فاعلية رموز فنون وادي الرافدين
وآلية اشتغالها في النحت العراقي المعاصر

أ.م.د. بهاء عبد الحسين مجيد
كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

الفصل الأول
الإطار العام للبحث

مشكلة البحث

يعيش الانسان في عالم واقعي وعالم خيالي مبني على تصوراته من اشكال وصور رمزية متشابكة مع بعضها من خلال التبادل والتكامل . والفن كواحد من الاشكال الرمزية هو شكل من اشكال المعرفة ومن سماته الاستمرارية وتغيير الاشكال المألوفة بغية استخدامها لكل أوجه الثقافة ومراحلها (حيث ان هدف الفن كواحد من الاشكال الرمزية هو السعي في تحويل العالم الخامل للانطباعات العادية)[1].ان الرمز يكشف جوانب معينه من الواقع واعماقها تلك التي تستند الى وسائل المعرفة الاخرى . وفي مجال الفن نرى انه غالبا ما تنحصر مهمته في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لتأتي بأي وسيلة أخرى من وسائل التعبير ،اذ يزداد الفن ثراء بما يحتويه من رموز . وكلما كان لهذه الرموز صدى في اللاشعور، سواء للفنان او المتذوق الفني ؛ كان ذلك داعياً لظهورها وهي تحمل معاني تعبيرية قوية . ويعد الرمز من العناصر المهمة في العمل الفني النحتي ، من حيث وجوده في مضمون وموضوع العمل ، باعتباره جزءاً من لغة تشكيلية يستخدمها الفنان في التعبير عن احاسيسه وانفعالاته نحو كل ما يهز مشاعره من افكار ومعتقدات . والتعرف على تلك اللغة واجادة تفسيرها ، يجعلنا اكثر قدرة على فهم مضامين العمل الفني (النحتي– بحدود البحث).لقد استخدم الفنان الرمز على مدى حقب فنية طويلة وكان له صدى في التعبير عن مضامين متنوعة ارتبطت بقيم المجتمع الثقافية والفكرية . وعلى مدى هذه الحقب الزمنية تطور مفهوم الرمز في الفن حتى كان له دورا كبيرا في الحركة التشكيلية المعاصرة وتعامل الكثير من النحاتين المعاصرين مع الرموز بشتى انواعها فظهرت في اعمالهم النحتية ،لا سيما الفنانين العراقيين منهم الذين تميزوا عن الآخرين بامتلاكهم ارث ثقافي مليء بالرموز وحضارة فنية عملت على تأسيس وتدعيم التجربة الفنية لديهم ،حتى شكلت الرموز المستعارة من فنون وادي الرافدين ظاهرة مؤشرة في أعمال كثير من النحاتين العراقيين المعاصرين.

وفي ضوء ما تقدم نجد ان عملية استقراء الرمز(ومنه الرمز الرافديني بالخصوص) في العمل النحتي العراقي المعاصر وفهمه كلغة تشكيلية تتطلب فهم ماهية الرمز وعملية توظيفه . ومن هنا تنبثق مشكلة البحث الحالي والتي تتعلق بقراءة المعاني الرمزية لرموز فنون وادي الرافدين التي وظفت في الاعمال النحتية العراقية المعاصرة وبيان فاعليتها وتأثيرها وكيفية اشتغالها. وبالتالي فهم عملية توظيف النحات للرمز ، اذ يمكن ان تصاغ مشكلة البحث بالتساؤل التالي وهو :

كيف جاءت فاعلية رموز فنون وادي الرافدين في النحت العراقي المعاصر وماهي آلية اشتغالها ؟

[1] E.Cassirer,Die philosophy Der symbolischenFormen, T.I , Berlin ,1923, p.105

أهمية البحث والحاجة اليه :

يأخذ الرمز في التشكيل شكلا عيانياً بصرياً في جميع الاعمال الفنية ليتيح للمتلقي امكانية تأويل عدد من الحركات والإيماءات التي تعد شفرات تصبح فيما بعد نظاما للرموز الموجودة او للرمز الواحد . وبالتالي يشكل الرمز أهمية كبيرة في قيمة العمل النحتي ،لا سيما اذا كان رمزا مستعارا من اقدم الحضارات وأعرقها ، وعملية فهمه وقراءته تحتم علينا دراسة جوانبه وجذوره لتحديد قيمته الفنية مما يعطي سببا لأهمية هذا البحث من خلال المساعدة في فهم عمليات التوظيف للرمز في العمل النحتي وبيان فاعليته.فضلا عن ما يساهم به من دراسة لأعمال مجموعة من النحاتين العراقيين المعاصرين الذين لهم دور في دعم الحركة التشكيلية ، ومما يعكس الفائدة للمهتمين في جوانب الفن التشكيلي واستقراء احد العناصر المهمة فيه المتمثلة في الرمز وتسليط الضوء عليه كمحور ثبتت اهميته في مجال الفن التشكيلي العراقي المعاصر .

هدف البحث : يهدف البحث الى الكشف عن :

فاعلية رموز فنون وادي الرافدين وكيفية اشتغالها في النحت العراقي المعاصر .

حدود البحث :

الحدود الموضوعية : يتحدد البحث بدراسة اعمال النحاتين العراقيين المعاصرين الذين تضمنت اعمالهم النحتية الرمز الرافديني.

الحدود الزمانية : دراسة اعمالالنحاتين العراقيين المعاصرين المنتجة ضمن الفترة الزمنية (١٩٨٧ – ٢٠١٧) .

الحدود المكانية : جميع الاعمال الفنية المعرضية للنحاتين العراقيين المعاصرين الواقعة ضمن حدود العراق.

تحديد المصطلحات :

الفاعلية لغويا :الفاعلية في معجم المعاني الجامع (مصدر صناعي من فاعل: مقدرة الشيء على التأثير ... فاعلية المخ هو النشاط الفسيلوجي للمخ ومنه العمليات العقلية كالتفكير)[١]

الفاعلية اصطلاحا :عرفها بدوي بأنها: (القدرة على تحقيق التنمية المقصودة طبقاً لمعايير محددة مسبقاً وتزداد كلما أمكن تحقيق التنمية تحقيقاً كاملاً)[١].

وعرفها (Good) بأنها : (القابلية على إنجاز النتائج المأمولة مع الاقتصاد في الوقت والجهد)[2].

الرمز لغوياً :عرفه ابن منظور على انه (تَصْويتٌ خَفْي بِاللسْانِ كَالهمْس ، وَالرَمْز أشْارةٌ وَإيمَاءةَ وَالرَمْز : كُلْ مَا أَشْرتُ إليهِ مِمَا يُبْان بِلفظِ شَيء أشَرْتَ إلَيهِ بَيْدٍ أو بِعَيْن) الطبيعة)[٣]وعرفه الرازي على انه (الإشارة والإيماءة بالشفتين والحاجب)[٤]وورد في القران الكريم (آيتك إن لا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً).لقد عنى الله سبحانه وتعالى بقوله هذا ان مفهوم الرمز هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم[٥].

الرمز اصطلاحاً :جاء تعريف الرمز في المعجم الفلسفي على انه (الموضوع أو التعبير أو النشاط الاستجابي الذي يحل محل غيره ويصبح بديلا ممثلا له.) [٦]

ويراه (كولونجوود) بأنه(شيء يهتدي اليه بعد أتفاق، وتقبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة) [٧] اما (هربرت ريد) فيعرفه بانه (اشارة مصطنعة معناها شيء متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي علينا ان نعرفه الا اذا عرفنا انه قد اتفق عليه) [٨] .وفي تعريف (برنارد مايرز) فهو(إشارة مرئية

---

[١]احمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة،عالم الكتب ،٢٠٠٨ ،القاهرة ،ص ١٧٢٦ .

[١]بدوي . أحمد زكي ، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٧م ، ص ١٥٣

(2) Good. C., Dictionary of Education (3rd Ed.) McGrawHill, New York, 1973, P207.

[٣]أبن منظور.أبو الفضل جمال الدين،لسان العرب،ج١،دار صادر،بيروت،بت،ص٢١٧.

[٤]الرازي . محمد بن أبي يكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، الناشر دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥٦.

[٥]بن جعفر . قدامة ، نقد النثر ، تحقيق طه حسين ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص٦١ . و ينظر القرآن الكريم : سورة آل عمران آية ٤١.

[٦]وهبة . مراد واخرون ، المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، مطبعة أولاد أحمد ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص١٠٤.

[٧]كولونجوود . روبين جورج ، مبادئ الفن ، ترجمة : أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩٨ ، ص ٢٤٨ .

[٨]) ريد ، هربرت . معنى الفن ، ترجمة : سمير علي ، ط٢ ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص٢٤٧.

إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة)[٩].ويراه الاعسم على انه (صيغة مجردة من ابتداع الإنسان وهو ينيب عن الموجودات في حضورها وغيابها)[١٠]
التعريف الإجرائي للرمز : يتفق الباحث مع تعريف الاعسم للرمز باعتباره (صيغة تشكيلية مجردة من ابتداع الإنسان وهو ينيب عن الموجودات في حضورها وغيابها) .ويتبناه كتعريف اجرائي للبحث .
التعريف الاجرائي لفاعلية الرمز : قوة التأثير بفعل طريقة الفنان في تبويب وتوظيف (الرموز) التي يستخدمها في بنائية عمله النحتي - بحدود البحث - ، بما يجعلها قادرة على تحقيق أهدافه وايصال فكرته .

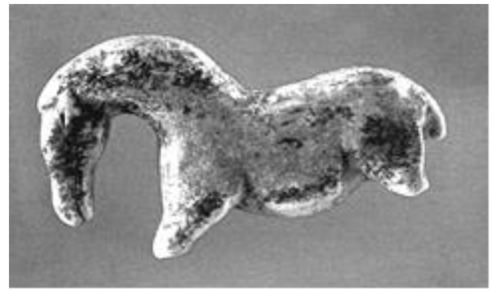
الفصل الثاني
الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول : الرمز في الفن العراقي القديم

وجد الرمز منذ ألاف السنين وتوضحت صورته مع ظهور الحضارات الاصيلة مثل حضارة العراق وحضارة مصر . ومنذ وقت طويل والرمز اخذ اهتمامات العلماء في دراسته وتأثيراته،لأن الإنسان وحده ينفرد عن باقي الكائنات الأخرى بالسلوك الرمزي من حيث قدرته على استعمال الرموز كوسيلة للتعبير والتفاهم مع غيره من الناس . يرتبط نشوء الرمز مع بداية نشوء الرسومات والخطوط البسيطة التي شكلها الإنسان البدائي على جدران الكهوف والتي رجح العلماء استخدامها للتغلب على المخاوف التي كانت تسيطر عليه ،فهو يرتبط بمحاولات الإنسان الأولى لتقليد ما يحيط به من موجودات كالأشكال الطبيعية والأشكال الهندسية والتعبير عنها بشكل رموز ،اذ (يرجع استخدام الرمز في الفن إلى العصر الحجري القديم ، و يعد إنسان هذا العصر المصدر الأول للممارسات الرمزية من خلال استخدامه الرمز في أولى محاولاته لمخاطبة الطبيعة)[١]، على الرغم من هذه المحاولات التي لم تكن تصنف كفن بحد ذاته إلا إنها تشكل الاستخدامات الأولى للرمز والتي تطورت فيما بعد مع تطور الإنسان وظهور الفن وتطوره . فقد عمد الإنسان البدائي إلى تمثيل الكثير من الموجودات باستخدام الرموز حتى باتت تشكل جزءا مهما في حياته لاسيما وان لغته في بداياتها كانت رمزية ، (فنجده رمز لكل مظهر من مظاهر الطبيعة برمز خاص وأضفى عليها تلك القدسية والكمال والقوة والنقاوة.) [٢].ومع تطور الانسان القديم تطورت رموزه لتمتد في استخدامات أخرى كالتعاويذ والطلاسم ،فما ان بدأ يعيش ضمن مجاميع او قبائل حتى أستخدم شعار يمثل قبيلة معينة دون أخرى،فكان يستخدم الطوطم [*](الشكل ١) الذي هو رمزاً للقبيلة ومتمثلاً بشكل رمزي معين ، كما كانت كل جماعة او قبيلة تتخذ شكل من اشكال الطبيعة بشكل طوطم يرمز الى الاله الذي يعبدونه ، ومع تطور حياة الانسان تطور وعيه في استخدام الرمز ليشكل جزءاً كبيراً من حياته في التعبير والتواصل مع الآخرين .

---

[٩]مايرز . برنارد ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : سعد المنصور ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص٥٤.
[١٠]الاعسم . عاصم عبد الأمير ، جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص٣٦ .
[١]كارل غوستاف يونغ ، الانسان ورموزه ، ترجمة : سميرعلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص٢٣-٢٥ .
[٢]التكريتي . سلمان ، أساطير بابلية ، مطبعة النعمان ، النجف ، ١٩٨٢، ص٢٣ .
[*]الطوطم:هو الكائن الذي يمثل الروح الحامية او الحارسة لافراد المجتمعات البدائية،ويتمثل في الغالب بشكل حيوان من الحيوانات التي يؤكل لحمها وهو غير مؤذ، او بالعكس خطر ومهاب وفي النادران يكون الطوطم نباتاً او قوة طبيعية كالمطر او الماء،وتربطه بالجماعة برمتها صلة خاصة،والطوطم في المقام الاول سلفا لعشيرة،وهو في المقام الثاني روحها الحامي وولي نعمتها الذي يبعث اليها بالنبوءات.
للمزيد يراجع (فرويد ، سيغموند : الطوطم والحرام ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص١٠ .)



شكل ١ (أ)

شكل ١ (ب)

شكل ١ (منحوتات حيوانية حجرية)

يمكن القول ان الرمز يعتبر بداية الفن اذا ما افترضنا ان الفنان القديم كان لا يعي ما يقوم به من رسوم ومنحوتات على انها فن ، بل كان يعدها مجرد تعبير عما يحس به او يشعر به ، او هي وسيلة اتصال بينه وبين جماعته ، واستخدامه للرمز كان للتواصل مع ما حوله في مجتمعه وبيئته حيث ان (الانسان في اولى مراحل حياته البشرية لم يكن صاحب نتاج فني بالمعنى المفهوم لنا الان ، بل كان هناك استكشاف لوسائل وأدوات تعين الانسان على الحياة ، أي ان الفن ولد من خلال العمل الاستكشافي للطبيعة من قبل الانسان) [1] ومع تتبع اثار الحضارات العريقة وبالاخص حضارة وادي الرافدين نجد ان هذه الاشكال الرمزية التي نشأة بسيطة بدات تتطور وتاخذ لها منحى مباشر مع تطور حياة الانسان ، حتى باتت لغة الاشكال الرمزية تشكل جزءاً مهماً ارتبط بحياته وسلوكه المعيشي واصبح التعبير بهذه اللغة الرمزية من نشاطات الانسان المهمة التي كان يسجل بها نشاطاته الأخرى ، و يمكننا القول ان بداية الفن كانت رمزية (فعلى طول فترات التاريخ اتخذ الانسان لنفسه رموزاً كثيرة ومنذ ان سكن الكهوف ، وراح يستخدمها في حياته اليومية ، لذا كان للتقاليد الدور الريادي في اخراج الرمز الفني الذي استعمله الانسان وما يزال ، كما عرفت الفنون القديمة بانها فنون رمزية)[2].لقد ظل الرمز مرتبطاً في الفن القديم حتى بعد تطور الفن انذاك وتعددت اغراضه وارتباطاته . ومثلما نعرف ان الارتباطات الدينية وتسخير الفن كان من ابرز ما وجد في الحياة الاجتماعية لدى الانسان العراقي القديم حيث انه حتى في هذه المرحلة من تطور مفهوم الانسان حول محيطه لم ينفك عن استخدام الرمز في الفن وتسخيره لخدمة الأغراض الدينية ومما لا شك فيه انه كان يدرك ما تمتلكه الرموز من قوى تعبيرية مؤثرة في مدركاته الحسية والعقلية(لذلك فان الانسان القديم عندما رمز لمظاهر الطبيعة برموز مختلفة ، لم يكن باستطاعته ان يتصور انها ترمز الى الآلهة او القوى الخفية ، وانها في الوقت نفسه منفصلة عنها ، بقدر ما يعجز عن اعتبار أي علاقة اكيدة في ذهنه ، كالشبه بين شيئين – بانها تربط بين الشيئين المتشابهين ولكنها منفصلة عنها ، ولذا يلتئم الرمز والمرموز اليه معاً كما يلتأم الشيئان المتشابهان) [1]. لقد لعبت علاقة الفن بالدين دوراً في جعل المعتقد الديني ومفاهيمه حافزاً وملهما لإبداعات الانسان الفنية ، فكان الرمز الحل الأمثل لتجسيد القوى المتحكمة بالظواهر لمواجهة الطبيعة ، ثم تجسيد الضرورات الاجتماعية

---

[1] الدليمي . رياض هلال مطلك ، بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ،٢٠٠٤م، ص٢٠ .

[2] ظاري مظهر صالح وصفا لطفي عبد الامير ، المعطيات الجمالية للون الفيروزي في القباب العربية الاسلامية ،مجلة الموقف الثقافي ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العدد ٣٥ أيلول ٢٠٠١ ، ص٧٥ .

[1] فرانكفورت واخرون ، ما قبل الفلسفة ، الانسان في مغامراته الفكرية الاولى ،ط٢ ،ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص٢٤ .

بموضوعات رمزية ذات علاقة بالخصب والنماء والتكاثر وجعلها كوسيلة اتصالية بين افراد المجتمع . كما ان تطور الفكر الديني والوعي المتعلق بالعقائد الدينية انذاك جعل من المعبد مسيطراً على معظم الفعاليات الاجتماعية والاقتصادية ومن ثم تضمين النتاجات الفنية لمواضيع محملة بحقائق ذات معاني إنسانية وروحية ، مما جعل الاعمال الفنية مجردة عن الواقع ومعبرة عن الرموز الدينية والرؤى الروحية ، وتدريجياً اصبح الانسان يفكر بصورة شعورية واعية وبدأ يميز الفكرة والغاية (ومن هنا ومن الفعاليات الجماعية ابتدأت فكرة الرمز شيئاً فشيئاً تبرز كواسطة للتعبير تتجسد فيها الانشطة الجماعية واصبحت لها اهمية روحية بين نظام الجماعة)[٢].اما المدلولات الرمزية فقد كانت تشكل تكثيفا للأفكار التي تشهد عرفا جماعياً وهي تحمل في كنفها قوى مثقلة بالمضامين العقلية ، مما ساهمت في زرع البذرات الاولى في تصنيف الاشياء والظواهر ومعرفة العلاقات القائمة بينها ، ومن ثم أحيلت تلك الأشياء الى رموز تحمل دلالات عقلية وبلغت فعلها حين وجدت مكانتها بين المجتمع . لذلك كانت تعد الاعمال او النتاجات الفنية للفنان العراقي القديم بمثابة اداة مهمة للتواصل الفكري بين الافراد، وعلى امتداد تحولاتها وتطورها بدت محملة بالمفاهيم والمضامين الفكرية المعبرة عن الفكر الجماعي ، مضامين تنتقل ما بين بنية الفكر الاجتماعي وذات الفرد يصوغها الفنان في قوالب متنوعة وبهيئة اشكال معبرة ومحملة بالرموز. (فالفكر في العراق القديم يستلهم رموز البيئة المحيطة به ويترجمها بدوره الى منظومة من الاشكال المصورة الدالة على بنية العمل الفني ، وبذلك تتحول الظواهر الى رموز ومفاهيم ، فالاشكال الطبيعية يستعاض عنها برموز صورية حاملة مضامين روحية غير مرئية داخل النص – العمل الفني-)[١]، وبفعل المؤثرات المباشرة على الفنان نجده ينتج مفرداته يضمنها مضامين رمزية ودلالات رمزية معبرة مثل سنابل القمح واشكال الثيران والاسماك والافاعي والى اخره من الاشكال التي استخدمت كرموز انذاك .ان من اهم ما كان مسيطر على فكر الفنان العراقي القديم هو فكرة تجسيد الاله فعمد الى تجسيده بهيئات بشرية او حيوانية او مركبة بين الاثنين ، ليتخذ منها رموزاً خالدة . ومع زيادة التاكيد على عبادة الاله جهد الانسان في ايجاد وسائط يحاور فيها تلك الالهه وتقربه اليها فكانت تتمثل في نتاجاته وطقوسه ومعتقداته وشعائره الدينية والتي تبلورت في افكاره الاولى عن الخصب والتكاثر والنماء ،حيث تجسدت رموز الخصب ومظاهره كما وجد في رمز الالهه **شكل (٢)** التي تحمل مدلولات رمزية عن الخصب والتكاثر من خلال تضخيم الردفين والثديين وضمور الراس وطمس معالم الوجه مما يبين ان معظم الاشكال انذاك تتميز بالاختزال.(نجد ان بداية الفنون في العالم القديم ارتبطت بتحولات الشكل من الواقعي الى الهندسي التي بنيت على اساس الاختزال للشكل الذي لا يحقق غرضه النفعي او الديني او انه يرمز الى شكل ما بدلالاته التعبيرية الا بعد تحويله الى علاقات ورموز واسعة الدلالة) [٢]وشيئاً فشيئاً نجد ان العمل الفني يتحول من صورة ماثلة لذلك الشيء الى صورة معبرة عنه حيث كان سعي الفنان منصب على معالجة الشكل بنوع من التحوير والاختزال ليصل الى الشكل الرمزي المتضمن لأفكار لها علاقة بالدين ، والتي هي من ضرورات المجتمع ، حيث ان مثل هذه الاشكال الرمزية المجردة لم تكن تعبر الا عن افكار وليست اشياء مادية.(فالانسان العراقي القديم في المرحلة الرمزية وجد ان الفكر صلة شبه مادية غير مستوفية لتدوين مختلف الافعال المجازية ، فاستعاض عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلة الرمز ، حيث تتجسد قيمة الرمز الجوهرية الروحية بالتحول من الفردية نحو التعميم المطلق)[٣].

[٢] زهير صاحب واخرون ، دراسات في بنية الفن ، دار مكتبة الرائد العلمية ، الاردن ، ٢٠٠٤ م ، ص ١٢ .

[١]ايلاف سعد البصري ، وظيفة الابلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٨م ، ص ٨١ .

[٢]البشارة . إيناس مالك عبد الله ، تحول العلاقات في الخزف العراقي المعاصر والية اشتغالها ،رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠٦م ، ص٤٧ .

[٣]زهير صاحب ، الفنون السومرية ، دار ايكال للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٠ .

شكل ٢ تماثيل الالهه الام ٥٠٠٠ ق.م   شكل ٣ تماثيل الالهه الام طور العبيد   شكل ٤ تمثال رجل تل الصوان ٥٣٠٠ ق.م

ان الرمزية هي من صفات الفكر في بلاد الرافدين حيث استخدم الفنان الرافديني مجموعة كبيرة من الرموز وتعامل معها بخبرته التراكمية و معطياته الفكرية المكتسبة بفعل محيطه وواقعه الاجتماعي . لذلك كانت النتاجات الفنية الرافدينية ترتبطت بالية الفكر في ذلك المجتمع الذي اعطى للرموز مفاهيم عميقة و مدلولات فكرية . فكان من اهم دوافعه هو الحاجة الملحة للتعبير عن الافكار والمضامين الدينية ، والاجتماعية ، والسياسية .فنلاحظ في مرحلة طور العبيد جنوبي العراق مثلت التماثيل النسوية الصغيرة بأسلوب مختلف عن سابقه إذ صورت بقوام ممشوق ورؤس تشبه رأس الثعبان ، **شكل (٣)** .
اما في تمثال رجل تل الصوان **شكل (٤)**، احد القطع الفنية المهمة في عصر سامراء، يتبين التركيزعلى ذكورية الرجل لاعطاءه صفه رمزية تحيل الى المفاهيم والبنى الفكرية لموضوع الخصب ، لاسيما وقد وجد هذا التمثال مع مجموعة من التماثيل الانثوية . ويتبين في الكثير من القطع النحتية والفخارية انها كانت تحمل معاني ومضامين من خلال تجرداتها الرمزية المقتبسة من الطبيعة ، فكانت الاشكال الهندسية كالمربعات والمستطيلات والدوائر والمعينات والنجوم تمثل رموز غنية بالمعاني عند الفنان الرافديني ، **شكل (٥)** .
وفي العصر الذهبي لعصر فجر التاريخ ، كان لاختراع الكتابة وظهور الأختام الاسطوانية دور في اعطاء الفنان الرافديني مساحة اكبر في استعمال الرموز ، لاسيما بعد ما تطورت الكتابة من صورية الى رمزية . فقد كان ظهور الخط كإشارات ورموز لها دلالتها الوظيفية والجمالية فالرمز استخدم مع بداية الكتابة الصورية الأولى التي سرعان مالبثت لتمثل طابعاً رمزياً لأفكار تعبيرية[1]. وظهرت الأختام الاسطوانية وهي تحمل الكثير من الرسوم والاشكال كالطير والشمس والعقرب والأفعى و الشجرة ، كانت معظمها تمثل رموز ذات اشارات الى مضامين معينة ، **شكل (٦)** .

[1] البياتي .زينب كاظم،الموروث الفني التشكيلي وانعكاسه على الخزف العراقي المعاصر،رسالة ماجستير غير منشورة،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد،٢٠٠٢،ص ٣٠.

شكل ٥ الاله شمس القرن ٩ ق.م

شكل ٦ ختم اسطواني القرن ١٠ ق.م

ويظهر في اقدم مسلة في النحت السومري ، مسلة صيد الأسود (**شكل ٧**)، التعبير الرمزي في تجسيد الحاكم كرمز لقوة الوجود التي تواجه الاسد كرمز لقوة الشر والتعبير عن مشهد غني بالدلالات الرمزية . اما في مسلة النصر الاكدية (**شكل** ٨) فيبدو مدى تطور الفكر الرافديني في التعبير وقدرة الفنان في تصوير انتصارات الملك بمشهد محمل بالرموز ، فيظهر الملك بحجمه الكبير وهو يرتدي خوذة ذات قرون كسمة للملوكية والالوهية ، وتعلوه نجوم كبيرة لعلها ترمز للالهه التي تحفظه ، فضلاً عن الرموز النباتية التي تحملها .

شكل (٧) مسلة صيد الاسود ٣١٠٠ ق.م

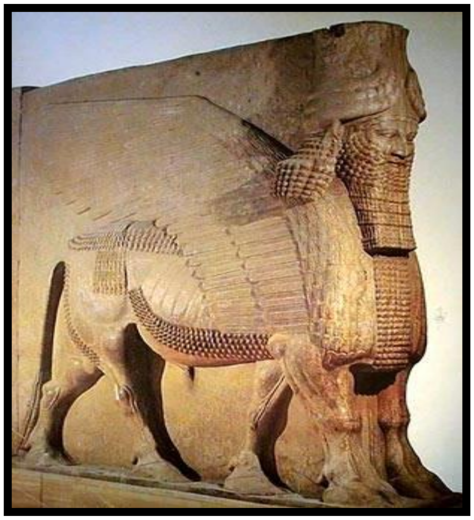
شكل (٨) مسلة النصر ٢٣٥٠-٢١٥٩ ق.م

كما يظهر التعبير الرمزي جلياً في تمثال الهة الماء الفوار من الحضارة البابلية (**شكل ٩**) الذي يمثل امرأة تحمل بيدها وعاء يتدفق منه الماء كرمز لآلهة الماء ، ويظهر عليها الهدوء والسكون وهي تعبر عن العطاء وتجسده برمزية مدروسة . وفي قطعة نحتية اخرى،يتبين الرمز ودوره في تمثيل مجموعة من الالهه في الفكر البابلي ففي لوح حجرة الكودورو ، (**شكل ١٠**) يصوره الفنان وهو يقتاد ابنه ليقدمه الى الآلهة في مشهد تظهر فيه رموز الالهة السماوية وهي سن وشمش وعشتار المتمثلة بالهلال وقرص الشمس والنجمة على التوالي .

ومن الشواهد الفنية الكبرى التي خلفها الاشوريون هي منحوتات الثيران المجنحة **(شكل ١١)** التي مثلت مزيجاً من القوى الإنسانية والحيوانية فكان الراس رأس الملك لكونه يعبر عن الإلوهية ويرمز للقوة والسلطة ، أما الجسد فجسد الثور كرمز للنتاج والخصوبة ، له خمسة أرجل ، وبأجنحة النسر كرمز لملك السماء . وزودت بأزواج من القرون على رأسها كرمز لإلوهيتها حيث انجزت هذه المنحوتات الأسطورية المركبة لحراسة مداخل القصور والمباني من الأرواح الشريرة وطردها وترهيب الأعداء ، علاوة على الجانب التزييني .

شكل (٩) الهه الماء الفوار

شكل (١٠) لوح الكودورو



شكل (١١) الثور المجنح

المبحث الثاني : مفهوم الرمز فلسفياً

إن الإنسان بصورة عامة يعيش في وسط عام من الرموز تؤثر في كيانه ويتحسسها حتى يجد نفسه يتعامل معها ويعيها (فالرمز كيانا متكاملا له القدرة على الإقناع والتأثير فهو يحضر الحالات والمواقف التي ينبغي إيصالها بصيغ جديدة الطرح)[1] لذلك نجد إن الكثير من الفلاسفة اهتموا بدراسة الرمز فظهرت العديد من المفاهيم والآراء المختلفة في تفسيره مما جعل من الصعوبة تحديد مفهوم واحد للرمز تبعا لما يستوعبه هذا المصطلح من المعاني الكثيرة والدراسات المختلفة في المجالات المعرفية (الفلسفية ، والسيميائية ،والنفسية والأدبية) إلا انه من الممكن المرور بأهم ما تطرق له الفلاسفة في تعريف أو الإشارة إلى الرمز ، وذلك لأهمية الجانب الفلسفي في تحديد هذا المفهوم وعلاقته بالعمل الفني . يرتبط مفهوم الرمز بالفلسفة ارتباطا وثيقا ، حتى إن تطور مفهومه كان متزامنا مع تطور النظرات الفلسفية وطرح الآراء الجديدة فيها لاسيما ما أظهرته النتاجات الفنية وارتباطها بالفكر الفلسفي والتي كان من أبرزها الفكر الفلسفي اليوناني . حيث ظهرت دراسات دقيقة لتحديد مفاهيم عدة كان من ضمنها مفهوم الرمز . أظهر الفيثاغوريون أفكارهم الفلسفية باستخدام الرمز وربطه بالجمال من خلال وضع معيار رياضي لتحقيق الجمال حيث كانت الصورة الجمالية للعمل الفني لديهم تتحقق عبر حسابات رياضية وأرقام و صياغة الأفكار بمفهوم رمزي، إلا أن أفلاطون كان واضحا في مثاليته ذات التعبير الرمزي وذلك بتفسيره للكون وتقسيمه إلى عالمين مادي محسوس وعالم مثالي ، وما يمثله العالم المادي المحسوس من صورة مشوهة للعالم المثالي حيث إن لكل مظهر مادي من

[1] محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٧، ص٣٣ .

مظاهر الكون رمزا يتمثل بالحقيقة المثالية له (وينكر أفلاطون حقائق الأشياء المحسوسة ولا يرى فيها غير صور ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي)[٢]. أما أرسطو فقد ربط اللغة بمفهوم رمزي كمبدأ للاستدلال فهو يعتبر (الألفاظ المكتوبة ما هي إلا رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت وبالتالي عملية التعبير تعتبر عملية رمزية) [٣]. حيث إن اللغة هي بجميع ميادينها رموز لأفكار وهي رموز مجردة ، فالكلام هو العمليات العقلية المتتابعة والكلمات رموز لمعاني الأشياء . ويرى أفلوطين (إن الشكل المتناسب المحسوس قد لا يكون جميلا لكنه في نفس الوقت رمز لفكرة عقلية جميلة ، حيث كان له نزعة رمزية في الفن تتلخص في تجاوز المحسوس إلى ما وراءه من مبادئ العالم العقلي)[١]. أما الفلسفة العربية فقد كان لها جانبا مختلفا في تفسير الرمز لانها تختلف في منابع أفكارها حيث اعتمد الفلاسفة العرب على القران الكريم بالدرجة الأولى في فلسفتهم بالإضافة إلى ما توارثوه من العلم والأحاديث النبوية الشريفة فضلا عما يجده الفيلسوف من أفكار في الحضارات الأخرى والاستفادة منها ، لذا أعطى الفلاسفة العرب الرموز عناية خاصة لارتباطها بحياتهم التأملية والباطنة فأولو الروئ والإشارات والأحلام تأويلا رمزيا معتمدين في تفسيراتهم على القران الكريم [٢]. حيث ورد مصطلح الرمز صريحا في قوله تعالى **(قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا....)** . **(آل عمران الآية ٤١)** .

كما استخدم الفكر الصوفي الرمز و كان استعمالهم للرموز المعبرة عن العالم الباطني أو العالم الروحاني المقدس .فيرى مفكريهم (إن الخيال هو أداة للحدس الذي هو مصدر التجليات التي لا يمكن للحواس إن تدركها وان حب الإنسان لنفسه هو بحد ذاته رمزا للحب الإلهي)[٣] . مما يجعل أسلوب الصوفية يقترب من أساليب الشعراء والفنانين في اتخاذه الطرق التي تحاول التعبير عن عالمهم الباطني وتجاربهم الذاتية بواسطة الرموز والصور المبتكرة . و تطرق ابن سينا إلى مفهوم الرمز من خلال تطرقه إلى مفهوم الدلالة لديه فتمثلت لديه بالصورة الذهنية والأمر الخارجي فكان يعرفها بأنها (فهم أمر من أمر)[٤]. أي دال ومدلول وفهم الدال وهو الرمز مرتبط بفهم المدلول .في الفلسفة الحديثة يرى (هيغل) إن الرمز هو بداية الفن ، وظهور الرمز مرتبط ببداية ظهور الفن ،(والفن عنده علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة وانه يسمى رمزيا في مرحلته الأولى)[٥]. فهو يؤكد على إن أولى مراحل الفن كانت عن طريق التعبير بالرمز كما نجده يؤكد على اعتبار الرمز كدلالة تحقق مضمونا معينا لإيصال المتلقي إلى ما وراءه ، فالصورة لا تمثل ذاتها وإنما تحاول ان توقظ فينا مضمونا معينا . يرى (عمانؤيل كانت) الرمز لفكرة أو مدرك هو تمثيل عن طريق القياس للموضوع ، وانه لابد أن يكون اتفاقا بين الخيال والذهن لإنتاج أفكار مناسبة يتم التعبير عنها بواسطة منتجة هي الرموز . فالرمز عنده (يعبر عن فكرة عقلية أو ذهنية تتعلق بالعقل وإدراكه ذهنيا ووظيفيا ، كذلك فان الرمز يرتبط بصورة أساسية وجوهرية بعمق الإدراك والتعبير)[١] .أما الفيلسوف هنري برجسون فهو يضع منهجين لمعرفة الأشياء ، الأول يقضي بترجمة الأشياء إلى رموز وهي بمثابة المعرفة التحليلية ، التي ندرك بها ما هو نسبي ، والمنهج الثاني فيقضي إلى ان ننفذ إلى مواطن الأشياء ومعرفتها [٢] . لكن الفيلسوفة سوزان لانكر تختلف في تفسيرها للرمز بحيث ترى انه يولد خلال العمل الفني ويصبح مدركا بعد إبداعه وما الفن إلا رمزا للوجدان البشري بشرط أن تمتلك الأشكال فيه القابلية على الإدراك الحسي ويتحقق

---

[٢]محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، مصدر سابق ، ص ١٠٨ .
[٣]الناصري. ماهر كامل ، العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين،رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٤ ،ص٢٠.
[١]أميرة حلمي ، فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٥ .
[٢]عبد الناصر ياسين ، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ٢٠٠٦ ، ص ٣٥ .
[٣]أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٩٤-٩٥ .
[٤]البشارة .إيناس مالك عبد الله ، تحول العلاقات في الخزف العراقي المعاصر والية اشتغالها ، مصدر سابق ، ص ١٥ .
[٥]احمد ديب شعبو،فينقد الفكرالأسطوري والرمزي؛أساطيرورموزوفولكلورفي الفكرالإنساني،المؤسسة الحديثة للكتاب،كلية الآداب الجامعة اللبنانية،لبنان، ٢٠٠٦ ، ص ٤٠ .
[١]معتز غزوان عناد ، الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر ، الموسوعة الثقافية (٢٢)، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص١١.
[٢]اميرة حلمي ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ١١٩-١٢٢.

ذلك بمساعدة الحدس والخيال[٣]. ويرى الفيلسوف كاسيرر إن الفن هو لغة رمزية ، وتعبيرية ، وان الواقع الرمزي هو الواقع الحقيقي حيث انه الواقع المغلف بشتى الأشكال الرمزية (حيث يتميز الرمز عنده بأنه يخلق علاقات بين الإشارات الحسية من ناحيـة والمعاني من ناحية أخرى ، لهذا فان طبيعة عمل الرمز تتمثل في خلق عالم الإشارات الحسية ويغلفها به) [٤] . أما هربرت ريد فقد عرف الرمز على انه (إشارة مصطنعة معناها متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي لنا ان نعرفه إلا إذا عرفنا انه قد اتفق عليه) [٥] . كما انه ميز بين نوعين من الرموز هما : الرموز المجردة والرموز المحددة .

المبحث الثالث : الرمز في الفن التشكيلي

يعد الفن بشكل عام لغة علاماتية دلالية او رمزية ، حقق بها الانسان تواصلا اجتماعيا وعرفيا بين افراد المجتمع . فالفنان بلغته التشكيلية وبالاعتماد على الامكانيات التعبيرية لاشكاله ورموزه يستطيع ان يكون حوارا فعالا يخاطب به المجتمع (لو لم يكن لغة رمزية تكشف لنا عن اشكال العالم وصور الحياة ، لما قدر له ان يشغل كل هذه المكانة في تاريخ الحضارة البشرية) [٦]. ان لغة العمل الفني تتصف بنوعية خاصة تعزله عن كل ما عداه من الاشياء ، لكنها قابلة للفهم وتشير في الوقت نفسه الى امر اخر كثير ما نجده في الظاهر حيث ان اللغة التشكيلية لها رموزها واصطلاحاتها التي لا تنحصر في مجال الرؤية المباشرة وانما لها علاقات سيميولوجية مشتركة مع العديد من اللغات الاخرى . فالفن يمكن ان يعبر عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا يمكن لاي وسيلة اخرى من وسائل التعبير ان تاتي مكانها.ان أهمية الرموز في الفن التشكيلي تبرز من كونها تجسد الطابع الخيالي الذي يمتلكه الفنان ، كذلك لكونها الرابط الاساسي بين الموجودات وصورها الخيالية ويمكن من خلالها تمثيل المحسوس من المعاني والافكار والقيم التي تدور في ذهن الفنان والتي لايمكن الافصاح عنها الا عن طريق الرموز كبديل للافكار المجردة . وقد تكون الرموز نابعة من اللاشعور الجمعي ، او قد تكون نابعة عن وعي وقصدية من قبل الفنان . ولا يمكن ان يكون الفنان فناناً حقيقياً بسبب وجدانيته الخاصة وانما من خلال فاعلية تعرفه على الاشكال الرمزية للوجدان البشري ، ولكل فنان طريقته الخاصة في فهم الوجدان البشري ، وفي التعبيرعنه ، وهذا التعبير لا يكون الا عن طريق الرمز وميل الفنان الى الاسقاطات الفنية[١] ، فقد يسعى الفنان الى استعمال اشكال معينة يتم الرمز من خلالها الى معاني اخرى ، وقد يستخدم اساليب وطرق عديدة تنطوي على الترميز في عمله الفني لتشكيل دلالات ومعاني تخدم فكرته ، ومنها اسلوب المبالغة في حجم الشخص او الشيء من اجل اعطاءه حجما او ثقلا يميزه عن بقية محتويات العمل ، او اسلوب التصغير الذي يعطي معنى معاكس ، كما يمكن ان يتلاعب بمفردات الشكل الواحد والتركيز على جزء معين دون سواه لإعطائه صفة رمزية تؤدي وظيفة فنية معينة ، ويمكنه كذلك استخدام الاختزال والحذف لإعطاء دلالة رمزية في عمله الفني (حيث لا يجد الفنان حرجا في التلاعب في العلاقات الشكلية ضمن العمل الفني من اجل تجميل هذا العمل بالرموز المعبرة والمؤثرة)[٢]. فالفنان هو الذي يحافظ على الخصائص العامة للطبيعة لكنه يجعلها في خدمة الغاية التي يرمي اليها هو لا تلك التي تعنيها في الواقع . ان الفن منذ نشأته الاولى كان رمزيا ، حيث كان يسعى الانسان لوضع حلا يتخلص به من مخاوفه تجاه الظواهر الطبيعية فكان الرمز آنذاك حاجة ملحة وحلا معادلا لما يواجهه من ظروف اما رمزية القرن التاسع عشر قد اخذت منحا مغايرا عن ما سبق فقد جاءت كرد فعل للفنانين على الفراغ الروحي والتخلص من القوانين الصارمة للواقعية الكلاسيكية ، وانتقاد الواقع ووضع بديل له ، بعيدا عن المباشرة معتمدين على الرمز لاكتشاف المعنى والإيحاء به (والرمزية هي إحدى المرام التصميمية التي تقع بين

---

[٣] راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانكر ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١٠ .
[٤] معن زيارة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الانماء العربي ،القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٦٢٥.
[٥] هربرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٢٤٧ .
[٦] ابراهيم زكريا ، الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة ، ١٩٧٣م ،ص ٨٨.
[١] راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة،آفاق عربية،بغداد،ط ١ ، ١٩٨١ ،ص٤٤-٥٥.
[٢] محمود البسيوني ، اسس التربية الفنية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٧٢ ،ص٢٨٣.

المضمون والشكل ويراد منها تفريغ جماليات روحية غير مرئية)[1] . ان الفن الحديث بلا شك فن يمتلك مميزات وقدرات واسعة ، وللرمزية فيه مكانة خاصة لا يميزها الا من تشبع بثقافة عالية وطاقات هائلة ممزوج بجذور هذا الفن ، ومن تعمق في فهم دلالات عناصر الاعمال الفنية من هذا النوع كالخطوط والالوان والملامس والاشكال ووظائف كل منها ، فهي العناصر التي تتكون منها هذه الاعمال ، وهذا الاسلوب الفني رغم محدودية المساحة الفكرية لفهمه وادراك مغزاه من قبل بعض المتلقين الا انه ايضا لا يخلو من المقاصد والاهداف العامة الناشئة عن العلاقة بين الانسان والبيئة فليس للأشكال اوالارقام في كثير من الاحيان بحد ذاتها أي معنى كامن او نابع عنها ولكنها تكتسب صيغة الرمزية لمعنى ما ، فما هو (الرمز) الا اصطلاح يربط الانسان بها ، وتاتي قوة التعبير عن الرمز في الفن من خلال ما يجد الفنان من الأسباب لهذه العلاقة وهذا الربط بين الشكل والمعنى ، وهنا يأتي دور ثقافة المجتمع فبتغير الثقافة والحضارة بمرور الزمن تتغير معها الخرائط الذهنية والصور الرمزية واهتمامات الافراد والمجتمعات وتوقعاتهم وتقاليدهم (فان الثقافة باعتبارها النظم المشتركة للمعتقدات والقيم والرموز والاساليب التي تميز مجموعة بشرية معينة ، ويسيطر عليها جانب كبير من طبيعة الانماط السلوكية ، لابد ان يكون لها طابع متميز بسبب تاريخها الخاص) [2].

هناك الكثير من الرموز المستعملة من قبل الفنان في منجزه الفني والتي تحمل دلالات مختلفة لذلك صنفت الرموز المستعملة في الأعمال الفنية على قسمين هما :

١- الرموز الاتفاقية أو (العامة) :

وهي رموز متفق عليها على مستوى مجتمع كامل حيث يتم التوافق عليها ومعرفتها من قبل الجميع عن طريق فهم معناها ودلالاتها تبعا لقواعد الدين أو التقاليد والأعراف الاجتماعية التي ترتبط بذلك المجتمع ، إذ إن كل مجتمع بكل ظواهره وفي كل مراحل تكوينه التاريخية نجده لا يخلو من الرموز أو الرمزية الواسعة في كل مجالاته ومنها الفنية مما ينتج ذلك عن وجود هذه الرموز الاتفاقية والتي يشترك في تفسير معناها معظم أفراد المجتمع . ولقد أكد بعض الباحثين على ضرورة تثبيت الرموز الاتفاقية بكونها وسيطاً ينوب عن الواقع أو الحدث ، ولكون الرموز أداة تعبيرية هدفها الأول تحقيق الاتصال والنقل والحوار بين الفنان المرسل والمشاهد أو المتلقي ، كما إن وضوح الرمز يسهل عملية فهم ما يشير إليه المنجز الفني بمعناه الدلالي . لقد تنوعت الرموز واختلفت في مضامينها (الدينية أو السياسية أو الاجتماعية أو العرقية) من مجتمع لآخر ومن عصر إلى آخر ، لذلك فقد صنفت على مجموعات متعددة إلا إن أهمها (رموز مرجعية) والتي تشير إلى أشياء محددة مثل الحمامة كرمز للسلام ورموز تعبيرية تكون اقل تحديداً وتعمل على تعزيز أفكار مشتركة لدى أبناء المجتمع الواحد مثل الأعلام الوطنية .[1] وعبر مراحل التطور التي مر بها الإنسان تشكلت لديه مجموعة كبيرة من هذه الرموز الاتفاقية مما انعكس ذلك ايجابيا على الفنان التشكيلي المعاصر حيث أعطى ذلك مساحة واسعة في تضمين هذه الرموز في منجزه الفني والتعبير بها وتوجيهها نحو فكرة موضوعه الفني مستفيدا من وضوح معاني هذه الرموز للمتلقي ووقع تأثيرها عليه .

٢- الرموز الخاصة (الذاتية للفنان) :

وهي الرموز التي ترتبط بذات الفنان ومعانيها تكون كامنة في نفسه قد لا يفهمها سواه كونها تحمل مضامين خاصة والتي يمكن أن يختلف معناها عند المتلقي ، حيث يلعب الخيال دوره في إبداع الرموز الخاصة لدى الفنان ، (والخيال يتمثل في القدرة على الاختيار والتبسيط والتكوين من جديد وذلك بغية أعادة خلق الطبيعة وفق رؤية الفنان الذاتية)[2] ، فضلاً عن خلفية الفنان الثقافية وإدراكه ووعيه في مختلف الظواهر الفنية وكذلك الخبرة التراكمية و دورها المهم في اختيار الكيفية التي تنتج بها الرموز الخاصة

---

[1] فرج عبد القادر طه ، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشروالتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ٣٥ .

[2] Lang .john, Creating Architectural theory ,VanNosrand and Rienhold Company, New York ,1987,p10.

[1] قاسم صالح حسين ، بانوراما نفسية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٥ م ، ص١٨

[2] جون ديوي ، الفن خبرة ، ترجمة: ابراهيم زكريا ، مراجعة زكي نجيب محفوظ ، دار النهضة العربية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٦٣م ، ص ٥٩ .

والسمة الرمزية التي تميز أسلوب الفنان عن غيره (وان أي موضوع خارجي قد يجذب الفنان ويكون له قيمة عندما يستثير انفعالاته ومشاعره المكبوتة بتحول هذه القيم والمشاعر تدريجياً من خلال ترجمتها إلى رموز أو أشكال وخطوط رمزية)[٣].إن رؤية الفنان الخاصة في أنتاج الرموز الذاتية غالباً ما تكون خاضعة للتجدد والتفاعل من حيث الدلالة والمعنى ، فهو يبتعد عن التقليد الحرفي الدقيق أو المحاكاة كخروج قصدي هادف في وضع شكل معين أو إيجاد كتلة أو شكل موحد أو متوازن أو شكل خارج عن المألوف ، محاولا أن يضفي صيغة رمزية في عمله.

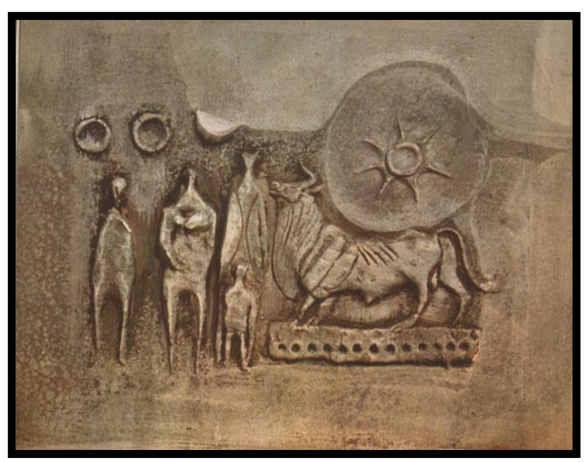
المبحث الرابع : الرمز الرافديني في النحت العراقي المعاصر – جيل الرواد –

بدأت معالم ظهور النحت العراقي المعاصر خلال عقد الثلاثينات، وتوضحت صورته في عقد الاربعينات والخمسينات ، حيث كانت النشأة غير واضحة الرؤية والموقف ، وذات سمات انتقائية لا تتعدى محاولاتها التجريبية نطاق الهواية . الا انه سرعان ما توضح اتجاهها نحو البدء برسم الشخصية الحضارية العربية وترسيخ الهوية الفنية العراقية تميزت حركة النحت العراقي المعاصر بخصوصية وفردية ضمن الساحة العربية من حيث الأسلوب والتقنية،فكانت منجزاتها الفنية ترتبط ارتباطاً وثيقا بروح المجتمع العراقي وتعبر عنه،كونها تجربة فنية امتزجت فيها المؤثرات المحلية والحضارية والحديثة مع طموحات الفنان وتطلعاته لتحقق فردانيتها وتميزها بين التجارب العربية الاخرى .و بالرغم من تأثيرات المدارس والحركات الفنية الاوربية على فنانيها الا انهم استجابوا لضرورات ادراكهم الفكري المتمثل بضرورات العصر واستلهام التراث الحضاري، فكان احياء الموروث الحضاري والاستلهام منه من اولويات الحركة النحتية المعاصرة ،وكان التأثر بالتراث الحضاري هو الصفة الغالبة في اعمال اكثر النحاتين . لذلك شغلت الرموز المستلهمة من فنون الحضارة العراقية القديمة مكانة مهمة في اعمال النحاتين الرواد حتى اصبحت مفردة من المفردات الاساسية في منجزهم النحتي .لقد اكد الفنان جواد سليم (١٩١٩ – ١٩٦١) ، احد رواد ومؤسسي فن النحت العراقي المعاصر ، على احياء الموروث باستلهام رموز الحضارة العراقية القديمة وتوجه بحثه نحو علاقة تربط بين روحية استلهام التاريخ الحضاري وبين طبيعة واشكال العصر. وكانت اشاراته الدلالية لغة واداة تواصل يمتزج فيها استلهامه للحضارة مع تأثره بالنحت الاوربي المعاصر. وفي عمله (نصب الحرية) شكل **(١١)** تندمج فيه الرموز الرافدينية مع مضمون العمل العام الذي مثل الحوادث التاريخية لنضال الشعب العراقي بشكل سردي يقترب في انشائه طريقة المنحوتات العراقية القديمة . فنجد فيه قرصاً يمثل الشمس كرمز لانتصار النورعلى الظلام وبزوغ فجر جديد، كما نجد شكل الثور الذي رمز به الى الخصب والتكاثر بالاضافة الى كونه مفردة دالة على البيئة العراقية ، ونجد السنابل وسلة الغلال كرموز دالة على الخير الوافر ، وكل هذه الرموز هي رموز مستعارة من الفكر الرافديني ، تعالقت مع اشكال ورموز العمل الاخرى لتحقق اهدافه الحضارية والجمالية والمجتمعية ، وتحقق التواصل الفكري بين الماضي والحاضر ، حيث يستوعب جواد سليم خصوصية رموزه ويتفرد بصياغتها برؤية جديدة ليضعها ضمن منظورها الزمني والاجتماعي .

[٣]محمود البسيوني،أسسالتربيةالفنية،مصدر سابق ،ص ٢٧٨.

شكل (١١) نصب الحرية للفنان جواد سليم

اما النحات (خالد الرحال ١٩٢٦ – ١٩٨٦) فقد كان مصدره الاساسي هو الفن الرافديني وكان يؤمن بأن المعاصرة لا تكتسب شرعيتها الا بمفهوم عميق للموروث ، فعمل جاهداً لتفعيل استلهام رموز الماضي الحية وتأكيد قيمة الموروث في النحت العراقي ، لذلك كانت اعماله لا تخلو من الرموز الرافدينية . ففي عمله (ثور وثلاثة شخوص) **شكل (١٢)** تتخذ الرموز الرافدينية فيه دورها في التعبير عن مضمونه ، بين اشكال شخوصه المختزلة والمحرفة لصالح دلالات المحتوى الرمزي ، فهي تتراوح ما بين شكل الشمس والثور والهلال والنجوم لتعبر عن متغير الزمن ما بين الليل والنهار ومتغير المكان ما بين القديم والجديد لتصورعمق ارتباط الماضي بالحاضر ، حيث يستغل الرحال كل ما تكتنزه الاشكال الرمزية القديمة من قيمة فكرية وجمالية ويحيلها باتجاه مضمون عمله ليحقق بها الوحدة الجمالية بشكلها المعاصر . وفي عمله (شرقاوية ليلة الدخلة) **شكل (١٣)** ، يضع الرمز الرافديني كمحور اساسي في خطابه التشكيلي ، فهو يجسد ثنائية الذكر والانثى ، عبر شكل المرأة التجريدي وبالمقابل يكتفي بحملها لقناع شكل اسطوري ذي قرون ، ينتمي لأشكال الماضي بصفاته . ويكون الرمز الرافديني في منتصف حواره مع المتلقي ، ليكتشف بعده التاريخي والحضاري وتعبيره عن ازلية الموضوع المطروح ، وعلاقته به كرمز دال على الخصب والتكاثر



شكل (١٢) ثور وثلاثة شخوص للفنان خالد الرحال.

شكل (١٣) شرقاوية للفنان خالد الرحال.

ويبدو في تجربة النحات محمد غني حكمت (١٩٢٩ –٢٠١١) تفاعلاً كبيراً مع الموروث الحضاري ، واستيعاب واعي لمفردات الفن القديم وابعاده الفكرية ، فكانت موضوعاته تنتقل ببعدها الزمني عبر حقبات التاريخ العراقي بمحتواه الفكري وما يحمله من قصص واقعية واساطير ووقائع دينية واجتماعية ، وتعكس بما تستعيره من رموز، خطابه التشكيلي ومرجعه الحضاري في بناء علاقة بين الماضي والحاضر، كما في عمله (كهرمانة) ، وعمله (الجنية والصياد) ، التي جسد بها القصص والاساطير القديمة باسلوب فني رائع . لقد حاول محمد غني في تجربته ان يقتفي اثر النزعة المتأصلة في الفن العراقي القديم المتمثلة بالتجريد والتشبيه والتي برزت في الفن السومري ، ففي عمله (صراع الانسان) **شكل (١٤)** ، تظهر الاشكال باختزالية وتجريدية لتبدو مشابهة الى رموز الكتابة في الفن القديم وكانها حروف مسمارية تسبح في فضاء العمل .وتظهر اشكاله اكثر بدائية لتجد عمقها متجذراً بصور الاشكال البشرية القديمة . اما النحات صالح القرغولي (١٩٣٣ – ٢٠٠٣) فقد كان متفرداً في تجربته التي اعتمدت على الارث الحضاري ومضامينه الرمزية ، في صياغة اشكاله الغرائبية بمواد وخامات تنتمي لبيئته وتخدم موضوعه . ولعل تأثره بالارث الرافديني يبدو اكثر وضوحاً في اشكاله النحتية التي تتشابه مع تماثيل الالهه الام من طور العبيد ، وفي استلهامه الشكل المخروطي من التماثيل السومرية ، والاستطالة والحجم من المنحوتات البابلية ، واستخدامها كصفات مميزة في شخوصه النحتية .لقد تمكن النحّات صالح القرغولي من استثمار الفكر العراقي القديم و مفرداته المستعارة في انتاج اعمال معاصرة ، يقدم فيها ارثه الحضاري بشكل جديد ، و يمنحها عمقاً قدسياً ؛ وبعداً تاريخياً وجمالياً . ففي عمله (كلكامش) **شكل (١٥)** ، يستلهم الرمز الرافديني المتمثل بقرون الثور للتعبير عن القوة ، والذكورية والخصب ، ويوظف القرون كمفردة واقعية حية ورمزية في نفس الوقت ليكسب الشخصية الممثلة سمات غرائبية تثير دهشة المتلقي ، وينسجم فيها الرمز الرافديني مع موضوع العمل انسجاماً تكوينياً في الشكل والتعبير .

شكل (١٤) صراع الانسان للفنان محمد غني ، عقد السبعينات شكل (١٥) كلكامش ١٩٦٧ م للفنان صالح القرغولي .

اما النحات اسماعيل فتاح فقد حدد مساره الفني المتفرد بخروجه عن حدود القواعد التي اسسها الفنان جواد سليم وبعض الرواد ، وانزاح باتجاه الجوانب الخاصة لتجربته الفنية ليجتاز بها الواقعية ، ويدعم تأصيلها بغايات جمالية عبر مضامين رمزية من خلال المزيج بين تأثره بالنحت الاوربي الحديث والموروث الحضاري القديم وتقديمهما بروح المعاصرة .

وكانت السمة الابرز في تجربته هي استلهامه للرموز الحضارية شكلاً ومضموناً والعمل على اعادة صياغتها باسلوب تجريدي تعبيري وبصفة رمزية عالية . ليخرج بعمله النحتي عن التقليدي والمألوف ، ففي عمله (عطاء النهرين) شكل (١٦) ، الذي يظهر فيه بساطة الشكل واستعارة الرموز الرافدينية ، حيث يتمثل الشكل بطريقة تتشابه مع معظم اشكاله المتكررة ، فهو يتميز بالعمومية ذات استطالة وخالي من التفاصيل الدقيقة . وهي استعارة رمزية من الاشكال الانثوية (الالهه الام) شكل (٣) للتماثيل السومرية التي تعود للفنان العراقي القديم . . اما الاناء الذي تحمله ، فهو استعارة اخرى من الفن الرافديني القديم ، حيث تدفق المياه من جانبين يشير الى نهري الخير والعطاء والتي مثلها الفنان العراقي القديم في كثير من المنحوتات كتمثال الهه الماء الفوار شكل (٩) او تمثال الاله كوديا والماء الفوار شكل (١٧).

شكل (١٦) عطاء النهرين ، النحات اسماعيل فتاح ١٩٧٥

شكل (١٧)كوديا يحمل اناء فوار ،عصر الانبعاث السومري

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. استخدم الانسان البدائي الرمز في رسومه ومنحوتات هو كان يعبر به عن ما يحس به او يشعر به ، واعتبره كوسيلة اتصال بينه وبين جماعته ، واستخدامه للرمز كان للتواصل مع ما حوله في مجتمعه وبيئته .

٢. كان الانسان العراقي القديم يدرك ما تمتلكه الرموز من قوى تعبيرية مؤثرة في مدركاته الحسية والعقلية ، وكانت الارتباطات الدينية وتسخير الفن من ابرز ما وجد في حياته الاجتماعية.

٣. ان الرمزية هي من صفات الفكر في بلاد الرافدين حيث استخدم الفنان الرافديني مجموعة كبيرة من الرموز وتعامل معها بخبرته التراكمية و معطياته الفكرية المكتسبة بفعل محيطه وواقعه الاجتماعي .

٤.كان لاختراع الكتابة وظهور الأختام الاسطوانية دور في اعطاء الفنان الرافديني مساحة اكبر في استعمال الرموز ، لاسيما بعد ما تطورت الكتابة من صورية الى رمزية.

٥.ارتبط مفهوم الرمز بالفلسفة ارتباطا وثيقاً ، وكان تطور مفهومه متزامنا مع تطور النظرات الفلسفية وطرح الآراء الجديدة فيها،واهتم معظم الفلاسفة بدراسة الرمز حتى تعددت المفاهيم والآراء في تفسيره واخذ حيزاً كبيراً في المجال الفلسفي الجمالي بفعل اهميته ودوره في العمل الفني .

٦.الفن يمكن ان يعبر عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا يمكن لاي وسيلة اخرى من وسائل التعبير ان تاتي مكانها ،و أهمية الرموز في الفن التشكيلي تبرز من كونها تجسد الطابع الخيالي الذي يمتلكه الفنان.

٧.ان احياء الموروث الحضاري والاستلهام منه من اولويات الحركة النحتية المعاصرة ،والتأثر بالتراث الحضاري هو الصفة الغالبة في اعمال اكثر النحاتين . لذلك شغلت الرموز المستلهمة من فنون الحضارة العراقية القديمة مكانة مهمة في اعمال النحاتين الرواد حتى اصبحت مفردة من المفردات الاساسية في منجزهم النحتي .

٨.اكد معظم النحاتين العراقيين الرواد على احياء الموروث باستلهام رموز الحضارة العراقية القديمة وتوجه بحثهم نحو علاقة تربط بين روحية استلهام التاريخ الحضاري وبين طبيعة واشكال العصر ، وعملوا على تفعيل استلهام رموز الماضي الحية وتأكيد قيمة الموروث في النحت العراقي .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث والعينة : بعد اجراء دراسة استطلاعية للفنانين المعاصرين الذين تضمنت اعمالهم النحتية رموزاً رافدينية وابتداءاً من جيل الرواد وحتى جيل التسعينات ،والتي انحصرت فترة انتاج اعمالهم مابين ١٩٨٥ وحتى الوقت الحاضر ،تم تحديد مجتمع البحث وعينته التي يتجسد فيها فاعلية رموز فن وادي الرافدين في النحت العراقي المعاصر .اذ اتضح من نتائج الدراسة الاستطلاعية ان استخدام الرموز الرافدينية في فكرة وبنية وشكل العمل النحتي وبشكل اساسيتعود لـ ٢٥نحاتعراقي معاصر ممن لهم تأثير وحضور فني ومشاركات متعددة في داخل البلد وخارجه ، مع الاخذ بنظر الاعتبار عدد الاعمال المنجزة وامكانية الوصول اليها.وتم اختيار (٥) نحاتين من المجتمع الاصلي البالغ ٢٥ نحات عراقي وبواقع عمل لكل فنان لتكون العينة (٥) أعمال نحتية مختلفة ، وبصورة قصديه وفقاً لما يأتي:

أ- تجسد بشكل واضح وعي الفنان لتجربته ونضجه الأسلوبي.

ب- ظهور الرمز الرافديني فيها بشكل واضح اكثر من غيرها .

ثانياً: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي القائم على الملاحظة العلمية في تحليل نماذج العينة بما يحقق اهداف البحث.

ثالثاً: أداة البحث : لغرض تحليل نماذج العينة والوصول إلى هدف البحث المتمثل بالكشف عن فاعلية رموز فن وادي الرافدين والية اشتغالها في النحت العراقي المعاصر ، اعتمد الباحث الملاحظة غيرالمباشرة ، بالاعتماد على صور الاعمال النحتية عينة البحث التي تعذر على الباحث معاينتها مباشرة. كما تم الاعتماد على القاعدة النظرية التي قدمها الإطار النظري .

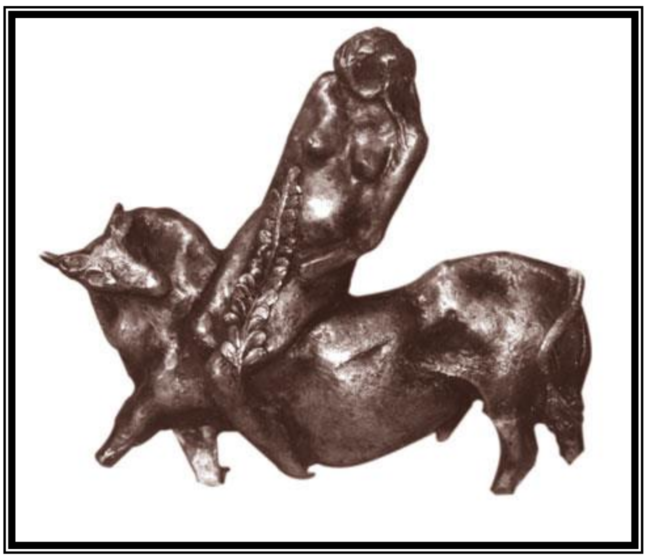
رابعاً : وصف وتحليل عينة البحث :
أنموذج (١)
اسم الفنان: مرتضى حداد
اسم العمل: في حضرة عشتار
مادة العمل: البرونز
سنة الانجاز: ١٩٨٨
قياس العمل:

يتكون العمل من جزأين، الجزء الاول على اليمين يمثل امراة واقفة اختزلت معظم ملامحها مع التركيز على مناطق الانوثة فيها . اما الجزء الثاني على اليسار يتكون من ثلاث قطع تمثل بمجموعها هيئة شخص ، الجزء الاعلى منه يمثل نصف جسد يعلوه راس ثور وفي المنتصف قرص دائري يحوي حزمة من الغلال او الحنطة ، وفي الاسفل تكوين يشبه الساقين لاكمال الهيئة العامة للشكل.يتضح في البناء التركيبي للعمل قصدية الفنان في اعطاء شكل عام يرتبط بالاشكال النحتية القديمة ، لاسيما ما قصده من تجزئة العمل الى قطع وكأنها قطع اثرية تم تجميعها لمعرفة شكلها العام ، فضلاً عن الاختزال المتعمد والابتعاد عن التفاصيل . يحتوي العمل على مجموعة من العلامات المرتبطة بميثولوجيا الفكر الرافديني القديم ، فهو يشير الى الالهة (عشتار (انانا) مع الاله تموز (ديموزي) اللذين كانا يعزى اليهما الخصب. بالاضافة الى راس الثور الذي يعتبر كرمز من رموز وادي الرافدين كأشارة الى القوة والذكورة والاخصاب . كذلك تعبر عن الالوهية ، والثور هو رمز للاله تموز (دموزي) في المثيلوجية العراقية القديمة . في شكل المرأة يجسد الفنان شخصية الالهه عشتار بالتركيز على الملامح الانثوية فيها من خلال بروز منطقة الصدر و وضع المثلث المحزز الذي استخدم كثيراً في الاشكال السومرية القديمة كرمز من رموز الاخصاب .. حيث يمثل دالاً لمفهوم تاريخي واضح كعلامة او رمز ضمن التكوين. **شكل (١٨)**.في الجزء الثاني للعمل على اليسار ، راس الثور جاء كرمز مستعار يشير الى الخصوبة والقوة والالوهية ، وصحن الغلال في المنتصف هو رمز اخر جاء كأستعارة تاريخية تمثل الحصاد والثمار وتعزز فكرة الخصوبة حيث يشابه صحن الغلال الذي تكرر ظهوره في الاشكال الرافدينية القديمة ، وشكل المثلث المحزز عليه يؤكد دور الرجل ايضا في الاخصاب. اما القطعة الاخيرة في الاسفل فهي بمثابة جزء مكمل للصحن والجزء العلوي من الجسد، حيث تمثل الاجزاء الثلاثة بمجموعها شخصية الرجل الذي يمثل الاله تموز.قد ترتبط الفكرة بموضوع تاريخي اسطوري الا انها تشير كذلك الى ثنائية العلاقة بين الرجل والمراة، فالعمل يمثل شخصيتين بهيئة رجل وامرأة بموضوع يحيل الى العلاقة الاجتماعية ما بينهما ودور هذه العلاقة في تكوين المجتمع والحفاظ عليه اعتمد الفنان في خطابه التشكيلي على اسطورة تموز لتكون كبداية مدلولية لخطابه الفني الحديث . فقد جعل وجوداً مادياً للشكل الانساني في بناء فكري يحقق المعنى من خلال التجريد والاعتماد على الرموز . وكانت تكويناته غير صريحة وتبتعد عن التخصيص وتكتفي بالسياق العام للعمل دون تفاصيلها. حيث أستعار الفنان القيمة الجمالية في الأعمال النحتية القديمة وقيمة الرموز التاريخية في التعبيرعن فكرته. لا سيما عملية

تكوين العمل كأجزاء يكمل احدهما الاخر.الا انه وضعها بتكوين شكلي معاصر ذي غرائبية يستثير فضول المتلقي ويضعه امام مساحة كبيرة من التأويل .

شكل (١٨) تفصيل لتمثال الآلهة الأم من الفترة السومرية عصر العبيد

أنموذج (٢)
اسم الفنان :هيثم حسن
اسم العمل : امرأة وثور
مادة العمل : برونز
القياس : ٢٥سم x ٢٥ سم .
سنة سنة الانجاز : ١٩٩٣ م



يتألف العمل من ثور أطرافه السفلى غير مكتملة ، وتستند على ظهره امرأة عارية تمسك بيدها غصن نباتي .معظم اعمال الفنان **هيثم حسن** تعالج موضوع المرأة والرجل . وهنا تظهر المرأة بخصائص جسدية ركز فيها على الجانب الانثوي وعالج فيها معظم التفاصيل لكنه تعمد اخفاء ملامح الوجه ، ويبدو انه اراد اعطاءها صفة العمومية . وكأشارة رمزية للحياة و الخصب والخيروالجمال ، وعزز هذا المفهوم بالغصن النباتي الذي تحمله كرمز مستعار من الفنون الرافدينية والذي كثيراً ما استخدم للدلالة على الخير والنماء ، **شكل (١٩).** تتخذ المرأة وضعية الجلوس الهادئ على جسم الثور الذي يرمز الى الرجل ، حيث جاء كرمز اخر مستعار من فنون وادي الرافدين ليعبر عن الفحولة القوة والخصب ، وهو تدليل ذكوري حيواني يرجع الى أعراف موروثة في بؤرة الدلالة الرمزية للثور في الفنون العراقية القديمة ، فهو يظهر هنا كإحالة رمزية إلى وجودية الرجولة ، ويلاحظ ان الفنان جعله يبدو في قوة بدنية من خلال ضخامة الجسم الا انه تعمد في جعل اطرافه غير مكتملة .ومن الواضح ان الفنان يعالج موضوع علاقة الرجل بالمرأة ودور كل منهما في ديمومة الجنس البشري ، الا انه هنا يسلط الضوء على جانب معين يبين فيه سيطرة المرأة على الرجل ذي القوة والفحولة بالرغم من صفات الرقة والسكون التي تحملها المرأة ، وبالتالي فهو ربما يشير الى بعض صفاتها كالاغواء والمكر للسيطرة على الرجل .بوجود حيوان الثور ورمزيته مع الشكل الأنثوي المرأة

والشكل النباتي الغصن ورمزيته طرح الفنان فكرته بهيئة فنية معاصرة استحضر فيها الماضي وفق سياق معاصر،ووظف هذه الرموز التاريخية بأتجاه فكرة العمل ليحقق بها قيمة جمالية ليس من خلال الشكل فحسب وانما بالبعد التاريخي لمفردات تكوينه النحتي . فهو يحمل مفردات رمزية متوارثة لها عمقها الزماني ، تمثلت بالإنسان والحيوان (الثور) والنبات (الغصن) ، وارتبطت كمفردات تكوينية لتمثيل خطاب تشكيلي ذو نسق ترابطي بين جميع أجزائه ، يستهدف المعنى الجوهري للشكل المطروح عبر رموزه الفنية وما تحيله من معاني وتفسيرات ضمن دائرة التفسير والتأويل .

شكل (١٩) الملك اورنمو ٢٠٩٧-٢٠٨٠ ق.م

أنموذج (٣)
اسم الفنان : طه وهيب
اسم العمل : الملك كوديا
مادة العمل : برونز
القياس : ٣٥ سم x ١٥ سم
سنة الانجاز : ٢٠٠٠ م

يمثل العمل شخصية رجل في وضع الجلوس يضم يديه الى صدره وهو يرتدي وزرة تحمل نقوش واشكال وحروف قديمة ،وتستند اقدامه الى قاعدة غير منتظمة الشكل .من الوهلة الاولى يبدو العمل كمحاكاة لشكل احد تماثيل كوديا امير لكش احد ملوك السومريين في الحضارة العراقية القديمة **شكل (٢٠)** ، وهو في وضع الجلوس ، حيث استعار الفنان من هذا التمثال الشكل العام له ووضعية الجلوس بشكل غير مباشر و اعاد هذا

الشكل بصياغة جديدة وفق رؤاه ومبتغاه الفني ، كما انه استعار الرموز والنقوش التي زينت بها كثير من التماثيل القديمة في الفن العراقي القديم .

شكل ٢٠ تمثال كوديا ٢٠٩٠

ان العمل النحتي لا يكرر تمثال كوديا وانما يستقي الفنان طه وهيب منه المعاني التعبيرية التي حملها على مدى التاريخ والتي جسدت روحية الانسان (شخصية كوديا) وجوهره المخفي على قطعة حجرية صلبة لتكون شاهدا فنيا تشكيلياً يلخص الفكر العراقي القديم في التعبير عن الحكمة والقيادة والهدوء والتسامح .
ولعل الفنان اراد ان يظهر في عمله هذه الهيبة والقوة على الانسان ، وهو يحاكي شخصية قيادية تميزت بالهدوء والسكون .يوجه طه وهيب خطابه التشكيلي من خلال الموروث الرافديني وتأثيره بوعي المتلقي واعتماده كبعد جمالي تتكرس قيمه الجمالية بالوعي والمعرفة بشكل تكوينه وعلاقته بالشكل المستعارمنه ، واستعاراته الرمزية وربط العلاقة بين الشكل الآني والشكل الرافديني القديم .
ان شكل العمل يبدو متزناً ومستقراً حيث يأخذ الجزء العلوي طابع الرشاقة في حين يكون الجزء السفلي ثابتاً ككتلة تؤكد استقرار العمل . وتختفي فيه ملامح الشخصية ، والتفاصيل الدقيقة تبدو متأكلة كمحاولة من الفنان تأكيد قدم عمله النحتي واعتبارها امتداد لسابقه الفنان السومري ، واللون الرمادي المخضر يعزز الايحاء بقدم المادة .
يطرح العمل فكرة التواصل مع الماضي بواسطة قراءة التراث بنظرة معاصرة ، واعادة صياغة البعد الرمزي للموروثات الرافدينية ضمن اطرها الجمالية ، حيث يتخذ العمل شكلاً معاصراً لا يخلو من البساطة وعفوية الخطوط ، وهو يثير المتلقي بالنزعة التعبيرية التي يحملها عند مواجهة العمل وقراءة محتواه الرمزي .

أنموذج (٤)
اسم الفنان :عبد الكريم خليل
اسم العمل : المحارب
مادة العمل : حجر المرمر
القياس : ٤٠ سم x ١٠سم
سنة الانجاز : ٢٠٠٢

العمل يمثل هيئة رجل يرتدي زي المحاربين القدماء ونقشت على ملابسه الى الامام من الجزء الاسفل كتابة بالحروف المسمارية وحددت داخل مستطيل . ويحمل الرجل بيده اليمنى ترس مدور عليه نجمة اشورية بشكل بارز وفي يده اليسرى سلاح (بندقية) . ويظهر الرجل بدون الرأس واجزاء من الرقبة ، حذفت بصورة قصدية من قبل الفنان . من خلال زي الرجل وما يحمله بيديه ،نجد ان العمل يمثل شخصية الرجل المحارب ،وتظهر على الشخصية طابع القوة والثبات من خلال محاولة الفنان في تضخيم الارجل ووضعية الوقوف . كما يبدو واضحاً الاستعانة بالرموز الرافدينية المتمثلة بالترس الذي يحمل النجمة الاشورية وزي المحارب والكتابة المنقوشة عليه ، كاستعارة رمزية واحالة فكرية الى قوة المحارب الاشوري الذي طالما كان من الموضوعات المهمة في الفن العراقي القديم . **الاشكال (٢١)، (٢٢) ،(٢٣).**

شكل ٢١ النجمة الآشورية
في قطعة نحتية ٩٠٠ق.م

شكل ٢٢ تفصيل لمحارب
اشوري ٨٠٠ ق . م

شكل ٢٣
الملك شلمنصر الثالث ٨٢٣-٨٥٨ ق.م

ان محاكاة شكل المحارب الاشوري لم يقتصر على هذه الرموز وانما تعداه ليدخل ضمن تفاصيل العمل في ضخامة الاطراف والنسب والتشريح في تمثيل الرجل ، ليحقق به بعداً تاريخياً وفنياً ، فقد حاول النحات عبد الكريم محاكاة السمات الفنية في المنحوتة الاشورية وتحويل قيمها الجمالية لصالح عمله ، وتجسيد الجوهر

الفكري الكامن وراءه ، والتكوين الفني الذي كان الفنان القديم يستند عليه ، فهو يخلق خطاباً يتمازج به القديم مع المعاصر ، حيث اراد ان ينقل القديم بصفاته وطابعه الجمالي والفكري من دون ان ينسى قواعد الاستعارة المثالية . فالعمل النحتي بالرغم من احالته للموضوعة التاريخية وقربه من شكل المحارب الاشوري الا انه يحتفظ بروحية المعاصرة من خلال شكل البندقية الذي لا ينتمي الى الحقبة القديمة وانما الى واقعنا المعاصر هذا بالاضافة الى عدم وجود الراس الذي يجعله بعيداً عن التشخيص . فالمقصود هو تمثيل حالة معاصرة في الكل الحضاري الذي ينتمي اليه ويكون جزء من مكوناته ، والتعبير عن موضوع (الحرب) يمتد بجذوره الى تاريخ وحضارة لها ثقلها في العالم. ان الترس الاشوري والبندقية قد تبدو شكليا من المتناقضات في العمل الا انها كرموز تأتي منسجمة لتعبر عن الامتداد الطبيعي لحلقات التطور لهذا الشخصية بموروثها الفني والفكري والحضاري . يقوم النحات عبد الكريم خليل بأعادة انتاج تمثال المحارب الاشوري برؤيته وفلسفته الخاصة ، يرتبط فيه الماضي بالحاضر ، ويسترجع فيه موضوعة الحرب او المحارب ، والارتباط التاريخي لها ومرجعياتها الفكرية والفنية ، ليخلق حالة ابداعية ذات قيم فنية جمالية عبر الرموز الرافدينية وما تحيله من معاني فكرية تدخل ضمن مكونات مضمون العمل .

أنموذج (٥)

اسم الفنان : محمود عجمي
اسم العمل : شكل اسطروي
مادة العمل : طين مفخور
القياس : ٣١سم x ١٧,٥ سم
سنة الانجاز : ٢٠١٦

يمثل العمل جسداً يمزج في تكوينه بين المرأة والثور وتظهر المرأة مجردة من بعض المعالم مثل الرأس والأيدي والأقدام ، في حين يظهر الورك والفخذين والساقين بشكل مضخم . وهناك كلمة (سومر) محفورة على احد الافخاذ بالحروف المسمارية .
يحاكي العمل النحتي تماثيل وادي الرافدين ، في وضعية الجذع الامامية ، ووضعية الارجل الجانبية كأستعارة شكلية لوضعية بعض المنحوتات التي تعود لحقبات تاريخية من الفن العراقي القديم **شكل (٢٤).**
ويظهرشكل الرأس وهو يمتزج في اعلى الجسد كرأس ثور ليحتل الجزء العلوي منه وهو استعارة اخرى مستوحاة من الموروث الفكري القديم أيضاً، كرمز يدل على الذكورية والقوة و الفحولة بالاضافة الى الخصب ، **شكل (٢٥)**.
العمل النحتي يعالج موضوعاً كاد يشكل محوراً اساسياً في معظم اعمال الفنان محمود عجمي النحتية ، فهو يمثل ثنائية المرأة والثور ، الذكورة والانوثة ، ضمن علاقات مبنية على الاستعارات القديمة ليحقق الفنان

مبدأ الانزياح في استعاراته الشكلية ، مستفيداً من الفكر المثيولوجي ليبتكر شكله الاسطوري المتحول الجديد ، اذ يقدم شكلاً غرائبياً يجمع بنيات مختلفة تشترك بالمرجع وتنسجم في تمثيل الفكرة (الاخصاب) .
ان استخدام الرموز من الفن الرافديني تحيل شكله النحتي الى الماضي وتعطيه بعداً حضارياً ، فهو يستثمر جمالية الاشكال القديمة ومن ثم يقدمها باسلوب جديد ومعاصر ، ولعل ذلك ناتج عن فهمه لأثر التأريخ وتعاشقات الحضارة بمفرداتها ، و اعتناقه لروح الرمز الرافديني وتنويعاته ، مع ما عليه من تفهم لمعنى التعبير بلغة الطين ، وبساطة الخطوط والاشكال .
يحاول الفنان ان يعطي قالباً يتناسب مع موضوعه من خلال مادة (الطين المفخور) التي تنسجم ببعدها الزماني مع الرموز القديمة في عمله . وتعبر عن إنتمائه لأصول وتربة حضارة العراق القديم ، فهو يحاكي الفنان العراقي القديم الذي عبر بهذه المادة حسياً وفكرياً ، ويسعى في الإبقاء على سمة حضور الطين على سجية وجوده في الطبيعة ، وتحقيق قيمة جمالية من لونه المائل الى حمرة مدغومة مع لون التراب . ويعزز شكله جماليا من خلال الحروف السومرية المحفورة على المنحوتة لتقدم بعدا تاريخيا يرتبط بقيمة الحرف والكتابة في حضارة العراق القديم وينسجم مع ما تعبر عنه بقية مفردات العمل ، فضلاً عن البعد الجمالي الذي يرتبط بجمالية اشكال هذه الحروف وتحريكها للمساحة الصقيلة في منتصف المنحوتة .
يعبر العمل عن جملة من العلاقات الانسانية المتداخلة من خلال تداخل جسد المرأة مع ملامح شكل الحيوان (الثور) ، والتي تعبر بدورها عن معنى سر تواصل الحياة في وعاء واحد يجمع فيه الذكورة والانوثة في شكل درامي يستمد قوامه من عوالم الاسطورة في الفن القديم ، وتنتظم فيه الرموز التاريخية لتعبر عن حضور التأريخ في العمل وبالتالي تحقق مقاصد جمالية.
بالرغم من وجود الاستعارات الرمزية التي استحوذت على الشكل العام للعمل، الا ان الفنان يقدم شكلاً مبتكراً اكتسب جماليته بفعل توظيف الرموز فيه وما تقدمه من ابعاد تاريخية وجمالية ،شكل نحتي فيه من الصفات ما يكفي لاثارة التساؤلات وتعدد القراءات عند المتلقين .

شكل ٢٤ الملك جلجامش ٧٢٢-٧٠٥ ق.م

شكل ٢٥جزء من مسلة النصر ٢٣٥٠-٢١٥٩ ق.م

فنون البصرة ـــ

الفصل الرابع
نتائج البحث

النتائج ومناقشتها:

١ــ شكلت الرموز الرافدينية مفردة فاعلة ومؤثرة في اعمال النحات العراقي المعاصر ، كونها نابعة من عمق الموروث الحضاري القديم ، وبفعل ما تحيله منصور واشكال ذات قيمة فنية ومعنى معبر ،. وكان توظيفها بشكلين ، فحيناً يستخدم النحات استعارة الرمز وطرحه بأسلوبه الخاص ، وحيناً يستخدم الرمز صريحاً ،كما ظهر في جميع النماذج ،اذ كان للموروث الحضاري دوراً اساسياً في اشباع مخيلته بالرموز وتوجيه دلالاتها في منجزه الفني .

٢ــ نظم النحات العراقي المعاصر الرموز الرافدينية وفق رؤية فنية اعتمدت على مزاوجة تلك الرموز مع مفردات تكوينه النحتي واخراجها بشكل يعبرعن روح المعاصرة ، كما ظهر في جميع النماذج . فقد تميز النحات العراقي المعاصر بخبرة واسعة في تعامله مع الرموز وتوظيفها في عمله الفني ، وتمكن من استيعاب الإشارة والرمز وجمعها بالشكل الذي يحافظ على وحدة العمل ويحقق مضمونه الدلالي التعبيري والرمزي.

٣ــ جاء تضمين الرموز الرافدينية في العمل النحتي كتصرف واعي من قبل النحات العراقي المعاصر لاعطاء الشكل معنى ابعد من دلالته المباشرة وترحيله باتجاه اليات التأويل الواسعة ، وكان يدعم ذلك بتجريد الشكل أو المبالغة في حجمه أو تصغيره أو حذف أجزاء منه ، كما ظهر في جميع النماذج . وبالتالي فان نجاح عمله في توظيف الرمز كان بالاعتماد على اسلوبه الخاص في طرح افكاره .

٤ــ عبر النحات العراقي المعاصرعن روح المجتمع بوعي وقصدية، وحاول إيصال افكاره بطريقة رمزية تعززت بتوظيف الرموز الرافدينية واستحضار الجانب الاجتماعي والتاريخي الحضاري في ان واحد، كما ظهر في جميع النماذج. فهو لم يكن بعيداً عن بيئته ومحيطه الاجتماعي في استخدامه للرموز على الرغم من طرحه أفكار متجددة تتناسب مع روح العصر .

٥ــ عزز النحات العراقي المعاصر القيمة الجمالية والتعبيرية في عمله النحتي ، بتوظيف الرموز الرافدينية فيه ، والاستفادة من أبعادها الشكلية والفنية والتاريخية ، إلى جانب دلالاتها الرمزية . فهو لم يغفل تأثيرها كوحدة داعمة لابراز موضوعه ، وعمل على طرحها بشكل يتفق مع فكرة العمل ومضمونه.

المصادر و المراجع

- القرآن الكريم
١- أبن منظور، أبو الفضل جمال الدين ، لسان العرب ،ج١، دار صادر ، بيروت، ب ت .
٢- ابراهيم زكريا ، الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة ، ١٩٧٣م .
٣- احمد ديب شعبو ، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي ؛ أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، كلية الآداب الجامعة اللبنانية ، لبنان ، ٢٠٠٦.
٤- أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
٥- أميرة حلمي ، فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤.
٦- أميرة حلمي ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٩ .
٧- البسيوني. محمود، اسس التربية الفنية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٧٢ .
٨- البصري.إيلاف سعد ، وظيفة الإبلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٨م .
٩- التكريتي . سلمان ، أساطير بابلية ، مطبعة النعمان ، النجف ، ١٩٨٢ .
١٠- الرازي . محمد بن أبي يكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، الناشر دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ .
١١- الزاوي. احمد، ترتيب القاموس المحيط (ج٢، ج٣،ج٤)، ط٢،مصر ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده ، ١٩٧٣.
١٢- الياس . اليا انطوان وداود الياس ، القاموس العصري ، القاهرة ، المطبعة العصرية ، ١٩٥٤.
١٣- اليسوعي. لؤي معلوف، المنجد، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٥١ .
١٤- بن جعفر. قدامة : نقد النثر ، تحقيق : طه حسين ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩.
١٥- ديوي.جون ، الفن خبرة ، ترجمة ابراهيم زكريا ، مراجعة زكي نجيب محفوظ ، دار النهضة العربية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة ، نيويورك ، ١٩٦٣م.
١٦- راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانكر ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٧- ريد. هربرت ، معنى الفن ، تر : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٨- زهير صاحب واخرون ، دراسات في بنية الفن ، دار مكتبة الرائد العلمية ، الاردن ، ٢٠٠٤ م .
١٩- زهير صاحب ، الفنون السومرية ، دار ايكال للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
٢٠- عبد الناصر ياسين ، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .
٢١- فرانكفورت واخرون ، ما قبل الفلسفة ، الانسان في مغامراته الفكرية الاولى ،ط٢ ،تر: جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .
٢٢- فرويد . سيغموند ، الطوطم والحرام ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣.
٢٣- قاسم حسين صالح ، معجم علم النفس والتحليل النفسي ، بانوراما نفسية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٥ م .
٢٤- كارل غوستاف يونغ ، الانسان ورموزه ، تر: سميرعلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٤ .

٢٥- كولونجوود . روبين جورج ، مبادئ الفن ، ت : أحمد حمدي محمود ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٩٨.
٢٦- مايرز . برنارد ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت : سعد المنصور ومسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦.
٢٧- محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٧ .
٢٨- مراد وهبة واخرون ، المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، مطبعة أولاد أحمد ، القاهرة ، ١٩٧١ .
٢٩- معتز عناد غزوان ، الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر ، الموسوعة الثقافية (٢٢) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦ .
٣٠- معن زيارة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الانماء العربي ،القاهرة ، ١٩٨٦.
٣١- هيجل ، الفن الرمزي الرومانسي الكلاسيكي ،ط٢ ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، لبنان ، ١٩٨٦ .

<u>الرسائل والأطاريح</u>

٣٢- الاعسم . عاصم عبد الأمير ، جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧.
٣٣- البشارة . إيناس مالك عبد الله ، تحول العلاقات في الخزف العراقي المعاصر والية اشتغالها ،رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠٦م.
٣٤- التميمي . صفاء الدين حسين، توظيف الاسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الجميلة ، ١٩٩٨ .
٣٥- الدليمي . رياض هلال مطلك ، بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ،٢٠٠٤م.
٣٦- الزبيدي . بتول عبد الامير حمد ، الحلي العباسية وتوظيفها في مادة الاشغال اليدوية لطلبة قسم التربية الفنية ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤.
٣٧- الناصري . ماهر كامل ، العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٤ .

<u>الدوريات</u>

٣٨- ضاري مظهر صالح وصفا لطفي عبد الامير ، المعطيات الجمالية للون الفيروزي في القباب العربية الاسلامية ، مجلة الموقف الثقافي ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العدد ٣٥ أيلول ٢٠٠١ ، ص٧٥ .

<u>المصادر الأجنبية</u>

39- E.Cassirer,Die philosophy Der symbolischenFormen, T.I , Berlin ,1923, p.105.
40- Lang .john, Creating Architectural theory, New York, VanNosrand and Rienhold Company, 1987, p10.