العلوم الفنية:

1- تجليات الرمز لأعمال رواد الرسم العراقي المعاصر

أ.م.د. لقمان وهاب حبيب المظفر
جامعة الكوفة/كلية التربية الأساسية/قسم رياض الأطفال
luqmanw.habeeb@uokufa.edu.iq

تاريخ الاستلام: 2/1/2020 تاريخ القبول: 1/2/2020

Abstract

The search aims to disclose cultural dimension of symbol in contemporary Iraqi painting and to know the fissions of the symbol in the light of its culture starting with the employment the local ecological symbols into psychological، cultural and Mythical symbols which contribute in crafting cultural lineaments by Iraqi painting، The search includes three topics، The first is plurality of symbolic dimension، the second is the features of cultural symbol and the third is refinement of symbol in contemporary Iraqi painting .

The researcher dependon descriptive، analytical method to analyse the sample which comprises (6) painting from different stages .

The researcher have reached to:

1. The appearance of the local symbol in the search sample، whether the symbol represents aspesific spatial or awell – known cultural .

2. The Mythical symbol was effective in contemporary Iraqi painting as representing a symbol of culture of connecting the past with the present .

Keywords: dimension، culture, symbol، contemporary، Iraq، painting

الفصل الاول

مشكلة البحث

ان استخدام الرمز في الفنون التشكيلية موغل في القدم، فقد استخدم من قبل الانسان القديم عبر العصور واكتسب معاني ومفاهيم ثقافية متنوعة، كما ان الإنسان يحمل رموزا بمختلف اتجاهاتها ودلالاتها فهو يندمج مع اي عصر في مختلف الامكنة فالمنطق يحكمه على الرغم من تغير موضوعات الرمز في حياته وبما أن الفن هو الطريقة التعبيرية عن جوهر الحياة ومعناها قد و/ف في هذا الحقل منذ القدم وتماشى مع براهين الحضارات القديمة وحتى الآن الا انه لم يوجد فن يخلو من الرمز ولكن تحولات الرمز وبراهينه هي التي تختلف من مكان لآخر وحسب ما يصطلح عليه او يحاكي مثلما هو موجود في الواقع الحياتي الفعلي وبتطور أشكال الفن وطرائق تعبيره. اختلف توظيف الرمزية وغادر دلالته التي تسيطر على الفنون القديمة بوصفها رموزا تاريخية وأحيانا رموزا مستوحاة

من الخرافة وأصبح ينحى منحى جديدا على ذلك القديم الذي غادر وضعه السابق الذي اعتاد ان يكون وهكذا تدرجت مستويات الرمز بحسب البيئة والفعل الاجتماعي او الثقافي او تداخلها معا أي متداخل أحيانا الاجتماعي بالثقافي ليصبح ثقافيا بامتياز لأنه عبر عن ثقافة الانتشار في التواصل بمختلف مفرداته الحياتية او رمزا ينبثق من معنى الحياة الإنسانية ولكشف الاختلاف القائم بين دلالة الرمز عندما يكون بيئيا او اصطلاحيا او عندما يقترن بالثقافة المحلية او الإنسانية وجاء هذا البحث مفترضا سؤالا جدليا عن الكيفية التي يتم فيها التميز للبعد الثقافي للرمز لرسم العراقي المعاصر بوصفه حقلا خصبا لاشتغال الرمز وميدان لتنوعه وطرح سؤال اخر هو هل وظف الرسام العراقي المعاصر البعد الثقافي للرمز في منجزه الفني؟ وماهي الطرائق او الكيفيات التي جرى على وفقها توظيف ذلك الرمز وماهي تأثيراته في القيمة الفكرية والجمالية في عمله الفني؟

اما أهمية البحث والحاجة إليه

تتلخص أهمية البحث الحالي بالاتي :

1 – للرمز فاعلية وحضور في الحياة الإنسانية وفي الفن بصورة خاصة حيث أصبح له مميزات منها الاقتران بالفنون.

2 – أهمية تجليات الرمز في الفنون المعاصرة وفي اللوحة الفنية بشكل مميز حيث تختلف من حاضنة بيئية واجتماعية الى أخرى.

3 – إن تجليات الرمز ضمن اعمال الرسم العراقي المعاصر لم تحدد أطره الأكاديمية والتقنية مما يوجب التعرف والفصل بين أنماط الرمز داخل الرسم العراقي.

هــدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن التجليات في الرموز لأعمال فنانين رواد في الرسم العراقي المعاصر.

حــدود البحث:

1 – الحدود الموضوعية: الرسم العراقي المعاصر لوحات لبعض الفنانين العراقيين (شاكر حسن ال سعيد, نوري الراوي, سلام جبار, هناء مال الله, علاء بشير, سلام عمر)

2 – الحدود المكانية : العــراق

3 – الحدود الزمنية : 1989 — 2013

تحديد المصطلحات

1 – الرمز

(الرمز) لغة :

–الإشارة أو الإيماء بالشفتين والحاجب وبابه ضرب ونصر (17 ص256, 1982)

–الرمز: الموضوع أو التعبير أو النشاط الاستجابي الذي يشير إلى فكرة أو ميزة إشارة مجردة ويحل محلها ويصبح بديلا ممثلا لها (42 ص 144, 1990)

الرمز: علامة اصطلاحية تستخدم استخداما مطردا لتمثل مجموعة من الأشياء أو نوع من انواع العلاقات. (42 ص 144, 1990)

–الرمز سيميائيا: يعني أن تكون العلاقة بين حامل العلامة والمدلول اتفاقية عرضية وغير معللة فلا يوجد بينهما تشابه او صلة او علاقة بتجاوز، وبقول (بيرس) الرمز هو علامة تحيل الى الشيء الذي يشير إليه بفضل قانون غالبا يعتمد على التداعي بين أفكار عامة (9ص36، 1999) .

–الرمز : قاموس اكسفورد

(الرمز شيء جرى الاتفاق العام على عده تجسيدا او تمثيلا او استدعاء لشيء آخر لامتلاكه مواصفات متجانسة او يسبب التداعي في الواقع او الفكر).

ويعرف (jung) الرمز (بأنه أفضل تحديد او صيغة ممكنة لعنصر مميز غير معروف نسبيا لكنه رغم ذلك يدرك انه حاضر او مطلوب).(رايسر, ص 79, 1986)

ويعد احد أنواع الإشارات عند بيرس (الرمز) symbol الايقونicon المؤشر index فيعرفه الماكري: يكون علامة تحيل على الموضوع بموجب قانون، وفي العادة بموجب تلازمات أفكار عامة تحدد مؤول الرمز بلا إحالة غلى هذا الموضوع، فالرمز ذاته نمط هام او قانون إضافة الى الموضوع الذي يحيل عليه هو نفسه في طبيعة عامة ويمتلك وجوده في الحالات الخاصة التي يحددها (الماكري,ص22، 1991)

فالرمز: (هو إشارة مميزة للبرهان على موضع معين مادي او معنوي ويكون لكل رمز معنى يحدد من قبل المجتمع ويشير الى وظيفة اجتماعية تشبع حاجة الفرد وتساعده على التفاعل مع بقية إفراد المجتمع).

ويعرف الباحثان الرمز تعريفاً اجرائياً:

(هي اشارة معروفة ومعبرة لدى الفنان من حيث وضعها في المكان المناسب في اللوحة التشكيلية)

2 – عمال رواد الرسم العراقي

مجموعة من اللوحات التشكيلية العراقية التابعة الفنانين العراقيين المعاصرين الذين عاشوا وترعرعوا في كنف العراق وانتجوا بعض اللوحات من الرسم .

3 – المعاصر

لغة :

- عرفها (اليسوعي, 1951) :

(عاصر معاصرة اي في عصره وزمانة) (اليسوعي، ص531, 1951)

- وعرفها (ابراهيم, 1961) :

(عصر فلانا، لجأ اليه ولاذ به، عاش معه في عصر واحد) (ابراهيم، ص610، 1961)

اصطلاحاً :

عرفها: (التميمي,1979) :

(المرحلة الحاضرة المرتبطة جدليا بالماضي وتستمد بعض معلوماتها منه وتصنع مقومات جديدة لمرحلة لاحقة تدعى المستقبل)(التميمي، ص 9, 1979)

وعرفها: (سعيد 1983) :

(هي وعي خطوات متتالية تربط الماضي بالمستقبل عبر الزمن المضاف على التوالي والذي نسميه الحاضر)(سعيد، ص12، 1983)

التعريف الاجرائي:

ترابط السنين الماضية بالوقت الحاضر واخذ بعض المعلومات المترابطة التي لها علاقة بالماضي والحاضر.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

الاطار النظري

المبحث الأول: تعددية الأبعاد الرمزية

إن الرمز والبرهان هما القوة المهيمنة في الحياة البشرية, وباختلافها تعددت أشكاله ومعناه طبقا للظروف الموضوعية المحيطة بالإنسان فضلا عن وظيفة الرمز وفاعليته ضمن الحقل التربوي والإنساني إذ إن جميع النشاطات والاهتمامات المميزة لبعض الشعوب اما المدلول الاجتماعي او العام للثقافة هو الحضارة التي هي جملة ظواهر اجتماعية ذات طابع ديني واخلاقي وتطبيقي او علمي في جميع قطاعات مجتمع او عدة مجتمعات فيقال مثلا حضارة عربية او حضارة صينية (**الهيتي،1978، ص16**).

إن هذا البرهان على سمة الثقافة وتسميتها او نعتها بالفضاء المكاني هو ما يحدد مسار الثقافة عن غيرها تلك التي تنشا من الرموز الثقافية او الاجتماعية التي تؤمن بها هذه الحضارات دون ذلك.

تشكل البيئة الثقافية من أهم العوامل الأساسية لتكوين شخصية الفرد ومدى انعكاسه على مجمل العلاقات المتكونة بين الأفراد في المجتمع ومدى تأثير الظروف البيئية والاجتماعية للفرد منها العادات والتقاليد والتي تكون اكثر رسوخا وتأثيرا لكونها ترتبط كخبرات الطفولة والشباب حتى إن اكتسبت ثقافة مضافة فان بيئته تفرض عليه طابعا من السلوك والتصرفات (بان، 1981, ص25)، ولهذا لا يمكن فصل البيئة الاجتماعية عن المعطى الثقافي لان الثقافة والفن هما جزء من نتاج البيئة الاجتماعية التي تصبح محركا جوهريا لمثل هذه العلاقات الإبداعية فضلا عن مستويات الثقافة فيما يخص المراحل الزمنية او العمرية التي تحيط الإنسان وتشكله إن خلق موازنة بين الإحساس الداخلي (الذات المنفعلة) وعالم التجربة الخارجي قراءة الموجودات حيث يكون مهمة التشكيل إدراك الموازنة ذلك إن صلة التشابه المادي المنظورة قد تمت الاستعاضة عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلة الرموز حيث ترتفع المدلولات فوق الظاهرة الطبيعية المنفردة وبنوع من التصانيف بين المادي والروحي وبين الطبيعي والرمز (صاحب، 2004, ص139)

إن حقيقة الرمز وان تجلى في المفهوم الشكلي في الإعمال الفنية او في الحياة إلا انه يحتفظ بمفهومة الروحي الداخلي كونه يرتبط ويتشكل عبر اللامرئي في سرية التكوين الإنساني النفسي، فالرمزية المتمحورة فوق التحليل النفسي تنحل لتبلغ الى رموز أخرى من خلال الشكل التجريدي وفي الطبقات أكثر عمقا للوعي الباطني او تكمن المسألة هنا وكيفما كان الجواب عنها بأن التجريدية تعتبر يقينا عن زمانها كذلك فهي تتابع هذا الصعود نحو منابع الكائن الإنساني (حكيم،1978،ص51)، ولعل من أكثر المذاهب او الاتجاهات التي كرست المفهوم الرمزي في الحياة الإنسانية هي مدرسة التحليل النفسي التي قامت على أساس إن الإنسان يحمل رموزه أينما حل.

برزت بعض المفاهيم الخاصة المرتبطة بفكرة الحضور والغياب وظهور الشعور المضطرب كحاضر الغياب، ومفهوم النمط الذي يمثل فكرة الإنسان في معالجة التجزئة بصورة منضبطة من خلال العديد من الرموز والمعاني والعلاقات الإيمائية والتركيبية (NESBITT,1996،ص32)، وهذه إشارة الى الحضور والغياب، بوصفه ثنائية قامت عليها مدارس نقدية وفلسفية هي مرموزات روحية أكثر مما هي تعبير مرئي عن فكرة حسية، فنجد Sehulz في مناقشته للعلامة بين الفرد والمجتمع أشار الى إننا دائما نحاول إن ننظم أنفسنا في المحيط.

إن الدين هو جزء من حركية التاريخ على صعيد بنية المكان والزمان وهذا المتغير يشكل علامة فارقة في تشكل الرمز نفسه وانقسامه حول نفسه بحسب هذه التوجهات، ولعل الرموز الدينية المتمثلة

(شكل المذبح) بالإناء المقسم على شكل أفاريز لعدة مستطيلات وتظهر السطح الخارجي مجموعة من الرموز الدينية والتي تبدأ برأس الثور (BUKRANUM) وشكل ما يعرف بالصليب المالطي (Maltes cross) ولعل هذه الرموز قد احتفظت في زمانها ومكانها بقيم دينية (صاحب ، 2004،ص134)، إذ يبدأ بتناغمه مع الحدث اليومي ثم يصبح رمزا ثقافيا.

لقد كان الإنسان منذ وجوده كائنا رمزيا يحمل رموزه معه بتداخل الأزمنة والعصور, سواء كانت الرموز حيوانية تدل على فعاليات حياتية أو رموز عقائدية فقد ظهرت رموز الحياة والموت فيتجسده في المنحوتات التي تعني العجل (رمز الحياة والخصب) وهو رمز الإله (أدد) الهة المطر والتنين (المشخوش) رمز قوة البلاد الخارقة للظواهر والأشياء وهو يجسد إلهه العالم السفلي لدى البابلين، اما الأسد هو رمز الموت والقوة (مورتكات1975،ص44)، وعندها يترحل هذا المفهوم الرمزي من الديني إلى الاجتماعي وصولا إلى مقولات الفن وتمثلاته على الصعيد البصري.

ومن تحولات الرمز في العقل الأسطوري الى توالديته في العقل الديني، أي العقل الذي أنتج عناصر ورموزمجردة غير مرئية، إذ إن رموز النور هي الأساس على مستوى الخيال والعناصر الرمزية, فإنها تمثل العقل المتعالي الذي ينظم ويحكم أساس السلطة الذاتي (بويرطا،1920،ص19-18)لان الرمز في بنيته لايعمل إلا بحدود العقل المجرد وان تكرس ضمن الفعالية الاجتماعية اليومية وهذا يعود إلى تشكله الأول، وهنا يمكن إن نجد رابط علائقي بين ما أنتجه العقل الديني في بنية الفنون المسيحية والإسلامية وبين ما تشير إليه لانجر في رموز روحية داخلية مجردة لا تقترن بالرموز الواقعية الحسية التي يفرضها قانون الاصطلاح، فترى إن العاطفة الأساسية التي يشعر بها الفنان لا تنقل إلى المتلقي ولكن ما ينقل أليه هو (النمط الشكلي المتشابهة) مع العاطفة وهو الذي يبدع كرمز للحالة الداخلية (حكيم،1986،ص12)وهذه التوافقية بين ما هو شكلي وجوهري يحدد علاقة الرمز في ضوء صناعته واختياره الأول ومراحل تكريسه.

تؤكد «لانجر بدورها أهمية التناظر البنيوي ضمنيا عند دراستها للإشكال الفنية، إذ تعرف الفن كرمز على انه مدرك أو متخيل يعرف العلاقات بين الأجزاء أو النوعيات الخاصة بهذا الكل لهذا ينبغي إن نأخذ (كلا) أخر لكي يمثل بعناصره تشابها في العلاقات (لانجر،1983،ص12) بمعنى إن العلاقة البنائية لمرجعيات الرمز وحضوره داخل ثقافة ما هو الذي يستفاد منه ويمنحه شرعيته سواء ارتبط بالسياق الاجتماعي العام أو تراحل إلى السياق الثقافي.

يقول هربرت ريد « إننا نستطيع فيما اعتقد إن نقسم الإشكال التي حققتها الإعمال الفنية الناجحة إلى نوعين الأول وهو ما يمكن ان يسمى بالشكل البنائي أو الهندسي والثاني وهو (الرمزي) المجرد أو المطلق والمشكلة الوحيدة هي إننا حينما نضع في اعتبارنا تركيب هندسي ما بعيدا عن مضمونه فإننا نتجه إلى أن ننزل بالشكل كله مستوى شيء مجرد أو مطلق بل ورمزي أيضا (ريد، 1986،ص75) إذ ليس من إن يكون الرمز دائما ينطوي على مفهوم فكري ومرجع تاريخي في الفن، حيث يستمد حضوره أحيانا من الواقع وهذا ما تؤشره طبيعة دلالة الرمز واشتغالاته سواء كان ضمن سيمياء التواصل أو السيمياء الثقافية التي تكون من خلال الرمز والسيطرة على محدودية وقلة الإشارات الواقعية والتداعيات الرمزية نتيجة هذه الإشكال الأحادية، عمدت الحداثة المتأخرة إلى إجراءات دلالية مثل التقيد، التضخيم، النحتية، والديناميكية لإشكال الحداثة والإشكال الأساسية المجردة، يهدف محاولة تحقيق التأثير والتواصل مع المتلقي وتحقيق تعددية شكلية وتنويع ظاهري وذات وظائف هيكلية (SEHUIZ, 1979،ص 203) أي ان الفن غادر الدلالة أو الرمز المقحم في منطقة التأويل الفكري الذي ينفتح على ممارسة العقل العليا وحاجتها إلى جهد مضاعف من التواصل المعرفي.

لقد عني أصحاب هذا الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات مترابطة وربطوا بين

المستويات الايدلوجية والثقافية والاجتماعية، مؤكدين إن العلاقة تتألف من مدلول ودال ومرجع ثقافي فقد طور امبرتو ايكو U.Eco نموذجا سينمائياًاتصالياً بإضافته الشفرات الصغرى (sub codes) التي تسهم في فك شيفرات الرسالة من قبل القارئ وبما يتيح فهم الرسالة وإعادة تركيب شفرة المرسل وخلفها من جديد (قطوس,ب ت, ص 195–194) وبهذا المعنى يرى ايكو إن العلامة مكونة من سنن ثقافية أكثر مما هو ممارسة نقدية أو اجتماعية هذه السنن هي التي تنتج علاقتها الخاصة المكونة لمعنى العلامة، فالثقافة لا تحدد نمط السلوك والمعارف التي يحملها الفرد بل تقدم نموذج للشخصية وتحدد الإدراك العقلي والسلوك تجاه المتغيرات في البيئة الاجتماعية والطبيعية والاستغلال لتلك البيئات استغلالا واعيا وتعمل الثقافة على توحيد المشاعر والأفكار والشعور بالانتماء والهوية القومية (لازروس,1981,,ص 16) والثقافة بهذا المعنى هي انعكاس للحياة الاجتماعية والفكرية وتشكل سماتها الخاصة وملامحها ورموزها أيضا التي تختلف من ثقافة إلى أخرى بحسب بعدي الزمان والمكان، ولعل الرموز الثقافية واحدة من أهم خصائص الثقافات سواء كانت ترتبط بالعنوان الثقافي المفهومي أو الرموز المرتبطة بالإنسان وذاته الفاعلة الخلاقة.

المبحـــــث الثاني: سمات الرمـــــز الثقافي

توافق الرمز بالحياة الاجتماعية منذ أن وجد الإنسان بتعاقب المراحل الزمنية التي وضعت على وفق طرائق التفكير فيها، ولكن مرحلة مهمة من عمر الإنسان هي التي حاولت توصيف الرمز معرفيا على الرغم من وجود الخفي في حياة الإنسان ولعل التوصيفات المتأخرة التي قادها مفكرو القرن التاسع عشر من أهم ما حفل به هذا المحور ولكن هذا لا يلغي التطلعات الأولى وإسهامها في بنية الرمز اذا تناوله ارسطو على أساس اللغة فاللغة وظيفة اجتماعية لدى الانسان تساعده على الحوار مع الاخر ووحدة اللغة والكلمات وهذه الكلمات رموز لمعاني الأشياء الحسية أي لمفهوم الاشياء الحسية ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة اعلى من مرتبة الحسي، فهي رموز لحلات نفسية بل هي وضعية اصطلح عليها فمعانيها مشتركة بين الناس هي التي تعطيها كل قيمتها اللغوية (الدجيلي, 2011,ص21).

ومن اجل فك ارتباط الرمز عن اللغة وترقيته الى مستوى العقل ونتاجه فقد اشار الفيلسوف(كانت) في كتابه (نقد العقل المحض)الى ان الرمز اذا انتزع الواقع اصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علامة بينة (وهو تشخيص الفكرة عن الشيء وتجريد صورته وبين الشيء المادي الا بالنتائج أي بمعنى الرمز هو بمثابة افكار معقولة تنشأ من اتفاق الخيال والذهن فيتوصل الفنان للافكار المناسبة للتعبير والتواصل بواسطة الرمز كم خلال العقل (ال سعيد، 1988,ص34)

يتطرق هيغل موضوعة الفنان واستقباله للواقع إذ يقول إن الواقع يفعل وإشكاله وينقش في ذهنه بفضل يعظمه البصر والسمع، الصور المنوعة للواقع القائم، وهذا بالإضافة إلى ذاكرة قادرة أن تحفظ ذكر العالم المبرقش لتلك الصور المتعددة الألوان (لانجر, 1981, ص293–292)، ويحدد الخصائص الجوهرية لموضوعة الفن بوصفه التفكير عن طريق الصور وبالطبع حسب تميز أنواع الفنون وأجناسها تتمايز الصور وهي تعتمد أساسا على المادة الوسطية التي تتجسد فيها تلك الصور سواء كانت هذه المادة لها ثقل وحجم وصفات رزينة أم كانت هذه المادة معنوية مجردة بدون حجم مادي حيث تكون المادة كالحجر والرونز والطين والفخار (يوسف, 1988، ص79)

في ضوء ما تقدم يرى الباحثان إن الرمز يتشكل من خلال جملة الصور المتراكمة في مخيلة الفنان وتبقى عملية إعادة تشكيل الواقع الفني من خلال الأجناس الفنية المتعددة وهي الكيفية التي سيتم من خلالها تجسيد الرمز في الصورة ذلك لان الرموز هي بمثابة العلامات الدلالية التي تملك دلالة ومدلول، الأولى تتضح من خلال العمل الفني والثانية تخاطب المتلقي.

تضيف لانجر في موضوعة الرمز عند الإنسان وتصفه بأنه يبتكر رموزه ويستخدمها (لانجر,1986,ص10)

فالإنسان سعى واجتهد في خلق الرموز في مختلف ضرورة الحياة وتلك له وسائطه وأرضياته للتعامل الواضح على العكس من الفكرة الشائعة من انه زيادة غموض رؤية العالم والصحيح كما ترى الباحثة إن الرمز تكثيف للمعنى وضغط في أقصى درجات الوعي حيث يستطيع من خلال الترميز مخاطبة جمهور أوسع في العمل الفني، بمعنى إن الفنان يعيد محاكاة الحياة مضيفا لها رؤية مجسدة في طبيعة الرموز ودقة دلالاتها وإيماءاتها (لانجر,1986,ص33-32).

والعمل الفني هو الفنان بصيغة لكن العمل الفني منن جهة أخرى هو ذاته ولذاته ما دام قد اتخذ جسما بفضل إرادة الفنان (يوسف, 1988, ص80)

للرمز قيمة في العمل الفني اذ انه يتبلور من خلال الكيفية التي يجتهد الفنان إن يطرقها ذلك إن الرمز أشبة بالأبنية النحتية والتي تسمى بعلم النقد الحديث أبنى العميقة ذلك لان العمل الفني يملك خصائصها اتفق عليها الدارسون والباحثون فاللوحة لها لون وكتلة وسطح والخط العناصر، ولكم موضوع العمل الفني تلك هي ما نسميها بالكيفية التي يتطرق فيها الفنان للعالم والحياة، وهذه كيفية متغيرة خاضعة بهذا أو ذلك لرؤية الفنان تتحرك دون إرادة منه، لذلك نجد ما يمكن إن يفسر طبيعة التعرف في الخط اللوني أو كتله لونية لا علاقة لها بالموضوع أو حركة مدروسة في متن اللوحة وتبدو وكأنها ليست جزء من موضوعة اللوحة، وان علماء الجمال (لا يكتفون بفهم واستيعاب قدرات الفنان الإبداعية في تشكيل الصور – الرمز– للحياة إنما يبحثون في الرموز غير المعلنة أيضا تلك التي تجلو نفس الفنان من جهة وتحدد له موقفا أخلاقيا أو اجتماعيا أو سياسيا ربما يكون غير معلن سواء أردا الفنان حقيقة هذا الأمر أو لم يدركه لكن جملة الرموز المستقرة في العمل الذي تشكل جنينا قابلا للتأويل وجنينا قابلا لولادة تفسيرية حديثة (ايغلين,1992,ص120-107)

لو نظرنا للإشكال في الفن الإسلامي (سنجد أصوله في ثقافات العالم القديم، إذ تقابلنا الإشكال الزخرفيه من عقد وضفائر وإطباق نجميه وشبكات وقد اختلطت مؤثراتها المنحدرة من فنون العالم القديم منصهرة في رؤية الفنان المسلم الجديدة التي حققت بالفعل الخصوصية)(كامل، 1980، ص34)، إذ يعد التأويل مسألة مهمة ركزت عليها الفلسفة الإسلامية عناصرها ومكوناتها الصغيرة وتفاصيلها تنتمي الى جوهر الفن الاسلامي, فهو يفسر في نظرة الإسلام بكونه قول الحقيقة أو الوصول إليها بأكثر من مرة، فظاهرة التأويل من الظواهر اللغوية التي لها أهميتها في تاريخ الفكر العربي الإسلامي بل وتاريخ الفكر الديني حينما حاول الانسان القديم ان يفهم الكتب السماوية التي كان لها دور بارز في ظهور الديانة الاسلامية واختلاف الاساليب في الفكر والثقافة وذلك لارتباطها أساسا بالدلالة الأسلوبية ومحاولة التواصل إلى الغاية المقصودة(WAHA، ب ت, ص332)، فالفنان العربي الإسلامي يبحث عن ارتقاء مستوى هذا الفن إلى مستوى القيم في الإبداع والجمالية الحقيقية لتي يمكن تحقيقها في البيئة والمكان والتركيز على مستوى الإدراك العقلي تجاه الأشياء محققا من ذلك فنا غني بالقيم الجمالية ومترجم حقيقة الأشياء بطريقة مؤولة كشف الصدق والجوهر الكامن في منطلق القصص والرؤيا والحكايات التي نلمسها في الرسم العربي الإسلامي فضلا عن روحية الفن الإسلامية القائمة على الرموز التجريبية والتي نراها في رسوم وفنون المنمنمات كذلك تتعدى وتصل الى طريقة الحفر باسلوب الطريقة الاسلامية والتي فتحت أبوابا نحو البعد الرابع إذ إن الإشكال الهندسية حبلى بالتعابير والدلالات الرمزية(ال سعيد,1988,ص42)

نلاحظ ان الناس تمتلك رغبة في ترميز كل شيء إذ يشمل الترميز على اجراءتجارب واستخراجها من تكرار بعض الوحدات الزخرفية وتجسيدها في علاقات وهيئات جديدة بنفس الوقت بهويتها الأصلية كعلامة وبذلك يصبح التجسيد الجديد رمزا للتجسيد القديم لهذه العلاقة (جودت، 1995,ص69)، وهذا نتاج حركية الرمز ضمن الثقافات المتعددة اذان المدلولات الحركية الرمزية تعود الى اصل ثقافة المجتمع التي تاسس فيها تلك الحركة.

كما إن نتاج تفاعل الإنسان والمكان والفعالية، تمثل المفردات العناصر الأساسية للجوانب الشمولية للمحيط، إذ إن الإنسان بما يحيطه من مفاهيم ومعتقدات وأفكار وقيم يشكل العناصر المقومة للجانب الثقافي والمفاهيم للمحيط الذي يكون ما يمكن تعريفه بالمحيط الرمزي وإن الإنسان في سلوكه المعتاد يتجه نحو المحيط الاجتماعي وتاكيد التراث الثقافي والسلوك الذي تشاهده من خلال المحيط المادي للعناصر العمرانية التي تمثل الجانب الأكثر تعميما وإدراكا في المحيط الذي يمارس الإنسان فيه الفعاليات والأنشطة والممارسات الحياتية، لذا نرى الجوانب الثقافية والاجتماعية والمادية للمحيط المادي والسلوكي والرمزي ويميز (Long) أربعة مستويات للبيئة هي البيئة المادية والاجتماعية والنفسية والسلوكية (LONG, 1987,ص77)

إن الفن أو (الإشكال) في ذاته كان وسيطا للتداول وفي غيره كانت نمطا من الثقافة النفعية أي إن الإشكال منذ إن وجد لم يستطع يعدو أكثر من كونها وسيطا للتداول أو أنها من جهة أخرى كانت تمثل البنية الثقافية التي تنفع المجتمع، وربما ينطبق الأمر الذي يفسر لنا دعوى اشتغال (فولفلين) في نظرية (تاريخ الفن بلا أسماء) التي يشير إليها ارنولد هاوزر في فلسفة تاريـخ الفـن (جمعة,2010، ص74) وانه ويلعب دورا أساسيا نصب الحرية في استثمار لمبدأ المزواجة بين المورث الرافديني وطرائق الحداثة من خلال التعرف والاستقراء وهضم كافة التوصلات السابقة، يضاف إلى انجازه جهوده في دفع حركة الرسم وتحقيقه مشروعة الموازي لتوصلاته التحتية بالبغداديات تيمنا بمدينة أحبها وانتمي إليها (الزيدي، 2008, ص126) .

وان المحيط له تاثير بوصفه يمتلك القدرة على بث رسائل متعددة ومتزامنة تتراوح مضامينها وأشكالها المفاهيمية المعقدة أو اللفظية إلى البدائية التجريدية ولا تتألف هذه الرسائل أو التلميحات من معلومات موضوعية مباشرة بقدر ما تعكسه هذه الرسائل هو اسلوب لجمع الصور والدلائل والرموز ليتسنى للفرد ان يقرا هذه الرسائل ويدركها(نويلر. 1981،ص229)

وبحدود العودة إلى الفن القديم واشتغاله على الرمز، بوصفه ناتج عن بنية ثقافيه وفلسفية، فأن الفن السومري لم يحفل بواقعية الأشياء وإنما استعان بعمليات التجريد والترميز والاختزال لأجل تطهير الأشياء في لواحقها المادية المجردة فتتحول الرموزالتي ترتبط بالجذور وفرض التجريد على الشخوص التي ظهرت من خلال المنحوتات السومرية التي تخضع للقوى اللامرئية المسيطرة على الوجود والمتمثلة بمشاهدة بانورامية مختلفة بالترميز (مورتكات,1975،ص92) وهذا الترميز ذاته تحول من فنون سومر او مكوناتها الاجتماعية والثقافية ليحتل مكانة ذات أهمية واضحة في الفنون البابلية والاشورية، فعند ملوك الاشورين تبين القدرات التخيلية للفنان الاشوري القائم بفعل التخيل والإظهار مرعيا وتقنية وهذا ما يطالعنا به شواهد إبداعية كالثور والمجنح الاشوري (صاحب، 2004،ص90)

هكذا يبدي المشهد أكثر تواصلا مع الرمز كونه ممثلا لسمات رمزية أكثر من قيمة جمالية أو فنية، ففي الصور المصرية القديمة نجد في معابدهم وقبورهم من نقوش ورموز فنية وما تركوه من إعمال حفر ونحت وتماثيل تروي الكثير عن إلهتهم وملوكها، وذلك لثقة المصريين القدماء بعودة الروح فقد اخذوا على أنفسهم توفير مظاهر الحياة وسلطان للملوك والأمراء والكهان في الحياة الأخرى (22، ص137، ب ت)

ان الرمزية المتمثلة بالعمارة التي اوجدها المصريون القدماء كانت مؤمنة بالحياة الاخرى والدعاء للوصول اليها،وان الرموز الكونية والجوهرية التي تصبح رموزا ثقافية لحضارة ما سوف تأخذ مداها من الواقع الفعلي العياني، ثم تتخذ سمة كونية ترتبط بحياة الناس ومعتقداتهم ففي الديانة البوذية فان (الشجرة الكونية) حيث أصبحت هذه الشجرة مقدسة عند اغلب البوذيين وهناك شخصيات تجعل بوذا على شكل نحت مجسم تحت الشجرة (الكونية) وايضا تمثل رموز يعرض لإغراء بوذا من قبل شيطان الخليفة الكونية (شرنج,1992،ص288–287)، وهكذا لا تعد الرموز الواقعية التي تمثل موضوعات المحيط

الخارجي مرتبطة بمناها المباشر بل تبحث في الباطن والسري وغير المرئي وبفعل هذا الاستعراض نجد إن الرمز لا يقف فالفنان الهندي بدأ يوضح مميزاته من خلال فن التصوير الذي لا يحاول عند حقيقة واحدة بل له سمات متعددة ترتبط بالواقعي مرة وبالروحي والعقلي مرة أخرى.

المبحث الثالث: ثقافة الرمز في الرسم العراقي المعاصر

ينبغي الترابط بين الفنون والرمز ومحوره في بنية الشكل المرئي مهما كانت طبيعة هذا الرمز، إذ يجب أن تتضمن اللوحة تاريخا رمزيا وانّ الرسم لا يكون في غرف مغلقة (المطبعي، ب ت،ص36)، ومن هذا المنطلق الذي يفتح أبواب واسعة إمام القراءة النقدية لهذا المقولة أي إن القصد هو إن اللوحة مهما كانت علاقتها بالواقع فإنها تحتوي على بعد رمزي أسقطه التاريخ عليها بغض النظر عن معنى التاريخ أي انه تاريخ جمالي أو فلسفي أو اجتماعي أو حدثي في النظر إلى سيرورة التاريخ نفسه.

ان مظهر الشكل في أي لوحة فنية سوف يصبح عملاً مستقلا باستقلالية المظهر الذي يمكن من خلاله أن نحلل سلوك وافعال الإنسان، ليس المظهر الاقتصادي لهذه الأشياء والعلاقات والرموز المتضمنة في اللوحة التشكيلية في مجملها هي تحتوي على منحى ثقافي ضمن نسبة معينة تدل إلى بنية ثقافيه مجتمعيه محددة على الرغم من انفتاح المعنى الرمزي إلى أقصاه في اللوحة المرسومة.

لو تتبعنا بشكل نقدي الرموز الكامنة في الرسم العراقي المعاصر سوف نجدها تتحرك نحو دائرة الرمز الثقافي، إذ تصبح الإشارة إلى البيئة أو المدلول المحلي جزءا من بنية ثقافية تتحرك داخل وجدان الفنان نفسه، لذلك عندما رسم (جواد سليم)لوحته (الكوفة)فانه حاول أن يرسم المدينة وهي تمثيل الرمز التي تكمن بداخله، بوصفها عاصمة للدولة العربية الإسلامية، وواحدة من المدارس النحوية في ثقافة الانسان العربي حيث بقيت المدن القديمة لا تتماثل مع محتويات المدينة الحالية بأنساقها الفاعلة داخل الفضاء الاجتماعي والثقافي العراقي او وجودها الحقيقي على الأرض .

إن المتخيل الفكري الذي ينزع إليه الفنان بتحويل موجودات الواقع وآثاره المكانية إلى بنية رمزية ثقافية حتى على صعيد الطرح التواصلي المنتج في المكان نفسه فهذه مدينة رواه يعرفها الجميع، ولكن (نوري الراوي) عندما رسمها لم يرسم المدينة الواقعية بل رسمها كمتخيل فكري أو (كوجيتو حلمي) كما يسميه باشلار (باشار,1986,ص101)

وان وصف المدينة مكان روحي، تضغط اشكالها وأماكنها وأجواؤها بقوة على شعور الفنان من الداخل ضمن الوعي على هيئات فنية للاشكال ذاتها دون استعمل العمل تصويري مباشر كونها صورا مخزونة في عقله حتى أصبحت جزءا من إحساسه الفني وتراكماته التصويرية التي يجتلبها ساعة إنشاء اللوحة (الزيدي,2010,ص20) لذلك فان استثمار الراوي للسكان ليس استثمارا واقعيا وان الرمزي للمكان نفسه وللطبيعة الواقعية وان اختفاء المداخل والمراقد والقباب انها من العناصر المعمارية إلا انه يغوص في أعماق التفسير لم تكن أمكنة واقعية بل هي اثأر روحية حاول الفنان اجتلابها إلى لوحته الموسومة عبر أكثر من طريقة يشيد فيها بعده الرمزي، المرتبط بالثقافة أكثر من تنوعات الرموز الأخرى لان زرقة السماء والشكل الهندسي والغرف الحجرية البيضاء كلها مميزات ذات بعد ثقافي على صعيد فاعليته في الحياة اليومية للفنان.

كما يرى الباحث تبين الاستعارات الناجحة في رسومات (سعد الطائي) ذات النسق البيئوي والتصعيدات البدائية في الأنسجة الداخلية التي تؤول إلى ضرب من التعبير عن الهوية دون التباس أو استعراضية لا طائل منها لهذا فإن نسق الأداء بشتى صنوفه وان فهم الفنان معنى الحداثة يجعل من رسالته سمة تصالحية اكثر من هجومية، لكن هذا لا يدفعه إلى الانغلاق والقنوط فهو يتطلع إلى فهم مضاد للرسم الذي يبقى في حركاته كظل أو حاشية للوجود الشيئي وهذا ما يجله أمينا لخيارته حتى لو قاد ذلك إلى استبدال وجهة التراكيب في رسومه (عبد الامير,2004,ص50).

من هذا المنطلق يختار الطائي رموزه من الواقع ضمن مكانية محددة تجسد اماله فيها مثل الاطفال والشوارع الصغيرة (الازقة) وكلها رموز بيئية تخرج من خلال الفنان وتعبيراته وسلوكه وتصب على سطح اللوحة حيث يمكن أن يشرح انه علميا خارج نطاق الأسئلة إلا انه يبقى داخل الفن(كامل,2002,ص61) اي انه يرمز للأشياء ضمن مسؤوليته التي يفرضها الفن بانتاج الواقع من رموز وليس من خارج الواقع والفن، اي انه يطرح الأسئلة التي تكمن خلف الشكل المرئي حول الكيفية التي يمكن بها معالجة وتطوير الواقع الرمزي وتحويله إلى واقع حقيقي ضمن فرضيات أكيدة ولم يعد الرمز البيئي الذي اشتغل هؤلاء عليه كافيا مضافا اليهم (فائق حسن) الذي وظف رمزية البادية (الحصان، والفارس والصحراء) وغيرها من الموروثات البيئية الأخرى بل إن الأمر تعدى ذلك إلى مناطق أكثر عمقا من التوظيف البيئي إسهاما منهم في فاعلية الرمز حيث تجذر هذا المحور في التشكيل العربي الذي بدأ من العراق.

اسهم (شاكر حسن آل سعيد وجميل حمودي، وقتيبة الشيخ موري) في تفعيلة ويقصد به توظيف الحرف العربي كرمز ثان فاعل في بنية الثقافة العربية واستضافة بوصفه علامة ودلالة مطاوعة فضلا عن قراءة (آل سعيد) الخطاب الباطني الذي يفضحه علم الحروفيات في بحوث المذهب الصوفي معلنا هجرته التشخيص والرسم التماثلي بحثا عن الروح والجوهري، إذ إن اللوحة كسطح تصويري ذي بعدين بمقدورها تمثيل صدقية العلاقة بين الذات والعالم المحيطي دون الاتكاء إلى الأخير بالكيفية التي يظهر فيها الخطاب كما له انه مرتهنا بإدارة الخارج(فالاستثمار الحروفي مثلا لا يراد له الانشغال على طاقة الحروف بالمعنى الزخرفي عبر المحمول على فضاء مؤسس أو بمعزل عن حرية الممارسة للهوية والقناعات الفكرية إنما يصبح شكلا بصريا ذا سمة صوفية أكثر منها لغوية وهكذا يمارس الشكل الحروفي حركته ضمن المساحة على أساس كونه ازال البعدين بتحريره وموضوعيته ووجود مرئي وثقافي وغير متمسك بطابعه الغائي أو الدلالي)(عبد الامير,2004,ص58)

ضمن هذا الفهم يبحث (آل سعيد) في الجو الثقافي المتجاوز حتى حدود المحلية للصعود إلى العالمية أو الثقافة الإنسانية التي تتخذ من مثل هذه المواضيع تعبيرا عن الثقافة العالمية الثقافية المتجاوزة، وهذا ما اتسمت به جماعة الحروفين وليس آل سعيد وحده بل إن إعمال الشيخ نوري وحمودي كلها تصب بهذا المضمار الثقافي اي إن الرمز الحرفي يمكن أن يشير إلى الشرقي الإسلامي والعربي وبالتالي فإن المحمول هو ثقافي بامتياز لأنه بحث عن الهوية والأصالة والخصوصية، فالفنان اخذ من الرموز والاشكال وحكايات ألف ليلة وليلة والخرافة، استخدم المعاني التي تدل على توضيح الطبقات الفقيرة التي تعيش في المدينة وثمة منحى آخر للفنان تبلور بعمله إذ هنا يكون الفنان قد عبر عن حالة الغضب الشعبي في حدة وصراحة وأصالة لذلك اختار الفنان أسلوبا مركبا فيه مزاوجة التعبيرية والواقعية المحورة لكن باتجاه رمزي لهذا العطاء مرتبط تأصيل النشاط الثقافي عامة والفني على وجه الخصوص، (كامل,1980,125) وبالتحول إلى مسار آخر في اشتغالات الرمز وإبقاء بمبحث الرمز الروحي فان تجربة (سالم الدباغ) باستخدامه المربع يصير للعالم من خلاله على هيئة مربعة هو دافع وجودي آخر يحتكم إلى تجربة بحثت في الجوهري من الأشياء على نحو مجرد ويبدو إن الدباغ كان يبحث عن وجوه أخرى للهوية الواقعية لا يكفي بوصفه طريقا نهائيا للهوية واستعادة الذات بالشكل المجرد والمربع تحديدا هو اشتغال إلى جوهر الرمز الثقافي جاء نتيجة القراءة التأويلية للمربع كما قال عنه مالفيتش من قبل (انه طفل ملكي) وبهذا يحتفي الدباغ بالأصل الأول من خلال العودة للأشياء الأولى التي يكون المربع في مقدمتها .

يميل الفنان (كاظم حيدر) نحو الرموز الثقافية الإنسانية وتوظيف خصائصها أو متماثلاتها في لوحته المرسومة، فقد قصد البطولة والشهادة واتخذ من بعض الرموز المحلية شاهدا وأساسا في قراءته

للواقع للتحول بها إلى المفهوم الإنساني الأكبر مستخدما وسائل تعبيرية معاصرة نازعا عنها اللباس التاريخي والجغرافي الذي ارتداه ليتيح المجال واسعا أمام القارئ وهو يواجه الألم الإنساني المحض والخسارات التي تتعرض لها الانسانية على مر التاريخ وإضفاء صفة العالمية على تلك الرموز متأثرا بمنهج الواقعية النقدية لأنه ذو منزع علمي ووصفي ينصرف عن التفكير في الغابات (نادر,1983, ص28) وهذا اتجاه آخر من اتجاهات الرمز الثقافي الموظف في الرسم العراقي المعاصر.

غنى الفنان (محمد عارف) تجربته الفنية بالأساطير ذات العلاقة بالواقع والرموز الحية فينقلنا من المناخ الواقعي إلى المناخ الأسطوري الخرافي الذي يكشف ن تأويلات أساسية اعتمد عليها الفنان في لوحاته، وهي دلالة تجسيد الرمز البطولي (الرمز/ الماضي) فهو يسعى عبر الأسطورة بان يحقق مضمونه الإنساني المعاصر فرموزه الحيوانية ترتبط بهدف انساني مثل (الحصان والحمامة)، فالحصان يزول كقيمة للخلاص الإنساني والحمامة لديه دلالة رمز اللقاء والحب والسلام (عباس,2004,ص186) وبعودة (ماهود احمد) إلى النبع الأول أي إلى البيئة العراقية والواقع المحلي فإنها عودة منحت للرسم العراقي منفذا آخر لاستثمار الرمز الذي وظفه على شكل وشم على جسد النساء العاريات أو ضمن مايحيط بالإنسان من الرموز البيئية التي تعني بمجملها (بيئة شاملة) أو كلية من حساب الموجودات مع بعضها وجمعها فهو حين يهرع إلى التراث إنما يضاعف أواصره معه ويزيدها تجانسا مع رسالته الفنية ما يسر له التعامل مع حياة الرئسية على هواه المرجع فالأخير على نفوذه يبقى فضاء إبلاغ وقناة تغذي خيال الفنان وتبقيه في إطار التوازنات بين الماضي كنبع والحاضر بوصفه لحظة لاقتراح حداثة مضادة (عبد الامير,2004,ص 63)إذ إن مغزاه من هذا دلالة الرمز وان الفن منزوع الدلالة لا طائلة منه إذ تتحرك الأزمنة والأمكنة إلى نسيج من التصورات التي تصنع زمانها ومكانها داخل النص لا خارجه وهو هنا رمزه الثقافي الخاص بإيمانه هو ضمن قيم ومعتقدات محلية تسجل حضورها داخل الثقافة الكونية كونه اعتمد (بيئة الاهوار) بيئي شفاة لرسم رموزها

من هنا يتضح كيفية استثمار الفنان مدلول الرمز الثقافي المتحرك من البيئة العيانية إلى الجوهر الكامن داخل بعض الرموز التي تعنى بها الثقافية سواء كانت إنسانية أو محلية أو ترحيل المحلي إلى الإنساني كما مر بنا.

مؤشرات الإطار النظري:

1 – هيمنة الرمز كقوة فاعلة في حياة الانسان بمختلف الحقب الزمانية وبتغير المكان.

2 – فاعلية الرمز وفقا للفاعلية المكانية (الجغرافية) اذ انه ينشط في أماكن معينة ويتراجع دوره في أخرى طبقا للمحركات الفلسفية التي يعيشها الإنسان في ذلك المكان.

3 – ان مدارس التحليل النفسي هي الراعية لإظهار الرمز داخلا في ذات الإنسانية وإمكانية التعامل معه على وفق متغيرات السلوك الشخصي.

4 – تجلي الرموز الدينية في حياة المجتمع العراقي سواء عند العامة او عند الفنانين بدءا من الرموز الدينية وصولا الى العقل الديني.

5 – الفلسفة المثالية الحديثة في الرموز لها اهمية قصوى في العقل النقدي وعلى توافق مع ما تحقق لدى (هيغل وكانت).

6 – قيمة الرمز في العمل الفني تحدد بالكيفية التي يجتهد فيها الفنان لاظهار الرمز في اللوحة الفنية.

7 – تحرك الرسم العراقي ضمن منطقة ثقافية الرمز إذ تصبح الإشارة للبيئة أو ذات دلالة محلية جزءا من بنية ثقافية تتحرك داخل ذات الفنان.

8 – اختيار الفنان العراقي المعاصر رموزه من الواقع المحلي ضمن مكانية محددة نعتت إعماله فيها كجزء من العالم الخارجي.

9 – بحث بعض الفنانين في الرمز الروحي ضمن انحراف الرمز إلى مناطق أخرى في اشتغالات الرسم.

10 – الرموز التاريخية والخرافية تشكل محورا مهما في حركية الرسم العراقي في ضوء العلاقة بين الواقع والرمز والمناخ الخرافي.

الدراسات السابقة ومناقشتها

أولا: دراسة (القيق): (جماليات الرمز في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر)

تهدف الدراسة الى تحديد معالم الدور الذي يقوم به الرمز في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر.

ضم الاطار النظري ثلاثة مباحث. تناول المبحث الاول ماهية الرمز، فيما تناول المبحث الثاني المنظور الفلسفي والتاريخي للرمز في فنون الحضارات القديمة، أما المبحث الثالث فقد تناول الرمز في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر .

اتبعت الدراسة المنهج التاريخي فضلا عن المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث التي اشتملت على اعمال فنية لفنانين تشكيليين عالميين ومحليين، وقد توصل الباحث الى جملة من النتائج كان اهمها:

1. يعد الرمز من اكثر الاساليب الفنية التي استخدمها الفنان التشكيلي للتعبير عن معطياته النفسية وعن حنينه للوطن وذلك من خلال رموز فنية ذات مدلولات شكلية ولونية غير مباشرة تطلعا لتحقيق آماله في التحرير وبناء دولته المستقلة .
2. ان الرمز في الفن التشكيلي الفلسطيني كان وسيلة ربط الشكل بالوظيفة جماليا وابداعياً ما اضاف قيماً جديدة لنظم وجماليات الحياة لما للرمز من دور مؤثر في طبيعة التفاعلات الاجتماعية والثقافية وفي التعبير عن معطيات البيئة.
3. ان الرمز الفني استخدم في الفن التشكيلي الفلسطيني لتحقيق المقومات الاساسية للهوية الثقافية للشعب الفلسطيني والرغبة في الحفاظ على الهوية الوطنية .

ثانياً: دراسة (بوكر) 2011، (العلاقة الترابطية بين الرمزية والسريالية كمصدر اثراء في التصوير المعاصر) .

تهدف الدراسة الى الكشف عن العلاقة الارتباطية بين الرمزية والسريالية لأثراء مجال الانتاج الفني، كما تهدف الى الكشف عن التقارب بين مذهبي الرمزية والسريالية ومدى تأثيره على التصوير المعاصر .

ضم الاطار النظري ثلاثة محاور، تناولت الباحثة في المحور الاول الرمزية ومفاهيمها وآرائها في الفلسفة والادب والفن فيما تناولت في المحور الثاني السريالية وافكارها واتجاهاتها، اما في المحور الثالث فتناولت فيه برامج الكمبيوتر وتجربتها الذاتية فيها.

اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي فضلا عن المنهج التجريبي باعتماد مجموعة من البرامج الالكترونية التي تساعد على تحرير ومعالجة الصور فنياً. وقد حللت الباحثة، ضمن اجراءات بحثها, العديد من الرموز التشكيلية لستة اعمال فنية (عينة البحث) بأسلوب سريالي من اجل تعضيد فرضية البحث، وتوصلت الباحثة الى ما يأتي :

1. تتمثل اهم مقومات البناء للصيغ الرمزية النابعة من الفكر السريالي على الرصيد الثقافي المتوارث

عبر التاريخ والاساليب المتراكمة للخبرة الجمالية .

2. الكشف عن العلاقة الترابطية بين الاتجاه الرمزي والسريالي عبر الحضارات كان نافذه لإسهام التشكيليين لإيضاح الفكرة المراد التعبير عنها من خلال المضامين في الاتجاهين .

3. ان تصوير الغرائب غير المألوف في لوحات السرياليين هو اشارة الى رمزيتها المقصودة .

- تقترب الدراسة الحالية في موضوع بحثها مع الدراستين السابقتين، فهي جميعا تهتم بدراسة الرمز في الفنون التشكيلية .
- تلتقي الدراسة الحالية مع الدراستين السابقتين في مجال عينة بحثها حيث تضمنت عيناتها لوحات فنية لفنانين تشكيليين معاصرين .
- تشترك الدراسة الحالية مع الدراستين السابقتين فيما يخص منهج بحثها اذ ان المنهج الوصفي التحليلي هو المنهج المتبع في الدراسة الحالية كما هو الحال في الدراستين السابقتين، غير ان الدراستين السابقتين لم تقتصرا على المنهج الوصفي التحليلي فحسب، اذ اعتمدت دراسة (القيق) المنهج التاريخي، كما اعتمدت دراسة (بوكر) المنهج التجريبي فضلا عن المنهج الوصفي التحليلي في اجراءات بحثيهما .
- اعتمدت الدراسة الحالية مؤشرات الاطار النظري اساسا في تحليل عينة البحث، وهي تختلف بذلك عن الدراستين السابقتين، فقد اعتمدت دراسة بوكر برامج الكمبيوتر اداة لتحليل عينة بحثها وتحرير الصور ومعالجتها فنيا، في ما اعتمدت دراسة (القيق) المنهجين، الوصفي والتاريخي في تحليل عينة بحثيهما .

افادت الدراسة الحالية من الدراستين السابقتين في منهجيتها وفي اجراءات بحثها وآليات اشتغالها .

الفصل الثالث

مجتمـــع البحـــث

اشتمل مجتمع البحث الحالي المنجزات الفنية العراقية في مجال الرسم للفترة الزمنية من (1989–2013),وقد تم الحصول على المجتمع من التوثيقات الصورية للوحات الفنانين العراقيين المعاصرين وملاحظة حية للوحات الفنانين الرواد والشباب التي تعنى بالفن التشكيلي العراقي المعاصر.

عينة البحـــث

اعتمد الباحاث الطريقة القصدية لاختيار العينة الممثلة لخصائص المجتمع الأصلي، وبعد فرز النماذج الممثلة للعينة وحسب توظيف الرمز ثقافيا فيها تم اختيار (6) نماذج تمثل مراحل مختلفة من الرسم العراقي .

أداة البحـــث

من اجل تحقيق أهداف البحث اعتمد الباحثان مؤشرات الاطار النظري اساسا لتحليل عينة البحث بوصفها مرتكزات بانية ومؤسسة لعملية التحليل.

منهج البحـــث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث, كونه الأصلح لتحقيق أهداف البحث.

تحليل العينة

انموذج رقم (1)

اسم العمل: تكوين جداري
اسم الفنان: شاكر حسن آل سعيد
المادة: مواد مختلفة على الخشب
القياس: 120 سم X 15سم
السنة: في التسعينيات

تحليل العمــل

يمتاز هذا العمل الفني بالانفعالية المهيمنة في هذا الشكل وبدت الألوان التي اعتمدت على اللون البنفسجي والاخضر وتدرجات الأصفر واللون الترابي وبينها بقع لونية بيضاء تشبه الحروف المبهمة أو الكلمات كما نرى في الجزء العلوي من العمل الفني حرف X))باللون الأخضر الناتج وأسفلها حركة دائرية باللون الأبيض والبنفسجي .

تجسد العمل من خلال صياغات فنية متحررة فيها كم من الرموز والإشارات داخل الفضاء الفني يبدو العمل بشكل مضاء بالألوان المشرفة تنبعث عنها إشاعات الوهج الانفعالي واتباعات المعالجة اللونية التي تشهدها بطرق عشوائية غير منتظمة في التفكير، ولهذا نرى دلالات الفنان الفكري في هذه المرحلة تبدو واضحة بتجريدها والمأخوذة من انجازاته الفنية اقتصرت بالمقام الأول حالة التأمل وفقدت بذلك جسور الالتقاء مع المتلقي كونه وجد فيها مضمون خارج عن قدرة التعبير للالوان والاشكال والعناصر الفنية ربما يكون الفنان قاصدا ذلك.

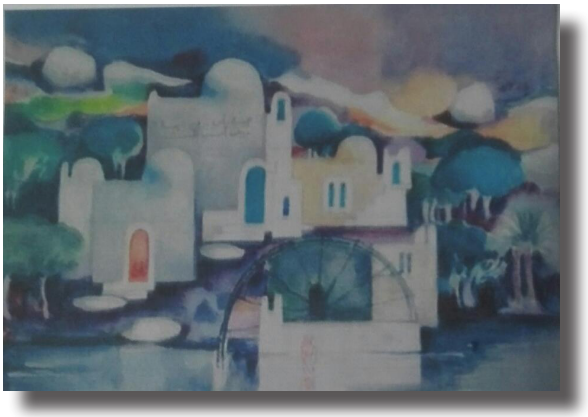
يلاحظ أداء الفنان في إشكاله الفنية لا ينبغي إن تعتمد على مبدأ الصدفة لان كل شيء يناظره مضمون يليق به المضمون يكون إما مغيب أو هو من نصيب المتلقي

يبدو إن العمل تم تحت جو نفسي مفعم بالانفعال وله دور كبير في عملية مزج الالوان بطريقة الرش او الوسائل الباقية كصب الالوان بطريقة معينة مثلا وتوزيعها بشكل عشوائي أو بشكل منتظم وقصود وعلى الرغم فان علامة (X) أو التقاطع التي ظهرت بإبعاد وقياس في إعمال أخرى لشاكر اتخذت موقعا لها في القسم العلوي على باعتبار الرمز عنصرا مهما ومميزا لجلب نظر المتلقي .

فالعلامات والرموز والحروف والكلمات ونزع الإلصاق والعجائب المرتفعة والتقطرات والحزور والزهد

اللوني والشكل لدى سعيد لم يحقق حرفية بل لم تتحدى تأملاته للجدران العتيقة او وجه الشارع الاسفلتي هذه الرؤية مثقله بالمضامين الدينية إلا إن ان إمكانية الفنان كانت ضعيفة على اللوحة الفنية فكان الفنان له راي في اظهار ادواته وتشكل عناصر اللوحة الفنية اذ وجدها ضعيفة في التعبير ولا تؤدي المطلوب.

انموذج رقم (2)



اسم العمل : نواعير

اسم الفنان: نوري الراوي

المادة: زيت على القماش

السنة: التسعينيات

تحليل العمـــــل

يتمثل العمل الفني من مفردات ذات أشكال هندسية المتمثلة على شكل قباب (مكورة) تمثل البيوت والنواعير والماء الصافي والسماء الصافية .

اعتمد الفنان المناظر الطبيعية والريف حيث اعتاد على رسم الطبيعة الحية بما كانت تبهره عناصرها الهندسية كونه تميز بأسلوبه في تحريف المفردات الموجودة في الطبيعة نحو أشكال هندسية متراكبة الواحد على الآخر معطيا التفاصيل الفردية وإظهار الظل والضوء في الإشكال المجسمة.

اعتمد الفنان التكرار المتعاقب زمانيا ومكانيا ومن خلال ضربات فرشاة الفنان التي اظهرها اثناء لحظة امتزاج عواطفه بانفعالاته فهي وسيلة للتركيب كونها متحكمة في الذوق والحس والعاطفة .

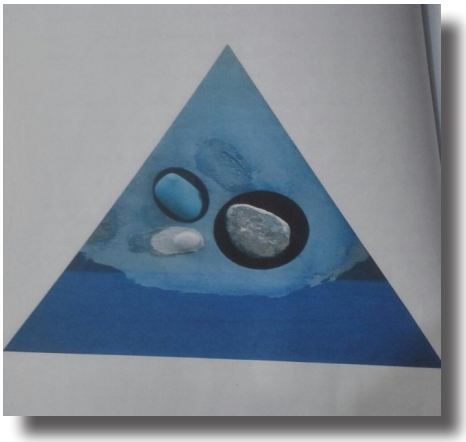
نشاهد في العمل المنظر البيئي المتمثل في البيوت ذات القباب المصقولة والمتراصفة مع بعضها والجزء الوسط المتمثل بتراكيب البيوت هندسي تكعيبي والجزء الأسفل المتمثل بالناعور ذي الحركة الدورانية الإيقاعية لحركة الماء والجزء العلوي من السطح التصويري ذي الألوان الخفيفة التي توحي بالمنظور وبزاوية معينة يأتي بها الضوء الذي يملئ سطح اللوحة .

اعتمد الفنان العلاقات المكانية وكأنه بالدرجة الأولى على المستويات المتراكمة للإشكال الهندسية (للبيوت) وبعدها وقربها فضلا عن التقارب في الحجم للبيوت والأشجار بحيث أصبحت هذه المنطقة الفاصلة التي يتوقف عندها المتلقي لغرض التنقل في السماء والأرض. أما عنصر السيادة في اللوحة

فإنه يعتمد الشكل الهندسي والقيمة الضوئية للقباب .

أعطى الفنان للمنظر البيئي للقرية وما تحويها أولوية واهتمام كبير للتأثيرات اللونية والخطية للإشكال المعكوسة في اللوحة من خلال التأثر البيئي بشكل عام والانطباع الشخصي بشكل خاص، ومن ذلك يبدو الفنان اتجه في لوحته نحو تكوين الإشكال والمفردات البيئية المكونة للمنظر، وهذا ما يدعو للإحساس بالحجم الهندسي والكتل كما نشاهد اللون الأبيض المائل للزرقة فوق تلك البيوت المجسمة وإبراز الأبعاد الفنية وتأكيد الانفعال وتنويع في القيمة الضوئية. يقع هذا التنوع ضمن حدود البراعة الفنية المتطورة للفنان ويأتي ما يميزه في الدائرة الواقعية وفي التعبير عن خواص المشهد وقف ما يريده ويلجأ إلى التبسيط والاختزال في التفاصيل الفردية يعطي المنظر أكثر قيمة وحيوية هو التنغيم في القيمة الضوئية فظهر لنا بأعماق مختلفة بعدم وجود تنوع في فصل اللون واقتصاره على الأبيض والأزرق والأخضر وبدت السماء مسطحة صافيه هادئة .

انموذج رقم (3)



اسم العمل: الحرز

اسم الفنان: سلام عمر

المادة: مواد مختلفة

القياس: 100 3 X X 10 سم

السنة: 2003

تحليل العمل

يتكون العمل الفني من شكل هندسي منتظم مكون من عدة رموز الدوائر والمربعات بحركات مختلفة يحتوي على الواجهة الأمامية من سطح غامق اسود يمثل السطح السالب ويخترق وسط العمل خط متقطع بلون ازرق يقسم العمل إلى مثلث في الأعلى وجزء في الأسفل على شكل مستطيل بقطعة وتر المثلث المكون من شكل العمل.

ويوجد في الجزء العلوي للمثلث أشكال هندسية منتظمة مفردة من دائرة صغيرة وأشكال هندسية غير منتظمة مفردة على هيئة بيضوية في الجزء السلفي من الخط المتقطع يوجد شكل مجسم (مستطيل)

غائر للداخل يوحي بهيئة مستطيل داخل المثلث بلون اصفر يوحي المستطيل بداخله بأشكال هندسية غير منتظمة مفردة ومتراكبة مع بعضها البعض كما في الأشكال البيضاوية السوداء والحمراء وأخرى في بداية المستطيل في الجزء العلوي بلون ازرق.

هذا المثلث يمثل كشكل مجرد تطورا في هذا العمل كوحدة إنشائية مركبة داخلة في نظام متداخل من الإشكال الهندسية وهيمنتها كوحدة إنشائية كبرى، فالعمل الفني للشكل الهندسي ومفرداته الداخلية الهندسية بحركة عشوائية متداخلة وغير منتظمة هي في الحقيقة رمز يحيلنا لمشهد فكري يرتبط بالفنان لاختزاله للحالة التي أثارت ما بداخله وخلق شعورا للرمز لتكوين الصورة المثلثة كهيئة مليء بالإشارات والعلامات.

ويقال إن الفنان مر بحادثة عندما شاهد مدينة (عانة) العراقية كيف غمرتها المياه نتيجة تغير لمسار المياه وتحويلها باتجاه المدينة مما يتطلب تحويل الأهالي والانتقال لمدينة أخرى معدة لاستقبالهم بعدما طمرت المياه مدينة عانة والفنان رأى رؤوس النخيل قد غمرتها المياه إلى رأسها وأصبحت تحت مستوى المياه .

هذه الحادثة وظفها الفنان في لوحته مشيرا للخط الغائر للأسفل بالمياه التي غمرت المدينة بكل ما فيها من ذكريات التي وظفها الفنان داخل المستطيل في جو من العمل معبرا عن الأشياء الجوهرية المخيفة داخل هذا الشكل الغائر فما تلك الإشكال الهندسي الممثلة بالشكل البيضوي فوق مستوى الخط المنقطع إلا رمزا لبقاء تلك الأشياء على السطح لتبقى خالدة في الذاكرة والوجدان .

يحيل العمل الفني لشكل (حرز) يعلمه النساء للحفظ من الخوف والحسد والشرور فالفنان ربما يحيل هذا الشكل الرمزي لحفظ إغرائه بعدما فقد بعضهم نتيجة هذا الحادث بالنهاية هذا الحرف يوضع في المكان المراد حفظه من كل مكروه تبالي الكل هو وعاء (حرز) لحفظ العراق من الشرور والمطامع.

انموذج رقم (4)

اسم العمل: بدون عنوان
اسم الفنان: سلام جبار
القياس 50 70 X سم
المواد: اكريلك على ورق مقوى

السنة: 2010

تحليل العمل

يتضمن العمل الفني من خلال النظرة السريعة شكل تجمع مجاميع من البقع اللونية المتضادة واندماج الألوان والتي تقوم على شكل مستطيل بألوان زاهية .

عند تقسيم العمل إلى نصفين الجزء الأيمن يتضمن مجموعة من الألوان الباردة والحارة والجزء العلوي يتضمن اللون الأزرق، والجزء السفلي يتضمن اللون الأخضر الداكن فضلا عن اللون الأسود المنسدل إلى الجزء السفلي في الجهة اليسرى، والجزء المهيمن في اللوحة المتضمن لرأس إنساني مذكر (نرام سن) استدعى من قبل الفنان كحالة شكلية رمزية بتفاصيل نظامية شديدة الوضوح والصراحة .. وفق رؤية معاصرة متفاعلة مع البعد الثقافي الرمزي .

قصد الفنان بهذه الازدواجية في الأشكال والألوان رؤية متجددة تتضمن ابتكارا للرمز الثقافي وتفاعل الماضي والحاضر برؤية حضارية مبتكرة لتحديد الهوية والانتماء والرمزية .

من خلال الاطلاع على أدق التفاصيل في الشكل المفعم بالضربات اللونية المتناقضة فإنها رمز ثقافي إنساني يشير للهوية والانتماء للفرد، فهو ملم بالرموز باعتباره وسيلة اتصالية بين الحضارات وهو مفتاح لقراءة هذه الرموز بلغة ثقافية متجددة

اسم العمل: بدون عنوان

اسم الفنان: هناء مال الله

القياس: 100 X100

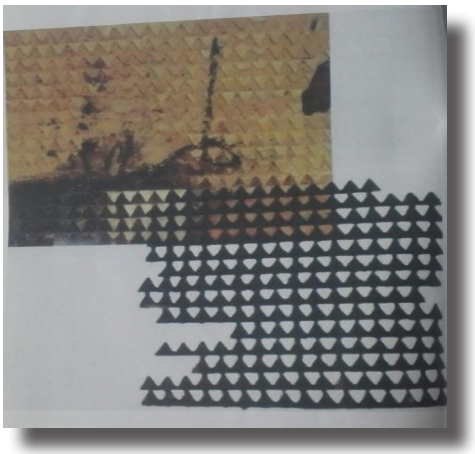
المواد: مختلفة

تحليل العمل

يشتمل هذا العمل وكل ما يحويه على اشكال متكررة وعندما تجمعها تشكل خلية نحل من الشكل المربع والذي يحوي الوانا رصاصية توحي بالتفاعل على ما بين النماذج الموجودة باعتبارها الخصب والنماء والديمومة والاستمرار للحياة، فالمثلثات تنمي في بنائها الشكل وحدات مجردة، فالشكل السريع منقسم لجزأين حسب التكوين. الإنشائية يرجع أصلها للرموز التي مثلت على الأواني الفخارية في عصر القرى الزراعية وعصر الكتابة والرمزية في الاشكال والخطوط والألوان والوحدات المركبة التي تعطي جمالا ورونقاً، فالجزء الأعلى محمل بعلامات من المثلثات ذات اللون الأبيض والأسود على شكل قوارير منتظمة وبشكل عكسي بالنسبة للمثلثات المثبتة في الشكل، وفي الجزء السفلي يكون الشكل مفعما باللون الداكن في الجزء الأوسط للعمل إما الجزء الذي يعلوه باللون الاوكر، والمثلث هو الشكل الهندسي الذي يرجع الى اصل وحدات الاشكال الصورية والتقاء الخطوط المتقاطعة أعلى المثلث, فهي رموز يمكن إيصالها للمتلقي عن طريق بث هذه المفاهيم بطريقة مركبة تبعث للتساؤل والاستفسار لفك مثل هكذا حروف ورموز.

بالنسبة للألوان يطغى اللون الأصفر والأخضر والأحمر والبرتقالي والجوزي. اما اللون الاخضر فله خاصية في اللوحة الفنية,فالرموز في الأشكال ذات دلالات جديدة مبتكرة من أفق المعنى الثقافي المتداول والذي أحيل من الماضي المجسم إلى الحاضر المسطح برؤية جديدة تلاعب الفنان في البنى الاستعارية ليعطي قراءة جديدة للاشكال .

انموذج رقم (5)



اسم العمل: الأقنعة الزاحفة

اسم الفنان: علاء بشير

القياس: 35 X 39 سم

المواد: زيت على القماش

السنة: 200

تحليل العمل

يتكون العمل الفني من مقطعين؛ جزء أسفل والآخر الأعلى يتوسطهما وجوه أو أقنعة بحركات مختلفة لوجه إنساني متكرر فضلا عن الجزء الأسفل. تبدو اللوحة كأنها جذور في بقايا عظام إنسانية .

يتشكل العمل من مساحة مربعة لمقطعين يشكل الجانب الأمامي وجه كبير مهيمن يحيطه فضاء معتم ينتمي بجذوره التاريخية للوجوه الإنسانية المتكررة خلف هذا الشكل وبألوان متعددة يبدأ من الوجه الأول باللون البرتقالي بانتهاء اللون الأصفر من جهة اليمين يتكرر اللون الأخضر والتركوازي، والالوان تبدأ بالتلاشي تكرارا، الشكل الأول والجهة اليسرى للنموذج يمثل وجها واحدا فقط هو اللون الأزرق بتدرج مع استعمال الجزء القليل للقلم بدون لون.

هذا التكرار للأشكال (الأقنعة) والتي يشير لها الفنان والتي هي من سمات الفن العراقي القديم والتي أحالها الفنان لظاهرة التعدد والتنوع بالإشكال والرموز بتأثير الألوان المتناقضة ودلالتها التي تعطي نظاما جديدا للوجوه والتشابه فيما بينها .

وتميزت رسومه بالسريالية للفضاء الواسع والتدرجات اللونية للإيحاء بالعمق والمسطحات للزمن والمكان وتسليط الأضواء على الإشكال غير الواقعية او(الخيالية) مع أجسام واقعية من تداخل وتناسق موضوعي مع بعض الرموز المادية الصغيرة بطريقة طارئة مع التكوينات الرئيسة غير الحقيقية ولكن تباين لوني للخطوط المستخدمة المستقيمة والمتوازية التي تتجاوز الشكل المحوري في اللوحة والتي تميز أعمال الفنان ذات ملمس ونسيج ناعم للإشكال المتحولة من اشكال مادية إلى اشكال غير مادية متحولة من حالة مرنة إلى جسم صلب ناعم الملمس ذو بعدين بإضافة ألوان خفيفة.

إن فكرة الفنان التي توحي بصراع الخير والشر كثيرو ومستوحاة من الواقع والتي بدورها تبلورت وتحولت لصور مقتبسة من الواقع باعتبارها استعارات من الحقيق فهي رموز تعبيرية ومظاهر سريالية فضلا عن التشريح

للأشكال الإنسانية المكونة من وجه والرأس واطراف والتي اتسمت برمزية كبيرة موجودة داخل الروح البشرية من الآم ومعاناة، فرؤية الفنان تمثلت بعلاقة الذات بالمحيط كإشكالية أزلية يعاني منها الإنسان كوجود قائم بذاته .

انموذج رقم (6)

الفصل الرابع

النتـــــائـــج

بعد تحليل عينة البحث توصل الباحث إلى جملة من النتائج وهي:

1 – ظهرت بنية الرمز المحلي واضحة في عدد من نماذج العينة، سواء كان الرمز يمثل مكانية معينة أو رمزا ثقافيا معروفا لدى الجميع كما هي تجليات المدن في العينة (1, 2)

2 – كان للرمز الخرافي فاعلية في العديد من نماذج العينة بوصفه رمزا ممثلا لثقافة تجمع الماضي بالحاضر كما في النماذج (6, 4, 7).

3 – إن انحياز الفنان نحو الرموز الروحية شكل محورا هاما في عينة البحث المختارة بوصفه رمزا باطنيا معبرا عن حقيقة ظاهرية كما في النموذج (5,6).

4 – الرموز الاصطلاحية في بعض رسومات الفنانين في عينة البحث مثل الإشكال الهندسية بوصفها رموزا مجردة تمثل أشياء خارج العالم المادي المرئي كما في العينة (3, 5).

الاستنتاجات

في ضوء النتائج يستنتج الباحث ما يأتي:

1 – إن اهتمام الرسام العراقي بالرموز المحلية جزء من هذه الدراسة عن الهوية في العراق او الوطن العربي، ولذلك تم التأكيد على هذا المثال من خلال مجموعة إعمال وتجارب

2 – تمثلت العودة للأسطورة العراقية القديمة ومرموزاتها في الرسم العراقي المعاصر ، وذلك جزء من إحياء تراث وادي الرافدين القديم وإمكانية الدمج بين الماضي والحاضر

3 – تعد محاولة الرسام العراقي للاهتمام بالرموز الروحية والإنسانية جانبا من الاهتمام بالعالم الباطني السري وعلاقته بتشكيل معالج الحياة المادية مع العالم الخارجي.

4 – الرموز النفسية لها تأثير كبير في نفسية الرسام العراقي الناتجة من تغير الذات الإنسانية كجزء من اهتماماته في الجانب النفسي الذي يغير طبيعة المعادلة الفنية.

التوصيات :

يوصي الباحث ما يأتي:

1 – فتح قنوات أكثر تعمقا لغرض إثبات تحليل الرموز لفنانين عراقيين وعالميين ووضعه ضمن المسلمات الدراسية في كليات الفنون والتربية الفنية.

2 – رفد المكتبات بالمصادر والمراجع لغرض وضع قياس ومعيار للرموز في لوحات فنية عالمية وعربية .

المقترحات:

يقترح الباحث ما يأتي:

1 – انشاء معرض خاص للفنانين التشكيلين الرواد والاهتمام باللوحات التي تعنى بالرمز والرمزية.

2 – اجراء دراسة الرمز دراسة مستفيضة ملمة لكافة الجوانب الرمزية لفنانين عالميين ومقارنتها بالفنانين العراقيين

3 – اعداد دليل خاص للأعمال الفنية التي تحمل الرموز بكافة صنوفها سواء أكان للفنانين الرواد أو الشباب.

المصادر العربية

1 – إبراهيم، سمعان وهيب: الثقافة والتربية في العصور القديمة، دار المعارف بمصر، 1961 .

2 – ابراهيم، مصطفى واخرون، المعجم الوسيط، ج2 – مطبعة مصر القاهرة، 1961

3 – احمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، رسالة ماجستير, جامعة القاهرة.

4 – آل سعيد، شاكر حسن، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي, دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988.

5 – ايغلين، تيري: مقدمة في النظرية الأدبية، تر: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة عاصم إسماعيل الياس، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992.

6 – التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990 .

7 – الخالدي، محمود: المدخل إلى الفلسفة الإسلامية،، ج1، دار الفكر، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1972.

8 – الدجيلي / اسعد يحيى مسلم: المرموزات الشعبية في رسوم حسن عبد علوان، رسالة ماجستير فنون تشكيلية مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2011.

9 – الرازي / محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1982.

10 – التميمي، صفاء الدين حسين، توظيف الاسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1989.

11 – الزيدي، جواد: مدونة البصر، دار الصباح للنشر، بغداد، 2008

12 – الزيدي، جواد: مدونة البصر، مجلة الثقافة الجديدة، رئيس التحرير، صالح ياسر وآخرون، دار الصباح، ع335، 2010.

13 – القيق,نمر الصبح,جماليات الرسم في الفن التشكيلي الفلسطيني,2006.

14 – الماكري، محمد: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991.

15 – الشال، محمد النبوي: التذوق وتاريخ الفن، مكتبة الضحى، الكويت ، ب ت .

16 – المطبعي، حميد: تجربة الفنان فائق حسن، موقع الفن العراقي .

17 – لنورة جي، احمد خورشيد: مفاهيم في الفلسفة والاجتماعي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, 1990.

18 – اليسوعي، لؤي معلوق، المنجد، المطبعة الكانوليكية، بيروت، 1951

19 – الميلاد، . زكي: المسألة الثقافية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

20 – االهيتي، هادي نعمان: الاتصال والتغير الثقافي، بغداد، دار الرشيد، 1978, بيروت، دار الطليعة، ج2، ط2‘ 1981

21 – باشلر، غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 .

22 – بان، خانسينا: المأثورات الشفاهية: تلار: احمد مرسي، دار الثقافة، القاهرة، 1981.

23 – بويريطا، خوسيه، ميغل: البنية الطوباوية لقصر الحمراء، مجلة العرب والفكر العلمي، ع 20–19, مركز الاتحاد القومي، بيروت، 1920 .

24 – بوكر,وديعة بنت عبد الله احمد,العلاقة الترابطية بين الرمزية والسريالية كمصدر لإثراء التصوير المعاصر,كلية التصاميم والفنون,جامعة الملك عبد العزيز.2011.ثراءالتصوير المعاصر,كلية التصاميم والفنون,جامعة الملك عبد العزيز.2011.

25 – جسام، بلاسم محمد: التحليل السيميائي لفن الرسم، المبادئ والتطبيقات، أطروحة دكتوراه فلسفة، مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1990 .

26 – جمعة ، احمد: فلسفة التحول الشكلي في الفنون التشكيلية، مجلة دراسات فلسفية في الفنون التشكيلية، إشراف شمران العجيلي، بيت الحكمة، ع25, بغداد، 2010.

27 – جودت، احمد عبد الجبار: بنية الصورة المعمارية في ضوء نظرية المعرفة الإسلامية، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية الهندسة، جامعة بغداد، 1995.

28 – جيران، مسعود، رائد الطلاب، دار العلم للملايين، بيروت، ب ت.

29 – حافظ، ياسين طه: الاتجاه التجريدي في الفن والوعي الباطني، مجلة الثقافة الأجنبية، 2، س7‘ دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، 1987.

30 – حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, 1986.

31 – خليل، معن عمرك نقد الفكر الاجتماعي المعاصر ودراسة تحليلية نقدية، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1982.

32 – رايسر، دولف: بين العلم والفن، وتر,: سلمان الواسطي، دار المأون للترجمة والنشر، بغداد، 1986.

33 – ريد، هربرت: معنى الفن: سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

34 – سعيد، مؤيد، التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد 1983 .

35 – شيرنج، فليب: الرمز في الفن، الأديان – الحياة تر: عبد الهادي عباس، ط1 سوريا، ‘ 1992.

36 – صاحب، زهير وآخرون: جذور الكتابة الرافدينية– دراسات في بنية الفن، مطبعة ايكال، بغداد, 2004.

37 – صاحب، زهير: قراءة تشكيلية لأقدم ملحمة عراقية، مجلة الأكاديمي، ع 36، 2002.

38 – صالح، مدني: في مهب عواصف التاريخ، مجلة الموقف الثقافي، ع40، 2002.

39 – طليبيا، جميل, المعجم الفلسفي، الهيئة العامة للشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1977 .

40 – عباس، إيمان خزعل: إشكالية التأويل لدلالات الإشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2004.

41 – عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي، حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004.

42 – عبد الأمير، كاظم: جدلية النص والعقل في الثقافة العربية الإسلامية، مجلة دراسات فلسفية، ع3 ‘ بيت الحكمة.

43 – قطوس، بسام :دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع،

الكويت، ب ت.
44 – قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، دار قتيبة للطباعة، بيروت، 1991.
45 – كامل، عادل :جدل الاغتراب وفضاءات الذاكرة، مجلة عمان، 2002.
46 – كامل، عادل :الحركة التشكيلية المعاصرة – العراق، مرحلة الرواد، سلسلة الكتب الفنية (43) دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
47 – لازاروس، ريتشارد: الشخصية: سعيد محمد غنيم، بيروت، دار المشرق، .1981
48 – لانجر, سوزان: فلسفلة الفن عند سوزان لانجر، إعداد: راضي حكيم، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986.
49 – محسن، مؤيد: استعارة الإشكال التاريخية في الرسم العراقي المعاصر (دراسة تحليلية، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2011.
50 – مورتكات، أنطوان: الفن في العراق القديم: تر: عيسى سلمان وسليم التكريتي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1975.
51 – نادر، سهيل سامي: البحث عن اثر داخل الثقافة، مجلة فنون عربية، ع7، لندن، 1983.
52 – نوبلر، ناثان: الرؤيا في الفنون، تر: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1987.
53 – هيغل: فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ج2 ' ط2، 1981.
54 – يوسف, عقيل مهدي, الجمالية بين الذوق والفكر, بغداد, مطبعة سلمى الفنية الحديثة, 1988.

المصادر الاجنبية

55-Baker Geoffrey H pesigns T rategies in RcgitecturevanNostrandBeinhold N,Y، 2 Edition 1994

56- long.ion:creatinArcgitecuraltheary. MIT press، Massachusettsinstueoftechmol-ogyCampridge، Massachusett 1987.

57- Nespitt، take (Theorizing anewAgenad for Archuiteeture) an theology YofArchi-ectural theory1965 -1955 prineetonArchiectural press New Yourk 1996.

58- Sehuiz christen Norberg (khan Heideegger and language of Archictural) Ap-posilition، AGORR AL for ID EN & CRITIEISM in architecture NL.T press summer 1979.

59 –Waha، farum net .Bz -/332-TO pic

Source

1- Ibrahim, Simon and Heib: Culture and Education in Ancient Times, Dar Al Ma'arif, Egypt. 1961.

2 - Ibrahim, Mustafa and others, the lexicon mediator, C 2 - Egypt Press Cairo, 1961

3- Ahmed Mohamed Fattouh: Symbol and Symbolism in Contemporary Poetry, Master Thesis, Cairo University.

4- Al Said, Shaker Hassan, Civilizational and aesthetic origins of Arabic calligraphy, Dar al-Sha`al al-Kharafiya, Baghdad, 1988.

5. Eaglin, Terry: Introduction to Literary Theory, by Ibrahim Jassim Al-Ali, Review by Assem Ismail Elias, The Hundred Book Series, Dar Al-Sha`al Al-Khawabia, Baghdad, 1992.

6 - Pashler, Gaston: The aesthetics of the place, see: GhalebHalsa, House of Public Cultural Affairs, Baghdad, 1986.

7- Ban, Khansina: Literary Implications: Talar: Ahmed Morsi, House of Culture, Cairo, 1981.

8. Puerta, Jose, Meghal: The Blessed Structure of the Alhambra Palace, Arab Journal and Scientific Thought, 19-20, Union National Center, Beirut, 1920.

9 - Tikriti, JamilNassif: literary doctrines, House of Cultural Affairs, Baghdad, 1990.

10 - Tamimi, Safa al - Din Hussein, employment legend and folk tale in the theater of contemporary Iraq, a master 's thesis, University of Baghdad, 1989.

11- Jasem, Balsam Muhammad: The Semantic Analysis of Painting Art. Principles and Applications, PhD thesis, Introduction to the Faculty of Fine Arts, University of Baghdad, 1990.

12- Juma, Ahmad: The Philosophy of Formal Transformation in Fine Arts, Journal of Philosophical Studies in Fine Arts, Supervised by Shamran Al-Ajili, Beit Al-Hikma, p 25, Baghdad, 2010.

13- Jawdat, Ahmed Abdul-Jabbar: The Structure of the Architectural Image in Light of Islamic Knowledge Theory, Unpublished Master Thesis submitted to the Faculty of Engineering, University of Baghdad, 1995.

14- Jairan, Massoud, student leader, Dar Al-Ilm for millions, Beirut, b.

15- Hafez, YaseenTaha: The abstract trend in art and subconscious awareness, Journal of Foreign Culture, 2, 7, House of Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, 1987.

16. Hakim, Radi: The Philosophy of Art at Susan Langer, House of Public Cultural Affairs, Baghdad, 1986.

17.Al-Khalidi, Mahmoud: The Introduction to Islamic Philosophy.