آلية التعبير في التكوينات الجدارية للخزافة العراقية ساجدة المشايخي

نضال عبد الخالق عبد الله

الجامعة المستنصرية/ مديرية الانشطة الفنية

ملخص البحث

تؤسس الدراسة الحالية الموسومة (آلية التعبير في التكوينات الجدارية للخزافة العراقية ساجده المشايخي) على وفق منهجية قائمة على ثلاثة فصول.

يشتمل الفصل الاول على منهجية ضمت مشكلة البحث و اهميتة وحدود البحث الزمانية والشكلية مع تعريف لاهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث مع تعريف اجرائي لكل واحد، اضافة الى الهدف المرجو تحقيقة من هذه الدراسة من خلال سلسلة من الاجراءات المعرفية .

الفصل الثاني فقد خصص للاطار النظري الذي شمل ثلاثة مباحث هي:

- آلية التعبير الفني
- المؤثرات الاجتماعية و النفسية في التعبير الفني في التشكيل الخزفي.
- العلاقة التبادلية بين التعبير و عناصر التكوين في الخزف الفني.

هذا وقد ضم هذا الفصل المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

الفصل الثالث فقد خصص للاجراءات التي اتبعتها الباحثة للتوصل الى نتائج البحث المرجوه من خلال توضيح المنهج الذي اتبعته و آليه اختيار العينات من مجتمع البحث بالاستنادعلى المحاور التي استخلصتها الباحثة من الاطار النظري و المؤشرات التي اسفر عنها.

الفصل الرابع ضم نتائج البحث التي توصلت لها الباحثة من خلال تحليل العينات ورصد مدى تمثل محاور التحليل فيها ، والنتائج جاءت في اجمالها تكشف ان الاعمال الخزفية حققت تمثيلا عاليا لمديات التاثر بالبيئه المجتمعية العراقية و خاصة المحلية ممثله بالتراث الشعبي و اثر واضح للمضامين الفكريه و العقائدية الاسلامية و الرافدينيه على وفق صياغة اسلوبية معاصره خاضعة لرؤية الفنانه الخاصة .

الفصل الاول: هيكلية البحث

مشكلة البحث:

مشكله البحث الحالي تحددها تساؤلات مثلت بمجموعها المحور الذي استقرت عليه فكره الدراسة و اختيار العنوان و هي كالآتي:

- ما هي آلية التعبير الفني الذي بث في التكوين الجداري الخزفي لدى الخزافة ساجده المشايخي؟
- ما هي المؤثرات التي خضع لها نتاجها الخزفي و التي بلورت صيغه التعبير الفني ؟
- هل التعبير كعنصر من عناصر التكوين الخزفي حقق منظومة متماسكة و متفاعلة مع باقي عناصر التكوين الفني و علاقاتها التبادلية في اعمالها الخزفيه؟

حدود البحث

الحدود الزمانيه 1995-2000 ذلك لان هذه الفتره مثلت متحولا شكليا في الجداريات الخزفيه لدى الخزافة ساجده المشايخي من حيث تنفيذها للتكوينات الجداريه.

الحدود الشكليه انحصرت في التكوينات الجداريه الخزفيه.

هدف البحث

- الكشف عن آلية التعبير الفني التي اسفرت عنها التكوينات الجداريه لدى الخزافة العراقية ساجده المشايخي و التي تمثلت في التكوين الفني.

تحديد المصطلحات

التعبير Expression

في اللغة: جاء في لسان العرب في باب عبر، عبر الرؤيا، عبرا أو عبارة وعبرها أي فسرها واخبر بما يؤول إليه أمرها، واستعبر إياها أي سأله تعبيرها، وعبر عن ما في نفسه بمعنى أعرب و بين[1].

التعبير اصطلاحا:

هو الإعراب عن شيء بإشارة أو لفظ أو صوره أو نموذج، فالإشارات و الألفاظ تعبر عن المعاني و الصور تعبر عن الأشياء، ويطلق التعبير عن الحالات النفسية ببعض الظواهر الجسمانية، ويطلق أيضا على الوسائل التي يعتمدها المرء في نقل أفكاره و عواطفه و مقاصده بالصوت أو الرمز أو الصور ومنه التعبير الأدبي و التعبير الرمزي و غيره[2].

التعبيرفي الفلسفة: جاء التعبير في المعنى العام (فعل التعبير) أي تشكيل معطى حاضر متوافق بصوره تماثليه مع واقع بعيد أو خفي ، وهو جمله الآثار الخارجية المرتبطة ببعض الأحوال النفسية (تعبير الانفعالات)، أو وسائل تتواصل بها روح مع أرواح أخرى ناقلا إليها مشاعره و أفكاره، و هو سمه يتسم بها عمل فني يعبر بقوه عن موقف أو مشاعر سواء بالتماثل المباشر أم بتوافق صور خياليه أخرى[3].

التعريف الإجرائي:

وتأسيسا على ما ورد من تعريف للتعبير في اللغة و اصطلاحيا و فلسفيا و التي أفادت الباحثة في تحديد التعريف الإجرائي* للتعبير على وفق الخصوصية البحثية للدراسة الحالية يكون التعريف الإجرائي للتعبير هو:

(المعنى الدلالي المرتبط بخيال و عاطفة و تجربه الفنان الذي تحدده العلاقة التبادلية لعناصر التكوين الخزفي الخاضع بدوره لمؤثرات بيئيه فرديه و جمعيه حددت السياق العام و الخاص لآلية بثه في المنجز الخزفي المعاصر).

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: آلية التعبيرالفني

الفن في ابسط تعريف له ماهو الا اعاده خلق للواقع عن طريق مجموعة من الوسائل و يعد التعبير من اهم الوسائل لنقل الصوره الجديده للواقع المصاغ من قبل الفنان في منجزه الفني، و على الرغم من تداوليه مصطلح التعبير في الفن الا انه عصي على التعريف الشامل او الامساك بمعناه الحقيقي (فالتعبير الذي ينطوي عليه العمل الفني من اصعب العناصر قابليه للتحليل لان مايبوح به العمل الفني ليس بالمعنى الفعلي الذي يمكن فهمه و تاويله انما هو دلاله وجدانيه تدرك بطريقة حدسية مباشره)[4] فالتعبير ليس اثر او علامه يتركها الفنان على سطح العمل الفني تدل على المعنى، ولن يكن البوح بالمعنى ممكنا الا بوحده موضوعيه لجميع عناصر العمل الفني الا وهي (الماده و الشكل و التعبيرلتوصيل هذا المعنى)[5]، فالعمل الفني نتاج علاقة جدليه بين العناصر الحسية و العناصر المعنويه و اي اهتمام باحد العناصر على حساب الاخر سيضر بالقيمه التعبيريه للعمل ، هذا وان التعبير الفني يسفر عنه في المنجزات الفنيه على وفق ماده التعبير (فاذا كان الحجر هو الوسيلة يكون التعبير في المعمار و اذا كانت اللغة كان التعبير بالشعر و اذا كانت النغمه كان التعبير في الموسيقى و اذا كان اللون او الشكل الانساني كان التعبير في فنون التجسيم)[6]، كما ان التعبير يفصح عن العلاقة بين الفنان و الموضوع و هو مظهر من مظاهر سيطره الفنان على و سائطة و ادواته انه نتاج التفاعل بين الفكره و الماده، لقد ميز جورج سانتيانا (1863-1952) بين حدين في كل تعبير يصدر في العمل الفني الواحد (الحد الاول هو الموضوع الماثل امامنا بالفعل اي الكلمه او الصوره او الشيء المعبر عنه و الحد الثاني هو الموضوع الموحى به او الفكره او الانفعال الاضافي او الصوره المولده او الشيء المعبر عنه و يتالف التعبير من اتحادهما)[7]، واكاد اجزم ان الدراسات الفنيه في معظمها و على راسها بحوث الفيلسوف جون دوي (1859-1952) قد اكدت ان التعبير في الفن انفعال و ليس

محاكاه (فلو كان التعبير مجرد نسخ لكان التعبير الفني امرا بسيطا)[8] فالتعبير الفني لن يكن بمحاكاه الواقع نسخيا و الا كانت الصوره الفوتغرافيه هي البديل الموضوعي للتشكيل الفني.

من هنا نرى ان التعبير هو خاصية الفن و الاسلوب الفني المميز للفنان هو الطريق الذي يحدد على اساسة الفنان الطريقة التي يقدم بها الصوره التعبيريه في منجزه الفني ومن واقع ان الفنان مجتمعي فهذا الاسلوب لن يحدد الا على وفق مجمل مؤثرات خارجيه و داخليه متاثره بالتالي بالمحيط المجتمعي للفنان الذي هو جزء من حضاره انسانيه ينتمي اليها.

إن لكل حضارة فكرها ، كما إن لكل مرحلة من مراحل هذه الحضارة الفكر الخاص والمميز والمتولد عن الظروف والعوامل المؤثرة في طبيعة هذا الفكر وهذا من ما يوحد بالضرورة طبيعة النتاجات الفنية على وفق المرحلة الزمنية وبنيتها الفكرية، ومن هنا استمرت النتاجات الفنية وأشكالها وتنظيمها في تغير مستمر تبعاً لفلسفة العصر الذي ينتمي أليه الفنان، وما العمل الفني الا فعل مرتبط بين مبدعه ومحيطه المكاني و الزماني والذي أشترطه فعل التماس المباشر وغير المباشر بين الفنان ومحيطه (فالفنانين مهما يكونوا ثوريين فكراً وطموحاً فهدفهم أولا تمثل جو بلادهم بخصائصها الطبيعية والاجتماعية وأن ثمة روحاً من التراث لصيقة بهم ومهما ابتكروا من أشكال جديدة، فما عملهم إلا استمرار للتقاليد الفكرية للجماعة)[9].

وعليه ستمثل التجربة الفنية انتماء العمل التشكيلي ألزماني والمكاني وبالتالي تسفر عن الوعي الإبداعي الذي تمخض عن تفاعل المجتمع والفرد الفنان مع كل ما تعكسه البيئة من متراكم معرفي وطبيعي يضفي على الحضارة تميزها (فلكل حضارة فرديتها، ومثل فردية الجماعة كمثل فردية الشخص الذي يصدر عنه العمل الفني، من حيث إنها تترك طابعها الذي لا يمحى على الفن الذي تستحدثه)[10]، وعليه ستمثل سياقات الفكر في بنية عمل فني السبيل لفهم الخصوصية الأيديولوجية السائدة في الوسط الحضاري وآلية تأثيرها كعامل مؤثر في النظام الشكلي و التعبيري لسياقات فنون تلك الحضارة.

إن الفن التشكيلي ما هو إلا فعل اجتماعي وآلية التعبير الفني بفرديتها من قبل الفنان فعل يبدأ بالمخيلة حيث يعمل الخيال لدى الفنان على تبلور الفكرة الابتدائية (الصورة الذهنية) التي تستند كما بتَّ فيها أدموند هورتسل (1859–1938) في الفنون المعاصرة عموماً على (استقبال معطيات الحس أو مثيراته والاختيار منها بقصديه ومن ثم تحليلها تليها عملية كشف العلاقات بينها وبين خزين التراكم الصوري في الذهن لإنشاء تركيب ذهني جديد)[11].

والصورة الذهنية ما هي إلا عبارة (عن الهيئة التي يبدو عليها الشكل تفرزها إسقاطات الفنان أو المتلقي والتي جاءت بها مدارس التحليل النفسي لتؤسس إلى ما سمي باللاشعور والذي عد مخزون

الذكريات ومنبع الإبداع)[12]، تستعاد كذاكرة ومن ثم تتمثل من خلال حفظ المفردات واستدعائها (تتسم بإخضاع مكونات البيئة للتبسيط والتجريد، يتمثلها الفنان بعد إعادة تنظيمها مروراً بالذاكرة حيث تدرك حسياً)[13]، وقد أتفق كل من قطبي مدرسة التحليل النفسي كارل غوستاف يونغ (1875-1961) وسيجموند فرويد (1856-1939) على إن اللاشعور هو منبع الإبداع إلا إن تفسير فرويد أتسم بالبعد الشخصي أما يونغ فقد أتسم تفسيره بالبعد الشخصي والجمعي و على وفق راية هذا تنتقل بالوراثة آثار الفترات السابقة للأسلاف إلى الشخص، وقد عد اللاشعور منبع ومصدر الأعمال الفنية العظيمة التي يوجب البحث عن آثارها عند تحليل أي عمل فني (والفنان يطلع على مضمون اللاشعور بالحدس ولا يلبث أن يسقطها في عمله على شكل رموز)[14]، والفنان حين يعمد إلى خلق تشكيل مبدع تعبيري ينطلق في إبداعه من مجموع المثيرات الحسية التي تؤثر عليه والتي يشترط تعددها لتمثل متراكم صوري ينشئ الخبرة والتي هي (في الواقع تفاعل الكائن الحي مع مفاهيم العصر الذي هو المصدر المباشر وغير المباشر لكل خبره)[15]،

وعلى وفق ما وضحته الباحثة من الاسس العامه التي تميز التعبير الفني في عمومة تجد أن التعبير الفني في التشكيل الخزفي يبداء من حيث هو صورة ذهنية يرتبط بعلاقة مع عملية التحليل والتركيب التي تجري في ذهنية الفنان لتؤول فيما بعد إلى قيم جمالية تعكسها الصورة الفنية كنظام شكلي أكتسب مضمونه وموضوعه وفق الذائقية السائدة للعصر و ما يحيط بالخزاف من بيئات إبداعيه و ثقافيه تسهم في تحديد الخصوصيه الاسلوبيه و من ثم التعبير الفني المبثوث في المنجز التشكيلي و تغييره سواء في قوالبها القديمة أو المعاصرة لتنتظم ضمن سياق خاص بالخزاف يعبر عن تمكن أدائي بكل ما فيه من خصوصية وذاتية في إعادة الإخراج والتوزيع للصورة الذهنية (حيث أن الفنان في تعبيره عن الصورة الذهنية لا يعبر عن ذات الصور، بل يقدم صوراً لها) [16] متمثلاً لها على وفق علاقته بالمحيط الخارجي ونظرته الخاصة إليه، وهذا ما يفسر ارتحال منجزه الفني المبدع من حيث التعبيرالفني عن الصورة الذهنية إلى ما وراء المظاهر المحسوسة حيث يؤول الصورة بإسناد من محفزات فكرية ومنطقية تبرر هذا التأويل والتغيير الذي أحدثه في المدرك ونظامه الشكلي كي يكتسب البعد التعبيري الرمزي المبرر على شكل بنية تجريدية، هذا ويشترط في التأويل الشكلي كنظام يمكن عده إبداعاً هو الجدة والتغيير وأن يَكمُن خلفه فنان ذو حس جمالي وعمق فلسفي ومتراكم خبرات ومعارف تجسدها التقنيات الأدائية التي من شأنها أن (تتغير عند حدوث تطور في الحضارة والمدنية، على وفق المكتشفات والاختراعات التي من شأنها أن تؤثر في وسائل الأداء الفني)[17]، كذلك أن لا يكون التغيير المتأتي من التحوير والحذف أو الإضافة في عملية التأويل المرتبطة بعملية التحليل والتركيب من مرحلة التخطيط إلى العمل (إلا عبر مجموعة من المحاولات تقترن بالكثير من التعديلات والمراجعات)[18].

عليه يكون التعبير الفني المعالجة العمليه الذهنية ومن ثم الأدائية لمعطيات الحس و الفكر يشيرفي كل حال إلى نشاط الفنان الفاعل في مجمل العلاقات الفكرية والشكلية التي تساهم في صياغة مفاهيم الفكر الحضاري وخصوصيته (فالفنان فرد له القابلية و الرغبة في تحويل إدراكه المرئي إلى شكل مادي، فالقسم الأول من فعله هو الإدراك و الثاني هو التعبير و من غير الممكن عمليا فصل هذين الأجرائين ، الفنان يعبر عما يدركه و هو مدرك بما يعبر عنه)[19]، كما إن التوقف عند الصورة الذهنية غير المادية المؤسسة على (التنظيم المتناغم للأشكال و رفض التمثيل الصوري والتقيد بالمنظور والابتعاد عن تمثيل الطبيعة المادي بإشارات دالة عليها)[20] يعد من أبرز سمات الفن التشكيلي المعاصر الذي أقصى نهائياً التشكيل ألتشبيهي داعياً إلى الفن الذي يتميز بالتعبير عن عاطفة الفنان وتحقيق فرديته.

المبحث الثاني:المؤثرات الاجتماعية و النفسية في التعبير الفني في التشكيل الخزفي

إن العمل الفني ما هو إلا وجود مادي يعكس الصورة المتولدة في ذهنية الفنان والمتبلورة بشكل أو بآخر من جراء مؤثرات يفرزها محيطه المجتمعي وتقوم بتوجيه منجزه الفني أو أن تتمثل فيه بصورة أو بأخرى مجسداً فكر الفنان والمتولد من تراكم التجارب الاجتماعية والمتمثلة في خصوصية البيئة (فما من إنسان يستطيع أن يتخلص من ضغوط البيئة أو من الروابط الطبيعية التي تشده إليها)[21].

والفرد يتفاعل مع البيئة وفق حاجاته وانتمائه ومؤثرات إرثه الاجتماعي فيكون بذلك عمله الفني عنوان مادي لعصره ودلالة عن أحوال الزمن الذي أبدع فيه فان كان لكل زمن فنونه وآدابه فذلك لأن لكل جيل احتياجاته الخاصة التي تقضيها الفنون والآداب التي هي (وليدة مشاعر الأمم واحتياجاتها ومعتقداتها كالنظم، فإذا ما تحولت هذه الاحتياجات والمشاعر والمعتقدات وجب أن تتحول نظم تلك الأمم وفنونها أيضاً)[22]، وعليه فالمعرفة بالوسط البيئي الذي يمثل العامل المؤثر والمحفز للبنية الفكرية في مجتمعات البشرية وطبيعة السلوك الاجتماعي الذي ينطلق منه، نكون كمن يؤسس للدراية بماهية الفكر وجوانبه ومنطلقاته المعرفية التي حددت القيمة الشكلية و التعبيرية لفنون عصر ما، وعلى الرغم مما يبديه العمل الفني من ذاتية وفردية في الأداء فإن العناصر الداخلة فيه لا يمكن أن تفهم بمعزل عن المجتمع والمحيط الحضاري والثقافي الذي ينتمي إليه، وفهم ومن ثم استيعاب شخصية الفنان على أهميتها فإنها لا تعطي صفة الشمولية في تفسير العملية الإبداعية.

و التشكيل الخزفي في عمومه و على مر العصور كان من نتاج رؤية اجتماعية للفن، ناقلاً فكر الجماعة والحضارة الإنسانية ومحاور تفكيرها الجماعي، وامتداداً لمواصفات البيئة المكانية التي عاشها الخزاف كاشفة عن تقاليد اجتماعية لتجربة إنسانية متفاعلة مع وجودها الحي، وفي ذلك يرى

هيكل (1770-1831م) (إن كل عصر أو فترة سياسية من تاريخ الحضارة الاجتماعية يمثل وحدة مستقلة وان ملامحه السياسية والاقتصادية والأخلاقية والاجتماعية العامة والجمالية والعقلية والدينية كلها جوانب أو أنواع للمجموع الحي Living Totality ومنها يتكون كيانه المتجانس)[23]،

ففي إطار البيئة الطبيعية و أثرها في الخزف ، وبكل ما تحويه من (تأثير مباشر طبيعي يحدده المناخ وطبيعة الأرض، لتنعكس على نوع الإنتاج وأدواته والأشكال التي يتخذها)[24] قد تمثل بمستويات خاصة مستوعبة الخامة كعنصر فني يتآلف وأسلوب الفنان في صياغة الأشكال على وفق نوع المنجز الفني، وللمادة (الخامة) الخصوصية الأولى في تشكيل العمل الخزفي وفي ترجمة وتجسيد مضامين الخزاف وأفكاره والتعبير عنها ضمن نطاق قدراتها الفيزيائية والكيميائية والجمالية، فكانت البيئة الطبيعية للعراق بكل ما وفرته من أنواع الأطيان الخاصة بعملية التشكيل مؤثراً في جعل الخزفيات العراقية في العصور السابقة في العراق من نوع واطئة الحرارة (Earthenware) لوفرة هذا النوع من الأطيان في الأرض العراقية وبالتالي أيضاً تحكمت الخامة (الأطيان) تلك بنظام التلوين والنتيجة النهائية لتزجيج العمل الفخاري نتجت عنها خواص كيميائية وفيزيائية وجمالية هي نتاج توافق للبنية التركيبية لأكاسيد التلوين مع درجات الحرارة للخامة الأساس (الطينية) التي فرضت شروطها أيضاً في تحديد نوع الخلطات الكيميائية للمحلول الزجاجي فالبيئة الطبيعية من العوامل التي لا تتغير في عمليات التحول الثقافي وبهذا تكون عملية التكيف معها ناتجة عن (حصيلة تفاعل ذكاء الإنسان معها ويظهر صدق ذلك في الفنون التشكيلية)[25].

كما إن البيئة الطبيعية تزود الفنان التشكيلي العراقي بمفردات نباتية و كونيه حققت تواصلا تاريخيا ظهر في كل سياقات الفنون التشكيلية منذ فنون العراق القديم حتى الفنون في العصر الاسلامي مثل النخلة و الوريدات الثمانيه او شجره الحياه وغيرها.

ولبيان اثر البيئة المجتمعية على التعبير الفني و التي من ضمنها العقيدة و الدين و الموروث الحضاري و التراث الشعبي الذي هو جزء من البنية المجتمعية للفنان العراقي والذي بمشاركته الوجدانية لمحيطه تأثر بنمط من العلاقات الاجتماعية التي سادت هذا البلد وتضمنت جميع المكونات والعادات المجتمعية وثقافة مستحدثة و تراث شعبي يضمه المجتمع العراقي ، التراث الشعبي الذي يضم (جميع ثقافة الشعب والتي لا تدخل في نطاق الدين الرسمي ولا التاريخ والتي تكون في حالة نمو مستمر ولكن بصورة ذاتية)[26]، ولقد ربطت الدراسات الحديثة في التراث الشعبي في مراحلها الأولى في القرن التاسع عشر الميلادي من قبل العلماء (بالإبداع الشعري ألشفاهي للجماهير، وعلى ذلك فهي تقع في نطاق أنظمة فنية مثل المسرح والرقص والموسيقى مع جذور ضاربة في أعماق الوجود ممثلة بالحكايات والأقوال والأمثال والأغاني)[27] ، من هنا تمثلت خصوصية التشكيل العراقي و منه

الخزفي كإبداع فني بميزته الفكرية الجماعية و التي استلهمت هذه القيمه الفكريه و الشكليه من قبل الخزاف العراقي في منجزاته الفنيه سواء كمضمون فكري اوشكلي ليسفر عن قيمه تعبيريه ذات خصوصيه محليه .

و لبيان موقف الباحثة من تأثر الخزف بالموروث الحضاري تود الباحثة تسجيل حقيقة هي إن العمل الفني فعل يدلل عن وعي إبداعي نتيجة لتالف بين الماضي و الحاضر للمجتمع و الظروف المؤتية لإحداث فتره خلاقه إنما هي إضافة إلى الثروة و الدعم و الاستقرار فهي وجوب وجود تقليد محلي لكل ما تم فيها من انجازات سابقه (فان قمة عاليه خلاقه لا تنبع فجأة في تربه خاليه تماما من الفن)[28]، كما إن العلاقة بين السلف(الأصول) و الخلف(الفروع) يمثل النسق التطوري لمعنى الوحدة العضوية و الصلة لا تنقطع في الاعتبارات الوراثية و هذا ما سماه شاكر حسن آل سعيد* بالتخاطر الحضاري على غرار اللاوعي الجمعي في الانثروبلوجيا البنيوية، وبهذا يكون الفن ذو ألنزعه الإنسانية يخضع لشروط التجربة الحضارية ألمعاشه في مجال الإبداع و الجمال لكن في الوقت نفسه يؤسس لتفرد نوعي تكون عناصره مستمده من واقعه و من المنابع الخاصة بمجتمعه ، أما آراء مدرسة التحليل النفسي، فقد أشار فريق منهم وأغلبهم إلى أن عملية الاتصال بالرموز الحضارية القديمة تتم عن طريق الأحلام وما يستقر في اللاوعي الذي يرفض الاختفاء وفق مشيئة الأنا أو الذات ولا يتهيأ لها الظهور إلا في الأحلام بصورة صريحة أو غامضة إذ إنها تكبت بسبب الضغوط الاجتماعية وتظهر بصورة لا إرادية بوسائل يلجأ لها العقل و منها الإسقاط والاستدلال والانعكاس وهذا تحديداً رأي سيجموند فرويد)[29] أما كارل غوستاف يونغ فقد انتهى رأيه في هذا المضمار إلى أن الرمز في عناصره الاثنولوجية ليس إلا تعبيراً عن اللاشعور الجمعي في إطار الجماعة حيث انه في جوهره وليد الخبرات الحضارية التي بدأت ببداية البشرية وشملت خبراته الفكرية والاجتماعية وبهذا يكون الإنسان حاملاً دليل وحدة نفسه ومجتمعه على توالي العصور واختلاف الأمكنة.

نصل إلى المؤثر الذي يجب تأشيره على انه من المؤثرات في القيمة التعبيريه للمنجز الفني ألا وهو الضاغط الفكري المتمثل بالعقيدة الدينية ، فنظام الفكر الذي يجسد العقيدة الروحية لشعب ممثله بالدين تتفاعل مع مجمل العوامل المؤثرة في بنيه العمل الفني في كل المراحل التطورية التي مر بها الفن، و المعرفة بنظام الفكر الفلسفي الديني هو السبيل لفهم البنية التكوينية للمنجز الفني إزاء عمليتي التحليل و التركيب التي تحور و تغير من القيمة الفكرية للمضمون و التعبير، وفي البيئة العراقية كان الفكر الإسلامي الذي انطوى على ضرورة انتهاج الفنان سياق يحقق التماثل مع روح العقيدة الإسلامية الذي ألغت مفاهيمه الجانب الحسي و انطلقت نحو الجوانب الروحية ذلك لان الحس (يعيق الحدس عن إدراك غاياته و هي الجوهر الحق و تصرف إلى التعلق بالمظاهر الواقعية و المكانية فتجعل منه حدس

مرتبط بالغرائز و الميول)[30] و الفكر الإسلامي يهدف إلى وضع الإنسان من خلال أدواته الفنية ماثلا أمام أطلاقيه القيم لتجعل من العمل الفني عملا يحمل توجها خاصا و تعبيرا فنيا خاصا بخلق عالم من المرئيات بتصور خاص للمدرك، فكانت ألصيغه المجردة للشكل هو السياق الذي مثل الأساس المنهجي للفن الإسلامي و أسبغ عليه ميزاته الخاصة وقد انعكست هذه المبادي على التكوين الفني في الخزف العراقي بانتهاجه صفة التجريد او استلهام الحرف العربي الذي انزل به محكم كتابه تعالى .

وأخيرا تود الباحثة الإشارة إلى إن الواعز المؤثر السيكولوجي ينطوي في معظم الأحيان على مؤثر ضمني سوسيولوجي و ذلك من ارتباط الفنان ببيئته التي يمثل نتاجه الفني حصيلة التفاعل مع مؤثراتها بل(يبلغ الحد إلى اعتبار الوراثة الفردية إلى حد ما هي نتاجا اجتماعيا لأنه محصله تزاوج ضمن الإطار الاجتماعي)[31].

المبحث الثالث :العلاقة التبادلية بين التعبير وعناصر التكوين في الخزف الفني

لاستنطاق التكوين الفني سعيا وراء الكشف عن القيمة الفنية التعبيرية في العمل الخزفي ينبغي بالضرورة استحضار حيثياته التي تعددت التفسيرات لها و أصبح من العصي حصر وجهات النظر فيها لكن الغلبة كانت ل(الشكل و المادة و التعبير)[32]، مع اتفاق ضمني بين منظري الفن إن الأسبقية لأي واحد منها تعتمد على جنس الإبداع و المؤثرات المرحلية التي يخضع لها و التي بدورها تحدد أسلوب المبدع التعبيري الذي يجسد حصيلة التفاعلات الذهنية و الاجتماعية و السيكولوجية لتسجيل هوية العمل الفني النهائية التي تحدد خصوصيته الفردية و الجمعية.

فالشكل محدد و مؤطر للتنظيم الفني و آلية تفاعل العلاقات التبادلية بين العناصر الفنية الأخرى في بنيه العمل الفني بينها و بين مجاوراتها و بينها و بين البيئة التي تغير و تحور في النظام و التعبير الفني للشكل (فمن المسلم به إن لكل شكل لغة خاصة في التعبير و هذه اللغة في تغيير و تبدل)[33] .

فالشكل كان و ما يزال وسيلة الاتصال الأولى من قبل الفنان بكل بناه الدلالية وعلى مر التاريخ و(صوره في الفن تنفصل بمضي الوقت عن أصلها لتبدأ بتطوير إمكاناتها الفطرية الخاصة)[34] ، إن الشكل عنصر من عناصر التكوين إلا انه العنصر الأكثر تجسيدا فنحن نتعرض للعمل الفني بالإدراك الحسي عن طريق حاله الشكل و بنائيتة سواء سمع أو نظر إليه، والفلاسفة قد فطنوا لأهميته في التكوين بوصفه أداه تمكننا من تعريف الموضوعات و تصنيفها و في تعريف الصور الذهنية (فالصورة هي الشكل المتكيف و الذي يمكن أن تميزها بالإدراك الحسي)[35].

قد يمثل الخزاف الشكل كتكوين دائري أو كروي أو مكعب ترتبط هذه الأشكال بدلالات تخدم القيمه التعبيريه في العمل الفني فالمكعب يوحي بالثبات و الاستقرار و الدائرة دلاله اللانهائية الزمنية و المكانية و الاستمرار و العودة إلى البداية ومن كون الخزف كتكوين ثلاثي الأبعاد يوحي بالتأمل في

الكتل و الفضاء و الحركة (فالعلاقة بين ألكتله و الفضاء مترابطة حد التعقيد بحيث يصعب الفصل بينهما لتثير هذه العلاقة قيم جماليه تعبيريه)[36]، نستحضر هنا قول النحات اوغست رودان (الفن ليس إلا عاطفة – تعبير – لكن بدون علم الأحجام و النسب و الألوان و بدون البراعة اليدوية لا بد من أن تبقى العاطفة مهما كانت قوتها مغلولة و مشلولة)[37].

إن للشكل أهمية يحددها تفرده في جعل الفكرة تجسيدا فأولا و أخيرا الفن هو عمليه تشكيل، و في الخزف يساق الشكل في بنيه المنجز الخزفي في نظام اشتغال هو بكل أوجهه اختزالي يجسد معنى مدرك التجريد (فالفخار يمثل ابسط الفنون لأنه أكثر أوليه و هو من أكثر الفنون صعوبة لأنها أكثر تجريديه)[38]، لذا من غير الممكن إن ينفصل النظام التعبيري لسلوك الأشكال أو المنظومات الاشارية على سطح العمل الخزفي عن روح الفكرة المجردة للصورة الذهنية بتحوير المدرك الحسي المتفاعل ضمن الأبعاد الفكرية و البيئة الحضارية و الاجتماعية ليسقط الشكل ككل متفاعل لآليات الذهن المحللة و المركبة لما تم تخزينه من متراكم معرفي تجريبي في الذهن ليمثل الشكل الجمالي على وفق علاقة تبادليه و ما يجاورها من عناصر داخل بنيه العمل الخزفي الذي هو طرح جديد لأشكال الحياة في واقع الوجود المباشر (هواءه و ناره وماءه و ترابه و ناره) ليربط الخزف الإنسان مع ركائز الكون.

إن الخزف من الفنون التشكيلية التي تكون فيها الأوجه التعبيرية للعناصر التشكيلية محدودة حيث تنحصر في الأغلب الاستجابة للعمل الخزفي من قبل المتلقي بصوره رئيسيه في ماده و لون و شكل و ألطريقه التي نظمت بها هذه العناصر، فعلى الرغم من إن الفنان الخزاف مخير في كل الأحوال في تمثيل ألصوره الذهنية في منجزه الخزفي إلا إن خيارات الخزاف تكاد تكون محدودة اقل من أي فنان تشكيلي حيث إن المادة (الخامة\\أطيان و مواد كيميائيه) تمثل العنصر الحكم على نجاح العمل الخزفي توجه الخزاف في تجربته الفنية و على مر العصور بكل ما تفرضه من شروط هي جزء من آلية الانجاز و بكل مراحلها.

لكن الخزاف إن اعمل عقله في تنظيم المادة فهو فاعل ذلك للتعرف من خلالها على سبيل تطويعها و تكييفها لإعطائها قيمه جماليه ، ولم يكن للمادة إن تتأتى أهميتها إلا على ضوء علاقتها التبادلية مع العناصر الفنية في التكوين آخذه استحقاقها الفعلي بين يدي الخزاف إلى الحد الذي سادت فيه على مضمون العمل وكانت هي مضمونه التعبيري القدسي بكل ما تعرضه من مرجعيات طقسيه للحضارات السابقة أو مهارة تقنيه و قيمه جماليه، فالخزف من الفنون التي حققت فكر الحضارة في العديد من الجوانب آخذه منعطفا تاريخيا ضمن السياق التراكمي للمعرفة يمكن تأشيره من خلال تفعيل الخزاف القيم الكيفية الجمالية و الوسائل ألحديثه جعل من الخزف وسيط لنقل الانفعالات و المشاعر مع تطويع و توظيف لوسائله و أدواته ليلاءم خصوصية المنجز الخزفي، التقنية الفنية مرحله من مراحل

التكوين الفني تسند الشكل و تصوغ قالبه لها تأثير قوي على المضمون كما الموضوع لأنها إطار المحتوى الشكلي (لا ترقى إلى درجه التكوين الفني أو الإدراك أو الفكر و هي في النهاية وسيله و ليست غاية)[39]، لكن في التشكيل الخزفي التقنية هي ألخلاصه لمرحله شاقه تتجاوز الحلم التخيلي للتشكيل الفني بل تتم بالعمل الشاق الحذر لتتكلل الجهود بتجسيد العمل فعليا و الحكم عليه، فالتقنية هي الأداة التي تطوع ضمنها المواد الأولية للفنان ليبث بدوره فكره محددا و مقولبا الشكل ماديا ليكشف عن إطاره الداخلي و هي الكاشف عن خصوصية أسلوب الخزاف كحصيلة للتفاعلات الذهنية الفردية و الجمعية محدده آصاله العمل الفني المتأتي من إليه تفعيل الفكر التجريبي و أدراجه ضمن بنى جديدة تسفر عن مدى نجاح الفنان في إخضاع المادة بدل من خضوعه لها وهو فعل تعبيري تجسده التقنية الأسلوبية للخزاف .

تتجسد خصوصية المادة في الخزف في كل مراحل الانجاز بدءا من التماس الأول للأرض مرورا بالتحول الفكري للفنان نحو العلم واستقصاء معطيات الفيزياء و التدقيق في معاملات الامتداد و الانصهار و الصفات الخاصة للطينة و معادلات التأثيرات الحرارية ليتحول إلى الكيمياء بخلط المركبات على وفق تحكمات المادة العملية و العناصر و قوانينها الجبرية، و في سلسله من الإجراءات تعتمد على براعة الخزاف مع عدم إقصاء عنصر ألصدفه الذي يكون مخيبا أو مفاجئا، كما في كثير من الأحيان تكون المادة واسطة حسية ووسيلة اتصال و على الرغم من إملائها الشروط التي من شانها إن تحجم الإمكانات التعبيرية (إلا إنها كوسيط مادي تمتلك خصائص جماليه و إمكانات تعبيريه تلهم الفنان و تقود انفعالاته)[40].

ويكمن جانب الخبرة في اختيار الخزاف لأنواع الأطيان المطواعة و التعرف على صفاتها الفيزيائية و الكيميائية أساس نجاح عمله من درجه لدونتها و مساميتها أو طبيعة امتصاصها لمحاليل الزجاج فالبراعة الفنية تكمن هنا حين يخضع الخزاف ألماده لمستوى وعيه الفني و التجريبي فالمادة و أساليب التنفيذ التقنية الفنية فكرتين لا تنفصلان و بعبارة أخرى فان نفس الصلة التي تربط الشكل بالمادة و الفكر و نوعيه الوسيلة التقنية هي ذاتها التي تعقد صله بين مستوى الفكر الحضاري و مهارة اليد.

ان سطح الجسم الخزفي من الممكن إن يتحكم به ليصبح جزء حيوي من سمات الشكل الخزفي و يحدد طبيعة الملمس ألكتله المتأتية من طبيعة المادة أو من الإدراك الواعي للفنان في خلق القيمة ألتعبيريه لسطح العمل الفني كالإحساس بالقدم او التلف المقصود ، إن المادة في الخزف بحكم شموليتها تتفرع إلى خصائص تقنيه و سمات فنيه وهي في حاله من التفاعل المتبادل لإبراز المعنى التعبيري فالطينة الصماء هي غاية في حد ذاتها لها كيفياتها الحسيه الخاصة من شانها أن تكون عنصر تعبيري مضاف للخزاف.

أما في نطاق الصياغة لعناصر التكوين فقد يعمد الخزاف في التنفيذ على منطق الأشكال (وهي الضرورة المجردة و المستقلة لوجود علاقات للخطوط فيما بينها و العلاقات المنطقية الحقيقية التي يمكن إرجاعها إلى بنيه عقليه مضبوطة كالتماثل و التضاد و الإخراج و القياس و التكرار..الخ)[41] ، لقد استخدم الخزاف عناصر التكوين كوسائل إجرائية ذات مضامين خاصة مثلها بمستويات تشغيل مختلفة من منطلق الأساسيات المرجعية و الثقافية و الدينية لمجتمعه و التي فعلت فعلها في توجيه فنه نحو دفه الإبداع مع تركها الحرية له في اختيار نهجه الجمالي.

إن معيار القيمة الجمالية فيما يرى شارل لالو(1877-1953م) إنما هو (مضمون كلمه المجتمع فليس باستطاعة القيمة الجمالية أن تصبح حقيقية موضوعيه تاريخيه إلا إذا اتخذت صيغه اجتماعيه)[42]، وقد يخضع الخزاف عناصر التكوين الخزفي إلى صيغه تضعف التعبير الفني بمعناه الانفعالي حين ينتهج الأسلوب ألزخرفي كجزء من التراث الشعبي لكنها في كل الأحوال لا تلغيه لصالح الظاهرة الجمالية فهناك حقيقة أن (التجريد ألزخرفي إذا كان غالبا فالمضمون و ليس مجرد الشكل جماليا)[43].

و العلاقة بين ألتزييني (الزخرفي) و التعبيري يمكن النظر إليها في سياق (التكامل القائم بين المادة و ألصوره و العنصر ألتزييني إلى جانب الحس، و الواقع إن لدى العينين تعطشا للضوء و اللون ليتحقق نوع من الرضا، و الأشكال الزخرفة لها روعه و سحر و جلالا فذلك لان فيها من تكيف الخطوط و المسافات ما يشبع حاجه عضويه مماثله لدى الجهاز الحسي و الحركي)[44]، وقد يعمل إلى تمثيل ألصوره الذهنية في فضاء العمل متحكما بها على وفق ما يراه مناسبا و مشروعه الذهني مع إضافات قد تفرضها عليه طبيعة المنجز الفني قد يرتجل أثناء التنفيذ أو تمثيل عنصر مفاجئ لتتخذ ألقطعه الخزفية شكلها النهائي المعبر عن عفويه الخزاف وفق فعاليه العلاقة التبادلية للعناصر التشكيلية لتكوين بنيه بصريه مؤثره بتعبير فني ذا خصوصية ، وعليه فهنا جسد التعبير الفني من منطلق فكري خلاق واعي بالنظام الشكلي و مثلت أذابه المضمون فعل هو في صميم العملية الإبداعية فطبيعة التعبير تحددها طريقه التوصيل لتراكيب المنجز الخزفي التي تترجم الموقف العفوي أو التأثير ألقصدي للخزاف الذي قد يكون منفتحا و طاغيا أو طفوليا يبث المؤثرات البيئية المجتمعية و الفكرية كمصدر لا ينضب للتعبير تحدده وسائل الإبداع التقنية الموظفة بوعي لتتجاوز التنفيذ الوظيفي على أهميته كجزء من تاريخ الخزف في الحضارات ليتحرر التعبير الجمالي طبقا لذاتيه الفنان و تصوراته.

يرتبط التعبير بعلاقة ضمنيه باللون و الخط فقد يمد الخط بتلقائية تعبر عن البدائية و العفوية و التكرار الفطري أو بصوره مدروسة أو قد يوظف لتمييز تفاصيل ثانوية و كلاهما في علاقتهما التبادلية (وسيله للتعبير من خلال تقابل السطوح الملونة لتتجسد حركه الخطوط أو الفكرة)[45]،

فالخط عنصر رئيسي للخزاف في تحريك الشكل و تأكيده فيسعى إلى توظيفه بتأثيرات متغايرة تعتمد على خصوصية الخزاف و معالجاته الأسلوبية فالخط المنحني له من الأهمية بمكان ما للخط المستقيم كعنصران رابطان بين الوحدات التعبيرية يحددان امتدادهما ، فالتخطيطات التربيعيه (تمثل إحدى ثخائر اللاوعي الجمعي عند الإنسان كثيرا ما يوصف بخلوده بفعل المتراكم المعرفي الغريزي منذ فجر الخيال البدائي حتى معطيات الحضارة ألحديثه)[46]، كما يمكن التعبير عن العمق الصوري و امتداداته بالتفاوت في القيمة اللونية في السطح الخزفي فالخزاف في تعامله مع اللون مثل الغاية وحل محل تمثيل النور و الظل فالألوان الغامقة تجسد العمق الصوري و الفاتحة مناطق السطح ولم يأت في الخزفيات المعاصرة يشترط المشابهة للأصل منافسا الشكل بعزوفه عن المظهر الشيئي ، كما قد يجسد اللون في العمل الخزفي حركه نسبيه للفراغ المتضمن في السطح تمنح الشكل قيمه جماليه تمنح الشكل موازنة تتأكد ضمن الوحدة الإنشائية ، كما و طفت صيغ لونيه بقيمتها الصريحة مستنده إلى فكره الترميز للقيمة اللونية إلى قيمه جماليه ذات دلالات روحيه بإقصائها عن ماديتها كاستخدام اللون الذهبي (فهو لون يسلب الأشياء أجسامها و يسطحها بريقه سحري من شانه أن يخرج الإنسان من العالم الأرضي إلى السماء و التصورات الدينية حول الجنة)[47] ، أما اللون الأزرق(الشذري) فتتمثل خصوصيته من الفكر الرافدين (كرمز لقوه السماء و القوه الإلهية المتحكمة في الفكر القديم لما يمثله من ارتباط مع السماء و قابليته على طرد الأرواح الشريرة ويقي ضد الضرر و الحسد)[48] وهذا ما يبرر علاقته بالأماكن ألمقدسه في حضارة وادي الرافدين و استمراريه دلالته الرمزية في الإسلام كموروث حضاري بدليل تواصلها في خصوصية الفكر العراقي حتى هذه اللحظة .

من هنا نرى إن اللون هو الجانب الظاهري للشكل يرتبط بالصفة الفيزيائية و الكيميائية للمادة متفاعلا مع الشكل كي يخضعه في امتداداته التي تتحقق بالتجسيم أو التسطيح محققا استقراره بخلق إيقاع متناغم نتيجة للفواصل أو الخطوط اللونية مما يكسبه رونقا شكليا و جماليا وعليه يكون الشكل هو وسط التفاعل المتبادل بين العناصر و لابد من أن ينطوي الشكل على حركه تأخذ معالمها من فاعليه الخطوط وقواها .

إجمالا نجد إن الخزف تجاوز اشكالية التصنيفات التشكيلية وعرض مادته وتقنياته في تنظيم تجاوز كل خاصية التوصيل المباشر بكل المقاييس الفنية (فحينما تفقد الفكرة خاصيتها المباشرة فإنها لا تعود فكره بل تعبير مجرد)[49] .

<u>المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:</u>

بعد ما طرح من تاسيس معرفي و على وفق ما تم توضيحه في سياق الإطار النظري و المفاهيم الإجرائية، والذي تم عرضه على وفق مشكله البحث و الهدف المرجو منه، و الذي كان

الغرض منه التوصل إلى المؤشرات التاريخية و الشكلية و الفكرية التي من شانها أن تبلور ألـصيغه النهائية لآلية تحقيق الهدف من هذه الدراسة.

توقفت الباحثة إلى تحديد المؤشرات التالية:

– التعبير الفني عنصر مهم من عناصر العمل الفني و هو نتاج علاقة جدليه بين العناصر الحسيه و العناصر المعنوية في العمل الفني لا يمكن ان يبحث في العمل الفني باسلوب المحاكاه و النسخ بـل بالتحوير و الاضمار في المعنى و التجريد.

- لكل حضارة أو جماعه فكر خاص متولد من الظروف المحيطة التي من شانها أن تـؤثر علـى التعبير الفني في التشكيل عموما و هي أجمالا مؤثرات بيئيه بكل توصيفاتها و معتقدات دينيـه أو فكريه و الموروث الحضاري و التراث الشعبي، وتمثل هذا التأثير في التجسيد للصورة الذهنيـة أما بالمحاكاة بترديد الشكل أو الهيئة أو بالتحوير للوصول إلى النظام الشكلي الذي يسفر عن قـيم تعبيريه فيها من الفردية بقدر ما فيها من تعبير يكشف عن فكر الجماعة.
- الخزف كتشكيل فني ينجح في كسر القوالب المسبقة للتكوين الفني بكل عناصره بأسـفاره عـن مستويات خاصة في التعبير الفني تبث في التكوين الخزفي على وفق العلاقة التبادلية بين عناصر التكوين الفني و انتظامها في بنائيه المنجز الخزفي.

الفنانه ساجده المشايخي

تعد الخزافة ساجده الشايخي من رواد الفن العراقي التشكيلي النسوي ومن اللواتي احترفن الخزف، هي من مواليد بغداد– الكرخ درست في كليه الملكة عاليه حائزه على شهاده البكلوريوس في الفنـون التشكيليه درست في معهد الفنون في بغداد الا انها الان متفرغة للعمل الفني ،السمه الغالبه في اعمالها هو التوجه التراثي العربي و الاسلامي و المحلي وهذا هو مصدر الالهام الاول لها في جميع اعمالهـا لكن بصياغة تسفر عن نجاح في تحقيق الهويه الفرديه الخاصة و المحليه العراقيه ، هي:

– –عضو جمعية التشكيليين العراقيين.

–عضو نقابة الفنانين العراقيين.

–شاركت في اغلب المعارض داخل العراق وخارجه.

المعارض الشخصية:

–أقامت أربعة عشر معرضا شخصيا:

– بغداد 1985، 1995، 1996، 2001.

–عمان 1992، 1993، 1994، 1995، 1997، 1998، 1999، 2006.

–المنهال العالمي 1999. بينالية الشارقة 2001.

المعارض المشتركة:

-مهرجان بغداد العالمي/معرض الخزف العالمي.

-معرض الفنانات العراقيات.

-معرض العشرة فنانات/ قاعة المتحف الوطني.

-معارض الواسطي مهرجان بابل الدولي.

الجوائز:

-حازت على جوائز عديدة وشهدات تقديرية.

-حازت على جائزة الابداع.

-انجزت جدارات داخل العراق وخارجه

الفصل الثالث: اجراءات البحث

استنادا على ما ورد من تفصيل معرفي كان رافد الدراسة الأساس للإجراءات الموضوعية التي من شانها أن تكشف عن آلية التعبيرالفني في التكوينات الجداريه للفنانة ساجده المشايخي، اعتمدت الباحثة على معطيات الإطار النظري وما استخلص منه من مؤشرات و التعريف الإجرائي لتحقيق هذا الهدف.

مجتمع البحث:

قامت الباحثة بعمليه استقصاء لاعمال الفنانة ساجده المشايخي من تكوينات جداريه تمثل مجتمع البحث، توخت منها البحث في الأعمال الخزفية ضمن الحدود الزمنية و الشكلية للبحث و على إثره انتهت إلى تحديد مجتمع البحث من تكوينات جداريه بلغ عددها 15 عملا خزفيا للفتره المحددة في هيكلية البحث.

عينه البحث:

تهيكلت الآلية التي اتبعتها الباحثة في اختيار العينات للبحث الحالي من مجتمع البحث على الانتقاء ألقصدي من مجموع النتاجات الخزفية ألبالغه(15) جداريه خزفية ، هذا لان فعل ألقصد في الانتقاء من العينات لما يظهر علاقة بمشكله البحث و منهجيته و إطاره النظري وسيله تسهم بشكل أو بآخر في تحقيق الخصوصية البحثية ، و قد حصرت الباحثة (3) عينات للتحليل.

المنهج المتبع في تحقيق الهدف:

تبنت الباحثة المنهج المستند على الملاحظة و استقصاء التعبير الفني في التكوينات الجداريه الخزفيه من خلال العينات المختارة قصديا ومن ثم رصد المرجعيات المؤثرة و السياقات الفنية المجسدة بالاعتماد على محاور إجرائية خاصة بالتحليل استخلصتها الباحثة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري و التعريف الإجرائي للبحث، يكون الغرض منها كشف مديات النجاح الذي حققته الخزافة في بث التعبير الفني ضمن سياق التكوين الفني في منجزها الخزفي و هي محورين:

- **المحور الاول – محور التقنية و التنظيم الانشائي**
- **المحور الثاني – اثر البيئة و الموروث الحضاري**

تحليل الاعمال الفنية

العينة الاولى

الوصف العام: العمل الخزفي قيد التحليل تكوين جداري تم الحصول على مصورته بالتصوير الموقعي من قبل الباحثة هو من مقتنيات الخزافة ساجده المشايخي، ابعاده 50سم عرض الى80سم ارتفاع، تضم المساحة التصويريه للجداريه فكره اوليه هي فتاتين تلبسان العباءه تقفان تحت شجره من الزهور، يتاسس العمل من تالف وحدات مترابه وفق انشائية مدروسه على قاعده مستطيلة كانت بمثابة الفضاء الحر الذي وزعت فيه الوحدات البصرية .

التقنيه والتنظيم الانشائي: شكلت الفنانة التكوين الجداري من طينة واطئه الحراره ومن ثم تم التزجيج بعد الفخربواسطه الرسم بالسائل الزجاجي على القاعده الاساسية المتثلفة من طبقة من الزجاج تم اكساء العمل بها بواسطة الهواء المضغوط، تم تنفيذ الوحدات بطريقة الحفر و الاضافة و الحز مع استخدام اشكال قالبيه لتنفيذ وحدات الزهور.

جاء الايقاع اللوني منسجما لخدمه الوحده العامه و التي اضفت عليه عملية توزيع الالوان المتفاوته في التدريج و التي في معضمها ترابيه ملمسية توحي بتفاوت العمق في السطوح فاللون الفاتح دفع بالشكل الى العمق اما الغامق فدفعة الى الخارج باسناد من الخطوط الحاده التي منحت الشكل نوع من الصلابه و اظهار الطيات في ملابس الفتاتين مانحة السطح الخزفي بعدا تجسيمياً الاسلوب الذي نفذت به الوحدات البصريه كان باسقاط منظوري شبة مسطح احال الوجه البشري الى تكوينات مختزله حيث ان التوجه العام في التكوين ذا اتجاه اختزالي للصورة .

كما حقق عنصر التناظر بمركزيه الشجره و سط الفتاتين نوع من الاستقرار اضفى ميزه التوازن على التنظيم الانشائي في الجدارية.

البيئة والموروث الحضاري: اظهر التنظيم للوحدات الخزفيه تضايفا شكليا مع البلاطات الخزفيه المحليه (كاشي كربلاء او البلاطات الاسلاميه) لكنه في الوقت نفسه حقق خصوصية فنيه في التصميم بنظام متحول و فق صيغة مستحدثة ابرزت اثر المخيلة في فعل الابداع عبر ماطرحته من جماليه توائم الذائقية المعاصره حين وزعت الوحدات منفصله في فضاء القاعده(الحامل) اقصت الخاصية الكسائية للبلاط.

حقق اسلوب تنفيذ الزي للفتاتين(العباءه) تعبيريه خاصة اضفت على المنجز توجه شعبي امعنت الخزافة في تكثيفة بتدلي قلادتين من العباءه و هي ماتسمى محليا (البلابل) كوحده تزينيه نسائية شعبيه معروفة في العراق.

الاسلوب العام الذي نفذ فيه التكوين الخزفي كان باسلوب اختزالي يقترب من رسوم الواسطي في احاله الوجه البشري الى ملامح مختزله توحي بالمدرك دون اقصاءه عن جوانبه الشكليه الطبيعية مركزيه الشجره بين الفتاتين تعيدنا الى نظام شكلي طالما تمرحل في الفنون العراقيه الا وهو شجره الحياه اضفت الخزافة على روائية المشهد معنى تعبيري جديد حدد مقوله العمل في (فتيات في عمر الزهور).

تكمن خصوصية المنجز التعبيريه في فاعليه اثر المخيلة لتاويل الصوره الذهنيه المنتقاة من المتراكم المعرفي والجمالي وفي استذكار الاثر وطاقاته الكامنة وقابليتة على التحول بموضوعية تسفر عن مشهد يستقي موضوعة الجمالي والتعبيري وفق نظام معباء بالنبض الشعبي يعبر بالتضمين عن طابع البيئة الطبيعيه والاجتماعية على وفق استجابة بصريه ضلت في نطاق اعاده الصياغة للاثر لكن بموضوعيه.

العينة الثانية

الوصف العام:العمل الخزفي صدد التحليل عباره عن تكوين جداري تم الحصول على مصورته بالتصوير الموقعي من قبل الخزافة هو من مقتنيات الفنانه ساجده المشايخي، ابعاده 50سم العرض –100سم الارتفاع، يتكون من 6 وحدات تكوينيه ضمت كل وحده فكره منفصله لكن في مجموعها طرحت المعنى العام الذي ابتغت الفنانه ايصاله للمتلقي.

التقنيه و التنظيم الانشائي: تم تشكيل العمل الخزفي من طينة واطئه الحراره ومن ثم تم التزجيج بعد الفخربواسطه الرسم بالسائل الزجاجي على القاعده الاساسية المتئلفة من طبقة من الزجاج تم اكساء العمل بها بواسطة الهواء المضغوط، تم تنفيذ الوحدات بطريقة الحفر و الاضافة و الحز.

تنم الجداريه عن ادراك عالي في تنسيق الالوان و اختيار الاشكال و اليه توزيعها في الفضاء المناسب على وفق تكوين مرتبط بالفكره العامه تم الفصل بين القطع الخزفيه على سطح الحامل بفواصل خشبيه هي جزء من الاطار التكويني، جاء الايقاع اللوني موائما للوحده العامه في التكوين جيث اضفت التدرجات اللونيه للون الازرق الغالب في العمل تفاوت في العمق الصوري فالالوان الفاتحة دفعت الشكل نحو العمق و الغامقة دفعته للخارج باسناد من الخطوط الحاده التي منحت الشكل نوع من الصلابة و اظهار طيات الملابس بتجسيم بسيط ، نفذت الوحدات جميعا باختزال و باسقاط منظوري في وضع المواجهة للبورتريت الشخصي.

البيئه و الموروث الحضاري:نفذ العمل الفني بطريقة تحاول تحقيق خطاب تشكيلي يبقي القيمه الفنيه المستلهمة منتميه الى زمانها و مكانها لكن بروحيه معاصره و توليفة شكليه داله على الفكره العامه التي سعت الفنانه للانطلاق بها من حيث هي فعل تاويل و تسجيل لمفردات تراثية متراسله حضاريا فهناك الوحدات الزخرفيه المتشاكله مع زخارف البسط و الحلي الشعبيه و الاهله و التكوين القمري بمضامينه الفكريه و العقائديه و المحليه و طريقة تحوير شكل الطير محققة خطاب اللوحة في معنى التحرر و الانطلاق للفتيات اللواتي ظهرن سافرات مما شكلت به معنى تعبيري مختلف باقي جداريات مجتمع البحث والذي ضمت نسوه محليات حيث ظهرن باللباس الشعبي(العباءه)، كما يظهر تعالقا و اليه توزيع البلاط الخزفي (كاشي كربلاء او البلاطات الاسلاميه) الا ان عنصر التحويل جاء بالفصل بين القطع بفواصل خشبيه و اخراج العمل الفني من الطابع الكسائي للبلاط الخزفي نحو قيمة جماليه تعبيريه.

الانشاء الفني العام متساوق و سمات الفن العربي الاسلامي و خاصة اسلوب مدرسة بغداد في التصوير من حيث التسطيح و عدم التجسيم و انعدام المنظور يقترب ايظا من رسوم الواسطي.

ينم العمل عن انتقائية محسوبة لصالح الخزافة ساجده المشايخي و كشف عن قدره استقباليه لمفردات محليه تجعل المتلقي امام الموروث الفني المحلي و الشعبي في وضع التقابل و في حاله استرجاع للموروث الحضاري على وفق ما اشترطتة الذاكره التاريخية فالطاقة التعبيريه جاءت مضاعفة تسفر عن تاثر عالي بالمرجعيه التراثيه العراقيه لكن باسلوب معاصر حدد الهويه الخاصة للفنانه .

العينة الثالثة

الوصف العام:العمل الخزفي صدد التحليل عباره عن تكوين جداري دائري الشكل قطره 70سم تم الحصول على مصورته بالتصوير الموقعي من قبل الخزافة هو من مقتنيات الفنانه ساجده المشايخي، المفرده الصوريه المهيمنه هي الخيول .

التقنيه و التنظيم الانشائي: تم تشكيل العمل الخزفي من طينة واطئه الحراره ومن ثم تم التزجيج بعد الفخربواسطه الرسم بالسائل الزجاجي على القاعده الاساسية المتئلفة من طبقة من الزجاج تم اكساء العمل بها بواسطة الهواء المضغوط، تم تنفيذ الوحدات بطريقة الحفر و الاضافة و الحز، ينقسم المنجز الى حقلين من ناحيه التنظيم الانشائي لاحداث التاثير البصري الخاص المتولد من الانتقال من مكان الى اخر ساهمت الحركة الموجيه في التقسيم على منح التكوين حركيه شكلت نقطة جذب بصري اضافة الى التنويع في توزيع الالوان خلق حاله من الشد البصري باتجاه اللون الابيض للعلامة المهيمنه في التكوين وهي الخيول و التي مثلت موضوعة العمل متشكله داخل بناء زخرفي وزعت فيه الوحدات البصريه الهندسية و العماريه داخل البناء بانسجام مع البنية المشخصة في المركز(الخيول) والتي هي عنصر السياده .

البيئة و الموروث الحضاري: يخضع المنجز الفني لاستعاره و فعل استلهام للقيمه الفنيه المعبره عن الموروث الشعبي المحلي كونه يسخر بتصميم زخرفي يتماهى و البسط الشعبيه و الزخارف الهندسية في الارابسك الاسلامي كما شكلت الوحده العماريه (القوس) المشخصة منفرده في التكوين تضايفا و تصميم العقود و الاقواس في العماره الاسلاميه او البيوت البغداديه القديمه

اما التكوينات الحروفيه جاءت بتوليفة مبتكره تتكاثف على السطح بتوزيع حر متراكبه عشوائيا تحدد حركيتها الاحرف المشكله جاءت بتعينات غير مقروءه حولت الحرف الى وحده بصريه لها اشتغالاتها الخاصه هي فعل جمالي متالف مع باقي الوحدات البصريه.

يكشف توزيع الوحدات في العمل الخزفي الذي انعدمت فيه المساحات الفارغة تحقيقا لاسترسال و تواصل للتراث الاسلامي و سياقة المحلي الشعبي ، الخصوصية التعبيريه تكمن في فكره تمثل الموروث بروحية معاصره القصد منها تجسيد الخصوصية الفنيه و محاوله لاظهار خصائص تعبيريه رمزيه موصوله بافتراضات ذاكره الفنان الموصوله بذاكره الجماعة.

الفصل الرابع: النتائج

بعد تحليل العينات و استقصاء التعبير الفني و آلية اشتغاله و تجسيده في التكوينات الجداريه للفنانه ساجده المشايخي من خلال دراسة العينات المحصورة للبحث، وبتطبيق المحاور المستخلصة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري خلصت الباحثة إلى النتائج التالية:

1- حققت المرجعية الفكرية المتصلة بالفكر الديني أثرا بينا في التعبير عن المضامين الدينية و العقائدية باقصاء الخزافة عنصر التجسيم و اللجوء الى التسطيح و التجريد و اضفاء لونيه على المفردات بعيده عن سياقها الطبيعي مع تأشير في مستوى من مستوياتها تحولا في رؤية الخزافة الذاتية و فق نظام ألذائقيه الجمالية المعاصرة و خصوصية القصد و الفعل الذاتي.

2- أفرزت البيئة كمرجعيه ثقافيه معطيات شكليه أثرت قصديه الخزافة في التعبير عنها بفعل مؤثراتها المرحلية و من ثم تجسيد مضامينها بضرب من التعبير المرمز.

3- و قد كشفت العينات عن اثر البيئة الطبيعية بإظهارها فاعليه العلاقة المكانية للخزافة و مفرداها، حيث مثلت أما صراحة أو تضمينا و بتصرف و تأويل للصورة الذهنية مع تضمين بعض العينات عناصرنفذت بسياق تعبيري مرمز لصيغها المتراسلة حضاريا في فنون العراق ، كما كشفت العينات تأثر بالبيئة الطبيعية من حيث التقنية فكل العينات أشرت تشكيل بالطينة واطئه الحرارة التي هي السواد الأعظم من تربه العراق الجغرافية.

4-أما التراث الشعبي الذي هو جزء من البيئة المجتمعية فجاء تمثيله طاغ على مجمل العينات وفي أكثرها يعبر عن طابع البيئة المجتمعية العراقية و مثلت العينات توجها شعبي طاغي خلص بتمثيله مفردات زخرفيه للبسط الشعبية او الازياء الشعبيه (العباءه وملحقاتها –البلابل–).

5-وقد حققت المرجعية الفكرية الرافدينية حضورا في العينات هو توظيف اللون الأزرق(الشذري) وهو لون حقق تواصل عالي في فنون العراق منذ الرافديني مرورا بالإسلامي وحتى وقتنا الحاضر من ارتباطه بالمفاهيم القدسية، كما ظهر نسق شجره الحياة كسياق شكلي ذي مرجعيه رافدينه.

6-محور التنظيم الإنشائي كشف التحليل عن تنوع أصبحت الأشكال فيه على وفق اختزاليتها خاضعة لسطحها التصويري مالئه فضاء التكوين لتمنح العمل تعبيريه الروحي أحيانا جاء التكرار في الأعمال الخزفية يوجه العمل الفني بصوره أو بأخرى نحو تعبيريه رمزيه للإيقاع الذي يحكم الكون و حركته من حيث التكرار المتنوع اللامتناهي و التكرار بحيثياته الشكلية تعبير رمزي جاءت تكراريه الزهور فعل إمعان في تجسيد مقوله العمل(فتيات بعمر الزهور).

7-كما كان التضاد كسمه من سمات التكوين يحقق التوازن بأبسط صوره هو كحاله تعني الميل لإبراز العناصر المتعارضة في العمل لكي تكون أكثر اثأرة و أعطاء اللوحة بروزها و تمثل في باللون البارد و الحار.

8-سجلت كل العينات تبلور تنظيمها الإنشائي على أساس بصري ذو بعد واحد و إلغاء المنظور البصري و إبداله بمنظور رياضي خاص يتقبله العقل و منطقي في نفس الوقت على وفق سياق مترابط و متنوع ذا منحى تجريدي يعكس جماليه معبره تبرز وعي الخزافة بالعلاقات البصرية، وزعت الوحدات البصرية في التكوين في عموم العينات على وفق اللامنطق في التركيب على أساس ما يذكره و يتصوره الخزاف عن المفردة على النحو الذي يسمح له باعداه إنتاج الأشكال بتعبير يبرز قصده و ذاتيته.

9-استرسلت جميع العينات بسياق تجريدي متخذه صيغ مختلفة في التعبير لتجسد قيمه فنيه موصولة بافتراضات ذاكره الفنان الموضوعية الموصولة بذاكره الجماعة الخاضعة لاشتراطات البيئة المكانية و الزمانيه.

10-أما بصدد الفعالية في تجسيد الخط ليسفر عن تعبيريه خاصة ، فقد أشرت الباحثة أن العينات كلها اسست على توظيف الخطوط بكل أنواعها الفاعلة لخلق وحدات لم تخلو أي عينه من تكوينات خطيه كاداه لتجسيد ألصوره الذهنية لغرض بناء وحدات بصريه كان تكون مرمزه أو يتخذ صيغا زخرفيه لقد وظف الخط في العينات من قبل الخزافة في مجملها لمعامله الأشكال و علاقاتها ضمن أبعاد الفضاء مؤكده تطابق الفكر الفلسفي المعاصر للخزاف العراقي مع المستوى الفكري في فلسفه الفن الإسلامي و ضمنا الشعبي و الرافديني .

11- أما العلاقة بين الشكل و المضمون فقد تميزت بالتداعي الحر لأفكار الفنانة في تشكيل عناصر الفكرة لديها و آلية التعبير عنها و كانت فعل تجسيد ألصوره المعبرة ذهنيا و ليس ماديا وفق متحقق تجريبي مستقل يفرزه المتراكم المعرفي و الجمالي و التقني، وقد أسفرت عمليه التحليل عن مستوى عال من الانجاز و التلقائية أحيانا في الطرح الفني و تأسيس نظم جماليه متحولة حرة و استثمار

طاقات اللون الكامنة بقصد إحراز التعبير الجمالي المرمز انعدمت في كل العينات التدريجات اللونية حيث ضمت صريحة لا تشترط المشابهة و الأصل .

12-أخيرا يجب أن تسجل الباحثة إن الإسفار التعبيري عن ألصوره الذهنية قد ساهمت فية الذاكرة التاريخية للفنانة ألقائمه على العلاقة بين الخيال و التذكر داله عن فنان غذى مخيلته بشتى أنواع الاستعارات التي تصور الحدث اللحظوي المجتزئ من مكانه و زمانه و فق أسلوبيه شكليه تقارب بين الأفكار المتراسلة حضاريا و اقتراح الحوار التعبيري على المستويين الشكلي و الفكري.

قائمه المصادر:

1- ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، قدم له الشيخ عبد الله العلا يلي، إعداد و تصنيف يوسف الخياط،ت:بلا

2- أبو طالب،محمد سعيد، **علم النفس الفني**، جامعه بغداد، كليه الفنون الجميلة، بغداد، 1990

3- احمد كمال زكي، **الأساطير**، مكتبه الشباب، القاهرة، 1975

4- الألفي، أبو صالح، **الفن الإسلامي(أصوله فلسفته مدارسه)**، دار المعارف،لبنان،1997

5- آل سعيد، شاكر حسن، **الاصول الحضاريه و الجماليه للخط العربي**، دار الشؤون الثقافية ألعامه، بغداد،1999

6- اوبرال، فرانسوا، و جورج سعد، **معجم الفلاسفة الميسر**، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت، 1992

7- بابادوبولو،الكسندر، **جماليه الرسم الإسلامي**،تر:علي اللواتي،مؤسسه عبد الكريم عبد الله،1979

8- الباشا، حسن،**تاريخ الفن العراقي القديم**، مكتبه النهضة، القاهرة، 1956

9- برتليمي، جان،بحث **في علم الجمال**، تر:أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة،1970

10-بدوي،عبد الرحمن، **شوبنهاور**، وكالة المطبوعات-دار القلم،الكويت-بيروت،دت

11- جبرا إبراهيم جبرا، **جذور الفن العراقي**، الدار العربية للنشر، بغداد، 1986

12- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ذوي القربى، قم-إيران،2006

13- ديوي،جون، **الفن خبره**، تر:زكريا إبراهيم، مؤسسه فرانكلين للطباعة و النشر، بيروت،1963

14- روزيتال.م و ب.يودين، **الموسوعة الفلسفية**، ط5، تر:سمير كرم، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، 1985

15-ريد، هربرت، **معنى الفن** ، تر:سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دت

16- ريد،هربرد، **الموجز في تاريخ الرسم الحديث**، تر:لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية ألعامه، بغداد،1989

17- رمسيس يونان، **دراسات في الفن**،دار الكتاب العربي، القاهرة،1969

18- زكريا إبراهيم، **مشكله الفن**،مكتبه مصر للنشر، القاهرة،1966

19- زكريا إبراهيم، **فلسفه الفن في الفكر المعاصر**، دار مصر للطباعه، القاهره، 1966

20-سانتيانا، جورج، الاحساس بالجمال،

21- ستولينتز،جيروم، **النقد الفني**، تر:فؤاد زكريا، مطبعه جامعه عين شمس، القاهرة، 1974

22- سماح رافع محمد، **الفينومينولوجيا عند هرسل**، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1991

23- سوكولوف،يوري، **الفولكلور(قضاياه و تاريخه)**،تر:حلمي شعراوي و آخرون، الهيئة المصرية ألعامه للتأليف و النشر، القاهرة،1971

24- الصراف،عباس، **جواد سليم**، السلسلة الفنية 12،دار الشؤون الثقافية ألعامه، بغداد،1972

25- عادل مصطفى، **دلاله الشكل**، دار النهضة للطباعة و النشر، بيروت، 2001

26- عفيف بهنسي، **علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي** و مسائل في الفن، وزاره الإعلام،مديريه الثقافة ألعامه، بغداد، ت:بلا

27- عفيف بهنسي، **جماليه الفن العربي**، عالم المعرفة، الكويت، 1979

28-عماد الدين خليل، **التفسير الاسلامي للتاريخ**، ط4، مكتبه تموز، الموصل، 1986

29- العنتيل،فوزي، **بين الفولكلور و الثقافة الشعبية**، مطابع الهيئة المصرية ألعامه للكتب، القاهرة، 1978

30- غيورغي، غاتشيف، **الوعي و الفن**، تر:نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، 1990

31- قاسم حسين صالح، **الإبداع في الفن**، وزاره الثقافة و الإعلام، بغداد، 1981

32- كمال عيد، **جماليات الفنون**، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980

33- لالاند،اندري، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تر:خليل احمد خليل،منشورات عويدات، بيروت،2001

34-لوبون،غوستاف، **حضارة العرب**، تر:عادل زعيتر، مطبعه عيسى الحلبي، سوريا، 1996

35- محمد عبد العال إبراهيم، **البيئة و ألعماره**، دار التراث الجامعي، بيروت، ت:بلا

36- محمود امهز، **التيارات الفنية المعاصرة**، شركه المطبوعات للنشر و التوزيع، بيروت،1996

37- مونرو،توماس، **التطور في الفنون**، تر:محمد علي ابو دره و اخرون، الهيئه المصريه العامه للتاليف و النشر، القاهره،1971

38- نوبلر،ناثان، **حوار الرؤيه**، تر:فخري خليل، دار المأمون للنشر، بغداد، 1987

39- هاوزر،ارنولد، **فلسفه تاريخ الفن**، تر:رمزي عبده جرجس، مطبعه جامعه القاهرة، القاهرة، 1968

40- يوسف ميخائيل اسعد، **سيكولوجيه الإبداع في الفنون و الأدب**، دار الشؤون الثقافية ألعامه، آفاق عربيه، بغداد، ت:بلا

الرسائل و الاطاريح

41- الاعسم،عاصم عبد الأمير، **جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر**، أطروحة دكتوراه(غير منشوره)، جامعه بغداد، كليه الفنون الجميلة، قسم الرسم، بغداد، 1989

42- العذارى، أنغام سعدون، **التعبير في المنحوتات الفخارية و الخزفية في العراق القديم**، أطروحه دكتوراه(غير منشوره)، جامعه بغداد، كليه الفنون الجميلة، فرع الخزف، 2004

الدوريات

43- نجم عبد حيدر، **المخيلة و بنائيه ألصوره الذهنية**، مجله الأكاديمي، مج7،عدد16، بغداد، 1991

الهوامش :

[1] –ابن منظور، لسان العرب المحيط،قدم له الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد و تصنيف يوسف خياط، ت:بـــلا (ص529–533)

[2] –جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ذوي القربى، قم–إيران، 2006(ص301)

[3] –اندري لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية، ج1،تر:خليل احمد خليل،منشورات عويدات،بيروت،1996(ص396)

[*] التعريفات الإجرائيةOperational Definitions هي التعريفات التي تشير إلـــى إجـــراءات تمـــت تجريبيـــا و هـــي إجراءات يكون التوصل إلى نتائجها الموضوعية بالملاحظة التجريبية المباشرة أو القياس وهي غالبـــا مـــا تـــستخدم كوسيلة للتفسير التجريبي المبدئي للمفاهيم العلمية و يمكن إطلاق نفس المفهوم العلمي على العديـــد مـــن التعريفـــات الإجرائية التي تشير إلى مواقف تجريبية مختلفة لتطبيق المفهـــوم المعـــين. م.روزينتـــال و ب.يـــودين، الموســـوعة الفلسفية،ط5، تر:سمير كرم، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، 1985 (ص134)

[4] –زكريا ابراهيم، مشكله الفن،دار الطباعة الحديثة، القاهره، 1977(ص46)

[5] –جيروم ستولينتز، النقد الفني، تر:فؤاد زكريا، الهيئه المصريه العامه للكتاب، ط1980،2(ص374)

[6] –عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، وكاله المطبوعات–دار القلم،الكويت–بيروت،دت(ص158)

[7] –جورج سانتيانا، الاحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى، مراجعة زكي نجيب، مكتبة الانكلو المصريه–القاهره،دت(ص214)

[8] –جون دوي،الفن خبره،تر:زكريا ابراهيم، مراجعة زكي محمود نجيب، دار النهضة العربيه بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلن للطباعة و النشر، القاهره–نيويورك، 1963(ص131)

[9] – جبرا إبراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، الدار العربية للنشر، بغداد، 1986 (ص220)

[10] – جون دوي، مصدر سابق(ص252)

[11] – سماح رافع محمد ، الفينومينولوجيا عند هورتسل ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991 (ص149)

[12] – قاسم حسين صالح ، الإبداع في الفن ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981 (ص19)

[13] – نجم عبد حيدر، المخيلة وبنائية الصورة الذهنية، مجلة الأكاديمي، مج 7، عدد 16، بغداد: 1991 (ص 72)

[14] –محمد سعيد ابو طالب ، علم النفس الفني، جامعه بغداد، كليه الفنون الجميلة، بغداد، 1990 (ص 157–158)

[15] – جون دوي، مصدر سابق (ص 38)

[16] –يوسف ميخائيل اسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، طباعة ونـــشر دار الـــشؤون الثقافيـــة العامـــة، آفـــاق عربية،بغداد، ت:بلا (ص 52)

[17]– عباس الصراف، جواد سليم، السلسلة الفنية 12، طباعة ونـــشر دار الـــشؤون الثقافيـــة العامـــة، بغـــداد، 1972، (ص325)

[18] –زكريا إبراهيم، مصدر سابق (ص 198)

[19] – هربرد ريد،الموجز في تاريخ الرسم الحديث، تر:لمعان البكـــري، دار الـــشؤون الثقافيـــة ألعامـــه، بغـــداد،1989 (ص12)

[20] – محمود امهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع ، بيروت، 1996(ص 138)

[21]– جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، 1970(ص68)

[22] –غوستاف لوبون ، حضارة العرب، تر: عادل زعيتر، مطبعة عيسى الحلبي ،سوريا، 1969 (ص495–498)

[23]– عماد الدين خليل، التفسير الإسلامي للتاريخ، ط4، الموصل: مكتبة تموز، الموصل، 1986(ص3)

2–محمد عبد العال إبراهيم، البيئة والعمارة، دار التراث الجامعية، بيروت، ت:بلا .(ص5)

3–محمد سعيد ابو طالب ، مصدر سابق (ص111)

1–محمد عبد العال إبراهيم، مصدر سابق (ص5)

[26]– فوزي العنتيل، بين الفلكلور والثقافة الشعبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، 1978(ص30)

[27]– يوري سوكولوف، الفلكلور (قضاياه وتاريخه)، تر: حلمي شعراوي وآخرون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة، 1971(ص18–20)

[28] –توماس مونرو ، التطور في الفنون، تر:محمد علي ابو دره و اخرون، الهيئه المصريه العامه للتاليف و النشر، القاهره،1971 (ص44)

* ولد في السماوة عام 1925 ، انال دبلوم رسم في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام 1955 وكان ما يزال طالبا عندما شارك في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث وشارك في جميع معارضها، كذلك درس الفن في باريس حتى عام 1957،كما أقام معارض شخصية لاعماله منذ عام 1953 حتى رحيله ، كما شارك في معارض دولية ونال جوائز تقديرية عده ، وله بحوث ودراسات نقدية في الفن التشكيلي .

–امتازت اعماله الفنية الاولي بأستلهام المورث الفني الشعبي العراقي وموضوعات الاساطير والملاحم والقصص العربية والاسلامية متأملا الحرف العربي كوسيلة للتعبير عن دواخله ونزعته ذات المنحى الصوفي اسس جماعة البعد الواحد يعد من ابرز منظري الفن في العراق له كتب عديده في هذا المجال توفى عام 2004

[29]– احمد كمال زكي، الأساطير، مكتبه الشباب، القاهرة، 1975 (ص125–126)

[30] –عفيف بهنسي، جماليه الفن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1979(ص76–77)

[31] –توماس مونرو ، مصدر سابق (ص279)

[32]–جيروم ستولينتز، النقد الفني، تر:فؤاد زكريا، مطبعه جامعه عين شمس، القاهرة، 1974(ص350)

[33]–كمال عيد، جماليات الفنون، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1950(ص271)

[34] –ارنولد هاوزر ، فلسفه تاريخ الفن، تر:رمزي عبدة جرجيس،مطبعه جامعه القاهرة ، القاهرة،1968(ص135)

[35] –جون ديوي ، المصدر السابق (ص195)

[36] –ناثان نوبلر ، جوار الرؤيا، تر:فخري خليل، دار المأمون للنشر، بغداد،1987 (ص87)

[37] –زكريا إبراهيم، فلسفه الفن في الفكر المعاصر، ، دار مصر للطباعه، القاهره، 1966 (ص5)

[38] –هربرد ريد ، معنى الفن، تر:سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دت(ص56)

[39] –كمال عيد، جماليات الفنون، مصدر سابق (ص89–90)

[40] –عادل مصطفى، دلاله الشكل، دار النهضة للطباعة و النشر، بيروت،2001 (ص9–10)

[41] – الكسندربابا دوبولو ، ، جماليه الرسم الإسلامي، تر:علي اللواتي، مؤسسه عبد الكريم عبد الله، تونس، 1979 (ص49)

[42] -زكريا إبراهيم، مشكله الفن، مصدر سابق (ص141)

[43] -يونان رمسيس ، دراسات في الفن، تقديم لويس معوض، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969(ص70)

[44] -جون دوي ، مصدر سابق(ص250)

[45] -محمود امهز، مصدرسابق (ص76)

[46] – عاصم عبد الأمير الاعسم، ، جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه(غير منشوره)، جامعه بغداد، كليه الفنون الجميلة، فرع الرسم، 1989(ص173)

[47] – أبو صالح الألفي ، الفن الإسلامي(أصوله فلسفته و مدارسه)، دار المعارف، لبنان، 1997 (ص105)

[48] – حسن الباشا ، تاريخ الفن العراقي القديم، مكتبه النهضة المصرية، القاهرة، 1956(ص108)

[49] -جون دوي ، المصدر السابق (ص202)

Mechanism of expression in mural formations Potter Iraqi Sajida Almchaakhi

Nidal Abd al-Khaliq Abd Allah

Research Summary

The present study is based tagged (mechanism of expression in mural formations Potter the Iraqi Sajida Almchaakhi) according to a methodology based on three chapters.

The first chapter includes methodology included the research problem and its significance and the limits of temporal search and formalities with the definition of the most important terms contained in the title search with a procedural definition of each one, in addition to the desired goal achieved this study through a series of cognitive measures.

Second chapter devoted to the theoretical framework, which included three sections are:
- Mechanism of artistic expression
- Social and psychological influences in artistic expression
- The correlation between the expression and configuration items in the Technical Ceramics. This has included this chapter indicators resulting from the theoretical framework.

Chapter III has been allocated to the procedures followed by the researcher to reach the desired results by clarifying the approach followed him sampling of the research community axes learned by the researcher from the theoretical framework and indicators which resulted, And they are:

Art technical center
- Structural axis regulation
- Axis of the impact of the environment in all descriptions
- Axis of the Mesopotamian civilization and heritage impact

Chapter IV included results reached by the researcher through the analysis of samples, And monitor the extent to represent axes analysis where, and the results came in summarized reveal that ceramic business achieved representation highly of the ranges emotion to the environment community Iraqi and private local representative folklore and obvious effect of the contents of the intellectual and ideological Islamic and Mesopotamian according to the formulation of stylistic contemporary subject.