الرموز الدينية في الرسم العراقي المعاصر (دراسة تحليليه)

م.د. أحمد جبارة عبد الحسن
drahmedja92@gmail.com
الكلية التربوية المفتوحة

الملخص

تضمن البحث الحالي بدراسة الرمز من الناحية الفنية والجمالية والفكرية والدينية، من خلال كشفه للمضامين والدلالات الرمزية في الفن العراقي المعاصر (فن الرسم) تحديداً، فتضمن هذا البحث أربعة فصول، عني الفصل الأول في بيان مشكلة البحث والتي تحددت في التساؤل التالي: ما الرمز الديني في الفن وكيفية اشتغال الرمز الديني في الرسم العراقي كخطاب جمالي؟ كما تناول الفصل الاول: الأهمية للبحث والحاجة إليه، وهدفه وحدوده، وتحديد أهم المصطلحات، وقد تناول الفصل الثاني (الإطار النظري للبحث) في المبحث الأول: المنطلق التاريخي للرمز والاشتغال الرمزي. وقد تضمن المبحث الثاني: الرمزية كأسلوب في الفن.، وقد عني المبحث الثالث بحصر: الرموز الدينية في الرسم العراقي المعاصر.

وجاء في الفصل الثالث في هذه الدراسة إجراءات البحث إذ تناول الباحث المحاور الآتية : اجراءات البحث، مجتمع البحث،عينة البحث، أداة البحث، منهج البحث وتحليل العينة البالغ عددها(٤) نماذج بصورة علمية تحليلية وصفية، وقد تضمن الفصل الرابع النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات . ثم تضمن الفصل الخامس قائمةُ المصادرِ والمراجعِ العربية والانكليزية وقائمة الاشكال.

الكلمات المفتاحية: الرموز الدينية، الرسم العراقي المعاصر.

Religious symbols in contemporary Iraqi painting (Analytical study)

M. Dr.. Ahmed Jabara Abdel Hassan
(Open Educational College)

Abstract

The current research included studying the symbol from the artistic، aesthetic، intellectual and religious aspects، by revealing the symbolic contents and connotations in contemporary Iraqi art (the art of drawing) specifically. This research included four chapters، the first chapter concerned with stating the research problem، which was defined in the

following question: What is the religious symbol? In art and how does the religious symbol function in Iraqi painting as an aesthetic discourse? The first chapter also dealt with: the importance of the research، the need for it، its goal and limits، and defining the most important terms. The second chapter dealt with (the theoretical framework for the research) in the first section: the historical starting point of the symbol and symbolic operation. The second section included: symbolism as a style in art. The third section was exclusively concerned with: religious symbols in contemporary Iraqi painting.

The third chapter of this study included research procedures، as the researcher dealt with the following topics: research procedures، research population، research sample، research tool، research methodology، and analysis of the (4) sample in a scientific، analytical، and descriptive manner. The fourth chapter included the results، their discussion، conclusions، and recommendations. And the proposals. Then the fifth chapter included a list of Arabic and English sources and references، and a list of figures.

الفصل الاول: الاطار المنهجي للبحث.

أولاً: مشكلة البحث:

وفق أنظمة الاختصار والاختزال العالمي لبنية الشكل المعاصر، وتوجه المعرفة النظرية لهذا الاشتغال الأدائي المتمثل في منظومة إحالية، تتمركز حول دراسة المسميات الآتية (دلالة، اشارة، علامة، رمز) إذ كل منها يشير إلى معنى مقصود، إذ نجد ان البحث الفني الجمالي للدلالات الرمزية، على الرغم من كونه كثير الافادة من تلك المعطيات إلا أنه يبقى فقيراً في فهم هذه الاشتغالات خاصة اذا ما توجهنا صوب الأداء الديني في منظومة الاختزالات أو التحديدات الرمزية التي أثرت البشر أنفسهم بالطقسية الرمزية، سواء أكانت في حدود معرفتنا الاحتمالية العامة او التفصيلية المتخصصة.

إن مختلف الدلالات لرمز ما سيكون لها فيما بينها صلات تسمح بالاشتغال مع بعضها البعض بطريقة شبه منطقية، إذ لم نصطدم بصعوبة قد تكون مشكلة بشأن مفهوم الرمز نفسه وصياغته الشكلية، ومن أجل التوصل لهذا المفهوم اختيرت الرموز في الحضارات كمنطلق لبيان المعنى، وان للرمز علاقة تعطي طريقاً للمعرفة وان السلوك الرمزي للإنسان كان في اساس

وجوده عقد اجتماعي، لذا ان اكتساب المعارف بدون الاستعانة بالرموز، لا تتعدى مستوى الاستعمالات اليدوية الحسية ولا تتجاوز المعطيات المباشرة للزمان والمكان، وإن الرموز تتميز بعلاقاتها ضمن معطيات متباعدة في الزمان والمكان، أي أنه يمكن ايجاد معرفة حسية بجانب معرفة عقلية بملاءمة الرمزية مع مقتضيات الطبيعة البشرية وارتباط مضمونها الرمزي، وذلك بتعالقات التقاليد والعادات والطقوس، سواء تعلق ذلك بالديانات أو ما يمثل نظم ونطاق الفن.

لقد شكلت الرموز الدينية في منظومة الخطاب البصري الفني فضلاً عن فن العمارة والنحت والموزائيك والفنون الأخرى، ومنذ القدم حضوراً فاعلاً في تركيبه العلامي وبقيمة رمزية للحقائق اللامادية والمادية، مما افرز عن منظومة من الإحالات تؤسس إلى وجود المعتقد في تركيبة التقاليد والفعل الديني (الأيدلوجي) وهذا يعني ان الفن الرمزي ذو الاشكال الدينية كان ومازال كاشفاً عن أهمية حضور المبدأ الاعتقادي لدى الفرد والمجوعة فهو على الغالب متعدد القيم والنظم، وهو في ذات الوقت يؤكد حضوره الفعال كخطاب جمالي، فضلاً عن تشفيره إلى نمط إحالي فكري وانه اختصار مذهل بمثابة المفهوم الكلي وليس برهاناً عقلياً جاء من مقدمات الفعلية.

إن الرمز الديني في وجوده الفعلي يتعكز على النشاط الابداعي الخلاق، أي أنه يمر عبر عملية انتاج وعملية اعادة انتاج، بمعنى ينتقل من التصورات الذهنية إلى الصورة أو التصور المادي اما تصور وسبيل معرفته الحدود الرمزية، وأما تصديق وسبيل معرفته البرهان، فهو بالوقت الذي يكون فيه عاماً بمثابة الكليات يكون خاصاً بمثابة الجزء الذي يمثل الفرد. وسواء أكان الاداء فردي أم جمعي، نجد ان الرمز والاشتغال الرمزي يتداول كلتا طرفي المعادلة، كما أنه من جهة أخرى يكون فعالاً في حضوره كبنية مادية صورية وحضوره كبنية مجردة تصورية، أي بين وجوده المادي الشكلي وبين فهمه المجرد العقلي والدلالي الذهني.

ويتم الحديث والتساؤل في هذه الدراسة عن:

١. ما الرمز الديني في الفن بنحو عام، وفي الفن العراقي المعاصر بنحوٍ خاص.

وفي ضوء ذلك تنصب مشكلة البحث في ما يلي:

– قد تكون مشكلة بشأن مفهوم الرمز نفسه ودلالاته؟

– كيفية اشتغال الرمز في الرسم العراقي كخطاب جمالي؟

– كيفية تحقق الرمز في الرسم العراقي المعاصر بين وجوده المادي الشكلي وبين مفهومه المجرد العقلي؟

– ما أهم الرموز الدينية الشائعة في الرسوم العراقية المعاصرة وكيف وظفت ؟

– كيف تم توظيف المضامين الدينية برموز مباشرة أو غير مباشرة؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة إليه.

تكمن أهمية البحث الحالي في النقاط الآتية:.

١. فيه اضافة معرفية وعملية للباحث وللمكتبة العلمية.

٢. يسلط الضوء على الرموز الدينية العراقية ودلالاتها التأويلية التي شاعت في الرسم العراقي المعاصر.

ثالثاً: هدف البحث .

يهدف البحث إلى:

التعرف على الرموز الدينية في الرسم العراقي المعاصر.

من خلال قراءته لأشتغالات الرمز في الرسم العراقي المعاصر، و كيفية توظيف المضامين الدينية برموز مباشرة أو غير مباشرة.

رابعاً: حدود البحث .

يحدد البحث في الحدود الآتية:

١. الحدود الموضوعية (الرمز والرمزية الدينية).

٢. الحدود الزمانية (الرسم العراقي المعاصر من عام (١٩٥٠-٢٠٠٠).

٣. الحدود المكانية: الفنانون العراقيون داخل العراق.

خامساً: تحديد المصطلحات :

لغة: ذُكر الرمز في المنجد اللغوي على انه " اشارة وإيماء، الرمز لغة ايماء وقد اصطلح به لوجود رابطة أو قرينة معنوية بين الدلالة والمدلول وقد تميز الانسان بقدرته على انتاج الرموز واستخدامه لها وسعيه دائماً منذ نشأة الحياة الى تنمية هذه العملية التي شكلت لغة باختلاف اشكالها" [١].أما المعجم الفلسفي فقد ورد فيه الرمز بوصفه "علاقة يتفق عليها للدلالة على شيء، او فكرة ما"[٢] فهو تحديد لمجمل العقود الجمعية الاجتماعية، خاصة وأن هذه الاتفاقات قادمة من خلال التجريب لتأسيس انظمة تداول متعلقة بالأشياء او الافكار، وذلك لأنها معاني وهي بطبيعة الحال متباينة الفهم من شخص إلى آخر.

اصطلاحاً: جاء في الموسوعة الفلسفية الروسية أن الرمز هو "علاقة تدل على شيء ما له وجود قائم بذاته، فتمثله وتحل محله"[٣]. كما يؤكد جيرارد في السيميائيات ونظرية العلامات بأن: "من ناحية الرمز الا يكون ابداً اعتباطياً. في سائر وجوهه، فهو ليس خالياً ولا فارغاً من كل

(١) محسن محمد عطية، الفن وعالم الرموز، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٩٦، ص٥٨.

(٢) معلوف، لويس، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٠، ص٢٧٩.

(٣) مجمع اللغة العربية المصرية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٩٣.

محتوى مادي، إذ لا تزال فيه بقية من علاقة طبيعية بين دال ومدلول، فالرمز الذي يشير الى العدالة لا يمكن ان نستبدله بأي رمز آخر كالعربة مثلا"[١]

الرمز كمصطلح في موسوعة الجامعة العالمية " انه مشتق من اللفظ اللاتيني علامة، وتعني علامة لا تصور بصورة دقيقة وإنما تمثل بصورة غير وصفية ولها معنى من خلال علاقة"[٢].

والرمز " مصطلح الذي يعطي لشيء مرئي يمثل للعقل تشابه غير واضح ولكنه يتحقق بالمشاركة معه"[٣].

أما الرمز عند سوزان لا نجر " إن الإنسان موجود أولاً بالذات في عالم الرموز، وإذ فهنا ان الرمز ليس وقفاً على التفكير اللغوي، بل هو يمتد أيضاً إلى مجالات اوسع من المجال اللفظي الصرف، أمكننا ان ندرك ان العملية الرمزية التي يقوم بها الإنسان تشمل شتى مظاهر النشاط البشري بما فيها من فن، وحلم، واسطورة، وخرافة وطقوس دينية وميتافيزيقيا"[٤].

الرمز "هو علاقة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما"[٥].

الرمز في الادب " شيء حسي يعبر بإشارة إلى شيء معنوي لا تقع تحت الحواس وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين بها مخيلة الرامز "[٦].

. التعريف الاجرائي للرمز:

الرمز، شكل يدل على شيء وتخيل وتشبيه بفعل القوة الرامزة "القوة التحريكية" للأشياء التي يعكسها تدبر الفعل "رمز" في تجليات متعددة لشخصية او كيان واحد، وأن المشبه والمشبه به مبدأ اساسي في صياغة الرمز، والتعبير بالرمز هو الترميز وهو انطلاق من الظاهر أو المخفي إلى المعنى الحقيقي.

المعاصر :(contemporary) : (لغوياً) . جاء لفظ المعاصر عند الرازي : " أنه لغة العصر الدهر، وكذا العصر والجمع عصور والعصران الليل والنار، والمعاصر contemporary: وجاءت كلمة معاصرة في اللغة من (عاصر معاصرة) أي كان في عصره وزمانه " [٧].

(١) مجموعة من العلماء السوفييت، الموسوعة الفسفية، ت: كرم سمير، ط٣، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١م، ص٤٨٨.

(2) World uneverity Encycopola V.14. An mustarded Treasury of Knowledge, No 40, 1968, P 4890.

(3) Erey clopedia Britannica, will an Bcuton, Publisher London 1973, P. 4890.

(4) Susannek. Langer "philosophy in a NewKcy" Mentor Book, 1968. New York. P 81.

(٥) كامل، فؤاد، الموسوعة الفلسفية المختصرة، ص٩٢.

(6) W.Y Trand all, the Literary Sumbol, colubmia university press. No 4. 195, P 254.

(٧) الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر،مختار لصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٤٢٦.

والمعاصر جاء تعريفها في المعجم الأساس : " عاصر، يعاصر، معاصرة :عاش معه في عصر واحد. والمعاصرة : وهي خطوات متتالية تربط الماضي بالمستقبل عبر الزمن المضاف على التوالي والذي نسميه بالحاضر " [١].

المعاصر اصطلاحا : المعاصرة: " ارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي منعكساً على الحاضر ومؤثراً في المستقبل وتجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ. [٢]. والمعاصرة بالمعنى الاصطلاحي، تعني التاريخ العصري او الحالي او الحاضر[٣].

والمعاصر " التزامن في الزمن الفيزيائي و المحايثة في معايشة الإنسان لزمانه بالفعل، وهي تفترض شواهد مادية لوجود الإنسان في عصره وحضور العصر في عمله " [٤].

اما الفن المعاصر: " كل فن يتساوق في إخراجه الفني مع البنية الذهنية لانسان ما في فترة زمنية معينة من زمن ابداعه" [٥].

الفصل الثاني الإطار النظري للبحث.

– المبحث الأول: المنطلق التاريخي للرمز والاشتغال الرمزي:

الرمز هو مصطلح قريب من الايماء والاشارة والعلامة والمجاز ويوجد في اللغة والمنطق والرياضيات والشعر والأدب والفن والتحليل النفسي وهو ما دل على غيره، وله وجهان:

أ. دلالة المعاني المجردة على الامور الحسية كدلالة الاعداد على الاشياء.

ب. دلالة الحروف على الكميات الجبرية، ودلالة الامور الحسية على المعاني المصورة كدلالة العَلم على الدولة، ويُعبر عن التجارب الادبية والفلسفية المختلفة بوساطة (الرمز والاشارة) أو التمليح، والتعبير غير المباشر عن الاحوال النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على ادائها ولا يراد التعبير عنها مباشرة، ويستعمل الرمز في الموسيقى والفن ويكون له اسهامة فاعلة ومتفاعلة في تكميل الصورة وتقوية العاطفة بما يضيف إليها من فيض الخواطر واستطلاع الخيال المنتج.

من جهة ثانية ان الرمز (Sympole) في اللغة هو العلامة والاشارة يدل بها الرامز على المرموز، والرمز في الاصطلاح ما دل على غيره دلالة معان مجرد على امور حسية وأما الرمزي (Syboliaue) هو الدلالي المنسوب إلى الرمز كقولنا التمثيل الرمزي وهو الإيمائي، والرمزية (Symbolisme) فلسفة تعرضها الواقعية والانطباعية ظهرت في ١٨٨٥م كحركة فنية وادبية في فرنسا، واما الترميز (Symbolisation) فهو استخلاص المفاهيم من الخبرة وادراك

(١) جماعة من اللغويين العرب , المعجم العربي الاساس ,الاروس للطباعة، ١٩٨٩, ص٨٤٤.
(٢) رمضاني، مصطفى، مجلة عالم الفكر ١٧، توظيف التراث واشكالية التأهيل في المسرح العربي، الكويت، مجلة عالم الفكر، ١٩٨٧، ص ٧٩.
(٣) نديم مرعشلي : الصحاح في اللغة والعلوم، القاهرة، دار الحضارة العربية، ١٩٧٤، ص ٩٥.
(٤) سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٥, ص١٥٠.
(٥) لويس معلوف : المنجد في اللغة , مصدر سابق، ص ٣٩.

العلاقة بين الرموز وما تنطبق عليه في الواقع وبالترميز نعطي رموزاً لما ندرك ونربط بين هذه الروز وما تمثله بالرموز العلمية تكون صورة العالم علمية، وبالرموز الاسطورية تكون الصورة اسطورية، فالرمز أداة تعبير عالمية قديمة كان الناس ولا يزالون يعبرون بالرموز عن مقاصدهم سواء بالاشارة ام بالرسم ام بالالفاظ ومع ذلك فأن الرمز ومع ذلك فأن الرمز يستمد قوته وقيمته او معناه من الناس الذين يستخدمونه أي أن المجتمع هو الذي يضفي على الرمز معناه وهكذا يلاحظ مثلاً ان اللون الابيض يعتبر في بعض المجتمعات رمزاً للحداد في حين انه في مجتمعات اخرى يكون اللون الاسود هو من الحداد"[١] .

ولهذا الاختلاف بالمدلول والشكل من ناحية التعبير اوجد حيرة عند العلماء الذين كتبوا عن الرمز والرمزية ولم يتوصلوا إلى تعريف دقيق لكلمة "رمزا" أو "رمزية" ويكتفون بتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز اليها ومن هنا تعددت التعريفات للرمز وتعددت استخداماتها وتضاربت، بحيث قد استخدمت الكلمة الرمز بمعان كثيرة تشير إلى اشياء مختلفة، فلم يفلح العلماء في الوصول إلى تعريف واحد شامل وكامل يتفقون عليه على الرغم من كثرة ما كتب عن الرمز وكثرة المعاني والاستخدامات له، ورغم الدراسات العديد فقد تطلق كلمة "رمز" على كل ما قد يتضمن أو يوحي بمعنى آخر غير معناه الظاهر الواضح، وكثير ما تطلق على أي شيء أو فعل شيء أو فعل او حادث او صفقة او علاقة تكون اداة ووسيلة لفكرة اخرى معينة بحيث تكون هذه الفكرة هي معنى ذلك الرمز، كما ان لغته مليئة بالرموز التي قد تكون مجرد لفظ او اسم او صورة او شكلاً مألوفاً، لكنه يتضمن معان ودلالات اضافية إلى معناه الواضح.

أما معنى الرمز فقد اختلفت فيه آراء المفكرون وكما سيأتي:

١. الاصل الاشتقاقي للرمز في اللغة اليونانية والانكليزية:

أ. "نظراً للاشتقاق اللغوي فأن كلمة (Sumbolam) (الرمز في اليونانية) كانت علامة تعارف بالنسبة لاشخاص متباعدين منذ زمن طويل وكانت في الاصل، تعني قرصاً أو شيئاً مقطعاً إلى نصفين كان يحتفظ كل واحد من النصفين بنصفه فكان هذان الجزءان بتقريبهما من بعضهما فيما بعد يستخدمان لتعارف حامليهما ولاثبات علاقة الضيافة المتبادلة سابقاً"[٢].

ب. "واصلها في اليونانية (Sumbolom) وهو كما تدل عليه هذه الكلمة شيء ليهتدي إليه بعد اتساق، وتقبله جميع الاطراف باعتباره يحقق مقصداً معنياً بطريقة صحيحة"[٣].

٢. الرمز في اللغة العربية:

أ. الرمز "تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير ابانة بصوت، إنما هو اشارة بالشفتين"[١].

(١) فيليب سيرنج: الرموز في الفن والاديان والحياة، تر: عبدالهادي عباس، دمشق،ط١, ١٩٩٢، ص٦.
(٢) فيليب سيرنج: الرموز في الفن ـ الاديان ـ الحياة، مصدر سابق, ص٤١.
(٣) كولنجو، روبن جورج: مبادىء الفن، ت: د. احمد حمدي محمد، مطبعة، المعرفة القاهرة، ص٢٨٤.

ب. "تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير ابانة او بصوت هو اشارة او ايماءة بالعينين او الحاجبين او الشفتين والرد في اللغة مما يبان بأي لفظ بأي شيء اشرت إليه او بيد او بعين"[٢].

ج. "الاشارة الايحاء بالشفتين او العينين او الحاجبين او اليد او الفم او اللسان"[٣].

د. ويعني الرمز ايضاً علامة واشارة إلى شيء ما او ما بعبر على هذا الشيء كما ورد في القرآن الكريم (قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا) آية٤١/ سورة آل عمران[٤]

هـ. الرمز كمصطلح في (موسوعة الجامعة العالمية) انه مشتق من اللفظ اللاتيني علامة وتعني علامة لا تصور بصورة دقيقة وإنما تمثل بصورة غير وصفية ولها معنى من خلال علاقة[٥].

وقد اتفق علماء اللغة (المحدثون) على التميز بين الرمز والعلامة والاشارة، فالرمز عندهم يتميز بصلاحية للاستعمال في اغراض مختلفة، وتلعب العوامل الاجتماعية والنفسية دوراً مهماً في تحديد دلالته، كما ان الرمز يشمل كل انواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيها من علاقات معقدة بين الاشياء بعضها مع بعض، اما الاشارة فليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التوسيع ولا يمكن ان تختلف من شخص لآخر ما دام المجتمع قد تواضع على دلالتها.

الرمز مفهوماً في الفكر والفن

للدخول في مضمار دراسة وتحليل الرمز والرمزية في الفكر والفن لابد من دراسة لشرح او تسويغ ما لم يظهر من مدلولات الرمز وما لم يبحث ويُشرح ويفسر جيداً أو عُرض بسرعة ضمن تفسيرات الرمز وفلسفات الدين والفن، ودراسة تهتم بالتنظير في الرمزيات الفكرية، بأن يكون الرمز غرضاً ليس لفن مستقل بذاته انحسر تحت اطار "المدرسة الرمزية" وإنما لمؤسس شديد الارتباط بالجوانب الفكرية الجمالية والنفسية لأبعاد الإنسان واعتقاداته الايمانية والاجتماعية، وكل ما نريد ان نبحث به او نحلل او نقدم من عناوين وإيحاءات هو ليس محل ما اتفق عليه علماء الانثربولوجيا بعلم الرمز والرموز إذ لم يتوصل علماء الانثربولوجيا إلى تعريف دقيق للرمز والرمزية بحيث يكون مقبولاً ومقنعاً لديهم، " وإنما نريد ان نتوصل إلى المعالجات النفسية والفكرية التي تعالج بها الإنسان للموجود الرمزي في التشخيص الدقيق وأدراك الواقع الرمزي واعطاء مردودية له، والرمز والرمزية طريق للوصول إلى المعنى الصوري وليس الطريق الوافي والشافي لذات الحقائق واشكالها واشياءها، كون ان التراث قد اعطى للتفسيرات المادية والرغبة الانسانية

(١) ابن منظور الانصار، جمال الدين، لسان العرب، ج٧، بولاق، الدار المصرية للنشر، ص٢٢٣.
(٢) محمد مرتضى الحسني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، بيروت، ١٩٦٦، ص٣٤٣.
(٣) الجندي، درويش، الرمزية في الادب العربي، مكتبة النهضة، مصر، ١٩٥٨م، ص٣٩.
(٤) محمد فريد وجدي، المصحف المفسر، مطابع الشعب، ص٦٩.
(5) Longman Dictionary of contemporary English , Published by Longman Group, reatb: rt:n, Pitman press, P: 1126.

قيمة كبرى (كما يؤكده يونك على) أن تفسيرات اسلافنا للرموز ترتكز على اللغة والامثال والاساطير والبلاغة والمعتقدات الدينية، وان فرويد لم يأتِ باختراع جديد وإنما قد اعاد التسمية والصياغة وان الفنان يعرف كيف يعدل خيالاته بحيث تؤدي إلى إمتاعنا كما أن في مستطاعه على خلاف سائر من تراودهم احلام اليقظة ان يموه علينا الحقيقة الماثلة"[١].

والمراد في هذا البحث اخضاع الرمز إلى المرموزات بالقوام العلمي والمنهج والعقل وليس اخضاع الموجودات إلى تصورات رمزية تحت مسمى رؤية الاسلاف، واعطاءها قيمة اكبر للرمز، لا للرغبة اللامحققة والمعنى المخبوء داخل المعنى الصريح، فكثرة الرموز عند الاسلاف التي اعطيت وعبرت عن موجود من الموجودات أو أي كائن او اعتقاد هو شيء واحد، " فالرمز في الفكر الاسلامي والغربي الذي اعتمد العقل كأداة لتصوير ذات الرمز وفهم الرمزي والخيال والمخيلة للرمز، وشمولية وسلطة النفس وسبب الرمز بواقع التأويل والاقوال والدلالة وعدم انفصال الرموز عن الواقع الاجتماعي والاعتقادي والفكري، تفحص علائقية علم الرموز مع العلوم المجاورة له والمتداخلة معه"[٢]، ومن هذا المنطلق هل ان الرمز محاكاة للطبيعة والموجودات وتمثيل لمظاهرها أم هو تجسيد للكينونة او الجوهر الذي يحمله ليستدل عليه؟

انطلاقاً من هذا التساؤل وللإجابة عليه لابد من الاطلالة على عالم الرمزية عند هيجل الذي يرى فيه ان الفن منذ بدايته مرَ بالمرحلة الرمزية والتي هي مرحلة ايحاء بامتياز، من حيث الشكل " بيد ان هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلاً، لذاته، وإنما بمعنى اوسع وأعم بكثير"[٣]. فغالباً ما يحيلنا إلى مفهوم الفن الرمزي إلى الفن المسيحي والكنسية بالخصوص من خلال المراحل الثلاث التي مر بها الفن، المرحلة الايحائية والمرحلة الكلاسيكية اليونانية ومحاكاته والمرحلة الرومانسية التي حررت الروح من هيمنة المادة، حيث تم التعبير عن كل المعتقدات والمسلمات من منظور ديني خاضع لسلطة الكنسية، وليس هناك مدرسة فنية أو اتجاه او تيار فني تضاربت الاقوال حوله واتسم بعدم الوضوح مثل "الرمزية" فكلمة رمز تتعدد وتتلون حسب المجال الفني او الحقل المعرفي الذي توظف فيه، كما يصرح بذلك هاوزر "يجدر بنا ان نقر أولاً وقبل كل شيء بأن الاثر الفني يُحمل على الدوام اكثر من معنى"[٤] .

مما جعل الباحثين والعلماء يصفون هذا المصطلح "الرمز" بالغامض كما وصفه غراهام بالضبابية، لأن الرمز كلمة تتجاذبها عدة علوم وفنون مثل "السيمائية"[*] و "الفنوالانثروبولوجيا " والمنطق وعلم النفس، "ويمكن مقارنة الرمز بالدال عند الاختصاصيين في اللغة ويمكن مقارنة دلالة الرمز . المعنى الرمزي . بـ المدلول ان لم يكن مضاهاته اللغوية"[٥] . فتعدد المفاهيم يؤدي

(١) ارنولد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن، تر: رمزي عبده جرجيس، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨، ص٥٢.
(٢) د, علي زيغور: تفسيرات الحلم وفلسفات النبوة، دار المناهل، بيروت، ٢٠٠٠،- ص٩-١٠.
(٣) هيغل: الفن الرمزي، ت: جورج طرابليشي، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨م، ص١١.
(٤) ارنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، مصدر سابق, ص٦١.
(٥) فيليب سيرنج، الرموز في الفن والاديان والحياة، ت: عبدالهادي عباس، ط١، دمشق، ١٩٩٢، ص٤١.

إلى تعدد الفنون، احياناً نجد الرمز يعني ما يوحي به وليس ما هو عليه، واحياناً أخرى يستعمل الرمز عوضاً عن شيء آخر ينوب عنه ويقوم مقامه، وهذا ما اعتمدته المدرسة الرمزية التي تحول الفن إلى إشارات دالة، فكانت الخطوط والالوان تعبر عن افكار واحاسيس يريد الفنان إيصالها إلى الآخرين، والواقع ان العلامات الفنية والاشكال والالوان كلها رموز "وللالوان مدلول شامل من جهة وقيمة رمزية خاصة من جهة أخرى في الزمان والمكان"[١] .

المبحث الثاني: الرمزية كأسلوب في الفن.

الرمزية مذهب أدبي فلسفي يعبر عن التجارب الأدبية والفلسفية المختلفة بوساطة الرمز او الاشارات او التلميح. والرمز معناه الايحاء، أي التعبير غير المباشر عن الاحوال النفسية المستندة التي لا تقوى اللغة على أدائها او لا يراد التعبير عنها مباشرة.

فالرمزية (Symblisme) حركة ومدرسة فنية وأدبية ظهرت في فرنسا سنة ١٨٨٥ ميلادي وكان ابرز الرمزين فيها هم (مالارميه . بودلير . فيرلين . مورو . ريدون رامبو)، قد جعلت من التعبير الرمزي هو الشكل الاوحد للتجربة الجمالية في الفن، وان ذلك لا يعني ان الرمز بوصفه شكلاً من اشكال التعبير الجمالي، لم يكن له وجود أو أهمية في الفن من قبل، ان التعامل الرمزي لتلك المدرسة لم يكن سوى اسلوباً فنياً فحسب، بل كان موقفاً جمالياً وفلسفياً من العالم، تبدّى هذا في الاطروحات الاجتماعية والاخلاقية والفنية، لتلك المدرسة التي ترى، ان الواقع لا يصلح ان يكون منطلقاً للفن، فالموضوع عند الرمزيين يهدف من الجمال إلى الجمال وتحركت الرمزية باتجاه اظهار القيم الخفية للشكل والمضمون بالخط واللون والانفعالات العاطفية الانسانية التي تمظهرت في حركات الجسد والوجه واليدين. والرمز " اسلوب من اساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجهاً لوجه فالرمز "كل اشارة او علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر، ووظيفة الرمز هي ايصال المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة ايصالها بأسلوب مباشر مألوف وقد يكون الوسيلة الوحيدة في التعبير"[٢]

والرمزية كفلسفة تعارضها الواقعية والانطباعية بيد ان الرمزية كدلالة اجتماعية تنهي إلى الانتماءات الفكرية والطبقية حيث يعلن البعض عن أنفسهم ومراتبهم عن طريق لباس خاص يرمز لهم ويميزهم، ان نزوغ المدرسة الرمزية إلى الجمال المثالي هو الذي يسوغ دعوتها إلى مقولة "الفن للفن" حيث لا ينبغي ان يحيل الفن على سواه إذ الهدف من الجمال هو الجمال وان مفهوم الجمال هنا يعني تقني، مثلما يعني ما هو مثالي مجرد، والجمال المثالي هو الذي لم

[١] فيليب سيرنج، المصدر نفسه، ص٤١٩.

(*) السيميائية: مؤسسها بيرس علم العلامة والاشارات (الدال والمدلول) ويقول قاموس، وبير في تعريفها بانها (نظرية عامة للدلالة وسيرها داخل الفكر أو نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع وفي علم النفس تظهر وظيفتها في القدرة على استعمال الرموز).(آن اينو وآخرون، السيميائية ـ الاصول والقواعد والتاريخ، ت: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٨، ص٣٤.)

[٢] جبور عبد النور: المعجم الادبي، مادة الرمز، بيروت، ١٩٧٩، ص١٢٣.

يتلوث في النفعية البرجوازية وان طرح الرمزية لمقولة "الفن للفن" لا ينسجم مع الجمال المثالي الذي تسعى إليه، بل هو رفض للجوهر القيمي للبرجوازية وهو النفعية، ومن خلال ما جاء به الكاتب (البيراوربيه) بتحديد ظاهرة الرمزية ومنطلقاتها العامة فهي "رفض للمادية، رفض لمجتمع جعله التقدم بشعاً وحط من قيمه ثم رفض للنظريات الجمالية التي تكرس عبارة الواقع وهي بمعنى آخر بعيد أي أن الواقع كما يراه الرمزيون لا يقتصر على المادي، بل يتخطاه ويمتد إلى الشعور والتأمل الداخلي بحيث سيحرر هذا الواقع من عوائقه المادية وكذلك دلالته السامية واهدافه الروحانية الواقعة خلف الظواهر "[١].

من هنا انطلقت الرمزية في الأدب والفن كرد فعل بفعل الحركات السابقة التي ترى العالم بنظرة حسية، وتناولته بشكل مباشر من خلال الوصف والمحاكاة كفعل ورد فعل نتج عنه "المدرسة الرمزية" من خلال رفضها للتوجيهية والتقديرية والخطابية والوصف الموضوعي واستبداله بالوصف العقلاني الذاتي المثالي الذي قوامه (الفكرة والصورة) تطبيقياً شكلياً عن طريق (الرمز) وطغيان عنصر الخيال الذي لا يسمح للعقل والعاطفة إلا أن يعملا من خلال الرمز وبواسطته.

بمعنى ان الرمز لا يمكن ترجمته الى صورة اخرى ولكن من الممكن من جهة اخرى تأويله على انحاء شتى، وان لكل رمز مدلول ومفهوم تتنوع بتنوع المكان والزمان لأنه شيء مألوف في تعبيرات الإنسان وطبعه وهو اسلوب متفق عليه " ولكن الحقيقة ان خيال الفنان لا يخترع اشكال الاشياء (بطريقة تعسفية صرفة) بل هو يكشف لنا عنها في صورها الحقيقة حتى يتسنى لنا ان نراها ونتعرف عليها بحلة رمزية "[٢] .

وبما أن الفن بطبيعته تعبير عن احتياجات انسانية فقد أخفى الإنسان بالفنون على كل ما حوله طابعاً جمالياً خاصاً ورمزاً فنياً، يساعد على تفسيره وفهمه من حيث المدلول اللوني أو الشكلي (الرمزي) ومن خلال الفن نشأت علاقة خصوصية بين الإنسان والعناصر الجمالية في الطبيعية والحياة المحيطة به، بفعل ما يولده هذا الأثر أو ذاك من حالات نفسية وروحية، وهذا ما اكدته سوزان لانكر بقولها " ان الفن عملية ابداع الاشكال قابلة للإدراك الحس، تكون في الوقت نفسه معبر عن الشعور البشري"[٣].

المبحث الثالث: الرموز الدينية في الرسم العراقي المعاصر.

أن المتغيرات البيئية التي طرأت على الحياة العراقية أتضح تأثيراتها وتعالقاتها كتأثير وتعالق العقائد والفن تأثيراً اجتماعيا، وما أكدته الميثولوجيا العراقية القديمة في قوة عناصر الأدلة السابقة كدلالات (تموز وعشتار) أرتباطاً نفسياً بهذه القوة، ولمقتضيات الفنان العراقي القديم والحديث

(١) محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ١٩٨١، ص٦٥.
(٢) زكريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر,ط١, ١٩٨٥، ص٢٣٩-٢٤٠.
(٣) فيليب سيرنج، الرموز في الفن ـ الاديان ـ الحياة. تر: عبدالهادي عباس، دار دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص٣٩.

تفعيل الرمز كمحفز دلالي في الفنون التشكيلية، فقد سميت أحدى اتجاهات الفن التشكيلي الحديث بالرمزية يفترض أساسها التقني والفكري ما يفرزه العقل الباطن عن طريق اللاوعي للتعبير عن الجمال الذي يقتضي علوه عن الطبيعية والواقع.

وتوخياً للحماية تعددت آلهة السومريين لتؤول إلى رموز أثرْت الفن بروحانية طافحة بالحياة للواقع ضمن العالم الديني، وان المقدسات ذات الهيئة الحيوانية لها دلالات رمزية تقارب في تصويرها الطبيعة وما تلاها عقدياً، فالرسم في الفن العراقي الحديث والمعاصر ارتبط بالعقائد أيضاً والطقوس ولم يكن بمعزل عن الحس الجمالي للفنون عامة، كما ان القيم الجمالية شملت معظم النماذج الفنية الابداعية.

استنادا إلى مآثر الفن القديم ومخالفة لرأي " أندريه بارو بإنكاره اهتمام الفنان العراقي القديم بالحس الجمالي في نتاجاته الإبداعية التي تشمل الرمز كأحد منافذ التقنية الذهنية في الفنون " [١] وعدَّ الفنان القديم بوصفه ذا عقل مفكر حتماً ستولد لديه الرغبة في التعبير المرتبط بالعقائد وخاصة أن كان لصيقاً بالدين، ودونه يفقد الإنسان ذاتياً للحياة من أفكاره الملهمة لاسيما أن الفكر الرافديني الديني ماهو إلا تأملا ذاتياً للحياة وتوضيح اهمية الفكرة القائمة على الحياة بعد الموت " لأن الخبرة الجمالية مظهر لحياة الحياة وهي وسيلة لترقية تطورها"[٢] .

فنجد في مرحلة العراق في الستينات من الرسم العراقي الحديث، إذ كانت مرحلة ثرية إذ ضمت جيل تميز عن الأجيال السابقة بكونه وريثاً للسابق ومتمرداً على الواقع الاجتماعي والنفسي والعقدي، هذا التمرد تمثل في تجديد الرؤى للموروث والتراث ولقواعد الفن الحديث وتأكيد حرية الفن وإيجاد الحلول التي تجعل من الفن لغة جديدة " وفق جماعة (الرؤية الجديدة) في عام ١٩٦٩ وجماعة (المجددين) من خلال أكتشاف المضمون الرمزي في العمل الفني ثم تجريده من الشكل وتحريفه وتأويله مما أظهر اختلافاً في الشكل والمضمون عما أظهره الجيل السابق"[٣]. وهذا ما ظهر من خلال تمرد الفنان كاظم حيدر والفنان ضياء العزاوي إلى تجسيد الأساطير والزخارف العراقية في الموروث الشعبي مكوناً من ذلك تكوينات لأشكال مختزلة وأخرى تتسم بالزخرفة فكانت اشعاراته للرموز الآثارية والشعبية من ملامح التماثيل والفنون السومرية وهذا ما فعله ايضاً الفنان(جواد سليم) في جدارية نصب الحرية.

كما قام بعض الفنانين بالتلاعب بالتقنية اللونية والشكلية التي تثرى بنسيجها ومضات من اللون الرمادي والأزرق والبنفسجي رامزين في ذلك إلى استخدام عنصر الزمن واكتساب اللوحة امتزاجات ميثولوجيه وهذا ما تجسد في اعمال (عامر العبيدي) كما قام البعض الآخر بالاتجاه

[١] اندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها،ت: عيسى سلمان، سلسلة الكتب المترجمة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٤٢.

[٢] جون دوي : الفن خبرة، ت : إبراهيم زكريا، دار النهضة العربية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٦٣م، ص ٥٤٧.

[٣] آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق , ط١، ص ٥٢.

صوب تجسيد الاشكال الرمزية والتعبيرية كما في قباب الفنان (سعد الطائي) أو الفنان (ماهود أحمد) الذي استمد أشكاله من عادات وتقاليد أهل الجنوب والاهوار مؤلفاً ومازجاً بين الاتجاه الواقعي الحديث وبين التعبيرية والرمزية، كما قام قسم آخر من الفنانين بتوليف الاسلوبين وفقاً لمتطلبات فكرية تعكس اهتمام ذلك التوظيف في التاريخ الحضاري او الشعبي في بلورة الاتجاه الفني ووضوحه لديه وهذا ما نجده في لوحات (علاء بشير) " أنه جيل أستطاع في سنواته القليلة عمل المستحيل لجعل الفن لغة للحرية في الوقت نفسه أي يطور أفكاره في الانقلاب الفني والتأسيس الجديد للفن التعبيري الرمزي"[١].

كما قام قسم آخر أمثال الفنان (نوري الراوي) الذي أغنى موضوعاته بأجواء رومانسية موضوعاً ونوعاً من التأثيرية في اللون معالجة ومن الإنسان والطبيعة المختزلة فقد اعتمد الراوي الأفكار التي تخفي وراءها الإيماء الرمزي والأدبي وكذلك فعل فنانون عراقيون آخرون، وان الأسلوب الرمزي هو الذي ميز إعمال اغلب الفانيين العراقيين سواء كان تجسيده ظاهرياً أو باطنياً وذلك من خلال تأثير الفنان العراقي بالأساليب الأوربية تارة والأساليب الرافدينية تارة أخرى وهو ما فعله فنانون أمثال سعدي داود وسلمان عباس وستار لقمان و طارق مظلوم وعادل العلاق وخالد شاكر وفاخر محمد وعاصم عبد الامير ومكي عمران وحمد شاوي ونعمان هادي وحسن عبد علوان وغيرهم، ضمن دلالات الموضوعات الرمزية التي تفرض قيمتها على الأشكال والتي كانت نتاج تأثر برموز رافدينية بحتة.

كما نرى ذلك في لوحة الشهيد للفنان كاظم حيدر، في عام ١٩٦٤ إذ كان يحتضنها تجدد(أخلاقي ميثولوجي، رمزي) كذلك فعل (جبرا إبراهيم جبرا) في محاولاته للجانب الاشاري الرمزي والأدبي،" ولم يفهم الفنان من جيل الرواد الرمز باعتباره يجسد حالة ما من الحالات، وانما باعتبار الرمز الفني هو البعد المعاصر للفن ولمعانيه، أي هو المحتوى والشكل في آن واحد "[٢]. أما (سعاد العطار) فقد وظفت الرمز البديل عن الأفكار ومن ذات التصوير الدلالي في استلهام الموروث الحضاري، وكذلك فعلت (عشتار جميل) بطابع زخرفي معتمدا على الرقش العربي والأقواس والأهلة، " أما جماعة الأكاديميين وجماعة البعد الواحد خلال عقد السبعينيات فقد اهتمت على الرغم من اختلافها بالحرف الكتابي والسطح التصويري لانتقاء أسلوب جديد يزخر بإمكانيات زخرفية رمزية باتخاذ الحرف العربي شكلاً جمالياً وكيفية التعامل معهُ والاستفادة من تجاربه بأسلوب يحمل روح العصر بين طياته"[٣] وهذا ما اهتم به (جميل حمودي) و(شاكر حسن ال سعيد) ومن قبلهم (مديحة عمر) كما تجسدت الموضوعات في هذا العقد بمعنى سايكولوجيا عميقاً ولم تكن محاولات على السطح البصري محاولات عابرة بل اعتمدت التقنية

(١) كامل، عادل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص ١١.
(٢) كامل، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق، المصدر نفسه، ص ٣٠٢.
(٣) فتحي، احسان : بغداد بين الامس واليوم، الدار العربية للطباعة، بغداد، ط٢، ١٩٨٧، ص ٧٤.

العالية التي توظف الشكل الرمزي لخدمة المضمون الاجتماعي والايديولوجي العقائدي الرمزي، التي اثرت بفعلها الاشتغالي التقني وتمظهرها الدلالي على السطح البصري على الطابع العام للأعمال التشكيلية الفنية في الرسم العراقي .

مؤشرات الاطار النظري

١- تأثر الرسم العراقي المعاصر، في التجارب الاوربية والحضارية في الفكر الرافديني التي تشتغل على ضمن نطاق الرمز عامة وتوظيف المدلول الرمزي.

٢- الرسم العراقي المعاصر أنحصر في تحليل الرموز التشخيصية المستخدمة في الفن العراقي المعاصر والوقوف على استخدام الرمز كدلالة تعبيرية ودوافع ميثولوجيه أدت استخدامه وحركته التشكيلية الرمزية .

٣- أن الفنان العراقي كان يميل الى الترميز محاطاً بالموروث والاتجاه والأسلوب مما جعل من انقسام الرموز التشخيصية المستخدمة في الفن العراقي المعاصر من الناحية التشكيلية إلى مجموعتين مفردة ومركبة احتوت على رموز طبيعية مثل الآدمية والحيوانية والنباتية والرموز غير الطبيعية شملت على الأشياء والأدوات المصنوعة من قبل الإنسان أنحصرت في الدوافع النفسية (لا شعورية)، وأخرى دوافع موضوعية (شعورية) مقصودة

٤- تتبع الفنان الرمز من جانب وظيفي وكأسلوب في التعبير عنه، ضمن العملية الإبداعية للمنجز الفني .

٥- استخدام مفردات فلكلورية من الموروث والتراث الفكري الحضاري، باختلاف أنواعها لغرضين : الأول زخرفي تنميقي والثاني دلالي لدوافع ارثيه في الفن التشكيلي وسلطتها الاجتماعية والدينية وهو ما يميز الفن العراقي المعاصر بتلك الدلالات الرمزية والرؤى المتجددة في الصياغة والانتاج والإخراج.

٦- الاتجاهات الحديثة في الرسم العراقي المعاصر عملت على تفكيك الشكل واعادة تركيب النص وامدته بمعطيات الخلق والابتكار، والخلق، مما احالته الى ولادة اشكال جديدة وتغيَّر في وظيفتها الرمزية .

الفصل الثالث إجراءات البحث

<u>مجتمع البحث</u> : يتحدد مجتمع البحث في اعمال الفنانين العراقيين كافة (الرسامين) وبعد البحث عن الاعمال الفنية ذات الدلالات الدينية في أعمالهم وجد الباحث أن أسماء الفنانين الفاعلية في هذا المجال هي :.

١. كاظم حيدر ٢. شاكر حسن آل سعيد ٣. ضياء العزاوي ٤. وداد الأورفلي ٥. جواد سليم ٦. سعد الطائي ٧. حمد شاوي ٨. ماهود احمد ٩. نوري الراوي ١٠. سلمان عباس ١١. سعدي داود ١٢. حسن عبد علوان ١٣. عبدالرزاق ياسر

وقد عمد الباحث إلى اختيار العينات كما مثبت في (عينة البحث) وبطريقة قصدية، تماشياً مع تحقيق أهداف البحث العلمي، غير أن هذا الحصر ليس حصراً دقيقاً وانما هو لما متوفر للباحث من مساحات تداول المعرفة، واعتمد الباحث على المصادر الموثوقة وشبكة الانترنت، والحصة الاكبر من خلال رؤية ومتابعة الاعمال والزيارة الميدانية للفنانيين والاساتذة المشمولين بتحليل العينات ومتابعة اعمالهم اثناء العمل ومقابلاتهم شخصيا، فضلاً عن الاطلاع على الكتب والنشرات المطبوعة للتعرف على مجتمع وعينة البحث فيما يخص الحركة التشكيلية في العراق، وعليه فأن مجتمع البحث الذي سيتناوله الباحث مختصر في الفنانين التشكيليين اعلاه وقد تم حصر مجتمع البحث بأربعة نماذج منها تعنى بموضوع البحث.

أداة البحث

سيعتمد الباحث على أداة الملاحظة في التحليل فضلاً عن التزامه بالمنهج الاستقرائي العقلي التحليلي في كشف مضامين الابعاد الرمزية الدينية في الرسم العراقي المعاصر.

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، فضلا عن المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري للبحث.

عينة البحث :

بعد الفرز بحسب الموضوع الديني وجد الباحث أن تسعة فنانين يمتازون بتوظيف الرمز الديني في أعمالهم، وقد أختار الباحث اربعة فنانين بعد حصر وتحديد العينات بتصنيف أولي اشتمل على التوظيف الرمزي الديني في اسلوب الانتاج الفني، واخذ بنظر الاعتبار تمثيل العينات في ضوء اهميتها في معطيات الدلالة الرمزية في التشكيل المعاصر، إذ بلغ عدد الاعمال المحددة (٤) اعمال.

تحليل العينة :

سيعتمد الباحث على ما ظهر من مؤشرات للإطار النظري في تحليل العينات بغية الوقوف على نتائج سليمة تحقق أهداف البحث . وبشكل عام سيكون آلية التحليل كما يأتي:

١. الوصف العام للعينة (وصف بصري)
٢. تحديد الأشكال الدالة على الموضوع الديني.
٣. كشف نظام الاحالة الموضوعية للدوال فكرياً وصورياً .
٤. كشف مطابقة الاشكال للفكر الديني وأبعادهُ الرمزية .
٥. الدلالات الرمزية .

انموذج رقم (١)

اسم الفنان: كاظم حيدر

اسم العمل: ملحمة الشهيد

سنة الانجاز: ١٩٦٩

يتكون عمل ملحمة الشهيد للفنان كاظم حيدر من مجموعة من الرموز الدينية وبشكل عام يتكون العمل الفني من حضور شخصية الإمام الحسين (ع) في يمين المشاهد أو المتلقي وهو يمسك سيف الامام علي (ع) بشكل مقلوب مرتدياً رداءاً أسود موضوعاً على الرأس ومغطياً لباقي الجسم وهو في زي الحجيج الأبيض، والمرجح ان هذه الشخصية هي شخصية الإمام علي (ع) والشخص المسجى بوسط اللوحة هو الإمام الحسين (ع) يقف بجواره شخص الشمر ماسكاً برأسه وهو يتقدم حشد غفير من الجنود وهم بكامل زيهم العسكري المتصور عن تلك الفترة وقد وضع الفنان في اعلى المشهد قرص الشمس مقلوباً على الرغم من كونها غير قابلة للأقلاب لآنها قرص دائري، وقد وضع الفنان ذلك بوضع ملامح للشمس تحاكي الملامح البشرية، كالعيون والأنف وغير ذلك وقد وضع المشهد البصري في جوانب العمل بوضع مخيمات النساء ومجموعة من الفرسان في العلى وجهه يسار المشاهد . بشكل عام يمكن أن يكون العمل ممثلاً عن واقعة ألطف كحدث تاريخي إسلامي مليء بالرمزية الطقسية الإسلامية.

أما عن الأشكال المرسومة فقد استخدم الفنان وحده الخط وعلاقته بالقضاء واللون في توزيع مشاهد الحدث، غير انه أعتمد بشكل عام على هيمنة الشكل المكثف وأحيانا المجرد للإشارة إلى فعل الأشخاص دون تشبيههم، حتى اصبحت الأشكال وكأنها أشكال أسطورية يمكنها الانطباق على مسميات كبرى كالحق والباطل في صراع ازلي بينهما، وعلى الرغم من كون الفنان قد أستخدم في تنفيذه للعمل الفني خاصة الزيت والقماش إلا انه كان موفقاً في تعامله الدقيق بتمثيل الحدث بأشكاله الافتراضية لا الحقيقية، وعلى الرغم من حدية السطوح اللونية التي تؤكد على هيمنة بعض الألوان دون غيرها إلا انهُ بشكل عام يعد كاشفاً عن واقعة درامية فعليه كتلك صفتها التاريخية والإنسانية على حدٍ سواء .

أما عن جماليات التكوين وهيمنة بعض الأشخاص في العمل لتكون مفتاحاً لقراءة العمل الفني المتمثل في شخصية الإمام علي (ع) وحضوره الفاعل في تأكيد وجوده على الرغم من عدم وجوده الواقعي في الحادثة ذاتها، وهكذا موضوع تأويل يعد سابقة بحد ذاتها في بناء فكرة تمثيل الخير أو الحق بشكل عام الاشكال الدالة في العمل تمتلك حضورها الرمزي الفاعل، وذلك من خلال انسجام العلاقات البصرية والعلاقات التأويلية الفكرية.

فقد عمد الفنان إلى وضع ما يمثل الحق في الأعلى (الشمس) مرتبطة بالسماء بشكل مباشر من وجهه ومرتبطة برأس الإمام الحسين نوراني من جهة اخرى وكان واصف العمل يريد ان يؤكد

وجود أرتباط سماوي ما بين شخص الإمام والنور السماوي وعلى الرغم من هيمنة هذه الرمزية العالية أو الفوقية على العمل إلا أن الناظر يؤكد في تفاعلهُ البصري على حضور الإمام علي في بداية الرواية التي تسطر حدث واقعة الطف فقد جعل الفنان بيد الإمام علي سيفه لكن بشكل مقلوب أشارة إلى تعطل تطبيق أحكام الحق، ويزامنهُ في ذلك التعطيل شكل الشمس المقلوب، وقد وضع الفنان مجموعة من الغربان لتؤكد فعل القتل وذلك الذي ارتبط منذ بداية التاريخ بمقتل قابيل الذي أعانه على دفن أخاه، ثم أستخدم الفنان رأس الإمام الحسين (ع) للإشارة على وحشية المشهد وقبحهُ أما عن الدلالات الضمنية الأخرى فقد عمد الفنان إلى تضخيم عضلات الشخوص في بعدها الرمزي للإشارة إلى طبيعة البداوة وثقافة الفروسية التي تتطلب ذلك كما وقد استخدم الألوان الحارة في تدرج هارموني متباين يفصل الخط بوصفه محدد كفافي عن فاعلية كل شكل بمعزل عن الشكل الآخر، كما قد وضع النساء في لباسهن الأسود والكامل بل والمحتشم تماشياً مع التعاليم القومية الإسلامية فضلاً عن توزيعه للجنود وللرايات البيضاء التي تدل على هيمنة الحشد امام الفرد الواحد وانتصار قيمه البياض والتصاقه بالخير والفضيلة كدلالة رمزية من خلال وضعها العلوي.

انموذج رقم (٢)

اسم الفنان: نوري الراوي

اسم العمل: البراق

سنة الانجاز: ١٩٧٩

صور الفنان نوري الراوي في لوحته مدينة الاحلام التي وظف فيها الفنان جانب من الرموز الاسلامية تعبيرا عن دلالاتها الدينية والاجتماعية التي تمثلت في القباب والمآذن والأبواب المقوسة ومفردة (البراق) التي لها خاصية دلالالية ورمزية دينية، وغيرها من الرموز الاسلامية المحمّلة بحقائق ذات معانٍ إنسانية وروحية التي أخذت حيزاً كبيراً من فضاء اللوحة فلا يبدو منه شيء إلى قليلاً في سماء زرقاء ملونه مطعمة بالالوان البنفسجية صافية، إذا تظهر الوحدات البنائية من القباب الإسلامية والمنارات العبادية ممتدة من أسفل اللوحة إلى أعلى المنتصف ومن يسار اللوحة إلى يمينها، وقد مثل الراوي لوحته بأشكال هندسية نصف دائرية على شكل قباب وأخرى شكل أقواس ومربعات على شكل منائر بسيطة مختزلة والذي يظهر فيها رمزية هندسية ودينية، إضافة إلى وجود شكل دائرة في أعلى يمين اللوحة مثيراً إلى شكل القمر، فضلا عن رمز الناعور ولما له مت دلالات تراثية في البعد الحضاري والموروث الاجتماعي .

استخدم نوري الراوي الألوان الأزرق والأخضر والأحمر والأصفر والأبيض والبنفسجي والوردي، إذ تشكل الوحدات المكونة للمدينة من مساحات اللون الازرق السمائي والقباب باللون الأخضر المزرق(التركوازي) ووزع ألوانه بطريقة تناغمية وانسجام هارموني بطريقة إيقاعية هادئة وعدم

شرود العين من موقع لأخر بما يعزز الشكل والصورة بالإفادة من القاعدة الانطباعية في تقابل المتناقضات وتجاوز المتجانسات، بحيث من الصعوبة إيجاد معياراً للموازنة اللونية في اللوحة إلا من خلال القباب والمنائر المنتشرة والموزعة والتي تعبر عن الفكرة وإيجادها بالمدينة وطقوسها سواء كانت منتظمة أو مبعثرة، وإبراز الحدوث الديني في تمثيل رمزية البراق وحضوره المكاني و الزمني بما يعطي للوحة أحساساً بالحركة والديمومة المشبعة بحضورها الدلالي الديني والاستمرار العقدي والاستقرار والهدوء بهدوء الألوان الباردة الدافئة التي استخدمها في العمل وإبرازه بملامح جمالية فلسفية جمالية ذات صيغة دينية التي ترتبط بجوهر تحسساته والعلاقة الأزلية بين الإنسان ورموزه ومعتقداته الدينية والذي تمثل فيه القبة والمنارة والبراق معنى عقائدي كونها حالة سرمدية لانهائية في عالماً متناهياً، والتي ترمز الى التوحيد المتصاعد بتلازم نحو السماء لأن العلاقة ما بين القباب والبراق والتراث الإسلامي يتمثل حالة اطلاق مثالي، بصورتها الفنية الجمالية المتميزة، إذ تمثل الجمال الإنساني والحضارة والقيم الروحية للدين وتعكس أبعاده الجوهرية التوحيدية .

انموذج رقم (٣) :

اسم الفنان: سلمان عباس

اسم العمل: زمن وتحولات

سنة الانجاز:١٩٨٦

تمثل لوحة (سلمان عباس) ضمن قسمين تقريباً وسط اللوحة المتمثل في الآية القرآنية واربعة قباب متنوعة في الشكل واللون والحجم، وما يحيط بها مجموعة من العلامات الاشارية والحروف ويؤسس فضاءات لوحته بعدد من تلك الشفرات والطلاسم الدينية وقباب إسلامية واضحة بمضمونها الدلالي والرمزي إلى قبتين باللون الذهبي تمثلان مرقد وضريح (الإمام الكاظم والجواد عليهما السلام) وقبة باللون الاخضر تمثل مرقد (الرسول الأعظم الأكرم صلى الله عليه وآله وسلم)، تحمل في ثناياها بعداً روحياً من خلال الكتل والمربعات المحيطة المجاورة مثل (الكف في وسطه عين، العين، الاكف المرفوعة للدعاء، الهلال، المبخرة والفانوس الرمضاني، الدلة العربية مع مجموعة من التكوينات الهندسية) فالهلال والفانوس الرمضاني إشارة إلى المدلول الديني الرمزي والاعتقاد السائر عند المسلمين بألوان رمادية باردة تتخللها فضاءات بيضاء في وسط اللوحة وعلى الجانب الأيمن من اللوحة، القباب الذهبية وأخرى لازوردية وأخرى خضراء تعلوها مجموعة من الأشكال التي تحمل الجدل الذي يتراوح ما بين الصعود والهبوط والتأرجح ما بينه وبين أسفل القباب ومجاوراتها بتعالق دلالي، كما أدخل عنصر الكتابة والحروف بعبارات متداخلة منغمة بألوان الجوزيات والأصفر والأحمروالتركوازي والازرق الشذري، كما احيط اللوحة بأشكال افتراضية هندسية وأخرى موروثة شعبية ودينية من خلال مفردات (الكف والعين

السومرية والخضرمة ذات سبعة عيون، ووحدة من مساحة زخرفة البسط الشعبية) بتداخل وتناغم فيما بينها وربطها باللون الاوكر وقد رسم الفنان الدوائر والمربعات وبعض التكوينات بعفوية دون الترتيب المسبق لها بالاعتماد على قدرة الفنان في صياغة وصناعة الأشكال وتناسقها مع محيطها الدلالي، والتي أراد منها للأيهام بالعمق الروحي للموروث الحضاري والتراث الشعبي وعدم الحدود او فاصل زمني ومكاني يفصلهما، وهذا ما توضحه المفردات السابحة والعائمة في الفضاء نحو إطلاقية المنحى وملامسة الحقيقة والتعيين الديني عبرت لوحته عن الكثير من الطلاسم والمفردات البنائية ودلالة المعاني بالمعنى الصوري بوعي استخدمه الفنان وقصدية للأشكال المبهمة والمورثة .

أراد الفنان أن يبلغ أن اللوحة تنقسم إلى عالمين عالم سفلي أرضي حسي وعالم علوي إيماني حقيقي ميتافيزيقي مثالي، وهذا ما يظهر بالظلال القهوائي (الجوزي) الذي يحيط بالأشكال وإظهار الأشكال بألوان واضحة صافية تعبر عن نقائها ونقاء ما تحمله من معنى ودلالة، فضلا عن دلالات اللون الأخضر والفيروزي والذهبي والشذري الذي له دلالات رمزية عقدية واضحة وله سطوته وبخطوط ومفردات تعطي الأشكال توازناً وتمنحه على الاستقرار، وهذا التمازج بين السفلي والعلوي بين الأرض والروح بين التراث الرافديني والإسلامي، ثنائية تمنح اللوحة بعدا ومعنى إضافي يغني ويثري العناصر بتداخلها وتعالقها التي تكون جزء منها والتي تحمل في طياتها تراث كل العصور ومظهر فني وليس ديني فحسب، مكتنز بنظام علاماتي وإشاري مستعينا برموز ودوال وموروث اعتقادية ترمز لنظام (التكويني المعماري) والتلاعب بالألوان وتدرجاتها ما بين الرماديات والزيتونيات والحمراوات البنية ومحاطة بهموم واسرار غير معلنة وهي بذلك تحيل الكثير من التعبيرات والتأويلات لكثرة التفاصيل والمفردات التي تحملها اللوحة .

انموذج رقم (٤) :

اسم الفنان: ماهود احمد

اسم العمل: البطولة

سنة الانجاز: ٢٠٠٠

شكلت لوحة الفنان ماهود أحمد قضية الإمام الحسين (عليه السلام) واستشهاده، إذ صارت هذه القضية استلهاما إبداعياً توافرت به المعاني العالمية للموقف الإنساني الذي جسده الإمام في رفضه للظلم والفساد، أن الفنان أحد أبناء الأهوار بمحافظة ميسان في جنوب العراق حيث موطن الأساطيرالشعبية وانبثاق الحضارة السومرية ولهذا نرى لوحات الفنان مشبعة بروح الأسطورة والبطولة والرمزية والسريالية .

هذه اللوحة جسدت مساحة واقعية ملونة وإبراز الوحدات كثيمات تسرد قصة الاستشهاد للأمام الحسين من خلال إبراز الملامح في الوجوه المكسورة بقسوة الانفعال الذي نراه في مفردات هذه

اللوحة المكونة من مفردات تملأ المركز بفرس أبيض يعلوه سرج من وشاح إسلامي عليه كتابات دينية يعلوه هلال تعبيراً عن استشهاد وراكبة وخلوده بالمعنى الإنساني والغيبي، وعلى رأس الحصان حمامة بيضاء ملطخة بدماء حمراء اصطبغت عليها لوناً (أوكر) بتراص مع امرأة مصابة مقطعة القلب والعواطف تحمل في حجرها طفل مغطى برداء أحمر تعبيراً عن قساوة الحادثة وفضاعة المشهد وكثافة المصيبة، بسرد تعبيري بصري يحكي تفاصيل ما بعد المعركة وتفاصيلها الموجعة، الامرأة جالسة منحنية قد وضعت ابنها الرضيع على صدرها إشارة إلى فقدان الماء واللبن وهو دلالة واشارة الى (عبد الله الرضيع) ابن الامام الحسين الذي قتل في ذات الواقعة، جالسة على أرضية صحراوية جرداء كاحلة قافرة اشارة لبيان أثار الأحداث وهول المصاب، وأشار الفنان إلى سماء مليئة بالألوان الزرقاء والسوداء والحمراء المتداخلة فيما بينها تعبيراً عن حزنها والغضب الإلهي والتفاعل الكوني مع خلود القصة .

اشار الفنان في وسط السماء إلى جهة اليمين من اللوحة حمامتان احداهما بيضاء تعبيراً عن الانتصار المعنوي والتضحية والمواجهة ورمز للسلام، والاخرى ملونة بلون الدماء والوان اهوال الواقعة والسماء الملبدة بالغضب الالهي برمزية عالية ودلالة مثالية كانت كأمارة على ذات العلامة البارزة المهيمنة.

اعتمد الفنان على المنظور المركزي المتميز من ناحية الشكل في تصوير الواقعة وحصرها بجميع نشاطاتها الأخرى بقراءة ما جرى قبل وعند وبعد الواقعة(واقعة الطف) فهو يحاول إلى يحشد عدد كبير من الثيمات بشكل مكتظ بشكل إرادي وكأنه ينقل عمق الحدث وتمسكه بإيمانه المطلق وبحريته بمنظور معرفي جمالي وبعد دلالي رمزي ديني روحي مؤثر، عن طريق تصوير تلك التفاصيل الحزينة والمؤلمة بحوار التعبيرية والرمزية الدائر بين العناصر والمفردات والمساحات، للوصول إلى حوار وتفاعل حسي وروحي باستلهام متجدد في عالم الواقع وصراع درامي ذو نزعة تبسيطية للشكل وغنائية في اللون وميتافيزيقي في الفكر.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث:

مما تقدم من البحث ووفق ما تم في إجراءات البحث وما يتفق مع سياقات أهداف البحث وما توصل به الباحث في الإطار النظري وتحليل العينات بحسب سياق تحليل العينة وفي ضوء هذا تم عرض النتائج والتي تتخلص فيما يأتي :

١- تكونت الأنظمة العقائدية الدينية جراء اشتغال البعد الرمزي للأشكال كما في النماذج(١-٢-٣-٤-).

٢- الكثير من المفردات البيئية دخلت في مفهوم القدسي الرمزي الذي تؤكد عليه الديانات السماوية وغيرها كما في نماذج (١-٢-٣-٤) .

٣- في ما يخص العينة رقم (١) المتعلقة بالفنان كاظم حيدر وجد الباحث أن الرمز الديني عنده ينحصرفي الرموز الدينية :

١- الشمس المقلوبة. ٢- حط الشمس . ٣- حضور شخصية الإمام الحسين عليه السلام . ٤- السيف المقلوب . ٥- الرداء . ٦- الغربان . ٧- الرأس المقطوع .

٤- أما في ما يخص العينة رقم (٢) المتعلقة بالفنان نوري الراوي فأن الرمز الديني عنده ينحصر في الرموز الدينية :

١- القباب . ٢- المنارة . ٣- الجامع . ٤- الأقواس. ٥- البراق .

٥- أما في ما يخص العينة رقم (٣) المتعلقة بالفنان سلمان عباس فأن الرمز الديني عنده ينحصر في الرموز الدينية :

١- الأقواس . ٢- القباب . ٣- الهلال . ٤- الهلال.٥- فانوس رمضان.٦- الحروف القرآنية.٧- المنارة.٨- الكف.٩- الزخرفة.١٠- سبع عيون .

٦- أم في ما يخص العينة رقم (٦) المتعلقة بالفنان ماهود أحمد فأن الرمز الديني عنده ينحصر في الرموز الدينية :

١- فرس الحسين (ميمون) . ٢- الوشاح الإسلامي . ٣- الآيات القرآنية . ٤- الهلال . ٥- الحمامة البيضاء والحمراء . ٦- المرآة والطفل بالإشارة إلى واقعة الطف.

الاستنتاجات:

١- أن التراث الشعبي والموروث الحضاري قد أعطى للتفسيرات المادية والرغبة الإنسانية قيمة كبرى تعتمد على تفسيرات الحضارة والأمثال والأساطير والبلاغة والمعتقدات الدينية .

٢- يتشكل الرمز إثر دوافع اجتماعية وسيكولوجية ومعرفية وأفكار تحيل ما هو جزئي إلى ما هو كلي في تكوينات رمزية صورية.

٣- يعتمد البناء الرمزي على نظام أحالي يتناقل بين الدال والمدلول بقراءات مهيمنة بارزة وقراءات متعددة مفتوحة.

٤- للرموز والبعد الرمزي بيئة خاصة قد تتناقل أحياناً إلا أنها تشكل بعداً حساساً في فهم الرمز ذاته .

٥- الرموز الدينية تعد مفتاحاً لفك شفرات الأنظمة العقائدية ومفتاحاً لكشف أهمية هذه المعتقدات في إمكانية معينة أو واقعة محددة .

٦- في الأعم الأغلب تشير الرموز الدينية إلى ظواهر عامة كلية إذ ليس هناك ما هو يشير إلى شيء مادي جزئي إلا ما ندر .

٧- الشكل الرمزي لا ينفك عن حضور الوعي الجمالي في بناءه التعبيري واحتفائه بما يشير إلى المضمون أو المدلول .

التوصيات والمقترحات

١- يوصي الباحث بإقامة متحف بالفنانين العراقيين يخصص رواقه بضم الأعمال الرمزية للفنانين العراقيين، بغية تذليل الصعاب على الدارسين والباحثين الأكاديميين وحفاظاً للتراث الفني.

٢- هناك بحوثاُ لديانات مقارنة أخرى في الموضوع ذاته وإن يشمل البحث الخوض في الرمز الديني على نطاق عربي أو أوروبي لأغناء البحث والإلمام بالرمز الديني بشكل كامل وشامل .

يقترح البحث مجموعة من الدراسات التكميلية لهذا البحث وهي :

أ- إشكالية الرمز في الأشكال البشرية فن الجسد أنموذجاً .

ب-التأويل الجمالي للأشكال الرمزية بين المتخيل الأسطوري والواقعي المادي.

الفصل الخامس

المصادروالمراجع العربية

١- ابراهيم، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر،ط١، ١٩٨٥.

٢- ابن منظور الانصار، جمال الدين: لسان العرب، ج٧، بولاق، الدار المصرية للنشر.

٣- آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ط١.

٤- امهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ١٩٨١.

٥- آن اينو وآخرون : السيميائية . الاصول والقواعد والتاريخ، ت: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٨.

٦-بارو، اندريه : سومر فنونها وحضارتها،ت: عيسى سلمان، سلسلة الكتب المترجمة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.

٧- جماعة من اللغويين العرب : المعجم العربي الاساس،الاروس للطباعة، ١٩٨٩.

٨- جبور عبد النور: المعجم الادبي، مادة الرمز، بيروت، ١٩٧٩، ص١٢٣.

٩-الجندي، درويش: الرمزية في الادب العربي، مكتبة النهضة، مصر، ١٩٥٨م.

١٠-دوي، جون : الفن خبرة، ت : إبراهيم زكريا، دار النهضة العربية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٦٣م .

١١- الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر،مختار لصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٩م.

١٢- رمضاني، مصطفى: مجلة عالم الفكر ١٧، توظيف التراث واشكالية التأهيل في المسرح العربي، الكويت، مجلة عالم الفكر، ١٩٨٧.
١٣- زيغور، علي : تفسيرات الحلم وفلسفات النبوة، دار المناهل، بيروت، ٢٠٠٠.
١٤- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٥.
١٥- عطية، محسن محمد : الفن وعالم الرموز، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٩٦.
١٦- فتحي، احسان : بغداد بين الامس واليوم، الدار العربية للطباعة، بغداد، ط٢، ١٩٨٧.
١٧- فيليب سيرنج: الرموز في الفن والاديان والحياة، تر: عبدالهادي عباس، دمشق،ط١، ١٩٩٢.
١٨- كامل، عادل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد.
١٩- كامل، فؤاد: الموسوعة الفلسفية المختصرة، ط١.
٢٠- كولنجو، روبن جورج: مبادىء الفن، ت: د. احمد حمدي محمد، مطبعة، المعرفة القاهرة.
٢١- مجمع اللغة العربية المصرية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٧٩م.
٢٢- مجموعة من العلماء السوفييت: الموسوعة الفسفية، ت: كرم سمير، ط٣، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١م.
٢٣- محمد مرتضى الحسني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، بيروت، ١٩٦٦.
٢٤- معلوف، لويس : المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٠.
٢٥- نديم مرعشلي : الصحاح في اللغة والعلوم، القاهرة، دار الحضارة العربية، ١٩٧٤.
٢٦- هاوزر، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن، تر: رمزي عبده جرجيس، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨.
٢٧- هيغل: الفن الرمزي، ت: جورج طرابليشي، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨م.
٢٨- وجدي، محمد فريد: المصحف المفسر، مطابع الشعب.

المصادر الانكليزية

1- World uneverity Encycopola V.14. An mustarded Treasury of Knowledge، No 40، 1968، P 4890.

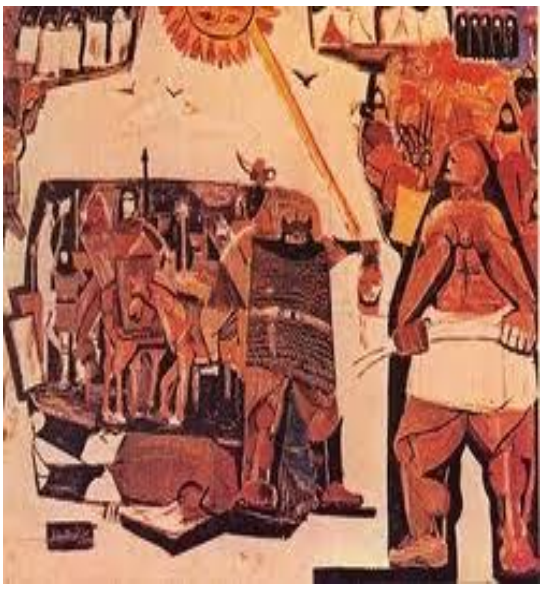
2- Erey clopedia Britannica، will an Bcuton، Publisher London 1973، P. 4890.

3- Susannek. Langer "philosophy in a NewKcy" Mentor Book، 1968. New York. P 81.

4- W.Y Trand all، the Literary Sumbol، colubmia university press. No 4. 195، P 254.

5- Longman Dictionary of contemporary English، Published by Longman Group، reatb: rt:n، Pitman press، P: 1126.

قائمة اشكال العينة



كاظم حيدر، رقم(١)

نوري الراوي، رقم (٢)

سلمان عباس، رقم(١)

ماهود احمد، رقم(١)