التنوع الصوري في التكوينات الخزفية المعاصرة الخزافون البابليون أنموذجاً

ايمان خزعل عباس معروف **صلاح كريم عبيد**
قسم الفنون التشكيلية / كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل/العراق
Iman_135@yahoo.com

معلومات البحث
تاريخ الاستلام : 8 / 8 / 2019
تاريخ قبول النشر:22 /9 / 2019
تاريخ النشر: 2019 /12/31

الخلاصة

في البحث الحالي الموسوم (التنوع الصوري في التكوينات الخزفية المعاصرة خزافون بابل انموذجا) تم تناولنا تجربتهم كاتجاه فني في الخزف المعاصر للفترة ما بعد عام 2003. وتتبع مسارات النشئه في محافظة بابل وفي العراق بشكل عام. وذلك في البحث والتقصي عن اصول ومصادر وخصائص التنوع الصوري لدى رواده الكبار وتجمعاتهم الفنية، ومدى تأثراتها في الخزف العراقي المعاصر عند أجياله المتعاقبة بدءاً بجيل الرواد ثم جيل الستينات والسبعينات وصولاً الى جيل الحالي في الثمانينات ونهاية التسعينات وما بعد عام 2003 أي على مدى نصف قرن من تأريخ الحركة التشكيلية في العراق. وذلك بتحليل الاعمال الخزفية لفنانين بابل والمقتنيات الخاصة وفي قاعات العرض الخاصة، والمصادر والمصورات والمعارض والمقابلات التي قام بها الباحث.

حدد الباحث مشكلة بحثه بالتسأولات التالية:

- ماهو التنوع الصوري للتكوينات الشكلية والتقنية والمضامين الفكرية والوحدات البصرية التي ضمتها مشاهد السطح في الخزف العراقي والمتبلورة كصيغة فنية من التأثر بعدة عوامل أفرزت الصيغة النهائية لها، والتي من شأنها أن تمثل منهلاً للخزاف البابلي العراقي المعاصر يستل ويستلهم منه قيما فنية من الممكن أن تمثل انعكاساً في منجزه الإبداعي بصيغة ما؟

فيما هدفت الدراسة من خلال ما تقدم من مشكلة للبحث هو التعرف على التنوع الصوري في التكوينات الخزفية المعاصرة لفنانين بابل في مجال فن الخزف لكونه ضرورة لهذا البحث البكر للدراسات بالفنون التشكيلية المعاصرة والكشف عن تطور الفنون التشكيلية بالعراق و الكشف ايضا عن مهارات وابداعت الفنان التشكيلي البابلي المعاصر أما حدود البحث، فتمثلت بالحدود المكانية (العراق)، فيما تمتد حدوده الزمانية للفترة (2003– 2018) ضمن الحدود الموضوعية التي تضم الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة المنتجة والمعروضة في العراق، وغيره والتي شملت (المعارض الفنية، والمقتنيات العامة، والمتاحف، وشبكة المعلومات الالكترونية، والمجلات والصحف) تضمَّن الفصل الثاني ثلاثة مباحث، تناول الباحث في المبحث الأوّل: تحولات الصورة في الخزف العراقي القديم والخزف الاسلامي، أمّا المبحث الثاني فارتكز على مفهوم الصورة في الفكر الفلسفي والنقدي، أمّا المبحث الثالث فتضمَّن المعالجات التقنية لتكوينات الخزفية العراقية المعاصرة فيما تطرّق الباحث في الفصل الثالث إلى إجراءات البحث، ومُجتمَع البحث، وعيِّنته وتحليلها. جاء في الفصل الرابع نتائج البحث، واستنتاجاته، وكان أهمّها: حملت أغلب النتاجات الخزفية التنوع الصوري في التكوينات الخزفية المعاصرة لفنانين بابل متجددة على الدوام فطبيعة التنوع عبرت عن نظام هندسي متقن فاعتماد الصورة كمتنوع لابراز الهوية والكشف عن ملامحها التراثية والموروثة والتقاليد والعادات فقد اتسمت النتاجات الفنية بكونها نابعة من ثقل التراكم المعرفي والحضاري والثقافي والحضاري فقد تم توظيف الصورة مع الثقافات الأخرى فقد وظف الخزاف البابلي المعاصر الصورة بوصفها وسيلة من وسائل التعبير ورغبات المجتمع

وأخيراً كانت التوصيات، والمُقترَحات، وقائمة المصادر العربيَّة، والأجنبيَّة، والملاحق التي تتضمَّن مجاميع لمُصوَّرات مُجتمَع البحث، والملخص باللغة الإنكليزيّة.

الكلمات الدالة: التنوع الثوري، التكوينات الخزفية، فن الخزف العراقي.

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 6: 2019.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(27), No.(6): 2019.

Pictorial Diversity in Contemporary Ceramic Formations Babylonian Potters as a Model

Iman Khazeal Eabbas Maeruf **Salah Karim Obeid**
Department of Plastic Arts, College of Fine Arts, University of Babylon, Iraq.

Abstract

In the current research, the visual diversity of the contemporary ceramic formations, Babylonian pottery, is a model. We have dealt with their experience as a technical trend in contemporary ceramics for the period after 2003. And follow the paths of youth in the province of Babylon and in Iraq in general. In the research and investigation of the origins and sources and characteristics of the diversity of the image of the adult pioneers and their artistic gatherings, and their impact on contemporary Iraqi ceramics in successive generations, starting with the generation of pioneers and then the generation of the sixties and seventies up to the current generation in the eighties and the end of the nineties and beyond 2003, History of the plastic movement in Iraq. By analyzing the ceramic works of Babylon artists, private collections, private exhibition halls, sources, photographs, exhibitions and interviews conducted by the researcher.

The researcher identified the problem of his research with the following questions:

-Establishment of Iraqi ceramics in its general form and the Babylonian plastic movement and its origin in particular؟

The study aimed at identifying the visual diversity in the contemporary ceramic formations of the artists of Babylon in the field of ceramic art as it is necessary for this pristine research of contemporary plastic arts studies and the discovery of the development of plastic arts in Iraq and also revealing the skills and creativity of the Babylonian artist Contemporary

The boundaries of the research were represented by the spatial boundaries (Iraq), with its temporal boundaries for the period (2003 - 2018) within the substantive limits that include contemporary ceramic works produced and exhibited in Iraq, and others, which included (art galleries, public collections, museums, , Magazines and newspapers).

The second part deals with the concept of image in philosophical and monetary thought, while the third section includes the technical treatments for the formation of contemporary Iraqi ceramics, while the researcher discussed in Chapter III Research procedures, the research community, and his eye and analysis. In the fourth chapter, the results of the research, and its conclusions, were the most important: Most of the ceramic products carried the visual diversity in the contemporary ceramic formations of the artists of Babylon, which is always renewed. The nature of diversity expressed a well-engineered system, adopting the image as a variety of identity and revealing its heritage, heritage, traditions and customs. As a result of the heavy accumulation of knowledge, civilization, culture and civilization, the picture was used with other cultures. The contemporary Babylonian caterer employed the image as a means of expression and the wishes of society.

Finally, there were recommendations, proposals, a list of Arab and foreign sources, and supplements containing summaries of the views of the research community and the summary in English.

Keywords: Revolutionary Diversity, Ceramic Formations, Iraqi Ceramic Art

1- الفصل الأول:الاطار المنهجي

1 – 1 مشكلة البحث

ان دراسة الفنون التشكيلية بشكل عام وفن الخزف بشكله الخاص يعود بنا الى المرجعيات الاولى التي اسهمت في تنوع اشكاله الصورية وتكويناته الخزفية منذ بداياته الاولى خصوصا وان للعراق الرياده الاولى لفن الخزف حيث يشكل خارطة الفنون بالمنطقة العربية والعالمية، وهذا ما جعل للفنان العراقي المعاصر الحرية الكاملة في مواكبة العالم من حيث التقنية والاسلوب فالانتماء الى الحضارة الام حضارة بابل العظيمة، جعلت من الفنانين المعاصرين الاثر البالغ في نتاجاتهم الفنية وهذا ما وجدناه في اغلب الاعمال الفنية لفنانين بابل فما زال الفنان البابلي يستلهم من موروثاته الحضارية والفلكورية في نتاجه الفني المعاصر ،وهذا ما ميز

الصورة البصرية في النتاجات الخزفية المعاصرة فالصورة الفنية تمتلك وحدّتها، لأنها لحظة اكتشاف خاص للفكرة، ولكن هذه اللحظة لا تأتي بشكل مباشر، وانما بواسطة اكتشاف موضوعي عبر مديات مرئية وتشكيلية وذاتية وعاطفية للمجالات المكانية والحسيَّة التي تضعها انشائية الصورة في لحظة معينه. هكذا تنبثقُ حركة الاشياء داخل الصورة الفنية، اذ تَجري العلاقات عن طريق التفاعل ما بين الذاتي والموضوعي، لتأسيس منظومة من التصادمات الهائلة لإنشاء بنية للصورة تتسمُ بالاستمرارية على وفق اسلوب الخزاف.

فالعمل الخزفي المعاصر والموضوع المحال عليه، يتمثل بأحداث فكرية وتأثيرية، وهذا يعطي صيغة الارتباط بالواقع الحياتي بما يطرحه العمل الفني الخزفي من دلالات معرفية تشخص هويته عبر تشكيله الفني وبما عليه من مؤثرات حداثوية، وموروث حضاري قديم. وهذا ما ينطبق على نشوء حركة الخزف في العراق وتطورها، حيث بدأت تطلعات الخزافين العراقيين المعاصرين نتيجة للبحث عن آفاق جديدة في العمل الفني خارج الأطر التقليدية، والذين كرسوا خبراتهم الفنية والعلمية وصولاً إلى مرحلة متقدمة في مجال الخزف من الناحيتين التقنية والجمالية، وهذا تقريبا ما نجده في الخزف االبابلي المعاصر والذي تؤكد اعمال فنانيه الخزفية المعاصرة فكرة حضارية وحداثوية يقوم البحث في جانب منه على تناولها، انطلاقاً من أن كل أثر أو عمل فني لا يستطيع بحال من الأحوال أن يكون بمعزل عن مؤثرات بيئته بقدمها وحداثتها .كما وعدت المرجعيات من العوامل الضاغطة والمؤسسة للشكل في المنجز الفني، وبتعدد وتنوع هذه الضواغط يتباين نوع النتاج وأسلوب أدائه، مما يتيح إيجاد حقول استعاريه متعددة تؤسس تنوعا أسهم في ظل التطور التكنلوجي وتنوع الخامات المستخدمة من قبل الفنان التشكيلي المعاصر بظل سلطة الصورة كإحدى أهم إفرازات عصر الحداثة وما بعد الحداثة وهيمنة سلطة سوق العرض والطلب التي يعيشها انسان اليوم في ظل تكنلوجيا المعلوماتية، كما ان جانباً من مشكلة البحث يقوم على انحسار الدراسات التي تتعامل مع التحولات العالمية في العلم والفلسفة والفن، حيث ظل التحليل والنقد يتكئ على علوم وفلسفة جمال لم تعد قائمة، لأن تنوع التكوينات الخزفية يتطلب بالضرورة تحولاً في المفاهيم النقدية، الذي انعكس ذلك في تحول نسق التلقي فبعد أن كان اسير متحفية العمل الفني وأحادية التأويل أصبح محكوماً بلغة التغير وتعدديتها.

وبالتعرف إلى حيثيات الانجاز الفني لمجال الخزف المعاصر في بابل وما عليه من تشكيل فني خاضع بأثره إلى عوامل مختلفة قادت إلى انجازه وفق رؤية معينة، يمكن أن يجيء التساؤل في التعرف على ذلك المنجز بالآتي:

- ما هو التنوع الصوري للتكوينات الشكلية والتقنية والمضامين الفكرية والوحدات البصرية التي ضمتها مشاهد السطح في الخزف العراقي والمتبلورة كصيغة فنية من التأثر بعدة عوامل أفرزت الصيغة النهائية لها، والتي من شأنها أن تمثل منهلاً للخزاف البابلي العراقي المعاصر يستل ويستلهم منه قيما فنية من الممكن أن تمثل انعكاساً في منجزه الإبداعي بصيغة ما؟

1 – 2 أهمية البحث والحاجة إليه

1. يفيد هذا البحث المختصين بالفنون التشكيلية ومنها اختصاص الخزف .
2. يعد هذا البحث رافدا يغني الدراسات البحثية في فن الخزف المعاصر في بابل لهذا المجال من الفنون .
3. يفيد المؤسسات الفنية والثقافية ذات الاختصاص ومنها كليات ومعاهد الفنون الجميلة بمادة تغني في التعرف على أحدث منجزات فن الخزف في بابل .
4. يمثل البحث جهداً علمياً متواضعاً يضاف إلى جهود الدارسين في ميدان الدراسات الفنية عموماً والخزف خصوصاً .

1 – 3 هدف البحث: تعرف التنوع الصوري في التكوينات الخزفية المعاصرة الخزافون البابليون انموذجا.

1 – 4 حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تناول إعمال الخزف المعاصر بتنوعاتها الصورية وأصنافها في بابل وما يتضمنه من تشكيل فني وموضوعي يحدد اتجاهه .

1. الحدود المكاني: الخزف المعاصر المنجز في العراق (بابل).
2. الحدود الزمانية: إعمال الخزف المعاصر المنجز في بابل للفترة (2003– 2018)م.

1 – 5 تحديد مصطلحات البحث وتعريفها

1- التنوع

أ- **لغوياً:**

يعرفه (ابن منظور):– بأنه اخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء، والتنوع،التذبذب، وتنوع الشيء أنواعا[1، ص 364] .

تنويعاً الشيء، جعله أنواعاً. تنوَّعَ الشيء: صار أنواعاً. النوع جمع أنواع: كل صنف من كل شيء[2، ص847].

التنوع في علم اللغة الاجتماعي يشمل اختلاف في الألسن واختيار مفردات اللغة وتفاوت أساليب التعبير[3، ص 105].

ب- **اصطلاحاً:** ويعرفه (رياض) بأنه:–أمر مضاد للتماثل ينطوي على معنى الاكثار من أصناف العناصر المرئية واختلاف صفاتها[4، ص 32]

ج– **التعريف الاجرائي للتنوع:** هو قابلية تخطي المنظومة المتحكمّة في الأشكال والمفاهيم والتقنيّات المتعاقبة، ويمكن للتنوّع أن يُعطي تنظيمات جماليّة تعمل على إزاحة في الوسائط والأدوات والتقنيّات.

2- الصورة لغوياً

أ- في القرآن الكريم

الصوَّر: كقوله تعالى {فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ}(سورة الانفطار– الآية 8). أي يخلقكم في أي صورة من ذكرٍ أو أنثى ، حسنٌ أو قبيح [5، ص 795]، وقال تعالى: {وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ}(سورة غافر– الآية 64). أي أحسن أشكالكم [6، ص 135]. وقال تعالى: { هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ}(سورة آل عمران – الآية 6) . يصوركم على مشيئته وكما يشاء من ذكورة وأنوثة وبياض وسواد وغير ذلك. [7، ص 392] الصورة : بالضَّم الشكل والهيئة والحقيقة والصفة [8، ص 379].

ب- **اصطلاحاً:**– وردت كلمة الصورة عند سعيد علوش بانها:– تمثيل بصري لموضوع ما، وانتاج للخيال المحض وهي بذلك تبتدع لغة وتعارض المجاز الذي لا يخرج اللغة عن دورها الاستعمالي [9، ص 210].

فرانكلين روجرز يجد الصورة بانها:– الابداع المحض للذهن وهي لا يمكن ان تنشا من تشابه ما. بل من جمع واقعين بعيدين الى حد ما عن بعضهما، وكلما بعدت المسافة كانت العلاقات اكثر تلاؤما بين الواقعين المجتمعين على هذا النحو، وستزداد الصورة قوة، وستكون لها قدرة دافعة .[10، ص95]

ويعرفها جون ديوي:– ان الصورة انما تشير الى طريقة خاصة في النظر الى الاشياء والاحساس بها، وتقديم المادة المختبرة وتصبح بطريقة فعّالة ناجعة عنصراً لبناء خبرة جديدة من أولئك الذين تقل موهبتهم عن موهبة المبدع الاصلي، والصورة العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم واحداثه [11، ص 202].

ويذهب سوريو الى :–ان صورة العمل الفني هي كيفيتهِ الداخلية، وليست مجرد رداء خارجي او ثوب عرضي يتلبس بموضوع غريب عنه بل هي بمثابة شكل جوهري يتخذه الشيء [12، ص 127].

ج- التعريف الاجرائي للتنوع البصري:- هي تمثيل بصري لموضوع ما، وانتاج للخيال او الذهن الذي قد يكوَن من خلال جمع واقعين بعيدين الى حد ما عن بعضهما، او لاعطاء بنية جديدة للموضوع المتخيل عن طريق اجزاء او عناصر العمل كالخط والكتلة واللون ....

3- التكوين:

أ- **لغويا:**التكوين: كوّن تكويناً الشيء: أحدثه وأوجده: التكوين إخراج المعدوم من العدَم إلى الوجود. تكاوين وتعني الصورة أو الهيئة وتأتي أيضاً بمعنى إنشاء الشيء وإنشاء الله الشيء خلقه[13، ص187].

ب- **اصطلاحاً:** ويُعرّفه مالنز فردريك بأنه: عبارة عن عملية ترتيب وتنظيم العناصر التصويرية بهدف خلق وحدة مفاهيمية[14، ص 226].

ج- **اجرائيا : التكوينات الخزفية:** قام الباحث به بوضعه وبما يتناسب مع أهداف البحث : هو انتظام عناصر البناء وفق أُسس بنائية داخل وسائط نقلها وتقنيات إظهارها.

2- الفصل الثاني: الإطار النظري

2 – 1 المبحث الأول :مفهوم الصورة في الفكر الفلسفي والنقدي

مقدمة: ان سعي الانسان الدائم للظفر بالاشياء الجديدة دفعه الى ايجاد متحولات جوهرية تعود مرجعياتها لأسباب ذاتية أو بيئية[15، ص235] فما بين الرغبة الفطرية للتجديد والظروف البيئية المحيطة، كانت حركة الانسان وسعيه المتواصل دافعاً لإيجاد نظم للحلول والتوازن ازاء المتغيرات الحياتية، اذ عانى الانسان القديم من غموض عناصر الطبيعة وهول كوارثها، الامر الذي قاده الى جدران الكهوف التي يحتمي بها من بطش الانواء والاحياء ليسجل عليها ومن خلال صُورِهِ التخييلية معادلًا صوريًا لتفسير ما عجز عن فهمه او السيطرة عليه.

أمام هذا التقاطع بين مصالح الانسان وقدراته من جهة وبين معطيات الطبيعة وسطوتها من جهة اخرى كانت هنالك بؤر توتر نجم عنها(طاقة) تزايدت تلك الطاقة كمياً لتؤسس تمثّل في تحول طاقة التوتر الى فعل واعٍ عن طريق تمثيل المعاني الكامنة في حصيلة الخبرات الماضية [11، ص206] كما في رسوم الكهوف التي جاءت نتيجة تفاعل البيئة مع الكائن الحي كونها المصدر المباشر او غير المباشر، فلكل خبرة في مجال الصورة هي عبارة عن فلسفة الفكرة (لغوية) التي اقترحها الفلاسفة لكي يقربون فكرة وجود الشيء بطريقة محددة وبما يسهل وصفها وحصرها في اطار حتى يكون بالامكان تكوين صوراً ذهنية عن هذه المقترحات الموطرة مما يتحتم معه اختلاف مستوى وضوح الصورة الذهنية و بالتالي القدرة على استرجاعها لاحقاً وذلك لان اللغة التي تُقترح لوصف الصورة هي بذاتها (أي اللغة) صورة مادية تعتمد الخيال الذي صنعت وفقاً لقدراته و الذي يخص الفيلسوف حتى قيل ان الشاعر لا يخلق الصورة و الخيالات و انما يجدها امامه فيلتقطها من اللغة العادية [16، ص81] .

2 – 2 مفهوم الصورة فلسفيا: تشكل المفاهيم الفلسفية للصورة الاساس لبيان ماهيتها ونظام فعلها وتداولها داخل حقول المعرفة الذي يحدد مكانها وطبيعتها، ولذلك فان الصورة في الفلسفة هي اجتهادات ذاتية تشكل مقياساً لمقدرة الفيلسوف في تمثيل تلك الصور، إذ يرى أنصار المذهب العقلاني (المثالي) وأولهم سقراط و أفلاطون ان الصور تعد ماهيات مستقلة قائمة بذاتها في عالم علوي وهي أزلية ولا يصل إليها الإنسان إلا عن طريق الاستدلال العقلي، وتعد هذه الصورة مثالية في بنيتها ووجودها بل تعد هذه الصور هي الأفكار والنموذج العقلي للأشياء العيانية وهي الوجود الحقيقي، وأشكال أولية تصاغ على غرار الأشياء المحسوسة حيث اعتبر سقراط الموجدات الحسية في الطبيعة ماهي الا لانعكاس متماثل الصفات مع الصور الازلية أو المثل العليا وهي مماثلة لها في البناء والصفات [17، ص32]، كما وتقوم الصورة عند افلاطون على اساسين

احدهما في (الوجود) والاخر في (المعرفة) اما تصوراً صحيحاً او علماً حقيقياً حيث تظهر الصور في نقطة تقاطع الوجود (المعلوم بالعلم الحقيقي) واللاوجود (المعرفة الصحيحة)، اذ ان العلم الحقيقي هو العلم بالماهيات (الصور) بينما التصور الصحيح (والذي هو المستوى الثاني من المعرفة) لا يتناول الماهيات وانما يتناول الوجود المتغير مقابل الوجود الحقيقي الثابت (وجود الصور) (وجود الماهيات) (واحد ثابت) يكمله وجود المحسوسات الذي هو وجود كثرة وتعدداً وصولاً لـــ(الواحد موجود والواحد اللا موجود) وهي مثالية التناقض أي لانهما توصلان الى نتائج متناقضة تبطل المقدمات منطقياً مما يوجب الارتفاع بنظرية الصور لمحو هذا التناقض فكل منها لو نظر اليه في ذاته لكان واحداً [18، ص102].

من ذلك نجد ان نظرية الصور تقوم على اساسين: الاول هو العلم الحقيقي والثاني هو الوجود الحقيقي ، متداخلين تماماً لا يتم احدهما الا بالاخر فاحدهما لا يعلم الا بالاخر. وقد طور (افلاطون) نظرية الصور عن (سقراط) الذي استخدمها في نظرية المعرفة والاخلاق فتوسع فيها (افلاطون) لتشمل كل الوجود مفترضاً صوراً لكل شيء في هذا الوجود وهذه الصور هي الماهية الثابتة فماهيات (افلاطون) ليس هي الماهيات التجريدية التي لا تتصور والتي تستخلص من المحسوسات بل هي ماهيات مستقلة موجودة وجوداً ذاتياً مستقلة عن أي مشاركة في وجودها مجردة اصلاً مما دفع (ارسطو) لنقد نظرية الصور الافلاطونية على اساس الشكل لا الجوهر وان يستبدلها بحيث لا تنفصل الماهيات عن الاشياء الجزئية التي تتحقق فيها، وان المعرفة الحقيقية عند (افلاطون) هي معرفة المثل والصور ذات الطابع العقلي المجردة عن الاشياء المحسوسة [19، ص48– 49] .

فالصور هي الاشياء الثابتة (الشيء في ذاته) (الماهيات الكلية) (الجميل في ذاته) (الخير في ذاته) مقابل المحسوسات المتغيرة الكثيرة فالصور كلّيات وهو ما يطلق على كثيرين مختلفين في العدد متفقين في الماهية[18،ص163]، ولذلك فهي موضوع العلم والمعرفة فالكل والوجود شيئاً واحداً ومن استقلال الكلّ فان الصور مستقلة عن عالم الجزئيات المشاركة لماهيات الصورة. والفنان عند (افلاطون) ملهم حيث يقول على لسان (سقراط) في –الدفاع– ان الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمةٍ ولكن عن نوع من الالهام فهم كالقديسين او المتنبئين الناطقين بايات رائعة لا يفقهون معناها وفوق ذلك انهم يعتقدون في انفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة استناداً الى شاعريتهم القوية[20، ص 67] .

والمحاكاة والتنوع في فنون التشكيل تقصر عن التعبير الذي تقدر عليه الموسيقى و الشعر وان كان التشكيل يظهر الملائمة والتناسب للنفس الانسانية وبما يعبر عن اتزانها و تناسبها الباطني لكن سرورنا بـــ(صورة) يفترض اعجابنا باصل الصورة فـــهي ما يضفي على الكائن العقلي النظام والمعقولية والكمال[21، ص383–389]، ومن خلال التراكم المعرفي لهذه المفاهيم اصبح للانسان في رحلته الفكرية الاولى، الوسيلة المتوافرة في صياغة الجانب الابداعي الادبي والفني الذي يضفي تنوعا جماليا فضلا عن الجانب الفكري. هكذا كان للانسان دوره و تصوره ازاء الحياة والوجود، والتعبير عنها عن طريق الفن في نسق صوري، فهي ذلك النسق الذي تجاوز المالوف ليؤلف ويؤسس تعانقا جديدا لصورة جديدة من تجربته الذاتية، والانسان بتعبيره عن ذاته من خلال الموضوع اي من خلال الصورة لتحكي دائما قصة ما يدور حول همومه وتطلعاته وطموحه ومخاوفه، كما في الشكل (1–2).

(شكل– 1)

من اعمال الخزاف الامريكي ميتشيل جرافتون

(شكل– 2)

من اعمال الخزاف الامريكي ميتشيل جرافتون

وعليه فان العمل الفني هو اتحاد العاطفة والشكل او (الصورة). فمن الضروري أن يتضمن اي عمل فني العناصر الشكلانية والعناصر التعبيرية أو التوصيلية معا، فالشكل لايوجد الا بوجود عنصرين مهمين وهما المادة والفنان فتخضع المادة ليد الفنان مكونة شكلا فنيا، فالخشب أو الحجر أو المعدن أو الطين الذي يتحول الى تمثال أو شكل خزفي والصبغ والالوان والقماش التي تتوحد لتكوّن الرسم والعديد من المواد الانشائية التي تدخل في تركيب ابسط البنايات لابد من أن تعالج وتطرق وتوجّه لتؤلف اشكال العمل الفني وفي معالجة الفنان يصبح الفنان صاحب صنعة وعليه ان يعرف مواده وكيف يعمل عليها [22، ص 36] لينتج صورة مثالية وهذا كله يعتمد على درجة مهارة الفنان وقابليته على انتاج صوراً ذات معنى دلالي وعلى كيفية تطويع المادة لكي تكوّن شكلا فنيا يعكس فكرة الفنان. فالشكل هو الصورة المادية المحسوسة التي تشير الى صورة ذهنية تتجلى هذه الصورة من خلال مادة الشكل وهنا يكمن حوار الرؤيا بين كل من الشكل والمضمون وهذا يؤدي الى أن يكون الشكل ناتجا عن عوامل مادية وظيفية وعوامل نفسية سايكولوجية انسانية وبيئية وغيرها كل مايمكن أن يؤثر في صميم الذاكرة التي ينتج عنها الشكل المطبوع، ولعامل البيئة وعامل الصحة والتقويم الاجتماعي وغيرها من باقي العوامل.كما في الشكل (3)

(شكل – 3):من اعمال الخزاف Johnson tsanq

نجد ان عملية جمع العناصر أو المفردات ضرورية للمنجز التشكيلي كونها تعكس الصورة النهائية المعبرة للعمل الخزفي التي تعطي معنى خاصاً ومميزاً وهادفاً ويسهل للمشاهد ادراك هذه العناصر والنظام الذي جمعها، فكل عمل فني ينتج عن تركيب اجزاءه ضمن نظام معين يحدده الفنان، وهذا مايشير الى المهارة الإبداعية التي يمتلكها ذلك الفنان مستعينا باساليب التنظيم والترتيب لإيجاد وحدة الموضوع المترتبة من تجميع أجزاء العمل الفني.ويلعب التنوع دورا اساسيا في تكوين الشكل من خلال الإرتباطات التي تجمع العلاقات مابين مفردات العمل الشكل فهو يدمج الشكل مع المضمون، فالتنوع يمثل الحقيقة الكلية الشاملة التي تغطي كل شئ من

خلال تمثيل الوقائع المحسوسة الى اشكال داخل اطار منتظم[23، ص141] اي ان التنوع هو الذي يجمع العناصر والمفردات المأخوذة من الواقع وينقلها بصورة جديدة وشكل جديد بترتيب معين معطيا فكرة تتكون من اجتماع تلك المفردات.

اما (هيغل) في منهجه الجدلي يذهب الى اقرار الصراع بين المتناقضات، ويستمد هذا الصراع جدلاً عقلياً وهو جدل الفكر، والجدل لدى (هيغل) قانون الوجود والطبيعة، فالكل في حالة صيرورة وتغير وتحول وتنوع. وان كان بعض الباحثين قد فصلوا بين الجدل (هيغل) ومنهجه مستندين الى نص كتابة (ظاهرية الفكر) مؤداه إن الصدق هو الحركة من ذاتها و في ذاتها وفي ذاتها، بينما المنهج هو المعرفة الخارجية بالنسبة الى الموضوع [24، ص84] الا أننا نجد أن هيغل لم يفصل في القيمة بين المنهج والمذهب الفلسفي بقولة أن طبيعة المنهج الفلسفي، تلك التي يحسبها لا الخارجية بالنسبة للموضوع [25، ص50] أي انه عدهما صورتين لحقيقة واحدة، لان المعرفة برأية هي معرفة عقلية خالصة تسير من المتناهي الى الامتناهي، وهي تدرك اللامتناهي الذي يحتوي المتناهي في جوفه . وعلية يحل هيغل المعرفة الفلسفية من حيث الصورة والمضمون قائلاً وإذا كانت الصورة تعني دراسة للمنهج في حين يعني المضمون دراسة الموضوع الذي تدرسه الفلسفة[26،ص16] ويقول ايضا اما الجدل فهو يعني الميل المستمر الذي نتجاوز بواسطته التحديد او احاديه الجانب لصفات الفهم بحيث توضع في وضعها الصحيح، فالجدل يشكل ما هو حقيقي و واقعي في معارضة ما هو خارجي، وهكذا يرتفع فوق المتناهي [26، ص 207] ويعرض (هيغل) في كتابه (ظاهرية الروح) النقاط الاساسية في منهجه الذي يسير عليه بقوله أما العرض المنظم لهذا المنهج، فتلك هي المهمة الخاصة التي يضطلع بها المنطق، بل هي المنطق نفسه، لأن المنهج ليس شيئا اخر غير النسيج الذي يتألف منه الكل – اي كل العلوم الفلسفية وهو الفكر – في صورته الجوهرية الخالصة [27، ص 28].

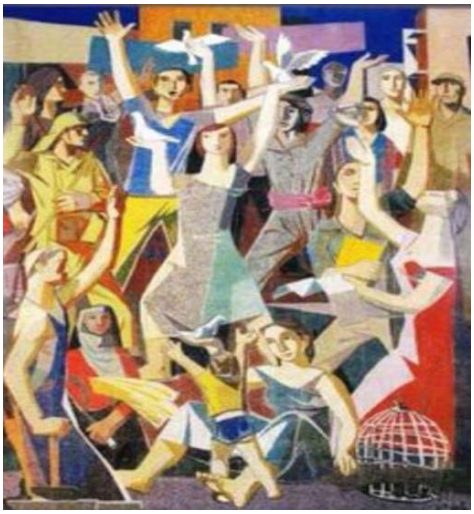
ويتضح من ذلك أن المنهج الفلسفي عند (هيغل) هو المنهج العقلي الذي يعبر عن نسيج العقل وانساقة وصوره ومقولاته المتناقضة التي ترتبط فيما بينها ارتباطا جدليا لتتولد من بعضها تولدا ذاتيا، فالمنهج الجدلي الهيغلي هو الفكر الخالص الذي ينمو ويتطور باستمرارية بما يحوي داخله من صراع جدلي للمتناقضات، ف(هيغل) يدرس صور الفكر في طبيعتها الجوهرية وتطورها الكامل .

- **مفهوم الصورة في المنهج النقدي:** فالمنهج االنقدي المادي الديالكتيكي يدعو الى معرفة الواقع وتفسيره لتغييره ثورياً، ويجد انه لا يمكن اداء هذه المهمة الا بالفن الواقعي الاشتراكي كمنهج يعكس صورة صادقة للواقع . فالواقعية بأوسع معانيها تعني بالنفاذ بصدق الى ماهيه العلاقات الواقعية ولا يتحقق ذلك بالمقولات المنطقية بل بالتصوير الفني، وتحليل الشخصيات الفردية المعطاة ونفسيات جديدة، اي اعادة بناء ما هو نموذجي ليس على شاكله تجريدية وانما بالصور المحسوسة، ويعكس فيها كل ما يقلق الانسان ككائن اجتماعي يعيش في حياة واقعية ويحقق ذاته في المجتمع، وفي علاقاته بالاخرين ومع الطبيعة المحيطة. فالنقد الفلسفي الجمالي المادي الديالكتيكي ينظر الى الصورة كلغة جمالية و كما هو الحال عند بليخانوف يبحث عن تحويل لغة الفن والجمال الى لغة علم الاجتماع لايجاد المعادل الاجتماعي للظاهرة الفنية او الجمالية اولا، ثم البحث عن الخصائص الفنية والجمالية في العمل الفني ثانياً. معطياً بذلك نماذجا حقيقية للنقد المادي الديالكتيكي [28،ص59]، وهكذا ينظر النقد الفني المادي الديالكتيكي الى الفنان ككائن اجتماعي فاعل ذو نشاط ابداعي يغير بصور الطبيعة ويعدل فيها، بالفن كنشاط عملي يستقي منه معرفته بالعلاقات الاجتماعية وبالطبيعة المادية ويؤثر على الفكر والوعي الانساني لهذا يرفض الميتافيزيقا ونظرتها لعالم الصور والافكار المجردة ويضع محلها الحياة الاجتماعية بصيغتها الواقعية كما (في الشكل رقم4) لان نتاج المبدع في المنظور النقدي المادي الديالكتيكي هو العمل العيني بفعل الجدل بينه وبين الطبيعة، فالابداع الفني ملازم للنشاط العملي، محايث له، فهو ليس إنتاج فكري ذهني محض، وإنما هو تحقيق الانسان الاجتماعي الذي لا يعقل العمل بشكله المجرد كإنتاج للمفاهيم المحضة، بل يعقله على شكله العياني كإنتاج

لوسائل جديدة تتولد عنه حاجات جديدة [29، ص 19–20] فالنقد الجمالي حسب ما تراه المادية الديالكتيكية لا تعتمد بالضرورة على الفكر المجرد بل على التطور كونه نقد أيديولوجي لا يكتفي بدراسة النتاج الفني بل عليه ان يقدم تفسيرا ايدلوجيا لاصدار الحكم.

(شكل– 4)من اعمال الخزاف Lindsay de Ovies

كون الفن وتاريخه ونقده انعكاس لصورة التطور المادي والاجتماعي، وهذا التطور يفرز تغيرات حتميه في موضوع الاستيعاب الجمالي وتغير في وعي وتصور الفنان ورؤيته، وتغير في موضوع الفن وطرق التعبير الفني وتغير المضمون الذي يعكس نظام الوعي الفني وهكذا يرتبط فنان الواقعية الاشتراكية بمفاهيم فنية تستلزمه اعتماد قضايا شعبه واكتشافها عبر تطورها الحضاري (كما في الشكل رقم 5)، فالفن الاشتراكي هو رجوع ما كان مكبوتاً بأحلى صورة، ولا يقتصر ذلك على المستوى الفردي فحسب ولكن على المستوى التاريخي الجماعي أيضاً[30، ص 25]. ان الواقعية الاشتراكية (أو بالأحرى الفن الاشتراكي) هو أحد الأشكال التطبيقية للفكر الماركسي في وحدته المنبثقة من ديالكتيكية الجانبين الموضوعي والتأملي متخذة من الفن وسيلة للمنفعة الأجتماعية، مستعينة في الآن ذاته من نظرتي المحاكاة والتعبيرية كشريكين غير منفصلين عنها[31، ص 372]، تجد خلالها المواقف الأنسانية بتمثلاتها، على نحو ما من الواقعية وبقدرة تعبيرية تلازم تشكيلاتها كبعد أجتماعي يتطلبه الفن وكجسر بين المجتمع والطبيعة[32، ص 46] بابعاده أيضاً كأحد أشكال العلاقة الحسية – العلمية مع الواقع، المتطور تاريخياً[33، ص 197].



(شكل –5)جدارية للفنان فائق حسن

يجد كل من (ماركس وانجلز) ان الفن بحد ذاته جزء من عملية التاريخ المتكاملة التي تقوم على أساس مادي، وهو التطور الذاتي للقوى المنتجة والعلاقات الأجتماعية [34، ص 428] كوجهان متلازمان في صيرورة الاسلوب الانتاجي.فقد طالب لينين أن يكون الفن مرتبطاً بصورة مباشرة بالمصالح العلمية للبشر بقوله ان الفن مثله مثل كل أيديولوجية، سلاح للنضال الأجتماعي، سلاح للنضال الطبقي[35، ص 23] ان الفن الموجه أيديولوجيا والملازم للنضال الأجتماعي، له قابلية التحول عبر التحولات الجدلية للعلاقات الأجتماعية، فهو كوقائع متولدة من العلاقات الأجتماعية يتحول عبر تحول العلاقات الأجتماعية وتحول اذواق

الناس الجمالية، وبالتالي نتاجات الفنانين، فالأنسان في عصر أجتماعي معين يحبذ على الدوام النتاجات الفنية المعبرة عن اذواق ذلك العصركما لدى الفنان (ادورنو 1903–1969) [28،ص 43] وعليه فان المجتمع بطبقاته المتعددة، تتحول وتتنوع ذائقيته الصورية بموجب الانتقالات التحولية لكل عصر، وتبعاً لذلك تتباين مستوياته الفنية عبر نتاجاته. فالنتاجات الفنية بعدها ظواهر متولدة عن العلاقات الأجتماعية شأنها شأن الظواهر الطبيعية تخضع للتطور الجدلي وصراع الأضداد عبر تحولاتها الثوري.

عند الانتقال الى المنهج الوجودي فأنها تبدأ فلسفتها العامة من فكرة تقديمها تعد فكرة الوجود الأساس الذي تنطلق منها الفلسفة الوجودية "الوجود يسبق الماهية، وإن هذا الوجود في صيرورة متحولة مستمرة، أي في تغيير دائم و"حركة دائبة وتطور لا ينتهي[36، ص 237]. بمعنى ان فكرة تجدد الوجود الأنساني تنبثق من عدمية ثبات الماهية وان عدم ثبات الماهية الأنسانية هو المقدمة الاولى التي تفترضها مقدماً كل فلسفة تعتمد التطور[37، ص 41]. فالأنسان يوجد أولاً ومن ثم تتحدد ماهيته، وفي تحديده لماهيته تتحتم مفهومية التحول للصور، ويتم ذلك عبر افتراق الأنسان كذات فردية عن الموجودات الأخر. فالوجود الأنساني يعرف هويته الذاتية الخاصة، انه ليس سيد ذاته وسيد وجوده الآني وإنما هو يجد نفسه وسط الموجودات وعليه ان يقبل نفسه كما وجدها[38، ص 37].

اما عن علاقة الوجود بالذات الفردية فتنبثق بذوره من مقولة (أرسطو) ان الواقع هو الفرد.. وان الفرد هو الجوهر حققت هذه الفكرة مفهوم الوجودية من خلال الأنسان ووجوديته الجسدية، فوجوده في العالم يتجسد في جسد[39، ص 13]. وان ما قدمه (أرسطو) ينعكس على نحو واضح في أفكار (ديكارت)، على الرغم من افتراق المنطلقات، وعلى نحو خاص في فكرة الكوجيتو الديكارتي(انا أفكر اذن أنا موجود) الذي يحيل للفكر أولوية الوجود. ان علاقة الوجودية كأتجاه فلسفي مؤثر في مفهوم الصورة، تجد تداعياتها في مواقف عدة والتصور الفينومينولوجي، لاسيما فيما يتعلق بالماهية.

هكذا ينظم هيدجر في طرحه الفلسفي لشعار الفلسفة الهوسرلية المتصلة نحو الأشياء بذاتها[39،ص 32]. فالأنسان هو الذي يمنح الوجود للعالم والأشياء، هو المنظم لكل شيء، وجميع الموجودات هي انعكاس له ولحضوره. تبنى هيدجر منهج هوسرل في التحويل الظاهراتي الفينومينولوجي، إذ وجد إن هذا المنهج يضعه أمام حقيقة أولى هي الوجود في العالم.. يقول ان الوجود في العالم هو وجودي أنا الذي اتفلسف. لا وجود أي أنسان أخر، ولا وجود الأنسان الكلي انني بتحليلي لهذا الوجود. أستطع ان ادرك الوجود الكلي، والوجود الكلي ليس ماثلاً أمامي بل وجوداً قابعاً فيَّ والعالم ليس مشهداً خارجياً امتع عيني بل وجوداً ملتحماً بوجداني التحاماً وثيقاً، حتى ان وجداني لا وجود له من دون العالم، وان العالم لا وجود له من دون وجداني[40، ص 95–96]. أما تباين وافتراق الوجودية عن الظاهراتية فتحددها مهام الثانية في وصفها بنيان الشعور الخالص في علاقته بموضوعات العالم، واستخلاص معنى الظواهر، بارجاعها الى البنيان المقابل لها من الشعور الخالص[41، ص 73].

2 – 3 المبحث الثاني :تنوع الصورة في الخزف العراقي القديم والخزف الإسلامي

مقدمة: ان دراسة الصورة وتحولاتها في الفن بالعراق القديم والعصور الإسلامية تكشف عن أبرز العلاقات التي تهيمن وتحرك الأشكال التي تفرز التشابه والاختلاف والتنوع والتي رافقت التحولات الفكرية الثقافية والاجتماعية بشكل عام، لقد وضع الانسان اولى لبنات الحضارة الانسانية أذ كان رمزاً للابداع الاصيل ومهبط الالهام البارز في وادي الرافدين، وقد كان التحول الصوري في فن العراق القديم علامة مهمة وبارزة في دراسة البنى الاخرى المتداخلة دراسة استكشافية تتوغل في عمق الحضارة، فالظواهر غير منعزلة عن بعضها البعض، ولابد من البحث عن التنوع واوجه التباين والتشابه القائمة في الظواهر نفسها، واقامة حوار

بينها لتتكشف الرسالة الحقيقية المشتركة التي تحملها هذه الظواهر [23، ص 63] فقد مرت الصورة بتحولات كبيرة ومهمة ابتدأت مع تطور الانسان وفنونة في عصور ما قبل التاريخ وفنون العصور الشبيهة بالتاريخية وفنون بلاد الرافدين واكتشاف الكتابة،في العصور التاريخية مرورا بالعصر الاكدي والبابلي القديم وفنون العصر الكيشي والعصر الاشوري والبابلي الحديث والعصور الاخرى التي تلته، فقد مرت الصورة بمراحل مهمة وشائكة في الوقت ذاته، اذ اتخذ الانسان الرمز كعنصر من عناصر الصورة او اختزال الصورة على شكل رمز فقد ترتبط الصورة باللاوعي، ويمكن معرفتها من خلال العقل اللاواعي الذي يرشدنا الى ادراك التشابه في البنى فالرمز جزء من اللاوعي الكامن في تركيب البنى، فمثلاً توصف الشجرة بأنها رمز للذكورة في التحليل النفسي البنيوي، وعندما يتحدثون عن الاشجار يقصدون الذكورة، ولو انهم لا يدركون ذلك [42، ص183] وبالمثل فالقرون هي رمز القوة والخصب في بنية الفكر الرافديني. وحين ترتبط قرون الثور بوصفها رمزاً للقوة والخصب، فقد اقتبست من شكل الثور، وهو حيوان ذو حظوة وقوة عند العراقيين القدماء، فصارت القرون مقياساً لحاملها وصارت مقياساً للالوهة للتمييز والتفرد، ويكون مصدر ذلك التشابه في البنية هو اللاوعي. ان الفهم العلمي لبنية ما لا يلغي الوعي العفوي لهذه البنية، انه يعدل دوره وآثاره ولكنه لا يلغيه بل يعده من مركبات البنية ذاتها [43، ص112]ويتم التأكيد على اللاوعي في تكوين الصورة المبثوثة او ما يسمى باللاوعي الجمعي، والذي يشترك في العلاقات بين الظواهر وتؤدي مهمة اللاوعي الكشف عن الثوابت وفي ايجاد السمات المشتركة وفي صدق المعلومات التجريبية. وقد يتجزأ العمل الفني التشكيلي الى اجزاء صغيرة، وتلك الاجزاء تعمق الرسالة وترسخها عن طريق التكرار وتكون الخطابات والرسائل متواترة في تكراراتها وترسل من جيل لآخر، وهي تضمين لغرض او وظيفة ضرورية، والاسطورة كالعمل الفني هي اكثر من كونها رموزاً، إنها غايات بحد ذاتها. فقد تحولت الصورة وتطورت لاغراض الاسطورة او العمل الفني، وقد تكون الصور واللوحات والاشكال جزءاً من الطقس الديني أو غيره، ولكن ذلك ليس هو الغرض الرئيس أو الوحيد، ويمكننا أن نختزل الحاصل الكلي لكل الاساطير الى عدد محدود من الافكار الرئيسة المتشابهة، والتي تتكرر فتأخذ فعل الانتظام والاتساق "فان الاحالات والتحولات لا يقوم بها عنصر بسيط لذاته في احالة لنفسه وحسب، فالعنصر له علاقة مع باقي العناصر، ولا بد من الرجوع إلى عناصر النسق او النظام التي من خلالها يكون التحول من بنية لاخرى [44، ص197] والتحولات سلسلة من التغيرات الباطنة، التي تحدث داخل (النسق) أو (المنظومة)، تحفزها دينامية المجاميع الكلية، وهي خاضعة في ذات الوقت لقوانين البنية الداخلية من دون التوقف على اية عوامل خارجية، وترفض البنية حالة الجمود وتتجه إلى التغيرات بما يتفق مع حاجتها المحددة من قبل علاقات النسق وتعارضاته [23، ص34] والعلاقة التبادلية بين عناصر البنية تكون في تحول الكليات وفق الانتظام الذاتي والنسقي، فعلى البنية ان تكون قادرة على العمليات التحويلية التي تهضم من خلالها المادة الجديدة باستمرار.

2 – 4 تنوع الصورة في الخزف العراقي القديم

فتنوع الصورة بالحضارة في العراق القديم لم تخرج عن اطار نسقها على الرغم من التحولات، ويظهر كلكامش وهو يحمل أسداً من العصر الآشوري، اذ يتمثل التحول في الملبس أو الحركة يرافقه في الصور التي أضافت ونقلت وغيرّت في تنظيم عناصر البنية، ويمكن مقارنة الاشكال ورصد التحولات فيها، وايضاً يتمثل كلكامش وهو يصارع أسداً من العصر الاكدي، وأحياناً نجد تحولاً في التعبير والدلالة.

وحين نتوقف عند التحولات لصور في الفنون الرافدينية من عصور ما قبل التأريخ، فأن التحولات كانت بأنتقال النظم الشكلية بين الواقعية والتجريد ضمن النسق الحضاري المتوحد، فالتجريدية وما آلت اليها البنى التشكيلية الرمزية والتشكيلات الفنية ذات الطابع الهندسي، قد اوجدت اشكالاً ذات رموز فاعلة المدلولات

في تركيبة الفكر الاجتماعي، وذلك بأبداع اشكال تجريدية هي بمثابة نوع من التأويلات الفكرية بدلالة الاشكال بعيداً عن التمثيل المباشر الذي يعتمد المحاكاة، لخصوصية تلك الفترات الحضارية في ايجاد لغة رمزية وتأويل تجريدي للمفاهيم، فهو تعبير عن اتساق وظيفي يتلائم مع مفردات المعرفة في رسم صورة تلك الفترة الحضارية، وفي رسم صورة ذهنية للبحث عما خلف الظواهر، فحين يبحث الفكر عن البنية الشكلية وحين يكون النسق العام قانوناً موجهاً لاحكام الشكل والبحث في ما وراءه واستنطاقه، ضمن مفردات البنية على وجه الشمول، فالتحول هنا خاضعاً لقانون ذاتية الترابط بين الانساق والانظمة، فأنظمة التحولات تظل في حدود النظام إلى جانب التوجيه الذاتي لتلك التحولات فتتغير عناصر البنية، غير أن القوانين المتحكمة في تحوّل عناصرها التكوينية تكون مستقرة [45،ص65]، وفي التحولات باساليب التشكيل من عصور قبل التأريخ نحو العصور التأريخية يُظهِر تطوراً في أساليب التشكيل بين هاتين الفترتين الحضاريتين، الا ان التحول كان تدريجياً وليس حدياً، وان التحولات في البنى اتخذت شكل سلسلة استدعت كل شروط الانتظام والمحافظة على النسق الاوحد، فما كانت لتخرج عنه حتى تعود ثانيةً إليه، لم يكن الانتقال الحضاري عشوائياً تضطرب معه الانساق، بل كان مرافقاً لوحدة المنظومة في تحول لتغيير وتوليد بنىً جديدة كون حضارة وادي الرافدين تفرد في هذا العصر بأول شكل من أشكال نظام الحكم في التأريخ البشري[46، ص299].

ويجد الباحث ان التحول في الصور بين الحضارتين السومرية والاكدية،كما في الشكلين (6–7) واضح التأثير والمعالم، إذ اقتربت الصور التشكيلية الاولى في الفنون الاكدية من الرؤية السومرية في التشكيل، ونجد تشابهاً في اساليب تمثيل الاشكال البشرية وفي انظمة التكوين، ثم انتقلت الصور لتكوين احالات مختلفة في توليد بنية جديدة وبشكل تدريجي، فقد صار التشكيل الاكدي واقعي يجيد التمثيل، وأتخذ التشخيص الانساني قدراً كبيراً وقلّت الرموز خلافاً للبنية السومرية في التشكيل الفني، التي تميزت بالتجريد الهندسي والرمزية العالية المؤولة في التمثيل الفني، والاختلاف كان في تجسيد الانتقال الفكري بين الحضارتين حيث الرؤية السومرية الميتافيزيقية والرؤية الاكدية الواقعية.

(شكل –6)
من الحضارة السومرية

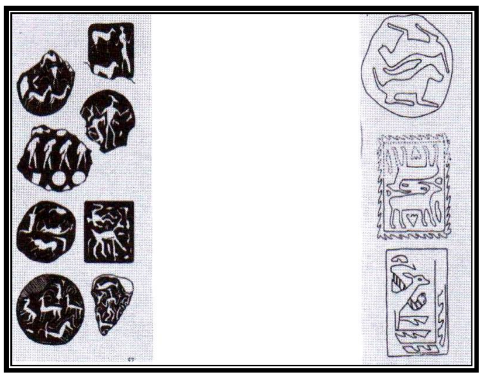
(شكل–7)
من الحضارة الاكدية

وبالانتقال إلى صور الاشكال الفنية البابلية والاشورية كما في الشكل(12–13) فالنسق الكلي الذي يحفظ انتظامات البنية وفقاً لقوانينها، لا يخرج التحولات من اطار الانتظام الكلي والترابط العلائقي بين المنظومات، وتبقى التحولات علامة فارقة في توليد بنىً جديدة من البنى السابقة، ويعزو (شتراوس) ذلك إلى "ان البنى من خلال التحولات تولد بنىً اخرى [47،ص 238]، فقد هيمنت رؤية متقاربة تداخلت فيها البنى البابلية والاشورية، والذي ادى إلى ظهور الاشكال المركبة والقانون الملحمي .

أما صور الاشكال الفنية في فترة الحضارة البابلية كانت خاضعة لانظمة بنى خاصة بذلك العصر، اختزلت الاشكال في مقابل قوة تعبيراتها، فجاءت مفعمة بتشخيص تماثيل الآلهة، وكانت الآلهة المشخصة

تمثل بالعظمة، بينما الملوك وغيرهم متواضعين في حركاتهم ووقفاتهم التعبدية، واقتربت الاشكال الفنية في الفترة الآشورية ببهرجة منحوتاتها واهتمت بالرموز وبالاخص للآلهة بدلاً من التشخيص، ليبرز الملوك بهيمنتهم الشكلية وعظمة تصويرهم. فالتحولات في صور الاشكال الرافدينية يحكمها اساسيات وثوابت ونظام كلّي، ولم نجد مثل تلك التحولات (الكوبرينكية) في الادوار الحضارية في وادي الرافدين.

فحين نتوقف عند التحولات في الخامات والاشكال، نجد أن التحولات في البنى الفنية التشكيلية الرافدينية تتحرك مقارنةً بخامات التشكيل والاساليب والتقنيات وتنوعها، فهناك الرسوم الجدارية، والنحت البارز والنحت المدور والجداريات الفخارية، والاختام الاسطوانية، والصناعات والاعمال المعدنية، فلكل منها تأثير كبير في التحولات الشكلية، فقد تقترن التحولات بمادة التركيب الفني، حيث الصلادة والقوة واللون والفضاء والمطاوعة وغيرها، مما يمكن ان يؤثر في التشييد البنائي للنموذج الفني ويؤثر في التحولات المرافقة لذلك التشكيل، فالفن يجد ذاته في حالة تفاعل الإنسان مع واقعه [47، ص 122]، لتمثل اشكالاً صنعت بمواد مختلفة (ختم من الطين– رسم جداري– عاج– نحت حجري) والتأثير واضح في الاسلوب والتفاصيل، وعند البحث في التحولات يجب التفريق بين التحول المادي و الآيديولوجي، فالتحولات الآيديولوجية هي نتاج التحولات الفكرية الاجتماعية الكبرى في البنى، اما التحولات المادية فهي تُعنى بالمحسوس من الاشكال والعناصر، والتركيب المادي للتشكيلات.



(شكل –8)
ختم اسطواني من الحضارة البابلية

(شكل– 9)
من الحضارة الاشورية

ولا بد ان يشير الباحث الى ان التحولات في الصور الفنية اتخذت شكلاً تدريجياً، فالصور الفنية التشكيلية الرافدينية متنوعة (متجاورة ومتفاعلة ومتداخلة) غير مختلفة الانظمة، فهناك نسقٌ متواصلٌ بين بنى الفنون في الادوار الحضارية، اوجد الضبط الذاتي الفاعل في عناصر البنية لاعادة النسق العام والوحدة الشمولية، وان التحولات في الصورة تأخذ طابعاً تبادلياً، يكون الرمز فيها شكلاً اساسياً في بنية العمل الفني، ثم يستبدل بالتشخيص ويعود الرمز للحضور، وهكذا حسب التبدل الحضاري والرؤية الفكرية الثقافية، فالتحول هنا غير مستقر تبعاً لتخلخل بُناه .

والحضارة تُؤخذ من خلال عالم الشكل، وعالم الصورة وليس على مقولات التأريخ، ومقولات الأدب، فعلى هذا الأساس يمكن أن نقول، مثلما بلاد وادي الرافدين غنية بالرسم، وغنية بالنحت، فهي غنية بالفخار والشعر والأدب والأسطورة، وكذلك بالمنحوتات الفخاريّة، وإن أول تمثال في بلاد وادي الرافدين مفخور من الطين كان في جرمو، شمال العراق وغالباً تكون هناك على شكل أنساق طويلة ومتعدّدة الأشكال، وأكثر أنساق أشكال أُنثوية، وهناك أيضاً في سامراء وسط العراق من أواخر القرن السادس ق.م، في منطقة العبيد (في الألف الخامس ق.م) أنساق أُنثوية مِنْ الأشكال والتماثيل الفخاريّة والمنحوتات الفخاريّة فإن الفن

هو إنعكاس وخلق لا ينفصلان عن بعض، وهو ليس مُجرّد مُحصلة من العناصر بل يساهم كل من البيئة والعصر بدور أساسي في خلقه وتَصيّره، لكنهما لا يدخلان ضمن هذه المحصلة فتكون تلك العناصر مُتَحكّمة في الفنّان والعمل الفني[48، ص19]، فكان العامل المهيمن في تقرير وحدة المنتوجات أو الإبداعات التشكيليّة في صورة النتاج الخزفي، بينما كانت المعتقدات الدينيّة هي التي تجتاز حركة الفكر الإجتماعي بما فيها من طقوس وعبادات وشعائر تَحكمَّت أيضاً في صنع وحدة المنجز التشكيلي، في مجال المنتج الخزفي في معظم المنجزات التَشكيليّة في بلاد وادي الرافدين.هذه الوحدة التي يمكن قراءتها قراءة شكلانيّة للصورة والتماثيل والريليفات الفخاريّة والخزفيّة في بلاد وادي الرافدين، فقد كانت تتجاوز مفاهيم التنوّع أو مفهوم التنوّع الصوري في النتاج التشكيلي.

2 – 5 المبحث الثالث:المعالجات التقنية للتكوينات الخزفية العراقية المعاصرة

مقدمة: بدأ الفن يتلمس الطريق في التعبير عن ذاته خارج اطار الفنون التقليدية للوصول الى افاق العمل الفني الجديد وخصوصا في مجال تخصص فن الخزف، فالاساليب الفنية والجمالية تكون دائما مرتبطة بعوامل عديدة ومؤثرات تساهم في تأسيس اتجاهات جديدة في الخزف العراقي المعاصر، لذلك كان الخزاف العراقي المعاصر يقوم بدوره في تجسيد وتمثيل سماته الأسلوبية التي تنسجم مع تحولات العصر وتطور الحركات والمدارس والاتجاهات الفنية التي ظهرت في الغرب، تحفزه على تطوير اسلوبه الابداعي ليكون التحول مرتبط بالذوق الجمالي للعصر الذي يعيش فيه الفنان ذاته[49، ص 75]، فنجد التغيرات التي تحصل على مر تاريخ الفنون تؤدي الى معطيات تكون ذات سمه اسلوبيه خاصة بالفنان ومتحوله عن طريق الانتقالات الفكرية والتنفيذية لتكون بذلك النتاج الفني الجديد، بيد أن الأسلوب يبقى مميزا لشخصية الفنان بما يميزه عن غيره، ويكون التحول في الاسلوب هو الصفة الاكثر تمايزا في المنجز الفني بل هي الأساس الذي ترتكز عليه آلية التنوع والاختلاف في الاتجاهات والاساليب الفنية.[50، ص 41]

فالخزف العراقي المعاصر بدأ بتكوين ملامحه الحقيقية في بداية الخمسينيات من القرن العشرين ،أي بعد الحرب العالمية الثانية، حيث لجأ الخزافون العراقيون الى عدة صيغ فنية لانجاز الأعمال الفنية، بما يحقق اساليب مختلفة وطرق انتاج متعددة [51، ص 103]، اذ لم يعد الخزف عبارة عن نقل التقاليد الإرث الحضاري او الموروث الشعبي او كونه مجرد غايات وظيفية او تزيينيه، بل تحول الخزف الى فن قائم بذاته قادر على تهديم الشكل القديم وكسر التقاليد التي كانت سائدة، اذ اصبح هناك امتزاج بين الحاضر والماضي، وتجدر الاشارة إلى أن فن الخزف العراقي المعاصر قد تجاوز الأهداف الوظيفية النفعية التي كانت ملازمة له على مر الدهور والازمان وبدأت وظائف جديدة له

تتمثل في الوظيفة الجمالية والفنية، كما هي حال اعمال الخزافين العالميين في اتجاهات الخزف العالمي المعاصرة بمعنى أن هناك فن حقيقي واكاديمي بالمعنى الدقيق، اذ ان العمل المفرد يحمل شخصية الفنان ذاته وبدت من خلال العمل الخزفي المعاصر الذي يمتاز بالرسوم والالوان ويقترب من اللوحة التجريدية او التعبيرية، ويمكن أن يقوم مقام لوحة في الرسم او التمثال في النحت معا[52، ص40–41].

واذا رجعنا الى بدايات تأسيس هذا الفن فقد كان بفضل الرواد الأوائل وبالتحديد رواد فن الرسم العراقي امثال الفنانين (حافظ الدروبي وجواد سليم و فائق حسن) وتحديدا في عام(1939م) انشئ معهد الفنون الجميلة في بغداد ليتم تدريس مواد الرسم والنحت والمسرح والموسيقى، أما في منتصف الخمسينيات فقد تم تأسيس فرع الخزف وبناء أول فرن للخزف في معهد الفنون الجميلة، تم بعدها انتداب الخزاف البريطاني آيان اولد لتدريس هذا التخصص الجديد، ومن ثم دعوة الخزاف القبرصي (فالينتينوس كارالامبوس) عام(1957م)، ومن خلال ذلك بدأت المشاركات الفنية الخزفية على الصعيد المحلي والعربي والعالمي لفن الخزف العراقي

المعاصر، وبدأت مرحلة مشاركات طلبة الفن المتميزين في عام(1961م)، وقد ظهر الخزاف العراقي (سعد شاكر) كأول فنان عراقي يقوم بتدريس مادة الخزف في أكاديمية الفنون الجميلة بعد تأسيسها.[53، ص23-42].

كان فرع الخزف هو احد تخصصات قسم الفنون التشكيلية في الأكاديمية عام (1967م)، وترأسه الخزاف القبرصي (فالنتينوس كارالامبوس) مع الاستاذ (سعد شاكر) في تعليم وتدريب الطلبة أصول وأسس فن الخزف، وقد تطورت هذه الخطوة عن طريق الدراسات البحثية للأساتذة امثال: (محمد العريبي، شذىار عبد الله، تركي حسين وماهر السامرائي) وغيرهم الذين أكملوا دراساتهم في اوربا وأميركا .

(شكل -10)من أعمال الفنان فالنتنوس كولمبوس

مما أسهم وبشكل كبير في تعزيز الجوانب التقنية والفنية والجمالية لهذا الفن عبر الانفتاح على تلك التجارب العالمية على المستوى التجريبي والتقني، وتعد هذه انتقاله نوعية لفن الخزف اذ جاء وفق اسلوبية الاتجاهات الفنية المعاصرة، كذلك فقد جاءت اهداف الخزف العراقي المعاصر بما ينسجم والخطاب الفني المواكب للحركة والاتجاهات التشكيلية المعاصرة على نحو عام، مستثمرة المعطيات البيئية والموروث الحضاري، لا سيما وان الخزف من اوائل الفنون الرافدينية.

فالخزاف العراقي المعاصر انجز اعمالا مختلفة متأثرة بالماضي تارة وبالتجديد والمعاصرة المطلقة تارة أخرى، محاولا بذلك الابتعاد عن محاكاة التشخيص في العمل الفني، والتي هي بحد ذاتها أشكال تجريدية إذ أن صناعة الفخار، هي ابسط الفنون جميعا وأكثرها صعوبة في آن واحد، لأنها أكثر أولية، وهي أكثر الفنون صعوبة لأنها أكثر تجريدا[54، ص 56]، فمهما بلغ الشكل الخزفي ومهما كانت الصفة أو الغاية النفعية التي يؤديها الا أنها تبقى ضمن إطار وظيفي بحد ذاته، هذا ما ينعكس على النتاج الفني الذي شهد تطورات عديدة في الاساليب والمفاهيم الفكرية، وهي بالتالي تؤسس تعالقة معرفية جديدة يؤدي الى تعدد الأسلوبية وتنوعها في المنجزات الفنية الخزفية المعاصرة، وهذا ما دفع بالخزافين العراقيين في أواسط القرن العشرين، الى تغيرات وتطلعات في النهج والتحليل والتفسير على كافة المفاهيم التي تقترب في طبيعتها من الاشكال النظامية، لكنها تتجه باتجاه اخر يختلف عن كل غاية نفعية، وباتجاه قيم ومفاهيم جمالية أدت الى ظهور اتجاهات فنية جديدة معاصرة، وتأثر الخزف العراقي من خلال نقل بعض الاساليب العالمية التي ظهرت في تلك الفترة وعن طريق اساتذة الفن الأجانب الذين انتدبوا لتدريس مادة الخزف او عن طريق الفنانين الذين كانوا يدرسون في خارج العراق، وهي اساليب التجريب في الفن والابتعاد عن التفاصيل في الشكل الخزفي والذي يكون من الضروري على الأفراد من الفنانين ان يحلو بإنتاجهم محل التقاليد البالية، على أن يكون هدفهم الوحيد ليس العمل من اجل انفسهم، بل ليهيؤوا الطريق أمام تقاليد جديدة [55،ص26] فالخزف العراقي المعاصر يشتغل على اربعة محاور وهي:

1-البيئة وتتضمن(الدينية، السياسية، الاجتماعية، الثقافية، الجغرافية، المكانية،الاقتصادية).

2- الموروث الحضاري .

3- التراث الشعبي.

4. الحداثة[55، ص 79]: والفرد يتفاعل مع البيئة وفق حاجاته وإنتمائه ومؤثرات إرثه الاجتماعي، لذلك يكون عمله الفني عنوان مادي لعصره ودلالة عن أحوال الزمن الذي أبدع اسلوبه الفني فيه. فما من إنسان يستطيع أن يتخلص من ضغوط البيئة أو من الروابط الطبيعية التي تشده إليها [56].

(شكل -11)من أعمال الفنان محمد العريبي

وبالانتقالة الى الموروث الحضاري الرافديني فقد حاول الخزاف العراقي المعاصر استقدام الماضي ومزجه بالحاضر من خلال عصرنة الأسلوب داخل نسيج الاعمال الخزفية أو (المزاوجة بين الموروث والمعاصرة) لكسر الرتابة في المنجز الخزفي، والابتعاد عن النسخ في الاعمال الفنية، فهو يحاول وضع افكاره مع ما موجود في ذهنيته من قيم وافكار رافدينية مخزونة، ليستقدم الخزين الذهني لديه للخروج بمنجز خزفي بعيد عن التقليد والمحاكاة مع الاحتفاظ بروح التاريخ والحضارة الرافدينية والاسلامية، فالتجربة هي ارتكاز الفنان على الموروث الحضاري بل هي تجربة تكسب التكوين والهوية، التي هي محاولة تكريس الذات المنتمية الى مكان وزمان، والقصد هو تحفيز الذاكرة ومن ثم تهشيم عظام مقوماتها التكرارية، بمعنى ان اسلوبية الفن لا يريد تقليد الماضي وإنما فحص مقوماته والافادة منها، أن هذه الموضوعة بدأت تنوه بها فكرة الحداثة في اسلوب فن الخزف،وما يتعلق بالتراث الشعبي واستلهام الخزاف العراقي من التراث الشعبي والطرز البغدادية ومجموعة شعبية مستمدة من الحياة والتقاليد العراقية، ومن الاشياء والعناصر الشرقية كالأواني والسجاجيد والاهلة والخطوط الزخارف البغدادية على السجاد والبسط، تمثل الحرف العربي، وحاول الفنان الاستعارة من هذه الموروثات وتوظيفها في المنجز الخزفي فهو خزف او منتج خزفي مفرداته واقعية.

اما عن الحداثة التي ينشدها اسلوبية الفن العراقي بصورة عامة والخزف بصورة خاصة ترتبط بحالتين، الأولى التقليد والثانية محاولة اكتشاف عناصر التجديد والمعاصرة واستلهام الموروث والتراث الحضاري المحلي، ومن خلال هذه المحاور الأربعة حاول الخزاف العراقي تكوين شخصية فنية متفردة له بين المجاورات الفنية من اجل تكوين منجز خزفي له جذره وعمقه التاريخي واستخدامه في مجال التعبير، وهذه لها قيمتها الجمالية والتعبيرية في الخزف المعاصر، وعليه فان هذه المحاولات في الاستلهام من هذه المواضيع هو التأكيد على اهمية الشواهد الحضارية، من خلال الاهتمام بوضع الحروف والزخارف والتكرار والتماثل، المتأثرة كذلك بالوان السجاد والزخارف والألوان الاسلامية ايضا، وهي جزء من الممارسات الأسلوبية في المنجز الخزفي العراقي المعاصر لوان استلهام الخط العربي او الحروف في العمل الفني يظل بمعنى استخدام وحدتين أساسيتين في بناء العمل الفني، الوحدة الأولى يمثلها السطح التصويري نفسه وما فيه من قيم حسية وبصرية تكونها الالوان والأشكال، والثانية تمثلها قيم لغوية أي تلك الرموز المستعارة من الأبجدية العربية والتي تمثل عالم الفكر وليس عالم الاحساس والعاطفة كما هو شأن السطح التصويري،

والسطح التصويري يتألف من عدة وحدات حسية وبصرية وتأليفية يمكن فرزها مثل اللون، الشكل والدرجة اللونية[57] كما في الشكل (11)

(شكل- 12)

من أعمال الفنان أكرم ناجي

فان الأعمال الخزفية المنجزة للخزاف العراقي المعاصر (سعد شاكر) مثلا تحمل اسلوبا تجريدية في اشكاله المستوحاة أما من الطبيعة او من الجسم الانساني، كالكائنات الغريبة مثل القواقع والأصداف والمحار.اضافة الى تأثيرات عالمية وموروثة، كلها تكون كيانا اخر غير ما نراه ويخلق منها وحدة موضوعية متكاملة، وقطعه الخزفية تكتسب قيمة تعبيرية ذاتية تستمد وجودها

(شكل -13) من اعمال الفنان سعد شاكر

من العوالم الداخلية للفنان كما في الشكل(13)، أما حينما تدخل الاشكال والتصاميم الاسلامية والموروثة، تدخل بما يكفي لإعطاء كل عمل خزفي ميزته، و نجد بعض النتاجات الفنية تقترب الى حد كبير من الاشكال البوذية او اللاهوتية التي توظف الأداء فعل سحري صرف، وقد زينت بايقونات خيالية ترتبط بالفكر الغيبي، كما زينت بالخطوط والاشكال الهندسية البسيطة ومفردات من الطبيعة وبرؤية واسلوب معاصر. اذ نجد ان الخزاف (سعد) شاكر ينقل التجربة البريطانية، كما هناك دور بارز للنحات اسماعيل فتاح الترك في ضم النحت الفخاري لتقنية فن الخزف عبر دعوته للمزاوجة بين فن النحت وطرائق التشكيل الخزفية وعبر تقنية التزجيج المتفردة .

ويقول (سعد شاكر) : ان الفن ذكاء انساني يقوم بدوره في بناء الحضارة بصدق واخلاص لتحقيق اهداف الانسان،ولو عدنا لكلمة سيراميك لوجدنا انها واسعة المعاني وتشمل المشغولات الطينية المعرضة للحرق التي تتحول فيزيائيا لمواد تختلف عن خصائصها الاولية ... فالخزف قد يكون مادة استعمالية ضمن حاجات الانسان في حياته اليومية، وقد يتضمن ايضا في الوقت ذاته مزاياه الفنية كما هو معروف سابقا ضمن الاواني

التقليدية، فالفن بشكله العام لابد أن يؤدي وظيفة لخدمة حاجات الانسان الحياتية أو المدنية أو الاجتماعية أو الفكرية او النفسية .....الخ، والا لما كان للفن اية ردة فعل في حياة الانسان عبر العصور[58].

المؤشّرات التي انتهى اليها الإطار النظري

1. استُعمِلَت الصورة في الفنِّ بشكل واسع، وعميق؛ لما ما تمثله من تجسيد لمضامين مُختلِفة ناجمة عن مشاعر، وأحاسيس لا يُمكِن التعبير عنها إلا بواسطتها، فكانت بمنزلة وسيلة الاتصال المُثلى بين الفنان والمُجتمَع المُحِيط به. فالصورة تعكس الواقع بتناقضاته، وتوافقاته، وتغيُّراته المُستمِرَّة على مرِّ العُصُور.
2. الصورة العماد الأوّل الذي يرتكز عليه الفكر الإنسانيّ؛ لارتباطه بصميم حياته، وتعالقه مع المجالات الاخرى، وما يرتبط بها من أشكال الحيوانات التي شكّلت جزءاً من معتقداته وطقوسه، ومرتبط بالسياق العامِّ في حياة الإنسان البدائيِّ الاقتصاديَّة، والاجتماعيَّة، والثقافيَّة، فأصبحت الصورة أحد مُكوِّنات الحضارة.
3. الصورة هو موضوع التعبير، أو النشاط الاستجابيّ الذي يُشِير إلى فكرة، أو ميزة إشارة مُجرَّدة، ويحلّ محلها، ويصبح بديلاً ممثلاً لها، وعلامة اصطلاحيَّة تُستعمَل لتمثيل مجموعة من الأشياء، أو نوعاً من أنواع العلاقات، كما تتأثر الصورة بالظروف المُحِيطة به. فالمُجتمَع، والدين، والتقاليد، وباقي البيئات كلها تُحدِّد نوع، وشكل الصورة، ومعناها، ودلالاتها.
4. ساهم الفكر االعراقي في بلورة مفاهيم فنيَّة خالصة ظهرت تداعياتها في فنون العمارة، والنحت، والتصوير ضمن الأطوار الحضاريَّة القديمة، والإسلاميَّة، والفنون المُعاصِرة..
5. توسع مفهوم الصورة الذهنية من شمولية التذوق إلى الفردية ، وهذا ما أدى إلى تقدير قيمة الأنماط المختلفة في الإنجاز الأدبي والفني، وفي المقام الثاني فأن مفهوم الصورة الذهنية يوفر مؤثراً قيمياً لنمط الخيال عند كل (عمل فني)

3- الفصل الثالث:إجراءات البحث

3 – 1 مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث الحالي بعد الاطلاع على الأعمال الفنية (الخــزف) للخــزافين العراقيين البابليين والمنجزة خلال المدة (2002–2019) بما يقارب (50) عملا خزفيا.

3 – 2 عينة البحث: تم اختيار نموذج عينة البحث بصورة قصدية من مجمل الاعمال الخزفيــة العراقيــة المعاصرة التي تمثلت بمجتمع البحث ، وابعاد بعض النماذج المتقاربة حرصاً على عدم التشابه وقد شــملت الاعمال الخزفية التي تتسم بالحداثة بثلاثة اعمال خزفية وقد تم اختيار نماذج العينة وفقاً للمبررات الاتية:

1. الاعتماد على الاختلاف في طريقة استلهام الخزافين لمفهوم التنوع الصوري .
2. الحضور الواسع للخزافين في الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة .

3 – 3 أداة البحث: اعتمد الباحث المؤشرات التي انتهى إليها الإطار لنظري بوصفها موجهات لعملية تحليل عينة البحث.

3 – 4 منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي تحليل المحتوى بآلية تحليل النماذج .

3 – 5 تحليل العينة:

نموذج رقم (1)

اسم الفنان	اسم العمل	القياس	سنة الإنتاج	الدولة	العائدية
حسام صباح	شناشيل	30×40سم	2002	العراق	مقتنيات خاصة

عمل خزفي للفنان (حسام صباح) مكون من كتلة مغلقة واحدة توحي بـــ (الصلادة)، الهيئة البنائية فيهـــا مبنية على تراكب السطوح.الصياغة الكتلية فيها أقرب الى الإنشاء المعماري، و الشكل بمجمله يؤشر (مدينـــة بابل بشناشيلها القديمة).

الكتلة بصلادتها توحي بالاستقامة الخطية في (الأسفل)، على العكس من ذلك تنجز الخطوط المتـــشابكة والمتموجة والمنحنية (بفعل الحز والحذف والإضافة) في أعلى العمل حركة خطية .

وكانت الصياغة اللونية للفنان ذات شفرة وطابع مرجعي، من حيث تشاكله مع الصياغة الكتلية للعمـــل، إذ يحيلنا التنوع اللوني الذي منحنا اياه الفنان إحساساً بالارتباط المرجعي بالفلكور العراقي القديم وبيئتها، ومـــا يعزز ذلك، اللون الداكن الموزع بصورة إنتشارية في واجهة العمل وخاصةً (من وسطها الى أسفل اعلاها).

ويمكن التنوع الصوري في ان التراكب الخطي المتشابك في أعلى الكتلة الذي يحقق تنوعاً فـــي القيمة الضوئية (بين الإشراق و العتمة)، وهذا ما نجده في الجزء المتبقي من العمل والمتنـــوع فـــي قيمتـــه الضوئية بين إشراقه (التزجيج اللامع) وعتمة (الأوكسيد الغامق).

نموذج رقم (2)

اسم الفنان	اسم العمل	القياس	سنة الانتاج	الدولة	العائدية
خالد جبار العبيدي	المال والبنون	40سم×32سم	2005	العراق	مقتنيات خاصة

جسد هذا العمل احدى الظواهر الملازمة لحياة الانسان فقد ورد في القرآن الكريم ان المال والبنون زينة الحياة الدنيا فقد استثمر الخزاف هذه الموضوعة المهمة وتناولها من الجانب الديني تناولا ذكيـــا وظـــف مـــن خلاله الآية القرآنية بأبعادها الجمالية حيث استخدم الحروفية في جانب منها بينما استخدم فن الزخرفـــة مـــن الجانب الاخر وضمن الواجهة بدايات اللغة الصورية من خلال رسومات موزعة على سبعة مربعات كل منها يبين رمزا له دلالات لغوية ودلالات فنية .

وليس عسيرا على المتلقي قراءة هذا العمل الزخرفي الذي اعتمد في مادته على النحاس كمادة اساســـية ثم مثبتات للالوان مما جعل العمل ذات عمق دلالي كبير ولكنه بشكل عام عكس تطـــور اللغـــة فمـــن اللغـــة

الصورية الى اللغة الابجدية التي تعارف عليها الانسان المعاصر او ما يطلق عليها بالحروفية اللغة التي نستخدمها اليوم.

يفصح الفنان عن عدة عوامل أسهمت مجتمعة في تنويع أشكاله ذات التكثيف الإنتقائي والتي عكست جماليتها بفعل إدراك جيد من قبل الفنان للعلاقات البصرية الزخرفية، تحددت الوحدات البصرية في عموم العمل إلى نباتية وهندسية وتكوينات حروفية وعناصر حيوانية تمظهرت على المشهد السطحي متحررة من الضبط الشكلي الهندسي أو التشخيصي وفق تكوين إنشائي مفتوح متنوع الأداء الفني من حيث تشكيل الوحدة الزخرفية والصيغة الكلية لمجموع التكوين الخزفي فقد أعيد بناء الوحدات وصياغتها صياغة توافق أسلوبية وذوق الفنان في تحوير وتأويل القيمة الشكلية الفنية المستلهمة والمؤسسة على الخبرة التواصلية عبر تجميع بصري يستوحي موضوعه الجمالي وسياقه الشكلي من وحي الفن الإسلامي.

نموذج رقم (3)

اسم الفنان	اسم العمل	القياس	سنة الانتاج	الدولة	العائدية
حافظ كاظم	صحن مزجج	65سم	2009	العراق	مقتنيات خاصة

يعتمد تكوين العمل على حركة الالوان والخطوط العفوية، ينتج عنها ظهور اشكال متحركة مرتبطة بعلاقة حرة. تختفي وتظهر وفقا لرؤية المتلقي، ووفق محفزات لاشعورية تندفع داخل منظومة العقل الواعي للفنان الذي يحرك أدواته اعتمادا على تلك المحفزات. وبهذا تظهر الاشكال متميزة بتعددية المراكز وتشظيها حيث ان الهامش أصبح يحمل اهمية المركز نفسه على وفق هذا التكوين. وعلى الرغم من عبثية الاشكال الا انها توحي بالتناغم والتوافق الحر في اللون والخط والحركة.

تعطي حركة الالوان الفضاء أشكالاً متعددة تبحث عن ماهية اللامرئي خلف ما هو مرئي وقد وظف فضاء العمل ككل وصولا الى ظهور أشكال عفوية وفق آنية الزمن تربطها علاقة اعتباطية. والتي تظهر مخالفة لتصورات الفنان وتخطيطاته الذهنية الأولية.

وقد تعمد الخزاف البابلي (حافظ كاظم) الى التأثير على عين المتلقي من خلال الحركة المستمرة المختلفة الاتجاهات، على وفق انتقالات لولبية ودائرية ومنحنية حول السطح بسياقات مختلفة ومتغيرة تضمن استمرارية اثارة المتلقي وجذب رؤاه بدون توقف وصولا الى تأويلات متعددة وقراءات متغيرة وتفكيك سياق العمل، ومن ثم تكوين أشكال ذهنية متحولة يدخل بها الوهم وافق الخيال، تبتعد عن ما قصده الفنان وتختلف من شخص الى آخر في إنتاج دلالات بصرية ومدركة متغيرة.

ويكمن التنوع الصوري في ان الفنان اصبح مهتم بالعمل على الصعيد التقني اعتمدت عفوية اللون وحركية الفنان باستخدام أدوات وخامات بعيدة عن خارطة التشكيل لتشكل بداية الانتفاضة الفنية وتعزيز حالة التمرد التي وصل اليها المجتمع الما بعد حداثي، فهو تحدي باستخدام التقنيات الغير متوقعة. فهو صحن مزجج يبدو وكأنه جداريه نحتية من خلال تكويناته التي تمثل التشكيل من الخطوط اللينة والحادة البارزة بالحفر غير العميق تتوسط المساحة الكلية وتركت مساحتين فارغتين.

4- الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

4 – 1 النتائج: من خلال ما تقدم من عملية تحليل نماذج لعينة البحث توصلت الباحثة إلى عدة نتائج منها:

1. مارس الفنان التنوع الصوري في الخزف البابلي المعاصر، على وفق النظم الهندسية او استحداث تنظيمات هندسية جديدة او خرق لهذه النظم الهندسية وتنظيماتها االصورية او في حدود الشكل الهندسي المنتظم في الخزف البابلي المعاصر

2. تتفرد تجربة الفنانين البابلين في التنوع الصوري على وفق صياغات وتكوينات مبتكرة وجديدة في انشاء علاقة فكرية وفنية بين اكثر من مفردة في عمل واحد يسوق مخيلة المتلقي نحو تأليفها وتجميعها من اجل استخراج معانيها، ويحافظ الفنان على طبيعة الفخارية والوانها الاصلية ويقوم بإنشاء نصوص فنية مجاورة لها تكتسب من المزاوجة وتضيف اليها من رموز وعلامات الذاكرة الإبداعية العراقية الحضارية العريقة والشعبية المميزة اي ظهور اساليب فنية جديدة متطورة محاولة بذلك خلق تنوع رموز جديدة ومبدعة ترمز الى الزمن المعاصر

3. تشير اعمال فن الخزف الى التنوع في التنظيم الكلي الذي حققه الفنان للدلالة على مضامينه وافكاره على الرغم من تجريدية القطعة الخزفية

4 – 2 الاستنتاجات: من خلال ما تقدم من نتائج توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

1. يجد بعض الفنانين البابلين في التنوع فرصة لاستخدام تقنيات معاصرة وأدوات فنية جديدة تسهم في عملية تشكيل الخزفية في أوضاع وتكوينات ومساحات مبتكرة فيما تقف تجارب البعض الاخر من الفنانين عند حدود الواقعية بالمواد والخامات وتقنيات الخزف التقليدية.

2-جاء التنوع الصوري في التكوينات الخزفية المعاصرة لفنانين بابل متجدده على الدوام فطبيعة التنوع عبرت عن نظام هندسي متقن فاعتماد الصورة كمتنوع لابراز الهوية والكشف عن ملامحها التراثية والموروثة والتقاليد والعادات.

3-اتسمت النتاجات الفنية بكونها نابعة من ثقل التراكم المعرفي والحضاري والثقافي والحضاري فقد تم توظيف الصورة مع الثقافات الاخرى فقد وظف الخزاف البابلي المعاصر الصورة بوصفها وسيلة من وسائل التعبير ورغبات المجتمع.

4 – 3 التوصيات: في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات، واستكمالاً للفائدة المرجوّة منه، يوصي الباحث بما يأتي:

1- ضرورة توثيق اعمال الخزافين البابلين المنفذة توثيقا دقيقا لكونها تمثل تيارا متميزا في نتاجات الخزف العراقي .

2-ضرورة ترجمة الكتب والمصادر الفنية التي تعنى بموضوعة الخزف البابلي منذ القدم وحتى الفنون المعاصرة وذلك لافتقار المكتبة العلمية العراقية والعربية الى هذا النوع من الكتب.

3-ضرورة القيام بالدراسات العلمية والندوات الاكاديمية حول فن الخزف البابلي وعلاقته بباقي أنماط الفنون مثل فن النحت والفنون البيئية لكونه اصبح يشكل ظاهرة فنية واسعة .

4 – 4 المقترحات: بعد استكمال متطلبات البحث. يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

1. التنوع الصوري للتكوينات الخزفية الخزافون البابليون و الخزف المصري المعاصر دراسة مقارنة.
2. التنوع الصوري للخزف بين حضارة بابل وحضارة بلاد فارس .
3. جماليات التنوع الصوري للخزف الصيني .

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

5- المصادر

(1) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم : معجم لسان العرب، دار صادر للطباعة النشر، بيروت،مجلد : 1، 1955 .
(2) المنجد في اللغة والإعلام، منشورات دار المشرق، ط27، 1984.
(3) احمد ، مختار: قاموس اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب الطبعة: الأولى،القاهرة،2008.
(4) عبد الفتاح رياض: تكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية القاهرة،1974.
(4)السيوطي: تفسير الجلالين ، دار الكتب العلمية، بيروت، تاريخ وصول الباحثين الى المصدر سنة 2019 .
(5)السيوطي: تفسير الجلالين ، دار الكتب العلمية، بيروت ، تاريخ وصول الباحثين الى المصدر سنة 2019.
(6) أبن كثير، أبو الفداء إسماعيل : تفسير القرآن العظيم ، ج8 ، دار طيبة للنشر والتوزيع ، الرياض ، 1999 .
(7)الطوسي ، محمد ابن الحسن : التبيان في تفسير القرآن ، ج2 ، الجامعة الإسلامية ، تاريخ وصول الباحثين الى المصدر سنة 2019.
(8) الزبيدي ، مرتضى : تاج العروس وجواهر القاموس ، ج1 ، الوراق ، تاريخ وصول الباحثين الى المصدر سنة 2019.
(9)علوش،سعيد: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات المكتبة الجامعية، 1984.
(10) ر. روجرز، فرانكلين:الشعروالرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، بغداد،1990.
(11) جون، ديوي: الفن خبرة، تر، زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، نيويورك، ايلول، 1963
(12) راوية عبد المنعم: عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1987
(13) محمد، وسماء حسن : التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في مُنمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، 2000 .
(14) مالنز، فريدريك: الرسم كيف نتذوقه – عناصر التكوين، ترجمة هادي الطائي، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1993 .
(15) مونرو،توماس:التطور في الفنون،تر:محمد ابو دره،مصر،الهيئة العامة للكتاب،1972.
(16) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1987.
(17) نجم، حيدر : الفن افاقة وتطوره، بغداد، 2001 .
(18) افلاطون:محاور البرمنيدس، تحقيق اوغست ديس،تر: فؤاد جرجري ، دمشق ،1976 .
(19) افلاطون: فيدون، ترجمة عزت قرني، دار النهضة العربية، 1973.
(20) اقريطون: فيدون واخرون،تر: زكي بعود،اعلام الفلسفة العربية: دراسات مفصلة ونصوص مبوبة مشروحة، 1965.
(21) هويدي، يحيى، قصة الفلسفة العربية، دار الثقافة والنشر، القاهرة، 1992.
(22) ناثان نوبلر، حوار الرؤيا (مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية)، ترجمة، فخري خليل، مراجعة، جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد .
(23) زكريا ابراهيم : مشكلة البنية، دار مصر للطباعة والنشر، ب ت، 1976.
(24)عبد الفتاح الديدي : فلسفة هيغل، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة،1970 .
(25)هيغل : علم ظهور العقل، ت : مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1989م .
(26)هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية، ت: امام عبد الفتاح امام، دار الثقافة، القاهرة 1985م .

(27)إمام ،عبد الفتاح إمام :المنهج الجدلية عند هيغل، دار المعارف، القاهرة ،1969م .
(28)بليخانوف، جورج : الفن والتصور المادي للتاريخ، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1،1977م .
(29)غارودي، روجيه: الماركسية وعلم الجمال، دار الطليعة ، بيروت ،1975 .
(30)بسطاويس، رمضان محمد: علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.
(31)ميد، هنتر: الفلسفة أنواعها واشكالها، فؤاد زكريا ، مكتبة المعارف، مصر، 2000.
(32)غاتشف، غيورغي: الوعي والفن،ت:د. نوفلنيوف – عالم المعرفة ، الكويت، 1990.
(33)اوفسيانيكوف، م.، وآخرون: المراحل الأساسية في تاريخ النظريات الجمالية، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني،جـ1.
(34)اوفسيانيكوف م: موجز تاريخ النظريات الجمالية،بيروت ، دار الفارابي ،1975 .
(35)نيدوشيفين، ج: علاقة الفن بالواقع، منشورات الفكر الجديد ، بيروت 1965 .
(36)بدوي، عبد الرحمن: نيتشه (خلاصة الفكر الاوربي ــ سلسلة الفلاسفة)، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، 1975.
(37) فؤاد زكريا: نيتشه، دار المعارف، الكويت، (د.ت)، ص41.
(38)هيدجر، مارتن: اصل العمل الفني، ت. أبو العيد دودو، منشورات الجمل،المانيا، ط1، 2003، ص37.
(39)ماكدوري، جون: الوجودية، ت: أمام عبد الفتاح أمام، مراجعة فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت،1984، ص13.
(40) شيخ الارض، تيسير: دراسات فلسفية،دار الانوار، بيروت، ط1، 1973.
(41) سارتر، جان بول: نظرية في الانفعالات،ترجمة سامي محمود علي ،طبعة دار المعارف ،القاهرة .
(42)عامر سليمان: جوانب من حضارة العراق القديم، العراق في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1983.
(43) بنعبد العال، عبد السلام : الميتافيزيقيا، العلم، والايديولوجيا . الشركة المغربية للناشرين المتحدين، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981 .
(44) كلر، جونثان: فرديناند دي سوسير (اصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) . تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، 2000 .
(45) دوزي، اينو: جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة . تر : قيس النوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
(46) باقر، طه: مقدمة في أدب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.
(47) مضية، محمد سعيد : البيولوجي والإجتماعي في الإبداع الفني (مجموعة مقالات مترجمة)، دار أبن رشد، الأردن، 1983.
(48) روجيه جارودي: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.
(49) عبود عطية: جولة في عالم الفن، مؤسسة الابحاث العربية، ط1، بيروت، 1985.
(50)الكناني ،محمد جلوب : حدس الانجاز في البنية الابداعية بين العلم والفن، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2003.
(51)عائدون عبد القادر: تقنيات الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، 1989.
(52)عائدون عبد القادر:معرض الخزف العراقي العاصر ، مجلة الرواق ،العدد 6، دمشق ، 1971 .
(53)جواد الزبيدي: الخزف الفني المعاصر في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
(54)ريد، هربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبه، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1968.
(55) ثجيل ،علي يونس: التطبيقات الجمالية والتداولية للخزف المعاصر في العمارة العراقية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2015.