



Journal of

STEPS

for Humanities and Social Sciences

Volume 2 | Issue 1

Article 11

Epic construction at the Freedom Monument

Jabbar Khammat Hamzah

Mustansiriyah University, Iraq, dr.jabbarkhammat@uomustansiriyah.edu.iq

Fadhel Aram Lazem

Wasit University, Iraq

Follow this and additional works at: <https://www.steps-journal.com/jshss>



Part of the [Arts and Humanities Commons](#), [Business Commons](#), [Education Commons](#), [Law Commons](#), and the [Political Science Commons](#)



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 4.0 International License](#).

Recommended Citation

Hamzah, Jabbar Khammat and Lazem, Fadhel Aram (2023) "Epic construction at the Freedom Monument," *Journal of STEPS for Humanities and Social Sciences*: Vol. 2 : Iss. 1 , Article 11.

Available at: <https://doi.org/10.55384/2790-4237.1237>

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of STEPS for Humanities and Social Sciences (STEPS). It has been accepted for inclusion in Journal of STEPS for Humanities and Social Sciences by an authorized editor of Journal of STEPS for Humanities and Social Sciences (STEPS).

البناء الملحمي في نصب الحرية

* أ.م. د. جبار خمّاط حمزة أ.م. د. فاضل عرام لازم

تاريخ القبول: 2023/02/05

تاريخ الاستلام: 2022/04/16

المستخلص

أسست مشكلة البحث الحالي على دراسة الإستعارة الأسلوبية وتقنية البناء الملحمي للمشاهد المسرحية التي قام بها الفنان جواد سليم وإسقاطها على مساحة العرض المكانية المحددة لإبعاد نصب الحرية وإبراز القيمة الحضارية لهذا النتاج الذي عدّ واحداً من أهم نتاجات فن النحت العراقي المعاصر والقديم الذي خلد واحدة من أعظم اللحظات التاريخية لنضال الشعب العراقي ضد الظلم والاستبداد وخروجه منتصراً بعد كل معركة من معاركه المصيرية وقدرته على صنع مستقبلاً واعداءً لإبنائه.

هدف البحث الحالي إلى : تعرّف البناء الملحمي في نصب الحرية.

تضمن الفصل الثاني الاطار النظري الذي قسّمه الباحثان الى مبحثين المبحث الاول : أسس البناء الملحمي. والمبحث الثاني: جزئين هما, الاول: أسس البناء النحتي والجزء الثاني: النحات جواد سليم . ففي المبحث الاول تم إستعراض كل من المسرح الملحمي والمسرح الدرامي من حيث أسس بنائهما وخصائصهما وسماتهما ووظائفهما فضلاً عن عقد المقارنات والمقاربات فيما بينهما. وتناول المبحث الثاني في جزئه الاول إستعراضاً لإسس والمباني والعلاقات الرابطة التي ينبغي توافرها في بنية أي نتاج نحتي. وتناول جزئه الثاني مقتطفات من سيرة الفنان النحات جواد سليم وأهم محطاته الابداعية سيما المحطة الأبرز نصب الحرية . كما اشتمل هذا الفصل على مؤشرات الاطار النظري التي توصل اليها البحث.

تضمن الفصل الثالث الاجراءات التي قام بها الباحثين لتحقيق هدف البحث ,

فقد تم تحديد المجتمع الاصلي للبحث بمجموعة من النتاجات النحتية المنفذة من قبل الفنان (جواد سليم) واختيار عينة قصدية للدراسة والتحليل مكونة من مجموعة من المشاهد النحتية لـ (نصب الحرية) والبالغ عددها (4) نماذج وتحليلها لبيان ماهية البنية الملحمية الاساسية للنتاج. وتضمن الفصل الرابع أهم النتائج التي توصل اليها البحث.

كلمات مفتاحية: بناء , ملحمي , نصب , الحرية.

* أ.م. د. جبار خمّاط حمزة. كلية التربية الاساسية- الجامعة المستنصرية – العراق ..

dr.jabbarkhammat@uomustansiriyah.edu.iq

Epic construction at the Freedom Monument

* **Dr. Jabbar Khammat Hamzah**, *Collage of basic education, Mustansiriyah University, Iraq.*

Dr. Fadhel Aram Lazem, *Assistant Professor, collage of fine arts, Wasit University, Iraq.*

Abstract

The issue of the current research is based on the study of stylistic metaphor and the technique of epic construction of theatrical scenes carried out by the artist Jawad Selim and projecting them on the specified spatial display space to remove the monument of freedom and highlight the cultural value of this product, which is considered one of the most important products of contemporary and ancient Iraqi sculpture which immortalized one of the greatest historical moments of the Iraqi people's struggle against injustice and tyranny, its victory after each of its fateful battles, and its ability to create a promising future for its sons. The aim of the current research is to: Identify the epic construction in the Freedom Monument.

The second chapter included the theoretical framework that the two researchers divided into two topics, the first topic: the foundations of epic construction. The second topic: two parts: the first: the foundations of sculptural construction, and the second part: the sculptor Jawad Selim. In the first topic, both the epic theater and the dramatic theater were reviewed in terms of the foundations of their construction, characteristics, features and functions, in addition to making comparisons and approaches between them. The second topic, in its first part, dealt with a review of the foundations, principles and bonding relationships that must be present in the structure of any sculptural product. The second part dealt with excerpts from the biography of the artist, the sculptor Jawad Selim, and his most important creative stations, especially the most prominent station, the Freedom Monument. This chapter also includes the indicators of the theoretical framework that the research has reached. The third chapter included the procedures taken by the researchers to achieve the research objective. The original community of the research was determined by a group of sculptural productions executed by the artist (Jawad Selim) and a sample was chosen for study and analysis, consisting of a group of sculptural scenes of the (Monument of Freedom), which numbered (4), models and analyzed to show what the infrastructure of the production. The fourth chapter included the most important findings of the research.

Keywords: Construction, Epic, Monument, Freedom.

الفصل الاول :

المقدمة :

تتصل الفنون فيما بينها بعلاقات وأواصر وثيقة بوصفها ترجمة لنصوص مدونة كانت أم مسموعة تمت إعادة تشكيلها في صيغ جديدة, تلك العلاقات تنسم في كثير من الاحيان بالتكامل والتداخل حد الامتزاج وتكوين وحدة واحدة كي تؤدي وظيفة ما في احد المجالات الانسانية والاجتماعية والسياسية والدينية الى ما ذلك من القضايا للوصول الى اهداف ومضامين محددة .

إذ يوصف الفن بأنه الرغبة بالتشكيل القائم على نوع من الشعور الموجه والمحدد ضمن عناصر بناء النتاج الفني في ضوء مفاهيم الصياغة والتشكيل والتنظيم والتركيب, فعادة ما يتداخل الموضوع في جسم البناء الحسي الشكلي فيمتلك الحيوية والمعنى لتحقيق اعلى قدر من التفاعل والاستجابة عند المتلقي ولان النتاج الابداعي لايمكن ان يظهر دون فعل تحليلي تركيبى للافكار ونحن اذا ما اردنا ان نفهم نتاجاً ابداعياً ما علينا إلا ان نفهم طبيعة مكوناته, فالنتاج الفني بصورة عامة يعتمد عنصران رئيسان يدخلان في تركيبه هما (المادة والشكل) فالمادة هي الوسيط المحسوس الذي يمثل قوالب البناء الحسية التي يتركب منها النتاج كـ(الاصوات والالوان والألفاظ والصور...) وعندما تنظّم وترتب بطريقة ما يتكون لدينا الشكل , كما هو الحال في الفن التشكيلي الذي يعتمد في جوهره على العلاقات الشكلية للتكوين وتقديم النص البصري في اطاره الدرامي الذي يستند على تصوير الفعل تصويراً سردياً لتقديم الفكرة المطلوبة بطريقة تراجيدية او كوميدية او ملحمية وفق جدلية (الفعل والصراع) . إن المنتج الابداعي لفن النحت العراقي شهد ولادة أحد أشهر نتاجاته على مرّ العصور(نصب الحرية) للفنان الراحل (جواد سليم) الذي يعدّ أيقونة مميزة استطاعت أن ترسخ للقيم التشكيلية الحديثة في بنية الفن التشكيلي المعاصر في العراق , لذا سوف نخضع هذا المنتج الابداعي للبحث والدراسة عبر إستعراض مجموعة خصائص قد أعتمدت بشكل عام على مكونين أو وحدتين اساسيتين رئيسيتين أولهما: (الوحدة المادية) التي تعد المظهر الحسي الذي يمثل جسم النتاج الفني في تكوين صورة النتاج ممثلاً(الشكل) , وثانيهما: (المدلول الباطني) الذي يعبر عن حركته الداخلية والذي يشير إلى مدلوله الروحي بوصفه نتاجاً إنسانياً ممثلاً بـ(المضون) . إذأً سنحاول في هذه الدراسة الاجابة عن التساؤل الاتي : ماهي البنية التصميمية وماهي مكوناتها الاساسية لنصب الحرية وفق مفهومها الملحمي ؟

اهمية البحث : تكمن اهمية البحث في الآتي :

1 – تسليط الضوء على احد اساليب البناء والتكوين(البناء الملحمي) للنصب النحتية لأشهر النحاتين العراقيين .

2 – يعد محاولة لرفد حركة الفن التشكيلي لتعرف طبيعة النتاجات النحتية لفن النحت العراقي

المعاصر .

هدف البحث :

1 – تعرّف البناء الملحمي في نصب الحرية .

حدود البحث : نصب الحرية للفنان جواد سليم في بغداد والمنجز في عام 1961م.

الفصل الثاني :

المبحث الاول : أسس البناء الملحمي :

ترتكز النتاجات الفنية على إختلاف انواعها على المحاكاة في تجسيد مواضيعها , وعادة ما تتخذ جانباً قصصياً سردياً في نقلها للتجربة الانسانية و مترجمة في الافكار الشكلية المعبرة عن مضامينها عبر الخطوط والالوان والعلاقات الرابطة , وطالما أتاح (التداخل النصي) للفنان ان يتجه الى الاستعارة الاسلوبية من جنس ادبي او فني ما, إلى تناول موضوع قد طوعت تقنياته بوصفها وسائط يتم عبرها نقل مضامين النتاج الفني الأدائي وفق انساق وسياقات اجناس ادبية او فنية أخرى للتعبير عن حالة ما.

تعدّ الملحمة أحد الاجناس الادبية المتداولة التي تتضمن قصة شعرية طويلة مليئة بالأحداث وفي الغالب تقصّ حكايات شعب من الشعوب تتناول فيها حقبة تاريخية او لحظة مفصلية من تاريخه وهي أيضاً حكاية بطولية جماعية يبرز فيها افراد لهم القدرة على القيادة والتأثير بوصفها أنموذجاً إنسانياً يُحتذى به . إذ " لا تصور الملحمة حدثاً في حياة الكاتب بل حدثاً مأخوذاً من الماضي " (1) . وقد تحوي الملحمة أساطير تدخل في نسيجها ولكنها لا تتداخل معها , ذلك لوجود إختلاف جوهري هو أن أبطال الأسطورة من الآلهة أما أبطال الملحمة فهم من البشر وتعدّ واحدة من أعرق الانواع الادبية إذ " تمتد امتداداً مُوغلًا في المكان والزمان، وتصور صراع الآلهة والأبطال بلغة شاعرية فخمة ، فقد وجدت عند كل الشعوب، وكانت أقدم أشكال القصة وأشملها وأوفرها حظاً من الجلال" (2). كما تعدّ الملحمة أحد أجناس السرد المتعددة التي اوردها (رونالد بارت) إذ " يوجد اشكال لا حصر لها من السرد في العالم وهناك تنوع مذهل من الاجناس الادبية لتستوعب قصص البشر , والسرد يحظر في الاسطورة والنقش والخرافات والحكايات والقصص القصيرة والملحمة والمأساة والدراما واللوحات والرسم على النوافذ والسينما والاعبار المحلية " (3) . كما يشير (مكاوي) الى مفهوم الملحمة التي تنقسم الى نوعين اثنين مختلفين إذ " أن الملحمة نوع آخر من انواع التعبير الأدبيّ الرئيسة ، وسواءً أكانت الملحمة شعبية أم فنية , فهما يختلفان في البناء والأسلوب والحركة في المكان والزمان . " (4)

أسست الملحمة إلى ولادة أجناس ادبية أخرى بوصفها ألاب الشرعي لتلك الفروع الرئيسة في الادب كالرواية إذ عرّف (هيغل) الرواية أنها " ملحمة برجوازية حديثة تعبر عن صراع شعر القلب, ونثر العلاقات الاجتماعية , هذا الفن لم ينشأ من فراغ وإنما تمتد جذوره إلى الماضي , حتى يصل الى

الملحمة التي عدّها الاب الحقيقي للرواية " (5) وهكذا فإن الرواية جنس ادبي توالتت عن الملحمة , عبر إعادة صياغة مكوناتها وخصائصها .

ومن الجدير بالذكر أننا سيتم التطرق إلى اسس البناء الملحمي من حيث التركيبية التكوينية للملحة بوصفها جنساً ادبياً سردياً , وكذلك من حيث مساحة اشتغالاتها وتطبيقاتها سيما في المسرح الملحمي بصورته القديمة أو بصورته الحديثة التي تبناها العديد من الكتاب والمؤلفين في مسرحياتهم ومنهم (برتولد برشت) إذ اعتمد فيها منهجا جديداً ورؤية حدثية عبر (التغريب) وإحداث العديد من التغييرات في بنية المسرح الملحمي ومحاولته حذف وإضافة العديد من التقنيات المسرحية التي عرفت عن مسرحه, إذ " أن المسرح الملحمي قديم قدم المسرح الغربي كله , وجذوره ممتدة في تاريخ هذا المسرح وبعض عناصره تبرز في المسرح الشرقي والصيني بوجه خاص وفي كثير من ظواهر (المسرحية) في الحياة الشعبية والادب الشعبي" (6). وتجدر الإشارة إلى ان " المسرح الملحمي والملحمة بالأصل شعر درامي يروي الاحداث ولايمثلها وعمله يقتصر على الرواية وحكاية الحوادث وسرد ما يجري لأبطالها من احداث ومواقف" (7) . ظل المسرح ولفترات طويلة احد الاماكن الخصبة في تناول الملاحم عبر المسرح الملحمي , وعلى الرغم من هذا الارتباط الوثيق فإننا لن نحاول التركيز او الولوج في حيثيات المسرح الملحمي الصرفة لكننا سنتناول بعضاً من خصائصه سيما على صعيد البنية والتكوين التي يمكن الافادة منها في دراستنا هذه كما سوف يرد تباعاً. فمنذ أنطلاق الدراما في عهد الرومان كانت خاضعة لتأثير أصولها الأولى في التراجيديا الإغريقية , فكانت التراجيديا عبارة عن احتفالاً طقوسياً ليس إلا , وبمرور الزمن لجأت لإستخدام مواضيع من الأساطير كيفما اتفق أو كيفما أحب الناس. حتى مجيء الشعراء المتأخرون كـ (إيسخيلوس) الذي أدخل الممثل الثاني , مرحلة يمكن أن نسميها (درامية) تمثلت في تبادل الحوار ففيها تروى أخبار المعركة على مسامع الجمهور , فتزدّ عليها الشخصيات والكورس بالتفجّع والشكوى. فالحدث غير مرئي, والدراما تقوم على عناصر ملحمية وغنائية. هذه العناصر الملحمية الغنائية أخذت تقل لمصلحة الحدث الدرامي , حتى اتى دور المعلم الاول (ارسطو) في كتابه (فن الشعر) إذ خلد ذكره كلما ذكرت نظريته في الدراما والتي أشتملت في مجملها على الوحدات الأساس المعروفة كـ (المكان والزمان والحدث, وعِلية التسلسل والاتساق في الفعل المسرحي, وتشابك المشاهد وتداخلها, والأزمة والصراع أو العقدة التي تنتهي بالحل والتكشّف) ويعدّ (ارسطو) صاحب الفضل في إرساء قواعد الدراما . وإذا ما تطرقنا إلى الانواع الادبية المستخدمة في المسرح عبر العصور نراها قوالب فنية تتمتع كل منها بخصوصياتها المنفردة إذ " منذ أفلاطون وأرسطو يُنظر الى (الغنائية والملحمية والدرامية) أنها انواع (قوالب) فنية عامة تقوم على اساس عناصر نوعية يتفرد بها كل منها فالغنائية حالة, والملحمية حادثه, والدرامية فعل. وهي تختلف فيما بينها بحسب بنياتها التكوينية " (8).

تبرز الحاجة ونحن نتناول الملحمة إلى أن نسلط الضوء على (الدراما الملحمية) التي جاءت للتخلص من القواعد الصارمة للدراما الارسطية وإشتراطاتها الكلاسيكية على نحو مغاير وفي سياقات جديدة تكسبها نوعاً من الحرية للانطلاق الى آفاق أرحب كما ان " مسرح (برشت) ليس المسرح الملحمي الوحيد فهو يصف به بناءً درامياً لم يخترعه من العدم وإنما وجدت في الدراما الملحمية أو غير الارسطية وعلى مرّ العصور, كما ان محاولة الفكاك من النظرية الارسطية لم تتوقف منذ عهد التراجديا اليونانية نفسها حتى يومنا الحاضر " (9). على الرغم من نقاط الاختلاف والتشابه بين (الدرامية والملحمية) كل بحسب خصائصها ومكوناتها إلا أن عديد الكتاب والمؤلفين مزج بين هذين النوعين الادبيين ولو تحصنا عديد النصوص المسرحية مثل(فاوست) لـ(جوته), و(عذراء أورليانز) أو (جان دارك) لـ(شيلر) لتبين لنا جلياً رغبتهما أو رغبة الآخرين في الخروج من القواعد الارسطية المفروضة على النصوص والمرتبطة بنظريته في الدراما إذ " حاولا المحافظة على الشكل الموروث والقواعد الارسطية التي رغبا على الاقل في الالتزام بها. لكنهما جدا أنفسهما مدفوعين دفعاً إلى الخروج عليها, حيث اقتنعا في النهاية كما يقول (شيلر) في رسالته إلى صاحبه (جوته) بأن الشاعر ينبغي الا يتقيد بفكرة عامة وانما ينبغي عليه وهو يواجه المادة الجديدة أن يغامر في البحث عن الشكل الجديد ويجعل فكرة النوع الادبي فكرة مرنة. إذ أشتركا في كتابة بيان هام عن (الادب الدرامي والادب الملحمي) وذهبا الى ضرورة إمتزاجهما وتداخلهما"⁽¹⁰⁾. بالنتيجة يصبح من الطبيعي أن يمتزج الملحمي بالدرامي للشروع في كتابة نصوص من نسيج واحد تجمعهما عدة قواسم مشتركة لتؤدي غرضاً ما, من دون ان يسبب ذلك خروجاً نهائياً او رفضاً قاطعاً لجميع القواعد الشكلية أو الاساسية المتبعة في الكتابة والتأليف. فقد دأب عديد النقاد في البحث عن الاختلافات بين ماهو ملحمي وماهو درامي لكننا نلاحظ ان ما عدّ من اختلافات اوردوها إنما هي في حقيقة الامر أواصر وعناصر مشتركة فيما بينها, تجمع ولا تفرق, ولعل البحث في هذه الاختلافات جاء للتفريق بين الانواع الادبية ليس إلا, أو كمحاولة لفهم كل منها على حدة كي يسهل تناولها معرفياً أو في تصنيفها وأرشفتها ذهنياً, فهما على سبيل المثال (الدرامي والملحمي) وبحسب المصادر يشتركان بذات البنية التكوينية, إذ أن " إشتراك الملحمية ممثلة بأصنافها مع قرينتها الدرامية ممثلة بانموذجها النص المسرحي بعناصر البناء (الحبكة الشخصية, الفكرة, اللغة) في أن كليهما محاكاة لفعل تام يقوم على بداية ووسط ونهاية في العمل الادبي الواحد لكل منهما وكذلك في نوع الحكايات في كل منهما(البسيطة والمركبة والخلقية والمتعلقة بمعاناة)"⁽¹¹⁾. لذا سنستعرض بعضاً من خصائص كل من الدرامي والملحمي للوقوف على تنوع الصيغ فيما بينهما, " وكالاتي :

- 1 - في الدرامي الامتداد عمودي وبالملحمي أفقي .
- 2 - في الدرامي البنية مغلقة وبالملحمي البنية مفتوحة .
- 3 - في الدرامي تحقق هدفها في حيز أقل امتداد وبالملحمي فعلها أكثر مساحة وأكثر تنوعاً .

- 4 – في الدرامي تقدم حدثها بصورة تجسيدية وبالملمحي تقدم حدثها في شكل سردي قائم على الوصف والتعليق والاستطراد .
- 5 - في الدرامي اكثر تركيز وتكثيف وبالملمحي اكثر توسع وامتداد .
- 6 – في الدرامي تعرض احداثاً تجري في الزمن الحاضر (مرئي ومسموع) وبالملمحي احداثاً وقعت في الماضي (مسموع) .(12).

وإذا ما تطرقنا الى البنية وصياغة الصورة الفنية لكل من الدرامية والملمحية, فعلى صعيد بنية الادب الملمحي تبرز كأحد القوالب الادبية الفنية السردية وشكلاً من اشكال الفن القولي (السردى) الذي تميزت به, فضلاً عن زمنها الذي تتحرك في إطاره . وفي نطاق التركيز على الاسس الفنية لبنيتها وبحسب ما يراه (هيغل) فإن " حالة العالم الحديث هي بالفعل عبارة عن نثرية راسخة تقابل بالافكار المطلقة الشروط التي ينبغي في رأينا أن تتوفر في الشعر الملمحي الحقيقي على حين أن التحولات التي طرأت من جهة أخرى على الشروط العقلية للدول والشعوب لا تزال احدث عهداً من ان تصلح للشكل الفني الملمحي ومن ثم لاذ الشعر الملمحي وقد تخلى عن الاحداث القومية الكبرى بدائرة أضيق واكثر محدودية هي دائرة الحياة البيئية في الريف والمدينة الصغيرة للبحث عن موضوعات تصلح لعرض ملحمي"(13). إذا فهي إشارة إلى القضايا والموضوعات التي تتناولها الملحمة الحديثة ضمن نطاقها الاضيق بعد أن كانت تعالج مواضيع أوسع وأكثر شمولية. فضلاً عن أن الملمحية بوصفها أحد أشكال الادبي القصصي والسردى فهي تصنف على انها إحدى الطرائق المباشرة في السرد أخذت على عاتقها نقل الحادثة من صورتها التي وقعت بالماضي إلى صورة لغوية مروية في الحاضر " فهي الطريقة الاكثر نوعية واكثر مجالاً في إعطاؤها حرية التحرك مكانياً وزمانياً وهما السمات الاكثر تمييزاً في الادب القصصي والدرامي, فهي تدور بحرية في المكان وتتضمن إنتقالات وتغييرات عديدة "(14). وبالإضافة لكل ما تقدم من حديث عن الصياغة الفنية في البنية الملمحية لابد من أن نبين الخصائص الاسلوبية والسمات الوظيفية للاسلوب الملمحي, وكالاتي :

- 1- التباطؤ في الايقاع والتشعب في الموضوعات التي تتناولها وتنوعها في سرد ذكرى معينة ((مرتبطة بالاحوال النفسية للتذكر والتوقع فنحن نستطيع باسم التذكر والتوقع أن ننشئ سلسلة زمنية مليئة بالمعنى ومتصلة بالماضي والمستقبل)) (15).
- 2 – تجاوز الواقع المشخص والمحدد بهدف التعبير عن احساسات ذاتية ((انها مسألة تتعلق بعلاقة القارئ بالكاتب فتارة يتجه القارئ نحو القاص ويصغي إليه وتارة أخرى يلتفت إلى القصة نفسها ويأخذ بمراقبتها)) (16).
- 3 – " الغيرية أو اللاشخصية Impersonal: عملية اساسها السرد من قبل الغير وهو غالباً ما يكون الكاتب او من ينوب عنه من الشخصيات في التجربة (انا الكاتب الروائي) "(17).

4 – التطور الحر (الاستطراد): هو ادخال اشياء وأمزجة خارجة عن الواقع المشخص فغالباً ما يتم إختزال الزمان والمكان مما يتعارض مع تسلسلها وتتابعها ((فالادب الملحمي لا ينبع من من وجهة نظر الفن من كمال شكله الفني .. بقدر كونه يعبر عن كلية الروح القومي الذي يتولى اثر واحد عرضها امامنا بكل غناها))⁽¹⁸⁾. ولهذا فان الملحمة حسب هيغل تتطلب الانتشار والتوسع الافقي وهذا يتطلب بدوره خصوصية بنائية معينة تقوم على جملة ابعاد في صياغة الصورة الفنية كالحرية والاستقلالية في الاجزاء المكونة للعمل الملحمي. وللتوضيح حول حركة الزمن في النص الملحمي مقارنةً بالزمن الطبيعي أو زمن النص الدرامي ندرج المخطط الآتي :

((حركة الزمن الطبيعية: ماضي حاضر مستقبل.

حركة الزمن في النص الملحمي: حاضر ← ماضي ← مستقبل ← حاضر ← ماضي. ←

حركة الزمن في النص الدرامي : حاضر ← ماضي ← مستقبل ← حاضر ← ماضي. ← من الواضح وبحسب المخطط السابق أن النص الملحمي قد كُسر فيه حاجزي الزمان والمكان من قبل الكاتب خدمة للاغراض هذا النوع الادبي مما يرتب عليه صفة التكرار سيما في وصف (البيئة المكانية) يجعلها متأرجحة في الزمان متذبذبة بين الحاضر والماضي.

بعد أن أوضحنا البنية التكوينية (للملحمية) وخصائصها الأسلوبية والسمات الوظيفية والشكلية والابعاد الزمانية والمكانية، نعرّج على البنية (الدرامية) وصياغة الصورة الفنية فيها، إذ يعرف (ارسطو) الدراما بوصفها نوعاً متميزاً من الانواع الادبية الاخرى كالشعر الغنائي والملحمة ((تتم في شكل درامي لا في شكل سردي فيما عدا جزئي الغناء والمرثيات المسرحية))⁽²⁰⁾. وإذا ما اردنا أن نفضّل في خصائص الدرامية كنوع ادبي مرادف للملحمية والحديث عن الدراما بما هي معروف عنها بوصفها الفعل المسرحي المتحدر من التراجيديا او بوصفها المحاكاة بخصائصها المميزة وبوصفها النص الممثل او المسرحيات الجدية والنظرة لها ووفقاً لمجالات النقد الحديث. في البداية سوف نتناول (الدرامية) عبر خصائصها المميزة، وكالاتي :

1 – الفعل وتركيب بنية الحدث: إذ تقوم المسرحية على وحدتان اساسيتان هما (وحدة المنطق والوحدة العضوية) ولأن " المنطق الدرامي يختلف اختلافاً جوهرياً عن نظرية القصة فمجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصيات والاحداث اوسع في القصة منه في المسرحية"⁽²¹⁾.

2 – " وحدة الحدث الدرامي: وتعني ان يكون العمل الدرامي الواحد قائم على منطق عام يخضع له. اي ان ترابط اجزائه ترابطاً قائماً على وفق قانون داخلي"⁽²²⁾.

3 – " لغة الحوار الدرامي: أبرز ادوات التعبير عن الافعال في النص المسرحي والانفعالات الداخلية والتفاعلات بين الشخصيات في العمل المسرحي"⁽²³⁾.

4 – "وظائف الحوار الدرامي : يشتمل الحوار على عدة وظائف منها(تطور القصة, تطوير الشخصية, خلق الجو او الحالة, تطور الحكمة, الكشف عن افكار الشخصية وعواطفها وابعادها, الكشف عن علائق الشخصيات في اطار بنية الحدث الدرامي"(24).

وعلى مستوى تكوين الصورة لا تتعدى صيغة الاخبار والحوار بين الملحمة والدرامية بين (القصة والمسرحية) فإن ((جوهر الاختلاف كان ولا يزال هو صيغة الاخبار التي تعد الحد الفاصل بينها في عملية تشكيل وتكوين الصورة بحيث تقوم القصة على شكل سرد وإن كان متناوباً بينما في المسرحية فإنه أتى على لسان الشخص بصورة فعلية (مشهدية) التي تكاد تخلو من الوصف, وإذا ما استعرضنا التمايز بين الحوار في الملحمي والدرامي سنؤثر إلى الآتي :

- 1 - في الملحمي سرد , في الدرامي فعل .
- 2 - في الملحمي الزمن الماضي , في الدرامي الزمن الحاضر .
- 3 - في الملحمي زمني مسموع , في الدرامي مكاني مرئي .
- 4 – في الملحمي ضمير الغائب (هو) , في الدرامي ضمير المتكلم (انا) .
- 5 - في الملحمي وسيط بالحاضر , في الدرامي فاعل في الحاضر .
- 6- في الملحمي وصف عناصر الفعل , في الدرامي تركيب عناصر الفعل .
- 7 – في الملحمي ذاتي + موضوعي , في الدرامي موضوعي . (("(25).

في خلاصة القول ولكل ما تقدم وبعد أن أوضحنا البنية التكوينية للملحمية والدرامية وخصائيهما الأسلوبية وسماتهما الوظيفية والشكلية والابعاد الزمانية والمكانية نعتقد أن عديد المشتركات وبعض من العناصر المميزة لكل نوع منها وجدت لتسهل عملية البحث والدراسة والتصنيف وإيضاح مجالات الاستخدام والتناول لكليهما . وأن ما يعيننا من كل ماتقدم هو الافادة من اسس البناء الملحمي والدرامي وعناصرهما من حيث (البناء والاسلوب والحركة والزمان والمكان) وأستعارة تقنياتها وآلياتها بوصفها قالباً مؤسساً يتم بوساطته تقديم أو التعبير عن المضامين أو تجسيد افكار النتاج الفني الابداعي موضوعة الدراسة الحالية.

المبحث الثاني :

سنحاول إستعراض الاسس والمباديء والعلاقات الرابطة التي تعتمد عند الشروع في بناء وإنشاء وتكوين أي نتاج نحتي على صعيد البنية الشكلية والنظام الشكلي للفنون التشكيلية عامة وفن النحت خاصة , وهذا فيما يخص الصيغة الشكلية للنتاج أما على صعيد الرؤية والفلسفة والثقافة والوعي الفني الجمالي فهناك مصادر عدة لها علاقة بذات الفنان ومدى قدرته على إعادة صياغة العناصر الفنية واسس وعلاقات وقواعد النتاج في ضوء إتجاهاته الفكرية وميوله وخزينه المعرفي وخبرته الجمالية , فالنتاج الفني سيما

التشكيلي هو نتاج انساني يملك شكلاً أو نظاماً معيناً مهمته ايصال التجربة الانسانية عن طريق الخطوط والالوان والكتل وفق العلاقات الرابطة ومن أجل الافكار الشكلية المعبرة " فالشكل هو السطح الظاهر للحس اما البنية فهي داخلية تتكون من عناصر ملتحمة بالتحام البنية الشكلية فلا بنية دون الشكل الظاهر الذي يتحور على شكل رموز او نسق او اسلوب فني ويتميز معنى البنية في علاقة العناصر بعضها ببعض وعلاقة العناصر بالكل"⁽³⁴⁾.

أولاً : أسس البناء النحتي :

يتألف البناء النحتي من ستة عناصر أساسية هي " الشكل والفضاء والملمس والمادة واللون والخط"⁽²⁹⁾. وهذه العناصر يستخدمها النحات في بنائه للنتاج النحتي وفق اسلوبه في توزيعها وقدرته على جمع مفرداتها داخل الشكل وفق نظام معين يدعى (بالتنظيم الشكلي) وهو " النظام الواضح الدقيق الذي يبني من اجتماع عدة عناصر في النتاج النحتي , بعد تحوله من صورة متخيلة في ذهن النحات"⁽³²⁾. وهناك من يرى البناء النحتي من منظور أوسع وأن الحديث عنه يتعدى هذه العناصر الستة , إذ ((تسير عناصر التركيب الفني في النتاج النحتي المعاصر من الفكرة الاولية إلى تبلور نواة المضمون والشكل الفني الذي يشع بروحه على المادة التي تقولب نتاجات الفكر باستخداماتها إلى بنية شكلية تتضافر فيها وتتمازج هذه النظم على وفق الآتي:

- 1 - الفكرة النحتية أو محتوى الموضوع .
- 2 - الشكل او التصميم ذو الابعاد الثلاثة : يتضمن الخطوط والسطوح والملمس والكتل الفضائية والوحدة والتنوع ومبادئ التنظيم والحركة والتوازن والنسب والتكرار والتضاد .
- 3 - المادة : مواد لدنة ومواد صلبة والصياغة وفق الاتجاهات والاساليب العامة الفردية)⁽³⁰⁾. كما ان للبناء النحتي عناصره التي يتألف منها, كذلك له أسسه ومبادئه وعلاقاته المنظمة لكيفية صياغة مكوناته من عناصره الفنية, وهذه العلاقات تسهم في تكامل النتاج جماً عبر " إيجاد علاقات بينها النحات ويحدد صلاحيتها بإدخالها في نظام النتاج النحتي فيجعل العلاقات التي تصنع هذه الوحدة التي تحتوي بذاتها على طبيعة انشائية جمالية"⁽³³⁾. وقد أشار لها (رسكن) , أن((هناك العديد من انواع التكوينات التي يمكن أن يعتمدها الفنان أثناء عمله هي في الواقع تشكل اسس ومبادئ البناء ومن اهمها: أ- مبدأ السيادة: (الخطوط المرشدة, تباين الالوان أو درجة اللون, ظهور التفاصيل الدقيقة, القرب والبعد, الانعزال, السيادة باللمس, السيادة بالحركة والسكون, توحيد اتجاه النظر, السيادة عن طريق اختلاف اشكال الخطوط أو اشكال عناصر البناء). ب- مبدأ الاستمرارية (التتابع). ج- مبدأ التناسق . د- مبدأ التقويس . هـ- مبدأ الوحدة: (وحدة الشكل, وحدة الاسلوب, وحدة الهدف). و- مبدأ التضاد. ز- مبدأ التكرار . ح- مبدأ التباين (التباين) . ط- مبدأ الايقاع : (ايقاع رتيب, ايقاع غير رتيب, الايقاع الحر , ايقاع متناقص, ايقاع متزايد) . ي- مبدأ الموازنة : (الموازنة ذات الحركة المستقرة والمتناظرة, الموازنة

ذات الحركة الحرجة والقلقة, الموازنة ذات الحركة المنطلقة, الموازنة ذات الحركة الراكدة, الموازنة ذات الحركة الحلزونية, الموازنة ذات الحركة الدائرية, الموازنة ذات التوازن الشعاعي⁽³¹⁾.

ثانياً : النحات جواد سليم :

مرّ فن النحت بوصفه أحد الفنون التشكيلية عبر التاريخ بمراحل عدة وصولاً إلى القرن العشرين , إذ أصبح يمثل اتجاهاً فنياً متطوراً من حيث التعبير بوصفه أكثر دلالة ولأنه ارتبط بالتراث في إعادة صياغته للمفردات البصرية التي اكتسبها من الفنون القديمة وجعلها تتلائم مع اغراضه واهدافه ودوافعه وبواعثه المعاصرة . فكان الفنان العراقي المعاصر في خضم عملية بحث معمق لإيجاد قاعدة رصينة ينطلق منها في التأسيس لرؤيته وهويته الفنية, فراح يمزج بين مورثه الحضاري وبيئته المعرفية والثقافية وخبراته الانسانية, فعلى صعيد الخبرات الانسانية والفنية فقد أكسب احتكاك الفنانين التشكيليين العراقيين بالمدارس الغربية بعد الحرب العالمية الثانية تبادلاً للخبرات ساعدتهم في فهم كيفية معالجة النتاجات الفنية إذ " لم يكن التأثير مجرد تبادل مدارس فنية جديدة للفن, لقد ارتبط هؤلاء مع بعضهم بميل فطري واحد هو إنساني محض: حب الحياة والأشياء البسيطة"⁽²⁶⁾. ويعتقد البعض أن قبل هذا الاحتكاك لم يكن معظم الفنانين على علم واسع بقيمة النتاج الفني وقداسته وتكنيحه وفهم الأثر الفني والتغلغل في أبنيته الداخلية إلا بتواجد الفنانين البولونيين والانكليز الذين نزحوا إلى العراق بحكم الظروف التي فرضتها الحرب . فضلاً عن عودة العديد من الفنانين العراقيين من الابتعاث من دول أوربية شرقية وغربية محمّلين بالخبرات والمشاهدات ناقلين ما أكتسبوه من المعارف والعلوم والتقنيات الحديثة آنذاك, مما أسهم في تطور شامل في جميع فروع الفن سيما الفن التشكيلي , فقد مرّت المسيرة التشكيلية المعاصرة بمراحل عدة صنفت تبعاً للعقود الزمنية المتلاحقة بدءاً بالجيل المؤسس للحركة وهم (الرواد) ومن بعد أجيال الاربعينيات والخمسينيات والستينيات . وعلى صعيد فن النحت فقد أتجه الفنانون الجدد في الوطن العربي والعراق بالخاص نحو " إتجاهات تجريدية تجديدية الأمر الذي أثر بالكثير من الفنانين عموماً من أجل البحث عن اسلوب فني جديد معبّر عن روح العصر"⁽²⁷⁾. عاش الفنان التشكيلي سيما في مجال فن النحت " تناقضاً بيناً بين ثقافته وتأثيراته الغربية وبين مواجته لتراثه وبين اشكال معاصرة في التعبير وبين اشكال جاهزة المشاكل ينتمي إليها ويجد في تنوع أطرافها قضيته التشكيلية"⁽²⁸⁾. وأثر ظهور التيارات والمدارس الفنية الحديثة على المشهد الفني وعلى الفنان " وفي هذه التيارات المضطربة المنغمسة في عالم التمزق النفسي والفكري المؤكد على خواطر اليأس وغوامض المستقبل, إستشرف الفنانون العراقيون رؤاهم عبر بلورة الاحداث ومن بينهم (جواد سليم ووفائق حسن وعطا صبري واکرم جميل واسماعيل الشخيلي...) غير ان تجاربهم الدراسية الاولى هذه لم تحمل روح الثورة والاحتجاج التي قدمها فنانون اوربا"⁽³⁵⁾. ولد (جواد سليم) في أنقرة عام 1919م , ودرس فن النحت في (البوزار) على يد (كاومونت) بعد ذلك أتم دراسته في روما تحت إشراف (دونيللي) وعند انتهاء الحرب العالمية الثانية سافر إلى لندن لأتمام دراسته في

(سليد سكول). تميز (جواد سليم) في خوضه لتجربتين في مجالي الرسم والنحت الشيء الذي أضاف له معرفة واسعة في تقنيات كل منهما، إلا أنه تمسك بتجربة فن النحت وميله إليه، فقرر التخلي عن فن الرسم بصيغته الإحترافية قائلاً "أظن أنه ينبغي أن أترك أحدهما في يوم من الأيام"⁽³⁶⁾. لذا سعى (سليم) للتركيز على فن النحت كي لا تتبعثر جهوده في أكثر من مسار. فكان الفنان على قدر المسؤولية في اختياره لمواضيع نتاجاته النحتية سيما نتاجه الأشهر ضمن مسيرته الفنية (نصب الحرية) العلامة الفارقة التي عدّها البعض المولود الذي جاء بعد مخاض طويل وعقم فني لقرون خلت على الصعيد المحلي والعربي، إذ أن "جواد سليم وفي نصب الحرية تحديداً علامة، فبعد قرون طويلة من العقم لم يعيش العراق ومعه البلاد العربية داخل التاريخ. فإذا كان هو كل ما يخص مفهوم التاريخ فإن حقبة السببات كادت تمحو حتى ما كان أنجز في الحضارات المبكرة في وادي النيل أو في وادي الرافدين"⁽³⁷⁾. هذا النتاج الذي لم يكتب لصاحبه أن يشهد ولادته في حياته، فقد أختار القدر أن يولد بعد مماته يتيماً بلا أب يفرح لحظة خروجه إلى النور، تلك الغصة التي خفف من وطأتها، أن هذا المولود خرج سليماً معافى ليفخر فيه أبيه الصلبي أو أبائه الذين تبناه ورعوه. كان نصب الحرية شاهداً على عبقرية الفنان النحات كما أشار إليه (جبرا إبراهيم جبرا) حين قال: أن جواد سليم لن يتكرر "لا تعني لا نحت بعد جواد سليم، بل إنها توضح أن النصب الذي أنجزه، لم يكن ثمرة نحات آخر بإستطاعته أن يمنح فن النحت القديم الدور ذاته لإستنطاق المخبأ والمخفي في الضمير الجمعي لحضارة لا وجود لها إلا في المخيال الشعبي"⁽³⁸⁾. فقد تجسدت عبقريته أيضاً في قدرته على إعادة قراءة اللاشعور والسماح له بأن يكون مرئياً، هنا وفي هذه الجزئية نعي معنى الحرية الذي أراد الفنان أن يوصله إلى المتلقي عبر تهشيم الجدار وتحديد المسار لإختراق الحاجز البرزخي الذي يفصل بين الحقيقة والخيال. عُرف عن (جواد سليم) إقتصاده في الألوان والخطوط والذي عزاه البعض إلى التأثيرات الشرقية على الفن والفنان العربي معللين ذلك بتأثره بـ(الواسطي) من حيث تحقيق المنظورين، البعد الجوي والفطرة اللونية وصراحتها. فمن المعروف أنه أراد أن يرتقي صهوة الثورة وصولاً إلى القمة التي قضى وهو في طريقه إليها عندما إستحضر عمقه وتاريخه الحضاري الممتد إلى آلاف الأعوام "أن مشاركته في تكوين عالم ثوري في الفن المعاصر في العراق كانت أولية على الرغم من أهميتها في حصر الرؤية المتميزة والتنبيه إلى استلهاام وحدات القيم السومرية والأكادية والبابلية والأشورية والإسلامية وعلى الأخص ملامح أعمال (يحيى بن محمد الواسطي) وما أحدثه من تغيير في فن التصوير والنحت فترة الخمسينات من هذا القرن"⁽³⁹⁾. فقد تعددت محاولاته في الاتصال بمثال كلاسيكي لإتباع منهجية وأسلوب جديدين في التفكير جاءت هذه المحاولات "منسجمة مع الدعوة التي أطلقها الفنان (جواد سليم) في إكتشاف العناصر الجمالية في البيئة المحلية والاتصال بمثال كلاسيكي عربي في الرسم. لقد أصبحت ثنائية (المعاصرة - التراث) واحدة من أهم القضايا التي تأسس عليها فنانة فكرية وأسلوبية مؤثرة"⁽⁴⁰⁾. فهو في نظر الكثير من النقاد والمهتمين في مجال الفن التشكيلي نحات من طراز رفيع حافظ على القيم والمباديء الأخلاقية علاوة على تقديسه

لنتاجاته الفنية والتي نظر إليها من منظار إنساني هذه النظرة منحته وجوداً مضافاً بوصفه مجدداً ومفكراً وفناناً. كان التميز والابداع والنبوغ الفني حاضراً في نتاجاته تجسد في حصده للمكانة المرموقة في المحافل الفنية " ففي عام 1953م إشتراك في مسابقة تضم خمس وخمسين دولة إشتراك فيها (3500) نحائاً من مختلف انحاء العالم , فاز (جواد سليم) بالمرتبة الاولى بالنسبة للوطن العربي وبالمرتبة السادسة عالمياً عن منحوتته (السجين السياسي المجهول) وفي عام 1958م بعد ثورة 14 تموز حقق أروع أثر فني في تاريخ العراق منذ (36) قرناً "(41).

مؤشرات الاطار النظري:

- 1 - تركز النتاجات الفنية على إختلاف انواعها على المحاكاة في تجسيد مواضيعها. فيما أتاح التداخل النصي للفنان ان يتجه الى الاستعارة الاسلوبية من جنس ادبي او فني . فقد إتخذت النتاجات الفنية طابعاً قصصياً سردياً في نقلها للتجربة الانسانية و مترجمة في الافكار الشكلية المعبرة عن مضامينها عبر الخطوط والالوان والعلاقات الرابطة . إذ لايمكن للنتاج الابداعي ان يظهر دون فعل تحليلي تركيبى للافكار فهو بصورة عامة يعتمد عنصران رئيسان يدخلان في تركيبه هما (المادة والشكل).
- 2 - تعدّ الملحمة أحد الاجناس الادبية المعروفة وأعرقتها التي تتضمن قصة شعرية طويلة مليئة بالأحداث غالباً ما تقص حكايات شعب من الشعوب تتناول فيها حقبة تاريخية . فقد تحوي الملحمة أساطير تدخل في نسيجها ولكنها لا تتداخل معها , ذلك لوجود إختلاف جوهري هو أن أبطال الأسطورة من الآلهة أما أبطال الملحمة فهم من البشر . كما يحضر السرد الحكائي القصصي في الملحمة والدراما والرسم والنحت وسائر الفنون .
- 3- يوجد العديد من نقاط التشابه بين (الدرامية والملحمية) من حيث خصائصهما والعديد من الكتاب والمؤلفين مزج بين هذين النوعين الادبيين . ومن الممكن أن يمتزج الملحمي بالدرامي في نصوص من نسيج واحد تجمعهما عدة قواسم مشتركة وان الاختلافات جاءت للتفريق بين الانواع الادبية ليس إلا أو كمحاولة لفهم كل منها على حدة كي يسهل تناولها معرفياً أو في تصنيفها وأرشفتها ذهنياً.
- 4 – كسر حاجزي الزمان والمكان والاختزال في النص الملحمي جعلها متذبذبة بين الحاضر والماضي.
- 5 - تعتمد البنية الشكلية والنظام الشكلي للفنون التشكيلية عامة وفن النحت خاصة في بناء وإنشاء وتكوين أي نتاج نحتي. وتعد الرؤية الفلسفية والثقافة والوعي الفني الجمالي الشخصي للفنان ومدى قدرته على إعادة صياغة العناصر الفنية والاسس والعلاقات والقواعد عاملاً حاسماً في جودة النتاج الفني.
- 6- عاش الفنان في مجال فن النحت تناقضاً بين ثقافته وتأثيراته الغربية وبين مواجهته لتراثه وبين المعاصرة في تعبيره عن قضيته التشكيلية. فقد تميز (جواد سليم) في حوضه لتجربتين في مجالي الرسم والنحت الشيء الذي أضاف له معرفة واسعة في تقنيات كل منهما.

7 – يعد (نصب الحرية) العلامة الفارقة و المولود الذي جاء بعد مخاض طويل وعقم فني لقرون خلت على الصعيد المحلي والعربي وبعد حقبة السبات كادت تمحو حتى ما كان أنجز في الحضارات المبكرة في وادي النيل او في وادي الرافدين. فقد إستحضر (جواد سليم) في نتاجاته الفنية عمقه وتاريخه الحضاري الممتد إلى آلاف السنين.

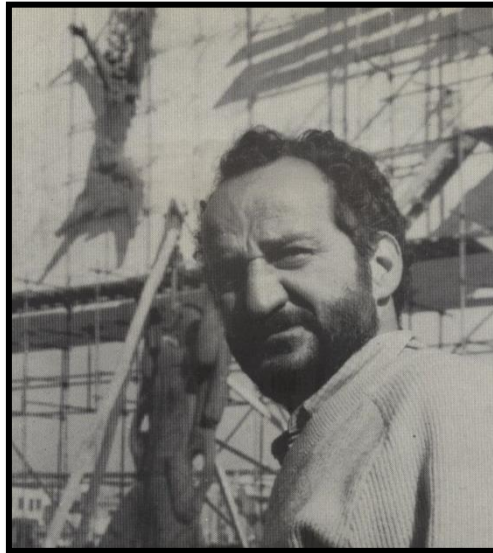
8 - حافظ (جواد سليم) على القيم والمبادئ الاخلاقية علاوة على تقديسه لنتاجاته الفنية والتي نظر إليها من منظار إنساني بوصفه مجدداً ومفكراً وفناناً. فقد حقق (جواد سليم) في عام 1958م أروع أثر فني في تاريخ العراق الحديث عبر نتاجه الابرز (نصب الحرية) .

الفصل الثالث :

1 - **مجتمع البحث:** تم تحديد المجتمع الاصلي للبحث ضمن الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية إذ تضمن البحث مجموعة من النتاجات النحتية المنفذة من قبل الفنان (جواد سليم) 2 - **عينة البحث:** تم اختيار عينة قصدية للدراسة والتحليل مكونة من مجموعة من المشاهد النحتية لـ (نصب الحرية) والبالغ عددها (4) عينات.

3 – **اداة البحث:** تم اختيار اداة التحليل لجمع المعلومات من عينة البحث وتضمنت عنصري (الشكل المضمون) كنقاط انطلاق اساسية في الكشف عن البنية الملحمية الاساسية للنتاج (نصب الحرية) .

4 – **تحليل النتاجات الفنية :** اعتمد الباحث في تحليله للنتاج النحتي على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات نظرية لهذه الدراسة من توضيح أثر البناء الملحمي في (نصب الحرية) من حيث الشكل والمضمون الذي يتكون منه النتاج , وبهذا يكون قد اعتمد الطريقة المنطقية في تحليله .



شكل رقم (1)

إذاً فقد كان نصب الحرية النتاج ألكثر تميزاً في المشوار الفني لنحاتنا الراحل والذي وصفه البعض أنه ملحمة شعب وذاكرة حضارة . فقد كلفته الدولة آنذاك بالعديد من النتاجات منها تصميم العلم وشعار الدولة الوليدة للجمهورية الجديدة بما عرف عنه من قدرته على التجريب والمخيل الواسع الذي يتمتع به فناننا مما أضاف له مسؤولية جسيمة جراء الثقة والحرية المطلقة في الاختيار التي أعطته إياه المؤسسة الرسمية فكان (جواد سليم) على قدر هذه الثقة والمسؤولية . والمتعارف عليه أن المعماري (رفعت الجادري) قد صمم قاعدة النصب بالاتفاق مع (جواد سليم) قبيل وفاته على مسطبة بطول (50) م وبارتفاع (15) م وبسمك (1) م , مستندة الى قاعدتان إرتفاعهما (5) م مستوحاة من فن العمارة الرافديني حاملتاً بشموخ تلك المفردات الملحمية مع اختيار الارضية البيضاء من مادة المرمر لتكون بتضادها مع مكونات النصب البرونزية رؤية واضحة وجاذبة للمتلقي .

المشهد الاول : الحصان ورواد الثورة :



شكل رقم (2)

على يمين النصب بجموحه وشراسته عبر حركة عنقه الدائرية العنيفة ونظراته الغاضبة يستدير الحصان وهو يمثل احد طرفي الصراع وبالطرف الاخر حيث الرجال الثلاثة المسكين بلجامه الذين يحاولون بكل قواهم كبح جماحه والسيطرة عليه واسقاطه بشدهم إياه نحو اليسار , هذا الفعل الدراماتيكي مثل بداية عارمة لايقاع أول لوحة من لوحات ومشاهد هذه الملحمة المتنامي جيئناً وذهاباً وبصورة محورية تجاه بؤرة الحدث المركزية المتمثل في صراع فرض الهيمنة والسيطرة لطرف على طرف اخر, حاول الفنان أن يوظف الحصان كاحد ابرز التكوينات في النتاج الفني وما يتصف به من عنفوان وقوة وصلابة , إذ صور هذا الاندفاع والجموح والتمرد توقّد شرارة الثورة وإنبثاقها في الرابع عشر من تموز

اليوم الذي حطمت فيه الجماهير الغاضبة أحد رموز الاستعمار المتمثل بتمثال القائد البريطاني وتمثال الملك فيصل وكل منهما يمتطي حصانه قبالة السفارة البريطانية بمقربة من الاذاعة وهي تنهال عليهما اي الجماهير وتقلعهما من مكانيهما وتحطمهما , فقد وضع الفنان ثلاث تكوينات لرجال يمثلون الجماهير الغاضبة والثائرة بصوتها الجمعي وبمواجهة الحصان وما يمثله من الظلم والاستبداد في محاولتهم لإسقاطه , فيما يرفع رجل رابع من خلفهم لافتة تؤذن بإندلاع الثورة فيما يقف طفلاً خلف الثوار رافع يديه نحو افق السماء إذ أراد الفنان من خلاله أن يشير الى فسحة الأمل في مستقبل قوامه دماء المضحّين كقرايين في معبد الحرية . فيما وثّق هذا المشهد لحظة تاريخية مفصلية لشعب تائر ونقطة بداية لحركة النصب الزمنية لهذا العرض الملحمي عبر حركة المفردات والاشكال نحو مركزه .

المشهد الثاني : الثكلى والشهيد والام وطفلها :



شكل رقم (3)

واحدة من أشد لوحات المنظر العام للملحمة إيلاماً وتمزقاً وجدلاً أشار الفنان عبرها أن للحرية الحمراء ثمناً , إذ حضرت صور الشهادة والتضحية فقد وضع المرأة في تكوينات وأوضاع متعددة فهي : الام والهازجة والثكلى, إذ تقف بكل شموخها وتعاليتها على مدلهمات المحن , تارةً تشد أزر أبنائها الثوار بأهازيجها وهم يتصدون للظلم والاستبداد وتارةً تزف من يسقط منهم الى محراب الشهادة الذي عمّده بدمائهم الزاكية من أجل لحظة الحرية والخلّاص ومن أجل ان تنعم الامهات والزوجات في خدورهن بالامن والكرامة والاطفال بالعيش الرغيد , حاول الفنان أن يسلط الضوء على المضحّين والمضحيات وهو يوثق ويؤرشف دور كل واحد وواحدة منهم وفق ما قدموه للثورة كي لا تنسى او تمحى تضحياتهم , فكان الشهيد الذي ضحى بنفسه وترك الملمات والاهل والراحة المؤقتة الممتزجة بالذل والهوان واختار طريق العزة والرفعة والجلال والخلود , وكانت الام الثكلى والتي بدورها قدمت اعز ما تملك فلذات اكبادها ليوم ربتهم من أجله كي يصونوا فيه الارض والعرض , وكذا الزوجة وهي تنظر إلى احلامها ولحظات السعادة مع حبيبها وشريك عمرها تتلاشى , فتستعد لإن تاخذ دورها في اعداد نشيء جديد

يتربى على القيم الخالدة التي مضى عليها المستقدمون وهي تحتضن ولدها وترعى الامانة غارسةً فيه
حب الوطن والدفاع عنه وبناء مستقبله المشرق .

المشهد الثالث : السجين المفكر والجندي والحرية :



شكل رقم (4)

تضمن هذا المشهد استعارة فنطازية سيكولوجية نقلها الفنان من مخياله الرحب الى سطح النتاج الفني بعد ان حول هذا التكوين الى رؤية غرائبية بصورة متراكبة لحالتين عاشهما السجين المفكر لحظة التوثب بقدمين راسختين إلى الارض مستجمعاً قواه للنهضة والاندفاع لتحطيم القيود ومن ثم لحظة قمة التفجر إيذاناً بيوم الثورة على الظلم والخلاص بعد أن هب الجندي الغيور المدافع عن اخوته من ابناء شعبه في وثبته الصلبة في محاولة الفنان الاشارة إلى الدور الرئيس والاساس الذي وجدت من أجله القوات المسلحة في مساندة أبناء وطنها في اوقات السلم والحرب حينما حطم هذا الجندي قضبان السجن وهو يدوس على راية مثلت حقبة مضت واعلاناً عن حقبة جديدة يصنعها الشعب بجميع شرائحه وهو يتخلص من الارستقراطية والاقطاع المرتبطين بالاستعمار . وفي الجزء الثالث من هذا المشهد وبلوغ ذروته في تحقق الحرية ذلك الامل المنشود الذي طالما حلم فيه عشاقه إذ إستخدم الفنان تكويناً آخر رمزاً مستعاراً من ثقافات بعض الشعوب والامم قوامه امرأة تحمل مشعلاً لتثير درب الثوار المنتصرين . مثلت الوحدات التكوينية مجتمعاً , مشهداً يعد ذروة هذه الملحمة الكبرى ومركزها تجسيداً ليوم تحقيق الانتصار بسطوع شمسها التي استدعاها الفنان كرمز تاريخي واستعارة دلالية للموروث الحضاري لبلاد الرافدين بولادة فجر جديد .

المشهد الرابع : السلام ودجلة والفرات والازدهار:



شكل رقم (5)

المشهد الرابع والآخر من الملحمة فقد ضمته الفنان تكوينات عدة بدأها بالوحدة الاولى التي ترمز الى السلام الذي يعد نتاج الثورة ومحصلتها في إرساء دعائم الاستقرار والنماء والازدهار كمقدمة أساسية لإحداث التطور على جميع الاصعدة والمستويات سيما مع وجود نهري عظيمين (دجلة والفرات) لطالما كانا رمزاً للخير والعطاء عبر التكوين الذي جسده الفنان النحات للفتاة المنتصبية وقد حطت حمامة على كتفها بالإشارة الى ما تمثله الفتاة من خصوبة وعطاء وتجدد للحياة , وإلى جنبها ثلاث تكوينات لإمرأتان وصبية وهن يحملن سلال الخير والزرع الوفير فقد برز تكوين لإمرأة فارعة الطول إلى جنبها صبية تحمل فوق رأسها أنية ملئى بالخبز دلالة على غزارة الطعام ووداع لسنوات الجوع والحرمان ومن ثم تكوين لإمرأة حامل وهي تحمل على كتفها السنابل كناية عن وفرة الزرع والضرع ومن خلفها رجلان في حقلهما وقد أمسكا بمسحاة لهما مرتديين للزي العربي الذي يلبسه أبناء الريف عند مزاولتهم الزراعة آنذاك , قد بدا عليهما القوة والصلابة تلك التي جسدها الفنان في ابرازه مفاتن الجسم في شكل الساعدين والقدمين وتصوير العضلات بملمسها اللافت سيما منطقة الصدر دلالة للجهد المبذول في تهيئة الارض للزراعة والحصاد , وفي الجانب العلوي يتجلى تكوين نحتي للثور بقرنيه الطويلين الذي طالما كان رمزاً في الحضارات الرافدينية للفحولة والخصوبة والقوة ودوره في مساعدة الفلاحين في حث الارض وتهيئتها وإلى أسفله يقف مزارع أراد الفنان أن يحقق علاقة ما بينه وبين الثور بوصفه المسؤول عن رعايته وتوجيهه لإداء دوره في الحراثة وري المزروعات والتكاثر , وفي أقصى يسار النصب النحتي واستكمالاً لمشهد الإزدهار والزراعة جسده الفنان نهضة الصناعة وازدهار الانتاج الصناعي كمحصلة لتحقيق الحرية والسلام والعدالة والاستقلالية عبر تكوين العامل في وقفة إباء وشموخ حاملاً مطرقة مرتدياً لباس العمل ناظراً إلى الجانب الآخر وكأنه يتطلع إلى المستقبل الجديد .

الفصل الرابع :

نتائج البحث :

- 1 – إستطاع الفنان نقل نصب الحرية من المخيال والذهن والشفاهي إلى التدوين في عرض المشهد الملحمي المتسلسل والمتتابع بذات الاسلوب المتبع في طريقة الكتابة لإقدم النصوص الرافدينية.
- 2 - إستعار الفنان تقنية الانتشار والتوسع للمشهد الافقي الذي تتطلبه بنائية النص كالحرية والاستقلالية في الاجزاء المكونة للعمل الملحمي من مفردات الفن الرافديني وصيغ تشييد الجداريات النحتية والمجسمات والاختام في تجسيده لنصب الحرية.
- 3 – قارب الفنان بين بعض المفردات في الفن العراقي القديم مع مفردات النصب حينما إستعار فكرة الألهة (عشتار) في وحدة الفتاة الي تمثل الخصب والنماء والثور رمز الفحولة والخصوبة في الحضارة الرافدينية.
- 4 - أخذ الفنان (النحات) أدواراً متعددة فهو الراوي والمصمم للجو العام واختيار الخلفية والفضاء لحركة الابطال(التكوينات) وفقاً لرؤيته الفلسفية في إخراج مشاهد الملحمة .
- 5 – كسر الفنان في نصب الحرية النحتي حاجز الزمان والمكان الذي يعدّ مشابهاً لإحدى خصائص النص الملحمي عبر الحركة المتذبذبة والمتداخلة بين الماضي والحاضر والمستقبل .
- 6 – استطاع الفنان أن يمزج الجنسين الملحمي والدرامي في صيغة الحوار بين ما هو سردي ملحمي وفعلي درامي متصاعد له بداية ووسط ونهاية في عرضه للنصب النحتي التشكيلي.
- 7 – رسخ الفنان المبدأ الديالكتيكي بين عناصر النصب كوحدة للبناء عبر ثنائيات حوارية متناوبة تجسدت في صور الخير والشر والظلم والعدل الفقر والرخاء الألم والسعادة والصبر والنصر.
- 8 – نجح الفنان في تقسيم تكوينات النصب النحتية على وفق نظام البناء الملحمي في توزيعه للتكوينات النحتية وفي صيغة المشاهد المتعددة المتباعدة في المسرح فكان المشهد الاول الذي جسد صراع الحصان ورواد الثورة , والمشهد الثاني تمثل بعرضه لصورة التضحية والمضحين للثكلى والشهيد والام والطفل , والمشهد الثالث جسد معاناة السجين المفكر والجندي المحرر والحريّة , وجاء المشهد الرابع والآخر ليصور ما بعد الثورة ونتائجها وحصادها عبر تصويره السلام ودجلة والفرات والازدهار والرخاء الذي مثل الخاتمة والنهاية السعيدة .
- 8 - أراد الفنان إحداث اليقظة ومنح الذاكرة الشعبية دينامية المخيال لإستذكار الرموز عبر سرده لاجداث ملحمة الثورة ونتائجها .
- 9 – استمد نصب الحرية نظامه من الضمير الجمعي الذي منحه الفنان قوة عمل الاساطير والابطال الخارقين في النتاج الملحمي بوصفه ملحمة شعب وذاكرة حضارة .

- 1 - Fouad Marei, Theory of Literature, Aleppo University Publications, 1, 1981, p. 683.
- 2 - Makkawi, Abdel Ghaffar, the Epic Theatre, Hendawi Foundation, 2017, p. 5.
- 3- Manfred, Yan, the Science of Narration, T.: Amani Abu Rahma, Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution, Damascus, Syria, 2011, p. 55.
- 4 - Makkawi, Abdel Ghaffar, a previous source, p. 8.
- 5 - Zirafa, Michel, The Legend and the Novel, T: Sobhi Hadidi, I 1, Dar Al-Hiwar, Latakia, Syria, p. 11.
- 6 - Makkawi, Abdel Ghaffar, a previous source, pp. (5-6).
- 7- Aqil Mahdi, Looks at the Art of Acting, Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, University of Mosul, p. 201.
- 8 - Al-Salihi Fouad and Hussein Ali Harf, The Science of Play and the Art of Writing it, Baghdad, 2002, p. 1.
- 9 - Makawi, Abdel Ghaffar, a previous source, p. 5.
- 10 - Makawi, Abdel Ghaffar, a previous source, p. 7.
- 11 - Al-Salihi Fouad and Hussein Ali Harf, a previous source, p. 17.
- 12 - Al-Salihi Fouad and Hussein Ali Harf, a previous source, p. 19.
- 13- Hegel, Frederick, The Art of Poetry, T: George Tarabishi, Dar Al-Tali'a, Beirut, 1981.
- 14 - Hegel, Frederick, a previous source, p. 297.
- 15- Ezz El-Din Ismail, Human Issues in Contemporary Theatrical Literature, Arab Publishing House, Cairo, 1978, p. 240.
- 16- Luke, Pius, The Art of the Novel, T: Abdul Sattar Jawad, Dar Al-Rashid, Baghdad, 1981, p. 108.
- 17 - Al-Salihi Fouad and Hussein Ali Harf, a previous source, p. 24.
- 18 - Hegel, Frederick, a previous source, p. 257.
- 19 - Al-Salihi Fouad and Hussein Ali Harf, a previous source, p. 25.
- 20 - Aristotle, The Art of Poetry, T: Ibrahim Hamada, Anglo-Egyptian Library, Cairo.

- 21- Muhammad Ghunaimi Hilal, *Modern Literary Criticism*, Dar Al-Awda, Beirut, 1973, p. 590.
- 22 - Al-Salihi Fouad and Hussein Ali Harf, a previous source, p. 34.
- 23- Al-Salihi Fouad, *The Epic in the Arab Theatrical Text*, unpublished doctoral thesis, Jamila College of Arts, University of Baghdad, 1978, p. 55.
- 24 - Al-Salihi Fouad and Hussein Ali Harf, a previous source, pg. 28.
- 25 - Al-Salihi Fouad, , previous source, p. 37.
- 26 - Hewan Journal, *Memoirs of Jawad Selim*, (p. 8), p. 108.
- 27- Al-Ghurairi, Qassem Saleh, *The Art of Sculpture between Tradition and Modernity*, Volume 1, Department of Cultural Affairs, Baghdad, 2013.
- 28- Al-Rubaie, Shawkat, *Contemporary Plastic Art in Iraq*, Ministry of Information, Directorate of General Culture, Art Series (11), 1972, p. 15.
- 29- Knobler, Nathan, *The Vision Dialogue*, T.: Fakhri Khalil, revised by: Jabra Ibrahim Jabra, Al-Mamoun House for Translation and Publishing, Baghdad, 1987, p. 92.
- 30 - Al-Ghurairi, Qassem Saleh, previous source, p. 26.
- 31 . Al-Rikabi, Aziz, *Concepts in Figurative Creation*, p. 38.
- 32- Bartemly, Jean, *Aesthetics Research*, T: Anwar Abdel Aziz and Nazmi Luqa, the Egyptian Renaissance House, 1970, p. 371.
- 33 - Scott, Robert, *the Foundations of Design*, T: Mohamed Mahmoud and Abdel-Baqi Mohamed, Dar Al-Nahda, Cairo, 1980, p. 25.
- 34 - Najm Abd Haidar and others, *Analysis and Technical Criticism*, 1st Edition, Diyala Governorate Central Press, 2011, pg. 60.
- 35 - Al-Rubaie, Shawkat, a previous source, pg. 16.
- 36- Jabra Ibrahim Jabra, Jawad Salim and the Freedom Monument, Directorate of Culture and Information, 1974, p. 17.
- 37- Adel Kamel, *Jawad Selim in his memory*, Al-Hiwar Al-Mutamaden, (p. 5049), 2016, p. 1.
- 38 - Adel Kamel, the previous source, p. 2.
- 39 - Al-Rubaie, Shawkat, a previous source, pg. 24.

40 - Fikr wa Fann Magazine, Modern Painting in Iraq, Three Experiences,
Volume 3, 1986.

41 - Al-Rubaie, Shawkat, a previous source, p. 25.