التوظيف الدلالي لشكل المرأة في رسوم جبر علوان

م.م.محمد عباس فاضل كاظم

جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة

تسليم البحث : ٢٠١٧/١٢/٤ قبول النشر : ٢٠١٨/٤/١٠

مشكلة البحث:

الفن بشكل عام ينبع من تطور الحس الجمالي للإنسان ، والجمال قائم أساسا على علاقة تطورية بين توظيف الإشكال والحاجة الجمالية ، لذلك لا يكمن إرجاع مفردة التوظيف الدلالي للإشكال إلى مفاهيم مجردة – فيما يخص العمل الفني على الأقل ، ذلك إن التوظيف ارتبط اشد الارتباط بالعلاقة الجدلية بين الذات والموضوع والتي تشكل الأساس الراسخ لكل تقدير جمالي ، ذلك أن الذات تضفي على موضوع الجمال معنى مستند من رغباتها واتجاهاتها وغموضها معاً، ان توظيف الشكل لا يولد خارج عصره، لأنه ببساطة اشتقاق طبيعي لتصورات الإنسان عبر زمان ومكان محددين من خلاله يغدو وبمقدار المرء تسجيل نزعاته الفكرية والفلسفية والفنية حين تستحيل الى إشكال بصرية مدركة، اذن لكل عنصر أشكاله، ولكل فنان أشكاله.[١] إن المرأة هي العنصر الدلالي والجوهري في الحياة، وصورتها ليست مجرد انعكاس لصورة الوجود على بل منبثقة عنه، لذلك ذهب الفن الى توظيف الجسد الانثوي في رموزه ودلالاتها فتماثيل الاله الام التي عبدتها الشعوب البدائية كانت تمجيداً وتقديساً للمرأة دليل الخصب وقوة النماء والتكاثر.

إن الصعوبة التي تواجه أي باحث في موضوع توظيف شكل المرأة لتحقيق الجمال هي ارتباطه المشروع بمجالات واسعة من حياة الإنسان تختلف عن المجالات الفنية والجمالية ، ذلك ان الإحساس بالجمال إحساس فطري لدى الانسان ارتبط بالحب وبرغبات الإنسان وميوله ، فمشاغل الحياة الضرورية للانسان لم تصرفه عن مراقبة مظاهر الجمال المختلفة وتتبع مباهجها بل ان كل الرغبات والنزعات الانسانية يكمن ان تصل الى درجة من التشبع عدا نزعة وحب وتقدير الجمال ، فانها لا تقف عند حد . فالعمل الذي كان يهدف الى التاثير او المنفعة للانسان، فكان التنسيق الجمالي يتسلل الى الاعمال الفنية بما يجعلها تحقق نوعاً من الانفصال عن الغاية النفعية الاولى –

وان هي لم تنفصل عن – وهنا نلاحظ ان السعي الى تجميل الحياة عنصر اصيل لدى الانسان حتى في تلك العصور السحيقة ، لذلك كان إدراك الإنسان البدائي لقدرته على التشكيل والتزيين يمثل مصدراً للشعوري بالجمال ، وكان هذا الشعور مصدراً لنشوء الحاسة الجمالية. فحب الجمال ليس عرضاً دخيلاً على الذات الانسانية ، بل هو واحد من تلك المقومات الاساسية التي تكون جوهر النفس البشرية .[٢].

وفي مجال الفن فان الشعور بجمال شكل المرأة لا يرتبط فقط بالسرور ، فهناك مشاعر وانفعالات وحالات معرفية جمالية مثل الشعور بالاكتشاف والتأمل والفهم والدهشة والاهتمام والشعور بالغموض والتخيل وحب الاستطلاع .

إزاء ذلك جاء التوظيف الدلالي لشكل المرأة للفنان جبر علوان معبراً عن اهتماماته الذاتية ورؤاه الفنية من خلال تبنيه للطروحات الجمالية والفنية الحديثة ، ما تسبب في تفرد أسلوب الفنان جبر علوان وتميزه في الفن العراقي المعاصر إزاء أساليب متنوعة للفنانين العراقيين ، دخلت في ذات الجدل ، واتخذ موضوع التوظيف الدلالي لشكل المرأة صدارة هذا الجدل. مما تتطلب التصدي لهذا الإنتاج بنظرة موضوعية لاستجلاء جمالياته شكلاً ومضموناً، وذلك ما لم تتناوله الدراسات العلمية السابقة ، فضلاً عن ندرة الدراسات العلمية والنظرية التي تعنى بالجانب الجمالي ضمن حدود موضوع البحث ، وهو ما عمل الباحث علىه قدر المستطاع .

كما وقد شغلت نتاجات الفنان جبر علوان تفكير النقاد وتضاربت الآراء حوله ، وبذلك يحاول الباحث ان يستجلي ما يكتنف هذه الموضوعة من غموض وجدل من خلال كيفية التعبير عن شكل المراءة عبر التوظيف الدلالي؟

أما أهميته والحاجة إليه فهي :

١.يخدم الدارسين والنقاد ومتذوقي الفن .

٢.يغني المكتبة في المؤسسات الفنية وكليات الفنون .

٣.سيساهم في توضيح ودراسة الرموز الفنية من الفانين المغتربين خارج العراق، والاستفادة من ذلك في منجزات الرسم العراقي المعاصر.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى :-

. التعرف على التوظيف الدلالي لشكل المرأة في رسوم جبر علوان .

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على دراسة التوظيف الدلالي لشكل المرأة في رسوم جبر علوان، ضمن الحقبة الزمنية من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠ والموجودة في روما وهولندا ودبي ومن مقتنيات الخاصة للفنان نفسه.

تحديد المصطلحات

التوظيف: (Utilization)

عرفة البستاني:

"وظف – يوظف – وظفاً... وظفه أي عين له في كل يوم وظيفة (فتوظيف) معناه ولاه عملاً في الدولة فتولاه". (البستاني، ١٩٨٦، ص٩٢٧).

أ- عرف (ابن مظور) "مصطلح وظف لغوياً : الوظيفة من كل شئ ، ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام ... وجمعها الوظائف والوظف، ووظف الشيء على نفسه ووظفيه توظيفاً : الزمها إياه، ووظف فلان يظف وظفاً إذا تبعه مأخوذ من الوظيف، ويقال استوظف ، استوعب ذلك كله"[٣].

ب-والوظيفة هي : " جمع وظائف ووظف والتوظيف تعيين الوظيفة والموافقة والملازمة، واستوظفه استوعبه"[٤].

ج- "وظف يوظف توظيفاً ، عين له كل يوم وظيفة (رزقاً) ، والوظيفة جمعها وظائف : أي العمل المسند إلى عامل يؤديه ..."[٥].

د- ويعرفه(صليبا) بانه: "هو العمل الخاص الذي يقوم به الشيء او الفرد في مجموعة مترابطة الأجزاء ومتضامنة، كوظيفة الزاخرة في فن البناء...ووظيفة المعلم في الدولة،... وتطلق في علم النفس على جمله من الأسباب والعمليات الموجهة إلى هدف واحد، كوظائف الإدراك والانفعال والتخيل... وتطلق في علم الاجتماع على الأعمال والمهن أو الخدمات الضرورية لحفظ بقاع المجتمع"[٦].

ويعرفه الباحث إجرائياً (هو عمليه استثمار الشيء ودراسة ومدى الإفادة منه من اجل تحقيق المطلوب لأداء هدف معين يحقق مقصد الفنان).

الدلالة Semantics

لغوياً: دل على الشيء يدله دلاً ودلالة. فاندل سدده اليه ودللته فاندل والجمع ادلة وادلاء الاسم الدلَالة او الدلِالة[٧]

دل. دلالة ودلولة، دليلي الى الشيء وعلىة ارشدة وهداة ادل بالطريق: عرفة[٨]

اصطلاحاً

الدلالة "هي ان يلزم من العلم بالشيء علم بشيء اخر، والشيء الاول هو الدال والثاني هو المدلول، فأن كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية، وان كان غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية. وكل واحدة من اللفظية وغير اللفظية تنقسم الى عقلية، وطبيعية، ووضعية. فالدلالة العقلية هي ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية تنقله من احدهما الى الاخر كدلالة المعلول على العلة والدلالة الطبيعية ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية تنقلهُ من احدهما الى الاخر كدلالة الحمرة على الخجل، والدلالة الوضعية ان يكون بين الدال والمدلول علاقة الوضع كدلالة اللفظ على المعنى"[٩]

والدلالة هي "ما يتضمنه اللفظ، من دلالة خاصة، بالنسبة لفرد او مجموعة، وما ليس من تجربة مستعمل، اللفظة ويعني الاصطلاح، في السيميائية التقليدية، التمثلات الثانوية للكلمة"[١٠].

وقد تبنى الباحث هذا التعريف

-الشكل:

لغوياً :

يعرّف الشَكل بالفتح : الشّبْه والمِثْل ، والجمع أشكالٌ وشكْول والشكل بالكسر: الدال وبالفتح المثل والمذهب. وشكل الشي صورته المحسوسة، والاشكال عند العرب: اللونان المختلطان[١١] . كما ورد تعريف الشكل ش ك ل – (الشَّكْل) بالفتح المِثْل والجَمْع (أَشكال) و (شكُول) يقال هذا أشْكَلُ بكذا أي أشْبَهُ . وقوله تعالى: (قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ على شاكلَته) أي على جديلَتِه وطريقته وَجهته . و (الشَّكال) العَقِال والجَمْع (شُكُلٌ) . وفي الحديث " أن النبي صلى الله علىه وآله وسلم كره الشِكّال في الخَيل " وهو أن تكون ثلاث قوائم مُحَجَّلة وواحدة مُطلَقة أو ثلاث قوائم مُطْلَقة ورجْلٌ مُحَجلّة ، ولا يكون الشِكال إلاّ في الرّجل ، والفرَسُ (مَشْكول) وهو مكروه . و (أشْكَلَ) الأمْرُ التبس . و (شَكَلَ) الطائر والفرس بالشّكال من باب نَصَر وكذا شكل الكتاب إذا قيده بالأعراب . ويقال أيضاً (أشكَلَ) الكتاب كأنه أزال به إشْكالَه والتباسه . و (المشاكلة) الموافقة و (التّشاكُل) مثله[١٢].

إصطلاحاً:

ويعرف الشكل بأنه التركيبة المادية ،أو البناء الشكلي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه[١٣]. كما يعرف بأنه : (التركيب الذي يؤلف الأجزاء للكل من تعددية العناصر ، ولهذا فأنه يمنح تلك العناصر قالبها المميز)[١٤]. .ويشير (ستولنتيز جيروم) إلى انه : (تنظيم عناصر

الوسيط المادي التي يتضمنها العمل ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها وعناصر الوسيط هي الأنغام، والخطوط)[١٥].

ويحدد (ريد) ثلاثة معاني للشكل: أولا: (ثمة شكل بالمعنى ألإدراكي الحسي) وثانياً ، ثمة شكل بالمعنى البنائي : وهذا هو المفهوم الكلاسيكي عن الشكل : تناغم معين أو علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل ، ولكل جزء مع الآخر يمكن تحليلها ،وفي النهاية تحويلها إلى رقم . لكن ما زال هنالك معنى ثالث ، يمكن أن يدعى افلاطوني ، ويعتبر فيه الشكل تمثيلاً للفكرة ، إن الشكل ، وبهذا المعنى الرمزي ، وربما تضمن إما صورا طبيعية ، أو بالتناوب ، صوراً من نوع غير طبيعي أو لا تشخيصي[١٦]. ومن هذا يرى ريد إن الشكل هو: ((الهيئة ، ترتيب الأجزاء (جانب مرئي) ، وليس شكل عمل فني ما بأكثر من هيئة ، أو ترتيب أجزائه ، أو جانبه (المرئي) . فإننا سنجد شكلاً طالما كانت هناك هيئة ، وطالما كان هناك جزءان أو أكثر مجتمعان مع بعضوهما لكي يصنعوا نسقاً مرئياً)). ويرى (ريد) :(إننا سنجد شكلاً طالما كانت هناك هيئة ، وطالما كان هناك جزءان أو أكثر متجمعين مع بعضوهما لكي يضعا نسقاً مرئياً)[١٧].

أما (جون دوي) فيرى بأنه :عملية تنظيم العناصر المكونة أو الأجزاء المركبة.[١٨] و يعد الشكل لفظا يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة إلى الآخر والطريقة التي يؤثر بها كل منها في الآخر[١٩].

اما التعريف الاجرائي للشكل:

هو: هو ذلك الكيان و التركيب الإنشائي الداخلي للتكوينات الفنية.

الفصل الثاني

المبحث الاول

أ – مفهوم الدلالة:

تقدمة

لقد استقطبت اللغة اهتمام المفكرين منذ امد بعيد، لان عليها مدار مجتمعاتهم الفكرية والاجتماعية وبها قوام فكر كتبهم المقدسة كما كان شأن الهنود قديماً كتابهم الديني (المفيد) منبع الدراسات اللغوية والألسنية على الخصوص التي قامت حوله. ومن ثمة غدت اللسانيات الاطار العام الذي اتخذت فيه اللغة مادة للدراسة والبحث. وكان الجدل الطويل الذي دار حول النشأة فقد اشارت لقضايا تعد المحاور الرئيسية لعلم الالسنة الحديث فمن جملة الاراء التي اوردها العلماء حول نشاة اللغة قولهم بوجود علاقة ضرورية بين اللفظ والمعنى شبيه بين العلامة اللزومية بين النار والدخان.

ان دراسة المعنى في اللغة منذ ان حصل الانسان على وعي لغوي فقد كان هذا مع علماء الهنود كما كان لليونان اثرهم في بلورة مفاهيمهم والتي لها صله بعلم الدلالة.

وان نشأة علم الدلالة لم تكن نشأة مستقلة عن علوم اللغة الاخرى انما يعد هذا العلم جزءا لصيقا من علم اللسانيات والذي كان يهتم بدراسة اللسان البشري، الا ان عدم اهتمام علماء اللسانيات بدلالة الكلمات– كما أشار بذلك بريال هو الذي كان دافعا لبعض العلماء اللغويين إلى البحث بالمجال العلمي يضم بحثا في جوهر الكلمات ودلالاتها.[٢٠]

ظهر مصطلح علم الدلالة Semantics "اول مرة في القرن التاسع عشر . حيث استعمله اللغوي الفرنسي ميشال برايل (Michel Breal) في دراسته محاولات في علم الدلالة"[٢١] ويلاحظ وجود مصطلح السيميولوجيا Semialogy ومصطلح السيميوطيقا Semiatics كليهما من الاصل اليوناني نفسه، وترجع هذه التسميات الى (فرديناند دي سوسير) وهو عالم لغة سويسري والى الفيلسوف الامريكي (شارل ساندرز بيرس) وكلاهما قد صمما الفكر الذي ينطلق منه في معرفة السيمياء، "ويرتبط مصطلح سيميوطيقا بالتيار المعرفي الانجلو – سكسوني على حين نجد ان مصطلح سيميولوجيا يبرز في الكتابات الفرنسية منذ ارساه فرديناند دي سوسير في كتابه دروس في علم اللغة العام، ١٩١١. [٢٢]

ركز سوسير على اللغة وارتباطها بالوظيفة الاجتماعية للعلامة اذ ان "اللغة صيغة وليست مادة. فاللغة، اية لغة، هي نظام من القيم التي تتبادل العلامات فيما بينها، وان تحليل اللغة هو الكشف عن نظام القيم التي تشكل وضع اللغة"[٢٣].

ان السيمولوجيا كما صممها سوسير عبارة عن "علم يدرس حياة الاشارات في قلب الحياة الاجتماعية، وان اللغة نسق من الاشارات المعبرة عن افكار وهي لهذا تقارن بالكتابة، وبحروف البكم والصم، والطقوس الرمزية، وبعبارات الاداب العامة والاشارات العسكرية"[٢٤].

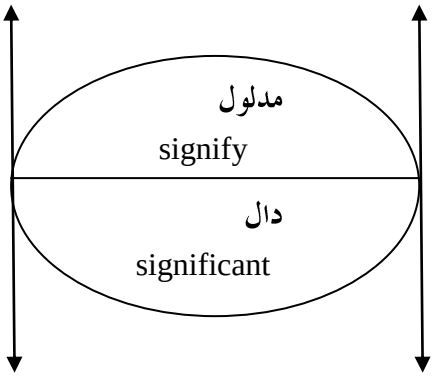
فالعلامة كما يراها سوسير "هي اتحاد بيـــن شـــكل يدل يسميه سوسير الدال (Significant) وفكرة يدل علىها تسمى المدلول (signifie)[٢٥] .

كما انه يمكن "مبادلة كلمة بفكرة (وهذا هو التباين) ويمكن ان تقارن (بكلمات) (وهذا هو التشابه) لا تستمد الكلمة الانكليزية Mutton (خروف بالفرنسية) معناها الا من وجودها مع Sheep فالمعنى لا يمكن ان يثبت ويستقر الا نتيجة لهذا التحديد المزدوج: الدلالة والقيمة اذ يسمي الانكليز قطعة من اللحم مطبوخ وتقدم للاكل Mutton"[٢٦].

.

اذن، الدلالة عند سوسير ثنائية، وان "العلامة اللسانية ذات الطبيعة النفسية اساساً تكون جوهراً ذا وجهين مهيأ لتداعي المفهوم والمدلول والصورة السمعية او الدال"(٢٧).

ويمكن ان نتصورها كما في الشكل الاتي:



اما الدلالة عند بنفست Emile Benvensite فهي "جوهر اللغة نفسها، وهي اهم القضايا اللغوية على الاطلاق فليست اللغة نظاماً من العلامات فحسب، ولكنها –بالدرجة الاولى– نظام من العلامات الدالة، والوظيفة الافهامية تظهر على سائر الوظائف اللغوية"(٢٨).

ب/ (الدلالة في الفكر اليوناني)

ان اهتمام الفلاسفة اليونانيون بالدلالة في مفاهيمهم الفلسفية وكان هذا الاهتمام على درجة عالية (إذ أن المصطلح الذي ترجمته المعارف الفلسفية الغربية فيما بعد بعبارة (segno) (signum)علامة هو باليونانية (سيميون) وقد ظهرت هذه العبارة باعتبارها مصطلحا تقنيا–فلسفيا في القرن الخامس مع (برمنيدس)* ومع أبيقراط **وغالبا ما تظهر مرادفاً إلى (تكميريون) أي دليل أو سمة أو عرض وأول تميز قاطع بين المصطلحين جاء في كتاب الخطابة لأرسطو (٢٩)

يقول هيراقليطس (٥٣٥–٤٧٥ ق.م) عن أسلوبه الغامض : انه لا يفصح عن الفكر ولا يخفيه ولكنه يشير إليه.

ويلاحظ من خلال هذا القول حاجة الفيلسوف إلى نمط من الأسلوب الدلالي للتعبير الفلسفي عن حقيقة الوجود وهو يرى دوام التغير في الوجود ،فالبقاء الذي ننسبه إلى الأشياء إن هو إلا خداع مع عمل الحواس ، فالطود الراسخ وان خيل اليك انه ثابت على مر الزمن ،إنما تتغير مادته في كل لحظة حيث تتدفق إليه مادة وتخرج منه مادة في اللحظة الواحدة فهو موجود وغير موجود، في صورته وشكله، وغير موجود في مادته لأن مادته في تغير مستمر .

فالتغير عنده سنة الحياة .والسكون موت وعدم. ومن أقواله:انك لا تنزل إلى النهر مرتين متواليتين لأن مياها جديدة تجري دائما من حولك(٣٠)

ومن المحتمل أن تكون الظاهراتية * صدى لهذه الفلسفة التي تبحث في ظاهر الأشياء .

ويرى الباحث في هذه الفلسفة . لجوء الفيلسوف الى استخدام دلالة معينة بحسب الحاجة الضرورية وفق معتقده على أن هذه الدلالة متغيرة هي الأخرى بحكم الصيرورة .

فالعالم غير موجود وان خيل إليك انه موجود، لأنه موجود بالصورة والشكل ولكنه في الحقيقة غير موجود بحكم إضافة شيء أو حذف شيء آخر وهنا يبدو الصراع بين الجوهر الحقيقي وبين المظهر الذي هو شكل يبدو ثابتا!!

إن هذه الصيرورة المؤدية إلى الاختلاف لابد لها من وسائل رمزية وعلامات تحيل الأشكال إلى معانيها وجوهرها الذي لا يمكن الإمساك به بحكم الحركة والحيوية وهنا تبدو (الدلالة) ضرورية كحاجة إنسانية ،تتخذ من الفن وسيلة وجدانية للتعبير ان كل شيء يسيل ،ولاشيء يبقى ،كل شيء يترك مكانه ولا شيء يبقى ثابتا ... ان الأشياء الباردة تصير دافئة ، والدافئة تصير باردة وان الشيء الرطب يجف والجاف يرطب [٣١]

وفي القرن السادس قبل الميلاد جعلوا الفيثاغوريين (Pythagoras) العدد والموسيقى رموزاً للحقائق الخفية ، كانعكاس للتناغم في الكون والكون يعني باليونانية (النظام) أي أن التناغم يعبر عن نظام باطني في كل شيء. وهو وضع رياضي عددي يقوم على معيار التناسب . ويعتقد الفيثاغوريين أن في الإنسان فطريه ، والنفس تضبط تناغمها على التناغم الأبدي (الإلهي). كل فن هو بمثابة نسق جوهرة (العدد) و (النظام) والتناسب ويصبح الفن تحقيقاً لرؤية عقليه متناغمة للكون، بسبب وحدتها وتناسبها، تلتقط ما هو جوهري منه .

وعندما كانت الحضارة اليونانية القديمة تولى تقديراً لمجموعة القيم مثل: (النظام) و (التناسب) و (التحديد)، أبدع الفنانون وعمائرهم معبراً عن معنى (الحدود الواضحة)[٣٢] اما المبادئ لديهم هي (الحروف المجردة من المادة واعتبروا الألف في مقابلة الواحد والباء في مقابلة الاثنين إلى غير ذلك من المتقابلات،ان مبدأ الجسم هو الأبعاد الثلاثة والجسم مركب منها ووصفوا النقطة في مقابل الواحد والخط مقابل الاثنين والسطح مقابل الثلاثة والجسم مقابل الأربعة [٣٣]

من هنا ربطت الفيثاغورية بين الشكل والعدد فكان الواحد نقطة والاثنان خطا والثلاثة مثلثا والأربعة مربعا،وأضافوا مناقب أخلاقية واجتماعية فاعتبروا العدد سبعة مثلا يمثل وحدة الوقت الكاملة والعدد أربعة يمثل العدالة والعدد ثلاثة يمثل الزواج، ثم ذهبوا إلى أن الواحد يمثل العقل بينما الأحدية هي صفة ((الإلوهية)) أما العدد ١٠ فقد أعطوه صفات قدسية كونه مثلث العدد أربعة ... وتشير بعض المصادر ،إلى أنهم كان يقسمون بهذا العدد كونه ممثلا للكون العام[٣٤].كان إفلاطون يميل إلى القول بالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول.

فالألفاظ والأمثلة والتعريفات كلها ناقصة وقد تؤدي إلى الخطأ والسبيل إلى معرفة الحقيقة الفلسفية أن نقابل بين المعاني والإدراكات وأن نحكها كما نحك الحجر بالحجر حتى يتطاير منها شرر البصيرة والعقل ليعرف الحقيقة كما هي ولا يمكن وصف الحق . لأن إدراكنا له مباشر وكل ما نستطيع فعله هو وصف السبل إلى هذا الإدراك المباشر[٣٥]

اما أفلاطون[*] (٤٢٧-٣٧٠ ق.م) فقد أصبحت الفلسفة عنده "حكمة" يمتزج فيها بالعمل،ويلتبس فيها النظر العقلي بالفضيلة الأخلاقية[٣٦] كما وجد أفلاطون الجمال في الأشكال والنظم الهندسية، أي في كل مايخضع للعدد والقياس،أذا توجد الأشكال كالمثلثات والدوائر والمربعات وغيرها، إما اللذة الجمالية التي تنتج من تذوق الفنون، فهي تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان والأشكال والأصوات، إذا يقول في هذا المعنى: إن الذي اقصده بجمال الإشكال، لايعني مايفهمه عامه الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية، اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم ألمكونه منها بواسطة المساطر والزوايا، وأكد إن مثل هذه الأشكال ليست جميله جمالا نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالا مطلقاً، أي إن النظرة الجمالية الناتجة من تجانس بين التناقضات جاءت متأخرة في عصر اليونان ويمكن القول إن أفلاطون نقطه البدء فهو الذي أكد على إن الفن هو أداة للتهذيب والأخلاق والجمال كان مرتبطاً بالخير[٣٧]

لقد احتاج إفلاطون في شرح نظرية المثل إلى دلائل وعلامات ورموز لإيصال المعنى الفلسفي (فالكهف هو العالم المحسوس وإدراك الأشباح ،المعرفة الحسية ،والخلاص من الجمود إزاء الأشباح يتم (بالجدل) والأشياء المرئية في الليل أو في الماء ،الأنواع أو الأجناس والأشكال أي الأمور الدائمة في هذه الدنيا والأشياء الحقيقية المثل والنار ضوء الشمس والشمس مثال الخير أرفع المثل ومصدر الوجود والكمال)[٣٨].

وحين يعرّج إفلاطون على الرسم كواحد من الفنون فانه يؤكد أن (الرسم محاكاة للمظاهر لا الحقائق وإذا جاء فنان وأراد أن يصور صانع الأحذية أو النجار أو أي صاحب حرفة فانه يجهل ماهية الحرفة التي يشتغلون بها ،ومع ذلك فإذا كان فنانا بارعا فانه يبرز الصورة عن بعد بحيث تخدع الصبيان والعامة ويعتقدون أنها شيء حقيقي).

وهذا الخداع هو الذي يؤكد الحاجة إلى الدلالة في الفن التشكيلي ذلك (أن الأشياء الجميلة هي أول ما يتعلم منها المرء رؤية الجمال إذ يتخطى البعد بالأشكال والصور المتغيرة الى البصيرة بجمال فريد هو مثال الجمال بالذات ،ويرتفع المرء درجة أسمى حين يبصر الحقائق الهندسية كالخط والمثلث والدائرة في العقل لا في المجسمات المحسوسة

وقد اعترف (إفلاطون) بوجود جمال في الأشكال الهندسية يعد أسمى من الجمال الموجود في الأجسام الحية .يقول في محاورة فيلابوس : (إني أتحدث عن الخطوط المستقيمة والمنحنية والسطوح والمجسمات الناشئة عنها ،وهذه الأشكال ليست جميلة جمالا نسبيا كغيرها من الأشياء بل هي جميلة جمالا أزليا على الإطلاق)[٣٩].

اما أرسطو[*](٣٨٤-٣٢٢ ق.م) فكان يقول:باصطلاحية العلاقة وذهب إلى أن : قسَم الكلام إلى كلام خارجي وكلام داخلي في النفس فضلا على تمييزه بين الصوت والمعنى معتبرا المعنى متطابقا مع التصور الذي يحمله عنه)[٤٠]

فالتفاعلات النفسية هي التي تحدد طبيعة الدلالة من خلال الألفاظ والكلمات فالحروف هي بلا شك أدلة وعلامات على وجود تفاعلات نفسية تدل على أن الإنسان ينطق بكلمات فذلك يعني أنه يريد التعبير عن شيء إلا أن كونها علامة على تفاعل لا يعني أنها (أي الكلمات تملك الوضع السيميائي نفسه للتفاعلات)[٤١]

أما منطق الرواقيين فانه يكاد يخرج عن منطق أرسطو وقد قسمه الرواقيون إلى قسمين الأول:هو الديالكتيك،والثاني هو الخطابة ، وهو يتبع تقسيم الكلام إلى نوعين ،نوع متسلسل ونوع منطق ،وقد عنوا بالمنطق عناية كبيرة من الناحية الشكلية الصرفة أي ناحية الألفاظ والحدود أكثر من المنطق.

لقد قسموا المنطق الديالكتيكي إلى قسمين هما : ناحية التسمية وناحية المسمى الافكار والتصورات وناحية الالفاظ المعبرة عن التصورات في تقسيم المنطق على هذا الاساس.

كان الرواقيون يميزون بين الصور الحسية وبين الإدراك الحسي فالصور الحسية مباشرة عن المحسوسات والمحسوسات هي الأصل في كل معرفة!!

ويفسرون الإحساس تفسيرا ماديا فهو انطباع اثر المحسوس في النفس وقد شبه (كليانتس) هذا الانطباع بأنه انطباع نقش الخاتم على الشمع!!.

يقر الرواقيون بوجود مصدر للمعرفة سموه (التذكر)إذ من خلال التصورات الحسية يتكون التصور الكلي .ومع هذا فإنهم يخرجون عن هذا فيقولون بوجود تصورات كلية بعيدة عن كل إدراك حسي تسمى (العلم) وهي خارجة عن التعبير عنها باللفظ وهنا يكون التناقض واضحا.

ان المقولات لدى الرواقيين توصف كدلالات للتعبير اللغوي وقد قسمت إلى أربع:

أولها الموضوع،ومقولة الصفة،ومقولة الحال الخاصة ومقولة الحالة النسبية .

لقد فرّق الرواقيون بين المقول والقول وموضوع القول وعملية القول.

أما المقول فهو التصور الخالص من كل أثر للتعبير الخارجي فهو يتميزعن الجسم أو الموضوع الذي يناظر التصور ويتميز عن اللفظ اللغوي أو التعبير الصوتي الذي يعبر به عن المقول ،ويتميز عن العملية الذهنية التي بها يتكون المقول(٤٢)

ولقد نظروا إلى الصفات والكيفيات أيا كانت على أنها أشياء مادية فالألوان والأصوات والطعوم ...الخ كلها أجسام مادية ،وذلك لأنها جميعا تيارات من شأنها أن تسير إلى المركز حتى المحيط ثم تعود إلى المحيط إلى المركز، وفي هذه الحركة المتبادلة من المحيط إلى المركز ومن المركز إلى المحيط يكون تكوّن الأشياء)(٤٣)

ويرى الباحث في فلسفة الرواقيين تجلي المعاني الحسية المنعكسة في الأعمال الفنية المؤكدة على دلالات الجسد وجمالياته كمادة خالصة تنشد الجمال بحد ذاته والمرتبط ارتباطا وثيقا بالحس والإدراك الحسي ،وهي لا تخرج من ناحية عن الفلسفة الإفلاطونية المحبة للأشكال .

ولكنها تتطرف في الاستفادة من أرسطو بالمبالغة في التجلي الحسي للأشياء الجمالية، فكانوا أكثر واقعية وقربا من التجربة الجمالية وبالتالي تجسد اللذة الحسية في الأعمال الفنية وانعكاس ذلك في دلالات توظيف المرأة كجسد مادي مرتبط بهذه الظاهرة.

(الدلالة في الفكر الحديث)

تناول موضوع الدلالة في العصر الحديث أكثر من مفكر أو فيلسوف لغوي ،مثل (ادوار سابيير)(١٨٤٨-١٩٣٩) ونظريته مع تلميذه (ورف) التي عرفت بنظرية (ورف وسابيير) القائمة على فرضية :أن كل لغة من حيث أنها تمثل رمزي للواقع المحسوس تتضمن تصورا خاصا للعالم ينظم ويكيف الفكر.

وليونرد بلومفيلد(١٨٨٧-١٩٤٩)الذي اهتم بالمنحى الألسني البنياني معتمدا على ارتباط الصوت اللغوي بالدلالة والأشكال اللغوية والمؤلفات المباشرة والنظرية اللغوية الآلية.

ونيقولاي تروتسكي (١٨٩٠-١٩٣٨)وهو عالم روسي أسس علم الفونولوجيا *معتمدا ثلاث وظائف للوحدات الفونولوجية .الوظيفة التزايدية ، والوظيفة التحديدية التي تشير إلى تحديد الوحدات، إلا أن الباحث يجد من الأهمية التطرق إلى فريدينان دي سوسير وبيرس لأهمية ذلك في بحثه .علاوة على ما يراه جديرا بالذكر مع ملاحظة الفرق بين السيميولوجيا (علم العلامات) كقول سوسير :من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع وسماه سيميولوجيا من الكلمة اليونانية التي تعني علامة (semiotocgie) ويكشف عما يشكل العلامات وعن القوانين التي تحكمها أمّا السميوطيقيا (semiotics) فترجع إلى بيرس الذي قال :ليس من المنطق باوسع معاينة سوى مجرد اسم آخر للسيموطيقا أو نظرية العلامات (٤٤)

يعد فرديـنان دي سوسير *أحد مؤسسي علم الدلالة في الفكر الحديث ... على اعتبار أن هذا العلم يعنى بدراسة حياة العلامات داخل مجتمع ما.

لقد انبثقت فكرة العلامات بكونها صيغة نظام لاختبار الظواهر في حقول مختلفة في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، رغم أن الفيلسوف الإنكليزي جون لوك قد استخدم كلمة السيميوطيقا بهذا المعنى وكان ذلك على يد سوسير والفيلسوف الأمريكي جارس ساندرسن بيرس (١٨٣٩-١٩١٤)

يعد سوسير اللغة وسيلة تعبير وتواصل من حيث وظيفتها الأساسية ويمكن اعتبار شرط وجودها المحتوى التاريخي الثقافي ونظامها الذاتي تنظيم من الإشارات وقد ميز بين البعد الذاتي للغة والبعد الخارجي .

ان اللغة هي في كل لحظة – حسب سوسير – واقع قائم بذاته من جهة وتطور تاريخي من جهة أخرى لذا لابد من التمييز بين التنظيم اللغوي الحالي وبين الدراسة الوصفية.

كما يميز سوسير بين الكلام (Speech)(Parole) أو التلفظات الفردية الفعلىة واللغة (Language)[٤٥]وهي النظام الداخلي من الرموز التي تصنع تلك التلفظات واللغة برأيه عمل جماعي أو هي كنز جماعي وصنعته ممارسة الكلام في ذهن الأفراد[٤٦].لذا فهي حقيقة نفسية واجتماعية وتنظيم موجود بالقوة في دفاع كل فرد واللغة تنظيم من الإشارات المغايرة أو المفارقة وتعتمد مفهوم اللغة كتنظيم ومفهوم الإشارة كعنصر في التنظيم المتكون من دال ومدلول ويؤكد على أن الإشارة طبيعتها اصطلاحية وخطية وعلى مفهوم التغاير .

ان طبيعة الدال سمعية وفق سياق خطي لتكون سلسلة كلامية ، وميز سوسير بين العلاقات الترتيبية (Associdtifs) والعلاقات الركنية[٤٧].

ويرى الباحث أن جهود اللغويين والفقهاء في الفكر الإسلامي قد سبقت سوسير في هذا المضمار وكثيرا من أعلام السيميوطيقا في العصر الحديث.

(وربما كان الشريف الجرجاني في حده للمعاني أكثر قربا مما جاء به سوسير وغيره أو انه مطابق له وسابق علىه)[٤٨]

وكان سوسير قد شبه الدال والمدلول بالورقة وجهها الأول هو الصوت.والثاني هو الفكر مثلا يمكن عزل الصوت اللغوي عن المتصور الذهني .

وسوسير أول من ميز أللسانيات من السيميولوجيا حيث أصر على أن السيميولوجيا أصل من واللسانيات فرع منها[٤٩].

المبحث الثاني : المرأة في الفنون التشكيلية

المرأة في الفن العراقي القديم

اخذت المرأة مكانة مرموقة في الفن العراقي القديم من خلال وجودها كذات تصويرية رامزة للعطاء وللتضحية وللأمومة وللحب، فقد كانت ظاهرة الولادة في عصر قبل الكتابة في بلاد وادي الرافدين تشكل شيئاً خطيراً لدى النسوة خصوصا وإن عمليات الولادة القيصرية ، لم تكن موجودة ، ومن المحتمل أن هذا الفعل الخطير قد أدى إلى وفاة الكثير من النسوة ، ومن هنا كان مثل هذه التماثيل الفخارية النسوية من دور حسونة إرتباطات سايكلوجية لدى النسوة لمثل هذه التهديدات التي أصابت الضمير الإنساني في الصميم ومن جهة أخرى فإن عدم تحقق (الحمل) لدى المرأة يعني إهمالها والإستعاضة عنها بأخرى) [٥٠]شكل رقم (١)

لقد أكد الفنان العراقي القديم على دلالة الرمز الأنثوي المتجسد في أعمال الخزف والمنحوتات القديمة والذي يكون على شكل (المثلث الأنثوي) ليكون علامة في الفهم الإجتماعي [٥١]ومن الجدير بالذكر أن فن سامراء كان أكثر تقدما في التقنية وقد تجسد ذلك في التجريد الخالص في إشراك الخطوط الأفقية والعمودية والممتدة والمتموجة وصنع الأشكال الشبيهة بعظام السمك وما يشبه المفاتيح اليونانية وفي التصميم الهندسي كانت المربعات والمستطيلات والمعينات .

ومن المهم أن نشير إلى تحولات الشكل التصويري إلى التجريد الكامل ففي الصليب المالطي الذي كان عبارة عن أربعة تيوس تجري حول بركة ماء ، أصبحت بعملية تخطيطية سريعة عبارة عن مثلثات لقرون وذيول لم يبق منها سوى العناصر الأربعة للصليب .

ومن المهم جدا التطرق إلى موناليزا العراق وهي تعود إلى عصر ما قبل التدوين في تأريخها (٥٠٠٠ ، ق. م) وتتجسد هذه الموناليزا بجسم من الفخار على شكل جرة كروية الشكل ذات رقبه طويلة وقد تميزت بحس شاعري متميز حيث الإنتظام في الشكل تعكس خبرة مستندة إلى تراكم معرفي في إخراج الشكل الجمالي حيث وظف الفنان فضاء الرقبة في حين استغل بدن كتلة الجرة المنتفخ لتنفيذ جسم المرأة . شكل (٣)

لقد إستغل الفنان بدن الجرة ليكون جسم امرأة ولود وهي رمز لحلول التجدد والخصب والنماء عند الإنسان العراقي القديم [٥٢]

حيث إندمج (حس الجمال بنوازع التدين فكان التدين جمالا والجمال تدينا وكما رهب (الفراغ) في أن يكون فملأه بشخيصات الآلهة ، نفر من (الفراغ) في الرسم فملأه بالرموز والأشكال ذات المعاني ، رأى سعادته وخلوده في الخصب والنسل فجسد بالفن هواجسه في الخصب والنسل ونوازع الإستمرار) [٥٣]

فلم يكن (الجنس إثما ولا خطيئة ولكن كان عملا يكاد يكون مقدسا من الطريقة التي يركع بها الرجل أمام المرأة وفي عهود ما قبل التاريخ عثر على آثار ونقوش تدل على أن الآلهة كانت الأنثى والأم آلهة الحياة والخصوبة) [٥٤]

ونجد من المفيد الإشارة إلى أن استقرار الإنسان الرافديني في اكتشافه الزراعة أدى إلى نوع من (الإستقرار للجماعات الرّحل فتحولت الجمعيات إلى مجتمعات محلية مستقرة فامتلكت حالة من الصيرورة إلى هيئات منظمة ومندمجة محليا فاستبدلت صفة التفكك الاجتماعي بنظام الوحدة الاجتماعية [٥٥]

والحب يحتاج إلى الإستقرار وهو اقرب إلى الوحدة الإجتماعية بينما الجنس أقرب إلى حالة عدم الإستقرار في الترحال المستمر لتأكيد النوع الغريزي .

(وكانت بيئة دور حسونه الطبيعية في سهول أرض الرافدين الشمالية بشكل مفرط بثرواتها حتى الدرجة التي تقربها من جنة فردوس) حاضرة وليست مفقودة [٥٦]

(وأغرب ما نجده من بقايا الزخارف على الفخاريات من هذه الفترة أشكال الزخارف الهندسية وأبرزها الشكل المثلث المتكرر التأدية على النماذج الفخارية المتكاملة الشكل مثلا ، وأهمية مثل هذه الأشكال معروفة التفسير من حيث علاقتها بالمرأة وإعتبارها رموزا للصورة الأنثوية) [٥٧]

– ويذكرنا ذلك بفكرة الفيثاغوريين عن مفهوم المثلث المحتمل إقتباسه من الفن العراقي القديم في عصور قبل التاريخ . (في حين مارس إنسان دور حسونه * الزراعة ، إلتصق وجها لوجه مع الأرض فاستثارته بقواها المولدة ، التي تحتضن البذار لتعطي القمح الجديد كل عام فكانت الأم العظمى وعنصر الإنوثة والتوالد السرمدي في الوجود فتوحد في بنيته الفكرية ، السير الإيقاعي لمظاهر الخصب في الطبيعة بما فيه من عمليات إخصاب الأرض وناتجها الزراعي وتناسل الحيوانات وعلاقة الرجل بالمرأة والقوى والأرواح المتحكمة بمثل هذا الإيقاع [٥٨]وقد ولد ذلك شعورا بتحكم الأرواح أو القوى الغيبية التي تتحكم برموز الخير كالماء والشمس وغيرها . وفي الفترة التي سبقت صناعة الفخار في(جرمو) التي تقع في ثنايا تل مرتفع إلى الشرق من مدينة جمجال بحوالي ٥٠ كم عمل البعض من السكان مجموعة من الدمى الطينية وبينها نماذج ممثلة من نساء عاريات ومنفذة بشكل مصغر[٥٩]شكل رقم (٤).

إن الرغبة في العري أو إظهاره ظاهرة إنسانية منذ أقدم العصور (ففي الشرق القديم كان الأسير يصور عاريا وهو بذلك يأخذ نوعا من الإذلال دلالة على القوة والغلبة !! ونجد ظاهرة السحر التي تجسدت في الأعمال التشكيلية لتؤكد قدرة الإنسان إزاء إخضاع الطبيعة وذلك بإغراء الطبيعة تارة أو محاولة إسترضائها أو بخداعها أو تقليدها تارة أخرى فتطورت طقوس السحر لتقيم علاقة

رابطة بين المفاهيم في كلياتها وبرزت طقوس الخصوبة التي جعلت من الإتصال الحميمي بين الرجل والمرأة عن طريق الحب ينتج مثيله أي يؤدي إلى خصوبة المحاصيل ويعزز كثرتها وبنفس الآلية تقود خصوبة الأرض وتنوع حاصلاتها إلى كثرة تناسل الجنس البشري [٦٠]

من هنا أدرك الفلاحون أن ظاهرة الخصب تنتمي إلى عنصرين ، الذكري والأنثوي وقد تمكن الإنسان من تصنيف الأشياء والظواهر مدركا ما بها من علاقات وجاعلا لكل قوة رمزا وسرعان ما وجد له مناخا إجتماعيا ليجيء الفن في تحقيق دوره الإجتماعي الملح بتحويلها من أفكار مجردة إلى حقائق محسوسة تتجسد في العناصر الرمزية المستمدة من قوة الثور مثلا كعنصر تذكير هام من بين الأشياء المحيطة بالإنسان وذلك يفسر شيوع رأس الثور في الأعمال الفخارية والمنحوتات الحجرية المنتجة في هذه الفترة ومن الجدير بالذكر إن (المرأة قد صنعت أول إناء فخاري على أرض الرافدين) وكان هذا الكائن الجميل يعيش محنة وجوده فهو صانع الحياة المعذبة والمصحوبة بالألم الكبير (فالمرأة ليست سوى وعاء يتلقى سلبياً منتج الرجل حتى لو طالبته بأن يلج فيها في بعض الأحيان عبر نزوات ذات أهداف سلبية ، إنها الرحم ، الأرض والمصنع والمصرف نودع فيها البذرة الأساسية التي تنبت وتنضج من دون أن تتمكن من المطالبة بملكيتها أو بحق الانتفاع بها إذ أنها تخضع للإنجاب بصورة سلبية كما أنها من ممتلكات الرجل وذلك بوصفها وسيلة من وسائل إعادة الإنجاب) [٦١]

الصليب المالطي من خلال أشكال التيوس الأربعة أمّا بالنسبة للمضمون فانه تجلى برموز غنية بالمعاني التي تؤكد قوة الحياة فالمعزات الدائرة والصليب المعقوف المتألف من شعور النسوة دليل على ذلك بالنسبة للإنسان والحيوان معاً [٦٢]

وفي مجال التماثيل الفخارية لدور سامراء فقد أكتشف تمثال الأم الولود شكل رقم (٥)، الذي كان مجوفا معدا لإحتواء ذلك النوع من السوائل بعد ان تخصبت بفعل الذكورة في جوف تمثال الرجل الذي أكتشف بجواره .

لقد إنتفخ هذا التمثال ليمثل نوعا من الأشكال الرمزية ، وهو إمتداد لفكرة التناسل ، ولنفس الهدف المقدس للنوع ، نجد تماثيل النساء النذرية في تل الصوان التي تبدو للمتأمل فيها إنصهار الجسم و الروح معاً [٦٣]

لقد لعب الفن العراقي القديم دوراً كبيرا في إنشاء لغة الكتابة والتدوين وخاصة من خلال رسوم فخاريات سامراء ذات الدلالة الحميمية والعاطفة الحسية ، ورغم أن هناك إختلافا حول جذور الكتابة التي جاءت بشكل تطوري منطقي فهناك عصر شبيه بالكتابي [٦٤]

وقد مرت الكتابة بأدوار عديدة كعصر الوركاء وجمدة نصر وفجر السلالات والأكدي وأور الثالثة والبابلي القديم والكاشي والآشوري إلى البابلي الحديث ، ومن خلال هذه الأدوار كان الرسم يدل على مفاهيم لغوية تتخذ أشكالا مختزلة بعيدة عن الأشكال الواقعية الصورية [٦٥]

المرأة في الفن الأوربي

في عصر النهضة وخصوصاً الفن الكلاسيكي لايخلو من من المرأة وتأتي الكلاسيكية متوافقة مع النظام السياسي المطلق لأنها تتلاءم مع قواعده في الحكم التي يحافظ علىها بالاستبداد ، فكل شيء مثالي ذو قواعد لا يمكن تحطيمها أو التجاوز علىها.

إعتمد الفن اليوناني الكلاسيكي على الأصول الجمالية المثالية لذا كانت الأجسام مثالية للنساء والرجال ،فالرجال لهم أجسام رياضية بنسبها المثالية والنساء ذات جمال مثالي لا ينقصه شيء وقد انعكست الأساطير اليونانية في رسوماتهم ومنحوتاتهم وخاصة أساطير الحب والجمال كما إندمجت حياة فناني عصر النهضة بحب الذات الإلهية مع حب المرأة لينعكس ذلك في فطرتهم الفلسفية إلى الوجود والكون ، وكان ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ -١٥١٩) ومايكل أنجلو (١٤٧٥ -١٥٦٤)وروفائيل (١٤٨٢-١٥٢٠)لا ينتج أحدهم العمل الفني إلا بطقوس لا تخلو من الروح التصوفية فما يكل أنجلو لا يقدم على أي عمل فني إلا بعد أن يخلو إلى نفسه في غرفة موصده مظلمة ليجثو على الأرض ليستغرق ساعات طويلة في الصلوات وذلك ينير دربه في إبصار الجمال وروفائيل يصلي ويصوم ليهبط علىه الفن هبوطا مفاجئا وقد أنشب الجوع مخالبة في أحشائه شكل رقم (٦).

لقد كانت نظرتهم إلى المرأة نظرة دينية لا يشوبها دنس فقد أحب مايكل انجلو سيدة إيطالية رائعة الجمال ولم يقربها وأحب دافنشي ابتسامة امرأة غير مكترث بجمال جسدها الأنثوي وأحب روفائيل عذراء فاتنة حبا إفلاطونيا جنونيا [٦٦]

- هناك تحليلات جديدة قد تتعارض مع هذه الآراء في تحليل سلوك الفنانين المذكورة خاصة دافنشي * الذي اشتهر بتعدد اهتماماته التي توزعت بالهندسة المعمارية والموسيقى وعلم طبقات الأرض وعلم القوى المائية والتشريح والنبات وغير ذلك من العلوم والفنون.

إن قصة دافنشي مع لوحة المونا ليزا هي التي تهمنا حيث جسد المرأة في إبتسامتها والسحر والغموض . شكل رقم (٧)

لم تكن الموناليزا ذات جمال أخّاذ كما لم تكن سيدة مرموقة، إنها ليست سوى زوجة موظف فلورنسي [٦٧] يقول جورجيا فساري (١٥١١ - ١٥٧٤) وهو أبرز ناقد في عصر النهضة في حديثه عن دافنشي (قد تهب السماء انساناً من الجمال والذكاء والقدرة ما يرفعه إلى بلوغ الروعة الإلهية فيتجاوز حدود البشر ويثبت إن عبقريته ، إنما هي ظاهرة الهية خارقة وليست إكتسابا عاديا

وقد رأينا ليوناردو على جماله الرائع قدرة عظيمة يستطيع بها أن يحل أية معضلة تعترضه) ثم تطرق إلى لوحة الموناليزا قائلا : وقد تتخيل عندما تتطلع بعناية إلى فم الموناليزا ، أن النبض يخفق ، وأن إبتسامتها أصبحت حية أكثر من الحياة [٦٨] إن النظرة المثالية تتجسد في شخصية دافنشي فقد جسد في كتاباته نظرية الضوء والظل والإنعكاس وعلاقة الفنون مع بعضها البعض يقول : في دفتر ملاحظاته الذي جمعه تلامذته بعد وفاته .

إن موضوع المرأة في هذا العصر يجنح إلى تمثيل قصة السيد المسيح بتفاصيل مشهد العذراء مع الطفل المتكرر مما شكل هيمنة الموضوع على العاطفة إضافة إلى انعكاس الأساطير في العمل الفني كما هو حاصل في فينوس النائمة لجورجيون وتيتيان شكل رقم (٨).

ويجد الباحث في الرومانسية رد فعل على الكلاسيكية حيث تتلخص مبادؤها في سعيها لفصل الأنا عن واقع خارجي تدركه (الأنا) و تنعكس فيه وهي وعي جديد سببه الثورة الفرنسية التي كانت أبرز مظاهره ، ولم تأت الرومانسية بهذا فقط بل كانت نتيجة الأفكار الثورية خاصة في ألمانيا حيث تجلت في الأدب الألماني عند شيلر وغوتيه وبيرون في إنكلترا وهوكو وموسيه في فرنسا وبوشكين وغوغول في روسيا فانصرف الفنان عن التقيد بالمنظور أو الجمال المثالي ليكشف بواطن الذات ...وبات الفن يعتمد على ما يوحى ويقاس آخذا على نفسه مهمة إظهار ما هو حميم وأدق ما يحسن في الكائن فحلّت النزعة العاطفية (sentimentalis me) بدلا من المذهب العقلي ... (rdrionalis me) وقد التقت الجمالية مع التعبير اليوناني (Aisthetikos) الذي يعني لغويا فن الإحساس إذ إختاره بومجارتن عام ١٧٥٠م لتحديد معنى الجمال اتجهت الرومانسية إتجاهات جديدة فكان الإحساس الفردي والخيال المتغلب على الواقع وذهبت لتصوير الغوامض والعوالم الغريبة ... وكان اللون هو الهدف كبديل عن الشكل النحتي البارز والمجسم فأصبح أكثر أهمية للفنان التقرب إلى المثالية التي يحملها في نفسه من التقرب إلى مثالية مذهبية .

وكان أبرز رسام رومانسي في فرنسا أوجين ديلا كروا(١٧٩٨-١٨٠٥)الذي رسم دانتي وفرجيل في الجحيم (١٨٢٢م) ويصور ديلاكروا المشاهد الدرامية الرومانسية في عاطفة جياشة في لوحة أخرى له هي موت ساردينبال وهو ملك آشوري طوق قصره الغزاة فاستلقى على سريره وطلب إشعال محرقة كبيرة وأمر ضباطه و(عبيده) بذبح نسائه وخدمه وجياده وكل ما يتعلق به ممن أشبع نزواته حتى لا يبقى بعده أحد فرفضت إحدى الوصيفات أن تلقى الموت على يد عبد فشنقت نفسها ورمت ساقيته نفسها بالنار .هذه القصة كتبها بيرون الشاعر الإنكليزي وصورها ديلاكروا مؤكدا فكرة أن الشرق مصدر الجمال الحسي فالنساء جميلات وعاريات وكأنّ المرأة في الشرق لا تعني إلا الجمال واللذة [٦٩] !

لقد جسد فنه بلغة تعكس حالاتها النفسية بإعتماد الخط الأنيق الصريح والأشكال الهادئة بل الحركة وحشد كتل الأشخاص والألوان المتلائمة [٧٠] كانت المرأة لها حضور عميق في فن ديلاكروا تجلى ذلك في لوحة الحرية تقود الشعوب حيث إتخذها رمزا للحرية شكل رقم (٩) أمّا الانطباعية (impressionism)* فقد كانت الإسم الساخر الذي أطلق مشتقا من لوحة لمونيه (monet) مسماة (إنطباع،شروق)حيث أظهر فيها تلاعب الضوء على سطح الماء ،فأنها تعد أول الحركات الفنية الحديثة وهدفها التوصل إلى طبيعة أكثر بالتحليل الدقيق للتدرج اللوني وللألوان وتصوير الضوء المتلاعب على السطوح وهذا فيه نوع من التلذذ الحسي كان هذا الاتجاه ((بمثابة ثورة كأحد الأحداث الهامة التي قادت الإنسان لان يعي طبيعته الزمنية ويحدد مكانه في الزمان ويتلمس هذا الواقع)) اما رينوار في مرحلته الأخيرة يهتم بصور المرأة العارية الحسية الشهوانية والتي تناولها في التصوير كما في النحت [٧١] شكل رقم (١٠).أما التكعيبية **التي ظهر فيها بيكاسو (١٨٨١ – ١٩٧٢) بحضوره الكبير فقد ظهرت عام ١٩٠٧ وانتهت بنشوب الحرب عام ١٩١٤ وكان بيكاسو مدهشا في تصوير الحب بأسلوبه التكعيبي الغريب والمتجدد دائما باساليبه كما في لوحة (الحياة ١٩٠٣) شكل رقم (١١)

(لقد عاشر بيكاسو أكثر من امرأة وتزوج أكثر من مرة كان آخرها حين ولج ثمانينات عمره وكانت كل واحدة منهن تشكل موضوعا حياتياً وفنيا يكتشف جوانب جديدة من ضعف الإنسان وقوته [٧٢] أمّا السريالية فقد أخذت بفضائل اللاعقلانية لكنها تفعل ذلك بروح بناءة مسترشدة بفرويد لقد حاولت أن تكتشف العقل الباطن .. وقد أولع السرياليون بالآيروسية كما أولعوا بتصوير رعب الموت وكان سلفادور دالي اشهر إسم تناول ذلك في لوحاته وأعماله الفنية [٧٣] شكل رقم (١٢)

المرأة في الفن العراقي التشكيلي المعاصر

شكّل جواد سليم منعطفا كبيرا في الفن التشكيلي العراقي المعاصر وهو صورة للفنان الذي عاش أزمة عصره بكل منعطفاته السياسية والثقافية والفلسفية والفنية والجمالية فعصر جواد سليم (عصر مرعب جذاب لم يخضع لمعيار خلقي عام ،عصر قلق رائع ، لا يستقر على رأي، عصر متمرد شجاع يبحث عن الجديد ، إنه عصر فنان) [٧٤]

ولعلّ الموت سبب حقيقي كان الفنان يخافه الى درجة الرعب وهذا الحال يبدواكثر قوة عند المرأة باعتبارها الانسان الرقيق الشفاف المليء بالمشاعر فقد عبرت عنه المرأة بطريقة تفيض شاعرية وإنسانية في التعبير والتعاطف مع الإنسان في فقده الأحباب ففي(الطفل الميت) . شكل رقم (١٣)

(جسد جواد أقوى الانفعالات السيكولوجية سواء في الجو المأتمي للوحة أو في شخوص اللوحة المتفردة بإنفعالاتها الخاصة ضمن الجو المأساوي) (٧٥)

وكذلك فعل جواد سليم في لوحة(نساء وشخص مصلوب) شكل رقم (١٤)حيث تجسد التعابير الكئيبة ومن هنا كان رد فعل الفنان المرهف الإحساس والمتحسس المتمثل بالمرأة لقد راق لجواد ان يرسم النساء بالجسم الثعباني والذهاب في سبيل الهوى الى الجحيم كلاهما من مميزات معظم تخطيطاته النسائية ومع هذا فان جواد كان من الذين يمجدون الحياة .. حبه لبلده ولكل ما يفعله حبه لكل ما تراه عينه ، حبه للأطفال والنساء هذا الحب العارم كان في الثنايا من كل ما رسم او نحت تعبيرا عن تمجيده الحياة وصانعي الحياة في وطنه حب كهذا لابدّ أن يكون مشفوعا بحس للمأساة (٧٦)

امّا شاكر حسن آل سعيد (فقد انصرف الى صوفية مؤمنة يخضع لها رسوماته التجريدية فالعنف قد تلاشى في صوره الأخيرة وحل محله تأمل وئيد يقول عنه (شاكر) إنه تأمله في جلال الله اذ تتلاشى الذات في الذات العلىا ... غير أن من أجمل وأقوى ما أنتج شاكر رسومه التخطيطية لحكايات ألف ليلة وليلة . إنها رسوم طرية فيها طراوة عاشق بدائي يعرف الحب لأوّل مرة ولكن فيها توفيقا مازجا بين نزعة الرسام الصوفية ونزعته الحسية الأصلية (٧٧) شكل رقم (١٥)وتأتي عوالم نزيهة سليم وهي (عوالم المرأة العراقية في أنماط حياتها) إذ تأتي مواضيعها كدراسات وملاحظات مليئة بالعطف والمشاركة الحسية بإسلوب يتوخى تبسيط الأشكال وملأها ببريق الألوان كأفراح الأعراس) (٧٨)اشكال رقم (١٦- ١٧) اما محمود صبري فقد عالج بإسلوب الواقعية التعبيرية موضوع الأمومة شكل رقم (١٨)

وهو بذلك ينقل بصورة واقعية تعبيرية من خلال خطوطه الحادة والرقيقة في نفس الوقت موضوعا أثيرا الى المتلقي وهو إمتداد موضوع الأمومة المتكرر لدى أغلب الفنانين العراقيين. لقد إحتلت المرأة مكانا كبيرا في رسوماته فالمرأة عنده وهي موضوع التأمل وهي مرآة أيضا بمعنى انها غاية بحد ذاتها ففي أعمال كثيرة تحتل المرأة المكانة الموضوعة في العمل الفني والفنان يصورها بنفس القدرة على تصويره للمكان والطبيعة والمحيط في حالة قريبة الى الصوفية في علاقة الأشياء مع بعضها (٧٩)، وقد تأخذ المرأة في لوحاته (شكل الموديل الأكاديمي أحيانا ثم يختزل التفاصيل شيئا فشيئا حتى يصل بالمرأة نموذج الملكة (شبعاد) بتاجها ذي الثلاث زهرات والصور العارية أحيانا يخرج المرأة بالبراق بأجنحة الحلم .. لا يتقيد الفنان بنماذجه النسائية بالتشريح الا أنه يقدم منظوره الحسي (لا الجنسي) الى المرأة .. المهم لديه لا الإثارة بل جمالية وغنائية اللوحة (٨٠)

يقول الفنان على لسانه (يمكن إعتباري الوحيد من الرسامين العراقيين الذي عبر عن مكانة المرأة ومحبتها في لوحاتي وتوجد عندي سلسلة قصائد من الرسم كلها تتحدث عن المرأة كأنثى ورمز لإستمرارية الحياة وكرمز للإلهام الشعري وينبوع المحبة والنقاء [٨١] شكل رقم (١٩) (ومما تجدر الإشارة اليه ان توظيف جسد المرأة في رسومات نوري الراوي يشكل سمة إسلوبية ذات دلالة رمزية حلمية وهي تختلف عن النساء اللواتي يستعرضهن (ماتيس) في رسوماته ، حيث نجدهن وقد حملن دلالات تعبيرية عالية من خلال الشكل والعناصر النباتية وخصوصا الخط واللون) [٨٢]

اما الفنان خالد الرحال فقد كان الأثر الآشوري باديا في منحوتاته المبكرة غير أنه كان منذ البداية يصل أفضل نحوته بشهوة العاشق كما تتخيله الموروثات الشعبية إنسانا يمجد نفسه والحياة بسخاء حسي ولذا نجد النساء في كل ما ينحت ضاجات بالحيوية بعنفوان الجسد وروعة التكوين [٨٣]كما بشكل (٢٠، ٢١، ٢٢).

المبحث الثالث

المرأة في رسوم جبر علوان

يسعى الباحث ومن خلال هذا المبحث إلى الكشف عن التوظيف الدلالي لشكل المرأة في رسوم جبر علوان، وبقدر تعلق الأمر بموضوعه البحث الحالي في التوظيف الدلالي لشكل المرأة في رسوم جبر علوان. عاش الفنان (جبر علوان)[*] سنوات هجرانه الطويلة مستمراً في العطاء وسط ثقافات متعددة وبنى قدراته التقنية وألوانه الوحشية المتقنة بشدة، من موروث سومري وبابلي بحرفية عالية وانسيابية متأصلة مع ما يستمده من الذاكرة،

في طرحه لموضوعة العمل الفني يصل إلى مستوى من الأهمية ، ولا يقف هذا الطرح عند الاهتمام بالأسلوب فقط، أي انه لا ينظر إلى العمل الفني كجزء من منظوره العلمي ، ولا يمارس الفن لغاية ترفيهية ، وإنما يحاول الكشف من خلال العمل الفني عن صميم بحثه المضني عن معنى الإنسان وجوده وصراعه وجدله وهذا الشيء هو سر اعمل الفنان جبر علوان . تحمل أعماله الفكر والعمق والفن والتكوين اللوني الحقيقي لتشكل أبحاثاً سيكولوجية أحياناً لذلك كان المنفى كريماً معه، وكرمه مرات عديدة واحتفظ له بأعمال في أهم أماكنه ومتاحفه، وجدير عندما يعتبر نفسه وريثاً لعصر النهضة حتى دمشق المحطة التي وجد روحه فيها أحبته ونثرت أعماله في أركان مهمة، هذا الفنان الذي انتمى إلى لوحة فنية رائعة اعتبرها وطنه وملعبه وعاش فيها حياته، عندما تحدث عن

اللون الأحمر لم يكن حديث فنان مبدع، بل جواب لأسئلة ملحة عن حبيباته في مختلف البلدان وعن نسائه، ما اعتبر موضوعاً أساسياً فرضته المذيعة فأسهب فيه علوان بأسلوب غريب[٨٤]

في لوحاته دائما ثمة مركز، يشكل الثقل الأساس فيها، أما الأجزاء الأخرى فتماثل الفراغ في (النحت)، أي تتوزع وتتناغم لتخدم المركز. وحيث تكون هناك ضرورة الحذف فقد استعاض جبر عن ضخامة الكتلة باتساع اللوحة ففي (إفساحه الكبيرة) يتحرك الفنان المجتهد بكفاءة وحرية.. في لوحات جبر علوان: الشيخ الكسيح/ الموقد/ الجداريات.. دائما ثمة صيغة التلاقي والتفاعل بين أدوات التعبير وثقل المركز علاقة جدلية، والألوان تبني كذلك. الحذف والتعتيم، أو تلك اللمسات التي يمنحها بالحزن كله، لوجوه النساء خبرة مديدة.. وانفعال لا تنخفض وتيرته في مجمل اللوحات، مع التزام صارم بهارموني الألوان والأجزاء والأشكال.

الغالبية العظمي من لوحاته تحتضن شخصية واحدة تمتلئ بالشجن الحزن العميق، برغم محاولات الفرح التي تتظاهر في الألوان الساطعة والحارة. تغيب الملامح والمرأة متعبة في وقفتها تنتظر بيأس، أكتاف متهدلة، رأس مائل، يباس في الروح يتجلى في حركة اليدين والقدمين.وفي لحظات المتعة، حين لقاء رجل وامرأة، اللحظات تبدو كأنها ملتبسة ومسروقة شكل (٢٣). في الرقص: الرجل بعيد، اقرب الى الغياب والتجاهل، وجه المرأة يوحي كأنها تُغتصب بخاصة في لوحته (عطيل ودزدمونة) شكل(٢٤). وإذا تأملنا اللوحة التي رسمها جبر في العام ١٩٩٥ بعنوان: تانغو وما تحمله سيقان المرأة من رشاقة، فنلاحظ ان هذه السيقان تغادر، تنسحب، كأن اللعبة في نهايتها[٨٥] شكل(٢٥) .

وهكذا.. جبر علوان يريد ان يبقي جزءا من العواطف والرجفة الداخلية التي تعتمل في قلوب الشخصيات التي سجلها في الظل أو غير العارية تماما، فقد لجأ الى (المكر الفني) بان جلل تلك الشخصيات بالدانتيل، وأبقي مساحة من الملامح في الظل، فنحن لا نري الى العيون ولا الى انفراج الشفاه كما تلتمع رمانة الكتف في نصف العتمة التي يتقصدها الفنان بمهارة ومثابرة ، يقول داريو ميكاكي (احد ابرز النقاد الإيطاليين متابعا أعمال جبر منذ بداياته في ايطاليا): لدي الفنانين المعاصرين بحوث غنية عن موسيقي الألوان، جبر يمتلك هذه الموسيقي، ويعرف تنظيمها وتركيبها، بحسب أسلوبه، فالأخضر ـــ مثلا ـــ لا يتقرر ثانية على الإطلاق، بمعني ان الإنسان لا يستحم في النهر مرتين ـــ بحسب قول أفلاطون ـــ لان اللون، كالماء، نفسه يتغير.. ألوان جبر خلاصة للذاكرة والرغبة ـــ تعمق مشاعر الوحدة والحزن لديه، وهذا ما يحاول ان يقاومه باللون نفسه.

.

ـــ نال جبر علوان جائزة محافظة روما عام ١٩٨٥ التي سبق ان منحت لفلليني .وكان جبر (الأجنبي) الأول الذي حصل علىها. منح إياها بصفته ملونا لديه حساسية للون تميزه أو ميزته ـــ بالفعل ـــ عن غيره من الفنانين، انه في لوحاته ينبض على السطح، من الشكل ينبثق مثل انفجار بركاني ينبع من فوهة سرية(٨٦).

ـــ عرضت في جرين آرت ثلاثون لوحة بحجوم لافتة، تفاوتت أسعارها ما بين الخمسين ألف درهم والثمانية آلاف وخمسمائة درهم. يعتقد (سعد الله ونوس)(*) ـــ شخصيا ـــ ان ثمة قرابة حميمة بين لوحات جبر علوان وبين أفلام فلليني التي تحتشد فيها اللوحات المشهدية المثقلة بالألوان والخيال والغرابة، وبين الفضاءات المسرحية، وهي ـــ دون ريب ـــ صلات قربي أوثق مما تصله بسواه من الرسامين .

(سعد الله) الذي تعرف جبرا في دمشق وحاوره مرارا (يتخيله) يعمل في (اللحظة الرجراجة) التي تنوس بين الحلم واليقظة: انه يحلم ولا يحلم ويري من خلال غبش الصحو والنعاس شوارع وبيوتا وحانات وساحات كلها تتجرد من ثقل الواقع وتتحول الى أماكن و (فضاءات مسرحية) توحي وتثير الخيال: انه الفضاء السحري الذي يكشف فيه الرسام قواه الخفية والعجائبية (٨٧) .

وجبر علوان ـــ بحسب عبد الرحمن منيف(*) ـــ لا ينوي مغادرة طفولته، امتحن أطوارا متعددة في هذه الحياة، في الوطن وفي (الوطن الآخر) ـــ ايطاليا ـــ حيث يقيم. اكتشف انه يشهد على زمنه بصورة (أدق) لإغناء أشواقه، دون ان يضطر لتزييف المعاني. قال جبر: أريد ان أتكلم، ان أبدو عاديا، دون ان أكون رخيصا، لا بل أريد ان أقول أشياء جديدة تماما، ان اصل الى (الحرية التامة) في الفن، حرية تشتمل على الحقيقة كما هي في الحياة وتواصل ملموس لصورة ملموسة! (٨٨) يعد التنوع في توظيف الشكل والمضمون من بين عدة أساليب فنية اختارها الفنان جبر علوان ليؤكد قدرته على أن يلتقي مع العالم في نقطة الإبداع. إن جبر علوان لم يخرج من أسلوب الفن الرافد يني بل خرج وكسر فن التكنيك الأكاديمي السائد وخط لنفسه أسلوبا خاصا به ومغايرا يستلهم الإرث الرافديني كمناخ وبيئة وموضوع عاداً إياه الشرارة الأولي للاقتراب من الواقع الآني اللحظوي ليضفي توهجه الفني على لوحته لتبث للمتلقي كشفرات وومضات عن الم وكبت قد يكونان تاريخيان بزمن معلوم إيحائيا وليس حسيا، أي أن سيميائية لوحاته لا تشير إلى رمزية اللون الستاتيكيه بل جعل من اللون شخصا ثالثا وتجاوز أن يكون – اللون– كأحد أبعاد اللوحة بل أعطاه شخصية حسية موحية ومعلنة عن كيانها، إذ لم يعط شيئياته(موضوعات لوحاته) الشكل المجسد بعلاماته المماثلة أو المشابهة بل جسدها لونيا وليس تخطيطيا أو تصويريا بل أكتفي بوصفها لونا وهذا يعد أسلوبا

تعبيريا متفردا به من بين الفنانين العراقيين في الداخل والخارج، أي أن ملامح وسحنات مخلوقاته ذهنية لا مرئية وان شغلت حيزا وبعدا في لوحاته. لم يجسد الأنثى المتخيلة(المرأة الحلم) بل جسد ضحاياه – ليس بمعني الارتكاب الشخصي بل ضحاياه ثيمه لوحاته. (حيث جعل من الثيمة (المرأة) واللون والفضاء أدوات فنية تعبيرية مجردة عن حقيقتها عبرت عن إحساساته الشخصية وقد وضح ذلك الشي في الكثير من المقابلات..) [٨٩]

إن جبر علوان اختزل العالم التصويري المرئي بالأنثى أي انه اسقط إفرازاته الثقافية والنفسية والاجتماعية بكتلة لونية تشير إلى أنثي ذات خصائص مختلفة وهذه الخصائص تمثل الإشكالية التي نحن بصددها.

إن تدفق اللون بغزارة على السطح التصويري هو بمثابة نزف فكري ونفسي وإجهاض لهم ذاتي وكوني فكلما فاض به هذا الهم وانحبس، تكثفت كتل اللون على سطح خامته وعلى أشلاء ضحاياه وعلى مكوناتهم وأشيائهم بل على أجسادهم الممزقة والمتشظية بين الواقع الظاهري والواقع التصوري المجسد بفرشاة وأصابع مشاكستين وانثيالات أدوات معنية بفن التشكيل أحيانا وفي أحايين كثيرة قد تكون أدوات تركها الفنان بين أحشاء مكانة لها علاقة باللوحة أو قد تكون لها علاقة بشيئيات جبر علوان الإنسان شكل (٢٦).

المرأة لديه معزولة ومنتظرة تحيطها الجدران ومشوهة النظرة وجهها غير مرئي، إما تكون بعيدة عن الإدراك الحسي للمتلقي، أو مرسومة بخدعة بصرية إنها نائمة بخدر الترقب والانتظار أو ناعسة أتعبتها الأقدار، لطخ وجهها بفعل الفرشاة أو بفعل ذاتي، تخفي نظراتها بيديها من دنس قد ارتكبته أو من خجل المواجهة مع القدر، لقد أدمنت الوقوف خلف نافذة أو في مدخل باب أو بجوار جدار، تترقب منفذا للحياة أو لوظيفة أنثوية قد تؤديها برغبة الموت والانتحار والخلاص.[٩٠] لقد تعمد الفنان من وخز أنثاه بأفيون الاستسلام واستلب منها جرأة التمرد والانفلات، المرأة هنا متلاشية بلون الثلج والبياض والعدم أي ليس لها كيان وكينونة في هذا العالم أنثي جبر علوان مستسلمة للانتظار والأداء السلبي بوصفها انثي، إنها تتكيء على مسند أو جدار أو على أكتاف رجل استلبها وكبلها بقيود وأودعها الدهاليز المعتمة.

اللون الأحمر كما نشاهده على سطح لوحاته بكثافة يشير لمحرمات الحلم للإفلات من قبضة قدر بيئوي وحياتي ومثيولوجي شكل(٢٧).

أنثى جبر علوان شرقية الملامح والبيئة وقد أضاف لها سحنات وصفات (الآخر) فارعة الطول والبياض والشقرة والعري، بتعبير آخر اختلطت سمات أنثاه المجسدة فالواقع الحسي البصري للنظرة الأولي توحي أن هذه الأنثى ليست شرقية ولكن فاحصة تكتشف تكنيكا قد أوهم فيه المتلقي

أن سحنات وسمات الأنثى تنتمي إلى بيئة أخري بالرغم من ترف ملامحها ومكوناتها تكتشف فيها بؤس الشرق طاغيا على هذا الترف الصنيع وبرغم الوهج اللوني وطرافة التجسيد ودهشة المتلقي للفضاء السحري للوحته. إن الاغتراب بدلالات الاختلاف الشكلي للأنثى وسيميائية والملابس و الإكسسوارات وملء فراغات سطح اللوحة بالديكورات والأثاث ليؤكد على حقيقة هذه الغربة المرسومة على وجه إناثه ودلالاته النفسية والاجتماعية والفكرية وهي اختزال لذاتية فردية توحي إلى معاناة الفنان من قسوة الاغتراب، فإقصاء المرأة ونفيها خارج الحياة هي بحقيقة الأمر تأكيد من الفنان بوعي أو دون وعي على هذه القساوة.

لم تشر لوحاته إلى المرأة بوصفها أم أي قد أعطاها جدب وجور للأمومة وهو تأكيد على الجمود وعدم فاعلىتها وتجريدها من المشاركة الحياتية الايجابية أي أن المرأة هنا تلتقي عند نقطة السكون لا الحركة أي أراد أن يقول إن الذات مهما تعددت أشكالها فهي متقوقعة غير منتجة حضاريا وفكريا ووجوديا، أي أن الذات خرجت بالإقصاء من لعبة المشاركة في البنية والصيرورة الاجتماعية والثقافية وهذا مجسد من خلال استغراقه للأبعاد الثلاثة في لوحاته، انه لم يطلق الذات الإنسانية أن تعتمل وتشارك في المحيط بل على العكس انه أوغلها في الداخل وكبلها وجردها من الحضور الإنساني ليؤكد حقيقة العزلة بالإكراه شكل (٢٨).

مؤشرات الإطار النظري:

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات فكرية وفنية ،والتي تُعد محكات تسهم في تعزيز تحليل عينة البحث عند الإجراءات وهي كآلاتي:

١. السيميولوجيا علم اللغة عند سوسير وسيلة تعبير وتواصل وقد ميز بين الكلام واللغة التي هي تنظيم من الإشارات المغايرة أو المفارقة .
٢. صنّف بيرس العلامات الى أيقونية تماثل مرجعها ومؤشرية ورمزية .
٣. تقوم حياة الإنسان على الغذاء والتكاثر ووجود دمى تمثل الآلهة الأم في مبالغة للأعضاء الحسية رمزاً للخصب
٤. أول ملحمة تمثل المرأة متمثلا بالعشق الأسطوري بين عشتار في نزولها للعالم السفلي و(دموزي) زوجها وتفسر الموت لكنها تضحي بزوجها لتخرج من الموت وذلك اول غدر إسطوري ، الحب والرغبة الجسدية من صفاتها .
٥. ظهور الآلهات الأفاعي في الفن السومري يؤشر فكرة الخطيئة الأولى وكذلك اختام الإغراء في عصور ما قبل التاريخ.

٦. سيادة العقل في الفن الكلاسيكي الأوربي والمثالية في تصوير المرأة موضوعا وفنا إضافة لإنعكاس الأساطير اليونانية في تجسيده مع الخطيئة وهيمنة موضوعة السيد المسيح والعذراء الذي يؤشر التمسك بحب السيد المسيح وأمه العذراء .

٧. في الفن الرومانسي حلت النزعة العاطفية بدلا من سيطرة العقل ليحل الخيال والذات الفردية وتصوير الغوامض وحلول اللون بدل الأشكال النحتية المثالية إضافة لتصوير الشرق مصدراً للجمال الحسي .

٨. حل الإنطباع البصري في الإنطباعية ومواضيع المرأة التقليدية في التصوير الحسي وابتعاد رينوار رغم عري نسائه عن عقدة الخطيئة في تصوير الجمال البريء المقترن بالفردوس دائما .

٩. يؤشرإستمرار التعبير عن الحب بالحركات الحديثة الأخرى كالوحشية والتعبيرية والتكعيبية وولع السريالية بالآيروسية دليلا على ديمومته وحيويته.

١٠. يؤشر اهتمام الفنان العراقي(جواد سليم مثلا)بالادب تأكيدافي دعم الفن التشكيلي المجسد للكثير من الرؤى الادبية والثقافية مثل تأثير الف ليلة وليلة في تجسيد الحب والخيانة والرومانسية.

١١. من الرموز الدالة على المرأة العراقية (العباءة) وهي تلتف على الجسد ومن أوصافها العيون الواسعة اللوزية (السومرية) والوجه البيضوي والجسم الممتلئ وهي تقترن بأشكال نباتية كالوردة والسنبلة وتقترن أحيانا بالمدينة الحلمية والأرض

١٢. المرأة عند إفلاطون ذات في الأبدية وبحث الإنسان عن نصفه الثاني الذي يشعر بأنه ينقصه وهو إشتهاء صادر عن الحرمان يرتقي بالمحب من جمال الى ما هو أجمل حتى يصل الجمال المطلق .

١٣. المرأة عند أرسطو هي الحب الصداقة وقد قسّمها الى صداقة الفضيلة والمنفعة وصداقة اللذة .

الدراسات السابقة

على حد علم الباحث لا توجد دراسة مشابه تخص التوظيف الدلالي لشكل المرأة في رسوم الفنان العراقي جبر علوان.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الأصل على جميع اللوحات الزيتية التي رسمها الفنان (جبر علوان) للمدة من (١٩٩٠-٢٠١٠) ، والموجودة في مدينة روما وهولندا وبعض الدول العربية والخليج، ومجموعة الفنان الخاصة ، وقد تمكن الباحث من إحصاء هذه اللوحات ، إذ بلغ مجموع ما هو متوفر (٨٢) اثنان وثمانون لوحة ، تشكل المجتمع الأصل مقسمة إلى أربعة سنوات .

عينة البحث

بغية تحقيق أهداف البحث الحالي ، في الكشف عن التوظيف الدلالي في رسوم (جبر علوان) ، تم اختيار عينة البحث باستخدام الطريقة الطبقية العشوائية ، وذلك للوصول إلى نتائج اكثر موضوعية ، إذ قام الباحث باختيار عينة من كل سنة، إذ أخذ الباحث نسبة (٢٠%) من كل سنة كما في جدول (١) ، لنحصل على عينة مقدارها (٦) لوحات .

السنة	عدد المجتمع الأصل	اللوحة المختارة بنسبة ٢٠%
١٩٩٠-١٩٩٥	٢٠	١
١٩٩٦-٢٠٠٠	٢١	١
٢٠٠٠-٢٠٠٥	١٩	١
٢٠٠٦-٢٠١٠	٢٢	٢
الإجمالي	٨٢	٥

جدول (١) : يبين استخراج عينة البحث .

أدوات البحث

اعتمد الباحث الأدوات التالية :

أولاً : المقابلات الشخصية

تعد المقابلة الشخصية إحدى أهم الوسائل لجمع البيانات لأنها أداة بحثية مباشرة بين الباحث والطرف الآخر ، المراد الحصول منه على المعلومات التي تخدم أهداف البحث الحالي . لذا أجرى الباحث عدداً من المقابلات الشخصية مع الفنان نفسه والمقابلات المفتوحة (*) ،

ثانياً : استمارة لتحليل عينة البحث

استفاد الباحث من الخبراء بعد إجراء المقابلات الشخصية معهم في اختيار العينات :

طريقة البحث

اعتمد الباحث الطريقة الوصفية التحليلية في تحليلها لعينة البحث الحالي.

تحليل عينة البحث

شكل (١)

اسم العمل: من مجموعة النساء، سنة الإنتاج:٢٠٠٣، القياس :١٥٠ ×٨٠ سم ، الخامة : أكريلك على كانفاس .

العائدية: مقتنيات خاصة في دبي.

تكّون هذا العمل من امرأة في حركة رقص شرقي حيث يبدو القوام بجماله وحركة الجسد ذي الإيقاعات الجسدية الجمالية وهي تمسك بثوب الرقص اذ ترتفع يدها لتلتقي، وقد اولى الفنان اهتماما بتصوير الأنوثة والمجسد في الخصر الجميل وانحناء الحوض برشاقة الخطوط المنحنية وقد جعل ثوب الرقص منسابا من اعلى الساق الجميلة بما يوازي حركتها الراقصة معتمدا التلوين الرائع بين لونين حارين وهما الأحمر والأصفر ليجسد رقصا شرقيا فقد جسدها ببراعة رقيقة وبما يتلاءم وسياق موضوع الرقص.

يبدو العمل ذا الألوان منسابة ذات طاقة متدفقة بالحركة ثم اعطاها طابع الفرح والتباهي من خلال وقوفها امام مرآة، طبيعة الروح الوجدانية للعمل الفني ليونة أنثوية متفتحة في فضاء مطلق يوحي بانطلاق الروح مع نشوة الرقص الشرقي ذي التكهة الحسية في جمال خالص، وقد عمد الفنان إلى أظهار الساق المنحنية العارية ليظهر الجمال بالاستثناء وهو أن يقوم الفنان متعمدا بإستثناء جزء من الجسد المتسربل بالثياب لإظهار التشوق والجذب الجمالي والإغراء الىابعد مما هو ظاهر ليكون الغموض الذي يفسره خيال المتلقي اكثر جمالا مماهو واضح مباشر واكثر ظمأ لمعرفة الجمال.

جسّد الفنان الإنسجام في أجزاء الجسد الأنثوي الباديء من حركة اليدين حيث الإنسياب مع نظرة المتلقي لينزل الايقاع مع الخصر الرقيق المنساب بشكل رائع في نعومة تنتهي بشكل هلالي ايضا الى اعلى مع الاثارة لمركز الخصب الأنثوي. يبدو راس الانثى الراقصة بشموخ في تكوينه المتشكل من الرأس ومما يشكل طاقة جمالية انسياب الثوب بما يتوازن مع وقفة المرأة الراقصة المشبعة بالانوثة وقد اكد رقة هذا الموضوع ودلالته الخصبة اختيار الفنان للالوان المتضادة وقد

تعامل الفنان مع هذه الالوان وكان يتعامل مع شجرة مثمرة بالأنوثة والجمال مستفيدا من تساقط الضوء الذي يبرز مفاتن الراقصة حين يسقط على انحناءات الجسد وطياته في الزوايا المثيرة من طيات الثوب النازل الى الأسفل لقد إتخذ الفنان من هذا الموضوع سببا للتغني بالجمال الخالص لذاته فالأنثى بوقفتها الراقصة إنما تشكل سموا وهالة تليق بالجمال المتحكم بالقلوب ومما هو معروف عن الرقص الشرقي إنه يثير المفاتن الحسية فيحدث التوقد الوجداني العاطفي للرجولة المستمتعة. إن الفنان يبدو في هذا العمل عبقريا في مرحلة مبكرة تعكس واقعا بغداديا على الرغم من انه سكن المنفى لاكثر من ربع قرن فبغداد كانت تعيشه آنذاك ويأتي إبراز للخصر في العمل إشارة لمظاهر الأنوثة المغرية حيث يذكرنا ذلك بما نصحت به البغي لاغراء انكيدو، يقول الفلاح للبغي: (إكشفي له نهديك يقع علىك)

مما تقدم يتضح أن الفنان جبر علوان أولى إهتماما خاصا بالجمال الخالص في نشوة حسية لذاتها وقد تعامل مع الموضوع بدلالاته الوجداني العاطفية التي تمجد الجمال لكونه جمالا خالصا محبوبا وحسب .

شكل (٢)

اسم العمل: من مجموعة نساء. سنة الإنتاج:١٩٩١. القياس :١٣٠ ×١٣٠ سم . الخامة : أكريلك على كانفاس .

العائدية: مقتنيات خاصة روما.

يتكوّن هذا العمل الفني من امرأة منبثقة من شكل يبدو كبورتريت في مزاوجة بين المرأة والشكل التجريدي تنبثق منه الأنوثة ، حيث إستخدم الفنان شكلا بسيطاً حيث الرأس البيضوي وقد ظهر جزء من الشعر في الجهة اليمنى ليمتد منسابا على متنها ، وقد أكد الفنان على اظهار مفاتن المرأة المتمثلة بالنهدين في الصدر حيث إستطاع الفنان جبر علوان ان يزاوج بين شكل المرأة الطبيعي وشكل المرأة التجريدي خلال السياق الدلالي لطبيعة العمل المازج بين الاثنين ، ويبدو الخط المائل الذي تبدو علىه المرأة في ميلانها اشارة الى الحنو والعطف والرقة التي تمتاز بها الانوثة بما يتلاءم والخط المنحني اذ يعزز الفنان التضاد اللوني من ناحية اخرى بين كتلة المرأة المنبثقة والكتلة التي تنبثق ،

يساعده الميلان في اللون المثير أي الدائرة الى ان كل ما هو مثمر يتدلى وينحني بعطائه للآخرين واذا افترضنا ان المرأة تنبثق من شكل يبدو لنا كالعباءة بدلالة اللون والامتداد من اعالي الرأس فان الانوثة تبدو منبثقة من رحم التقاليد والقيود الممثلة بالعباءة لكي تظهر الى الوجود وقد

تفتحت الانوثة من رحم هذه التقاليد والقيود التي تبدو حامية لها في حياتها المبكرة وذلك للحفاظ علىها من عوادي الزمن كما أظهرت براعة الفنان في المزاوجة بين التأويلين حيث تبدو العباءة في حالة تصون بها الأنوثة الى حين النضج وتبدو ورقة النبات الملتفة بنفس المعنى في حفظ الثمرة فضلا عن الشكل الجمالي في كلا الحالتين مجسدا عناصر التوازن بين خصلات الشعر المتدلية على جه اليمنى الرأس والنهدين البارزين قليلا في اشارة الى الانوثة والجمال ،ويستقر العمل دون قلق في اشارة الى إستقرار المحبة والأنوثة معا وقد لعب الضوء والظل في اظهار الجوانب التفصيلية في حالاتها كما يبدو في المزاوجة بين المرأة والنبتة جانب الخير في الثلاثي المعروف الحق، الخير، الجمال).

مما تقدم يظهر لنا في هذه العمل إقتران المرأة بالمحبة بالعطاء مع الشكل التجريدي في عطائه المثمر الجميل .

شكل (٣)

اسم العمل: رقص شرقي. سنة الإنتاج:٢٠٠٧. القياس :١٠٠ ×١٠٠ سم . الخامة : أكريلك على كانفاس.

العائدية: من مقتنيات الفنان

يتكّون هذا العمل بشكله العام من امرأة ترفع يديها الى الأعلى بوضعية راقصة شرقية شبة عارية بجانبها رجل شرقي جالس مجسدا تقاليد الشرق من خلال الملابس والدخان النركيلة التي في يدة مع ارتداءة للعرقجين العربي بجو ليلي مضلم وبوقت العشاء او مابعدة بقليل، في ايحاء رمزي يقصده الفنان تجسيد الرقص الشرقي للمراة في البيت مع زوجها فالمرأة هنا تبدو يداها مرفوعة، ويبدو رأس المرأة بوضعية مضلمة دليل الوقت وقت المساء . يبدو الوركان ضخمين استثمر الفنان دلالات مقصودة لابراز معنى الحب المرأة للرجل من خلال التأكيد على شكل اليد المرتفعة ذات الشكل العالي المتدلي من اليد وهو يشبه شكلا كمثريا في ايحاء الى الحب الحسي ايضا ، ويمكن تأويل ذلك في ان الفنان جبر علوان لايريد للمرأة أن تكون مصنعا للإنجاب فقط ، وانما هي أم من ناحية وأنثى من ناحية أخرى لذا بالغ باظهار مفاتن الجسد مع التاكيد على دلالة العطاء ليضاف الى ذلك ذات قوام ممتد مع ذراعين ممتدتين الى الاعلى في اشارة الى السمو ولم يغفل اشارة الجمال من خلال ماوضعه من، وفي الاختزال كان تأثير المنحوتات السومرية واضحا ويبدو التوازن في الذراعين والوركين ويكون العمل مقسما من الاعلى لقسمين حيث يقف العنق وسط الجسد.

اكد الفنان الاتصال الروحي الوجداني بين الطفولة والامومة ليبدو العمل برمتة ككتلة رشيقة مستقرة تهدف الى السمو مستفيدا من مادة اللون الكثيفة في لتلعب دورا في اظهار تقاسيم العمل.

مما تقدم يتضح إمتزاج المعنى الدلالي للأنوثة الحسية والأمومة والعاطفة الوجدانية عند جبر علوان .

شكل (٤)

اسم العمل: من مجموعة النساء. سنة الإنتاج:٢٠٠٢. القياس :١٥٠ ×١٥٠ سم . الخامة : أكريلك على كانفاس.

العائدية: مقتنيات خاصة.

تكوّن هذا العمل من رأس فتاة في حالة مائلة يستند على كفها مع ميلان الرأس،والمرأة في هذا العمل جالسة على كرسي كبير ومنعزلة في الجهة اليسرى منه تاركتا المجال الواسع فارغاً كانها منتظرة احد، معنى وجدانيا شعريا متعلقا بحالة من انتظار المحبوب الذي يبدو انه لايعود حيث الحرمان اذ يتجلى ذلك في الانتظار تقول الكلمات الشعرية الشعبية الموزعة على افاريز القاعدة: ((وانه تدري تنيت الدفو بلهفة وردة وما اجيت ونيمني البرد والشته كلة تعده ، لابالمحطة رف ضوه ، لاخط اجانه من بعد، لاريل مر عالسده *))نرجع هذا الشكل الى طبيعة المسلات القديمة التي برع الفنان في الإستفادة منها ومن عبقرية الفنان العراقي القديم. ويبدو الرأس المائل بدلالة الانسان المحبط ويكون اكثر ايلاما حين يمثل هذا الرأس انثى تنتظر المحبوب الذي ابتعد وطال بعاده بدلالة اليد التي يستند علىها خد المنتظرة .

لقد كانت المرأة العراقية اذا ما أحست الخيبة من العشق تأملت الحياة بأسى وتضع خدها على يدها في اشارة الى الافلاس من الحياة اوالخيبة من نيل شيء ما ويبدو الشكل المستطيل المستقر بصورته العامة ليدل على قساوة القيد الذي تعاني منه (المنتظرة)انه سجن للرغبات وللعاطفة التي هي عاطفة نبيلة ولقد زادت الخطوط المستقيمة التي تشبه القيود احساسا بالسجن الابدي لهذه الروح الهائمة المشتاقة لفارس الأحلام الشجاع ذي المبدأ في الحياة والانتظار هنا يدل على الوفاء المطلق الذي لا شائبة فيه ولا ارتخاء، انه حب يتجاوز الموت ولكنة يتجاوزه بلوعة العشق والعاشق المنتظر الذي يدرك ان المحبوب لن يعود ومع هذا فانه ينتظر وفاءا لذلك الوجدان. يستثمر الفنان هنا الضوء الساطع الساقط بشدة خلف اللوحة معطيا ايحاء جميل ومبرزاً لشكل المرأة الجالسة ليضفي جمالا خاصا حين يسقط الضوء لاحداث التباين في الظل والضوء لابراز المعنى كما تظهر مساقط الضوء ملامح الوجه المنتظر في تعبيرها المأساوي وتأتي مادة الاكريلك الكثيف وهو اسلوبه المعتمد في رسم لوحاتة لتضفي نوعا من المعنى الشاعري الملائم برومانسيته لمثل هذه الموضوعات وكأن العاشقة المنتظرة شجرة مقيدة بالتقاليد المرموز لها بالخطوط المستقيمة الرتيبة والعقبات السياسية للانظمة الجائرة ونأخذ في نظر الاعتبار الفترة السياسية المهمة التي يمر بها

العراق حيث الاضطهاد السياسي والتضييق على الحريات. لقد كان جبر علوان فنانا عراقيا يمثل الوجدان العاطفي وقد ترجم في اعمالة الاخيرة .

شكل (٥)

اسم العمل: امراة حزينة. سنة الإنتاج:١٩٩٨. القياس :١٠٠ ×١٠٠ سم . الخامة : أكريلك على كانفاس .

العائدية: مقتنيات خاصة.

تتألّف هذه اللوحة من إمرأة جالسة على كرسي ومنضدة تضع جسدها علىها بوضعية تبدو بالحزن والالم علىها.

يبدو اللون الأصفر بمجمله وقد أصبح أساسا لجسد حواء ويكون أكثر قتامة في أماكن الإلتحام الجسدي او الأماكن الأنثوية الخصبة كالنهدين ويبدو الإلتحام واضحا بين الخطوط والألوان حيث إمتزجت لتكون عشرات الخطوط الملونة الأفعوانية الحركة ليحدث التناغم بين حركة الثعبان المتموجة على جسد حواء وبين تموجات الجسد الأنثوي ذي الإنحناءات اللينة بما يتلاءم مع لحظات الإغراء العاطفي والإغواء وكذلك الخطوط الأفعوانية التي تجسد العشب بساطا متموجا مبعثرا يضم جسد حواء ، وتبدو الخطوط البيضاء الغير منتظمة دلالة على الإنفعال الحميمي والهوس مقترنا بماء الحياة .كما يبدو الإيقاع اللوني الغير منتظم والمتمثل بالالوان المعتمة وهذه التقنية اللونية ترجع الى جاكسون بولوك في اللون المصفر لجسد حواء والبقع الصفراء الفاقعة على جسم المرأة ويظل الجسد المستلقي يشد البصر محققا سيادة بإعتباره رمزا للخصوبة والأنوثة والإثارة. إنها علامة حب قائمة على الحس بأقنعة كان الفنان جبر علوان يجسدها بوعي الفنان الذي تفاعل مع قصة الخطيئة ليترجمها ببلاغة اللون والحركة المجسدة في طريقة ممتازة وإيحاءات ذلك الفرويدية مع ميلان جسدها المتلائم مع إستلقاء الرأس المائل إلى يسار اللوحة في وضع منتش شبيه بالإغفاءة الحالمة !! التي لا تبالي بإشتباك الصراعات البشرية الممثلة بالالوان المتموجة المتداخلة والمبعثرة في كل جزء من أجزاء اللوحة ، وقد أحاط جسدها الاصفر بالإخضرار بصورة عامة . إن طريقة جبر علوان في إستعمال اللون تذكرنا بإسلوب الرواد وهو في هذا يعكس إنفعالا عاطفيا حسيا كتعويض عن الكبت العاطفي اضافة لكثرة التموجات العشبية الموحية بالتأكيد على الكثرة النوعية للجنس البشري. وكان الذكاء مجسداً في توسيط رمز الإنوثة المتوهجة لمركز اللوحة المتجسد حيث الفتنة اللافتة لبصر المتلقي. ويبدو الإسلوب الإنطباعي جليا في هذه اللوحة ولكنه ليس الأسلوب الحرفي تماما لإمتزاجه بالتعبيرية في الموضوع وقد تأثّر الفنان . (ببولوك) أيضافي طريقة الرسم وطريقة التنفيذ .

مما تقدم يتضح المرأة في بنيته لهذا العمل بدلائل الكبت والحرمان وإنعكاسه نفسيا في اللوحة فضلا عن التأثر بقصة الإغواء التي كانت مدار الفكر البشري مما تشكل لها طابع الحزن والاسى المسيطر على العمل الفني.

شكل(٦)

اسم العمل: امراة حامل. سنة الإنتاج:٢٠٠٦. القياس :١٥٠ ×١٥٠ سم .الخامة : أكريلك على كانفاس .

العائدية: من مقتنيات الفنان.

يتكون العمل من امراة جالسة على كرسي كبير بالاحرى على طقم وبوضعية امرأة في حالة الولادة أي الطلق منتظرة ولادة جنين. ويداها تمسك منطقة البطن وتحتها اشبه برداء للتهيؤ للولادة. تعد هذه اللوحة انموجاً لطريقة الفنان جبر علوان في النظرة الى الحياة والفن تفضح اثار لنظرته للمشهد الذي يبدو منظوراً بكاملة من مستوى الحياة. اعمال جبر علوان عبرت بصدق عن نمط من انماط الحياة الايطالية التي تميزت نتسجيلها الدقيق للتفاصيل الدقيقة الهامة والتي تتعلق بالجسد الانساني والانثوي بالتحديد، مثل الازياء والاكسسورات وطرق تصفيف الشعر والزينة والرقصات والاثاث وانماط التعامل الاجتماعي على مستوى الطبقات الاجتماعية المختلفة والتي تميزت ايضاً باشاعة البهجة والمرح وحب الحياة والمرأة بشكل خاص.

هذه اللوحة واقعية خيالية بأن واحد تبرز جبر علوان مصورا بارعاً بكل إنسانية حيث اعتاد ان يمنح المتلقي الكثير مما يشبع نزوته الى البساطة والهدوء، فاللوحة توحي الى عمق زماني ومكاني تنطوي علىة مفردات الطبيعة والاجساد الهائمة المعمورة. فاللوحة مشحونة بطابع أنساني ومتسم بالعطاء فالولادة شيء مقصورا على المرأة ذات الوظيفة المثمرة وعنصر الخصب في الحياة، وهذا ما أراد ايضاحة جبر علوان في مجمل أعمالة. كذلك اعطاها منحى اخر وهو الجانب الرمزي المعبر عن روحة الملهفة لولادة حاظر مزدهر للعراق كونة هاجر بسب ماحل من دمار واظطهاد بزمن الطاغية وبالتالي فهو يامل بأن يستمر المخاض الانتظار لشي مفرح. كذلك اكد الفنان الاتصال الروحي الوجداني بين الطفولة والامومة ليبدو العمل برمته ككتلة مستقرة تهدف الى السمو مستفيدا من مادة اللون الكثيفة في لتلعب دورا في اظهار العمل بلون فاتح ابيض دليل الفرح والزواج والحب.

فالفنان هنا يسجل موقفاً رائعاً بهذا الجانب المنزة من اي تأثير مدنس، فهي البناء او الاصل الاول في البناء لذلك يعول علىها الفنان جبر علوان دائماً.ان الفترة الطويلة التي نفي بها الفنان جعلته ينادي بالحنين وحب المرأة الام والمراه الحبيبة. مما تقدم يتضح إمتزاج المعنى الدلالي

للأنوثة الحسية والأمومة والعاطفة الوجدانية عند جبر علوان بالروح الوظيفية السامية المقدسة للمراة بجميع انحاء العالم .

الفصل الرابع

١. نتائج البحث

من خلال تحليل عينة البحث توصل الباحث الى مايلي :

١. إقترنت الالوان الحارة بالمرأة كمعادل لها في الحب والجمال والسلام والبراءة والعفة كما في العينة (١،٢،٣،٤،٥،٦) .
٢. تعد ظاهرة إبراز الأعضاء الحسية دلالة على الأنوثة والدعوة الى والعطف والجمالي والخصب والعطاء وأحيانا تعبيرا عن الكبت الذي يعاني منه الفنان كما في العينة (٢،٣) .
٣. إقترن المرأة بالموت وبفقدان الحبيب ومرارة الشوق والشعور بالندم ، الامر الذي ميز الحزن العراقي بشجنه المختلف عن شعوب العالم وهو صدى لدلالة اسطورية تعكس ندم عشتار على تقديمها (دموزي) للعالم السفلي ، ودلالة سياسية في اطار المعنى الميثولوجي كما في العينة (٥) .
٤. تمثّل المرأة أجواءاً حلمية رومانسية لالف ليلة وليلة وهي رمز للأنس وطرد الوحشة ودائما تقترن بالغنائية تعبيرا عن العاطفة أكثر من الرجل المهيمن كما في العينة (٢،٣،٥) .
٥. جمع الفنان العراقي بين الأنوثة والأمومة في أعماله الفنية وظهور الطفل رمزا للمستقبل اذ تحاول الأمومة بكل قوة وحنو الحفاظ علىه كما في العينة (٢ ،٣ ،٦) .
٦. أولى الفّنان العراقي بعض الدلالات الحميمية (كالعناق والقبلة) إهتماما كبيرا فجّسد الإلتصاق والقرب كما في العينة (٣) .
٧. تغنى الفنان العراقي بالجمال الخالص بكماله دلالة حب بهذا الجمال كما في العينة (١١) .
٨. تدل الامكنة التي يوضع فيها الفنان نساءة بالسكون والحجوم الكبيرة على المحبة الكبيرة الرقة وتتجسد العاطفة المتوهجة بالالوان بين الاحمر و والاصفر الشفاف الممتزج بالابيض دلالة الاجواء الفردوسية مع انفتاح للفضاء كما في العينة (١، ٢، ٣، ٥، ٦) .
٩. أكد الفنان العراقي على دلالة الرقص والفرح كما في العينة (١) .
١٠. اكد الفنان على الحياه الجديدة والمستقبل والصفاء وحب الحياة من خلال الولادة كما في العينة (٦).
١١. اكد الفنان كذلك على الانتظار والترقب والسكينة والجلوس على كرسي الكبير الطقم بزاوية ضيقة كما في العينة (٤).

١٢. اتسمت شخوص الفنان أي نساءة بطابع الحزن بشتى مظاهرة كفقدان الحبيب او فقدان شخص عزيز كما في العينة (٤، ٥).

الاستنتاجات

١. جعل المرأة رمزاً جمالياً كونياً وظل الفن الأنثوي خجولاً في تصوير الرجولة بدلالاتها المتعددة بسبب طبيعة المجتمع العراقي .
٢. أستلهم الفنان العراقي المعاصر الفن العراقي القديم وجسد دلالات حبه فيما هو ممتد الى تلك الدلالات (مثلث ، رأس ثور ، علامة عشتار ، رموز نباتية ، مواضيع أسطورية) .
٣. يمتلك الفنان العراقي ذائقة ممتازة في تجسيد الحب والجمال الخالص من خلال التغني بالمرأة كائناً جماليا وفنيا بدلالاته الجمالية الخالصة .
٤. تمكّن الفنان العراقي من إتخاذ اساليب متعددة في الفن وهو يجسّد المرأة بدلالاته مع ما كان من رغبة حداثوية في تصوير ذلك .
٥. صوّر الفنان العراقي المرأة في حالته السامية وحنينه الاجتماعي وقد تجسّد في الأمومة والحب البريء ومن ناحية أخرى جسّد الحب الحسي بدلالاته الفنية والجمالية .
٦. الفنان العراقي في فنه محب حزين وفنه صدى لمأساة تموز الأسطورية .
٧. لم يكن الفنان العراقي بعيداً عن الحركة الأدبية والثقافية في العراق بل كان وعيه متوافقا مع الأدب والثقافة (جواد سليم ، نوري الراوي ، مظفر النوّاب) . فصاغ حبه بدلالات تمت في مرجعياتها الى الأدب بأشكاله المتعددة
٨. جمع الفنان العراقي بين الحب بدلالاته الذاتية والوطنية فكان عاشقا عاطفيا للمرأة وللارض معاً .

التوصيات

١. يوصي الباحث بضرورة اقامة معارض للفنانين المغتربين لرفد الحركة الفنية باعمالهم ذات الطابع المختلف عما موجود في الداخل .
٢. يوصي الباحث بضرورة تدريس نظريات حب المرأة في مادة علم الجمال او فلسفة الفن وربطها بتلك الأعمال الفنية المجسّدة لحالات الحب في العالم وتحليل حياة أبرز فنانيها وفق أسس جمالية أو فلسفية .
٣. يوصي الباحث بإقامة متاحف للفنانين المغتربين والرواد .

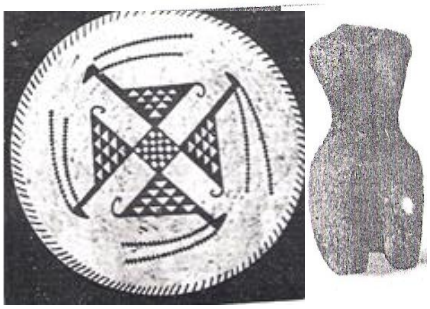
المقترحات

يقترح الباحث اجراء الدراسات الآتية :-

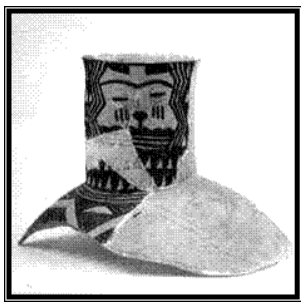
١. أثر الحرب النفسية على المرأة في الفن التشكيلي العراقي المعاصر .

٢. الكبت العاطفي ودلالاته السايكولوجية في التصوير العراقي المعاصر .

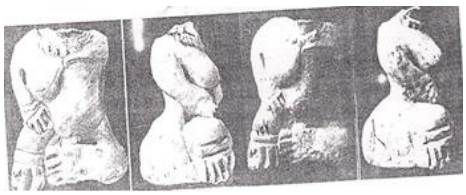
الاشكال



(١) (٢)

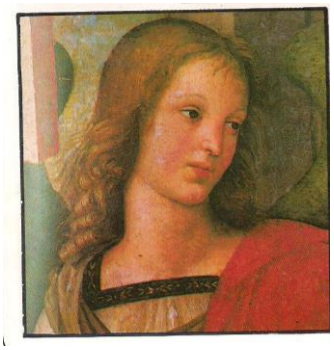


(٣)



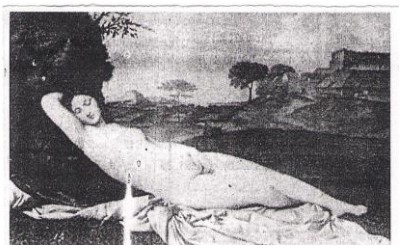
(٤)

(٥)



(٦)

(٧)

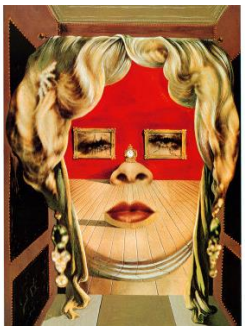


(٨)

(٩)

(١٠)

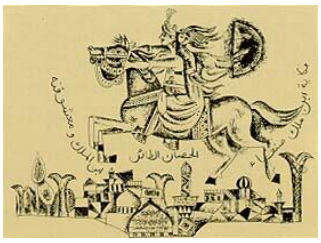
(١١)



(١٢)

(١٣)

(١٤)



(١٥)

(١٦)

(١٧)

(١٨)

(١٩)

(٢٠)

(٢١)

(٢٢)

(٢٣)

(٢٤)

(٢٥)

(٢٦)

(٢٧)

(٢٨)

عينات الفصل الثالث

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦)

المصادر

(1) Etienne, Qilson : form and Substances in the Art , U.S.A. 1966.p.4.

(٢) إكو،إمبرتو،السيميائية وفلسفة اللغة ترجمة:احمد الصمغي/بيروت ٢٠٠٥.

(٣) ابراهيم ، زكريا : الفنان والانسان ، دار مصر للطباعة ، د ت .

(٤) ابراهيم ، نضال ، صحيفة العرب اليوم ، حوار مع نوري الراوي ، العدد ١٨٩ ٣٠ / مارس ، ١٩٩٩ ، صفحة الثقافة.

(٥) ابن منظور : معجم لسان العرب الطبعة الكاملة،تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، المجلد الرابع، دار المعارف القاهرة.

(٦) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الامزيقي المصري ، لسان العرب ،ج٩ ، دار صادر ، بيروت ، ب ت.

(٧) ابن منظور: لسان العرب المحيط، المجلد الاولى، دار لسان العرب، بيروت، ب ت.

(٨) ابن منظور، المنجد في اللغة والأعلام ، ط ٢٠ ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت، ١٩٦٩ .

(٩) اسماعيل ال كاشف الغطاء ، كريم ، عباقرة الفن واعلام مدارس الفن المعاصر جامعة الامام كاشف الغطاء ، مطبعه الغري الحديثة ، النجف ، ١٩٧١.

(١٠) الاعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراء غير منشورة، جامعة بغداد،١٩٩٧.

(١١) ايريغاري ، لوسي ، سايكلوجيا الإنوثة ، مرآة المرأة الاخرى ، ترجمة : د. على سعيد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط١ ، ٢٠٠٧ .

(١٢) البستاني فؤاد افرام ، منجد الطلاب ، ط٤، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، بيروت، ١٩٥٦.

(١٣) بيتر وليندا موري ، فن عصر النهضة ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة سلمان الوساطي ، بيروت ، ٢٠٠٣.

(١٤) بيير جيرو : علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمة ، سوريا، ١٩٩٢.

(١٥) التفكيكية والسيميولوجيا ، مالك المطلبي الثقافة الأجنبية ،ع٢، دار الشؤون الثقافية ٢٠٠٤.

(١٦) جبور ، جان ،الشرق في مرآة الرسم الفرنسي من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين .منشورات جروس برس ،طرابلس ،لبنان ،١٩٩٢.

(١٧) الجزائري،نعمة الله ، النور المبين في قصص الانبياء والمرسلين دار الامين للطباعة والنشر والتوزيع،النجف الاشرف،٢٠٠٣.
(١٨) جماعه من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس، الاروس للطباعة ، ١٩٨٩.
(١٩) جوناثان كلر، فرديناند دي سوير، ت. عز الدين اسماعيل، ط١، المكتبة الاكاديمية، القاهرة.
(٢٠) حبي ،يوسف ،الإنسان في وادي الرافدين،موسوعة صغيرة ع٨٣ ،منشورات دار الجاحظ،بغداد ١٩٨٠ .
(٢١) حسين صالح ، قاسم ، في سايكولوجية الفن التشكيلي ، قراءة تحليلية في اعمال بعض الفنانين التشكيلين ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٠.
(٢٢) حماد، حسين صالح: دراسات في الفلسفة اليونانية، ج١، دار الهادي بيروت ٢٠٠٥.
(٢٣) الحوراني ،يوسف،البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم ،دار النهار للنشر ،بيروت،١٩٧٨.
(٢٤) الحوراني ، يوسف ، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٧٨.
(٢٥) خشبه،دريني ،اساطير الحب والجمال عند اليونان ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،١٩٨٦.
(٢٦) د امام عبد الفتاح امام: افلاطون والمرأة، مطبعة مدبولي للنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦.
(٢٧) الدباغ ، تقي ، والدكتور وليد الجادر ، عصور قبل التاريخ ، مطبعة جامعة بغداد ١٩٨٣ .
(٢٨) الدليمي، رياض : جريدة (الزمان) ،العدد ١٩١٣ ، التاريخ ٢٠٠٤ – ٩ – ١٣.
(٢٩) ديفيد وجوان اوتيس ، نشوء الحضارة ، ترجمة لطفي الخوري سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٨.
(٣٠) الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، المكتبة الأموية ، بيروت ، ١٩٧٨.
(٣١) الربيعي ، شوكت ، مقدمات في تاريخ الفن العراقي ، السلسة الفنية رقم ٧ ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٠
(٣٢) رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، ت. محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٦.
(٣٣) الرويلي ، ميجان والدكتور سعد البازعي ،دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ط٢٠٠٠،٢.
(٣٤) ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ط٢ ، ت : سمير على ، دار الشؤون الثقافية العامة، ديوي، جوي:الفن الخبرة،ت:زكريا إبراهيم ،مكتبة مصر ،القاهرة ،١٩٦٣.
(٣٥) زكريا، ميشال، الالسنية وعلم اللغة الحديث، المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط٢، ١٩٨٣.
(٣٦) ستولنتيز ، جيروم:النقد الفني؛ دراسة جمالية وفلسفية ، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٧٤.
(٣٧) سيزا قاسم، مدخل الى السيميوطيقا، دار الياس المصرية، القاهرة، ١٩٨٦.
(٣٨) صاحب ، زهير ، الفنون التشكيلية العراقية ، عصر قبل الكتابة ، سلسلة عشتار الثقافية ، جمعية الفنانين التشكيلين العراقيين ،مطبعة د .ي – بغداد ٢٠٠٧.

(٣٩) الصراف ، عباس ، آفاق النقد التشكيلي ، وزارة الثقافة والاعلام سلسلة الكتب الفنية (٣٤) دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩.

(٤٠) الصراف ، عباس ، جواد سليم ، من رسالة دكتوراه في النقد الفني ، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧٢.

(٤١) صليبا، جميل ، المعجم ، الفلسفي ،ج ٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت.

(٤٢) الطبرسي ،رضي الدين ،ابو نصر الحسن بن الفضل،مكارم الاخلاق تحقيق :حسن الاعلمي ،بيروت ،١٩٩٣.

(٤٣) عبد الجليل منقور: علم الدلالة اصولة ومناهجة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠١.

(٤٤) عبد العزيز، مجدي سيد: موسوعة المشاهير،الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

(٤٥) عبد الواحد على ،فاضل، عشتار ومأساة تموز ،دار الشؤون الثقافية وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٦.

(٤٦) العزاوي ،نعمة رحيم ،أبو حيان التوحيدي لغويا،الموسوعة الثقافية ،دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١،بغداد ٢٠٠٤.

(٤٧) العسكري ،ابو هلال،الفروق اللغوية ،تحقيق حسام الدين المقدسي دار الكتب العلمية ،بيروت ،ب ت.

(٤٨) عوض،د رياض : مقدمات في فلسفة الفن ،ط١ ،طرابلس ،لبنان ،١٩٩٤.

(٤٩) عيد ، كمال : جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠.

(٥٠) ف،نحاس ، جورج،اساطير الخصب الإنباتي في حضارات الشرق الأوسط الأدنى الآسيوي ، وزارة الثقافة ،دمشق ،٢٠٠٦.

(٥١) فورس ، ستامور ، اوفيد مسخ الكائنات ، ترجمة : ثروة عكاشة مراجعة : مجدي وهبه ، دار الكتب ، ١٩٧١.

(٥٢) القمني ،سيد،قصة الخلق أو منابع سفر التكوين ،المركز المصري لبحوث الحضارة ، ط٢ ١٩٩٩.

(٥٣) كرم،يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية ،دار القلم، بيروت، ب.ت.

(٥٤) كلود جرمان وديمون لويلان، علم الدلالة، ت. نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق.

(٥٥) الكيلاني ،عبد الرحمن، الانطباعية، مجلة الرواق ع٤ وزارة الثقافة والفنون ،١٩٨٣.

(٥٦) لقاء اجراء الباحث مع الفنان جبر علوان في بابل في قاعة عشتار للفنون بتاريخ ٢٠١١/٤/٥ الساعة ٥:٣٠ مساءا.

(٥٧) لقاء خاص تماضر ابراهيم والفنان جبر علوان، في برنامج نلتقي مع بروين حبيب لقناة دبي الفضائية الأربعاء ٦-٥-٢٠٠٩م.

(٥٨) مطر، أميره حلمي:فلسفه الجمال أعلامها ومذاهبها، دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.

(٥٩) الوشاء، ابو الطيب محمد بن اسحاق بن يحيى ،الموشى او الظرف والظرفاء،دار صادر ،بيروت ،ب ت.

الهوامش

(١) الاعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد،١٩٩٧،ص١.

(٢) ابراهيم ، زكريا : الفنان والانسان ، دار مصر للطباعة ، د ت ، ص١٣٧ .

(٣) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الامزيقي المصري ، لسان العرب ،ج٩ ، دار صادر ، بيروت ، ب ت ، ص٣٥٨.

(٤) ابن منظور، المنجد في اللغة والأعلام ، ط ٢٠ ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت، ١٩٦٩ ، ص ٩٠٧.

(٥) جماعه من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس، الاروس للطباعة ، ١٩٨٩، ص ١٣١٨.

(٦) صليبا، جميل ، المعجم ، الفلسفي ،ج ٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ٢٨٩١ ، ص٠٥٨١

(٧) ابن منظور: لسان العرب المحيط، المجلد الاولى، دار لسان العرب، بيروت، ب ت، ص ١٠٠٦.

(٨) البستاني فؤاد افرام ، منجد الطلاب ، ط٤، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، بيروت، ١٩٥٦،ص ٢٣.

(٩) جميل صلبيا، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص٥٦٣.

(١٠) سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، مصدر سابق، ص٩١.

(١١) ابن منظور : معجم لسان العرب الطبعة الكاملة،تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، المجلد الرابع، دار المعارف القاهرة ، ،ص٢٣١٠.

(١٢) الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، المكتبة الأموية ، بيروت ، ١٩٧٨،ص٣٤٤ .

(١٣) عيد ، كمال : جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠،ص٤٦ .

(14) Etienne, Qilson : form and Substances in the Art , U.S.A. 1966.p.4 .

(١٥) ستولنتيز ، جيروم:النقد الفني؛ دراسة جمالية وفلسفية ، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص٣٤٠

(١٦) ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ط٢ ، ت : سمير على ، دار الشؤون الثقافية العامة ،

(١٧) ريد ، هربرت : معنى الفن ، المصدر السابق نفسه، ص٥١ .

(١٨) ديوي،جوي:الفن الخبرة،ت:زكريا إبراهيم ،مكتبة مصر ،القاهرة ،١٩٦٣،ص١٩٣.

(١٩) ستولينز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية المصدر السابق نفسه، ص ٣٤٠.

(٢٠) عبد الجليل منقور: علم الدلالة اصولة ومناهجة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠١ ، ص١٥.

(٢١) بيير جيرو : علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمة ، سوريا ، ١٩٩٢ ، ص٩.

(٢٢) سيزا قاسم، مدخل الى السيميوطيقا، دار الياس المصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص٣٥١.

(٢٣) جوناثان كلر، فرديناند دي سوير، ت. عز الدين اسماعيل، ط١، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، ص١٠٣.

(٢٤) بير جيرو، علم الاشارة والسيمولوجيا، مصدر سابق، ص٢٣.

(٢٥) جوناثان كلر، فرديناند دي سوسير، مصدر سابق، ص٧٢.

(٢٦) رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، ت. محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٦، ص٨٨.

(٢٧) كلود جرمان وديمون لويلان، علم الدلالة، ت. نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق، ص١٥.

(٢٨) نور الهدى، لوشن، علم الدلالة، مصدر سابق، ص٣١.

- برمنيدس : مؤسس مذهب الوجود في صورته الأولى ، آمن بوحدة الوجود ووضع كتابه (في الطبيعة) شعرا فكان اول من استخدم الشعر للتعبير عن أفكاره الفلسفية ،ولد عام ٥١٥ ق.م
انظر:في سبيل موسوعة فلسفية (فيثاغورس) مصطفى غالب ب،ت بيروت ص١٩.

** إبيقراط : من أكابر الفلاسفة والأطباء في اليونان ،يعتبر صاحب الفضل الأكبر في تحرير الطب من الدين والفلسفة وارشاد المريض إلى ضرورة الاعتماد الكلي على العلاج الطبي.
مات في الثالثة والثمانين من عمره .كتب في خلال حياته الكتب والرسائل منها ((الحكم)) و((الأدّلة)) وتنظيم التغذية (والفوائد في الأمراض الحادة) ، وكان يعتمد على دقة في وصف ((العلامات)) المرضية التي يمر بها المريض.
انظر:في سبيل موسوعة فلسفية –ابقراط– ومصطفى غالب بيروت ص١١-١٢

(٢٩) إكو،إمبرتو،السيميائية وفلسفة اللغة ترجمة:احمد الصمعي/بيروت ٢٠٠٥ ص٦٩-٧٤

(٣٠) حماد، حسين صالح: دراسات في الفلسفة اليونانية، ج١، دار الهادي بيروت ٢٠٠٥، ص ٩٠.

(٣١) غالب،مصطفى،فيثاغورس ،مصدر سابق ص٩٧.

(٣٢) عطية، محسن محمد: المصدر نفسه، ص٤٤.

(٣٣) نفس المصدر،ص ١٠٣

(٣٤) غالب ،مصطفى ،فيثاغورس ،مصدر سابق،ص٣٨

(٣٥) الأهوائي،أحمد فؤاد،افلاطون،دار المعارف ،مصر ،ط٤،ب.ت ص٣٨

(*) أفلاطون :الفيلسوف الإغريقي صاحب المدينة الفاضلة، بداية فلسفته بداية الفكر الأخلاقي والإلهي، وقد درس العالم كوله أفكار هذا الفيلسوف أكثر من ٢٣٠٠، وهو لذلك يعتبر اعلم آباء الفكر الغربي كله. ولده من أسره غنية في مدينه اليونان، وهو شاب صغير عرف الفيلسوف سقراط وظل صديقاً له ومتحدثاً باسمه..وفي عام ٣٩٩ق.م.،حوكوا سقراط بتهمه إفساد عقول الشباب واعدم بوقتها،وكان بالسبعين من عمرة..وترك هذا الإعدام أثرا سيئاً في نفس أفلاطون، الذي احتقر الحكم الديمقراطي حتى الموت، فقد أعدمت الديمقراطية رجلا وصفة أفلاطون بأنة "احكم الناس وأعدلهم وأعظمهم جميعاً".عبد العزيز، مجدي سيد: موسوعة المشاهير،ب ن، ج٢، ط١، ١٩٩٦، ص٨٣.

(٣٦) إبراهيم،زكريا: مشكله الفلسفة، مصدر سابق، ص٣٢،٣١.

(٣٧) مطر، أميره حلمي:فلسفه الجمال أعلامها ومذاهبها، دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.ص١٩.

(٣٨) كرم،يوسف،تاريخ الفلسفة اليونانية ،دار القلم،بيروت،ب.ت ص٧٤.

(٣٩) الاهوائي المصدر نفسه ص٤٩.

(*) أرسطو: أعظم فيلسوف وعالم في العصر القديم.. وتمثل أعماله استقصاء موسوعياً وتصنيفاً شاملاً لمعارف عصره، أطلق علىه فلاسفة العرب "العلم الأول" وكان صاحب مدرسه تعرف باسم "اللوقيون"أو "المشائين"وهو أيضا معلم الاسكندر الأكبر وعنى بتلقين تلاميذه عناصر المعرفة ومنهجها في العلوم والأدب والفنون

والفلسفة. وهو مدرس علم المنطق، ويرجع إليه الفضل في انه أول من أرسى القواعد ألفلسفية للعلوم وحدد مصطلحات المعارف العلمية التي ظلت سائدة على مدى ثمانية عشر قرناً تقريباً. وفي مذهبه كما كان سائداً قديماً الفلسفة والعلم مبحث معرفي واحد .ينظر: عبد العزيز، مجدي سيد: موسوعة المشاهير، الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦،ص٧٥.

(٤٠) عبد الجليل،منقور،مصدر سابق

(٤١) المصدر نفسه ،ص٧٤

(٤٢) بدوي ،عبد الرحمن،خريف الفكر اليوناني ،ط٥،دار القلم،بيروت،لبنان،١٩٧٩،ص١٥-١٩

(٤٣) المصدر نفسه، ص٢٧

- الفونولوجيا :هي علم الأصوات ودراستها من حيث الوظيفة .

للاستزادة انظر:بارتيش،بريجيته،مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي،ترجمة أ.د سعيد حسن بحيري ممؤسسة المختار ٢٠٠٤،ص ١٢٩-١٣٧.

(٤٤) انظر،الوجا،د.جهاد يوسف،مقارنة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا ٢٠٠٧ ص١

- ولد فرديناند دي سويسر في صيف عام ١٨٥٧ من عائلة علمية نشر في سنة ١٨٧٩ رسالة عنوانها ((رسالة في التنظيم البدائي للمصوتات في اللغات الهند وأوربية)) حصل على الدكتوراه سنة ١٨٨٠ متناولا اللغة السنسكرتية . طلب منه التدريس في معهد الدروس العلىا في باريس واستمر به عشرة سنوات في مجلة (societedes lingustes memoir esdela) التي اصبح فيها امين سر مساعد سنة ١٨٨٢ ،عاد الى بلده جنيف سنة ١٨٩١ حيث مارس التعلىم الى أن توفي سنة ١٩١٣ .

انظر: زكريا، ميشال، الالسنية وعلم اللغة الحديث، المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط١٩٨٣،٢ ص٢٢٣-٢٢٤

(٤٥) زكريا، ميشال، الألسنية ،علم اللغة الحديث مبادئ وأعلام، مصدر سابق، ص٢٢٧

(٤٦) زكريا،ميشال،الالسنية ، مصدر نفسه ، ص٢٢٨-٢٢٩ .

(٤٧) نهر ،هادي ،علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ،مصدر سابق ص٢١٠.

(٤٨) الرويلي ،ميجان والدكتور سعد اليازعي ،دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ط٢٠٠٠،٢ ص١٠٧

(٤٩) صاحب ، زهير ، الفنون التشكيلية العراقية ، عصر قبل الكتابة ، سلسلة عشتار الثقافية ، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ،مطبعة د .ي – بغداد ٢٠٠٧ ص٤٣.

(٥٠) انظر : صاحب ، زهير ، الفنون التشكيلية العراقية ، عصر قبل الكتابة ،المصدر السابق ، ص٣٧

(٥١) انظر : صاحب ، زهير ، وآخرون ، دراسات في الفن والجمال مونااليزا العراق ، دار مجدي للنشر والتوزيع ط١ ٢٠٠٦ ، من ص٢٥ – ٢٦ .

(٥٢) الحوراني ، يوسف ، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٧٨ ، ص٢٠٩

(٥٣) السعداوي ، نوال ، الرجل والجنس ، مصدر سابق ص١٣.

(٥٤) صاحب ، زهير ، الفنون التشكيلية العراقية ، عصر قبل الكتابة سلسلة عشتار الثقافية ، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ،مطبعة د .ي – بغداد ٢٠٠٧ ص١١ .

(٥٥) المصدر نفسه ص١١

(٥٦) الدباغ ، تقي ، والدكتور وليد الجادر ، عصور قبل التاريخ ، مطبعة جامعة بغداد ١٩٨٣ ص١٤٢ .

(٥٧) صاحب ، زهير ، الفنون التشكيلية العراقية ، عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ص١٥

(٥٨) الدباغ ، تقي ، والدكتور وليد الجادر ، عصور قبل التاريخ ، مطبعة جامعة بغداد ١٩٨٣ ص١٣٧ .

(٥٩) صاحب،زهير ،الفنون التشكيلية العراقية ،عصر قبل الكتابة ،مصدر سابق ص١٨

(٦٠) ايريغاري ، لوسي ، سايكلوجيا الإنوثة ، مرآة المرأة الاخرى ، ترجمة : د. على سعيد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص١٥

(٦١) انظر : بارو ، اندريه ، سومر فنونها وحضارتها ، مصدر سابق ص٩٢

(٦٢) انظر ، صاحب ، زهير ، الفنون التشكيلية العراقية ، عصر قبل الكتابة مصدر سابق ، من ص٦٠ – ٧٨

(٦٣) سوسه ، احمد ، حضارة وادي الرافدين ، بغداد ص١٥٤

(٦٤) الربيعي ، شوكت ، مقدمات في تاريخ الفن العراقي ، السلسة الفنية رقم ٧ ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٠ ، ص١٠

(٦٥) اسماعيل ال كاشف الغطاء ، كريم ، عباقرة الفن واعلام مدارس الفن المعاصر جامعة الامام كاشف الغطاء ، مطبعه الغري الحديثة ، النجف ، ١٩٧١ ، ص١١

- حلل فرويد حياة دافنشي تحليلا مغايرا لما ذكرناه . كما كان دافنشي يعيش في منزل فيروشيو في العام ١٤٧٦ حيث وجه اليه اتهام باللواطة وهو اتهام اقرب ما يكون الى الحقيقة ، انظر : بيتر وليندا موري ، فن عصر النهضة ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة سلمان الوساطي ، بيروت ، ٢٠٠٣ ، ص١٩٤

(٦٦) بيترولندا ، موري ، فن عصر النهضة ، مصدر سابق ص٢٠٥

(٦٧) الصراف ، عباس ، آفاق النقد التشكيلي ، وزارة الثقافة والاعلام سلسلة الكتب الفنية (٣٤) دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩

(٦٨) انظر:جبور ،جان ،الشرق في مرآة الرسم الفرنسي من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين .منشورات جروس برس ،طرابلس ،لبنان ،١٩٩٢ ،ص٦٠-٦٤

(٦٩) أمهز،محمود،الفن التشكيلي المعاصر ،التصوير ١٨٥٠-١٩٧٠ مصدر سابق ص٢٣

(٧٠) الانطباعية ظهرت بسبب معرض الانطباعيين الأول الذي أقيم سنة ١٨٧٤ بناء على رغبة مونيه (monet)ورينوار (Renoir)وسيسلي (sisley) وبيساروا (pissarro) وسيزان (cezanne) وديغا(degus) واخرين

(٧١) أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ص٤٤

** التكعيبية في اصلها موضوعة فكرية طرحها اثنان من الرسامين : بيكاسو وبراك لممارسات معينة لاحظاها في رسم سيزان ،

انظر : أمهز ، محمود ، الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ص١٣٨
قسم ابولنير التكعيبية الى أربعة اتجاهات سنة ١٩١٢ ، التكعيبة العلمية والفيزيائية والغريزية والاورفية التي تستخدم عناصر صورية اوجدها الفنان كليه انظر ، أمهز ، محمود ، لفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ص١٠٧

(٧٢) حسين صالح ، قاسم ، في سايكولوجية الفن التشكيلي ، مصدر سابق ص٩٥

(٧٣) مولر جي ، أي ، وذانك ايلفر ، مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ص١٢٢- ١٢٣

(٧٤) الصراف ، عباس ، جواد سليم ، من رسالة دكتوراه في النقد الفني ، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧٢ ، ص٣٢

(٧٥) حسين صالح ، قاسم ، في سايكولوجية الفن التشكيلي ، قراءة تحليلية في اعمال بعض الفنانين التشكيلين ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص١٧٤ – ١٧٦

(٧٦) جبرا ، ابراهيم ، جبرا ، جواد سليم ونصب الحرية ، مصدر سابق ص١٧

(٧٧) جبرا ، ابراهيم ، جبرا ، الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ص٢١

(٧٨) سليم ، نزار ، الفن العراقي المعاصر ، مصدر سابق ص١٢٤

(٧٩) علوان ، محمد على ، سمات وتحولات اسلوب رسومات نوري الراوي المصدر السابق ، ص٧٦

(٨٠) المصدر نفسه ، ص٧٦

(٨١) ابراهيم ، نضال ، صحيفة العرب اليوم ، حوار مع نوري الراوي ، العدد ١٨٩ ٣٠ / مارس ، ١٩٩٩ ، صفحة الثقافة

(٨٢) علوان ، محمد على ، سمات وتحولات اسلوب رسومات نوري الراوي ، مصدر سابق ص١٠٣.

(٨٣) حوار مع خالد الرحال ، اجرته مجلة الرواق ،المصدر السابق، ص١٨

(*)ولد الفنان المغترب جبر علوان في (المحاويل) من ضواحي مدينة الحلة / بابل. لكي (يجبر قلب أمه) بعد طفلين ماتا، وهو من مواليد العام ١٩٤٨. وبفعل الصراعات السياسية ـــ حقبة الستينيات المحتدمة ـــ انحاز جبر علوان الى شعبه. بمكافحتة لنظام البعث الفاسد، وحين غادر الى ايطاليا، كافح بالرسم. يرسم اللوحة في الشوارع مقابل ألف ليرة للبورتريه، أو يكتفي بثلث هذا المبلغ حتى تحول (رسام الساحة) المكافح، بعد ان أغراه على هذه المغامرة أستاذه محمد على شاكر، الذي أرشده الى الباص رقم ٦٧ ليغادر كركوك قبل ان تنتهي سنة ١٩٧٢، تاركا التدريس، وليدخل مغامرة الاحتراف والدراسة، فانتسب الى كلية الفنون في روما ليواصل دراسة النحت أولا بإشراف (جريكو) حتى العام ١٩٧٥ ثم ليدرس الرسم بإشراف (جنتلليني) حتى العام ١٩٧٨.وليعاين ببصر ثراء المتاحف وما في الساحات من منحوتات. أقام أول معرض له عام ١٩٧٥ ثم أخذت تترى معارضه سنوياً حتى العام ١٩٧٩. أقام علوان عددا كبيرا من المعارض الفردية لأعماله، كما شارك في العديد من المعارض الجماعية في البلاد العربية وأوربا، وصدر في إيطاليا كتاب عن أعماله باللغتين الإيطالية والإنجليزية. يقيم حاليا في روما. ينظر: الدليمي، رياض : جريدة (الزمان) ،العدد ١٩١٣ ، التاريخ ٢٠٠٤ - ٩ – ١٣.

(٨٤) لقاء تلفزيوني خاص تماضر ابراهيم والفنان جبر علوان، في برنامج نلتقي مع بروين حبيب لقناة دبي الفضائية الأربعاء ٦-٥-٢٠٠٩م.

(٨٥) الدليمي، رياض : جريدة (الزمان) ،العدد ١٩١٣ ، التاريخ ٢٠٠٤ - ٩ - ١٣

(٨٦) الدليمي، رياض : جريدة (الزمان) ،المصدر نفسه ،

(*) مسرحي سوري وكاتب ولد في قرية حصين البحر القريبة من طرطوس عام ١٩٤١. تلقى تعلىمه في مدارس اللاذقية. درس الشهادة الابتدائية في مدرسة القرية، ثم تابع الدراسة في ثانوية طرطوس حتى البكالوريا وفي فترة مبكرة بدأ يقرأ ما تيسر له من الكتب والروايات، وكان أول كتاب اقتناه وعمره ١٢ سنة هو (دمعة وابتسامة) لجبران خليل جبران، ثم نمت مجموعة كتبه وتنوعت (طه حسين وعباس العقاد وميخائيل نعيمة ونجيب محفوظ ويوسف السباعي واحسان عبد القدوس وغيرهم) ينظر https://ar.wikipedia.com.

(٨٧) الجزائري، محمد: جبر علوان وازواجية كيمياء الجسد، مقال منشور على النت www.jehat.com/ar/Tashkeel/studies/Pages/jaber_alwan.aspx.

(*)عبد الرحمن منيف (٢٩ مايو ١٩٣٣ - ٢٤ يناير ٢٠٠٤) اسمه الكامل: عبد الرحمن إبراهيم منيف، ينتمي إلى قرية قصيبا شمال مدينة بريدة بمنطقة القصيم الواقعة وسط المملكة العربية السعودية عتبر منيف من اشد المفكرين المناوئين لأنظمة كثير من الدول العربية. من أشهر رواياته "مدن الملح" التي تحكي قصة اكتشاف النفط في السعودية وهي مؤلفة عن ٥ أجزاء، ورواية شرق المتوسط التي تحكي قصة المخابرات العربية وتعذيب السجون ينظر https://ar.wikipedia.org/wiki.

(٨٨) الجزائري، محمد: جبر علوان وازواجية كيمياء الجسد، مصدر سابق على النت.

(٨٩) لقاء اجراء الباحث مع الفنان جبر علوان في بابل في قاعة عشتار للفنون بتاريخ ٢٠١١/٤/٥ الساعة ٥:٣٠ مساءا.

(٩٠) ينظر: الدليمي، رياض : جريدة (الزمان) ، مصدر سابق.

(*) المقابلات الشخصية:

أ..د. مكي عمران راجي ٢٠١١/٤/٢٦ في كلية الفنون الجميلة / بابل الساعة ٠١,١٠ مساءاً.

أ.د. فاخر محمد 2011٤/٢٤/ في كلية الفنون الجميلة/ بابل الساعة ١١,٠٠ صباحاً.

أ.د كاظم نوير 2011٤/٢١/ في كلية الفنون الجميلة / بابل الساعة ٠٧,١٥ مساءاً.

أ.م.د محمد على أجحالي ٢٠١١/٥/١٧ في كلية الفنون الجميلة / بابل الساعة. ١١,٠٠ صباحاً.

* الكلمات لمظفر النواب الشاعر العراقي الوطني من ديوانه الريل وحمد وقد انتقى الفنان قصيدة ((انتظار ريحان))لتكون عنوانا لعمله الفني ومن الجدير بالذكر ان مظفر النواب كان رساما ايضا

شكل	اسم العمل	اسم الفنان والعائدية
١.	تماثيل فخارية	فن قديم ٥٥٠٠ق.م ، دور حسونه
٢	الصليب المالطي من خلال شكل التيوس الأربعة	فن قديم
٣	موناليزا العراق	عصر قبل التدوين ٥٠٠٠ق. م
٤	رقصات نساء على شكل صليب معقوف	فن عراقي قديم
٥	تمثال الأم الولود	فن عراقي قديم ٥٣٠٠ق.م ، دور سامراء
٦	لوحة رأس ملاك	روفائيل ، البيناكوتكا
٧	الموناليزا	ليوناردو دافنشي ، متحف اللوفر ، فرنسا
٨	نوم فينوس	جورجيون وتيتيان ، ايطاليا
٩	الحرية تقود الشعوب	اوجين دي لاكروا ، أسبانيا
١٠	المستحمات	اوغست رينوار ، اللوفر ، فرنسا
١١	الحياة	بابلو بيكاسو ، متحف كليفلاند
١٢	امرأة	سلفادور دالي
١٣	الطفل الميت	جواد سليم
١٤	نساء وشخص مصلوب	جواد سليم
١٥	تخطيط	شاكر حسن ال سعيد
١٦	حوار عائلي	نزيهة سليم
١٧	لوحة تمثل الفرح	نزيهة سليم
١٨	الأمومة	محمود صبري
١٩	وجه امرأة	نوري الراوي
٢٠	امرأة	خالد الرحال
٢١	شرقاوية ليلة الدخلة	خالد الرحال
٢٢	العالم تحت وسادتي	خالد الرحال
٢٣	من مجموعة النساء	جبر علوان
٢٤	من مجموعة النساء	جبر علوان
٢٥	رقص غربي	جبر علوان
٢٦	من مجموعة النساء	جبر علوان
٢٧	امرأة في الشتاء	جبر علوان
٢٨	من مجموعة النساء	جبر علوان