [5]

---

[1] محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية ، مصدر سابق ، ص22.

[2] كمال أبو ديب : في الشعرية ، ط1 ، مؤسسة الأبحاث العربية ، 1987 ، ص38.

[3] ميجان الرويلي وآخر : دليل الناقد الأدبي ، ط3، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، 2002 ، ص334.

[4] سمير سعيد مجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، ط1، دار الأفاق العربية ، القاهرة ، 2001، ص45.

* المفارقة مشتقة من الكلمة الإغريقية ( آيرونيئيا ) التي تفيد التظاهر أو الادعاء ، وهي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية باسم ( أيرون ) وتفيد المفرق ، أي الذي يفرق بين المظهر وواقع الحال . انظر( دي سي ميوميك : موسوعة المصطلح النقدي المفارقة ، ج13، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر، 1982 ، ص 5 ) .

[5] دي سي ميوميك : موسوعة المصطلح النقدي المفارقة ، ج13، مصدر سابق ، ص27.

ويقول ( فريدرك شليغل ) أن " كل شيء في المفارقة يجب أن يكون نكتة ، وكل شي يجب أن يكون جدياً ، أي بسيطاً ومفرطاً في التصنع في آن واحد ... إنها تتضمن وتبعث فينا شعوراً يتناقض لا حل له ، بين ما هو حتمي وما هو مشروط ، شعوريا يتعذر الكمال في القول وبضرورته أنها أكثر الحريات حرية " . [1]

والمفارقة يعرفها ( أوكست شليغل ) بأنها " توازن بين الجد والهزل أو بين التصور والمألوف ، والمفارقة... نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نفسه ".[2]

والمفارقة يقصد بها " البعد عن الآراء العامة إلى حد الغرابة الشديدة " . [3]

و" ما يضاد الرأي الشائع " . [4]

ويعرف ( صليبا ) المفارقة بأنها دلالة على الآراء المخالفة للمعتقدات المألوفة ، وتطلق على الرأي الغريب الذي لا يعتقده صاحبه ولكنه يدافع عنه أمام الناس لحملهم على الإعجاب به ، والرأي المفارق ليس رأياً فاسداً اضطرارياً ، ولكنه مخالف لما يعتقده الناس . [5]

ويعرف ( سعيد علوش ) " المفارقة هي إثبات لقول ، يتناقض مع الرأي الشائع ، في موضوع ما " . [6]

---

[1] غورغي كاتشيف : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، م : سعد مصلوح ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 ، ص238.

[2] دي سي ميوميك : موسوعة المصطلح النقدي المفارقة ، ج 13 ، مصدر سابق ، ص33.

[3] أولف اوجين : المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية ، ت : عزت قرني ، دار النهضة العربية ،القاهرة ، 1976، ص159.

[4] إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1979، ص188.

[5] جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج2، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، لبنان ، بيروت ، 1982، ص402.

[6] سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، بيروت ، سنوشبريس ، المغرب ، الدار البيضاء ،1985، ص162

# المبحث الأول :

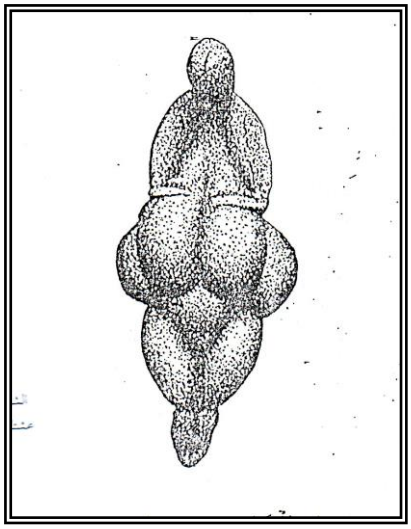
# التغريب مفاهيمه ومنطلقاته

## أولا - مفهوم التغريب في الفكر الفلسفي :

وجد الإنسان نفسه مدفوعاً إلى البحث عن معنى وجوده في العالم منذ نشأته , وهذا البحث قد يستغرق من الإنسان كافة نشاطاته ويصبغ سلوكه العام . فالإنسان يمثل الوعي مقابل الموضوع , والوعي هو الجزء الدائم الحركة والتغيير في الوجود يدفع بكل قوة لإيجاد سبب وجوده في العالم . وقد تتخذ حركة الوعي أشكالاً متباينة تجاه أي موضوع أو ظاهرة تصادفه حيث يسلك الإنسان أحياناً في البداية أسلوب مراقبة الظواهر والبحث عن معناها عبر تحليلها أو إعادة تركيبها في الوعي قبل إصدار الأحكام بشأنها ، وقد يسلك الإنسان طريق المقارنة والربط بين الظواهر لتحديد أصولها ومعانيها ، كما إن للإنسان القدرة على التحليق بخياله في عالم أوسع من حدود عالمه المحسوس من اجل إيجاد أو خلق المعنى الذي يبعث في النفس الثقة والاطمئنان .

ففي بواكير نشاط الوعي الإنساني لمحيطه ومحاولة التعبير عن موقفه إزاء العام الموضوعي كان الفن نوعاً من الرغبة في تجسيد دوافع وحاجات النفس البشرية الطامحة لتأكيد قوة وسطوة الوعي على المادة ، فأنتج إنسان الكهوف أعمالاً فنية كانت بمثابة انعكاس لواقع حياته وحاجاته الأساسية ، إلا إنها كانت تحمل بذات الوقت بصمة الذات التي تتخذ موقفاً شبه مستقل إزاء العالم الموضوعي ، لذا لم تخل أعمال الكهوف من هامش الحرية الإنسانية ونزعة التبعيد عن مطابقة الواقع بما يسمح للأنساق التعبيرية الخاصة به بالظهور على نتاجه الفني ، فتماثيل الآلهة ألام كانت المعبودات الأولى للإنسان القديم واهتمامه بها إملاء يعبر عن الرغبة والقدسية بآن واحد ، متخذة إشكالاً محرفة عن الواقع تحريفاً سمح للذهن الإنساني بأن يجمع السمات المشتركة ويعمم الصورة الذهنية لتشمل المنجز الفني وانعكاساته عن الواقع . شكل ( 1 أ – ب ) ، وفي رسوم الكهوف كان الفن منساقاً ضمن تيار رحلته اللانهائية ، إذ يأبى الفنان الانقياد وراء صورة الواقع العياني

المباشر ويصر على التعامل مع نوازعه الداخلية التي يسمح لـه الفن بفرصـة التعبير عنهـا ، ودائمـا مـا يحـاول الفن فـي كـل اتجاهاتـه خـرق وهتـك بعـض الحـدود التـي تفرضها عليه الطبيعة فهو يذهب إلـى تجسيد الواقع المـألوف عبر ذاتـه ومـا تنطـوي عليـه من عـالم مجهول ، وبمـا يشـعر أو يحلم . فالفنـان القديم استطاع أن يخـرج من العـالم المرئـي عبر عالمـه غير المرئـي وعبر نشـاطات ذهنيـة ليعكس فـي النص مـا يحمل في داخله للتعبير عن رغبته في إيجاد نوع من الانسجام بين العالمين . [1]



شكل ( 1- أ )

ڤينوس ليسبوغ / فرنسا.

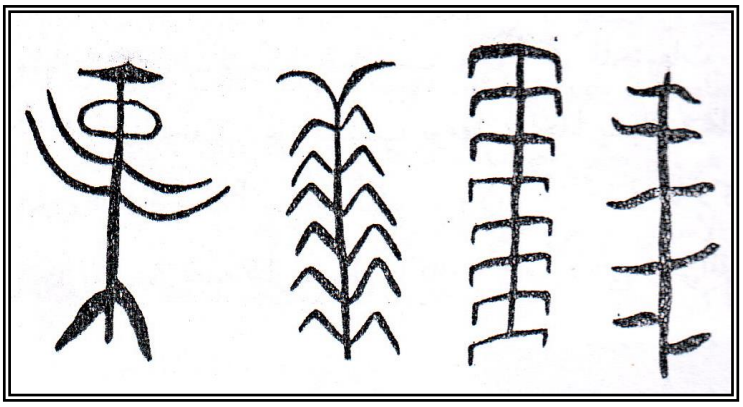
شكل ( 1- ب )

ڤينوس ويلندورف / النمسا.

هذه الرغبة في التعبير عن الذات هـي التـي تـدفع الإنسـان لان يجعل من فنـه مكانا لالتقاء العالمين الموضوعي والذاتي ، إذ يجد سبيلا ً خاصاً بين الاثنين يسمح لـه بخلـق فضـاء التعبير الخـاص عبر تحـوير وتبعيـد الإشـكال عن واقعهـا بـدرجات متباينة . واختزال الإشكال كـان سمة مميزة لفنون الإنسـان القديم يسـعى من خلالهـا إلى إيجاز الموضوع واختصاره في أهم ملامحه وعناصره ، من هنـا ذهب الإنسـان

[1] رينه هويغ : الفن تأويله وسبيله ، ج1, ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 ، ص50.

إلى توظيف عمليات الاختزال والمبالغة لتحقيق خصوصية الشكل الفني المنتج بما يحمله من طاقات تعبيرية ذاتية جاعلاً إياه غريباً عن الواقع وبعيداً عن التشبيه والمطابقة الايقونية فيصبح الشكل اقرب إلى عالم خاص هو عالم الفن والخيال الذي يخضع لقوانينه ومنطقه الخاص . شكل ( 2 )



شكل ( 2 )

نقوش تشبيهيه على الحجر .

على الجانب الأخر من النشاط الفني للوعي الإنساني ظهرت الأسطورة كنمط من التفكير الذي لا يهتم بالتعبير عن الحقائق المطلقة بالطرق المباشرة ، بل يسعى إلى التعبير بلغة المجاز والخيال والرمز إلى إيصال رسالته إلى العواطف قبل العقول والأذهان . فالأسطورة كالحلم الذي يبدو غامضاً متنافر الوقائع لكنه غني بالمعاني والدلالات الرامزة ، فالآلهة تعيش وتتصرف في عالم يمتزج فيه الواقع بالخيال والحقيقة بالوهم والمألوف باللا مألوف ، وقد عرفت البشرية أكثر أنواع التغريب في صياغة الآلهة الأسطورية ورسم شخوصها الغرائبية القادرة على خوض كل أنواع التجارب والتحكم بكل مظاهر الوجود فكان لابد من وضعها في إطار غرائبي يمنحها القدرة على التصرف كآلهة مطلقة القوى ، حقيقية يعجز العقل البشري عن بلوغها وإدراك كل صفاتها ونوازعها .

فالتغريب لم يقف عند حدود إشكال الآلهة المجنحة وذات الإشكال المركبة بل أصبح التغريب جزءاً من تصرفاتها وسلوكها تجاه بعضها وتجاه العالم . ففي حين تتصارع الآلهة في ما بينها لأسبابها الخاصة فإنها غالباً ما تدخل في صراعات مع

البشر لأسباب دنيوية فتثور عناصر الطبيعة وتحدث الكوارث لغضب الآلهة ، فيجد الإنسان نفسه عاجزاً عن فهم الآلهة وتصرفاتها فيسارع إلى إرضائها بالقرابين والنذور لاتقاء غضبها ، إن بنية الفكر الأسطوري تعتمد جزيئات الواقع التي يتسامى بها الفنان إلى مستوى بني خيالية تعمل كنظم علاقات وأنساق يتداخل فيها الواقع بالخيال ، وتمظهرها الشكلاني يتحدد في المزيج ألغرائبي في القصدية واللا قصدية التي تسقط الصور الذهنية في تجسيدات موضوعية لترتفع بها إلى مستوى الرموز الكونية . إن تعمق الدلالة في كل نظم العلامة المتداولة وخلق صلات بين سمات التشابه المادي المنظور والرمزية الروحية غير المرئية ترتفع بالمدلولات فوق الظاهرات في نسق من التضايف بين المادي والروحي وبين الطبيعي والرمزي . [1]

من هنا كان التغريب ملازماً لوعي الإنسان وتعبيره ونتاجه الفني ، فالتغريب محاولة للخروج من اطر الواقع وكسر الأيقونة ، وهو رغبة في وضع بصمة ألذات على شكل الموضوع ، وهو حافز المخيلة النشطة للإنسان ، وهو هامش الحرية الفنية منذ بدء الخليقة ، عليه يعتمد الفنان في فتح الدلالة وإضافة عنصر الشد والجاذبية الفنية إلى العمل الإبداعي وبه يستطيع الفنان إن يحرك أذهان الناس ويدفعها إلى التأمل في فضاءات أكثر حرية وأكثر اتساعاً دلالياً من هنا يظهر إن مفهوم التغريب لم يكن جديداً على الإنسان فهو نتاج الصراع الأزلي بين الظاهر والباطن ، والمألوف واللا مألوف ، وهو نتاج وحدتهما على المستوى الفني وتأويلاته المحتملة حول الوجود والوعي والذات ، فالتغريب قديم تعددت صوره وتمظهراته عبر الثقافات والمعارف عبر العصور .

وبالرغم من هلامية مفهوم التغريب إلا انه يمكن التعرف على ملامح وجوده الظاهرة للعيان أو المتخفية في النصوص الفلسفية والأدبية عبر التاريخ . إذ عرف عن ( سقراط ) ( 470 - 399 ق.م ) نزوعه إلى إتباع منهج خاص في استخلاص الحقائق من محدثيه عبر أسلوب ( التهكم والتوليد ) بإدعاء الجهل وعدم المعرفة

[1] زهير صاحب وآخران : دراسات في بنية الفن ، ط1، دار مكتبة الرائد العلمية ، عمان ، الأردن ، 2004، ص92.

والتسليم برأي محاوريه ومن ثم يبدأ بطرح الأسئلة وعرض الحقائق بعد أن يوقع محدثيه بالجهل ، ويثير بذلك نزعة المفارقة والتغريب من خلال إثارة الجدل لدى محاوريه مما يسمح بالتداعي الحر للأفكار بطريقة التشكيك بالوقائع والمفاهيم المألوفة . [1]

ومبدأ الغائية الذي آمن به ( سقراط ) ودافع عنه في أفكاره الجمالية كان يعد في وقته خروجاً عن المألوف الشائع في الفلسفة الإغريقية فقد عد ( سقراط ) إن أسمى هدف لأفعال الإنسان هو الخير المطلق . والخير بمفهومه هو ما يحقق غاية نفعية للإنسان فكان ذلك بمثابة خروج على ما يفرضه العقل من تحفظ في ذلك العصر . [2]

على الجانب الجمالي مهد ( سقراط ) لمبدأ الغائية في الفن باعتبار إن النشاط الفني هو خلق ايجابي للموجودات في الطبيعة ، وتقليد لا يتم على أساس استنساخ أو مطابقة الواقع إنما هو خرق للأنساق المألوفة الواقعية والخروج عن الأنظمة الايقونية ، حيث يرى ( سقراط ) " أن من الصعب أن تجد إنساناً كاملاً من الناحية الجمالية ، لا تشوب جماله أي شائبة فأنت عندما ترسم إنساناً جميلا ً فانك تأخذ من عدد من الناس أجمل ما عندهم وتجمعه في رسمك لتحصل على الإنسان الذي تستطيع إن تسميه جميلاً " . [3] فلم يعد الجمال نسخ للصورة الواقعية ، وإنما استند إلى فعل الرؤية الذاتية في خلق صور جديدة تكسر حيز المتداول والمألوف .

هذا النهج الذي اختطه ( سقراط ) كان نهجاً ثورياً في نزعته التغريبية الطامحة إلى تأكيد فعل الذات الحرة القادرة على التميز والاختيار والتأليف بين أجزاء الجمال المتعلقة بصورة ذهنية لا وجود لها في الواقع تطمح إلى التعبير عن حقيقة الجمال السامي المتواجد وراء المظاهر باحثة عن المعنى وراء قناع الواقع ،

---

[1] زكريا إبراهيم : مشكلة الفلسفة ، ط1، مكتبة مصر ، 1971، ص30.

[2] أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، ط2، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1983 ، ص27-28.

[3] م . اوفسيا نيكوف وآخر : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 ، ص 18.

وعن إمكانية الإبداع الذي ينتج الجميل ويفسر بذات الحين طريقة فهمه وتذوقه ، حيث يكون الشيء كما ينبغي لا كما هو كائن .

وجد ( أفلاطون ) ( 427 – 347 ق.م ) في فكر معلمه ( سقراط ) ينبوعاً دائم التدفق ينهل منه في كل محاوراته ويرى فيه نسقاً حوارياً متعدد الأصوات . يلجا ( أفلاطون ) إلى وضع أفكاره على لسان أستاذه الذي يعتقد انه واسع المعرفة بحيث أشتمل فكره على كل محاولات ( أفلاطون ) الإبداعية في إخراج أفكاره أو الرد على خصومه . فقد استند خطابة الفلسفي والجمالي إلى إعلاء مكانة العقل والتقليل من شان الحواس ودورها في فهم الوجود وتفسيره ، فالحواس متغيرة خادعة غير قادرة على إدراك القيم العليا الثابتة للوجود ، والإنسان المحكوم بحواسه قاصر عن بلوغ أسمى الحقائق وأكثرها صدقاً ، والفكر الخالص يستند إلى الصور المحسوسة لا كموضوعات مستقلة بل كوسيلة للانزياح عن الواقع وبلوغ المعاني الكلية الكامنة في عالم المثل و ( الأفكار ) . [1]

بالرغم من أن ( أفلاطون ) يرى في فنون التصوير والشعر والموسيقى والنحت فنون محاكاة تزيف صورة الواقع وتقدم أنموذجاً مشوهاً له ، فان ما قدمه ( أفلاطون ) حول وجود عالم مغاير سابق للواقع يعد خروجاً عن النمط المألوف في التفكير الفلسفي الإنساني باعتبار الوجود المحسوس هو الحقيقة الوضعية الوحيدة التي يمكن فهمها ، فالتغريب الذي أحدثه ( أفلاطون ) بإنكار الواقع المادي ونقل الحقيقة وتجلياتها الصادقة إلى عالم آخر متعالٍ هو عالم المثل المطلق الخالد الذي افترضه ( أفلاطون ) وان عالمنا مجرد صورة عنه . [2]

لقد فتح ( أفلاطون ) باب التشكيك ليس بالحواس وحدها إنما بوجود الإنسان وكينونته وحضوره وكل انعكاسات الواقع عليه ، مصادراً بذلك أهميه الوجود المحسوس لحساب وجود أخر غير محسوس هو الحقيقة الأزلية الثابتة التي يمكن الوثوق بها وحدها .

---

[1] راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1987، ص25. و يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت ، ص71.

[2] م . اوفسيا نيكوف وآخر : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، مصدر سابق ، ص 20 – 21 .

ففي الوقت الذي كان فيه مثال الجمال الإغريقي يتجسد في أعمال الفن ألتشبيهي المبالغ في دقته وواقيته ، يذهب ( أفلاطون ) إلى إن هذه الإبداعات الخالدة للإغريق كانت تحاكي جمالا ً مزيفاً أما الجمال المطلق فكان برأيه يكمن في الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات فمثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً بل هي جميلة جمالاً مطلقاً . [1] فليس المهم في فكر ( أفلاطون ) تجسيد الصورة ودقة مطابقتها للواقع بل أصبح انزياحها وتغريبها هو مصدر جمالها وهو ما يكشف عن الجوهر وماهية الشيء المجسد فيها .

لقد امتد تأثير ( أفلاطون ) ليشمل كل أنواع الميتافيزيقيا الروحية ويؤثر في الأديان ومعتقداتها التي أصبحت ترى بالعالم الموضوعي عالماً زائفاً يفتقر إلى حقيقة مفارقة تكمن في عالم المثل السامي المتعالي عن الحواس والذي لا يبلغه الإنسان إلا بالتأمل والحدس والمعرفة الداخلية .

ثم جاء ( أرسطو ) ( 384 - 322 ق.م ) بطروحات وأراء فلسفية مغايرة لأستاذه (أفلاطون) إذ أكد فعل الحواس وضرورتها في سبر أغوار المعرفة فهي نافذة الإنسان على العالم وهي التي تزود العقل بالمعلومات الهامة عن الوجود و بدونها لا يتمكن الإنسان من العيش وفهم ما حوله ، والعام برأيه لا يوجد إلا في الجزئي الذي يدرك بالطرق الحسية ، والمعرفة بالعالم تستلزم الاستعانة بالحواس أولاً . [2]

والحقيقة بنظر ( أرسطو ) لا تكمن وراء الإدراك في عالم المثل بل هي ثابتة في الواقع في عالم المحسوسات على هذا الأساس كان ( أرسطو ) يرى إن الحقيقة والجمال ماثلان في العالم الموضوعي . فالمحاكاة هنا ليست قصراً على نتاج ما في الطبيعة ، أو على نقل صورة لها ، ولا وقوف عند حدود المطابقة الخارجية للأشياء ، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لا كمالها وجلاء أغراضها . [3] إذ يمكن فهم

---

[1] هربرت ريد : حاضر الفن ، ط2، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1986 ، ص68.

[2] م . اوفسيا نيكوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، مصدر سابق ، ص23.

[3] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1973، ص 51.

الحقيقة وتذوق الجمال عن طريق معرفة العالم وفهم قوانينه " والفن برأي أرسطو قدره منتجة يوجهها العقل الصحيح وهو إنتاج مبدع لصور جديدة لم يكن لها في وقت ما معرفة سابقة في عقل مبدعها " . [1] بذا فان ( أرسطو ) لا يقف عند حدود العالم الموضوعي والمحاكاة الدقيقة بل يذهب إلى القول بان الفن أعظم من الحقيقة ، وان الفن قادر على إتمام ما تعجز عنه الطبيعة ، فهو يرى أن بإمكان الإنسان إضافة لمسة الإبداع وتجاوز حدود المحاكاة من اجل وظيفة جمالية يستطيع الإنسان من خلالها أن يجعل من الفن علاجاً لبعض الأمراض الاجتماعية والانفعالات الطبيعية والأخلاقية عن طريق التطهير ( كاثارسيس ) . [2] فليس هناك نسخ حرفي أو تطابق تام بين شيئين أو عمليتين ، بل هناك مسافة ما ، إزاحة ما ، انحراف ما ، بين الأصل والصورة ، بين المشبه والمشبه به ، بين الشيء وما يناظره أو حتى ما يماثله ، وتلك المسافة هي التي تتيح الفرصة للتأمل والتفاعل والتي تنتهي إلى التطهير ، فالمسافة المنزاحة هي التي تجعل المتلقي يدرك ما يحدث أمامه على انه حدث أو صورة أو مشهد . [3] فالجمال لديه لا يقوم بحدوده التسجيلية الضيقة النطاق ، إنما من خلال عملية التسامي والإعلاء على المحاكاة الواقعية ، فالفن محاكاة وتسام .

ويحدد ( أرسطو ) ثلاثة طرق للمحاكاة في أن " يصور الأشياء أما كما كانت أو كما هي في الواقع أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن يكون " [4] ، معترفا بإمكانية الفنان المبدع على نفي المسلمات والحقائق وقدرته على جعل ما هو غريب ومحال في الواقع يبدو ممكناً ، فإذا ما ادخل الشاعر الأمر اللا معقول وعرف كيف يضفي عليه مظهراً من الحقيقة ، على الرغم من استحالته فان الشاعر يستر عدم المعقولية بغلال صفات أخرى . [5] فهو يرى إمكانية الاستعارة في

---

[1] راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، مصدر سابق ، ص61.

[2] ديني هيوسمان : علم الجمال ، ت : ظافر الحسيني ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1980 ، ص41و 45.

[3] شاكر عبد الحميد: عصر الصورة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع السياسة ، الكويت ، 2005 ، ص 87 - 88 .

[4] أرسطو طاليس : فن الشعر ، ط2، ت : عبد الرحمن بروي ، دار الثقافة ، لبنان ، بيروت ، 1973، ص71 - 72 .

[5] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص59.

النصوص الفنية ، إذ يمكن جمع الأشياء وإبدال أجزائها بدقة وبلاغة باعتمادها التشابه والازدواج في المعنى ، لان الاستعارة " تمنح جواً غريباً وتعطي أسماء لأشياء لا أسماء لها بالانبثاق من شيء قريب منها ، أنها ضرب من اللغز " [1] ، فالكلام الواضح كل الوضوح يكون مبتذلا ً مباشراً لا يدفع الناس إلى التأمل وتحريك أفكارهم بحثاً عن المعنى .

إن فلسفة ( أرسطو ) الجمالية منحت الفنان حرية التصرف بالشكل الفني وإخراج العمل بطرق لائقة يراعي فيها بناء الواقع فنياً يحمل في طياته التغريب والانزياح عن الواقع مؤكداً التناسق والعظمة في إنشاء النص الفني ، والذي يشترط إن يكون له مقدمة ووسط ونهاية ، محيلا ً الصورة الواقعية مجرد محفز لمخيلة وذاتية الفنان الذي يبدع منجزاً يوازي الواقع ويتفوق عليه ، إنما يجعل في ذلك طابع التغريب عن الأحداث والأشكال الموضوعية ، والابتعاد عن المحاكاة والمطابقة الحرفية وصولا ً إلى النص الفني البلاغي الذي يرفع من قيمة الموجودات ممثلا لقيمة عليا قادرة على إصلاح النقائص في الطبيعة ، باعتبار أن الفن يمثل حقيقة تنطوي في ذاتها على أسمى غاياتها .

أما ( أفلوطين ) ( 204- 270 م ) كان ممثلا ً حقيقياً لروح القرون الوسطى التي تواصلت مع روح الفلسفة اليونانية والتراث الإغريقي ، إذ تقوم فلسفته على التجربة الصوفية والكشف الروحي فهو يفترض موقفاً تشكيكياً من المعرفة العقلية ناكراً أن تكون لها أي قيمة ، وان القيمة كلها في التجربة الصوفية والكشف والذوق.[2] لتغلب عليه سمات الإلهام والوحدة والتفرد . [3] فعالم ( أفلوطين ) هو عالم الإشعاع الغريب يستمد قوته من القوة الإلهية ، والكمال الأول كما يعتقد جاء من تسرب الصفات الإلهية ، فالكمال يستفيض مما هو أعلى إلى ما هو أدنى ، من الواحد المطلق لينتهي بالمحسوس ، والعالم العلوي حقيقة نورانية مشعة متحدة بذات الإله

---

[1] جاكوب كورك : اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، ت: ليون يوسف وآخر ، دار المأمون ، بغداد ، 1989، ص230.

[2] عبد الرحمن بدوي : موسوعة فلسفية ، ط1، ج1، منشورات ذوي القربى ، قم ، 2006 ، ص196-197.

[3] جعفر آل ياسين : المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 ، ص 40 .

بوصفه واحداً مطلقاً غير متحرك ولا ساكن ، لا يحده زمان أو مكان ولا يعتريه نقص ، وهو مصدر الخير والجمال " فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه وهو الجميل لأنه خير والروح هي وسيلة إدراكه ، إما الحواس فلا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال " . [1]

أن التغريب في فلسفة ( أفلوطين ) يأتي من إنكار قيمة الموجودات المادية كونها اقل اتصالاً بالفيض الإلهي ، فهي في أدنى المستويات ضمن التسلسل بين المطلق والقوة العاقلة والمادة الحسية ، وكأي فلسفة لاهوتية يرى ( أفلوطين ) أن حلول المطلق في الحسي يكون من خلال النفس الكلية الحاملة للصفات الإلهية في الجسد ، فالكيان المادي على حد تعبيره ( شر لابد منه ) ولابد للإنسان من سلوك طريق الزهد ، والتنسك ، والفناء الروحي لينتهي إلى المصدر الإلهي الأول . [2]

والجمال برأيه ما هو إلا موضوع محبة النفس لأنه من طبيعتها ، فهو اقرب إلى النفس منه إلى المادة ، فلا شيء جميل إلا بمقدار مشاركته في الطبيعة الإلهية ، وجمالية النص الفني تظهر بمقدار انعكاس الفكرة ألإلهيه فيها والمعبرة عن الحقيقة العلوية ذات الطابع النوراني .

اثر فكر( أفلوطين ) في فن القرون الوسطى الذي كرس كل أعماله الإبداعية لتمجيد السيد المسيح ( ع ) والقديسين وأعمال الكنيسة ، فكان فناً ذو نزعة تجريدية ينحو نحو التبسيط وقوة التعبير الروحي ، ويتصف بالجمود والمبالغة في إظهار الخشوع والتعبد على الأشخاص و تعابير الوجوه والعيون التي ترمز إلى الروح الداخلية ، مبتعدة عن التجسيد الدقيق الايقوني بحثاً عن المعاني الدينية الكامنة في فن ترعاه الكنيسة ويستند إلى فكر صوفي ويجاهد في سبيل نشر المسيحة وتعاليم الكنيسة ومبادئ اللاهوت.[3]

---

[1] عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1986، ص39. و سامي ادهم : ما بعد الحداثة ، انفجار عقل أواخر القرن ، ط1، دار كتابات ، لبنان ، بيروت ، 1994 ، ص189.

[2] عبد الرحمن بدوي : أفلوطين العرب ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1977، ص146.

[3] عباس الصراف : آفاق النقد التشكيلي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ب ت ، ص66.

اتخذ فن القرون الوسطى أهمية خاصة في سياق تاريخ الفن الأوربي ، باعتباره الحلقة الأولى والرئيسة في سلسلة التغريب الذي سيعم كافة تيارات الفن في أوربا وهو المدخل الأساس لفهم عمليات الإزاحة والمفارقة ، وكسر التعود ، والتي صدمت الذهنية الأوربية التي اعتادت على تذوق مقاييس الفن التجسيمي التي أرسى دعائمها الفن الإغريقي والروماني .

كان فن القرون الوسطى نتاجاً للفكر المسيحي والذهنية الشرقية التي اعتادت البحث عما هو روحي في كل مجالات الحياة والتي تنحو باتجاه الاختزال والتجريد بحثاً عن إمكانية استنطاق معان ودلالات اكبر للنص الفني ، فقد انتشرت في أوربا المسيحية فنون الزخرفة وأعمال الزجاج والأيقونات فكانت مثالاً للفن المحرف عن الواقع بقصد الكشف عن المثل الجمالية غير التقليدية . فهو فن رمزي يعمل بدوافع دينية توجهها عقيدة روحية شاملة أبدعت رموزها وأشكالها الفنية الخاصة التي كانت بمثابة تحوير وتغريب لمجموعة من العناصر الفنية الشرقية التي أصبحت بمثابة رموز دينية ، مثل الصلبان وهالات الملائكة وعناقيد العنب الشرقية فضلاً عن البنى الهندسية التي أصبحت تؤسس الهياكل الداخلية للأعمال الفنية في القرون الوسطى . [1]

وقد امتازت صناعة الفخار والخزف في العصور الوسطى بمادتها وأساليب صناعتها بنوع من التفرد والاستقلالية الفنية ، فهو يمتاز بقوة إيقاع خطوطه والإيحاء المباشر بالقيم التشكيلية في الكتلة والحجم فتظهر السمة الروحانية على النصوص الفخارية والخزفية بصورة واضحة تجعله يحتفظ بميزة التأثير الديني الظاهرة عليه.[2]

أنتجت الثقافة الإسلامية في إطار سعيها لخلق فكر ومعرفة مستقلة تتمتع بشخصية حضارية متميزة ، ورغبة في بناء منظومة عقائدية أخلاقية عملية خاصة بالدين الإسلامي إلى السير وفق نظرية المعرفة المصاحبة لعلوم القرآن الكريم ومفاهيمه الأساسية فضلاً عن الإرث الثقافي العربي المتمثل في تراث البلاغة

---

[1] رينيه هويغ : الفن تأويله وسبيله ، ج 1 ، مصدر سابق ، ص261 .

[2] هربرت ريد: معنى الفن ، ط2، ت : سامي خشبة ، م : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 145.

والفصاحة المصاحبة للأدب العربي ، وهو ما يساهم في الاقتراب أكثر من صيغ الحياة الإنسانية المعيشة على ارض الواقع في ذلك العالم وذلك العصر .

وقد أعطت الثقافة العربية الإسلامية ثماراً معرفية وأدبية وجمالية على جانب كبير من الأهمية تواءمت مع روح الدين الإسلامي التي شجعت البحث العقلي والروحي في مجالات الوجود والطبيعة الإنسانية على أساس تهميش النوازع الفردية والحسية وإعلاء الرغبة في البحث عن الحقائق واليقينيات الكبرى التي تحكم وجود الإنسان وتوجه سلوكه . [1]

غير أن الثقافة العربية الإسلامية لم تهمل دور الخيال في صناعة البلاغة والجمال ، فقد كان الفكر العربي الإسلامي مبدعاً يشجع الإبداع الفني والأدبي والفكري ويعده أرقى نتاجات العقلية الإنسانية ويشجع على النشاطات الخلاقة في كل المجالات والتي تستهدف إعلاء قيمة الإنسان ، وخلق مناخ جمالي وإبداعي يدعو إلى التأمل في الوجود ويعيد تشكيل صور الخيال لما له من اثر نفسي على الإنسان ولإيصال المعاني المنبثقة من روح العقيدة الإسلامية السمحاء التي نفذت في الحضارات المحيطة بها لتعطي وتأخذ بحوارية متسامحة مستفيدة من كل نشاط خلاق يضيف معاني جديدة لثقافتها .

أكد الفلاسفة المسلمون دور العقل في الوصول إلى المعرفة اليقينية و كونه المعيار الحقيقي الذي لا يخطي في الحكم على الأشياء إذ يعتقد ( الفارابي ) ( 878 – 950 م ) " إن النفس الإنسانية كلما ارتقت في معارفها بلغت درجة عليا من الكمال تجعلها تقترب من العقل الفعال ، ولكنها لا تصبح على كل حال مثله ، وهي حين تقترب منه تبلغ السعادة " . [2]

إذ تقوم المعرفة عنده على درجات فهي أما : ( حسية ، عقلية ، متخيلة ) وبذا عدّ المخيلة أداة معرفية قادرة على القيام بأفعال تنتمي إلى عالم التغريب كتمثيل أشياء نرغب فيها أو أشياء نخاف من وقوعها ، واستحضار صور الأشياء الحسية

---

[1] عامر حسن فياض وآخر : إشكالية السلطة في تأملات العقل الشرقي القديم والإسلامي الوسيط ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 2005 ، ص 191 .

[2] غالب مصطفى : الفارابي ، ط3 ، منشورات دار مكتبة الهلال ، بيروت ، 1981 ، ص70.

التي بقيت محفوظة في الذاكرة ، أو توقع أشياء تحصل مستقبلاً ، أو تخيل أشياء لا وجود لها وهي من أبداع الخيال المحض قادرة على محاكاة معانٍ لا علاقة لها بالمحسوسات ، فالمخيلة قادرة على محاكاة معان موافقة للموجودات مفارقة لعالم المادة أي العقول السماوية . [1]

وقد ذهب ( الفارابي ) إلى التوفيق بين رأي ( أفلاطون ) و ( أرسطو ) ورفض أي اعتبار لخلافهما فمزج بينهما بنزعة رومانسية تحمل في طياتها الروح الشرقية الإسلامية ، فهو يبدأ بمنهج ( أرسطو ) في تأكيده الحس والحواس باستحصال المعرفة ، ثم ينهيها أفلاطونية بتأكيده اشراقية المعرفة والابتكار بواسطة الفيض . [2]

أكد ( الفارابي ) أن النفوس الطاهرة الصافية المتجهة إلى العالم العلوي ، متميزة بقوة متخيلة كاملة فأنها يمكن إن تحصل على الرؤيا الصادقة إذ يمكن لها أن ترى أشياء عجيبة لا يمكن وجود شيء فيها في سائر الموجودات أصلاً . [3] استطاع ( الفارابي ) إن يطلق لخياله الحرية حين ابتدع فكرة المدينة الفاضلة التي عدها ( مدينة الأبرار في آخر الزمان ) فهي وسيلة لهداية الناس إلى طريق السعادة المطلقة ، عندما تجتاز جماعات الأحياء أعتاب الموت ، وتنظم إلى جماعات وتتحد روحياً بهم ، كل يتحد بشبيهه وبهذا الاتحاد ينمو ويتضاعف هناء الأنفس الأولى ولطفها . [4]

ويرى ( ابن سينا ) ( 980 - 1037م ) أن قوة التخيل لدى الإنسان قادرة على أن تبرئ الصور المنزوعة عن المادة تبرئة اشد فيأخذها عن المادة بحيث لا

---

[1] المصطفى مورقين : بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة ، ط1، دار الحوار ، سوريا ، 2005، ص105.

[2] محمد سعد حسان وآخران : مقدمة في علم الجمال ، ط1، مكتبة المجتمع العربي ، عمان ، الأردن ، 2005، ص52.

[3] معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، ط1، مج2، معهد الإنماء العربي ، 1988، ص120.

[4] هنري كوبان : تاريخ الفلسفة الإسلامية ، ت : نصير مروة وآخر ، م : موسى الصدر وآخر ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص263.

تحتاج في وجودها إلى مادتها فان الصورة تكون ثابتة في الخيال سواء غابت المادة أم حضرت ، مؤكداً قدرتها على ابتكار صور جديدة لا تستند إلى حس سابق . [1]

فيما نهج ( الغزالي ) ( 1058 - 1111م ) نهجاً مغايراً بالنسبة لمسالة الخيال كونه من فلاسفة التصوف * والفكر العرفاني في الثقافة العربية الإسلامية وعلى خلاف الفلاسفة كان ( الغزالي ) يرى أن الإدراك بالحدس ارفع شاناً من الإدراك بالحس أو العقل ، وهو يعده أساس العيان الداخلي المباشر للحقائق الكبرى للأيمان والوجود . [2]

فالمعارف برأيه التي تتجلى للصوفي لا يمكن أن تقع في عالمنا ، ولا يمكن التعبير عنها أو تداولها ، بل هي معارف خاصة بأصحاب الشأن ، وهذه الأساليب في تلقي المعرفة لدى الصوفية تتسم دائما بالتغريب واللا مألوف والخارج عن إدراك الإنسان بما لا يستطيع الناس فهمه أو بلوغه إلا عن طريق الزهد والتصوف . [3]

ويعتقد ( الغزالي ) أن لدى الإنسان قوة قادرة على صنع الصور في الخيال ويدعوها القوة المتخيلة فهي برأيه قادرة على جمع أجزاء متباعدة في الصور الحسية وتركيبها على إشكال غريبة لا مثيل لها في عالم الواقع ، وهذه القوة تؤلف كل ما هو غريب وعجيب في مجال الفن والشعر والقصص ، ومادتها كل ما يقع تحت الحواس أو الخيالات الغريبة والأحلام تجمعها وتصنع منها ما يحمل عقل الإنسان على التعجب والدهشة والتأمل . [4] ويشير (الغزالي) في مقدمة ( آداب السماع والوجد )

---

[1] ابن سينا : رسائل في أحوال النفس ، ج1، تحقيق : احمد فؤاد الاهواني ، دار إحياء الكتب العربية ، مصر ، 1952، ص71.

* التصوف هو علم أحوال تزكية النفوس ، وتصفية الأخلاق وتعميد الظاهر والباطن ، ويعرف ( السهروردي ) التصوف ( بأنه تصفية القلب عن مواقف البرية ، ومفارقة الأخلاق الطبيعية ، وإخماد صفات البشرية ، ومجانبة الدواعي النفسانية ، ومنازلة الصفات الروحية والتعلق بعلوم الحقيقة ) . ينظر : ( طاهر كوبيالي : التصوف العقلي عند ابن سينا ، ط1، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 2003، ص24 ) .

[2] فواد كامل وآخران : الموسوعة الفسلفية المختصرة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1983 ، ص287.

[3] عبد القادر موسى المحمدي : الاغتراب في تراث صوفية الإسلام ، بيت الحكمة ، العراق ، بغداد ، 2001 ، ص116.

[4] أبو حامد الغزالي : محك النظر في المنطق ، م : محمد بدر الغساني ، دار النهضة ، بيروت ، 1966، ص 29 .

إلى " أن القدرة الإنسانية العجيبة هي التي تحول الحياة والكون إلى تعبير فني ... أن في داخل الإنسان مصنعا عجيباً يتولى تحويل الحقائق إلى تعبير فني " . [1]

وقد خاض ( الغزالي ) التجربة الصوفية التي ترتكز على الوحدة والعزلة والانقطاع إلى الذات ، لكي تتم له المعارف بتجلياتها واشراقاتها إذ يصبح لكل صوفي عارف طريقاً يعرج به عبر مقامات وأحوال تعبر عن تجربته هو ، فالتجربة الصوفية تجربة شخصية فردية تنعكس أثارها على السالك فيرى مالا يراه غيره . [2]

أما ( ابن عربي ) ( 1165 - 1240م ) فهو فيلسوف متصوف وشاعر ، فلسفته ذات بنية جامعة عرفت بالمخالفة والتغريب متبنية جميع الأديان والطوائف والملل ، تفرد بمذهب خاص وفكرة واحدة احتوت جمعاً كبيراً من جزيئات الكون معبراً عن ذلك بقوله :-

لقد صار قلبي قابلا كل صورة

فمرعى لغزلان ودير رهبان

وبيت لأوثان وكعبة طائف

وألواح توراة ومصحف قرآن . [3]

حيث يتضح أن ( ابن عربي ) واسع المخيلة قادر على احتواء المتناقضات والمتباعدات في نتاجه الفكري لسعة خيالة وثقافته فهو يرى أن " الصوفي على عكس الفيلسوف ، يعتمد كل الاعتماد على البصيرة والحدس ويثق بالنشوى الروحية الغامرة وبالخيال المحلق ، الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها " . [4]

---

[1] عباس الصراف : آفاق النقد التشكيلي ، مصدر سابق ، ص 237 .

[2] عبد القادر موسى المحمدي : الاغتراب في تراث صوفية الإسلام ، مصدر سابق ، ص114.

[3] نفسه ، ص167.

[4] نصر حامد أبو زيد : فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القران عند محي الدين بن عربي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1996، ص 47.

وان للخيال بمنظار ( ابن عربي ) القدرة على خلق الغريب واللا مألوف من خلال توحيد وجمع الصفات المتقابلة والثنائيات المتعارضة بين الحسي والروحي بوصفه " أوسع وأكمل الموجودات ، مع انه في تحرك دائم موجود ، معدوم ، معلوم ، مجهول ، ينفي ويثبت في اللحظة نفسها " . [1]

وقوة الخيال ترتبط عند ( ابن عربي ) بالممكنات واللا ممكنات على حد سواء فهو يراها منبع الغريب الذي يشد النفوس فتطيب له الأذهان ويحملها على التصديق بكل ما هو جميل بالرغم من غرابته ، والمتخيلات عنده هي التي تشكل المعاني في الصور المحسوسة ، وما تصوره القوة المصورة التي تخدم العقل . [2]

وقد انطوت كتابات ( ابن عربي ) الفنية على الكثير من التغريب والانزياح عن المألوف لما فيها من خرق للنظم وانتفاء قوانين الطبيعة يخرج عن المألوف في أثناء تجارب الغيبوبة واللا شعور مؤكداً الطابع الاستسراري المليء بالصور الرمزية ذات الألغاز والأحاجي الغربية بلغة خاصة تفتح له أفاق التعبير عن كل هذه التجارب الصوفية . إن اللغة الاعتيادية المألوفة أكدت قصورها وعجزها عن أن تستوعب مفردات التجربة الصوفية وعن الظواهر الروحية والتجارب النفسية ، فلا مناص من تغريب موضوعة اللغة لتوائم التجربة الصوفية بالانزياح نحو لغة الإشارة والرمز ، فالرمز يتخذ عادة طابع التغريب لان الرموز والألغاز إنما هي أدوات يستخدمها أقطاب التصوف كوسيلة للتحدث عما رمزت إليه ، والإشارة إلى ما لغزت له . [3]

أن التجربة الصوفية غرائبية بأكثر من وجه لا يمكن فهمها وسبر أغوارها بمنطق الظاهر والمطابقة الايقونية للموجودات إنما يحكمها منطق الباطن والتأويل ، فهي تجربة كشف وتجلٍ وحدس ينشد الاتصال بالحقائق العليا ويتجاوز حدود الواقع ليفصح عن عوالم غرائبية خيالية مفارقة للمألوف تصور عالماً أخر منظوراً

---

[1] ادونيس : الصوفية والسريالية ، ط2، دار الساقي ، بيروت ، 1992، ص77.

[2] محي الدين ابن عربي : الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والمكية ، ج 1، دار الصادر ، بيروت ، ب ت ، ص33.

[3] عبد القادر موسى المحمدي : الاغتراب في تراث الصوفية ، مصدر سابق ، ص73.

بعين الخيال أو القلب لا عين الحس ، وأحاطت لغتهم برموزها وألغازها مناطق معرفية جديدة لم تبلغها اللغة العادية ، تلك هي اللغة الاشارية الرامزة القادرة وحدها على احتواء الوجد الصوفي الذي لا تسعه الكلمة فهو تعبير لا يناجي العقل بل القلب بكل ما يكسر طوق المألوف ويخرق المعتاد .

يزخر تاريخ الفكر الفلسفي الأوربي بإنجازات الفلسفة منذ نشوئها على ارض اليونان وعلى امتداد رحلتها عبر مساهمات العديد من العقول والمذاهب والاتجاهات ويكاد واقع تطور الفكر الأوربي يبدو أشبه بسلسلة متواصلة الحلقات تكمل بعضها بعضاً بالرغم من التعارضات الظاهرة بينها ، حيث تعمل كل فلسفة على إنشاء نظامها الخاص داخل نسق الفكر العام الذي يؤطرها ، وكلها تبحث على اختلاف اتجاهاتها عن غاية واحدة ألا وهي بلوغ الحقيقة .

وإذا كان البحث عن الحقيقة مهمة الإنسان فانه لا يجد من أدواته سوى العقل والحواس لبلوغ هذه الغاية ، لذا احل( هيغل ) (1770 - 1831م ) التأمل الذاتي للروح محل نظرية المعرفة للوصول إلى إمكانية تحقيق فكرة تجسيد الروح المطلق في الوجود الموضوعي ، بعد أن استبعد الاعتراف بوجود الموجودات ككيانات مستقلة في ذاتها ولا العالم كمدرك عقلي علوي ، فالتفكير في المطلق لا يخرج عن نطاق عالمنا هذا ولا يصبح الفكر المطلق مادة للتفكير إلا في محيط فكرنا ، فالوجود يظهر نفسه كفكر ومعنى في آن واحد معاً . [1]

والتغريب الذي ادخله ( هيغل ) على عالم الفلسفة كان بإدخال مفهوم الروح الكوني أو ما اسماه بالفكرة المطلقة ، حيث أعزى إلى هذه الروح المسؤولية عن حركة الوجود والمتغيرات الناتجة على مستوى الوعي والمادة . ففي مجال الفن أشار ( هيغل ) إلى أن الروح المطلق يبحث عن تجسيداته في المادة التي تبدي بدورها قدراً من الممانعة تحاول الروح عن طريق الفنان التغلب عليه لتجسيد الفكرة . [2]

---

[1] عبد الفتاح الديدي : فلسفة هيغل ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1970 ، ص101.

[2] هيغل : فكرة الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1964، ص11- 12.

لذا أصبح تصوره للجمال اقرب إلى مركب مؤلف بين التصور العقلي المجرد وبين المادة الحسية وعلى هذا الأساس قسم ( هيغل ) التعبير الفني إلى ثلاثة أنماط بحسب ترقي العقل في وعيه بذاته : إذا كانت الفكرة غامضة مبهمة فإنها تظهر في أشكال وصور غير كاملة ولا محدودة ، فالفكرة هنا غريبة عن الشكل وعن التصور، وهي تتعسف بالإشكال الطبيعية وتشوهها لكي تفرض نفسها ، وعلاقة المضمون هنا بالشكل سلبية والنمط الناتج عنها هو النمط الرمزي . [1]

أما النط الثاني فهو الكلاسيكي الذي تجاوز نقائص النمط الرمزي ، فيه تصل الفكرة إلى التطابق مع الشكل وهذا هو النمط الذي يوضح لنا معنى المثال وتمثل في الفن الكلاسيكي في النحت اليوناني . [2] غير أن المثال يتراجع حين يصبح اشد وعياً بذاته أي المثال الروحي الذي يصبح على تعارض مع الشكل فيصبح التناقض قائماً بين الفكرة ومظهرها الحسي إذ تتغلب الفكرة على تجسيدها ويمثل هذا النمط الرومانتيكي . [3]

والفن اتخذ عند ( هيغل ) صفة متسامية لا تقوم على استنساخ الطبيعة ومحاكاة الواقع بل ترتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى مستوى مثالي يكسبها طابعاً كلياً يخلصها من الجوانب العرضية المؤقتة ، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية . [4]

انطلق ( هيغل ) في تفسيره لقوام تشكيلات الفكر بأنها تكمن في الجدل ( الدياليكتيك ) * والجدل قوامه حركة أو صيرورة مستمرة ، فالتقدم والتغير في

---

[1] أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط 3 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ب ت ، ص98.

[2] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص310.

[3] غادة المقدم عدرة : فلسفة النظريات الجمالية ، ط1، جروس بيرس ، طرابلس ، لبنان ، 1996، ص97.

[4] شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، مطابع الوطن ، الكويت ، 2001، ص105.

* الدياليكتيك ويعني الجدل أو الجدلية والتي تعني الحوار أو المناقشة ، ترجع في أصولها إلى الإغريقية ، وهذا المسمى كان يطلق على فن إدارة الجدل ويقوم على أساس استخلاص الحقيقة في كشف المتناقضات في جمع الخصم وحلها ، أما اليوم فالدياليكتيك أسلوب في معرفة الحقيقة ، يدرس الكون في حركته وتطوره الدائبين ، أي ينظر إليه كما هو فعلا. انظر (ف . اڤانا سيف : الفلسفة المار كيسة ، ت : عزيز سباهي ، منشورات النور ، بغداد ، ب ت ، ص14).

الموجودات يتم عن طريق المتناقضات التي تحل في كل مرة في صيرورة وتنبثق عنها متناقضات جديدة ، وهذه الحركة الجدلية هي مصدر التحول والتطور في الكون . [1] و " صيرورة الشيء هي أن يبدأ من أن يوجد ، فهي التوازن اللا متوقع والغريب ، وبكلمة أخرى الفوران الذي بسبب جدته الجذرية وعدم توقعيته يهدد كل شيء موجود " . [2]

وطبقاً لتوافق المتناقضات في ديالكتيك ( هيغل ) " أن كل شيء يكشف في باطنه عن العديد من المؤثرات والقوام تعمل بعضها على المحافظة عليه كما هو ، بينما يميل البعض الأخر إلى تغييره ، وينتج عن ذلك صراع بين المتضادات يؤدي بدوره إلى تحول الشيء إلى شيء جديد ، وهذا الشيء الجديد بدوره تنمو فيه نواح متناقضة ، وهكذا تسير العملية للإمام " . [3]

لقد اثر ( هيغل ) وبصورة كبيرة وبفعل ثوري في أساسيات النظرة إلى الوجود ومنطق التاريخ ، وان كان إرجاع مبدأ الصراع إلى داخل الظاهرة انقلاباً على النظرة التقليدية التي تنظر إلى التطور بوصفه فعلاً خارجياً ، فان ما أحدثه ظهور الديالكتيك الهيغلي على الفلسفة الأوربية قد جعل الكثير من الفلاسفة ينظرون بعمق وجدية إلى دور الصراع داخل الظواهر ومنها الإنسان ذاته . ولطالما أحدث منطق ( هيغل ) نوعاً من المراجعة والمحاكمة العقلية النافذة لمباحث فلسفية كانت تعد من المسلمات أو أثارت الاهتمام بنشاطات الإنسان العملية التي كانت تعد خارج نطاق الفلسفة مثل الاقتصاد والإنتاج والعمل الصناعي التي أصبحت فيما بعد نقاط الاهتمام الكبرى بالنسبة إلى ( كارل ماركس ) ( 1818 - 1883م ) الذي طبق منطق ( هيغل ) الجدلي على الظاهرة الاقتصادية والعمل الإنساني . [4]

---

[1] زكريا إبراهيم : مشكلة الفلسفة ، مصدر سابق ، ص44 .للمزيد انظر ( عبد الرحمن بدوي ، موسوعة فلسفية ، مصدر سابق ، ص580-581 ) .

[2] سامي ادهم : ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص53.

[3] جون لويس : مدخل إلى الفلسفة ، ت : أنور عبد الملك ، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت ، 1978، ص138-139.

[4] هنري لوفيفر : ما الحداثة ، ط 1 ، ت : كاظم جهاد ، ابن رشد للطباعة والنشر ، لبنان ، بيروت ، 1983 ، ص16 .

من اثر الديالكتيكية الهيغلية ومادية ( فيورباخ ) * انبثقت الفلسفة الماركسية ، لتبدأ بالخليط الفكري المتوحد بنقد شامل للوجود الإنساني بشتى تجلياته ، لذا عرفت الماركسية ( بالمادية الدياليكتيكية ) . فهي مادية لأنها تنطلق عند حل المسألة الأساسية في الفلسفة من نقطة انطلاق تقول إن - المادة - هي الأولى والوعي ثانوي ، وديالكتيكية لأنها تنظر إلى العالم المادي كونه في حركة دائمة وتطور وتجدد مستمرين . [1]

فالماركسية فلسفه وفعل تقوم على أساس تفسير العالم وتغيير وعي الإنسان به والكف عن محاولة وضع تفسيرات ميتافيزيقية تجريدية للموجودات ، بل فحصها عبر علاقاتها المتغيرة بالواقع الاقتصادي والسياسي والتاريخي ، أي واقع الفعل ، فالإنسانية الكاملة لا تتحقق إلا في حالة صراعه مع الطبيعة ( الواقع ) لكونه نتاج ذلك الواقع . [2]

من هنا كان للماركسية اثر الصدمة وفعل التغريب في بنية العقل الفلسفي الأوربي إذ " انحصر جهد الفلاسفة دائماً في تفسير العالم ، وذهبوا في ذلك إلى مذاهب مختلفة ، ولكن القضية الحقيقية ليست في تفسير العالم ، بل تغييره " . [3] كانت أفكار ( ماركس ) بمثابة نقطة التحول الكبرى في تاريخ الفلسفة عموماً فقد نجح ( ماركس ) في النزول بالفلسفة من برج الميتافيزيقيا إلى ارض الحياة واستطاع أن يحول كافة أفكاره المتعالية ** إلى تطبيقات عملية تبحث في ظروف العمل والاقتصاد والحاجة المادية .

---

* فيورباخ (1808-م1872) فيلسوف مادي رفض المثالية والدين ، أشار إلى إن الفلسفة يجب إلا تظل رهينة الفكر المجرد وان مهمتها دراسة الطبيعة والإنسان . انظر (ف.اڤانا سيف : أسس الفلسفة الماركسية ، مصدر سابق ، ص20)

[1] ف.اڤانا سيف : أسس الفلسفة الماركسية ، مصدر سابق ، ص14.

[2] رمسيس عوض : ملحدون محدثون ومعاصرون ، بيت الحكم ، بيروت ، 2002، ص33.

[3] نهاد صليحة : المسرح بين الفكر والفن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985، ص55.

** الأفكار المتعالية تحولت إلى فكر ثوري اعتنقه العمال والبسطاء والمثقفون ودافعوا عنه فكان سبباً في تغيير وجه العلاقة بين الحاكم والمحكوم وبين السلطة والمعرفة سرعان ما قادت إلى تغير جغرافية العالم السياسية والفكرية . انظر (هنري لوفيفر : ما الحداثة ، مصدر سابق ، ص17 ) .

والتغريب الذي مارسه ( ماركس )على الفكر شمل أيضا الواقع المعيش بنظمه وأعرافه ، فما هو صلب أمكن أن يتبخر وكل ما هو مقدس أمكن تدنيسه وانتزاع هالة القدسية من حوله.حيث يقول ( ماركس ) في البيان الشيوعي " كل ما هو صلب يتحول إلى أثير وكل ما هو مقدس ينقلب دنساً ، ويضطر الناس كلهم أخيراً أن يواجهوا ظروف حياتهم وعلاقاتهم مع غيرهم من الناس بعقول متزنة بدون أوهام" . [1]

لقد أثار ( ماركس ) العديد من القضايا التي عدت وما تزال تعد غريبة حيث عمل على نقل مواضيع المشكلات الإنسانية إلى مواضيع أخرى لمنحها رؤية جديدة وتفسيراً فيه الكثير من التغريب إلى العقل البشري . إذ عدَّ أن كافة نتاجات البنية الفوقية للعقل الإنساني مثل الأدب والفن والسياسة والتعليم ترتبط عضوياً بحقائق البنى التحتية المؤثرة مثل الاقتصاد ، صراع الطبقات ، الظروف الاجتماعية ، السلطة . [2] كما انه أشار إلى أن البشر ليسوا أحراراً* في اختيار علاقاتهم الاجتماعية ، بل تدفعهم إليها ضرورة مادية ترتبط بطبيعة التطور في نمط إنتاجهم الاقتصادي ومرحلته على السواء . [3]

ويرى ( ماركس ) أن الفن والفلسفة وأشكال الوعي الأخرى مستقلة نسبياً عن الواقع إذ يمكن بفعل التغريب أن يحصل أدب وفن معنيان تم أنتاجهما في نظام

---

[1] مارشال بيرمان : حداثة التخلف ، تجربة الحداثة ، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص ، نيقوسيا ، 1993 ، ص82.

* أن القيم الدينية والأخلاقية والسياسية لدى ( ماركس ) قد خلقت لخدمة مصلحة طبقة معينة ، ويتم إخضاع الناس لها ، حيث يجد الناس أنهم تحت رحمة أنظمة قاسية من نظم وعادات ومعتقدات تنسى أصولها وتصير وظائفها غير مفهومة بعد فينظرون إليها وكأنها تمتلك حياة وقيمة خاصتين بها . انظر ( فؤاد كامل وآخران : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مصدر سابق ، ص 395 ) .

[2] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998 ، ص131.

[3] تيري ايجلتون : الماركسية والنقد الأدبي ، مج 5 ، ع 3 ، ت : جابر عصفور ، مجلة فصول ، 1985، ص23.

اجتماعي مهجور منذ زمن طويل أن يعطينا متعة جمالية وذلك لإمكانية المتلقي بتغريب وعيه مع فن وأدب تلك الحقبة مما يضفي عليهما صفة السرمدية . [1]

فـ" الأثر الجمالي نفسه مؤشر على نوع محدد من عملية الوضع بين الأقواس ، حيث يقوم العمل بتذويب الواقعي وتبعيده لكي ينتج دلالته " [2] ومن الدقة القول " بان النص في غياب الوجود الواقعي المستقل ، لا يميل إلى أوضاع بعينها بل إلى تشكيلات أيديولوجية ، من دون أن يشير إلى التاريخ الواقعي ، وكأن الأيديولوجية شيء مستقل بذاته ، أي الأيديولوجية تمنحنا ( معرفة ) بأوضاع وشؤون متخيلة ، بأحداث زائفة ، لان معناها لا يكمن في واقعها المادي ، ولكن في الطريقة التي تسهم بها في صياغة معنى محدد وإدامته " . [3]

يوصف ( فريدريك نيتشة ) ( 1844 - 1900م ) بأنه فيلسوف العدمية في الفكر الحديث إذ فهم انحلال الوجود بأنه سمة أساسية من سمات العدمية ، والعدمية تعني انتفاء المعاني والحقائق الثابتة وان لا قيمة للقيم ، أي إن ما كان في العصور السالفة من مبادئ راسخة ثابتة ومثل عليا سامية ، صار مع مجيء الحداثة عدماً . افقد القيم كل معنى وحقيقة ، فالحداثة لا تحفل بانهيار القيم أو فقدانها ، وإنما تقول في مبدأها ، لقد انهارت القيم القديمة ، وهو أمر غير مأسوف عليه ، لنضع لا نفسنا قيماً جديدة غير القيم الميتافيزيقية . [4]

لقد أعلن ( نيتشة ) انتصار العدمية وان حضارتنا تتحرك منذ أمد طويل وبتوتر عنيف يتصاعد من جيل لأخر نحو شيء يشبه الكارثة الشاملة بقلق وقوة واندفاع واصفاً العصر الذي " قذف بنا ( إليه ) انه عصر الانحلال والتفكيك الداخلي

---

[1] رامان سلون : النظرية الأدبية المعاصرة ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، 1996، ص44.

[2] تيري ايجلتون : النقد والأيديولوجية ، ط 1 ، ت : فخري صالح ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2005، ص 228.

[3] نفسه ، ص 104 .

[4] محمد الشيخ وآخر : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، لبنان ، 1996، ص14. للمزيد انظر : ( جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث ، مصدر سابق ، ص311 ) .

الكامل ... والعدمية إنما تعني الاقتناع بان الوجود ليس له معنى ... أن العدمية ليست علة الانحلال وإنما هي منطقه " . [1]

مارس ( نيتشة ) التغريب والتبعيد القسري على المعارف وقلب المفاهيم والقيم بعنف مثل قانون التتابع الزمني القانوني الذي يحكم السببية ، فجعله قانوناً مقلوباً ومعكوساً يقوم على إدراك النتيجة قبل السبب وليس العكس أي بتبادل الأدوار بين السبب والنتيجة ، العلة والمعلول محولاً إياه إلى منطق جديد مفارق ينسف ميتافيزيقيا الحضور " فما دام الأصل ليس أصلاً أو أصيلاً ، يفقد الإنسان قدرته على تثبيت الأشياء باعتبارها حقائق ثابتة ، ويفقد قدرته على التقسيمات الموثوق بها مثل الذات والموضوع والإرادة والحقيقة لان كل هذه التقسيمات ليست سوى أكذوبة مادامت عملية التثبيت مستحيلة في مواجهة عالم يحكمه التغير والاختلاف " . [2]

لقد ذهب ( نيتشة ) إلى أقصى حدود التغريب ومارس فعل الصدمة على مرتكزات الفلسفة حين أعلن موت الإله مزيحاً إياه عن عرشه واسقط سلطته بإعلان موته ، أي بمعني آخر ابعد ( نيتشة ) كل المنظومات المتعالية التي تشرف على الإنسان وتقف ضده ، مستبعداً كل سلطة تتجاوز الإنسان . [3]

إن هذا التخطي والانزياح كان بمثابة ثورة على كل سلطة خارجية وإنكار لكل مصادر القيم عدا الإنسان ، لتأكيد واقع جديد يستلزم عدم الأيمان بأزلية هذه المعايير والتي سبق أن وضعها الإنسان بنفسه ليحقق غاية تخدم أهدافاً معينة في مراحل محددة ، وأصر ( نيتشة ) إن باستطاعة الإنسان أبدالها متى شاء بأهداف أخرى تتجه نحو تحقيق فكرة الإنسان الأعلى" السوبرمان " المبشر بالقيم الجديدة . [4] إن فكرة الإنسان المتفوق التي ابتدعها ( نيتشة ) تقع ضمن نسق أفكاره التغريبية

---

[1] ارنست فشر : الاشتراكية والفن ، ط2، ت : اسعد حليم ، لبنان ، بيروت ،1980 ، ص142.

[2] عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، مطابع السياسة ، الكويت ،2003 ، ص106-107.

[3] عبد الوهاب المسيري وآخر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1، دار الفكر ، دمشق ، 2003 ، ص 28 - 29 .

[4] فؤاد زكريا : نيتشة ، دار المعارف ، مصر ، 1956، ص55-56.

التـي نشـأت علـى هـامش الـنهج الـرافض للميتافيزيقيـا الـذي آمـن بـه ودافـع عنـه ، فالسوبرمان هو طيف متعال ٍ وهو ابن العدمية ، ظهر من تحت حطام المثالية بعد أن هدم ( نيتشة ) مرتكزاتها . فهو الإنسان الذي يتمتع بالأحقية في فعل كل شيء لتحقيق غاياته ورغباته قادر على تجاوز المحددات مهما كانت ، وهو الذي يصنع المجد ولو على حساب الآخرين الضعفاء الذين لا يستحقون الحياة ، الذين ينتظرون العون والمساعدة من الآلهة والكنيسة ، وعلى السوبرمان أن يدوس على كل ما يقف حائلا ً دون تحقيق حريته ، فما دام بإمكانه تحقيق ذاته فهو حر في اختيار الطريقة . إذ ليس للخير والشر قيم مطلقة بل هما نسبيان ومتقلبان ، وهما عند كل مجموعة بحسب إغراضها ، وهما يتغيران بتغير الأحوال . [1]

دلت الأفكار العدمية التي بثها ( نيتشة ) في روح الفكر الفلسفي على عمق ألازمة التي يعاني منها العالم الحديث لفقدانه للمثل الراسخة والقيم الثابتة والتي جعلت من الإنسان يشعر بالعبثية واللا جدوى ، وانه يعيش في عالم بلا معنى وفي زمن انهارت ثوابته . فالبحث عن الحقيقة الذي يعتبره ( نيتشة ) باسم إرادة القوة ، إنما هو بحث ينطوي على مفارقة بان تحمل اللا حقيقة في كثير من المواقف من القيمة أكثر مما تحمله الحقيقة نفسها . [2]

يبدو ( نيتشة ) بمثابة العلامة الفارقة في تاريخ الفكر الإنساني أو الحلقة المميزة في سلسلة الفلسفة الأوربية ، يحمل بقوة على كل أنساق الفكر الباحث عن الحقيقة ، أو الفكر الذي يدعي خدمة الإنسانية وكل عمليات الهدم التي مارسها ( نيتشة ) لتراث أسلافه تحمل طابع التغريب في أصولها وطرق تحقيقها ، بذا يرى أن الخروج من مأزق الإنسانية الراهن لا يتحقق إلا بطريقتين الأولى الإسراع بتحطيم ما تبقى من القيم البالية وفضح النزعة المثالية ونقائص الميتافيزيقيا

---

[1] سمير عبده : هكذا تكلم نيتشة ، ط1، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 2005 ، ص68 .

[2] صلاح قنصوه : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، ط3 ، مكتبة دار الحكمة ، 2002 ، ص39.

، والثانية التبشير بمجيء قيم جديدة تمليها إرادة الإنسان المتفوق ، وما على الإنسانية إلا أن تسعى جاهدة لمساعدة هذا الإنسان لان يعيش ويحيا . [1]

يتضح مقدار التغيير الذي أحدثته أفكار ( نيتشة ) التغريبية في تأكيد انفصال الإنسان عن الآلهة ، والتي أدت دوراً في توجيه بحث الإنسان عن الإبداع حيث احل مفهوم الصيرورة محل الكينونة ، والعمل مكان الجوهر كما فعل ( ماركس ) عندما أطلق مفهوم ( البراكسس ) أو الممارسة ، والتي أدت بمجملها إلى تأكيد إزاحة وتشظية القيم العقلانية من اجل فسح المجال لتعظيم الإرادة والعاطفة مقابل الأنظمة المثالية المتعالية . [2]

على الجانب الجمالي من فلسفة ( نيتشة ) فانه يفسر القدرة الإبداعية لدى الفنان بإرجاعها إلى اصل لا يقل تغربياً عن فلسفته بوجه عام ، فهو يرى أن الإنسان المقذوف إلى هذا العالم يعيش صراعاً داخلياً تتنازعه قوتان مركزيتان هما قوة الحلم ، والعبث والرغبة بممارسة الجنون وضرب القيم والتي يمثلها بنظره الإله ( ديونسزيوس ) * أما القوة التي تنزع إلى النظام والهدوء والحكمة فهي قوة الإله ( أبولون ) ** وعلى المبدع إذا أراد أن ينتج شيئاً جميلا ً أن يمنح نفسه لقوى ( ديونسزيوس ) المتعطشة للمرح والمجون والخروج عن المألوف ، لكن على أن يمنح ( أبولون ) الفرصة لتنظيم عمله في صورته النهائية . [3]

فالفن وسيلة عظمى لدى ( نيتشة ) لتغريب الواقع ولصنع الحياة ، فالفنان لا يطيق الواقع بل يستطيع تجاهله ، وهذا التجاهل يأتي على أساس ما ينقصه ، وباسم

---

[3] محمد الشيخ وآخر : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص181.

[1] سامي ادهم : ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص12.

* ديونسزيوس وهو اله الخمر والمرح والحياة الصاعدة والبهجة والسرور والفتنة والإلهام والغريزة والمخاطرة ، اله الرقص والموسيقى . انظر (سمير عبده : هكذا تكلم نيتشة ، مصدر سابق ، ص 74) .

** ابولون هو اله السلام والراحة والسكون ،اله التصوير والنحت والشعر الغنائي ، يخلق عالم الأحلام وعالم الأشكال الجميلة . انظر ( أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص83 ) .

[2] أميرة حلمي مطر : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1973، ص186.

ما يكون عليه أحياناً ، لذا يمكن النظر إلى الفن على انه ثورة دائمة على الواقع . [1] والقيم الجمالية في النص الفني ما تلبث أن تنتمي إلى عالم الموجودات ، وتنفتح على الحياة بكل تناقضاتها واضطراباتها رافضة الانحباس في الأطر التقليدية المنطقية ، فالذات تتوق إلى ما يعبر عنها لا إلى المحاكاة والمطابقة الواقعية ، وبفعل الإرادة الحرة يمكن إحداث انتقالة لكسر المألوفية بوصفها دواء ليأس الإنسان الحديث وبؤسه العميق ، فالنص الفني إبداع وإنتاج لشيء جديد وصورة فريدة يعيشها المبدع في كل لحظاته يرمي إلى إعلاء الحياة ، فهو لا يرمم ولا يصلح بل يزيح ويهدم الأسس القارة ثم يبني ليعيد التشكيل بروح خلاقة . فالحقيقة ليست واحدة بل هي ذاتية يستطيع كل منا خلق حقيقته الخاصة التي لا يجب اكتشافها بل خلقها ، ويمكن القول أن ( نيتشة ) يستخدم أنموذجاً جمالياً لفهم العالم ، وهو أنموذج جمالي بالمعنى الذي يحدده هو . [2] إذ يكتب ( نيتشة ) " أن الفن خير من الحقيقة وذلك لأنه الوسيلة الكبرى التي تجعل الحياة ممكنة ، الساحر العظيم الذي يستجير الحياة ، المثير الأعظم لكي نحيا . [3]

لقد فتح ( نيتشة ) أبواب النص الفلسفي والفني على احتمالات جديدة لا متناهية للقراءة والتغريب والإزاحة إذ يتضح مفهوم ( نيتشة ) للعالم والحقيقة على إنها لعبة شخصية وقراءة ذاتية متعلقة بالفرد مما يجعل الحقيقة فكرة عائمة في فضاء مفتوح يمكن قراءتها بأكثر من أسلوب وهي لعبة دلالات يتجاوز فيها الدال مدلوله بعد أن فقدت المرتكزات وأطاح التغريب بالكليات الثابتة ، وأتاح للقراءات حرية الابتعاد عن هيمنة المراكز والسلطة . فلم يعد إلى الحقيقة من حيث انه خاضع لها ، بل من حيث إنها أحدى إبداعاته .

على الجانب الموضوعي أنتج التعامل المتزايد للفلسفة الأوربية مع العالم الواقعي والابتعاد المتنامي عن دراسة الماهيات وبواطن الأشياء إلى ظهور المذهب

---

[3] مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،1977 ، ص44.

[1] عبد الوهاب المسيري وآخر : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 45 .

[2] جان ماري شفر : الفن في العصر الحديث ، الاستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا ، ت : فاطمة ألجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ، 1996، ص 326 .

الظـاهراتي فـي الفلسـفة الحديثـة ، فلـم يختلـف أي مـن الفلاسـفة حـول أهميـة دراسـة الظاهرة بوصفها الجزء المتحقق عيانياً من الوجود . فالظاهراتية تؤمن بـان لا وجـود لأي معرفـة إطلاقـاً إلا بواسـطة الظـواهر ، وان الإدراك لا يـتم إلا اعتمـاداً علـى مـا يظهر من الأشياء دون باطنها الخفي ، فالظواهر هي ما يوجد وما يمكن إدراكه حسياً ليتحول إلى موضـوع معرفـي عقلـي ، والظـواهر العقليـة هـي مـا ينعكس علـى شـعور الإنسـان مـن أحـداث عقليـة أو نفسـية يمكـن إدراكهـا داخليـاً لتصـبح موضـوعاً معرفيـاً مبتعداً ومفارقاً الوجود العيني المباشر ، بالضبط مثل الظواهر الطبيعية . [1]

أسـس ( ادمونـد هوسـرل ) ( 1858 - 1938م ) فلسـفته علـى مـا اسـماه بالحاضر الحي الذي عده الأساس النهائي والعام للتجربة بمعنى انه نتاج تفاعل الفرد مع البيئة إذ تتم الخبرة دورتها داخل كيان الفرد وهذا التفاعل هو المصدر المباشر وغير المباشر لكل خبرة . [2]

وقد ارتبط مفهوم العودة إلى الظواهر ذاتها بمفهوم " قصدية الوعي " أي انـه موجـه نحـو موضـوع مـا ، والقصـدية تسـتند إلـى أن لـيس هنـاك موضـوع بـدون ذات والمعرفـة لا توجـد خـارج وعـي الـذات ، فالمعرفـة الحقيقيـة لا تتحقق بتحليل الأشياء كما هي في خارج الذات إنما بتحليل الذات نفسها وهـي تقوم بـالتعرف علـى العـالم ، أي بتحليل الوعي الذي استبطن الأشياء الموضوعية فتحولت إلى ظواهر أخرى . [3]

اتخـذت قصـدية ( هوسـرل ) مـديات جديـدة فـي صـياغة نظريـة المعرفـة متجـاوزا مشـكلة الإدراك الحسـي والمعرفـي ، والانفصـال والتعـارض الـدائم بـين المثالية والواقعية ، متجاوزاً التفرقة بين الذات والموضوع ، ويظهر الحس التغريبـي لدى ( هوسرل ) في اعتماده عدم الفصـل بين الـوعي والأشياء حيث يعد هذا الـدمج

---

[1] سماح رافع : الفيومينولوجيا عند هوسرل ، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر ، ط1، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1991 ، ص55.

[2] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص153.

[3] ميجان الرويلي وآخر : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص321.

بين الموضوعين المستقلين في مباحث الفلسفة الظاهراتية دمجاً غير تقليدي لم يفكر احد في الخروج عنه . [1]

وان جوهر القصدية يكمن في أنها محاولة لتحقيق اتصالنا بالعالم الخارجي وإقامة جسر يربط بيننا وبين العالم " باعتبار أن كل وعي هو وعي بشيء ما فلا يمكن إن توجد الموجودات ككيانات منفصلة عن الذات الواعية " . [2]

ويرتكز مفهوم التغريب بالظاهراتية على طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع حيث يكون فعل التفكير وموضوعه متصلين ويعتمد كل منهما على الأخر ، فالمعنى موضوعي ولكن ليس بالصورة التي تحدد دلالات المفردات ، ولا موضوعية المحسوسات والأشياء ، لان موضوعيته تعتمد على مركزية الذات العارفة باعتبارها الوعي الذي تتم عبره المعرفة ويتبلور به المعنى ، وبذا تصبح الذات هي المسؤولة عن عملية تأسيس المعنى والدلالة واصليهما . [3]

إن العالم المعطى للوعي يدخل ضمن دائرة اهتمام الوعي الذاتي الذي يسبغ عليه المعاني والدلالات ، ولان الوعي متغير فانه يتحول من مفهوم التماثل والمطابقة الواقعة إلى اللا تماثل الذي يجد في الواقع منافذ لدخول نشاطه الخاص بإضفاء المعنى ، كما أن الواقع يتغير ويتحول لذا فالذات تقوم بالنفي المستمر وتغريب مفاهيمها عن الواقع واضعة إياه في صيغة تساؤلات ، حيث يصبح التغريب فاعلية الذات الأساسية لنقد وتطوير تصوراتها عن الموضوع ، إذ يصبح التغريب مصدراً لتخلص الفكر من وهم إدراك الواقع بصفته حقيقة كلية . ويؤكد ( هوسرل ) عملية الارتداد إلى الشعور ودراسة أفعال الإدراك نفسها التي تبدو فيها الظواهر الحقيقية والماهيات الجوهرية للأشياء بدلاً من إدراك العالم المادي الجزئي المتغير حيث يريد (هوسرل) التحرر من تأثير الواقع وتوجيه الاهتمام نحو عملية الإدراك

---

[4] زكريا ابراهيم : دراسات في الفلسفة العاصرة ، دار مصر للطباعة ، ب ت ، ص 319 .

[1] سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1992، ص30. للمزيد انظر ( روديجر بوبنر : الفلسفة الألمانية الحديثة ، ت : فؤاد كامل ، م . وتقديم : عبد الأمير الاعسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 ، ص57) .

[2] سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، مصدر سابق ، ص37.

التي سوف تساعد على معرفة الماهيات الحقيقية للأشياء كما يظهر في الشعور الحي . [1]

والرد الذاتي على العالم الموضوعي يتسم بالتغريب الذي يسمح بتأليف النص الذاتي غير المرتبط بواقعية تجريبية تحدث في العالم الخارجي أو معطياته الحسية ، إنما ترتبط بموضوع قصدي ، أي إن موضوع ( النص ) يكون حاضراً حضوراً قصدياً وليس موجوداً بصورة واقعية . فالقصدية تلك التي تجعل من المعنى الموضوعي في متناول الفعل القصدي الخاص بالمؤول . [2]

وفي موضوعة الجمال صاغت الظاهراتية نظرة تتجاوز الموضوعية الخالصة والذاتية الخالصة قادت إلى أن تلتحم كلتا النظرتين أي الذات بالموضوع في النص الفني فالموضوع الجمالي يتأسس ضمن هذا السياق بفعل خبرات الذات . [3] ويمدنا الإدراك الجمالي عند ( هوسرل ) بإمكانية إجراء أفعال تحييدية ( تغريب وإبعاد ) للإدراك الحسي والتي يتم من خلالها تحييد الموضوع الواقعي ففي حالة الإدراك الجمالي - لنص فني ما- فان تعديلا ً ما يطرأ على الموضوع الواقعي أي إننا نشاهد موضوعات لا يكون لها وجود واقعي وهي تظهر لإدراكنا الجمالي بوصفها " وجود ما " وهذا ما يصفه بـ" بالشبه وجود " أي انه يظهر في حالة غريبة عن واقعه فهو يتصف بالتحييد والاستقلالية . [4]

لقد أوجدت الظاهراتية نسقاً خاصاً يحكم العلاقة بين نشاط الذات في تمثلاتها للعالم الموضوعي من حيث إمكانية استخلاص المعنى عبر الذات يشبه إلى حد كبير نسق العمل الفني حين يقوم الفنان باستبصار المعنى أو الماهية في الواقعية الحقيقية المعطاة لخبراته الذاتية .

---

[3] سماح رافع : الفيومينولوجيا عند هوسرل ، مصدر سابق ، ص140.

[1] ج . هيو سلڤرمان : نصيات ، بين الهرمونوطيقا والتفكيكية ، ط 1 ، ت : حسن ناظم وآخر ، لبنان ، بيروت ، 2002 ، ص 34 .

[2] سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، مصدر سابق ، ص74.

[3] نفسه ، ص59.

ولقد احتلت الوجودية * مكانة الفلسفة التي توائم بين عمل الفكر ونشاط الحياة فقد شكلت نهجاً يعتمد البحث في ظواهر الوجود كما تبدو في الذات الإنسانية التي هي موضوع وذات في آن واحد أي افتراض الحقائق في ذاتها يقتصر على البحث في الأشياء كما تبدو للذات ، وكما توجد في الوعي الإنساني مباشرة . [2]

انطلقت الفلسفة الوجودية من التمرد على سلطة الدين والمجتمع وتأكيدها أهمية الإرادة الحرة في كل شيء ، فالإنسان هو خالق القيم بوصفه ذاتاً حرة وكائناً لذاته تشتق منه أشكال الوجود ، لا يقف عند حدود وجوده ككائن مقذوف به إلى العالم ، بل يتصور وجوده كما يريد بصفة بناء ذاتي متواصل فهو خالق لنفسه يحقق ويعيش بذاته ولذاته . فالإنسان بنظر الوجودية مجرد من كل ارتكاز وكل معونة محكوم عليه في كل لحظة أن يبتكر الإنسان ويركب عالمه الخاص . [3] كتب ( سارتر ) يقول " أنت حر ، إذن فاختر ، اعني اخترع وابتكر ، فليس هناك قاعدة أخلاقية عامة يمكن أن تبين لك ما الذي ينبغي عليك أن تفعله ، وليس ثمة علامة تهديك سواء السبيل في هذا العالم " . [4]

والإبداع والاختراع الذاتي يعد انفصالاً عن النمطية والقواعد العامة يتعلق " بتفكيك المعتقد الإنساني بمحرماته وثوابته ونماذجه ، للعمل على تشكيل مشروعيه بشرية جديدة ، سواء من حيث التوجه الوجودي ونمط الوعي ، أو من حيث شبكة الرؤى والمفاهيم والتصورات " . [5]

ويبدو منطق التغريب وكأنه الأساس الذي يحكم تفكير الوجودية فيمتلك الإنسان كامل أرادته ويخرج عن حالة الثبات إلى حالة المتحول ، بالأيمان بقدرته

---

* الفلسفة الوجودية تشبه الماركسية إلى حد بعيد من حيث انتشارها وسعة تأثيرها في مستوى الواقع المعيش وفي نزولها من علياء الفلسفة إلى ارض الواقع إذ ساهم (جان بول سارتر) (1905- 1980م) في المؤتمرات التي عقدت بسبب ظروف المأساة المجرية (1956م) .انظر ( فؤاد كامل واخران : المسوعة الفلسفية المختصرة ، مصدر سابق ، ص241).

[1] أميرة حلمي مطر : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص245.

[2] زكريا إبراهيم : مشكلة الفلسفة ، مصدر سابق ، ص319.

[3] جون ماكوي : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، م : فؤاد زكريا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1982 ، ص228.

[4] محمد سبيلا : دفاعا عن العقل والحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، وزارة الثقافة ، بغداد ، 2004 ، ص 15 .

على تغيير نفسه والعالم مكتف بوجوده ومغتن ٍ بذاته ، وقد أدى ارتباط مفهوم الحرية لدى ( سارتر ) إلى تحديد مفهوم الأخر . فالآخر هو الذي يمتلك أهميته بجوهريته الأساسية ودوره في تشكيل الذات وتحديدها ، فالآخر فاعل في تكوين الذات ، والذات الوجودية تتأسس تحت تحديق الآخر الذي يستلب وجودنا وكينونتنا بطريقة قسرية ولا يمنحنا الحرية في الاختيار . [1]

وتبحث الوجودية في أعلى مراتب نزعتها التغريبية عن التجربة الذاتية الوجودية الخالصة عن موقف نقدي يوجد بديلاً للواقع المستلب من الآخر تسمو فيه الذات إلى " ما فوق الذاتية " حيث تتحرر من هيمنة الآخر بفعل التغريب ليصبح الإنسان بإرادته الحرة ما يشاء * . فالحرية بحسب ( سارتر ) هي جوهر ألذات " وان الوعي قادر على تحقيق الحرية بمعنى انه الشعور القادر على تجاوز الواقع وفرض دعائمه الخاصة في صميم بناء العالم الخارجي " . [2]

فالوعي هو ما ليس هو ، أي وجود لا يستقر ولا يثبت على صيغة واحدة متجاوزاً الجمود والثبات في الواقع بالتبدل والتغيير المستمرين لذا ارتبط الوعي الحر بالمتخيل في فلسفة ( سارتر ) الجمالية ، فالخيال حين يباعد بين الإنسان وعالم الواقع إنما يكشف عن عالم تغريبي جديد يتمثل فيه أعلى درجات الحرية ، فوظيفة الخيال تكمن في تهيئة عالم بديل للعالم الواقعي ، وللخيال القدرة على مفارقة وإزاحة الواقع ونفيه . [3]

فيما تناول ( سارتر ) فكرة " سوء الطوية " أو " خداع ألذات " بوصفها ضرباً من الإزاحة والمقاومة لخداع الذات فراراً من القلق ، وحجب الحقيقة عن

---

[1] ميجان الرويلي آخر : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص22.

* وقد انعكس ذلك في تجارب الشباب الفوضوية والعدمية التي اجتاحت أوربا في الستينيات من القرن الماضي وتمثلت على شكل تظاهرات وممارسات تعبر عن الحرية على مستوى الثقافة اليومية والملابس والاجتماعات الحاشدة التي كان ( سارتر ) يحضر بعضها ويلقي محاضراته في الشوارع مباشرة . انظر ( معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، مج2 ، مصدر سابق ، ص 1504- 1505) .

[2] زكريا إبراهيم : فلسفة الجمال في الفكر والفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب .ت ، ص232.

[3] سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973 ، ص116-117. و أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، مصدر سابق ، ص142.

نفسه بمثابة تمويه على الذات مبتغيا طمأنينة الوجود في ذاته واستقراره بان يخدع الإنسان نفسه أحياناً لكي يعيش لعبة الحياة . [1]

فالوعي المتخيل مقطوع الصلة بالعالم الواقعي ومرتبط به في ذات الحين " لان الموضوع الذي يقصده الوعي بوصفه صوراً متخيلة يظل دائما موضوعاً غائباً لا واقعياً " [2] ، وهذا الوعي المتخيل يكون في الوقت عينه موضوعاً مادياً واقعياً عندما يقوم الوعي بخلق الموضوع بالاستعانة بالوسيط المادي المألوف ، فالإبداع الفني عند ( سارتر ) هو " القدرة على خلق وسيط مادي يعمل كمماثل لموضوع جمالي متخيل من خلال الوسيط ... بتعبير أدق يصبح استحضاراً لهذا الموضوع المتخيل الغائب " [3] و " الجميل هو الخيالي اللا واقعي ، أما الواقعي فهو المماثل المادي له ، فالواقعي ليس جميلا ً ، والجميل هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيال ". [4]

بذلك اتخذت إعمال ( سارتر ) الفنية والأدبية * طابع التغريب والعدمية كصيغة أدبية تعالج موضوعات الإنسان والحرية ، وأصبح التغريب المنفذ الحقيقي الوحيد والذي ينفذ إلى صميم الوجود الإنساني فيثير انفعالاته وتساؤلاته حول الوجود والذات يقوم بتصعيدها جمالياً وفنياً إلى الحد الذي تتحول فيه إلى ثورة عدمية عارمة تنتهي إلى فوضى عارمة وشعور قاتل باللا جدوى. [5]

---

[4] صلاح قنسوه : نظرية القيم في الفكر المعاصر، مصدر سابق ، ص167.

[1] سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، مصدر سابق ، ص146.

[2] نفسه ، ص173.

[3] أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص149.

* مثل رواية " الغثيان 1939 و " مسرحية " الذباب 1943" و مسرحية " الدوامة1950 " ومسرحية " الفوضى والعبقرية1951" . وفي كل هذه الأعمال يجسد ( سارتر ) شخوص أبطاله بصورة المتأمل الحزين ليس البطل الرومانسي الجميل الذي يعتقد بالحقيقة ، إنما الغامض المشؤوم المحكوم بوجوده اللا مجدي . انظر ( ايرس مردوخ : سارتر المفكر العقلي الرومانسي ، ت : شاكر النابلسي ، دار الثقافة العربية للطباعة ، دار المفكر ، ب.ت ، ص82 ) .

فالفن ليس الفرق بين الواقع والاستسلام له ، بل ليس عالماً في الخارج يجري تعديله ، إنما الفن لدى الوجوديين هو القدرة على الخلق من داخل المبدع فهو نشاط خلاق يتألف من الانتصار على الحياة المحدودة العينية ، انه انتصار على العالم . [1]

إذ يقول (سارتر) " إن الحرية من حيث هي تعريف للإنسان ليست متعلقة بحرية الآخرين ، ولكن الالتزام يحتم عليه بذاته أن اختار حريتي وحرية الآخرين في آن واحد ، انه يجعلني لا أستطيع اعتبار حريتي غاية دون أن ادمج في تلك الغاية حرية الآخرين". [2]

لذا انتهت الوجودية إلى حيث يبدأ التغريب ، فالتغريب حرية ، وهو بصمة الذات الفردية المبدعة التي اتسم بها العالم فيغدو عالماً آخر مغايراً ، لكنه يظل صالحاً للتذوق الفني والجمالي ، فالتغريب منفذ الذات إلى عالم الدلالات اللا محدودة واللا نهائية لرؤية الواقع .

---

[4] مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق ، ص44.

[3] محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص204.

**ثانيا ـ التغريب في الأدب والنقد الفني والفن المسرحي :**

سجل تأريخ الأدب والنقد كسائر مجالات الإبداع الإنساني الأخرى ، أن لمبدأ المحاكاة والمطابقة للواقع ميزة السبق في مسار الأدب ، إذ تتخذ النصوص الأدبية أبعادها الجمالية والفنية باعتماد المحاكاة القائمة على خلق مقاربات مع الأصل الاجتماعي عبر خلق قناعة لدى المتلقي بأن ما يشاهده أو يقرأه هو حقيقة واقعية ، بيد إن مجرى الحياة الفكرية والمعرفية أوجد جملة من الاتجاهات الأدبية والنقدية التي لا تقر ولا تعترف بقيمة تلك المحاكاة ، لينتقل الفعل الإبداعي إلى عملية تخليق النص من ذات الفنان ومن ثم المتلقي من دون الرجوع الكلي والشامل للواقع ، وهو ما خلق مسافة بين النص الفني وفعل التلقي ، ذلك أن المتلقي لا يستطيع في هذه الحالة خلق مقارنة أيقونية أو واقعية مع النص ومطابقة للواقع ، الأمر الذي وفر فرصة لفتح حدود النص الجمالي الفني على أبعاد رمزية غير مألوفة للأذهان ومن ثم إبعاده عن حقل المطابقة وهو ما يمكن أن نطلق عليه أو نسميه بالمفارقة أو التغريب. لعل في طروحات ( الشكلانين الروس ) * في العقد الأول من القرن العشرين عتبة لظهور مفهوم التغريب في الأدب ، إذ قدمت الشكلانية اتجاهاً نقدياً

* الشكلانيون : تيار تنظيري أدبي ظهر مابين (1915 -1930 م) أكدوا ضرورة التخلي عن المناظر الاجتماعية والنفسية والتاريخية عند دراسة الأدب ، والتركيز على الشكل واللغة في الأثر الأدبي كون هذين العنصرين هما اللذان يشكلان الصورة التي تعد من وجهة نظرهم محور الدراسة ، ومن ابرز أعلامه ( رومان جاكوبسون ، فكتور شكلوفسكي ، بوريس ايخنبابوم ، بوريس توماشفسكي ، يوري تيتانوف ، باختين ، ف. فينو غرادوف ) ومن أهم قلاع الشكلانين ( حركة موسكو اللسانية ، جمعية دراسة اللغة الشعرية أو الاوبرياز ) . انظر ( سمير سعيد مجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مصدر سابق ، ص57. و سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص129 ) .

أدبياً اتصف بالتجديد ، متسماً بقدر من الغرابة في أراء و طروحات منظريها الفكرية والجمالية . مبتعداً عن دراسة القضايا العامة كقضية إيصال المعنى إلى المتلقي ولم يقف عند حدود ما ترمز له اللغة من أشياء معتقدين إن اللغة لا تصبح في الأدب مجرد وعاء أو وسيلة بل تتحول إلى مصدر مستقل للمتعة ، وهو مجال متميز بشكله بوصفه فناً لغوياً لا بوصفه مرآة للمجتمع أو ميداناً للتصارع بين الأفكار . [1]

لذا فالمنهج الشكلي عمل مستقل يجعل موضوعه الأدب ويعدّه سلسلة خاصة من الوقائع منطلقاً من مزايا جوهرية للأدب محدثاً قطيعة مع التأويلات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والشروحات التاريخية المستندة إلى السببية [2] ، أي إن هدف الشكلانين كان يتحدد في إرساء دعائم أدبية مستقلة تزيح الاهتمام عن المبدع ( المؤلف ) إلى النص والارتقاء بالنص الأدبي ليكون مكتفياً بذاته ، فالنص الأدبي يتكون من كلمات وليس من أشياء أو مشاعر ، ومن الخطأ عده تعبيراً عن رأي المبدع . [3] والنص الأدبي يبنى في المنظور الشكلاني على أساس خلخلة علاقة النص بالواقع ، فموضوع النص الأدبي ليس موضوعياً على الإطلاق ، بل هو تبعيد ومفارقة لما هو متوقع ومعتاد منطلقين من مفهوم إن المحاكاة في النص الفني ما هي إلا نسخ الحياة الاعتيادية تخلو من رؤية إبداعية ، فهي ترى أن عملية الإدراك تتم في بنية النص لا بالاستعانة بعناصر خارجية . فهو يكتفي بوجوده ويغتني بذاته ، والبنية النصية بنية مكتفية داخلياً لا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي عناصر غريبة عن طبيعتها فهي مجموعة تحولات تحتوي على قوانينها الخاصة تبقى أو تغتني بلعبة التحولات نفسها ، من دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية . [4]

---

[1] محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص69-70.

[2] جان ايف تاديه : النقد في القرن العشرين ، ط1، ت : منذر عيا شي ، مركز الإنماء العربي ، 1993، ص21.

[3] تيري ايجلتون : مقدمة في النظرية الأدبية ، ت : إبراهيم جاسم ألعلي ، م : عاصم إسماعيل اليأس ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 ، ص9.

[4] جان بياجية : البنيوية ، ط2، ت : عارف منيمنة وآخر ، منشورات عويدات ، بيروت ،1980 ، ص8.

أصبح النص الأدبي لدى الشكلانين حقيقة جمالية أكثر منه محاولة لإيصال المعنى الذي أزيح بوصفه ثانوياً ، ففصلوا الكلمات عن وظائفها المرجعية مؤكدين على " دراسة الشكل الأدبي في انفصال تام عن المضمون ، ونظروا إلى المضمون باعتباره مجرد وسيلة لإبراز تشكيل فني معين " [1] ، فالنص الفني يتحدد توصيفه كفن " في علاقة بالأنماط اللغوية السائدة في عصر ما ، فإذا اختلف عنها كان فناً ، وإذا تشابه معها انتفت معه صفة الفن ، فوظيفة الفن لديهم كانت استخدام اللغة بطريقة جديدة " . [2] لذا " اكتسى مفهوم الشكل معنى جديداً ، فلم يعد غشاء ، وإنما وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي " . [3]

إن مفهوم التغريب أو كسر الألفة يقوم على أساس التركيز على آليات حدوث المعنى في النص الفني / الأدبي على حساب المعنى ذاته ، فمن منطلق الاهتمام والتركيز على آلية أو حرفية حدوث الدلالة ( المعنى ) يرى (فيكتور شكلوفسكي )* " إن تكنيك الفن يقوم على جعل الأشياء غير مألوفة ، على جعل الأشكال صعبة ، على إطالة صعوبة الإدراك الحسي والزمن الذي يستغرقه ، إذ إن الإدراك الحسي غاية جمالية في حد ذاتها ومن ثم يجب إطالتها " . [4]

إن أساس النظرية الشكلانية يعزى إلى فعل التخلص من التعود والألفة ، وفي ضوئه يتم تحديد النص إذ يستند إلى مبدأين أساسيين بحسب ( جاكوبسون ) ** :-

1- إن موضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب ككل ، ولكن خصائصه الأدبية أي أدبية ومعناه تلك السمات التي إذ ما توافرت في نص ما أصبح أدبياً .

---

[1] نهاد صليحة : المسرح بين الفكر والفن ، مصدر سابق ، ص61.

[2] نفسه ، ص61.

[3] ـــــــــ : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانين الروس ، ط1، ت : إبراهيم الخطيب ، دار المثلث ، بيروت ، 1982 ، ص41.

* فيكتور شلوفسكي (1893م ) : كاتب وناقد أدبي منظم الاوبوياز النواة التي انبثقت عنها الشكلانية . انظر(ـــــــــ : نظرية المنهج الشكلي ، مصدر سابق ، ص 8) .

[4] عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه ، مصدر سابق ، ص82.

** رومان جاكوبسون (1896م ) مؤسس حلقة موسكو اللسانية والتي اندمجت في الاوبوياز ، فشكلتا الحركة الشكلانية . انظر ( ـــــــــ : نظرية المنهج الشكلي ، مصدر سابق ، ص 7 ) .

2- مفهوم الشكل الأدبي حيث تتم الإزاحة والتبعيد للمفاهيم الكلاسيكية وثنائية الشكل والمضمون ، فالأولوية تكون للشكل و لا مضمون بدون شكل والذي هو وحدة ملموسة لها معناها في حد ذاتها خارج كل عناصر إضافية . [1]

حلل الشكلانيون الروس لغة الشعر بوصفها لغة خاصة تستند إلى فعل التغريب بتشويه متعمد للكلام العادي عن طريق ما أسموه " بالعنف المنظم " الذي يرتكبه المؤلف ضد النص . [2] فالتغريب هنا يعني وجود انحراف عن المعيار ليولد الدلالات الجمالية ، والنص الشعري مارس على اللغة الاعتيادية نوعاً من العنف المسيطر عليه مسلطاً الإدراك نحو القيمة الجمالية النقدية التي يحملها النص ، فيرى ( شكلوفسكي ) " إننا لن نحتفظ بطزاجة مدركاتنا الحسية عن الموضوعات : أي إن متطلبات الوجود ( المعياري ) تستدعي أن تكون ( مستقلة ) إلى حد كبير " . [3]

التغريب عند ( شكلوفسكي ) لا يتم بكسر الألفة في مفردات اللغة حسب ، إنما كسر ألفة الأشياء ذاتها ، أي مفردات العالم الخارجي فيبدو المألوف غير مألوف ، بإعادة صياغة وتركيب وجود الموجودات أو بتقديم رؤية جديدة لها . [4] فالصورة الشعرية لا تتحدد وظيفتها بالتعرف على ذلك الموجود إنما بخلق رؤية خاصة جديدة له ضمن سياق مدهش غير متوقع . فالعناصر المألوفة بدخولها البؤرة النصية تفقد مرجعياتها الأصلية ولا تعود ذات دلالة محددة خارج النص ، وهنا يفقد النص مألوفيته وعاديته مستهدفاً إثارة وعي المتلقي بالبحث عما أدى إلى تجريد ذلك المألوف من مألوفيته . [5] فالحيل الشعرية تشتمل على تحريف وتشويه ، وان ما

---

[5] عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، مصدر سابق ، ص172.

[1] رينيه وبليك : مفاهيم نقدية ، ت : محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 1987 ، ص61.

[2] رامان سلون : النظرية الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص19.

[3] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص128.

[4] رولان بارت : نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي ، ت : عبد الرحمن أبو علي ، دار النشر والتوزيع ، سوريا ، 2003، ص145.

يعطي الشعر أثره الخاص هو استخدام الكلمات بطرائق غير مألوفة لا متوقعة تكثف الإدراك وتستثير الانتباه وتولد التوقعات التي تسعى دوماً نحو اشباعات جديدة . [1]

ويؤكد أيضا ( جاكوبسون ) أن كل كلمة من كلمات اللغة الشعرية هي كلمة منحرفة بالقياس إلى اللغة اليومية ، وهي مفاجئة مدهشة غريبة ، والشكل الشعري ينزل باللغة الاعتيادية مصاباً عنيفاً . [2] فأحدى وظائف الشاعرية هي حرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية ، وهي انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية . [3]

إن اللغة الأدبية تخلق دائما مسافة ما أو إزاحة بين الأصل والصورة ، فالشكلانيون هاجموا النظرية القديمة التي تزعم إن استعمال الصور الاستعارية هو أهم سمات الأدب الخيالي معتمدين على إن العبرة ليست بالصور ، بل بالطريقة التي تستخدم بها الصور ، وان هدف الاستعارة في الفنون الأدبية هو تقديم المألوف في سياق جديد وغير متوقع يجعله يبدو غريباً وغير مألوف . [4]

والابتعاد عن المألوف إنما يتم بفعل القدرة الفنية للمبدع على تغريب التصورات ، فالممارسة الفنية تقرر إلى حد ما أسلوب التغريب وما يطرأ على الفن من تغيرات في الأساليب والتيارات رافضاً الطرز الفنية المألوفة ، فالتغريب يشير إلى حالة خاصة بين المتلقي والنص يخرجه من حلقة الإدراك العادي ، وبهذا المعنى يصبح تأسيسياً في الفن اجمع .

يشير مؤرخو النقد إلى نقطة التقاء واضحة بين مفهوم التغريب أو كسر ألفة اللغة عند الشكلانين والرومانسيين * الذين سبقوهم إلى تأكيد الحاجة لتمكين اللغة من

---

[5] شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص334-335.

[1] جان ايف تاديه : النقد في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص49.

[2] عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، ط 1 ، النادي الأدبي الثقافي ، المملكة العربية السعودية ، جدة ، 1985 ، ص 25 .

[3] محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة , مصدر سابق ، ص70.

* تشير الحركة الرومانسية إلى الوعي الجديد الناتج عن الانقلاب العميق الذي كانت الثورة الفرنسية احد ابرز مظاهرها ، وتتلخص مبادئها الأساسية في مفهومها للفردية وفي سعيها لفصل ( الأنا ) عن واقع خارجي تدركه ( الأنا ) وتنعكس فيه ، وفي طريقة إدراكها للعالم الذي لا يمكنه أن يوجد إلا في فكر الفرد وانطلاقاً منه ، وبرزت هذه الحركة في الأدب والفن على السواء . انظر ( محمود امهز : الفن التشكيلي المعاصر ، 1870-1970، دار المثلث ، بيروت ، 1981) .

استعادة إحساسنا بالحياة بعد أن افقدها طول الاستعمال حيويتها ، بل قدرتها على التوصيل الأمين ، منادين بالعودة إلى اللغة البسيطة البعيدة عن تعقيدات الحضارة والعلم ، فيما يعني كسر ألفة اللغة عند الشكلانيين التمرد على القواعد والأطر الجامدة وتعمد غموض الدلالة . [1] كما أن الشكلانيين قد رحبوا بمذهب التكعيبية الذي كان يتكئ على الإشكال الهندسية الكامنة في جميع ما تراه العين ، وطالبوا الفنان أن ينفذ إلى أعماق المرئيات بدلا ً من الوقوف عند السطح ، فيذيب الخطوط التي تحدد الصور من الخارج ويحتفل بالمساحات اللونية إي يذوب بعضها في بعض كما كان الانطباعيون يفعلون . [2]

إن أداة الفن هي أداة " تغريب " وعليه فهو خاصية تنشأ عن إزاحة النص عن الحقل الادراكي العادي لتقحمه ضمن شبكة دلالية نصية ذات اشتغالات ذهنية حدسية ، بذا يكون هناك وظيفتان للتغريب الأولى تلقي الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية على نحو يضطر فيه المتلقي إلى رؤيته في ضوء نقدي جديد ، والثانية لفت النظر إلى الشكل الجمالي ذاته ، متجاوزاً ومتجاهلا ً التصنيفات التقليدية من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب ذاتها بوصفها عنصراً من عناصر الفن . [3]

إن مفهوم التطور في الأنماط الفنية يدفع دائماً ً نحو المزيد من عمليات التغريب في الفن ، باعتباره عملية رفض للأنساق الفنية القديمة أو القائمة باتجاه توليد أنساق وطرز جديدة ، فالأنساق تستهلك وتجدد نفسها باستمرار والفنان يجاهد لان يجعل رؤيته للأشياء جديدة ، وكل تطور يدفع نحو إحلال نظام مكان آخر من خلال تعديلات فنية مستمرة .

وبذا نرى إن الشكلانية برهنت على أن التطور والتحول ليس فقط قولاً ً تاريخياً بل إن التغير هو أيضاً واقعة تزامنية معاشة بصورة مباشرة وقيمة فنية

---

[4] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص126-127.

[1] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص73.

[2] روبرت هولب : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، ط1 ، ت : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي بجده ، 1998 ، ص75-76.

ملازمة ، فالتجديد يدرك فوق خلفية التقليد ، إذ برهنت الشكلانية إن هذا التواقت بين الإبقاء على التقليد و الانقطاع عنه ،هو ما يشكل جوهر كل منجز فني جديد . [1] فقد " تضمنت فكرة التغريب التغيير والتطور التاريخي ، وبدلاً من أن يبحث الشكلانيون عن الحقائق الأبدية التي تربط الأدب العظيم كله إلى قانون واحد ، فقد كانوا أميل إلى النظر إلى التاريخ باعتباره ثورة دائمة " . [2] بذا فان مفهوم التغريب لدى الشكلانين يقوم في جوهره على انه ليس من بين وظائف الأديب أو الفنان اكتشاف أفكار ومعان جديدة ، فهذه هي وظيفة العالم ، ومن ثم تقوم وظيفة الفنان على إدخال المعاني القائمة في علاقات ونظم وأنساق جديدة تجعل من المألوف غير مألوف أو غريباً أو جديداً ، وهذا هو جوهر كسر الألفة . [3]

وعلى مقربة من البحث الشكلاني اتخذ الناقد والكاتب الروسي ( ميخائيل باختين ) (1895 - 1975م ) موقفاً يعرف نفسه من خلاله بأنه ( ما بعد شكلاني ) . إذ تجاوز الشكلانية فالشكل اتخذ عنده مظهراً لفردية المؤلف ، وهذا الشكل يأخذ معناه الكامل كتفاعل ووحدة مختلف عناصر العمل الفني ، والمعنى الذي يقصده هو ( المعمارية أو البناء ) وهو عالم المغايرة وتعدد الأصوات والتذكارات المبهمة واستباق خطابات ماضيه وحاضره ، ومفترق طرق ومكان التقاء . [4]

أولى ( باختين ) اهتماماً متميزاً بالخصوصية الأدبية والعلاقات بين الأدب والثقافة من وجهة نظر تاريخية . وقد فرق بين اللغة الاعتيادية ( المتلفظة ) * واللغة المكتوبة أو اللغة كنظام تجريدي من العلاقات التي لا تنتمي إلى الواقع الفعلي ،

---

[3] ـــــــــــ : نظرية المنهج الشكلي ، مصدر سابق ، ص87.

[1] رامان سلون : النظرية الأدبية المعاصرة، مصدر سابق ، ص29.

[2] عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، مطابع الوطن ، الكويت ، 2001 ، ص 403 .

[3] تزفيتان تودوروف : نقد النقد ، ط2، ت : سامي سويدان ، م : ليليان سويدان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1986، ص11.

* لكل تلفظ مظهران ، ذلك الذي يأتي من اللغة وهو مظهر متكرر من جانب ، وذلك الذي يتأتى من سياق النطق وهو مظهر متفرد من جانب أخر . انظر ( تزفيتان تودوروف : المبدأ الحواري ، ط1، ت : فخري خليل صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1992، ص70 ).

واصفاً اللغة المتلفظة بأنها لغة ( حوارية ) ** أي أنها موجهة نحو متلق ما ، والعلاقة اللغوية ما هي في حقيقة الأمر سوى محور ثابت يدور حوله صراع جدلي لوجهات نظر متباينة تريد كل منها فرض معناها على العلامة اللغوية . [1]

والنص الفني من منظور ( باختين ) يستند إلى أركان ثلاثة :-

1- الإثبات البسيط للوقائع أو تجمع المعطيات المادية و إعادة السياق التاريخي .

2- اعتماد التفسير بواسطة القوانين الاجتماعية والنفسانية وحتى البيولوجية .

3- هو الأهم ويتوسط الركنين السابقين ، انه التأويل كحوار والذي ينتج وحدة استعادة الحرية الإنسانية ، فالمعنى هو الحرية التي تخترق وتزيح الضرورة والتأويل هو عملية الممارسة لها . [2]

ويرى ( باختين ) أن أفضل مثال لتعدد الأصوات في إعمال الكاتب الروسي ( دستوفسكي ) المتمتعة بحرية الاختلاف حيث يسمح لمؤلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها وابتعادها عن هيمنته ، فالنص الأحادي الخطاب يهيمن فيه خطاب المؤلف ، بالضد من النص الحواري الذي ينطوي على مفارقة وتغريب بازدواجية الأصوات وهذا ما يدخل الكلمة عنصر الحوار بالضرورة في علاقات حوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي . [3] وضمن دائرة التواصل للدلالات المتعددة وحوار الدلالات يرى( باختين ) إن صورة البطل في أدب ( دستوفسكي ) لا تمثل ما يكون في العالم ، بل بالدرجة الأولى ما الذي يكونه بالنسبة للبطل ، وما الذي يكونه هو بالنسبة إلى نفسه ، فصورته تتألف لا من ملامح الواقع بل الدلالة التي تنطوي عليها الملامح بالنسبة إلى البطل نفسه . [4]

---

** الحوارية : نوع أدبي لتوليد الأصوات يمثل صورة بلاغية تقوم على وضع الأفكار والعواطف في شكل حوارات . انظر ( سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية ، مصدر سابق، ص79 ) .

[4] نهاد صليحة : المسرح بين الفكر والفن ، مصدر سابق ، ص71-72.

[1] تزفيتان تودوروف : نقد النقد ، مصدر سابق ، ص11.

[2] ميجان الرويلي وآخر : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ص318.

[3] بوريس اوسبنسكي : شعرية التأليف ، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي ، ت : سعيد الغانمي وآخر ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 ، ص21.

ودلالة الحوارات الشخصية في النص إنما تعبر عن قرائن نفسية للشخصيات ، فالنص الفني فهو طموح نحو حالة ثالثة منزاحة تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها وللأفق الذي تستهدفه ، فبدلاً من المطلق تتعدد وجهات النظر، فتبتعد الامتيازات والتراتبية فلا يعود هناك إلا نسبية معممة بعد تغريب وإزاحة المطلق عن مركزه . [1]

لذا بالإمكان أن نفهم وسيلة التغريب على إنها تبنٍّ لوجهة نظر مراقب خارجي بالنسبة للأشياء الموصوفة ، ويمكن أن تظهر في السرد وجهات النظر الخارجية أو الداخلية على أنها من المستويين المقصودين ، كما يمكن إنجاز أبنية تأليفية معقدة عن طريق مماثلة ومضاهاة الوصف الداخلي على مستوى ثان . [2]

والمؤلف في النص الأدبي غالباً ما يلجأ في الحوار إلى صوت ( الأخر )* لإدخال نزعة دلالية جديدة إلى الكلمة التي سبق أن كونت نسقها ونزعتها الخاصة بها إذ يطالعنا في الكلمة الواحدة اتجاهان دلاليان متلازمان . فيتخذ المؤلف وجهة نظر خارجية في وصف حالة داخلية ( أفكار ومشاعر ... ) وهو المسار الذي اختاره الفن الكلاسيكي والرومانسي الذي يقف خارج الحدث ويضيف مشاعر البطل وشخوص النص الفني من الخارج بوصفها أفعالاً لا يستطيع التأكد منها إلا بكلمات الغير، أما المسار الآخر والذي اختطه فنانو الحداثة فكان يعمل على استخلاص الحدث من الداخل ووصفه عبر الذات التي قررت أن تعيش وتعاني وتمارس أفعال الشخوص ، فيظهر المنجز الفني مطبوعاً بآثار الذات وسماتها وأنماطها الخاصة للتعبير ، ويترك اطر الحوارية مفتوحة إلى الخارج دائما حيث يتخذ المتلقي دوراً فاعلاً في فهم معنى الحوارية وإنتاجها .

---

[4] تزفيتان تودوروف : نقد النقد، مصدر سابق ، ص78-79.

[1] بوريس اوسبنسكي : شعرية التأليف ، مصدر سابق ، ص144.

* الأخر يؤدي دورا حاسما في الوجود الإنساني ، إذ من المستحيل أن ندرك وجود أي كائن بصورة منفصلة عن علاقاته التي تربطه بالأخر ، فيؤكد ( باختين ) من مبدأ شديد البساطة إننا نحقق من النظر إلى أنفسنا ككليات ، وبهذا فان الأخر ضروري لتكميل فهمنا. انظر ( تزفيتان تودوروف : المبدأ الحواري ، مصدر سابق ، ص122- 123) .

يشير ( باختين ) إلى إن الاختلاف والمفارقة أنما تنبع من حوارية كامنة في الإنسان ذاته ، لأنه تعددي بالضرورة ومتميز بهذه التعددية من الناحية الانثروبولوجية ، فإما أن يكون الخطاب في النص المتعدد الأصوات متجانساً بذاته وإما أن يجد تنوع الخطاب داخل النص نفسه ، وهذا التقليد الثاني هو الذي يشيد اهتمامه بشكل خاص داخل النص كما في خارجه ، ومن هنا كانت دراسة (الكرنڤالية) * . [1] وعلى مستوى فني كان الحدث في الفن الكلاسيكي يتم على أساس الحوار متعدد المستويات بين شخوص وعناصر النص الفني وما يمثلونه من أفكار و صراعات لكن بحدود تحاصرها ويحتويها المضمون المهيمن على الأثر الفني ، أما في النص الحداثي فقد أصبحت ساحة الصراع وتعدد الأصوات مفتوحة أمام احتمالية واسعة لمختلف المضامين فأصبح النص الفني كرنڤالياً بتعدد دلالاته وتعدد قراءاته حتى أصبح بامكان كل عنصر فني وشخصية داخل النص أن يحتفظ باستقلاليته إزاء مضمون خاص تعمل على إنتاجه . فتتأسس الكرنڤالية حالما يبدأ الاحتفال بإزاحة وتمزيق المعاني والقيم الاجتماعية وقلبها رأساً على عقب ، بإلغاء الحدود والفواصل بوصفها صوراً حوارية متصلة ، ساخرة من الواقع المعيش والسلطة والأفكار السائدة وتبعيتها ، ومن التاريخ والقدر والثوابت أي إنها تنطوي على تبعيد أو مفارقة لكل ما هو مبجل ورسمي على الصعيد الديني والدنيوي . [2]

وتتحدد الكرنڤالية من قبل ( باختين ) بالحاضر هو نقطة الانطلاق إلى الفهم وتقييم وإعادة صياغة الواقع وتشكيله ، فالكرنڤالية لا تعتمد على الأساطير بل على التجربة والخبرة والابتكار الحر والإبداع .، كما وإنها تعتمد أيضاً تعدد الأساليب وتعدد الأصوات . [3] بهذا المعنى تكون الكرنڤالية في النص الأدبي والحداثة في

---

* ( الكرنڤال - الكرنڤالية ) تعود جذور مفردة الكرنڤال في الأقل إلى عام 1549م في اللغة الإيطالية ، إلا إنها تعزى إلى المنظر الروسي ( باختين ) وتتعرف بأنها وصف ( لحيوية الرواية ) وما تؤصله من نسبية بهيجة ، وما تنطوي عليه من تعددية أسلوبية واختلاف وجهات النظر وتباين الأصوات ، وهي بهذا تشبه في الأدب ما يجري في مواسم الاحتفالات . انظر( تزفيتان تودوروف : نقد النقد ، مصدر سابق ، ص83 ) .

[1] تزفيتان تودوروف : نقد النقد ، مصدر سابق ، ص83.

[2] رامان سلون : النظرية الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص33-34.

[3] محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة , مصدر سابق ، ص9.

النص الفني محطتين أساسيتين للتغريب إذ تتعدد الأصوات والأساليب ، ويتم إنكار الأسطورة والخبرة وهيمنة المضمون ، ويصبح الحاضر نقطة افتراق دائمة مع الماضي لإعادة صياغته بأساليب لا تنتمي إلى المألوف بل تعتمد على الابتكار واللعب الحر والإبداع المتجدد .

ففي خضم الكرنڤال الفني يصبح التغريب حاجة وتأثيراً لإبطال كل شيء، القيم ، الأفكار، الموجودات ، وكل القيود التي تحدد الطبيعة الإنسانية ، دافعاً بالمتلقي إلى المجاهرة بتغيير الفكر وتبني وجهة نظر نقدية تستهدف جوهر التجديد والثورة للتحرر من كل المهيمنات والمرتكزات الراسخة . [1]

من هذه الوجهة يصبح لشعر الطليعة وللهجاءين وكتاب الكرنڤالية والمحاكاة الساخرة ، أهمية خاصة " لان وظيفة كتاباتهم تتمثل في جعل القارئ على وعي بالعمل بوصفه فناً ، ينظر إلى عملية الكشف عن الأدب على أنها تغريب " . [2]

أما موقف نظريات التلقي من النص بوصفها اتجاهاً ( ما بعد بنيوي ) فقد جاءت لتصحيح أخطاء وقعت فيها البنيوية في الستينيات من القرن الماضي ، وأبرزها سجن النص ، موت المؤلف ، إهمال حركة التاريخ ، لذا فسحت نظريات التلقي المجال أمام الذات المتلقية لتؤدي دوراً فاعلاً في إنتاج النصوص الأدبية فأجمعت الاتجاهات ( ما بعد بنيوية ) برفض المعنى الكامل والكلي في النص " فالمتلقي بفاعلية الفهم قادر على تشقيق وجوه لانهائية لمعنى النص بإعادة بنائه وإنتاجه وتلقيه وبدا الفهم والمقاربة العقلية للنص القسيم المعرفي للانطباع " . [3] فالمتلقي أصبح محوراً رئيساً وفاعلاً في المفاهيم النظرية والإجرائية في الاتجاهات الحديثة بوصفه ذاتاً فاعلة وفعالة تسهم في إعطاء أبعاد دلالية ، وإنتاجية للنص الفني ، بالاستناد إلى فكرة التحول من ثنائية ( المؤلف / النص ) إلى ثنائية ( النص / المتلقي ) أي يعني انفتاح دلالات النص وإعادة قراءاته وإنتاجه .

---

[1] ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، صدر سابق ، ص217.

[2] روبرت هولب : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، مصدر سابق ، ص77.

[3] بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1999، ص14.

انطلق الناقد الألماني ( هانز روبرت ياوس ) من نقطة الاعتراض على الطروحات البنيوية التي أغلقت النص على ذاته ، وأهملت دور المتلقي الذي أعاد ( ياوس ) بناه مؤكداً أهميته إذ لا يمكن فهم النص من خلال مؤلفه والكشف عن بنتيه العميقة إلا من خلال منظومة تحليل العلاقة المتبادلة بين المؤلف والمتلقي لأنه المقصود في النهاية . [1]

طرح ( ياوس ) مفهوماً مهماً أطلق علية تسمية ( أفق التوقع ) * للمتلقي ممثلا الفضاء الذي يتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوط المركزية لتحليل دور المتلقي في فعل إنتاج المعنى . [2] فالمعنى الداخلي للنص أمر يمكن ممارسته وليس موضوعاً يتم تحديده ، أي انه لا يتضمن معنى مطلقاً ونهائياً متحققاً بذاته ، بل يتحقق بفعل المتلقي لتجسيد دلالاته ، فالمتلقي هو مصدر المعنى والتاريخ الأدبي ، فالتاريخ يقوم بدور واع ليصل الماضي بالحاضر ، وبهذا المعنى يصبح النص الفني مصدراً للوساطة بين الماضي والحاضر ، أي فهم المعاني السابقة بوصفها ممارسات راهنة وكل هذا يدور حول أفق التوقع . [3]

وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق التوقع بحسب ( ياوس ) من ثلاثة عوامل رئيسة هي :-

1- التجربة المسبقة التي اكتسبها المتلقي في الجنس الذي ينتمي إليه النص .
2- شكل النصوص السابقة و موضوعاتها التي يفترض معرفتها .
3- الانزياح بين اللغة العادية واللغة الشعرية ، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي المستخدم في النص . [4]

---

[1] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص326.

* استخدم ( ياوس ) مصطلح أفق التوقع لوصف المعايير والمقاييس التي يستعملها المتلقي للحكم على النصوص الفنية في أي حقبة معينة. انظر ( روبرت هولب : نظرية التلقي ، مصدر سابق ، ص167) .

[2] بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ، مصدر سابق ، ص30 .

[3] جان ستاروبينسكي وآخران : في نظرية التلقي ، ط1، ت : غسان السيد ، دار الغد، دمشق ، سوريا ، 2000 ، ص113.

[4] روبرت هولب : نظرية التلقي ، مصدر سابق ، ص173.

وفي عالم الفن فان فعل التغريب رافق كل التحولات الكبرى في تاريخ الفن الأوربي إذ تتولد أجناس جديدة تقوم على ضرب مرتكزات الأجناس القديمة وتذهب بالنص الفني إلى عالم جديد يمتلك من المقومات والعناصر والأنظمة ما يجعل شكل النصوص السابقة و موضوعاتها تقف موقف التغاير مع الجنس الجديد الذي يحمل معه مسوغاته الجمالية والفنية .

وتنبه ( ياوس ) في مفهوم ( تغير الأفق ) أو ( بناء الأفق الجديد ) والذي يغرس مفهوما جديداً ووعياً جديدًا يدعوه بـ( المسافة الجمالية ) أي المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود سلفا والنص الجديد إذ يصبح التلقي قادراً على تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع واقع التجارب المعهودة ، فيخيب ضن المتلقي في مطابقة المعايير السابقة لمعايير النص الجديد ، وهذا هو الأفق الذي يتحرك في ضوئه الانزياح والانحراف عما هو مألوف . [1]

إن الخيبة المتولدة لدى المتلقي جراء كسر أفق توقعه هو ما يحقق النشوة ( لذة النص ) مما يجبره على إعادة بناء أفق توقعاتة لان معياريته الجمالية قد خذلته ، إذ ينشا فعل اصطدام بين المتوقع واللا متوقع ، والزحزحة الحاصلة بين السياقات هي التي تنشر إمكانيات الشبكة الدلالية من العلاقات بنظام فكري جمالي . وكلما ازداد أفق التوقع تراجعت ابداعية النص ، وكلما تباعدت المسافة بين النص وافق التوقع ازدادت ابداعية النص ، والخلخلة الحاصلة في البنية النصية للتوقعات تعزز أجزاء من النصوص القديمة في سياقات جديدة أي تعاد قراءتها وإنتاجها لفتح المجال أمام آفاق توقعات جديدة . [2]

ويقترب الناقد ( جان كوهين ) في طرحه لمفهوم الانزياح أو الانحراف من مفهوم التغريب ، إذ يؤكد أهمية الانزياح في تغير الأذواق الجمالية لدي متلقي النص فهو يفرق بين اللغة العادية واللغة الشعرية ، فاللغة العادية أكثر تحديداً وخصوصية بينما اللغة الشعرية مجازية مركبة والمستوى الخاص الذي يريد الفنان توصيله هو

---

[1] بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ، مصدر سابق ، ص31.

[2] روبرت هولب : نظرية التلقي ، مصدر سابق ، ص161.

مسافة وسطى بين الفهم المحدد ( اللغة العادية ) وسوء الفهم أو عدم مباشرة ومجازية ( اللغة الشعرية ) . [1]

فيما شخص ( كوهين ) مرحلتين مهمتين لهما اثر في تغير الأذواق الشعرية أو الفنية السائدة لدى المتلقي ، أولاهما وجود الانزياح أو الابتعاد النسبي عن الشائع والمألوف ، والثانية اختزال هذا الانزياح أو الانحراف في النص إلى مسافة وسطى ، فوظيفة الخطاب الفني تتجسد في تفتيت الحدود الصلبة للاستجابة العادية المباشرة لدى المتلقي وجعله أكثر تقبلا ً للمعنى غير المألوف غير المعتاد عليه . [2]

إن الاستخدام المتجمد القاموسي للغة أو الصور المألوفة لا ينتج الشعرية في النص الأدبي أو الفني بل الخروج عن القواعد والطبيعة الراسخة ، وهذا الخروج هو خلق لما يسمى بالفجوة : مسافة التوتر بين الاثنين فهي ليست لعبة لغوية بسيطة إنما هي تجسيد لرؤية عميقة للعالم مغايرة تخلق مسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة ، فالمبدع هو الذي يدخل اللغة في سياقات وبنى نصية تنطوي على انزياحات ، تكسب النص فاعلية ودلالات جديدة . [3] لذا ينبع مفهوم ( الفجوة - مسافة التوتر ) من خلخلة بنية التوقعات في النص الفني بين دلالة البنية المتوقعة وبين واقعها الفعلي ، فالفجوة هي علاقة بين المتجانس واللا متجانس والمألوف واللا مألوف أي خلق مسافة توتر بين محورين أو نموذجين ، وهذه المسافة هي مولد الانزياحات في النص الفني وهي إحدى وجوه مفهوم التغريب فهي وسيلة يجدد بها النص الفني نفسه ويعيد طرح العالم من منظور جديد آخر . [4]

أما ( فولفغانغ أيزر ) فقد وضع ما يسميه ( التوقعات المعدلة والذكريات المحولة ) وهذه العملية هي التي ترفد المتلقي بالمعلومات وتساهم في تقويم الأحداث وإدراكها وفقا لتوقعاتنا المستقبلية وعلى أساس خلفية الماضي لان حدوث غير المتوقع يجعلنا نعيد تفسير المعنى ، لذا فان وجهة نظر( الجوالة أو الطوافة ) تتيح

---

[3] شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص34.

[1] شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص334.

[2] كمال أبو ديب : في الشعرية ، مصدر سابق ، ص32 و 38.

[3] نفسه ، ص126.

للقارئ التحرك خلال النص كاشفاً عن المنظورات المختلفة التي ترتبط بعضها ببعض ثم تعدل المعنى في القراءة والانتقال إلى منظور آخر . [1]

ترتبط وجهة ( نظر الجوالة ) بمفهوم آخر مهم هو( الفجوة أو الفراغ ) والفجوة هي عدم التوافق بين النص والمتلقي ، وهي التي تحقق الاتصال في عملية التلقي إذ يملأ المتلقي النص ويتممه عند حدوث انكسار أو إزاحة في مسار النص ( التوقع ) ويستمر من منظور آخر وفي اتجاه غير متوقع فينتج عن ذلك فجوة ( حالة طارئة ) تحقق فعل الاتصال فتدهش المتلقي وتفاجئه وتحمله على الانغماس في النص . [2]

ويرى ( أيزر ) أن المتلقي في مواجهة غير محددة في النص يواجهه اختيارين، الأول أن يميل النص إلى الواقع الخارجي لملء الفراغات بعناصر واقعية فيتحول النص إلى مرآة للواقع ، والثاني يعتمد على مقاومة المحاكاة وبذا يتأسس نص كمنافس للعالم الخارجي ، وقد يميل ليصبح نقداً للحياة ، لذا فالفجوة تحدث عند وجود خلل فكري سائد يدفع بالمتلقي لإزاحة المفاهيم وإعادة تقييم المعايير القديمة .[3]

يعد فن المسرح مجالاً توافقيا بين الأدب وإمكانياته الروائية ، واللغة وإمكانياتها التواصلية ، وبين الفن وفضاءاته الجمالية والتعبيرية فضلاً عن عناصر الزمان والحركة التي لا تستطيع باقي الفنون الحصول عليها ، لذا كان المسرح والفنون الأخرى كالسينما والتلفزيون والرقص التعبيري حقلاً واسعاً لإمكانيات التجريب وإدخال العناصر الجديدة التي تسمح بتوسيع مجال العمل على اللغة أو العناصر الفنية في المجال البصري .

فالتغريب شكل الأرضية الخصبة المناسبة لإحداث الجدل النقدي ، فكان للتطورات الحاصلة في مجال الفنون بصورة عامة والأدب بصورة خاصة فرصة

---

[4] روبرت هولب : نظرية التلقي ، مصدر سابق ، ص214.

[1] جان ستاروبينسكي وآخران : في نظرية التلقي ، مصدر سابق ، ص118.

[2] عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه ، مصدر سابق ، ص138.

الاشتغال الفعلي في مجال النص المسرحي أو آليات تحويله إلى عمل تمثيلي موجه مباشر إلى الجمهور المتلقي ، وقد أثرت جملة من المستجدات الأيديولوجية والفلسفية والمعرفية في تهيئة منطلقات لحركات جديدة أصبح المسرح ميدانها الفكري والعملي الذي تطرح من خلاله مشكلات تواكب العصر وتساير تحولاته .

لقد أكد الشاعر( غيوم أبولونير ) الذي وضع اللبنات الأولى للمدرسة السريالية أن على الكاتب المسرحي والفنان أن يبتعد عن كل ما يحيط به من الزمان والمكان والبيئة التي انبثق منها لكي يؤصل الحياة تأصيلا ً جديداً ، إذ يقول " حقيق بالكاتب المسرحي ألا يحرص على الزمان والمكان ، لان عالمه ماثل في مسرحه يجول فيه ويصول ويتصرف كما يحلو له بالأحداث والحركات والأجسام والألوان ، لا يبغي من وراء ذلك أن يصور ما نسميه الواقع الحي ، بل يريد أن يجعل الحياة نفسها تنبثق في حقيقتها الناصعة " . [1]

وتعد مسرحية ( أثداء ثيريسياس ) التي ألفها ( أبولونير ) أسلوباً جديداً غريباً وأثراً أدبياً خارجاً عن المألوف ، في الشكل والمضمون والأسلوب كان يقصد من خلالها خلق مسرح متعدد الوسائل والأهداف ، مسرح يمجد اللا سببية في العلاقات الظاهرية للأشياء ، ويطمح إلى إيجاد بنية تركيبية تعتمد على الإيماءة بالصوت والحركة البشرية والإضاءة والأصوات وصولا ً إلى فحوى وفلسفة الشعر . [2]

و " النص مسرح يضاعف علاقته ويطيل أمدها ويدمج ما بينها ويلونها ويحررها من المحددات المفردة ، يدمجها بنوع من الحرية المجهولة من قبل التاريخ ليدفع بالقارئ إلى مدخل تجريبي أكثر عمقاً في الفضاء المبدع هنا ، بالطبع ، توجد حدود قصوى متقابلة ، النص الذي يغرّب نفسه بترو بوساطة الاستعراض (المفرط) للوسائل والأدوات والنص الذي يتوسل إقناعنا بنوع من الكتابة (الطبيعية) (البريئة) التي توحي بنوع من الشفافية الظاهرية للتجربة نفسها " [3]

---

[1] يوسف عبد المسيح ثروت : الطريق والحدود ، مقالات في الأدب والمسرح والفن ، دار الحرية للطباعة ، العراق ، بغداد، 1977، ص103.

[2] ناجي كاشي : الغرائبية في العرض المسرحي ، دار الخيال ، بيروت ، 2006 ، ص96.

[3] تيري ايجلتون : النقد والايدولوجيا ، مصدر سابق ، ص237 .

وإن بحث ( برتولد بريخت ) عن أسلوب وشكل مسرحي جديد لم يكن مطلباً جمالياً فحسب ، إنما كان يمثل ضرورة حتمية لتطور الأنساق الفكرية والمعرفية والاجتماعية الجديدة إذ يرى " في الوقت الذي ينبغي أن نفهم فيه إن الشخصية الإنسانية كمحصلة لكل الأوضاع الاجتماعية يبدو المسرح الملحمي * هو المسرح الوحيد الذي يفهم كل العملية التي يمكنها أن تخدم الدراما باعتبارها موضوعات تعرض صور العالم " . [1]

صاغ ( بريخت ) نظرية ( مؤثرات التغريب ) ** والتي تحاول إثارة الوعي بالاغتراب *** الإنساني عن طريق التغريب المسرحي بوصفه دعوة لتغيير الواقع ، فالمتلقي في " حاجة ماسة إلى مسرح فكري حر- أي مسرح يقيم جدلا ً ثرياً بين النظريات المادية والفلسفات المثالية في محاولة للتوفيق بين البعد الروحي والبعد المادي للوجود – أي مسرح لا يتقيد فيه الفكر بنتيجة مسبقة " [2] ، إذ يكمن مفعول التغريب " في تحويل الشيء المراد إفهامه ، الذي يراد لفت الانتباه إليه من شيء عادي معروف معطى ، إلى شيء خاص غير مألوف ، غير متوقع " [3] ، يخلق حوارية بصرية لا بوصفها الصورة المدركة ، بل التي تستثير الصور في عقول

---

[1] رونالد جراي : بريخت ، مصدر سابق ، ص4.

* المسرح الملحمي يعيد النظر في الجانب الترفيهي من المسرح ويخلخل قيمته الاجتماعية رافعاً عنه عبء خدمة النظام الرأسمالي ، إذ يهدد المسرح العادي وينقد مقوماته. انظر ( فالتر بنجامين : بريخت ، ط1، ت : أميرة الزين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1974، ص19).

** إن جوهر نظرية مؤثرات التغريب يتم بإحلال نشاط فكري ثاقب ونقدي أساساً لدى المتفرج محل المعايشة المستكينة القاصرة فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة ، يبتعد ، يتراجع من مجرى الواقع اليومي المألوف ويطل علينا كما لو كان شيئاً غريباً يثير الدهشة . انظر ( بيتي نانسه فيبر وآخر : النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، ط1، ت : كامل يوسف ، م : جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 28) .

*** الاغتراب يستخدم لوصف الطابع الذاتي لتجربة مدمرة للذات ، و يستخدم لنقل السمة الانفعالية التي تصاحب أي أسلوب يجبر الإنسان في إطاره إلى التصرف بشكل مدمر للذات . والاغتراب يعني أيضا قابلية الأشياء والموجودات المملوكة للتنازل أو البيع ، والاغتراب بهذا المعنى القانوني يتضمن ما يمكن تسميته بـ( التشيؤ ) أشياء أو موجودات جامدة ، تحولاً يمكن أن تظهر معه في سوق الحياة كما لو كانت بضائع أو سلع قابلة للبيع والشراء . انظر ( رتشارد شاخت : الاغتراب ، ط1 ، ت : كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص61. و محمود رجب : الاغتراب سيرة ومصطلح ، ط3 ،دار المعارف ، القاهرة ،1988 ، ص35 ) .

[2] نهاد صليحة : المسرح بين الفكر والفن ، مصدر سابق ، ص153.

[3] تزفيتان تودوروف : نقد النقد ، مصدر سابق ، ص46.

المتلقين والخبرات السابقة والتحريفات الإدراكية والتغريب ونزع الألفة عن المألوف ، وإكساب المألوف صفة اللا مألوف .

لقد استخدم ( بريخت ) مبدأ التغريب الذي صاغه نظرياً وحققه عملياً في الكثير من مسرحياته ، وقد استطاع رصد هذا المبدأ في الأدب الكلاسيكي للواقعية عند ( شكسبير وغوته ) كما في الصور السردية لدى ( بروغل ) وكذلك في التراث الشعبي لكثير من الشعوب ، وكما عند ( شابلن ) في تمثيله الإيمائي في فلميه ( أضواء المدينة ) و ( الأزمنة الحديثة ) . [1]

لذا لابد للمسرح أن يشكل بناءاً فكرياً ومفاهيمياً لإحداث فعل التغيير كحالة فاعلة في الحياة الواقعية المعاصرة ، فالإنسان عندما يتعامل مع أمور معروفة وبديهة فانه ليس بحاجة إلى الفهم أو التفسير ، وهذا ما يتعارض مع مفهوم التغريب ، لذا كان لابد للكاتب أو المخرج المسرحي أن يلجأ إلى وسائل تغريبية تجعل المتلقي يعي انه يشاهد عملاً مسرحياً محتفظاً بتلك المسافة التي تفصله عن الاندماج ، وتتركه ينظر إلى ذلك النص برؤية وروح نقدية ، نازعاً القناع وخداع النفس ليظهر الحقيقة الكامنة في تناقضات الحياة من حوله .

وقد تأثر( بريخت ) بالممثل والمخرج الألماني ( فيزفولد مايرهولد ) * بأسلوبه ( الغروتسك ) ** وهو وسيلة فنية تعتمد التناقض بين الشكل والمضمون والخروج عن المألوف في الحياة ويؤكد العناصر المرئية للمسرح معززاً إياها

---

[1] ـــــــــــ : مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني ، اختيار ومراجعة : قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ، 1978 ، ص130.

* فيزفولد مايرهولد مبدع المسرح الرمزي الروسي ، وأول مخرج يستخدم ويوحد أساليب التكعيبيين والمستقبليين من جانب ، وأساليب البنيويين من جانب أخر . انظر ( كاترين بيلزايتون : مسرح مايرهولد وبريخت ، ت : فايز قزق ، م . وتقديم : نديم المعلا ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ،1997 ، ص 82 ) .

** الغروتسك يأتي بمعنى غرابة الشكل أو عجيبة ، إذ تغلب علية الكوميديا والضحك والسخرية الناتجة من تناقض والتمازج بين الفنتازي أو العجائبي والواقعي . انظر ( كاترين بيلزايتون : مسرح مايرهولد وبريخت ، مصدر سابق ، ص 93 ) .

بالموسيقى والرقص والحركة الإيمائية فهو وحدة متناقضة ( ديناميكية ) تساعد على فهم المفارقات الموجودة في الواقع . [1]

فقد شكل التغريب * لدى ( بريخت ) وسيلة لتنشيط ودعم الموقف الثوري للمنتج والمتلقي تجاه الواقع فهو لم يكن حلاً كلياً من الناحية الفكرية والفنية ، إنما عدّه وسيلة لاغناء أصول الدراما وفن المسرح . [2]

أكد ( بريخت ) ضرورة تحاشي هدهدة الجمهور بحالة القبول السلبي ويسعى لتحطيم وهم الواقع باستعمال اثر التغريب ، إذ يجب على المثلين إلا ينسوا أنفسهم في أدوارهم وان يبحثوا عن تماهي الجمهور معهم ، بل يجب أن يقدموا دوراً للجمهور يتصف بكونه متميزاً وغير مألوف معاً . [3]

لذا " ليس على الإنسان أن يبقى كما هو الآن ، كما لا يجب أن ننظر إليه كما هو عليه الآن ، بل كما يمكن أن يصير إليه أيضاً ، أي أن نضع الإنسان في مواجهة

---

[2] كاترين بيلزايتون : مسرح مايرهولد وبريخت ، مصدر سابق ، ص91-92.

* لإحداث التغريب في النص المسرحي استعان ( بريخت ) باليات ساهمت بتغريب النص ككل وعلى مستوى ( التمثيل ، الحوار ، الإخراج ، الديكور ... ) وهي :- استخدام الأسلوب التقريري والوصف الواضح من خلال شخصية الراوي ليزود المتلقي بخلفية الأحداث ، وأحياناً يخبر المتلقي بالأحداث قبل حدوثها ـ يظهر الممثل للمتلقي كما لو انه يقف على خشبة المسرح بالمصادفة ليروي ويصف حادثة ما، ويعاملها على أنها حادثة تاريخية فردية لا على أنها حادثة إنسانية عامة ، محتفظاً بمسافة فاصلة بينه وبين الشخصية التي يجسدها ـ إضاءة المسرح بإضاءة واضحة وقوية جداً حتى مشاهد الليل ، لكي لا يعطي الفرصة للمشاهد بالاستغراق في أحلام اليقضه ـ تغريب اللغة ذاتها من خلال اللجوء إلى التكرار وازدواجية الشخصيات والأحداث في بناء النص المسرحي واستخدام اللغة العامية في الحوارات ، مظهراً النبرات الصوتية غير المألوفة واللا متوقعة ـ استخدام الموسيقى والأغاني كعناصر متناقضة مع الحوارات والأحداث ، وعرض الشرائح السينمائية بوصفها وسائل للتعليق والشرح . انظر ( برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص 165 ، و بيتي نانسه فيبر وآخر : النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، مصدر سابق ، ص28 و 128 ، و رونالد جراي : بريخت ، مصدر سابق ، ص 88 – 89 ) .

[1] يوسف عبد المسيح ثروت : مسرح اللا معقول وقضايا أخرى ، ط2، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1985، ص123.

[2] رامان سلون : النظرية النقدية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص55.

نفسه ، وهذا هو جوهر التغريب ، وهو أساس مسرح بريخت وقاعدة صرح فنه بأسره " . [1]

فالتغريب إذن " يصنع شيئاً خاصاً من حدث اعتيادي فأكثر الحوادث ابتذالا ً تعرى من رتابتها حين تعرض عرضاً خاصاً... ومن ثم لا يعود الجمهور إلى التاريخ من يومه الراهن ، بل يصبح اليوم الراهن تاريخياً " . [2]

لقد أصبح التغريب سمة أساسية مطلوبة لكل أنواع العمل الأدبي والفني الذي يطمح إلى الاصالة والجدة وتقديم فعل إبداعي يكسر أطر الماضي وتقاليده المترسبة . وكان من المنطقي أن يبادر فنانو أوربا لإدخال التغريب إلى عوالم الفن التشكيلي الواسعة ، الزاخرة بإمكانيات إبداعية لا حصر لها من الرسم إلى النحت ، والعمارة وحتى فن الخزف ، كونها احد أقدم الفنون الإنسانية وأكثرها تطلعاً إلى التجريد .

---

[3] يوسف عبد المسيح ثروت : مسرح اللا معقول وقضايا أخرى ، مصدر سابق ، ص126.

[1] يوسف عبد المسيح ثروت : الطريق والحدود ، مصدر سابق ، ص148.

# المبحث الثاني

# التغريب في الفنون التشكيلية

## أولا :- التغريب في فخاريات العراق القديم وخزفياته :

إن دراسة حياة الإنسان من خلال فنونه الأولى تظهر نوعاً من الوحدة والتكامل بين أسبقية المنفعة والجمال ، فالإنسان لم يكتف بالبحث عن كهف يأويه بل زين جدران مسكنه بالرسوم التي أضاف عليها جمالية اللون والخط والحركة ، كما تكشف بعض النصوص الفنية للإنسان العصر الحجري عن رغبة ملحة في عدم التقيد بالشكل الواقعي بالرغم من مقدرته الواضحة على المحاكاة في بعض أعماله ، إذ كان التغريب واللا مألوف هاجساً مصاحباً لنزعة الإنسان الفنية الأولى .

فالأداة الحجرية الأولى " هي إنجاز تكنولوجي وفني معاً وفي نفس الوقت . أن كل اختراع هو اقتطاع قطعة من المجهول وتكييفها بتغير الشكل لحاجات الإنسان " [1] إذ أن للأشياء صوراً كثيرة تتوالد داخل المخيلة الفنية بطرق تقترب من اللا معقول أحياناً ، وهي تعبر عن مشاعر الفنان وإرادته التي يسعى إلى أن يحولها إلى حقيقة مادية ، فالإنسان الأول كان يتمتع بأحاسيس أصيلة تدفعه لخلق شيء بإرادته يتسم بالثبات والجمال ولم يخل من تدخل الخيال والأحلام فهو شكل معادل لعواطفه ورغباته حتى في أقصى حدود التغريب عن الواقع . [2]

وبالرغم من اختلاف الزمان والمكان فان تجارب الإنسان الروحية تتشابه ويقترب بعضها من البعض بحيث إن إبداعات العصر الحجري ما تزال تؤثر في خيال الإنسان المعاصر وأحاسيسه . ولعل تجارب الفن العراقي القديم أكثرها أصالة

---

[1] محمود صبري : الدور الاجتماعي للفن ، ع 4 ، مجلة آفاق عربية ، تصميم وطبع الدار العربية للطباعة ، العراق ، بغداد ، 1976 ، ص 55 .

[2] محسن محمد عطية : غاية الفن ، ط2 ، دار المعارف بمصر ، 1996 ، ص83.

وتأثيراً في كل ما تبعها من فنون ، فقد خلقت العقلية المبدعة الآلهة وصورتها على هيئة إشكال ينحو فيها التغريب منحى سائداً أكثر من الواقع .

تقاسم سكان بلاد الرافدين حضارة ذات خصوصية واحدة ورح فنية واحدة ، فقد سيطرت ديانات عدة أتاحت عبادة الكثير من الآلهة ، لكل ظاهرة حياتية والتي جسدها فنانو العراق القديم ضمن صياغات ذات طابع يتصف بالتغريب والسطوة ، فهي التي تحكم عالم الإنسان بكل تفاصيله وعلى حد قول ( أنطوان مورتكارت ) : إن من يود الإلمام بجوهر الفن في بلاد الرافدين ، وجب عليه محاولة استيعاب الآلهة والتي كانت سائدة ومقبولة آنذاك . [1] فالفن عالم الموائمة بين الطبيعة وحركة الروح الذي يتخذ موقف التصرف بالشكل الطبيعي ، فيضيف عليه من رغبته أو معاناته فيخرج بالشكل من أصوله الواقعية إلى تجسيداته الفنية والجمالية .

ومن المنطقي أن تقع المعرفة والفكر تحت هيمنة المحسوسات وتمثيلات المرئي ، غير إنها ما تلبث أن تتحول إلى مجموعة حدوس تزيح وتختزل وتضيف إلى الواقع ومخالفة المنطق التقليدي لتبعيد الأثر الفني من صورة مماثلة إلى صورة معبرة عن حقيقة الشيء . [2]

احتلت عصور ما قبل التدوين * أهمية عظمى في الفكر الإنساني ، فقد أسست اللبنات الأولى في بنائية المعارف الإنسانية ومنها بدأت الملامح والسمات الممهدة للأدوار الحضارية اللاحقة بنقلتها الاقتصادية الكبرى وبظهور المستوطنات الزراعية الأولى ، فشكلت الأدوار الحضارية في العراق القديم والمعروفة ( حسونه ، سامراء ، حلف ، العبيد ) مفصلاً تاريخياً مهماً ، حرر الفنان فيها فن الفخار

---

[1] أندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وآخر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1977 ، ص15.

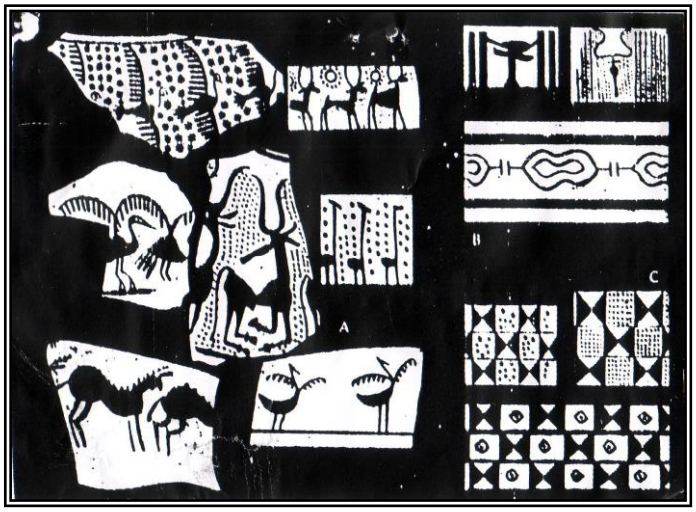
[2] آرنولد هاوزر : فلسفة تاريخ الفن ، ت : رمزي عبده جرجس وآخرون ، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، مطابع جامعة القاهرة ، 1968 ، ص224.

* يقصد بها تلك الفترة التي فرغت من استخدام الكتابة كوسيلة تدوين ، وهي عصور قبل تاريخية لان التاريخ لم يوثق بالكتابة . انظر ( زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، ط1، دار مكتبة الرائد العلمية ، الأردن ، 2004، ص 6 ) .

ورسومه والأشكال المنحوتة على سطحه من سطوة وتحديدات الواقع المألوفة ، بتغريب الأشكال نحو صور خرجت عن الصياغة الايقونية والمطابقة للطبيعة .

ففي دور ( حسونه ) * عثر على فخاريات من جرار وطاسات وصحون وبأعداد كبيرة ذات سطوح خشنة وأبدان كروية أو بيضوية واسعة ، ذات فوهات عريضة ولها أعناق قصيرة أو بدون عنق أحياناً . [1] شكلت من طينة غير نقية تكثر فيها الشوائب وبأسلوب تقني ساذج ، متصفة بتصاميم زخرفية محززة وخطوط منكسرة تعتمد على الشكل المثلث كوحدة زخرفية أساسية ملونة بلون واحد . [2] تركزت على السطوح الخارجية للنصوص الفخارية ، وبأسلوب يفتقر عموماً إلى الأناقة وحسن التنظيم .

وفي المراحل المتقدمة من دور ( حسونه ) تنوعت الزخارف الفخارية فأصبحت بشكل خطوط متقاطعة متشابكة تشبه المثلثات والمربعات وأشكالها الحيوانية كالطيور والأسماك نفذت بطريقة مفارقة لصورتها الواقعية . [3] شكل( 3 )




شكل ( 3 )

رسم ملون على فخار .

* حسونه موقع يرجع إلى عصور ما قبل التاريخ يقع جنوب الموصل ، وقسم الفخار في هذا الدور إلى ثلاثة أنواع :- الأول فخار حسونه القديم ، والثاني فخار حسونه الخاص ، والثالث فخار سامراء . انظر ( كلين دانيال : موسوعة علم الآثار ، ج 1 ، ت : ليون يوسف ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1990 ، ص249 ) .

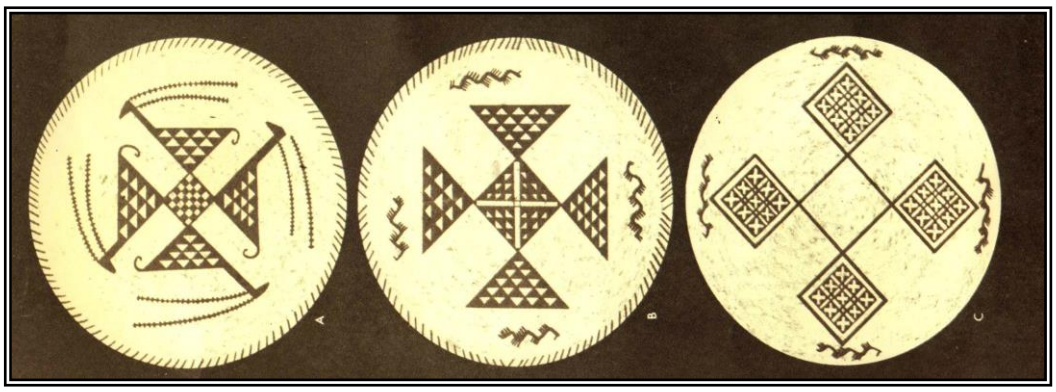
[1] جورج رو : العراق القديم ، ت : حسين علوان حسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1984، ص89.

[2] نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج3 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985، ص16.

[3] نفسه ، ص18.

ففي هذه المرحلة اتخذت الرسوم المنفذة على النصوص الفخارية إشكالاً رمزية ذات ارتباطات طقوسية وسحرية ، وإبداعها الفني يكمن في كيفية تركيب رموزها ، " فالرمز يفعل الدلالة أكثر من شيئية الشيء الذي ترمز إليه ، فيغني الشيء المرموز إليه من بنائية المعادلة تعبيراً ، ويحمل دلالات جديدة ، فالشيء هو معنى إشارته ، بيد إن الرموز في بنائية الصور الفخارية هو دلاله الشيء ". [1] إذ لجا الفنان الرافديني إلى التأليف المسطحة والمختزلة والمفارقة للصور الواقعية وبعيدة عن الصيغ المعقدة والتناظر والتقيد بالنسب والنظام ، فلم يكن حصيلة لانعدام الخبرة ، بمقدار ما كان يتم عن قصدية فمن هنا كانت البداية لما يعرف بالفن الرمزي والفن التجريدي . [2] فالقصدية " واعية مستندة إلى الخيال والإرادة والوجدان ، سعت إلى تحطيم المنظومة الايقونية لنظام التمثيل الشكلي " . [3]

وفي صحن مرسوم في داخله وعول أو تيوس أربعة راكضة بشكل الصليب المالطي ، مجسداً انساقاً فكرية تعمل بفاعلية طقوسية سحرية كسرت المألوف وإحالته إلى بنية فنية غريبة لا تشبه إلا ذاتها ، فقد استحالت أشكال الوعول إلى مثلثات ارتبط كل منها برأس من رؤوس المربع والذي يشكل النقطة المركزية في المنجز ، مدللاً على قدرته في تفكيك بنية النص الواقعي خيالياً وإعادة بنائه وفق منظور تجريدي جديد يشير إلى ما ينبغي أن يكون عليه المشهد لا كما هو متمثل في الواقع . شكل ( 4 )



[1] زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، مصدر سابق ، المقدمة ص ج .

[2] أنطوان مورتكارت : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وآخر ، مطابع الأديب البغدادية ، 1975، ص 31.

[3] زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، مصدر سابق ، ص308.

شكل ( 4 )

رسم ملون ( مشهد الوعول الراكضة ) .

أما دور ( سامراء ) * فيعد امتداداً لدور( حسونة ) قد شهد تطوراً جلياً ومتزايداً في الخبرة المستندة إلى التجريب والقصدية الواعية في صياغة الأشكال ومضامين النصوص الفنية الفخارية ، ألوانها تراوحت " من عدة ظلال من اللون الأحمر والتبني والأسود... زخارفها اغلبها هندسية تعتمد سلسلة من المثلثات المتعاقبة على بعضها أو المرصوفة إلى جوار بعضها البعض أو من مربعات وأشكال محورة لحيوانات وطيور وحشرات واسماك وبشر " . [1]

وقد عثر على جرة فخارية من دور ( سامراء ) ذات رقبة طويلة نسبياً رسم عليها وجهه محور لأمراه يتصف بالشاعرية في تغريب وانتظام واتساق الشكل مع خبرة في التنفيذ ، بتوظيف سطح الرقبة لتصوير وجه امرأة وبدن الجرة المنتفخ لتمثيل جسمها ، وهذا الفعل الذي يتشاكل فيه السحر مع الوظيفة ، والخيال الفني يعبر عن فكرة الخصب في تشبيه جسم المرأة الولود بوصفها حاملا ً ورمزاً للخصب والتجدد ، وصولا ً إلى مستوى ثالث من التغريب في الفن يوائم بين الأحاسيس الداخلية وعالم التجربة في نسق من التفاعل الجدلي بين الشيء وجوهره ، فهو نص فني فخاري لا يحاكي الواقع بقدر ما يخرج عن البنى والأنساق المألوفة ، إذ يتركز اهتمامه الدلالي بروح الأشياء وطرق فهمها أكثر من الاهتمام بمظهرها الخارجي ، فالجرة الفخارية تحولت إلى وعاء تحل به الروح لتعبر عن كينونتها وجوهرها الماثل في الأذهان بعيداً عن اشتراطات الوظيفة أو انعكاسات الواقع . شكل ( 5 )

فالأشكال تحولت " من صورة مماثلة لحيثيات الأشياء ، إلى دلالات معبرة عنها ... فالمهم هنا أبداع نوع من الإزاحة في أنظمة الأشكال كمفاهيم ، وبما يجعلها موحية بدلالات جديدة ، فكان الهدف من الفن ليس التقليد ، بل الكشف عن الصيغ

* دور سامراء يعاصر تاريخياً دور حسونه ، واستمر زمناً بعد زواله ، وسمي بهذا الاسم لاكتشافه أول مرة تحت أنقاض مدينة سامراء الإسلامية . انظر ( زهير صاحب محسن وآخر : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد ، 1987 ، ص 48 ) .

[1] نخبة من الباحثين : حضارة العراق، ج3 ، مصدر سابق ، ص 17-18.

التـــي ( تســاند ) الفــكر الإنســاني ، لامــتلاك صــلات وثيقــة مــع عوالمــه الحاضــرة والمغيبة " . [1]

شكل ( 5 )

رسم ملون على إناء فخاري .

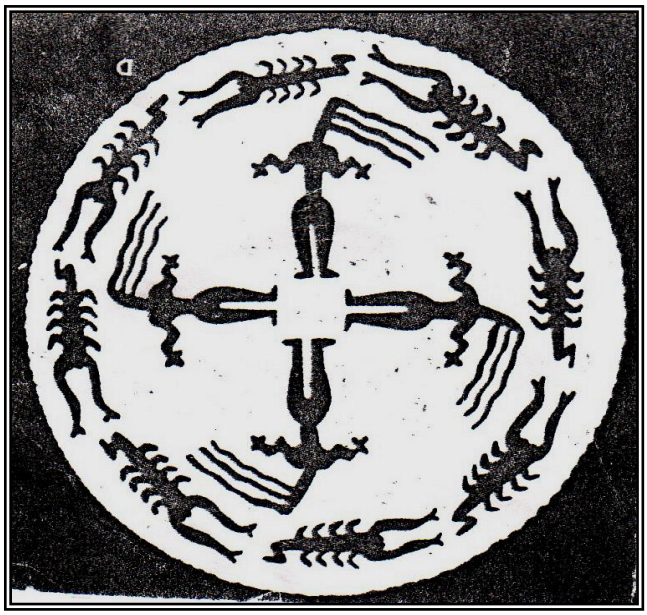
و الحــركة والإيــقاع فــي الفــن مــن عناصــر التغريــب المعروفــة ففــي مشــهد (النسوة الراقصـات) . الـذي يـزين سطوح عدد من الأوانـي الفخاريـة ، والتـي مثلـت أشكال نسوة راقصة بشعور منثورة وهيئات مجردة بفعل التغريب لتصبح في حرية من صيرورتها الطبيعية ليتم تصعيدها إلى أداء فعل في الوسط الحضاري كرموز خارج حضورها الواقعي. [2]

أن المظهر المجرد للنسوة الراقصات والإيقاع الشكلي والحركة تفعل كلها بعضها مع بعض في تأكيد هاجس التغريب في موضوع النساء العواقر ، أو ممن انقطعت لديهن دورات الحمل ، إذ يصبح ظهور العقارب جزاءاً مكملاً للمفهوم الغرائبي يتوافق والرقصة الطقوسية بوصف العقرب هي النموذج الغرائبي للتكاثر، وان الجمع بين المألوف واللا مألوف أحدى تقنيات التغريب التي تنتج حضوراً

[1] زهير صاحب : الفنون التشكيلية العراقية ،اصدرا جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، مطبعة دبي ، بغداد ، 2007 ، ص 4- 5 .

[2] أندريه بارو: سومر فنونها وحضارتها ، مصدر سابق ، ص 92.

صورياً للفكرة يجذب المتلقي باتجاه مناقضتها وبالتالي يصعب تفسيره بالطرق المنطقية ، فهو يشذ عن المألوف بوصفه أنموذجاً لا يقتفي الحياة الواقعية بل ينتج عن تفاعل الشيء وجوهره ، الحاجة والغاية ، الرغبة ونقيضها ، وصولاً إلى التقاط القادم ( الحمل ) قبل حدوثه ، حرصاً على حدوثه. شكل ( 6 )



شكل( 6 )

رسم ملون ( النسوة الراقصات ) .

في الأدوار اللاحقة في ( حلف والعبيد )* نجد اللقى الفنية الفخارية تشكل امتداداً للأدوار السابقة بالسمات الشكلية والمفاهيمية نفسها لكن بتقنيات أكثر تطوراً ومعظم نقوشها هندسية وبخطوط عريضة ومثلثات ومربعات ودوائر ، قوامها أوراق النباتات والأزهار والطيور والأسماك المنزاحة عن المطابقة الايقونية للواقع ، إلا إنها انطوت على متغير وحيد باستخدامها التلوين بأكثر من لون واحد في ذات النص . [1] شكل ( 7 أ – ب )

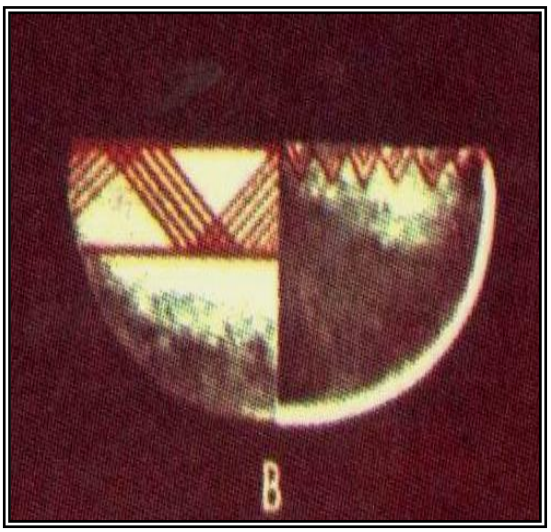
*حلف (5000-4200 ق.م ) موقع يقع على نهر الخابور شمال سوريا بالقرب من قرية العين على الحدود التركية ، والعبيد (5000-3600 ق.م ) تل صغير يقع جنوب العراق بالقرب من أور . انظر ( نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج3 ، مصدر سابق ، ص18 و 20 ) .

[1] نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج3 ، مصدر سابق ، ص21.

ولعل السمة التي تفرد بها دور ( حلف ) ارتبطت بالمجسمات الفخارية والتي احتلت مكانة مهمة بوصفها إشارة لظواهر حيوية ترتبط بقوى الأرض الخصبة وتتكفل بوظائف دينية سحرية غريبة عرفت باسم ( الآلهة ألام ) . إذ لم تكن تجسيداتها نتاج ولع فني جمالي فحسب بل نتاج عقائدي وخبرة أولى وعنصر الهي أيضا ، فالأسلوب الذي شكلت به استند إلى التغريب والمبالغة من اجل التعبير عن كل المعاني السابقة التي ارتبطت بالآلهة الأم فهي ابعد ما تكون عن تصوير واقع ينتمي للأجناس التي تظهر بينها. [1]

شكل ( 7 أ )

رسم ملون على إناء فخاري .



شكل ( 7 ب )

رسم ملون على إناء فخاري .

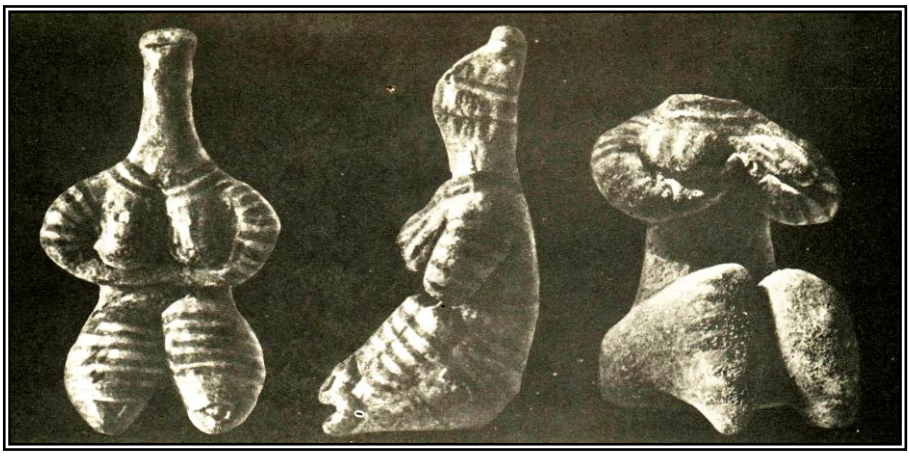
إن تغريب الشكل الإنساني والخروج به عن الحالة الاعتيادية هو نوع من التسامي والذي يرتفع به ويوحده مع أشكال الآلهة بطريقة تفارق وتنزاح عن النموذج الواقعي وصولا ً إلى البنية الرمزية التي تخاطب القوى الماورائية التي يصعب التكهن بها . [2]

---

[1] Joseph Compbell : Primitive mythology , penguin books , London ,1977, p.325.

[2] زهير صاحب وآخران : دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص45.

فالبنيـة الشـكلية للمجسـمة الفخاريـة فـي دور ( حلـف ) مـا هـي إلا محصـلة شكلانية لسلسلة متواصلة من التغريب الذي استهدف الصورة الواقعية وصولا ً إلى الشكل المجرد الذي يؤكد مظاهر الخصب والتناسل في سياق نصي صوري يخرق حيـز المـألوف لامـرأة بدينـة عاريـة تـدعو المتلقـي للـدخول إلـى عوالمهـا الغريبـة والرمزيـة المتمثلـة بحالـة الحمل وصيرورة الـولادة وتمثلهـا لضمان حصـول الحمل بممارسات عقائدية سحرية ، وضخامة الأثداء والبطن ، والكبر الهائل لحجم الورك وانتفاخ الساقين لطلب الذرية والخصوبة ودعوة للتكاثر . شكل ( 8 )



شكل ( 8 )

منحوتة فخارية أنثوية .

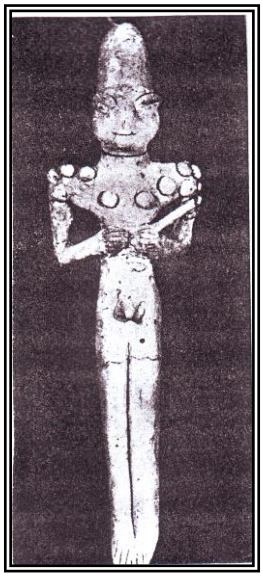
أما في دور ( العبيد ) فقد اتخذت المجسمات الفخاريـة إشكالا ً مغايرة عن سـابقاتها فـي دور ( حلـف ) ، إلا إنهـا ظلـت تحمـل ذات المضـامين الدلاليـة للتوسـل لطلـب الخصـب والنمـاء والأشـكال المتصـفة بالتغريـب . والمزاوجـة بـين عناصـر حيوانيـة - بوجـه أشـبه بوجـه السـحلية - وإنسـانية بطريقـة قصـديه ، وقـد أشـارت التنقيبات إلى العثور على تماثيل فخارية لرجال عراة نفذت بـذات الروحيـة الغرائبيـة كإشارة للعلاقة الاجتماعية والمشاركة الفاعلـة بينهمـا فـي عمليـة التكـاثر وبقـاء النـوع الإنسـاني .[1] شـكل( 9 أ – ب ) و ليبـرز نـوع مـن القصـدية المسـتندة إلـى الخيـال

[1] تقي الدباغ وآخر : عصور ما قبل التاريخ ، وزارة التعليم العالي ، جامعة بغداد كلية الآداب ، مطبعة بغداد ، بغداد ، 1983، ص18.

والإرادة والوجدان ، بغية التغلغل بما هو انفعالي ، لكشف مشكلات الذات الإنسانية " فطبيعة الشكل تعدى طبيعتها بمسافة طويلة ، حين تدخل نسق الفن ، فهي تصبح ( رمزاً ) مؤثرا في التلقي الاجتماعي للأفكار ، حيث تكتسب تعددية التدليل ، بعد أن كانت ( واحدية ) القراءة في عالمها الطبيعي " . [1]

شكل ( 9 أ )

منحوتة فخارية أنثوية .



شكل ( 9 ب)

منحوتة فخارية ذكريه .

مع ظهور الحضارة السومرية * شهد الفن العراقي القديم انعطافة تاريخية ارتفعت بمستوى خطابها الإبداعي المستند إلى تعاظم الخبرة بفعل التجريب المستمر والحرفية المتقنة والحس الشاعري الرافديني ومع حلول الآلة ( دولاب الفخار ) بدل اليد في تصنيع الفخار ، كل هذا تم وفق تطور منطق متواصل وعمل دؤوب وبتأثير التجربة الفكرية والمعرفية وبنهج يتوخى التغريب الهادف للصورة الايقونية بتحويلها إلى رموز صورية مستخلصة عن الكينونة الطبيعية وتحاكي الرموز القدسية . [2]

---

[1] زهير صاحب : الفنون التشكيلية العراقية ، مصدر سابق ، ص20 .

* السومريون ( 2800- 2371 ق.م ) الاسم الذي يطلق على الجزء الواقع في اقصى جنوب العراق القديم . انظر ( كلين دانيال : موسوعة علم الآثار ، ج2 ، ت : ليون يوسف ،دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1990 ، ص 343 ) .

[2] جورج رو : العراق القديم ، مصدر سابق ، ص 112.

إن نسق التعبير في النصوص الفنية الفخارية السومرية لم ينصب على الاهتمام بالمظاهر الواقعية والحسية ، بل وجد فضاءه الإبداعي في التغريب والتعبير عن اللا مرئي بإشارات مؤولة لخطاب فكري مفعم بالتغريب والترميز إذ " يعد فن الفخار السومري أكثر أجناس الفنون التشكيلية تجريداً ، كونه غير موضوعي في بنائيته الجوهرية ، فقد استحال فيه المضمون إلى الشكل ، شانه في ذلك شان الموسيقى" وهو " نوع من البنية الرياضية التي تعرض نفسها كأنظمة أشكال بدلا ً من ترديد التجربة الخارجة " . [1] لتؤدي فعلها المثيولوجي وفق رؤية روحية رمزية نحو تصور المطلق .

إن ما تعرضه المنحوتات والأواني الفخارية السومرية من رسوم ونحوت على سطوحها الخارجية من زخارف هندسية وزخارف طبيعية وحيوانية مفارقة للصور الواقعية المألوفة شكل ( 10 – 11 ) ، فهي نوع من التأويلات الشكلية الرمزية لأفكار الفنان الرافديني ومعارفه و معتقداته ، فالنص كان بمثابة الشفرة التي يبثها الفكر من خلال خطاب التشكيل المعلن بوصفه بنية تشكل من دوال صورية ومغزى دلالي كلي ، فالفن " تحقيق لوجود ساع نحو الاكتمال ووجود ينغلق ، ووجود يصير في الفن وجوداً فعلياً ، وهذه الخصيصة في الفنون السومرية ، لا تجعلها مفارقة لعالمها الواقعي بل تجعلها بمثابة ارتقاء من رؤية المألوف المبذول إلى معنى من معاني الرؤيا " . [2]

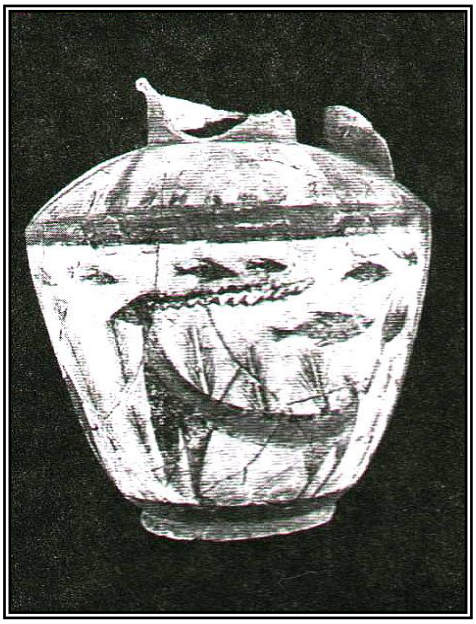
إذ إن بنائية الفكر السومري استهدفت رد نمط الواقع إلى نمط آخر بفعل تغريب الشكل الواقعي وتطويعه وإحالته إلى صورة أكثر إمعاناً وتجاوزاً للخروج عما هو مألوف وتحرير الفكر وانتقاله من واقعه المباشر وقيوده الظاهرة نحو وجود حقيقي جوهري لا يتحدد بوصفه جزءاً من الواقع الموضوعي . شكل ( 12 ) فالفكر السومري كان يتسلم خطاب الطبيعة عبر المحسوسات التي كانت بمثابة ضغوط سيكولوجية وحوافز ومنبهات تؤول إلى أنظمة دلالية في بنائيتها يتم

---

([1]) زهير صاحب : الفنون السومرية ، دار أيكال للطباعة والتصميم ، بغداد ، 2005، ص200.

([2]) نفسه ، ص211.

تكثيفها إلى رموز ودلالات علاماتية ، فهذه الآليات المستندة إلى التجريب والقصدية ساهمت في تكامل الخبرة المعرفية كمحركات في بنائية الفكر الحضاري في سياقاته العامة . [1]



شكل ( 10 )

رسم ملون على إناء فخاري .

شكل ( 11 )

منحوتة فخارية

شكل ( 12 )

رسم ملون على إناء فخاري .

[1] زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، مصدر سابق ، ص14.

والفنان السومري لم يؤكد الأشياء بحد ذاتها ، بل التراكيب الشكلانية المستقلة فمارس حريته في تطويع المظاهر الخارجية ساعياً إلى تقديم صور تنطوي على المفارقة والتغريب متحررة من الزمان والمكان ومحددات الاداتية النفعية / الوظيفية ، فلم يعد الغرض من النص الفني الفخاري مجرد التقليد ، بل أصبح وسيلة فنية للكشف عن الدلالات العميقة للحياة ، فالنص الفني كان لغاية ومع الغاية كانت هناك إضافات جمالية عبرت عن الرؤى والأفكار التي تحرك الإنسان أو الفنان .

أما العصر البابلي القديم ( 2004 – 1595 ق.م ) فقد حافظت فيه النصوص الفخارية على أشكالها المبسطة من دون إنتاج أنواع لها خاصية جمالية أو تشكيلية معينة نتيجة اكتشاف المعادن وتطوير تعدين النحاس والفضة والذهب مما ساعد على استخدامها بشكل أكثر ترفاً كبدائل للفخار الرقيق الملون . [1]

تشير الشواهد التاريخية إلى أن بلاد الرافدين كانت المهد الأول لفن الخزف وتأكدت هذه الحقيقة بوجود الرقم الطيني الموجود في المتحف البريطاني والذي يعد أقدم سجل معروف حتى الآن لوصفات التزجيج . [2]

حقق فن الخزف مع البابليين والآشوريين * مستويات عالية من الفخامة والجمال ودقة الصنع إلى جانب التغريب بدلالاته التقنية واللونية التي وثقتها تلك الآثار الخزفية . ومن ابرز الشواهد الفنية في العصر الآشوري جدارية خزفية مؤلفة من ثلاثمائة آجرة مطلية بألوان زاهية متعددة عثر عليها في حصن الملك ( شلمنصر الثالث ) بنمرود تمثل مشهداً يتكون من صورتين متقابلتين للملك وهو يتعبد أمام الإله ( آشور ) الذي تعلوه شجرة المقدسة ( شجرة الحياة ) بين عجلين قافزين ، ويحيط

---

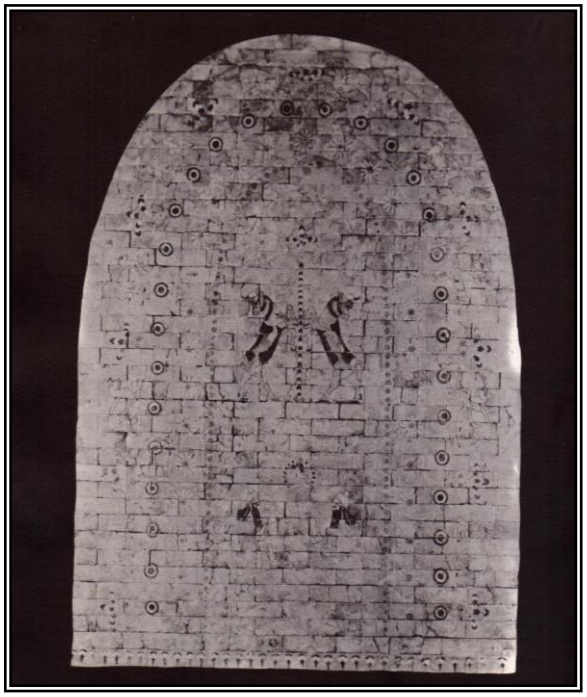
[1] نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج3 ، مصدر سابق ، ص44.

[2] معاذ خليل الهيتي : التأثيرات اللونية لمركبات الكروم في تزجيج الرصاص ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ،1989 ، ص10.

* الأشوريون ( 1245 – 606 ق.م ) من الأقوام السامية العربية التي نزحت من الجزيرة إلى العراق ، وسكنوا في المنطقة العليا من بلاد الرافدين . انظر ( اندريه بارو : بلاد أشور ،نينوى وبابل ، ت : عيسى سلمان وآخر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 ، ص 333) .

بالمنظر إطار من الزخارف المعمارية من رمان وأوراق وزهور وسعاف النخيل تتخللها صورة ماعز ، وتكمل هذا اللوح زخرفة على هيئة قوس . [1] شكل ( 13)

والفن الآشوري بالرغم من نزعته التي تقترب من التشخيص إلا انه ظل يتمتع بروحية فنون بلاد الرافدين من حيث تطلعاتها الماورائية وبحثها في جماليات التجريد كما يتميز بنوع من الخصوصية في تمثيل النشاطات التي تجمع ملوك آشور بالآلهة على نحو يوثق أعمالهم كلها حتى رحلات الصيد ومظاهر القوة والبطولة .



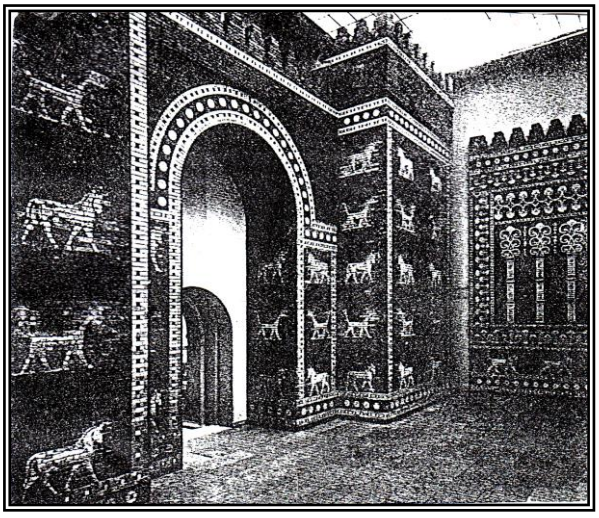
شكل ( 13 ) .

لوح مزجج في قلعة الملك شلمنصر الثالث .

أما في العصر البابلي الحديث ( 612 – 539 ق .م ) بالرغم من صعوبة العثور على أوانٍ وجرار فخارية وخزفية تعود إلى هذه الحقبة ، إلا إنها تميزت بوجود ( بوابة عشتار ) شكل ( 14 ) ، والتي بنيت من اللبن وغلفت من الخارج بآجر مزجج ذي لون شذري ، أما الواجهة الأمامية فقد زينت بأشكال ثيران وكائن

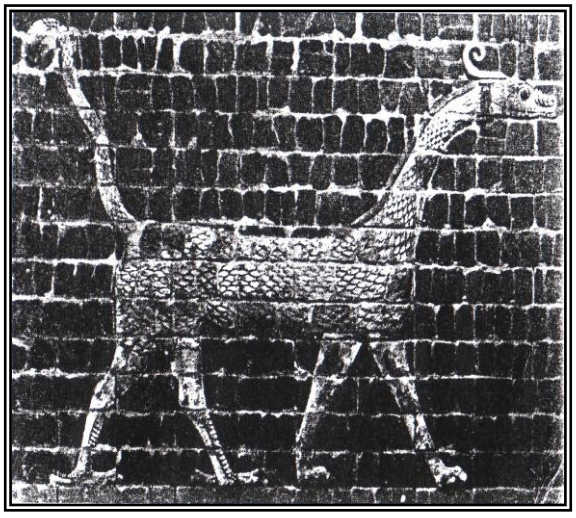
[1] ثروت عكاشة : الفن في العراق القديم ، سومر، بابل ، آشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، مطبعة فينيقيا ، بيروت ، ب.ت ، ص492.

آخر هو تنين ( المشخوشو ) وهو حيوان أسطوري رمزي ذو هيئة غريبة يتألف من جسم يشبه الكلب وذيل طويل وراس أفعى وقوائمه الأمامية هي قوائم أسد وأقدامه الخلفية أقدام طير جارح ، يرمز إلى الإله (ادد) . شكل ( 15 )



شكل( 14 )

بوابة عشتار .



شكل ( 15 )

حيوان المشخوشو الأسطوري .

وفي عملية قراءة شكلانية لبوابة عشتار يتأكد لنا المنحى الفكري في بنائها الفني والاتجاه التغريبي الذي يسعى لإضفاء روح الرهبة والخوف على كل من يدخل عبر البوابة عن طريق الأشكال الغريبة لحيوانات مركبة لا تكاد العقول تفهم طرق خلقها إلا بالاستعانة بالقدرة الإلهية والسحرية التي تؤكد مكانة المدينة وقدسيتها عند الآلهة

فالفعل المثيولوجي والسيكولوجي يستعيض عن التمثيل الواقعي ويبحث في أنساق رمزية يتم تجسيدها عبر النص الفني الخزفي ، فالتغريب ارتفع بالمدلولات فوق الظاهرات الطبيعية فيتحقق بذلك الدمج بين المادي والروحي ، الطبيعي والرمزي ، المألوف واللا مألوف . [1]

[1] زهير صاحب وآخران : دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص92.

تأسيساً على ما تقدم تطالعنا الحضارة الرافدينية بنصوص فنية فخارية وخزفية تتجاوز وتنزاح عن الوجود أو الصورة العيانية المألوفة لتؤسس خطابها الفكري الخاص ، فالتغريب استند إلى فعل قصدي واع وخيال جامح للفنان العراقي القديم والذي جعل من النصوص الفخارية والخزفية بمثابة الذرى العالية والتي يعز بلوغها بلا تعب ، فالمشاهد لا يستدل إلى مدلولاتها مباشراً بل هو مجبر على التحليق والدوران حول تلك العوالم وكأنه أمام احجيات غريبة مدهشة لا تعني شيئاً مما يجود به الواقع بل تبدو كأنها تدعو المتلقي إلى تجاوزها والانتقال بفكره إلى ما وراء ما هي كائنة عليه في واقعها المباشر .

**ثانيا :- التغريب في الفن التشكيلي الأوربي :**

تتحرك دائرة الإبداع الفنية الحداثية في المساحة الفاصلة بين الدقة وألا دقة وبين الانضباط والحرية ، والمحاكاة والخيال ، فالحداثة تعرف على أنها " تحول جذري على كافة المستويات في المعرفة ، وفي فهم الإنسان ، وتصور الطبيعة ، وفي معنى التاريخ ، انه بنية فكرية كلية " . [1]

فالحداثة على المستوى الفلسفي والفكري ذات دلالتين : الأولى تشير إلى مدة تاريخية في أوربا ابتدأت من القرن الخامس عشر إلى القرن التاسع عشر ، وما صاحبها من أحداث مفصلية وانعطافة كبرى ، كاكتشاف العالم الجديد والكشوفات الجغرافية والإصلاح الديني والنهضة ... الخ ، والثانية فكرية وفلسفية تمثلت في بروز النزعة الإنسانية والتي أعطت للإنسان قيمة مركزية ومرجعية أساسية في الكون ، وبروز نزعة عقلانية وأدائية صارمة في مجال المعرفة والعمل معاً .[2]

ولعل مصطلح الحداثة الذي أطلقته الحركات المعرفية والثقافية الواعية للتجديد والانزياح عن القديم التقليدي ، واكتساحه بممارسة نوع من عمليات التفكيك ورفع القدسية ، مشيراً إلى ضرورة الانفتاح على الجديد المتغير والمتحول في السياقات والبنى المعرفية والأدبية والفنية ، لذا يعرفها ( مالكم برادبري ) بأنها " حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة " . [3] فالحداثة شكلت استجابة حضارية لكسر كل ما هو مألوف وثابت مؤكدة استقلال العقل تجاه كل ما هو قديم في الحكم إزاءه . [4]

ولعل ما يميز الفكر الحداثي هو الابتعاد عن كل مماهاة وتنميط ، فالحداثة ثورة وتجاوز مستمر وحركة أشكال لا تنتهي في نزعة تبدأ وتنتهي بالخروج عن

---

[1] محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، وزارة الثقافة ، بغداد ، 2005 ، ص28.

[2] محمد سبيلا : دفاعاً عن العقل والحداثة ، مصدر سابق ، ص 26-27 .

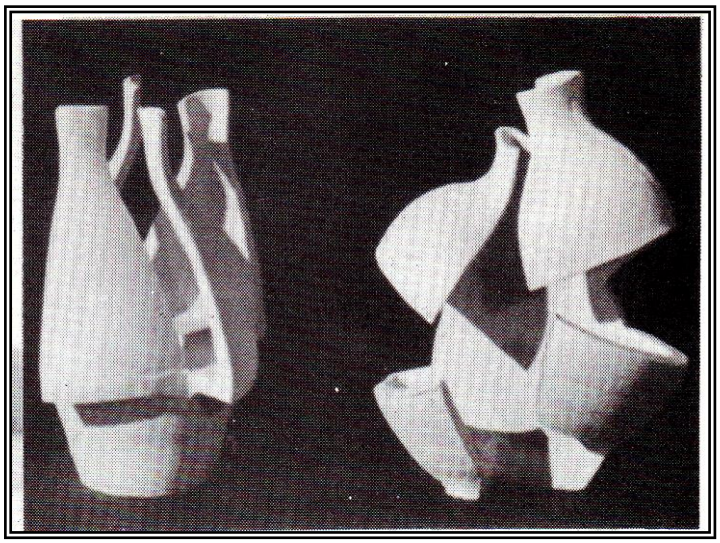
[3] مالكم برادبري وآخر : الحداثة (1890-1930) ، ج1 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، 1987، ص26.

[4] A . Robinson : modernism in English poetry , 2 nd ed,kegan - paul, London , 2002 , p. 131.

الأنساق المألوفة فلم تعد صورة للواقع ، بل هي حركة ارتبطت ومفاهيم التحول والتجدد والتقدم .

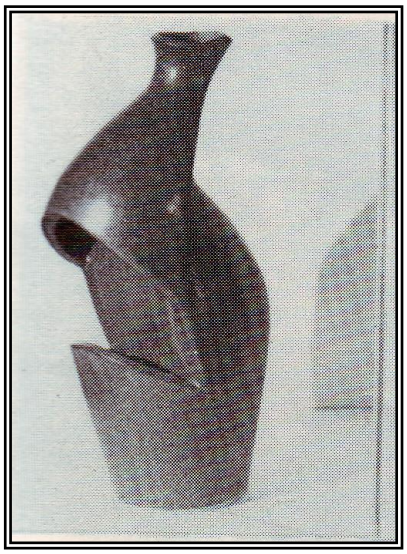
وفن الفخار يعد ابسط الفنون وأكثرها صعوبة برأي ( هربرت ريد ) لأنه الأكثر تجريداً ، إذ يمكن أن يكون زاخراً بالإيقاع والحركة والخيال ، وحينما يتحرر الفخار والخزف من المألوف يحقق تناغماً متحركاً ( ديناميكاً ) وحركة حية ، متحررة من كل رغبة في التقليد والمحاكاة . [1]

لاشك أن التحول الكبير في النظرة إلى الفنون بصورة عامة والخزف بصورة خاصة في العصر الحديث وتصنيفه ضمن الفنون الجميلة الراقية ، وليس مجرد حرفة جعل الفنانين يبتعدون عن الاهتمام بالناحية الوظيفية للخزف عاملين على ابتكار أشكال معينة تقدم أفكاراً جديدة مبتكرة زاخرة بالقيم الجمالية محملة برسائل تؤكد ماهية العمل حيث نجد في أعمال الخزف الحديث علاوة على التقنيات المتقدمة تميزاً واضحاً للخروج على المألوف وتغريب النص الخزفي . [2] شكل ( 16- 17 )



شكل ( 16 )

أناء خزفي .



شكل ( 17 )

أناء خزفي .

[1] هربرت ريد : معنى الفن ، مصدر سابق ، ص56.

[2] صفوت نور الدين : رفيق الخزاف ، تنفيذ وطباعة النظائر ، الكويت ، 1999، ص145.

فالمعرفة الفنية بحاجة دائمة للخيال والابتكار لكي يخرج النص الفني بصورة متسقة مترابطة وذات رؤية إبداعية ، ويمكن القول أن المنبع الذي ينبثق منه أي كشف علمي جديد أو عمل فني جديد يمد جذوره العميقة إلى منابع الإبداع في الذات الإنسانية . [1]

وقد لا تلمس مسوغات الاختلاف والتباين في الأنماط الفنية ما لم ندرك البواعث التي قادت إلى تحولات وتناقضات الحداثة التي ساقها بعيدا عن المطابقة الايقونية للواقع وأهمها :

1- اعتبار فنون المحاكاة ذات سمات سطحية تعبر عن المظاهر الخارجية للأشياء بعيداً عن جوهرها وحقيقتها المستترة.

2- أن القيم الأخلاقية لم تعد لزاماً في النص الفني ، فالكثير من الحركات الفنية أزاحتها وتخلت عنها . [2]

ويمكن " القول بان الفن الحديث قد استغنى عن تقديم الحقيقة الخارجية أو الرجوع إلى موضوع خارجي مستمد من الحياة العملية ، وانه قد اكتفى بوسائله ، ذلك إن اهتمام المشاهد بالنظر إلى ما يمثله العمل الفني ، إنما يصرفه عن النظر إلى القيم الأصلية المتمثلة في العمل الفني " [3] إذ بالإمكان التأكيد بان الخزف واحد من أقدم الفنون التي تخلت عن محاكاة الواقع وصوره المتعددة وذهب إلى البحث عن الأشكال الحرة التي لا تمثل إلا نفسها ، وقد بقى فن الخزف محافظاً على هذه السمة المميزة ، إلا أن ارتباطه بالوظيفة هو ما كان يجعله قاصراً عن التعبير عن القيم الجمالية الحديثة والأسس الفنية التي تسعى إلى تأكيد التغريب المتزايد عن الواقع . وإزاء ما شهده العالم الحديث من متغيرات ، على وقع الانهيارات المتلاحقة والمفاجئة ، وفي ضوء التحولات والتبدلات الهائلة والمتسارعة ، التي عملت على تغير صورة المشهد الكوني ، وان يتغير العالم على هذا الشكل ، دون أن تتغير رؤية

---

[1] فؤاد زكريا : التفكير العلمي ، دار مصر للطباعة ، ب ت ، ص 305 – 306 .

[2] حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج1، ط1 ، دار الفكر العربي ، 1974، ص188.

[3] أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص59.

الفنان للواقع . [1] فالمنجز الفني ما هو إلا تجسيد الفكرة في شكل محسوس ، وان قدرة العمل الفني على تحويل الواقع المحسوس إلى حامل شفاف للفكرة يرجع إلى حقيقة إن الفنان يبدع الفن ، فهو إذن التعبير الواعي للذات منذ ميلاده . [2]

وحين يقوم الفنان بتحديد اختياراته للشروع في عمله فان النظام الجمالي الذي يسعى إليه النحات أو الخزاف يمكن أن يتطور بوسائل تكون أساساً في كل الفنون البصرية ، غير أن التنظيم التشكيلي وحده لا يضمن صنع عمل إبداعي ، بل أن يتحدى الشكل الجمالي التقليدي أو في أن يبتكر نظاماً جديداً غالباً ما ينتج عملاً فنياً مبتكراً أو خارقاً . [3]

لذا فان مسارات الفن المعاصر واتجاهاته قد استندت إلى فعل المغايرة والاختلاف ، إذ إن جميع الروابط والعلاقات البنائية التقليدية قد تشظت وتفككت ، بتحول القوى الإدراكية للفنان إلى الداخل أي إلى عالم التصورات الذاتية ، وبات المتلقي غير قابل للانفصال عن مفهوم الذات فاحل الحدس محل الملاحظة ، وفوق الواقع بديلاً للواقع . [4]

والحركة الانطباعية تعد بوابة فنون الحداثة إذ سعى الانطباعيون إلى مفارقة الأشكال والمضامين التقليدية فكان اختيارهم بنائياً من اجل إثرائه اللوني وفوارقه النغمية والضوئية المتغيرة في صياغتها الأسلوبية والتقنية التي تزامنت والكشوفات الجديدة في عالم البصريات مسجلين ما هو عابر ومتحول ، ومبعدين ما هو ثابت ودائم . [5]

والانطباعي الذي يصور الإحساس بالأشياء والموجودات بدلاً من تصوير الأشياء عينها في اللوحة ، إنما يقدم بديلا يكسر المألوفية والاعتيادية في الواقع ،

---

[1] علي حرب : الإنسان الأدنى ، أمراض الدين وأعطال الحداثة ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان ، بيروت ، 2005 ، ص 14 .

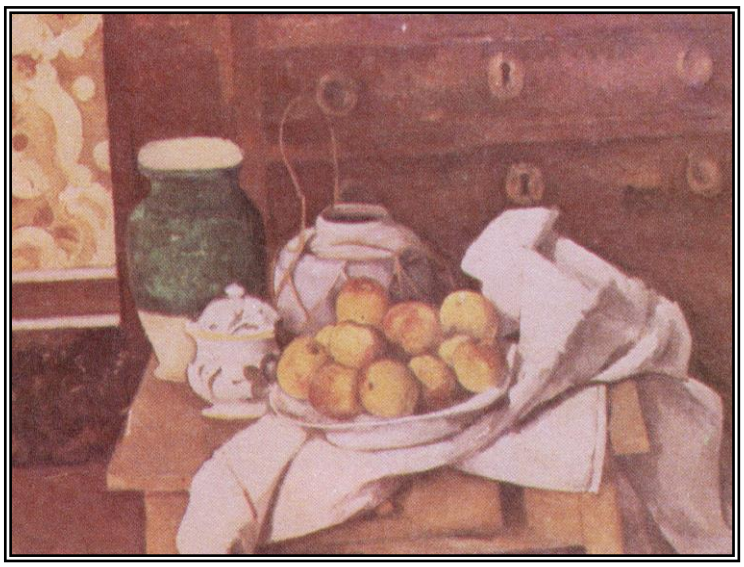
[2] جان ماري شفر : الفن في العصر الحديث ، مصدر سابق ، ص192.

[3] ناثان نوبلر : حوار الرؤية ، مدخل إلى التذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1987، ص98-99.

[4] حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص60.

[5] سارة نيومايز: قصة الفن الحديث ، ت: رمسيس يونان ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ب.ت ، ص 57.

فالنص الفني هو وسيط بين الداخل / الذاتية والخارج / الموضوعية ، فالانطباعية لم تهمل النسب والحياة والأصول التشريحية إنما فتحت الباب إلى التغريب ونبذ المحاكاة . فقد شكلت مفصلاً حيوياً مهماً في تأسيس مرحلة الحداثة وما بعدها التي بالغت في تصعيد التغريب الألفة والواقعية مبيحة التداخل بين الذات والموضوع والمألوف واللا مألوف ، والتفكيك والتركيب ، إذ يصفها ( هويغ ) بأنها " ظلت تعكس سراب الواقع المألوف " . [1] شكل( 18 )



شكل ( 18 )

سيزان ( حياة ساكنة ) 1887م .

ولد جيل الانطباعيين بين الأعوام ( 1830- 1841م ) وبالرغم من اختلاف خلفياتهم وتدريبهم وأمزجتهم تماماً إلا أنهم كمجموعة كانوا يملون إلى الاندفاع الحاد ذاته في التفرد والإخلاص . [2]

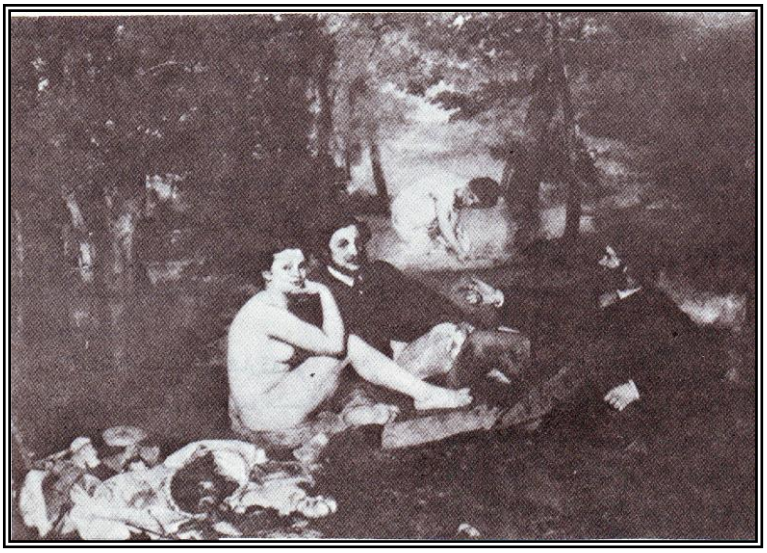
وحين قدم ( ادوارد مانيه ) ( 1832-1883م ) لوحة ( غذاء على العشب ) إلى صالون باريس رفضت لكونها خرجت عن الأنساق الفنية المعروفة ولم

---

[1] رنيه هويغ : الفن تأويله وسبيله ، ج2 ، مصدر سابق ، 311.

[2] جي. أي مولر وآخر : مئة عام من الرسم الحديث، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1988، ص177.

تراع الذائقة العامة بتصوير العارية في موضوع من الحياة اليومية في باريس . شكل (19)



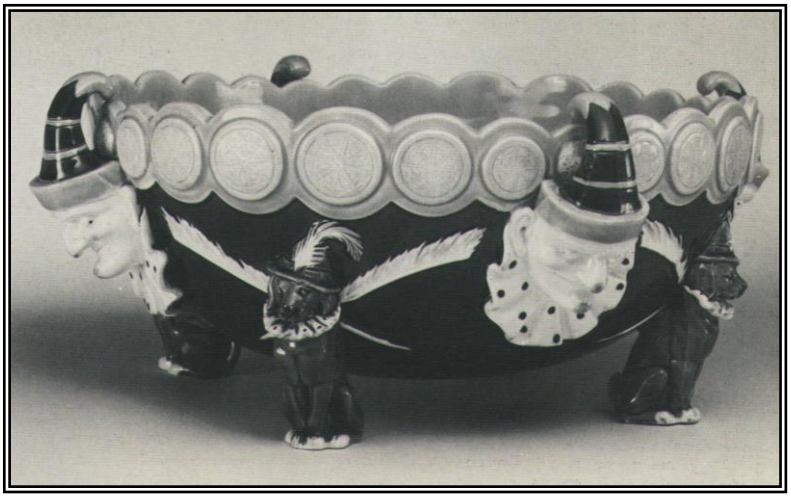
شكل ( 19 )

مانيه ( غذاء على العشب ) 1862م .

وفي السنوات نفسها في بريطانيا كان فن الخزف واسع الانتشار يعتمد على الأسلوب التقني ( ذو البريق المعدني ) والمعروف باسم ( المايولكا ) بألوانها البراقة والمتنوعة ، إذ ولدت صناعته في أوربا على يد الخزاف الفرنسي المولد ( ليون أرنو) ، الذي قدمً أعماله في المعرض الكبير عام ( 1851م ) وهذا الخزف لا ينتمي إلى الخزف التقليدي الوظيفي بل جذب محبي الأعمال الفنية لغرابته وسماته غير المألوفة. [1]

وفي إناء خزفي يعود لهذه الفترة مزخرف بأربعة رؤوس غير تقليدية لمهرج ويستند إلى أربع قواعد جسد بشكل أربعة كلاب ، مجسداً قطعة خزفية مميزة بألوانها البراقة لتشكل نمطاً خزفياً يخرج عن المالوفية . شكل ( 20 )

[1] Aileen Dawson : Masterpieces of Wedgwood in the British museum , London ,1984, p.145.



شكل ( 20 )

ليون ارنو ( إناء ) 1868م .

أفضت عوامل التغير التي ساقتها حركة الحداثة بالخزف إلى سمات لا تنفصل عن التحولات الشاملة التي عصفت بالرؤية الفلسفية والاجتماعية وما كان لها أن تنجز خارج المجال الثقافي ، ودوره في بناء شخصية الخزاف المعاصر ومكانة الخزف كعلامة بين الفنون الحديثة والتي ولدتها مكونات وشروطاً وسياقات دفعت به ليتمثل مع تيار التحديث العام علامة ثقافية ومعرفية . [1]

وكان للتحرر إزاء الموضوع وما رافقه من تبدلات وتحولات في الأساليب ، قد مكن الفنان من تخطي المقاييس الكلاسيكية ، منطلقاً ليس من الظواهر الحسية فحسب ، بل من المعاناة الحية لواقع جديد ، ومن التجربة الملازمة للفن الحديث ، تلك التجربة التي قادته إلى الاستنباط والتواصل إلى مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير عما هو غير مرئي . [2]

فالحركة التعبيرية التي نشأت في ألمانيا عام (1910م ) التي ترى أن الفن لا ينبغي أن يتقيد بالانطباعات المرئية بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية . فقد ذهب فنانوها إلى محاولة تجسيد الأحاسيس الشخصية بدل المواصفات

---

[1] نبراس احمد جاسم الربيعي : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2004، ص 51.

[2] محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، ط1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1996 ، ص 21.

الواقعية للعمل الفني ، بل إنهم عمدوا إلى تحوير الأشكال وتغريبها من اجل الإفصاح عن مكنوناتها الداخلية . [1]

بالرغم من أن التعبيرية أكدت التعابير الحسية الملموسة إلا أنها أخضعت الأشكال لقدر كبير من التغريب واللا مألوفية في تكوينها معولة على بث المشاعر من أعماق النفس الإنسانية ومختلف خواطرها ونوازعها النفسية الداخلية ، إذ اتسمت الأشكال التعبيرية بالخشونة والانحراف عن الطبيعة بقصد الحصول على وقع أعمق في النفس وأنفذ إلى القلب . فالفنان التعبيري كان يبغي تحرير الواقع من قيوده وتحرير النفس من الواقع ، لينقل رسالة يشجب فيها كل تعاسات الحياة بوصفها رسالة لا ينظمها المنطق ويضبط حدودها ، بل عن طريق دحره والسيطرة عليه والتغلغل فيه والرغبة في توضيح الأفكار المتفجرة والمكثفة على شكل نداء ينذر بالخطر بوحه مجتمع بات يعاني من مشاكل معقدة . [2]

لكن التعبيرية كظاهرة وأسلوب فني لم تقتصر على مدة أو جماعة ما ، إذ يمكن العثور على ملامح التعبيرية في الكثير من أعمال الفن حول العالم وفي التيارات الفنية المختلفة وعبر العصور . [3]

ولعل فن الخزف واحداً من الفنون التي اتخذت من مسالة التعبير عن الاحساسيس الذاتية والنوازع الشخصية مصادر لعملها في فن يتحدث بلغة مقاربة من اللوحة بل وانها هي أكثر تجسيماً منها . شكل ( 21 )

إذ كانت ألمانيا مهد التعبيرية وفضاء توسعها واتساع تأثيرها ، فالفنانون الألمان كان لهم اكبر دور في ترسيخ مفاهيمها وتوجهاتها إذ إن اعنف شكل من أشكال التعبيرية قد نشأ فيها ، حتى وصفت التعبيرية بأنها ظاهرة ألمانية . [4]

والخزاف الألماني لا يقل أهمية من نواحي الأداء الفني والقدرة على صياغة الأفكار التي تعتمل في داخل الفنان الذي يعيش عصر الحداثة وتناقضاتها ، فقد

---

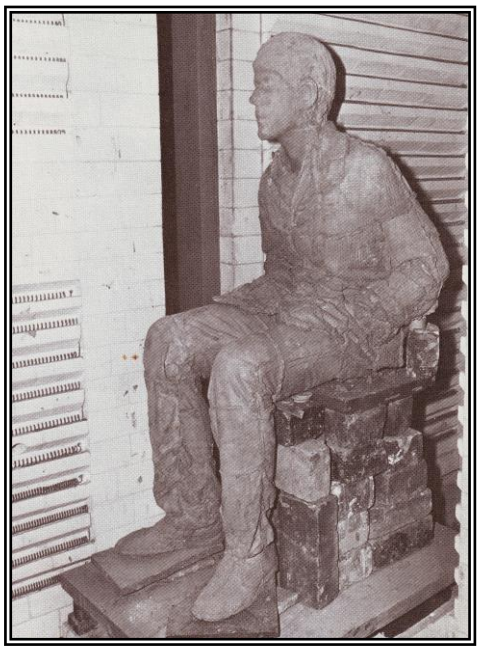
[1] عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان ، ط1، دار القلم ، بيروت ، 1974 ، ص167.

[2] مالكم برادبري وآخر : الحداثة ، مصدر سابق ، ص272.

[3] محمود امهز : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص79.

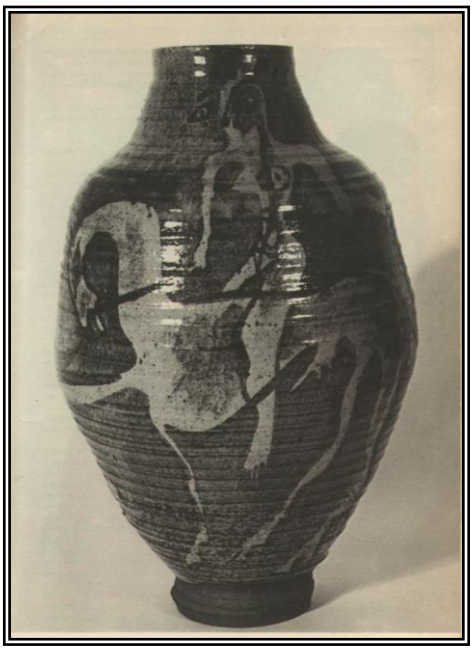
[4] جي. أي مولر وآخرون : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص101.

أبـدع الخزافون الألمـان بإنتـاج أعـمال خزفية تنتمي إلـى ذات الـروح التعبيريـة التـي دفعت بالمشاعـر والأحـاسيس إلـى سطـح اللوحـة وسطح النص الخزفـي علـى حد سواء. شكل (22)



شكل ( 21 )

بيتر بلمر ( بورتريت شخصي ) 1958م .



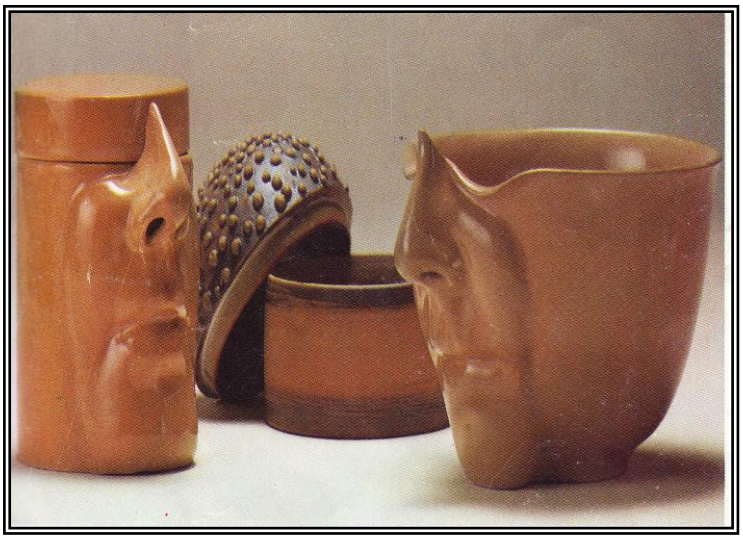
شكل ( 22 )

تي . اس .هايل ( انية ) 1937م .

أن التغريب في الفن قد وجد مجـالات أكثر للتعبير بحدود اختلاف التقنيات والأشكال والمعالجـات ، بحيث إن فن الخـزف قد وفر فرصـة العمل خـارج حـدود الأبعاد المحدودة لفن الرسم ، كما إن الإمكانيـة المتاحـة عبر التجسيم فـي فن الخـزف والقدرات التعبيرية للون أصبحت تمد الخـزاف بأفكـار وحلول ومعالجـات تقنيـة أكثر غنى وحداثة .

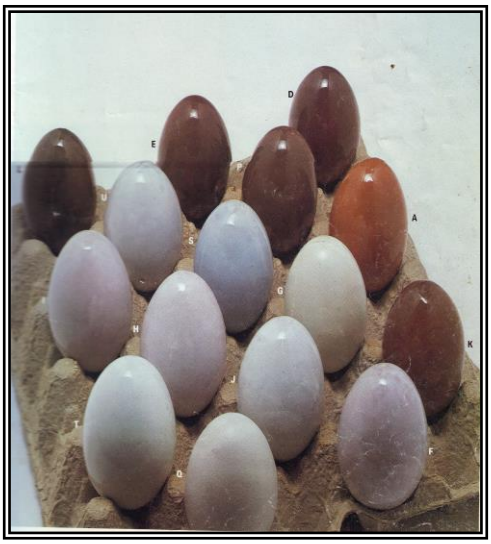
والتعبيرية كنزعة معادية للعقلانية فإنها لا تلـوذ بـالهرب من أو التقوقـع داخل الذات بل أعلنت تمردها على الواقع ورفضـها إياه متبعـة سبيل مفارقـة الواقـع وكسر

الألفة بعنف اللون اللا واقعي وتشويه الأشكال مستثمرة لمصادر الاضطراب الحاصلة في ألذات والواقع الذي بات يعاني من مشاكل معقدة . [1] شكل(23 – 24 )



شكل ( 23 )

نحت خزفي .



شكل ( 24 )

نحت خزفي .

أما التكعيبية فقد مثلت ثورة تشكيلية في بؤرة الرؤية الفنية وصياغاتها الشكلية وتبث خطاباً فكرياً وجمالياً بالضد من الواقعية ، تقوم وفق منظور جديد في تشييد بنائية النص وبمعنى آخر صياغة جديدة تستند إلى تغريب الواقع .

أزاحت التكعيبية أسلوب المطابقة في تشكيل العمل الفني وأحلت محله أسلوباً يقوم على التغريب كلياً وفق نظام عقلاني مع تمسكها بالرؤية الحسية كظاهرة عامة بغية إعادة تشكيل الواقع المرئي بطريقة أكثر صدقاً وتعبيراً من الواقع ذاته ، إذ هدف التكعيبية التركيز لا على الشيء نفسه ، بل على الشكل المستقل لهذا الشيء . [2]

إن التكعيبيين قد ركزوا بشكل خاص على تقنيات الأبصار والأسلوب الفني لتغريب الأشكال المألوفة عن مالوفيتها لإتاحة الحرية الكاملة في عملية إعادة بنائها

---

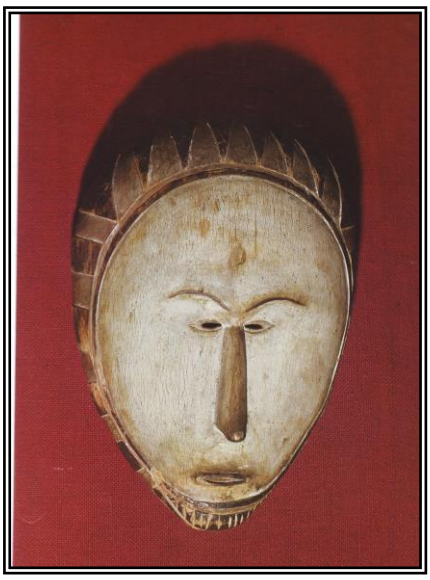
[1] عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص167-168.

[2] ادوارد فراي : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص39.

بما يتوافق وفلسفة الفنان التكعيبي بان النص يجب ألا يكون مجرد تسجيل سطحي للواقع ، بل صورة عنه كما يرى العقل من خلال العالم الحديث وفلسفته . [1]

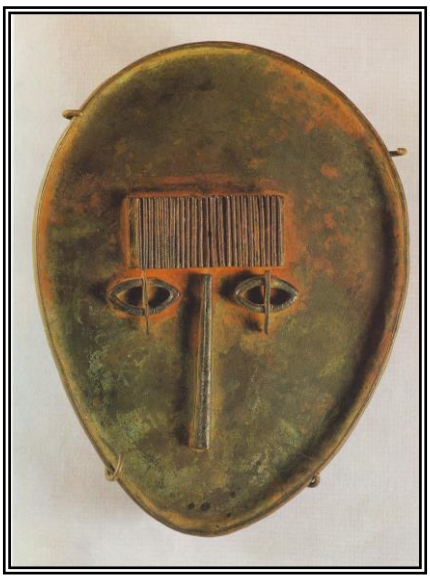
لقد تأثرت التكعيبية بنزعة تبحث عن إمكانية جديدة لرؤية جوهرية للشكل تبتعد عن مؤثرات عوارضها الخارجية وتتقصى بنيته الخاصة التي تشكل أهم ملامح تفرده وخصوصيته . لذا فقد كان للفنون البدائية عامة والأقنعة الزنجية تأثير بالغ في رؤية التكعيبيين للأشكال المبسطة والمعبرة بقوة في الوقت نفسه . [2]

وان تأثيرات الأقنعة الزنجية شكل ( 25 ) لم تظهر في أعمال ( بيكاسو وأندريه ديران وماتيس وفلامنغ ) فقط ، بل إنها تركت تأثيراً عميقا في أعمال ( جوليو كونزالس ) الخزاف الذي تأثر بها فأنجز عملا ً خزفياً بعنوان ( قناع ياباني ) واضعاً فيه أسس البناء الأولية للأقنعة من أنف وعيون مختزلة ومحورة ضن عمل مبتكر كما أضاف إليه مجموعة من الخطوط العمودية بمثابة وشم على الوجه البيضوي . [3] شكل ( 26 )



شكل ( 25 )

غولبون : قناع فانغ



شكل ( 26 )

جوليو غونزالس : قناع ياباني.

---

[1] جاكوب كورك : اللغة في الأدب الحديث ، مصدر سابق ، ص35.

[2] شاكر عبد الحميد: عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص251.

[3] Charles Wentinch : modern and primitive art , phaidon 20 th-century art ,phaidon oxford ,1979 , p.10 .

لقد كشف ( بيكاسو ) عن مقدار التغريب الذي يصدم به المتلقي في لوحة ( آنسات افينون ) والتي أفضت إلى ثورة فنية بمعالجاتها الأسلوبية والتقنية لأشكال العاريات الخمس ، والتي رسمت بعنف تصطدم فيه الألوان والخطوط بقوة وتخضع للمعالجة بطريقتين مختلفتين إذ نرى سطوحاً بسيطة ومحددة برسم مقتضب وواضح يحدد العين والأنف ثم نرى خطاً محيطاً أكثر قسوة وعنفاً مع ظلال جانبية داخل الوجه للإيحاء بحجم الأنف المسطح والمدبب. [1]

إن التغريب في عمل ( آنسات افينون ) اخضع الأشكال وعناصرها لمنطق التكعيب بمعالجاته المبتكرة وفق قواعد جمالية جديدة ، بمعنى أدق زج الواقع ضمن لعبة التغريب التكعيبية التي أفقدت الأشكال الإنسانية واقعيتها فغدت صورة مسطحة النسق بتحطيم صيغة المنظور الكلاسيكي بتعدد زوايا النظر إلى الشكل . وبذلك فتحت التكعيبية الحرية الكاملة إلى إعادة تنظيم النص الفني حتى في حدود الصورة البشرية إذ يؤكد ( بيكاسو ) " إن الرأس عبارة عن عينين وانف وفم وهي أشياء يمكن أن تتوزع بأي طريقة ، ويبقى الرأس رأساً " . [2] شكل (27 )

شكل ( 27 )

بيكاسو ( آنسات افنيون ) 1907م .

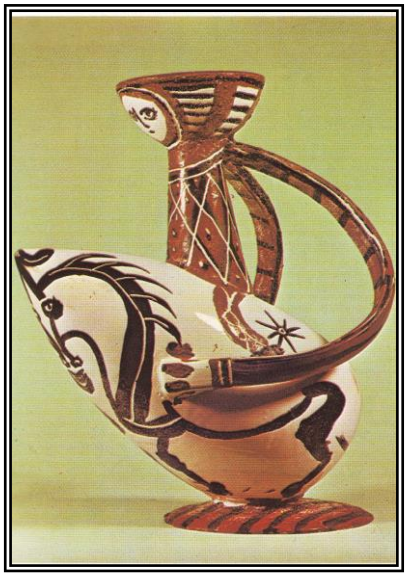
[1] جوزيف أميل مولر : الفن في القرن العشرين، ط1، ت : مهاة فرج ، دمشق ، دار طلاس ، 1988، ص67.

[2] ادوارد فراي : التكعيبية ، مصدر سابق ، ص66.

ولان فن الخزف مجال آخر للموهبة الفنية لدى ( بيكاسو ) فانه استطاع أن يصوغ مثل هذه الرؤية في عمل خزفي يمثل صورة لوجه إنسان مرسوم تلاعب فيه بمواقع العيون والأنف وفق رؤية حداثية أخرجت الإناء الخزفي من حدوده المعتادة إلى فضاءات اللا مألوف والتعبير الفني اللا محدود. شكل ( 28- 29 )

شكل( 28 )

بيكاسو ( الوجه ) 1964م .



شكل ( 29 )

بيكاسو( متسلق الجبل ) 1951م .

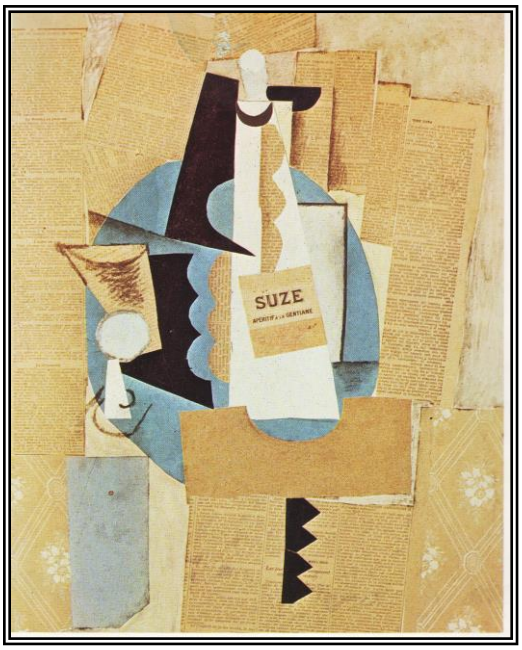
والتكعيبية التي جاءت بابتكار وسبق جديد أحدثت تطوراً واضحاً في عالم الفنون التشكيلية بابتداع فن التلصيق ( الكولاج ) إذ أمعنت في عمليات التغريب بإدخال مواد جاهزة من الحياة اليومية إلى العمل الفني محاولةً الدمج بين عالم اللوحة والواقع في رؤية تقترب من تجسيم وجود المؤثرات الطبيعية في اللوحة ليزداد اغتناء بمفردات لم تكن مألوفة من قبل . [1]

فقد شرع كل من ( براك وبيكاسو ) بتطبيق التقنية الجديدة وإدخال مواد غريبة عن الفن مستهلكة كقصاصات الجرائد وبطاقات الحفلات والأشياء الجاهزة ،

[1] Denis Thomas : Picasso and his art , hamlyn publishing group limited , London ,1978 ,p.41.

كأسلوب تغريب يثير الدهشة ويحفز المتلقي للبحث عن مدى العلاقة بين الفن والأشياء ، كما انه محاولة للتخلص من الهالة الرمزية الغامضة للفن عن طريق إدخال الواقعية في الرسم لتأكيد التباين بين الفن والواقع بدلاً من إلغائه . [1]

شكل ( 30 )




شكل ( 30 )

بيكاسو ( قنينة الشراب ) 1912م .

أن ما يميز عمليات الكولاج عموماً هو فاعلية الدمج بين الأيقونة ككيان مشخص والرمز الذي يشتغل عليه العمل الفني عموماً ، بحيث إن التأكيد على إمكانية تحويل الواقع إلى نص يبعد مدلولات هذه العناصر والمواد إلى مسارات جديدة غير مألوفة واصفاً الكليات بعناصر شكلية مستعارة لا من حقيقة الرؤية بل من حقيقة المفهوم . [2]

إن عملية وضع الحقيقة ( المحولة ) في الفن بجوار الحقيقة الخام ( الملصقة ) يربك نمط العلاقة المألوفة في ذهن المتلقي ويحيلها إلى احتمالات أخرى ابعد من

---

[1] جاكوب كورك : اللغة في الأدب الحديث ، مصدر سابق ، ص94.

[2] محمود امهز : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص100.

عملية التلقي السلبية إلى مستوى آخر من التلقي يفرض على الذهن ضرورة بحث الدلالات واستنباطها بمختلف الاتجاهات ، وبما أن فن الخزف أكثر تعاملاً مع الشكل المجسم من الرسم ، فان فكرة إدخال الأشياء الجاهزة إلى فن الخزف سرعان ما أصبحت نمطا تغريبياً شائعاً أمكن من خلاله توسيع نطاق التأثير الدلالي لفن يتعامل مع الخامة ضمن حدود أمكن فتحها بصورة أوسع لتحتوي داخل بنية العمل الخزفي أشياء تم جمعها من الواقع مباشراً.

وهذا ما نقرأه من عمل ( ثوب خزفي ) للخزافة ( كولا كالغاري )* والذي تشكل من أكثر من خامة ( كولاج ) ، فالشكل عبارة عن ثوب يبلغ مرة ونصف تقريبا حجم الثوب الطبيعي ، نصف الثوب العلوي مصنوع من قطع صغيرة من الخزف المنقوشة بزخارف هندسية ونباتية ، وهذه القطع مجدولة بشكل دقيق بخيوط قطنية لتكون صدر الثوب ، أما نهايته الخيوط المجدولة فتركت لتنساب بنسبة الثلث تقريباً ، وزعت فيه قطع كبيرة من الخزف في النصف السفلي من الثوب لتعطي طابعاً جمالياً ، إذ جاءت تلك الصياغة الفنية جريئة وغريبة باختيارها للخامة وطريقة التشكيل . [1] شكل ( 1 )

شكل ( 31 )

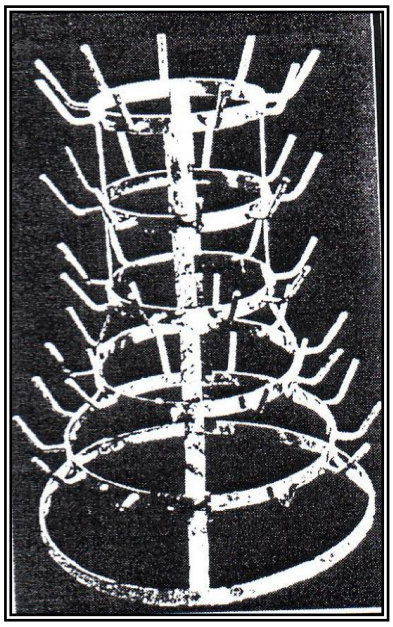
كولا كالغاري ( ثوب خزفي ) .

* كولا كالغاري خزافة قبرصية تخرجت في جامعة سولونيك قسم العمارة وأتمت دراستها للخزف بمدرسة ( hiel ) بمدينة سولونيك باليونان . انظر (صفوت نور الدين : رفيق الخزاف ، مصدر سابق ، ص 91 ) .

[1] صفوت نور الدين : رفيق الخزاف ، مصدر سابق ، ص 91 .

إن فلسفة إدخال الأشياء الملتقطة من الواقع إلى العمل الفني بحيث تفرض وجودها بصورة قسرية تشوش أي محاولة للتميز بين الوهم والحقيقة وبين الفن والمنطق أدت بالفن إلى دخول منطقة تقع بين عالمين ، الأول وهم تخيلي ذو بعدين، والثاني واقعي ملموس ذو أبعاد ثلاثة . لكن المفارقة تكمن في أن كلاً من الأشياء الملصقة والأشياء الفنية تمتلك كلها أبعاداً ثلاثة في فن الخزف ، لذا فان فسحة التمييز بين الظاهرة و التمثلات أصبح ضيقاً أو معدوماً مما يزيد في تشويش عملية البث الجمالي وقراءة الدلالات المعتادة وبفتحها بذات الحين على احتماليات اكبر وفضاء أوسع .

ودخول تقنيات التلصيق هيأت للفنانين سبلاً أخرى للاقتراب من الحقيقة مع كل ما فيها من الغموض والاشارية ، وكان ( مارسيل دوشامب ) أول من أثار التساؤلات حول تضمين الأشياء في الفن وشكك في قدرة الفن على عرض الحقائق حين عرض أشياء جاهزة موقعة مثل ( حاملة القناني والمبولة ) متحدياً أن نعدها ليست فناً على الإطلاق . [1] شكل ( 32 أ – ب )



شكل ( 32 أ )

دوشامب ( حاملة القناني ) .

شكل ( 32 ب )

دوشامب ( المبولة ) .

[1] الآن باونس : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، م: جبرا إبراهيم جبر، دار المأمون ، بغداد ، 1990، ص229.

و " هذه الأشياء اللا فنية اللا تصويرية التي وجدت صدفة ، واستخدمت في غير مجالاتها ، قد أفقدت دلالاتها الأساسية ، بحيث ما كان ثانوياً في وظائفها الأولى ، كالشكل واللون والبنية المادية ، يصبح المسوغ لاستعمالها ، وباستخدام مثل هذه المواد الغريبة عن التصوير ، ادخل إلى الفن واقع جديد " [1] إذ إن هذه الأشياء الغريبة وحدها هي التي يتم إدراكها على إنها أشياء فنية ، وعلى إنها انحرافات عن المدركات المألوفة والآلية ، وهي التي تستحق أن توصف بأنها فنية . [2]

إن ظهور الدادائية لم يكن محض مصادفة بل كردة فعل إزاء ويلات الحرب والدمار، والاضطراب الروحي العميق والثورة على المنطق والتأثر بأفكار ( نيتشة ) العدمي ، والشك بقيمة الإنسان والمجتمع والأخلاق والدين لذا اقبل الدادائيون على" تسخيف العقل ، الهزأ بالمنطق ، السخرية من عصر الآلة ، الاستخفاف بفن التصوير ، إنكار كل تميز بين الفن وبين ما يعتبر عادة نقيضاً له ". [3]

وفيما سعت الدادائية إلى إزاحة القيم الراسخة وتحطيمها ، والبحث عن وسائل جديدة فنية للتعبير عن رفض الواقع مستهدفة تحرير النص من رقابة الحس السليم حتى وصل هاجس التغريب بالدادائية إلى حد كسر مألوفية النص الفني في أكثر من مكان بطرحها معادلة الجمال الخاص الخارج عن المقاييس والاعتبارات والتعبير بأعنف واغرب الوسائل التي تمكننا من التخلص من كل رقابة على ذواتنا . [4]

لقد أدى النزوع الحداثي في الفنون التشكيلية إلى زعزعة إطار النوع الواحد في الفن ، فالحداثة مقرونة بالاختلاف من حيث إنها تتعارض مع السائد من مفاهيم الوحدة والثبات والنهائية ، وتؤكد الكثرة والتنوع والتفتح المستمر واللا نهائية . [5]

---

[1] محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 262 .

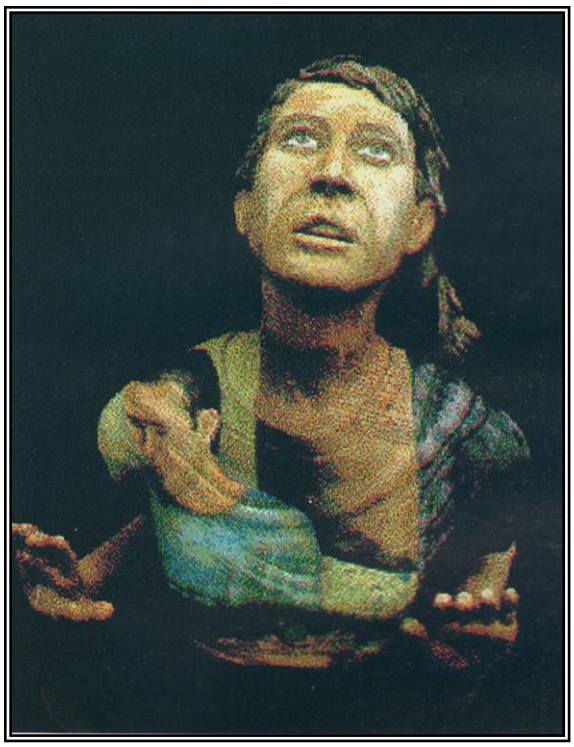
[2] روبرت هولب : نظرية التلقي ، مصدر سابق ، ص73.

[3] جوزيف إميل مولر: الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص127.

[4] د.م.البيرس : الاتجاهات الفنية الحديثة ، ط3، ت : جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، لبنان ، بيروت ، 1983، ص157.

[5] ادونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، ب.ت ، ص115.

وهذا ما تحقق في عمل الخزافة ( جوديث كوندون ) بنص خزفي جسم عليه زخارف مصورة بطريقة الديكال أو الطباعة على الخزف شكل ( 33 ) .



شكل ( 33 )

جوديث كوندون ( نحت خزفي ) .

هذا الأمر الذي انعكس بقوة على كافة الفنون ومنها فن الخزف الذي دخل مع الحداثة حقولاً جديدة لم يعهدها من خلال مزاوجته مع حقول الفنون المتنوعة التي أثمرت عن إنتاج أنساق مع جملة من المؤشرات التشكيلية الأخرى التي أصبحت تتداخل وعالم الخزف لتزيد من إمكانية انفتاحاته الدلالية بمختلف الاتجاهات . إذ أصبح العمل الفني يتضمن كل شيء وأي شيء حتى غاب النوع الفني المميز ليضم أنواعاً فنية متعددة نابعة من التجريب والاختبارية وعلى الرغم من اختلاط الأشياء التي تظهر في النص الفني إلا انه ظل متميزاً يوسع الإحساس بالوحدة التكوينية . [1]

[1] ثائر سامي هاشم رشيد المشهداني : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003، ص146.

**ثالثا ـ تضمينات الحداثة والخزف العراقي المعاصر :**

يقف فن الخزف العراقي المعاصر على مختلف الطرق بين عدة مسالك ميزت الفن المعاصر في العراق عامة ، ففي الحديث عن الإشكالية الناتجة عن صدمة الحداثة التي واجهها الفن في العراق ومدى قدرة الفنان العراقي على استيعابها وتمثيلها ، وبين إشكالية الوجود بين هاجسي التراث والمعاصرة ، وبين سلطة الماضي والإنجازات الفنية الهائلة للفن العراقي القديم بوصفها مع التاريخ و التراث من المراكز المهيمنة على فضاء تشكيل المعنى لدى الفنان والمتلقي على حد سواء .

يتميز الخزف بموقف خاص يجعله معنياً بهذه الإشكاليات بدرجة اكبر من باقي الفنون ، كونه ينتمي معرفياً وشكلياً وجمالياً إلى تاريخ عريق لا يمكن لأي فيلسوف أو فنان أن يتجاهله ، فهو يظل سلطة راسخة خارج حدود العقل من حيث هيمنته على التقنية وطرق التشكيل والانتماء العام .

ففي أي عمل خزفي تظل الخامة جزءاً من ارض العراق تنتمي بطريقة أو بأخرى إلى حضارة أبدعت من الطين كل شيء ، وتظل المعالجة جزءاً من تراث الذهنية العراقية التي ابتكرت فن التزجيج فلونت الطين بلون السماء .

و " ثمة نزعتان تتداخلان لبلورة الشكل الخزفي العراقي ، في ماهية القديم وفي التجديدات التي حصلت منذ أواسط هذا القرن . وعلى الرغم من الفارق الزمني بين العصور الحضارية الأولى ، تلك التي كان الفن فيها لا ينفصل عن المعتقد ومجمل التاريخ الاجتماعي ، والعصر الحديث الذي حاول فيه الفنان تقمص أقنعة الماضي وفي الوقت نفسه جعلها ذات طابع حديث " . [1]

فالحداثة امتازت ببعدين الأول بوصفها تجسيداً لمثل وأساليب جديدة ، والثاني باعتبار الحداثة تختلف عن التطورات التقليدية للعالم في منظورها وحركتها ، لان

---

[1] عادل كامل : التشكيل العراقي ، التأسيس والتنوع ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 2000 ، ص89.

للحداثة إيقاعها الزمني الخاص بها فتجعل من المستقبل بعداً مكوناً لتحركاتها مما يعطيها مسحة تاريخية . [1]

فإذا كان الفن الأوربي الحديث قد عانى من الكثير للتخلص من هيمنة أشكال الماضي وسلطة التراث الكلاسيكي ( الإغريقي ) ، فان فن الخزف العراقي وجد نفسه مضطراً لتحدي هيمنة تراث أكثر عمقاً وتأصيلاً وتأثيراً في كل الإنسانية الممتد بجذوره إلى ألاف السنين .

لقد كان الفنان العراقي بشكل عام مجبراً على وضع هذا التراث الهائل نصب عينيه دائما فهو الفن الذي منح الهوية الإنسانية والحضارية ، والرحم الذي انبثقت منه المعجزات ، إذ ذهب الفنانون العراقيون إلى منابع التراث ليستولدوا بضوئها فنا ذا طابع يسمح لهم بالحركة المرنة بين التاريخ وتطلعات المعاصرة للذات ضمن راهنيتها . [2]

وقد أنتج الفنانون العراقيون على تباين أساليبهم أعمالاً ظلت أمينة لأهدافها والتي فيها محاولة لاستخراج هوية لا تتعارض مع جذورها العميقة والرغبة الطاغية لتكييف تطلعات الحداثة و بالذات في تحولاتها البنائية وأشكالها المتحولة . [3]

فأزمة الإنسان الحديث لم تكن أزمة الفنان الحداثي وحده ، ولكن كانت أزمة الجماهير ، وهكذا حينما يلجا الفنان الحداثي إلى التجريب والتغريب والغموض أحيانا - تمرداً على القديم والمألوف - كان يطمح في نهاية الأمر إلى أن يدفع المتلقي إلى المشاركة في البحث عن منظور جديد للواقع بعيداً عن الإدراك العادي . [4] وذات الأمر ينطبق على الخزاف المعاصر في الرؤية الحداثية .

فالخزاف العراقي المعاصر عاش في جو الحوار والصراع بين الحداثة والموروث وتبادل المؤثرات بين أنماط الفنون والتي اجتاحتها الحداثة برمتها على

---

[1] محمد نور الدين آفاية : الحداثة والتواصل ، ط2، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1998، ص114.

[2] عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي ، حداثة تكييف ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 2004 ، ص30.

[3] نفسه ، ص30.

[4] عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، مصدر سابق ، ص 89 .

نحو متسارع بدرجة لا يمكن حصرها واستيعاب تفاصيلها الدقيقة ، فكان الخزف العراقي المعاصر متلقياً لثقافات وفنون مختلفة أمكن جمعها ودمجها مع إنجازات الحضارة العراقية القديمة فهناك " حقيقة واحدة يجب إدراكها كي ما نفهم الحركة الفنية اليوم ، وهي إن الفنانين العرب مهما يكونوا ثوريين فكراً وطموحاً ، فان ثمة روحاً من التراث لصيقة به ، لا يستطيعون أو يريدون أن ينفضوا عنها ، ومهما يتفقوا على فكرة الفن الحديث فإنهم لن يتزعزعوا عن إيمانهم بان هويتهم لا يمكن تجوهرها إلا بتجذير أنفسهم في تراث هو تراثهم " . [1]

إن البداية الحقيقية للخزف الفني في العراق كانت عام ( 1953م ) من خلال سعي كل من ( جواد سليم ، فائق حسن ، زيد محمد صالح ، قحطان المدفعي ) لتأسيس فرع الخزف في معهد الفنون الجميلة ، إضافة لفرعي الرسم والنحت ، فتضافرت جهود هؤلاء الفنانين لتأسيس أول أستوديو للخزف في العراق ، فانتدب الإنكليزي (أيان أولد) ليكون أول مدرس للجانب النظري ، ثم القبرصي ( ثلانتينوس كالامبوس ) والذي أرسى أسس الدراسة الأكاديمية لفن الخزف في العراق . [2]

وفي غمار البحث عن مسايرة ركب الحداثة من جانب وتأسيس الهوية الفنية من جانب آخر وجد الخزافون العراقيون أنفسهم منجذبين إلى منجزات الخزف العراقي بكل ثرائه الرافديني والإسلامي والشعبي الذي أصبح معيناً تراثياً هائلاً . وفي ذات الحين فإنهم وجدوا إن روح الخزف العراقي مليئة بعناصر التغريب واللامالوفية التي ساعدت على تقريبهم من مسارات الحداثة وتطلعاتها وأشكالها التي تبحث عن الجديد دائماً .

ويشير الخزاف ( سعد شاكر ) إلى أن " لعبة ( الحداثة ) بأنها تكمن في استقدام الماضي إلى ( ميكانزمات ) الفهم المعاصر ، وليس بالذهاب إليه " .[3]

وقد اتخذت " حركة الخزف خطاً بيانياً في التقدم والتطور خلال فترة قصيرة من الزمن ، وغذت هذه الحركة قابليات شابة طموحة ومتميزة استطاعت أن تغنيها

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا : جذور الفن العراقي ، الدار العربية ، دار واسط ، بغداد ، 1986 ، ص12.

[2] جواد الزبيدي : الخزف الفني المعاصر في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص23 - 24 .

[3] زهير صاحب وآخران : سعد شاكر حدود الخزف ، دار أيكال للطباعة والنشر، بغداد ، 2006، ص12.

بحيوية وتحفز ، فخرجت من حرفية الموضوع إلى حقول الفنون التشكيلية المثابرة ، فمنحت هذه الطاقات الشابة للخزف الدفء والحرارة البشرية المتمازجة مع روح العصر لتتحد معاً باحثة في الشكل والمضمون الجديدين " . [1] بـ " - التمرد على الأساليب التقليدية – استلهام التراث بروح العصر – استعمال المواد الفنية بوعي يمنح الفن شكلاً أكثر تطوراً وموازياً لغليان الواقع ومتغيراته – فهم الفن كحرية لها أساسها التاريخي الموضوعي – جعل البحث الفني أكثر وعياً لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة " . [2]

وممارسة الفنان العراقي ( الخزاف ) لهذا الخليط من التصورات والمرجعيات جعلته يزداد احتكاماً عبر توجيه مغذيات فنية سواء تراثية منها أم حداثية لينتهي من مشكلات تمثيل الهوية وتداخل التأويلات بطرازيه بنائية تستعيد قوامها في نفي مقولة المعنى ومخاطبة الآخر بلغة شكلانية ، فكان خطابه بشكل عام يحمل نزعة التأمل لا الوصف ، التجريد لا التمثيل ، وانتفاء العناصر الحسية للذهاب إلى المطلق . [3]

كانت إشكالية استيعاب الأفكار الجديدة سواء كانت جمالية أو تعبيرية هي نقطة التحول بفن الخزف العراقي المعاصر من النفعية / الأستعمالية شكل ( 34 أ – ب – ج ) ، إلى حدود القدرة على تنفيذ كل الأهداف المعاصرة للوحة والنحت ، والتي صنفت الخزف إلى فن حداثي قادر على مجارات عصر الحداثة في الفن بقدرته على التعبير بالشكل واللون والتقنيات والسمات المميزة لكل خزاف عن آخر [4] ، فتيارات الحداثة خلقت مناخات قادت إلى تحولات في الأداء والأسلوبية والخامة ارتبطت بروحية المدينة المعاصرة ، اخرج الخزف العراقي المعاصر من روحية

---

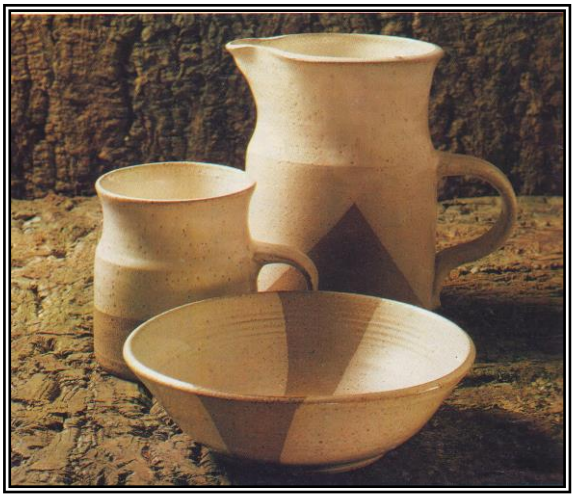
[1] محمد الجزائري : سعد شاكر انتباهة الخزف ، مجلة الرواق ، ع 5 ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1979 ، ص15.

[2] عادل كامل : الحركة التشكيلية في العراق ، مرحلة الستينات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دار الحرية للطباعة ، العراق ، بغداد ، 1986 ، ص 11.

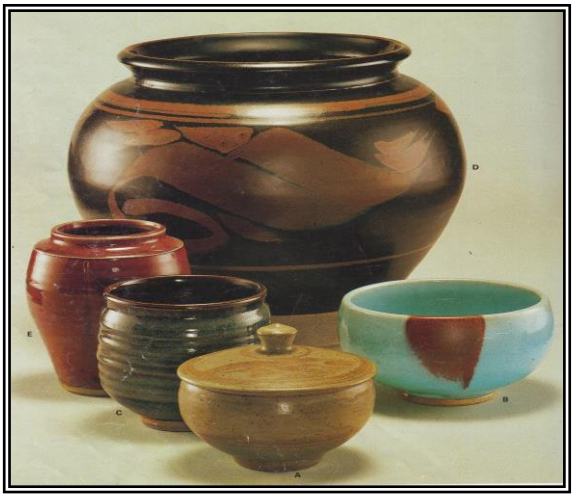
[3] عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي ، حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص40.

[4] ـــــــــــــ : معرض الخزف العراقي المعاصر في دمشق ، مجلة الرواق ، ع 6 ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1979 ، ص41.

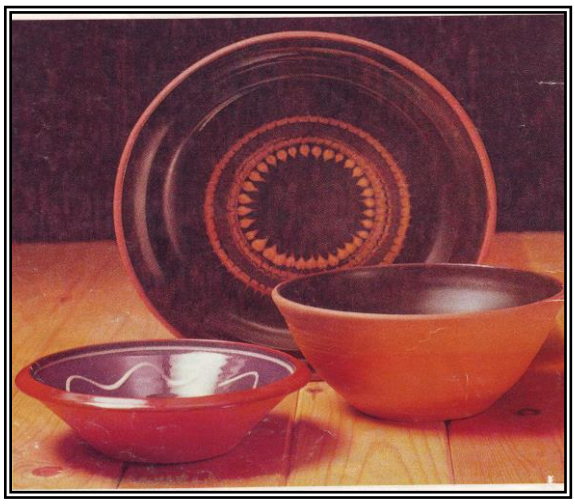
الأداء الوظيفي ، نحو فضاءات جديدة الساحات والشوارع والجدران والصالات الفنية ، وليكون جزاءاً من الوجود الجمالي .



شكل ( 34 أ )



شكل ( 34 ب )



شكل ( 34 ج )

أواني خزفية استعماليه .

والخزف هو أحد الفنون التشكيلية المهمة وان جزءاً من أهميته تكمن في قيمته الذاتية والتي ترتبط مباشرةً بطريقة تنفيذه كعمل فني له مميزات وقيم جعلته منه فناً خاصاً ، وذلك لتحكم القضايا التكنيكية فيه بالخزف واللون بتفاعلاتها الكيماوية والفيزياوية والنسب وقياسات الجسم الخزفي في بعض الأحيان [1] ، وان

[1] جواد الزبيدي : الخزف الفني المعاصر، مجلة الرواق ، ع 10، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1980 ، ص38-39.

لدلالة " الاقتراب من ما يمكن أن تعكسه تجريبية الإبداع في آلية العمل الخزفي ، توخى الخزاف العراقي ما يمكنه من تقديم مناخ زاخر بفرضيات وافتراضات الشكل التقني وتصاميمه ، حيث تمكن من التنبه إلى الإضافات المبتدعة والمستجدة التي تواجه تجريبية العمل ". [1]

وعلى حد قول ( هربرت ريد ) : " يعمل الخزاف في فن أحادي ، إذ انه يصمم الفكرة ثم يعالج خامته ويحدد قوامها ومرونتها مقرراً صلاحيتها للأشكال المرتسمة في خياله ، ويتوالى تغير الأشكال الخزفية عبر عمليات الإنضاج التي تزيد عن ثلاثة أحياناً وتتداخل عوامل طبيعية إرادية في كل مرة ينبغي على الفنان أن يكون على علم مسبق بها وان يتوقعها جميعاً ، الأمر الذي استلزم باعاً من التجارب لتصبح تلك العوامل في نطاق إرادته الحرة " [2]

على أن شخصية الخزاف العراقي بأبعادها واجهت التبدلات والتحولات بمزيد من الدقة والصبر وتأثره بالموروث يوازي ضرورة استيعاب التجارب المعاصرة وتمثيلها ، فقد تطلب الانتقال بفن الخزف من النفعية إلى الفن فترة طويلة منحته حرية العمل في دائرة أوسع من المغذيات وفي مجال رحب جعل فن الخزف أكثر استجابة للذوق العام . [3] وبفعل معالجة العناصر البنائية للنص الخزفي من ( خامة ، ملمس ، خط ، كتلة ... الخ ) والتحولات الحاصلة في العلاقات الرابطة القابلة للتفكيك والتجزئة ومن ثم إعادة صياغتها بأساليب معرفية وتقنية جديدة تتماشى وأسلوب الخزاف ، ليلج إلى فضاءات أوسع مع بنى الرسم والنحت والعمارة متماشيا والروح الحداثية .

إن الاشتغال التشكيلي وفق الزخم التي تمنحه الذاكرة شكل مجالاً للإبداع والابتكار لدى الخزاف المعاصر . فبعد خروج النص الخزفي شكلاً ومضموناً عن

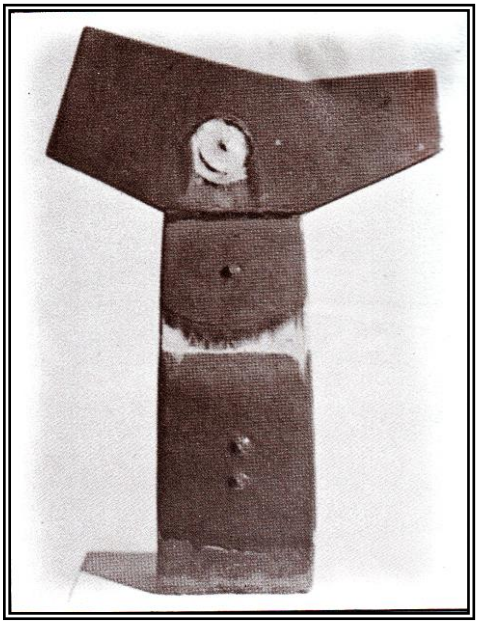
---

[1] محمد الهجول : الإمساك بالخطاب الجمالي بعيدا عن نمط الصياغة التقليدية ، حول تجربة فن الخزف في العراق ، مجلة الشبكة العراقية ، بغداد ، 2006 ، ص62.

[2] هربرت ريد : الفن والصناعة ، ت : فتح الباب عبد الحليم ، القاهرة ، عالم الكتب ، 1968 ، ص 8 .

[3] عادل كامل : التشكيل العراقي ، التأسيس والتنوع ، مصدر سابق ، ص94.

المألوف والمتمثل بالأواني ذات الطابع الأدائي أقترب من النحت الفخاري والخزفي المحلي والعالمي . [1] شكل ( 35 )



شكل ( 35 )

طارق إبراهيم ( تكوين ) 1980 م .

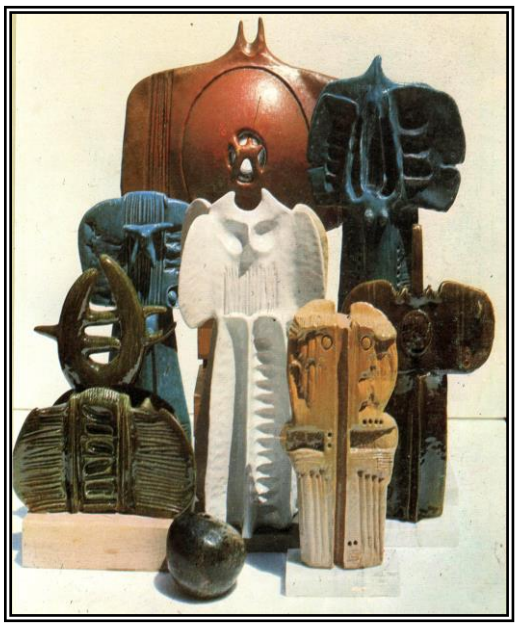
والبادرة الإبداعية التي فعلها الخزاف العراقي المعاصر في تجارب ( سعد شاكر ، شنيار عبد الله ، طارق إبراهيم ، تركي حسين ، ماهر السامرائي ، عبلة العزاوي ، سهام السعودي ، نهى الراضي ، محمد العريبي ، قاسم نايف ، أكرم ناجي ، ثامر الخفاجي ، احمد الهنداوي ، كاظم غانم والشباب رعد الدليمي ، زيد لقمان ) . لم تستثن الاستلهام من موفورات المحيط المحلي والتراث والمدارس الفنية الحداثية في تقديم مشهدية متأملة مؤطرة بالعديد من المفاهيم والمرجعيات ، الأمر الذي دفع بالخزاف الإمساك بمتابعة أجواء المدلول الذي يأوي تفاصيل الواقع وتحريره بجمالية حاذقة ، والتي أفرزت منذ اللحظة الأولى تأسيس كيان ووجود عراقي خالص . [2]

---

[1] جواد الزبيدي : الخزف الفني المعاصر ، مصدر سابق ، ص41.

[2] محمد الهجول : الإمساك بالخطاب الجمالي بعيدا عن نمط الصياغة التقليدية ، مصدر سابق ، ص 62.

ويصف ( ڤلانتينوس ) أعمال الخزاف ( سعد شاكر ) بأنها مجردات مستقاة من المحار أو الصبار أو الجسم الإنساني ، أنها في معظم الأحيان تأليف من هذه العناصر المتباينة والمتضادة أحياناً بمجملها معاً لتخلق وحدة عضوية تصوغها غريزة فنية وذكاء ودقة في الإنجاز ، الأمر الذي جعل من أعماله بمثابة المغامرات المحسوبة بدقة والمقنعة بنتائجها الجمالية. [1] فالصبار قد يصبح فجأة شبيها بالمحارة يضاف إليه نهدان ، ليمتزج سوياً ليبدو نصاً طبيعياُ ومقنعاً ولو انه في الواقع لا ينتمي إلى أي عنصر من عناصره ، أي يخرج عن النمط المألوف ليخلق أشكالا ً غريبة. [2] شكل ( 36 )



شكل (36 )

سعد شاكر ( تكوينات ) .

فبنائية النص الخزفي لدى ( سعد شاكر ) خضعت للتبعيد والتحول إذ نجد أن أعماله لا ترى كصور بل ( كأفعال ) وهي ( نهضة ) في طريقة التفكير، وتعبير عن القوة الشاملة في الإنسان فيؤكد ( سعد شاكر ) : " أن للعمل الخزفي قيمة في ذاته ، وليس في تماثله مع الواقع " [3] ، ففعل التغريب ضرورة لتجاوز العادات

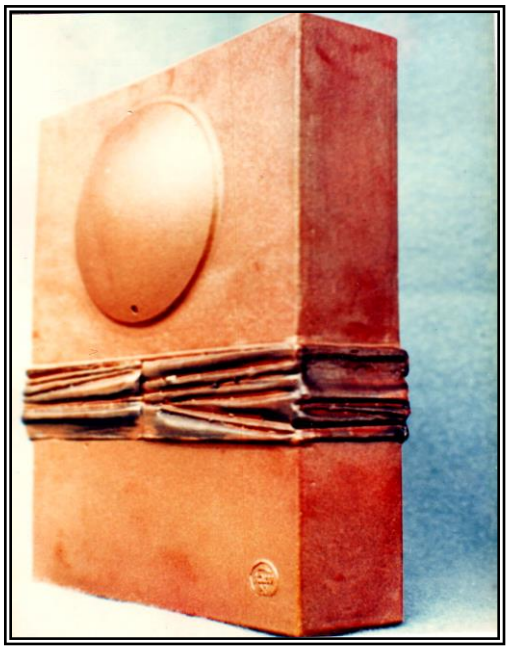
---

[1] عادل كامل : التشكيل العراقي ، التأسيس والتنوع ، مصدر سابق ، ص102.

[2] محمد الجزائري : سعد شاكر انتباهة الخزف ، مصدر سابق ، ص15..

[3] زهير صاحب وآخران : سعد شاكر حدود الخزف ، مصدر سابق ، ص10.

المستساغة والتماشي والنمطية فيقول : " لابد للفنان أن يعي عالمه المرئي وغير المرئي ويجمع بين المهارة والخيال والتعبير ، فأعمالي على غرابتها لأول وهلة ، تبدو لها حياتها الذاتية الخاصة ، فهي مدينة بهذا الجانب إلى مئات العناصر المشتركة من قوانين النمو في الطبيعة " . [1] شكل( 37 )



شكل ( 37 )

سعد شاكر ( الغروب ) 1985م .

كما ظلت الجذور الحقيقية لحضارة بلاد الرافدين والحضارة الإسلامية تفرض نفسها على البنى التشكيلية والزخرفية في الخزف العراقي المعاصر . إذ بدا الماضي الحضاري للوطن العربي وبلاد الرافدين يفرض نفسه على تفكير ونصوص الخزافين ومنهم ( ڤلانتينوس ) نفسه وبدأت محاولات استلهام الأعمال الرافدينية والإسلامية من ألوان وزخارف وفكر كـ ( اللون الشذري وتكرار الوحدة الزخرفية والتوريقات النباتية والأقواس والخط العربي ) والتي تظهر غالباً في معظم الأعمال الخزفية . [2] شكل( 38 )

[1] محمد الهجول : الإمساك بالخطاب الجمالي بعيداً عن نمط الصياغة التقليدية ، مصدر سابق ، ص62.

[2] جواد الزبيدي : الخزف الفني المعاصر في العراق ، مصدر سابق ، ص24.

شكل ( 38 )

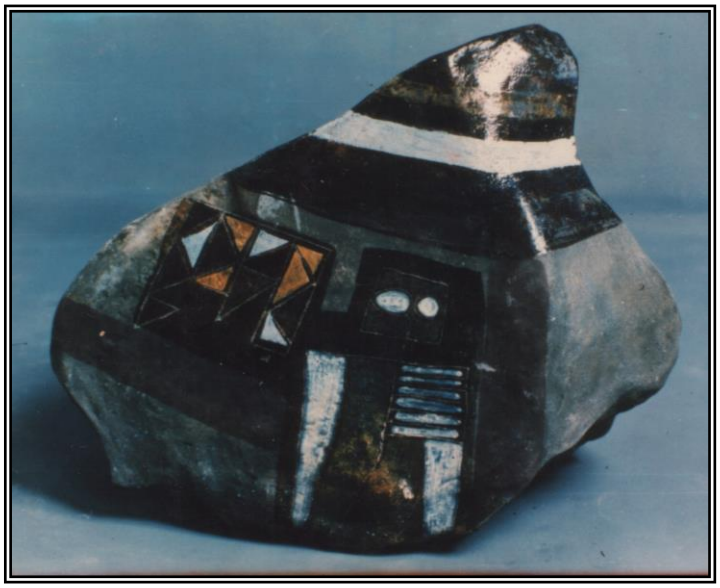
ڤلانتينوس كالامبوس ( انية خزفية ) 1979م .

ففي هذه السلسلة من الاستلهامات والتأملات أصبح الفنان المعاصر كما يرى (ناثان نوبلر) . لا يملك أسلوباً محدداً يلجا إليه كقاعدة أساسية للتشبيه ، بفعل الثورة الهائلة في النماذج والأمثلة لتاريخ الفن كله وبوعي الأساليب العديدة والمتنوعة المتبعة في سائر أنحاء العالم ، فبأمكان الفنان أن يختار من بينها أي أسلوب ليعبر عن حاجاته وتطلعاته الخاصة ، وإذا لم يستطع ذلك فهو حر في ابتكار أسلوب جديد لا يحدده شيء سوى مخيلته ومهارته وتجربته السابقة . [1]

لذا صار بامكان الخزاف العراقي التخلص قليلاً من السلسلة الشكلية التاريخية والموروثة بأحداث نقلات على الأفكار المعاصرة التي لطالما كان الخزاف العراقي بحاجة إلى مثلها ، حيث أصبحت المنظومة الاستعارية تخضع لاختبارات أكثر ذاتية فصار الإنشاء التصويري ذا اتجاه تجريدي يحاول كسر الجمود الحاصل

[1] ناثان نوبلر : حوار الرؤية ، مصدر سابق ، ص211-212.

في النص الخزفي . [1] بفعل الرؤية الذاتية لا الموضوعية ، مضيفاً إليه أبعاداً فكرية و جمالية مفارقة للصورة الواقعية الخارجية . شكل( 39 )



شكل ( 39 )

شنيار عبد الله ( تكوين صخري ) 1995 م .

وقد قادت سلسلة المحاولات التجريدية إلى أنشاء أشكال تقوم على تعاشق المجردات التي تحال في الكثير من الأحيان إلى هيئة الكائن البشري - مجرد إحالة- تساعد على اكتشاف الدلالات العميقة التي تزخر بها المادة والهيئة معاً ، بفعل استقدام الصور الكامنة في خبرة الخزاف المعرفية ليؤسس منها بنيات تعبيرية تتكون من عناصر شكلانية تنظم داخل أنساق ذات مضامين فنية خاصة . [2] شكل ( 40 ) ، وذا هو شان الخزاف العراقي المعاصر المتأثر بموجة الحداثة ، وسماتها العامة وبالقدرة الدائمة على التخطي والتجاوز ، وكسر العلاقة مع الواقع المألوف والأسس والثواب . [3]

---

[1] زهير صاحب وآخران : سعد شاكر حدود الخزف ، مصدر سابق ، ص80.

[2] نفسه ، ص80.

[3] علي حرب : الإنسان الأدنى ، مصدر سابق ، ص 40 .

شكل ( 40 )

تركي حسين ( رجل وامرأة ) 1975 م.

غير أن نزعة التغريب المتأصلة في فن الخزف العراقي شكلاً ومضموناً ، قديماً وحديثاً ظلت تمارس فعل الإيهام الذي يدفع الخزاف إلى الخروج عن المألوف في أعماله ليستطيع إبعاد كل الأفكار المسبقة عن محدودية التعبير في فن الخزف ويحل محلها صوراً أكثر اتساعاً دلالياً تقيم للخزف المعاصر أسس الالتقاء بالحداثة في أوسع مدياتها . شكل ( 41 )

شكل ( 41 )

ماهر السامرائي ( بلا عنوان ) 1985م .

فهنا تستحيل الصورة إلى " انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس ، ثم إعادة تركيب له ، نبعاً غريباً لعلاقات جديدة ... لم نألفها في تطلعنا اليومي إلى الأشياء ، الصورة هكذا تميل بفعل الكشف والإدهاش ليس إلى موضوعي الصورة فقط ، وإنما المتلقي ذاته ، إلى مراكز حساسية لم تعرف " . [1]

فالخروج عما هو مألوف في النص الفني / الخزفي ليس وجوداً جمالياً فحسب ، إنما مدياته المعرفية تبتعد أكثر من ذلك ، وبمعنى أخر " ينبغي الحذر من فهم الغرابة كلعبة شكلية ، أو كإرهاص ، أو نزوة ، وإنما علينا أن نفسرها بتفسير الواقع ، من وجهة نظر نقدية ثورية ، وألا فان التفسير المحدود ، الطبيعي أو الجمالي الشكلي ... لابد أن يقودنا إلى نتاج محدود ، كما علينا ألا نغفل أن الفنان ، أو مشروعه بالأحرى هو أن يقيم عالماً مترابطاً ومتماسكاً هو العالم الفني الذي يعيد تنظيم الواقع " . [2]

وقد ادخل الكثير من خزافي العراق الكتابة والأرقام العربية - أسلوب الرسم أو الحفر أو الإضافة - واستغلت حركتها في إنشاء النص الخزفي وتشييد كما استخدمها " الحروفيون " مستلهمين خصائصها المرنة في بنائية المنجز . [3] فلم يعد وجودها كحروف ذات دلالات لغوية وحسابية فحسب ، إنما أصبح وجودها جديداً و معبراً عن قيم جمالية وفكرية مندرجة في سياق فني بين حقيقتين زخرفي وكتابي . شكل ( 42 أ – ب )

فالحرف شكل إشارة جمالية تنطلق بأجزائها لتحقيق مشهد بصري يستمد توازنه من تلك الاستعارة الشكلية التي يتمتع بها الحرف ، إذ " تراكز الحرف في العديد من التجارب الخزفية المعاصرة كإضافة تعاقبت على جسد المنحوتة الخزفية ،

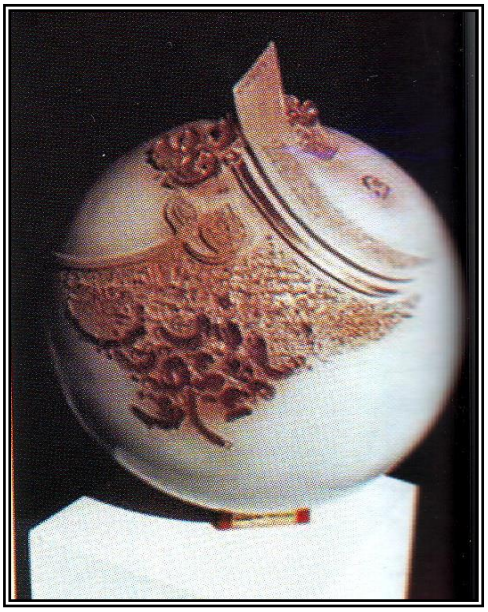
---

[1] كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، ط1 ، دار العلم للملاين ، بيروت ، 1979 ، ص 45 .

[2] عادل كامل : الحركة التشكيلية في العراق ، مرحلة الستينات ، مصدر سابق ، ص44 .

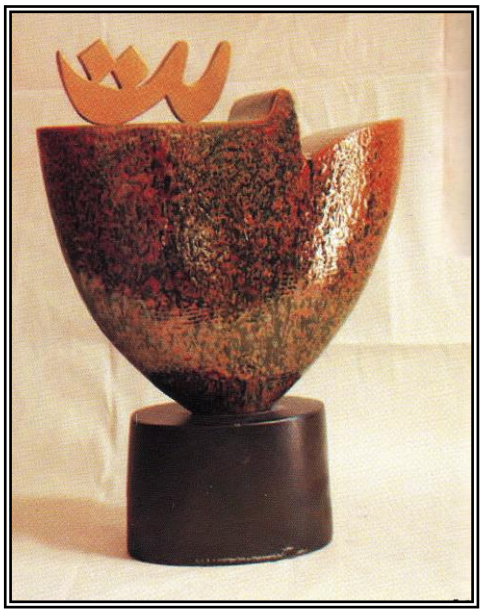
[3] شوكت الربيعي : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، 1885- 1985 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1986 ، ص84 .

فهو يأتي بالتالي كاكتمال تصميمي للوحدات البصرية المستجدة التي تمنح العمل سمة أسلوبية خاصة " . [1]



شكل ( 42 أ )

رعد الدليمي ( تكوين حروفي )



شكل ( 42 ب )

طارق إبراهيم ( تكوين حروفي ) 2001م

على الجانب الآخر المتمثل في تحديث التقنيات والتجارب وتغريب المعالجات الخزفية كان ( شنيار عبد الله ) يلجا إلى العمل بأسلوب ( الراكو )* مستقصيا آفاق التكوين الجمالي ، عبر وحداته المبتكرة والمتوافرة بين التقنية العالية وبين التنظيم الغريب والمدهش للإنشاءات اللونية ، ولم يقف ( شنيار ) عند حدود خبرته المعرفية بالتراث ولا دراسته للتقنيات الحديثة بل عمل على الرموز الشرقية والحروف والتكوينات الجدارية والبيئية . [2]

توغل ( شنيار) في جدة التشكيل فبدت التقنية في النتاج الخزفي إسهاماً صعباً تقلبت فيه قدرات الخزاف في محاورة المشاهد الواقعية والعمل على تحريفها

---

[1] محمد الهجول : الحروفية في التشكيل العراقي المعاصر ، مجلة الشبكة العراقية ، بغداد ، 2006 ، ص48-49.

* الراكو احد أساليب الخزف ابتكرت في اليابان بالقرن السادس عشر لعمل أواني الشاي في الطقوس المقدسة ، تمتاز خزفياتها بالألوان الجميلة البراقة .

[2] جواد الزبيدي : الخزف الفني المعاصر ، مصدر سابق ، ص42.

واختزالها كي تمتلك خصائصها الفنية ، مستثمراً المزاوجة التلقائية كمرحلة أولى في إيجاد ( شكل تأويلي ) ومن بعدها يبدأ التشديد على استقلالية الشكل وفق الحركة الموحية والمفعمة بالتشريح اللوني وبمدلولاته اللا مألوفة . [1]

فالخزاف تمكن من ترتيب مضامين أعماله الخزفية في سياق فني مرموق ، حراكه التقني يستند إلى تجريبية ، تمتعت بسماتها التحديثية ، فالتحريف كان الوسيلة المثلى للخروج عن المألوف والنمطية الساكنة ، فهذا الهاجس كان استخلاصاً وازن من خلاله بين الارتقاء بمجالات فن الخزف ومعرفياته وبين خطابات تعبير المفهوم ، الذي يمكن أن يطور ذائقة المتلقي . [2] وليتجلى هنا عنصر رئيس في المنجز الفني الخزفي وهو عنصر التوقع وعنصر آخر مرتبط به ونابع منه ، هو عنصر المفاجأة والاندهاش والتي تستند بدورها أساساً إلى تغذية التوقع وتنميته ثم إخراجه من متواليات المسار المتوقع وخلخلة بنية التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقي .

أن علاقة الفنان / الخزاف بعالمه الموضوعي هي التي تدفع به إلى التغيير وتحديث منظومة أشكاله باعتبارها حصيلة التقاء الفنان بالعالم أي إنها فحوى هذا الوجود ، وهي كبناء كامل مستقل عن العالم وعن الفنان بعد إنجازه تتعلق بمعناها الذاتي فقط بعيداً عن أي مرجعيات خاصة فهي تصبح بمثابة ملكية عامة وفسحة للتأويل الذاتي لكل ذات تتلقاها أو تدخل ضمن دائرة اهتمامها . [3]

أن حصيلة مثل هذا التفاعل يمكن رصدها في أعمال الخزافة ( عبلة العزاوي ) التي درست الخزف في بغداد وباريس ، وأبدت منجزاتها الفنية تأثراً واضحاً في الفن العراقي القديم عبر مشاهداتها في المتحف العراقي والتي هيأت لنفسها نوعاً من البحوث البصرية للشوارع القديمة والأسواق الشعبية والقرى لرصد جماليات التراث الشعبي لتجمع في خزفياتها كل هذه المؤثرات . [4]

---

[1] محمد الهجول : الخزاف شنيار عبد الله ، اتجاهات التعبير في الخزف ومقتضيات التحوير المبتدع ، مجلة الشبكة العراقية ، بغداد ، 2006، ص 64.

[2] نفسه ، ص65.

[3] شاكر حسن آل سعيد : مقالات في التنظير والنقد الفني، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1994، ص32.

[4] عادل كامل : التشكيل العراقي ، التأسيس والتنوع ، مصدر سابق ، ص103.

إن عملية الجمع بين مفردات تراثية متنوعة لدى الخزافة ( عبلة العزاوي ) أدت إلى ظهور التبعيد كصفة حداثوية ملازمة لأغلب أعمالها ، فضلاً عن التغريب الزماني والمكاني إذ أصبح بامكانها الجمع بين مؤثرات متباينة في القدم والمرجعية بحيث تبدو إلى جانب بعضها مع بعض غير محدودة التعبير . ففي عمل يشبه إلى حد بعيد تماثيل ( الآلهة الأم ) برأسها المميز والمقترب من أعمال الفن السومري والأقنعة الأفريقية في حين بقى الجسد ممتلئاً والأرداف ضخمة وبأثداء صغيرة نسبياً وبأيدٍ مختزلة ، أن المحتوى الدلالي لهذا النص الخزفي يميل إلى التأليف بين المؤثرات القديمة والمؤثرات الحداثيه لكن بإطار واحد ظل يحتويها ويجمعها تحت مفهوم الجسد والخصب والأمومة التي تعرفها وتأثرت بها كل الشعوب والأمم والحضارات عبر ألازمان . شكل ( 43)

شكل ( 43 )

عبلة العزاوي ( أمومة ) 1975 م .

إن الحال الحداثي الذي ينشده الخزاف هو محاولة الابتعاد عن التشخيص ، أو تطويع التشخيصي لانفتاح المعنى وان استخدام الأساليب الحداثوية من تقنيات و استعارات لابد أن تخضع لتحقيق الانسجام البصري ولو عبر عمليات التحليل وإعادة

التركيب . " أن فكرة الهدم والبناء في التكوينات الحديثة للشكل المعاصر ليست تشويهاً لما هو مبهج وجميل في العالم المرئي بقدر ما تظل محاولة للانتقاء والتركيز" . [1] فأسلوبية الخزاف العراقي المعاصر لم تتحدد أو تتقنن في استعاراته بإظهار الإشارة المباشرة للشكل كظاهرة متوفرة في المحيط ، إنما اجتهد نحو المفارقة في تشييد وتشكيل اقتراحاته المبدعة سواء أكان في الشكل ككتلة أو في التوظيفات اللونية المبتكرة ، وحتى على مستوى الإضافة والتي توافرت ضمن قصدية شديدة الدقة . [2]

إن اشتراطات الحداثة هي التي دفعت الخزاف العراقي إلى تبني مجموعة من العمليات التحليلية والتركيبية والانتقائية . فالحداثة هي نقطة استكمال الدورة الجدلية للتفاعل الحضاري ، وهي حركة دائمة تستبدل القديم بالحديث مستندة إلى جدلية العودة والتجاوز ، عودة إلى الماضي والتراث بعقل نقدي متجذر مفارق للتقاليد المكبلة . [3]

فيتحرر النص الخزفي من أنظمة التقليدية وأشكاله المتداولة إلى أشكال تنتمي إلى عالم الخزف المعبر بطرق فنية أكثر اتساعاً ومدلولات تتسم بقدر من اللا مألوفية ينتج عن عمليات المزاوجة والتحديث التي تقود إلى مزيد من التبعيد وكسر التعود في رؤية المنجزات الخزفية على جانب أو الأعمال التاريخية والتراثية على جانب أخر والمزيج الناتج عنهما لابد أن يحمل في طياته سمات التغريب بدرجات متفاوتة . شكل ( 44 )

---

[1] محمد تعبان : القيمة الإبداعية للفن المعاصر، مجلة الرواق ، وزارة الثقافة والإعلام ، ع 8 ، بغداد ،1979 ، ص8 .

[2] محمد الهجول : الخزاف شنيار عبد الله ، اتجاهات التعبير في الخزف ومقتضيات التحوير المبتدع ، مصدر سابق ، ص 65.

[3] عبد الوهاب المسيري وآخر : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص213 .

شكل ( 44 )

زيد لقمان ( تكوينات ) 2005م .

وبالطبع فان الرموز التي دأب الخزافون العراقيون على استحضارها مثل الأهلة والدوائر والمربعات وأشكال الدلال والأواني تندرج ضمن إلتزام الخزاف بالأسلوب التجريدي وباكتشافه للقيم الجمالية ، وبهذا يستطيع أن يقصي آثار احتكاكه بحضارة مغايرة من دون أن يؤثر في تفرد شخصيته ومن دون التحصن بعيداً عن شبح التبعية . [1]

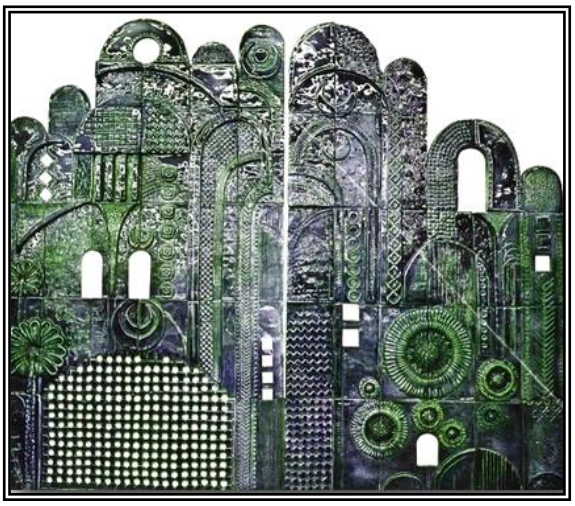
ففي جداريات وصحون الخزافة ( سهام السعودي ) التي اشتهرت بها كحقل مميز عن باقي الخزافين استطاعت استثمار العلاقة الشائعة مع فنون الرسم والتي تبتعد عن طبيعة الشكل التجسيمي في الخزف ، إذ إنها تعمل دائماً وفق سطح ذي بعدين يماثل اللوحة في حدودها ونطاق تكوينها وحركة العناصر وعلاقاتها داخل الخزفية ، فهي في معظم الأحيان تبدأ بالتكوين الشائع من الأقواس المتداخلة والنوافذ المفتوحة داخل سطح العمل ، ثم تلجا إلى تقيسم السطوح إلى مجموعة من المستويات المتراكبة والتي تختلف قليلا ً في أبعادها بحيث تبدو بعضها بمثابة خلفية لغيرها ،

[1] عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي ، حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص32.

ثم تدخل عليها الزخارف ومراوح النخيل وأشكال الأقواس والأهلة والأشكال النجمية التي يجمعها في ما بعد عامل الإرث الحضاري المتداخل إسلامياً وعراقياً قديماً ، فيما يعمل اللون الشذري ( غالباً ) كهوية إضافية تساعد على تثبيت شخصية العمل الفني ككل مع إحتفاظه بوحدة العامة بالرغم من تنوع مدلولاته ومصادره ومؤثراته . شكل ( 45 أ – ب )

شكل (45 أ )

سهام السعودي ( صحن ) 1986م .



شكل (45 ب )

سهام السعودي ( جدارية ) 1979م .

إذ أننا نتلمس في خزفها ما يشبه الأسطورة بعنفها ولا واقعيتها ، وبعالمها العجيب المدهش ، كما نتلمس ذالك الهدوء والذي تروي فيه حكاياتها المتعددة والمتضمنة انتقالات وإيحاءات مختلفة ، مما يجعلها تركز على كثافة الرموز والأشكال وعنف العلاقات ، ولكنها في أقصى درجات هذا الغليان والحركة أوجدت وحدة جدلية بين الرموز البرية والغابات والأساطير وبين مناخات المدينة ، مشكلاً قيمة من قيم التكوين الحضاري على مستوى معادلة أن الفن النافع يؤدي وظيفة إبداعية جمالية تلامس المشاعر الخفية . [1]

استطاع الخزاف أن يوظف المعنى من خلال المفاجأة التقنية ، والطراز الذي تسللت ملامحه المثابرة لتحقيق النتاج الفني المدهش ، بمحمولات و تصاميم معززة

---

[1] ـــــــــــــ : سهام السعودي شاعرة الخزف ، مجلة أسفار ، ع 10 ، شركة المنصور للطباعة المحدودة ، العراق ، بغداد ، 1985 ، ص 87 و 89 .

بالاتجاهـات المتطـورة ، فتشـابكت مقاصـد مشـبعة ببلاغـات أثـرت المواجهـة لا الاستعراضية ، فتحركت الخطوط الطينية بتراثها العريض لتحتوي الوسيلة والفضـاء ولتمتد المغامرة بتنوعاتها الخطابية إلى إذلال ( ثقل الخامة ) وتحرير الإنشاءات من تقاليد الكم الجاهز . [1] إذ راح الخزاف العراقي المعاصر " يجاوّر الثورات في أنظمة الشكل والخامات المستحدثة ، فضلاً عن الموضوعات الأكثر صلة بقلق العصر ومتغيراته غير الثابتة ، ومثل هذه الحقيقة لم تعد تناسب تقاليد الخزاف على صعيد الحرفة والأشكال التقليدية ، الأمر الذي جعله أمام متغيرات حتمت التحول والدخول في زمن التحديث ، وصولاً إلى أساليب الحداثة وعلاقتها بالمفاهيم الفلسفية والعلمية والثقافية" . [2]

من هذا الفهم يتأسس تنوع المساهمة في عموم مناخات النص الخزفي العراقي المعاصر تعبيرياً وتقنياً لتخترق المديات الكتلوية - لخامة الطين - كأثر فني معاصر ، بتنقلاتها المتواصلة وذاتية ومرجعيات الخزاف ووحداته التكوينية وأشكاله الجديدة المتخيلة وعناصره الإبداعية ، والتي تتجلى في توظيفاتها التي تتسع دائما لجماليات متناغمة ومشرقة في ذات الحين ، وعلى وفق إجرائية ابتكرت تجليات المعالجة الحداثوية على مستوى الشكل والمضمون . بتدوين حزمة من العلامات بخطوط خارجية أو بحيز كتلة مضافة أو تقلبات منظور بصري يتحكم بإنشاءات تتقاطع مع تكوينات تجريدية غريبة ، قاصداً موضوعها العلائقي داخل معمارية النص الخزفي ، ومن هذه الديمومة يتحرر الخطاب الجمالي بإحالات ممزوجة بقناع ( سوسيولوجي- مثيولوجي ) شعبي جمالي ، ولكنه يبقى حاملاً لقلق العصر والإنسان والواقع ، وكاشفاً عن فطنة لا تذعن لظرفية التداول والظروف القائمة . [3]

---

[1] محمد الهجول : الخزاف شنيار عبد الله ، اتجاهات التعبير في الخزف ومقتضيات التحوير المبتدع ، مصدر سابق ، ص64.

[2] نبراس احمد جاسم الربيعي : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 40 - 41 .

[3] محمد الهجول : الإمساك بالخطاب الجمالي بعيدا عن نمط الصياغة التقليدية ، مصدر سابق ، ص63.

**المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :-**

1- التغريب لازم الوعي الإنساني وتعبيره ورغبته في وضع بصمة الذات على شكل الموضوع ، مؤكداً فعل الذات الحرة القادرة على التميز والاختيار في التأليف بين والواقع واللا واقع .

2- النشاط الفني خلق ايجابي للموجودات في الطبيعة ، لا يتم على أساس المحاكاة أو مطابقة الصور الواقعية ، بل على زحزحة صورة الأيقونة الواقعية ، فالفكر الإنساني عمد إلى استلال المحسوس ، لا كموضوعات مستقلة ، بل كوسيلة للانزياح عن الواقع وبلوغ معان كلية .

3- الابتعاد عن الحقائق المباشرة / العينية في التعبير ، بل التعبير عنها فنياً بلغة الخيال واللا مألوف ، باعتماد جزيئات الواقع والتي يتسامى بها الفنان إلى مستوى البنى الخيالية ، وصولاً ً إلى المعاني والدلالات الرامزة بالتضايف بين الطبيعي والرمزي .

4- عمد الفنان إلى فتح الدلالة في النص ، ليحرك ذهنية المتلقي ، ويدفعه إلى التأمل في فضاءات فنية أكثر حرية ووسعاً دلالياً ومعرفياً ، فالمسافة المنزاحة هي التي تجعل من المتلقي يدرك ما يحدث أمامه على انه حدث أو صورة .

5- نسق التعبير في النصوص الفنية لم يتركز على الاهتمام بالمظاهر الواقعية / الحسية بل وجد فضاءه الإبداعي في التغريب والتعبير عن اللا مرئي بإشارات مؤولة لخطاب فكري مفعم بالتغريب والترميز ، فالنص كان بمثابة الشفرة التي يبثها الفكر من خلال خطاب التشكيل المعلن .

6- إن الرغبة في التعبير عن الذات تدفع الإنسان إلى البحث عن الغريب واللا مألوف في الواقع .

7- فعّلت الاستعارة النصوص الفنية ، إذ يمكن جمع الأشياء ، وإبدال أجزائها ليمنح جواً غرائبياً ينبثق من شيء مألوف .

8- الابتعاد عن التجسيد الدقيق الايقوني ، نحو الاختزال والتجريب عن أمكانية استنطاق معان ودلالات اكبر في النص الفني ، فالصورة الواقعية شكلت محفزاً لمخيلة الفنان وذاتيته ، لينجز نصاً يوازي الواقع ويتفوق عليه أحياناً ، وصولاً إلى نص فني بلاغي يرفع فيه من قيمة الموجودات .

9- أن لمخيلة الفنان دوراً فاعلاً في محاكاة مضامين ومعان موافقة للموجودات ومفارقة لحضورها الواقعي ، فالخيال يهيئ عالماً بديلاً للعالم الواقعي ، له القدرة على خلق اللا مألوف والغريب بالتوحيد والجمع بين الصفات المتقابلة والمتعارضة بين الحسي والروحي .

10- المفاهيم والقيم والأفكار أصبحت في العالم الحديث بحالة دائمة من التحول والصيرورة ، فما هو صلب أمكن أن يتبخر وكل ما هو مقدس قد أصبح بالامكان تدنيسه وانتزاع القدسية من حوله .

11- النص الفني يبنى من المنظور الشكلاني على أساس خلخلة علاقة النص بالواقع ، ففكرة النص ليست موضوعيه على الإطلاق ، بل هي تبعيد ومفارقة لما هو متوقع ومعتاد .

12- تتحدد توصيفة النص الفني كفن في علاقته بالأنماط السائدة في عصر ما والتعبير عنها بأساليب فنية جمالية ، فوظيفة الفن تتركز على صياغة النص بطريقة جديدة .

13- الصورة الفنية لا تتحدد وظيفتها بالتعرف على الموجود ، أنما بخلق رؤية خاصة متفردة له ، ضمن سياق مدهش لا متوقع ، جاعلاً من الفهم والإدراك أكثر صعوبة وتقديم الأشياء بطريقة تخرق المألوف ليقحم ضمن شبكة دلالية ذات أشتغالات حدسية ذهنية .

14- التغريب يعني وجود انحراف عن المعيار ليولد الدلالات الفكرية والجمالية ، إذ تفقد العناصر المألوفة حال دخولها البؤرة النصية مرجعياتها الأصلية ، مستثيرة انتباه المتلقي ووعيه بالبحث عما أدى إلى تجريد ذلك المألوف من مألوفيته .

15- المسار الذي اختطه فنانو الحداثة يعمل على استخلاص الحدث من الداخل ووصفه عبر ألذات ، فيظهر المنجز الفني مطبوعاً بإشارات الذات وسماتها وأنماطها الخاصة للتعبير ، تاركاً اطر الحوارية مفتوحة إلى الخارج والمتلقي .

16- رافق التغريب التحولات الكبرى في تاريخ الفن ، إذ تتولد أجناس جديدة تقوم على ضرب الأجناس القديمة وتفكيكها ، لتذهب بالنص الفني إلى عالم جديد يمتلك المقومات والعناصر والأنظمة جاعلاً من شكل النصوص السابقة ومضمونها وموضوعاتها تقف عند حدود المفارقة والجنس الجديد الذي يحمل معه مسوغاته الفكرية والجمالية .

17- الكرنڤالية والحداثة في النص الفني هما محطتان أساسيتان للتغريب بتعدد الخطابات والأساليب ، ليصبح الحاضر نقطة اختراق للماضي وتواصل معه ، بإعادة صياغة ضمن أسلوبية لا تنتمي إلى المألوف ، بل تعتمد على الابتكار المتجدد واللعب الحر بالدوال .

18- أن تغير الأذواق الفنية السائدة لدى المتلقي تحدث من خلال أولاً : وجود الانزياح والابتعاد النسبي عن الشائع والمألوف ، ثانياً : اختزال هذا الانزياح أو الانحراف في النص إلى مسافة وسطى ، فوظيفة الخطاب الفني يتحدد بتفتيت حدود الاستجابة المباشرة لدى المتلقي وجعله أكثر تقبلاً للمعنى والشكل اللا مألوف / الغريب .

19- الفجوة : مسافة التوتر تنبع من خلخلة بنية التوقعات في النص الفني بين دلالته المتوقعة وبين واقعها الفعلي ، وهي أحدى وجوه مفهوم التغريب ، فهي وسيلة يجدد بها النص الفني نفسه ويعيد طرح الموجودات من منظور آخر جديد .

20- فن الفخار والخزف من أوسع الفنون انتشاراً وأكثرها صعوبةً ، لأنه الأكثر تجريداً ، بوصفه من أقدم الفنون التي تخلت عن محاكاة الواقع وصوره المتعددة ، وذهب إلى البحث عن الأشكال الحرة التي لا تمثل إلا نفسها .

21- أفضت عوامل التغير التي ساقتها حركة الحداثة في الخزف إلى سمات لا تنفصل عن التحولات الشاملة التي عصفت بالرؤية الفلسفية والاجتماعية وتأثرت بها .

22- جاءت الفنون الحداثوية بابتكار وسبق جديد بابتداع فن التلصيق / الكولاج ، والإمعان بعمليات التغريب من خلال إدخال مواد جاهزة من الحياة اليومية إلى النص الفني محاولةً الدمج بين الأيقونة ككيان مشخص والرمز الذي يشتغل عليه العمل الفني عموماً .

23- لجوء الفنان إلى التأليفات المسطحة والمختزلة والمفارقة للصورة الواقعية ، لم يكن حصيلة لانعدام الخبرة ، بمقدار ما كان يتم عن قصديه ، إذ لم يؤكد الأشياء بحد ذاتها إنما التراكيب الشكلانية المستقلة للنص الفني ، ليمارس الفنان حريته في تطويع المظاهر الخارجية ليقدم صورة تنطوي على المفارقة والتغريب متحرراً من محدودية الزمان والمكان ، كاشفاً عن الدلالات العميقة للحياة .

24- من المنطقي أن تقع المعرفة والفكر تحت هيمنة المحسوسات وتمثيلات المرئي ، غير أنها ما تلبث أن تتحول إلى مجموعة حدوس تزيح وتختزل وتضيف إلى الواقع ، مخالفة المنطق التقليدي ، لتبعيد الأثر الفني من صورة مماثلة للشيء إلى صورة معبرة عن حقيقته الشيء .

25- أن تجارب الخزاف العراقي المعاصر جزء من حركة الفن التشكيلي العراقي والعالمي ، لهذا فهي تسير وفق منهج متأثر بهاجس الحداثة ومحاولات الارتقاء إلى مستوى العالمية في الإنتاج الفني ، وهذا ما جعلها تبحث عن فضاءات جديدة لصياغة أنساقها الفنية المعاصرة .

26- أن عملية البحث عن اطر جمالية جديدة لفن الخزف تبتعد عن الوظيفة والنفعية المباشرة ، قد ساهمت بشكل كبير في ترسيخ مفهوم الفن ذي الطبيعة الجمالية المحضة التي أدت إلى البحث عن أشكال فنية ومعالجات وتقنيات أكثر استقلالية عن الواقع .

## الدراسات السابقة :

بعد الجهد الذي بذلته الباحثة والإطلاع على مجموعة الرسائل والاطاريح المنشورة وغير المنشورة ، ومتابعة صفحات شبكة الانترنيت ، لم تجد الباحثة دراسة سابقة تقترب من البحث الحالي في حدود مشكلته وهدفه ونتائجه .

## مجتمع البحث :

شمل مجتمع البحث كل الأعمال المنشورة والمعروضة في صالات العرض والتي استطاعت الباحثة الوصول إليها ، فضلاً عن المعروض منها في شبكة الانترنيت ، وقد تم حصر مجتمع البحث الحالي بـ( 80 ) * عملاً خزفياً ، وطبقاً لمسوغات موضوعة البحث الحالي وحدوده .

## عينة البحث :

اعتمدت الباحثة الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث ، لما له صلة في تحقيق هدف البحث ، والبالغ عددها ( 17 ) ** عملاً ، تفاوتت نسبة الأعمال المختارة نسبة إلى تفاوت العطاء الفني للخزافين ، وقد تم اختيارها وفق المسوغات الآتية:-

1- عرض مجتمع البحث على مجموعة من السادة الخبراء *** والأخذ بآرائهم حول اختيار عينة البحث .
2- الأعمال المختارة تنتمي إلى الحركة المعاصرة في الخزف العراقي .
3- تعود إلى نخبة من الفنانين المعروفين ذوي الدور الفاعل على الساحة الفنية المعاصرة .
4- العينة المختارة تمثل تنوعاً واضحاً في الأساليب والمعالجات .
5- استبعاد الأعمال الخزفية التي تكررت موضوعاتها وطريقة أدائها .
6- تشكل عينة البحث خرقاً للصور الواقعية والمألوفة وتؤشر تحولاً في الذائقة الجمالية .

## أداة البحث :

---

* ملحق ( 1 )

** ملحق ( 2 )

*** أ . د . مكي عمران راجي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

أ . د . عبد الهادي محمد العزام ، خزف ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

أ . م . د . محمد عبد الرضا أبو خضير ، أدب ونقد مسرحي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

م . د . كامل عبد الحسين النداوي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

توسمت الباحثة لتحقيق هدف البحث المؤشرات الفكرية والنقدية والجمالية التي أسفر عنها الإطار النظري ، بوصفها مجسات أدائية في بناء أداة التحليل * بعد إن تم عرضها على مجموعة من السادة الخبراء ** في مجال الفنون التشكيلية والتربية الفنية ، وذلك لبيان مدى ملاءمتها للظاهرة التي وضعت من اجلها ، وصولاً إلى أداة التحليل بصيغتها النهائية *** .

## منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي ( تحليلي ) في استقراء عينة البحث وتحليلها .

* ملحق ( 3 )

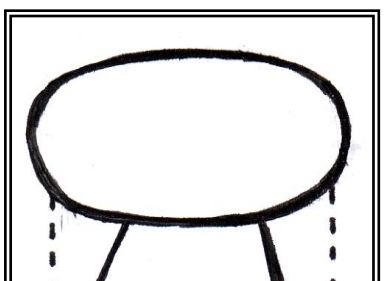
** أ . د . علي شناوه وادي ، ...بابل .
أ . د. عبد الهادي محمد ال...
أ . د . مكي عمران راجي ...
أ. د . كاظم نوير كاظم ، ...
أ . م . د . محمد عبد الرض...
أ . م . د . كاظم مرشد ذر...
أ . م . د. محمود عجمي ...
م . د . كامل عبد الحسين ...
م . د . حيدر عبد الأمير ...

*** انظر ملحق ( 4 )

## نموذج ( 1 )

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **سعد شاكر .** |
| **العمل** | **شخصان .** |
| **سنة الإنتاج** | **1995 .** |
| **القياسات** | **50 سم الارتفاع**<br>**45 سم العرض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة.** |

عمل خزفي شطر بمقطع طولي إلى كتلتين / شكلين منفصلين ومتصلين بالمعنى أحداهما تكمل الأخرى ، مستنداً إلى قاعدة خشبية ، والعمل ذو مسحة هندسية قسم إلى محورين الأول بيضوي ( أ ) في الجزء العلوي والأخر مستطيل ( ب ) في الجزء السفلي . مخطط ( 1 ) ، استعاراته هندسية وعضوية ، وتتشابه كلتا الكتلتين على مستوى الحجم ، الخطوط ، الملامس ، اللون .



( أ ) ←

( ب ) ←

مخطط ( 1 )

عولج المنجز الخزفي بأسلوب تكعيبي بعلاقاته المتوازنة وإيقاعه الداخلي والخارجي ليبث حوراً بين الكتلتين وخطوطها ، والاستعارات الحيوية تشير إلى شكل ( رجل وامرأة ) تلاعب الخزاف بحرية في تشكيليهما باختزال وتحوير وتغريب عن واقعهما وحقيقتهما والاكتفاء بالإشارة إلى كيانهما وماهيتهما ، لا بمحاكاتهما ظاهرياً .

عمد الخزاف بصياغته الشكلانية إلى تبسيط الخطوط الداخلية والخارجية متنوعة بين العمودية والأفقية والمنحنية ( المقوسة ) وبملامس ناعمة توافقت وملامس الجسد الإنساني ، والتكوين بعمومه زاخر بفراغات خارجية وداخلية نافذة من خلال شكل التقعر والتحدب ، وفضاء نافذ في الشكل البيضوي المعتلي المنجز .

تعزز النص بالزهد والاختزال اللوني لأقصى قدر ممكن قائم على الابتكار والتجديد بلونيه الأبيض والذهبي والمرتبط كلاهما بدلالات رمزية ( القدسية ، الطهارة ، الصفاء ، النقاء ) ، ليتسيد اللون الأبيض على عمومه ، والذهبي نفذ في الجزء العلوي المقطوع وفي منطقة تداخل البروزين ليكسر هيمنة اللون الأبيض الأحادي ولإظهار البعد الروحي والجمالي على السواء ، فأحاط التكوين بالجلال

والهيبة جاعلاً من المتلقي على تماس روحي مباشر مع الأجواء القدسية التي تزخر بها تلك العلاقة .

والتغريب تحقق على المستوى الشكل والمضمون ، حين تم تجاوز صيغته الواقعية والثبات نحو المتحول وتبني حقيقة جديدة خرجت عن اسره ومحدوديته الشيئية لتؤسس ثوابتها الفنية الخاصة ، منظماً المألوف باليات جديدة ضمن واقع افتراضي أخر ذي سمات حداثوية بشفرات وترميزات ومناخ متغايرة قوامه الجدة والابتكار .

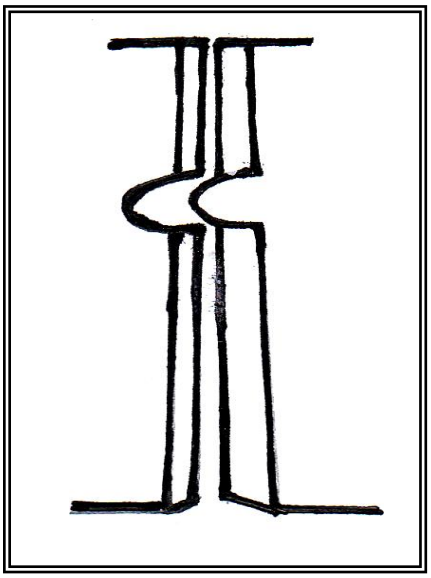
فالتكوين ( رجل وامرأة ) هو ترميز لمسار الفن ومتوالياته ، حين شرع الخزاف بإزاحة الصورة عن المطابقة الايقونية مختزلاً ملامح الجسد إلى شكل هندسي ، فيبدو نتوان بارزان في أعلى المستطيل كإشارة دلالية للعينين ، والتقعر والتحدب في منتصف النص أخذا حيزهما كبؤرة مركزية دلالية حركت المنجز وكسرت جمود الشكل الهندسي بتمثيلاتها التعبيرية الرامزة إلى كونهما كياناً واحداً ( حاملاً ومحمولاً ) لنقطة التقاء جسد الرجل والمرأة ، مؤكدا فكرة ( الالتحام ) والاكتمال لكلا الشكلين / الكتلتين ، والجزء البيضوي فعّل النص وأعطاه إيحاءً حركياً بالحياة والديمومة وهالة القدسية التي تربط كلا الكيانين ( الرجل والمرأة ) .

فالخزاف عمد إلى خلق صورة لا تقوم على المنطق الواقعي المعروف في العالم الموضوعي ، إنما يقوم على فعل الذات المبدعة ، والتي أسقطت مدياتها المعرفية وفق منطق خاص وباليات تواشج بين الواقعي والمتخيل ، والحقيقة والوهم ، والمألوف والغريب ، ليتجرد النص من وجوده الزماني والمكاني مكثفاً طاقة التشكيل بالاستعارات ، ليقذف به في مائج فني لا حدود له بإحالاته الطليقة من هيمنة المحدودية الأكاديمية ، وان مقولة ( بيكاسو ) " يجب أن تفقأ عيون المصورين كما تفقأ عيون البلابل لكي يكون غناؤها أجمل " [4] تنطبق مع هذا الفعل بتبعيد المعنى وتغريبه إلى مستوى الانفتاح بتعدد التأويل والقراءة .

---

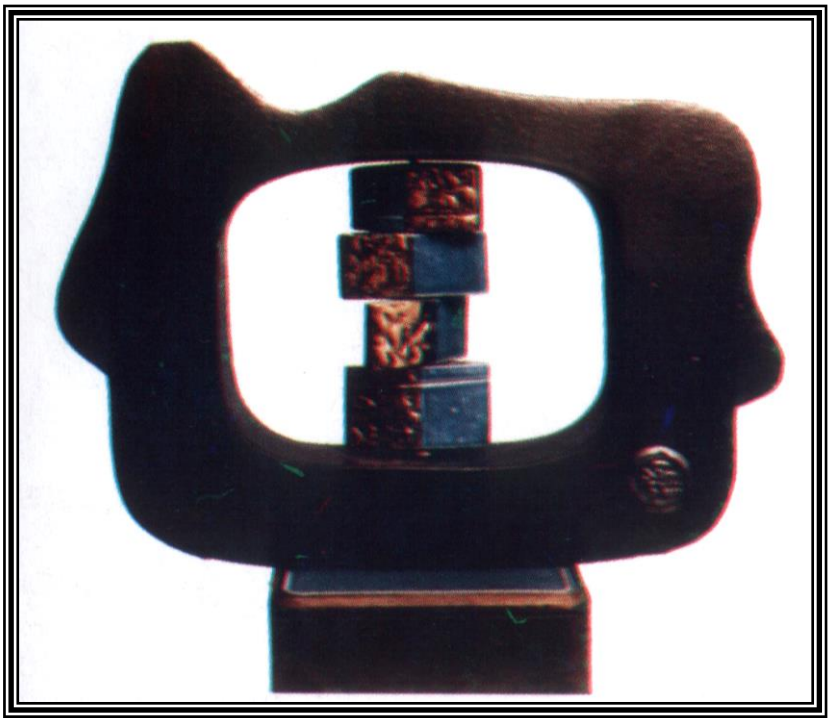
[1] زهير صاحب وآخران : سعد شاكر حدود الخزف ، مصدر سابق ، ص75 .

أن بنائيـة المنجـز تفضـي إلـى حقـائق صـورية لـيس لهـا ممـاثلات فـي الوجـود العينـي ، بنمـاذج غريبـة لا مألوفـة ترتقـي علـى النمطيـة لتبـث خطابـاً جماليـاً يفـارق خصوصـيتها الواقعيـة ، متقصـياً ماهيـة الخطـاب الـذي تبثـه ألـذات نحـو المطلـق ، بعمليات التحليل بفعل قصدي عمل على مناورات التفكيك والإزاحة للعناصر الواقعية ومن ثم إعادة التركيب والبناء والتعشيق ليخلق فضاءً جديداً يقترب ومفاهيم وأساليب المدارس الحداثوية / التكعيبية ، ليخترق حالة السكون وتحويله إلى كيان متحرك فيزياوي يفتح المجال أمام التلقي والتأويل بفعل خلخلة – فجوة – في الرؤية والإدراك بحالة الانفصال والالتحام . مخطط ( 2 ) فالدهشة أساس التعبير الفني .



مخطط ( 2 )

بذا فعّل الخزاف بفل التغريب وجود المنجز الخزفي وليشد المتلقي إلى عوالم فنية حداثوية تبتعد كل البعد عن الوجود الموضوعي ، فالشفرة الجمالية حطمت وأزاحت الإحساس بالمألوف لصاح اللا مألوف ، فعملية الفهم بأكملها تتحرك ضمن الحاجة الملحة للذائقة المعاصرة المتعلقة بالمدهش والغريب ، ضمن وحدة إيقاعية أخذت عناصرها بتفعيل بعضها لتتسع الحركة الدلالية وتغطي المنجز ككل ، وكأنه يريد أن يطرح قيمته وكيانه بمجموعة من المشاهد ، فالتغريب افرز الصفة الديناميكية التي لم يألفها المستوى التوقعي لدى المتلقي .

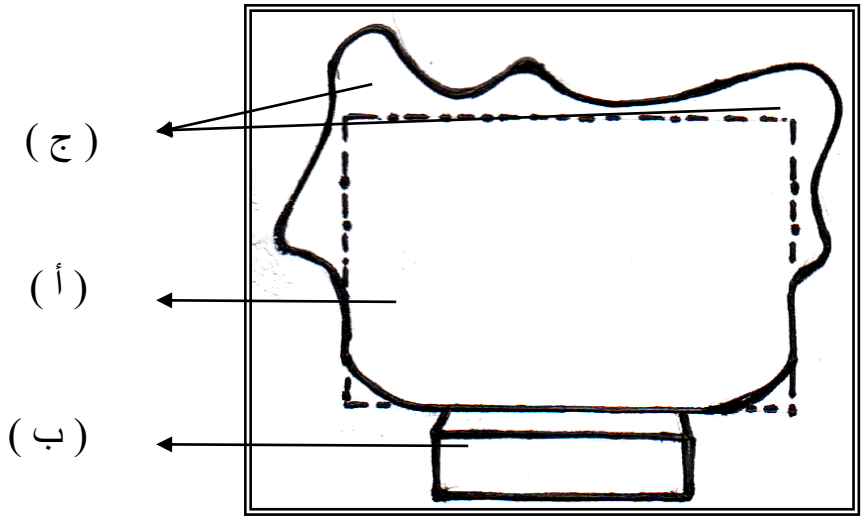


**نموذج ( 2 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **سعد شاكر .** |
| **العمل** | **طلسم .** |
| **سنة الإنتاج** | **1995 .** |
| **القياسات** | **40 سم الارتفاع**<br>**45 سم العرض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة.** |

عمل خزفي ذو بنية هندسية قسم إلى محورين ، الأول على شكل مستطيل ( أ ) زواياه السفلية منحنية وأضلاعه الجانبية والعلوية متحركة تجاوزت حدية الخطوط الهندسية المغلقة ، في داخلة فضاء على هيئة مستطيل تمركزت فيه وبشكل عمودي أربعة مكعبات متراكبة بعضها فوق البعض بشكل عشوائي وباتجاهات متباينة ، إما المحور السفلي فعلى هيئة مستطيل ( ب ) استقر عليه المحور الأول ،

مخطط ( 3 ) ، يقترب النص من التجريدية والتي لا تخلو من الاشارية الواقعية بمرجعيتها العضوية ( الإنسانية ) .




مخطط ( 3 )

يثير المنجز على مستوى بنائيته التساؤل عن مدى تطابق شكلانية النص الفني / الخزفي والعالم الواقعي و ارتباطه بحالة الحضور والغياب ، لتحتشد ذهنية المتلقي بالدهشة والاستغراب بما يشاهده ، وهذا هو بيت القصيد لدى الخزاف ( سعد شاكر ) حين عمد إلى تغريب نظام الشكل الواقعي وتبعيده إلى ( طلسم ) بنظام شكلاني ( ثيوصوفي ) لينطلق نحو مديات تفعّل قوة التعبير في فعل التلقي مستثيراً المخيلة ، وعلى حد قول ( سعد شاكر ) : " إنها لعبة الاختلاف في التصوير " . [5]

استعارة المنجز عضوية لشكل وجهين بشريين متعاكسين ( ايمن وأيسر ) (ج ) عولجا بتحوير واختزال ، فالتغريب طال الملامح الواقعية للوجهين ليختزل إلى جبهة وانف ، ينحصر بين الوجهين فراغ يحتل مركزية النص كإشارة دلالية إلى عقل الإنسان المهمش والمستلب بأفكار وأهداف غير محققة شكلت عبئاً وثقلاً - في عصر التكنولوجيا والحياة السياسية والاجتماعية – ليغدو شكلاً مفارقاً للمألوف يضم

[1] زهير صاحب وآخران : سعد شاكر حدود الخزف ، مصدر سابق ، ص 50 .

في داخله أربعة مكعبات متراكبة تبدو مرتبطة بعتلة حين تتحرك يتحرك كل شيء مرتبط بها ، ولغدو الرأس رمزاً دائم البحث عن سر الوجود والحل لما هو فيه .

فالنص يكشف مضامينياً عن مشكلات الذات الإنسانية ويرجح خطاب الذات على الواقع ، محتشداً بالانطباعات والأشكال والمعاني الخارجية عن حدودها الايقونية بفعل تغريب الطبيعة الإنسانية مخترقاً الظواهر وليتكشف عن الجوهر والماهية حاملاً نزعة التأمل لا الوصف ، التجريد لا التمثيل ، جاعلاً من الخطاب الفني الغرائبي بديلاً مرضياً عن المرجع المادي المتعين .

فالتأليف الخزفي المعاصر ألغى الزمان والمكان ضمن رؤية ومنظور جديد معبر عن عالم خاص من الدلالات مثل هواجس وخيالات ومخاوف الإنسان المهددة لمصيره ووجوده ، في زمن أصبحت فيه الأفكار والمفاهيم مشوشة ومفارقة لمركزيتها في عصر الشك واختلاط ( كرنفالية ) الأصل ، فالتغريب شمل سمات الشكل الإنساني ( الرأس ) ليرتفع به فوق الظاهرة الطبيعية نحو رموز ودلالات معبرة عنه ، ليكشف عن حالة القلق والعجز الكامنة فيه ، مصطبغ بطابع تشاؤمي يتجلى باستخدام للون الداكن والملامح التي تم تحريفها وتغريبها وتغيب حضورها المادي عن قصد .

أمعن الخزاف بالتغريب حين بدا اقل اهتماماً بتشبيهه ، وحدس جهداً فكرياً تحلياً وتركيبياً ليخترق الهاجس الانفعالي للذات الحرة وصولاً إلى قوانين وعلاقات جمالية فنية جديدة تكسب النص وجوده الخاص المتفرد .

فالمستويات المختلفة للمنجز شكلت فضاءات شبكية متقاطعة ، جعلت من نظر المتلقي لا يستقر على بؤرة واحدة وبوتيرة محددة ، إنما متنقلة من فضاء لأخر ومن خطوط لينة منحنية إلى أخرى حادة توحي بالحركة والديناميكية .

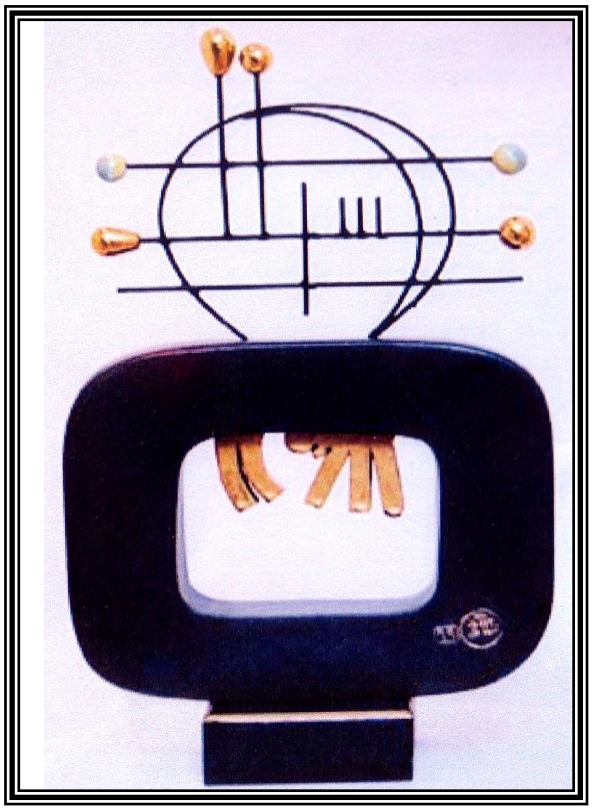
جاء الاختيار اللوني طبقاً لمتطلبات الحساسية والخبرة الشعورية للخزاف بتكثيف الاحساسات إلى مدركات بصرية معززة بالزهد اللوني معتمداً اللون الأسود بشكل أساسي ليتناص ولون المسلات الحربية الرافدينية والأختام الاسطوانية شكل ( 46 ) لما له من تأثير فكري ونفسي تعبيري في إظهار الانفعالات والصرخات

المدوية ، والتي نكاد نسمعها تتردد في فضاء الفراغ النصي لتتشابك والأسلوبية الحداثوية والتي غايتها إيصال فكر ثوري جمالي .

شكل ( 46 )

مسلة حمورابي .

أما المكعبات والتي أعطت طابعاً حركياً للمنجز لونت بلون شذري بسطوحها الملساء والذهبية بسطوحها الخشنة ، فالتباين الملمسي واللوني يرجع إلى قصدية واعية حققت انتقالة بصرية بين كلا التباينين بدلالاته القدسية ( رافدينية ، إسلامية ) خالقاً نظاماً جديداً يخرج ويهتك الصورة الايقونية التقليدية بحالة الحركة والسكون ، والكلام والصمت ، وبعوالم تختلط فيها الرمزية بالواقعية مؤسساً خطاباً فنياً يخلق مسافة جمالية بين المتلقي والنص ليترك باب التأويل والقراءة للنص الخزفي المعاصر مفتوحاً .



**نموذج ( 3 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **سعد شاكر .** |
| **العمل** | **تكوين .** |
| **سنة الإنتاج** | **1996 .** |
| **القياسات** | **ـــــــ .** |
| **العائدية** | **مقتنيات الفنان الخاصة.** |

عمل خزفي ذو مسحة هندسية تجريدية ، قسم إلى ثلاثة محاور طولياً ، المحور الأول من الأعلى شكل معدني دائري تتخلله عدد من الأسلاك الأفقية والعمودية ، متباينة الأطوال في نهايتها أشكال دائرية وبيضوية ، أما المحور الثاني على شكل مكعب زواياه الخارجية والداخلية منحنية يتخلله تجويف في الوسط ليعطي عمقاً داخلياً ، في أعلى سقف المكعب تكوينات أشبه بالأيدي عولجت بتبسيط واختزال ، أما المحور الثالث / الأسفل فهو على هيئة مستطيل وهو قاعدة ارتكز عليها البناء الفني الخزفي .

يوحي المنجز بأنه شكل إنساني ( رجل ) محرف إلى صورة غير مألوفة ، عولج بأسلوب الاختزال والتحوير وصولاً إلى الشكل الرمزي ، إذ تكمن ابتكارية الخزاف في انتقائية نظام الشكل الذي ابتعد وانزاح عن المحاكاة ، مستخدماً السعه الأشارية في بنائيته .

حقق الأثر الفني منطقة شد بصري واضحة ، فثمة تواشج جلي يشمل فضاء النص باحثاً عن الحركة داخل السكون ، وموضوعاً مركباً تتداخل فيه سمة تعدد الخامات ، فالشكل العلوي شكل من خامة غريبة عن خامة الخزف من المعدن ، أما باقي النص فشكل من الزجاج والطين المعالج فيزياوياً وكيمياوياً .

يبث النص زاوية فنية جديدة غير الزاوية التي كان يطل منها الخزف الوظيفي ، يدخل من خلاله إلى عوالم فنية جمالية أفقدته الأدائية وحوله إلى خطاب جمالي محمل بالمرئي واللا مرئي والذي جعلته مخيلة الخزاف مرئياً يدفع بالموجودات إلى الخروج من دائرة التحجب إلى اللا تحجب مظهراً المعنى والقيمة ، وصولاً إلى الماهية من خلال تغريب نظام الشكل بمعالجته الشكلانية والمضامينية المتكاملة .

بذل الخزاف جهداً واضحاً في التعبير عن رؤيته المعاصرة شكلاً ومضموناً في محاولة خلق أسلوب فني جمالي يصعد من فكرة المنجز ليقترب من أعمال المدارس الفنية الحديثة – التكعيبية – بأسلوب التلصيق / الكولاج لدى ( بيكاسو وبراك ) ، كما تداخلت بنائية المنجز الخزفي والبني المجاورة / النحت ، مدركاً الماهية الحقيقية للنص الناتج عن تواشج وتداخل الأطياف والحقيقة على مستوى الإبداع الفني ، والتي يستشعرها المتلقي من خلال المقارنة والصورة الواقعية .

يدرك النص بوصفه موضوعاً مركباً تتداخل فيه عناصر حسية وعناصر خيالية ، فالتغريب واللعب الحر والتجريبية طالت بنائية العمل الخزفي ككل ، فالدائرة المعدنية في أعلى المنجز إشارة دلالية إلى راس إنسان لأنها اقرب الأشكال الهندسية إليه ، خرج عن سياق الصورة المألوفة إذ اخترقته مجموعة من الأسلاك المعدنية لتعطي طابعاً جمالياً ومفاهيمياً يخرج بؤرة الرؤية من دائرة النمطية نحو فضاءات

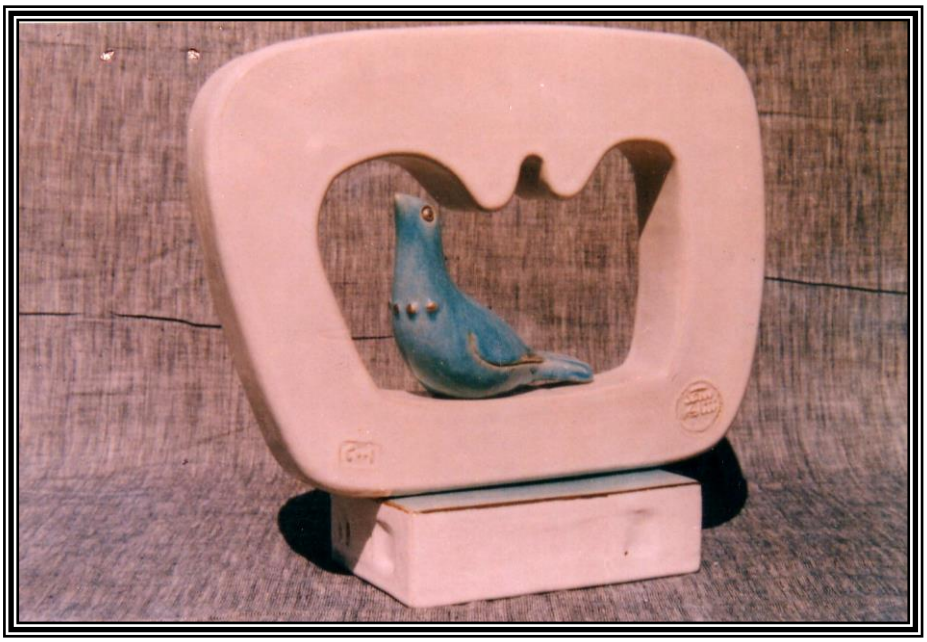
أوسع ، فتلك المادة المعدنية الغريبة على خامة الخزف قد خضعت للتأليف العام في المنجز الخزفي وأصبحت جزءاً منه بعد أن عزلت عن عما كانت تنتمي إليه أصلاً ، مكتسباً وجوداً ودلالات جديدة ضمن سياق فني موحد ، أما الجسد فقد استحال إلى شكل هندسي رمزي على شكل مكعب ، والأيدي في الفضاء الداخلي اختزلت وفارقت الصورة الواقعية بمعالجاتها الأسلوبية والمفاهيمية ، باللجوء إلى تغريب العلاقات الايقونية المتداولة وتحطيمها وكذلك السياق المألوف إلى سياقات فنية مليئة بالإيحاءات والدلالات الجديدة .

يوحي عموم العمل بجو خاص بوحدة الأسلوب وتناغم الألوان ، فقد عمد الخزاف إلى الزهد اللوني للإيحاء التعبيري من خلال اللون الأسود الطاغي على مجمل النص والذي يترجم الحزن الداخلي لذات الخزاف ، وبما يرمز له في الخارج من العلائق الرابطة للون ، مضيفاً اللون الأبيض والذهبي للتكوينات في نهاية الأسلاك ، والأيدي لتعطي وجوداً غرائبياً لا متوقعاً باستقدامه فكرياً وجمالياً ، كاشفاً الطبيعة المتناقضة للاتحاد روحانية اللون الأبيض والطبيعة المادية لمعدن الذهب .

كان ليد الخزاف وفكره دور مهم في ملمسية وخامتي ( المعدن والخزف ) بمعالجاتها السطحية الناعمة والصقيلة ، ولتضفي الخطوط المنحنية مع تصلب الخطوط المستقيمة ما بين الانحناءة والاستقامة مزيجاً من التوليف بين الرقة والحدة ، التمرد والطاعة ، المألوف واللا مألوف ، وهذا التباين في المعالجات اللونية والملمسية وحركة الخطوط جعل من المنجز يتسم بروح المعاصرة لينزاح ويتجاوز المألوف ( العضوي والهندسي ) ، إلى مديات فنية جديدة وغريبة ليبث خطابه التعبيري والجمالي .

بذا شكل النص الخزفي الجمع بين المتباينين الواقع واللا واقع ، فالواقعية تقحم فجأة في وجود خيالي حر غريب ، يحدث هزة ودهشة لدى المتلقي بحسب وجهة نظر الجوالة / الطوافة ، مفارقاً التسلسل المنطقي ضمن وجود لا مألوف يعمل على اقتلاعه من وجوده الحسي العادي ويرحل به إلى حقل إدراكي جديد ينسف

المحددات التقليدية ، بالركون إلى أسلوب حداثوي يستند إلى التغريب والترميز في التجسيد والتعبير

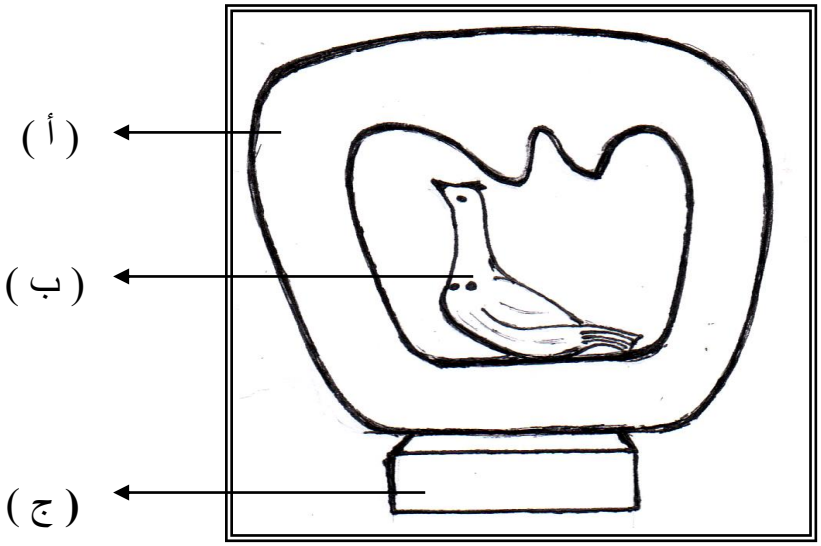


**نموذج ( 4 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **سعد شاكر .** |
| **العمل** | **فتاة وحمامة .** |
| **سنة الانتاج** | **2001 .** |
| **القياسات** | **45 سم ارتفاع**<br>**30 سم عرض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

يقدم الخزاف ( سعد شاكر ) عملاً مكوناً من ثلاثة أجزاء يمكن قراءتها على محورين ، المحور العلوي يتكون من شكلين احدهما يحتوي الأخر ، والمحور الأخر السفلي حاملاً لكلا الشكلين العلويين ، الشكل الأول للجزء العلوي على شكل مربع ( أ ) سحبت أضلاعه من الجهة العلوية قليلا إلى الخارج ليفارق الطابع الهندسي الصرف معززاً بنهايات منحنية بعيدة عن الحدة ، في داخله فضاء واسع على شكل مربع أركانه منحنية ، يبرز من جزئه العلوي من الداخل بروزان على شكل نصف

كرة ، يحتوي الفضاء الداخلي على شكل طائر بشكل واقعي ( ب ) أما الجزء الثالث ( ج ) فهو عبارة عن مستطيل ارتكز عليه كلا الشكلين السابقين . مخطط ( 4 )




مخطط ( 4 )

سعى الخزاف في الشكل الأول ( أ ) إلى اختزال الشكل إلى أقصى حدوده ، منزاحاً عن مطابقة الوعي المباشر للمرجعية ( جسد امرأة ) والتي يتأسس إزاءها قراءة النص في استحضار فكرة الاحتواء ، والمنحنيات ، والأجزاء البارزة عن الشكل وفق رؤية تجريدية تكعيبية في معالجة جسم الأنثى وتغريبه إلى شكل مربع ، باحثاً عن صورة تحمل في جوهرها قوانين كلية ، لتولد أحساسات روحية ذات ثراء تتجاوز المطابقة الايقونية ، إذ استحال الجسد الأنثوي إلى بنية هندسية ، باختزال أعضائه الحيوية إلى بروزين من الداخل يتدليان نحو الأسفل كإشارة إلى أثداء امرأة ، مفارقاً الحقيقة العيانية المادية من دون أن ينمحي أثرها أو المعاني التي ترتبط بها .

احتوى الشكل الأول ( أ ) في داخله شكلاً ثانياً ( ب ) والذي يشير إلى صورة واقعية لطائر ( حمامة ) ذات دلالات رمزية تعبيرية بوصفها أنموذجاً للحرية والسلام .

انزاحت دلالة الجسد الأنثوي في وجودها كرمز للأنوثة والحب والأمومة والحنان إلى دلالة جديدة تجسد الاضطراب والاستلاب والكبت والقلق ، باعتباره

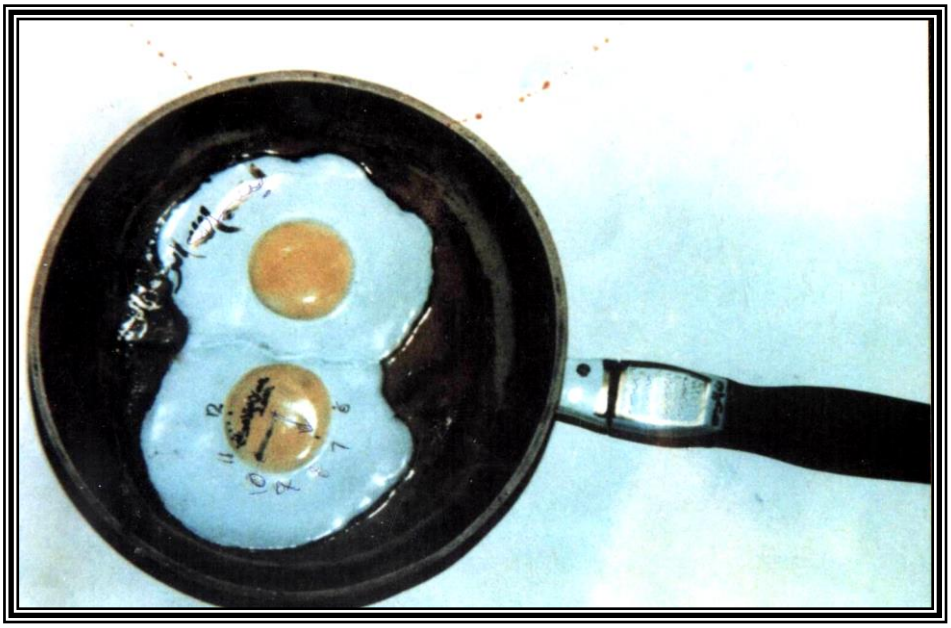
حاملاً صورة غرائبية يرزخ تحت نيره الطائر رمز ( العاطفة والسلام والحرية ) فالخزاف لم يعتمد على الإشارة إلى الدلالة المباشرة إنما عمد إلى الكشف والمحاورة لسبر أغوار الواقع والنفس البشرية والذي قاده إلى التوغل في أعماقها وكينونتها ، لتحقيق جدلية العلاقة بين الحرية والاستلاب ، والموت والحياة ، والخير والشر ، ليجسد حالة الصراع الكوني منذ الأزل ، وإبراز قيمة الوجود الحر وربطه والواقع المعيش ، والعمل على كسر أفق توقع المتلقي من مرحلة الواقعي إلى مرحلة أخرى تتعدد فيها القراءة والمعاني ضمن سياق فني لا نهائي .

فالمتلقي استطاع أن يميز وحدة الأشكال وارتباطها بعضها ببعض كوحدة بنائية كلية من خلال البنية التعبيرية / المضامينية وليست البنية الشكلانية / الإنشائية فقط ، فالمنجز شكل من خلال التلاعب الحر بالعلاقات الكتلية والتشكيلية البنائية القائمة في بنية المنجز ( خط ، لون ، فضاء ، كتلة ، ملمس ، ...الخ ) فجاءت المعالجة التقنية بملامس ناعمة صقيلة معززة بالزهد بتفاصيل الشكل ، وتقشف لوني باختزاله لون الجسد إلى لون أحادي ابيض يتواءم وفكرة الطهارة والنقاء ، ولون ازرق / شذري للطائر ارتبط ومرجعيات ( رافدينية و اسلامية ) للدلالة على لون السماء يتداخل وإياه لون ذهبي - عين وفم وصدر الطائر – مؤكداً تلك الدلالة ، وفق أسلوب حداثوي للابتعاد عن الواقع المحسوس إلى واقع آخر متخيل يبدأ بالظواهر وينتهي بماهيتها .

اتخذت قاعدة / حاملة العمل اللونين الأبيض والشذري ، ليعزز الحدث العام للنص ككل ، بجعله كتلة واحدة متماسكة لها دور في بناء الشكل ، والذي يفصح تركيبه الداخلي بعيداً التقييد بحيثيات الواقع المادي والالتزام به .

أن ما يثير مخيلة الخزاف المعاصر هو كونه جزء لا يتجزءاً من واقعه وبيئته ، من هنا كان النص الخزفي الفني محاولة لإعادة تنظيم الواقع مرتبطاً وصلاته بالماضي والتراث ، مشكلاً خرقاً لأنساق الفن المحاكي عبر حالة اللا تطابق القائم بين الصورة الواقعية والصورة الفنية المنزاحة ، مستنداً إلى فعل تقويض مبدأ الالتزام بالمحسوسات وعلى نحو يمتد ويعبر عن منظور فلسفي جمالي ثر ورؤية

ذاتية تفكك العلاقات الرابطة وتعيد تشكيلها ، مانحاً العمل الخزفي اكبر قدر ممكن من التجديد والتغريب .

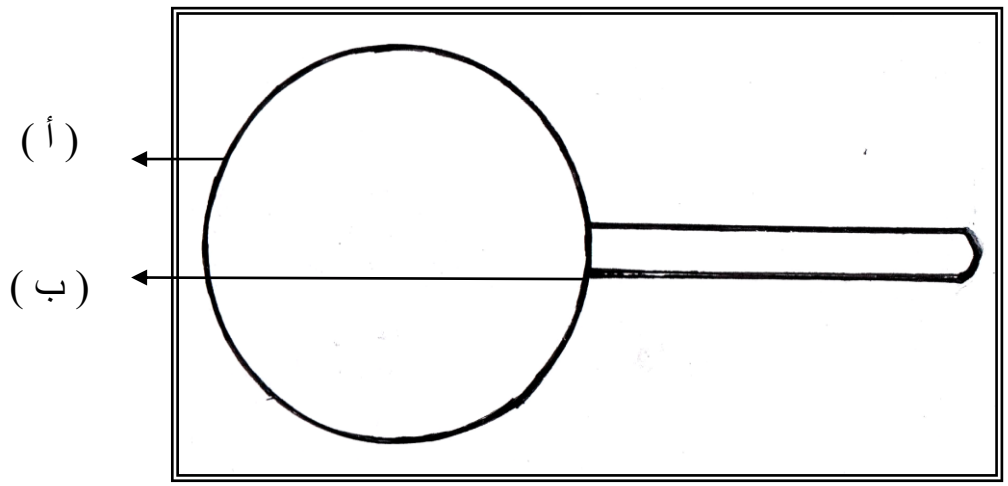


**نموذج ( 5 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **ماهر السامرائي .** |
| **العمل** | **مقلاة .** |
| **سنة الإنتاج** | **1982 .** |
| **القياسات** | **30 سم قطر الدائرة**<br>**30سم طول المقبض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

جاء التكوين الإنشائي لهذا العمل الخزفي بسيطاً ، وهو يعد ضمن ما يطلق عليه ( السهل الممتنع ) يؤشر استعارة لشكل ( مقلاة ) في داخلها بؤرة مركزية لشكل بيضتين عولجتا بشكل واقعي وبألوان واقعية ، رسم على البيضة السفلى ساعة فيها كتابات غير مقروءة ، في الجزء العلوي الأيسر من النص تظهر عبارة ( بسم الله الرحمن الرحيم ) بعضها على البيضة العلوية والبعض الأخر على المقلاة ، وهناك كتابات أخرى غير مقروءة على جزء من مقبض المقلاة .

عمد الخزاف ( ماهر السامرائي ) إلى تقسيم المنجز إلى محورين هندسيين ، الاول دائري شكل بدن المقلاة ( أ ) ، والثاني على هيئة مقبض ( ب ) وبخطوط هندسية لينة حرة وانسيابية . مخطط ( 5 )




مخطط ( 5 )

عطلت الأدائية الوظيفية للمقلاة وأدخلت إلى عالم فني جمالي ، مانحاً النص حس الخامة الأصلي المعدني للمقلاة والعضوي الحيوي للبيضتين ، نحو خامة غريبة وجديدة على كلا الخامتين وهي خامة ( الطين والزجاج ) ، ليبدع الخزاف تعالقاً فنياً بين طاقة الخامة في الترميز وتجلي الفكرة الكامنة فيها ، فلم يعد التركيز في الصياغة الفنية على الشيء الواقعي ذاته ، بل على التركيب الشكلاني المستقل له ، فالتغريب فعّل الرؤية الفنية للموجودات وجعلها موحية ومولدة للدلالات ، مقترب مع الأسلوب التعبيري بتجسيد الأفكار من دون أن ينتفي ارتباطه بالواقع حيت أن العنصر الحاسم هو جوهر الشكل الموحي بالمحتوى الفكري / المضاميني ، وبمعنى آخر تكثيف الأفكار بخطاب التشكيل .

فالمنجز يبث خطاباً دلالياً حوارياً ، يخرج عن المتعارف عليه ليفتح باب التأويل لدى المتلقي متأرجحاً بين الواقعي واللا واقعي ، والمألوف واللا مألوف ، و مزاوجاً بين الوجود الوظيفي باستعاراته العينية وتحويله إلى قيمة جمالية .

تعزز المشهد الداخلي للنص بعبارة ( بسم الله الرحمن الرحيم ) وهي العبارة التي تذكر حين يشرع الإنسان في بدء أو إنجاز شيء ما ، بلون ذهبي لتعطي قيمة قدسية إليه ، ولإضفاء طابع تزييني ، كما اتخذت البيضة السفلية وجوداً غريباً بدت فيه حاملاً ومحمولاً للتأويل حين انزاح شكلها ولتبدو على شكل ساعة تناظرية ، خلقت خرقاً لأفق توقع المتلقي مصيباً إياه بالدهشة والاستغراب بتحطيم نظام الصورة الايقونية كقيمة ثابتة / مادية إلى بنية فكرية متحولة تشارك بتشكيل المفاهيم الجمالية محملاً بدلالات أكدت فعل التغريب وعلى مستوى فني ، باعتبارها أنظمة شكلية لها أنموذج في الوجود الشيئي وأنموذج مفارق ومنزاح على المحاكاتية في ذات الوقت ، ففعل التغريب خلق منجزاً فنياً تحرر من المحدودية الحسية معمقاً الإحساس البصري في ماهية جديدة للنص ، وليعطي استمرارية في القراءة والتأويل من دون بداية أو نهاية ، ضمن وجود فني يحقق لذة جمالية فكرية .

فالخزاف استطاع أن يصير قواعده الخاصة والمرتبطة بالأساليب والأفكار الحداثوية في بحثه عما وراء المرئي ، مبتغياً الارتقاء الروحي ومغادرة الطارئ والنسبي .

وهنا يقرب أسلوب صياغة نظام الشكل من نظام الفن الجاهز ، كما فعل ( دوشامب ) بالمبولة وحاملة القناني معلناً تطوراً خطيراً في نظام الأشكال الفنية ، ليتبع هذا المنجز أسلوب الواقعية الجديدة وليكون الشكل قريباً جداً من الواقع إلا أن الغاية ارتبطت مع الوجود الرمزي ، لا النقل المباشر للأشياء كما تصورها الصورة الفوتوغرافية ، إنما لأغراضه الخاصة يقدمها الخزاف من خلال النص الخزفي لتخرج من ميدانها الشيء العيني إلى الميدان الفني الجمالي بالائتلاف المتداخل للـــ(مقلاة ، البيض ، التكوين الواقعي ، الساعة التناظرية ) ليتحول شيئاً فشيئاً من صورة مماثلة للشيء المراد تشكيله إلى صورة معبرة عنه ، مبدعاً شكلاً ذا سمات حداثوية ، فالبنية الشكلانية لم تكن تتقصى الخوض في التفاصيل المرئية بل ترجمة مكثفة للمعنى واختزلاً للمفهوم وبقصدية تسعى إلى توسيع نظام العلاقات الرامزة

والكامنة في سياق العلاقة بين الشكل والمضمون ، مفارقاً صورتها العرضية إلى صورة جوهرية متبنية التعميم واللا محدود .

**نموذج ( 6 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **ماهر السامرائي .** |
| **العمل** | **طرد بريدي .** |
| **سنة الإنتاج** | **1986 .** |
| **القياسات** | **120 × 76 سم الكبير**<br>**60× 48 سم الصغير.** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

عمل خزفي يتكون من شكلين هندسيين بخطوط حادة ، منفصلين ومجوفين متباييني الحجم يضمهما مضمون واحد ، كلاهما على شكل مستطيل / صندوق مغلق

، الشكل العلوي بحجم كبير وبهيئة منتصبة ، والأخر اصغر حجماً ، نقش على كليهما كتابات مقروءة وأخرى بلغة إنكليزية وشكل مظلة واسهم ، وطابع بريدي تشكل من عدة عيارات ( طلقات ) نارية متراصة بعضها بجانب بعض ، وظهر على السطح تصدعات وتشققات وحبال ، فالمنجز بعمومه ذو صيغة تزاوج بين الموضوعية في التعبير وبين شكل ذا نظام تصميمي حاذق .

مرجعية تؤشر استعارة لشكل صندوقين مأخوذين عن شكل ( طرد بريدي ) يبدوان واقعيين من حيث بنائيتهما وبملامسيهما الناعمة وباللون الترابي المائل إلى لون ( بيجي ) مقترباً من لون الورق ( الكارتون ) ، والخط منفذ بلون بني والكتابات المقروءة أشارة إلى عناوين وأسماء أشخاص أرسل إليهم الطرد البريدي ، وهناك كتابة إنكليزية بارزة ( FRAGILE ) بمعنى هش ، سهل الكسر، وقد تعزز المشهد بشكل مظلة وشكل سهمين متجاورين اتجاهاهما إلى الأعلى ، كلتا الدلالتين ( المظلة – الاسهم ) إشارة دلالية للاتجاه الذي يجب أن يوضع به الطرد للمحافظة على سلامة ما في داخله ، والتشققات التي انتشرت على كلا الطردين تشير إلى حالة من التضرر والتلف تتعارض وإشارات التنبيه إلى ضرورة المحافظة عليهما ، تم معالجة التشققات بحبال تبدو كما لو أنها خيطت أي أنها نافذة إلى الداخل ، في وسط الطرد انتشرت تشققات نافذة خالقة نوعاً من الترقب والتشويق لدى المتلقي بحقيقة ما يراه وبما سوف يدلي به النص من محتوى .

هذا العمل يستوحي أعمال ( البوب أرت ) بإدخال الأشياء الجاهزة في الفن حين عرض الفنان ( اندي وارهول ) صناديق ( بريللو ) الكرتونية عام 1964م شكل( 47 ) .

يدلي المنجز بأدائية إبداعية فريدة حين عطلت وظيفته الأدائية لصالح أنتاج نظام جمالي وبالرغم من الاستعارة لأشكال حسية واقعية منطلقاً من رؤية جمالية ، تنجح في إكساب النص الانزياح النسبي نحو التعبير الدلالي ، وعلى نحو تتداخل وتتواشج فيه وحدة قراءته بين ما هو مألوف وما هو لا مألوف ، مثيراً انتباه المتلقي بالجمع والتجسيد الغريب ، فالخزاف أمعن في التغريب بمعالجاته التقنية والأسلوبية

والتي أثرت الجانب الجمالي التعبيري وفارقت الشكل الواقعي نحو المساحة الجمالية بإبدال خامة الورق ( الكارتون ) بخامة أخرى هي خامة ( الطين والزجاج ) ، وبشكل العيارات النارية والتي اخترقت سطح الطرد واصطفت بدقة عالية على شكل طابع بريدي ليوحي كما لو أن الحرب سبب تلك التصدعات والشروخ ، وليبدو المنجز بعيداً عن الترديد الحرفي الايقوني ، فالتغريب لا ينشا من التشبيه بل من التقريب بين وجودين متباعدين هما الواقع والخيال .

شكل ( 47 )

اندي وارهول ( صناديق بريللو ) .

شكلت آلية تشكيل المنجز ونظامه خرقاً لتوقعات المتلقي والتي بنيت على صورة واقعية ، وحملته بالتالي مفارقة شيئية الحسي ذاته ، منطلقاً عبر مخيلته ليمتد بادراكات متجددة دوماً تمكنه من بناء عالم ووجود جديد بديل ضمن سياق تعبيري جمالي لا يخلو من الواقعية والرمزية مدركاً ماهية العمل المستترة والمعنى الخفي خلف تمظهر الموجودات .

وبالرغم من بنائية النص الحسية ، إلا أن الخزاف نجح في خلق مسافة جمالية بين الواقع أي ما هو مألوف وبين ما هو فني ، بإبراز ما كان مغيباً حضوره وتقديمه إلى بؤرة الإدراك والانتباه ليضطلع بدور جديد باستعارة أشكال الفن الجاهز ، حين

يكون المنجز ذا أداء وظيفي ويعرض على انه عمل فني ذو سمات فنية حداثوية ، كما في دادائية ( دوشامب ) وليغدو عملاً ذا كيان فني يؤدي الفكرة أكثر مما يؤدي المرجع ويحاكيه .

أن للتغريب في المنجز الخزفي القدرة على حمل المتلقي إلى تأمل واستبطان ما يمكن إدراكه من دلالات مخبوءة خلف الصورة الايقونية ، وليصبح منظومة فكرية تقدم فهماً واستيعاباً آخر للمعرفة وأدراك ما ورائيات الأشكال الواقعية مرتبطاً بمفهومين أساسيين فعّلا دور التغريب : الأول التعبير بحرية عن الأفكار ، والثاني مفاجأة وصدم المتلقي بما يشاهده ، مما أعطى المتلقي مرونة اكبر في قراءة وتأويل الأثر الخزفي منفتحاً على مديات أوسع من ظاهرية الشكل الفيزيقي ، مكتسباً لغة حوارية ذات مداليل واسعة .

**نموذج ( 7 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **ماهر السامرائي .** |
| **العمل** | **حلم سومري .** |
| **سنة الانتاج** | **1987 .** |
| **القياسات** | **35 سم ارتفاع**<br>**60 سم عرض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

عمل خزفي ذو بنية نحتية ، شبه مستطيل ضغطت أضلاعه العلوية إلى الداخل ، زواياه ابتعدت عن التشكيل الهندسي نتيجة البناء اليدوي الحر .

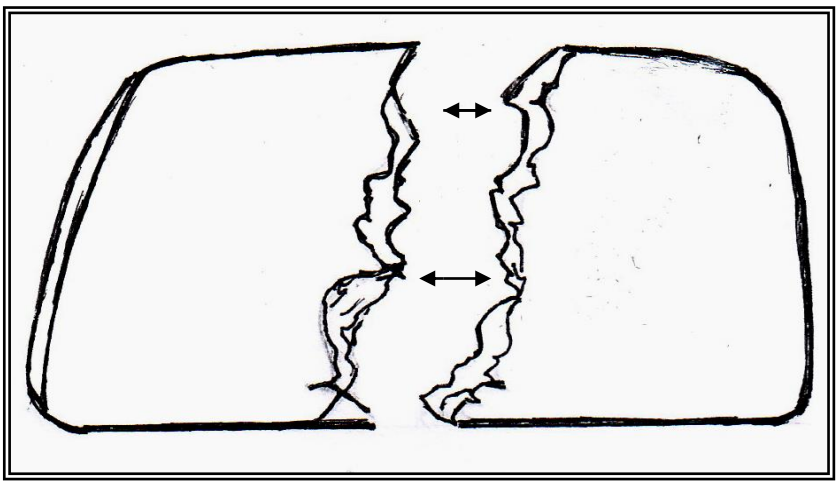
يتشكل من ثلاثة أجزاء منفصلة قائمة على التجاور تجمعها وحدة فنية على مستوى البناء والمعنى ، تستقر على قاعدة زجاجية أسفلها شفافة على شكل معين ،

عموم التشكيل يشير إلى انه قطعة واحدة تم تجزئتها إلى ثلاثة أجزاء من جدار ، قد شطر بمقطع طولي حر إلى جزأين وبخط متعرج متكسر كمؤشر لحالة الانفصال عن الجزء الأخر والذي يكمله ، ويناظره سلبياً حيث توجد مواقع الأجزاء والأشكال المقتطعة منه .

يشير البناء الخزفي إلى استعارة تراثية للفن العراقي القديم ، إذ أزيحت جدران الشكل عن موضعها وانفتحت بصورة عشوائية لتفصله إلى جزأين - بما يشبه القطع الآثارية المستخرجة كأجزاء - والى الإمام من الجدار شكل متعبد استعير من هيئة الفنون السومرية ( المتعبد ) شكل ( 48 ) بهية الخشوع والخضوع في حالة العبادة بلحيته المدرجة ووقفته الوقورة بأيدٍ متشابكة ، لكنه ليس صورة منسوخة أو مطابقة إلى حد ايقوني للمتعبد السومري ، أنما هو عبارة عن استلهام ذي دلالة رمزية أخضعت للتغريب والمفارقة الموضوعية زمانياً ومكانياً ، ليؤكد أن التمسك بالتراث لا يأتي عبر تقليده بل على العكس فهو يتحرر عندما يعي الخزاف كيفية استقدامه من دون تكراره وترديده ، أنما الكشف عن آفاقه الجمالية والمفاهيمية والمندمجة وروح المعاصرة .

شكل ( 48 ) \

جـاءت الخطـوط الخارجيـة انسـيابية أمـا الخطـوط الداخليـة فهـي متعرجـة ومتكسرة حـرة خرجـت عـن النمطيـة ومرتبطـة بمفهـوم الانزيـاح والانفتـاح القسـري للجدار . مخطط ( 6 )



مخطط ( 6 )

أما خطوط الجزء الثالث الذي يتوسط المقطعين فكانت خطوطـاً حـرة ارتبطـت مع مرجعيات / عضوية ، ويتخلله فراغ خارجي وداخلي نافذ تشكل علـى محـورين :- الأول بفعل التحـاور بين الأجزاء المختلفـة / المتعددة ، والثـاني من طبيعـة الصياغة للجزء الواحد . فـالفراغ هنـا يتخـذ شكل التمثـال ، فهو فـراغ ذو دلالـة ترتبط بالشكل وتعبر عن وجوده وحضوره وقيمته .

تميـز التكـوين الخزفـي ككـل بجانـب مـن الرمزيـة متسـمة بالتنـاظر الإنشـائي بتوزيع الكتل على مساحة السطح التصويري للنص ، محققاً نوعـاً من التوازن بين جبهتي العمل لإعطاء قيمة لمركزية الأثر ليسحب المتلقي إلـى نقطـة مركزيـة ترتبط ومضمونه ، مع عدم إغفال أهمية جوانب العمل ومساحته كلها .

يبدو المتعبد قد اقتطـع من داخل الجدار من الجهـة اليمنـى ليقف شاخصـاً فـي نقطة مركزية ، ويرسم على الجزء الأخر من اليسار ظل بأوكسيد اسود لشكل متعبد ، بذا اتخذ التكوين مضـامين غريبـة خرجـت عن النسق المـألوف باستعارة وتوظيف

معاصر لمفاهيم وقيم دينية سومرية ارتبطت مع قوى كونية إلهية ، بوصفها حضوراً فنياً وفكرياً يمتد ليصور تفاعل الكيان البشري وارثه ، واقتطاعه من صلب الجدار وتركيبه ضمن بؤرة مركزية ليلقي بظلاله على الجزء الأخر لتفعيل وإبراز قيمة الفعل التعبدي ، ويكشف عن نقطة التقاء بين هويته المحلية بكل غناها الحضاري وثرائها الفكري وبين وجوده الآني بأسلوب حداثوي وفق نظام شكلي جمالي معزز بعمق الخطاب الفني الأصيل للنفس الإنسانية .

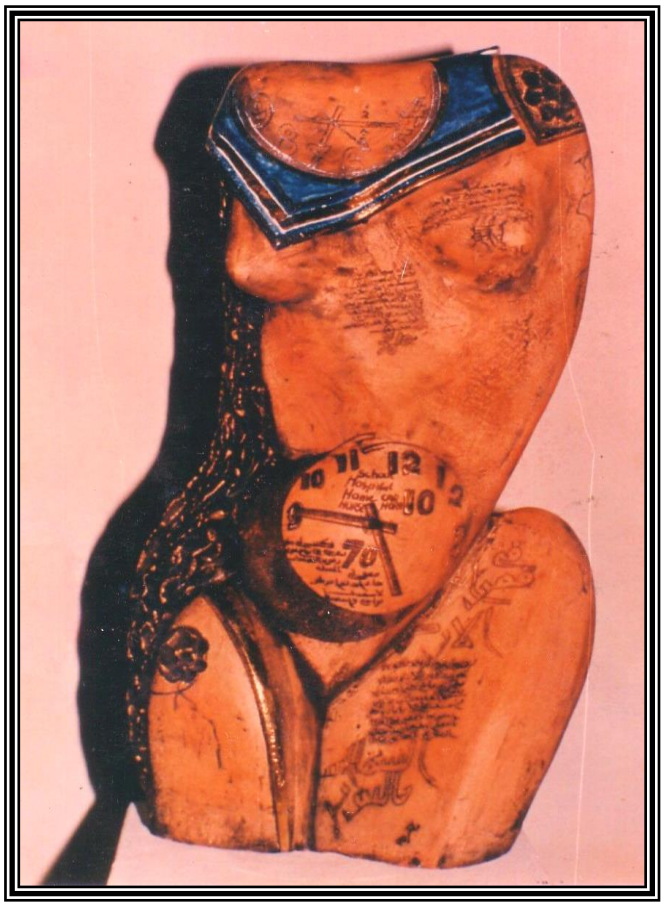
تميز المشهد بالزهد والاختزال اللوني مكتفياً باللون الأسود والاوكر والذهبي ، والمرتبط وخامة الطين وتدرجاتها ليبث قيماً رمزية ارتبطت مع محمولات الذهن الإنساني ، بوصف الطين مادة الخلق والإنشاء الأولى ومادة الإبداع للحضارة الأولى.

والنص مكثف بحالة من التغريب بالتقاء الصمت والتعبير والحركة والسكون وبحالة استمرارية وصيرورة مفعمة بالانفعالات تخاطب المتلقي مباشراً وبنوع من الغموض لينطق بوجود غريب يترجم الإحساس والعاطفة والأحلام وكل ما يجود به مخزون اللاشعور الجمعي المؤسس لهذا النص الفني . مؤكداً مقولة ( يونغ ) بان تعبيرات اللا وعي تكون ذات صلة وثيقة الا أنها تقريباً الجذور الخفية لافكارنا الواعية ، والوعي ليس إلا ثمرة عمق لا نهائي في مكونات الذاكرة .[6]

استخدم الخزاف قاعدة زجاجية أسفل المنجز لإحداث فعلين :- الأول تغريب خامة المنجز الخزفي ، والثاني بوصفها مرآة تعكس صوراً وهمية حلمية خيالية لتصبح جزاً من صميم التجربة المحيطية الفنية منسجماً مع معنى مفارقة المألوف ، فأسلوبية الخزاف شكلت دوراً بارزاً في تجسيد هذا الانسجام وبإيقاع متناغم ينتقل بين الرموز والأشكال والخطوط والألوان ، ليشكل هذا التنوع والذي انتزع من مهد الحضارة الرافدينية وزرع في وجود وحضور جديد مخالف للمنطق المتعارف عليه وليصب في خندق التغريب والحداثة .

---

(1) كارل كوستاف يونغ و جماعة من العلماء : الانسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1984 ، ص51 .



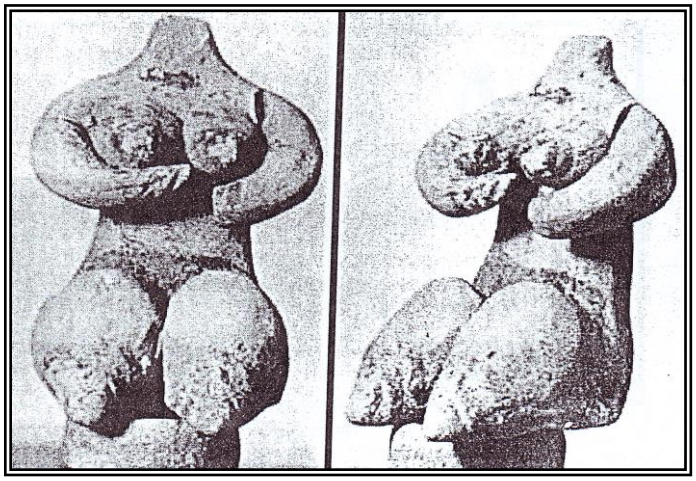
**نموذج ( 8 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **ماهر السامرائي .** |
| **العمل** | **امرأة .** |
| **سنة الإنتاج** | **1991 .** |
| **القياسات** | **70 سم ارتفاع**<br>**35 سم عرض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات الفنان الخاصة.** |

يشير العمل في هيئته العامة إلى شكل نحتي خزفي مدور على شكل ( امرأة ) عولجت بأسلوب تجريدي باختزال واضح للرأس والأطراف العلوية والسفلية ، وبخطوط انسيابية وحيوية حرة توافقت وليونة الجسد الأنثوي ، انتشرت في منطقة

الصدر والبطن والأفخاذ رسوم وكتابات حروفية وأرقام ، تعلو المنطقة العلوية ياقة تعتليها ساعة تناظرية ، وأخرى في منطقة البطن .

في قراءة شكلانية نجد المنجز الخزفي يقدم صورة كرنڤالية قد تبدو لأول وهلة تنعدم فيها الروابط المنطقية ، إلا أنها تفصح عن علاقة جدلية ( شكلاً ومضموناً ) مبنية على حوار صامت ومتكلم ، يكثف الدلالات معطياً إياها عمقاً حضارياً تراثياً بتضميناتها الحداثوية ، بطابع تعبيري مثيولوجي للـ( آلهة الأم ) شكل (49) المستقدمة إلى روح المعاصرة والواقع الآني .



شكل ( 49)

نحت فخاري ( الإله ألام ) .

اتخذ العمل طابعاً تغريبياً لامرأة في حالة جمود ، فارقت وجودها الفيزيقي وعلى نحو يثير الدهشة بفعل الحذف والاختزال ، فيبدأ شكلها من الكتف وحتى بداية الفخذ لتكون أناءً أو وعاءً ( للاحتواء ) متمتعة بكل مقومات الأنوثة والإثارة والجمال ، بحالة من العري والمبالغة في منطقة الحوض ( منطقة الخصب ) فهي المكان والرحم والوجود ، لتتحرر من مطابقتها الواقعية والتاريخية وتخلق فضاءً فنياً ثالثاً يقوم بين عالمين ليخلق مسافة / فجوة بين وجوديين ، لتؤدي فعلها في الوسط الحضاري كعلامة دالة ، محملاً بروح اللانهائية مخترقة محدودية الزمان والمكان .

اهتم الخزاف بالمعالجات التقنية فتبدو الصياغة الحيوية متحدة وإدراكه للقيم الجمالية والتحويرية ، فقد فعّلها للوصول إلى تكوين خزفي مبتكر ، ينزاح عن

الواقعية المحضة ، فجاءت معالجته الملمسية متنوعة متوافقة والاستعارة ( العضوية ) بملامسه الناعمة التي غطت الجسد والخشنة والتي أعطت إيحاءً بالقدم .

أما المعالجة اللونية فقد أديت بأسلوب حر متعدد الألوان ، إذ لون معظم الجسد بلون ترابي مائل إلى البرتقالي ، والمتوافق وفكرة خلق الإنسان منه ويعود إليه " فقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين " * وقوله تعالى " أنا خلقناكم من طين لازب " ** ، والكتابات والأرقام وجانب الجسد الأيسر بلون الاوكسيد الأسود ليشير إلى حالة من عبق الماضي والتراث ضمن معالجة ذكية أخرجت النص من الجمود والألفة اللونية ( الهجينة ) محققاً أحساساً بالعمق لدى المتلقي والتداخل الحركي واللوني على سطح المنجز ، أما الياقة فقد لونت بالشذري والأبيض لتعميق دلالاتها وارتباطاتها والتراث الرافديني كلاهما بالصفاء والقدسية السماوية للآلهة المعبودة .

أطلق الخزاف العنان للخيال كمصدر ثر للتغريب وكسر محدودية المألوف ، والابتعاد عن واقعية الأشكال باللعب الحر للدوال والرموز ، إذ توزعت على عموم الجسد كتابات حروفية غير مقروءة وبعشوائية تثير لدى المتلقي الإحساس بالجمال العالي ، فكل حرف يمتلك طاقاته التعبيرية والتي تشد المتلقي إليه لمعرفته وفهم كنه ، جاعلاً من الجسد كياناً فنياً يربط الماضي والحاضر ، ليكتسب أهمية خاصة يؤكد فعل التغريب بالخروج عن السياق المألوف نحو أفاق حداثوية تعززت بالمعالجة الرقمية لشكل ( الساعة ) فوجودها عمل على خلخلة تعيين بنية الواقعية ، موجداً علاقة غير نمطية تحفر نظام الإدراك لدى المتلقي وتفتح الباب أمام تعدد القراءة والتاويلات ، فمضامينية النص لا تكشف عن وجودها مباشراً ، ولكن تجعل المتلقي يبحث في عمقها برموزها ودلالاتها .

فالتغريب حرر المنجز من خصوصية فن الخزف ككيان مستقل ليتداخل مع غيره من الفنون ويصبح خليطاً متجانساً من ( رسم ، نحت ، خزف ) ، ومن آسر الواقع دون إلغاء الوسائل والقوانين العامة ، إنما يتمسك بجذور الواقع الموضوعي ،

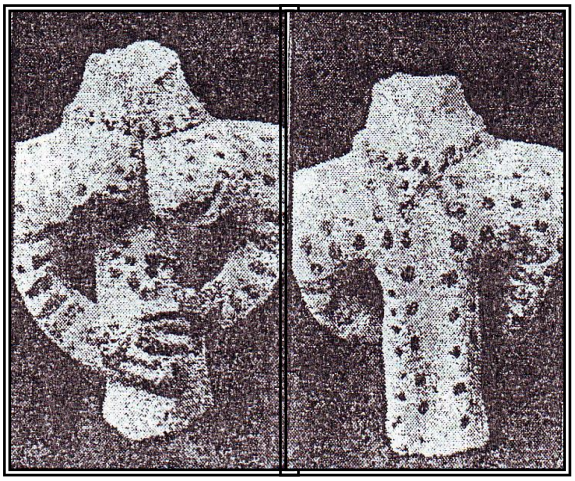
---

* القران الكريم : سورة المؤمنون ، الآية 12 .

** القران الكريم : سورة الصافات ، الآية 11 .

إلا انه يغازل هذا الواقع رمزياً ودلالياً فوجود الياقة – قطعه من الملابس – يفضي إلى لعبة من التعارضات بين المرئي واللا مرئي ، والتحجب والظهور ، والمألوف والغريب ، حين اكتسى جزء من الجسد العاري بالملابس وترك الباقي مكشوفاً ، غير مستهدف إثارة المتعة بالجمال الحسي ، أنما كان هذا المظهر جزءاً من تعبيرية رمزية قصديه .

فالخزاف عمد إلى أستطيقا تمويهية ذات كيفيات ومعان حاولت إدامة الجسور بين الواقع والأثر المقدم ، حين زين الجسد المنحوته الخزفية برسم ( وشم ) في أعلى الكتف الأيمن وفي أعلى الفخذ الأيسر ليرتبط والتراث الرافديني القديم والتراث الشعبي العراقي شكل ( 50 أ – ب ) ، بالانطلاق بالعالم الموضوعي ذاته مروراً بالعالم الغريب الذي يصادره بعد دراسة وتمحيص وصولاً إلى خلق عالم آخر جديد تماماً .



شكل ( 50 أ )

وشم تزييني رافديني قديم .

شكل ( 50 ب )

وشم تراثي .

بذا فمتلقي النص يتيقن بوجود نظامين متلازمين في بنائيته وهما الطبيعي والغرائبي ، ليتقارب مع مدارس الفن الحديث شكل ( 51 ) بصياغتها الشكلانية والمستندة إلى علاقات جديدة لإنتاج خطابها المعرفي والجمالي ، مستنداً إلى فعل

التغريب للواقع وإزاحة وهدم الأسس الفنية القارة ، ليغدو جسد المنحوته الخزفية بتصميمها غطاءً ذهنياً تنسكب فيه معطيات الإبداع والابتكار في توظيف والمعالجة وبأسلوب حداثوي ، بمجمل الظاهر الجسماني للمرأة ، والمعبرة عن مدركات الإنسان الحسية بوصفه رمزاً ينشد فيه أفكاراً فيما وراء الظاهر الحسي ، ومحتفظاً بتعبيره العضوي وبما يرضي حاجته الفنية .

شكل ( 51)

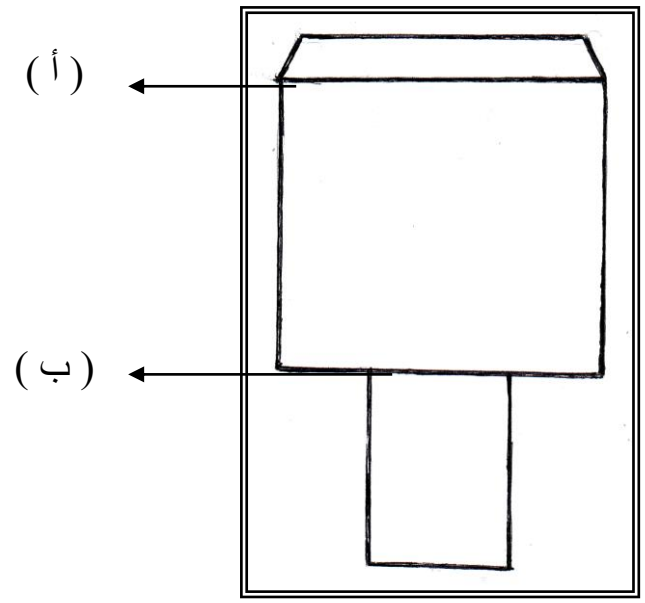
أنية خزفية .

**نموذج ( 9 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **طارق إبراهيم.** |
| **العمل** | **ولادة.** |
| **سنة الإنتاج** | **1985.** |
| **القياسات** | **50 سم ارتفاع**<br>**50 سم عرض/ أعلى**<br>**25 سم عرض/ أسفل.** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة.** |

يتألف التكوين الإنشائي للعمل الخزفي ( ولادة ) من وحدتين أساسيتين لكتلتين متفاوتتين بالحجم متراكبتين ، اتخذ الجزء الأول ( أ ) شكل مكعب ، أما الجزء الثاني ( ب ) فشكله مستطيل ، و( النص ) ككل منفذ بمناخ لوني واحد . مخطط ( 7 )

جسد الجزء العلوي من العمل هيمنة بحجميته وشكلانيته ، متخللاً إياه تكوين كتلي على شكل بروز يعطي إيحاءً بأنه جزء من جسم ( وجهه لرجل أو أمراه ) ذي شكل غير منتظم أزيحت ملامحه الواقعية التفصيلية ليعطي عمقاً دلالياً في إنتاج المعنى النصي ، وبحالة من الانبعاث والولادة نحو الأمام بغرض الانفصال عن الجسد / الكتلة المهيمنة المركزية ، تحيط بها تصدعات وتشققات لتأكيد صدمة الفعل.




مخطط ( 7 )

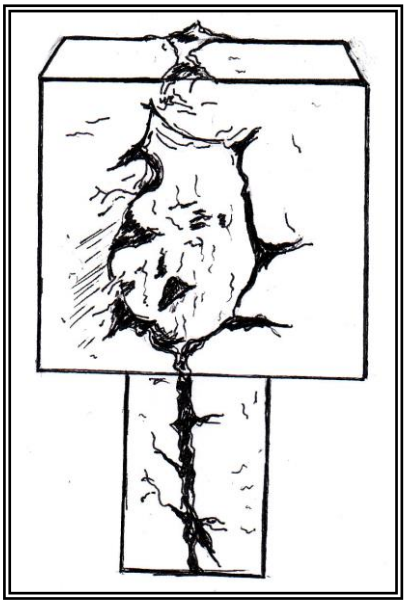
وتستمر حالة التصدع والتشقق لتشمل الجزء السفلي للحصول على اكبر قدر ممكن من التأثير وسحب نظر المتلقي من الكتلة العلوية المهيمنة نحو الأسفل على غرار التنازل الدرامي أو القصصي للأحداث بعد الوصول إلى ذروة الحبكة ، ضمن لعبة الانشطارات في جسد العمل الخزفي ، ذلك الانشطار الذي يعلن التلاحم كتلتي المنجز ضمن مادة وهيئة واحدة .

أعطت الشقوق الصغيرة والتصدعات إيحاءاً بالتباين الملمسي والقيمة اللونية ، مظهراً عناصر الجذب والشد البصري ضمن المدى الرؤيوي لمتلقي النص ، بين حالة من التباين بنعومة الملامس وخشونتها ، وبين سطحيتها وعمقها ، فقد أعطت

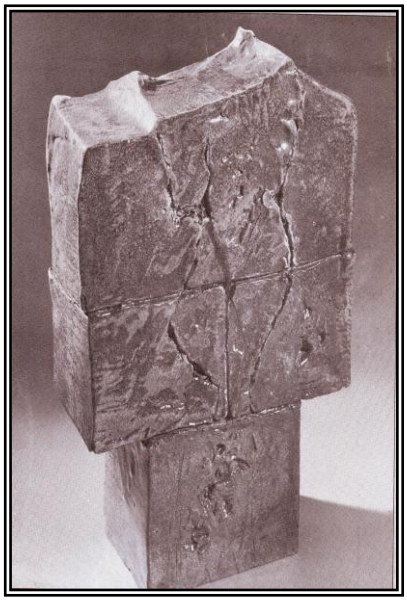
قيماً لونية أكثر عمقاً ، بذا ظهرت الكتلة أو البروز المركزي أكثر سطوعاً لونياً / إشراقاً بفعل الضوء الساقط ليحقق فعله الاتصالي ضمن السياق النصي .

إن النظام الذي خضعت له بنائية العمل النص الخزفي قد اتخذت طابعاً تغريبياً عمل على خلخلة العلاقات الرابطة ، باضمحلال و إزاحة عناصر الجسد الرئيسة ( الرأس ، الأيدي ) واختزال الجذع إلى شكل مكعب والأطراف السفلى إلى شكل مستطيل ، إذ غدا الجسد الإنساني كتلة ذات بناء هندسي وخطوط حادة مفارقة للخطوط الانسيابية المرنة اللينة ، معززاً بالملامس الخشنة البعيدة عن التأنق في المعالجة التقنية لخامة الطين ، وجاء اللون الأحمر لأوكسيد الحديد معززاً تلك الصياغة التغريبية القصدية للمنجز الخزفي ، لتأكيد فكرة أصيلة للوجود إن الإنسان صنع من الطين وهو عائد إليه في النهاية .

فالشكل ككل يوحي بالصلادة والحدة الهندسية لجسد بحالة ولادة مرتقبة ، لتنبثق منه كتلة مليئة بالمرونة والليونة ، فالولادة خرجت عن النسق العالم المألوف لحالة الولادة الممتدة على طول الجسد لتشمل حتى الأطراف السفلى مخطط ( 8 ) ، ليعبر ويضيء المنجز الخزفي أبعاداً أكثر جده وإيغالاً بالتغريب والخروج عن المعتاد ، فالفاعلية الأسلوبية وتحولاتها تشير إلى الابتعاد عن الواقعية وأنماطها المرتادة ، ليقترب من منجز خزفي آخر للفنان في وقت سابق عمد فيه إلى ذات الفكرة ضمن حالة من الصيرورة والترقب . شكل ( 52 )

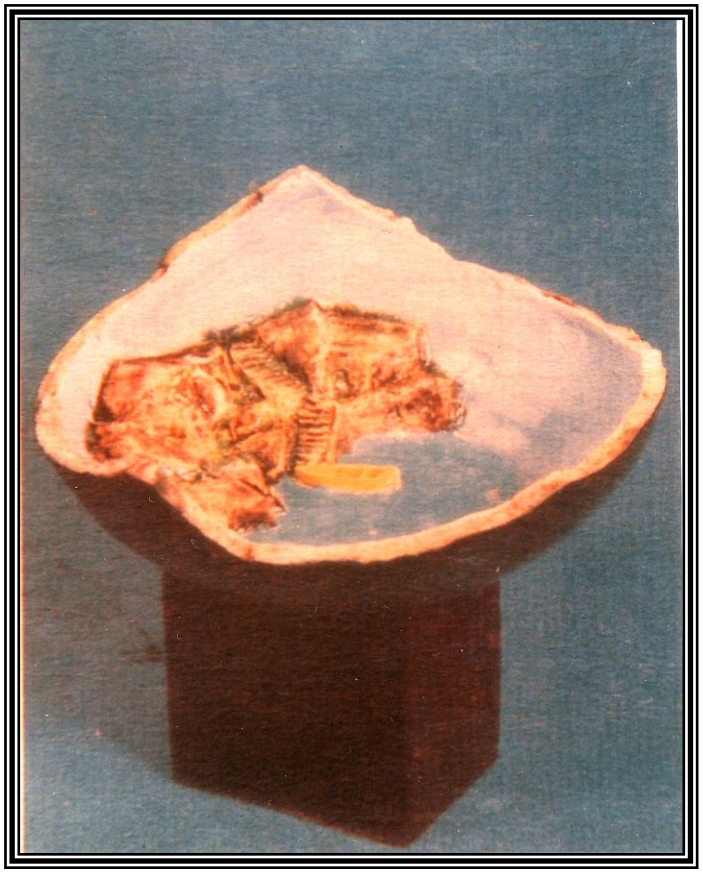


مخطط (8)



شكل (52)

إذ تجاوز النص الخزفي حدود المطابقة الايقونية في الواقع نحو جوانب فنية أكثر نضجاً واحتكاكاً والعوالم الغرائبية ، مشيراً إلى نقلة نوعية على المستوى المضاميني للأفكار والمفاهيم المعاصرة ، والانزياح نحو مسافة تعبيرية جمالية ، وتأكيد الذاتية والابتكارية بالتخلص من الصياغات المألوفة ، فالتغريب وظف بلاغياً المنجز لينقل رسالة جمالية تأويلية ، تنفي الانطواء والتمركز ضمن بؤرة المعايير والمقاييس الواقعية ، ليكون أشارة حرة طليقة من قيد الأيقونة تبحث عن حالة الحركة داخل السكون تعمل على إثراء النص الخزفي بمعان جديدة .

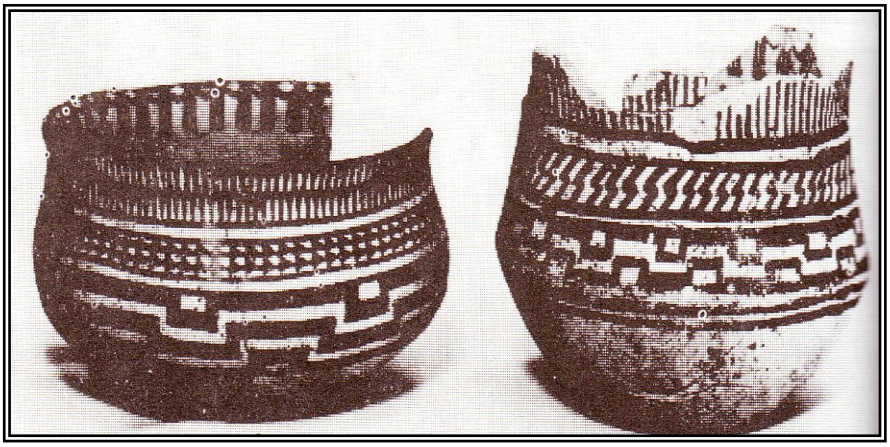


**نموذج ( 10 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **طارق ابراهيم .** |
| **العمل** | **تكوين .** |
| **سنة الانتاج** | **1997 .** |
| **القياسات** | **25×27 سم.** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

عمل خزفي يتكون من كتلتين ، الكتلة السفلية على شكل مستطيل تعلوها الكتلة العلوية والتي تقترب من أشكال اللقى الأثرية القديمة ( الأواني ) المتهشمة والمتكسرة المكتشفة في أثناء التنقيبات شكل ( 53 ) . يمتد فراغ نافذ إلى داخل الكتلة العلوية المفرغة ، شيد في داخلها تكوينات أو كهوف منحوتة في جبال صخرية

تتوسطها مدرجات تبدأ من وسط أو بيئة مائية ، غير منتهية / متواصلة نحو اللا نهائي واللا محدود .



شكل ( 53 )

أوان فخارية .

شكل العمل برصانة وثبات متميز باستلهام أجواء وعوالم خاصة ، ضمن وحدة الأسلوب والتناغم اللوني والمرتبط وقيمة الخطوط الهندسية والمنحنية ، بين حالة من الحدة والصلابة مع الليونة ، إذ إن هذا التباين يزيح البؤرة المركزية لرؤية المتلقي من التركيز على الخطوط الحادة للجزء السفلي من النص إلى الخطوط المنحنية في جزئه العلوي ، لتجتمع كلتاهما في سياق فني واحد يؤسس تكويناً جديداً يجمع بين العذوبة والقوة ، والليونة والحدة محققاً تنوعاً على مستوى السطوح والخطوط الداخلية والخارجية ضمن وحدة تقنية عملت على تذويب الاختلاف الشكلي والمضاميني بين مستويي النص ( الآنية والبيوت ) .

تنفتح الآفاق المضامينيه للنص الخزفي من خلال القراءة الشكلانية له ، وما يبثه من طابع غرائبي / فنتازي * مستمد من الاستعارات المتأتية من تأثير الخزاف

* الفنتازيا يعرفها ت.ي.ابتر في كتاب ( أدب الفنتازيا ) بأنها خرق للقوانين الطبيعية والمنطق ، بيد إنها من ناحية أخرى تؤسس منطقها الخاص بها الذي يعكس جوانب من المنطق أو القوانين المألوفة ، إذ إنها عملية تشكيل تخيلات لا تملك وجودا فعليا وتتحرر من منطق الواقع والحقيقة في النص الفني .انظر ( ناجي كاشي : الغرائبية في العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص 62. وسعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية ، مصدر سابق ، ص170 ) .

بالواقع المحلي والبيئي والتراث الرافديني العريق ، ليرتحل ذهن المتلقي عبر أنظمة الشكل إلى التداخل الغريب العجيب مابين الأداء الوظيفي والجمالي ، وما بين الواقع واللا واقع ، وما بين المألوف واللا مألوف ، التراث والمعاصرة ، جاعلاً شكل الآنية المغلق مفتوحاً على جملة من الأنساق الجمالية المعبرة أي الابتعاد والتحول به إلى فضاء صوري يكون فيه الواقع جزءاً من منظومة فنية . فـ " الإنسان حين يولد في حضارة فهو يتشرب مفاهيم تلك الحضارة عن طريق رموزها وأدواتها الفكرية ، وبقدر ما تكون تلك الحضارة مرنة فان الإنسان يستطيع أن يأخذ منها ويضيف إليها " . (9)

التغريب في سياق المنجز الخزفي فعّل على أساس التقاطع بين الأدائية الوظيفية بتهميش وإزاحة الأداء على كلا المستويين ( الآنية والبيوت ) لصالح نظام جمالي فني يدل على أحساس عميق بالحياة أكثر من كونها تمثيلاً محاكياً للواقع ، فالتمثيل الفني اللا مألوف كما في الوجود المتعين يعبر عن حنين العودة إلى عوالم الماضي بتعبيرية ذات نزعة رمزية تهتم بالشكل ضمن نسق مركب يتحكم ببنائية مفردات الأشكال ، مرتبطاً بأبعاد الماضي القريب البعيد في دائرة الخبرة البشرية القائمة على استعارة فكرة الأداء و المذابة داخل اطر الأنظمة البنائية للخزف الفني المتحرر من قيود الوظيفية .

جاءت الصياغة الملمسية واللونية لتعزيز تلك الاستعارات بملامسها الناعمة عدا ما توحي به المنطقة الداخلية من الشكل لتضفي نوعاً من الحركة والتنوع وباستخدام ألوان ترابية لاوكيسد الحديد الأحمر والأسود والمنسجمة ولون الطينة / الخامة الأصلي والذي شيدت منه البيوت والقرى والأواني ليعزز بدوره مفهوم العودة والارتحال إلى الماضي زمانياً ومكانياً ، واللون الأزرق في الوسط والجدار الداخلي للآنية أشارة إلى لون الماء والسماء على التوالي ليؤكد تأثر الخزاف ببيئته .

---

(1) قاسم حسين صالح : الإبداع في الفن ، دار الرشيد للنشر ، 1981 ، ص37 .

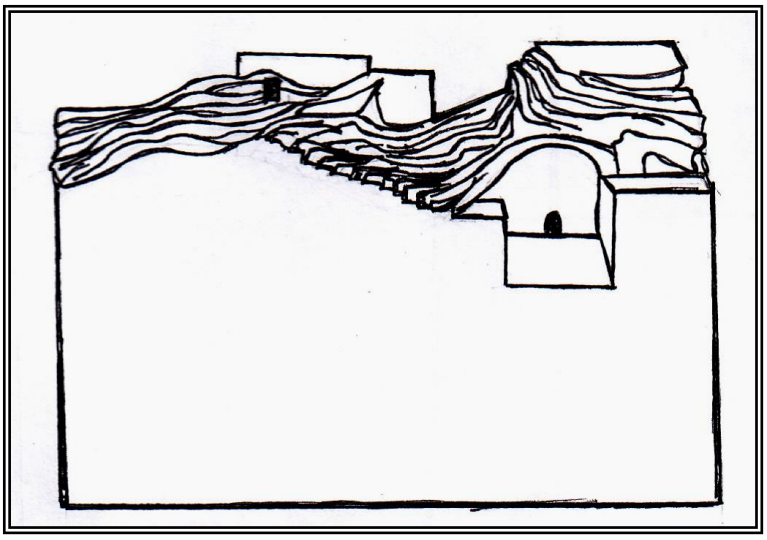
إن مرجعية الشكل في العمل الخزفي واضحة وعينية في حالة ما قبل تعالق الإشكال فيه وتداخلها ، لكن ما يبثه النص ينزاح ويغاير ما يبثه بعد جمعهاً وتركيبهاً بسياق نصي موحد ، وبمعنى أدق إن الأشكال يكون إبلاغها الجمالي والفكري بحكم العلاقة فيها .

بذا يرتحل فعل التغريب بالمتلقي إلى عبق الماضي وتجلياته المعاصرة بأسلوب حداثوي يخرق حدود الواقع الزمانية والمكانية إلى عوالم غريبة لا كما هي كائنة في واقعها العيني المباشر ، بل كما ينبغي أن تكون عليه برؤية فنية متميزة تبحث عن الجدة والأصالة ، أي أنها ذات أداء اصطلاحي تجريدي ليؤدي الفكرة أكثر مما يؤدي المرجع ويحاكيه .

**نموذج ( 11 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **طارق ابراهيم .** |
| **العمل** | **مدن .** |
| **سنة الانتاج** | **2000 .** |
| **القياسات** | **35 سم ارتفاع**<br>**40 سم العرض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

يعتمد التكوين الإنشائي على كتلة صلدة ، ذا طابع هندسي على شكل مستطيل ، أضلاعه مستوية الجانبين ( الأيمن والأيسر ) والقاعدة السفلى ، أما الجزء العلوي من العمل الخزفي فقد أضفى على النص مرونة من خلال حرية التشكيل والصياغة وابتعاده عن حدية الطابع الهندسي ، تتخلله خطوط متموجة ومستقيمة كسرت هندسية كتلته ، لتخلق منطقة شد بصري واضح ومركز حركة وفاعليه لإنتاج المعنى . مخطط ( 9 )

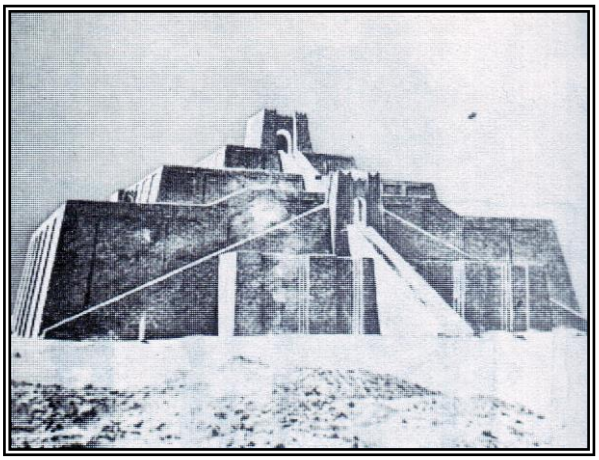


مخطط ( 9 )

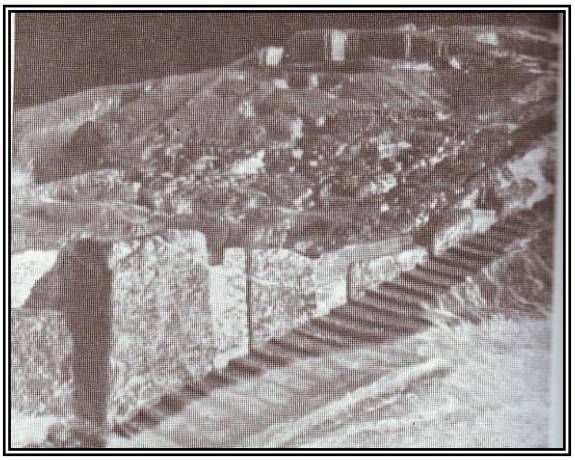
قسم الأثر الفني الخزفي إلى جزأين سفلي وعلوي ، الجزء السفلي خال من أي شكل أو تلاعب بالملامس ، أنما هي منطقة صامتة خالية من الحوارية الشاعرية ، أما الجزء العلوي فقد أصبح مركز استقطاب وجذب لدى الملقي لتكون السيادة له في توضيح مضامينية النص ليحتل مكانة السيادة في إحداث فعل التغريب الفني .

تعامل الخزاف والمنجز باختزال واضح من حيث الشكل بالتحريف والتبعيد لينفذ من خلاله إلى تحقيق المضمون في بنية فنية تتجاوز مستوى الشكلانية المحاكية للواقع إلى بنائية ومعمارية الإبداع الفني ضمن صياغات حرة حررت من بنية الزمان والمكان وبإحساس عميق بالحياة ، أكثر من كونها مطابقة أيقونية للواقع العياني ، بتجزئة الأفكار إلى صور ومعالجات تستكمل صياغة مشاهدات الفنان الواقعية عبر خلطها بالرؤى الذاتية والأفكار وأساليب الصياغة الفنية.

احتوى الجزء العلوي على دكات وشبابيك ومدرجات أشبه بمدرجات المعابد العراقية القديمة ( الزقورات ) شكل ( 54 أ – ب ) ومصفوفات متموجة تستوحى من شكل الكثبان الرملية في الصحراء ، تكسب النص أحساساً بالقدم ضمن لعبة الحداثة باستقدام الماضي إلى آليات فهم المعاصرة ، لا بالذهاب إليه .



شكل( 54 أ )



شكل ( 54 ب )

عزز اللون البني الذي اكتسى به التكوين العام والمتداخل مع أطياف من اللون الأسود و الأخضر والتي تخدم مضامينية ويشير إلى الأرض يتدرجاتها اللونية والمتواصلة والجزء السفلي ليمنح إيحاءً بالطابع البيئي والعمق والقدم المكاني والزماني لتعطي ثراءً لونياً يتواءم والبناء الكلي ودلالاته الرمزية التعبيرية ، بأسلوب تأويلي بفعل اللعب الحر لتغريب الواقع وبنائية الشكل كعنصر جمالي ومعرفي يعمل على إيقاظ وعي المتلقي والعودة إلى الماضي ضمن سياق فني مركب يثري مظهرية التكوين ، مكتفياً بالواقع الفكري والوعي البيئي والمحيط الإنساني ، ضمن تركيب واع تهيمن فيه ذهنية الخزاف على آليات التنظيم للعلاقات الرابطة والتي ترتبط بمفاهيم وبنيات الفكر كماً وكيفاً على تنوع ارتباطاتها التراثية القديمة والحضارية المعاصرة .

فالتغريب يؤسس بذلك دلالات وعلاقات جديدة لا مألوفة ( مسافة وسطى ) بين الموروث كبنية ضاغطة وبين الأبعاد الفكرية والاجتماعية للحياة الإنسانية الراهنة ، ليرتقي فعل التغريب بمستوى النص الخزفي ويضفي إليه بعداً إنسانياً شاملاً بتجاوز المحدودية الزمكانية ليعبر عن حقيقة الحياة وجدليتها المستمرة .

فـالنص الخزفـي يطـرح مفارقـة أسـلوبية علـى مسـتوى الصـورة الشـائعة ، إذ تمتزج الوظيفة البنائية للتشبيهات مع الاستعارة ، فتتغلب البنية الـلا مألوفـة إلـى النـوع التشبيهي / الواقعي ، وارتفع به إلى لا محدودية الفضاء الصـوري بإنشـاء و تركيبـات غريبـة تخـرق المنطـق وافـق التوقـع لـدى المتلقـي ، ضـمن علاقـات فنيـة تثير الخيـال ليفتح النص الخزفي على آفاق معرفية وجمالية جديدة لا نهائية .

**نموذج ( 12 )**

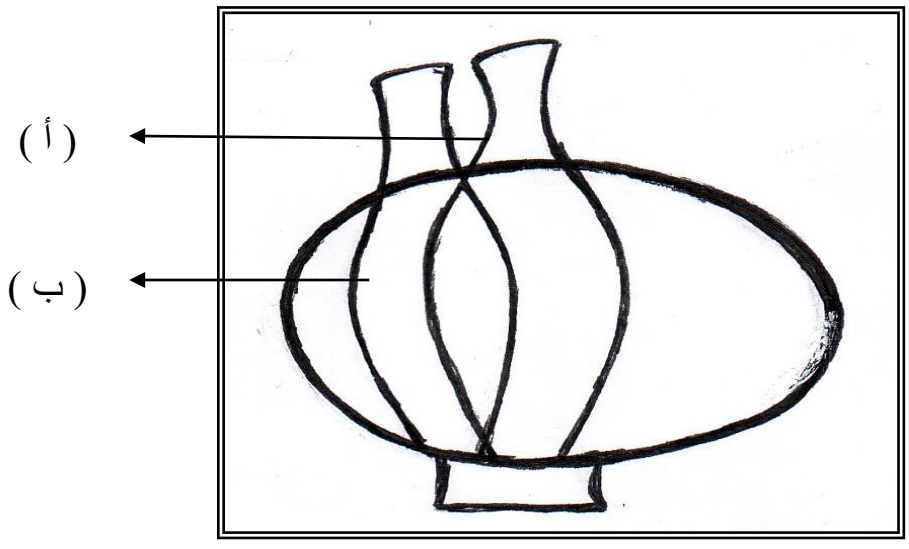
| | |
|---|---|
| **الفنان** | **شنيار عبد الله .** |
| **العمل** | **تكوين مجرد .** |
| **سنة الانتاج** | **1982 .** |
| **القياسات** | **35 سم ارتفاع**<br>**30 سم العرض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

آنيـة خزفيـة ذات تكـوين إنشـائي مبسـط ومكثـف ، عبـارة عـن بـدن بيضـوي ، اعتلـى الجـزء العلـوي فوهتـان متجاورتـان أحـداهما مركزيـة والأخـرى منزاحـة نحـو أعلى يسار الشكل ، وفي الجانب العلوي الأيمن مقطع خزفي ملصوق / مضـاف علـى هيئة قوس ، متعاكس مع قوس آخر ينبثق من داخل إلـى خـارج البدن والمرتكز علـى قاعـدة مرتفعـة نسـبياً ، تميـل مـن وسـط العمـل إلـى الجانـب الأيسـر ، فيمـا حـزز بـدن الشكل بخطوط مستقيمة وعلى طول محيط بدنها والعمل معالج بلون أحادي .

والمنجز الخزفي متأسس وفق تنوع شكلي وكتلي ، ووحدة قائمة على مستوى الملمس ، بملامس ناعمة بالرغم من حالة الإيحاء بالخشونة والتي فرضتها حركة الخطوط والدوائر والانحناءات وإنصاف الدوائر ضمن سياق فني مدروس ،أعطت الأماكن الغائرة عتمة والسطوح والخطوط البارزة من الشكل طابعاً أكثر إضاءة ضمن معالجة لونية ( بني محمر ) والمهيمن على النص ككل .

إن القوس الملصق في أعلى يمين الشكل والمنحدر بانسيابية ورشاقة عالية ضمن البناء الكلي للعمل تؤشر نوعاً من التحاور والتناظر متوزعاً بين الانفتاح الخارجي للسطح نحو الأعلى ، والقوس الداخلي نحو الأسفل ليخلق نوعاً من التوازن بين جهتي المنجز الخزفي ، على الرغم من تغريب وإزاحة مركزية النص الخزفي .

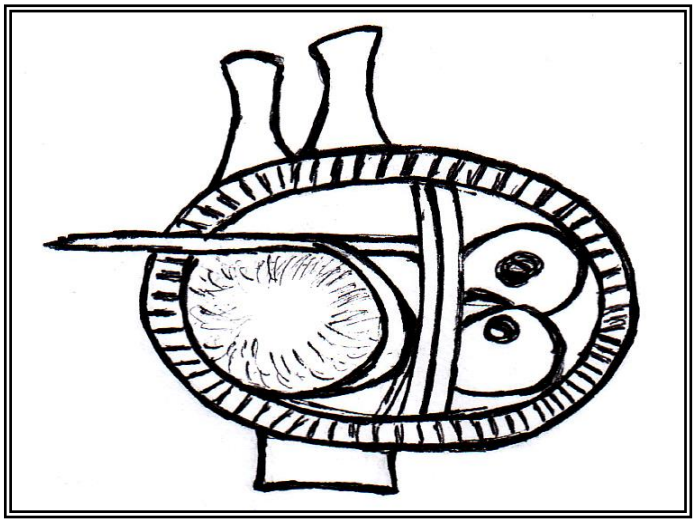
ويؤكد الشكل من خلال الفوهتين انه يتكون من جرتين ضمن كتلة بنائية واحدة كجزء من عملية تفكيك البنية إلى جزأين ، فيغدو بدن الآنية حاملاً ومحمولاً لكلا البدنين ( أ ) و ( ب ) ضمن بدن واحد . مخطط ( 10 ) حيث لم يعد الخزف عبارة عن آنية استعمالية إنما دخل ساحة الفن والذي لا يقف عند حدود الأدائية كما في الخزف التقليدي بل تجاوزه بامتلاك الواقع والكشف عنه فنياً .




مخطط ( 10 )

وظف بدن الشكل ليؤدي فعلاً جمالياً وفكرياً مبتكراً بتغريب فعله الوظيفي وجعله سطحاً ليجسد وجهاً إنسانياً محوراً يخرج عن الأشكال الواقعية وعلى

محورين :- الأول من حيث صياغته الشكلية المنزاحة عن المطابقة الايقونية المألوفة ، والثاني من خلال تموضعه وبشكل أفقي داخل بنائية المنجز . مخطط ( 11 )

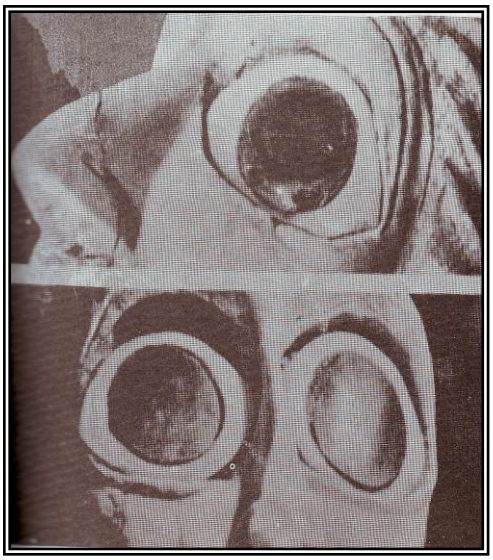


مخطط ( 11 )

في حين عمد الخزاف إلى مجرى المفارقة الكبرى بتواشج المألوف واللا مألوف ، وخرق وهجر أنظمة التوقع ، وكسر الضوابط والقوانين المعروفة بالاستناد إلى تطبيق جديد لا يلتزم وروح المطابق ، بعيون واسعة على الجانب الأيمن من البدن لتعطي إيحاءً دلالياً بأنها عيون سومرية شكل ( 55 ) تعكس وعي وحضور المضمون التاريخي بأسلوب رمزي ، والشكل يخترقه خطان عموديان يقطعانه إلى نصفين ربما لإضفاء طابع جمالي أو ليفتح باب التأويل لدى المتلقي في قراءة النص ، وفي نصفه الثاني فم فاغر كأنه يفصح عن مكنونات الإنسان ومكابده من مآسٍ ومعاناة منذ بدء الخليقة وحتى الآن .

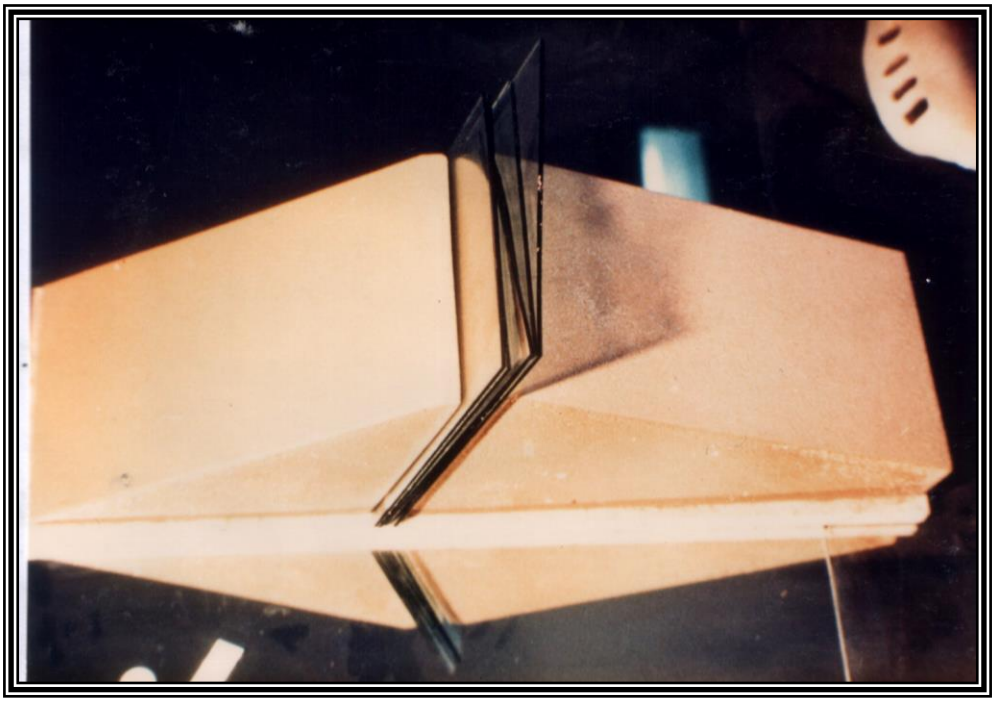
استطاع الخزاف بتقنياته تبسيط واختزال التفاصيل والموضوع إلى مجرد إشارة وتلميح إلى الماضي ليعود إلى عوالم غير متناهية كما استطاع أن يبدع ويضيف ويخلق شيئاً جديداً مستنداً إلى الإرث القديم ، لا بتقليده بل بتغريبه واستنطاقه ومحاورته ليأخذ منه الروح ويحلق بها في أجواء المعاصرة وليخرج إلى

الوجود الفني المشبع بروح الحداثة ، فخلق حالة من التوازن بين عالمين مختلفين وبأسلوب تجريدي مبسط ، متأثر بروح الرافدينية والمعاصرة ، ضمن نظام فني يخرج عن الشائع متحرك في فضاءات حرة ، لتعطي إحساساً بالحركة والسكون والانغلاق والانفتاح .



شكل ( 55 )

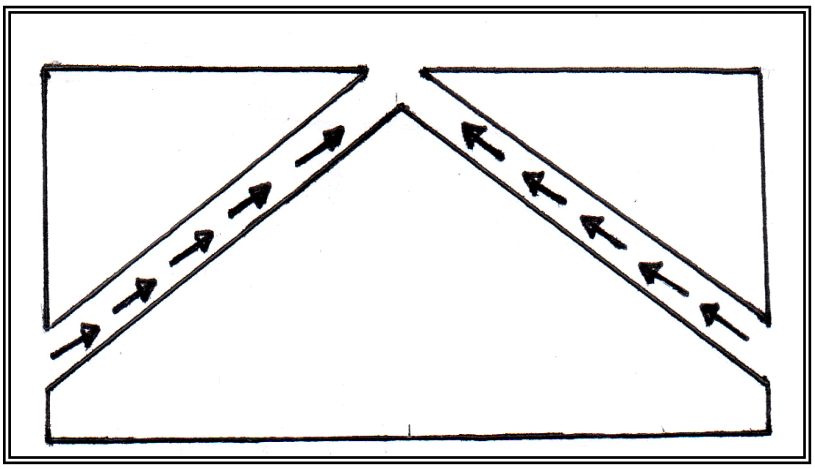
اذ ان التغريب في المنجز الخزفي طال كل لسمات الواقعية ، لم يعد يغدو تمثيلاً ً حقا في بنائية هذه الأشكال الرمزية ، إلا بعد أن يلغى من العالم المرئي جُل ما يؤلف بنية الموضوع الواقعية ، بفعل تبسيطه واختزاله إياه .



**نموذج ( 13 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **شنيار عبد الله .** |
| **العمل** | **الخيمة .** |
| **سنة الإنتاج** | **1987 .** |
| **القياسات** | **30 سم الارتفاع**<br>**70 سم العرض .** |
| **العائدية** | **مركز الفنون .** |

من حيث المظهر يبدو العمل الخزفي مشطوراً بأربع شرائح من الزجاج الشفاف طولياً ، محققاً توازناً شكلياً قسم العمل إلى كتلتين متطابقتين بالحجم والشكل واللون ، أحداهما تكمل الأخرى مضامينياً ، يوحي النص بشكل مستطيل قطعت أركانه العلوية ، ليبدو اقرب إلى شكل مثلث متصاعد بشكل سلمي من الأسفل إلى الأعلى . مخطط ( 12 ) بملامس ناعمة صقيلة وبخطوط هندسية غاية في الدقة والحدة ، مستنداً إلى قاعدة من الزجاج الشفاف .



مخطط ( 12 )

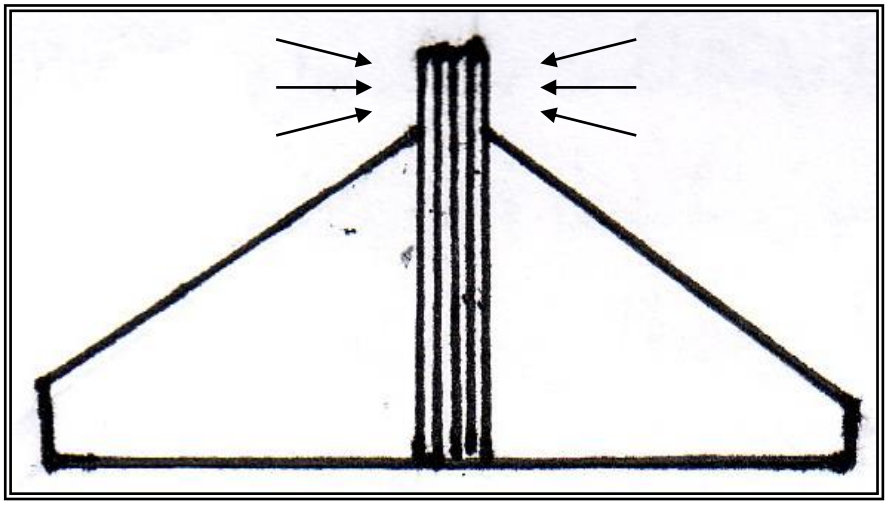
أدى اللون الأحادي دوراً فاعلاً في وحدة المساحة وانسجامها ، فبدا اللون الترابي المائل للبرتقالي صريحاً خاضعاً للتشخيص والتدليل المباشر ، نابعاً من الطابع المحلي الشعبي بوصفه معيناً لا ينضب من القيم الجمالية التراثية والتي انسجمت والتشكيل المعاصر .

يظهر المنجز وحدة تامة ما بين الأجزاء والتفاصيل من حيث صياغته الشكلانية وبوعي تام مستنداً إلى تراكم الخبرة والتجريبية لدى الخزاف ليؤشر استعارة لشكل ( خيمة ) فقدت مرجعيتها الوظيفية ، تم ترحيلها والتلاعب بصورتها الايقونية إلى صورة أخرى ، أي بتحويل واقعيتها إلى صورة جديدة نابعة من رؤية فنية بإحلال الشكل الهندسي المجرد محل الشيء العيني .

فبنائية المنجز لم تكن خوضاً دقيقاً في ملامح وتفاصيل الخيمة ، بل ترجمة للشكل ونقل لانطباع ، حين تخلى الخزاف عن وسائل التعبير التقليدية وراح يبحث عن محركات فنية جديدة ليؤشر تقدمة لفن الخزف العراقي المعاصر بخروجه عن السياقات المتداولة ، وعلى محورين : الأول بالتبسيط والتجريد ، والثاني بإدخال خامة غريبة على خامة فن الخزف / الزجاج الجاهز الشفاف ، جاعلاً من النص ينفح على احتمالات قرأتية يتجاوز الخزف التقليدي / التشبيهي ضمن لعبة حداثوية

ليتخذ أبعاداً جمالية جعلت الخطاب الفني بديلاً مرضياً عن مرجعياته الواقعية / المتعينة .

يؤسس المنجز عالماً فنياً خاصاً عمد إلى تغريب الصورة الواقعية وخلخلتها ، باللعب الحر بالتقريب بين وجودين متباعدين هما الواقع والفن ، وخلق مسافة جمالية بينهما . فكل شيء يمكن أن يكون فناً ، مقترباً مع أساليب بعض المدارس الحداثوية بتسخير مادة صناعية لأغراض فنية ليبدو الزجاج الجاهز المتباين الأطوال حدثاً مركزياً في بنائية النص ، وله من الأهمية والجمالية ليولد حركة ادراكية بصرية على عموم المنجز . مخطط ( 13 ) ليس كخامة لا مألوفة وإنما في كيفيات التوظيف والتجميع ، ليبدو العمل هجين الخامة يبث خطاباً فنياً يؤشر تحولاً فكرياً وجمالياً يتعدى محدودية الخامة .



مخطط ( 13 )

وتدلل تعدية / تنوع الخامات إلى تطور في المعالجات الفنية والأسلوبية للخزاف ، إذ استحالت المادة الصناعية على يديه إلى مادة فنية ، وأضحت جزءاً من الوحدة البنائية والجمالية للتكوين .

أما القاعدة السفلى / الزجاج الجاهز فقد خلق وجودها إيهاماً وخداعاً للبصر من خلال انعكاس الصورة ، ليبدو كما لو انه تناص ايقوني في الخطاب الرؤيوي ، ويحدث تغريباً عبر حالة الإيهام الموجه في تبادل مواقع البنى النصية .

فالإبلاغ التقني للنص يتميز بابتكار وتأسيس كيان فني غريب بتركيب الأجزاء وارتباطها معاً في بنائية الشكل المنزاح عن الحدود الواقعية ، مشيراً إلى عالم فني خاص مفعم بالدلالات التعبيرية تنتقل بالمتلقي من الوجود الفيزيقي إلى وجود خيالي ، محملاً بطاقات فكرية مؤثرة تصدم المتلقي وتؤثر فيه بخلق قرائن بصرية تخرج بالخزف من قوقعته الأدائية إلى أفق جديد من الحداثة .

كما عمد الخزاف إلى اشتغالات فنية صعدت من فعل التغريب في المنجز والارتفاع به من مستوى الظاهرة الطبيعية لشكل الخيمة ، ليوجد حوارية ذات معان غير مقيدة بانعكاساتها المباشرة ، إلا أنها تظل ماثلة لوعي المتلقي ، بالرغم من الغرابة واللا مألوفية التي أخرجت بها صورة المنجز .

ففعل التغريب خلق نظاماً ابتكارياً ادخل المفهوم الفني محل الكائن الشاخص / الواقعي ، قائماً على التحوير والتغير ليسقط المحدودية والنمطية في عالم الفن ، بمعنى أن الصياغة الفنية لم تلغ الصورة الواقعية ، إنما أزاحته وجعلته منجزاً جمالياً فنياً متميزاً .

**نموذج ( 14 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **تركي حسين .** |
| **العمل** | **جدار حر .** |
| **سنة الإنتاج** | **1985 .** |
| **القياسات** | **100سم الارتفاع**<br>**50 سم العرض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

عمل خزفي غير منتظم الشكل ، شكل بطريقة البناء اليدوي الحر، يتكون من كتلتين منفصلتين ومتجاورتين متباينتي الحجم ، مرتبطتان بوحدة اللون والشكل والخطوط والملامس ، كل كتلة مكونة من ثلاث قطع متراكبة ، في نظام غير هندسي حيوي يفتح المجال لإحالته إلى استعارة عضوية لشكل ( رجل وامرأة ) ، نفذت على سطحه كتابات حروفية .

ان من يرى هذا العمل الخزفي تثير فيه لأول مرة أفكاراً متناقضة ومتعارضة ظاهرياً بفعل الصدمة والدهشة والمتأتية من تبعيد وتغريب ملامح الشكل الإنساني الواقعي بالتجريد والتحريف ، باتجاه ينحو منحى أسلوب بدائي يختلط فيه المنطق واللا منطق ، النظام واللا نظام ، المألوف واللا مألوف في بنائية المنجز ، فثمة خيال لا محدود منبثق من رحم الخامة / الطين ومطاوعتها في التشكيل ، لا بوصفها وسيطاً مادياً إنما كبنية دلالية واشارية لها كينونتها ووجودها الجمالي والمفاهيمي ، فالمعالجة المميزة لعناصر الشكل وبنائيتها اكسب النص معنى آخر ، فلم يعد بحاجة إلى الارتباط المباشر والواقع .

يعبر النص الخزفي المعاصر عن جمالية تعبيرية على مستوى الشكل والمضمون معاً ، من خلال خاصيتي التغريب والتأليف ، فالتغريب يؤشر نوعاً من التعرية والتهشيم لشكل ( الرجل والمرأة ) ليستحيل شكلاهما إلى تراكمات صخرية ، ذات سمات صوفية يحيا حياته الخاصة متحرراً من تبعيته الموضوعية ، وتألفت الخطوط والكتل والألوان ضمن تناغم بنائي وأسلوبي فني ، عملت بمجملها إلى تقويض ماديتها العينية ، والأخذ بها باتجاه مسحة حداثوية ، يمزج بين المرئي والمتخيل ، والمألوف والغريب واضعاً المتلقي في محيط تأملي تأويلي ، بوصفه وجوداً فاعلاً في قراءة المنجز وإنتاج المعنى .

أن الأسلوبية والمعالجة الغرائبية جعلت من شكل ( الرجل والمرأة ) مفارقاً لسياقه الطبيعي ، نحو وجود جوهري ، ينفتح خارج حضور الزمان والمكان ، إذ لم يعد التركيز على مفهوم الشيء ذاته بل على التركيب الشكلاني المستقل لهذا الشيء ، يعمل على إحداث تبادلية بين ما هو حسي ، وبين ما هو متعالي .

فالتمظهر الشكلاني يؤشر إبداعية فريدة للخزاف باقترابه من نظام الجداريات وباللعب الحر بالكتابات وإدخال نصوص غير مقروءة إلى المنجز بوصفه خلفية أو جداراً للكتابة ، منزاحاً عن تحجيم وتقنين الكتابات بالأداء الوظيفي ، لتستحيل إلى كلمات وعبارات متراكبة متنامية ترفض وجودها المنغلق في حقل اللغة لتدخل إلى أفاق اللعبة الحروفية ، وتبدو كما لو أنها قصاصات من قصب البردي أو ألواح من

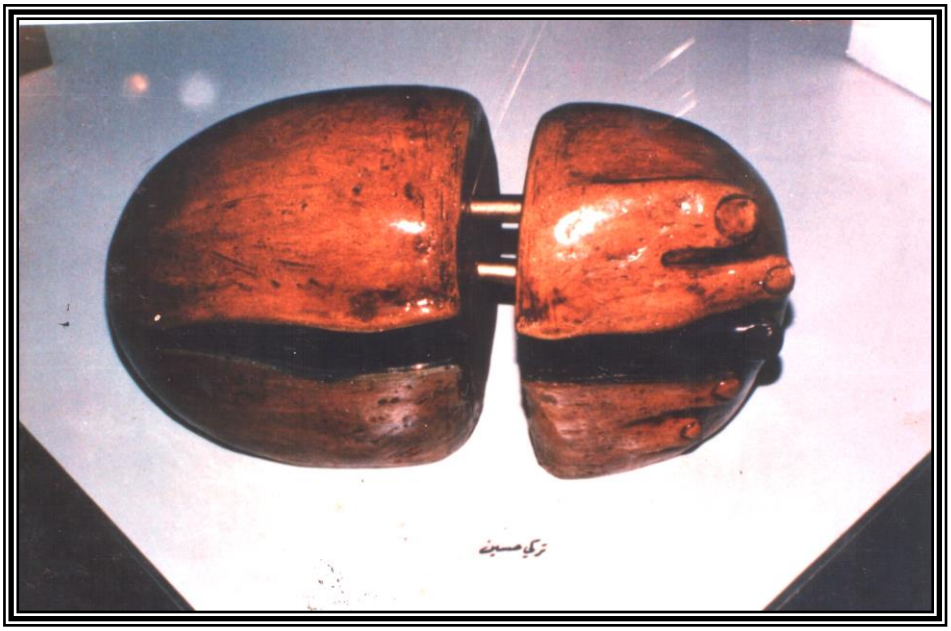
زمن ماض معززاً وجودها فكرة التهشيم والتعرية ولتصبح شكلاً لمضمون جديد منتهيةً بوجود أخر هو عالم الفن ، متحركاً في عالم أرحب غريب يصعد من وجوده كرموز مصورة لا مكتوبة أو مقروءة مساهماً في تشيد مفاهيم جمالية تخرج عن محدودية المألوف .

إن نظام الشكل غير المتأنق أهمل قصدياً الحرفية والمهارة في صياغة الشكلية لصالح الابتكار والخروج من المحدودية والجمود وأحالته إلى كيان متحرك ، لإنجاز مقومات جمالية ، فالخزاف لم يكتف بادراك الجوانب الحسية للموجودات ، إنما تعداها متقصياً التنقيب والكشف عما تتضمنه تلك المظاهر من أفكار في خصوصيتها الجوهرية .

اتصف المنجز بصفة الكلية ، لا يمكن فصل أي مفردة من مفرداته عن الأخرى من دون أن يسبب خللاً في نظام بنائيته فضلاً إلى خاصية التجاور والتراكب والاندماج والتحاور جاعلاً من النص وحدة لا تقبل التفرقة ، محققاً رؤية شعرية حوارية بإلغاء مركزيته ، والانتقال من وحدة بصرية إلى أخرى .

جاء التنوع اللوني بحساسيته العالية وبمهارته التقنية متوافقاً والتنوع الملمسي ، فاللون الأبيض أعطى إيحاءاً ملمسياً ناعماً ويتركز في منتصف التكوين ، واللون الأسود جاء ذا سيادة وحضور قوي يشد بصر المتلقي والذي استغرق الكتابات ، وعلى عكسه يظهر الملمس الخشن في باقي المنجز والذي شكل خلفية / جدار للموضوع بلون ترابي متدرج ، فاللعب الحر بالخطوط السطوح والملامس واللون أعطى فعلاً حركياً لكيانه المادي الثابت .

قدم المنجز الخزفي فرصة للتلاعب بمخيلة المتلقي ، وخرق توقعه حاملاً إياه على إدراك قيمته بوصفه أثراً فنياً وحضوراً مادياً ليؤسس عالماً استباقياً لمنطق التداولية ، بالتغريب والتحوير والاستبدال الرمزي للصورة الحسية والاستعاضة عنها بوجود خيالي ذاتي ، مفجراً سلسلة من الحوارات الجمالية بين النص والمتلقي ، كاشفاً عن حقائق ومعان جديدة بوصفه الفن في صميمه لغة إنسانية رمزية دلالية تحقق ضرباً من التواصل فيما بينهم .



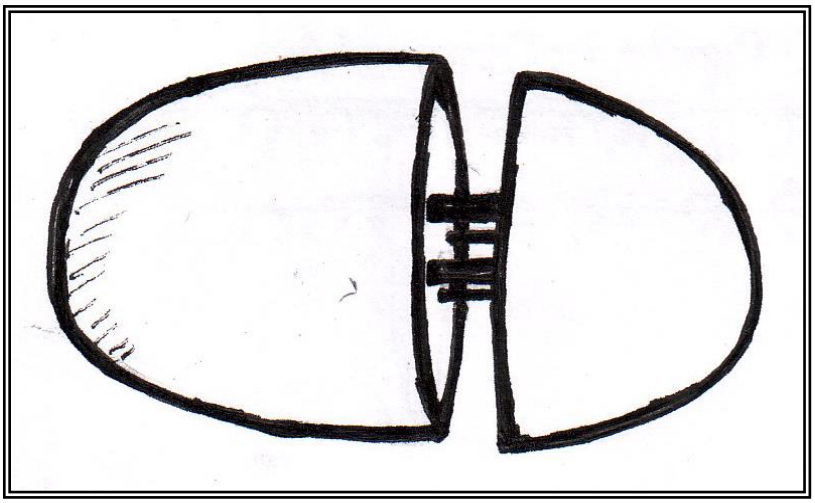

**نموذج ( 15 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **تركي حسين .** |
| **العمل** | **طبعة قدم .** |
| **سنة الإنتاج** | **1990 .** |
| **القياسات** | **30 سم الارتفاع**<br>**50 سم العرض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

يمثل العمل الخزفي بنية من العلاقات المترابطة والمتناغمة بهيئة عضوية ( إنسانية ) قريب من النحت ذو نزعة تجريدية تعبيرية على شكل بيضوي ، عمد الخزاف إلى تجزئة المساحة الكلية للمنجز إلى كتلتين غير متساويتين بمقطع طولي ، فالكتلتان منفصلتان ومتصلتان بأسلاك حديدية . مخطط ( 14 )

يتمظهر من خلال القراءة الشكلانية للعمل ، بأنه جزء من جسد إنساني حور باختزال إلى أقصى الحدود ، فلم يبق من سوى نصف قدم ذات حجم كبير ومتضخم ، إذ عمد الخزاف إلى إظهار لعبة التحولات وتجديد قوانين بنائية الشكل ، كبديل

للتمادي في الإيغال التشخيصي ، مثيراً تساؤلات جوهرية لدى متلقي النص عن دور وأهمية تبعيد وإزاحة الصورة الواقعية وصولاً إلى ما يتجاوز الطبيعي والحسي في بنائيته الموضوعية ، ليفيض بمداليل كثيرة حملت المتلقي إلى الانفعال والإثارة منتقلاً من المألوف الواقعي وأطياف الذاكرة إلى كينونة خاصة ثالثة / المنجز الخزفي والذي يسهم في خلق الواقع والخيال ضمن ترابط وتداخل لا تنفك عراه .



مخطط ( 14 )

يكتنز المنجز بمزيج من الشد البصري وحالة من الترقب لدى المتلقي بتلك الصياغة والمعالجة اللا مألوفة للجسد الإنساني المختزل والمشطور إلى كتلتين واصلتهما وجود أسلاك معدنية ، شكلت نقطة الجذب الأساسية بوجودها الغريب كخامة لا تنتمي إلى الخزف ، ليدلي بخطابه الفني المتعدي أحادية الخامة مفعلاً مدلولات جمالية سعى إلى بثها بخطابه المعلن ، مقترباً من أسلوب التلصيق / الكولاج خالقاً مساحة من اللعب الحر منتهياً بتأليف حرة ابتكاريه يختلط فيها المنطق باللا منطق غير مستبعد الحسي تماماً ، إنما حاول الخزاف أن يرتقي بها إلى مصاف الحدس في ضوء أسلوبية سعت إلى تغريب وخلخلة الوجود الواقعي وصولاً إلى الجوهر .

بذا يظهر التغريب على ثلاثة محاور : الأول من خلال الاختزال والتحوير للشكل الإنساني ، والثاني في لعبة الانشطارات ( انفصال – اتصال ) ، والثالث على مستوى الخامة حين تم استدعاء خامة جديدة ( المعدن ) .

تعززت الصياغة المموهة للجسد الإنساني بملامس ناعمة ، وبلونين التراب المائل للبرتقالي غطى عموم النص مقترباً من لون الجسد ، والأسود على شكل خط مستعرض لا هندسي يوحي بأنه يخترق الجسد على شكل أخدود عميق غائر ، فقد أدت مخيلة الخزاف دوراً هاماً في تنشيط وجود اللون الأسود ، وتعميق دلالته مغذياً الروح والذائقة المعاصرة بلعبة التحولات والإيحاءات ، فلم يترك مجالاً للشك بأنه دخل منافساً قوياً وفاعلاً واللون المتسيد ومع العناصر التكوينية الأخرى .

فالخزاف فعّل عناصر التكوين قصدياً متابعاً إركاز وإيجاد اتزان كلي في بنية النص جامعاً فيه بين الواقعية والذاتية العقلية ، باحثاً عن قيم جمالية ساهمت بترصينه متجاوزاً العيني الحسي ، بإعادة تركيبه من الصورة الذهنية وبما يمليه الخيال أكثر من إيجاد علاقة تسجيلية محاكاتية .

فالتغريب في النص له الوقع البالغ الأثر على المتلقي ، بإثارة تفاعل متواصل لقراءة وتأويل مقيد ومفتوح ، فلم يعد الأمر مجرد جماليات أو أثاراً لونية أو شكلية ، أنما هدفه مخاطبة العقل وتحريك الخيال وإثارة الرغبة والفضول في الاستزادة للمعرفة ، خالقاً لغة حوارية بين المتلقي و لغة الفن الحديثة التي سعت جاهدة لتغريب كل ما هو سائد ومألوف ، ومن ثم إعادة بنائه وتركيبه من جديد على أسس تتوافق مع الذائقة الجمالية .

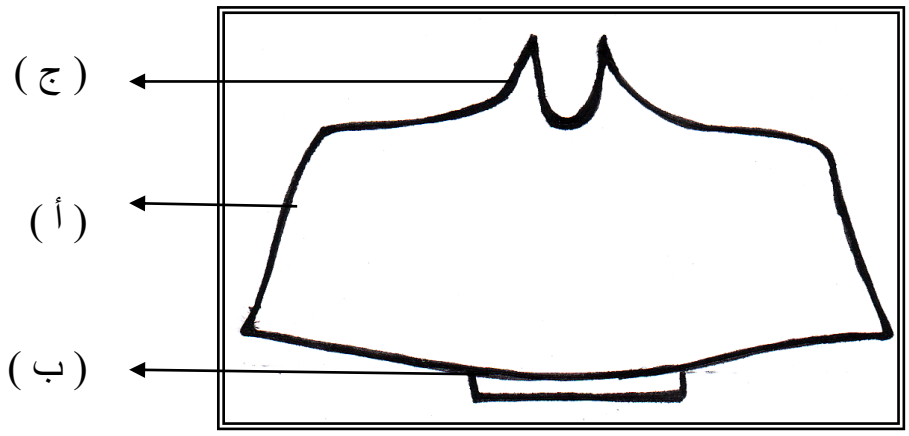
**نموذج ( 16)**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **قاسم نايف .** |
| **العمل** | **طائر .** |
| **سنة الإنتاج** | **1998.** |
| **القياسات** | **35 سم ارتفاع**<br>**50 سم عرض .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

عمل خزفي ذو شكل منتظم ، يتكون من كتلة مفرغة واحدة بصياغة شبه هندسية ، مركب من جزئيين ( جسم ، وقاعدة ) ، الجزء العلوي نحت خزفي تقترب وهيئته من شكل مستطيل ( أ ) ، وجزؤه السفلي على شكل مستطيل صيغ بحرفية هندسية غاية في الدقة ( ب ) . مخطط ( 15 )

تتشكل عند الرؤية الأولى انطباع واسع التأويل بمقتربات تؤشر استعارة لشكل طائر ( ج ) عولج بأسلوب تجريدي ، بخطوط حيوية مرنة انسيابية تتنوع بين

الاستقامة والانحناءة ، يخترقه فضاء خارجي غير نافذ ناتج من حركة جناحي الطائر ⋀⋁⋀ ، والتي قطعت استاتيكية العمل وحركته ملاشياً السطوح الهندسية الحادة . نفذ على السطح الأمامي إفريز توزعت عليه حزمة من الخطوط العمودية غير المنتظمة ، وزعت بينها مجموعة من الدوائر وبشكل عشوائي . مخطط ( 16 )




مخطط ( 15 )

مخطط ( 16 )

وظف الخزاف الصور المخزونة في الذاكرة لإنشاء عمله ، مفارقاً الصورة الواقعية ، ضمن علاقة قصدية واعية فعلت بين وسائل التنظيم ( خط ، لون ، كتلة ... ) وفعل التعبير ، جاهداً في تغريب وتحطيم المنظومة الايقونية لنظام الشكل ( الطائر ) ، بغية التنبيه الى ما هو انفعالي والكشف عن مشكلات الذات الإنسانية .

عمد الخزاف إلى تغريب الصورة الواقعية وإحالتها إلى تكوين في تشكيلي ، بملامح حداثوية ذات اثر جلي في خضم التداخل بين التفكيك وإعادة التركيب ،

والابتعاد عن المألوف بمفرداته ومعانيه ، لينفتح على قراءات وتأويلات جديدة باختزال وتحوير الطائر ومعانيه ( الحرية ، السلام ، الأمان ) إلى صورتين رمزيتين ، الأولى صورة للاغتراب والتشيؤ * ، والثانية قوة غريبة تؤول إلى ثورة الإنسان في كل مكان وزمان ضد الطغيان .

لم يخل المنجز من آفاق دلالية ارتبطت مع مركزية الحدث ( الإفريز ) ونقطة الجذب المستعارة من شكل قضبان حديدية ( سجن ، قفص ) توحي أكثر مما تصرح أو تصف ، مؤسساً طبيعة افتراضية ورؤية فنية تقوض الحرية ، أما الدوائر البارزة فعّل دورها كإشارة دلالية لشكل رؤوس إنسانية متحركة تحاول الانفلات والخروج مما هي كائنة فيه من كبت واستلاب ، لتشكل عناصر فعالة في بنائية المنجز بما تحمله من دلالات مكثفته تحال إلى السلطة والنفوذ والتي تحد من وجود وطموح وقدرات الإنسان .

تحرر التكوين من مرجعياته العينية نحو بناء رمزي تعبيري مشكلاً سيمفونية غرائبية تعبر عن جوهر ومضمون إنساني وحالة من الصراع والمقاومة التي وسمت حياة الإنسان المعاصر ، معمقاً الصور الذهنية لدى المتلقي ومتجاوزاً الأنماط الأسلوبية المألوفة ، وصولاً إلى شكل فني أكثر إيحاءً بالفكرة ، جاعلاً من الخطاب التداولي يمتلك اكبر قدرة لبث غايات فكرية جمالية ، والتي أكدها الخزاف بإزاحة وتبعيد الصورة الايقونية متجاوزاً الفرضيات ، مخرجاً إياه من وجوده المألوف إلى وجود جمالي تفسيري يتوافق والرغبة بتحويل الفكرة إلى تعبير .

جاءت الصياغة اللونية لعموم النص باللون الأسود متوافقة ودلالة الاستلاب والموت والاضطهاد والجريمة بحق الإنسانية أو دخول الحضارة إلى ظلام دامس ،ومعالجة الإفريز / القضبان باللون الأحمر لتعزز وترصينها تلك الدلالة ، أما الملامس فقد جاءت ناعمة صقيلة على عموم المنجز توحي بالقوة والصلابة .

---

* يقصد بالتشيؤ أن يتحول الإنسان إلى شيء تتمركز أحلامه حول الأشياء ، ولا يتحاور هو والسطح المادي وعالم الأشياء ، فتصبح العلاقات الإنسانية أشياء تتجاوز التحكم الإنساني ليصبح الإنسان مفعولاً لا فاعلا ، يحدث ما يحدث له من دون أي فاعلية من جانبه ، بوصفه كياناً لا يملك من أمره شيئاً . انظر ( عبد الوهاب المسيري : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 345) .

ففعل التغريب تلاعب وانتزع الصورة الشائعة في الوسط الحضاري ، وتكثفها إلى دلالات رمزية ، بوصفه نتاج الذات يرجح تصورات الذهن على حساب الواقع ، ليبدع ويضيف إلى الوجود خطاباً وموقفاً ثورياً ويصبح احد تجلياته البارزة ، مؤول معادل موضوعي لآلام الحاضر والمستقبل ، ليغدو الطائر شكلاً لمضمون غريب وجديد أدت المخيلة دوراً أرحب وابعد ، متحولاً من مماثلة لفيزيقية الأشياء إلى بنائية شكلانية معبرة عنه .

بذا حرص الخزاف على المعنى الاشاري الذي يبثه ( النص) بفعل تغريب ألفة الموضوع وكسر أفق التوقع لدى المتلقي بعملية تفكيك العمل إلى دلالات متعددة ( ذهنية ، تأويله ، قرأتية ) حاملاً إياه إلى تأمله تأمل استبطاني ، ليتمكن من إدراك أقصى الدلالات المخبوءة خلف وحدة ( الشكل والمضمون ) والتي تشيد عبر تجربته الذاتية ، ووجوده كجزء مشاركاً وفاعلاً في إيصال معنى الرسالة الجمالية .

**نموذج ( 17 )**

| | |
|---|---|
| **الفنان** | **زيد لقمان .** |
| **العمل** | **تكوين .** |
| **سنة الإنتاج** | **2005.** |
| **القياسات** | **19×8 سم**<br>**24×11 سم**<br>**19× 28 سم .** |
| **العائدية** | **مقتنيات خاصة .** |

في قراءه شكلانية لهذا الأثر الفني نجده يتكون من تجميع ثلاثة أشكال ، ذات هيئة شبه هندسية محورة ، الشكل الأول والثاني من اليمين يقترب من شكل أنية / فازه اسطوانية ببدن محزز بعشوائية ونهاية غير منتظمة ، والشكل الثالث يقترب من شكل أنية / طاسه حزز سطحها الخارجي وطعج .

العمل الخزفي في هيئته العامة يشير إلى استعارة لأشكال ذات أداء وظيفي ، فالأدائية عطلت وحلت محلها غاية فكرية تؤسس خطاباً متحيزاً للفعل الجمالي بعيداً عن الفعل ألاستعمالي الدارج ، ليكتسب معاني تخضع لفكرة خاصة .

تركز فعل الخزاف على بنائية النص عبر بساطة الشكل لطرح لغة فنية جديدة لا مألوفة ، نفذت بأسلوب واقعي تعبيري منزاح عن الوجود الحسي نحو وجود فني ، متحولاً من وسط تمثيلي لمدلولات متعارف عليها ومحدودة إلى أنساق خاصة تكتسب دلالاتها في علاقاتها الداخلية بوصفها كياناً قائماً بحد ذاته يسعى إلى الكشف عن إحالاتها الخارجية .

اعتمد الخزاف في بنائية النص على حركة الخطوط المستقيمة والمنحنية ، ومعالجة ملمسية متنوعة بين النعومة والخشونة والمستندة إلى انتقائية حرة لتعطي طابعاً بالتباين والتغاير الملمسي .

العمل مزجج بأسلوب ( الراكو ) بألوانه ذات البريق المعدني والتي تبدو وكأنها تأخذ المتلقي إلى عوالم مليئة بالغرابة والحميمية وبطقوس سحرية ، ليدلي بأبعاد جمالية وفكرية تبتعد عن محدودية ورتابة اللون ، ضمن سياق حداثوي ورؤية تغريبية تعمل على مستوى اللون وتنويعاته وتدريجاته .

تجاوز النص محدودية الصورة الأدائية المألوفة ضمن فعل إرادي انتقائي ، ومعالجات فنية ذات بدائل واختيارات حرة وصولاً إلى البناء الدلالي الخاص ، بفعل تفعيل العمليات الذهنية واليدوية وإعادة تفكيك المشهد البصري وعلى مستوى التشكيل الفني ليضيف إليه مسحة صوفية تجتهد فيها الذات بكل مرجعياتها ، مستخرجاً الصور من مجرى عاديتها الوظيفية ، ونقلها إلى وسط غريب وجديد من دون أن يلغي ماديتها وواقعيتها تماماً ، فالحدث يبتعد عن صيغه الواقعية حالما يدخل نسق الفن ، خالقاً نوعاً من الانزياح للصورة المألوفة - كمدرك حسي - إلى وجود لا مألوف - كمدرك فني - ، إذ يطرح العمل مفارقة أسلوبية وموضوعية ضمن قصدية تمويهية ممتزجاً مع الوظيفة الدلالية للتشبيهات والاستعارات بوصفها تعيينات لها دلالاتها الموضوعية المتداولة ، فهي لا مألوفة ولكنها تمر من خلال المألوف ،

ليؤسس موضوعاً فنياً في ضوء عمليتي التعين والإدراك الجمالي ، ليبدو أن له حياته الخاصة وفاعلية عبر الإتيان بما هو غير مسبوق .

بذا فان موضوعة المنجز الخزفي تحيلنا إلى لعبة فنية جمالية ، تدخل في جانب التصنيع للحادثة الفنية ، وفي قراءة ظاهرية يبدو النص متصلاً مع الواقع اتصالاً مباشراً ، أما في الحقيقة فانه منفصل عما يحيط به ، هذا الانفصال يفضي إلى حاصل فكري وعاطفي مندغم جاعلاً كل الأشياء ممكنة الحدوث ، بمعنى أن يخلخل السياقات ، فالتكوين الخزفي شغلت آلياته وفقا للمتغيرات البصرية والانفعالية والوجدانية ، ليتمتع بالسهل الممتنع تزاوجت فيه المألوفية باللا مألوفية ، فليس فيه من الخوارق والمبالغات والتحوير من شيء فهو موضوع بسيط وواضح ، إلا انه يزخر بأكبر فيض من التغريب حين استبدلت الرؤية التقليدية الأدائية برؤية استبطانية تأمليه عقلية فنية ، ارتقت بذائقة المتلقي وخرفت أفق توقعاته في الكيفية الفنية التي صيرت بها وقدمت إليه .

**النتائج**

1- توخى الخزاف العراقي المعاصر تحقيق التغريب في المنجز الخزفي على مستوى الشكل والمضمون ، حين تم تجاوز المألوف والثبات نحو المتحول ، متبنياً حقيقة جديدة خرجت عن أسر ومحدودية الواقع الشيئية ليؤسس ثوابته الفنية الخاصة ، بتنظيم المألوف باليات جديدة ضمن وجود افتراضي آخر ذي سمات حداثوية بشفرات وترميزات وأفاق متباينة قوامها الجدة والابتكار.

2- أفضى التغريب في المنجز الخزفي العراقي المعاصر إلى حقائق صورية ليس لها مماثلات في الوجود العيني ، بفعل مناورات التفكيك والتحليل القصدي للعناصر الواقعية ، ومن ثم إعادة بنائيته وتعشيقه ، لخلق فضاء رؤيوي يقترب من أسلوب المدرسة التكعيبية كما في العينة ( 1 ، 2 ، 3 ، 9 ، 13 ) ، مخترقاً حالة الجمود وتحويله إلى كيان متحرك ، منفتح على التلقي والقراءة بفعل خلق خلخلة ( فجوة ) في الرؤية والإدراك والتأويل بحالة الانفصال والاتصال ، كما في العينة ( 1 ، 7 ، 13 ، 14 ، 15 ، 17 ) .

3- كشف النص الخزفي العراقي المعاصر مضامينياً عن مشكلات الذات الإنسانية ، ورجح خطاب الذات على حساب الصورة الواقعية ، محتشداً بالانطباعات والأشكال والمعاني الخارجة عن حدودها الايقونية ، بفعل تغريب الطبيعة الإنسانية مخترقاً الظواهر ليكشف عن الجوهر والماهية ، حاملاً نزعة التأمل لا الوصف ، التجريد لا التمثيل ، بجعل الخطاب الفني الغرائبي بديلاً جمالياً عن المرجع المادي ، كما في العينة ( 2 ، 4 ، 16 ) .

4- عبر النص الخزفي العراقي المعاصر عن عالم خاص من الدلالات الرامزة ، في زمن أصبحت فيه الأفكار والمفاهيم مشوشة ومفارقة لمركزيتها ، في عصر الشك والتمازج والاختلاط الكرنفالي للأصل ، فالتغريب والتحريف طال سمات ومظاهر الشكل الإنساني مرتفعاً به فوق الظاهرة الطبيعية إلى

صورة رمزية معبرة عنه كما في العينة ( 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 8 ، 9 ، 12 ، 14 ، 15 ) .

5- تقصى الخزاف العراقي المعاصر معاني كلية تكشف عن ماهيته بالأسلوب والكيفية التي اتبعها ليحقق عملاً فنياً يخترق في جوهره عدد هائل من الوحدات والمفردات المتفاعلة والموروث والبيئة من جانب ، والرغبة في الجدة وبث روح المعاصرة من جانب آخر ، ضمن سياقات فنية حداثوية ورؤية تغريبية ، كما في العينة ( 4 ، 7 ، 8 ، 10 ، 11، 12 ، 13 ، 17 ).

6- لم يعتمد الخزاف العراقي المعاصر التدليل المباشر في بنائية النص الخزفي ، بل عمد إلى الكشف والمحاورة لسبر أغوار الواقع والنفس البشرية ، متوغلاً في أعماقها وكينونتها ، ليحقق جدلية العلاقة بين الحرية والاستلاب ، والموت والحياة ، وحالة الصراع الكوني الأزلي بإبراز قيمة الوجود الحر ، ليخترق أفق التوقع لدى المتلقي من مرحلة الواقعية إلى مرحلة أخرى تتعدى فيها القراءة والمعاني في سياق فني لا نهائي ، كما في العينة ( 2 ، 4 ، 6 ، 7 ، 16 ) .

7- اتخذ النص الخزفي العراقي المعاصر وجوداً غريباً بدا فيه حاملاً ومحمولاً حين فارق نظام الإحالات الطبيعية كقيمة ثابتة مادية إلى بنائية فكرية متحولة ذات سمات جمالية ، محملاً بدلالات أكدت فعل التغريب بوصفها أنظمةً شكلانية لها أنموذج في الوجود العيني ، وأنموذج مفارق ومنزاح عن المحاكاة في ذات الحين كما في العينة ( 4 ، 5 ، 6 ، 8 ) .

8- مثلت آلية تشكيل بنائية المنجز الخزفي العراقي المعاصر ونظامه خرقاً لتوقعات المتلقي ، والتي بنيت على وجود الصورة التقليدية ، ليرتقي بالمتلقي إلى تفعيل العقل والحدس والتخيل ، فالتغريب احتفظ بمظهرية الشكل نسبياً ، منطلقاً نحو مفارقة شيئية الحسي ذاته ، عبر مخيلة واسعة وبادراكات متجددة دوماً تمكنه من بناء عالم ووجود جديد بديل ضمن سياق جمالي تعبيري ، لا يخلو من سمات الواقعية والرمزية ، وماهيته المستترة خلف تمظهر

الموجـودات ، كمـا فـي العينـة (4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 10 ، 14 ، 15 ، 16 ، 17 ) .

9- الاستعارات في النص الخزفي العراقي المعاصر تقاربت من أنظمة أشكال الفن الجاهز ، حين يكون ذا أداء وظيفي استعمالي ، ويعرض على انـه عمل فنـي ذو سمات جمالية حداثوية ، كما فـي دادائيـة ( دوشـامب ) ، مؤديـاً الفكـرة أكثـر ممـا يتطابق مع المرجع ويحاكيه ، كما في العينة ( 5 ، 6 ) .

10- تبنى الخزاف العراقي المعاصر طرقاً لا مألوفة / غير تقليدية في إنتـاج النص الخزفـي باستخدام مـواد وخامـات غريبـة عن الخـزف ، بإدخـال مـواد صـناعية جاهزة بأسلوب الكولاج ، ليخلق مسافة جماليـة من اللعب الحر فـي التوظيف والتجميع ، ليؤشر تحولاً فكريـاً وأسلوبياً وجماليـاً يتعدى أحاديـة الخامـة ، كمـا في العينة ( 3 ، 13 ، 15 ) .

11- أكدت المعالجـة التقنيـة الخزفيـة العراقيـة المعاصـرة - القاعـدة الزجاجيـة فـي أسفل العمل – كما فـي العينـة ( 7 ، 13 ) أحداث فعلين الأول تغريب الخامـة ، والثـاني بوصـفه مـرآة تعكس صـورةً خياليـةً تخدع البصـر لتصبح جـزء ً مكملاً من صـميم التجربـة المحيطيـة الفنيـة ، ويحـدث تغريبـاً عبـر حالـة الإيهـام الموجه في تبادل مواقع البنى النصية .

12- كان للصياغة اللونية في المنجز الخزفي العراقي المعاصر دور بارز في فرز وتحديـد أنظمـة الأشـكال والمرتبطـة ومرجعيـات ودلالات حضـارية وبيئيـة تواءمت وروح المعاصرة .

13- موضوعة النص الخزفي العراقي المعاصر تحيل المتلقي إلـى لعبـة جماليـة ، تدخل جانب التصنيع للحادثة الفنية ، فيبدو النص مرتبطـاً مع الصـورة الواقعيـة ، إنمـا فـي حقيقتـه منفصـل عنـه ، ليفضـي إلـى حاصـل فكـري وعـاطفي منـدغم جاعلاً من كل الأشياء ممكنة الحدوث ، بمعنـى انـه يخلخل السياقات الواقعيـة ، وتشتغل آلياته وفقاً للمتغيرات البصريه ، كما في العينة ( 5 ، 6 ) .

14- رفع التغريب في بنائية المنجز الخزفي العراقي المعاصر الحواجز واسقط الحدود بين الحقول الفنية ( رسم ، نحت ، خزف ، تصميم ، كرافك ، عمارة ،... ) ليبدو خليطاً هجيناً متجانساً .

15- يقوم التغريب في النص الخزفي العراقي المعاصر على أساس التقاطع بين الأدائية الوظيفية وتهميش وإزاحة دورها لصالح نظام فني جمالي تعبيري ، مدللاً على أحساس عميق بالحياة أكثر من كونها محاكاة ، كما العينة ( 5 ، 6 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 17 ) .

16- أسس التغريب في الخزف العراقي المعاصر دلالات وعلاقات جديدة لا مألوفة ( مسافة وسطى ) بين الموروث كبنية ضاغطة وبين الأبعاد الفكرية والاجتماعية للحياة الإنسانية الراهنة ، مرتقياً بمستوى المنجز الخزفي ومضيفاً إليه بعداً إنسانياً شاملاً بتغيب علاقات الأشكال الزمانية والمكانية ، وتخفيف وطأة وشيئية الحسي ، والتصعيد بالمقابل مما هو داخلي ووجداني عبر تعميق القيم التعبيرية والرمزية المطروحة ضمن شكلانية المنجز ، كما في العينة ( 4 ، 7 ، 8 ، 10 ، 11 ، 12 ) .

17- خلق التغريب في النص الخزفي العراقي المعاصر حالة من التوازن بين عالمين أو وجودين مختلفين ، وبأسلوب تجريدي ، هما الواقع والفن وخلق مسافة جمالية بينهما .

18- أن تغريب النص الخزفي العراقي المعاصر له الوقع البالغ الأثر في متلقيه ، بإثارة انفعال متواصل وقراءة وتأويل مقيد ومفتوح ، فلم يعد اثراً جمالياً أو لونياً أو شكلياً ، أنما يخاطب العقل ويحرك الخيال ويثير الرغبة والفضول في الاستزادة للمعرفة ، وخلق لغة حوارية بين المتلقي ولغة الفن الحداثية التي سعت جاهدة لتغريب السائد والمألوف ، ومن ثم إعادة بنائه وتركيبه وفق أسس تتوافق والذائقة الجمالية المعاصرة .

19- أن المحتوى الدلالي للنص الخزفي العراقي المعاصر يميل إلى التأليف بين المؤثرات القديمة والمؤثرات المعاصرة الغريبة ، و بإطار واحد يحتويهما

ويجمعهما تحت مفهوم الجسد والخصب والأمومة التي تعرفها وتأثرت بها كل الشعوب والحضارات عبر الأزمان ، كما في العينة ( 8 ) .

**الاستنتاجات**

1- مارس الخزاف العراقي المعاصر عمليات تغريب العمل الخزفي حين بدا اقل اهتماماً بالتشبيه والمطابقة الايقونية للموجودات ، وحدس جهداً فكرياً يخترق الهاجس الانفعالي للذات الحرة وصولاً إلى قوانين وعلاقات جديدة تكسب العمل وجوده الخاص المتفرد .

2- أوجد الخزاف العراقي المعاصر مديات فنية جديدة غريبة تبث خطابه التعبيري والجمالي ، بتعدي أحادية الخامة .

3- يطرح النص الخزفي العراقي المعاصر مفارقة موضوعية وبقصديه تمويهية ذات كيفيات ومعان منزاحة عن العالم الحسي الواقعي ، ممتزجاً مع الوظيفة الدلالية للتشبيهات والاستعارات ، بوصفها إحالات للمعطيات الواقعية ، فهي لا مألوفة ولكنها تمر من خلال المألوف ، مؤسساً موضوعاً فنياً في ضوء عمليتي التعيين والإدراك الجمالي .

4- جاءت المعالجات اللونية في عموم المنجزات الخزفية المعاصرة ، بزهد وتقشف لوني بلون أو لونين أو ثلاثة ، تتواءم والمرجعيات التاريخية والتراثية والشعبية والبيئية والنفسية وفق أسلوب فني حداثوي مبتدأ بالظواهر ومنتهياً بماهيتها .

5- استطاع الخزاف العراقي أن يؤلف قواعده الخاصة والمرتبطة بالأساليب والمرجعيات الحداثوية في بحثه فيما وراء المرئي ، مبتغياً الارتقاء الروحي ومغادرة الطارئ والنسبي .

6- تم استيحاء أعمال ( البوب آرت ) بإدخال الأشياء الجاهزة في بنائية المنجز الخزفي العراقي المعاصر ، بطريقة تقترب من أعمال الفنان ( اندي وارهول ) في عمله صناديق ( بريلو ) الكارتونية عام ( 1964 ) .

7- جاءت الكتابية على سطح النص الخزفي المعاصر ، كمحاولة لكسر الواقعية نحو أفاق حداثوية بالتعبير بالحروف والأرقام من وجود ذي أداء وظيفي ( قراءة وكتابة ) إلى وجود فني جديد عن استقدامه إلى عالم الفن التشكيلي .

8- تدل تعددية الخامة إلى تطور في المعالجة الفنية والأسلوبية للخزاف العراقي المعاصر ، فاستحالت المادة الصناعية على يديه إلى مادة فنية وأضحت جزءاً من الوحدة البنائية والجمالية للتكوين الخزفي .

9- كان للتحول الأسلوبي في معالجة العناصر البنائية للمنجز الخزفي العراقي المعاصر من ( خامة ، ملمس ، خط ، ... ) والتبدلات والتحولات الحاصلة في العلاقات الرابطة القابلة للتفكيك والتجزئة ومن ثم إعادة صياغتها الى أن يلج فن الخزف إلى فضاءات أوسع مع البنى المجاورة ( رسم ، نحت ، كتابية ... ) متماشياً مع روح الحداثة .

10- عبرت أسلوبية الخزاف العراقي المعاصر عن حاجاته وتطلعاته الذاتية ، فهو حر في ابتكار أسلوب جديد لا يحدده شيء سوى مخيلته وتجربته الخاصة .

11- تمكن الخزاف العراقي المعاصر من التخلص نسبياً من السلسلة الشكلانية للتاريخ والموروث بإحداث نقلات وفق الأفكار المعاصرة ، لتصبح المنظومة الاستعارية تخضع لاختبارات أكثر ذاتية وحرية .

12- توغل الخزاف العراقي المعاصر في غرائبية التشكيل فبدت التقنية أسهاماً صعباً تقلبت فيه قدراته في محاورة المشاهد الواقعية والعمل على تحريفها واختزالها كي تملك خصائصها الفنية الخاصة المتفردة .

## التوصيات

في ضوء النتائج التي تمخضّت عن هذه الدراسة توصي الباحثة بما يأتي :-

1- إصدار مطبوعات خاصة ( مجلات ، صحف ، دوريات ) أسبوعية أو شهرية أو فصلية مختصة ، تعنى بتطور فن الخزف في العراق ، وسيرة ذاتية للخزافين المبدعين ومصورات أعمالهم .

2- ضرورة اطلاع الخزاف العراقي المعاصر على النتاجات العالمية الحديثة ، والأفكار الجمالية والفنية في التجارب المعاشة الأخرى

3- ضرورة توفير خامات ومواد وآلات وتقيات جديدة مستوردة من العالم المتقدم يزيد من الفعل الإبداعي والفني والتقني للخزاف العراقي المعاصر .

4- ضرورة إطلاع دارسي فن الخزف إلى ما انتهت إليه هذه الدراسة من نتائج ، ليتسنى لهم معرفة الآليات المحركة لفعل التغريب في البنية الشكلانية للعمل الخزفي فكرياًً وجمالياً .

5- ضرورة استحداث درس نظري وتطبيقي لطلبة الفنون الجميلة الأولية والدراسات العليا ، تدرس فيها تأثيرات الأفكار الحداثوية في فن الخزف .

## المقترحات

في ضوء ما تقدم واستكمالاً ً لمتطلبات البحث الحالي ، تقترح الباحثة دراسة العناوين الآتية : -

1- التغريب في فنون العراق القديم ، دوافعها منطلقاتها .

2- جماليات التغريب في الفن الإسلامي ( الزخرفة أنموذجاً ) .

3- المفاهيم الفكرية والجمالية لتعدد الخامات في الخزف العراقي المعاصر .

4- جماليات التغريب في خزف ما بعد الحداثة .

## 1- باللغة العربية

### الكتب المقدسة :-

* القران الكريم .

### المعاجم والقواميس :-


1. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ج1، دار صادر ، بيروت ، 1955 .
2. الجرجاني ، أبو الحسن على بن محمد : التعريفات ، تقديم : احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب.ت .
3. جماعة من الباحثين : المنجد في اللغة والأعلام ، ط3، دار المشرق ، لبنان ، بيروت ، 1986 .
4. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم الأساس ، لاروس ، 1989 .
5. الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، ب.ت .
6. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج2، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، لبنان ، بيروت ، 1982 .
7. عبد الحميد ، محمد محيي الدين وآخرون : المختار من صحاح اللغة ، دار إحياء التراث العربي ، لبنان ، بيروت ، ب.ت .
8. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، بيروت ، سنوشبريس ، المغرب ، الدار البيضاء ، 1985 .
9. عناني ، محمد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1 ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، 1996 .
10. الفراهيدي ، الخليل بن احمد : العين ، ط1، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982.
11. مجازي ، سمير سعيد : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، ط1، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 2001 .
12. مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1979.

**المصادر :-**


13. إبراهيم ، زكـريا : فلسـفة الجمـال في الفكـر والفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت.
14. ـــــــــــــ : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، دار مصر للطباعة ، ب ت .
15. ـــــــــــــ : مشـكلة الفلسفة ، ط1 ، مكتبة مصر ، 1971 .
16. ابن سينا : رسائل في أحوال النفس ، ج1، تحقيق : احمد فؤاد الاهواني ، دار إحياء الكتب العربية ، مصر، 1952 .
17. ابن عربي ، محيي الدين : الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والمكية ، ج1 ، دار الصادر ، بيروت ، ب ت .
18. أبو ديب ، كمال : في الشعرية ، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربي ، لبنان ، بيروت ، 1987.
19. ـــــــــــــ : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، ط1 ، دار العلم للملاين ، بيروت ، 1979 .
20. أبو زيد ، حامد : فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القران عند محي الدين بن عربي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1996 .
21. أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة ، انفجار عقل أواخر القرن ، ط1، دار كتابات ، لبنان ، بيروت ، 1994 .
22. أدونيس : النص ألقراني وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، ب.ت .
23. ـــــــ : الصوفية والسريالية ، ط2، دار الساقي ، بيروت ، 1992 .
24. إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط1، دار القلم ، بيروت ، 1974 .
25. ـــــــــــــ : ألاسس الجمالية في النقد العربي ، ط3 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1986 .
26. افاية ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل ، ط 2، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1998.
27. امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، 1870-1970، دار المثلث ، بيروت ، 1981.
28. ـــــــــــــ : التيارات الفنية المعاصرة ، ط1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1996.
29. اوجين ، أولف : المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية ، ت : عزت قرني ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1976 .
30. اوسبنسكي ، بوريس : شعرية التأليف ، بنية النص الفني وأنماط الشكل التاليفي ، ت : سعيد الغانمي وآخر ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 .

31. اوفسيا نيكوف ، م وآخر : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 .
32. آوين ، فريدرك : برتولد بريخت ، حياته فنه عصره ، ط 1، ت : إبراهيم القريس ، دار ابن خلدون ، بيروت ،1981 .
33. ايجلتون ، تيري : مقدمة في النظرية الأدبية ، ت : إبراهيم جاسم ألعلي ، م : عاصم إسماعيل اليأس ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 .
34. ـــــــــــ : النقد والأيديولوجية ، ط 1 ، ت : فخري صالح ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2005 .
35. بارت ، رولان : نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي ، ت : عبد الرحمن أبو علي ، دار النشر والتوزيع ، سوريا ، 2003 .
36. بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وآخر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1977 .
37. بارو ، اندريه : بلاد أشور ، نينوى وبابل ، ت : عيسى سلمان وآخر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980.
38. باونس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبر، دار المأمون ، بغداد ، 1990 .
39. بدوي ، عبد الرحمن : أفلوطين العرب ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1977 .
40. ـــــــــــ : موسوعة فلسفية ، ج1 ، ط1، منشورات ذوي القربى ، قم ، 2006 .
41. برادبري ، مالكم وآخر : الحداثة (1890-1930) ، ج1 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، 1987 .
42. بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، 1973 .
43. بنجامين ، فالتر : بريخت ، ط1 ، ت : أميرة الزين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1974 .
44. بوبنر ، روديجر : الفلسفة الألمانية الحديثة ، ت : فؤاد كامل ، م . وتقديم : عبد الأمير الاعسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 .
45. بوترو ، جين وآخرون : الشرق الأدنى الحضارات المبكرة ، ت : عامر سلمان ، مطابع جامعة الموصل ، 1986.

46. بياجية ، جان : البنيوية ، ط 2 ، ت : عارف منيمنة وآخر ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1980 .
47. البيرس ، د . م : الاتجاهات الفنية الحديثة ، ط3 ، ت : جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، لبنان ، بيروت ، 1983 .
48. بيرمان ، مارشال : حداثة التخلف ، تجربة الحداثة ، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، 1993 .
49. بيلزايتون ، كاترين : مسرح مايرهولد وبريخت ، ت : فايز قزق ،م . وتقديم :نديم المعلا ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ،1997
50. تاديه ، جان ايف : النقد في القرن العشرين ، ط1، ت : منذر عيا شي ، مركز الإنماء العربي ، 1993 .
51. تودوروف ، تزفيتان : نقد النقد ، ط2، ت : سامي سويدان ، م : ليليان سويدان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1986 .
52. ـــــــــــــــ : المبدأ الحواري ، ط1، ت : فخري خليل صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1992 .
53. توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1992 .
54. ثروت ، يوسف عبد المسيح : الطريق والحدود ، مقالات في الأدب والمسرح والفن ، دار الحرية للطباعة ، العراق ، بغداد ، 1977 .
55. ـــــــــــــــــــ : مسرح اللا معقول وقضايا أخرى ، ط2، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1985 .
56. جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، الدار العربية ، دار واسط ، بغداد ، 1986.
57. جراي ، رونالد : بريخت ، ت : نسيم مجلي ، م : احمد كمال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 .
58. حرب ، علي : الإنسان الأدنى ، أمراض الدين وأعطال الحداثة ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان ، بيروت ، 2005 .
59. حسان ، محمد سعد وآخران : مقدمة في علم الجمال ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي ، عمان ، الأردن ، 2005 .
60. حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج1، ط 1 ، دار الفكر العربي ، 1974 .

61. حسن ، فياض عامر وآخر : إشكالية السلطة في تأملات العقل الشرقي القديم والإسلامي الوسيط ،ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 2005 .
62. حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998 .
63. ـــــــــــــــ : المرايا المقعرة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع الوطن ، الكويت ، 2001 .
64. ـــــــــــــــ : الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع السياسة ، الكويت ، 2003 .
65. خمري ، حسين : نظرية النص ، في بنية المعنى إلى سيميائة الدال ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، بيروت ، 2007 .
66. الدباغ ، تقي وآخر : عصور ما قبل التاريخ ، وزارة التعليم العالي ، جامعة بغداد كلية الآداب ، مطبعة بغداد ، بغداد ، 1983 .
67. الديدي ، عبد الفتاح : فلسفة هيغل ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1970.
68. رافع ، سماح : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973.
69. ـــــــــــــــ : الفيومينولوجيا عند هوسرل ، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر ، ط1 ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،1991 .
70. الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، 1885- 1985 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1986 .
71. رجب ، محمود : الاغتراب سيرة ومصطلح ، ط3 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1988.
72. رو ، جورج : العراق القديم ، ت : حسين علوان حسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 .
73. الرويلي ، ميجان وآخر : دليل الناقد الأدبي ، ط 3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، 2002 .
74. الزبيدي ، جواد : الخزف الفني المعاصر في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
75. زكريا ، فؤاد : نيتشة ، دار المعارف ، مصر ، 1956 .
76. ـــــــــــــــ : التفكير العلمي ، دار مصر للطباعة ، ب ت .
77. زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، ط1، مج 1، مج2، معهد الإنماء العربي ، 1988 .

78. ريد ، هربرت : الفن والصناعة ، ت : فتح الباب عبد الحليم ، القاهرة ، عالم الكتب ، 1968.
79. ـــــــــــ : حاضر الفن ، ط2، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1986.
80. ـــــــــــ : معنى الفن ، ط2، ت : سامي خشبة ، م : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
81. سبيلا ، محمد : دفاعا عن العقل والحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، وزارة الثقافة ، بغداد ، 2004 .
82. ـــــــــــ : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، وزارة الثقافة ، بغداد ، 2005 .
83. ستاروبينسكي ، جان وآخران : في نظرية التلقي ، ط1 ، ت : غسان السيد ، دار الغد ، دمشق ، سوريا ، 2000 .
84. أل سعيد ، شاكر حسن : مقالات في التنظير والنقد الفني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 1994 .
85. سلڤرمان ، ج . هيو: نصيات ، بين الهرمونوطيقا والتفكيكية ، ط 1 ، ت : حسن ناظم وآخر ، الدار البيضاء ، المغرب ، لبنان ، بيروت ، 2002 .
86. سلون ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، 1996 .
87. سميث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون العامة ، أفاق عربية ، العراق ، بغداد ، 1995.
88. السواح ، فراس : لغز عشتار ، الالوهة المؤنثة واصل الدين والأسطورة ، ط6، دار علاء الدين ، دمشق ، 1996 .
89. سيف ، ف.اڤانا : الفلسفة الماركسية ، ت : عزيز سباهي ، منشورات النور، بغداد ، ب ت .
90. شاخت ، رتشارد : الاغتراب ، ط1 ، ت : كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980.
91. شفر ، جان ماري : الفن في العصر الحديث ، الاستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا ، ت : فاطمة ألجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ، 1996 .
92. الشيخ ، محمد وآخر : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، لبنان ، 1996 .

93. صاحب ، زهير وآخران : دراسات في بنية الفن ، ط1، دار مكتبة الرائد العلمية ، الأردن ، عمان ، 2004 .
94. صاحب ، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري ، ط1، دار مكتبة الرائد العلمية ، الأردن ، 2004 .
95. ـــــــــــــ : الفنون السومرية ، دار أيكال للطباعة والتصميم ، بغداد ، 2005 .
96. صاحب ، زهير وآخران : سعد شاكر حدود الخزف ، دار أيكال للطباعة والنشر، بغداد ، 2006 .
97. ـــــــــــــــ : دراسات في الفن والجمال ، ط1 ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2006.
98. صاحب زهير : الفنون التشكيلية العراقية ، اصدرا جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، مطبعة دبي ، بغداد ، 2007 .
99. صالح ، بشرى موسى : نظرية التلقي ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1999 .
100. صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، دار الرشيد للنشر ، 1981.
101. الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ب ت .
102. صليحة ، نهاد : المسرح بين الفكر والفن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ا لقاهرة ، 1985 .
103. طاليس ، أرسطو : فن الشعر ، ط2 ، ت : عبد الرحمن بروي ، دار الثقافة ، لبنان ، بيروت ، 1973 .
104. عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي ، حداثة تكييف ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 2004 .
105. عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع الوطن ، الكويت ، 2001 .
106. ـــــــــــــ : عصر الصورة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع السياسة ، الكويت ، 2005 .
107. عبد المنعم ، راوية : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1987.
108. عبده ، سمير : هكذا تكلم نيتشة ، ط1، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 2005 .
109. عدره ، غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية ، ط1، جروس بيرس ، طرابلس ، لبنان ، 1996 .

110. العشماوي ، محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 .
111. عطية ، محسن محمد : غاية الفن ، ط2، دار المعارف بمصر ، 1996 .
112. عكاشة ، ثروت : الفن في العراق القديم ، سومر ، بابل ، آشور ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، مطبعة فينيقيا ، بيروت ، ب.ت .
113. عوض ، رمسيس : ملحدون محدثون ومعاصرون ، بيت الحكم ، بيروت ، 2002.
114. الغذامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، ط 1 ، النادي الأدبي الثقافي ، المملكة العربية السعودية ، جدة ، 1985 .
115. الغزالي ، أبو حامد : محك النظر في المنطق ، م : محمد بدر الغساني ، دار النهضة ، بيروت ، 1966 .
116. فراي ، ادوارد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 .
117. فيبر ، بيتي نانسه وآخرون : النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، ط1، ت : كامل يوسف ، م : جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
118. فشر ، ارنست : الاشتراكية والفن ، ط2، ت : اسعد حليم ، لبنان ، بيروت ، 1980.
119. قنصوه ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، ط3 ، مكتبة دار الحكمة ، 2002.
120. كاتشيف ، غورغي : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، م : سعد مصلوح ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 .
121. كاشي ، ناجي : الغرائبية في العرض المسرحي ، دار الخيال ، بيروت ، 2006 .
122. كامل ، عادل : الحركة التشكيلية في العراق ، مرحلة الستينات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دار الحرية للطباعة ، العراق ، بغداد ، 1986 .
123. ـــــــــــ : التشكيل العراقي ، التأسيس والتنوع ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 2000 .
124. كامل ، فؤاد وآخران : الموسوعة الفسلفية المختصرة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1983.
125. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت .
126. كلين ، دانيال : موسوعة علم الآثار ، ج1، ج2 ، ت : ليون يوسف ،دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1990 .
127. كوبان ، هنري : تاريخ الفلسفة الإسلامية ، ت : نصير مروة وآخر ، م : موسى الصدر وآخر ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت ، لبنان ، 2004 .

128.كوبيالي ، طاهر : التصوف العقلي عند ابن سينا ، ط1، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 2003 .
129.كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، ت : ليون يوسف وآخر ، دار المأمون ، بغداد ، 1989 .
130.كوهين ، جون : اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، ت : احمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1995 .
131.لوفيفر ، هنري : ما الحداثة ، ط 1 ، ت : كاظم جهاد ، ابن رشد للطباعة والنشر ، لبنان ، بيروت ، 1983 .
132.لويد ، ستين : فن الشرق الأدنى القديم ، ت : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة ، العراق ، بغداد ، 1988 .
133.لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ت : أنور عبد الملك ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978 .
134.ألماكري ، محمد : الشكل والخطاب ، مدخل إلى التحليل الظاهراتي ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1991 .
135.ماكوي ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، م : فؤاد زكريا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1982 .
136.مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،1977 .
137.مجموعة من الباحثين : في المتخيل العربي ، منشورات المهرجان الدولي للزيتون ، تونس ، سوسة ، 1995 .
138.محسن ، زهير صاحب وآخر : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد ، 1987 .
139.المحمدي ، عبد القادر موسى : الاغتراب في تراث صوفية الإسلام ، بيت الحكمة ، العراق ، بغداد ، 2001 .
140.مردوخ ، ايرس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي ، ت : شاكر النابلسي ، دار الثقافة العربية للطباعة ، دار المفكر ، ب.ت .
141.المسدي ، عبد السلام : الأسلوب والأسلوبية ، ط3 ، الدار العربية للكتاب ، 1982 .
142.المسيري ، عبد الوهاب وآخر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1، دار الفكر، دمشق ، 2003 .
143.مصطفى ، غالب : الفارابي ، ط3 ، منشورات دار مكتبة الهلال ، بيروت ، 1981.

144.مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط 3 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ب ت .
145.ـــــــــــــــــ : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، 1973.
146.ـــــــــــــــــ : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، ط2، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1983 .
147.مورتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وآخر ، مطابع الأديب البغدادية ، 1975 .
148.مورقين ، المصطفى : بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة ، ط1، دار الحوار ، سوريا ، 2005 .
149.مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ط1، ت : مهاة فرج ، دمشق ، دار طلاس ، 1988 .
150.مولر ، جي . أي وآخر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1988 .
151.ميوميك ، دي سي : موسوعة المصطلح النقدي المفارقة ، ج13 ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، منشورات الثقافة والإعلام ، 1982.
152.نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج3 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985 .
153.نوبلر، ناثان : حوار الرؤية ، مدخل إلى التذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1987.
154.نور الدين ، صفوت : رفيق الخزاف ، تنفيذ وطباعة النظائر ، الكويت ، 1999 .
155.نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت: رمسيس يونان ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ب.ت .
156.هاوزر ، آرنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ت : رمزي عبده جرجس وآخرون ، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، مطابع جامعة القاهرة ، 1968 .
157.هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1973 .
158.هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، ط1 ، ت : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي بجده ، 1998 .

159. هويغ ، رينه : الفن تأويله وسبيله ، ج 1 ، ج 2, ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 .
160. هيغل : فكرة الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1964 .
161. هيوسمان ، ديني : علم الجمال ، ت : ظافر الحسيني ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1980 .
162. ويليك ، رينيه : مفاهيم نقدية ، ت : محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 1987.
163. أل ياسين ، جعفر: المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978.
164. يونغ ، كارل كوستاف وجماعة من العلماء : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1984.
165. ـــــــــــ : مسرح التغيير ، اختيار ومراجعة : قيس الزبيدي ، مقالات في منهج بريخت الفني ، دار ابن رشد ، 1978.
166. ـــــــــــ : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانين الروس ، ط1، ت : إبراهيم الخطيب ، دار المثلث ، بيروت ، 1982 .

**الدوريات :-**

167. الجزائري ، محمد : سعد شاكر انتباهة الخزف ، مجلة الرواق ، ع 5 ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ،1979.
168. الزبيدي ، جواد : الخزف الفني المعاصر، مجلة الرواق ، ع 10، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1980 .
169. الناصري ، رافع : معرض الخزف العراقي المعاصر في دمشق ، مجلة الرواق ، ع 6 ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1979 .
170. الهجول ، محمد : الحروفية في التشكيل العراقي المعاصر ، مجلة الشبكة العراقية ، بغداد ، 2006 .
171. ـــــــــــ : الإمساك بالخطاب الجمالي بعيداً عن نمط الصياغة التقليدية ، حول تجربة فن الخزف في العراق ، مجلة الشبكة العراقية ، بغداد ، 2006 .
172. ـــــــــــ : الخزاف شنيار عبد الله ، اتجاهات التعبير في الخزف ومقتضيات التحوير المبتدع ، مجلة الشبكة العراقية ، بغداد ، 2006 .

173. ايجلتون ، تيري : الماركسية والنقد الأدبي ، مجلة فصول ، مج 5 ، ع 3 ، ت : جابر عصفور ، 1985 .
174. تعبان ، محمد : القيمة الإبداعية للفن المعاصر ، مجلة الرواق ، ع 8 ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ،1979 .
175. صبري ، محمود : الدور الاجتماعي للفن ، مجلة آفاق عربية ، ع 4 ، تصميم وطبع الدار العربية للطباعة العراق ، بغداد ، 1976.
176. ـــــــــــ : سهام السعودي شاعرة الخزف ، مجلة أسفار ،ع 10 ، شركة المنصور للطباعة المحدودة ، العراق ، بغداد ، 1985 .

## الرسائل والاطاريح :-

177. الربيعي ، نبراس احمد جاسم : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2004.
178. المشهداني ، ثائر سامي هاشم رشيد : المفاهيم الفكرية والجمالة لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003 .
179. ألهيتي ، معاذ خليل : التأثيرات اللونية لمركبات الكروم في تزجيج الرصاص ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،1989 .
180. العبيدي ، فارس شرهان شعلان : توظيف المضامين التعليمية والتربوية لمسرح بريخت في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2002 .

## 2- باللغة الانكليزية :-

181. Bech , Charles : Throwing pottery I is artistic meritamd desigm , printed in great Britain , 1977 .
182. Compbell , Joseph : Primitive mythology , penguin books , London , 1977 .
183. Dawson , Aileen : Masterpieces of Wedgwood in the British museum , London ,1984
184. Hamilton , David : pottery and cermics , London, reprinted , 1982 .
185. Robinson , A : modernism in English poetry , 2 nd ed,kegan - paul , London , 2002 .
186. Thomas , Denis : Picasso and his art , hamlyn publishing group limited , London ,1978 .
187. Walker , Gohn .A : Art finite pop , sthames and hupson , London , 1977 ,p.p.18 .
188. Wentinch , Charles : modern and primitive art , phaidon 20 th-century art ,phaidon oxford ,1979 .
189. Podmore Pottery craft : materials and equipment for the craft potter .

# ملحق ( 1 )

| ت | اسم الفنان | اسم العمل | نوع العمل | سنة الإنتاج | القياسات | العائدية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | سعد شاكر | فلسفة كونية | نحت خزفي | 1980 | 35×35سم | مقتنيات خاصة |
| 2 | = | البيئة | نحت خزفي | 1983 | 60×40سم | مقتنيات خاصة |
| 3 | = | الغروب | نحت خزفي | 1983 | 30×45سم | مقتنيات خاصة |
| 4 | = | الأرض | نحت خزفي | 1984 | 60×50 سم | مقتنيات خاصة |
| 5 | = | ديمومة | نحت خزفي | 1984 | 60×50سم | دائرة الفنون |
| 6 | = | من وحي بابل | نحت خزفي | 1986 | 50×40سم | مقتنيات خاصة |
| 7 | = | دجلة | صحن | 1986 | 50سم القطر | مقتنيات خاصة |
| 8 | = | الشفق | صحن | 1987 | 50 سم القطر | مقتنيات خاصة |
| 9 | = | لؤلؤة | نحت خزفي | 1987 | 45×30سم | مقتنيات خاصة |
| 10 | = | الليل | صحن | 1993 | 50سم القطر | مقتنيات خاصة |
| 11 | = | رمز نخلة | نحت خزفي | 1994 | 30×55سم | مقتنيات خاصة |
| 12 | = | الطائر | نحت خزفي | 1994 | 35× 50سم | مقتنيات خاصة |
| 13 | = | امرأة | نحت خزفي | 1995 | 55×40سم | مقتنيات خاصة |
| 14 | = | شخصان | نحت خزفي | 1995 | 50 ×45سم | مقتنيات خاصة |
| 15 | = | طلسم | نحت خزفي | 1995 | 40×45سم | مقتنيات خاصة |
| 16 | = | الطير | نحت خزفي | 1995 | 45×55سم | مقتنيات خاصة |
| 17 | = | تكوين | نحت خزفي | 1996 | ـــــــــ | مقتنيات خاصة |
| 18 | = | تكوين | نحت خزفي | 2000 | 50×45سم | مقتنيات خاصة |
| 19 | = | فتاة وحمامة | نحت خزفي | 2001 | 45×30سم | مقتنيات خاصة |
| 20 | ماهرالسامرائي | وجه | نحت خزفي | 1980 | 50×25سم | مقتنيات خاصة |
| 21 | = | مقلاة | نحت خزفي | 1982 | 30×30سم | مقتنيات خاصة |
| 22 | = | ما وراء القرية | نحت خزفي | 1984 | 37×73سم | مقتنيات خاصة |
| 23 | = | بدوية | نحت خزفي | 1985 | 80×53سم | مقتنيات خاصة |
| 24 | = | بلا عنوان | نحت خزفي | 1985 | ـــــــــ | مقتنيات خاصة |
| 25 | = | طرد بريدي | نحت خزفي | 1986 | 120×76سم<br>60×48سم | مقتنيات خاصة |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 26 | = | صدى حلم سومري | نحت خزفي | 1987 | 70×40 سم | مقتنيات خاصة |
| 27 | = | حلم سومري | نحت خزفي | 1987 | 35×60سم | مقتنيات خاصة |
| 28 | = | صياد السمك | نحت خزفي | 1989 | 1075×1011 م | مقتنيات خاصة |
| 29 | = | امرأة | نحت خزفي | 1990 | 70×35سم | مقتنيات خاصة |
| 30 | = | طير | نحت خزفي | 1990 | 50×40سم | مقتنيات خاصة |
| 31 | = | تكوين | صحن | 1990 | 45سم القطر | مقتنيات خاصة |
| 32 | = | مسلة | نحت خزفي | 1993 | 40×60سم | مقتنيات خاصة |
| 33 | = | آتون | نحت خزفي | 1993 | 45×35سم | مقتنيات خاصة |
| 34 | = | شاهد قبر | نحت خزفي | 1995 | 60×45سم | مقتنيات خاصة |
| 35 | = | آتون | نحت خزفي | 1995 | 60×45سم | مقتنيات خاصة |
| 36 | = | كهف | نحت خزفي | 1996 | 90×50سم | مقتنيات خاصة |
| 37 | طارق إبراهيم | بيوت | نحت خزفي | 1980 | 26×33سم | دائرة الفنون |
| 38 | = | الإنسان والطين | نحت خزفي | 1982 | 35×35سم | مقتنيات خاصة |
| 39 | = | ولادة | نحت خزفي | 1985 | 50×50×25سم | مقتنيات خاصة |
| 40 | = | بيوت | نحت خزفي | 1993 | 50×30سم | مقتنيات خاصة |
| 41 | = | مدينة | نحت خزفي | 1995 | 60×55سم | مقتنيات خاصة |
| 42 | = | مدن الخيال | نحت خزفي | 1997 | ـــــــــ | مقتنيات خاصة |
| 43 | = | تكوين | نحت خزفي | 1997 | 43× 25سم | مقتنيات خاصة |
| 44 | = | تكوين | نحت خزفي | 1997 | 27×25سم | مقتنيات خاصة |
| 45 | = | طائر في فضاء | نحت خزفي | 1999 | 45×36سم | مقتنيات خاصة |
| 46 | = | نهر | نحت خزفي | 1999 | 45×36سم | مقتنيات خاصة |
| 47 | = | مدن | نحت خزفي | 2000 | 35×40سم | مقتنيات خاصة |
| 48 | = | عش الطائر | نحت خزفي | 2001 | | مقتنيات خاصة |
| 49 | = | طائر يستقر | نحت خزفي | 2001 | 57×45سم | مقتنيات خاصة |
| 50 | شنيار عبد الله | الموت | نحت خزفي | 1980 | 25×10سم | مقتنيات خاصة |
| 51 | = | تكوين مجرد | نحت خزفي | 1982 | 35×30سم | مقتنيات خاصة |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 52 | = | إنسان | نحت خزفي | 1983 | 60×40سم | مقتنيات خاصة |
| 53 | = | رمانة يدوية دفاعية | نحت خزفي | 1983 | 60×65 | مقتنيات خاصة |
| 54 | = | الخيمة | نحت خزفي | 1987 | 30×70سم | مركز الفنون |
| 55 | = | موج النهر | نحت خزفي | 1988 | 35×35سم | مركز الفنون |
| 56 | = | تضاريس | نحت خزفي | 1989 | 70×60سم | مركز الفنون |
| 57 | = | تكوين صخري | نحت خزفي | 1995 | 35×30سم | مقتنيات خاصة |
| 58 | = | طبيعة الطين | نحت خزفي | 2000 | 60×50سم | مقتنيات خاصة |
| 59 | = | رجل وامرأة | نحت خزفي | 1983 | 50×20سم | مقتنيات خاصة |
| 60 | = | جدار(رسالة إلى أخي الفقيد) | نحت خزفي | 1984 | 100×50سم | مقتنيات خاصة |
| 61 | = | جدار حر | نحت خزفي | 1985 | 100×50سم | مقتنيات خاصة |
| 62 | = | الأسير | نحت خزفي | 1986 | 50×20سم | مقتنيات خاصة |
| 63 | = | القباب | نحت خزفي | 1987 | 40×20سم | مقتنيات خاصة |
| 64 | = | طبعة قدم | نحت خزفي | 1990 | 30×50سم | مقتنيات خاصة |
| 65 | = | قصب الهور | نحت خزفي | 1992 | 100×50سم | مقتنيات خاصة |
| 66 | = | رجل وامرأة | نحت خزفي | 1994 | 50×35سم | مقتنيات خاصة |
| 67 | = | رجل وامرأة | نحت خزفي | 1995 | 50×30سم | مقتنيات خاصة |
| 68 | قاسم نايف | قل ربي زدني علماً | جدارية | 1992 | 90×50سم | مقتنيات خاصة |
| 69 | = | موضوع نباتي | جدارية | 1994 | 2م×70سم | مقتنيات خاصة |
| 70 | = | حرف ( ل ) | نحت خزفي | 1994 | 60×40سم | مقتنيات خاصة |
| 71 | = | تكوين فني | نحت خزفي | 1994 | 50×38سم | مقتنيات خاصة |
| 72 | = | طائر | نحت خزفي | 1998 | 50×35سم | مقتنيات خاصة |
| 73 | زيد لقمان | تكوين | نحت خزفي | 2005 | 29×27،11× 11سم | مقتنيات خاصة |
| 74 | = | تكوين | نحت خزفي | 2005 | 31×30،21× 20سم | مقتنيات خاصة |
| 75 | = | تكوين | نحت خزفي | 2005 | 22×24،11× 14×12،9سم | مقتنيات خاصة |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 76 | = | تكوين | نحت خزفي | 2005 | ×13،31×12 21،21×7سم | مقتنيات خاصة |
| 77 | = | تكوين | نحت خزفي | 2005 | ×19،10×17 16سم | مقتنيات خاصة |
| 78 | = | تكوين | نحت خزفي | 2005 | ×11،26×23 20×10،11سم | مقتنيات خاصة |
| 79 | = | تكوين | نحت خزفي | 2005 | 19×8، ×11،19×24 28سم | مقتنيات خاصة |
| 80 | = | تكوين | نحت خزفي | 2005 | ×13،18×11 6، 10×12سم | مقتنيات خاصة |

# ملحق ( 2 )

| ت | اسم الفنان | اسم العمل | نوع العمل | سنة الانتاج | القياسات | العائدية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | سعد شاكر | شخصان | نحت خزفي | 1995 | 50×45سم | مقتنيات خاصة |
| 2 | سعد شاكر | طلسم | نحت خزفي | 1995 | 40×45سم | مقتنيات خاصة |
| 3 | سعد شاكر | تكوين | نحت خزفي | 1996 | ـــــــــــ | مقتنيات خاصة |
| 4 | سعد شاكر | فتاة وحمامة | نحت خزفي | 2001 | 45×30سم | مقتنيات خاصة |
| 5 | ماهرالسامرائي | مقلاة | نحت خزفي | 1982 | 30×30سم | مقتنيات خاصة |
| 6 | ماهرالسامرائي | طرد بريدي | نحت خزفي | 1986 | 120×76سم<br>60×48سم | مقتنيات خاصة |
| 7 | ماهراسامرائي | حلم سومري | نحت خزفي | 1987 | 35×60سم | مقتنيات خاصة |
| 8 | ماهرالسامرائي | امرأة | نحت خزفي | 1991 | 70×35سم | مقتنيات خاصة |
| 9 | طارق ابراهيم | ولادة | نحت خزفي | 1985 | 50×50×<br>25سم | مقتنيات خاصة |
| 10 | طارق ابراهيم | تكوين | نحت خزفي | 1997 | 27×25سم | مقتنيات خاصة |
| 11 | طارق ابراهيم | مدن | نحت خزفي | 2000 | 35×40سم | مقتنيات خاصة |
| 12 | شنيار عبد الله | تكوين مجرد | نحت خزفي | 1982 | 35×30سم | مقتنيات خاصة |
| 13 | شنيار عبد الله | الخيمة | نحت خزفي | 1987 | 30×70سم | مركز الفنون |
| 14 | تركي حسين | جدار حر | نحت خزفي | 1985 | 100×50سم | مقتنيات خاصة |
| 15 | تركي حسين | طبعة قدم | نحت خزفي | 1990 | 30×50سم | مقتنيات خاصة |
| 16 | قاسم نايف | طائر | نحت خزفي | 1998 | 35×50سم | مقتنيات خاصة |
| 17 | زيد لقمان | تكوين | نحت خزفي | 2005 | 19×18<br>24×11<br>19×28سم | مقتنيات خاصة |

# ملحق ( 3 )

**بسم الله الرحمن الرحيم**

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية / خزف
الدراسات العليا / ماجستير

بناء أداة تحليل

إلى الأستاذ ..... المحترم .

تقوم الباحثة بدراسة تحت عنوان ( **التغريب في الخزف العراقي المعاصر** ) إذ تهدف الدراسة إلى :-

تعرف التغريب في الخزف العراقي المعاصر من خلال :

1- الكشف عن الأطر المعرفية والجمالية للتغريب في الخزف العراقي المعاص .

2- تعرف آليات اشتغال التغريب في الخزف العراقي المعاصر .

وقد عرفت الباحثة ( **التغريب** ) إجرائياً بأنه :- ( فعل قصدي يحّطم القوانين أو النظم ، ضمن سياق فني كاسراً أفق التوقع في النص الخزفي شكلاً ومضموناً ، نافياً بذلك الحضور المنطقي بتمظهرات جمالية وفنية جديدة يسّنها الخزاف العراقي المعاصر ) .

ولتحقيق هدف الدراسة قامت الباحثة ببناء أولي لأداة التحليل ، ونظرا لما تعهده الباحثة فيكم من خبرة ودراية علمية وفنية في هذا المجال تود الباحثة الاستنارة بآرائكم وتوجيهاتكم القيمة فيما يخص البناء الأولي لأداة التحليل .

مع فائق الاعتزاز والتقدير...

طالبة الماجستير

**أطياف علي نجم .**

المرفقات :-

نموذج استمارة تحليل .

**بناء أداة تحليل التغريب في الخزف العراقي المعاصر بصيغتها الأولية.**

| ت | أساليب التغريب | المعالجات | تصلح | لا تصلح | بحاجة للتعديل |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | الخروج عن السمة الوظيفية للخزف . | ترك الأشكال القديمة . | | | |
| | | إبداع أشكال غير محددة . | | | |
| 2 | الابتعاد عن المطابقة الايقونية للواقع . | التلاعب بالشكل الواقعي . | | | |
| | | تحوير عناصر الشكل (خط ، كتلة ، ملمس ، لون) | | | |
| 3 | التعبير عن الذاتي في فن الخزف . | فتح باب تأويل العمل الخزفي . | | | |
| | | تحقيق خصوصية الفنان . | | | |
| 4 | التلاعب بالمضامين . | دمج عدة مضامين. | | | |
| | | خلق الغريب واللا مألوف . | | | |
| 5 | تضايف الفنون في بنية النص الخزفي . | فنون تشبيهيه ( نحت ، رسم ) . | | | |
| | | فنون مجردة (خط ، تصميم ، كرافك ، زخرفة ) . | | | |
| 6 | إدخال الخامات المتنوعة . | خامات صناعية. | | | |
| | | أشياء جاهزة . | | | |
| 7 | الرغبة في تحديث العمل الخزفي . | التأثر بالتيارات الفلسفية والفكرية الحديثة . | | | |
| | | التأثر بالمدارس الفنية الحديثة ( تعبيرية، تجريدية ، تكعيبية ، بوب آرت ) . | | | |
| 8 | تنويع الأفكار والمعالجات داخل النص الخزفي الواحد . | معالجات فنية متنوعة. | | | |
| | | دمج الأشكال ( هندسية ، طبيعية ) . | | | |

## ملحق ( 4 )

**أداة تحليل التغريب في الخزف العراقي المعاصر بصيغتها النهائية .**

| المحور | الفئة الرئيسة | الفئة الثانوية |
|---|---|---|
| التغريب في الشكل | عناصر الشكل | خط ، لون ، ملمس ، كتلة ... |
| | طبيعة الشكل | طبيعي ، هندسي ، طبيعي هندسي . |
| | | المزاوجة بين خامة الخزف وخامات أخرى . |
| | | التحرر من الأطر القديمة في الصياغة . |
| | | ابتكار أشكال جديدة لا مألوفة . |
| التغريب في المضمون | موضوعي | 1- دمج مضامين فكرية |
| | | تاريخية . |
| | | فلسفية . |
| | | اجتماعية . |
| | | أسطورية . |
| | | دينية . |
| | | 2- دمج مضامين فنية |
| | | واقعية . |
| | | تعبيرية . |
| | | بوب آرت . |
| | | تكعيبية . |
| | | تجريدية . |
| | ذاتي | تحقيق خصوصية فردية . |
| | | فتح باب التأويل والقراءة في العمل الفني . |