تطبيقات المحايثة
في الخزف النحتي العراقي المعاصر

رولا عبد الاله علوان
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة
الا يميل : roula.alwan@uobasrah.edu.iq
هوية الباحث العالمية (ORCID) :

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)
تاريخ استلام البحث : ١٤ / ١١ / ٢٠٢٠ تاريخ قبول النشر: ١٤ / ١ / ٢٠٢١

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

تتمحور إشكالية البحث الحالي حول دراسة تطبيقات المحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر، وقد تضمنت اربعة فصول، حيث عني الفصل الاول منها كمقدمة بالإطار العام للبحث فاحتوى على مشكلة البحث التي تم فيها تسليط الضوء على الخزف النحتي المعاصر وتحددت مشكلة البحث من خلال الاجابة على التساؤل التالي هل هناك تطبيقات للمحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر؟ اما الفصل الثاني وهو الإطار النظري للبحث فقد اشتمل على ثلاث مباحث هي: المبحث الاول- مفهوم المحايثة. وكان المبحث الثاني- تطبيقات المحايثة في الفن التشكيلي. فيما وجاء المبحث الثالث-النحت الخزفي العراقي المعاصر(مدخل). ثم أسفر عن الفصل الثاني في إطاره النظري مجموعة مؤشرات أفادت منها الباحثة في توجيه تحليلها لعينة البحث. فيما تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث وهي عبارة عن المنهج المستخدم ومجتمع البحث إضافة إلى عينة البحث والأداة المستخدمة في التحليل. ومن ثم تحليل العينات الذي اتبع بالنتائج والاستنتاجات والتي كان من أهمها:

١.يشكل التحليل المحايث نمطاً للقراءة المنطقية مهما تنوعت واختلفت النصوص البصرية، لان هذا النوع من التحليل المحايث يبحث الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين دلالة النص وقصديته بعيدا عما هو خارجي.

٢.تعتمد المحايثة في عملها شطرين أولهما نشاط يحيل إلى كل ما هو موجود بشكل ثابت في كائن ما (رؤية ستاتيكية)، وثانيهما يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبرا عن طبيعته الأصلية (رؤية دينامية) فهي حينها تكشف عن ماهية العناصر لا فرزها السيروري الطبيعي كما في عينه (٢).

الكلمات المفتاحية : تطبيقات ، المحايثة ، الخزف ، النحت ، العراق

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المقدمة

شهدت الإنسانية منذ القدم تقدماً حضاريا واسعا وتغيرات معرفية متداخلة مع العلوم شتى، وشهدت دراسات الفن متغيرات كثيرة أحدثت تطور ببنية العمل الفني التشكيلية والمعرفية، منها ما جاء نتيجة دوافع ومرجعيات خارجية ومنها ما اعتنق بنية النص للمنجز التشكيلي بمفرداته وعناصره التكوينية مما أحدثت رؤية معاصرة ، من خلال عدة جوانب، منها إدخال رؤى بصرية جديدة تضمنت مزاوجة مصطلحات أدبية مع الدراسات التشكيلية أحدثت تحوّل معرفي جديد، هذا التحوّل جاء بصبغة نقدية و فكرية، استطاعت أن تحقق للفنان مساحة للمناورة بعناصره التكوينية بحرية أكبر ضمن سياق المنجز التشكيلي عموماً والخزفي بشكل خاص لإنجاز منظومات جمالية وفق تطورات ثقافية أسهمت في تطور البنية الذهنية عبر الزمن في جميع المجالات ومنها الفنية والجمالية، ومن هذه المصطلحات الأدبية هي البنية التي دخلت دائرة التنوع في البناء التشكيلي، ومن أبرز المفاهيم التي جاءت بها البنيوية مع بداية الستينات لتذليل عملية فهم المنجز البصري وقراءة مفهوم (المحايثة) والذي ستستند الباحثة إليه في مقارباتها البحثية في الدراسة الحالية للوصول إلى منطلق قراءة عناصر المنجز الخزفي النحتي. فقد أصبح التحليل المحايث الذي انتهجه البنيويون المسلك الأمثل للوصول إلى قراءة تحليلية لمفردات المنجز دون الحاجة للرجوع إلى ما هو خارج إطاره التشكيلي. فمن خلال المحايثة بالإمكان الإجابة عن كل الأسئلة المتعلقة بالمنجز وإدراك كل المعاني المضمنة له من خلال قصديه واضحة في انتقاء الفنان لهذا العنصر أو ذاك لهذا التشكيل البنائي، لان المحايثة تنظر إلى النص البصري في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه بالتالي فأن هنالك عملية تخلص لكل ما يحيط به أي استقلالية في معنى النص وانفصاله وتجرده من المؤثرات المحيطية الطارئة عليه. وبما إن الخطاب الجمالي التشكيلي ينشد نقاء التواصل مع المتلقي فهو يقدم التكوين الشكلي وما يحتويه من عناصر تكوينية من خطوط وألوان وأشكال ... لتحقيق ذلك، وبما ينسجم وطروحات العصر، فالخزف العراقي المعاصر من أبرز فنون التشكيل تأثرا بالمعاصرة من حيث التغير الذي طرأ عليه في بنيته الشكلية متجاوزا كل قيم تقليدية متخذا له هوية جديدة تحت مسمى المعاصرة، فإنَّ هنالك ضرورة لدراسة هذا الشكل وعناصره المكونة له وفق رؤية محايثة ضمن حدود بنية النص البصري في الخزف النحتي العراقي المعاصر. ومن هذا المنطلق تأتي قراءة واختيار الباحثة لمشكلة بحثها عبر محاولة الغور في طبيعة الصياغات الشكلية الإبداعية للمنجز الخزفي النحتي للخزافين العراقيين المعاصرين من خلال عنوان بحثها: (تطبيقات المحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر). لذا فإن أهمية البحث الحالي تكمن في تسليط الضوء على أسس المحايثة وتطبيقاتها في الخزف النحتي العراقي المعاصر، كون الأشكال الخزفية النحتية العراقية المعاصرة تحمل بنية تشكيلية تحدثنا بلغة صامتة، فرغم غزارة المنجزات الخزفية النحتية ودخولها بالمعاصرة فهي بحاجة إلى تحليل محايث يتم من خلاله دراسة وتحليل بنية المنجز وبالتالي تحقيق الإفادة للدارسين في مجال الفن بصورة عامة والخزف بصورة خاصة، لرفدهم وإثراء معرفتهم بالمعلومة التي تبحث بالاختصاص، فضلا عن رفد المكتبات في الجامعات العراقية والشبكة العنكبوتية بمثل هكذا دراسة حديثة. وهنا هدف البحث الى الكشف عن تطبيقات المحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر، والذي تشكلت حدوده الزمانية بالفترة من (٢٠٠٠-٢٠١٠). ضمن حدود مكانية تمثلت بجمهورية العراق، فيما تلخصت الحدود الموضوعية دراسة أعمال

الخزافين العراقيين المعاصرين:(سعد شاكر، ماهر السامرائي، تركي حسن، قاسم نايف، طارق إبراهيم، وتركي حسين). وتحددت مصطلحات البحث بـ اول مصطلح وهو (التطبيقات) التي عرفت لغة بانهاجمع (تَطبيق)، مصدر طَبَّقَ، حَاوَلَ تَطْبِيقَ القَاعِدَةِ: تَجْرِبَهَا، نَقْلَهَا إِلَىَ مَجَالِ التَّنْفِيذِ):اسم تطبيقة مصدر طبَّقَ (طبَّقَ) فعل طبَّقَ يُطبِّق، تطبيقًا فهو مُطبِّق، والمفعول مُطبَّق طبَّق القوانينَ: نفَّذَها والتطبيق هو جمع تطبيقات (٢٧: ص بلا). واصطلاحاً فان التطبيقات هي عبارة عن مجموعة من المفاهيم والحقائق والمعارف والمبادئ والاتجاهات التي ينبغي على المتعلمين تطبيقها تطبيقًا عمليًا، ووعيها ومعايشتها بطريقة تنمي قدراتهم على الأداء العملي بشكل جيد، وتساعدهم على تكوين السلوكيات والعادات والاتجاهات الحسنة، وتعمل على تنمية ميولهم وإشباع حاجاتهم بشكل إيجابي لتحقيق الشخصية المتكاملة للإنسان الصالح في ضوء التصور الإسلامي(٢٥: ص٢٧٢). لتنتهي الباحثة الى التعريف الاجرائي والذي تتفق فيه مع التعريف الاصطلاحي لـ عبد اللطيف الفارابي كونه ينسجم مع الدراسة الحالية في ان التطبيقات هي عبارة عن مجموعة من المفاهيم والحقائق والمعارف والمبادئ والاتجاهات التي ينبغي على المتعلمين تطبيقها تطبيقًا عمليًا، ووعيها ومعايشتها بطريقة تنمي قدراتهم على الأداء العملي بشكل جيد، وتساعدهم على تكوين السلوكيات والعادات والاتجاهات الحسنة، وتعمل على تنمية ميولهم وإشباع حاجاتهم بشكل إيجابي لتحقيق الشخصية المتكاملة للإنسان. اما الاصطلاح الثاني فهو (المحايثة) وابلي عرف لغة من"(تَحاثّ):اسم مصدر تَحَاثَّ، والتَّحَاثُّ عَلَى العَمَلِ: التَّحاضُّ عَليه، الحَضُّ عَلَيْهِ (تَحاثَّ):فعل تحاثَّ على يتحاثّ، تَحاثَثْ/تَحاثَّ، تحاثًّا، فهو متحاثّ، والمفعول متحاثّ عليه تَحَاثَّ القَوْمُ عَلَى العَمَلِ: تَحاضُّوا، حَضَّ بَعْضُهُمْ بَعْضاً عَلَيْهِ تَحَاثَّ النَّاسُ عَلَى التَّقْوَى،(تحاثّ)"(٣٠:ص بلا). فالمحايثة:اصطلاحاً: المحايثة في الأصل اللاتيني بمعنى (يمكث في)، وهو مفهوم من المفاهيم الرئيسية للفلسفة التأملية التقليدية والمدارس المثالية المعاصرة، والمصطلح بهذا المعنى يرجع إلى أرسطو، والمعنى المعاصر للمصطلح هو الذي قدمه كانط، حيث قدم كانط رؤيته الفلسفية حول مصطلح (المحايثة) لتكوينها متلازمة المبادئ التي تنطبق انطباقا دقيقا في حدود التجربة الممكنة (العقل المحض، الجدل المتعالي)، ويسمى استعمال هذه المبادئ في عالم التجربة استعمالا متلازما"(٧: ص٦٢٤)، والمحايثة في مقابل المفارقة تدل على حضور (الشيء في ذاته)، و(النقد المحايث) هو نقد لفكرة ما او نسق من الأفكار ينطلق من مقدمات الفكرة، أو النسق من الأفكار. والتاريخ المحايث للفلسفة هو تفسير مثالي للفلسفة على أنها عملية تحكمها فحسب قوانينها، وأنها ليست خاضعة لتأثير الاقتصاد والصراع الطبقي والوعي الاجتماعي"(٢٩: ص٤٥٩). لذا عند تعريف المحايثة اجرائياً تتبنى الباحثة التعريف الاصطلاحي لكانط، كونه ينسجم مع الدراسة الحالية من حيث ان المحايثة كونها تكون متلازمة المبادئ التي تنطبق انطباقا دقيقا في حدود التجربة الممكنة (العقل المحض، الجدل المتعالي)، ويسمى استعمال هذه المبادئ في عالم التجربة استعمالا متلازما. ليكون لدينا الاصطلاح المركب تطبيقات المحايثة: يمثل مجموعة من المفاهيم والحقائق والمعارف والمبادئ والاتجاهات التي تكون متلازمة المبادئ التي تنطبق انطباقا دقيقا في حدود التجربة الممكنة (العقل المحض، الجدل المتعالي)، ويسمى استعمال هذه المبادئ في عالم التجربة استعمالا متلازما اذ ينبغي على المتعلمين تطبيقها تطبيقًا عمليًا، ووعيها ومعايشتها في العمل الخزفي.

الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم المحايثة

تعد كل بنية تشكيلية بمثابة نص بصري ذو توجهات ومفاهيم معينة، يقوم المتلقي بتفسيرها وقراءتها من خلال تفكيك محتواها واستدراكها في ذلك النص من خلال فك رموزه وتحليله ومحاولة فهم الخطاب الفكري الذي تولده، لذلك فهو ينشد التعاطي مع تلك المفاهيم والمعاني في محاولة منه لملاحظة العلامات وفك الرموز التي تبثها تلك البنية لتحليل الشفرات المكنونة فيها للوصول إلى قراءة أمثل لمداليلها المضمنة. فالمفاهيم التي يعتمد عليها المتلقي في محاولته لقراءة وفهم النص، تعتمد على جملة المكونات والمفردات الداخلة في البنية التشكيلية والتي يوردها مبدع العمل، مع التأكد من عزل قراءتنا النص وتخلصه من كل السياقات والمؤثرات الخارجية المحيطة به كمؤثرات اجتماعية وسياسية واقتصادية.. وما إلى ذلك من مؤثرات، للوصول إلى استقلالية قراءة العمل بذاته دون تبعيته لما هو خارج حدود بنيته من فنان أو محيط، لأنها تشكل مؤثرات ضاغطة على قيمة الحكم للمتلقي، وهذا ما يمكن أن نقرأه كمفهوم محايث إذ أن المتلقي يلجأ إلى التحليل المحايث في قراءته للنص البصري، لان التحليل المحايث كمفهوم يقصد به " البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء كل ما هو خارجي أحالي؛ أي انه ينظر إلى المعنى على انه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر"(٣: ص٦٠-٦١). لقد قدم كانط رؤيته الفلسفية حول مصطلح (المحايثة) كونها " تكون متلازمة المبادئ التي تنطبق انطباقا دقيقا في حدود التجربة الممكنة (العقل المحض، الجدل المتعالي)، ويسمى استعمال هذه المبادئ في عالم التجربة استعمالا متلازما"(٧:ص٦٢٤). أي هنا يعتمد على العقل ذاته، أما الجدل المتعالي يقصد به الوجود المتعال الملازم لنا والموجود فينا وجودا كامنا. اي إن المحايثة" تدل على حضور الشيء في ذاته"(٢٩: ص٤٥٩). لذا فهي (أيالمحايثة) تعني كمفهوم كما أشار إليه أرسطو بمعنى(يمكث في)، ولكن المصطلح بمفهومه الدقيق أول من استخدمه المدرسة السكولائية(١) في العصور الوسطى(٧: ص٦٢٢). أكد جيل دولوز على المحايثة من خلال تيار المحايثة المطلقة أو المحضة فهو أكد فيه عدم المفارقة، واللا خلاص إلا بالمحايثة، وعد المفارقة عدو الفلسفة الأول، فهو ابتدع مفهوما جديدا في الفلسفة هو مفهوم مسطح المحايثة (Champ d immanence) فقد ذكره في كتابه الفرق والتكرار تحت مفهوم الفرق فياه (في ذاته) أي هو وراء كل شيء، فلا يمكن أن نبحث عن أساس الكائنات في كائنات أخرى، أي ما يفعل في هذه الكائنات والذي يفعل ذلك هو الكون أو الوجود، كما إن المحايثة كمفهوم جاءت بمعنى الحقل المجاوز في كتابه منطق المعنى أي بمعنى يقع وراء كل شيء ولا شيء وراءه، وكذلك الجسد بلا أعضاء في كتابه الانتي-اوديب، أما في كتابه ما الفلسفة فقد جاءت تحت مفهوم مسطح التماسك أو مسطح المحايثة الذي يشابه بمفهومه مسطح المادة بلغة برجسون(١١:ص٢-٧). أن مفهوم مسطح المحايثة بحسب دولوز يؤكد على "صورة الفكر كفكر تتضمن توزيعا صارما يميز ما بين الواقعة (كحدث خام) والواقعة المشروعة: ما يعود إلى الفكر كفكر يجب أن ينفصل عن الأحداث التي تحيل إلى الدماغ، أو إلى الآراء الشائعة"(١٠: ص٥٧). فالمحايثة بحسب اعتقاده غدت سجنا (الذاتية الانعزالية). كما قامت حلقة براغ(٢) برفع مبدأ «محايثة (immanence) النص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية(٣٧: ص١٢١-١٢٣).إن مصطلح المحايثة كمفهوم يستند إليه فهم النص وإنجاز قراءته وموت المؤلف وكل ما يحيط به عند البنيوية في بداية الستينات، فهي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تعد المعنى الذي ينتجه النص على أن يكون هذا النص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر أي قراءته قراءة مستقلة دون الرجوع إلى الفنان، فهم (البنيويون) يدرسون النص من حيث هو نسق كلي والنسق "والنسق هو الكل أو المجموع أي يتألف النسق من بنية أو من سلسة من البنى الصغيرة التي تشكل النسق ويعتمد في تحقيق هذا النسق للدلالة على العلامة الداخلية"(٢٢: ص٣٩٨)، وقد قام البنيويون باتخاذ التحليل المحايث ككلمة السر يتبادلونها فيما بينهم وكبضاعة مهربة تشفي كل علة. ويمكن تعريف التحليل المحايث وفق مفهوم البنيوية على انه القادر على الإجابة عن الأسئلة حول النص ومعانيه و المحايثة بهذا المعنى عزل النص والتخلص من السياقات المحيطة، فالمعنى ينتجه نص مستقل ويمتلك دلالاته في انفصال عما سواه(١٦: ص٩٥). ويُعد هذا التحول يعد انكسارا لمركزية المؤلف، أو سلطة المؤلف، وانتقالها لمركزية النص، أو سلطة النص على أيدي البنيويين. فمهمة الناقد والقارئ تكمن بالسعي للكشف عن الأنساق البنيوية في النص، هذا الفهم لطبيعة النص هو الذي سيلغي قراءة وجودية كل من (المؤلف-التاريخ-المجتمع) وتحفيز دور المتلقي إلى استقراء النص البصري ضمن المنجز الفني ذاته، وقراءته قراءة محايثة بعيداً عن كل ما هو خارج النص، من علائقيات نفسية أو اجتماعية أو تاريخية.. أي عملية (قتل) المؤلف بغية تحرير لطاقة النص، وعدم إرباك المعنى الذي ينصه النص البصري (المنجز)، ليأخذ المعنى الحيز الحر دون التقيد بكل ما هو خارج نطاق ذلك النص. وقد عبر ميشيل فوكو عنها بنظريته (موت الإنسان)، فضلا عن تعبير رولان بارت بنظريته (موت المؤلف) (٢٦: ص١١). فالمؤلف هنا لا يكون مطالبا بتوضيح نصه البصري(المنجز)، وإنما النص وما يحتويه من عناصر تشكيلية مترابطة هو الذي يقوم بتوليد المعنى وفق قراءة المتلقي، أي يكون دور المؤلف هنا موازي لدور المتلقي القارئ بعد إتمامه لمنجزه، وإن النص البصري وفق مفهوم المحايثة يشكل من نظام وعلاقات منفصلة عن أي شيء يكون خارج إطاره البصري، فالمحايثة تبحث بنية النص على اعتبار إن "البنية هي نسق من التحولات له قوانينهُ الخاصة بوصفهِ نسقاً مقابل الخصائص المميزة للعناصر علماً إن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً بفضل الدور الذي تفرضهُ تلك التحولات نفسها من دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدوده ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"(١: ص٣٥). أي تبحث في النظام وفي العلاقات التي تربط العناصر للوصول إلى عملية فهم ذلك النص، مما يعطينا ضوءا على ما يشير إليه ذلك النص من معان ورؤى متداركة من قبل المتلقي دون إرجاعه إلى الفنان المنجز لذلك النص وما أحيط به من ظروف، أي إننا يمكن أن نشبهه (النص البصري) وفق مفهوم المحايثة بقطعة الحلوى التي يلفت شكلها انتباهنا فنأكلها ونستطعم مذاقها دون أن نسأل عن صانعها ومنشأها. أي تكمن مهمة المتلقي هنا في البحث عن العلاقات التي تُعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منظم، شريطة أن يكون تحليله للنص تحليلا كليا وشموليًا، على أن لا يعتبر العناصر التي يتكون منها وحدات مستقلة بذاتها، لأن المحايثة هي ليست مجرد قراءة مجموعة من العناصر المتآزرة، بل هي قراءة الكلّ ككل متكامل تحكمه علاقاته الداخلية وفق المبدأ المنطقي المعتاد الذي يقضي بأولوية الكل على الأجزاء، وبالتالي لا يمكن فهم أي عنصر في النص البصري خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام للمنجز. كما أن للمحايثة أصول أخرى ربطت بأفعال الإنسان، فالمحايثة هي" ما هو معطى بشكل سابق على الفعل الإنساني وتمفصلاته"(١٦: ص٩٥). وترتبط المحايثة بنشاطين فهي، كما يشير إلى ذلك لالاند في

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

موسوعته الفلسفية أولهما عبارة عن نشاط يحيل إلى كل ما هو موجود بشكل ثابت في كائن ما (رؤية ستاتيكية)، وثانيهما يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبرا عن طبيعته الأصلية(رؤية دينامية)، وفي هذا السياق فإن المحايثة هي الكشف عن عناصر لا تفرزها السيرورة الطبيعية لسلوك إنساني مدرج داخل العمل باعتبارها مدى يخبر عن المضامين بنوعها(٧: ص٦٢٢-٦٢٥). ويكشف هذا التحليل عن كل العلاقات الجوهرية والثانوية بين العناصر المكونة للنص البصري، أي لا يمكن قراءة عنصر بمعزل عن العناصر الأخرى للنص البصري لارتباطها علائقيا الواحد بالأخرى على اعتبارها ككل موحد مكون لبنيته والتصميم الذي أقيم طبقا له، "فالبنية تتميز بالعلاقات والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة. وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام"(١٧: ص١٧٨). من هنا نجد ارتباط مفهوم المحايثة بمعنى البنية على اعتبارهما نظاما علائقيا متّحد الأجزاء ومتماسك، بحيث يسمح التحليل الداخلي لهذه الأجزاء بالكشف عن علاقاتها، وان البنية تعرف بأنها" نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقًا لمبدأ الأولوية المطلقة للكلّ على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، وان أي تغيّر في العلاقات بين الأجزاء، يؤدي إلى تغيير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه مجموع الكلّي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالّا على معنى"(٤: ص٤١٣)، أي أنّنا نرى أنّ البنية في مجموعها كل مكوّن من عناصر متماسكة يتوقف كل عنصر منها على ماعداه. وفي تعريف آخر لها هي" مجموعة من الأجزاء المترابطة معا"(١٣: ص٣٠). مثال ذلك الكعكة إذا نزعنا عنصرا من عناصرها أتلفت، لأنّ كل عنصر مرتبط بعنصر آخر ولكل عنصر وظيفة يقوم بها وبارتباط هذه العناصر لتكوّن (بنية) دون الاهتمام بمرجعية الطاهي الجغرافية والاجتماعية، فضلا عن أصله وفصله، وتاريخه. إنّ البنيوية بمفهومها المحايث لا ترفض المرجعية، بل ترفض العودة إلى المجتمع في عملية تحليل أيّ منجز إبداعي، نافية التأثير المباشر للمجتمع في المبدع وإبداعه، فهي تربط بين الأجزاء التي تدخل في تركيب بنيتها الدّاخلية لأنها تقوم على التفكيك والتركيب، وتركز على النص في انغلاقه ألنسقي (٢٦: ص٤٣). أي أنها تعمل على عملية تفكيك وتركيب العناصر المشكلة للنص البصري بغية الوصول إلى التحليل المحايث، على اعتبار إن النص بنية من العناصر المترابطة لها وجودها الكلي القائم بذاته وألمستقل عن غيره، فهو يعمل على آلية تفسير واشتغال العناصر المشكلة للنص البصري المنجز في ذاتها وليس من خارجه. وقد أصبحت المحايثة مصطلحاً رئيسا من مصطلحات السيمائية، حيث قام بارت بإنشاء نقد محايث ومزج السيمائية المحايثة بالسيمائية التأويلية بانتقاله من دراسة المعنى إلى دراسة معنى المعنى في إطار مستوى الإيحاء..ويذكر بنكراد إن كل معنى له علاقة بمادة واقعة ضمنا في الوجود على التحقق من جهة ومرتبط من جهة ثانية بالعملية الإدراكية والمعرفية، وهاتان العمليتان تقومان معا بصنع بناء نصي من خلال شرحه لمفهوم المحايثة واليات اشتغالها باعتماد ثنائية المعنى بين المحايثة، وبين تأكيده على عدم محايثة المعنى للشيء وعدم انبثاقه من مادته بل هو نتاج عما تضفيه موهبة الفنان الصانع في تشكيل منجزه ذاته(٢١: ص١٠٠). كما يرى "إن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة، هي لغة بالغة التركيب والتنوع..فالصورة تستند من اجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الايقوني كإنتاج بصري لموجودات الطبيعة"(٣١: ص١٥٥). كما انه يعد المحايثة مقرونة بالتجلي باعتبارهما يؤكدان نمطين في حياة الدلالة هم ا:

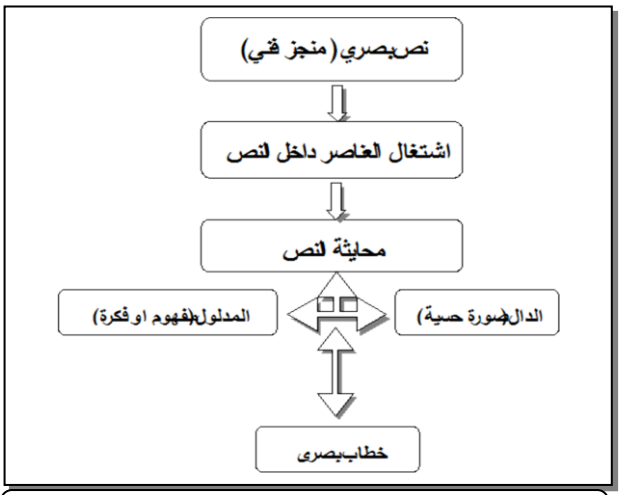
مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١.المادة المضمونية العديمة الشكل.

٢.والأشكال المتحققة الخاصة (٢١: ص١٦).

باتت كلمة (محايثة) متداولة عند الكثير من الباحثين والنقاد بل المثقفين وبالأخص الذين سعوا إلى البعد عن المؤثرات الخارجية للنص البصري، واعتبار المنجز الفني مكون من مجموعة من العناصر الداخلية المنتظمة التي تسيطر على بناء المنجز لتعطيه ماهيته وخصائصه الشكلية، ومن تفاعلها مع بعضها البعض تشكل بمجموعها نسقا كليا جدير باستقرائه ككل موحد. فكل عنصر من العناصر المشكلة للنص البصري يعد دال له مدلول معين يرتبط مع دلالة العناصر الأخرى ضمن بنية النص حيث يرى دوسوسير" انه لا وجود للدال إلا بوجود المدلول (مثل وجهي الورقة الواحدة)"(٢٦: ص١١). أي عندما نقوم بالتحليل المحايث لأي نص بصري نقرا آلية اشتغال العناصر داخل النص البصري وبالتالي نقوم بقراءة الدال والمدلول لكل عنصر ضمن المنجز أي الصورة الصوتية الحسية للشكل أو العنصر ضمن النص (دال)، وفكرة أو مفهوم ذلك العنصر وليس أي شيء خارج عنه(مدلول). فمثلا شكل الشجرة ضمن المنجز لها صورة صوتية حسية مرتبطة بالحواس، أي إن المتلقي عندما يحايثها فهو يشاهدها أولا كصورة ومن ثم يستقرا اسمها ثانيا كلغة فهي تعد (صورة صوتية حسية) تدعى(دال) وبالتالي يحاول إيجاد مفهوم أو فكرة هذه الشجرة ضمن النص البصري (مدلول) أي الاشتغال ضمن النص البصري حصرا، وعلاقتها مع باقي عناصر النص. "حيث لا يمكن فهم وظيفة الأجزاء إلا في علاقتها الاختلافية مع الكل فالأجزاء ليس لها معنى في حد ذاتها عندما ينظر إليها معزولة"(٣: ص٤٣)، فلا قيمة لأفكار دون الدوال، ولا قيمة للدوال دون الأفكار وجميعها تترابط ضمن وحدة النص البصري ليبثها كخطاب بصري، فيقوم التحليل المحايث" في البحث عن الشروط المتحكمة في تكوين الدلالة، وإقصاء كل ما هو خارجي إيحائي؛ أي انه يجب أن ينظر إلى المعنى على انه أثر ناتج من العلاقات الرابطة بين العناصر"(٣: ص٦١). والمتلقي هنا يعمل على فك شفرات النص الدال والمدلول حتى يستطيع قراءة النص ككل متكامل والغور في الخطاب الجمالي لذلك المنجز، بغية استنطاق النص واستخراج مكنونه من خلال تتبعه للرمز والوصول إلى دلالاته بدراسة تركيب النص البصري، ودراسة العناصر ضمن حدود العلاقة القائمة فيما بينها، أي "دراسة هذه العناصر، وكشف انساق العلاقات بينهما، ورؤية العنصر في سياق النص، يمكن أن يصل إلى ما يحكم هذه العلاقات "(٢٤: ص٣٥-٣٩).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



شكل (١) مخطط من عمل الباحثة يوضح عملية محايثة

المبحث الثاني: تطبيقات المحايثة في الفن التشكيلي

لو تتبعنا مسيرة الفن التشكيلي بدأ من البدايات الأولى وحتى اليوم، لوجدناه مليء بالمنجزات الفنية التي لا تخلو من النصوص البصرية(رسم، نحت، خزف) تمخضت عن نتاج تعبيرات ومفاهيم فكرية ومنطلقات لمدارس واتجاهات فنية مفعمة بعناصر تكوين وعلامات ورموز ضمن منظومة تشكيل منتظمة في منجزاتها الفنية ذات خطاب فني ارتأت الباحثة قراءته قراءة تحليلية، أي دراسة هذه النصوص البصرية لقراءة آلية اشتغال العناصر الفنية ولفهم المعاني المتولدة في المنجز من خطوط وأشكال وحتى الألوان وما إلى ذلك من عناصر تكوين ككل موحد ضمن مسطح المحايثة (المنجز الخزفي) لتجد مدى التحايث الموجود بينها لذا ارتأت الباحثة أن تبدأ قراءة بعض المنجزات منذ نشأت الفن البدائي وحتى اليوم. وإن الفنون التشكيلية تعد أهم نتاج حضاري استطعنا من خلالها التعرف على تلك الحضارات وتاريخ نشوئها وهوية الأقوام التي سكنتها وعلاقاتهم الاجتماعية ومنجزاتهم الحضارية والسياسية والاقتصادية والدينية والعسكرية. فان كل منجز تشكيلي جاء مليء بالعناصر التشكيلية التي تشكل مع الرموز نصا بصريا خطابيا يمكن تطبيق المحايثة عليه بغية دراسة عناصر التكوين وقراءتها لفهم النص البصري، للوصول إلى المفهوم الجمالي. فالرسوم التي وجدت بالكهوف في العصر الحجري القديم، كما في الشكل (٢)، ففي الشكل نجد عند قراءة نصه البصري انه احتوى على عدة خطوط منحنية مترابطة مع بعضها لتشكل شكل ثور أقرب إلى شكله الواقعي، حيث نجد الدقة المتناهية في رسم الشكل مع محاولة ضبط نسب تشريح جسم الثور، صورة مركبة الشكل توحي برجل متخفي بهيئة ثور (بيزون) في حالة رقص وصورة (ساحر)، أي هناك ممارسة سحرية داخل النص، كما احتوى النص البصري على خطوط رفيعة هنا وهناك لتعبئة فضاء النص. وقد تأكدت نظرية الممارسة السحرية عند (الأب بروي والأستاذ بيجوان) بعد اكتشاف صورة (الساحر) وهي صورة تذكر بصور واقعية معاصرة مألوفة عند بعض سكان الغابات في آسيا وأفريقيا، التي سبق أن عثر (الأب بروي) عليها أثناء عمله في تنقيب ودراسة الآثار هناك. وقد تأكدت فكرة الساحر بعد توسع الاكتشافات وبعد العثور على صورة مركبة أخرى لموضوع مشابه،

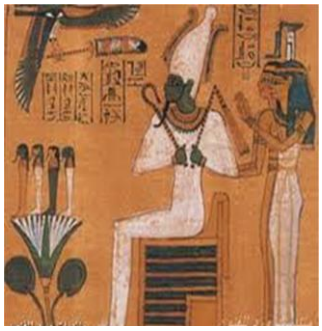
على وجه الخصوص، ساحر كهف (الأخوة الثلاث)، فاشتهرت فكرة الممارسة السحرية آنذاك، التي يتلخص مفهومها بأن الإنسان القديم يقوم برسم الطريدة على جدار الكهف مثل ممارسة سحرية تدخل في عملية التحضير لفعل الصيد بغية السيطرة عليها في الواقع، وللحفاظ على نسل الحيوان بالتكاثر. وقد نشر الأستاذ هنري بيجوان (Henri Begouen) بياناً فنياً في جزأين، في مجلة سينتيا Revue Scientia لسنة ١٩٣٩، أكد فيه على أبعاد نظرية السحر، في نفس الوقت، رد على القائلين بدافع الحاجة الجمالية وقضاء الوقت وراء فن الكهوف أي (الفن للفن) (٢٠: ص بلا). فمفهوم الثور هنا يشتغل كرمز سحري أولا وثانيا كشكل اعتيادي للثور، فان عملية قراءة هذا المنجز وفق منظور الكثير من الباحثين يظهر لنا مدى التحايث في سحرية وسيطرة الآلهة على الموجودات في الطبيعة فضلا عن محاولة سيطرة الصياد على هذا الحيوان، فالتحايث يحدث بين الفكرين على نفس الشكل. أما في فن البوشمان(٣) فعند قراءة أحد نصوصه البصرية نجد انه فن ثنائي البعد لا يعدو أن يكون تصويراً للصيد والحياة اليومية، فهو لا يتعدى كونه فن بدائي كالحياة البدائية لشعب بوشمان في أفريقيا الجنوبية، كما في الشكل (٣)، نجد ثمة تفاصيل أنيقة وألوان واقعية في عملية إظهار العناصر المشكلة لموضوعة حياة الصيد، ففي النص مجموعة من الغزلان وبحركات مختلفة وبأشكال أقرب إلى الواقعية من حيث الدقة في التشريح واللون الواقعي. فالغزال مثلا يعد رمز الرقة والحب عند بعض الشعوب، وعند شعوب أخرى كانت الغزلان تمتاز برمزية عالية فهي كانت رمزاً للإلهكارهوهاس Karhuhas وهو (الإله الغزال(٤). ومن خلال تداخل المعاني واختلاف الشعوب نجد عملية تحقق القراءة المحايثة للمفاهيم والدلالات والعلاقات البصرية ما بينها وبين الصورة المُشاهدة وإحلال المعنى في النص والحلول في ذاته، فيظهر لنا مدى التحايث الموجود لشكل الغزال الأحمر الذي يمثل البنية العميقة للنص المشاهد وبين الغزلان الأخرى وبين مفهومه وفق منظور الكثير تمثل آلهة لحماية الظبيات الصغيرة من الاصطياد، حيث جاء تحايث شكل الغزال مع العناصر الأخرى ليشكل النص المقروء. أما الفن المصري منذ القدم وحتى يومنا هذا، كان زاخرا بالمنجزات الفنية ذات الموضوعات التي تعكس مهن مختلفة كالصيد والزراعة والري والحصد كل ذلك بطريقة تدل على مدى ما وصل إليه هذا الفن من رقي وتقدم وعند قراءة هذه المنجزات نجد دقة فائقة في الأداء وقد لونت هذه النقوش بألوان مشرقة لم يلجأ فيها إلى حيل الظل والنور وإنما كانت ألوانا صريحة مستمدة من أرضه ومن نباته، يتميز باعتماد النسب, والجمالية والرقة في الرسم والتنفيذ، كما نجد الابتعاد عن التجسيم أو المنظور (في

شكل(٢) يمثل الرسوم التي وجدت بالكهوف في العصر الحجري

شكل (٣) يمثل الرسوم فن البوشمان

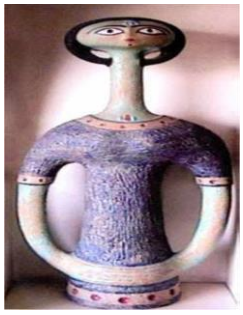
مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التصوير) ولكن هناك تجسيم خفيف الأثر في رسومات الحفر البارز والغائر المنفذ على الحجر, ومع ذلك لا يوجد البعد الثالث أي العمق فيها ولقد نفذت الرسومات على مستويات من الخطوط الأفقية، كما يرسم الملك اكبر من عامة الشعب ومن زوجاته وأولاده، وأيضا النبلاء وغيرهم, ورسمت الأجسام غالبا بوضع جانبي, والصدر والجزء الأسفل من الجسم وحتى العينين من الأمام, بغية ابراز خصائص الجسم، يتغلب على هذا الفن رمزية التعبير وجمالية الخطوط, فيمكن ان نعده فن زخرفي في المقام الأول، فضلا عن انتشار الكتابة الهيروغليفية هنا وهناك، كما في شكل(٤)،(٥). من خلال قراءة النص المشاهد يتوضح لنا تحايث شكل الملك كبنية عميقة مع باقي عناصر المنجز الشكلية



شكل(٤، ٥) يمثل رسومات الفن المصري القديم

فنجد تميز شكل الملك بتكبير حجمه عن باقي الأشكال الآدمية من نساءه وجواريه والخدام وما إلى ذلك من رموز لتأكيد سيطرته ومدى أهميته بالنسبة للموجودات.كذلك اشتهرت مصر بفنونها الشعبية وانعكاسها على اغلب الفنون المصرية المعاصرة منها فن الخزف، إذ نجد الخزاف المصري المعاصر نبيل درويش قدم لنا منجزا خزفيا باسم عروس النيل، كما في الشكل (٦) فعند قراءة نصه البصري نجد المنجز لم يبتعد عن شكل الجرة بقاعدتها وبدنها وعنقها ورأسها إلا أنها وظفت جميعا لتشكل شكل عروس



شكل (٦)عمل للخزاف نبيل درويش(عروس النيل)

النيل كبنية عميقة لموضوعة المنجز، إذ اتخذ من بدن الجرة جسم العروس أما عنق الجرة مثل عنق العروس وقد بدا ممشوق وطويل عليه عقد أما الرأس فقد توسطه عينين كبيرتين مكحلتين تعلوها حاجبان رفيعان ويتوسط جبينها زينة أما الأنف كان دقيقا وفم صغير والى الأسفل منه شامه أما الشعر جعله اسود يتدلى على جانبي الوجه ويتصل بالعنق، بينما يدي العروس تمتدان على جانبي البدن ويرتبطان به، والثوب زين بشريط يحوي على عدة دوائر حمراء عند الحافة العلوية منه والحافة السفلية منه أطراف الأكمام السفلى. إن دائرية الرأس والشعر خلقت جوا من الاتزان والتكرار مع دائرية الأيدي، فضلا عن ارتفاع العنق الذي جاء متوازنا مع البدن، عند قراءة هذا المنجز الخزفي وجدنا تحايثا من خلال استخدام عناصر التحريك (دائرية الأيدي) والدينامية في التعبير عن شكل المرأة، وعلاقة شكل الآنية بشكل المرأة، وبتحقيق العُمق اللانهائي في التعبير عن مفهومها كرمز مهم في الديمومة والبقاء والجمال. أما بلاد الرافدين كانت تمتلك ولا زالت أعظم نتاج

حضاري فني فقد قدمت لنا كم هائل من المنجزات الفنية على جميع الأصعدة منها الخزفية والتصويرية والنحتية والعمرانية وغيرها من الفنون فعند قراءة نص إحدى منجزاتها القديمة، كما في الشكل (٧)، لجداريه من الفخار يمثل نصها البصري في بنيته العميقة شكل امرأة (ألهه) بجسد عار منحوتة نحتا بارزا على لوح مستطيل يرتكز عموديا على قاعدة ضيقة شكلت الخط الأفقي الذي ترتكز عليه عناصر المنجز الشكلية، يعتلي رأسها تاجا مكونا من أربعة أزواج متراكبة من القرون يتدلى على كتفيها خصلة من الشعر، تبدو ذراعي الآلهة منثنيه إلى الأعلى، وقد أمسكت بكلتا يديها بالعصا والصولجان ولها جناحين كبيرين نسبيا إلى الخلف، استقرت بقدميها على أسدين رابضين على الأرض ولكن يوضع جانبي ووجههما إلى الأمام، يوجد في إحدى جانبيها طائر البومة وبوضع أمامي مواجه. فعند قراءة محايثة لعناصر التكوين نجدها شكلت منظومة اعتمدها النص البصري ليستقرأ مفهومها النصي من خلال الرموز والعلامات، فنجد شكل المرأة (الآلهة) تم ربط جسدها البشري بعدة أجزاء أخرى غير بشرية وهذا منظور أسطوري غير واقعي ومثال ذلك الأجنحة وأقدامها أخذت شكل أرجل النسر هنا يكمن التحايث بين الشكل الواقعي للمرأة وبين الشكل الأسطوري المركب فهو كرمز متدارك من قبل المتلقي الدارس للرموز التاريخية بأنها تمثل الآلهة عشتار، فمنظومة النص البصري هنا اعتمدت عدة أجناس مختلفة في كل موحد من خلال جمع بين الشكل البشري المركب ليمثل الآلهة والأشكال الحيوانية (الأسدين والبومتين)، هذه الأجناس المختلفة تتحايث فيما بينها لتشكل موضوعة النص وان كانت مختلفة غير معتادة فهي كرمز مدرك آنذاك. فالنص اعتمد التوازن بتوزيع العناصر ضمن منظومته الشكلية فضلا عن المهارة بالتنفيذ، في حين مر الفن الإسلامي بالعراق في زمن العثمانيين وكما يذكر المنظر شاكر حسن بمرحلتين:

١. المرحلة الأولى: رسم المنمنمات بأسلوب التحوير أي تحوير الأشكال وزخرفتها كما هو في حاصل في مدرسة بغداد.

٢. المرحلة الثانية: التشخيص والتوضيح ورسم التفاصيل وبدأ هذه التطور بالمدرسة الهندية ثم الصفوية في زمن الشاه عباس عام ٥٨٧م. (٥: ص٣٦-٣٩)

وأشار شاكر حسن إلى ذكر مصدرين مهمين لهذا التطور في زمن العثمانيين ارتأت الباحثة قراءة نصوصهما هما:

١. مخطوط – دلائل الخيرات وهو عبارة عن مجموعة من الأدعية والصلوات على الرسول محمد(ص)، كان الأتراك يحبذون قراءتها واقتنائها وكذلك البغداديين، من عمل

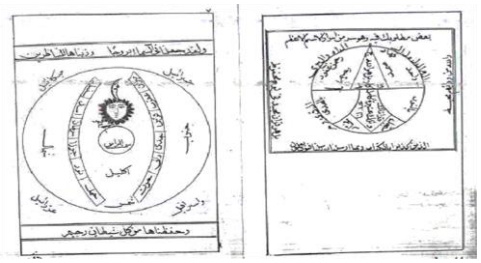
شكل(٧) يمثل الآلهة عشتار

شكل (٨) يمثل مخطوطة دلائل الخيرات

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الخطاط حافظ علي بن محمد، وتعد هذه المخطوطة نسخة مزخرفة عن الكتاب الأصلي الذي ألفه محمد سلمان الجزولي الصوفي المغربي المتوفى سنة١٤٦٥م(٥: ص٣٩). فعند قراءة نص هذا المخطوط نجده يحتوي على عدد من العناصر الشكلية التي شكلت منظورا ليظهر فيها البعد الثالث، وتمثل مكة والحرم والمدينة المنورة والجبال المحيطة بها وهي مرسومة ومنفذة بالمائيات، ويظهر في هذه الرسوم صفة المحاكاة بالأشكال الواقعية فضلا عن استخدام الألوان الذهبية والألوان التي تقترب من الواقعية، كما في الشكل(٨)، التحايث يظهر لنا من خلال توزيع العناصر الشكلية الواقعية ضمن منظومة شكلية، وعلاقتها الدينية المترابطة التي تعبر عن مفهوم الحج من خلال التأكيد على البنية العميقة(الكعبة) للموضوع المشاهد.

٢.كتاب علم الجفر – مخطوط- وينسب إلى الإمام علي (ع) وفيه أكثر من عشرين صورة مصغرة بقياس ٣٠ في ٨٠ ملم و٧٥ في ٦٨ ملم وهي غير متقنة وفيها تأثيرات هندية وصفوية وتركية وهي ذات طراز تقليدي.. و(الجفر) هو جلد الشاة الصغير وقد كتبت عليه علوم الحروف والرموز التي تنبئ بأسرار الكون والغيبيات (٥: ص٤٢). عند قراءة نصه البصري نجده مكون من عدة عناصر شكلية شكلت وفق نظام شكلي معين لا يخلو من جمالية الأداء والارتجال في التعبير لتعلقها بأعمال السحر والاوفاق والتنجيم ، ففي الوفق الأول في الشكل (٩) تضمن دائرة مقسومة إلى نصفين بواسطة قطر الدائرة، توسط النصف الأعلى مثلث متساوي الأضلع تقع قاعدته على قطر الدائرة، ووزعت بعض الأسماء الله الحسنى داخل محيطها، أما النصف الآخر من الدائرة فقد احتوى جانبيها على نصفي دائرتين وتوسطها مساحة تحتوي على بعض الكلمات والعبارات تمتد إلى منتصف المثلث الموجود في النصف الأول وتتوزع حول الدائرة بعض النصوص وتقع هذه الدائرة ضمن مستطيل يوازي أضلاعه بعض الآيات القرآنية، نجد هذه الأوفاق زاخرة بعناصر جمالية من التكرار والتقابل والتماثل ذات مواضيع غيبية سحرية . التحايث يكمن هنا في بالشكل المرسوم وعلاقته بالكلمات وأسماء الله الحسنى والآيات القرآنية التي تشكل بمنظومتها مفهوما غيبيا.



شكل (٩) يمثل مخطوط من كتاب علم الجفر

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

إن التنوع والتجريب والتأثر بالفنون العالمية الذي شهدته المنجزات الفنية العراقية المعاصرة، أدى إلى إنتاج ثروة من المنجزات الفنية تستحق قراءتها قراءة محايثة، ففي رؤية جمالية محايثة للمنجزات نجد نصوصها لا تخلو من التنظيم المدروس لعناصر التكوين اعتمدت موضوعات شتى من عالم الحلم والموروث الشعبي والتجريد وغيرها من الموضوعات مثلتها لوحات الفنان ضياء العزاوي ولوحات جواد سليم وفائق حسن وشاكر حسن والراوي ومنحوتات محمد غني حكمت وإسماعيل فتاح الترك وغيرهم. عند قراءة إحدى لوحات الفنان نوري الراوي نجد نصها البصري ذو جمالية تكوينية خاصة اعتمدت تحريف العناصر الشكلية للمشهد الواقعي لتكون أكثر رومانسية وانفعالا، فضلا عن اعتماد العناصر الشكلية ذاتها في معظم لوحاته، والألوان الحارة والباردة والأبنية البيضاء، جميعها شكلت نظاما شكليا متوازنا، فلوحات نوري الراوي تعلن عن أجوائها الروحية الحلمية العذبة دونما تذكير بالواقع الحسي إذ تتحول الإشكال المألوفة للبيوت الطينية في القرية المعهودة إلى كتل شفافة وخفيفة تعلق في فضاء النص البصري وكأنها محلقة، تشعرنا بخفتها، شكل (١٠). من خلال عناصرها الشكلية نجد مدى التحايث المتوالد بين الأبنية البيضاء والألوان القزحية وانعكاساتها على الماء ودولاب الماء، وفق منظومة تشكل عالما من الحلم. وعند قراءة احد منجزات النحات محمد غني حكمت(٥) نجد نصوصه لا تخلو من بساطتها وأسطوريتها (ألف ليلة وليلة) مثل شهريار وشهرزاد وتمثال كهرمانة والأربعين حرامي فضلا عن منجزه (إنقاذ الثقافة في العراق) فعند قراءة نصه البصري نجده متكون من جسد مفتول العضلات ذو خمسة اذرع (سواعد) تحاول صد الأثر الرافديني (الختم السومري) الاسطواني المائل، فالمنجز يرمز إلى صمود العراقيين في مواجهة كل التحديات التي تحاول طمس الثقافة والحضارة العراقية، فالمنجز اعتمد بنية تنظيمية لا تخلو من الاتزان الشكلي وقوة التعبير، فالعناصر الشكلية جعلت من نصه البصري محاكيا للأحداث الحالية، لاعتماده الرموز ذات علائقية بالوطن (العراق)، شكل (١١). من خلال عملية قراءة هذا المنجز يظهر لنا مدى التحايث الموجود بين شكل الختم الاسطواني كرمز رافديني قديم وبين الكتابة السومرية والتي تمثل أول كتابة عرفتها البشرية وبين السواعد التي تحاول أن تتدارك سقوطه كأثر حضاري. أما الفن الإغريقي اليوناني نجد إن معظم نصوصه البصرية اعتمدت أشكالا هندسية وتجريدية في الغالب إلا أنها تطورت وأصبحت تحتوي مفردات من الطبيعة مرتبة ضمن توازن شكلي لا يخلو من تنظيم للعناصر الشكلية ودراسة الظل والنور والفراغ والنسب والتشريح حيث تكون الأشكال اقرب إلى الواقعية فضلا عن اعتماد الرمزية في التعبير

شكل(١٠) عمل للفنان نوري

شكل (١١) عمل للفنان محمد غني

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والأشكال الأسطورية والموضوعية ، حيث صورت الآلهة اليونانية التي بدت بهيئة البشر ولكل واحده مدلولها الخاص بها فواحدة تمثل العدل وواحدة تمثل الحرب وأخرى الأخلاق والى ما إلى ذلك، كما في الشكل(١٢) هذه الآلهة تحاول تمجيد الملك ومنحه تلك الصفات التي سميت بها. من خلال وصف المنجز نجد إن فكرة التحايث التي عمل على أساسها الفنان الإغريقي في تصوير شكل الآلهة وجعلها على هيئة بشر ووضعها في أحد جوانب المنجز يقابله في الجانب الآخر شكل الملك، وقد لونت الشخوص باللون الأسود مما خلق تحايثا مع لون سطح الآنية فضلا عن وجود الزخارف التي تأطر موضوعة النص. فعند قراءة جمالية لأحد منجزات فناني الفن المسيحي(ليناردو دافنشي) لوحة (العشاء الأخير)، نجد نصها البصري احتوى واقعية الأشكال وبساطة التعبير مما تترك أثرا في نفس المتلقي ليرتحل بخياله مع اللحظة التي يعبر عنها النص ليستنطق الحوار المتدارك بين الشخوص الثلاثة عشر من ضمنهم شخصية السيد المسيح الذي يتوسط المائدة المستطيلة والى يمينه حواريه الاثني عشر بين واقف وجالس، وكأنه يخاطبهم ويبدو الفزع على وجوههم، عند محايثة التكوين الفني للوحة نجد إن لكل شخص فيها له شخصية ودور يقوم به، ضمن منظور هندسي، الذي استخدم في معالجة فراغ اللوحة، حيث احتل رأس السيد المسيح نقطة المركز للمنظور الهندسي، بينما شخص السيد المسيح يعد البنية العميقة التي تتمحور حولها موضوعة النص المشاهد، كما يحتوي هذا النص على دراسة لتشريح شخوصه وتجسيمها باستخدام الظل والضوء والتأكيد على اتجاهات الأجسام وإشارات الأيدي ونظرات العيون، وهم في حالة جدل وغضب، مما سبق نجد ثمة محايثة في شخص المسيح كرمز للقدسية والهيبة والسمو، ومركزيته ضمن النص المشاهد على اعتبار أن موضوعة النص تتمحور حوله والمزج بين ما هو مرئي (السيد المسيح) وما هو مخفي (مكانته الدينية والهبات التي أعطاها الله له)، وتحايث هذا الرمز(السيد المسيح) مع شخوص الحواريون الاثنى عشر وطريقة الجدال بينهم حول طاولة العشاء الأخير، فضلا عن وجود ثمة تحايث بين الألوان المتضادة لملابس الشخوص، نجد ان التوزيع المدروس للعناصر ضمن فضاء اللوحة أعطاها قيمة خطابية وجماليه. شكل (١٣). وعند قراءة النص البصري للوحات فن عصر النهضة، نجدها اعتمدت الاتجاه الواقعي والابتعاد عن الرمزية والتخطيط ألزخرفي، فقد جاءت اغلب الموضوعات

شكل (١٢) من الفن الاغريقي اليوناني

شكل(١٣) تمثل لوحة العشاء الاخير للفنان لينلردو دافنشي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تصور البشر بانفعالاتهم وعواطفهم الدافئة، وبروح درامية وبتشريح مدروس ونسب ثابتة مع إبراز مفاتن الأجساد مثل الفن الروماني القديم، كما كانت اغلب تكويناتهم تعتمد الحيوية والحركة فضلا عن الانتظام الشكلي ومراعاة قواعد المنظور الهندسي والمنظور الخطي باعتماد نقطة المركز للنص البصري التي تنطلق منها باقي العناصر الشكلية ليمنحها إحساسا بالحركة في فراغ اللوحة ويوحي بهيئة الأشخاص البعيدين في فراغ النص، فضلا عن التأكيد على العمق والشفافية، والاستخدام البارع في إظهار الظل والضوء، وامتلاء النص بالتفاصيل الدقيقة لتشكل موضوعا سهل التدارك والقراءة، كما في الشكل(١٤)، وهي تمثل مشهد كناية من عهد أغسطس يمثل مذبح السلم الاغسطية، وقد أقيم المذبح على مرتفع قليل في مساحة مسورة.. وتمثل الأم الأرض وبين ذراعيها طفلان، البنية العميقة للمنجز ليعبر من خلالها عن الحب والزهر، والأمومة الناضجة، والجمال الأنثوي، ورقة القلب، ورشاقة الشكل وعند قدميها ترقد حيوانات ساكنة فضلا عن وجود امرأتين على جانبيها تجلسان كل منهما على ظهر طائر يطيران بهما، إن عملية قراءة النص أظهرت تحايثا بين الأشكال المنحوتة لتعبر عن ضروريات الحياة (الأسرة والأرض والعيش) ورمز المرأة الذي أعطى مدلولا عبر عن الأرض لأنها رمز الولادة والخصب وتحايثه مع شكل الثور الذي يعطي مدلولا عن الذكورة والخصب. وتجددت في فنون عصر النهضة طرق الأداء وأساليب التعبير فعند قراءة نص احد منجزاتها نجد الأشكال جاءت أكثر تناسقاً وأكثر جاذبية بخطوطها البسيطة ووضعيتها المتماسكة وبحركاتها الدرامية المؤثرة، فضلا عن النسب التشريحية للأجسام المدروسة لتعبير عن الطاقات الدفينة، كما في الشكل(١٥)، يمثل لوحة بعنوان (مدرسة أثينا)لرافايلو، تصف الرسمة علماء الفلسفة يتحاورون ويشرحون داخل إحدى الفصول الدراسية محاضرة عن الفلسفة، من خلال الدراسة التحليلية للنص الموضوعي، نجد العناصر الشكلية شكلت نظاماً فنياً متكاملاً، نلاحظ براعة الفنان في رسم الشخصيات، وأوضاعها، وجوههم، ملابسهم المختلفة ولاحظ التماثيل ورسم السقف والأرضية كل شيء منتظم وجميل في اللوحة،

شكل (١٤) تمثل مشهد كناية من عهد أغسطس يمثل مذبح السلم الاغسطية

شكل(١٥)، يمثل لوحة بعنوان "مدرسة أثينا" لرافايلو

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

فصور العالم على نحو واقعي حيث ينعم الإنسان بسلمه الداخلي ودفء تواصله مع الجماعة وعلاقته الحميمة مع الطبيعة، إضافة إلى إتباع قوانين المنظور الخطي، تميز الابداع بالسعي نحو خلق صورة شاملة عن العالم والنفحة الشاعرية التأملية ومثالية النماذج البشرية وروعة التصوير المعتمد على هالة لونية رقيقة تمثلت بالتضاد بين الألوان الحارة والباردة ورشاقة الإيقاعات في التكوين والميل نحو السرد القصصي، مما ساهم في تولد نوع من التحايث بين عناصر التصميم الذي ظهر في التمثيل الواضح للترابط الوثيق بين الشخوص المكونة للنص المقروء وفي توزيع العناصر الشكلية ضمن موضوعة المنجز المشاهد من شخوص وجدران وأقواس وزخارف وألوان متضادة وأشكال نحتية. أما عصر الباروك(٦) فعند دراسة منجزاته الفنية دراسة تحليلية نجده ذو طراز معقد وهذا التعقيد جعله يتسم بالخصوبة ليعبر عن آنية اللحظة والحركة المشحونة بالانفعال والعاطفة والتعبير عن الفخامة واللا واقعية وغنى الألوان والأشكال المنتظمة في الفضاء الممتلئ بالعناصر الشكلية البيئية، مع مراعاة الوحدة والنظام الشكلي والبعد الجمالي من خلال توزيع العناصر ضمن المسطح المحايث، شكل (١٦).

شكل (١٦) يوضح احد منجزات عصر الباروك

شكل (١٧) تمثل لوحة لفرانسوا بوشيه

بينما فن الروكوكو Rococo (٧) نجد ذو طراز خاص كان هدفه الأساسي المتعة والترفيه والاستحواذ على استحسان المجتمع الطبقي الجديد، فهو اعتمد الزخرفة، ورسم الطبيعة والسحب الزرقاء للتأكيد على خداع البصر فقد كان يلامس الحس ويثير الذائقية الجمالية، كما احتل عنصر المرأة المرتبة الأولى من حيث توظيفه كرمز في المنجزات الفنية، فقد كان هذا الفن ذو طابع دنيوي لا ديني واعتقادي، حيث اهتم برسم الأثاث والملابس الفاخرة واستخدام الزخرفة لتعالج السكون في المكان، فهو اعتمد على تصوير حياة المجتمعات الأرستقراطية بحفلاتها، كما في الشكل (١٧)، لوحة لفرانسوا بوشيه، نجد العناصر المكونة للوحة عبارة عن ديكور فاخر وتصميم داخلي لأحد غرف المساكن الفاخرة وسم الشخوص في أبهى زينتهم وصورهم لتعكس صورة عائلة من الطبقة الغنية نجد الدقة في التصوير والتأكيد على كل مفردة في المكان من حيث الشكل واللون والانعكاس الاضاءات والظلال والتركيز على طيات الأقمشة من ذلك نجد أن التحايث يكمن بين العناصر المتعالقة فيما بينها حيث لم نجد مفردة معزولة عن النص البصري المقروء فالعناصر جميعها عكست حياة الرفاهية والغنى فضلا عن الألوان حيث نجد ثمة تحايث فيما بينها خلق نوعا من الجمال في النص البصري .أما الكلاسيكية الجديدة نجدها تأثرت بالفن الإغريقي من حيث تمثيل الشخوص بتشريح ونسب مثالية وإضفاء الجمال إليها، واعتماد الظل والنور في إبراز الأجساد والعناصر الشكلية المحيطة بها،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

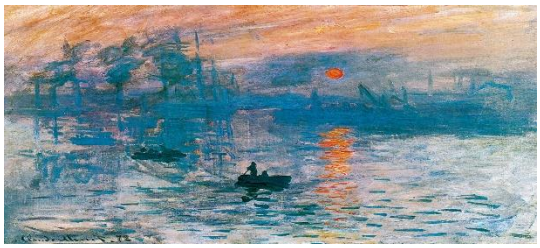
وتركيز الإضاءة على نقاط معينة للفت انتباه المتلقي إليها، فعادة نجد الشكل الأساس يحتل مركز العمل وتتلاحق حوله مفاصل الموضوع في وحدة متكاملة وإيقاع معين وانسجام وتنسيق متزن، شكل (١٨) لوحة (قسم آل هوارشيو) للفنان جاك لوي دافيد، نجد فيها التركيز على البنية العميقة للموضوع وهي عملية القسم للإخوة الثلاثة إذ مثلوا يقفون وقفة صارمة يرفعون أيديهم باتجاه شخص رابع يمسك في إحدى يديه المرفوعة باتجاههما ثلاث سيوف مع وجود ثلاث نسوه وطفل يجلسن بوضعية فقدان للوعي مع وجود أعمدة ودخلات إلى الخلف من الشخوص، من خلال قراءة هذا النص نجد التحايث يكمن في التوزيع المدروس للشخوص واعتماد مفهوما خطابيا عبر فيه عن موضوعة المنجز فضلا عن التحايث الموجود بين الظلال والضوء لإعطاء قيمة للشخوص المؤدية للقسم. وعند قراءة نصوص الحركة الرومانتيكية نجد المبالغة في تصوير المشاهد الدرامية المسرحية والتراجيدية، فضلا عن الغنى اللوني وديناميكية الحركة، والتحول المحسوس من اليأس إلى الأمل، فضلا عن تمثيل الصفات التي يتمتع بها الأشخاص بأدق صورها كميزة البطولة للأبطال والشر للأشرار، والجمال الفاتن للنساء، كما نجد الموضوعات لا تخلو من عناصر الطبيعة من أشجار وريح وغيوم ومطر وعواصف وبحار، فالموضوعات ذات قوة درامية واضحة، إذ نجد التحايث يكمن في حبكة التصميم والتوازن في عناصر الشكلية،

شكل (١٨) لوحة (قسم آل هوراشيو) للفنان جاك لوي دافيد

شكل (١٨) لوحة (قسم آل هوارشيو) للفنان جاك لوي دافيد

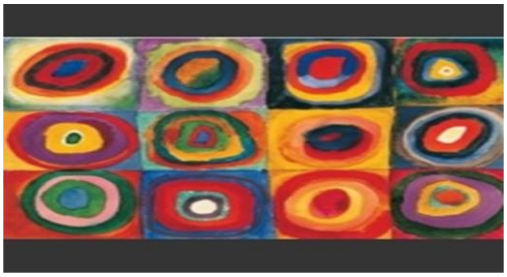
ومثال ذلك شكل (١٩) لوحة (طوف الميدوزا) للفنان تيدور جريكو. أما الواقعية(٨) عند دراسة نصوصها نجدها مكونة من عناصر شكلية ذات لغة خطابية وجدانية تعبر عن الإنسانية وألامور الحياتية الخاصة والعامة، فهي تعبر عن الواقع المعاش، إذ نجد إن الموضوع الحقيقي لنصوصها البصرية هو الإنسان وواقعه بكل مفاصله، والتعبير العاطفي من خلال ملامح وجوههم، واللون والظل والضوء، واللمسة السحرية للفرشاة والمنظور المدروس، شكل(٢٠) The Gleaner by Jean Francoisb ، نجد فيها مجموعة من الفلاحات في الحقل يقمن بتنظيف الأرض من الأعشاب بدا عليهن البؤس والسقم من خلال الملابس الرثة، هنا نجد ثمة تحايث بين أشكال النساء البائس وبين عملهن في الحقل أي الفضاء الذي يحيط بهم، فهنا لم يركز الفنان على جمال أشكالهن وإنما ركز على البؤس والفقر كبنية عميقة للموضوع المشاهد، فعلى الرغم من وجود الأشكال في فضاء مفتوح إلا انه لم يعطها إشراقه وإنما بدت معتمة باهته تعبيرا عن حالة الفقر. أما مدارس الفن الحديث(٩) فقد شمل عدة مدارس وحركات منها المدرسة التأثرية (الانطباعية) وما بعدها والوحشية والتكعيبية ومراحلها والمستقبلية والحركة التعبيرية(جماعة القنطرة وجماعة الفارس الأزرق) والحركة التجريدية (الغنائية والعقلانية الكلاسيكية) والدادائية والسوريالية والرسم الميتافيزيقي والرسم الساذج وفن البوب ارت، حيث ارتأت الباحثة قراءة نص اثنتين منه، منها المدرسة التأثيرية (الانطباعية)(١٠) فعند قراءة نصوص لوحاتها نجدها صورت الطبيعة كما حملت لمسات وعلاقات لونية منتظمة وغنية، ضمن مساحات تحدها الخطوط، حيث نجد فيها ألوانا صافية غير ممزوجة، و أضواء صافية، ونجد قزحية الألوان وتعدد الألوان التي تمثل الظلال (زرقاء وبنفسجية)، ونجد اللون البنفسجي ظلا للأصفر والأخضر ضلا للأحمر، كما نرى تجاور الألوان المتضادة الأزرق البارد مع الأحمر الحار مما أضفى تلألؤ للنص المشاهد، كما في الشكل(٢١). تمثل لوحة انطباع الشمس لمونيه نجد فيها أسلوبا فنيا في الرسم اعتمد على نقل الواقع أو الحدث من الطبيعة مباشرة وكما تراه العين المجردة بعيداً عن التخيّل والتزويق وفيها خروج الفنان من المرسم وتنفيذ المنجز في الهواء الطلق مما دعاه إلى الإسراع في تنفيذه قبل تغيّر موضع الشمس في السماء وبالتالي تبدّل الظل والنور، وهذا بدا واضحا من خلال ضربات الفرشاة وعدم الدقة في التنفيذ، حيث نجد فيها انطباع الفنان عن المنظر المشاهد بعيداً عن الدقّة والتفاصيل كمحاولة تسجيل الانطباعات المرئية المتغيرة ونقلها عن الطبيعة مباشرة. حيث نجد البراعة في تصوير اللحظة والتضاد اللوني بين ضوء الشمس وانعكاسه على الماء ولون السماء والظلال

شكل(٢٠) تمثل لوحة The Gleaner by Jean Francoisb



شكل(٢١) تمثل لوحة انطباع الشمس لمونيه

الزرقاء، من خلال القراءة التحليلية للنص نجد ثمة تحايث بين الألوان المتضادة التي شكلت الجو العام للموضوع المشاهد إذ يعمل ضوء الشمس البرتقالي كعلامة مهيمنة في حين تكون الظلال الزرقاء السكون. فعند قراءة نصوص الحركة التجريدي(١١) نجد اغلبها تضمنت رسم أشكالٍ ونماذج مُجردة، مستمدة من الطبيعة تبتعد عن التشبيه والتمثيل الواقعي، وبأفكار مختزلة، حيث تتحوّل المناظر الطبيعيّة إلى مجرد مثلثاتٍ ومربعاتٍ ودوائر ومساحات مشكلة بالألوان وبخطوط خارجية واضحة، وكأن الأشكال متخيلة من الواقع والخيال في شكلٍ جديدٍ لا يتشابه مع الشكل الأصليّ في الرسم النهائيّ، أي التخلّص من كلّ آثار الواقع والارتباط به، فمثلاً الجسم الكرويّ تجريدٌ لعددٍ كبيرٍ جداً من الأشكال التي تحمل هذا الطابع كالكرة، والتفاحة، وغيرها الكثير، أي أنّ الشكل الواحد يحمل معانيَ كثيرةٍ، فتكون مجرد قطعٍ إيقاعيةٍ مترابطةٍ، كما في الشكل (٢٢)،لوحة(المربعات مع الدوائر متحدة المركز) للفنان كاندنسكي، حيث نجد الفنان قام بتقسيم سطح اللوحة إلى عدة مربعات ولونها بألوان مختلفة ورسم في مركزها عدة دوائر وبألوان مختلفة ليخلق جوا من التجانس بين الألوان المتضادة، حيث نستخلص تحايثا خاصا بين الأشكال الهندسية (الدائرة والمربع) واستئناسها مع بعضها من خلال اللون. اما الفن المعاصر فقد ضم العديد من الاتجاهات والمدارس والحركات الفنية ، منها فن المفاهيم المطلقة، ما بعد المفاهيم المطلقة، الاختصارية (الحد الأدنى)، الدادائية المحدثة، وما الى ذلك، التي كان لها الأثر الواضح في الفن التشكيلي لذا ارتأت الباحثة قراءة نصوص واحدة منها لتجد التحايث، منها فن التركيب (١٢). فعند قراءة نصها المشاهد قراءة تحليلية نجده يعتمد على العلاقات البنائية بين عناصر المكونة للعمل الفني ضمن مجموع متناسق ومترابط من الخطوط والأشكال والمساحات، كما في



شكل(٢٢)(المربعات مع الدوائر متحدة المركز) للفنان كاندنسكي

شكل(٢٣)، لوحة(العنزة المحشوة) للفنان روبرت روشنبرغ، حيث تراكبت عدة عناصر في تكوين موضوعة المنجز، إذ نجد العنزة ذات قرون كبيرة نوعا ما وهي ذات شعر طويل يغطي كامل جسمها رمادية اللون يتوسط جسمها دولاب سيارة ملون حافتها الخارجية بلون العنزة وتقف على لوحة تجريدية الأسلوب بينما لون وجه العنزة بالألوان، من خلال قراءة النص نجد نوعا من التحايث بين العناصر المختلفة في التصميم اللوحة والدولاب العنزة المحشوة فنجد اللوحة مصنوعة من الخشب بينما العنزة كائن حيواني واقعي والإطار مصنوع من البلاستك حيث تحايثت هذه الخامات المختلفة لتشكل النص المقروء والذي يسمى بفن التركيب.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل(٢٣)، لوحة(العنزة المحشوة) للفنان روبرت روشنبرغ

المبحث الثالث: النحت الخزفي العراقي المعاصر

ظهرت بدايات التجارب الفنية التشكيلية الحديثة في العراق، بنهاية القرن التاسع عشر، هي تجارب تقليدية، كما يقول الفنان والكاتب نزار سليم، تعود إلى عدد من الرسامين الهواة، أشهرهم عبد القادر الرسام وزملاؤه، الذين سموا بالأوائل، وتم إرسال ذوي المواهب منهم إلى أوربا لدراسة الفن، وأخذت بواكير الحركة الفنية الجديدة تتوضح عند افتتاح فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٣٩ وتأسيس فرع النحت بعد فترة قصيرة (٣٢: ص٧). وفي الستينات، تأسست أكاديمية الفنون الجميلة لكي تلحق بجامعة بغداد إلى جانب معهد الفنون الجميلة، وتضاعف عدد الطلبة الموفدين إلى خارج العراق لدراسة الرسم والنحت والخزف بعد ذلك. كل ذلك مهد لظهور تجارب في فن الخزف، في حين وصل الرسم والنحت إلى اعتماد عناصر التجديد والمعاصرة ضمن سياقهما التشكيلي، واعتماد التجريب، للوصول إلى رؤية جمالية تواكب العصر، والإبداع الإنساني في شتى مجالات الحياة من خلال البحث عن كل ما هو جديد بدلالاته الدينامية. حيث تبلورت في خمسينيات القرن الماضي، وأنتجت، صياغات تشكيلية في الخزف العراقي. إن ما امتلكه العراق من موروث قديم، إلى جانب الحرف الشعبية، شكلت دعامة مهمة للمنجزات الخزفية الجديدة. ولكن نجد ثمة نزعتان تجتمعان في بنائية الشكل الخزفي، تمثلت الأولى في ماضيه القديم، والثانية في التطورات التي حصلت منذ أواسط القرن العشرين، حاول الخزاف ابتكار طرق ومعالجات للفخار والخزف منذ ذلك الوقت وحتى الحاضر، لأنه عد احد مظاهر الحياة اليومية. وهنا يذكر الفنان جواد الزبيدي عن الخزف" والى ما قبل عليه أعوام قلائل لم يكن ما يطلق تشكيليا اسم الخزف الفني عدا وجود معامل الفخار الشعبي البسيط والذي استمر يكرر نفسه في مشربيات وجرار وأواني الاستعمال وتبريد الماء، وكذلك معامل الخزف القاشاني في المدن المقدسة مثل كربلاء والكاظمة "(٨: ص١٠٦). ففي معهد الفنون الجميلة ، وفي بداية الخمسينيات بدأ العمل على فكرة إنشاء فرع الخزف مكمل لفرعي الرسم والنحت، حيث سعى كل من الفنان جواد سليم وفائق حسن إلى وضع اللبنة الأولى لهذا الفرع ، فكان عام ١٩٥٤ البداية الفعلية في هذا المجال، فقد طلب من الخزاف البريطاني أيان أولد للتدريس فيه بعدما تم فتح أول شعبة للدراسة في الفرع الجديد بمساعدة بعض الفنانين الموجودين في بريطانيا منهم زيد محمد صالح وغيرهم الذين أرسلوا تصميم كامل للفرن يعمل على النفط، وما يحتاجه الأستوديو من مواد عمل وإنتاج، وهكذا حمل الفرن الناري البسيط في حديقة المعهد كل وعود المستقبل وفي احتفال بسيط حضره الفنان جواد سليم وزيد محمد صالح وفائق حسن وغيرهم خرجت أول خزفية من الفرن المذكور، أما في عام ١٩٥٧، انتدب لإدارة فرع السيراميك في المعهد الخزاف

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الشاب القبرصي المولد (فالنتينوس كارالامبوس) الذي تخرج حديثا في المدرسة المركزية للفنون والتصميم في لندن .. وبقي يدرس فيه حتى عام ١٩٦٨، حيث انتقل إلى أكاديمية الفنون الجميلة بعدما تأسس فرع الخزف فيها كفرع أساسي، وبقي الخزف في معهد الفنون برعاية أساتذة آخرين ممن تخرجوا أصلا فيه أو في الأكاديمية بعد ذلك (٩:ص٢٣٢٤). حيث كانت تأثيرات فالنتينوس واضحة في أساليب الخزافين العراقيين، فكان التأثير في الشكل الخزفي، والدقة في المحافظة على التناسق الدقيق في النسب بين الفوهة والرقبة والجسم والقاعدة واختيار النقشات، وصفاتها وقيمتها السطحية مِن تنوُّع الملامس وأثرها التشكيلي العام على المنجز الخزفي، حتى أصبح مَصدراً واسعا لإبداع الخزاف.كما إن التطور الذي حققه الخزاف العراقي المعاصر ارتبط بمرجعياته التاريخية بما تتمتع به من حرفية وخزين داخلي متوارث. فعلى الرغم من المتغيرات التي طرأت على الواقع المعاش والتحولات الاجتماعية والاقتصادية وما إلى ذلك من تحولات، إلا أن أثرها ساهم في بلورة شكل المنجز الفخاري وشخصية الخزاف. حيث إن حضارة وادي الرافدين والحضارة العربية الإسلامية أثرت بعد مرحلة البداية بقليل، على الخزافين العراقيين وعلى فالنتينوس نفسه . يقول جواد الزبيدي: " وهكذا ما إن مر بعض الوقت حتى بدا هذا الماضي الحضاري للوطن العربي ولوادي الرافدين يفرض نفسه على أي تفكير وأعمال خزافينا الشباب، ومنهم فالنتينوس نفسه"(٩: ص٢٤)، حيث كان استلهام الأعمال الرافدينية والإسلامية من ألوان وزخرفة وفكر لها الأثر في أسلوبية الخزاف العراقي ليخرجها في أسلوبية معاصرة، و الانتقال بالفخار من مراحله التقليدية السائدة، ومن وظائفه الاستهلاكية ، إلى الأبعاد الفنية والجمالية، كل ذلك اعتمد فترة ليست بالقصيرة. في عام ١٩٦١ ظهرت أول بادرة تكوين جداري خزفي، عبارة عن سطح مستوي من الطين المفخور والمزجج ذات نحت بارز بعنوان (أثمار الفلاحين) للفنان عبد الرحمن الكيلاني، والتي نصبها مع مجموعة من الأعمال النحتية(٨:ص١٠٦). لقد اثر الموروث الشعبي في رسم معالم الخزف المعاصر في العراق، فاستلهم الخزاف الموضوعات الشعبية والأسطورية والرمزية، كما كانت لهذا التأثير ملامح الخزف وفي بلورة الهوية الفنية، يظهر هذا في تجارب كل من سعد شاكر، وعبلة العزاوي ونهى الراضي وسهام السعودي وساجدة ألمشايخي وشنيار عبد الله وماهر السامرائي وطارق إبراهيم ومحمد عريبي وتركي حسين.. الخ، مما أسهموا في ازدهار حركة خزفية لا تقل أهمية عن الرسم والنحت. فلَمْ تَعُد الخامة في خزفيات المعاصرين مجرَّد وسيط مادي، بل أصبحت عُنصراً تشكيليا ذا قيمة جمالية في ذاتها، من خلال خواصِّها التركيبية والحسية التي اكتشفها الخزافون المُعاصِرون، وأكدوا على إبرازها من حيث ألوانها وصفاتها وقيمتها السطحية مِن تنوُّع الملامس وأثرها التشكيلي العام على العمل الخزفي، فأصبحت مَصدراً واسع المجال للتجريب والإبداع. فقد أثر سعد شاكر في تطور الخزف العراقي باتجاه التقنيات المتقدمة ، بينما كان دور إسماعيل فتاح يكمن في مجال النحت الفخاري ، الذي قام بتدريسه في أكاديمية الفنون الجميلة . والى جانب القواعد والأسس في فن الخزف، تداخل هذا الفن بالنحت على نحو خاص وهو جزء من إعطاء الخزف بعده التعبيري والجمالي. ففي تجربة الأستاذ سعد شاكر نجده تجاوز الشكل الخزفي الاعتيادي ذي القيمة النفعية ، واخذ يركز على القيم الجمالية في منجزاته، وقد كتب الناقد الإنكليزي (دان ايايد)، في دليل معرض الفنان عام ١٩٦٤ " إن خزفياته وفخارياته تكشف عن تحفظ واع من جانبه في تعامله مع المادة التي يستعملها، وتكشف أيضا عن هيمنته على فنون صناعته وثقته ومعالجته غير المعقدة للمشاكل الجمالية الخاصة بفن

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفخار"(١٨: ص٩٨)، كما كتب الناقد محمد الجزائري عن الخزاف سعد شاكر وتجربته الفنية " إذا كانت رحلة التجربة الخزفية لدى سعد شاكر قد عمقت لديه الإفادة من الشكل وتحرير المضمون من قيمته الانتفاعية الضيقة والخروج به إلى قيمة تعبيرية تستثمر عناصر الطبيعة والنبات .. فانه جذّر علاقته بالإنسان وقضاياه الظرفية الملتهبة"(١٨: ص١٠١)، فهو (محمد الجزائري) يشبه منجزات الخزاف سعد شاكر بالمحار والأصداف والنباتات البحرية والقواقع المتحجرة، وهو يعمل بالصلصال بعيدا عن العجلة يبدع ويرتفع إلى تحقيقات تشكيلية ذات صفات نصبية رائعة وقد أكد على ذلك فالنتينوس وقد أضاف إليها تشبيهين هما الصبار والجسم الإنساني، فضلا عن إقراره بذكاء سعد شاكر وإمكانيته(١٨:ص١٠٢)، فهو سعد شاكر من الخزافين الذين حققوا انحرافات بنائية عميقة في منجزاتهم الخزفية ليتحولوا بها إلى صياغة جديدة جميلة على هيئة خزف نحتي اعتمد فيه أسس معينة ذات ثنائية متراكبة متناسقة مشركا من خلالها المتلقي ليبحر في مكنونات منجزاته لاعتماده أسلوبا تقنيا مميزا في مزاوجة الخزف وخامات أخرى كالحديد والخشب فضلا عن اعتماده ملامس سطوح مختلفة بين الخشن والناعم. بينما نجد الخزافة عبلة العزاوي(١٣)، لا تكف عن ابتكار أشكالها، على الرغم من أسلوبها المتكرر، وقد أكملت منجزاتها الفنية حال رجوعي من فرنسا، وهي تميل إلى نزعة الحداثة بسبب التأثيرات والأفكار التي شغلتها، لكن زياراتها الكثيرة إلى المتحف العراقي أثرت بها وجذبتها نحو الفن القديم الذي بدأت أعمالها الأولى به، أي قبل ذهابها إلى فرنسا، لكنها للأسف تخلت عنها متأثرة بالقطع التي وجدتها هناك وقد كانت جديدة عليّها وغريبة فتعلقت بها بالرغم من إلحاح أساتذتها بضرورة التمسك بتراثها العراقي القديم. وبعد الأعمال والتجارب العفوية والبدائية وقد بدأت بالتراث حيث بحثت في الشوارع القديمة والأسواق الشعبية والقرى عن التراث لتأمله ودراسته، ثم انتقلت إلى الإسلاميات وكانت نقلة مفاجئة منذ العام ١٤٠٠ للهجرة، والآن تجمع في أعمالها بين كل الأدوار، إلا إن تأثيرات الفن الإسلامي هي الكبرى والأكثر تميزا من الأدوار الأخرى (١٩: ص بلا). أما طارق إبراهيم(١٤) نجده يستلهم المعابد والبيوت الطينية والآثار ليصوغها بصياغات حداثوية، من خلال جمعه بين القديم في سحره والحداثة في تنويعاتها المعاصرة، مع الاختزال بعيدا عن بهرجة الألوان وتعقيدات الأشكال كرغبة منه بالعودة إلى المدن والقرى القديمة، لكن بمعالجات حداثوية. كما قام بتحرير أشكاله حيث ركبها تركيبا خزفيا نحتيا جماليا شديد الاختزال بغية تحرير الشكل الخارجي في هيئة شكل هندسي ليصف بها ظاهرة طبيعية أو موضوعية اختارها الفنان من المحيط والبيئة. وكانت الخزافة الراحلة سهام السعودي(١٥) مولعة بأسرار خامة الطين، الأمر الذي جعل تجاربها تنتمي بصورة متواصلة بالمدن الإسلامية والأشكال المستلهمة من أعماق التاريخ. فأعمالها الجدارية جاءت لتروي الحكايات المنقوشة فوقها، متأثرة بالمعمار الديني وبالأشكال الحروفية والأساطير الشعبية، فضلا عن المجازفة ببناء تكوينات كبيرة تعبيرا عن عالمها الفني السحري، مع إنها في تجاربها ، قبل الرحيل ، راحت تختزل الألوان وتمارس الحذف والاختزال محاولة لمنح الخزف لغة تجريدية جمالية تعتمد التكوين والتكنيك والإيحاءات الخاصة، حيث كانت تمتلك موهبة الرسام التجريدي الذي يحول خامته إلى ضرب من اللغة الشعرية لتعبر عن الخصب والديمومة فضلا عن حبها لبيئتها العراقية، إذ نجد ثمة مهرجانات الوان وكتل معمارية تميل نحو المبالغة والتضخيم وبألوان صافية كالأزرق والذهبي والأسود، ذات علائقية إيحائية بالمدن الإسلامية(١٨: ص٩٨-١٠٣). وتميزت خزفيات شنيار عبد الله(١٦)،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

حيث كانت تأثيرات فالنتينوس وتوجهاته واضحة على أسلوبية الخزاف فضلا عن تأثره بطريقة التزجيج اليابانية القديمة (الراكو) منذ ١٩٨٠، وهي طريقة تعتمد على الحرق المباشر للقطع الخزفية مع اختزال الأوكسجين داخل الفرن، ومن خصائصها؛ الألوان الجميلة البراقة. كانت معظم أشكاله من البيئة العراقية (النخيل والشناشيل والمشاحيف والمياه)، بحثاءعن توازنات بين أصالة الأشكال القديمة ودلالات التحديث واسنخدامه للحروف والتكوينات النحتية الجدارية مما أعطت منجزاته عمقها الدلالي والجمالي، فكانت نصوصه الخزفية أكثر اختزالاوتجريدا. أما الخزاف ماهر السامرائي(١٧)، مزج بين الموروثات القديمة وأثارها ودلالاتها الرمزية ذات الانتماء المعاصر في مواجهة إشكاليات الحداثة وتنويعاتها الأسلوبية، منح فن الخزف لغة خطابية، ليتجاوز النفعية في فن الخزف. بينما أنجزت الخزافة ساجدة ألمشايخي(١٨) منجزات تتمحور مواضيعها حول القباب والجوامع والبغداديات كالنساء اللواتي يرتدين العباءة الإسلامية، واغلب موضوعاتها تجمع بين المكان والأشخاص امتازت منجزاتها باحتوائها علاقة مزدوجة بين الرسم والخزف من جهة وعلاقة جدلية بين النافع والجمالي من جهة ثانية. وثمة خزاف آخر واصل إرساء القواعد الرصينة للخزف النحتي، هو الخزاف محمد عريبي، مستثمرا خبرته الطويلة في خلق علاقات ترابطية بين الخزف والرسم، وبين الخزف والنحت، حيث استثمر التجريد الهندسي والأشكال الحديثة للمجسمات والعلاقات التركيبية والرمزية في بنية خزفية نحتية وما تمثله كنصوص تمتلك خصائصها الخزفية الجديدة. والخزاف تركي حسين(١٩) ، يعمل وفق سياق التجريب، مدركا الصعوبات التي تواجه فن الخزف المعاصر من عملية البحث عن توازنات بين القديم الأصيل ومغامرات التحديث، مما خلق المسار الفعلي بالابتكار الجمالي في منجزاته الخزفية النحتية، حيث حاول الخزاف بأسلوبيته تحقيق ثوابت فنية. عبر هذا المسار التاريخي الوجيز ، تشكلت ملامح الخزف النحتي المعاصر في العراق ، حيث إن المفاهيم الفنية الجديدة في التشكيل في مجالات الفن المُختلِفة، جَعَلَت الخزَّاف المُعاصِر يَنظُر للخزف نَظرة جديدة تختلِفُ عن خزف العصور السابقة، وبالتالي كان مِن المنطقي أن تتخذ آلية التشكيل في مجال الخزف بُعداً جديداً غير تقليدي، وأصبح يَسعى في تَشكيلِه وإبراز هويته الفنية إلى الابتعاد عن الشكل المعتاد من جرة وإناء واعتماد شكلا خزفيا نحتيا ليعبر عن موضوعه المتخيل واعتماد الجَمْع بين أَكثر من خامة تشكيلية للوصول إلى قيمة تعبيرية أكثر جُرأة ومُعاصَرة.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

المنهج المستخدم: اعتمدت الباحثة في الدراسة الحالية المنهج الوصفي التحليلي لدراسة تطبيقات المحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر والتي تم تحديدها ضمن عينة البحث تماشيا مع هدف البحث كون المنهج الوصفي "هو تصوير الوضع الراهن وتحديد العلاقات التي توجد بين الظواهر والاتجاهات التي تسير في طريق النمو أو التطور أو التغير"(٢: ص١٤٥).

مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث منجزات الخزف النحتي العراقي المعاصر التي استطاعت الباحثة الاطلاع على مصوراتها من خلال ما منشور في الكتب والمجلات وشبكة الانترنت، فضلا عن حصول الباحثة صور منجزات الخزافين من الخزافين نفسهم وقد تم حصر المجتمع بـ(٣٠) منجزا خزفيا نحتيا.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث قصديا لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث والبالغ عددها (٨) أنموذجا خزفيا نحتيا وقد تم اختيارها وفقا للمسوغات الآتية:

١.تعود عينة البحث إلى نخبة من الخزافين العراقيين المعروفين الذين لهم الدور في حركة الخزف النحتي المعاصر.

٢.تفاوتت نسبة الأعمال المختارة إلى تفاوت العطاء الفني للخزافين.

٣.تحقق نماذج عينة البحث أهداف البحث لما فيها من تحول في أنظمة أشكال الخزف النحتي العراقي المعاصر.

٤.اعتمدت الباحثة أداة الملاحظة من اجل تحقيق هدف البحث، كون الملاحظة انسب أداة للدراسة الحالية اعتمدت" المشاهدة الدقيقة لظاهرة ما، مع الاستعانة بأساليب البحث والدراسة التي تتلاءم مع طبيعة الظاهرة"(٢٧: ص٩٢).

تحليل عينة البحث

أنموذج رقم (١)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
قاسم نايف	تكوين فني	٢٠٠٠م	٥٠ × ٧٥سم

الوصف البصري: عمل خزفي ذو بنية هندسية مكون من تراكب جزأين وترابطهما من بعضهما البعض، العلوي منها بلون اصفر وهو أقرب إلى شكل مستطيل ذو حافات مثلثة من الجانبين، والجزء السفلي وهو بالون الأزرق الشذري وهو مستطيل مقطوع بشكل مائل من الجانب الأيمن، وبين الجزئيين الأصفر من الأعلى والأزرق من الأسفل يستقر شكل مربع مشغول بملامس خشنة متعرجة من اللون البني والأزرق، وينصف الجزء الأصفر من الأعلى بمساحه ضيقه أشبه بالطيات باللون الأزرق تتداخل مع المربع من الأعلى.

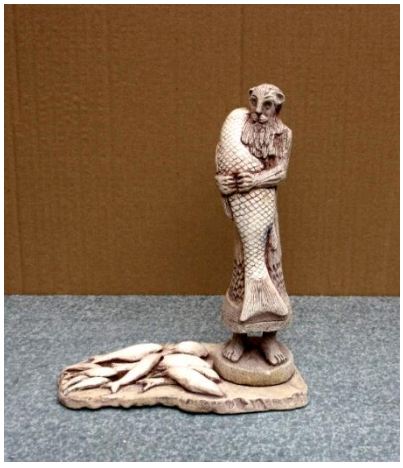
التحليل: في هذا المنجز نجده اعتمد على مجموعة من المعالجات البنائية الهندسية والتكوينات المجردة وضمن وحدة أجزاء المنجز من خط ولون وكتلة و ألقصديه الواعية بحركة الخطوط والملامس المتنوعة وجاء اللون ليؤكد على المعنيين التعبيري والغائي للعلاقات اللونية المتضادة بين الأزرق الشذري والأصفر ونقاوتها للفت الانتباه باتجاه المنجز وتحديدا نحو مركز المنجز حول المربع الوسطي وبملمسه الخشن الواضح وبالألوان المتداخلة بأنها لوحة تجريدية مكونة بقصديه واعية تدعو إلى التأمل الحر بداخلها والانفتاح على معاني أخرى مضافة إلى النص الخزفي وهي جزء مكمل لبنائية العمل أو أنها طبعة لختم ما ارتبط علائقيا بالأختام السومرية أو مجرد دلالة أريد بها التأكيد على إمكانية الارتقاء بالنصوص الخزفية إلى مستوى المنجز

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفني المعاصر المحمل بالمعاني والسمات التعبيرية الحرة. وعليه فان المحايثة تكمن في البعد الفني المتناسب والمنسجم للخزفية النحتية مع هيئة الكتلتين التي احتوتهما ولمكانتهما القيمة في العمل الخزفي هذا، وكذلك من خلال البعد التعبيري الذي تحقق من خلال المعالجة اللونية باستخدام التوليفة المنسجمة بين المتضادين (الشذري ألمستق من الفكر الإسلامي والأصفر) وملامس السطوح للكتلة الفنية والتي أكسبت التكوين الخزفي السمة التعبيرية والقيمة الجمالية. حيث تحايث الأشكال وتآلفها أعطى القيمة التصميمية للمنجز الخزفي وبالتالي أعطاها القيمة التعبيرية وذلك لما يتضمنه من تكوينات هندسية أسهمت في فتح مساحة القراءة للنص البصري، فضلا عن التكنيك الذي يشابه الختم في وسط المنجز مما أعطى بعدا دلاليا مع الشكل العام للتكوين الخزفي.

أنموذج رقم (٢)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
ماهر السامرائي	الصياد	٢٠١٠م	٣٥×٤٥



الوصف البصري:

المنجز عبارة عن منحوتة فخارية، مرتبط بتأثير الأعمال الفنية الرافدينية، ومنفذ بطريقة واقعية ذات طابع تعبيري، معبرا من خلاله عن فكرة الصيد. فقد مثل الصياد يرتدي ثوبا منقوشا عند الطرف القريب من حافة الثوب السفلية وبعضلات واضحة عند الذراعين ويحمل على كتفه سمكة كبيرة يقف على قاعدة مدورة وهذه القاعدة مثبته على مساحة شبه مستطيلة توجد عليها مجموعة من السمكات المختلفة الحجم فعلى الرغم من كثرة عددها إلا أن الصياد اخذ باحتضان السمكة الكبيرة. عمد الخزاف إلى اتخاذ شكلاً مغايراً وغير تقليدي للوجه البشري، حيث استبدله بوجه قط هذه التراكيب بين الجنسين الإنساني والحيواني كانت معتادة في الحضارات القديمة. نجد الدقة المتناهية في تنفيذ التفاصيل الدقيقة للمنجز، واعتماد لونا أحاديا شاركت الحزوز فيه والغائر والبارز في تحديد مناطق الظل والضوء فيه.

التحليل: المنجز الخزفي النحتي المشاهد احتوى نصا بصريا رجع بالمشاهد إلى تلك الأشكال والمنحوتات من الحضارات العراقية القديمة، فوضع قدمي الصياد على قاعدة مدورة تشبه القاعدة المألوفة للتماثيل المدورة للمنجزات النحتية الرافدينية، سعيا إلى استثارة ذهنيتنا في هذا المنجز لتصوير مشاهد تمثل شكل الحياة بما تشمل كافة السلوكيات والحياة اليومية التي يؤدي الموروث دوراً هاماً في بلورة الشكل العام فيها. وجاء المنجز بلونا واحدا مع تفاوت بالظلال نتيجة تقنيتي الغائر والبارز فيها، واعتماد التفصيل الدقيق للشكل

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لبلوغ الواقعية في جميع التفاصيل ماعدا الوجه تعزيزا للقدرة التأثيرية للموضوع المشاهد ومحاولة محاكاته، حيث نجد هناك ثمة تحايث بين النقيضين، الصياد الإنسان الواقعي وبين وجهه(وجه القط)، على اعتبار إن السمك هو غذاء القط المفضل، فالسمك هنا يقصد به خير البلد والصياد الحاكم السارق الذي لا يكتفي بالقليل وإنما يطمع بالأكثر، فالأشكال الرافدينية التي ضمها المنجز مثلت رموزا حاضرة ومستمرة، تأكيدا على تشابه وسائل الحياة وسبل العيش من خلال موضوعة عمله والمادة المصنوع منها، محاكيا الطبيعة والواقع المعاش من خلال فكرته التي تحكمت بالشكل.

أنموذج رقم(٣)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
سعد شاكر	تكوين	٢٠٠٠م	بلا

الوصف البصري:

قدم الخزاف سعد شاكر تكوينا خزفيا نحتيا هندسي مربع الشكل، ذي لون اسود، يتوسطه فراغ مربع الشكل أيضا، بحافات منحنية تضمن وسطه أربع تكوينات مكعبة التكوين، باتجاهات مختلفة، متراصة بعضها فوق بعض ولونت إحدى أوجهها باللون الذهبي والأخرى بالأزرق الشذري شكلت مركز ثقل المنجز الخزفي، بينما حافات الشكل الرباعي نجدها قد اتخذت خطوطا منحنية ومتموجة بعض الشيء، يوحي للمتلقي بوجود وجهين) في كل جهة يوجد وجه) ومتعاكسين في الاتجاه. استند هذا التكوين أجمعه على قاعدة متوازي المستطيلات وبلون اسود ماعدا سطحه كان بلون ازرق محدد باللون الذهبي.

التحليل: أوحى التكوين العام للمنجز الخزفي النحتي، بالحركة الديناميكية التي منحت المتلقي إحساسا بالديمومة من خلال الشكل المجرد والفراغ الذي توسطه وتشكل بشكله والرمزية التي عبر عنها بما هو مخفي وجوهري وما هو روحي قابع خلف الشكل المرئي، فالمنجز الخزفي قدم لنا خطابا بصريا من خلال بنيته الرمزية تلك وكما هو واضح في هندسية الشكل والوجهين وكذلك توظيف عنصر اللون دلاليا وجماليا عندما استعان باللون المقدس للأزرق السماوي والذهبي على أوجه المجسمات المكعبة الأربعة كمحاولة إضفاء مفهوم رمزي غائب ومتخيل من خلال التبادلية في لون المكعبات بين ألسمائي والذهبي .إن التجريد والاختزال للمفردات التكوينية قد أوحى وجود وجهين متلاصقين على طرفي التكوين المربع المجسم، ربما رمز إلى ثنائيات

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الوجود(الرجل و الامرأة) اللذان يعدان الأساس في التكوين الأسري وبالتالي المجتمعي. نظمت مفرداته التكوينية بالاعتماد على المفاهيم الكلية المثالية وفق منظور تراكمي، يغلب عليه التسطيح، وان اعتماده الترميز منح المتلقي فرصة التأمل والتداول في ذهنيته ليصل إلى معنى يغني مفهوم الشكل المشاهد للمنجز، فمن خلال قراءة النص نجد ثمة تحايث بين المربع الأسود وبين الفراغ الذي توسطه والمكعبات الذي تحويه حيث التحايث نتج من ارتباط هذه الأجزاء مع البعض، مما أسهمت في إعطاء فكرة ذات مدلول معين.

أنموذج رقم (٤)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
سعد شاكر	الفدائي	٢٠٠١م	٥٠×٧٠

الوصف البصري: المنجز هو تكوين خزفي نحتي مجوف ومجرد شكليا، ذو لون أحادي استعاره الفنان في الشكل الكلي ليهيئ له الهيمنة المكانية والصلابة والثقل، المنجز كأنه مكون من نصفين متراكبين يوحيان بإمكانية تفكيكهما وتعشيقهما في تكوين كتلي موحد، هذا التراكب أضفى انسيابية للشكل من خلال انحناء الخطوط الخارجية تارة وانكسارها تارة أخرى، فضلا عن التوازن الشكلي، كما انه منح (وجه الفدائي) مكانة لتوسطها مركز المنجز فيها وبطريقة تنفيذ عبرت عن الصرخة من خلال المستطيل الذي توسط الجزء الأسفل من الوجه الذي مثل الفم المفتوح الذي يصرخ على الرغم من وجود اللثام. مبتدأ منجزه بقاعدة مستطيلة الشكل ترتفع إلى جانبي وجه الفدائي على شكل مستطيلين أحدهما إلى يمين الوجه والأخر إلى شماله وكأنهما أيدي مرتفعة إلى الأعلى فضلا عن وجود نتوءين إلى داخل الرأس على شكل اسطوانتين تتوسطان كل منهما داخل مثلثين غائرين نوعا ما تمثلان العينان، فضلا عن بغض الحزوز عند رأس الفدائي ليمثل لفافة رأس.

التحليل : يبدو المنجز الخزفي هذا منتظما في خطوطه الخارجية والداخلية، من خلال معالجة الخطوط الخارجية لهيئة الشكل واعتماد قسوة الخطوط الهندسية وإضافة نوع من الانحناءات دافعا ذهنية المتلقي إلى تصور العمل على انه عبارة عن شكل فدائي، باختزال شكله واعتماد بنية التراكب والتسطيح للابتعاد عن أي إشكالية تنتج عن تجسيد الأشكال الواقعية .المنجز بعمومه تمثل ببنيته العميقة الفدائي الصارخ ليبث لنا خطابا فنيا بصريا عن فلسفة الوجود والبقاء والثورة ضد العبودية والظلم، اذ استعير الشكل من الواقع ليمثل شكل الفدائي، باعتباره مرجعا شكليا متداركا من خلال اللثام والهيئة و التكوينات الدالة على ذلك لكن بأسلوب اعتمد التداخل، لتجاوز، والانصهار لمنح النص الخزفي علامة تستدعي من المتلقي قراءة المرئيات من العناصر المكونة له، من خلال إعادة العلاقة بينهما، لقراءة مادة المنجز الشكلية، وهنا تكمن عملية التحايث

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

من خلال تفاعل العناصر الداخلية مع بعضها البعض للنص المقروء للوصول إلى مفهوم الفدائي الصارخ، على اعتبار أن المنجز الخزفي النحتي يتصف بكونه مضموناً، فهو الجسد، وهو اللغة، وهو الأثر. كما إن ملامس سطح المنجز المختلفة المتمثلة بالسطح الناعم والخشن ساهمت في تحقيق التحايث أيضا، فضلا عن ذلك التشكيل الخزفي إلى جانب المنجز وهو قطعه مستقلة شبه مكورة تعبيرا منه عن الصخرة التي يدافع بها الفدائي عن ارضه وقد لونت باللونين الجوزي والأخضر لتقريبها من لون الصخرة الواقعي. ليتحقق المضمون الفكري والجمالي للمنجز.

أنموذج رقم(٥)

الفنان	اسم المنجز	تاريخ الانجاز	القياس
قاسم نايف	تكوين	٢٠٠٢	٤٠×٩٠

الوصف البصري: منجز خزفي يتكون من كتلتين أحدهما القاعدة صندوقية الشكل (متوازي مستطيلات)، والثاني تقع إلى أعلى القاعدة لتشكل موضوعة المنجز الرئيسية، ذات شكل مربع تتوسطه مساحة مستطيلة فارغة ركب فيها تكوين نحتي لـ(إنسان) بوضع الجلوس والانحناء ويظهر على جانبيه قضبان معدنية ركبت بطريقة معينه أضفت توليفا خاميا على الخزفية المنحوتة.

التحليل: عند دراسة الشكل تحليليا يبين لنا أن هنالك قوانين دقيقة اتبعت في تكوين موضوعة الشكل المنجز، واعتماد توليفة معينة في تشكيل المنجز، هذه التوليفه تمثلت في تنوع الخامة بين طين مفخور واستخدام المعدن الذي مثل القضبان حيث ظهر لنا تحايثا من التوليف ذلك. وقد ظهر ارتفاعا بسيطا في أحد الجوانب العليا للمنجز ينساب منه وبأنحاء بسيط (شريطي الشكل)، نحو الأسفل، وينتهي عند منتصف المسافة. فالصياغة الابتكارية جاءت من توظيف الون الواحد (الأبيض) المحايد، إلا أن المعالجة بـ(الفراغ الداخلي) قد حقق تنوعاً في القيمة الضوئية ما بين الفراغ الداخلي والفضاء الخارجي للمنجز حتى إن الصياغة النحتية للشخص، وطريقة جلوسه (الانحناء) حققت تداخلاً آخر مع الفضاء وحجم الكتلة الكبير مما أعطى إيحاءً بعدم التوازن قياساً بحجم القاعدة، إلا أن الفراغ الداخلي (السجن) حقق نوعاً من التوازن المرئي بين الكتلتين مما أنتج التحايث.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنموذج رقم (٦)

الفنان	اسم المنجز	تاريخ الانجاز	القياس
تركي حسين	تكوين	٢٠٠٠	بلا

الوصف البصري: المنجز عبارة عن تكوين خزفي نحتي، يتمثل بشكل مستطيل مستوي القاعدة، بينما الضلع الأعلى الموازي للقاعدة يظهر عليه تكوينا غير منتظم الشكل ذو سطح صخري املس، لون المنجز باللون الأزرق تتوسط التكوين شكلا مرسوم يشبه التكوين الأساس ولكن مقلوب وبلون ازرق فاتح مائل إلى الشذري تحده خطوط حمراء فضلا عن وجود رسمه للمربع وبخط الأحمر يقطع جزءا من التكوين الأعلى وإحدى حافات التكوين العليا سعيا لتحقيق انحراف في البنية الشكلية الأقرب لرؤيتنا فضلا عن وجود مثلثين صغيرين احدهما مقلوب رسم على الحافة العليا من التكوين الأساس والأخر عند التكوين الصخري الشكل الذي يقع في الأعلى حيث تكون قاعدته إلى الأسفل، فضلا عن انسيابية السطح، ومحاولة كسر حدة الزوايا، لجعل النص المقروء أكثر مرونة من خلال العناصر المكونة له من الخطوط والملمس، حيث نجد تكوينا هندسي يسجل تجريدا عاليا.

التحليل : عند قراءة النص البصري للمنجز نجد ان بنيته التكوينية احتوت عدة وحدات رئيسيّة تمثلت بالقمة والقاعدة والسطح المواجه لنا الذي تشكل ضمنه معظم النص البصري والشكل الهندسي للتكوين الرئيسي المربع لتساوي الضلعين، بينما التكوين الغير المنتظم في الأعلى أعطى إحساسا بصريا بان الشكل مستطيل، وبما يتلاءم مع وحدة البناء الشكلي العام حتى يتوازن عموديا و لإتمام الناقص للشكل، فضلا عن وجود أشكال هندسية مثلثة وكأنها مفردات زخرفيه إضافة إلى تشكيل حروف كتابية بالخط الكوفي وهي الحروف (ت،ر،ك،ي) وعند مزجها يتكوّن أسم (تركي)، ومن خلال هذه القراءة للنص البصري تظهر لنا تحايثا في التكوين الشكلي المجرد واللوني وبين التضمينات الهندسية والحروفية و البناء العام كشكل هندسي موحد ومنتظم .و هيمنة الوحدة اللونية على المنجز الخزفي إذ انحصرت في ثلاث الوان رئيسة وهي الأزرق والشذري والذهبي. كما يحتوي المنجز تنوعا في الملمس من خلال التحدب والتقعر لتحقيق الفكرة والمرادة والقيمة الجمالية للمنجز.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها : من خلال ما أسفر عنه الإطار النظري وتحليل العينة توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

١.يشكل التحليل المحايث نمطاً للقراءة المنطقية مهما تنوعت واختلفت النصوص البصرية، لان هذا النوع من التحليل المحايث يبحث الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين دلالة النص وقصديته بعيدا عما هو خارجي.

٢.تكمن المحايثة في البعد الفني المتناسب والمنسجم للخزفية النحتية مع هيئة الكتلتين التي احتوتهما ولمكانتهما القيمة في العمل الخزفي هذا، وكذلك من خلال البعد التعبيري الذي تحقق من خلال المعالجة اللونية باستخدام التوليفة المنسجمة بين المتضادين (الشذري ألمستق من الفكر الإسلامي والأصفر) وملامس السطوح للكتلة الفنية والتي أكسبت التكوين الخزفي السمة التعبيرية والقيمة الجمالية. حيث تحايث الأشكال وتآلفها أعطى القيمة التصميمية للمنجز الخزفي وبالتالي أعطاها القيمة التعبيرية وذلك لما يتضمنه من تكوينات هندسية أسهمت في فتح مساحة القراءة للنص البصري، كما عينه (١).

٣.تعتمد المحايثة في عملها شطرين أولهما نشاط يحيل إلى كل ما هو موجود بشكل ثابت في كائن ما(رؤية ستاتيكية)، وثانيهما يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبرا عن طبيعته الأصلية(رؤية دينامية) فهي حينها تكشف عن ماهية العناصر لا فرزها السيروري الطبيعي كما في عينه (٢).

٤.كما نجد هناك ثمة تحايث بين النقيضين، ضمن الشكل الواحد، كما في عينه(٢)، حيث نجد ثمة نقيض بين الصياد الإنسان الواقعي وبين وجهه(وجه القط)، على اعتبار إن السمك هو غذاء القط المفضل، ، فالسمك هنا يقصد به خير البلد والصياد الحاكم السارق الذي لا يكتفي بالقليل وإنما يطمع بالأكثر، تعامل الخزاف مع الأشكال الرافدينية وكأنها رموز حاضرة ومستمرة، تأكيدا على تشابه وسائل الحياة وسبل العيش من خلال موضوعة عمله والمادة المصنوع منها، محاكيا الطبيعة والواقع المعاش من خلال فكرته التي تحكمت بالشكل.

٥.نجد ثمة تحايث بين الشكل الهندسي وبين الفراغ الذي توسطه والأشكال الهندسية التي تحويه حيث التحايث نتج من ارتباط هذه الأجزاء مع البعض، مما أسهمت في إعطاء فكرة ذات مدلول معين، عينة (٣،٧).

٦.كما تكمن عملية التحايث من خلال تفاعل العناصر الداخلية مع بعضها البعض للنص المقروء للوصول إلى مفهوم مدلول النص، على اعتبار أن المنجز الخزفي النحتي يتصف بكونه مضموناً، فهو الجسد، وهو اللغة، وهو الأثر، كما في عينة(٤).

٧.كما إن ملامس سطح المنجز المختلفة المتمثلة بالسطح الناعم والخشن ساهمت في تحقيق التحايث أيضا، كما في عينة(٤).

٨.يكمن التحايث بين العنصر الموروث القديم (شكل الدمى والمدن) وبين شكل المنجز الحداثوي في الأسلوب، كما في عينة (٢).

٩.جاء اللون يتحايث والبناء الكلي ودلالاته الرمزية التعبيرية. وجاءت بنائية الشكل لتنتظم جماليا ضمن علاقات ترابطية ارتبطت بمفاهيم فكرية وتاريخية، كما في عينة (٢).

١٠.نجد ثمة تحايثا نتج من عملية التوليف بين الخامات المختلفة حيث نجد في بعض المنجزات استخدم مادة أخرى مع الطين لإتمام موضوعة المنجز، عينة (٧).

١١.بقراءة بعض من النصوص البصرية تظهر لنا تحايثا في التكوين الشكلي المجرد واللوني وبين التضمينات الهندسية والحروفية والبناء العام كشكل هندسي موحد ومنتظم. وهيمنة الوحدة اللونية على المنجز الخزفي، كما في الشكل (٨).

الاستنتاجات

١.كل البنى التشكيلية عند قراءتها قراءة محايثة تعد بمثابة نصوص بصرية بتوجهات ومفاهيم مختلفة، تترك للمتلقي أحقية وحرية تفسيرها عبر تفكيك المحتوى واستدراكه في هذا النص أو ذلك مع التأكد على عزل النص وتخليصه من كل ما هو طارئ عليه.

٢..مهما اختلفت الشعوب ونتاجاتها تبقى عملية تحقق القراءة المحايثة للمفاهيم والدلالات والعلاقات البصرية ما بينها وبين الصورة المُشاهدة من خلال إحلال المعنى في النص والحلول في ذاته.

احالات البحث

١. المدرسية أو المكتبية(أو السكولائية Scholasticism): تطلق عادةً على فلسفة المدارس الكاتدرائية في العصر الوسيط (التي أصبحت جامعات فيما بعد)، والتى حاولت المزج بين العقائد المسيحية وعناصر الفلسفة الإغريقية عند سقراط وأرسطو باستخدام القياس المنطقي والجدل. ويمكن تعريفها على أنها فلسفة يحاول أتباعها تقديم برهان نظري للنظرة العامة الدينية للعالم بالاعتماد على الأفكار الفلسفية لأرسطو وأفلاطون. وتنقسم الفلسفة المدرسية تاريخياً إلى ثلاث فترات هي: (الفلسفة المدرسية المبكرة، الفلسفة المدرسية الكلاسيكية، الفلسفة المدرسية الجديدة. للمزيد راجع(https://ar.wikipedia.org/wiki/)).

٢. حلقة براغ (Prague Linguistic Circle): تكونت من عدد من علماء اللغويات والنقاد. طور أعضاء الحلقة طرق التحليل اللغوي التركيبية بين عامي ١٩٢٨ إلي ١٩٣٩ ولكن بعد الحرب العالمية الثانية ورغم تشتت المجموعة ظل تأثير مدرسه براغ واضحا علي علم اللغويات. تزعم العالم التشيكي البارز فيلم ماثيسيوس الحلقة حتى وفاته في ١٩٤٥. ضمت الحلقة علماء روس مثل رومان جاكبسون ونيكولاى تروبيتسكوى. للمزيد راجع: (https://ar.wikipedia.org/wiki/).

٣. ينظر دارسو الانثربولوجي لأصل إنسان قبائل البوشمن باعتبارها من أقدم القبائل الإفريقية، التي تمثل امتدادا للإنسان الأول، كون الدلائل تشير إلى أن مجموعات تلك القبيلة تواجدت في إفريقيا بمناطق الجنوب منذ ما يزيد عن ٢٢ ألف عام مما يجعلهم من أقدم المجموعات العرقية في إفريقيا، وتتواجد حاليا في صحراء كلهاري القاحلة وتتوزع مجموعاتها بين دول بتسوانا وناميبيا وأنجولا، ويبلغ عددهم الآن حوالي ٨٢ ألف نسمة. للمزيد انظر:(٢٨: ص١).

٤.رمز مقدس يمثل إله الخصب وحامي الطبيعة، كانت الأيلة Hind وهي الغزالة الأنثى الحمراء تدعى إيليد - Eilid في اللغة الغيلية كرمز للأنوثة وسرعة البديهة. فاعتقدوا أن الآيلة مرسلة من مملكة الجن لحث البشر

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

على التخلي عن الزخارف المادية والحضارة، فرويت العديد من القصص حول تحّول الآيلة إلى امرأة سعيا لتصوير التماثل مع الأيل من خلال ارتداء غطاء رأس احتفالي ذي قرون ومحاولة محاكاة الغزلان بالقفز. راجع (رمزية الغزال)، مقالة بمجلة جهينة، في٢٠-١٢-٢٠١٧ عن موقع (http://www.jouhina.com/article.php?id=3015)

٥. محمد غني حكمت: ولد ودرس النَحت في بغداد على يَد الأُستاذ جواد سَليم في معهد الفنون الجميلة في العراق، تخرج عام ١٩٥٣ وَحَصل على دُبلوم النحت مِن أكاديمية الفنون الجميلة في روما عام ١٩٥٥، وفي عام ١٩٥٧ حصلَ على دبلوم الميداليات من مدرسة الزكا في روما، حصل على الاختصاص من فلورنسا في صَب البرونز عام ١٩٦١.يعتبر من المؤسسين لِجماعة الزاوية وتجمع البُعد الواحد وعضو جَماعة بغداد للفَن الحَديث. لَه دور فعال في المعارض الوَطنية المَحلية والدَولية، كما أقام عِدة معارض شَخصية في روما، وَبيروت، وَبغداد، عام ١٩٦٤ حصل على جائزة أحسن نَحات على مُستوى العالم من مُؤسسة كولبنكيان. لم يكن أحد من أفراد عائلته https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D8%B3%D9%85 رساماً أو نَحاتا، كانت أُسرته مُحافظة تنظر الى النَحت على أَنه من المحرمات. وذكر النحات محمد غني حكمت ربما يكون هُناك أثر لِطفولته في اختياره هذه المِهنة. للمزيد انظر (https://ar.wikipedia.org).

٦.باروك هو اصطلاح مستعمل في فن العمارة والتصوير معناه الحرفي شكل غريب، غير متناسق، معوج. وقد ظهر هذا الفن أول مرة في روما في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر الميلادي. ويتميز الأسلوب الباروكي بالضخامة ويمتلئ بالتفاصيل المثيرة. وفي القرن الثامن عشر تطور الفن الباروكي إلى أسلوب أكثر سلاسة وخصوصية ويسمى بفن الروكوكو. للمزيد بنظر(https://ar.wikipedia.org/wiki).

٧. نوع من الزخرفة يقوم على الأقواس القصيرة المقتضبة الشبيهة بالتفافات القواقع، والاسم مقتبس من كلمة (روكايRocaille) ومعناها النقوش القوقعية الشكل. ومن أشهر الرسامين واطو وهو أعظمهم شأنا وريجو مصور لويس الرابع عشر والخامس عشر، وبوشيه، والسيدة فيجيه لبران صاحبة الحظوة لدى ماري أنطوانيت وفرانجونار الذي امتدت حياته فشهد عصر لويس الخامس عشر والسادس عشر، ثم نشوب الثورة وحكم الإرهاب، ثم عهد الملكية الجديدة التي أنشأها نابليون. للمزيد انظر (١٤: ص٩-١٠)

٨. ظهر بمنتصف القرن التاسع عشر الميلادي، كرد فعل للفن الرومانسي الذي عاصر الفن الكلاسيكي الجديد، اذ وجه رساموا هذه النزعة اهتمامهم لموضوعات الطبقة الكادحة احتجاجا على المجتمع الفرنسي، إذ أنهم يرون إن تسجيل الواقع هو الأمر الجوهري، حيث تمرد هذا الفن على أساليب المبالغة الكلاسيكية والتهويل الرومانسي. للمزيد انظر (١٢: ص١٠٩)

٩. الفن الحديث: وجهة نظر جديدة، وان الفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لو كان شيئا لم ير من قبل، وكأنه أول من وقعت عيناه على معالم الكون، فهو ينظر إلى هذه الشجرة أو الوجه أو ذلك المشهد الطبيعي، وكأنه يتأمله لأول وهلة ليحس بوقعه الحقيقي في نفسه، دون تأثر بمعارفه السابقة أو بما رآه من قبل من صور فنية أو فوتوغرافية. للمزيد انظر (١٤: ص٥-٦)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١٠. الانطباعية: هي تسجيل للحظة عابرة، وتمثيل للإحساس بالهواء الطلق، والفن ليس حالة ذهنية بل هو في العفوية والإحساسات المباشرة التي ينقلها الفنان إلى اللوحة كما يراها ويدركها. ولهذا، لجأ مونيه ورفاقه إلى تصوير المنظر نفسه في عدة لوحات، ولكن في أوقات متفاوتة من النهار، كي يظهر التحول الذي يطرأ على المنظر من الفجر إلى الغروب. وكان من نتائج ذلك أن استعيض عن المنظور التقليدي المبني على الأسس الهندسية الخطية بتدرج لوني يوحي بالعمق أو المدى الفضائي. للمزيد ينظر(١٤: ص٥٦-٨٣)

١١. للفظة تجريد معنيان فيما يتعلق بفن التصوير: المعنى الأول ينطبق على المكعبيين حين يجردون أو يستخلصون عنصر من عناصر الشيء الموضوعي، ليتخذوه نواة لتكوين أو تصميم جديد، أما المعنى الثاني، فلا ينطبق إلا على نوع معين من الفن، لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي ويسمى الفن التجريدي إلا موضوعي. للمزيد، ينظر (١٤: ص ١٤٨)

١٢. مدرسة التركيبات الأولية هذه الحركة ظَهَرَت في روسيا على يد الفنان نعوم جابو تَذْكُر (منال الصالح) عن (ريد، ١٩٦٤) أنوبفزنر عام ١٩٢٠ م؛ والرؤية في هذه الحركة لا تتعلَّق بواقعية المادة وصورتها الثنائية الأبعاد، بل تتَّجِه إلى رؤية أعمّ، وُصولاً إلى العالم الميتافيزيقي الذي يُمَثِّلُ ما وراء الخامة، فهو يُوجِّهُ العقل إلى التفكير والتأمُّل، وقد أثَّرَت على الفن التطبيقي في استخدام الخامات والآلات في التنفيذ، مماً ساعد على ظهور المُنتَج الفني.(المُصَنعَّ، واعتماده كمُنتَج وظيفي جمالي مرتبط بالواقعية الحياتية. كما أن التركيب في الفن يقصد به العلاقات البنائية بين عناصر العمل الفني، وهذا يعني مجموعة متناسقة مترابطة من الخطوط والمساحات والأشكال والملامس تتناسق في وحدة ويزيدها اللون والحركة والإيقاع قوة. للمزيد، ينظر(٦: ص٢٨).

١٣. العزاوي مواليد بغداد عام ١٩٣٥ ، حيث قضت معظم حياتها منعزلة متعبة ومهملة فهي لم تتلق المديح إلا من الفنان جواد سليم في خمسينيات القرن الماضي عندما كانت طالبة في معهد الفنون الجميلة في بغداد، عندما أكد سلامة اختيارها لفن الخزف حتى أكملت دراستها في فرنسا. للمزيد انظر (http//www.alwan-group.com)

١٤. الخزاف من مواليد بغداد ١٩٣٨ ، حاصل على دبلوم معهد الفنون الجميلة / بغداد ١٩٥٩ ، ودبلوم المعهد المركزي للفنون التطبيقية / بكين / الصين الشعبية. للمزيد ينظر(٣٧: ص بلا)

١٥. سهام السعودي مواليد بغداد عام ١٩٤١ حصلت على شهادة البكالوريوس في فرع الخزف من كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد عام ١٩٧٢ وشاركت في دورة تدريبية في إيطاليا عام ١٩٧٢ للمزيد، ينظر (٨: ص١٧٠)

١٦. ولد شنيار عبد الله في بعقوبة ١٩٤٥ ، حصل على بكالوريوس في الخزف من أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد،١٩٦٨ ، للمزيد، ينظر (١٥: ص١٤-٣٦).

١٧. ولد الخزاف ماهر السامرائي في سامراء عام ١٩٥٠ ، متخرجا من أكاديمية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، عمل معيدا في فرع الفخار فيها، وحصل على شهادة الماجستير في النحت الفخاري من الولايات المتحدة الأمريكية. للمزيد، ينظر (٨: ص١٨٢).

١٨. ساجدة المشايخي مواليد بغداد - الكرخ، تخرجت من كلية الملكة عالية، بغداد، بكالوريوس (فنون) فن تشكيلي، عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقية، عضو نقابة الفنانين العراقية، مدرسة في معهد الفنون الجميلة ومتفرغة للفن حاليا، حازت على عدة جوائز تقديرية. للمزيد، ينظر(٣٣: ص٣٤٤).

١٩. يعد الخزاف تركي حين من الخزافين المعاصرين في العراق ومن الرعيل الأول، تأثرت تجاربه بالخزافين الكبيرين (فالنتينوس وسعد شاكر) للمزيد ينظر (٣٤: ص٦٣)

المصادر

١.إبراهيم زكريا: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة ،١٩٨٥م
٢.احمد بدر: أصول البحث العلمي ومناهجه، دار الغريب للطباعة، الكويت،١٩٧٧م
٣.الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، ط/١, الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ٢٠١٠م
٤.اديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط١، دار السّعاد الصّباح، الكويت،١٩٩٣م
٥.آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٨٣م
٦.ألحازمي، أماني عبد احمد: دور المفاهيم التشكيلية المعاصرة في تطوير التشكيل الخزفي، رسالة ماجستير في التربية الفنية، بلا،١٤٣٢هـ
٧.اندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: احمد خليل، المجلد الثاني، عويدات النشر وللطباعة، بيروت، ٢٠٠٨م
٨.الانقر، عائدون عبد القادر محمد: تقنيات الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٨م
٩.جواد الزبيدي: الخزف الفني المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م
١٠. جيل دولوز وآخرون: ما الفلسفة، ت: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت،١٩٩٧م
١١.جيل دولوز: المحايثة حياة، ت: جمال نعيم، بلا
١٢.الحطاب، قاسم: في فلسفة الجمال والفن، السماح للطباعة، بغداد، بلا
١٣زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر(٣ شارع كامل صدقي /الفجالة)، القاهرة، بلا
١٤.سارة نيومايز: قصة الفن الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بلا
١٥.السعدي، ابتسام ناجي كاظم وآخرون: تمثلات البيئة في الخزف العراقي المعاصر، مجلة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد ٢٣, العدد٣ ،٢٠١٥م
١٦.سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط/٣، دار حوار، سوريا، ٢٠١٢م
١٧.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م
١٨.عادل كامل: التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م
١٩.عادل كامل: في التشكيل العراقي المعاصر، مع رائدة الخزف عبلة العزاوي، مقالة منشورة في http//www.m.ahewar.org بتاريخ ٢٨-٩-٢٠١٥
٢٠.عباس باني حسن: السحر وفنون العصر الحجري، مقالة منشورة في موقع الناقد العراقي بتاريخ ١٩-١-٢٠١٠.

٢٠.عبد العزيز جاسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقدي الأدبي العربي، ط/١، المطبعة الوطنية، مراكش، ٢٠٠٧م
٢١.عبد العزيز حمودة: من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م
٢٢.عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، غير مفهرس; الناشر: عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨م
٢٣.العيد، يمنى: في معرفة النص، ط/٣ منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت،١٩٨٥م
٢٤.الفارابي، عبد اللطيف وآخرون: معجم علوم التربية، الدار البيضاء: مطبعة النجاح، ١٩٩٤م
٢٥.فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ،١٩٩٤م
٢٦.قاسم محمود، مناهج البحث، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م
٢٧.قبيلة البوشمن امتداد الإنسان الأول في القارة السمراء، مجلة أفريقيا قارتنا، العدد الحادي عشر، مارس، ٢٠١٤
٢٨.لجنة من العلماء السوفيات: الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم. طبعة دار الطليعة، بيروت، بلا
٢٩.مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، غير مفهرس، الناشر: مكتبة الشروق الدولية، مج:١، ٢٠٠٤م
٣٠.محمد داني: في ماهية السيمائيات والصورة المغرب ،٢٠١٣م
٣١.نزار سليم: الفن العراقي المعاصر، وزارة الأعلام، العراق، ١٩٧٧م
٣٢.نضال عبد الخالق عبد الله: آلية التعبير في التكوينات الجدارية للخزافة العراقية ساجدة المشايخي، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد١٩، العدد الثمانون، بلا
٣٣.نضال عصمت محمد وهبي: المحاكاة والابتكار في أعمال الخزاف ماهر السامرائي،رسالة ماجستير، جامعة بغداد،٢٠٠٩م
٣٤.وضع لجنة من العلماء السوفيات: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم. طبعة دار الطليعة، بيروت، بلا
٣٥.يوسف بومعليف: سلسلة عشاق الخزف طارق مظلوم، مقالة منشورة في موسوعة الخزف، في١٢-٥-٢٠١٠، http://khazaf.blogspot.com)
٣٦.يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص١٢١-١٢٣
الانترنت

1) https://ar.wikipedia.org/wiki
2) http//www.alwan-group. Com
3) https://ar.wikipedia.org
4) مقالة منشورة مجلة جهينة، في٢٠-١٢-٢٠١٧ عن موقع http://www.jouhina.com/article.php?id=3015

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

the applications of neutrality in contemporary Iraqi sculptural ceramics

by: **Rolla Abdulalah Aalwan**
University Of Basrah / College Of Finearts
Email: roula.alwan@uobasrah.edu.iq
Orcid :

Abstract
The problematic of the current research revolves around studying the applications of neutrality in contemporary Iraqi sculptural ceramics, and it includes four chapters as follows**:**
The first of them in the general framework of the research contained the research problem in which the contemporary sculptural ceramics were shed light and the research problem was determined by answering the following question: Are there applications of imitation in contemporary Iraqi sculptural ceramics? As for the second chapter, which is the theoretical framework for the research, it includes three topics: The first topic - the concept of immanence. The second topic was - applications of immanence in plastic art. While the third topic came - contemporary Iraqi ceramic sculpture (entrance). Then, in its theoretical framework, the second chapter resulted in a set of indicators that the researcher benefited from in guiding her analysis of the research sample. While the third chapter includes the research procedures, which are the method used and the research community in addition to the research sample and the tool used in the analysis. Then the analysis of the samples was followed by the results and conclusions, the most important of which were**:**
١.The immanent analysis constitutes a pattern of logical reading regardless of the variety and difference of the visual texts, because this type of immanent analysis examines the internal conditions controlling the formation of the meaning of the text and its intention far from what is external**.**
٢.The immanence depends in its work in two parts, the first of which is an activity that refers to everything that is statically present in an object (static vision), and the second of them refers to what comes from a being expressing its original nature (dynamic vision). As normal as for sample (2).

Key Words : applications , neutrality , contemporary , sculptural , ceramics