تمثلات الرمزية في الخزف العراقي المعاصر

Symbolic representations in contemporary Iraqi ceramics

م.م انور عباس عبد الحسين

ANWER ABBAS ABDULHUSSEIN

البريد الالكتروني : anwarkwaish٠٤@gmail.com

رقم الهاتف : ٠٧٧٠٩٨٥٠٨٠٠

جهة الانتساب :- الجامعة التقنية الوسطى / معهد الفنون التطبيقية

م.م هديل سلمان سعيد

Hadeel salman saeed

البريد الالكتروني : hadeelssssss@mtu.edu.iq

جهة الانتساب :- الجامعة التقنية الوسطى / معهد الفنون التطبيقية

ملخص البحث :

يعد الفن ظاهرة ملفتة للنظر، حيث مارس الإنسان مفهومه الفني من خلال دراسة الاعمال الفنية وما ينطوي فيها من دلالات رمزية وجمالية لتمثلات الرمزية في الخزف العراقي المعاصر والتي اظهرت في كثير من الاعمال الفنية التي جسد فيها الخزاف العراقي معطيات خبرته الفنية على وفق التمثلات الرمزية اذ كان من الضروري دراسة هذا الموضوع بصوره عامة ودراسته في الخزف العراقي المعاصر وبما تحمله التكوينات الخزفية من تمثلات رمزية لما يشكل من ظاهرة توثيقية للهوية والاصالة في الخزف العراقي العاصر ينبغي دراستها فكان العنوان الموسوم . **(تمثلات الرمزية في الخزف العراقي المعاصر)**

وقام الباحث بتقسيم البحث الى أربعة فصول، في الفصل الأول طرح مشكلة البحث وتوصل الى التساؤل: ما التمثلات الرمزية في الخزف العراقي المعاصر؟ وحدد الباحث هدف البحث وهو: تعرف على التمثلات الرمزية في الخزف العراقي المعاصر؟

والفصل الثاني الذي تكون من مبحثين كالاتي: في المبحث الاول: الرمز في الفكر الفلسفي – والمبحث الثاني الدلالات الرمزية في الخزف العراقي المعاصر.

اما الفصل الثالث قام الباحث بتحليل (٣) نماذج للخزافين العراقيين وفق المنهج الوصفي التحليلي.

وفي الفصل الرابع توصل الى النتائج ومنها:

١- الفردية في أسلوب عمل الخزاف العراقي المعاصر ما يجعله ضمن دائرة المعاصرة، الذي اتخذ بمساراته التجريب للتكوينات الخزفية وصولاً إلى سمة حداثية تؤكد على الجانب البنائي التقني.

٢- سعى الخزاف العراقي لابتكار واستحداث تكوينات خزفية جديدة والمحافظة على الهيئة العامة للتكوين وينطلق الى عالم جديد، في التحول الشكلي من تنفيذ العمل بتمثلات رمزية.

الفصل الأول: الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

لجأ الإنسان الى تمثيل الفكرة والمعنى بشكل رمزي وكان سببه التعامل العلمي في تأمين حاجته والتعبير الفني مخاطب القوى الغيبية المتحكمة بالوجود من ناحية الإنسان ومن ناحية اخرى في تعبيره الإنساني من هنا كان الرمز مثلا على جدران الكهوف يتخذ شكلين، الاول تجسمي بهدف السيطرة على الحيوانات المراد صيدها عن طريق الإبهام داخل الكهوف، والشكل الأخر الرمزي عما يدور في فكره كما أخذه الفن الرافدين أهمية في دراسة الفن العراقي القديم برموز القوة. كان السلوك الفطري في استخدام الاشكال ومدلولات للفنون الرافدين، لأغراض تعبدية في التعبير عن القوى العظمية، والسيادة. تثير الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق أسئلة متعددة تخص استخدام التمثلات الرمزية بصيغ ودلالات رائعة تبث الحياة برسائل تكونية لكل متلقي يتذوق الجمال ، والمراحل التي مربها، وبالخصوص في الخزف العراقي وكان لها الاثر العميق في نفس المتذوق منذ بداية هذا القرن وحتى سنواته الأخيرة، فالإبداع التشكيلي استطاع ان يلفت النظر من خلال هذه الخزفيات وتعد هوية رافدنية تعبر عن الاصالة ويؤشر في رمزيتها لمساراته وتقاليده خاصة الامر الذي دفع عددا من المهتمين بالثقافة الى نشر تحليلات وافكار ودراسات تبحث في نشوء الاتجاهات الرمزية والاساليب والدلالات الفنية وتطورها والحركة التشكيلية في العراق، ونلاحظ التمثلات الرمزية في خزفيات نخبة من الفنانين العراقيين ، ولذلك فقد دفعت هذه المشكلة المعرفية الباحث الى تبني الوصول الى حلها مما تطلب التصدي لها بنظرة منهجية حيث شكل ذلك تأثيرا واضحا لمشكلة البحث التي تجسدت بالتساؤل الاتي : **كيف وظفت التمثلات الرمزية في الخزف العراقي المعاصر ؟**

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن اهمية البحث الحالي بالاتي :

١- تعرف هذا البحث تمثلات الرمزية في الخزف العراقي المعاصر، مما يحقق قيما جمالية للفن العراقي المعاصر.

٢- يفيد طلبة الفن وخاصة طلبة الفنون التشكيلية المهتمين بهذا الموضوع.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى تعرف (تمثلات الرمزية في الخزف العراقي المعاصر)

حدود البحث:

اولا : الحدود الموضوعية : الأعمال الفنية الخاصة بالتمثلات الرمزية للفنانين العراقيين المنفذة بمواد مختلفة.

ثانيا : الحدود الزمانية من (٢٠٠٣ – ٢٠١٥) ميلادية.

ثالثا :الحدود المكانية :العراق.

تحديد المصطلحات:

-الرمز (Symbol) : .

١- لغوياً :-

- وجاء عند محمد فتوح ان " أصل مادة الكلمة في اليونانية (Sum bolein) التي تعني الحرز والتقدير وهي مؤلفة من (Sum) بمعنى بعض مع كلمة (bolein) وتعني حرز " [١]

- أما عند كمال عيد فهو " شيء يُهتدى إليه بعد اتفاق وتقبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة " [٢] .

- عرف الرمز في اللغة والإعلام بأنه :. رمز: رمزاً اليه :أشارة وأوما . ترامز القوم : رمز كل منهم إلى الآخر . يقال (دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا) أي اشار بعضهم إلى البعض والرمز جمعها رموز : الإشارة والإيماء .[٣]

- ولدى ابن منظور هو :. تصويت خفي باللسان كالهمس ، يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ ما هو أشارة وإيماء بالعنين والحاجبين والشفتين[٤].

- اما (الرازي) فقد عرفه بأنه (الرمز الاشارة والايماء بالشفتين والحاجب)[٥].

٢- اصطلاحا :.

- عرفه (مراد وهبة) الرمز في المعجم الفلسفي بأنه الموضوع أو التعبير أو النشاط الاستجابي الذي يحل محل غيره ويصبح بديلاً ممثلاً له[٦].

- يعرفه (هربت ريد) الرمز على أنه اشارة مصطنعة معناها شيء متفق عليه لا ينبغي علينا أن نعرفه إلا إذا عرفنا أنه قد أتفق عليه) [٧].

- يعرفه (كولو نجدود) الرمز على أنه شيء يهتدي اليه بعد الاتفاق ، وتقبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة [٨].

- ويعرف هيغل الرمز على أنه شيء خارجي. والرمز قبل كل شيء دلاله . لكن العلاقة التي تقوم بين المعنى والتعبير عند العرض المحض هي علاقة عسفية بحتة . فهذا التعبير أو هذه الصورة أو هذا الشيء الحسي لا يمثل إلا في أدنى الحدود ذاته لذا لا يوقظ فينا بالاحرى إلا فكرة مضمون غريب منه تماماً ولا جامع على الأطلاق بينهما[٩] .

- ويرى محمد فتوح أيضا ان قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الاشارة sign - أنما هي قيمة ايحائية توقع في النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح [١٠]

-عرفه (ابراهيم مدكور) الرمز :علامة يتفق عليها للدلالة على شيء اوفكرة ما ومنه الرموز العددية والرموز الجبرية ويقابل الحقيقة الواقعية . [١١]

- التعريف الاجرائي (للتمثلات الرمزية في الخزف):

التأثير المتولد على اجزاء تشكيل العمل الخزفي المعاصر والتي تعمل سوية على خلق وحدة جمالية وفنية ضمن ناظم ورؤية ابداعية وعبر بنى رمزية.

الفصل الثاني: (الاطار النظري)

المبحث الأول: الرمز في الفكر الفلسفي

تهتم أكثر المذاهب الفلسفية المعاصرة بمناهج الرمزية في البحث للكشف عن الدلالات في أعمال الإنسان. لذلك قالت سوزان لانجر: الرمزية هي المفتاح الجديد للفلسفة والإنسان بما هو إنسان إنما يحد بقدرته على الرمز، فهو يستعمل الرموز اللغوية وغيرها ليدل على ذكرياته وآماله، ويصور فيها ما غاب عنه وما يعرض من أشياء حقيقية وخيالية. وإنما ينهض بناء المعرفة الإنسانية بإزائنا، لا من حيث أنه جملة معلومات حسية، بل من حيث أنه تركيب من الحقائق التي هي بسبيل الرموز والقوانين التي هي بسبيل دلالاتها. كما أكد كارناب أهمية الرموز في المنطق الحديث فقال «عندما نقرأ مقالاً في المنطق الحديث، فإن أول ما يسترعي انتباهنا وجود سمة بارزة فيه، هي استعمال الصيغ الرمزية التي تبدو شبيهة بتلك الصيغ الخاصة بالرياضيات. ولقد وضعت هذه الرمزية أصلاً محاكاة للرياضيات، ثم تطورت تبعاً لتلك الصيغ التي تتناسب وتحقيق الأهداف الخاصة بالمنطق أكثر من غيرها[١٢].

وعرف مالارميه الرمزية بأنها فن إثارة موضوع ما شيئاً فشيئاً حتى نكشف في النهاية عن حالة مزاجية معينة، أو هي فن اختيار موضوع ما، ثم نستخرج منه مقابلاً عاطفياً. الرمزية إذاً يظل تعريفها بأنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة. ، وهناك عنصر آخر يمكن أن يوصف أحياناً بأنه (الرمزية المتجاوزة) والتي تستخدم فيها الصور الملموسة، ليس كرموز لأفكار ومشاعر خاصة تعتمل داخل الشاعر، وإنما كرموز لعالم شاسع ومثالي يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيهاً غير متكافئ.[١٣]

ان التصور الخاص بوجود عالم مثالي يوجد فيما وراء العلم الحسي، والبحث عن سبل للهرب من عالم الواقع المبتذل وتجاوزه والحلم بحياة ومجتمع أفضل وأكثر عدلاً ترجع إلى كثير من الفلاسفة والمفكرين أمثال أفلاطون، وأوغسطين، والفارابي، وتوماس مور، وكانط. ولذلك يمكن القول إن الرمزية هي محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار، سواء أكانت أفكاراً تعتمل داخل الفنان (بما في مشاعره) أو أفكار بالمعنى الأفلاطوني، بما تشتمل عليه، من عالم مثالي يتوق إليه الإنسان [١٤]

وفي هذا الاطار يمكن العودة الى تصورات بعض الفلاسفة الذين اثروا حقل البحث في الرمز ووقفوا عند الابعاد الفلسفية للتفكير فيه. ويعد ارنست كاسيرر احد اهم من جعل من فلسفته بحثا ينشد في كليته الى التساؤل عن البعد الرمزي للانسان. وهو الامر الذي دفعه الى بيان اهمية النظر الى الشروط المتحكمة في تكون العلامة والرمز .وكشف ان الانسان يتميز عن بقية «الانواع الحيوانية» التي تشترك كلها في امتلاك «جهاز مستقبل» اواستقبال و»جهاز مؤثر» او تأثير، في كونه يمتلك حلقة ثالثة هي التي يمكن ان نسميها «الجهاز الرمزي» [١٥]

ويعد (ارنست كاسيرر) احد اهم من جعل من فلسفته بحثا ينشد في كليته الى التساؤل عن البعد الرمزي للانسان .وهو الامر الذي دفعه الى بيان اهمية النظر الى الشروط المتحكمة في تكون العلامة والرمز وقد اكد على اهمية دراسة البعد الرمزي الانسان دراسة تاريخية تقف عند شروط تكون الرمز والعلامة وعند تطور هما من الاسطورة الى الدين والفن والعلم. وبين في هذا الشأن ان مفهوم الرمز مر بثلاث مستويات ،وهي مرحلة المحاكاة البسيطة التي يكون فيها الرمز مجرد اعادة انتاج للأشياء، ثم مرحلة المماثلة حيث يقوم الرمز بتمثيل خواص الاشياء، واخيرا مرحلة الرمزية المجرد لقد أصبح التمثل الرمزي أساس التفكير الانساني لدى كاسيرر ولذلك فان التمثل المفهومي ليس الا بعدا من ابعاد الخلق الرمزي، وهو لذلك المحدد للوعي الانساني على الحقيقة[١٦].

كما يتم فهم اليات نشاط كل من العلم والفن والاسطورة واللغة والدين والتاريخ بناء على البعد الرمزي وفي اطاره. ان الانسان يخلق العالم بخلقه للرموز. ان الرموز ليست محاكاة او نقلا للواقع بل هي المكونة والمشكلة لهذا الواقع، فالواقع هو ما تعنيه الرموز، ان ما تقوله الرموز هو الواقع ولا معنى للواقع خارجها. المدلول الواسع الذي نعطيه للفظ رمز هو الذي منحه إليه "كاسيرر" في "فلسفته عن الأشكال الرمزية"، يعني بنيات التجربة الإنسانية المتوفرة على قانون ثقافي والقادرة على ربط أعضاء الجماعة فيما بينهم والذين يعترفون بهذه الرموز كقواعد لسلوكهم ،ان كاسيرر حين يدرس الرمز فانه يعمل من خلال ذلك على تأكيد الفكرة التالية:وهي أن الانسان قد خلق الرموز في تفاعل مع مختلف التصورات التاريخية للواقع التي تعبر عن تطور اشكال الوعي الانساني عبر التاريخ) [١٧].لهذا يؤكد كاسيررعلى وجود ثلاث نظم رمزية تعبر عن ثلاث وظائف مختلفة:

– الوظيفة الرمزية في هذا المستوى ليس هناك فرقا بين الرموز والاشياء التي ترمز اليها في الوعي البشري ، والعالم الذي تخلقه هذه الرموز هو عالم الاسطورة والدين.

– الوظيفة الحدسية التي تقوم بتمثيل عالم الحياة اليومية وإشكال الادراك المباشر المحدد لحياة الانسان المكرورة ويقوم الرمز هنا بتمثيل خواص الاشياء الثابتة حدسيا.

– لوظيفة المفهومية: التي تخلق العالم الموضوعي للعلوم ،وتكون فيه الرموز تعبيرا عن نسق من العلاقات لا غير.

هذا وقد كشف كاسيرر عن هذه النماذج الثلاثة للواقع التي تقابلها ثلاث نظم رمزية في مؤلفه الكبير» فلسفة الاشكال الرمزية» اما في مؤلفة «بحث في الانسان» فقد اضاف الى تلك النظم الثلاثة الفن الذي يعرض لنا معرفة بالاشكال المحضة والتاريخ الذي يوفر لنا معرفة بالاحداث الماضية[١٨].

فقد اعتبر الأشكال الرمزية العظيمة للثقافة الإنسانية هي اللغة ، والأسطورة ، والفن ، والدين ، والعلم . وان عالم الإنسان يحدد بطريقة جوهرية من خلال الأشكال الرمزية التي يقوم هذا الإنسان بعملية تمثيلها لنفسه لهذا يعرف (كاسيرر) الواقع الرمزي بأنه الواقع الحقيقي بكل معاني الكلمة وانه الواقع المغلف بشتى الأشكال الرمزية ، ومن هذا نلاحظ أن الرمز هو الذي يخلق ويشكل الواقع ، فالرموز العلمية تخلق وتشكل واقعاً من الموضوعية ألا وهو العالم العلمي ، والرموز الأسطورية تخلق وتشكل واقعاً آخراً موضوعياً ألا وهو عالم. لقد فرق بين الإشارة والرمز فيرى إن الإشارة جزء من عالم الوجود المادي ، أما الرمز فجزء من عالم المعنى الإنساني ، كما إن الإشارة

مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه على نحو ثابت ، أي أن لكل إشارة واحدة ملموسة تشير إلى شيء واحد معين ، أما الرمز فيكون عاماً أي يوحي بأكثر من شيء واحد ، وهو متحرك ومتنقل ومتنوع [١٩]

أما (هربرت ريد) فقد عرف الرمز على انه " اشارة مصطنعة معناها متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي لنا أن نعرفه إلا إذا عرفنا انه قد اتفق عليه. لهذا فرق (ريد) بين العلامة والرمز، حيث أن العلامة تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه ، أما الرمز فانه يجعلنا نتصور موضوعه ، لذا فان الفن لديه لغة قائمة على الرموز وبهذا المعنى يمكننا أن نقول : إن لغة الفن لغة نوعية خاصة ، تقوم على الرموز ومن شان هذه اللغة أن تجعلنا نتصور بعض الموضوعات عن طريق وسائط غير لغوية ، أي أن للأعمال الفنية وظيفة خاصة في مضمارها الاجتماعي ، لان في وسعها التعبير عن معارف أو قيم هي فيما وراء العالم اللغوي

أن الفنان في نظر (ريد) فهو الذي لا يبحث عن رمز واضح ، وإنما يبحث عن مظاهر الرمز الخارجية التي تكون أكثر أمانة للحقيقة نفسها في إعادة الخلق المخلصة لتلك الحقيقة . لهذا " فان الرمزية ما هي إلا فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة ، مثال على ذلك (الحمامة) فهي رمز للسلام[٢٠]

ميز بين نوعين من الرموز هما :

١. الرموز المجردة : تستخدم أشكالاً ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة أو من مظاهر الطبيعة ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة بكيفية كاملة تماما" .

٢. الرموز المحددة : " تستخدم صورا" محددة مشيدة أثناء خيالات لا عقلية مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابط بينهما [٢١]

على خلاف ذلك تشير جوليا كريستيفا الى أن الرمز لا يشبه الموضوع الذي يرمز إليه وأن "الفضاءين (الرامز والمرموز) منفصلان وغير قابلين للاتصال"، وترى أن وظيفة الرمز في بعده العمودي وظيفة حصر، أما في بعده الأفقي فتكمن وظيفته في الإفلات من المفارقة، فالفكر الأسطوري الذي يدور في حلقة الرمز يتجلى في الملحمة والحكايات الشعبية، يشتغل في وحدات حصر بالمقارنة مع الكونيات المرموزة كالبطولة والشجاعة والنبل والخيانة. في حين أن غريماس يؤسس للرمز انطلاقا من منظوره عندما يعتبره جزء من سيمياء السطح ، ويبين أنه ليس علامة لكونه يدخل في نظام من المشاكلة ويرتبط عادة بسياق اجتماعي ثقافي؛ وهو عكس العلامة لا يقبل تحليلا تصويريا. وبالنسبة للاستعمالات غير اللسانية وغير السيميائية يقر غريماس بأن الرمز يعني بساطة شيء آخر، ولذا يبدو متعدد الأقطاب [٢٢].

ويؤكد (كاسيرر) على أن الرموز البشرية ليست مجرد مجموعة من الدلالات التي تشير الى بعض المعاني أو الأفكار أو التصورات بل هي " شبكة معقدة من الأشكال أو الصور التي تعبر عن مشاعر الأنسان وأهوائه وأنفعالاته وآماله ومعتقداته "[٢٣] وينتهي الى التعريف بكون الأنسان حيواناً رمزيًا. وتتفق (سوزان لانجر) مع (كاسيرر) في هذا، أذ تشير الى أن الأشكال الخاصة للأفعال الرمزية، الكلام، الأيماء، الأغنية،... إنما هي تحولات رمزية، كما تتفق معه في رؤيتها للأنسان في كونه " حيوان رامز يبتكر الرموز ويستخدمها، وعليه يمكننا القول أن الأنسان منذ العصور القديمة كان يصور عناصر الطبيعة المحيطة به، ليس بمحاكاتها أو نقلها من الواقع وكما هي، بل بترميزها والتعبيرعن انفعالاته وأفكاره بصورة مختلفة من خلال الأشارة أو الأيماءه أو مما

خلفه من رموز وأشكال مرسومة على جدران الكهوف، فهو يرمز بالأشكال تلك لكي يعبر بها عن خلجات نفسه ، أي انه يقوم بنقل أفكاره ومشاعره من خلال التعبير الرمزي المجرد للشكل." لقد أستطاع الفنان المبدع بوسطه الحضاري، أن يمثل في أشكال الجمادات والأشكال الحيوانية والبشرية والظواهر الكونية فقد عملت لانجر على توسيع شروحاتها للملكات والمبادئ المنظمة للخبرة الإنسانية ، سواء أكانت في مجال الفن ام العلم ام الدين ، وترى (لانجر) إن الإنسان لا يتعامل مع الأشياء مباشرةً، بل مع شبكة من الرموز ، وان لغته بصورها المتنوعة لا توظف للاتصال والتواصل فحسب ، بل هي أكثر من ذلك إذ أنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان في صورة يمكنه فهمها اما نظريتها فبنتها على أساس الفن رمز والصورة الرمزية هي عمل فني ، وذلك من خلال اعتبارها أن الرمز " إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري" [٢٤]

أي أن إدراك الرمز الفني عندها كان يتطلب نوعاً من الحدس، غير أن الحدس منهج أو نوع من المعرفة لا ينفصل عن قوى الحس والعقل، وانه إدراك مباشر لا يتعارض مع التفكير الاستدلالي، بل إن التفكير الاستدلالي يستدعي وجوده عند إدراك الحقائق الشكلية والعلاقات والمعاني المجردة فضلاً عن ذلك فهي . (لانجر) . تتفق مع (كاسيرر) في أن الحدس الفني لا يستغنى عن العقل، وان هذا الحدس هو عرض لحالة الفنان العقلية. فدخولها العقل في الحدس الفني ليس كقوة استدلالية توجه الفنان نحو المكان أو الواقع ، بل كقوة متعاطفة مع المخيلة والوجدان بما لا يمنع الفنان من التعبير التلقائي عن نفسه [٢٥].وهذا ما دفعها بالضرورة الى القول بان الفن ليس بحثاً عقلياً ، إلا انه ضروري للحياة العقلية

كما تشتغل (لانجر) على الشكل لان الرمز يبرز من خلال الشكل الذي يتكون من مجموعة العناصر التي يمكن من خلالها إدراكه ، والأشكال في الفن تجرد لكي تكون حرة من استخداماتها العادية ، ولكي توضع في استخدامات جديدة يجب ان تعمل كرموز معبرة ، فالرمز قادر على إيضاح الأشكال الخاصة بالوحدات وذلك بإسقاطه في العمل الفني

أما الحدس نفسه ، فيمكن الفنان من إيجاد الأشكال الملائمة والقادرة على احتواء مضمونه الوجداني ، كما تؤكد (لانجر) على انه من الممكن معرفة هذه الوجدانيات وعملها عن طريق الحدس ، وذلك لان معرفة الصورة أو المعنى إنما يدرك بواسطة الحدس لان الحدس هو الفعل العقلي الأساسي الذي تعتمد عليه كل أنواع المعرفة . وبما أن الرمز هو احد أنواع المعرفة لهذا تحدده (لانجر) على " انه تماثل منطقي " [٢٦]، وبمعنى آخر هو كل مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء .... ويترتب على هذه بالضرورة أن تكون كل الأشياء الخاصة بالأفعال التعبيرية مثل الكلام أو الايماءه هي تحولات رمزية .

فان الإنسان عندما يبدع الرموز يحاول أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره الداخلية ، التي اسمتها (سوزان لانجر) بالوجدان البشري وعرفتها بأنها " ما يمكن أن نشعر به...

أبتداءً من الإحساس الطبيعي ، الألم ، الراحة، الابتهاج ، إلى غير ذلك من عواطف معقدة وتوترات عقلية، كما ميزت (لانجر) بين الرمز الفني والفن كرمز ، فمن الممكن أن يستخدم الرمز في الفن دون أن يكون فناً رمزياً " فهنالك الكثير من الرموز التي نستخدمها في الفن ، غير أن الفن رمز مفرد ، لا يمكن تجزئته، كما انه يدرك مباشرةً وككل. "[٢٧] فالعمل الفني لا يجزأ لأنه وحده واحدة مترابط بعدد من العلاقات البنائية والفكرية ولا يمكن فهم

مضمونه إلا كوحدة واحدة ضمن نسق واحد . لهذا فان عملية تحليلنا للرموز تتم ضمن أطار عمل واحد، لا كرموز منفصلة عن بعضها البعض، فالعمل الفني ما هو إلا مجموعة من العناصر إن تجزأت اختلفت ومن الأساسيات التي لم تغفلها (لانجر) في صياغتها لنظريتها هي التفريق بين الإشارة والرمز ، فالإشارة تفهم متى استخدمت للإشارة إلى الموضوع أو الموقف الذي تدل عليه ، أما الرمز فانه يفهم متى جعلنا نتصور الفكرة التي يقدمها . فالإشارة شيء نعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة الفعل بينما الرمز أداة ذهنية أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري وعندما ينجح الموجود البشري في إيصال فكرته إلى غيره عن طريق الرموز فانه بذلك يكون قد نجح في التعبير عن هذه الفكرة [٢٨] . مفاهيمه وتفسيراته ودلالاته

وتفرق سوزان لانجر بين نوعين من الرمز :

١.الرموز الاستدلالية : التي تكون في اللغة . بوصفها رمزية ليس في مقدورها أن تعبر عن الوجدان أو الحياة الباطنية .

٢.الرموز التمثيلية : التي تكون في الفن . فان هذا الفن هو السبيل الوحيد للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه بواسطة اللغة ، وعلى هذا الأساس تعد الفنون رموزاً تمثيلية لا استدلالية.

فعالم الصورة الذي تتواجد فيه كل واحدة من هذه الوظائف ليس مجرّد انعكاس لمعطى خبري بل هو على العكس من ذلك مولّد من قبل الوظيفة الرمزية المناسبة بحسب مبدأ أصيل فكلّ الوظائف الروحية تنتج بهذه الكيفية تشكلاتها الرمزية التي و إن كانت مختلفة تماما عن رموز الذهن فإنها لا تختلف عنها من حيث قيمة مصدرها الروحي،

إذ لا يمكن اختزال ولا واحدة من هذه التشكلات في الأخرى فكلّ واحدة تحيل إلى زاوية نظر روحية معينة، وكلّ واحدة تمثل من هذه النظرة مظهرا خاصا للواقع. فلا يجب أن نرى في الأنظمة الرمزية طرقا مختلفة يتمظهر من خلالها الواقع بل يجب أن نرى في الأنظمة الرمزية طرقا مختلفة يتمظهر من خلالها الواقع في ذاته للعقل، ولكن هي أيضا طرقا مختلفة يتبعها العقل للتموضع في سيرورته الخاصة أي الطرق التي يتبعها العقل في تمظهره لذاته [٢٩].

فتتحدّد الأنظمة الرمزية باعتبارها وسائط بين الإنسان والعالم وبين الإنسان والآخر، وسيطا يمكن الإنسان من تحقيق التواصل وتحقيق إنسانيته التي تشترط الفعل التواصلي. ومن هذا المنطلق فإن اللغة كنظام رمزي تستخدم العلامة، وتمثل بالنسبة لغوسدوف طريقا للدخول في الواقع الإنساني، وهذا يعني أن الطفل بعد أن يقطع صمت الحياة العضوية، بفضل التحكم المتدرّج في اللغة، يتحدّد كذات ويتمكن من التواصل مع بني جنسه. هذا يعني أن اللغة تأسس عالما رمزيا متميزا يستحضر العالم ولكن لا يشبهه، لأن الكلمات ليست الأشياء، ولذلك كانت اللغة نظاما رمزيا. وهذه الاستقلالية والتسيير الذاتي للغة جعل غوسدورف يعتبرها الوسيلة الجوهرية التي تمكن الفرد من تمثل ثقافة المجموعة التي ينتمي إليها. فاللغة هي التي تمكن الإنسان من تجاوز كينونته البيولوجية. وهوما يعني أن الوظيفة الأولى للغة هي التواصل بين الناس، فأن نتكلم هو أن نتواصل، وفعل الكلام هو فعل تمرير المعلومات، لذلك فإن اللغة هي قبل كل شيء رابط اجتماعي، رمزي.[٣٠]

فالوظيفة الرمزية للغة تتمظهر في القدرة على استعمال العلامات كرموز تمكننا من تمثل شيء آخر رغم غيابه. وبالتالي فإن اللغة كنسق من العلامات ليست لها علاقة مادية بما تعنيه هذه العلامات. وهذا الاختلاف عن الواقع يعطي اللغة نوعا من الاستقلالية عما هو كائن، وتسمح بالتالي للإنسان من الارتباط بالعالم و بالارتحال عنه إذ هي منظومة اجتماعية تكون الإنسان ذاته كشبكة للتبادل والمشاركة والتواصل بما هي حوار يقتضي إفساح المجال أمام الناس للتعارف المتبادل كمقدّمة للفهم والتفاهم. لذلك يمثل الآخر طرفا أساسيا في فعل التواصل اللغوي، ففي هذا التواصل اللغوي، يحضر الآخر حتى عند غيابه، وحوار الذات مع ذاتها هو أبسط أشكال حضور هذا الآخر. وهذا يعني أن وعي الذات بذاتها يتحقّق عبر اللغة كنظام. (٣١)

والاعتراف المتبادل يقتضي بدوره كلّ الأنظمة الرمزية الأخرى، فالأسطورة كقول أي كنظام دلالي له قواعده ومقاصده لا تختلف في أداء وظيفتها التعبيرية عن اللغة وعن كلّ أشكال التواصل كالدعاية والإشهار والصحافة والصورة، فهي كلها نظما دالة يلاحظ (أدونو) أن السيطرة على الطبيعة مرتبطة ارتباطا وثيقا بتحوّل النوع الإنساني، لكن هذه الحركة الأولى لسيادة الذات عبر السيطرة على الطبيعة كمشروع للحداثة جعلت من وجود الذات وسيلة للهيمنة على مجموع العالم ووسّعت من هذه الهيمنة لتشمل الإنسان أيضا. ويقرأدورنو أن نتائج هذه السيادة تتمثل في كون النسق الثقافي الذي محوره البضاعة، أدى إلى استعباد الإنسان. وهكذا فإن علاقات الاتصال اضطربت كثيرا من فرط التقدّم التقني، ذلك أن العنف الرمزي في الحضارة صناعية دائم الحضور ويشكل بعمق كلّ أصناف الهيمنة، فما يتواصل حوله الناس اليوم في إطار غزو الوسائل التكنولوجية لكلّ فضاء إنساني هو الخطاب الكاذب الذي تتناقله وسائل الإعلام، هذا الخطاب الذي لا يؤدي إلاّ إلى اغتراب الإنسان عن مشاكله الأصيلة وقضاياه الوجودية عبر تحويل موضوع التواصل إلى بضائع يتم تقديمها بشكل يغري الناس من أجل تحقيق الربح. (٣٢)

للأنظمة الرمزية، إذن، سلطة. إنها تمارس عنفا رمزيا، يولّد حسب ادونو تبعية لا ترى، تبعية تشغل انتظارات جماعية واعتقادات اجتماعية أنتجتها ورسختها وسائل الاتصال. وفي هذا العنف الرمزي، تتجلى السلطة الرمزية باعتبارها سلطة تكوين المعطى بمجرّد التصريح به، سلطة الفعل في العالم عبر الفعل في تمثل العالم. وتتحقّق في علاقة تنتج الاعتقاد في شرعية كلمات أو شرعية الأشخاص الذين ينطقونها وهذه العقيدة العملية هي حق الدخول الذي تفرضه بطريقة خفية كلّ الحقول الاجتماعية. ان سيطرة العقل الأداتي تجلت في سيطرة الصورة اليوم كنظام رمزي، فالصورة تتحدّد في معناها الأصلي باعتبارها إعادة إنتاج طبق الأصل، والفلسفة كانت تستبعد الصورة بناءا على التقليد الأفلاطوني الذي يستبعد العالم الحسي ذلك أن الصورة والمفهوم يتقابلان راديكاليا فالصورة في معناها الدقيق تمثل الشكل المحسوس لشيء خاص والمفهوم هو الفكرة الكونية والعامة (٣٣)

ولذلك ارتبطت الصورة بالعجائبي والمقدس دوما. أما الوظيفة الترفيهية للصورة فهي وظيفة حديثة، ويجب أن نلاحظ أن هذا التمييز الراديكالي بين المفهوم والصورة راجعته الفلسفة الحديثة وأصبحت الصورة تتقدّم كركيزة ضرورية مثلا لكل فكر علمي، وبهذا المعنى ترافق الصورة الفكر، وبالتالي تمثل رمزا بما أنها لا تؤخذ في ظاهرها بل تحمل على ما تشكله. ففي الذهن لا تمثل صورة ولكن إشارة إلى واقع. ومن هذا المنطلق فإن الصورة ليست انعكاسا بسيطا للواقع تتم قراءتها بشكل مباشر بل إنها عكس ذلك غير مستوعبة مباشرة إذ تفترض جهدا إدراكيا

وتأويلا يجعل من الصورة بالفعل واقعا مدركا. وهذا يعني أن الصورة تؤخذ كإشارة ورمز إي كأداة تكمن وظيفتها في نقل رسالة ولذلك تعتبر الصورة نظاما رمزيا قائم الذات.

ويفصل (لالاند) في معجمه ثلاثة معاني للرمز أولها تذكير بمعناه اليوناني وفيه يتحدد الرمز بكونه علامة تعارُفٍ مؤلفة من نصفي شيء مكسور يجري تقريبهما لاحقا. ويتحدّد الرمز في معناه الموالي بما يماثل شيئا آخر بموجب مطابقة نظيرية، فتُقال عبارةُ الرمز على كل علامة عينية تنبّه إلى شيء غائب أو مستحيل الإدراك. وهو في معناه الثالث منظومة متواصلة من الأطراف والحدود التي يمثل كل منها عنصرا من منظومة أخرى فـ"الرمز هو مقارنة لا يعطى لنا منها سوى الحد الثاني، وهو منظومة كنايات أو توريات متوالية". (٣٤)

ويشير لالاند إلى الاختلافات في تحديد معنى الرمز، ويتردّد معناه من خلالها بين طرفين يقوم أولهما على إلحاقه بالغرض الذي يرمز إليه واعتبار العلاقة بينهما علاقة تماثل طبيعي، فالرمز بهذا المعنى تمثيل محسوس يحمل فكرة ولكنه ذو معنى محدد مخصوص يتوقف على الغرض الذي يحيل عليه، ويعتبر ثانيهما الرمز ذا قوة تمثيل داخلية، وهو ما يعطي للرمز نوعا من الاستقلال عن الغرض الذي عادة ما يشير إليه، مما يوفّر إمكان ثرائه الدلالالي. (٣٥)

ان العلاقة بين الرمز ودلالته علاقة مقصودة مهما اغتنت يتجه إليها المتكلم أو السامع. ثم إن "العلاقة بين الدال والمدلول في الدليل تدرك بسرعة وتقوم على مبدا المشاركة، ومتى لم يتوفّر هذا الشرط تتعطّل وظيفة الدليل اللغوي... إن الإنسان يجد نفسه –وهو يتواصل مع الدلائل– في نظام قائم على مواضعة وعندئذ يشارك المجموعة التي تنتمي إليها في نوع المعرفة المصطلح عليها سلفا." فعلاقة الرمز بالإشارة قائمة على التباين من حيث محدودية الإشارة واتساع مجال الرمز أو لا محدوديته فالإشارة "في معناها الاصطلاحي إنما هي جزء من العالم الطبيعي. بينما الرمز جزء من العالم البشري يفترض النية والقصد" إضافة إلى أن علاقة الدال والمدلول في الرمز معقدة "لأنها مثقلة بعبء التاريخ عبر التأويلات المعادة والمتلاحقة، وهي علاقة تغلب عليها المواقف الذاتية والشعور الديني لأنها تحمل بكلّ بساطة أمارات المعيش اليوميّ (٣٦)..

المبحث الثاني: الدلالات الرمزية في الخزف العراقي المعاصر

ان ما يعرف بالمعاصرة في الفن وما تبعه من تحولات على صعيد الخصائص الفنية انما تولد بفعل تغيرات وتحولات جاءت احياناً بطيئة واحيان اخرى متسارعة بفعل التغيرات المفاهيمية والمعرفية على صعد مختلفة علمية او ثقافية في ضمن بيئة اجتماعية . هذه العوامل وغيرها ادت الى ان يأخذ الفن مكانه مستقلة في دلالته الرمزية والجمالية. تبعاً لتيارات التحديث التي مر بها العالم أجمع ، ليجيء القرن العشرين مبشراً بما يحمله بين طياته من حريات تواكب المتغيرات والمفاهيم الحديثة ، وهي التحولات والتصادمات والمتغيرات التي وسمت العصر بالسرعة والتراكم والتغير. مما يعني تمزيق للثوابت وهدمها ليحل محلها البناء الجديد في جوانب مختلفة من الحياة ومنها الفن وأسس بنائه الشكلي ودلالاته الرمزية الأوسع والاشمل، ليعطي للفنان حرية اكبر في ظهور ابداعاته وتجاربه الفنية التي ينتج عنها تنوع في الخصائص الفنية في الفن التشكيل من رسم ونحت وخزف .

وبما أن معنى (الفن الحديث) لا ينفصل عن الرؤية المعتمدة على مبدأ محاكاة العالم الخارجي في الرسم ، وهو ما يطابق المفهوم الاوربي في الرسم ، اي الاسلوب الذي ظهر منذ بداية عصر النهضة واستمر قرابة خمسمائة

عام ثم اخذ بالتحول نحو الاساليب الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر ، ولكنه من ناحية ثانية ارتبط بالرؤية الجديدة في الفن الاوربي التي اخذت تتجاوز مبدأ مطابقة الطبيعة لتعبر عن واقع الفنان العالمي في عصر العلم والتكنولوجيا [٣٧] ، والفن التشكيلي العراقي ليس ببعيد عن هذه التحولات التي تجري في العالم ، اذ اخذ الفنان العراقي بمحاكاة الفن الاوربي من ناحية ومن ناحية اخرى استلهامه للموروث الحضاري ليعزز اسلوبه الفني وموقعه من حركة التشكيل في العالم ، مما يؤشر سعي الفنان الى التجديد وميله الى التجريب .

ويقودنا ذلك للتطرق الى نشأة الحركة الفنية التشكيلية العراقية والى البدايات الاولى التي بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر على يد مجموعة من الرسامين الهواة ممن يعرفون بتسميتهم بجيل الاوائل ومن اشهرهم عبد القادر الرسام ومحمد سليم وعاصم حافظ ، وكانت البوادر الاولى للحركة الفنية التشكيلية مع افتتاح فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة عام (١٩٣٩) وما اعقبه من ظهور جماعات فنية كجماعة الرواد او جماعة بغداد للفن الحديث وكان ذلك في منتصف الخمسينات من القرن الماضي (القرن العشرين) . وتبع ذلك افتتاح اكاديمية الفنون الجميلة وهي النواة الحقيقية في فن التشكيل من خلال فرعي الرسم والنحت ومن ثم فرع الخزف . وقد شهدت تلك الفترة وما سبقها ارسال بعثات دراسية للدول الاوربية وكان لظهور المدارس والحركات الفنية في اوربا اثره في الفن العراقي المعاصر لاسيما انها قد ظهرت قبل نشأة الفن العراقي المعاصر. لذلك فان الفنان العراقي قد تأثر بها وظهرت التأثيرات واضحة في اساليب بعض الفنانين بصورة أو بأخرى [٣٨] .

ليتحقق ضمن سياق العمل التقعرات والتحدبات والفضاءات فبعد افتتاح فرعي الرسم والنحت تم تأسيس فرع الخزف في معهد الفنون الجميلة في عام (١٩٥٤) وتطلب ذلك الاستعانة بخزافين من خارج القطر ، اذ طلب الخزاف البريطاني (ايان اولد) . وفي العام (١٩٥٥) تم فتح اول شعبة للدراسة في هذا الفرع الجديد واقيم احتفال بسيط حضره الفنان جواد سليم وزيد محمد صالح وفائق حسن وغيرهم خرجت اول خزفية في الفرن [٣٩] الناري البسيط الذي أنشا في حديقة المعهد . وكانت هذه البداية لفن الخزف في العراق ليأخذ دوره مع عموم الحركة التشكيلية في العراق . الا ان البداية الحقيقية لفن الخزف في العراق كانت مع الخزاف القبرصي (فالنتينوس كارالامبورس) الذي انتدب لادارة فرع الخزف في معهد الفنون وبقي فيه حتى عام (١٩٦٨) وانتقل بعدها الى الاكاديمية ، وكان له الاثر الكبير في الخروج عن اساليب اخراج الشكل الخزفي الذي كان يعتمد في اساسه على الاشكال التقليدية الى اساليب اخراجية جديدة في الشكل لم يكن لهاعلاقة بتلك الاشكال الا بما حملته من تأثيرات على صعيد الشكل الخزفي لكونه لم يكن الى ما قبل اعوام قلائل يطلق عليه تشكيلياً اسم الخزف الفني عدا وجود معامل الفخار الشعبي البسيط والذي استمر يكرر نفسه في مشربيات وجرار واواني الاستعمال وتبريد الماء ، وكذلك معامل الخزف القاشاني في المدن المقدسة مثل كربلاء والكاظمية [٤٠] . وهذا يدل على الاشكالية التي واجهة الخزاف آنذاك في كيفية الانتقال من الشكل الخزفي ذو الصفة التقليدية ووظائفه الاستهلاكية للوصول به الى خصائص وقيم فنية وجمالية جديدة وهو ما اتسمت به الانتاجات الفنية للخزف العراقي لكونه بات يتفاعل مع عموم الحركة التشكيلية في العالم .

ان ما حققه الخزف من وظيفة نفعية رمزية للإنسان جعله يتسم بثنائية ما بين الجمالية والرمزية وان كان في كثير من الحقب السابقة يأخذ ابعاد رمزية او عقائدية او اجتماعية وما الى ذلك . مما تطلب من الخزاف فاعلية اكبر

للخروج به من نظام الاشكال التقليدية الى خصائص فنية جديدة تعتمد التبدل والتحول في نظام الشكل . والابتعاد عن المفاهيم الازدواجية الى مفاهيم جديدة تحقق الغايات الجمالية ، وفق بناء علاقات شكلية جديدة وخصوصاً في الخزف اذا ما رفعت عنه الصفة التداولية ، ففي منطقة الخزف تكون العلاقات الشكلية المقترحة نابعة من فكرة الاستخدام السابق ، بمعنى ان ماله صفة قبلية بالاستعمال هو شكل له صفة بعدية بالجمال. الذي لا يدرك الا من خلال الشكل والصفات الذي يشتغل عليها تركيبه من خلال الخصائص والسمات الفنية للنسب والالوان والفضاءات والاحجام .

ان الخصائص الفنية ترتبط بعوامل عدة ومؤثرات تساهم في تأسيس علاقات جديدة بين مكونات او عناصر المنتج الفني لا سيما فن الخزف ، لذلك توجب على الخزاف المعاصر ان يكون يقوم بدوره في بلورة وتجسيد سماته الاسلوبية المتزامنة مع تحولات العصر وتطور الفنون فضلاً عن وجود حوافز تحفزه على تطوير اسلوبه وتحوله الابداعي لا سيما ان ذلك التحول يرتبط بالذوق الجمالي للعصر، المتمثلة بالقيم والمثل والمعتقدات الموجودة في بيئة معينة يوظفها الفنان من خلال مشاعره وترجمتها بما تلائم ثقافته وميوله ويكون الحافز الجديد هو المحدد لمضمون العمل الفني . وعلى مر تاريخ الفنون فان التغيرات التي تحصل فيها سببها الحافز الجديد. ونقلها بشكل تحولي الى معطيات تكون ذات سمه اسلوبية خاصة ومتحولة عبر الانتقالات الفكرية والتنفيذية وتكون بمثابة المتكون المبدع اي ذلك الناتج المتحول من حال الى حال يصاحبه تحولاً تقنياً وهذا التطور يصاحبه تطور او تحول على هيئة الشكل وطبيعة المنجز الفني بيد ان الاسلوب يبقى مميزاً لشخصية الفنان واسلوبه الفني والتقني بما يميز هذا الفنان عن ذاك . ويكون التحول هو الصفة الاكثر تمايزاً في المنجز الفني بل هي الاساس الذي ترتكز عليه الية التنوع والاختلاف في الاتجاهات والاساليب الفنية [٤١].

فالفن التشكيلي ولا سيما فن الخزف لا يتعلق بمظهر الاشياء وظاهرها لأنه يتعلق ايضاً بدلالاتها وبواطنها فهو انتاج حضاري مستمر وحيوي ومتطور ومتحول في خصائصه الفنية. وكل تحول اما ان يكون فكري وهو يخضع في ذلك الى جانب معنوي او يكون مادي ويخضع في ذلك الى جانب شكلي. وفي الفن التشكيلي يظهر الشكل هيئة العمل الفني الإبداعي والشكل هيئة تظهر ملامح العمل الفني لذا يدخل في نطاق اصحاب الفن جماعة المهندسين والخزافين والنجارين وسواهم لانهم يعطون العالم اشكالاً لكن هذه الاشكال محصورة الغاية بالمنفعة. بينما الفن غايته الجمال في ذاته وتتفاوت الاشكال تفاوتاً عظيماً من حيث قدرتها على امتاعنا فهنالك شكلاً يسرنا واخر يذهلنا وثالث يرهبنا والطبيعة كالإنسان تقدم لنا اشكالاً جميلة ، جليلة يضيف اليها الانسان تجربته . وفي بنية الخصائص الفنية للعمل الفني عناصر قد رتبت في وضعية معينة لكل منها خصوصيته وضرورته في الكيان فضلاً عن علاقته بما عداه ، فهي سلسلة تجاورات وترابطات يتحكم كل منها بالأخر . فالمقاومات الاساسية للشكل لا يمكن حصرها في المفهوم التركيبي البنائي لها مع تأديتها إلى جوهر العمل الفني والشكل هو مظهره الخارج ويستحيل ان نفصل بين الشكل والمضمون فهناك ارتباط وثيق بينهما [٤٢] . وان التطرق حول موضوعة الخصائص الفنية تعني ان هناك علاقات ناشئة من خلال وحدة ترابط الاجزاء البنائية للتكوين وباختلاف الابعاد التي يتحرك العمل بموجبها .اذ تختلف الخصائص الفنية تبعاً لاختلاف عناصر التشكيل فيه التي يعبر عنها الفنان تعبير يرتبط بقدرته الفنية ولا سيما الخزاف على ايجاد خصائص فنية سواء في الاشكال التقليدية او

الطبيعية ومن ثم اظهارها بشكل يشكل العلاقة ما بين اجزاء الشكل والمضمون الفني للعمل بصيغة تحويلها جديدة جعلت من الخزف ينمو كفن حقيقي غير مغلق على الجانب الحرفي او الرمزي فحسب . وقد تولد ذلك من احساس الخزاف نفسه كما ورد عند الخزاف طارق ابراهيم في تكوينات اعماله التي ما برح فيها الفنان ان يحافظ على اشارته في الاشكال الكروية وان جاء بشكل مجرد (كما في الاشكال ١، ٢) . اذ تميل في شكلها العام الى الشكل الكروي واستثمر سطحها في تكوينات مجردة لا تحقق خطابا معينا بل تسعى الى تحقيق خصائص فنية جمالية.

شكل (١)

شكل(٢)

وفي مثل تلك السياقات تجدر الاشارة الى ان الخصائص الفنية في فن الخزف المعاصر قد تجاوز للابد الاهداف التمثلات الرمزية النفعية التي كانت ملازمة له على مر الدهور والازمان وبدأت وظائف جديدة له تتمثل في الوظيفة الفكرية والجمالية على السواء اذ يؤكد الفنان على الصياغات الجديدة خارج حدود التمثيل الحرفي والرمزي للأشكال ، فتصبح وظيفة الشكل الرئيسية في تكثيف قوة واحساس المضمون الجمالي من خلال التكوينات الفنية والكيان والتركيب الداخلي لها في بنية هذه العناصر من اجل خدمة التعبير فتصبح وظيفة الشكل بالدرجة الاساس الاعلان عن العمل الفني ومضمونه الجمالي . كما ورد ذلك في اعمال الخزافين زيد لقمان واكرم ناجي. (كما في الاشكال ٣ ، ٤) .كما ويمكن للخزاف ايجاد خصائص فنية تتسم بالقدرة الرمزية لكتلة الطين لتحقيق اشكال منحوتاته الخزفية . اذ اصبحت الاعتبارات الفنية الاساسية التي تحكم العمل الخزفي هي العلاقة في بعده الفني والجمالي خارج حدود وظيفته الاداتية كما كان في السابق في حدود محاولة الخزاف ايجاد اشكال جديدة يتسم بها العمل الخزفي . كما ورد في عمل الخزاف قاسم نايف. (كما في الشكل ٥) . الذي يتسم في محاولة الخزاف تحقيق قيم فنية جمالية في الشكل وفي الوقت نفسه ايجاد صيغ تأويلية فيه وذلك بما اوجده من قيم تعبيرية في الشكل بما يشبه الوجه الانساني بالرغم من ان الشكل العام يقترب في تكوينه للأشكال التقليدية في فن الخزف النحتي . اذ ان كل ما في الطبيعة من اشياء قد ادخلها الفنان بمدخل جديد ، تحولت الى شيء اخر بفعل ابتكاره لعلاقات فنية جديدة تولد بمقتضاها استجابة انفعالية جديدة [٤٣]

شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٥)

تظهر قدرة الفنان في الرمز الفني وطاقة حيوية في الهيئة الممثلة بها والمؤشر الى امكانية حرفية وقدرة فكرية في اخراج التكوين الفني .على ان من الخصائص الفنية في طبيعة العمل الخزفي تخضع في جانب منه الى طبيعة تقنيته تسهم في الية التنظيم الشكلي له . وتبدو حيوية التقنية في طبيعة تنظيمه الشكلي باتجاه عين في هيئته الاخيرة والتي هي في اساسها عملية عقلية يحققها الفنان وفق ضرورات تقنية فنية فكرية ليولد تكوين منظور اليه من خلال الوحدة [٤٤] . تظهر بمجرد التأمل بكلية المنجز وبعلاقته وعناصره وفضاءاته في كيان العمل ، اذ ان الشكل يقوم على النظام العلاقاتي الذي يقوي من اواصر العمل ويجعله اكثر تماسكاً ، في ترتيب الاجزاء وتجميعها ضمن نظا معين في كلية العمل الخزفي لتأخذ مكانها في كتلة الطين ، كما ورد في اعمال الخزاف ماهر السامرائي (كما في الشكل ٦، ٧) .

شكل رقم (٦)

شكل رقم (٧)

ومن ناحية أخرى تظهر الدلالات الرمزية في مثل هكذا اعمال أثر التحول في البيئة والمعتقد والتاريخ بزمانه ومكانه والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . وهي عوامل تسهم في تحديد مفهوم الشكل بصفنه الابداعية او المرجعيات المؤسسة له . هذا من ناحية أما من ناحية أخرى فقد لجأ الخزاف إلى استثمار الخط العربي وتنوعاته ، موظفاً تلك التكوينات الخطية وتنظيمها الشكلي في صياغة جديدة تجاوز فيها نظام اللوحة الخطية من جهة وسعية إلى تعشيق تلك الخطوط في بنية معمارية مستثمراً التداخلات والبروزات على السطح فضلاً عن التذادات الملمسية واللونية فيه ، اذ وظف حروفية الخط العربي وجماليته في قطعة خزفية نحتيه خطية حقق فيها خصائص فنية جديدة . كما وترتبط الدلالات الرمزية الفنية لدى الخزاف ارتباطاً مباشراً مع الخامات واليات العمل والتنفيذ بما يخدم كلية العمل من الفكرة وعلاقات تشكيلية وشكلية الى نهاية الانجاز الفني ، وتنصب في علاقة جدلية في تأليف الاسلوب الفني للفنان وياتي ذلك ضمن اختلاف الرؤى والميول والوعي بين فنان واخر تؤدي الى ايجاد المناخ المناسب للفنان وتحقيق اسلوبه الفني الخاص وينشأ ذلك من علاقة عناصر الشكل الخزفي المجسم بعضها مع بعض في ابراز الشكل وتنميته فالكتلة وعلاقتها مع القضاء ونوع هذه العلاقة من حيث تداخلها بحالة

بسيطة او متشابكة معقدة يصعب فصلهما وما ينتج عن هذه العلاقة من نوع الخطوط التي تحدد الكتلة وتداخلها مع القضاء سواء اكانت مادية ام متخيلة وبالتالي ارتباط هذه العلاقة مع الملمس وهل ساهمت الكتلة في ابرازه ام هو ساهم في تنميتها ام ان اللون والتزجيج وماله من تأثير قد خدم باقي العناصر واكد نفسه من خلالهما . وهذه العلاقة في المنجز يمزجها الفنان لينتهي بها الى شكل ما . كما ورد في اعمال الخزافين تركي حسن وكاظم غانم وطارق ابراهيم . (كما في الاشكال ٨ ، ٩ ، ١٠) .

شكل(٨)

شكل(٩)

شكل(١٠)

ان الخزاف يعبر عن دلالات الرمز بالمادة (الخامة) وتقنيات التنفيذ في الشكل ومن خلال تكوينات اسلوبه الفني المبدع في التعامل ما بين الشكل والمادة (الخامة) وتنوعها مع باقي العناصر الفنية. وان قدرة الفنان لا تتوقف عند حدود معينة في العملية الابداعية بفعل ثورة من التحولات الشكلية دلالياً ومظهرياً ضمن التحول الابداعي في الفن ويعد مثالاً ابداعياً يميز الفنان ويعطي تتابعاً تاريخياً لزمنه الإبداعي وهذا ما نلتمسه في أعمال الخزاف (حيدر رؤوف) ، إذ توصل الخزاف في إنجاز أعماله بتجمع خصائص الموروث الحضاري كجزء من رؤية تجريدية وجمالية ، الخزفي ، بصورة تميز هذا العمل الفني فلو فصلنا قطعة من العمل يختل التنظيم البارانومي لقراءة العمل لكن الفنان جعل من القطع عمل واحد لغاية في نفسه، نجد أن العمل انجزه الخزاف ضمن صورة تكميلية أذ لا تكتمل رؤية العمل الخزفي الا بوجود القطعتين، كأنما يكون العمل ابلاغاً عن كل وأجزاء ، وتحويلها الى كل متكامل لأداء هدف معين أو إيصال فكرة الفنان للمتلقي. " والفنان الاصيل بهذا المعنى انما هو ذلك الذي يدخل على التراث الفني لمجتمعه تعديلات او تطورات او تأليفات تقرب بين عناصر ظلت متباعدة منفصلة حتى ذلك الحين فيسبغ عليها وظائف فنية تشبع حاجة عصره الجمالية"[٤٥] كما في الشكل(١٢) ونجد في عمل الخزاف (سامر أحمد) ، أسلوباً جمالياً في طرح دلالات رمزية إذ أن الجزء هنا هو وحدة متكاملة مع بقية الأجزاء في تشكيل هيئة المرأة، من خلال القوام العام للتكوين الخزفي ويستدل عليه من خلال وضعية الحركة للمنجز الفني، حيث سعى الفنان الى تجاوز المألوف في كثير من اعماله الاخيرة، وذلك في بحثه عن اشكال جديدة ونظم جديدة لتكويناته الخزفية المغادرة حتما لمألوف فن الخزف واشكاله. والفنان هنا لم يغادر المألوف فقط بل سعى الى بناء نظام خزفي جديد في تكويناته كما في الشكل(١٣).

شكل (١٢)

شكل(١٣)

مؤشرات الإطار النظري:

١- التحولات الجمالية تختلف باختلاف الحقل المعرفي وميدان البحث عن المفاهيم أو التقنيات أوالأساليب، وتؤدي الى تغير جوهري في بنائية التكوين الخزفي وأدراك موضوع الرمزية.

٢- تأثر الفن العراقي بالفن العالمي ما مهد الأسباب للتعرف على الإنجازات الأكثر تقدما ، وشكل قاعدة واضحة لتطور المفاهيم الجديدة للفنان الخزاف المعاصر.

٣- أتخذ الخزاف المعاصر صفة عنصر ضمن عناصر التكوين كونه يساهم في تكثيف القيم الجمالية للتكوين الخزفي ، وتفعيل آلية الاشتغال لتعزيز دلالات الرمز .

٤- تشكلت الدلالة الرمزية في الخزف العراقي المعاصر بعلاقة ترابطية تبادلية في البنية الشكلية أذ يكتسب الشكل الفني معناه الافتراضي المتخيل

الفصل الثالث: (إجراءات البحث)

اولاً: مجتمع البحث:

قام الباحث بالاطلاع على ما تيسر له من الاعمال الفنية التي تنتمي الى الخزف العراقي المعاصر واحصائها كمصورات من المصادر العراقية، ذات العلاقة (الكتب، والمجلات الدوريات المتخصصة، وكذلك من شبكة الانترنت، والمواقع الخاصة بالفنانين العراقيين) وقد تحدد في مجتمع البحث بـ (٦٧) صورة انجزت ضمن الحدود الزمانية للبحث (٢٠٠٣- ٢٠١٥)، والمحددة دراستها بما يتعلق ويخدم هدف البحث وتظهر النتائج الممكنة.

ثانياً: عينة البحث:

قام الباحث باختيار عينة البحث إذ بلغ عدد نماذجه (٣) بطريقة قصدية بعد ان صنفتها حسب التسلسل الزمني ضمن حدود البحث، وتمت عملية اختيار عينة البحث على وفق ما يأتي:

١ مثلت النماذج المختارة رؤى متنوعة لتعبير الفنانين العراقيين في تشكيل النتاجات الخزفية.

٢ حملت نماذج العينة اشكال مختلفة بالتنوع في الأساليب والتقنيات مما يتيح للباحث إمكانية تحقيق هدف البحث.

ثالثاً: ادة البحث:

اعتمد الباحث على المؤشرات التي انتهى اليها الإطار النظري كمحكات افاد منها في عملية التحليل وبما يتلاءم وتحقيق هدف البحث.

رابعاً: منهج البحث:

اتبع الباحث (المنهج الوصفي التحليلي) في تحليل نماذج عينة البحث.

خامساً: تحليل عينة البحث:

أنموذج (١)

اسم الفنان: حيدر رؤوف

اسم العمل: دعاء

المادة: خزف

القياس: ٤٠×٥٠

تاريخ الانتاج: ٢٠٠٤

منجز خزفي يتكون من ثلاث كتل منفصلتين متعاكسة بالاتجاه ، نفذ بأسلوب البناء اليدوي مفرغ من الداخل ، ذو شكل بسيط ومغلق لا يخترقه أو يتخلله فضاء داخلي أو خارجي نافذ ، جاءت خطوطه الخارجية هندسية لينة منحنية ، ويتضح من الانموذج ان الفنان حيدر رؤوف قد اكد انتماؤه وعشقه للإرث الحضاري في العراق القديم، حيث سعة العيون الرافدينية التي تميزت معظم فتراتها الحضارية المختلفة في سومر واكد وبابل واشور ، ولكن الفنان هنا تميز ايضاً في تحقيقه تنظيم شكلي رمزي وعن قدرة تعبيرية عالية على الرغم من بساطة تكوينية الممثل بتنظيمه الشكلي الذي اراده لوجه انسان ولكن بصيغة اشبه ما تكون جهة من جهات صندوق برونزي منتظم الحافات والخطوط أي شكل هندسي ان صح التعبير في تنظيمه الشكلي العام.

بالرغم من الشيء المعروف من اسلوب الخزاف الفنان حيدر رؤوف في كونه يتلاعب كثيراً في صياغات التكوين الخزفي. في حدود الشكل الواحد الممثل لتكوينه، اذ تجاوز الكثير من المحاكات وبعض الاجزاء التي يتم حذفها او اضافة اجزاء خارج الجسم البشري ليعطي التكوين الخزفي تعبيراً اخر يمثل قدرة الفنان العالية في التعبير الذاتي عن مكنوناته الداخلية.

تشتغل المنظومة البنائية في هذا العمل على وفق القاعدة الهندسية التي دأب الفنان على تبنيها لكونها قاعدة تركيبية شكلت النظام الأكثر استقراء في بنائية الخزفية فضلاً عن طبيعة المنحوتة الخزفية في بنائها التركيبي تفرض نوعاً من الأبنية الفنية ذات الطابع الهندسي في أبنيتها وأنظمتها وهذا العمل هو واحد من الأنساق التي تشكل قيمة التجربة البصرية في حدودها المنجزة عند الفنان حيدر رؤوف ويمثل جزء من الخلاصات البصرية والاستعارات الشكلية في أكثر مناطقها اختزالاً وتجريداً على الرغم من فعل الدلالة والمعنى الذي يستنبطه الشكل

والذي يحكم لغة القراءة ويعطي هوية الشكل من خلال بنيته البصرية ، هو قراءة أسطورية من زاوية جمالية بابعاد رمزية مناوئة لواقعية الموضوع ومعناها الدلالي.

وقد أكد الفنان على صقل الملمس هنا بحيث تم تحقيق خدمته المخلصة للمادة تماماً، وقد حقق تنظيمه الشكلي للموضوع بأسلوب الرمزية، حيث استثمر عناصر رمزية في تنظيمه الشكلي ولكن برؤية رمزية جديدة في الاداء الصريح والمباشر لتلك العناصر مجتمعة في تكوينه هذا، وهذا ما يؤكد مرجعتيه الذاتية كمؤسس في تنظيمه الشكلي وتحييده بالاتجاه المناسب للفكرة وفلسفتها. ويؤكد الخزاف تحوله في استثماره اشكال الحصى ومحاولته تحقيق تنظيم شكلي مستوى منها في هيئته العامة، ومحاولة الاقتراب منه الى شكل القطعة النحتية لرأس انسان (بورترت) مبسط او مجرد، او قطعة حصى محورة قوامها التضاد في اللون والملمس، ليؤكد نزوعه نحو تمثيل عناصر من الطبيعة وان جاء في هذا النتاج تجريداً او تنظيماً شكلياً بسيطاً.

واذن حقق الخزاف حيدر رؤوف عملاً قصصياً ولكن على وفق تنظيم شكلي جديد ذا تمثلات رمزية عائدة الى الفن العراق القديم التي كثر فيها مثل هذا النوع من التكوين الخزفي في النحت ولاسيما البارز منه. وبالتالي نرى ان الخزاف العراقي المعاصر حينما عمد إلى استلهام الماضي فهو لم يعن بالأيقونة الصورية بحد ذاتها، بل بالروح التي حركتها من خلال جغرافية الارتحال والتقاط تضاريس تلك الرموز الحضارية وسحبها إلى زماننا الممتد ضمن مخاضات الجدل الإبداعي، فالماضي هو جزء من الحاضر والحاضر لم يصل إلى ما هو عليه الآن لولا ذلك الماضي.

أنموذج (٢)

اسم الفنان: زيد لقمان

اسم العمل: تكوين

المادة: خزف

القياس: ١٢سم

تاريخ الانتاج: ٢٠٠٥

هذا العمل عبارة عن تشكيل خزفي مكون من بناء كتلي مفرغ من الداخل ، يتكون من أربع قطع متجاورة كل واحدة منها تحاكي الكؤوس أو الاقداح ن العمل يقترب من أشكال الخزف التقليدي مقترباً من الأشكال الهندسية التجريدية ، مع وضوح اختزالية الشكل ، لونت الكتلة على اليمين بالنسبة الى المتلقي الى لونين في الجزء الأعلى باللون الابيض والاسفل باللون الاسود مع انتشار اللون الابيض بشكل نقاط صغيرة أما القطعة المجاورة لها فلونها أسود مع نقاط بيضاء منشرة على جسم القطعة وزيادة البقع في أسفل القاعدة والقطعة المجاورة بلون الأحمر الفاتح في القسم والوسط والسفلي واللون الابيض في الحافة العليا أما القطعة الرابعة مقسومة الى لونين اللون الاعلى ، والهيئة العامة لتشكيلها ظهرت متماثلة مع بعضها ن وفي المعالجة السطحية المتشابهة في اللون ، والذي لعب دوراً بارزاً وأساسياً في عملية جمع البنى المتجاورة وبالتالي دمجها في بنية تشكيلية واحدة ، على الرغم من انفصالها .

أن الهيئة العامة للتشكيل في هذه القطع أو الكتل المتجاورة تشير الى استعارة الاشكال ذات الاداء الوظيفي فالعملية الأدائية هنا رحلت الى غايات فكرية أسست خطاباً متجهاً لفعل جمالي مبتعداً عن الفعل والغاية والمألوف لهكذا أشكال ، إذ أكد الخزاف في هذا المشهد الخزفي على بنائية النص من خلال بساطة الشكل لطرح عمل بلغة فنية تؤسس أو تشكل حواراً لما جاءت عليه من وضع حيث جاءت بشكل خط مستقيم للمتلقي ، معتمداً في ذلك على عملية المعالجة التقنية للسطح بواسطة الالوان، حيث استعمل الفنان تقنية الراكو ، محققاً تأثيرات لونية ذات بريق معدني ، أحالت التشكيل الخزفي الى الابتعاد عن الوجود الحسي ، والاتجاه نحو الوجود الفني ، ومتحولاً به من فعل تقليدي ووسط تمثيلي لمدلولات متعارفة الى أنساق تكتسب دلالتها في علاقاتها اللونية الداخلية بتوزع الموضوع واجهة السطح بشكل تكرار للقطع مع توحيد الحجم والشكل مع اختلافات بسيطة بالفوهات، وقد عالج الفنان الخزاف زيد لقمان سطوح رمزية توجهنا نحو رؤيا واضحة ، إذ يوصي بوجود شقوق على شكل نقاط وخطوط وظفها الفنان عن قصد ، لكي يضفي صفة القدم على عمله ، وبتأكيده على التأثيرات اللونية محدثاً مساحات متحققة على سطح الشكل متجهاً الى الصفات اللونية ، فهو جمع بين الالوان المحايدة الاسود والابيض وأيضاً الالوان الحارة كما في اللون الاحمر .

قد اعطى الفنان الخزاف هذه الخطوط والنقاط المحفورة في الجسم الخزفي ن أعطى نوع من خشونة الملمس، وهذا النوع من التشكيل أعطي للعمل البساطة المظهرية، أما إعطاء اللون الابيض في مناطق دلالة رمزية محاولاً منه منح حركة وتحقيق فضاء داخلي، مما أدى الى تحقيق احتواء وإحاطة بباقي المعالجات اللونية داخل تمثلات رمزية.

وعليه نرى أن الفنان الخزاف زيد لقمان كان منفرداً في معالجة سطوح خزفياته ، حيث ابتعد عن السطوح الخزفية المعهودة ، واتجه نحو التشخيص اللوني الدلالي الرمزي ، وأحياناً البنائي ، دليل ذلك هذه التلاعبات اللونية والشكلية التي أحدثها على سطح التشكيل ، جاهداً لإيجاد قوام وهدف جمالي يرتحل خارج سياق الخزف المألوف ، محاولاً الوصول الى ترجمة للهدف الجمالي والفكري لهذا التشكيل ، وهو بهذا العمل استطاع أن يحقق بناءً شكلياً على وفق تقنية محدثة ، فأصبح العمل تحولاً في بنيته وفكرته في وقت واحد ، وعليه أصبح التشكيل متحولاً من دلالته الوظيفية الى رؤى جمالية خالصة ، ومن هنا استطاع الخزاف أن يحقق توازناً ملحوظاً من خلال عملية التكرار والتماثل في الشكل ، وعملية تنظيم التناغمات اللونية المتداخلة على سطح تشكيل المنجز الخزفي ، وهو جزء مكمل لأنشائه الفني الذي أختاره لبناء موضوعه الرمزي والجمالي .

أنموذج (٣)

اسم الفنان: ماهر السامرائي

اسم العمل: غار حواء

المادة: خزف

القياس: ٥٠×٤٠×١٠

تاريخ الانتاج: ٢٠١١

عمل مكون من خمس قطع بحجوم والوان مختلفة، حيث ان القطعة الكبيرة ذات شكل منتظم وهو المستطيل، ذات لون الأوكار والبني، والقطعة ذات اللون الأزرق (شذري) ايضاً لها شكل منتظم اما باقي القطع، فكان شكلها غير منتظم، ذات لون بني متدرج الى اللون الأوكار، كتب على القطع المنتظمة الشكل آيات قرانيه استوصى الفنان العمل من ظهور الاسلام، حيث كان اللون الشذري هو النور الذي انبثق من الجاهلية وكتب على هذا اللوح (أقرأ وربك الاكرم).

تحرر التكوين الخزفي نحو بناء رمزي تعبيري مشكلاً سيمفونية غرائية تعبر عن جوهر ومضمون إنساني وحالة من الصراع وإنساني وحالة من الصراع والمقاومة التي وسمت حياة الانسان المعاصر ، معمقاً الصور الذهنية لدى المتلقي ومتجاوزاً الانماط الاسلوبية المألوفة ، وصولاً الى شكل فني أكثر إيحاء بالفكرة ، جاعلاً من الخطاب التداولي يمتلك أكبر قدرة لبث غايات فكرية جمالية ، والتي أكدها الخزاف بإزاحة وتبعيد الصورة الايفونية متجاوزاً الفرضيات مخرجاً إياه من وجوده المألوف الى وجود جمالي تفسيري يتوافق والرغبة بتحويل الفكرة الى تعبير ، تجاوز النص محدودية الصورة الادائية المألوفة ضمن فعل إرادي انتقائي ، ومعالجات فنية ذات بدائل واختبارات حرة وصولاً الى البناء الدلالي الخاص ، بفعل تفعيل العمليات الذهنية واليدوية وإعادة تفكيك المشهد البصري وعلى مستوى التشكيل الفني ليضيف اليه مسحة صوفية تجتهد فيها الذات بكل مرجعياتها ، مستخرجاً الصور من مجرى عاديتها الوظيفية ، ونقلها الى وسط غريب وجديد من دون أن يلغي ماديتها وواقعيتها تماماً ، فالحدث يبتعد عن صيغة الواقعية حالما يدخل نسق الفن ، خالقاً نوعاً من الانزياح للصورة المألوفة – كمدرك حسي – الى وجود لا مألوف كمدرك فني إذ يطرح العمل مفارقة أسلوبية وموضوعية ضمن قصدية تمويهية ممتزجاً مع الوظيفة الدلالية للتسبيهات والاستعارات بوصفها تعيينات لها دلالاتها الموضوعية المتداولة فهي لا مألوفة ولكنها تمر خلال المألوف ، ليؤسس موضوعاً فنياً في ضوء عمليتي التعيين والادراك الجمالي ، ليبدو أن له حياته الخاصة وفاعلية عبر الاتيان بما هو غير مسبوق .

فأن موضوعه المنجز الخزفي تحيلنا الى لعبة فنية جمالية تدخل في جانب التصنيع للحداثة الفنية، وفي قراءة ظاهرية يبدو النص متصلاً مع الواقع اتصالاً مباشراً ، أما في الحقيقة فأنه منفصل عما يحيط به هذا الانفصال يفضي الى حاصل فكري وعاطفي جاعلاً كل الاشياء ممكنة الحدوث ، بمعنى أن يخلخل السياقات فالتكوين الخزفي شغلت آلياته وفقاً للمتغيرات البصرية والانفعالية والوجدانية ، ليتمتع بالسهل الممتنع تزاوجت فيه المألوفية باللامألوفية في بعض القطع ، فليس فيه الخوارق والمبالغات والتحوير من شيء فهو موضوع بسيط

وواضح ، إلا أنه يزخر بأكبر فيضٍ رمزية حين استبدلت الرؤية التقليدية الأدائية برؤية استبطانية تأملية عقلية فنية ، ارتقت بذائقية المتلقي وخرقت أفق توقعاته في الكيفية الفنية التي صبرت بها وقدمت إليه .

إن التمثلات الرمزية في هذا العمل الخزفي تكشف عن نفسها بوضوح وعلانية، وهناك جملة من القطع ذات المستويات الرمزية أحدها يتحقق بالكتلة الخلفية وهي تشكل المستوى الكتلي الأول بصرياً مؤسسة هيمنة شكلية سميت البصر نحوها في حين يليه مستوى ثانياً بصرياً وهي القطعة ذات الاحجام والألوان المتقاربة. في هذا العمل، نجد لا يوجد فضاءات بين القطع أي أن الخزاف في العمل لم يوصف الفضاء في عمله، معتمداً على تشكيل قطعة في إثراء عمله الخزفي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

من جملة نتائج البحث الحالي:

١. الفردية في أسلوب عمل الخزاف العراقي المعاصر ما يجعله ضمن دائرة المعاصرة، الذي اتخذ بمساراته التجريب للتكوينات الخزفية وصولاً إلى سمة حداثية تؤكد على الجانب البنائي التقني.

٢. سعى الخزاف العراقي لابتكار واستحداث تكوينات خزفية جديدة والمحافظة على الهيئة العامة للتكوين وينطلق الى عالم جديد، في التحول الشكلي من تنفيذ العمل بتمثلات رمزية .

٣. أحد عناصر التحول الاساسية في التكوين الخزفي التضاد اللوني فأكد الخزاف العراقي تضادا لونيا في لونين وبين الفاتح والغامق، في اختياره اللون ليرتقي الى تمثلات رمزية جديدة لحساب المتعة الجمالية.

٤. غادر الفنان الخزاف العراقي المعاصر السياقات الطبيعية في عالم الخزف واشكاله، والسعي الى تأكيد رؤية فنية جمالية جديدة، في ظل تحول فكري يعود الى الطبيعة الجديدة لرؤية الفنان ومدى تفاعله وحواراته الثقافية والرمزية والجمالية فضلاً عن سعيه في مواكبة التحولات الجذرية المعاصر.

٥. أتخذ الخزاف العراقي الشكل بماله من طاقة رمزية عالية واعادة صياغتها وفق رؤيته الذاتية مكوناً من خلالها فناً تجريدياً خالصاً عبر الاخلال بنظامها الرمزي واعادة صياغتها بأسلوب معاصر.

الاستنتاجات

١. يساهم الشكل الفني للرموز الخزفية المعاصرة في توليف حوارية للشكل ذاته واسلوب الفنان من خلال الموضوع والفكرة والوظيفة.

٢. تعد هيئة التكوين الخزفي العام لغة تركيبية أساسها الاتصال من خلال توسيع دائرة الفعل الرؤيوي وتنوع مستويات الاستعارة أو الرمز على مستوى الجمال.

٣. الأشكال الخزفية حققت بعداً رمزيا وجمالياً مؤثراً بوظيفة العناصر والأسس المتعلقة بالعمل الخزفي.

احالات البحث :

(١) احمد ، محمد فتوح :الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط٢ ، دار المعارف ، مصر ١٩٨٦ ، ص٣٢.

(٢) كمال عيد : فلسفة الادب والفن، الدار العربية للكتاب ، ليبيا، ١٩٨٧ ، ص١٧٥

(٣) ـــــ : المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، بيروت، ١٩٧٨ ، ص٢٧٩.

(٤) أبن منظور : لسان العرب المحيط ، ج١٣، بولاق الدار المصرية للتأليف والنشر،ص٢٢٣.

(٥) الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ،١٩٨٢، ص٢٥٦.

(٦) مراد وهبة وآخرون : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، مطبعة أولاد أحمد ، القاهرة ،١٩٧٩، ص١٠٤.

(٧) ريد ، هربت : معنى الفن ، ت، سمير علي ، ط٢، أفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٧٦،ص٢٤٧.

(٨) كولو نجدود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، ت، احمد حمدي محمود ، مطلعة المعرفة ، القاهرة ، ،ب، ت ، ص٢٤٨.

(٩) هيغل : الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي ، ت جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٧٩، ص١٠.١١.

(١٠) احمد ، محمد فتوح . الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،المصدر السابق ، ص٢٠٥.

(١١) مدكور ، ابراهيم: المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣، ص٩٣.

(١٢) عمر، احمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة ، للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٢، ص ٢

(١٣) رشيد ، أمينة : السيموطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، ب،ت ، ص٤٩ .

(١٤) عمر، احمد مختار : علم الدلالة : مصدر سابق :ص٦

(١٥) هويسمان ، دينس : علم الجمال الاستطيقيا ، ت : أميرة حلمي مطر ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ب.ت ، ص٤٦

(١٦) الجزيري ، مجدي : الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر، الإسكندرية ، ٢٠٠٢ ، ص٢٠٤ .

(١٧) الجزيري ، مجدي : الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر ، المصدر السابق ، ص٢٠٥ .

(١٨) الجزيري ، مجدي : الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر ، المصدر السابق ، ص٢٠٦.

(١٩) نصر ، عاطف جودة : الرمز الشعري عند الصوفية ، مصدر سابق ، ص ١٨.١٩ .

(٢٠) ريد ، هربرت : معنى الفن ، المصدر السابق ، ص٢٤٧

(٢١) ريد ، هربرت : معنى الفن ، المصدر السابق ، ص٢٢٥

(٢٢) كارل غوستاف وأخرون . الأنسان ورموزه ، ت. سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، سلسلة كتب مترجمة ، ١٩٨٤ ، ص ٣٤٥

(٢٣) الجزيري ، مجدي : الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر ، المصدر السابق ، ص٢٠٧.

(٢٤) حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٠

(٢٥) حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، المصدر السابق ، ص١٠

(٢٦) حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٠

(٢٧) مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب،ت ، ص٣٣ .

(٢٨) حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، المصدر السابق ، ص١٠ .

(٢٩) غزوان ، معتز عناد : الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص ١٠.

(٣٠) محسن محمد عطية ، الفن وعالم الرمز ، ط ٢ ، دار المعارف مصر ، ١٩٩٦، ص ٣٩ – ٤٣ .

(٣١) جيرو بيير ، علم الاشارة (السيميولوجيا) ، ت : منذر عياش، دار طلاس للدراسات العربية والنشر ، دمشق، ص ١٤–٢٥.

(٣٢) جيرو بيير ، علم الاشارة (السيميولوجيا) : مصدر سابق ص ٥٦

(٣٣) دوران جيلبير، الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ص ٥

(٣٤) بغورة الزواوي، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس والتجديد) ، ضمن عالم الفكر، المجلد ٣٥، العدد ٣، عدد خاص "السيميائيّات"، ٢٠٠٧، ص ١٠١

(٣٥) لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، وتعهده وأشرف عليه أحمد عويدات، ط ٢، بيروت، باريس، ص ١٣٩٨.

(٣٦) ارنولد هاوزر . فلسفة تاريخ الفن عن: محمد عزيز نظمي، الأبداع في علم الجمال، ط١، دار المعارف، ١٩٧٣، ص٤٩.

(٣٧) ال سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،١٩٨٨، ص٨.

(٣٨) كامل، عادل: التشكيل العراقي (التأسيس والتنوع) دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ٢٠٠٠، ص١٥.

(٣٩) الزبيدي ، جواد ، الخزف الفني المعاصر في العراق ، مجلة اسفار ، العدد (٣) ، ص٢ .

(٤٠) الزبيدي ، جواد بداية الخزف العراقي المعاصر ،ص ٤ .

(٤١) الكناني ، محمد جلوب :حدس الانجاز في البيئة الابداعية بين العلم والفن اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٣ ، ص١٤١ .

(٤٢) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ،ط٥، دار النهضة العربية ، بيروت، ٢٠٠٠ ، ص٤٣ .

(٤٣) ريد ، هربرت : معنى الفن ، المصدر السابق ، ص٢٣٧ .

(٤٤) راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ،المصدر السابق، .

(٤٥) ابراهيم ،زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٥٥ .

المصادر:

ـــــ : المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، بيروت، ١٩٧٨.

ال سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،١٩٨٨.

ابراهيم ،زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

أبن منظور : لسان العرب المحيط ، ج١٣، بولاق الدار المصرية للتأليف والنشر.

احمد ، محمد فتوح :الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط٢ ، دار المعارف ، مصر ١٩٨٦.

بغورة الزواوي، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، ضمن عالم الفكر، المجلد ٣٥، العدد ٣، ٢٠٠٧.

الجزيري ، مجدي : الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر، الإسكندرية ، ٢٠٠٢

جيرو بيير ، علم الاشارة (السيميولوجيا) ، ت : منذر عياش، دار طلاس للدراسات العربية والنشر ، دمشق، ص ١٤–٢٥.

حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

دوران جيلبير، الخيال الرمزي، ت:علي المصري، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٤١١هـ/١٩٩١م .

الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ،١٩٨٢.

رشيد ، أمينة : السيموطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، ب،ت.

ريد ، هربت : معنى الفن ، ت، سمير علي ، ط٢، أفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٧٦.

الزبيدي ، جواد ، الخزف الفني المعاصر في العراق ، مجلة اسفار ، العدد (٣).

عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ،ط٥، دار النهضة العربية ، بيروت، ٢٠٠٠.

عمر، احمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة ، للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٢ .

غزوان ، معتز عناد : الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦ .

كارل غوستاف وأخرون . الأنسان ورموزه ، ت. سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، ١٩٨٤ .

كامل، عادل: التشكيل العراقي (التأسيس والتنوع) دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ٢٠٠٠.

كمال عيد : فلسفة الادب والفن، الدار العربية للكتاب ، ليبيا، ١٩٨٧

الكناني ، محمد جلوب :حدس الانجاز في البيئة الابداعية بين العلم والفن ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٣.

كولو نجدود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، ت، احمد حمدي محمود ، مطلعة المعرفة ، القاهرة ، ،ب، ت.

لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، وتعهده وأشرف عليه أحمد عويدات، ط ٢، بيروت،

ارنولد هاوزر . فلسفة تاريخ الفن عن : محمد عزيز نظمي، الأبداع في علم الجمال ، ط١ ، دار المعارف ، ١٩٧٣.

محسن محمد عطية ، الفن وعالم الرمز ، ط ٢ ، دار المعارف مصر ، ١٩٩٦.

مدكور ، ابراهيم: المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣.

مراد وهبة وآخرون : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، مطبعة أولاد أحمد ، القاهرة ،١٩٧٩.

مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب،ت.

هويسمان ، دينس : علم الجمال الاستطيقيا ، ت : أميرة حلمي مطر ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ب.ت

هيغل : الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي ، ت جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٧٩.