# تشاكل المعنى والشكل في اعمال النحات مكي حسين مكي

# The interplay of meaning and form in the works of sculptor Mekki Hussein Mekki

**م. م. رؤى خالد عبد اللطيف**
**Mr. Ruaa Khaled Abdel Latif**
**جامعة ديالى كلية الفنون الجميلة**
m.a.ruaa@uodiyala.edu.iq

**ملخص**

ان لكل عمل فني شكل ومعنى ، فالشكل يكون خاضعاً للعلاقات التي ترتبط مع بعضها بالتكوينات لذا يدرك العمل النحتي من خلالها. واما المحتوى والمعنى فيتم استيعابه من خلال انظمة الشكل نفسه وان أي عمل فني لا يمكن فصل شكله عن معناه او بالعكس في جميع الحالات او الاساليب التي يعتمدها النحات، وعبر ذلك صاغت الباحثة بحثها الموسوم (تشاكل المعنى والشكل في اعمال النحات مكي حسين مكي )على أربعة فصول:- الفصل الأول (الاطار المنهجي) وتضمن مشكلة البحث التي حددته الباحثة عبر سؤال مشكلته المتمثل ب(ما هي طبيعة التشاكل بين الاشكال والمضامين في اعمال النحات مكي حسين مكي ؟) اما هدف البحث فتضمن الكشف عن تشاكل المعنى والشكل في اعمال النحات مكي حسين مكي ، اما اهمية البحث تسليط الضوء على تشاكل المعنى والشكل في اعمال النحات مكي حسين مكي . ثم حددت الباحثة حدود بحثها وتحديد اهم المصطلحات في البحث ، اما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد احتوى على مبحثين المبحث الأول مفهوم التشاكل في الفن التشكيلي، أما المبحث الثاني :تمثلات المعنى والشكل في النحت العراقي ثم ختمت الباحثة الفصل بأهم ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات والدراسات السابقة .اما الفصل الثالث ( إجراءات البحث ) والذي تضمن تحديد مجتمع البحث تم اختيار منهجية البحث المستخدمة في تحليل العينة ، ثم اختيار أداة البحث بما يحقق أهدافه، ومن ثم اختيار العينة و ثم تحليل نماذج العينات اما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج التي توصلت إليها الباحثة من خلال تحليل عينة البحث، ثم الاستنتاجات كما تضمنت عدداً من التوصيات والمقترحات. ثم ختم البحث بالمصادر.

**الكلمات المفتاحية:-، تشاكل، المعنى ،الشكل ،النحات مكي حسين**

**Summary**

Every work of art has a form and a meaning. Form is subject to the relationships that connect it to the compositions, and thus the sculptural work is perceived through them. Content and meaning are understood through the systems of form itself. No work of art can separate its form from its meaning, or vice versa, in all cases or methods adopted by the sculptor. Based on this, the researcher formulated her

research, entitled "The Symmetry of Meaning and Form in the Works of Sculptor Mekki Hussein Mekki," in four chapters: Chapter One (the methodological framework) contained the research problem defined by the researcher through its problem question: "What is the nature of the symmetry between forms and content in the works of the sculptor Mekki Hussein Mekki?" The research objective included revealing the symmetry of meaning and form in the works of the sculptor Mekki Hussein Mekki. The importance of the research is to shed light on the symmetry of meaning and form in the works of the sculptor Mekki Hussein Mekki. Then the researcher defined the boundaries of her research and identified the most important terms in the research. As for the second chapter (the theoretical framework), it contained two topics. The first topic was the concept of homology in plastic art. As for the second topic: Representations of meaning and form in Iraqi sculpture. Then the researcher concluded the chapter with the most important indicators and previous studies that resulted from the theoretical framework. As for the third chapter (research procedures), which included defining the research community, the research methodology used in analyzing the sample was chosen, then the research tool was chosen to achieve its objectives, then the sample was chosen and then the sample models were analyzed. As for the fourth chapter, it included the results that the researcher reached through analyzing the research sample, then the conclusions. It also included a number of recommendations and suggestions. Then the research was concluded with the sources.

## الفصل الأول الإطار المنهجي

**أولاً: مشكلة البحث :-**

النحت كغيره من الفنون التشكيلية هو أسلوب للتعبير والفهم حيث يتكون من تعليمات ورموز للتعبير عن حالة الإنسان فيما يتعلق به ، وهو نتاج إبداعي فكريًا وعلميًا بيد الإنسان و منذ البداية كان العمل النحتي وسيلة للتعبير عن الوسط المحيط به.

ويعد العمل النحتي هو تمثيل لفكرة معينة ينقلها الفنان إلى المتلقي ومما لا شك فيه أن عملية تعريف المحتوى تختلف باختلاف طبيعة الفكرة وأسلوب الفنان اذ يعد معيارا لقياس جودة العمل الفني هو قيمته التعبيرية التي تشكل الهيكل العام للعمل النحتي، وهنا يتطلب من النحات ان يقوم بتحويل المادة عن طريق تشكيل الهيكل وإعادة بنائه الى شكل ومضمون آخر.

و لكل عمل فني شكل ومعنى ، فالشكل يكون خاضعاً للعلاقات التي ترتبط مع بعضها بالتكوينات لذا يدرك العمل النحتي من خلالها. واما المحتوى والمعنى فيتم استيعابه من خلال انظمة الشكل نفسه وان أي عمل فني لا يمكن فصل شكله عن معناه او بالعكس في جميع الحالات او الاساليب التي يعتمدها النحات.

وبما أن الظواهر العالمية والأنشطة الإنسانية والبشرية تتحكم فيها بنية التشاكل بشكل من الأشكال، فإن الإبداع الفني في تكوين التشاكل ما بين منظومة واحدة من مجموعه من الدلالات لبنية الخطاب الفني للعمل النحتي

والذي يخضع بدوره لهذه البنية المتكاملة سطحا وعمقا ، ومن خلال توظيف تلك الدلالات والمقومات في العمل النحتي تنفتح أمامنا مشكلة البحث في عدة مسارات ، أولها يتعلق بدور النحات في تكوين مضمون الفكرة للعمل النحتي ، وثانيها يتعلق بالتشكيل الدلالي للمعنى وهي عملية صياغة إنتاج المعنى ذاته ومن هنا فقد اثارت مشكلة البحث الحالي التساؤل الاتي: ما هي طبيعة التشاكل بين الاشكال والمضامين في اعمال النحات مكي حسين مكي ؟

**ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه:** – تكمن أهمية البحث الحالي بتسليط الضوء على تشاكل المعنى والشكل في اعمال النحات مكي حسين مكي ، **اما الحاجة اليه** يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة قسم الفنون التشكيلية والباحثين والعاملين في حقل الفنون التشكيلية عامة والنحت خاصة ،

**ثالثاً : هدف البحث** : – يهدف البحث الحالي إلى التعرف عن تشاكل المعنى والشكل في اعمال النحات مكي حسين مكي .

**رابعاً : حدود البحث:–**

١. الحدود الموضوعية : دراسة تشاكل المعنى والشكل في اعمال النحات مكي حسين مكي.
٢. الحدود الزمانية : تحدد البحث الحالي بالمدة الزمنية من عام ( ٢٠٠٠ – ٢٠١٥ )
٣. الحدود المكانية : المانيا

**خامساً : تحديد المصطلحات :**

١. **التشاكل** : –

يعرف (الرازي) في مختار الصحاح مصطلح التشاكل لغويا على انه : " تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه أبو عمرو : في فلان شبه من ابيه وشكل واشكله وشاكل ومشاكله .. والمشاكلة الموافقة والتشاكل مثله ." (١)

التشاكل: ان المصطلح في الأصل منحدر من كلمتين يونانيتين (Iso) التي تعني التساوي و (Topos) بمعنى المكان، ليصبح

كما عرف (بو حاتم ) التشاكل على انه " مصطلح يدلّ على المكان المتساوي أو تساوي المكان ثم أطلق للتعبير على الحال من المكان أي في مكان الكلام" (٢).

يعرف (غريماس) التشاكل بأنه : "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية ( أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية." (٣)

**تعرف الباحثة التشاكل اجرائيا على انه** مجموعه من مقومات دلالية عدة مشتركة مع بعضها في تولد شكل ومضمون جديد ضمن قراءات مختلفة لاستخدام الخامات واللون في انتاج العمل النحتي .

**٢- المعنى:-**

عرّفه (الفراهيدي) المعنى على انه " حرف بـ عني : عناني الأمر يعتني عناية فأنا معني به – وأعتنيت بأمره وعنت ، أي نزلت ووقعت ، ومعنى كل شيء محنته وحاله الذي يصير إليه أمره " (٤)

وعرفه (البستاني) على انه " المعنى هو ما يقصد بالشيء ، وإشتقاقاً فإنَّ مفردة المعنى مشتقة من عنيت بالكلام كذا ، قصدت وعمدت" (٥)

هو العنوان الوجودي الذي يستمد منه الشخص المصداقية والمشروعية في توجهاته ومساعيه ، إنهُ السقف الرمزي الذي يعمل بأسمه المرء بقدرما يخلع عليه طابع التعالي والقداسة أو التغاير والمفارقة والمعنى ليس جوهراً أزلياً متعالياً على الأحداث والمعايشات نبحث عنه لإلتقاطه أوتجسيده، إنه مسلسل قراءات للعالم بقدرما هو شبكة تأويلات للنصوص والخطابات التشكيلية.(٦)

ويعرف (بورس) المعنى على انه " أي شيء لايكتسب معنى ، إلاّ إذا أعطي من وجهة النظر العلمية حيث إن الكيفية التي يتحوّل فيها المعنى الى معنى من خلال تحويل الجملة الى جملة شرطية فرضية ، أي إننا نزيح كل المجاورات للوصول الى المعنى التام، والمعنى يكتسب بفرض صيغة منطقية يؤسسها النظام في (الجهاز المفاهيمي) الذي من خلاله يكتسب الأشياء معناها سواء كان وظيفي أو جمالي".(٧)

ويعرف (ديوي ) المعنى على انه" المعنى منطقياً هو (الصورة الذهنية) من حيث إنه وضع بأزائها (الشكل) وبدون هذه الحيثية لا يسمى معنى ، والمعنى يحصل من الفعل ونتيجته، من الترابط في صميم الإدراك ، وهذا الترابط هو الذي يخلع المعنى ، فضلاً عن إن إدراكه هو غاية كل عقل".(٨)

تتخذ الباحثة من تعريف جون ديوي للمعنى كتعريف اجرائي لبحثها .

**الشكل :-**

عرف (أبن منظور) الشكل على انه " أنّهُ بالفتح الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول".(٩)

كما عرفه( الجرجاني )على انه " الهيئة الحاصلة للجسم بسبب إحاطة حد واحد بالمقدار كما في الكرة أو حدود كما في المضلعات من المربع و السداسي"(١٠)

كما عرفه (الرمخشري) على انه " وهذا شكله أي مثله، وقلت اشكاله ، ولهذه اشكال وشكول، وهذا من شكل ذاك من جنسه".(١١)

وعرفه (هربرت ريد) على انه " الشكل من خلال المعنى الادراكي الحسي شرط ضروري للتشخيص الادراكي الحسي للمحتوى وكذلك شكل بالمعنى البنائي وهو تناغم معين او علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل وكل جزء مع الاخر

يمكن تحليلها وفي النهاية تحويلها الى رقم" .(١٢)

**تعرف الباحثة الشكل اجرائيا على انه :** احد العناصر الاساسية المكونة للعمل الفني من خلال لغته التعبيرية بعلاقات العناصر المرئية من خلال الكتلة ، والحجم، واللون ، والملمس .

## الفصل الثاني الاطار النظري

### المبحث الاول : مفهوم التشاكل في الفن التشكيلي

**اولا : التشاكل مفهوما ومعنى**

إذا تتبعنا مصطلح التشاكل بمفهومه السائد في الدراسات النقدية والأدبية السيميائية المعاصرة نجده قد تأسس عند الغربيين وتبلور لديهم، ولهذا سنرى بعض إرهاصات التطور الذي حققه المصطلح تاريخيا بعد وضعه من خلال بعض المصطلحات التي قد تكون ساهمت في ولادة هذا المصطلح، ويشير(رشيد سوسان) إلى أن "ما كان يستعمل قبل التشاكل من مصطلحات ومفاهيم لتحليل الخطاب قد يكون له إسهام بشكل مباشر أو غير مباشر في ظهور مصطلحات التشاكل في الدراسات ألادبية والسيمائية المعاصرة فمفاهيم مثل التماثل المورفيمي أو مبدأ الموازاة أو مبدأ التوازي عند (جان كوهن) أو العلاقات المكانية من المفاهيم اللسانية بظهور تقنيات وأدوات والشعرية والسيمائية ".(١٣)

كما ان التشاكل يحمل دلالة سيميائية جديدة تقوم على التواتر و التكرارية وهذا الترداد يضفي عليها صفة التراكم في المتن النصي، الذي يكون قسريا، مقيدا تفرضه سلطة القواعد اللغوية، أو اختياريا، " فإن التشاكل والتباين عاملان يشملان كل أنواع السلوك، ومنها اللغوي، فإنهما يكونان على مستوى الشكل والمضمون في السلوك اللغوي"( ١٤) ، ومن منطق أن النص تشكيل لغوي يكتفي الناقد أو المحلل من الاحاطة بالنص من جميع جوانبه، وذلك عن طريق تجاوز بنية الموضوع السطحية إلى تتبع مجرة الحالات المنبثقة من رحم المحمول على مستوى البنية العميقة، وذلك لان منهج التحليل السيميولوجي للنص الأدبي ينطلق" من اعتبار النص يحتوي بنية ظاهرة، بنية عميقة، يجب تحليلها وبيان ما بينهما من علائق " (١٥ ). وان العمل الفني له سياق وهو بنية ووحدة غير كاملة من دون معرفة الدلالات والتأثيرات المصاحبة له ليكون في السياق الذي ينتج لغتهُ ومعناه.

ويرى ( محمد شعبان ) ان مصطلح التشاكلية " هو وحدة انسجامية تنزع الية عناصر الخطاب. هي الهوية الشكلية لبنيتين او اكثر. وتحيل على تصميم او مستوى سيميائي مختلف، لتعرف عليه بفضل التماثل الممكن لقنوات العلاقات المكون له"(١٦).

وقد يكون التشاكل على مستوى وحدات شكلية صغيرة ، او يكون على مستوى الخطاب الكلي، وأيضا على مستوى المضمون والدلالة، وعلى مستوى الشكل التعبيري. ويتحقق كذلك على المستوى التداولي والمقاصدي ايضا.(١٧)

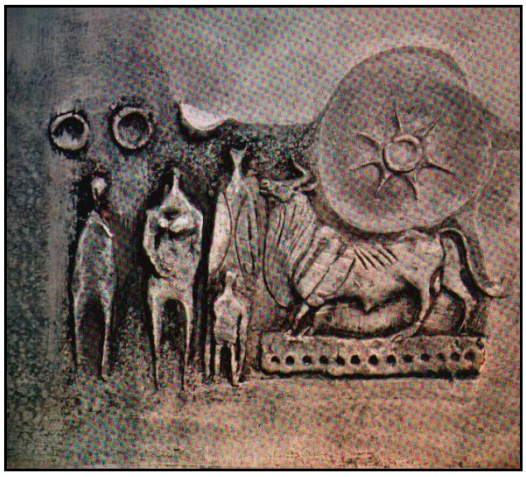
ان العمل الفني الحديث ما هو الا تعبير عن معنى او انفعال او أثارة حسية من الفنان باتجاه العالم الخارجي، وان" قيمة العمل الفني المعاصر لا تقاس بموضوعه ، وانما بما يستثيره من انفعالات جمالية".(١٨) ، اذ ان العمل الفني جزء فني وجزء من العالم الخارجي ، وقد أسهب (منير سلطان) في تعقيبه عل جهود القدماء فخلص إلى أَّنه يمكن تقسيم المشاكلةُ إلى نوعين اثنين :

١. مشاكلة عامة بتحقيق الانسجام والتوافق بين عناصر العمل الفني : حتى يحصل التناغم بين الشكل والمضمون؛ لذلك سماها "منير سلطان" بالمشاكلة الفنية.

٢. أما النوع الثاني فهو: مشاكلة خاصة ، والتي يتكرر فيها اللفظ فتي العبارة مرتين، مع إمكانية استبدالها في المرات اللاحقة بمرادفاتها، مع البقاء عل الايقاع الناتج عن التردد؛ وقد سماها بالمشاكلة الايقاعية. (١٩)

وعليه يوظف التشاكل كما هو معروف في مجالات وميادين متنوعة ومختلفة مثل: السيميوطيقا والبلاغة والأسلوبية وعلم الدلالة والفن، وذلك لبناء معنى العمل الابداعي، وخلق انسجامه. ومن هنا فالمتلقي هو الذي يستطيع بشكل من الأشكال تحديد تشاكل العمل الفني، وذلك برصد التكرار أو التوارد. ومن المعلوم أن تعريفات التشاكل متعددة ومتنوعة .

وبصورة أوضح نستطيع أن نقول إن التشاكل هو أحد مميزات النص الابداعي الأساسية التي تحيل على نصوص ابداعية سابقة عليها أو معاصرة لها، وعلى هذا فإن النص الابداعي ليس انعكاسًا لخارجه أو مرآة لقائله، وإنما فاعلية المخزون التذكري لنصوص فنية مختلفة هي التي تشكل حقل التشاكل ومن ثم فالنص الابداعي بلا حدود. لقد برز هذا المصطلح على أيدي الشكلانيين الروس وإن لم تكن ولادة خالصة إذ يرد في ملمح المفارقة بين النص المعارض والنص المعارَض، فليس النص المعارَض إعادة إبداع، أو كتابة على كتابة مماثلة، فلكل نص ابداعي خصائصه القارّة فيه. وعلى هذا فالشكلانيون يؤمنون بالتشاكل من خلال تداخل النصوص وظهور أثر بعضها على بعض، رغم احتفاظ كل نص بخصوصيته ومميزاته. ومن خلال معرفتنا لمفهوم التشاكل وتطبيقه على النصوص البصرية نرى أنه يمكن أن يظهر بنوعين وهما :



شكل (١)

١. **تشـاكل كلي:** ويعني اسـتخدام الفنان نص بصـري مشـهور وتوظيفه بآليات مختلفة، بما يخدم فكرته ويضـيف إلى عمله أبعادا أوسـع ويشـارك به في معالجته لقضـية العمل، وظهرت هذه الصـورة من التشاكل في العديد من الأعمال التشكيلية العالمية والعربية والمحلية، ومن أمثلة هذه الصورة من تشاكل اسـتخدام الفنان (خالد الرحال) لشـكل الثور في اعماله كما في الشـكل رقم (١) وهذا يعكس نموذجاً واضحاً من صور التشاكل الكلي.

٢. **تشاكل جزئي:** وهي صورة أخرى من صور التشاكل البصري، و تكون بين أنساق بصرية سابقة أو معاصرة له، ويكون التأثر إما بأسلوبها أو أفكارها وقضاياها أو حتى بعناصرها، كما في الشكل رقم (٢) لنصب الحرية للفنان (جواد سليم ) ولاياتي تشاكل الجزئي بالشكل الذي يأتي به تشاكل الكلي وإنما يأتي بشـكل موازي ويظهر بآليات مختلفة، فمن إيحاءات دلالية إلى انعكاسـات رمزيه وظهرت هذه الصورة من تشاكل في العديد من الأعمال العالمية والمحلية وبصور متباينة، وكما يضيف بعض النقاد نوع آخر من التشـاكل وهو التشـاكل التاريخي الذي يقوم على تلمس مرجعيات النص التاريخية المتمثلة في الآثار أو الميثولوجيا أو غير ذلك، ولكن عند النظر بإمعان أكثر في ماهية التشـــاكل التاريخي نرى أنه يأتي ضـمنياً تحت التشـاكل الجزئي، وإن تعددت آلياته واختلفت مرجعياته.(٢٠ ) ، والفن بهذا المعنى هو تاريخ اشـكال تتعالق وتتشـاكل، او تؤسـس لأنماط شـكلية فنقول: فن غوطي او انطباعي او تعبيري، عن طريق الاشـــكال وتعالقاتها في المنظور الاول، وتأتي طرائق العرض في المنظور الثاني او ما يصـطلح عليه الاسـلوب، وعليه قد تقع التعالقات الشـكلية في بنية لا واعية او واعية، وهنا نقع على اشكالية اخرى في تجنيس المصطلح.

الشكل رقم (٢)

**ثالثا : الحداثة والتشاكل**

لقد باتت فكرة التشـاكل اسـاسـا كواحدة من معطيات الحداثه التي اسـاسـها التحرر من ثقل العادات والتقاليد والابداع على جميع المسـتويات والخروج من المرجعية الضـيقة، لتأسـيس قدرة الاضـافة والتجديد وصـولا الى تجديد الافكار وتشـابكها على مسـتوى اللاوعي السـايكولوجي عندما قرر العقل ان يختزل ما هو ليس مهما ويحقق اتساعا وقوة عن طريق الادراك الحسي المتحول ، واستقراء الموجودات وتشكيلها بناءاً على استقراءات كلية واستقراءات عامة ".(٢١)

وهنا تبين لنا هذه النظرية التداخل الحاصـل بين شـتى العلوم والمعارف والفنون على وجه التحديد وتقدم آلية عمل جاهزة لخلق التداخل بين اشـكال الفن سـواء كان ذلك التداخل بين شـكلين او اكثر من شـكل فني لخلق منظومة جديدة ، ان مسـألة التشـاكل " تقدم لنا امثلة مقنعة لبعض اشـكال الربط بين المجالات المختلفة بالمقايسـة التي تعتمد على المماثلة والمشـابهة ".(٢٢) ، فالفن بهذا المعنى هو تاريخ اشكال تتعالق وتتشـاكل، او تؤسس لأنماط شكلية فنقول: فن غوطي او انطباعي او تعبيري، عن طريق الاشكال وتعالقاتها في المنظور الاول، وتأتي طرائق العرض في المنظور الثاني او ما يصطلح عليه الاسلوب، وعليه قد تقع التعالقات الشكلية في بنية لا واعية او واعية، وهنا نقع على اشكالية اخرى في تجنيس المصطلح.

إن تعدد التشاكل ناتج من تشاكلين أو أكثر، ويؤشر الى توافر غموض الرسالة أو فقدانها لخاصية الانسجام، إذ ترتبط هذه التشـاكلات المتعددة بعلاقة انفصـال (تناقض أو تنافر). وهي العلاقة التي نعتها( كوهن) "بالانزياح الدلالي"، أو بعلاقة اتصـال أو بعلاقة تضـمن، فإذا كانت المقومات المحققة للتشـاكل أو المتكررة مرتبطة بعلاقة الانفصـال، فإنها تكون التشـاكل المتعدد بالمعنى الدقيق للكلمة .(٢٣) ، ويقوم مفهوم المشـاكلة على انتاج مجموعة من الرموز التي تتضـمن نفس الثيمة أو الحافز أو المحور، ولكن عبر لعبة الإحالات والمعاني المضمرة أو الثانوية أو المجازية أو التي لا تفهم إلا عبر السياق الكلي للعمل.

**رابعا : التشاكلات الدلالية:**

تنطلق (كريستيفا) لتأسيس نمط جديد من السيميائية عبر تسميته بـــ (التحليل السيميائي) وتحاول في هذه المقاربة وصـــف رؤيتها للنصـــوص بأنها دائماً في حالة من الإنتاج بدلاً من أن تكون منتجات يتم استهلاكها بسرعة وكما يعترف هذا التحليل السيميائي الجديد بدور الإنتاج في بناء (موضوع) الدراسة وتؤكد بذلك مركزها (كإنتاج) أو(إنتاجية) ومن خلال الجمع بين الاهتمام الماركسي بالإنتاج أو (العمل) وتحليل فرويد لعمل الأحلام أي ما يسمى بالممارسة وفائض القيمة في عمليات الإنتاج .

ويعمل الفنان بنفسه على إعادة إنتاج تركيبات وتنظيم وضرب من التأليف والانسجام بين عدد من العناصر المختلفة التي تعد بالنســـبة للفنان مادة اولية ، عمله الفني فيكســـبها دلالة تعبيرية وهذه الدلالة لا ترتبط بالضرورة بموضوع خارجي واقعي أو تعبر عن حقيقة معينة إنما تأتي عن طريق تحوير و اضـافة و اختزال وترتيب تفضـي في النهاية الى ذلك النسـق الشـكلي التعبيري. (٢٤) كما في الشكل (٣) للفنان (اسماعيل الفتاح) حيث وضف الرجل مع قناع له بشـــكل تجريدي مختزل بمعنى إنّ مفهوم الدلالة هو مفهوم مركزي ينتظم حوله النشاط الانساني بمنهج سيميائي في مجمله بل يمكن القول ان رصد شروط انتاج الدلالة هو رصد الثقافة التي تشتغل كقوانين يتم استنادا اليها تأويل كل الوقائع، فاذا افترضنا ان المضمون يشير الى كم مادي عديم الشكل وسابق على التفضـل فان الدلالة هي النتاج الصـافي لهذه المادة وهي شـكله المتحقق ، ولان الدلالة هي صيرورة لانتاج المعنى وتحوله الى اشكال مضمونية تدرك ضمن السياقات المتنوعة و لكنها ليست مفصولة عن الحقل الدلالي الغني بمفاهيم تشير كلها الى طبيعة هذه السيرورة وأنماط وجودها(٢٥)

شكل رقم (٣)

ويقول (يالمسين) بهذا الصـدد يجب علينا ان نفرق بين المعنى والدلالة وقد عمل على جعل ( المعنى ) هو المادة التي تشتق منها الدلالات، وفي سياق مقارب يرى( كرسمان) انه لاشيء يمكن ان يقال عن المعنى قبل مفصـلته على شـكل دلالات وهو يضـعنا امام تقابل جديد يصـف العلاقة بين (المعنى) على انه مادة وبين (الدلالة) باعتبارها شكلا لهذا المعنى ومشتقة منه .(٢٦)

وفي إطار ما قاله المتخصـصـون في الدراسـات النقدية والسـيميائية واللسـانية، نشـير إلى بعض النماذج التي حاول كل منها توضـــيح مفهوم التشـــاكل، وتوســـيعه، وتطبيقه في دراســـات متنوعة ليجعلوا منه معيارا فعال للتحليل، وأداة ناجحة للتأويل. وقد جمع (رشيد سوسان) أربعة نماذج بعد (غريماس) وهي :

١. فرانسواراستي لقد حاول راستي أن يمطط مفهوم التشاكل ويوسعه، ذلك فبدراسته "نسقية التشاكالت "وقد عرف التشاكل بأنه كل تكرار لوحدة لسانية لغوية

٢. كورتيس جوزيف يتجلى إسهامه لتعميق مفهوم التشاكل في دراستيه السيمائيتين: (التحليل السيميائي للخطاب _من المفوظ إلى التلفظ وسيمياء اللغة، إضافة إلى مشاركته في إنجاز معجم مع غريماس)

٣. جماعة مو حاولت هذه الجماعة أيضا توسيع مفهوم التشاكل في كتاب "بالغة الشعر"، حيث عرفت التشاكل بأنه "خاصة مجموعات محددة من وحدات الدالة المؤلفة من تكرار مقومات متماثلة، ومن غياب مقومات مبعدة في موقع تركيبي تحديدي .(٢٧)

٤. برونوين مارتن وفليزيت اسرينجهام فان التشاكل تعر (التناظر) بأنه: "يشير إلى مجموعات السيمات المتكررة التي يؤدي وجودها إلى تثبيت الدلالة في انسياب النص. وعلى هذا فالنظائر –عل سبيل المثال– تمكننا من الاستمرار في حل شفرة نص ما، وغيابها من الناحية الاخرى يقض ي إلى خلخلة الدلالة الذي يمكن أن يكون بالطبع ما يحاول المؤلفان يحققه .(٢٨)

وكلما بلغت العملية التواصلية مداها، ما نتج عن ذلك اتساع وتعدد في دلالات الخطاب التشكيلي المعاصر، ولقد وردت تقسيمات عدة للدلالة يستند كل منها إلى معايير معينة، بحسب طبيعة الدال والمدلول، ومنها ما يأتي:

**أولا:** الدلالة الإدراكية: وهي الدلالة التي يشترك فيها الأفراد عادة بفهمها، ويكون إدراك الدلالة إدراكا عقليا محضا، يتوقف على الاستنباط العقلي.

**ثانيا:** الدلالة الإيحائية (المفهومية): يقصد بها المعنى العاطفي الزائد عن المعنى الإدراكي، وتختلف الدلالة باختلاف الأفراد بحسب أمزجتهم وتجاربهم وما ورثوه من عادات عن آبائهم وأجدادهم، لذا ادراك هذه الدلالة عاطفياً)(٢٩) ، بمعنى أن أفراد البيئة اللغوية الواحدة يشتركون بقدر من الدلالة يصل بهم إلى نوع من الفهم التقريبي الذي يكتفون به في حياتهم عن طريق السياق الذي ينتمون إليه، وقد عرفت بأنها (المعنى المؤسس على المشاعر والأفكار التي تلوح في عقل القارئ)(٣٠)

**ثالثا:**الدلالة الوضعية: وهي الدلالة" التي لا يتسنى للعقل البشري من تلقاء مكوناته الفطرية ولا الثقافية أن يهتدي إلى إدراكها، إلا إذا ألمّ سلفا بمفاتيح الربط بين ما هو دال وما هو مدلول، وهذا الإلمام ليس بفعل الطبيعة ولا هو من مقومات العقل الخالص، ولكنه من الموضوعات التي يصطنعها المجتمع "(٣١).

وفي بعض المجتمعات نجد إن هناك شفرات مشتركة بين مكون العمل الفني والمتلقي، وتحدد العلاقة بين الدال والمدلول بشكل واضح، كالعلامة اللغوية مثلا، ومن الأمثلة على ذلك اللون الأحمر الذي يدل على

الإخلاص واللون البنفسجي على البر والرزانة والأسود على الحزن والأبيض على الطهارة، أي إن اللون اصبح رمزا يعبر أو يدل على معنى.

**المبحث الثاني: تمثلات المعنى والشكل في النحت العراقي**

**اولا : المعنى والدلالة:-**

تطور المنجز التشكيلي في عصور ما بعد الحداثة من وجهة واحدة أو اكثر للوصول إلى المعنى، ما ينتج عن ذلك دلالات متعددة، فالمعنى يتجلى من خلال الظاهرية الخارجية للعمل الفني. فإلمعنى هو القصد والغرض والتعليم. لا يمكن بلوغ الوجود البشري إلا إذا كان يشير إلى ما (التمثيل) و (الوسائل) ، وما نحن عليه في العالم في كيانه وأشياءه ، مما يعني أن المعنى الذي نولده هو وسيلة ضرورية للعودة إلى الوجود الخارجي ، فالمعنى له نظام خاص تنتقل بواسطة نظام الشكل او اللفظ، ولكي تكتمل معاني الاشكال فقد تكون مكتملة او منفردة لذلك يجب ان لا نفسر بشكل منفرد معان الا عندما توصف ضمن سياق الاشكال، اذا ان المعاني لا تظهر بشكل منفرد وانما تنظم وفق انسان معينة .(٣٢)

فهذا يشير إلى عدم وجود علاقة مباشرة بين الدال والشيء الذي يشير إليه الدال أو الرمز، بل تتحقق تلك العلاقة من خلال وسيط يتمثل بالفكرة. أما (سوسير) فنجد أنه لم يشر إلى الأشياء التي تدل إليها الإشارات، إذا أبعد الشيء ولم يشر إليه، وهنا تتمحور نقطة الخلاف بين النظريتين، (فسوسير) يقول" إذا أردنا أن نبرهن على أن اللغة ليست إلا نظاما للقيم، فما علينا أن نتأمل عنصرين، يشتركان في تأدية اللغة لوظيفتها هما :الأفكار والأصوات"(٣٣ )

و لعب الفن دوراً كبيراً في حياة العراقيين القدماء فكان الدعامة الاساسية في المجتمع و المنارة الحضارية التي اضاءت للعالم طريق النور و الامل حينما كان العالم في متاهات التخلف و الظلام، و قد عكس الفنان العراقي القديم شخصيته في اثاره اعماله الفنية المتنوعة في ميادين العمارة و التصوير و النحت والزخرفة و الفنون التطبيقية و مختلف المجالات التشكيلية و العملية الاخرى . كان المعنى مفيدا في بداءة فهمه للفوارق بين الاتصال والمعنى بين الظاهر والباطل بوعي الإنسان وطبيعة المعنى الاتصالي وبدأت عملية الإبداع الفني ضمن حياة المجتمع وهذا ما يؤكده المنظر بونتا (٣٤ )، استنادا الى فرضية (رولاند بارت) " بالفن. الفن الذي لا يحمل معنى سيكون متعلقا بأشخاص لا يمتلكون معتقدات ولا مشاعر ولا أفكار" (٣٥ ).

ولا شك في ان فكرة المعنى من اهم ما شغل الفلسفة المعاصرة عموما والتحليلية خصوصا الى درجة ان بعضهم حدد الفلسفة بانها تحدد المعاني، وقد ذهب الفلاسفة مذاهب شتى في تحليلهم لكلمة (معنى) فمنهم من ذهب الى ان الاشياء الحسية الموجودة في العالم الخارجي التي تشير اليها الكلمات هي معاني هذه الكلمات ومنهم من ذهب الى ان المعنى انما هو التصور الذهني الذي يشير اليه اللفظ او الشكل، وقد ذهب فريق اخر

الى ان المعنى هو للقضـــية او الجملة، وليس للكلمة لان الكلمة بمفردها لا تشـــكل وحدة للتفكير، وانما الذي يتصف بالمعنى هو القضية .اي ان المعاني هي الصورة الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصـلة في العقل فمن حيث إنها تقصـد باللفظ سميت معنى، ومن حيث سميت ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج سميت حقيقة.

**ثانيا : نظريات المعنى :-**

تعددت النظريات التي بحثت في المعنى على نحو لا يمكن تصنيفها في عدد محدد من النظريات بعدد الفلاسـفة عبر القرون، لذلك سـتتطرق الباحثة بتناول نظريات المعنى في القرن العشـرين، وفيما يلي عرضٌ لأهم هذه النظريات:-

**١. النظرية الإشارية**

لقد أكد أصحاب هذه النظرية أن" الكلمات تشير إلى موضوعات وصفات، ولكننا نعرف ما تشير إليه أو تدل عليه... إنه شـــيء تصـــوري أو ذهني، فالكلمة لا تعني الشـــيء بل تعبر عن مفهوم أو فكرة الشـــيء في الذهن"(٣٦) . بمعنى أن النظرية الإشارية تؤكد أن معنى الرمز بإشارتها إلى شيء غير نفسها. لقد طور كل من (أوجدن وريتشـارد) في (معنى المعنى) الصـادر ١٩٢٣م هذه النظرية، معتمدين في ذلك على النتائج التي توصل إليها (سوسير) في أبحاثه اللسانية التي خص بها الإشارة اللغوية بوصفها " الوحدة اللغوية المتكونة من دال ومدلول، الدال هو الإدراك النفســـاني والمدلول هو الفكرة أو مجموعة الأفكار التي تقترن بالدال"(٣٧). ثم تطورت ثنائية الدال والمدلول بعد (سوسير) إلى المثلث الدلالي .

**٢. النظرية التصورية(الذهنية):-**

تعد هذه النظرية طريقة أخرى من طرائق دراســة المعنى، وتتمحور هذه النظرية حول التصــور أو الفكرة الموجودة في عقل الإنسـان (المتلقي) الذي يتم من خلاله تحديد المعنى، فتدل الكلمة على تصـور أو فكرة هي معناها. وتعود جذور هذه النظرية إلى الفيلسـوف الإنكليزي (جون لوك) في القرن السـابع عشـر، التي سّماها بالنظرية العقلية، وهذه النظرية تعد اللغة "وســـيلة أو أداة لتوصـــيل الأفكار أو تمثيلا خارجيا ومعنويا لحالة داخلية"(٣٨).وتتسـم هذه النظرية بالطابع التجريدي الذي يقوم على الفكرة أو التصـور، فقد رأى (جون لوك) أن التصور ذو" طابع نفسي وكأنه فكرة في أذهاننا جردناها مما هو محسوس لاستخدامها عند الحاجة "(٣٩).

**٣. النظرية السلوكية:-**

ترجع أصـول النظرية السـلوكية إلى (جون واطسـن) رائد المدرسـة السـلوكية في علم النفس، أما أول من استعمل مبادئ السلوكيين وعمد على تطبيقها في دراسة اللغة فهو (العالم اللغوي الأمريكي بلومفيلد) من خلال

كتابه اللغة الذي نشر سنة ١٩٣٣م، فقد اشتهر بنقل أفكار السلوكيين إلى اللغة، فالمعنى لديه "هو محصلة الموقف الذي يحدث فيه الكلام المعين، من خلال عنصرين هما المثير، والاستجابة " (٤٠). لذا نجد أن (بلومفيلد) هجر الاتجاه العقلي واتجه للبحث عنه من خلال السلوك الظاهر، وقد عد السلوك هو المعنى، وأكد على أهمية الموقف الذي يتم فيه نطق المتكلم لهذه الصيغة، طبقا لاستجابة السامع، في مثاله الذي قدمه عن (جاك وجيل) الذي من خلال يتحقق المعنى.

**٤. النظرية السياقية:-**

تعد نظرية السياق الحجر الأساس للمدرسة اللغوية الاجتماعية التي أسسها ( العالم اللغوي البريطاني فيرث) حيث تعتمد هذه النظرية إلى المعنى بوصفه وظيفة في السياق، وقد أكد (فيرث) الوظيفة الاجتماعية للغة، فنراه ينص على أن" اللغة تدرس في ظل الظروف الاجتماعية المحيطة بها؛ لأنها مزيج من عوامل العادة، والعرف، والتقليد، وعناصر الماضي، والأبداع، يشكل ذلك كله لغة المستقبل، وعندما تتكلم فإنك تصهر هذه العوامل كلها في خلق فعلي ملفوظ "(٤١). لذا فالمعنى لديه " لا ينكشف إلا من خلال تنسيق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة "(٤٢).

**ثالثا : الشكل والدلالة:-**

يعد الشكل في العمل الفني هو العنصر الاهم في كيان العمل الفني فهو الهيئة الخارجية التي توظف فيها الدلالات والمعاني في ايصال الفكرة الى المتلقي فهو يكمن بمنظومة فكرية تتفاعل فيها مجموعة من العناصر بعلاقات تكوينية تحليلية بفعل التكرار والتجاور والتبادل ضمن خصوصية العمل الفني.

فالشكل هو هيئة العمل الفني حسب قول (هربرت ريد) اما (ارنهايم) فله نظرة مختلفة، اذ يرى ان استخدام مفهوم الشكل يتضمن الهيئة والمضمون ويقول (ارنست فيشر) ان ما نسميه شكلاً انما هو ترتيب وتجميع معين للمادة بطريقة معينة(٤٣).

ويظهر الشكل الفني بهيئة خطاب دلالي يتحول الى ظاهرة تدليل الأشكال متجانسة مع بعظها ،و تبدأ من هيكلة الرسالة الى إستيعابها ، ثم الى قيمة وظيفية وجمالية ،فالبنية تجد تفسيراتها في وظائفها، والإبقاء على أنظمة البنية الداخلية حين تكون البنية وظيفة تهدف الى التأكيد أو الإبقاء أو الوقوف أو الإيصال (٤٤)، ولعل " وظيفة الشكل تؤكد دلالته الشكلية عبر تعددية الاشارات وانها نتيجة لتنوع الشفرات" (٤٥) هنا تكون مقياساً مهماً للوصول أو التحول كما في أشكال الاعمال الفنية القديمة .

كما تعد عملية الدال الشكلي في الفنون كافة فناً تعبيرياً له مضمون ،يكون من خلال حمله لما يتعدى حدوده الشكلية ، وإن المضمون التعبيري لا يكون ذا قيمة، إلا لأن الشكل ينظمه ويهذبه، فلا مناص أن الشكل

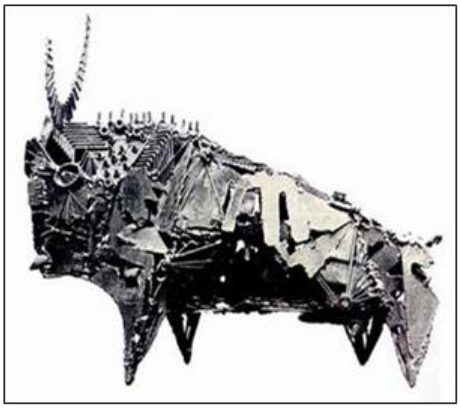
مجموعة من الخطوط المتصلة من خلال علاقاتها التنظيمية ،تتحرك بإتجاه مقرر ،وتتغير حتى تصبح شكلاً دالاً ومعبراً عن شيء أراد له المرسل الباث إيصاله الى المتلقي ،فالتعبير مهم في عملية التشفير ،فهو مخاطبة الآخر ،اذ ان لكل شخص خبرته فيه ،وتجاربه التي هي لا تتساوى على الاطلاق بين إثنين(٤٦).

عند التفكير في موضوع الشكل نجده ينطوي على مجموعة الأجزاء أو العناصر، وهي المادة الدالة على قوالب البناء الحسية التي يتركب منها العمل، حيث ترتب وتنظم هذه القوالب على نحو معين–هو الشكل. يقول "جون ديوي" نحن نجد في الشكل " تنظيما للعناصر المكونة، أو الأجزاء المركبة" .(٤٧)

و في داخل العمل الفني النحتي سيكون هنالك جانبان أو بعدان للتنظيم وهما :

أولا :– الجانب التشكيلي هو اعطاء شكل ذو بعدين او ثلاثة أبعاد لمادة مطوعة ما سواء كانت طلاء او رخام تحقق الشكل الفني ...

ثانيا :– الجانب الدلالي يتحقق من خلال عملية تشكيل الاشكال التي تجسد الأفكار وبالنسبة لمعالجة العلاقات التشكيلية فلا تفرق بين هذين الجانبين من الفعل اذا يبدو انهما يعملان في الوقت نفسه على تشكيل وانفتاح دلالي من خلال التشكيل ويصبحان منصهرين في نسيج الفعل و تتحول الاشكال من بعدها المغلق الى بعدها المنفتح ومن ايقونتها الى بعدها الرمزي ، فالرسام الذي ينقل صورة شجرة يتغاضى عن الشجرة الحقيقية بقصد التشكيل و سيكون لدينا شجرة هنا و شجرة هناك فالأشكال قابلة للتحول عندما تدخل اللوحة ، فهي هنا لا تعود أشكال مغروسة في الطبيعة ، فهي ما أن تنتقل حتى يعاد تشكيلها من جديد ، يقول (بيكاسو انني ارى الاشياء على نحو مغاير اذ يمكن للشجرة ان تصبح حصاناً ) و لكي تصبح الشجرة حصاناً عند بيكاسو فانها تدخل في بعد تشكيلي من خلال تعالقات تشكيلية خاصة (٤٨) كما في الشكل رقم ( ٤ )



الشكل رقم (٤)

فلكل شيْ ظاهر وباطن فالظاهر يعطي معنى ظاهرياً والباطن يعطي معنى يضمره الفنان ولا يستطيع الإباحة بها علناً ولكنه يصوغهما ضمن خصائص مشتركة للاشياء التي تحتاج القدرة على التأويل ، ومن خلال التعبير في الشكل تبدو الخصائص الخارجية للأشياء مرتبطة بعناصرها ،فالدور الجوهري الذي يتم التأكيد عليه يسمو بعلاقاته على المعان السطحية المباشرة للأشياء، فيحل الرمز شكله الظاهري ونطق بخفاياه إذ" تتوقف طاقة الرمز الإيحائية على تجاوز إرتباط الأشياء الظاهرية بمعانيها الخفية وإنفتاحها على علاقات جديدة"(٤٩)،فتأسس تلك العلاقات الجديدة رؤية تتجاوز حدود المنطق في تعريفاتها وإستنباطاتها ،وتتداخل العلاقات في البث

العلاماتي وفق سياقات الرؤية الإدراكية للأشياء دائماً يأتي الشكل حاملاً لهيئته وكثيراً ما تقترن الهيئة بالشكل إذ أنها تعني الحالة أو الكينونة التي يكون عليها الشكل إذ إن " الشكل هو الصياغة الأساسية للجسم أو المادة بينما الهيئة هي المقوم العام للشكل"(٥٠)

إن تكوين الشكل بصورته الدلالية تعد عملية إبداعية في صياغة أشكال جديدة اخرى في العمل النحتي القابلة للإدراك الحسي، من خلال عناصر الخطوط والألوان محققة في ذلك سطحا يبدع فيه الفنان وهما بالعمق أو الحركة وهذا هو جوهر الشكل اذ . تقول "سوزان لانجر" أن الشكل هو " رمز للوجدان البشري، ذلك لان الأشكال التصميمية لابد من تكون معبرة عن الوجدان البشري، وهذه الأشكال ليست حسية، ولكنها أشكال قابلة للإدراك الحسي، فبعض أعمال الفن تعطي للخيال" .(٥١)فما يذهب إلى عقل المتأمل إنما هو التماثل لهذه الصورة الفنية مع الطابع البنائي للشكل، والتي تبدع رمزاً للحالة الباطنية.

إذ لابد للأشكال العلاماتية، أن تكون معبرة بالطريقة التي تكون بها القضايا معبرة، كصياغة لفكرة أو مفهوم. ذلك أن للشكل العلاماتي " كيان خاص، لانه رمز مبدع، وليس محاكاة للطبيعة أو الواقع، وعلى هذا يمكن أن نتذوقه جماليا بالنظر إلى العمل ذاته، والى جماله الباطني، ووحدته، وفاعليته، وحيويته" (٥٢) فالشكل ينساق مع الخصائص الفردية وتلهم المشاعر في هيئات متفردة قادرة على ايصال رسالة العمل الفني من خلال المنجز واثارة الحوار البصري المترابط مع العمل الفني .

شكل رقم (٥)

وفي المراحل الاولى لتطور الفنون ، اكتشف الفنان ان الشكل الانساني هو الاجدر بأن يصور المعنى الروحي ، لانه وحده الذي يسمح بالتعبير عن التصور الروحي ، بخلاف اي شكل آخر ، حتى ان ماهو روحي لا يمكن ان يمثل إلا على شكل انسان ، فالمضمون الحقيقي هو روحي عيني ، ويتمثل في الشكل الانساني، ذلك لانه وحده الذي يستطيع ان يلبس الروحي في وجوده الزماني"(٥٣).كما في الشكل رقم (٥)

لذلك فالشكل كلما استطاع التعبير عن المضمون فانه يطهر ويخلص من العوائق التي تجعله اسيراً لتناهيه المباشر فان الروحية يجب عليها بدورها من اجل ان يكون التوافق تاماً بين المعنى والشكل ان يكون من الممكن التعبير عنها على نحو شامل في الشكل الانساني دون ان تجاوز هذا التعبير اي دون ان تتحدد معه(٥٤).

قد رأى (كانط) "إن الشكل هو الذي يحدد الأثر الفني ويعينه، كما إن للأثر الفني وحدة طبيعية نهائية داخلية وهي تؤلف كلاً واحداً، وهذه الخاصية تميزها عن كل شيء آخر، وتستثير الانفعال الجمالي، وهذه الخاصية مستقلة عن المحتوى"(٥٥)

لقد أشتمل تاريخ الفكر الانساني جدالاً لدى المشتغلين في حقلي العلم والفن وذلك لتعدد وتنوع استعمالاته التي يتعذر معها التعبير عنها و في طبيعة الاشكال الحية والوصول الى الصورة أو التشكيل والتجريد الذي يتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والاشكال(٥٦)

من هنا أن المضمون جزء من الدلالة الشكلية، وجزءٌ من عملية التدليل ،وتبلور في العملية الفنية التفسيرية في الشـــكلي والباطني ،المتعلق في الطبيعة القائمة للعمل الفني ومتلقيه على حدٍ سـواء، بفكرة تتطلب من المتلقي إدراكها وفض ركائز التخفي فيها بعد إسـتلامها كرسـالة لا تحاط الا بالحس ،و من خلال الشـكل بوصفه موصوفاً حدده الإنسان بفعل الولادة المتمثلة بالنزعات والأفكار والمشـــاعر، بعد أن طبع عصـــوره بحركات تطورية ، لذا لابد من" وجود الشكل كونه شيئاً مخلقاً له محددات وله محيط ،وهو جزء منه ، فالأشـكال وجدت لتلتزم بمادة تسـندها وجسـم تتواجد فيه ،وإلا كيف يمكن ان نطلق عليه شـكلاً دونما وجود المادة والمادة المشـفرة نعدها محمولات ينتهي تحليلها الى نوع وكيف وكم ونسـبة " (٥٧) كما في الشكل رقم (٦) . فالإدراك الحسـي هو العملية التي يصـبح فيها المرء واعياً على الفور بسبب مثير حسي جاذب له .

الشكل رقم (٦)

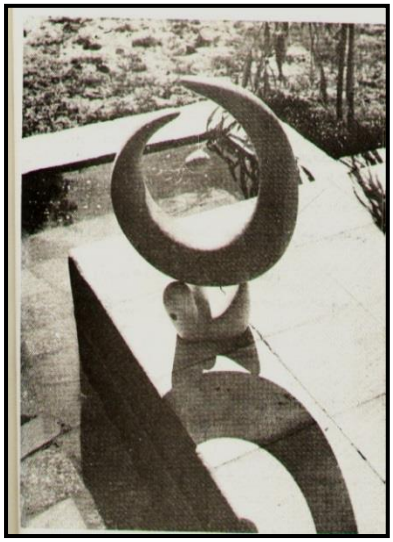
**رابعا : النحت العراقي المعاصر**

شكل رقم (٧)

ان فن النحت شأنه شأن الفنون الاخرى قد مرَّ بمراحل تحول او تغيير كثيرة وفي حدود البحث الحالي وتأريخياً في الاقل فأن النحت العراقي المعاصر* قد بدأ بالظهور بصورة واضحة في الاربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين بعد مدة طويلة من السبات، و قد تأثر الفنان العراقي بحركة المدارس الفنية في اوربا وظهرت التأثيرات واضحة في اساليب بعض الفنانين بصورة او بأخرى. وهنا لابد من الاشارة الى ان الحركة التشكيلية العالمية قد قامت "عند النزوح عن ثوابت الكلاسيكية مغادرة المطابقة والشبه الى ابعد من ذلك. في حين تمت حالة النزوح والمغادرة لدى حركة التشكيل الفني العراقي في اوائل الاربعينات من اصل متغير عن ثوابت سابقة في العالم. وهذا يعني ان حركة المتغير في العالم تحولت من ثابت الى متغير في حين ان الحركة في العراق تمخضت عن متغير الى متغير جديد"(٥٨).وكان ظهور المدارس والحركات الفنية في اوروبا اثره في النحت العراقي المعاصر ولاسيما انها قد ظهرت قبل نشأة النحت العراقي المعاصر لذلك قد تأثر الفنان العراقي بها وظهرت التأثيرات واضحة في اساليب بعض الفنانين

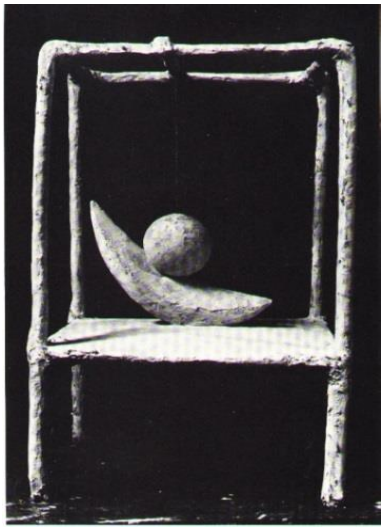
بصورة او بأخرى. وهنا لابد من الاشارة الى ان الحركة التشكيلية العالمية قد قامت "عند النزوح عن ثوابت الكلاسيكية مغادرة المطابقة والشبه الى ابعد من ذلك. في حين تمت حالة النزوح والمغادرة لدى حركة التشكيل الفني العراقي في اوائل الاربعينات من اصل متغير عن ثوابت سابقة في العالم.

لذا فالفنانون العراقيون "حاولوا منذ البداية ايجاد رؤية فنية ليتسنى لهم ان يسموها عراقية او عربية وهذا هو السبب في رجوعهم الى النحت السومري والاشوري، والى التصوير العربي وما حققوه اسلوباً ان هو الا وليد هذا التزاوج بين التراث وبين المعاصرة كما نعرفها اليوم"(٥٩)، اذ انهم "لا يغفلون ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق اشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة"(٦٠). ومن خلال ذلك نستطيع ان نفهم اعمال جواد سليم كونها فناً رائداً في النحت العراقي.. وقد اسهم في انجاز تحولات كبيرة في بنية النظام النحتي على سابقيه او معاصريه .لقد صاغ جواد سليم ١٩٢٠-١٩٦١ اشاراته الدلالية بوصفها لغة واداة تواصل، زاوج فيها بين استلهامه للحضارة وبين تأثره بالنحت الاوربي المعاصر وقد اتبع جواد سليم المنهج التوفيقي الذي "يقتضي الدمج ما بين الاسلوب والتقنيات المعاصرة المستمدة من الحضارة الاوربية والعالمية من جهة والسمة او الطابع المحلي والممثل للحضارة العراقية والعربية في مختلف مراحلها من جهة اخرى"(٦١). وقد جعل "التشاكل بين الرمزية الذاتية للفنان والرموز الاجتماعية يتحقق حينما يستطيع ان يجسد للشكل الرامز (او الدال) دلالته بمضامين اجتماعية . بمعنى اخر ان يتسامى بمضمونه الشكلي الى الشكل العام للمدرك الاجتماعي الشكلي فيوحدهُ به"(٦٢). وبذا يكون شكل رقم (٨) قد اضفى عملية "اسقاط الرمز على روح العصر"(٦٣). فنرى في اعمالهِ الكثير من الرموز المنتقاة من الحضارة الاشورية والسومرية كالثور والهة الخصب وغيرها الكثير، فاستطاع ان يوجد مضامين للتواصل الفكري ما بين الفنان والمتلقي كما في الشكل ٧.



شكل رقم (٨)

اذن يتميز هذا العمل بالدرجة الاساس بالوظيفة البلاغية وما دام كذلك فهو ينوء بالكثير من الاشارات البلاغية لايصـــال المعنى الى المتلقي. فكان الابلاغ واضـــحاً ولا يحتاج الى شـفرة معقدة لحل الرموز ضـــمن الوظيفة النصـبية. وقد سـجل الشـكل الانسـاني حضـوراً من خلال اشـكال الرجل – المراة – الطفل ويتغير الشـكل مع تغير المعنى فنرى الرجل الثوري – والشـــهيد والجندي او المقاتل والعامل والفلاح وكذلك المرأة تجســـدت من خلال وضـع البيئة الاجتماعية ومن خلال كونها رمزاً للخصـوبة فاصـبحت الدلالة هنا متغيرة المراة والطفل في النصـــب هي تمثيل الى الامومة ولكنها مختلفة كثيراً ، عن تمثال الامومة ١٩٥٤م والذي هو قريب الى الفكر الاوربي حيث نلاحظ تقارب الشـــكل الى عمل (البرتو جاكومتي) يبقى مجهولاً ١٩٣٣ من خلال الكرة المعلقة بســـلك وشـــكل الهلال كما في الشكلين (٨–٩) ، اما النحات محمد غني حكمت فقد تفاعل مع الوسط الاجتماعي كما تفاعل مع الموروث الحضـــاري فمن خلال اعماله الكثيرة التي تناولت مختلف جوانب الحياة الشـعبية والاسـاطير العراقية القديمة ( لقد قدم محاولات عديدة فيها تقنيات ومواد وخامه وجمع مواضـيع عدة في قطعة واحدة كالسرد القصـصـي كما يتحرك الشكل في الختم الاسطواني. كما نراها في القهوة البغدادية (شـــكل١٠) وغيرها الكثير. اعتمد الحرف العربي بوصـــفه مضـــمون دلالي في نظام تكراري لتشـكيل وحدة نظامية اساسها الحرف العربي)(٦٤)



شكل رقم (٩)

جزء من القهوة البغدادية

شكل (١٠)

الشكل رقم (١١)

كما قدم الكثير من الاعمال التي تعكس البيئة العراقية وشخوصها، وقدم معالجات عديدة لمضامين وظفت العناصر الجمالية في اشكاله ولاسيما الاشكال الانسانية اذ ان "اجساد (محمد غني) توهمنا في لاواقعيتها، مع انها ليست كذلك دائماً، فهي مرتبطة ببيئتها ارتباط اللحمة بالسداة. لعله يريد منها ان تفارق نسقها الايقوني بالمعنى الذي يرقى بالجسد الى المتخيل.. وهي لا تسير على وتيرة واحدة حتى وان بدت متساوية في مألوفيتها، اذ ثمة عوامل شتىّ للافتراق والمغايرة فلكل جسد لحظة تشكل خاصة به، عاطفية كانت ام رامزة، ام مرتجلة وهكذا ينوء الجسد بمواضيع لا حصر لها"(٦٥)

اما مضامين الاشكال لدى النحات خالد الرحال فكانت تتأرجح ما بين حضور المرجع التاريخي والتأثر بالبيئة العراقية والتأثيرات البيئية التي نستطيع استقرائها من هذا الخطاب هو التأثر بالبيئة البغدادية القديمة وبالنهرين دجلة والفرات ورمز لها من خلال استعارة مرجعية بالجدولين المتنسابين من الصحن الذي بيد المرأة والتي رمز الى العطاء في المجتمع

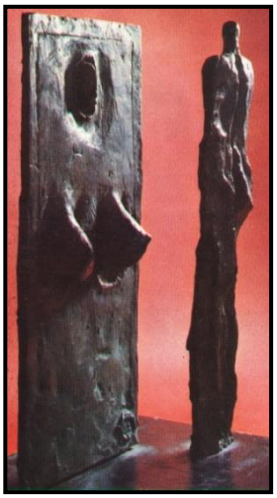
كما ان وجودها في موقع العمل هو دلالة على مساهمة المرأة في المجتمع. وهي دوال حققت دلالة العمل الناجز من خلال تفصيل هذه الدوال. على ان خالد الرحال يعد من النحاتين العراقيين الذين امتازوا بالتنوع على مستويات الفكرة والتكوين حيث نلاحظ تأثيرات جواد سليم من خلالها والمعطى البيئي واضح في اعمالهم حيث ظهرت سلسلة من الاعمال وخصوصاً في مرحلة الرواد حيث ان طبيعة الاعمال تركز على جانب معين مثلاً نلاحظ ان دال المرأة كان موضوعاً مشتركاً في اغلب النحاتين في تلك المرحلة. وظهرت تأثيرات واضحة ومتشابهة مع اشكال جواد سليم واخرى داعية الى تشكيل ايقوني مباشر وكلها تشير الى وجود سياق نحتي متأثر بفن ومرحلة معينة كما في الشكل رقم (١٢).

شكل رقم (١٢)

ان اســـماعيل فتـاح اســـتطـاع ان يجـد مضـــــامين جـديـدة للحوار مع منحوتـاتـه وهو الاعتمـاد على ما يمكن ان يكون مرجعاً تراثياً وما يمكن ان يحقق علاقات تفاعلية في حدود الحداثة والمعاصـــرة فالمرجعيات التاريخية سلطت اضـواءها على منحوتاته مع فارق حدود اسلوب المعالجة من خلال الخامة. "ان (اشكالات) الرؤية النحتية في فن اسـماعيل فتاح تظل اشـكالية معالجة الفضـاء النحتي عبر السـطوح الممثلة لمفهوم النحت البارز وازاء الكتلة الممثلة للنحت المدور. من بين هذين الكيانين تمتد مسـافة هي في نفس الوقت (تأريخية) و (آنية) يحتلها الفضـاء الحقيقي الكـامن مـا بين الكيـانين"(٦٦). وقـد ظهر التنوع في اعمـالـه من خلال الدمج بين النحت (البارز والمجسم) في العمل الواحد كما في الشكلين (١٢-١٣) "فالحقيقة المعنية الان اذن هي تلك القناعات الشـــكلية التي يتخذها الفنان والتي هي بمثابة مفردات ابجدية تشـكيلية يسـتطيع بواسـطتها (بناء) منظومته بموجب رؤيته التي تكونت لديه، اعني الاشكال الطبيعية ، الانسـانية منها وغير الانسـانية الموجودة والمرئية ضـمن المحيط وهي ركيزة الاسـلوب الطبيعي، او الاكاديمي في الفن"(٦٧).

شكل (١٣)

ان الاعمال الفنية للنحاتين والاساليب الفنية يمكن ان تتأثر بفكر وفن معين في حدود الاستعارة الشكلية والفكرية، ما يتيح له تحقيق حالة افراز جديدة لفن عراقي وبطابع عراقي. ويعد النحات مكي حسين الفنان المولود في البصرة عام ١٩٤٧، المتخرج من معهد الفنون الجميلة عام ١٩٦٧، شارك مع فنانين عراقيين في معارض عديدة في عقد السبعينيات من القرن المنصرم، وواصل المشاركة بعد مغادرته العراق، عام ١٩٧٩، وكان آخر معرض شخصي له، أقامه في مدينة لاهاي الهولندية، عرض فيه تمثاله (صرخة من عمق الجبال) الذي أدان فيه مجزرة (بشتاشان) ضد فصائل الأنصار في كردستان. منذ أول تمثال برونزي نفذه حسين، (الرجل صاحب الجناح) قبل أن يختار المربع كثيمة تعبيرية في أعماله اللاحقة، كان مكي يبحث بقلق واضح عن الشكل الرامز لطموحه في تحقيق شخصية تنسجم وروح العصر، تلفّت إلى كل الجهات، استعار الرموز، وذهب إلى كل ما جنحه من أخيلة، وما أحياه من أفكار، تمثل حقيقتنا الزمنية، التي نحيا داخل أسوارها، فكانت الرحلة المضنية في مجملها البحث عن الحرية.(٦٨)



شكل رقم (١٤)

اعتمد مكي خامة البرونز في أغلب أعماله النحتية، وكرّس جهده لتطويع هذه الخامة، في التأكيد على موضوع الجسد المحاصر، المكبّل، في مواجهة شاقة للإفلات، واطلاق الطاقات الحبيسة، التي تريد أن تعلن عن ذاتها، للانطلاق بحرية، إن مثل هذه المعادلة الصعبة، تفضي إلى حالة من اللاتوازن مع العالم، الذي يحاول فيه مكي، أن يبقى على علاقة سليمة به، قد لا تسعفه في المضي بالتجربة نحو نهايتها، لأنه، حينما يقف إزاء كل جبريات الحياة، ويواجه امتحاناتها ومعضلاتها، يجد أنه في حاجة إلى معين متجدد من طاقة الحياة لا ينضب. تماثيل مكي حسين، هي الأجساد، لا ترقص في مهرجان للفكاهة، بل هي الأجساد المنتزعة من عذابات الضحايا، كما يصفها عادل كامل، وما لا يحتمل من انتهاكات حقوق الإنسان، إنه يمسك الإنسان حتى في عزلته، في إشارة دوّنها الفنان والناقد موسى الخميسي، في تناوله لتجربة مكي، مانحاً تجربته سمة الأناشيد البصرية، مشيراً إلى عدم خضوعها لأسلوب محدد.

شكل(١٥)

**مؤشرات الاطار النظري**

١. تتداخل الاشكال وتتكرر لبناء التشاكل بين الوحدات لتقربها من بناء وحدة منطقية تمثل الشكل والمعنى في العمل النحتي .

٢. يعمل التشاكل على وفق تجميع المقومات التي تشكل أيديولوجيات متنافرة ، وتعمل على تقريب نقاط التشابه وإعادة تركيبها باساليب تشاكل حديثة ضمن بيئة العمل الفني النحتي .

٣. يبنى الفن التشكيلي بشكل عام والنحت بشكل خاص على من مجموعه من المعاني الثقافية والاجتماعية وتجتمع بعنصر واحد ضمن منظومة شكل واحد لتعبر عن معاني مختلفة .

٤. يعتمد النحات في تكوين عمله النحتي على مدركاته الحسية والصورية والتي تشكيل المعاني عن طريق معطيات إدراكية تتباين من فنان لآخر.

٥. يعمل النحات في تشكيل عمله على اظهار المعنى الرمزي للاشكال النحتية ضمن تعالقات دلالية تتشكل ضمن حقل دلالي في زمان ومكان معينين.

٦. يعد الشـكل الفاعل الذي يكتمل في بناء عناصـره الشـكلية والدلالية والأداء الوظيفي يدخل في عملية الأدراك البصـــري ، فأن المؤشـــرات الأيجابية لها ثوابت في التنظيم الجزئي باكتمال الأجزاء المكونة للعمل الفني .

٧. لاقيمة للشكل إلا من خلال معناه ، كما لا قيمة للأجزاء إلا بفضل موقعها في الشكل وترتبط العناصر والأجزاء من خلال النظام الفني الذي يصنعه النحات حسب رؤيته وحسب الفكرة الموجهة للمتلقي .

**الدراسـات السـابقة** :- بعد البحث والتقصـي لم تجد الباحثة على حد علمها اي دراسـة تتناول موضـوع بحثها .

**الفصل الثالث: منهجية البحث واجراءاته**

**اولا : مجتمع البحث:-** يتكون مجتمع البحث من مجموعة الأعمال النحتية التي انجزها الفنان للمدة من عام ٢٠٠٠ – ٢٠١٥ ، بلغ مجتمع البحث عددا من الاعمال النحتية وهو (٢٥) عمل على وفق ما اســتطاعت الباحثة رصدها .

**ثانيا :-** **منهج البحث** :- اعتمدت الباحثة على المنهج الوصــفي (اســلوب تحليل المحتوى) في تنظيم اجراءات بحثها كونه من اكثر المناهج ملائمة في تحقيق هدف بحثها.

**ثالثا : عينة البحث** :- تم اختيار عينة البحث قصــديا على وفق معيار تم الإســتناد اليه يتكون من عدد العينة (٥) عملا نحتيا من مجتمع البحث الذي عدده (٢٥) عمل نحتي وهي بحســب التســلســل الزمني ٢٠٠٠- ٢٠١٥

**رابعا : أداة البحث : :-** لتحقيق هدف البحث فقد اعتمدت الباحثة على ما اســفر عنه الاطار النظري من مؤشرات بوصفها محكمات لتحليل عينة البحث

**خامساً:- تحليل العينات :-**

**أنموذج (١)**

| اسم العمل | السنة | القياس | الخامة | المصدر |
|---|---|---|---|---|
| زائرة الفجر | ٢٠٠٠ | ٤٥ سم × ٤٥ سم | البرونز | النحات مكي حسين |

**الوصف العام :**

يمثل التكوين عملاً نحتيا على شكل حصان بوضعية الوقوف مع خيالـه ( امرأة) ذو وجـه غير واضـــح ينظرون الى الامام . وسعى النحات الى تبسيط الشكل وملامحه الانسانية باستثناء بيان انه امرأة من خلال البناء العام للكتلة النحتية للمنجز، التي تجاوزت كل التفاصيل التي كان يحققها النحات في نماذجه السابقة .

**التحليل :**

نجد ان هناك تشـاكلا شـكليا في هذا النموذج و ان النحات حقق مبالغة جسـدية في اعضـاء المرأة ولباسـها المتدلي ولاسيما في جزءه العلوي (في الكتفين والصدر والاطراف العليا) وصـغر حجم الراس قياسا بالأكتاف و النحات عمل على تأكيد اســلوبه الجديد في التبســيط والتجريد وانتقل الى التجريد العالي لكتلته او الجســد الادمي او الحيواني.

لقد عمد النحات الى عمل المنجز النحتي بهذا الحجم التي عبر من خلالها عن تأكيده على عنصـــر المادة وتسـطيحاتها وملمسـها الصـقيل الذي اشـار الى خدمة النحات لهذه الخامة المطاوعة (البرونز). وهذا يحقق تشاكلا شكليا .

لم يبلغ الســطح الخارجي للعمل ملمســا ناعما وصــقيلا لدرجة عالية بل امتاز بالتباين في الملمس ما بين المحزز والســطح الاملس تقريبا، اي فيه خشــونة بســيطة اذ عمد النحات الى تأكيد العلاقات المتحققة بين العناصر الشكلية الجديدة، عناصر الملمس والكتلة واللون والفضاء فعلى مستوى الملمس حقق النحات ملامس متعددة في هذه القطعة النحتية بحكم الكتل المتعرجة التي ابتدعها النحات فيها،.

عمد النحات ادم حنين الى تحقيق قيم جمالية تعتمد على تسييده عنصر الملمس وكذلك عنصر اللون الخاص بخامة البرونز لقد عمد النحات الى الاشـارة الى جسـد المراة على الرغم من تجريديتها، من خلال مبالغته في

ضيق منطقة الخصر واتساع منطقة الحوض، ليشير من خلال ذلك الى انوثة المنحوتة (الام) على الرغم من تجريديتها العالية وكذلك تاكيه على عنصر اللون الخاص بالبرونز الى تحقق الانعكاسات الضوئية في اشارة من النحات لسمات النجوم ولمعانها. وهذا يحقق تحولا شكليا جديدا من خلال تجاوزه عمليات التمثيل الدقيق لعناصر الطبيعة وعدم الاستنساخ لتلك العناصر والسعي الى خلق تكوينات نحتية جديدة.

**أنموذج (٢)**

| اسم العمل | السنة | القياس | الخامة | المصدر |
|---|---|---|---|---|
| امـــــرأة وحمامة | ٢٠٠٢ | ٤٥ سم × ٤٥ سم | البرونز | النحات مـكـــي حسين |

**الوصف العام :**

تمثل الشكل النحتي على ثلاث وحات شكلية وهو الشخص الجالس ( المرأة) بدون رأس وجرد شكليا من ملامح الجسد و الوحدة الثانيه الحمامة التي تستعد للطيران بجناحيها المفتوحين وثم التكوين المستطيل المنطقة المخصصة للجلوس .

**التحليل :**

اكد النحات في نموذجه هذا على تأكيد العلاقات بين العناصر المتمثلة بعنصري الكتلة والملمس الذي وظفهما النحات لصالح تحقيق اسلوبه الفني في هذا النموذج، وكذلك تأكيده على السمة التسطيحية التبسيطية للسطوح كما في مسطبة الجلوس والكتل الاخرى (المرأة ) بتعقيد التسطيح الخارجي لها فهي اقرب الى التشوه الجسدي وبذلك حقق الفنان التشاكل في الشكل ومحاكيا للواقع المحقق للمنجز النحتي هذا.

كذلك نلحظ تشاكلا شكليا اخر تمثل في تجاوز النحات النظام الشكلي المعهود في النحت وانشاءه وتوازنه وسعيه الى تجاوز ذلك النظام الشكلي التقليدي وخلق اعمال فنية خارج هذا السياق المألوف فطبيعة التبسيط والعلاقات بين كتل الاشخاص وكتلة الحمامة .

وان النحات اكد هنا على الملمس الخشن كما فعل في الاغلب الاعم من نتاجاته السابقة وهو بهذا يكرر تأكيده على هذا العنصر في العمل النحتي لديه، وهو بهذا لم يحقق تحولا شكليا مميزا عن سابقه من الاعمال لاسيما في طبيعة نحت شخصيات المرأة بكتف مجرد وتبسيطه واختزال التفاصيل في اعضاء الجسد .

اكد النحات هنا ايضا في خطابه النحتي هذا على سياق الاشارة الى مدلول الشكل العام وليس على خصوصيته وتفاصيله التي يستغني عنها مكي حسين مكي في الاغلب الاعم من اعماله وهو يعد تشاكلا في الكتل والمعنى للعمل النحتي.

وان المعنى الفكري للمنجز مرتبط من خلال عنوانه (المرأة والحمامة) بموضوع روح المرأة المتوفاة ،لذا فقد لجأ النحات الى تمييز المرأة في جلسته وهيئته وعموميته (تجاوز خصوصيته الشكلية) ليخلق التفرد الموضوعي والمادي له ولأن مكي حسين، لم يعزل مهمة بناء النص الفني عن جوهره المعرفي، حتى لو كان جمالياً خالصاً ، فانه ما انفك يحفر في الجسد المكتوي . عبر الحياة اليومية وما تتعرض له حقوق (الإنسان) في الثلث الأخير من القرن العشرين، وأمام أنظمة تدعي إنها ذاقت مرارات الحروب.

اعتمد مكي خامة البرونز في أغلب أعماله النحتية، وكرّس جهده لتطويع هذه الخامة، في التأكيد على موضوع الجسد المحاصر، المكبّل، في مواجهة شاقة للإفلات، وتفجير الطاقات الحبيسة، التي تريد أن تعلن عن ذاتها، للانطلاق بحرية، إن مثل هذه المعادلة الصعبة، تفضي إلى حالة من اللاتوازن مع العالم.

**أنموذج (٣)**

| اسم العمل | السنة | القياس | الخامة | المصدر |
|---|---|---|---|---|
| ابناء البلد والنخلة العراقية | ٢٠٠٧ | ٤٠ سم × ٦٥ سم | البرونز | النحات مكي حسين |

**الوصف العام :**

تمثل المنجز النحتي بعدة اجسام بشرية بدون اذرع وبرؤوس بدون ملامح اختزلت على شكل بيضوي صغير ومرتبين بشكل متوالي ضمن ارضيه مستطيلة الشكل وهم يحاصرون النخلة المتمركزة في الوسط بارتفاع اعلى منهم ونرى الاجساد البشرية مرتدية القماش لفافات قماش وخاصة في الجزء الاسفل من التماثيل .

**التحليل :**

اكد النحات في نموذجه هذا العلاقة بين العناصـــر المكونة للعمل ولاســيما عناصـــر الخط والفضـــاء واللون والملمس فالشكل عبارة عن علاقة شكلية بين اعضـاء الجسم التي جاءت مجردة مؤسلبة وبهيئة خطوط تقريبا وبين الفضـــاءات الناتجة بفعل الحركة التلقائية لفعل حماية النخلة الا ان النحات بالغ في النســـب وعمد الى تحقيق الاستطالة والنحافة في الجسد وهذا ما يؤكد التحول الشكلي في اعمال النحات. وكذلك عمد النحات هنا الى ابراز اثر او تاثير الملمس بخامة البرونز فهو على الرغم من ذلك عمد الى اعطاء ملمس جديد لهذه الخامة، وتحقيق الملمس الخشن الذي قد يبدو غريباً مع مثل هذا الاسلوب في النحت الذي تجاوز فيه النحات التشريح والملابس والواقعية في النقل لعناصر الطبيعة وهذا يعد تحولا شكليا جديدا ايضا.

اســتمر النحات في تحقيق مثل هذه الاشــكال وتشــاكلاتها في اكثر من عمل نحتي فقد اكد هذا التشــاكل في المعنى اذ اعتمد الفنان ايضـــا على علاقات الخط والفضـــاء وعلاقتهما الحيوية في اعماله وكذلك على قيم الملمس وخامته ولونها الطبيعي.

اكد النحات هنا تجاوز نموذجه النحتي هذا للســـياقات التقليدية في النقل الحرفي الامين للمنحوتة المعتادة اذ شتان ما بين الشكل في هذا النموذج ونماذجه السابقة التي وان جاءت مبسطة ومجردة بدرجة ما الا انها كانت تحاكي مواقف حياتية معينة تجاوزها النحات في هذا النموذج وهجره التمثيل الطبيعي للاشــكال ومحاولة الفنان بناء اشكال جديدة وتحقيق تحول شكلي جديد من خلال ذلك.

**أنموذج (٤)**

| اسم العمل | السنة | القياس | الخامة | المصدر |
|---|---|---|---|---|
| رجل وديك | ٢٠١٢ | ٢٥ سم × ٥٠ سم | البرونز | النحات مكي حسين |

**الوصف العام :**

يتكون التكوين في هذا النموذج من وحدة شـــكلية واحدة ممثلة بشـــخص بهيئة تجريدية عالية وهو يحمل ديك يقترب من راســـه وكتفه لقد حقق النحات منحوتته هذه كانه نفذها باسلوب التجميع للألواح حديدية مستطيلة

وطويلة، اصطفت لتمنح التكوين هيئة الجسد الرشيق الممشوق الذي لا يمت بصلة او احساس اولي بانه قد نفذ من البرونز .

التحليل :

عمد النحات هنا في هذا النموذج الى تأكيد تعددية السطوح والملامس التي حاول النحات من خلالها الاشارة الى تضاريس الشكل وتباياناته ليعلن ذلك على ايصال خطابه الشكلي الى المتلقين لكن بابسط اشكاله التمثيلية، التي ساعد في ايصاله كتلة الراس، والديك في منتصف الجسد. لكن على الرغم من ذلك فقد ابدع النحات في تفعيل هذه الالواح المصطفة بين طويلة وقصيرة وظاهرة وغائرة ليعطي من خلالها تكوينا ديناميكا على الرغم من استقراره وسكونه. وهذا يمثل تحولا شكليا جديدا في منجزات حنين وعودته الى الاشكال التمثيلية المجردة بعد ان تجاوزها في اعمال سابقة من هذا العمل.

ان عملية تنفيذ هذا النموذج وفقاً لهذا الاسلوب يبدو كانه عمل تركيبي تجميعي في النحت وهو ليس كذلك، لانه ايضا قد نفذ بمادة البرونز، يعد تشاكلا شكليا جديدا في منحوتات مكي حسين مكي وهذا لا يعني ان النحات اعد الواحا من البرونز وعمل على لحامها بطريقة مباشرة، ولكن مع ذلك فالشكل لا يوحي للوهلة الاولى انه عمل برونزي وفقا لسياقات عمليات البرونز المعروفة. وفي هذا يعد تحولا شكليا اخر على طبيعة الخامة ومعطياتها الشكلية .

**أنموذج (٥)**

| اسم العمل | السنة | القياس | الخامة | المصدر |
|---|---|---|---|---|
| عشتار وثور الجنة | ٢٠١٥ | ٢٥ سم × ٥٠ سم | البرونز | النحات مكي حسين |

**الوصف العام :**

تمثل التكوين من الالهه عشتار وثور السماء وجسد الاثنين باشكال مجردة الى حد كبير ومع توظيف خامة البرونز المصقول بدرجة كبيرة مما اعطى شكلا مجردا لمعنى في المضمون .

**التحليل :**

اتصفت اشكال الاشخاص بالتبسيط والاختزال الكبير اذ انعدمت التفاصيل والنسب الطبيعية فيها، على عكس الوحدة الشكلية الممثلة بالثور الذي ارتكز بدوره على قاعدة بخط افقي، اذ نفذ الثور بتجريد وتعبيرية عاليتين اذ ساعد استخدام النحات للخامة على تحقيق ذلك، اذ يعد استخدام هذه الخامة على القطع النحتية تشاكلا تقنيا ادى الى تحول شكلي جديد لدى النحات على مستوى الخامة والاسلوب الفني على حد سواء، الذي ادى بدوره الى تحول شكلي في اعمال النحات مكي حسين مكي .

منح التشاكل الشكلي في بناءه العام وفي المعنى الضمني له سمة ديناميكية للموضوع الذي تجاوز فيه النحات النظام الشكلي المعهود في النحت من حيث طبيعة التكوين وتوزيع وحداته الشكلية وتحقيق قدراته التعبيرية. ويظهر من خلال تكوين المنجز النحتي هنا ان النحات قد استلهم حضارته العراقية القديمة وذلك بتوظيفه الثور وشكله وتعبيره وكذلك النجمة السباعية وخصوصيه التكوين التي حاول الفنان منحها صفة الاثر والقدم مما يؤكد ارتباط وتاثر النحات بحضارته العراقية القديمة وهذا يؤكد تحولا شكليا جديدا.

يضاف الى ذلك ان النحات قد وظف رمزية فنون العراق القديم، اذ اكتفى في اشارة لمعالم الانسان العامة، تبسيطه واختزاله الى حد الرمز وعدم الاهتمام بكل التفاصيل التي يحملها الاشخاص في التكوين وهذا ما يؤشر ايضا تحولا شكليا جديدا اخر.

## الفصل الرابع

**نتائج البحث :-** بعد عمليات تحليل العينة توصلت الباحثة الى النتائج الاتية:

١. يعد التشاكل الشكلي لدى النحات العراقي مكي حسين مكي اسلوباً ابتكارياً اذا ما قيس بالاسلوب الواقعي في المنجزات الفنية كما ورد ذلك في النموذج رقم (١,٢) الذي يعد وليداً لنحت عراقي الجديد.

٢. جاء التشاكل الشكلي في اعمال النحات مكي حسين من خلال تميزه لنوع الخامه ( البرونز ) وتنوع الملمس في النحت، كما ورد ذلك في النموذج رقم (١,٢,٣,٤).

٣. تميز التنظيم الشكلي لدى النحات في تجاوزه بنية الشكل والتحول الى المعنى في تشاكل ضمني مع دلالات ورموز ذات معاني معروفه في البيئة العراقية كما في النموذج (٣، ٥) ( النخلة ، الثور )

٤. اعتمد النحات مكي حسين في التشاكل الشكلي للاعمال على تنوع العلاقات بين عناصر العمل المتمثلة بالشكل والخط والفضاء وبخامة كما في الشكل ( ١,٤,٥)

٥. حقق النحات تشاكلا شكلياً في منحوتاته من خلال استعارته لجسم الحيوان بصورة مكتملة واستثماره لعدة معاني بحسب تجسيده للشكل والمعنى المقصود منه كما في الشكل (١,٥)

٦. اعتمدت المعالجات النحتية للنحات مكي حسين مكي على مبدأ التوافق بين الشكل والمعنى من خلال قصدية النحات للمضمون العام للعمل النحتي ، كما في كل عينات البحث .

٧. اظهرت معظم العينات الالتزام بالتنظيم الشكلي وفق نظام وتكنيك يكاد ان يكون متشابها .

٨. تنوعت اعمال النحات مكي حسين مكي بين الاشكال البشرية والحيوانية وايضا الايحاء بوجود نباتات .

**ثانيا : الاستنتاجات**

١. هناك قاسم مشترك بين كل النحات وهو المادة الخام ( البرونز ) وعمليات التشكيل الجاريه عليه اضافة الى توظيف الخامة وتطويعها لابراز ادق تفاصيل الخط في الكتلة .

٢. تميزت نتاجات النحت العراقي المعاصر بالسمات الابداعية المتفردة والتي تكتسب سمة الابتكار في تكوينات الشكلية للعمل على وفق مضامين ذات معاني متعددة منها عبر مستويات الخامة والتقنية.

٣. إتخذ النحات من الاشكال النحتية التي تشبه الطبيعة والواقع ووظفها ضمن معاني ونسق وحولها الى لغة جمالية ذات هدف وشكل نحتي مبهر .

٤. تفرد نتاجات النحت العراقي المعاصر بسمات محلية ووطنية مميزة تختلف عن نظيراتها في الطرف الاخر.

٥. تواصل النحات مع الحضارة العراقية والتراث العراقي وايضا البيئة العراقية من خلال اغلب اخراج اشكال نحتية واخراجها بصيغة حداثية مبتكرة منتوجاته النحتية .

٦. تأثر النحات بالنحت الاوربي كون النحات اقرب ما يكون للمعارض الفنية التي اقيمت خارج البلاد .

٧. وجود اشكال مثل النخلة السومرية في بعض اعماله وايضا شخوص تمثل رجالا ونساء ويرجع هذا الى تأثر النحات بأبرز المعاني ذات الدلالات الرمزية .

**ثالثا : التوصيات:-**

بعد توصل الباحثة الى النتائج والاستنتاجات توصي الباحثة بعدد من التوصيات التالية:

١. اقامة ورش ودورات تعتمد تشاكل الشكل والمعنى في اعمال النحتين العراقيين..

٢. عمل ارشـيف للاعمال النحتية العراقية القديمة والحديثة والمعاصـرة ورقي والكتروني ليتسـنى للباحثين والدارسين الاطلاع عليها والاستفادة منها .

٣. تحقيق دراسات تفصيلية عن التنظيم الشكلي وتحقيقه للمعنى في النحت العراقي المعاصر وارشفة ذلك في المؤسسات الفنية والثقافية والاكاديمية.

**رابعاً- المقترحات:**

١. اعداد دراسة مقارنة بين التشاكل الشكلي في مضمون العمل النحتي العربي .

٢. اعداد دراسـة تحليلية لتشـاكل عنصـر اللون والخامة واثرهما في رؤية وادراك التكوين النحتي العراقي المعاصر.

**احالات البحث :-**

---

[١] () محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، ط ١، الجزائر: دار الهدى.١٩٩٩ ، ص ٢٢٤

(٢) بو خاتم، مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيمائي، الاشكالية والاصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص ١٨١.

[٣] ( A.J Greimas , la sémantique structurale , Larousse , paris , ١٩٦٦ , P.٧ )

[٤] عبد الرّحمن بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والأعلام ، ج٤ ، العراق ،١٩٨١ ، ص١٥٠٢ .

[٥] صبحي البستاني ، مفهوم الدلالة عند أبن فارس في كتابه الصحابي ، مجلة الفكر العربي المعاصر١٨-١٩ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٨٢ .

[٦] حرب ، علي، هكذا اقرأ ما بعد التفكيك،ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت ،٢٠١٠، ص٢٥١-٢٦٢

[٧] دايت ، مورتون، عصر التحليل ، فلاسفة القرن العشرين ، ترجمة: أدِيب يوسف ستين ، دمشق ١٩٧٥، ص ١٥٠-١٥٢

[٨] ديوي، جون ، الفن خبرة، ترجمة: زكريا ابراهيم، مراجعة وتقديم، زكي نجيب محمود، دار النهضة العربيه ، ١٩٦٣ ، ص ٧٨-٧٩

(٩) أبن منظور ، لسان العرب ج ٣ ، المؤسسة المصرية العام للتأليف والنشر ، القاهرة ، ص ٣٧٩.

[١٠] ( ) الجرجاني ، التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٣٤.

[١١] ( ) الزمخشري، جار الله محمود بن عمر ،تفسير الكشاف: عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل، مطبعة البابي الحلبي القاهرة- مصر،١٩٩٨،ص٥٠١.

(١٢) ريد، هربرت: حاضر الفن، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٨٩.

[١٣] () جماعة من الباحثين: مشروع معجم مفتاح، – دراسات في مصطلح، مرجع وتنسيق: سعيد عبيد، مطبعة آنفو- برانت ، فاس، المغرب، د.ت، ص ٣٣

[١٤] () مفتاح. محمد ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، ط٤ ، الدار البيضاء.٢٠٠٥' ص ٣١،

[١٥] () محمد شعبان عبد الحكيم ، قراءة النص الشعري قدميا وحديثا ، ط١ ، الاردن: الوراق للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤ ، ص ١٤٨ .

(١٦) المصدر السابق ، مفتاح ، ص١٣٠ .

(16) François Rastier : Systématique des Isotopies , In (Essais de Sémiotique Poétique), P P 80 – 106.

(١٧) البسيوني، د. محمود، الفن الحديث – رجاله – مدارسه– اثاره التربوية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٢٠–٤٠.

[١٩] () صالح لحلوحي ، تشاكل والتباين في شعر مصطف الغماري ' ب ت ، ص ١٢٤.

(١٩) فاطمة البحراني، جريدة الفنون العدد٣٧ يناير ٢٠٠٤ .ص ٥ .

(٢٠) محمد مفتاح ، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)،المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت،١٩٩٤، ص١٢٧ – ١٢٦.

(٢١) المصدر السابق، ص١٢٧.

([٢٣])Rastier F , Sémantique interprétative, ١٩٨٧ PUF, Paris, p١١٥. .

[٢٤]( )–بسيوني ، فارق ، قراءة اللوحة التشكيلية في الفن الحديث ، ط١ ، دار الشروق للطباعة و النشر، القاهرة ، ١٩٨٩ ص٣٢

[٢٥]( ) نفس المصدر ص٢٦٩

[٢٦]( )بنكراد ، سعيد ، مفاهيم في السيمياء ، مجلة علامات ، عدد ، ، ١٧ الدار البضاء سنة ٢٠٢١ ، ص٩٧

[٢٧] () رشيد بن مالك ،قاموس مصطلحات التحليل لسيميائي للنصوص ،عربي ،إنجليزي ،فرنسي، دار الحكمة، الجزائر .١٩٩٤ ص٢٠٠٠

[٢٨] () امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية ،تر: سعيد بنكراد، دارالحوارللنشروالتوزيع،ط٣،٢١١٧، ص:٢٢

[٢٩]() محمد يونس. علم الدلالة وعلم التخاطب. ط١، دار الكتب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠٤، ص٧

[٣٠]( ) المصدر السابق، ص٨١.

[٣١]()المسعدي، عبد السلام. اللسانيات وأسسها المعرفية. ط١، المطبعة العربية، تونس، ١٩٨٦، ص٥٢.

[٣٢]()بونتا، خوان بابلو، العمارة وتغييرها دراسة للمنظومات التعبيرية في العمارة، ت:سعاد عبد علي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٦،ص ١٦.

[٣٣]()فردينان دي سوسير. علم اللغة العام. ت: يوئيل يوسف عزيز، ط٢، دار الكتب، الموصل ، ١٩٨٨، ص١٣١.

[٣٤]() البابلي، سعدي عباس كاظم، العلاقات الرابطة في بناء التصميم الشكلي، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٨. ص ٢٢

[٣٥]()عبدالرضا بهية، بناء قواعد ودلالات المضمون في التكوينات الخطية، رسالة دكتوراه، بغداد، ١٩٩٧. ص ١٥

([٣٦]) William Charlton. The Analytic Ambition. An Introduction to Blackwell, Inc ,Oxford,1991,p34.

[٣٧]() ميشال زكريا. الألسنية، علم اللغة الحديث. ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣، ص١٧٨.

[٣٨]()R.A Waldron: Sense and Sense Development, Oxford University Press, London, ١٩٦٧, p١٩.

[٣٩]() محمود فهمي زيدان. في فلسفة اللغة. ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٣، ص١٠٣.

[٤٠]( )احمد محمد قدور. مبادئ اللسانيات. ط٣، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٨، ص٥٣٠.

[٤١]– J.R. Firth ; papers in Linguistics. London, Oxford University PRES , Amen House, First edition ١٩٥٧,Reprinted ١٩٥٨, ١٩٦١ and ١٩٦٤.p١٨٤ .

[٤٢].A. Lehrer. Semantic Fields and Lexical Structure. Amsterdam–London,١٩٧٤ ,p ١٨٤.()

(٤٥) ينظر: عبد الحميد، المصدر السابق، ص٢٤٢–٢٤٣.

(٤٦) بيير جيرو ، علم الاشارة والسيمولوجيا ،ترجمة: منذر عياش، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، ،١٩٩٢ص٣٢.

٤٧) بيير جيرو ، علم الإشارة والسيمولوجيا ، المصدر نفسه ، ص٦٠

(٤٨) جيروم ستولنتز ، النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، الموسوعة القويمة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨ ،ص٣٩٧.

[٤٧] جون ديوي، الفن خبرة، زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ،ص١٩٣.

[٤٨]( )جسام ، بلاسم محمد ، قراءات و افكار في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص٢٢٥

(٥١) فرج ياسين ، توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة ، دار الشؤون الثقافية العامة،(بغداد،٢٠٠٠)،ص٣٠.

[٥٠] فرج عبو ، عناصر الفن ، ج١، بغداد، كلية الفنون الجميلة، دار النشر ميلانو – ايطاليا، ١٩٨٢، ص١٨٩.

[٥١] راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٦.

[٥٢] المصدر نفسه ،ص١٢.

[٥٣] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مصدر سابق ، ص ٤٧ .

[٥٤] المصدر نفسه ، ص٤٨ .

[٥٥] هنري لوفافر ، علم الجمال ' تر : محمد عيناتي ، بيروت ، المعجم العربي ، ط ١، ١٩٥٤ ، ص ١٩ .

[٥٨] هربرت ريد ،معنى الفن ،ط١،ترجمة :سامي خشبة ،دار المأمون للترجمة والنشر ،(بغداد ،١٩٨٦)، ص٧٥.

(٥٩) فؤاد كامل وجلال العشري وعبد الرشيد الصادق ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ب ت ، ص٤٣٨

* المعاصر: يستحيل تعريف (المعاصر)، دون التزام بالزمن الطبيعي ، فهل (المعاصر) تعارض لا يفهم دون استحضار (الاصالة) ؟ لذلك كانت الاولى، تشير الى الاني والمتحول ، بينما الثانية الى الماضي والثابت . و (المعاصر) ، مفهوم نسبي ، بمسايرة العصر، في جلب تطوراته ومفاهيمه.

[٥٨] جبار محمود العبيدي، المتغير (س) في النحت العراقي المعاصر، الاكاديمي، العدد ٣٨، مجلة ٩، السنة التاسعة، دار ايكال للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٣، ص١٧٠.

[٥٩] جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، الدار العربية، بغداد، ١٩٨٦، ص١٢.

[٦٠] بلند الحيدري، جواد سليم وفائق حسن، مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، ١٩٨١، ص١١١.

[٦١] شاكر حسن ال سعيد، جواد سليم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص١٥٥.

[٦٢] المصدر نفسه، ص١٥٧.

[٦٣]الصراف، عباس: افاق النقد التشكيلي، دار الحرية للطباعة، بغداد ، ص٢٩١.

[٦٤] ينظر كريمة حسن احمد، الاعمال النحتية للنحات محمد غني حكمت، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون، بغداد، ١٩٩٦.

[٦٥] عاصم عبد الامير، حداثة نسب لاحداثة حائرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص١٣.

[٦٦] شاكر حسن ال سعيد، مقالات في التنظير والنقد الفني، مصدر سابق، ص١٩٨.

[٦٧] شاكر حسن ال سعيد، مقالات في التنظير والنقد الفني، المصدر السابق، ص ٦١.

[٦٨]( ) https://www.alquds.co.uk/

المصادر :-


- أبن منظور ، لسان العرب ج ٣ ، المؤسسة المصرية العام للتأليف والنشر ، القاهرة ب.ت .
- احمد محمد قدور. مبادئ اللسانيات. ط٣، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٨
- امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية ،تر: سعيد بنكراد، دارالحوارللنشروالتوزيع،ط٣،٢٠١٧
- البابلي، سعدي عباس كاظم، العلاقات الرابطة في بناء التصميم الشكلي، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٨.
- بسيوني ، فارق ، قراءة اللوحة التشكيلية في الفن الحديث ، ط١ ، دار الشروق للطباعة و النشر، القاهرة ، ١٩٨٩

- البسيوني، د. محمود، الفن الحديث رجاله مدارسه– اثاره التربوية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٥
- بلند الحيدري، جواد سليم وفائق حسن، مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، ١٩٨١،
- بنكراد ، سعيد ، مفاهيم في السيمياء ، مجلة علامات ، عدد ، ، ١٧ الدار البضاء سنة ٢٠٢١
- بو خاتم، مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيمائي، الاشكالية والاصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥
- بونتا، خوان بابلو، العمارة وتغييرها دراسة للمنظومات التعبيرية في العمارة، تر: سعاد عبد علي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٦
- بيير جيرو ، علم الاشارة والسيمولوجيا ،ترجمة: منذر عياش، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، ،١٩٩٢
- جبار محمود العبيدي، المتغير (س) في النحت العراقي المعاصر، الاكاديمي، العدد ٣٨، مجلة ٩، السنة التاسعة، دار ايكال للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٣
- جبار محمود العبيدي، المتغير (س) في النحت العراقي المعاصر، الاكاديمي، العدد ٣٨، مجلة ٩، السنة التاسعة، دار ايكال للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٣
- جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، الدار العربية، بغداد، ١٩٨٦
- الجرجاني ، التعريفات ، مكتبة لبنان للنشر ، بيروت ، ١٩٦٩.
- جماعة من الباحثين: مشروع معجم مفتاح، – دراسات في مصطلح، مرجع وتنسيق: سعيد عبيد، مطبعة آنفو– برانت ، فاس، المغرب، د.ت
- جماعة من الباحثين: مشروع معجم مفتاح، دراسات في الصطلح والمرجع– تنسيق: سعيد عبيد، مطبعة آنفو–برانت، فاس، المغرب، د.ت
- جون ديوي، الفن خبرة، زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣.
- جيروم ستولنتز ، النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، الموسوعة القويمة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨
- حسن بن عبد هللا بن سهل العسكري ، كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر مراجعة : علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، عيسى بن البابي الحلبي و شركاؤه ، ١٩٩٣
- حسين السلمان ، قراءات في الفرضية الجمالية للسينما ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦ ،
- حمد القاضي، معجم السرديات ،الرابطة الدولية للناشرين المستقلين تونس ط ٢١٠ ، ١٩٩١ .
- راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦،
- رشيد بن مالك ،قاموس مصطلحات التحليل لسيميائي للنصوص ،عربي ،إنجليزي ،فرنسي، دار الحكمة، الجزائر. ١٩٩٤
- ريد، هربرت: حاضر الفن، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- الزمخشري، جار الله محمود بن عمر ،تفسير الكشاف: عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل، مطبعة البابي الحلبي القاهرة–مصر،١٩٩٨
- شاكر حسن ال سعيد، جواد سليم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١.
- صالح لحلوحي ، تشاكل والتباين في شعر مصطف الغماري دار المعارف للنشر ب ت .
- الصراف، عباس: افاق النقد التشكيلي، دار الحرية للطباعة، بغداد ، ص٢٩١.
- عاصم عبد الامير، حداثة نسب لاحداثة حائرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢

- عبدالرضا بهية، بناء قواعد ودلالات المضمون في التكوينات الخطية، رسالة دكتوراه، بغداد، ١٩٩٧.
- فاطمة البحراني، جريدة الفنون العدد٣٧ يناير ٢٠٠٤ .
- فرج عبو ، عناصر الفن ، ج١، بغداد، كلية الفنون الجميلة، دار النشر ميلانو – ايطاليا، ١٩٨٢،
- فرج ياسين ، توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد،٢٠٠٠
- فردينان دي سوسير. علم اللغة العام. ت: يوئيل يوسف عزيز، ط٢، دار الكتب، الموصل ، ١٩٨٨،
- فؤاد كامل وجلال العشري وعبد الرشيد الصادق ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ب ت ،
- كاظم علي جاسم ، المضامين الفكرية في تصميم الطوابع العراقية ، مجلة الاكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، العدد ٥٠ ، ٢٠٠٩ .
- كريمة حسن احمد، الاعمال النحتية للنحات محمد غني حكمت، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون، بغداد، ١٩٩٦.
- محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، ط ١، الجزائر: دار الهدى.١٩٩٩
- محمد شعبان عبد الحكيم ، قراءة النص الشعري قدميا وحديثا ، ط١ ، الاردن: الوراق للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤ .
- محمد مفتاح ، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)،المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت،١٩٩٤
- محمد يونس. علم الدلالة وعلم التخاطب. ط١، دار الكتب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠٤
- محمود فهمي زيدان. في فلسفة اللغة. ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٣
- المسعدي، عبد السلام. اللسانيات وأسسها المعرفية. ط١، المطبعة العربية، تونس، ١٩٨٦
- مفتاح. محمد ، تحليل الخطاب الشعري ، استتراتيجية التناص، المركز الثقافي العريب ، ط٤ ، الدار البيضاء.٢٠٠٥
- المنجد في اللغة والاعلام ، ط ٢٢ ، بيروت ، دار الشروق ، ١٩٩٦.
- ميد الحميداني، بنية الخطاب السردي من منظور النقد ألادبي ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط١،٢٠١١
- ميشال زكريا. الألسنية، علم اللغة الحديث. ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣
- هربرت ريد ،معنى الفن ،ط١،ترجمة :سامي خشبة ،دار المأمون للترجمة والنشر ،(بغداد ،١٩٨٦)،
- هنري لوفافر ، علم الجمال ' تر : محمد عيناتي ، بيروت ، المعجم العربي ، ط ١، ١٩٥٤.
- .R.A Waldron: Sense and Sense Development, Oxford University Press, London, ١٩٦٧
- .A. Lehrer. Semantic Fields and Lexical Structure. Amsterdam-London,١٩٧٤.
- A.J Greimas , la sémantique structurale , Larousse , paris , ١٩٦٦.
- François Rastier : Systématique des Isotopies , In (Essais de Sémiotique Poétique.
- J.R. Firth ; papers in Linguistics. London, Oxford University PRES , Amen House, First edition ١٩٥٧,Reprinted ١٩٥٨, ١٩٦١ and ١٩٦٤.
- Rastier F , Sémantique interprétative, ١٩٨٧ PUF, Paris. .
- William Charlton. The Analytic Ambition. An Introduction to Blackwell, Inc,Oxford,١٩٩١ .،