دلالة توظيف الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في الخزف العراقي المعاصر

The use of human, animal, and plant forms in contemporary Iraqi ceramics

م. م . ناصر الدين عباس محمد
Inst: M. M. Naser Al-Din Abbas Muhammad
وزارة التربية – مديرية تربية الرصافة الأولى – معهد الفنون الجميلة الصباحي
Ministry of Education - First Rusafa Education Directorate - MorningInstitute of Fine Arts
Naser 1964 abbas @ gmail com

أ. م. عبير مجيد عبد النبي صالح
Inst: Abeer Majeed Abdel Nabi Saleh
وزارة التربية – مديرية تربية الرصافة الأولى – معهد الفنون الجميلة المسائي
Ministry of Education - First Rusafa Education Directorate - Evening Institute of Fine Arts
abermaged 1965@ gmail com

الكلمة المفتاح: توظيف الأشكال، الدلالة، الخزف

ملخص البحث: - يُعنى هذا البحث بدراسة (التوظيف الدلالي للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية)، ويتكون من أربعة فصول، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته، والحاجة إليه،وهدفه، وحدوده الزمانية،والمكانية، والموضوعية فضلاً عن تحديد المصطلحات الواردة فيه

أما الفصل الثاني الذي تألف من قسمين هما الإطار النظري، والدراسات السابقة، وقد تألف الإطار النظري من ثلاثة مباحث هي: -

1) مفهوم الدلالة في الفن.
2) التوظيف الدلالي للأشكال في الخزف العراقي القديم.
3) التوظيف الدلالي للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في الخزف العراقي بين التراث والمعاصرة.

فيما اختص الفصل الثالث بإجراءات البحث الذي تضمن مجتمع البحث المتكون من نماذج خزفية مختلفة من الخزف العراقي المعاصر، وتم اختيار (3) أشكال اختياراً قصدياً مثلت عينة البحث، وقد تم تحليلها على وفق المنهج الوصفي التحليلي.

أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث،والاستنتاجات،والتوصيات، والمقترحات، ومن جملة النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

1) استلهم الفنان العراقي المعاصر من خلال أعماله الخزفية الحاضرة (نماذج العينة) تراثه الحضاري والبيئي والنفسي عبر استعاراته للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية.
2) التجدد الحاصل على مستوى الأسلوب والتقنية ظهر جلياً في كل نماذج العينة من خلال استخدام الأسلوب الواقعي في تمثيل الأشكال الطبيعية مرة، كما في عينة (2)، والتجريدي الرمزي أخرى كما في العينات (1 و3).

أما أهم الاستنتاجات التي توصلت إليها الدراسة فهي:

1) انطلقت التجارب الفنية الخزفية المعاصرة للفنانين العراقيين في مراحلها المتأخرة وبمعية أعلامها المبدعين في البحث عن كل ما من شأنه ان يستنهض القيم الفنية الحداثية المعاصرة وبأشكالها المجردة والمرمزة عن المظاهر الطبيعة ويجعلها تتغلغل في البنية الفكرية المحلية لإنتاج طابع مبتكر بهوية أصيلة.
2) لم تأتي المؤشرات التي ربطت النتاج الخزفي العراقي المعاصر بوظائفه الدلالية مقتصرة على المعاني الإيحائية المصاحبة للنتاج الفني فحسب، إنما تعتدهُ إلى منطلقات تؤشر وجود انفتاح علامي ضمن نفس ذلك النتاج.

وتواصلاً مع النتائج والاستنتاجات جاءت التوصيات والمقترحات أعقبتها المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحثان.

Keywords: employment of forms, meaning, ceramics

Research Summary:

This research studies the semantic utilization of human, animal, and plant forms. It consists of four chapters. The first chapter is devoted to explaining the research problem, its importance, need, objective, temporal, spatial, and thematic boundaries, as well as defining the terms used within it.

The second chapter consists of two sections: the theoretical framework and previous studies. The theoretical framework consists of three sections:

1 (The concept of semantics in art.

2 (The semantic employment of forms in ancient Iraqi ceramics.

3 (The semantic employment of human, animal, and plant forms in Iraqi ceramics between heritage and modernity.

The third chapter deals with the research procedures, which include the research community, consisting of various ceramic models from contemporary Iraqi ceramics. (3) Forms were intentionally selected to represent the research sample, which were analyzed according to the descriptive analytical approach. Chapter Four includes the research results, conclusions, recommendations, and proposals. Among the findings reached by the study are:

1 (Through his present ceramic works (sample models), the contemporary Iraqi artist draws inspiration from his cultural, environmental, and psychological heritage through his metaphors for human, animal, and plant forms.

2 (The renewal of style and technique was clearly evident in all the sample models through the use of a realistic approach to representing natural forms, as in sample (2), and an abstract, symbolic approach, as in samples (1 and 3) .

The most important conclusions reached by the study are:

1 (Contemporary ceramic artistic experiments by Iraqi artists in their later stages, along with their creative figures, began to search for everything that would stimulate

contemporary modern artistic values, with their abstract and symbolic forms, from natural phenomena, and enable them to penetrate the local intellectual structure to produce an innovative character with an authentic identity.

2 (The indicators linking contemporary Iraqi ceramic production to its semantic functions are not limited to the suggestive meanings accompanying the artistic production, but rather rely on premises that indicate the presence of a global openness within that production itself. In continuation of the results and conclusions, recommendations and proposals were presented, followed by the sources and references relied upon by the researchers.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

ارتبط الفن بالإنسان منذ القدم، وأصبح يشكل جزءا لا يتجزأ من حياته، وما قام به من نتاجات فنية دليل عمله الفني المتواصل الذي مارسه منذ وجوده الأول، وان نشاطه وممارساته الفنية تلك تعكس علاقاته الفكرية ذات السمة العقائدية والاجتماعية، ولتجسيد أفكاره المختلفة بصورة رموز تجريدية وخطابات إنسانية تواصلية مع الآخر الإنساني. إذ لا ريب أن الإنسان منذ نشأته الأولى كان ميالاً لابتكار دلالاته المتميزة في حياته التي استمدها من محيطه وبيئته ، محاولاً خلق دلائل معينة ، ووضع مسميات لتلك الدلائل ، فقد كان اهتمام الإنسان بأشكاله البصرية يمتد في أعماق التاريخ ، قبل اهتمامه بتعبيراته اللسانية منذ الكتابات الأولى لوادي الرافدين المتمثلة بالطور الأول للكتابة ، والتي تسمى بالكتابة الصورية ، وصولاً إلى الشكل النهائي الذي استقر عليه سكان العراق والمتمثل بالخط المسماري المجرّد ، حتى احتلت الأشكال الدالة مكانة بارزة في الفكر التأملي الإنساني .

وهذا ما دفع إلى خلق محاولات عديدة لاستقراء النظام الدلالي، وفقاً لوحدة أكبر من الجملة، ألا وهي الخطاب، الذي لا يستنتج منه فائدة، من خلال ضم الوحدات الدلالية الصغرى المكونة له، وإنما يتم استخلاصه جملة كوحدة كبرى، تتألف من كلية

الأنساق المختلفة. فالعمل الفني بشكل عام والخزفي بشكله خاص ، هو دلالة ذات مضامين عالية ، وفن الخزف المعاصر من الفنون التي خرجت عن النمطية الشكلية إلى الدلالية في تصوير البيئة المحيطة بالإنسان المعاصر ، وبكل ما حوته من أشكال آدمية وحيوانية ونباتية ، وهنا كان لابد من إيجاد سبل فنية وتقنية تخرج هذا الفن من مأزق منافسة لا جدوى من المضي فيها بين الخزف والصنعة الآلية ، وهذا ما دفع الخزّاف المعاصر للبحث عن صياغة دلالات عصرية لكتلة الطين التقليدية ، من خلال إحالة المضامين الفكرية الإنسانية المتمثلة بأشكاله الموروثة وصبها في قوالب مادية تستند إلى الوعي والإدراك الذهني لجماليات المادة الخام وخصائصها ، والعمل على تحويلها من بنيتها الفيزيائية المتعارفة إلى خطاب فني تشكيلي محدّث متجسداً من خلال التصميم واللون والملمس .

وهكذا أصبحت اهتمامات الخزّاف العراقي المعاصر متنامية في توظيف الدلالات البصرية المتوارثة من بيئته وموروثة الحضاري مستمداً أفكاره ومجموعات تجاربه وخبراته الفنية منها، عن طريق تكثيف الأفكار وإحالتها إلى أشكال وصور مشفرة تكشف عن تأثر الخزّاف باهتمامات تُظهر شيء ما له دلالاته الواسعة في هذا الفن.

وبناءاً على ذلك نجد أن النتاج الخزفي يتميز بوفرة وغنى الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية منذ عُرِف الفخار، وذلك عندما استلهم الخزّاف العراقي المعاصر الطبيعة والبيئة المحيطة به، فضلاً عن مرجعياته التاريخية الأخرى والتي تشكل كل منها نظاماً من العلامات المتكونة من مجموعة من الدلالات، عمل الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر في كل عصر على تحويل المشاهد المرئية أو المُتخَّيلة إلى أشكال ورموز معبراً عن رغبته في إظهار قدراته الفنية الجمالية من خلال إبراز معطيات العصر الذي يعيشه.

ومن خلال تلك المقدمة نستشف المشكلة التي كانت من وراء تبني موضوعة البحث والتي يمكن إيجازها بالتساؤل الآتي: **كيف وظّف الخزاف العراقي أشكاله الآدمية والحيوانية والنباتية للخروج بدلالات جديدة جمعت بين خزينه التراثي التأريخي ورؤيته المعاصرة في نتاجه الخزفي؟**

أهمية البحث:

تظهر الدراسة الحالية والتي سلط الضوء من خلالها على جانب مهم من جوانب الفنون الخزفية المعاصرة والتي أثرت بتوجهاتها البصرية إلى خلق أشكال وصور جديدة لرموز متداولة والمتمثلة بالعلامات الآدمية والحيوانية والنباتية وبتقنيات

وتقسيمات وآليات مختلفة، لذا ستكون هذه الدراسة بمثابة دليل فني وتاريخي على تلك النتاجات الخزفية المتجلية بصورها وأشكالها المختلفة والتي تهم في مجملها الباحثين والدارسين في ميادين الفن الخزفي والتاريخ والفنون الجميلة.

هدف البحث:

الكشف عن دلالة توظيف الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في الخزف العراقي المعاصر.

حدود البحث:

1-الحدود الموضوعية: -

دراسة الدلالات الوظيفية للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في أعمال الخزافين العراقيين ما بين تراثها الحضاري الموروث وأشكالها المستحدثة ضمن الحدود الزمانية المحصورة بين الأعوام (1982-2001).

2-الحدود المكانية: -العراق.

3 – الحدود الزمانية: - الأعمال الخزفية المنجزة من قبل الفنانين العراقيين للفترة (1982 وحتى عام 2001)

تحديد المصطلحات:

1. الدلالة

الدلالة (لغةً):

- دله على الشيء يدله دلاً ودلالةً. فاندل: سدده إليه، ودللته فاندَل، والجمع أدلة وإدلةً، والاسم الدَلالة أو الدِلالة(ابن منظور: ب.ت، ص1006)
- دل_دلالة ودلولة ودليلي إلى الشيء وعليه: أرشده وهداه. (لويس معلوف: 1960، ص220).

الدلالة (اصطلاحاً):

- تتعلق الدلالة بالمعنى المراد إيصاله، فهي: تصور ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي، تتعلق بإنتاج المعنى، من خلال عملية الاتصال، أي ما يريد المرسل إيصاله إلى المتلقي (أمينة رشيد، د.ت، ص49).
- فالدلالة تصور ذهني لمحسوس أو ما يريد المنتج إيصاله إلى الآخر عن طريق تشكيل محسوس ما (منذر عياشي، 1996، ص25).

والدلالة إجرائياً:-

هي المعنى في التصور الذهني للنسق التي تشكله تراكيب الأشكال الآدمية الحيوانية والنباتية في أعمال الخزافين العراقيين المعاصرين.

2. توظيف:

التوظيف (لغة):

- وَظَفَ يَظفُ وَظْفاً. أصاب وظيفة، ألزمها إياه [وَظّفه] عَيّنَ له في كل يوم وظيفةً. فتوَّظفَ: ولاَّه عملاً في الدولة. ويقال إستْوظفً الشيء: أستوعبه (البستاني: 1986، ص927).
- والوظيفة من كُلِّ شيء. ويقال: وظَفَ فلانٌ فلاناً، يظفهُ وظفاً إذا تبعهُ، مأخوذ من الوظيف. (ابن منظور، مصدر سابق، ص4870)
- وكذلك عرفت الوظيفة بأنها ما يُقدَّر للإنسان في كل يوم من طعام أو رِزق وقد وَظفّهُ توظيفاً (الرازي، ب.ت، ص600).

الوظيفة (اصطلاحاً):

- وهي العمل الخاص الذي يقوم به الفرد في مجموعة مرتبطة الأجزاء ومتضامنة، كوظيفة التخيل في علم النفس، ووظيفة المعلم في الدولة. وهي إحدى نظريات علم الجمال والقول إن جمال الأثر الفني يرجع إلى منفعته. (صليبا، 1385، ص581).
- والوظيفة تأتي بمعنى الفائدة المعينة التي يحققها الشيء، أو الفائدة العملية المتحققة منه (سكوت، 1968، ص7).

والتوظيف إجرائياً: هو وسيلة إجرائية يقوم من خلالها الخزاف العراقي المعاصر،بتوظيف الصور والأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية،ونقلها إلى أشكاله، ليضمّنها بعداً دلالياً.

3. الشكل:

الشكل(لغة):

يعرّف الشَكل لغوياً بالفتح: الشَّبْه والمِثْل، والجمع أشكالٌ وشكْول. (ابن منظور: مصدر سابق، ص356)

وجاء في قوله تعالى:﴿**قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ**﴾(الاسراء /84) أي على طريقته وَوجهته.

ويقال أيضاً (أشكَلَ) الكتاب كأنه أزال به إشْكالَه والتباسه. و (المشاكلة) الموافقة و (التّشاكُل) مثله. (الرازي: 1978، ص344).

الشكل(اصطلاحاً):

- ويعرف الشكل بأنه التركيبة المادية، أو البناء الحسي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه. (كمال عيد، 1980، ص46).
- ويرى البعض بان الشكل هو:(هيئة الشيء وصورته) (احمد العيد وآخرون، 1988، ص699)

- وهو أيضاً تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل، ويحقق الارتباط المتبادل بينها، وعناصر الوسيط هي الأنغام، والخطوط ... (جيروم: 1974، ص340)

والشكل إجرائياً:وهو القوالب أو الهيئات المادية التي تُظهر تفاصيل التجربة البصرية المتمثلة بالنتاجات الخزفية ذات التوصيفات الآدمية والحيوانية والنباتية للفنانين العراقيين المعاصرين.

الفصل الثاني – الإطار النظري:

المبحث الأول:مفهوم الدلالة في الفن

ان مفهوم الدلالة (semautique), اشتق من الكلمة اليونانية ، (semaino) بمعنى (دل-عنى) ، وهي نفسها مشتقة من (sema) بمعنى (دال) ، وقد كانت في الأصل صفة تدل على كلمة (معنى) أو أي تغير معنوي أو ذهني ، وان القيمة الدلالية للأشياء المحسوسة (المدركة) تكمن في معناها بالنسبة إلينا، فهناك مثلاً وظيفة دلالية للألوان في لافتة ما ، أو في البوارج البحرية ، وان هناك وظيفة أو قيمة دلالية أيضاً للحركة ، كذلك هناك دلالة إنسانية أو خطاب في أية إشارة نستخدمها أو إيماءة أو صوت في نقل رسالة ما أو حين نتواصل مع الآخرين ، وعلى هذا فان كل ما يتعلق بمعنى إشارة الإيصال ، وبصورة خاصة بمعنى الأشكال يعد من الدلالة (بيير جيرو : 1986 ، ص16) .

والتغيير الدلالي هو التغيير في المعنى، والقيمة الدلالية للشكل تكمن في معناه بالنسبة للمتلقي. ويمكن ان نصنف المسائل الدلالية إلى ثلاثة انساق رئيسة وهي النفسية والمتعلقة بالمتحدث والمستمع ، أو الفنان والمتلقي أثناء عملية التواصل ، والثانية المنطقية المتمثلة بالعلاقات التي تحكم العلامة بالواقع ، وأخيرا الجمالية التي ترتبط بطبيعة العناصر والعلاقات داخل العمل الفني (ف بالمر : 1981 ، ص23) , والدال شكل محسوس في الفن أو اللغة البصرية ، والمدلول هو الشيء الموجود في العالم أو ما يتماثل للذهن ويمثله الدال , أو يشير إليه , أو يحدده بالنسبة للقارئ أو الفنان , والأشكال أما أن تكون حسية أو خيالية ، مركبة أو مجردة(محسن علاوي : 2013 ، ص9) .

أن الإنسان دليل أول وصانع للدلالة ويعيش فيها ولا يمكن تطور علاقة إنسانية أو تواصل بين أفراد أو مجتمع دون دال ومدلول أو دون شكل مدرك ومعنى ، فالإنسان في العراق القديم ، تمكن من النظر إلى نفسه وما يدور حولها ، والى الكون , وطبيعية الوجود ، وأصل الآلهة ، وما يشعر به من صور وأشكال أثارت مخاوفه ، ودفعته إلى التخيل ، فوجد نفسه بين أشكال لها دلالات وتسميات عديدة صوّرها من

الطبيعة أو ركبها أو خلقها خيالياً فامتد هذا التقليد إلى كل ما يحيط به من أشياء ومواد وأشكال آدمية وحيوانية ونباتية وظواهر (مارسيلو داسكال : 1987 ، ص4).

عليه فان تتكون الدلالة من العلوم الثلاثة المتميزة (علم النفس، علم المنطق، اللسانيات)، فكل الأشياء لها أبعاد نفسية ومنطقية فكرية، ولها علاقة ببعدها التداولي اللساني او باللغة والكلام، فهي الأوسع تواصلياً وتشكل الكثير من العلاقات المنطقية فضلاً عن علاقتها النفسية، وبالتالي تؤثر على المنظومة المعرفية الدلالية بشكل عام. ان مسألة الدال والمدلول والعلاقة بينهما هي من أهم القضايا التي تناولها دارسو الدلالة ، وأن الأرضية الثابتة التي يقف عليها كل من الدال والمدلول في علاقتهما المتبادلة، التي تستند إلى ان يكون الدال ذي الطبيعة الاشارية مدخلاً للمدلول , و يحيل عليه ، فهو بحاجة إلى المدلول عند ذكره وتواجده (الاحساس به) على المستويين البصري والوجودي (الجمالي)، أو لابد من تمكين الكائنات البشرية من فهم الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى ، وهي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية , على الرغم من كونها عرضة للتغييرات ، لذا جرت دراسات مستفيضة لتناول الهرم المعرفي الذي شكلته العلامة وتناولها بالدرس والتنقيب ، ومن ذلك اهتمت السيموطيقيا ببنية العلامات بوصفها أنظمة أو علماً عاماً لها (بيير جيرو : 1992 ، ص9)

ويرى الفيلسوف وعالم المنطق والرياضي الأمريكي (تشارلز ساندرز بيرس) ان الدلالات مستقلة عن مضامينها ، بمعنى إنها تتصل بشكلانية الظواهر أي عدم إيلاج الشيء الذي تشير إليه الدلالة في التفسير ، وهو ما يؤكده الفيلسوف والروائي والناقد الإيطالي (امبرتو ايكو) الذي تكمن القيمة السيميوطيقية عنده في العلاقة بين الدال والمدلول دون التجاوز على العلاقة بين الدال والمدلول والمرجع ، وعليه فالفن عند السيميوطيقيين يؤخذ كعلامة مستقلة لا تشير إلى شيء بشكل خاص وإنما للسياق العام للظاهرة التي يمكن ان نسميها اجتماعية ، فلسفية ، سياسية ، دينية ، اقتصادية .. عن طريق البحث في جزئيات وكليات الشكل العام لأي ظاهرة أو منتج إبداعي في محاولة للوصول إلى نظرية اتصالية جديدة تتميز بشمولية معرفية لكلا الطرفين (الباث أو الفنان والمتلقي) (ترنسهوكز: 1986، ص16-18).

وقد قسم (بيرس) العلامة إلى ثلاثة أشكال تتمثل الأولى فيما سماه بـ(الأيقونة)وهي الصورة الدالة على متصور ، مثل صورة العذراء في الطقوس المسيحية ، أو صورة السيارة في إشارات المرور أو غير ذلك مما تحدد طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه ، والثاني وهو (المؤشر) والذي تربطه بمرجعه علاقة السبب بالنتيجة كعلامة الدخان التي تشير إلى وجود نار ، والنوع الثالث هو (الرمز) والذي يتميز بعدم ارتباطه بمرجعه من ناحية الشبه أو الموائمة

سوى ما اتفق عليه عرفاً ، والمثال الأكثر وضوحاً على الرمز هو العلامات اللسانية ، ويأتي تصنيف (بيرس) للعلامات هذه على وفق العلاقة بين الدال والمدلول ، وهو بذلك يؤكد موضوعية العلامة ، فتكون بذلك الرمز المفسر لكل أنواع العلامات (ترنسهوكز : مصدر سابق ، ص116) .

يرى (بيرس) في العلامة بأنها وحدة ثلاثية المبنى وهي شيء يمثل لمتلقي ما رمزاً لشيء بخصوص معين، وتتكون من ترابط:

- المصورة : والتي تقابل الدال عند العالم اللغوي السويسري (دي سوسير) ، ويعد (بيرس) في نظريته هذه قد تخطى نظم اللغة مقايسة بـ(سوسير) ، إلى نظم غير لغوية ، فضلاً عن خروجه من الثنائيات إلى الثلاثيات ليكون أكثر منطقية وقصدية في دلالات العلامات ، إذ بنى مصورته على وفق ثلاثة مستويات متداخلة , وهذه المستويات هي (التصوير: الشكل الخارجي الذي يحمله المنطوق اللفظي أو الشكل البصري المدرك ، مثل قلم), و(التصديق: الإشارة المصاحبة وهي ذات دال مرجعي), ثم (الحجة: المرجعية المؤكدة والمؤولة للصنف) (سيزا القاسم وناصر حامد أبو زيد : 1986 ، ص26) .
- المفسرة: وهي علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن (المفسر/ متلقي العلامة) ، إذ لا يعدها (بيرس) تصوراً ذهنياً أو مفهوماً, ولكنه يرى أنها في الحقيقة مجموعة الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة الأولى ، فقد تتخذ بعض الأشكال منها:

1. قد تكون المفسرة مصورة من نظام سيميوطيقي آخر، فالعلامة اللغوية (كلب) تترجم مثلاً إلى صورة فوتوغرافية أو رسم بياني أو صورة صوتية (عواء).
2. وقد تكون المفسرة معنى من المعاني الإيحائية المصاحبة للعلامة التي تحمل بعض الدلالات العاطفية اللصيقة بها، فالعلامة (كلب) تترجم إلى (وفاء).
3. وقد تكون المفسرة، تعريفاً علمياً يصاغ في نفس النظام السيميوطيقي نفسه، فالعلامة (الهر) يعرف بأنه حيوان، مثلما يترجم (الملح) إلى كلوريد الصوديوم.
4. وقد تكون المفسرة، مجرد ترجمة من لغة طبيعية إلى لغة طبيعية أخرى، فالعلامة (كلب) ترجم إلى (Dog).
5. وقد تكون المفسرة سلوكاً يثير العلامة عند المتلقي، فقد يترجم سماع نباح كلب إلى وقوع شيء ما أو خطر أو شعور بالألم، إلى غير ذلك، ومن هذه العلامة يكون منطلق الانفتاح العلامي (علي حسين هارف الخفاجي: 2008، ص13).

- الموضوع: ويتشكل هو الآخر من مستويات بنائية معروفة مسبقاً وهي (الايقونـة، والإشارة، والرمز)

المبحث الثاني: التوظيف الدلالي للأشكال في الخزف العراقي القديم.

يرجع اكتشاف الفخار في بلاد ما بين النهرين إلى أزمنة الاستيطان الأولى بما تدل عليه الآثار الفخارية المكتشفة والتي يرجع تاريخها إلى (5500ق.م - 3500ق.م) عندما عَبر فن الفخار عن دلالات قدسيه، أما الأدوار الحضارية التي عرفت في العراق القديم مثل (حسونة، سامراء، حلف، العبيد) فهي من المراحل المهمة التي ارتكز عليها مفهوم الفخار في كل العصور اللاحقة، إذ شكلت حضوراً في العمل الفني منعكس بإثارة الفكرية والدلالية على الخزف العراقي المعاصر (ف فون زودن: 2003، ص126).

وقد امتازت تصاميم فخاريات حسونة القديمة بأشكالها ذات الزخارف المحززة والخطوط المنكسرة والمستقيمة المعتمدة على شكل المثلث كوحدة زخرفيه، وقد اتبع الفخاري في بادئ الأمر أسلوبا ساذجاً بدائياً في صناعة الأواني، عبر التحوير والتبسيط للإشكال الطبيعية لتؤول كتشكيلات هندسية زخرفيه، بعدها تطورت الزخارف لتأخذ أشكال خطوط متقاطعة وأشرطة ومثلثات ومربعات ودوائر (تقي الدباغ، 1985، ص17)

أما فخار حسونة المتطور من (سامراء) فقد امتاز بطينة نقية محروقة حرقاً متوسطاً ذا لون اصفر ، أما النقوش التي عثر عليها فكانت أشكال هندسية محززة عمودية ورسوم من أشكال حيوانية مثل صور (الغزلان ، والطيور ، العقارب) بأشكال مختزلة (تقي الدباغ ، المصدر السابق ، ص19) ، ولقد كانت لهذه التكوينات دلالات رمزية لها ارتباطاتها الدينية والسحرية وفلسفتها في تفسير حركة الحياة ، كما نجد من خلال هذه التصاميم أن الفنان قد صور هذه الأشكال بسبب الخيال الخصب والممتع ، فنراه قد صور الخيول في ركضها ، والوعول في قفزاتها منتصبة وهذه القدرة على التحوير مكنته من تحوير الشكل الطبيعي إلى تصوير زخرفي ذي دلالات إيحائية وجمالية مرتبطة به (اندريه مارلو : 1980 ، ص92) ، كما أضفي على فخار سامراء أشكال بهيئات شخوص بشرية أو أزواج راقصة ، تزين الإناء بأسلوب انتقالي ذي دلالات طقوسية ، وقد سميت هذه الرسوم (بالسيدات الراقصات) (ديفيد وجوا اوديس : 188 ، ص90) ، كما ظهرت تغييرات لحركات الجسم المختلفة في نماذج المنحوتات الفخارية الأنثوية في دور سامراء التي تميزت بأسلوب واقعي لان الأشكال مستوحاة من الواقع ، فضلاً عن استعمالها في مظاهر الزينة ، والوشوم ، وفي الملابس وطرز الأزياء ، وبهذا فان الأشكال الفنية في هذا الدور تعود في أصل دلالاتها الإيحائية للفكرة في عملية الأعداد . (رمضان البسطاويس: 1988، ص223).

ومن الروائع الفنية الفخارية الموجودة في سامراء جرة كروية ذات رقبة طويلة وظف الفنان فضاء الرقبة الخارجية كسطح تصويري لتمثيل وجه امرأة ، وبهذا زاوج الفنان في بنائه الشكلي والتقني بين النحت والرسم ، أما أشكال المنحوتات الفخارية فقد امتازت بقيم دلالية مثقلة بإيحاءات تنبثق من العرف الاجتماعي ، والحرية في الأداء ، مما قاد الخزاف إلى التفرد والتمييز في إبداع مثل هذه الإشكال الفخارية ذات التأويلات الرمزية ، أما دور (حلف) فنجد التآلف الحضاري الذي حصل لأول مرة في التاريخ رغم الفواصل والمسافات التي لم تكن عبارة عن ثغرات ، حيث ظهر فخار هذا الدور بإشكال وأحجام مختلفة ، وقد نقشت الإشكال المختلفة على أرضيات خزفية رقيقة ومصقولة بهيئة خطوط متكسرة من مثلثات وصلبان ونقاط ، فضلا عن المجردات الحيوانية والنباتية وبألوان متعددة منها (الأحمر ، البرتقالي ، الأسود) (رباب سلمان الجبوري : 2006 ، ص59-60). أما أروع التوظيفات الدلالية في الأواني الفخارية ضمن دور حلف فنجدها بشكل صحن كبير يمثل أول ملحمة عراقية تجسد على أناء فخاري، وتم إبداعها كما في باقي التجارب المقاربة لها في الإنشاء بصياغة أدبية وأسلوب سردي ينتمي لميكانزمات المنظومة الاجتماعية، والخاضعة لفكر فني يمتلك خبرة عالية في عمليات الحذف والتبسيط والاختزال والتجريد الذي يطال النظام الشكلي لتفعيل الإيحاءات الدلالية ضمن الفضاء الخزفي (زهير صاحب: 2004ً 372-374).

أما دور العبيد فقد عبر فيه الخزاف العراقي القديم عن خلاصة مهاراته الفنية المدعومة بطرز جمالية هندسية رائعة ، حيث وظف من مفرداته الطبيعية رموز جميلة بدلالات إيحائية سلط فيها الضوء على ابرز المرجعيات التي تشكل قيمة مادية ومعنوية عالية له في تلك العصور والمتمثلة بـ(الحيوانات والنباتات) (أكرم محمد كسار : 1985-1986 ، ص10-11) ، فنفذت الموضوعات بهيئة زخارف خطية وإشكال شبيهه بقاعدة الشطرنج ومواضيع طبيعية مثل أوراق الأشجار والنباتات والطيور والحيوانات ، وبدلالات إيحائية مختلفة (ديفيد وجوان اوديس ، مصدر سابق ، ص114) ، وظهرت هناك مواصفات مشتركة بين كل من فخار اريدو والعبيد وهي التخفيف من الزخرفة وندرة في رسم الصور البشرية ، واختفاء الصور الحيوانية ، أما بديل هذه الصور فجاءت بشكل تكوينات هندسية لا تضم سوى عناصر بسيطة متمثلة بخطوط مستقيمة متشابكة ، كما انتج الخزاف العراقي في تلك الفترة منحوتات من الفخار وبأشكال طبيعية بسيطة (ثروت عكاشة : د.ت ، ص14) ، ومع إطلالة العصر الذهبي لفجر التاريخ (فجر السلالات) المتمثل بحضارة (الوركاء ، جمدة نصر) فقد توافر مناخ أفضل لازدهار هذا الفن بالتزامن مع اختراع عجلة الفخار ، كما عرفت

الكتابة في أول ظهور لها في مدينة الوركاء ، وكانت صورية اعتمدت على العلامات الدالة على الأشياء (صموئيل نوح كريمر : 1971 ، ص855) ، وقد ظهر في هذه الفترة فخار متعدد الألوان يغلب عليه اللون الأحمر القرمزي ومشتقاته وسميت بعض الأوعية المصنوعة بهذه الطريقة بالأوعية القرمزية ، أما أشكال الرسوم التي غطتها فكانت عبارة عن مثلثات متقابلة أو متتالية تحصر بينها مساحات رباعية تحوي رسوم السنابل أو سعف نخيل أو شبكات هندسية مجردة ، إما بدن الإناء فكان يزين برسوم تشبه الكباش والغزلان تتكرر حول سطحه ، أما الفخار الذي استحدثت أشكاله لأول مرة في هذا العصر فجاء بهيئة قدح طويل ذي قاعدة صلبة ، بالإضافة إلى الجرار الابريقية ذات أنبوب يدعى (المصب القصير) ، وجرار عريضة الفوهة ذات المدى القصير ، أما أهم أنواع الفخار فهي الرمادي المسود والمحزز برسوم هندسية ونباتية وحيوانية ، ملأت حزوزها باللون الأبيض لتعطي امتدادات وتداخلات ومساحات واضحة تحيل إلى منظومة دلالية محكمة (طه باقر : 1973 ، ص235-236). ومع السومرين (2800-2371 ق.م) نكون بإزاء منعطف حضاري ضمن فن الخزف في وادي الرافدين، فعملية الإبداع في هذا الفن كما في فن النحت تجسدت بفعل التجربة الفكرية، فأحالت أشكالها إلى هيئات متحررة من كينونتها الطبيعية لتؤول كرموز ذات دلالات قدسية (جورج رو: 1984، ص114). ويعد اختراع الدولاب السريع الدوران، واختراع الكتابة والقراءة في هذا العصر لتدوين الأساطير والقصص فعلا إبداعياً غير مسبوق (محمد علي علوان: 2006، ص11). وعلى العموم فقد امتازت الفخاريات السومرية بكونها معمولة باستخدام عجلة الفخار ، ومشكّلة من طينة نقية ومغسولة من الشوائب ومطلية بطلاء مائل إلى الاحمرار كأرضية لرسم النقوش الزخرفية التي شملت الزخارف الهندسية من (خطوط ، مثلثات ، معينات) ، فضلا عن الزخارف الطبيعية بأشكال (سنابل القمح ، نبات القصب والبردي) والحيوانية (الثيران ، العجول ، ذكور الماعز ، الطيور) ، وإنتاج هذه الهيئات هو بمثابة إيحاء دلالي جمع بنية هذه الأشكال وأعطاها بعدها الواقعي والمتخيل الذي يربطها بمحيطها الطبيعي (أنطون موتكارت ، 1975 ، ص15) .

أما المرحلة البابلية القديمة فقد امتازت بمهارة الخزاف العراقي بالنحت الفخاري والتنوع الموضوعاتي التي عمّ هذا النوع من الفنون عبر التمثيل المتقن لمنحوتات مجسمة وأخرى بارزة ، تنوع بعضها ليشكل عدداً من الأسود دلت على مهارة عالية بالرغم من تجاوزها لقواعد التشريح ، إلا أنها تميزت بإيحاءات دلالية عالية من خلال تفصيل ملامح الأشكال والحركات ، أما المرحلة التي تلت بابل القديمة فهي مرحلة الآشوريين (بلاد آشور) ، حيث حقق الأشوريون من خلال فن الخزف

مستوى عالي من الفخامة ، وجاءت نتيجته عبر تنوع أشكاله فمنها الكؤوس والأواني والمزهريات والقوارير ، فضلاً عن البعد الأدائي والدلالي الأهم الذي ظهر في هذه الفترة والمتمثل بالجداريات الفخارية (طه باقر : مصدر سابق ، ص157) .

إذ إنّ أكثر ما ميز الآشوريين هو استخدامهم الأجر المزجج بشكل واسع ومتطور في (الجداريات الخزفية) وبأشكالها الطبيعية المنتقاة كرموز حيوانية ونباتية وبأبعاد دلالية معبرة عن التقديس والقوة والمنعة ، أما أشهر ألوانهم فهو الأزرق المقارب للكوبالت وبدرجات مختلفة (زهير صاحب و سلمان الخطاط ، 1987 ، ص203) ، أما الجداريات البابلية فتمثل ذروة العطاء الفني للخزاف العراقي القديم ، باستخدامه الآجر المزجج الذي استمر استعماله وصولاً إلى عصر نبو خذ نصر (أنطون موتكارت ، مصدر سابق ، ص445) ، وبهذا فان التقنية تمثل خطاباً جمالياً مهماً في آليات صناعة الفخار وقد أثبتت وجودها من خلال أساليب التشكيل وشاعرية انتظام الأشكال ، ووسائل التعبير ، المستندة إلى تقنيات ووسائل دقيقة في الإنتاج والإبداع أخضعت كلها لمفهوميه التطور المحيلة إلى الخبرة بفعل التراكم والتجريب المرتبط بتطور الفكر الحضاري . كما أحالت الأشكال الفخارية المستحدثة إلى منظومة رمزيه تتفق مع البعد الدلالي في بنائية الشكل ، وتلك الآلية المنظمة في الصياغة والتأويل نتجت عن عمليات الربط الذهني للفنان ما بين المادي و الروحي لتكون وحدة أسلوبية تتصف بالوعي والإرادة ، فارتفعت بالشكل المرسوم والمحتكم إلى صور ممثلة بفيزيقية الأشياء ، إلى بناء شكلي معبر عنها فأسست الإشكال ذاتها بدلاً من صناعة التاريخ لها(زهير صاحب : 2004 ، ص37-39) ، وبهذا فقد شهد فن وادي الرافدين إبداعات خزفية غير مسبوقة وانجازات خلاقة وظف من خلالها الفنان العراقي القديم مهاراته الفنية لخلق دلالات مقدسة عبر تحويره وترميزه للأشكال الطبيعية من آدمية وحيوانية ونباتية ، ضمن نتاجاته الفنية والأدائية والتقنية المتلاحقة .

المبحث الثالث:التوظيف الدلالي للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في الخزف العراقي بين التراث والمعاصرة

بدأت حركة الفن التشكيلي المعاصر في بواكير الأربعينات من القرن المنصرم عندما نزح بعض الفنانين البولونيين والانجليز إلى العراق بسبب الحرب العالمية ، ففتحت هذه الفرصة للفنان العراقي عالماً جديداً ينضاف إلى مرئياته المتجسدة بإرثه الحضاري ورموزه الإسلامية (شوكت الربيعي : 1972 ، ص17) ، وفي ضوء ذلك كان للحرب العالمية الأولى تأثيرها الخاص في الانفتاح الثقافي ، فضلاً عن إرسال أولى البعثات إلى أوروبا للدراسة ، للتعرّف مباشره على هذه

المدارس ، ومن ثم عوده المبعوثين إلى بلدانهم لممارسة أدوارهم كأساتذة حملوا سمة الريادة والعمل على صياغة أعمال لا تغفل عن مكونات العصر ، وفي الوقت نفسه أحيت العناصر الخلّاقة الكامنة في الموروث المحلي (شاكر حسن آل سعيد ، 1991 ، ص10) .

ولاحقاً تبلورت فكرة تدريس فن الخزف في العراق بعدَ أربعة عشر عاما من تأسيس قسم الموسيقى في معهد الفنون الجميلة (1936)، أي في عام (1950) فقد كانت ثمَة جهود ومساعٍ دؤوبة لإنجاز هذا المشروع وكان وراء ذلك المسعى كل من الفنان (جواد سليم) والفنان (فائق حسن) اللذين سعيا إلى وضع اللبنة الأولى له ، وبمساع بعض الفنانين الموجودين في لندن وفي مقدمتهم (زيد محمد صالح) (نبراس احمد جاسم : 1997، ص12) ، وما ان جاء عام (1954م) حتى كانت البداية قد اتخذت طريقها إلى التنفيذ ، حيث طلب من الخزاف الانكليزي (اَيان اولد) تأسيس فرع لفن الخزف ، وقد توجت المبادرة بعد عام واحد ، إذ تم افتتاح أول شعبة للدراسة فيه حيث حمل الفرن الناري البسيط في حديقة المعهد وفي احتفال بسيط حضره (جواد سليم وزيد صالح وفائق حسن) وغيرهم خرجت أول خزفية منه ، وفي عام (1957) انتدب الفنان القبرصي (ڤلانتينوسكالامبوس) لإدارة فرع الخزف حيث درّس فيه حتى عام (1968) وبقي فرع الخزف في معهد الفنون الجميلة برعاية أساتذة آخرين ممن تخرجوا أصلا منه أو من تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة بعد ذلك (جواد الزبيدي : 1986، ص12) ، وفي عام (1961م) أصبح الفنان (سعد شاكر) أول خزاف عراقي يقوم بتدريس هذه المادة إلى جانب الفنان (اسماعيل فتاح الترك) (نبراس احمد جاسم ، المصدر السابق ، ص25) .

وراحت الجهود تمضي ببلورة مرحلة الانتقال، وذلك بجعل الخزف فناً يمتلك مقومات التشكيل الحديث، وليس فناً ثانوياً أو تقليدياً مستنداً إلى الإرث الحضاري للعراق الموغل بالقدم والمتمثل بالحضارة الرافدينية ومن بعدها فنونه الإسلامية، وكيفية صياغتها مع ما امتازت به فنون الخزف في عصورها الحديثة. حيث امتاز الفن العراقي القديم بتنوع موضوعات منحوتاته الفخارية، وتعدد أنظمتها التشكيلية، وإحالاتها الدلالية ، واختلاف الوظائف التي أوكلت إليها(زهير صاحب : 2007 ، ص65-66) ، وبهذا نرى ان يقظة الفنان العراقي لم تستغرق أكثر من ثلاثين عاما كمرحلة تمهيدية (1921 - 1951) ليصبح ميسراً للخزف ان يزهو بحضارتهِ المعاصرة في النصف الثاني من القرن العشرين ، وان يستمر في صناعته، حيث أصبح لكل فنان أسلوب معين، ولكنهم في الوقت نفسه يتفقون في استلهامهم الإرث الحضاري المحلي لتنمية أسلوبهم ، فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكلها الجديد

من خلال ارتباطهم الفكري والأسلوبي السائد في العالم ليبلغوا خلق أشكال تضفي على الخزف العراقي طابعا دلالياً خاصا وشخصية مميزة (رباب الجبوري ، 2006 ، ص33) ، وجاءت أعمال الخزاف (ڤلانتينوس) متأثرة بثلاثة مصادر متداخلة لتبلور هويته الفنية أو توقيعه الفني الخزفي حيث الأصل القبرصي بمرجعياته اليونانية ، وبتراث البحر الأبيض المتوسط، ودراسته في انكلترا وتعرفه على تيارات الحداثة الأوربية، ومن ناحية ثالثة تعرفه على خزف وادي الرافدين والشرق الأوسط بشكل عام ، فظهرت محاولات استلهام الخصائص التراثية كـ(اللون الشذري وتكرار الوحدة الزخرفية والتوريقات النباتية والأقواس والخط العربي) (مي مظفر: 2007 ، ص57) .

لقد ارتبط اسم فن الخزف المعاصر في العراق باسم الفنان الذي برز إبداعه على الساحة الفنية العراقية والعربية والعالمية بشكل عام، وهو رائد الخزف العراقي المعاصر الأستاذ (سعد شاكر) الذي جاوز الشكل الخزفي، والتقليد من خلال اهتمامه بالقيم الجمالية والدلالات الفكرية، فقد جاءت أعماله على أشكال وفرضيات جديدة ضمن حاله استلهام التراث والمنجز الحضاري من جهة والحداثة من جهة أخرى (محمد علي علوان: 2010، ص13).فكشفت لنا خزفياتهُ وفخارياتهُ عن تحفظ واعٍ من جانبهِ في تعامله مع المادة التي يستعملها، وكشفت أيضاً عن هيمنته على فنون صناعة الخزف ، فضلا عن إمكانياته في معالجة المشاكل التقنية الخاصة بهذا الفن (جواد الزبيدي : مصدر سابق ، ص35) ، ويصف (ڤلانتينوس) أعمال الخزاف (سعد شاكر) بأنها مجردات مستقاة من الأشكال الطبيعية كالمحار أو الصبار أو الجسم الإنساني ، أنها في معظم الحالات تتألف من هذه العناصر المتباينة والمتضادة أحيانا ، يجمعها معا ليخلق وحدة عضوية تصوغها دلالات فنية وذكاء ودقه في الانجاز الأمر الذي جعل من أعماله الخزفية مغامرات محسوبة بدقة وإيقاع متزنين(عادل كامل : 2000 ، ص1029) .

ومن رواد الخزف المعاصر في العراق والوطن العربي الذين شاركوا في تطور الخزف المعاصر على المستوى المحلي هو الخزاف (شنيار عبد الله) الذي جاءت أعماله على مستوى متقدم من ناحية تناوله للأشكال الخزفية عبر معالجته لفضاءات الأسطح والتي ساهمت في إبراز الجانب الجمالي للعمل الفني ،إذ قام باستثمار خبراته في مجال المعرفة بالموروث ، إلى جانب دراسته العملية للتقنيات الحديثة ليخلق توازنات بين أصالة الأشكال القديمة ودلالاتها الإيحائية المتجددة ، فجعل من الرموز الشرقية والبيئية والحروف والتكوينات النحتية مفردات متداخلة

بمعالجات منحت الخزف مغزاه الدلالي والجمالي (نبراس احمد الربيعي ،**www.kitabat.com**)

وامتاز الخزاف (طارق إبراهيم) برغبته في العودة إلى المدن والقرى القديمة، فأعماله ضاجة بالحنين فهو يستلهم المعابد والبيوت الطينية والآثار ويعيد صياغتها رموزاً ديناميكية في سياق توظيف دلالات جديدة ذات اثر تراثي محدث ، فأهم ما يميز أعماله قربها من طبيعة الطين، فجسد أشكالاً قد تكون زقورات مرة، ومرة أخرى كهوفاً أو بيوتاً مترامية أو أبواباً مغلقة وأشكالاً توحي بالوهم لإخفاء أسرارها الباطنية في شيء من العاطفة الصوفية مع قصص تاريخية وأسلوب مجازي أستعير من شكل الطبيعة (نبراس احمد الربيعي ،المصدر السابق)

أما أعمال الخزافة (عبلة العزاوي)، التي دَرّست فن الخزف في بغداد وباريس، فقد جاءت متأثرة تأثراً واضحاً بفن العراق القديم، وبالأخص بدمى الطين وفخاريات الإنسان القديم إذ استطاعت ان تجمع بين مؤثرات متباينة في القدم والمرجعيات حتى تبدو إلى جانب بعضها البعض. وتلعب التقنية دور أساسي في عملية إظهار التنظيم الجمالي الشكلي في الخزف المعاصر حيث أنها تعكس قدره الخزافين على انتاج أعمال فنية مبدعه ومتنوعة، ومن هنا كان الخزاف (ماهر السامرائي) يتجه صوب تفعيل إشكالية حضور التقنية كمحصله دلالية لمنجزه الخزفي (محمد علي علوان: 2010، ص9)،فاطلاع الخزاف على الخزف الأوربي عامة والخزف الأمريكي خاصة بحكم دراسته في الولايات المتحدة الأمريكية أثر في تقنياته وليس في جوهر عمله الخزفي.فلقد بقي أسلوبه مميزا ومتفردا عن غيره ،واهم ما يميزه هي التقنية من جهة والتجريد من جهة أخرى حيث تعد التقنية المحور الرئيس الذي يخرج بالشكل والمادة والمضمون إلى سطح الوجود، ومن خلالها تأخذ العناصر شكلها النهائي في الإفصاح عن لغة المنجز التشكيلي.وقد قدم أعمالا خزفية ذات رؤية وأسلوب تجريدي مازج فيه الحروفية وجمالية اللون ووظيفة الطين وطبيعته ، فمسألة الارتباط بالموروث الشعبي لا يعني الانقطاع عن مواكبة الميادين والأحداث الجديدة، لذا كان من الطبيعي أن يستسقي من الماضي سمه شكليه قابله للاستخدام لتلائم الفكر والإحساس المعاصرين ،فدلالة الأشكال الموروثة كان واضحاً في رسم معالم تجاربه المعاصرة ، فأستلهم الفنان (الفورم) الموضوعات الشعبية والأسطورية والرمزية التي كان لها التأثير الواضح في بلورة الهوية أو الشخصية الإبداعية، ويظهر هذا في تجاربه المنجزة (عادل كامل : 2000 ، ص98) .

ان جوانب إظهار الشكل في المنجز الخزفي لم تقتصر على وضع مادة الطين بشكل معين قد يمثل آنية او نحت فخاري، بل تعدى ذلك من خلال ظهوره بأشكال

نحتية مضافة على سطح المنجز الخزفي، وقد يتبع ذلك الفعل التقني لأجواء الحرق المختزل وتأثيره في المادة دلالات شكلية جديدة على السطح الخزفي (جون ديكرسون: 1989، ص64). لقد اتخذ الخزاف (محمد عريبي) من النحت الخزفي أسلوبا فنيا خاصا به من خلال استخدامه المتكرر لموضوعات الأشكال الآدمية (رجل وامرأة).

وتقف تجربة الخزاف (تركي حسين) في الصف الأول من التجارب الخزفية المعاصرة في العراق ففي أعماله يتبين لنا مواضيعه التي تعطي وقفة جمالية تتجاوز التقليدية، وتوحي بكثير من التجريدات وحقيقة الأمر ان نصوصه الفخارية النحتية هي إعلان عن دلالات شتى تقترب وتبتعد عن المعطى الجمالي للواقع الموضوعي سواءً بجانبه المعماري أو الطبيعي، ثم يأتي الخزاف (قاسم نايف) بأعماله الخزفية المستوحاة من التراث والحضارة العراقية ممزوجة بالمعاصرة ومحاكاة الطبيعة، إذ تعد الصياغة التي تهتم بتحليل الواقع وتأويله دلالة لا تنفصل عن نوازع الفنان وهواجسه، فدلالة الأشكال الآدمية لديه والمتمثلة بالجسد مثلا كمفردة تكررت في عموم تجاربه الإبداعية لهي عنوان بارز لمحاولة هذا الفنان من توظيف أشكاله الطبيعية خدمة لإيحاءاته الدلالية المقصودة (نبراس احمد الربيعي : مصدر سابق) . وقد ظهرت نخبة جديدة من الشباب الذين برزوا في المسيرة الفنية المتواصلة لفن الخزف المعاصر في العراق متأثرين بالكبار والرواد في العراق ولهم تأثير ومكانة خاصة في الوسط الفني وأعمالهم مرتبطة بتوظيف واستعارة الأشكال الطبيعية المجردة واستنهاض البنى الدلالية لها. ومن أهم التجارب ذات البعد الدلالي المؤثر التي أكدت حضورها يعد جيل الرواد والتي تركت أثرها في الخزف المعاصر في العراق هي تجارب الخزافين (أكرم ناجي، جواد الزبيدي، وعلي حيدر، وأمين عباس، وسلام جميل وقاسم حمزة). عليه فقد احتل النتاج الخزفي في مسيرته الفنية مكانة رائعة في حركة الفن التشكيلي المعاصر بجهود الخزافين العراقيين الذين مارسوا فن الخزف، ليتحول لديهم من طابعه الشكلي التقليدي إلى حامل للدلالات التي حاول الفنان توظيفها في أشكاله المجردة قبل كل شيء والمستعارة من عناصر وأشكال المرجع.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1- يمثل مفهوم الدلالة بالدرجة الأساس المعنى المتضمن للصورة الخطابية التي ينقلها المرسل إلى المتلقي، والتي تأخذ بدورها أشكالاً مختلفة من الخطاب المحسوس، عليه فان كل ما يتعلق بمعنى إشارة الاتصال، وبصورة خاصة بمعنى الأشكال يعد من الدلالة.

2- تتشكل الدلالة من ثلاثة انساق أو علوم متداخلة وهي علم النفس المتعلق بالمتحدث والمستمع أثناء عملية التواصل، وعلى علم المنطق المتمثل بالعلاقات التي تحكم العلامة بالواقع، وأخيرا على علم اللسانيات الجمالية التي ترتبط بطبيعة العناصر والعلاقات داخل العمل الفني.

3- قسمت العلامات الدالة إلى ثلاثة مباني وهي (المصورة) والتي تتعلق بتصورها الحسي وشكلها المرجعي والذين يطلق عليهما بـ (الدال والمدلول)، والمبنى الثاني أطلق عليه بـ(المفسرة) وهي الدلالة التي تدرك في ذهن المتلقي وتأتي على أنواع: فقد تكون عبارة عن علامة (صوت وشكل)، أو قد تكون ذات معنى إيحائي معنوي، أو تعريفاً علمياً لأصل العلامة، أو قد تكون ذات إثر لساني، او ان تحيل إلى معنى منفتح. أما المبنى الثالث من العلامات الدالة فقد اخذ اسم الموضوع والذي قد يكون على هيئة ايقونية مشابهة ومطابقة لصورتها، أو إشارية ترتبط بعلاقة السبب بالنتيجة مع صورتها، أو رمزية لا تشترك مع مرجعها بشيء سوى بالاتفاق العرفي.

4- أخذت فخاريات العراق القديم الطابع الوظيفي مع بدء الحضارة الرافدينية، وبتمثيل تجريدي رمزي لرسومها وأشكالها المصورة،والمأخوذة عن الدوال الآدمية والحيوانية والنباتية، لتعطي بعداً دلالياً يرتبط بأصول عقائدية وشعائرية تبعاً للبنية الفكرية للإنسان العراقي القديم.

5- أدى التحول والتطور في التقنيات والأشكال الفخارية في العراق القديم إلى نضوج في البنى الشكلية للهيئات الآدمية والحيوانية والنباتية المرسومة والمنقوشة والمنحوتة، مع تحولات في طبيعة البنية الدلالية لتلك الأشكال.

6- تراوحت النتاجات الخزفية في الفن العراقي المعاصر مع بواكير ظهورها ونضوجها ما بين التمسك بالتراث الحضاري القديم والإسلامي، أو مزاوجته مع ما جادت به المدارس الفنية الحديثة. التي استلهم الخزاف العراقي المعاصر منها الكثير.

الفصل الثالث / الإطار الإجرائي

أولاً: مجتمع البحث

1) اشتمل مجتمع البحث على أهم التجارب الفنية للخزافين العراقيين المعاصرين والتي جادت في أنساقها البنائية في تمثيل الأشكال الطبيعية وبأساليب مختلفة.

2) اعتمد الباحثان في تجميع نماذج مجتمع بحثهم على ما وجدوه من المصورات الملحقة مع المصادر العربية،والأجنبية، فضلاً عن اعتمادهم على المصورات المتوفرة على شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت).

ثانياً: عينة البحث

تم اختيار نماذج مصورة لعدد من الأعمال الخزفية التي توافقت مع عنوان وهدف البحث، والتي انتهجت مبدأ التوظيف الدلالي للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في جانبيها القديم والمعاصر، وقد بلغ عددها (3) نماذج، وتم اختيار عينة البحث قصدياً، ووفق المسوغات الآتية:

1- وجود تنوع واضح في النماذج المختارة.

2- استبعاد النماذج الخزفية المتشابهة في أشكالها المنتخبة.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحثان المؤشرات النظرية التي انتهى إليها الإطار النظري مستثمرين المقولات الجوهرية منه والتي تسهم في اغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية الصحيحة.

رابعاً: منهج البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث الحالي.

خامساً: تحليل العينة

نموذج (1):

اسم الفنان	شنيار عبد الله
اسم العمل	شناشيل البصرة
تاريخ الانتاج	1982
قياسات العمل	12 × 3م

جداريه خزفية ذات مفردات تجريدية لها طابع تراثي بيئي من خلال أسلوب العمل التجريدي مجاميع من أشكال وألوان متكررة، أراد الخزاف من وراء تكرارها أن يعكس حالة الانتماء الفكري المتجذر لديه والمتمثل بارتباطه العميق ببيئته الطبيعية والحضارية والتي تتمثل هنا وبشكل جلي بهيئة النخلة الآشورية ، فالنخلة التي كانت ولا زالت رمزاً للشموخ والعطاء العراقي، فضلا عن القارب ذلك الرمز البصري

المعروف عند سكان الأهوار، والشناشيل المستخدمة في البيوت القديمة، وأيضاً حركة المياه وانسيابها بحرية وحيوية تعبر عن تدفق الخيرات والنعم بشكل مستمر، جميعها مفردات تشير إلى ما تمتاز به البيئة البصرية من قيم جمالية التي برزت من خلال استخدام القوس الإسلامي والقبب في أشكال متنوعة ضمن مفردات العمل .

اعتمد الفنان في كتلته النحتية على الخطوط المستقيمة والمنحنية حيث جاءت اغلب الخطوط الخارجية المكونة لها بشكل خطوط منحنية بشكل بارز، فمثلا الكتلة النحتية للنخلة هي بحجم اكبر من الكتل الأخرى وهي خالية من الجذع، حيث استطاع الفنان ان يعطي أبعادا فنية لطول الجذع ومساحته فمرة تزيد لتعطي طولا للشكل وقربا للمشهد وفي كتل أخرى قصر جذعها فأعطت إيحاء للمشهد ببعدها قد تعمد الفنان في إعطائها أهمية أكثر من بقية الكتل المكونة للجدارية، وذلك لأهميتها بالنسبة للدلالة التي حملتها الجدارية كما وان هيئتها العامة مرة تكبر وتصبح قريبة من المشاهد، ومرة أخرى يقلل من طول جذعها فتظهر للمشاهد وكأنها أصبحت بعيدة .لقد احتلت الجدارية على نحت بارز يرمز للدلالة على ما في البيئة المحلية للفنان من معالم حيث رسم الزورق بشكل خطين منحنين مقعرين للأعلى كرمز اشتهرت به مدينه البصرة وهو المشحوف حيث جاء لونها وبروزها بالون الأبيض وقاعدته لونت بالون الأزرق. وفي اجزء اخرى من الجدارية نحتت خطوط منحنية متعرجة لتعبرعن امواج المياة حيث لونها باللون الازرق والتي تعد ايضا من المظاهر الطبيعية التي تشتهر بها المدينه .

ان كبر مساحة الجدارية حتمت على الخزاف تكرار وحدات تكوينية معينة فيها على مدى طولها إذ فرضت هذه المساحة اللجوء إلى مبدأ التكرار في وحداته التكوينية ومفرداتها وعناصرها الرئيسة لكي يستطيع إملاء هذه المساحة الواسعة وهو بلا شك سياق ينتمي إلى سمة التكرار في الفن الإسلامي وان جاء بصيغ التجريد لدى الفنان المسلم .ان المتأمل للجدارية على امتداد مساحتها يلحظ ذلك الهدوء ضمن شعور بالصفاء له فعل السحر ينقلك من عالم الواقع إلى عالم الحلم عبر مساحات اللون الأبيض وشفافيته الممتعة التي وظفها الخزاف لخدمة عمله مستغلاً خواص اللون الأبيض ودلالاته المؤثرة في النفس والشعور مضافاً لها وظيفته الجمالية في إبراز قيمة الألوان المجاورة له كالشذري المزرق والجوزي والأخضر والأصفر.

ان المظهر العام للجدارية يوحي بالتساوي حيث لم يتجاوز بالارتفاع في نحتة حتى عندما اعطى كبر المساحة واهمية شكل النخلة في كل محتوياتها من الجذع او السعف فهي لم تعتمد في تسيدها على البروز كثيرا وانما باستخدام لون مضاد ساعدة

في ابراز بقية الاجزاء في الجدارية، فكان لة دور مهم في اظهار اجزاء الجدارية من خلال تضاد اللون والارتفاع البسيط .

لقد حقق الموروث خطاباً واعياً مدركاً لحقيقة الاستمتاع الجمالي عن طريق استحاءهُ ضمن قيمته الفنية وعلاقاته ومرجعياته المتنوعة سواءً التاريخية أو الطبيعية باعتبار عامل البيئة بكل ما تحويه من انسان وحيوان ونبات كانت كأهم محركات للفنان.

نموذج (2):

اسم الفنان	ماهر السامرائي
اسم العمل	تكوين
تاريخ الانتاج	1990
قياسات العمل	45سم القطر

يمثل العمل الفني صحناً خزفياً ذا بنية واقعية ، يتكون من شكل دائري مضافا بداخلة السمكة التي توسطت الصحن، كتبت عليها آيات قرآنية بصورة بارزة ، لونت بقيمة لونية ذات لون ذهبي ، ويحيطها من الأعلى ثلاث اسماك صغيرة الحجم ومن تحتها ثمانية اسماك أضيفت على سطح (مستطيل) ذي لون ذهبي أيضاً ، جاءت حركة الأسماك باتجاه واحد وبوضع أفقي وهي متجاورة مع بعضها البعض ومتوازية ، إضافة إلى ذلك جعل الخزاف اللون الأزرق الغامق كأرضية للعمل الذي لم يتعدَ تلوينه سوى اللون الذهبي في معالجة الأسماك والمستطيل والكتابة. وهي من الألوان الشائع استخدامها في الفن الإسلامي لما تحمله من دلالات فكرية.

لقد استخدم الخزاف رمز السمكة وعالجه بطريقة تجريدية بسيطة حيث تداخل اللون مع مفردات التكوين لتحقيق رؤية جمالية تجسدت في بداية تفكير الفنان عند صياغته لهذا العمل أسلوبياً إلى التنوع بالفكرة إضافة إلى الأسلوب التنفيذي للعمل، إذ قام بتلك الصياغة من خلال استخدام مفردة السمكة والتي يشتغل فيها الخزف وفقاً للأسلوبية التي تنادي بالرمز أولا كوظيفة جمالية وثانيا كوظيفة فكرية رمزية ترمز إلى الخير تشتغل على القيمة الفنية للعمل الخزفي. من هنا جاءت الرؤية الإبداعية لترتكز في توضيح كيفية تكرار أشكال الأسماك وطريقة ترتيبها وتجاورها مع بعضها البعض في منتصف الصحن وبشكل مكثف، فأوجد الفنان في نظم علاقتها الشكلية التماثل في الشكل والاختلاف في الحجم بنية منسجمة مع التكوين العام كما حاول

الخزاف استلهام التراث العربي الإسلامي في النتاج الخزفي المعاصر من خلال رصد جماليات الخط الإسلامي واعتماده في بعض الأجزاء على سطح السمكة.

فالسمكة كمفردة بيئية تنتقل كأثر سابق متخذة عبر قدمها دلالات رمزية ترتبط بالخصب والقدسية، كما إن تكرارها يؤكد بنيتها كشفرة أو دلالة رمزية، وهذه الأسماك تسير باتجاه واحد وقد عولجت بتقنية اللون الذهبي اللماع المتميز، وهو لون خاص ذو قيمة تجريدية خالصة استعمله المسلمون لأنه ليس من ألوان الطبيعة، لذلك يوحي بقيمة سامية متعالية خيالية وليست مادية، والذي جاء لتأكيد القيمة السامية للآية القرآنية الموجودة على سطح السمكة، وقد دأب الفنان لتطويعها واستعارتها كقيمة شكلية ودلالية للخصب. وأن ظاهرة توظيف الكتابة في بنائية الأعمال التشكيلة لتكثيف الأفكار ترجع إلى العصور التاريخية من حضارة وادي الرافدين وكذلك استخدام المعالجة بتقنية اللون الذهبي في الفن الإسلامي، هو مؤشر لاستلهام وانتقال التقاليد الفنية والمعالجات اللونية ليقدم دليلا على التواصل الحضاري.

ان الفكرة الأساسية من هذا العمل إن هذه المفردات المتكررة على مستوى البناء الفني يمكن أن توحي بالدلالات الفكرية للفنان، التي أراد من خلالها ان يعطي للتشكيل قيمة جمالية من خلال تكرار الرموز على سطح العمل ليجعل من المتلقي جزءاً من العمل الفني.

نموذج (3):

اسم الفنان	سعد شاكر
اسم العمل	فتاة وحمامة
تاريخ الانتاج	2001
قياسات العمل	45×30سم

عمل خزفي يتكون من شكلين يحتوي أحداهما الأخر، الشكل العام لهذا التكوين هو ذو تصميمه هندسية واضح من خلال شكل المربع الذي سحبت أضلاعه في بعض الزوايا للحصول على شكل يمتاز بمرونة في الخطوط العامة له، وقد فرغ شكل المربع من الداخل تاركاً فضاءً داخلياً إضافة إلى حركة الخط المرنة والمتدلية من الأعلى وكأنها موجه من الماء تخفي وراءها رمز المرأة. أما الطائر (الحمامة) التي أخذت وضعية الاستقرار المتوافق مع الخطوط العامة للعمل (الخارجية والداخلية) والتي تبدو كان الفتاة تحتضنها إلى صدرها كما يعطي الشكل المربع من

الداخل إيهاماً بشكل طائر بحالة طيران ، جاءت كرموز طبيعية ذات دلالات تعبيرية وهي في غاية البساطة ، عبرت عن الاستقرار والهدوء الذي تظهر فيه شكل الحمامة وهي ساكنة داخل هذا التكوين المربع الشكل وأيضا أراد الفنان أن يبين العلاقة بين الشكل المحيط بالحمامة والنتوءات الصغيرة ذات اللون الذهبي على صدر الحمامة ، وهي تشير بفكرتها إلى الفتاة والحمامة فكلاهما يمتلكان إحساساً بالشفافية والسلام .

كما تجسد في العمل الخزفي عاملاً مهماً وهو تحول الأفكار إلى أشكال ودلالات فكرية إضافة إلى وجود عنصر التجريد بقوة في الخزف من خلال تحول تلك الأشكال الواقعية (الفتاة) إلى أشكال هندسية مختزلة، أما اللون الشذري مع اللون الأبيض فقد اندمجا في عمل واحد ليكشف عن سر الالتحام والتواشج الشكلي الذي يمنح العمل في رؤيته البصرية فرصة للامساك بالبداية أو النهاية مع فرصة خروجه عن المألوف في محاولة للخروج من الشكل التقليدي إلى شكل خزفي حديث. ويظهر لنا في هذا العمل الدور المهم للخط ومعالجاته في القطعة الخزفية ليكون أحياناً هو المحور الرئيسي للتكوين من خلال التجريب في خلق أشكال ذات درجة عالية من التجريد في المضامين من خلال الخطوط المؤسسة للعمل. وبهذا نجد الخزاف لم يبتعد عن الموروث الإسلامي بل على العكس وظفه من خلال استعماله اللون الشذري ليتصف بحداثة تكوينه للعمل مع تمكنه من التعبير عن منهج حداثي من خلال التبسيط والاختزال للمفردات المعبرة من الجوهر فكانت الحداثة هي المميزة في استخدام الرمزية التي تقدم مضمون أو فكرة العمل بالاعتماد على مفردات واقعية ويمكننا أن نصنف هذا العمل بالحداثة لكونه حاول دمج الماضي بالحاضر على وفق رؤية جمالية حديثة.

أن ما يميز مخيلة الخزاف العراقي المعاصر هو كونه جزء لا يتجزأ من حياتهً وبيئته المحيطة، من هنا كان العمل الخزفي الفني محاولة لإعادة تنظيم الواقع مرتبطاً بالماضي والتراث، مشكلاً طريقاً للفن فالنص الخزفي يطرح مفارقة أسلوبية على مستوى الصورة الشائعة، حيث استطاع الخزاف بتقنياته تبسيط واختزال التفاصيل والموضوع إلى مجرد دلالة وتلميح إلى الماضي ليعود إلى عوالم غير متناهية كما استطاع أن يبدع ويضيف ويخلق شيئاً جديداً مستنداً إلى الإرث القديم.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

أولاً: نتائج البحث

1 - استلهم الفنان العراقي المعاصر من خلال أعماله الخزفية الحاضرة (نماذج العينة) تراثه الحضاري والبيئي والنفسي عبر استعاراته للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية.

2 -التجدد الحاصل على مستوى الأسلوب والتقنية ظهر جلياً في كل نماذج العينة من خلال استخدام الأسلوب الواقعي في تمثيل الأشكال الطبيعية مرة، كما في عينة (2)، والتجريدي الرمزي أخرى كما في العينات (1 و3).

3- التكوينات الشكلية للأشكال الطبيعية من آدمية وحيوانية ونباتية في كل نماذج العينة وعلى اختلاف أساليبها حملت في مضمونها دلالات وإيحاءات تعدت حدود الأشكال الحاضرة لترتقي بتلك الأعمال إلى أبعاد أحالية وتأويلية متشعبة.

4- ارتأى الفنان في نماذج العينة الحاضرة تطويع وتكثيف الدلالات التي حملتها أعماله لتشكل أواصر متينة بينها وبين مجتمعها وبيئتها المحلية، فتكون دالة على تفاصيل تلك البيئة الحاضنة بغض النظر عن حجم العمل ومساحته.

5- لعبت التفاصيل الشكلية والتقنية للهيئات البشرية والحيوانية والنباتية ضمن نماذج العينة دوراً ريادياً في تعزيز حضور البعد الدلالي وتطويع مفاهيمها للمتلقي عبر الأشكال المنتخبة من قبل الخزاف العراقي المعاصر.

6- لم تعطي أشكال العينة الحاضرة بأبعادها الدلالية الواسعة بعداً جمالياً ومفاهيمياً فحسب، إنما كانت دليلاً على الصلة والرابط المتينين اللذين جمعا الفنان الخزاف بماضيه وتراثه وحضارته سواءً القديمة منها أو الإسلامية.

ثانياً: الاستنتاجات

1- انطلقت التجارب الفنية الخزفية المعاصرة للفنانين العراقيين في مراحلها المتأخرة وبمعية أعلامها المبدعين في البحث عن كل ما من شأنه ان يستنهض القيم الفنية الحداثية المعاصرة وبأشكالها المجردة والمرمزة عن المظاهر الطبيعة ويجعلها تتغلغل في البنية الفكرية المحلية لإنتاج طابع مبتكر بهوية أصيلة.

2- لم تأتي المؤشرات التي ربطت النتاج الخزفي العراقي المعاصر بوظائفه الدلالية مقتصرة على المعاني الإيحائية المصاحبة للنتاج الفني فحسب، إنما تعتدهُ إلى منطلقات تؤشر وجود انفتاح علامي ضمن نفس ذلك النتاج.

3- جاء التوظيف الدلالي ضمن النتاج الخزفي العراقي المعاصر ليشمل جميع المظاهر والهيئات العلامية للمظاهر الطبيعية من ايقونات ومؤشرات ورموز، كون الفنان أو الخزاف العراقي كان منفتحاً على جميع البنى الشكلية والدلالية والأسلوبية التي خلفتها المدارس الفنية الحديثة.

4- تُعد الفنون البصرية ومنها فن الخزف من الظواهر الدلالية الاستثنائية التي اتصفت بها كل أوجه الحياة الثقافية والاقتصادية والسياسية، حتى غدت سبباً ونتيجة في الوقت ذاته، وهذا يدل على أن تلك الفنون كانت ضرورة تاريخية لا مناص عنها في خضم التحول المتسارع في مجالات الفلسفة والتذوق الفني.

المصادر

1. القرآن الكريم.
2. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ب ت.
3. احمد العايد وآخرون: المعجم العربي الأساسي، توزيع لاروس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،1988.
4. اف آر بالمر: علم الدلالة، ت: مجيد عبد الحليم الماشطة، ط2، دار النشر1981.
5. أكرم محمد عبد كسار: فخار العبيد في العراق القديم، مجلة سومر،ج (1-2)، مجلد 44، 1985-1986.
6. امينة رشيد:السيموطيقا،إشراف:سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، دار الياس العصرية،القاهرة،د.ت.
7. اندريه مارلو: سومر وحضارتها، ت: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،1980.
8. أنطون موتكارت: الفن في العراق القديم، ت: عيسى سلمان وسليم التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية،بغداد، 1975.
9. أنطون موت كارت: فن الشرق الأدنى القديم، ت: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة،بغداد،1988.
10. بيير جيرو: علم الإشارة - السيمولوجيا، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر 1992
11. بيير جيرو: علم الدلالة، ت: انطوان أبو زيد، منشورات عويرات بيروت، باريس، ط1، 1986.
12. ترنسهوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ت: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد , 1986.
13. تقي الدباغ: الفخار في عصور ما قبل التاريخ، من كتاب حضارة العراق، ج3، دار الحرية للطباعة،بغداد،1985.
14. ثروت عكاشة: الفن العراقي القديم؛ سومر وبابل وآشور، مطبعة فينيقيا،بيروت،د.ت.
15. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، ط1، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمان زادة، 1385هـ.
16. جواد الزبيدي: الخزف الفني المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة، عدد2227، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد:1986.

17. جورج رو: العراق القديم، ت: حسين علوان حسين، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة 927، دار الشؤون الثقافية،بغداد،1984.
18. جون ديكرسون: صناعة الخزف،ترجمة: هاشم الهنداوي، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1989.
19. ديفيد وجوان اوديس: نشوء الحضارة، ت: لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة،بغداد،1988.
20. رباب الجبوري: سمات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشوره كلية الفنون الجميلة جامعه بابل، 2006.
21. رباب سلمان كاظم الجبوري: سمات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل،2006.
22. رمضان البسطاويس: جمالية الفنون، الهيئة العامة للكتاب،القاهرة،1988.
23. روبرت جيلامسكوت: أسس التصميم،ت: محمد حمد يوسف، دار النهضة،القاهرة، 1968
24. زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، دار الرائد للنشر والتوزيع، بغداد- العراق،2004.
25. زهير صاحب: الفنون االتشكيلية العراقية، عصر ما قبل الكتابة، سلسلة عشتار الثقافية، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، مطبعة دبي، بغداد:2007.
26. زهير صاحب وسلمان الخطاط: تاريخ الفن في بلاد الرافدين،بغداد،1987.
27. ستولينتزجيروم: النقد الفني؛ دراسة جمالية وفلسفية،ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1974.
28. سيزا القاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، دار اليأس العصرية، القاهرة، 1986.
29. شاكر حسن آل سعيد: جواد سليم الفنان وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد:1991.
30. شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر في العراق،بغداد، وزارة الأعلام،1972.
31. صموئيل نوح كريمر: الأساطير السومرية، ت: يوسف داود،بغداد،1971.
32. طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات، ط2، دار البيان للنشر،بغداد،1973.
33. عادل كامل: التشكيل العراقي (التأسيس والتنوع)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام،بغداد،2000.

34. علي حسين هاتف الخفاجي: أنظمة العلامات في رسوم بول كلي، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2008.
35. ف فون زودن: مدخل إلى حضارة الشرق القديم، ت: فاروق إسماعيل، ج1،بيروت،2003.
36. فؤاد افرام البستاني: منجد الطلاب، ط21، دار المشرق، المكتبة الشرقية، لبنان (بيروت)،1986.
37. كمال عيد: جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة،بغداد،1980.
38. لويس معلوف اليسوعي: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1960.
39. مارسيلو باسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني وآخرون، ط2، أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، 1987.
40. محسن علاوي سالم: دلالة الشكل الحيواني في الأختام الاسطوانية الاكدية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة،2013.
41. محمد علي علوان القره غولي: الخزاف ماهر السامرائي وعلائقية النظم الاشتغالية، جريدة الاتحاد، ع2353،بغداد،2010.
42. محمد علي علوان القره غولي: السرد وفعل الأسلوب في خزفيات سعد شاكر، جريدة الصباح، العدد 1921، الأحد 28 آذار 2010،بغداد.
43. محمد علي علوان القره غولي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة،2006.
44. منذر عياشي: اللسانيات والدلالة، مركز الإنماء الحضاري، سورية-حلب، 1996.
45. مي مظفر: سعد شاكر؛ الصانع هو المبدع، مجلة العربي، ع560، الإصدار 7، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،2007.
46. نبراس احمد الربيعي: فن الخزف في العراق، ذاكرة الريادة وأشكال التحديث، www.kitabat.com
47. نبراس احمد جاسم: النحت الخزفي العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشوره، كلية الفنون الجميلة، جامعه بغداد، 1997.
48. هربرت ريد: معنى الفن: ت: سامي خشبة،مراجعة مصطفى حبيب،مجلة آفاق عربية،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،1982.
49.

Sources

.1The Holy Qur'an.

.2Ibn Manzur: Lisan al-Arab, Dar Sadir, Beirut, n.d.

.3Ahmad al-Ayed et al.: The Basic Arabic Dictionary, Larousse Edition, Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization, 1988.

.4F.R. Palmer: Semantics, trans. Majeed Abdel Halim al-Mashta, 2nd ed., Dar al-Nashr, 1981.

.5Akram Muhammad Abd al-Kasar: Slave Pottery in Ancient Iraq, Sumer Magazine, Vol. (1-2), Vol. 44, 1985-1986.

.6Amina Rashid: Semiotics, edited by Siza Qasim and Nasr Hamid Abu Zayd, Dar al-Elias al-Asriya, Cairo, n.d.

.7André Marlowe: Sumer and Its Civilization, trans. Issa Salman and Salim Taha, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1980.

.8Anton Motkart: Art in Ancient Iraq, trans. Issa Salman and Salim al-Tikriti, Al-Adib Press, Baghdad, 1975.

.9Anton Motkart: Art of the Ancient Near East, trans. Muhammad Darwish, Al-Ma'mun House for Translation and Publishing, Al-Hurriyah House for Printing, Baghdad, 1988.

.10Pierre Giroux: Semiotics - Semiology, trans. Munther Ayachi, Dar Talas for Studies, Translation, and Publishing, 1992.

.11Pierre Giroux: Semantics, trans. Antoine Abu Zaid, Aweirat Publications, Beirut, Paris, 1st ed., 1986.

.12Terence Hookes: Structuralism and Semiotics, trans. Majeed Al-Mashta, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1986.

.13Taqi Al-Dabbagh: Pottery in Prehistoric Times, from The Civilization of Iraq, Vol. 3, Dar Al-Hurriyah for Printing, Baghdad, 1985.

.14Tharwat Okasha: Ancient Iraqi Art: Sumer, Babylon, and Assyria, Phoenicia Press, Beirut, n.d.

.15Jamil Saliba: The Philosophical Dictionary, Vol. 2, 1st ed., Dhu Al-Qurba Publications, Suleiman Zadeh Press, 1385 AH. 16. Jawad Al-Zubaidi: Contemporary Artistic Ceramics in Iraq, The Small Encyclopedia, No. 2227, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1986.

.17George Rowe: Ancient Iraq, trans. Hussein Alwan Hussein, Ministry of Culture and Information, Translated Books Series No. 927, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1984.

.18John Dickerson: The Ceramics Industry, trans. Hashim Al-Hindawi, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1989.

.19David and Joan Odessa: The Emergence of Civilization, trans. Lutfi Al-Khouri, General Directorate of Cultural Affairs, Al-Hurriya Printing House, Baghdad, 1988.

.20Rabab Al-Jubouri: Features of Modernity in Contemporary Iraqi Ceramics, unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Babylon, 2006.

.21Rabab Salman Kazim Al-Jabouri: Features of Modernity in Contemporary Iraqi Ceramics,

unpublished MA thesis, College of Fine Arts, University of Babylon, 2006.

.22Ramadan Al-Bastawis: The Aesthetics of the Arts, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1988.

.23Robert Gillam Scott: Foundations of Design, trans. Muhammad Hamad Yusuf, Dar Al-Nahda, Cairo, 1968.

.24Zuhair Sahib: The Art of Pottery and Sculpture in Iraq, Dar Al-Raed for Publishing and Distribution, Baghdad, Iraq, 2004.

.25Zuhair Sahib: Iraqi Fine Arts, the Pre-Writing Era, Ishtar Cultural Series, Iraqi Fine Artists Association, Dubai Press, Baghdad, 2007.

.26Zuhair Sahib and Salman Al-Khattat: History of Art in Mesopotamia, Baghdad, 1987.

.27Stolitz Jerome: Art Criticism; An Aesthetic and Philosophical Study, trans. Fouad Zakaria, Arab Institution for Studies and Publishing, Beirut, 1974.

.28Siza Al-Qasim and Nasr Hamid Abu Zaid: Systems of Signs in Language, Literature, and Culture: An Introduction to Semiotics, Dar Al-Yas Al-Asriya, Cairo, 1986.

.29Shaker Hassan Al-Saeed: Jawad Salim the Artist and Others, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1991.

.30Shawkat Al-Rubaie: Contemporary Visual Art in Iraq, Baghdad, Ministry of Information, 1972.

.31Samuel Noah Kramer: Sumerian Myths, trans. Youssef Daoud, Baghdad, 1971.

.32Taha Baqir: Introduction to the History of Civilizations, 2nd ed., Dar Al-Bayan Publishing, Baghdad, 1973.

.33Adel Kamel: Iraqi Plastic Art (Foundation and Diversity), General Directorate of Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 2000.

.34Ali Hussein Hatem Al-Khafaji: Sign Systems in Paul Klee's Paintings, Master's Thesis, University of Babylon, College of Fine Arts, 2008.

.35F. Von Soden: Introduction to the Civilization of the Ancient East, trans. Farouk Ismail, Vol. 1, Beirut, 2003.

.36Fouad Afram Al-Bustani: The Student's Guide, 21st ed., Dar Al-Mashreq, Al-Maktaba Al-Sharqiya, Lebanon (Beirut), 1986.

.37Kamal Eid: The Aesthetics of the Arts, The Small Encyclopedia, Dar Al-Hurriyah Printing House, Baghdad, 1980.

.38Louis Maalouf, the Jesuit: The Guide to Language, Literature, and Sciences, Catholic Press, Beirut, 1960.

.39Marcelo Dascal: Contemporary Semiological Trends, trans. Hamid Al-Hamdani et al., 2nd ed., Africa Publishing, Casablanca, 1987.

.40Mohsen Alawi Salem: The Significance of Animal Form in Akkadian Cylinder Seals, unpublished MA thesis, University of Babylon, College of Fine Arts, 2013.

.41Muhammad Ali Alwan Al-Qaraghuli: The Potter Maher Al-Samarrai and the Relationship of Occupational Systems, Al-Ittihad Newspaper, No. 2353, Baghdad, 2010.

.42Muhammad Ali Alwan Al-Qaraghuli: Narrative and the Effect of Style in the Ceramics of Saad Shaker, Al-Sabah Newspaper, No. 1921, Sunday, March 28, 2010, Baghdad.

.43Muhammad Ali Alwan Al-Qaraghuli: Design Aesthetics in Postmodern Drawings, unpublished PhD thesis, University of Babylon, College of Fine Arts, 2006.

.44Munther Ayyashi: Linguistics and Semantics, Center for Civilizational Development, Syria-Aleppo, 1996.

.45Mai Muzaffar: Saad Shaker; The Creator is the Creator, Al-Arabi Magazine, No. 560, Issue 7, National Council for Culture, Arts, and Letters, Kuwait, 2007, p. 57.

.46Nibras Ahmed Al-Rubaie: The Art of Ceramics in Iraq, the Memory of Leadership and Forms of Modernization, www.kitabat.com

.47Nibras Ahmed Jassim: Contemporary Iraqi Ceramic Sculpture, unpublished MA thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 1997.

.48Herbert Read: The Meaning of Art, trans. Sami Khashaba, reviewed by Mustafa Habib, Arab Horizons Magazine, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1982.