الصياغات الفنية لفخار العراق القديم وفق مقاربات الحداثة

Artistic Formulations of Ancient Iraqi Pottery According to Modern Approaches

م.د. احمد خضير عباس

Assistant Dr. Ahmed Khudhair Abbas

المديرية العامة لتربية بابل / العراق

Ahmedkhudhair97@gmail.com

م.د. حوراء كاظم عبد الحسين

Assistant Dr. Hawraa Kazem Abdul Hussein

المديرية العامة لتربية بابل / العراق

Howrahkadhim@gmail.com

الكلمات المفتاحية: الصياغات, الحداثة، المقاربات, الفخار العراقي القديم.

ملخص البحث

امتازت حضارة العراق القديم بعمقها التاريخي وغناها الفكري والإبداعي، بحيث خلقت حالة من التواصل بين المراحل التاريخية والإبداعات والاكتشافات التي امتازت بأساليب تجاوزت زمنها وامتدت لآلاف السنين. وبنائية الإعمال الفنية الرافدينية أبرزت ظاهرة أبداعية مهمة تمثلت بأشكال مستحدثة باعتمادها على المضامين الفكرية والإنسانية من خلال خطوطها العامة وتصاميمها وحالتها المتسمة بالحداثة والمستندة إلى وعي وأدراك ذهني لجمالية الخامة وسماتها، إضافة إلى المعالجات التقنية التي أنجزت بها أشكال تتصف بالتبسيط والاختزال واهمال الجوانب التفصيلية لتمثيل الجوهر .

وقد تناول البحث الصياغات الفنية لفخار العراق القديم وفق مقاربات الحداثة, إذ تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث الذي تناول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه إلى جانب حدود البحث الزمانية التي تحددت بالمدة (2800-2370

ق.م) العصر السومري، وهدف البحث المتمثل بتعريف الصياغات الفنية في الفخار العراقي القديم وفق مقاربات الحداثة، وانتهى الفصل الأول بتحديد مصطلحات البحث.

أما الفصل الثاني الذي يمثل الإطار النظري، فقد تضمن مبحثين تناول المبحث الأول المقاربات الفكرية للحداثة في الفن، وتناول المبحث الثاني أنظمة أشكال الفخار العراقي القديم، وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة.

وشمل الفصل الثالث مجتمع البحث ، وعينة البحث والبالغ عددها (4) أنموذجاً بالإضافة إلى أداة البحث، وتحليل العينة على وفق المنهج الوصفي.

أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث، والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات فمن النتائج:

1- إن اغلب الاعمال هنا جاءت بصورة اشكال هندسية كالمثلثات وغيرها والتي من خلالها ظهرت النزعة التجريدية واضحة.
2- عمد الفنان إلى تجسيد ملامح الحداثة من خلال التشكيلات الاسطوانية ، اذ ظهرت النزعة التكعيبية الواضحة من خلال اظهار الشكل بهندسية واضحة كمدلول لخطاب فكري تقتضيه الحاجة الاجتماعية.

كما توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات منها :

1. لقد جسدت الأعمال الفخارية العراقية القديمة انتقالاً واضحاً بين الواقعية والتجريدية, وذلك لان الحاجة إلى الواقعية هي من ضمن الأبعاد الدلالية المباشرة, في حين التجريدية هي من ضمن الأبعاد الدلالية التي تبحث في التأويلات المتعددة حيث مال الفنان العراقي القديم الى التجريد والاختزال في صورة الموضوع وابتعد عن الواقعية الإفصاح عن فكرته والخروج من المحدود الى اللامحدود.
2. تسعى المعطيات البنائية للأشكال التكعيبية الى خلخلة المفاهيم التقليدية في صناعة العمل الفخاري وتحديد وسائل تقنية تحقق كينونة صورية مغايرة للصورة الأصل وأكثر اختزالاً منها .

وقد انتهى البحث بقائمة المصادر والمراجع والملاحق .

Keywords: Formulations, Modernity, Approaches, Ancient Iraqi Pottery

Abstract

Ancient Iraq's culture was characterized with historical depth and conceptual innovative. enrichment, whereas to create a case of communication between historical periods with innovations and discoveries that characterized with styles that exceed its time and lasted for thousands of years, structuralism of Mesopotamia artistic works have showed important innovative phenomena represented by updated forms by their relying on conceptual and humanitarian contents via its general lines, designs, it's status that was featured with modernity based on consciousness and realization for the raw material 's aesthetic and it's features, in addition to technical processing by which some forms were implemented and characterized with simplicity, reduction and neglecting the detailed sides to represent the essence.

The research dealt with approaches of modernity peculiarity in ancient Iraqi pottery, first chapter concerned with methodical frame to the research that tackled with problem of research, importance, need beside the time limits that

were determined by (2800-2370 B.C) Sumerian era, and the aim of research represented by (Briefing The Approaches-Of Modernity Features In Ancient Iraqi Pottery). First chapter was ended with specifying the research's terms.

While the second chapter that represented the theoretical frame, included two sections, first one included (conceptual approaches of modernity in art), second section dealt with (rules of ancient Iraq pottery), second chapter was ended with theoretical frame's indications and previous studies.

1. Most of the works here are presented in the form of geometric shapes, such as triangles and others, through which the abstract tendency has clearly appeared.
2. The artist sought to embody the features of modernity through cylindrical formations, where a clear Cubist tendency emerged by presenting the shape with distinct geometry as an indication of an intellectual discourse necessitated by social need .

Also the researcher has come up with bunch of conclusions:

1. The Iraqi ancient artist tends to abstract and reduction in the picture of topics and goes far from reality to reveal his idea and get out from limited to unlimited.
2. Structural given data of cubic form pursued to mislead the classic concepts in making the pottery work and

specify technical means that achieve picture identity different from the origin picture and more reduced from it. Research was ended with a list of references, sources and appendixes.

1- الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث

1-1 مشكلة البحث

تمثل الحداثة الوعي الدقيق لمشكلة الفن، والحداثة تنبع من إحساس الفنان بمهمته، وتبحث عن الإبداعات الفنية داخل نفسه، وتطمح هذه الإبداعات إلى تطوير توجيهاتها بصورة ذاتية واصلية. وإذا ما أردنا الوقوف على مفهوم الحداثة نقول إن الحداثة هي الابتداء، والابتداء أصل الإنشاء الذي لم يسبق معرفته من قبل ومرتبط بمعاني الحداثة (رباب, 2006, ص2). فالحداثة لا يمكن إن ترتبط بمكان وزمان محددين, وهي حاضرة في كل حقول الإبداع ولئن كانت الحداثة لا تحدد فمن الممكن القول أنها كانت دائماً حاضرة في تاريخ الإنسان ممارسه أو إشارة أو دلالاته. إذ إن لكل عصر حداثته (ادونيس, 1993, ص96).

ومن ضمن نشاط الإنسان الحضاري معرفة فن الفخار الذي شهد الأسس واللبنات الأولى في بنائية الفكر الحضاري العراقي القديم وفي بنائية الإعمال التي تتميز بالسمات الحداثية في انظمتها الشكلية وإن للعامل البيئي الأثر في تحديد هذه السمات والأساليب, فالتنوع في معطيات البيئة اوجد تنوعاً في الوحدات التصويرية من تجريد وتشخيص وشملت فن الفخار والنحت الفخاري لاسيما مما أدى إلى إكساب الإعمال الفنية التشكيلية الرافدينية خصوصية مميزة .

فالحداثة بصفتها ظاهرة شمولية عامة تشمل الفن والعمارة والفكر والفلسفة, كما أن هناك حداثة في العلم والتكنولوجيا، وهذا ما أكده (مالكم برادبري) في قوله: " إن الحداثة في جميع دلالاتها تمتد إلى معظم ميادين الحياة المادية, وتحمل معها الفكر

والفلسفة والاجتماع والاقتصاد (براد, 1987, ص34-38) ولكي تفهمها كظاهرة شمولية ينبغي إن نبحث في تجلياتها عن مختلف امتداداتها التاريخية.

وتبدو مقولة إن لكل عصر حداثة من قبيل الفرضيات المقبولة. ذلك إن الحياة تشهد متغيرات قائمة على قدم وساق حتى وان اتخذت نسقاً مناقضاً، فإنها تحمل بواعث تفجرها في الداخل, وهذا ما حدث لكل مناهج الفكر والنقد والفن على السواء(عاصم, 2004, ص5).

امتازت حضارة العراق القديم بعمقها التاريخي وغناها الفكري والإبداعي، بحيث خلقت حالة من التواصل بين المراحل التاريخية والإبداعات والاكتشافات التي امتازت بأساليب تجاوزت زمنها وامتدت لآلاف السنين. وبنائية الإعمال الفنية الرافدينية أبرزت ظاهرة أبداعية مهمة تمثلت بأشكال مستحدثة باعتمادها على المضامين الفكرية والإنسانية من خلال خطوطها العامة وتصاميمها وحالتها المتسمة بالحداثة والمستندة إلى وعي وأدراك ذهني لجمالية الخامة وسماتها، إضافة إلى المعالجات التقنية التي أنجزت بها أشكال تتصف بالتبسيط والاختزال وإهمال الجوانب التفصيلية لتمثيل الجوهر، وغيرها من سمات الشكل الفني التجريدي الذي يقع ضمن دائرة الفن الحديث(ف فون, 2003, ص126). وبهذا المعنى أخذ الفنان العراقي القديم ينقل الصورة الذهنية من عالم الخيال والأحلام إلى عالم الواقع أي بدأ يحاكي الأشياء والصورة المرئية. لذلك بدأ الفن بالمحاكاة يحاكي الأشياء التي كانت له علاقة مباشرة بها. ((إن أسلوب الإنسان البدائي في التفكير، هو أسلوب ملموس يتجه إلى الأشياء في كلياتها ولا يلجأ أبداً إلى التجريد أو الأشياء المجردة. ولا يميل أبداً إلى دراسة التفاصيل أو إيلائها ما تستحقه من أهمية هذا الأسلوب جعله لا يوجه اهتماماً كبيراً للطبيعة الداخلية للأشياء، بل يرى العنصر الحاسم هو ظاهرها هو شكلها، هو ما تراه العين منها. فهو يعتقد إن الكل له نفس الشكل، وله أيضاً نفس الجوهر))(ارنست, 1971, ص206).

وبما إن اللغة التشكيلية هي لغة تعبيرية، ولغة اتصال ونقل وحوار تستعمل مفردات وإشارات ومعاني يقوم الفنان بتنظيمها وتوجيهها نحو هدف خاص يريد تسجيله وإيصاله إلى المشاهد أو المتلقي (عز الدين, 1993, ص31). لذلك فان اتجاه الحداثة كتسمية أطلقت على جميع المذاهب التي تخلت عن التشبيه وعن الصورة المألوفة إلى درجة التركيز والتكثيف واعتمدت على علاقات خالصة في بناء أشكال لا أساس لها في الواقع. وركزت على إبراز الفكرة القائمة وراء مظاهر الأشكال. فهذا الاتجاه في الفن، ترك الشكل الظاهري لصالح جوهره فغدا العمل الفني معبراً عن مضامين الأشياء دون أشكالها الظاهرية السطحية كون أن الأشياء في ظاهرها لا تتطابق مع جوهرها أو حقيقتها والشكل السطحي هو ستار خادع أو قناع زائف يخفي وراءه أو تحته المضمون والصورة الصادقة له) (عز الدين, 1993, ص31). وإن ما أبدعه الفنان العراقي القديم قد تجاوز الأسلوب التعبيري, وهذا يدل على نمو الفن وتطوره على الرغم من سيطرة الجانب النفعي في الفخار الا أن الجانب الجمالي كان يعمل في صلب الانجاز الوظيفي بذلك عد مساراً أولياً نحو التطور . ثم أصبح أداة للتعبير الفني, وإن فخاريات وادي الرافدين تحديداً تشير بمواصفاتها الفنية إلى أقدم تحسس بقوى ما وراء الطبيعة لذا نجد أن الفن الرافديني بشكل عام والفخاريات منه بشكل خاص شهدت تجاوز للشكل الواقعي والمنفذ على اسطح هذه الفخاريات (خالدة, 1984, ص25). ومن هنا تتحدد مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الآتي:

ما الصياغات الفنية لفخار العراق القديم وفق مقاربات الحداثة ؟

1 -2 هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرف الصياغات الفنية لفخار العراق القديم وفق مقاربات الحداثة.

1- أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي في ما يأتي :

1- يمثل معرفة جديدة ضمن مساحة الفخار العراقي القديم ويتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين بهذا الميدان على الاطلاع على هذه التجربة الفنية .

2- يفيد الطلبة المهتمين بدراسة الفن التشكيلي والفخار على وجه التحديد وطلبة الدراسات العليا

1-4 حدود البحث

يتحدد البحث بما يلي :

1- الحدود الموضوعية : جرار والواح فخارية.

2- الحدود المكانية : بلاد الرافدين (العصر السومري).

3- الحدود الزمانية : (2800-2370 ق.م) (انغام, 2005, ص311).

1-5 تحديد المصطلحات

الصياغة في (اللغة) :

1. الصِّيغةُ لُغةٌ :صاغَ الشَّيءُ: إذا هَيَّأهُ على مِثالٍ مُستَقيمٍ وسَبَكَه عليه فانصاغَ(ابن منظور, 1985, ص397)، وصاغَ شِعْرًا أو كَلامًا: إذا وضَعَهُ ورَتَّبَه، ويُقالُ: هَذا صَوْغُ هَذا، أي: على قَدْرِه. ويُقالُ: صِيغةُ الأمرِ كَذا وكَذا، بالكَسرِ (مكفارلند, 1994, ص32)، أي: هَيئَتُه الَّتي بُنِي عليها (احمد, 1989, ص1309).

الصياغة (اصطلاحاً) :

1. هيَ ما يَدُلُّ على الرِّضا مِنَ المُتلقين سَواءٌ كانَ قَولًا أو فِعلًا (ابو القاسم, ب.ت, ص534) .
2. فهي تعني "الهيئات التشكيلية ، والصيغة كهيئة خارجية تمثل رؤية الفنان للموضوع ، وبذلك تكون الصيغة او الشكل هي طريقة تجميع او تشكيل عناصر العمل الفني" (مدكور 1993 ،ص374) .

الصياغة (اجرائياً) :

إداء منظم يتبلور داخل العمل الفني الخزفي بوجود علاقات ترتبط بوحدة البناء تهدف الى إيجاد شكلاً ملائما للأفكار لتنتج موضوعات حداثية .

المقاربة في (اللغة) :

1- ورد في معجم متن اللغة (1960) أنها تقرب تقرباً وتقراباً دنا وتوسل بقريه أو بحق.

2- أما ابن منظور (1985) في (لسان العرب فقد عرفها بأنها:

تقرب إليه تقرياً، واقترب وقاربه (ابن منظور, 1985, ص311).

المقاربة (اصطلاحا) :

1- يرى مكفارلند (1994) المقاربة أنها: "نمط من أنماط الهيئة إذ تبدو مجموعة الأشياء المتباينة وكأنها مجموعة واحدة نظرا القرب بعضها بجانب بعضها الآخر" (توماس, 1972, ص99).

2- بوجه أعم سمة معرفة مقبولة من قبل ، ولكنها غير محسوسة ، ومدعوة لكي تغدو أكمل وأقرب من موضوعها (اندريه لا لاند ،ص87).

ويعرف الباحث **(المقاربة) إجرائيا** بأنها وسيطاً لإيصال فكرة جديدة من خلال استخدام عناصر بنائية لغرض تحقيق هدف فني ضمن دراسة الحداثة في الفخار العراقي القديم ..

الحداثة في (اللغة) :

1- كلمة حداثة في اللغة مشتقة من الجذر (ح - د - ث), وحدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة, فهو محدث وحديث, وحدث الأمر أي وقع وحصل, واحدث الشيء أوجده, والمحدث هو الجديد من الأشياء (ابن منظور, ب.ت, ص907). فالحداثة في اللغة ترادف الجدة والجديد.

الحداثة (اصطلاحاً) :

1- ويرى (أبو ديب) بأنها وعي الذات في الزمن, لكن هذا الوعي يتخذ شكلاً ضدياً، فهو لا يعني الحاضر في عزلة, بل في علاقته بالماضي، ومن هذا

كانت الحداثة في جوهرها، وعي ضدي للزمن، ووعي ضدي للذات, على أن يكون الوعي حاصلاً للتغيير والتقدم (أبو ديب, 1984, ص35).

2- عرف ريد كلمة الحداثة على انها (اسلوب يخرج على الاعراف السائدة ويسعى لخلق اشكال جديدة ملائمة للاحساس وادراك عصر جديد) (ريد ،1994،ص90) .

أما **التعريف الإجرائي للحداثة** فاتفق الباحث مع تعريف (الجبوري) مجموعة التمظهرات الشكلية في الأعمال الفخارية القديمة والتي تشترك بالاظهارات الشكلية للتيارات الفنية الحديثة.

2- الفصل الثاني: الاطار النظري للبحث

2-1 المبحث الاول : انظمة اشكال الفخار العراقي القديم

ان مفهوم النظام من شأنه ان يضعنا امام العديد من التساؤلات ، فبامتلاك هذا المفهوم صفة الشمولية للعديد من الظواهر الانسانية والطبيعية والكونية، حيث كان للإنسان مهمة الكشف والادراك لهذه الظواهر والانظمة، سواء كانت طبيعية ام كونية، من خلال ما حملته من صفات تجسدت بـ (الانسجام والتناسب والانتظام).

فورود فكرة النظام بالتالي شيء طبيعي، قد نلمسه بتفكير الانسان النظمي، كشيء طبيعي في الطبيعة ونظامها، الذي من شأنه ان يحدد ماهية العناصر المتنوعة، المحدد لتلك الفعاليات، بالتالي فهمها كما لا يبعد دور الاختراع والتأويل والتفسير إلى التأكيد على المنطق والتفكير النظمي فطبيعة الفكر الانساني النظمي، وما حملته الطبيعة من موازنة ذاتية شكلت نظاماً اساسياً لتوزيع وحدات وعناصر الطبيعة التي تمثلت بالاتزان والتي احسها الانسان بعمق وحساسية ولعبت الموازنة دوراً مهماً في بناء الأثر الفني لما تحمله من ميزات تدخل في عالم التوازن والتناظر والتقابل والاحساس بالراحة أو عدم الراحة حين النظر اليه (مطر, 1976, ص40).

يبنى النظام من حيث مفهومه الفني البصري في الأعمال التشكيلية من خلال عناصر بنائية تكون فيه ركائز أساسية تمنحه نسيجا متنوعا من التراكيب والتشكلات. إذ إن مفهوم النظام في الفن لا يمكن تطبيقه إلا تبعا لوسائل وأدوات تجعل من إمكانية تحديد خطوطه سمة قرائية قابلة للتلقي البصري والفكري الجمالي. وعلى أساس ذلك فان مفهوم النظام يتحقق عبر مفهوم الائتلاف والانسجام الحاصل في المفاهيم الجمالية لعناصر الفن بعضها مع بعضها الآخر ، حيث تشترك تلك العناصر في ما بينها لتكون نسقا إنشائيا مرئيا.

على إن تلك العناصر البنائية المؤسسة للنظام قد تعددت تصنيفاتها من قبل المختصين، كل بحسب وجهة نظره، حيث نجد ان (ريد) يصنفها إلى (إيقاع الخط وحجم الأشكال، والفضاء والضوء والظلال، واللون) (ستولينز, 1974, ص353) إلا إننا سنتناول التصنيف الشائع لتلك العناصر أكاديميا:

1. الشكل

هو أكثر العناصر التكوينية أهمية، بل هو أساس النظام الفني التشكيلي، فهو يقوم بضبط إدراك المشاهد ويرشده ومن ثم يوجه انتباهه في اتجاه معين ليحقق للمتلقي فهماً للعمل فيبدو العمل واضحاً ومفهوماً وموحداً في نظره لأنه يقوم بترتيب عناصر العمل الفني على نحو من شأنه أن يبرز قيمتها الحسية والتعبيرية، وأيضاً إن للتنظيم الشكلي قيمة جمالية كامنة (نوبلر, 1987, ص139).

ويشغل الشكل حيزاً في الفراغ، ويبقى ثابتاً مهما تغير الحيز الذي يشغله، إذ إن مظهره لا يتأثر بتغير مكانه، ولغرض تمثيل العلاقات المكانية أو الفضائية بين الأشكال في الطبيعة على سطح العمل الفني يستعمل الفنان واحداً أو أكثر من الأساليب الفنية الآتية: المستويات المتراكبة، تفاوت الحجوم، الوضع على مستوى الصورة المنظور الخطي، المنظور الجوي، اختلاف اللون (اسماعيل, 1976, ص54).

2. الخط :

هو ابسط العناصر شكلاً إلا انه ذو ثقل كبير؛ كونه المتحكم في اتجاه وحركة امتداد الفضاء، وتكمن أهميته أيضا لما يتمتع به من تعدد في الخصائص والقدرات، فقدرته الحركية التي جعلته يتخذ مسارات عدة ما بين مستقيم ومنحن ومنكسر تتشابك وتتداخل فيما بينها منشئة الأشكال، ويقوم بمهمة احتواء الشكل وتحديد مساحته وحركته واتجاهه خالقاً مسالك بصرية تدعو الرائي إلى تتبعها والتنقل عبر مساراتها التي تختلف باختلاف طبيعة وخاصية ذلك الخط، فيكون بالتالي هو المانح للشكل وجوده الحسي. وللنظام علاقة مهمة مع الخط إذ في الغالب يحدد الخط البناء النوعي من حيث هندسيته أو عضويته واستقراره من عدمه فضلا عن وضعه في مسار بصري وداخل إطار مرئي معين (هرمي, أفقي, عمودي) .

3. اللون

هو احد عناصر الشكل المهمة في العمل الفني، بل يعبر عنه أحيانا بأنه موسيقى الفنون المرئية، التي تختلف ايقاعيتها من عمل لآخر، ومصدر اللون قد يكون صبغة أو ضوءاً.

إن المعرفة باللون وخواصه، لا يمكن إدراكه بعيداً عن كونها ظاهرة فيزيائية، واللون يعد عنصر إغناء فعال في العمل الفني من خلال مدلولاته وتأثيره في عين المتلقي، ويستخدم في إيجاد تأثيرات الفراغ، بالإضافة إلى ما هو أهم من هذا بكثير بالنسبة للون، وهي طريقة استعمالها وطريقة ترتيب وتنسيق الألوان وعلاقاتها التي تتأثر فيما بينها (الحمداني, 2007, ص12). إذ يعد اللون الوسيط الأكثر بلاغة في إيصال الإحساس الفني إلى كامل مداه فاللون يجسد الإضاءة ويمثل الشكل ويحدد وظيفته ويؤثر في العمل الفني ويحدد طبيعة العلاقة بينه، فضلاً عن ما يولده من تمايز بين وحدات النظام في العمل الفني وفصل بعضها عن بعضها الآخر، ويسهم اللون في تحديد مركز الهيمنة (عبد الله, 1985, ص102) من خلال دوره الأساس في تحقيق التنظيم الشكلي عبر تشكيل منطقة جذب مختارة ضمن مساحة العمل الفني (البزاز, 1997, ص94).

4. الملمس :

ويمثل المظهر المرئي الخارجي لسطح العمل الفني إعتماداً على خواصه الفيزيائية كالخشونة والصلابة أو الشفافية، إذ يختلف الملمس باختلاف خامة العمل كونها شفافة أو خشنة أو ناعمة، وكذلك بحسب اللون والضوء وحجم الحبيبات ونوع التقنية المستخدمة في تنفيذ العمل الفني (حسن, 2003, ص39), وقد أكد مايرز على أهمية الملمس وأثره في الشكل والتكوين، واللون في الفنون التشكيلية، إذ يقول: " والحقيقة أن أنواعا معينة من الملمس سوف تؤثر في اللون كما ستؤثر في اللونين الفاتح والقاتم. فالملمس الناعم يتجنب الظلال, في حين يساعد الملمس الخشن على ظهور الظلال . وينبغي أن يتفق الملمس مع الشكل أو التكوين الأساس للشيء الذي وضع له ... وينبغي ترتيب الملمس ترتيباً منتظماً كجزء من التأثير الموحد " (الربيعي, 1997, ص71). ولا بد من الإشارة إلى إن كثيرا من أنواع الانظمة تأخذ سماتها الأسلوبية من خلال الملامس لاسيما في فن الخزف والنحت, إذ إن مفهوم النظام الفني يقوم بأدوار تعبيرية وعادة ما يكون الملمس هو الوسيلة أو الأداة لذلك التعبير وغالبا ما يكون الملمس كذلك هو الأداة الإشارية أو ربما يكون استدلال المحتوى (الموضوع) . فضلا عن القيمة الجمالية التي يمنحها الملمس للنظام في العمل الفني .

5. الحجم والمساحة:

الحجم هو الحيز الذي يشغله نظام العمل الفني في الفضاء، وفكرة المساحات والحجوم والمقاييس نسبية فلا يمكن تصورها إلا بمقارنتها مع غيرها, ويؤدي التفاوت في حجوم العناصر المكونة للعمل الفني إلى الإيحاء بالعمق الفضائي نظراً لاختلاف المسافات بين تلك الحجوم وبصر المتلقي (حمودة, 1980, ص136). وهذا ما جعل من دورها فعالاً في قيمة الإبداع والتأثير داخل النظام الفني .

أما المساحة فتختلف بحسب أشكال انظمة العمل المنفذة ونوعيتها ، وأن عملية تقسيم المصمم للمساحات المقررة تساعد على تنظيم التصميم وضمان دقة تنفيذه، إذ

يرتبط ذلك بالجانب التقني والمواد الأولية, وأن للمساحة الفنية دوراً في إبراز الشكل ومن دونها لا يكون هناك شكل, فيما تسمى المساحة المشغولة بالإيجابية وغير المشغولة بالمساحة السلبية (عبو, 1982, ص738).

6 الفضاء :

يعرف الفضاء فنياً بأنه الحيز الوحيد الذي نتعامل معه تشكيلياً فإن كان ذا بعدين كان سطحاً وإن كان ذا ثلاثة أبعاد كان حجماً أو فضاء, أي إن الفضاء الفني ليس فراغا لان الفضاء من وجهة الفنان عبارة عن مساحات مجسمة أو مسطحة نافذة ذات قيمة وأهمية عظمى في توزيع الأشكال والكتل (بوكرتاو, 1983, ص57). ومن ثم فهو الوسيلة لعملية الخلق والمحاكاة في تلك الأعمال، فأولى العلاقات القائمة لنشأة تلك الأعمال وأولى اللمسات الموضعية في خطوات بناء العمل الفني، تقوم مع الفضاء، التي لابد لها من أن تمتلك قراراً موجهاً وحاسماً في عملية البناء تلك فالعلاقة القائمة ليست علاقة موضوعية فحسب، إنما ستكون محددة لمفردات عديدة ذات علاقة بالشكل والحجم وربما اللون أيضا (الحسيني, 1983, ص167) .

فالفضاء في الفنون ذات الثلاثة أبعاد يمثل عنصرا فعالاً يساعد على توحيد العمل الفني وترابطه من خلال تنظيم الشكل مع الفضاء في وجود متكامل للاثنين، أو عن طريق تداخل الشكل مع الفضاء، ويعد المنظور احد العوامل التي لها التأثير القوي في أدراك العمق الفضائي في هذه الفنون (فتح الباب, 2002, ص76, 77, 80)

ويمكن من خلال طبيعة العلاقة القائمة بين الأشكال وفضائها في الإنشاءات الفنية أن يقسم الفضاء إلى:

1. فضاء ذي بعدين.
2. فضاء ذي ثلاثة أبعاد.
3. قضاء رباعي الأبعاد يدخل عامل الزمن فيها) .

ويمكن تقسيم الفضاءات إلى:

1. قضاء منتظم: وهو الذي يتخذ هيئات منتظمة وإيقاعات هندسية مختلفة الأبعاد والحجوم، ومن ثم يؤثر مباشرة في تحديد الشكل والمساحة سواء أكان للأشكال أم بينها.
2. فضاء محدود: وهو المحدد في داخل إطار العمل الفني بمساحة معينة، وتحتل تلك المساحة في حالة تجاوز ذلك الفضاء إطار العمل.
3. فضاء لا نهائي: وهذا لا يمكن حده أو تحديد نهاية له، فهو بالتالي يبدأ بالأفق ويمتد فيه دون حدود تحده فهو يشعرنا بالعمق الذي لا تحده حدود اللانهاية.

ويمثل الفضاء الجزء السالب في تكوين النظام (العوادي, 1996, ص221)

علاقة النظام بأسس التنظيم :

إن مفهوم النظام مرتبط في أي عمل فني تشكيلي بتوافر عوامل أساسية متمثلة بجودة الفكرة ،الاختيار الأمثل للخامة، انتقاء العناصر المناسبة والمتمثلة لقوام العمل الفني التشكيلي وأجزائه، التي لا يكون لأحدها معنى دون الأجزاء الأخرى، حيث تعمل العناصر البنائية مع الأسس التنظيمية للتصميم الفني على تماسك المفردات ضمن بنية تصميمية تتسم بالوحدة لضمان ترابط عناصر المنظومة وديمومتها، فقوام العمل ومعناه لا يكون إلا باجتماع تلك الأجزاء، التي يكمل احدها الآخر، والمرتبطة بعلاقات, معطيا العمل الفني كيانه، لأن عملية البناء الفني هي منطق العمل الفني، ففي اللحظة التي تحيط أجزاءه بعضها ببعض وتتزن، فان هذا العمل يصبح منطقياً وذلك ((لان كل جزء فيه يعمل لذات العمل)) (كاظم, 2008, ص43-44)، وهذا يعني إنها لا تعمل إلا مجتمعة تربطها علاقات هي أسس وقواعد تنظيمها التي قد لا تعتمد في العمل كلها كما لا يمكن الاستغناء عنها في إقامة الآخر وتتمثل في:-

1 - الوحدة والتنوع :

تعني الوحدة مدى ترابط المفردات المتعارضة والمنسجمة ضمن التكوين العام للتصميم, وتهدف إلى تلاؤم الأجزاء داخل النظام بما يحقق الغاية من التصميم، ويمكن تحصيلها من خلال حالات عدة الترابط التماثل التراكب، التداخل التلامس التشابك،

الإنتاج، التقارب من حيث الشكل واللون العناصر العمل الفني التي تخلق حالة من الانسجام والتفاعل تعزز صفة الوحدة, والنظام في الفنون التشكيلية هو وحدة لا يمكن تجزئتها؛ لأنها قائمة على أساس علاقات متشابكة ما بين أجزائها أو مكوناتها، إذ إن لهذه العلاقة من الصلات التي تربط بين الجزء بالجزء من جهة, والجزء بالكل من جهة أخرى، ويقصد بعلاقة الجزء بالجزء هنا هي علاقة العناصر البنائية مع بعضها، والأشكال فيما بينها، إذ يتألف فيه كل عنصر بنائي أو شكل بالآخر لإيجاد إحساس بالصلة المستمرة بين هذه الأجزاء وتأكيد امتلائها. أما عن علاقة الجزء بالكل فهو الأسلوب الذي يصل بين كل جزء على حدة وهيأة التكوين أو المساحة الكلية، ولهذه العلاقة أهمية كبرى، فلا قيمة للعلاقات الحسنة بين أجزاء النظام بعضها ببعض إذا لم تتوافق هذه الأجزاء مع المساحة الكلية التي تشغلها (المكور, 2009).

أما التنوع فهو الغنى في المحتوى عبر التوليف بين العناصر الفنية المختلفة الصفات ضمن العمل الفني (ديوي, 1963, ص262)، مما يساهم وبشكل كبير في تأسيس معالجات شكلية أو حركية هدفها شد الانتباه دون إن تؤثر في وحدة الشكل، بل إن التنوع أساس يرتبط بوجود الوحدة ضمن الفضاء الفني، وللتنوع أشكال منها: التنوع الناتج من التباينات، وتنوع ضمني لهيمنة بعض الأجزاء، وتنوع مطلق ويعني التناقض الكامل مع النظام العام للعلاقات, وهناك أيضاً التنوع الناتج من القيم الشكلية .

2 - السيادة :

وهي ظاهرة تجعل جزء من عناصر النظام مركزاً للعمل الفني شاداً الرؤية إليه، فيشكل هذا المبدأ أحد أهم الأسس المستخدمة في العمل وأوضحها، فالعمل الفني كما نعرفه هو تشكيلة من العناصر الخطوط والألوان... الخ، تنتظم على وفق علاقات تنظيمية لنظام بنائي متقن مؤلفة من التراصف ، الاستمرارية ،التقارب التناظر، التكرار، التوازن ،الإيقاع، والعلاقات النمطية التي اعتمدها الفنان ليقوم بها عمله بإتقان تلك العلاقات المستخدمة (رياض, 1973, ص11).

تتطلب وحدة الشكل في النظام الفني أن تسود خطوط ذات طبيعة معينة أو اتجاه معين أو مساحات ذات شكل خاص أو ملمس معين أو حجم أو لون معين, وذلك لكي يكون في العمل الفني جزء ينال أولوية لفت النظر إليه عما سواه, وأتفق على تسمية هذا الجزء باسم (مركز السيادة). ومركز السيادة في العمل الفني - مهما كانت طبيعته - هو النواة التي يبنى حولها ذلك العمل وليس من المستحب إطلاقا أن يكون بها مركزان يتصارعان في لفت النظر إليهما، ففي ذلك ما يعمل على تقسيم انتباه المتلقي وزوغان العين في مجالات بصرية متعددة وبذلك تتحطم وحدة الشكل ووحدة العمل الفني.

حيث يوجد هناك وسائل متعددة يمكن بواسطتها أن نقوي مركز السيادة منها:

أ. الخطوط المرتدة : بمعنى أن تتجه أهم الخطوط إلى مركز السيادة .

ب. السيادة عن طريق التباين : ولها أوجه عدة منها :

- التباين في اللون: أي أن نميز مركز السيادة عن بقية أجزاء العمل الفني بلون مختلف في الكنه أو درجة الإضاءة أو درجة التشبع.
- التباين في الحدة: أي إظهار التفاصيل الدقيقة في مركز السيادة وإغفالها في بقية الأجزاء.
- التباين في العمق: كأن يسود الشكل القريب دون الأشكال البعيدة والعكس.
- التباين في الموضوع: أي عزل مركز السيادة عن بقية أجزاء الصورة.
- التباين في الملمس: كأن تبرز المساحة الملساء ضمن المحيط الخشن والعكس.
- التباين في المركز : أي أن يسود الجسم المتحرك إذا تواجد ضمن مجموعه ساكنه والعكس أيضا.
- التباين في الخطوط والأشكال: كبروز الدائرة ضمن مجموعة مربعات أو مستطيل ضمن مجموعة دوائر، والخط الأفقي يسود مجموعة من الخطوط الرأسية (نوبلر, 1987, ص105).

ج. السيادة عن طريق توحيد اتجاه النظر

بمعنى أن يصبح مركز السيادة البؤرية التي يتجه إليها بصر المتلقي وفي ذلك دافع للمشاهد كي يوجه نظره إلى النقطة التي يتجه إليها نظر الجميع.

وخلاصة القول أن السيادة تتحقق عن طريق الاختلاف بين خصائص الموضوع السائد والموضوعات الأخرى المجاورة مهما كان نوع هذا الاختلاف. (سكوت, 1968, ص55)

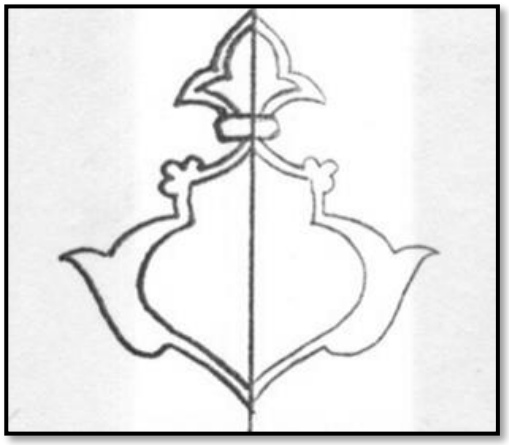
3. التوازن :

يعرف التوازن بأنه التحكم في الجاذبية المتعارضة عن طريق الإحساس بتعادل عناصر وأجزاء العمل الفني أو تعادل بين القوى المتعارضة أو المتضادة ، والتوازن هو ضرب من الوزن ، فهو بمثابة توزيع الأثقال بالنظر إلى الطريقة التي يؤثر بعضها في بعض (مورتكارت, 1975, ص15).

ويعتمد النظام الفني في الفنون التشكيلية على أسس عدة، منها التوازن ونعني به كيفية تعادل القوى داخل العمل الفني الذي جاء نتيجة للإحساس الغريزي في العمل الفني وله دور أساس في الشعور بالراحة عند تقويم هذا النظام، وابسط مثال على التوازن هو الإنسان باعتدال جسمه وتوازنه فالتوازن في الفنون المرئية كالوزن الظاهر الذي تختلف باختلاف العنصر المقام في العمل فيختلف باختلاف لونه أو شكله أو نسيجه أو حجمه وتختلف من حيث موضعه على العمل الفني الذي يشكل عاملاً حيوياً في هذا النظام فالعناصر تختلف وزناً عند نقلها من الأسفل إلى الأعلى أو من جانب إلى آخر)) (ثروت, ب.ت, ص92).

ويقسم التوازن إلى أربعة أنواع من حيث دوره في بناء الانظمة الفنية :

1. توازن متماثل: الذي تشكل الجاذبيات فيه المتعارضة على جانبي المحور، كما لو كانت صورة أمام مرأة، ويعد ابسط أنواع التوازن وأكثرها وضوحاً، لذلك فهو أكثرها افتقار للتنوع) (, 2002, ص29-31)، كما في الشكل (1)



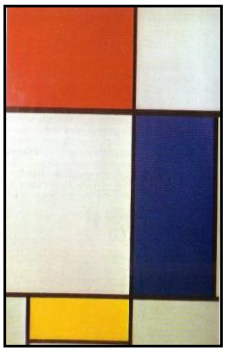
شكل (1)

2. توازن وهمي ويعني التحكم بالجاذبيات المتعارضة، عن طريق الإحساس بالسيادة بين أجزاء الحقل المرئي.

3. توازن غير متماثل: وهو الذي يحمل صفة التعبير والتنوع بين الأوزان المختلفة لعناصر عديدة على جانبي المحور مع عدم تماثلها حيث ((تجمع العناصر المتماثلة لتعادل تجميعات أخرى من عناصر غير متماثلة)) (صاحب, 2004, ص313) كما في الشكل(2).

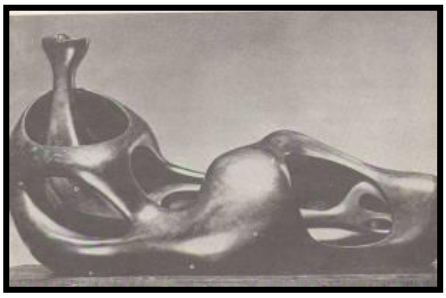
شكل (2)

4 التوازن الإشعاعي: ويقصد به التحكم في الجاذبيات المتعارضة للنظام من خلال الدوران حول نقطة مركزية (باقر, 1986, ص281). كما في الشكل (3)



شكل (3)

4. التوازن بالملمس وهذا التوازن ناتج من خلال كون الخشن له قيمته، والناعم له قيمة أخرى اقل، وبالتالي تكون مساحة كبيرة من الناعم مقابل مقطع صغير خشن. كما في الشكل (4)



شكل (4)

6. التوازن في القيمة وهو توازن الظل والضوء، وهو توازن في القيمة حيث قيمة الظل أكثر من الضوء، وهذا التباين يعطي أهمية لقيمة الضوء. كما في الشكل (5)

شكل (5)

7. التوازن في اللون وذلك من خلال التباين في القيمة للألوان الحارة والباردة من حيث الثقل، فالألوان الحارة أثقل من الباردة. كما في الشكل (6)

شكل (6)

الايقاع :

الإيقاع هو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني وقد يكون هذا التنظيم الفواصل بين الأحجام أو الألوان أو الترتيب لدرجاتها أو تنظيم الاتجاه لعناصر العمل الفني, فالأشكال والخطوط تقسم حيز العمل الفني إلى فواصل سطحية أو مكانيه ونعني بالإيقاع في العمل الفني تكرار الكتل أو المساحات مكونه (وحدات) قد تكون متماثلة تماماً أو مختلفة, متقاربة أو متباعدة . ويقع بين كل وحده وأخرى مسافات تعرف بالفترات.

ظهرت أولى البوادر لإنتاج الشكل الحداثي في حضارة العراق القديم في الألف الثالث ق.م, وهي نتاج تعاقب أجناس بشرية مختلفة ولغات متباينة جداً, ومع ذلك فإنها تعكس نظاماً روحياً متماسكاً, تهيمن عليه وحدة تامة يرافقها بنفس الوقت تنوع داخلي ... ولم تكن وحدة الحضارة العراقية لتقوم على أساس المقتضيات الأقليمية السياسية لبلاد الرافدين وطبيعتها الجغرافية, بل الأكثر استندت إلى نظرة دينية شاملة للكون، فكانت بالرغم من تطورها التاريخي الطويل وتنوعاتها المحلية مع ذلك فهي متجانسة بصفتها الحضارية العامة المميزة, والتي اتخذت نظاماً ينهض على وفق المظاهر الروحية والأخلاقية التي أوجدتها هذه الحضارة, ذلك لأن المجتمع عندما تحول من مدينة المعبد الكهنوتية إلى دولة كبرى يرأسها ملك إله, فقد أخذت تلك المجتمعات تتقبل فكرة وجودها من خلال قانون تفرضه قوى خارقة للطبيعة، وتبعاً لذلك استطاعت العقلية الرافدينية أن تقيم نظام فكري ينهض على نوع من المجادلة الثنائية بين عالم الوجود (الطبيعة) وعالم غيبي وبما يحقق الاتصال بين هاتين العالمين بصفة مباشرة أو غير مباشرة عن طريق الكهنة والأمراء (العذاري, 2005, ص253).

لقد أوجد الفنان الرافديني وهو يؤسس إحالاته الأولى في تاريخ الإنسانية على ضرورة أن تزين سطوح الأواني الفخارية بأنظمة خطيه واستخدام ألوان بسيطة وذلك باستخدام تربة أوكسيديه وربما يكون لمثل هذه المشاهد دلالات في الفكر الحضاري في مراحله الأولى وان مظاهر الاختيار الواعي في الاختزال والتبسيط والتجريد, وهي السمة الفنية الهامة التي تميز مثل هذه الأشكال الخطية الرمزية، فاننا نجد هنا بداية ما يعرف باسم الفن التجريدي (بارو, ب.ت, ص253) كما في الشكل (7)

شكل (7)

ومن القطع الفخارية الفريدة التي وجدت في حسونة والتي تعد غنية بزخارفها ونقوشها وعناصر تكوينها تلك الآنية التي رسم على عنقها وجه لعله لإله من الآلهة، وان هذه الآنية دليل على ان الفنان في وادي الرافدين كان يحاول إضفاء لمسة جمالية لآنيته الفخارية من خلال معالجتها بالأشكال والزخارف والألوان المتنوعة والمختلفة، أي أن الفكر العراقي القديم كان يعبر عن دلالات رمزية على السطوح الفخارية ضمن منظومة دلالية وجمالية (فارس, 1980, ص131)، وهنا نجد تمثل حداثي واضح بين جنسي الرسم والفخار, من خلال استثمار شكل الآنية لتكون هيئة مستعدة لتقبل المرسوم وتدل عنه مع كل تلك الاختزالات والرؤى المتجاوزة لعالم التشريح الحسي المباشر .كما في الشكل (8)

شكل (8)

اما موضوعات الفخار في سامراء(*) فاصبحت اكثر نضجاً حيث نفذت اغلب المواضيع بطريقة التحزيز على شكل وخزات صغيرة قليلة الغور او عميقة مما شكلت موضوعاً واحداً او موضوعات متعددة، فعني الفنان في رسم تصاميم زخرفية وحرص على اتقانها حيث ادخل الالوان الاحمر أو التبني الغامق أو البني المائل للسواد أو الاسود المخضر على سطوحها على شكل اشرطة، وكذلك اظهر الفنان موضوعاته الطبيعية التي تمثل اشكالا بشرية وطيورا واسماكا وعقارب نفذت بإسلوب الفن التجريدي (الأحمد, 1990, ص15-16). فهنا اصبحت فكرة الخامة للانية الفخارية وبعدها الاناء ليست الا فكرة الاله ذاته وصورته تتلخص في تعبيرها الخيالي المتصل بنوع من الطوطمية والتي ترى في الخامات نوعا من الأرواح وهي مهمة في جدل العلاقة بين السماوي والارضي وبين الخالد والفاني وهي تلك الخصوصية الروحية لخامة الطين، وهذا ما يتفق مع الرؤى الحداثوية في استعارة مفردات الطبيعة واخضاعها لاحقا لعملية التحليل واعادة التركيب بصورة جديدة لا تشبه الواقع رغم انها تنتمي اليه .

أما فخار حلف(*) فقد تميز برقته المتناهية رغم انه صنع باليد لان دولاب الفخار لم يكن معروفا في هذا العصر وشاع تلوين هذه الأواني في الدور الأول باللون الأسود وفي الدور الثاني بلونين أو عدة ألوان كالأحمر والبرتقالي والأصفر والبني والأسود (عز الدين, 1974, ص194)، ان في هذه الموضوعات يصبح التعبير وسيلة

(*) سامراء ق.م : تقع على نهر دجله شمال مدينة بغداد (120 كم) واكتشفت آثار هذه القرية من قبل الآثاري الالماني هيرس فيلد عام 1911 م حيث عثر على فخار ملون متقن الاساليب تحت طبقة سامراء العباسية الإسلامية المعروفة، المزيد ينظر الاسدي علي حسين علوان: تاريخ الخزف، جامعة البلقاء التطبيقية كلية اربد، دار الأمل للنشر والتوزيع الاردن 2002، ص 29.

(*) حلف: نسبة إلى تل حلف وهو موقع اثري يقع في شمال سوريا على بعد أنكم جنوب غرب رأس العين قرب منبع الخابور على الحدود التركية السورية. ويعود دور حلف إلى 4250 قبل الميلاد للمزيد براجع بصمة جي، فرج، كنوز المتحف العراقي، مديرية الآثار العامة، بغداد، 1972، ص 18 .

للاتصال، فالإشارات والرموز والايماءات وسائل يمكن ان تؤلف نظماً اتصالية بلغة تعبيراتها الخاصة وكل وحدة من هذا الموضوع مؤلفة للتعبير ومحركة لها كعناصر مهمة. حيث نالت مملكة الحيوان غير الثور نصيبها الوافر في دور حلف حيث نجد الفنان يقدم برهانا على النظرة الثاقبة والخيال البهيج على تلك الموضوعات التي لا تحتفظ باسرار بالنسبة للفنان وان رسمة الضباء التي تريض على قوائمها الاربعة وتشنف آذانها، والطيور الفزعة التي تشاهد في لحظة تهيء للتحليق باجنحتها المنتشرة تجاه السماء المرصعة بالنجوم، والحيوانات التي تعدو بسرعة. كل هذه الموضوعات سجلت باشكال حداثية ناطقة وبلقطات تعبيرية مليئة بالحياة وبذلك تتجه هذه الاشكال نحو التعبيرية (زهير, 2005, ص156). كما في الشكل (9)

شكل (9)

إلا أن نتاجات حضارة (حلف) شهدت خطوة متقدمة في هذا الاتجاه، إذ عالج الخزاف البعد التركيبي بصورة واضحة، وبأسلوب لا يخلو من (الرمزية)، فقد منح الأشكال البشرية بعداً (تعبيرياً) لمعالجة المفاهيم الطقوسية، وقد منح الأشكال الحيوانية دلالة التعبير عن تصوراته (لمفهوم الخصب، والوفرة)الى جانب معالجة الموضوعات ذات الطابع الإجتماعي والديني، التي مثلت رؤيته الى الوجود.

ولم تأت المعالجة المزدوجة بين الأشكال الوظيفية والرمزية، إلا في فخاريات عصر (العبيد) (الألف الرابع - الألف الثالث ق م)، حيث جمع الخزاف بين الإنسان - الحيوان على صعيد التركيب الرمزي الى جانب التركيب الخامي، فإستخدام الطين

والقار للتعبير عن البعد الدلالي للطقوس الدينية، لذلك يقترب هذا العمل من الاتجاه السريالي. كما في الشكل (10).

شكل (10)

أما الحقبة المنتمية إلى العصور الشبيهة بالكتابة، فقد شهدت ظهور التركيب في الفخار بأسلوب الحداثة كخطوة لاحقة بمراحل المحاكاة، والمتمثلة بالفخاريات الطقوسية ذات الطبيعة المعبدية، ففي الشكل (11) ركب الخزاف العمل من وحدتين حيوانيتين بأسلوب التركيب العمودي المركزي، المعتمد التكرار الشكلي فيه والتنوع في الأحجام والألوان. لذلك نجد هذا الاسلوب يقترب من التيار التعبيري وكذلك ظهرت براعة الخزاف في توصله إلى درجات متقدمة (تعبيرياً) متجها نحو الشكل الواقعي . (وجمالياً) من خلال ابتكار نوع آخر من التركيب المعتمد على المزج بين النحت وفن الفخار، إضافة الى قيامه بتركيب وحدات نحتية حيوانية مجسمة فوق السطوح الفخارية الوظيفية بطريقة إنتشارية، وبأسلوب النحت الغائر والبارز، مازجاً بين البعد المعبدي المقدس والجمال الشكلي، وبهذا فقد حقق السمة الجمالية التي كسرت الجمود الشكلي للوظيفة الدينية (العتاب, 1999, ص17) كما في الشكل(12).

شكل (11)

شكل (12)

وفي مرحلة لاحقة تجاوز الفنان السومري صياغات اعماله الطينية, ليتم تحول الشكل لديه إلى ما أشبه بالمنجزات النحتية الشكلية ذات النزعة التجريدية والهندسية، أن النحت السومري بصورة عامة مستند إلى التكعيبية والهندسية إذ امتازت بخطوطها الهندسية وأكتافها البارزة والجذوع على هيئة صندوق مخروطي (العزام, 2007, ص55).

نجد أن المركز المحفز للفن السومري هي أعادة انتاج الأشكال المأخوذة من العالم الخارجي دعى الفكر السومري في نظام الأشكال البشرية إلى تحطيم الصورة الأيقونية, ويقصد به توسيع نظام العلامة الرامزة والكامنة في بنائية العلاقة بين الدال والمدلول. وذلك بالانتقال بالشكل الطبيعي من صورته العرضية إلى شكله الجوهري الخالد, الذي يبغي العموم واللامحدود بالرمز.

ففي حضارة وادي الرافدين نجد أن فكرة التجريد واضحة, بشكلها الزخرفي المتمثل بالأشكال الهندسية المتنوعة والتحوير الزخرفي الواقعي من حيوانية ونباتية, ونجد كذلك فكرة التكرار لوحدات بنائية أو هندسية كالمثلث والمربع والخطوط المنكسرة. ونجد فكرة التوزيع الهندسي الجداري كمساحات وأشرطة وأفاريز بأشكال متقدمة فنياً(ابن منظور, (1984-1985), ص442).

ومن خلال ما تقدم نتلمس التنوع في أنظمة التشكيل الفني في الفخار العراقي القديم، وآلية التعبير عن المفردات بصياغات بنائية فنية جمالية محملة بمحتوى فكري كبير، وعليه فأن تلك الأنظمة المتعددة في الصياغة التشكيلية، تنم عن الاصالة الابداعية والابتكارية للفَخار العراقي القديم (الرعيني, 1995, ص228).

2-2 المبحث الثاني : المقاربات الفكرية للحداثة في الفن

تعد الحداثة في مفهومها الشامل رؤيه خاصة بالفكر والوجود والمجتمع تتمثل في أنساقها المتعددة - حركة فاعلة في النزوع إلى تفكيك الأطر التقليدية لفهم وتصور الوجود. والبحث عن أنماط معرفية جديدة تتصدى لمختلف الموضوعات الحياتية. فالحداثة هي وليدة الوعي الانساني وصنيعة الفكر الطامح إلى التقدم والتطور واحتلال مركز الصدارة في الوجود فمنذ أن وعى الانسان أنه سيد الكائنات وجد نفسه في صراع مع البيئة المحيطة من حوله بقسوتها وظروفها القاهرة فكان يعمل بجدية لإخضاع الطبيعة لإرادته ومتطلباته فأصطنع لها الافكار والادوات, ثم حمل على عاتقه تعديل سلوكه وتحديثه ليتكيف معها من ثوبها الجديد, ثم ليبحث في حلقة التأثر والتأثير, والأخذ والعطاء, مما أسفر عن نشوه أنماط من الحضارات والثقافات التي حفل بها التاريخ الأنساني عبر العصور - وصولاً إلى مرحلة الحداثة التي مثلت امتدادا تاريخياً إلى ما سبقها من عصور(محمد برادة, 1984, ص12).

والحداثة تعد فعلاً تجاوزياً عاماً, يقسم بالشمولية والتصارعية المتناقضة وبعدم الثبات عند مستوى معين، وأنما هي صيغه مميزه للحضارة, تعارض صيغ التقليد, وتفرض نفسها كوحدة متجانسة تشير إلى تطور تاريخي بأكمله والى تبدل في الذهنية (لويس, 1978, ص73).

اما (الحركة التعبيرية) فتقترن بالألمان على الرغم من أن جذورها خارج منطقتهم، فقد كان أساسها الفنان الهولندي فإن كوخ الذي كان يرسم مركزاً على انفعاله معبداً السبيل لعاطفته بأن تتدفق على سطح اللوحة أكثر من تسجيله لانطباعاته الحسية تجاه المرئيات فكان هذا الفنان العظيم نواة خصبة للفنانين التعبيريين بشكل عام، فبينما

كان الوحشيون مستأثرين بأسلوبه العارم المحترم الا ان اصطلاح التعبيرية في الفنون التشكيلية تقوم على الاثنينية التي تأخذ عاملين:

الأول فيزيائي ويعنى بدراسة حركات الاجسام وما فيها من مبالغات وتحريفات تعطي دلالات تعبيرية عالية.

والثاني تفسير يقتضي التعبير عن القوى السايكولوجية والانفعالية التي ترتسم على أسارير الوجوه.

والتعبيرية على النقيض من الانطباعية التي تستند الى الحس وتسجيل الانطباعات الظاهرية للاشياء، إذ تنفذ الى ابعد من ذلك فتصدر عن انفعال باطن ينبع من ذات الفنان الى السطح التصويري ومن ثم ينصب الى قلب المتلقي كما انها رد فعل ضد الحركات الفنية السابقة والمعاصرة لها كونها تبنت مهمة الربط بين الفن والمعاناة الانسانية، لم تكن الوحوشية ترديداً لواقعها الذي تعيش في مستهل القرن العشرين, بل كانت تتبوأ لما سيحدث فيه من انفجار معرفي وتقليص مذهل لمفهومي الزمان والمكان, اذ كانت تفجيراً مثيراً لعالم الألوان وتركيبها على نحو لا سابق له, وقد أثر وبشكل عميق في نشأتها كلاً من الفنانين فان كوخ (1853 - 1890) وبول كوكان (1848) - (1903) حين شاهد ثلاثة من الرسامين(*) معرضاً تذكارياً لفان كوخ عام (1901) وكان ما أثارهم فيه اسلوب فان كوخ المحتدم في استخدام الالوان ثم بعد ذلك المعرض التذكاري الذي اقيم لكوكان عام (1903).

وعلى الرغم من قصر عمر هذه الحركة أو هذه الجماعة الا انها تركت اثراً عظيماً في تطور الحداثة وكانت جنباً إلى جنب مع الحركة التكعيبية التي تلتها بعد ذلك بقليل بمثابة الخطوة الأخيرة في سبيل تحرير خيال الفنان من كل التزام بمحاكاة الطبيعة.

وتتميز الوحوشية بإغفالها عن عمد علم المنظور, واحلال حدة الألوان مكان تجسيم الكتل (أي جي, 1988, ص70) وتأكيدها على ذاتية الفنان المباشرة ازاء

(*) وهم ماتيس وفلامتك وديران.

اللوحة ووضع ما يعتمل في دواخله من انفعال دون تصميم مسبق على ما ستكون عليه نتيجة اللوحة, فكانت هذه الحركة تعتمد على حسية الفنان التي ارتكزت على الطاقات التعبيرية الهائلة للون، معلين بذلك شأن الارادة الداخلية التي اصبحت تقرر بداية ونهاية العمل الفني, ولقد مثل ماتيس (1869 - 1954) الكيان الرئيس لهذه الحركة ومثالها الذي يحتذيه افراد الجماعة الآخرون, لما قدر له من استاذية عالية في الرسم وقدرة فائقة في التلوين وبراعة في تنسيق الخطوط تنسيقاً زخرفياً (ارابيسك) اذ كان من المولعين بالفن الإسلامي ،شكل(13) (فرادي, 1990, ص61-62).

شكل (13)

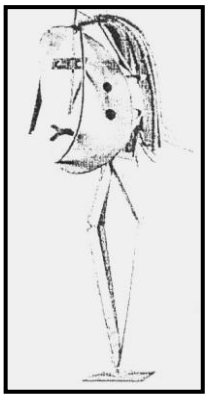
وأما المستقبلية باستنادها على النظريات العلمية لم تغفل الجانب التصميمي للعمل الفني من حيث بنية التكوين المحكمة ذات الطبيعة التي تترك احساساً حركياً عند المتلقي. فنرى التركيز على الخط وعلى الشكل مقللين من شأن الناحية العاطفية للعمل الفني ومؤكدين على مسألة البعد الرابع (الزمن) وبشكل دؤوب للوصول الى هذا الهدف وفي لوحة الفنان بالا (1871-1958) شكل (14) تمثل كلباً يجري بجوار سيدته التي تقوده بسلسلة تتدلى من يدها، نلحظ ان الكلب قد تكررت ارجله تمثيلاً للحركة التي تنتج من تتابع أرجل الكلب، ونرى ايضاً ان السلسلة تهتز نتيجة تلك الحركة، وكان الفنان في تحقيقه هذا دقيقاً متأنياً في فهم آلية التحرك والانتقال

وتجسيدها عن طريق اعادة رسم الارجل أنفسها السلسلة نفسها بمواضع مختلفة وحركات متتابعة نفذت بتصميم مدروس لإعطاء الاحساس بالبعد الزمني.

شكل (14)

ومن ذلك يرى الباحث أن المستقبلين لم يهملوا الشكل الحداثوي للعمل الفني، بل ارتكزوا عليه في تأكيد المفاهيم التي نادوا اليها، إذ نرى في لوحاتهم ذلك التخطيط المسبق لتجسيد الحركة والزمن، وهم لا يتوانون من رسم عشرين حافراً لحصان واحد حين يعدو وما يخلقه من أشكال ضمنية تحتاج الى دراسة وتخطيط اولي مكثف يرتكز على مفاهيم علمية للوصول إلى النتيجة المستقبلية.

ثم جاءت الحركة التكعيبية على انها اتجاه فني محدد، تدين بنشأتها إلى الفنانين بيكاسوا وبراك وكان لبيكاسوا الدور الرئيس إذ تميزت أعماله التصويرية لإزالة الصفات الواقعية عن الشكل المرئي واتخذت مساراً مغايراً باشتغالها على الإنسان البنائية الداخلية لا الخارجية (المبارك, 1973, ص61)، ويجد ريد في التكعيبية بأنها أول تجربة في تاريخ الفن تهدف إلى تحقيق الشكل الخالص، وهذه المدرسة تجسدت في كل من براك وبيكاسوا اللذين يعدان أقطاب الحركة التكعيبية (زكريا, ب.ت, ص52-53). شكل (15)



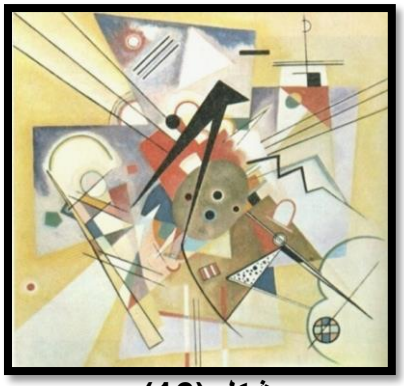
شكل (15)

وظهور التكعيبية التي ترفض الطبيعة بشكلها التقليدي قد مهدت السبيل لكل الأساليب الأكثر حداثة في الفن الحديث، من حيث رؤيا العالم والرؤيا البصرية وقد تجسد اهتمامهم بالشكل ثم بعد ذلك اهتموا باللون وكانت طموحات التكعيبية في تمثيل الشيء وحقيقته المطلقة (حسين, ب.ت, ص178)، وفي رؤية أكثر عمقاً من مظهره الخارجي ودوافع لتقصي وتشريح الشكل وسعياً لخلق نماذج حديثة مستمدة من الطبيعة ألا أنها لا تسعى إلى نقلها بل تتخطاها وذلك باستخدام الخطوط والزوايا وتراكب السطوح والمستويات.

ومن هنا ندرك إن الحداثة لا زمانية ولا مكانية، إن الموقف الحداثي يتعالى على هذه الحدود والقيود لهذا يمكن عدها خرقاً للزمان والتاريخ مما يجعلها تخترق أكثر من خمسة آلاف سنة فما أحدثه الرجل البدائي على جدران كهفه يمتلك حداثة إلى حد ما وبهذا تعد وحدة شمولية ومتفقة إنها وحدة متضادات متعددة، متصارعة في آن واحد. وبما إن الحداثة حركة شاملة فنجد صداها أوسع وأرحب في (الأدب والفنون) لتثبت طروحاتها وتياراتها على العمل الفني على وفق آلية بناء مبررة لتؤسس حداثة (الخطيب, 1998, ص155).

فالتجريد مفهوم رفض التمثيل الصوري ورفض التقييد بالمنظور والطبيعة التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات بدلاً من الغوص فيها (مالكم, 1987, ص19). وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرر تمثيل

الأشياء أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف عليها ، والتجريد إما أن يكون بتعرية الاشكال من صورتها الطبيعية أو العضوية بحيث يكون التجريد كاملاً، أو التقليل من عضوية هذه الاشكال وواقعيتها الطبيعية ... بذلك يكون التجريد جزئياً أو نسبياً لذا يمكن للصورة المجردة أو المجهولة الفكرة ان تأخذ مكانها محل الصورة الطبيعية أو العضوية (حبيب, 2000, ص103).كما في شكل (16)



شكل (16)

ومن هنا يمكننا الاستنتاج بأن الحداثة ، هنا تخص كل عصر، اذن كل عصر يحمل مقومات حداثوية في ذاته، وذلك ان كل عصر هو متطور عن سالفه وبذلك فهو منتقل من القدم الى الحداثة. وكان لطروحات بليز باسكال(*)(لهيب, 2011, ص73) (1623-1662) تأثير في تمهيد العقول لمعاصريه لدراسة النفس البشرية والعقل الإنساني، بكل ما يمتازان به من كمال ونقص ، ومن خير وشر، وله تأثير على الفنانين الذين يبحثون عن المعرفة البشرية ، وإدراك التطور، فكان يرى باسكال إن الحياة هي تحقيق عمل فني يسعى قدر الإمكان إلى الكمال. ويرى إن الخيال لا يعطي

(*) بليز باسكال : فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرنسي اشتهر في تجاربه على السؤال في مجال الفيزياء، وبإعماله الخاصة نظرية الاحتمالات في الرياضيات في هو من اخترع الاله الحاسب استطاع باسكال أن يسهم في إيجاد أسلوب جديد في النثر الفرنسي لمجموعته الرسائل الريفيه)

.

لنا صورة حقيقية عن الأشياء وأن ملكة الخيال تلعب دورها في العقل فتصغر الأشياء ، وتضخمها حتى تتفق مع الفكر (كمال, 1979, ص185).

مؤشرات الإطار النظري :

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات وهي كالآتي :

1. تعد الحداثة في مفهومها الشامل رؤيه خاصة بالفكر والوجود والمجتمع تتمثل في أنساقها المتعددة .
2. والحداثة في الفن حلقه جوهريه وطليعية متقدمة فتحت أبواب التحديث في كل المجالات وعلى مختلف المستويات, فقد قدمت الحداثة أسلوباً جديداً في المعرفة قوامه الانتقال من المعرفة التأملية إلى المعرفة التقنية.
3. أولى أقطاب الحداثة هي العناية لإعادة الماضي والثاني في مواجهة الذات من حيث هو ضرب من الإبداع .
4. استلهام الفنان العراقي القديم إشكاله الحداثية من الواقع .
5. الحداثة أقرب إلى النمط الشعري الاسطوري القائم على تأمل جماليات الوجود والأشياء وعلاقاتها ومظاهر التناسق الازلي فيها.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث :

اطلع الباحث على ما منشور ومتوافر من مصورات الاعمال الفخارية العراقية القديمة للعصر السومري في المصادر الأجنبية، وقام الباحث بزيارة المتحف العراقي، وتم الاطلاع على مجموعة من الأعمال الفخارية الخاضعة للدراسة الحالية واستفاد من مكتبة المتحف بحصوله على المصادر الأساسية لتلك الاعمال الفخارية ضمن الحقبة الزمنية المحددة للبحث. وتجمعت لديه ما يقارب (18) عملاً فخاريا شكل هذا العدد مجتمع البحث الحالي .

عينه البحث :

اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث والبالغة (4) إنموذجا وهي تشكل (17%) من مجتمع البحث وتم اختيارها لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث بحيث تم عرضها على مجموعة من الخبراء(*) في مجال الفنون التشكيلية وتاريخ الفن في العراق القديم، وتحددت هذه العينة على وفق المسوغات الآتية:

1. 1.استبعد الباحث مجموعة من الاعمال الفخارية وذلك لتكرر موضوعاتها .
2. مثلت العينة المختارة جزء من المجتمع الأصلي وهي كما يراها الباحث تتفق مع هدف البحث.
3. راعى الباحث اختيار عينة بحثه بما يتفق مع الصياغات الفنية وفق مقاربات الحداثة ليحقق هدف بحثه.

أداة البحث :

لغرض تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على المؤشرات الفكرية والفنية والجمالية التي أنتهى إليها الإطار النظري .

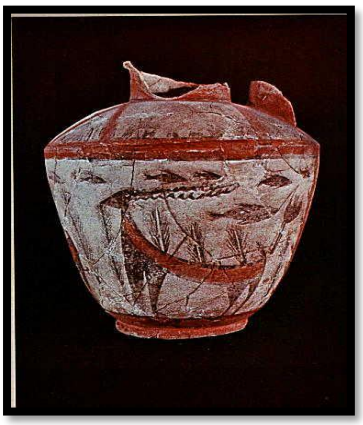
منهج البحث :

اعتمد الباحث (المنهج الوصفي طريقة التحليل) في تحليل عينة البحث كونه المنهج المتبع في دراسة الجوانب الفنية والتاريخية، وبما يخدم أغراض البحث ويحقق أهدافه ويلائم الظاهرة المدروسة (الصياغات الفنية وفق مقتربات الحداثة) للاعمال الفخارية ضمن تاريخ الفن في العراق القديم

(*) 1. أ.د. محمود عجمي الكلابي / اختصاص فنون تشكيلية / نحت / كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.

2. أ.د. كامل عبد الحسين الشيخ / اختصاص فنون تشكيلية / رسم / كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.

3. أ.د. تراث أمين عباس / اختصاص فنون تشكيلية / خزف / كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.



تحليل العينة :

انموذج (1)

الموضوع: جرة نذرية

المرحلة الزمنية عصر فجر السلالات (2700 ق . م)

المعثر : ؟

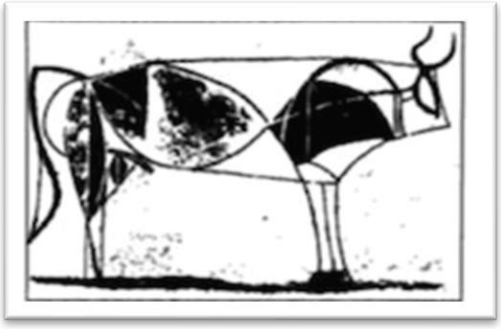
العائدية: فرج بصمة جي, كنوز المتحف العراقي / ص 42.

القياس : ؟

الوصف العام

يجسد هذا النموذج جرة فخارية كبيرة الحجم, نفذ عليها الفنان صورة بيئية من اشكال حداثية ماعز وسنابل واسماك تزين بدن الجرة, وقد ملئت الفراغات بينها بمجموعة سنابل لتشير إلى النماء. وقد يكون ملء الفراغ فيها لإعطاء قيمة جمالية بإشغال كامل السطح التصويري على البدن ، وشكل الاسماك والسنابل جاءت هي الأخرى بصيغة جمالية صاغها الفخّار بذلك التراتب الايقاعي في الحركة وفي التشكيل الفني الذي جعل فيه السمك - في جميع مفرداته على السطح –

بذات النسق في الصورة من خلال تكرار شكلها في الصياغة الفنية نفسها حول بدن الآنية وتوزيعه بطريقة منتظمة أكد فيها الفنان على عنصر الحركة بذلك التكوين الفني ومن قراءة فاحصة للإنشاء التصويري في موضوعة العمل ،نلاحظ اقترابه من التيار المستقبلي، إذ إن الاشكال الهندسية التي نفذت بها اغلب موجودات العمل هو : الشكل (المثلث) لوجه وارجل الماعز، اما جسده فصوره الفخّار على شكل أسطوانة ذات منحى تجريدي (كما في الشكل)



اما السنابل نفذت بشكل مثلث مقلوب والاسماك بشكلها المعيني، وهو هنا الشكل الرمزي السائد إن كان مرسوماً بتكرارية أو محفوراً، يمكن أن يشير إلى معان رمزية من التشكيل الفني الحداثي التجريدي ذات منحى تعبيري تتبع العفوية والتلقائية والارتجال في تشييد الشكل وتعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية حيث تؤكد على نسقية حرة للوصول إلى أشكال تجريدية استهدفت إظهار الانفعال الوجداني الحر في الخط واللون والتعبير عن النفس وضروراتها الداخلية والتي فيها انعكاس للبيئة المحيطة به، إلى أن تكون بهذا التشكيل دون سواه, ولعل من معانيه الإشارة إلى تنوع البيئة ، هذا علاوة على ما تحمله تلك الخطوط بأنواعها المختلفة, اللينة والحادة منها شكلت كل الاشكال الحداثية المنفذة على الانية, بما فيها من تشكيلات خطية لينة ومنكسرة, والى ما يكشف عن صورة المياه كبيئة معاشه في تلك الفترة وان لهذه المعاني والدلالات الرمزية علاقة وطيدة بالمعتقدات الدينية والبيئية, إذ إن لهذه الأشكال أبعاداً رمزية ودلالية كبيرة في حياة الإنسان, كما إن لها جانباً بنائياً مهماً إذ اعتمد الفنان هنا في بناء عمله على مادة الطين المفخور . كما مثل الفنان هذه الرسوم المنفذة على سطح النموذج الفخاري باللونين (الاحمر والبني) وسيادة خاصية الاختزال، وذلك باستخدام الخطوط الهندسية، فان في ذلك دلالات حداثية رمزية .

حيث يستعير الفنان مفردات بيئته ويكسبها مضامين اجتماعية في صيغة من التفاعل بين ظاهر الشيء وجوهره والذي يرتبط مع مغزى كلي يختفي وراءه المضمون الروحي الاجتماعي . لهذا يمكن قراءة هذه الاشكال المنفذة على هذا

النموذج الفخاري على انها اشكال حداثية اتجه بها الفخّار إلى ملء بدن العمل بها ، فيحل الخصب على الارض لتتناسل قوى الطبيعة .

اما حالة التكرار التي نفذها الفنان من خلال اشكال وحركة الاسماك ووضع السنابل بشكلها الرتيب، فإنها تحمل أبعاداً دلالية مستقبلية، والى فعل سحري خاص بعمليات الخصب والتجدد والنماء, في حين جسد بدن النموذج ككل مدلولاً رمزياً لإحدى الطقوس السحرية الخاصة بدفن الموتى وذلك لأنه قد عثر عليها في احدى المقابر التابعة الى هذا الدور, أي أنه كان اداة جنائزية, ومن هنا يتضح دورها الفاعل في عقائد الانسانية في زمانها ومكانها بعالم ما بعد الموت .

أنموذج (2)

الموضوع: ثور

المرحلة الزمنية عصر فجر السلالات الثاني والثالث (2800-2370 ق.م)

المعثر : بابل

العائدية متحف الدراسات الشرقية في شيكاغو

القياس: ؟

الوصف العام

يمثل هذا الأنموذج عملا فخاريا نحتياً مجوفا ومجسما لحيوان الثور وبهيئة واقعية فيها نوع من التحوير، يبدو الشكل مخصصا لحفظ السوائل وذلك لوجود الفوهتين أحداهما في ظهر التمثال والثانية محورة مكان فم الحيوان بشكل اسطوانة يسكب منها السائل، وبالغ الفنان في كبر حجم القرنين على الرأس، واهتم بتشريح مقدمة الصدر وبيان قوته الجسدية، أما الأرجل فإنهما اختزلت من تفاصيلها الواقعية وجردت على شكل اسطوانات يرتكز عليها التمثال لتمثل حالة من الاستقرار.

إن ظهور الثور بهذا الشكل وطريقة تنفيذه المجوفة والمجردة عن الشكل الواقعي يعد فكرا جديدا لما لهذه المنحوتة من أهمية وظيفية بالغة في أفكار هذا العصر، فعمد الفنان إلى تجسيد ملامح الحداثة من خلال تشكيل اعضاء جسده بشكل اسطوانات بشكل تكعيبي. كما في الشكل

اذ تنطوي نزعة الاختزال الشكلي في اظهار الشكل وتنفتح الدلالة التكعيبية باتجاه تحميل الشكل طاقة هندسية واضحة المعالم, في الوحدات الجزئية وكذلك الكلية للتكوين . واظهار ملامح القوة كمدلول خطابات فكرية ترتبط بطقوس معينة تقتضيها الحاجة الاجتماعية السومرية بالإضافة إلى جعله بهذا الشكل المبالغ فيه ليستوعب أكبر قدر من السائل المقدس كونه يحمل دلالة رمزية إلهية وأنه رمز القوة والفحولة والذي استلهم الفنان مضمونه الفكري من الواقع الزراعي من حراثة الأرض وتدوير النواعير والتي ارتبط نموها وازدهارها بهذا الحيوان ذات الرمز القدسي في بنية الفكر السومري.

حقق شكل الثور رؤية فكرية مختلفة عن سابقاتها ولاقى قبولا نفسيا من قبل الجماعات السومرية كونه رمزا إخصابياً وذكورياً يستخدم في الطقوس الدينية والتعبدية لأنه يمتلك شارة القدسية (القرون والتي بالغ الفنان بحجمها) معبرا بها عن المستوى الفكري الديني لإنسان هذا العصر وإذكاء عواطفه، وكونه ارتباطا بين ما هو سماوي وارضي إذ علمنا انه أحد رموز الإله الراعي (ديموزي) في رمزيته تعبيرا عن الخصب وتجدد الحياة بعد جفافها من خلال الاسطورة المعروفة (اينانا وديموزي

) ونزوله إلى العالم السفلي وخروجه ثانية، لذلك لجأ الفنان بهذا الشكل لتحقيق رؤية فكرية جديدة بحركة رأس الثور بما يشير الى اصدار صوت او لربما خروج السائل المقدس من خلال الفوهة التي نفذت في فمه بشكل حداثي (اسطوانة) من دلالة قدسية السائل المنطلقة من قدسية الثور كرمز للخصب في الفكر العراقي القديم.

انموذج (3)

الموضوع: امرأة

المرحلة الزمنية عصر فجر السلالات الثالث (2600-2370 ق.م)

المعثر : ؟

العائدية: متحف حلب في سوريا

القياس: 8 سم ارتفاعا

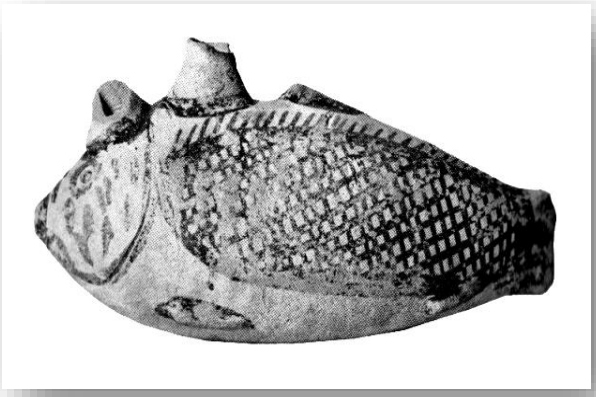
الوصف العام

يمثل هذا الأنموذج عملا فخاريا تحتيا مجسما لامرأة وبهيئة عارية وبحالة الوقوف، وقد ظهر الاختزال النسبي على كامل هيئتها المركبة برأس طائر (بوم)، والتف الريش من أعلى الرأس حتى غطى الفم، وهي ذات عينين واسعتين، وتتزين بقلادة حول رقبتها الطويلة نسبيا وهي عبارة عن خطوط عمودية ومتكررة، والتفت اليدان حول الصدر ممسكة بالأثداء، وذات ورك عريض ومثل العضو الأنثوي بشكل يقترب من الواقع، ومع غياب التفاصيل الواقعية للأرجل والأيدي حيث جاءت بشيء من الاختزال، وثبات القدمين على الأرض جعلها أكثر استقرارا.

إن ما تفصح عنه البنية الشكلية لهذا الأنموذج وبوضع المواجهة للناظر وحركة الأيدي وسعة العيون هي حركة تعبدية سومرية عملت من أجل تحميله دلالة رمزية تفصح عن شكل حداثي (سريالي) من خلال عمد الفنان إلى إخفاء ملامح الوجه الواقعي للمرأة وجعلها ذات وجه طائر (البوم) وهذا الطائر الليلي ذات دلالة رمزية يدل على اليقظة والتحفز ليلا عند العراقيين القدماء فضلا عن دلالته كمعبود راعي للخصب والنماء ليلا من حيث تمثيل هذا الأنموذج بحالة الوقوف, وتحمل هذه المنحوتة إعلان خطابي عن حالة اظهار نص حداثوي من خلال وقفة التعبد وطلب رضا الآلهة مما جعلها الفنان بهذه المسحة الحداثية المركبة، حيث استدعى وجودها في مكان مقدس في ذلك العصر.

إن الخيال الأسطوري مظهر من مظاهر هذا العصر يشير في معناه إلى ظهور رؤية المعنى والوظيفة المبتغاة تحقيقها في حدود الموضوع الفكري الحالي وهو جزء من المعرفة الفكرية المتوارثة لإقحام المخيلة كفن رمزي مشحون بقوة فكرية تظهر شكل حداثي ترتبط بالممارسات الدينية لما كان عليه الفكر في زمانه ومكانه، حيث كانت الأشكال المركبة في عصور ما قبل التدوين ذات مدلولات لفكرة الإخصاب مرتبطة بالسحر وفعالياته ومؤسسة لمعتقد جديد، بينما في هذا الشكل نجد فكرته تهدف خلق موازنة بين الإحساس الواقعي والداخلي السيكولوجي للإنسان وعالم التجربة الخارجي والسيطرة عليه، حيث تكون وظيفة هذا الشكل هي أدراك وتفصيل شفراتها الوظيفية كتقابلات فكرية بوصفها نوعا من الوسائط بين الإنسان وعالمه الغيبي، إذ لا يكتسب حضوره إلا بالجدل بين الشيء وجوهره والشكل ومضمونه، فعمل الشكل هنا كرمز وشفرة دلالية سريالية، حسب ما جاء في الأساطير السومرية (إن طائر البوم هو رمز لإلهة العالم السفلي ليليث التي تغوي الرجال في منامهم ليلا) فجاء هذا العمل كاستعطاف وقبول ورضا من قبل هذه الإلهة لتوفر للجماعات السومرية الراحة والهدوء في نومهم ليلا. كما في الشكل

لكن شكّل هذا العمل حضوره الخاص وفاعليته في المجتمع على وفق ما تمليه قدرته الشكلية والتعبيرية للإفصاح عن أسباب تأسيسه الفكري ليسترضي الجماعة فجاءت أشكالا فنية حداثية تقترب من حيث الفكرة، لكن هيئتها صورت بطريقة سريالية وكانت هذه الأشكال تحمل أفكارا دينية متأثرة بنزاعات دويلات المدينة فاتخذت كل جماعة منها معبودات رمزية تشير إلى اله الدويلة الواحدة أو هي معبودات شخصية تعلق بالرقاب لها نجوعها الديني .



انموذج

الموضوع: سمكة

المرحلة الزمنية عصر فجر السلالات الأول والثاني

(2600-2900 ق.م)

المعثر : بابل

العائدية: المتحف العراقي (رقم 5371 م ع)

القياس 8 سم ارتفاعا، 14 سم عرضا

الوصف العام

يجسد هذا النموذج شكل سمكة فخارية مجوفة من الداخل متصلة بصورة مباشرة بالأرض من جهة البطن, وقد تقلص ذنبها وزعانفها وحورت قمتها فبرز من خلالها انبوبان فخاريان (فوهتان) تحت الأنبوب الأول في قمة ظهر السمكة, اما الانبوب الثاني فقد نفذ عند استدارة راس السمكة, في حين جسد الفنان جسدها بشكل بيضوي مليء بالخطوط المتقاطعة التي انتجت معينات صغيرة عدا منطقة الرأس، وبصورة عامة يتكون الراس من عينين غائرتين الى الداخل وفتحة الفم الداكنة اللون إضافة إلى الخط المنحني الذي يمثل الخياشيم .

تقف السمكة بشكلها العام في حالة مواجهة وهي بذلك تعطي ابعاداً دلالية الى حالة اعلان او عرض شكلي لأداء طقوسي يتطلب تلك الحركة, في حين ركز الفنان عند تكوينه لهذا النموذج الفخاري على الفوهتين اللتين تحملان معاني رمزية خاصة بالغرض الوظيفي الذي يحقق غاية الهدف الطقسي المشروط, حيث كانت الفوهة الأولى ذات دلالة خاصة بسكب السائل الى داخل جسم السمكة (المجوفة اما الفوهة الثانية فيكون تأثيرها الدلالي خاصاً بصب السائل خارج جسم السمكة والذي يتضح من خلال شكل الفوهة وميلان فتحتها إلى الجانب.

أظهرت المنظومة العلائقية التصويرية في بنائية هذا الشكل, انها حققت سمات الشكل المجرد، تبعاً لطبيعة الأنساق البنائية المجردة التي تنظم حركة وعلاقات العناصر مع بعضها بعضاً لتكوين صيغ شكلية مجردة, وهذا جاء بسبب خرق الرؤية التقليدية القائمة على واقع المدركات الحسية المباشرة واعتماد رؤية جمالية تنهض على مدركات ذهنية ذات طبيعة مكثفة وملخصة تظهر صيغ كلية مجردة للشكل، وتبعد عنه السمات الشيئية الفردية في التجسد الواقعي المرئي. فقانون النسق البنائي المجرد حرر العناصر البنائية في علاقاتها التشيدية من النسبي إلى المطلق، حيث شكلت العناصر (الخط, اللون المساحة، الملمس...) علاقات بنائية مجردة بصيغ تسطيحية تتفاعل في مستوى المسطح التصويري .

لقد جسد الفنان هذا النموذج بشكل حداثوي (تعبيري), حيث تميل خطوطه الى التجريد في تصميمها وتعلن عن معانيها الرمزية الواضحة في اقترانها بأسباب وجودها واعلان وظائفها, فالسمكة تحمل مدلولاً رمزياً خاصاً بالخير وذلك بسبب اقترانها بالمياه وهي بهذا تعطي صورة دلالية خاصة بالتكاثر والنماء, وجسدت السمكة بملئها بالخطوط المتقاطعة التي انتجت اشكالا حداثية (معينات) ملأت جسدها, وهذه المعينات تحمل مضامين رمزية خاصة بالحراشف المحورة التي اتخذت شكلاً هندسياً كان اقرب الى هندسة خطوط الشكل الخارجية وقساوتها .كما في الشكل .

وتمثل هذا النموذج بمعاني تهدف الى اقامة الطقوس التي ترتبط بالحيوانات وزيادة الاهتمام بها او انها تأكد على ما تحمله من رموز طقسية وتعبيرية من أجل الوصول الى تحقيق غاية الوجود الشكلي لها, وان اقتراب السمكة من الواقع الاجتماعي والفكري شارك في إقامة الابلاغ الاجتماعي في التعرف على خصائصها وصفاتها المتميزة التي أهلتها لان تكون ذات دلالة رمزية لإقامة طقوس خاصة بهم، في حين جسد هذا النموذج بشكل بيضوي يعطي من خلال ذلك الدقة في التشكيل والانسيابية في التكوين الخارجي, لهذا فانه يحمل صورة دلالية خاصة بديمومة الحياة وذلك لأن الشكل البيضوي قريب الى الدائرة.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

النتائج ومناقشتها

3- إن الاشكال الهندسية التي نفذت بها اغلب موجودات الاعمال هو: الشكل (المثلث) لوجه الماعز وجسده والارجل اما السنابل نفذت بشكل مثلث مقلوب) والاسماك بشكلها المعيني، وهو هذا الشكل السائد إن كان مرسوماً بتكرارية التي تعطي انطباع الحركة والزمن, ووضع السنابل بشكلها الايقاعي المكرر, فانها تحمل ابعاداً دلالية مستقبلية) يمكن أن يشير إلى معان من التشكيل الفني الحداثي (رمزي _ مستقبلي _تجريدي) ،كما في انموذج (1)

4- عمد الفنان إلى تجسيد ملامح الحداثة من خلال تشكيل اعضاء جسده بشكل اسطوانات بشكل تكعيبي ، اذ ظهرت النزعة التكعيبية الواضحة من خلال اظهار الشكل بهندسية واضحة كمدلول لخطاب فكري تقتضيه الحاجة الاجتماعية ،كما في انموذج (2) .

5- يفصح هذا العمل عن دلالة رمزية (سريالية) من خلال الخيال الأسطوري للفنان ،اذ عمد الى إخفاء الوجه الواقعي للجسد الانثوي وركبه بوجه (طائر البوم) الذي يحمل في طياته مضامين اسطورية في بنية الفكر الاجتماعي في العراق القديم .كما في انموذج (3) .

6- حقق الفخّار سمات الشكل المجرد في هذا العمل من خلال مغادرة الرؤية التقليدية للشكل الواقعي والاعتماد على نسق بنائي تسطيحي ذو طبيعة مكثفة حداثياً (تعبيري) يحمل مدلولات التكاثر والنماء ،انموذج (4).

الاستنتاجات

استناداً الى ما أظهرته نتائج البحث يستنتج الباحث ما يأتي:

1- لقد جسدت الأعمال الفخارية العراقية القديمة انتقالاً واضحاً من الواقعية الى التجريدية, وذلك لان الحاجة إلى الواقعية هي من ضمن الأبعاد الدلالية المباشرة, في حين التجريدية هي من ضمن الأبعاد الدلالية التي تبحث في

التأويلات المتعددة, حيث مال الفنان العراقي القديم الى التجريد والاختزال في صورة الموضوع للإفصاح عن فكرته والخروج من المحدود إلى اللامحدود .

2- تسعى المعطيات البنائية للأشكال التكعيبية الى خلخلة المفاهيم التقليدية في صناعة العمل الفخاري وتحديد وسائل تقنية تحقق كينونة صورية مغايرة للصورة الأصل وأكثر اختزالاً منها .

3- خلق الفنان العراقي القديم اشكال ذو موازنة بين الإحساس الواقعي والداخلي السيكولوجي للإنسان وعالم التجربة الخارجي كتقابلات فكرية بوصفها نوعا من الوسائط بين الإنسان وعالمه الغيبي، إذ لا يكتسب حضوره إلا بالجدل بين الشيء وجوهره والشكل ومضمونه، فعمل الشكل هنا كرمز وشفرة دلالية سريالية .

التوصيات :

يوصي الباحث بـ:

- يوصي الباحث بأرشفة المنجز العراقي القديم على شكل سجلات مدون عليها العصر, الخامة, القياس, العائدية ومكان العثور عليها.
- يوصي الباحث بدراسة المنتج العراقي القديم من وجهة نظر فلسفية أو نقدية حديثة.

المقترحات :

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

- سمات الحداثة في الخزف الإسلامي .
- سمات الحداثة في فخار الحضارة اليمنية القديمة .

المصادر والمراجع

1. ابن منظور : لسان العرب ، المجلد (3) ، دار لسان العرب ، بيروت، ب.ت.
2. ابن منظور، لسان العرب، ط3 ، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، 1985.
3. ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب – ابن منظور ،دار صادر –بيروت، 1405هـ - (1984 - 1985).
4. أبو القاسم حسين بن محمد الراغب الاصفهاني : المفردات في غريب القرآن ، تحقيق محمد سيد كيلاني بيروت : دار المعرفة للطباعة والنشر.
5. أبو ديب ، كمال : الحداثة سلطة النص ، مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد 3 ، 1984.
6. الأحمد، سامي سعيد: السومريون، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، ط1، 1990.
7. احمد العابد ، وآخرون : المعجم العربي الإسلامي ، مراجعة : د.تمتم حسام عمر وآخرون المنظمة العربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس ، 1989.
8. ادونيس: النص القرني وآفاق الكتابة، دار الآداب، ط1، 1993.
9. أرنست فيشر: ضرورة الفن ، ترجمة سعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، 1971.
10. إسماعيل، علام نعمت، فنون الغرب في العصور الوسطى وعصر النهضة والباروك، دار المعارف كورنيش النيل، القاهرة، 1976.
11. انغام سعدون العذاري, بنية التعبير في الفن العراقي القديم, ط1, عمان, دار مجدلاوي, 2005.
12. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل احمد خليل، اشراف : أحمد عويدات، (بيروت : عويدات للنشر والطباعة، مج1، 2008).
13. أي، جي مولر ، وفرانك ايفلر، مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1988.

14. بارو, أندريه: بلاد أشور، ت: عيسى سلمان، ب. ت.
15. باقر, طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة, ج1, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1986.
16. براد يري مالكم : وجيمس ماكفارلن : الحداثة، ج1، ت: مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، العراق ، 1987.
17. البزاز، عزام: إلى التصميم ، بغداد، 1997.
18. بوكرتاو، جيري، التعليم المبرمج بين النظرية والتطبيق، ت. فخر الدين العلا ومصباح الحاج عيسى، دار الأقلام، ط3، بيروت، 1983.
19. تاريخ الخزف, جامعة البلقاء التطبيقية, كلية اربد, دار الامل للنشر والتوزيع, الاردن, 2002.
20. توماس مونرو : التطور في الفنون ، ترجمة محمد علي أبو دره وآخرون، مراجعة، احمد نجيب هاشم، ج3 ، الهيئة المصرية العام للكتاب ، 1972.
21. ثروت عكاشة: الفن العراقي القديم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ب ت.
22. حبيب، عمار عبد الحمزة، البنية النظامية الوظيفية في الرسم المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2000.
23. حسن، عائشة عواد : الاتجاهات الفنية المعاصرة لبناء الشكل بالأبيض والأسود لتصميم أقمشة المغلفات المطبوعة، أطروحة دكتوراه منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، مصر ، 2003.
24. حسين ، حسين محمد : مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربية ، المطبعة الدولية ، ب.ت.
25. الحسيني، نبيل : منابع الرؤية في الفن، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، 1982.

26. الحمداني، فائز يعقوب: اللون حضارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007.
27. حمودة ، حسن علي : فن الزخرفة ،بيروت ، لبنان ، 1980.
28. خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول ، العدد 3 ، 1984.
29. الخطيب ، عبد الله، الأدراك العقلي للفنون التشكيلية، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 1998.
30. ديوي ، جون . الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1963.
31. رباب سلمان كاظم الجبوري: سمات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006.
32. الربيعي، عباس جاسم محمود، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.
33. الرعيني، الحطاب:مواهب الجليل في شرح مختصر خليل ،دار الكتب العلمية – بيروت ،لبنان ،1995.
34. رياض، عبد الفتاح . دار النهضة المصرية، ط1، مصر، 1973.
35. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن في الفكر المعاصر, مصر, مكتبة مصر, ب, ت.
36. زهير صاحب ، واخرون : دراسة في بنية الفن التشكيلية ، مكتبة الرائد العلمية للنشر ، ط1 ، عمان ، 2005.
37. ستولينز ، جيروم : النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين الشمس، 1974.
38. سكوت، روبرت جيلام، اسس التصميم، ت. محمد محمود، عبد الباقي محمد، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1968، ط1.

39. صاحب, زهير: فن الفخار والنحت الفخاري, ط1, مكتبة الرائد العلمية, الاردن, 2004.
40. عاصم عبد الأمير: الرسم العراقي (حداثة التكيف)، ط1، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر، 2004.
41. عبدالله ، محمد علي : الزخرفة الجصية في الخليج، مركز التراث الشعبي للدول الخليج، 1985.
42. عبو، فرج : علم عناصر الفن ، ج2, ميلانو, ايطاليا, دار الفنون للنشر, 1982.
43. العتاب، عبد الجبار خزعل حسن: توظيف الرقش العربي الإسلامي في بنية لاسوم الواسطي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999.
44. العذاري, انغام سعدون: بنية التعبير في الفن العراقي القديم, ط1, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, الاردن, 2005.
45. عز الدين اسماعيل ، الفن والأنسان ، دار القيم ، بيروت ، لبنان ، 1974.
46. عز الدين شموط : لغة الفن التشكيلي، ج1، 1993.
47. العزام, عبد الهادي محمد علي: تاريخ فن الفخار, تاريخ فن الفخار (عصور ماقبل التاريخ), السيمياء للتصميم والطباعة, بغداد, 2007.
48. العوادي، منى عايد: وضع اتجاهات للأقمشة القطنية العراقية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996.
49. ف فون زودف: مدخل إلى حضارة الشرق القديم ، ت: فاروق إسماعيل، ج1، بيروت ، 2003 .
50. فارس، شمس الدين ، سلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، دار المعرفة للطباعة ، بغداد ، ط 1 ، 1980.
51. فتح الباب, عبد الحليم: التصميم في الفنون التشكيلية, عالم الكتب، مج1, ط1, مصر, 2002.

52. فرادي، ادوارد: التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، 1990.
53. ريد، هربرت : **النحت الحديث** ، ت: فخري خليل إبراهيم ، مراجعة إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1941 .
54. كاظم، نجلاء محمد : أنظمة التكوين في الفنون التشكيلية الآشورية وانعكاساتها في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2008.
55. كمال، صفوة، "الرمز والاسطورة والشعائر"، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد الرابع، الكويت، 1979.
56. لهيب جميل ابراهيم: سمات الابداع في منحوتات مارينو ماريني، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2011.
57. لويس ، جون: مدخل الى الفلسفة، ترجمة انور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت ، 1978.
58. مالكم برادبري ,جيمس ماكفارلن: الحداثة,ج1, ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد – العراق،1987.
59. المبارك ،عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1973.
60. محمد برادة: أعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة , مجلة فصول , المجلد الرابع عدد 3 , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة :1984.
61. مطر، اميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1976.
62. مكفارلند، هـ.س.ن. علم النفس والتعليم ، تر: عبد علي الجسماني وآخرون ، ط1، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 1994.

63. مدكور ، إبراهيم . الوجيز. الهيئة العامة لشؤون المطابع ألميرية ، القاهرة ، 1993م.
64. المكور ، عبد الرزاق : التكوين ، 2009 ، شبكة التربية التشكيلية .
65. مورتكارت، انطوان: الفن العراقي القديم، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، 1975.
66. نوبلر، ناثان: حوار الرؤيا، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون بغداد 1987.