البعد الثقافي للرمز في الرسم العراقي المعاصر

م. خديجة ناجي عاجل

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

يهدف البحث الى التعرف على البعد الثقافي للرمز في الرسم العراقي المعاصر إلى معرفة إنشطارات الرمز في ضوء ثقافيته بدءاً من توظيف المحلية البيئية الى الرموز النفسية والثقافية والأسطورية بوصفها رموزاً أسهمت في صناعة ملامح ثقافية أنتجها الرسم العراقي وقد شمل هذا البحث ثلاثة مباحث ضم الأول منها تعدد الأبعاد الرمزية، بينما عرج المبحث الثاني إلى سمات الرمز الثقافي، فيما تناول المبحث الثالث ثقافية الرمز في الرسم العراقي المعاصر.

الفصل الأول: مشكلة البحث

يعد الرمز اهم المقومات التي تقوم عليه الحياة، اذ ان الانسان يحمل رموزه بمختلف اتجاهاتها ودلالاتها اينما حل، ووفق اية عصر ومنطق يحكمه. على الرغم من تغير اشتغالات الرمز في حياته، وبما ان الفن هو الطريقة التعبيرية عن جوهر الحياة ومعناها فقد وظف في هذا الحقل على مر العصور منذ الحضارات القديمة وحتى الان، ولم يوجد فن يخلو من الرمز، ولكن تحولات الرمز ودلالاته هي التي تختلف من مكان لاخر وحسب ما يصطلح عليه او يحاكي مثلما هو موجود في الواقع الحياتي الفعلي.

وبتطور اشكال الفن وطرائق تعبيره، اختلف توظيف الرمزية، وغادر دلالته التي كانت تسيطر على الفنون القديمة بوصفها رموز اسطورية واحياناً رموزاً خرافية، واصبح ينحى منحى جديدا على ذلك القديم الذي غادره وهكذا تدرجت مستويات الرمز بحسب البيئة والفعل الاجتماعي او الثقافي او تداخلهما معاً، أي متداخل احيانا الاجتماعي بالثقافي ليصبح عندها ثقافياً بامتياز لانه عبر عن ثقافة مجتمع ما او نظام اجتماعي بيئي، سواء كان اصطلاحياً يمكن اشاعته بفعل عوامل الانتشار في التواصل بمختلف مفرداته الحياتية، او رمزاً ينبثق من معنى الحياة الانسانية ولكشف الاختلاف القائم بين دلالة الرمز عندما

يكون بيئياً او اصطلاحياً او عندما يقترن بالثقافة المحلية او الانسانية، وجد هذا البحث مفترضاً سؤالاً جدليا عن الكيفية التي يتم فيها التميز للبعد الثقافي للرمز في الرسم العراقي المعاصر، بوصفه حقلاً خصباً لاشتغال الرمز وميدان لتنوعه. هل وظف الفنان العراقي المعاصر في منجزه الفني في مجال الرسم البعد الثقافي للرمز؟ وما هي الطرائق او الكيفيات التي جرى على وفقها توظيف ذلك الرمز، وما هي تاثيراته في القيمة الفكرية والجمالية في عمله الفني؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تتخلص اهمية البحث الحالي بالاتي:

1- فاعلية الرمز وحضوره داخل الحياة الانسانية ومن ثم الفن بشكل عام حيث اصبح ميزة تقترن بالفنون دون غيرها.

2- يكمن بأهمية البعد الثقافي في تجلي الفنون واللوحة المعاصرة بشكل خاص هذا الثقافي الذي يحمل رموزه الخاصة التي تختلف من حاضنة بيئية واجتماعية تختلف عن الاخرى.

3- ان التصدي للبعد الثقافي في الرمز ضمن اشتغالات الرسم العراقي المعاصر لم تحدد اطره الاكاديمية والنقدية وهنا وجب التعرف والفصل بين انماط الرمز داخل الرسم العراقي.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن الابعاد الثقافية للرمز في الرسم العراقي المعاصر.

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بما يلي:

1-الحدود الموضوعية: الرسم العراقي المعاصر.

2-الحدود المكانية: العراق.

3-الحدود الزمنية: 1990-2002

2003-2012

تحديد المصطلحات:

1-**الرمز لغوياً**:

(الرمز) الاشارة او الايماء بالشفتين والحاجب وبابه ضرب ونصر (17، ص256).

2-**الرمز**: الموضوع او التعبير او النشاط الاستجابي الذي يشير الى فكرة او ميزة، اشارة مجردة ويحل محلها ويصبح بديلا ممثلا لها (42، ص144) .

3- **الرمز**:علامة اصطلاحية تستخدم استخداما مضطرداً لتمثل مجموعة من الاشياء او نوعا من انواع العلاقات(42، ص144).

4- **الرمز سيميائيا**: يعني ان تكون العلاقة بين حامل العلامة والمدلول اتفاقية عرضية وغير معللة فلا يوجد بينهما تشابه او صلة او علاقة بتجاور ويقول (بيرس) الرمز هو علامة تحيل الى الشيء الذي يشير اليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين افكار عامة(9، ص36).

5-**الرمزية**: وهي فن انتخاب نماذج تتطابق مع افكار مجردة (حمامة لكي تمثل السلام) (19، ص241).

6-**الرمزية** عملية اعطاء معان لاشياء خاصة بحيث يصبح في امكان الجزء ان يعرب عن الكل ويشير اليه(42، ص144).

7- **ويقول ارنولد هاوزار** ان الرمزية:مبنية على المسلمة القائلة ان مهمة الادب والفن هي التعبير عن شيء لا يمكن صياغته في قالب محدد ولا يمكن الاقتراب منه بطريقة مباشرة. ويؤكد ايضا ان الرمزية قد اكتشفت شيئاً لم يكن معروفاً من قبل على الاطلاق وهو الفن الحر، أي الفن الذي ينبثق من الروح الى اللاعقلية اللاتصويرية والمضاد لكل تفسير منطقي (8، ص314).

8-**الرمز**:

يعرف قاموس اكسفورد الرمز بانه شيء جرى الاتفاق العام على عده تجسيداً او تمثيلاً او استدعاء لشيء اخر لامتلاكه مواصفات متجانسة او بسبب التداعي في الواقع او الفكر.

ويعرف (Jung) **الرمز**: على انه افضل تحديد او صيغة ممكنة لعنصر مميز غير معروف نسبياً، لكنه رغم ذلك يدرك على انه حاضر او مطلوب"(18، ص79).

ويعد احد انواع الاشارات عند بيرس (الرمز) Symbol الايقون Icon، المؤشر Index فيعرفه الماكري: يكون علامة تحيل على الموضوع بموجب قانون، وفي العادة بموجب تلازمات افكار عامة تحدد مؤول الرمز بالاحالة على هذا الموضوع، فالرمز ذاته نمط عام، او قانون اضافة الى الموضوع الذي يحيل عليه هو نفسه في طبيعة عامة ويمتلك وجوده في الحالات الخاصة التي يحددها"(36، ص22).

ويذكر الماكري: ان بيرس (C.S.peirce) يحدد الرمز بشكل مركز يكونه "العلاقة التي تفقد الخاصة التي تجعل منها علامة اذا لم يكن هناك مؤول ومثال ذلك فكل خطاب يدل على ما يدل عليه بسبب وحيد هو اننا نفهم ان له هذه الدلالة.

فالرمز: "هو اشارة مميزة للدلالة على موضع معين مادي او معنوي ويكون لكل رمز معنى يحدد من قبل المجتمع ويشير الى وظيفة اجتماعية تشبع حاجة الفرد وتساعده على التفاعل مع بقية افراد المجتمع (15، ص75).

وقد عرفت الباحثة الرمز اجرائياً:

هو الشفرة العلامية المعبرة عن المعنى الثقافي بمفهومه المحلي او العالمي.

ثانيا: الثقافة المعنى الاصطلاحي:

1- الثقافة: هي "الجانب النظري لاسلوب الحياة السائد في مجتمع ما"(40، ص235-239).

2- وكذلك فقد عرفها (مدني صالح): على اعتبار احتواءها على الجانب النظري والفكري الانساني فيقول: "قوة التاريخ الابداعية في العلم والفن والادب"(29، ص18). وهي بذلك تمثل الجانب النظري والابداعي الفكري لدى الانسان والمجتمع كذلك فان اللفظ اصبح يطلق على الادب والفنون ابتداءاً من عصر النهضة او معه"(26، ص8).

3- وكذلك نجد "جميل صليبا" في معجمه انه في الاولى ان يطلق لفظ الثقافة على مظاهر التقدم الفعلي وحده"(14، ص71).

4- وجاء في تعريف (محمد مبارك): اذ عرف الثقافة بانها: مطلق العلم او التحصيل المعرفي والروحي الذي ينتهي بالفرد والجماعة البشرية الى تحقيق الكمال على مستويات العلم والفلسفة والادب والفن والتفكير والحلم والارادة والتدبير والفهم والوجدان والشعور والتصور والادراك...اي على مستوى كل ما يتصل بالحياة والسلوك في مظاهر وقوى وحالات ومعارف وعقائد وفنون وقيم وقوانين واخلاق وعادات"(1، ص13).

التعريف الاجرائي للثقافة:

ومن خلال قراءة التعريفات الواردة اعلاه ومناقشتها تبيت الباحثة تعريف (مبارك) كتعريف اجرائي كونه الاقرب الى مفهومها للثقافة.

الفصل الثاني

المبحث الأول:- تعدد الأبعاد الرمزية:-

يعد الرمز القوة المهيمنة في الحياة البشرية، وباختلافها تعددت اشكاله ومعناه طبقاً للظروف الموضوعية المحيطة بالانسان، فضلا عن وظائفية الرمز وفاعليته ضمن الحقل الانساني اذ ان "جميع المناشط والاهتمامات المميزة لشعب ما المدلول الاجتماعي او العام للثقافة هو الحضارة التي هي جملة ظواهر اجتماعية ذات طابع ديني وخلقي وتطبيقي وتكنيكي او علمي شائعة في جميع قطاعات مجتمع ما او عدة مجتمعات فيقال مثلا حضارة عربية او حضارة صينية" (44، ص16).

ان هذا دليل على سمة الثقافة وتسميتها او نعتها بالفضاء المكاني هو ما يحدد مسار الثقافة عن غيرها. تلك التي تنشأ من الرموز الثقافية او الاجتماعية التي تؤمن بها هذه الحضارات دون تلك.

"وتشكل البيئة الثقافية من اهم العوامل الاساسية لتكوين شخصية الفرد ومدى انعكاسه على مجمل العلاقات المتكونة بين الافراد في المجتمع ومدى تاثير الظروف البيئية والاجتماعية للفرد منها العادات والتقاليد "والتي تكون اكثر رسوخاً وتاثيراً لكونها ترتبط كخبرات الطفولة والشباب حتى ان اكتسبت ثقافة مضافة فان بيئته تفرض عليه طابعاً من السلوك والتصرفات" (6، ص25).

ولهذا لا يمكن فصل البيئة الاجتماعية عن المعطى الثقافي لان الثقافة والفن هو جزء من نتاج البيئة الاجتماعية التي تصبح محركاً جوهرياً لمثل هذه العلاقات الابداعية فضلا عن مستويات الثقافة فيما يخص المراحل الزمنية او العمرية التي تحيط الانسان وتشكله.

ان خلق موازنة بين الاحساس الداخلي (الذات المنفعلة) وعالم التجربة الخارجي قراءة الموجودات حيث يكون مهمة التشكيل ادراك الموازنة ذلك ان صلة التشابه المادي المنظورة، قد تمت الاستعاضة عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلة الرموز. حيث ترتفع المدلولات فوق الظاهرة الطبيعية المتفردة وبنوع من التضايف بين المادي والروحي وبين الطبيعي والرمز" (24، ص139).

ان حقيقة الرمز وان تجلى على المفهوم الشكلي في الاعمال الفنية او في الحياة الا انه يحتفظ بمفهومه الروحي الداخلي، كونه يرتبط ويتشكل عبر اللامرئي، أي في سرية التكوين الانساني النفسي.

"فالرمزية المتمحورة فوق التحليل النفسي تنحل لتبلغ الى رموز اخرى نابعة من خلال الشكل التجريدي وفي الطبقات الأكثر عمقاً للوعي الباطني او تكمن المسالة هنا وكيفما كان الجواب عنها بان التجريدية تعتبر يقيناً عن زمانها كذلك فهي تتابع هذا الصعود نحو منابع الكائن الإنساني (12، ص51) ولعل من اكثر المذاهب او الاتجاهات التي كرست المفهوم الرمزي في الحياة الانسانية هي مدرسة التحليل النفسي التي قامت على اساس ان الانسان يحمل رموزه اينما حل.

وبرزت بعض "المفاهيم الخاصة المرتبطة بفكرة الحضور والغياب وظهور الشعور المضطرب كحاضر الغياب، ومفهوم النمط الذي يمثل فكرة الانسان في معالجة التجزئة بصورة منضبطة من خلال العديد من الرموز والمعاني والعلاقات الايمائية والتركيبية"(49، ص31-32) وهذه اشارة الى الحضور والغياب، بوصفه ثنائية قامت عليها مدارس نقدية وفلسفية هي مرموزات روحية اكثر مما هي تعبير مرئي عن فكرة حسية.
فنجد sehulz في مناقشته للعلامة بين الفرد والمجتمع اشار الى اننا دائما نحاول ان ننظم انفسنا في المحيط وتاسيس نظام ثابت. وان هذا النظام يدعى ثقافة التي تقوم على اساس المعلومات والتعلم. وهنا يشير الى ضرورة الاعتماد على انظمة الرمز المشترك فهي تطور الشخصية الفردية الى عالم منظم، يقوم على اساس تفاعل ذو وظائف"(47، ص18).

وهنا لا يمكن فصل فعالية الرمز او الحياة العامة عن الثقافة بمفهومها العام لان الاخيرة تتشكل وتتمظهر عبر هذه المسارات الحياتية اولا التي تغني الثقافة وتدفعها لان تتعالق فيها التيارات الظاهرية والباطنية.

ودلالات التعبير ذات المفاهيم الاجتماعية لم يهتم الفكر الديني بزمانه بمظهرها الطبيعي كمفردة من مفردات العالم المرئي بل يستدل فيها على افكار كامنة خلف المظاهر، ساعياً في اليات اظهار ابداعية الى تكوين رموز شكلية، تحتفظ بدلالاتها بتعبير سايكولوجي عن نسيج المعتقدات الجمعية وبما يرضي تطلعاتها التعبيرية"(25، ص134). أي ان الدين هو جزء من حركية التاريخ على صعيد بنية المكان والزمان وهذا المتغير يشكل علامة فارقة في تشكل الرمز نفسه وانقسامه حول نفسه بحسب هذه التوجهات.

ولعل "الرموز الدينية المتمثلة (شكل المذبح) بالاناء المقسم على شكل افاريز لعدة مستطيلات وتظهر السطح الخارجي مجموعة من الرموز الدينية والتي تبدا براس الثور (Bukranum) وشكل ما يعرف بالصليب المالطي (Maltes cross). ولعل هذه الرموز قد احتفظت في زمانها ومكانها بقيم دينية (24، ص134). اذ يبدا بتناغمه مع الحدث اليومي ثم يصبح رمزاً ثقافيا.

ولقد كان الانسان منذ وجوده كائنا رمزياً يحمل رموزه معه بتداخل الازمنة والعصور، سواء كانت الرموز حيوانية تدل على فعاليات حياتية او رموز عقائدية " فقد ظهرت رموز الحياة والموت فيتجسده في المنحوتات الناتئة التي تمثل العجل (رمز الحياة والخصب) وهو رمز الاله (أدد) اله الامطار، والتنين (المشخوش Mushhush) رمز قوة البلاد الخارقة للظواهر والاشياء وهو يجسد الهة العالم السفلي لدى البابليين، اما الاسد فهو رمز الموت والقوة"(39، ص44) وعندها يترحل هذا المفهوم الرمزي من الديني الى الاجتماعي وصولاً الى مقولات الفن وتمثلاته على الصعيد البصري.

ومن تحولات الرمز في العقل الاسطوري الى توالديته في العقل الديني، أي العقل الذي انتج رموزه غير المرئية المجردة. "اذ ان رموز النور هي الاساس على مستوى الخيال والرمز الذي ينشأ طوباوياً السلطة كلها، فانها تمثل العقل المتعالي الذي ينظم ويحكم اساس السلطة الذاتي" (7، ص18-19) لان الرمز في بنيته لا يعمل الا بحدود العقل المجرد وان تكرس ضمن الفعالية الاجتماعية اليومية وهذا يعود الى تشكله الاول.

وهنا يمكن ان نجد "رابط علائقي بين ما انتجه العقل الديني في بنية الفنون المسيحية والاسلامية وبين ما تشير اليه لانجر في رموز روحية داخلية مجردة لا تقترن بالرموز الواقعية الحسية التي يفرضها قانون الاصطلاح."فترى ان العاطفة الاساسية التي يشعر بها الفنان لا تنقل الى المتلقي ولكن ما ينقل اليه هو (النمط الشكلي المشابهة) مع العاطفة وهو الذي يُبدع كرمز للحالة الداخلية"(13، ص12). وهذه التوافقية بين ما هو شكلي وجوهري يحدد علاقة الرمز في ضوء صناعته واختياره الاول ومراحل تكريسه وتؤكد "لانجر بدورها اهمية التناظر البنيوي ضمنياً عند دراستها للاشكال الفنية، اذ تعرف الفن كرمز على انه "كل مدرك او متخيل يعرف العلاقات بين الاجزاء او النوعيات الخاصة بهذا الكل لهذا ينبغي ان تاخذ (كلاً) اخر لكي يمثل بعناصره تشابهاً في العلاقات"(13، ص12) بمعنى ان العلاقة البنائية لمرجعيات الرمز وحضوره داخل ثقافة ما هو الذي يكسبه معناه

ويمنحه شرعيته الفكرية سواء ما ارتبط بالسياق الاجتماعي العام او ترحل الى السياق الثقافي.

يقول هربرت ريد "اننا نستطيع فيما اعتقد ان نقسم الاشكال التي حققتها الاعمال الفنية الناجحة الى نوعين الأول وهو ما يمكن ان يسمى بالشكل البنائي او الهندسي والثاني وهو (الرمزي) المجرد او المطلق والمشكلة الوحيدة هي اننا حينما نضع في اعتبارنا تركيب هندسي ما بعيداً عن مضمونه، فإننا نتجه الى ان ننزل بالشكل كله الى مستوى شيء مجرد او مطلق بل ورمزي أيضاً(19، ص75) اذ ليس من ان يكون الرمز دائما ينطوي على مفهوم فكري ومرجع تاريخي في الفن، حيث يستمد حضوره احيانا من الواقع وهذا ما تؤشره طبيعة دلالة الرمز واشتغالاته سواء كان ضمن سيمياء التواصل، او السيمياء الثقافية التي تتحرك من خلال الرمز.

وللتغلب على محدودية "ونقص الاشارات الواقعية والتداعيات الرمزية نتيجة هذه الاشكال الاحادية، عمدت الحداثة المتاخرة الى اجراءات دلالية مثل التعقيد، التضخيم، النحتية والديناميكية لاشكال الحداثة والاشكال الاساسية المجردة، يهدف محاولة تحقيق التاثير والتواصل مع المتلقي وتحقيق تعددية شكلية وتنويع ظاهري وتمفصلات ذات وظائف هيكلية"(50، ص203). أي ان الفن غادر الدلالة او الرمز الواقعي الذي يمنح معنى مباشرا، وحاول ان يلح مفهومات فكرية تعتمد على الرمز المقحم في منطقة التاويل الفكري الذي ينفتح على ممارسة العقل العليا وحاجتها الى جهد مضاعف من التواصل المعرفي.

وقد عني اصحاب "هذا الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية، وربطوا بين المستويات الثقافية والاجتماعية والايديولوجية، مؤكدين ان العلا تتألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي فقد طور امبرتو ايكو U.Eco نموذجاً سيميائياً اتصالياً باضافته الشفرات الصغرى (sub codes)، التي تسهم في فك شيفرات الرسالة من قبل القاريء، وبما يتيح فهم الرسالة واعادة تركيب شفرة المرسل وخلقها من جديد"(30، ص194-195) وبهذا المعنى يرى ايكو ان العلامة مكونة من سنن ثقافية اكثر مما هو ممارسة نقدية او اجتماعية هذه السنن هي التي تنتج علاقاتها الخاصة المكونة لمعنى العلامة.

فالثقافة لا تحدد نمط لسلوك والمعارف التي يحملها الفرد بل تقدم نموذج للشخصية وتحدد الادراك العقلي والسلوك تجاه المتغيرات في البيئة الاجتماعية والطبيعية والاستغلال تلك البيئات استغلالا واعياً وتعمل الثقافة على توحيد المشاعر والأفكار والشعور بالانتماء

والهوية القومية"(34، ص16). والثقافة بهذا المعنى هي انعكاس للحياة الاجتماعية والفكرية وتشكل سماتها الخاصة وملامحها ورموزها ايضا التي تختلف من ثقافة الى اخرى بحسب بعدي الزمان والمكان، ولعل الرموز الثقافية واحدة من اهم خصائص الثقافات سواء كانت ترتبط بالعنوان الثقافي المفهومي او الرموز المرتبطة بالإنسان وذاته الفاعلة الخلاقة.

المبحث الثاني: سمات الرمز الثقافي

ارتبط الرمز بالحياة الاجتماعية منذ ان وجد الإنسان بتعاقب المراحل الزمنية التي وضعت على وفق طرائق التفكير فيها. ولكن مرحلة مهمة من عمر الانسان هي التي حاولت توصيف الرمز معرفيا على الرغم من وجود الخفي في حياة الإنسان ولعل التوصيفات المتأخرة التي قادها مفكرو القرن التاسع والعشرين من اهم ما حفل به هذا المحور، ولكن هذا لا يلغي التطلعات الاولى وإسهامها في بنية الرمز، اذ "تناوله ارسطو على اساس اللغة فاللغة وظيفة اجتماعية لدى الانسان تساعده على الحوار مع الاخر ووحدة اللغة الكلمات، وهذه الكلمات رموز لمعاني الاشياء الحسية أي لمفهوم الاشياء الحسية ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة اعلى من مرتبة الحسي، فهي رموز لحالات نفسية، بل هي وضعية اصطلح عليها فمعانيها مشتركة بين الناس هي التي تعطيها كل قيمتها اللغوية"(16، ص21).

ومن اجل فك ارتباط الرمز عن اللغة وترحيله الى مستوى العقل ونتاجه، فقد اشار (كانت) في كتابه (نقد العقل المحض) الى "ان الرمز بعد ان ينتزع في الواقع ليصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علامة بينة، (وهو تشخيص الفكرة عن الشيء وتجريد صورته وبين الشيء المادي، إلا بالنتائج، أي بمعنى الرمز هو بمثابة افكار معقولة تنشأ من اتفاق الخيال والذهن فيتوصل الفنان للأفكار المناسبة للتعبير والتواصل بواسطة الرمز من خلال العقل" (2، ص24).

يطرق هيغل موضوعة الفنان واستقباله للواقع اذ يقول "ان بفعل الواقع واشكاله، وان ينقش في ذهنه بفضل يعظمه البصر والسمع، الصور المنوعة للواقع القائم، وهذا بالاضافة الى ذاكرة قادرة ان تحفظ ذكر العالم المبرقش لتلك الصور المتعددة الألوان (45، ص292-293).

ويحدد الخصائص الجوهرية لموضوعة الفن بوصفه "التفكير عن طريق الصور وبالطبع حسب تميز انواع الفنون وأجناسها تتمايز الصور وهي تعتمد اساسا على المادة

الوسطية التي تتجسد فيها تلك الصور سواء كانت هذه المادة لها ثقل وحجم وصفات رزينة ام كانت هذه المادة معنوية مجردة بدون حجم مادي، حيث تكون المادة كالحجر والبرونز والطين والفخار"(46، ص79).

وفي ضوء ما تقدم ترى الباحثة ان الرمز يتشكل من خلال جملة الصور المتراكمة في مخيلة الفنان وتبقى عملية اعادة تشكيل الواقع الفني من خلال الاجناس الفنية المتعددة وهي الكيفية التي سيتم من خلالها تجسيد الرمز في الصورة، ذلك لان الرموز هي بمثابة العلامات الدلالية التي تملك دال ومدلول، الاولى تتضح من خلال العمل الفني والثانية تخاطب مرجعيات المتلقي.

وتضيف لانجر في موضوعة الرمز عند الانسان وتصفه "بأنه يبتكر رموزه ويستخدمها" (35، ص10) فالإنسان سعى واجتهد في خلق الرموز في مختلف ضروب الحياة، وتلك تمهد له خلق وسائطه وأرضياته للتعامل الواضح على العكس من الفكرة الشائعة من ان هو زيادة في غموض رؤية العالم والصحيح كما ترى الباحثة ان الرمز تكثيف للمعنى وضغط في اقصى درجات للوعي "حيث يستطيع من خلال الترميز مخاطبة جمهوراً اوسع في العمل الفني، بمعنى ان الفنان يعيد محاكاة الحياة مضيفاً لها رؤية مجسدة في طبيعة الرموز ودقة دلالاتها وإيماءاتها" (35، ص32-33).

والعمل الفني هو "الفنان بصيغة لكن العمل الفني من جهة اخرى هو ذاته ولذاته ما دام قد اتخذ جسماً بفضل ارادة الفنان" (46، ص84).

ومهما كانت طبيعة العمل الفني فان الرمز فيه لابد من ان "لا يكون الصورة شكلية بل لابد ان تحمل مضامين فنية تقدمية وموضوعاً سامياً" (46، ص80).

وللرمز قيمة في العمل الفني، انه يتبلور من خلال الكيفية التي يجتهد الفنان ان يطرقها ذلك ان الرمز اشبه بالأبنية النحتية والتي تسمى بعلم النقد الحديث، البنى العميقة، ذلك لان العمل الفني يملك خصائصها اتفق عليها الدارسون والباحثون فاللوحة لها المساحة والكتلة واللون والخط العناصر، ولكن موضوعة اللوحة، تلك هي ما نسميها بالكيفية التي يتطرق فيها الفنان للعالم والحياة، وهذه كيفية متغيرة خاضعة بهذا القدر او ذاك لرؤية الفنان تتحرك دون ارادة منه.

لذلك نجد ما يمكن ان يفسر طبيعة التعرج في الخط اللوني او ضربة لونية لا علاقة لها بالموضوع، او حركة غريبة في متن اللوحة، وتبدو وكانها ليست من لحمة موضوعة اللوحة- علماء الجمال، ((لا يكتفون بفهم واستيعاب قدرات الفنان الابداعية في

تشكيل الصور– الرمز–للحياة، انما يبحثون في الرموز الغير معلنة ايضا، تلك التي تجلو نفس الفنان من جهة وتحدد موقفاً اخلاقياً او اجتماعياً او سياسياً ربما يكون غير معلـــن. سواء ادرك الفنان حقيقة هذا الامر ام لم يدركه لكن جملة الرموز المستقرة فـــي العمـــل الفني، تشكل جنيناً قابلا للتأويل وجنينا قابلا لولادة تفسيرية حديثة)) (4، ص107–120)·

واذا نظرنا للاشكال في الفن الاسلامي ((سنجد اصوله في ثقافات العالم القديم، اذ تقابلنا الاشكال الزخرفية من عقد وضفائر وأطباق نجمية وشبكات، وقد اختلطت مؤثراتها المنحدرة من فنون العالم القديم منصهرة في رؤية الفنان المسلم الجديدة التي حققت بالفعل الخصوصية)) (31، ص24)·

اذ يعد التاويل مسالة مهمة ركزت عليها الفلسفة الاسلامية فـــي كـــل عناصـــرها الدقيقة وتفاصيلها،لاسيما بما يغتني به من مستويات متعددة للفهم جندت من وجـــوده فـــي الفن الاسلامي، فهو يفسر في نظرة الاسلام بكونه قول الحقيقة او الوصول اليها باكثر من مرة، "فظاهرة التاويل من الظواهر اللغوية التي لها اهميتها في تـــاريخ الفكـــر العربـــي الاسلامي بل وتاريخ الفكر الديني منذ ان حاول الناس تفهم الكتب السماوية، وقد كان لهذه الظاهرة دورها البالغ في كل البيئات الاسلامية على اختلاف مؤماتها في الفكر والثقافـــة، وذلك لارتباطها اساساً بالدلالة الاسلوبية ومحاولة التوصل الى الغاية المقصودة"(51، ص332)· فالفنان العربي الاسلامي يبحث عن ارتقاء مستوى هذا الفن الى مستوى القيمة الابداعيـــة والجمال الحقيقي الذي يكمن في جوهرية التاويل الذي حققه الانفتاح بشكل عمـــق تجـــاه البيئة او المحيط والتركيز على مستوى الادراك العقلي تجاه الاشياء محققاً من ذلـــك فنـــاً غني بالقيم الجمالية "ومترجم حقيقة الاشياء بطريقة مؤولة كشف الصدق والجوهر الكامن في منطلق القصص والروايا والحكايات التي نلمسها في الرسم العربي الاسلامي فضـــلاً عن روحية الفن الاسلامية القائمة على الرمزية والتجربة الذي نتلمسه ليس فقط في رسم المنمنمات بل تتعدى ذلك نحو التجربة الاشكال كالرقش العربي للزخرفة الاسلامية والتي فتحت ابواباً نحو البعد الرابع اذ ان الاشكال الهندسية حبلى بالتعابير والدلالات الرمزيـــة" (3، ص41)·

ويمتلك الناس رغبة في ترميز كل شيء، اذ يشتمل الترميز على تجربة العلاقات أي استخراجها من تكرار الظواهر من سياقات معينة ومن ثم تجسيد هذه العلاقـــات فـــي سياقات جديدة بنفس الوقت بهويتها الاصلية كعلامة وبذلك يصبح التجسيد الجديد رمـــزاً للتجسيد القديم لهذه العلاقة" (11، ص69)·

وهذا نتاج حركية الرمز ضمن الثقافات المتعددة، اذ ان مدلولاته تتغير طبقاً لطريقة الثقافة المجتمعية، التي تتأسس على وفق هذه الحركية.

ان نتاج تفاعل الانسان والمكان والفعالية، تمثل المفردات العناصر الاساسية للجوانب الشمولية للمحيط، اذ ان الانسان بما يحيطه من مفاهيم ومعتقدات وافكار وقيم يشكل العناصر المقومة للجانب الثقافي والمفاهيمي للمحيط الذي يكون ما يمكن تعريفه بالمحيط الرمزي.

كما ان الانسان بسلوكه العام تجاه المحيط وعلاقته يحدد المحيط الاجتماعي وتاكيداً وترسيخاً للارث الثقافي والسلوك الاجتماعي نراه يشكل البنية المادية والعناصر العمرانية التي تمثل الجانب الاكثر تعيناً وادراكاً في المحيط الذي يمارس الانسان فيه الفعاليات والانشطة والممارسات الحياتية، لذا نرى ان الجوانب الثقافية والاجتماعية والمادية للمحيط المادي والسلوكي والرمزي. ويميز (Long) اربعة مستويات للبيئة هي البيئة المادية والاجتماعية والنفسية والسلوكية" (48، ص77)·

ان الفن او (الاشكال) في ذاتها كانت وسيطاً للتداول وفي غيرها كانت نمطاً من الثقافة النفعية أي ان الاشكال منذ ان وجدت لم تستطع تعدو اكثر من كونها وسيطاً للتداول او انها من جهة اجرى كانت تمثل البنية الثقافية التي تنفع المجتمع، وربما ينطبق هذا الكلام على مجمل التحولات البصرية وصولاً الى الحداثة، أي ان بنية الشكل وان كان بعض الافراد يقوم وما على الافراد الا لتلبية وبالتالي الانصهار في بنية واحدة، الامر الذي يفسر لنا دعوى اشتغال (فولفلين) في نظرية (تاريخ الفن بلا اسماء) التي يشير اليها ارنولد هاوزر في فلسفة تاريخ الفن" (10، ص74)·

ويلعب دوراً اساسياً نصب الحرية في استثمار لمبدا المزاوجة بين الموروث الرافديني وطرائق الحداثة من خلال التعرف والاستقراء وهضم كافة التوصلات السابقة، يضاف الى انجازه جهوده في دفع حركة الرسم وتحقيقه مشروعه الموازي لتوصلاته النحتية الذي نعتت بالبغداديات تيمناً بمدينة احبها وانتمى اليها·(20، ص126)

والمحيط بوصفه يمتلك القدرة على بث رسائل متعددة ومتزامنة تتراوح مضامينها "واشكالها المفاهيمية المعقدة او اللفظية الى البدائية التجريدية ولا تتالف هذه الرسائل او التلميحات من معلومات موضوعية مباشرة بقدر ما تعكس اسلوباً معنوياً لتجميع الرموز والصور والمعاني اذ يمكن للانسان ان يقرا رسائل البيئة ويفهمها" (43، ص529)·

وبحدود العودة الى الفن القديم واشتغاله على الرمز، بوصفه ناتج عن بنية ثقافية وفلسفية، اذ ان "الفن السومري لم يحتفل بواقعية الاشياء وانما استعان بعمليات التجريد والترميز والاختزال لاجل تطهير الاشياء في لواحقها المادية المجردة فتتحول الى رمز يرتبط بالجذور او كذلك فرضت فكرة التجريد قوانينها الخاصة بها على الشخوص التي كانت تظهر في المنحوتات السومرية والتي تخضع للقوى اللامرئية المسيطرة على الوجود والمتمثلة بمشاهدة بانورامية مختلفة بالترميز" (39، ص92).

وهذا الترميز ذاته تحول من فنون سومر او مكوناتها الاجتماعية والثقافية ليحتل مكانة ذات اهمية واضحة في الفنون البابلية والآشورية. "فعند ملوك الاشوريين تبين القدرات التخيلة للفنان الاشوري القائم بفعل التخيل والإظهار مرعياً وتقنية وهذا ما يطالعنا به شواهد ابداعية كالثور المجنح الآشوري(24، ص90)

هكذا يبدي المشهد اكثر تواصلاً مع الرمز كونه ممثلا لسمات رمزية اكثر من قيمة جمالية او فنية. "ففي الفنون المصرية القديمة نجد في معابدهم وقبورهم من نقوش ورموز فنية وما تركوه داخلها من اعمال حفر ونحت وتماثيل رائعة تروي الكثير عن الهتهم وملوكها، وذلك لثقة المصريين القدماء بعودة الروح فقد اخذوا على انفسهم توفير مظاهر الحياة وسلطان للملوك والامراء والكهان في الحياة الاخرى". (22، ص137) هذه العمارة التي اوجدها المصريون القدماء هي تمثيل للرمزية التي كانت تؤمن بالحياة الاخرى وتقديسها والوصول الى بواطنها في ضوء الاسراع اليها.

ان الرموز الكونية والجوهرية التي تصبح رموزاً ثقافية لحضارة ما سوف تاخذ مداها من الواقع الفعلي العياني، ثم تتخذ سمة كونية ترتبط بحياة الناس ومعتقداتهم. "ففي الديانة البوذية فان "الشجرة الكونية" حيث اصبحت هذه الشجرة مقدسة عند البوذيين، وهناك شخصيات تجعل بوذا ممثلا نحتاً نحت شكل الشجرة (الكونية) وهي ايضا شجرة تمثل مرموز يعرض على اقدم التمثلات عن محاولة اغراء بوذا من قبل شيطان الخليقة الكونية" (23، ص287-288).

وهكذا لا تعد الرموز الواقعية التي تمثل موضوعات المحيط الخارجي مرتبطة بمعناها المباشر بل تبحث في الباطن والسري وغير المرئي. وبفعل هذا الاستعراض نجد ان الرمز لا يقف فالفنان الهندي بدا يوضح مرموزاته من خلال فن التصوير الذي لا يحاول عند حقيقة واحدة، بل له سمات متعددة ترتبط بالواقعي مرة وبالروحي والعقلي مرة اخرى.

المبحث الثالث

ثقافة الرمز في الرسم العراقي المعاصر

لا ينبغي ان يبتعد أي فن في العالم عن المرتكز الرمزي ومحوره الاشتغالي في بنية الشكل المرئي مهما كانت طبيعة هذا الرمز، اذ "يجب ان تتضمن اللوحة تاريخاً رمزياً وان الرسم لا يكون في غرف مغلقة" (38، ص36)·

ومن هذا المنطلق الذي يفتح الباب واسعة امام القراءة النقدية لهذه المقولة أي ان القصد هو ان اللوحة مهما كانت علاقتها بالواقع فانها تحتوي على بعد رمزي اسقطه التاريخ عليها، بغض النظر عن معنى التاريخ، أي انه تاريخ جمالي او فلسفي او اجتماعي او حدثي في النظر الى سيرورة التاريخ نفسه.

ومن ثم فان تمظهر الشكل في أي عمل فني سيصبح مظهراً مستقلاً، أي "ان استقلالية المظهر الذي به ومن خلاله يمكننا ان نحلل فعل الانسان ليس المظهر الاقتصادي لهذه الاشياء والعلاقات والرموز بل المظهر الذي تكون هذه الرموز فيما بينها نسقاً ثقافياً"(37، ص101) بمعنى ان الرموز المتضمنة في اللوحة التشكيلية في مجملها هي تحتوي على معنى ثقافي ضمن نسقية معينة تدل على بنية ثقافية مجتمعية محددة على الرغم من انفتاح المعنى الرمزي الى اقصاه في اللوحة المرسومة.

ولو تتبعنا بشكل نقدي الرموز الكامنة في الرسم العراقي المعاصر لوجدنا انها تتحرك ضمن منطقة الرمز الثقافي لا غيره، اذ تصبح الاشارة الى البيئة او المدلول المحلي جزءاً من بنية ثقافية تتحرك داخل وجدان الفنان نفسه، لذلك عندما رسم (جواد سليم) لوحته (الكوفة) فانه حاول ان يرسم المدينة الرمز التي تكمن بداخله، بوصفها عاصمة للدولة العربية الاسلامية، وواحدة من المدارس النحوية في الثقافة العربية وهنا اصبحت المدينة المرسومة لا تتماثل مع محتويات المدينة الحالية بانساقها الفاعلة داخل الفضاء الاجتماعي العراقي او وجودها الحقيقي على الارض.

ان المتخيل الفكري الذي ينزع اليه الفنان بتحويل موجودات الواقع واثاره المكانية الى بنية رمزية ثقافية حتى على صعيد الطرح التواصلي المنتج في المكان نفسه. فهذه مدينة راوة يعرفها الجميع، ولكن (نوري الراوي) عندما رسمها لم يرسم المدينة الواقعية، بل رسمها كمتخيل فكري او (كوجيتو حلمي) كما يسميه باشلار (5، ص63)، "بوصف المدينة مكاناً روحياً تضغط اشكالها واماكنها واجواءها بقوة على شعور الفنان الداخلي لتترشح

ضمن الوعي الفردي على هيئات فنية، فتتمظهر الاشكال ذاتها دون ممارسة فعل تصويري مباشر عليها، كونها صورا مخزونة في عقله حتى اصبحت جزءا من احساسه الفني وتراكماته الصورية التي يجتلبها ساعة انشاء اللوحة"(21، ص20) لذلك فان استثمار الراوي للمكان ليس استثماراً واقعياً وان بدى كذلك، الا انه يغوص في اعماق التفسير الرمزي للمكان ذاته المغاير لطبيعته الواقعية، فضلاً عن الاحتفاء بالقباب والمداخل وصور المراقد، وهذه الامكنة او المكونات المعمارية لم تكن امكنة واقعية، بل هي اثار روحية حاول الفنان اجتلابها الى لوحته المرسومة عبر اكثر من طريقة يشيد فيها بعده الرمزي، المرتبط بالثقافي اكثر من تنوعات الرمز الاخرى، لان زرقة السماء والشكل الهندسي والغرف الحجرية البيضاء كلها مرموزات ذات بعد ثقافي على صعيد فاعليته في الحياة اليومية للفنان.

وتتبين الاستعارات الناجحة في رسومات (سعد الطائي) ذات النسق البيئوي والتصعيدات البنائية في الانسجة الداخلية، التي تؤول الى ضرب من التعبير عن الهوية دون التباس او استعراضية لا طائل منها، لهذا فان نسق الاداء بشتى تحويلاته يعطي انطباعا عن تفهم الفنان لمغزى الحداثة بالمعنى الذي يجعل من خطابه ذو سمة تصالحية اكثر من هجومية، لكن هذا لا يدفعه الى الانغلاق والقنوط فهو يتطلع الى فهم مضاد للرسم الذي يبقى في حركته كظل او حاشية للوجود الشيئي، وهذا ما يجعله اميناً لخياراته حتى لو قاد ذلك الى استبدال وجهة التراكيب في رسومه". (28، ص50)

وبهذا الفهم فان الطائي يختار رموزه من الواقع ضمن مكانية محددة تنعت اعماله فيها، فالصيادين ونساء الملح واطفال الازقة كلهم رموز بيئية تظهر من خلال الصورة المرسومة فهو "يدرس الظاهرة كجزء متقطع من الكل المتحرك لكنها لا تقول الا ما لا يمكن ان يشرح، انه عملياً خارج نطاق الاسئلة الا انه يبقى داخل الفن" (33، ص61) أي انه يرمز للاشياء ضمن مسؤوليته التي يفرضها الفن، بما ينتجه الواقع من مرموزات وليس بما هو خارج الواقع والفن معاً، بمعنى انه يثير الاسئلة التي تكمن وراء الشكل المرئي حول الكيفية التي يمكن بها معالجة وتطوير الواقع الرمزي وتحويله الى واقع حقيقي ضمن فرضيات اكيدة.

ولم يعد الرمز البيئي الذي اشتغل هؤلاء عليه كافياً مضافاً اليهم (فائق حسن) الذي وظف رمزية البادية (الحصان، والفارس، والصحراء) وغيرها من المرموزات البيئية الاخرىبل ان الامر تعدى ذلك الى مناطق اكثر عمقاً من التوظيف البيئي اسهاما منهم في

فاعلية الرمز، حيث تجذر هذا المحور في التشكيل العربي الذي بدا من العراق واسهم (شاكر حسن ال سعيد، وجميل حمودي، وقتيبة الشيخ نوري) في تفعيله ويقصد به توظيف الحرف العربي، كرمز ثقافي فاعل في بنية الثقافة العربية واستنطاقه بوصفه علامة ودلالة مطاوعة، فضلا عن قراءة (ال سعيد) الخطاب الباطني، الذي يفضحه علم الحروفيات في بحوث المذهب الصوفي، معلنا هجرته التشخيص والرسم التماثلي بحثا عن الروح والجوهري.

اذ ان اللوحة كسطح تصويري ذا بعدين بمقدورها تمثيل صدقية العلاقة بين الذات والعالم المحيطي دون الاتكاء على الاخير بالكيفية التي يظهر فيها الخطاب كما لو انه مرتهناً بادارة الخارج (فالاستثمار الحروفي مثلا لا يراد له الانشغال على طاقة الحرف بالمعنى الزخرفي غير المحمول على فضاء مؤسس او بمعزل عن حرية الممارسة للهوية والقناعات الفكرية، انما يصبح شكل بصري ذو سمة صوفية اكثر منها لغوية، وهكذا يمارس الشكل الحروفي حركته ضمن الفضاء على اساس كونه ازل البعدين بتعبير نفسه، شكل محرر من تبعيته الموضوعية ذو وجود فوقي ثقافي وغير متمسك بطابعه الغائي او الدلالي" (28، ص41)·

وضمن هذا الفهم يبحث ال سعيد في الجو الثقافي المتجاوز حتى حدود المحلية للوثوب الى العالمية او الثقافة الانسانية التي تتخذ من مثل هذه الموضوعات تعبيراً عن محليتها الثقافية المتجاوزة. وهذا ما اتسمت به جماعة الحروفيين وليس ال سعيد وحده، بل ان اعمال الشيخ نوري وحمودي كلها تصب بهذا المضمار الثقافي، أي ان الرمز الحروفي يمكن ان يشير الى الشرقي الاسلامي والعربي وبالتالي فان المحمول هو ثقافي بامتياز لانه بحث عن الهوية والفرادة والخصوصية.

فالفنان استعار من "رموز وحكايات الف ليلة وليلة المعاني الدالة للكشف عن الطبقات المسحوقة التي تعيش في المدينة وثمة منى اخر للفنان تبلور بعمله اذ هنا يكون الفنان قد عبر عن حالة الغضب الشعبي في حدة وصراحة واصالة". لذلك اختار الفنان اسلوباً مركباً فيه مزاوجة التعبيرية والواقعية المحورة لكن باتجاه رمزي فهذا العطاء مرتبط بتاصيل النشاط الثقافي عامة والفني على وجه الخصوص" (32، ص125)·

وبالتحول الى مسار اخر في اشتغالات الرمز وايفاء بمبحث الرمز الروحي فان تجربة (سالم الدباغ) باستخدامه المربع يصير العالم من خلاله على هيئة مربعة هو دافع وجودي اخر يحتكم الى تجربة بحثت في الجوهري من الاشياء على نحو مجرد "ويبدو ان

الدباغ كمن يبحث عن وجهة اخرى للهوية لكن ليست منفصلة عن متابعها بالطبع، لكانه يعرف ان رفع شعار الواقعية لا يكفي بوصفه طريقاً نهائيا للهوية واستعادة الذات بالشكل الذي يتماشى ولغة الرسم بالمعنى السامي لهذا المفهوم"(28، ص58). ان التوجه الى الشكل المجرد والمربع تحديداً هو اشتغال على جوهر الرمز الثقافي جاء نتيجة القراءة التاويلية للمربع كما قال عنه مالفيتش من قبل (انه طفل ملكي). وبهذا يحتفي الدباغ بالاصل الاول من خلال العودة للاشياء الاولى التي يكون المربع في مقدمتها.

وينتمي (كاظم حيدر) نحو الرموز الثقافية الانسانية وتوظيف خصائصها او متماثلاتها في لوحته المرسومة، فقد قصد البطولة والشهادة واتخذ من بعض الرموز المحلية شاهدا واساساً في قراءته للواقع للتحول بها الى المفهوم الانساني الاكبر مستخدماً وسائل تعبيرية معاصرة نازعاً عنها اللباس التاريخي والجغرافي الذي ترتديه ليتيح المجال واسعاً امام القاريء وهو يواجه الالم الانساني المحض والخسارات التي تتعرض لها الانسانية على مر التاريخ، واضفاء صفة العالمية على تلك الرموز متاثرا بمنهج الواقعية النقدية لانه "ذات منزع علمي ووصفي ينصرف عن التفكير في الغايات"(41، ص68) وهذا اتجاه اخر من اتجاه الرمز الثقافي الموظف في الرسم العراقي المعاصر.

واغنى (محمد عارف) تجربته الفنية بالاساطير ذات العلاقة بالواقع والرموز الحية فينقلنا من المناخ الواقعي الى المناخ الاسطوري الخرافي الذي يكشف عن تاويلات اساسية اعتمد عليها الفنان في لوحاته، وهي دلالة تجسيد الرمز البطولي (الرمز/الماضي) فهو يسعى عبر الاسطورة بان يحقق مضمونه الانساني المعاصر، فرموزه الحيوانية ترتبط بهدف انساني مثل (الحصان والحمامة) فالحصان يؤول كقيمة للخلاص الانساني والحمامة لديه دلالة رمز اللقاء والحب والسلام. (27، ص186)

وبعودة (ماهود احمد) الى النبع الاول أي الى البيئة العراقية والواقع المحلي، فانها عودة منحت الرسم العراقي منفذاً اخر لاستثمار الرمز الذي وظفه على صيغه وشم على جسد النساء العاريات او ضمن ما يحيط بالانسان من الرموز البيئة، التي تعنى بمجملها (بيئة شاملة) او كلية عند حساب الموجودات مع بعضها وجمعها "فهو حين يهرع الى التراث انما يضاعف اواصره معه ويزيدها تجانساً مع رسالته الفنية ما يسر له التعامل مع حياة الرسم على هواه لا هوى المرجع، فالاخير على نفوذه يبقى فضاء ابلاغ وقناة تغذي خيال الفنان وتبقيه في اطار التوازنات بين الماضي كنبع والحاضر بوصفه لحظة لاقتراح حداثة مضادة" (28، ص63). اذ ان مغزاه من هذا هو دلالة الرمز وان الفن منزوع الدلالة لا

طائلة منه، اذ تتحرك عنده الازمنة والامكنة الى نسيج من التصورات التي تصنع زمانها ومكانها داخل النص لا خارجه، وهو هنا يشيد رمزه الثقافي الخاص بايمانه هو ضمن قيم ومعتقدات محلية تسجل حضورها داخل الثقافة الكونية، كونه اعتمد (بيئة الاهوار) بيئة شاملة لرسم رموزها.

ومن هنا يتضح كيف استثمر الفنان مدلول الرمز الثقافي المتحرك من البيئة العيانية الى الجوهر الكامن داخل بعض الرموز التي تعنى بها الثقافية سواء كانت انسانية او محلية او ترحيل المحلي الى الانساني كما مر بنا.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

بعد عرض المفاهيم في ثلاثة مباحث شملها الاطار النظري، توصلت الباحثة الى جملة من المؤشرات وهي كالاتي:

1- يعد الرمز قوة فاعلة ومهيمنة في حياة الانسان بمختلف الحقب الزمانية وبتغير المكان.

2- فاعلية الرمز وفقا للفاعلية المكانية (الجغرافية)، اذ انه ينتشط في اماكن معينة ويتراجع دوره في اخرى طبقا للمحركات الفلسفية التي يعيشها الانسان في ذلك المكان.

3- لقد كانت مدارس التحليل النفسي راعية لاظهار الرمز داخل الذات الانسانية وامكانية التعامل معه على وفق متغيرات السلوك الشخصي.

4- مثلت الرموز الدينية محوراً مهماً في حياة الناس والفنانين على السواء بدءا من الرموز الاسطورية الى العقل الديني.

5- عملت الفلسفة المثالية الحديثة على ايلاء الرموز اهمية قصوى في العقل النقدي مثلما تحقق لدى هيغل وكانت.

6- للرمز الفني قيمة في العمل الفني الذي يتبلور بالكيفية التي يجتهد فيها الفنان لابراز الرمز في اللوحة المرسومة.

7- تبحث الرموز الواقعية في الباطني وغير المرئي بدل تمثلها لموضوعات المحيك الخارجي المرتبط بالمعنى المباشر.

8- يتحرك الرسم العراقي ضمن منطقة ثقافية الرمز، اذ تصبح الاشارة للبيئة او المدلول المحلي جزءا من بنية ثقافية تتحرك داخل ذات الفنان.

9- اختار الفنان العراقي رموزه من الواقع المحلي ضمن مكانية محددة نعتت اعماله فيها كجزء من العالم الخارجي.

10- بحث بعض الفنانين في الرمز الروحي ضمن انحراف الرمز الى مناطق اخرى في اشتغالات الرسم.

11- مثلت الرموز الاسطورية في الرسم العراقي المعاصر محوراً مهما في حركية هذا الفن في ضوء العلاقة بين الواقع والرمز والمناخ الاسطوري.

الفصل الثالث: **مجتمع البحث**:

تحدد مجتمع البحث الحالي بالمنجز الفني العراقي (حقل الرسم) على وفق مؤشرات احتواء اللوحات المذكورة على بنية رمزية ثقافية بدء من العام (1990-2012) وتم الحصول على المجتمع من مصورات وملاحظة حية للوحات الفنانين من الرواد والشباب والتي تعنى بالفن التشكيلي العراقي المعاصر.

عينة البحث

اعتمدت الباحثة الطريقة القصدية لاختيار العينة الممثلة لخصائص المجتمع الاصلي. وبعد فرز النماذج الممثلة للعينة وحسب توظيف الرمز ثقافيا فيها تم اختيار (7) نماذج تمثل مراحل مختلفة من الرسم العراقي.

اداة البحث

من اجل تحقيق اهداف البحث اعتمدت الباحثة مؤشرات الاطار النظري بوصفها مرتكزات بانية يؤسس على وفقها تحليل العينة.

مجتمع البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج التحليلي في تحليل عينة البحث، كونه الاصلح لتحقيق اهداف البحث المرجوة.

عينة رقم (1)

اسم العمل: تكوين جداري

اسم الفنان: شاكر حسن ال سعيد

المادة: مواد مختلفة على الخشب

القياس : 120سم × 85سم

السنة: في التسعينات

تحليل العمل:

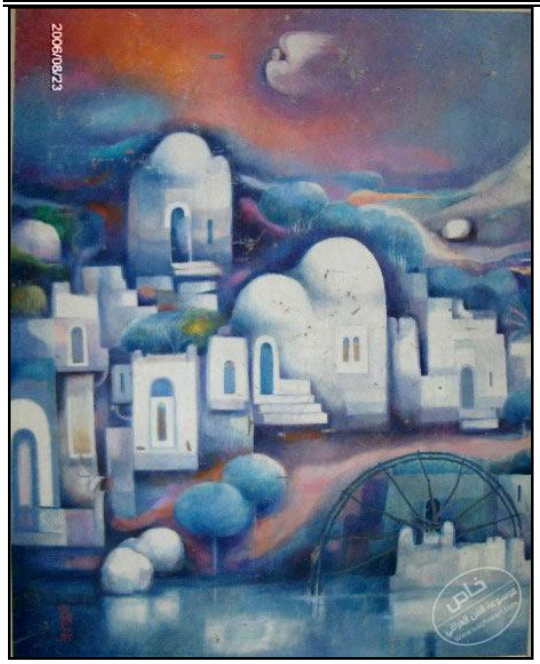
يمتاز هذا العمل بالسمة الانفعالية المهيمنة في هذا الشكل وبدت الالوان مقتصرة على الاوكر والبنفسجي وتدرجات الاصفر والبرتقالي والترابي تتخللها بقع لونية بيضاء، اما الاشكال فهي لا تتعدى الحروف المبهمة او الكلمات كما نرى في الجزء العلوي من العمل الفني حرف x باللون الاخضر الناتج واسفلها حركة دائرية باللون الابيض والبنفسجي.

تجسيد هذا العمل من خلال صياغات فنية متحررة فيها كم من الرموز والاشارات داخل الفضاء الفني يبدو العمل بشكل مضيء بالوان المشرقة وتنبعث عنها اشاعات الوهج الانفعالي واتباعات المعالجة اللونية التي تشهدها بطرق عشوائية غير منتظمة في التفكير ولهذا نرى دلالات الفنان الفكرية في هذه المرحلة تبدو واضحة بتجريدها والمأخوذة من انجازاته الفنية اقتصرت بالمقام الاول حالة التامل وفقدت بذلك جسور الالتقاء مع المتلقي كونها حملت مضامين خارجة عن قدرة تعبير الاشكال واللون وكل عناصر التشكيل، ربما هذا الاختزال الكبير لهذه العناصر ذو قصدية لدى الفنان.

ويلاحظ اداء الفنان في اشكاله الفنية لا ينبغي ان تعتمد على مبدا الصدفة لان كل شيء يناظره مضمون يليق به المضمون يكون اما مغيب او هو من نصيب المتلقي.

يبدو ان العمل تم تحت جو نفسي مفعم بالانفعال والتلقائية ويلعب دور التقنيات بشكل ملفت ولم تقل عملية رش الالوان او اتباعها عن طريق الايروبراش والوسائل الاخرى او صبها بطريقة معينة وتوزيعها بشكل عشوائي او بشكل منتظم ومقصود وعلى الرغم فان علاقة (x) او التقاطع التي ظهرت بابعاد وقياس في اعمال اخرى لشاكر اتخذت موقعاً لها في القسم العلوي على اعتبار دلالة ورمز وعنصر مهيمن لاستقطاب عين المتلقي.

فالعلامات والرموز والحروف والكلمات ونزوع الالصاق والعجائب المرتفعة والتفطرات والحزوز والزهد اللوني والشكل لدى سعيد لم يحقق حرفية بل لم تتحدى تاملاته للجدران العتيقة او وجه الشارع الاسفلتي هذه الرؤية مثقلة بالمضامين الدينية الا ان وسائل الاظهار لديه افتقرت الى تمثيلها فكل فنان له رؤيته الخاصة في طريق اخراج ادواته وتشكيل عناصره اذا وجدها لا تؤدي مهامها في التعبير عن رؤيته.



عينة رقم (2)

اسم العمل: نواعير

اسم الفنان: نوري الراوي

المادة: زيت على قماش

القياس : 80 × 100

السنة: في التسعينات

تحليل العمل:

يتمثل العمل الفني من مفردات ذات اشكال هندسية المتمثلة على شكل قباب (مكورة) تمثل البيوت والناعور الذي يدور والماء الصافي والسماء الصافية.

اعتمد الفنان الطبيعة بمناظرها البيئية الخلابة واعتبرها كياناً ووجوداً حيث اعتمد للخروج للطبيعة ورسم البيئة بما تحتوي من مفردات هندسية كونه تميز بأسلوبه في تحريف الاشكال الموجودة في الطبيعة نحو اشكال هندسية متراكبة الواحدة على الاخر معطياً التفاصيل الفردية وإظهار الظل والضوء في الاشكال المجسمة.

اعتمد الفنان التكرار المتعاقب زمانياً ومكانياً ومن خلال مشاهدتنا للوحة نتحسس ان الفنان تمكن في اظهار لحظة المزاوجة ما بين عواطفه وانفعالاته بلمسات الفرشاة والتي أولاها إهتماماً، فهي وسيلة للتركيب كونها متحكمة في الذوق والحس والعاطفة.

نشاهد في العمل المنظر البيئي المتمثل في البيوت ذات القباب المصقولة والمتراصفة مع بعضها والجزء الوسط المتمثل بتراكب البيوت هندسي تكعيبي والجزء الاسفل المتمثل بالناعور ذات حركة دورانية ايقاعية لحركة الماء والجزء الاعلى من السطح التصويري ذات الوان فاتحة توحي بالعمق وبزاوية معينة ياتي بها النور الذي بمليء سطح اللوحة.

اعتمد الفنان العلاقات المكانية وكانه بالدرجة الاولى على المستويات المتراكبة للاشكال الهندسية (للبيوت) وبعدها وقربها فضلاً عن التقارب في الحجم للبيوت والاشجار بحيث

اصبحت هذه المنطقة الفاصلة التي يتوقف عندها المتلقي لغرض الانتقال من مساحة الارض الى السماء، اما عنصر السيادة في اللوحة فانه يعتمد الشكل الهندسي للقباب وعلى القيمة الضوئية القائمة على الشكل.

اعطى الفنان للمنظر البيئي للقرية وما تحويها اولوية واهتمام كبير لتأثيرات اللونية والخطية للأشكال المعكوسة في اللوحة من خلال التأثر البيئي بشكل عام والانطباع الشخصي بشكل خاص.

من ذلك يبدو الفنان اتجه في لوحته نحو تكوين الاشكال والمفردات البيئية المكونة للمنظر وهذا ما يدعو للإحساس بالحجم الهندسي والكتل كما نشاهد اللون الابيض المائل للزرقة فوق تلك البيوت المجسمة وإبراز الابعاد الفنية وتأكيد الانفعال وتنويع في القيمة الضوئية.

يقع هذا التنوع ضمن حدود البراعة الفنية المتطورة للفنان وياتي ما يميزه في دائرة الواقعية في التعبير عن خواص المشهد وفق ما يريده ويلجأ للتجسيم واظهار الابعاد، الطول والعرض والعمق وخلق الاحساس بالكتل ويلجأ الى التبسيط والاختزال في التفاصيل الفردية.

يعطي المنظر اكثر قيمة وحيوية هو التنغيم في القيمة الضوئية فظهر لنا باعماق مختلفة بعدم وجود تنوع في اصل اللون واقتصاره على الأبيض والأزرق والأخضر وبدت السماء مسطحة صافية هادئة.

عينة رقم (3)

اسم العمل: الحِرز

اسم الفنان: سلام عمر

المادة: مواد مختلفة

القياس : 100× 3 × 10سم

السنة: 2003

تحليل العمل:

يتكون العمل الفني من شكل هندسي منتظم مكون من عدة رموز الدوائر والمربعات بحركات مختلفة يحتوي على الواجهة الامامية من سطح غامق اسود يمثل السطح السالب

ويخترق وسط العمل خط متقطع بلون ازرق يقسم العمل الى مثلث في الاعلى وجزء في الاسفل على شكل مستطيل يقطعه وتر المثلث المكون من شكل العمل.

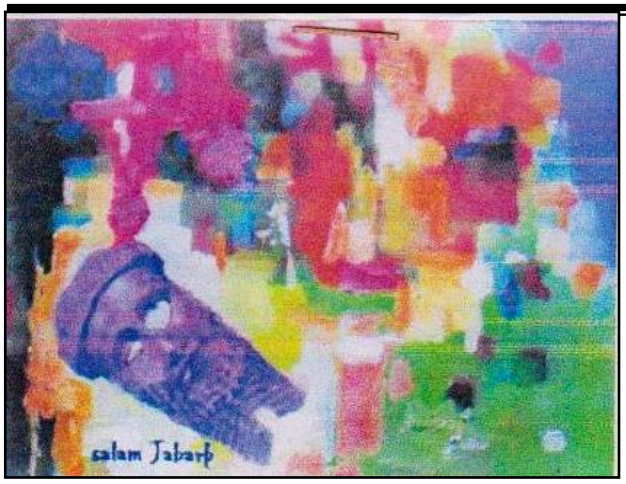
ويوجد في الجزء العلوي للمثلث اشكال هندسية منتظمة مفردة من دائرة صغيرة واشكال هندسية غير منتظمة مفردة على هيئة بيضوية في الجزء السفلي من الخط المتقطع يوجد شكل مجسم (مستطيل) غائر للداخل يوحي بهيئة مستطيل داخل المثلث بلون اصفر يحوي المستطيل بداخله اشكال هندسية غير منتظمة مفردة ومتراكبة مع بعضها البعض كما في الاشكال البيضوية السوداء والحمراء واخره في بداية المستطيل في الجزء العلوي بلون ازرق.

هذا المثلث يمثل كشكل مجرد تطور في هذا العمل كوحدة انشائية مركبة داخلة في نظام متداخل من الاشكال الهندسية وهيمنتها كوحدة انشائية كبرى فالعمل الفني للشكل الهندسي ومفرداته الداخلية الهندسية بحركة عشوائية متداخلة وغير منتظمة هي في الحقيقة رمز يحيلنا لمشهد فكري يرتبط بالفنان لاختزاله للحالة التي اثارت ما بداخله خلق شعوراً للرمز لتكوين الصورة المثلثة كهيئة مليئة بالإشارات والعلامات.

ويقال ان الفنان مر بحادثة عندما شاهد مدينة (عانه) العراقية كيف غمرتها المياه نتيجة تغيير لمسار المياه وتحويلها باتجاه المدينة مما يتطلب تحويل الاهالي والانتقال لمدينة اخرى معدة لاستقبالهم بعدما طمرت المياه مدينة عانه، والفنان كيف راى رؤوس النخيل قد غمرتها المياه لحد رأسها وأصبحت تحت مستوى المياه.

هذه الحادثة وظفها الفنان بلوحته مشيراً للخط الغائر للأسفل بالمياه التي غمرت المدينة بكل ما فيها من ذكريات التي وظفها الفنان داخل المستطيل في جو من العمل معبراً عن الاشياء الجوهرية المخفية داخل هذا الشكل الغائر فما تلك الاشكال الهندسية الممثلة بالشكل البيضوي فوق مستوى الخط المتقطع الا رمزاً لبقاء تلك الاشياء على السطح لتبقى خالدة في الذاكرة والوجدان.

يحيل العمل الفني لشكل (حرز) يعمله الناس للحفظ من الخوف والحسد والشرور فالفنان ربما يحيل هذا الشكل الرمزي لحفظ اعزائه بعدما فقد بعضهم نتيجة هذا الحادث بالنهاية هذا الحرف يوضع في المكان المراد حفظه من كل مكروه تبالي العمل هو وعاء (حرز) لحفظ العراق من الشرور والمطامع.



عينة رقم (4)

اسم العمل: بدون عنوان
اسم الفنان: سلام جبار
القياس : 50× 70سم
المواد: اكريلك على ورق مقوى
السنة: 2010

تحليل العمل:

يتضمن العمل الفني من خلال النظرة السريعة للعمل يتكون على شكل تجمع مجاميع من البقع اللونية المتضادة، واندماج الالوان والتي تقوم على شكل مستطيل بالوان زاهية.

عند تقسيم العمل الى نصفين الجزء الايمن يتضمن مجموعة من الالوان الباردة والحارة في الجزء العلوي يتضمن اللون الازرق والجزء السفلي يتضمن اللون الاخضر اما في الجزء المقابل أي الجزء الايسر والمتضمن في الزاوية العليا اللون الازرق الداكن فضلاً عن اللون الاسود المنسدل الى الجزء السفلي في الجهة اليسرى.

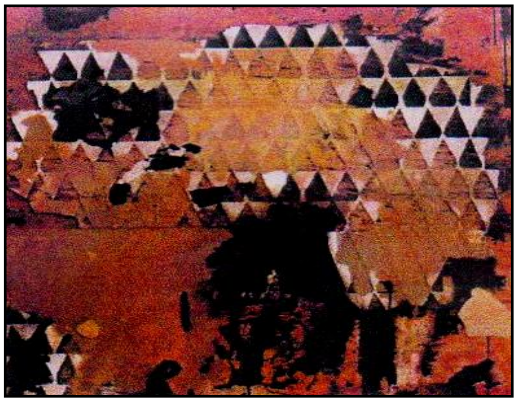
والجزء المهيمن في اللوحة المتضمن لراس انساني مذكر (نرام سن) استدعى من قبل الفنان كحالة شكلية رمزية بتفاصيل نظامية شديدة الوضوح والصراحة..وفق رؤية معاصرة متفاعلة مع البعد الثقافي الرمزي.

قصد الفنان بهذه الازدواجية في الاشكال والالوان برؤية متجددة تتضمن ابتكارا للرمز الثقافي وتفاعل الماضي والحاضر برؤية حضارية مبتكرة لتحديد الهوية والانتماء والرمزية.

من خلال الاطلاع على ادق التفاصيل في الشكل المفعم بالضربات اللونية المتناقضة فهي رمز ثقافي انساني يشير للهوية والانتماء للفرد.

فهو ملم بالرموز باعتباره وسيلة اتصالية بين الحضارات وهو مفتاح لقراءة هذه الرموز بلغة ثقافية متجددة.

عينة رقم (5)



اسم العمل: بدون عنوان

اسم الفنان: هناء مال الله

القياس : 100× 100 سم

المواد: مختلفة

السنة: 2006

تحليل العمل:

يشتغل هذا العمل وكل ما يحويه على اشكال هندسية وكانه في تجمعها تشكل بيت النحل من الشكل المربع والذي يحوي الوانا حارة والوانا رمادية توحي بالتفاعل على ما بين النماذج الهندسية باعتبارها الخصب والنماء والديمومة والاستمرار للحياة.

فالمثلثات تنمي في بنائها الشكل على وحدات مجردة فالشكل المربع منقسم لجزئين حسب التكوين الانشائية يرجع اصلها للرموز التي مثلت على الاواني الفخارية في عصر القرى الزراعية وعصر الكتابة والرمزية في الاشكال والالوان والوحدات المركبة التي تعني بجمالية معينة.

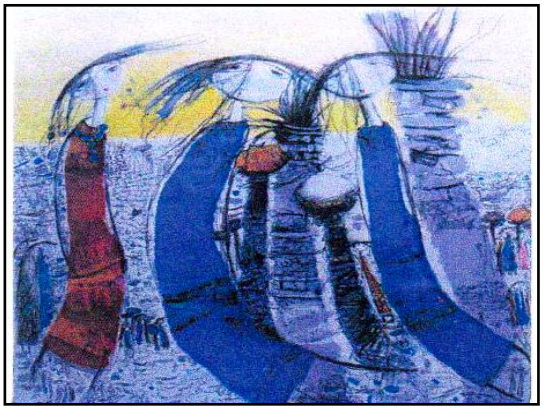
فالجزء الاعلى محمل بعلامات من المثلثات ذات اللون الابيض والاسود على شكل افاريز منتظمة وبشكل عكسي بالنسبة للمثلثات المثبتة في الشكل. وفي الجزء السفلي يكون الشكل مفهم باللون الذاكن في الجزء الاوسط للعمل اما الجزء الذي يعلوه باللون الاوكر.

والمثلث هذا الشكل الهندسي مجرد ينتمي بجذوره التاريخية لوحدات شكلية للكتابة الصورية المتمثلة في الاواني الفخارية وعلى اعتبار ان الشكل مثل موضوعة الاخصاب الممثلة بالخطوط الملتقية على شكل راس مثلث (الذكوري) فهي رموز يمكن ايصالها للمتلقي عن طريق بث هذه المفاهيم بطريقة مركبة تبعث التساؤل والاستفسار لفك مثل هكذا حروف ورموز.

وبالنسبة للألوان المهيمنة للأشكال هي الأوكر والأصفر والأسود والجوزي والأحمر والبرتقالي (الأوكر) له خصوصية ومركزية في العمل الفني.

والعمل تم بقصدية الفنان في تمويل هذه الاشكال الهندسية الى رموز ثقافية قابلة للتأويل لأكثر من قراءة.

عينة رقم (6)



اسم العمل: طقوس الادعية

اسم الفنان: يسرى العبادي

القياس : 98× 98سم

المواد: اكريلك على القماش

السنة: 2010

تحليل العمل:

يتكون العمل الفني من مفردات واقعية المتمثلة بالنخيل واشكال انثوية ونباتية تملىء السطح التصويري.

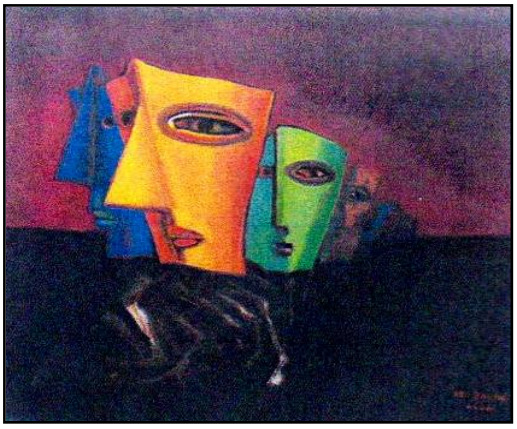
يتكون السطح من مقطعين الجزء العلوي ذو اللون الاصفر الفاتح والجزء الاسفل الذي يشغل حيزاً اكبر من العلوي والذي يضم مفردات انسانية ونباتية ويتمثل بالفضاءات المفتوحة والتي تسبح قبل جميع الاشكال بحرية وتحظى بهيمنة في الشكل والحركة وبتعالق الاشكال لتمثل وحدة بيئة واقعية.

يشغل الجزء الايمن النخلة والشكل الانثوي بحركة متجهة نحو الجهة اليسرى وبالتصاق الشكل النباتي بحركة ايقاعية مع شجرة اخرى ويتوسطهما النخلة الشامخة، والجزء الايسر المتمثلة بحركة ايمائية متجهة نحو اليمين وبتلاصق الاشكال الانثوية والنباتية في وقت واحد. وشكل انثوي منفرد بحركته ما بين الجهتين أي حركة الوجه المتوازية للطرفين.

هذه الحركات والايماءات ذات دلالات تعود لجذور تاريخية للانسان وللحضارات الاولى (سومرية) فهي استعارات من الواقع برؤية جديدة ذات مدلول يشير الى ثقافة اجتماعية معاصرة قائمة على الحرمان مما يشير لعدم انزياح الرمز في المعاصر.

تمثلت خصوصية الاشكال الانثوية والنباتية بصفة مشتركة ذات مرجع تراثي للأشكال المختلفة محله بمضامين اجتماعية وسياسية ودينية، فالأشكال النباتية والأنثوية المتقاربة والمتعانقة كانها تؤسس وحدة شكلية مركبة انزاحت من الصلابة الى المرونة وفق استدعاء يبنى على احالة في الخطاب المعاصر لتعزيز هوية الانتماء.

فالرموز في الاشكال ذات دلالات جديدة مبتكرة من افق المعنى الثقافي المتداول والذي احيل من الماضي المجسم الى الحاضر المسطح برؤية جديدة تلاعب الفنان في البنى الاستعارية ليعطي قراءة جديدة للأشكال.



عينة رقم (7)

اسم العمل: الاقنعة الزاحفة

اسم الفنان: علاء بشير

القياس : 35× 39سم

المواد: زيت على القماش

السنة: 2006

تحليل العمل:

يتكون العمل الفني من مقطعين جزء اسفل والاخر الاعلى يتوسطهما وجوه او اقنعة بحركات مختلفة لوجه انساني متكرر فضلا عن الجزء الاسفل والتي تبدو وكانها جذور هي بقايا عظام انسانية.

يتشكل العمل من مساحة مربعة لمقطعين يشكل الجانب الامامي وجه كبير مهيمن يحيطه فضاء معتم ينتمي بجذوره التاريخية للوجوه الانسانية المتكررة خلف هذا الشكل وبالوان متعددة يبدا من الوجه الاول باللون البرتقالي انتهاءاً باللون الاصفر من جهة اليمين يتكرر الشكل الاخضر والتركواز لاشكال تبدا بالتلاشي تكرارا للنموذج الاول، والجهة اليسرى للشكل يمثل وجه واحد فقط هو باللون الازرق بتدرج مع استخدام الجزء البسيط الفلم بلون اخضر.

هذا التكرار للاشكال (الاقنعة) والتي يشير لها الفنان والتي هي من سمات الفن العراقي القديم والتي احالها الفنان لظاهرة التعدد والتنوع بالاشكال والرموز بتاثير الالوان المتناقضة ودلالاتها التي تعطي نظاما جديدا للوجوه والتشابه فيما بينهما.

وتميزت رسومه بالسريالية للفضاء الواسع والتدرجات اللونية للايحاء بالعمق والمسافات المكانية والزمانية وتسليط الاضواء عن الاشكال غير الواقعية (الخيالية) مع اجسام واقعية من تداخل وانسجام موضوعي، بعض الرموز المادية الصغيرة بطريقة طارئة مع التكوينات الرئيسية غير الحقيقية ولكن تباين لوني للخطوط المستخدمة المستقيمة والمتوازية التي تتجاوز مع الشكل المحوري في اللوحة والتي تميز اعمال الفنان ذات ملمس ونسيج ناعم للاشكال المتحولة من شكل مادي الى شكل غير واقعي متحولة من بنية مرنة الى جسم صلب مصقول السطح ذي بعدين بإضافة الوان فاتحة بعناية فنية.

ان فكرة الفنان التي توحي بصراع الخير والشر المتمثلة في اعمال كثيرة للفنـــان والمستوحاة من الواقع والتي بدورها تبلورت وتحولت لصور مقتبسة من الواقع باعتبارها استعارات من الحقيقة فهي رموز تعبيرية ومظاهر سريالية فضلا عن التشريح للنمـــاذج البشرية المكونة من الراس والوجه واليد والتي اتسمت برمزية عالية مكتشفة ما بـــداخل الانسان من الالام ومعاناة الانسان الحقيقي.

فرؤية الفنان تمثلت بعلاقة الذات بالمحيط كإشكالية ازلية يعاني منها الانسان كوجود قائم بذاته.

الفصل الرابع: النتائج:

بعد تحليل عينة البحث توصلت الباحثة الى عدد من النتائج وكما يلي:

1- ظهرت بنية الرمز المحلي واضحة في عدد من نماذج العينة، سواء كان الرمز يمثل مكانية معينة او رمزاً ثقافيا معروفا لدى الجميع كما هو في تجليات المدن في العينة (1، 2).

2- كان للرمز الاسطوري فاعلية في العديد من نماذج العينة، بوصفه رمزاً ممثلاً لثقافة تجمع الماضي بالحاضر كما في النماذج (4،6، 7).

3- ان انزياح الرسام نحو الرموز الروحية شكل محوراً هاما في عينة البحث المختارة، بوصفه رمزاً باطنياً معبرا عن حقيقة ظاهرية كما في النموذج (5، 6).

4- لقد عاد بعض الرسامين الممثلين في عينة البحث الى الرموز الاصطلاحية مثل الاشكال الهندسية بوصفها رموزاً تمثل اشياء خارج العالم المادي المرئي كما في العينة (3، 5).

الاستنتاجات:

توصلت الباحثة الى بعض الاستنتاجات من خلال عرض نتائج البحث وكما يلي:

1- ان اهتمام الرسام العراقي بالرمز المحلي جزء من البحث عن الهوية المحلية عراقية كانت ام عربية، ولذلك تم التاكيد على هذا الانموذج من خلال مجموعة اعمال وتجارب.

2- تمثلت العودة للاسطورة العراقية القديمة ومرموزاتها في الرسم العراقي المعاصر، جزء من احياء التراث الرافديني القديم وامكانية المزاوجة بين الماضي والحاضر.

3- تعد محاولة الرسام العراقي للاهتمام بالرموز الروحية والانسانية جانب من الاهتمام بالعالم الباطني السري وعلاقته بتشكيل معالج الحياة المادية مع العالم الخارجي.

4- لم يهمل الرسام العراقي الرموز النفسية الناتجة من تغير الذات الانسانية كجزء من اهتماماته في الجانب النفسي الذي يغير طبيعة المعادلة الفني.

التوصيات:

1- توصي الباحثة بفتح قنوات اكثر تعمقا لغرض اثبات تحليل الرمز الثقافي ووضعه ضمن المسلمات الدراسية.

2- تؤكد الباحثة على رفد بالمصادر والمراجع لغرض وضع قياس ومعيار للرمز الثقافي وخاصة في الفنون التشكيلية.

المقترحات:

1- تقترح الباحثة انشاء معرض او متحف خاص للفنانين الرواد والشباب وخاصة باللوحات التي يؤشر فيها الرمز الثقافي.

2- تقترح الباحثة للتاكيد على دراسة الرمز دراسة مستفيضة ملمة لكافة الجوانب الرمزية الدينية الثقافية سياسية اجتماعية اقتصادية.

3- تقترح الباحثة باعداد دليل خاص للوحات التي تحمل الرموز بكافة صنوفها سواء كان الفنانين الرواد او الشباب.

المصادر:

1- ابراهيم، سمعان وهيب: الثقافة والتربية في العصور القديمة، دار المعارف بمصر، 1961.

2- أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص38-39 نقلاً عن رسالة أسعد يحيى مسلم، المصدر السابق.

3- آل سعيد، شاكر حسن: الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، .1988

4-ايغلين، تيري: مقدمة في النظرية الادبية، تر: ابراهيم جاسم العلي، مراجعة عاصم اسماعيل الياس، سلسلة المائة كتاب، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1992.

5- باشلر، غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

6- بان، خانسينا: المأثورات الشفاهية، تر: احمد مرسي، القاهرة، دار الثقافة، 1981.

7- بويريطا، خوسيه ميغيل: البنية الطوباوية لقصر الحمراء، مجلة العرب والفكر العلمي، ع19-20، مركز الاتحاد القومي، بيروت، .1992
8- التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الادبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، .1990
9- جسام، بلاسم محمد: التحليل السيميائي لفن الرسم المباديء والتطبيقات، اطروحة دكتوراه فلسفة، مقدمة الى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.
10-جمعة، احمد: فلسفة التحول الشكلي قي الفنون التشكيلية، مجلة دراسات فلسفية في الفنون التشكيلية، اشراف شمران العجلي، بيت الحكمة، ع25، بغداد، .2010
11-جودت، احمد عبد الجبار: بنية الصورة المعمارية في ضوء نظرية المعرفة الاسلامية، رسالة ماجستير غير منشورة، مقدمة الى كلية الهندسة، جامعة بغداد، 1995.
12-حافظ، ياسين طه: الاتجاه التجريدي في الفن والوعي الباطني، مجلة الثقافة الاجنبية، ع2، س7، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والاعلام، 1987.
13- حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
14-الخالدي، محمود: المدخل الى الفلسفة الاسلامية، ج1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان-الاردن، 1983.
15-خليل، معن عمر: نقد الفكر الاجتماعي المعاصر ودراسة تحليلية نقدية، دار الافاق الجديدة، بيروت، 1982.
16-الدجيلي، أسعد يحيى مسلم: المرموزات الشعبية في رسوم حسن عبد علوان، رسالة ماجستير فنون تشكيلية مقدمة الى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2011.
17-الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت،1982.
18-رايسر، دولف: بين العلم والفن، تر: سلمان الواسطي، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، 1986.
19-ريد، هربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، ط2، دارالشؤون الثقافية ، بغداد،1986.
20-الزيدي، جواد: مدونة البصر، دار الصباح للنشر، بغداد، .2008
21-الزيدي، جواد: مدونة البصر، مجلة الثقافة الجديدة، رئيس التحرير: صالح ياسر وآخرون، دار الصباح، ع335، 2010.
22-الشال، محمد النبوي: التذوق وتاريخ الفن، مكتبة الضحى، الكويت، ب ت.
23-شيرنج، فيليب: الرمز في الفن، الأديان- الحياة، تر: عبد الهادي عباس، سوريا، ط1، 1992.

24- صاحب، زهير وآخرون: جذور الكتابة الرافدينية – دراسات في بنية الفن، مطبعة ايكال، بغداد، 2004.
25- صاحب، زهير: قراءة تشكيلية لأقدم ملحمة عراقية، مجلة الاكاديمي،ع36، 2002.
26- صالح، مدني: في مهب عواصف التاريخ، مجلة الموقف الثقافي، ع 40، 2002.
27- عباس، ايمان خزعل: اشكالية التاويل لدلالات الاشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2004.
28- عبد الامير، عاصم: الرسم العراقي..حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، .2004
29- عبد الامير، كاظم: جدلية النص والعقل في الثقافة العربية الاسلامية، مجلة دراسات فلسفية، ع3، بيت الحكمة، 2010.
30- قطوس، بسام: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، د.ت.
31- قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل الى علم الجمال الاسلامي، دار قتيبة للطباعة، بيروت، 1991.
32- كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة – في العراق – مرحلة الرواد، سلسلة الكتب الفنية (43)، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1980.
33- كامل، عادل: جدل الاغتراب وفضاءات الذاكرة، مجلة عمان، ع82، .2002
34- لازاروس، ريتشارد: الشخصية، تر: سعيد محمد غنيم، بيروت، دار المشرق، 1981.
35- لانجر، سوزان: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، اعداد: راضي حكيم، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986.
36- الماكري، محمد: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991.
37- محسن، مؤيد: استعارة الأشكال التاريخية في الرسم العراقي المعاصر(دراسة تحليلية، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2011).
38- المطبعي، حميد: تجربة الفنان فائق حسن، موقع الفن العراقي.
39- مورتكات، انطوان: الفن في العراق القديم، تر: عيسى سلمان وسليم التكريتي، وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، مطبعة الاديب البغدادية، بغداد، 1975.
40- الميلاد، زكي: المسالة الثقافية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.
41- نادر، سهيل سامي: البحث عن اثر داخل الثقافة، مجلة فنون عربية، ع7 ، لندن، 1983.
42- النورة جي، احمد خورشيد: مفاهيم في الفلسفة والاجتماعي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

43- نوبلر، ناثان: حوار الرؤيا: تر: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1987.
44- الهيتي، هادي نعمان: الإتصال والتغير الثقافي، بغداد، دار الرشيد، 1978.
45 -هيغل: فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ج2، ط2، 1981.
46- يوسف، عقيل مهدي، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، مطبعة سلمى الفنية الحديثة،1988.
47-Baker. Geoffrey H:" PESIGNS Trategies In Architecture' van Nostrand Beinhold, N.Y, 2ND Edition, 1994.
48-Long, Jon: creating Architectural theary, MIT press, Massachusetts institute of technology Cambridge , Massachusetts, 1987.
49-Nesbitt, take: "Theorizing anew Agenad for Arehitee ture" an theology of Architectural theory- 1965-1955, prineeton Architectural press, New Yourk, 1996.
50-Sehuiz christen Norberg: "khan Heideegger and the language of Architecture" Apposiltions , Ajorral for iden & critieism in architecture M.I.T press summer 1979.
51-Waha. Farum net. Bz/1332-To pic

Abstract

The research aims to identify the cultural dimension of the symbol in the drawing contemporary Iraqi fissions to know the code in the light of Thagavih ranging from recruitment to local environmental Psychological and cultural icons and legenary as symbols contributed to the cultural industry profiles produced by drawing Iraqi has included this research first three sections included the first including multi-dimensional Avatar while he stopped the second part, to the cultural attributes of the symbol in the third on a cultural icon in the drawing contemporary Iraqi.