دلالات الرمز في رسوم فاخر محمد ١٩٨٠ –٢٠١٠

Symbol Significances in Fakhir Mohammad Paintings ١٩٨٠ - ٢٠١٠

إيناس محدي ابراهيم الصفار

Eanas Mahdi Ibrahim al-Saffar

مستخلص البحث

يتناول البحث دراسة " دلالات الرمز في رسوم فاخر محمد " في محاولة للكشف عن دلالات الرمز في رسوم الفنان . وقد ضم البحث أربعة فصول تضمن الفصل الأول منها الإطار المنهجي للبحث بدءا من مشكلة البحث المحددة بالتساؤل الاتي : ماالتولد الدلالي للرمز في رسوم فاخر محمد ؟ فضلا عن عرض أهمية البحث والحاجة إليه مرورا بهدف البحث (معرفة دلالات الرمز في رسوم فاخر محمد) وللمدة من (١٩٨٠- ٢٠١٠) في أعماله الفنية فضلا عن تحديد مصطلحات البحث . اما الفصل الثاني فقد تمثل في الإطار النظري ، وقد احتوى على ثلاثة مباحث تركز الاهتمام في المبحث الأول حول مفهوم الدلالة على حين تضمن المبحث الثاني استعراضا للرمز في كل من فن العراق القديم والفن الإسلامي وعند علماء الفلسفة وعند علماء النفس (مدرسة التحليل النفسي) . أما المبحث الثالث فقد تركز اهتمامه حول الرمز في الفن الاوربي الحديث وفي الفن العراقي المعاصر ومن ضمنه الرمز في رسوم فاخر محمد . وقد اختص الفصل الثالث ، إجراءات البحث من حيث حصر مجتمع البحث والأداة التي شملت جمع المعلومات فتم اعتماد العينة منه بطريقة عشوائية وعليه كان عددها (٣) أعمال فنية غطت حدود البحث باعتماد المنهج الوصفي التحليلي . وأخيرا شمل الفصل الرابع على نتائج البحث ومناقشتها واستنتاجاته ، فضلا عن التوصيات والمقترحات التي خلص اليها البحث ومن جملة النتائج التي توصلت اليها الباحثة هي :

١- يعد الرمز وسيلة تعبير غير مباشرة تلائم المعاني او الافكار ذات الصفة التجريدية .

٢- يتصل الرمز بنفسية الفنان وميوله ورؤيته الذاتية ، فالفنان يحمل طابع عصره .

٣- الرمز دينامي متحرك ذو مضمون متغير يأخذ معاني جديدة مع كل عمل تبعا للزمكاني .

Abstract

Address the current research study " Symbol Significances in Fakhir Mohammad Paintings " in an attempt to detect signs of the icon in the artist's fee . The research contains four chapters The first chapter of which the methodological framework for the search starting with the problem of the specific research and asking the following: Maaltold semantic code in fees Luxury Muhammad? As well as displaying the importance of research and the need for it and in order to search through (you know the implications of the code in the fee Luxury Muhammad) and for the period of (١٩٨٠-٢٠١٠) in his works of art as well as identifying the search terms . In the second chapter , such as the theoretical framework , and

contained three sections focus of attention in the first section on the concept of the significance and the second section included a review of the code in all of Iraq's ancient art and Islamic art and philosophically and with psychologists (school of psychoanalysis) . The third section has focused his attention on the icon in the modern European art and symbol in contemporary Iraqi art and finally symbol in fees Luxury Mohammed . While singled out the third quarter , the research procedures in terms of the research community and inventory tool , which included the collection of information Vtm adoption of a random sample of it and it was the number (٣) works of art covered the limits of search adoption descriptive analytical method . Finally, the fourth quarter included the results , discussion and conclusions , as well as recommendations and suggestions Among the findings by the researcher are:

١- is a symbol and a means of expression is not directly appropriate meanings or ideas with abstract character

٢- Code related psychology of the artist and his inclinations and his vision of self , artist necessarily carries the character of his time.

٣- the symbol of a dynamic moving with the content of a variable takes new meaning with all the work depending on the Zmkane .

الفصل الأول / مشكلة البحث :يعد الفن قديما وحديثا أفضل وسيلة للتعبير عن المشاعر الإنسانية المختلفة " أروع ما في الفن أن يقول شيئا لا تقوله الحياة " (زكي،١٩٧٥،ص٥) . ومن ثم فهو شكل من النشاط الاجتماعي لازم حياة الإنسان منذ نشأته متخذا أطواراً مختلفة تطور ليتخذ طابعا توظيفياً غرضياً جماليا متراوحا في مساره الطويل بين أن يكون رمزا أو تجريداً أو واقعاً .

وتحتل دراسات الرمز مساحة واسعة متمثلة بطروحات الفلاسفة وعلماء مدرسة التحليل النفسي . ومما لا يخفي عن الناظر أن المنحى السيميائي يطفو بشكل واضح فوق السطح من خلال المنجزات التشكيلية (الرسم) المتجسد في أعمال الفنانين الذي ظهر في عقد الثمانينات وعقد التسعينات وعقد الالفين ، والرمز ضمن مفهوم السياق العام يفضي بنا إلى فهم حقيقة أن الفنان وجد مناخا يتحرر فيه من محاكاة الطبيعة نتيجة تجاربه النفسية والتحولات الاجتماعية التي مر بها المجتمع والتي لا تنكشف إلا بدراسة مكونات هذا الرمز . (كامل**،١٩٨٠،ص٧٦) .

ومن هنا جاءت تجربة الفنان (فاخر محمد) لتشكل بداية حضوره في الساحة الفنية وليكون من المفكرين في إسقاط الحس التعبيري على السطح التصويري، ليتضح دوره في الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق وتجربته

الإبداعية في مجال الرسم والتي تميزت برموز من الضروري تسليط الضوء عليها وتحليلها . وهذا متوافق مع الجدل الذي أثير حول تجربته الإبداعية من النقاد والمثقفين . ومن هنا تحاول الباحثة تبني الثيمة في نتاجاته متمثلة بعدد من رسوماته ، في ضوء تحديد هوية الرمز المستخدم في رسوم الفنان تظهر مشكلة البحث بالسؤال الآتي : ما التولد الدلالي للرمز في رسوم فاخر محمد؟

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه : تبرز أهمية البحث فيما يأتي

١ – جاء هذا البحث كمدخل لفهم لوحات الفنان فاخر محمد وإلقاء الضوء على اعماله الفنية.

٢ – تنمية الذوق الفني وزيادة الوعي الفني لدى المتلقي .

٣ – يفيد البحث المختصين في الفن ولاسيما الفنانين والنقاد وطلبة كليات الفنون والمعاهد الفنية .

ثالثا : هدف البحث : يهدف البحث إلى (معرفة دلالات الرمز في رسوم فاخر محمد) .

رابعا : حدود البحث : يتحدد البحث بما ياتي :

١ – حدود موضوعية : دلالات الرمز في رسوم فاخر محمد المنفذة بمواد وخامات مختلفة .

٢ – حدود مكانية : أعمال فنية من مجموعات الفنان الخاصة .

٣ – حدود زمانية : (١٩٨٠ – ٢٠١٠) (*).

خامسا : تحديد المصطلحات

١ – الدلالة : هو العلم الذي يبحث عن المدلول في الرسم ، من حيث القوانين والمبادئ التي تشتمل عليها العناصر في اللوحة الفنية من خلال انتظامه في الشكل العام للعمل

٢ – الرمز :هو صيغة مجردة من فكرة تنشب عند الإنسان بحيث تنوب عن الموجودات في حضورها وغيابها في اللوحة الفنية .

٣- الرسم :الرسم (التصوير) : فن توزيع الألوان على سطح مستو ذي بعدين من اجل إيجاد الإحساس بالمسافة والحركة والشكل في اللوحة الفنية .

الفصل الثاني / المبحث الاول : الدلالة : هو مجموعة من الدلائل تنسج فيما بينها مجموعة من العلاقات الاختلافية والتعارضية التي تقوم بتأدية وظائف دلالية متميزة بين مرسل ومتلق ، ولتأدية هذا الدور المتحور حول نقل الرسالة لا بد من ان تخضع هذه الرسالة لقوانين وقواعد تركيبية – تأليفية على وفق شروط خاصة (جسام ،١٩٩٩، ص٨) . ويعرف علم الدلالة انه العلم الذي يدرس المعنى وموضوعه ويكون أي شيء يقوم بدور العلامة والرمز (عمر،١٩٨٢،ص١١) . وهنا لا بد من التعرف على الدال والمدلول ، كما ذكرنا آنفا أن العلامة تتكون من وجهين الدال والمدلول ، الدال هو الصورة السمعية والمدلول هو الصورة المفهومية عبر الصورة الصوتية (داسكال،١٩٨٧،ص٢٢) . مثال طرق الباب ، فطرقة الباب دال ، والطارق (شخص ما) مدلول ومن الطبيعي ان انتقال الذهن من شيء الى شيء لا يكون من دون سبب وما السبب الا العلاقة الراسخة بين الشيئين في

(*) فاخر محمد حسن في لقاء مع الباحثة في ٢٢ / ٥ / ٢٠٠٢ أول عمل استخدم فيه الفنان الرموز عام ١٩٨٠ .

الذهن هذه العلاقة الذهنية ما هي الا سبب ايضا وهو العلم كون الشيئين خارج في الذهن متصلين (المظفر،١٩٥٧،ص٢٦) .

وثمة اتفاق عام عند العرب على تصنيف الدلالة الى ثلاثة اصناف عقلية وطبيعية ووضعية .

- فالدلالة العقلية تقتصر على دلالة الأثر على المؤثر حيث يجد العقل علاقة بين الدال والمدلول كدلالة الدخان على النار .
- اما الدلالة الطبيعية فهي تقوم على اساس علاقة طبيعية بين الدال والمدلول ولا يتدخل بها الانسان كدلالة الحمرة على الخجل وصوت العصفور عند القبض عليه .
- اما الدلالة الوضعية فتعرف بأنها اتفاقية ومتعارف عليها أي جعل أي شيء يدل على شيء اخر كالمسجد مكان للعبادة (فاخوري،١٩٨٥،ص١٥-٢٤) وتقسم الدلالة الوضعية الى :

أ – الدلالة اللفظية : اذا كان الدال الموضوع لفظا .

ب – الدلالة غير اللفظية : اذا كان الدال الموضوع غير اللفظ كالإشارات والخطوط والاعمال البصرية من لوحات ونقوش ورموز العلوم المختلفة وهذا القسم هو الذي يتناول الرموز ودلالتها ومعانيها (المظفر،١٩٥٧،ص٢٧).

وتتضح الدلالة من خلال الألوان أو الأشكال او الألفاظ حيث هي الغرض المقصود من الشيء وتقوم على اساس علاقة ترابط بين طرفين مهمين وهما الدال والمدلول (عمر،١٩٨٢،ص١١) . ووفقا لذلك فان الدلالة تهتم بمعاني الاشياء واستيعابها حيث يمكن لاي فكرة ان ترتبط بعلامة تجسدها وتعبر عنها وفي الفنون البصرية يكون الشكل هو الموصل للمعنى ، والذي يحمل الفكرة ويعبر عنها من خلال تشكله وعلاقاته المكونة وبذلك فان الوحدات التصويرية يمكن ان تكون علامات ورموزا تعبر عن مضمون معين (شتراوس،١٩٨٦،٣١).

ويرتبط المفهوم المعاصر للدلالة بعلم العلامات وما يسمى السيمياء او السيميولوجيا (*) ، حيث تقابل الدلالة العلامة (بارط،١٩٨٦،ص٢٤-٢٥) .

والسيمياء منهج يبحث في مولدات النصوص وتولداتها الداخلية والبنيوية ، وتبحث جادة عن اسباب التعدد ، اللانهائية الخطابات والبرامج وتسعى الى اكشاف البنيات العميقة والاسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء وحدة نصوص مبعثرة وراء جمل كلية واشكال مختلفة . ان السيمياء لايهمها ما يقول أي نص ولا من قاله بل مايهمها كيف قال النص أي ان السيمياء لا يهمها المضمون ولا سيرة المبدع الذاتية ، بقدر مايهمها شكل المضمون . أن المنهج السيميائي له خصائص يتكئ عليها ويتميز بها وهذه الخصائص هي : -

١ – المحايثة : انه يرتكز على داخل النص بمعنى ان التحليل المحايث يتطلب الاستقرار الداخلي للوظائف النصية التي تسهم في توليد الدلالة ، ولا تهمنا العلاقات الخارجية ولا الحيثيات السوسيو تاريخية والاقتصادية التي افرزت عمل المبدع .

(*) السيميولوجيا – السيميوطيقا كلاهما مصطلحان مترادفان حيث يؤديان المعنى نفسه وموضوعاتها دراسة الدلالة والمعنى ، وسوسير هو مؤسس المنهج السيولوجي اما بيرس فهو صاحب المنهج السيميوطيقي .

٢ – التبنين : انه منهج بنيوي اذ تعد السيميائيات البنيوية ثمرة مزاوجة بين العلامة والبنية ثمرة تبنين العلاقة (عروي،١٩٩٦،ص١٩٥) .

٣ – الكلية : هي ثالث هذه الخصائص فانها تتبع من طبيعة الموضوع الذي تدرسه السيميائيات فمن المعلوم انها تهتم بالخطاب في بعده السردي فيتجاوز بذلك حدود الاهتمام بالجملة انها تدرس الكليات العامة وتنظيمها وانتاجها او القدرة على انتاج النص وكيفية تولده واختلافه سطحيا وعمقيا (حمداوي،١٩٩٧،ص٨١) .

٤ – التحويل : حرية نقلها من منظومة الى اخرى فهي قد تكون سمعية او بصرية ، وقد يكون مصدرها واحداً وقد وقد تشترك في ارسالها عدة عناصر. أي ان العلامة لها القدرة على رسم الرمز داخل الخطاب الفني (جلال،١٩٩٢،ص٣٢) .

اذن العمل الفني (اللوحة) هو عبارة عن نص وعلى المتلقي تفسيره في ضوء الرموز والاشارات والعلاقات التي يحتويها ، لذا صدرت الابحاث المعاصرة حول العلامة من منبعين اثنين هما (بيرس(**) ودي سوسير (***)) (لودال،١٩٨٣،ص١١٣). يعد (سوسير) العلامة كيان ثنائي المبنى يتكون من وجهين يشبهان وجهي (العملة النقدية) ولا يمكن فصل احدهما عن الآخر الاول هو الدال والثاني هو المدلول (علي،١٩٩٠،ص٨١) . وبمقابل نظرية (سوسير) قسم (بيرس) العلامة الى ثلاثة انواع تبعا لعلاقة الدال والمدلول (الايقونة ، الاشارة ، الرمز) .

الايقونة : ان المبدأ الذي يتحكم بالعلامات هو الشبه ، فالأيقونة يمثل موضوعها اساسا بواسطة الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها ، فهو قانون عام الى حد كبير أي شبه يقوم بين العلامة وموضوعها يكون كافيا من حيث المبدأ لإقامة علاقة ايقونية (ايلام،١٩٩٢،ص٣٥-٣٦)

المؤشر : ترتبط العلامة بموضوعها ارتباطا سببيا وكثيرا ما يكون هذا الارتباط ماديا او بالمحاورة ، فالمؤشر على حد قول بيرس " هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع " . كإشارة الملابس الفاخرة على الثراء او القرع على الباب الذي يشير الى وجود شخص (قاسم،١٩٨٦،ص٣٣) .

الرمز: العلاقة هنا بين الدال والمدلول هي اعتباطية وغير معللة حيث لا يوجد أي شبه بين العلامة والشيء الذي تشير اليه ، ويقول بيرس " الرمز هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين افكار عامة (حمداوي،١٩٩٧،ص٨٦).

المبحث الثاني / الرمز في حضارة العراق القديم : يمثل الرمز تعبيراً عن روح الحضارة ، وان المعتقدات الدينية والنظم الاجتماعية والمستوى الثقافي والفكري والفلسفي تغذي جميعها روح الحضارة ، التي تتجلى الى حد بعيد في

(**) شارل ساندر بيرس (١٨٣٩ – ١٩١٤) فيلسوف ومنطقي أمريكي مؤسس الذرائعية وفي مقالة (كيف نجعل أفكارنا واضحة عام ١٨٧٨) ادخل ما يسمى قانون بيرس .

(***) فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣) أشهر لغوي في العصر الحديث ولد في جنيف في أسرة مشهورة في العلم والأدب وأشهر كتاب له يحمل اسمه (كتاب علم اللغة العام)

الطرز الفنية التي تسير مع الحضارة في جميع مراحله الاولية والذهبية وحتى الانحطاطية (البهنسي،١٩٧٣،ص٣٨) .فالفن العراقي القديم امتاز بالرمزية والتجريد والطبيعة او الواقعية التي تتفاوت من مرحلة حضارية الى اخرى ، ففي مرحلة حضارية نجد ان السمة المميزة هي الاختزال والتجريد وتبسيط الاشكال الى اقصى حد من اجل خدمة اهداف خاصة ، في حين انه في مرحلة حضارية اخرى نجد ان الوحدات تبدو واقعية او طبيعية ذات مسحة تجريدية عامة فالوحدات تتغير تبعا للظروف المحيطة وتطور المجتمع وافكاره لان الفن متلازم مع الانسان ويتغير بتغيير العصور (هويغ،١٩٧٨،ص١٤). فالرمز لحضارة العراق القديم يعتمد فكرة المركز المطلة الى الخارج ، لذا يرتبط المركز برمزية عالية كما تنعكس المفاهيم الاسطورية للإنسان في رغبته الى ادراك حقيقة الكون (بارو،١٩٨١،ص٥٤) .والمجتمع العراقي القديم هو مجتمع زراعي ، لذا فالفن فيه كالاسير شد الى الارض او وحش جمد عن الحركة (فارس،١٩٨٠،ص٣٩) .

السومريون : استخداماتهم الرموز آنذاك ،كان الرمز موجود في اعمال التصوير على جدران الكهوف وعلى الألواح والأواني والأختام الأطوانية وفن العمارة ، ان المواضيع التصويرية الممثلة ،كانت متنوعة كالمواكب الدينية ، وتقديم القرابين ، المعارك ، مشاهد الصيد ، حيوانات ومخلوقات اسطورية مركبة بشكل رمزي ، ومشاهد تصوير الحيوانات الوحشية والداجنة . (كما في شكل رقم ١) وان معظم الرسوم والزخارف الفخارية تتكون من وحدات هندسية محضة تتكون من اشكال المثلثات والمربعات والخطوط المتقاطعة المنكسرة والعمودية والحلزونية وانصاف الدوائر، ومن تفرعات نباتية وتشكيلات حيوانية وادمية مختلفة (فارس،١٩٨٠،ص٣٣-٨٨) .

وجمالية المرآة السومرية كانت تنبع اساسا من التأكيد على رمزية الخصب التي يمكن ان يعزى اليها بطرح المرآة رمزا للآلهة الام ، وهذا ما يشير الى تقديس دمى نساء عاريات ذات صدور وورك مبالغ فيها (الشمس،١٩٨٥،ص٨٢). ونلاحظ استمرار الطابع السومري التقليدي المميز في اتساع العينين والتقاء الحاجبين على مجموعة من التماثيل التي تدعى بالاثني عشر تمثالا نحتت بطابع بدائي وبنسب غير صحيحة ، استوحى الفنان شكل الاسطوانة والمخروط في عمل تماثيله ، ونلاحظ وجود فراغ بسيط بين الايدي المضمورة الى الصدر والجسم كما توجد مسافة بسيطة بين القدميين (فارس،١٩٨٠،ص٤٦) . (كما في شكل رقم ٢)

الاكديون : على النقيض من صلابة وصرامة التعبيرات السومرية وكهنوتيتها المفرطة صور الاكديون عالم الحياة والحركة ، بانه عالم اكثر ارضية من سابقه فدائماً كان اهتمام الفن الاكدي منصبا حول تمثيل الحياة والحركة بواقعية حية (بارو،١٩٨١،ص٢٣٤) .

حاول الفنان الاكدي ان يجد في شخصية الانسان كقوة الهية خارقة ولكن بشكل جديد يختلف عن النصب السومرية ، ان شخصياته المصورة ليست بقصيرة وانما طويلة ممشوقة العيون بحجم اكبر مما هو عليه في القسم الجنوبي من وادي الرافدين (فارس، ١٩٨٠،ص٥٤) .

لقد تمكن الفنان الاكدي بكل مهارة ودقة ان يصوغ التكوين بوضوح وذلك من خلال تطلعه الى ابراز الحركة ، اجسام الاشخاص والمعالجات البلاستيكية لعضلات الانسان والحيوان .كذلك ادخل الفنان الاكدي بعض المعالم من المناظر الطبيعية في الختم الاسطواني . وهناك نسيج حضاري يربط الفن الاكدي بالسومري يتجسد في كثير من المنحوتات والاختام الاسطوانية . ومن اهم التماثيل التي تظهر فيها الرموز ، هو تمثال الأمير

كوديا الذي يحمل اناءا تتدفق منه المياه المقدسة وفيه الاسماك سابحة على كلا الجانبين ، فقد عد شكل ذلك الاناء شعارا لنهري دجلة والفرات . (كما في شكل رقم ٣) اما الاختام الاسطوانية فان مادة الموضوع فيها تتمثل في تقديم متعبد الى اله او ملك متأله عن طريق وسيط (عكاشة،ب ت،ص٢٠٥) .

بابل : من اشهر الاعمال الفنية التي تعود الى بابل القديمة هي مسلة حمورابي ، النحت البارز يملا نصف دائرة في قمة المسلة ، وهي تمثل اعظم حكام العراق القديم امام اله النور والحق جالس على عرشه (فارس،١٩٨٠،ص٦٨) . (كما في شكل رقم ٤) وايضا من اشهر التماثيل المجسمة للعصر البابلي هو تمثال امراة بالحجم الطبيعي تقريبا ذات رداء مهدب وتاج بسيط ذي قرون وهناك زهرية تمسك بها من الامام بيديها الاثنين متصلة بقناة مثقوبة داخل جسم التمثال ، والتمثال برمته يمثل تحولا الى تجسيم الهة الماء (صاحب،٢٠١١،ص١٢٧) . (كما في شكل ٥)

اشور : طرا على الرمز حضورا بينيا اثناء الازدهار الاشوري للفن سيما ان بلاد اشور تبنت ثقافة بلاد الرافدين وفنها دون أي محاولة لتعديلها فضلا عن محاولة تمثيل الالهة رمزيا بواسطة الحيوانات (بارو،١٩٨١،ص١٧-٢٠) . اذ ان شكل المعزة والسمكة ، رمز الاله ايا (انكي) اله المياه وأنهم مثلوا الآلهة رمزيا بواسطة الهلال رمز الاله (سن) اله القمر (الأحمد،١٩٨٨،ص٨-٣٤) . ومن اشهر التماثيل المجسمة اشكال المخلوقات الخرافية التي امتازت بصفة الدمج والتركيب ، وهي ثيران مجنحة براس انسان يرتدي التاج المقرن ، وتتجلى الرمزية ايضا في القدم الخامس لهذا المخلوق المركب (انطوان،١٩٧٥،ص٣٧٣). (كما في شكل رقم ٦)

الرمز في الفن الاسلامي : ان الديانة الاسلامية اثرت في حضارات الشعوب الاخرى كما اثرت في حضارة العرب ، فقد امتد هذا التأثير فشمل النظريات الجمالية والفنية لتلك الشعوب ،كانت نتيجة دفع الفنون العربية على وجه التحديد نحو الرمز (الالفي،١٩٦٩،ص٩) . فالفن الاسلامي له خصائصه ومميزاته عن بقية الفنون فهو فن قائم بذاته لا يحمل أي هدف دعائي لخدمة الدين الاسلامي وقد جاء تعبيرا رمزيا منسجما مع روح العقيدة الاسلامية في تجسيد ابتعاده عن الواقع ، فالعمل الفني "في الحضارة الاسلامية لا ينبغي ان يكون مرآة امينة للعالم المرئي بل عالم خاص من الأشكال والألوان يحكمه منطق تشكيلي داخلي ورباط دقيق ويكون لهذا العالم كل الاهمية على حساب عنصر النقل عن العالم المرئي الذي يبقى ثانويا في الصورة " (دوبولو،١٩٧٩،ص٦) .والفن الاسلامي تخطى حدود الملامح الفردية التي اخرجها كل بلد وعصر فالموضوعات المشتركة هي الأشكال النباتية والهندسية والحيوانية فضلا عن الكتابات الفنية . فمثلا الاشكال النجمية تكون ذات دلالات روحية وفلسفتها قائمة على فكرة سرمدية وان الله هو سيد الكون ومصدر هذه السرمدية (شاخت وبوزورث،١٩٨٨،ص٤٠٥-٤١١) . والاشكال الهندسية مثلا الشكل المربع في التفكير الاسلامي هو الشكل المثالي للتوازن والاستقرار ويمثل لدى الذهنية الاسلامية مسقط الكعبة الشريفة وتحكم علاقة اضلاعه بمركز قوة خلاقة تولد الاشكال الهندسية البحتة (المثلث، الدائرة ، المستطيل ،المضلعات) والدائرة هي الشكل الذي يرسمه المسلمون في دورانهم حول النقطة المركزية الكعبة . اما الاشكال النباتية هنا فتمثل وجود (الان) المادي الساعي للاندماج في وجود (الابد) الروحي والمتبدي من خلال دوران الاشكال وحركتها المستمرة المتجهة في كل مكان وصفات التكرار فيعكس بذلك علاقة الظاهر بالباطن (فرزات،١٩٨٢،ص٨٦-٨٧) .كما أقبل المسلمون على رسم الاشكال الحيوانية فرسموا الحيوانات المركبة والخرافية لانها تعكس في تكوينها البعد عن الحقيقة الطبيعية مثل رسم الفرس ذي الجناحين والوجه الادمي

والطيور الصغيرة ذات الوجوه الادمية (البهنسي،١٩٧٩،ص٨) والاسلام يقوم على فكرة مجردة وفوق مستوى الادراك الحسي وهي قدرة الله سبحانه وتعالى فكان لابد ان تكون الفنون المنعكسة عن الفنان مجردة ايضا (حسن،ب ت،ص٢) .

الرمز لدى فلاسفة العقل : *افلاطون* (٤٢٧-٣٤٨ق.م) هو فيلسوف ، شديد الوعي بقصور العقل والمعرفة لدى البشر ونتج عن ذلك ان كثيرا من محاوراته تنطوي على اساطير وحكايات ترميز او استعارات مطورة تفيد في تصوير الحقائق لاتبلغها استعدادات العقل (جون ماكوين، ١٩٩٠،ص١٩) . ان المرجعيات التاريخية التي تحمل في ثناياها مفاهيم رمزية هي مثالية افلاطونية تنكر حقائق الاشياء بوجودها المادي المحسوس والتي لا ترى فيها سوى انعكاس ورموز لعالم المثل . ومع ان مثالية افلاطون تحمل الرمز في ثناياها "الا ان هناك فارقا هاما بين الافلاطونية والنزعة المثالية الرمزية ، اذ الافلاطونية تنكر الواقع كله لترتفع فوقه بينما ينكر الرمزيون ظواهر الواقع فقط فهم لايبلغون الواقع جملة بل يستنبطونه" (احمد،١٩٨٧،ص٤٧) .

ارسطو (٣٨٤-٣٢٢ق.م) فقد تناول الرمز على اساس اللغة ، فاللغة بجميع ميادينها هي رموز لأفكار مجردة فالكلام هو العمليات العقلية المتتابعة والكلمات رموز للأشياء الحسية ورموز لحالات النفس (هلال،١٩٧٣،ص٤١-٤٢) .

الرمز لدى الفلاسفة المحدثين : تناولوا الرمز تناولا فكريا وفلسفيا ويعد *كانت* (١٧٢٤-١٨٠٤) في الطليعة فهو يرى ان جوهر الانسان يكمن في عالمه الباطني ، ولذلك اعتمد الرمزيون الذات الانسانية لمعرفة حقيقة الوجود ، وعكفوا على سبر اغوار هذه النفس ، واستخدموا الرمز في التعبير عن مشاعرهم وفكرهم واحاسيسهم (حمدان،١٩٨١،ص٢٤) .

اما *هيغل* (١٧٧٠-١٨٣١) فهو من المشتغلين على الرمز اذ ان جزءا كبيرا من دراسته تعنى بالرمز ولا سيما في مجال الفن (هويسمان،ب ت،ص٤٦) . وهو يميز بين مدلول الرمز وتعبيره فالمدلول يرتبط بتمثيل موضوع ما ، مهما كان مضمونه ، اما التعبيري فهو يعبر عن وجود حسي او صورة ما ، وبينما نجد في الفن ان الرمز يستلزم وجود علاقة قرابة أي منها تداخل عيني بين المدلول والشكل ، نجد ان الرمز في اللغة هو اشارة لموضوع او تمثل ما دون تداخل بينهما (هيغل،١٩٧٩،ص) .

فيما يفرق *كاسيرر* (١٨٧٤-١٩٤٥) بين الاشارة والرمز بقوله ان الاشارة جزء من عالم الوجود المادي ، واما الرمز فجزء من عالم المعنى الانساني ، والاشارة مرتبطة بالشيء الذي تشير اليه على نحو ثابت ، وكل اشارة واحدة ملموسة تشير الى شيء واحد معين ، اما الرمز فعام الانطباق، أي يوحي باكثر من شيء واحد وهو متحرك ومتنقل ومتنوع .

ويستدل مما تقدم ان كلا من الاشارة والرمز ينتمي الى عالم مختلف عن الاخر . اذ تنحصر الاشارة في اطار محدد لا يتغير ويعبر عنها الفهم دون ان يلحظها ، لأنها بطبيعتها خالية من المعنى وتفتقر اليه ، واما الرمز فغير محدود في ايحائه ويتسم بالشامل والتنوع

وتذهب *سوزان لانكر* (١٨٩٥-؟) صاحبة اتجاه الرمز الذي يفسر الفن تفسيرا رمزيا ، الا ان الفن احد الانشطة الرمزية التي ابدعها الانسان لكي يعبر من خلالها عن الوجدان البشري (لانكر،١٩٧١،ص٩) .

ومن الاساسيات التي لاتغفلها لانكر في صياغتها لنظريتها انها تفرق بين الاشارة والرمز الاولى باعتبارها (شيئا تعمل بمقتضاه او وسيلة لخدمة الفعل) والثانية بوصفها (اداة ذهنية او مظهرا من مظاهر فاعلية العقل البشري) (ابراهيم،١٩٨٨،ص٣٩) . ثم فرقت لانكر بين نوعين من الرموز الاولى وتدعوها بـ(الرموز الاستدلالية) والتي تكون عادة في اللغة والثانية تدعوها بـ(الرموز التمثيلية) التي تكون عادة في الفن ، وفي حين تعجز اللغة عن التعبير عن الوجدان او الحياة الباطنية يكون الفن السبيل الوحيد للتعبير عن هذه الحياة ، بمعنى اخر ان الفن يفيد في التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بواسطة اللغة (حكيم، ١٩٨٦،ص١٠).

بينما يؤكد *هربرت ريد* (١٨٩٣-١٩٦٨) طبيعة الرمز من خلال كون الفن هو(لغة رمزية تقوم على علامات غير منطوقة) (ابراهيم،١٩٨٨،ص٣٤٤).ويعرف ريد الرمز(اشارة مصطنعة معناها متفق عليه وهو معنى لا ينبغي لنا ان نعرفه الا اذا عرفنا انه قد اتفق عليه) (ريد،١٩٨٦،ص٢٤٧). وريد كغيره من الفلاسفة فرق بين العلامة والرمز فقال ان مهمة العلامة تجعلنا نتعامل مع ما تشير اليه او تدل عليه ، بينما مهمة الرمز تجعلنا نتصور موضوعه ، لذا فان الفن لديه لغة قائمة على الرمز لا العلامات على اعتبار ان هذه اللغة تجعلنا نتصور بعض الموضوعات عن طريق وسائط غير لغوية (ابراهيم،١٩٨٨،ص٣٤٤) . ويميز ريد بين نوعين من الرمزية هما :-

١- الرمزية المجردة : وتستخدم اشكالا ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة او من ظواهر الطبيعة ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة بكيفية كاملة تماما مثال ذلك الدائرة رمز للكمال والاكتمال .

٢- الرمزية المحددة : وتستخدم صورا محددة مشيدة اثناء ذلك خيالات غيرعقلية مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابطة بينها ، وهي النوع المعترف به من الرمزية ، فعندما تتجاوز الرمزية تفصيلات الاشكال الطبيعية او تحريفها ، انما يتحقق بذلك عنصر الايحاء بالمضمون الرئيس للموضوع او الشكل المرسوم (ريد،١٩٨٦،ص٢٤٧).

<u>الرمز لدى علماء النفس (مدرسة التحليل النفسي)</u> : ويرى بعض علماء علم النفس ان الرموز تبرر في السلوك الانساني في الانفعال غير المسيطر عليه في اللاوعي وبعضهم الاخر يرى انه يظهر في الوعي ، ومن اشهر علماء النفس :

فرويد (١٨٥٦- ١٩٣٩) يقول ان الاحلام ذات طبيعة رمزية استعارية مجازية ، وان مبدا الرمزية هذا في تفسير الاحلام – هو قانون عام شامل بنظره يستبعد حدوث حلم تافه او غير معقول ، ويرى في الرمزية انها ليست خاصة من خواص الاحلام ، بل من خواص التفكير اللاشعوري وتفكير الشعب بنوع خاص ، حيث تظهر واضحة في اغاني الشعب واساطيره ورواياته المتوارثة والحكم المأثورة والنكات الجارية اكثر مما نجده في الحلم ، فالأشياء التي ترتبط برباط رمزي كانت على الارجح من وجهة نظره ، تتخذ في الازمنة قبل التاريخية في عينية تصويرية ولغوية (صالح،١٩٧٩،ص١١٠) . والفنان يسعى لإشباع الرغبات اللاشعورية المكبوتة من خلال اسقاط المكبوتات في العمل الفني (فرويد،١٩٧٢،ص١٢٧) .

فيما يرى *ادلر* (١٨٧٠-١٩٣٧) الذي احال الرموز الى منطقة الوعي والادراك ، ان الدوافع الاجتماعية والشعور بالنقص هي الاساس في انتاج الرموز فالشعور بالنقص هو المسؤول عن العمليات الابداعية (جوان،١٩٨٣،ص٦٧).

ويعبر *يونغ* (١٨٧٥-١٩٦١) الذي يتفق مع فرويد في ان الرمز هو جزء من اللاوعي ، عن تقسيمه اللاوعي الى فردي وجمعي (*) . والجمعي هو منبع الابداع ، وقد عرف يونغ الرمز (هو مصطلح او اسم او حتى صورة قد تكون مألوفة في الحياة اليومية وهي فضلا ، معان اضافية خاصة يزاد على معناها التقليدي والواضح ، انها تنطوي بداهة على شيء مهم ، مجهول اومخفي عنا) (يونغ١٩٨٤،ص١٧). ويرى يونغ ان الفنان يطلع على مضمون اللاشعور الجمعي بالحدس بل يلبث ان يسقطها في رموز ولا يستطيع خلق رمز جديد يوصف بانه حي بالمعنى سوى الذهن المرهف المرتقي الذي لاترضيه الرموز التقليدية الموجودة كما وان الرمز يصدر عن اسمى مرتبة ذهنية (سويف،١٩٥٩،ص٢٠١-٢٠٢). ويفرق يونك بين الاشارة والرمز فيقول ان الاشارة دائمًا اقل من المفهوم التي تمثله وهي ترتبط بالفكرة الواعية خلفها اما الرمز فهو يمثل على الدوام اكثر من معناه المباشر والواضح ويلمح الى اشياء غير معروفة وهي جمعية في طبيعتها او منشأها (يونغ،١٩٨٤،ص٦٥).

المبحث الثالث / الرمز في الفن الاوربي الحديث : الفن تتحدد اهميته كعامل اساسي في هذا النشاط الذي يكون في مجمله ثقافة الانسان ككائن اجتماعي يعمل على تغيير الطبيعة وتحويلها تلبية لحاجاته المتنامية ، هذا المفهوم للعمل الفني لا يعني ان ننظر الى اللوحة على انها مجرد مرآة ينعكس فيها عالم خارجي لا يتغير ، او ان ننظر اليها على انها مجرد شاشة تعكس عالما داخليا وانما يجب ان نراها كنموذج تشكيلي يوضح تلك العلاقة القائمة بين هذين العالمين ، والفنان يسعى من خلالها الى تخطي ذاته واحتواء العالم المحيط به ، انه تخطى المفاهيم الكلاسيكية الجامدة لبلوغ اهدافه ، منطلقا ليس فقط من الظواهر الحسية ، بل من المعاناة الحية لواقع جديد ، ومن التجربة الملازمة للفن الحديث التجربة التي قادته الى الاستنباط وخلق مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير عن قوى غير مرئية فكان في جعل (اللامرئي مرئي) (امحز،١٩٨١،ص١٠).

وترى الباحثة ان تمدد المنطلقات الاساسية لعدد من تيارات الفن الحديث كان في ضوء هذه المفاهيم التي غيرت نمط المفاهيم السائدة واستبدلت وسائلها التعبيرية وتنوعت مفرداتها لذا جاءت بطروحات جديدة محملة بالرمز ، ومن هذه التيارات الرمزية ،الانبياء ، الوحوشية ، التعبيرية ، التجريدية ، السوريالية .

ففي تيار الحركة *الرمزية* قام عدد من الشعراء ومصورين عام ١٨٤٨ بمطالبة بحقوق المخيلة ، ويطالب بتمثيل الطبيعة بسذاجة . *فغوستاف مورو* الذي عالج موضوعات اكثر تحديدا اذ يقول " لاشيء يتحقق في الفن بالارادة وحدها ، فكل شيء يتكون بامتثال الطبع لقدوم اللاوعي " بحيث ان الجمال لايمكن بلوغه الا بسحر الفكر . *واوديلون رودون* حاول تصوير الرؤى الخيالية وعاش في الغوامض والاسرار ورسم احلامه الاكثر غرابة . اما غوغان بعد قراءته *لبودلير* حاول ان يعطي الخطوط والاشارات والالوان رمزية خاصة . ويشير *موريغان* " اذا كان التصوير قد اسهم في تحديد الاطر الزخرفية للحياة والتحرر من عبء تقاليد الماضي فان ذلك يعود ذلك في قسم منه الى الرمزية " . وأن الذي يهم تيار الحركة الرمزية بالدرجة الاولى هو ان يعيدوا للموضوع محتواه اللاعقلاني وليس صورته الظاهرية الذي يشير وينتقل الى المشاهد من خلال هذه الصورة الظاهرية . ولتثبيت هذا المحتوى

(*) اللاشعور الفردي يخص الانسان وحياته الخاصة ويبدا منذ ولادته اما اللاشعور الجمعي فهو يبدا قبل حياة الفرد ، حيث يرث الفرد هذا اللاشعور كما بدأ لون العينين والشعر ، ويضم الاساطير والمعتقدات الخاصة باسلاف الفرد .

اللاعقلاني كان لابد في نظرهم من اعتماد اللون الصافي في مساحات كبيرة ، والخط الذي باستطاعته التعبير عن قيم روحانية ، ولتحقيق هذه الغاية بواسطة اللون والخط كان لابد من تصوير الاشياء لا كما هي في الطبيعة بل كما يتصورها الفنان وتبعا لقوانين التمثيل الداخلي ، أي انه لابد من اعادة صوغها لانسخها بشكل يوحي بالموضوع دون التقيد بمظاهرها الواقعية (امحز،١٩٨١،ص٦٣-٦٦) .

ومن ثم جاء تيار فني اخر محمل بالرمز وهم *الانبياء* تمثل ببول سيروزيه الذي اعجب بشخصية غوغان وفنه قد اعلن متأثرا بغوغان بان لا يؤخذ من الشيء سوى الجوهر وان يستعاض عن الصورة بالرمز ، ويحل تأويل الفكر محل تمثيل الطبيعة ، واهتم الأنبياء بالتشديد على اللون الصافي وتبسيط الشكل بالتركيز على الخصائص المميزة (علام،١٩٨٣،ص١١٤) .

بعد ذلك ظهر تيار *الفن الجديد* فجاء اهتمامه بالشكل والخط والمساحة بعيدا عن المنظور التقليدي والوسائل الايهامية الاخرى كما اعتمد طريقة تأويل عناصر الطبيعة وتبسيطها في اشكال ذات طابع تجريدي تأخذ احيانا مدلولا رمزيا (امحز،١٩٨١،ص١٠٩).

ومع بداية القرن العشرين ظهر تيار *الوحشية والتعبيرية* يجمع بين هذين الطرفين التغيير التلقائي المباشر والاهتمام بالفكرة التي يجسدها الشكل المبسط ذو الخطوط التي رسمت بسرعة دون تفكير معمق او تعقيد ، بيد ان اللون الذي جاء عفويا يدعم الشكل ويقوم عوضا عن الخط في تحديده وهو لون اصطلاحي مستقل عن الصورة الظاهرية التي اخذت هنا صفة الاشارة ووظيفة اكثر شمولية ولقد وضع مباشرة على اللوحة دون تحديد مسبق للمساحة التي سيشغلها ، بحيث انه يتوافق مع طبيعة الفنان التي هي انعكاس لطبيعة خارجية وهذا اللون الذي كان من قبل مع الفن الجديد يمثل كما يقول *هوفستاتر* " شعورا يقضه لدى المشاهد كي يجسد في الوقت نفسه ، رمزية ما ، فيصبح الان ، هو نفسه وبكليته جوهرا ورمزا يتعارض مع الشيء بشكل مستقل ، وهذا التطور يلاحظ بشدة اكبر لدى التعبير بين ما لدى الوحشيين اللاواقعية التي تبرز مثل هذا الاستعمال للقيم الملونة خارج الشيء " (الصراف،٢٠٠٩،ص١٥٩-١٦٢) .

وفي عام (١٩١١) ظهر اتجاه الفن *التجريدي* او اللاصوري او اللاموضوعي ، والتجريد في مفهومه العام هو رفض للتمثيل الصوري ، ورفض للتقيد بالمنظور او الطبيعة التي بات الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة اشارات بدلا من الغوص فيها وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان ازاء ضرورة تمثيل الاشياء كما هي او نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف اليها ، وقد برز في هذا الاتجاه عدد من الفنانين تمثل بكل من : *كاندنسكي* حاول بتقمصه اللون والشكل ان يعبر عما اسماه بـ(الضرورة الداخلية) معتمدا لا التشابه الشكلي للأشياء بل الاشكال مجردة التي وجد فيها قوة ايحائية قادرة على الوصول في الطبيعة الى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر ويسعى لان يحرر التصوير من عبء التمثيل الصوري متجنبا تحويله الى مجرد تزيين هندسي وانما فعل ذلك كي يتوصل الى خلق نظام من الرموز المتحررة ازاء كل ضرورة خارجية بهدف التعبير عن ضرورة داخلية ، وفي هذه الحالة لم يعد اللون جزءا لا ينفصل عن الشيء بل يصبح هو نفسه هدفا وغاية (امحز،١٩٨١،ص١٤٤-١٤٧)

ويعمل *بيت موندريان* على تحقيق الصورة المطلقة المبنية بناء عقلاني بعيد عن أي تأثير عاطفي ، الذي وصل بمبدأ التجريد الى اقصى درجة من المنطق (نوبلر،١٩٨٧،ص١٤٦) فلوحته المسماة (تنظيم بالأبيض والاسود والاحمر) مثال اللعب بالسمات المتماثلة وغير المتماثلة وضع الفنان تكوينا قسم به فضاء اللوحة الى مناطق مستطيلة وعند التأمل الدقيق في اللوحة نجد ان المناطق التي تبدو متطابقة بما في ذلك عرض الخطوط هي متغايرة بدقة ورهافة فالمستطيل الاحمر الطويل في اسفل اللوحة والمنطقة السوداء في الاعلى بتضادات مع الاشكال البيض المستطيلة المنفصلة بالخطوط السود (بانيس،١٩٩٤،ص١٧٦). (كما في الشكل ٧)

فيما عمد *بول كلي* الى تحليل الاشكال والحركات الاولية ويشرح بعمق افكاره حول طبيعة السلوك الفني والتحولات التي تتعرض لها الصورة البصرية قبل ان تصبح رمزا ذي دلالة وكلي يعي ان عملية الخلق الاساسية تقع تحت مستوى الوعي ، لذا اتبع الاشارات والرموز ذات الطابع السحري وهي أكثر ارتباطا بالعوالم النفسانية وغوامض الاحلام ، حيث نجد في اعماله رموزا بالعوالم النفسانية وغوامض الاحلام ، رموزا واشارات يصعب تفسيرها على الرغم من احتفاظها بعلاقتها بالعالم الصوري (كلي،٢٠٠٣،ص١٣٣) . واثمرت لوحات يبدو بعضها كانه تخطيطات اولية شكلية وبعضها الاخر قد يمثل مناظر خيالية للطبيعة او المدنية او يتضمن حروفا هجائية مبهمة ورموزا ذات اشكال تشبه رسوم الاطفال (نوبلر،١٩٨٧،ص٢٢٣) . (شكل ٨)

ويعد *خوان ميرو* الذي عمد بدوره الى رسم اشارات ذات طابع هيروغلفي ، لكنها على صلة بواقع الشكل الانساني فهي اشارات تمثل الراس او العين او الانف او انها تصور عالم الحيوان كالكلب والحية ، والعالم الكوني بنجومه واقماره وشموسه ، هذه الاشارات التي يضفي اليها الوان اولية بسيطة تعبر عن عالم يكتنفه الغموض والصمت ، عالم جمع بين كل درجات الاحساس والمزاج من الحزن العميق الى البهجة الخفية (الصراف،٢٠٠٩،ص١٦٩) . (شكل٩)

اما *السريالية* فقد رفضت الفن القائم على المفهوم المنطقي والعقلاني كما حاولت التخلص من الرؤية التقليدية التي استعاضت عنها تصورية هي على شكل اشارات معبرة بحد عن ذاتها دون ان تكون مدركة عقلانية (جودي،١٩٩٧،ص٦٨) . وبحسب تعبير (روبين) من تاريخ السيريالية (يتخلى الفنان عن الاشكال البنائية ذات الخطوط المستقيمة ليلجا الى خطوط اكثر تحررا وتموجا ويحول اللوحة بعد ذلك الى مساحة مسطحة حشدت فوقها العناصر الخطية والرموز الهندسية التجريدية في تناغمات متواصلة (امحز،٢٠٠٩،ص١٨٦).

<u>الرمز في الفن العراقي المعاصر</u> : شهدت الحركة الفنية حيوية دائبة واتساع متواصل (حاول الرسام ان يعمق رؤيته الذاتية وان يتحرر من البعد الواقعي السابق ، أي ان يقوم برحلة لاكتشاف مكونات الذات ووضعها الداخلي المعبر عن وضع الواقع الخارجي غالبا ، وعن تمرد الفنان ضد الاساليب والمواقف الفكرية السائدة لصالح رؤية فنية جديدة) وهذا ما نشهده في اعمال الكثير من الفنانين العراقيين الذين جاءت اعمالهم محملة بالرموز (ان واقع الرسم المعاصر في العراق كان يعبر عن استجابة اصيلة لدور الفنان ، ويمنح مخيلته قدرة اعظم على تجسيد الواقع من منظار شامل ومن بعد رمزي) ان فكرة اللاشعور هي دراسة الجوانب الخفية في عمل الرسام فكيان الفنان ينقسم الى قسمين الاول وعيه وعمله المنفذ بالوعي والثاني لاوعيه وما يترتب عليه من كشوفات ترتبط باللاوعي الجمعي الموروث واللاوعي الشخصي . (كامل**،١٩٨٠،ص٤٧).

وترى الباحثة ان دراستنا هذه تعتمد الفرضية القائلة بان ثمة محركات داخلية وغامضة تلعب دورا مهما في منح العمل الفني بعدا اضافيا وهذه المحركات لا يمكن عزلها عن عمل الوعي المحدد او اللاوعي ضمن عمل الفنان .

ولعل العوامل النفسية التي استهدفت بتكوين التجارب بالرسم في العراق تنقسم الى عدة مصادر ابرزها ١ – محاولة الفنان دراسة التراث القديم ٢ – دراسة التراث الشعبي ٣- معرفة الذات الداخلية للفنان .فمن خلال هذه المصادر التي درسها الفنان دراسة واعية استطاع ان يعكسها في عمله الفني ضمن عفوية او تلقائية كشفت عن لا شعوره الاصيل ، ففي الاتجاه الاول كانت اعمال الرسام تعتمد على استلهام الاساطير او محتواها بدلالة معاصرة ، ولنبدأ بالفنان *جواد سليم* الذي يمثل الاتجاه الاول ، فقد ركز في بداية تجربته الفنية على العناصر الواقعية كجزء من مخيلة الفنان ، وجعل يستقي من الاشكال والهيئات الواقعية الرموز المناسبة للعمل الفني ، فهو لم يتحدد بالأشكال في اطرها التقليدية ، وانما حاول ان يربطها بالمعنى العام لتجربته الفنية ، فعند تحليلنا لرسوماته نجد الصلة بين الاشكال والواقع قوية لدرجة تكشف ان جواد اعتمد اعتماد كلي على منح مخيلته بعدا واقعيا (كامل*، ١٩٨٠،ص٤٧-٤٨). ولا يمكن فصل اسلوب جواد سليم عن الجذور التاريخية لحضارة العراق القديم فهو امتداد لذلك الفن في خشونة الخطوط وعفوية التعبير ، وجواد استخدم الاشكال (المربع والمثلث والدائرة والمكعب) والاشكال الزخرفية الشعبية هي المصدر لدى جواد وان المغزى الذي يلجا اليه في توليده للأشكال الهندسية من الاشكال الطبيعية وفي تجريده الهندسي وتطويره لمناهج جمالية تتعلق بفن الرسم يمثل رهافة الحس لدى الفنان (ال سعيد،١٩٩١،ص١١٥) . (كما في شكل ١٠)

تجربة *شاكر حسن ال سعيد* تكشف انه كان مواكبا للحركة التشكيلية وقد مرت اعماله بعدة مراحل ولكن باتجاه لتأصيل رؤيته في الفن ومنحه قيمة انسانية ، ففي فنه نراه قد عبر عن فكرة عامة للنهوض الفني رابطا الماضي بالحاضر ، وهذا مما يؤكد ان الفنان لا يريد ان يتجرد عن فكرة موروثه الابداعي والحضاري ، لذا كان مطلع على تاريخ الفن العراقي القديم وهذا الاطلاع منحه اهتماما بخصائص الفن البيئي والفن الشعبي في جوانبه الهندسية ، الرمزية البدائية واختزال الاشكال الى دلالات محددة المقاصد ، لذا دأب على ربط نشاطه الفكري بفنه فدعوته للبعد الواحد اراد منها الغاء المنظور وعدم الاهتمام بالبعد الثالث مستلهما التراث العربي الاسلامي والفن الشعبي وفن البسط (كامل*، ١٩٨٠،ص١١٨-١٢١) .(شكل ١١)

اما *ضياء العزاوي* فان الرؤية التنظيرية لديه تبدو بوصفها كشفا للمعنى الانساني في الفن من خلال قيم العصر والتراث معا (الحركة بالفضاء فضلا عن العبودية ، الانسانية الشعرية، الانسانية الزخرفية) فرؤيته اذن هي اعادة النظر في معنى الانسان بدلالة الاشكال الانسانية (على الاثر تفاصيلها مثل الراس ، الكف ، الاقدام) من منظور انساني نستطيع ان نجد فيه استمرارا بشكل او باخر انسانية العراق القديم (ال سعيد،١٩٨١،ص١٢٥) . (كما في شكل ١٢)

الرمز في رسوم فاخر محمد : مع مطلع عقد الثمانين بدا فاخر محمد يطرح انموذجه البصري على وفق نظرة كثيرا ما تستعير من الوعي البيئي مصادرها ، غير ان مخيلة الفن لم تهدا او تستسلم ازاء الجمال في الخارج انها مخيلة تجمع الميراث الحضاري ، والشعبي والحداثي معا ، كما انه وبداب استطاع من فرز الحقائق الجمالية عيانية كانت ام حسية

ومن ثم اخضاعها الى مستوى من التأمل الذي كثيرا ما يذكرنا بالإداء الذي تمتع به ذاكرة الاطفال ، وفاخر لم يهتد الى هذا المستوى من الصياغة بمحض الصدف ، انه حصيلة الاستعداد الداخلي لرؤية الاشكال على نحو مضاد برغم سيادة فكرة تهشيم الاشكال او بمعنى اكثر صلاحية تعريه الاشكال التي تمثل منطلقا جوهريا في مستويات التعبير لديه غير انها في واقع الحال بنائية من جانب اخر وربما لا يقصد الفنان من التعرية هذه الا لزيادة نسبة الرصانة في الاشكال المرسومة وهي على الاغلب اما جمادات او نماذج ادمية او حيوانية (الاعسم،١٩٩٠). ومن خلال مشاهدتنا لأعماله نلاحظ اعادته في صياغة المخيلة البصرية من خلال اهتمامه برسومات الكهف في مرحلة من مراحل انجازه التشكيلي فنلاحظ الحيوانات والنباتات ومجموعة من الرموز انجزت بشكل مبسط (العامري،١٩٩٥) . وفاخر لا يسقط في التقليد المباشر وانما يستل روح التراث الشرقي العراقي بهدوء وبذكاء معتمدا على التسطيح والنظرة المحدقة بالزمن الذي مضى والقادم ، فيقوم بطرحها بحثه بشكل معاصر ذات نفس حي تريد ان تعطي لنفسها مكانة بين أي مفردة تشكيلية اخرى جاعلا من حالة الركود المتواجد عند البعض الاخر لدودا لرؤيته (الحديثي،١٩٩٥). استمد الفنان رموزه من بيئته فقد ولد في بيئة ريفية صميمة على تلة اثرية ونشا وسط لقى الاثار المبعثرة والمطمورة وتشبع بعبق التاريخ المدون على الرقم والفخار وتلبس العناصر الفلكلورية حيث رفل بها انسانه الاول في تجاربه المبكرة اللاحقة فصنع منها رمزا اسطوريا لحضارة زراعية فاعلة تحيطه وتغلفه الرموز الفلكلورية والهيروغليفية (النجار،١٩٩٦) . وهو يؤسس اليه فهمه للعملية الفنية محاولة منه على استعادة الصورة المكبوتة في قبر الذاكرة الجمعية وتمريقه لكن المسافة الزمنية بين حدوث الصدمة الاولى وزج المتلقي في حركة المشاهدة المستعادة الماء ، الطين ، الشمس ، وهذه العناصر الاساسية في المجتمع العراقي القديم شكلت بفعلها الدلالي فضاء طابع تاريخي ، ديني ، طقسي ، عقائدي واتاحت لفاخر بانه يجرد اشكاله وصوره مستعينا بوسائله التعبيرية من الوان وخطوط واشكال ، مما تطلب منه فعلا دراميا حرض عناصره برموز ذي دلالات فلكلورية مثل الهلال ، الكفوف ، الافراط ، الاشكال الزخرفية . (كما في شكل ١٣، ١٤)

الفصل الثالث / اجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث : يتالف مجتمع البحث الحالي من (٣٠) ثلاثين عملا ، استطاعت الباحثة الحصول على مصوراتها والاطلاع عليها من خلال المصادر (الكتب وادلة المعارض الشخصية ومواقع الانترنيت) ، فضلا عن المشاهدة المباشرة للكثير منها في مجموعات الفنان الخاصة .

ثانيا : عينة البحث : قامت الباحثة باختيار عينة للبحث ، بلغ عددها ثلاثة اعمال فنية ، وبواقع عمل فني واحد لكل عقد من العقود الممثلة لحدود البحث (١٩٨٠-٢٠١٠)

ثالثا : اسلوب البحث : اعتمدت الباحثة الاسلوب الوصفي في تحليل العينة للحصول على النتائج

تحليل العينة / انموذج ١

يصور الفنان في لوحته هذه اشكالا مثلت رموزا من البيئة العراقية الريفية ممثلة بالمراة بعباءتها والوانها الغامقة العباءة والثوب متصلان او مرتبطان ارتباطا وثيقا بالمشحوب لونا رمزا والتي اتخذت وضعية استلقائية وسط قارب الذي شغل المساحة العلوية من اللوحة ، وكانت هناك سمكة قد حملت القارب والمرأة معا ، يلاحظ

ان ثمة تكوينا رمزيا لشخص يخرج من بيت يشبه الرحم محاطا باشجار النخيل وطير وحيوان في الجزء الاسفل من اللوحة . ان الرمزية التي تولدها هذه اللوحة لها اكثر من مدلول فكل ما تحتويه اللوحة لها صلة بالبيئة العراقية ، حتى السمكة والطائرة تشكل وحدة كلية او علاقة مع القارب والمرأة ومثل هذه العلاقة لها اكثر من مرجع تاريخي عراقي قديم ولما للانسان من علاقة بالنهر والماء حياةً وروح . ان الشخص المستقبل من البيت (الرحم) الى الفضاء ممسكا قرص الشمس له اكثر من مدلول في التطلع من المغلق الى المنفتح ومن المتناهي الى اللامتناهي والتطلع الى عالم النور ، وان الشمس في الروحية العراقية لها مركزية حياتية وطقسية ، وهذا الموضوع له اصل حضاري ومازال كذلك فالعراق بلاد الشمس والماء والارض المنبسطة وهذا ما نجد له مقاربات شكلية وروحية في لوحة الفنان ، اما بالنسبة الى النخلة فقد شكلت الارضية ، التي تعتبره ايضا شكلا اساسيا في نتاج الفنان ، والنخلة غنية عن التعريف في صلتها بالانسان العراقي ، سواء تعلق الامر بحياته الاقتصادية او الروحية ان هذه اللوحة توحي برمزية كلية بالرغم من الجزئيات المتعددة التي اشتغل عليها الفنان ، بمعنى اخر تبعث كثرة الرموز المبثوثة على السطح التصويري جمالية مكونة بتطلع لانهائي مرتبط بروحية الفنان نفسه وفنه المتكون من مجموعة من المؤثرات الحضارية والبيئية والنفسية والتي شكلت البيئة العراقية برموزها وتاريخها الضارب في التقدم مصدرا اساسيا في رؤيته الجمالية .

انموذج ٢

في لوحة الفنان هذه هناك شكل انساني وشكل حيواني بهيئة مجردة احتلت الشكل الامامي الوسطي من اللوحة ، احيطت هذه الاشكال بخلفية ذات لون صحراوي شكلت رمزا للشكل الاول الذي هو الحيوان . ان الطابع الرمزي في لوحته هذه طابع بيئي لان الجو العام للوحة يوحي بجو صحراوي وهذا يلاحظ من خلال تركيبة شكل الحيوان الذي يوحي بالجمل فنرى كيف وظف الفنان هيئة الشكل العامة للحيوان بخطوط مبسطة ، منحت من خلال تبسيطه هذا قابلية توليدية للرمز ، فنلاحظ راس الحيوان الذي اختزل الى حركة خط واحدة والارجل كذلك ، اما المثلثان المتجاوران فيوحيان بسنام الجمل الذي صور بشكل هندسي ، اما الشكل الاخر الذي يتعلق امره بشخص ما بهيئة مجردة على الجانب الاخر من اللوحة فنلاحظ ان الفنان استخدم فيه اشكالاً رمزية متداخلة فالقوس او نصف الدائرة التي كانت توحي براس انسان ، ولو انعمنا النظر فيه لراينا يحمل اكثر من معنى يمكن ان يكون هلال او جزء من شمس او قوس او ربما لايوحي باي شيء سوى وجوده الجمالي من خلال علاقته ببقية عناصر اللوحة ، اما بالنسبة الى الجسد فقد وزع الفنان عليه زخارف هندسية متقاربة من مثلثات موضوعة باشكال متعاكسة تفصل بين بعضها خطوط وقد يكون المثلث رمزا لانسان او حيوان غلب عليه اللون الاحمر ، وهناك اشكال دائرية متوزعة على جانبي الجسد وهي ايضا قد يكون لها اكثر من معنى يمكن ان تكون عيون او قرص شمس او رمزا للارض او ربما تكون ذات طابع جمالي تزييني وقد صورت باللون الاسود . وقد طغى بشكل واضح الطابع الهندسي التجريدي في لوحته هذه فنرى الدوائر والمثلثات المقلوبة والمتعاكسة والخطوط المستقيمة والمتموجة والمنحنية والمنكسرة .

انموذج ٣

لاينفصل الفنان في اختيار عناصر لوحته (رموز مشتركة) عن بيئته المحلية فيلاحظ ان ثمة شكل حيواني يتخذ موقعا وسطيا من اللوحة ، وهناك شكل نخلة مجردة في اعلى يمين اللوحة ورموز لنباتات وكذلك مدخل باب شرقي اسلامي ، يجمعها الفنان في كل موحد فيجتهد كثيرا باتجاه تجاور الشكل الواقعي او الطبيعي المالوف لهذه المفردات الحية منها والجامدة الى ما هو اكثر جوهرية وتحديد فلا يصور لنا الاشكال بهيئتها المالوفة قدر ما يريد تصوير المزايا والمعاني الرمزية التي ترتبط بها ، وهذا بلا شك تدركه او تستوحيه من طريقة معالجته البنائية ازاء محيطها المتحرك المترامي الاطراف الذي يختزل فيه الفنان مكانا واسعا وزمنا طويلا على حد سواء ، ان المعمارية الانشائية اتخذت طابعا يعتمد على السطوح المتجاورة لونا وخطا فيلاحظ الانتقالات اللونية كيف يتم من الغامق الى الفاتح ، وقد تكون لهذه السطوح الملونة دلالات قد توحي بالبسط الشعبية ، متخذه اشكالا هندسية كالدائرة والمربع والمستطيل ، والبساط له مدلول جمالي ونفعي فالفنان هنا يستخلص روح البساط وعلائقيته بالانسان العراقي بين الناحية البيئية والرمزية كما صور الفنان في الجانب الايمن من اللوحة شكلا لامرأة كانت ملامح وجهها ريفي ملون بخضرة الارض كذلك هناك قرص في اعلى اللوحة لون بلون احمر يوحي للمتلقي بقرص الشمس .وعليه فان الفنان استخدم مفرداته كرموز لمعان مفردة يكمل احدها معنى الاخر ويترابط معة من اجل الايحاء بانتماء الفنان الى بيئة زراعية .

الفصل الرابع/ النتائج

١- الرمز وسيلة تعبير غير مباشرة ملائمة للايحاء بالمعاني او الافكار ذات الصفة التجريدية .

٢- يتصل الرمز بنفسية الفنان وميوله ورؤيته الذاتية ، فالفنان يحمل طابع عصره .

٣- الرمز دينامي متحرك ذو مضمون متغير يأخذ معاني جديدة مع كل عمل تبعا للزمكاني .

٤- ظهرت رموز ادمية رجل وامرأة وطفل بهيئة (واقعية او تجريدية) ، رجل وظف في (١،٢) بشكل واقعي وغير محرف دلالة على الحياة الانسانية ودلالة على انه رمز للتامل والموت ووظفت بشكل تجريدي محرف في (٢) ، المرأة وظفت في (١،٣) بشكل واقعي دلالة على الحياة ، في (١) ووظفت بشكل تجريدي وفي (٣) دلالة على الخصب . وقد وظف الطفل بشكل تجريدي في (٣) دلالة على الحياة الجديدة او المستقبل

٥- رموز حيوانية و نباتية بهيئة (واقعية او تجريدية) ورموز كونية بهيئة (هندسية) ، قرون الثور وكذلك قد وظفت في (٣) دلالة على الالوهية او البيئة او القوة او الخصب . والسمكة وظفت في (٢) وقد وظفت بشكل واقعي في (١) دلالة على البيئة او الخير او الخصب او المؤاخاة . اما الطائر فقد وظف في (١) بشكل تجريدي يتخذ دلالة رمزية بيئية او رمز للحرية او الامل او البراءة او السذاجة او الفطرية او السلام . والنباتات وظفت في (١) كرمز للحياة او الخير ، والموت او الولادة . النخلة وظفت في (١،٣) بشكل واقعي في (١) بدلالة رمزية بيئية او دلالة على الخير او الحياة او العطاء ، وقد وظفت بشكل تجريدي في (٣) بدلالة رمزية مفتوحة فهي تتخذ موقعا استبداليا في كل لوحة تتناوب بين اليمين واليسار والاعلى والاسفل وبالوان متحولة في كل لوحة متخذة لونا اسود او قهوائي او اخضر ، السنبلة وظفت في (١،٣) باشكال تجريدية دلالة على الخير او الاتجاه نحو المطلق او العطاء كما انها وظفت بالوان تناوب بين اللون الاخضر والاسود . اما الشمس فقد وظفت في جميع نماذج العينة بالوان مختلفة واشكال دائرية يحيط ببعض منها اشعة مسننة دلالة على التطلع الى النور اللامتناهي الى العدالة او الحق او النمو . اما المياه فقد وظفت بالوان وخطوط هندسية مختلفة في جميع نماذج العينة بدلالة الخير والعطاء .

٦- رموز هندسية مثلث ، دائرة ، خطوط متموجة ومنكسرة ومثلث قاعدته الى الاعلى وظف كشكل هندسي زخرفي في (٢،٣) وبالوان متعددة كاللون الاحمر والنيلي والاسود . ومثلث قاعدته الى الاسفل وظف كشكل هندسي زخرفي في (٢) وقد صور بالوان مختلفة . اما دائرة فقد وظفت كشكل هندسي في جميع نماذج العينة لدلالة زخرفية وخطوط متموجة ومنكسرة وظفت في (٢،٣) بالوان واشكال وحركات مختلفة وبشكل هندسي .

٧- رموز اسلامية مثلت باشكال هندسية ،كالقبة والاعمدة وقد وظفت في (٣) .

الاستنتاجات :

١ – ان الدوافع الاساسية للفنان وتوظيفه للرمز تنحصر في اتجاهين ، اتجاه نفسي (شعوري) و(لاشعوري) الجمعي .

٢ – يبغي الفنان في توظيفه للرمز الابتعاد عن المباشرة في طرح المضمون والغاية هو التركيز على جوهر المضمون .

٣ – شحن العمل الفني من خلال توظيفه الرمز بغزارة تعبيرية متجددة باستمرار ، ان الرمز يستخدم للتعبير عما لايمكن التعبير عنه بوسيلة اخرى .

التوصيات : بعد استكمال البحث الحالي بعون الله عز وجل وبعد ان عرفنا ان الرمز في الفن وسيلة حيوية وفاعلة من وسائل التعبير التي لا يمكن الاستغناء عنها لتميزها بخصائص معينة لاتتوفر في وسائل التعبير الاخرى وبعد ان وضحنا مدى اصالة التعبير فيها في اعمال فاخر محمد حسن نوصي ان يحظى الرمز بالدراسة والاهتمام بشكل اكبر .

المقترحات :

المقاربات الرمزية بين فنون سومر واشور (دراسة مقارنة)

١- دلالات الرمز في الرسم العربي المعاصر

٢- الابعاد الرمزية في تشكيل ما بعد الحداثة

٣- الرمز في رسوم جواد سليم

قائمة المصادر

/ القران الكريم
١. ال سعيد، شاكر حسن:جواد سليم الفنان والاخرون،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ١٩٩١.
٢. ابراهيم ، زكريا :فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٨.
٣. الاحمد ، سامي سعيد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ط١ ، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨
٤. احمد، محمد فتوح:الرمز والرمزية في الشعر المعاصر،ط٢،دار المعارف ،القاهرة، ١٩٨٧.
٥. الالفي ، ابو صالح : الفن الاسلامي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩.
٦. امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ط٢، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ٢٠٠٩
٧. امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠-١٩٧٠ التصوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت –لبنان ،١٩٨١
٨. انطوان ،مورتكارت :الفن في العراق القديم ،ت:عيسى سلمان وطه التكريتي، مطبعة الاديب ،بغداد، ١٩٧٥
٩. ايلام ،كير : سيمياء المسرح والدراما ، ت: رليف كرم ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، بيروت ، ١٩٩٢
١٠. بارط ، رولان : درس السيميولوجيا ، ط٢ ، ت : عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٦ .
١١. بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ت: د.عيسى سلمان وسليم طه ، بغداد ، ١٩٨١ .
١٢. بانيس، الان :الفن الاوربي الحديث ، ت: فخري خليل ، م: جبرا ابراهيم ، ط١ ، دار الفارس ،عمان، ١٩٩٤
١٣. البهنسي ، عفيف : الاسس النظرية للفن العربي ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
١٤. البهنسي ، عفيف : جماليات الفن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩ .
١٥. جلال ، زياد : مدخل الى السيمياء في المسرح ومقارنة سيمياء نص ليالي الحصار ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الاردن ، ١٩٩٢ .
١٦. جوان ، شلنز : نظريات الشخصية ، ت: محمد ولي الكابولي وعبد الرحمن القيسي ، بغداد ، ١٩٨٣
١٧. جودي ، محمد حسن : الموجز في تاريخ الفن الاوربي الحديث ، ط١ ، دار صفاء للنشر ، عمان ، ١٩٩٧
١٨. جون ماكوين : موسوعة المصطلح النقدي (الترميز) ت: عبد الواحد لؤلؤة ، دار المامون ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٩. حسن ، زكي محمد : اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ب ت .
٢٠. حمدان ، امية : الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، سلسلة دراسات دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨١ .
٢١. حمداوي ، جميل : السيموطيقا والعنونة ، عالم الفكر ، م٢٥ ، ع٣، الكويت ، ١٩٧٧

٢٢. داسكال ،مارسيلو:الاتجاهات السيبولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني واخرون ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧
٢٣. دو بولو ، الكسندر بابا : جماليات الرسم الاسلامي ، ت:علي اللواي ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ١٩٧٩.
٢٤. ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦
٢٥. زكي ، احمد كمال : الأساطير – دراسة حضارية مقارنة ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٧٥
٢٦. سويف،مصطفى:الاسس النفسية للابداع، منشورات جماعة علم النفس التكاملي،دار المعارف،مصر، ١٩٥٩
٢٧. شاخت وبوزورث : تراث الاسلام ، ج١ ، ط٢ ، ت : محمد زهير السمهوري واخرون ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ١٩٨٨ .
٢٨. شتراوس ،كلود ليفي : الاسطورة والمعنى ، ت : شاكر عبد الحميد ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٢٩. صاحب ، زهير : الفنون البابلية ، دار الجواهري ، ط١ ، العراق – بغداد ، ٢٠١١
٣٠. الصراف ، امال حليم : موجز في تاريخ الفن ، ط٣، مكتبة المجتمع العربي للنشر ، ٢٠٠٩
٣١. الصراف ، عباس : افاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩
٣٢. عكاشة ، ثروت : الفن العراقي القديم سومر وبابل واشور ، ج٤ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، مطبعة فينيقيا ، بيروت ، ب ت .
٣٣. علام ، نعمت اسماعيل : فنون الغرب في العصور الحديثة ، ط٢، دار المعارف ، ١٩٨٣
٣٤. علي ، عواد : معرفة الاخر ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠ .
٣٥. عمر ، احمد مختار : علم الدلالة ، ط١ ، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٢ .
٣٦. فاخوري،عادل:علم الدلالة عند العرب ،دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة،ط١،دار الطليعة،بيروت، ١٩٨٥
٣٧. فارس ،شمس الدين وسلمان عيسى : تاريخ الفن القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ط١ ، ١٩٨٠
٣٨. فريد ، سيموجند : تفسيرالاحلام ، ط٢ ، ت : مصطفى صفات ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢.
٣٩. قاسم ، سيزا ونصر حامد ابو سيف : انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة مدخل الى السيميوطيقا ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦
٤٠. كامل*،عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد،دار الرشيد ، ١٩٨٠
٤١. كلي،بول :نظرية التشكيل،ترجمة وتقديم :عادل السيوي،ط١ ، دار ميريت ، القاهرة ، ٢٠٠٣
٤٢. المظفر ، محمد رضا :المنطق،ج١،ط٢، مطبعة الزهراء –بغداد،العراق،١٩٥٧.
٤٣. نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية مدخل الى تذوق الفن والتربية الجمالية ، ت: فخري خليل ، م: جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧
٤٤. هلال ،محمد غنيمي :النقد الادبي الحديث ،دار العودة – دار الثقافة ،بيروت – لبنان، ١٩٧٣

٤٥. هويسمان ،دنيس :علم الجمال ،ت:اميرة حلمي، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ب ت.
٤٦. هويغ، رنيه :الفن تاويله وسبله ،ج١، ت: صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ،دمشق ، ١٩٧٨ .
٤٧. هيغل : الفن الرمزي ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩
٤٨. يونغ ،كارل غوستاف وجماعة من العلماء : الانسان ورموزه ، ت: سمير علي ، دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ .
الاطاريح والرسائل الجامعية
٤٩. جسام ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات ، اطروحة دكتوراه فلسفية غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ .
المجلات والدوريات
٥٠. ال سعيد،شاكر حسن :نشأة الفن العراقي المعاصر وتطوره ،افاق عربية، ع١٠ ، السنة ٦،حزيران ، ١٩٨١
٥١. الاعسم ،عاصم عبد الامير: ريشة فنان وذاكرة طفل ، جريدة الجامعة ،اب، الاربعاء ١-٨-١٩٩٠
٥٢. الحديثي ،حمدي مخلف :فاخر محمد .. اشارة في اللون والمفردة ، جريدة العراق ، اذار ، الاربعاء ، ١٩٩٥
٥٣. الشمس، ماجد عبد الله :تموز وعشتار بصنعات الفصول ،افاق عربية، السنة العاشرة ، ع٧ ، تموز ، ١٩٨٥
٥٤. العامري ، محمد :مخاطبة المخيلة الشعبية في التكوين اللوني ، استراحة الدستور ،كانون الثاني ،ع٩٨٥٥، السنة الثامنة والعشرون ، عمان ، ٢٧-١-١٩٩٥
٥٥. النجار ، علي : فاخر محمد الرموز اليروغليفية للخليقة ،جريدة القادسية ،شباط،الخميس ، ١٥ – ٢ - ١٩٩٦
٥٦. حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانكر ،ط١، افاق عربية ،١٩٨٦ .
٥٧. صالح ، قاسم حسين : الابداع الفني عند الفرويدية واثره في السريالية ، مجلة افاق عربية ، ع١٠ ، السنة الرابعة ، حزيران ، ١٩٧٩
٥٨. عروي ، محمد اقبال : السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير في عالم الفكر ، م٢٤ ، ع٣، اذار ، ١٩٩٦.
٥٩. فرزات ، صخر : مدخل الى الجمالية في العمارة الاسلامية ، مجلة فنون عربية ، ع٥ ، ١٩٨٢
٦٠. كامل**،عادل :طبيعة الرسم في العراق البعد النفسي، آفاق عربية، السنة الخامسة، العدد١١، تموز، ١٩٨٠
٦١. لودال ، جيرال : بيرس او سوسير ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع٣ ، ١٩٨٣ .

اشكال الاطار النظري

شكل (١) شكل (٢) شكل (٣) شكل (٤) شكل (٥)

شكل (٦) شكل (٧) شكل (٨) شكل (٩)

شكل (١٠) شكل (١١) شكل (١٢) شكل (١٣) شكل (١٤)

عينة البحث

انموذج (١)

انموذج (٢)

انموذج (٣)