إشكالية تركيب الأشكال في المنحوتات الخزفية المعاصرة

م.د.عماد حمود تويج
كلية التربية/جامعة الكوفة

م.د. صبا قيس الياسري
كلية التربية/ جامعة الكوفة

البريد الإلكتروني Email :
imad.abdulhussein@uokufa.edu.iq
saba.abdulhussein@uokufa.edu.iq

الكلمات المفتاحية:التركيب، المنحوتات،الخزف، اشكالية.

كيفية اقتباس البحث
تـويج ، عمـاد حمـود، صـبا قـيس الياسـري، إشـكالية تركيـب الأشـكال فـي المنحوتـات الخزفيـة المعاصرة، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية،٢٠١٩، المجلد:٩ ،العدد:٣ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The Problem Of The Formation Of Shapes In Contemporary Ceramic Sculptures

Imad Hammoud Tuwaij
College of Education / University of Kufa

Saba Qais al-Yasiri
Faculty of Education / University of Kufa

Keywords: Composition, Sculptures, Porcelain Problematic.

How To Cite This Article
Tuwaij, Imad Hammoud, Saba Qais al-Yasiri, The Problem Of The formation of shapes in contemporary ceramic sculptures, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, Year :2019,Volume:9,Issue: 3.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Research Summary

The art of ceramics, like the rest of the arts, is influenced by multiple levels in terms of its aesthetic appearance or its construction based on internal and external data that determine its appearance and establish a methodology or mechanism to show its structural structure. So the researchers sought in the first chapter to identify the problem of research and then determine the importance and then read the goals that were identified from the problem that the researchers seek to solve is the identification and disclosure of the problematic structure in the forms of ceramic sculptures in Iraq .Then search limits. The second chapter includes the theoretical framework, which is divided into two sections, the first concerned with the phenomenon of reference structure in the plastic art and the second provides the installation in

ceramic sculptures .The two researchers arrive at the most important result of the theoretical framework as indicators that represent the foundations on which the researchers are based in finding the analysis and its results.

The third chapter is devoted to research procedures. The fourth chapter included the results according to the results of the theoretical framework of the indicators and procedures of research to make recommendations and the end of the research by mentioning the list of sources approved, and the most important results: .١The complex elements of contemporary Iraqi ceramic sculptures vary between what is associated with the necessities of perceived structural organization and what is enhanced as cognitive influences. .٢The structure is a transitional state in which the potter moves from one idea to another and from one method to another. - ٣The hardness of the material as well as the diversity of technology used in the construction process eventually lead to the crystallization of structures through soft texture or coarse.

ملخص البحث

يتأثر فن الخزف مثل باقي الفنون بمستويات متعددة من حيث مظهره الجمالي او موضوعة بناءه على معطيات داخلية وخارجية تحدد تمظهره وتضع منهجية او الية لبيان البنية التركيبية له .

لذا سعى الباحثان في الفصل الأول إلى بيان مشكلة البحث ومن ثم تحديد أهميته ثم قراءة الاهداف التي تحددت من المشكلة التي يسعى الباحثان إلى حلها وهي **التعرف والكشف عن إشكالية التركيب في اشكال المنحوتات الخزفية العراقية**.ثم حدود البحث .

أما الفصل الثاني فيضم الإطار النظري الذي يقسم إلى مبحثين الأول يُعْنَى بظاهرة مرجعيات التركيب في الفن التشكيلي والثاني يقدم التركيب في المنحوتات الخزفية ليصل الباحثان إلى أهم ما أسفر عنه الإطار النظري كمؤشرات تمثل المرتكزات التي يستند إليها الباحثان في ولوج التحليل ونتائجه.

أما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث فقد خُصّص لتحليل نماذج عينة البحث البالغة (٥) انموذجاً .

أما الفصل الرابع فقد ضم النتائج على وَفْقِ ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات وإجراءات البحث وصولاً إلى تقديم التوصيات وأنتهى البحث بذكر قائمة المصادر المعتمدة، ومن اهم النتائج:

١- تتنوع الوحدات المتركبة في المنحوتات الخزفية العراقية المعاصرة ، بين ما يرتبط بضرورات التنظيم البنائي المحسوس تارة ، وبين ما يتعزز كمؤثرات إدراكية .

٢-يمثّل التركيب حالة انتقالية ينتقل الخزاف عن طريقها من فكرة إلى أخرى ومن أسلوب إلى أخر.

٣-ان لصلابة الخامة وكذلك تنوع التقنية المستخدمة في عملية البناء تفضي بالنهاية الى بلورة تراكيب من خلال الملمس الناعم او الخشن .

اولاً : مشكلة البحث

أن التجربة القائمة على البناء التركيبي للواقع بالمزاوجة بين البنى العقلية والتركيب التقني ، فأصبح للحدث موقعه الفضائي في بيئات أعدها الفنان خصيصا لها وهو ما يعني أن هدف الفنان الرئيس هو البحث عن التغير والجدة اللتان توصلانه إلى كل ما هو غريب ، وقد وصل ذلك إلى مرحلة من التطور الأدائي المرتبط بتطور النظام الديناميكي لمقدرته العقلية ، وهو ما منحه القدرة على تحقيق التغير والتحول في بنائية العمل الفني ، وبتركيزه على الواقع الخارجي الذي يستقي منه مادته المتفاعلة مع المقدرة المعرفية ليحيل تلك المواد والأشياء إلى تركيب موضوعي قائم تنتظم في حدود أستوديو الفنان الذي أصبح مختبرا لتجاربه ، (أن العلم لم يعد يعتمد الرؤية الحسية والإدراك المباشر للواقع ، بقدر ما يعمد إلى تفسير المؤشرات التي قامت بمهمة ترجمة المدركات الحسية في لغة رمزية)[١].

وتتلخص مشكلة البحث في التساؤل الاتي:-هل هناك حلول لإشكالية تركيب الاشكال في المنحوتات الخزفية المعاصرة في العراق؟

وهذا يعني بحد ذاته محاولات الباحثان في الكشف عن طبيعة التركيب الحاصل في الخزف العراقي المعاصر،إذ سعى الخزاف العراقي المعاصر لسبر الغور في اعماق تأريخه وأرثه الحضاري ليستوعب ويستلهم ويؤكد انتماءه الحضاري باستثماره كثيرٍ من العناصر الشكلية الداخلة ، فضلا عن سعيه الحثيث بركاب حضارة العصر وفنونه وتقنياته، ولا سيما الخزفية منها على وفق رؤيا جديدة في عالم التشكيل الفني ومنه الخزف، إذ ان غياب مثل هذه المواضيع الخاصة بالتركيب ومسبباته والعوامل المؤثرة فيه وكيفياته ،تعد اشكالية حقيقية في عالم الفن ومعرفته او معارفه وهي تعد مشكلة تستحق البحث عن الحلول اللازمة لها، ويقول (سارتر) "ان شعوري المتصور لشيء ما ليس هو الشعور بصورة ذلك الشيء ، فأنا ادرك مباشرة ، وانتباهي

ليس موجها الى صورة بل الى موضوع، وهكذا في تشابك الأفعال التركيبية للشعور تظهر وللحظات ، بعض التركيبات التي نسميها التصور المتصور"[٢].

ثانياً : اهمية البحث

تكمن اهمية البحث كونه يبحث في قضية بحثية مهمة وهي موضوعة اشكالية التركيب في الخزف العراقي المعاصر، والتعرف على طبيعة ذلك التركيب الشكلي ، ويعد البحث في هذا المجال من الدراسات الجمالية الشكلية المهمة في مجال التشكيل العراقي المعاصر، ثم ماهية طبيعة التأثير الذي احدثه الخزف المعاصر في العالم وعموم التشكيل المعاصر،كون ان الخزف في العالم وكذلك في العراق قد اخذ طابع التشكيل اكثر مما حافظ على ايقونته حيث ذوبان الحدود بينه (الخزف) وبين الرسم والنحت محاولة احداث التداخل او التزاوج، خارج حدود الاختصاص من الدفتين فالخزف اصبح نحتاً بارزاً ملوناً احياناً وفي احيان اخر نحتاً غائراً ملوناً وقد يتخذ هنا وهناك ايقاعات وسياقات اللوحة التصويرية ببعديها الموجود في القول والعرض ، وفضلا عن ذلك فان فن الخزف قد تجاوز في معظم نتاجات مبدعيه وفنانيه الاهداف الاستعمالية او الوظيفية المباشرة وارتقى في ذلك فكرا واداءً وتقنية وتجدداً،كل ذلك اتضح في رؤيا تشكيلية جديدة اسهمت بفعالية في بناء تنظيمات شكلية متباينة ومتحولة وغير ثابتة وكل ذلك يضفي اهمية على البحث وتوجب دراسته، واكتشاف واشكاليته.

ثالثاً :هدف البحث :

يهدف البحث الى ما يأتي:-

تعرف التركيب في اشكال المنحوتات الخزفية العراقية.

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث :

أ. حدود موضوعية : دراسة المنحوتات الخزفية ذات التراكيب بالاشكال.

ب. حدود مكانية : العراق.

ج. حدود زمانية:٢٠٠٠-٢٠٠٢.

خامساً : تحديد المصطلحات

١. **الاشكالية:** Problematic

الاشكالية لغةً:شكِل الأمر، شكولاً ، التبس.

شكل اللون، شكلاً، خالطه لونا غيره،ويقال:شكِلت العين: خالط بياضها حمرة.

وشكلت الخيل: خالط سوادها حمرة.فهو شكل، واشكل وهي الشكلة وشكلاء.

أشكل الامر: التبس وشكل فلان: اجتمع باشكاله وامثاله.

الإشكال: الامر يوجب التباسا في الفهم.

الشكلُ: الامر الملتبس المُتشكل.

المشكل: الملتبس وعند الاصوليين، ما لا يفهم حتى يدل عليه دليل من غيره.[٣]

والاشكالية اصطلاحا: (النظرية التي لم تتوافر امكانية صياغتها فهي تؤثر ونزوع نحو النظرية أي نحو الاستقرار الفكري).[٤]

الإشكالية: مصطلح إشاعه(لوي التوسير)(يشير أن العناصر البانية في المجال الأيدلوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي على نحو يتكشف عن إطار داخلي كيفية توحد كل عناصرها).[٥]

التعريف الإجرائي:

والإشكالية في هذا البحث تعني التساؤل النابع من تتبع مشكلة ما لغرض ايجاد إجابات محددة تبحث عن الثبات وفي الوقت نفسه تثير تساؤلا جديداً.

٢- التركيب Constrictive

التركيب لغةً: ركبة جعله يركب الشيء ، وضع بعضه على بعض وضمه الى غيره، وتركب يقال : تركب الشيء من كذا وكذا: تآلف و تكون.[٦]

العملية التي تفرق بين جزء واخر من الناحية الوظيفية التي تعد في الوقت نفسه مركباُ متكاملا من العلاقات الوظيفية داخل الكيان الكلي.[٧]

والتركيب اصطلاحا: هو ضد التحليل ، وهو تأليف الكل من أجزاءه . والتراكيب عند الفلاسفة القدماء مرادف للتأليف وهو أن تجعل الأشياء المتعددة بحيث يطلق عليها اسم الواحد ولا تعتبر في مفهومه إلى نسبة الانتساب بالتقديم والتأخير ، بخلاف الترتيب فإنه تعتبر فيه النسبة بين الأجزاء .[٨]

والمكعبية التركيبية : هي العودة إلى واقع الأشياء من جديد واتخاذ نواة واقعي للصورة وحياكة حولها وعليها وخلالها ما يروق للفنان من تكوينات ثنائية الأبعاد . أو أسلوب (الكولاج) لخلق تكوينات ثلاثية الأبعاد.[٩]

التعريف الإجرائي :

يتبنى الباحثان التعريف الاتي:

التركيب يفهم على أنه عملية استخدام الفنان لعناصر منفصلة يشيد بها الرموز الصورية بالطريقة نفسها التي يربط بها الكاتب أجزاء اللغة المكتوبة للتعبير عن طريقته في المخاطبة.[١٠] **ويعرف الباحثان التركيب** : وهو توزيع يعتمد ادراك رياضي لتلك العلاقات التي تعمل على تراكب الأشكال في مساحات فضائية والمساحات المتصلة من الألوان ، أي انها تجربة تخيلية ناتجة عن نشاط فكري يعمل على التركيب الرياضي بين علاقات التوزيع التي تتفاعل ضمن تراكب الاشكال في فضاء العمل.

٣-الشكل: (Form)

الشكل لغة:

(الشكل بالفتح، الشبه والمثل .والجمع اشكال وشكول).[١١]

(وهذا شكله أي مثله، وقلت اشكاله،ولهذه اشكال وشكول،وهذا من شكل ذاك من جنسه).[١٢]

الشكل اصطلاحا:

ثمة شكل بالمعنى الادراكي الحسي هو شرط ضروري للتشخيص الإدراكي الحسي للمحتوى وثمة شكل بالمعنى البنائي وهو تناغم معين او علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل وكل جزء مع الاخر يمكن تحليلها وفي النهاية تحويلها الى رقم.[١٣]

التعريف الاجرائي:

الشكل هو احد العناصر الاساسية المحققة للعمل الفني الخزفي، وهو لغة الخزاف البصرية للمتلقي.

<u>الاطار النظري: المبحث الاول – مرجعيات التركيب في الفن التشكيلي</u>

اجتهد الانسان عبر مراحل التطور الحضاري لتجسيد افكاره شكلياً أي اتخذ الشكل منبع لذلك " اوجدت رسوم الكهوف والاعمال النحتية والفخارية استعمال الانسان القديم للأشكال التي ابتدعتها ادواته وصولا الى غايات من خلال آلية بها مضامين خاصة بوصفها رموزا لظواهر حيوية في حياة الانسان بما خلق حاله من الوعي والتشكيل في اعماله الفنية ".[١٤] هذه الاشكال بتمثلاتها الاولى التي كان يبحث فيها عن الامان والاستقرار استطاع الانسان ان يربطها بمعنى اللجوء الى قوى عليا تكون هذه القوى قادره على حمايته من كل سوء وابعاده عن المخاوف والعناء فأخذت هذه الفكرة حيزها المباشر في مجمل اعمال الانسان .

ان رؤية الإنسان البدائي إلى الطبيعة رؤية ملؤها الخوف والرجاء فضلا عن أنها رؤية غامضة تجسدت بفعل حواسه وغرائزه الوجودية التي تريد أن تعطي صفة وثبات للعالم الماورائي ولما

كانت فكرة الشكل الحيواني طاغية جعلته يصور الشكل الإنساني بهيئة حيوان متحرك مسيطر.[١٥]

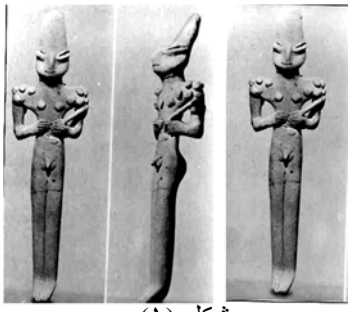
كانت الصورة المثالية لدى الإنسان القديم هي الصورة التي يأمل أن تتحقق له في الواقع، وان مصدر هذا النشاط يكمن في حرية التحكم لظروف التمثل التصويري لدلالة الأشكال الحيوانية والذي يصورها بهيأت مقتولة ومغلوبة ، فهذه التمثلات هي البيئة النموذجية المثلى له ، يتلقى من خلالها المتعة النفسية في نشاطه الفني التشكيلي[١٦]،فمدركاته كانت حسية ولهذا تفتح الفنان البدائي على الغنى الحسي لدلالة الشكل الحيواني بالتحويل والتعديل في ضوء المشابه والمقارنة.[١٧] ،كان يشعر أن الطبيعة وعناصرها أقوى منه ، لذلك وجد أن سعادته كانت قد حددت آنذاك في السيطرة العملية على هذا الواقع عن طريق التشكيل للحصول على متعة مطمئنة مؤلفة من عناصر سعادتها نفسها ، وهذا يفسر لنا اختيار نماذجه البصرية من الأشكال الحيوانية أو النباتية، المرسومة على جدران الكهوف والتي خلقت عنده حالة من حالات الاتزان الداخلي الذي يعد كمعادل موضعي ذي دلالات غيبية لواقعه المعاش.[١٨].فالصور الذي وضعها الفنان البدائي لم تكن لإشباع رغبة فنية بل كانت ذات دلالات روحية / نفسية / اجتماعية لقيت قبولاً من المجتمع ككل . فالفن الذي يصور الجماعة المشتركة يحرك مشاهديه تحريكا عميقا فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة المشتركة. [١٩].

اما النماذج التجريدية هي رموز لأشكال جزئية تعبر عن الكلي والشمولي ذلك أن الإنسان يتطلع دائما إلى معرفة الحقيقية الكاملة في اقصر وقت دون أن يشتت إدراكه بموضوعات فرعية متعددة في أن واحد فالشكل البسيط هو الأكثر قبولا وتجاوبا عند الإنسان البدائي كون هذه الوحدات البسيطة تحقق الراحة الفكرية وتقلل من الجهد الذي يبذله في إدراك الأشياء[٢٠]، فالرغبة في التبسيط والتجريد ناتجة عن أن نماذجه النفعية السحرية بعيده عن الواقع فهي الرمز إلى تأويل شيء غيبي.[٢١]

ان تماثيل الادميين(شكل١) في عصور فجر السلالات تقلصت الى ان وصلت الى اشكال هندسية تقريباً، لذا فان عضلات الصدر كانت تمثل بخط تقاطع القطعتين المنبسطتين في حين قد يكون الراس والرقبة ككرة تستند على اسطوانة قصيره مع الذقن، والشفتين والانف كسلسلة من الاسفينات وضعت على الكرة، ويبدو انه لم يكن هناك اية محاولة في هذه الفترة للتمثيل الطبيعي للأشكال الاصلية .[٢٢]

لقد كانت الصلة في عصر قبل التدوين بين الافكار والاشياء ، تتميز بطابعها المباشر فهي مقارنة تشبيهيه وتداع ، أي هي تقريب اكيد (بديهي) يتحقق بين ظاهرتين في المجتمع والطبيعة

وهنا تبرز مشكلة البحث الاولى والتي تتسائل عن هذه الرموز في محاولة لتحديدها ،فبين الشكل والمضمون او الدال والمدلول في نمط الصورة الجديدة ، هناك وحده داخلية وترسخ . فمن صفات الفن انه يحمل في داخلة التوتر والتناقض، فهو لا يصدر من معاناة الواقع فحسب بل لابد من عملية تركيبية ، لابد له ان يكتسب شكلا موضوعيا ومن جهة ثانية هناك الغاية والتعبير والتظاهر والواقع ، وبين هذه المظاهر تشابك وتداخل بحيث ان الخارجي او الخاص لا يكون له من مبرر وجود الا ما يكون تعبيرا عن الداخلي .[٢٣]


شكل (١)

كان لابد للفكر من تأسيس نظام الصورة في فنون الانسان القديم على اساس تركيب يعتمد العناصر التكوينية الجوهرية بأفضل وأكثر الإفصاح تعبيراً أي أن الذهنية كانت تتجه الى الظواهر كقيم كامنه في ذاتها وليس كما تراه " يعتقد الرجل البدائي ، انه يستطيع ان يضمن وقوع الحدث الفعلي عن طريق التمثيل الرمزي لهذا الحدث ، فالاشتياق الى الذرية ، او الرغبة في موت عدو ، او في الخلود بعد الموت ، او في خروج روح شريرة او طردها، هي الدوافع الى خلق الرمز المناسب لها ، ويتبع هذا اننا نهتم في الفن البدائي بالفن بالمعنى الكامل لهذه الكلمة : نهتم بالتنظيمات الشكلية المعبرة عن مواقف وجدانية ".[٢٤]

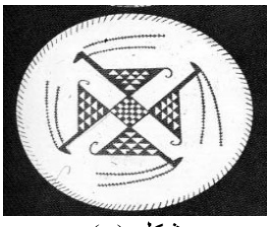
ان ابرز انتقالة في تطوره الحضاري هي انتقالته من لغة الاشارات الى اللغة الصورية ومن ثم اللغة الصوتية " كانت للإنسان لغة حتى في مرحلته المبكرة فكافة مشاعر جسده الجامحة العنيفة وكذلك كل اشواق روحة العارمة يعبر عنها مباشرة عن طريق الصيحات والنداءات وعن طريق الاصوات الوحشية "[٢٥]،والتعبير عن الشيء " هو الأعراب عنه بإشارة الفظ او أنموذج فالاشارات والألفاظ تعبر عن المعاني والصور تعبر عن الاشياء ويتم ذلك من خلال وسيلة اللغة التي يعتمد عليها الانسان في نقل افكاره وعواطفه ومقاصده وتكون على انواع منها للغة الكلام والاصوات والصور والموسيقى والاشارات والرموز ".[٢٦]وتعبر سوزان لانجر* عن هذه الفكرة "بان الاعمال الفنية هي صور رمزية وظيفتها ان تخدم كاشكال تصويرية وواضحة ،اشكال الوجدان ، هذه الاشكال التي يصعب صياغتها باللغة ".[٢٧]كما في الشكل (٢ ،٣ ، ٤)

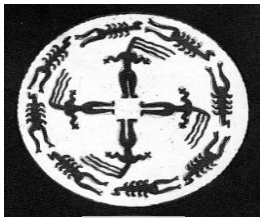
شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)

إن معتقدات الإنسان الأولى في سعيه لترويض الطبيعة بالشعائر السحرية عن طريق المحاكاة والتقليد واهتمامه بفاعلية التمثيل الفني للظواهر وتواصله الروحي مع كل الظواهر المتحكمة في مفردات حياته ، وجدت لها حالة من الوعي والتشكيل الجديد ، وتأسيساً على إشكالية انعكاسات معطيات البيئة الطبيعية في بنائية الأعمال التشكيلية من عصر ماقبل الكتابة شكلت تلك المعطيات ماهية الفكر الكامنة في نسيجها البنائي ، ذلك أن الأعمال التشكيلية من هذه الحقبة تتكون من دوال شكلية ، ومن مغزى دلالي كلي هو الفهم الروحي والاجتماعي لدورها التواصلي ، هذه المدلولات الرمزية ، هي بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل وبمضامين عقلية ،فكانت تؤدي فعلها الميثولوجي بصفتها رؤى روحية ورموز ، وطالما أن الرمز ليس مستقلا قائماً بذاته وإنما دلالة أي رمز ،فقد كان القدماء يرسمون (الطوطم)* على جميع أنواع الأشياء التي يمتلكونها ، يرسمونه على مخيماتهم وكل جدران مساكنهم وكأنه شعار أو علامة فارقة ، فصورة الكائن ألطوطمي أكثر قدسية من الكائن ألطوطمي نفسه ، فالحيوان يشغل في الاحتفالات التعبدية منزلة أدنى[٢٨]،إذ تم العثور على فخاريات متنوعة ومزينة بأشكال حيوانية وآدمية محورة تحويراً رمزياً ، ومنها مجموعة من كسر لأوان فخارية ، رسمت عليها أشكال حيوانية بأوضاع محوره تجريدية رمزية ، كالطيور والغزلان والثيران ،شكل(٥،٦) فنجد التحوير على طول الرقبة وفي أشكال القرون والأجنحة ، وظهرت الحركة بشكل بديع في أرجل وجسم الغزال ونلاحظ الفنان قد قام بعملية تخييل معرفي من الوصول الى المعنى الشكلي والوجداني فأولَ بمهارة العلاقات الشكلية في جسم الحيوان محوراً في أجزائه لكنه احتفظ ببعض الواقعية [٢٩].


شكل (٥)


شكل(٦)

بمرور الوقت أضيفت الخطوط من قبل الفنان والتأكيد على مسالة التحوير والتبسيط عن طريق الاستعانة بالخيال ، فأتجهت الأشكال تدريجياً نحو التجريد حيث أدخلت العديد من الأشكال الهندسية والنباتية والحيوانية (من خلال عمليةالتحوير نجد أن تأويل الفنان قد ابتعد عن المحاكاة المباشرة واتجه إلى محاكاة اللامرئي من خلال الأسلوب الرمزي في اغلب نتاجاته)[٣٠]،كما عثر على تماثيل صغيرة من الفخار لإنسان طويل القامة براس يشبه راس الضفدع ولقد لونت أجزاء من جسمه يرجح إنها تمثل وشماً بارزاً.[٣١]

والطائر المركب ، الذي كان رمزاً للغيمة المطرة الراعدة في بداية وجوده وكان اسمة السومري (امدغود) (شكل ٧)أي الممطر ، وبدأ رمزه بالظهور بشكل غيمة سابحة في الفضاء ثم تطور الى طائر ناشر جناحيه وله رأس أسد للتعبير عن الزئير (الرعد) ، ثم شخص هذا الطائر بهيئة انسان نصفه الاسفل له ريش، ثم اصبح الطائر رمزاً له[٣٢].

شكل (٧)

شكل (8)

إن المنجزات الحضارية التي حققها الفنان في العراق القديم ترتبط بالأفكار والتقنيات والأساليب الفنية ويؤيد ذلك تاريخ الفن والدلائل المادية والاثارية في المزايا الفنية وبنية الحضارة[٣٣]، ففي العراق القديم من الدلالات الفنية مايؤكد أن فنان (سومر) كان بمثابة الأستاذ لمن خلفه ، فكانت تماثيل الأشكال التي مثلها ذات تعبير وأفكار ذهنية بدت للعقول غريبة ، حيث كان اتجاه الأشكال الفنية في العراق القديم نحو الطبيعة"يعتمد على تجريدات تقع خارج نطاق تأملات السومريين وكانت الأساطير العلاج لهذا النقص إذ كانت تفيد بوصفها إطار ملموسا للأشكال الحيوانية التي تستعين تحديد استنتاجاتها المجردة وديمومة تجلي الأفكار والتجارب فيها ، فالمعتقدات الفلسفية بكاملها تجسدها المثيولوجيا (السومرية) وهذا يوضح السبب في أن الإنجازات الصورية للأشكال الحيوانية إنما تمثل موضوع الكثير من الفنون السومرية" [٣٤]، وفي نتاجات أخرى نجد الوحش الأسطوري يقف على رأس صف طويل من الوحوش التي ظهرت في جميع الحقب دلالة عن الرعب الذي يشعر به الإنسان إزاء عجزه في عالم يعاديه، وهو "عفريت بجسم إنسان وراس لبوة فهو تجسيد درامي للمخاوف التي كانت في فكر الإنسان"[٣٥]، فلهذا المخلوق المخيف جسم إنسان (أنثى) / دلالة الجنس والخصب ، وراس لبوة/ دلالة القوة والسيطرة كما في(الشكل ٨).

وعلى مر العصور فقد وظف الفنان القديم الأساطير والرموز الأسطورية التي تشترك فيها الكثير من الأشكال الحيوانية الواقعية والمتخيلة على أختام اسطوانية حيث شاع استخدام الختم الاسطواني في بلاد العراق القديم حين جسد الفنان بكل دقة معتقداته ورموزه على سطح

تلك الأختام ، فالحيوانات الوحشية والداجنة تحتل مكانة مهمة بوصفها عناصر ورموز للقوى التي تعزز حياة الإنسان أو تهددها ، وفي الكثير من الرسومات مخلوقات مركبة أمثال النسر الذي له رأس أسد والتنين الذي يشبه الأفعى نرى في الإله الطائر (مدوجود)وهو النسر برأس الأسد رمز الخصب وحيوانين هما التنين الذي يشبه الأفعى(شكل ٩) .[٣٦]

شكل (٩)

ومثل تلك المخلوقات من ذوات الأربع تلف رقابهما الطويلة لكل اثنين منها مرتين ثم ينتهيان براسي أفعى"ففي هذه الحالات كان الفنان فيها يركب مجموعات رمزية من الرسوم الحيوانية ذات الأهمية الرمزية وكانت اغلب الموضوعات تتجه أو تدور نحو دلالة البطل الذي يحمي الحيوانات الداجنة من الوحوش المفترسة"(شكل ١٠).[٣٧]

شكل ١٠

لهذا كان الابداع التشكيلي للفنانين السومرين ، تركيبا واعيا ، تسيطر علية ذهنية الفنان المبدع ، على اليات عمليات التحليل والتركيب لنظم العلاقات في التشكيل مستنده الى كم وكيف من المرجعياتالمعرفية القائمة على الخبرة التجريبية ، وقد عرف الفنان الياستقدام انظمة الصور الكامنة في خزينة الذهني ، ليؤسس منها بنيات تعبيرية ، تتكون من عناصر شكلية تنتظم داخل انساق خاصة ، يفرض بها المبدع على نظم العلاقات تنظيماً شكلانيا ، وبفعل تفعيل رؤيتة الابداعية وفي ذات الفعل ، تؤكد انظمة الاشكال ، في اجناس الفنون التشكيلية السومرية المتنوعة ، ان الفنان قد ابدع تركيبات شكلية ، وتقصي بقصدية بنية الاشكال ، وفقا للسياقات والمفاهيم ، وبما يقع في دائرة الاعراف والتقاليد ، ووظائف الاشكال التعبيرية والايحائية ، متخليا عما يعرف بالعفوية وصفة (التذكر) في اليات عمل الصورة الذهنية ، نحو نوع من الادارة الواعية .[٣٨]

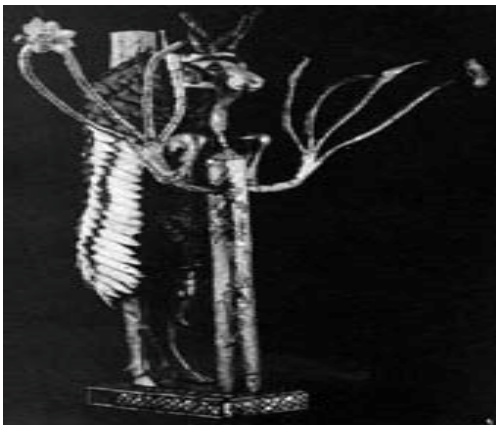
ان فحصاً دقيقاً لمحتوى (النص) حول اشكالية الشكل في الرليفات السومرية ، يوجب توحيد الافكار بينهما وذلك بدمجها معاً ، لحل هذه المشكلة ، فاوضاع الاجزاء الاكثر تعبيراً في

الاشكال البشرية ، هي اكثر الصور ترسخا في الصور الذهنية للفنان ، حين (يحرر) نظام الشكل وبما يتفق مع المترسخ في خزينة الذهني، بغية تحميل الشكل اقصى طاقاتة تعبيرا ، فالفكرة تقوم ، على الادراك والتاويل الذهني ، لمواصفات الشكل ، وبالصوره التي بدت في الذاكره ، وهي الاكثر تعبيراً ، فالفكر حين يستدعي الصور في خزينة المعرفي، يتمثلها بنظامها المعرفي الكامن في تركيبتة الذهنية ، ومن هنا يستحيل علينا تقليد هيئة تشابك كفي المتعبد السومري (كوديا)(شكل ١١) ، لان الابهام في كلا الكفين ، يكون ايمن ، كون الصورة الذهنية للكف في خزين الفنان الذهني ، هي الكف اليمنى ، فلو رسم او نحت (الف) كف ، تكون بهيئة الكف اليمنى دائماً ، فانة سيجد نفسة ، امام اشكالية (الكيف) في تمثيل (الفورم) ذي الابعاد الثلاثة على سطح ذي بعدين ، شريطة ان لا يخسر (الشكل) أي من تعبيراته المميزه لصورته الازلية ، التي تعتمد الصلة بين ما هو سماوي (مغيب) وما هو ارضي (حاضر) فكان لابد من تركيب ، لأفضل العناصر التكوينية ، فقد كان الفكر الابداعي السومري ، حراً في تطويع المظهر الخارجي للشكل ، ففي لحظة (تماسة) مع الشيء ، تظهر صورة الشيء وقد (ركبت) عقلياً ، جسداً للفكرة ، تصوراً عقلياً للشيء (الشكل) ، غير مبال بالانطباع القائم على النسخ المباشر .[٣٩]

شكل (١١)

ان مقدرة الفنان من خلال تداول اشكال العجول البرونزية ، وظهور راس الثور الذهبي في مقدمة القيثارة السومرية(شكل ١٢)، وتمثال الجدي مع شجرة العنب(شكل١٣) ،فهو تكوين مزدوج من مفردتين ، الاولى شجرة الكروم السومرية ، والتي التقى تحت افيائها الاله ،اما ذكر الماعز فانة يتميز بطاقة ذكرية هائلة ، اذ يشاهد وهو يقفز عدة مرات على اناث الماعز خلال دقيقة واحدة ، انه مهووس بفاعلية جنسية ، في خصوصيته الطبيعية ، وبدخول المفردتين نسق الفن ، فقد عملت تمثال من قطعة مستطيلة من حجر اللازورد الازرق اللون، وطعمت من الخارج بزخرفة هندسية متنوعة الالوان ، ما بين الاصفر والازرق والاخضر ، في حين نحت شكل (كرمة) العنب وجسم الحيوان من الذهب ، ونحتت كتلة الشعر الكثة في رقبة الحيوان واذنيه وقرونه من حجر اللازورد الازرق اللون.[٤٠]

شكل(١٢)



شكل (١٣)

على خلاف الفن في بلاد سومر كانت المعضلة الرئيسية للفن الاكدي ليس الصراع بين التجريد والطبيعة بل إطلاق الأعمال الفنية من حالتها الجامدة وتحويلها بإضفاء حركة منسجمة مع حرية التكوين والحدوث ، ذلك لان موقف البشر المتطلع إلى التوسع وصاحب الفكر يعبر عن نفسه بسعادة أوسع في تمثيل الحركة ، وأبرز ما ظهر لدى الأكديين من أعمال الفن التي توضح تصوير المشاهد وهو ما نشاهده في طبقات الأختام التيبدات تظهر تطوراً خلال هذا العصر في التركيب المشدود وعرضه بطريقة كلاسيكية ، وأضاف الاكديون أشكالاً أخرى في تعبير أكثر حيوية ، فنرى كلكامشوانكيدو ، اللذين يصارعان الحيوانات المتوحشة ، فكلكامش قد أثنى ركبتيه وراح يخنق أسداً هائلاً ، ويوشك ان يقذف بالحيوان طائراً في الهواء كما في (شكل١٤) ونشاهده مرة أخرى يطأ بقدمه عنق جاموسة ثم يمسك بأحد قرنيها وبطرفها الخلفي لتمزيقها كما في (الشكل١٥) ويعد هذا الموضوع واحداً من المواضيع المفضلة لدى الاكديين والتي تدل على قوة وهيمنة ووحشية كلكامش البطل / القائد وانتصاره وإقدامه كمعجزة إلهية .[٤١]

شكل (١٤)

شكل (١٥)

ان عملية التركيب تظهر مقدرة الفنان لأحالة شكل ما على سطح ذي بعدين وخير مثال على ذلك الاناء من الرخام (شكل ١٦)طولة اكثر من ثلاثة اقدام من مدينة الوركاء ، وقد نحت علية نحتا بارزاً باربعةافاريز افقية تتناقص بالحجم من الاعلى الى الاسفل يصور الصفين السفليين سنابل شعير واشجار نخيل واغنام ووعول ، أي نباتات والحيوانات التي اعتمد عليها الانسان المتحضر التي تظهر خلالها الالهة الخصب افضالها، ويمثل النصف الثالث رجال عراة بما يتلائم والمتعبد امام الإله يجلبون القرابين الى الالهة ، والصف الاعلى والاعرض من النحت يمثل الآلهة ، او كاهنة تمثل الالهة ، واقفة مرتدية رداء وغطاء راس غريب امام الرموز المعروفة في الفترات التالية بانها كانت تمثل الهة الخصوبة (انن) والالهة او ممثلتها تستلم سلة من الفاكهة ، وخلفها هدايا اخرى وقد فسرت جميع هذه الافاريز على انها ذات علاقة بالزواج المقدس في عيد راس السنة الذي اعتمدت علية خصوبة البلاد وفي حين يثير هذا التفسير الخاص للمناظر بعض التساؤلات فمما لاشك فيه ان الموضوع العام ذو علاقة بطقوس الخصوبة.[٤٢]

يشير لنا التاريخ كيف استطاع الإنسان من خلال البحث والتجريب ان يكتشف المبهمات ويحيلها الى مواد معلومة وكشف نظام التجريد والرمز وبدايته كانت في اللغة والكتابة وعن طريق تراكباته امكنه التفاعل مع الاخرين لانهما الوسيط الامثل للتعامل وانه نوع من اعادة صياغة الطبيعة في جوهرها وماهيتها ، وذلك بتحليل عناصر الصور المرئية ، بغية تفعيل قوة التعبير الكامن في الذات المتفلسفة وبالتالي اسقاط الذات على الطبيعة والانسان ، فكان الفكر رمزيا كونه يشيد بنيته بالاشكال الرمزية وتركيبيا كونه يؤول هذه الأشكال بواسطة (العلامات) ، ويشكل نظاما (رياضيا) يعرض ذاته كأنظمة إشكال معرفية متحررة من محدودية القيود الحسية.[٤٣]

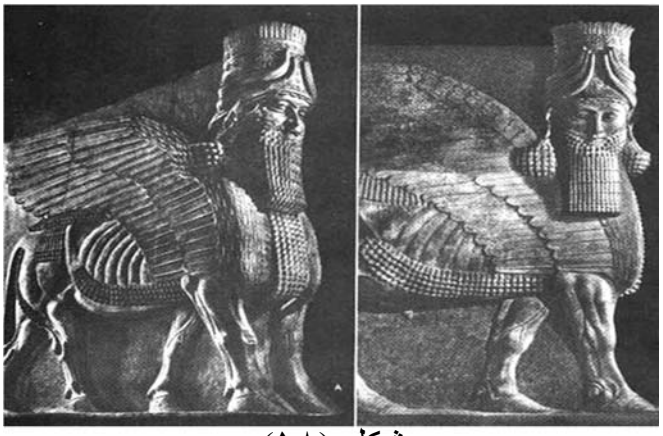
شكل (١٦)

وتظهر الطاقة التركيبية في منحوتة من الفخار(شكل١٧)التي تشير الى أمرآة على لوح مستطيل ، يرتكز عموديا على قاعده ضيقة شكلت في الوقت ذاته خط الارض الذي تستند علية مفردات التكوين النحتي ، ويحتل وسط اللوح مفردة العمل الرئيسية والتي تمثل الهة بجسد عار، معتمره تاجا مقرنا مكونا من اربعة ازواج متراكبة من القرون على جانبي الوجه ، تدلت خصلة مكوره من الشعر تنتهي

عند الكتفين ، والهة تبدو بذراعين منثنيين الى الاعلى ، وقد امسكت بكلتا يديها بالعصا والصولجان ، ولها جناحين كبيرين نسبياً الى الخلف وهذا النمط من المعالجة المركبة للاشكال نجده كثيرا في الحضارة العراقية القديمة .(٤٤)

تأثرت بلاد (أشور) في مجال الفن بمن سبقها من الحضارة السومرية والاكدية وانتاب الملوك الآشوريين الخوف من الموت بصفة دائمة الذي جعلهم يصنعون عند مداخل قصورهم ثيران واسود هائلة ذات رؤوس بشرية وظيفتها حراسة الملك دون انقطاع ، فالحيوانات الحجرية التي وضعت في صف أزواج عند مداخل المعابد والقصور ، وكانت الحيوانات التي تصور لحراسة الأبواب على أربعة أنواع مميزة (الرجل سيد الخلق ، والنسر ملك السماوات ، والأسد ملك الوحوش ، والثور ملقح القطعان) إذ كانت هذه الأشكال الحيوانية(شكل ١٨) تحرس بوابة سرجون بشكل ثابت وكانت في بعض الأحيان تقابل الزائر المقترب في حين كانت تبدو أجسامها في منظر جانبي لكنها تدير رؤوسها.(٤٥)

شكل (١٧)



شكل (١٨)

المبحث الثاني :التركيب في الفن التشكيلي ثلاثي الابعاد

تعد الفنون البصرية وسيلة للاتصال ، او تنظيما شكليا مجرداً ، او جمعا للاثنين ، لكن من الجائز ايضاً النظر الى نتاجات الفنان بوصفها ثمرة للجهد الحاذق في معالجة المواد ، فالفنان انما ينشد المتعة في الفعل نفسه الذي يقتضي استخدام الاصباغ او الحفر على مادة مقاومه من حجر الصوان ، والناضر بدوره ،قد يدهش ويتأثر ويستجيب للطريقة التي عولجت بها المواد ، او مزجت او نسقت ، اثناء عملية الخلق الفني .

اذ يمكننا رؤية كافة الاجزاء المتراكبة تمكننا من ادراك عمق الفضاء عبر رؤية العناصر المتداخلة بما تضفيه الحالة التنظيمية للشكل من ايهامات بالعمق، فقد تتراكب مستويات عديدة

على التوالي او قد تبدو بعض المستويات شفافة، مما تضفيه للايهام بالرؤية من خلال المستوى الامامي الى المستوى الاخر في الخلف يعزز الاحساس بها لفضاء الثلاثي الابعاد.(٤٦)

الشيء الفني لا يمكن ان يوجد الا اذا شكله احد ، فالخشب او الحجر او المعدن ، الذي يتحول الى تمثال ، والصبغ والالوان والقماش التي تتوحد لتكون الرسم ، والعديد من المواد الانشائية التي تدخل في تركيب ابسط البنايات ، لابد من ان تعالج وتطرق وتوجه لتؤلف اشكال العمل الفني ، وفي معالجتة المواد يصبح الفنان صاحب صنعة ، علية ان يعرف مواده وكيف يعمل عليها ، فالحرفي يختلف عن الفنان في ان اهتمامه ينصب بالدرجة الاولى على معالجة المواد ، فهو يتعلم كيف يتحكم بمواده ويستثمر سطوحها وتركيبها واشكالها ، والفنان بحاجة الى هذه الخبرات ايضاً ، لكنها تؤلف جزءاً فقط من عملة الفني وهي تبقى وسيلته لتحقيق الغاية من عملة ، وهي الايصال او والتنظيم الجمالي.(٤٧)

ويلاحظ إن المنجزات الفنيّة تمثّلت وهضمت إختلافات إسلوبيّة مُهمة، فإن الولوج لما أنجزه الخزافيين المعاصرين قد تُشكّل فكرة الجدل أصلاً والمؤسّس في التراكب ليؤسّس خطّاً فنيّاً في فضاء فني جديد له رموزه وثقافته المستقلة بعض الشيء عن تمثيلاتها الأوربيّة.

فعمل تركي حسين شكل(١٩) الخزفي مكون من تراكب أشكال ، نفذت بطريقة الشرائط المغلقة (Box) فوق بعضها بعض ، و بأنشاء معماري فوق ثلاثة مساند معدنية ، غرست في قاعدة خشبية(صلدة) ذات شكل (متوازي المستيطلات) ، و يظهر عند القاعدة شكل خزفي وظيفي،الاجزاء جميعها فيها ما يظهر الترابط المباشر الى الحد الذي كان للإندماج و الاشتراك في حدود الكتل دور أساسي في تحقيقه .

شكل (١٩)

ان الضرورة الواضحة في تركيب ما ، هي انه ببساطة ، سيلتزم مبدا معين ، فاذا استخدمنا مصطلحات مادية – قلنا انه لا ينبغي لهذا التركيب ان يؤذي العين باضطرابه او افتقاره الى التوازن، وهكذا فان المصور يبدافي تصوير أشخاصه او موضوعاته الأخرى وفقا لأساس بنائي معين من نوع ثابت ، مثل الهرم.(٤٨)

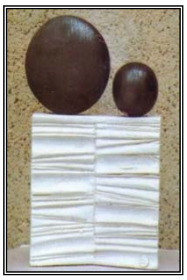
هذه المقولات من الترتيب المتدرج ، والتوازن ،الخ ، ليست الا معاني موجهه لتحليل اعمال محدده ، وليس في وسعنا ان نستخدمها الا الى المدى الذي تساعد فية على كشف التركيب الشكلي للعمل ، وهذا التركيب الشكلي يكشف عادة عن تاثير واحدة او اكثر من المقولات

العامة ، ولكنه لابد ان يكون فرديا ، شانه شان المادة والموضوع والطابع التعبيري ، وهي العناصر التي يضفي عليها ذلك التركيب شكلا وقالباً.(٤٩)

لا يكون بناء العمل الفني واضحا على الدوام ، فهو قد يكون توازنا ثابتا بين وحدات بلا نسق منظم بينها ، الا انه بشكل عام سوف يتمسك بتصميم سهل الادراك ثم يضع كتله طبقا لهذا التصميم ، والتصميم الهرمي الذي ذكرناه من قبل شائع جدا لانة يقدم ثقلا ثابتا في قاعدة الصورة ، ثم تحمل العين الى الذروة حيث تتوقع ان تجدها بشكل اكثر طبيعة ، والتصميم البنائي المتشابه هو تنظيم او تكرار المثلثات .(٥٠)

وفيما يتعلق بزاوية الشكل الهندسي هو تحقيق السمة التي يطلق عليها الايقاع على الخصائص المميزة للعمل الفني ، فقد ينتج الايقاع في عمل ما ، لا بواسطة محيط الخط فحسب ، وانما عن طريق تكرار الكتل ، ومن المعتاد ان يتم هذا التكرار في متتاليات مصغره او مختزلة .(٥١)

نجد إن التصاميم المتنوّعة والتكوينات للنحت الفخاري العراقي التي تُشكّل سياقه، معمولة بعناية فائقة أكثر من تلك العناية الفطريّة التاريخية والتقليديّة في فترات زمنيّة سابقة وإن بعض التصاميم تستقي تكويناتها من أشكال هندسية مجردة.



شكل (٢٠)

فعمل سعد شاكر شكل (٢٠) مكون من تراكب كتلتين (مدورتين) متباينتين في الحجم ، صيغتا بطريقة القالب فوق طرفي كتلة مربعة الشكل ، صيغت بطريقة الأشرطة المغلقة (Box) عمد الخزاف الى حز الكتلة المربعة من الأعلى الى الأسفل لخلق إحساس ،بأن العمل قائم النمطية والتراكب على مستوى الصياغة و اللون و الملمس محمولة على موازنة لم تشمل الكتل بل شملت أيضاً الموضوع على طرفي الحدث. مع إستعمال التنوّع في الأشكال والرموز والألوان في داخل العمل إلاّأنه بقى مساوياً لعنصر الوحدة الذي يطفي على جميع مستويات العمل التقني والموضوعي، ونرى إستعمال عنصر من عناصر التنظيم الشكلي وهو التباين في الأشكال وفي الخطوط وفي الملمس وبين الناعم والخشن والتباين في الحركة.

إن ما يحدث اليوم في بنية الشكل هو ذلك الهاجس المندفع نحو التحوّل الى الأشكال الأكثر إختزالاً، يُحاول الفنّان أن يُحافظ على منح النتاج الفني (هويّته ومضامينه) والتي غالباً ما نجدها تصاغ وفق علاقات تنظيميّة، لأُسس وعناصر شَكليّة ،أي ايجاد علاقة بين العناصر والكل التي تعدها علاقة معقدة جدا، فكل عنصر له علاقة مع التركيب الذي يبدو موجوداً من خلاله تعتمد وحدانية العمل الفني اساسا على العلاقات الكائنة بين هذه العناصر التي يعتمد على البعض الاخر.(٥٢)

وكلما أدرك الفنان خصائص المادة ألتمعت صوره التخييلية في ذهنه فأبدع متخيلاته المنجزة بمنتهى الروعه، ان العمليات الابداعية التي تستلزم اظهار العمل الفني من خلال تشكيل الخامات هي عمليات تحولية ذات طابع تحليلي تركيبي، فآليات المخيلة المدعمة بالوعي الكامل بطبيعة الهدف المنشود تعتبر منطلقاً لآليات التركيب ويشير (جون ديوي) الى ان الفنان يمتلك حاسة غير عادية لخصائص الاشياء وكيفيات المواد وامكاناتها، وان تلك الحاسة هي التي تقوم بتوجيه ميكانيزمات الفعل الابداعي.[٥٣]

هذا الاختزال وإعادة التركيب والصياغة التشخيصية أوجدت حلا بصريا يزاوج التعيين بالتجريد يمكننا رصد التعيينات من خلال عمل المرأة شكل(٢١) شكل المستطيل + التكورات + الخطوط العمودية البعض

شكل (٢١)

منها استعارات جزئية تشير الى الرمزية والبصرية بمعنى إننا نقع على تجريد يفرق في التعيين والتجريد بين التحليل و التركيب يسعى الفنان لتطويع اللغة التجريدية لخدمة نهجه الجمالي والبصري وتأتي المساحات اللونية لتقدم قيمة إضافية لإبراز التعيين .

ان تركيب الخامة في مجال فن الفخار ، ينتمي الى فلسفة العلم في تفسير الاشياء ،اكثر من انتمائه الى قوانين السبك والبرادة ، فالخامة هنا عبارة عن مركب كيميائي يخشى انفجاره في أية لحظة خلال عملية الحرق ، وبغية (اخراس) الاعصار، لابد من تحويل واحدية الخامة نحو تعددها ، ولابد من التجميع والتركيب بدل التفكيك، (فتعجن)الاطيان بمركبات اخرى ، تحيلها الى صيرورة اخرى ، انها حالة التشكل الفوق الطبيعي ، فنحن هنا امام فعل ارادي يتوجة الى الخامة لحمايتها من عدوانية الحرارة والتي سترغمها بفعل القصد ، التحول من بنية الى بنية اخرى بفعل المتغيرات الخطيرة في قوانين عمل انظمتها ، وتلك هي اشكالية الخامة من خاصية العلم في فن الفخار .[٥٤]

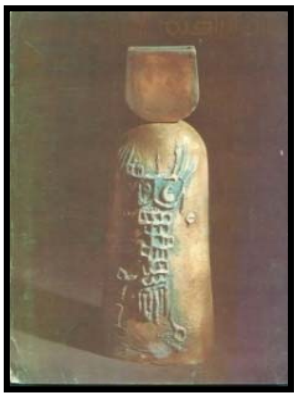
واذن فالمادة بالنسبة الى العمل ، هي جوهره العيني او "جسمه" ، وبدونها يكون العمل هزيلا خاويا ، شانة شان تلك التخطيطات الخارجية للتركيب الشكلي للوحه معينة .[٥٥]

ان هذا الطابع الفني الجمالي تطلب تطوير واستحداث تقنيات جديدة ترتقي بصناعة الفخار الذي كان منذ ذلك الوقت من الفنون التقنية المهارية اذ ان الصفة التقنية للفن قديمة من دون شك قدم الفن ذاته، فان كل تعبير فني يعتمد على عمليات تقنية وكل فن مرتبط بجهاز من الحيل التقنية والالية.[٥٦].

"تؤدي التقنية دورا مهما في تحقيق مختلف الانجازات البشرية على مدى العصور المنصرمة وتختلف التقنيات باختلاف التخصصات والاتجاهات الفكرية والوسائط المادية التي تقودها كما تختلف التقنيات ايضا تبعا الى ظهور النتائج في المنجز النهائي لان التقنية في محاولة تطبيقاتها الاولى هي تجارب تخضع للنجاح والاخفاق تحت عوامل مهارية وقصدية جميعها تحدد مدى الانتفاع الذي تحققه التقنية من خلال ظهور الانجاز النهائي فالتقنية بمعناها الشامل هي المهارات والعمليات المستنبطة والمكتسبة التي تنتقل عن طريق الثقافة".[٥٧]

وهنا نستطيع الاشارة الى قدرات بعض الخزافين العراقيين الذين حققوا نتاجات قوامها التقنية العالية الاداء امثال سعد شاكر وشينار عبد الله وماهر السامرائي وغيرهم.

"ان الصفات المظهرية للشكل تتأثر بتنوع التقنيات لما لها من خواص تمتاز بها تقنية من اخرى فالتقنية تكسب الشكل حيوية ظاهرة وتمده بقدرة على التأثير الفاعل بايحاءاتها الجذابة من خلال صفات الاظهار له"[٥٨]وهذا ما يمكن ملاحظته عند الخزاف طارق ابراهيم في نتاجه كما في الشكل (٢٢).



الشكل (٢٢)

الدراسات السابقة

من خلال إطلاع الباحثين على الرسائل والأطاريح الجامعية وجد :

ان دراسة(رائد احمد علي الزبيدي) الموسومة ((إشكالية التحول في التنظيم الشكلي في الخزف العراقي المعاصر))هي الدراسة الأقرب شمولياً وموضوعياً مع دراستنا الحالية وذلك للأسباب الآتية:

١-التكامل الموضوعي في ما يتعلق بمفهوم الإشكالية والتنظيم الشكلي علما ان الباحث اغفل جانب الإشكالية واهتم بإظهار الجانب التنظيمي للشكل، بينما الدراسة الحالية تزيح النقاب عن التركيب كمدخل لدراسة المنحوتات الخزفية لذا فأن البحث الحالي يخطو خطوة أعمق نحو صلب موضوع (الإشكالية) ألا وهو (التركيب) .

٢-التكامل الوظيفي الفني ما يتعلق بفن الخزف المعاصر فقد استعان الباحث في تأسيس إطاره النظري وبناء هيكله المعرفي واستخلاص النتائج.

حاولت هذه الرسالة ان تجد سمات وخصائص لتحديد طبيعة هذا التحول وإيجاد القواسم المشتركة بين الأعمال الخزفية وتحولاتها،تتكون هذه الدراسة من أربعة فصول أساسية :

اختلف الفصل الثاني أي الاطار النظري من حيث عناوين المباحث فالمبحث الاول شمل مفهوم التنظيم الشكلي في فنون التشكيل المعاصر وفن الخزف المعاصر. اما المبحث الثاني بحث في اثر التقنية في التنظيم الشكلي في الخزف العراقي المعاصر.و التحول في الخزف العراقي المعاصر.

الفصل الثالث

إجراءات البحث وتحليل العينة التي شملت الأشكال لسبعة فنانين عراقيين إذ كان عدد العينة (١٣٢) انوذجا.

الفصل الرابع

توصل الباحثان الى مجموعة من النتائج فان اهمها:-

١.جاء التحول في التنظيم الشكلي في الخزف العراقي المعاصر على على وفق نظم هندسية، كالشكل الكروي مغادراً من خلالها ايقونية الخزف المعهود.

٢. جاء التحول في التنظيم الشكلي على وفق صياغات شكلية مبتكرة وجديدة .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري كمنظومة فكرية تساعد في تحليل نماذج عينات البحث

ان الانتاج الفكري او الفني لايخرج الا بقصدية واعية وان الاعمال الفنية تتعامل مع المفاهيم (ذات الشيء ، الصوره الجزئية) حيث يعمد الفن بالتعامل مع ذات الشيء فيكون تشبيه له او ان يتعامل مع الصوره الجزئية بعد غياب التشبيه عنها فيكون مجرداً لها او تجريداً رمزياً و الاشكال

عموماً تكون منفذه بطريقة لايحتاج الى التمعن الكثير لفهمها فقد تاتي بشكل عفوي وخاصة في المنحوتات القديمة التي تكون محملة بمضامين روحية كما ان الاشكال الواقعية لجميع التراكبات قد تتصهر ضمن السياق وقد تعني شيء ما او قد لاتعني لكنها لا تأتي عن عبث انما ضمن محاولات فكرية وصياغة قصدية .وان كانت الاشكال غريبة الافكار ذلك برسم صوراً بطريقة مختصره وقد تشير الى الواقع الماورائي (وراء الفكرة) .

أولاً – منهج البحث :

أعتمد الباحثان في الدراسة الحالية المنهج الوصفي التحليلي لواقع الخزف العراقي المعاصر،حيث يمثل هذا المنهج الطريقة المثلى للوصول الى الأهداف المرجوة للبحث الحالي ، متعمداً على جمع المعلومات و البيانات التي تخص موضوع البحث

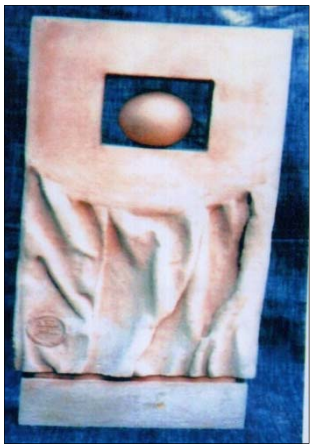
ثانياً – مجتمع البحث :

اشتمل مجتمع البحث الأعمال الفنية النحتية الخزفية على إختلاف خاماتها و طرائقها و تقنياتها المستخدمة في صياغة وتركيب الشكل الخزفي ، أضافة الى الأساليب والنظم الشكلية التي تتجسد فيها التركيب الشكلي الخاص بالمنحوتات الخزفية العراقية المعاصرة.

ثالثاً – عينة البحث :

تم أختيار النماذج الممثلة بالطريقة العشوائية المنتظمة في ضوء تنوع التراكيب الشكلية و وضمن حدود البحث (٢٠٠٠-٢٠٠٢)، وبذلك شملت نماذج عينة البحث المحللة على (٥) نماذج .

تحليل نماذج عينة البحث



نموذج (١)

اسم الفنان : سعد شاكر .

اسم العمل : تكوين فني .

القياس : ٦٥×٣٠

سنة الانجاز : ٢٠٠٢

يتألف هذا التكوين الخزفي من كتلة هندسية مستطيلة تتراكب مع وحدات هندسية اخرى من المربع والدائرة ويرتكز على قاعدة

مستطيلة أيضا وبعلاقات تصميمية لونية وبنائية منظمة ، بحيث دخلت هذهِ الكتلة الخزفية فراغات داخلية وظهرت أجزاؤها متماسكة مما يُعطي إنطباعاً بالوحدة في التنوع وبتماسك أجزاء التكوين.

ويمكن وصف هذا التكوين الفني على انه يتكون من تراكيب عدة والتي اضهرت الكتلة المستطيلة استطالة عمودية وإلى أعلى التركيب اخترق الشكل الهندسي المستطيل تجويف مربع تتوسط فيه كرة صغيرة إستقرت على اسفل احد اضلاع شكل المربع والتي يظهر عليها إنها جاءت مغايرة للجزء الاسفل من حيث الملمس ، إذ تعطي هذهِ المساحة إنطباعاً بالنعومة على العكس منها الجزء السفلي الناتجة من حفر السطح الخزفي والانبعاجات الطيات والتقنية اللونية التي عمد الفنان إلى إستخدامها ليُميز هذهِ المساحة التصميمية الهندسية عن باقي أجزاء التكوين ، خلقت نوعاً من الحركة والتأثير بالنسبة للمتلقي وقد نفذت هذهِ المساحة بتدرجات لونية .

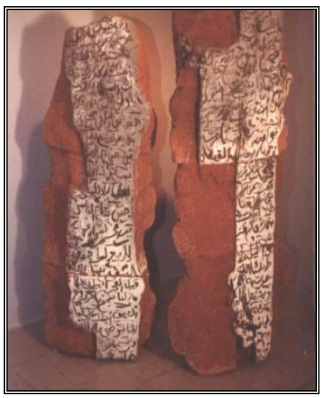
ان النظر الى البناء الانشائي من ناحية شكلية لاستقراء المعاني قد يجعلنا ندرك ان مفردات العمل جميعها بنيت او صيغت بوعي أي القصدية في محتوياته ،فتعامل مع كل التمثيلات مستخدما التجريد العالي والإختزال في الأشكال والخطوط والملامس والألوان ، من خلال اقتصار العمل على ثلاث أشكال تمثلت بالمستطيل والمربع والدائرة ، ونوعين من الخطوط (المستقيمة والمنحنية) ، وملمسين احدهما (ناعم) وهو يغطي الجزء العلوي من هذا التكوين ومساحة القاعدة ، والثاني (مجعد) يوحي بالانبعاج والانكماش ، وهو يشغل الجزء الأوسط من التكوين ممتداً إلى الأسفل ليكون مجموعة من الطيات غير المنتظمة ، فالناعم والخشن في هذا المنجز الخزفي يخترق أحدهما الآخر ليكون تجريدات بصرية منسجمة تحيل إلى مفاهيم قصديه تخدم الفكرة المقصودة من قبل الخزاف ، هذا من جانب ومن جانب آخر فقد إقتصر التكوين على لون واحد تمثل باللون الأبيض الذي احتل المساحة البنائية لهذا المنجز برمتها متداخلاً مع مساحات لونية فاتحة شكّلت مناطق الظل في هذا العمل الخزفي .

فالفنان يمارس نوعاً من الإيقاعات التنظيمية في تصميم تكويناته واشتغالاته البصرية ذات الطابع التجريدي والتي تستدعي أسساً تحديثية واضحة من خلال تداخل السياقات الجمالية والبنائية في أنظمة التكوين الخزفي لديه .

اعتمد في منجزهِ هذا على نظام الكتل المتداخلة والمتجاورة والتي أخذت أشكالاً هندسية تجريدية انتظمت بعلاقات تصميمية هندسية ، وهي محكومة بحسابات رياضية تحقق أبعاداً جمالية يسودها التجريد الخالص والرمزية في الشكل واللون والملمس .

ان اشكالية هذا العمل بما يحمله من الاشكال الاكتسابية اذ ليس من المعقول ان يشتغل الخزاف هذه الاشكال من دون مشاهدتها حيث نعلم ان الخزاف استخدم نفس الاسلوب في معظم اعماله فالتركيب من حيث الخامة والصياغة في (الشكل ، اللون) يبتعد عن المحاكاة الواقعية ، و يستخدم الابتكار في بناء تكوين له صلة بالمرجع .

تكمن قدرة الفنان في الإبتكار القائم على الفراغ الفاعل في الكتلة ، إذ يتداخل الفراغ لإنجاز هيكل العمل وهيئاُته ، بمعنى أن الفراغ يفعّل الإنشاء في هذا العمل، وحيد الخزاف المعالجة الملمسية لإظهار فكرة العمل من خلال التقنية اي الصياغة الشكلية من جهة تقنية.



نموذج (٢)

اسم العمل :تكوين

القياسات:١٢٠-٦٠ سم

تاريخ لانجاز:٢٠٠٠

الخزاف:تركي حسين

يتكون العمل من قطعتين منفصلتين أي كتلتين تأخذان شكلا صخري من خلال مسقطها الراسي، والذي يتحكم بدوره في المظهر العام لبنيته الشكلية، جاء استخدام شكلين مختلفين عبر هذا الانفصال ليؤسس لإيحاءً علائقيا للايهام بالحركة والتكوين العام في ارتكازه عاموديا وتفاوت في الحجم صياغتهما الحرة تشير الى الصياغة اليدوية ، ركبت عليهما إلصاقاً وبمستويات رقائق طينية ذات نسق جداري وزعت وبطريقة تراتبية من أعلى العمل الى أسفله وبمساحات متنوعة .

رُكبت مباشرة فوق الشكل الحجري الرقائق الطينية و بتوزيع يغطي مناطق من واجهة العمل وبتراتبية غير منتظمة ، و ذلك لتأكيد فعل التقنية .

الرقائق الطينية جاءت فوق افاريز وبأحجام متنوعة تكاد تكشف شكل و سطح الرقائق الأولى (الملصقة مباشرة على العمل) . و تختلف هذه الرقائق بتوزيعها الأول و الثاني عن بعضها ، فقد جاءت الأولى مهمشة من الناحية اللونية و الملمسية ، و بما يحقق توافقاً و إنسجاماً مع كتلة الأشكال الحجرية ،أما الثانية ، فقد تنوعت مساحاتها وصياغاتها الملمسية واللونية بما يشكل إختلافاً عن الأولى فصياغتها اللونية كانت باللون الأبيض (اللماع) ويظهر عليها كتابات غير مقروءة لتأكيد قصد الخزاف إذ إنها رقع قد مضى عليها الزمن ، كما ان التشكيل الكتابي داخل تلك المساحة تتوحد مع باقي

التعيينات من خلال اللون لكنها تختلف في التضمين والصياغة لغرض خلق بيئة جديدة اعتمدت على المبالغة الحجمية والتباين والتماسك في ذات الفضاء، هذه البيئة يمكن ان نطلق عليها بيئة العمل الفني.

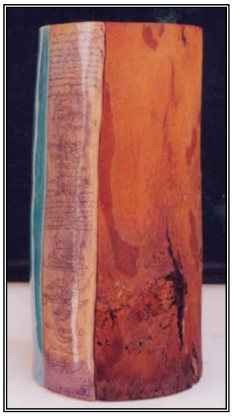
يمكن لهذا العمل في بنيته واستعاراته ان يحدد قانون الاحالة (المرجع) التي تقف على مؤشرات بيئية وثقافية ودينية وجمالية وتأتي الحروفية للكتابة العربية لتؤكد على المرجع الثقافي من خلال وعي ضمني لدى الفنان لغرض التأصيل.

وعلى الرغم من الإختلاف اللوني ما بين الأشكال (الأشكال الحجرية المغطاة بالرقائق بمستواها الأول) و رقائق المستوى الثاني (المزججة باللون الأبيض) إلا أن هنالك ما يربط بينهما إذ جاءت الكتابات بنفس لون الكتلة الأصلية (البني المحمر) فقد وظف الخزاف أوكسيد الحديد الأحمر بطريقة (الحز و الدلك) .

ان انصهار العناصر المتمثلة بالمساحات والحجوم في وحدة تركيبية انشائية ومغايرة في الملمس اضفى على العمل الفني مسحة واقعية ،وتبدو ان تلك العناصر قد تفاعلت مع الاشكال والمفردات ادت الى مسألة التشبيه مع وجود بعض التمايز وحقق بذلك التركيب ليس حالة التجميع بين تلك العناصر وانما اعطاء مجموعة المعاني وراء السطح الانشائي.

العلاقة الفضائية متداخلة إذ إن تجاور الكتلتين حقق تداخلاً مع الفضاء على الرغم من إشتغال الذاكرة النفعية للخزاف في توظيف شكل (الحجري)

.



نموذج (٣)

اسم العمل:مزاوجة

القياس:١٠٠-٢٥

تاريخ انجاز العمل:٢٠٠١

الخزاف: ماهر السامرائي

هو تكوين إسطواني نفذ من خلال تركيب جزئين أحدهما خزفي و الآخر طبيعي (مقطع من جذع شجرة) صلدة وبطريقة التداخل، وقد أُغلقت الفتحة من الأعلى، لم تُترك مجوفة، ليُعطي التكوين إيهاماً بصلادته، محاكياً الأختام الإسطوانيّة العراقيّة القديمة، أو يقارب المسلاّت التي رُسمَ عليها تشكيلات إستعراضية فنيّة آنذاك .

قد نفذ الجزء الخزفي بطريقة السحب على العجلة الدوارة ، قطع طولياً لإدخال المقطع الخشبي فيه وصمّم ليُشابه جذع شجرة وقد ظهرت على الجانب الأيمن للإسطوانةجزء

من محاكاة جذع الشجرة الذي التّف ليُغطّي الشكل الإسطواني كُلّه، وبرزت تجعّدات وحراشف جذع الشجرة واضح.

التشكيل عمودي البناء مسطح من الأعلى كأنما الفنّان تَعمّد أن يقطعه بهذا الشكل المفاجئ حتى تَتوقفّ عند الرؤية إلى نهاية مبتورة لنعود ونتفحص العمل مرة أُخرى وهنا تأخذنا بدورها الأجزاء الثلاث المُمتّدة طولياً وكأنما العمل هو ثلاث قطع متراصفة معاً إمتدت لتَحكي حكايات مختلفة متشابهة في آن واحد لتنضَّم في تكوين كُلّي يجمعهما ويفرقهما ويلتقي بهما في الإبلاغ والتوصيل (المُحَفَز) كما يظهر إيقاعاً خطياً منتظماً نفذ بطريقة الحز من أعلى الى أسفل الجزء الخزفي الملامس لقطعة الخشب من جهتيها ، و التي عمد الخزاف الى معالجتها بلون أوكسيد الحديد (الأحمر) لخلق نوع من المقاربة اللونية مع لون القطعة الخشبية المجردة من لحائها ، و التي بمجملها شكلت تضاداً لونياً مع بقية الجزء الخزفي الذي ظهر بلون (شذري) لماع .

يظهر التنوع الملمسي من خلال نعومة الجزء(الشذري) (المزجج اللماع) وحافتيه التي توحي بالخشونة نتيجة التحزيز الظاهر وشكلت العروق الغامقة و الشرخ العفوي في جذع الشجرة تضاداً في القيمة الضوئية مع الحافة المضيئة الملامسة للجزء الخشبي ، بجهتيه و للمعان الجزء الشذري .

يمكن عد هذا العمل الفني نوعا من انواع الخطاب البصري الكاشف عن شعور الانسان والمتمثلة بواقعية الارتباطات الشكلية لكنها بنفس الوقت استخدام لاشارة الى ما هو ابعد من ذلك فالعمل متوازناً رغم الإيحاء بثقل الجزء الخشبي ، ذلك لأن الخزاف عمد الى جعل الجزء الخزفي مجوفاً ليشكل غلافاً حاوياً للجزء الخشبي .

إن الخامة هي واحدة في التشكيل لكن فعل التقنية احال العمل الى مفهوم تراكيبي عالي المستوى اظهرت اقتدار الخزاف في المزاوجة مابين الطبيعة والشكل الهندسي التجريدي .

نموذج (٤)

اسم العمل:تكوين

القياس:٦٠-٣٠سم

تاريخ الانجاز:٢٠٠٠

الخزاف:محمد عريبي

عمل خزفي يتكون من كتلة واحدة (مجوفة) ، تقترب هيأتها الشكلية من المستطيل (المنساب الزوايا) ، تشير الحافات

المنتظمة الى مهارة حرفية ، مؤداها إستخدام (القالب) .

لقد اظهر الشكل التطابق بين وجهي العمل فهو ناتج من فعل تقني مؤداها استخدام القالب ومن عملية لصق صحنين (للمستطيل المنساب الزوايا) ، فإن إلغاء الجانب الوظيفي للصحن واضح ومقصود ، بمعنى وجود إضافات سطحية ذات شكل (مثلث منساب الزوايا) ركبت في أعلى و جانبي العمل و بإحجام متفاوتة مع بروز حزوز خطية ركبت بطريقة اللصق عند الواجهة ، قسمتها الى أربعة أجزاء متفاوتة المساحة ، و يظهر التكوين الكروي الشكل في أعلى وسط العمل و عند قمة اليسار الإضافة الكبرى تحديداً ، فالعمل الانشائي واختيار هذه الصياغة الشكلية وطريقة عرضها تنم وبلا شك اشتراك المعرفتين أي الشكلية والتقنية.

الشكل بتركيباته (العليا و الجانبية) قريب من الشكل الهندسي ، وتواجد علاقات تباين والتماثل في بعض الاحيان والغرض منها التمييز فيما بين عناصرها فتوزيع الأجزاء قد يشير الى وجه (إنسان) فالاظافات العليا تؤشر الى (الشعر) أو (غطاء رأس) .

أما الإظافات الجانبية و التكوين الدائري ، فإنها قد تؤشر (العين و الأذن) ، هذا التأويل تفرضه الصياغة ذات التجريد و الرمزية العالية .

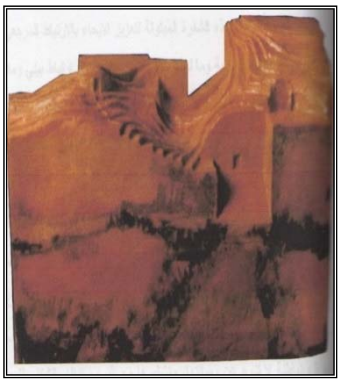
كان اللون بصياغة إصطلاحية ناتجة عن الزجاج (الأبيض اللماع) ، والذي إستغرق مساحة العمل بالكامل من دون إعطاء أهمية لجزء معين بالتدرج أو التباين .

والطريقة ذاتها نُفذ المستوى التقني في ملمس العمل ، إذ أن العمل ذو وحدة ملمسية ناعمة في أجزائه جميعها ، و بهذا يكون الشكل وحدة إصطلاحية في الصياغة ، و يقترب الشكل من منطقة النحت البحت .

ان لعملية الكشف الدلالي في فهم معاني هذا العمل لها بالغ الاثر في ادراك الشكل من جوانب عدة فجاء تمثيل هذا العمل نابع من مرجعيات والى معاني ترتبط بالذهن أي ان التركيب قد حصل نتيجة اشتراك وانصهار العناصر المتمثلة بالشكل واللون فخطوطه التي انسابت في وحدة حركتها وتداخلت متسارعة بانفعال دخولا الى بؤرة التكوين او خارجة منه حسب زاوية الرؤية او حركة الابصار التي تحرك التكوين وفق علاقات التواصل والابلاغ فالاتجاه الخطي الذي يصدره الشكل لو كان من البؤرة باتجاه الاعلى فهو يؤسس متجه الى الخارج نحو السماء يمنح الابلاغ بالحرية والسمو وذلك هو ما يوحي به العمل الفني في لحظة النظر اليه .

نموذج (٥)

اسم العمل : مدن



القياس: ٣٥-٤٠ سم

تاريخ الانجاز: ٢٠٠٠

الخزاف: طارق ابراهيم

يشكل التركيب البنائي في هذا العمل الخزفي كتلة طينية ممتدة صلدة التشكيل لا تخترقها الفجوات او الفضاءات وهي إمتداد طيني ملون مقسم الى حزوز او مدرجات للايحاء بانها مدنية مبنية على تراكب السطوح ، الصياغة الكتلية فيها أقرب الى الإنشاء المعماري ،والشكل بمجمله يؤشر (مدينة نائية فوق سفح الجبل)، وسطوح تراكبت الاجزاء لتشكل نموذجا للبناء الهندسي الابعاد والمحدد التفاصيل والمعنى وما بين التنوع الخطي الحركي في الأعلى و الكتلة الصامتة في الأسفل ، يتموقع عمق سطحي وسط يمين العمل متناظراً مع عمق سطحي آخر، في اعلى يمينه ، شكلها يؤشر الى بوابات أو شبابيك لهذا الإنشاء المعماري .

الصياغة اللونية ذات شفرة و طابع مرجعي ، من حيث تشاكله مع الصياغة الكتلية للعمل ، إذ يحيلنا اللون (العسلي الغامق) الى (لون الطمى) ، مما يعطي إحساساً بالإرتباط المرجعي بالحضارة العراقية القديمة و بيئتها الطينية ،وما يعزز ذلك ،اللون الداكن الموزع بصورة إنتشارية في واجهة العمل و خاصةً (من وسطها الى أسفل العمل) .

إن التراكب الخطي المتشابك في أعلى الكتلة الذي يحقق تنوعاً في القيمة الضوئية (بين الإشراق و العتمة) ،وهذا ما نجده في الجزء المتبقي من العمل والمتنوع في قيمته الضوئية بين إشراقه (التزجيج اللامع) و عتمة (الأوكسيد الغامق) .

التراكب الكتلي و الخطي في أعلى الكتلة يوحي بعدم الإتزان ، إلا أن صلادة الكتلة أعطت إتزاناً تاماً للشكل ، و العمل في صياغته الكلية ينحو بإتجاه الحداثة التي أستثمرتوحدة الفنون من ناحية (العمارة ، النحت ، الرسم و الخزف) و الدلالات الكامنة في الموروث القديمة ، إذ بهذه الوحدة تحقق شكلاً مغايراً للمرجعيات التقليدية في الخزف .

اولاً – نتائج البحث :

بعد عمليات تحليل العينات توصل الباحثان الى النتائج التالية :-

١- تتنوع الوحدات المتركبة في المنحوتات الخزفية العراقية المعاصرة ، بين ما يرتبط بضرورات التنظيم البنائي المحسوس تارة ، وبين ما يتعزز كمؤثرات إدراكية ضمن سياق علاقات التركيب

الناتج عن تجاور او تداخل عدة كتل أما بصورة منفصلة او بصورة متصلة، كما في نموذج(١) ونموذج(٢)على التوالي، وتنشأ هذه العلاقات من تداخل الوحدات المتباينة في مناطق من المنحوتة أو داخل حيز فضائي ضمني او إيحاء بالتداخل الكتلي .

٢-يمثّل التركيب حالة انتقالية ينتقل الخزاف عن طريقها من فكرة إلى أخرى ومن أسلوب إلىأخر على إن الأسباب الكامنة وراء هذه الانتقالات تحدد عمق المعالجة البنائية والتقنية للعمل الفني ، مثل الايحاء بالاختراق وفق علاقة التراكب الشاقولي للوحدات المكونة لبنية المنجز الخزفي المركب كما في نموذج (٣).

٣- ان لصلابة الخامة وكذلك تنوع التقنية المستخدمة في عملية البناء تفضي بالنهاية الى بلورة تراكيب من خلال الملمس الناعم او الخشن مع الصياغات البنائية التي تحقق مستويات تراكبية مختلفةواقترنت العمليات التركيبية من خلال إدخاله للتنوع الشكلي مع الجسم الخزفي والخروج عن الشكل المعتاد للنتاج الخزفي كما في نموذج(٥).

٤- إن استخدام (الحرف العربي) وتوظيفاته المتنوعة ، في بنية الخزف العراقي ، أعطى تنوّع الدلالات التصميمية للصيغ الحروفية ،خطياً ولونياً وحجمياً ، نتيجة إبتكار وصياغة صور تتلائم مع المعطيات الفكرية والإجتماعية والدينية وفي استلهام الموروث الحضاري أي أما في استلهام شكل الحروف العربية أو الموروث الحضاري العراقي القديم أو عرف العائلة أوالعمارة الحضارية و البيئية أو الدمى الطينية أو المسلة أو عادات ما كما في نموذج (٣) .

٥- ان فعل (الاستعارة) وآلياته، كثيمة اسلوبية لدى بعض الخزافين العراقيين ، في التعالق مع أعمال خزفية ذات مرجعيات مختلفة والتوزيع المتوازن لأكثر من وحدة متراكبة على مساحة سطح العمل مع وجود توافق في حدود الكتل و الوحدات المتلاصقة و المتراكبة أو المتجاورة أو مع الأضافات الطينية و بنفس النسق الشكلي . كما في نموذج(٤).

٦- تنفتح دلالات اللونية على السطح الخزفي ، كعلاقات تراتبية تركيبية للمنحوتات الخزفية ، من خلال بواعث الارتباط الجدلي بين توظيف انظمة اللون والمعالجات التقنية له لحساب عملية التركيب الشكلي في الخزف العراقي المعاصر وفق أكتشاف جمالية الخطوط و الألوان و الحجوم شملت جميع العينات.

٧- للتركيب الشكلي في الخزف العراقي المعاصر سياق حركي متنوع ومتناغم سياق لوني متناغم الذي ينبثق من التوافق الحاصل بين درجة لمعان ألوان التزجيج مع عتمتها أو وجود تقارب بين لونين معينين كما في نموذج(٣) .

Journal Of Babylon Center For Humanities Studies 2019 Volume: 9 Issue : 3
(ISSN): 2227-2895 (Print) (E-ISSN):2313-0059 (Online)

٨- التراكب الناتج عن الموائمة الملمسية بين مكونات العمل الخزفي الواحد من نفس المادة والقيمة الضوئية الناشئة عن توافق مناطق التلوين التي تحمل صفة الإضاءة مع مناطق الإسقاط الضوئي و العكس ، توافق مناطق التلوين الغامق مع مناطق الظل ،ناتج عن إختلاف الخامات بين الجسم الخزفي و الخامة المضافة أو بين الملامس المصطنعة من قبل الخزاف كما في نموذج (٣).

٩- اظهر التركيب الشكلي في الخزف العراقي المعاصر نظام احالة ساكنة ناتج عن توازن وإستقرار الوحدات المتراكبة داخل المنجز الخزفي المركب ، كما في نموذج (١).

١٠- التركيب الشكلي في الخزف العراقي المعاصر من خلال ذوبان الحدود بين إختصاصات التشكيل (رسم ،نحت ،عمارة) فحملت أغلب النتاجات الخزفية العراقية المركبة صفة عدم التجنيس كما في نموذج (٥) .

١١- جاءت الأشكال الفنيّة المعاصرة المتباينة في سماتها الشكليّة حيث التجريد والتعبير والواقعيّة البعيدة عن الإستنساخ في قولبة جديدة أتخذت صورتها في بودقيّة ذهنيّة خالصة التعبير إمتزجت فيها الرؤيّة الفكريّة والإسطوريّة والدينيّة لعصور الحضارات الأولى والحضارة الإسلاميّة كما في النموذجين (٢،٣).

ثانياً – التوصيات:

١.وجوب دراسة ترتيب ونظام العلاقات عند التركيب في الاعمال الخزفية .

٢.دراسة العلاقات الشكلية ودلالاتها على المنحوتات الخزفية المركبة .

٣.اعداد دراسة مقارنة بين مؤثرات العلاقات الشكلية في تركيب المنحوتات الخزفية والجداريات الخزفية .

الهوامش

[١]- اميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٩ ، ص ١٣٤.

[٢]- ارمان كوفيليه: نصوص فلسفية مختارة (مقدمة عامة في علم النفس وعلم الجمال) ، ت : آلاء نشاط الفخري ، بيت الحكمة بغداد ، ٢٠٠٦، ص١١٥.

[٣]- ابراهيم انيس واخرون: المعجم الوسيط، ج١، ط٢، دار المعارف ،القاهرة ، ١٩٧٢، ص٤٩١.

[٤]- محمد عابد الجابري: نحن والتراث ، دار التنوير، بيروت ،١٩٥٨ ، ص٢٧.

[٥]- اديثكيروزيل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٥٨ ، ص٢٤٨.

[٦]- مجمع اللغة العربية : المجمع الوسيط ، المكتبة الثقافية بحلوان ، ط ٣ ، ج ٢ .د.ت ،ص ٣٨١.

[٧]- ميشيلديكنن،ميشيل: معجم علم الاجتماع، ت: احسان محمد الحسن ، دار الرشيد للنشر ، بغداد،١٩٨٠، ص١٤٧.

٨- جميل صليبا : المعجم الفلسفي . دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧١ .، ص٢٦٨.
٩- سارة نيومايز: قصة الفن الحديث ، تعريب : رمسيس يونان ،١٩٨٤ ، ص١٣٩.
١٠- ناثاننوبلر: حوار الرؤية ،مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة ،فخري خليل، مراجعة ،جبرا ابراهيم جبرا،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،١٩٨٧، ص٤٨.
١١- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر ودار بيروت،ج٣ ، ١٩٥٦ ،ص٣٧٩.
١٢- جار الله محمود بن عمر الزمخشري :تفسير الكشاف، عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل، مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ، مصر،١٩٩٨،ص٥٠١.
١٣-هربرت ريد : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، وزارة الثقافة والاعلام دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٨٣، ص٨٩.
١٤- زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور ما قبل التاريخ) ، بغداد ، ٢٠٠٤ ،ص٣٨.
١٥- حسن محمد حسن : الأسس التاريخية في الفن التشكيلي المعاصر ، ج١ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤،ص١٣.
١٦- عبد الكريم عبد الله: فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها) ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٣ ،ص٥١.
١٧- سدني فنكلشتين: الواقعية في الفن ، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧١،ص٢.
١٨- رينيهويغ: الفن تأويله وسبله ، ج٢ ، ت: صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،دمشق، ١٩٧٨ ،ص٤٩-٥٠.
١٩-فرنكلين روجر: الشعر والرسم ، ت: مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ،ص٢٧.
٢٠- عبد الفتاحرياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤،ص٢٣.
٢١- هورستجانسون ، واخرون : تاريخ فن العالم القديم ، ج١ ، ت: عصام التل ، شركة الكرمل ، عمان ، ١٩٩٥ ،ص١٢ .
٢٢-هاري ساكز: عظمة بابل ، موجز حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، ت: عامر سلمان ابراهيم، ط١ ، لندن ،١٩٦٢، ص٥٤٦.
٢٣ -زهيرصاحب، زهير، واخرون: دراسات في بنية الفن ، الناشر دار مكتبة الرائد العلمية ،المملكة الاردنية الهاشمية ،ط١، ٢٠٠٤م ،ص١٢.
٢٤-هربرت ريد:معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة " افاق عربية" ، ط٢، بغداد ،١٩٨٦ص٨٨.
٢٥-ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١،ص٣٢.
٢٦-صليبا:مصدر سابق ، ص٣٠١.
*سوزان لانجر:ولدت في مدينة نيوريوك عام ١٨٩٥ من ابوين المانيين الاصل ،تلقت تعليمها في راد كليف تنوع نتاجها الفلسفي بين المنطق والفلسفة العامة وعلم الجمال وعلم اللغة وفلسفة الفن (حكيم ، راضي ،فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مطبعة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦، ص٥)
٢٧-راضي حكيم :فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مطبعة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦،ص١١.
(*) الطوطمي (Totemism) : وهي واحد من اشكال الديانات في المجتمع البدائي والسمة الاساسية للطوطمية هي الاعتقاد بوجود اصل مشترك وعلاقة رابطة بين مجموعة من الناس ونوع محدد من الحيوان او الاشياء او الظواهر .(ينظر للمزيد: م.روزنتال،ب.يودين ،ترجمة سمير كرم،الموسوعة الفلسفية ،ط١،دار الطليعة ،بيروت ،١٩٧٤.ص ٢٨٧).
٢٨-زهير صاحب ، فن الفخار ، مصدر سابق،ص٣٧.

٢٩-شمس الدين فارس ، وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، دار المعرفة ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٨٠ ،ص٣٢.
٣٠-شوقي مصطفى الموسوي: اشكالية المرئي واللامرئي في الفن السومري ، بحث (سمنار) لدراسة الدكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، ٢٠٠٣،ص٣١ .
٣١-حسن الباشا: تاريخ الفن في العراق القديم ، الجمهورية العراقية ، بغداد ، (د.ت)،ص٦ .
٣٢-يوسف الحوراني : البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي القديم . دار النهار ، بيروت ،١٩٧٨،ص٦٥.
٣٣-زهير صاحب واخرون : مصدر سابق ، ص ٧.
٣٤-سيتن لويد: فن الشرق الأدنى القديم ، ت: محمد درويش ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٨،ص٩٠.
٣٥-المصدر نفسه: ص ٤٨.
٣٦-انطوان موتكارت: الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ،بغداد ، ١٩٧٥،ص٤٣-٤٥.
٣٧- المصدر نفسه:ص٨٨.
٣٨-زهير صاحب: الفنون السومرية ، ايكال للطباعة والنشر ، بغداد ،٢٠٠٤،ص٦١-٦٣.
٣٩-المصدر نفسه: ص١٧٣-١٧٤.
٤٠- المصدر نفسه: ،ص٩٧-١٠٠.
٤١- اندريه بارو: بلاد آشور ، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ ،ص٢٣٨-٢٣٩.
٤٢- ساكز: مصدر سابق،ص٤٨-٤٩.
٤٣- المصدر نفسه: ص١٤.
٤٤- حسام صباح جرد: دور البيئة في تنوع انماط فخار العراق القديم ، رسالة ماجستير ، غير منشوره ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٨ ،ص٩٣.
٤٥-بارو: مصدر سابق،ص١٦-٣٦.
٤٦-نوبلر: مصدر سابق،ص١١٣.
٤٧-المصدر نفسه: ص ٣٦.
٤٨-ريد: معنى الفن ،مصدر سابق،ص٧٥.
٤٩-ستولنيتزجيروم: النقد الفني ،ت: فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين الشمس ، ١٩٧٤،٣٥٩.
٥٠-ريد: معنى الفن ،مصدر سابق،ص٨٠.
٥١-المصدر نفسه،ص٧٧.
٥٢-حكيم:مصدر سابق،ص٧٥٨٣.
٥٣-جون ديوي: الفن خبرة ، ت : زكريا ابراهيم ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٣،ص٨٨.
٥٤- زهير صاحب :فنون سومرية ، مصدر سابق،ص٢٢٤.
٥٥-جيروم:مصدر سابق،ص٣٢٧.
٥٦- ارنولد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن، دار الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية، ترجمة ، رمزي عبد جلاجيس واخرون، مطبعة جامعة القاهرة، مصر ،١٩٦٨،ص٣٥٢.
٥٧-توماس مونرو : التطور في الفنون ،ج٢، ت: عبد العزيز جاويد واخرون ، الهيئة المصرية العامه للكتاب ، القاهره :١٩٧٢ ،ص٥٦ .
٥٨- جيروم : مصدر سابق ،ص٣٢٨.

قائمة المصادر

*القران الكريم

١.ابن منظور : لسان العرب، دار صادر ودار بيروت،ج٣ ، ١٩٥٦.
٢.الباشا ، حسن : تاريخ الفن في العراق القديم ، الجمهورية العراقية ، بغداد ، (د.ت) .
٣. الجابري، محمد عابد : نحن والتراث ، دار التنوير، بيروت ،١٩٥٨ .
٤. الحوراني ، يوسف : البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي القديم . دار النهار ، بيروت ، ١٩٧٨.
٥. الزمخشري، جار الله محمود بن عمر :تفسير الكشاف، عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل، مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ، مصر،١٩٩٨.
٦.الموسوي ، شوقي مصطفى : اشكالية المرئي واللامرئي في الفن السومري ، بحث (سمنار) لدراسة الدكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .
٧.ابراهيم ،انيس واخرون : المعجم الوسيط، ج١، ط٢، دار المعارف ،القاهرة ،١٩٧٢.
٨.بارو ، أندريه : بلاد آشور ، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٩.جانسون ، هورست ، ولديمار ، وجانسون دور أمين : تاريخ فن العالم القديم ، ج١ ، ت: عصام التل ، شركة الكرمل ، عمان ، ١٩٩٥ .
١٠.جرد ، حسام صباح ، دور البيئة في تنوع انماط فخار العراق القديم ، رسالة ماجستير ، غير منشوره ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٨ .
١١.جيروم ،ستولنيتز :النقد الفني ،ت: فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين الشمس ، ١٩٧٤
١٢.حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية في الفن التشكيلي المعاصر ، ج١ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤.
١٣.حكيم ، راضي ،فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مطبعة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦.
١٤.ديكنن،ميشيل: معجم علم الاجتماع، ت: احسان محمد الحسن ، دار الرشيد للنشر ، بغداد،١٩٨٠.
١٥.ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا ابراهيم ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٣.
١٦.روجر ، فرنكلين : الشعر والرسم ، ت: مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٧.رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤ .
١٨.ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، ت : سمير علي ، وزارة الثقافة والاعلام دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٨٣.
١٩.ـــــ : معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة " افاق عربية" ، ط٢، بغداد ،١٩٨٦.
٢٠.ساكز، هاري ، عظمة بابل ، موجز حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، ت: عامر سلمان ابراهيم، ط١ ، لندن ،١٩٦٢.
٢١.صاحب ،زهير : الفنون السومرية ، ايكال للطباعة والنشر ، بغداد ،٢٠٠٤.
٢٢.ـــــ : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور ما قبل التاريخ) ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
٢٣.صاحب، زهير، واخرون ، دراسات في بنية الفن ، الناشر دار مكتبة الرائد العلمية ،المملكة الاردنية الهاشمية ،ط١، ٢٠٠٤م.
٢٤.صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي . دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧١ .
٢٥.عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها) ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٣ .
٢٦.فارس ، شمس الدين ، وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، دار المعرفة ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٨٠ .
٢٧.فنكلشتين ، سدني : الواقعية في الفن ، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧١.
٢٨.فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، ترجمة اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١.
٢٩.كيروزيل، اديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٥٨.

٣٠.كوفيليه ، ارمان : نصوص فلسفية مختارة (مقدمة عامة في علم النفس وعلم الجمال) ، ت : آلاء نشاط الفخري ، بيت الحكمة بغداد ، ٢٠٠٦ .
٣١.لويد ، سيتن : فن الشرق الأدنى القديم ، ت: محمد درويش ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٣٢.مجمع اللغة العربية : المجمع الوسيط ، مادة (وسم) ، المكتبة الثقافية بحلوان ، ط ٣ ، ج ٢ .د.ت.
٣٣.م.روزنتال،ب.يودين ،ترجمة سمير كرم،الموسوعة الفلسفية ،ط١،دار الطليعة ،بيروت ،١٩٧٤.
٣٤.مطر،اميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٩ .
٣٥.موتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ،بغداد ، ١٩٧٥.
٣٦.مونرو ،توماس ، التطور في الفنون ،ج٢، ت: عبد العزيز جاويد واخرون ، الهيئة المصرية العامه للكتاب ، القاهره :١٩٧٢ .
٣٧.نوبلر ، ناثان: حوار الرؤية ،مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة ،فخري خليل، مراجعة ،جبرا ابراهيم جبرا،دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد،١٩٨٧.
٣٨.نيومايز ، سارة ، قصة الفن الحديث ، تعريب : رمسيس يونان ،١٩٨٤.
٣٩.هاوزر، ارنولد: فلسفة تاريخ الفن، دار الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية، ترجمة ، رمزي عبد جلاجيس واخرون، مطبعة جامعة القاهرة، مصر ،١٩٦٨.
٤٠.هويغ ، رينيه، الفن تأويله وسبله ، ج٢ ، ت: صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،دمشق، ١٩٧٨ .

List of sources

*The Holy Quran
1-Ibn Manzoor: The Arabic Language, Dar Sadeer and Dar Beirut, c. 3, 1956.
2- Basha, Hassan: History of Art in Old Iraq, The Republic of Iraq, Baghdad, (W.H).
3-Jabri, Muhammad Abed: We and Heritage, Dar al-Tanweer, Beirut, 1958.
4- Al-Hourani, Youssef. The intellectual structure of civilization in the ancient Middle East. Dar al-Nahar, Beirut, 1978.
5-Al-Zamakhshari, Jarallah Mahmoud bin Omar: Interpretation of the Scouts, the facts of download and the eyes of gossip, Al-Babi Al-Halabi Press, Cairo, Egypt, 1998.
6-Al-Mousawi, Shawqi Mustafa: The Problematic and the Visible in Sumerian Art, Semnan Research for an unpublished PhD study, Faculty of Art Education, Babylon University, 2003.
7-Ibrahim, Anis and Others: The Medieval Glossary, C1, I 2, Dar Al Ma'aref, Cairo, 1972.
8-Barrow, André: The Land of Assyria, T: Isa Salman and Salim Taha al-Tikriti, Dar al-Rashid, Baghdad, 1980.
9-Janson, Horst, Waldemar, and Janson Role of Secretary: History of Ancient World Art, C1, T: Essam Tal, Carmel Company, Amman, 1995. .

10-Hossam Sabah, Role of the Environment in the Diversity of Pottery Patterns of Ancient Iraq, Master Thesis, unpublished, Faculty of Fine Arts, Babel University, 2008.
11- Jerome, Stolnitz: The Artistic Criticism, by Fouad Zakaria, Ain Shams University Press, 1974
12-Hassan, Hassan Mohamed: The Historical Foundations of Contemporary Plastic Art, C1, Arab Thought House, Cairo, I, 1974.
13-Hakim, Radi, The philosophy of art by Susan Langer, Press House of Public Cultural Affairs, Baghdad, 1986.
14- Dicken, Michelle: Dictionary of Sociology, Ihsan Mohamed Hassan, Dar al-Rasheed Publishing, Baghdad, 1980.
15-Dewey, John, Art Experience, T. Zakaria Ibrahim, Franklin Foundation for Printing and Publishing, Beirut, 1963.
16-Roger, Franklin: Poetry and Drawing, T. Muzaffar, Dar Al-Maamoon for Translation and Publishing, Baghdad, 1990.
17- Riad, Abdel Fattah: Composition in Fine Arts, Dar al-Nahda al-Arabiya, Cairo, I, 1974.
18- Reid, Herbert, Art Present, T. Samir Ali, Ministry of Culture and Information, Freedom House for Printing, Baghdad, 1983.
19-The Meaning of Art, T: Sami Khashaba, print and publication Dar al-Shala'a al-Kulturiya, "Afaq Arabia", I 2, Baghdad, 1986.
20-Saks, Harry, The Greatness of Babel, A Brief History of the Ancient Civilization of Mesopotamia, T: Amer Salman Ibrahim, I 1, London, 1962.
21-Sahih, Zuhair, Sumerian Arts, Iqal for Printing and Publishing, Baghdad, 2004.
22-The Art of Pottery and Pottery in Iraq (Prehistory), Baghdad, 2004.
23- Sahih, Zuhair, et al., Studies in the Structure of Art, Publisher Al-Raed Scientific Library, Jordan, 1 st, 2004.
24-Saliba, beautiful, philosophical dictionary. Lebanese Book House, Beirut 1971.
25- Abdullah, Abdul Karim: Ancient Human Arts (Methods and Motivations), Al-Ma'aref Press, Baghdad, 1973.
26- Faris, Shams al-Din, and Salman Issa Calligrapher: History of Ancient Art, Dar al-Maarifah, Dar al-Kutub for Printing and Publishing, I, 1980.
27- Finkelstein, Sydney: Realism in Art, T: Mujahid Abdel Moneim Mujahid, Egyptian General Authority, 1971.
28- Fischer, Ernst: The Need for Art, translated by Asaad Halim, Egyptian General Authority for Composition and Publishing, Cairo, 1971.
29- Kirozil, Edith: The Age of Structuralism, Translated by Jaber Asfour, Dar al-Sha`al al-Khawlaia, Baghdad, 1958.

30- Coville, Arman: Selected Philosophical Texts (General Introduction to Psychology and Aesthetics), T: Alaa Al-Fakhri Activity, Bayt Al-Hikma, Baghdad, 2006.
31- Lloyd, Sitten: The Art of the Ancient Near East, T: Muhammad Darwish, Dar Al-Maamoon Publishing, Baghdad, 1988.
32- Arabic Language Complex: Intermediate Complex, Material (Mark), Cultural Library in Helwan, I3, C2D.
33- M. Rosenthal, B. Yuden, translated by Samir Karam, Philosophical Encyclopedia, I, Dar al-Tali'ah, Beirut, 1974.
34- Matar, Amira Helmy: Introduction to Beauty and the Philosophy of Art, Dar Al Ma'arif, Egypt, 1989.
35-Motcart, Antoine: Art in Ancient Iraq, T: Isa Salman and Salim Taha al-Tikriti, Al-Adeeb Press, Baghdad, 1975.
36- Monroe, Thomas, Evolution in the Arts, C2, T: Abdel Aziz Javed et al., Egyptian General Book Authority, Cairo: 1972.
37- Nathan, Noeler, Dialogue of Vision, An Introduction to the Taste of Art and aesthetic experience, translation, Fakhri Khalil, review, Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Maamoon for Translation and Publishing, Baghdad, 1987.
38- Newmaire, Sarah, The Story of Modern Art, Arabization: Ramses Yunnan, 1984.
39-Hauser, Arnold: Philosophy of Art History, House of the General Authority for Books and Scientific Instruments, translation, Ramzi Abd Jalajis and others, Cairo University Press, Egypt, 1968.
40- Hueg, Rene, Art Interpretation and Reason, C2, Tel: Salah Barmada, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, Damascus, 1978