OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts105/5-20

# سمات الشكل في رسوم عفيفة لعيبي

إستبرق شوكت كاظم البصري[1]

سلام أدوريعقوب اللوس[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 105-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/2/28 , تاريخ قبول النشر 2022/3/27 , تاريخ النشر 2022/9/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**ملخص البحث:**

لقد تنوعت التجارب والاداءات الفنية في الرسم العراقي المعاصر ما بين المحاكاة الموضوعية والتجريب في عوالم أخرى لا مرئية من خلال الاستعارة والتوظيف للتعبير عن المضامين الكامنة بين علاقة الانسان بالمحسوس والغير المحسوس، وتناولت دراسة السمات الشكلية في رسوم عفيفة لعيبي، وجاءت الدراسة من الفصل الاول :الاطار العام والمتضمن مشكلة البحث تتناول الإجابة عن الأسئلة التالية للإحاطة بالسمات الشكلية في رسوم عفيفة لعيبي: **ماهي السمات الشكلية لرسوم عفيفة لعيبي وما التحولات الفكرية التي جسدتها في طرح مواضيعها الذاتية؟ هل اسهمت التحولات والتأثيرات البيئية العر اقية والعالمية على اشكال عفيفة لعيبي؟.**

كما تكمن أهمية البحث في دراسة أحد تجارب الفنانين العراقيين في الوسائل والأهداف، أما هدف الدراسة فتمثلت في التعرف على سمات الشكل في رسوم عفيفة لعيبي، بعدها الفصل الثاني الإطار النظري تضمن مبحثين هما الأول (سمات الشكل) والثاني عفيفة لعيبي (التجربة والأسلوب) مع المؤشرات، اما الفصل الثالث اجراءات البحث الذي ضم كيفية اختيار مجتمع بحث وتحليل نماذج العينات، ومن ثم اهم النتائج والاستنتاجات:

**1.** استعارت عفيفة لعيبي اشكالها من البيئية المحلية والتراثية والموروثات الحضارية، ارادت خلق حالة من التواصل دمج فيها الماضي مع المتلقي المعاصر.

**2.** حضور الجسد بشكل لافت وكبير في رسوم عفيفة هي محاولة الكشف عن كوامن سيكولوجية داخلية تختفي خلفها الذات الانسانية متألمة وناقدة يعلنها صمت الوجوه وجمودها والوحدة والسكون في المسافات ذات طابع سينوغرافي ينتمي الى كل زمان.

**الكلمات المفتاحية: السمات، الشكل، أعمال عفيفة لعيبي.**

[1] طالبة دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد. istabraq.shawkat1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، salam.allos@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

**مشكلة البحث:**

لقد تنوعت التجارب والاداءات الفنية في الرسم العراقي المعاصر ما بين المحاكاة الموضوعية والتجريب في عوالم أخرى لا مرئية من خلال الاستعارة والتوظيف للتعبير عن المضامين الكامنة بين علاقة الانسان بالمحسوس والغير المحسوس، ومن خلال استطلاع الباحثان للمنجزات التشكيلية المعاصرة، وضع الباحثان الفرضية التالية (في التشكيل والتجميع والتركيب والتقنية، فهي عناصر تنطوي في إنتاجها على نظم شكلية غاية في التداخل بين الوظيفة والجمال، وعلى دوافع مختلفة التجارب والأفكار، أفضت الى السمات الشكلية)، وقد كانت المنطلقات التي اعتمد عليها الفنانين العراقيين قائمة على الحرية والاختيار والارادة وذلك للخروج بعمل فني فردي الرؤية، وهو الاكثر تحقيقاً لمتطلبات التجربة الفنية ذاتها وكانت من بينها الولادات الاسلوبية، ومنها الواقعية المتمثلة برصيد من التراكيب الشكلية الافتراضية وفي النهاية تكون لغزاً ثقافياً منفتح الدلالة.

والذي يهمنا هنا في هذه الدراسة هو ان الواقعية تمثلت بعدة اعمال لفنانين عالمين وعرب وعراقيين وكان لها الاثر البالغ في مسيرتهم الفنية المعاصرة، مثال: نأخذ تجربة الفنانة (عفيفة لعيبي) التي اتسمت بالرؤية الفنية المعاصرة وبسبب هجرتها خارج الوطن، والتي شغلتها الواقعية كثيرا وتمثلت في اعمالها ولا سيما حول موضوع المرأة وجسدها، فقد جاء في ضوء ما تقدم أعمال الفنانة بأسلوب الواقعية السحرية والفانتازية وجسدت فيها اشكال نساؤها ما قبل عصر النهضة، ومما تقدم يجد الباحثان بعض التساؤلاًت حول طرح مشكلة البحث ودراسة السمات الشكلية التي ظهرت في رسوم الفنانة عفيفة لعيبي وهي: **ماهي السمات الشكلية لرسوم عفيفة لعيبي وما التحولات الفكرية التي جسدتها في في طرح مواضيعها الذاتية؟ هل اسهمت التحولات والتاثيرات البيئية العر اقية والعالمية على اشكال عفيفة لعيبي؟**

تكمن أهمية البحث في دراسة احدى تجارب الفنانين العراقيين في والوسائل والأهداف، إضافة الى خلق مضمون جديد في انتاجاتهم الفنيه. يشكل اضافه ارشيفيه خاصه بالتشكيل العراقي ومكتبه المتخصصة ضمن دائره التوثيق التجارب الفنيه للفنان العراقي. اما هدف البحث: التعرف على سمات الشكل في رسوم عفيفة لعيبي، يتحدد البحث مكانيا :في العراق والمهجر ،ويتحدد البحث زمانيا: بالمدة ما بين (1987 -1999) ،يتحدد موضوعيا :بدراسه سمات الشكل في رسوم عفيفه لعيبي.

**تحديد المصطلحات.**

**السمة**: جاء تعريف السمة في اللغة ففي القرآن الكريم تعني العلامة، فقد جاءت لفظة (مسوَمين) في قوله تعالى "يمدكم بخمسة آلف من الملائكة مسومين"سوره ال عمران(125)، أي مسومين بعلامات خاصة ومميزة. وجاءت لفظة سيماهم في القرآن الكريم بقوله تعالى "سيماهم في وجوههم من أثرالسجود"، والمراد بها السمة التي تلاحظ في جبهة السجَاد من كثرة السجود سوره الفتح (29).

**الشكل** ((بالفتح، الشبه والمثل. والجمع أشكال وشكول، وقد يقال تشاكل الشيئان، وشكل كل واحد منهما بصاحبه أي تشابه الشيئان))(Ibn Manzoor, 1956, p. 356) .

**سمات الشكل:** ما يتصف به الشكل في الانجاز الفني ضمن حقل التشكيل من صفات ومميزات عامه تميزه وتجعل منه شيء متفرد وعلامة يخالف غيره ضمن الشروط وضوابط الاسلوب الفني السائد او القواعد المدرسية المنتمية اليها، وترتبط اكتساب السمات بالخبرة عن طريق الاداء والتعلم النقدي.

**الإطار النظري**

**المبحث الأول: سمات الشكل:**

**اولا: مفهوم الشكل وسماته في الحقل التشكيلي:**

ان إدراك مفهوم الشكل في ذاته جمالا، يحتاج إلى الانتباه والتركيز، كما أن الشكل هو الذي يوجه إدراكنا وينظمه وبدونه يكون التذوق الجمالي مستحيلا. فالشكل يزيد من جاذبية العناصر المكونة له ويلفت الانتباه لها، "فالشكل عبارة عن وحدة ذاتية التكامل يمكن للمشاهد إدراكها بطريقة مباشرة. وهو محور عملية التحليل للوحة التعبيرية والأعمال الفنية الحديثة"(Youssef, 2008, p. 148) ، ويعرف الشكل في الفن التشكيلي بأنه عنصر من عناصر الفن، والشكل (Form) في ابسط معانيه يعبر عن الأشكال المجسمة الثلاثية الأبعاد ذات الطابع الهندسي والتي تتكون من ارتفاع وعرض وعمق، مثل المكعب والاسطوانة والمخروط. في حين الهيئة (Shape) فتمثل الأشكال المسطحة ثنائية الأبعاد. وقد وضح (أرنهايم) الفرق بين معنى الشكل والهيئة لأن "الهيئة هي الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء. أما الشكل فهو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليها(Abdel Hamid, 2001, p. 266) .

أما "كانط" فقد رأى أن الشكل هو الذي يحدد الأثر الفني ويعينه. كما أن للأثر الفني وحدة طبيعية نهائية داخلية، وهي تؤلف كلا واحدا، وهذه الخاصية تميزها عن كل شيئ آخر" (Lefavre, 1954, p. 38)،(فسيزان) عندما رسم الفاكهة (الشكل1)، تجاهل واقعيتها و"أعطى ألوانها غنىً وشكلها نقاوة وامتلاء بحيث تحولت الى عناصر تشكيلية ذات قوة"(Muller, 1988, p. 40) .

ويعبر عن الشكل من خلال الخطوط، فالخطوط تتحكم (في اتجاه وحركة امتداد الفضاء، وقدرتها الحركية جعلتها تتخذ مسارات عدة بين مستقيم ومنحني ومتكسر ومتشابك ومتداخل تقوم بإنشاء الأشكال)(Kazem, 2004, p. 39) ، كما في أعمال (موندريان)، تكون العلاقات الشكلية في اسلوبه التجريدي الهندسي وبنائية العمل هي الخطوط الأفقية والعمودية المتقاطعة للأشكال المرئية إلى مجموعة من العلاقات البنائية المترابطة رياضيًا. حيث يحاول في أعماله تنفيذ أشكال هندسية تعبر عن الهدف "المثالي، المتناسق، الشامل. . . تبطن قيم إنسانية من اللاعنف والسكينة والصفاء"(Bowness, 1990, p. 214) . وقد يكون التعبير عن الشكل من خلال اللون "إذ من المستحيل أن ندرك الشكل إدراكا تاما إلا بحضور اللون، فهو الجانب الظاهري للشكل"(Reed, 1975, p. 31) .

**ثانياً: سمات الشكل في مدارس الحداثة:**

لقد استمر الفن الحديث لمدة قرن كامل حيث الحركات الفنية ذات قيمة حقيقية، وقد ظهر الشكل الواقعي في المدارس الفنية، التي تأثرت بسمات الشكل الواقعي في الفن الحداثة كانت الواقعية ظاهرة ثقافية وفنية، فهي كظاهرة تجلت بأشكالها في أزمنة غير محددة, وحتى العصور القديمة أيضاً انشغلت لفترة طويلة في هذا الاتجاه المتمثلة بفنون وادي الرافدين وفنون وادي النيل واليونان والفن الروماني بنزعة واقعية, ففي المراحل الاولى من المعرفة التي أكتسبها الانسان في "محاولته تكييف الطبيعة لاغراضه الخاصة... أنها أول مفهوم أو صورة ذهنية أستطاع الانسان تجسيدها في موضوع (شيء) مادي" (Mahmoud, 1991, p. 25).

والتي مثلت مظاهر الحياة اليومية فضلاً عن الاتجاه النفعي للفن في وادي الرافدين على وجه الخصوص التي ركز على رسم الحيوانات في الكهوف بدوافع سحرية, والسيطرة عليها وفق نظرتهم البدائية, ثم نجد أن صدى الواقعية ظهرت بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر في عدد من البلدان الاوربية منها بلجيكا وهولندا وأيطاليا وأنكلترا... ومن ممثلي المدرسة (رامبرانت) استطاع أن يجزئ اللون بتقنية متميزة ومغايرة عن الآخرين, وتمكن من إعادة صياغته بشكل يتناسب الضوء مع الظل, وهو يعتم سطوح أعماله وكأنه يختفي الظل في الضوء والعكس صحيح، من أجل أبراز الضربات اللونية الحارة, كالأحمر والبرتقالي... بتقنية تحمل خطوط وأيقاعات لونية. بالرغم من وجود مؤيدين ومناصرين للتيار الواقعي, وبالذات واقعية (كوربيه) وذلك لان أعماله التي قدمها كانت تتناقض مع تطلعات الطبقات الحاكمة والمهيمنة أذ أن فن العصور "الاوربية هو في أساس فن كنسي او ديني"(Sydney, 1981, p. 68) , وهذه المدرسة جاءت رداً على الرومانسية وذلك برسم أشكال الواقع كما هي, يريد الفنان إيصالها الى الجمهور بأسلوب يسجل الواقع بتفاصيله دون غرابة او نفور, كما فعلت الرومانسية, فلواقعية كمدرسة فنية وأدبية ظهرت لاول مرة وكان استعمالها مع الرسام "(كوربيه) سنة 1855 حين كتبها يشير الى نظرية فنية كانت يومها تعتبر ثورية" (Sydney, 1981, p. 4). والمدرسة الانطباعية، فلوحات الفن الانطباعي هي (لوحات تنبض بالحياة وتظهر فيها روح الفنان ونظرته الخاصة؛ فهو لا يعتمد في رسمه على القواعد إنما يصور الواقع كما هو في ضوء الشمس ولا يعمل على تغيير ملامح المشهد، وقد ابتعد عن أُسس الرسم الأكاديمي، كما اهتموا بالمناظر الطبيعية وأعطوا الألوان المساحة الأكبر في لوحاتهم فلم يعيروا الخط وظل الأشياء أي أهمية، ومن فناني الانطباعية بول سيزان (الذي مثل الاشكال الواقعيه باعمالة ويظهر في لوحاتة كالشخصيات الادمية، عدم الاهتمام بالمنظور الخطي والجوي والاشكال غير نظاميه ولاتتضائل حجمها لكنها تتكرر خلال الصوره، عالج الفضاء بشكل قمع جعل يؤلف عيبا في الصوره)(Bowness, 1990, p. 50) ، بول غوغان احاط اشكاله بتحديدات حيوية وتركيبيه، وتخطيطاته اكثر قوه، وتلوينه اكثر غنى وتناغما واثاره عبرت عن احساسه العميق بلحياه ورسم نسائه السمراوات حجومهن ضخمه بالوان زاهيه، أهتم بالمنظور اللوني (Muller, 1988, p. 41) كما في (الشكل2)، اما فان كوخ اصبحت الوانه اكثر حده وتخطيطه اكثر تماسكا، عمل بروح اصرار وشفافيه لم يهمل الواقع شيئا، رسوماته ذات تكوين متماسك(Muller, 1988, p. 44) . كما في (الشكل3).

والشكل في المدرسة الرمزية فيأخذ موضوعاته من القوه الداخلية (النفسية للإنسان) التي تصور عمقه الداخلي من الواقع، "تخلى الفنانون الرمزيون عن التصوير في الهواء الطلق، وعمدوا الى التصوير من الذاكرة التي تتخطى ظواهرها الخارجية ولا تحتفظ الا بملامحها المعبرة عما هو أساسي وجوهري في هذه الأشياء(Amhaz, 1981, p. 66) ، فمن خلال هذا الأسلوب اللاموضوعي في رسمهم جعلهم يختارون موادهم بعناية، فقد (اعتمدوا على اللون الصافي في مساحات كبيرة والخط الذي باستطاعته التعبير عن القيم الروحية، ولتحقيق هذه الغاية بواسطة اللون والخط كان لابد من تصوير الأشياء لا كما هي في الطبيعة بل كما يتصورها الفنان تبعاً للتمثيل الداخلي) (Amhaz, 1981, p. 46)، ومن اهم فنانين الرمزية (غوستاف مورو) كما في (الشكل4).

في حين التعبيرية (سعت الذهاب نحو العاطفه والقيم الروحيه، فالفنان يوصل احاسيسه من خلال الشكل دون الاهتمام بمواصفاته، الاسلوب بسيط يشبه اداء عند الأطفال، تصدر عن انفعال باطن يفيض من اللوحه وتصب في قلب المشاهد(Hattab, 2009, p. 115) ، اذ يرى ان المضمون هو الاساس لواقعيه الاشياء"(Abbas, 2019, p. 135) ، ومن فنانين التعبيرية (مودليني) حقق شعورا بالصلابه من خلال الملامح القوية، وثراء الالوان المتجاوره والاشكال نحتيه من خلال الرسم المحيطي قوي ومعبر، نسائه عربات كبيرات الوانهن الدافئه واشكالهن الحسيه المدوره.

بينما اخذت الواقعية في المدرسة التكعيبية في اشكالها احداث والمشاعر الانسانية تدل على حاله الشعورية والغير شعوريه. مرت بثلاث مراحل مهمه:

1. التكعيبيه مستمده من سيزان.
2. تكعيبيه التحليليه.
3. التركيبيه.

جعل الفن الحديث يهتم بفن الوجوه باعتبارها منطلقا فنيا للتعبير عن شخصيه الموديل مما يجعل رسم الوجوه والاجسام محورا لتحقيق التعبير والاحساس الذي يفوق الواقع المرئي المباشر، فبابلو بيكاسو صور الاشكال بالاسلوب الكلاسيكي، نافخا اجسامهم بشئ من الوقاحة مستمدا من الفنون الاغريقيه مسخرا الشكل وتاكيد على الوهم المنظوري (الشكل5).

والاشكال الواقعية في المدرسة السريالية اخذت مدى بعيد عن الهيئة الاصلية فقد تعمد الفنان السريالي على تحويل الاشكال الواقعية الى هيئات صورية غريبة "فالفنان هنا خلط بين واقعين بأنسجام" (Hattab, 2009, p. 133)، ومن ابرز الفنانين السرياليين الفنان البلجيكي (رينيه ماغريت) فقد مثل في لوحاته المشعوذ بين عالم المعقول واللامعقول، ويطرق واقعيه الخداع البصري، فلوحته لا تؤطر الواقع وانما تعطيه بلا نهاية(Bowness, 1990, p. 246) .

**ثالثاً: سمات الشكل في تجارب مابعد الحداثة:**

لقد شهد عصر ما بعد الحداثة ثورة في التحول على مستوى التقنيات والنظريات العلمية وإعادة النظر في الكثير من الأساليب والمناهج لا سيما بعد الحرب العالمية الثانية بعد هجرة الكثير من الفنانين إلى أمريكا كونها غير شديدة التمسك بذاتها وتقاليدها الخاصة بها مِما مهد إلى قطع الصلة مع الماضي وبداية إرهاصات وثقافة ما بعد الحداثة في العالم الغربي كانعكاس مجتمعي في نقطة الوعي.

وقد بدا الجدل حول مصطلح ما بعد الحداثة يعلن عن نفسه مع بداية ستينيات القرن الماضي، تميزت فنون ما بعد الحداثة بأفكار مختلفة عن المألوف، وكان الضاغط المؤثر لظهورها هو التشكيك في كل النماذج التاريخية والنظرية التي عرضتها الحداثة لرفض الماضي؛ ولقد كانت الحداثة تحاول تهديم جميع المؤسسات القومية والأخلاقية والثقافية. فهي قائمة على تناقضات المجتمع الاستهلاكي. لا تنتمي الأعمال الفنية لاتجاهات ما بعد الحداثة إلى منطقة مجنسة، فهي تتعالق وتندمج ووتنفلت عن المألوف باعتمادها الربط والتداخل بين الفنون المختلفة كالرسم والنحت والتصميم والخزف مع إدخال مؤثرات ذات رؤية جديدة لا تنتمي إلى تلك الفنون السابقة، وبهذا تستعير المرجعيات آلياتها من كل تلك الفنون، فهدف ما بعد الحداثة، هو مزج الحياة والواقع بالفن، ومزج الإشارات والرموز والأساليب المختلفة في الفن والأدب والعمارة(Al-Khamisi, 2008, p. 64) ، ان ما بعد الحداثة فما بعد الحداثة هي ظاهرة فنية وفلسفية واجتماعية، غيرت اتجاهها نحو الانفتاح، حيث ان منطق مرحلة ما بعد الحداثة هو التعارض ولكن مع

التعايش، يسمي إيهاب حسن الاتجاه ما بعد الحداثي تيارًا مصاحبًا لعدم التوجه، اعني الإشارة المعقدة التي تساعد هذة المفاهيم على اتقليبها والدوران: اولارتباك، الانقطاع، بدعة الخروج عن المألوف، التعددية، العشوائية، التمرد، الشذوذ، التحول التشوهي، والمفهوم الأخير وحده حل محل عشرات المصطلحات الحالية حول التخريب. الإبداع، التفكك، اللامركزية، التهجير، الانقطاع، الاختفاء، الانحلال، عدم التعريف، الأمية، للاشرعية واستثارة ذكريات معينة واستخدام قصص رمزية غامضة المعنى، ومن تجارب بعض الفنانين في فنون مابعد الحداثة: تميزت اعمالالفنان بالتوس بكونها قد (تاثر من الناحية النفسية بصور عارياته المراهقات وهنة ممددات باوضاع فاجره يمثلن العنف الجنسي، وينساب الضوء على حافاتهن مستعيناً بالمشاهد الحميمية نفسها التي يتحكم بها عنصر التشويق المثير، ويرتكز على مراهقات مسترسلات في الحلم أو في التأمل، وبجوارهن قد يظهر كشاهد على حالتهن ساخر تارة وتارة شيطاني، ويرمز وفقاً لبعض النقاد إلى عين الفنان بالذات(Smith, 1995, p. 55) .كما في (الشكل6). أما **برنارد بوفيه:** رسومه التعبيريه الشخوصيه الممنهجه التي هي تفسيرات حرفيه من الناحيه القاتمه والسطحيه في فلسفه سارتر الوجوديه، طور بوفيه أسلوبا واقعيا مليئا بالنقد الاجتماعي، يتميز بلوحة مقيدة ومخططات المشاهد الداخلية المأهولة بشخصيات كئيبه بزاوية بلا عواطف، والمشاهد الدينية، والمهرجين والعراه والأرواح، والتي تمتد إلى الطباعة الحجرية والنقش والرسم. كما في (الشكل7). اما عند **فرناندو بوتيرو**: فرؤية بوتيرو الرائعة للحياة من خلال وجهة نظر خاصة في تحليل البشر وكأنه عالم سريالي جديد بنكهة خفيفة الظل، تجمع بين أشكاله (العلاقات اللونية ذات البريق السحري، فهو يتجاهل مايحدث من فقر، وأمية، وأمراض، ومآس يومية من الحياة ونسائه التي سبقته شهرة وهذه البدانة مفرطة والمخلوطة بعالم سحري، إعاد صياغة الموناليزا في ثوب جديد قد فتحت باب الشهرة لفناني الحداثة، وبهذه المزاجية الخاصة صنع منها مفردات عالمة الجديدة الذي نجح وحلق في سماء الابداع، (الشكل8).

**المبحث الثاني: عفيفة لعيبي (التجربة والاسلوب)**

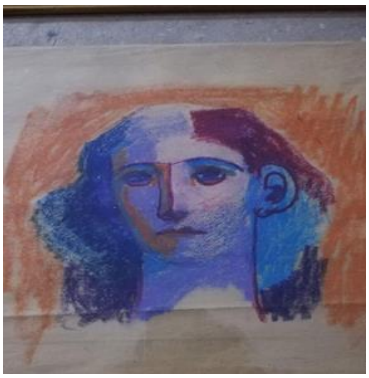
**1. النشأة والانتماء الثقافي:**

ان الفنانة عفيفة لعيبي اعمالها تعطها أبعاداً إنسانية، وتعالج المسافة بين الجمال والحقيقة، وتعيدنا بألوانها الى الواقع العراقي الهيج، فنرى في الوجوه المشرقة للنساء العراقيات وتفاصيل كثيرة يومية حميمية اخرى تعبر عن نفسها ببعد جمالي بعيدا عن الارهاب والدم والقتل والاغتصاب. مرت عفيفه في بداياتها ظهور اعمالها برسومات سياسية لتوثق احداث بلدها. كما في (الشكل9).

لقد شكلت الآثار مع الجسد الأنثوي هاجساً إبداعياً وتأريخياً وإنسانياً، لدى هذه الفنانة التي شعرت بفداحة الخسارة الإنسانية والتأريخية، بين ما اصاب وما ألم بآثار الآشوريين في العراق، بقبضات داعش، تأريخ من اغتصاب الجمال باسم الله، وإشاعة القبح باسم الدين، كما في (الشكل10) و(الشكل11).

**2. التجربة والتثبت الاسلوبي:**

جذرت لعفيفه نظره ذاتيه واضحه المعالم في تجربتها الذاتيه والذاكره التي تختلط بخيال ابداعي جامح، يقترب من حافه السريالي احيانا، اختارت الفنانه الثبات على الرسم التشخيصي والتجذر في التقاليد واقعيه حيه واحياء التقاليد الرسم الكلاسيكي، وسط سيطره الفن الا تشخيصي ونزعه التجريد على مشهد الرسم العراقي. و تصبح المرأة أيقونتها المفضلة التي تتكرر كشكل ثابت في كل لوحاتها وخصوصا في رسم الوجوه اخذت بداياتها فترسم الوجه من تاثرها بالاثار العراقيه تمثال فتاه الوركاء نلاحظ تاثير واضح في رسم العين وتعابير الوجه جامده فيها تدل على الصلابه الحجريه، كما في (الشكل12) و(الشكل13). فنساء عفيفة بأجسادهن القوية المكتنزة وقوتهن والخطوط المنحنية التي تحدد تفاصيل أجسادهن ووجوهن الممتلئة التي لاأثر للزمن أو تجاعيده فيها، يظهرن أقرب الى تكوينات نحتية ملونة في فضاء حلمي، هذه القوة تبدو كقشرة هشة تخفي تحتها احساس بلعزلة وانفصالا والصمت الذي يغلفهن، ونظرات عيونهن الحزينة والكئيبة عالقة في لحظة ما في الذاكرة او الماضي بعيد. وتبني عفيفة لوحتها على مبدأ المطابقة مع الواقع أو محاكاته، بل تلتزم بقواعد الرسم الكلاسيكي بطريقة محدثة، وبتقديم مطابقة مع وقائع بصرية تسجلها في لوحتها.(Selim, 2014, p. 54)



لكن هذه المحاكاة والمطابقة مع الواقع تظل متلبسه في حقيقتها؛ فالعناصر الواقعية التي تحفل بها لوحة عفيفة هي في الحقيقة في تناص بعناصرها البصرية مع لحظات بارزة في تاريخ الفن، وتبدو أشكالها في حوار دائم مع رسومات رموز عصر النهضة أو الأيقونات الدينية الروسية أو الجداريات المكسيكية، لكنها تغلفها في النهاية (وهذا سر قوتها) بنزوع تعبيري ذاتي، وبناء شاعري يميز لوحتها، فتقودنا للبحث عن داخلية مفعمة بالإحساس، فضلا عن الانفتاح على تأويل تلك النظرات الغامضة التي تميز شخصياتها والدلالات الرمزية والاستعارية للتفاصيل الشكلية واللونية التي تنثرها حولها. وهكذا يصبح الشكل الواقعي لدى عفيفة مملؤه بقوة الاستعارة، ومتجذرا بقوة وسط ما يمكن أن نسميه تقليد (الواقعية الشعرية)، تعاملت الفنانة مع معظم المدارس الفنية دراسة وتدريبا طورت اسلوبها الخاص مرتكز على الواقعية التعبيرية والرمزية وأحيانا السيريالية وجمال التجريد. (ان تفرد عفيفه لعيبي يعود الى اسلوبها في بناء اللقطة، هو اسلوب حلمي يستمد اجواءه من حكايات اسطورية غامضه. وجمالية توزيع اللوني ومشاهد الشخوص وعالم البورتريه الفني الذي يتميز بصياغة فنيه عالية الاتقان.

**مؤشرات الإطار النظري:**

**1. شغل الشكل الو اقعي حيزاً كبيراً من أهتمام الفنان والمتلقي عبر العصوروحتى بعدظهور آله التصوير،أ ستمرت الأهتمام لكن في أشكال وصيغ مختلفة.**

**2. منحت التحولات الشكلية التي قدمتها الحداثة والمعاصرة رؤية تعتمد التحليل والهدم والتفكيك لبنية الشكل الو اقعي.**

**3. شكلت التحولات البنائية في الرسم الحديث والمعاصر مرجعيات تقنية وأدائية لعفيفة بل وأمتد لديها الى مدارس ماقبل الحداثة من خلال أعادة أنتاج الخطاب الشكلي السابق.**

**4. أن دور البيئة في المهجر كانت ولاتزال تعد أساس صراع الفنان في منجز اته الأبداعية ،فقد ألهمته في الماضي والحاضر.**

**الفصل الثالث/ إجراءات البحث**

**مجتمع البحث:** جمع الباحثان مجتمع البحث بعد أجراء دراسة استطلاعية للمنجزات الفنية التي قامت بانجازها الفنانة عفيفة لعيبي خلال الفترة من( 1987-1999) ،والتي تم الحصول عليها من موقع الفنانة الالكتروني والمطبوعات الفنية، وقد تم اخذ بعض النماذج بصورة قصدية شرط تمثيلها لحدود البحث الزمانية وتحليلها ،اما عينة البحث: تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات كونه" اسلوب من اساليب التحليل المرتكزعلى معلومات كافية عن ظاهرة أو موضوع معين ضمن فترة زمنية محددة ثم تفسيرها بطريقة موضوعية للوصول التعميمات مقبولة بما ينسجم مع المعطيات الفعلية للموضوع.اماداة البحث: اعتمد الباحثان على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

**تحليل العينة:**

**انموذج رقم (1)**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| عفيفه لعيبي | استعداداللكرنفال | زيتي على الكانفاس | 120×180سم | 1987 |

يؤطر المشهداً السيرك من الاعلى ستارة حمراء تسدل في جانبي العمل والخلفية ذات اللون الرمادي، وتبرز في وسط اللوحة جسد امرأة عارية تبدو وكأنها كالتمثال تتهئ لتمرين جسدها بحركات أحماء من أجل حركات ألاحتفال التي ستقوم بها في العرض، وفي خلفها نرى الكرسي ذو تصميم كلاسيكي وضع علية بعض الثياب المهرجين الخاصة بالسيرك، ويتكئ الى جانب الفتاه، رجل قزم يغلب علية النعاس والتعب يتوسد ذراعة اليمنى على طبلته، وخلفها يقف شاب يتهئ بشكلة للعزف الموسيقي، ويظهر القماش الأحمر احتل مكاناً في أعلى اللوحة وفي الخلف هناك مانيكان يرتدي قماش أبيض اللون كأنه تمثال متحجر يذكرنا بأعمال الفنان (كارلو كارا) رسم الاشياء مشبعة بالشعور بالغرابه، بالنسبة لجو اللوحة العام غلب عليها طابع العتمة اذ الاضاءة فيها قليلة ومرتكزة على الشخصيات فقط. أن هذه اللوحة واحدة من الاعمال السردية التي وصلت فيها الفنانة إلى آفاق بعيدة، نجد ان الفكرة ذاتها للمرأة العارية بشكل مختلف في عدد كبير من لوحاتها الأخرى، صوره المرأه التي تتكرر وهي تعكس صوره الذات في الأعراب عن كينونتها. فنراها استخدمت جسد المرأه والحركة والمفردات المحيطه من خلال الشكل واللون التي كسبتها في شخصيتها التفصيل الجمالي اذا انها تضع عليها ملامحها الخاصه، لكن حول هذه النساء هناك جو غريب فيها يستمر ديمومة هادئة ومعادلة لطمأنية الذات، ولايقتصر عمل (عفيفة) على هذا الجانب فقط، بل شمل على المنحى التعبيري الذي تؤكده عن طريق البورتريت. اذ أن أستخدام اللون الأحمر فيها بشكل واضح ومعظم أجزاء اللوحة يكون مظلم، ونصف الوجه يكون مضاء، لكي تنقل قوة هذا التعبير الى الخارج، أن المرأة التي تعمل على رسمها عفيفة تكاد أن تكون وجودا أثيريا، من خلال تلك الاستدارات

الشكلية البارزه والمجسمة لخطوطها، أذ تجعل من جسدها الانثوي في لوحاتها مثالاً بعيداً عن الشهوة تباعد بها عن مواصفات الموديل. اذ انها ترسم الجمال الأنثوي للتعبير عن الغموض في الإيماءات الخفية التي تحوي بها شخصيات النساء. فنساءها تحيلهن الى منحوتات او موديلات التي تنسبها الى خيال الأيقونات ونساء الأسطورات وربات المعابد ملامح ماقبل النهضة، فغنى مساحات ألوانها وتطلعها الى الكمال، كل تلك المكونات تدخل في مخيلة عفيفة لتتحول الى نظام يخدم وحدة المرأة وغربتها وسكونها وصمتها المؤبد، و من خلال اشكالها السحرية في واقعيتها أصبح بمقدورها أن تتلاعب في الأحساس الموجود والمسيطر للمرأة، وذلك واضح من الهدوء الذي ظهر في مفردات اللوحة ذاتها، ليغدو الموضوع فيه نوع من التعالي الذاتي.

**انموذج رقم (2)**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| عفيفة لعيبي | سهرة في عدن | زيت على القماش | 120X120سم | 1989 |

يمثل التكوين العام للعمل من (أمرأة، طفل، القمر، ألبسة معلقة، السياج الخارجي لسطح البيت) ويحتل القماش الثوب او الرداء مكاناً رمزياً في تكوين اللوحه، اذا يقدم لها مساحة للعب اللوني في النسيج وطياته ومهارات توزيع مساقط الضوء والظل في طياته تنسدل ببساطه على اجسادهن الممتلئه، وهي اقرب في كثير من لوحات ازياء نساء عصر النهضه، ونرى المرأة في حالة حركة مستمرة تأخذ بيديها الى الأعلى، وحركة قدميها توحي بقدومها نحو الأمام، وكأنها تتقصد بمسك كرة (القمر)، نلاحظ نورانية القمر الذي يدور حولهما تذكرنا بلوحات مريم العذراء والطفل، ويقابلها طفل عارٍ مجرد من ملابسه، وينظر بتأمل نحو السماء ويتحرك بنفس الحركة، ولكن بشكل أخف من حركة المرأة، أما الاضواء مسلطة بشكل متناقض بين مفردات، فضلاً عن أن الالبسة المعلقة لم تأخذ نصيبها من تلك الاضواء. أن (عفيفة)هنا تواجه الحقيقة من أجل هدفٍ ما، فالمفردات والعناصر وآلية تركيب الاشكال تتضمن الواقعي والفنتازي في وجه واحد تتكلم عن حقيقة واقعية، بالرغم من اختراق الواقع من حيث تركيب المشاهد والتضمينات الرمزية وبالتالي يتكون لدينا حدثاً مشحوناً بالمعاني، ألا أن عمليتي التحليل والتركيب هي بمثابة تجزئة الأشكال الى عناصرها الأساسية والخوض في معالمها الداخلية لنظام خاص وترتيب تلك العناصر بأنساق شكلية وفق منظومة رؤيوية لأستعادة تلك الذاكرة، وبالتالي فأن هذه الأشكال بقدر ما تشكل موضوعاً تخلق حدثاً ما في مكان ما بحيث تدمج فيها الخيال والواقع في الوقت ذاته، كما نجد ذلك عبر الانساق التي شكلتها الفنانة في مخاض هذا العمل أزاء تلك الافتراضات التي يتعرض لها المتلقي، فالمشهد يعبر بصورة عجيبة مختلف تمام الأختلاف مع الواقع من حيث ألية التركيب الشكلي، يفرز أشياء من الحقيقة، فالاول يستند الى وجهة نظر عقلانية من الحقيقة والآخر يعتمد على قبول عالم ما وراء الطبيعة كحقيقة مفترضة، من خلال التكوينات الشكلية وكيفية العلاقات بين المفردات والعناصر، والفنانة هنا تمكنت أيضاً من رصد عملية أندماج وتعايش عوالم مألوفة وغير مألوفة في عمل واحد. . . في فضاءات وأنظمة مفترضة كي تخلق النظام من اللأنظام والممكن من

أللاممكن، وتتفاعل فيها المتضادات بين الخيال والواقع داخل إطار عام في المشهد، بيد أنها تعالج مشاكل المجتمع من خلال مفردات الحياة اليومية. أن عفيفة هنا تتصرف بحرية تامة وتكتسب نتاجها عالماً مفتوحاً لا يمكن تحديد أبعاده, وهي قادرة على توجيه محيطها وأسقاط بعض العناصر التي فيها وأدخال مفردات غير متوقعة ومتجذرة في الواقع كحقيقة، تبين أن الفنانة تتقصد بذلك لابراز رؤية غرائبية في الموضوع, وكما نجد القصدية في آلية توزيع المفردات وتلوين الأشكال التي تراها, وتصبح الأهداف الخيالية أمراً مموهاً بالنسبة الى الموضوعات والافكار, التي جاءت من أجلها, فالقصد هنا ليس التهرب من الواقع أو أهماله أو الابتعاد عنه بقدر ما تبحث الفنانة في دخولها طريق طويل من الشكوك بخصوص العالم المحيط, وقد ظهرت هذه التمثلات الشكلية في اعمال أخرى للفنانة توحي بنفس الايماءات الروحية فيها المتمثلة بالأم والطفل وسماء الليل الهادئ والقماش الاحمر.

**انموذج رقم (3)**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| عفيفة لعيبي | الطوفان | زيت على كنفاس | 70 X90سم | 1991 |

يتكون هذا العمل من تكوين أنشائي هرمي الشكل ليمثل امرأة لها أجنحة بيضاء تجلس على الأرض وهي ترتدي ملابس باللون الأبيض ايضاً وأمامها شكل رأس يشبه التمثال المقطوع وبجوارها ألة العود الموسيقية، نلاحظ في أعمال الفنانه أن الاثار لا شك تشكلت مع الجسد الأنثوي هاجساً ابداعياً وتاريخياً، لدى هذه الفنانه التي شعرت بخساره الانسانية والتأريخية للأثار وفي الخلف احتلت مأذنة الملوية سامراء المشهد التأريخي الحضاري وهي تغرق في الماء، يغلب طابع الحزن والألم على هذه اللوحة كون الموضوع يوحي بأكثر من باب، فمن جانب أخر هناك تحت قدميها رأس تمثال نصفي قد تكون رسالة على الشهيد ليدل ذلك من خلال الرأس المقطوع، والأله الموسيقية هي روح ورمز للحضارة والحياة المتجددة والمستمرة، والمرأة قد تكون هي ملاك أو روح تنعى على الأموات. يتبين ايضاًمن خلال التراكيب المتجمعة ظهور الشكل الواقعي في اللوحة بدلالة جسد المرأة الملاك والة الموسيقى والرأس المقطوع والملوية. عالم عفيفة يستسلم في الحلم لقتامة البعد فقد القدرة على أن يلون عذه القماشة بالوانة، لقد نسيت أشراقة الصباح رغم أنها غازلت احلام زمانها فصار عالمها ليلياً وغائماً، فالمشهد هنا يعبر عن حقيقتين الأولى واقعية والأخرى خيالية تقترب فيه من الأساطير القديمة، ومما تقدم نلاحظ ان أعمال عفيفة لعيبي تقترب من الواقعية السحرية التي تمتاز بتفاعل الفنان مع الواقع وأنعكاس ذلك على المنجز الفني عبر رؤيا الفنان العالم والواقع بصورة سكونيه عبر أخذ مفردات تشبه الحلم والخيال وأدخالها إلى العمل لكنها تبقى في عالم المعقول لتعبر عن حقيقة المرأة الشرقية معتمدة على المرجعيات البيئية والمحلية في تأسيس لوحاتها بأشكال تمتاز بنقاء الألوان شكلًا ومضموناً والتي تهيمن على النص

البصري بشكل عام، مع اختلاف الأثر الخلفي للعمل وتحاكي بها ما تتعرض له المرأة الشرقية من واقع مرير وصعب مما انعكس ذلك نص البصري في منجزاتها الفنيه وأخرجت ذلك بفعل المعالجة التقنية عبر الأسلوب واللون والايقاع والخط والظل والضوء والمنظور وهي تتجاور في تشكيلة واحدة محققة بها عالمها المتفرد.

فأعمالها ذات حضور متميز تنبض بالحركة والخيال عبر الشكل الايقوني للمرأة نتيجة وظيفتها الدلالية للعمل فضلاً عن كونها الأيقاع الديناميكي والقيمة الأساسية له وفق رؤية الفنانة التي تتفاعل مع الموضوع عن طريق الأداء وتتوازن الوحدات التكوينية الداخلية فضاء لوحاتها وتعمل على تعزيز التفاعل فيما بينها التي يتألف عن طريقها الأنشاء التصويري. فالتركيز على شكل المرأة يظهر واضحاً في جميع أعمالها مع الأهتمام بأدق تفاصيل العمل السائدة له عن طريق التأكيد على تجسيدها و أبراز معالم جسدها بساحريه مطلقة مشحونة بالحياة عبر الاستعارة الصريحة لاتمام معاني الفكرة. ، فالفنانة تمنح في لوحاتها ألوان صافية والأشكال الجريئة الحركة ويتجسد جميع ذلك في كل لوحة من لوحاتها فاستطاعت عن طريقها أن تحقق عالمها و أحساساتها الرقيقة بجمال أخاذ وعذوبة وتعكس وجودها وتنطلق بها من مفردة.

**توصل الباحثان الى نتائج البحث:**

1. استعارت عفيفة لعيبي اشكالها من البيئية والتراث المحلي والموروثات الحضارية ،ارادت خلق حالة من التواصل دمجت فيها الماضي مع المتلقي المعاصر .كما في الشكل(3)
2. ركزت عفيفة لعيبي في رسوماتها على موضوعة المرأة وقضاياها المعاصرة اذ مثلت في اغلب موضوعاتها الفنية .كما في الشكل(1،2،3)
3. أن حضور الجسد بشكل لافت وكبير في رسوم عفيفة هي محاولة للكشف عن كوامن سايكلوجية داخلية تختفي خلفها الذات الانسانية متألمة يعلنها صمت الوجوة وجمودها والوحدة والسكون في المسافات ذات طابع سينوغرافي ينتمي الى كل زمان .كما في العينات (1،2،3).
4. استعانت عفيفة لعيبي بمرجعيات شكلية ترتبط بنتاجات فنيه جسدت فيهاايقونات حضارية من العصور الوسطى وعصر النهضة ومن الكلاسيكية الحديثة والواقعية.كما في الشكل (1،2،3)
5. استندت أشكال (عفيفة لعيبي) التشخيصية الى معطيات واقع الفنان المتغير من حيث البيئة والأنسان وأعتباره نهج فكري وفني تنطلق منه في نظرتها الى الواقع لتشكيل الأتجاه الأسلوبي والجمالي الخاص بها. كما في الشكل(2،3)
6. كان لواقع عفيفة المتغير من حيث البيئة والمجتمع(المهجر)اثرة في خلق وتكوين رؤية خاصه لها تشخص الواقع وتساهم في تأسيس افكارها واسلوبها الفني مزيج من مرجعيات الشكل بين الشرق والغرب.كما في الشكل(2،3)
7. اتسمت العديد من رسوم عفيفة لعيبي بالغرائبية من خلال موضوعات تميل نحو تجسيد مخيلة الفنانة الخصبة وذهابها نحو اللامنطقي في العلاقات التركيبية بشكل مقارب للفانتازيا والطروحات السريالية كما في الشكل(1،2،3).

8. تمكن الفنانة عن طريق اسلوبها من صياغة الشكل الفني الذي استمد مقوماته الفكرية من القضايا الاجتماعية والانسانية. كما في الشكل(1،2،3)
9. الابتعاد عن تحليل اللون وابراز الاشكال التامة والسطوح اللونية التي تتدرج من المشرق والمعتم في النقاء اللوني واتسمت خطوط الاشكال بالحدة والقسوة مبتعدة عن مفهوم التلاشي السطوح وتداخلها.كما في الشكل(1،2،3)
10. تقربت من اهمالها للتشريح والمنظور بشكل متعمد لاضفاء سمة التواصل مع مدارس وأساليب اوربا ماقبل النهضة تقدمها لنا تلك الاستعارات الشكلية من اعمال عالمية.(2،3).
11. تمركز الجسد عند عفيفة بشكل رئيسي في اسلوبها مع اختلاف في طريقة الاظهار الشكلي والخطوط اللبة ومعالجة السطوح وأخفاء اثر الفراشاة.كما في الشكل(1،2،3).

**الاستنتاجات :-**

1. أتسمت أشكال عفيفة لعيبي بتعدد المرجعيات الشكلية الضاغطة بين الرافدينية والموروث الشعبي واخرى مرتبطة بأيقونات الفن الغربي.
2. قدمت عفيفة لعيبي المرأة وقضاياها المعاصرة من خلال رؤية فنتازية قوامها أشكال تمزج بين التأثر السريالي والواقعية السحرية في ترابط من العلاقات يؤسس لأسلوبها الخاص في الطرح.
3. كان للتباين في المحيط البيئي والأجتماعي بين بلد ألام والمهجر أثره في حالة المزج بين ماقد يبدو متناقض بين الموضوعات وقوالبها الشكلية فجمعت لتؤسس لمفهوم الأنسانية الموحدة في قضاياها ومعاناتها.

**References:**

1. Abbas, M. (2019). *Expressive features in the drawings of the artist Abdul Razzaq Yasser.* Baghdad: al-Academic Journall, College of Fine Arts, Issue 91.
2. Abdel Hamid, S. (2001). *Aesthetic preference: a study in the psychology of artistic taste.* Kuwait: The National Council for Culture and Arts.
3. Al-Khamisi, M. (2008). *Color and Movement, in Selected Plastic Experiments.* Baghdad: Al-Mada Foundation.
4. Amhaz, M. (1981). *Contemporary Plastic Art 1870-1970 Photography.* Beirut: Dar Al Muthallath for Design, Printing and Publishing.
5. Bowness, a. (1990). *Modern European Art.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
6. Hattab, Q. (2009). *Aesthetics of fine art.* Baghdad: Al-Yamamah Printing Office.
7. Ibn Manzoor, J.-D.-A. (1956). *Lisan al-Arab.* Beirut: Dar Sader.
8. Kazem, N. (2004). *Formation systems in the Assyrian plastic arts and their reflections in contemporary Iraqi painting.* Baghdad: unpublished MA thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.

9. Lefavre, H. (1954). *in aesthetics.* (M. Itani, Trans.) Beirut: Dar Al-Mu'jam Al-Arabi.
10. Mahmoud, S. (1991). *Art and Man, Quantum Realism.* Damascus: Center for Socialist Research and Studies in the Western World.
11. Muller, J. F. (1988). *One Hundred Years of Modern Painting.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoun.
12. Reed, H. (1975). *Raising artistic taste.* (Y. M. Asaad, Trans.) Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
13. Selim, S. (2014). *Afifa to my fault.* Baghdad: Center for Secular Studies and Research in the Arab World.
14. Smith, E. (1995). *Artistic movements after World War II.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.
15. Sydney, F. (1981). *Realism in Art.* (M. A. Mujahid, Trans.) Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
16. Youssef, N. (2008). *Form references in the formation of postmodernism.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts. Unpublished Master's Thesis.

مجلة الأكاديمي-العدد 105-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts105/5-20

# Attributes of the figure in the work of Afifa Aleiby

**Estabraq Shawkat kadhim AL-Basri[1]**
**Salam Idwer yaqoob AL-Loos[2]**

**Al-Academy Journal …….…… Issue 105 - year 2022**
**Date of receipt: 28/2/2022…....Date of acceptance: 27/3/2022….....Date of publication: 15/9/2022**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**Abstract:**

The experiments and artistic performances in contemporary Iraqi painting varied between objective simulation and experimentation in other invisible worlds through metaphor and employment to express the latent implications between the human relationship with the tangible and the intangible. The research problem contained the answer to the following questions to understand the formal features in Afifa Laibi's drawings: What are the formal features of Afifa Laibi's drawings and what are the intellectual transformations that she embodied in presenting her subjective subjects? Did the Iraqi and global environmental changes and influences contribute to the forms of Afifa Laibi? The importance of the research also lies in the study of one of the experiences of Iraqi artists in the means and objectives. The aim of the study was to identify the characteristics of the figure in the drawings of Afifa Laibi. After that, the second chapter of the theoretical framework included two sections: the first (form features) and the second, Afifa Laibi (experience and style) with indicators As for the third chapter, the research procedures, which included how to choose a research community and analyze sampling samples, and then the most important results and

**Conclusions:**

Afifa Laibi borrowed her forms from the local environment, heritage and civilizational legacies. She wanted to create a state of communication in which the past merged with the contemporary recipient. The presence of the body in a remarkable and significant way in chaste drawings is an attempt to reveal internal psychological lurks behind which the painful and critical human self disappears, announced by the silence and stagnation of the face, loneliness and stillness in distances with a scenographic character that belongs to every time.

**Keywords**: features, figure, Afifa Laibi's works.

[1] postgraduate student /College of Fine Arts / University of Baghdad, istabraq.shawkat1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

[2] College of Fine Arts / University of Baghdad, salam.allos@cofarts.uobaghdad.edu.iq .