إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر

رسالة ماجستير مقدمة
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في
الفنون التشكيلية / رسم

تقدمت بها

إيمان خزعل عباس معروف

بأشراف

الأستاذ المساعد	الأستاذ المساعد
د.عبدالسادة عبدالصاحب الخزاعي	د.كاظم نوير كاظم الزبيدي

١٤٢٥ هـ بابل ٢٠٠٤ م

إقرار المشرف :

نشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر) لطالبة الماجستير(إيمان خزعل عباس معروف) قد جرى تحت إشرافنا في كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في الفنون التشكيلية - اختصاص رسم .

الأستاذ المساعد
الدكتور/عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي
كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
/ /٢٠٠٤

الأستاذ المساعد
الدكتور/كاظم نوير كاظم الزبيدي
كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
/ / ٢٠٠٤

<u>توصية رئيس القسم :</u>

بناء على التوصيات المتوفرة ارشح هذه الرسالة للمناقشة

الأستاذ المساعد
الدكتور/ عارف وحيد أبراهيم
رئيس قسم التربية الفنية .
كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
/ / ٢٠٠٤

إقرار لجنة المناقشة :

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة ،اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة : بـ((إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر)) ؛ وناقشنا طالبة الماجستير ((إيمان خزعل عباس معروف)) في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول بتقدير:(أمتياز) لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية - اختصاص رسم .

التوقيع :
الاسم : أ . ضاري مظهر
التاريخ : /٣/ ٢٠٠٥
عضواً

التوقيع :
الاسم: أ.م .د: محمود عجمي
التاريخ : /٣/ ٢٠٠٥
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.م. د: كاظم نوير الزبيدي
التاريخ : /٣/ ٢٠٠٥
مشرفاً / عضواً

التوقيع:
الأسم :د:عبد السادة عبدالصاحب
التأريخ: / ٣ / ٢٠٠٥
مشرفاً / عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.د:عاصم عبد الأمير
التاريخ : / ٣ / ٢٠٠٥
رئيساً

مصادقة مجلس الكلية :

صادق مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل على هذه الرسالة .

التوقيع:
الاسم : عباس جاسم حمود
التاريخ : / ٣ /٢٠٠٥
العميــد

إقرار لجنة المناقشة :

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة ،اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة : بـ((إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر)) ؛ وناقشنا طالبة الماجستير ((إيمان خزعل عباس معروف)) في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول بتقدير:(أمتياز) لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية - اختصاص رسم .

التوقيع :
الاسم : أ . ضاري مظهر
التاريخ : /٣/ ٢٠٠٥
عضواً

التوقيع :
الاسم: أ.م .د: محمود عجمي
التاريخ : /٣/ ٢٠٠٥
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.م. د: كاظم نوير الزبيدي
التاريخ : /٣/ ٢٠٠٥
مشرفاً / عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.د:عاصم عبد الأمير الأعسم
التاريخ : / ٣ / ٢٠٠٥
رئيساً

مصادقة مجلس الكلية :

صادق مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل على هذه الرسالة .

التوقيع:
الاسم : عباس جاسم حمود
التاريخ : / ٣ /٢٠٠٥
العميــد

بسم الله الرحمن الرحيم

(هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ)

صدق الله العلي العظيم

(آل عمران:٧)

الإهداء

إلى سفينة النجاة التي من ركبها نجا

إلى الذين تعلَّق القلب بهم

أهل بيت الرسول المصطفى محمد والأئمة الميامين

إلى الشيء الوحيد الذي يبقى في مخيلتي

روح أمي الطاهرة

إلى مَنْ يزرع في قلبي الأمان

أبي

إلى مَنْ إيمانهم قبسٌ وصبْرهم عونٌ

إلى مَنْ يعيشون في روحي ودمي

أخواني وأخواتي

إلى روح أستاذي العزيز

د. عبد السادة

إلى كلِّ قلبٍ ينبض بالحب

شكر وتقدير

الحمد لله المقتدر الجبار ، والثناء على نبيه المختار وعلى آله النجباء الأخيار ، لابد بعد إكمال رسالتي أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذ المساعد الدكتور (كاظم نوير كاظم الزبيدي) لما أبداه من روح التعاون والعطاء في متابعة وتدقيق لمجريات البحث ، ولا أنسى فضل ومساعدة أستاذي الفاضل الأستاذ المساعد الدكتور المرحوم (عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي) لما أبداه من تعاون وما حمله من خلق يليق به كأب وكأستاذ لي فليرحمه الله تعالى إلى يوم القيامة .

ولا بد من أشكر عميد كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، الأستاذ الدكتور (عباس جاسم) لما قدمه من روح التعاون ، وأشكر معاون العميد الأستاذ المساعد الدكتور (عباس نوري) .
كما وأشكر أعضاء اللجنة الثلاثية في كلية الفنون الجميلة وأعضاء مجلس الكلية وأساتذة الكلية جميعاً لمساعدتهم ولموافقتهم على أقرار موضوع البحث ، كما لا يفوت عليّ أن أشكر رئيس قسم التربية الفنية الأستاذ الدكتور (عارف وحيد) والأستاذ المساعد الدكتور (حامد عباس) لما أبدياه من رعاية وعون لموضوع البحث .

وأتوجه بالشكر إلى أساتذة الكلية : أ.د عاصم عبد الأمير ، أ.د مكي عمران ، أ.م.د علي مهدي ، أ.م.د مجيد حميد ، أ.م.د محمد أبو خضير ، أ.م.د محمود عجمي ، أ.م.د كاظم مرشد ، م.د حيدر العميدي ، م. محمد علي جحالي ، م. فاطمة عمران ، م. سلوى الطائي ، م.م حيدر رؤوف ، م.م محسن القزويني ، م.م رنا حسين ، م.م رحاب خضير ، م.م مواهب عبد الحميد ، م.م أبتسام ناجي ، م.م ماهر الناصري ، م.م عادل عبد المنعم ، لما أبدوه من ملاحظات قيمة ، وأشكر جميع زملائي في الماجستير / طلبة الدراسات العليا وأخص بالذكر أحمد عباس ، هند محمد رضا ، منال خضير ، زينة كفاح ، وطالب الماجستير في كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة (شاكر الحميري) .

وأشكر الدكتور (قيس الخفاجي) الأستاذ في كلية التربية / قسم اللغة العربية - جامعة بابل ، والدكتور (رياض العميدي) الأستاذ في كلية التربية / قسم اللغة الأنكليزية – جامعة بابل ، وأشكر خالي الفنان الأستاذ (سعدي اللبان) والناقد (ناجح المعموري) ، وطالب الماجستير (رؤوف جبار معروف) في كلية العلوم / جامعة بغداد لما أبدوه من دعم أفاد البحث .

وأتقدم بالشكر والامتنان والتقدير إلى الأستاذ الدكتور (عناد غزوان) (رحمه الله) في كلية الآداب / جامعة بغداد ، والأستاذ الدكتور (زهير الصاحب) في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ،والأستاذ الدكتور(حسن ألعبيدي) في معهد الدراسات السياسية والاجتماعية / الجامعة المستنصرية ، لما قدموه من مساعدة وتوصيات واهتمام بالبحث ، كما وأشكر بشكل خاص صديقتي أفراح لوقوفها بجانبي ، وأشكر المدرس المساعد (شوقي الموسوي) لما أبداه من تعاون أثناء كتابة البحث .

أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل الفنان (عادل كامل) لمساعدته توفير نماذج العينة وبعض المصادر الخاصة بالدراسة الحالية .

كما أتقدم بالشكر إلى الست (عطور) مسؤولة الدراسات العليا / كلية الفنون الجميلة ، والى مسؤولي مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل (عذراء ، إخلاص ، رقية ، كفاح ، علي ، عباس) والى مسؤولي مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد وخاصة الست (حنان) والى مسؤولي مكتبة الدراسات العليا / كلية الآداب / جامعة بغداد ، والى مكتب الوئام للحاسبات وخاصة الأخت (زهراء) والسادة (مثنى ، غسان ، خالد ، قيصر ، شيماء) والى مكتب الصفا للحاسبات (آمنة و علي) .

وأخيراً من واجبي أن أخص بالثناء والامتنان والدي العزيز والى كل فرد من أفراد عائلتي (ناصر و فاطمة و ميسون و أكرام و زينب) و كل من مد يد العون لي ودعائي للجميع بالتوفيق والنجاح .

والله الموفق انه سميع مجيب

إيمان

ملخص البحث :

تناول البحث الموسوم : ((إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر)) ؛ طبيعة مفهوم التأويل واليات اشتغاله في الرسم العراقي المعاصر، وقد احتوى على خمسة فصول : اهتم الفصل الأول منه بالإطار المنهجي للبحث ممثلاً : بمشكلة البحث التي تناولت تسليط الضوء على هذه الإشكالية وصلتها الجوهرية برسومات عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين في التشكيل العراقي المعاصر بوصفها إشكالية توليدية ، كما احتوى على هدفي البحث ، وهما:

١. تعرف آليات نظرية التأويل في فن الرسم المعاصر .
٢. كشف التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر لعقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين .

فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة إشكالية التأويل في دلالات الأشكال الحيوانية للرسم العراقي المعاصر وتحليل نماذج مصورة للوحات الفنية الممثلة في الرسم العراقي المعاصر لعقدي الثمانينيات والتسعينيات وللمدة من (١٩٨٠م- ١٩٩٩م) ، باعتماد المنهج التحليلي في الطرح النظري والتأويل في تحليل عينات البحث .

أما الفصل الثاني ؛ فقد احتوى على مبحثين ، تناول المبحث الأول : (آليات التأويل ودلالاته الفكرية) من خلال استعراض التـأويل بوصفه مفهوماً في الفكر العربي الإسلامي ، والفكر الغربي المعاصر ، فيما عُنيَّ المبحث الثاني بـ(آليات الدلالة ومظاهرها الفكرية في فن الرسم) من خلال استعراض آليات الدلالة في فكر ما بعد البنيوية ، في كل من الدلالة والتفكيك .

أما الفصل الثالث للبحث فقد تناول المبحث الأول منه : (دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات الحضارات الأولى) استعرض فيه : دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات الإنسان البدائي ، ومن ثم : رسومات حضارة العراق القديم ، مروراً : برسومات الحضارة الفرعونية ، وصولاً إلى رسومات حضارة الإسلام . بينما استعرض المبحث الثاني : (تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم الحديث) تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم الأوربي الحديث ، وتأويل الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، وانتهى الإطار النظري إلى جملة من المؤشرات التي أفادت الباحثة من تطبيقاته.

أما الفصل الرابع فقد عُني بتطبيقات التأويل في الرسم العراقي المعاصر عبر إجراءات البحث التي احتوت : مجتمع البحث وعينته ، وأداة البحث ، وتحليل عينات البحث البالغة (١٢) لوحة .

فيما احتوى الفصل الخامس والأخير ، على نتائج البحث ، واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ، وقد توصلت الباحثة إلى جملة نتائج موزعة على هدفي البحث منها:-

١. إن التأويل نادراً ما يحدث فيه اتفاق بين الفنان والناقد والملتقي اذ يتعاطى كل منهما مرجعية محددة لثقافة العصر التي قد تقدم تفسيرات لدلالات تأويل أشكال ورموز العمل الفني .
٢. ارتباط التأويل بجدلية قراءة الكتابات /الرسوم اللاهوتية والنصوص /الرسوم الدينية .
٣. إن البنية التأويلية السائدة للأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات ، بنية هجينة مركبة .
٤. أفادت القراءة التأويلية للأشكال الحيوانية في الرسم العراقي من معطيات المعرفة التأويلية وطروحات السيميائية والتفكيكية فضلاً عن فهمها معطيات البنيوية وما بعدها مهيئاً الفرصة للذات أن تتحكم في استخدام الدلالات وعمليات البناء المعرفي والتأويلي لتلك الدلالات .
٥. احتلت الأشكال الحيوانية المركبة والأسطورية مكانة بارزة في اغلب رسومات الفنان العراقي المعاصر ممثلة بجيلي الثمانينيات والتسعينيات لمخالفتها القواعد المنظورة العادية وكيف عملت تأويلياً لذلك فهي فتحت القراءة التأويلية إلى مديات أوسع .
٦. احتلت الدلالة الحسية المجردة في القراءة التأويلية للأشكال الحيوانية الصدارة في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينيات والتسعينيات .

٧. تأكيد الرسام العراقي في جيلي الثمانينيات والتسعينيات على التأويل الذاتي - الموضوعي من خلال السمات التجريدية للعلاقات البنائية ككل وبتوظيفه للأشكال الحيوانية .
٨. تنوعت المرتكزات المعرفية الفكرية التي غذت الرؤية التصويرية للأشكال الحيوانية في الرسم العراقي لجيلي الثمانينيات والتسعينيات ، كالتأثر بالحضارات الشرقية القديمة .
٩. إن رسامي الثمانينيات والتسعينيات كانوا يعملون بدأب على امتصاص صدمة التحولات الاجتماعية والسياسية من حروب ونكسات وانعزال الذات ، قادتهم إلى تغيير نمط التداولية في الرسم الحديث باقتراح بنى تكوينية مختلفة أشكال حيوانية تصورية لتكون كمعادل موضوعي وشكلي لمعاناتهم .

وقد قدم البحث مجموعة من الاستنتاجات بنيت وفق ما توصل اليه البحث من نتائج والتي منها:-

١. كان لأغتراب الرسام العراقي للعقود الأخيرة دوراً كبيراً وأساسياً في توظيف الأشكال الحيوانية برؤى وتكوينات ودلالات مختلفة ، أعطت للأشكال الحيوانية بعداً إنسانياً وحيوياً في القراءة التأويلية لنتاجات الرسامين العراقيين لجيلي الثمانينيات والتسعينيات.
٢. إن احتدام التنافس الإبداعي مابين الفنانين ومحاولة إيجاد خصوصية أسلوبية ووطنية قاد العديد من الرسامين العراقيين من أجيال مختلفة ، ومنها جيلي الثمانينيات والتسعينيات إلى البحث في الأشكال الحيوانية ودلالاتها وتأثيرها النفسي والفني والجمالي ، فظهرت العديد من المعالجات لتلك الأشكال الحيوانية ، أعطت للنتائج نوعاً من التفرد وحافزاً في عمليات القراءة التاويلية من خلال انفتاح وتعالق الدلالات الحيوانية مع الدلالات والعلامات الأخرى في العمل الفني .
٣. إن رؤية الرسام العراقي هي انعكاس لرؤية الإنسان العراقي في فطرته وبساطته ، فهو مازال متوحداً بالإرث التاريخي ، وعلاقاته المتواصلة مع الإرث الديني والأساطير الاجتماعية ، ولذلك فهو مازال كما كان العراقي القديم في الحضارات الأولى ينظر إلى مكونات العالم والكون ، والحيوانات بوصفها جزءاً منها فضلاً عن التكوينات الطبيعية الأخرى كالأشجار والسماء والأرض والماء والنار .
٤. مازالت الاستعارات الإنسانية الأولى للكون والطبيعة والأشكال الحيوانية تتواجد في نتاجات الرسم العراقي بنوع أو بآخر ، فدلالة الكثير من الحيوانات مازالت ترتبط برمزيتها الأولى ، كرمزية الكبش ورمزية الحصان ، والأسد ، والثور ، فهي تترسب في اللاوعي الجمعي عند الإنسان ، وتعطي إشارة إلى قراءة أن الفنان والإنسان العراقي مازال لم يندمج بالقيم الحضارية والمادية المعاصرة ، وهذا بسبب عدم إحساسه بقيمة الإنسانية المتوقدة داخل مجتمعه أو العالم كونه عاش في ظل نظام اجتماعي متخلف ونظام سياسي شمولي ديكتاتوري متخلف .

وقد أشارت الباحثة إلى مجموعة من التوصيات والمقترحات فضلاً عن ذكرها في نهاية البحث ثبت المصادر وملاحق الأشكال ، وملخص البحث باللغة الإنكليزية .

ثبت المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الآية القرآنية .	أ
الإهداء .	ب
شكر وتقدير .	ج – د
ملخص البحث .	هـز
ثبت المحتويات .	ح- ط
ثبت الأشكال .	ي-م
ثبت الملاحق .	م
الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث)	١ - ١٣
مشكلة البحث .	٢ – ٥
أهمية البحث والحاجة إليه .	٦
هدف البحث .	٦
حدود البحث .	٦
منهج البحث .	٧
تحديد مصطلحات البحث .	٧ – ١٣
(الإطار النظري والدراسات السابقة) الفصل الثاني	١٤ - ١١٥
المبحث الأول : التأويل ودلالته في الفكر الفلسفي .	١٥ – ٧٦
مدخل عام .	١٦ – ١٧
التأويل ودلالته في الفكر العربي الإسلامي .	١٨ -٣٨
التأويل ودلالته في الفكر الغربي المعاصر .	٣٩ – ٧٦
المبحث الثاني : آليات إنتاج الدلالة والتأويل .	٧٧ – ١١٥
مدخل عام .	٧٨
آليات الدلالة في علم السيمياء .	٨٠
آليات إنتاج الدلالة في التفكيكية .	٩٧
الدلالة والمعنى في نظرية التلقي .	١٠٧ - ١١٥

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الثالث	
المبحث الأول : دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات الحضارات الأولى .	**١١٦ – ١٥١**
دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات الإنسان البدائي .	**١١٧ – ١٢٢**
دلالات الأشكال الحيوانية في أعمال الفن لحضارات العراق القديم .	**١٢٢ – ١٤٢**
دلالات الأشكال الحيوانية في أعمال الفن للحضارة الفرعونية .	**١٤٢ – ١٤٧**
دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات حضارة الإسلام .	**١٤٨ – ١٥١**
المبحث الثاني : تأويل الأشكال الحيوانية في فن الرسم الحديث .	**١٥٢ - ٢٢٥**
تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم الأوربي الحديث .	**١٥٣ – ١٧٠**
تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر .	**١٧١ - ٢١١**
مناقشة الإطار النظري ومؤشراته .	**٢١٠ – ٢٢٤**
الدراسات السابقة	**٢٢٥**
الفصل الرابع (إجراءات البحث)	**٢٢٦ - ٢٦٧**
مجتمع البحث .	**٢٢٧**
عينة البحث .	**٢٢٧**
أداة البحث .	**٢٢٨**
تحليل العينات .	**٢٢٩ – ٢٦٧**
الفصل الخامس : النتائج والاستنتاجات .	**٢٦٨ - ٢٧٤**
النتائج .	**٢٦٩ – ٢٧٢**
الاستنتاجات .	**٢٧٣**
التوصيات .	**٢٧٤**
المقترحات .	**٢٧٤**
المصادر والمراجع .	**٢٧٥ – ٢٩٤**
المصادر والمراجع باللغة العربية .	**٢٧٦ - ٢٩٣**
المصادر الأجنبية .	**٢٩٤**
الملاحق والأشكال .	**٢٩٥ - ٣٠٠**
الأشكال .	**٣٠١ – ١١٣**
ملخص البحث باللغة الإنكليزية .	**A-B**

ثبت الأشكال

ت	رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	الصفحة
١.	١	ثور وتيس جبلي	ايلينك ، يان : الفن عند الانسان البدائي ، ص٢٨.	٣٠١
٢.	٢	تيس عملاق وحصان وثور	ايلينك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي ، ص٢٨.	٣٠١
٣.	٣	رسم (تيس جبلي)	ايلينك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي ، ص٢٩.	٣٠١
٤.	٤	رؤوس وعول	ايلينك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي ، ص٤٧.	٣٠١
٥.	٥	مشهدية للانسان (الميت)	ايلينك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي ، ص٤٦.	٣٠١
٦.	٦	انشاء للوحة (الساحر)	ايلينك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي، ص١١١.	٣٠٢
٧.	٧	التميمة	مورتكات،انطوان: الفن في العراق القديم، ص٧٥.	٣٠٢
٨.	٨	الإله الطائر (مركوت)	مورتكات،انطوان: الفن في العراق القديم، ص٤٥.	٣٠٢

٩.	٩ (أ- ب)	اختام اسطوانية	مورتكات،انطوان: الفن في العراق القديم، ص٨١.	٣٠٢
١٠.	١٠(أ- ب)	اختام اسطوانية	مورتكات،انطوان: الفن في العراق القديم، ص٩٥.	٣٠٣
١١.	١١	جسم انسان ورأس لبوة	بارو ، اندريه:سومر فنونها وحضارتها ،ص١٢٧.	٣٠٣
١٢.	١٢	كبش	بارو ، اندريه :سومر فنونها وحضارتها ص١٣١.	٣٠٣
١٣.	١٣	قيثارة برأس ثور	بارو ، اندريه:سومر فنونها وحضارتها ،ص٢١٢.	٣٠٣
١٤.	١٤	سماعة قيثارة	بارو ، اندريه:سومر فنونها وحضارتها ،ص٢٠٠.	٣٠٣
١٥.	١٥	الاناء النذري	مورتكات،انطوان:الفن في العراق القديم ، ص٤٩.	٣٠٤
١٦.	١٦	كلكامش يتصارع مع اسد	بارو ، اندريه:سومر فنونها وحضارتها ،ص٢٣٩.	٣٠٤
١٧.	١٧	كلكامش يتصارع مع جاموسة	بارو ، اندريه :سومر فنونها وحضارتها ،ص٢٣٨.	٣٠٤
١٨.	١٨	بصمة ختم اسطورة ايتانا	بارو ، اندريه :سومر فنونها وحضارتها ص٢٤٠.	٣٠٤
١٩.	١٩	عمل نحتي (افعى)	بارو ، اندريه : بلاد آشور ، ص١٨٨ .	٣٠٤
٢٠.	٢٠(أ،ب) (ج)	(ثور ، مشخوش) بوابة عشتار (اسد) على الطريق المقدس	بارو ، اندريه : بلاد آشور ،ص١٩٠ .	٣٠٥
٢١.	٢١	ثيران مجنحة (مداخل بوابة آشور)	بارو ، اندريه : بلاد آشور ، ص٤٠ .	٣٠٥

ت	رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	الصفحة
٢٢.	٢٢ (أ-ب)	ثيران مجنحة برؤوس رجال	بارو ، اندريه : بلاد آشور ، ص٤٦ .	٣٠٥
٢٣.	٢٣(أ،ب،ج)	جني مجنح برأس (كلكامش)	بارو ، اندريه : بلاد آشور ، ص٨٦ .	٣٠٥
٢٤.	٢٤	آشور يصيد الثيران	بارو ، اندريه : بلاد آشور ، ص١٧٠ .	٣٠٦
٢٥.	٢٥(أ- ب)	نحتين جداريين (اللبوة المحتضرة ، الاسد الجريح)	مورتكات ، انطوان : الفن في العراق القديم ، ص٤٢٩ .	٣٠٦
٢٦.	٢٦	صيد الجياد الوحشية	بارو ، اندريه : بلاد آشور ، ص٨٣ .	٣٠٦
٢٧.	٢٧	لبوة تفترس حبشياً	بارو ، اندريه : بلاد آشور ، ص١٦٨ .	٣٠٦
٢٨.	٢٨(أ،ب،ج)	رسوم جدارية (وعل ، حصان يركض ، اسد يزأر)	بارو ، اندريه : بلاد آشور ، ص٢٧٩ ، ٢١١ .	٣٠٧
٢٩.	٢٩	خيول مريشة	بارو ، اندريه : بلاد آشور ، ص١٢٤ .	٣٠٧
٣٠.	٣٠	رموز الآلهة المصرية	صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، ص٦٨ .	٣٠٧
٣١.	٣١	العجل السماوي	صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ص٦٢	٣٠٧٣٠٧
٣٢.	٣٢	الآلهة الصقر (حوريس)	صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، ص٦٠ .	٣٠٧
٣٣.	٣٣	لوحة لـ(ديغا) العربة في سباق	مولر ، جي. أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، ص٣٦ .	٣٠٨
٣٤.	٣٤	لوحة لـ(فان كوخ) الغربان فوق حقل القمح	الصراف ، عباس : افاق النقد التشكيلي ، ص٣٦٧ .	٣٠٨
٣٥.	٣٥	لوحة لـ(بيكاسو) الجورنيكا	مجلة الرواق ، عدد ٨ ، ١٩٧٩ ، ص٣ .	٣٠٨
٣٦.	٣٦	لوحة لـ(بيكاسو) مرح الحياة	Maddox , Conroy : Dali , Hamiyn .	٣٠٩

.٣٧	٣٧	لوحة لـ(لسفادور دالي) الحرب	الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، ص٣٤٣ .	٣٠٩

ت	رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	الصفحة
.٣٨	٣٨	لوحة لـ(لسفادور دالي) اختراعات المتوحشين	Maddox , Conroy : Dali , Hamiyn .	٣٠٩
.٣٩	٣٩	لوحة لـ(ماكس ارنست) أسبوع من الطيبة	مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد ١ ، ١٩٩٩ ، ص٨٤.	٣٠٩
.٤٠	٤٠	لوحة لـ(بول كلي) مشهد معركة اوبرا كوميدية	Maddox , Conroy : Dali , Hamiyn .	٣٠٩
.٤١	٤١	لوحة لـ(فائق حسن) حصان يحدق في جمجمة	نجيب ، فاروق : الرسم الحديث في العراق ، ص١٢ .	٣١٠
.٤٢	٤٢	نحت لـ(جواد سليم) نصب الحرية	جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، ص٤٢ .	٣١٠
.٤٣	٤٣	لوحة لـ(شاكر حسن آل سعيد) تجريد الديك	نجيب ، فاروق : الرسم الحديث في العراق ، ص٢٢ .	٣١٠
.٤٤	٤٤	لوحة لـ(خالد الرحال) خيول	مجلة الرواق : عدد ٢ ، ١٩٧٨ ، ص١٧ .	٣١١
.٤٥	٤٥	لوحة لـ(نوري الراوي) البراق	دليل المعرض الاستعادي الشامل للفنان نوري الراوي ١٩٩٩	٣١١
.٤٦	٤٦	لوحة لـ(كاظم حيدر) البراق	جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، ص١٣ .	٣١١
.٤٧	٤٧	لوحة لـ(كاظم حيدر) ملحمة الشهيد	مقتنيات خاصة .	٣١١
.٤٨	٤٨	لوحة لـ(سعدي اللبان) الأمومة	مقتنيات الفنان الخاصة .	٣١٢
.٤٩	٤٩	لوحة لـ(عامر العبيدي) خيول أسطورية	مقتنيات خاصة .	٣١٢
.٥٠	٥٠	لوحة لـ(علاء بشير) أسطورة	مقتنيات خاصة .	٣١٢
.٥١	٥١	لوحة لـ(عادل كامل) أساطير	مقتنيات خاصة .	٣١٢

ت	رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	الصفحة
.٥٢	٥٢	لوحة لـ(اسماعيل الخياط) طيور متحجرة	مقتنيات خاصة .	٣١٢
.٥٣	٥٣	لوحة لـ(فاخر محمد) تكوين	مقتنيات خاصة .	٣١٢
.٥٤	٥٤	لوحة لـ(عاصم عبد الامير) طفولة	مقتنيات خاصة .	٣١٣
.٥٥	٥٥	لوحة لـ(مكي عمران) من وحي سومر	مقتنيات خاصة .	٣١٣
.٥٦	٥٦	لوحة لـ(كاظم نوير) حكاية من الديوانية	دليل معرض الفنان كاظم نوير ، ١٩٩٨ .	٣١٣
.٥٧	٥٧	لوحة لـ(شوقي الموسوي) كائنات	دليل معرض الفنان شوقي الموسوي ، ١٩٩٩ .	٣١٣
.٥٨	٥٨	لوحة لـ(محمد علي جحالي)	مقتنيات خاصة .	٣١٣

		تكوين بدائي		

ثبت الملاحق :

رقم الملحق	محتوى الملحق	الصفحة
١	عينة البحث	٢٩٦
٢	مجتمع البحث	٢٩٧ - ٣٠٠

الفصـــــل الأول

الإطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث .
- أهمية البحث والحاجة إليه .
- هدفا البحث .
- حدود البحث .
- منهج البحث .
- تحديد مصطلحات البحث .

- مشكلة البحث :

إن البحث عن الحقائق الإنسانية الجوهرية المتواجدة في النصوص الفنية المكانية أو حتى الزمانية ،هو ما يجعل ممارسة التأويل ، يتلمس بداياته الأولى للخوض فـي حقول المعرفة البرهانية أو الجدلية لإنتاج التعددية والاختلاف على اعتبار إن كل فكر في أي عصر يبحث عن مادة نشوئه وبدايات تأسيسه ، أي العـودة إلى ماهية الأصل وجوهر الفكر / النتاج ، لذا يتوجب على المشتغل بعالم التأويـل أن يستحضر نوعا من الانفتاح المعرفي على عالم الدلالات ، من خلال رؤية جـديدة تبتعد عن الجمود باتجاه الحوار .

لقد ارتبط التأويل – كما هو الفن - بالإنسان منذ القدم ،وصار يشكل جزءاً لا يتجزأ من ثقافته اليومية العلمية والنظرية لاستخدامه التأويل في عمليات الفهم للظواهر المحيطة به ، والبحث عن الأصول الجذرية للوجود ، والعمل على إعادة تأصيلها ، وتوفير الشروط الضرورية الواضحة المعالم لمعرفته للوصول بها إلى مرحلة الفهم الكلي .

ومنذ أقدم العصور نجد أن الفن كمعرفة وممارسة قد اتخذ اتجاهات تواصلية متعددة الأهداف ، فما هو مشترك بين الفنون ؛ يعد صورة واضحة للقيم الجمالية والحضارية المتوارثة لشعب من الشعوب ، بطريقة ممارسة الفن ، فضلاً عن الدين أو الممارسات الاجتماعية التي تحاول الاقتراب من حقيقة الوجود الجوهرية ، المنعكسة أو المنغمسة في تلك الحياة المتواجـدة في نتاجات الفنان المبدع ، والممتلئة بالأشكال الواقعية والأسطورية أو الرمزية (المجردة) في أجواء وأشكال ملحمية أو أجواء وأشكال ذات سمات دينية - اجتماعية ، على عَد أن الفن بشكل عام - والرسم بشكل خاص الحجر الأساس في فكر الإنسان الأول ، مما دفعه إلى تجسيد أفكاره ومن ثم ربطها بتأويلات تتعلق بالتفكير الغيبي الأسطوري ، محاولة منه لتفسيـر ظواهر كونية ، وبذلك ولدت الدلالة مع ولادة هذا الفن أو ذاك [١] .

لقد ارتبط التأويل في الحضارات الشرقية القديمة العامة والحضارات العراقية القديمة بخاصة على مر العصور بالأساطير والمعتقدات المتعلقة بظواهر وبواطن : الأرض والسماء والسحر والطبيعة على حد سواء ، فكان لكل ظاهرة تأويل دلالي ، حتى إننا نجد أن دوال إنسان الحضارات القديمة قد اعتمدت أشكال الطيور أو الحيوانات المختلفة والنباتات المتنوعة رمزاً جمالياً ودلالياً وطقوسياً في أن واحد ، متمثلة في رموز ومدلولات لأشكال متفاوتة في محاكاة واقع ذات علاقات سياقية تأويلية ، هذه العلاقات أو السياقات التأويلية والدلالية في نتاجات من الحضارات العراقية القديمة بخاصة والثقافات الإنسانية بعامة كانت قد استثمرت بالظهور في الفن الإنساني عموماً وبأشكال مختلفة ، ولكنها – كسياقات - تختلف من حين إلى آخر[٢] ، وهذا يشمل الرسم الحديث ومنه الرسم العراقي الحديث والمعاصر في العصر الحديث ، وعلى الرغم من محاولة تحديد قواعد أو شروط للتأويل وآليات استخدامه مع النصوص الفنية إلا إننا نجد اختلافات كثيرة بين تأويلات جماعة لموضوع معين فيما بينها ، فضلا عن الاختلافات حول مفهوم التأويل نفسه وحدود هذا التأويل ومشروعية القيام به [٣] ، أن معاني التأويلات وتفسيراتها الدلالية مختلفة ؛ وذلك لارتباطها بسياقات معرفية مختلفة ، فهي تتأثر بالمعتقدات والأديان والمعارف والزمان والمكان .

استخدم التأويل كمنهج معاصر بشكل واسع في الأدب ، وبقي محصورا فيه ، بسبب كثرة الدراسات التي تناولته ، وعلى العموم ؛ فالمفكرين اتفقوا أن التأويل طريق إلى رفع التعارض بين ظاهر الأشكال وباطنها والمادة التي يتعامل معها التفسير ، وهذا يتفق مع فهم التأويل في مجال آخر – الدراسات القرآنية في بعض المذاهب الإسلامية _ كما في _ (القرآن الكريم) .

والتأويل يستخدم بصفة خاصة بمعنى التفسير ، ومن هنا كان المقصود من التفسير أو التأويل إظهار أو كشف المراد عن الشيء المشكل ، بالرغم من أن فريقاً من العلماء يفرق بين التأويل وبين

---

(١) ينظر : ألحجاجي ، احمد شمس الدين : الأسطورة في المسرح المعاصر ، الكتاب الأول ، الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٣ .

(٢) زكي ، أحمد كمال : الأساطير ؛ دراسة حضارية مقارنة ، مكتب الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص٥ .

(٣) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، م١ ، معهد الإنماء القومي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠٨ .

التفسير ، على أساس ان التفسير عادة ما يتعلق بشرح الألفاظ والمفردات ، أما التأويل فانه ينصب أساسا على الجمل وعلى المعاني ، ويمكن القول إن علماء اللاهوت بوجه عام حينما يفسرون الكتب المقدسة تفسيراً رمزياً ، فالقصد منه تجاوز ظاهر الشيء إلى باطنه ، وحقيقة فان هذا يعد تأويلاً من جانبهم [١] .

وقد يثار نوع من الإشكالية في تأويل نص ما ، لكن الموقف الفكري هو الذي يقرر أن النصوص أو الأشكال ، أو العمل الفني ، لا يمكن أن تكون نهائية ، وان هناك باباً مفتوحا لإعادة النظر فيها دائما من خلال توضيح مرامي العمل الفني ككل ، ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة ، وينطوي على شرح لخصائصه وسماته [٢] ، فالتأويل هو محاولة تحديد او العثور على المعاني المشكلة للمتلقي في العمل الفني ، من خلال عمليات التحليل وإعادة الصياغة للمفردات البصرية في النص الفني أو في خطاب اللوحة ، وصولاً إلى عمليات التركيب من خلال التعليق على النص (ذهنياً) ، فالأنساق الشكلية للبنى والسياقات المختلفة في العمل الفني التشكيلي ، ومنه الرسم الحديث وما بعد الحداثي (المعاصر) ، تتحمل معاني وتفسيرات وقراءات مختلفة كونهما رؤية ذاتية ذات أفاق مفتوحة ، مع العلم أن الانتقال من حضارة إلى أخرى ، بأشكالها الفنية والثقافية المختلفة ، لا تجعلنا نفترض أن الحضارة الجديدة تنفصل عن سابقتها فربما تتغير أشكالها ظاهرياً عنها ولكنها تحمل في طياتها جذور القديم وما سبقها من حضارات أخرى [٣] ، وهذا ما يدفع التأويلات أيضاً إلى أن تتخذ مسارب ومياسم ذاتية وآفاق معرفية مفتوحة ، وهذا ينطبق على ما يتناوله القارئ حتى بالنسبة لأشكال الحضارات الإنسانية الأخرى ، كالحضارات العراقية القديمة مثلاً .

لقد اعتمد إنسان الحضارات العراقية القديمة في فكره وعقله شرحاً تأويلياً لكل ما يثير أو يلفت انتباهه لظاهرة نفسية أو محيطية أو بيئية ومنها الأشكال الحيوانية كونها جزءاً من بيئته ومحيطه ، وبذلك لم تخرج عن الظاهرة إلا بعد أن تخضع لتأويل ديني أو ميتافيزيقي أو تفسيراً خارقاً وأسطوريا ، لذا جاءت معظم أشكاله الفنية خالية من المفردات الواقعية العيانية ، بل تمثلت بأشكال رمزية ومتخيلة مهجنة لتنصب تلك الشواهد ارباب يتقرب إليها الإنسان بالنذور والأحاجي لكسب رضاها [٤] .

ومروراً بالفن العربي الإسلامي الذي أرسى هويته الفكرية ما جاء به كتاب الله (عز وجل) (القرآن الكريم) من أفكار وقيم معرفية وأخلاقية وأسس فلسفية جعلته يظهر بطابع مميز معروف عن بقية نتاجات فنون الحضارة الأخرى ، وكما يعرف المتتبع أن روحية الإسلام المتسامية باتجاه المطلق ، جعلت الرسام المسلم والقارئ /المتلقي يكره الوضوح إلى التمثيل الجزئي للماديات وخاصة كره أو تجنب مسألة التجسيم والتوجه إلى أسلوب التجريد بالاستعانة بمبدأ (الاحالة) في الرسم للتعبير عن الكليات وللارتقاء من المادي إلى الروحي كتعبير عن فكرة الخلود ، كما في الأشكال اللولبية للمنمنمات الإسلامية المعروفة التي يؤول فيها المعاني الباطنية للأشكال ، ذات الدلالة الجوهرية المجردة من الحسيات كما وجد في معرفة المتصوفة المسلمين وان استعراض وتحليل إلى الرسم الأوربي الحديث بشكل عام ، والرسم العراقي المعاصر بشكل خاص ؛ يقودنا إلى مديات شكلية ودلالية لانعكاسات وتناصات الحضارات السابقة له ، التي تجعله يبدع ما لم يبدعه غيره من الأجناس ويؤول ما لم يؤوله غيره فبدون تأويل ومبررات تأويلية لا يستطيع الفن أن يدون معاني الوجود ٠

لقد استعان الإنسان بالأشكال التي حوله والتي تشكل جزءاً من محيطه أو ذاته ، وكان للأشكال الحيوانية وجوداً ومدلولات لمعاني مختلفة ، وهذه الأشكال شكلت جزءاً أساسياً من البنى الفنية لأعمال الرسم والنحت والفخار ، فضلاً عن وجودها في الأساطير الشعبية وفي الأشكال الفنية الاجتماعية المختلفة وشكلت حضوراً تاريخياً في كل الحضارات الإنسانية ، وهذه الأشكال بحضورها في الحضارات العراقية القديمة والفرعونية والإغريقية فضلاً عن الحضارات الأخرى كالهندية والصينية والنتاجات الفنية للشعوب البدائية ، شكلت لها مديات قرائية : فنية ومعرفية ونفسية خاصة ، وهذه الأشكال استمرت بالظهور والتأثير في نتاجات الفن التشكيلي الحديث وخاصة الرسم ، ومنها نتاجات الرسم العراقي الحديث

---

(١) نفسه ، ص ٢٠٧ – ٢٠٨ .
(٢) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٣٤ .
(٣) الحسيني ، نبيل : منابع الرؤية في الفن ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٦١ .
(٤) ديورانت ، ول : قصة الحضارة ، ج٢ ، ت : محمد بدران ، جامعة الدول العربية ، (د.ت) ، ص ٢٢٧ – ٢٢٨.

والمعاصر ، وهذه الأشكال بدلالاتها المختلفة تعالج أفكار ورؤى وجودية وفنية وجمالية مختلفة ، وتأويل هذه الأشكال والدلالات إشكالية كونها تتداخل فيها الرؤى الذاتية بالموضوعية ، الوعي باللاوعي للمبدع والقارئ على السواء ، وتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة الإنسانية المختلفة ، ومنها تتحدد مشكلة البحث في دراسة تأويلات الدلالات وفق علاقاتها الفنية ، وهذه المشكلة متأتية من إشكالية تلقي وتأويل الأشكال الحيوانية التي وظفت بشكل كبير في النتاجات التشكيلية العراقية وشملت اغلب الفنانين العراقيين ؛ وتجلت في عقدي الثمانينيات والتسعينيات كمرحلة خصبة وثرية ، كون الفن التشكيلي العراقي المتوالد من البيئة الثقافية المحيطة به ، قد مر بمراحل وتحولات فكرية حداثوية وما بعد حداثوية أدت إلى إنتاج العديد من التكوينات والأساليب ذات بنى وخطابات مختلفة ودلالات تأويلية مختلفة أفرزتها تلك المرحلة ، ومثلت اضافة بصرية للفن التشكيلي العراقي وتأثيره الثقافي والاجتماعي خاصة مرحلة عقدي الثمانينيات والتسعينيات ، وبالرغم من كل هذا ؛ فإن الدراسات التي تناولته كانت شحيحة ، وفي موضوعة التأويل ؛ أن هذا البحث هو خطوة أولى في التأسيس وبذلك تتجسد مشكلة البحث الحالي والتي تتحدد بسؤالين :

- **ما هي آليات التأويل في الرسم المعاصر؟** .
- **ما هي التأويلات الدلالية للأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر (عقدي الثمانينيات والتسعينيات) ؟ .**

وللإجابة عن ذلك جاء البحث الحالي ليكشف عن طبيعة تأويل دلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر أولاً ، وثانياً ، لتسليط الضوء على إشكالية التأويل وآلياته في دلالات الأشكال الحيوانية في الرسم المعاصر (كضرورة منهجية)، وتحديد توصيفات معرفية ضمن إطار معرفي لمفهوم التأويل على تباين مستوياته ، وإيجاد مقاربات مفاهيمية وإجرائية بغيه الوقوف على طبيعة وشمولية التأويل الدلالي وتأثيرها في حركة الفكر المعاصر .

- أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث الموسوم كونه دراسة بكرية في موضوعه – حسب علم الباحثة – فيما يلقيه من ضوء على إشكالية التأويل وتحديد توصيفات دلالية ضمن اطر معرفية لمفهوم التأويل على تباين مستوياته ، فضلاً عن إيجاد مقاربات مفاهيمية وإجرائية بغية الوقوف على دلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، ولـ (عقدي الثمانينيات والتسعينيات) مما يتيح للباحثة المجال واسعاً لوضع آليات اشتغال تأويلية محددة ضمن إطار الرسم المعاصر ، وان التصدي لمشكلة البحث السالفة الذكر يلبي الحاجات الآتية :

١. حاجة حركة النقد إلى الكشف والتعرف على إشكاليات التأويل الدلالي في الرسم العراقي المعاصر .
٢. اسهام البحث في توسيع آفاق الأطر المعرفية والجمالية بحدود مفهوم التأويل في فن الرسم المعاصر.
٣.رفد المكتبة العراقية والعربية بجهد علمي خدمة للمهتمين في مجال الدراسات النقدية والفنية المعاصرة وعلاقاتها مع الأجناس الأدبية والثقافية المجاورة .
٤. الخوض في هذا البحث كمحاولة لتكريس أطر مفاهيمية وإجرائية مقاربة لحدود الدلالة والتأويل .

- هدفا البحث:

يهدف البحث إلى :

١. تعرف آليات نظرية التأويل في فن الرسم المعاصر .
٢. كشف تأويل دلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، في عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين .

- حدود البحث:

يقتصر البحث على دراسة إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر من خلال تحليل نماذج لوحات زيتية أنتجها رسامون عراقيون خلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن الفائت وممثلة في جانب منها لاتجاهات الرسم العراقي المعاصر ، نقلاً عن النماذج المصورة المأخوذة من المقتنيات الخاصة ، وقاعات العرض وعن بطاقات المعارض الشخصية والجماعية (فولدرات) ، والى بعض المصادر المصورة من كتب ومجلات ، كون هذه الحقبة غزيرة الإنتاج ووظفت فيها أشكال حيوانية بمعالجات وتكوينات وتقنيات مختلفة تمثل دلالات فكرية ونفسية لحقبة ثقافية خاصة في تاريخ العراق المعاصر .

-منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج التحليلي في تحليل عينات البحث ، تماشياً مع هدفي البحث للوقوف على تطبيقات التأويل وعلى دلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر وفق الخطوات آلاتية :

١. تحديد المنطلقات المعرفية والجمالية العامة للوحة / النص البصري .
٢. تعقب آلية أشتغال الدلالة لتطبيق التأويل في النص التشكيلي ، بما يتعلق بهدفي البحث .
٤. أستخدام نوع ومستوى التأويل الفاعل في النص البصري .

- تحديد المصطلحات :

جاء في عنوان البحث عدد من المصطلحات وجب تعريفها لأهميتها أولاً ، ولتوحيد فهمها واستخدامها في هذا البحث ثانياً ، وقد شمل المصطلحات الآتية :

١. الإشكالية (Problematic) :

ورد معنى الإشكالية ، على إنها منظومة من العلاقات التي تنسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلها منفردة ، ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا في إطار حل عام يشملها جميعا [١] . وعرفها (لوي التوسير) : أنها العناصر المبنية في مجال الإيديولوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي على نحو يتكشف عن إطار داخلي لبنية توحد كل العناصر [٢] .

فالإشكالية صفة تطلق على كل شيء / قضية / فهم يحتوي في ذاته على تناقض وتقابل في الاتجاهات ، أي أنها الالتباس ، ويطلق على ما هو مشتبه ويقرر دون دليل كاف ، ومن ثم يبقى موضع نظر ، والإشكال عند الفلاسفة صفة لقضية لا يظهر فيها وجه الحق ويمكن أن تكون صادقة إلا انه لا يقطع بصدقها[٣] .

وبناءً على ما تقدم يمكن تعريفها أجرائياً على أنها : فرضية أو مجموعة فرضيات أومنظومة علاقات لم تتوفر إمكانية حلها والتحقق من صحتها لتصبح نظرية ، فهي نزوع نحو النظرية وهي لاتقبل الحل ، أي نوع من القلق والألتباس الفكري بشأن ظاهرة ما خاضعة للحلول والتفسير والتأويل.

٢- التأويل :

أ. التأويل في القرآن الكريم :

في القرآن الكريم وردت كلمة التأويل بمعاني مختلفة في خمس عشرة آية (في سبع سور) هي :

أولاً-آل عمران : (هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ) [٤] .

فالتأويل هنا معرفة حقيقية المراد من المتشابه في آيات القرآن الكريم وهذه المعرفة ، لا يعلمها إلا الله والراسخون في العلم .

ومن قول الربيع ومحمد بن جعفر بن الزبير واختيار أبي مسلم ، وهو المروي عن أبي جعفر (عليه السلام) فانه قال : كان رسول الله (ﷺ) أفضل الراسخين في العلم قد علم على جميع ما انزل الله عليه من التأويل والتنزيل ، وما كان الله لينزل عليه شيء لم يعلمه تأويله وهو وأوصياءه من بعده يعلمونه كله .

ثانياً-النساء : (فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلاً)[٥] .

أي (احمد عاقبة) والرجوع إلى ما يحسم النزاع ، أي ما يحفظ عليهم الوفاق ، أن معناه أحسن من تأويلكم انتم ، من غير رد إلى اصل من كتاب الله سبحانه وتعالى وسنه نبيه (ﷺ) ، فالتأويل هنا لا يحتمل أن يكون به التفسير أو صرف الكلام عن ظاهره.

ثالثاً-الأعراف : (هَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّا تَأْوِيلَهُ يَوْمَ يَأْتِي تَأْوِيلُهُ يَقُولُ الَّذِينَ نَسُوهُ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَاءَتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ) [٦] .

التأويل هنا ما يؤل إليه محال الشيء ، (هل ينظرون إلا تأويله) ، أي هل ينظرون إلا عاقبة الجزاء عليه وما يقول مغبة إليه ، وإنما أضاف أليهم مجازاً جاعلين ذلك غير متوقعين

---

(١) الجابري . محمد عابد : نحن والتراث ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٢٧ .
(٢) اديث ، كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، (د.ت) ، ص ١٩ – ٢٨٤ .
(٣) صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج ١ ، المصدر السابق ، ص ٢٣٤.
(٤) سورة آل عمران ، آية (٧) .
(٥) سورة النساء ، آية (٥٩) .
(٦) سورة الأعراف ، آية (٥٣) .

لهم ، وإنما كان ينتظر بهم المؤمنون لإيمانهم بذلك واعترافهم به ، وقيل ان تأويله ما وعدو به من البعث والنشور والعقاب ، (يوم يأتي تأويله) أي يوم يأتي عاقبة ما وعدوا به ، إذن كلمة تأويل تعني عاقبة [١] .

رابعاً-يونس : (بَلْ كَذَّبُوا بِمَا لَمْ يُحِيطُوا بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ كَذَلِكَ كَذَّبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَانْظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ) [٢] .

فالتأويل هنا(يأتهم تأويله)عاقبه ما فيه من الوعيد [٣] ، ويقول الزمخشري : (بل كذب هؤلاء بالقرآن "لما تأتهم تأويله" ولم يحصلوا ما فيه ومن الهدى والحق حين تكذبهم به جهلاً)[٤]

خامساً-ثماني آيات في سورة يوسف :

(وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ) [٥] ، يعني تعبير الرؤيا .

(وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ) [٦]، (وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِيلِهِ إِنَّا لَوَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ) [٧] ، لم يدخل تفسيرها ولكنه وصف يوسف بمعرفة التعبير .

(قَالَ لا يَأْتِيكُمَا طَعَامٌ تُرْزَقَانِهِ إِلَّا نَبَّأْتُكُمَا بِتَأْوِيلِهِ قَبْلَ أَنْ يَأْتِيَكُمَا ذَلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّي)[٨].

(قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلامِ بِعَالِمِينَ) [٩] .

(وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا أُنَبِّئُكُمْ بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ) [١٠] .

(وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقّاً) [١١] .

(رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ) [١٢] .

والتأويل في جميع هذه الآيات بمعنى الحوادث الواقعية التي فسرت بها الرؤية المنامية.

سادساً-الإسراء : (وَأَوْفُوا الْكَيْلَ إِذَا كِلْتُمْ وَزِنُوا بِالْقِسْطَاسِ الْمُسْتَقِيمِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلاً)[١٣]، وأحسن عاقبة ، وهو تفعيل من آل إلى رجع ، وهو ما يؤول إليه [١٤] .

سابعاً -الكهف : (قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْراً) [١٥] .

(ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْراً) [١٦] .

أي هذا تفسير ما ضقت به ذرعا ولم تصبر حتى أخبرك به ابتداءً ، فسره وبّيه ووضحه وأزال المشكل [١٧] .

---

(١) الطبرسي ، أبو على الفضل ابن الحسن : مجمع البيان في تفسير القرآن ، تعليق : الحاج هاشم ألرسولي ألمحلاتي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، (د. ت) ، ص٤١٠ .

(٢) سورة يونس : آية (٣٩) .

(٣) الحلي ، جلال الدين محمد بن احمد ، وجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي : تفسير الجلالين تعليق الشيخ خالد ألحمصي ، مطبعة الملاح ، دمشق ، ١٩٦٩ م . ص ٣٤٦ .

(٤) الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ابن محمد : تفسير كشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، رتبه وجمعه : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٥ ، ص ٤٢٧ .

(٥) سورة يوسف : آية (٦) .

(٦) سورة يوسف : آية (٢١) .

(٧) سورة يوسف : آية (٣٦) .

(٨) سورة يوسف : آية (٣٧) .

(٩) سورة يوسف : آية (٤٤) .

(١٠) سورة يوسف : آية (٤٥) .

(١١) سورة يوسف : آية (١٠٠) .

(١٢) سورة يوسف : آية (١٠١) .

(١٣) سورة الإسراء : آية (٣٥) .

(١٤) الزمخشري : تفسير الكشاف ، المصدر السابق ، ص ٦٦٥ .

(١٥) سورة الكهف : آية (٧٨) .

(١٦) سورة الكهف : آية (٨٢) .

(١٧) ابن كثير ، أبو الفداء إسماعيل : تفسير القرآن العظيم ، دار الجيل ، بيروت _ لبنان ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص١٠١.

ومما تقدم في هذه الآيات نجد أن التأويل فيها يجيء بمعنى إرجاع المتشابه إلى المحكم ، والى بعض الإفهام التي يعطيها ظاهره ، وبمعنى الحوادث التي تقع مبينة للرؤيا ، أو مصدقة لخبر الرسول (ﷺ) ، وبمعنى ما تؤول إليه الحوادث التي وقعت ، من خير وحسن عاقبة .

ب. التأويل لغة واصطلاحاً :

عرف التأويل لغوياً بأنه : مشتق من الأول فهو في اللغة الترجيح ، تقوله أوله إليه رجعه. وعرفه الرازي انه : "تفسير ما يؤل إليه الشيء وقد (أوّله) تأويلا و(تأولهُ) بمعنى و(آل) الرجل أهله وعياله و(آله) أيضاً أتباعه" [١] .

أما عند علماء اللاهوت فهو تفسير الكتب المقدسة تفسيراً رمزياً أو مجازياً يكشف عن معانيها الخفية .

ويرى الجرجاني ؛ أن التأويل في الشرع ، صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً للكتاب والسنة مثل قوله تعالى : (يخرج الحي من الميت)

، أن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً ، وأن أراد إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلاً [٢] .

كما عرفه ابن رشد بأنه "أخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل في ذلك بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه أو سببه أو لاحقه أو مقارنة أو غير ذلك من الأشياء التي عددت في تعريف أصناف الكلام المجازي" [٣] .

ويعرفه (ليبنتز) بأنه : "مرادف للاستقراء ، وهو البحث عن علل الأشياء للارتقاء منها إلى العلة الأولى وهو الله سبحانه وتعالى ما يسميه الفيلسوف استقراء يسميه اللاهوتي تأويلا والغرض من الطريقتين معرفة باطن الأشياء" [٤] .

في حين عرف في المعجم الفلسفي بأنه : "تأويل الكتب المقدسة تأويلاً رمزياً يشير الى معان خفية" [٥] .

ومما تقدم تستنتج الباحثة أن مفهوم التأويل هو محاولة الوصول إلى بواطن الأشياء أو الألفاظ أو الأشكال أو الحقائق ومعرفة المعاني الخفية لها ، من خلال مجاوزة الظاهر .

- الدلالة (Singnifiantce) :

يعرفها (الرازي) لغةً بأنها : "الدليل أي ما يستدل به ، والدليل : الدال ، وقد دله على الطريق أي يدله" [٦] .

ويعرفها (الجرجاني) من خلال تعريفه لـ(الدليل) بأنه : "هو المرشد وما به الإرشاد محصورة على عبارة النص ، وإشارة النص ، ودلالة النص ، واقتصاد النص" [٧] .

وقد جاء معناها في المعجم الفلسفي على انها : "شيء أو معنى يفيده لفظ أو رمز ما ومنه دلالة الكلمة أو الجملة"[١].

---

(١) الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٢٣ .
(٢) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ح١ ، المصدر السابق ، ص ٢٣٤ .
(٣) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص ٢٠٧ .
(٤) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ح١ ، المصدر السابق ، ص ٢٣٤ .
(٥) مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٣٧ .
(٦) الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، المصدر السابق ، ص ٢٠٩ .
(٧) الجرجاني ، أبو الحسن بن محمد بن علي : التعريفات ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٦١ .

ويرى (عمر) : أن الدلالة فيما يتعلق باللغة ؛ هي علم يعنى بـ(دراسة المعنى) ، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى ، أو الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى [٢] .

ويرى (الدوري) ان الدلالة في الرسم الحديث : "هي العلم الذي يبحث عن (المدلول) في الرسم وخصائصه وأصنافه ونظمه ، القوانين والمبادئ التي يشتمل عليها العنصر في اللوحة من خلال انتظامه في الشكل العام" [٣] .

والمفهوم المعاصر للدلالة يرتبط بـ(علم العلامات) "حيث أن العلامة (sign) تمثل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له ، والعلامة أو الممثل ؛ شيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما" [٤] .

لذا فان العلامة ثنائية المبنى تتألف من عنصريين احدهما : محسوس (التعبير/الدال) ، والآخر غير محسوس (المضمون/المدلول) .

وصنفت (الدلالة) إلى نوعين :

أ . الدلالة الاصطلاحية/الدلالة الاشارية Denotation :

وهي تعني ماصدف المفهوم الذي يشكل مدلولها ، حيث تعني فصيلة الأشياء وتتعارض مع التعيين (Designation) ، أو هي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين ، بحيث تعد العنصر الثابت والموضوعي من الدلالة الكلية لوحدة من الوحدات المعجمية ، الذي يمكن تحليله خارج سياق الخطاب مثل العلامة (احمر) حيث تشير إلى لون بعينه وخاصة إلى بعض الموجات الضوئية.

ب . الدلالة المصاحبة أو الإيحائية (connocation) :

وهي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية أو ثقافية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين ، وهي تتصل كذلك بالجانب الانفعالي لهذه الدلالة ، فالعلامة (احمر) السابقة كدلالة مصاحبة أو إيحائية لها دلالات أخرى مثل الخطر في بعض السياقات [٥] .

إشكالية تأويل الدلالات:

وهي محاولة استخدام التأويل للوصول إلى بواطن الأشكال ومعرفة المعاني الخفية من خلال الدوال المحسوسة (التعبير) والظاهرة ومجاوزتها للوصول إلى (المضمون / المدلول)حتى يمكن الدخول إلى منظومة العلاقات التي نسجت داخل النسق البصري / الفكري ومشاكله العديدة المترابطة التي لا تتوفر أمكانية الوصول إلى معنى واحد (نهائي) ، كون المنظومة / النص نوع من القلق والالتباس الفكري في آفاق تلقي مفتوحة .

المعاصرة (contemporary) :

---

(١) مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص ٨٤ .
(٢) عمر ، احمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٢ .
(٣) الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ . ص ١٦ .
(٤) قاسم ، سيزا ، واحمد الإدريسي : مدخل إلى السميوطيقا ، دار س العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦، ص٣٤٩-٣٥٢.
(٥) داوود ، عبد الرضا بهية : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص١٣ .

عرفت المعاصرة في اللغة إنها : العصر هو الدهر، والجمع عصور ، والعصران أن هما الليل والنهار وأيضاً الغداة العشي ، ومنها سميت صلاة العصر، والعصر بالفتحتين تعني الغبار[١] ، أما عاصره ومعاصره فهي في عصره وزمانه والعصري ما هو بين ذوق العصر[٢].

وعرفت المعاصرة اصطلاحاً – بأنها : احدث زمن فني لمفهوم الحداثة ، وهي : تكييف النتاجات الجديدة تكييفاً يتناسب وحاجات العصر ، في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية[٣] ، النشاط الإنساني الذي يحدث حولنا في يومنا الحاضر ، ومنها إنتاج الرسم الحديث والفخار والنحت والحفر وغيرها من المواضيع المتشابهة بوصفها مواضيع فنية [٤].

مما تقدم تستنتج الباحثة أن المعاصرة هي دلالة زمنية على نتاجات العصر وذوقه ، الأحدث في حركة التيارات الفنية والثقافية المؤثرة في محيطها ومجالها وتحولاتها وانقلاباتها الحداثية المستمرة ، وفي هذا فان لمجموع الأجناس الفنية طابع بنائي وجوهري معين ، وهي صدى أو انعكاس لحركية الوجود بمختلف علاقاته وأبنيته وفي كل الاختصاصات ، وهذا ما يمكن أن تحسسه ألذات المبدعة للفنان ، والنتاجات الفنية المعاصرة هي دائماً التجارب الأحدث ، لا يستطيع الناقد إطلاق صفة القدم والعتق أو إنها استهلكت لكثرة الاشتغال عليها ، فالمعاصرة دائماً تقترب من مفهوم الفن اليوم المفعم بالجدة والحيوية والحضور ، وهذا ما ينطبق على الرسم العراقي المعاصر لجيلي العقدين الاخيرين .

الفصل الثاني

المبحث الأول : التأويل ودلالته في الفكر الفلسفي .

- مدخل عام
- التأويل ودلالاته في الفكر العربي الإسلامي .
- التأويل ودلالاته في الفكر الغربي المعاصر .

المبحث الثاني : آليات إنتاج الدلالة والتأويل .

- مدخل عام .
- آليات الدلالة في علم السيمياء .
- آليات إنتاج الدلالة عند التفكيكية .
- الدلالة والمعنى في نظرية التلقي .

الفصل الثالث

المبحث الأول: دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات الحضارات الأولى .

---

(١) الرازي : محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، المصدر السابق ، ص ٤٣٦ .
(٢) البستاني ، فؤاد : المنجد ، دار الشرق المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، (د.ت) ، ص ٤٧٩ .
(٣) بهنسي ، عفيف : الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، ١٩٨٠ ، ص ٣٥ .
(٤) ويلنسكي ، رأي ، ارج : دراسة الفن ، ت : يوسف عبد القادر ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ١١٧ .

- دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات الإنسان البدائي .
- دلالات الأشكال الحيوانية في أعمال الفن لحضارات العراق القديم .
- دلالات الأشكال الحيوانية في أعمال الفن للحضارة مصر القديمة .
- دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات الحضارة الإسلامية .

المبحث الثاني : تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم الحديث .

- تأويل الشكل الحيواني في الرسم الأوربي الحديث .
- تأويل الشكل الحيواني في الرسم العراقي المعاصر .

الدراسات السابقة

المبحث الأول

التأويل ودلالته في الفكر الفلسفي

- مدخل عام .
- التأويل ودلالاته في الفكر العربي الإسلامي .
- التأويل ودلالاته في الفكر الغربي المعاصر .

التأويل ودلالته في الفكر الفلسفي

- مدخل عام :

إن إطلاعنا على التراث الفكري للحضارات الشرقية القديمة والذي وصلنا في حقبة من حقبه المدون في النصوص الأدبية والفنية المتمثلة بالمآثر الحضارية الأثرية ؛ قد كشف لنا عن العديد من المشكلات المعرفية الجوهرية ، والأسئلة الكونية من تأريخ الفكر ، التي تسير وفق مسارات فلسفية ذات مناهج تأويلية ، مثلما وجدناها في قضية الألوهية والمبدأ الأوحد والمصير الواحد ، وإما يتوالد عليها من رؤى ، ومعتقدات ، فمازالت ترافق الإنسان عبر تمرحله الفكري الحضاري ، وفي مختلف مراحل وأشكال وجوده الفكري أو المادي ، فضلا عن إنها ليست من الاهتمامات الخاصة بالفلاسفة أو رجال الدين ، بل هي من المشاغل العقلية للبشرية بأسرها على عد أن كل إنسان لابد وان تتشكل في ذهنه رؤية كونية ، وان كانت ساذجة في مبدئها ومآلها ، ويحاول عقله دائما تعميق هذه الرؤية عبر الاستعانة بمختلف الأشكال والصور المعرفية لتحصيل البراهين عليها وتأويلها ، كما يسعى إلى تجديدها في مفهوم سلوكه وعلاقته بما حوله [١] .

بدأ اشتغال التأويل [*] منذ ظهور الإنسان الأول - إنسان الكهوف – عندما بدأ يتساءل عن كل ما موجود حوله ، بدأ بالعقل فالتفكير لوضع أجوبة شافية مستخدماً منهجاً يرتبط بالمعرفة (بالسبب والمسبب) كأساس للاجتهاد الذي عده شكلاً من أشكال التأويل ، حين كانت إجاباته تبدو أشكالاً غامضة وغير محسوبة ، فحاول التمييز بين كل ما هو جيد عمّا هو رديء ومن ثم القيام بتأويله ، فبقي هذا المنهج مستمراً في التطبيق عنده وظل يشكل حاجه ملحة لأنشطته الذهنية ، فكان أساس علومه وفلسفاته وآرائه واجتهاداته ومواقفه الوجودية ؛ هذه التعددية في التأويل، فأصبحت له فيما بعد تطبيقات في العصر اللاحق ، ففي كل عصر نرى التأويل يزداد وضوحا في الصورة والتطبيق الجوهري ، تبعا للتفكير والصعوبات التي تواجه الفكر ؛ فكلما زادة صناعة الأسئلة لديه ، كلما ازداد شغفاً بالبحث عن صور للتأويل ، ليظهر البيانات كحلول مطمئنة لمواجهة الجديد ، على عد وجود تقاربات فكرية بين ثقافات العصور المختلفة تفرض حواراً معرفياً بين الحضارات ذات مرجعيات متسلسلة يتمخض عنها تأويلات متعددة ومختلفة في طرح الأسلوب .

ولعل ما ذهبت إليه بعض الدراسات المعاصرة من أن تجعل التأويل مجرد موضوع للفحص النقدي يقتضي استحضار الفكر الفلسفي الذي يتأسس عليه التأويل ذلك أن هذا الفكر نفسه هو نتاج تأويل متباين ومتنوع [٢] .. وان بعض المهتمين بالدراسات النقدية والجمالية والتأويلية يؤكدون أن التأويل ، مفهوم جدلي يثير العديد من الإشكاليات ، ترعرع في الفكر الديني ، وظل يتراوح بين الفوز بثقة المؤسسة الدينية تارة ، وسخطها تارة أخرى ، لان الفكر الديني أراد للتأويل أن يكون فكرة جمعية توسع احتمالات الفهم المقدس للخطاب كما تحفز فاعلية تقبل هذا الخطاب ، ولعل الأيمان بان الفكر الديني يتركز حول الخالق (الله عز وجل) والفكر الفلسفي يتركز حول المخلوق (ألانا) سيفضي إلى القول : بان مفهوم التأويل يضع ألانا في مواجهة القصدية التي شاع وصفها بالقصدية الإلهية ، أو رؤية ألانا بإزاء ما استقر انه الرؤية الإلهية .

---

(١) ينظر : الرفاعي ، عبد الجبار : دروس في الفلسفة الإسلامية ، مؤسسة الهدى للنشر والتوزيع ، إيران ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص٥٠ ، ٥٧ .

(*) سيحاول البحث الإفادة من المقولات والأفكار المطروحة وفق خصوصية البحث، كونه يتناول الأعمال التشكيلية بعامة وفن الرسم الحديث خاصة ، فأغلب هذه الأفكار والمقولات تخص النصوص الأدبية أو اللاهوتية .. وهذا ما يحاول البحث إيجاد مقاربات له في هذا المنحى بالمباحث والفصول القادمة .

(٢) محفوظ ، عبد اللطيف : ملاحظات حول آليات تأويل النص السردي ، مجلة فكر ونقد ، ع ١٦ ، المغرب ، ١٩٩٩ ، ص ٦٣ .

التأويل ودلالاته في الفكر العربي الإسلامي

يفسر التأويل عند العرب المسلمين على انه (الأول) ، أو الرجوع بأغراض النصوص إلى منطلقاتها الأولى [*] ، أولَ الكلام وتأويله بمعنى : دّبره ، قدّره وأوله تأويلاً : بمعنى فسره ، كذلك : في الأصل ؛ الترجيح ، وفي الشرع ؛ صرف اللفظ عن معناه الظاهر ، إلى معنى يحتمله ، وعلى العموم فإن التفسير هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة ، أي الألفاظ والمفردات ، أما التأويل فهو الإخبار عن معنى الكلام ، وقيل التفسير ؛ إفراد ما انتظمه ظاهر التنزيل ، والتأويل ؛ الإخبار بغرض المتكلم لكلامه ، وقيل التأويل استخراج معنى الكلام لا على ظاهره ؛ بل على وجهه يحتمل مجاز أو حقيقية ، ومنه يقال : تأويل المتشابه ، وتفسير الكلام وضع كل شيء فيها موضعه ، والمفسر عند الفقهاء ؛ ما فهم معناه بنفسه ، والمجمل ؛ ما لا يفهم المراد به إلا بغيره ؛ وهكذا يتبين لنا أن التفسير قياس ، والقياس محاكمة عقلية [١] .

وبهذا تصبح فعالية التأويل مقدرة على فقه الدلالات اللغوية التاريخية عبر الاعتناء بمركزية الدلالة وزمنها - وهي كذلك في الفكر الغربي القديم - إذ أن التأويل (الهرمنيوطيقا) وان أفصحت عن معنى التعبير عن الأفكار فإن افصاحها هذا ظل محكوما بالانقياد إلى مقتضيات المنهج ، الذي هو مجموعة من الأعراف التي تنظم الرؤية المؤوله وتجعلها في نسق معرفي متوفر على حدود المقبولية التي تحكي مواصفات معرفيه وفكرية لدى جماعة خطابية ما ، قصد الحصول على فهم جديد للمعنى ظل موجها برؤى خارجة عن النص كما فهمت – أيضاً - اللاتينية للآداب القديمة أو الكنيسة للانجيل[٢] .

إن المتتبع للفن الإسلامي يجد أن روحية كتاب الله سبحانه وتعالى (القرآن الكريم) / المنهج / النسق المنزل على سيدنا ونبينا محمد (ﷺ) وما يحتويه من قيم فكرية وأخلاقية وفلسفية سامية ؛ قد تواجدت في روح المسلم ، فتمثلت في أشكال وأساليب تجريدية تعكس الروح الشفافة للفن من خلال ابتداع الفنان المسلم لأشكال مبسطة تبتعد عن التفاصيل المادية وتقرب من

الكليات السامية للتوصل إلى مديات وفضاءات اوسع باتجاه المطلق اللامتناهي ، وتنفتح إلى فضاءات جديدة للمعنى ، ومن المتعارف أن فرقاً إسلامية ومنها (المتصوفة)[*] ، أكدت على تجريد المحسوسات والابتعاد عن الماديات وعن الجزيئات كونها فانية والاقتراب من الكليات كونها خالدة ، لذا نجد أن الفكر العربي الإسلامي كان يبحث عن الحقيقة المطلقة ، من خلال التأويل الذي يتطلب نوعا من تأملات الفكر ، فالمتصوفة قد انكبوا على دراسة البواطن أكثر من غيرهم ، على عد العرفان الصوفي يمثل في نظر بعض المهتمين ، منهجاً تأويلياً ، فمع هذا العرفان يتصالح الرمزي مع الواقعي والظاهر مع الباطن مع المخفي [٣] .

وقد تدعونا الدلالات الباطنية في الفكر العربي الإسلامي إلى استدعاء ملكة الخيال والتأمل في التوصل إلى روحية هذا الفكر سواء كان المعرفي أو الأخلاقي أو الفني ، فعندما نرى ظاهرة ما تدعونا إلى التأويل فإننا ؛ يجب أن نفكر في ظاهرة ما حتى يمكن لنا أن نرى أي شيء على الإطلاق ، فهذا التفاعل التزامني يرغمنا على مواجهة ما يتم بناؤه بالفعل في هذه العملية من اللعب الحر بين ملكتي الخيال

---

(١) ينظر : الحلاق ، محمد راتب : النص والممانعة ؛ مقارنة نقدية في الأدب والإبداع ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ ، ص ١٦ .

(٢) ينظر : غادامير ، هانز جورج : فن التأويل ؛ أشباح العقيدة الثيولوجية ، ت : محمد شوقي الزين ، مجلة كتابات معاصرة ، ع ٣٧ ، م ١٠ ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ص ٧٣ – ٧٤ .

(*) المتصوفة : واصلها العكوف عن عبادة الله عز وجل والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال أو الانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة ، وكان ذلك عامة في الصحابة والسلف ، فلما نشأ الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا ، اختص على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة . (ينظر : عاصي ، حجر : مقدمة العلامة ابن خلدون ، بيروت ، دار مكتبة الهلال ، ١٩٨٨ ، ص٢٩٥).

(٣) حرب ، علي : التأويل والحقيقة ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٤ .

والذهن ، وبذلك تكون لعبة التأويل لعبة حرة من خلال الانفتاح بالتأويل نحو مديات واسعة الأفق [١] ، وهذا قد يتعارض ظاهرياً فيما يراه الفكر الحديث أن فكرة التأويل تطرح بصورة أخرى ، من خلال ألانصياع إلى اشتراطات المنهج ، منحازة إلى فرادة الرؤية وتلقائيتها التي تحررها من مركزية الرؤية التي تمليها سلطة مرجعية ما تحدد اشتراطات الفهم ، لكن هذه الفكرة في عمقها تبقى اجتهاداً معرفياً ذاتياً ، إنها اليوم لا تقترن بمفردة (الفن) التي فيها ما فيها من التوسع في أفعال الفهم ، على حين تترائى في القديم مقترنة بمفردة العلم المؤسس على متطلبات منهجية ، وحتى النص القرآني الكريم جعل التأويل نشاطاً متأسساً على الرسوخ العلمي ، إشارة إلى الطابع الفكري الذي يوجه الممارسة التأويلية القديمة استناداً إلى مجموعة الاشتراطات المعرفية المقضية للرسوخ العلمي للمؤول.

وعلى مستوى النص الثر ؛ فإنه يكون موضوعاً للتأويل عندما يتوفر على بنية مجازية يستدعيها انتظامه على فنون بلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ، فظاهرها يؤدي إلى دلالة غير مقصودة لذاتها ، وباطنها يؤدي إلى أوجه من المعاني متعددة لا يمكن القطع بأي منها [٢] ، فاللغة المجازية تتطلب على الدوام التفسير والتأويل لالفاظ كنايات واستعارات ، ومادامت الكلمات حقول احتمالات ينبغي أن تؤول ، والتأويل اختلاف ، واللغة المجازية تبرز أكثر من موقف وتتسع لمختلف الاجتهادات والآراء [٣] .

إن الرغبة في إظهار الفكر الإسلامي على حقيقته الغنية والعميقة ينقل القارئ إلى شعابه وأساليبه داخل خصوصيته واطاره لنجد مدى الوحدة والتلاحم في هذا الفكر ، فقد انشغل المفكرون والفلاسفة بمفهوم التأويل وأشكاله المتفاعل بين المدارس الإسلامية من فلاسفة ومتكلمين فليس هناك فكر كلامي وأخر فلسفي أو ما يسمى (كلام) و (فلسفة) ؛ بل هناك مدارس فكرية ومدارس كلامية وأخرى فلسفية ولكن الوشائج المتواجدة بين هذه المدارس قوية ، والتفاعل مستمر بينها وبين فروع كل مدرسة [٤] ، فقد انشغل المفكرون العرب والفلاسفة بأشكال التأويل ، كما انشغلت به من قبل باقي الأمم المتحضرة والبدائية ، لان عملية النشاط ألتأويلي من ضروريات الفكر ، فكل كائن يعير الانتباه إلى ما يحيط به من ظواهر الكون للتعرف على تفاصيل ما ظهر منها ، وتقوده للحصول على ما خفي من المعرفة وما بطن ، وإذا كانت الظواهر أو الأفعال أو ضروب السلوك لا تتلاءم مع ما يستنبطه من معارف وعادات وأعراف ؛ فإنه يلجأ إلى عملية تأويل الظواهر أو ضروب السلوك أو الأفعال ليجعلها منسجمة ومتناغمة مع معارفه الخفية ، وهذا يعني أن الكائن البشري يعتقد في شيء انه اصل وان هناك شيئا ثانويا يمكن أن يرجع إلى الأصل ، وبهذا الاعتقاد يعمد إلى التأويل بطريق رد الغائب إلى الشاهد ، وعلى أن قدرة الكائن البشري لها القابلية للتطوير ، والقدرة على التنمية غير المحددة ، وان امكانات الكون لا محدودة ، فالقدرات البشرية غير محيطة بكل شيء دفعة واحدة [٥] .

حينما يذكر مصطلح التأويل تتجه الذاكرة المعرفية الاسلامية إلى مرحلة تاريخية سابقة ، فقد عاش المفسر تداعيات مصطلح التأويل وتطوراته من خلال معطياته في النص القرآني ، إذ كانت مناقشاته للآيات القرآن التي تقتضي التأويل احد الأسباب الكاشفة عن توجهاته العقائدية التي طالما تداعت ألقابها في علوم (القرآن الكريم) وتفسيره ، وقد أشارت المؤلفات المهتمة بجانب التأويل إلى أن مادة البحث تنطلق من الأطار اللغوي الشائع الذي يقع فيه التأويل [٦] ، فمنذ بداية الدعوة الإسلامية بادر المسلمون لتدبر كتاب الله (القرآن الكريم) واستظهار آياته ، كان القرآن هو المعين الأول الذي نهلت منه الحياة الفكرية والعلمية وتفرعت عن تأويل مداليله شتى الاتجاهات الفكرية في الإسلام ، واصطبغت العلوم الإسلامية في نشأتها بأنماط تفسير آياته ، حتى أن الحياة الإسلامية كلها ليست سوى التفسير القرآني ، فقد نشأ الفقه من خلال النظر في قوانين القرآن العلمية ، ونشأ الكلام من خلال النظر فيه ككتاب الميتافيزيقيا ، ونشأ الزهد والتصوف من خلال النظر فيه ككتاب آخروي ، ونشأ علم السياسة من خلال النظر فيه ككتاب

---

(١) غادامير ، هانز جورج : تجلي الجميل ، ت : سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، بيروت ، ١٩٩٧ ، ص ٣٥.
(٢) الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٦٦- ٨٠ .
(٣) حرب ، علي : التأويل والحقيقة ، المصدر السابق ، ص ٥٥ .
(٤) ينظر : الالوسي ، حسام الدين : حوار بين الفلاسفة والمتكلمين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢، ١٩٨٦ ، ص ٩ -١٠ .
(٥) ينظر : مفتاح ، محمد : التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠١، ص ٢١٧.
(٦) الكفوي ، أبي البقاء : الكليات ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٩٨ . ص ٢٦١ .

الحكم ، ونشأت علوم اللغة.....الخ ، فمناحي الفكر الإسلامي بأسرها انطلقت من القرآن الكريم وان لم تبق في مسارها التكاملي ومداراته التأويلية [١] ، فالقرآن الكريم من حيث القضايا الدينية المتصلة بموضوع التأويل هو الأساس الذي مهد لما وجد بعد ذلك من مذاهب وأراء فلسفية فكرية [*] ، فقد نشأت الفلسفة التأويلية بفعل ما استلهمه العقل المسلم من الكتاب الكريم والسنة النبوية الشريفة ، وهي الروافد الرئيسة التي نهلت منها الحياة العقلية في الإسلام [٢] ، إذ تنبه الباحثون إلى اثر القرآن الكريم في نشأة علوم النقد والبلاغة بصفه خاصة وحاولوا في أبحاث كثيرة الكشف عن هذا الأثر وتحديد ملامحه وأبعاده [٣] .

ويكون فهم خطاب القرآن الكريم بالوقوف على لطائف معاني التنزيل وتجنب الفهم السقيم والتأويل الفاسد ، وما يعلم الوقوف ويعرف أعجاز النظم هو استيعاب المبادئ والقوانين والقواعد الكونية والإنسانية ، مبادئ وقواعد الرياضيات والمنطق [٤] ، ولاشك – بسبب ذلك – أن مفهوم التأويل ، قد حظي حظي بمجال تداولي في بيئة الفقهاء والمتكلمين لارتباطه بالخطاب القرآني المعجز ، فهنالك آيات من الذكر الحكيم يُدرك معناها من ظاهر لفظها وتركيبها دون الحاجة إلى تأويل ، في مقابل آيات أخرى تحتاج إلى أعمال النظر والفكر فيها ، وذلك بصرف معنى الآية عن ظاهر لفظها إلى معنى آخر تحتمل السياق بالدليل والقرينة وألا أصبح المعنى محالاً ، وقد كان لبعض الأحاديث النبوية الشريفة دور في لفت الأنظار إلى خطاب ألقرآن من جهة احتماله لعدة وجوه ، فقد وردت عن الرسول صلوات الله وسلامه عليه ، انه قال : انزل القرآن على سبعة أحرف لكل آية منها ظهر وبطن وقال : القرآن ذلول ذو وجوه محتملة ، فإحملوه على أحسن وجهه [٥] وقد وردت لفظة (تأويل) في عدة سياقات قرآنية ، لكل واحد منها خاصية معينة تضفي على لفظة (تأويل) بعداً قد يختلف من سياق إلى آخر[٦] ، وبفضل معطيين [*] اعتقد بهما المسلمين وهما : أن القرآن كلام إلهي بلا نقيصة ، وانه ذو رؤية كونية شاملة ؛ مكن الوسط الإسلامي القيام بجهود مقدسة لتأويل أو آليات التأويل وتفسير أسرار الكون وكشفها في كلمات الله سبحانه وتعالى وجعل ذلك الهدف الأساسي [٧] ، ففي كتاب العلامة (الطبطبائي) : (تفسير الميزان) بحث في مسألة التأويل التأويل وتشابه الآيات ، فبعد توضيحه تقسيم الآيات القرآنية إلى مُحكمة ومتشابهة ، إذ انه فسر الآيات المتشابهة بارجاعها إلى الآيات المحكمة ، ورفع إجمالها وإبهامها ، وصرح بشمول التأويل للآيات المحكمة والمتشابهة معا ، فيقول : "الحق في تفسير التأويل انه الحقيقة الواقعية التي تستند إليها البيانات

---

(١) ينظر : الرفاعي ، عبد الجبار : دروس في الفلسفة الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ٦٤ .

(*) ليس من السهل أن نفهم أن الناس قد أعجبوا بالقرآن الكريم ، إذ تليت عليهم آياته ؛ إلا أن تكون بينهم وبينه صلة ، هي التي توجد بين الأثر الفني البديع وبين الذين يعجبون به حين يسمعونه أو ينظرون إليه . (ينظر : محمود ، عبد الحليم : التفكير الفلسفي في الإسلام ، ج١ ، دار النصر للطباعة ، مكتبة الانجلو مصرية للطبع والنشر ، ط٣ ، ١٩٦٨ ، ص ٦-٤١) .

(٢) نفسه ، ص ٦٠ .

(٣) أبو زيد ، نصر حامد : العقلي في التفسير ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٥ .

(٤) مفتاح ، محمد : التلقي والتأويل ، المصدر السابق ، ص ١٣.

(٥) الزركشي ، بدر الدين محمد بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن ، ت : مصطفى عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص ٢- ١٨٠ .

(٦) عودة ، أمين يوسف : تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ؛ ابن عربي ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص ٢٢ .

(*) لم يفارق العلماء المسلمون على امتداد التاريخ الممتلئ بالنجاحات والإخفاقات على المستوى الثقافي الإسلامي فيما يتعلق بالقرآن ، معطيين رئيسيين ، اولهما : اعتقاد اغلب المسلمين أن هذا الكتاب من أوَله إلى ، آخره ، إنما هو من الكلام الإلهي المباشر بلا أي نقيصة ، كما انه لم يتعرض للتحريف ، بمعنى انه لم ينقص في أية مفردة أو حرف ،كما لم تجر عليه أية زيادات ، أن تلك المفردات هي ذلك الوحي الإلهي الذي انزله الرسول جبرائيل الأمين على النبي (ﷺ) وقرأه النبي على الناس ، وهذه الخصوصية غير موجودة على هذا النحو في الرؤية المسيحية للإنجيل ثانيهما : أن كتاب الله تعالى إنما يسوق كلماته على أساس الشرح وهو بآياته إنما يقوم بتقديم رؤية كونية ، وليس مجرد قصص مفيدة لإثارة الأحاسيس والعواطف أو الالتزام بنهج معين للحياة دون النظر إلى الواقع . (ينظر : فعالي ، محمد تقي : تفسير النصوص المقدسة في قراءتين ؛ دراسة في الهرمنيوطيقا المعاصرة ، ت : حيدر حب الله ، مجلة المنهاج ، ع ٢٣ ، مركز الغدير للدراسات الإسلامية ، لبنان ، ٢٠٠١ . ص ١٩١ – ١٩٢) .

(٧) نفسه ، ص١٩٢ .

القرآنية من حكم أو موعظة ، وانه موجود لجميع الآيات القرآنية محكمها ومتشابهها وانه ليس من قبيل المفاهيم المدلول عليها بالالفاظ ؛ بل هي من الأمور العينية المتعالية من أن يحيط بها الالفاظ ، وانما قيدها الله سبحانه بقيد الالفاظ لتقريبها من أذهاننا بعض التقريب" [١] .

فالتأويل احتمل التفسير والتعيين والعاقبة والمصير ، ووقوع المخبر عنه وتحققه في الوجود وتعبير الرؤيا ومدلولها ، وتأويل الأعمال وبيان السبب الحامل عليها ، كل بحسب سياقه ودلالته [٢].

ومن مقتربات التأويل في القرآن الكريم ظهوره بأوجه معرفية مختلفة ، وهي :

١. التأويل مما يُعَلم [٣] .
٢. العلم بالتأويل مخصوص بالله وبمن يخصهم الله به [٤] .
٣. التأويل الحق يصدر عن الله وعن المخصوصين [٥] .
٤. التأويل الباطل يصدر عن اللذين في قلوبهم زيغ [٦] .
٥. غير المعلمين غير قادرين على التأويل [٧] .
٦. قد يشكل الأمر على من لا يعرف تأويله [٨] .
٧. التأويل مرتبط بالزمن [٩] .
٨. من التأويل مما يجعل المفترين والمكذبين يعترفون بالحقيقة الدينية [١٠] .
٩. إمكانية انفصال وجود التأويل عن وجود المؤول [١١] .
١٠. إمكانية اقتران التنبؤ بالتأويل مع الإفتاء والعكس [١٢] .
١١. محدودية علم عدد من المخصوصين بالتأويل [١٣] .
١٢. التأويل يشمل فيما يشمل الأحاديث والرؤى والكتاب والأفعال [١٤] .
١٣. حتمية مجيء التأويل [١٥] .

ونستشف مما تقدم أن التأويل له صلة بالواقع الحياتي المعيشي سواء بشخصية الحدث أو بحدث الشخصية أو بأمور أخرى [١٦] .

في يوم قال رسول الله (محمد) (ﷺ) للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) "انك تقاتل على تأويله كما قاتلت على تنزيله" وبرواية أخرى "انت مني وأنا منك وأنت تقاتل على التأويل كما قاتلت على التنزيل" ، وقال أمير المؤمنين الإمام علي (عليه السلام) في إحدى خطبه : إنا أعطينا علم المنايا والبلايا ،

---

(١) الطبطبائي ، محمد حسين : الميزان في تفسير القرآن ، ج٣ ، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ٤٩٠ .
(٢) عودة ، أمين يوسف : تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ؛ ابن عربي ، المصدر السابق ، ص ٢٢ .
(٣) ينظر: الآية (٧) من سورة آل عمران ، والآية (٤٤) من سورة يوسف .
(٤) ينظر: الآية (٧) من سورة آل عمران ، والآيات (٦ ، ٢١ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ١٠٠ ، ١٠١) من سورة يوسف ، والآيتين (٧٨ ، ٨٢) من سورة الكهف .
(٥) ينظر: الآية (٧) من سورة آل عمران ، والآيات (٣٦ ، ٣٧ ، ٤٦ ، ١٠٠) من سورة يوسف ، والآيتين (٧٨ ، ٨٢) ٨٢) من سورة الكهف .
(٦) ينظر: الآية (٧) من سورة آل عمران .
(٧) ينظر: الآيات (٣٦ ، ٣٧ ، ٤٤ ، ٤٥) من سورة يوسف ، والآيتين (٧٨ ، ٨٢) من سورة الكهف .
(٨) ينظر: الآية (٤٤) من سورة يوسف ، والآيتين (٧٨ ،٨٢) من سورة الكهف .
(٩) ينظر: الآية (٥٣) من سورة الأعراف ، والآية (٣٩) من سورة يونس ، والآيتين (٣٧ ،١٠٠) من سورة يوسف ، ، والآية (٨٢) من سورة الكهف .
(١٠) ينظر: الآية (٥٣) من سورة الأعراف ، والآية (٣٩) من سورة يونس .
(١١) ينظر: الآية (٥٣) من سورة الأعراف ، والآيات (٣٩ ،٣٧ ،١٠٠) من سورة يوسف ، والآية (٨٢) من سورة الكهف .
(١٢) ينظر: الآيتين (٣٦ ،٣٧) من سورة يوسف .
(١٣) ينظر: الآيات (٦ ، ٢١ ، ٤٤ ، ١٠١) من سورة يوسف .
(١٤) ينظر: الآيات (٤٤،٣٧،٣٦،٢١،٦ ،١٠١،١٠٠) من سورة يوسف .
(١٥) ينظر: الآية(٥٣) من سورة الأعراف ، والآية (٣٦) من سورة يوسف .
(١٦) للمزيد ينظر : الخفاجي ، قيس حمزة : التأويل في القرآن الكريم ، محاضرات لطلبة المرحلة الرابعة غير منشورة ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية – جامعة بابل ، ٢٠٠٣ ، ص٢-٣ .

والتأويل والتنزيل ، وفصل الخطاب ، وعلم النوازل والوقائع ، لا يغرب عنا شيء وقال الإمام جعفر الصادق (عليه السلام) : إن رسول الله محمد (ﷺ) أتى الناس وهم يعبدون الحجارة والصخور والعيدان والخشب المنحوتة ، وقال أن قائمنا إذا قام أتى الناس وكلهم يتأولون عليه كتاب الله ، ويحتج عليه به ، ويقاتله عليه ، وبرواية أخرى عنه (عليه السلام) : إن القائم يلقى في حربه ما لم يلقه رسول الله محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) ، لان رسول الله أتاهم وهم يعبدون الحجارة المنقورة والخشبة المنحوتة ، وإن القائم يخرجون عليه فيتأولون عليه كتاب الله ويقاتلونه عليه [١].

ويرى البعض من المسلمين أن للتأويل إشكاليات يجب الابتعاد عنها ، ولذلك امتنع بعض من السلف عن الخوض في المتشابهات فالمنع جاء في الآية (٧) [*] من سورة آل عمران ، إذ قالوا : نحن نحترز من الوقوع في الزيغ فنؤمن بها كما جاءت ولا نتعرض لتأويلها [**] ونفوض معانيها إلى الله ، فالتأويل عندهم أمر ظني بالاتفاق والقول في صفات الباري عز وجل بالظن الذي يحتمل الخطأ غير الجائز ، فربما أولنا الآية على غير مراد الله تعالى فوقعنا في الخطأ بل نقول كما قال الراسخون في العلم أمنا به كل من عند ربنا ، آمنا بظاهره ، وصدقنا بباطنه ووكلنا عمله إلى الله تعالى ، ولسنا مكلفين بمعرفة ذلك ، على اعتبار أن التأويل أمر يختلف باختلاف وجهات نظر المفسرين ومذاهبهم الدينية ، فإذا تركنا الأمر للتأويل فكأننا فتحنا الباب لتفسيرات عديدة ومتباينة ، وهذا الأمر من شأنه تفريق الأمة ، وهو حرام شرعاً ، وفي ذلك قول ابن رشد : أن السلف إنما صار إلى الفضيلة الكاملة والتقوى باستعمال هذه الأقاويل دون تأويلات فيها ، أما من أتى بعدهم فإنهم لما استعملوا التأويل قل تقواهم وكثر اختلافهم وتفرقوا فرقاً [٢] .

ويرى بعض المسلمين أن امر التأويل هو مخصوص لبعض آل بيت الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) ، يقول الامام الباقر (عليه السلام) :" كان رسول الله (ص) افضل الراسخين في العلم ، وقد عُلّم جميع ما انزل الله عليه من التأويل والتنزيل وما كان الله لينزل عليه شيئاً لم يعلمه تأويله هو واوصيائه من بعده يعلمونه كله" [٣] ، وجاء عن الامام جعفر الصادق (عليه السلام) : نحن الراسخون في العلم ونحن نعلم تأويله ، وجاء عن محمد بن مسلم عن الامام جعفر الصادق (عليه السلام) انه قال : ان قُدام قيام القائم (عج) علامات بلوى من الله للمؤمنين ، قلت : وما هي ؟ قال : هذه الاية : قال تعالى (لنبلونكم بشيء من الخوف) [٤] من تلقاهم بالاسقام (والجوع) بغلاء الاسعار (ونقص من الاموال) بالقحط (والأنفس) بموت

---

(١) ينظر : عبد الحميد ، عرفان :دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية ، مطبعة اسعد ، بغداد ، ١٩٧٧ ،ص٢٠٨ .

(*) (هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ) .

(**) وكانت هناك أسباب للتوقف عند تفسير الآيات وتأويلها وهي :١- كما جاء في سورة آل عمران الآية (٧) المنع الوارد في التنزيل ، لا مناص لمن يريد أن يحترز من الزيغ ، من أن يمتنع عن التأويل ، والتفسير والتصريف .٢- أن التأويل أمر مظنون بالاتفاق ، والقول في صفات الباري بالظن غير جائز ، فربما أولنا الآية على غير مراد الباري تعالى فوقعنا في الزيغ ، بل تقول كما قال : الراسخون في العلم ، أي آمنوا بأنها من عند الله ولا تتعرضوا لتأويلها ، بجواز أن تكون ابتلاء فيجب الوقف له ، واعترفوا بعجز العقل الإنساني من إدراك كنه وحقيقة الصفات التي أطلقها الرب على نفسه ، فآمنوا بالظاهر وتوقفوا عنده واعملوا به ، ومن ذلك نجد أربعة أصول هي : أ- إن الله اعرف الخلق بصلاح أحوال العباد فضلاً عن رسول الله محمد النبي (ﷺ). ب- أن رسول الله لم يبعث إلا لتبليغ الخلق ما أوحى إليه من صلاح العباد في معادهم ومعاشهم ولذلك كان رحمة للعالمين ، ولم يترك شيئاً عما يقرب إلى الله إلا دّل عليه وأمر به ولا شيئاً ، مما يعبد عن الله إلا حذر منه ، ونهى عنه وذلك في العلم والعمل جميعا . ج- تعريف الناس بمعاني كلامه (ﷺ) وأحراهم بالوقوف عن كنهه ودرك أسراره ، إنما هم الذين شاهدوا الوحي والتنزيل وعاصروه وصاحبوه .ء- لم يؤثر عنهم ، إلى آخر أعمارهم ، إنهم دعوا الخلق إلى البحث ، والتفتيش والتفسير والتأويل في المتشابه. (ينظر : محمود ، عبد الحليم : التفكير الفلسفي في الإسلام ، ج١ ، المصدر السابق ، ص١٤٠) .

(٢) عبد الحميد ، عرفان : دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية ، المصدر السابق ، ص٢١٤ .

(٣) الطبرسي ، ابي علي الفضل : مجمع البيان في تفسير القرآن ، ج٣ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٧ ، ص٤١٠. ص٤١٠.

(٤) سورة البقرة : الآية ١٥٥ .

ذريع (والثمرات) بعدم المطر(وبشر الصابرين) عند ذلك ، ثم قال : يا محمد تأويله (وما يعلم تأويله الا الله والراسخون في العلم) [١] .

تأسيساً على ما سبق يمكن القول بان نقطة الانطلاق في التأمل التأويلي عند المسلمين تبدأ من القرآن وفهم ألائمة ، فعلى كل محاولة تنزع إلى عرض السنة النبوية التي نشأت عن هذا التأمل والتأويل أن تنطلق من المنهل نفسه الذي نهلت منه هذا التأويل [٢] .

وكان من معاني التأويل الأساسية المتفق عليها العاقبة والمصير والمرجع والعَوْد ، بيد أن (الأزهري) ينقله من أن التأويل : تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه إشارة إلى المعنى الاصطلاحي الذي تبلور على أيدي الفقهاء والمتكلمين من قبل ، وكان الطبري يستخدم كلمة التأويل بمعنى التفسير ، فهو يذكر باستمرار وتأويل قوله : والقول في تأويل الآية .. وأولى التأويلات .. ثم شرع في تفسير الآية وبيان معانيها [٣] ، ويبرز معنى ثالث للتأويل ، فقد ذكر ابن منظور [*] "المراد في التأويل نقل ظاهرة اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ" [٤] .

إن المفهوم الجديد للتأويل [**] وضع لغايات دينية وعقيدية ، ولعل من أهدافها الرد على مطاعن الطاعنين في الكتاب والسنة وتقويض تأويلات بعض الفرق فضلاً عما يبدو في ظاهره انه مُشكل ، سواء أكان الإشكال مصدره القرآن الكريم أم السنة النبوية الشريفة [٥] ، ومحاولة كل أصحاب المذاهب الإسلامية وبخاصة في علم الكلام وفي التصوف ، إيجاد سند لآرائهم من كتاب الدين نفسه ، وطريق ذلك تأويل نصوص القرآن العظيم التي يرون ضرورة تأويلها حسب القواعد التي ذهبوا إليها ، فكان فلاسفة الإسلام كغيرهم من المتكلمين والمفكرين حاولوا التوفيق مع اختلاف في الطرق التي اصطنعوها والجهود التي خصصوها [٦] .

وبقي أمر الصلة بين الفلسفة والدين في رأي فلاسفة الاسلام وغيرهم من المؤلفين الإسلاميين ، وهو الأمر الذي جعله بعض الغربيين مناط الابتكار في الفلسفة الإسلامية وجعله بعضهم سبباً لانقلاب فلاسفة الإسلام ، مبشرين بالدين الإسلامي ودعاة له [٧] ، فالمعتزلة [*] مثلا نجدها أول مدرسة كلامية ظهرت بظهور الإسلام وكان لها دور كبير في تطوير الفكر

---

(١) الخفاجي ، قيس الخفاجي : التأويل في القرآن الكريم ، المصدر نفسه ، ص ١٥٦ .

(٢) الرفاعي ، عبد الجبار : دروس في الفلسفة الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ٧.

(٣) الزركشي ، بدر الدين محمد بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن ،المصدر السابق، ص١٧٧ .

(*) ابن منظور (١٢٣٢-١٣١١) هو محمد بن مكرم ، لغوي عربي وضع معجماً دعاه (لسان العرب) ، (ينظر : البعلبكي ، منير : المورد ، المصدر السابق ، ص٤٧) .

(٤) ابن منظور : لسان العرب ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، (د.ت) ، ص ٤٣ .

(**) معنى ذلك أن مفهوم التأويل ومنذ فترة مبكرة تضمن أبعاداً جديدة غير العاقبة والمصير او التفسير والبيان ، الأمر الذي يشير إلى وجود حركة فكرية نشطة فيما يتصل بالدين ، وفيما يتعلق بالمسائل التشريعية ، تمثلت في جمهرة المتأولين للقران والسنة وتعدد المجتهدين في هذا المجال وتنوع الفرق الدينية في البيئة الإسلامية وعلى وجه الخصوص (المعتزلة ، الشيعة ، المتكلمين) ممن حملوا غير قليل من الآيات على وجه المجاز وتأولها ، مع بعض الفروق بينها ، كل ذلك أسهم إسهاماً فعالاً في تشكيل مفهوم التأويل وتطويره في الفكر الإسلامي ، وكانت النزعة الغالبة على مفكري المسلمين بصفة عامة في جميع فروع التفكير التوفيق بين الدين ، الذي يعتقدون صحته ، وبين الفلسفة القائمة على العقل وأدلته . (ينظر : عودة ، أمين يوسف : تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، المصدر السابق ، ص٢٤) و (ينظر : موسى ، محمد يوسف : بين الدين والفلسفة ؛ في رأي ابن رشد وفلاسفة العصر الوسيط ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٩ ، ص٤٩) .

(٥) عودة ، امين يوسف : تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ؛ ابن عربي ، المصدر السابق ، ص٢٤ .

(٦) موسى ، محمد يوسف : بين الدين والفلسفة ، المصدر السابق ، ص ٤٨ - ١٢٩ .

(٧) عبد الرزاق ، مصطفى : تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٦٦ ، ص ٦١ .

(*) المعتزلة : فرقة من رجال علم الكلام فهناك آراء كثيرة في تفسير نشأت المعتزلة فالمعنيون بالبحث عن الأصل التاريخي يردون أصلها إلى قصة يراد إثباتها أن (واصل بن عطاء) هو أول من سمي معتزلاً لأنه قال في مجلس أستاذه الحسن البصري (توفي ١١٠هـ) أن مرتكب الكبيرة لا مؤمن مطلق ولا بكافر مطلق بل هو في منزلة بين منزلتين والذي يساعد على نشأت فرقة المعتزلة الخلافات التي قسمت المسلمين حول موضوع الخلافة ، ولهم مذهب خاص أرادوا أن يجدوا له مثل غيرهم من المتكلمين المسلمين ، أدلة من القرآن الكريم ، حيث وجدوا الأمر يسيراً أحيانا فلم

الديني والفلسفي فيه ، فهي التي أوجدت الأصول العقلية للعقائد الإسلامية وجعلت النزعة العقلية مكانة مرموقة ، ورفعت من شأن العقل وأحكامه وقدرته في الوصول إلى الحقيقة ورجالها هم السابقون في الإسلام الذين اخذوا بمنهج الاستدلال العقلي وهم أرباب الكلام وأصحاب الجدل والتميز والاستنباط والحجج على من خالفهم وأنواع الكلام والمفرقون بين علم السمع وعلم العقل [١] ، فهم يعتمدون كل الاعتماد على العقل فمذهبهم عقلي والنص يؤول بحسب ما يراه العقل لأنه يحتمل معان عدة [٢] ، أن المعتزلة بما أولوا من آيات القرآن الكريم تأويلاً مجازياً ، كانوا يريدون أن يظهروا ما رأوه حقاً من فلسفة اليونان في القرآن ، أي انه يجب تنزيه الله تعالى عن كل ما يوهم أن له شبهاً كثيراً أو قليلاً بالإنسان ، ولكن القرآن الكريم وحديث الرسول (ﷺ) ، اشتملا على نصوص كثيرة إذا أخذت حرفياً تشير إلى التجسيم والتشبيه فيجب صرفها عن معانيها الظاهرية الحرفية إلى معان أخرى مجازية ، وخاصة أن القرآن استعمل التمثيل أحياناً في تفهمينا ما يريد [٣] ، فالمعتزلة لايقرون بخلق الله لافعال العباد ولذلك نجد ان الزمخشري [**] قد جعلها موصولة على المعنى هو : (والله خلقكم وخلق جوهر ما تعملون) ، فالعباد هم الذين يقومون بتشكيل الاصنام وتصويرها ، فيكون في الكلام حذف مضاف وهو تأويل فيه بعد عن ظاهر النص ولان خلق الفعل يقتضي خلق المفعول [٤] ، وجاهد المعتزلة من اجل جعل التأويل المجازي منهجاً عاماً لأنهم أدركوا انه لا سبيل للقضاء على التشبيه كفكرة إلا إذا صرفت الصفات الخبرية الواردة في المتشابهات على ظواهرها الى معان أخرى مجازية مستساغة من غير إخلال بقواعد اللغة العربية وخصائصها ، ورغم ما في التأويل الاعتزالي أحياناً من تعسف وإفراط ومحاولات لجعل النص القرآني دليلا على صحة آرائهم الدينية والمذهبية التي أمنوا بها ، فان العمل الذي بدأوه كان السلاح الوحيد للقضاء على التشبيه والمشبه وفي ذلك يقول الإمام الرازي : جميع فرق الإسلام مقرون بأنه لابد من التأويل في بعض ظواهر القرآن والأخبار ، أن كان مشابهاً في نظر ألمعتزلي مثلا بمثابة المحكم الذي يجب الأخذ بظاهره من غير تأويل في نظر الآخرين[٥] .

ومن أهم ما وضعه المعتزلة : المواصفة ، قصد المتكلم ، القرينة أو (الدليل) الذي يسمح بالعبور من معنى إلى آخر عبوراً مشروعاً فضلاً عن عمليات الاستدلال الفقهي التي وضعها الفقهاء للاستدلال[*] على المعاني الخفية والكامنة في النص ، المعاني[٦] . اما المتكلمون الجعفرية (الشيعة) [**] فامتازت عن سائر فرق المسلمين : هو القول بأمامة ألائمة وهو فرق جوهري اصلي، وما عداه

يحتاجوا إلى التأويل المجازي ووجدوه عسيراً بالنسبة لكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية فعملوا على تأويلها ، وساعدهم أن كثيراً من آيات القرآن تحتمل الواحدة منها معاني كثيرة . (ينظر : موسى ، محمد يوسف : بين الدين والفلسفة ، المصدر السابق ، ص ٣٣) .

(١) عبد الحميد ، عرفان : دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ١٢٣ .

(٢) محمود ، عبد الحليم : التفكير الفلسفي في الإسلام ، المصدر السابق ، ص ١٠٨ .

(٣) موسى ، محمد يوسف : بين الدين والفلسفة ، المصدر السابق ، ص ٣٢ .

(**) الزمخشري : ابو القاسم محمود (١٠٧٥-١١٤٤) إمام عصره في اللغة والنحو والبيان والتفسير ، ولد في زمخشر ، جاور بمكة زمناً ورحل إلى عدة بلدان وعاد إلى الجرجانية وتوفي فيها ، تأثر بالمعتزلة وكان شديد الإنكار على المتصوفة ، اشهر كتبه (الكشاف في تفسير القرآن) (وأساس البلاغة) (والمفضل) (والفائق في تجريب الحديث) (وأطواق الذهب) (ونوابغ الكلم) (ينظر: اليسوعي ، لويس معلوف : المنجد في اللغة والأعلام ، المطبعة الكاثوليكية للآداب اليسوعيين ، بيروت ، طبعة ٣٥ ، ٢٠٠٠ ، ص٢٨٠) .

(٤) الحموز ، عبد الفتاح احمد : التأويل النحوي في القرآن ، مكتبة الرشيد ، الرياض ، ط١، ١٩٨٤ ، ص ٢٨ .

(٥) عبد الحميد ، عرفان : دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية ، المصدر السابق ، ص٢٢٤-٢٢٦.

(*) ولذا يتضح أن من الخطأ تفسير بزوغ المنحى العقلي في التفكير الإسلامي بعوامل أجنبية ، فيما نتجاهل اثر القرآن الكريم والسنة الشريفة وما أسهما فيه من إيقاظ العقل المسلم وتوجيهه نحو آفاق واسعة . (ينظر : الرفاعي ، عبد الجبار : دروس في الفلسفة الإسلامية ، المصدر السابق ، ص٧٠).

(٦) الجابري ، محمد عابد : بنية العقل العربي ؛ دراسة تحليلية نقدية تنظم المعرفة في الثقافة الأجنبية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧ ، ص ٧ .

(**) الشيعة : تؤكد النظرية الصحيحة في نشأت التشيع وولادة (مصطلح الشيعة) في بعض النصوص المروية عن النبي محمد (ص) في كتب أهل السنة ما رواه الطبري ، قال محمد بن علي لما نزلت الآية : (إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات أولئك هم خير البرية) ، قال رسول الله (ص) (أنت يا علي وشيعتك) ، فأول الفرق (الشيعة) وهي فرقة الإمام علي بن

من الفروق ، فرعية عرضية ، كالفروق التي تقع بين أئمة الاجتهاد ،كالحنفي والشافعي وغيرها [١].

فيما كان للمتكلمين [*] دور كبير في وضع شروط حازمة تحكم قاعدة التأويل ومفهومه الجديد وتحديد وجوه العلاقة بين اللفظ والمعنى في البيان العربي [٢] ، فقد قام المتكلمون من أشاعرة وغيرهم أمثال (الغزالي ، الرازي ، ابن رشد) بمحاولات تنظيرية للتقليل من المبالغة في التأويل وذلك عن طريق تعريف التأويل والمتشابه ، وتحديد ما يجوز تأويله وما لا يجوز تأويله من النصوص [٣] ، إذ أن مسالة الخلاف حول كلام (الله) سبحانه وتعالى اهو قديم أم مخلوق ، كان اكبر مشكلة أثارها هذا العلم فمن تحدث عنها أو حاول إنكار المعارضين حولها سمي متكلماً [٤] ، وهذا العلم سمي علم الكلام ، فهذا العلم يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية ، والرد على المبتدعة المنحرفين في الاعتقادات عن مذاهب السلف وأهل السنة ، فالمتكلمون ليست تعاريفهم للكلام متفقة من كل وجه [٥] ، فيما حاول بعض المسلمين رفض هذا التوجه[**] .

أبي طالب (ع) المسمون شيعة علي في زمان النبي (ص) وبعده معروفون بانقطاعهم إليه والقول بإمامته ، فاصل الشيعة لم يكن يهودياً ، ولم يكن فارسياً كما يزعم بعض المستشرقين وإنما بدأت نشأة طبيعية وتقسم فرق الشيعة إلى :

١. غلاة : هم الشيعة الذين غلوا في حق أئمتهم حتى أخرجوهم من حدود الخليقية ، وحكموا فيهم بأحكام الآهة ، فربما شبهوا واحداً من الأئمة بالآلهة ، وربما شبهوا الآلهة بالخلق .

٢. إسماعيلية : (وما تفرع عنها) فالدعوة الفاطمية هي الدعوة الإسماعيلية ، فالفاطميين ينسبون إلى فاطمة الزهراء (عليها السلام) أو ينسبوه إلى إسماعيل بن جعفر ، وكانوا يشتغلون بالفلسفة ويرجحون مذهب الافلاطونية الحديثة وهو مذهب أفلوطين (٢٥٥-٢٧٠م) .

٣. زيدية : طائفة من الشيعة تقول بإمامة زيد بن علي بن الحسين ، قامت لهم دولة في طبرستان بإيران ، أسسها الحسن بن زيد ، أكثر سكان اليمن من الزيدية ومنهم الأئمة الزيديون الذين ملكوا اليمن .

٤. أمامية اثنا عشرية : ترى الأمامية أن الرسول (ص) نص على خلافة علي (عليه السلام) أما نصاً واضحاً أو خفياً بالتلميح والإشارة في حياته ، ولهم في إثبات ذلك نصوص ينقلونها ويؤولونها على مقتضى مذهبهم ، وتفيد عندهم العلم اليقيني بها من ذلك قول النبي (ص) يوم غدير : خم "من كنت مولاه فهذا علي مولاه ، اللهم والِ من والاه= = وعادِ من عاداه وانصر من نصره واخذل من خذله وادر الحق معه كيفما دار" ، وكقوله : هذا - يعني علياً- "أخي ووصي وخليفتي من بعدي فاسمعوا له وأطيعوا" ، وكقوله "أنت مني بمنزلة هارون من موسى ، إلا انه لا نبي من بعدي" ، إلى غير ذلك من روايات دلت على رأيهم ، على ثبوت الامامة لعلي بعد الرسول (ص) يرون أن علياً (عليه السلام) أوصى لولده الحسن (عليه السلام) وأوصى الحسن أخاه الحسين (عليه السلام) وهكذا إلى الإمام الثاني عشر المهدي المنتظر(عج) فألائمة امتداد من الرسول (ص) ، (قد وصى كل منهم لسلفه الذي عينه بإقرار صريح ، موافقا للترتيب الإلهي وجاعلا اياه المرشح الشرعي للوظيفة الربانية) ، ولما كانت الإمامة قضية دينية ، وجب أن يكون طريق ثبوتها النص والتعيين ، من معصوم يؤمن وقوعه للعلم اليقيني ، فقد صار أمر تعيين الإمام مهمة النبي المعصوم حتى يكون سليماً من الخطأ والعبث . (ينظر : محمود عبد الحليم : التفكير الفلسفي في الإسلام ، المصدر السابق ، ص٢٣٩) و (ينظر : عبد الحميد عرفان : دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية ، المصدر السابق ، ص٣٤-٣٨) .

(١) محمود ، عبد الحليم : التفكير الفلسفي في الإسلام ، المصدر السابق ، ص١٠٢ .

(*) المتكلمين : يطلق أول الأمر على كل من نظر في مسائل العقائد ، وأصبح بعد ذلك يطلق على المتكلمين الذين يخالفون المعتزلة ويتبعون مذهب (أصحاب الحديث) أهل السنة ، وكانت الأقوال التي تصاغ على نمط منطقي جدلي ، تسمى عند العرب في الجملة ، وخصوصا في معالجة المسائل الاعتقادية (كلاما) وكان أصحاب هذه الأقوال يسمون (المتكلمين) (ينظر : دي بور ، ت ، ج : تاريخ الفلسفة في الإسلام ، ت: محمد عبد الهادي أبو ريده ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٥ ، ١٩٤٨ ، ص ٩٥ – ٩٦) .

(٢) الجابري ، محمد عابد : بنية العقل العربي ، المصدر السابق ، ص ٧ .

(٣) عبد الحميد ، عرفان : دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .

(٤) آل ياسين ، جعفر : المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب دراسة في التراث ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٨٥ .

(٥) عبد الرزاق ، مصطفى : تمهيد الفلسفة الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ٢٥٩ .

(**) ونقل السيوطي في كتاب (ذم الكلام وأهله) أخرج عن جابر بن عبد الله قال : قال رسول الله (ص) "من تكلم في الدين برأيه فقد اتهمه" ، واخرج عن محمد بن الحنفية قال "لا تهلك هذه الأمة حتى تتكلم في ربها" واخرج = = عن علي بن أبي طالب (عليه السلام) : "يخرج في آخر الزمان أقوام يتكلمون بكلام لا يعرفه أهل الإسلام ويدعون الناس إلى كلامهم ، فمن لقيهم فليقاتلهم فان قتلهم اجر عند الله " ، فالمتكلمين نظراً لتمسكم بالطريق الجدلي ، يعدون علم الكلام اشرف العلوم لكونه أساس الأحكام الشرعية . (ينظر : عبد الرزاق ، مصطفى : تمهيد الفلسفة الإسلامية ، المصدر

إن جهود علماء الكلام والمتكلمين كانت أكثر دلالة على روحها الإسلامية القرانية والتي عكست الثقافة اليونانية أيضاً وكانت ثمرة لالتقاء الثقافة الإسلامية بثقافات وديانات متعددة تأثرت بها وأثرت فيها ، نتيجة لازدهار حركة الترجمة لكن مازال علم الكلام أكثر تعبيراً عن روح الفلسفة القرآنية من الفلسفة الإسلامية [١] ، فلما صار التأويل في العصور المتأخرة أسلوباً متبعاً ومقرراً واضطر إلى الأخذ به جميع الفرق الإسلامية على أقدار مختلفة ، أدى ذلك ظهور مشكلات فكرية كادت تنتهي بالفوضى في العقائد الاسلامية ، وهكذاا فان تعميم الأخذ بالتأويلات المجازية بين العامة والخاصة من غير النظر إلى اختلاف مستويات مدارك الطبقات المختلفة وعقلياتهم [*] أدى إلى الاختلاف ، لكنه في الوقت نفسه حظي التأويل بمجال تداولي واسع النطاق في بيئة الفقهاء والمتكلمين لارتباطه بخطاب الكرآن المعجز ، الذي يشتمل كل آيات تتفاوت في وضوح المراد [٢] ، والثورة الفكرية الفلسفية للعرب بالرغم من أن هنالك أحياناً تناقضاً ظاهراً بين معطيات الفلسفة وآيات القرآن الكريم وهذا التناقض هو الذي حمل البعض على محاربة الفلسفة ، فيجد (الكندي) [**] لهذه العقبة حلاً في التأويل ويوضح أن الكلام العربي معنى حقيقياً وآخر مجازياً ، وانه على هذا السبيل يستطيع ان يعد منطوق بعض الآيات مجازاً يشير إلى معانٍ يصل إليها المفكر بالتأويل بشرط أن يكون هذا المفكر من ذوي الدين والألباب [٣] إذ نجد في رسائله الفلسفية ، اتجاها تأويلياً جيداً في تفسير الكتاب الكريم ، إذ يتخذ من الدلالة الخفية مؤشراً لإيضاح الفكرة التي يريدها ، خاصة عندما يجد في العبارة القرآنية ظاهراً لا يستوي مع حكمة القرآن الكريم وغايته ، ومنابع (الكندي) في التفسير ترتفع إلى مدرسة الاعتزال التي كانت تسلك ذات السبيل من عرض لقواعد اللغة ومعاني الالفاظ ومن ثم تفسير الآية من دلالتها التأويلية [٤] .

ويرى الكندي من الواجب اقتناء الفلسفة ، وكانت طريقته إتباع أقوال القدماء وإيرادها على اقصر السبل وأسهلها ، والابتعاد عن معالجة مالا يرتاح إلى معالجة أبناء عصره ، وعلى حد قوله : الانحصار عن الاتساع في القول المحلل لعقد العويص الملتبسة ، توقياً سوء تأويل كثير من المتسمين بالنظر في دهرنا من أهل الغربة عن الحق ، وان تتوجوا بتيجان الحق من غير استحقاق .

وتوسط (الفارابي) [*] بين الحكمين (أرسطو) و(افلاطون) وكان في توفيقه باطني النزعة والهدف ، فقد عمل على التقريب بين النظريات ، ورأى أن المذاهب واحدة في باطنها وفي حقيقتها وعمد

السابق ، ص٢٦٦) و (ينظر : العراقي ، محمد عاطف : ثورة العقل في الفلسفة العربية ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، ١٩٧٦ ، ص٦٤) .

(١) هويدي ، يحيى : دراسات في علم الكلام والفلسفة الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٢ ، ص٨ .

(*) أدى كما يقول ابن الرشد : أن قل تقوى الناس وكثر اختلافهم وارتفعت محبتهم وتفرقوا فرقاً ، وصّو أهل التأويل الناس بتفسيراتهم المتباينة إلى تباغض وحروب ، ومزقوا الشرع وفرقوا الناس كل التفريق ، وتنبه علماء الكلام إلى ما في التأويل من خطر وما يصاحبه من تفريق الشمل ، فصاروا يمنعونه من فئة العوام من الناس وقللوا الخوض في التأويلات المجازية وامتنعوا من صرف الظواهر إلا بقدر وحذر . (ينظر : عبد الحميد ، عرفان : دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ٢٢٩) .

(٢) عودة ، أمين يوسف : تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ؛ ابن عربي ، المصدر السابق ، ص٢١ .

(**) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي (١٨٥ هـ / ٨٠١ م – ٢٥٢ هـ / ٨٦٦ م) انه من اصل عربي وأبوه إسحاق بن الصباح ، كان أميراً على الكوفة ، وأطلق على الكندي لقب فيلسوف العرب ، وقد قضى معظم حياته في القرن الثالث الهجري الذي شهد حركة انطلاق نقل وانطلاق فكري وترجمة في أوج ازدهارها ، وله الكثير من الرسائل في الفلسفة والمنطق ، حيث كانت طريقته منطقية ورياضية ، وكان الرائد الذي جعل من الرياضيات أساس لكل العلوم وواكب بينها وبين المنطق وكانت طريقته استدلالية منسقة ومنظمة واهتم كثيراً بالناحية الشكلية وإيضاح المفاهيم ، ولم يكن له نظام فلسفي شامل لأنه كان هو المؤسس الحقيقي للمدرسة الفلسفية الإسلامية . (ينظر : فاخوري ، حنا وخليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص٦٣) و (ينظر : آل ياسين ، جعفر : فيلسوفان رائدان ؛ الكندي والفارابي ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ص٢٩) .

(٣) فاخوري ، حنا وخليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية ، المصدر السابق ، ص ٧٠ .

(٤) آل ياسين ، جعفر: فيلسوفان رائدان ؛ الكندي والفارابي ، المصدر السابق ، ص٢١ – ٢٥ .

(*) الفارابي : أبو نصر محمد بن اوزلغ بن طرفان (٧٨٠-٩٥٠) ، فارسي الأصل ، تركي المنشأ وكان أبوه قائداً في الجيش واستوطن بغداد ، زمناً انكب فيه على درس الفلسفة ودرس أصول المنطق ومناهج النحو ، وقد انشأ منهجاً فلسفياً كاملاً وقد اخذ منه ابن سينا ، وابن رشد وغيره من فلاسفة العرب . (ينظر : اليازجي ، كمال وأنطوان غطاس كرم : أعلام الفلسفة العربية ، مطبعة التأليف للترجمة والنشر ، بيروت، ط١ ، ١٩٥٧ ، ص٣٩٠).

إلى التأويل بل جعل التأويل مفتاح كل صعوبة ، وقد يرى البعض انه اخفق في اعتقاده بوحدة الفلسفة للبعد مابين (أرسطو) و(أفلاطون) في الرأي الفلسفي ، أما وقضية التوفيق بين (الفلسفة والدين الإسلامي) [**] ، فقد عالجها كما عالج قضية التوفيق بين (أرسطو) و(أفلاطون) ، حيث يقول : إن الدين المحمدي لا يتناقض الحكمة اليونانية ، وان كان هنالك فروق ومتناقضات في الظواهر لا في البواطن ويكفي لإزالة الفروق أن نعمد إلى التأويل الفلسفي ونطلب الحقيقة المجردة من وراء الرموز والاستعارات المختلفة [1] .

وبلغت الفلسفة العربية أوج نشاطها في عهد (ابن سينا) [*] ، فهو يرى أن التأويل يتم من خلال العمليات المعرفية في عمليات تركيب الصور المخزونة في الخيال – ليست المأخوذة من الحس – وعمليات التحليل أثناء تخلص النفس عن الحسيات (الشواغل الحسية) [**] .

ويقسم (الغزالي) [***] المسلمين من ناحية التأويل إلى فئتين :

١- فئة العالِم ، وهذا لا يجوز له التأويل بل ينبغي باب السؤال والزجر عن الخوض في الكلام والبحث .

(**) كانت له آراء حول الدين والفلسفة :

١. إن الدين والفلسفة شيء واحد لانهما يبحثان معاً عن حقيقة واحدة ، وطريقهما البرهان .

٢. إن الفلسفة غير الدين لان طريق الفلسفة البحث والنظر والعقل ، وطريق الدين الإلهام والوحي عن طريق الشرع ، وكان الفرق بين الدين والفلسفة عنده وهو أن طريق الفلسفة يقينية ، أما طريق الدين فإقناعي ، والفلسفة تعطي حقائق الأشياء كما هي ، ولا يعطي الدين إلا تمثيلا وتخييلاً . (ينظر : موسى ، محمد يوسف : بين الدين والفلسفة ، المصدر السابق ، ص ٥٥) و (ينظر : عبد الرزاق ، مصطفى : تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ٧٩) .

(١) ينظر : فاخوري ، حنا وخليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية ، المصدر السابق ، ص ٧٢ .

(*) أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا (٩٨٥ – ١٠٣٧) م الملقب بالشيخ الرئيس ، ولد في اقشنة على مقربة من مدينة بخارى ، وكان أبوه من المشتغلين بالشؤون السياسية في عهد نوح بن منصور ، حيث اتيح له أن يدرس القرآن الكريم وأصول اللغة ويصغي للجدل الذي كان يدور في المنطق والنفس والفلسفة وراح يستعين بشروح الفارابي ، ويتفهم الفلسفة اليونانية . (ينظر : اليازجي ، كمال وأنطوان غطاس كرم : أعلام الفلسفة العربية ، المصدر السابق ، ص ١٠١) .

(**) فهو يرى أن طرق المحسوسات الخارجية إلينا انتقل إلى معالجة الإدراك الحسي الباطني ، تبعا تلك المدركات في طريق المعرفة وقد دخلت المحسوسات بواسطة أعضاء الحس الآلية (المس ،الذوق ، الشم ، السمع ، البصر) ، ويقف وقفة طويلة أمام الصورة المخزونة في الخيال ويرى انه بإمكان الإنسان والحيوان أن يستعيد تلك الصور فيركباها أو يحللاها بجمعها بعضها إلى بعض ، أو تفصيل بعضها عن بعض ويقيما تحليل أشياء ليست من المأخوذات من الحس وصوراً غير موجودة في الخارج وذلك ما يراه النائم في نومه والحالم في يقظته ، فيسميها عند الإنسان مفكرة وعند الحيوان متخيلة ، ويرى تفضيل اللذة الحسية على العقلية ، فهنالك حسي خارجي يشغل لوح الحس بما يرسمه فيه عن غيره كأنه يبرزه عن الخيال ، وعقلي باطني أو وهمي باطني ، يضبط التخيل عن الاعتمال متصرفا فيه بما يعنيه ، والنوم شاغل للحس الظاهر شغلا ظاهراً ، وقد يشغل ذات النفس في الأصل ، فحينما تتخلص النفس عن الشواغل الحسية وبوقت عمل الحواس الظاهرة ويحدث هذا أثناء النوم تتخلص فيها عن شغل التخيل فينقش فيها نقش من الغيب يصل أثره إلى عالم التخيل ثم إلى (الحواس المشترك) ، والأثر الروحاني للنفس في حالتي النوم واليقظة قد يكون ضعيفاً فلا يحرك الخيال والذكر ، فتحتاج إلى أن تحلل وما يقتضيه من التحليل والتأويل ، فما كان من الأثر الذي فيه من الكلام ، مضبوطاً في حالة يقظة أو نوم كان إلهاماً أو وحياً أو حلماً لا يحتاج إلى تأويل أو تعبير وما كان قد يظل هو وبقيت محاكياته ، وذلك يختلف بحسب الأشخاص والأوقات فالوحي إلى تأويل والحلم إلى تعبير . (ينظر : الفاخوري ، حنا و خليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية ، المصدر السابق ، ص٢٠٢-٢٠٣) و (ينظر : محمود ، عبد الحليم : التفكير الفلسفي في الإسلام ، ج١ ، المصدر السابق ، ص٣٩٣-٤٥٢) .

(***) الغزالي (١٠٥٩-١١١١م / ٤٥٠-٥٥٥هـ) هو أبو حامد ، فارسي الأصل ، فقد أباه صبياً فرباه وصي فترة من الزمن ، ثم وضعه في مدرسة خيرية يعيش ويتعلم ، وتعلم الفقه والكلام على أمام الحرمين ، درس في بغداد أربع سنوات (٤٨٤ – ٤٨٨ هـ) وألف كتابين (مقاصد الفلاسفة) حيث عرض فلسفة الفارابي وابن سينا و (تهافت الفلاسفة) حيث انتقد هذه الفلسفة ، اذ تمثل مرحلة ثقافية عظمى فيها نقد وتحول من مرحلة إلى أخرى وفيها تأريخ للفلسفة كلها فهرسة نقدية وتبويب لقضاياها، فأنه قد جمع مسائل فلسفة الاقدمين وبوبها عشرين = = مسألة وغربلها غربلة في كتابه النقدي تهافت الفلاسفة ، وترك بغداد ومارس التصوف عشر سنوات ، عاد بعدها إلى التعليم واعتزل التعليم بعد سنة (١١٠٦م – ٥٠٠ هـ) وظل في عزلته حتى موته . (ينظر : قمير ، يوحنا : ابن رشد والغزالي التهافتان ، دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) ، بيروت - لبنان ، ط١ ، ١٩٦٩ ، ص ٧) و (ينظر : صالح ، مدني : الغزالي ومناهج الارتقاء من افلاطون إلى ديكارت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ ، ص ٨٧) .

٢- فئة النُظّار وهؤلاء يجوز لهم التأويل ، على شرط ان لا يتركوا الظاهر الا بضرورة البرهان القاطع[*] .

وقانون التأويل عند الغزالي موقوف على قيام البرهان عن استحالة الظاهر ، وكان استحال أخذ النص على ظاهره ، وجب تأويله والبحث عن (الباطنية) [**] أي المعنى الباطن والظاهر الاول ، هوالوجود الذاتي ، فأنه ثبت تضمن الجميع فان تعذر فالوجود خيالي أو عقلي ، وان تعذر فالوجود الشبهي المجازي ويرجع الاختلاف في التحقيق على البراهين [١] .

وفي فلسفة (ابن رشد) [***] كان يصور الحقائق الفلسفية على أسلوب المجاز وهو يميز بين التفسير الحرفي لنصوص القرآن وبين معانيها التي يردعها الحكماء ويرتفعون بها إلى الحقائق العليا ومن واجب الفلسفة أن تنظر فيما هو من تقليد الدين وما هو من القضايا التي تحتمل التفسير ، ويلاحظ أن التأويل عنده من واجب الحكيم أو من حقه شريطة العلم والقدرة على استقصاء أحكام الشريعة [٢] في :

١- الشرع بوجود النظر الفلسفي .

٢- الشرع ظاهر وباطن ضرورة التأويل .

والحال أن القرآن الكريم والأحاديث عدد من الأقوال التي تخالف في ظاهرها حقائق الفلسفة وتوهم إلى الفلسفة تضاد الشرع ، وما هنالك في الحقيقة إلا ظاهر يقبل التأويل على سنة التأويل العربي ، وان في ألفاظ الشرع ما يشهد بظاهره لذلك التأويل ولهذا المعنى اجمع المسلمون على انه لا يجب أن تحمل ألفاظ الشرع كلها كل ظاهرها ، ولا أن تخرج كلها من ظاهرها بالتأويل [٣] ، ويقول (ابن رشد) : التأويل هو اخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل ذلك بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء شبيهه أو سببه أو غير ذلك من الأشياء التي عددت في تعريف أصناف الكلام المجازي [٤] ، والفقية إنما عنده قياس ظني [*] ، والعارف بالبرهان عنده قياس يقيني ، وكل ما أدى إليه البرهان وخالفه ظاهر الشرع فذلك الظاهر يقبل التأويل على قانون التأويل العربي ، ولهذا المعنى اجمع

(*) لكن من الناس من يبادر إلى التأويل بغلبان الظن ، من غير برهان قاطع ؛ فهؤلاء لا ينبغي أن يبادر إلى رميهم بالكفر إذا كان تأويلهم في أمر لا يتعلق بأصول العقائد ومهماتها ، وكل ما اعترف بوجود ما اخبر الرسول عن وجوده بوجه من هذه الوجوه الخمسة ، فليس بمكذب على الإطلاق وإنما لتكذيب ان ينفي جميع هذه المعاني وذلك هو الكفر المحض ، ولا يلزم الكفر المأولين ما داموا يلازمون قانون التأويل ، وكيف يلزم الكفر بالتأويل ، وما من فريق من أهل الإسلام إلا وهو مضطر إليه .

(**)الباطنية : هم الذين يأخذون بالمعنى الباطن للقرآن ، ويجعلون لكل ظاهر باطناً ولكل تنزيلاً تأويلاً وأطلق المسلمون هذا الاسم على فرق عديدة كان لها شأن سياسي . (ينظر : اليسوعي ، لويس معلوف : المنجد للغة والأعلام ، المطبعة الكاثوليكية للأدباء اليسوعيين ، بيروت ، ط ٢٧ ، ١٩٨٦، ص١١٣) .

(١) الفاخوري ، حنا وخليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية ، المصدر السابق ، ص ٣٢٦ .

(***) ابن رشد (١١٢٦ – ١١٩٨ م) ولد في قرطبة من أسرة قضاء ، درس الفقه والطب والفلسفة وهو اشهر الفلاسفة العرب وأعظم شارح لفلسفة أرسطو ، أن الدراسات الفلسفية عند العرب ختمت بابن رشد وانتقلت إلى أوربا حيث اقبل الناس عليها ، وتلاقت مناحي الفكر العربي إذ رجع إلى ينابيع الفلسفة الإغريقية فأستقاها وشرحها وعللها وعاد إلى جواهر الشريعة ، فخص خوافي الآيات واستخراج احتمالاتها المعنوية ، ووقف على نزاع المتكلمين واجتمعت في مؤلفاته خلاصة القضايا التي حركت النص العربي منذ تدرجه نحو الفلسفة إلى بلوغ ذروة مطلبها ، ووضع كتابه (تهافت التهافت) وكان يدافع عن الفلسفة ، عين قاضياً في اشبيلية عام (١١٦٩م) وبقي في منفاه أربع سنوات حتى وفاته .(ينظر : قمير ، يوحنا : ابن رشد والغزالي ؛ التهافتان ، المصدر السابق ، ص٨) و=

= (رينان ، ارنست : ابن رشد والرشدية ، ت: عادل زعيتر ، طبع دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ١٢) .

(٢) العقاد ، عباس محمود : ابن رشد ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ٣٣ – ٦٠ .

(٣) الفاخوري ، حنا وخليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية ، المصدر السابق ، ص٤٠٧ .

(٤) عبد الحميد ، عرفان : دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية ، المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .

(*) قياس ظني : قياس احتمالي (Rpichema) عند أرسطو قياس جدلي أو خطابي يقع على مقدمات محددة أي ظنية في مقابلة (قياس يقيني) أو قياس (سوفسطائي) .(ينظر: كرم ، يوسف ، ويوسف شلالة : المعجم الفلسفي ، ت :مراد وهبة ، دار الثقافة الجديدة – القاهرة ، ط٢، ١٩٧١، ص١٧٧) .

المسلمون على انه ليس يجب أن تحمل ألفاظ الشرع كلها على ظاهرها ولا أن تخرج كلها من ظاهرها بالتأويل ، واختلفوا في المأول منها وغير المأول ، وفي مشكلة التأويل يحاول (ابن رشد) أن يثبت بشأن التأويل ثلاثة أمور : شرعية التأويل فيقول : إذا أدى النظر ألبرهاني(**) إلى شيء فلا يخلو أن يكون الشرع قد ذكره أو سكت عنه ولا يخلو أن يكون مطابقاً له خلاف ، أو مخالفاً له فيجب تأويل الشرع بما يتفق مع النظر ألبرهاني بحيث يخرج الكلام من المجاز إلى الحقيقة ، ويؤيد ابن رشد شريعة التأويل بأن كبار ألائمة والفقهاء كثيراً ما لجاؤ إليه واخذوا بالباطن دون الظاهر ، وهو يختصر إشكالية التأويل في :

١. حصر التأويل ، (فأبن رشد) لا يترك حق التأويل مباحاً لكل مجتهد ؛ بل يحصره في طبقة خاصة ، وتمهيداً لتعيين هذه الطبقة يتسم الناس بثلاث فئات هم :

أ. صنف ليس هو من أهل التأويل أصلا وهم الخطابيون الذين هم الجمهور الغائب ، وذلك انه لا يوجد احد سليم العقل يعرى من هذا النوع من التصديق .

ب. صنف هو من أهل التأويل الجدلي ، وهؤلاء الجدليون [١] ، وهم الذين لهم اعتقادات يدافعون عنها بنفسها ولا يستطيعون الوصول إلى باطنها لكي يستنبطوا غاياتها البعيدة وهؤلاء لا يحق لهم التأويل.

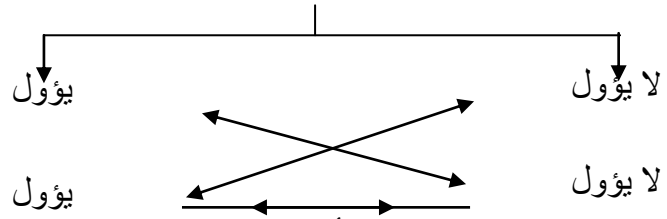
ج. صنف هو من أهل التأويل اليقيني و هؤلاء هم البرهانيون وهم لا يقفون عند الظاهر بل يغوصون على المعاني الباطنية ، وهم أصحاب التأويل ولا يجوز سواهم معالجته.

٢. خطأ تكفير الفلاسفة ، حيث يظهر شريعة التأويل في التوفيق بين الشريعة ، ولذلك لا يجوز تكفيرهم بوجه من الوجود وللمخطىء من أرباب البرهان له اجر ، أما من ليس من أهل البرهان فخطائه بدعه ، وأما الجمهور فلا بد من زجره عن تداول المعاني المؤولة [٢] .

وصنف المعاني إلى خمسة أصناف

المعاني

صنف غير منقسم	صنف منقسم
(المعنى الذي صرح به بعينه لا يجوز تأويله وهو المبادئ)	(أن يكون المعنى المصرح به في الشرع هو المعنى الموجود وإنما اخذ به على جهة التمثيل)



والصنف المنقسم يقسمه ، وهما الطرفان المتقابلان ويؤدي الوسط المتفرد:

١. الصنف الأول : لا يؤول وهذا أن يكون الذي صرح بمثاله لا يعلم وجوده إلا بمقاييس مركبة تتعلم في زمان طويل ولا يمكن أن تقبلها إلا الفكر الفائق .

(**) البرهان (Reasoning) : هو القياس المؤلف من اليقينيات سواء كانت ابتداء وهي النظريات ، والحد الأوسط فيه لابد أن يكون علة لنسبة الأكبر إلى الأصغر فأن كان ذلك علة لوجود تلك النسبة في الخارج أيضاً فهو برهان لمي ، وقد يقال على الاستدلال من العلة إلى المعلول برهان آني – والبرهان عند (أرسطو) قياس منتج للعلم وقياس منتظم من مقدمات صادقة أولية سابقة في العلم على النتيجة وأبين منها وعلة لزومها .(نفسه ، ص٤٠) .

(١) اليازجي ، كمال ، وأنطوان غطاس كرم : أعلام الفلسفة العربية ، المصدر السابق ، ص٨٩٥ .

(٢) نفسه ، ص ٨٩٦ .

٢. الصنف الثاني: الذي يؤول فهو ما علم بعلم قريب منه الامران جميعاً ، أي كون ما صرح به انه مثال وبين هذين الطرفيين المتقابلين واسطة ذات جنبين احدهما يميل إلى ما لايؤول ، وهو أن يعلم بعلم قرين أن ما قيل مثال لشيء ، وثانيهما يرجع نحو ما يؤول ، وهو أن يعلم قريب ، ولكن تأويله يجب أن يتحقق ضمن شروط معينة .

وكان لابن رشد(نظرية التوسط والطرف المحايد)(*) كونيتان باعتبارهما مشتقتين من البرهان العقلي ، وما يهمنا هو توظيف ابن رشد لهما في تأويل النصوص والتوسط والحياد مكونات اثنان من مكونات المربع المنطقي أو المربع والمسدس المعاصر وهما وسيلة تأويلية وتوليدية في الوقت نفسه(١).

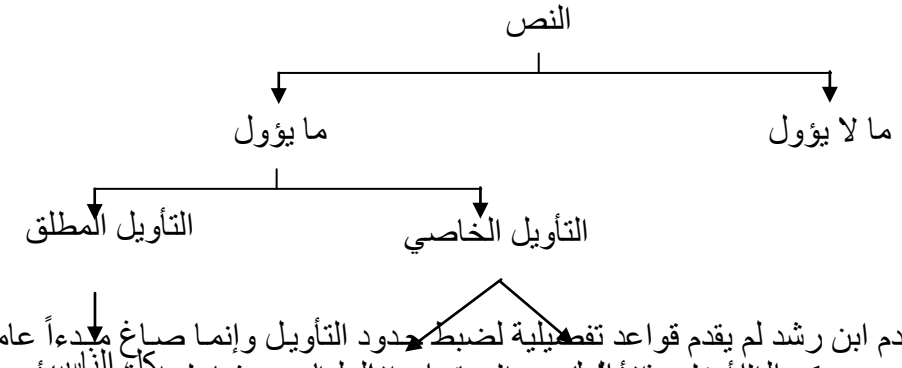
ووضع ابن رشد قوانين التأويل وهي ما حاول أن يستند إليها ليضبط التأويل لذلك كان المنطق التاريخي يفرض أن تكون البداية من خلال بنيات متجانسة أو متخالفة ولكنها تجنس بالمماثلة والمشابهة.

١.الأزواج : ينطلق من وضع أزواج يحلل في ضوئها ، أشكال التأويل وهذه الأزواج هي ، التأويل ألبرهاني - غير التأويل ألبرهاني ، الخاصة - العامة ، ما يؤول - ما لا يؤول ، حقيقة - مجاز.

٢.الأرباع : وقد ظهر أن زوج ، حقيقة - مجاز ، غير موفٍ بغرضه فولد من الحقيقة زوجاً ثانياً هو ظاهر يجب تأويله - ظاهر لا يجوز تأويله ، وولد من المجاز زوجاً ثانيا هو : تمثيل وتشبيه يجب تأويله - تمثيل وتشبيه لا يجوز تأويله .

٣.الأسداس : ظهر له أن هذه العلائق المنطقية المتحصلة من القسمة الزوجية الرباعية لم تستوعب كل العلائق الممكنة ، ولذلك اضيفت علاقتان جديدتان هما الطرف المحايد والمشوب وقد استثمرها ليصل إلى حلول أو تبيان أن ما يكون موضع نزاع غير وارد لتجنب افتراق الأمة واختلافها وتناحرها(٢) .

٤.خطاطة التأويل : رفض مبدأ التناقض ففتح مجالا واسعا لإنشاء علاقات متعددة مما اتآح بروز أطراف محايدة وانطلاق من قسمة ثنائية لينتهي إلى خطاطة متعددة العلائق وهي :



ولم يقدم ابن رشد لم يقدم قواعد تفصيلية لضبط حدود التأويل وإنما صاغ مبدءاً عاماً هو قانون التأويل العربي ، ويعكس التأويل في الأديان و المذاهب و العلوم ومشاغل امة من الأمم ، أو مشاغل أفراد من أفرادها ، ولهذا فان التأويل يختلف من امة إلى امة ومن فرد إلى فرد داخل الأمة نفسها ، بل قد يختلف أحياناً اختلافاً جزئياً أو كلياً لدى الفرد الواحد ، فالتأويل عملية تاريخية وتاريخانية ، بمعنى انه

(*) نظرية التوسط التي حل بها مشاكل عديدة منها مشكلة تأويل الخطاب القرآني ، فقد رأى أن هنالك ثلاثة أصناف من الموجودات هي الطرفان والواسطة بين الطرفين ، أي هناك القديم والمحدث والعالم وقد اتفقوا في تسمية الطرفين واختلفوا في الواسطة حيث يكون شبه الوجود القديم ، وفيها شبه من الوجود الكائن الحقيقي ، وقد يغلب أحد الشبهين على الآخر ، فإذا غلب جانب شبه الوجود القديم سمي قديماً وإذا غلبت شبه الوجود الكائن الحقيقي سمي محدثاً ، كما أن القرآن الكريم فيه ظاهر وباطن وواسطة مترددة بين الطرفين وان فيه ما لا يؤول وما يؤول، وتطبيقاً لمبدأ الطرف المحايد فانه يقرر أن ما قد أدى إليه البرهان إلى ذلك العلم منزه على أن يوصف بكلي أو جزئي فلا معنى للاختلاف في هذه المسألة.(ينظر : مفتاح ، محمد : التلقي والتأويل ، المصدر السابق ، ص٩٨).

(١) مفتاح ، محمد : التلقي والتأويل ، المصدر السابق ، ص ٩٨ – ٩٩ .

(٢) مفتاح ، محمد : التلقي والتأويل ، المصدر السابق ، ص٢١٩ – ٢٢٠ .

خاضع لاكراهات التاريخ ومستجيب لها ، ومن يستعرض تاريخ التأويل القديم والتأويل العربي الإسلامي باتجاهاته المختلفة والتأويل الحديث بمنظوراته المتعددة يتبين له صحة هذه البديهية ، فمهما اختلفت التأويلات باختلاف الأديان والأجناس والأمم والجماعات والأفراد فان اصل نشأته وصيرورته واجرائه يرجع إلى :

١.غرابة المعنى عن القيم السائدة (الثقافية الفكرية) .

٢.بث قيم جديدة بتأويل جديد ، إي إرجاع الغرابة إلى الألفة ، ودس الغرابة في الألفة [١].

وترى الباحثة انه مهما اختلفت التيارات القديمة والحديثة فانه ينبغي أن لا يغرب عن بال القارئ العربي الإسلامي المعاصر أن لكل تيار تأويلي مشروعه الفكري الخاص به ، فإذا ما انحاز إلى تيار معين فانه انحاز إلى مشروعه ، ولذلك على القارئ أن يحلل الأسس التاريخية الخاصة بكل تيار حتى إذا انحاز ، ينحاز عن بينة واذا رفض يرفض عن بينة والمهم أن يعي أن التأويل إذ لم يكن مستندا إلى مشروع فكري فانه يكون مجرد مادة استهلاكية ، أو لهواً يشغل عن الحياة ، فالمشروع القرائي والتأويلي يسعى إلى توحيد الأمة (إذا كان هو المراد)، ومع هذه النزعة فان بعض المؤولين كانوا يرون أن ما قدموه من مبادئ وقوانين للتأويل ليست قطعية ملزمة وإنما هي ظنية تاخيرية تمنع من الزيغ والضلال ، فانه لا مانع من إضافة إليها ومن الاختلاف في عددها وفي وجهاتها ، وصاغوا إلى هذا السبيل أقوالاً مأثورة ثبت عند النظار أن النظريات لا يمكن الاتفاق عليها ، وثبت أن الضنيات عريقة من امكانات الاختلاف فيها ، لكن في الفروع دون الأصول فيمكن النظر إلى المشروع التأويلي من زاويتين تجعل منه معاصراً لنفسه ومعاصراً لنا ، حيث ينظر من ناحيتين :

١. ناحية ايديولوجية سعت إلى التوفيق بين فئات المجتمع دون إلغاء أي فئة ، وهذا ما نجده عند (ابن رشد) في طروحاته الفلسفية والتأويلية كالاعتراف بتعدد الطرق المؤدية إلى المعرفة وعدم التقابل بين المذاهب والاتجاهات .

٢.الناحية الثانية عملية تتجلى فيما وظفه من مبادئ منطقية ورياضية وبلاغية ولسانية.

(١) مفتاح ، محمد : التلقي والتأويل ، المصدر السابق ، ص ٢١٧ – ٢١٨ .

- مفهوم التأويل في الفكر الغربي :

ان صيغة " فن التأويل" ترجمة لكلمة(Hermeneutigue) تمييزاً لها عن "التأويل" بمعنى (Interpretation) ، والبعض يفضل تعريبها بـ(علم التأويل) ويفضل البعض الاخر تعريبها بـ(التأويلية) او (الهرمنيوطيقا) لانها الاقرب الى روح الكلمة نفسها ، وتتضمن كلمة (Hermeneutike) بالاغريقية في اشتقاقها اللغوي على كلمة('Tekhne) التي تحيل الى (الفن) ، بمعنى الاستعمال التقني لآليات ووسائل لغوية وتصويرية ورمزية ، وبما ان الفن كآلية لاينفك عن الغائية فان الهدف الذي لاجله تجند هذه الوسائل والتقنيات هو الكشف عن حقيقة شيء ما ، وتنطبق جملة هذه الوسائل على النصوص التشكيلية (لوحات رسم ، نحت ، سيراميك ، كرافيك) بقصد تحليلها وتفسيرها وابراز القيم والحقائق التي تختزنها والمعايير والغايات التي تحيل اليها، وعليه تعني (الهيرمنيوطيقا) ، فن التأويل وتفسير وترجمة نصوص العمل الفني سواء كانت نصوصاً في الشعر او الفن التشكيلي او الادب [١]، فهي نظرية التأويل وممارسته ، ولذلك لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة الى توضيحه وتفسيره ، كما لاتقتصر ممارسة الهيرمنيوطيقا على التأويل الادبي فقط بل تشمل الاجناس الابداعية الاخرى ومنها فن الرسم ، ولا توجد مدرسة هرمنيوطيقية معينة ، ولايوجد من يمكن ان يطلق عليه صفاته وقواعده الخاصة او نظرية منتظمة .

اما تاريخها فيضرب جذوره في التأويلات الرمزية التي خضعت لها اشعار (هومر) [*] في القرن السادس ق.م ، وفي تأويلات الكتب المقدسة عند اليهود والنصارى[٢]، فعندما نتتبع تاريخ التأويل (الهرمنيوطيقا) انطلاق من كتابات اللاهوتين (البروتستانت)[**] الالمان في القرن السابع عشر ، نجده مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير الى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب ان يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس) فقد طور(البروتستانت) هذا المنهج في محاولة لفهم الكتاب المقدس من اجل تدعيم اساس لاهوتهم ومن ثم يتسع هذا المفهوم عبر تطبيقات اعم واشمل ، لينتقل بعد ذلك من مجال علم اللاهوت الى دوائر اكثر اتساعاً تشمل كافة العلوم الانسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع والانثروبولوجية وفلسفة الجمال والنقد الادبي والنقد التشكيلي [٣].

فقد كانت الهرمنيوطيقا محاوله تدشينية لتأويل (الكتاب المقدس) ومن هنا عُد (الكتاب المقدس) عملاً ، عمل الوحي الالهي لا يعرض الاشياء والامكنة والناس حسب ، وانما يعرض ايضاً المواقف ، والخيارات والافعال ؛ وفي الوقت الذي يكون فيه (الكتاب المقدس) عمل الوحي الالهي فانه كتاب يقرأ ويؤول[٤] .

حيث ارتبط فن التأويل بإشكالية قراءة الكتابات اللاهوتية والنصوص المقدسة مما دفع احد اللوثريين - نسبه الى رائد الاصلاح- (مارتن لوثر)[*] وهو (ماتياس فلاسيوس) الى الثورة على سلطة

---

(١) الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص٢٩ .

(*) هومر : (Homer) ، (القرن التاسع او الثامن قبل الميلاد) ، شاعر يوناني صاحب ملحمتي (الالياذة والاوديسا) (ينظر : البعلبكي ، منير : المورد ، المصدر السابق ، ص٤٤) .

(٢) الرويلي ، ميجان ، و سعد البازغي : دليل الناقد الادبي ، المصدر السابق ، ص٤٧ .

(**) البروتستانت (الكنائس) هي الكنائس المسيحية الغربية التي انفصلت عن الكنيسة الكاثوليكية تحت تاثر (لوثر) ، انتشرت في المانيا والبلدان اسكتلندا وسويسرا ثم في أمريكا الشمالية وهي متشعبة الى كنائس يختلف بعضها عن بعض في عقائدها وقوانينها ، اهم فروعها اللوثرية وتعرف الفروع الاولى بالكنائس الانجيلية ، وتعد هذه الكنائس الكتاب المقدس مصدرا وحيداً للوحي ولا تعترف بالكهنوت. (اليسوعي ، لويس معلوف : المنجد للغة والاعلام ، المصدر السابق ، ص١٢٨) .

(٣) ابو زيد ، نصر حامد : اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٦ ، ص ١٣ .

(٤) سلفرمان ، هيو : نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية ، ت: حسن ناظم وعلي حاكم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ . ص ٣٢ .

(*) مارتن لوثر : (Martin Luther) ، (١٤٨٣-١٥٤٦) ، راهب الماني اغوسطيني ومفكر وكاتب تزعم حركة الاصلاح البروتستانتي في المانيا وانفصل عن الكنيسة في شأن الغفرانات وسلطة البابا واكرام القديسين والقداس

الكنيسة في مسألة مصادرة حرية قراءة النص ونيل ًطابع الاستقلالية في فهم محتوياته بمعزل عن كل اكراه ، لمواجهة سلطة القراءة الاحادية للنص ، ويعود الفضل الى (فلاسيوس) في تأسيس (حلقة التأويل) والتي تنتقل من الفهم الكلي والشامل للمعنى الذي يختزنه النص الى فهم اجزاء هذا النص ، وعليه ينشأ تاويل شبه دوري يستند فيه الفهم الكلي للنص على فهم أجزائه وعكسه ، فمثلاً تأويل الإنجيل ، ينبغي ان يفهم كل الكتاب وكل مقطع في ضوء الدلالة العامة لمجموع الكتاب ، وهذه الدلالة الشاملة تتشكل بالاستناد الى فهم كل جزء على حده [١] .

مفهوم التأويل عند (شلايرماخر) :

افتتح (شلايرماخر)[**] عهداً جديداً من خلال توسيع حركة التأويل من قراءة النص المقدس الى فحص وتمحيص مختلف النصوص المرتبطة بميادين متعددة (الادب ، الفن ، الفلسفة) لذا فـ(شلايرماخر) يعد بمثابة عقبة الانتقال من التأويل اللاهوتي الى التأويل الفلسفي الانساني فلا يتعلق مشكل الفهم عنده بين فهم عادي وفهم افضل النصوص ، قصد ادراك طبيعة الموضوع وبتعبير آخر، لا يولي اهمية كبرى لشرعية الفهم وصلاحيته ، وانما يرتبط الفهم من منظوره بفردانية الفكر لشخص معين يتلفظ بخطاب معين ضمن سياق مكاني خاص [٢].

ينظر الكثير من مؤرخي الهرمنيوطيقا الى ما أنجزه (شلايرماخر) بوصفه تطوراً حاسماً للاسس النظرية التي تركزت عند مفسري الكتاب المقدس ، وبشكل اكثر دقة في تحليله لعملية الفهم ، فقد تباعد بالتأويلية بشكل نهائي على ان تكون في خدمة علم خاص وصل بها الى ان تكون علما بذاتها يؤسس عملية الفهم[٣].

فالتأويل كما يذهب (فريدريك شلايرماخر) فن طريقة الاشتغال على النصوص (ومنها الاعمال الفنية) بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ، ووظيفتها المعيارية والمعرفية والبحث عن الحقائق المضمرة فيها ، لاعتبارات تاريخية وايديولوجية[*] ، وهو ما يجعل فن التأويل يلتمس البدايات الاولى والمصادر الاصلية لكل تأسيس معرفي او برهاني او جدلي ، والفهم عندما يعمل لا يقول رموزاً فحسب ؛ وانما يؤول ويبحث عما هو اول في الشيء ، الأُس والاصل[٤].

وقد نقل (شلايرماخر) التأويلية من دائرة الاستخدام اللاهوتي لتكون علماً او فناً لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص البصرية ، يقول : في أي نص جانبان ، جانب موضوعي ؛ يشير الى الشكل ، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب ذاتي ؛ يشير الى فكر الفنان ونفسيته ، ويتجلى في استخدامه الخاص للشكل ، وهذان الجانبان(الموضوعي والذاتي)[**] ؛ يمثلان القواعد

(١٥١٧) نقل التوراة الى الالمانية فكانت الترجمة حديثاً دينياً وادبياً . (اليسوعي ، لويس معلوف : المنجد للغة والاعلام ، المصدر السابق ، ص٤٩٥) .

(١) الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص٣٠ .

(**) (شلايرماخر) (Schleiermacher) : (١٧٦٨-١٨٣٤) ، (فردريك دانيال ارنست شلايرماخر) فيلسوف الماني ، ابرز لاهوتيي القرن التاسع عشر البروتستنت اثراً في الفكر الديني والفلسفي ، تعلم بجامعة (هال) وعلم بها وببرلين ، وهو من ربط الهرمنيوطيقا (الفهم الشيء) ، اشهر كتبه عن الدين (احاديث الى المحقرين له من = = المثقفين – ١٧٩٩) و(المناجيات–١٨١٠) وذاع صيته كخطيب ديني. (ينظر : الحفني ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، دار ابن زيدون – بيروت ، القاهرة ، (د.ت) ، ص٢٥٩) .

(٢) الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص٣١ .

(٣) ابو زيد ، نصر حامد : اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المصدر السابق ، ص ٢٠ .

(*) ايديولوجيا : هي نسق من الاراء والافكار يؤمن بها الانسان في مجالات السياسة والتشريع والاخلاق والجمال والدين والفلسفة ، انها نظرة الى الحياة ، وبهذا المعنى فهي تعني علم الافكار ، وتنطوي على قوة تعبير الواقع الاجتماعي والسياسي ، وتسعى الى صياغة القيم والعلاقات بشكل جديد ،وايديولوجيا العمل الفني هي بعده الانساني وعلوه الى كل ما هو جزئي ووقتي .(مجاهد ، عبد المنعم : دراسات في علم الجمال ، عالم الكتاب ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٦، ص٣٧).

(٤) ينظر : الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ٣١ .

(**) الموضوعي والذاتي : الموضوعي هو المنسوب الى الموضوع بجميع معانيه ، فاذا دل الموضوع على ما يتمثله الذهن لا على الشيء الخارجي ، كان الموضوعي مقابلاً للفعلي او الصوري ، واذا دل الموضوعي على ما يقابل الذات ، دل الموضوعي على ما يقابل الذاتي وله اعتبارين : اولاً – فان دل الذاتي على الظاهر او اللاواقعي ، دل الموضوع على ما يتقوم به الشيء الخارجي ، وهو ما يوجد بذاته في الاعيان مستقلاً عن المدرك ، ثانياً – وان= = دل الذاتي

الاساسية والصيغ المحددة لفن التاويل عند (شلايرماخر) و بدونها لا يمكن تجنب سوء الفهم ، بالرغم من تسويته بين الجانبين ؛ الشكلي والنفسي، من حيث صلاحيتهما كنقطة بداية لفهم النص البصري فانه يعود ليلمح الى ان البدء بالمستوى الشكلي ، التحليل النصي ، هو البداية الطبيعية[١] ، وعليه يميز (شلايرماخر) بين منهجيين في الممارسة التاويلية :

١. منهج قواعد الشكل الذي يعالج النص البصري او أي تعبير كان انطلاقا من لغته الخاصة (لغة اقليمية ، تركيب نحوي ، شكل فني) وتحديداً الاشكال انطلاقا من العناصر التي تركبه (في الرسم عناصر الشكل وبنيته) ودلالة هذه العناصر على ضوء الاثر برمته ؛ فالتأويل اذن فن ايجاد المعنى لخطاب معين انطلاقا منه وبمساعدة الشكل .

٢. منهج التأويل النفسي الذي يعتمد على الفنان ، حياته الفكرية العامة والدوافع والحوافز التي دفعته للتعبير والرسم ، فهو يموقع الاثر او النص البصري في سياق حياة الفنان وفي السياق التاريخي الذي ينتمي اليه .

ففهم النص البصري/ العمل الفني ، في سياق تاريخي خاص هو ان يحل المؤول محل الفنان ويعيش ذهنياً التجارب والافكار نفسها التي كانت سببا في ميلاد النص البصري / اللوحة او الاثر، ليدرك لحظة انبثاق المعنى وتوجه القصد ، حيث يسمي (شلايرماخر) هذا الحل بـ(الفعل التكهني) يعمل على إنتاج المعنى كما بلوره الفنان نفسه ، وعليه يصبح الفهم هو اعادة تأسيس المقاصد الاصلية والاولية لهذا الفنان على ضوء حياته الفكرية وما اراد قوله والتعبير عنه في اثره واشكاله ، ويصبح (انتاج اصلي) ، للابداعات الاصلية للفنان ، إعادة تذهن اللحظة الخلاقة التي افاض عنها المعنى ، وتوجه فيها الوعي الى موضوعه ، وبهذا انتقل (شلايرماخر) من الحقيقة الى المنهج أي الى اليات ادراك المعنى[٢].

مفهوم التأويل عند (دلتاي) :

لقد تمكن (فيلهام دلتاي) [*] من تاشير ابرز مشكلات (الهرمنيوطيقا) ، فشهدت التأويل بمجيئه نقلة نوعية ، اذ دعا الى بعثه من جديد وعلى الاسس نفسها التي وضعها (شلايرماخر) ، ثم اقترح المبدأ الاساس لنظرية فن التأويل .

فهو يرى ان نفهم النصوص البصرية انطلاقا من النصوص البصرية نفسها ، وليس اعتباراً من المذهب الذي تنتمي اليه اذ لا يوجه المذهب النص البصري دائما وانما يستقل العمل الفني بحقيقته عن كل توجه يسجنه ضمن اطاره الخاص[٣] ، وعليه فان الفهم لا يستند في هذا الاطار على التفسير (اللاهوتي) في معالجة النصوص البصرية ، وانما بالتطبيق المنهجي لقواعد التأويل من الشكل ونحو ومنطق وترجمة وهو مانسميه بالتأويل المطبق ، وبذلك فان التأويل عند (دلتاي) انفتح على علاقات نقدية ومعرفية في مختلف الميادين الفكرية وخصوصاً انه يعده القاعدة الاساسية للعلوم الانسانية[٤]: (الادب ، والفن والعلوم الاجتماعية) ، فهو يعدها تختلف عن العلوم الطبيعية الاخرى ، فيرى ان العلوم الطبيعية تهدف الى شرح

على الفردي ، دل الموضوعي على ما يكون صحيحاً بالنسبة الى جميع العقول لا بالنسبة الى عقل دون اخر. (ينظر : صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص٤٤٨) .

(١) ينظر: ابو زيد ، نصر حامد : اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المصدرالسابق، ص٢١-٢٢ .

(٢) ينظر : الزين محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ٣٤ .

(*) فيلهام دلتاي (Dilthey) : (١٨٣٣-١٩١١) فيلسوف ومنظر ، مثالي الماني ولد في (بيرش) من اسرة دينية واطلق على فلسفته (فلسفة الحياة) ، وهو تجريبي متزمت لا يؤمن بوجود أي شكل متعال او محايد للحياة ، ويقول ان الانسان به ميل دؤوب ان تكون له رؤية او فلسفة شاملة يستطيع فيها تأويل الواقع وربط صورته بمبادئه = =هو نفسه ومعانيه وقيمه التي يصدر بها افعاله، وهو يقسم التأويلات الشاملة التي كانت للانسانيةحتى زمانه ثلاث فئات : (الوضعية ، ومثالية الحرية ، المثالية الموضوعية) ، وهو مؤسس لنظرية التأويل التاريخية تحت اسم (فن الفهم) ، من مؤلفاته (العلوم التاريخية) ، (السيرة التأريخية لشلايرماخر) . (ينظر : صفدي ، مطاع : استتراتيجية التسمية في نظام الانظمة المعرفية ، الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، (د.ت) ، ص٢٣٩) و (ينظر : الحفني ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، المصدر السابق ، ص١٨١-١٨٢) .

(٣) ينظر : نفسه ، ص ٣٢ .

(٤) الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ٣٢ .

الظاهرة معتمدة على التصنيفات الاختزالية الثابتة ، بينما تهدف الهرمنيوطيقا في العلوم الأنسانية الى تاسيس نظرية عامة للادراك والفهم ، لكون هذه العلوم الأنسانية
تجسد طرق التعامل مع (التجربة المعاشة) (*) المادية الزمانية (١)، فالتجربة المعاشة تعني ما هو معطى مباشرة للوعي الفردي ، ولها بذلك وظيفة معرفية تؤطرها الذات فتختلف التجارب المعاشة عن تجريدات العلوم الطبيعية اذ انها تطرح موضوعاتها في اطار الادراك المباشر للوعي ليحدد مفهوم التجربه المعاشة كلية وقوة التجربة البشرية في مقابل التجريد العلمي ، فالتجربة هي بهذا المعنى ؛ حامل غزارة الاحساسات والانفعالات التي تعد ان كل تجربة فردية تخص الفرد بعينه ، وهذه التجارب المعاشة هي جملة الممارسات والمقاصد المتوجهة نحو الموضوع المعطى للوعي/ العمل الفني / المؤوَّل التي تنتظم حولها حياة الفرد بحيث لايحيا فقط في العالم وانما يحيا العالم كعلاقة انتماء جذري.

يمكننا القول بان فلسفة (دلتاي) التأويلية هي رؤية متميزة لحياة الفرد / المتلقي ، ولتجاربه المعاشة ، وبالتالي تتطور وتتبلور بنية الفهم الذاتي (فهم الذات) حول التجربة الفردية والتأويل واعادة التأسيس : (فهم الذات = التجربة المعاشة) .

ويواجه (دلتاي) مشكلة فهم تجربة الاخر/ الفنان ، باقتراحه لمفهوم (الفكر او الروح) (*) كسياق معياري وعام يجمع الافراد حول حياتهم الخاصة ، ومن ثم فتأريخ حياة الفرد لايتماشى وفق محور عمودي لحياته بل وايضا وفق محور افقي ليدمج اطاره الاجتماعي والتاريخي(٢).

توصل (دلتاي) اثناء شرحه لنظرية التأويل الى ما اسماه الحلقة الهرمنيوطيقية ومفادها : كي نفهم اجزاء اية وحدة شكلانية / لوحة فنية ، لابد ان نتعامل مع هذه الاجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى الكلي ، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي الا من خلال معرفة معاني مكونات اجزائه (الاشكال ، العناصر) ، هذه الدائرة في الاجراء التأويلي تنسحب على العلاقات بين معاني الاشكال المفردة ضمن اية تكوين وبين معنى التكوين الكلي ، كما تنطبق على العلاقات بين معاني العناصر الفنية والشكلية المفردة في العمل الفني ككل ، ولا يعد (دلتاي) هذه الدائرة حلقة مغلقة اذ يرى اننا نستطيع التوصل الى تأويل مشروع للاثر الفني من خلال التبادل المستمر بين احساسنا المتنامي بالمعنى الكلي وفهمنا الاسترجاعي لمكوناته الجزئية (الاشكال والعناصر) (٣) .

ان الاثر الذي مارسه (دلتاي) في حركة التأويل له اهميته القصوى اذ انعطف المسار باتجاهات استحداث (نموذج جديد) غير الواجهة المعرفية والقيمية في التعامل مع النصوص / السطوح البصرية بحيث صارت حركة التأويل تتجه من المرسوم الى المرئي مروراً بالمقروء كما انها لاتغفل تلك الذات الناسجة للنصوص البصرية الكائنة خلفها ، فالتاويل يهدف الى فهم وتفسير افكار الاخرين / الفنانين ، عبر علاماتهم ، ويحصل الفهم عندما تستيقظ التمثلات والاحساسات / الوجدانات في نفس المشاهد وفقا للنظام والعلاقة الكائنين في نفسية الفنان (٤) .

(*) ويتجاوز (دلتاي) صرامة المنهج عند (شلايرماخر) ليركز جهوده على مفهوم (التجربة) فهو يميز بين نوعيين من التجربة:
أ. التجربة المعاشة : التي استعملها في وصف علوم الفكر او العلوم الانسانية ومنها الفن التشكيلي .
ب. التجربة العلمية : التي تخص العلوم الطبيعية ، وهذه التجربة العلمية تتمتع بطابع العلمية الذي يجعل من التجربة المعاشة والتجربة الممارسة ، وجهين للحقيقة نفسها وبطابع الجدلية والتاريخية ، فالتجربة في طابعها العلمي تعني تكرار المعطيات والنتائج للوصول الى تنظير عام ومتفق عليه في طابعها التاريخي والجدلي ، هي تجربة لا تتكرر ، تنفي كل ماسبقها بحيث لا يمكن معاينة ومعايشة التجارب السابقة المقاصد نفسها والدوافع نفسها وتختفي هي الاخرى بخصوصيتها وفرديتها. (ينظر : الزين ، محمد شوقي: الفينومنيولوجيا وفن التأويل ، مجلة فكر وفن ، ع١٦، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ١٩٩٩، ص٣٤) .
(١) الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الادبي ، المصدر السابق ، ص ٤٨ .
(*) الفكر : جملة النشاط الذهني من تفكير وارادة ووجدان وعاطفة ، (والروح) : الحقيقة المفكرة والذات التي تتصور الاشياء في مقابل الموضوع المتصور ، ويقابل المادة ، كما يقابل الجسد وتسمى الذهن ايضاً ، وهو قدرة معدة لاكتساب العلم . (ينظر : مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص٩٣) .
(٢) الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا ، المصدر السابق ، ص٣٥ .
(٣) ينظر : الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي: دليل الناقد الادبي ، المصدر السابق ، ص ٤٨ .
(٤) ينظر : الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التأويل ، المصدر السابق ، ص ٧٧ .

وبما ان العمل الفني (اللوحة)على وفق هذا المنظور ليس نظاماً مغلقاً من رموز واشارات بل هو مرئي مفتوح ، فان حركة الرؤية البصرية والنقد وجدلية (اشكالية) المفاهيم هي رأسمال تأويل الملتقى لهذا العمل الفني او ذاك عبر جدلية القارئ والمقروء والمتمثلة هنا بالملتقي واللوحة ، وخلال دينامية العلاقة بين الطرفيين يتحرك التأويل باتجاه البحث عن المعنى الذي يحمله العمل الفني ، والتأويل هو الذي يمنح اللوحة غزارة معناها لاسيما ان (دلتاي) يرى إمكانية وجود الحقيقة في مثل هذا التأويل بقدر وجودها في تفسير العلوم الطبيعة فضلا عن ان التاريخ هو الحقل المعرفي لممارسة الهرمنيوطيقا [١] .

مفهوم التأويل عند (هوسرل) :

اهتم الفكر الفلسفي بشكل واضح في حقبة الخمسينات والستينات من القرن العشرين اهتماماً واضحاً بنظرية التأويل مع ظهور الاهتمام الفلسفي بقضايا المعنى والتشكيل ومع التفات النقد الفني الى مفهوم العمل الفني على انه مادة شكلانية ، والهدف الأساسي للنقد هو تأويل المعاني الشكلية وعلاقاتها ، وتمحورت قضاياها حول امكانية تحديد المعنى وثباته او تغيره وموضوعية التأويل او ذاتيته وطبيعة الفهم واجراءاته وقضية التحيز والتجرد [٢] .

ومن اهم الفلاسفة المعاصرين واعلام (الظاهراتية) [*] الذين تأثروا بالفلسفة اليونانية [**] (هوسرل)[***] إذ اخذ عنهم الكثير من موضوعات فلسفته التي اختلفت عنهم في طريقة فهم الموضوعات واسلوب معالجتها واعادة صياغتها في صورة جديدة متكاملة لم يسبقه احد اليها[٣].

واهم المعطيات الظاهراتية [*] (منزلة الوعي ، قيمة الادراك ، مفهوم القصدية ، مفهوم المعنى) وهذه المعطيات مترابطة في نظام فكري ينطلق من ايمانه بعدم وجود اشياء تكتسب الثبوت ، انما هناك متاهات عديدة يحاول الوعي بادراكه وقصديته الوصول الى كنهها وتأكيد حصر المقاييس الحسية التي لا تمتلك قراءات دقيقة حول تفسير الظواهر ، فان العلاقة – ما بين الظاهراتية والتأويل تكمن في ان

---

(١) الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التأويل ، المصدر السابق ، ص ٧١ – ٧٩ .

(٢) ينظر الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الادبي ، المصدر السابق ، ص ٤٩ .

(*) الظاهراتية : تأتي ولادتها في مرحلة حرجة من تطور المناهج الفلسفية التي لم تدخر جهداً في خلق أزمات المعرفة ثم تقديم وابداع حلول لها ، والبحث عن بدائل عقلانية متجددة دائماً مع مقتضيات وتوجهات التطور المفاهيمي الذي يشهده الفكر العالمي ، وتعود الظاهراتية الى (هوسرل) ، وهي تقترح الاهتمام بالكيفية التي ينجز بها العمل الجاهز ، ويستفيد التحليل الادبي من الظاهراتية ، بما تلح عليه من قصدية وحدس في الانتاج ، كما لعبت دوراً خاصاً في التأويل الادبي وخاصة عند (بول ريكور) . (ينظر : محمد ، سماح رافع : الفينومنيولوجيا عند هوسرل ، المصدر السابق ، ص ٢٥) و (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص١٤٤) .

(**) ان الفلسفة اليونانية ليست اقليمية محدودة بزمانها ومكانها ، وانما هي انسانية عالمية ظل تأثيرها منذ القرن السادس ق.م وحتى الأن ، فقد ظهرت إشعاعاتها واضحة في العصر الروماني والعصور الوسطى وما بعدها من الفلسفة الحديثة المعاصرة ، اذ ما اعتبرنا ان الفلسفة بطبيعتها تمثل جهداً مفتوحاً باستمرار ، ونشاطاً عقلياً يخضع دائما للتطور والنمو ، لذلك وجدنا فلاسفة القرن العشرين يحترمون السابقين عليهم ، فاخذوا عنهم كثيرا حتى لو اختلفوا معهم ، فاغلب موضوعات الفلسفة الحديثة والمعاصرة ليست جديدة تماما، وانما الجديد في اعادة صياغة الموضوعات القديمة ، وفي تجديد طريقة تناولها بالبحث . (ينظر : محمد ، سماح رافع : الفينومنيولوجيا عند هوسرل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ ، ص ٢١) .

(***) أدموند هوسرل (Husserl) ، (١٨٥٩-١٩٣٨) ، فيلسوف الماني قادته بحوثه المنطقية الى التساؤل عن العلاقات بين الحياة والشعور الذاتي واللغة والادراك الحسي لجوهر الاشياء ، ومن ثم لحقيقة العالم والانسان ،= =اسس مذهب الظواهرية الذي يقول ان العقل لا يدرك الا الظواهر فينكر معنى الجوهر ، ويرى ان الوجود الحقيقي مؤلف من الظاهرات او الظواهر ، له (بحوث منطقية) (افكار توجيهية لدراسة الظواهرية) (تأملات ديكارتية) . (اليسوعي ، لويس معلوف : المنجد للغة والاعلام ، المصدر السابق ، ص٦٠٢) .

(٣) محمد ، سماح رافع : الفينومنيولوجيا عند هوسرل ، المصدر السابق ، ص ٢٥ – ٢٦ .

(*) تشكل الظاهراتية انعطافاً فلسفياً في مسيرة التفكير الاوربي الحديث ، لانها قدمت استشهادات معرفية للانتماء والانفتاح على الكينونة ومارست دورها في المساهمة بحل اشكالية المتتاليات ، المنهجية الواقعة بين سلطة اللوجوس (Logos) (الكلام) ونظام الميثوس (Muthos) وذلك باقامة علاقة دلالية يتكفلها التأويل ويكون مقياسها المنهجي معتمداً على ماهية (الظاهرة) المتطورة في سلم اولويات الوجود الانسان . (ينظر : محمد ، سماح رافع : الفينومنيولوجيا عند هوسرل ، المصدرالسابق ، ص ٢٥) .

الظاهراتية تعالج مشكلة فهم الوجود التأويلية تعالج اشكالية الفهم وجوداً ، بوصفه تصوراً ظاهراتياً يراعي خصوصية انفتاح الكائن على ذاته وعلى الوجود ، وكذلك لا تسعى الظاهراتية الى تفسير العالم من خلال شروطه الممكنة ، وانما تهتم بتشكيل التجربة بوصفها لقاءاً وجودياً بين الوعي / المتلقي والعالم / اللوحة التشكيلية ، بينما تسعى التأويلية الى تفسير العالم من خلال الاهتمام بالفهم ، بوصفها لقاءاً ظاهراتياً بين الوعي والوجود ، فضلا عن ان الظاهراتية تهتم بصياغة صور الظواهر من خلال اضفاء المعاني والدلالات عليها ، واكسابها ماهيات تعبر عن خصوصيتها ، في حين ان التأويلية تهتم بصياغة الفهم المنبثق من التحليل التنظيمي لصور المعنى ، ورصد امكانيات تنوع دلالته ، وتحديد المكون التفسيري لعملية الدلالة ، وتعمل الظاهراتية على الاشتغال على تحليل الظواهر وتفعيل حركة الوعي وقصديته في توظيف حيوية المعنى ، وفي المقابل تعمل التأويلية على الاشتغال على النصوص / الاعمال الفنية / اللوحة التشكيلية ببيان بنيتها الداخلية ، ووظيفتها المعرفية والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص البصرية ، وبهذا تحددت الظاهراتية بوصفها فلسفة في المعنى والتأويلية بوصفها فلسفة في الفهم [١] .

وتحددت العلاقة الوثيقة بين الفلسفة الظاهراتية والفلسفة التأويلية بوصفهما رافدين يسيران بأتجاه واحد ، بمعنى أخر ان الدعائم المنهجية والفلسفية لكليهما تكاد تكون متقاربة فقد انبثقا ، في الاصل لاجل تفسير النصوص اللاهوتية[*] .

ويعد (هوسرل) المؤسس بشكل منهجي للظاهرتية ، حيث عمد الى فتح التأمل الفلسفي على حقل الظاهراتية ، واعتقد ان الفلسفة تمكن من التفحص الدقيق للمرء لسيرورته العقلية والتعرف على العناصر المنطقية الموضوعية في الفكر عبر دراسة فعل الوعي وبنيته .

ويستخدم (هوسرل) مصطلح (القصدية) [**] لوصف فعل الوعي او الشعور القصدي ويرتبط حساب الظواهر فيه بلحظة وجودية محضة ، فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة وما الى ذلك من المعايير التي تشكل قوام التفكير الحتمي ، بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بازائه ، وقد حصر (هوسرل) مهمة الفينوميولوجيا بدراسة الشعور الخالص وافكاره القصدية ، يعده مبدأ كل معرفة [٢]، ويرى (هوسرل) امكانية تحليل الفعل القصدي / العمل الفني وتقسيمه الى طبقات بعد ان يزيل المرء / المتلقي / القارئ من عقله مجمل الافتراضات السائدة والمتعلقة ، وهذه العملية تعرف باسم التحول الظاهراتي ، الذي يصبح فيه كل ما هو محتمل محاصراً ، اي لا تتاح امام التحليل سوى البنية المنطقية ، ومن هنا يقال عن الوعي الذي يبحث بهذه الطريقة انه حاضر امام نفسه خارج سياق الزمن ، مع ان اول ما نلاحظه ارتباط الوعي بموضوعه : (موضوعة العمل الفني / اللوحة) يعني توجه الوعي نحو موضوعه تعد فعلاً ، وذلك يعني انه ليس كل خبرة يرتبط فيها الوعي بموضوعه تكون قصدية ، (فهوسرل) يميز داخل بنية (الفعل القصدي) بين قطبين : الجانب الذاتي للفعل القصدي ويسميه (النوئزيس) [*] ، والجانب الموضوعي للفعل القصدي ، ويسميه (النوئيما) أي الموضوع المشار

---

(١) الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التأويل ، المصدر السابق ، ص ٧١ – ٧٥ .

(*) تحديد امكانية الخروج بقراءات معاصرة للنص المقدس ، فضلاً عن اعادة الثقة بالمخزون الدلالي للنص المقدس بعدما عملت (الكنيسة) على فصل الدلالة للقراءات الجديدة ، وابقاء هيمنة الدلالة التقليدية لضمان بقاء سلطة البابوات وتفعيل دور الممثل الدائم للسفارة الالهية في الارض ، وليس ذلك فحسب بل عمدت الظاهراتية والتأويلية الى مساندة حملاتها وتفعيل قراءة النص المقدس من خلال الالتقاء مع الوجودية والميتافيزيقية في كثيرمن المواطن. (ينظر : الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التأويل ، المصدر السابق ص ٧٥) .

(**) القصدية : القصد الدال على التوجه الذهني ، فهو القصد الذي اشار اليه الفلاسفة في القرون الوسطى والفلاسفة الظواهريون والوجوديون في العصور الحديثة ، فهم يطلقون لفظ القصد على تركيز الشعور في بعض الظواهر النفسية كالادراك الحسي ، التخيل ، الذاكرة ، لتفسيرها وتوضيح اسبابها ، والقصدي هو المنسوب الى القصد ومن الانواع القصدية وهي الازواج المدركة بالحسي ، وهذا الادراك عند الظواهريين لا يتم بتأثير العقل وحده ، بل يتم بتأثير العاطفة والوجدان ، والانفعالية القصدية ؛ هي العواطف التي تتوجه الى الشيء وتعين على معرفته . (ينظر : صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج٢ ، المصدر السابق ، ص١٩٤) .

(٢) صالح ، بشرى موسى : نظرية التلقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص ٢٥.

(*) النوئيزيس (Noesis) : أي الفعل المتجه نحو موضوع قصدي ، ويسميها (هوسرل) فعل الادراك ، والنوئيما (Noema) الموضوع او المعطى او المدرك ، فالوصف الفينومنيولوجي لاخبرة يشمل اتجاهات الذات نحو الموضوع كالشعور بالعاطفة والشك والارادة ، ويميز (هوسرل) بين عالم الخبرات التي نعيشها ، والعالم كما يعرفه العلم ، ومهمة

اليه من خلال فعل قصدي (فالنوئزيس والنوئيما) يناظران الجانب الذاتي والموضوعي المرتبطين داخل وحدة الخبرة القصدية ، ويناظران الذات المفكرة او فعل التفكير للمتلقي / القارئ [١] .

التمس (هوسرل) الجذور أو البدايات التي كان يبحث عنها في العودة الى الاشياء ، ولكنه شيئاً فشيئاً ، وجد أن الجذور تقع على بعد اكثر مما تصور في الذات نفسها وهكذا مبدأ العودة الى الموضوع قد لحق بمبدأ العودة الى (الذات) [**] وهما مبدءان متناقضان (فهوسرل) منذ البداية يرى الاشياء غير مستقلة عن الوعي ، فهو يريد ان يصف الاشياء كما تبدو للوعي ، وبناءاً على ذلك ، فان عبارة (العودة الى الاشياء) تعني الدعوة الى توجيه مسار البحث الفلسفي ليبدأ من الجذور ، من الاشياء لا من التصورات [***] ، ومن المعطيات لا من النظريات فـ(هوسرل) يحاول ان يعملنا ان الاشياء ذاتها / اشكال الاثر التشكيلي لا من تصوراتنا عنها ؛ سوف تخبرنا بكل شيء [٢] .

ومفهوم (التعالي) [*] يعد واحدا من المفاهيم المركزية في الفكر الظاهراتي والذي قصد به(هوسرل) : ان المعنى الموضوعي ينشأ بعد ان تكون الظاهرة / اللوحة معنى محضاً في الشعور ، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية الى عالم الشعور الداخلي الخاص [٣] ، وبهذا المستوى تواصل (هوسرل) بفحص انماط الوعي ووظائفه ، وهو يركز على الوظيفة التي من خلالها يتمكن فعل الوعي من تكملة مواضيع ادراكه الحسي عبر ادراك منظوراتها كلها التي لاتكون مرئية من وجهة نظر او زاوية معينة ، فالشعور "ليس مجرد تسجيل سلبي للعالم ولكنه تصوير له ، اذا اردنا ايجاد الحقيقة يجب
ان (نصغر العالم الخارجي) [**] بحجم مضامين شعورنا وحده"[٤] وهكذا راح (هوسرل) يشكل جدلية المعنى
والفهم ، ففهم أي ظاهرة / لوحة يعني فهم ماهو جوهري وثابت فيها ، بما يؤكد هدف الظاهراتية في (العودة الى الاشياء)[***] فهي تهتم بشكل كبير بالافكار (عمليات التأويل) وبشكل اقل بالحقائق ، واجمالاً ترى الباحثة انه لا يمكن تقديم اهم المعالم المنهجية لـ(هوسرل) وفلسفة الظاهراتية وكاللآتي :

الفلسفة الفينوميولوجية هي دراسة العالم المعاش ، ودراسة خبراتنا به . (ينظر : الحفني ، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية ، المصدر السابق ، ص٥١٠) .

(١) توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ؛ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ٣٢ .

(**) الذات : هي الذات ما به الشعور والتفكير ، فتقف الذات على واقع وتتقبل الرغبات والمطالب ، وتوجد الصور الذهنية ، وتقابل العالم الخارجي ، ويطلق اللفظ الاجنبي على ما يساوي الماهية ، وهي الخصائص الذاتية لموضوع معين وتقابل الموجود ومنه التعبير (الوجود والماهية) . (ينظر : صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج٢ ، المصدر السابق ، ص٨٧) .

(***) لقد شعر بان هنالك في الفلسفة اهتماماً بالغاً بالتصورات واهتماماً ضئيلاً بالمعطيات ، فقد وقعت الفلسفة في اسر عادة البدء ، بطريقة لا نقدية بمجموعة من التصورات وجعلت النظرية نتاجاً لنوع من التلاعب المنطقي بهذه التصورات ، ومن هنا اراد (هوسرل) ان يجعل الفلسفة بحثاً بدون تطورات او فروض مسبقة ، وان تقوم على المعطيات او الاشياء ذاتها ، ونكشف معنى او ماهية الظواهر او الظواهر نفسها ، فالظواهر ليست مجرد مظاهر وانما تنطوي على معناها في باطنها ، واكتشاف ماهية الظواهر يكون عن طريق فعل التامل الانعكاسي لخبراتنا المتجه نحو هذه الظواهر . (ينظر : توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، المصدر السابق ، ص٢٥) .

(٢) نفسه ، ص ٢٤ .

(*) التعالي : وهو مجازة الحدود المألوفة بوجه عام ، وبوجه خاص مجاوزة العالم الحسي ، و(الله عز وجل) شأنه متعالٍ عن الكائنات جميعها ، وعند الوجوديين يراد به مجاوزة الوعي لذاته في اتجاهه نحو العالم الخارجي لتحقيق امكاناته . (ينظر : مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص٤٧) .

(٣) محمد ، سماح رافع : الفينومنيولوجيا عند هوسرل ، المصدر السابق ، ص ٤٣ .

(**) وهذا يدعى (التصغير الظاهراتي) وهو اول خطوات (هوسرل) في كيفية تعامله مع الحقائق بوصفها ظاهرات مجردة ،مبتدءاً من خلال مظهرها في عقولنا ، ومن هذا التأكيد جاء اسم علم الظاهرات او الظاهراتية الذي اطلقه (هوسرل) على هذا المنهج الفلسفي ، فادراك المعنى اذن قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية الخالصة الحاوية له . (ينظر : صالح ، بشرى موسى : نظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص ٢٤) .

(٤) ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الادبية ، ت : ابراهيم جاسم العلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص ٩٤ .

١.ارتباط الوعي للقارئ بمضمون الظاهرة / اللوحة في اطار مفهوم القصدية .
٢.تحديد علاقة (المتلقي) بين (الذات / الموضوع) ، الذات تمثل علة القصدية والموضوع يمثل غايتها.
٣.القصد الظاهراتي (الذي يقوم بها الملتقي) للنصوص البصرية اوالعمل الفني هواعادة بناء لها .
٤.تشكيل القصدية (القرائية ، التاويلية) ترقب شعوري مستمر ، وعملية ربط وتأليف (الاشكال ، الدوال ، المدلولات) وعملية توضيح ومنح هوية .
٥.تتيح الظاهراتية قراءة جوهرية للاشياء / الاشكال .
٦.تمنح القراءة الظاهراتية تجريد (انا) الملتقي من مظاهرها النفسية .
٧.الاشياء / (الاشكال) لا تمثل ذواتها ، وانما تعكس قصدية الوعي وفعل الادراك (للملتقي) .
٨.تسهم القراءة الظاهراتية بتحويل النص البصري (العمل الفني) الى تجسيد لشعور المبدع (الفنان) وفهم كل سماته .
٩.يؤكد البناء النسقي للظاهراتية على ان العلم الكلي اليقيني ممكن التحقيق وهو ضروري لتقديم المعرفة الانسانية ، فضلا عن الشعور (عند المتلقي) / المؤول هو المجال المحايد للمعرفة اليقينية وليس الموقف الطبيعي او المثالي ، وان (الانا) المتعالية هي اساس اليقين ، وعد الذات الانسانية مصدر كل يقين .
١٠.نتيجة البناء النسقي للظاهراتية تاسيس العلم الكلي وفقا لمعايير اليقين الثابت .

مفهوم التاويل عند(مارتن هيدجر) :

ويعد (هيدجر) [*] من الاوائل الذين ارسوا دعائم الحركة الفينومنيولوجية والتجديد الفلسفي منذعصر (هوسرل) [١] ، ومعرفة اهمية الادراك القائم على مفاهيم مسبقة للظاهرة (اللوحة اوالعمل الفني) فقد عد (هيدجر) هذا المجال هو الوسيط الحيوي للوجود التاريخي للانسان في العالم [٢] .

وهكذا اعاد (هيدجر) ادخال (التاريخية) [**] الى الظاهراتية ، وشرع بتقديم عرض مختلف تماما للعالم الذاتي (عند المتلقي / القارئ / المستقبل) ، ويؤكد على ان وجوداً كهذا موجود دائماً منذ البداية في العالم ، فالمتلقي مجرد كونه مرتبط بصورة خاصة بالاخرين وبالعالم المادي / اللوحة وهذه العلاقات جوهرية في حياته وليست عرضية ، المتلقي ينشأ كشخص من داخل الحقيقة التي لا يستطيع ان يجعلها موضوعية بصورة كاملة ، والتي تشمل (الشخص) / المتلقي و(الشيء) / اللوحة الفنية والتي لا تنضب معانيها وتكوننا مثلما نكونها نحن [٣] .

وبهذا نسعى الى فسح المجال للاشياء لتنطق بشيئتها / (والاشكال تنطق بشكليتها ودلالاتها) بعيد عن طوق الحدود ، والاشكال لا ترتبط بنا ولا تظهر الا بالحواس لتخرج من معرفة الشكل في حدود ذاته

(***) من هنا ان الظاهراتية تستطيع اعتماد ما نحن متأكدون منه بالتجربة من ان تهيأ القاعدة التي يمكن ان تبنى عليها المعرفة الموثوقة ، يمكن للفينومنيولوجيا ان تكون علم العلوم وان توفر طريقة لدراسة أي شيء ومنها العمل التشكيلي ، والفينومنيولوجيا نفسها ليست اقل من علم الوعي الانساني الذي نفهمه لا مجرد معاناة تجريبية لاناس معينين ، بل نفهمه على انه التراكيب العميقة للعقل نفسه . (ينظر : ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الادبية ، المصدر السابق ، ص ٦٥)

(*) هيدجر (Heidgger) (١٨٨٩-١٩٧٦م) الماني الاصل تأثر بافكار (هوسرل) وكان من معاصريه وتلامذته واصبح (هيدجر) فيمابعد المساعد الرسمي لـ(هوسرل) وقد بدأ منذ عام (١٩١٩) يحاضر في الفينومينولوجيا الظاهراتية لكن الخلافات الفكرية بدأت تظهر تدريجياً بين التلاميذ والاستاذ وازدادت هوة الاختلافات حيث استخدم (هيدجر) المنهج الفينومينولوجي في وصف احوال الثغور وغيرها رغم اتجاهه في طريق (هوسرل) نفسه نحو الاشياء ذاتها لادراكها في الشعور ، الا انه استخدم هذا المنهج المعدل ليقيم مذهباً شاملاً في الوجود مناقضاً اهداف (هوسرل) . (ينظر : محمد ، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسرل ، المصدر السابق ، ص٢٥٤)

(١) نفسه ، ص ٢٥٤ .

(٢) ابو زيد ، نصر حامد : اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المصدر السابق ، ص٣٠ – ٣١ .

(**) التاريخية : القول بأن لوقائع التجربة الحية زماناً خاصاً ، وانها تتسم بشيء من المرونة والطلاقة ، وقد قال بها الوجوديون ، واللحظة التاريخية هي اوجه النمو الفكري والاجتماعي ، في حقبة او عمل فني معين وتسمح بموضعة العمل الفني في اطار فاعلي معين . (ينظر : مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص٣٦) .

(٣) ينظر : ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الادبية ، المصدر السابق ، ص٧٠ .

الى مايعرفه في ذاته وبحظور من يحس به حتى يتبدى لنا الشكل في الاثر الفني عندئذ بانه وحدة من التعدد الحسي ، ويواصل (هيدجر) رحلة من اجل الوصول الى شيئية الشكل (مدلولية الشكل ، حتى يصل الى محاولة ، تفادي المبالغة في التأويل ، باننا نتناول (الاشكال - الدوال) على علاتها ، فيفسر هذا التأويل عن حقيقة هامة في دراسة العمل الفني ، وهي ان التعريف المادي للشكل يقتضي مباشرة وجود شكله [١] .

ان مشروع (هيدجر) (الفينيومنيولوجي) يبدء بنقله من دائرة (الابستمولوجيا)[*] نظرية المعرفة الى دائرة (الاونطولوجيا) [**] نظرية الوجود ، وبذلك ينقل مركز ثقل الفينومنيولوجيا من الوعي في علاقاته بالعالم الى الوجود الانساني ، لان مفهوم القصدية متضمن عن الوجود الانساني الملقى في العالم / اللوحة او ما يسميه (الوجود) ، وبذلك يتجاوز قصدية الوعي الى قصدية الوجود الانساني / (من خلال المتلقي)[٢] ففي عملية التأويل نضع اللوحة / الدوال هي الابستمولوجيا والعملية التأويلية هي الانطولوجيا او وجود الناقد او الملتقي أي الانتقال من قصد وعي الفنان الى قصدية الوجود الانساني / من خلال (المتلقي) وعملية التأويل .

وينصب تركيب (هيدجر) على الوجود المتعين لآنه الآشمل ، ويتضمن الوجودين الاخرين ومن خصائص هذا الوجود الممنوح الى (الوجود الانساني)[*] ، أي في عملية التأويل ؛ فان القارئ يمنح وجوده هذه الخصائص ، وهي عملية ذاتية تشترط وجوداً ذاتياً عالياً خلال الانتقال من قصدية الوعي الى قصديةالوجود من الخصائص هي :

١- الطابع المتعالي .
٢- التفرد .
٣- الارتباط الكبير بالذات .

وفي مراحل أخرى من مراحل (اللحظه الهيدجرية) [**] تتحول فلسفة الوجود (Existence) في نهاية الامر الى فلسفة الكينونة (Being) وتتحول الظاهراتية الى التأويلية [٣] ، فالهرمنيوطيقا بالنسبة

---

(١) ينظر : الكيلاني ، مصطفى : العمل الفني والجمالية ، الفكر العربي المعاصر ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص١٩ .

(*) الابستمولوجيا : نظرية انتاج خصوصية المفاهيم ، وتكون نظريات كل علم ومعرفة ، و(الابستمولوجيا) ، تحليل / افتراضات / طرق / نتائج ، تكون خصوصية بحاجة ما ، وتستهدف معالجة وتنظيم وسير المقاربات العلمية وتقدير قيمها ، بحيث لا يقع لبس بينها وبين المنهجية . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٢٧) .

(**) الاونطولوجيا : مبحث وجود ، دراسة الكائن في ذاته ، مستقلاً عن الظواهر ، ويقتبس المصطلح ، من الدرس الفلسفي ، للاشارة الى الحالات الكونية ، (والانطولوجي) تأمل شمولي ، في الاداب العالمية والانسانية وهناك تمييزاً اساساً لدى (هيدجر) بين ميدان الوجود وميدان الموجود ، او بين الوجود (الاونطولوجي) والموجودي (Ontisch) فالانطولوجي يرجع الى ما يجعل الموجود موجوداً ، أي يرجع الى تركيبه الاساس ، اما الموجودي كما هو معطى. (ينظر : نفسه ، ص٤١) .

(٢) ينظر : توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، المصدر السابق ، ص٧٩ .

(*) لقد وضع (هيدجر) مسيرة التواجد الانساني في سياق الوجود الواسع مستمدا الوجود الانساني من الوجود العام للحياة ، محددة بمصطلحات ثلاثة للوجود وهي :
١. الوجود المتعين : (Dasein) يستخدم للدلالة على انواع متعددة من الوجود .
٢ . الوجود التقليدي : (Eistentrt) وهو الحضور والتواجد المباشر .
٣. الوجود البشري :(Existent) ، وهو المحدد الاساس للكينونة . (ينظر : ماكوري ، جون : الوجودية ، ت: امام عبد الفتاح ، مراجعة : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة (٥٨) المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص٩١) .

(**) لقد وصفت اللحظات الهيدجرية بانها لحظات ايجابية لاعادة بناء الفلسفة الاوربية بعدما مرت بحالة جمود فكري مع المثالية والموضات التي تبعثها هذه اللحظات تأرجحت بين اعلام العدمية وهوية المسيرة الانسانية وبين اشكالية العود الابدي واشكالية الميتافيريقية ، وهذا التارجح هو الذي خلق طرح نهاية التاريخ وتحولات ما بعد الحداثة والحركة المضادة المتمثلة بطرح ما بعد الاستعمارية ، والحركة النقدية ما بعد البنيوية ، من هنا اكتسبت اللحظة الهيدجرية شرعيتها من خلال تمثيل المنعطف الاستراتيجي للعقلانية الاوربية ، الذي لحقه هيدجر باستحالة الوجود الى قيمة خاضعة لسطة الذات والانحلال الكلي للوجود في خطاب القيمة وبهذا وصلت العدمية الى مرحلة اكتمالها ونضجها . (ينظر : فاتيمو ، جياني : نهاية الحداثة ؛ الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة ، ت : فاطمة الجيوشي ، سلسة دراسات فكرية (٣٧) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٨ . ص٣-٢٤) .

(٣) يجربوبلر ، رود : الفلسفة الالمانية الحديثة ، المصدر السابق ، ص٤٠-٧١ .

(لهيدجر) تعنى بمهمة التأويل كون المعنى [***] (الماهية) عند (هيدجر) يقدم بوصفه مظهراً وظاهرة ، لان (هيدجر) ينتقل من تأويل كينونة الكائنات بوصفها معنى
(الدزاين) [*] الى تأويل علاقة العمل الفني بالفنان بوصفها تكشفاً لمعنى الفن ، وكما ان تأويل الاختلاف بين الكينونة وكائن معين يمكن ان يفهم الاختلاف بين العمل الفني والفنان بموجب الفن ، وفي أي من الحالتين تكشف(الدائرة الهرمنيوطيقية) [**] عن حقيقة انكشاف علاقة الكائن بالكينونة وعلاقة العمل الفني بالفنان ، ونجد لدى (هيدجر) تحولا من التأويل المعنى بكائن الى التأويل المعني بعمل فني ، وكما ان احدهما قائم في الحالة التأويلية التي يكون فيها الكائن متصلا بالكينونة كذلك العمل الفني بوصفه اصل الفنان يؤول بمقتضى جعل الفنان اصلا للعمل الفني[١].

فالفنان اذن من وجهة نظر(هيدجر) هو اصل العمل الفني ، وهو الذي ينتج العمل الفني (لوحة ، رواية ، تمثال ، شعر ،.... الخ) ثم ينتهي الى انه لن يكون هناك فن اذ لم يبدع الفنان اعمالاً او ينتج موضوعات بهدف المتعة والفحص الدقيق والنقد ، فالفنان يكتسب مكانته الخاصة كفنان من الاعمال التي يمكن ان تعزى لذلك الفنان ، فان لكل من الفنان والعمل الفني اصلاً اخر ، هذا الاصل الاخر ليس هو الفنان ولا العمل الفني بل هو (الفن نفسه) الذي يحتل الميدان العام الذي يشغل فيه الفنان والعمل الفني ، ومن هنا لن يكون الفنان فناناً عندما لا يكون هناك تصور عام عن الفن في الاقل او فهم عام عن شيء الذي يشكل الفن او الشيء الذي لا يشكله ، وهذا يعطينا تصوراً عن اهمية الخبرة والمخزون الثقافي للمتلقي والقارئ حتى يستطيع فهم عمليات القراءة وقبل ذلك الاستمتاع والامتزاج بهذا العمل وقيمته الحضارية والفنية والوجودية .

ان فكرة الاصل قد انقسمت على ثلاثة اصول : أي (الفنان ، العمل الفني ، الفن) ، لكن (هيدجر) لن يتوقف عند هذا الحد ، ففي الحقيقة ، يواصل التساؤل عن اصل الفن والاجابة ، ان اصل الفن هو العمل الفني نفسه ، ويعني ان (هيدجر) قد عاد الى المكان الذي بدأ منه والعودة الى البداية تعني ان البداية هي المكان الذي يتموضع فيه احد الاصول ان تلك البداية هي بداية زمنية مادامت عملية البحث كلها ناشئة من تلك البداية وهي خطوة على امتداد طرق دائرة البحث المتقدمة ، ويدعو هذه الحركة دائره [٢] .

ان اصل العمل الفني وماهيته عند (هيدجر) لا تلتمس في نشأته التاريخية بعده نتاجاً لخبرة فنان ، ويخاطب جمهورا من متذوقين معاصرين له ؛ فالعمل الفني عنده ينطوي على اصله التاريخي في ذاته ، وهو بمثابة التعبير عن حقيقة لا يمكن اختزالها الى خبرة المشاهد / المتلقي / المؤول فالعمل الفني ذاته

(***) وبعد تحديد (هيدجر) للكينونة لم ينس امكانية كشف المعنى التي يمكن ان تتأتى كما يرى ، من خلال الظاهراتية التي اسفرت ممارستها المنهجية عن كشف الوجود في عملية لفهم الوعي ، وتفسير الوجود من خلال التأكيد على تموضع الظاهر / العمل الفني في دائرة الحدث الفكري ، ولم يعد الوعي والقصدية يشكلان حيوية منهجيةعند (هيدجر) لانهما استبدلا بتصور فكري آخر منبثق من فلسفة تقدمية تتجاوز الموروث الغربي ، وتتجه نحو تحليل مواطن القوة فيه مركزاً على هوية الكينونة ، ورصيد الوجود وموقع (الدزاين = الوجود-هناك) هذه = =المفردات الثلاث تشكل مسيرة الذات العارفة حال دخولها عقلانية العالم ، وحال استدعاتها لتفتيت العقلانية الغربية الموروثة وبناء عقلانية جديدة منبثقة من كينونة الحدث .

(*) الدزاين : يميز (هيدجر) الكائن (Etre = Sain) الذي لا يمكن استعماله بصيغة الجمع وبين الكائن (Etant) أي كل كائن ، الكائنات العينية ويسمى الاول انطولوجيا ، والثاني انطوياً ، ويشدد على التحليل الذي يتناوله الفارق الانطولوجي ، وبعد ان يبرهن عن اولوية السؤال لكل منهما ، وعن ضرورة الاجابة المسبقة لوضع الاسس الشرعية لجميع العلوم ، يقول ان الطريق الى الكائن (Sain) يعبر عن كل ما هو كائن لكن هناك بينهم كائن له صفات خاصة ، اهمها صفة (الادراك) وهو الكائن الانساني (Seiendes) ويطلق عليه اسم الدزاين (Dasein) أي معناه (الموجود هنا) . (ينظر : زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص٦٥) .

(**) الدائرة الهرمونطيقية : ومفادها كي نفهم اجزاء اية وحدة لغوية لابد ان نتعامل مع هذه الاجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى الكلي ، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي الا من خلال معرفة معاني مكونات اجزائه ، هذه الدائرية في الاجراء التأويلي تنسحب على العلاقات بين معاني الكلمات المفردة ضمن اية جملة وبين معنى الجملة الكلي ، كما تنطبق على العلاقات بين معاني الجمل المفردة في العمل الادبي . (ينظر : الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الادبي ، المصدر السابق ، ص٤٨) .

(١) سلفرمان ، هيو : نصيات بين الهيرمنيوطيقا والتفكيكية ، المصدر السابق ، ص٣٧ .

(٢) ينظر : سلفرمان ، هيو : نصيات بين الهيرمنيوطيقا والتفكيكية ، المصدر السابق ، ص٣٢١ .

ينطوي على قدرة باطنية في توصل ذاته ، والفنان المبدع قد يقصد جمهور المتذوقين في عصره [١] ، فالمغامرة التي آثر (هيدجر) خوضها انه احل السبل المتعددة والمتداخلة محل الطريق الواحد التي تنحدر في سذاجة الترسيم المحدد سابقاً ، وهو يؤمن بان العمل الفني يستقل بنفسه ولا ينتمي للعالم بل العالم ماثل فيه ، وهو الذي يفصح عن نفسه ، والعمل الفني قائم على التوتر الناشيء عن التعارض بين الظهور والانكشاف من جهة والاستتار والاختفاء من جهة اخرى [٢] .

ان منظور (هيدجر) فينومنيولوجيا للوجود (وليس للعمل الفني والخبرة به) فالظواهر - بما في ذلك العمل الفني - تظهر ذاتها ، بوصفها ظواهر للوجود وهي تتأسس على ارضية الوجود ، انه يفهم العمل الفني من خلال الوجود ، ويجب ان ننظر الى العمل الفني او (الظاهر ، المرئي) من خلال المحجوب المتخفي واللامرئي ، أي من خلال الوجود الذي يجلبه العمل الفني الى التجلي ، فضلا عن انه كان يلجأ الى منهج الوصف المباشر لبعض الاعمال الفنية من الخبرة المباشرة بالعمل الفني ، وبالتالي لا يقوم على رؤية مسبقة يتم تطبيقها على العمل الفني ، ونجده قد ميز اسلوب ظهور العمل الفني بعده تثبيتاً للصورة الكلية في مكان واسلوب ظهور العمل الفني المعاصر باعتباره يقوم على الزمانية (زمانية العمل الفني) التي تخلو من اطار الدلالة المكاني ، انه فهم اساليب ظهور الظواهر بما في ذلك (العمل الفني) على انه اساليب لظهور الوجود ، فاسلوب ظهور العمل الفني لا يعني اسلوباً في الوجود فحسب ، انما اصبح يعني اسلوبه في كشف (الوجود او الحقيقة) من خلال الصراع بين العالم والارض ، وبواسطة تثبيت الصورة في مكان ، وبالمثل في العمل الفني الحديث يكشف عن الطابع الزماني للوجود من خلال سياق اشكال وليس من خلال صورة مكانية ، وبالوجود ذاته يكون العمل الفني المعاصر مناسبة وشكلا من اشكال (اساليب ظهوره) [*] ، فمادة العمل الفني المعاصر (اللوحة) يمكن ان نسميها (السطح المحسوس) الذي ينطوي على تعبيريته الخاصة / دلالة العمل الفني او (صورته المعبرة) / اشكاله التي تكشف عن معناه فالعمل الفني من خلال مادته انما ينكشف في علاقته بهذا السطح المحسوس (اللوحة) وفيه [٣] .

واذا تتبع القارئ صياغة (هيدجر) للحقيقة التأويلية ، يجدها ليست مجرد ارضية او مجرد مكان تستمد منه معرفة اخرى او فهم ، وليست ذلك الشيء الذي يتوجه اليه البحث كغاية بل تتكشف الحقيقة في فضاء ومكان لا يمكن ان يوجد فيه لا العمل الفني ولا الفنان ولا الفن نفسه ، وبالمقابل ان الحقيقة توجد حينما لا يكون هناك اصل ولا اساس ولا مصدر ولا قاعدة للفهم وهذا يعني انها تتكشف عبر الاختلافات ولا تمثل اصلاً فقط ، فانها تنشأ من تعدد الاصول وتكاثرها (الاشكال / الدوال) وتعتمد على التأصيل المتعدد وعلى انتشار الاصل مثلما يحدث مع خطاب تكشف العمل الفني ، وفيما يتعلق بالقضايا الجمالية ، فان الفهم الفني او الخطاب الذي تكون فيه الجمالية والنصية والجمالية ، موضع تساؤل انما هو فهم وخطاب ينشآن عن تكاثر الاصول وتكرارها [٤] ، لان الفنان عند (هيدجر) ينصت اكثر مما ينطق ، ويتلقى اكثر مما يبدع ، وان كانت له ابداعية فهي (سالبة) ؛ فالفنان المعاصر مجرد وسيلة او ممر لظهور العمل الفني المعاصر ، وان تفكير الفنان موجود في اصابعه واشكاله وفي استخدامه للمادة ، (الكانفاس والاصباغ والمواد المختلفة الاخرى) فهو يلمس ويتحسس ويزن ثقلها حتى يتصور الشكل فيها ليكون لغة للابصار عن طريق لغة اللمس وليرسل الفنان مفرداته البصرية التشكيلية الى الملتقي الذي لا يعيد انتاج

---

(١) توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ؛ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المصدر السابق ، ص١٣١ .

(٢) ابو زيد ، نصر حامد : اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المصدر السابق ، ص٣٤ .

(*) واساليب الظهور عنده : هي عمليات تحدث بشكل مستقل عن الوعي ، وترتبط بخاصية (التأسيس الذاتي) فالارض هي العنصر المنغلق عن ذاته ، وهي التي تكشف ذاتها بوصفها تحجباً ذاتياً ، والعالم يتأسس بذاته ، والحقيقة= =(تحدث) ولا يحدثها فنان ، واللغة (تتحدث) والوجود يناديا من خلال (اللغة والفن والاشياء) فالارض (الوسيط المادي) (والعالم والحقيقة) التي تتجلى من خلالهما : هي التي تستخدم الفنان لا العكس ، فما يحدث في العمل الفني ليس نتاجاً برؤيته الخاصة ، بل هو نتاج لتجلي الحقيقة بذاتها وان العنصر المادي في العمل الفني (الارض) يناظر في لغته علم الجمال المعاصر ما يعرف (السطح المحسوس) او الوسيط المادي ، وما يكشف عن العمل الفني (العالم) يناظر في لغة الجمال (الصورة المعبرة) او (الدلالة) او (العالم التعبيري) . (ينظر : توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ؛ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المصدر السابق ، ص١٣٢) .

(٣) نفسه ، ص١٣٢-١٣٥ .

(٤) سلفرمان ، هيو : نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، المصدر السابق ، ص٣٢٢ .

رؤية الفنان بل يعيد رؤية الحقيقة او الوجود كما ينطق عبر اصابع فنان : انه يشهد الحقيقة وبذلك يحفظ العمل الفني ، ويبقى عليه بعده اسلوباً يكشف الحقيقة .

ومن خلال ما تقدم نستنتج ؛ ان (هيدجر) قد اكد ان العمل الفني (اللوحة) يرتبط دائما بحافظين له ، وهذا قد يوحي بان ادراك ما يحدث في العمل الفني يتوقف على ذات (خبرة) مدركة فادراك الملتقي او معرفته بالعمل الفني ليست مسالة ايجابية او سلبية انها رغبة في المشاركة ..ان دور الناقد المعاصر (المفسر) عند (هيدجر) سلبياً في مقولته "ان الناقد مثل الفنان والمشاهد لا حول لهم ولا قوة ازاء سؤال الوجود الذي يساله ويجيب عليه ايضا العمل الفني" [١] ، ويحيلنا الى مناقشة العلاقة بين (المفسر / الناقد) و (النص / اللوحة) بشرط ان نفهم هذه العلاقة بانها اشتباكا بين ذات وموضوع ، فلا نجد الذات ذاتاً ولا الموضوع موضوعاً ، بل اراد ان يتجاوز ثنائية الذات والموضوع معاً لمصلحة الوجود او يجعلهما منصهرين في الوجود لحظة التماس ما بين المتلقي / القارئ / المؤول / والعمل الفني .

مفهوم التأويل عند (هيرش) :

حددت دراسة (هيرش) [*] من خلال عرض نظريات المعنى التي يراها غير مقبولة ، وهي النزعة التاريخية ، قناعة (غادميرا) من ان المعنى محدد تاريخياً والنزعة النفسانية تاريخياً ، والنزعة السايكولوجية (الزعم الظاهراتي بان المعنى سيرورة ذهنية لا موضوع عملية عقلية) والنزعة الاستقلالية ، الرأي القائل ان المعنى مستقل عن ارادة الفنان ، ويعهد به الى عالم اونطولوجي متميز يعرف بالعمل الفني او (اللوحة) [٢] .

وحاول ان يبين نموذج الوصف الظاهراتي (الهوسرلي) بانه يمكن أستخدامه لمعالجة النصوص البصرية ، والصعوبة التي تلزم عن منهج انه يزعم ان هناك (معنى موضوعياً) مفرداً لاي لوحة وهذا المعنى هو معنى قصد الفنان ، وهو لا يوحي بأن المتلقي سيقع في المغالطة القصدية ولكن قصدية الفنان تجعل من المعنى الموضوعي في متناول الفعل القصدي الخاص بالمؤول [٣] .

ولا يتفق (هيرش) مع الرأي القائل ان معنى عمل فني ما يماثل ما قصده الفنان من وراء عمله ، لان الملتقى في هذه الحالة سيكون ازاء قراءة تأويلية واحدة فقط ، فهو يرى وجود عدد من التأويلات المختلفة ، ولكن هذة التأويلات تتحرك ضمن نسق توقعات واحتمالات وافتراضات نموذجية يجيزها قصد الفنان ، فالعمل الفني قد يعني اشياءاً مختلفة لاناس متلقين مختلفين وفي اوقات مختلفة ، فهذا الامر يتعلق بأهمية العمل الفني وليس معناه ، فالعمل الفني يحمل معناه دائما ، بينما يحدد الملتقى قيمة واهمية ذلك المعنى [٤] .

ويسلم (هيرش) ان التأويل هو بالفعل وصف ظاهراتي ، متخذاً موقفاً من العمل الفني ، مفاده ان المعنى يمكن اختياره ووصفه ، والنظرة التي تفيد ان المعنى مثبت هناك ؛ هي نظرة وحاجة الى ان تدرك وتغير على فعل التأويل بمقتضى التأويل الظاهراتي او الهرمنيوطيقا ، وان يستاثر بالاسبقية ، فهذا الفعل لا يشغل نفسه بقصد الفنان ، ولا حتى بماهية متعينة تتمخض عن فعل الفنان الخلاق ، بل يجب ان يتركز على علاقة المؤول بالعمل الفني ، وينتج فيها معنى من خلال اشكالية جديدة ، على اعتبار ان التأويل يختلف عن النقد في انه يهتم بالمعنى البسيط ، في حين يهتم الثاني بالمغزى ، اذ يحدد المغزى في نظام

---

(١) توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ؛ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المصدر السابق ، ص١٤٠-١٤٦ .

(*) أيرك دونالد هيرش : منظر أمريكي معاصر ، له عدة دراسات وكتابات مترجمة عن فن التأويل ، (الصلاحية في التأويل- ١٩٦٧) اهداف التأويل لعلم التأويل ويهدف فيها الى تطوير أنموذج للمعنى يجمع بين الفعل الخاص والبنية العامة بشكل لا يمكن الفصل بينهما في مجال التراث الهرمنيوطيقي ويحيل اليه ، انه يبدي ادراكاً مساوياً للفلسفة التحليلية والمناهج النقدية الانجلو – امريكية التي يستخدمها (هيرش) بنجاح لمهاجمة المقاربات الاخرى . (ينظر : ماكلين ، آيان : القراءة والتأويل ، ت. خالدة حامد ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص٥) .

(٢)ماكلين ، آيان : القراءة والتأويل ، المصدر السابق ، ص٥ .

(٣) ينظر : سلفرمان ، هيو :نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية ، المصدر السابق ص٣٣ .

(٤) ينظر : ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الادبية ، المصدر السابق ، ص٧٥ .

(هيرش) ؛ العلاقة بين هذا المعنى وشخص او فكرة ، فالمغزى ، هو ربط معنى الفنان بشيء خارجه ، فهو المعنى بالنسبه الى شئ ما وليس المعنى في ذلك الشيء[١] .

نظريه (هيرش) هذة تكاد تكون محافظة في جوهرها ، اذ ان العملية التي تدعو اليها ليس بوسعها سوى تكرار المعرفة الشائعة وتعزيزها ، فأراء (هيرش) تبرر هنا منطقياً القول ان الفهم الواضح للمعنى يتطلب ان نتحلى في مرحلة ما عن تحديد امثلة المعنى الفردي كي نتأمل بوضوح معايير القواعد الشائعة واعرافها التي تستند اليها هذة الامثلة الفردية ، ان تجزئ (هيرش) للمعنى يمكن فهمها على انها رد على التهديد الذي توجهه فكرة المعنى غير البسيطة الى مشروع اصحاب النظرية الموضوعية فيضع عددا من الانماط والمستويات للمعنى[٢]، فالمعنى هو ما يحدده الفنان ، وهو موضوع ، أي انه ماتمثله العلامات الشكلية ، اما الدلالة فهي العلاقة بين المعنى والشخص / التصور/ الموقف ، فالمعنى المرئي شأن الوعي الا انه شأن عام ايضا ، طالما انه يأتي عبر الشكل ويشرك به مستعملوا الشكل الاخرون ، ويرى ان المرء / المتلقي لا يكون زاخراً بالمعنى ما لم يكن لديه قصد الاحالة الى شيء ما ، ولهذا المعنى كله يرتبط بالاحالة الى الواقع، وتتضح الان امكانية ان يعني المرء/ المتلقي ماهو واع لمعناه ، وان كان من غير الممكن ان يعني ما لا يعنيه ، ويلجأ (هيرش) الى الفرق الفلسفي بين الصفة والنوع ليتخلص من هذه الصعوبة ويقصد بنوع المعنى كل ما يطوق المعاني الممكنة التي تندرج في خانة النوع ، اما الصفة فهي مثال على النوع ، وهو يؤكد ان المعنى الشكلي هو (النوع المراد) اذ ان الفنان لا بد ان يريد النوع وان احتوى النوع مجموعة معاني فرعية قد لا يدركها الفنان او يريدها بشكل واع ، ويعزز (هيرش) هذا الفرق بين النوع / الصفة ، من خلال تعارض المعنى / الذات ومادة الموضوع ، والمعنى يكون محدداً على العكس من الدلالة التي تكون لا متناهية [٣] ، ومن هنا فان معنى العمل الفني المعاصر يختلف حتماً من متلقي الى اخر ، ومن ناقد الى اخر ، ومن زمن الى اخر ، وهو يرى ان مغزى النص البصري ، قد يختلف ولكن معناه ثابت ، ان الثابت هو المعنى الذي يمكن الوصول اليه من خلال تحليل النص البصري اما المتغير فهو المغزى ، ان المغزى يقوم على انواع العلاقة بين النص البصري والقارئ ، اما المعنى فهو قائم في العمل الفني نفسه [٤] .

وعندما يلجأ (هيرش) الى التفريق بين صفة المعنى ، وبين نوع المعنى ، من اجل تحديد المعنى فانه يعتمد على الخبرة السابقة ، والاعراف التي يتعلمها المرء / المتلقي ، والمبدأ نفسه الذي يساعدنا في توليد النمط بوصفه سمة من سماته ، والمعنى الكلي من المعنى الجزئي ينظم اعادة معرفتنا للمعنى الشامل للفنان و(النمط) [*] هو الذي يحدد حدود الشكل / التكوين بصورة عامة [٥] .

من هنا نجد ان توصيف المعنى بهذا الشكل يفسح المجال امام (هيرش) للتمييز بين التأويل (تأويل المعنى) والنقد (نقد الدلالة) ، فنحن عندما نؤول ، نشترك في نشاط يتحكم به الاحتمال لا اليقين ، ولكي نحدد أي عدد من التأويلات هو الملائم ؛ يطبق (هيرش) قوانين الاحتمال على التأويل الفني ، حين يقدم عرضاً لتوقع المعنى شبيه بـ(الفهم المسبق) وللحلقة الهرمنيوطيقية التي يرى انها لا تتذبذب بين الكل والجزء ، بل يبين النوع الفني والنمط ، وعلى الرغم من ان عرضه للمعنى اثار جدلاً كثيراً ، لم ينبر احد لتحدي هذا الجزء الذي يعد اوضح عرض لقواعد الفصل بين التأويلات [٦] ، وعندما يطبق (هيرش) قوانين الاحتمال على التأويل ، فهو لا يبحث عن تأكيد مطلق من هذا النوع لانه يعرف استحالة الحصول عليه ويجب ان يكتفي عوضاً عن ذلك باعادة تكوين القصد المحتمل للفنان التشكيلي[٧] ، وهذا الامر يعتمد

---

(١) ينظر : سلفرمان ، هيو : نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية ، المصدر السابق ، ص٣٤ .

(٢) ينظر : راي ، وليم : المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، ت. يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ط١، ١٩٨٧ ، ص١٠٨-١١٥ .

(٣) ينظر : ماكلين ، آيات : القراءة والتأويل ، المصدر السابق ، ص٤ .

(٤) ينظر : ابو زيد ، نصر حامد : اشكالية القراءة وآليات التأويل ، المصدر السابق ، ص٤٨ .

(*) النمط : هو المغزى العام الذي يطوق المعاني الممكنة جميعاً والتي تندرج تحت فانه النوع ، اما المعنى الجزئي فهو مثال معين على صفة من صفات المعنى . (ينظر: راي ، وليم : المعنى الادبي ، المصدر السابق ، ص١٠٦).

(٥) راي ، وليم : المعنى الادبي ، المصدر السابق ، ص١٠٦ .

(٦) ماكلين ، ايان : القراءة والتأويل ، المصدر السابق ، ص٥ .

(٧) راي ، وليم : المعنى الادبي ، المصدر السابق ، ص١٠٧ .

يعتمد الى حد كبير على تجربة الملتقي ومرجعياته الثقافية والاعراف والقيم التي تعلمها وانماط السلوك التي اتقنها ، وكل هذه تساعد على نجاحه في فهم العمل الفني التشكيلي ، اذ يؤكد (هيرش) انه : لا توجد مجموعة من القواعد والاعراف تستطيع توليد او فرض نظرة ثاقبة تنفذ الى ما يعنيه الفنان التشكيلي ، ويكون فعل الفهم الى حد ما صحيحاً (او خاطئاً) في اول الامر ، ولا توجد اساليب لصنع الحدس ، ولا قواعد لتوليد النظرات الثاقبة [١] .

ان (هيرش) أقام عرضاً يفسر الفرق بين الفهم والتأويل ، وبين التأويل والنقد ، فنحن نفهم المعنى من خلال حدث خاص وصامت ، ونؤوله علنا من خلال استعمال العلامات الشكلية ونتوصل الى احكام مهمه تكون صامتة وخاصة تترجم ذاتها الى افعال نقد عامة ، لذا يميز (هيرش) بين القارىء والناقد ويقدم عرضاً لنشاط الاخير ، (وهيرش) من خلال اصراره على ان التأويل لا يمكن الا ان يكون صالحاً (وليس محققاً) يضع نفسه بين (النسبي والموضوعاتي) ، وقد فند البنيويين زعمه القائل ان المعنى القابل للمشاركة لابد ان يكون محدداً بطبيعته ، الا ان برهنته على امكانية ان قراءة واحدة فقط صالحة اكثر من غيرها [٢] أي معنى النص البصري على وفق رؤية موضوعية لا يتدخل فيها الملتقي ليفرض رؤيته الذاتية على النص- هذه المقاربة - تعد ضربة قاسية لمدرسة النقد الذاتانية.

مفهوم التأويل عند (رومان أنغاردن) :

ان التأويلية تحولت الى منهج محدد المعالم ، ذي فرضيات معرفية وابعاد معقلنة ، ولم يتسنى ذلك التحول الا على ثلاثة من اعلام النقد الظاهراتي الحديث وهم : (رومان انغاردن) ، (هانز جورج غادامير) ، (وبول ريكور) ، والوقفة المتأتية لمسيرة التأويلية وافرازاتها على الساحة النقدية العالمية تبرز اهمية الدور الاستراتيجي الذي مارسته على سبيل التأثير والتبني ، وذلك من خلال مسارين :

الاول : تبني التأويلية بوصفها منهجاً [*] .

الثاني : تبني التأويلية بوصفها آلية [**] .

فالمسار الاول ؛ انبثق بشكل اساس من المنهج الظاهراتي متبنياً ، بشكل غير مباشر الصياغات المنهجية في طرق معالجة الوعي والفهم وتحوله وهذا المسار مثله كما ذكر - نماذج ثلاثة (انغاردن ، غادامير ، ريكور) .

اما المسار الثاني ؛ فقد تاثر بمقتضيات المعالجة المنهجية التأويلية وحاول توظيفها في ممارسته المعرفية واستخدم التأويل بوصفه آلية تتحدد بخطوات ثلاثة :

١.الفهم : (Understanding) .

٢.الشرح : (Explanation) .

٣.التفسير : (Interpertation) .

ويمكن القول ان معظم المناهج النقدية المعاصرة استخدمت التأويل بوصفه آلية بدأ من (ما بعد البنيوية) ، مرورا بالسيميائية ، وانتهاءاً بالنقد ومنهجية (فوكو) ، والتحليل الاجتماعي ، ان نظريات الاستقبال والتلقي كانت قد انبثقت بشكل مباشر واساس من التأويلية بوصفها منهجاً ، وحددت رؤيتها في تحليل عملية القراءة من خلال المداخل الفلسفية الظاهراتية والمداخل المنهجيةالتاويلية[٣].

---

(١) ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الادبية ، المصدر السابق ، ص٧٧ .

(٢) ماكلين ، ايان : القراءة والتأويل ، المصدر السابق ، ص٦ .

(*) المنهج : يقصد عادة (بالمنهج) ، سلسلة من العمليات المبرمجة ، والتي تهدف الى الحصول على نتيجة مطابقة ، لمقتضيات النظرية ، ويقابل (المنهج) من المنظورالسابق الطريقة ، ويقوم المنهج للنظرية السيميائية ، على تحليل يستهدف اختبار الانسجام الداخلي للمفاهيم الاجرائية ، كـ(عنصر / وحدة / طبقة / مقولة) وكذا الاختبار طرق(الاكتشاف / التجزيء / التبديل / التعميم) . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٢٢٤) .

(**) آلية : كل ما يشبه الصنع الآلي المطرد للمكننة ، فيقال حركة آلية لما لا تفكير فيه تقريباً ، ويقال تفسير آلي لكل ما يعتمد على الظواهر الحسية المادية وحدها ، ويستبعد القوى الخفية ، ويسمى ايضاً تفسيراً ميكانيكاً . (ينظر : مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص١) .

(٣) Areder , Philip Rice & Patricia Waugh , Modern Literary theory : Company Arnold's Edward , London . New-Yorke , ١٩٨٩, p.٩٥-٩٧.

يحاول(انغاردن) [*] من خلال رؤيته التأويلية كسر تعقيد القراءة والنتاج الفني الحديث ، وتجزئة مجاميع من المستويات والاوجه والمناهج والاصناف الفرعية ، مع وجود خاص لكل منها ومستوى للمادية ووظيفة معينة ، وطبقا لهذا النهج فهو يقسم بحثه على جزئين مختلفين : يتناول (الاول) ؛ بنية النتاج الفني وطبيعة وجوده ، ويتناول (الثاني) ؛ المناهج المختلفة للمعرفة التي ينطوي عليها النقد والقراءة ، فهو يسير بمبدأ القصدية الى نهايته المنطقية في تناول القراءة من خلال هويتها الثنائية التي يجسمها الفعل الذاتي والبنية الموضوعية [١] .

فالمشروع التأويلي عند (انغاردن) ، يحدد وفقاً للخبرة التي يمتلكها القارئ والقصدية التي يستشفها من النص البصري التشكيلي المتسم بالغموض في الصياغة الشكلية ، والمعرفة التي تواجه تركيب العمل الفني ، أي مواجهة الطرق التي يدرك بها ، وقد يعرض العمل الفني برؤى مختلفة ، وتعمل تلك الرؤى على تسليط الضوء لكشف النصوص البصرية ، وتوصف بانها عملية ادراك ، فقد كان (انغاردن) مهتماً بوصف وتحليل اسلوب ظهور العمل الفني في الخبرة فيعده متميزاً عن اسلوب ظهور سائر الاعمال الفنية ، ويميز داخل نطاق هذه الدراسة بين الاساليب المختلفة والمراحل التي يمر بها العمل الفني التشكيلي من خلال عملية الوصف الدقيق لمعطيات الخبرة التي تتم داخل منظومة واحدة للخبرة الجمالية التي تتخذ اساليب متنوعة [٢] ؛ على عد العمل الفني طبقا لتأويل (انغاردن) له قطبان : (فني وجمالي) يشير القطب الفني ، الى النص البصري التشكيلي / ابداع الفنان ، وهو عبارة عن عناصر فنية كونت النص البصري ، والجمالي يدرك من قبل القارىء ولذلك فالعمل الفني لا يتماثل تماما مع النص البصري ولامع ادراكه ، فهو متوسط بينهما ، وادراكه باي شكل من الاشكال هو تكوين فردي مستقل عن القارىء ، لانه يقع تحت تاثير انماط مختلفة ، وان وجود العمل الفني يتطلب نصاً بصرياً وقارئاً (متلقي) وهو ما يجعل العمل الفني وجوداً وحياة ، وهذا الوجود لايحدد بدقة ولكن يبقى في الحقيقة وجوداً ضعيفاً لانه يشخص حقيقة النص البصري وفردية القارئ [٣] .

ويتميز هنا العمل الفني كما يراه (انغاردن) بأنه ذات خواص متغايرة ، بمعنى انه يتميز باعتماده على بعضه وترابطه العضوي ، فهذا العمل موجود ضمن ارشادات عامة ، على المتلقي ان يجعل منها امراً واقعاً يحققها ، لكي يتوصل الى التلقي ، فانه يدخل الى العمل الفني مفاهيم معنية سابقة ، ومعتقدات غامضة ، وتوقعات تحدد من خلالها معالم ذلك العمل الفني ، وكلما تقدمت عملية القراءة ، تطورت هذة التوقعات تحت تاثير القراءة ، وبتأثير الدائرة التأويلية بتحركها من الجزء الى الكل ومن ثم الى الجزء عندما تشرع بالدوران [٤] .

ومشروع (انغاردن) التأويلي يتمثل في ان العمل الفني ومن ثم العمل التشكيلي كما تراه الباحثة يوجد وجوداً قصدياً (أي يتمثل في ذهن المتلقي) ويتألف من اربع طبقات :

١. طبقة الوان الاشكال والصيغ الشكلية ، فهو في العمل التشكيلي موجات الالوان والتأثير الفني للعناصر .
٢. طبقة وحدات المعنى المتنوعة الاشكال .
٣. طبقة الشيئيات المرسومة.
٤. طبقة الاوجه المخططة [٥] .

1989 , p.95-97

(*) كان (انغاردن) (١٨٩٣-١٩٧٠) تلميذاً (لهوسرل) واحد اتباع الظاهراتية وقد استخدمها في كتابيه (العمل الفني الادبي) (١٩٣١) و(ادراك العمل الفني الادبي) (١٩٣٧) وحدد طبيعة وجود المواضيع ونظرية المعرفة للفعاليات المعرفية الناتجة من هذه المواضيع ، وهو يسير على نهج (هوسرل) فيستخدم التحليل البديهي او الوصف الذي يستنفذ صفات الموضوع الجوهرية ، وتعتمد كتاباته على التحليل التفصيلي الواسع . (ينظر : ماكلين ، آيان : التأويل والقراءة ، المصدر السابق ، ص٣٣) .

(١) ينظر : راي ، وليم : المعنى الادبي ، المصدر السابق ، ص٣٦ .

(٢) ينظر : توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ؛ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المصدر السابق ص ١٣٣ .

(٣) ينظر : هولب ، روبرت : نظرية التلقي ؛ مقدمة نقدية ، ت: عز الدين اسماعيل ، النادي الادبي الثقافي بجدة ، السعودية ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ٩٢ .

(٤) ينظر : ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الادبية ، المصدر السابق ، ص٨٤ .

(٥) ينظر : راي ، وليم : المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، المصدر السابق ، ص ٣٧ .

فالطبقة الاولى : تمثل المستوى الرؤيوي فالعنصر في العمل الفني التشكيلي يكون متأصلاً في العناصر الفنية (المجردة) ، وفي الاشكال والالوان التي نراها اثناء المشاهدة في صمت ، الا انه يكون لها وجود قصدي بعدها تحمل معنى ، وهذة الطبقة تسمح بتجلي العمل الفني امام كثرة الذوات المتلقين[١] ، أما الطبقه الثانية : فتمثل مستوى المعنى ، أي المعنى المتضمن في الاشكال (الموحية) والعناصر الفنية المتشكلة ومن خلال هذة الطبقة يتجاوز العمل الفني مستوى تجليه المحسوس دون ان ينفصل عنه ، فهناك صلات وثيقة بين طبيعة العناصر المحسوسة ونظائرها القصدية الملازمة ، وهذة الطبقة على قدر كبير من الاهمية عنده ، فهي التي تؤسس الفهم اوالاتصال المشترك بين الذوات المتلقين ، وعلى هذة الطبقة يقوم الادراك الجمالي للذات الملاحظة ، ولذلك فأن أي وجوه للقصور في هذة الطبقة سوف يسيء الى فهم وادراك العمل الفني ككل ، لانه سوف يسمح للذات ان تعتمد استنباطاتها وعلى عمليات تلفيقية شخصية تبعدها عن المعاني القصدية المنظمة [٢] ، في حين الطبقه الثالثة : التي تمثل مستوى الموضوعات التي توصف أي الموضوعات المتمثلة (الواقعية) مثل الاشياء ، والاشخاص (الكائنات الاخرى) والمشاعر وهذه الموضوعات هي موجودات قصدية تنشأ من خلال فهم المعاني المتمثلة ، وهنا قد تبدأ آليات التخييل ليتجه الترحيل للاشكال من الحقيقي الى الخيالي / القرائي والوصول الى معاني محددة (مفهومية) ، فالمعنى عند (انغاردن) يشير قصدياً الى موضوع ما ، وان طبقة الموضوعات المتمثلة تقدم المساحة الخيالية للعمل الفني الذي يتجه اليها قصد المشاهد من خلال نشاط تخيلي ، من هذه الطبقة موضوعات واقعية ، وهي موضوعات العالم الواقعي ولا تنطوي بنيته المادية على موضع يمكن تفسيره بطريقتين مختلفتين في وقت واحد من جهة واحدة ، اي لا ينطوي على اية مواضع من اللاتحدد ، ومنها موضوعات متمثلة وهي مما ينطوي من حيث مضمونه وبنيته المادية على كثير من مواضع اللاتحدد ، وصولاً الى (الطبقة الرابعة) التي تمثل مستوى المظاهر التي تبدو عليها الموضوعات المتمثلة وهذه الطبقة التي يسميها (انغاردن) طبقة (المظاهر التخطيطية) تنبثق من طبقة الموضوعات وتتمها بالموضوعات المتمثلة في العمل الفني الحديث التي لا تكون محددة بشكل واضح وتام على النحو الذي تكون عليه نظائرها في العالم الواقعي ، فالأشياء او الاشخاص او الاحداث في العمل الفني لا تكشف عن كل مظاهرها بشكل محدد وعياني (فهنالك تغييب للزمان والمكان المعنيين) والصفات المادية للشيء انما تكون مبسوطة في العمل الفني من خلال رؤية او وجهة نظر معينة او منظورات اختزالية وجانبية محددة ، هذه الرؤى والمنظورات والاشكال في العمل التشكيلي الحديث تؤسس طبقته الرابعة فهي بمثابة مظاهر او انماط تخطيطية منتقاة بواسطة الفنان التشكيلي في مواقف او سياقات محدودة ، وهذه المظاهر يستعين بها المتذوق والملاحظ في عملية تعيين المضمون القصدي للموضوعات المرسومة ، وكأن الفنان قد اراد بهذه المظاهر التخطيطية ان يوصل رسالة معينة الى متذوق من خلال شفرة معينة [٣].

ونجد ان الطبقات التي تشكل بنى هذا العمل التشكيلي المعاصر تتميز بانها ذات خصائص متغايرة بمعنى انها تتالف من مختلف المضامين وتلعب ادوراً مختلفة في العمل الفني الا انها تتميزايضا بانها معتمدة على بعضها الاخر ومترابطة عضويا.

وهناك طبقة خامسة تبنى على هذه المستويات الاربعة طبقة الخصائص المتيافيريقية التي تتخلل هذه الطبقات ، والنقطة الاساسية هي ان جميع هذه الطبقات المتنوعة تحدث على مستوى متعال لاسيما حلقة وحدات المعنى ، وتنوع الجوانب التخطيطية وتعدد الموضوعات المرسومة وهي جميعاً في تناول الوصف الظاهراتي[٤] .

الوصف الظاهراتي لدى (انغاردن) ياخذ في الاعتبار وحدات المعنى المتعددة والموضوعيات المتعددة ، بيد ان الوظيفة الاولية للهرمنيوطيقا هي التشديد على علاقة المؤوِل بالمؤوَل ، وعلى الفهم الناشيء عن تلك العلاقة [٥] ، ويستخدم (انغاردن) لفظ (التحقق العياني) ليعين في نص تصويري بعينه

---

(١) ينظر : توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ؛ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المصدر السابق ، ص ٢٤ .
(٢) توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ؛ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المصدر السابق ، ص ٣٣٦ .
(٣) نفسه ، ص ٣٣٧ .
(٤) ينظر : ماكلين ، آيان : التأويل والقراءة ، المصدر السابق ، ص ٣٤ .
(٥) سلفرمان ، هيو : نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية ، المصدر السابق ، ص ٣٥ .

نتيجة تحقيق الامكانيات واضفاء الطابع الموضوعي على وحدات المعنى ، والطابع العياني على الاشياء / الاشكال المبهمة ، ويفرق (انغاردن) بين التجربة غير الجمالية والتي تتمثل في المعرفة قبل الجمالية بالعمل الفني ، والثانية ؛ في المعرفة التأملية الجمالية بالعمل الفني بعد تجسيده[١] ، حيث ينتقل الى ما وراء مفهوم النصوص البصرية التشكيلية الموضوعية غير المتغيرة ، الذي يمكن ان يحيل عليه القراء كلهم ، الا انه يبقي على مفهوم (الهيكل) او البنية الثابتة في النص التشكيلي الذي يمكن ان يستنتج من عدد من التحققات في حالة أي عمل فردي ، ومع ذلك هناك تناقض (اشكالية) ضمني في الزعم القائل ؛ ان الشكل المحدد للعمل الفني التشكيلي يستنبط من مختلف التحقيقات ، وقد حاول (انغاردن) التعامل مع هذه المشكلة في كتابه (ادراك العمل الفني) ، ودفعه ذلك الى تجزئة استجابة القارئ الى ادراك انعكاسي للموضوع الجمالي ، والى ادراك قبل جمالي للعمل التشكيلي ، الا ان من غير الواضح ما اذا كان هو قادرا على حل المشكلة من خلال طبقاته الابستمولوجية [٢] .

ان اهم فكرة في ظاهراتية (انغاردن) هي تمييز العمل الفني وتحوله الى وجود ملموس اذ يرى ان العمل الفني انما هو موضوع قصدي محض ، ومع ذلك فهو يعتمد في وجوده كلياً على الذات ، ويعتقد ان اللوحة الفنية مستقلة عن افعال القراءة التي يؤدي اليها ، واذا كانت القراءة تؤدي الى شيء ما ، فهي تؤدي الى تحقيق القصدية المخططة للعمل الفني وتحويله الى وجود ملموس في شكل محدد ، وفي كتاب (معرفة عمل الفن) عمل على اعادة تعريف الوجود الملموس على انه بنية مستقرة وهذا الاتجاه واضح في نقاشه التحليل التأملي للاثر الفني التشكيلي ، اذ يقوم الوجود الملموس بوظيفة النمط الذي يمكن ان يستخدمه المرء للتقويم ، فالعمليات المستخدمة لا تختلف جوهرياً على المستوى السطحي عن عمليات (القراءة الدقيقة في النقد الجديد) ويحثنا على تحديد الطريقة التي تعمل بها عناصر النص البصري المختلفة ازاء البنية الجمالية ، وكيف تولد هذة القراءات المتنوعة ؟ وكيف تؤدي الانظمة الاسلوبية والرمزية الى ما يقابلها من الوجود الملموس من جانب المتلقي ؟ ولعدم وجود طريقه لتحديد قيمة اللوحة التشكيلية ، يقرر(انغاردن) ان تحقيق الموضوع الجمالي قد ينسب الى المتلقي والى العمل الفني ، ان (انغاردن) يوضح ان عملية التحويل هي تمثيل المواضيع ، ويتألف التمثيل لعدد من (اللحظات) اولها ؛ لحظة (الاسقاط) التي تطورت عن القصد واستخدام وحدات المعنى للاشكال في اللوحة وهذه الحالة هي الوسط الذي ينبغي ان نغيره لنصل الى المواضيع المتمثلة ويسميها اللحظات الخاصه بالموضوع الممثل [٣] .

فالمنهج التأويلي الذي يستخدمه (انغاردن) في مقاربة الاشكال في اللوحة يتسم بالدقة والترابط ، لانه يرى ان الاشكال عناصر ذات مكونات ، تحوي احكاماً وهوية تعمل على ايصال المعلومات ، وتقوم بتأسيس مدركات عدة في النص البصري وهذه العلاقة المترابطة تتسم جزئياً قياساً الى نظام المكون لها ، لان هذه الاشكال ليس لها معنى لوحدها ، ولكن يتكون المعنى بترابطها وتأخذ معناها الحقيقي من خلال الترابط[٤] .

وفي مسلك منهجي تأويلي يتساءل مشروع (انغاردن) حول كيفية أدراك المتلقي لعملية الترابط بين الاشكال في العمل التشكيلي ؟ فتكون المعالجة التأويلية في ذلك عن طريق فهم قطبي القراءة ، ولا ينسى ان صناعة الاشكال البصرية اوايصال المعلومات عبرها محدد بعملية الكفاءة التي يمتلكها المتلقي ، فالاشكال لاتتوقف على عرضها ، لأن ذلك مناف لها بوصفها افكار حية وطاقات رصد وكشف تغني النص البصري بالمعلومات وتعطي علاقات لاشياء مقبلة ، وينتقل (انغاردن) الى مسألة منهجية أخرى تتعلق بانسيابية الاشكال ، فالقارئ اذا افتتن بانسيابية الاشكال / الدلالات يستمر بمتابعة الاشكال / الدلالات الاخرى المرتبطة بسابقتها ، واذا لم يكن للاشكال في لحظة تلقيها علاقة بسابقتها سيقود ذلك الى عائق في التفكير ، وتوقف في عملية القراءة ويؤدي الى خلق فجوة والتي لها أهمية في التحليل الظاهراتي التأويلي ، لانها تؤثر على حيوية الحدس وعملية استعادة الاحداث ، ولهذا فان للنص البصري / اللوحة

---

(١) ينظر : هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص ٩٣ .
(٢) ينظر : ماكلين ، ايان : التأويل والقراءة ، المصدر السابق ، ص ٣٧ .
(٣) ينظر : راي ، وليم : المعنى الادبي ، المصدر السابق ، ص ٣٧ – ٣٨ .
(٤) هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص ٩١ .

التشكيلية طاقات كامنة وقدرة على العطاء ، لا توجد قراءة واحدة تستنفذ كل القراءات ، ان كل قارئ بمفرده سيعمل على ملئ الفراغات بطريقته الخاصة [١] ، ولاشك ان واقعية بعض اشكال او وحدات العمل الفني تعطي اهمية للنص البصري لانها تجعله طاقة حركية ، وقد يقدم القارئ مدركات عديدة قدمت له من قبل النص البصري ، لتعمل تلك المدركات على ربط الخطوات والرؤى بعضها مع بعض ، وقد تؤدي هذه العملية في النهاية الى ايقاظ استجابات نفسية ، وكشف بعض السمات الحركية الملازمة لذلك النص البصري التشكيلي .

مفهوم التأويل عند (هانز جورج غادامير) :

بينما تتغاضى الظاهراتية عن التاريخ في مقاربتها لمشكلات المعنى النصي البصري نجد ان الهرمنيوطيقا تجعله جزءا لا يتجزأ من مشروعها الى الحد الذي تبدأ فيه جميع الدراسات الهرمنيوطيقية تقريباً ، بتقديم تاريخ الهرمنيوطيقا ذاته ، ويرى (غادمير) [*] باننا نستطيع ان نستخرج من انتقال العمل التشكيلي من بيئة ثقافية او تاريخية الى اخرى معاني جديدة قد لا تكون خطرت ببال مبدعه او الناس المعاصرين له [٢] .

ويعد مفهوم الفهم اساسياً لدى (غادامير) - (هيدجر) من قبله - ترتكز عليه كل اشكال التفسيرات و (التأويلات) [**] في الحياة الواقعية والعلوم الانسانية فهو وجودي هرمنيوطيقي في الان نفسه ، لان كل

---

(١) راي ، وليم : المعنى الادبي ، المصدر السابق ، ص ٤٠ .

(*) هانز جورج غادميرا (Hans Georg Gadamer) (١٩٠٠) ، مفكر ومحلل ، اشتهرت على يديه الدراسات التأويلية من خلال تأثره بـ(هوسرل) و (هيدجر) ، له تأثير واضح في فلسفة القرن العشرين في ميادين علم الاجتماع والجمال واللاهوت والنقد الادبي ، من كتبه (الفلسفة التأويلية ، ١٩٦٧) (الحوار والجدل ، ١٩٨٠) و (عمر العِلم ، ١٩٨٢) ، وكتاب (الحقيقة والمنهج ، ١٩٦٠) الذي يعد القواعد الاساسية في التاويل الفلسفي ، وهو عبارة عن ثورة ابستمولوجية في قضايا التأويل المعاصر ، والذي يعالج المحاور والمتمثلة في الفن واللغة والتاريخ ، وفيه ينتصر لمفهوم الحقيقة على حساب المنهج ، ويعلن اولوية الحقيقة ، على المنهج ، غير انه لا يعني رفض اية نزعة مناهجية ، بل تنطق تحطيم النزعة المنهاجية المهيمنة ومفهومها للعلم وبقائها اسيرة فهم تقليدية لثنائية (الذات ، الموضوع) فالمنهجية السائدة في العلوم الطبيعية ، تفترض مساحة فاصلة بين الذات والموضوع وتشترط استخدام اليات مناهجية محددة تحاول فيها الذات امتلاك موضوعها وتحليليه وبشكل يضمن لها امكانيات التحقق والثبات والتنبؤ ، بدلا منه اليات (مناهجية) جديدة قائمة على الفهم وبحوار بين الذات والموضوع ،ويحاول (غادامير) الفصل بين الحقيقة والمنهج ، حيث يهاجم المفهوم القائل : ان المنهج هو شيء يدل على موضوع ما تتمخض نتيجة فيه ، ويقدم (الهرمنيوطيقا الفلسفية) بوصفها وسيلة لتصحيح مسالة تعيين هوية الحقيقة والمنهج اللذين يرى انهما يشخصان العلوم ، ويصل الى ماوراء تصور (شليرماخر) الهرمنيوطيقا بوصفها سايكولوجيا (الفهم) ويرفض اقران (دلتاي) للتاويل بالمنهج ويبدأ بدلا من ذلك بزعم (هيدجر) القائل بضرورة ان تقف النزعة التاريخية والصفة الزمانية في مركز أي مشروع فلسفي ، ويرى ان المسافة الزمانية التي تفصل المؤول عن الموضوع الذي يؤوله ، لا يعد حاجزاً ينبغي إزالته بل هو سمة منتجة من سمات العلاقة بين الاثنين (ينظر : الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ٣٧) و (ينظر : ماكلين ، ايان : التأويل والقراءة ، المصدر السابق ، ص ١٣) .

(٢) ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الادبية ، المصدر السابق ، ص ٨٧ .

(**) غدا التأويل الفلسفي للنصوص البصرية التشكيلية، هي كشف كل قيمة البعد التأويلي في ابراز اهميته الاساسية لمجمل فهمنا للعالم في كل تجلياته ، بدءاً من عمليات التواصل بين البشر وصولاً الى عمليات التلاعب الاجتماعي ، ومنذ تجربة الفرد في المجتمع ، ان محاولته الخاصة ترتبط باستعادة ارث (الرومنطقية الالمانية) رومانطيقية (دلتاي) التي يتخذ فيها موضوعاً له نظرية علوم الفكرة بجعلها تستند على اساس جديد اكثر اتساعاً، فتجربة الفن تعطي الجواب السريع عن الابعاد التاريخية في علوم الفكر ، وكشف الطابع التشكيلي لكل تجربة= =انسانية في العالم ، لان كل

انواع الفهم لديه ابتداءاً بالاولية حتى الفهم الحقيقي للدزاين ، ولان الفهم يشكل جزءا اساسيا من كينونة الانسان فهو يرتبط بعلاقة باطنية مع زمنيته ، اذ ذهب (غادامير) الى ان (الزمانية)(*) والتاريخية جزء لا يتجزء من كينونة أي تكوين او خلق ، ففهم أي شيء ينطوي لا محالة على عملية تأويلية (١) ، لذا نجد اسهام (غادامير) في اعادة موضعة التراث والتاريخ بالاستناد الى هذا الجذر الهيدجري في مركز نظريته ، ففعل التأويل هنا ليس فردي يقدم بوصفه خلاصة للفهم يتم الوصول اليه عبر اجراء منهجي موضوعي ، فعل لا ينفصل ابداً عن اطاره التاريخي ويحدث بالضرورة ضمن صيرورة التراث وليس سايكولوجيا صرفاً ، ويميز غادامير بين نوعين من الفهم :

١.الفهم الجوهري وهو فهم محتوى الحقيقة (التي تتكشف بقراءة النص – البصري التشكيلي) .

٢.الفهم القصدي وهو فهم مقاصد واهداف الفنان التشكيلي .

فالفهم عند (غادامير) هو ادراك المعطيات النفسية والفردية والتاريخية التي ينطوي عليها التصريح بقضية معينة مقابل فهم ماهية هذا التصريح او السلوك في حد ذاته ، والفهم القصدي هو وسيلة استراتيجية يستعان بها في اللحظة التي يخفق فيها الفهم الجوهري في ادراك حقيقة ما يؤطره ، ولتوضيح فكرة الفهم (الجوهري ، القصدي) يلجأ (غادامير) الى تجربة الفن كتجربة تتجلى فيها حقيقة الفهم في فهم حقيقة الآثار الفنية على ضوء المقاصد والاطر الفردية والاجتماعية والتأريخية الداخلة في تشكيلها كجملة شروط متعددة الابعاد ؛ فالاثر الفني يدخل في سياقه الاهتمامات الخاصة للافراد ليحتويها بحذافيرها ، فالاثر الفني يتمتع بسلطة سحرية تخضع الافراد الى نظامه المعياري ولا يصبح الاثر الفني وهماً أو خداعاً انما تقييم واعادة تأسيس حياة الفرد ؛ لان هذا التواصل بين عالم الآثار الفنية وبين عالمه المعاش يكسبه انماطاً جديدة من الرؤية والتدبير (٢) .

فالعمل الفني يدخل اهتمامات المتلقين ليحتويها مثله مثل اللعبة التي تستغرق المهتمين بها وتنسج حولهم عالماً جديداً بمعزل عن انشغالاتهم اليومية في حياتهم (٣) ، فالعمل الفني لعبة ، لان وجوده الحقيقي لا يمكن ان ينفصل عن قدرته على التمثيل الذي تتمظهر به صورته الفنية وماهيته ، ان اللعب ليس مجرد نشاط ابداعي للتسلية والمتعة ، انه يتضمن نوعاً من الجدية ، اذا اتجاهلنا أحد المشاركين يفسد اللعبة ، اللاعب يختار أي نوع من اللعب ، ولكنه حين يدخل اللعبة يصبح محكوماً بقوانينها التي تتجاوز ذاتية اللاعبين والمتفرجين معاً ، فالمقصود (باللعب)(*) هنا ليس حالة المبدع (الفنان التشكيلي) الروحية أو الفكرية ، بل تشكل وجود العمل الفني التشكيلي ذاته ، فاللعب وجود قبل ان يكون وعياً ، فالانسان يتفرد عن الحيوان وعناصر الطبيعة وكائناتها المختلفة باللعب الذي يمثل افصاحاً عن الذات ، وان روح اللعبة يصبح هو المسطر ، وهدفها هو نقل الحقيقة التي تمثلها الحقيقة التي تحولت الى شكل هو اللعبة نفسها (٤) ، فاللعبة أو التجربة الفنية التشكيلية كحلم يجتث المتلقين من واقعهم وتجاربهم المعيشة ويدخلهم في متاهات ويستغرق الوعي في لحظات عالم غريب عن انشغالاته وهمومه ، ولكنه يتكيف مع قواعده

تجربة تتحقق في المعاصرة التي تتجدد باستمرار . (ينظر : غادامير ، هانز جورج: فن الخطابة وتأويل النص ونقد الايديولوجيا ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع٤ ، مركز الانماء القومي ، لبنان ، ١٩٨٨ ، ص٥) .

(*) (الزمان) وسط متجانس غير محدود تمر فيه الاحداث متلاحقة ، والمدة جزء منه وقد يطلق على مدة معينة ، يعده (ارسطو) مقياس الحركة ، وفرق بينه وبين المكان ، ومادامت الحركة متصلة فالزمان متصل . (ينظر : مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص٩٥) .

(١) الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الادبي ، المصدر السابق ، ص٥٢ .

(٢) الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ٣٧ .

(٣) الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التأويل ، المصدر السابق ، ص ٧٩ .

(*) نظرية اللعب : تبحث في اوجه نشاط كوني للحركة ، وقد طورت الانثروبولوجيا (نظرية اللعب) في ابحاثها ، عن علائق النشاط الانساني ، وتكرارية الافعال ، كما استفادت الآداب من نظرية اللعب في (نظرية الرمز) جاعلة من اللعب جوهراً لكل ممارسة ادبية شاعرية . (ينظر: علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص١٩٧) .

(٤) ابو زيد ، نصر حامد : اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المصدر السابق ، ص٤٠-٤١ .

ومعاييره ، فيتمتع الآثر الفني بسلطة تخضع المتلقين الى سلوك معين وفعل وجداني يبديه [١] ، فعلاقة المتلقي بالآثر الفني هي علاقة (المشاركة) لكن تستقل اللوحة الفنية عن المتلقين لتؤكد وجودها الخاص دونهم ، لكنه يرتد من هذا المنظور الى مجرد (لوحة او تمثال) يخلو من حيوية التأثير واثارة الاعجاب في نفوس المتلقين لكن كما يقول (غادامير) : وجد الكتاب للقراءة ووجدت القطعة الموسيقية للسماع ، (فالعلة الغائية)[**] ، هي شرط ضروري للوجود الفعلي للاثر الفني الذي يتمثله الآفراد ، ويتجاوز (غادامير) بذلك الفهم القصدي لتصبح قراءة الاثار الفنية والنصوص البصرية التشكيلية لا تنصب فقط على رؤى ومقاصد الفنان التشكيلي ، وانما تقيم أيضاً الآثر من خلال قدرته المعيارية ودوافعه التي تحفز المتلقين على ابداع انماط حياتية جديدة والانفتاح الحيوي على الاثر .

ينتقل (غادامير) من المنهج الى الحقيقة لان علاقة القارئ بالاثر الفني أو الفلسفي هو علاقة بالحقيقة ، فهم الاثر الفني هو فهم حقيقته ، وانخراط الحقيقة في التجربة هو عد الفهم كرؤية تأملية شاعرية ، لما يمكن ان يقوله الاثر في سياق لحظتنا الراهنة (اشكالية العلاقة التي تتأسس بين المعنى المنتج والسياق المستهلك) [٢] ، فالحقيقة التي يتضمنها العمل الفني ، حقيقة ليست ثابتة ، ولكنها تتغير من عصر الى عصر طبقاً لتغير افق المتلقين وتجارب لهم ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة [٣] ، فالقراءة من وجهة نظر (غادامير) تتبلور عبر المعطيات التاريخية لثقافة معينة فتأويل العمل الفني التشكيلي ينطوي على حوار بين الماضي والحاضر ، والفهم ينطوي على تأويل ، أذ يمثل التأويل سيرورة تأريخية تعبر باستمرار عن المعنى المحتجز في الفهم لذاته ، وبذلك لا يكون الفهم محض تكرار للماضي ، بل يسهم بمعنى الحاضر وفضلا عن ذلك لا يوجد تأويل صحيح اذ يتضمن التأويل توسطاً مستمراً بين الماضي والحاضر [٤].

يرى (غادامير) ان الفهم ، لا يمثل فعل ذاتية المتلقي / القارئ / المؤول ، بل هو المتلقي / نفسه داخل سيرورة التراث (الثقافي / الفني / الجمالي / المعرفي) التي ينصهر بها الماضي والحاضر باستمرار ، ويحتوي على العناصر باستمرار ، وهذه تمثل (الفهم المسبق) أي الاعتقادات بان ما يشكل وحدة المعنى هو الوحيد الذي يحمل صفة المشروعية بالنسبة له ، والعلاقة بالحقيقة تكون في وضع يؤهلنا لفهم النص البصري التشكيلي ، بوصفه المعنى الاخر ، ويقصد بالمعنى هو المضمون القصد الخاص للفنان التشكيلي ، اما الآخر فيمكن ان يكون الآخر في الزمان ، او الشخص او كليهما [٥] .

وبنية الفهم التي يحللها (غادامير) لا يمكن ان تغفل (ماقبل) الفهم او الاطار النظري والعملي الذي يتموضع فيه الافتراض المسبق ، ويرتد في الفكر التأويلي الغادامير ي ، عنصراً فعالاً في الفهم التأويلي قبل ، أي تأويل او رصد للمعنى تتشكل هندسة قبلية تخضع النص البصري او الأثر الفني التشكيلي في سياق خاص ومنطق (الافتراض المسبق) ، يعد ان (قبل) النص البصري التشكيلي هناك نص بصري تشكيلي اخر / (تأويل قبلي) ، وتصبح كل قراءة لنص بصري تشكيلي او اثر فني هي قراءة وتأويل للتراث (التراث الحضاري الانساني) [٦] .

ويسعى الوعي التأويلي الهرمنيوطيقي بالنسبة (لغادامير) الى تمييز نفسه من العمل الفني الى البرهنة على ان نظرية (الوعي الجمالي) تفترض قبلا وظيفة (التمييز الجمالي) التي من خلالها يفقد العمل الفني مكانه وكذلك العالم الذي ينتمي اليه بقدر ما ينتمي الى الوعي الجمالي ، ويقول (غادامير) : ان هذا

---

(١) الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا و فن التأويل ، المصدر السابق ، ص ٧٩ – ٨٠ .

(**) العلة الغائية (Finale Cause) : وهي التي يكون وجود الشيء لاجلها ، وقد اخذ فلاسفة الاسلام ، وفلاسفة القرون الوسطى في اوربا بهذه النظرية الارسطية ، وقدموا العلة الغائية على سائر العلل ، وفي ذلك قول (ابن سينا) الغاية تتأخر في حصول الوجود على المعلول ، الا انها تتقدم سائر العلل في الشيئية . (ينظر : صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص٩٦) .

(٢) الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدوُر السابق ، ص ٣٨ .

(٣) ابو زيد ، نصر حامد : اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المصدر السابق ، ص ٤١ .

(٤) هوي ، ديفيد : الفلسفة الهرمنيوطيقية لدى هانزغادامير ، ت : خالدة حامد ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع٤ ، مكتبة النادي الادبي الثقافي ، جدة ، ٢٠٠٠ ، ص ١٤ .

(٥) ماكلين ، آيان : التأويل والقراءة ، المصدر السابق ، ص ٣٥ .

(٦) الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ٣٩ .

منظار للفنان التشكيلي الذي يفقد ايضاً مكانه في العالم ، ويميز الوعي الجمالي موقع المؤول من موقع العمل ، فالعمل الفني التشكيلي يجرد من عالمه ، ويفهم بصفته كمفهوم الوعي يحدث فيه تمييز جمالي بين المؤول والعمل الفني التشكيلي ، و (غادامير) يعارض هذا النوع من (التمييز الجمالي) لصالح (اللاتمييز الجمالي) والذي يحدث في المكان الذي يرسمه تصوير التمييز الجمالي[١].

ان وظيفة العمل الفني التشكيلي نفسها تنتج عن فعالية الفنان التشكيلي أو المؤول ، وان الفعل ليس هو العمل الفني التشكيلي ، فالنص البصري يشغل في أحسن الاحوال المكان الذي يشغله الشكل بوصفها أفقاً لانطولوجيا هرمنيوطيقية ، وبهذا الخصوص ، فان النص البصري هو حد كينونة الفعالية التأويلية ، والنص البصري ليس نتاج مهارات الفنان التشكيلي الابداعية ، وليس مطابقاً مع مفهوم (غادامير) للشكل ؛ فالنص البصري لشكل لا يدمج نصيته / شكلانيته بالطريقة نفسها التي تدمج بها فكرة (غادامير) عن الشكل معناها ، بيد أنه لا يقول شيئاً عن النصية الروحانية تلك السمة الاساسية لاية سيميولوجيا هرمنيوطيقية [٢] .

فمن ذلك تستنتج الباحثة ان منهجية (غادامير) تتسم بالمقارنة بين العالم المثالي للعمل الفني والعالم الحقيقي ، والتركيز على مفهوم الادراك بوصفه منهج مهم ، والنظر الى اللوحة بوصفها مجسداً لوحدة المعنى ، ومانحاً التعالي لتلك الوحدة فضلاً عن عده عنصر (الوعي) مبدأ منهجياً ، يمكن من خلاله فصل الاختلافات في التأريخ عن عملية الفهم ، ثم الانفتاح على المزيد من الاختلافات [٣] ، ان الخصوصية التي تميز منهجية (غادامير) الظاهراتية تكمن في ربطه بين اطراف عدة وفقاً للمعادلة الاتية :- (منهجية غادامير الظاهراتية التأويلية = فلسفة الفهم التاريخي + علم الجمال الادراكي + التأويلية) .

وتتركز هذه المعادلة على اضفاء ابعاد فلسفية للتأويل تنبني على وجودية الاشكال ، وعلى الحقيقة التي تحاول الذات الوصول اليها [٤] .

ويمكن للباحثة تحديد اهم الخطوات المنهجية (لغادامير) التي رفدت المسيرة المنهجية التأويلية بالآتي :

١. اجتراح مفهوم التباعد بين الذات والموضوع ، ويعد هذا هو منشأ الاغتراب في جميع الثقافات الحديثة ، (والمنهج) ببعده المعرفي هو منبع التباعد .
٢. يعد الفهم سمة من سمات الانسان / المتلقي الجوهرية ، وبذلك انتقلت قضية الفهم من المستوى المعرفي الى المستوى الوجودي .
٣. تمكين الانسان / المتلقي من التخلص من الافكار القبلية ورفع شأن العلوم الانسانية التي تمد الانسان / المتلقي بنوع من المعرفة كفيلة بصوغ بعض المعايير التي تساعده على تطوير امكانيات فهمه وادراكه للحياة ، ويتم ذلك وفقاً لمبدأ منهجي اطلق عليه (غادامير) (الوعي التأويلي) .
٤. كشف قيمة البعد التأويلي وابراز اهميته الاستراتيجية لمجمل فهم العالم في تجلياته المختلفة بدءاً من عمليات التواصل وصولاً الى عمليات التلاعب في الصيغ الاجتماعية ، البصرية ، الذوقية .
٥. كشف الطابع الشكلي لكل تجربة انسانية في العالم ، وتحليل المستوى الشكلي للسلوك الانساني المرتبط بالعالم .
٦. تستند السلطة التأويلية على صيرورة تاريخية محكومة بطريقة الفهم الايديولوجي.
٧. التركيز على مجموعة من المفاهيم المرتبطة بشكل مباشر او غير مباشر بعملية الادراك والفهم.
٨. مهمة التأويلية تحدد بعالم المعنى ، أي ان الفلسفة التأويلية تقضي الاعتراف بالصراع المستمر لاجل تصيد المعنى [٥] .

---

(١) سلفرمان ، هيو : نصيات بين الهرمنيوطيقيات والتفكيكية ، المصدر السابق ، ص ٥١ .
(٢) نفسه ، ص ٥٣ .
(٣) هوي ، ديفيد : الفلسفة الهرمنيوطيقية لدى هانز غادامير ، المصدر السابق ص ١٩ – ٢١ .
(٤) ناصف ، مصطفى : نظرية التأويل ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع٤ ، مكتبة النادي الادبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ٢٠٠٠ م م ، ص ٣٣ – ٣٤ .
(٥) غادامير ، هانز جورج : التأويل واللغة والعلوم الانسانية ، ت : محمد شوقي الزين ، مجلة فصول ، ع١ ، م١٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٣٤١ – ٣٤٢ .

٩. مشكلة التاويلية هي مشكلة قدرات الوجود الانساني في ضمان وجود تواصل بين المعطى البصري العام ، والنص الشكلاني ولذلك يقرر (غادامير) : ينبغي ان نؤول النص البصري التشكيلي لانه ينبغي ان نفهم دلالته .
١٠. رفد (غادامير) معطياته بمفهوم (اللعب) الذي عد وظيفة للحياة الانسانية ونوعاً من التمثيل الذاتي ، وممارسة لاعادة تكوين النص البصري التشكيلي المعاصر ونشوئه طبقاً لعملية الفهم و (اللعب) كما يراه (غادامير) هو بعد وجودي لاعطاء التاويلية خبرة جمالية ودلالية [١] .

مفهوم التأويل عند بول ريكور :

تنشأ الحاجة الى التأويل عند (ريكور) [*] من حقيقة ان المعاني في الاعمال الفنية الحديثة والمعاصرة صارت حرة عن مبدعيها وعن متلقيها ، وهو لا يأخذ بنظر الاعتبار دور المؤولين التوسطي ، فهو لا يميز بين النقاد والقراء العاديين لذلك فالنصوص البصرية كلها قابلة للانفتاح على الكثير من (التأويلات) [**] بقدر كثرة قرائها ، فعندما تؤدي المسافة التأريخية والثقافية التي تفصل النص البصري

---

(١) غادامير ، هانز جورج : تجلي الجميل ، تحرير: روبرت برناسكوني ، ت : سعيد توفيق ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ . ص ٩٨ – ١٢٢ .

(*) بول ريكور (Paul Ricoeur) ، (١٩١٣) فيلسوف فرنسي ، يعد من اشهر منظري الفلسفة التأويلية (الهرمنيوطيقا) ، وكان يسلم بان قوة الفلسفة تكمن بالافكار والمفاهيم الخارجة عنها ، ويعد كاتباً انتقائياً يعتمد على الفلسفة واللسانيات ، والسايكولوجية في توجهاتها الاوربية والانجلو امريكية ، وان كتابه نظرية التأويل (١٩٧٦) يستفيد بشكل مكثف من (سوسير) ونظرية الافعال الكلامية والظاهراتية والهرمنيوطيقا والتحليل النفسي . (ينظر : ماكلين ، ايان : التأويل والقراءة ، المصدر السابق ، ص٣٦) .

(**) لم يهتم (ريكور) بتنظير التأويل كمنهج منطقي وكمذهب فلسفي ، بل اندفع الى ممارسته ، فاعطى من خلاله وعلى ضوئه قراءة شمولية لاهم تيارات الفلسفة المعاصرة قام بتأويل قولها الفلسفي ، فكتب (تناصاً) ، على نصوصها الاصلية وجاء التناص تأويلياً واستخدم المفاهيم لتلك المذاهب كمراجع تأويلية لبعضها ، ومعطيات (ريكور) كان لها ، رصيد فلسفي من فلسفة اللاهوت وفلسفة الظاهراتية مع (هوسرل) و(هيدجر) لقد كانت التأثيرات الفلسفية مختلفة في فكر (ريكور) لكن حصيلتها النهائية كانت تدور حول استثمار امكانية تلك الحصيلة في بلورة المعطى المنهجي لفلسفة (ريكور)، وقد ميز (ريكور) بين نوعين من التأويلية :١.التاويلية العلمانية (Secularism Hermeneuticism) ، ٢.التاويلية الدينية (Religionism Hermeneuticism) .

فالنوع الاول في التأويلية هو لعلمنة الفعل الاسطوري ، والثاني لاسترجاع المعنى ، أي استرداد المعنى الروحي ، وقد شكل هذان النوعان اشكالية تعدد المعنى ، لان التأويلية تسعى الى فتح عالم العلامات لتفسير الغموض تعدد امكانيات اقتناص المعنى انطلاقا من ممارسة فعل التأويل في عالم نصي غير مكثف بذاته . (ينظر : ريكور ، بول : النص والتأويل ، ت : منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر ، ع٣ ، مركز الانماء القومي العلمي ، لبنان ، ١٩٨٨ ، ص٣٠) و (ينظر : ريكور ، بول : اشكالية ثنائية المعنى بوصفها اشكالية هرمنيوطيقية ، ت : فريال الجبوري غزول ، مجلة البلاغة المقارنة ، ع٨ ، الجامعة الامريكية ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص١٣٧-١٣٨) .

التشكيلي عن القارئ الى وضعية انعدام الفهم ، والتي لا يمكن تجاوزها الا في اطار قراءة متعددة الابعاد ، انذاك يصبح وجود فن مخصوص امراً لازماً ، وبهذا الشرط الاساسي يغدوا التأويل موضوعاً مركزياً لهرمنيوطيقا نظرية للمعنى المتعدد [١] .

ويتم البحث عن المعنى من خلال تقديم عدد من الفرضيات عبر الدليل السيميائي [*] المقدم في النص البصري التشكيلي حتى يتحقق معنى النص البصري المدرك شكليا بطريقة شبه احالية يكون فيها عالم النص البصري مكشوفاً ، فقد كان النص يمتلك معنى واحداً فقط (من وجهة نظر التفسير) ، أي علاقات داخلية او بنية خاصة ، ولكنه الان (مع التأويل) اصبح يمتلك دلالة ما ، أي اصبح انجازاً داخل (الخطاب) [**] الخاص بالذات القارئة ، لقد كان (الاثر) بواسطة معناه يمتلك بعداً سيميولوجيا فقط ، اما الآن فقد اصبح بواسطة دلالته يمتلك بعداً سيميائياً [٢] ، فالمعنى موضوع مثالي وواقع خيالي [***] ، وان حقيقة المعنى هي القوة الخاصة غير القابلة للتحليل الخاضع لرغبة المؤول ، ووظيفة التأويل ليست في ان تجعل نصاً تشكيلياً ما يدل على شيء اخر فحسب ، ولا حتى ان يدل على كل ما يستطيعه ، بل هي ان يبرز ما يسميه اليوم عالم النص البصري [٣] ، ويمكن القول ان (ريكور) قد عدل نظرية (شلايرماخر) التي تهدف الى احياء خبرة الفنان التشكيلي السايكولوجية من خلال جعلها تحدث في فضاء دلالي وليس في فضاء سايكولوجي لغرض اخضاعها لمعيار الصلاحية ، ويحتفظ التأويل بخاصية الامتلاك ، امتلاك فهم متجدد للنص البصري والذات المؤولة نفسها ، ولا يتم التخلي عن المعنى ، بل يصبح التأويل متوسطاً بالتفسير ذاته عوضاً ان يكون معارضاً له ، فمن جهة اولى ؛ يمر عبر فهم الرموز / الاشكال التي تتوثق الذات داخلها ، ومن جهة اخرى ؛ لا يكون فهم النص البصري غاية فهم ذاته ، بل تتوسط علاقة الذات بذاتها ويتحقق الترابط والتكامل بين الهرمنيوطيقا وبين فلسفة التأمل الذاتي [٤] .

النص البصري بالنسبة الى (ريكور) هو فضاء مستقل للمعنى لم يعد قصد الفنان التشكيلي يبعث فيه الحياة فقد انقطعت صلته بالنص البصري / اللوحة ، وينتج الخطاب ، كما يرى في الحدث أياً كان ، ومعنى النص البصري يعززه بنية الموضوع ، فحدث النص البصري / موضوعه ليس من انشاء الفنان التشكيلي وليس لمعنى الفنان التشكيلي ، وكل من الحدث / الموضوع والمعنى في متناول التأويل والتفسير ، ويعنى التفسير (بالمعنى) ، والتأويل ينمي المرجع [*] الذي يقال شيء ما عنه ، وتتضمن الفعالية التأويلية جدل المباعدة (أي خلق مسافة) والملائمة ، فالمباعدة هي الطريقة التي يوجه بها نص بصري تشكيلي الى قارئ معين ، والملائمة تتضمن نقلاً لغوياً / نصاً جديداً للنص البصري (المقدم للقارئ) ، بحيث ان القارئ بخلاف الفنان التشكيلي لا تنقطع علاقته بالنص البصري ، اذ يدخل الى النص البصري

---

(١) ريكور ، بول : البلاغة الشعرية والهرمنيوطيقا ، مصطفى النحال ، مجلة فكر وفن ، ع١٦ ، دار النشر المغربية ، المغرب ، ١٩٩٩ ، ص ١١٢ .

(*) السيميائية : هي اعادة تقيم لموضوعها او لمنماذجها ونقد هذه النماذج ، أي العلوم التي يقتبس عنها ولنفسها كنظام حقائق وهي نمط تفكير قادر على تعديل ذاته ، دون انتصابه كنظام ، وكدراسة لكل مظاهر الثقافة ، كما لو كانت انظمة للعلامة ، اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة ، كانظمة علامات في الواقع ، والمنهج السيميائي ، تركيب لدراسات الانثربولوجية / اللسانية / النفسية / الاجتماعية . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلاحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص١١٨) .

(**) الخطاب : مجموع خصوصي لتعابير وتتحدد بوظائفها الاجتماعية ، ومشروعها الآيديولوجي ، ويحدد الخطاب في استيعاب اللغة ، عند الانسان المتكلم ، ويمتلك الخطاب الفني ابعاداً شاعرية ، تميزه عن الخطابات المباشرة . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٨٣) .

(٢) ريكور ، بول : النص والتأويل ، مجلة العرب والفكر العالمي ، المصدر السابق ، ص٤٨-٤٩ .

(***) تقتصر ابحاث (ريكور) على النصوص الفنية الخيالية التي لا يعد طابعها التاريخي اشكالياً ، ولا تكمن قيمة عمله للنظرية في نموذج الممارسة النقدية بل بالعرض المقنع لحقل المعنى والتأويل المفهومي . (ينظر : ماكلين ، آيان : التأويل والحقيقة ، المصدر السابق ، ص٣٦) .

(٣) ريكور ، بول : البلاغة الشعرية والهرمنيوطيقا ، المصدر السابق ، ص ١١٤ .

(٤) ريكور ، بول : النص والتأويل ، المصدر السابق ، ص٤٨ .

(*) المرجع : حقيقة غير لسانية ، تستدعيها العلامة ، والمرجع موضوع مفرد واقعي ، يمكن ان يشار اليه باسم شخصي / بوصف محدد / باسم مشترك ، والمرجعية : علاقة بين العلامة وما تشير اليه ، والوظيفة المرجعية للغة هي الوظيفة التي تحيل على ما تتكلم عنه ، وعلى موضوعات خارجية عن اللغة . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٩٧) .

ليجعله شيئاً يخصه ، فالملائمة تتضمن حشد سمات المعنى معاً ، ان (ريكور) يفسح المجال لتعاضد التأويل وتفسير النصوص البصرية التشكيلية وهو قول يشير الى تقارب موقفه من موقف سيمولوجيا هرمنيوطيقية [١] .

تأويلية (ريكور) هي (فينومنيولوجيا) بأمتياز لكنها ازاحة نقدية للمتعاليات المؤسسة لمذهب (هوسرل) ، فهي تأويلية فينومنيولوجية بالمعنى الذي تربط فيه شكلية الرمز بفهم الذات ، فليست العلاقة انعكاساً مباشراً للذات في مرآة ذاتها او التماهي هي المطلق مع مثلها وعالمها الذواتي المغلق ، وانما رؤية تتوسطها الاشياء / الاشكال و(العلامات) [**] و (الرموز) [***] او الآثار ، اذ انطلق (ريكور) من الفرضية التي تعد التأمل والتفكير الذي يتوسط عالمه ؛ فضاء العلاقات والرموز ، عبارة عن علاقات متداخلة ، فالذات كفعل تاملي وفعالية تواصلية تتجلى في الاثار التي ترسمها على بياض الصفحات / السطوح / اللوحات او الفنون والثقافات والحضارات ، فالتماهي بين الذات وذاتها مستحيل ، وفهم الذات يتوسطه تفكيك عالم الرموز والفضاء فتلتمس ذاتها أو تعي عالمها بهذا الاندفاع نحو علم الاشياء والعلامات والرموز ، فالرمزية حبلى بالمعنى وهذا المعنى ينتظم ويتوزع داخل نسق ثقافي معين ، ومن هنا عد (ريكور) الفهم الرمزي يجمع بين لحظتين : اللحظة التأويلية بأدراك المعنى (الافق التأويلي المفتوح) واللحظة التفسيرية بتنظيم البنية الدلالية (النسق الرمزي المغلق) [٢] ، ويتعامل (ريكور) مع تفسير الرموز من ناحيتين، فالرمز يمثل نافذة يطل منها المتلقي على عالم المعنى ، بوصفه أي الرمز ، وسيطاً شفافاً يكشف عما وراءه من ناحية ، وان الرمز يمثل حقيقة زائفة يجب ازالتها وصولاً الى المعنى الكامن وراءها من ناحية ثانية ، أي ان مهمة التفسير عند (ريكور) هي ازالة المعنى الزائف السطحي وصولاً الى المعنى الباطني ، ويؤكد (ريكور) على ان العمل الفني التشكيلي ، وان اشار الى مبدعه / الفنان الا انه يحمل في طياته استقلاله من حيث المعنى ، وهذا الاستقلال يحمل اهمية كبيرة بالنسبة (للهرمنيوطيقا) ، حيث يبدأ التفسير من فض انغلاق هذا العالم من المعنى المستقل ، ومع تأكيد (ريكور) على ارتباط العمل الفني بالفنان التشكيلي واستقلاله من حيث المعنى ، فان مهمة المفسر هي النفاذ الى عالم العمل الفني وحل مستويات المعنى الكامن فيه ، الظاهر والباطن ، الحرفي والمجازي[٣] .

كما ان تفسير (ريكور) للحلقة الهرمنيوطيقية التي يسميها (قوساً) يبدأ بالفهم الساذج للوحة بكاملها الذي يعقبه تفسير تحليلي ، اذ يقول : اذا ما اعتبرنا التحليل البنيوي مرحلة متوسطة بين تأويل ساذج وتأويل نقدي (تأويل ساذج تحليل بنيوي تأويل نقدي) أو بين تأويل يبقى في حدود السطح وآخر يتجه نحو الاعماق فسيصبح من الممكن اعادة موقعة كل من التفسير والتأويل على قوس هرمنيوطيقي وحيد [٤] .

ويزيح (ريكور) الاشكالية لتصبح عنده ليس فقط بين التفسير والتأويل ؛ وانما بين التفسير والفهم ، ويصبح التأويل كشف العلاقات الضمنية بين التفسير والفهم ، فقد اعتمد (ريكور) على طاقة الشكل في الاشتقاق عندما يصبح الفهم ادراك لشي ما يسميه (معنى) ، والتفسير وسيط يربط فهم العلاقات بفهم الذات ، واذا كان التفسير مع (دلتاي) هو شرطاً فأن افضل مقاصد الذات هو تفسير هذه الاثار ، لكن (ريكور) يعني الاولوية والصدارة للفهم ليصبح التفسير مجرد وسيط ، بوصف أن التأويل يبحث في ثنايا العمل الفني عن حركة داخلية تنظم وتنسق الاثر وعن طاقة هذا الاثر في الاندفاع خارج ذاته في سبيل ابداع

---

(١) سلفرمان ، هيو : نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، المصدر السابق ، ص ٥٤ .

(**) العلامة : حدث مدرك ، يشكل دليلاً منتجاً لمباشرة ما ، ومفهوم اساسي في السيميائيات يمثل أشياء ، بصفة بديل ، ويمكن لـ(العلامة) ان تكون طبيعية / عرفية / اعتباطية ، وتمتلك العلامة قيمة او عنصر جملة ، مثال : الصليب الاخضر للصيدليات = هنا صيدلية . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص١٥٨) .

(***) الرمز : مصطلح متعدد السمات ، غير مستقر ، حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه ، فهو علامة تحيل الى موضوع ، وتسجل طبقاً لقانون ما ، والرمز وسيط تجريدي للاشارة الى عالم الاشياء . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص١٠٢) .

(٢) ينظر : الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ٦٧ – ٦٨ .

(٣) ينظر : ابو زيد ، نصر حامد : اشكالية القراءة واليات التأويل ، المصدر السابق ، ص٤٤-٤٨ .

(٤) ينظر : ريكور ، بول : النص والتأويل ، المصدر اسابق ، ص ٥٠ .

عالم هو مادة العمل الفني ، هذه الجدلية تضع التأويل أمام حركة النص البصري الداخلي وتوجهه ، من هنا فـ(ريكور) قد تجاوز ثنائية التفسير والفهم ، ويجيب (دلتاي) القائل غاية الهرمنيوطيقا هي فهم الفنان افضل من فهم ذاته ، يعترض (ريكور) ليصبح التأويل ليس ان نفهم اللوحة / العمل الفني افضل مما أراد لها صاحبها ، او يكون الفهم ذاتي اعمق من فهم الفنان التشكيلي للوحة / العمل الفني ومتابعة هذا النشاط الداخلي والخارج عبر علاماته [١] ، فالفهم أذن هو المعرفة التي تتم بوساطة رموز نفسية ، وبوساطة التطابق مع قصدية الفنان التشكيلي والتوافق معه ، واعادة انتاج العملية الابداعية ، اما التأويل فيعطي درجة الموضوعية المتحققة بفعل التثبيت والمحافظة اللذين تلحقهما الرسم بالرموز ، ولذا فالتأويل حسب (ريكور) هو اعادة انتاج التجارب المعيشة [٢] .

يوحي (ريكور) بأن النص مرسوم لانه غير مرئي ، فليس هنالك حوار بين الفنان التشكيلي والقارئ ، ان هذا الانعتاق للوحة من الحالة المرئية الحسية يقطع العلاقات القائمة بين الشكل والعالم ، فالشكل لا يستطيع ان يحيل على العالم باسم النص / اللوحة ، فالنص / اللوحة هي ان نقول شيئاً عن شيء امام ذات حاضرة او نص مثبت بالعلامات ولكنه يحتويها لاهميتها وتأسيسها المعرفي ، ووصولاً الى الهرمنيوطيقا التي وجدت ، فقد تلخصت عند (ريكور) في الارادة المعرفية باكتشاف الذات عبر العمل الفني التشكيلي وبواسطته او الهرمنيوطيقا بوصفها نمطاً من الوجود همها الوجود المؤول [٣] ، فالتحليل الذي قام به (ريكور) قد قاده الى الراي القائل : ان فعل الفنان التشكيلي القصدية يرتبط بالموقف ، أي انه شكل محكوم بالسياق تقوم فيه الوسائل الظاهرية للبصريات (اسماء الاشارة ، الازمنة ... الخ) بدعم وظائف الشكل الاحالية ، (أي انها تربطه بالواقع وبالزمن) ، في حين ان معنى اللوحة يربطه بالعالم الذي يكون متحرراً ، الا انه يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بكينونتها في العالم [٤] ، ويذهب (ريكور) نحو ما تقوله اللوحة الحديثة والمعاصرة ونحو العالم الذي يفتح عليه ، اي نحو ضرب وجودي اخر عبر هذه القصود والنيات ، هو الامكان او الوجود الممكن للدلالة [*] ، ان (ريكور) لم ينس ان يخول اللوحة سلطة في تأويل ، الا ان هذه السلطة في الاشكال المبهمة غير المطلقة من الممكن ان يتحقق التاويل مثله الاعلى وهو ، جعل اللوحة أي العمل الفني والاشكال البصرية تتكلم بنفسها [٥] .

ويمكن للباحثة اجمال اهم المعطيات التي منحها (ريكور) للتأويلية بما يأتي :

١. توضيح فعالية الاستعارة في صنع المفاهيم .

٢. توضيح العلاقة بين الايديولوجية واليوتوبيا [*] ، الاولى بوصفها تأكيداً رمزياً للحظة الماضية ، والثانية بوصفها انفتاحا رمزياً على المستقبل .

٣. يشكل النص البصري / اللوحة وساطة بين الانسان والعالم ، وبين الانسان والانسان ، وبين الانسان نفسه ، الوساطة الاولى هي (المرجعية) ، والثانية هي (الاتصالية) ، والثالثة هي (الفهم الذاتي) .

---

(١) الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ٧٠ – ٧١ .
(٢) ريكور ، بول : النص والتأويل ، المصدر السابق ، ص٢١-٢٢ .
(٣) سلفرمان ، هيو : نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، المصدر السابق ، ص٥٣ .
(٤) الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ٨٥.
(*) توصف بحوث (ريكور) التأويلية بانها مشروع عقلي لاقامة فلسفة العمل الفني والاشكال البصرية هي تهتم بالوظائف العديدة بالدلالة عن الفرد البشري وبعلاقتها المتعددة فيما بينها ، وقد بدأ هذا المشروع مع الانا التأويلية لتقديم المعنى وانعاش مسيرة الرموز ، وكشف الحجب التي تغلف المعنى ومن هذا المنطق انبثقت بحوث (ريكور) حول فلسفتي الارادة والاشكال . (ينظر : ريكور ، بول : فلسفة اللغة ، ت : علي مقلد ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع٨ ، مركز الانماء القومي ، لبنان ، ١٩٨٩ ، ص٥٠-٥١) .
(٥) ماكلين ، ايان : التأويل والقراءة ، المصدر السابق ، ص ٣٦ .
(*) اليوتوبيا (Utopia) :اللفظ مشتق من الفاظ يونانية معناها "الارض" ولهذا اطلق على المملكة المثالية التي ابتدعها السير توماس مور ، واطلق بعد ذلك على أيةمملكة مثالية . (ينظر: كرم ، يوسف ويوسف شلالة : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص٢٥٦) .

٤. لا يمكن فهم الوجود الانساني وامكاناته الا من خلال تحليل الرموز والنصوص البصرية الاعمال الفنية التي تشهد على ذلك الوجود .

٥. عالم النص البصري حسب (ريكور) هو العماد الذي ترتكز عليه المهمة التأويلية لتفسير العالم وتوضيحه .

٦. التأكيد بشكل اساس على مفهوم المرسوم (البصري المشكل) ووضعها في سياق علاقة الانسان بالعالم .

٧. يشكل التأويل الموضوع المركزي لنظرية المعنى المتعدد ، وحينما وجد التأويل وجد الابتكار التأويلي .

المبحث الثاني

آليات إنتاج الدلالة والتأويل

- مدخل عام .
- آليات الدلالة في علم السيمياء .
- آليات إنتاج الدلالة عند التفكيكية .
- الدلالة والمعنى في نظرية التلقي .

آليات إنتاج الدلالة والتأويل

- مدخل عام :

إن موضوع الدلالة [*] – بما لها علاقة بمفهوم وآلية التأويل –من أهم الموضوعات التي وجدناه قد تعرض لها الإنسان منذ القدم فلازمته في مراحل تطوره الفكري والمعرفي والتي تعد من صميم تفكيره الوجودي مروراً بالحضارات الشرقية ، فالحضارة اليونانية وجدناها تعرضت لمفهوم الدلالة وصولاً إلى الفكر العربي الذي استطاع أن يتوصل في مرحلته المتأخرة إلى وضع نظرية مستقلة وشاملة ، يمكن عدها نظريات سبقت الأبحاث المعاصرة ، إذ أن العرب قد تأثروا بالمعطيات المنهجية عند اليونان ، فمن الطبيعي أن يكون أوائل الفلاسفة العرب كـ(الفارابي ، وابن سينا ، والغزالي ، وابن رشد) قربين جداً من هذه المعطيات ، ووصولاً إلى الفكر الغربي المعاصر .

انحصرت الدلالة [**] عند بعض الفلاسفة المتقدمين على الدلالة الشكلية ، وتعريفهم لها يتبع عن كثب مفهوم (ارسطو) [***] ، فالدلالة بنظرهم تتناول الشكل والأثر النفسي أي ما يسمى (بالصورة الذهنية) والأمر الخارجي ، وهكذا يكون الخط دالاً على الشكل ، والشكل على الصورة الذهنية وهذه على الآمر الخارجي ، فكل من الشكل والصورة الذهنية (دال ومدلول) في الوقت ذاته ، بينما الخط دال غير مدلول عليه ، والأمر الخارجي مدلول عليه غير دال كما يزعم مفسرو (أرسطو) [١] .

وعمد كثير من الدارسين إلى رسم تأريخ الصور ، مبتدئين بالأصول الحسية التي انبعثت منها الدلالات المتطورة حيث سعوا إلى وضع ترتيب ينظم أسباب تطور الدلالات والعوامل المؤثرة فيها ، وقد كشفت بعض البحوث الدلالية الحديثة اهتمام الشراح بالتطور وكيفية انتقال المفردات من معنى قديم إلى آخر جديد .

ويمكن أن نعد ما انتهى إليه (عبد القاهر الجرجاني) [*] في كتابة(دلائل الإعجاز) تتويجاً للدراسات النقدية ، فقد حل معضلة من معضلات النقد العربي وهي ثنائية الشكل والمعنى ووصل في تحليله إلى ابعد مدى أو ثمة جوانب من البحث الدلالي من العلاقة بين الدال والمدلول التي كان القدماء يعبرون عنها بالمناسبة بين الشكل ومدلوله [٢] ، فالدلالة هي علاقة تضايف [**] معينة بين الدال والمدلول

(*) علم الدلالة : إن كلمة دلالة (Semantigue) قد اشتقت من الكلمة اليونانية (دل – عنى) بمعنى الإشارة أو العلامة ، وهي نفسها من (Sema) دال وقد كانت في الأصل تدل على كلمة معنى . (ينظر : جيرو ، بير : علم الأشارة ، ت : منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ١٩٩٢ ، ص ١٦) .

(**) انه لما كان (علم الدلالة) (Semantigue) تتقاسمه علوم عدة ، كان حق كل علم على حدة أن يدعي أن هذا العلم من اختصاصه ، ولكن الذي يضيع في هذه القسمة هو المرجع ، أي الذي إليه يرجع الشكل – الصورة ، وتؤول إليه القضية ، ولا تنفصل نظرية الدلالة عن المرجع ، ولم يكن علم الدلالة – المعنى الحديث – يصبح فرعاً من المعارف الصورية معترفاً به بوصفه مجال بحث مستقل ، إلا في القرن العشرين وخصوصا في النصف الثاني منه فهذا لا ينفي أن أصوله تعود إلى جذور تاريخية قديمة ، فان معظم المذاهب والنظريات الفكرية قد تعرضت لهذا الموضوع وفق أغراضها المنهجية ، فالعرب قد نجحوا في القرن الثالث عشر الميلادي في وضع أسس (نظرية النسب) واستعانوا بها لتحديد بعض العلاقات الدلالية فكانت معالجتهم لعلم الدلالة تشكل أول منحى في اتجاه الطريق الصوري . (ينظر : فريجة ، تودروف وآخرون : المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، ت : عبد القادر قنيني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ٢٠٠٠ م ، ص ٩) و (ينظر : فاخوري ، عادل : علم الدلالة ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ط١، ١٩٨٥ ، ص٥-٦) .

(***) أرسطو (Aristote) (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م) مربي الاسكندر ، فيلسوف يوناني من كبار مفكري البشرية ، ومؤسس علم المنطق وعدد من الفروع الأخرى للمعرفة ، تأثرت بوادر التفكير العربي بتأليفه التي نقلها إلى العربية ، النقلة السريان وأهمهم اسحق بن حنين ، مؤسس مذهب (فلسفة المشاءين) مؤلفاته في المنطق والطبيعيات والإلهيات والأخلاق أهمها : (المقولات ، الجدل ، الخطابة ، كتاب ما بعد الطبيعة) . (ينظر : اليسوعي ، لويس معلوف : المنجد للغة والأعلام ، المصدر السابق ، ص٣٤) .

(١) ينظر : فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، المصدر السابق ، ص٥.

(*) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني المتوفى سنة (٤٧١هـ) ، ظهر في القرن الخامس ، مفكر عظيم وكان سليم الذوق فقاوم تيار اللفظية اشد مقاومة وقال بأن الألفاظ قدم المعاني ، وهو صاحب كتاب دلائل الإعجاز (في بيان السبب في تعدد أوجه تفسير الكلام) أن التأويل (إن تنقل الكلام في معناه من صورة إلى صورة من غير أن تغير من لفظه شيئاً أو تحول الكلام عن مكانها إلى مكان آخر) . (ينظر : الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، المصدر السابق ، ص٣٩٣) .

(٢) قدور ، احمد محمد : دراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، ع٤ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٨٦ ، ص ٢٩ – ٣٣ .

، فأنواع الدلالة تتعدد بحسب إيجاد اختلافات بين هذه العلاقة ، وهنالك توافق عند العرب على تصنيف الدلالة إلى ثلاثة أصناف ، عقلية وطبيعية ووضعية :

١. فالدلالة العقلية تقتصر على دلالة ألاثر على المؤثر ، حيث يجد العقل علاقة بين الدال والمدلول (***) ، كعلاقة الدخان على النار.

٢.الدلالة الطبيعية : فهي تقوم على أساس علاقة طبيعية بين الدال والمدلول ولا يتدخل بها الإ كدلالة الحمرة على الخجل وصوت العصفور عند القبض عليه .

٣.الدلالة الوضعية : فتعرف بكونها اتفاقية ومتعارفاً عليها ، أي جعل أي شيء يدل على شيء آخر كالقبة والمنارة نجدها قد ارتبطت بالمسجد وهو ذو دلالة دينية عند المسلمين ومكان عبادة الله سبحانه وتعالى[١] ، وقد درج المناطقة المتأخرون على تعريف الدلالة بأنها : كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ، فهي تقوم على علاقة مزدوجة من جهة بين الدال والمدلول ومن جهة أخرى بين هذين معاً وبين ملتقي ، لأنه حتى تحصل هذه الحال لابد أن يكون الملتقي قد أدرك العلاقة التي تربط ما بين الدال والمدلول ، لكن مفهوم الدلالة عند العرب لا يفترض قصد للإيصال من جانب المرسل فمن هذه ألناحية تتجاوز نظرية الدلالة حدود السيمياء [٢] .

تتضح الدلالة في العمل الفني من خلال الألوان أو الأشكال أو العناصر التكوينية الأخرى ، إذ أنها تعنى بالغرض المقصود من الشيء بوجود الحسي ، والذي يمكن أن يكون وحدة تصويرية تحمل معنى معيناً ، وتشير إلى فكر قد تكون مجردة، فعلم الدلالة يدرس المعنى ، وموضوعه يكون أي شيء وكل شكل يقوم بدور العلاقة والرمز [٣] ، وكذلك هو الوسيلة التي يتم من خلالها ربط الشكل والكائن والمفهوم الحدث بعلامة قابلة لان توحي بها [٤] ، ووفقاً لذلك فأن الدلالة تهتم بمعاني الأشكال – الرسومات واستيعابها ، حيث يمكن لآي فكرة أن ترتبط بعلامة تجسدها وتعبر عنها ، وفي الفنون البصرية يكون الشكل هو الموصل للمعنى ، والذي يحمل الفكرة ويعبر عنها من خلال تشكله وعلاقاته المكونة ، وبذلك فأن الوحدات التصويرية يمكن أن تكون علامات ورموزاً تعبر عن مضمون معين ، والمعنى هو قدرة أي نوع من الأشكال البصرية وإمكانية التعبير عنها حسياً [٥] .

- آليات الدلالة في علم السيمياء

آليات الدلالة عند (سوسير) :

تعد (السيميولوجيا) [*] ، (علم الإشارة) علم الدلائل التي استمدت مفاهيمه الإجرائية من اللسانيات ، فالعلاقة بين السيميولوجيا والعلم هي علاقة خدمة فبأمكانها أن تستدعي خدمة لبعض العلوم وتصاحبها في طريقها وتقترح عليها انموذجاً اجرائياً يحدد انطلاقاً منه كل علم نوعية ما ينصب عليه[١] .

(**) (التضايف) في المنطق تقابل حدين ، بحيث يتوقف تصور كل واحد منهما على تصور الآخر مثل الأبوةوالبنوة. (ينظر : مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص٤٦) .

(***) الدال : جزء حساس من العلامة يرتبط بالمدلول ، ويستعمل المصطلح عند غير اللسانيين ، في نصوص سيكولوجية تحليلية غالباً ، للدالة على اللغة اليومية ، والمدلول : جزء غير حساس من العلامة ، ويرتبط بالدال حيث لا يعبر عنه إلا في اللغة . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٩١) .

(١) فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، المصدر السابق ، ص ١٣ – ١٤ .

(٢) فاخوري ، عادل : منطق العرب ؛ من وجهة نظر المنطق الحديث ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٩ .

(٣) عمر ، احمد مختار : علم الدلالة ، المصدر السابق ، ص ١١ .

(٤) غيرو ، بيار : علم الدلالة ، ت : انطوان ابو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٦ م ، ص ١٥ .

(٥) شتراوس ، كلود لفي : الأسطورة والمعنى ، ت : شاكر عبد الحميد ، م : عزيز حمزة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٣١ .

(*) السيميولوجيا (Semiology) : والسيميوطيقا (Semitoties) مصطلحان منقولان عن الإنكليزية وهما بدورهما منقولان عن الأصل اليوناني (Semeion) ويترجم المصطلحان إلى العربية أحيانا بعلم الإشارة وأخرى بعلم العلامة وفضل معظم الباحثين العرب ترجمتها بـ(السيميولوجيا والسيميوطيقا) ويترجمها البعض بالسيمياء= =والسيميائية

والسيمياء دراسة للشفرات ، أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الاحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى ، وهي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية برغم كونها عرضة للتغيرات والشفرات تتغير بوجود الأنظمة (*) المختلفة حيث يشترك بها منتج ومتلقي (٢) وهذا يعني أن هنالك فهم مشترك بين المرسل والمتلقي ، والشفرات العلمية لا تحتمل أكثر من تأويل فهي أحادية المعنى أساساً وتتنحى عن التغيرات الأسلوبية والايحائية ، على العكس من الشفرات الفنية التي تحتمل أكثر من تفسير واحد بحسب متلقيها ، فالمعادلة الكيميائية واحدة وتكتب بشفرة واحدة ولا يوجد فيها منحى أسلوبي ، بينما نجد أن الرسام يتعامل مع اللوحة من خلال شفرات انطباعية وتجريدية وواقعية ونتيجة لتعدد الشفرات تتعدد الإشارات (٣) ، فالفنان التشكيلي يخلق سيميولوجيا خاصة به ويؤسس تكويناته من خلال الاختيار والتنسيق للخطوط والألوان التي يضفي عليها الدلالة ، فالفن التشكيلي ليس سوى عمل معين يبث فيه الفنان التشكيلي بمحض وجوده تعارضات يتحكم فيها تحكما مطلقا دون أن ينتظر إجابة ويحاول أن يلغي التناقضات فالشكل يخضع لمعايير واعية أو غير واعية يجسدها العمل الفني وتصبح شاهدا عليه ، بل أن الألوان تشكل سلما يمكن تخصيص درجاته الأساسية من خلال تسميتها ، فهي تعين ويشار إليها ولكنها لا تشير إلى شيء خارجها ولا توحي بشيء ثابت معروف أو محدد (٤) ، والعمل الفني التشكيلي / اللوحة ليس مجرد انعكاس لنفسية الفنان التشكيلي ، وإنما هو وصف لأحاسيسه فهو رمز معبر ذو معنى ، فضلاً عن انه علاقة بين موضوع ومشار إليه ، حيث أن الوحدات التصويرية في العمل الفني ، هي علامات وتمثل نوعا من النص البصري ، وذلك ما جعل النص البصري مجموعة من العلاقات التي تشكل رسالة شكلية أو غير شكلية (مابعد شكلية) حسب طبيعة النص البصري ، وهي قابلة للتفكيك إلى وحدات صغيرة للمعنى في أنساق محدودة من خلالها يتكون ويتركب المعنى الكامل للرسالة (٥) ،وان العلاقة التي تربط الفرق بين التشكيل وهو الشكل المرئي من وجهة نظر(فرديناند دي سوسير)(*) كالأتي :

١. إن تحويل الاهتمام من المرئي إلى الشكل يعد أمرا حاسماً في النقد الفني ، وان إصرار (سوسير) على أولوية النسق هو الذي يعيد توجيه إدراك الناقد بحيث يكون معبرا عن التطلع خلف الأعمال الفنية باحثاً عن النسق .
٢. إن الوصف الذي يقدمه البصري يلهم الناقد في ضوء النسق بطريقة تجعل من النقد حقلاً معرفياً علمياً(٦)

بين (فرديناند دي سوسير)بان سياق التشكيل البصري لا يقتصر على النظرة التطورية ؛ وبان التاريخ لاي شكل حسي لا يعرض معناه الحالي (**) ، فالعلامة الأساسية التي تدخل في نطاق التشكيل هي

والرموزية . (ينظر : نفادي، السيد : السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب ، مجلة عالم الفكر ، م٣١، ع١،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٦) .

(١) بارت ، رولان : درس السيميولوجيا ، ت: عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢، ١٩٨٦ ، ص ٢٤-٢٥ .

(*) النظام : وضع الأشياء أو الأفكار على صورة مرتبة ، ولهذا شأنه في نظرية المعرفة وكسبها ، واستخدمه (ديكارت) استخداماً منهجياً . (ينظر : مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص٢٠١) .

(٢) شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ت : سعيد الغانمي ، دار ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ١٣-١٥ .

(٣) غيرو ، بيار : علم الدلالة ، المصدر السابق ، ص٦٠ .

(٤) قاسم ، سيزا ، ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا ، دار اليأس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص١٨٤ .

(٥) ينظر : جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة عمان ، ١٩٩٢م ، ص٢٣ .

(*) فرديناند دي سوسير(Ferdinand Desaussure) (١٨٥٧ - ١٩١٣) : فيلسوف لغوي سويسري وعالم في علم الاجتماع ، وضع عدة نظريات للدراسات الاجتماعية واللسانية وبشر بولادة (علم العلامات) ، لم يؤلف كتاباً في حياته وجمعت محاضراته بعد وفاته عن طريق طلابه ووضعت تحت عنوان (درس الألسنية والبنيوية الحديثة) ، ووضع (سوسير) أن اللغة كل مكتفي بذاته وهي مبدأ للتصنيف ، فكل شخص يستخدم اللغة يحمل في ذهنه إدراكاً لمبادئ اللغة ومواصفاتها ويكون هو ضمن نسق تلك اللغة وعلى العكس منه الكلام . (ينظر : رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، ت: خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص٣٥-٣٧).

(٦) ينظر : رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر ، ص٣٥-٣٧ .

(**) وقد تحدد المناخ الفكري للمناهج الإجرائية لعلم الدلائل والمستمد من البصريات عن طريق قيام العالم السويسري (فرديناند دي سوسير) بخطواته الأولى الجريئة عندما أقام بدراسة طبيعية الشكل والبصريات فضلاً عن العلاقة

عبارة عن تطابق بين الإشارة (Signe) والمعنى ، ومن الطبيعي أن تؤلف مجموعة المعاني نظاماً يرتكز على قاعدة من التمييزات والمقابلات ، إذن هذه المعاني تتعلق ببعضها ، كما تؤلف نظاماً متزامناً إذ أن هذه العلاقة مترابطة ، فالعلاقات التي تربط الشكل المرئي بالمفهوم الذي تدل عليه ، اقل من العلاقات التي تربط هذا المفهوم بتحديده او مضمونه ، بالرغم من وجود رمزية ترافق أحياناً الاشارة البصرية - وذلك في المعنى (السوسيري) - لعلاقة تشابهية بين الرامز والمرموز إليه بالرغم من أن الشكل المرئي لا يبدو مطلقاً اختيارياً بالنسبة للمشاهد نفسه [١] .

من الطبيعي أن نتحدث بكلام عصرنا ونبصر أشكالاً انعكاساً لعصرنا وان نقيس بعيون تعلمت الرؤية في عالم الحاضر ولا تعرف رؤيتنا التحديد فكل لغة حية سواء كانت لغة تشكيلية أو مسرحية أو شعرية تتغير وتتطور ، والأشكال الفنية لغة متطورة أيضا ، وان الصياغة الشكلية جزء مهم من التشكيل ولكن لا يتطابق المرئي الحسي مع الشكل الجمالي ابداً ، فالتمييز بين الشكل الجمالي والمرئي الحسي يمثل الخطوة الأولى في طريق الإشارة إلى وجود نسق مسبق وتبعاً لما يراه (سوسير) فان العلامة (Signe) هي الوحدة الأساسية للبنية البصرية ، التي تصنع النسق [٢].

وتعرف العلامة بأنها اتحاد (الدال Signifier) و (المدلول Signified) ، ويعد الدال الصورة البصرية والمدلول هو المفهوم ، ويؤكد (سوسير) ؛ أن العلامة البصرية لا توجد بين الشيء والصورة الذهنية ، فالصورة الذهنية ليست صورة مادية ، بل هي الطابع السيكولوجي للشكل ، انه الطابع الذي تتركه على حواسنا ، وتعمل كل علامة على (مستوى الاستيعاب) : (المستوى البصري ، المستوى الذهني) [٣] .

ويتخذ (سوسير) (دورة البصر) نقطة انطلاق في تحليله ، حيث يصبح التصور لنقطة التحليل البصري تصورا لنقطة انطلاق كل بحث سيميولوجي ويسمي (سوسير) الواقعة الاجتماعية (البصر) ، والوحدات التي تكون بصراً وهي (الدلائل) ، والمدلول عنده عبارة عن تصور ، والدال عبارة عن صورة بصرية ، أن شقي (السوسيري) نفسيان على الرغم من انتمائهما إلى مستويات متمايزة من التجريد كما أكد أن دراسة آلية الدليل عند الفرد هي الأسهل [٤] ، وان العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول هي علاقة (اعتباطية)[*] (Arbitrary) وان الرباط الذي يربط الدال والمدلول هو رباط اعتباطي فـ(سوسير) يعني بالعلامة المجموع الذي ينتج عن ارتباط الدال والمدلول لذا أن العلامة البصرية الحديثة والمعاصرة اعتباطية [٥] كونها نتاج خيال الفنان ، فقد حددت العلامة عند (سوسير) بأنها وحدة ثنائية المبنى تتكون من (الدال والمدلول) ، ويرى أن سلسلة الأشكال هي الدال التي تستدعي في ذهن المشاهد / المتلقي صورة

الصورة بالتنوع الاجتماعي ، هذه الميادين جاءت لتعزز دراسة العلاقات الاجتماعية ثم اتخذت لها جوانب أخرى لتبشر بعلم يدرس العلاقات والإشارات أطلق عليها (سوسير) بعلم الإشارات (Semiotic) ، تأكيداً على أهمية الدراسات البصرية في تحليل الأسلوب لتحويل مسار البحث الشكلي من الوظيفة إلى العلاقة ثم إلى العلامة (Sign) بمعنى التوجيه إلى اكتشاف المعطيات الفنية في الممارسات الاجتماعية على عد أن الشكلية قد عدت من وجهة نظر (سوسير) هي من خلق الفنان ولا يستطيع أي فرد الاجتهاد في وضع صورة جديدة ، والفرد / المتلقي يستوعب ويمتص مفردات الشكل قبل أن يؤتي القدرة على التفكير . (ينظر : سوسير ، فرديناندي : علم اللغة العام ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، م : مالك ألمطلبي ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥م ، ص ٣٤) و (ينظر : بياجيه ، جان : البنيوية ، ت : عارف منيمنه وبشير أوبرى ، منشورات عويدات بيروت ، باريس ، ط٤ ، ١٩٨٥ ، ص٦٤) .

(١) ينظر : بياجيه ، جان : البنيوية ، المصدر السابق ، ص ٦٤ .

(٢) ينظر : شتيرن ، يوزف بيتر : حول الأدب والآيديولوجيا ، ت: باهر الجوهري ، مجلة فصول ، ج١ ، م٥ ، ع٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٥ ، ص١٧ .

(٣) رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص٣٨ .

(٤) نفادي ، السيد : السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة عند كار ناب ،مجلة عالم الفكر ، م٣١ ، ع١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٢ ، ص٥١ .

(*) اعتباطي : عدم وجود علاقة جوهرية أو طبيعية بين الدال والمدلول ، وتعرف بعرفيتها لأنها تقوم على عرف اجتماعي ، لا على علاقة طبيعية ، وترادف (الاعتباطية) عند (سوسير) العرف ، كما تميز العلاقة بين الدال والمدلول أي العلامة ، وتعتبر (الاعتباطية) مصطلحاً غير دقيق في اللسانيات العامة ، ومع هذا فقد لعب هذا المفهوم دوراً تاريخياً هاماً ، في استقلالية اللغة واعتبارها شكلاً . (ينظر : رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص ٤٠) و (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص١٤٦) .

(٥) رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص٤٠ .

ذهنية هي المدلول ، وتنشأ الدلالة من الربط بين الدال والمدلول ، فإذا التقطت العين سلسلة من الأشكال البصرية في فوضى أي مجرد ضوضاء ، فإذا افترضنا أن الدال في الرسم هو الخطوط والألوان والعناصر الأخرى أمكن القول أن هذه العناصر في تركيبها تشكل (ضوضاء بصرية) أن صح التعبير لأنها تركيب تقع خارج الفن وهي لا تشكل صورة ذهنية معترفا بها ، وعليه أن توليد الدلالة في الرسم لا يتم بالنظام الذهني نفسه ، ويكون المدلول في الرسم مختلفا كليا عن المدلول الشكلي ويعتمد على زعزعة الفروض الدالة حسياً أساسا فمشكلة المدلول هي المهمة الأساسية لتحديد طبيعة العلامة في فن الرسم [١] .

إن الدلالة تحيل إلى أن الأشكال والمفاهيم لا توجد مستقلة بل أن دوالها ومدلولاتها هي كيانات علائقية ناتجة من نظم الاختلاف ، وبهذا يمكن للسيميائية ان تقدم فرعا معرفيا تحليلياً يجمع في منظور شامل سلسلة كبيرة من الظواهر تستجيب للمعالجة بطريقة مشتركة عن طريق تفسير وتحليل العلامات[٢] ، وحصر عمليات توليد الدلالة في نطاق نفسي وذهني ، وافتراض (سوسير) أن عملية الدلالة تتم بين المفهوم والصورة وفي الرسم لا تكون كذلك لان متاحف الفن واللوحات المعاصرة يجب أن تعتمد في تفسيرها على الصورة الذهنية وارتباطاتها الوجدانية للمشاهد وعلى هذا الأساس توجب أن نقيم قواعد المدلولات الألوان يمكن تقبلها من قبل مجموعة معينة ، فالعلامة داخل اللوحة التشكيلية هي علامات ايقونية لان الرسم نفسه يبدأ بالعلامة الايقونية فهنالك دائما شكل بصري معين يمكن عزله ايقونياً او مؤشرياً لا رمزياً [٣] .

وبهذا قدم مشروع (سوسير) لمنظومة النقد المعاصرة مفاهيم مركزية كانت الأساس في تلمس الأحكام النقدية فيما بعد ، ويمكن للباحثة تحديد معالم هذا المشروع بالآتي :

١- اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول .

٢- التفرقة بين الشكل المرئي على السطح / النظام التصويري والشكل المرئي المحسوس (المشاهد في الطبيعة) .

٣- الدراسة الفنية للعناصر بعلاقاتها البنائية المجردة .

٤- مفهومي (التزامن والتعاقب) .

ونجد انه يقوم أساساً على عملية الفصل بين الثنائيات ، فالشكل الفني بوصفه مؤسسة ثقافية ، اجتماعية ، يفصلها (سوسير) عن الشكل الطبيعي بوصفه مؤسسة فردية ، وطبيعة الدليل الشكلي تفصل الصورة العيانية (الدال) عن الصورة الذهنية (المدلول) انطلاقاً من علاقة الاعتباط (المفترضة) بينهما ، ودراسة الشكل الفني تفصل بين مفهومين لإدراكها المفهوم ألتزامني الذي يصف العلاقات المنطقية والنفسية التي تربط بين العناصر بشكل متعاقب في صيغ تاريخية بحيث يحل كل عنصر محل العنصر الآخر ، من دون تأليف نظام معين [٤] ، فالعلاقة بين الصورة الشكلية وبين الصورة الطبيعية وما بين مقدرتنا على تطبيق مقولات تفسيرية تأويلية (على فهم كائنات أخرى ، وتقديم أدلة ، والاعتراف بمعايير) وبين وجود تصرفات واستعدادات منتظمة طبيعية - أن هذه المقدرات - هي ثمرة تطور البشر انطلاقاً من طبيعته الحيوانية [*] [٥] .

---

(١) صاحب ، زهير ، ونجم عبد حيدر ، وبلاسم محمد : دراسات في بنية الفن ، دار ايكال للطباعة ، بغداد ، ط١، ٢٠٠٣ ، ص٢٧٣.

(٢) كلير ، جوناثان : البحث عن الارشادات ، ت : محمود درويش ، مجلة الرواد ، ع١ ، بغداد ، ١٩٩٨ ، ص٧٩-٨٥ .

(٣) صاحب ، زهير وآخران : دراسات في بنية الفن ، المصدر السابق ، ص٢٧٤ .

(٤) سوسير ، فرديناند دي : علم اللغة العام ، المصدر السابق ، ص١١٧ .

(*) حين ندرس الطرق التي استطاعت بها الحيوانات العليا أن تطور مقدرات معرفية تشبه مقدراتنا ، فليس للمضامين الادراكية الحسية البنية نفسها للتصورات الذهنية فهي لا تشكل جزءاً من حيز العقول بالمعنى الذي تشكل فيه جزءا من (الأحكام المعتقدات أو استدلالات واعية) وهذا ما أدى بالعديد من الفلاسفة المعاصرين إلى التأكيد بان الإدراك الحسي يكشف مضامين ليست معطى حسياً ولا مضامين تصورية ذهنية فهذه المضامين اللاتصورية مع أنها منعزلة عن حيز الأسباب تبدي بعض العلاقات ما بين التجربة والمفاهيم بحصر المعنى . (ينظر : مجموعة من المؤلفين : قرن من الفلسفة (١٩٠٠-٢٠٠٠) ، ت :موريس جلال ، دار قدمس للنشر والتوزيع ، سوريا ،ط١ ، ص١٩٨) .

(٥) نفسه ، ص ١٩٨ .

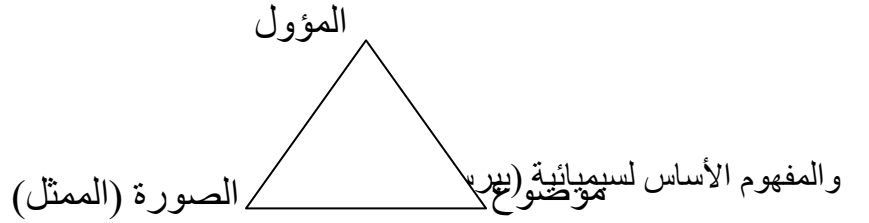
واستناداً إلى ما تقدم وبناءاً عليه يعد الشكل الفني هو النظام السيميولوجي الأهم لديه ، والعلامة الصورية تتكون لدى الإنسان منذ نشوء الوعي لديه ، والباحثة ترى أن العلامة الصورية تعلمها الإنسان قبل تعلمه أي نوع آخر من العلامات وليس كما يراه (سوسير) في أسبقية العلامة اللغوية [١] ، فسمات الرؤية تتحدد بدراسة العلاقات والتعبير عن الأفكار وتحديد وجود الكيان الصوري من خلال الارتباط الحاصل بين الدال والمدلول وبهذا يتميز الشكل الفني بما يأتي :

١. يمتاز الشكل الفني بوصفه نظاما من التقابلات والاختلافات ، فضلا عن علاقات التماثل وعلاقات الاختلاف الكائنة في بنيتها .
٢. الشكل الفني شيء ملموس ، وهو ذو تأثير نفسي ، وهو إما أن يكون حسياً أو تجريدياً ، ويتدرج ما بينهما ويمكن تحويله إلى رموز .
٣. يعد الشكل الفني نظاماً من العلامات تعبر عن الأفكار.
٤. عالج الشكل الفني طبيعة الثنائيات الضدية، وحاول كشف البنى العميقة في النص البصري الفني.
٥. الشكل الفني صيغة وليس مادة ، وهو نظام من القيم الفنية الجمالية التي تتبادل العلاقات فيما بينها وان تحليل الشكل الفني هو الكشف عن نظام القيم الفنية الجمالية التي تشكل وضعيته.
٦. الشكل الفني محدد تحديدا واضحا ضمن الكتلة غير المتجانسة لعناصر الرؤية .
٧. الشكل الفني يختلف عن الأجسام الطبيعية المرئية في أنها شيء يمكن دراسته بصورة مستقلة .
٨. الأشكال الحسية المرئية غير متجانسة ، أما الشكل الفني متجانس ومشكل نظام من العلاقات .
٩. العلامة الرسموية تربط بين الفكرة والصورة المرئية أو بين الدال والمدلول ، وليس بين الشيء ومسماه .
١٠. العلامة الرسموية لها صفتان أساسيتان : (الاعتباطية ، الطبيعية الخطية) .

وقد كان من نتائج هذه السمات عد القيمة عنصراً دلالياً ، لان الدلالة ناتجة عن علاقات المدلولات ببعضها البعض ، أي عن قيم المدلولات ، فضلا عن عد العين (كمنظومة) نسقاً دلائلياً ، لان إنتاج الدلالات أو المعاني يرتبط بالواقع الثقافي الذي يتحكم في بناء رؤية العين ، ويؤدي إلى تأويل تتحكم فيه شروط ثقافية ومجموع عناصر (النسق) [*] [٢] .

آليات الدلالة عند (بيرس) :

ويعد (بيرس) [**] العلامة وحدة ثلاثية المبنى أيضا وتتكون من ترابط التمثيلية أو المصورة والمؤول والموضوع كما في المخطط آلاتي :



(١) سوسير ، فرديناند ، وجوناثان كلير : أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات ، ت: عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص١٠٣ .

(*) النسق : يعمل النسق على بلورة منطق التفكير الفني والجمالي في النص ، كما يحدد الأبعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية ، ونجده عند (ميشيل فوكو) علاقات ، تستمر وتتحول ، بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٢١١) .

(٢) مبارك ، حنون : مدخل لسانيات سوسير ، سلسلة توصيل المعرفة ، دار توبقال ، الدار البيضاء - المغرب ، ط١ ، ١٩٩١، ص٥-٢٢ .

(**) بيرس ، تشارلس ساندرس (Charles Sanders Peirce) (١٨٣٩-١٩١٤) : فيلسوف ومنطقي أمريكي مؤسس البراجماتية ، ناقش مسألة معنى الحياة بوصفها مفهوماً متأتياً من الأحداث والاستخدامات ، نشرت أعماله ضمن مجلدات ضخمة حملت عنوان (الأعمال الكاملة لبيرس) وهو رائد السيميوطقيا التي هي علم العلامات الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية . (ينظر : داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السميولوجية المعاصرة ، دار أفريقيا ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص١٧) .

هي الصيرورة [**] التي يعمل بموجبها شيء ما بوصفها دليلا ، وتحتوي هذه الصيرورة على عوامل ثلاثة : (الصورة ، الموضوع ، المؤول) والمهمة الأساس عنده تمكن في تحليل اشتغال الدليل في الاستعمال الفردي للصيرورة بوصفه ذات وظيفة دلائلية تواصلية وهذه الوظيفة هي خاصية جوهرية للشكل الفني محددة بقوانين القواعد التكوين وأسس التنظيم[١]، ومن وجهة نظر عقلية نجد أن تقسيم (بيرس) الثلاثي للعلامات يقترب من أنواع الدلالات عند العرب ، فتقسيم السيمياء عنده يقترب من التركيب الثلاثي للعلامة من :

(المأثول Representaman) أي الدال ، و(الموضوع Object) أي الأمر الخارجي ،و(التعبير Interpretant) أي الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر (Interpret) ، فالعلامة أي الدلالة هي علاقة ثلاثية بين ثلاثة حيثيات [٢] :

علامة ⟷ لـ (ماثول ، موضوع ، تعبير) ومن ثم يمكن للباحثة إيجاد علاقة مع التأويل والمعنى في المخطط التالي :-

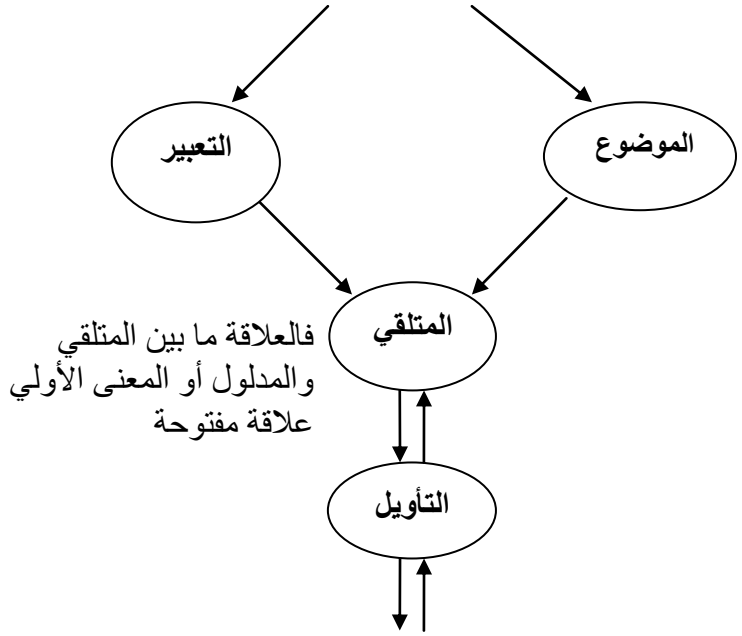
مدلول / معنى أولي

(*) قد تزامنت لحظة (سوسير) مع لحظة فلسفية ، انسجمت مع المعطى البصري والدلالة وهي فلسفة (بيرس) الذي يقترح تصنيفاً معقداً للعلاقات بموجب العلاقة المختلفة التي تظهرها كل علامة بين الدال والمدلول ، وبهذا لا يواجه شيئا اقل من أسس المنطق نفسه ، فالمنطق عنده (هو علم التحليل الضرورية للعلامات) ، وأسس(بيرس) الخطوات المنهجية لدراسة العلامة وتقسيماتها وأهمية دراساتها ، [illegible] تهم العلامة في الاشتغال فيها ، ويمكن القول أنها تعمل بنشاط في كل ميادين الحياة المختلفة ، ومنها [illegible] خطوات (بيرس) بميزتين : إنها تحليل فلسفي منطقي حيث اتسم تحليل (بيرس) للعلامات بوصفه تحليلاً منطقياً من حيث استخدام المصطلح الفلسفي ، وتصنيف العلامات وفقاً لذلك ولا غرابة في هذا لان (بيرس) فيلسوف واشتغاله بالميدان النقدي ، أما الميزة الثانية فهي الإيغال في التقسيم والتفصيل ، فقد كانت تقسيمات (بيرس) للعلامة وفروعها تقسيمات ثلاثية حتى قيل أن مزاج (بيرس) ثلاثي التفريع ، أما مزاج (سوسير) فثنائي التفريع . (ينظر : نفادي ، السيد : السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب ، المصدر السابق ، ص٥١) (ينظر : لودال ، جيرار : بيرس وسوسير ، المصدر السابق ، ص١١٧) .

(**) الصيرورة : التغير في ذاته من حيث انه انتقال من حال إلى أخرى ويقابل الثبوت والسكون ، ويجدها (هيرقليطس) صراعاً بين الأضداد ليحل بعضها محل بعض ، واعتبرها (هيغل) سر التطور فهي التي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود . (ينظر : مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص١٠٨) .

(١) داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص١٩-٢٠ .

(٢) فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، المصدر السابق ، ص١٣ .



والعلامة عند (بيرس) هي شيء يمثل لمتلقي ما رمزاً لشيء بخصوص معين وهي تحتوي عناصر ثلاثة ، أنها أي شيء محدد يصف شيئاً ما لـ(المؤول / المتلقي) وهو الطرف الأول ، يشير إلى موضوع ما تشير إليه العلامة نفسها (موضوع) وهو الطرف الثاني ، وهي ترمز إلى شيء ما لشخص ما (مؤولها) وهو الطرف الثالث، فضلاً عن ذلك هناك طرف رابع هو المؤول الشارح[١].

وتنقسم العلامة إلى (شاهد / مؤشر Index) و (أيقونة Icon) (ورمز Symbol) وهذا التقسيم يقترب من أنواع الدلالات عند العرب ، فهو يشابه أنواع الدلالات الثلاثة : العقلية والطبيعة والوضعية كما أن هناك أكثر من جانب تقارب بين نظرية الدلالة عند العرب والسيمياء عند (بيرس) [٢] ، وهذا التقارب يتمثل في ثلاثة مستويات مختلفة العلاقة ، العلاقة مع الممثل (الأشكال / المصورة) ، والعلاقة مع موضوعها ، والعلاقة مع علامة المؤول ، وبعبارة أخرى العلاقة مع العلامات الذي يضع القارئ أو المتلقي فيه الصورة / الشكل لكي يمكن أن يحيل على الموضوع ، وان المستوى الثالث يفترض عن طريق الاستعادة وجود الزمنين الثاني والأول ، وقد اخضع (بيرس) كل عنصر من هذه العناصر إلى تجزئته لثلاثة أجزاء :

١. علامة نوعية (Qualisign) وهي صفة تؤدي دور العلامة(نبرة الصوت أو رائحة العطر الذي يستخدمه شخص ما، لون ما) ، وبمعنى آخر ، الخاصية التي تؤدي دور العلامة عندما تكون مجسدة.
٢. علامة مفردة (Sinsign) وهي شيء حقيقي يؤدي بشكل مفرد دور العلامة .
٣. علامة قانونية (Legisign) وهي القانون الذي يقوم بدور العلامة .

أما الثلاثة الثانية فهي قائمة على أساس علاقة العلامة بالمفسر فهي :

١. علاقة على أمور احتمالية .
٢. علاقة على أمور واقعية .
٣. علاقة على أمور عقلية [٣] .

---

(١) هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م ، ص١١٥-١١٨ .

(٢) لودال ، جيرار : بيرس او سوسير ، ، ت : عبد الرحمن بوعلي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع٣ ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ١٩٨٨ ، ص١٢٠ .

(٣) هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، المصدر السابق ، ص١١٥-١١٨ .

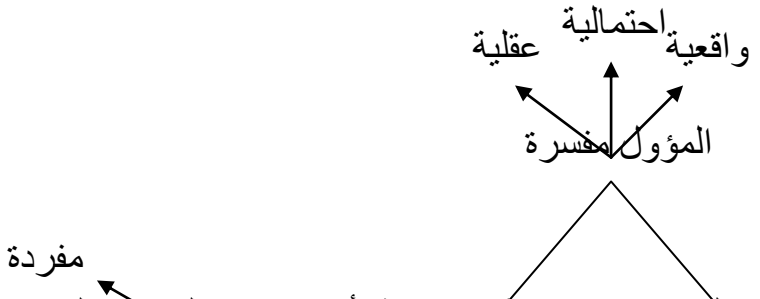
أما الثلاثية الثالثة فهي تقوم على أساس العلاقة بين الدال (المصورة / الشكل) والمشار إليه (الموضوع) كالآتي:-

١.أيقون [*] (Icon) : إن الأساس في هذه العلامة هو التشابه بين الدال والمدلول ، وان أي تشابه بين العلامة وما تشير إليه يكفي لإقامة علاقة (ايقونية) وهي علاقة معللة وليست اعتباطية كما في الصور الفوتوغرافية والرسم البياني والاستعارة واغلب الأشكال الكلاسيكية والواقعية ، وقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائناً أو قانوناً بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء ، وتستخدم علامة له ، ويمكن للأيقونة أن تكون أكثر فاعلية في حالة مرونتها حينما يكون الشبه الدال والمدلول تشابهاً غير متطابقاً بصورة تامة [١] .

٢. المؤشر (Index) : وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودي بالموضوع فمثلاً مؤشر للمرض[٢] ، كثرة استخدام اللون الأصفر في وجوه الأشخاص في رسوم الفقراء او للمرض والخمول او مؤشر استخدام اللون الأحمر مع ألوان الوجه للأغنياء مؤشر الصحة والحيوية ، والعلامة هنا تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع ، وتكون العلامة هنا مرتبطة بمسببها ومن النوع التعاقبي مثل علامة الدخان الدال على النار.

٣ .الرمز (Symbol) : وهو على العكس من الأيقونة فان العلاقة هنا بين الدال والمدلول هي اعتباطية وغير معللة ، حيث لا يوجد أي شبه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه [٣] .

ويمكن بشكل مجمل تقديم تقسيم العلامات عند (بيرس) بالمخطط الآتي :



فالعلامات التي تكتسب دلالتها من (الايقونية) أو تكتسب دلالتها من السياق التأريخي للدهن البشري كـ(اللحن ...الخ) او من سياق تاريخي محدد (الابيض للفرح في مجتمع ما والحزن في مجتمع أخر ، هذه العلامات تنسب إلى مرحلتها الايقونية والمؤشرية ويمكن التعامل معها (داخل اللوحة) على أساس حركتها التركيبية أي المرحلة الرمزية للعلاقة حسب (بيرس) ، وتأويل هذه العلامات عبارة عن حشد من الجزئيات توجد في الحقول الأدبية والفنية كلها من (رسم وشعر ورواية ومسرح وسينما .... الخ) فمثلا : رأس الحصان وجدناه عند التشكيلين مثل : بيكاسو وفيلاسكز وعند جواد سليم وفائق حسن وكاظم حيدر فضلاً عن الشعراء كأمرئ القيس [٤] .

ويجد (سوسير) اعتباطية العلامة والمؤول ، فالعلامة الاعتباطية لا تحلل ، وبهذا المعنى ينبغي فهم المؤول بشكل حر ، انه مترجم يقول في شكل معين الشيء نفسه الذي يقال تماماً في لغة أخرى / لغة المؤول ، أن العلامة الاعتباطية لا ينبغي أن يفهم منها أن الدال يتبع الاختيار الحر للقارئ فليس بمقدوره أن يغير شيئاً في العلاقة التي يكون النظام البصري قد أقامها .

(*)الايقون : نمط من العلامة ، في ترتيب (بيرس) ، حيث توجد علاقة تماثل صورية ، بالمرجع الملموس ، كما يظهر ذلك في بعض الأوسمة ، وبعض علامات الطرق ، وتحليلي (الأيقونة) عند (بيرس) على الموضوع الذي تسجله اعتماداً على ما تمتلكه من مميزات . (ينظر / علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٤٤) .

(١) جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، المصدر السابق ، ص٣٤-٣٥ .

(٢) غزول ، فريال جبوري : فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي ، مجلة فصول ، م٤ ، ع٣ ، مصر ، ١٩٩٤ ، ص١٧٨ .

(٣) قاسم ، سيزا ، ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا ، المصدر السابق ، ص٩٠ .

(٤) صاحب ، زهير ، وآخران : دراسات في بنية الفن ، المصدر السابق ، ص٢٧٥ .

وقد ميز (سوسير) قيمة الدلالة ، والتعريف الذي اعطاه للقيمة في علاقتها مع الدلالة يناظر تعريفه للمؤول والدلالة : الوجه الآخر لهذه الصورة البصرية التي هي الدال ، ثم أن قيمة شكل ما لا تحدد بإمكانية استبدالها بسياق آخر ، وإنما هي متأتية (القيمة) من كونها تنتمي الى نظام أو حقل بين المؤولين ، و(مضمون الشكل) لا يتحدد تماما إلا بمساعدة ما يوجد خارجاً عنها ، وقيمة أي وحدة تشكيلية تتحد بما يحيط بها ، وان علاقة الدال - والمدلول ترمز إلى الدلالة ، ولكنها ليست سوى قيمة واحدة محددة بروابطها مع قيم أخرى مماثلة وبدونها لن تحقق الدلالة ، وبدون المؤول ليست هناك دلالة .

وتقر السيميولوجيا (السوسيرية) بعدها سيميولوجيا ثنائية ، أن العلامة البصرية لا توجد بين الشيء والرسم ، بل بين (المفهوم والصورة البصرية) اذ يقوم المفهوم دون المؤول ، و(سوسير) يلتقي هنا بالمؤشر والرمز البيرسي، ويبدو أن (سوسير) قد حدد المؤول بالمفهوم الوحيد للمدلول[١].

إن تنوع الابحاث الدلالية هي تنوع في الجوانب الفلسفية التي تريد فهم الموجودات ، والتواصل الحاصل فيها هو تواصل بين الوجود الموجود ، بين النظام والوظيفة ، بين الدلالة والسياق ، بين المادة والماهية ، بين فعل الخلق وفعل الانتاج أن مسير الدلالة هي مسيرة التسلسل المعرفي والنقدي الذي يقابل التأمل والنسق التأويلي .

إن التحليل الدلالي عند (بيرس) و(سوسير) عبارة عن بيان شبكة من العلاقات تستهدف دراسة اوجه النشاطات والفعاليات الإنسانية في مظاهرها الدالة ودلالاتها الممكنة ماضيا وحاضرا ومستقبلا ويستهدف معرفة كيفية عمل الأنظمة الدلالية ، لذلك استقلت المجاميع والمدارس النقدية المختلفة في طرق متباينة لاستعمال التحليل السيميائي ما بين تحليل سيميائي للتواصل وآخر للدلالة [٢] .

ويتضح الفرق بين معطيات (سوسير) ومعطيات (بيرس) الدلالية او العلاماتية بالنقاط آلاتية:

١. انطلاقة (سوسير) المنهجية كانت لغوية لسانية وفيما يتعلق بموضوع البحث هي : (شكلية بصرية) ، أما (بيرس) كان منطلقه فلسفي منطقي .
٢. العلامة عند (سوسير) ثنائية المبنى تتكون من دال ومدلول أي تجمع بين الصورالعيانية والصورة الذهنية ولا تجمع بين الشيء ومسماه ، في حين أن العلامة عند (بيرس) ثلاثية المبنى تتكون من الممثل(الصورة) / الماثول والمؤول (المفسرة) / التعبير والموضوع (Object) وهي مبنية على قاعدة رياضية تقول : أن كل نظام لابد أن يكون ثلاثيا [٣] .
٣. أكد (سوسير) بشكل كبير على أهمية العلامة داخل نظامها في النص البصري من دون الارتباط بعالم المرجعية خارج النص / اللوحة ، من خلال وصفها نظاما يتعلق أجزاؤه وترتبط فيما بينها ، في حين أكد (بيرس) على اهمية العلامة في علاقتها بعوالم ثلاثة : (عالم الواقع وعالم الاحتمال وعالم العقل) ، وقد استمد (بيرس) هذه المقولات من مقولات الظاهراتية : (فلسفة الكائن ، ومقولة الوجود ، ومحاولة الفكر لتفسير الظواهر) .
٤. العلامة عند (سوسير) شكلية ، وتمتاز بكونها تباينية واعتباطية في علاقة دالها بمدلولها أما العلامة عند (بيرس) فهي شكلية وغير شكلية [٤] .
٥. تتحدد العلامة عند (سوسير) بعلاقة الدال والمدلول ، ويتخذ الرمز بعلاقة المرموز والمرموز له ،ولا تحوي العلامة الرمز ، أما عند (بيرس) فالعلامة تتحدد بعلاقة الحامل مع المحمول مع الموضوع ، فضلاً عن علاقة الايقون والرمز والإشارة ؛ بمعنى أن العلامة عنده تحوي الرمز ويشكل جزءاً منها .
٦. علامة (سوسير) هي أساس السيميولوجيا (Semiologu) وتعد جزءا من علم النفس ، أما علامة (بيرس) فهي أساس السميوطيقا (Semotic) وتعد جزءا من علم المنطق .
٧. تشكل البصريات جزءاً من السيميائية عند (سوسير) ، لان الشكل فعل سيميائي ، في حين تشكل المقولات الفلسفية عن الوجود والعالم صورة التحليل السيميائي عند (بيرس) [١] .

---

(١) لودال ، جيرار : بيرس اوسوسير ، المصدر السابق ، ص١٢١-١٢٤ .

(٢) مبارك ، حنون : دروس في السيميائيات ، سلسلة توصيل المعرفة ، دار توبقال، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٧،ص١٠٠.

(٣) السرغيني ، محمد : محاضرات في السيميولوجيا ، سلسلة الدراسات النقدية (٦) دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٥٦-٥٧ .

(٤) توسان ، برنار : ما هي السيميولوجيا ، المصدر السابق ، ص٣٨-٤١ .

آليات الدلالة عند (رولان بارت) :

إن الجوانب الأساسية في تفكير (رولان بارت) [*] هو مدخل يعطي أهمية قصوى للشكل نظرا لتأثير البنائيين جميعا بـ(سوسير) حتى وأن لم يعترفوا بذلك ، ومن الطبيعي أن يؤدي ذلك الاهتمام بالشكل الفني إلى إعطاء أولوية مطلقة للأثر الجمالي البصري من حيث هو بناء ، أي دراسة (الدال) بدلاً من الاهتمام بدراسة الرسالة التي ينقلها الأثر الجمالي البصري أو يحاول توصيلها (المدلول) وهذا يتفق تماما مع النقد ألبنائي [٢] ، حيث شغلت دراسات (بارت) مساحة واسعة وتمثل معطيات حرجة وغير مستقرة لأنها خضعت لمزاج (منقلب) باستخدام المقاربات الخطابية لبيان عدم قدرة العمل الفني على البوح بكل المعطيات اللامعلنة ، فقد كانت مرحلة ما قبل البنيوية عنده تتسم بالتركيز على ماهية الكتابة ووظيفتها ، والنظر إلى المظاهر الحياتية المختلفة على أنها تشكل مجموعة أساطير بالمفهوم الوظيفي ، والوظائف اليومية كلها تتحول إلى أساطير يتعايش معها الناس وتغدوا لديهم أفكاراً تتسم بالصيرورة والاستمرارية ، وأراد (بارت) في هذه المرحلة الكشف عن الحضور الإيديولوجي في الكتابة وتمثل انطباعات مختلفة في استعمال الشكل الفني والإشارة إلى حقيقة أن لغة الشكل الفني كلها محكومة بمعنى محدد لها من قبل ، فهي توجد في ثقافة معينة وتنطوي على فرضيات مبنية من الواقع الجمالي الاجتماعي [٣] ، فالبيانات الصورية لا تخضع إلا بصفة غير مباشرة لتأثير اجتماعي جمالي ، والذي يؤثر على ايقاع تحولاتها التطوري التاريخي ، وان مقابل الأسلوب الذي هو نتاج طبيعي للفرد / الفنان ، الشكل البصري كاختيار التكوين ، واللون الطاغي وطبيعة الشكل وخطابه الأيديولوجي والأخلاقي ، من خلالها يرسم الفنان علامة على الفعل الفني ويؤسس داخل فضاء العمل الفني نظاما قيما معينا [٤] ، وتشكل الوحدات الصورية / الأشكال البناء المنغلق على المعاني ، ويطول فعل الهدم كل عنصر شكلي وكل اصل ، وان فالتشكيل عالم خاص مستقل عن حياة الفنانين ، أن للأشكال / النصوص البصرية رسائل كامنة لا واعية تعمل على إبقاء أساطيرها الخاصة عن طريق الفعل الإيديولوجي الذي حاول (بارت) الكشف عن اقنعته من خلال توظيف ثنائية (التشكيل الجمالي - الشكل البصري المحسوس) وتحويلها إلى ثنائية (الشفرة -الرسالة) على نحو يوحد بين التشكيل والشفرة وبين الشكل المحسوس (المعاش) والرسالة ، وقد أكمل (بارت) هذا الإجراء من خلال مصطلح (البنية المزدوجة) لتفسير المعاني المزدوجة للأشكال في عملية التشكيل البصري - الفني [٥] .

يطلق اسم الشفرات على القوى التي تصنع المعنى ، وتمكن (بارت) اعتماداً على وحدات القراءة من تقسيمها كالآتي :

١. الشفرة التخمينية (Proairetis Code) : وهي شفرة الأفعال (الأحداث) إذ تنطوي الأفعال كلها ، وتعد هذه الشفرة من الشفرات التي تصنع الحبكة في دراما الأشكال البصرية في اللوحة ، ذلك لان الاحداث تحدث وتعاود الحدوث لأنها مترابطة ، ويرى (بارت) أن النص الجمالي البصري الخاضع للتحليل يمكن الإشارة فيها إلى الأفعال من خلال درجة تأثيرها البصري ولا حاجة إلى وضعها في ترتيب .

---

(١) جيرو ، بير : علم الإشارة ، المصدر السابق ، ص٧٩-٨٥ .

(*) (رولان بارت- Roland Barthes) (١٩١٥-١٩٨٠) كاتب وناقد ومفكر فرنسي ، اشتغل بميادين علم الاجتماع والأدب ، وكان له منهجه الخاص في دراسة علم العلامات ، أطلق عليه سيمياء الدلالة معتمداً بشكل كلي على معطيات (سوسير) في علم اللغة واللسانيات له مجلدات ضخمة (قارئ بارت ١٩٨٢) و(الحوادث ١٩٨٧) .

(٢) ينظر : أبو زيد ، أحمد : لعبة اللغة ، مجلة عالم الفكر ، المصدر السابق ، ص١١ .

(٣) ينظر: جاكسون ، ليونارد : بؤوس البنيوية ؛ الأدب والنظرية البنيوية ، ت : ثائر ديب ، وزارة الثقافة والأعلام ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص١٩ .

(٤) ينظر : كولدمان ، لوسيان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص٨١ .

(٥) ينظر : ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت: محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٦) ، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب ، الكويت ، ١٩٩٦ ص١٨١ – ١٨٤ .

٢. الشفرة التأويلية (Hermeneutic Code) هي مثار الألغاز والأسئلة ونحن ندرك أن تحت الشفرة التأويلية مختلف المصطلحات الشكلية ، التي من خلالها يمكن تمييز اللغز والتحدث عنه وصياغته وإيقاف مساره على الرغم من أن الكيفية التي تعمل بها الشفرة التأويلية يتضح أن برهنته غير كافية.
٣. الشفرة الدلالية (Semantic Code) يعتقد أنها تكون (ثيمات Theme) السرود البصرية الذهنية ، أن هذه الشفرات هي موضوعات الفن المتخيل .
٤. الشفرة الرمزية (Sgmbolic Code) :تتمتع بإمكانية تحديد الثيمة واقتراح الأفكار ، أنها تبدأ العمل في وحدة القراءة .
٥. الشفرة الاحالية (Referntia Code) هي إحالات إلى علم ، ومادة معرفة المجال إليها دون الذهاب إلى ابعد من ذلك حد بناء ولإعادة بناء [١] .

وتشكل نظرية النص العتبة الرئيسية لتشكيل سيمياء الدلالة ، فالنص الفني الجمالي هو نسيج العناصر المنسقة ، وهو جزء من مجموعة مفاهيم تشكيل العلامات ، ووعاء بمادية الدال ، ومفهومه مرتبط بميتافيزقيا الحقيقة ، والجامع الشكلي للظواهر البصرية ، وممارسة دالة ذات منزلة مخصوصة في السيميائية ، فضلا عن أن النص الجمالي إنتاجية ، فهو حقل لإعادة توزيع الأشكال عن طريق (التناص)[*] الذي يشكل قدر كل نص إبداعي [٢] .

ويمكن إجمال أهم المعطيات الدلالية النقدية للحركة الفكرية لـ(بارت) بالمفاهيم التالية :
١. سيمياء الدلالة ، ٢. لذة النص ، ٣. موت الفنان ، ٤. التحليل النصي .

ويضمن المعنى الأول ؛ ما أطلق عليه عناصر السيمائية (فيما يخص موضوع البحث) ، وهي أربعة عناصر تنتظم في أزواج ثنائية وكالاتي :
أ- البصر والرؤية .
ب- الدال والمدلول .
ج- المركب والنظام .
د- التقدير والإيحاء .

ويتضح الأثر النقدي لـ(سوسير) في هذه العناصر ، فالبصر حسب (بارت) مؤسسة جماعية ونظام من القيم (طبيعية / سايكلوجية / اجتماعية) ، أما الرؤية فهي فعل ذاتي للاختبار ، والتحقيق والتشكيل منتج للرؤية ، ولا شكل بدون رؤية ، ولا رؤية شكلية خارج البصر [٣] .

ويمارس الدال دوره بوصفه التشكيل البصري للصورة العيانية في الاحالة إلى مدلول أو أكثر مرتبطاً بشكل عضوي مع الدوال الشكلية الأخرى ، ومرتباً في أنساق تحمل معها التنوعات ، والتمثلات لحركة الدوال الشكلية الأخرى وصراعها مع بعضها للتموضع في النسق الجديد الذي يشتغل على تمثيل كل الأشياء/ الأشكال البصرية [٤] .

ويحمل الدال كذلك مسؤولية دلالية في الحفاظ على ديمومة الخطاب وفاعليته ، وانتظام الدوال في النظام الفني فهو الكفيل بتمثيل المعنى ، والبقاء على الترتيب المنسق للعلامات ، أما المدلول فهو رهين بتأويل المكون الدلالي ، وقد يتيه المدلول في دروب احالة الدال إلى دال آخر ، والانتقال من عتبة المقصد

---

(١) ينظر : رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص ٧٢ – ٧٣
(*) التناص : يعتبر التناص ، احد مميزات النص الأساسية ، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها ، أو معاصرة لها ، ويكون التناص طبقات جيولوجية كتابية ، تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد المواد النص ، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي ، عبارة عن تحويلات لمقاطع ، مأخوذة من خطابات أخرى ، داخل مكون إيديولوجي شامل ، ويرى (بارت) فيخلص إلى أن (لا نهائية) (التناص) ، هي قانون التناص ، ويرى (فوكو) بأنه : "لا وجود لتعبير ، لا يفترض تعبيراً آخر ، ولا وجود لما يتولد من ذاته ، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ، ومن توزيع للوظائف والأدوار" . (ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٢١٥) .
(٢) ينظر : بارت ، رولان : آفاق التناصية ؛ المفهوم المنظور ، ت : محمد خير ألبقاعي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ١٩٩٨ ، ص٣٠ – ٣٣ .
(٣) ينظر : بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، ت : محمد البكري ، دار قرطبة ، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٣٣-٣٥ .
(٤) ينظر : بارت ، رولان : هسهسة اللغة ، ت : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص٤٤٦ .

ألعلامي إلى واقع تبريري لاستيعاب تعدد الدوال ، والمدلول بوصفه تشكل المعاني في الصورة الذهنية والاحالة إلى الدلالة ، وعملية كشف حجب العلامة ليس له الأولوية أو الدور الفاعل بسبب الارتكاز على قوة الدال ، لغرض التلاعب بالمعاني حسب ما تقتضيه الحالة ويقتضي (المركب والنظام) تلون الأثر الفني بتشكل مزدوج ، وتضمين تعارضات تساعد على تنوع المعنى وحيويته ، ويحتوي التشكيل على نوعين من التعارضات ، الأولى تمييزية بين عناصر الشكل الفني للوحة والثانية دلالية بين الوحدات العلامية[١].

وتشير الثنائية (التقدير والإيحاء) إلى التفرقة بين النص المشكل علامياً والنص التقريري ، ويؤكد (بارت) في هذا السياق على أن البحث السيميائي يهدف إلى إعادة بناء أشتغال الأنظمة الدلالية غير الشكلية ، أي بمعنى تكوين عملية أبتناء للدوال وتشكيلها بوصفها علامات [٢] .

ويتضمن المعنى الثاني (لذة النص) اذ يعدها قيمة انتقلت من الوصف الاجتماعي إلى مرتبة الدال ، وقد ربط بين تولد الدلالة وبين إنتاج اللذة المتحصلة من العمل الفني ، وله صوت محدود يطلق عليه (بارت) : (هسهسة) [*] ، فالنص الفني يمارس دورة في إعطاء اللذة ، والقارئ المتذوق يمارس دوره في تلقي اللذة وتحليل علاماتها إلى أدلة [٣] .

ويتجسد المعنى الثالث الذي طرحه (بارت) : (موت الفنان) في تحول الإنسان / الفنان إلى حقيقة رؤيوية متجسدة في داخل النص البصري ، اذ تمثل العملية إفراغ محتوى الفنان في أنظمة النص البصري / اللوحة ، ولهذه العملية توجه يقتضي ميلاد القارئ المتذوق على حساب المبدع / الفنان التشكيلي وكفاية النص البصري / اللوحة لذاته ، وبامكان عملية القراءة الإمساك بجوانب النص الفني وتأويله من دون اللجوء إلى إرشادات الفنان أو خبرته أو تدخلاته التي تصنع حدوداً وضوابط لنشاط التلقي ، ويؤكد (بارت) على أن شخصية الفنان حديثة النشأة وان نظرية النص لا يمكن لها أن تتم إلا باتاحة المجال أمام أنظمة النص البصري / اللوحة بالعمل من دون القيود التي يفرضها الفنان ، فضلا عن أن غياب الناقد يقود إلى لا نهائية الدال ؛ بمعنى التوليد الدائم المستمر داخل مجال النص – الرؤية وفقاً لحركة تسلسلية للتداخل والتغيير للتداعي والتجاوز ان النص البصري / اللوحة يوصف بأنه تصدي وانتقال مستمر بين الدوال ، وهو لا يتصف بذلك أن لم يحكم على الفنان بالزوال ، فالنص الجمالي لا ينشأ عن رصف عناصر أو وحدات لتولد معنى وحيداً ولاهوتياً طبقاً لرسالة المؤلف (الاله) ؛ وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه رؤى وأشكال متعددة [٤]، أن (موت الفنان) يعني رفض فكرة وجود معنى نهائي أو سري للعمل الفني / اللوحة ، وهكذا تقودنا هذه الفكرة إلى الشك في كل شيء في نهاية الأمر وينعكس ذلك في حقل القراءة والتأويل للعمل الفني [٥] .

أما المعنى الأخير (التحليل النصي) فـ(بارت) أعاد للقدسية النصية المنتهكة حقوقها ، فبعد أن كان التحليل النصي حواراً بين الناقد والعمل الفني مع وجوب (حضور) الرقيب أياً كان شكله ونوعه ، أصبح التحليل النصي مع (بارت) حوارا بلا رقيب وكشفاً بلا حدود ، وتمثلا لاستئناف مستمر لمستويات المعنى ، ولم يكتف التحليل عند هذا الحد ، بل أصبح دعوة إلى تعدد الحوار ، وفحص المقولات ، واستنتاج الفرضيات ، فأسس (بارت) مفهوم أو فكرة: انتفاء قصدية الفنان ، وللقارئ حرية دخول النص الفني / اللوحة من أية زاوية يشاء ، فالنص ليس نصاً بل (بينص) ، وفي موت الفنان فالقُراء احرار في فتح وإغلاق عملية (التدليل) للعمل الفني / اللوحة دون اكثرات للمدلول ، أن لهم مطلق الحرية أن يفعلوا ما

---

(١) ينظر : بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، المصدر السابق ، ص١١٥ .

(٢) ينظر : نفسه ، ص١٤١ .

(*) هسهسة : اتجه (بارت) إلى وصف الهسهسة لأنها تساعد عملية التلقي على تخيل انسياب المعنى والفوز بتحصيله ، ويرتبط بممارسة مريحة للقارئ عند عملية القراءة . (ينظر : بارت ، رولان : لذة النص ، ت : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب – سوريا ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص٣٩) .

(٣) ينظر : نفسه ، ١٩-٣٩ .

(٤) ينظر : بارت ، رولان : درس السيميولوجيا ، ت: عبد السلام بنعبد العالي ، تقديم : عبد الفتاح كليلطو ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٨٥ .

(٥) حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ؛ من البنيوية الى التفكيكية ، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٤) ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ص١٠٥ .

شاءوا بالنص التشكيلي ، أن يسيروا بجدية في دروب الدال وهو يتثنى وينزلق متحاشياً قبضة المدلول ، فـ(بارت) يحاول الوصول إلى ديمقراطية القراءة وشعبيتها [١] .

إن تأويل أي جانب من جوانب النص البصري الفني يعد تأويلاً لواحدة من (الشفرات) أي القوة الغائية التي بصمت في عوالم المعنى المضطربة ضمن إطار شبكة التشكيل المتاخمة التي تشكل انسيابية النص البصري الفني ، وان تنتقل الدراسة النقدية بحثا عن المعنى على امتداد من الشفرات ضمن تناهي النص الفني ، وأياً كان العنصر الموجود في الأثر الفني ، والذي يسعى إلى فك رموزه وتفصيله والتعليق عليه ؛ فان من المرجع (أي الناقد) سيكشف مركزاً او فكرة او مفهوماً يقع خارج نطاق العمل الفني/ اللوحة[٢]، وأكد (بارت) أن التحليل النصي يعمل على الكشف عن المعنى المجسد للقيم سواءاً كانت ايجابية أم سلبية ، وهو يقترح ذلك المعنى ولكن لا يحدده ، لان المعنى مفتوح حسب تلقيه والنص الفني يبث صوره وأشكاله وفقاً لرغبات القارئ ، وما أراده (بارت) هو تقديم المعنى البعيد والتلاعب بحقيقة النص البصري وفقا لرغبات فعل المراوغة ، وان مستوى التحليل النصي في هذه الأعمال الفنية يرفض المقولات البنيوية الجوهرية عن العلاقة بين البنى الصغيرة والنظام الكلي للعمل الفني فـ(بارت) هنا اقرب إلى التحليل ألتفكيكي منه إلى التحليل البنيوي الذي يدرس الأعمال الفردية ليستخلص منها البنى المرتبطة بعلاقات تحكمها قاعدة التضاد الثنائي[٣].

- آليات إنتاج الدلالة عند التفكيكية :

إن المسيرة الدلالية ممتدة زمنياً ، فمعطياتها متشابكة ، وطرحها الفلسفي والنقدي يطمح إلى رسم فهم للوجود من خلال تفسير وتحليل العلامات وبيان وظائفها وفعاليتها ومساهمتها في إنشاء التواصل بين مختلف الموجودات والبنيوية والتفكيكية انطلقتا من رفض مشترك للمذاهب النقدية المعاصرة والسابقة في هدف واحد ، على الرغم من اختلاف الوسائل التي اختارها كل منهما ، وهو تحقق المعنى ، وانتهيا إلى المحطة النهائية نفسها ، فالبنيويون فشلوا في تحقيق المعنى ، والتفكيكيون نجحوا في تحقيق اللامعنى ، لقد رفضوا كل شيء ولم يقدموا بديلا أو بدائل مقنعة [٤] ، في حين يسعى ناقد ما بعد البنيوية للوصول إلى اختلاف المعنى ، وعدم الاقتناع والتسليم بحد معين ، والغاية هي الدخول في لعبة يغيب فيها المدلول ، ويحل فيها الدال إلى دوال أخرى ، وبهذا اتسم تحليل ما بعد البنيوية بصفة التحليل العمومي وبصفة لانهائية الدلالة [٥] .

وكانت (البنيوية) [*] التي سبقت ما بعد البنيوية قد أسست شرعيتها على المشروع البنيوي وهو إنارة النص البصري ، وبدلا من مقاربة النص البصري و(إنارته) حجبت اللغة النقدية متذرعة بعلمية التفسير للنص البصري الفني ولم تحقق المعنى ، ويرجع فشل هذا المشروع إلى تلك المحاولة الصوفية لرؤية العالم من خلال حبة فاصوليا واحدة كما يقول نقاد (البنيوية) فقد طور (البنيويون) نموذجاً للتحليل على غرار النموذج الشكلي الذي يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات ثم النسق الأصغر وبعده النظام أو النسق الأكبر ، وهم في ذلك يتحركون مع النصوص البصرية باتجاه النسق الأكبر ، ثم في مقاربتهم للنصوص البصرية يتحركون من النسق في اتجاه النص البصري الفردي ، واكتشفوا بعد ذلك أن البديل البنيوي وهو النموذج الشكلي ، فشل في تحقيق الدلالة أو المعنى ، لقد انشغلوا بآلية الدلالة ونسوا

---

(١) ينظر : حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ؛ من البنيوية إلى التفكيكية ، المصدر السابق ، ص٣٣٦ .
(٢) ينظر : رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص٩٦ .
(٣) ينظر : حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ؛ من البنيوية إلى التفكيكية ، المصدر السابق ، ص٢١٨-٢١٩ .
(٤) نفسه ، ص١٠.
(٥) كلير ، جوناثان : البحث عن الإشارات ، المصدر السابق ، ص ٧١ .
(*) البنيوية : نشأت بوصفها طريقة حديثة في الإدراك ، وتعرف بأنها طريقة دراسة مشكلات الشكل المعينة ومشكلات الشكل عموماً ، وكانت البنيوية معنية ببنية اللغات / الإشكال ، ذلك الميدان الذي اكتشفه اللغويون الذين قادهم اهتمامهم إلى تطوير المناهج التي هي قيد الدراسة ولاسيما دراسة الأساطير التي تحمل طابع اللغة / الشكل ، ويتوسع المنهج البصري / اللساني نحو بنية اللاوعي نظراً إلى إنها تحمل معنى مهما في خطاب التحليل النفسي ، وكذلك نحو بنية الفنون الشكلية التي تهتم بلغة الأشكال ، ونحو بنى الأدب نظراً إلى أن اللغة الأدبية تعتمد على اللغة الاعتيادية . (ينظر : رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص٣٢) .

ماهية الدلالة ، حيث انهمكوا في تحديد الأنساق والأنظمة وكيف تعمل ، وتجاهلوا الـ(ماذا يعني النص البصري) ، وكذلك يرجع فشلهم ، إلى اكتشافهم بعد فوات الأوان أن النموذج الشكلي لا ينطبق بالضرورة على الأنساق أو الأنظمة غير الشكلية وتحول البنيويون في النهاية إلى سجناء الشكل ، أما استراتيجية التفكيك فقد تأسست على رفض عملية النقد والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد والتحول إلى لانهائية المعنى واستبدل التفكيكيون بالنموذج ذاتية القراءة والتمرد على نهائية النص البصري أو إغلاقه [١] ، فالتفكيك كفلسفة استراتيجية برعت في فحص النصوص البصرية والموضوعات وسعت إلى كسر منطق الثنائيات (داخل - خارج) ، (دال - مدلول) ، فتفكيك الوحدة إلى عناصرها ، ووحداتها المؤسسة لها ؛ لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها ، فالتفكيك يقتضي التعدد والتشتت بإزاحة مركزية (Decentrement) النص (توزع المراكز)[٢] ، وهكذا أضافوا التفكيكيون إلى فوضى الدلالة بسبب اللعب الحر للعلامة والانتشار ، وغياب المركز المرجعي ، بل اختفاء التفسيرات الموثوقة ، من أجل أيجاد يجاد لغة نقدية تتعمد لفت النظر إلى نفسها بعيدا عن النص البصري ، حيث وصل التفكيكيون إلى ما انتهى به البنيويون وهو حجب النص البصري [٣] .

والذي يهمنا في مجمل ما سبق ، أن التأويل انتقال بالنص البصري إلى مستويات مختلفة بالاعتماد على الامكانات الكامنة فيه ، والتي أضمرها منتجه (الفنان) فيه قصدا أو عن غير قصد ، شرط أن يتحملها سياق النص البصري / اللوحة ، ضمن شروط وقواعد محددة [٤] ، فالأسباب كثيرة التي تدفع منتجي النص البصري إلى عدم الافصاح ، مما يجعل نصوصهم البصرية إشكالية وملتبسة ومتشابهة [*] .

إنتاج الدلالة عند (جاك دريدا) :

إن ألتحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هو تحول من مسار احتكار البنية إلى مسار ترويضها بمعنى الانتقال من البنية الممركزة إلى البنية المهمشة ، وان الطرح ألتفكيكي وما بعد البنيوي واحد ، لان الاختلاف بينهما هو اختلاف بيئي ، لان مصطلح (التفكيكية) في أمريكا ، يقابله مصطلح (ما بعد البنيوية) في فرنسا ، وبالرغم أن ما بعد البنيوية قد نهضت على اشلاء البنيوية ، إلا أن الاختلافات بينهما كانت كبيرة على الصعيدين المنهجي والسياسي ، فالبنيوية فصلت الدال من المدلول ، في حين ما بعد البنيوية فصلت الدال عن المدلول ، والبنيوية اتخذت من مبدأ الثنائيات المتضادة لتوضيح المعقول واللامعقول ، والتمييز بين الحقيقة والزيف وبين السطح والعمق ... الخ ، أما بعد البنيوية فقد اتخذت من مبدأ النقض والسلب والتقويض حداً لبيان آلياتها ، ويتجه التفكيك بشكل المنتج ، وتحويل مسار السلطة الدلالية إلى حركة الدال وتحليل الهوامش والفجوات والتوقفات واستطرادات داخل النصوص ، بوصفها صياغات تسهم في الكشف عن ما ورائيات الأشكال والتراكيب ، فرؤية المؤسسين للتفكيكية في أنها قراءة متأنية دقيقة تعتمد على علامات النص البصري وآثاره وسماته التي لا تقبل التحديد[٥]، ويعد التفكيك

---

(١) ينظر : حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، المصدر السابق ، ص٩-١٠ .
(٢) ينظر : الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، المصدر السابق ، ص ١٨٩ .
(٣) ينظر : حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، المصدر السابق ، ص١٠ .
(٤) الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص٢٠٣– ٢٠٥ .
(*) الأسباب التالية :
كون منتج النص البصري / اللوحة أو العمل الفني من معارضي السلطة السائدة (سياسيا ، معرفيا، أيديولوجيا...الخ) ، كون منتج النص البصري (العمل الفني) مطلعاً وعارفاً لما لا يعرفه الآخرون ، كون منتج النص البصري (العمل الفني) معبراً عن علاقات إنتاج مازالت وليدة وغير ناضجة (نقدياً ، فنياً ، ذوقياً) ، التقية (الدينية / السياسية) وإظهار غير ما يبطن ، قوالب الشكل الذاتية وأساليبها في التعبير، الصفة وما ينتج عنها من تخييل وإغماض وتسبيق وتأخير ، ابتداع أساليب جديدة في التعبير ، لاسيما في الأشكال الفنية .
والنقاط الثلاثة الأخيرة هي الأغلب فيما يخص الفن التشكيلي الحديث . (ينظر : الحلاق ، محمد راتب : النص والممانعة مقاربات نقدية في الادب والابداع ، اتحاد الكتاب العرب ، مكتبة الاسد الوطنية ، دمشق ، ٢٠٠ ، ص١٦-١٧) .
(٥) نصر ، عاطف جودة : النص الشعري ومشكلات التفسير ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص١٩ .

(Deconstruction) أهم حركة ما بعد البنيوية في النقد الفني ولسان التفكيك ؛ العمل البارز الذي أنجزه (جاك دريدا) [**] .

ويمثل التفكيك نظرية لا نقدية شاملة تبغي أعادة قراءة النصوص الفلسفية والمعرفية والثقافية والإبداعية المتنوعة ومنها الفن التشكيلي ، ويرى التفكيكيون أن تلك النصوص البصرية تخضع لعمليات معقدة ناتجة من علاقات النصوص البصرية / الفنية / الجمالية ، المتناصة بعضها مع البعض الآخر ، والتفكيكية تحاول التخلص من تراجع البنيوية الناتج عن فشلها في تحديد السمات الكلية لحركة الدوال ، ومراهنتها على تموضع البنى في أنساق تحيل إلى مدلولات متعددة نهائية ، وتوصف بأنها محددة ، فضلا عن عدم إعطائها منزلة فاعلة للمتلقي ، لان النص (ومنها النصوص البصرية الجمالية) عندها هو من يقدم المعنى إلى متلقيه ، ويمارس دور الفاعل والمفعول في الوقت نفسه .

إن تنظيرية (دريدا) يأتي كرد فعل على نظرية (سوسير) التي تقول أن العلامة اللسانية هي وحدة الدال والمدلول[1] ، وتكمن قيمة (سوسير) النقدية ودوره في إرساء قواعد نزع الصفة الجوهرية عن علاقة الدال بالمدلول ، ونعت تلك العلاقة بأنها اعتباطية وقد دفع هذا الطرح من توسيع عمليات الفصل بين الدال والمدلول أي توسيع عقلنة الدال بوصفه حضورا وعدم خلط حدود المدلول بوصفه غياباً، وأدى ذلك إلى استغلال إمكانية الدال في الإحالة إلى دوال اخرى بمعنى تحويل المسار التقليدي للدال بالإحالة إلى مسار معرفي جديد يقتضي إحالة الدال إلى دال أخر في عملية ذات قصد عدمي لتغيب المدلول أو تعمد فقدانه ، وقد استثمر (جاك دريدا) هذا الطرح موظفاً إياه في مجمل الطرح النقدي حتى أصبحت المؤسسات النقدية تتحدث عن تضايف معنى وليس عن حقيقة [2] ، فكسب المعنى من جانب المتلقي مرهون بما يتيحه النص البصري / تشكيل اللوحة ببنائه وتعدد أنساقه وحركة بنياته ، وانتظام تراكيبه ، ويمكن الحديث عن أهم المعطيات التي قدمها (دريدا) إلى النقد ألتفكيكي (ما بعد بنيوي) من خلال النقاط آلاتية :

١. الاختلاف : (Difference).
٢. نقد المتمركز : (Critigue OF Centricity).
٣. نظرية اللعب : (Theory Of Play).
٤. علم الكتابة : (Cram natology).
٥. الحضور والغياب : (Presence And Absence) .

فمفهوم الاختلاف يعبر عن حركة بنية مفاهيمية تجمع سلسلة من الحركات الدلالية التي ترتبط بأصول المصادر المختلفة لهذا المصطلح ، فهو يجمعها على أن هذه المصادر المختلفة والتي تتسم بالاختلاف هي مبدأ الاختلاف ذاته الذي يجمع ويفصل ويتيح فرصة الاختلاف فالتعدد ، فمصطلح الاختلاف يشير إلى السماح بتعدد التفسيرات انطلاقا من وصف المعنى بالاستفاضة ، ويبين (الاختلاف) منزلة النصية في إمكانيتها من تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات ، وهو يدفع القارئ إلى العيش داخل النص / العمل التشكيلي وترويج المعنى حسب (دريدا) يخضع دائما للاختلاف ويكشف الوقوف على دلالات (الاختلاف) الصياغات المستقبلية ، فضلا عن الطرح التشكيلي (ما بعد البنيوي) ، ومسالة التحول الدلالي من الاختلاف إلى الإخلاف أو من المغايرة إلى التأجيل ؛ إنما هي عملية عقلانية قصدية تهدف إلى إعلان انتصار البنى في احتكارها للمعنى ، فالمصطلح يجمع معا جميع معاني الاختلاف العادي ، فضلاً عن كل دلالات فعل التأجيل والإرجاء[3] ، إذ أن تحول المعنى من الاختلاف والتغاير إلى

(**) جاك دريدا (Gack Derrida) (١٩٣٠ - ٢٠٠٤) : مفكر وناقد فرنسي ، نقد الفلسفة الغربية التي تحيط بميادين الأدب واللغويات والتحليل النفسي ، استند منهجه ألتفكيكي على رفض البحث عن الحقيقة أو رفض البحث عن المصدر الغيبي النهائي للمعنى الذي ميز مسيرة الفلسفة الغربية ، من كتبه (الكتابة والاختلاف – ١٩٦٧) ،= =(صيدلية أفلاطون – ١٩٦٨) ، (علم الكتابة – ١٩٧٢) ، (هوامش الفلسفة – ١٩٧٢) (حقيقة في صور - ١٩٧٨) ، (اختراعات الروح – ١٩٨٢) . (ينظر : رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص١٣٨) .

(١) ينظر : نفسه ، ص١٣٨-١٤٧ .

(٢) انشتاين ، المارهو : البنيوية الظاهراتية ، ت : عبد الجليل الازدي ، مطبعة تانسيفت ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص٦٠ .

(٣) الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص٦١-٦٢ .

الإرجاء والتأجيل جاء ليؤكد منزلة التشكيل قياساً إلى الصور الحسية / الطبيعية في حمله لدلالات ذات فاعلية فلسفية ومعرفية ، وهذا التحول الجزئي مهم في عملية إنتاج الاختلافآت ، وهي مهمة أيضاً في عملية الدلالة التي توصف بأنها لعبة صورية من الاختلافات ، والمغايرة هي اللغة المنهجية للاختلافات وللتباعد الذي يجعل العناصر / الأشكال يحيل ألواحد منها إلى الآخر[١] ، حيث تأثر (دريدا) بـ(سوسير) في نظام الاختلافات الذي قدمه (سوسير) وعده (دريدا) مضاد للمركز حول العقل لكنه متمركز في الوقت نفسه حول المرئي ، وقد أشار (سوسير) بعلم العلامات (السيميائية) الذي يعتمد على أمكان إمساك الدوال والمدلولات بوصفها حضورات ايجابية ، وان قراءة (سوسير) في إطار العمل ألتفكيكي (ما بعد بنيوي) تحيل إلى تحليل مشكلات الخطاب ، وتعقيدات المعنى التي تشيع في الممارسات الثقافية ، كما إنها تدخل في الاحتكام إلى اختلافات الدوال ، وقد اتخذ (دريدا) خطوات (سوسير) في انشاء نظام ببناء الأشكال المختلفة ، بوصفها شرطاً مسبقاً على الصورة المرئية ولم يكن من الممكن اختزالها إلى معنى مفرداً [٢] ، فالمعاني يمكن تنميتها من خلال اختلافها وتأجيلها المستمر ويمكن تكوينها من خلال تشكيلها من حشد من العلامات المتغايرة التي تحيل باستمرار إلى تأزم العلاقة بين الدال والمدلول ، ونظراً لإمكانية الدال للإحالة على نفسه ، وتعمد الدال وتغيب المدلول ، فكل دال يقود إلى غيره في النظام الدلالي التشكيلي ، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد ، وتغدو عملية التوالد للمعاني مستمرة .

إما المفهوم الثاني : (نقد التمركز) الذي يرى فيه (بارت) إمكانية كبيرة في فحص منظومة الخطاب الفلسفي الغربي عبر قرونه الممتدة زمنياً ، يصر على أن لكل تركيب مركزاً ، سواء كان تركيبياً لسانياً أم غير لساني ، فلسفيا أم غير فلسفي ، وحمل التراكيب لمراكز محدودة ؛ يعطي أهمية لحركة الدوال ، لان المركز حسب (دريدا) هو الجزء الحاسم من التركيب ، ويجب التفريق بين أهمية المركز بالنسبة للتركيب النصي ، وبين نقد التمركز ؛ فالمركز شيء ايجابي لحركة الدلالة والمعنى ، أما التمركز فهو شيء مفتعل يضفي المركزية على من هو ليس بمركز ، ويؤكد (دريدا) أن مهمة الاستراتيجية التفكيكية هي تفادي تسكين المتعارضات الثنائية فمن خلال اختلافها يتولد المعنى ، وقد مثلت هذه المهمة الخطوة الأولى في نقد التمركز ، لان ولادة المعنى كانت محكومة بسلطة اللوجوس ، والدلالات المتأتية من خلالها هي دلالات ذات صفة منطقية وعقلية ، والبنية تفترض دائما وجود مركز إحالة من نوع ما يمكن لهذه البنية أو العلامة التشكيلية من تحقيق الدلالة ثم من تثبيت تلك الدلالة ، وان المركز الخارجي يتحكم في بناء البنى والأنساق وتحليلها ، بينما لا يخضع هو للتحليل ، ويؤسس شرعية العلامة ويمكنها من تحقيق المعنى [٣] ، وقد رفض (دريدا) في بحثه الاعتراف بهذا المركز الموثوق ورفض مبدأ إحالة العلامة إلى ذلك المركز ، ويعني رفض مفهوم العلامة كما قدمه (سوسير) بعدها علامة مغلقة تتكون من دال يشير إلى مدلول ، والعلامة تكتسب صفة الإغلاق ، وغياب المركز الذي أعلنه (دريدا) افقد العلامة انغلاقها ونهائيتها وقدرتها على الدلالة [٤] .

ويشير المفهوم الثالث : (نظرية اللعب) إلى تمجيد التفكيكية لصيغة (اللعب الحر) اللامتناهي لعملية تشكيلية ليست منقطعة ، وتأكيد المعطى الثقافي للفكر والإدراك وغياب المعرفة السطحية المباشرة ، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية والفلسفية المعقدة ، وبالرغم من الصيغة التي يرتضيها التحليل ألتفكيكي (لنظرية اللعب) القاضية بإحالة الدال الى دال آخر مع تغيب متعمد للمدلول ، فنظرية اللعب عند (دريدا) لا تنفصل من نقد التمركز لان حركة الدوال في داخل أي مركزية يسميها (دريدا) بـ(اللعب Play) ، وعند تفكيك المراكز تتمتع الدوال بحرية اكبر في عملية اللعب ، مخترقة قانون صياغة اللعبة الاساس القاضي بإحالة الدوال إلى المدلول ، وصيانته بشكل جديد يقضي بإحالة الدال إلى دال آخر

---

(١) ديكان ، كريستيان : حوار مع جاك دريدا ، ت: فريد الزاهي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع١٨ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص١٤-١٥ .

(٢) نورس ، كريستوفر : التفكيكية النظرية والتطبيق ، ت: رعد عبد الجليل جواد ، دار حوار ، اللاذقية – سوريا ، ط٢ ، ١٩٩٦ ، ص٣٨ .

(٣) حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ؛ من البنيوية إلى التفكيك ، المصدر السابق ، ص٣٨٥ .

(٤) نفسه ، ص٣٨٦ .

في متاهة ينتج عنها تغيب المعنى والإحالة إلى دلالات مستمرة لا نهائية ، فأصبحت نظرية اللعب (لدريدا) مخططاً نقدياً وصيغة عقلانية يمكن للبرهنة عليها وتبني فاعليتها والحكم على منتقديها [١] .

أما المفهوم الرابع (علم الكتابة) فيميل إلى منظومة بنى عليها التفكيك اغلب مقولاته ونقد من خلالها مسيرة العقلانية النسبية وتشكل خطابها ، واستحداث هذه المنظومة يعبر عن موقف التحليل ألتفكيكي من عصور اختزال الكتابة وتهميش الدال ونزعة التمركز حول العقل والصوت ، والمعنى النقدي لعلم الكتابة حيث استند مفهوم الكتابة عند (دريدا) على ثلاثة كلمات معقده هي : (الاختلاف ، الأثر ، الكتابة) [٢] .

لقد اقترح (دريدا) استبدال العلامة بمفهوم (الأثر Trace) بوصف العامل لسمات عملية الرسم ولنشاط الدال ، فالعلامة سياقية وهي تخلق سراب المدلول ، وتذكرنا بما هو غير كائن فيها ، ولهذا السبب أن العلامة (أثر) ، فهي ليست التمثيل المرئي او الكتابي المحسوس للصورة المرئية ؛ بل إنها الأثر الذي يصفه (دريدا) بأنه ليس طبيعيا ، فالأثر يبدي عمله في صورة البورتريت (الصورة الشخصية) والملصق الجداري (البوستر) واسم العلم ، والإيماءة والكلمة المنطوقة والمكتوبة وغيرها ، ويمثل التمركز حول الرسم الإدراك الجديد لوظيفة الأثر (فأنا حينما أتصور صورة شخصية يبدأ ذهني أو إدراكي بالعمل رغبة مني في فهم دلالة هذه الصورة) [٣] .

والمفهوم الأخير عند (دريدا) هو : (الحضور والغياب) ؛ إذ يرتبط مفهوم الأثر في منظومة التفكيك بمفهوم (الحضور والغياب) ماحياً التوجه الميتافيزيقي ومكوناً التلاعب المتبادل بين ضدي المعنى ضمن حقل الاختلاف [٤] ، وقد انطق (دريدا) من خلال ثنائية (ألحضور والغياب) إلى جانب المعطيات السابقة إلى غياب المعنى واختلافه وتعدده ، فالمراهنة تتجه صوب (الغياب) انطلاقاً من كون المعنى الاجتماعي والاقتصادي غير مستقر ، وقد جاء عمل (دريدا) لتقويض التمركز ، وإحلال مبدأ الغياب محل الحضور ، حيث تنشأ مشكلة ثنائية الحضور والغياب من اختلاف دلالة التيقن وعدمه في مفردة الاختلاف ، فتعارض الدلالات يقوم عليها الاختلاف ، وحضور الدال وتعدد مدلولاته وغياب أو تغيب بعضها ، كل ذلك يؤكد انه ليس هناك حضور مادي للعلامة ، هناك لعبة اختلاف حسب ، وهناك سعي وراء المُغيب في صورة التشكيل والمعاني المؤجلة بشكل لا نهائي وهكذا يرفع إلى الحد من هيمنة فكرة الحضور[٥] ، ويتبين من خلال المعطيات السابقة للتفكيك أن المنهج النقدي الذي خطه التفكيك ورسم ملامحه ، وحدد أطره ، يعد ثورة على العلمية البنيوية أولاً ، وعلى الوصفية النقدية ثانياً ، ويرى النص البصري الفني بوصفه الحامل لمعان كثيرة وساذجة في الاطار نفسه ، بحيث وضعت معطيات التفكيك (ما بعد البنيوية) بين خصوصية النص البصري من جهة ، وخصوصية القارئ من جهة أخرى ، وبينت تلك المعطيات أن العلاقة وثيقة بين النص والقارئ ، بوصف الاخير المكون العقلاني لتشكيل المعنى الجديد المنطلق من حيثيات أنظمة النص / اللوحة التشكيلية ، وهذه المسالة كانت مدعاة عند التفكيك لإعادة النظر في منهجية النقد التقليدي لمرحلة ما بعد البنيوية ومرحلة البنيوية ، لبناء فكر نقدي يقوم على وظائف دلالية تتوزع بين النص البصري/ اللوحة والقارئ ، الأول ينهض بمهمة تغييب المعنى ، وانتشار السؤال ، وينهض الثاني بمهمة تلمس الاختلافات الناتجة من تعدد المعاني النصية ومتاهة مدلولاتها [٦] .

إن القيم المتوارثة عبارة عن تأويلات فرضت على الأشياء ، مما جعل الدلالات تمثل نسبة معرفية وتختلف باختلاف المنظور ، وتتسم الحقائق بأنها أوهام ، واثر لإرادة القوة والسلطة بمعنى إنها قيم مفعولة لا فاعلة [٧] ، وهذا القول قد أسس لمرحلة جديدة من خلال تبني نقادها لاسيما (جاك دريدا) الذي استمد الصورة التفكيكية وحمل الجهاز الدلالي له ، إذ دشن فجر التفكيك بعملية طالت العقلانية

---

(١) انشتاين ، المارهو : البنيوية الظاهراتية ، المصدر السابق ، ص٦٠ .
(٢) رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص١٥٠ .
(٣)رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، المصدر السابق ، ص١٥٢ .
(٤) الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص٥٨ .
(٥) إبراهيم ، عبد الله : التفكيك الأصول والمقولات ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠، ص٥١-٥٢.
(٦) الرويلي ، ميجان وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص١٣٣ .
(٧) يفوت ، سالم : المناحي الجديدة في الفكر الفلسفي المعاصر ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص٢٥ .

وراجعت فرضياته وتصفيتها والكشف عن منابع قيمها وعلى ما أنتجه العقل البشري راغبا في الوصول إلى الجذور لتفتيتها ، وبناء أسس جديدة تصل حدودها القصوى وتعرية كل التاويلات وتمزيق وإطاحة المفاهيم ، وهذا تحديداً ما فعله (دريدا) ، وفعله (ميشيل فوكو) [١] .

انتاج الدلالة عند (فوكو) :

ومثلما فعل (دريدا) حاول (فوكو)[*] في منهجيته ان يطال كل التأويلات والمفاهيم الرئيسة التي بُنيت عليها اليقينيان القديمة وحاول تأسيس إمكانية القيام تأويل جديد ، للكشف عن عالم من الاستعارات ، وتفكيك الجهاز ألمفاهيمي المثالي الذي ينهض على العقل والحقيقة ، فالدخول إلى المعطيات التي قدمها (فوكو) ، يؤشر مجموعة بيانات متعلقة بمنهجية التفكيك في نقد التمركز حول العقل وتشجيع اختلاف الدلالات ، والتركيز على حركة الدوال ، وعدم الثقة بالمدلولات الأولية التي تعكسها التقاليد والاعراف ، وقد سعى (فوكو) إلى تحليل الاستعمالات والخطابات التي غلفت المعرفة عبر حقب من التاريخ وعمد إلى تحليل تاريخ الخطابات ومكوناتها ، وتوصل إلى مجموعة دلالات أسهمت في قراءة النصوص ، تعرية الخطابات ، وتلمس أوجه الحقيقة ، كونه يؤكد على القوة بدرجة أكثر من اهتمامه بالمعرفة فضلا عن اهتمامه بالممارسات أكثر من الشكل ، وبعد اشتغال (فوكو) بالأنساب ، انطلاقاً من صيغة بنيوية إلى صيغة ما بعد بنيوية وذلك لان منهجية الأنساب اتجهت نحو تأويل علاقات المعرفة وتفكيك أسسها ، لتصل إلى نتيجة أن الدلائل تترابط فيما بينها لتشكل سلسلة لا نهائية لها ، ولا معنى محدد لها [٢] ، فتحول النقد من منهجية (فوكو) إلى حفريات تقطع صلاتها مع البنيات الصورية لتغدو خطاباً ، وممارسة تاريخية ، تسهم في تشكيل الانساق التشكيلية ، ونظم الممارسات العملية ، ثم تنتقل هذه الحفريات إلى دراسات القيم المكونة من مجموع الأفكار والمفاهيم[٣]، وسعى (فوكو) من خلال تحليل منظومة ألذات إلى تفكيك المفاهيم التي شكلت سيرة الإنسان ، حيث منحت ألذات تصوراً للواقع البشري بوصفه بنية ومرادفاً للوعي ، وحل الذات وفككها وبهذا تقلصت قيمة المدلول لتتحول إلى دال مهيمن ، وانتقلت قضية تأويل النص البصري وفهمه من البحث عن أنظمته وتحديد أنساقه إلى التجاوب بين النص والقارئ بوصفه إنتاجية جديدة للنص ، فالطرح النقدي أسهم في تفعيل إلغاء الإنسان ، من خلال مقولة (موت الفنان) والتركيز على النص البصري والاعتماد على دور القارئ (المشاهد) في كشف المعنى واكتساب الدلالة [٤] ، ويوضح (فوكو) في نظريته أن البصريات تحولت من وسيط تمثل فيه المرئيات والأشكال إلى أنساق خاصة تكتسب دلالتها من علاقاتها الداخلية كل منها الآخر ، فالعملية ليست مجرد تمثيل اللوحة / النص البصري لأشياء موجودة لكن النقيض هو الصحيح [٥] .

النقد الذي مارسه (فوكو) لم يتسم باستقرار منهجي محدد ، لان التحولات التي خضع لها كفيلة بتغيير توجهاته وفقا لما يقتضيه المناخ ألفكري ألجديد ، ولهذا يمكن تقسيم المعطيات النقدية لـ(فوكو) على مرحلتين : مرحلة النقد البنيوي ، ومرحلة النقد اللابنيوي ، واتسمت المرحلة الأولى بالدعوة إلى موت الفنان، فالثورة على الإنسان / الفنان ، هي ثورة على جمود المعنى ، لان حضور الإنسان / الفنان أثناء عملية تحليل ألنص البصري يقود إلى إيقاف المعنى ، واللجوء إلى خارجيات النص البصري لتفسيره ، وتأويل شكل النص البصري بالرجوع إلى مبدعه (رسامه) ، لذلك عمد نقد (بارت) ، (دريدا) ، (فوكو)

---

(١) البكاري ، كمال : ميتافيزيقيا الإرادة ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص٦٦-٧١ .

(*) ميشيل فوكو (Micheal Foucault) (-١٩٨٤) : مفكر وناقد اجتماعي فرنسي ، حلل الخطاب الثقافي والمعرفي ، وتتبع أصول الظواهر الاجتماعية ، وتوصل إلى مهيمناتها ، من خلال منهجه في الحفريات فضلاً عن دراسته الوثائق التاريخية وبيان منزلة الخطاب الثقافي ، بدأ مسيرته النقدية بنيوياً مع كتابه (الكلمات والأشياء) ، حيث حاول إنكار بنيويته وتقديم دراسات شاملة لكل المفاهيم والخطابات من خلال اختبار فاعليتها في بنية المجتمع . (ينظر : الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص١٥٣).

(٢) ينظر : فوكو ، ميشيل : خصائص التأويل المعاصر ، ت : عبد السلام بن عبد العالي ، مجلة فكر ونقد ، ع١٦ ، دار النشر المغربية ، ١٩٩٩ ، ص١٣٧ .

(٣) الزين ، محمد شوقي : المناهج الفلسفية الغربية المعاصرة ؛ النقد - التأويل - التفكيك ، مجلة المعرفة ، ع٤٣٨ ، وزارة الثقافة السورية – دمشق ، ٢٠٠٠ ، ص٢٢-٢٥ .

(٤) ينظر : الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص١٥٣-١٥٤ .

(٥) حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، المصدر السابق ، ص٩٠ .

إلى افساح المجال لحركة الدلالة مع ثنائية (القارئ / النص) وان موت الفنان سيقود إلى نتيجة هو التشكيل الذي يمتاز بكونه نسيجا من الاقتباسات التشكيلية المأخوذة من المركز المعرفية اللامتناهية .

وبالرغم من كون مدلول مقولة (موت الفنان) هو نفسه في اتجاهات النقد المعاصر ، إلا أن هناك فرقا بين (موت الفنان) في المنهج البنيوي ، وموت الفنان في منهج مابعد البنيوية إذ يتجه الأخير نحو هذه المقولة لأعلان ولادة القارئ ، الذي يسجل محل ألذات المبدعة مكوناً ذاتاً جديدة في إعادة إنتاج النص / التشكيل البصري ، أما المنهج الأول (البنيوي) فيتجه إلى الاعتقاد بان نظام النص البصري قائم بذاته ، ولا يحتاج إلى أية عناصر خارجية تفسره ، وإزالة الفنان هنا لا يمثل ضرورة تاريخية لتحليل النص البصري وحسب ، إنما يمثل احد الشروط الضرورية لتطوير النص البصري الحديث وبمعنى آخر يعد موت الفنان في منهج ما بعد البنيوية من كونه وجوداً تاريخياً في لحظة معينة متميزة لولادة لحظة تاريخية أخرى هي (القارئ) بوصفه الفاعل الخاص بالنص البصري التشكيلي الجديد ، أما لحظة موت الفنان في المنهج البنيوي ، فهي لحظة عقيمة لا تلد شيئا ، لان الفنان في النظام البنيوي هو مفعول العناصر التي تكون هذا النظام وليس فاعلها وبهذا يمكن القول أن موت الفنان أو الغاؤه عند (فوكو) مرهون بولادة لحظات معرفية تسهم في موقع ألانسان وتساعد على تقديم رؤية خصبة [١] .

إن إنكار قيمة التاريخ عند (فوكو) ، ورفض مبدأ التكوين ، واستبعاد نظرية الوظائف وغيرها من الجوانب السلبية التي اتسمت بها بنيوية (فوكو) ، حتى تهتم بدراسة التاريخ الثقافي بعد تجريده من كل مظاهر الاتصال والتواصل محيلة إياه إلى صفة (الخطاب) ، حيث يكون المهم هو التوجه نحو تحليل الأشكال وعدم الاستناد إلى الجانب المنتج للخطاب ، جانب ألانا المفكرة والاعتقاد بتحليل مادة الخطاب ، وهذا التوجه هو المثير لفلسفة التأويل المعاصرة حيث تفتقد ألانا المفكرة مركزيتها ، ولا تكون مادة أو اصلا فكرة ، وقد قاد هذا إلى إعلان سلطة النص البصري / التشكيلي على أنقاض سلطة الفكرة ، أو تحول النص البصري إلى مبدأ وتحول البنية ألى ثقافة [٢] .

أما المرحلة الثانية عند (فوكو) المتمثلة بـ(النقد البنيوي) فقد اتسمت بانكار المعطيات البنيوية والتعالي عن البناءات المغلفة ومحاكمة العقلانية الغربية التي أحالت المعرفية إلى عالم مفرغ من المعنى ، ومن كل قيمة والتركيز على تحليل العلاقات أكثر من التركيز على تحليل البنى ، وتفكيك الأسس من خلال تحطيم المقولات (الأصل ، المركز ، الأساس) [٣] .

وخصائص التفكيك بشكل عام للمنهج الذي اتبعه (فوكو) متعددة ومتنوعة ويمكن إجمال أهم معطياتها بآلاتي :

١. تشكيل منظومة نقدية لكشف الترجمة الفورية المتعددة للنصوص / اللوحات على طريق بيان مواطن الهشاشة والضعف والخلل في بنية النص البصري ، ثم تحليلها على أنها تمثل حقلا دلالياً تتصارع فيه المعاني ، ولا يمكن الوصول إلى دلالة نهائية في التحليل التفكيكي ، والمعاني المتحصلة من هذا التحليل لا تتسم بالاستقرار / أو الثبات ، لان كل المعاني مؤقتة في المحصلة النهائية للتفكيك .
٢. ترجمة النصوص التشكيلية التي تدور حول الشكل والمعنى وإعادة بلورة المستويات التحليلية انطلاقا من مصطلح الاختلاف ، ونظرية اللعب وثنائية الحضور والغياب ، ويمكن تفكيك أي نص بصري عن طريق متابعة إشارات تناقضانه ، ويقود هذا إلى اللعب بنظام النص البصري وبروز ثنائية الحضور والغياب .
٣. تلمس الحقيقة في التحليل البصري عند التفكيك محال ، وهذه النتيجة تحرك العديد من التفسيرات المختلفة لقراءة النصوص البصرية التشكيلية .
٤. التفكيك سمة جوهرية في عمق الإنسانية ، على صعيد تمثلاتها ، الايحائية والسلبية ، والنقد التفكيكي منهج معاد للإنسانية (من وجهة نظر عقلانية / الحداثة) ، لأنه عمد إلى استبدالها بسلطة النص

---

(١) ينظر: فضل ، صلاح : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٧ ، ص٤٤.
(٢) ينظر : صخري ، محسن : فوكو قارئاً لديكارت ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب – سوريا ، ١٩٩٧ ، ص١٦٦.
(٣) نورس ، كريستوفر : نظرية لا نقدية ؛ ما بعد الحداثة ، ت : عابد إسماعيل ، دار الكنوز ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص١٥١ .

والمعنى المتعدد ، وكل النصوص البصرية حسب المعتقد التفكيكي ، تتسم باحتوائها على ميراث الثنائيات المتعارضة ، وتكون الدلالة متفاوتة بين الطرفين ، بحيث هناك طرف ذو دلالة سلبية .

٥. استراتيجية التحليل التفكيكي تقدم على تجزئة الأشكال والفرضيات الفلسفية الأساسية ثم تطوير الأبنية والحجج التناقضية التي تنطوي عليها هذه الأشكال وان التفكيك يعمل على تجزئة المفاهيم الأحادية فتنتج من المفردة الشكلية سلسلة متعاقبة من الدلالات .

٦. تحديد طبيعة العلامة الإشكالية بين الشكل والإنسان / الفنان ، فبعد أن كان الإنسان / الفنان هو المشكل للأشكال أصبحت المعادلة معكوسة عند التفكيك فالأشكال هي التي تشكل الإنسان / الفنان ، وتخلق النصوص الشكلية ، وهي التي تنظم فهمنا ومعرفتنا ، والأشكال التي يقصدها التفكيك ويعتني بها هي الأشكال التي تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال كما أن النص التشكيلي يحتوي على أي مدلول متعدد ، ولا وجود لأي مدلول متعال ، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص البصري على تأجيله ، وأرجائه باستمرار فكل دال يرتبط بدال آخر ، بحيث لا يوجد هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي .

- الدلالة والمعنى في نظرية التلقي :

إن التفسير هو احد العناصر الأكثر أهمية في تحليل عمل فني ، والتأويل بقدر ما يستمع بفهم أفضل لمجموعات السيرورات التأريخية والاجتماعية ، لكن التحليل لا يستنفذ كل جوانب العمل الفني ، وأحيانا لا تتوصل حتى إلى ملامسته ، إن هذا التحليل ما هو إلا خطوة أولى لابد منها للوصول إلى العمل الفني ، والشيء الاساسي هو العثور على الطريق التي من خلالها عبرَّ الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الفني [١] .

ومن المتفق عليه ، منذ (أفلاطون) [*] وحتى الآن أن الناقد وسيط بين الأثر الفني والملتقي ، وقد كانت الاختلافات الأساسية بين مذهب نقدي وآخر ، تدور حول ما يمكن أن يجيء به الناقد من واقعه ومن موقفه النقدي والوجودي عند تعامله مع النص البصري ، فمرة يكون دور الناقد التطبيقي هو انارة النص البصري من داخل النص فقط : دون الاستعانة بأرشيفه الثقافي الخاص من قيم فكرية واجتماعية واقتصادية ، ومرة يقال ؛ أن النص البصري لا يمكن فصله عن ذات مبدعة ، ومرة يقال أن النص البصري لا يمكن فصله عن الواقع المادي الاجتماعي الاقتصادي الإيديولوجي الذي أنتجه ، اي تلك التفسيرات التي تتفق جميعا على أن وظيفة الناقد هي إنارة النص البصري سواء جاءت من داخل النص البصري أو من الخارج وتقريبه للملتقي [٢] .

فالتميز بين الفنان المبدع والفنان التقليدي في أن للفنان المبدع وظيفة ثقافية تستحضر الحداثة في المجتمع بعكس الفنان التقليدي الذي يمارس نشاط اقرب إلى الحرفة ، فعلى الرغم من أن الفنان المبدع مهم وموهوب فانه يلقي الكثير من العناء في استخدام الأشكال خاصة انه يراعي في نشاطه الفني نوعين من المعايير : معايير فنية ، تتعلق بجماليات الإنشاء وأسلوب الخلق ومعايير حرفية تتعلق بالمثابرة والدقة والإتقان في عمله ، ولا يهدف الفنان المبدع إلى تضمين أي حقائق أو معلومات معينة محدودة ، وإنما يهدف إلى إثارة مختلف الأفكار ، والصور والأحاسيس في ذهن القارئ ووجدانه ، وكذلك لا تتضمن أعماله الفنية الخيالية أي حقائق أخلاقية وأية معلومات عن المجتمع أو عن أية شخصية واقعية ، بل إنها لا تقدم شيئا ذا بال محسوس عن الفنان نفسه ، فالعملية الإبداعية تسوغ لنا محاولة الوصول من دراسة النص البصري إلى معرفة الفنان ذاته ، أو محاولة فهم النص البصري في ضوء دراسة حياة صاحبه ، لكن بمجرد أن يتم عرض العمل الفني يفقد الفنان كل حقوقه فلا يعود هو صاحب ذلك العمل الفني ، وبذلك

---

(١) لوسيان ، غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ت: محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص٣١ .

(*) أفلاطون (٤٧٨ – ٣٤٧ - . ق.م) فيلسوف مثالي يوناني ومؤسس المثالية الموضوعية ومؤلف أكثر من ثلاثين محاورة فلسفية .

(٢) حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، المصدر السابق ، ص٢٥ .

يكون للقارئ (الملتقي) أو الناقد حرية في أن يفعل بهذا الأثر ما يشاء[١] ، فالنقاد لم يجاوزوا المبدعين في اللعب / اللغة ، لكن التغيرات التي طرأت على لغة النقد ترجع إلى سيطرت نظريات التلقي والأهمية المتزايدة التي اكتسبها (القارئ) و(الناقد) ، و(المتلقي) يعده منشئاً للأثر الفن ومبدعا له [٢] ، فقد كانت النظرية النقدية القديمة تعنى بالملتقي من وجهة نظر تختلف عن طرحه في النظريات الحديثة ؛ ولذلك فان اختلاف المناظير يترتب عليه اختلاف في العلاقة التي تربط الملتقي بالأعمال الفنية ، فمثلا ؛ (السفسطائيون) [*] ، جعلوا الملتقي في وضع مزدوج ، فقد سمح الافتراض الأول بتنشيط القدرات التأويلية للملتقي على النحو الذي أشار إليه (غادامير) ، ويهدف الافتراض الثاني إلى جعل الملتقي في حالة استجابة تامة للمرئي ، فالمعنى قضية أساسية ينحدر من إيماءاته الجمالية ومن التلاعب في النسيج الشكلاني ، أما تجربة التلقي (الفهم) فهي تقف في الجانب البعيد في عملية بناء المعنى ، ان تلك التجربة هي إشكالية حديثة [٣] ، لكنها تنطوي على طابع تمييزي اساسي في مفهوم التلقي ، فتطور التأويل في أبعاده واتجاهاته على الأقل ، إلى أحدث نظرية في القراءة والنقد وهي نظرية التلقي [**] .

إن التأويل أصبح في نظرية التلقي عاملاً فعالاً ومؤثراً ويعرف تطور التأويلية الأقرب عهداً في ألمانيا باسم (جماليات الاستقبال أو نظرية الاستقبال) [٤] ، فالمصطلحان (الاستقبال ، التلقي) لا يحيلان إلى مفهوم واحد ، بل لا ينتميان إلى بيئة واحدة ، فنظرية (الاستقبال) ولدت في النقد الأمريكي ضمن ما يعرف بـ(النقد ألانجلو - أمريكي) ، أما نظرية التلقي ، فقد ولدت في ألمانيا ، منبثقة من معطيات الظاهراتية والتأويلية ومن أهم مثلها (أيزر ، ياوس ، فيش) [٥] .

وقد أسهمت نظريات الاستقبال والتلقي في تفعيل ممارسة القارئ في المنظور النقدي ولكن البحث سيقتصر على محور نظريات التلقي لان انبثاقها كان نتيجة الاعتماد على الأسس الظاهراتية والتأويلية في الارتداء الفكري والنقدي المطروح في ثنايا معطياتها وأوجه المعنى المختلفة ، فقد تابعت النظريات المتعاقبة الوقوف في المكان نفسه الذي وقفت فيه النظرية القديمة ، إلا أن التغيرات المعرفية التي حدثت في مطلع القرن العشرين ، قد أسهمت كثيراً في ظهور نظرية تتبنى تعديل مفهوم التلقي والاتجاه به وجهة أخرى ، فعندما نجد أن النظرية القديمة لم تكن تعني وهي تفسر معنى النص البصري بخبرة الملتقي ، إنها تثبت ما تعنيه تعابير أشكال النص البصري ، وما توحي إليه ، في حين أن الخبرة ترتبط على نحو وثيق ببنية النص البصري وأسلوب وجوده كما يعتقد (انغاردن) ، وهذه الإشارة التميزية تحيل إلى فلسفة (هوسرل) وكان يحاول أن يبني المعرفة من خلال الفهم في القصدية[٦] ، فلكي يبني (هوسرل) المعرفة

---

(١) ينظر : أبو زيد ، احمد : لعبة اللغة ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، ع٤ ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص١٩-٢١ .

(٢) ينظر : حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، المصدر السابق ، ص٣١ .

(*) السفسطائيون : مدرسون متنقلون ، وجدوا في القرن الخامس وأوائل الرابع (ق.م) في اليونان ، وكان السفسطائي الحكيم السياسي البارع في احد الفنون ، بينما الحركة السفسطائية الثانية بدأت في القرن الثاني الميلادي بهدف إحياء الأمجاد الأدبية للعهد الكلاسيكي ، وكان السفسطائي هو مدرس البلاغة ، وعملياً كان السوفسطوس من الحكماء هم المكشوف عنهم الغيب أصحاب الرؤى والدعاوي ، لكن (أفلاطون) و (أرسطو) شنا حرباً دعائية ضد السفسطائية ، وأصبحت السفسطائية عنواناً على المغالطة والجدل واللعب بالألفاظ وإخفاء الحقيقة ، وقال عنهم (هيغل) إنهم مثاليون ذاتيون ، كانوا نقيض الفلاسفة قبل السقراطيين ، الذين تجاهلوا العامل الذاتي في تناول الواقع . (ينظر : ألحفني ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، المصدر السابق ، ص٢٤٩) .

(٣) ينظر : خضر ، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ط١ ، ١٩٩٧م . ص١١ .

(**) من ابرز ممثلي نظرية التلقي (ياوس) و(آيزر) : فـ(هانس روبرت ياوس) : (ناقد ألماني احد مؤسسي النموذج الجديد في مدرسة كونستانس الرائدة في ألمانيا وانتقد مفهوم الانعكاس عند الماركسيين ، كما انتقص من منهج الشكلانيين لتعلقهم بجماليات الفن للفن) ، أما (وولف جانج ايزر) : ألماني ، زميل ياوس في (جامعة كونستانس) فقد اهتم مثله بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف النظر عن الفنان والنص البصري وتركيزه على العلاقة بين النص والمتلقي ، لكن منهجيهما في تحقيق ذلك مختلفان . (ينظر : ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الأدبية ، المصدر السابق ، ص١٣١) .

(٤) ينظر : نفسه ، ص١٣١ .

(٥) ينظر : هولب ، روبرت ، نظرية التلقي مقدمة نقدية ، المصدر السابق ، ص١٥٣ .

(٦) ينظر : خضر ، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص١٣ .

من خلال المقوم الذاتي احتاج إلى جهد لكي يعيد صلة ألذات بالأشياء ، وقد كان تدوين هذه الصلة من (هوسرل) احد الأصول الاساسية التي عاد إليها أصحاب جمالية التلقي : (ياوس) و(ايرز) ذلك أن (هوسرل) كان أول من بحث إشكاليات المعنى كونه ناتج فعل الفهم ، وان المهم في هذا البحث هو تأكيد موضوعية المعنى واعتقاده ، فمشكلات المعنى هي مشكلات الفهم نفسه وقد دفعه إلى البحث في عملية الفهم ومشكلاته ، وقد تبعه الفلاسفة الذين تأثروا بنظريته [١] ، فالفهم يشترك في تكوين معنى الظواهر وهذا الافتراض قد طوعته جمالية التلقي في مقترحاتها لتفسير الأعمال الفنية ، فمصطلح الجمالية يختلط بالعناصر الفنية المكونة للعمل الفني وفي التوجيه الذاتي للوظيفة الجمالية في الشكل الفني فهي تختلف عن الوظائف البصرية اليومية في أنها لا توجه أساساً إلى ظواهر خارج البصر ، وإنما موجهة للسياق الشكلي نفسه ، فجمالية التلقي إشارة إلى جمالية (هوسرل) و(انغاردن) بدعوتهما إلى إنتاج المعنى من خلال ألذات الفاهمة للظواهر ولاشتمال التلقي على الحيادية التي تتطور بإعادة بناء المعنى من خلال الخبرة والإدراك ، فنظريات التلقي كانت تخضع لنوع من التحليل بين أجزائها في تحديد المعنى بالملتقي وربط ذلك بالإشكالية المعرفية للمعنى وذلك لأهمية التأثيرات بين المجال المعرفي والنظرية النقدية [٢] .

الدلالة والمعنى عند (آيزر وياوس وفيش) :

إن معطيات (ايزر) تتحدد بالاهتمام بالنص الجمالي والملتقي على حد سواء ، ويشبه النص الجمالي على انه هيكل عظمي ، أو جوانب تخطيطية يقوم الملتقي بتحقيقها ، ويقيم علاقات بين الرموز المختلفة في النص الجمالي ويضفي عليها التماسك والتآلف ، ويحتل القارئ عند (آيرز) مكانة فاعلة في تشكيل وحدات كلية خلال عملية مشاركته في إنتاج المعنى ، ويتم تشكيل تلك الوحدات من خلال تجاوز فجوات النص الجمالي وتحقيق انسيابية التشكيل ، وهو بذلك يقترب من طرح (انغاردن) حول فجوات النص الجمالي وانسيابية التشكيل الفني ، فضلاً عن توجه (آيزر) إلى أبداع مقولة السلب (Negation) [*] ، التي يعدها أساس نظريته ، في النص والتلقي[٣]، ويتركز (ايرز) على فرضيات في تكوين الوحدة الكلية ، وخلق التماسك الدلالي لفهم النص الجمالي ، والقراءة عنده ؛ إعادة تركيب مستمر للتجربة ، وعملية إشكالية للاتصال بالعمل الجمالي ، الذي يعاد فيه تنظيم ألاجزاء المكونة للوجود الملموس في صيغ كلية ، وتندمج هذه الأجزاء في مستويات أعلى من التماسك والتوافق والتلاؤم بالاعتماد على القارئ لا على بنية العمل الإبداعي ، وبذلك لايمكن فصله على العوامل الذاتية[٤] .

إن (ايزر) قد طرح عددا من المفاهيم المتعلقة بكشف الصلة الضرورية بين العمل الفني والملتقي من حيث أن عمليات تحليل العمل الفني تستند على نحو الأساسي إلى (فعل) الملتقي في إدراكه لعمل فني ما، لقد وجد (أيزر) أن العمل الفني التشكيلي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه الفنان بصورة لا شعورية ، وهو متضمن في العمل الفني باشكاله وتوجهاته وأسلوبه ، أن مفهوم القارئ (الضمني) يشبه تماما مفهوم الشكل عند (سوسير) فهو تجريد يوجه العمل الفني بصورة مقصودة أو غير مقصودة [٥] ، فالقارئ المضمن (The ImpIied Reader) أو (القارئ الضمني) الذي يخلقه النص البصري لنفسه ، ويرقى إلى شبكة من البنى التي تستدعي الاستجابة ، ويتحتم على وعي القارئ وفقاً لتحديد (أيزر) أن يقوم ببعض التعديلات الداخلية لكي يتلقى ويستوعب الصور / الأشكال الغريبة التي

---

(١) ينظر : رافع ، محمد سماح : الفينومنيولوجيا عند هوسرل ، المصدر السابق ، ص١٣٤ .
(٢) ينظر : خضر ، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص ٧ – ١٥ .
(*) مقولة السلب : هو فراغ حيوي على المحور ألتزامني لعملية القراءة ، ويلمح (آيزر) إلى أن العمل الفني الجيد يتميز بما فيه من سلب لعناصر بعينها ، وما يتبع ذلك من بحث (المعنى) الذي لم يتشكل وان كان العمل الفني مع ذلك موضوع النظر عندئذ يشمل السلب التوقعات أو النزاعات التي لا تتجاوز أفق القارئ ، يؤول موضوع النظر عندئذ إلى صفة (القراءة الحقيقية) وهكذا تكون خاصة السلب عاملاً محدداً للقيمة الجمالية . (ينظر : هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص٢٢٣) .
(٣) ينظر : هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص٢٢٣ .
(٤) ينظر : راي ، وليم : المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، المصدر السابق ، ص٤٤–٦١ .
(٥) ينظر : خضر ، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص ١٤٨ .

يقدمها العمل التشكيلي حيث تتم عملية القراءة (البصرية والوجدانية والعقلية) ، بمعنى أن القراءة تعطينا الفرصة لصياغة ما ليس مسوغاً [١] .

لقد وجد (آيزر) أن هذا النقد قد غير وجهة الإدراك الجمالي عندما ولى ظهره للمعاني الممثلة أو المحاكية واتجه إلى الوظائف التي تعمل داخل العمل الفني ؛ فأظهر بذلك انه يواكب عصره ، إلا انه حينما حاول التعريف بهذه الوظائف سقط في معايير التأويل نفسها ، التي كانت تستعمل لاستكشاف المعاني المحاكية ، ويعارض (آيزر) هذا الاختزال لان الوظيفة في نظره ليست معنى ، بل تنتج أثراً لا يقاس بالمقاييس نفسها التي تستعمل في الحقيقة [٢] ، وان كانت قد أخذت الهرمنيوطيقا تتحول من دراسة معنى الفنان في أشكاله وتعابيره إلى دراسة المعنى الناتج في عملية فهم المتلقي ، على النحو الذي أسسه الفيلسوف ألالماني (غادامير) والذي حاول (آيزر) أن يكرسه في مجال العمل الفني ، فقد كان (آيزر) يمثل التحول الذي طرأ على الهرمنيوطيقا من دراسة معنى الفنان ، ومعنى النص الفني إلى معنى المنتج بفعل (فهم) المتلقي وقد وجد أن في النص الفني أبعاداً لا يمكن تجاوزها في عملية تحقق المعنى [٣] .

وكان الناقد الالماني (هانزروبرت ياوس) يصوغ مجموعة من المقترحات في نهاية الستينات ، عدت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الفن – أوالأدب - وتفسيره ، والوقوف على إشكالياته التي خلفتها النظريات التي تعاقبت على فهمه وتحليله [٤] ، فتضمنت افتراضاته الأساسية فهما للعمل الفني ، من خلال تجربة المتلقي وهذا يعني انبثاق مركز جديد للتحليل ؛ فبينما كانت البنيوية تنشئ علماً للنص الجمالي وتجعله نقطة البداية والنهاية في التحليل ، جاءت جمالية التلقي لتنشيء علماً للمتلقي وبناء للمعنى ، وأراد (ياوس) التوفيق بين معطيات الشكلانية التي تتجاهل التاريخ ، وبين النظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص الفني ، فضلا عن تبنيه لرأي (غادامير) القائل : إن تأويلات الفن تنبع من حوار بين الماضي والحاضر [٥] ، فالفنان يستبعد المرجع التاريخي للأسطورة بان يضعها في إطار تاريخي أي غير محدد تحديداً نهائياً في مرحلة تاريخية ، وعلى ذلك فان الأعمال الجديدة التي تعيد استثمار الأسطورة إنما تعيد في الوقت نفسه تاريخ التأويلات ، وهذا ما يسعى إلى كشفه (ياوس) من خلال مفهوم أفق الانتظار [*] ، والوظيفة التي يؤديها هذا المفهوم في تحديد كيفية تطور قوانين النوع الفني على وفق منهجيته الجديدة ، ويعتقد (ياوس) أن العلاقة بين الفن والقارئ (الملتقي) تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية ، وهذه الدلالة الجمالية تعتمد على انه بعد المرة الأولى من المشاهدة يقارن الملتقي قيم العمل الجمالية مع أعمال فنية مشاهدة من قبل ، أما الدلالة التاريخية فتتجسد في أن تتخذ حالة القبول شكلا مقبولا تالياً فضلاً عن عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضي الذي يطرح الوساطة بين فن الماضي والحاضر ما بين قيم الفن القائم على تمثيل التراث وامتصاصه ونوعيته المعاصرة [٦].

وتذهب جماليات التلقي ، حسب (ياوس) إلى أن الجوهر التاريخي لعمل تشكيلي ما ، لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه ، أو من خلال مجرد وصفه ، بل أن هذا العمل ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي ، أي بين ألذات المنتجة والذات المستهلكة (التفاعل بين الفنان والجمهور) ، وقد عمل (ياوس) على تحديد أهدافه في نظرية التلقي ، المتمثلة بالعمل على إعادة التاريخ إلى موقعه

---

(١) ينظر : سلدن ، رومان ، وبروكس بيتر : النظريات الموجهة نحو القارئ ، ت : محمد نور النعيمي ، مجلة الآداب الأجنبية ، ع١٠٦ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص١٠٩ .

(٢) ستيرل ، كارل هاينز : التلقي والتخيل ، ت : بشير القمري ، مجلة الاقلام ، ع٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٨١ .

(٣) ينظر : خضر ، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص ١٥٢ .

(٤) ينظر : هولب ، روبرت : نظرية الاستقبال مقدمة نقدية ، دار الحوار اللاذقية ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص٧١ .

(٥) ياوس ، هانز روبرت : جمالية التلقي والتواصل الأدبي ؛ مدرسة كونستانس الالمانية ، ت : سعيد علوش ، مجلة الفكر الفكر العربي المعاصر ، ع٣٨ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص١١١ .

(*) مصطلح (أفق التوقعات أوالانتظار) : أخذ (ياوس) مفهوم (الأفق) من (غادامير) ، وركب مفهومه (أفق الانتظار) من مفهوم الأفق عنده ومفهوم (خيبة الانتظار) ، وقد وجد (ياوس) أن هذين المفهومين المطبقين في فلسفة التأريخ والعلوم ، يحققان رغبته في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتأريخ له ، وقد أعطى (ياوس) بعداً = =تاريخياً للنقد الموجه للقارئ . (ينظر : خضر ، ناظم ، عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص ١٥٢) .

(٦) ياوس ، هانز روبرت : تاريخ الادب تحدياً ، ت : محمد هناء متولي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٢ .

الصحيح من الدراسات الجمالية ، وإنعاش مسيرة دراسة الفن من خلال المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاجات الماضي واهتمامات الحاضر[١].

أما معطيات (ستانلي فيش) [*] الأسلوبية التأثيرية في توجهها نحو استجابة القارئ المتطورة في علاقاتها بوحدات الشكل وعناصره عند تعاقبها في حيز الزمان يكون توقع القارئ للمعنى مكيفاً على نحو مستمر ، أي أن المعنى هو الحركة الكلية للقراءة [٢] ، وتعنى الأسلوبية التأثرية بنقل التفسير مباشرة إلى القارئ ، وتشير إلى أن التفسير يضيف إلى النص الفني الجمالي دلالات متعددة ، انطلاقا من الاستغراق في الوصف المفصل لعملية توليد المعنى والمتناقضات ، فضلا عن التوجه القاضي بكون القارئ هو المصدر الرئيس والنهائي للمعنى والتاريخ الفني[٣] وتتلخص نظرية (فيش) في مصطلح تجربة القارئ ، فمعرفة المتذوق الدلالية تمكنه من معرفة معنى الأشكال والعناصر المفردة وكيفية تأليف تلك المعاني بحيث تكون منسجمة[٤].

ان هذه النظرية ليست تجميعا للأفكار المتداولة حول القارئ والقراءة الجمالية وإنما هي تشيد نظري يستند إلى مرجعيات وجهد يحاول أن يبحث في قضيتين أساسيتين للعمل الفني وهما : التطور المستمر لقوانين نوعه وبناء معناه ، وقد بحثت هاتان القضيتان من خلال فعل المتلقي ، بوصفه مؤثرا في القضيتين ، ولم يبرأ مفهوم (التلقي) من الخلط ، واعتقد الكثيرون انه يتميز بوجود حقيقي له محدداته التاريخية ومن هنا نشأ الإشكال ، فهي تحدد الصلة بين المتلقي والنص الجمالي ، ويقتصر عمل النص الجمالي في أن يكون فعلاً تأثيرياً وتكون الاستجابة عنصراً أساسياً ، فالمتلقي في النظرية الألمانية لا يخضع لمحددات وإنما يتمتع بشروط انضجتها فرضيات النظرية المعرفية ، وان صلته بالنص الجمالي معقدة ، لأنها تتعلق بجعل المعنى الذي شكله الفنان التشكيلي في أشكاله وعناصره البصرية وتعابيره (يتحقق) ، كما أن المعنى يرتبط بفعل الإدراك بصورة أساسية لان النص الفني ينطوي على مجموعة من العلامات التي لا يتحدد معناها إلا بفعل الإدراك فقد كشف (انغاردن) ، على أن النص التشكيلي يتضمن طبقة أساسية من طبقات تكوينية أي المواضع غير المحددة (الفجوات) وتابعه (ايزر) في ذلك الاعتقاد وإذا أضفنا إلى الملتقي عنايته بتطور النوع الفني خلال فعل إدراكه وتلقيه ، فان الفارق سيزداد بين المتلقي الفعلي والمتلقي في النظرية الألمانية ، فالأول يكشف عن فهم أولي وكذلك عن معاناته الدائمة لمعرفة ما يعنيه العمل الفني ، أما الثاني ، وهو الملتقي الذي يعنيه (ياوس) و(ايزر) فهو يعيد فهم العمل من خلال التعقيدات لتجربته في القراءة ، وان للمتلقي الفعلي دوراً في تطور النوع الفني ؛ لان (ياوس) يعتقد أن القطيعة بين الأفق التاريخي للملتقي وأفق النص البصري إنما تسعى باتجاه تطور العمل الفني ، فالتعارض بين المعايير الني يحملها المتلقي عن أشكال الأعمال السابقة وتشكلاتها البصرية وبين المعايير التي يكونها العمل الجديد لحظة ظهورها يؤدي إلى نشوء قيم جديدة تتعلق بالشكل [٥] .

إن نظرية التلقي تشترك في الاتجاهات التي ظهرت بعد البنيوية بوصفها رد فعل على مركزية العقل ، فأصحاب جمالية التلقي يفترضون إن المعنى يتكون من خلال فهم المتلقي لأنماط البنية الشكلية البصرية وتجربته في ذلك الفهم على النحو الذي أسس له (رومان انغاردن) وتبعه في ذلك (ياوس) و (ايزر) حيث اعتقد أن العمل الفني وأثره يندمجان لصياغة المعنى ، فقد كانت جمالية التلقي تتقاسم مع نظريات البنيوية [٦] ، فالتجربة الجمالية كانت تتجه مباشرة إلى الشكل ، وهذا ما فعله (بارت) في (لذة النص) ، واعترض (ياوس) على هذه المركزية ، والفرق بين (بارت) و(ياوس) ، أن (بارت) يفهم

---

(١) ينظر : هولب ، روبرت : نظرية التلقي مقدمة نقدية ، المصدر السابق ، ص١٤٤ .

(*) ستانلي فيش (Stanley Fish) (١٩٣٨) : ناقد أمريكي ، تخصص في دراسة نظرية فعل استجابة القارئ طبقاً للمعنى الذي يخلقه النص ، بدلاً من المعنى الذي يفرضه القارئ عليه ، درس في جامعات (بنسلفانيا) و(ييل) و(هونس هوبكنز) ، من كتبه : (فقدان الجنة ١٩٦٧) ، و(احتراف الحقيقة ١٩٩٤) . (ينظر : نفسه ، ص٧١) .

(٢) ينظر: سلدن ، رامان ، وبروكس بيتر : النظريات الموجهة نحو القارئ ، المصدر السابق ، ص١١٤ .

(٣) ينظر : هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص٣٣٠-٣٣١ .

(٤) ينظر: تومبكنز ، جين : نقد استجابة القارئ ؛ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ت : حسن ناظم وعلي حاكم ، م : محمد محمد جواد الموسوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص١٦٣ .

(٥) ينظر : خضر ، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص٩-١٦ .

(٦) ينظر : ياوس ، هانز روبرت : جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، المصدر السابق ، ص١٠٩ .

الجمالية على إنها توحد متعة التلقي للموضوع المشكل عبر الوسيط الشكلاني البصري ، بينما يجدها (ياوس) في الطريقة التي يؤول فيها المتلقي العمل الفني بحيث يكون العمل المدون بصريا أو المدون والمستقر في الذهن ، هو ما يشكل معنى العمل الفني[١] ,وابتدأ (ياوس) في نقد المنهجيات التي حلل الفن في ضوئها ، فالتأويل عند (غادامير) كان عاملاً مؤثراً بقوة في أعمال (ياوس) وتأويل النصوص البصرية الفردية يظل مركزياً في نظرية التلقي ، فالتأويل يعد جوهر نظرية التلقي مع انه معها اخذ يتحول من دراسة معنى الفنان التشكيلي إلى دراسة المعنى مع المتلقي ، أي أن (نظرية التلقي) تركز على دور المتذوق القارئ في الفن وبذا يكون تطوراً جديداً ، انه نشاط القارئ في النص البصري وهو بؤرة نظرية (ياوس) من ناحية كونه مفهوماً عملياً للتأويل ، ونجد الشيء نفسه عند (ايزر) فقد شغلت أفكاره حول هذا الموضوع كما كان مفهوماً بالعلاقة بين القارئ والنص البصري التشكيلي ودور القارئ من خلال هذه العلاقة في إنتاج المعنى ، وان منهجي (ياوس) و(ايزر) مختلفات ، ويتضح للباحثة أن الفرق بين معطيات (ياوس) و معطيات (ايزر) بالنقاط التالية :

١. إن تحرك (ياوس) منذ البداية نحو تاريخ الفن ، في حين برز (ايزر) في مجال النقد الجديد ونظرية النص البصري .
٢. اعتمد (ياوس) على علم التفسير، في حين كانت الفلسفة الظاهراتية هي المؤثر الأقوى عند (ايزر).
٣. نشاط (ياوس) كان متصلا على العموم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية كدراسة تاريخ التجربة الجمالية ، في الوقت الذي غاب فيه على (ايزر) الاهتمام بالنص الجمالي وبيكيفيات ارتباط القراء به .

إن مسيرة التلقي المتمثلة بشكل أساس بمعطيات (ايزر) و(ياوس) تتعلق بالحرية المتاحة للقارئ في تشكيل معنى السطح التصويري وأبعاد كل العوائق التي تحول دون حريته في إنتاج المعنى من خلال تفاعله مع النصوص البصرية [٢] , إن نظرية التلقي السائدة اليوم لا تعطي لقصد الفنان التشكيلي أي اهتمام وما توليه هذه النظرية من عنايتها مقابل ذلك هو قصد المقترح الجمالي (اللوحة) والمتلقي معا في صورة تفاعل بينهما ، وعدم الاهتمام بقصد الفنان التشكيلي لا يعني انكسار وجوده وإنما يعني ألا تتحول قراءة النص البصري / اللوحة إلى بحث عن هذا القصد فقط ، لان قصد الفنان التشكيلي موجود بشكل ما ولو بأثره ، فيعد قصد النص البصري من خلال علاماته عد ضمني لقصد الفنان التشكيلي من خلال قصد العمل التشكيلي الذي لا يعني حتمية ظهوره أي قصد الفنان التشكيلي في القراءة التأويلية فربما يظهر وربما لا يظهر وربما لا نتعرف عليه ، فالقراءة التأويلية تنتج ، ولعل مما يعزز فكرة الإنتاج هو أن الفنان التشكيلي لم يعد يقول لان من معطيات الثورة النقدية ، أن المعنى ليس مجرد شيء يعبر عن الشكل ، وإنما هو فعلياً شيء تنتجه ، ويثير النموذج الشكلي الجمالي إلى وجود قوة اشتراطية في الإدراك الحسي عند الإنسان [٣] .

(١) ينظر : هولب ، روبرت : نظرية الاستقبال ، دار الحوار ، اللاذقية – سوريا ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص٩٢ .
(٢) ينظر : هولب ، روبرت : نظرية التلقي مقدمة نقدية ، المصدر السابق ، ص١٨ .
(٣) ينظر : ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الأدبية ، المصدر السابق ، ص١٠٩ .

الفصل الثالث

المبحث الأول

دلالات الأشكال الحيوانية في رسوم الحضارات الأولى

- دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات الإنسان البدائي .

- دلالات الأشكال الحيوانية في اعمال الفن لحضارات العراق القديم .

- دلالات الأشكال الحيوانية في اعمال الفن للحضارة الفرعونية .

- دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات حضارة الإسلام .

- دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات الإنسان البدائي :

كانت الصورة المثالية لدى الإنسان القديم هي الصورة التي يأمل أن تتحقق له في الواقع ، وان مصدر هذا النشاط يكمن في حرية التحكم لظروف التمثل التصويري لدلالة الأشكال الحيوانية والذي يصورها بهيأات مقتولة ومغلوبة ، فهذه التمثلات هي البيئة النموذجية المثلى له ، يتلقى من خلالها المتعة النفسية في نشاطه الفني التشكيلي [١] ، كان يشعر أن الطبيعة وعناصرها ومنها الحيوان على وجه الخصوص أقوى منه ، لذلك وجد أن سعادته كانت قد حددت آنذاك في السيطرة العملية على هذا الواقع عن طريق التشكيل للحصول على متعة مطمئنة مؤلفة من عناصر سعادتها نفسها ، وهذا يفسر لنا اختيار نماذجه البصرية من الأشكال الحيوانية أو النباتية ، المرسومة على جدران الكهوف والتي خلقت عنده حالة من حالات الاتزان الداخلي الذي يعد كمعادل موضعي ذي دلالات غيبية لواقعه المعاش [٢] .

فرؤية الإنسان البدائي إلى الطبيعة رؤية ملؤها الخوف والرجاء فضلا عن أنها رؤية غامضة تجسدت بفعل حواسه وغرائزه الوجودية التي تريد أن تعطي صفة وثبات للعالم الماورائي ولما كانت فكرة الشكل الحيواني طاغية جعلته يصور الشكل الإنساني بهيئة حيوان متحرك مسيطر [٣] ، ومن هنا بدأ تأويل تأويل الفن وأثره النفسي والاجتماعي ، حيث تبدو الأشكال كدلالة أنتحها الفنان البدائي ليلتحق بالعالم الخارجي وليلطف الفرق في الطبيعة الذي يفصله عنه الخوف الذي يحسه أمامه ، وفي الآثار القديمة نشاهد تأويلاً وتخييلاً مزدوجاً ، ففي بعضها يحاول الإنسان أن يرتسم على الكون وان يضع عليه طابعه وتوقيعه وفي البعض الآخر يحاول أن يلحق الكون به ويخضعه له وتأويله في الحالتين انه يوجد سعي للحيازة ، حيث يختم بصمة فيه أو بالاستيلاء عليه في شكل صورة ، هي نسخة أخرى أصبحت مطيعة خاضعة ، فدلالته في الحالة الأولى ارتسام وفي الحالة الثانية تسلط ، فإنسان (الفن البدائي) [*] ، يضع علامته على الأشياء ، فهو يقلد الأثر الذي كان يخلفه الدب على جدار المغارة حيث يشحذ مخالبه فلا يزيد رسمه على خدوش مخطوطة ، وسرعان ما حسن البدائي بصمته فصار يطبع الألوان ، فالفكر يتدخل في ذات الوقت بعمل اليد[٤] ، (فمعظم الموضوعات المرسومة تمثل أشكالاً حيوانية من فصائل مختلفة كانت قد عاصرت ذلك الإنسان في عصوره الحجرية القديمة ، كما كانت تمثل ركناً أساسياً من أركان حياته المعاشية حيث لا نستغرب إجادة رسمها ونحتها وصدق تمثيلها ، ولكن الذي يلفت النظر هو قدرة الإنسان في ضبط النسب لأجزاء الجسم الحيواني وإظهار التعابير فضلاً عن إجادة تمثيل حركات الحيوان وسكناته ، كل ذلك يؤول لنا مدى تأثير تلك الأشكال الحيوانية في تفكيره وحياته) [٥] ، بوصف أن عالم الأشكال الحيوانية بالنسبة إلى الإنسان البدائي عالم سهل المران فسيح وطليق وغيبي وقوته المدركة التي لا تستطيع أن تمارس طاقاتها على الطبيعة كانت تمارس طاقاتها فيه ونشاطاته تجد أمنها فيه [٦].

كما أبدع (الفنان القديم) في مجال الرسم الممثل في تخطيطاته المرسومة على جدران الكهوف والتي تمثل أنواعاً وفصائل مختلفة من الأشكال الحيوانية مرسومة بأشكالها الجانبية ، لإعطاء الشكل العام لمكونات الجسم الحيواني ، فقد اعتمد في تنفيذ رسومه الحيوانية على المشاهدة البصرية ، وكانت عدسة العين عنده دقيقة في تأويل دلالة وجدانية وسايكلوجية الصورة وطبعها في ذهنه ، وقد مزج الفنان القديم مع تلك الروح جانبا من الواقعية التي تمثلها صحة النسب في أجزاء الجسم الحيواني وفي الحركات

---

(١) عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها) ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٥١.

(٢) ينظر : هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبله ، ج٢ ، ت: صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص٤٩-٥٠ .

(٣) حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية في الفن التشكيلي المعاصر ، ج١ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤ ، ص١٣ .

(*) الفن البدائي (Brimitive Art) : هو إنتاج فني في العصور الحجرية السحيقة وإنتاج المجتمعات البدائية التي تعيش حالياً بعيدة عن التمدن ، ولكل من الإنتاجين خصائص فنية مميزة ، والفن البدائي بعامه ، فن طري ، تلقائي ، قوي التعبير ، يعبر الفنان عنه بأحلامه وحياته وطقوسه ومعتقداته من خلال الرقص اوالحركة أو الغناء أو عن طريق الفن التشكيلي نفسه . (ينظر : الشال ، عبد الغني النبوي : مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، مطابع الملك سعود ، الرياض ، ١٩٨٤ ، ص٢٢٩)

(٤) ينظر : هوينغ ، رنييه : الفن تأويله وسبله ، المصدر السابق ، ص٥٦-٥٧ .

(٥) عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها) ، المصدر السابق ، ص٤١ .

(٦) آدمين ، آرون : الفنون والإنسان ، ت: حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص٢٠ .

الطبيعية كما يمثلها التظليل أو التدرج في اللون الذي استخدمه في كثير من رسومه الحيوانية[١] ، فانفعالات الفنان البدائي تستمر حتى إكمال الرسم ، لان معرفته لا يقتصر على ما يريده ، ومن هنا تعرف قوة الفنان الحقيقية [٢] ، (فمدركاته كانت حسية ولهذا تفتح الفنان البدائي على الغنى الحسي لدلالة الشكل الحيواني بالتحويل والتعديل في ضوء المشابه والمقارنة) [٣] .

إن ما يعكس الفنان القديم هو استغلاله لمساحات جدران الكهوف وقدرته على التعبير عن مضامين الخوف والانهزام والتي تمكن من إيصال مضمونها كحالة الهجوم والهيجان بحس واقعي صادق فضلاً عن انه استخدم جانبا من الخيال والعلم ، فالالمام بأجزاء الجسم الحيواني جاء نتيجة مشاهدة عمليات تشريح المئات من الحيوانات التي عاصرته واطلع عليها فلا غرابة أن يبدع في تصوير الأشكال الحيوانية ورسمها بخطوط فنية لم يكن خالياً من الإحساس القادر على نقل الشكل من الطبيعة إلى جدار الكهف نتيجة وجود دوافع خاصة أخذت بتفكيره وقادته إلى تنفيذ تلك اللوحات[٤] .

وهناك دلالة أخرى لرسوم الأشكال الحيوانية هي أن يستولي الإنسان على الأشياء ويسيطر عليها في شكل صورة الحيوان ومن الغريب انه يجهد ليصنع نسخة أخرى مرضية الشبه ، لكي يصبح المشروع ذا اثر ودلالة فينبغي أن يوجد مثيل ، أي أن يكون (شبه) فان حيوانا ذكيا كالقرد يستشف الأمر فطرة فهو يقلد أو (يشابه) [*] [٥] .

أما أوضاع الأشكال الحيوانية وحركاتها فقد اختلفت دلالتها حسب المجالات النفسية والأوضاع الطبيعية للحيوان فأحيانا نجد في لوحة واحدة مجموعة حيوانات الفصائل مختلفة وبوضعيات مختلفة ، بينما في لوحة أخرى نجد رسماً لحيوان واحد بوضعية معينة [٦] ، فالصور الذي وضعها الفنان البدائي لم تكن لإشباع رغبة فنية بل كانت ذات دلالات روحية / نفسية / اجتماعية لقيت قبولاً من المجتمع ككل ، فالفن الذي يصور الجماعة المشتركة يحرك مشاهديه تحريكا عميقا فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة المشتركة [٧] .

وغالبا ما تختلف الرسوم واللوحات على الجدران بأسلوب التنفيذ ولا يراعي ألتناسب ألعلائقي المتبادل للحيوانات المصورة بشكل منفصل كما في (شكل ١) ، فوسط تلك الوحوش ، كالتيس الجبلي والسبع وغيرها ، وبالمقاييس نفسها التي رسمت بها ، رسمت حيوانات أخرى كحيوان المأموث والثور ففي (شكل٢) صور تيس عملاق إلى جانب حصان قزم وبين قوائم حصان زج ثور بأبعاد صغيرة ، واحيانا تتراكم الرسوم وبشكل مقصود فوق بعضها وفي المكان نفسه ، فدالة ذلك أن القوانين التناسب بين أبعاد الحيوانات المرسومة شكل مستقل لم تراع ، أي أنها لم تصورها بما يتناسب مع قوانين المنظور الفني ، أما دلالة رؤيته المنظورية للأشكال الحيوانية تظهر في رسمه لكل موضوع على حدة ونجد في (شكل٣) رسماً لتيس جبلي حيث اختفى في صورته المنظور التناسبي في نقل القرون فلم يصور القرنان بشكل جبهي كما في الواقع ، بل بشكل جانبي حيث وضع احد القرنين بشكل مقابل للآخر وحاول الفنان إعطاء عمق تأويلي للفراغ بتصويره القوائم الأمامية للحيوان بشكل متصالب وكأنه يريد أن يقول أن إحدى القائمتين منقولة إلى الأمام والأخرى إلى الخلف كتعبير عن حركة والاستمرارية [٨] .

---

(١) ينظر : عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها) ، المصدر السابق ، ص٧٧-٧٨.
(٢) الشال ، محمد النبوي : التذوق وتاريخ الفن ، مكتبة الضحى ، الكويت ، د.ت ، ص٥٨ .
(٣) فنكلشتين ، سدني : الواقعية في الفن ، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧١ ، ص٢.
(٤) ينظر : عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها) ، المصدر السابق ، ص٧٩-٨٠.
(*) ما على الإنسان البدائي إلا أن يرتب هذا التزييف وان يخضعه لقوانين الانتظام الخاصة بذهنه فبذلك يقوم الصياد بتقليد حركة الحيوان ، متماً التشكيك ببعض بقايا حقيقية كالفراء والجماجم التي تزيد قوة الإيهام ، فسعادة الإنسان البدائي في أن يصبح قوياً شديد البأس يتحقق موضوعياً عندما يتشبه بالحيوان ويلبس جلده ويقتلع انيابه العليا ، حيث يكتسب شكله الخارجي قيمة جمالية في ضوء ارتباطها بأفكار نفعية . (ينظر : سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، د.ت ، ص٨٧) .
(٥) هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبله ، المصدر السابق ، ص٥٨ .
(٦) ينظر : عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها) ، المصدر السابق ، ص٤٧ .
(٧) روجر ، فرنكلين : الشعر والرسم ، ت: مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٢٧ .
(٨) ينظر : ايلينيك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي ، ت: جمال الدين الخضور ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص٢٩-٣١ .

وأوجد الفنان القديم أفضل نتاجاته في بعض لوحاته قواعد فنية حديثة في الرسم منها ما يظهر فيها (المنظور) (*) وجدت في كهف لاسكو (Lascaux) بفرنسا والتي تعرف اليوم باسم الأيائل السابحة كما في (شكل٤) فهي تمثل خمسة أيائل سابحة بعضها خلف بعض بخط أفقي تحاول عبور النهر ، وقد أجاد الرسام في إخفاء أجسام بعضها وإظهار الرقاب والرؤوس بقرونها الطويلة المتفرعة[١] ، فالفنان لم يرسم إلا الرؤوس لكن قرون الغزال السابح تدفع إلى الخلف بشدة حتى تصبح متماسة للماء تقريبا .

ومن ابرز التشكيلات الموضوعية شهرة عند الفنان البدائي بالرغم من أنها تطرح إشكالية خاصة بها من حيث التأويل هي المرسومة على جدران كهف (لاسكو) (شكل٥) ، إذ وجد رسم لجسد رجل ميت وبشكل تخطيطي مبسط مستلقٍ أمام ثور اخترقت جسده أبرة مكسورة وظهرت من الجرح المفتوح الأعضاء الداخلية ، بالقرب من الرجل المقتول وعلى غصن شجرة ما يحط طائر متخيل وفي المقدمة يظهر وحيد القرن وهو في وضعية مغادرة ولقد أعطي دلالة رائعة لدرجة أن بعض الفنانين يرتابون في علاقته مع بقية عناصر اللوحة بالرغم من إنها تطرح العديد من الدلالات والتاويلات إلا أن وحدة الحدث لا تترك مجالا للشك[٢] .

تناول إنسان الكهوف موضوعاً جمع فيه الشكل الإنساني والحيواني معاً لتمثل إنساناً ظهر بمظهر حيواني نتيجة لارتدائه جلد بعض الحيوانات التي صادها ، فبعض الرسومات تمثل شخصاً يرتدي جلد دب ، او أسد ، أو جلد ثور البيزون ، ويقوم هذا الشخص في الغالب بتأدية بعض الحركات ، ومن ابرز الرسومات المهمة ايضاً عمل (شكل٦) يمثل إنساناً يلبس جلد وعل بقرون طويلة متشعبة ولحية طويلة مدببة مع ذيل طويل نسبيا ، كما تميز بعينين مستديرتين ومفتوحتين وقد أتضح شكله الإنساني من ساقيه وقدميه ، فالدلالة مزاولة هذا الموضوع كما يرى أكثر الباحثين مرتبط بأفكار سحرية تتصل بنوع من الشعائر الدينية الساذجة والتي لها علاقة بعملية الخصب والتكاثر وإيهام الحيوانات عند صيدها ليسهل من عملية الصيد [٣] ، فربما كان مجرد التلميح كافياً فيميل الفنان إلى الاستعاضة عن الأشكال الحيوانية المركبة بأشكال بسيطة فيها إرضاء أكثر للنزوع الذهني ، وفي التحرك الدائم للفن رجع الإنسان إلى تصورات تأويل على حساب الأحاسيس الآتية من العالم الخارجي[٤] ، فالأشكال الحيوانية التجريدية أشكال أشكال اقرب إلى الروحانية منه إلى الطبيعة وهي دلالات روحية نابعة من ألذات ، بالرغم من مرجعها الطبيعي من الكهوف ، إلا أنها كانت من خلق الفنان البدائي الذي بدأ يفرض ذوقه الشخصي ذاته بحدود الشكل العام ويتحكم في بعض التفاصيل الثانوية[٥].

فالنماذج التجريدية هي رموز لأشكال جزئية تعبر عن الكلي والشمولي ، ذلك أن الإنسان يتطلع دائما إلى معرفة الحقيقية الكاملة في اقصر وقت دون أن يشتت إدراكه بموضوعات فرعية متعددة في أن واحد ، فالشكل البسيط هو الأكثر قبولا وتجاوبا عند الإنسان البدائي كون هذه الوحدات البسيطة تحقق الراحة الفكرية ، وتقلل من الجهد الذي يبذله في إدراك الأشياء [٦] ، فالرغبة في التبسيط والتجريد ناتجة عن أن نماذجه النفعية السحرية بعيده عن الواقع فهي الرمز إلى تأويل شيء غيبي [٧] .

وترى الباحثة أن الدلالات والدوافع التي دفعت الإنسان البدائي للممارسة الفن ورسم الأشكال الحيوانية هي كالآتي :

١. هدف مادي ودلالة اقتصاد ، وهو الحصول على قوته وغذائه لذلك فهو هدف مادي .

(*) المنظور : اختلاف وجهات نظر ، مما يوجب وساطة ملاحظ، ويلعب (المنظور) دوراً في علاقة المرسل / المتلقي ، ويحيل على طرق نصية ،ويقوم (الطرح المنظوري) ، المؤسس على البنية الجدالية على الاختيار الذي ينجزه في تنظيم البرنامج السردي .

(١) عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها) ، المصدر السابق ، ص٨٥ .

(٢) ينظر : ايلينيك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي ، المصدر السابق ، ص٣٩-٤٢ .

(٣) عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها) ، المصدر السابق ، ص٥٧-٥٩ .

(٤) هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبله ، المصدر السابق ، ص٧٢ .

(٥) جويو ، م ، ج : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ت: سامي ألدروبي ، دار الفكر العربي الاعتماد ، مصر ، د.ت ، ص٧. ص٧.

(٦) ينظر : رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤ ، ص٢٣ .

(٧) جانسون ، هورست ، ولديمار ، وجانسون دور أمين : تاريخ فن العالم القديم ، ج١ ، ت: عصام التل ، شركة الكرمل ، ، عمان ، ١٩٩٥ ، ص١٢ .

٢. دلالة كفاح أثناء قتل الفراغ واستغلاله فبعد صيده والتلذذ في أكلها من بعد المعاناة في مطاردة الحيوان خلال هذه المدة كان يطلق العنان لخياله في استعراض شكل الحيوان ومدى قوته وحركاته وكيفية مطاردته وما لاقاه من هفوات أثناء صيده ، وكان أيضاً يقص على نفسه كفاحه اليومي متلذذاً بتحقيق الانتصار وخالقاً لنفسه وسيلة ترفيهية .
٣. دلالة وجود حافز فني ، وما يؤيده وجود حافز معنوي داخلي فنلاحظ الرسومات وقد نفذت على سقوف الكهف العالية إذ نجد معاناة ومشقة في تنفيذها .
٤. دلالة الرقة والجمال التي امتازت بها الرسوم الحيوانية ووضعيات بعضها المتكررة كالأنثى متبوعة برجل يعكس جانبا من حب الجمال المرتبطة بفكرة الجنس .
٥. دلالة خوف ، فلربما كان يظن أن مهارته في رسم الحيوانات التي يخافها يعطيه سلطة عليها .

٦.دلالة السحر الذي يتم عن طريق افتعال حركات وممارسات تساعده في التغلب على تلك الحيوانات ومن ثم امتلاكها .
٦. تكون دلالات ومفاهيم مجردة للأشياء ، وتصورات خيالية حيث أصبحت الخرافة هي الغذاء الروحي وهذه التصورات الروحية تجسدت في شكل وتركيب محدد له صفات مرتبطة بطبيعة الشيء الداخلي ، وبدأ اهتمامه بالشكل الذي يعبر عن الجوهر وهو الشكل الرمزي .

- دلالات الأشكال الحيوانية في اعمال الفن لحضارات العراق القديم

تعد الأعمال الفنية من عصور قبل التاريخ في العراق مصدر إثارة دائمة للأجيال المتعاقبة ، ومرد ذلك يراه الفكر المعاصر لما فيها من سمات شكلية تتفق مع العديد من النزعات الفنية السائدة في عالم اليوم ، فتارة يمتلك البعض الاندهاش للمعالجات التقنية المتقدمة التي أنجزت بها أشكالها الحيوانية وتارة أخرى تثير الاستغراب بسماتها الشكلية من تبسيط واختزال واهمال الجوانب التفصيلية وغيرها من السمات التجريدية .

إن معتقدات الإنسان الأولى في سعيه لترويض الطبيعة بالشعائر السحرية عن طريق المحاكاة والتقليد واهتمامه بفاعلية التمثيل الفني للظواهر وتواصله الروحي مع كل الظواهر المتحكمة في مفردات حياته ، وجدت لها حالة من الوعي والتشكيل الجديد ، وتأسيساً على إشكالية انعكاسات معطيات البيئة الطبيعية في بنائية الأعمال التشكيلية من عصر ما قبل الكتابة شكلت تلك المعطيات ماهية الفكر الكامنة في نسيجها البنائي ، ذلك أن الأعمال التشكيلية من هذه الحقبة تتكون من دوال شكلية ، ومن مغزى دلالي كلي ؛ هو الفهم الروحي والاجتماعي لدورها التواصلي ، هذه المدلولات الرمزية ؛ هي بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل وبمضامين عقلية ، فكانت تؤدي فعلها الميثولوجي بصفتها رؤى روحية ورموز ، وطالما أن الرمز ليس مستقلا قائماً بذاته ، وإنما دلالة أي رمز ؛ هي في صميمها دلالة موضوعية ، وترتبط بالكيفية التي يحل بها الروحي ، فقد كان القدماء يرسمون (الطوطم)(*) على جميع أنواع الأشياء التي يمتلكونها ، يرسمونه على مخيماتهم وكل جدران مساكنهم وكأنه شعار أو علامة فارقة ، فصورة الكائن ألطوطمي أكثر قدسية من الكائن ألطوطمي نفسه ، فالحيوان يشغل في الاحتفالات التعبدية منزلة أدنى (١) .

إن فنون عصر قبل التاريخ في العراق كانت وليدة تألقها الحضاري الجديد ونقلتها الاقتصادية الكبيرة ، وفعل مجتمعها ووعي إنسانها وأفكاره الروحية ، التي ولدت على ارض العراق أول مرة ، وتلك

(*) الطوطمي (Totemism) : اعتقاد منهجي بوجود اصل مشترك ، وعلاقة رابطة بين مجموعة من الناس بنوع محدد من الحيوان ، والمفهوم البدائي للطوطم هو السلف الحيواني وصورته أو رمزه ، ويستخدم هذا المصطلح في ميدان النقد للإشارة إلى تجريد رمز معين لبيان العلاقة الدلالية للدال المخصوص الذي يرد الطوطم من اجله ، ويدل على صفة قدسية ، فالحيوان الذي يحمي الجماعة وكل عضو من أعضائها هو يعمل بمثابة الرمز. (ينظر : صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص١٨) .
(١) ينظر : صاحب ، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور ما قبل التاريخ) ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص٣٧.

هي عظمة الإلهام في التاريخ ، فلكل فكرة جديد مرجعيات حضارية[*] (جذور) عبر العصور ، فالحقبة الأولى كانت تمثل المرجعية التاريخية الحضارية الأقدم والتي احتوت على ادوار حضارية عديدة ، متسلسلة حسب التطور الفكري والمعرفي ، حيث شهدت المنطقة الشمالية من العراق مولد أقدم الأفكار الحضارية والتي عرفت بدور حضارة دور حسونة [**] (٥٢٠٠-٥٠٠٠ ق.م) ، وقد تميزت بقيم واشكال تعبيرية ، فجميع الأشكال كانت مثقلة بمضامين واحدة تنبثق من العرف الاجتماعي والعلاقات الذهنية والارتباط العام بمستوى الوعي والفهم والإدراك للجماعة فكان الفنان حرا في تطويع المظهر الخارجي للشكل الحيواني امعاناً منه في التعبير عما هو أكثر صدق [١] .

فيما كانت وبفعل تنوع معطيات البيئة العراقية في مرحلة دور سامراء (٥٠٠٠-٤٥٠٠ق.م) الأمر الذي أوجد تنوعاً في الوحدات التصويرية ، ومثل هذا التنوع في المعطيات فان الوعي والقصدية قد أحالتها إلى منظومة علامية متنوعة التأويلات أيضاً ، كانت تنطلق مما هو ذاتي واجتماعي وروحي ، فهذا الوعي لابد له من عملية تركيب وليكتسب شكلا موضعياً ويتمثل بنظام شكلاني ، ولعل هذه المقولة من شأنها أن تفسر ظهور الأسماك [***] والوعول والعقارب [*] ، في فخاريات سامراء وغيرها إذ أن فخاريات سامراء كانت غنية بالزخارف الهندسية والرسومات الآدمية والحيوانية باستعمال الخطوط الأفقية والعمودية المائلة ، وتأويلاً لذلك كان هم الفنان الوحيد تصوير اللامرئي من خلال الأسلوب التجريدي الغني بالمضامين[٢] ، فيشعر الناظر إلى الرسوم الآدمية والحيوانية ، كأنها في حركة دائرية مستمرة ، فكل شيء كان يصور بتخطيط حيوي لا يعبر إلا عن الحياة والحركة ، فنحن شاهد على سبيل المثال الأربعة غزلان ، تدور بسرعة شديدة حول شجرة ، ونشاهد على صحن آخر أربعة ضباء وهي تجري حول بركة ماء ، فالتأويل الذي تبثه هذه الدوال هي قدرة الفنان على الانتقال المعرفي والوجودي من مرحلة الشكل التصويري إلى مرحلة التجريد الكامل [٣] .

وفي نتاجات عصر سامراء بعض الإشارات للمثالية ، بمعنى إضفاء الروحية على الواقع وأن الدين سبق وصاغ بصفة فعالة الشخصية الإنسانية التي تؤكد على الإلهام ، فقد أكد (بارو) بان المثال المألوف هو الرمز الغامض فكل الرموز غنية بالمعاني ، فالمفردات الدائرية والصليب المعقوف الذي

(*) إذ قسم الباحثون الحضارة إلى حقيقتين :الأولى (حقبة ما قبل التاريخ) وهي الأدوار الحضارية السامية الممتدة (٥٣٠٠ -٣٠٠٠ ق.م) ، والثانية (حقبة ما بعد التاريخ) وهي عصر فجر السلالات السومرية ، وهو عصر اختراع الكتابة ، وبدأ عند اختراع الكتابة (٣٠٠٠ -٢٣٧٠ق.م) .

(**) دور حسونة (Hassuna Period) : أطلق (دور حسونة) على الدور الأول من ادوار العصر الحجري المعدني وسمي كذلك إلى التل المسمى (حسونة) ، حيث وجدت فيه لأول مرة الأواني الفخارية والأدوات الأخرى ، ويقع تل حسونة في ناحية (الشورة) من محافظة نينوى على بعد (٢٢) ميلاً جنوب الموصل . (ينظر : ألنجفي ، حسن : معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم ، دار واسط للتوزيع والنشر ، طبع الدار العربية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص٩٤) .

(١) صاحب ، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور ما قبل التاريخ)، المصدر السابق ، ص٧٧.

(***) كانت الأسماك هي الكائنات الرمزية المهمة في حياة بلاد الرافدين وارتبطت بالمياه وعدت رمزاً للعديد من الالهه منهم (دابا) رمز السمكة أو بهيئة مركبة من هيئة بقرة بشرية وسمكة وكذلك عدت رمزاً (للإله انكي) ورمز لآلهة (نينا) وكذلك الحكماء السبعة (ابكالوا) رمزهم (رجال + اسماك) .(ينظر : سيرنج، فيليب : الرموز في ؛ الفن - الأديان - الحياة ، المصدر السابق ، ص١٦٥) .

(*) استخدم شكل العقرب كرمز الآلهة (اشخارا) وهي ربة الزواج والولادة والتكاثر ، وكانت رموز كائنات مركبة (بهيئة بشرية +عقرب) وترمز إلى حراسة الجبل وظيفتها طرد الأرواح الشريرة ومساعدة الإنسان في بعض الأحيان ، والرجل العقرب هو نوع من الغول وبصفته تلك انه حارس لأبواب السماء في أور ، وكان المصريون يحملون تعويذات على شكل عقرب للوقاية من هذا الحيوان وبتأليهه أصبح رمز (الربة) في الإغريقية المالكة لقدرة شفائية تحمي مسلات صغيرة سحرية (لحورس) الطفلة الواقفة على تمساح وهي تمسك عقرباً في اليد اليمنى وثعابين في اليد اليسرى ، وغالبا ماكان تمثل عقرب في العهد الروماني رمزاً لإفريقيا. (ينظر: سيرنج ، فيليب : الرموز في (الفن ، الأديان ، الحياة) ، المصدر السابق ، ص١٦٧) .

(٢) علي ، فاضل عبد الواحد : من ألواح سومر إلى التوراة ، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص٦٩ .

(٣)علي ، فاضل عبد الواحد : من ألواح سومر إلى التوراة ، المصدر السابق ، ص٣٠ .

يؤلفه شعور النسوة الأربعة إنما قصد بها جلاء الرمز إلى قوة الحياة الدائمة الخفية والكامنة في كل المخلوقات الدائرية في حلقات لانهاية لها[١] .

وتميز فنون دور حلف (٤٥٠٠ -٤٠٠٠ق.م) بتطور ملموس ، إذ تم العثور على فخاريات متنوعة ومزينة بأشكال حيوانية وآدمية محورة تحويراً رمزياً ، ومنها مجموعة من كسر لأوان فخارية ، رسمت عليها أشكال حيوانية بأوضاع محوره تجريدية رمزية ، كالطيور والغزلان والثيران ، فنجد التحوير على طول الرقبة وفي أشكال القرون والأجنحة ، وظهرت الحركة بشكل بديع في أرجل وجسم الغزال ونلاحظ الفنان قد قام بعملية تخييل معرفي من الوصول الى المعنى الشكلي والوجداني فأولَ بمهارة العلاقات الشكلية في جسم الحيوان محوراً في أجزائه لكنه احتفظ ببعض الواقعية [٢].

واستطاع فنان هذا الدور أن يؤول عبر عملية تخييلية ذاتية عمق ملاحظاته وأحاسيسه (المعرفية / الفنية / الجمالية) بما يحيط من مظاهر طبيعية ، وقد صور بألوان الطيور الفزعة في لحظة تهيؤها الطيران ، كرسومات الفأس ذات الرأسين ورأس الثور رمز الخصب والتكاثر[٣] ، (حيث تشكل رسوم رأس الثور في فخاريات حلف وأشكال العقارب في فخاريات سامراء تقابلاً صورياً لفكرة الطوطم) [٤] .

بمرور الوقت أضيفت الخطوط من قبل الفنان والتأكيد على مسالة التحوير والتبسيط عن طريق الاستعانة بالخيال ، فأتجهت الأشكال تدريجياً نحو التجريد ، حيث أدخلت العديد من الأشكال الهندسية والنباتية والحيوانية ، (من خلال عملية التحوير نجد أن تأويل الفنان قد ابتعد عن المحاكاة المباشرة واتجه إلى محاكاة اللامرئي من خلال الأسلوب الرمزي في اغلب نتاجاته) [٥] .

وتتألف معظم الرسوم والزخارف الفخارية في حضارة دور العبيد[*] (٤٠٠٠ -٣٥٠٠ق.م) ، من وحدات هندسية تؤلف حقولاً تحوي أحياناً على رسوم تقريبية لأشكال الطيور والحيوانات ذات القرون كالماعز والغزال والائل ، وتتآلف بعضها مع تفريعات نباتية وتشكيلات حيوانية وآدمية مختلفة ، كما عثر على تماثيل صغيرة من الفخار لإنسان طويل القامة براس يشبه راس الضفدع ولقد لونت أجزاء من جسمه يرجح إنها تمثل وشماً بارزاً [٦].

فيما أكتشف في دور اريدو[*] (٣٥٠٠ -٣٨٠٠ق.م) أقدم مدينة في جنوب العراق معبدها المؤسس(للإله انكي)[**] بالسومرية ، فضلاً عن أكتشاف تمثال عظيم يمثل أسد ظاهر فوق سطح الأرض جالساً على عجزه وقدميه الأماميتين ، وقد اعتنى الفنان بتفاصيل رأسه وتناسب أعضاءه وهو أشبه بالأسود المصنوعة من الفخار في دور العبيد .

---

(١) ينظر : بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص٤٩-٩٢ .

(٢) فارس ، شمس الدين ، وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، دار المعرفة ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ص٣٢ .

(٣) علي ، فاضل عبد الواحد : من ألواح سومر إلى التوراة ، المصدر السابق ، ص٧١ .

(٤) صاحب ، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور ما قبل التاريخ) ، المصدر السابق، ص٣٧.

(٥) الموسوي ، شوقي مصطفى : اشكالية المرئي واللامرئي في الفن السومري ، بحث (سمنار) لدراسة الدكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة بابل ، ٢٠٠٣ ، ص٣١ .

(*) حضارة العبيد : انحدرت من شمال وادي الرافدين ،جاء بها الساميون الغربيون من سورية عن طريق البادية إلى جنوب العراق وهم بطبيعة الحال عرب منبعهم الأصلي جزيرة العرب ، وكانت هي حضارة العراق الأساسية بدليل أن جميع المدن السومرية التي ازدهرت فيما بعد في عصر فجر السلالات شيدت فوق أطلال سكنى حضارة العبيد ، مما يدل على أن هنالك شعباً ذا حضارة عبيدية سبق السومريين في الاستيطان جنوب العراق.(ينظر: سوسة ، احمد : حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والأعلام ،العراق ، ١٩٨٠، ص٩١.

(٦) الباشا ، حسن : تاريخ الفن في العراق القديم ، الجمهورية العراقية ، بغداد ، (د.ت) ، ص٦ .

(*) اريدو : تقع جنوب غرب أور بحوالي (٤٠) كم ، غرب الناصرية ، وجد فيها نوع جديد من الفخار تحت الطبقات التي وجد فيها فخار العبيد ، إلا أن فخار أريدو الجديد أقدم زمنياً من العبيد فقد لعب دوراً بارزاً ما قبل الكتابة.

(**) الإله أنكي (Enki) :وهو الإله (آبا) بالسامية اله المعرفة والحكمة ، موطن عبادته في مدينة أريدو المدينة السومرية المقدسة ، الإله انكي هو أبو (مردوخ) اله بابل العظيم ، وقد اشتهر انكي بحبه للبشر . (ينظر: ألنجفي ، حسن : معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٦٤) .

واشتهر دور الوركاء (٣٨٠٠-٣٢٠٠ ق.م) بالفخار الخاص به ، وظهرت لأول مرة الأختام الاسطوانية التي اختلفت عن الأختام المنبسطة الموجودة في الأدوار السابقة ، فقد كان الختم المنبسط أول ظهور له دور حلف في (الألف الخامس ق.م) اذ كانت لا تتعدى الرسوم الهندسية الساذجة أو رسم حيوان واحد فقط ، وفي دور العبيد نرى ظهور الإنسان والحيوان معاً في رسوم الختم المنبسط ثم بعد ذلك أخذت تظهر مواضيع أخرى كثيرة ومتطورة في الأدوار اللاحقة [١] ، وكانت مواضيع هذا الدور (الوركاء) تمتاز بمشاهد وطقوس دينية تتألف من واجهة المعبد وتقديم الهدايا والقرابين ، ونشاهد رموز بعض الآلهة فضلا عن مواضيع المعارك ومشاهد الملك ومواضيع الحيوانات المفترسة التي توضح الأسد وهو يهاجم الحيوانات الأليفة ، ومواضيع الحيوانات الأسطورية والمتمثلة برسوم حيوانات مركبة غالباً ما يكون لها راس أسد .

وفي دور جمدة نصر[***] (٣٢٠٠-٣٠٠٠ ق.م) فقد استعملت الأختام بنوعيها المسطحة والاسطوانية ، وقد نقشت أواني حجرية بأشكال حيوانية من ثم طعمت بالصدف [٢].

وفيما بعد طرأ تغير في دور مسيلم (٣٠٠٠-٢١٠٠ ق.م) على صناعة الأختام وطراز البناء وعلى فن النحت بوجه خاص والأعداد الكبيرة للمنحوتات الحجرية ، مثل منحوتة التميمة (شكل ٧) على هيئة نسر له رأس أسد وقد غطي سطحها بكتابة مسمارية ، تعطي دلالة تجريدية روحية ، بوصف أن الكتابة المسمارية عبارة عن تجريد ، اذا ما قورنت بالكتابة الهيروغليفية المصرية التي هي عبارة عن صورة ، كون التجريد هو الذي يميز فن وادي الرافدين[٣].

وتجد الباحثة أن الإنسان الأول في حضارة قبل الكتابة في العراق قد تمكن من تصنيف الأشياء والظواهر ، وإدراك ما بينها من علاقات ، فجعل لكل قوة رمزا وعلى هذا النحو تحولت الأشياء إلى رموز ومفاهيم ، وسرعان وما وجدت لها مناخاً شاملاً وعمقاً ومضموناً انفتحت الجماعة على دور الفن لتحقيق ضرورة اجتماعية ملحة ، بتحويلها من أفكار مجردة إلى حقائق محسوسة ، تتجسد في العناصر الرمزية المستمدة من قوة الثور مثلا ، كعنصر تذكير هام بين الأشياء المحيطة بالإنسان ، وكموضوع في المشاهد التزينية [*] أن تعاظم ونمو المدركات الفكرية للإنسان والذي بدأ يستعيد نشاطه الفكري من أشياء في الطبيعة ، ويكسبها مضامين اجتماعية في صيغة من التفاعل بين ظاهر الشيء وجوهره الذي يرتبط مع مغزى كلي يختفي وراءه المضمون الروحي الاجتماعي [٤] ، فالمخيلة التي وظفها سكان العراق القديم القديم لكي يثبتوا إدراكهم بما هو مقدس ، قد زودتهم بما يتيح لهم الإجابة على الألغاز التي كانت الأمور حولهم تطرح على أفكارهم ، فقد جمعوا تأملاتهم وتأويلاتهم بالوسائل الفكرية الوحيدة التي كانت في حوزتهم من خلال تركيب صور وظروف وأحداث لايمكن السيطرة عليها وقادرة على تزويدهم بما يكفيهم

---

(١) رشيد ، صبحي أنور : تاريخ الفن في العراق القديم ؛ الأختام الاسطوانية ، ج١، بغداد ، (د.ت) ، ص٢٩-٣٢.

(***) جمدة نصر : إن أهم مميزات هذا الدور ، تقدم فن الكتابة وبدأ انتقالها من مرحلة الصور إلى رموز وعلامات ثم صارت بعد ذلك إلى مقاطع ذات قيم صوتية مؤلفة من أسافين أو خطوط اسفينية عند بصمها على ألواح الطين وهي الكتابة التي سميت بالمسمارية . (ينظر : سوسة ، احمد : حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، المصدر السابق ، ص١١٢) .

(٢) نفسه ، ص١١٢ .

(٣) ينظر : موتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ،بغداد ، ١٩٧٥، ص٧٤.

(*) ان مراجعة من هكذا نوع من العقد الأول من القرن الحادي والعشرين قد خلقت خطاباً من التواصل الحضاري ، ذلك أن كثيراً من الموضوعات التي كانت في الماضي ذات معنى أو دلالة ، قد أصبحت تعمل ألان بمعزل عن ظروف نشأتها ، فنجد أن لكل موضوع جمالي حقيقة تاريخية تربط بعصره وتلحقه بمجتمعه ، وإبداع الفنانين الأوائل ، يخضع للتأويل أو التقدير أو الإهمال ، وفقاً لوجهة نظر الحاضر ومعاييره ، فكل جيل يحكم على جهود العصور السالفة في مضمار الفن على نحو آخر في ضوء مراميه الفنية الخاصة ، فنجد أن الفنانين في حضارة قبل التاريخ في العراق احتفظوا بعالم يقوم على الرسوم والأشكال الحيوانية الحقيقية من الطبيعة ومع ذلك فأنهم استطاعوا أيضاً أن يعطوا هذا العالم تأويلاً روحياً . (ينظر: صاحب ، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ؛عصور ما قبل التاريخ ، المصدر السابق ، ص١) .

(٤) ينظر: صاحب ، زهير وآخرآن : دراسات في بنية الفن ، المصدر السابق ، ص٢٠ .

[1] ، فإزاء هذا الفهم للظواهر قامت فعاليات طقوسية ذات صيغ سحرية خاصة اعتمدت على أنواع من الأشكال الحيوانية ، وهيأة بشكل حيوان ما هو إلا امتلاء بعدد لا يحصى من الأحاسيس البشرية ، فتمثيله يوجب جمعها في شكل شأنه شأن الفكرة حيث سيقويها ويغنيها ، فالأعمال الفنية والنحتية والفخارية والحجرية والمرمرية والتي تمثل أشكالا حيوانية تتميز بأشكال واقعية وقدرة كبيرة لدى الفنان في التشكيل ومحاكاة عالية لأشكالها في الطبيعة وتجسيد صفة مشتركة بين كل من الرموز به والمرموز إليه ، فكان الفكر يعمل بآلية تهدف إلى خلق موازنة بين الإحساس الداخلي وعالم التجربة الخارجي ، حيث تكون مهمة العمل الفني إدراك مثل هذه الموازنة [2] ، ان دراسة الملاحم والأساطير التي خلفها سكان بلاد العراق القديم تمثل (الخلاصة لكل ما فكروا به نظرياً وما جربوه عملياً ، فهي النتيجة الحاصلة من جراء تحويل النظريات الفكرية [*] إلى ممارسات فعلية) [3] ، فالأساطير الدينية [**] المختلفة في حضارات العراق القديم الدينية العراقية القديمة وطبيعة الفرد العراقي وتصوراته واتجاهاته الفكرية ، كما تعكس في الوقت نفسه اثر الطبيعة القاسية على تفكير الإنسان [4] ، إذ أن مواضيع الصور والرموز الأسطورية أسهمت في تصوير الأشكال الحيوانية ، وتشمل رموزاً أحياناً (النسر برأس أسد وحية) والموازية له بالرفعة الآلهة (انانا) التي صار رمزها الغريب الشكل ، وامتزاج هذه الرموز كزينة بحد ذاته يمكن أن يقدم موضوعاً لصورة ختم وكثيراً ما تظهر القطعان والرعاة تحميها من الأسود أشكال أمثال الإنسان الثور والنسر برأس الأسد وهي أشكال معروفة في المخيلة السومرية .

-دلالات الأشكال الحيوانية في أعمال الفن السومرية

إن المنجزات الحضارية التي حققها الفنان في العراق القديم ترتبط بالأفكار والتقنيات والأساليب الفنية ويؤيد ذلك تاريخ الفن والدلائل المادية والاثارية في المزايا الفنية وبنية الحضارة [5] ، ففي العراق

---

(١) ينظر: بوتيرو ، جان : بلاد الرافدين (الكتابة-العقل-الآلهة) ، ت :الأب البيرأبونا ، مراجعة : وليد الجادر ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ط١، ١٩٩٠، ص٢٦٥ .

(٢) صاحب ، زهير وآخرون : دراسات في بنية الفن ، المصدر السابق ، ص٢٠.

(*) فمن خلال تتبع مراحل الصور الفنية وتطورها يقودنا إلى معرفة الخلفيات الفكرية لتلك الصور البصرية ، ولكي تتسنى للباحثة والملتقي تكوين رؤية واضحة عن طبيعة النتاج الفني ، وجب التعرف على البيئة التي نما فيها هذا النتاج ، لان الإنسان كما هو معروف يأخذ مادة حضارته الأساسية مما يحيط به من ظواهر وأفكار وثقافات ، وقد تحفزه في ذلك الظروف الطبيعية وتدفعه إلى العمل والإنشاء والابتكار ، فأي نشاط فني من وجهة نظر الباحثة يعد وليد عصره وبالتالي لن يكون هناك تفاعل مع العمل إلا من خلال ذلك العمل ، ففكرة وضع الأعمال الفنية التشكيلية في بيئتها لها أهمية كبيرة في الدراسات التحليلية في تاريخ الفن ، حيث أن فكرة التأويل لا تنظر إلى العمل الفني على انه محض تظاهر شكلي قائم بذاته لذاته بل تنظر إليه على انه تفاعل حي ما بين طبيعة الفكر الحضاري وعناصر البيئة وانعكاساتها في هيكليته ، وتكوين سمات الدلالات الحضارية التي تمنح الأشكال الحيوانية مضامينها وتحقق الاتحاد بين ما يعرف بالمدلول الداخلي والشكل الخارجي الذي تميز به ، فالتعبير المنبعث عن الفكر الحضاري والمتمثل بالإبداعات الفنية تبدأ باستثارة الانطباعات والأفكار وهي الوسيط الهام والحيوي لانتعاش المدركات الروحية .

(٣) نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج١ ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥، ص١٨٠ .

(**) جاءت أسطورة الإله الشهير (تموز) أو(دموزي) والتي تدل بأنه كان في أصله من آلهة الرعي والنباتات والماشية وأشتهر باقترانه بآلهة الحب والحرب (عشتار) و(انانا) اسمها السومري ، حيث أن عملية صياغة الأفكار الدينية وصبها في هيئة أساطير كانت تسير ببطء حيث احتفظت كل مدينة بآلهتها الخاصة وبمجموعتها الأسطورية المتميزة . (ينظر: علي ، فاضل عبد الواحد : الأعياد والاحتفالات ؛ حضارة العراق ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥، ص٢١٠) .

(٤) الفتيان ، أحمد مالك ، وعامر سليمان : محاضرات في التاريخ القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، مؤسسة دار الكتب ، ١٩٧٨، ص٢٨ .

(٥) صاحب ، زهير وآخران : دراسات في بنية الفن ، المصدر السابق ، ص٧ .

القديم من الدلالات الفنية ما يؤكد أن فنان (سومر) [*] كان بمثابة الأستاذ لمن خلفه ، فكانت تماثيل الأشكال التي مثلها ذات تعبير وأفكار ذهنية بدت للعقول غربية ، حيث كان اتجاه الأشكال الفنية في العراق القديم نحو الطبيعة ؛ "يعتمد على تجريدات تقع خارج نطاق تأملات السومريين وكانت الأساطير العلاج لهذا النقص إذ كانت تفيد بوصفها إطار ملموسا للأشكال الحيوانية التي تستعين تحديد استنتاجاتها المجردة وديمومة تجلي الأفكار والتجارب فيها ، فالمعتقدات الفلسفية بكاملها تجسدها المثويولوجيا (السومرية) وهذا يوضح السبب في أن الإنجازات الصورية للأشكال الحيوانية إنما تمثل موضوع الكثير من الفنون السومرية" [١] ، ولم يشترك النزوع إلى الطبيعة والتجريد الرمزي في الموضوعات حسب ، بل أنهما راحا منذ البداية يوطدان طابع الفن السومري في الصور المفردة وفي تركيب الأشكال الحيوانية ، فهاتان الصفتان الأساسيتان للفن لتصويري كانتا تتصارعان مع روحية الفنان السومري ، وعلى مر العصور فقد وظف الأساطير والرموز الأسطورية التي تشترك فيها الكثير من الأشكال الحيوانية الواقعية والمتخيلة على أختام اسطوانية حيث شاع استخدام الختم الاسطواني في بلاد العراق القديم حين جسد الفنان بكل دقة معتقداته ورموزه على سطح تلك الأختام ، فالحيوانات الوحشية والداجنة تحتل مكانة مهمة بوصفها عناصر ورموز للقوى التي تعزز حياة الإنسان أو تهددها ، وفي الكثير من الرسومات مخلوقات مركبة أمثال النسر الذي له رأس أسد والتنين الذي يشبه الأفعى (شكل ٨) نرى في الإله الطائر (مدوجود) وهو النسر برأس الأسد رمز الخصب وحيوانين هما التنين الذي يشبه الأفعى [٢] ، ومثل تلك المخلوقات من ذوات الأربع تلف رقابهما الطويلة لكل اثنين منها مرتين ثم ينتهيان براسي أفعى [٣] ، "ففي هذه الحالات كان الفنان فيها يركب مجموعات رمزية من الرسوم الحيوانية ذات الأهمية الرمزية وكانت اغلب الموضوعات تتجه أو تدور نحو دلالة البطل الذي يحمي الحيوانات الداجنة من الوحوش المفترسة" [٤] .

ونفذت الرموز الأسطورية للأشكال الحيوانية بدلالتها المختلفة ، قد نفذت باسلوب هندسي وتجريدي كما في الشكل : (٩- أ, ب) ، فنرى حيوانات برية مثل جديين ونباتات ويتوسط المشهد عين ، والختم الثاني فيمثل حيوانات ورموزاً أخرى مثلثة الشكل ومعينية ، وطيور جميعها منفذة بأسلوب هندسي مجرد يحمل الكثير من رموز الخصب [٥] .

مما تقدم نجد أن الفنان السومري قد رسم ووظف مخيلة في إيجاد أشكال تجريدية هندسية مع استخدامه للأشكال الواقعية والمتخيلة ذات البعد الأسطوري ، وهي أما متخيلة تماما ؛ أي إنها لا تنتمي إلى الواقع أو الطبيعة أو مركبة من حيوانات واقعية ، ولو نظرنا إلى الشكلين : (١٠- أ, ب) نجد الأول يمثل جديين متقابلين لشرب الماء الذي يخرج من خلال الشجرة المقدسة وخلفيهما يتوسط الإله (مروكود) يقترب وجوده بطقوس الخصب،أما الثاني ختم يمثل مشهد الصراع البطل الأسطوري (كلكامش) [*] حامي الحيوانات من الأسود[**]

(*) سومر (٢٨٠٠-٢٣٧١ ق.م) الاسم الذي يطلق على الجزء الواقع في أقصى جنوب بلاد وادي الرافدين وتعني "ارض سيد القصب" نظموا أنفسهم في مستهل الألف الثالث (ق.م) في سلسلة دويلات المدن ، ويعد عصر فجر السلالات فترة ازدهار عظيم في تاريخهم . (ينظر : دانيال ، كلين : موسوعة علم الآثار ، ت: ليون يوسف ، دار المؤمن ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٣٤٣) .

(١) ينظر : لويد ، سيتن : فن الشرق الأدنى القديم ، ت: محمد درويش ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص٩٠ .

(٢) ينظر : مورتكات ، أنطون : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٤٣-٤٥ .

(٣) بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص١٢٨ .

(٤) مورتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٨٨ .

(٥) ينظر : موتكارت ، انطوان : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٨١ .

(*) كلكامش (Gilgamish) : البطل الأسطوري صاحب الملحمة المشهورة التي ورد فيها ذكر الطوفان ، وذكر كلكامش كأحد الملوك القدامى في الوركاء ، وقد دعاه نابليون ثلثيه آلهاً وثلثيه أنساناً . (ينظر: ألنجفي ، حسن : معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٨٤) .

(**) الأسد : للأسد دلالة (القوة ، الشجاعة ، الشمس ، الخلود ، الزمن) وهو رمز (القوة والموت) وصور كثيراً مع الآلهة (عشتار) و(أشور) ونحتت الأسود في بوابات المعابد والقصور لبعث الرعب في قلوب الغرباء ، وهنالك آلهة قديمة شعارها الأسد ، منها واحدة مثلت على باب بابل وذلك هو شعار(عشتار) ، كمظهر لعظمتها وقدرتها ، وهناك ربات مقرفصة على اسود في بلاد (سومر) وصور كلكامش الملك الأسطوري يخنق بيديه العاريتين أسدا ، وقد عمل الآشوريون كذلك على نحت صورهم وهم يقتلون أسدا في الصيد أو وهم يطعنون بخناجرهم وجهاً لوجه أسدا واقفاً فدلالتها ، انتصار الملك على قوى الشر ، وكثير ما يشاهد في الآثار القديمة أسدين متقابلين ، يفصل بينهما شجرة ويعني

التي اشتبك معها انكيدو (هيئة بشرية + الثور) [*] ، فالتشابك في الأشكال البشرية والحيوانية الذي يعرف باسم شريط الأشكال ؛ كان واحداً من إبداعات الرسم على الأختام الاسطوانية ، فالأشكال الفردية تتشابك احدهما مع الآخر وتؤلف شكلاً تجريدياً بعيداً عن الطبيعة ، وقد أدى التجريد التصويري إلى تقليصات في الشكل مثلما المخلوقات المركبة التي مثلت من عناصر طبيعية للدلالة الرمزية عن قوة خارقة للطبيعة[١] ، وفي نتاجات أخرى نجد الوحش الأسطوري يقف على رأس صف طويل من الوحوش التي ظهرت في جميع الحقب دلالة عن الرعب الذي يشعر به الإنسان إزاء عجزه في عالم يعاديه، وهو "عفريت بجسم إنسان وراس لبوة فهو تجسيد درامي للمخاوف التي كانت في فكر الإنسان"[٢]، فلهذا المخلوق المخيف جسم إنسان (أنثى) / دلالة الجنس والخصب ، وراس لبوة/ دلالة القوة والسيطرة (شكل ١١) ، فتنفتح دلالاتها على الخلود من خلال تضايف معنى الحضور الجنس للآلهة عشتار وللبوة - الأسد ، وفي هذا النوع يركب الفنان ما بين الشكل الحيواني والشكل الإنساني وكأنه يحاول أن يعطي صفات الحيوان (الموظف) المميزة لإنسان يفتقر لهذه الصفة ، او أن الحيوان (المرسوم) هو معبر عن هذه الصفة المعبر عنها ، وفي الوقت نفسه فان هذا النوع يعطينا شكلاً عن إضفاء أو معالجة الشكل الإنساني بعد مزاوجته مع الشكل الحيواني ، أي المعالجة الشكلية الخالصة التي تحاول التعبير عن الفكرة أو المضمون أو الرمز والمعالجة الجمالية له .

إن الأسلوب الذي كان في بدايته تكعيباً هندسياً قد أصبح واقعياً ، أي أن الفنان كان يجتهد أكثر لرسم واقع منظور ذي تفاصيل تحاكي الحياة ومميزات فردية ، أي إنها انتقال من التجريد إلى التصويرية ، حيث كانت تماثيل الأشكال الحيوانية تكشف عن مدى القابلية للفنانين السومريين فأشكال الثيران والكباش[*] المجسمة تحتفظ بوقار وثقل ، ذلك أن الفنان بيد غير مسترخية كان ينحت الحيوانات المدجنة

أنهما يحرسان شجرة الحياة وجنة البابليين القدامى ودلالة على حراسة الأبواب ، اذ يشتهر بان للاله دور واق وهام وكانت السلطة السحرية لهذه الأسود تمنع من دخول قوى الشر سواء أكانت بشرية أو إلهية ، وهنالك (الأسد المجنح بهيئة بشرية) وهو يرمز إلى الحيوانات المركبة الطاردة للشر والسحر ، وهنالك شخصيتان أعطيت لقب (الأسد) ، فأبن (يعقوب) عليه السلام يسمى (جود هو أسد شاب) وسمي (يسوع المسيح) (عليه السلام) (أسد جود) ، وأمير المؤمنين الإمام (علي بن أبي طالب)(عليه السلام) ، صهر (محمد) (ﷺ) ، أسد الله ، ونجد في الفن الإغريقي العديد من رؤوس الأسود المنحوتة تزين حافة سطح المعابد الإغريقية والرومانية وهي ذات شدق مفتوح مستخدم لتصريف المياه ، والأسد كان غالبا ما يجسد الحيوية والسلطة الحامية ويكون له في التقليد المسيحي مدلولات من الشيطان وكان الأسد ملكاً للحيوانات . (ينظر : سيرنج ، فيليب : الرموز في ؛ الفن - الأديان - الحياة ، المصدر السابق ، ص٨٦) .

(*) الثور: غالبا ماكان الثور في الفن القديم رمز القوة والقدرة وذلك منذ عصر ما قبل الكتابة وكان رمز الخصب والجنس والتكاثر ، ورمز القوة العضلية التي هي اقرب للتدمير منها إلى الخصب ، ووفق رأي بعض الاثاريين ؛ الثور رمز الشر والجهل والعبودية والظلم بالقضاء عليه يعني القضاء على التوحش والاستعباد ، أما الفنان العراقي القديم فإذا ما أراد أن يشكو ويعبر عن الظلم والحزن فانه يرمز بحاله إلى الثور الذي ينوء لحمل النير ، وكثيراً ما وصف الآلهة بالثور مثل : (الإله تموز ، شمش ، سين ، كلكامش ، انكيدو) ، وكان (الثور + هيئة بشرية) وهو ثور مركب مع هيئة بشرية وصور في الأختام على انه (انكيدو) ، وهناك (الثور المجنح + هيئة بشرية) وهي حيوانات مركبة تدعى (الشيدو او اللاماسو) وهي حامية للبوابات ومداخل القصور البابلية وظيفتها طرد الأرواح الشريرة ، وقرون الثور عبارة عن تاج أو خوذة مقرنة يرتديها الآلهة والملوك فقط وتعد آنذاك للألوهية ، وكان الفنان العراقي القديم يصور الآلهة بهيئة بشرية ويميزه عن بقية البشر بواسطة التاج المقرن ، ونجد إنها مرتبطة بالقوة التدميرية التي يحملها قرناه ، وقد كان الثور (أنيس) منذ عهد الأسرة الملكية المصرية الأولى ، الإله الزراعي رمز التوالد والقوة والخصب وكان موضعاً للعبادة . (ينظر: حنون ، نائل : عقائد الحياة والخصب في الحضارة العراقية القديمة ، دراسة غير منشورة ، بغداد ، ١٩٩٨، ص٩٩).

(١) ينظر : موتكارت ، انطوان : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٨١ .

(٢) لويد ، سيتن : فن الشرق الأدنى ، المصدر السابق ، ص٤٨ .

(*) الكبش : كانت في العراق القديم الكباش و(النعاج) تكون قطيع (انانا) المقدس ، وكانت قوة انانا تعد كأنها مجسدة في هذه الحيوانات ، وقد كانت هذه الربة واحدة من الآهتين صاحبتي المدينة السومرية ، وفي مصر يوجد كثير من (الكباش) المصنوعة من الحجر ، وهي اكبر مما عليه من الطبيعة وقد كان رمز (آمون-رع) الإله الشمسي الكبير ، وغالبا ماكان ينحت جسم إنسان براس الكبش ذي قرنيين أفقيين في الآثار المصرية ويرسم على جوانب القبور ، ويمثل أيضا رمز الإله (خنوم) الإله الخزاف الذي يصنع دولابة جسد الإنسان المتولد حديثا ، ويحتل الكبش مكانا في المعابد الإغريقية وكالآلهة المصرية كان يهتم لعالم الأموات كما في عالم الأحياء وأصبح رأسه ذو القرون الذي ينحت على القبور رمز الخلود ، وكان الإله الإغريقي الروماني (هرمس) راعياً يوصف بالكبش ، ويمثل أحيانا حاملاً على كتفيه

المرتاحة والتي كانت تثقب فيها فجوات للتطعيم الملون فـ(شكل ١٢) يصور كبشاً قد صيغ في موقف مستيقظ ووحشي ، أضفيت الضخامة على القرنين واتجه رأسيهما الحادان إلى أمام فهما سلاحان مهيئان لكل طارئ ، والجسم مكتنز لكن بعض الضغوط الخفيفة على الطين تعطينا دلالة إلى الحياة بالإكراه[١]، فتجسيد الحيوانات المقدسة بهيئة تماثيل مثل تجسيد الكبش عن الآلهة (أنآنا) وقطيعها المقدس ، فضلا عن رؤوس الثيران التي استخدمت بمثابة رؤوس مزينة لعدد من القيثارات ، فرأس الثور الذي تزينه لحية بشرية كان يرمز إلى ثور السماء (شكل١٣) ، والحيوانات التي ترمز إلى القوى الخارقة السحرية قد أضيفت عليها الآن صفات بشرية والواقع إنها على عكس كل القيم ، ترى وهي تحتفل (شكل١٤) ، وقد استعمل للتزيين ، فنجد فيها أن (كلكامش) المتعري الجسم امسك بثورين لهما رأس إنسان وتأتي سلسلة من الحيوانات في شخوص رجال ،مثال ذلك كلب(**)، يغمد في حزامه خنجر ، ويحمل طاولة خشب معبأة ويعقبه أسد يحمل قدحاً وجرة كبيرة ، واتخذت الاستعدادات لإقامة وليمة يعزف فيها حصان أو حمار على قيثارة وابن أوى على الصلصال ، ويقوم الدب بالرقص ويحمل شيئاً آلة وكأنه يعزف الموسيقى ويأتي بعد ذلك رجل بهيئة عقرب وفي يده لفة ويعقبه غزال يمسك لفافتين أو كأسين مليئتين من وعاء كبير خلفه(*) .

أما الإناء ألنذري(**) في هذا الإناء تصور المعرفية الأسطورية للفنان السومري الأشكال بما يتناسب مع أسطورة الخلق وعلاقة الآلهة بالكائنات فابتدأ بالماء ثم النبات ثم الحيوان ثم الإنسان المعمر لتندمج تلك العلاقات والآلهة ، أي أن حركة الأشياء تتجه نحو أن تتكامل مع النذور المقدمة للآلهة التي أثمرت وتكرست بفضل رعايتها ، ونرى فيه شيوع الرمزية والتي تنقلت إلى عالم منسوج من الخيال والأساطير ، بواسطة الرموز والدلالات المختلفة والإناء مكون من أربع أشرطة ، في الأعلى نجد الشخصية الإلهية الواقعية والتي تمثل (انانا - عشتار) وهي تتلقى الهدايا ، فالموضوع بأكمله يمثل دور الحياة المستمرة ، ونشاهد رموز الأشكال الحيوانية تتمثل بصف من قطيع (كبشاً وبقرة (***) وحملاً (****)) ، بصفتها رموز أسطورية مقدسة[١] ، غير أن الشيء الذي يثير الحيرة هو وجود كبشين يحملان

نعجة بصفته راعياً حالماً لأنه حرر السكان من الطاعون. (ينظر: سيرنج ، فيليب :الرموز في ؛ الفن - الأديان - الحياة ، المصدر السابق ، ص٥٥) .

(١) ينظر: بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص١٢٧-١٣١ .

(**) الكلب : صور الكلب في مختلف الحضارات ، وأشير إليه في القرآن الكريم في تصوير قصة أهل الكهف (سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجماً بالغيب ويقولون سبعة ثامنهم كلبهم قل ربي اعلم بعدتهم) (سورة الكهف من الآية ٢٢) ، وبعضهم يمجده حيث يقولون بأنه كان مرافق الرسول (محمد) (ﷺ) عند دخوله مكة ، والكلب رمز الوفاء ولهذا السبب فان مشاهدات قبور الأساقفة في القرون الوسطى أرجل موضوعة على كلب ، ويمثل الكلب شكل الإله (أنوبيس) عند المصريين . (ينظر: مهدي ، ثامر : من الأسطورة إلى الفلسفة والعلم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٩٠، ص٢٥) .

(*) مازالت فكرة إضفاء بعض السمات الحيوانية على صفات الإنسان أو الأشخاص ، وهي فكرة قديمة جداً ، فعالم الحيوان ينعكس على العلاقات الاجتماعية والإنسانية في عالم الإنسان ، فيقال هذا حمار كدلالة للغباء ، أو انه ثعلب كدلالة للمكر ، وإنسان مثل الحصان كدلالة للصحة والقوة وشجاع كالأسد ، وهكذا .(بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص٢٠٠) .

(**) الإناء ألنذري : يعود إلى عصر الوركاء في مدينة (أنن) ، ويتكون من أفاريز ثلاثة لموضوعة احدهما فوق الآخر ، وهو صورة شاملة لموكب ديني باستعراض طويل لشخوص يقدمون القرابين لحيوانات منذورة .

(***) استخدم شكل حيوان البقرة رمزاً للخصوبة والخير والتكاثر ، وهي رمز للآلهة ألام (ننحرساك) وكذلك الآلهة (نينونا) والإله كلكامش رمزها البقرة الوحشية المقدسة ، وأكثر ما مثل الفن المصري البقرة المقدسة في الربة (حاتور) الحامية للفرعون أو مرضعته لكي تنفث فيه اللبن الإلهي ، وحياة الآلهة نفسها ، وغالباً لا يوجد من البقرة سوى الرأس أو حتى الآذان والقرون . (ينظر: سيرنج ، فيليب :الرموز في ؛ الفن - الأديان - الحياة ، المصدر السابق ، ص٥٥) .

(****) كان الحمل هو الحيوان الذي غالبا ماكان يضحى به للآلهة البابلية وقد نشر نصاً آشوريا بابلياً مؤكداً أن : الخروف هو البديل المقام مقام البشرية ، وكذلك في العهد القديم فقد أبدلت أضحية (إبراهيم) بابنه (اسحق) (عليه السلام) بخروف ، وللمضمون نفسه قد أشير إليه في القران الكريم وهذا المفهوم مازال مستخدما إلى الآن ، والحمل في العهد الجديد هو رمز المسيح ، الذي ضحى من اجل البشرية والذي اسلم إلى الموت وهو بوداعة الحمل ، وغالبا ما تمثل النقوش وتماثيل المسيح ، تحت مظهر الراعي الصالح حاملاً بين ذراعيه حملاً ونجده أيضا في الأختام الاسطوانية الآشورية . (ينظر: سيرنج ، فيليب : الرموز في ؛ الفن - الأديان - الحياة) ، المصدر السابق ، ص٥٥) .

(١) موتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٧٤-١٢٦ .

أشكالاً صغيرة لا نعرف كنهها ، ونجد موكب الحيوانات تتحرك على امتداد القطعة وهو مشهد للاحتفال بـ(الزواج السحري) كما في (شكل ١٥) .

وحيثما كانت الحيوانات بقيت تظهر في صورتها الطبيعية سابقاً فان هذه الكائنات لم تستحل إلى مجرد خطوط رمزية فحسب وإنما اندمجت ضمن العناصر الأخرى ذات الطابع الزخرفي ولم يعد لها غرض آخر غير الدلالات الرمزية التجريدية [١] .

دلالات الأشكال الحيوانية في أعمال الفن الاكدية

على خلاف الفن في بلاد سومر كانت المعضلة الرئيسية للفن (الاكدي)[*] ليس الصراع بين التجريد والطبيعة بل إطلاق الأعمال الفنية من حالتها الجامدة وتحويلها بإضفاء حركة منسجمة مع حرية التكوين والحدوث ، ذلك لان موقف البشر المتطلع إلى التوسع وصاحب الفكر يعبر عن نفسه بسعادة أوسع في تمثيل الحركة ، وأبرز ما ظهر لدى الأكديين من أعمال الفن التي توضح تصوير الحيوان , هو مانشاهده في طبقات الأختام التي بدات تظهر تطوراً خلال هذا العصر في التركيب المشدود وعرضه بطريقة كلاسيكية ، مثال ذلك نجد فوق شريط عريض يرمز إلى نهر بين الجبال تقف جاموستان ترفعان رأسيهما متدابرتين بتناظر كامل وتبدو كل واحدة منهما وكأنها على وشك أن تشرب من أناء يتدفق بالماء امسك به أمام كل منهما بطل ، أثنى ركبته ، ورأسه مواجه لنا وقد ملئ الفراغ بين قرون الحيوانين بكتابة من ثمانية حقول[٢] ، وأضاف الاكديون أشكالاً أخرى في تعبير أكثر حيوية ، فنرى كلكامش وانكيدو ، اللذين يصارعان الحيوانات المتوحشة ، فكلكامش قد أثنى ركبتيه وراح يخنق أسداً هائلاً ، ويوشك ان يقذف بالحيوان طائراً في الهواء كما في (شكل ١٦) ونشاهده مرة أخرى يطأ بقدمه عنق جاموسة ثم يمسك بأحد قرنيها وبطرفها الخلفي لتمزيقها كما في (الشكل ١٧) ويعد هذا الموضوع واحداً من المواضيع المفضلة لدى الاكديين والتي تدل على قوة وهيمنة ووحشية كلكامش البطل / القائد وانتصاره وإقدامه كمعجزة إلهية .

لم يحصر الفن الاكدي النقش على الأختام ذاته في تمجيد مآثر كلكامش فقد كان وسطاً للتعبير عن المفاهيم العقادية واللاهوتية التي لم تكن تعالج بصفة تامة من قبل[٣] ، إذ نجد بعض الرموز التصويرية في الأساطير الاكدية ، فعلى لوح ختم نجد (الإله شمش)[**] ، يتلقى التحية ساعة صعوده إلى جبل العالم السفلي ، حامل رمزه سلاح المنشار من شقيقته المجنحة عشتار ، وهناك (الإله انكي) الذي تخرج من كتفيه المياه الممتلئة بالأسماك ممسكاً بيده نسراً رمز القوى والسيادة ، وكبشاً جاثماً أسفل قدميه وهو من رموز (الإله انكي)[*] ، وخلفه احد الآلهة ، فضلا عن وجود الإله الذي يحمل أدوات الصيد وهي رموزه (القوس والسهام) ، في الجانب الآخر من الختم وخلفه أسد وهو رمز الموت ، وعلى مقربة من عشتار تنمو شجرة الحياة ، وجميع الإلهة ترتدي التاج ذو القرون (رمز الألوهية) ،وهنالك ختم يمثل أسطورة (آيتانا والنسر) فهو مليء بالرموز ، الجدي رمز (الإله تموز) والكبش رمز (الإله انكي) ومجموعة من

---

(١) ينظر : مورتكات ، أنطون : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٨ .

(*) الاكديون : اسم يطلق على ملوك السلالة السابعة التي أسسها (سرجون الاكدي)(٢٦٠٠-٢٥٠٠ق.م) ومدينة أكد قديمة ، يرجح أنها قرية الدير التي تقع قرب ناحية اليوسفية والتي عثر فيها مؤخراً على مكتبة تضم الألوف من الرقم الطينية ، كما يشير أيضا إلى دولة أكد ، التي كان أول ملك فيها هو سرجون (القرن الخامس والعشرون قبل الميلاد) .(ينظر: ألنجفي ، حسن : معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص١٧) .

(٢) ينظر : بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص٢٣٨-٢٣٩ .

(٣) ينظر : مورتكارت ، انطوان : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص١٩٠ .

(**) الإله شمش : اله الشمس العراقي القديم ، ظهر أسمه منذ مدة ما قبل العهد الاكدي ودخل في تركيب أسماء العديد من الملوك ، وقد عبد كذلك في بلاد الشام من قبل الكنعانيين والاموريين . =

= ينظر :

Leick , G. , Adictionary Of Ancient Near Eastern Mythology ,(London – Newyork ,) ,.

(*) السلحفاة : وتعد السلحفاة رمز الخير والحياة التي تتجسد بصورة (الإله انكي) في وادي الرافدين ، ولربما رمز الإله بجميع الكائنات التي تعيش في المياه كالأسماك والنباتات التي يرتبط وجودها الدائم به ، وكانت في الفن اليوناني والروماني رمزاً (لهرمس) وهو الذي صنع أول قيثارة مستعملاً صدفة سلحفاة كصندوق رنين له . (ينظر : سيرنج ، فيليب : الرموز في ؛ الفن ، الأديان ، الحياة ، المصدر السابق ، ص١١٧) .

الرعاة وكذلك مجموعة من الدوائر أو الحلقات في السماء فضلاً عن (آيتانا) راكبا على ظهر النسر كما في (الشكل ١٨) .

إن الاكديين مثلوا قطب الرحى في تأسيس تيار الواقعية ضمن المسار التاريخي لفن العراق القديم ، وعليه (لقد امتاز الفنان الاكدي بقدرته العالية التي تميزت بإظهار تعابير الألم والقسوة والهيبة والعظمة على وجود تماثيله ، وكذلك إظهار دقائق الجسم والعضلات بنسب ثابتة) [١] .

دلالات الأشكال الحيوانية للنتاجات الفنية في الحضارة البابلية

ازدهرت الحضارة البابلية [**] ، وازداد الاهتمام بالفنون المعمارية التي نحت عليها كائنات أسطورية وأشكال حيوانية طبيعية واقعية [١]، ففي العصر البابلي استنبطت أسلوبها الخاص في التعبير عن أفكارها الخاصة فنجد المشاهد الأسطورية في أشكال التنين بالنحت ، الناتئ ومادته الموضوعة وأسلوبه - اللغة التصويرية لسحره الرمزي ، ويتمثل في حجر واسع فيه تبرز القلعة المحصنة بالأبراج وكانت بحد ذاتها ذات دلالة رمزية لأنها تستقر فوق أفعى هائلة تلتفه عبر قعر أساسها في حين تلفت أفعى أخرى مماثلة حول قمة الحجر مع وجود ثور رابض في وسطه ، والأفعى [*]السفلى ذات قرنين ...

1991
p.115

(١) Oates.D. and. J. the rise of civilization .Oxford , ١٩٧٦ , P.٥٠ .

(**) بابل : استمرت بابل مركزاً للعراق طيلة خمسة عشر قرناً ، وكانت عاصمة لعشر سلالات بدأت بالسلالة الاموريـة التـي برز من ملوكها (حمورابي) (١٧٩٢-١٧٥٠ ق.م) ، وآخرها كانت السلالة الكلدانية ملوكها البارزين (نبو خذ نصر) التي وصلت حدود إمبراطوريته شواطئ البحر المتوسط ، كما اختارها الاسكندر الكبير في (٣٢١ ق.م) عاصمة له من بين عشرات المدن المهمة لما تتمتع به من مركز حضاري وتاريخي ولجمال أبنيتها وأسوارها التي عدت من عجائب الدنيا السبع ، وتقع مدينة بابل على نهر الفرات الذي كان يمر في وسطها ويخترقها من الشمال إلى الجنوب وكانت تعد أيام ازدهار حضارتها في العهد البابلي الحديث وسلالة بابل الحادية عشرة زمن حكم ملكها (نبوخذ نصر) (٦٠٤-٥٦٢ ق.م) واحدة من كبريات مدن العالم القديم إذ أن مساحتها كانت حوالي عشرة ملايين متر مربع ، ويحيطها سوران ، السور الخارجي المسمى (نمتي - انليل) ومحيطه (١٨-٢٠٠ كم) والسور الداخلي المسمى (امكر - انليل) . (ينظر: ألنجفي ، حسن : معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٣١) .

(١) الجبوري ، محمد : حضارة وادي الرافدين الفن والتأثير في ميلاد العالم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ج٢، ع٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،٢٠٠٠، ص٧١.

(*) للثعبان الكثير من الرموز كـ(المعرفة والحكمة والشر والخصب والخلود) فالثعبان رمز الأرض وتأويل ذلك لأنه داخل في تماس الأرض بكل جزء من جسده ، ومن جهة أخرى يغيب في بطن الأرض مرات عدة ويبقى في الأرض عدى الليالي وكل فصل الشتاء ، ويمثل الثعبان رمز الشر ، وكان مألوفاً في (سومر) قتل الثعبان ، وفي بابل يصرع الإله (مردوك) الذي بشكل (تنين ذي راس ثعبان مقرن) ، وهو وحش أسطوري مركب ويدعى بالتنين البابلي ، إذ يمثل رمزا لقوى الفوضى والحرب في الكون ، وكانت الأفعى رمز الموت والخلود ، حيث إنها عولجت بالفلسفة والسحر الشاعري من أسطورة كلكامش حيث ارتبطت برمزية الثعبان ، وقد مثلت الأفعى بحيوان مركب من أسد براس أفعى ومخالب النسر ، يقال انه الحيوان ألوصفي لآلهة العالم السفلي ويدعى باسم (مشخوشو) عند البابليين والاكدين ، وأصبح الثعبان رمز العلم والحكمة وبخاصة في مصر القديمة حيث يحمل فرعون اسم الثعبان ويحمل النصب الذي وجد في قبره صورة قصر يعلوه ثعبان وغالبا ما مثل الفرعون على شكل (كوبرا) رافعة رأسها وهي (الحية المقدسة) رمز الحكمة والمعرفة ودلالتها إنها تسهر على أن لا يستعمل الإنسان العالم الذي يتلقاه بشكل سيء ، وحيث انتقل هذا المدلول من مصر إلى الشرق الأدنى إذ وصفوا الثعبان بالذكاء والحكمة ، وكان العرافين يستخلصونه في تنبأتهم من خلال تحركات أنواع الثعابين غير السامة أمام الجمهور ، والثعبان في الفن الإسلامي رمز الموت والقيامة وهو(حيوان حلقي ، حيث جاء في السيرة النبوية لابن هشام ، كانت حية تخرج من بئر الكعبة التي كان يطرح فيها كل ما يهدى لها كل يوم فتشرق الشمس على جدار الكعبة وكانت مما يهابون فلا يدنوا منها احد إذا رفعت رأسها وفتحت فاها) ، والحية بصفتها رمز المعرفة وخاصة رمز الحياة الأبدية للأرض وبصفة إنها قادرة على تجديد شبابها في تغيرها لجلدها أصبحت رمز ، (القدرة على الشفاء ، ففي بلاد العراق القديم كانت رمزاً للحياة والشفاء والطب ، فقد استطاعت بتأثير النبات السحري الذي سرقته من كلكامش أن تجدد شبابها بنزع جلدها كل عام وتعد أيضاً رمزاً للعدم والموت وأطلق عليها لقب ، أسد التراب) . (ينظر : باقر ، طه : ملحمة كلكامش ، المصدر السابق ، ص١٥٠-١٥١) و(ينظر: السواح ،فراس : مغامرة العقل الأولى ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ط٢ ،١٩٨١، ص١٨١) و(ينظر: سيرنج ، فيليب : الرموز في ؛ الفن - الأديان - الحياة ، المصدر السابق ، ص١١٧-١٢٣) .

رأسها مثل (مشخوش) الحيوان الذي يمثل (مردوخ) [**] ، كما في (شكل١٩) ، وفي رسوم الجدار المزججة في (مدينة بابل الحديثة) على (شارع الموكب) وعلى (بوابة عشتار) نلتقي بالرمزين نفسهما : (للحياة والموت) هي (الثور) و(المشخوش) شكل (٢٠ - أ ، ب) .

فالثور كتأويل للحياة وهو دلالة الخصب والقوة وصديق الإنسان ، له أصوله في أقدم لغة تصويرية في بلاد الرافدين ، والتنين الأفعى وهو الحيوان ألوصفي لآلهة العالم السفلي (نينازو)[*] اذ كان لمعناه علاقة ذهنية بالتنين ذي الرقبة ملتوية في الختم السومري [١] ، (شكل٨) وهذه البوابة قد زينت بالأشكال الحيوانية للإلهين (مردوخ وأدد) وهي (التنين والثيران) التي كانت متناوبة على ثلاثة عشر صفا منبسطا احدهما فوق الآخر حيث كانت صورة كل حيوان تبرز على خلفية موحدة بزرقة ، وكانت الاتنة ذات أشكال بيضاء وقرونها والسنتها المتشعبة نحتت بترتيب منظم ومنسجم[٢].

وعلى جدران (شارع الموكب) تشاهد العديد من الأسود ، المصورة بتأويل رمزي ودلالة على خضبها وقوتها وكأنها على مر العصور يسمع صدى زئيرها (شكل ٢٠،ج) فقد بقى التأويل السائد بوجود أرواح شريرة وجب طردها من خلال بث الخوف والإعجاب فتأويل تلك الحيوانات الثلاثة رموزاً أسطورية وللدلالة الرمزية الذي تتصف بها فهي تمثل (القوة ، الخصب ، الموت) .

دلالات الأشكال الحيوانية للنتاجات الفنية للحضارة الآشورية

تأثرت بلاد (أشور)[**] في مجال الفن بمن سبقها من الحضارة السومرية والاكدية حيث كثر تمثيل الأشكال الحيوانية في مشاهد صيد الحيوانات والقتال والصراع في الأعمال الفنية [٣] .

انتاب الملوك الآشوريين الخوف من الموت بصفة دائمة ، وهذا هو مدخل مهم للتأويل والتخييل الذي جعلهم يصنعون عند مداخل قصورهم ثيران واسود هائلة ذات رؤوس بشرية وظيفتها حراسة الملك دون انقطاع ، فالحيوانات الحجرية التي وضعت في صفة أزواج عند مداخل المعابد والقصور ، كحراسة للباب (شكل ٢١) كانت دلالة إلى مداليل وتأويل طرد كل شر محتمل ، حيث كشف الفنانون الآشوريون نحتهم لحيوانات هجينة فمنها الثيران المجنحة ذات الرؤوس البشرية (شكل٢٢- أ ، ب) ، فعند فحص نظم العلاقة التي تميز شكلانية نظام الصورة للثور المجنح ، يظهر أن هنالك رِجلاً خامسة لهذا التكوين الميثولوجي ، وبما يوحي بنوع من البنية العلائقية المتضايفة مع الجوهري للصورة مع الاتجاه المستقبلي ، ذلك أن مجرد السعي لتحطيم الصورة الايقونية ، فان ذلك يرتبط بفكرة الكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها وبما يصل بنا إلى الاهتمام في التعبير عن الحركة ، فالفكر الميثولوجي قد أبدع تكويناً يعدو

(**) مردوخ (Marduk) : اله مدينة بابل الرئيس ، وهو الإله الخالق في أسطورة الخلق البابلية اسمه يكتب بالمقطعية بالشكل الآتي (damar -Ud) ويلفظ مردوخ . (Leick , g . , Op .cit , P.)

(*) وهو اله سومري ، واسمه يعني (السيد الشافي) ظهر اسمه في الكتابات السومرية منذ عصر ما قبل السلالات ، وفي العصر الاكدي صار ابناً لسلالة انليل والالهة ننليل . (Leick , g . , Op .cit , P.١٢٨)

(١) ينظر: موتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٤٣٥-٤٤٢ .

(٢) ينظر : بارو ، أندريه : بلاد آشور ، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص١٣-٣٦ .

(**) بلاد آشور : يعد الآشوريون من أوائل القبائل السامية التي نزحت من الجزيرة العربية واستوطنت في المنطقة التي كانت تعرف باسم (شو بارتو) شمال العراق بين الموصل والشرقاط أواخر الألف الرابع ق.م ، وقد بنى الآشوريون عاصمتهم وأطلقوا عليها اسم آشور تبركاً باسم الإله (آشور) الذي كانوا يتعبدون له وعرفوا بتمرسهم العسكري وفتوحاتهم الخارجية ، ويمكن تقسيم بلاد آشور الى ثلاث عهود رئيسية هي : ١.العهد الآشوري القديم : يبدأ في أواخر الألف الرابع ق.م وينتهي (١٣٦٢ ق.م)وقد خضع الآشوريون خلال هذه الحقبة إلى الحكم الاكدي ، ٢. العهد الآشوري الوسيط (١٣٦٥- ٩١٢ق.م) يبدأ بتسليم الملك (آشور) الحكم (١٣٦٥ق.م) وينتهي على أثر تسلم الملك (أداد) (٩١٢ ق.م) وحكم خلال هذه الحقبة ستة وعشرون ملكاً ، ٣. العهد الآشوري الحديث (٩١٢-٦٠٩ ق.م) ويقسم هذا العهد إلى دورين ، الأول هو العهد الذي حكم خلالها تسعة ملوك امتدت (٩١٢-٧٤٥ ق.م) والعهد الثاني هو العهد الذي حكم خلالها عشرة ملوك في الحقبة (٧٤٥-٦٠٩ ق.م) وانتهى هذا العهد بسقوط نينوى عاصمة الآشوريين الأخيرة عام (٦١٢ ق.م) . (ينظر: ألنجفي ، حسن : معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص١٣٤ ، ١٤٦ ، ١٥٧) .

(٣) فوزي ، حسين : محيط الفنون ، ج١، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ١٩٧٠، ص٤٦ .

بأربع أرجل ، وما وجود الرجل الخامسة إلا تعويض عن إحدى الساقين الامامتين ، وهبت لتمثيل شكل الإله فيما إذا نظر إليه من مسقط نظر أمامي ، انه نوع من التعالق للمركبات الشكلية التي يعقد نظاماً من الصلة مع الاستيعاب البصري وبما يحدث في أية لحظة والتي تليها ، حين تتجاوز المدلول الظاهري للتمثيل الشكلي إلى نظام من الانسجام بين المادي والروحي والطبيعي والرمزي .

وكانت الحيوانات التي تصور لحراسة الأبواب على أربعة أنواع مميزة (الرجل سيد الخلق ، والنسر ملك السماوات ، والأسد ملك الوحوش ، والثور ملقح القطعان) إذ "كانت هذه الأشكال الحيوانية تحرس بوابة سرجون بشكل ثابت وكانت في بعض الأحيان تقابل الزائر المقترب في حين كانت تبدو أجسامها في منظر جانبي لكنها تدير رؤوسها" [١] .

ودأب الفنان الآشوري على تأويل واستلهام مشاهد واقعية وأسطورية معاً ، وكانت هنالك دلالة لمفهوم الصراع الدائم فقد مزج بين الواقعية والخيال الأسطوري ، فنرى تمثال كلكامش بوجه كامل وهو يمسك بشبل أسد تحت ذراعه وحجمه ليس اكبر من قطعة داجنة ، فتأويل العلاقة في هذا المحتوى كانت في شكل دلالة تمثل صورة البطل حامي القطيع [٢] ، ويمثل شكل (٢٣- أ ، ب) جني مجنح في راس بشري وهو يمسك برشاش من كوز الصنوبر دلالة لكي يظهر أولئك الذين كان يسمح لهم بعد أن يجتازوا الثيران التي تحرس البوابة بالدخول إلى داخل القصر [٣] وعمل آخر عبارة عن اله عفريت أسطوري مجنح لجسم إنسان وراس نسر وكأنه قناع ، يقدم القربان أمام الشجرة المقدسة ، شكل (٢٣ ، ج) وكانت هذه الأشكال الثلاثية موضوعها دلالة لاستمرارية التصوير القصصي الأسطوري وبإشارة رمزية من الآلهة ونجدها من خلال الاهتمام بالتشريح وإبراز تفاصيل جسم الإنسان الواقعية مع إضفاء الدلالة الأسطورية له ، وتميزت هذه الأشكال الحيوانية بأسلوبها الواقعي في التعبير والتناظر والتسلسل المتواصل الذي استعاره الفنان من الحضارات السابقة فهذه الأشكال الحيوانية هي تأويل لتكوين رؤية لمخلوقات مركبة لها أربعة مظاهر : (إنسان ، أسد ، نسر ، ثور)[٤].

وتعد المنحوتات البارزة من اشهر الأعمال الفنية للأشكال الحيوانية إذ يبرز الكثير من التأويلات للتكوين الدرامي والملاحظة الدقيقة لخصائص الشكل والإشارة والمعالجة الحية للحدث[٥] ، فمشاهد القنص الآشورية والتي تبين الملك الآشوري مسلحاً بقوسه وسهامه ويركب عربة وهو يصطاد الثيران والأسود ولقد عولج المشهد بتوجيه وإحساس بالصورة الذهنية للفنان ولقد تركز الاهتمام على قوة ومهارة الملك ، أما الحيوانات فقد اخترقها السهام (شكل ٢٤) في أعقاب كل صيد ، يصب الماء المقدس على جثث الحيوانات الذبيحة ، فالتشريح الحيواني يوضح مهارة الفنان وأنتباهه ، حيث أن دلالتهم للأشكال الحيوانية أصابها تغيير جذري وبعث الفنانون فيها حركة [٦] ، "فضلاً عن خطوط التي استخدمها بمهارة بحيث يميل إلى أنها تحتوي أول عناصر المنظور الحقيقي" [٧] .

وكانت (اللبوة المحتضرة) و(الأسد الجريح) أشكال لدلالات أروع المشاهد التصويرية الرمزية التي تهز وجدان كل من ينظر إليها والتي خصصت لاحتفال اله الصيد ،عبر من خلالهما عن مفهوم تخييل وتأويل الفنان للعطف والحزن على المصير المأساوي الذي حل بهذه الحيوانات الكاسرة الجريحة ، ونزال الملك الآشوري للأسود[٨] ، كما في (شكل ٢٥ ، أ ، ب) .

كما نجد دلالة التعبير عن المزيد من الدلالات العاطفية المجردة التي مثلت في الأشكال الحيوانية ذاتها شان مأزق الفرس والتي يعيق هروبها وجود مهرها الصغير (شكل ٢٦) وهذا تأويل وفهم عام لمعاناة الحيوان مما جعل الفنان قادرا على تحويل هذه المشاهد إلى مأساة [٩] .

---

(١) بارو ، اندريه : بلاد آشور ، المصدر السابق ، ص١٦-٣٦ .
(٢) موتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٣٤٨-٤٠٨.
(٣) بارو ، اندريه : بلاد أشور ، المصدر السابق ، ص٤٨ .
(٤) موتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص ٣٧٥-٣٧٨ .
(٥) لويد ، سيتن : فن الشرق الأدنى ، المصدر السابق ، ص٢٢٦ .
(٦) بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص٧٦ .
(٧) لويد ، سيتن : فن الشرق الأدنى ، المصدر السابق ، ص٢٢٦ .
(٨) موتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص ٤٢٩ .
(٩) لويد ، سيتن : فن الشرق الأدنى ، المصدر السابق ، ص٢٢٦ .

ومن خلال الأختام تصوير لدلالات وافكار تأويلاً لأشكال تمزج بين الواقعية والخيال الأسطوري ، فكانت مشاهد الصيد مصورة حيث نظر إليها من زاوية جديدة وعلى هذا فالأسد صور على الدوام كدلالة حيوان صيد لابد من تدميره لأنه يمثل خطراً مستديم على أسراب الماشية وقطعانها ، وقد كانت الدلالات الفنية للأسود المقاتلة غريبة نوعا ما ، الذي يصور رجلاً عارياً ولكنه كان مسلحاً برمح وهو يضرب أسداً أمامه ، ففي كل مرة يرى نَبالاً مثنياً ركبته يحاول أن يوجه سهمه نحو طريدته ، وهنالك ختم آخر يظهر جنياً براس ادمي وبزوجين من الأجنحة يلعب مع ثورين مجنحين يقفان على اطرافهما الخلفية ، وختم يظهر الأسد يهاجم ثوراً حيث صورت الحيوانات بكل رشاقة [١] (ومشهد لبوة تفترس رجلاً – إثيوبياً – استدلالا على ذلك شعره المفلفل وسماته ومع أن شكل الحيوان قد صيغ بلا مبالاة إلا أن الفنان قد صور الضحية كأنه قد ضاع في ذهول رغم مظهره المروع بدقة متناهية) [٢] (شكل ٢٧) .

أن دلالة هذه الأشكال الحيوانية الطريدة توضح بان هذه المعارك بين البشر والحيوانات وبين الحيوانات أنفسها من اجل البقاء للأقوى والأصلح ولها دلالات رمزية ، وبينما تكون التشبيهات طبيعية إلى حد ما توجد على الدوام شيء مضاف إليها هي لمسة خيال الفنان تشركها مع ذلك العالم (عالم الأنسان) الغامض الرمزي ، أن موهبة فن التصوير الجداري التي كان الآشوريون يظهرونها في تصويرهم للأشكال الحيوانية كـ(الوعل الذي ينتصب على أقدامه ، وحصان[*] يركض ، وأسد يزأر) ، تحمل دلالات فضلاً عن الامكانات الفنية والتقنيات لمعالجاتهم ، وكان هناك أسلوبان ، تميز الأول بتخطيط الحدود باللون الأسود قبل توزيع الألوان ، وتميز الثاني بحدود حمراء كان يتم التأكيد عليها بحواشي سوداء ، كما في الأشكال (٢٨، أ ، ب ، ج) حيث تقترب دلالاتها بفعل تخييل ذاتي من تأويل إيحائي وإحساس جديد لمدلول الفراغ وقد ازدادت دلالة تجريد السطح التصويري المطلق بشكل ملموس [٣] .

أما الخيول وهي حيوانات الركوب والسلاح الأول للغزو والحروب والدفاع لدى الآشوريين غالباً ما صورت ، فأحياناً ممتطاة من قبل الملك ، وأحياناً تجر العربات الملكية ، وأحياناً تجري هاوية عبر السهوب ، فكانت تؤلف جزءاً من الجزية ، وصورت في الرسم ألجداري جملة من الخيول تقف اثنتان برؤوس مريشة في حالة تأهب وقد حاول الجندي جرها وتظهر دلائل في التصوير على تمللها ، وقد راح السائس الذي يقودها يبذل كل ما في وسعه للامساك بها في يده (شكل ٢٩) ، وشكل آخر فيه الخيول المريشة التي تنطلق نحو أسد نفذت فيه السهام ، فإننا نعلم شيئاً عن تأويل والمعرفية العقلية لهؤلاء الذين ولدوا مقاتلين ودربوا أنفسهم على الحرب بصيد الحيوانات الوحشية ، وهكذا نجد دلالة الصرامة المتواصلة والأستعداد الدائم للقتال مهما كان العدد وكان الثمن[٤] ، فقد "كان فنهم عسكرياً ليس كما في بابل إذ كان فناً دينياً ، لذلك كانت الرسوم التي تكسو جدران قصورهم موقوفة على تصوير المعارك الحربية ، ورحلات الصيد الملكية" [٥] .

تستنتج الباحثة أن الآشوريين كانوا دولة عسكرية قوية ، ومنظمة بشكل عقلاني ، وبادارة دقيقة اذ إنهم كانوا يركزون على تصوير قوة القائد والجيش ، أكثر من تصوير العالم الديني الخيالي او الأجتماعي المدني أي أن المؤسسة العسكرية الدنيوية أكثر سيطرة من المؤسسة الدينية وليس كما كانت في

---

(١) بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص١٧٢ .

(٢) لويد ، سيتن : فن الشرق الأدنى ، المصدر السابق ، ص٢٢٧.

(*) الحصان : عرف الحصان بأنه رمز القوة والشجاعة والاصالة وهو رمز الإله (نينورتا) ، وكان الحصان يمثل للبعض رمز الموت ، حيث مثلت المنية تحت شكل خيلي ، ويعد الحصان في التوراة رمز قوة مجيدة ورمز الزهو والخيلاء بعكس الحمار رمز الضعة واللين ، وقد انتشرت الخيول والعربات في العراق القديم ، وكانت بشكل الأحصنة المجنحة والتي تشكل في الفن الإغريقي جزءاً من موكب الآلهة البحرية ، وتلعب القنطورات (وهي خيالية نصفها العلوي كبش ونصفها السفلي حيوان غالباً ما يكون حصاناً يستخدم في الأساطير الإغريقية) ، لها دوراً كبيرا في تاريخ الفن وتبدو في الصور القديمة ، وكأن لها جسم إنسان مع مؤخرة حيوان خيلي ، وأخرى لها جسد حصان وراس بشري ، وفي بعض الصور الايقونية الإسلامية ؛ فرس بشري الرأس (البراق) شاذ الخلقة رائع ، وهو الذي حمل الرسول (محمد) (ﷺ) إلى السماء عند معراجه الليلي . (ينظر: حنون ، نائل : عقائد الحياة والخصب في الحضارة العراقية القديمة ، المصدرالسابق ، ص٩٩.) .

(٣) بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ص٢٧٩ .

(٤) نفسه ، ص٢٤٥ .

( ) Stormenger . Eva , The art of mesoptamia , Thames and huason London ,

الحضارات التي سبقتها ، وتأسيساً على ما تقدم فان الفنان الآشوري حين اختزل نظم العلاقات الشكلية محيلاً إياها إلى بنية رمزية دلالية علامية في الثور المجنح الحارس ، توضح ملخصاً الفكر الآشوري ، ونشاطه الذهني ، كيف يعمل بالية تأويل وتخييل واعية حيث دل الثور على الخصب وعن السرعة والقوة كالنسر ، وعن القدسية والأبدية ببورتيت الإله والحكمة في راس الأنسان الواثق، إلا أن تنظيم هذه العناصر التكوينية لنظام الصورة في وحدة كلية ، يوحي بنوع اللاوعي أيضاً في قراءة المعنى وتشابهاته الطبيعية .

ومما سبق تجد الباحثة أن الوعي والقصدية في آلية عمل الصورة الذهنية للفنان في العراق القديم ، كانت تنطلق مما هو داخلي وروحي ، فتنبثق شرارته كنشاط وإبداع في ظهور أشكال حيوانية رمزية جديدة للتعبير نتيجة التغييرات التي تطرأ على المضامين الفكرية ، حيث أن الصراع بين شيء ومعنى ووجدان ينبعث عن ألذات من جهة ، والظروف الموضوعية التي تحيط بها من جهة اخرى ، في أي محاولة تمتد للتأويل والتفسير وما يرتبط بالأعمال الفنية وما تعنيه هذه الأشكال الحيوانية في التمثيل (الرمزي ، الاشاري ، الايقوني) ، ذلك أن تأملها ما هو إلا امتلاء بعدد من الأحاسيس ، وتمثيلها يوجب جمعها في شكل فني ، شأنها شأن الفكرة ، فإننا عندما ندرك حقيقة الأشكال ، نصبح على وعي بالحقيقة الأساسية التي تميز نوعية الفكر الحضاري ، أي ما يوجد وراء مظهر الأشكال الحيوانية ، فعرضنا للأساطير والأعمال الفنية والآراء المختلفة يمكن أن يصل بنا إلى اكتشاف التأويلات الدلالية في الفكر العراق القديم ، قوامه مفاهيم معتمدة على رؤية بصرية تأملية ، لذا كان الكشف عن دلالاتها من الآراء والمفاهيم التي تحكم دلالات الأساطير والنصوص البصرية للأشكال الحيوانية ليقوم المتلقي بحل رموزها ويتسامى مع محمولاتها الوجدانية ، ومن ثم الكشف عن دلالاتها ، فكان الشيء والفكرالذي يميز الرسوم العراقية القديمة والأسطورة هو أنها تمثل وحدة فكرية مثقلة بكل المحتويات الدينية والدنيوية ، إذ أن الرسومات والأسطورة لم تنبعث من عمليات عقلية فقط ولكنها تنبعث من انفعالات إنسانية عميقة /طقوس.

وترى الباحثة أن ما يثير الإشكالية ، هو الكيفية التي استطاع بها الفنان أن يتغلب على الطبيعي والمادي في بعض الأشكال الحيوانية الرمزية ، ذلك أن تشبيهية الصورة الظاهرية والمدركة رؤيوياً لم يعد يمثل الموضوع في نشاط الفنان الإبداعي بل عمد عوضاً عنه إلى صياغة الأشكال والرموز التي قد تتسم باستدراكات واستدلالات عن الشيء المدرك حسياً وتحديدها بالشكل آلاتي :

١. تحديد الأشكال الحيوانية الرمزية والتي امتلكت أهمية كبيرة في حركة الفكر في زمانها ومكانها.
٢. كشف المدلولات الفكرية المرتبطة بهذه الأشكال الحيوانية الرمزية ذلك أن النشاط الفني تركيب واعٍ ، يسيطر فيه الفنان على تنظيم التشكيل وإعادة تشكيل عناصره وفقاً لفكرة كان الفنان قد خبرها في تجربته الإنسانية .
٣. رصد حركة الأشكال الحيوانية ما بين الواقعية التجريدية أو العكس من خلال تقادم الزمن وتحول مستوى اللاوعي الفكري فقد يتحرر نشاط الفنان من انعكاسات التجربة الحسية .

2 1964, P.52 .

- دلالات الأشكال الحيوانية في أعمال الفن للحضارة الفرعونية

إن النتاج الفني سواء كان (رسماً او نحتاً او مسرحاً ... الخ) بناء يفسر التجربة الخارجية ، حيث يكشف خطاب التداول الاجتماعي في الدلالة المرتبطة بالوحدة التكوينية في التشكيل ، والمصريون القدماء فعلوا ذلك قبل آلاف السنين ، إنها رمزية تحمل التكوين التشكيلي تأويلاً ودلالة وكشفا لنظم العلاقات التي تميز الظواهر وتتعامل مع طبيعة الأشكال التي تعيش في البيئة المحيطة بأشكالها المختلفة والتي من أهمها الأشكال الحيوانية ، فهناك نوع من اختزال الفكرة إلى دلالاتها الرمزية ، وبثها كخطاب تشكيلي واضح التأويل ، فالمدلولات الرمزية ؛ هي بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل تؤدي فعلها بمثابة رؤى روحية وأن العمل الفني الموظف للشكل الحيواني في الحضارة المصرية له ثلاثة أنظمة شكلية :

١. يتصف بنسخ التجربة الخارجية وترديدها حيث يقع ضمن أسلوب المحاكاة .
٢. ينشأ كقراءة ذاتية للفنان يؤول بها ما هو خارجي ضمن الأسلوب التعبيري .

٣. ينشأ ما يعرف بالأسلوب التجريدي ليكون نظام الشكل لا موضوعي فيه .

فدلالات الأعمال الفنية التشكيلية في وادي النيل وما تضمه من مضامين فكرية ونظم تشكيلية تعد نوعا من التوثيق لفلسفة الحضارة التي شهدت أقدم مراحل التجريب لبناء الخبرة في ذهنية الفنان المبدع والمتلقي ، فالتجريدات الفكرية والشكلية للأشكال الحيوانية الموظفة في النتاجات الفنية المصرية تظهر تشابها كبيرا مع نظم الأشكال الفنية في اتجاهات الحداثة فمنذ البدايات الأولى لعلاقة ألذات مع الموضوع بدأ الفكر الإنساني يوجد لنفسه أدوات ، هي منظومات الأشكال الحيوانية الرمزية ، ينظم بها معطيات الخبرة التي امتلكها ، فكانت الإبداعات الفنية لهذه الأشكال بمثابة انعكاسات لمثل هذه الدلالات الرمزية ؛ الوسيط بين ما هو معاش وبين ما يحيا في الواقع الروحي ، وطالما أن الرمز ليس مستقلا بذاته ، وإنما دلالة أي رمز فهي في صميمها دلالة منفتحة على التأويل تحدد بالسباق الذي ترد فيه [١] ، فالرمز الموظف للشكل الحيواني مظهر من مظاهر المحاولة الإنسانية في جعل عناصر (العالم الإلهي) ملموسا على أسس بشرية أي تعرفها بـ(المنطق والإدراك الحسي) ، وعرف المصريون ذلك في فجر تاريخهم من خلال الرمز للشيء والفعل ، حيث أن كل رمز لم يكن تصورا أسطورياً ، بل أن كل تصور أسطوري كان رمزا لكائن في العالم الإلهي [٢] .

وكان الفكر الإنساني يبحث في البيئة لأشكاله ورموزه وتخييلاته ، فوجد في الأشكال الحيوانية رموزا للحقيقة الروحية ، فالشكل هنا يظهر بما يتفق مع النزوع الذهني للفنان ، وبما يحمل الشكل أقصى طاقاته تعبيرا بدلاً من الاعتماد على التمثيل الذي يقوم على التدقيق ألبصري المباشر ، فالرموز الحيوانية الطبيعية مثل الأسد وقوى محددة للنماء تتجسد بأشكال الحيوانات الأليفة كاسقاطات رمزية في بنائية الفكر [٣] ،

حافظت الأسلوبية المصرية على الثبات وقلة انعدام المتحولات بحكم انعدام ألازمات الفكرية الكبيرة ، وذلك (إن البنية الثقافية للفكر المصري تميزت بنوع من الثبات ، بدءا من الفكري في حركة تمثيلية وانتهاءاً بشكلانية الأشكال الحيوانية ، مما تفصح عنة من دلالات في قراءتها الموضوعية ، باعتبارها نوعا من الخطابات التداولية)[٤] ، فالأعمال الفنية في بلاد وادي النيل لم تنجز لتمثيل أشياء مادية ، وإنما لتجسيد أفكار ، فأفرغت فيها ما هو فكري ، محولة إياها إلى لغة رمزية تتخذ صورا عقلية وذلك ان تحال نظام الصورة من بنيتها الفكرية المجردة إلى نظم صورية ، تتمثل بالتأمل والتأويل لجوهرية الفكر الديني وبان تحيل اللامرئي إلى مرئي بعملية تحليلية تركيبية لنظم العلاقات الفكرية والتشكيلية ، تجتهد فيها ألذات الرائية للفنان في أبداع أنظمة الأشكال الحيوانية محملة نظام الصورة الحيوانية أقصى الطاقات من العقد الفكرية ، وبفعل ألتأويل الذي أحدثته الصورة الذهنية لأنظمة الأشكال الحيوانية في أنماط التمثيل ؛ الأمر الذي قولب بنائية الأسلوب المصري بنوع من البنية الميثولوجية التي وضعت بنائية الأعمال التشكيلية في الحيز الإلهي [٥] ، "حيث نظر الفنان المصري القديم إلى الحيوانات التي تعيش حوله ، فيمثل الصقر كالشمس دون قوة دافعة ، وابن آوى تراه على حافة الطريق والتمساح[*] يعيش بين الماء واليابسة والثور يتميز بخصبة الجنسي ، ونظر إلى كل هذه الحيوانات على أنها قوى

---

(١) ينظر : صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص١-١٠٥ .

(٢) زايد ، عبد الحميد : الرمز والأسطورة الفرعونية ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، ع٣ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ١٩٨٥ ، ص٦١١ .

(٣) صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، المصدر السابق ، ص١٦ .

(٤) صاحب ، زهير ، وآخران : دراسات في بنية الفن ، المصدر السابق ، ص٥٤ .

(٥) ينظر صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، المصدر السابق ، ص٣٧-٣٨ .

(*) كان استخدام شكل حيوان التمساح رمز الإله ، وقد كان المعبد البطليمي في مصر موقوف إلى (سوبيك) ممثلا تحت شكل جسد بشري براس التمساح والى (حوريس) اله برأس صقر على جسد انسانة وغير بعيد توجد مقبرة التماسيح المقدسة ، وفي التوراة يعد التمساح رمز فرعون مصر عدو الشعب العبري ، وهناك دلالة فكرة التماسيح إنها تفتح أفواهها لطائر يقع عليها (كالعقعق) حتى ينظف ذلك الطائر ما بين أسنانها وعلى راس ذلك الطير شيء كالشوك فإذا هم التمساح بالتهام ذلك الطير تأذى من الشوك ففتح فاه فيخرج الطير . (ينظر : سيرنج ، فيليب :الرموز في ؛ الفن - الأديان - الحياة ، المصدر السابق ، ص١٦٥) .

خارجة عن الطبيعة فهي شاذة عن غيرها من الحيوانات ويمنحها صلة بعالم خارج عن عالم الإنسان من اجل ذلك قدسها" [١] .

وتعود فكرة تقديس أنواع الحيوان إلى عصر ما قبل التدوين في مصر تحت إطار (الفكر ألطوطمي) [**] في حين لا تبدو فكرة تقديس بعض الرموز الحيوانية غريبة ؛ إذا ما عرفنا أن بنية الفكر ، كانت ترى قوة الطبيعة قد حلت بها ، فتحول الشكل من دلالة الطبيعة إلى بنائية رمزية ، وتعددت الحيوانات التي امتلكت صفة الرموز القدسية ، مثل : (التمساح والأسد والثور والكبش والصقر والهر[***]) وأوجدت قدرة الفكر الإبداعية ، نظماً شكلية هجينة ، وفقاً لعمليات ذهنية تحليلية تركيبية تدمج بها كتكوين أو كنظام شكلي أكثر من صفة حيوانية ، وقد عرفت بالكائنات المركبة ، كالفرد الذي رأسه رأس كلب ، والأشكال البشرية التي تظهر تارة برأس أسد وأخرى برأس ابن آوى ، حيث تعددت القراءات الرمزية وفق واقعية الفكرة العاملة بفاعلية في بنية الفكر ، وتعد نوعاً من التأويل الرمزي أكثر من صفة في دلالة الرمز كما في (شكل ٣٠) [٢] .

وكان الفن في حضارة مصر القديمة فناً هندسياً ، من حيث الإبداع في الرسوم والنقوش فـ(لم يعتمد فيها على معالجة الخطوط فقط ، وإنما اعتمد أيضاً على توزيع المساحات والقيم الضوئية فضلاً عن المضمون الفكري الذي يتضمنه كل خط ، فعلى الرغم من أن الفنان المصري يدقق في رسم الحيوان والطير ليؤكد خصائصها الذاتية ، فانه أيضاً كان يكيفها تكيفاً زخرفياً ويستبعد كثيراً من التفصيلات للوصول إلى طابع بسيط نقي) [٣] أن الأسلوب المتبع في رسم الأشكال الحيوانية يشير إلى القصدية في تحطيم نظام الشكل الايقوني ، ذلك أن الاختزال والتبسيط في تمثيل الأشكال الحيوانية ، قد وصل بالأشكال إلى نظام الأشكال المجردة ، ففكرة التمييز الشكلي للظواهر ؛ كان الهاجس الهام الذي شغل الفكر في الفن المصري ، لذلك رسمت الأشكال الحيوانية بتأشير حدودها الخطية الخارجية ، في حين تركت مساحتها دون تلوين ، هذا النوع من التبسيط كان كافياً لإبلاغ الأشكال الحيوانية دلالتها في الخطاب التشكيلي ، بصفتها رموزاً فكرية كامنة في بنائية الفكر الاجتماعي [*] ، وفي كشف تحليلي لأنظمة الأشكال المركبة في الرسوم الجدارية المصرية ، تبرز نوع من القصدية لتحطيم نظام الصورة الايقونية كقيم بنائية مادية متحولة لبنية فكرية تسقط الصورة الذهنية ، ولكن كأيقونات ذات مغزى كوني ، معمقة الدلالة في نظام العلامة ، والكامنة في بنائية العلاقة بين الدال والمدلول ، لتؤدي فعلها في تعدد الإشارة ، ذلك أن حالة التشابه قد تم الاستعاضة عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلة الرمز ، حيث ترتفع المدلولات فوق

---

(١) زايد ، عبد الحميد : الرمز والأسطورة الفرعونية ، المصدر السابق ، ص٦٦٣ .

(**) الفكر ألطوطمي : ظاهرة احتلت مكانة هامة في الفكر الديني حيث ظهرت بعض الحيوانات الطوطمية كالتماسيح بمثابة رسوم على آنية فخارية بأسلوب يعقد نوعاً من الصلة مع سماتها الشكلية الواقعية ، فالشكل الحيواني المعبود يحمل دلالة فكرية تمتد لتجد دلالتها في بناية الفكر الاجتماعي ، فتمثيل المشهد وفقاً لبنائه التصويري الكامل في الخزين الذهني للفنان ، وليس تشكيلاً بخصوصياته الواقعية ، فالفنان استطاع بتمثل الفكر أن يجعل المضمون يسري في التمثيل الشكلي ، فمجموعة الأفكار كان الفنان يجدها في عالم التجربة الخارجي لكن تشكيل التعبير والتأويل هو ما يؤلف جوهر إبداعه ومآثره . (ينظر : صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، المصدر السابق ، ص١٨-٢٥) .

(***) كان الهر في مصر القديمة ، يرتبط برمزية هامة ، لأنه كان يقدم خدمات جلى لكفاحه المرير ضد الفئران التي كانت أحدى مصائب مصر وكان الحيوان المقدس للربة ، وكان يجري تقديم تماثيل هررة منحوتة من البرونز والجواهر كنذور للربة ، وقد مثلت براس هر على جسد امرأة ، وفي القرون الوسطى كان الهر الأسود رمزاً للشيطان وكانت نعتا للرقاة والسحرة وحصل أن ألقى بها للجزار.(ينظر: سيرنج، فيليب :الرموز في ؛ الفن - الأديان - الحياة ، المصدر السابق ، ص٦٩-٧) .

(٢) صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، المصدر السابق ، ص٤٠-٤١ .

(٣) الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ؛ أصوله – فلسفته – مدارسه ، دار المعارف ، مصر ، ط٣ ، ١٩٦٩ ، ص٣٧.

(*) فوظيفة البديل الملتحمة بالعمل الفني لدى نشأته قد دامت طويلا ، ونجد في مصر الفرعونية أن مفردات الأغذية والأثاث الذي تحتاجها حياة المتوفى الأخرى كانت تبدل برسوم هذه الأشياء على جدار القبر ، فصلة الشبه مادية يمكن أن تستعاض بصلة روحية غير مرئية على صفة الرمز ، فمن الواضح أن الذهن الإنساني منذ ذلك الحين قادراً على أن يؤول وان يجمع في فكرة واحدة السمة المشتركة بين العديد من الحوادث المنفردة ، وان يجسد الفكرة في صورة مستعارة من الواقع تتجلى في الرمز وقدرته للتأليف الذهني . (ينظر : هوينغ ، رينيه : الفن تأويله وسبله ، ج٢ ، المصدر السابق ، ص٦١) .

الظاهرات الطبيعية بين المادي والروحي ، الطبيعي والرمزي [١] ، إذ سعى الفكر المصري إلى تعظيم نظام المشابهة والتشخيص مع مثيلاتها في الواقع وبقصدية تبغي توسيع نظام العلامة الرامزة والكامنة في بنائية العلاقة بين الأشكال الحيوانية ومضامينها ؛ وذلك بالانتقال بالشكل الواقعي من صورته العرضية إلى شكله الجوهري الخالد ، الذي يبغي العموم واللا محدود بالرمز؛ بصفته نوع من التسامي فوق مستوى الواقع لكشف المضمون الباطن للحقيقة ذلك أن الفنان كان يحرر الشكل الحيواني ويوحده مع أشكال الآلهة ، لتوضيح التمظهر بمسحة إلهية ، حيث تدعو الحاجة إلى التحرر الأنموذج وصولاً إلى البناء الرمزي ، وكانت الآلهة كصور بلاغية تشبه الحيوانات ، كنعت الملك بـ(العجل القوي) والملكة (البقرة الحاملة للعجل) ونعت الآلهة الشمس بـ(العجل السماوي) ، وتمثيل السماء على هيئة بقرة هائلة يمتد جسمها على طول أفق السماء ، كما في (شكل ٣١) ، حيث مثل الفنان واحداً من أهم الرموز الدينية وكان رمز الخصب والبقاء ، والتأويل الشكلي لنظم الأشكال يعتمد على الصور الذهنية الذاتية – الخيالية للفنان والتي تعتمد على تمثيل ما يعرفه الفنان عن الحيوانات وصورتها الكامنة في خزينة الذهني والوجداني ، وليس اعتماداً على انطباعه البصري المباشر فقد اختار الفنان أفضل الأوضاع لأكثر الأجزاء تعبيراً أي إنها تقوم على الإدراك الذهني لمواصفات الشكل [٢] .

وتعد الآلهة (حوريس) بصورة طير [*] الصقر ، من الرموز المهمة في بناية الفكر الديني المصري ، ولعل حركة الصقر في طيرانه مرتفعاً في أعالي السماء قد اوحت للفكر بنظام من الحوار بينه وبين الشمس في بنائيته الفكرية ، بصفته نوع من التأويل بقالب الفكر ، فالأشكال الحيوانية الرمزية كانت قد أولت في أشكالها الطبيعية المألوفة كرموز للتعبير عن معتقدات الإنسان ، ولعل الفعل الإبداعي يكمن بالفكرة العامة وبكيفية تصورها وكشفها وتأويلها كما في (الشكل ٣٢،أ،ب) ، وتمثل اللوحة مشهد ديني نفد بأسلوب الفنان بشكل الآلهة الصقر (حوريس) الذي يقف فوق محيط ارضي ، وقد وفق الفنان في التعبير عنه ، فنجد الكبرياء والاستعلاء التي تميز نظام صورة الصقر ليست إلا صيغة رمزية ابتدعها الفنان ليعبر بها عن عظمة المطلق ، وكتب الفنان اسم الفرعون بهيئة ثعبان ، يثني جسده في خط جميل ليس أبدع منه [٣] .

ومن ذلك كله نجد أن البنية الرمزية هي أهم ما يميز دلالات الأشكال الحيوانية المصرية ، حيث بدأ الفكر يوجد لذاته مجموعة كبيرة من الدلالات هي نظم من الرموز ، ينظم بها معطيات الخبرة المتراكمة التي امتلكها ، فكانت نظم الفنون التشكيلية والأسطورية والأعمال الملحمية بمثابة الوسيط بين ما هو معاش وبين ما يحيا في الواقع الروحي ، وكان لهذه الأشكال الرمزية أهمية اجتماعية لماهية الفكر؛ فهي عادة لم تكن اعتباطية ، ذلك إنها تنقل المعنى ذاته لكافة الأفراد ، وسرعان ما وجدت هذه الرموز طريقها نحو الفن مما اكسبها ترسخاً وثباتاً ، فولّدت الأفكار تحولاً شاملاً في بيئة الثقافة بفعل الإزاحة الفكرية ، الأمر الذي أوجد متحولاً من أنساق الفن وأنظمة الصور في الرسم فبدلاً من أحادية التأويل والدلالة جاءت بحرية التأويل ، فقد وصل الفن إلى تمثيل نوع من الوحدة الرمزية بين الرغبة والحقيقة ،

---

(١) صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، المصدر السابق ، ص٢٨-١٧٥ .

(٢) ينظر : نفسه ، ص٦٥-١٥١ .

(*) غالباً ما يعد الطير رمز التسامي الروحي ، فالطير ذو الرأس البشري يمثل تقليداً ، للروح الميت المسماة (يا) في مصر ، والعصفور - الروح رمز المسيحيين في الأيقونات مشابه لفن الأيقونات المصري وتؤكد حياة قديس أن الروح التي تطير في لحظة الموت ، مشابهة للنسر ، وكانت العصافير في القفص عندها في مصر مدلولاً آخر ؛ فقد كانت تمثل أرواح الأعداء في أعياد الزواج المقدس للإله (حوريس) والربة حاتور ، والباز رمز (حوريس) الإله الوصي على الفراعنة ، وهي المنحوت من الحجر الجيري والباز ذو الجناحين المبسوطتين يشكل الأساس لعدد من الصور المصرية ، والإله الباز (حوريس) ، انه إحدى تمثيلات الشمس ، ويرمز إلى إعادة تولد شمس الصباح خارجة من الماء . أما الحمامة رمز السلام منذ سفينة (نوح) عليه السلام ، حيث كانت الحمامة الممسكة بمنقارها غصن الزيتون رسول السلام ، وعرفت هذه الرمزية في عصرنا حظاً كبيراً وطير البط هو رمز القوة الشريرة في مصر ، وإذ قُتل الفرعون بسهمه بطة في المستنقعات فذلك ليس رياضة ؛ وإنما عملاً سحرياً حيث ينتصر الملك على القوى الشريرة ، اما الإوزة في الفن المصري ، فان إوزة (آمون) حيوان مشارك لمجيء عالم الشمس ، والإوز البري يتبع الشمس ولهذا سوف يكون الطائر حيواناً شمسياً . (ينظر : سيرنج ، فيليب :الرموز في ؛ الفن - الأديان - الحياة ، المصدر السابق ، ص١٧٢) .

(٣) صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، المصدر السابق ، ص٤٠-٦٨ .

وبين الحياة الحسية وحدس التعبيرية وبدراسة تحليلية تتوخى كشف دلالة الفكرة الكامنة في الأشكال الحيوانية [١] ، أن دلالة الأشكال الحيوانية المتمظهر ما بين المحاكاة أو التعبير أو التجريد يوحي بسمات فنية ، هي فعل الفنان المبدع في آليات صناعة الشكل وهي بمثابة الشفرة التي يبثها الفكري من خلال خطاب الشكل المعلن ، وهو التأويل العقلاني باتجاه خلق موازنة بين الإحساس الداخلي وعالم التجربة الخارجي ، ذلك أن بنية دلالة الشكل لابد أن تجيء متطابقة مع الواقع وألا فقدت كل ما لها من قيمة نجدها حقيقة ، فهنالك تنوع مهم في السمات الفنية التي تميز الأشكال ، ذلك أن كائناتها المركبة يمكن أن تصل بنا إلى السوريالية وتأليفاتها الشكلية تتصل بالتكعيبية مثلا ، فهذه الرؤية تعقد نظاما من الصلة بين القديم والحداثوي ، فوظيفة الرؤية هي التأويل والكشف ، أي تأويل نوعا من الصورة لإحضار الغيبي من تخفيه ، فعلى الفكر أن يحليل اللامرئي إلى مرئي .

إن الفنان قد تخير من نظام الشكل الحيواني مجموعة من العلاقات ، إذ كان الفنان واعياً في اختياره للنظم العلائقية والشكلية والسياقية للوصول إلى تأويل تفاصيل يمكن للمتلقي / المجتمع أن يكون حاضراً وجدانياً وروحياً في الطبيعة الأسطورية التي هو جزءاً منها ، وبمجموعة علاقتها التي تحدد مصيره ومنها الأشكال الحيوانية فهي تشكل جزءاً مهماً من عالمه الإلهي (الآن) و (ألبعدي) ، فهي مظاهر مستندة إلى عالم الوعي الفكري ، والذي يقرر ما وراء هذه التمثيلات من صفات وخصوصيات روحية تمكن وراء هذه المظاهر ، فهي كشفاً تنقله أشكال حيوانية رمزية ، تتعدى التشخيص نحو دلالة اللا محدود والنهائي [٢] .

- دلالات الأشكال الحيوانية في رسومات حضارة الإسلام

كانت لدلالات (الفن الإسلامي) وحدة قوية متماسكة مستمدة روحها من الهام واحد ، مهما تباينت عناصرها وتنوعت أشكالها واختلفت صناعاتها [٣] ، فجذور دلالات الفن الإسلامي قديمة ظهرت في حضارات العراق القديم والنيل ، وهي بمثابة جذور للفكر العربي لكنها امتزجت مع الدلالات الذهنية والغيبية والروحية التي تأكدت في (القرآن الكريم) ، فكانت أهم سمة من سماته هي عدم محاكاة الطبيعة وعدم نقل المرئي في البيئة والابتعاد عن النظرة السطحية المطابقة لها وتحوير معالمها وتجريدها بتغيير تكوينها ونسبها والابتعاد عن النقل والنسخ والتشبيه [٤] .

فالفنان المسلم لم يتجه إلى محاكاة أشياء الطبيعة ، وعندما كان يرسم الأشكال الحيوانية لم يكن يرسمها لذاتها ، وإنما كان يتخذ منها عناصر زخرفية يكيفها ويحورها بحيث يؤول أغراضها الجمالية وقد اقبل المسلمون على استعمال الأشكال الحيوانية في زخارفهم ، ومن الأشكال التي تظهر كثيراً على التحف الإسلامية ما يأتي :

١. أشرطة بها طيور [*] أو حيوانات من ذوات الأربع يتلو بعضها بعضاً .

---

(١) صاحب ، زهير ، وآخران : دراسات في بنية الفن ، المصدر السابق ، ص٦٤-٦٥ .

(٢) ينظر : صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، المصدر السابق ، ص١٠١-١١٨ .

(٣) ديماند ، م ، س : الفنون الإسلامية ، ت: عيسى سلمان واحمد محمد عيسى ، دار المعارف بمصر – القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٨٢ .

(٤) ينظر : الجادر ، سعد محمود : زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، الرياض ، ١٩٧٩ ، ص١٩-١١٦ .

(*) وردت دلالة الطير في القرآن الكريم في بعض الآيات منها :١. قوله تعالى في سورة النحل : (الم يروا إلى الطير مسخرات في جو السماء ما يمسكهن إلا الله) ، ٢. قوله تعالى في سورة النور : (الم تر أن الله يسبح له من في السماوات والأرض والطير صافات كل قد علم صلاته وتسبيحه) ، ٣ قوله تعالى في سورة الملك : (أولم يروا إلى الطير فوقهم صافات ويقبضن ما يمسكهن إلا الله) ، جاءت في الآية الأولى ، فيها دلائل المعرفة والتوحيد كون الطير مسخرة ،

٢. حيوانان أو طائران متقابلان وبينهما زخرفة ترمز إلى شجرة الحياة أو رسوم مجموعة من الطيور.
٣. طائر جارح ينقض على حيوان أو طائر آخر أو حيوان ينقض على حيوان آخر .
٤. مناظر صيد يظهر فيها الصيادون والحيوانات والطيور .

وقد شاع تخييل الأشكال الخرافية المركبة ، كالطيور ذات الوجوه الآدمية . والفرس ذو الوجه الآدمي (البراق) ، كما أنتج الفنانون المسلمون أواني معدنية على أشكال حيوانات [١] الأشكال الحيوانية بالرغم من كثرتها وتكرارها الأ انها تاخذ سياقات جمالية فضلاً عن معاني الخطاب ، (فالأشكال الحيوانية المتكررة لا تقوم بدور الحيوانات كما في القصص الخرافية ولكنها تكون بشرا متنكرين ، حيث نجحت في أن تجعل الناس يصغون إليها ويتأملونها ، وهذه القدرة هي التي تعطي الفن الإسلامي طابعه الخاص) [٢].

ويلاحظ أن الكثير من رسوم الحيوانات والطيور ، كانت تنتهي أطرافها بأشكال هندسية ونباتية ، تتحول في تحويلها للخطاب البصري إلى عناصر زخرفية وإبعاداً لها في شكلها الطبيعي ، فقد عالج الفنانون المسلمون أنواعاً مختلفة من الأشكال الحيوانية مثل :(الفيل والأسد والفهد والغزال والأرنب ، وأنواع الطيور المختلفة) وغيرها . وهنالك ظاهرة تبرز شخصية الفن الإسلامي ، وهي تقسيم السطح إلى مساحات ذات أشكال مختلفة ، وقد يجتمع في المساحة الواحدة كل الأنواع الزخرفية ، وأحياناً نلاحظ الانتقال المفاجئ من أشكال الحيوان إلى أشكال الأزهار ، ومن الحيوان إلى الارابسك وهكذا ، فالرمزية هنا من خلال العلاقة الاعتباطية (غير المعللة) ما بين الدال والمدلول ، حيث لا يوجد أي شبه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه كون الفن الإسلامي يتجاوز علاقة الموضوع الايقونية أو الاشارية فهو فن روحي يحاول الاقتراب من فهمه للمطلق [٣] .

ويبدع (الواسطي) [*] في رسمه للحيوان واستخدامه لعناصر التشكيل واقتناصه للأشكال الملائمة لإنشائه التصويري ، فهو يرسم مثلا : (الحمير والبغال والخيل والإبل) كلا مع مميزاتها الخاصة ؛ إذ تجاوز جميع فناني عصره في إظهار عالمها وأفكارها [٤] ، وفي بعض الرسوم توفق في تأويل العلاقات الشكلية لصالح المعنى في رسم رقاب الجمال [*] وتوالي ظهورها بتوزيع منسق وجميل ونجح بتوظيف توازن غير رتيب من خلاله ، وذلك بتغيير أوضاع الرقاب التي اضفت على بعض الرسوم دلالة الحركة والتنوع ، وبذلك نجح في تأويل الانفعالات النفسية وتشكيلها فنياً في رسومه الحيوانية [٥] .

والثاني ما يمسكهن إلا الله أي قدرته على إمساك الطير في الهواء ، والآية الثانية (كونها تنطق بالتسبيح وهنا حصول الدلالة في حق البعض وحصول النطق في حق الباقين) ، وقوله تعالى : (الطير صافات) ، انه سبحانه ما ذكر أن أهل السماوات والأرض يسبحون فالأشياء التي مقرها بين السماء والأرض هي الطيور فهي مسبحة أيضاً ، وقوله تعالى : (كل قد علم صلاته وتسبيحه) فتأويل الاية ، أن يكون كل من الطير قد علم صلاته وتسبيحه وقول (أبو ثابت) كنت جالساً عند (أبي جعفر الباقر) (عليه السلام) فقال لي : (ما تدري ما تقول هذه العصافير عند طلوع الشمس وبعد طلوعها فقلت لا ، فقال إنها تقدس ربها وتسأله قوت يومها) ، والآية الثانية : (سبحانه أعطاها قوة تقوى بها على الوقوف في جو السماء صافة باسطة أجنحتها من أعظم دلائل قدرته) . (ينظر: الرازي ، فخر الدين : أسرار التنزيل وأنوار التأويل ، المصدر السابق ، ص٥٦٩) .

(١) ينظر : الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي أصوله وفلسفة مدارسه ، المصدر السابق ، ص١٦ .

(٢) اتنجاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، ت: عيسى سلمان واحمد عيسى ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٤٨ .

(٣) ينظر : الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي أصوله وفلسفة مدارسه ، المصدر السابق ، ص٦ .

(*) هو يحيى بن محمود بن يحيى ابن أبي الحسن كوريها الملقب بالواسطي (القرن الثالث عشر) هو من اشهر المصورين خطاطي المخطوطات العربية ، من مواليد واسط في جنوب العراق ، وقد كتب ورسم تسعة وتسعين منمنمة في كتابه المشهور (مقامات الحريري) الموجود في المكتبة الوطنية بباريس والذي يؤلف مجموعة من القصص تميزت بدقة الملاحظة وخصب الخيال وبلاغة النص . (ينظر : عفيف ، بهنسي : جمالية الفن العربي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص٢٢٥) .

(٤) الجادر ، خالد : المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ص٢٦.

(*) الجمل : وعد الجمل رمز القناعة والطاعة ، وفي مصر رمز المخبثة ويستخدم اسمه كشتيمة ، والجمل والحمار إذا ذهبا طريق في ليلة ظلماء ففي المرة الثانية يقدر على سلوك الطريق من غير إرشاد مرشد حتى إذا الإنسان ظل الطريق المستقيم اقتدوا بهما . (ينظر : سيرنج، فيليب :الرموز في (الفن ، الأديان ، الحياة) ، المصدر السابق ، ص٥٥) .

(٥) ينظر : الباشا ، حسن : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص١٣٦ .

إن شعور الفنان بوجود أشياء كامنة تتستر وراء تلك الأشكال الحيوانية كانت سبباً معرفياً ووجدانياً لأن يسعى لتخييلها وتأويلها من خلال تصوير الحدث والقوة الإيحائية المنسوبة لتلك الهيئات ، واستخلاص عناصر مكثفة تحمل سمة الانسجام التي يتضمنها الذهن الإنساني بصفتها تقيم معايير جمالية فطرية لتجعل تلك الأشكال مفهومة على نحو أعمق دلالياً [1] ، لذا فان مخآلفة الطبيعة واللامحاكاة تؤدي بالفنان وخاصة المسلم الذي يهوى الاستطراد إلى أبداع أشكال جديدة في خطابه البصري والوجداني في سياقات جديدة لا نظير لها في الطبيعة ، وهنا دلالة ارتباط واضحة بين الاسطورة وبين فنون التشكيل من حيث علامية الأشكال الحيوانية المركبة أو الخرافية وانفتاحها على التأويل الذاتي ، ويبدو أن الفنان المسلم أستعان بخياله فعالج هذه العناصر الحيوانية على أساس انه من الممكن أن تكون كذلك بصرف النظر عن شكلها الحاصل ، حيث نجد في الفن التشكيلي الإسلامي أمثلة للطيور والحيوانات المركبة من أشكال خرافية لا نظير لها في الطبيعة ، فعمليات التحويل للأنظمة البصرية يسمح لها باتخاذ شفرات مختلفة حسب السياقات البصرية والبنائية التي تحويها معالجاته التكوينية والدلالية المختلفة ، وربما في بعض النماذج يعمد الفنان المسلم إلى تراكيب لأشكال جديدة تستمد أجزائها من حيوانات مختلفة حتى يمكن أن يتوافق مع الدافع ألبنائي والذهني الذي يسعى له ، وهنالك نوعاً من التراكيب ربما لا نجد له نظيراً في غير الفن الإسلامي ؛ الذي جعل أطراف الحيوان أو الطيور على شكل تفريعات وأوراق نباتية ، فالتأويل والمعنى الذي تميز به الفن الإسلامي ؛ هو انفتاح الرمز والتجريد على الحقيقة الفكرية الروحية ليتوافق مع الأسلوب الزخرفي والدقة في الأداء لنصوصه البصرية [2] .

وفي ضوء هذا الفهم تجد الباحثة أن الفنان المسلم كان لا يستهدف محاكاة الطبيعة ، وإنما كان ينزع إلى الجديد المبتكر في إنشاء نصوصه البصرية - الجمالية الذي يتحدى الخيال ويثير الإعجاب ، فكان يجمع بين الحيوان والطير والإنسان في حشواته بتأويلات وخطابات وأنظمة تشكيلية جذابة ، ذلك أن الفنان المسلم لم يستهدف إثارة الانفعال بقدر ما كان يستهدف إثارة الذهن والروح كهدف سامي لنزوعه ممارسة الإبداع وتأويله البصري والروحي للعلاقات الكونية التي يعيش في رحابها كجزء لا يتجزأ منها ، أو النزوع نحو التجريد والتبسيط وأغناء السطح المطلوب زخرفته بوحدات متنوعة دون الاهتمام بمطابقة الشكل الطبيعي ، كان محاولة لأبعاد الحسيات الايقونية أو الأشارية والاقتراب من العقلي الرمزي بشفرات مختلفة : (دلالية ، تأويلية ، أحالية ، رمزية ، تخمينية) ، أي انه يحاول من خلال نصوصه البصرية الجمالية ، الانتقال من شفرة إلى أخرى في محاولة للوصول إلى الزمان الكوني المطلق ؛ والوجود المطلق (وجود العابد ، وجود النص ، وجود القارئ ، وجود الكون) التي يتجاوز التجزئة أو الحسيات عموماً فحركة الكائن داخل عالم الرحمة الرباني ؛ هو حركة للكائنات عموماً ، وككل الأشكال التي تتحد في علاقاتها الشكلية والروحية في وحدة تسبيحية مع الخالق المبدع الذي يحيطها برحمته الواسعة ، التي لا يحيط به الفكر المادي أو البصر ، فقد كان العمل الفني محاولة للتأويل (مثلما هو محاولة للوجود)وإيجاد المعنى بين مكونات الوجود المرئي المحسوس وبين الوجود الغيبي المتأمل ، فلم يتناول الفنان المسلم ما هو مشخص أو زائل من الأشياء والمخلوقات ، بقدر ما استلهم خطوطاً وألواناً ونسباً هي بمجملها من العناصر المادية والعلاقات المدركة المرتبطة بالوجود الغيبي (اللامرئي) الذي ينفتح على المتلقي في قراءته وتأويلاته التي تدور في فلك روحي وذهني .

---

(١) ينظر : ريد ، هربرت : الفن اليوم ، ت: فتحي محمد ، دار المعارف بمصر – القاهرة ، ١٩٨١ ، ص٦٣ .

(٢) ينظر : الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي (أصوله- فلسفته – مدارسه) ، المصدر السابق ، ص٩١-٢٥٥ .

المبحث الثاني

_ تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم الحديث

- **تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم الأوربي الحديث .**
- **تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر .**

- تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم الأوربي الحديث :

إن الفنان الحديث ينظر إلى العالم الباطني ، عالم النفس والمشاعر كما ينظر إلى العالم الخارجي عالم المحسوسات ، وكأنه ليس فقط أول من تفتحت عيناه على هذا العالم ؛ بل كما لو كان أول من صاغ هذه المشاعر والاحساسات في قالب فني ، فإذا رسم طائراً مثلاً لم يحاول أن يجعله يبدو كما رآه في الرسوم الفنية الأخرى ، بل ربما شعر في نفسه وهو ينظر إلى الطائر هذه النظرة الجديدة ؛ انه ليس مجرد كائن ذي ريش وجناحين ، وإنما هو دلالة أو علامة لتأويل شكلي يؤدي معنى التحليق أو الحرية مثلاً والرسام الحديث يشبه الطفل أو الرجل البدائي فيما يتعلق بالفن ، في تحرره من الصور الحسية ، إنها تختلف عنده من ناحية علاقاتها الفنية والجمالية والدلالية ، وهو لا يصل إليها إلا بعد جهد وعناء ، حتى

تتاح له امكانية وخبرة تأويل رؤية العالم أو عالمه الباطني برؤية فنية ودلالية جديدة وإيجاد صوراً واحساسات جديدة منفتحة في صيرورة دائماً مع الآخر المستقبل والكون [١] .

عن انتاج الفن وتأويله الفن أكد الإنسان عبر العصور إن لديه طاقة معرفية داخلية خارقة عبر عنها بوساطة عناصره التشكيلية وآلياته المعرفية الرمزية [*]، وإطلاق أسلوبه الفني ليتلاقح مع الثقافات على أساس معرفي وانساني ، والملامح العامة للرسم الحديث ، تؤشر تمسكه في هذا الاتجاه ، فكل فنان حاول كسب معرفته وخبرته والانفراد بأسلوبية خاصة ، فمنذ القرن الخامس عشر والحرية والتلقائية غير المألوفة في التعبير قبل ذلك العصر ، تلك الرشاقة والكتل المتناسقة والخطوط المندفعة مقارنة بالعصور الوسطى التي سبقتها [٢] ، فبعد محاولة تغييب الفنان في العصور الوسطى وتحوله إلى ذات مقيدة بالقيم اللاهوتية والأشكال الايقونية ، أتى عصر النهضة ليعيد له الاعتبار ، بوصفه مركزاً مهيمناً ، وليس مجرد تابع في مدار الفكر اللاهوتي[٣] ، فظهور النزعة الكلاسيكية مع إطلالة هذا العصر جعلها تتخذ أوجهاً وأشكالاً عدة تبعاً لمعطيات مبدعيها الذين صنعوا تاريخاً جمالياً فاصلاً بين فن العصور الوسطى وفن ما بعد النهضة ، وكان "تحريراً الفن من سلطة الدين واتجاهاً إلى الجمال في ذاته وأصبح الإنسان معيار الحكم على الإشياء" [٤] ، ففي الماضي كانت القصص والأفكار الدينية هي المسيطرة على روح العصر ، وكانت منبعاً للتأويلات الشكلية والموضوعية بصورة عامة ، فمن اجل تجسيد موضوع ديني ؛ كانت تستعار الأشكال التي يبدو عليها الورع والتقوى كما هي من الواقع أو كما تمثل في الخطابات الدينية ، وهذا يشمل كل الاشكال ومنها الأشكال الحيوانية ، لغاية ان تزيد من قوة الموضوع وكماله ، حيث أحدثت التحولات التي جاء بها عصر النهضة تغييراً في طبيعة الرؤية إلى الفن بشكل عام والرسم بشكل خاص ، فبعد أن تحرر فن الرسم من تبعيته للكنيسة وامتلاكه لنوع من الاستقلالية منحت رموز عصر النهضة تلك الأرادة المبدعين قدرة المزاوجة بين التأويل الذاتي ، والموضوعات التي اكتسبت طراز ديني . مانحة أشكالهم طابع السمو والترفع [٥] ، ظهر تعارض بين العقلانية والوجدانية وبين المادية والروحانية ، بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، فاخذت هذه الرؤية والممارسة تحل محل متناقضات عصر النهضة والأساليب الفنية المعتمدة عليه ، والاستقطاب بين النزعة الشكلية وبين النزعة الطبيعية إلى الشكل ، وبين البناء المحكم والتفكك التصويري ، وبين السكونية والحركية ومن ثم فقدت تلك المتقابلات القديمة معناها إلى حد بعيد ، ومن ثم أصبحت المشكلة الحقيقية مهمة احد عنصري التأويل الذاتي : العقل أو الوجدان مرة أو هيمنة الإدراك الوجداني أو الإدراك الحسي مرة أخرى ، لتكون الهيمنة في النهاية إما لعالم الموضوعات (كنزعة حسية وعقلية وانحياز تأريخي مادي) أو لعالم التأويل الذاتي (كنزعة إنسانية مرتبطة بوجوده) [٦] .

لقد مهدت الرومانسية (Romanticism) التي تبنت رؤية جديدة مستمده توجهها من قدرات الخيال والعاطفة لتحل محل الكلاسيكية التي أوصلت الرسم إلى أشكال نحتية وكأنها شخوص مسرحية لم

---

(١) نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر المعاصر (٢) ، مصر ، (د. ت) ، ص٧٠٦ .

(*) إن الاتصال بين البشر يتم عندما يستجيب الإنسان لرمز ما فهو يعتمد على الرموز سواء أكانت على هيئة كلمات أو صور أو غير ذلك ، أحدثت بقصد أو بغير قصد ، بواسطة مصدر على وعي أو غير وعي بما يفعل ، تلك الرموز تحدث استجابة لدى المتلقي ، بعضها قد يكون ظاهراً وبعضها قد يكون خفياً ، وبعضها قد يكون غير مقصود ، وقد تكون هذه الاستجابات أو قد لا تكون على مستوى عالٍ من الوعي ، وقد تكافئ أولا تكافئ قصد المصدر ، أوقد يكون في الحقيقة استجابة من الشخص لرمز أحدثه هو بنفسه . (ينظر : الصولي ، أحميده : المتلقي والعمل الفني ، مطبعة فن الطباعة ، تونس ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص١٩) .

(٢) هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج١ ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص٣٠٨ .

(٣) الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، ٢٠٠١ ، ص١١٨ .

(٤) أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار القومية للطباعة والنشر الإسكندرية ، مصر ، ١٩٦٤ ، ص١٧٢ .

(٥) ينظر : الربيعي ، فاخر محمد حسن : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ،٢٠٠٣ ، ص٦٩ .

(٦) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص١١٩ .

تعد تساير الأحداث التي عصفت بالحياة الأوربية في جوانب مختلفة ، والحقيقة التي كانت ينشدها الرومانسيون ومنهم (اوجين ديلاكروا – Eugene Delagroa) (١٧٩٨-١٨٦٣)- لم تكن الحقيقة المرئية ، بل أرادها حقيقة الوجدان تأويل الخطاب الخيالي لأنها اصدق كما يقول ديلاكروا : إن كل فنان يمتلك نسبة من روح التقديس يكون مزوداً بمسحة روحية تمكنه من إدراك الحقائق التي لا يشترك فيها تفكيره المنطقي / الحسي ، تلك الحقائق الوجدانية التي تصبح بمثابة إضافة خيالية تحل محل الأيمان [١] ، فعلى الرغم من احتفاظ الأشكال الحيوانية التي وظفت في تكوينات ونصوص (الرومانسيين) بالسمات الشخصية التي عملت عليها فنون النهضة ، إلا أن التوجه الذي صاحب الروح الرومانسية دفعها إلى الانحياز إلى المتخيل رمزاً وأسطورة ما جعلها تشترك في انفتاح نصوصهم الجمالية على الدلالات اللانهائية كهدف جمالي بحد ذاته .

فتأويل ألذات وانفتاح بنيتها على اللامرئي استعاد للأشكال طاقتها في البحث على مستويات ودلالات مختلفة فهي رؤية ذاتية للأشياء والعالم وأحداثه ، بحس يمتليء طاقة وحيوية واغتراب وتطرف مأخوذ بالحدث والحركة مع محاولة أن تعيش ألذات هذا العالم بوجدانية الأشياء بطريقة فردية ، فالطبيعة بأشكالها المختلفة أصبحت تعد مسوغاً للتأويل والتخييل الذاتي للفنان ، أي أنها مخزن صور وإشارات تعطيها لمخيلة الفنان ليختار منها ما يشاء وليصوغها بحسب أسلوبه وما تمليه عليه أحاسيسه وتخيلاته ، فالأشكال الحيوانية التي صورها (ديلاكروا) ليست حيوانات تعيش عالم هادئ وسكوني ، إنها حركة الأشكال الحيوانية المصاحبة داخل ألذات المنفعلة بالإحساس بها بالوجود ، وهذا ما يجعلها ذاتاً تخاطب العالم وأشكاله بشفرات وعلامات أشارية ورمزية تأويلية ، عملت فيها كل الاتجاهات الحديثة في نتاج الرسم في القرن العشرين ، إنها أقصت العقل (المبني على الحس) وأحلت الوجدان محله ، فلم يعد المضمون الموضوعي يحمل قيمة ، وقيمته بما تضفيه عليه رؤية الخطاب وانفتاحه على القراءة والتأويل ببنى وأنظمة وسياقات شكلية واعية ، أو غير واعية في حالة عفويتها وتلقائيتها ، والأخذ بالأشكال في سبيل بلوغ عالم الأحلام والخيال [٢] .

وفيما بعد ولد جيل الانطباعية (Aمpressionism) في الحقبة الممتدة بين الأعوام (١٨٣٠-١٨٤١) وحمل معه فنانين بدوا وظهروا مختلفين في خلفياتهم وأمزجتهم إلا إنهم يملكون الاندفاع ذاته في التفرد والإبداع [٣] ، فالانطباعية جاءت مرحلة انتقالية في لغة الخطاب التاويلي التشكيلي بين مرحلتين ، امتدت الأولى إلى ما قبل عصر النهضة ، والأخرى ما حصل من تبدل جاء على أعقاب الانطباعية بالتحرر من الشيئية وإيجاد بدائل تصويرية للانفتاح ، مع الأخذ بنظر الاعتبار التراكم البصري والجمالي وما يترتب عليه من تطور وتصعيد في الرؤية إلى الأشياء ، علاوة على تهشيم الحجمية الكلاسيكية وإحلال اللون محل الخط الفاصل للأشكال والتركيز على الضوء والفضاء وتأثيره على حجوم الأشكال وفيها الأشكال الحيوانية ، واستبدال المنظور الخطي بقيم لونية ، وبذلك تكون الانطباعية قد أنجزت موضوعاً وشكلاً جديداً في الانفتاح ألتأويلي الداخلي للعناصر ، ووجدت سياقاً وخطاباً ووجوداً جمالياً جديداً ، فتعدد النقاط المركزية في اللوحة الواحدة مهد لأستحداث نزعة بنائية اقرب إلى التفكيك منها إلى التركيب ، وهذه التبدلات جذبت الرسم الأوربي إلى التأويل الذاتي ذو التخييل الفعال دون الموضوعي المنفعل ، فالانطباعية لم تكن تصويراً لموضوعات معينة ؛ وإنما لأشكال موجودة في الطبيعة ومنها الأشكال الحيوانية كما تحسها ألذات ، فالانطباعيين يرون العالم والأشياء والأشكال الحيوانية ألوان وأضواء تنظم أشكالاً ، فتاويلاتهم قبل ان تكون مبنية على المعنى للنص البصري لونية – شكلية - الية انطلاقاًمن اللون إلى الشكل ، فقد اعتمدت الانطباعية نمطاً جديداً في الرؤية ، همها الأساسي تأويل الانطباع البصري كما تحسه ألذات التي أصبحت عين تقتنص في صيرورة نظم العلاقات الجديدة حتى وأن وظفت الأشكال الطبيعية والحيوانية دون اكتراث بالنظم التي كانت سائدة في الرسم الأوربي ، فالانطباعية غزواً تدريجياً لصيرورة للضوء وامكاناته في صياغات البنى البصرية والسطوح المتوالدة مع صيرورة البناء والزمن المستمر المتحول الذي أضحى يؤلف قاعدة أساسية في الرسم حيث يهتم بالصورة

---

(١) برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت: أنور عزيز ، دار النهضة بمصر ، (د . ت) ، ص٤٨١ .

(٢) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص١٢١ .

(٣) مولر ، جي . أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص١٧ .

المتغيرة غير الملموسة التي يعطيها النور والجو للشيء الذي تحيط به ذات الرسام حين ينقل إلى المتلقين أحاسيس العين فيتيح لذاتيته الغارقة برؤية جديدة للفن والعالم أن تركب أشكالاً كبنى دلالية متواصلة مع المحيط والنص البصري الجمالي المعاش ، على أساس أنها تتقدم على الواقع الموضوعي ، ولان فن الانطباعيين هو وليد ذات تخييلية تاويلية حاسة ، فإنهم لم يكتفوا برسم لوحة واحدة للمشهد ، بل كان عليهم أن يرسموا سلسلة من اللوحات للمشهد الواحد ، لكي يُفعِلوا تخييل المتلقي والتأويل الذاتي المختلف بفعل التحولات التي تفرضها المتغيرات آلانية للأضواء الساقطة على المرئيات ، مع خصوصية مهمة هي عفوية التشكيل أو عفوية الوجدان والأدراك [١] .

ويمارس الدال / الأشكال الحيوانية في لوحات الانطباعيين[*] ، دوره بوصفه التشكيل البصري للصورة العيانية في الإحالة إلى مدلول أو أكثر مرتبط بشكل عضوي مع الدوال الشكلية الأخرى ، ومرتباً في أنساق تحمل معها التنوعات والتمثلات كحركة الدوال وصراعها مع بعضها للتموضع في النسق الجديد الذي على تمثيل الأشكال البصرية / الذاتية داخل السطح التصويري / الأثر ، واتسمت النصوص البصرية للانطباعيين بتلقائية وخاصة (ادوارد مانيه - Edouard Manet /١٨٣٢-١٨٨٣) و(كلود مونيه – Claude Monet) [**] ، هيأت لهم معالجة آنية في تصوير المشهد ، وكان لغياب الخط والتباينات الحادة في الألوان أثره في تحديد الأشكال الحيوانية مما جعلها تتداخل في الفضاء الذي يبدو مسطحاً لعين اعتادت على رؤية الأشكال اقرب للنحت .

فالشكل عند (مانيه) وكما فهمه زملائه الانطباعيين ؛ نظاماً من العلامات تعبر عن الأفكار التي تأتي من خلال قراءة العلامة الرسموية التي تربط الفكرة والصورة المرئية أو بين الدال والمدلول ، وليس بين الشيء ومعناه ، فيما وحاول (مونيه) تسجل ملحوظاته مباشرة وكرس نفسه كليا لتسجيل الظواهر المرئية [٢] ، وكان همه العثور على معادل صوري لانفعالاته إزاء الطبيعة ، الأمر الذي صعّد من قيمة الأشكال المتخيلة والوجدانية وخفّض التركيز على المدرك الحسي للمرئيات وتخطى الواقع الموضعي (فصار ينظر ولا يُرى ، وصار اعتباطيا يجهد عينه على اكتشاف ما ليس موجوداً بالفعل) [٣] ، ويصف (مونيه) آلية معرفيته بقوله : "كان الأمر قد بلغ بي ذلك الحد ، فبدون إرادتي هناك فعل آلي عضوي في داخلي يتحرك عند ملامسة اللون يخلق لدي فعلا انعكاسيا يعود بي لا شعورياً إلى الاستغراق بعملي" [٤] ، هذا ما دفع أشكاله لتمتاز بوصفها نظاماً من التقابلات والاختلافات فضلاً عن علاقات التماثل والاختلاف الكائنة في بنيتها ، فشكله الفني صيغة أو نسق وليس مادة ، فأشكاله الفنية نظام من القيم الفنية الجمالية تتبادل العلاقات فيما بينها .

فيما حرص (اوجست رينوار) (August Renoir) (١٨٤١-١٩١٩) على أن يكسب أشكاله عاطفة تشعر بالفرح والنشوة والسعادة عبر عنها بالألوان الزاهية ونقل شعور بجمال ، فـ(رينوار) نقل شعور بجمال الأشكال التي كان يرسمها ، ولم يتلفت إلا قليلاً إلى الإتقان الواقعي في ، وقد ساهم مساهمة لها اهمية في الفن الحديث ، في خاصيته الذاتية وتضخيم الشكل واستدارته حيث مارس فنه بحرية دون أن يخضع لقيود خارجية أو داخلية سواء كموضوع أو معالجة ، وكان يصرح بقوله : "التصوير اولاً نتاج

---

(١) سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص٦٣ .

(*) من أهم فناني هذا التيار : (مانيه ، مونيه ، رينوار ، ديغا ، سيزان) الذين أكدوا على التكوينات الشكلانية الواضحة من خلال أعمالهم ، فلم يتركز اهتمامهم في الكشف عن تأويلات معينة بل ، في العفوية والاحساسات المباشرة التي ينقلها الفنان إلى اللوحة بأمانة ، كما يراها ويدركها . (ينظر: امهز ، محمود : فن التصوير التشكيلي المعاصر "١٨٧٠-١٩٧٠" ، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، ١٩٨١ ، ص٣٧) .

(**) دون (مانيه) في دليل معرضه عام (١٨٧٦) : لا يدعى السيد مانيه قط انه قلب أشكال الرسم القديمة ، ولا ادعى انه خلق أشكالا جديدة ، انه سعى ببساطة لان يكون هو نفسه ولا احد سواه ، اما كلود مونيه فقد كان فاعلاً في= =الانطباعية ، فوهبها استقلاليتها فقد شهد تحولا معرفيا وفنيا خلال مشواره الفني ، معارضا الأساليب التقليدية معززا قيمة ألذات إزاء الموضوع . (ينظر: مولر ، جي. أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص٢٠).

(٢) باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ت: فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٤٣ .

(٣) فراي ، ولاس : التكعيبية ، ت: هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٦٨.

( ) Boudaille , Georges : Cauguin , Thames and Hudson , London ,

مخيلة وليس أبداً نسخة من الواقع" [١] ، لذا فأشكاله الفنية تختلف عن الأجسام الطبيعية المرئية في إنها شيء يمكن دراسته بصورة مستقلة.

ورسم (ادغار ديغا) (Edga Deges) (١٨٣٤-١٩١٧) العديد من الصور الأسطورية الميثولوجية الكثير من اللوحات التي تتناول الأشكال الحيوانية كانت فكرة سباقات الخيل والتعبير بها ومعالجتها شكلياً فهي من الأفكار التي اكتسبها من الحياة المعاصرة آنذاك ، وعلى الرغم من انه بدا يرسمها عام (١٨٦٢) فلم يتسنى له أن يقدم تخييلاً لها إلا بعد أن رسم في عام (١٨٧٣) (العربة في السباق) اذ كشف أهم السمات المميزة في فنه ، حين حذف بعض قوائم الحصان ، وأكثر من هذا تخليه عن جزء من الحصان الذي يبدو في المقدمة ، فكان فريداً في معالجته ، وتأكدت خصائصه المتميزة في مواضيع سباقات الخيل التي رسمها ، عامداً رسم اللحظات التي تسبق الانطلاقة المرتقبة وتشد الخيول وراكبيها شداً في غمرة التوتر العام ، حيوانات (ديغا) تحمل في داخلها شداً نفسياً تعكس جانباً من طبيعة الحياة في تلك الحقبة ، فالتأهب والقلق يصاحبان حركة البنى الاجتماعية التي أصبحت في طور التحولات الكبرى ، فحركية الزمان وتسارعه بدأ يلف الإنسان ، وبدأ العالم يصغر ، (شكل ٣٣) الفنان اراد التشكل في أفق القراءة والتأويل من خلال غيابه وحضور نصه الجمالي ، يقول (ديغا) : "ليس هناك فن ، اقل تلقائية من فني ، حيث انه لا يسجل الانطباعات بل يؤولها ثم يحولها بأسلوب تأملي إلى العمل الفني" [٢] .

وجاء سيزان (Peul Sezainne) (١٨٣٩-١٩٠٦) ببدائل جديدة في كيفية الرؤية إلى المرئي ، بالتوصل إلى مجموعة من العلاقات والسطوح في تراكيبه البنائية ، وكانت غايته جعل الرسم قريباً من روح الطبيعة [٣] ، ففكر (سيزان) بطريقته الخاصة ، فكان يحس بفنه نتيجة قوة إحساسه وتذوقه للجمال بمزاوجة معايير التخييل الفعال والتأويل الشكلي الذاتي بمعايير الطبيعة ، ليجد نوع من التعبير المثالي ، فقد كان يحلل ويؤول (يخيله شكلياً) الموضوع في ذهنه ، ولجأ إلى بعض الوسائل الأساسية كي يعكس تأويلاته الذاتية المثالية ، والتي منها أسلوب المستويات المتراكبة ومنظور عين الطائر والتداخل المكاني والزماني ففي المستويات المتداخلة ابتعد عن المنظور الهندسي ولجأ إلى سطوح هندسية وضعها بجانب بعضها البعض وجعلها تتداخل وتوحي بالعمق [٤] ، فالانطباعية – كما فهمها أغلب الأنطباعيين - هي المزج البصري بين السطوح والألوان وتفكيكها على اللوحة ثم إعادة تركيبها في عين المتلقي وتشكيلها قرائياً ، فاللوحة لا تمثل شيئا في بداية تشكلها ، غير الألوان - ذلك ما يراه (سيزان) [*] – والألوان على اللوحة تترابط فيها بينها في علاقات بنائية ذاتية ، و(سيزان) ينطلق من معرفية تأويلية عقلية تخيلية ، تهيأ الشكل الحسي للمثول إلى توصيفات مثالية تتحكم به علاقات بنائية جديدة ، ومحاولة خلق فضاء مرن يتيح الرؤية من مستويات نظر مختلفة ، وتوصف عقلانية (سيزان) وأشكاله بالفطرية والبداهة كما يرى (هوسرل) ورغم ذلك فأشكاله لا تخلو من الأثر الوجداني والروحي ، مما جعل تحويراته العقلية للأشياء تجري من مستوى ما هو لا مرئي منها [٥] .

ومن ذلك ترى الباحثة أن الانطباعية عمليات تحليلية وتفكيكية لإحساس ألذات وتماسها للموضوع وتخييلاً وتأويلاً عميقاً ومكثفاً لها كون الفنان متلقي أول لها ، ومن ثم فهي بمعالجتها تسمح للقارئ بتفكيك العناصر وبنائها وفق خبراته المعرفية ، وإعادة صياغتها بعد تركيبه محملاً جعبته بالعمليات النفسية الآلية الشعورية واللاشعورية فهي تقدم للملتقي مادة خاماً للتجربة ، التي هي ابعد عن إدراكنا المعتاد للواقع الموضوعي من انطباعات الحواس المرتبة منطقياً حسياً ، فالانطباعية ظهرت بآلية تخييل وتأويل ذاتية مختلفة تماماً عن الاتجاهات التي سبقتها ، فهي تاويلات لقراءات ذاتية أولى ، مثالها إحساس الفنان بالآتي

---

(١) ديكارت ، رينيه : تأملات ميتافيزيقية ، ت : كمال الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ١٦ .

(٢) مولر ، جي. أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص٣٨ .

(٣) ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت: لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص١٥

(٤) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص١٢٦ .

(*) اذ يقول ان الطبيعة تخاطبنا جميعا ، وان اللوحة لا تمثل شيئا ولا ينبغي لها ان تمثل شيئا غير الألوان .
(ينظر: الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص٧٢) .

(٥) ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، ٢٠٠٣ ، ص٨١ .

المتدفق من كون يضيع فيه الأنسان بالألوان والأضواء ، فالدوال تمثل مسؤولية الحفاظ على ديمومة الخطاب وفاعليته وانتظام البنى في أنساق فنية ، وعلاماتية الأشكال الحيوانية عند الانطباعيين تشابه في معالجتها – في اغلب اللوحات – الأشياء فهي تذوب في حركة وصيرورة الزمان وتحولاته ، وتحمل في أشكالها حس ووجدان إنساني للعالم والكون الذي نعيشه ، وطبيعة التحولات السريعة فيه ، فالنص الجمالي للانطباعيين لم ينشأ من رصف عناصر أو وحدات تشكيل تولد معنى وحيداً ، إنما هو فضاء متعدد الابعادت تتماوج فيه الرؤى ، وتتموضع فيه الوجدانات.

أما الرمزية (Symbolical)(١٨٨٩-١٨٩٩) فقد تخلت عن الإحساس في سبيل الفكرة ، وعملت على هدم الرؤية الانطباعية لتعميق التأمل الفكري ، فالرمزية تعبير عن الفكرة بالشكل ، أي أنها قدمت الموضوع على الشكل ، اعتماداً على استلهام الأسرار المارواءية ومن الأحلام ، وصولاً إلى الفكرة المجردة للأشياء [١] ، وكانت لخطوطها معان ، ولألوانها دلالات ، ولكنها بعيدة عن الفهم والإدراك حيث يحل الرمز الغامض محل المرئي الواضح [٢] .

فالأسلوب الرمزي الذي اتخذه (فان كوخ) [*] ، طريقاً إلى دواخل الإنسان ؛ هو الذي تميز عن الأساليب الأخرى ، فهو الفنان الذي اتبع هواجسه ورؤاه الذاتية وتأملاته وتاويلاته عن الكون والوجود والفن في تصوير مفرداته عبر نظرته الحقيقية الباطنية للحياة وان كانت قاسية ، فالمعرفة الذاتية عنده انصبت في تصوير مشاعره القلقة الباحثة في الحقيقة الباطنية لمعاناة الأشكال ومنها أشكاله الحيوانية في الظهور على سطح اللوحة ، متجاوزاً مسالة التزويق واللعب بالعلاقات الشكلية على حساب المضمون النفسي ، فلوحته (الغربان فوق الحقل - ١٨٩٠) تتطاير فيها غربان سوداء لا تثير الانتباه شأنها شأن غيرها من الطيور التي تحلق في أي حقل ، ولكن بعد دراسة مستفيضة لأشكال الفنان المحملة بالعاطفة ، ولتأويله الدلالي أثناء قراءة رسمه / نصه الفني ، ينو للمتلقي وجدان يتسلسل ويتداخل ويتغير مع اقتراب الغربان ونموها اللا متناهي دنو الموت البعيد (شكل ٣٤) [٣] ، فتخييل وتأويل المشاعر القلقة تبحث في الحقيقة الباطنية لمعاناة الشكل الحيواني في الظهور على سطح اللوحة التي تحيل باستمرار إلى تأزم العلاقة ما بين الدال والمدلول لتجاوز مسالة التزويق الشكلي ، فدلالة استخدام اللون بشكل عشوائي لغرض التعبير عن وجوده ونفسه بقوة [٤] ،ففي رسوم (فان كوخ) يحصل القارئ على ترحيل للمشاهد المرئية متجاوزاً بذلك حقيقتها الحسية لصالح تاويل لا نهائي ، من خلال تفعيل الوجود الجوهري للشيء/ الشكل ودلالته [*] ، مع الدلالات الأخرى : تقنيته واستخدامه للخطوط المتقطعة وتكويناته ، فهو ينتج أفق واسع لمرجعيات مختلفة توحي بها العناصر / بنية الغياب ، فالمعنى يكون دائماً في حالة عدم استقرار واختلاف وتعدد ، فبنية الغياب تتسع وتنمو مع عمليات التفكيك وضدي المعنى في حقل الاختلاف .

وكان لـ(بول كوكان - Paul Cauguin) [**] (١٨٤٨-١٩٠٣) آراءه الشكلية الخاصة تتخلص في رؤاه بين الطبيعة (الواقع) والفكرة التي تختلج في نفس الفنان لتحريفها والمبالغة في ألوانها من اجل إبراز فكرة / معنى الرمز ، فالرمزية عنده تشير إلى معنى باطن ينبع من اللوحة نفسها وينقل إلى الملتقي

---

(١) سيرولا ، موريس : الانطباعية ، المصدر السابق ، ص١٤٧ .

(٢) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص١٦٤ .

(*) ولد (فنسنت فان كوخ – Vincent Van Cogh)(١٨٥٣-١٨٩٠) الفنان الهولندي في بلدة (زونديت) وكان الابن الاكبر لقسيس هولندي ، واخذه عمه في سن السادسة عشر الذي كان يدير قاعة لبيع الاثاث الفنية ، وبذلك توثقت علاقته لاول مرة بالفن . (ينظر : نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص٩٣) .

(٣) نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص٢٦٧ .

( ) Peter Selz and Joshua , Theories of Modern Art : University of Californid , Press , London 1968 ; p.34.

(*) إذ يقول (فان كوخ) : أتمنى أن ارسم لوحة لصديق ، رجل يحلم أحلاماً عظيمة من وراء الرأس بدلاً من ان ارسم الحائط العادي للغرفة نفسها ، ارسم ما يرمز إلى اللانهائية . (ينظر : فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢ ، ص١٠٤) .

(**) (بول كوكان -Paul Cauguin) كان أبوه صحفياً ذا ميول جمهورية ، ولد عام نشوب الثورة الفرنسية الثانية في فرنسا ، بعدها رحل إلى بيرو وبعد أربعة أعوام عاد مع أمه إلى فرنسا كان مولعاً ببعض الفنون اليدوية والرسم . (ينظر/ نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص١٥) .

؛ وهنا كانت أشكاله الحيوانية ، فمهمته قدرة اللوحة /الأشكال على الإيحاء ، حيث كان يخلق دلالاته وأشاراته من خلال أسلوب أشكاله التخلي عن التضليل ويضع ألوانه في مساحات مسطحة ، وبذلك استطاع أن يبرهن على أن الطريق التقليدي الذي سلكه الفنانون منذ عصر النهضة لم يكن الوحيد الذي يوفر وسيلة للتعبير العاطفي والأتصال مع الآخر [١] ، حيث تتركز دواله على قوة وجدانية تخيلية وعقلية ، تتضاءل إزاءها قوى الحس ، فتتحول معالم الأشكال والألوان الحسية إلى دلالات ومعان ماورائية بحكم فاعلية المخيلة وصورها المركزة ، والتي تتساوق مع الخطاب العقلي ، لتكون آلية اشتغال من إمكانية تأويل الأشكال ورمزيتها وبما يجعل التكوين العام يحمل روح النسق والخطاب.

أعمال الفنانين الانطباعيين في سنواتها المتأخرة ممثلة بأعمال (فان كوخ) و(كوكان) بمثابة الموقف المغاير للرؤية الانطباعية في رؤيتها إلى الشيء/ الشكل وإحلال خطاب تأويلي وكوامن النفس البشرية في التعبير عن خطاب أسمى وهذا ما عمل عليه لاحقاً الفنانون الذين أطلق عليهم تسمية (الوحوشيين Fauvism) [*] ، فقوة الألوان ودلالاتها حلت مكان التجسيم وأهمال البناء الانطباعي ، وعادت الخطوط تحدد وجود الأشكال بوضوح وتفتح أفق دلالي ، واقتربوا في تنفيذ أشكالهم الحيوانية من الفطرة في حرارة ألوانها وبدائية أشكالها ، وتلقائية تعبيرها وإيغال جاذبيتها الحسية ، فكان (هنري ماتيس) (Henri Matisse-١٨٦٩-١٩٥٤) يبحث عن خطاب مشبع بالوجدان والعاطفة عندما تكون الأشكال انعكاسات للتاويلات الذاتية والمشاعر الإنسانية ، فدلالات أشكاله تحتفظ بشفرات توليدية باثة مشحونة بالتعبير يقول (ماتيس) : "لا أستطيع أن أميز بين الإحساس الذي امتلكه والطريقة التي اعبر بها" [٢] ، محاولاً أن يقترب من وجدان المتلقي أولاً ويفتح مسالك ومياسم للتلقي والقراءة ومن ثم فالمعنى والدلالة مشحونة بطاقة الوجدان وامتدادها مع الحياة والكون وفعالية الغرائز والجنس في تساميها الإنساني واندماجها ببعد يقترب من الآخر/الحياة/ العالم ، ففي خطاباته/ أشكاله ؛ لا يمكنها الفصل بين الإحساس الذي تكُنه للحياة ببهجتها وحيويتها وإنسانيتها وبين طريقتها في التعبير والتأثير على المتلقي وبذلك فالوحوشيين فتحوا طريقاً معبداً للتعبيرية .

ظهرت الحركة التعبيرية (Expressionism) الألمانية بالباعث نفسه الذي ظهرت فيه حركة الوحوشية الفرنسية ، وهي الثورة ضد الفن الرسمي المضمحل وأنساقه الجامدة ، كوسيلة لاستحداث أسلوب وخطاب ومعنى وتأويل يستند على قيم مثيرة ومستحدثة [٣] ، تستهدف توضيح فكرة / وجود ما ، دون الالتزام بالتقاليد الفنية الأكاديمية واعتمدت خطاباً شكلياً وتعبيرياً جديداً للبحث في النوازع النفسية وأشكالها / دلالاتها في التعبير عن خلجات الروح وتمردها على الاضطهاد الإنساني ، فراحت تبالغ في تشويه الأشكال الحيوانية وصعدت من تضاد الألوان وخشونة اللمسات وعنف الخطوط ، فحيواناتها محرفة الأشكال ولكنها واضحة مفهومة .

لقد جمع التعبير والتخييل في هدف واحد للنصوص البصرية للتعبيريين ، وهو أن يضعوا على القماشة رسالة / خطاب ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس[٤] ، فرسوم التعبيريين دوال تحمل سمات إنسانية حتى لو كانت طبيعية لأشكال وحيوانات ، بمعنى انها شفرات للآخر / المتلقي تحول الأشكال الحسية بفعل طاقتها إلى حقيقة وجدانية - ذهنية جمالية ، لها وجودها الخاص المنفصل عن حقيقتها الحسية [*] .

ففي الوقت الذي رفض فيه رسم القرن العشرين كلياً أية محاولة للسرد القصصي نجد التعبيريون يرون في كل صورة من صورهم قصة وحادثة ودراما إنسانية ، فـ(مارك شاكال - Marc Chagall) (١٨٨٧) ذو رؤية تحتمل التأويل والتخييل الفعال وتقترب من آفاق المتلقين في قراءاتهم المختلفة فهي

---

(١) مولر ، جي أي وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص٤٣ .

(*) ظهرت في فرنسا واعتمدت التبسيط بعفوية واعتباطية ، ضحت بقواعد الرسم والتلوين على حساب الحاسة الغنائية ، والنشوة باللون ، أغفلت المنظور فظهرت الأشكال مسطحة مشوهة .

(٢) مولر ، جي. أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص٦٦ .

(٣) كالوي ، جون : أصول الفن الحديث (١٩٠٥-١٩١٤) ، ت : لمعان البكري ، مطابع ثنيان ، بغداد ، ١٩٧١ ، ص١٠.

(٤) ينظر : الصراف ، عباس ، آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص١٦١ .

(*) حيث وجد التعبيريون في الرسوم البدائية والمجانين ورسوم الأطفال ما يغني حاجاتهم الداخلية إلى شكل يتفق وتطلعهم الروحي اللانهائي .(ينظر : الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص٨١) .

تقوم أساساً على دوال الكائنات البشرية والحيوانات وأشياء أخرى ، فما يوجد في ذاكرة القراءة يختلط بالتاريخ والحاضر والمؤجل أو المعلق ، فالحيوان كدالة للزمن المتخيل بأجنحة أو بدون أجنحة قد تشرع بالطيران والتحليق بالمتلقي ، فدواله وتأويلها ارباك فكرة النهائية للمعنى فأشكاله المستعارة من المخلوقات المتعددة والحيوانات الأليفة مدلولات عن هموم وآلام وأحزان وشوق إلى طفولة مفقودة ومستعادة [١] .

لقد نقلت التعبيرية الفن إلى نسق جديد صارت فيه دلالات الألوان والأشكال رموزا للمعاني / للمداليل ، كما هي عند (فرانز مارك - Fraz Marc) (١٨٨٠-١٩١٦) فدلالات الألوان يعدها دلالات رمزية ، فضلاً عن طاقات وقيم وجدانية ، ففي لوحته (خيول زرق) (١٩١١) تظهر ثلاث خيول في غابة متخيلة ، حيث انتقل إلى دنيا الحيوان ، يستلهم ويؤول منها مادته (معنى أول) ، مندفعاً وراء براءة الخيول وخلوها من التصنع والكذب ، وامتلاكها لحريتها المطلقة ، هذا إلى جانب الصلة الوثيقة والتوحد بين الحيوان وبيئته التي يشكلها ائتلافاً ووحدة متجانسة ، فأشكاله الحيوانية تخلق دوالاً تحل محلها قراءة إنسانية متجددة ، أشكاله تجد تأويلاً لدلالة تكون معادلاً للحنين والانسجام مع الطبيعة والتآلف معها في كيان واحد ، هذا لا يمكن تحقيقه ؛ إلا باستعارة من أشكال عالم الحيوان ، كونها مخلوقات اصدق من البشر[**] ، فيقول : "وجدت الناس منذ وقت بعيد قبيحين ، فالحيوانات تبدو أكثر جمالاً وأكثر نقاء" [٢] ، فأشكاله تحاول تأويل الروحية الكامنة خلف المظاهر التي تتموضع في حسيتها عبر التخييل ، وتمزج بين التأويل الذاتي والخارجي ، فهي ترسم قراءة ما يحسه المتلقي وما يقترب التعبير عنه في معناه ، وقراءته معرفياً وجمالياً تعتمد آلية تأويل لأشكال على تخيل حسي لدواله مع بث وجداني متواصل من داخل الذات : (الخيول الزرقاء ، التلال والسماء ، الوحشية : الحمراء والصفراء) مع امتزاج تاريخانية القراءة بالمخزون المعرفي والوجداني للقارئ ، فطبيعة الخطوط التي تشكل الخيول دوال تشتبك مع الدوال الأخرى لأشكال الأرض وألنبات والسماء ، في مدلولات الانسجام ووحدة الوجود ، وإيجاد ذلك المعنى عبر العلاقات الشكلية وسيمياء الخطوط والألوان [٣] وفي هذا فهي أكثر أقتراباً من التخييل والتأويل الذاتي الفعال مقارنة بما جاء بعدها كالتكعيبية مثلاً .

امتازت الأشكال التكعيبية [*] (Cubism) بالقوة والصرامة ، بتأثير معاني الخطوط المستقيمة الصلبة والزوايا الحادة التي تعالج بعداً معمارياً ومكانياً وزمانياً آخر ، معتمدة على الرياضيات والهندسة بطريقة جمالية ، فالأشكال الحيوانية التي وظفت في رسومات التكعيبية ترى الحقيقة الفنية على أساس هندسي ، وقد مزقت سياقاتها الشكل بمعناه الواقعي للبحث عن وجود جديد ، واهتمت نصوص التكعيبيين في توظيفها للأشكال الحيوانية بالتركيب (المركب) والبناء على حساب اللون ، وتعمل على تداخل الظواهر بصريا ، فاللوحة / النصوص البصرية مجموعة سطوح متعددة تتراجع وتقترب طبقا لتفاوت الألوان وشدتها ومساحة الأشكال ، ووحدة الخطوط وتنافرها [٤].

فالنصوص البصرية التكعيبية تقدم في أشكالها الحيوانية ودوالها الفهم والاستيعاب العقلي قبل الانفعال ، فهي خطابات تريد التعبير عن عظمة الأشكال الماورائية ، فالشفرات ترفع التأويل وآليات القراءة والاستقبال إلى التعامل بطريقتين مع الأشكال فهي أما أشكال / صور ناشئة من أشياء خارجية

---

(١) ينظر : مولر ، جي. أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص١١٣ .

(**) قال (فرانز مارك) قبل وفاته : سيأتي على الأوربيين يوم يحسون به بالألم لفقدان حياتهم شكلها وهم عند ذلك سوف لا يبحثون عن الشكل الجديد في الماضي ، ولم يبحثوا عنه كذلك في الخارج ، في مجال الطبيعة ، بل سيستخرجون الشكل الجديد من الباطن ، وفقا لمعارفهم الحديثة . (ينظر : إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤ ، ص٤٩) .

(٢) باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق ، ١٥٦ .

(٣) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص١٨٠ .

(*) التكعيبيون غيروا مفاهيم الرؤية البصرية منذ عصر النهضة إذ أبدلوا المنظور التقليدي ونقطة التلاشي ، وأحلو محلها تمثيلا يستند إلى التحليل والتأويل والتركيب دون الوصف التي يتلقاها عن العالم ، والهدف كان تثوير بنية الشكل وصولا إلى شكل مطلق ، محررين بذلك رؤية الفنان والمتلقي من أثقال الواقع العياني ، فالتكعيبيون كانوا يدققون النظر في اللوحة ، ويستخلصون اللالهام من رؤوسهم على ابعد مدى فقد كان تشكيل الرسم أهم عمل أمامهم ، واتخذوا لها اتجاهات ثلاثة : (هندسي ، تحليلي ، تركيبي) . (ينظر : فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت: كمال الملاح ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص٢٦٢) .

(٤) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص١٦٣ .

بطريقة ما ، أو أشكال / صور مبتكرة ، فقد وصلت عملية بناء الأشكال / الصور إلى مرحلة بدا خلالها تقاطع السطوح يتبع نسقاً خاصا بها ، وينسجم مع التركيب الإيقاعي لبنية اللوحة / النص ، فقد أصبحت الأشكال الحيوانية موضوعاً / بصرياً ، والموضوع هو اللغة التشكيلية التي خلقها التأويل والخطاب لإيجاد معنى جمالي ذي تركيب ذهني [١] .

إذ كان هناك نصوص لفنان يكون جسد الفن الحديث في نظر النقد فهي بلا شك النصوص والمعلقات الجمالية لـ(بابلو بيكاسو- Bablo Picasso) (١٨٨١-١٩٧٣) فالتكعيبية جعلت نصوصه رمزاً لكل ظاهرة بصرية فنية ، فليس هناك نصوص فنان سواه قلبت المفاهيم السائدة رأساً على عقب بهذا العنف وفتح الباب واسعا لحرية التجاوز والممارسة واللعب في الأشكال الحيوانية وأكدت على حق الإنسان بخلق حقائق بصرية جديدة خارجة عن الطبيعة [٢] . فاستخدمت نصوص (بيكاسو) هجوم طيران (هتلر) على مدينة (جرنيكا) موضوعاً للوحته لتحكي الأحداث (شكل٣٥) وتتسع في تأويلاتها إلى نضال الإنسان من اجل الحرية والتقدم ومحاربة الظلم والاستبداد والاضطهاد والديكتاتورية ، وقدمت مدلولاته ما يشبه التأويل الأسطوري لقرّاء عصرنا فنحن بصدد أسطورة ، فالمغزى لا يمكن تلخيصه في خطاب ولكنه يؤلف مع الشكل كلاً واحداً لا يتجزأ ، فالألوان دلالات ، والخط أهوالاً ، واللوحة نصاً سردياً لمشهد يحكي فيه الراوي الغائب الأنا / الآخر مذبحة وتصفية لقيم الخير والحرية والديمقراطية والانطلاق نحو أفقاً إنسانياً سامياً ، فالأشلاء الممزقة والمشوهة تحيط ببشاعة الأشكال الإنسانية والحيوانية ، وصرخة المرأة وهي تحمل طفلاً ميتاً رمزا لآلام الإنسان وقبضة اليد المحارب المحتضر لا تعبر عن الهزيمة بل على عزم لا ينطفئ وكذا صهيل الجواد المحتضر ، وقد ظهر جانباه الممزقان عن طريق حلبة من منظورات بصرية عديدة ، ونجد تأويلاً وتفسيرا بأثر قراءة دائرية للازدهار الغريب لمرحلة الكائنات المشوهة ، فكأن هذه الكائنات كانت حدساً وصرخة تنذر بالهجوم على القوى الإنسانية [٣] ومعنى انتصار الإنسان لا يتولد عن احد الدلالات بل ينبع ألتأويل من التركيب الدال للأشكال التي تفصح عن الوجودد الشامل للإنسان ، ودلالة القتامة الطاغية للالوان في الأشكال مع موضوعة نشوب الحرب الأسبانية ، الذي بدى العالم فيها يعاني من التقلصات ويتفكك مع تصاعد قوى الحرب ، فأشكاله وخطوطه دوال شهدت تقلصاً للعالم الممزق والبشرية المشوهة بعد تجريدها من الإنسانية [٤] .

وعلى العكس نجد لوحته (مرح الحياة) (١٩٤٦) (شكل ٣٦) يصور امرأة عارية ترقص مع معزتين بوجه إنساني - لحيوان أسطوري وكائنين أسطوريين برأس وجسد حيوان يعزفان قرب شاطئ ، فأشكاله ودلالتها تستعيد رؤى الطفولة حيث نظارة العالم وبراءته ، ووضع شكل امرأة في دلالاتها المختلفة تتوحد مع الكائنات بأشكالها الحيوانية ، أثناء محاولته رسم الإيحاء باللاوعي ، وتخييل الواقع عبر إعادة صياغة علاقاته المكونة له ، فمن خلال تخييل أشكال الواقع وجعلها أشكال حلمية وإدماجها في رؤية تكعيبية من حيث المعالجة ؛ مزج الفنان نصه البصري الأشكال الحيوانية الخيالية التلقائية والأشكال الآدمية لمعالجة سياقية تكعيبية ، فالأشكال ومقترباتها القرائية تتأرجح بين الشكل / المعنى المعالج لفعل الخيال الحر واللعب العقلي التلقائي القريب من عالم اللاوعي ، فشفراته الدلالية تتأرجح بين ما هو إنساني ارضي (المرأة) وما هو أسطوري (ذهني) كالحيوانات الراقصة السعيدة ذات الدلالة الإنسانية [٥] .

وجاء تطور النصوص البصرية لـ(جورج براك - Georges Brajue) (١٨٨٢-١٩٦٣) متأنياً منطقياً ، فقد عالجت الأشياء والكائنات بتواضع وجداني ، ومن الطبيعي انها عمدت إلى (تحريف) أشكالها الحيوانية بطريقة متعمدة ، وذلك استجابة للرغبات الدقيقة في الأشياء والأشكال ذاتها ، فالتخطيط امتلك غرضاًدلالياً والألوان اكتسبت حرية دلالية ، وصار الإيحاء باثارة الفضاء أكثر حذاقة ، فالطير الكبير (الشكل الحيواني) يصف شكل الطيران بمحاذاة سكون الأشياء ، إنها دلالة حرية ، ويلجأ إلى اخف الحركات وأهدئها تلك التي توحي للملتقي بشاعرية اكثر أحلامها حنينا [٦] .

---

(١) ينظر : فراي ، ادوارد : التكعيبية ، المصدر السابق ، ص٣٤ .
(٢) ينظر : مولر ، جي. أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص٨١ .
(٣) الصراف عباس ، آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص٣٥٨-٣٥٩ .
(٤) نفسه ، ص٣٦٠ .
(٥) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص٢٠٨-٢١٠ .
(٦) مولر ، جي. أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص٨٧ .

وترى الباحثة أن النصوص البصرية التكعيبية عملت ابتداءاً من (سيزان) ومرورا بـ(بيكاسو) و(براك) على اتساع في الرؤية لسمات البنائية الهندسية التي تشترك مع الفن البدائي في بناء شفراتها الدلالية والفنية والجمالية كثير من أشكالها الحيوانية ، فالنصوص البصرية التكعيبية بانفتاحها وتناصها مع الصور المتعددة المركبة بعضها فوق بعض خلقت تباينات ، تتجمع مع الصور الأخرى ، مثل تلك التراكيب التي جرى استخدامها شكليا ورمزيا وقرائياً من قبل حضارات سابقة كالسومرية والبابلية والمصرية وبالتالي فأنها بدأت بفتح الأبواب الواسعة لتلقي الأشكال التجريدية .

لقد تخطت النتاجات البصرية التجريدية (Abstraction) كل صيغ أشكال التجريد [*] السابقة لها وأن انتهت في أشكالها وتكويناتها إلى تجريد لا يعود إلى الشيء الخارجي منه بشبه حسي بصري أو يأخذ منه شيء جوهري[١] ، فالتجريدية لم تكتف بهذا المستوى من التجريد [**] ، وسعت إلى توطيد الصلة بالحقائق الجوهرية الخفية وتعميق الصلة بما هو روحي ، ولقد حرص (فاسيلي كاندنسكي - Vassily Kandinisky) على تأكيد المنحنى الروحي فكرياً وفنياً مشدداً على المعرفة الداخلية لتعميق هذا المنحنى وتكثيف الجمال ، بغية الوصول إلى جمالية وقراءة قائمة بذاتها فبعد قطيعة (كاندنسكي) للأشكال التشبيهية ، ابتغاء الشكل المجرد ، وسعيه لتحقيق اكبر قدر من التعبير تطلب منه فعلاً لا واعياً لا يسمح بسلطة العقل ذو البنية الحسية بالتحكم بالأشكال الحيوانية في الفن الحقيقي ، كما يقول (كاندنسكي) : "مثلما يحتاج العقل ، يحتاج إلى القلب أيضاً عبر توازن دقيق بينهما" [٢] ، ومن ذلك تجد الباحثة أن الفنان يفضل الإيحاء على الإفصاح ، لان الأثر الفني يحتاج لأكثر من تأويل فكثير من التاويلات تقتفِ النص البصري لأنها تلجم الخيال وتفسد التصور لاستعمالها المعاني الحسية الجاهزة وتقديمها على اللغة الشكلية للعمل الفني فهنالك في كل نص بصري شيء/ مسافة معرفية تترك لتأويلات المشاهد / الملتقي ، فالنصوص التجريدية تستحضر بشكل كامل مشاركة المتلقي ، فهي عالم مكتفِ بذاته لا يحتاج إلى حضور الفنان بل (موت الفنان) ، والحوار يتم ما بين النص البصري وما يبوح به قارئ المستقبل .

ولم تستند النصوص البصرية الدادائية (Dadaism) إلى أية نظرية علمية كما صنعت الحركتان الانطباعية والتكعيبية في إنتاج آثارهما الفنية ، وذلك لأنها لم تكن تثق في قيمة أي شيء سوى سياقات التمرد ، اذ كانت عدمية نصوص الدادائية لا تقتصر على الشك في قيم الفن فحسب بل تشك كذلك في الموقف الانساني بأسره [٣] ، واعتمد جانبها ألشاعري على المفاجات الغريبة ، فأشكالها الحيوانية المادية والية تأليفها غير منسجمة وجمعت غرائب الأشياء ، وابتدعت تكوينات لا موضوعية ، عجز حتى مبدوعوها عن تفسيرها ، فهي فن اللاوعي الثائر [٤] في الوقت نفسه سمحت للمتلقي بحرية تأويل الأشكال الأشكال حسب فهمه ومعرفيته ، وآثار الدادائيون اقل اهتماماً بمخاطبة العواطف الفنية أو الجمالية ، وأكثر نزوعاً إلى تمزيقها ، فالمهم لم يكن الفني ذاته ، بل الهزة التي يستطيعون خلقها في المتلقي ، والارتباك الذي يسببونه في الذهن في خطاباتهم ، وهاجمت الدادائية في كل مكان القيم السائدة ، وأعلنت عن عبثية العقل والمنطق والعلم والعالم والوجود الإنساني ، وعبثية علاقاته الزائف[٥] .

إن آثار الدادائين ، كانت اقل اهتماما بمخاطبة العواطف ، وأكثر نزوعا إلى تمزيقها في دلالة إلى السعي للتمرد والعبث ، ومنذ عام (١٩٢٢) وما بعده ، ضمن إطار النصوص الجمالية الدادائية ذاتها ،

(*) التجريد فعالية ذهنية دقيقة ولا يتمكن منها إلا من له قابلية ذهنية فلسفية له مقدرة على جمع صفات وتلخيص المعنى المشترك الذي أحس به أثناء جمعه لتلك الصفات المرتبة بعد الحذف وتحويلها إلى رموز وإشارات ، والتجريدية هي استخلاص جوهر الأشياء ، بإخفاء معالم الأشكال وأجزائها ، تجمع بين المادة والروح ، إنها صوفية الفن . (ينظر : الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص٢٣٠) .

(١) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، المصدر السابق ، ص١٩٦ .

(**) يرى بيكاسو أنه : ليس هناك فن تجريدي ، إذ لابد أن ينطلق الإنسان من شيء ، ثم يكون في وسعه فيما بعد أن يستبعد كل مظهر من مظاهر الحقيقة الواقعة . (ينظر : إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، المصدر السابق ، ص١٩٦) .

(٢) كاندنسكي : كاندنسكي بقلمه ، ت : عدنان مبارك ، مجلة فنون عربية ، ع٢ ، دار واسط ، لندن ، ١٩٨١ ، ص٩٩ .

(٣) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص١٦٤ .

(٤) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، المصدر السابق ، ص١٨٢ .

(٥) مولر ، جي. أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص١٢١ .

نمت حركة جديدة سمت نفسها : (السوريالية - Surrealism) دعت ، شأنها شان الدادائية إلى الأخذ في أعمالها الفنية بفضائل اللاعقلانية ، لكنها فعلت ذلك بروح بناءة ، مسترشدة بـ(فرويد) ومدرسة التحليل النفسي ، فقد حاولت في نصوصها الفنية واشكالها ان تستكشف العقل الباطن بمنهجية ، وتسليط ضوء جديد على أعماق (الفنان = العالم = الوجود) الخفية على التأويلات والإيحاءات النفسية أكثر من الاهتمام بخلق أعمال فنية ، فالنتاجات السوريالية تلجأ إلى المخيلة لتبتكر أشكال وتأويلات عن طريق التأمل ، لتصل إلى شفرات ورموز تعتمد الباطن ، وأحلام اليقظة ، فتكشف في آثارها الجمالية خبايا النفس وأسرار اللاشعور ، تنتقل بأشكالها الواقعية المألوفة إلى عالم الرؤى والأحلام والرموز والعلامة [١] .

وتأويل ألذات وتخييلها في النتاجات الفنية وأشكالها الحيوانية للسورياليين بأخذ مسارب فكرية ونفسية مختلفة على الرغم من حرية اللاوعي فيها ، إلا أن الشكل الفني يختلف عنه مادة ، ومن ثم دلالة ، ولهذا فـ(فرويد) [*] يقول : إن الأثر الفني قد يكون النقيض من الحلم ، يرتبط بتأويل ذات الحالم ، وصراعاته وأغراضه وخبراته ، كون الأثر الفني عظيم الدلالة ، أي انه ينمو وفق هدى الفنان (ومن ثم المتلقي) ، بل قد يؤول صورة أو شكلاً جديداً غير ماكان في صورة ذهنية مسبقة [٢] ، وتحاول الأشكال الحيوانية في النتاجات السوريالية بقوة الخيال أن تصل في علاماتها ودلالاتها إلى مجهول ورؤية ما لا يرى ، سواء كان هذا الخيال الخارجي في استعادة لمدركات حسية ، او تأويلاً لأشياء جديدة في (الخيال الداخلي) فهو في الحالتين إعادة لتشكيل الأشياء / العالم ، فخيال القارئ وآفاقه وخبراته يجمع بين عناصرها المتباعدة ، ويخلق فيما بينها معاني جديدة ، وهو لا يهدف إلى أن يقنع بل إلى أن يخلق ألتعجب واللذة [٣] .

إن الطرح في النصوص البصرية السوريالي أرتبط بعلاقة وثيقة مع النظريات الحديثة ، كنظرية الاستقبال والتفكيك التي جعلت من المعنى شيئاً متخيلاً تأويلها مرتبط بالقارئ أو الناقد ، فهي ترفض مفهوم المعنى المحدد والتأويل الصحيح وتدعوا إلى عدم محدودية المعنى واعتمادها على الاستراتيجية التأويلية للمشاهد ، وانطلقت النتاجات السوريالية لاستكشاف اللاشعور ، منطقة غريزتي الموت والحياة ، وهدف تلك النصوص عالم ادعاءاتها وأفكارها وتأويلاتها وصورها وهلوستها وذلك بطريقتين أساسيتين هما التلقائية (الآلية) والاحلام [٤] .

ويعد (سلفادور دالي- Salvadr Dali)[*](١٩٠٤) من اشهر السورياليين ، حيث منح الأشكال الحيوانية التي رسمها بعلاماته قدرات لا نهائية للتأويل واضعاً بديهيات الذهن مصادر أساسية لرؤاه الغرائبية ، أشكاله الحيوانية يمكن تحميلها بأكثر من رمز أو دلالة فـ(دالي) صور واقعية متفرقة ذات سمة كلاسيكية تقنيا ، وواقعية أشكال (دالي) الحيوانية المستعارة والمجازية ذات خيال تتجاوب مع خيالات ما تحت الوعي[**]، فلوحة (الحرب) (١٩٣٩) صور فيها إوزة كبيرة قابعة في مقدمة اللوحة وقد انشقت بطنها ، ولوت برقبتها ، ورغم جراحها فإنها لا تزال حية ، وثمة سفينة لم يبق منها سوى هيكل لكنها لم

---

(١) ينظر : الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص١٦٤ .

(*) يرى (فرويد) ان الفن في علاماته تصعيد لعقد نفسية ، وان الفنان شخص انطوائي يعجز بسبب دوافعه الغريزية ، عن التجاوب مع متطلبات الواقع العملي فليحأ لإشباعها إلى عالم الوهم ، حيث يجد بديلا عن الإرضاء المباشر لرغباته ويستعين للوصول إلى تحويل مطالبه اللاواقعية إلى غايات قابلة للتحقيق من الوجهة الروحية ، فالفنان في أشكاله رهن عالم وهمي . (ينظر : نفسه ، ص٢١٥) .

(٢) هاوزر ، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ت : رمزي عبدة جرجس ، الهيئة العامة للكتب ، جامعة القاهرة ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص١٣ .

(٣) ينظر : ادونيس : الصوفية والسوريالية ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص٩٢ .

(٤) صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص١٠٦ .

(*) سلفادور دالي : ولد عام (١٩٠٤) في برشلونة اشهر السورياليين وأذيعهم صيتاً ، بالرغم من انشقاقه على جماعة (اندريه برتيون) نحو عشرين عاماً ، وابتدع نظرية جديدة سماها (البارانويا النقدية) وهي نوع من الهلوسة تبعث المصاب على أن ينسب الأحداث ما ليس له وجود في الواقع إلا في خياله وعالمه الباطن توفي في ثمانينات القرن الماضي . (ينظر : نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص١٨٩) .

(**) يرى (دالي) : إن عالم الهذيان والحلم ، هو العالم الوحيد الذي يكشف عن مختزنات اللاشعور ، وما علينا أن نوقف فعالية المراقبة في اليقظة لكي نصور ما يمليه علينا اللاشعور . (ينظر : الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص٢٨٧) .

تغرق ، وجبل فتحت فيه فوهة كبيرة ، هي عين المستقبل ، واغصان شجرة سوداء وهناك لهيب يتطاير ولكنه لم يحرق الأرض ، كل شيء مرعب ومفزع ، وتأويله وتخييله الإنسان يتصارع ويتقابل ولكن البقاء في النهاية للعقل والحكمة والسلام[١] ، (شكل٣٧) ، ويقول (دالي) : "في الرسم يكون الكشف والتجديد من خلال الصور اللاعقلية ، ومن خلال تكنيك يمكن عده الوسيلة النهائية للانسجام بين الفرد والكون"[٢]، وفي لوحة (اختراعات المتوحشين) (١٩٣٧) تصور عالماً خيالياً حلمياً ، حيث يتداخل الإنسان والحيوان ، على وفق منظومة تخييل أسطوري ، تعلو المشهد السماء المضاءة ومنها جبل يتداخل شكله مع وجه إنسان مستلقي ، وعلى مقربة منه آثار غيوم أمامها زرافة يحترق ظهرها ، في وسط اللوحة هناك منضدة يقف عليها جسد أنثوي تحول رأسه إلى رأس حصان ، وأمام المنضدة جسد راكع يضع على وجهه قناعا ابيض فهو من جهة لامرأة ومن جانب آخر (قطة) وصاحب القناع ذو جسد متآكل يضم جسده جناحي ملاك (شكل ٣٨) ، فآلية تأويل النصوص البصرية لـ(دالي) تتمركز حول إيقاظ الخيال للوصول إلى الفكرة من خلال اللاوعي ، فهو وعي باللاوعي ، ولهذا فالخيال بأشكاله له صلة قرائية بالوعي واللاوعي الذي وغالباً ما يعيش صراعاً بين القوى الداخلية المشكلة له ، ويبحث في حقيقة الإنسان في عالم يحمل حقيقة الإنسان ، فتأويل القارئ : يعتمد على التأويل الداخلي الذي يراد به تسامي عالم اللاوعي / الحلم ، فالأشكال وعلاماتها التي يتعامل معها دائمة التحول فالجسد الإنساني قد يتحول إلى جسد حصان ، والرجل داخله امرأة والأمراة داخلها رجل ، وهذا التداخل للأشكال ينعكس على الطبيعة النفسية للملتقي التي تعكس عقده النفسية على الأشكال ليصبح النص نصا بصريا مفتوحا ، وبالرغم من معالجات النص البصري للأشكال الحيوانية فانطلاقته جمالية نابعة من تأويلاته وتخييلاته الذاتية التي يبحث فيها المتلقي عن تحقيق المعنى غير المحدد واللعب بالدلالات وانفتاحها من خلال اشكال تكون معادلا لتحول الدلالات التي انطلقت ذات القارئ منها ، واستحصال آلية تاويلية ذاتية غير محددة [٣] .

واشهر السورياليين بعد (دالي) هو الرسام (ماكس ارنست - Max Ernst) [*] (١٨٩١) ومن مبتكراته نوع من (الكولاج) (Collage) يستخدم فيه رسوم المجلات القديمة ، فيقص ما فيها من صور ، ثم يلصقها بعناية مؤلفا منها أشكالاً عجيبة تجمع بين الإنسان والطير والحيوان والأصداف ونحو ذلك في جسم واحد ، فيخلق بذلك عالما أشبه بعالم الأساطير ، ورسوماته الصورية في كتابه (أسبوع من الطيبة) أو (العناصر المميتة السبعة) تخاطب الملتقي بصرياً ويجعله حراً في تأويله وفهمه وفق تجاربه والقرائن الذاتية الفاعلية في ذهنه (شكل ٣٩) فالشخص ذا رأس أسد يمثل شهوة التسليط في ألانا ، والمرأة تخضع تدريجيا لإغراءات الأسد ، فتسقط في حماة الغواية ، والرجل الإنساني بكامله الذي يعاني الآلام الكثيرة ويروح أخيراً ضحية المقصلة ، هو الشخص الخاضع للتحليل النفسي [٤] والنصوص البصرية لـ(اندريه ماسون) [**] و(بول كلي) و(خوان ميرو) تجاوزت السوريالية التقليدية لـ(دالي) و (ارنست) ، ودفعت

---

(١) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، المصدر السابق ، ص٣٣٠ .

( ) Maddox , Conroy : Dali , Hamlyn , Publishing limited , first published , London ,

(٣) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص٢٠٦ .

(*) ولد عام (١٨٩١) ألماني الأصل وقد تزعم عام (١٩١٨) جماعة الدادائيين في كولوني ، ومن أساليبه أسلوب الفرتاج (الحكاكة) حيث يعمد إلى ملئ أشكاله الغريبة التي لا يرسم غير خطوطها الخارجية بوضع الورقة على سطح خشن ثم (حك) داخل الأشكال بالقلم الرصاص أو الفحم فتنشأ صورة تستثير الخيال ويروي (ماكس ارنست) في مذكراته انه لم يعمد إلى اصطناع الأسلوبين لمجرد الرغبة ، وإنما هي ثمرة رؤى ظلت تراوده سنوات طويلة ، وهو في حالة إغفاء قبيل النوم أو اليقظة ، وهذين الأسلوبين وهو تقابل صورتين ، لا تربط بينهما أي رابطة يدركها العقل ، ولكن على نحو يرضي الخيال ، لأنها تردد معنى خفيا في باطنها . (ينظر : نيومايز : سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص١٩١-١٩٢) .

(٤) ارنست ، ماكس : أسبوع من الطيبة أو العناصر المميتة السبعة ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، ١٩٩٩ ، ص٨٤ .

(**) اولع السورياليون بتأويل رعب الموت (فاندريه ماسون-Andre Masson) (١٨٩٦) يرينا في لوحاته سمكة ، تنتزع واحدة منه أحشاء السمكة الأخرى ، وصراعاً للديكة ، وصراعاً للثيران ، ومذابح الحيوانات تحت الشمس . (ينظر : مولر ، جي. أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص١٢٣) .

المتلقي الأقتراب من الأفكار / الرموز التي تنشرها الكثير من الرسوم التي تصور الأشكال الحيوانية ، إنها وجهت العين / الفكر باستمرار للنفاد إلى أعماق الوجود والنفس الأنسانية ومن ثم الكون .

ويصور (بول كيلي- Paul Klee) (١٨٧٩-١٩٤٠) مشهداً متخيلاً في لوحته (مشهد معركة من أوبرا كوميدية ، الملاح) (١٩٢٣) يمثل مشهد معركة بين ملاح وثلاث سمكات ضخمة (شكل٤٠) فوقف الملاح على زورق وفي يده عصاه وبحركة هادئة يوجهها إلى فم أحدى السمكات الكبيرة فيما بقيت السمكتان تنظران إليه هازئتين ، مع نوع من التعاطف والضحك والاستهزاء باتجاه البحار التائه / الإنسان في متاهة ، حيث تمثل لوحته عالما مستقلا بني من أشكال حيوانية دوال مع بنائية تجريدية للعلاقات ما بين الأشكال ، من نص يحاول في علاماته المزج بين ما هو خيالي وحدسي للوصول إلى الكامن وراء الأشياء المرئية بانفصالها عن علاقاتها الحسية بالواقع ، فعملية القراءة لأشكاله تتسرب من تحت الوعي والديناميته الكامنة في أشكاله ، فنصوص (كلي) تمتلك رؤية فلسفية للإنسان ووجوده ، فعلاماته تتخذ أنظمة مختلفة ونصه وأشكاله يتأرجح ما بين الرؤية التجريدية التي يؤمن بها والسوريالية من خلال المزج بين ما هو عقلي ورياضي والخيالي المنطلق من (الأشكال الحيوانية) الحسية آلاتية من عالم الحلم اللاوعي [١] .

هناك نوع بين الترابط بين النتاجات الفنية لـ(بول كلي) و(خوان ميرو- Joan Miro) فأشكال نتاجاتهم تنتمي إلى العالم البدائي ، ويعود بنا نص (ميرو) أدراجه الى حالات الطفولة البدائية ، ويجد الصلة بإنسان ما قبل التاريخ ، وكشف في أشكاله عن روحه المرحة عندما اختزل كل شيء في نصوصه وجعله في ايسر صورة (امرأة وطيور الليل) فبمخيلة لا يقوى شيء على كبحها خلّق نص (ميرو) رجالا صغارا بدائيين بضحكة مكبوتة ، يضعهم نص (ميرو) جنباً إلى جنب مع طيور غريبة متعددة الأشكال [٢] .

نستنتج مما تقدم أن الرسوم السوريالية تشتغل على دلالات لا متناهية لأشكالها الحيوانيةيستخدم أصحابها تكوينات وأشكالاً لها مدى منفتح ، من خلال استخدام قدرات اللاشعور وتداعيات الأحلام وما توفره مثل هذه العلامات من عوالم خيالية ، تصبح فيه سيطرة العقل والمدركات الحسية غير موثوق بها أمام تأويل البداهة العفوية .

(١) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص٢٠٣ .
(٢) مولر ، جي. أي. ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص١٢٩ .

- تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر

لكل عصر حضارته وارثه على مستويات المعتقد والعادات تؤثر في إنجازه الجمالي والفني فالحقائق السالفة لها دورها الواضح في رسم معالم جمالية باختزال أشكال جديدة أو بتدمير الوظائف القديمة ، وتظهر مفاهيم متغايرة وتجارب مضادة ، فللحركة التشكيلية المعاصرة في العراق أسئلة متعددة تخص بنية الفن وتأويله ودلالاته والمراحل التي مرت بها هذه الحركة ، فمنذ بداية القرن العشرين ، وحتى سنواته الأخيرة (بداية الألفية الثالثة) ؛ الإبداع التشكيلي العراقي استطاع أن يلفت النظر عربيا وجهات أخرى من العالم ، ويؤشر لمساراته منطلقات وتقاليد خاصة [١] ، من خلال إيجاده معادلات موضوعية بين المفاهيم والتأويلات والتطبيقات ، بشأن تأصيل العلامات والدلالات في ذات الفن وتأصيل إنجازاته فكان فعلاً ضاغطاً ، وتوجهاً أسلوبياً مستعاراً [٢] ، على وفق رؤية فنية تمتاز بمفرداتها الجديدة ، وبأسلوب واضح المعالم عبر تأويلات وترحيل شكلي وتناصات حضارية وافكار ونظم مستعارة من فنون العراق القديم إلى وقتنا الحاضر مرورا بالفن الإسلامي فضلاً عن الرموز التي تعكس الأشكال الحيوانية التي وظفت بشكل كبير وواسع ، ربما هذه الظاهرة لم تأخذ هذا المدى في بقية الفنون التشكيلية في الدول المجاورة بتقنية حديثة [٣] ، فمن خلال عد الفن نظاماً فكرياً يتحقق بوسائط مادية تشكل بنية إظهاره ، فأن العلامة بين الصورة الذهنية المكونة لآلية التفكير والمنعكسة فيه بمادة الإظهار والتأويل تتفاعل معها ليتكون النتاج الفني ، والفن بانظمته المختلفة المتطورة ، ومنذ القديم حاول أن يجعل من الواقع ذاته بنياناً يتجاوز معطيات الحس ويسمو عليها وهو يصور الحياة ويجعل منها حدثاً ينظم أبعاده في لحظة التلقي التي يؤسسها الفنان [٤] .

لقد ورث الرسم العراقي المعاصر الكثير من الرموز في نصوصه البصرية التي سجلتها الأساطير العراقية القديمة فضلاً عن المعتقدات الميثولوجية ، فالأشكال الحيوانية المستوحاة من الرسومات والمنحوتات القديمة والرموز تفسر من زاوية غير مباشرة تمسك الفنان في نصوصه الجمالية البصرية برؤيته الراسخة ذات الطابع التراثي تجاه مدارس الفن ، هذا التمسك أفضى إلى عناية خاصة بالأنساق والعلاقات التشكيلية في المنجز الفني الذي يتخذ في بعض صوره أشكال حيوانية ذات مضامين قابلية للتأويل [٥] .

إن الخوض في تأويل الأشكال الحيوانية بالرسم الأوربي المعاصر بشكل عام والرسم العراقي المعاصر بشكل خاص يفترض بدءاً تعرف المنطلقات الفكرية فيه التي لها الشأن في تقرير الوجهة الأسلوبية لهذا الفنان أو ذاك قدر تعلق الأمر بموضوع البحث الحالي ؛ وهو ما ينعكس بالضرورة على مهمة بلورة القيم التأويلية لمفهوم الشكل بوصفه ناتجاً طبيعياً لتوجيه الخبرة الإنسانية وأنماط السلوك باتجاه بنية العمل الفني ، لان الرسم العراقي وبحكم مقدرته في تمثيل وتحويل المثيرات الخارجية يلائم بينها وبين رغباته وتصوراته فينتج جراء ذلك أشكالاً فنية حاملة معها خصائص معبرة ، ضمن هذا المعنى ؛ كان الفنان العراقي في نصوصه البصرية يكشف عن تطلع حقيقي لان يكون فن الرسم خياراً يمكن أن يؤدي دوراً حضارياً حداثياً وان بدأت البداية الأولى للرسم العراقي محاطة بوعي للشكل أكثر منه تجديدي [٦] .

---

(١) ينظر : كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص٦١ .

(٢) ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، دار آفاق عربية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص٤٥-٤٨ .

(٣) صاحب ، زهير وآخرآن : دراسات في بنية الفن ، المصدر السابق ، ص١٥٠ .

(٤) آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، المصدر السابق ، ص٤٥ .

(٥) كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، المصدر السابق ، ص٦٧ .

(٦) ينظر : الاعسم ، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص٨٨-٨٩ .

حاولت نصوص الرسوم البصرية العراقية توظيف الرموز والإشارات والمعتقدات بمختلف تنوعها ، وإعادة صياغتها في علامات تكويناتها البصرية مما مهد إلى تحقيق هوية خاصة في أسلوبها ، اجتماعية في مضمونها – في الأغلب – وما يرتبط بها من مبادئ وأفكار وقيم وسلوك تشكل موضوعاً أساسياً في بنية الرسم العراقي وفي الخصوصية الأسلوبية للفنان نفسه [١] ، فالمتتبع لحركة التشكيل العراقي يجد أن الرؤية في الرسم العراقي المعاصر قد ارتبطت في بداية تكوينه بالرؤية المعتمدة على مبدأ محاكاة العالم الخارجي / ايقونياً في الرسم وهو ما يطابق المفهوم الأوربي في الرسم ، أي الأسلوب الذي ظهر منذ بداية عصر النهضة الأوربية واخذ بالتطور نحو الأساليب الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر ، ولكنه من ناحية أخرى يرتبط بالرؤية الجديدة في الفن الأوربي والتي أخذت تتجاوز مبدأ مطابقة الطبيعة باتجاه رؤى حدسية أشارية ورمزية أكثر مما هي حسية ، ليكتشف من خلال حضوره المستقبلي ؛ واقعه الماضوي بأي شكل من الأشكال .

فالنصوص البصرية في الفن العراقي إذن ترتبط بحالتين الأولى : تقليد نتاجات وآثار الفن الأوربي على العموم ، والثانية محاولة اكتشاف عناصر التجديد والمعاصرة واستلهام التراث الحضاري العربي / التناصات الشكلية ، والتوصل إلى ما يمكن تسميته بالمدرسة العربية المعاصرة في الرسم العراقي ، ومن هنا فان تدويننا لتاريخ فن الرسم العراقي يتناول الكشف عن الحقائق التاريخية التي رافقت مسيرته طوال حقبة المائة عام [٢] .

اهتم عبد القادر الرسام [*] بالموضوع العام في رسم الطبيعة والأشكال الحيوانية (الخيول والجاموس والخراف) الموجودة في الطبيعة والتي تعامل معها أثناء حياته ومعيشته ، وقد سجل فن الرسم العراقي اتصالاً ثقافياً واجتماعياً ومعرفياً جديداً [**] ، وكانت نتاجات الأوائل [***] تبنى على أسس علمية وأكاديمية ، وما ظهر بها من أشكال كانت تحاول التسجيل / ايقونياً ولم تحاول في اغلبها الوصول إلى الرمز والممارسة الذاتية للفعل الإبداعي [٣] ، وبمرور الوقت تأسست جماعات فنية تحمل في طياتها بيانات فكرية تنشد الهوية ومن بين أهمها ، (جمعية أصدقاء الفن [****]) [٤] .

---

(١) ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، المصدر السابق ، ص٤٥-٤٨.

(٢) آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، المصدر السابق ، ص٩-١٥ .

(*) عبد القادر الرسام (١٨٨٢-١٩٥٢) درس البيئة عبر دروس تلقاها أيام دراسته العسكرية في (استانبول) ، وبذلك أسهمت هذه الدراسة في ربط الرسم العراقي المعاصر بالاتجاهات والمدارس الأوربية . (ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : الرسم العراقي المعاصر ، وزارة الإعلام مديرية الثقافة العامة – بغداد ، ١٩٧٢ ، ص٩٢) .

(**) إذ نجد أن الفن التشكيلي في العراق قبل الثلاثينيات يكاد يكون مجهول الهوية ، ولعل السبب يعود إلى أن الاهتمام لم يكن منصباً على الفن ، ولا سيما تقاليده كانت تقترب من رسوم الصور المصغرة ، أو برسوم ترسم على الجدران ولم تكن تحظ باهتمام الكتاب والصحافة ، وظهر في أوائل العقد الثاني من القرن العشرين عدد من الرسامين الهواة واشهرهم (عبد القادر الرسام) في مجال الرسم ، وعلى يد مجموعة من الضباط العراقيين الهواة المنتسبين للجيش العثماني عرفوا بـ (الفنانين الأوائل) ، وبعد هذه الحقبة الزمنية بدأت تتحدد الملامح الأولى للرسم العراقي المعاصر وفق خصائص وسمات مميزة بعد عودة بعض التشكيلين (المبعوثين إلى أوربا) ، كان أول الموفودين أكرم شكري الذي سافر إلى إنكلترا عام (١٩٣١) ، من بعده (فائق حسن) إلى باريس ، وتبعه (عطا صبري) ، و(حافظ ألدروبي) إلى روما ، وأوفد (جواد سليم) إلى باريس ، وبدأت سمات الحركة التشكيلية تتبين عند افتتاح فرع الرسم بزعامة (فائق حسن) ، والنحت بزعامة (جواد سليم) (١٩٤٠) عند تأسيس أول مؤسسة أكاديمية تعنى بالتشكيل في العراق (معهد الفنون الجميلة) عام (١٩٣٦) . (ينظر : سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص٧) .

(***) كان اشهرهم : عبد القادر الرسام ، الحاج محمد سليم ، محمد صالح زكي ، عاصم حافظ . (ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، المصدر السابق ، ص٦٥) .

(٣) ينظر : سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص٧ .

(****) وشكل تأسيس جمعية أصدقاء الفن (١٩٤١) بلوغ نضوج الوعي الفني الإبداعي بعدما كان فناً فردياً على صعيد الفن التشكيلي وعلى غرارها تشكلت جماعات فنية عدة بعد تخرج الفنانين الرواد ، وكان اندلاع الحرب العالمية الثانية (١٩٣٨) تحولاً مهماً في نتاج فن الرسم العراقي على صعيد الرؤية والأسلوب ، إذ غيرت عدد من المفاهيم المعروفة ، فرفض المبعوثون إلى أوربا العيش في استعارات رؤيوية من الفنانين الأوربيين ودعوا إلى استلهام التراث الحضاري . (ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، المصدر السابق ، ص٩٥-٩٦) .

(٤) نفسه ، ص٩٥ .

كان الرسم الخمسيني [*] يشق طريقه باتجاه اقتراح مزيد من الصياغات التصويرية التي تستند في جوهرها إلى مرجعيات حضارية وأهمها المعطيات الفنية لحضارات العراق القديم والفنون الإسلامية ومنجزات الرسم الأوربي الحديث في نصوص بصرية تتأرجح مابين التقليد والتناصات الشكلية الإبداعية[١] ، فـ(في دراسة فينومنيولوجية لانشطاراته الفنية عير سني الخمسينات ، كان اعتماد النصوص البصرية على قدراتها التكنيكية سبيلا لتسخيرها في تقصي واقع الإنساني العراقي الممزق) [٢] ، ومن ثم ظهرت ثيمات تتكرر على مستوى الاتجاهات الفنية ، وهي في الغالب وليدة المصدر أولاً والوعي الفني ثانياً ، فموضوعة (الحصان) كشكل حيواني التي وظفها الكثير من الفنانين العراقيين ، تكررت بشكل كبير ومتعاظم في نتاجات (فائق حسن) [**] تؤول من زوايا مختلفة ، فالحصان وظف كشكل فني وجمالي وبوصفه رمز حيوي للبطولة ، في الوقت نفسه كانت نصوص لوحاته تصور الحصان تلبية لحاجة الذوق الاجتماعي في أشكال فوتوغرافية / ايقونية تظهر فيها مهارات الرسم الواقعي والمشابهة للطبيعة ، فضلاً عن مضمونه القديم [٣] ، فالعمل (شكل ٤١) يكشف عن واقعية رومانسية ، إذ يصور حصاناً يحدق في جمجمة فهو يعبر برمزية عن حصان عجوز (خلف خيول فائق السعيدة) يتأمل في جمجمة حصان آخر ، يتأمل مصيره آلاتي وهو لا يمكن أن يعد إلا تأويلاً رمزياً ، ولكن مثل هذه الرمزية تبقى رومانسية وشاعرية مأساوية ، فحصان فائق لا ينظر إلى الموت بفزع إنما في رمزية مزدوجة من السخرية والجلال ، والتي تكشف عن دلالة التحدي ضد القدر وعن أسئلة الحياة ، فلرسومه من الناحية الاجتماعية دلالة ينبغي أن تؤخذ بالحسبان وهي دلالة كشف عن قلق الفنان / الإنسان باتجاه حركية الزمان / العدم / الموت [٤] ، هوسه في السنوات الأخيرة في آثاره برسم الخيل والفرسان حيث تتحول الأفراس لديه إلى رموز للشخصية العربية وعنفوانها ورومانسيتها ، يسودها ضرب من التفاؤل الجامح المشع أشبه بالبريق الذي نراه في عين الصقر في إحدى صور فرسانه فجذوره العراقية [*]هي سمته الأسلوبية والوجدانية ومشاعره الكلية والطاغية [٥] ، فهو لا يحتاج إلى الاتكاء على الرموز والأسطورة ، فقد أوتي عيناً ورؤية يستطيع الوصول إلى دلالة أشارية للشكل الحيواني ، وبدا ذلك واضحاً في تصويره للخيول واعراب البادية [٦] ،

(*) مع إطلالة الخمسينات عاد جملة من الفنانين الموفودين إلى الوطن فأقيمت التجمعات الفنية ، وكان هناك ثلاث جماعات تزعم كلا منها رسام بارز وفيها تجسد كفاح الفنان من اجل الاعتراف به وبرؤيته للعالم فكانت (جماعة الرواد) تضم الفنانون : (فائق حسن ، زيد صالح ، إسماعيل ناصر ، إسماعيل الشيخلي ، عيسى حنا ، محمود صبري ، فاروق عبد العزيز ، قتيبة الشيخ نوري ، خالد القصاب ، سوزان الشيخلي ، غازي السعودي ، نوري الراوي ، قحطان المدفعي ، نوري مصطفى بهجت ، غالب ناهي ، حسن عبد علوان) ، أن هذه الجماعة لم تزاول عملها على قاعدة الاختلاف مع الطبيعة ولم تربط بحثها بالمعرفة العلمية التي تستند إلى متغيرات بصرية ، لقد كانت علاقتها مع الطبيعة يقررها الحماس أكثر مما يقررها التحليل البصري لمظاهرها . (ينظر : الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص٩٤) وأيضاً (جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، الدار العربية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٠) .

(١) نفسه ، ص٩٥ .

(٢) الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص١٠٣ .

(**) فائق حسن ولد في بغداد عام (١٩١٤) تخرج من البوزار (١٩٣٨) ، أسس فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة (١٩٣٩-١٩٤٠) ، أسس جماعة الرواد (١٩٥٠) ، شارك في جمعية أصدقاء الفن (١٩٤٣-١٩٤٦) ، فالفترة التي ظهر فيها تكاد تكون فترة بلا فن بل وبلا تاريخ الفن وقواعد وجمهور لكن ظهوره كان سببا لوجود عدة احداث : رسم ومعارض وباعث حضاري لم يكن له ثمة وجود ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، شارك في العديد من المعارض داخل وخارج العراق ، توفي عام ١٩٩١ في باريس ، أحرقت جثته حسب وصيته ، وأحضرت زوجته رماده إلى العراق وأودعت في مركز الفنون . (ينظر : كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٦٣) .

(٣) كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، المصدر السابق ، ص٦٥ .

(٤) كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد ، المصدر السابق ، ص٦٠-٧٧.

(*) وهذا ما يعترف به شخصيا إذ يقول بان على الرسام أن يرسم باطنه ، يريد من الفنان أن يحقق نمطا من الفن يتجاوز التقليد والمحاكاة . (ينظر : كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد ، المصدر السابق ، ص٢٩) .

(٥) جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، المصدر السابق ، ص١٩ .

(٦) ينظر : الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص٩٦ .

فقد اكسب (فائق حسن) إشكاله تكويناته التشكيلية سواء كانت حيوانية أو آدمية أغراقات من الجمال الفني والوجداني ، كون والرمزا جعله يحيا بتجاربه الجمالية حسياً وروحياً في اللحظة التي تتجمع فيها نبضات قلبه وعقلهِ وذاتيته الفنية ؛ لإنتاج أسئلة جديدة ؛ معالجاً بعمق الكثير من إشكاليات الوجود الإنساني مع : الحياة ، الموت ، الشخصية العربية ، الاصالة ، انطلاقاً من الخبرات المتمفصلة بالجذور ، ومن شفافية ما تعطي التجربة الذاتية له [١]، فالخيول تصبح رمزاً وتعلقاً ووجدانياً في آن واحد إنها الرموز القديمة التي تستقر في الأعماق ، إذ يقول في معنى ظاهرة إستئثار الخيول بعالم لوحاته : (إنني رسمت الحياة غير المترفة والرسم بغنائية وجمالية لا يعني ترفاً ، والخيول كما اعتقدتها دلالة ورمزاً وواقعاً معاً لحياة القرية ولبلدي ، فالحصان رمز أصالة ، ثم لماذا لا ارسم هذا الكائن الجميل المفيد والمحبب إلي والذي هو رمز النبل والكرامة والحياة) [٢] .

أما في لوحته (الحصان الميت) فالحزن يعلو أشكاله مع إحساس البكاء والمأساوية ، ومع أن النصوص البصرية للفنان لم تنفصل عن الفعل الدرامي ، بل كانت تحترم الشكل التقليدي في رسم الطبيعة ، إلا انه رغم ذلك استطاعت أن تثبت قدرتهه على التجاوز بشكل ملحوظ ، ومثل ذلك انعطافاً في تاريخ الفن العراقي ، فهو يريد أن يعد دلالات واقعه ، ويؤولها في مشروع حضاري ، دون أن يغلق الدائرة على نفسه ، لذا كانت شروط التماثل بين ما هو حقيقي في داخله ، وبين ما هو حقيقي خارج رأسه تؤرقه كثيراً وتدفعه إلى إنجاز التجارب الكثيرة في طريق التجريد للشكل الحيواني بشكل يثير الإعجاب [٣] ، فأشكاله ونصوصه بأشاريتها تختلف من المجاز والاستعارة ، فسياقاتها تهيأ أفقاً جديداً تعيش فيه الأشكال وتفلت من سذاجة التعبير والتصوير .

وأنقسمت الخمسينات بالبحث عن أشكال لفن عراقي أصيل مصدره ذات الفنان ، إذ سجلت انصهار العمل الفني في صميم الحياة الإنسانية اليومية والثقافية معا والى اكتشاف المناخ الحضاري (المحلي) كحافز وعامل مساعد على الابداع والتعبير [٤] وبزعامة الفنان (جواد سليم) [*] بدأ التحول الحاسم والبحث عن نصوص بصرية تتناص مع الأساليب الأوربية ، واستغرق العمل الفني قريباً من الفكر بمعطيات روحية ، مهد لظهور تحولات أسلوبية أخرى ، وبذلك يبدو إشكال العمل الفني العراقي محملة بطاقات أبداعية فردية وجماعية بين معالجة خطابات الفنان والأبعاد الحضارية في استلهام التراث ، من خلال التوفيق بين المحتوى / الموضوع والشكل عبر بنية الأسلوب ، فمثلاً نجد اهتمام (جواد سليم) [**] في آثاره الفنية ، استلهام وتوظيف تراث الحضارة العراقية القديمة [***] في رسومه ، وطريقة ابتداعه

---

(١) الموسوي ، شوقي : حوارية القارئ والمقروء في رسومات فائق حسن ، صحيفة العراق ، افاق تشكيلية ، ع٧٨٤٩ ، ٢٠٠٣/١/٣٠ ، بغداد ، ص٨ .

(٢) ينظر : الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١٠٨-١٠٩ .

(٣) ينظر : الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص٩٨-٩٩ .

(٤) آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، وزارة الإعلام ، مديرية الفنون العامة ، مطبعة الجمهورية ، بغداد بغداد ، ١٩٧٣ ، ص١٦ .

(*) تزعم الفنان (جواد سليم) جماعة الفن الحديث : والتي تضم كل من (شاكر حسن ، محمد الحسني ، جبرا إبراهيم جبرا ، قحطان عبد الله ، محمد صبري ، فاضل عباس ، نزار علي جودت ، نزيهة سليم ، لورنا سليم ، كانثي رود ، محمد غني حكمت ، علي شعلان ، خليل الورد ، عبد الرحمن الكيلاني ، حافظ ألدروبي ، خالد الرحال ، بوغوص بابلونيان ، إسماعيل فتاح الترك ، إبراهيم العبدلي ، سلمان عباس ، محمد عارف ، ميران السعدي ، إحسان الملائكة ، خضير الشكرجي ، ثريا النواب ، رسول علوان ، طارق مظلوم ، فؤاد جهاد) وعملت هذه الجماعة على أن تكون واسطة لتحمل مسؤولية خلق أسلوب حديث منتزع من غاية التطور العالمي في الأسلوب ، ومتقمصاً الطابع المحلي في الوقت نفسه . (ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : جماعة بغداد للفن الحديث ، مجلة آفاق عربية ، ع٢ ، السنة (١٤) ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص٩٨) و(ينظر : الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١١٨) .

(**) جواد سليم : ولد في أنقرة (١٩٢٠) في مناخ يزخر بالإثارة الشرقية الفنية الإسلامية ، وسافر إلى باريس عام (١٩٣٨) ، ولمدة سنة وبعدها إلى روما (١٩٣٩) ثم عاد إلى بغداد بعد نشوب الحرب العالمية الثانية ، وقد درس الفن القديم : السومري والآشوري والمصري ، كما درس رسوم الواسطي والفنون العباسية ، فضلاً عن فنون الغرب والتيارات الحديثة التي ساهمت في منح جواد سليم قدرات متطورة في فهم التراث ، وجعلت منه ظاهرة تبرز في الفن العراقي والعربي ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، ساهم بأعماله بأغلب المعارض التي أقيمت خارج العراق وداخله وهو صاحب نصب الحرية ، توفي عام (١٩٦١) . (ينظر : كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، المصدر السابق ، ص٢٦) .

(لمفرداته البصرية) التشكيلية المستقاة من الفن السومري والفن الإسلامي تحاكي تماماً طريقته في التعبير عن العلاقات الاجتماعية والوجود الإنساني المعاصر [١] ، فقد ساهم بتشكيل الرؤية والشخصية الأسلوبية الباحثة والمتمردة لبدايات الرسم العراقي المعاصر عن طريق النفاد إلى تأريخانية الشخصية العراقية وتركيبته السايكولوجية وعلاقاته الاجتماعية الجديدة ، ومحاولة إيجاد توازن بينها وبين تنوع الأشكال البصرية المعاصرة وعلاقاتها بالمتلقي ، فنصوصه تؤكد على أهمية حضور الإنسان العربي المعاصر وإيجاد دوراً حضارياً جديداً من خلال الأيمان بالحرية والتطور والانبعاث الإنساني [٢] ، فالنتاجات البصرية لجواد كانت ثمرة بوصفها تجربته تجربة واحدة متصلة تكشف الفائدة العظيمة التي توصل إليها في صناعة خطاب العمل الفني وعلامته ، وفي امتلاك لغة بصرية معاصرة متينة ، جعلت من نصوصه قادرة على أن ينجز معنى جديداً ، وحضور حقيقي للمتلقي كونه يشكل جزءاً من العمل الفني ، كنصب (الحرية) ، هذا الشموخ الذي أعاد الظهور الحضاري للإنسان العراقي (السومري ،الأكدي ، البابلي ، الاشوري) (شكل ٤٢) وبالروح التي لا يمكن أن تكون إلا الجزء الواقعي للحضارة العربية ، فآثاره الفنية تعبر عن بحث ودراسة تسعى لبلوغ التأويلات الأكثر عمقاً في تجسيد رؤية جديدة للفنان / الإنسان ، فهو يعتمد على الإيحاء والدلالة أكثر من التعبير المباشر ، وكانت تتجسد في العديد من أعماله مختلف الرموز والأساليب للأشكال الحيوانية كـ(الخيول ، الثيران ، الطيور) [٣]، فعند قراءتنا لأشكال لمنحوتات – نصب الحرية – وقد أعلنت بداية ملحمة القدر في منحوتته الأولى في النصب – شكل الحصان – عبر عنها من خلال الحركة العنيفة لحصان جامح وقد تحرر من فارسه ، ملتفاً إلى الخلف يبحث عن ضحايا جدد ليركلها بحوافره السحرية التي اختفت وراء ضحاياه ، فالشكل الحيواني هنا – الحصان- رمزاً للثورة والقوة والتمرد وحركته الهائجة ، تشعرنا بحركة الأقدار خلال التاريخ ، هناك شخصين شديدين طواهما القدر الذي كان أقوى منهما مع وجود شخص ثالث وقد رفع يديه إلى السماء ، ينشد الدعاء لرفع البلاء عن البلاد (العراق)، إلى أن ينتهي النصب بمنحوتته الرابعة عشر (الصناعة) التي تسبقها منحوتة (الثور) الذي رمز له بالقوة والفحولة ، فقد تناول (جواد سليم) في هذه المنحوتة أشكالاً حيوانية وآدمية ورموزاً فكرية لإعطاء المتلقي مسحة من التأويل الدلالي لواقع الوجود [٤] ، فقد حاول الفنان في نتاجاته عبرها الانطلاق والانفتاح الشكلي وهو ضرب من ضروب الصيرورة الإبداعية والانطلاق الدلالي في الاسترسال الذي يستجلي في ذلك توافق الشكل والمضمون ، وأراد إعطاء عمق للحدث إذ أن نقصان الشيء يحقق كمال المعنى في التمعن والتفحص الدقيق وصولاً إلى الحقيقة الفاعلة (الموضوع) عبر الدلالات الذي تمد النظر بالعمق والتشاكل والتصور ، ومن ثم التأويل ، لذا فان أشكاله الحيوانية ومنها (الحصان والثور) تنطلق في عالم الوهم والخيال وإيجاد مجال (حواري وجداني) مع القارئ ، وقد شرع إلى تبسيط المفردة وتحويلها إلى رموز ذات دلالات إيحائية سهلة التلقي كمدرك بصري ، حيث دأب إلى محوري الاختزال والتحوير ، حيث لم يأتي ابتكار (جواد) لأشكاله الحيوانية في أعماله اعتباطاً بل جاء من خلال بنية ذهنية تحمل وعياً عال في كيفية رؤية الشكل الحيواني (كالحصان والثور) ومن ثم تحويرها إلى الماهية التي يرتئيها العمل الفني على وفق صورة ذهنية متخيلة قد أفرزت من خلال المرجعيات والتراكمات التي تكون قيمة الحزين المعرفي الذي يؤسس أنظمة جديدة تتجاوز الأنظمة المعرفية السائدة ، واخذ يكتسب صفات تعبيرية جديدة فيها شمول تلك اللغة واتساعها واحتفاظها بالروح والطاقة فقد استطاع أن يجمع بين الحديث والشرقي وان يحي كل منهما متحدين ، وان يجعل منهما نتاجه الخاص ، إذ يقول :

(***) وحدات التراث من قيم السومرية والاكدية والبابلية والآشورية والإسلامية ، والسير وفق البحث عن علاقة تربط بين روحية استلهامه للتاريخ العراقي القديم وبين طبيعة العصر وأشكاله ، فقام بتوظيف رموز أسطورية حيث= =يقول : كان الفن في وادي الرافدين دائماً كشعب هذا الوادي ، كلاهما لم يدرك قط الانحطاط ، فكان عمل الفنانين العراقيين القدامى خشناً ولكنه عني بالابتكار وجرأة ، وكان الفنان حراً في التعبير عن نفسه ، حتى في خضم فن الدولة في آشور حيث يتكلم الفنان الحقيقي من خلال درامية الحيوان الجريح . (ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، المصدر السابق ، ص٥) .

(١) ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، المصدر السابق ، ص٢١ .

(٢) جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، المصدر السابق ، ص٥ .

(٣) ينظر : كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد ، المصدر السابق ، ص٤٢-٤٣.

(٤)الموسوي ، شوقي : جواد سليم يصرخ انقذوا نصب الحرية ، صحيفة العهد الجديد ، ع١٠٢٤ ، الرواق التشكيلي ، بغداد ، ٢٢/ ١٠/٢٠٠٣ ، ص٧ .

(إن الفن اليوم أصبح عالمياً يجمع الماضي الحاضر ، وعالمية الفن هي تذوقه أكثر ما يمكن من الفنون العالمية لدى الشعوب إذ أصبح الشرقي يحاول التوصل إلى الأسس التي تتركز عليها الروح البشرية لإيجاد التبادل الفني بين الفنان والمشاهد ، وأصبح الطابع متوفراً في أكثر أعمال الفنان التي تثيرها فتكسو روح أعماله) [١] .

وتجد الباحثة أن النصوص الفنية البصرية (لجواد) عبرت عن مرحلة نهوض العراقي من غيبوبته الحضارية التي امتدت عشرات السنين فظهر في فنه قيم التحدي والتحرر والانبعاث والثورة والانعتاق من أغلال التخلف ليتطلع إلى المستقبل بكل اشراقاته وصعوباته وتحدياته ، وتأسيس لغة فنية تستمد مقوماتها من الإرث الحضاري للإنسان العراقي الروحي والشكلي الحضاري القديم والإسلامي مع فهم لمعطيات الحاضر وحداثتها .

وفي الحقبة ذاتها كان هنالك فنان آخر له دور في تكريس ما اسماه بالتعبير الحضاري للفن فـ(شاكر حسن آل سعيد) [*] (يحمل تاريخه ومآثره أمام لحظات الكشف عن غوامض الفن محدداً بقوة الذهن للكشف عن الأعمال الإبداعية) [٢] ، فمحاولته الأسلوبية المزدوجة التي تجمع بين المؤثرات الأوربية الحديثة وبين الفن الإسلامي بغية الوقوف على جماليات إبداعات نصوص جمالية جديدة فضلاً عن إخضاع النص البصري للتعبير عن المعنى الحيوي وفي النصوص البصرية التي وظف فيها رسم الأشكال الحيوانية ، وعمل على التجريد من خلال تبسيط الأشكال الحيوانية فهو يبلورها من خلال رؤية (التجريد التشكيلي) بـ(التجريد ألمضموني) [٣] ، وشدد على الاختزال ، وعلى معرفته بالشكلانية ودلالاتها مفككاً إياها ومحولها إلى وحدات منفصلة تترابط بعلاقات تأويلية تخيلية ، فمن خلال إطلاعه على الآثار العراقية القديمة وظف رموزه الأسطورية فاتسم الرمز في نصه البصري بطابع تشخيصي واختزالي في آن واحد متخذاً من الرمز الأسطوري دلالات جمالية في اللوحة [٤] ، واعتمد (آل سعيد) على التأويل الشكلي / الأثر والخبرة الداخلية بوصفها دليله الدائم ، ففضلاً عن الأسلوبية / شخصيته ، جاءت نزعته إلى تجديد الأشكال بالتأكيد على الحجمية النحتية للريليفات كإحدى معطيات فن ما بعد الحداثة ، الذي جاء تأويلاً ذاتياً وتخييلاً شكلياً عن ضرورة داخلية وعنف داخلي ووجدان صوفي (ساكن – مطمئن ، ومتحول – صاخب) في الوقت نفسه ، فكان يصنع لحظة كشف وإيحاء يقود معاني تاويلاته المفتوحة / بناء سطوحه على نحو معاصر ، فلوحة تجريد الديك (١٩٥٣) (شكل ٤٣) لها دلالات باتجاهين متعاكسين يمثلان الحداثة والتناص مع الإرث الشكلي الأنساني في مجموعة معقدة للدلالات الرمزية المدروسة بأبعادها ألتاريخية ورؤيتها الفكرية والجمالية التي تحتمل التأويل والإنتاج الدلالي بشكل يحقق شمولية حضور المتلقي وقراءته والمتعة البصرية ، فرغم اختلاف المنابع التي تأثر بها النص ومحاولة التعبير والمحاورة بين الأفكار ورموزها وبين القضية وشكلها التصويري ، فهي عنده فكرة

---

(١) ينظر : الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١١٩ .

(*) شاكر حسن آل سعيد : ولد في مدينة السماوة في العراق (١٩٢٥) ، تخرج من دار المعلمين العليا بغداد ، بكالوريوس علوم اجتماعية (١٩٤٨) ، ساهم مع جواد سليم في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث (١٩٥١) ، تخرج من معهد الفنون الجميلة (١٩٥٤) ، درس في معاهد فرنسا – الفنون الزخرفية البوزار (١٩٥٥-١٩٥٩) ، تأسس تجمع البعد الواحد المعرض الأول (١٩٧١) ، قام بتدريس الفن في معهد الفنون الجميلة (بغداد) ، له مجموعة من الكتب النقدية ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، شارك في العديد من المعارض داخل وخارج العراق حصل على شهرة عربية كبيرة ، توفي عام ٢٠٠٤ . (ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، المصدر السابق ، ص٨٠) .

(٢) الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص٥١ .

(٣) ينظر : الموسوي ، أياد : شاكر حسن آل سعيد ورحلة رائد تجربة البعد الواحد ، مجلة العربي ، ع٢٨٤ ، دار الكويت ، ١٩٨٢ ، ص١٢ .

(٤) ينظر : الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٥٨ .

شكلية مجردة تستحيل إلى حالة ثم إلى موضوع فني يسعى لخلق مناخاً أسطورياً يمنح الملتقي أو يدفعه بتأويل تأريخي غائب مدفون داخل أعمال التاريخ[١].

في نصوص ولغة فن (شاكر) وسيلة تؤدي أو تخلق للملتقي مناخاً يفضي إلى إحالات وتأويلات متسامية قد لا تفهم بما أراده الفنان وقت العلاقة المتسامية ما بين بنية الذاتي والسطوح المتوالدة من رحم الحوار وما بينهما ، فهو يخاطب الحواس أولاً ثم الوجدان من خلال الخيال ثم الذهن (كأي خطاب تشكيلي) [٢] ، فمفردة الديك في لوحته لها مدلولها الخاص والمعبر عن الخير والفأل الحسن فضلاً عن ارتباطه بمفاهيم المعتقد الدال الشكلي المختلف الذي يدخل مع الوحدات الأخرى ، فالسياق دفع النظام ألعلاماتي إلى المعنى بشكل أو بآخر عبر أيقونة الديك ، (فسح المجال للتأويل والتأمل بقيمها الجمالية) قد رَحلَّ هذه المفردة من واقعها التاريخي إلى روحية جمالية متناغمة مع خطابه الجمالي بإيقاع حركي ذات مضمون وبث فيها شفرات أسطورية ودلالات منفتحة على أفق التأويل والتلقي [٣] أن نتاجات (آل سعيد) اقتحمت مفاهيم السيميائية وفضاءات التأويل لأنتاج مفردات فكرية وفق منظور صوفي يبني نظام فكري لأدراك الفهم الكلي للمشهد ككل فضاءات قرائية تستوعب اللامرئي ضمن مديات بلا حافات ، أن عملية البحث والتعمق بحقائق الجوهرلدى الفنان تذكرنا بنظرية التأويل (الحلقة الهرمنيوطيقية) لدى الفيلسوف (دلتاي) هذه الدائرة التي وجدناها قد انسحبت على الحلقات المتنامية في أغلب نصوصه والمتواجدة بين معاني الأجزاء ضمن أي تكوين وبين معنى التكوين الكلي بحثاً عن حقائق مثالية تتجاوز كل المرئيات باتجاه الكليات الخالدة .

تجد الباحثة نصوص (شاكر آل سعيد) تقودنا إلى فكرة النهوض بالإرث للتشكيل العراقي ومحاولة بث لغة بصرية جديدة ، فهو لا يريد أن يتجرد عن فكرة موروثة الإبداعي الحضاري والذي منح نصوصه تأويلات داخلية لا نراها في معظم أعمال ذلك الجيل والتي تميزت خلال تلك الحقبة بـ: ١.إلغاؤه للمنظور وعدم الاهتمام بالبعد الثالث (البعد الواحد) ليفتح باب التأويل وتفعيل عملية التلقي ولتنفتح عناصر العمل على المتلقي من خلال محاولة إلغاء الحدود النهائية للعمل أي أن انتشار العناصر وتسطيحها تجعل من المتلقي يشعر انه جزءاً من الامتداد المفترض (الذهني) والوجداني للسطوح والأشكال ، ليس كما تفعل علاقات اللوحة الواقعية التي تنتهي مع حدود اللوحة عندئذ يشعر المتلقي انه ينظر من مسافة إلى العمل أو الصورة وليس بوصفه جزء منها ، ٢.ولعله بالفن الإسلامي المجرد وميله إلى الاختزال وخلق مناخ روحي له دلالته الجمالية والتأملية والتأويلية ، ٣.التعميق في تحليل الرموز والأشكال الحيوانية والعلاقات التي تتيح للفنان المعاصر أن يطور تجربته من خلال استيعاب الموروث وتجديده بروح أصيلة حيث منح خطاباته صورة إبداعية ورؤية جمالية .

ترتبط نتاجات (خالد الرحال) [*]بجعل حواس أشكاله لغة لفهم طرق الحياة ، استطاعت أن تبدل شخصيته الفنية في بلورة هدفها وخلق دلالة لا نهائية ، فهي توظف الأشكال الحيوانية بدلالة منفتحة تارة وتارة أخرى محددة ولا تأخذ الأشكال غائية التوصل إلى حل حاسم للمقترب القرائي مع المتلقي وشكل نهائي للمعنى ، فهي تتأمل ذاتها بالعلاقة المتبادلة مع الدلالات لمنجزات تعكس وجودها بأشكال خاصة ، فأعماله تبدأ بالمدرك الحسي وتنتهي بتقديم دلالات تتجاوز مغزاها الواقعي إلى رمز ، وهي مزدوجة معرفياً بين الذاتي والموضوعي ، فالموضوعي في الإفادة من الأشكال الحيوانية والذاتي من الكشف عن النظام ألتأويلي والجمالي ، فنتاجاته تعيش أزمة (تحول) دلالي تاريخي من الماضي إلى الحاضر بل وقلق ، استطاعت نصوصه أن تنفعل شكلياً ووجدانياً باستلهام رموز الماضي الحية بنمط من الفن (التناص الشكلي) مستساغ من قبل المتلقي [٤] ، ونصوصه تستعير رموزها من الفن العراقي القديم ، فتشاكلت

---

(١) ينظر : كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد ، المصدر السابق ، ص١٣٢ .

(٢) نفسه ، ص١١٩ .

(٣) كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد ، المصدر السابق ، ص١٢٠ .

(*) خالد الرحال ولد عام (١٩٢٦) حصل على دبلوم النحت من معهد الفنون الجميلة عام ١٩٤٧ ، انتمى إلى جماعة بغداد للفن الحديث عام ١٩٥٣ ، تخرج في اكاديمية الفنون الجميلة بروما عام ١٩٥٤ ونال شهادة التخصص ١٩٥٦ ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، شارك في معارض عدة داخل العراق وخارجه ، توفي عام (١٩٨٦) . (ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص٥٦) .

(٤) ينظر : كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، المصدر السابق ، ص١٠٦-١١٢ .

دلالات أشكاله الحيوانية : (الحصان ، الثور ، الطيور) (شكل ٤٤) [١] ، استطاعت أن توظف قلقها باتجاه تأصيل مناخ اجتماعي فني يتكون من رموز وحقائق كلها ترتبط بذاكرة انفعالية حاولت أن تشذب الأشكال وتختزل الكتل إلى رموز من القيم الفنية والفكرية باتجاه النص البصري ، فاستمدت مادتها من صياغات النصوص الآشورية وبطريقة تجعل من الأثر قيمة معاصرة بامكانات فنية تجسد هذا التوجه ، حيث كانت مادته التعبيرية والتأويلية ذات صلة بالواقع رمزاً ودلالة ، وسعى بالتعبير والتشفير إلى بناء نسق لغوي بصري يمكن بلورتها كدلالات جعل من نصوصه رمزاً للقوة والتحدي وسعى لتجديد حقيقة الوجود حيث :

١. سعى بفنه لمعالجة كافة القضايا المتشابكة والمعقدة ، والالتزام بتأويل شكلي لعدد من الأفكار التي يميل إليها أساساً ،

٢.ترتبط أشكاله بالأفكار (الرؤية) فيختار الشكل المختزل الصريح حد الرمز والذي ينتمي في نظامه إلى التشاكل مع الفن العراقي القديم وبنية تناصية أبداعية .

٣.اتجاهات نصوصه خلق أسلوبية ولغة بما يوازي المحتوى والمعنى والتأويل الداخلي للعمل ، مما دفعه إلى العناية بعلاقات العمل الإبداعي .

أن النصوص البصرية لـ (نوري الراوي) [*] تصبح ذا وجهة رمزية وشعرية في آن واحد بحيث تبدو المَشاهد المصورة لديه محض تداعيات أكثر منها واقعا بضوء الفهم ، يعود بالمتلقي الى الجذور من خلال الصورة الموحية ، وتوحد في الهوية حيث تكون ألذات الداخلية والرؤية الخارجية كلها متبادلة ، فكان لديه (البراق) حصان الساري في الفضاء الذي قد يفتح في ليلة مقدسة أبواب السماء للذين يرقبونه وهو الإشارة المنتظرة لكل ما يذهل أو ينتظر[٢] ، فقد عالج الفنان (نوري الراوي) في لوحته (البراق) [**] بأسلوب يقترب من السوريالية (شكل٤٥) منه شكلاً لحيوان ، برأس أنثى ويحمل جناحين ويؤكد في هذا الموضوع الذي يضرب بأسبابه في الفكر العراقي القديم منذ العصور القديمة إلى العصر الإسلامي والمعراج النبوي يبدو متشبثاً بمنطقة المثالي الحسي ، فثمة قوى تحيل الصيرورة الجمالية في رسومه إلى مركب تبادلي التأثير ، فالبراق عنده دلالة لرحلة الإنسان داخل ذاكرته ، المدينة / المرأة / الحنين إلى الماضي والطفولة[٣]، فعندما نشتبك مع نصوص (نوري الراوي) تجبرنا– النصوص – على تأمل أعماق الصمت وعلى الحوار بين تكوينات قريته السرمدية : (القباب ، الرواق ، الناعور ، الحيوان ، النخيل...) والحيوان المحلق في فضاء اللوحة / النص / العالم في قراءة معمقة بالطاقات الرمزية ومبتعدة عن طبيعتها المادية كون الفنان هنا قد استند إلى استعارات رمزية لأشكال كونية كالقبة والبراق (الحيوان الأسطوري) ، وأذابها من أجل خلود الفكر الشكلي للجوهر مع الأجواء الضبابية التي جعلت واقعة المرسوم متخيلاً ، لتكون أشكاله المقترحة رمزاً للحياة المثالية التي تعطي دلالات تؤول من قبل المتلقي في كل قراءة جديدة.

---

(١) ينظر : كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، المصدر السابق ، ص١١٢ .

(*) نوري الراوي : ولد في قرية (راوة) عام (١٩٢٥) ، تخرج من معهد الفنون الجميلة (١٩٥٩) ، عضو مؤسس في جماعة الرواد ، ساهم في اغلب المعارض داخل العراق وخارجه ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، ينهل موضوعاته الفنية من معين القرية العراقية ، رامزاً فيها لموضوع الإنسان في الوجود ، مضفياً عليها أجواء الحلم السوريالي ، جامعاً فيها الحضور الشكلي والتأليف الخيالي في آن واحد قارئاً في سيماها مرثاة هذا العصر ، له مؤلفات في الفن التشكيلي . (ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص١٦٠ .

(٢) ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، المصدر السابق ، ص٥٠ .

(**) البراق : بالرغم من ارتباط موضوع البراق بحقبة ظهور الدين الإسلامي كحدث كونه الوسيلة التي حملت النبي محمد (ﷺ) من مكة إلى القدس ليلة الإسراء والمعراج لأداء مهمته المقدسة مع أن القرآن الكريم لم يحدد جنساً ووصفاً لهذا الكائن وأكتفى بتوضيحه بما جاء في سورة الإسراء : (سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى) لكن ثمة اتفاق بين الباحثين بهذا الموضوع انه لا يخرج من كونه دابة دون البغل وفوق الحمار وان أوصافه وردت في المؤلفات الإسلامية بلونه الأبيض ووجهه الآدمي وجسمه الحيواني ، والفنانان (نوري الراوي ، وكاظم حيدر) قد عالجا شكل البراق في رسوماتهم . (ينظر : مجلة فنون عربية ، ع٣ ، دار واسط للنشر ، لندن ، ١٩٨١ ، ص٣١) .

(٣) ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : مقالات في التنظير والنقد الفني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ ، ص١٥٥ .

أما الفنان (طارق مظلوم) فقد عالج في لغته البصرية وبأسلوب بدائي أشكاله الحيوانية ، فرسم طرقاً للعودة إلى الماضي ومقتربات لرسم الحاضر وفتح أفق للتأويل والقراءة ، وكأنه يصور نقوش فوق احدى الجدران القديمة ، فاختياره للأساطير القديمة يدل على انه اختار مقترباً رؤيوياً في المعالجة والخطاب ، ففي هذه الأشكال والرموز استطاع أن يعبر في خطاباته عن علاماته / طبيعة أفكاره ؛ عن التراث الذي لابد خدم غرضه ألبنائي والتعبيري ، فأشكاله مزيج من التفاصيل لأشكال حيوانية بتناصات شكلية مع الفنون الأنسانية القديمة والنمط المعاصر لاستخدام الأساطير شفراته الدلالية ، للكشف عن العالم القديم (السر ، الغموض) ، فالشكل الحيواني في لوحته دلالة ومدلول ، فمن خلال الدلالات الأسطورية للشكل الحيواني كشف عن عمق لا وعي الإنسان (الفردي = الجمعي) وأحياناً عن وعيه والملتقي إزاء أعماله يكون إزاء تاريخ لوعي / سجل سحيق تتحول فيه دلالة الأشكال الحيوانية إلى آثار لتمتلك طاقة سحرية على الحركة والإيحاء والنمو في الوجدان ، فآثار لغته البصرية تحيلنا إلى ما في أعماله من الربط الغريب بين مناخ وجداني للبدائية ومناخ سحري غامض مشبع بالالغاز[١].

فالسياق في نصه يمتلك تفرد بين نصوص الرسامين (العراقيين) وهو يجد ذاته تشكل موقفاً نقدياً لطبيعة الاشتغالات الانطباعية فهي محاولات ذات نزعة شعبية لأستحضار مناخاً وجدانياً واجتماعياً للماضي مندون أن يفقد خصوصية المعالجة والتكوين ، فحريته تتضح بشفرات سيكولوجية باثة بالاستعمال التعبيري للمتلقي[٢] ، فطارق مظلوم يختلف في معالجته التي تمزج جانبي الرؤية المعاصرة لمعالجة الأشكال والرؤية التي تنأى عنها كأشكال (منعم فرات) [*] التي تختلف باللغة التعبيرية العالية للنصوص البصرية لها والتي تبقى خارج الذاكرة لأنها تعيش في إطار عالمها الدلالي الخاص ، فهي مركبة (بشرية + حيوانية) ، كائنات كانت في يوم ما طيور مفردة ، ثم استحالت إلى أنصاف طيور وأنصاف بشر ، وظلت سياقاتها مزيحاً من أشكال حيوانية وبشرية غريبة السمات ملتحمة بمآسيها أوانها تتأمل أو تنتظر مآسيها مستسلمة ؛ فخطابه يغرق بانفعال دلالي ، كما لو كان حبيس إرادة غامضة تقوده بخيط سحري إلى عالم خيالي ، فأشكاله جبابرة وهميون بعيون بائسة لا تبث أساها كثيران آشور المجنحة ، لأنها تشبه أن تكون دلالات ورموزاً لمصائر إنسانية ترقب ساعة الخلاص ، هذا الأفق من المعالجة الشكلية وجد ممكناته بين المادة الصلدة في النحت العراقي ولم يجد له صدى إلا في بعض الرسامين ، لكن المهمة التأويلية أعصى على الفهم والتجديد ، فانفتاح أفق المتلقي يقع في دائرة الوعي والخبرات المعرفية ذات المسارب الوجدانية
للاوعي ، فالأسماء الخيالية لنصوصه حينما لم يستطيع أن يضع موضوعاً أو وصفاً ، إذا كانت أشكاله تقع ما بين حيواني وإنساني لتعميق دلالاتها التأويلية وانفتاح حوارها الوجودي مع التعالقات التاريخية لوجود مثيلاتها الأنسانية [٣] .

وفي عقد الستينات من القرن العشرين وقعت النصوص التشكيلية للفنان العراقي في هذه المرحلة تحت تأثير الفكر الفني ، وتخبطت تلك النصوص واللغة ما بين التعبير الوظيفي (تكريس الشكل للمضمون) ، والتعبير الحر (تكريس المضمون للشكل) ، فما يحقق معنى استمرار التحول الداخلي للنتاجات التشكيلية للفنان بحيث يصبح وضوح موقفه الايجابي الذاتي بمثابة يقظة الضمير لديه وامتلاكه حريته الذاتية ، أما بالنسبة لدرجة الطرح الفني فان ما تحقق هو انعكاس هذا التحول الداخلي في رسومات الفنان إلى أنماط أسلوبية متداخلة ومتسقة عبر التعبير والتأويل ومفصحة عن وضوح الشخصية الفنية لرسومات الفنان في الوقت نفسه [٤] ، فقد قاوم أنماط الرسم السابق بالاشتغال على أشكال جديدة ومنها على توظيف طاقة الأشكال الحيوانية ودلالاتها الفكرية والرمزية ، فاستثمر الستينيون في رسوماتهم

---

(١) ينظر : كامل ، عادل : الحركة الشكلية المعاصرة في العراق ، المصدر السابق ، ص١٩٩-٢٠٠ .
(٢) ينظر : كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، المصدر السابق ، ص١٥ .
(*) منعم فرات : ولد في بغداد عام (١٩٠٠) مارس النحت في المرمر هاوياً بين عامين ١٩٥٩ و١٩٦٨ حيث هيأت له وزارة الثقافة والأعلام الظروف المناسبة لمزاولة عمله الفني ، انتمى قبل وفاته إلى جمعية التشكيليين العراقيين ونال عضوية نقابة الفنانين العراقيين وهو من أهم النحاتين الفطريين الذين ظهروا في العراق .(ينظر: الزبيدي ، جواد : دليل الفنانين التشكيليين العراقيين ، نقابة الفنانين العراقيين المركز العام ، بغداد ، ١٩٨٧) .
(٣) ينظر : الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١٤٦-١٤٧ .
(٤) ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : مقالات في التنظير والنقد الفني ، المصدر السابق ، ص٤٣-٤٧ .

الأشكال الحيوانية بعد تحريرها من صلاتها بالعياني ، مع منح ألذات فرصة لابتداع أشكالها الخاصة ، وكان هذا الجيل يتصف بصفات أساسية منها :

١. التمرد على الأساليب / الأشكال التقليدية .

٢. استلهام التراث بروح العصر .

٣. استعمال المواد الفنية بوعي يمنح ، النص التشكيلي البصري شكلاً أكثر تطوراً / حداثة وموازياً لغليان الواقع ومتغيراته وفهم الفن كحرية لها أساسها التاريخي جعل البحث الفني أكثر وعياً لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة وتأثيره وعلاقته مع المتلقي [١].

ظهر أسلوب الفنان (كاظم حيدر) [*] في معالجة مضامين لوحاته الذي يتجه إلى التأويل الدلالي الأسطوري من خلال دلائل ملامح المخلوقات التي يرسمها وعلاماته فهو يعامل الخيول بشكل يضفي عليها بعض الصفات البشرية ، فالبعض يحمل وجوهاً إنسانية وكأنها حارس الإحساس والانفعال ضمن أجواء لوحات ملحمة الشهيد ، وتجتمع في نصوصه البصرية كل العناصر الشكلية ليبتدع مخلوقاً تتوحد فيه النقائض وتجتمع في تكوينه الفكري والديني ، وهي تأويلات رمزية حسية وتاريخية [*] مرتبطة بالواقع بشقيه الماضي والحاضر (التراث والمعاصرة) [٢] في نتاجاته التشكيلية يستوحي الرموز القديمة ويعيد تكوينها بما يناسب العصر ، ورؤية الفنان المتحررة فقد جعل الحصان جزءاً لا ينفصل عن مكونات أعماله / نصوصه[٣] ، فهو من الفنانين الذين وظفوا الرمز بشكل واسع متعدد الدلالات في أشكاله حيث كان يبحث عبر نظامه التأويلي الذي حمل في ثناياه جوانب الصراع والمأساة من خلال استلهام أشكال التراث القديم ، الوسيط وأحداثه ، واثبت قدرته على تحويل لغة الأشكال الحيوانية والمضامين والرموز المتعددة إلى تأويلات تثري تجربته الفنية ، وتضيف إليها الجديد والمبتكر ، ولكنه بعد أن ابتكر مفردات لأشكال حيوانية متميزة / منفردة فان هذا المزج يخدم غرضه / خطابه الجمالي ، حيث يبدو ألتشبيهي والمجرد يتبادلان الفعل في الصورة ويكمل احديهما الآخر ، فلوحة (البراق) (١٩٧٠) تمثل في بعضها حصان النبي (ﷺ) في إسرائه ، وتمثل في بعضها الآخر رحلة النفس خلال الزرقات المظلمة في ليل الإنسان الطويل المليء بالغوامض (شكل٤٦) [٤] ، فكان حريصاً على إيجاد مسارب لتأويل النص البصري فأستخدم التحوير في الأشكال الإنسانية والحيوانية ، ومبدأ التجميع الشخصية المركبة الأسطورية في سيادة تمثله الفكري الحضاري والملحمي معاً ، فكان أن صعد أشكاله لبث شفرات لمدلولات ذات أبعاد تأويلية مثيولوجية ، حيث تبدأ الإشارة إلى المسلك التشكيلي ومادتها الذهنية وأبعادها التاريخية ووحدة الفكر [٥]، (فكانت ملحمة الشهيد) [**] (شكل٤٧) التعبير عن الموروث بأسلوب شكلي معاصر ، فاستلهام

---

(١) ينظر : كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٠٣ .

(*) كاظم حيدر : ولد في بغداد عام (١٩٣٢) ، حصل على الليسانس في الأدب من دار المعلمين العالية (١٩٥٧) ودبلوم رسم من معهد الفنون الجميلة بغداد (١٩٥٧) ، درس فنون الرسم والديكور المسرحي والليثوغراف في الكلية المركزية للفنون بلندن وتخرج عام (١٩٦٢) ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، شارك في أكثر المعارض التي أقيمت داخل وخارج العراق ، مؤسس جماعة الاكاديمين التي أقامت معرضها الأول (١٩٧١) ، وضمت كل من (كاظم حيدر ، نعمان هادي ، صلاح جياد ، فيصل ألعيبي ، وليد شيت) ، عمل كأستاذ في كلية الفنون الجميلة / بغداد ، وهو أهم مصمم ديكور في المسرح العراقي ، ويعد من أهم المجربين= =فالتشكيل العراقي بين أقرانه توفي في اواسط الثمانينات . (ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص١٢٠) .

(*) يقول الفنان (كاظم حيدر) : (لقد تأثرت غاية التأثر بالتاريخ العربي الإسلامي والحضارة الآشورية والبابلية القديمة وأواصل اهتمامي بالأدب والتاريخ واخذ الموروث الشعبي جانباً من اهتمامي ومازلت ابحث فيه وكذلك الموروث الديني اهتم به كثيراً) . (ينظر : آل سعيد ن شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص٤٤) .

(٢) ينظر : الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١٢٩ .

(٣) كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ؛ مرحلة الستينات ، المصدر السابق ، ص٢٢٩ .

(٤) ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، المصدر السابق ، ص٣١ .

(٥) ينظر: آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢، المصدر السابق ، ص٤٤-٤٥.

(**) ملحمة الشهيد : تصور الملحمة واقعة ألطف في كربلاء واستشهاد الإمام (الحسين بن علي "ع") والمعرض يمثل ترجمة بصرية لقصيدة كان الفنان قد وضعها حول الموضوع نفسه ، وقد ضم المعرض (٣٥) لوحة على قاعدة المتحف الوطني للفن الحديث (١٩٦٥) .

استشهاد (الحسين بن علي) (عليه السلام) كانت تعكس وعياً متقدماً [١] ، فجسد الموكب التاريخي ، في مشهد عظيم من الخيول والفرسان ، فهنا يتوقع الملتقي أن يعثر على الفن لتجديد خطاب الموت / الشهادة / الحياة ، وهما ملفوفان ببريق الشهادة [٢] ، وترى الباحثة أن الفنان في نصوصه التشكيلية / لوحاته / خطاباته تؤكد على القوة التي تملكها الأسطورة وأبعادها الإنسانية والفنية ، فوضع لكل موكب عنواناً مقروءاً بقيمته التشكيلية ، فاعتمد سياقات شكلية لعلاماته ، للمعاني ، لقضية امتزجت فيها الأحداث التاريخية العنيفة بالمشاهد الأسطورية ، فاستطاع أن يعمق دلالة الرمز وظلاله الذي ينبثق من الوحدة العامة للأحداث حين منحه تأويلاً لا نهائياً (تعدد المعنى) إذ نجد الخيول المنهكة ، تقابلها في الجانب الآخر ، خيول مستنفرة والتي تمثل للملتقي نقائض بشكل مؤثر وتشكل وسطاً جيداً للدلالات والرموز والمضامين ، وبنى الغياب الحاضرة في لعبة الدلالات والمعاني المتوالدة لفعل امتلاك العمل الفني لـ(كاظم حيدر) أبعاد ذهنية .(تجريدية) وحرية تشكلاته المختلفة .

وكان (محمد عارف) [*] ، يغني تجربته الفنية بالأساطير ذات العلاقة بالواقع والرموز الحية ، فينقلنا من المناخ الواقعي إلى المناخ الأسطوري الخرافي ، والذي يكشف عن تاويلات أساسية اعتمد عليها الفنان في لوحاته / نصوصه البصرية وهي دلالة تجسيد الرمز البطولي (الرمز / الماضي) ، فهو يسعى عبر الأسطورة بأن يحقق مضمونه الإنساني المعاصر ، فرموز أشكاله الحيوانية تستمد من عالمه الواقعي (الأكراد العراقيين في شمال العراق) ومن الدلالات المرتبطة بهدفه الإنساني ومن رموز أشكاله الحيوانية (الحصان والحمامة) ، فالحصان يؤول كقيمة للخلاص الإنساني ، والحمامة لديه دلالة رمز اللقاء والحب والسلام ، فعندما يؤول شيطانية الحرب وشرها يصورها الفنان من خلال عنفها وقسوتها وعندما يؤول الحنين إلى الوطن / الذات يصوره من خلال لقاء (حصان ورجل) الحصان يتكرر كثيراً في أعماله وهذا التكرار يكشف عن عمق ارتباط النصوص البصرية للفنان بالبيئة وأشكالها حيث تمكن قيمة الحصان الواقعية التي تبلغ أحياناً درجة الرمز ومرحلة الأسطورة والحمامة في لغته البصرية رمز التآخي والسلام والحب والرغبة للخلاص والحنين إلى السلام الداخلي ، ويصور الحب من خلال رسمه امرأة ورجل تتوسطهما حمامة بيضاء ، فمن خلال الرمز والتأويل والتعبير الفني المتجدد استطاعت نصوصه البصرية أن تكون خطابات بسياقات تنتمي إلى عصرنا [٣] .

والفنان (غازي السعودي) [*] واحد من الرسامين الذي وظف شكل الحصان في آثاره البصرية من خلال زواية يجمعها رابط أساس وهو البعد التراثي للحصان أولاً ، والرمزي ثانياً ، والجمالي ثالثاً ، فهو أعطى لشكل الحصان مكانته التراثية وعلاقاته مع الإنسان ودوره في الحياة العربية ، وجوه في القصص والحكايات العربية ، دوره في الفتوحات والحروب والانتصارات والمآسي العربية ، وتأويله بمنظار يوفق بين أدواره المختلفة وعلاقته بالإنسان ، حيث يبرز الحصان كدلالة تعود بنا إلى الماضي الذي شهده تاريخنا العربي الإسلامي ، فاستلهم العديد من الفتوحات ورسمها مؤكداً دلالة الحصان التاريخية في الفتوحات كبنية حضور ، أما بنية الغياب فهي رغبة باستعادة الإنسان العراقي لدوره الحضاري والإنساني وامآني أن يتحرر ويحقق مجالاً حوارياً مع الآخر المتحضر ، فشكل الحصان

---

(١) كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، المصدر السابق ، ص٥١ .

(٢) الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١٢٧-١٢٨ .

(*) محمد عارف : ولد في أربيل عام (١٩٣٧) دبلوم معهد الفنون الجميلة بغداد (١٩٥٦) ماجستير أكاديمية الفنون الجميلة (موسكو) (١٩٦٧) ، دكتوراه في الفنون التشكيلية/ رسم ، عضو جماعة بغداد للفن الحديث (١٩٧١) ، عمل مدرساً في معهد الفنون الجميلة وأكاديمية الفنون الجميلة- بغداد (١٩٧٧) وكلية التربية الفنية / الجامعة المستنصرية وأكاديمية الفنون الجميلة - بابل ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، شارك في العديد من المعارض داخل وخارج العراق. (ينظر : الزبيدي ، جواد : دليل الفنانين التشكيليين العراقيين ، المصدر السابق ، ص٢١٨) .

(٣) ينظر : كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات ، المصدر السابق ، ص٢٠٤-٢٠٨.

(*) غازي السعودي : ولد في بغداد (١٩٥٣) حصل على اختصاص فن الموزائيك من معهد روما عام (١٩٦٢) كما حصل على اختصاص بفن الفريسكو (١٩٦٣) شارك في معارض جماعة الانطباعيين العراقيين في المعرض الأول لجماعة الزاوية (١٩٦٧) ، عمل أستاذ لمادة الجداريات في كلية الفنون الجميلة / بغداد عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، شارك في العديد من المعارض داخل وخارج العراق . (ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص١٠٢) .

كرمزاً تاريخياً لم يفقد دلالته التعبيرية لا عن الماضي أو الحاضر ، فدلالة هذا الرمز لا تتجلى إلا من خلال منح الرمز مدلوله التراثي التاريخي ، ومن خلال القيمة الواقعية لمدلولات الحصان في الحضارة العربية بصفته رفيق الإنسان المخلص الوفي وجزء من حياته ، فعندما تستحيل الدلالة الواقعية إلى دلالة رمزية فإنها تكتسب معناها من هذه العلاقة ، أي قدرة الرمز على إحالتها إلى الماضي والعودة في حوار مستمر مع القارئ / المستقبل ، إلى معنى وجوهر أنساني أشمل ، فالتأويلات التي يوحي بها تستحيل إلى رمز القوة ورمز الصراع ورمز لخصوبة الحياة وحركتها المستمرة ، فجسد البعد الجمالي في الأعمال التشكيلية (للسعودي) من خلال شكل الحصان ومن خلال مفهومه ألتأويلي ، فاهتم بالجوانب الجمالية ومنحها البعد الخالص للتناسق والانسجام[١].

وكان للمشكلات الحضارية ، سياسياً واجتماعياً في عقد الستينات أثرها المباشر بظهور تجارب فنية متمردة بمعنى ظهور التجريد من الاختزال النسبي للأشكال الحيوانية إلى التجريد المطلق ، ويختفي الإنسان ويحل محله إشارات ودلالات ورموز لأشكال حيوانية ، ومعظم تلك الرموز يعاد أحياؤها على نحو مزدوج بين الوعي بها وبين أعادة منحها المعنى الجديد الذي يعمق رؤيتنا للنص البصري ، ويجعلنا ندرك الجانب المعرفي في الإبداع الفني ، فضلاً عن الرؤية الثنائية في الأعمال الفنية ، وتظهر نزعات واقعية وتعبيرية خلال هذه الثنائية ، فلم يعد الفنان يجد خطابه في الأسلوب الواقعي ، إنما وجد نفسه في بنية العمل الفني لا خارجه [٢] .

أما النصوص البصرية / التشكيلية للفنان (ضياء العزاوي) [*]؛ فحسه الشكلي – الدلالي التاريخي يعود إلى تناصات شكلية / توظيف أقدم حضارات العراق إلى السومريين الذي مزج فيه بين التشبيه والتجريد ، وبقي الأثر السومري في أشكاله الحيوانية ودلالاتها بالماساة واللوعة والعنف ، فقد استخدم الإشارات والرموز الإسلامية والسومرية والأساطير البابلية - كلاً منها بحد ذاتها - قاعدة / تناصية وجمالية وخطابية دون أن يبدو عمله الفني مجرد صور أو وثائق فهو يمزج بتلقائية الحالم الذي تتبدى في رؤاه أشكال وشخوص وحيوانات لها قوة يكاد يصعب تفسيرها وتأويلها [٣] ، وفيما بعد كان أقرب في انحيازه للموقف البنيوي لنصه البصري ولكنه اقل تمسكاً في ارتباطه بالمضمون الفكري [٤] .

وتعد تجربة الفنان (علي النجار) [**] واحدة من أكثر تجارب الرسم الستيني أهمية في العراق فتمتلك نصوص لوحاته إحساس صوفي تختلط فيه مفاهيم يصعب وضعها في تأويل معين فهو يذيب مفردات أشكاله في مناخات أسطورية تتداخل معها مسحة بدائية ، بعيداً نحو اللامألوف ، وارتياد عوالم تجتمع فيها التراكيب الأسطورية بالرمزية ، وتكتسب صياغاته للأشكال الحيوانية طابع الليونة والميوعة تلك التي تأخذ من المتخيل الكثير وليس فيها ما يوحي بالصلادة ، فغرائبياته تفسر لنا السياقات الذاتية الداخلية والرؤية لنصوص (النجار) البصرية إزاء ما يرى ويؤول ، وتلعب عناصر الرؤيا مجتمعة دوراً في تكثيف انطباعاته الخيالية ، فهو يؤلف أشكاله الحيوانية تبعاً للخيال ، وهو يتعامل مع أفكاره ذات النزوع (الميثولوجي) حيث عرفت تجارب الفنان بعزمها على الإفادة من الموروثات الإنسانية كالأساطير ، وديانات قديمة مع ما يضيفه من تحويرات على ملامح كائناته الغرائبية المتراكبة ، فالشكل الحيواني

---

(١) ينظر : كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات ، المصدر السابق ، ص٢٧٦-٢٧٧.

(٢) ينظر : كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، المصدر السابق ، ص٨٣ .

(*) ضياء العزاوي : ولد في بغداد (١٩٣٩) ، حصل على بكلوريس آثار جامعة بغداد كلية الآداب (١٩٦٢) وحصل على دبلوم رسم من معهد الفنون الجميلة بغداد (١٩٦٤) ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، ساهم في معارض جماعة الانطباعيين (١٩٦٠) شارك في أكثر المعارض التي أقيمت داخل وخارج العراق . (ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص٢٥) .

(٣) ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، المصدر السابق ، ص٢٨ .

(٤) آل سعيد ن شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢، المصدر السابق ، ص٩٠.

(**) علي النجار : ولد في بغداد (١٩٤٠) ، تخرج من معهد الفنون الجميلة بغداد (١٩٦١) ، شارك في العديد من المعارض داخل وخارج العراق ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، اقام أكثر من تسع معارض شخصية منذ عام (١٩٦٦) هاجر الى السويد في نهاية التسعينات . (ينظر : الزبيدي ، جواد : دليل الفنانين التشكيليين العراقيين ، المصدر السابق ، ص١٤٢) .

لديه يخضع لسلطة المخيلة [1] ، اشكال (النجار) الحيوانية تسبح في حلم كائن مازال غضاً في علاقته بالوجود ، وهائم في الحنين الى عالم اكثر براءة وسلام .

فيما كان (إسماعيل فتاح الترك) [*] ، في نتاجاته الفنية والرسم حراً في تحرير نصوصه من فعل الممارسة الحسية لتقترب من فعل الأثر الإنساني ، الإنسان المبدع الذي يضيف للحضارة الإنسانية آثاره المستمرة لتقف أمام فعل الزمان الكفيل بتحولات المادة والوجود ، فهو الحياة – الموت في ولادات مستمرة ، ولذلك ففعِل الفنان في إشاراته وآثاره ودلالاته تفعيل لفكرة الولادات المستمرة بفعل الممارسة الإبداعية الحرة التي لا يقف أمامها وجود آخر ، إنها زمان يتوالد ، فالعلاقات الايروسية التي شغلت اغلب النصوص البصرية لـ(الترك) وأجزاء الخصب ما هي إلا دلالات لتلك العلاقة التي تضمر فكرة التوالد والتحولات السرية للوجود الكامن داخل وجود الفنان ودوره الكوني ، ورغم أن الكثير من جيل الستينات بقي محافظاً في تناوله ثيمة الجسد الإنساني أو ثيمة الموروث العراقي ، إلا انه ظهر في رسوماتهم الأشكال الحيوانية كما في رسومات الفنان (الترك) الذي تناول شكل الديك والذي يمسكه رجلاً عارياً والذي بتناصاته مع بعض الأشكال العراقية القديمة يفتح أفق التأويل إلى جنسانية العلاقة الإنسانية ومفهوم الحب والخصب [2] .

ووقفت نتاجات (محمد مهر الدين) [**] كثيراً عند التجريد الخالص إلا أنه في مرحلة من مراحله عمل على توظيف بعض الأشكال الحسية في نتاجاته إلا أن ميله نحو التصميم وتجريداته كان أعظم من أن تستمر في ذلك ، فكانت أغلب نصوصه تجريدات رياضية رسمت كدلالة لطبيعة العلاقات الإنسانية والحضارية المعاصرة فهي نظم رياضية وأنساق علمية وضحت وأثرت في أبعاد الإنسان وأشياءه ومكوناته ، فأصبح الإنسان جزء من هذه النظم وتركيباتها المختلفة .

ولم يتوقف (سعدي اللبان) [*] عن الرسم فكانت أشكال الأساطير وعلاقاتها هاجسه والرغبة في التواصل النوعي ، فتطالعنا مقابل لوحات (علي النجار) الوديعة ضربات فرشاة (اللبان) بخطاباته المغايرة التي تبث بجانب المتعة الجمالية الفنية رؤية للوجود ، لان كل ظاهرة حديثة كي تتشكل لابد وان تكون مرتبطة بالتطور التاريخي للإنسان [3]، فالعمل الفني المعاصر إذ امتلك فرادته ، وبان للملتقي حقيقة جديدة ومسارب جديدة للوجود من فهم آخر منفتحاً مع الأفق التاريخي والوجداني للمتلقي ، فعالمه الفني منفتحاً دائماً في صياغات الحدث هموم المجتمع ، يعيد صياغة الشيء/ الشكل غير متوقعة ليثير لدى الملتقي شعوراً بالمفاجأة ، فحياة أشكاله ودلالاتها ليست دائرة مغلقة ، ولكنها مؤثثة بالخسارات التي يسخر منها وبها يواصل الرسم ، لآثاره ولغته المستمرة ، أشكاله الحيوانية (الحصان ، الطير ، القطة) تأخذ لها أدوار في الأساطير السحرية والدينية بما فيها من معجزات وطلاسم ، قابلة للتأمل والتأويل ، إذ تمتلك قدرة فائقة

---

(١) ينظر : الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١١٠.

(*) إسماعيل فتاح الترك : ولد في البصرة عام (١٩٣٤) تخرج من معهد الفنون الجميلة (فرع الرسم -١٩٥٦) و(فرع النحت -١٩٥٨) حصل على دبلوم فن السيراميك من معهد (سان جاكومود) ومعهد روما عام (١٩٦٤) ، وحصل على شهادة أكاديمية الفنون الجميلة للنحت في روما (١٩٦٣) ، أقام العديد من المعارض الشخصية في ايطاليا وساهم بعد عودته إلى العراق في العديد من المعارض في داخل وخارج العراق عمل استاذ لمادة النحت في كلية الفنون الجميلة – بغداد له مجموعة من النصب والتماثيل اهمها نصب الحرية في بغداد ، توفي عام ٢٠٠٤ . (ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص١١٠) .

(٢) الزبيدي ، كاظم نوير : الذاتي الأسلوب في الرسم العراقي الحديث ، بحث غير منشور ، كلية التربية –جامعة بابل ،٢٠٠٢ ، ص١٣ .

(**) محمد مهر الدين :ولد في البصرة (١٩٣٨) ، دبلوم معهد الفنون الجميلة - بغداد (١٩٥٩) ، ماجستير في الرسم والكرافيك (أكاديمية الفنون الجميلة /وارشو- بولونيا -١٩٦٦) ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، شارك في جميع مهرجانات الواسطي واغلب المعارض الفنية داخل وخارج العراق ، له مجموعة منفذة من الجداريات (مطار بغداد والبصرة ، ساحة الاحتفالات) عمل مدرساً في معهد الفنون الجميلة – بغداد . (ينظر : الزبيدي ، جواد : دليل الفنانين التشكيليين العراقيين ، المصدر السابق ، ص ٢٠٧) .

(*) سعدي اللبان : ولد في بابل (١٩٤١) ، تخرج في معهد الفنون الجميلة بغداد (١٩٦٢) ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، شارك في عدة معارض شخصية وجماعية منذ عام (١٩٦٦) .

(٣) جودت ، حسيب : مع اللبان والنجار في عالم السكينة والعنف والأساطير ، صحيفة الجمهورية ، ع١٠٦٧ ، دار الجمهورية للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٦٦/١٢/٢٨ ، ص٨ .

لرسم أدق التفاصيل المُرحلة من الحدث / الذاكرة / الدلالات ، فثمة خلق علاقات لعالم آخر يمثل الشكل الحيواني ، فتتشكل اللوحة من خطاب مكوناته الظاهرة ، فلوحة الأمومة يتشكل فيها (أنثى) الحصان في حالة حنين إلى مهرها الصغير التي تنظر إليه من خلال الكوة (شكل٤٨) فالمفهوم والمعنى الكلي يتقدم في فعل القراءة ، وترى الباحثة أن روحية النصوص البصرية ترفدنا بمعطيات خيالية تدين بولائها الروحي لوحدة المخلوقات ، فالإنسان في لوحاته يستطيع أن يبدو كطائر احياناً، مع انه يظل خاضعاً لأسباب علاقات اللوحة البنائية وشفرات أشكالها الوجدانية / النفسية ، والعناية بالصياغات والشكل الحيواني والرمزي تشكل أسلوبه في الرؤية ، تحاول الأشكال الفنية فيه طرحها في معالجة ذاتية وفي رؤية الأشياء والآخر ، وتفجير إمكانية النص البصري المنجز من الداخل مع الاقتراب من منطقة الواقعية التي تصفها مدلولاته بأنها منطقة أحلام ذات أصول إنسانية كونية موغلة في القدم فأشكاله التي تقوم في الخيال والزمان والمكان تنفتح وتلتحم مع أفق القارئ لإيجاد مقاربات للمعنى والقراءة .

وأطل (عامر ألعبيدي) (*) على الرسم العراقي بأشكاله الإنسانية والحيوانية الملحمية ، وهو يطور رؤية (كاظم حيدر) (الملحمية – الشعبية) ، ولكن (عامر) يعاملها برموز دنيوية وليس برموز دينية ، أي إلى رؤية (ملحمية – اجتماعية) مستمدة من واقع الحياة الإنسانية وليس من الأساطير(١) ، كما في (شكل٤٩) وثمة معالجات مارستها النصوص التشكيلية للفنان منها التجريد والاختزال للأشكال الحيوانية ، فحاول أن يشذب أعماله من الزيادات المؤثرة على بنية النص البصري إلى جانب العناية بالتكوين / وبدلالاته وأبعاده ، فكان يحرص على تأويل أفكاره شكلياً - بنائياً بصورة يتجلى فيها التراث منصهراً بالرؤية المعاصرة للفن ، حيث حاول أن يؤول شكل الحصان في بعديه الواقعي الاشاري والرمزي على حد سواء ، فالبعد الاشاري في معانيه الكثيرة المرتبطة بالإنسان في الماضي والحاضر ، والبعد الرمزي في ان للحصان مكانة تكمن في علاقته بالإنسان وفي تجسيد بعده المرتبط بتطور تاريخ الإنسان ، ففي معظم لوحاته نجد شكل الحصان الجامح أو الذي تحول إلى شكل رمزي أو في بعضها بوضعه الطبيعي..الخ ، ولأن الحصان يرتبط بالصحراء فقد منحه تأويلات جمالية تشكيلية (٢) وخيالية قرائية ، فدلالة شكل الحصان يعبر عن صلة قوية مرتبطة بحياة الإنسان ، فهو حضور للتأريخ الإنساني ومسيرته الطويلة (بنية الغياب) ، وتكشف هذه الدلالة عن بعده الرمزي التراثي حيث كان الحصان مفخرة من مفاخر العرب ، فهو يحمل خصال متميزة ويمتلك بعداً جمالياً خالصاً ، فللحصان قيمة جمالية تستمد من العلاقة الشكلية للحصان العربي نفسه .

عقد السبعينات من القرن العشرين بداية لرؤية فنية جديدة في النتاجات الفنية التشكيلية العراقية ورسم ملامح شخصية / الفنان المستقلة سواء ضمت العمل الفردي أو الجماعي ، وتوسعت تجربة الفنان والمتلقي وما يرافقها من نقد وازداد النزوع نحو مجالات الحداثة (التجريد) والتجديد والمتواصل باتجاه تأصيل رؤيته وخلق منافذ جديدة لوجود سطوح تصويرية وأشكال جديدة في نصوص الفن البصري العراقي ومنحه قيمة خاصة ، والتعبير بالأفكار ذات المنحى الفلسفي والإيديولوجي ، فدافع الفن يتبلور بالدور الذاتي والمغامرة والرؤية الشاملة المنفردة للفنان / النص (٣) ، فثمة نزعتان تتداخلان لبلورة نتاجات الرسم العراقي : ماضيه القديم ، والتجديدات التي حصلت منذ أواسط القرن العشرين (٤) والفنان السبعيني عمل على إدخال عناصر جديدة وحذف أخرى في آثاره التشكيلية لجعل الفن العراقي أكثر صلة بالنظم العلمية وأكثر تعبيراً عن معنى الحرية والخلاص ، حيث كان يعيش أزمة تعبيرية إنسانية /

(*) عامر العبيدي : ولد في النجف (١٩٤٣) ، درس الفن في بغداد ، أقام معرض شخصية منذ عام (١٩٦٦) ، حصل على الجائزة الأولى في معرض أبيزا الدولي باسبانيا (١٩٦٤) ، له جداريات في مطار بغداد ومطار جدة الدولي ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له معارض عدة في داخل وخارج العراق . (ينظر : الزبيدي ، جواد : دليل الفنانين التشكيليين العراقيين ، المصدر السابق ، ص١٤٩) .

(١) ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢، المصدر السابق ، ص٥٧.

(٢) ينظر : كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ؛ مرحلة الستينات ، المصدر السابق ، ص٣٨٠-٣٨٤

(٣) ينظر : كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، المصدر السابق ، ص٦٩ .

(٤) كامل ، عادل : التشكيل العراقي ؛ التأسيس والتنوع ، المصدر السابق ، ص٨٩ .

حضارية وكان يعبر عن فحوى تأويل البنية التركيبية بالنسبة للنصوص التشكيلية لفنان يعيشها من الداخل[١] .

وكانت تجارب السبعينات حتى التسعينات - والسنوات التي تلتها - تعيش التجريد بين حدود التقنية ، فثمة خطابات عاشت أعماق المضمون الإنساني وعلى نحو مؤثر وشخصي ، أدى إلى تجارب في إطار إشكالية الاصالة والتجريد ، فأزمة الحرب والحصار وتجارب نهاية القرن العشرين ، حملت معها إنجازات تعيد للفن التشكيلي العراقي حياته الداخلية وخطابه الإنساني والروحي معاً [٢] .

وكان (علاء بشير) [*] عبر أحاسيسه المتراكمة وفق رؤية غير واقعية يعطي دفعاً تخيلياً لنصوصه وتأويلاته الباطنية وتعبيراته الرمزية بإشارات وإيحاءات مرئية بتحويل أكثر من رمز أو إشارة تعبيرية بعنصر واحد ، فالأشكال الحيوانية كالطيور والزواحف والأسماك تحمل دلالاتها الأسطورية بالحقيقة تارة والخيال تارة أخرى [٣] ، ويعمد في لغته التشكيلية إلى صياغة رموز وعلامات خاصة به تحيط بها استدلالات مختلفة عن الأشياء المرئية أو المدركة حسياً وخاصة للشكل الحيواني مثل رمز الغراب الذي ارتبط بالمعرفة المحرمة على الإنسان ، فبدأ اهتمام الفنان في خطاباته بالغراب ، ورسمه في دلالات متعددة ، فكان يمثل رمزاً في الميثولوجيا الإنسانية [٤]، استعان به الفنان لأنه شاهد ورمز على (حوادث كثيرة)[**] ، لتنفتح أبواب التأويل للمتلقي وفي رسوم (علاء) [***] لم يعد شكل الغراب لأنه شغل بمأساة البشر الذين قضى الطوفان عليهم ، وبذلك فمعنى الغراب عنده منذراً للإنسان بالفراق والخراب والرعب ، ووظف الفنان شكل الهدهد فكان رمز الهدهد للحكمة والجمال والذي لا يأتي منفرداً بل مشتبكاً في مشهد إنساني حيث اشتملت لوحاته على مدلولات أثرية ، فالرموز منذ فجر التاريخ ظلت نفسها ، إلا أنها اتخذت روحية سوريالية ذات أبعاد رمزية ، ففي أعماله يستعير من السوريالية تأليف صور رمزية متداعية تظهر منها حدود الواقع وكأنها أشياء مزعومة [٥]كما في (شكل٥٠) ، وفي لوحته (العراق المحارب) (١٩٨١) وظف فيها رموزاً من بلاد آشور (اللبوة الجريحة والنخلة والحمامة) ، وبأسلوب رمزي عالج دلالات عمله الفني الذي يعبر عن صور الحرب والخراب والمآسي ، فضلاً عن محاولته إيجاد مساحة دلالة ومعنى موضوعات الأشكال الحيوانية الغريبة من تاريخ الإنسان اعتماداً على خزين اللا شعور ، فـ(علاء بشير) بالرغم من أجواءه السوريالية إلا انه حريص على إضفاء معنى للنتاجات من دون أن يغلق أفق القراءة والتأويل[٦].

---

(١) ينظر : آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢، المصدر السابق ، ص٥٩ .

(٢) كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، المصدر السابق ، ص١٤٧-١٤٩ .

(*) علاء بشير : ولد في خانقين (١٩٣٩) درس الرسم في القسم المسائي لمعهد الفنون الجميلة (١٩٦٠) عرض أعماله مع جماعة الانطباعيين العراقيين (١٩٥٨-١٩٦٨) تخرج من الكلية الطبية ببغداد وحصل على شهادة الدكتوراه في جراحة التجميل من لندن وله مشاركات مختلفة في المعارض المقامة داخل القطر وخارجه ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين له العديد من المعارض الشخصية في النحت والرسم . (ينظر : دليل معرض الفنان الشخصي ١٩٨٠) .

(٣) ينظر : أفكار ميتافيزيقية بخطوط اختزالية ، صحيفة الجمهورية ، ع١٠٨٧٢ ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص٨ .

(٤) ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : تأملات في غراب علاء بشير ، صحيفة الجمهورية ، ع٥٥٣٥ ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص١٤ .

(**) فمثلاً عندما قتل هابيل بأصابع قابيل فأن الله سبحانه وتعالى أرسل إليه غرابين ليعلماه كيف يدفن أخاه القتيل ، فهو أول شاهد جريمة الإنسان فضلاً عن قصة الطوفان وإرسال النبي (نوح "ع") للغراب ليستكشف موقع اليابسة . (ينظر : جبرا ، جبرا إبراهيم : تأملات في غراب علاء بشير ، المصدر السابق ، ص١٤) .

(***) حيث يقول (علاء بشير) اللاوعي هو الجزء المطمور في أعماقنا ونحن عادة لا نرى إلا الجزء الظاهر للوعي ، لكن للفنان كشاف داخلي يرى الاثنين معاً فالمشكلة هي مشكلة الملتقي الذي قد لا يتبين هذا الوعي عند الفنان في أعماله ، وقد يسود في أعمالي جو من الغرابة يجعل من الصعوبة ألامساك بذلك اللاوعي والإحساس به). =
=(ينظر : بشير ، علاء : حوار حول مشكلات الفن بدأنا نتخلص من عقدة النقص تجاه الغرب ، مجلة كل العرب ع٣٥٢ ، باريس ، ١٩٨٩ ، ص١٦) .

(٥) ينظر : سهيل ، سامي : علاء بشير صور من الإنسان ، مجلة فنون عربية ، ع١ ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، ١٩٨٢ ، ص٥ .

(٦) بشير ، علاء : حوار حول مشكلات الفن بدأنا نتخلص من عقدة النقص تجاه الغرب ، المصدر السابق ، ص١٦ .

وأيضاً للفنان التشكيلي الناقد (عادل كامل) [*] تأويلات عديدة من خلال اعتماده على مفرداته لأشكال حيوانية أسطورية (فهو يستجيب للخامة تحت طائل الإحساس بضرورة استيفاء حقيقته الإنسانية غير أن ذلك لا يتم على الأرجح إلا تحت ظلال الهوس الروحي الذي يبدأ حين تضمحل سلطة الشيء عبر صياغات بنائية يتماثل مع مفهومات تقع فيما وراء الرسم) [١] ، فهو لا يبحث عن القشور وإنما عن الألباب المتمفصلة بالروحي اللامتناهي كتماثل العبادة المطلقة التي ترجح المطلق على الجمال ، فقد شغل تفكير (عادل كامل) كما شغلت سابقاً سكان بلاد العراق القديم المعتقدات الدينية الخاصة بالموت اتضحت هذه الأفكار والمفاهيم التأويلية لخلود الروح بعد فناء الجسد في نتاجاته كمثيلاتها في الأعمال العراقية القديمة ؛ لنزول اينانا إلى العالم السفلي باعتقاد عراقي قديم على الإنسان مهما بلغ سوف يلاقي حتفه وما ملحمة كلكامش إلا تأكيد لهذا المعتقد ، أن الإنسان مهما بلغ جبروته وقوته سوف يلقي نصوص (عادل كامل) تتحدث بلغة العصر عن مأساة الإنسان الأبدية فأشكاله المرسومة (الحيوان الأسطوري ، الزقورات ، المرأة ...) المغطاة بألوان ترابية والمندمجة معاً والمكونة هيئآت أسطورية تحتضنها أجواء أسطورية ملحمية ذات جذور عراقية أصيلة تتخذ من التأويل أساساً لها في التغير [٢] ، إذن فعملية الخلق في نتاجات (عادل كامل) تعد اكتشاف لغايات جديدة مقترحة لأشكاله الحيوانية الأسطورية المجردة كما في (شكل٥١) ، فالخطاب هنا لا ينغلق داخل مكانه المتناهي بل يبقى يترك عبر الزمان مكونا وجودياً جديداً ً، كأن الزمن هنا يتكرر كما لا يتكرر الحدث بوصفها – المفردات الملحمية – تمتلك مخفياتها لبلورة المشاهد المتجددة ، انتهجت نصوص (عادل كامل) الأسلوب الرمزي على صعيد تقنية الحفر في تدوين أفكار مشاهد الواقعة المقدسة ، عندما قام بتجزئة الفضاء التصويري للحدث تعبيراً عن المأساة ،فضلاً انه جعل المتلقي يستثمر المحنة أمام تكوينات العمل ، إذ أن هيآت أشكاله الحيوانية ذات الأسلوب المجرد ازدهرت بصور أبعد من أن تكون تقليد لأي شيء مرئي

ولرسومات الفنان (وليد شيت) [*] دلالات مختلفة للواقع التاريخي حيث ينظم دلالات منسقة في المظاهر الخارجية ، ودلالات الأشكال الحيوانية المعبرة عن مأساة إنسانية بشاعرية تصويرية مؤسسة جواً أسطورياً روحياً ما تزال الأوهام تراوده في التأويل وعلى وفق رؤية مرجعية لدلالات ورموز متوارثة تحكي تلك العودة الأسطورية باستعارة ترتبط العاطفة ، فلوحة (شهيد تل الزعتر-١٩٧٠) يمثل تأويلاً وتخييلاً لصراع ابدي ومفهوم عرفناه منذ العصور التاريخية القديمة (ملحمة كلكامش) وتشكل اللوحة من رأس أفعى في الجزء العلوي وفي نظام تركيبي (جسد امرأة لحيوان مجنح) يأخذ بالعمق بما يفيض من معنى يتجاوز هذا النظر فعالجها النص لدلالة معنى للحياة وديمومتها أملاً في نصرة الحق والسمو والقوة ، وحمل اللوحة كلاً من النسر والرأس التأويل الدلالي لفكرة (الخير والشر).

أن (إسماعيل الخياط)[*] قبل علامات الألفية الثالثة أدرك مغزى الاختلاف داخل النص ، هذا المشهد السري لكائنات (حيوانية ، نباتية ، آدمية) لا تنتمي إلى جنس محدد تحدق فينا من وراء الوجودية

(*) عادل كامل : ولد في الناصرية عام (١٩٤٧) ، دبلوم وبكلوريوس فنون تشكيلية جامعة بغداد ، فنان وناقد تشكيلي الف أكثر من ثمانية كتب عن الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة فضلاً عن المقالات التشكيلية في الصحف والمجلات ، وهو غزير في نتاجاته النقدية ولديه أيضاً مجموعة قصص وروايات ، له اكثر من سبع معارض شخصية منذ عام (١٩٦٨) وشارك في العشرات من المعارض الجماعية ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين . (ينظر : الزبيدي ، جواد : دليل الفنانين التشكيليين العراقيين ، المصدر السابق ،ص١٤١) .

(١) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : ممرات الغرابة ، دليل معرض للفنان عادل كامل ، قاعة شداد ، بغداد ، ٢٠٠٠.

(٢) ينظر : الموسوي ،شوقي : أجواء أسطورية حالمة في تجارب عادل كامل ، صحيفة العراق ، ع٧٠٨٢ ، دار العراق للصحافة ، بغداد ، ٢٠٠٠/٦/٢٢ ، ص٦ .

(*) وليد شيت : من مواليد الموصل (١٩٤٧) ، عضو جماعة الاكاديمين ، تخرج من كلية الفنون الجميلة في بغداد ، ثم أكمل دراسة الماجستير في الرسم من جامعة هاردفورد بأمريكا ، أقام معارضه الشخصية منذ عام ١٩٧٠ وعاد ليقوم بالتدريس في كلية الفنون الجميلة - بغداد ، ثم سجنته مخابرات صدام لعدة سنوات ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له عدة معارض شخصية ، وشارك في العشرات من المعارض المشتركة ويعمل حالياً أستاذ في كلية الفنون الجميلة بغداد . (ينظر : الزبيدي ، جواد : دليل الفنانين التشكيليين العراقيين ، المصدر السابق ، ص٢٤٧) .

(*) أسماعيل الخياط : ولد في خانقين (١٩٤٤) ،عضو جمعية الفنانين العراقيين (١٩٦٥) تخرج من دار المعلمين الأبتدائية في بعقوبة (١٩٦٦) ، عضو نقابة الفنانين العراقيين ، أقام (٣٣) معرضاً شخصياً منذ (١٩٦٦ - ٢٠٠٣) في داخل

وداخل لذائذ الرسم : هذا اللعب الذي يبلغ حد اللامبالاة الجمالية ، اللعب المتقن المحاك بخيوط لا يفارقها نزف جراحات أبدية ... فعندما نشتبك مع نصوص (إسماعيل الخياط) تصدمنا بلذائذ غير قابلة للتعريف فهو ينقب ويحفر داخل الخلية السرية للذاكرة البشرية حتى يخيل للمتلقي أنه لا يحاكي ولا يقلد إلا نداء ضائع بين الأزمنة ، وهنا يقترب نظامه في الرسم من عالم الأحلام بالمعنى الشامل حيث لا يغدو المعنى إلا مندمجاً بالإشارات والعلامات والأشكال الحيوانية ،فالقصد الشامل عند الفنان لايقبل التجزئة ، أنه سيقوم بالحفر في ذاكرة ستصطدم بالمجردات حيث سيضطر الرسام هنا الاستعانة بالمحسوسات وهنا ستحدث أنتقالة من الرسم باللون الواحد إلى الألوان المتعددة .

إن (إسماعيل الخياط) ينفي الأشكال المألوفة ، انه يقلب الواقعية التقليدية ليصور بقايا عصور مندرسة (طيور متحجرة ، مئات الأشكال التي فقدت هويتها وجنسها) (شكل٥٢)فالفنان هنا غير معني بالأنواع وإنما تمسك بقانون النفي الذي هو المحرك لكل استحالت إلى تقاليد ومعايير متمسك بإشارات دالة على مغزى الفناء وعدم الثبات ، وهذا المنظور يقرب تجربة الفنان من التذوق الخاص عند بعض المتصوفة حيث الرؤية البعيدة لا تتوقف عند الأجزاء وإنما تأخذها معها حيث الغناء المطلق أو درجة الصفر التي سبقت تكون كوننا الكبير ، انه يكرس مهارته لإخراج موضوعاته وكأنها مشاهد مسرحية حيث يبدع برسم أندر وأغرب الأشكال المحورة ، المحذوفة ، والمعدلة ، بحسب بنية النص الجديد ، فهو يصور الحركة المتواصلة بين الكتل والفضاء تارة تتحرر الأشكال الحيوانية المحورة من قيودها المادية وتارة يغدو الفضاء كتلة ضاغطة لدرجة تدمير الأشكال وعبر هذه العلاقات ينبعث الإحساس بلوعة خفية حتى يغدو موضوع الفنان ميتافيزقيا وواقعياً على حد سواء [١] .

- تأويل الأشكال الحيوانية في رسومات عقدي الثمانينات والتسعينات

كان عقد الثمانينات من اعقد الحقب التي مر بها الرسم العراقي وأكثرها حراجة فرساموا هذا العقد قد عانوا من الفتور الذي استقبلهم به النقد [*] يوم ذاك ، وبكل الأحوال حملت رسوماتهم أزمة جيل غير اعتيادية على إنها فيما يبدو لم تجرفهم إلى العدم بل على نحو متفاوت مع طبع الرسم العراقي بالسمة التعبيرية ان رسوم الثمانيين وعلى الرغم من مظاهر العزلة والقحط في توريد المصادر الفنية والانخراط الفعلي في الحرب (العراقية - الإيرانية ١٩٨٠-١٩٨٨) ، إلا إنهم عملوا إنجازات تعيد الرسم العراقي قيمته التاريخية في الرؤية الإبداعية [٢] .

وقد كشفت رسوم الفنان (فاخر محمد) [**] ، منذ الثمانينات وحتى الآن بفرادة يوم كان احد أهم أقطاب (جماعة الأربعة) [***] فلم يجد حرجا كي يحول لغة الرسم إلى وسيلة للتأويل مع ما ينجزه من

وخارج العراق . (ينظر : كامل ، عادل : جذور الرؤية وآفاق الإبداع ؛ خمسة تشكيليين من كردستان العراق ، المديرية العامة للطباعة والنشر ، وزارة الثقافة ، السليمانية ، ٢٠٠٣ ، ص٧٧-٩٠) .

(١) كامل ، عادل : جذور الرؤية وآفاق الإبداع ؛ خمسة تشكيليين من كردستان العراق ، المديرية العامة للطباعة والنشر ، وزارة الثقافة ، السليمانية ، ٢٠٠٣ ، ص٧٧-٩٠ .

(*) هذه المشكلة مرت بها أجيال التشكيليين فجيل عقد التسعينات كان قد مر بها .

(٢) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١١٥ .

(**) فاخر محمد : ولد في بابل (١٩٥٤) حصل على شهادة بكلوريوس رسم أكاديمية الفنون بغداد (١٩٧٧) ، ودبلوم عالي (معادل للماجستير) أكاديمية الفنون - بغداد (١٩٨٠) ، وحصل على شهادة الدكتوراه (٢٠٠٣) كلية التربية - بابل ، أستاذ مساعد في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له عدة معارض شخصية وشارك في أغلب الأنشطة التشكيلية داخل وخارج القطر .

مضامين ودلالات لأشكال حيوانية ، فهو يحمل خلاصة للتاريخ مع تأويل وبحث عن الأشكال التي تكشف عن جدلية اشتباك حقيقي مع الحياة [١] ، وتجاربه المختلفة في تمرحلاتها الأسلوبية بطريقة تخضع إلى رصيد التداعيات الأسطورية للشكل الحيواني وقراءة الأثر التراثي والبيئي والتاريخي ، فتأويل رموزه وأشكاله الحيوانية تأخذ وجهة تخيلية تارة ، وأخرى تزاوج بين الواقع الأسطوري ، وثالثة تميل إلى نزعة التجريد ، وخطاباته تحتفل بالتأويل الباطني في مظهريتها ، غير أن الجوهر يبقى مرتهن داخل الخطاب لا خارجه كما انه يمنح تجريداته بعداً خليقياً وان بدت دواله ذات مفعول اخف وطأة ، ويحدث في رسوماته أن يمتص الشكل الحيواني طاقة المحتوى ، لينيب عنه في التمثيل والمواجهة ، فـ(فاخر محمد) لا يروق له تحميل الخطاب بالوصايا الذهنية ، فهو يطمح ان يرسم بطريقة الطائر الذي يجوب الفضاء مبتكراً حريته [٢] .

وعرفت رسومه أبان التسعينات والمتخذة من قص الأشكال ولصقها في فضاء اللوحة بدلالات إيقاعية متواترة ؛ وهي ميزة بنائية تصلح لبداية من نوع آخر تمهد له الانفتاح الدلالي على جمالية تأخذ به إلى خفايا التاريخ كما يفعل الفنان البدائي ، ويؤثر استثمار الخيال الفردي بما يقود الخطاب إلى جمال نراه ولا نراه بعين الوقت ، ويضرب صفحا من الإبهام ينوء بخزين من الصور المتخيلة واستحضار ، الخيال بما يلبي حاجه الأشكال الحيوانية (الذي استثمرها من بداية تجربته إلى الآن) داخل متاهة النص البصري [٣] كما في (شكل٥٣) غير مبال بما تجذبه التفكيكية من مخاطر دون أن يسمح روح الأشكال التي تشع بصدى التاريخ فسعى بتجربة الهدم ، لمستقره الأسلوبي إلى المتلقي فتذوق أمكانة التعامل مع النص البصري خارج ذاكرته الذوقية التراكمية ، وبه يكون النص البصري ، والمشاهد والفنان في حضرة التجريب والاكتشاف بإثراء الشفرات الرمزية والاشارية والعلائقية ، فالجانب المحسوس وتاسيساته في تعددية المعاني والتأويلات لإعطاء الحرية داخل النص البصري [٤] ، فاقتراح الفنان لرموزه ودلالاته للأشكال الحيوانية داخل منجزه من هاجس الفنان الشرقي الذي يعاضد سطوحه بين الطاقة الروحية والحسية ، وترى الباحثة أن هنالك ميزة لرسوم الفنان (فاخر محمد) من خلالها يهيئ لنا شفراته التاويلية منها :

١. مجموعة رموز أو أشكال حيوانية وقيم فنية سابقا في المنجز العراقي القديم ومطورة لاحقا في الفن الإسلامي ، وظفت في نصوص الفنان (فاخر محمد) وصعيدة ليدلل على فعل الاستمتاع الذي يمارسه الفنان باستحضارها وتأويلاتها لتهيكل علاماته ورموز لأشكال حيوانية تتخطى باعتباطيتها وهذا يجعله دائم الآفاق من مناخ اسسه سابقاً على سطوحه ، وبحثه في الموروثات وفنونها الشكلية الرمزية والعلائقية .
٢. معاملة السطوح كأساطير في تكوين خارطة النص البصري من المواد الخام ، ويتحرر الكشف عن شبكات للأشكال الحيوانية والمعاني غير المستقرة الدلالة نتيجة لضياع قصدية إنجازها.
٣. البلوغ بالتحوير للأشكال الحيوانية بمظهرها كرمز وأشكال تؤدي إلى التعددية في التأويل والمعنى ، وهو تأويل لأشكال المعاني المترسبة قي سطوح أعماله الخليقية .
٤. اغلب أعماله ذاتية الدلالة لذا فأشكاله الحيوانية هي مختفية بعالمها المتخيل وهذا يظهره باستخدامه اللوني المحتفل بذاته ، ويجاوره بحساسية عالية للون آخر وذو ظهور بصري مختلف يكتسب نوعاً من السحر الرمزي للنص البصري .

(***) امتدت سلسلة معارضها الجماعية إلى نهاية العقد الثامن ، كشفت عن المغزى التعبيري لتجاربها إذ تؤكد الرغبة في تحقيق التعبيرية عن مكنونات النفس من خلال التكوين العام للعمل ، وضمن الفنانين : (فاخر محمد ، محمد صبري ، عاصم عبد الأمير ، حسن عبود) وأقامت ستة معارض من ١٩٨٢ إلى ١٩٨٨ . (ينظر : الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١١٥) .

(١) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : دليل معرض الفنان فاخر محمد ، عمان الأردن ،١٩٩٥ .

(٢) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : فاخر محمد رسم يشبه الحرية أو غريزة الرسم ، دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة حوار ، بغداد ، ١٩٩٦ .

(٣) الأعسم ، عاصم عبد الأمير: جدل الأشكال أو الرسم المَرِح ، دليل معرض الفنان فاخر محمد ، بغداد ، ٢٠٠١ .

(٤) ينظر :مال اله ، هناء : المواد الخام(أساطير) وأمكان اللون (وجوداً مثالياً) ، دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة حوار ، بغداد ، ١٩٩٧ .

وفي الوقت ذاته كان أسلوب الفنان (عاصم عبد الأمير) [*] زاخر بصياغات انتقال الشكل من حال إلى آخر ، والبحث عن جدوى الاتصال بعوالم أخرى أسطورية وطفولية (شكل٥٤) ولتفتيت الصلات القائمة بين الأشكال الحيوانية والإنسانية فانه يخلط في لوحاته الانفعال الذاتي والتصميم في محاولة منه لتجسيد تأويل وتخييل فيض نزعته التعبيرية ، فهو تشكيلي من نمط خاص ، فدوران وطيران أشكاله [**] ، خصيصة أسلوبية للفنان في جميع لوحاته التي تنبنى على قاعدة الاستقرار وتقع في ثنائية بين أسلوب التجريد وكسر التجريد بعلامات أشارية غير مستقرة [1] ، النصوص التشكيلية لـ(عاصم عبد الأمير) تحتفي بعالم من البراءة تشترك في تكوين خطاباته التي تميل إلى عدم التعقيد في طرحها للأشكال وعلاقتها ، فالسهل الممتنع يقوده إلى الاقتصاد ، وقصدية تكون الأشكال وملاحقتها على صعيد التكوين ، والبنية الحاصلة من علاقات الخط واللون وتقنية الشكل والشكل الحيواني حاضر في أغلب لوحاته ، فشكل الطير مثلاً يرافقه منذ الثمانينات والى اليوم ، وتساهم أشكال حيوانية أخرى في تشكيل دلالاته مثل (القط ، الديك) ورسوماته توظف أشكال مأخوذة من رسومات الأطفال يشكل منها كائنات طائرة أو طافية في فضاء من الحلم والسعادة واللعب ، أنها دلالات أماني لعالم من السلام والأمن والحرية .. عالم تعيش وتتواءم فيه الكائنات والأشياء والممارسات والعلاقات بفيض من الحرية ، ورغبة ولاستعادة جزء من إنسانيتنا المفقودة ، وأغترباتنا المستمرة التي تشكل ثيمة درامية لنصوصه البصرية وربما رؤية وجودية لها .

وتتراوح أشكال (هادي نفل) [***] ، بين التجريد والتشخيص الذي يخلق السطوح الملونة ذات التكوينات المختلفة والتشخيص الذي يتميز بكونه تشخيصا غرائبياً مشوهاً لمكونات الواقع المرئي ، فـ(هادي نفل) يبين في أعماله ملاحقته للشكل في الواقع وتعمد تجزئته ، وبصورة عامة توحي أشكاله بالتمزيق أكثر بفعل تعزيز معالجات وتقنيات اللون ، فرسوماته عبارة عن تأليفات أجزاء أشكال حيوانية ولاسيما (الطيور) كالعيون والمناقير ، واستعارات وتأويلات تكتشفها بنية العلاقات في العمل الفني إذا ما تأملناه أكثر ، فنصه البصري يتيح للمشاهد اكتشاف أشكال جديدة وتفكيك أخرى تأسس عليها تأويلات وتفسيرات عدة تظل محملة بحس تشويهي عالٍ ، أي بمعنى تمزيق الأشكال من اجل إعطائها طاقات تعبيرية جديدة أكثر عمقاً ، فالمشهد يأخذ الملتقي ويسحبه للبحث والفوز في أعماقه بحثاً في العالم الغامض ، عن شيء يألفه أو بقايا شيء ، فأشكاله توحي بوجود تشوهات لكائنات حية نوع من الافتراس والوحشية لأشكاله الحيوانية فتنعدم هوية الأشكال بين الايهامات والتشابك والأحتدام الشكلي فطريقة تشكيلها ووضعيتها مأخوذة من تصورات النص البصري ومن مخيلته وغموضه ، إنها توحي بتكوينات جديدة لها القابلية على بث شعور غريب مع كل محاولة لظهور شكل من اشكاله الحيوانية ، وهي من جانب آخر قلقة تتراوح ما بين الظهور والاختفاء والحضور والغياب .

(*) عاصم عبد الأمير : ولد في الديوانية (١٩٥٤) درس في كلية الفنون الجميلة –بغداد ثم حصل على دبلوم عالي (معادلة للماجستير) كلية الفنون الجميلة ، عضو مؤسس لجماعة الأربعة (١٩٨٢) ، حصل على شهادة الدكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية (١٩٩٧) ، يعمل حالياً وبدرجة أستاذ في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له معارض شخصية عدة وشارك في العديد من المعارض داخل وخارج العراق فضلاً عن كونه ناقداً تشكيلياً .

(**) جرب الفنان (عاصم عبد الأمير) معالجة أشكاله البصرية على السطح التصويري موظفاً في الثمانينات الأشكال البصرية ، مثل شكل الطير في أجواء يغلب على بعضها الدقة في المعالجة ثم أنتقل إلى معالجة الأشكال بتلقائية موظفاً أهم أشكاله وهو الرأس الإنساني ثم في مرحلة أخرى أنتقل إلى بساطة التكوينات اعتماد عنصر الخط في التكوين فضلاً عن الإفادة من المصادفات أثناء نمو اللوحة فكان الشكل الحيواني حاضراً وأهمه (الطير والقط) .

(١) ينظر : منشد ، عدنان : المشهد التشكيلي يعالج أوجاعه ، صحيفة المدى ، ع٨٤ ، دار المدى للثقافة والنشر ، بغداد آذار ، ٢٠٠٤ ، ص١٦ .

(***) هادي نفل : ولد في واسط (١٩٤٥) ، حصل على بكلوريس (رسم) كلية الفنون الجميلة –بغداد ، حصل على شهادة الماجستير (فنون) من جامعة حلوان - جمهورية مصر العربية والدكتوراه من كلية الفنون الجميلة – بغداد ، استاذ في كلية الفنون الجميلة – بغداد ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، شارك في معظم المعارض داخل وخارج القطر .

ورسومات (هاشم حنون)[*] أسفرت إشباع الشكل الفني بطاقة التعبير ولكن برؤية فنان خاض غمار الحرب جسدياً فالشكل لديه اتسم برنة أسى غير إنها مذابة بتأويلات شاعرية بالاشتغال على الأشكال البصرية ذات مرجعيات شتى منها ما هو أسطوري وتاريخي ومنها ما هو متخيل ، ويرى (هاشم حنون)[**] أن أشكاله الحيوانية لازالت تنتمي إلى الموروث الحضاري بما تحمله من اهتمامات بالفنون القديمة والفن الفطري وكل ما موجود بالبيئة[***] .

وبالوقت ذاته كانت رسومات الفنان (سعدي داود)[*] تتجه إلى الإرث الفلكلوري العراقي في الجنوب لتطرح للمتلقي دلالاتها وتطرح تصوراته للجوانب الأسطورية والرموز الشعبية والطلاسم ، بدلالة الأشكال المختزلة التي لا يخفى فيها نزعتها الرمزية والتعبيرية ، فأشكاله تنم عن رغبة في مصاهرة الشكلي بالموضوعي ، والدرامي بالشعري ، ويبدو هذا جليا في أشكاله التي تتردد من حين لآخر ، ومنها الطيور الملونة الراعشة ، وغالباً ما تتخذ أشكاله أمكنتها ضمن فضاءات واسعة تتحكم فيها التضادات اللونية [١].

فيما كانت رسومات (ضياء الخزاعي) مفاجأة في معالجتها وحرية تشكلها والتي تؤكد دائما على تغييب سلطة العقل والتعامل معها على أساس إنها نتاج ممارسة تقترب في أشكالها التوحد مع سرعة التنفيذ ونحو التكوين الذي يأخذ من التعبيرية التجريدية نصيباً وافراً ، فتكويناته اللونية الحرة إلى تتداخل مع لأشكال لنساء وعجلة لدراجة هوائية وقطة تراقب وتباغت تكويناته البصرية فهي دائماً تحمل دلالة التلصص والإغواء ...[٢] .

أما الفنان (كريم رسن)[**] فكان الشكل الحيواني يستمد تأويله من الخلط ألغرائبي للوحدات الشكلية التي ترجع في أصولها إلى أشكال رامزة التي كان الفنان العراقي القديم قد حققها في الفخاريات والألواح ، مع أن رسوم لاتكتفي بالاستعارة دون التحوير وبالطريقة التي تسمح بإضافة قدر من خيالاته إليها [٣]، حيث وظف الأساطير العراقية القديمة ورموزها المتعددة في أعماله الفنية خاصة فيما يتعلق بموضوع الصراع الدائم في الأشكال الحيوانية متخذاً من الرمز الأسطوري والإشارات أسلوباً خاصاً به محاولاً نقل صورة الصراع من الماضي والكشف عن التشابه مابينها وبين الحاضر، حاولت نصوصه البصرية أن تستخلص رؤية فنية وتوصل إلى تأويلات يستلهم منها كما يوصل الموروث الحضاري ، ومفهوم مبدأ الاستلهام والتأصيل يحمل الطابع الحضاري المحلي ويتجاوز المحاكاة ، وانه يوظف ويستلهم موضوعاته من الأسطورة الدينية والشعبية برؤية ومعالجة شكلية بدائية توحي بالقدم

(*)(هاشم حنون) : ولد في البصرة (١٩٥٧) تخرج من معهد الفنون الجميلة رسم (١٩٧٩) وبكلوريوس نحت / أكاديمية الفنون الجميلة (١٩٩٩) ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له معارض شخصية عدة ومشاركات داخل وخارج العراق يستقر الآن في الأردن .

(**) يعد هاشم حنون من ابرز جيل الثمانينات فهو يمتاز بقدرة عالية على معالجة السطح التصويري وأشكاله ، وخلال تسعينات القرن الفائت إلى الآن ، هجر التقشف اللوني وبدأت ألوانه احتفالية ، فأصبحت لوحاته تضج بالألوان الحارة الزاهية ، وظف المعالجات الشكلية للشكل الإنساني لـ(جواد سليم) و(فائق حسن) بأسلوبية ومعالجات لونية أو باللون الأسود ثم المعالجة بالخطوط في فضاء المدن العراقية والبيوت الشعبية ، من دون أن يهمل الأشكال الحيوانية وخاصة الحمامة وشكل القط .

(***) أستلال من مقال أحلام كلمطر , لعاصم عبد الأمير لم ينشر .

(*) سعدي داوود : ولد في الناصرية ، تخرج من معهد الفنون الجميلة ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له عدة مشاركات أبان عقد الثمانينات ، هاجر العراق منذ بداية التسعينات من القرن الفائت ، ومستقر في أوربا .

(١) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١١٨ .

(٢) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : الذاتي والأسلوب في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١٣ .

(**) (كريم رسن) : ولد في بغداد (١٩٦٠) تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة /بغداد (١٩٨٨) عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، وله معارض شخصية عدة ، شارك في العديد من المعارض داخل وخارج العراق.

(٣) نفسه، ص١١٨ .

الزماني والعتق الذي أصاب ذلك الأثر، ويعبر عن ذلك بصفات الشكل الخليقي وبأشكال مركبة (حيوانية وإنسانية) تحمل صفة أسطورية / خرافية ، لتعمل بهذا الاتجاه وفق مفهوم حضاري لا يقف بمعزل عن الثقافة والفن في عالمنا المعاصر[١]،

نصوص (كريم رسن) المعاصرة تشكل قيمة بصرية عالية تعتمد فكرة الأثر مع تفعيل استخدام التقنيات المختلفة والمواد ، لتتشاكل وتتناص مع اشتغالات (شاكر حسن ال سعيد) الأخيرة .

ويحاول (كريم سيفو) [*] في تجاربه استحضار الموروث الرافديني والموروث الفرعوني بإسقاطها على الخزين المعرفي (الذاتي) والذي بدوره يقوم بتواشج تلك الأشكال والأفكار مع الخزين اليومي المعاصر وتشكيلها ضمن معالجات ذهنية وتقنية وتصميمية وخلقها من جديد بوعي هو مزيج من الحداثة الفنية والرؤية التأويلية ، لذا فـ(كريم سيفو) كثيراً ما يستعيد وحدات صورية أشكال حيوانية ، وجوه إنسانية ، أرقام ، كتابات ، حروف مبتكرة ، أشكال مرسومه على تماثيل سومرية ، آشورية ، رقم طينية ، كتابات فنون الفراعنة التصورية يضفي على الأشكال القديمة سمة المعاصرة ، باستلهام الجانب الجمالي والرمزي لأستفزاز الوعي الجمعي والحنين إلى الماضي ، فالجانب الرمزي لتلك الأشكال في أنها كانت تشكل في الماضي اللغة الأساس في الحوار الحضاري ، إذا ابتكرت رموزاً وإشارات خليقية ، ومحاولة ابتكار نص يتناص شكلياً ووجدانياً مع الرموز الدينية أو اللغوية في الحضارات السومرية والآشورية أو الحضارة الفرعونية ، أو في استحضار التمائم الدينية البدائية ذات الطابع السحري على شكل مربع ، فللمربع قوة سحرية غامضة ، ويؤكد في لوحاته على الجانب الفكري (الخيالي والجمالي) من خلال ما يمتلكه من تراكم معرفي (قراءة + مشاهدة) ومن خلال قراءته للأدب والأساطير والفنون القديمة والحديث[٢] .

بالرغم من اتساع النشاط التشكيلي في عقد الثمانينات ، (وكان احد أسبابه النشاط الإعلامي المرافق للحرب العراقية الإيرانية) ، إلا أن الكثير من الفنانين وظفوا أساليب مختلفة وبعضهم كان لا يوظف الأشكال الحيوانية إلا نادراً ، أمثال (حيدر خالد فرمان ، فوزي احمد رسول ، محمد صبري ، ضاري مظهر ، خالد رحيم وهل) فقد وظفوا في اغلبهم الشكل الحيواني ، وكانت الأشكال المجردة سمة البعض مثل (حسن عبود ، عبد السادة عبد الصاحب) .

- عقد التسعينات

إن الركب التسعيني في الرسم العراقي المعاصر وبعد مضي ما يربو على أكثر من العقد بات اقرب من الحقيقة إلى الوهم ، والدليل على ذلك تراكمية الأثر التصويري المتناثر هنا وهناك إذ بمقدورنا إن نمنح الخطاب فرصة سانحة للاشتغال على خطاب آخر ، خطاب ذي طبيعة توليدية ، حادث جراء احتكاك المخيلة التسعينية بمعطيات الرسم الحديث ضمن نطاقه العالمي والمحلي على السواء ، فالمتابع لتجربة التسعينيين التشكيلية يجد أن اغلب من عملوا في حقل الرسم استطاعوا تحديد ملامح لوجودهم وهم يشغلون حيزا لا يمكن إلا الإشارة إليه كونه منجزا في حركة التشكيلية العراقية[*] ، وقد بدأوا يقطفون ثمار

---

(١) رسن ، كريم : دليل معرض الفنان كريم رسن ، سلسلة تجارب جديدة ، بغداد ، ايلول ، ١٩٩٢ .

(*) كريم سيفو : ولد في الموصل (١٩٥٣) حصل على دبلوم معهد الفنون الجميلة – بغداد (١٩٧٥) ، حصل على بكالوريوس كلية الفنون الجميلة – بغداد (١٩٧٩) ، سافر إلى فرنسا للدراسة (١٩٧٩) ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له معارض شخصية عدة وشارك في العديد من المعارض داخل وخارج القطر .

(٢) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : الذاتي والأسلوب في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١٤ .

(*) شهد عقد التسعينات تغيرا كبيرا وهائلا وملموسا على كل الأصعدة ففيه وبعد حربين كبيرتين وحصار مميت ، هاجر العديد من الفنانين إلى الخارج هربا من جحيم الحروب والسجن الكبير الذي فرض على الإنسان العراقي من الداخل والخارج ، وفيه توفى (فائق حسن ، حافظ ألدروبي ، رسول علوان ، ميران السعدي ، صالح القرةغولي ، ليلى العطار ، غالب ناهي ، محمد علي شاكر ، إسماعيل الشيخلي ، شاكر حسن آل سعيد ، إسماعيل فتاح الترك ، خالد القصاب) ، وفضل العديد من الفنانين العراقيين العمل خارج العراق والحصول على اللجوء الانساني او جنسيات لدول مختلفة ، فمثلا خرج (علي طالب ، رافع الناصري ، علي النجار ، حسن عبود ، حيدر خالد ، محمد قريش ، ستار كاووش ، فوزي احمد رسول ، خالد القصاب ، شاكر حسن آل سعيد (لبضعة سنوات) ، ياسين المحمداوي ، خالد رحيم وهل ، صبيح كلش ، سعدي عباس ، محمد تعبان ، محمود ألعبيدي ، سلام عمر ، نزار يحيى ، غسان غائب ، كريم رشيد ، رياض

تجاربهم ويلقون صدى طيبا وبالرغم من تشتت جهود هذا الجيل حيث لا يلتقون إلا بين أوقات متباعدة بمعارض ، فمتابعة هذا الجيل صعبة بسبب طبيعة التغيرات المفاجئة الحدوث قي الساحة التشكيلية لما يلاقيه هذا الجيل من صعوبات التأسيس في ظل ظروف استثنائية [١] ، "ورغم ذلك يجمعهم تبكيرهم باكتشاف اماكنهم في الفضاء الإبداعي العراقي ، فإحساس اغلب الفنانين ، بالمدارس الفنية واستيعابها ومن ثم تأويلها من الداخل لتشكل مسالكهم الفنية ، جعل منهم فنانين يتلمسون استقلاليتهم بصورة مبكرة في عصر لم تعد هنالك مذاهب فنية فيه فبدأ الفنان في استثمار المفردات ما بين التجريد والأشكال الرافدينية خصوصاً والحداثي بإعادة توظيف الرمز الأسطوري بصورة مجدية جمالياً" [٢] .

ففي الرسم التسعيني وما بعده نجد نزعات تخص حداثة الرسم العراقي في خطابه الجديد، فثمة أكثر من اشتغال على السطح التصويري، وأكثر من توازن بين الجذور والإضافات وأكثر من مغامرة في سمات الرسم، فنحن أمام تجارب تحافظ على أقدم بنية شرعية للرسم منذ عصر الكهوف وتجارب توحد بين المكان والتحديث ومعالجات بين اللغة البصرية وبين وظائف الحوار الشفاف، فالحداثة تفصح عن انتماء بجذر الذاكرة بالخيال الأبعد ، فلدى جماعة من الرسامين يصبح التعبير متوحدا مع حساسيات التوجه ، توحد (النداء الجمعي) لصياغة أزمات أزمنة قاسية[٣].

(وسعياً إلى تفعيل النشاط والتشكيل العراقي وإبراز خطابه الإبداعي احتفت جمعية التشكيليين العراقيين بمعرض "أسفار عراقية" [*]وبالفنانين الذين شاركوا فيه) [٤] ، حيث كانوا يمارسون صياغة تأملات داخل نصوص لا تنغلق ولكنها تجعل من الانفتاح الدلالي ، لغة حوار وسفرا بَعّد من مداه في الأثر ، وشفافية في الانفتاح وصياغة تنويعات لخصائص التجربة العراقية بما تمتلكه من عمق وتحاور لقضايا الإنسان ومصائر الأساليب [٥] ، (والحرية في الرسم هذا المأزق عند جيل كامل يدفع بالوظيفة إلى قناعها الداخلي وتحرير الدوافع لصالح السلوك فهو لا يقع أسيراً إلا في أنجاز يهرب لصالح افتراضات مرئية وحساسة وتجريبية) [٦].

فالفنان (مكي عمران)[**] في لوحاته استلهم مضامين التشكيل العراقي وفيها الكثير من

العارضي ، شنيار عبد الله ، محمد العريبي ، طالب العلاق ، إيمان علي خالد ، غالب ناهي) ، فيما اتجه الكثير من الرسامين الشباب إلى استنساخ الأعمال الواقعية محاولة لكسب المال ، فأصبحت بغداد من أهم أسواق اللوحات التجارية في المنطقة ، وانحسرت المعارض الرسمية التي كانت تقيمها دائرة الفنون التشكيلية وانحسر نشاط جمعية التشكيليين العراقيين والكثير من المؤسسات ، وانحسر معها عمل الجماعات الفنية ، ومع هذا ظهرت بشكل كثير القاعات الفنية الخاصة التي تقدم الربح المادي / التجاري على الربح الفني والإبداعي ، فظهرت سمة غزارة الإنتاج لأغلب الرسامين العراقيين – وانحسار- الفنانين الكرد في اقليم كردستان ، كنوع من الانفصال ، فمرحلة التسعينات مرحلة متغيرة ظهر فيها الكثير من الطارئين الذين يحاولون استغلال تجارة اللوحات وتسويقها في الدول العربية المجاورة وخاصة الأردن وبيروت وبعض دول الخليج .

(١) ينظر : الاعسم ، عاصم عبد الأمير : تداعيات ما بعد الحداثة ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٩ ، ص٨٦ .

(٢) غدير ، نصير : خطوات مضافة ، دليل معرض مشترك ، قاعة أكد ، بغداد ، ٢٠٠٢.

(٣) ينظر : كامل ، عادل : أسفار عراقية ، دليل معرض تجارب تشكيلية عراقية جديدة ، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، بغداد ، ٢٠٠٢ .

(*) أسفار عراقية : أقيم معرض تجارب تشكيلية عراقية جديدة التي قدمتها جمعية التشكيليين العراقيين وكان يضم (شداد عبد القهار ، كاظم نوير ، مكي عمران ، عبد الكريم السعدون ، محمد الكناني ، شوقي الموسوي ، محمد علي جحالي، اسعد الصغير ، فاطمة عمران ، زينب عبد الكريم ، فادية محمد ، نادية محمد) وقدم بمناسبة مهرجان بغداد العالمي.

(٤) هجهول ، محمد : أسفار عراقية ، صحيفة الجمهورية ، ٢٢ايلول ، دار الجماهير للصحافة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص٨ .

(٥) كامل ، عادل : أسفار عراقية ، دليل معرض تجارب أسفار عراقية ، المصدر السابق .

(٦) كامل ، عادل : اللا شكل المنتظم ، مجلة الموقف الثقافي ، ع٤١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص٧٩ .

(**) مكي عمران : ولد في بابل (١٩٦١) حصل على بكالوريوس رسم كلية الفنون الجميلة – بغداد (١٩٨٣) وحصل على ماجستير – رسم – كلية الفنون الجميلة – بغداد (١٩٨٩) وعلى الدكتوراه فلسفة فن كلية الفنون الجميلة - بغداد (٢٠٠٠) ، يعمل الآن استاذ في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له عدة معارض شخصية ومشاركات خارج وداخل القطر .

السمات[*] التي تبحث في أغوار وحفريات معرفية وفنية تصل حتى فنون سومر وأكد واشور[١]. وتوظيفيه للأسطورة ورموزها والاهتمام بالقراءات التأويلية للأسطورة في لوحته انتج ووظف العديد من الأشكال في رموز أسطورية (شكل٥٥) إذ نشاهد رموزا أسطورية وأشكال حيوانية وإنسانية استلهمها نص الفنان من الحضارات العراقية القديمة ، ولكن بأسلوب وتقنية جديدة ، فهنالك حضور للإنسان وغيابه في محاولة لجعله قابلا للتأويل والتخييل وجعله مستقلاً ولعباً لا يتنافى مع حساسية المتلقي أمام المجهول ، فالنص البصري عنده لا يغيب عصور سومر وبابل ومصر أمام عصرنا ، وثمة محركات متعددة تعمل لديه تحمل عاطفة حادة وأخرى زاخرة بالأفكار والتداخل ، فقد اشتغل (مكي عمران) في تجاربه على مستوى العلامات من(المرجعيات) كافة إلى كثافة النص ، إنها علامة (استذكار- تخيل) داخل حضور النص البصري كي يبقى يتحرك داخل فضاء ممتد ، بما هو علية ، لانه لا يكتم معناه (بالأثر) ولا يخفي صوته بالصمت داخل المعنى ، انه يزاوج بينهما كنص يتعالى بمصادره ، ولكنه لا ينقطع عنها ولا يمكن فصل نظام للأشكال الحيوانية لتعبير عنده عن اشتباكات ، وتداخلات تتجاوز (الثنائية) نحو رغبة تجعل التأويل مجاوراً للبحث في خصائص العلامات التصويرية ، والى جانب محاولة متواصلة لصهر المرجعيات وجعلها تتخذ سمة التجريب[٢] .

وكانت رسومات الفنان (كاظم نوير) [**] منذ البدء مقلقة وتنذر باستحضار رؤية تصويرية مدعمة بقسط لايستهان به من الاستقلالية ولم يجر طويلا حتى تمكن الفنان من مباغتة الوسط التشكيلي في رسوماته التي كانت تسير محمولة على طاقة تعبيرية بتدابيرها البنائية المقتصدة والتراكيب الغامضة تؤسس لهوية تجربة لم تقو الحرب والحصار على الإطاحة بها ، وكان يعرف انه يخوض غمار فن هو اقرب ما يكون إلى نتائج ما بعد الحداثة منه إلى فن الحداثة .

فرسوماته تفر من سلطة المغزى لتستبدلها بسلطة التأويل الباطني بخلفية مفاهيمية وبنائية، لتشييد تراكيبه البنائية وعلى أساس تذليل بنية السرد الحكائي[*] ، مع تفعيل طاقة الإيماء والرمز [٣] (ففي ايماءاته التجريدية الشكلية وفي تاطره المضمون ، على بنيات عمودية الأكثر دلالة في البناء الفني ، وللإشارة إلى رمزية حادة التأويل ، بانغلاقها ألتناقضي ، والتي تختلف نسبيا عن تأويلية جميع أقرانه رؤيوياً للعالم ، فهناك آثار للثيمة التاريخية والحضارية وبرؤية التجريد للواقع / المتخيل)[٤] ، فهنالك انفتاح على مرجعيات مثيولوجية ، بما تختزنه من تجليات وعلامات ذات بعد ميتاواقعي كل في (الحيوانات الأسطورية ، الأسماك ، الطيور) التي هيمنت على فضاء لوحاته (حكاية من الديوانية) و(رحلة صيد في الأهوار) (شكل٥٦) ففيها تمنحنا القراءة البصرية فرصة للتأويل بسبب احتشادها بالرموز السيميائية التي صيرت حسب معالجة أضفت عليها سمات التحويل الدلالي[٥] ، فهو يرسم حكايات وأساطير لأشكال حيوانية ، لها دور (الباث) الإشعاع الصادر عن برق داخل منفى الذاكرة ، انه يرسم بعيدا عن السرد ، فالمعنى يبدو بعد التأويل كامناً في الآخر ، فكل نص بصري يخفي حكاياته ، بلدة الرسام وصيف الديوانية

(*) مر الفنان (مكي عمران) بتجارب أهمها مرحلة التجريدية الغنائية والتي كانت نتاجاته تحتفي بعلاقات لونية هارمونية ثم انتقل إلى توظيف الرموز والأشكال العراقية القديمة أو رسوم توظف الخبرة الأكاديمية ممتزجة بالتجريد.

(١) هجهول ، محمد : أسفار عراقية ، المصدر السابق ، ص٨ .

(٢) ينظر : كامل ، عادل : المرجعيات وفضاء النص ، دليل معرض الفنان مكي عمران ، بغداد ، ٢٠٠١ .

(**) كاظم نوير : ولد في الديوانية (١٩٦٧) حصل على بكالوريوس كلية الفنون الجميلة بابل (١٩٨٩) وعلى ماجستير كلية الفنون الجميلة – بغداد (١٩٩٦) ، وعلى دكتوراه فلسفة فن – كلية التربية الفنية – بابل (٢٠٠١) ، يعمل حالياً أستاذ مساعد في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له معارض شخصية عدة ومشاركات خارج وداخل العراق ، وحصل على جوائز عديدة أهمها ، جائزة جواد سليم الأولى للرسم (١٩٩٧) ، وجائزة الدولة في الرسم (٢٠٠١) ، وجائزة النقد الأولى مجلة الصدى – الأمارات العربية ٢٠٠١.

(*) أقام معرضاً عام (٢٠٠٠) في قاعة حوار وكانت اغلب لوحاته الحكايات الشعبية للجنوب العراقي وخاصة منطقة الاهوار بحس بدائي وميثولوجي – عراقي قديم حاول فيه توظيف امكانات فن ما بعد الحداثة لهذه الأجواء وفي اغلب اللوحات تزدحم مجموعة من الأشكال الحيوانية كأشكال : الأسماك ، الطيور ، الثيران ، الأبقار ، القطط ، الضباع ...

(٣) ينظر : الاعسم ، عاصم عبد الأمير : تداعيات ما بعد التجريد ؛ مجلة الطليعة الأدبية ، المصدر السابق ، ص٨٦.

(٤) موجد ، ماجد حاكم : أفق آخر للأسطورة (كاظم نوير) ، صحيفة العراق ، بغداد ، ٢٠٠١ ، تشرين الأول ، ص٥.

(٥) ينظر : الاعسم ، باسم : كاظم نوير - صدق الانفعال ، صحيفة الثورة ، كانون الثاني ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص٦.

، واستذكار البيئة في العراق القديم ، فالخطاب عند الفنان يتبلور بالحلم ، ولا يعبر وجودا إلا باللامعنى داخل المعنى لأنه يحافظ على الحلم انه يتمسك بجمال منفاه ، يفعل ذلك بالاختزال ، وتحرير الإشارات من التأويل واثقال الافتراضات ، وبالوقت نفسه يخفي عشرات الحكايات ، والرموز والدلالات داخل المعنى البصري المتداخل وهنا تمكن لذة القراءة ولذة ميلاد النص المجهول [١] .

وفي الرسم العراقي يحقق جيل نهاية القرن العشرين [**] ، مغامرة الانتماء إلى جيل يتطلع إلى وحدة الحرية بالأسلوب مع احتفاظ غير مباشر بتراث الأجداد ، ونجدها في رسومات الفنان (شوقي الموسوي) [*] فثمة مهارة في الاستذكار وتنظيم عناصر النص البصري (أشكال هندسية ، حيوانية ، نباتية) فهو يختار تكوينات متوازنة بين الانفتاح والانغلاق الدلالي ويمزج بين الموسيقى والتشكيل في وحدة بين تاويلاته للتعبير عن لوعة داخلية وتأويل غير منغلق على ذاته ، فعالمه زاخر بالإشارات والعلامات والرموز للأشكال الحيوانية ، وكلها معالجة بشفافية تعبر عن تضاد وحركة في بنية النص البصري ، فهو لا يغامر في الاختزال والتجريد كوعي يناسب الخطاب الجمالي لحضارتنا ، هذه اللغة ذات الجذور الموغلة بالقدم تذكرنا بتاريخ الرسم منذ عصر الكهوف وحتى اليوم وبالاحتفال النذري كطقوس معبد ، وكأن رسوماته قد نفذت فوق جدران حضارتنا المعاصرة [٢] كما في (شكل٥٧) ، ثمة نقاط وخطوط وفجوات ومساحات لأشكال حيوانية مجردة تتداخل كانها تكبير لحركة جنينية مكبرة بصورة توكيدية لعملية نشوء في هذه المشاهد يأخذ البعد الأنثوي مداه بأعتباره العالم حركة توليدية لكل تفكك حتمي للعناصر [٣] ، أذن الدلالات التأويلية التي وردت ضمن التشكيلات اللونية للفنان (شوقي الموسوي) قد كشفت عن نسق فني ظل يتصاعد داخل اللوحة الواحدة ، واستطاع أن يدركه المتلقي لما فيه من وضوح ، هذا الفنان من خلال نتاجاته الفنية المتأخرة ، طرح لنا أشكالاً حيوانية وأشكالاً هندسية رمزية اكتسبت بالفعل طابعها الهارموني الذي اعتمد على التجانس اللوني مع ضرورة الألتفات إلى أن شخوص لوحاته يشاهدها المتلقي تعدو في الفضاءات وتتكدس من حولها العديد من الآمال إلى لغة الحضور الدائم ، فالفنان هنا يختزل أشكاله من أجل توضيح مقاصده الإرادية الملحة [٤] ، ألوان الموسوي المجردة تأخذ أشكالاً أميبية – حيوانية – ألواناً لا تمتلك مكانها ، بل هي تختار موقعها في النص لتعلق بإيجاز إلى المتلقي عن سر حديثها عن خلودها الأنكيدي وتمردها الكلكامشي العنيد ، لنيل الخلود بعنفوان آدمي .

---

(١) ينظر : كامل ، عادل : في نصوص كاظم نوير ؛ سفر الذاكرة وعلامات الرسم ، مجلة الموقف الثقافي ، ع٤١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص٧٥ .

(**) في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات ظهرت مجموعة من الرسامين الشباب أظهروا مقدرة عالية وقدموا نتاجات بمقدور وفهم عالٍ ولكنها مالبثت أن هاجروا من العراق فاستقروا في أوربا وأمريكا وكندا وأستراليا ، ومنهم : (محمد قريش ، ياسين عطية ، عمر محمود ، محمد الدعمي ، رياض العارضي) فيما أنتكس البعض وعاد إلى الواقعية أو استنساخ الأعمال الفنية والدخول في الفن التجاري ، وظهرت مجموعة من الرسامين الشباب في فترة التسعينات لكنها لم تأخذ مدياتها النهائية من ناحية الأسلوب والرؤية فبقيت تدور في مدارات أخرى وربما تأخذ في= =المستقبل خصوصيتها في التشكيل أو لم توظف الأشكال الحيوانية في نتاجاتها كأعمال : (أسعد الصغير ، فاضل الدباغ ، ماضي حسن ، حازم محمد جسام ، غسان العلوجي ، هاني علي ، علي عبد الجليل ، مؤيد محسن ، فارس القشطيني ، هادي ماهود ، عباس فخري) .

(*) شوقي الموسوي : ولد في كربلاء (١٩٧٠) حصل على بكلوريس رسم كلية التربية الفنية – بابل (١٩٩٣) وعلى ماجستير رسم – كلية التربية الفنية – بابل (٢٠٠١) وحالياً يحضر لنيل شهادة الدكتوراه فلسفة فن ، ويعمل مدرس مساعد في كلية الفنون الجميلة – بابل ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة الفنانين العراقيين ، له معارض شخصية عدة ومشاركات في العديد من المعارض داخل وخارج القطر .

(٢) ينظر : كامل ، عادل : شوقي الموسوي ؛ حساسية الرسم وجماليته ، صحيفة العراق ، ع٩٨١٣ ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص٥ .

(٣) كامل ، عادل : مرجعيات الرسم وشفافية التحول ، صحيفة العراق ، ٢٠٠٠/١١/١٦ ، بغداد ، ص٦ .

(٤) الهيتي ، حامد : شفافية الرسم وتحديد التحول ، صحيفة العراق ، ع٧٥٣٥ في ٢٠٠٢/٤/٢٨ ، بغداد ، ص٤ .

وفي الرسم التسعيني وخلال سنوات الحصار بعد عام (١٩٩٠) [*] تشعبت المعالجات الفنية وظهرت أساليب مختلفة حد التناقض لكنها ذات صلة عميقة بمنطق الوجود الحضاري وغدت ظواهر الفن انفجارية ، متعاقبة ، وقد عبر الفنان (محمد علي جحالي) [**] بنزعته المتقلبة ، فراح يزاوج بين خياله الداخلي ومكانة المشهد الواقعي ، وينقلنا من المرئي إلى الأسطوري فالفنان لا يخفي الألم العميق في أشكاله ، لان أشكاله الحيوانية تغدو خطاباً تعبيرياً : فآليات تأويل الفنان تحافظ على الفعل ورد الفعل ، واختيار أسلوبه يمثل آلية العمل (موت الرسام) حيث اختار المزاوجة بين شخصية البدائي والإنسان المعاصر رمزاً خلال تحويل الأشكال الحيوانية إلى علامات مهمشة ، فعودته إلى عصور الكهوف [***] (شكل٥٨) منشطة للخيال[١] ، (ففي لوحاته يعمل على إجراء تنويع ويستثمر طاقته لصالح الأسلوب الذي تتماثل فيه الرموز والأشكال الحيوانية والموضوعات ، بل يجعل طاقته تختار أشكاله الحيوانية عبر النفي والتواصل)[٢] ، فأشكاله في وضعيات مختلفة أو كتل زئبقية الأشكال في مشهديتها الأولى عن حيوان أو أشكال طوطمية وهي أنعكاس لشخصية جحالي التي لا تميل في بنائيتها نحو التعقيد ، فهو يرجع كل مظاهر النشاط الفني لديه إلى ألذات الفردية[٣] ، وسعى جاهداً عبر الاهتداء إلى نمط من تأويل النص البصري بما يتماشى مع خياره الداخلي في التعبير والأداء وتنظيم مدركاته البصرية ويسترشد بمخيلته وهي التي تهيئ له المناخ لولادة الأشكال المرجحة التي غالبا ما تتخذ بعداً خليقياً[٤] .

وحاول (عبد الكريم السعدون) أن يوظف شكل الرأس الإنساني المكمم ألفاه أو الصارخ أو المطروح أرضاً مع بقايا الأشكال الحيوانية ، فأشكال الطير والقطط تختفي مع سلطة اللون وحركة الفرشاة[٥] .

فيما كانت رسومات (محمد الكناني)[*] معالجات للمادة والفضاءات لأشكاله البدائية المستمدة من الرسوم العراقية القديمة والرسوم البدائية موظفاً طبيعة الأثر الإنساني والممارسة الإنسانية الطقوسية في أعماله فكانت أشكال الأسماك والقطط والطيور حاضرة تفتح أفق المتلقي نحو أجواء الممارسة التأويلية والمعنى ، إن تحويراته للأشكال من الواقعية نحو التجريد والتجريد المطلق ، ينتمي إلى هؤلاء الذين يبهرهم الحدث تلك المشاهد الجمالية المستمدة من الأشكال الحيوانية ، فالفنان يتوخى التكوين الجمالي

(*) ظهرت في التسعينات أسماء وتجارب لكنها حاولت أن تستغل الفتوحات الشكلية والرؤية العميقة للفن المحيطي التي أشتغل عليها كثيراً(شاكر حسن آل سعيد) وتوظيفه للمواد والخامات ، فكانت نتاجات (هناء مال الله ، كريم رسن ، نزار يحيى ، محمد ألشمري ، سلام عمر ، كريم الوالي ، حيدر علي) فبما بقي غسان غائب متمسكاً بتجاربه في التعبيرية التجريدية وتقصي امكانات تقشف اللون وحركته على السطح التصويري ، مثلما بقي محمد قريش (الذي هاجر إلى هولندا) ، ولم يستطيع (ستار كاووش) هجرة عالمه التعبيري وأشكاله وألوانه التعبيرية بالرغم من السنوات العديدة التي جرب بها هذا الأسلوب ، فهو رغم هجرته إلى أوربا بقي محافظاً على أسلوبه هذا .

(**) محمد علي جحالي : ولد في بابل (١٩٦٨) حصل على بكلوريوس رسم كلية التربية الفنية – بابل (١٩٩١) وعلى ماجستير رسم – التربية الفنية بابل (٢٠٠٠) ، له عدة معارض شخصية ومشاركات داخل وخارج القطر .

(***) أشكاله البدائية (الموتيفية) تتكون من أشكال امرأة ورجل وحيوان (كلب أو ثور) وشمس .

(١) ينظر : كامل ، عادل : فضاء النص وتعددية الرؤية – قراءة في تجارب محمد علي جحالي التشكيلية ، صحيفة العرب ، ٢٠٠١/١١/٢٢ ، ص٧ .

(٢) كامل ، عادل : فضاء النص وتعددية الرؤية – قراءة في تجارب محمد علي جحالي التشكيلية ، صحيفة العرب ١٥/ ٢٠٠٢/١١ ، ص٧ .

(٣) ينظر : الربيعي ، علي محمد : المرجعية في رسومات محمد جحالي ، صحيفة الجمهورية ، ع١٠٨٧٢ ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص٨ .

(٤) ينظر : الاعسم ، عاصم عبد الأمير : محمد علي جحالي رسومات تقول شيئاً ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص٩٥ .

(٥) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : الذاتي والأسلوب في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١٥.

(*) محمد الكناني : ولد في بغداد (١٩٧٠) ، تخرج من كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد (١٩٩٠) ،حصل على شهادة الماجستير كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد (١٩٩٧) ، عمل مدرساً في معهد الفنون الجميلة – بغداد ، وحصل على شهادة الدكتوراه فلسفة من كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد (٢٠٠٤) ، شارك في العديد من المعارض الفنية التي أقامتها جمعية التشكيليين العراقيين والمعارض داخل وخارج العراق ، عضو في جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة التشكيليين العراقيين .

وبنيته التصميمية المعاصرة ، إذ اعتمد على تحويرات البيئة العراقية مع اهتمامه بالرموز والأشكال الحيوانية والبحث عن علاقة جدلية بين التصميم والتشكيل فيمزج مادة الحدث بحساسيته كمتامل بين الذات والموضوع[١] ، لوحاته الممتلئة لأشكال حيوانية وبقاياه المختلفة يقدم مشهداً فيه إيحاء بالضجيج والدمار ، فهو لا يكتفي بتقييد نصوصه البصرية ولا بالحد من غموضها و لا يكلف نفسه جهداً لتوضيح مضامين اعماله أو كشف ما يكتنف بواطن رموزه من دلالات ، وهذا ما يجعل المواجهة بينها وبين المتلقي مليئة بالأحتمالات ، فهي تفريغ منظم لأسقاطات عقله الباطن [٢] .

فيما تخلى (سيروان باران) عن تجاربه الأولى في التحديث وأستقر على استثمار وتوظيف تقنيات الرسم عند (فائق حسن) ، فالأشتغالات العديدة والمستمرة للوحات الواقعية تشاكلت مع لوحاته الحداثية فتمركزت مع طبيعة تقنياته ، ومع اشتغال للخط وبعض التحويرات في الأشكال الحيوانية وخاصة الحصان بوصفه شكل مركزياً يتمتع برسمه ومعالجاته المختلفة ، وبالوقت نفسه ينفتح على تاريخ الإنسان عندما يحاول أن تكون لوحته أثر لًلعلاقة الإنسان بالمحيط والعالم عندما يترك آثاره على السطوح والجدران والأمكنة ، فتبدوا خيوله آثاراً تركها إنسان منذ زمن ، تعلق به وجدانياً بل أصبح جزءاً من هذه العلاقة المفعمة بالوجدان .

فيما أضفت رسومات (أحمد الصافي) على سطوحه بدائية المعالجة من خلال استخدامه لتقنية خشنة تبتعد عن استخدام الفرشاة ، وتوظف في اغلبها والأشكال الحيوانية كالأفاعي والأبقار ، محاولاً تصوير عوالم خيالية لأساطير الخصب والنماء والخلود ،فكانت أعماله تقترب من أجواء الفن البدائي ومواضيعه التي نفذت داخل الكهوف ، فهو لا يريد لأشكال أن تذكر بالفن الواقعي أو بعصر المدنية إنماتعيدنا إلى أجواء صراع الإنسان من أجل البقاء وصراعه مع الآخر في عالمه البدائي وهو الحيوان الذي يكون منافساً له في شغل العالم والوجود [٣] .

---

(١) كامل ،عادل : ثلاث تجارب في الرسم العراقي ، مجلة الطليعة الأدبية ، دار الشؤن الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص١٩ .

(٢) الناشئ ، تحسين : رموز فنية يكتنفها الغموض ، صحيفة الزمن ،ع٩٥٣ ، بغداد ، ٢٠٠١/٦/٢٧ .

(٣) ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : الذاتي والأسلوب في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١٥ .

-مناقشة الإطار النظري ومؤشراته :

في ضوء ما استعرض من آراء وما طرح من أفكار في مباحث الإطار النظري للدراسة الحالية لتقصي حقيقة التأويل ودلالاته معرفياً وجمالياً وفنياً ، فقد ارتأت الباحثة مناقشة ما طرح من آراء وأفكار للتوصل إلى مؤشرات تفيد البحث في التطبيق والتحليل وتحقق هدفيه .

فمن خلال ما مر من استعراض آليات التأويل والدلالة ومظاهرها في الرسم وصعوبة هذا التأويل إلى حد شكلت هذه الصعوبة إشكالية محايثة هي إشكالية تلقيه وفهمه ، صحيح أن إشكالية التأويل أو صعوبته ليست جديدة في فن الرسم ، فلولا وجود هذه الصعوبة لما انتقلت إلينا مقولة (المعنى في قلب الشاعر) إشارة إلى خفاء المعنى وغموضه من ناحية والى صعوبة تأويله وتلقيه وإدراكه من ناحية أخرى ، فقد بلغت إشكالية التأويل في بعض مواقعها إلى مستوى القطيعة مع المتلقين ، وما تعمل على توصيله هو الغموض لا المعنى فهو صعوبة للملتقي يستهدفه الحداثيون ، ففيه تكون العلاقة بين الفن والمجتمع علاقة ليست ايجابية تماماً ، والحداثيون لا يرون ان هناك فعلاً وظيفة اجتماعية ايجابية للفن يجب ان تقدم على الفن نفسه (فعلى الفن أن ينفي المجتمع الذي أنتج فيه ، والفن الأصيل هو الذي يقيم عالمه الخاص ، في نوع من الاستقلال الذاتي نفسه عن أي ارتباط خارجي) [1] ، فالفنانون الذين يؤمنون بذلك هؤلاء تُغيب قصداً جسور التواصل بينهم وبين المتلقي ، فأسهم فنهم كثيراً في خلق إشكالية التأويل والتلقي ، فهذه السمات ومنطلقاتها الفكرية والفنية وما حققته من مفارقات لتاريخانية الرسم والذوق وتغيير وتخريب لمفهومه التداولي ، وحاول البعض من المفكرين النقاد الخروج بمفهوم جديد لحل عجز المناهج النقدية القديمة وطرائق التأويل التقليدية على أن تكون صالحة للتعامل مع الخطاب أو النص البصري الحداثي ، وان تنهض بمهمة تأويله وقراءته.

إن الكثير من المبدعين والفنانين (كالرسامين المحدثين) يجدون صعوبة بالغة في تحويل أفكارهم إلى نص بصري ، بل أن عدداً كبيراً من الفنانين المبدعين يعترفون صراحة بنوع المعاناة التي يلاقونها وهم يفتشون وينقبون في حصيلتهم عن المفردة التشكيلية والتقنية المناسبة التي يمكن أن تعبر بدقة وصدق عن الفكرة والأشكال التي تدور في أذهانهم ، وتزداد هذه الصعوبة حين يكون الأمر متعلقاً بوصف المشاعر والأحاسيس والوجدان ، وتبقى مع الأشكال أو المفردات أو التقنيات هي الأداة التي لا غنى عنها في صياغة الأفكار ونقلها وتوصيلها إلى المتلقي.

ولهذا ظهرت نظريات التلقي والتأويل الحديثة ذات أدوات واليات تحاول الكشف ما تحت سطح النص البصري والحفر فيه حتى تتكشف بنياته العميقة وتنتج دلالاته الغائبة في الرسم أمام نص بصري حسي، بسيط ذي بنية واحدة واضحة غير معقدة لا سطح لها ولا عمق فسطحها هو عمقها وعمقها هو سطحها ، لكن الأمر مختلف في الرسم المعاصر وإشكالي ، فتعقيداته التعبيرية والدلالية ، ومفارقته المرجعية وما يخبئه تحت سطحه ، كل هذا وغيره جعل من هذه الآلية قاصرة وغير ملائمة للتعامل معه ، ولهذا رفضها من يمارسون قراءة هذا الجنس من الرسم أو الفن مدركين طبيعته في إطار التحولات التي حدثت له ، فادعت الأدوات البديلة التي تصلح للتعامل معه وهي القراءة التأويلية الدلالية بما تتضمنه أو يتداخل معها تحليل وتفسير عميق ؛ لان النص البصري صعب ومبهم ومشتت دلالياً ، ويبدو مليئاً بالفراغات والمساحات والأشكال التي تنتظر من يملؤها معرفياً ودلالياً ، والمدلول فيه يبدو منفلتاً من الدال المعجمي البصري ومتمرداً عليه حتى لم تعد العلاقة بينهما ثابتة ومستقرة لما أصابها من ضعف وتوتر ؛ فالرسام المعاصر (كما يفهم من فكرة الحداثة وما بعدها) لا يكرر وعياً ولا يكرر معنى ، انه يخلخل الوعي من خلال رؤية أو استشراف لوعي جديد والقارىء هو مستوحي المعنى ومنتجه .

وهناك نمط في التأويل يقوم على دور المؤول في أنتاج دلالات الإشارات والرموز والدوال التي تضمنها النصوص البصرية / اللوحات دون الالتفات إلى الدلالات المعجمية البصرية لها بل يدركها الفهم تبعاً لاستعداد المؤول وموهبته وخبرته الذوقية وعن طريق معارفه وثقافته فهو يتعامل مع النصوص البصرية التشكيلية ويعدها وقائع بديلة للإدراك مرتبطة بحالات الوعي .

---

(١) أبو زيد ، أحمد : لعبة اللغة ، مجلة عالم الفكر ، المصدر السابق ، ص٣ .

فالنص البصري التشكيلي متشابك المسالك كأنه (متاهة) يصعب الاهتداء إليه ، والمتلقين في هذه المتاهة مضطرون إلى التحسس والتلمس لأي ملمح يشير إلى الدلالة وينتجها ، فمن خلال هذا الشبه بمن يحاول اقتفاء الأثر بالعثور على خيط داخل النص البصري (اللوحة) يقودهم إلى المعنى والدلالة ، ولهذا تبدو القراءة التأويلية الدلالية هي مرشد المتلقي في هذه المتاهة ما لم يبتعد النص البصري عن الحقيقة وإيحاءاتها مقترباً من الألغاز ، والتساؤل سمة مشتركة بينهما وهو من مقومات التأويل ، فـ(التساؤل) أداة إبداعية مع المبدع وأداة تأويلية مع المتلقي ، ولعل التأويل يزداد تنامياً مع هذا التساؤل الذي لا يبتعد عن الحيرة والارتباك الذي ينمو التأويل (الهرمنيوطيقا) منهما ، فيبدو أن هناك علاقة تفاعل بين التساؤل والتأويل والنص البصري الجمالي / اللوحة ، فالعمل الفني هنا لا يحمل دلالة نهائية محددة ، فالدلالة فيه احتمالية وملتبسة ومؤجلة ، والتأويل هو القراءة أو آلية التلقي القادرة على انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل ، وما ذلك الالتباس إلا لأن المتلقي أمام فن يعبر بشكله عما لا يقال أو لا يرى في الحياة المعاشة أو ينم عن غير ما يظهر من أشكال وتكوينات وصور ويبطن أكثر مما يظهر ، فالدلالة فيه محددة بأنها ما لم يقل أو يشاهد أو يرسم أو ما قيل ورسم بشكل غامض ، وينبغي فهمه فيما وراء أو تحت سطح النص البصري [1].

والقراءة التأويلية الدلالية من وجهة نظر بنيوية تعطي أهمية لعلاقات النص البصرية التشكيلي المكونة لبنيته الدلالية ، فلا معنى لأية وحدات في النص البصري التشكيلي إلا بفضل علاقاته الداخلية بعضها ببعض لكن البنيوية التركيبية لا تكتفي بهذه العلاقات ، أو السياق الداخلي للنص البصري ، وإنما تربطه بسياق آخر خارجي من الشروط الاجتماعية والثقافية التي أنتج فيها النص البصري المرسوم أو عملية (الفهم) وهي وصف العلاقات المكونة الأساسية لبنية دلالية ، أي توضيح هذه البنية البسيطة نسبياً والمحايثة للأثر الفني ، وعلى الباحث في هذه القراءة إلا يضيف أية عناصر دخيلة على النص البصري المرسوم / اللوحة أو أية دلالات غير منتزعة من النص البصري المرسوم نفسه ، وموضوع القراءة ، ليس من خلال رصد وتتبع سياقاته الداخلية فقط وإنما من خلال رصد سياقاته الداخلية والخارجية ، وينجي المتلقي برصده للعلاقات وتحليله لها ؛ على تبديد ما يغلق النص البصري المرسوم من ضبابية ، ولسنا بهذا نتجه إلى اتخاذ البنيوية منهجاً للقراءة التأويلية الدلالية ، ففي البنيوية لا نجد ما يخدم هذه القراءة مثل استبعادها القارىء من دائرة التلقي ، ومثل عدم تفريقها بين النصوص البصرية المرسومة من ناحية قيمتها الفنية أو الجمالية ، وعندها أن كل نص بصري مرسوم صالح للقراءة وان كان هابطاً ، وتركيز كل اهتمامها على البحث عن أنظمة النص البصري وسياقاته ، وعلى تتبع علاقاته المكونة لبنيته إلى درجة يتراجع عندها إنتاج الدلالة ، فالقراءة التاويلية بحقل الفهم غرضها ليس فهم العمل الفني التشكيلي كما فهمه الفنان وإنما أحسن مما فهمه مبدعيه .

القراءة التأويلية الدلالية من وجهة نظر تفكيكية نجد فيها أن التأويل والتفكيك يبتعدان في المنهج والرؤية بقدر ما يقتربان في الصيغة والغاية ، ويمكن القول بان احدهما يقع في جغرافيا الآخر بالمعنى الذي يستهدف فيه مسالة الأصل والبحث عمّا هو مكنون في خبايا العمل الفني ، فالقراءات التي تستهدف وتبنى بالقدر الكافي في سبيل المعنى الحقيقي الكافي تستحيل الجمع على صعيد واحد التأويل والتفكيك ، وان الإحالة في الأرجاء يجعل من الفهم هو عدم (الفهم الجذري) لإعادة إدراك الموضوع من جديد وفق تجربة تأويلية مفتوحة ينعدم فيها القرار الحاسم والمعنى المطلق ، وهو القانون الذي يميز التفكيك عندما يصبح المدلول أثراً لا ينفك عن الترحال عبر سطوح الدال دون إدراك حقيقته ، لا حقيقته هي تبدل الدوال باستبدالها وتعويضها .

والقراءة التأويلية هي إدماج البنية الدلالية المكتشفة في (قراءة الفهم) وإدماجها في بنية أوسع منها بحيث تكون (قراءة التأويل) جزءاً من مقومات قراءة الفهم أي تهتم قراءة التأويل بإقامة علاقة بين العمل الفني والواقع الخارجي ، باعتبار أن هذا الواقع هو البنية الأوسع والأشمل التي يتركز عليها التأويل ، وإرادة الفهم والرغبة فيه هو ما أدى إلى ظهور ما يسمى بالحلقة أو (الدائرة التأويلية) فكل عنصر من عناصر السطح البصري يفهم من خلال الكل ، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر

---

(١) ايكو ، امبرتو : التأويل والتأويل المفرط ، ت: ناصر الحلواني ، الهيئة العامة للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص٥٢.

، وقد أصبحت هذه الدائرة بمنزلة مرحلة شرطية للفهم ، ذلك انه ابتغاء أن يفهم المتلقي عملاً فنياً عليه أن يمتلك فكرة سابقة عن معناه التام رغم أن المتلقي لا يمكن أن يعرف معنى الكل إلا بمعرفة معنى أجزائه .

والرسم الحديث المعاصر في حقيقته لا يتوقف كله على الفهم فعناصر الرسم تتجاوز حدود المنطق وعملياته الذهنية ، وفعل الفهم يشمل صنوف التلقي : الحسي ، والوجداني ، والعقلي ، فنحن ندرك الرسم عندما نبصر مادته ، وندركه عندما نقبض على شيء من دلالته ، وخاصة عندما ننجح في إقامة عالمه التخيلي ، وبناء صورة في عمليات القراءة البصرية ، ونحن ندركه أيضاً في كل مرة نتركه فيها ثم نعاود اللحاق به في فعل قراءة تأويلية دلالية متجددة ، مما يجعل الفهم مراحل ، ويعد الوصول لنهايته هدفاً سرابياً هارباً ، وتتعدد أوجه وزوايا إدراكنا للرسم الحديث والمعاصر ، مع هذا يبدو صعباً فهمه ، أو إدراكه من جميع جوانبه ويقودنا إلى أي مدى يمكننا معرفة تأويله .

(ويختلط التحليل أحياناً بالتأويل والفهم أو التفسير بمعناه ألتأويلي ، فالتفسير هو دائما ما ندعوه بالقراءة التحليلية أي القابلة لان تبرز على نحو متماسك ما كان يحاول النص البصري أن يخفيه) [1] ، من دلالات فهو أجراء تأويلي وان اخذ تقنية التحليل ، أو هو خطوة من خطوات التأويل ومظهر من مظاهره ، فهو واقع في إطار منهج التأويل بشكل ما ، والتحليل يجعلنا نذكر القراءة التأويلية من وجهة نظر أسلوبية ، وهي دراسة الأسلوب ينصب اهتمامه على تأويل النصوص البصرية وتقديرها ، فالتأويل غايته والمؤول الأسلوبي لا يتناول إلا نصاً جديداً بالتحليل الذي يهدف إلى كشف مدلولات النص البصري من خلال النفاذ في مضمونه وتجزيء عناصره ، ويتضمن كل تفسير تأويلي إمكانية التوصل المشترك إلى معايير كامنة بعمق ، وثمة معايير يمكنها أن تكون خاصة لكل تفسير بمعزل عن تقليد خصوصي وعن (ترسيم تصوري) ، فالتفسيرات التأويلية هي معيارية وتأملية ، والمؤول الأسلوبي لا ينشغل بطرق آليات اشتغال النص البصري بهذا المعنى وإنتاجه له ، أما المؤول السيميائي فهو ليس حراً في صنع المعنى ، بل حر في العثور عليه بإتباع الطرق التي تخرجه من النطاق مفردات النص البصري ، أي انه يضفي أي معنى يشاء على العمل الفني ، بل يستطيع أن يضفي عليه كل المعاني التي يتمكن من ربطها بالعمل الفني عن طريق الشفرة التأويلية ، فالمؤول السيميائي ليس حراً حرية مطلقة في تأويله ، بل هو يعرف معانيه مستعيناً بمرجعيات تقع خارج النص البصري ، تضبط فهمه وتوجيهه لإنتاج دلالة مقبولة ، فانه لو تنصل من تلك العناصر التأويلية ، لكان تأويله فاسداً ، فالسيمائية (الدلالة) حركة تأويلية غير محددة بأي أفق ، وغير محكومة بأية غاية ، وعلى هذا الأساس ، فان ما يطلق العنان لهذه الحركة وما يمدها بعناصر التأويل هو المؤول الذي يعرف عناصر تأويله من مصادر متعددة : (الثقافي ، الخرافي ، والأسطوري والديني) ، وكل ما يسهم في أغناء التأويل وتنويعة ، لذا فان فضاء (السيمياء والهرمنيوطيقا) [*] ، (الدلالة والتأويل) هو فضاء يصعب شغله ، والدفاع عن الهرمنيوطيقا يقتضي من المرء أن يموقع نفسه وان يدخل في الفعالية التأويلية لإنتاج المعنى وتكشفه ، وثمة سيمياء تأويلية يقدمها البعض كتتمة للهرمنيوطيقا والسيمياء ، سوف يتعين أن تطبق بخصوص التقابل بين الهرمنيوطيقا والسيمياء وان التعهد بالهرمنيوطيقا بوصفها فناً في التأويل ، هو تعهد نحو إنتاج الفهم.

والسيمياء بوصفها علم العلامات تقدم منهجاً من اجل اكتساب معرفة تدور حول البنى المؤسسة للغة البصرية ، وتنتقد الهرمنيوطيقا لتوجهها الذاتي ، بينما تنتقد السيمياء لموضوعيتها المفرطة ، فعند نقطة تقاطع الاثنين تفتح العمليات للدلالة ، والقدرة على التدليل الذي يمكن أن تعمل فيه (سيميولوجيا هرمنيوطيقية) وبغية تطوير إمكانية الدلالة التاويلية (السيميولوجيا هرمنيوطيقية) كانت هناك آليات ومفاهيم طرحت ، كان أهمها :

---

(١) شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، المصدر السابق ، ص٦٢ .

(*) (السيمياء والهرمنيوطيقا) علمان يتعاملان في الأساس مع ما ينتجه البشر من وسائل لتحويل محيطهم إلى محيط أنساني أي محيط ذا دلالة ، حيث نجد أن السيمياء تسعى إلى تعريف العلامات التي يبدعها البشر وتصنيفها وتحليلها ، بينما تسعى الهرمنيوطيقا (التأويل) إلى كشف الطرق والوسائل التي تمكن من فهم النصوص البصرية ، ومن الوهلة الأولى يمكن تبين أن السيمياء اعم لأنها تتعامل مع جميع أنواع العلامات ، أما الهرمنيوطيقا فإنها الصق بالنصوص البصرية التي تبدع في إطار اللغة الطبيعية ، وإذا كانت السيمياء الصق بالإطار الاجتماعي فالهرمنيوطيقا الصق بالنطاق الفردي ، ولكن في الأساس نجد أن العلمين هما في الواقع تطوير لعملية القراءة وتقنين لها ، وطرح لجميع المشكلات المتعلقة بها . (ينظر : نفادي ، السيد : السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة ، المصدر السابق ، ص٤٨) .

١. سمات الدائرة الهرمنيوطيقية ووظيفتها ، لاسيما في تأويل الأعمال (هيدجر) وفي لعب اللاتمييز الجمالي (غادامير) وفي الخطاب بوصفه وسيط الفهم الذاتي (ريكور) .
٢. منزلة النصوص البصرية المرسومة ولا سيما أنظمة العلامة التي يؤسسها (بارت) ونظرية الشفرات التي تعينها (بارت) واللذة التي تحدث فيها.

إن (السيميولوجيا والهرمنيوطيقا) هما المنهج الذي يمكن أن نسلكه لقراءة العلامات والنصوص البصرية ، وبهذا المعنى فان هناك تماثل بين السيميوطيقا والسيميولوجيا باعتبار انهما يتعاملان مع جميع أنواع العلامات ، وتفرق بين السيميوطيقا والهرمنيوطيقا أن الثانية الصق بالنصوص البصرية التي تبدع في إطار الصورة الطبيعية ، (وان اللغة البصرية لاسيما لغة النص البصري ، هي مجال الفهم والتفسير ، وان الإنسان يفهم ويفسر من خلال تلك اللغة) [١] ، والسيميائية هي عملية شكلنة وإنتاج النماذج ، أي تشكل أنساق شكلية موضوعها الدلائل ، أو النسق السيميوطيقي بما هو نسق ترميزي يتحقق بواسطة التواصل ، وغاية بحث التأويل والتي يشغل نمط الدلالة منها الحيز الأوفر ، هو بحث الدلالة المحتملة في جميع المستويات ، فآل الأمر أن نجعل تناول مجالات التأويل في دائرة التشكيل وحسب المؤشرات التأويلية لها ،

إن تركيز البصر على الصورة البصرية لا يمكن أن يمدنا دفعة واحدة بكل الرسالات والدلالات الممكنة ، أن ذلك يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات وضمن الاشتغال البصري ثمة تسلسل خطي لوحدات الرسالة في الصورة البصرية ، ففي الرسوم البيانية وبشكل خاص والعلامات نجد بشكل عام ثمة وحدات اعتباطية ، بينما في صور أخرى مثل الرسم فان وحداتها ذات طابع رمزي بالمعنى (السوسيري) وتصير المسالة أكثر تعقيداً حين يتعلق الأمر بالصورة الأشد كثافة في بنائها الدلالي للوحات الفن التجريدي مثلاً ، حين يغيب كل مؤشر اعتباطي أو رمزي يمكن أن يسهم في قراءة الصور وحصر تأويلها .

وأشار (شتراوس) [*] إلى أن الرسم يُعد لغة لان هذا الفن تتوفر فيه – من وجهة نظره – على وحدات من الدرجة الأولى هي بمنزلة مدلول (Nifienig) إذ يقابلها في اللغة مفهوم (المونيوم) [**] وتعد أشكال الرسم وألوانه وحدات اختلاقية يقابلها في اللغة مفهوم (الفونيوم) [***] فلا بد من إيجاد طرق توجه القراءة الصحيحة للصورة البصرية المرسومة ، فأمام بعض الصور البصرية يتم إدراك وفهم الصورة تلقائيا ، ومن دون تعلم أو إدراك مسبق ، وذلك عن طريق نقط قوية إليها يتجه النظر بشكل طبيعي ، فيمكن الحديث عن وجود نظام سيميولوجي يجب على القارىء خلقه وتشكيله من خلال رصد مكونات ومعطيات الصورة ، وغالبا ما يكون للصورة الذهنية في العمل الفني إلى جانب دوافعها الواضحة معنى خاف لا ندركه على نحو مباشر ، على الرغم من أن هذا المعنى قد يكون بالغ التأثير منذ البداية ، فالصورة تأتي نتيجة لفعل أبداعي لا شعوري بصفة جزئية وتعمل عملها في ذهن المشاهد/ المتلقي أو (الفنان) من دون وعي منه في قليل أو كثير ، فهي نتيجة لا لبيان بنية الذاتي في عناصرها المختلفة ، بل يرجع تعقيدها إلى تلك الحقيقة عينها الماثلة في عدم وضوح معانيها على نحو مباشر ، أن إدراكها لا يتم إلا على خطوات من خلال مبادرات ومراجعات وتساؤلات ، فليس شعور المتلقين ومزاجهم وحدهم اللذان يتأكدان بهذه الصورة ، وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى التجارب التي يقوم بها هؤلاء الفاعلون في العالم وهم يجابهون حقيقة الواقع .

---

(١) توفيق ، سعيد : هرمنيوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وغادامير ، مجلة نزوى ، ع٢ ، مسقط ، ١٩٩٥ ، ص٨٥.

(*) كلود ليفي شتراوس (Claude Levi - Strauss) : عالم انسانيات اجتماعي انثربولوجي فرنسي ، حلل أنظمة القرابة الفكرية والاجتماعية للشعوب عن طريق بيان نظم العلاقات البنيوية ، يعد ذلك الأب ألتنظيري للبنيوية ، من كتبه (أنظمة القرابة -١٩٦٧) ،(الانثربولوجيا البنيوية - ١٩٦١) وكانت لديه آراء متطرفة ضد الإسلام .

(**) ألمونيوم : يقصد الوحدة الدلالية الصغرى فعلى عكس الفونيوم الذي ليس بوحدة دلالية إنما هو وحدة صوتية فقط مثل صوت (ق) في كلمة (قط) فان ألمونيوم قد يكون كلمة أو جذر كلمة أو حركة إعرابية .

(***) الفونيوم : هو اصغر وحدة صوتية في اللغة ، ففي كل اللغات يوجد عدد محدود من الفونيمات تنتج عن ترابطها الكلامية ، ويعرف غالباً على انه الوحدة التمييزية الصغرى على اعتبار انه لا يمكن تجزئته إلى وحدات أخرى .(ينظر : غرافي ، محمد : قراءة في السيميولوجيا البصرية ، المصدر السابق ، ص٢٣٢).

فآلية تأويل الفن لا تشبه آلية تأويل الواقع ، فلو كانت متشابهتين لكان الفن قد نفذ منذ زمن بعيد ، حيث يصبح المشاهد مزودا بالتفسير القبلي للعروض التشكيلية وتقمع المشاهدة نفسها ، ويكون لا جدوى الفن متحققاً بإمكانية الاستعاضة عنه بطريق آخر للوصول إلى الحقيقة التي يبحث المشاهد عنها وفق نظام معمول ومبرمج قبلا ، وبهذا المعنى يكون الوصول إلى الحقيقة المفقودة أهم من اللوحة الفنية ، وهذا ملا يرتضيه الفن ، لان الحقائق في الفن هي ليست الحقائق المنطقية والمدركة في الواقع ، فقد يميز الفنان شكلا بدلا من شكل آخر دون أن يبدي سبباً محدداً لذلك وقد ينتقي الفنان صورة تعبيرية ذات دلالة في عمله الفني ، ويحدثنا الفنانون عن أنهم ربما راودتهم بين حين وآخر فكرة إلغاء بعض التفاصيل في عمل آخر من أعمالهم لعجزهم في الوهلة الأولى عن إدراك العلاقة بينها وبين بقية أجزاء العمل ، بيد انه سرعان ما يتبين لهم بعد ذلك سلامة الأسباب التي دعت إلى الاحتفاظ بهذه التفاصيل .

ويتضح من ذلك أن الفنان قد يضمن عمله أكثر مما تصل إليه مداركه ، ويستمد مادته من مصادر تدلنا في الغالب على اقصر الطرق إليها ، فهنالك مفارقة بعيدة المدى بين ما يرتسم في ذهن الفنان من صورة ذهنية من جهة وبين الواقع من حوله من جهة أخرى ، فالفنان كلما أراد أن يحيل صورة ذهنية إلى واقع فعلي فيما ينتجه من فن فأنه يعجز عن تأويله ما يدور في ذهنه ، بل يجد أن وسائط التعبير الفني ذاتها مهما بلغت تقنيا من الجودة ، فإنها تظل قاصرة عن الوفاء بالتعبير عن الصورة التخيلية ، على أن هذه الثنائية واقع تخييل يغذي بعضها البعض ، فان الصورة التأويلية التخيلية تستمد عناصرها من الواقع ، فعلاقة الصورة التخيلية بالواقع المرئي مسالة غاية في التعقيد ، واعقد من العلاقة التي تربط الصورة الايقونية (لوحة واقعية حسية) بموضوعها من جهة وبالصورة الذهنية من جهة أخرى ، وان المعرفة بالصورة الذهنية شكل متوسط من المعرفة بين أوجه الإدراك والذاكرة والخيال ، ويمكن تعريف الصورة الذهنية على إنها معنى كامل يكونه قصد يستند إلى معرفة ، إذ لا يمثل المرء لنفسه سوى الصورة الذهنية التي يعرفها إلى حد ما ؛ فالصورة الذهنية لا يمكن أن يكون لها وجود من غير المعرفة التي تؤلفها ، أي أن المعرفة تحقق في الصورة الذهنية التكامل البديهي في هيئة موضوع محدد .

إن الحقيقة في الفن من وجهة نظر (سوزان لانجر) هي : (تماسك العمل الفني وحمله لمعان متعددة في أن يجعلك مبهورا من خلال إطلاقه شحنات ، من الناحية الانطباعية ، لا أن يعطينا أو يوصلنا إلى درس اخلاقي وان تضمنه لان اللوحة الفنية لابد أن تنطوي على مضامين اجتماعية ودروس أخلاقية وفيها تسجيل من خلال شكل محدد مهما كان هذا الشكل مجرداً أو معيناً ، لان هذا الشكل سينفتح ويتحول من شكل إلى معنى وعند ذاك يكون هذا الشكل ، الذي هو معنى في الوقت نفسه يتضمن بالتضمن أشياء كثيرة وتكون اللوحة ، لوحة بجوهر تأويلها المنفتح مطلق التأويل ، وبغير هذا سوف لا تنتمي هذه اللوحة للفن بل للوقائع وتصبح وسيلة إعلانية لمقولة ما) [1].

والصورة الذهنية تستمد عناصرها من الواقع ولكن ما تفتأ تستقل عنه، وأسباب هذا الاستقلال يمكن أن نوجز بعضها بالآتي :

١. تراكم الخبرة: الإنسان/الفنان / المتلقي يتلقى صوراً ذهنية من الواقع حوله، هذه الصورة المستعارة من الواقع يتراكم بعضها فوق بعض ويتفاعل أيضاً بصورة معقدة ثم ينشيء هذا التفاعل صوراً جديدة.
٢. الغربلة والتصفية: الفنان / المتلقي لا يكتفي بالتجميع بل بأجزاء عملية تنقية للزوائد من هذا الركام.
٣. قدرة الفنان / المتلقي على تأسيس نمو جديد من المعرفة، حيث يكون انساقاً صورية أي التحول من التجميع إلى التركيب.
٤. مساهمة الواقع الحسي في نشوء التغيير الدائم في الصورة الذهنية للفنان / المتلقي بمتوالية هندسية تنم على وفق تغير المنظور والرؤية للعالم.

إن وصفنا للفنان يؤكد أهمية سيطرته على تجربته واتساع مجال الإثارة الذي يقبله ، وكمال استجابته ، وبمقارنته بالإنسان الاعتيادي الذي يكبت دوافعه ، لأنه لا يستطيع أن يشبعها جميعاً من دون أن تحل به الفوضى ، والفنان يتمتع بقدرة اكبر على تنظيم تجاربه ، ويقوم بعملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة ، وان الدوافع التي يوقظها تتحرر عن طريق تلك الوسائل ذاتها التي تثيرها من اجل الكبت الذي تشجعه الظروف الاعتيادية ، وتستبعد الدوافع والتي تثيرها ما يسمى (بالعناصر الشكلية) في الفن

---

(١) لانجر ، سوزان : فلسفة الفن ، إعداد راضي الحكيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦، ص٤٨ .

أهم من غيرها ، وانه يمكن الاعتماد على هذه العناصر لتوليد استجابات مماثلة ، وان تتبع الدراسات الفنية المختلفة يكشف عن كونها أولت أهمية قصوى للشكل ، فـ(لانجر) ترى أن الفن (هو أبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري وعلى هذا الفن يبدع شكلاً ، وهذا الشكل لابد أن يكون معبراً وما يعبر عنه هو الوجدان البشري) [١] .

لا بد من دراسة الشكل في ضوء مستويات ثلاثة : (تكوينية ، دلالية ، تأويلية) عند التطرق إلى موضوعة البنية الصورية الشكلية في فهمنا للاتي :

١. ليس من المبالغة عد الشكل أهم ركن من ألأركان البانية للعمل الفني التشكيلي وهي فضلاً عنه الوسيط المادي ، الموضوع ، التعبير.
٢. إن العلاقة بين هذه الأركان هي علاقة إشكالية، فمهمة الوسيط المادي (الخامات والتقنيات) هي إظهار الشكل فهي حينئذ وسيلة وليست غاية .
٣. الموضوع والتعبير فهما الحسي الذهني اللذان يمثلها الشكل ، ويتوقف وجودهما وعده مهماً عليه.

لذا أن أفضل الأعمال الفنية التشكيلية هي التي تحتوي اقل الموضوعات ، فكلما اقترب التعبير من الفكر اقترب الشكل من الاتفاق والاتحاد معه ، وجاءت النتيجة أفضل فلا توجد موضوعات نبيلة وأخرى غير نبيلة من وجهة نظر الفن الخالص ؛ يمكن للإنسان أن يقيم مقولة انه لا يوجد شيء اسمه الموضوع ، فالأسلوب في حد ذاته هو طريقة مطلقة لرؤية الأشياء .

وهناك ثلاثة مراحل يحتكم لها مسار المعالجة للمعنى هي :

أ- مرحلة التحفيز الأولي : وتتحقق من خلال المستوى المحسوس وهو الشكل المادي الذي بشكل عام مجموعة العلامات التي تعبر عن أفكار ، أو النسق أو النظام الذي يتكون من رموز كما تصف ذلك (نظرية الأفكار)[*] ، وتسهم هذه المرحلة في تحضير الفنان التشكيلي / المتلقي نحو الفكرة المناسبة لدلالة المعنى .

ب- مرحلة التحفيز اللاحق: وتتحقق من خلال المستوى العقلي (الفكر) للفنان / المتلقي بما يشتمله من ربط بين تصورات عدة أو أفكار ، وهي الوظيفة الأساسية للفكر حيث إذا تم الربط بين عدة أفكار فذلك يكون أما لتكوين فكرة موحدة عن شيء من صور ذهنية عدة من خلال الربط بين عدة صور أو انطباعات عن اللون ، الشكل ، الفضاء وغير ذلك ، وقد يكون الربط لتكوين فكرة مجردة عن شيء من مجموعة الأفكار المماثلة أو المشابهة في صفة أو أكثر ، هذا فضلاً عن الربط لتكوين اتجاه عام في التفكير يسود اغلب موضوعات الفكر أو الاتجاه الدلالي .

ج- مرحلة بناء الشكل الدلالي : أو تجسيد المعنى من خلال تحويل الصورة الذهنية للفنان / المتلقي إلى نظير رمزي بصري ، ويتحقق عبر دلالات الشكل ، الذي يعد في هذه الحالة (مرجع) الفكرة أو المفهوم ، ويتحقق عبر أسس بناء العلامة ، وتترصن دلالياً من خلال مفاهيم الشكل .

لقد ارتبط النقد الفني وخاصة في القرون الثلاثة الأخيرة على الأقل بتذبذب الفكر الفلسفي بين الوهم والحقيقة ، وجاءت التفسيرات والتأويلات المختلفة لمعنى النص البصري المرسوم انعكاساً لتناقضات الفكر الفلسفي وهكذا تباينت المذاهب الفكرية في نظرتها إلى معنى العمل الفني التشكيلي وهل هو داخل النص البصري فقط ؟ وهل يخضع لقوانين الحدس العقلي أم انه يخضع لمباديء التجريب العلمية ؟ ولهذا تركزت جهود الرومانسية بين العقل والعاطفة ، والتأكيد على ثنائية العقل والذات التي لا تحكمها بالضرورة علاقة تضاد ويحاول النقاد الجدد الالتقاء عند نقطة مع الرومانسية ، حيث بدأوا بإقامة جسر بين ضلعي الثنائية ، فإذا كانت اللوحة تعد شيئاً خارجياً محسوساً ، شيئاً يمكن تحليله ، وإذا كان المضمون يدور حول ما يجري داخل عقل الفنان والقارىء ، فمعنى ذلك أن اللوحة مثلاً تمد جسراً بين مصدري المعرفة (المرسل والمستقبل) وهو الإشكال الرئيسي في دراسة العمل الفني ، واحتفاظ الرسم بوظيفة المحاكاة مجسداً نتائج تأمل العمليات العقلية ومصوراً هذه العمليات من خلال هذا البناء وليس من خلال الوصف العلمي .

---

(١) لانجر ، سوزان : فلسفة الفن ، المصدر السابق ، ص٤٩ .

(*) نظرية الأفكار: تفترض هذه النظرية أن يكون معنى الرمز، هو الفكرة المصاحبة للرمز في ذهن من يستخدمه ، وكذلك في ذهن من يسمعه حتى يتحقق الاتصال بين الأفراد وقد عبر عن ذلك (دي سوسير) (١٩١٢) في تعريفه للغة . (ينظر: إسلام ، عزمي : مفهوم المعنى دراسة تحليلية ، جامعة الكويت ، ١٩٨٥ ، ص٥٥) .

إن المعنى يصبح بعداً أساسياً في القيمة الادراكية للتكوين الدلالي ، وإذ كان المضمون التعبيري لأي عمل فني لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر والتنظيم الشكلي والموضوعي فان المعنى هو السبب الرابع ، لان الفارق يعد ميزة مضافة في الفن ، ارتباطه المادي - الشكلي وهو فارق يحتم حضور المعنى ، وتعدد الدلالة في الرسم ، إذ يمكن للنص البصري المرسوم أن يقرأه أكثر من متلقي واحد ، لكنهم سيخرجون بقراءات مختلفة أي بدلالات متعددة تسبب للقارىء الحيرة ،فـ(آيزر) يقدر الأعمال الحداثية التعددية ؛ لأنها تجعلنا أكثر وعياً لذواتنا حيال العمل الخاص بتأويلها ، ويرد هذه التعديدية الدلالية إلى نوع ما من النظام[1] ، ولعله يقصد كيفية التشكيل وما فيها من تقنيات أسلوبية فيما يتعلق في الجانب الإبداعي ، أما من جانب الملتقي فان الفهم أو التأويل الموضوعي للرسم بهذا المستوى من الالتباس لا يبدو ممكناً ، وان لكل متلقٍ أوضاعه وظروفه وثقافته وذوقه ، ويوحي من هذه الأشياء مجتمعة أن ينتج المتلقي دلالة النص البصري المشكل ، وبحكم اختلاف هذه الأشياء وتلونها من متلق إلى آخر ، فان هذه الدلالة المنتجة ستختلف وتتعدد ، هذه أصبحت سمة في الرسم المعاصر ، وبحكم السمة التعددية للدلالة في هذا الرسم فالمجدي - في الوقت نفسه - ألا نتلقاه بذهنية تبحث عن معنى ودلالة محددة ، ولا عن قصد الفنان أو الدلالة التي يقصدها ، فمن الصعب تحديده ، ثم أن اغلب الحداثيين وبخاصة في نزعتهم الشكلية الخالصة ، لا يرمون إلى دلالة ، فضلاً عن أن يرموا إلى دلالة محددة ، أن ما يرمون إليه ليس إنتاج الدلالة ؛ وإنما نية الدلالة ، ونية المعنى هي (مشروع) ، فهو(النتاج) معرض لاقتراحات والتعديلات والإضافات ممن طرح عليهم أي القراء ، ومع اختلاط المعنى والدلالة في المفهوم ، إلا أن هناك في الدراسات تفريقاً بينهما ، ولعل من ابرز وجوه التفريق بينهما هو ما فعله (هيرش) الذي يعد المعنى ثابتاً والدلالة متغيرة ، فهو حين لا ينكر أن عملاً ما قد يعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين وأوقات مختلفة ، يذهب أن هذا الاختلاف يتعلق بـ(دلالة) العمل الفني أكثر مما يتعلق بمعناه ، فالدلالات تتنوع عبر التاريخ ، بينما تبقى المعاني ثابتة والفنانون يقدمون معاني ، أما القراء فيعينون دلالات ، وكل هذا يكون المعنى هو (قصد الفنان) أو ما عناه عندما كان يرسم ، ويبدو انه في هذا يتخذ موقف الفيلسوف الظاهراتي (هوسرل) فالمعنى عنده نوع من الموضوع (المثالي) ، أي انه من الممكن التعبير عنه بعدد من الطرق المختلفة ويظل المعنى هو نفسه ، فهو متطابق مع الموضوع الذهني الذي يحمله الفنان في عقله ، فالدلالة والمعنى في الرسم شيء لا يقع عليه الذهن وإنما يحسه ويتصوره ويدركه ولكن من دون التشيؤ الثابت ولهذا هو غير قابل للتحديد ، وان كان تحديداً مربوطاً بقصد الفنان لأنه ليس من المفترض - كما يقول (هيرش) رغم دفاعه عن معنى الفنان - إننا نملك دوماً مدخلاً إلى مقاصد الفنان ، كما انه ليس في طبيعة النص البصري ذاته أي شيء يجبر القارىء على تأويله تبعاً لمعنى الفنان ، وإذا كان المعنى قائماً في العمل الفني نفسه فان الدلالة عند (هيرش) تقوم مابين المعنى وشيء آخر من علاقة ، كأن يكون شخصاً أو فكرة أو أي شيء يمكن تصوره ، فهذه العلاقة هي ما يحدد الدلالة ويبدو فيها من السعة ما يسمح للقارىء من خلال مواقفه وتصوراته وتخيلاته ، أن يجول بالدلالة في آفاق كبيرة ، ولعل هذه العلاقة ؛ هي تلك الإشارة الخاصة التي لا تأكد دلالة المعنى ، أي لا ينتقل مستواه إلى مستوى الدلالة إلا بها وليس التفريق بين المعنى والدلالة على أساس أن المعنى ذهني والدلالة شكلية يلتقي بشكل ما ، مع التفريق إلى أساس الثبات للمعنى والتغير للدلالة ، فمقولة (عبد القاهر الجرجاني) عن المعنى و(معنى المعنى) : (هي تمييز بين المعنى في اللغة والدلالة في الأدب "معنى المعنى" هو الدلالة الخصوصية)[2] ، هو معنى لغوي لان دلالة اللفظ وحده والمفهوم من ظاهره حسبما نفهم من (الجرجاني) أما معنى المعنى وهو المستوى الثاني للمعنى ، ويسميه (الجرجاني) دلالة ثانية ، فهو معنى دلالة أفضى بنا إليه المعنى الأول المفهوم من اللفظ وحده ، وعلى هذا يكون المعنى عند (الجرجاني) هو معنى سطحي لا يذهب ابعد مما يدل عليه ظاهر اللفظ ، أما معنى المعنى أو الدلالة الثانية فهو ما ينشأ من طريقة التعبير وأنظمة النص البصري المرسوم/ المشكل وسياقاته ، أو بتعبير (الجرجاني) مدار الأمر على الكناية والاستعارة والتمثل .

إن الاستعارة والتشبيه يقومان بعدة وظائف متباينة في الفن ، فقد تكون الاستعارة هي التوضيح ؛ أي أن تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لابد من وضعها في أشكال مجردة ، وان الاستعارة هي وسيلة

---

(١) ينظر : ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الأدبية ، المصدر السابق ، ص١٤٣ .

(٢) الغذامي ، عبد الله : المشاكلة والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ ،ص٧٤.

متقدمة يجمع الذهن بواسطتها في الفن أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، فالاستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة والاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر المطلوبة خلسة .

ويذهب (هيرش) بقوله عن النص البصري المرسوم حداثياً وطبيعته انه لا يمتلك أي معنى سوى المعنى الذي يرغب المفسر أن يوجده ، وليس نصوصنا البصرية صُناع المعاني التي نفهمها ، وما النص البصري المرسوم حداثياً إلا مناسبة للمعنى الذي نسقطه عليه ، وإذا كان (هيرش) يدافع عن نية الفنان الحداثي أو قصده ويعطيه دوراً في التأويل ؛ فهو إنما يريد استدعاء هذا القصد ليكون مفتاحاً لدلالة النص البصري المرسوم ، ووسيلة تساعد على الحيلولة دون فساد التأويل أو المبالغة فيه ، فلا يريد (هيرش) إعطاء دور للفنان ، ومعناه عند التأويل إن يخرج المؤول بدلالة ، لا بالدلالة التي قصدها الفنان فقط ، وإنما يريد أن يستعين بهذا القصد على بلورة أفق النص البصري المرسوم / المشكل ، وكما يقول (غادامير) فالنصوص البصرية لا تتطلب أن تفهم بوصفها تعبيراً حياً عن ذاتية فنانيها ، وبخاصة بعد أن فُصلت أنفسها وما ثبت فيها عنهم ، وهذا الفصل هو ما يجعل المعنى تاريخياً ونسبياً ، فلحظة صنع الرسام له سمة (التحدد) ، فهو وقتي عند (غادامير) فيما يبدو ذلك أن المعنى كما يقول : (لا تستنفذه ابداً مقاصد مؤلفه ، وعبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي آخر يمكن أن تغربل منه معانٍ جديدة ، ربما لم يتوقعها قط فنان العمل او جمهور معاصريه) [1].

إن كل ناتج تأويل مرتبط ومتشكل ومحدد بالظروف والأوضاع والثقافات التي وجدت في ظلها ، بمعنى أن تعبر تجاربنا ، وصيرورتها تعني شيئاً مماثلاً في المعنى ، وعند (غادامير) ان (هيرش) يعترف بذلك ولكنه يقصيه إلى ميدان الدلالة ، ويبدو أن (غادامير) لم يؤكد اعتراف (هيرش) بهذه الطبيعة التحولية والتعددية للمعنى وان كان اعترافاً غير مباشر؛ إلا اعتماد على أراء (هيرش) نفسه ، وهي ذهابه إلى أن ليس من المفترض إننا نمتلك دوماً مدخلاً إلى مقاصد الفنان ، والى انه ليس من طبيعة النص البصري ذاته أي شيء يجبر القارىء على تأويله تبعاً لمعنى الفنان ،فهذه آراء تشف اقتناعه بتعدد الدلالة أو المعنى .

ومن المؤشرات المهمة التي انتهت إليها مناقشة الإطار النظري ، والتي وجب تحديدها على شكل نقاط للاستفادة منها في عمليات تحليل اللوحات الفنية / النصوص البصرية المرسومة وعلى وفق مفهومين :

١.أنواع التأويل.
٢.فضاءات الدلالة.

١- أنواع التأويل:

أ. شكل مفهوم التأويل قديماً، مجموعة من الأعراف التي تنظم الرؤية المؤولة وتجعلها في نسق معرفي دلالي الحصول على فهم جديد للمعنى، بينما في الفكر الحديث نجد أن التأويل قد انصاع إلى اشتراطات المنهج منحازة إلى فرادة الرؤية وتلقائيتها التي تحررها من مركزية الرؤية ، فهو مقترن بالفن .

ب. يمكن تصنيف التأويلات في الخطاب البصري التشكيلي وبالشكل الآتي :

أولاً- التأويل الذاتي :

هو محاولة النفاذ إلى البعد النفسي والوجداني (للقارئ) في النص البصري المرسوم إلى أو منه لتجربة ، وما قدمه من أشكال ، وهذا ما يناظر النقد النفسي أو الانطباعي ، وقد أعطى

(١) ايغلتن ، تيري : مقدمة في النظرية الأدبية ، المصدر السابق ، ص١٢٦ .

(هوسرل) أهمية لهذا البعد من خلال الجانب الذاتي للفعل ألقصدي (النوئيزس) للقارئ / المؤول وهو الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص (القارئ / المؤول) ، وعند (هيدجر) - التأويل- يكشف علاقة العمل الفني بالفنان بوصفها تكشف لمعنى الفن .

ثانياً-التأويل الموضوعي :

هو محاولة الاستقلال بالنص البصري المرسوم بعيداً عن توجهات المذهب أو توجهات ألذات (ذات القارئ/المؤول) - وهذا ما أكده (فيلهام دلتاي) - وهو التطبيق المنهجي لقواعد التأويل من لغة ، ونحو ، ومنطق (تأويل مطبق) .

ثالثاً- التأويل (الذاتي ⟷ الموضوعي) :

وهو الذي تفرضه طبيعة العمل الفني أو النص البصري المرسوم على المؤول سواء كان التأويل موضوعياً أو ذاتياً ، فمثلا نجد أن تأويل لوحة لـ (فان كوخ) يستدعي تأويلاً ذاتياً وان اعتمدنا التأويل الموضوعي ، وهو ما يفترضه الوعي الشمولي بمرجعيات الفنان الفكرية والجمالية وعمله الفني والتقني ، وفي نظر (هوسرل) فان ألذات تمثل علة القصدية والموضوع يمثل غايتها.

ج. إن مهمة التأويل لا تستمد معطياتها من المعرفة الحسية بل من الصورة الذهنية والحدسية للمؤول خلال حواره مع النص البصري المرسوم (اللوحة) التي تحاول أن ترتكز على حقيقة محددة من جملة الظواهر معززة بجهد فكري (وعي) كبير.

د. ينمو التأويل لتقديم تصور كلي شمولي للدلالة أو مكنون العمل الفني (اللوحة) ، أكثر مما يقدم تأويلات جزئية قد لا توصل إلى نتيجة ما ، بحيث نستطيع التوصل إلى تأويل مشروع من خلال التبادل الكلي وفهمنا ألاسترجاعي لمكوناته الجزئية .

هـ. يتنافى التأويل لدلالات ورموز العمل التشكيلي ، عبر المرجعيات المفاهيمية أو المضمون (المعنى) الكامن الذي يزخر به العمل الفني من أشكال حيوانية ورموز دلالية عديدة .

و. إن التأويل جهد فكري شاق يستدعي من (المؤول) الخبرة والتجربة والمران ، فغرض (غادامير) على المؤول فهماً حيويا جوهرياً وقصدياً (الوعي ألتأويلي) ، بينما الأشكال عند الفنان فتشكل خلاصة مختزلة لمجمل رؤيته المعرفية الخبرية ، وعليه فان حالة الارتقاء هذه بين المؤول والمؤوّل هي السبيل لتأويل حقيقي للدلالات والرموز وأشكال النتاج الفني (اللوحة) .

ز. تعد الأعمال الفنية التشكيلية مجالاً رحباً للتأويل ، سواء من قبل الفنان ، أو من قبل الناقد أو المتلقي وذلك لوجود متغيرات في الرؤية الجمالية والفنية فضلاً عن تحولات المنهج التأويلي والياته ، فيما يتضاءل أو ينعدم التأويل إزاء الحقائق الثابتة المعززة بالبراهين وعلى هذا نجد أن (ريكور) يميز بين التأويل العلماني والتأويل الديني ، وهذا ما أكده الفكر العربي الإسلامي قبل قرون ، فمفهوم التأويل في الفكر العربي الإسلامي نجده قد حظي بمجال تداولي في بيئة الفقهاء– المتكلمين حصراً – لارتباطه بالخطاب القرآني المعجز على اعتبار وجود آيات يدرك معناها من مظاهر لفظها دون الحاجة إلى تأويل في مقابل آيات أخرى تحتاج إلى تأويل ما تحتويه من بواطن معرفية وأخلاقية .

ح- تفتقر (ولا تتقدم)الأعمال الفنية الواقعية – التشكيلية - إلى التأويل بوضوح دلالاتها والاتفاق عليها ، فيما تبرز الحاجة المتعاضمة إلى التأويل كلما تخلى العمل الفني عن واقعيته وفرض دلالات جديدة غير متفق عليها سلفاً .

ط- يقترن التأويل مع التوجه الحداثي في الفن ، فضلاً عن حداثة الخطاب النقدي الذي لم يقف – كما يرى (غادامير) – في حدود الدلالة البرهانية ؛ بل انطلق إلى حيز السؤال الفلسفي الشمولي وهذا هو حيز الفني التشكيلي الحديث والمعاصر .

ي- ينطلق الفنان التشكيلي حصراً – من ذاتية تفترض الرؤية من الداخل إلى الخارج الموضوعي ، وهذا ما يحمل الأشكال أبعاداً دلالية تنمي فن التأويل والياته.
ك- منحت الظاهراتية تجريد (أنا الملتقي) من مظاهرها النفسية لتحويل النص التشكيلي إلى تجسيد لمشاعر الفنان وفهم كل سماته .

٢. فضاءات الدلالة :

أ . يصور مثلث (بيرس) السيميائي – حسب رأي الباحثة – فهماً شمولياً في تقديم تصور كامل عن الدلالات وصلاتها وأقطابها من حيث الموضوع والمؤول والصورة التي تعد مجسات مهمة في تأويل الدلالات في العمل الفني التشكيلي .
ب . إن الدلالة تعلن عن معنى كامن يختلف في تأويله حسب طبيعة تلك الدلالة وحدس الاتفاق عليها ، وفي الفن التشكيلي فان الشكل (بعناصره وعلاقاته) يعد مكمن لتلك الدلالات ومعانيها .
ج . يمكن تصنيف الدلالات إلى :

أولاً - دلالة طبيعية:

وهي التي يعبر عنها من خلال رسم الأشكال المرئية وعبر المعرفة الحسية (آلية الإبصار)، و تتصف بمطابقة العناصر من لون وخط وفضاء وملمس ومادة مع حقيقتها الطبيعية أو ماهيتها التي تكشف عنها الظواهر وهي دلالة لا يختلف في تأويلها وكشف معانيها اثنان .

ثانياً - دلالة حسية مجردة :

وهي التي يعبر عنها من خلال رسمها أو إنتاجها مادياً على سطح تصويري بالأشكال المرئية المجردة ، وهي لا تعتمد على معطيات المعرفة الحسية المحضة ؛ بل تعد مزيجاً من صور ذهنية ذاتية ، لذا تحتمل الدلالات معاني كامنة قد يختلف في تأويلها .

ثالثاً - دلالة مجردة :

وهي التي يعبر عنها بأشكال مجردة تجريداً خالصاً تنقطع بها الصلة مع الواقع المرئي ، وتعتمد على الصور الذهنية الخالصة ، لذا تتسم الدلالة بالعمق والغموض ، وقد تكون الدلالات فيها اشد اختلافاً في تأويلها ومعانيها .
د . تتسم الدلالة الحسية بالموضوعية ، فيما يكون للذات (القارئ / المؤول) أثرها الفاعل في تشكيل جديد للعناصر الفنية بما يحملها دلالات تظهر بأشكال مجردة ، وهذا يجاري رأي (سوسير) الذي يفصل ادراكياً بين المفهوم ألتزامني الذي يربط منطقياً ونفسياً بين العناصر وبين المفهوم التعاقبي الذي يتيح تعاقب العناصر في صيغ جديدة دون تاليف نظام معين ، وهذا لا يحدث إلا عبر فاعلية الذات (القارئ / المؤول) وأسبقيتها على الموضوع .
هـ .إن مفهوم الدلالة يهتم بمعاني الأشكال المرسومة واستيعابها ، ففي الفنون البصرية التشكيلية المعاصرة مثلاً نجد أن الشكل هو الموصل الوحيد للمعنى الحامل للفكرة (المضمون) والمعبر عنها من خلال أنساق علاقاتها المتكونة في النص البصري / اللوحة .
و . إن تأويل الدلالة يجب أن يتصف بالاستقلالية التامة دون أي نوازع أو توجهات مسبقة يمكن أن تلوي عنق النص البصري المرسوم .

أما فيما يخص الأشكال الحيوانية في الفن التشكيلي ، فلها حضور أساسي في الفكر الإنساني ، فظهرت في صور وأشكال ومعالجات وتقنيات شتى ، فضلاً عن دلالات مختلفة ، وهذا ما لمسناه في دراستنا للأشكال الحيوانية في الحضارة الإنسانية بشكل عام والحضارات العراقية والعربية الإسلامية ، وهذا ما يشكل نسقاً معرفياً في تشكيل حضوره وخطابه في الفن التشكيلي المعاصر ومنه العراقي .

- الدراسات السابقة :

استطلعت الباحثة ميدان الاختصاص ، فلم نجد أي دراسة سابقة عربية كانت أو أجنبية (الى وقت الأنتهاء من اللوحة)عن موضوع البحث الحالي المرسوم (إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر) تمس الموضوع مساً مباشراً بعد أن اطلعت على بعض الدراسات في المكتبات العامة والخاصة وكذلك في الشبكة المعلوماتية الدولية (الانترنيت) في رسائل وأطاريح الفن .

الفصل الرابع

- إجراءات البحث :

- **مجتمع البحث** .
- **عينة البحث**.
- **أداة البحث**.
- **تحليل عينة البحث** .

- إجراءات البحث :

١ - مجتمع البحث :

اطلعت الباحثة على ما منشور ومتوفر من مصورات للوحات المتعلقة بمجتمع البحث وما معروض في قاعات العرض التشكيلية والمقتنيات الخاصة في العراق والمحددة دراستها فيما يتعلق

بتطبيقات التأويل ودلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، ونظراً لكثرة أعداد المجتمع وعدم إمكانية حصره إحصائياً ، فقد أفادت الباحثة في أطلاعها على مجتمعها وتحديد عينتها بما يغطي هدفا البحث .

٢- عينة البحث :

بعد انتهاء الباحثة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري للبحث ، قامت باختيار عينة البحث وتصنيفها دلالياً بحسب الأشكال الحيوانية المتوفرة في النصوص التشكيلية العراقية ، وتاريخ إنتاجها وبما جاء في حدود البحث ، وبناءاً على هذا التصنيف تم اختيار نماذج من اللوحات الزيتية ، بوصفها عينة البحث ، وبلغت أعدادها (١٢) لوحة (*) ، تم اختيارها قصدياً ، وقد اختيرت الأعمال الفنية (عينة البحث) لما لها من صلة بهدف البحث ووفق المسوغات آلاتية :

١. تعطي النماذج المختارة من حيث أساليبها وآلية اشتغالها فرصة للباحث للاحأطة بمفهوم التأويل ودلالاته للأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر .
٢. تباين النماذج المختارة ، من حيث الأسلوب الفني ، مما يتيح المجال لمعرفة آليات توظيف أنماط التأويل للأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر متجانساً مع ما انتهى إليه الإطار النظري من توصيفات مفاهيمية حول موضوع البحث .
٣. تم عرض نماذج كثيرة بلغت (٤٤) لوحة (**) على مجموعة من الخبراء (***) ، لغرض فرز عينة البحث بغية التحقق من صلاحيتها والتحقق من هدفي البحث.

٣- أداة البحث:

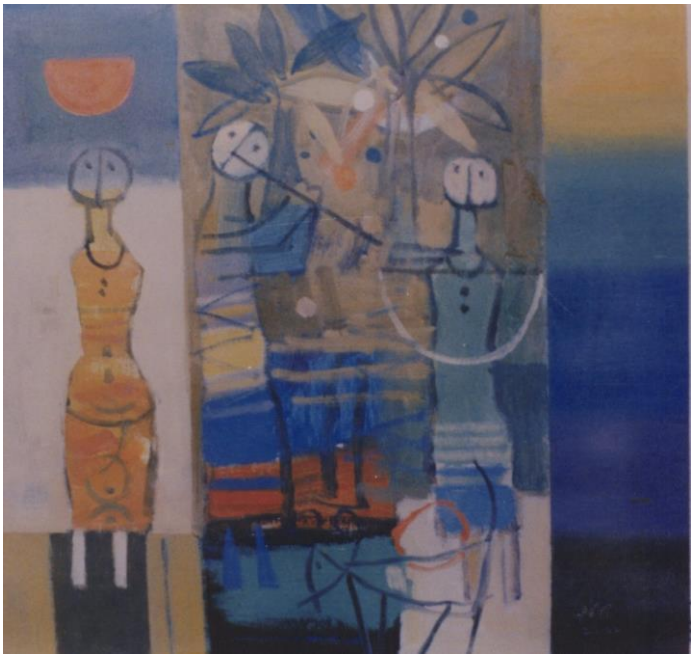
من اجل تحقيق هدفي البحث والكشف عن إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، اعتمدت الباحثة المؤشرات التي انتهى إليها الاطار النظري ، بوصفها أداة البحث وبآلية تعتمد المنهج التحليلي .

(*) ينظر / (ملحق – ١) .
(**)ينظر / (ملحق – ٢) .
(***)الخبراء :
١- د . زهير صاحب ، أستاذ ، كلية الفنون الجميلة / بغداد .
٢- د . مكي عمران راجي ، أستاذ ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
٣- د. عبد السادة عبد الصاحب ، استاذ مساعد ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
٤- د . فاخر محمد ، أستاذ مساعد ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
٥- د . عارف وحيد ، أستاذ مساعد ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
٦- د . كاظم نوير ، أستاذ مساعد ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
٧- د . علي مهدي ، أستاذ مساعد ، كلية الفنون الجميلة / بابل .
٨- د . محمود عجمي ، أستاذ مساعد ، كلية الفنون الجميلة،/ بابل .
٩- عادل كامل ، ناقد وفنان تشكيلي / بغداد .

٤- تحليل عينة البحث(*) :

عقد الثمانينات

نموذج (١)



عنوان اللوحة / النص : فرح طفولي .
اسم الفنان : عاصم عبد الأمير .
الخامة والمادة: زيت علي قماش .
القياس : ٦٠ × ٦٠ سم .
تاريخ الإنتاج : ١٩٩٩ .
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة .

يصور الفنان في لوحته هذه مشهداً متخيلاً من مشاهد الذاكرة الطفولية فثمة هياتان لشخصيتان تتوسطان مركز العمل / السطح التصويري أحداهما لرجل يعزف بآلته الهوائية - الناي- مع الفتاة التي تبدو وكأنها في حالة لعب ، رسمت بتعبيرية خالصة مع وجود نخلتين في خلفية المشهد تعطي دلالات البيئة العراقية وعمقه الحضاري ، كون النخلة حضور لرمز عراقي ظهر في الكثير من النتاجات العراقية القديمة ؛ وهو رمز ديني للسلام يمجده المسلمون والمسيحيون كدلالة للغذاء الرباني الذي أرسله الله إلى مريم العذراء (ع) ، فضلاً عن وجود كائن حيواني صغير ،(قطة أو عنزة) في أسفل المشهد ، كدلالة للتعايش والسلام مع كائنات الوجود ، وهو بالوقت نفسه رمزاً يذكر كيفية غياب / بالتضحية في ذهنية الإنسان للكبش ، فدلالات الفرح التي تصدر من الفتيات ودلالة النخلة تدعو

(*) رتبت الباحثة (عينة البحث) حسب الأحرف الأبجدية لأسماء الفنانين وليس حسب سنة الإنتاج ، وذلك لوجود تشابه أو تزامن لأكثر من لوحة من نتاجات الفنانين في السنة نفسها .

إلى استمرار الحياة من خلال ظهور هذا الرمز ، ولا يمكن ظهور شكل الماعز بدلالاته الشيطانية بسبب العلاقة ما بين مجموعة الدلالات الأخرى (الفرح / الناي ، النخلة ، الألوان الحالمة ، التلاحم بين الفضاء والأرض الذي جعل الأشخاص والكائنات في حالة طيران) ، ووجود كتلتان فضائيتان على جانبي السطح التصويري في الجانب الأيمن بالنسبة للمشاهد جعلت الأشكال فيه اختفت وذابت في النسيان / النشوة /اللذة ، ورسم هذا الجانب بثلاث ألوان بشكل عمودي تصاعدي بدا بالأسود من ثم الأزرق ووصولا إلى الأصفر في حين ، نجد القسم المتواجد على الجانب الأيسر للناظر هيأة امرأة منتصبة قد لونت باللون الاوكر برمزية لا تخلو من حدس ، تكتسب شرعيتها الجمالية المغلفة من خلال التعبير كدلالة الانتظار والوحدة والترقب والأمل بدخول ذلك العالم .

النص البصري ألقرائي المرسوم لـ(عاصم عبد الأمير) أكثر اختزالاً للعلاقات الشكلية والاستعانة بدوال ما يكمل القراءة الفنية للوحته ، جاعلاً منها فرح طفولي ونص طافح بالشعرية والمجازات الدلالية مستعيناً برموز متوارثة ، وعلامات شعبية للتعبير عن موقف حياتي / مستقبلي .

أتخذ نص الفنان المرسوم ، الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية وحدات بصرية تعمق الإحساس بالطابع المستقبلي والدرامي الذي غلف رؤيته الفنية والأسلوبية بشكل عام مع ميوله إلى استرجاع ذكريات الطفولة (تداعيات الذاكرة) وآمالها المشتركة ، مع بعض الوحدات الطبيعية من النخيل والحشائش والقمر في محاولة منه لتحقيق اكبر قدر من الإحساس بالتلقائية آلانية ، فالحياة هي مركز لوحته والطفولة هي شعرية اللوحة ، فاكتفى نص (عاصم عبد الأمير) بإحالات تنطوي على الاستعارة ومنها الأشكال الآدمية المشابهة للمكتشفات الآثارية التي تحطمت أطرافها وكأن – النص – يوحي لنا بذلك وغير مكتفٍ بالاختصار ، فالشكل الآدمي في المجال الأيسر هي امرأة والعلامات الظاهرة على ثوبها ذات دلالات أنثوية لها صلة بنظام الألوهة المؤنث ولعل أكثر ما يثير الانتباه هو التحكم بالفسلجة الدالة على العنصر الأنثوي ، وتناظر القمر رمزاً أسطورياً مع المرأة ، فهو في بنيته الخطية يحمل دلالة تتشاكل مع أشكال وجوه النساء ، واستدارات أشكال الخصب عند النساء ، فضلاً عن ارتباطه كدلالة الزمن والتحول والألوهية ، وانتظار المحب في الوعي الشرقي والعراقي القديم ، وتكاد تكون المرأة في المجال الثاني مشابهة للأولى مع اختلاف التوصيف الشعري ، والحركة الممنوحة لها من خلال لعبة الحبل على إيقاع الشاب النغمي المتباهي بقدرته على العزف /الغواية وفكرة الخصب والتوالد ، وتقريب الفتاة وإثارتها من خلال المزمار ودلالته الرمزية ، ، انه يلعب معها ويغويها وينطوي فعل العزف على ألماح شعري ضمني وهو أن الرجل قادر على تفجير الكامن في جسد الأنثوي والذي أكدت عليه الأساطير والديانات / وفكرة التقرب للآلهة / وقيادة قطعانه / دلالة الخير الوفير في الفكر العراقي ، فالفنان هنا يحاول خلع أوهام بصرية عتيقة مازالت راسخة كأنها اعراف ، كي يحرر وعي النص من أثقال العادات المنظورة ، هذا التحرير الذاتي يعد مغامرة بصرية باتجاه الأعماق الحلمية والذاكرة التأويلية التي يمكن عدها متحف دائم قيد الإنجاز ، كون الجمال في نصه يستند إلى قانون وخبرة وينتمي إلى سر الدهشة والى مقدسات البراءة أو الوعي كمظهر وضمير بلا حدود .

لقد اختزل النص البصري المشكل لـ(عاصم عبد الأمير) كل ماضٍ شأنه إعاقة ما هو جوهري عن الانفعال / القراءة اللا محدود للتعرف على الدلالات التاويلية للأشكال المقترحة من قبله بفعل روح الموسيقى في تساميها ، كون الدلالة عنده دلالة حسية مجردة والتي لا تعتمد على معطيات الواقع الحسي وإنما على مزيج من الصور الذهنية الذاتية ، على اعتبار ان هذا النص من نزعته التعبيرية التجريدية التي تتلبس تارة برؤية تصميمية وأخرى انفعالية وثالثة تجريدية غنائية ، فهو يتخذ من الأشكال الحيوانية والآدمية بل وحتى النباتية (العضوية) أبعاداً تأويلية تعمق الدلالة الطبيعية ، والدلالة الحسية المجردة غير معتمدة على المعرفة العيانية بل المعتمدة على الصور الذهنية الذاتية كمحاولة من الفنان في استحداث نماذج جديدة مقترحة ومختلفة عن المعرفة القيمية من ناحية التعامل مع النصوص البصرية التي تؤدي – الأشكال الحيوانية والآدمية والنباتية – إلى إنتاج حركة تاويلية تتجه من المكتوب إلى المرئي مروراً بالمقروء ، فالتأويل هنا على حد تعبير (ديلتاي) يهدف إلى فهم وتفسير أفكار الآخرين بحد علاماتهم لحصول الفهم وفقاً للنظام .

فنص الفنان -هنا- قد التمس الجذور أو البدايات / الذاكرة الجمعية والفردية التي ظل يبحث عنها من خلال العودة إلى الأشياء والأصول ، هذه الجذور وحدها شيئاً فشيئاً متواجدة في تخييل ووجدان

وتأويل ألذات نفسها ، وهكذا نجد أن مبدأ العودة إلى البداية يذكرنا بمبدأ (هوسرل) العودة إلى الموضوع الذي لحق به مبدأ (العودة إلى ألذات) وهما مبدءان متناقضان ، كون الأشياء غير مستقرة عن الوعي على حد تعبير (هوسرل) ، وهي دعوة إلى توحيد مسار البحث الفلسفي الجمالي ليبدأ من الجذور ومن الأشياء لا من التصورات أي من المعطيات لا من النظريات ، ليعلمنا أن الأشياء ذاتها لا تصوراتنا عنها وتفاعلاها سوف تخبرنا بكل شيء ، أن أشكاله البصرية تغلب عليها ذاتية دلالية متخفية بعالم حسي محتفل بذاته من خلال اللون الذي يكسيه نوع من السحر الايقوني ، فاللوحة ضاجة برموز القداسة ومنها اللون الأزرق ، والنخلة بوصفها رمز تناظري مع الأنثى ، ويبدو بأن الفنان وضع (القطة والعنزة) متجاورة مع الأنثى لما تنطوي عليه العنزة من دلالات شيطانية ، والوحدة الدلالية الكامنة / المشتركة بين الأنثى العنزة ورموز الأنثى الموزعة في اللوحة / القمر / النخلة / الحبل .

وكذلك الذكورة ورموزها الأسطورية الدالة عليها وهي المثلث / السومري والمزمار ، أنها لوحة تفضي إلى دلالات شعرية فيها شيء من التناظر والوحدة إلى تأويلات ، وتفضي نحو رموز أسطورية وعلامات سحرية متوارثة ، فالمزمار هو احد تلك الرموز السحرية ذات العمق والتنوع الدلالي ، وهو – المزمار – يحيل إلى أسطورة (بروميثيوس) الإغريقية ، وهي ذات أصول مكونة لمركزها الأسطوري ، المزمار هبط به (بروميثيوس) من جبال الاولمب محشواً بالنار والماء ، لقد صار المزمار وسيطاً لنقل الحضارة / النار إلى بني البشر / الأرض وهبط حاملاً معه الماء العنصر الأساسي لإطفاء الماء .

فالنص المرسوم هنا يشتغل على منطقة يتحكم فيها الخيال والمخيلة ومن خلال نسيج بصري تصميمي ممزوج بنسيج انفعالي ذاتي لتجسيد تأويل ذاتي تعبيري على نحو يجعل من اللوحة ذات طابع درامي ، يحيلنا من خلال أشكاله الحيوانية والنباتية والآدمية إلى أفكار وثيمات متعددة ، فهو يناقش وجود الإنسان المقيد المفقود وينتج أسئلته العطشى إلى الحلول المقترحة مستعيناً بالأشكال المسطحة البسيطة للتعبير عن الرمز الشمولي للفكر البعيدة عن أي حدود أو قيود ، فشكل مفهوم الصراع ما بين الذات الإنسانية /تطلعات /أماني / وجود/ حرب ، والوجود الخارجي / المحيط / الفضاء / الامتداد جوهر تطلعات نصه المعاصر في البحث عن الجديد ، وعن المعادل المفترض أي البديل عن الواقع الحسي /اختزال الحرية والوجود المحيط بالأشكال الذي وجده التعبيريون مليئاً بالآلام والماسي ، فالنص يبحث عن جمال رحب وخالص من خلال طرحه دلالات الإنسان والحيوان والأشكال العضوية المتباينة المقاصد ، لمنح خطابه طاقة التمرد على وجوده المادي /الاحباط ، أي وجود جديد لا متناه للامتداد عميقاً في زمن ممتد إلى الأبد والأزل ، بحيث يصبح المشهد / النص / الوجود عنده خارج حدوده الفيزيائية والمعتمد على الانفعال والثراء اللوني بعلاقات التضادات والألوان الصريحة : (الأحمر ، الأزرق ، الأخضر . .) فضلاً عن الخطوط التي لم تستجب إلى المنطق بل إلى عفوية التشكل نحو التحرر من ظلمة القيود المادية عبر العلامات والنوايا المكبوتة والمعلنة ، وعبر تشكلات السطح وعلاقات النظام الدلالي من ثم ليفصح النص عن بنى عميقة ذاتية .

النص البصري لـ(عاصم عبد الأمير) اعترافات منتشية بالأمل والسلام والعودة إلى براءة الإنسان وحضوره الأول في الطبيعة وأحضان العلاقات الإنسانية النقية الخالصة من ظلمات المادية واحبال الاستهلاك والاستعلاء والحرب ، إنها دعوة للتحرر الإنساني من الظلم والعبودية والديكتاتورية بكل أنواعها وصورها القاهرة والمعادية للوجود الإنساني ، إنها نقلة دلالية كبيرة حينما يدفعنا النص من حدود تموضعاته المادية المشكلة إلى أفاق رحبة من الكون وجوهره المطلق .

نموذج (٢)

عنـوان اللوحــة/ الـنص : رسـوم بدائية.
اسم الفنان : فاخر محمد .
الخامة والمادة : زيت على قماش.
القياس : ٦٠ × ٦٠ سم .
تاريخ الإنتاج : ١٩٩٢.
العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة.

يصـور الفنــان فــي هـذا العمل / النص الموتيفات الشعبية العراقية من أشكال زخرفية : حيوانية ونباتية تغطي المشهد ، وتقترب من الأساليب (البدائية) العفوية رغبة منه في العودة إلى المنابع الأولى ، في تصوره / لعبه بالعناصر التشكيلية من لون وخط وشكل ، لذا فالتكوين العام للعمل موزع على مساحة اللوحة بصورة تكتلات لمجموعة من الكائنات الحيوانية اختلفت لونياً فيما بينها (الأحمر ، الأزرق ، الأبيض ، الأسود) محاولة من الفنان في جعل هذا الخلق رؤية لفعل الحياة والحرية الإنسانية ضد الموت بدلالات فكرية وإنسانية عامة.

ينطلق (فاخر محمد) بمكنوناته الثقافية والفكرية والمعرفية إلى التجريد ، فضلاً من انه يُحمل أعماله تنوعاً دلالياً بالبحث في الكائنات الحيوانية والنباتية التي تكشف عن وئام الإنسان داخل جدلية / صيرورة الموت والحياة ، جدلية الوجود واللاوجود ، فهو يطرح أشكاله على بساط / عالم اللوحة ومن ثم يقوم بتأويلها / بمعالجتها فنياً بوصفها قضية وجودية في رؤية بصرية محضة ، تفتح نافذة للحوار مع الآخر على أساس التنسيق الشكلاني ، فلوحته عالم واقعي في حقيقة وجوده المادي المقترح/ المضاف على الوجود لا يقرأ إلا من خلال سحريته ووجوده وامكاناته الخاصة .

فالنصوص الجمالية لـ(فاخر محمد) أكثر النصوص التشكيلية العراقية (*) ، اهتماماً بالرموز الحيوانية وولعاً في متابعتها ومراقبتها كما في هذه اللوحة ، وعلى الرغم من إنها / اللوحة فضاء مزدحم إلا إنها توحي من خلال ازدحاماتها بالأشكال الحيوانية الفاقدة لنظام المجاورة / النظام العقلاني وهي معين بالرموز الطوطمية ، وتكررها في أعماله يفضي إلى سعي ذاتي من اجل أن تكون علامة خاصة في

(*) ظهرت مجموعة من الرسامين العراقيين الثمانيين ، كان المحور الجمالي والفني هو الشكل الحيواني ، وكان (فاخر محمد) أكثرهم تناولاً وتوظيفاً لهذا الشكل والذي مازال إلى الآن يتناوله بجانب بعض أشتغالاته ذات الطبيعة التجريدية.

دلالتها السحرية ، وتزدحم هذه اللوحه بأشكال أسطورية / سحرية وأقنعة / طيور / رموز نباتية ، كل هذه الرموز مصاغة بأشكال نسيجية معروفة وحاضرة في المخيلة والموروث الشعبي .

ويحاول النص البصري المرسوم لـ(فاخر محمد) أن يستحضر الذاكرة البكرية تخيلياً بما يلبي حاجة أفكاره / وجوده وصياغة أشكالها في كائناته الحيوانية داخل متاهة الفضاء التشكيلي ، فالوجود يتخفى وراء أشكاله التجريدية ليقترح مسافات وجودية تحتفل في مظهر فيها باتجاه الجوهر ، كون الجوهر مرتهن داخل الخطاب لا خارجه لتمتص أشكاله الحيوانية طاقة المحتوى ، وتنيب عنه في التمثيل والمواجهة باتجاه الحرية ، محاولة منه في جعل الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية والزخرفية متواشجة ضمن علاقة وجودية كونية ، بنزعة رمزية وأسطورية لتأكيد الوحدة العضوية للسطح التصويري ، فالتنويع الرمزي الذي ازدحمت به اللوحة يوقظ ذاكرة / عوالم بدائية ارتبطت مع الكهوف وحضارتها ، فن الكهوف الأول ، كانت الزخرفة وزحمة الرموز فيها ذات وظيفة سحرية لان الإنسان القديم كان يعرف الشيء بكليته وليس من خلال مفرداته ، لذا كانت لوحة (فاخر) مثل جدارية الكهوف مزدحمة بالعلامات والرموز .

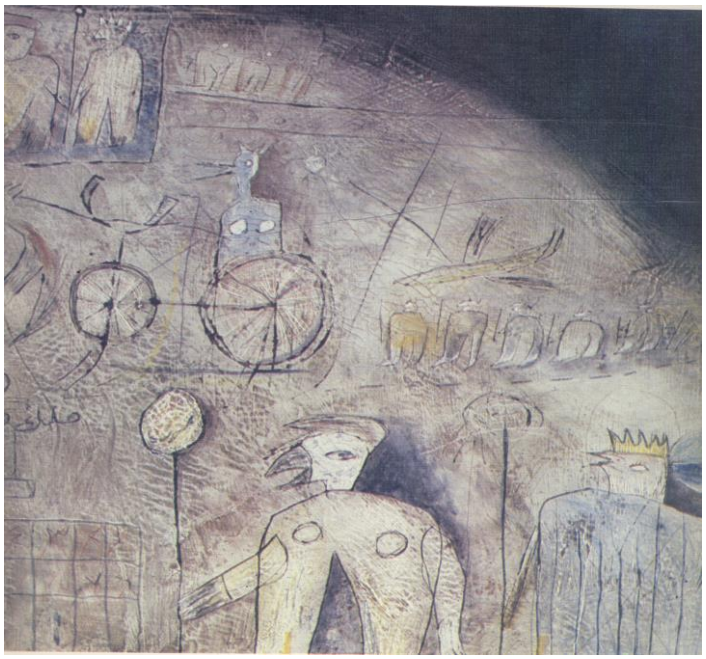
ولعل أكثر الرموز المستثمرة وجود شكل سمكة – حيوان – بعيون إنسانية واسعة في لوحات (فاخر) وهي واحدة من الطواطم أو الدلايات المستعملة في القلائد ، فهو منحاز للخيال الذي يولده من أشكال ورموز / تناقضات / توافقات أو أشكال لأشخاص لديهم هيئة طير ، هذا التواشج يعطي توضيحاً على محاولة الفنان النفاد للبعد الدلالي من خلال تطبيقه لمنهجية تتسع لرؤية الذاتي لأشكال ومعالجات تحتمل التأويل وبناء معرفية وخيال الآخر عليها ، أي تحمله لوجود مضاف الذي يتكون عن طريق الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص ، لتقديم تصورات كلية ، شمولية لدلالات الأشكال الحيوانية التي تستدعي ذلك التأويل ، كون نصه الفني ليس نظاماً مغلقاً من الإشارات أو رموز الأشكال الحيوانية ، بل نظاماً قابلاً للانفتاح نحو فضاءات رحبة .

تحتل وحدات الأشكال الحيوانية في رسوماته الصدارة بعدها متوالية تخالف القواعد المنظورية في تمثيل الفراغ والبعد في المدى البصري ، وتتشاكل هذه الوحدات مع الوحدات الأخرى (البشرية + النباتية + الزخرفية) من خلال الموقع والمسافة مما يجعل الفضاء التشكيلي العام للوحة يمد إلى خارج إطار اللوحة ، إلى لانهائية علاقات الأشكال واتساع عالم كائناتها ، وبمساعدة اللون والبعد الواحد (المجرد) – بأفتراض خيالية التشكل - فالبعد الواحد والتضاد اللوني ، ينبنيان من دون اختراق في بنية العلاقات والدلالات بين الأشكال ، السطح التصويري / العالم المفترض ، هنا ليس سطحاً بل شكلاً من الأشكال/ العلامة التي تشتغل بالتباين بدأ بالطبقات المتراكبة من الأسود والبنفسجيات فالجوزي أو الأحمر القاتم مروراً بالأحمر القاني وصولا إلى المساحات السالبة المتلونة باللون الأبيض جاعلاً من اللون الأسود مهيمنة من ناحية كونها علامات مركزية تسيطر على العلامات المصاحبة للعمل من ازرق + اخضر + احمر.

فلوحة (فاخر محمد) عالم يحاول من خلال علامته المركزية (الأسود) أن يشخص كائناته الحيوانية ويدفعها إلى دلالاتها ليجد لها عالماً آخر أكثر صيرورة وابتناء ، عالم المؤول الذي يمتلك في جعبته ما يجعل كائناته وحيواناته تشكل بنية مفترضة مرتبطة بالطريقة الوجدانية والمعرفية التي تتشكل في زمنية القراءة ، ونمو الدلالات – للمؤول / القارئ - بحسب أفكاره الذاتية ضمن ادراكاته الحسية التركيبية للعلامات .

في ضوء ذلك نستطيع القول بان النظام التركيبي البنائي الدال في النص البصري المرسوم لـ(فاخر محمد) يشتغل وفق آلية الفنان البدائي يرتبط بالقيم الدلالية ذات النسيج الفكري المرتبط تفاعلياً بالجدل بين الدوال والمدلولات ضمن حدوده التأويلية التي تهتم بصياغة الفهم المنبثق من التحليل التنظيمي لصور المعنى ، فضلاً عن اهتمامها برصد إمكانيات تنوع دلالته وتحوير المكون التفسيري لعملية الدلالة للبحث والكشف عن الحقائق المضمرة في النصوص الداخلية .

فالطير دلالة التحليق والحرية ، يستحضر لنا وجود الفضاء الرحب والامكنة الخضراء المزدحمة بالعشب والاشجار وهي دلالة السلام والنمو ، وهذه تشكل بعداً لحركة الكائنات الاخرى / السمكة والاشكال البشرية السعيدة .



نموذج (٣)

عنـوان اللوحـة / الـنص : حـدود علـى الخارطة .
اسم الفنان : كريم رسن .
الخامة والمادة : زيت على قماش .
القياس : ١٦٠ × ١٠٠سم .
تاريخ الإنتاج : ١٩٨٥.
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة / بغداد

يصـور الفنـان (كـريم رسـن) فـي هـذا العمـل تكوينـاً غلبـت عليـه الألـوان الحيادية الترابية التي شغلت فضاء اللوحة بدرجاتـه المتناغمـة ، وقد تضـمن المشـهد حزوزاً ذات نسق هندسي وغنـائي ، أخذت هيئـات مسطحة توزعت في فضـاء اللوحـة ، أشكال حيوانيـة مركبـة (طـائرة ، دراجـة ، بالونـات ، حـروف ، كتابـات...) فهنـاك الدراجـة الهوائيـة المتواجدة فـي الوسـط الأيسر من السطح التصويري المنفذة بخطوط بسيطة وعليها راكبه برأس طير ذي منقار طويل ، فضـلاً عـن مفـردة الطـائرة المتواجـدة فـي الجهـة اليمنـى للنـاظر والمطلـة علـى أشـخاص مجـردين مـن الهيئـة المنظورية في حين يوجد كائنان مركبان في أسفل النص التشكيلي يحملان بالوناً ، مؤلفان من جسد إنسـان مجرد براس طير احدهما وضع تاج علـى رأسـه كأنـه رجل والآخر قطعـة مـن قمـاش (كوفيـة) مـع وجـود مربعات متراصفة في داخلها أرقام كأنها لعبة ما .

الحزوز الغائرة المتباينة في الرمزية والبنائية المتواجدة فـي العمل الفنـي ، كأنهـا متروكـات وسـط كهف قديم ، أو رسومات على جدران قديمة جداً ، أو تكاد هذه اللوحة أن تكون مكونة من وحـدات رمزيـة عديدة ومتنوعة تحكمت فيها وأنتجت حركة تأويلية منفتحة مع عملية القراءة ، وبالتالي افترضت بأسلوبها المجرد مدناً سحرية وعالماً خيالياً لا يمكن رؤيتـه إلا مـن خـلال الفن ، فالرمزيـة الحيوانيـة ، تشـف عـن كينونـة إنسانية ، لكنها معطلة ومدمرة بسبب الحرب ودمارها والمشار لها عبر الطـائرة التـي تبـدو مهيمنـة تماماً في الفضاء الأيمن للوحة ، وتوحي شعرية اللوحة قراءة بالامكان اختصـارها وبتركيز شـديد ، وهـي أن الحروب تلغي السمات الفكرية للإنسـان وتقربـه أو تدفعـه إلـى أن يصـبح حيـوان فـي غابـة ، وهـذا أهـم

درس واخطره في الحروب ، كما أنها تقدم إحساس الإنسان بالتاريخ ، ليصبح الإنسان في هذا الموقف غير مساهم في صنع التاريخ وإنما مدمر له تماماً وهذا رمز له .

فقد كشفت هذه اللوحة عن اهتمام واضح المعالم في العودة إلى منابع الفكر الميثولوجي (الأسطوري) في الحضارات الشرقية القديمة بشكل عام والحضارة العراقية القديمة بوجه خاص ، من خلال تناصاته مع نتاجات الفنان القديم (آليات فخارية ، ألواح نذرية ، رقم طينية ، أختام منبسطة واسطوانية ..) ومن ثم استيعابها فكرياً / جمالياً وصولاً إلى أستلهامها من خلال إعادة إنتاجها ، كون النص هنا قد كيف المضمون الميثولوجي للخطاب لصالح بحث بصري ينتج مقترحات وصياغات شكلية جديدة يلعب فيها الخيال والقصدية دوراً مهماً في تحويل المعلن إلى مساحات يتواشج فيها الشكل والمضمون ليكونا معاً بنية واحدة نسقية أسطورية / سحرية ، ولكنها في مجموع رموزها تشير إلى حياة محطمة / مدمرة ، الحرب عنيفة مارست بغباء ووحشية إلغاء وفناء إنسانية الإنسان وتحويله إلى كائن حيواني .

لوحة (حدود على خارطة) تقترب كثيراً من رسوم الأطفال المنقولة عن الإطار الواقعي / الحياتي ، إذ اتخذت من الأسلوب التعبيري الرمزي منهجاً لها لتوصل أفكار النص إلى الآخر ، والتي احتوت على طاقة خطية تبطنها التلقائية ، فالرسم هنا ينهض بفعل الولادة التي تنتجها القوى الفطرية الكامنة في اللاشعور الجمعي ، بمعنى أن نص (كريم رسن) قد اقترح رموزاً كونية ذات دلالات تأويلية مجردة التي – الدلالة - يعبر عنها بأشكال مجردة تجريداً خالصاً تنقطع بها الصلة مع الواقع العياني تارة ، وينفتح معها من خلال آثاره ولعبه الطفولي على سطح اللوحة ، والمعتمدة نتاجات الصور الذهنية كون التأويل هنا يقترن مع التوجه الحداثي في الفن التشكيلي وينطلق إلى حيز السؤال الفلسفي الشمولي ، ومن خلال حزوز الفنان الخطية التلقائية التي مثلت أشكاله الحيوانية والعضوية يمكن للمتلقي استشعار الفضاء المتخيل المنفتح وبتقنيات تعبير تقترب وتبتعد عن الغنائية ، بالمقابل نجد نص (كريم رسن) قد كرس عنايته الفائقة والماهرة للحفاظ على النقاوة الوجدانية الخالصة لوسائله عن طريق تعميق السمات الطفولية والبدائية ، إذ تشعل الحرب وخرابها حنيناً في روح الإنسان إلى المرحلة الطفولية / الحلمية لان الحرب طريقة لفناء الأمن لطفولة الحياة الحالمة لكل شيء انساني وحضاري ، والرمز الدال على تلك الحلمية هي البالونة المرفوعة بيد المرأة أوالرجل (فالشكل رجل وامرأة معاً)، وكأن التدمير كان قصدياً لقطبي الحياة ؛ الرجل / المراة ، ولا بد من الإشارة الى تناصية نص (كريم رسن) ؛ وهو وجود محور الأصول التي اشتغل عليها (شاكر حسن آل سعيد) شكلياً ، فسطوحه المابعد حداثية حاولت تفعيل السطوح والأشكال من خلال الاشتغال على التقنيات والخامات المختلفة ، بالرغم من أنهما يختلفان في المرامي والقصد خاصة في هذه اللوحة ؛ ومع هذا فهو يحاول التماهي مع اللقى القديمة المكشوفة أو الأختام لأشكاله الأسطورية ذات الأبعاد التأويلية الحيادية والمكونة أواصر جمالية تكشف علاقة العمل الفني بالفنان نفسه بوصفها كشف لمعنى الفن / الحياة / الوجود ، فنص الفنان يحاول جاهداً وبمساعدة الحدس والخيال الكشف عن الحقائق الجوهرية المستترة خلف الأشياء المرئية لكي يتخطى النسبي لإدراك الكلي والإمساك به فضلاً عن ذلك للتعبير من منظور داخلي أسقطه على المشهد ليشعرنا به ولكن بأجواء أسطورية تحاكي الروح الكامنة في أشكال النص كنوع من الاحاطة الجوهرية ، انه كالمتصوف الذي يحاول من خلال تجلياته ومكاشفاته أن يستبطن الجمال الكوني ويسترجع المعنى الروحي (تأويلية دينية) كونه – النص – في عمله هذا لم يقم بترجمة فورية للأشكال الحيوانية في مجالها الواقعي بل استدعى سلسلة من الدلالات التي ما تنفك تتعمق إلى الحد الذي تصل إلى تشكيل صورة مصغرة عن العالم كله .

إن دلالات الأشكال المركبة (الإنسانية + الحيوانية) دلالة على وحدة الوجود ، وان الحياة والعالم هي اشمل من ان تنظر خلال زاوية أحادية ، بل أن طيوره / إنسانه هو دلالة لتلك البراءة التي تركتها الخطوط العفوية والشفافية في الرؤية فالأشكال والخطوط التي يحركها حس بالطفولة تترك آثارها على جدران / الحياة / السطح / الذاكرة / الوجدان ، وهي تصوير لحضور الحياة في لحظة وجدانية تستذكرها الذاكرة التي لا تقوى أن تتمركز ، فهي مشتتة في صور الحياة المختلفة التي تحوي وجود الفنان والنص والقارئ ، صور مبعثرة للوجود ، كأنها دلالة على تشتت الوجود الإنساني المعاصر في استشعاره لحضوره في مادية العالم وحروبه المستمرة ، فالإنسان بلورة لعلامة تنشئها طبيعة الحياة وأحداثها وسياقاتها ، فهو لا يقوى إلا أن يكون جزءاً من هذا العالم المتغير والمتسع لعثراته ولتمرده وللعبه المستمر

، فالنص لعب طفولي بصور الذاكرة ، أو بكلام آخر أن الذاكرة في لحظة تجليها ولعبها تترك آثارها على وجود الإنسان وطموحه بان يكون جزءاً حياً لهذه الذاكرة ، فالذاكرة / الإنسان جعبة الإنسان وحقيقته ، والآثار التي تتركها العلامات فيه ، ذاكرة وسجل يقلب فيه الإنسان فعاليته الوجودية ، وتمركزاته داخلها ، فهو لم يكن سوى حقيقة متذكرة مشتتة في سجلها / الذاكرة / الوجود / التاريخ ، التاريخ هنا يستحضر نفسه كلما امتد القارئ معها ، فالعلامات التي تركها النص على الجدار / السطح / الحياة ، هي معادلة لوجود الإنسان الذي لم يكن إلا مفردة مشتتة ومفككة لهذا التاريخ ، الذي يترك الإنسان فيه علامة أو خط على صفحة من صفحاته الطويلة ، فالزمان مشتت بدلالة التكوين / الشفافية / المعالجة ، ما هو الا اثر متحرك يترك آثاره على الذاكرة / الإنسان / الوجود .

نموذج (٤)

اسم اللوحة / النص : أيقونات .
اسم الفنان : كريم سيفو.
الخامة والمادة : زيت على قماش .
القياس : ٨٠ × ٦٠ سم
تاريخ الإنتاج : ١٩٩٧.
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة .

صور الفنان (كريم سيفو) في لوحته هذه تكويناً أشتمل على مفردات رمزية (أشكال حيوانية ، أيقونات ، رموزاً ، إشارات ، علامات ، أرقام ، كتابات ، حروف مبتكرة ...) وزعت على المساحة التصويرية المقترحة بالطريقة التي تعطي اتزاناً وثباتاً مطلقاً ، فالنص ومن خلال مفرداته التفصيلية قد وحد التكوين باللون الأصفر الذي افترش الأرضية لتتراصف الأيقونات والأشكال الحيوانية : سمكة ، رأس حصان ، جمل ، والإشارات الواحدة جنب الأخرى لتتخذ شكلاً رباعياً.

لوحته مكونة من علامات ايقونية صورية ، في بعض منها مفردات اللغة السومرية الصورية ، لان الأيقونة دال على مدلول حياتي ، وقد تميز السومريون بالمشابهة مع الحياة / الواقع ومحاكاته صورياً وإضفاء الجمالية عليه ، والصور السومرية أساس لغتهم ، ذات مدلول مرتبط بالزراعة والحياة / الدين .

النص البصري هنا قد ركز وقبل كل شيء على فكرة المغايرة واللا مألوف ، من اجل حالة الحسي (الجزئي) إلى عوالم لا نهائية (كلية) من خلال كسر القوانين الأكاديمية / الواقعية في معالجته للظلال والمنظور والسطوح والحجوم والتكوين وفق رؤية ذاتية قصدية قدم فيها تصور كلي شمولي للدلالة / الحياة ، أن النص ضمن تجربته التكوينية ، يبتغي من خلال تفكيكيه للأشكال البصرية الوصول الى كلية اللامتناهي لأشكال الحياة والأحساس بكونيتها وعلاقاتها سعياً إلى الرؤية الكلية لا الجزئية ، كون

النص قد أذاب الذات الجزئية في ممارسة وجودية بدلالات الأشكال المزدحمة للحياة الإنسانية (الرؤية – الإبصار – الخصب – الخير – الوفرة – التعبد – النور – السماء - التحول) من خلال تماهيها في الوجود مما قرب الرسم من المفهوم الروحي والعقلي ، فضلاً من اشتراكه لهيأة الإنسان والأشكال الحيوانية والطبيعية والعضوية بجانب موروثه الحضاري الشرقي – حضارة العراق القديم + حضارة وادي النيل ، ومظاهر الوجود الأخرى في ما يسمى بـ(الإحساس الكوني) للموجودات ، ليمنحها في النهاية سمة التسامي على ما هو مرئي (حسي) .

ومن خلال اعتماد أو توظيف النص مبدأ التسطيح في تكوينه هذا ونبذ العمق والاكتفاء فقط في البعد الأحادي المتسم بالقدم والمعالجة بالألوان الترابية والقهوائية منفذ بتقنيات عديدة كالخربشات والحزوز أو الحفر المتواصل ، وعمليات الحذف والإضافة للإشارات والرموز ، والإفادة واضحة من الأصول الصورية ، قد طوع الأشكال لدلالات توحي بتأريخانية النص / الأثر وعمقه الإنساني وارتباطه باللاوعي الجمعي والوجدان الإنساني العام وحضارته الموغلة في القدم ، ليصلنا إلى مدلول اندفاع الإنسان وإصراره على تكوين حضارته وبناءها وفق معرفية وتأمل ، وبالوقت نفسه إشهار واستذكار لدور الإنسان العراقي في بناء الحضارة الإنسانية ، فجهوده ومثابرته لا يمكن نسيانها على الإطلاق بل هو حضور انساني في كل فعاليته الأنسانية فهو الجذر والأساس الذي بنى الإنسان حضارته عليه ، والإشارة إلى الحيوان هو إسقاط وجداني إنساني على مرموزاته وشفراته فيتكرر لديه رمز السمكة ، والتي هي أكثر الرموز تكراراً في نصوص الكثير من الفنانين فهي رمز دال على سلطة الالوهة المؤنثة ، مثلما هي رمز جنسي معروف فالحضور الجنسي في أشكال المرأة والسمكة هو بنية غياب وحضور مترافق لأغلب النصوص الإنسانية ، كونه يشكل في مفهومه الشامل مدلول وجودي يرتبط بمفهوم الحياة والخصب ، ومفهوم التحول الصيروري كمعادل موضوعي لفكرة الزمان وتحولاته ، فهو الموت الحياة وهو جدلية (ديالكتيك) الحضور هذين المفهومين ، فهو اكتمال عضوي في رحلة مؤجلة للموت ، وهو بصورة أخرى اخضرار / ربيع الحياة وخريفها .

أكثر ما يلفت الانتباه في لوحة (سيفو) هو المهارة من إنتاج العلامة الصورية بحيث تنطوي على أكثر من مدلول وتقرأ بتنوع ، كما انه استثمر المثلث دلالياً كدلالة جنسية وتكاد تكون هذه اللوحة لوحة مثلثات مع بعض التطويرات البسيطة التي تضفي معنى جديد ، علاوة على ذلك نجده يؤسلب لوحته وفق تنظيم عقلي للمساحات والعلاقات التصميمية التي يكسبها بفعل الإزاحة لقوانينها الفيزيائية بنية جمالية متماسكة تحاول الاتصال بكلية الأحساس أكثر من اتصالها بما هو جزئي بدلالة التنظيم المكاني الذي هو فكرة قرائية للزمان وفكرة قراءة الكتابة الإنسانية نفسها ، فهي نص للقراءة والتمعن في معانيه المختلفة ، وعلى اعتبار أن أشكاله الحيوانية وأيقوناته ورموزه الغامضة تمتلك من القوى السحرية وما يجعلها حاملة لمضامين عدة ، بعضها معلنة والبعض الآخر مخفية وراء الأشكال ، فهي تعلن عن مستوى جمالي موسيقي / ايقاعي رفيع من خلال معالجاته التقنية اللونية والخطية ليستخدمها – الأشكال الحيوانية – كوسائط كونية خفية تكون معادلاً شكلياً لحدس القارئ نفسه ، وجعل الصورة تعبر عن معاني ما ورائية غير معلنة ذات دلالات حسية مجردة التي لا تعتمد / الدلالة / على معطيات المعرفة الحسية المحضة بل المعرفة الذهنية الذاتية .

ولابد للمتلقي قبل أن يفحص أجزاء لوحة الفنان (كريم سيفو) من وجود فهم مسبق للكل للتعرف على المرجعيات الحضارية القديمة ، بوصف أن الزمانية والتاريخية جزء لا يتجزأ من كينونة التكوين ، ففهم أي شكل من الأشكال الفنية ينطوي لا محالة على عملية تأويلية ، لذلك فالقارئ يسهم في إعادة موضوعة التراث والتاريخ إلى طاولة الحوار ، وان فعل التأويل يحصل من خلال نوعين من الفهم الأول يسمى بـ(الفهم الجوهري) وهو فهم محتوى الحقيقة التي تنكشف من خلال قراءة النص بينما الثاني (الفهم القصدي) يعبر عن فهم مقاصد وأهداف الفنان / النص ، فالفهم في نص (كريم سيفو) هو إدراك المعطيات الفردية (الذاتية) والتاريخية التي ينطوي عليها التصريح بقضية الحضارة المعاصرة مقابل فهم ماهية هذا التصريح ، فالمتلقي من خلال ما سبق نجده يستخدم الفهم القصدي كوسيلة استراتيجية يستعين بها عند مشاهدته لهذا العمل الفني – أيقونات – في اللحظة التي يخفف فيها الفهم الجوهري في إدراك حقيقة ما يؤطره ، بوصف أن تأويل العمل الفني ينطوي على حوار بين الماضي والحاضر ، ليمتد إلى المستقبل ، وهذا لا يعني بان الفهم في هذا العمل محض تكرار للماضي بل يسهم بمعنى الحاضر ، فالنص من خلال

تقديمه لأشكال حيوانية ورموز سومرية أو آشورية أو كتابات فرعونية هيروغليفية ، يحاول عبر حدسه تأكيد المنحى الروحي من خلال تطهير أشكاله ومفرداته الايقونية من صور العالم الخارجي الزائلة وإلغاء قيودها الزمكانية ونقلها للتجليات الخالصة للتعبير عن الجوهر ، ويحاول أن تتسع مدى القراءة التأويلية وانفتاحها من خلال التكوين ، فالأشكال يمكن أن تقرأ أفقياً أو عمودياً في اسطر أو أنظمة قرائية مختلفة ، فالتفكيك الذي اعتمده النص هو أيضاً معتمد في القراءة والتأويل أو إيجاد أنظمة دلالية ، فالقارئ حراً في إيجاد فراءات وتأويلات غير متناهية ، من خلال الأشكال المختلفة ومنها الأشكال الحيوانية التي تحتمل دلالات مختلفة ، فهي وعبر الحضارات والثقافات الإنسانية لها معاني ومدلولات مختلفة ، فمدلولات (الحياة ، الخصب ، الجنس ، الوجود ، الحوار ، التواصل الإنساني) كلها شفرات تداولية تجتمع وتتفكك أثناء القراءة واللعب بالدلالات المختلفة ، فهذا النص باتساعه يحتمل أن يكون معجماً قرائياً غير محدد المعنى .

عينة (٥)

اسم اللوحة / النص : أبواق الدجل .
اسم الفنان : هادي نفل .
الخامة والمادة : زيت على قماش .
القياس : ١٢٠ × ١٠٠سم .
تاريخ الإنتاج : ١٩٨٢ .
العائدية : المتحف الوطني / مركز الفنون – بغداد .

تصور هذه اللوحة مجموعة من المفردات ذات الهيئات الأسطورية ضمن تكوينات متواشجة لونياً ، تتوسط السطح التصويري مفردة الشكل الحيواني الأسطوري – الطير – ذي الهيئة المهجنة (المركبة) الموضوحة في ملامح الوجه ، ويلاحظ أن هذا الشكل الحيواني قد امتطى كائناً يوحي بهيئة (كنغر) ، فضلاً عن وجود مفردات متمظهره بحوار الطير ففي الجهة اليمنى العليا للناظر نجد هيكل إنسان معد كأنه في سفر ، بينما في الجهة الأخرى اليسرى نجد هيكل

يتخذ شكل حيوان أسطوري آخر يترقب ما يحصل وما سوف يحصل مع وجود مناطق قليلة سالبة تواجدت في فضاء العمل الفني تتخللها سطوحاً مختلفة متداخلة ومتواشجة مع خطوط وظلال توحي بالغرابة .

النص البصري المرسوم للفنان (هادي نفل) طرح أفكاره بأسلوب ممتلئ ومزدحم بالمفردات أو الوحدات البصرية ذات العلامات التشكيلية المقترحة البعيدة عن الواقع العياني ، فهي محورة بفعل عمليات التحليل والتركيب للأشكال والتكوينات والتشاكل الخليقي ، فهنالك عيون مستديرة مترقبة وحذرة يتركب عليها أجساد مركبة وغريبة لا يمكن أن نعزيها إلى أي نوع محدد من الكائنات المألوفة فمفردات الأشكال الحيوانية ولاسيما الطيور العملاقة (عيون ، مناقير ، أرجل طويلة ، هياكل ، استعارات أخرى ...) نجدها تتواشج أحياناً مع أشكال أخرى وتتنافر أجزاؤها في أحيان أخرى ، بمعنى آخر أن الهيأة الحيوانية سواء كانت بارزة من خلال الخط أو اللون في هذا العمل تخلت عن كثافتها وثقلها الواقعي لتتحول بفعل التجزيئية أو التركيبية التي أحدثها النص ببنية الشكل البصري إلى مجرد مسطحات تتخذ من المراكز المتعددة للشكل وسيلة للنفاد إلى ما هو خارج حدود الأبعاد ، فالنص من خلال المساحات الملونة - اللون الاوكر – ومن خلال الإضاءة حرر نقطة النظر المركزية من خلال الفضاء المنفتح ، فالدلالة في الخطاب البصري هذا ومن خلال الشكل المقترح - من لدن النص - دلالة تجمع ما بين دلالة طبيعة والتي تكشف عنها الظواهر والتي لا يختلف في تأويلها وكشف معانيها بعض الأشخاص ، ودلالة حسية مجردة التي لا تعتمد على معطيات الحس ، بل تستنجد بمعطيات الذهن والذات والتي يختلف في تأويلها ، فالحاجة إلى التأويل تبرز بإلحاح كلما تخلى العمل الفني عن واقعية أشكاله وفرض دلالات جديدة مقترحة ، ففي أي نص تشكيلي يوجد هناك جانبان ، الأول يسمى بالموضوعي يشير إلى الشكل وهنا أشكال الطيور ، الإنسان ، الأشلاء الآدمية والحيوانية المركبة ، والآخر يسمى بالذاتي يشير إلى فكر النص الفنان المرسل / الدلالات / التناصات وهذان الجانبان يمثلان القواعد الاساسية المحددة ، لتأويل القارئ / المحاور / المستقبل على حد تعبير (شلايرماخر) وبدونها لا يمكن تجنب سوء الفهم ، وقد اختار نص الفنان (هادي نفل) الجانب الذاتي من خلال طغيان الهاجس الذاتي / ثقل الدلالات وحركتها وعلاقاتها الذي قاده الى تجاهل معايير البناءات التي تنزح نحو توثيق الجمال الواقعي مستبدلاً ذلك بسلطة العاطفة والخيال لتسمح للخطاب من طرح أفكاره على هواه وفق منظوره الذهني ، فقد لعب عنصر اللون دوراً هاماً في تصعيد الحوار مع الآخر عبر التواشجات اللونية المتناغمة والمؤسسة على الارتجال الذهني وعلى المهارة وشفافية التعبير المتصف بالحيوية وصدقية الأداء ومشروعيته حين يتداخل الشعور الذاتي بالشعور الجمعي.

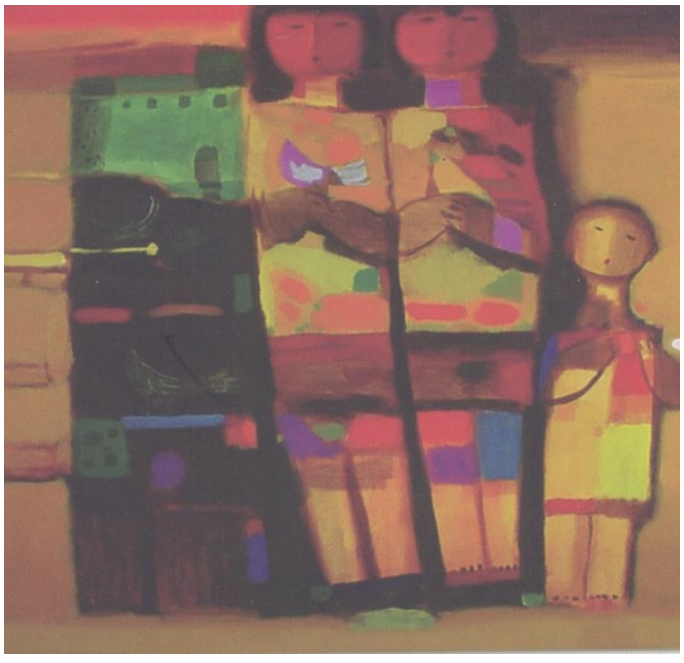
إن ضغط التأويل الذاتي للنص / الاشكال / العلامات قاد النص إلى آلية تطبيق أقام من خلالها بناءه الشكلي بأداء تلقائي مباشر وإحساس بآنية الشعور ثم بمعالجة خاصة للسطح التصويري تمثلت بالأنساق اللونية والخطية التي شكلت الهيأة الحيوانية المحملة بالمضامين دون الاهتمام بالتفاصيل .

إن حضور شكل الطير المرعب هنا وتمركزه داخل التكوين وعلاقاته مع الأشكال المنفية للأشكال الآدمية ، تتجه بنا إلى مدلولات كوحشية الحرب وقسوتها وفعلها ألتدميري للإنسان ، وتلك تواشجت واتسعت مع الدلالات الأخرى : الإنسان دون عقل أو فكر بدلالة غياب شكل الرأس واندماجه مع الفضاء ألظلامي الذي يلف الشخصيات التي يحتضنها ويقيدها الظلام / دلالة الجهل والحرب والموت والطغيان ، والحضور المرعب للكائن الحيواني الذي يظهر في فضاء مفتوح ، واضح في وجوده المادي بسبب وجود الإنارة في المركز ، الذي هو دلالة حضور هذا الكائن وطغيانه ، فالعلاقة المشكلة ما بين نفي الإنسان داخل العتمة / الظلام وظهور الكائن الحيواني الخرافي داخل الضوء هي علاقة استبداد وسيطرة ونفي للإنسان ، الذي يرى مرتعباً خائفاً مختفياً موارياً لوجوده الإنساني كونه يعيش في عالماً وهيئة دون تفاصيل ووجوده المادي الذي بدأ يخف ويضمحل في ثقله - هذا الحضور والنفي – بدى واضحاً في الأمكنة التي احتلها الكائن الخرافي الذي يبدو أن يمتطي إنساناً مشوهاً ظهر كأنه دابة ، والبقايا الإنسانية التي بدأت خلفه ، هذه الدلالات توصلنا إلى مدلولات السيطرة والديكتاتورية التي تجعل من الحاكم وحشاً يدفعه مركزه (الأمامي) إلى نفي وجود الشعب (الخلفي) ، يظهر المستبد / السيد / السالب في المركز ويمتطي شعبه ويذهب به إلى الحرب ، فالشعب / العبد / المسلوب لا حول له ولا قوة أمام جبروت الطاغي وأسلحته الوحشية ، فهو جزء من أسلحته ، يبعث عبيده إلى محرقة الحرب (دلالة الظلمة) ،

ويظهر هو منتشياً مزهواً بنصره الزائف وإظهار سيادته (دلالة تمركزه) وسط اللوحة ووسط أشكاله الآدمية المنفية الميتة والتي تمشي قبوراً فوق الأرض ، (دلالة عدم وجود الرأس والعيش في الظلمة) .

النص البصري المشكل لـ(هادي نفل) رسالة احتجاج إنسانية ضد الديكتاتورية بكل أنواعها ، فالشكل الحيواني عنده دلالة لوحشية تسلط الإنسان وتسيده ، فهو إشهار لدجل السياسة / دجل التسلط / دجل الشعارات الزائفة ، فمقاومة هذا الدجل وهذا التسلط خطاب تحرر وخطاب انساني يقترب من وجوده الحضاري ، فالنص الفني الجمالي هو نص تحريضي لعمليات التحرر الذاتي من كل عمليات السلب التي تقوم بشعارات وأيديولوجيات مختلفة : سياسية / دينية / اجتماعية / مادية / طائفية / قومية ...

إنها فضح يقوم به طبيعة الدور الحضاري للفن ودوره الإنساني في خلاص الإنسان من الظلم والقهر والاستبداد أياً كان وبأي صورة كان ، إنها رغبة للتمرد على السلب والاغتراب الإنساني لا بد أن يتحرر .



نموذج (٦)

عنوان اللوحة / النص : العائلة .
أسم الفنان : هاشم حنون .
الخامة والمادة : زيت على قماش .
القياس : ٧٥ × ٧٥ سم
تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٠ .
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة .

يصور الفنان (هاشم حنون) في نتاجه هذا مشهداً من مشاهد الحياة ، فثمة أشخاص ثلاثة أساسيين متمركزين في وسط ويمين المشهد التكويني متمثلة بطفلة وأمراتين تحملان على راحتي أيديهما حمامتين مع تواجد تكوينات إيقاعية ذات بقع لونية تزويقية تعبر عن أجواء أجتماعية عائلية ، متموضعة على التوزيعات اللونية لأزياء الشخوص الثلاثة ، مع تواجد تركيبات خطية ولونية لأشكال بشرية ومادية وحيوانية من بيوت ومصانع تذوب مع اللون الغامق الذي يجاور ويزاحم المرأتين ومع وجود فروق لونية وتضادات مع اللون الأحمر وتدرجاته مع الألوان الباردة الشفافة القليلة المتوزعة هنا وهناك من اللون المركب الأخضر المصفر والأصفر المزرق هذا التضاد / التصارع نجده وقد احتضنها اللون ومع الأسود الذي اتخذ شكلاً رباعيا ًليكون مركز ثقل اللوحة ، جاعلاً الأنساق اللونية ممتدة خارج نطاق (المربع الأسود) باتجاه الحافات .

من خلال أسلوبه البصري التجريدي المعتمد على عنصر اللون المتضاد ، استطاع (حنون) ان يشكل تكويناته ليبحث عن السعادة الغائبة لمجتمعه العراقي الذي انكبته الحروب والموت من خلال منح أشكاله أو مفرداته البصرية ذات الطبيعة المتعالية فضلاً عن الشيء/ المكان – الوجود المادي – الذي يحتضنها وهذه المفردات تأخذ أشكالاً أقرب الى التسامي والتحليق الخفي وكأنها تتجه باتجاه الوجود الكوني اللامتناهي ، فضلاً عن التداخل البصري والخيالي أو الاشتباك الحاصل بين مفردات اساسية ومنها مفردة الطير الأصفر والطير البنفسجي مع السطوح المجاورة للمشهد .

يحاول النص البصري للفنان (هاشم حنون) الوصول إلى معادلة الضرورة الداخلية لديه من خلال أشكاله التي نراها تنبثق وتنمو بالفعل التلقائي الواعي المنتج للأشكال الحيوانية البسيطة والمختزلة ، والتي تقبل على انفتاحاً تأويلاً ذاتياً سيكولوجياً ، ويحمل هذا القبول أبعاداً جمالية وشكلية معاً للوصول إلى الجوهر (المضمون) الكامن وراء الأشكال البصرية ووجودها .

فأشكاله البصرية الحيوانية المتواجدة في هذا المشهد (النموذج) استطاعت أن تعبر عن عوالم خفية تسكن ذاتية الفنان والأشخاص الذين يعيشون معه ومنه المتلقي او المؤول والعالم الشيئي فيما بعد ليكون التأويل هنا تأويلاً ذاتياً ؛ بمعنى أن التأويلية الدلالية التي ينشدها النص البصري تتجلى من خلال تلقائية أشكاله الحيوانية والزخرفية للوصول إلى إرادة حرة ، أي إلى لذة ممزوجة بانفتاح الدلالات للمتلقي والمتصلة بالحدس عبر الشكل الى معرفية وتخييل الذات .

إن الطاقة التأويلية التي منحها النص البصري لـ(حنون) هنا إلى اللون الأحمر المتواجد في أقصى اليسار وعلى جانب الأشكال ، قد فتح للمتلقي النموذجي الغارق في التأمل آفاقاً للتخيل نحو العمق الفضائي اللامحدود القابل للتأويل المفتوح ؛ كون الأشكال الخطية واللونية غير مُشكلة بحسية أسست وفق سياقات وبنى مجردة للأشكال المزدحمة في المساحة المطلية باللون والذي يؤطر الفتاتين الحالمتين بالسلام وفيها تبدو الأشكال الحيوانية وكأنها في وسط عتمة ليلية ...

فالفنان هنا يحاول بأشكاله ودلالاته أن يصلنا إلى أحلامه الهائئة (وربما الضائعة) كوسيلة للدخول إلى ألذات ومشاركة الآخر مروراً بالمعرفة ؛ على عد أن في الحلم ينعدم الفكر المنطقي أو وفق مفهومه الواعي إزاء المغامرات اللونية وانبثاق توالد الأشكال الغارقة بالذات ، فأشكال هذا المشهد قد صورها الفنان بخيال حر طليق للوصول بالمتلقي من خلال معالجاته الأدائية إلى الوجدان لينتج عوالم تخيلية جديدة متسامية .

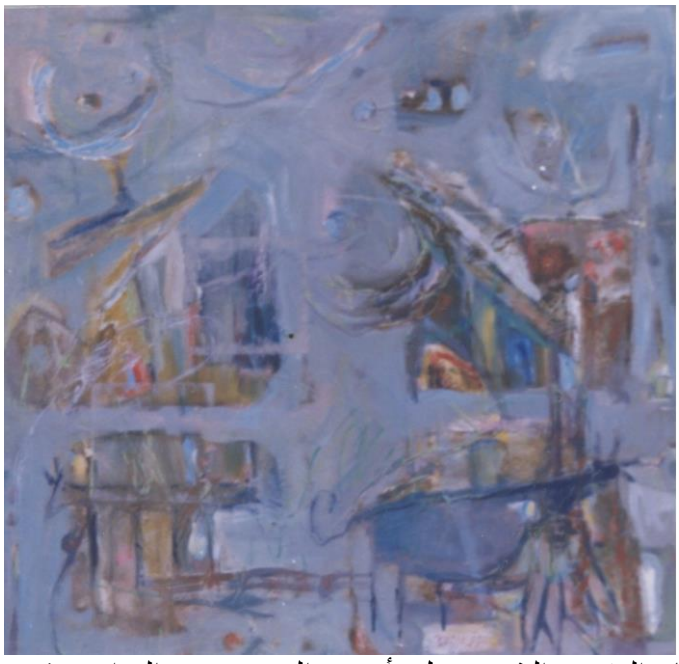
الأشكال الخيالية وتأمل الشخصيات وانتظارها يبعث عند المتلقي سؤال حول ماهية الانتظار ، ليتعاطف مع تلك الشخصيات التي تحمل معها رسالة سلام / الطيور مع أمل بالوصول والعودة ، والدلالة هذه مع دلالة البيت الشعبي العراقي البعيد هي مدلول لرغبة للعودة والحنين إلى الوطن ، فالشعور طاغٍ بالمتاهة في صحراء الغربة (الفضاء والأرض التي رسمت باللون الاوكر) ، والبيت هو مكان الأمان والعطاء كونه رسم باللون الأخضر ويحيط هذا البيت البعيد ، أما ألوان الصحراء أو اللون الأسود الدرب الذي يلتقي مع الآملين بالعودة أو لوناً يقترب من لون الغروب في سمائه ، وكأن العودة هنا مصحوبة بالمخاطر فالشخصيات يلفها ظلام الغربة ولا أمل للوصول إلى بيت الأمان ، والبيت الأخضر هنا دلالة الوطن (العراق) لا سيما إذا ما عرفنا أن هذا النص رسم في دولة أخرى (الأردن) ، والطريق مابين مدن

العراق والأردن هو طريق صحراوي ، فكان النص يشير هنا إلى العراق / الجنة الخضراء ، لكنه العراق الذي يحاصره الدمار والحروب والأسى وتشتت أبناءه بين المنافي ، ويشير الفنان إلى حجم المعاناة والألم من خلال تصوير المنتظرين العراقيين بصورة النساء والطفل والحمامة لتصوير ووصف الحنين ، فهذه الأماكن الموحشة ليست الأماكن الطبيعية للأطفال والفتيات وحمائم السلام ، ليشير إلى خطورة المكان وتعرض الإنسان والشعب العراقي إلى مخاطر وحوش الصحراء والتيه والعطش .

نص (هاشم حنون) سجل للغربة والاغتراب وحنين إلى الوطن ، وتصوير لمعاناة الإنسان العراقي خارج العراق أو خارج ذاته ، وكيف تعرض للمتاهة ولمخاطر الحروب بأشكالها المختلفة .

جيل التسعينات :

نموذج (٧)



اسم اللوحة / النص : من وحي ذاكرة المدينة.
اسم الفنان : شوقي الموسوي .
الخامة والمادة : زيت على قماش .
القياس : ٩٠ × ٩٠ سم .
تاريخ الإنتاج : ١٩٩٨ .
العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

يصور الفنان (شوقي الموسوي) في هذا النص ليل مدينته القديمة (كربلاء) ، الزاخرة بعلامات البهجة والحزن بجوار المكان المقدس الذي يحمل تأريخه الرمزي في الفداء مرقدي (الحسين والعباس) (عليهما السلام) ، اختزل النص تاريخها / وجودها الرمزي في مفردات لأشكال حيوانية (الثور ، القطة ، السمكة) ورموز مثل (القبة ، المنارة ، الهلال) لتشكل أمكنة بصرية ووجدانية تمتلك انفتاحها الدائم نحو الخارج ، موزعة بتوازن على جغرافية وتضاريس السطح التصويري .

المنارة الجريحة المتوجة بالهلال والمتواجدة في القسم الأيسر للوحة ، بالنسبة للناظر ، تحيل المتلقي إلى وجود حي مختفي في أعماق النفس البشرية ، وجود بمثابة تفسير لمعنى الحضور الروحي للوجود الآخر الإنسان الولادة التي تأتي بعد الشهادة / الحضور وأحد شواهد التأريخ ، يقابلها في الجهة اليمنى تكوين لوجه مقنع ومتوج أيضاً بالهلال الأزرق يسقط منه كفاً مقطوعة هاوية إلى الأرض ، كأنه الرقيب على الحدث واقعة الطف ، وقطع كف العباس (عليه السلام) وانقطاع الكف دلالة انقطاع السبيل للوصول ، وتواجدت أشكالاً حيوانية في المشهد ، فنجد مثلاً أسفل المنارة شكلين : (قطة + ثور) وقد أعطى كل واحد منهما ظهره للآخر للتعبير عن تأريخهما في الفكر الأنساني ومدى اختلاف اهدافهما أو عدم وجود صلة بينهما سوى أنتمائهما إلى العالم نفسه ، في حين نجد في الجهة المقابلة لهما حيوان ثالث هو (الحصان) كرمز للقوة والوفاء وكدلالة تاريخية وزمانية ، فضلاً عن وجود هياكل لأشكال حيوانية صغيرة (أسماك) تغوص في فضاء المشهد التصويري متوزعة في أغلب الجهات تحت رحمة الظلام .

النص التشكيلي هنا قد رسم صوراً ذهنية مستوحاة من ذاكرة المدينة / تأريخها / حضورها الزماني بأسلوب التعبيري التجريدية ، حيث عمد النص هنا على صياغة نموذجه التقني المتعدد وسط ازدحام العلاقات التصويرية ، وقد غاصت هذه الأشكال (الحيوانية ، الآدمية ، المعمارية) في فضاء المشهد واحتوائها شكل مهيمن وهو (القبة) التي رسمها الفنان بحدود ضبابية شفافة متوجة أيضاً بالهلال ، فالقبة هنا بمثابة استعارة روحية تعبر عن نظام يحيا فيه الفرد ، والفكرة الكلية (الأستشهاد والتضحية) سمو من نظام (الأنا) الفردي إلى نظام الجماعة (نحن) الكلي ، كي يسمح للمتلقي أيضاً من أن يرتقي بفكره من المحسوس المرئي المحدد إلى المجرد المخفي غير المحدد باتجاه الماورائية حيث اللامرئي الكرة السامية والجوهرية والأنسانية للأسلام .

فكرس نص (الموسوي) مزيداً من محاولات التجريد والتعبير من خلال تشكيله حركات التضاد اللوني والخطي لإعادة سطح النص البصري إلى فكرة الامتلاء والتسطيح بعيداً عن محددات التفاصيل الباحثة عن القشور ، فتصويره للأهلة وللقباب وللأشكال الحيوانية المجردة وتوزيعها بهذا الأسلوب وبهذا النهج الحدسي قد يحفز ذهن المتلقي للإحساس بالحركة الكونية الكامنة في التجريد ليستكشف عن بعض مكنون الأشكال ؛ كون الفنان هنا يحاول أن يجعل المتلقي أن يستبطن بصرياً الجمال الكوني الحافل

بالأحداث ، فالمشهد يبدو أشبه بكرنفال حزن العميق أو عاصفة من الذكريات الأليمة التي حلت بالمدينة المقدسة وتصاعدت حتى وصلت كبد السماء ، انه حدس لحظة شهادة مقتنصة من زمن الديمومة الحقيقي لزمان الوجود المقدس للوصول إلى زمن التجلي ، من أجل اقتراح مدلولات المدينة المحتفلة بالأشكال والرموز لتصبح من خلال عنصر اللون الذي أكسبه النص نوع من القداسة (الأزرق ، البنفسجي) كشفرات تداولية المتلقي ، ليصبح المعنى متجدد في قراءة لأجل الامتلاء بالمعاني ؛ فالفنان بهذه الألوان والمفردات المجردة الذهنية أقترح أوضاعاً جديدة مفتوحة تقود المتلقي النموذجي إلى الغور في تفاصيل الأشكال التصويرية المسطحة والحيوانية على وجه الخصوص ، فثمة مهارة في الاستذكار ، وفي تنظيم عناصر النص البصري ، تمكنُه من أن يختار تكويناته المجردة المتوازنة الى حد ما بين الانفتاح والانغلاق الدلالي بين الموسيقى والتشكيل والتلاعب بالألوان وتحديد الإيقاع الحر في وحدة معرفية بين تأويلاته .

أراد النص من خلال طرحه لأشكال تجريدية ، وحيوانية وعضوية وروحية وبمساعدة ألوانه وخطوطه المتقاطعة والمتواشجة في الوقت نفسه ، التوغل في الأعماق للتعبير عن الضرورات الداخلية للفنان / للحدث / للمدينة / لتاريخانية العالم وصيرورته في عالم اللوحة ، في محاولة لجعل اللامرئي مرئياً للمتلقي من خلال الأحساس به وجدانياً وللكشف عن المزاوجة المتواجدة بين بساطة واختزال الأشكال وتلقائيتها وبين قدرتها التعبيرية عن الكلي (الجوهر) ، وعليه فان هذه الصورة تخضع لآلية تأويلية حدسية وحركية دعت لخلق أشكالاً خالصة تتواشج مع المصادر الحسية للأشكال الموظفة ومنها الأشكال الحيوانية للوصول بالفكر إلى كلية الوجدان في عمليات التلقي ، فاللوحة هنا قد أصبحت وبدون شك نظاماً بنائياً من خلال تأسيس العلاقات بين الأشكال والسطوح اللونية ، وهو نظام يرتبط بعواطفنا وأحاسيسنا ، هذه العلاقات قد فرضتها العلاقات الدلالية والقرائية للأشكال أي الأمكانية التأويلية لنص الفنان الحالي ، الذي يوجه المسار التأويلي باتجاه استحداث نماذج بصرية جديدة مقترحة غير الواجهة المعرفية والقيمية التعامل الذوقي مع النصوص التشكيلية ؛ بحيث جعل من حركة التأويل تتجه إلى المقروء المفتوح ، فالتأويل هنا عملية معرفية تخييلية يهدف إلى فهم وتفسير أفكار النص عبر علاماته ويحصل الفهم عندما تستيقظ المفردات البصرية والاحساسات في فكر القارئ ووجدانه تبعاً للنظام المقترح لعلاقات المعنى ليكون تأويل مجرد من محدوديته يبحث عن الجوهر الكامن (المفترض) في الأشكال المرسومة .

ومن جهة أخرى نجد أن النص يحدد أشكاله وفق دلالات وضعية أي يجعل أي شكل يدل على شكل آخر ، على سبيل المثال القبة أو المنارة نجدها قد ارتبطت بالمسجد وبالتالي المسجد هنا ذو دلالة دينية قدسية عند المسلمين ومكان عبادة الله سبحانه وتعالى ، ومن ثم فهو ينفتح الى دلالات ومعاني أخرى تتواشج مع طبيعة استذكارها ووجدانيتها وأهمها دلالاتها التأريخية ؛ استحضار التاريخ الأسلامي بكل فتوحاته ومآسيه ، وأيضاً على سبيل المثال فالأشكال الحيوانية المستترة لنص (شوقي الموسوي) هي الأخرى قد تواشجت مع المفردات الأخرى وأعطت أستذكارات ذات دلالات ومضامين روحية ، فشكل الثور مثلاً دلالة معاني عديدة كالقوة والذكورة المتمركزة في الوجود والغيرة والذي أدار ظهره إلى الحيوان الآخر وهو (القطة) التي توجت بالهلال والتي تعبر عن الأنوثة ، فضلاً عن تواجد هياكل الأسماك الكبيرة والصغيرة في فضاءات المشهد دلالة عن استمرار عمليات الموت المستمر فالأسماك هنا دلالة المرأة لكنهن دون حياة ، فيكاد النص يسحبنا إلى اللاخصب ، اللاحياة ، فما الذي يدلل عليه هذا التداخل ما بين الثور والقطة دلالة الشر ، وكل هذه الحيوانات لها حضور قوي في الحضارات العراقية والمصرية القديمة ، فالتاريخ الذي يستحضره النص ينفتح على ما سبقه زمانياً ، فالقط قد يستحضر دوره / كالهة ووجود في الحضارة المصرية ، ودوره في القضاء على آفة الفئران وقد يكون دلالة شيطانية فالأشكال الحيوانية (الثورة ، القطة ، الأسماك) حضور لعوالم تاريخية قد تتشاكس مع بنية حضور الأشكال المعمارية ، لكنها في الوقت نفسه تكسر أفق التوقع للقارئ وتحيط قراءاته الجاهزة .

هذه المفردات أعطت نظرة شاملة للوجود من خلال تكويناته التاريخية ، فخربشاته وأشكاله التجريدية وتقنياته التي أنشأت أشكال خشنة الملمس تعطي للمتلقي دلالات للازمة التاريخية – الوجودية التي يعيشها الإنسان العراقي ، وطبيعة رؤيته للوجود والحياة .

نموذج (٨)

عنوان اللوحة / النص : البراءة .
أسم الفنان : عبد الكريم السعدون .
الخامة والمادة : زيت على قماش .
القياس : ٦٠ × ٥٠ سم
تاريخ الإنتاج : ١٩٩٩.
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة.

يصور (عبد الكريم السعدون) في هذه اللوحة أشكالاً مجردة لكائن حيواني محرف مع ملامح آدمية وتكوينات أخرى ، إذ تواجد الكائن الحيواني – الثور – ربما في أقصى الوسط بلون ازرق غائر في اللوحة يجاورها شكل مستدير يحتوي على ملامح وجه حزين منفذ بأسلوب تعبيري ، وفي مركز اللوحة نجد النص البصري قد احتفل باللون الأحمر الصارخ ، وتحيط بهذه التكوينات اللونية فضاءاً رحباً ، حاول النص البصري أن يغرب أشكاله بعيداً عن المألوف من خلال توصله إلى أشكال جديدة تستعير رؤى طفولية للوصول إلى الجوهر عبر إعادة علاقاته التشكيلية ودمجها بما يتلاءم مع الأسس المعتمدة في التعبيرية التجريدية ، بحيث أبتعد النص في أشكاله عن كل ما يذكر بالبصري الحسي باتجاه تجريدات تقترب هياتها في الفضاء لأجل تكثيف علاقات لونية إيقاعية بأسلوب تجريدي بمساعدة الحدس .

إن المساحة اللونية الحمراء المتواجدة في مركز العمل ذي الدلالات يقابل دلالات المساحات الزرقاء المحيطة بها ، حيث تسهم – المساحة الحمراء في توليد جمال ما ورائي منطلق من ألذات الحرة للوصول إلى بناء عالم مفترض وجد عند تقابل العلاقات مابين العناصر المجردة فضلاً عن ذلك نجد انه من خلال تأكيد النص البصري على الثنائيات المتقابلة (الأزرق والأحمر – الخير والشر – الضوء والظل – القريب والبعيد – الحار والبارد) أنتج علاقات جدلية دلالية عميقة ، فهو يتجاوز المرئي إلى اللا مرئي والمعلن إلى المخفي ، ليصل في النهاية إلى ما وراء العقل الواعي ، فأشكاله الحدسية (الحيوان الأسطوري ، وجه طفل ، إشارات ، علامات) التي وجدناها قد تمركزت في مركز ثقل اللوحة تحيطها فضاء يندمج مع الأشكال وينفصل في آن واحد ، لكن النص تعامل معه بحس وجداني مندمج مع فعل الخيال الحر المتواجد في النص ليتقدم الفعل الخيالي الأشكال والذاتي مع الإرادة المتأملة والمنسجمة بعيداً عن الموضوع باتجاه والتأمل .

فالمتلقي والمتتبع لنصوص لتجربة (عبد الكريم السعدون) يجد أن عملية الإبداع عنده تبدو عملية مخاض معقدة ومتقنة لكنها تبقى في حدود الممارسة الحرة والتجريبية دون التمسك بحدود الأسلوب والتموضع في نمط معين ؛ كونه يعي بان عملية الخلق تتواجد تحت مستوى الوعي الخالص المنبثق من ألذات العارفة كي يحتفي بعالمه الخاص المستقل المتمثل بأشكاله التجريدية / حركة خطوطه / تأمل فضاءاته / براء ة الوانه التي تقترب من العمق الداخلي للذات وفق منهج تجريبي مؤسس على مبدأ إنكار العقل التصحيحي المسبق للذات من دون أن يخفي حبه للجمال الشكلي ، فأشكاله المستوحاة من عالم الطفولة تنمو شيئاً فشيئاً كما تنمو الأشجار بادوار مختلفة من خلال تراتبية المسطحات الخطية اللونية ذات الأنساق الحرة المجردة من جهة ومن خلال التعبير من جهة أخرى ضمن فضاء ملون (بدرجات مختلفة)

، لا متناهي قابل للتأويل كونه غير مشكل بحسيات معاشة ليفتح للمتلقي باباً للتخييل ومن ثم للقراءة ، فالواقع الذي نجده متواجداً في هذا النموذج لا يوجد إلا بعين الخيال الخاص بالفنان ومجاله الوجودي فهو واقعاً موغلاً في المجهول والعوالم اللامرئية ، فالأشكال الحيوانية والمجردة التي بسطها على فضاء النص البصري ما هي إلا تمثلات لرموز كونية وجمالية تكتشف وتتحقق عن جوهرها في التصعيد والتسامي نحو المخفيات .

فالتأويل هنا هو تأويل لعالم ذاتي للفنان / والمتلقي معاً يؤكد على أن ذات الفنان /المتلقي ذاتاً متحررة أكسبته قابلية معرفية ووجدانية ووجودية تعينه على استقراء كوامن لا شعوره الجمعي والشخصي وعوالم جديدة مقترحة والعمل على جعل المادي يتسامى ويشترك معنا في الوجود وتفاعلنا مع أشكال السطح التصويري في بناء وجدان لأشكال حيوانية ليست بالضرورة خاضعة لسيطرة عقلية ، بل وفق ديناميكية وسياق للأشكال والعناصر المختارة مما منحها جمالية منفتحة على فضاءات بلا حافات .

الشكل الحيواني في نص (عبد الكريم السعدون) هو شكل يتداخل مابين أن يكون ثور في قرونه أو قطة في ذيله وكذلك الأشكال الأخرى التي تندمج مع الأشكال الأخرى ، فهذا الشكل يقف في مكان عالي خلف راس الشخصية التي بدت ملثمة او معصوبة الفم وبدت عيناه مدهوشة ، وكأن الشكل الذي ينظر إلى يسار اللوحة ، بانتظار قدوم ما لا يسره ، فهو انتظار من لا يستطيع التفوه بكلمة وكأنه دلالة على عدم الحرية أو عدم السماح بحرية الرأي أو الفكر ، فحالة انتظار الشخصية وصمتها وسكون الحيوان والفضاء الواسع كوَن حساً نفسياً ومأساوياً للعمل الفني وعلاقاته ، وهذا ما تساوق مع حركة الخطوط الغامقة ومع الأشكال المختلفة الخطوط تتحرك بأسى ولا اثر قريب للسعادة أو الفرج وكأن النص يريد تصوير معاناة الإنسان العراقي المختلفة فهو يخرج من مأساة ليدخل بأخرى ، وهذه المتاهة صوره الفنان في الفضاء والألوان الذي تتخلله ، والشكل الحيواني الهزيل وكأنه يريده دلالة إلى الخسارات فهو ليس ثور الثورة أو الخصب أو الفحولة بل انه يكاد يقتله الجوع والحصار ولا أمل بان يكون (ثوراً) وقد تتحول أرجله إلى ما يشبه أسوار أو قضبان السجن ، وذيله إلى ما يشبه ذيل العقرب وهذه تتحرك فوق راس الشخصية التي تنتظر الخلاص من العذاب أو الإعدام .

نموذج (٩)

اسم اللوحة / النص : أساطير من الجنوب.
اسم الفنان : كاظم نوير.
الخامة والمادة : زيت على قماش .
القياس : ١٠٠ × ٨٠ سم .
تاريخ الإنتاج : ١٩٩٩ .
العائدية : مقتنيات خاصة (اسبانيا) .

يصور (كاظم نوير) في هذا العمل / مشهد إحدى القرى الجنوبية العراقية ، حيث تظهر للمتلقي مجموعة من الأشكال الآدمية على شكل هياكل أسطورية منتصبة ، ثلاثة منها تواجدت في القسم الأيسر بالنسبة للناظر بجانب هيأة رجل يعزف الناي في وسط السطح التصويري ، فضلاً عن تواجد أشكال حيوانية واضحة المعالم (طير عملاق ، ثور ، سمكة ، عصفور) فهنالك الطير الكبير (العنقاء) المتواجد في الجهة اليمنى بالنسبة للناظر وتحته في الوسط ثور هائج شبيه لثيران البسيون المكتشفة على الجدران الكهفية ، والأشكال السمكية حاضرة في يمين ويسار اللوحة من الأسفل ، وقريباً من الزاوية اليسرى قناع مشوه كأنه مكتشف ليدل على الأزل .

توسط العمل الفني شكل هندسي مربع بلون احمر الغائر في وسط فضاء احمر قاني تواشجت فيه الخطوط السوداء والبقع اللونية وأجزاء من كائنات فضلاً عن وجود أشكال لأقنعة أسطورية مركبة في أسفل العمل الفني ، تغوص هذه الأشكال والأيقونات في فضاء العمل المتلون بالألوان الباردة (الأخضر والأصفر) .

في أعلى اللوحة شكلاً حيواناً أسطورياً متجهاً نحو اليمين وبأرجل عديدة وكأنه من الحيوانات الآشورية وعلى رقبته علامة لحبل وخلفه طير ، يذكرنا بطير (الشقراق) في ملحمة (كلكامش) والذي كان حبيباً إلى عشتار ومسخته ، ومع شكل زخرفي معاصر ينطوي وجوده على أمكان البقاء ممتداً بين الأصول والمعطيات ، وفي زاوية اليسار ما يشبه القناع بعيون سومرية وكأنه مكتشف آثاري قديم جداً ، في هذا التحليل للإشارات محاولة للإشارة إلى المشترك بين عدد من الاشكال ، فالطائر الخرافي ، محلق وبحركة متجهة نحو اليسار يشبه (طائر الفينيق) الطائر الأسطوري والذي تحدث عنه (فريد الدين العطار)(*) ، فهو يعيش طويلاً ويحترق ويتحول رماداً ومن الرماد ينبعث الطائر من جديد ، فأشارت الدراسات الأسطورية إلى الدلالة المشتركة بين الطائر وأسطورة (تامار) ؛ التي تنطفئ وتنبعث من جديد ، فالفينق طائر أسطوري ، يهيئ طقوساً خاصة لموته ، يجمع في العش المر / اللبان وأنواع من العطور العشبية وينام عليها ولحظة اشتداد الشمس يشتعل ويتعطر دخانه ، إنها أسطورة دالة على استحالة هيمنة الموت ، انما اقتران الحياة به ، فالفنان في نصه يحاول أن ينتج أشكالاً ذهنية تسبح في الزمكانية الذاتية كون الخيال يحرك الأشكال المقترحة في أوضاع جديدة ، فالفضاء كله غرائبي أسطوري ، حتى التداخل اللوني يقود المتلقي إلى منطقة الغرابة والسحرية الضاغطة على الباحث عن التفاصيل والجزيئات المنثورة في الفضاء الواسع ، وهي تفاصيل تفضي بمفردها إلى الأسطورة وبوحدتها إلى نظام ثقافي /

(*) تحدث فريد الدين العطار في كتابه المشهور (منطق الطير) وأطلق عليه تسمية السيمرغ وتعامل العطار مع السيمرغ – العنقاء - الفينيق – وبوصفه رمزاً واحدياً دالاً على التنوع والتعدد .

ديني قديم ، والأشكال الخيطية توحي بالمكان والبيئة المائية ، كون الفنان من خلال تقيمه لمفرداته البصرية (أشكال حيوانية ، آدمية ، حروف ، أيقونات ..) قد احل المكان التقليدي مكاناً متخيلاً تنمو فيه الأشكال مع العلاقات التصميمية المحتملة التغيير ، بين الخطوط والألوان والمساحات المجردة والسالبة في هذا العمل نجدها تحمل دينامية تشكلها مستوييها الفكري والبنائي المقترح ، فاللون مثلاً نجده مهيمن على بقية العناصر الفنية يتحول إلى ملمس والخط بدوره يتحرك بتلقائية واعية ليصل إلى ما هو حيوي .

فالمربع الموجود في اللوحة والذي يوحي بالسلالم المرسومة في البسط الشعبية الجنوبية فهو رحلة من الأماني والأحلام وهو رمز أزلي أيضاً دلالة الجنوب العراقي في الأشكال المرسومة ، ومنه تشكلت الأشكال الهندسية ابتداءاً بالدائرة والمثلث ، والمربع دال رمزي على الرباعية المقدسة التي عرفتها الديانة السومرية صعوداً إلى الاكدية وهي : (انو ، انليل ، شمش ، انكي) وباختصار شديد فان هذه اللوحة هي مكون مختصر لأساطير الجنوب فقط ، والعنوان مساعد لنا في اكتشاف ومعرفة وقراءة العناصر فيها ، وفق تصورات الفنان الذهنية ، فهو يحاول أن يصل إلى أشكال تنتمي إلى الروح ، إلى ألذات وليس إلى الجسدي المادي من خلال اللاشعور الجمعي أو الفردي للوصول إلى المدرك ذهنياً والى الجوهر الخالص.

إن العلامة في نص الفنان (كاظم نوير) ، دلالة حسية مجردة ذات وظيفة توسطية متموضعة ، بين الخارج السياقي والداخل (النسقي) فهو قد عمد في قصدية تدليلية إلى ترحيل دلالات هندسية تساهم في تعجيل مشهدية الفضاء المفتوح في استعارته لشتات من الرموز والأشكال الدالة ، فيزدحم الخطاب التشكيلي ليستجمع الملتقي تلك المكونات ، لإنشاء وتركيب دلالات المجتمع الجمالي (لون ، خط ، أشكال ، رمز ، حيوان ، نبات ..) فقد تباينت لوحات الفنان على الألفية الثالثة بعد ما أطلق الفنان ، لذاتيته وتوظيف معطياته وغنى مضامينها الفكرية – الأعمال – فاستثمر بعض الأشكال الحيوانية الأسطورية بجانب الأيقونات التي تحيل الملتقي إلى اعماق البيئة الريفية كما في نصه هذا بوصف أن نقطة المشروع الجمالي لديه تبدأ من المراوغة مع الشكل بقصد التعبير عن المعنى الذي تتلبسه الأشكال المقترحة ، فنجده في كل مرة يحطم ما بناه شكلياً وبقدر ما تمنحنا قراءتنا البصرية لهذا العمل فرصة للتأويل بسبب احتفالها بالعلامة والرموز السيمائية التي صيرت حسب معالجة أضفت عليها سمات التحويل الدلالي إلا إنها كشفت عن أسلوبية تناصية قادتنا إلى مناخات طفولية بريئة كامنة في الذاكرة المتراكمة ، من خلال إزاحته لما هو خاص إلى منطقة الشمول على صعيد الدلالة الذهنية والتأويل ، كونه يرسم مشاهد لحكايات وأساطير لأشكال حيوانية لها دور (الباث) ، انه يرسم بعيداً عن السرد المباشر ويعلن عن الكلام بالخطوط والألوان ، فالمعنى يبدو بعد التأويل كامناً في الآخر لوجود نزعة متمردة في لوحاته تكاد تعلن عن التجريد التعبيري الذي يخفي عشرات الحكايات والرموز والدلالات داخل المعنى البصري المتداخل الذي أعلن عن ذاته بالقطعة مع مرجعياته وهنا تمكن لذة الرسم : لذة القراءة ولذة ميلاد النص المجهول .

نستنتج مما سبق بان نص (كاظم نوير) ينطلق معرفياً من ذات حركة تلقائية واعية بصورتها السايكولوجية الحرة وجمالياً من ذات جمالية عقلية وجدانية على اعتبار انه لا يريد لذاته أن تحقق الجمال تحققا ماديا فذاته مازالت تبحث عن جمال للامادي محكوم بجوهرية الفكرة وشموليتها المتجسدة بأشكال لوحاته المتباينة والمنصهرة في رؤية بصرية مثالية تعطي للفكرة ، رداءاً متخيلاً عبر جدلية داخلية خارجية معاً ، خلال استلهام جوهرية الأشكال الخارجية وهضمها ومن ثم تمثيلها داخلياً بفعل رؤيوي حدسي .

في ذلك يتضح بجلاء خضوع هذه اللوحة – العالم – لآلية تأويلية تبعد الأشكال عن مظاهرها التسجيلية وتوقض فيها قوى داخلية تتوسم الجمال المثالي بسمته الشمولية المنفتح عبر أشكال مرنة تتسم بالديمومة كونها مثالاً عقلياً تتجاوز الجزئيات .

ويبدو بأن نصوص الفنان (كاظم نوير) مع غيره من نصوص الفنانين (فاخر / عاصم / كريم / مكي / محمد / شوقي / .. الخ) قد أدركوا المجال الأسطوري وعرفوا رموزه وكيفية التعامل معه بصورة مميزة لكل منهم ، من هذا التنوع حصل الاعتناء في التجربة التشكيلية وقد حقق الشباب منجزاً مهماً وملفتاً للانتباه ، كما أن الفنانين التشكيليين العراقيين أكثر التصاقاً بتاريخ الحضارة العراقية والديانات فيها ، إنهم يعيدون إنتاج المنجز الذي هو الينبوع الأول .

إن السلم الملون الذي رسمه النص يتصاعد مع صعود كائناته نحو النار المشتعلة في سماء النص / فضاء الكائنات ، فهذه الكائنات تبدو مستسلمة مع حيويتها وعلاقاتها بالنار المشتعلة والدخان الأسود الذي يعلو فضاء الكائنات ، فكل الكائنات نحو فناء وكأنه تناص مع الآية الكريمة (كل من عليها فان) في الوقت نفسه فهي دلالة مع ما كان يعانيها جنوب العراق من اضطهاد وحرق وحروب متوالية من قبل السلطات والحكومات التي حكمت العراق ، فهو رسالة احتجاج ، وهذا الاحتجاج يأخذ طابع يبرز فيه النص تاريخية الحضارة وحيويتها وتأثيرها الإنساني ، فهو يذكر أن عمليات الموت والحرق هي حرق للعمق الحضاري للإنسان ، فهذه المنطقة هي الرحم الذي ولدت منه الحضارة العراقية والإنسانية وهو أيضاً رحم الأديان والملاحم والأساطير والكتابة والقوانين والكثير من الممارسات الحضارية .. وبالوقت نفسه فالعنقاء الذي يطير هو ضمير الإنسانية الذي يراقب ويسجل تلك الأخطاء وهو أيضاً العنقاء التي تعود منبعثة من جديد كلما احترقت ، فهذا العالم الذي صنع الحضارة ، سيعود ليبني حضارته ، تلك الحضارة / السلم لكل الحضارات العراقية ، فالإنسان الذي عرف أن ما يبقى من الإنسان هو العمل الصالح المفيد للإنسانية كما صوّر في ملحمة كلكامش ، وكما أشار إليها النص في دلالته .. هو إنسان يعيش نكباته لكنه أيضاً متطلع لبناء حضارته وإنسانيته الشمولية والتي لا تتجزأ من طبيعة تكوينه وبيئته .

نموذج (١٠)

اسم الوحة / النص : تكوينات .
اسم الفنان : محمد الكناني .
الخامة والمادة : زيت على قماش .
القياس : ٥٠ × ٥٠ سم.
تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٠ .
العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

يلاحظ في لوحته (محمد الكناني) هذه تكوين لحركات من الأشكال الحيوانية (اسماك ، طيور) والأشكال الهندسية والخطوط المنحنية والمتقاطعة والبقع اللونية ، وقد جردت الأشكال من صفاتها التماثلية لتتعايش مع مسطحات لونية متصارعة من اللون الأصفر والأحمر الغائرة في أجواء ترابية ، فيلاحظ في وسط اللوحة شكل حيواني يمثل السمكة بحجمها الكبير يحيطها كائنات صغيرة تتسابق معها باتجاه المجهول ، يعلوها تكوينات دائرية ممتلئة بالسواد مع وجود رموز وعلامات وخربشات على هوامش العمل الفني تؤكد حضورها من خلال تفاعل ثنائية المناطق السالبة والموجبة معاً بأسلوب تجريبي تعبيري تغلفه أجواء رمزية بدائية ، فالسمكة علامة أسطورية ، حيث انشغلت نصوص الفنانون بالسمكة بسبب تشظيها دلالياً واتساع معناها لأنها تنطوي على معانٍ سحرية / أسطورية / دينية ، وتوحي أيضاً بما هو مقدس وتحيل إلى نصوص دينية وإسلامية ومنها قصة يونس والسمكة (الحوت) ، الاونس هو كائن أسطوري / سومري ، له علاقة بالطوفان ويبدو ان لوحة (محمد الكناني) مجموعة من الرموز وسط الطوفان ، كان يجب أن تذكر ، فهي قراءة جديدة لهذا النص ، فقد اعتمد الفنان على تحويرات البيئة العراقية فضلاً عن اهتمامه بالرموز والأشكال الشعبية الفلكلورية والأشكال الحيوانية وبحثه المستمر عن علاقات جمالية جدلية بين التصميم والتشكيل من خلال منهجه القصدي الواعي وتصوير اللحظات السريعة المستمدة من حركة لا شعور جمعي الذي طالما حفز الفنان على أنتاج أشكال ذات قيمة تجريدية تبدد حسيتها الموضوعية ، فاغلب مفرداته التشكيلية تستبطن وجودها ، من خلال تلقائية واعية تجعل من أسلوبيته مقاربة للبدائية ، كون الفنان هنا قد اشتغل من خلال قانون التعارضات اللونية والخطية عبر وسيط رياضي ، فضلاً عن تجنب الفنان لمحمولات المعاني ودلالاتها مما جعل الجمال متصفاً بالكينونة العالية لتخرج أشكاله خارج نطاق مدركات العقل لترحيل ما هو جزئي (مرئي) إلى فضاءات زمانية تقترب بين حين وآخر من الموسيقى في تخيلها عن المحدودية والتعايش مع زمن مفتوح .

فنص الفنان ، يحرر أرادته من خلال دلالة علامات وإشاراته وأشكاله الحيوانية يستخدمها كوسيلة من وسائل النفاد إلى الجوهري لأنها ستكون بعيدة عن مادية المرئي عن اعتبار أن العلامة المتواجدة في داخل فضاءات لوحاته الأخيرة ما هي إلا علامات ايقونية مقترحة لان الرسم نفسه إذا أردنا تعرف انطلاقاته ، نجده يبدأ بالعلامة الايقونية ، فضلاً عن ذلك أن الدلالات أيضاً تميل إلا أن الأشكال المقترحة والمفاهيم التأويلية لا توجد مستقلة بل أن دوالها ومدلولاتها ما هي إلا كيانات علائقية ناتجة من نظم الاختلاف ، فالخطوط والحزوز والمنحنيات والألوان تنتج إيقاعاً متناغماً فضلاً عن التضاد بين السالب والموجب بين الخط المستقيم والمنحني لبث التأثير الذاتي الاستنباطي ابتغاء الاحاطة بالأشكال الروحية أو

حيويتها وصيرورتها الوجدانية ، ودلالات نص (محمد الكناني) تبعث فينا حس برسوم الكهوف ، إحساس بحركية الزمان وبحضور عالم آخر ، كان يعيش نظام من العلاقات مختلفة عن علاقات عالمنا ، فالبدائية نظرة أكثر شمولية للكون وكائناته ، فالسمكة قد تكون دلالة عن المراة أو الجنس أو الخير والخصب أو الحياة ، كونها تعيش في عالم هو مصدر الحياة ، والماء بنية غياب ، يحمل أسراره معه ويضم كائناته ويمدها بأسباب النمو ، كما هو بالنسبة للإنسان وحضارته ، فلا حضارة بلا ماء ، ولا حياة بلا ماء ، فكما أن السمكة لا تستطيع أن تعيش من دون ماء ، فالإنسان لا يستطيع العيش من دون ماء ، لكن ما يريده الإنسان هو أن يأتي إليه الماء إلى الأرض وفضاءها ، والسمكة تريد أن تكون جزء من الماء ، أن تتوحد به فهو أرضها وسمائها الماء هو رمز الحياة والخصب في الحضارات الأولى وهو طقس (اجتماعي ، روحي ، ديني) مازال مستخدماً في العراق الآن ، فهو يرش على الموقع ، للطهارة والظفر والامتداد والعودة والسلامة ، فربما لا يكاد طقس اجتماعي أو ديني يخلو من الماء ، وربما يكون قاسماً مشتركاً للديانات الأساسية والكثير من الفاعليات الإنسانية ، فهو يحضر مع الولادة ، الماء دلالة الوجود الأول في الفكر العراقي القديم ومنه نشأت كل العوالم والأكوان ، فوجودنا يرنو اليه فهو النبع والمصدر للوجودات وكأن الكائنات يكمن سرها بوجودها الأول .

والعلاقة بين دالة الخصب الماء ودالة السمكة ، المرأة هو الجنس ، وهذه الدلالة تعاضدت مع الدلالات الفرويدية للدائرة أو مجموعة الدوائر التي أمتدت على سطح التكوين ؛ فهي بالوقت الذي تكون دلالتها فهي تتعالق مع الدلالات الأخرى ، فالجنس وعلاقته بالخصب في العراق القديم وتقنية اللوحة تذكرنا بديمومة الحياة وعلاقتها بالتوالد الجنسي والحيواني للعالم الذي نعيشه .

وبالنسبة للعربي هو رمز للبقاء ودلالة الحياة والاستمرار ، وهو للمسلم دلالة الطهارة وليستذكر النص القرآني (وجعلنا من الماء كل شيء حي) وأيضاً في الفكر الديني قصة استشهاد أحفاد النبي محمد (ﷺ) وهم عطاشى ، وهي جزء مهم من ملحمة الشهيد الحسين بن علي (عليه السلام) .

نص (محمد الكناني) باشتغاله على فن ما بعد الحداثة باستخدام تقنيات مختلفة واستخدام عجائن مختلفة وتقنيات التعتيق والتغطية للأشكال لتندمج في تقنية لتكون دلالة للأثر المادي الذي يتركه الإنسان كفعالية حضارية وجمالية ويتكون خطاب اتصالي مع المجتمع ، كون النص البصري فعالية وجوديةتنقطع صلتها عن الاستهلاك المادي لتقدم للمتلقي والقارئ على أساس وجود عالم آخر تأملي يقدم الإحساس والوجدان على أساس انه رمز وشكل .

نموذج (١١)

اسم اللوحة / النص : تكوين بدائي.
اسم الفنان : محمد علي جحالي .
الخامة والمادة : زيت على قماش .
القياس : ٧٠ × ٦٠ سم.
تاريخ الإنتاج : ١٩٩٩.
العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

صور الفنان هنا تكوينات غرائبية لمشهد لا يمكن إيجاد مقاربات لها في العالم المرئي المألوف ، احتوى المشهد على أشكال حيوانية وآدمية موزعة في فضاء اللوحة فهنالك شكلان لثورين متقابلين كأنهما في رقصة جنونية أو في صراع من أجل البقاء ، أحدهم ذو لون أحمر في الجهة اليمنى بالنسبة للناظر ، والآخر بلون أخضر في الجهة اليسرى ، بينما تواجد خلف هذه الأشكال هيأتان لرجل ملون بالأحمر يعلو رأسه قرنان وهو في حالة صراع ، وفي الجهة اليمنى امرأة خضراء في الجانب المقابل ، وتوسطت بين هذه الأشكال وفي اعلى الوسط الشمس ذات الأطراف الثمانية ، تحيط بهذه الأشكال البدائية الأسطورية أجواء صحراوية .

الفنان في نصه هنا يسترشد بمخيلته الفكرية ومهاراته بمعالجات سطوحه في بناء أشكاله الحيوانية ، وهي تهيئ المناخ لولادة مفردات منظورة من عند الخيال لا الواقع فأشكاله هذه هائمة في متاهة السطح التصويري تتراكب حيناً وتتحدد في أخرى مكونة في النهاية حركة تأويلية دائبة ذات نسق تتدافع منه مرئياته إلى مالا نهاية .

فالثور الأخضر رمزاً أسطوري عرفته ديانات الشرق أبتداءاً من السومري ومروراً بالاكدي وهو ينطوي على دلالة مولدة للانبعاث ، وكان اللون الأخضر المميز له تماه مع المعنى ولم يكن اعتباطياً اختيار اللون الأخضر لذلك هو متناغم مع الصورة الرمزية التي صاغها الخيال البكري الأول ، كما كان في بعض من مراحل الحضارة المبكرة رمزاً دالاً على سلطة الالوهة المؤنثة وهو أكثر رموزها مثل : (الأفعى / الإوز / الحمامة) ، ولان الصورة الذهنية تخلصت منه في مرحلة حضارية متقدمة بعد ما انهارت سلطة ألام ، مارست السلطة الذكورية ونشطت له لأنه غادر محيطه الديني/ المقدس ظل ماثلاً في الذاكرة موصوفاً بالمضحي ، فهنالك رمز ذكري / الثور وآخر أنثوي / البقرة يتقاسمان اللوحة / الرمزي الذكري أحتل مكانة اليسار ، والأنوثة مكانها اليمين ودلالة اليمين أكثر ايجابية من اليسار على الرغم من أنهما معاً ينتميان إلى دلالة إيحائية إنسانية معبر عنها بالخصب / الإنجاب / الانبعاث ، إذ ألفت الأنوثة مركزاً مهماً ومجالاً حيوياً في الحضارات الشرقية وحصراً العراقية القديمة ، فان مكانها اليمين وهو رمز الهي مقدس ويبدو بان الفنان في نصه اشتغل على عناصر الذاكرة البكرية التي لم تقتنع بانتهاء دور ألام / الأنوثة في الحياة بعد صعود الديانة الشمسية / الذكرية ومارست فعل إزاحة الأنوثة ثقافياً / ودينياً ، لكن المخيال ظل محتفظاً بمكانة ألام / الأنوثة مقدسة وتبدت هذه العناصر الثرية في لوحة الفنان وبدون تحديدات قصدية .

ومنح الفنان في نصه ألام / الأنوثة مفاضلة واضحة في اللوحة حيث تكررت بشكلين دالين عليهما هما الشكل الأنثوي الأخضر المجاور للثور / الشاب / الإله الذي دائماً ما ينبعث في فصل الربيع ، وكانت ألام / الأنوثة مجاورة له بلونها الأخضر من اجل تحقق الإيقاع اللوني والتناظر في الإيحاء والدلالة الايجابية المعنية بالخصب ، وفي الطرف الآخر من اللوحة الجانب الأيمن نجد الأنوثة عبر رمزها /

البقرة وشكلها الايقوني ليحقق تناظر في الصفة والوظيفة وبالامكان التوصل إلى الشكل السحري ووظيفته الدلالية في شكل المرأة الايقوني والذي يذكر بنساء سامراء الراقصات ، إلا أن النص أضفى على المرأة ذات اللون الأحمر ، صفة الثلاثية في خصلات شعرها ، فلرمز التثليث دلالة مقدسة في كل ديانات الشرق الأوسط وحتى في العقائد والطقوس والشعائر الدينية ، والشيء المهم في نص (جحالي) هو الإبقاء على الأنثى المقدسة / الالوهة الأمومة الأولى ، وذلك من خلال الأنثى الأيقونة المقرنة ذات اللون الأحمر ، لان القرون رمز الألوهية المذكرة والمؤنثة ، ويلاحظ بان المرأة / الألوهية المؤنثة متكررة في اليسار واليمين ، لكن المرأة الأنثى التي على اليمين قد حازت رمزاً على الألوهية وهو الرأس المقرن بينما الأنثى التي على اليسار كانت أنثى فقط ، ويكشف عن صفتها الصدر الناهد والخصلات الثلاث ، والرأس المقرن علامة دالة على الألوهية بثنائيتها المذكرة والمؤنثة وحصراً الآلهة عشتار المقرنة ، ويلاحظ بان المجال الأيسر اخضر اللون ، مكون من الثور والمرأة ، أما المجال الأيمن مركز للأنوثة البقرة فهو مركز للأنوثة البقرة وهي رمز للالوهة / الأنثوية ومعها المرأة الأنثى يبدو بان المرأة المجاورة للبقرة حاملة بيدها عصا طويلة ، وكرست الدلالة الرمزية النجمة المثمنة وهي الرمز الاكدي المشهور وكانت علامة دالة على الآلهة عشتار ، وربما تدل هنا على شكل (شمس) فقد ذهب نص الفنان يتراوح بين خياله الداخلي ، ومكان المشهد الواقعي المعاصر فثمة علاقة شمولية لبناء مشاهد ذات آثار سحرية ، روحية ينقلنا من المرئي إلى الأسطوري لكي تحافظ آلية التأويل الحسي على الفعل ورد الفعل ، كون ألذات تتحكم في صياغة الرؤية الفنية من خلال إقراره بالعودة إلى الماضي السحيق إلى عالم إنسان الكهوف المليء بالطقوس السحرية لرفده بشحنات خيالية ومفردات ايقونية علاماتية تعينه إلى الاهتداء إلى أبداع نمط بصري مقترح وبما يتماشى مع خياراته وتوجهاته الذاتية الداخلية في التأويل والتعبير .

وعنصر الخيال في النص المرسوم عند (جحالي) نجده مهيمناً في أعماله المتأخرة التي حول فيها وجود أشكاله الحيوانية والآدمية الأسطورية من حقيقتها المكانية ، الوظيفية إلى حقيقة جمالية ذاتية ومن اجل هذا الجمال يذهب نص (محمد علي جحالي) إلى منح الجمال صفة الحقيقة المطلقة من خلال بحثه الدائم عن الغريب والمركب من الكائنات الغامضة مما يؤدي إلى تأليفه لوحدة متناسقة بين ما هو خيالي ومطلق وهو ما يتفق مع نزوع الروح الإنسانية للاتصال بجوهرها الخفي والمجهول .

وعليه يجد المتلقي لأعمال الفنان (جحالي) ان البنية الرمزية المتواجدة في هذا النص هي أهم ما يميز دلالات الأشكال الحيوانية (الثور) ، إذ بدأ فكر الفنان يوجد لذاته مجموعة كبيرة من الدلالات الحسية المجردة التي يمكن أن يعدها نظماً مقترحة من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة المتراكمة من اللاشعور الجمعي والفردي التي امتلكها ، المستندة إلى عالم الفكر البشري والتي تتعدى نحو دلالة اللامحدود النهائي ، انه يمنح اللون دلالاته التاريخية (الأحمر ، الأخضر) يحتفظ بذاته إلى الأبد ، فالمواد والألوان لديه مشبعة بالاحساسات الوجودية وفي الوقت نفسه تصبح هذه الاحساسات الوجدانية متحققة من خلال أشكاله المقترحة ، واعتقد بان نص (محمد جحالي) أكثر الفنانين نصوص عناية بالرموز الأسطورية والعلامات السحرية بحيث شكلت نظاماً ثقافياً وهذا ما يميز عمله .

نموذج (١٢)

اسم اللوحة/ النص : ملحمة كلكامش.
اسم الفنان : مكي عمران راجي .
الخامة والمادة : زيت على قماش.
القياس : ٣٠٠ × ١٥٠سم .
تاريخ الإنتاج : ١٩٩٩.
العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

جسد الفنان (مكي عمران) في هذا العمل أجزاء من سردية ملحمة كلكامش السومرية الاكدية (والتي ظهرت في كل حضارات العراق القديم) ونظراً لمكانتها البارزة في ثقافة الأمم والحضارات القديمة ، استخدم نص الفنان أسلوباً يوحي بـ(البانوراما) ففي الجهة اليسرى بالنسبة للناظر نجد إشارة لزقورة أور مع وجود طقس تعبدي لنسوة مضطهدات ، داعيات نحو السماء ، وهذه دلالة على السلطة الذكورية الذي تحاول أن تتمركز في نصوص الحياة المختلفة ، فهي نفي لحضور المرأة عن دورها في الحياة وهذا ترسب للأفكار الاجتماعية اللاواعية فظهرت داخل النص ، وكان المرأة الحزينة والثكلى هي دلالة أخرى لما تعانيه المرأة في الحياة ، خاصة الشرقية والعراقية ، فالمرأة حضور في بنية الغياب ، فهي لا تتعدى إلا أن تكون جزء غير أساسي في صنع الحضارة فهي من مكملات السلطة الذكورية / الرجل وليس كجزء أساس من الحضارة أو المجتمع ، وهذه الدلالة تتعاضد مع دلالة كلكامش الطاغية المتوحش الذي وكما تصفه الملحمة لم يترك أمرأة لزوجها إلا واغتصبها ، فالفكرة المركزية في الملحمة هي الانتقام والصراع ما بين ألذات والمجتمع ، المجتمع والديكتاتورية وتدخل القدر والآلهة لإنقاذ المجتمع ، وفي السماء نجد آلهة الحب والجمال (عشتار) بحلتها وتاجها المقرن ذي الفصوص تستجيب للدعاء بوصفها ربه أكدية ومعبودة الوركاء ، وفي أسفلها تواجد وجه كلكامش وهي في حالة حزن عميق وتأمل وجودي طويل بعد حادثة موت (انكيدو) زميله في البحث عن سر الخلود مع ما يحيط به من أمواج عالية في أقصى اليمين للناظر كإشارة للطوفان فضلاً عن الأفعى التي سرقت نبتة الخلود من كلكامش والمتواجدة في أقصى الوسط ، مع وجود أشكال حيوانية المتمثلة بالثور السماوي الذي قاتله كلكامش .

وفي هذا العمل / النص استثمار واضح للأشكال الحيوانية والفنية والعراقية القديمة ، فما زالت ملحمة كلكامش مثيرة بعناصرها الفكرية وخصائصها الرمزية الدينية اهتمام المبدعين العراقيين ، وقد استثمر التشكيل هذا النص الإبداعي كثيراً وأول هذه الاستثمارات تخطيطات ورسومات (ماهود احمد ، ضياء العزاوي ، راكان دبدوب) ، زينت طبقات الملحمة وأعادت قراءة تفاصيلها وتميز محاولة كل واحد منهم على الآخر ، وتأتي استفادة نص الفنان (مكي عمران) للملحمة مختلفة تماماً وقدمت توصيفاً

بانوراميا مكوناً من عدة أنساق فكرية ، بالرغم من مناخ اللوحة ضمن السياقات الشكلية المعاصرة ، وهذا التداخل في الأشكال يؤكد العمق الفكري والحضاري من خلال التواصل ، محاولة منه في تكثيف الزمان من خلال تعريات المكان ، فنص (مكي عمران) مولع بالمكان وما يوفره من جمالية فنية وتوليدات فكرية ، وعناصره المتآزرة مع التاريخ / الزمان ، ولكل وحدة من وحدات المكان في اللوحة دلالة حضارية لعل أكثرها وضوحاً هي الزقورة في المجال الأيسر للوحة مجاورة للآلهة عشتار الاكدية المعروفة بوظائف الحب والجنس والحرب ، والآلهة المقرنة التي كان لها دور كبير في الديانتين السومرية والاكدية - وظهرت بصور مختلفة في الحضارات الاخرى - كما صارت مركزاً مهماً في الأساطير ونصوص الزواج الإلهي المقدس وحتماً لابد من دور لعشتار في أي عمل فني عن الملحمة ولذا اهتم بها مركزاً في اللوحة ذات الطابع الملحمي وتوزعت بموقعين في اللوحة وامتاز وجه الآلهة عشتار لملاحمها السومرية وجه مدور وعينيان سومريتان وكأنها تراقب بنظراتها مشهد (النساء الأربعة) وتذكرنا النساء الأربعة تحت الزقور ة بنساء (حسونة) الراقصات وبحركات متقاربة لهن وأسفل اللوحة / الجانب الأيسر لمكونات هندسية ، قريبة الشبه للأختام ولكن بأشكال بشرية اما المستطيل الأزرق المحاذي للمستطيل الأول فانه يوحي بمشهد الإله رافعاً يده ، اله المطر والخصب في الحضارة الكنعانية ، بألوانهن السوداء وهن يؤدين دور عشتار النادمة على الإنسان بسبب الطوفان الذي اتخذ مساحة واسعة في المجال الأيمن للوحة بمحاذاته ارتفاع معماري فيه ملامح ارابسك نازلة الى الأسفل وبخطيين ازرق والآخر اصفر بخطي المثلث وترتفع أسفل خطي المثلث مع البناء المعماري الحضاري المتصور شكل بشري مندغم مع المكان ويوحي بشكل قريب للإنسان الحيواني وربما يكون انكيدوا وامتداده المماثل لوجوده في وسط أسفل اللوحة ، وقريباً من الزاوية اليمنى للملحمة صراع بين الإنسان والحيوان وفية تماه نقلي مع الأختام الاسطوانية ، في المرحلة السومرية والتي قدمت توصيفاً لصراع الملك (كلكامش) مع الحيوانات ، وهو دلالة لإظهار قوة كلكامش أمام شعبه / العبد ، وهو أيضاً دلالة على قوة وعظمة الإنسان وسيطرته على الطبيعة ومحيطه وانه القوة / المركز على الأرض التي تصرع التحديات التي تقف بوجهه ، واقترب نص الفنان كثيراً من الأشكال الحيوانية في الأختام ، والثور قريب جداً لشكل الثور في النصوص ، السومرية ، بل انه توظيف لمجموعة تلك المشاهد من الحياة المختلفة في العراق القديم ، وهذه التجربة المكانية بيئية الطابع لديه قد حولت اللوحة إلى متحف طبيعي جيولوجي أي أصبحت اللوحة كياناً خاصاً وخالصاً لذاته بالرغم مما يحفل به من مرجعيات وتناص لعوالم شكلية سالفة ، تأكيداً لطاقة الفعل الجمالي المستلهم لمرجعيات الحضارة العراقية القديمة في الرسم العراقي المعاصر ، فالخطاب البصري في نص (مكي عمران) ذو خصوصية معرفية جمالية حضارية وأدائية يمكن لنا قراءته قراءة تأويلية حيادية بعيداً عن توجهات العالم المعاش ، بالرغم من وجود بعض محاولات النفاذ إليه في هذا العمل ، فالنص هنا لم ينتج على أساس اعتبار الرسم تمثيلاً للأشياء المرئية كما هي بل استخدمه كوسيلة للكشف عن الحقائق الجوهرية التي يمكن التوصل إليها بالحدس ، بالرغم من انه حاول الافادة من تقنيات التصوير الاكاديمي ، فالنص هنا قد تحدث عن مشاهد حصلت قبل خمسة الآلاف سنة ق.م لذلك فهو حصيلة التفاعل بين المخيلة والعقل من اجل أن يكون الأداء شمولياً خلال اهتمامه لعناصر التصميم الأساسية التي قادته فيما بعد لفعل أدائي مزدوج تمثل باستلهام المشاهد الاركيولوجية المتخفية الحضارية والمشاهدات الاثارية والصورية وإسقاطها على الخزين المعرفي (الذاتي) المتواشج مع الخزين اليومي ، فضلاً عن تقويض لسلطة العقل فرضته الرؤية الحدسية وما نتج عنها من أشكال حيوانية وعضوية وفق شفرات دلالية فنية متخيلة التي تضع المعنى ، أسهمت المعالجات اللونية في النص (هذا) في رسم ملامح الخطاب البصري المعاصر وتفعيل تأثير أشكاله ومساحاته من خلال التناغم اللوني في تواصيلة بصرية تتبع كيفيات الصورة دون أي تماس حسي (مباشر) مع الواقع المرئي الجزئي لخلق أشكال ذات معاني كلية تنتظم في بنى مثالية أسطورية سردية تخضع لفكر حدسي .

إن الطاقة غير المنظورة التي منحها نص (مكي عمران) في عمله هذا للأشكال الحيوانية :(الثور السماوي ، الأفعى) فتح للملتقي أسباب للقراءة والتخيل والتجوال التاريخي ، فالعمق الفضائي اللامحدود في هذه الجدارية البانورامية قابل للتأويل إلى مالا نهاية لأنه غير مشكل بحسية مباشرة ، فالنص أحالها إلى مجرد ومضات خافته من الضوء والعمق الفضائي للسماء الملبدة بالغيوم أقصى الكثافة الحسية ليحيلها أشباح وسط عتمة التاريخ الإنساني .

أكد نص الفنان كما الكثير من النصوص التسعينية العراقية على مسالة التأويل الحدسي من خلال توضيحه لمرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة الفنية فضلاً عن تحديده المعاني في العمل الفني من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات الأسطورية والموروث الحضاري والتركيب والتعليق على المضامين ، لذلك لا حدود تؤطر مجال التأويل سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره ، وعليه نستطيع القول بان ماهية الموروث الحضاري في هذا العمل تستطيع أن تبلغ دلالاتها التاويلية متى تحول هذا الموروث المقروء إلى مكتوب (مرسوم) كونه اللغة المكتوبة تمتلك خاصية تاويلية فعالة تنفتح على الحاضر بقدر انغماسها في الماضي ، وبالتالي نجدها قد تنفتح على الأخر الداخلي والخارجي بقدر ما تكون حاملة للاصالة والجواهر الحقيقة لتمتد في حركتها الكلية في الماضي نحو المستقبل لان الموروث ليس مادة جامدة على حد تعبير (غادامير) وإنما لغة تشكيلية حسية تفيض بالمعاني والدلالات الحسية المجردة التي تجد لها امتداداً ديناميكياً ، استمرارا لذاكرة الماضي في الحاضر لأجل المستقبل كتعبير عن الإنسانية في امتدادها التاريخي والانطولوجي والانثروبولوجي.

فكلكامش هنا حضور وتصور إنساني لطبيعة السلطة والعلاقات الإنسانية ما بين السلطة بكل صورها والآخر / المجتمع ، فهو أيضاً بنية غياب وظلال الدلالة في حضور السلطة السياسية المعاصرة وسطوتها وقسوتها باتجاه الإنسان ، فهي سبب للحروب والتأخر الحضاري ، وقتل الإنسان بالمَجّان ، فهي حضور لهيمنة الأفكار الشمولية وخداعها للعبيد ، وهيمنة السلطة الذكورية على مكونات نصف مكونات النص الاجتماعي .

الفصل الخامس

-النتائج والاستنتاجـــــــات

- **النتائج** .
- **الاستنتاجات**.
- **التوصيات**.
- **المقترحات**.

النتائج والاستنتاجات

- **نتائج البحث** :

بعد مناقشة موضوع البحث من خلال حركة التأويل والإمعان في تقصي إشكالية تأويل دلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج استناداً لما تقدم و تحليل العينة فكان ما يخص الهدف الأول : (تعرف آليات نظرية التأويل في فن الرسم المعاصر) ، فقد أسفر البحث عن النتائج آلاتية :

١. انطلق مفهوم التأويل في أوسع أبوابه منذ بدأ التفكير مرتبطاً بجدلية قراءة النصوص المقدسة إلى تأسيس (حلقة التأويل) التي تساهم في نقل الفهم الكلي للمعنى الذي يختزلُه النص إلى فهم أجزائه .
٢. إن التأويل نادراً ما يحدث فيه اتفاقاً بين الفنان والمتلقي ، حين يتعاطى كل منهما مرجعية محددة ومنطلقات ذاتية ، تقدم تفسيراً لدلالات تأويل أشكال ورموز العمل الفني وخاصة في الأعمال ذات الأشكال المجردة ، حيث تتغيب الدلالات الأيقونية بمقترباتها الزمانية والمكانية .
٣. من خلال الصور الحدسية الذهنية المتراكمة شعورياً أو لا شعورياً لدى المتلقي ، يستمد التأويل معطياته الفكرية التي تحاول جاهدة الارتكاز على الحقائق الضمنية اللامرئية للوصول إلى فهم شمولي للنص المطروح ؛ كون التأويل قد يختفي أو يضعف أمام الحقائق المنطقية وينفتح ويتكاثر أمام الحقائق المتغيرة .
٤. إن المتلقي يستخدم الفهم القصدي كوسيلة استراتيجية يستعين بها عند المشاهدة ؛ بوصف أن التأويل ينطوي في كل قراءة على حوار بين الحاضر والماضي الممتد للمستقبل لاكتشافه المخفي .
٥. إن نظام تركيب بنائية الدال في الفنون البدائية ترتبط بقيم دلالية في نسيجية الفكر الاجتماعي ، متأتية من العلائقية المترابطة والمتفاعلة جدلياً ، بين الدال والمدلول ، إذ أن هذه الأشكال البدائية الرمزية لا يمكن فصلها عن الفكر تأويلياً ، إنها تمثل ، إشكالات الإنسان الفكرية التي أصبحت بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل .
٦. القراءة التأويلية الدلالية تحليل وتفسير عميق تستهدف صعوبة وإبهام ، والتشتت الدلالي للعمل الفني الحداثي وما بعد الحداثي والنص عندها ينتظر من يملؤه معرفياً ودلالياً .
٧. القراءة التأويلية ترشد المتلقي في متاهة النص البصري الحداثي وما بعده الذي تشابكت فيه مسالك يصعب الاهتداء إليها ، وتدفع المتلقي إلى تحسس وتلمس أي ملمح يشير إلى الدلالة وينتجها ، أقتفاءاً للأثر والعثور على ضبط داخل النص البصري يقوده إلى المعنى والدلالة .
٨. يوظف التأويل (السيمياء والتفكيك ونظريات القراءة والاستقبال وكل خطوات التحليل والتفسير والأسلوب) كونها تلتقي للوصول إلى المعنى في العمل الفني الخاضع للبحث والتحليل .
٩. القراءة التأويلية تدمج البنية الدلالية المكتشفة في قراءة الفهم في بنية أوسع لتكون قراءة التأويل جزءاً من مكونات قراءة الفهم لإقامة علاقة بين العمل الفني / اللوحة والواقع الخارجي كون الواقع البنية الأوسع والأشمل .
١٠. الدائرة التأويلية تفهم عناصر العمل الفني وعلاقاته من خلال الوحدة الشاملة / الكل / المعنى التام الذي تتكون منه جميع العناصر لتصبح مرحلة شرطية للفهم (الحسي والوجداني ، والعقلي) .
١١. ان التأويل والتفكيك يبتعدان في المنهج والرؤية بقدر ما يقتربان في الصيغة والغاية ، فاحدهما يقع في جغرافيا الآخر بالمعنى الذي يستهدف فيه مسالة الأصل ولبحث عن ماهو مكنون في خباياااللوحة الفنية الخاضع للتحليل .
١٢. يلتقي التأويل والسيمياء بالرغم من ذاتية الأول (على الأغلب) وموضوعية الثاني ، في تفتح عمليات الدلالة للوصول الى قراءة العلامات والنصوص البصرية في بحث الدلالة لجميع المستويات.
١٣. هنالك ثلاثة أنواع للتأويل :
أ. التأويل الذاتي : محاولة النفاد إلى البعد النفسي والوجداني (للقارئ) في النص البصري المرسوم ، أو هو فرصة لإظهار معنى أو قصد للقارئ يسقطه على النص .
ب.التأويل الموضوعي : وهو محاولة الاستقلال بالنص البصري والاكتفاء بعيداً عن توجهات مذهب أو ذات القاريء .
ج.التأويل الذاتي الموضوعي : وهو الذي تفرضه طبيعة العمل الفني (اللوحة) عن المؤول من خلال الدوال الظاهرة المحسوسةوللمدلولات وعلاقتها بالمعنى العام الكلي وعمليات الأنتقال من مدلول الى آخر .

الهدف الثاني : (كشف التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر) ، لعقدي الثمانينات والتسعينات .

١. إن البنية التأويلية السائدة للدلالات في الأشكال الحيوانية للرسم العراقي المعاصر للعقدين الثمانيني والتسعيني من القرن العشرين هي بنية لأشكال هجينية مركبة تحاول المزج في علامات مختلفة بين التشخيص والتجريد أو بين التشخيص والتعبير .
٢. احتلت الأشكال الحيوانية المركبة الأسطورية في اغلب رسومات الفن العراقي الصدارة تعدها متوالية تخالف القواعد العيانية في تمثيل أسس التصميم التشكيلية ، كما هي متواجدة في اغلب عينة البحث الحالي بشكل عام ولوحة الفنان (فاخر محمد) (رسوم بدائية) بشكل خاص .
٣. احتلت الدلالة الحسية المجردة التي لا تعتمد على معطيات الواقع الحسي بل على مزيج من الصور الذهنية الذاتية ، الصدارة في المشهد التشكيلي العراقي التي اتخذت من الأشكال الحيوانية والآدمية وحدات تأويلية تستحدث نماذج مقترحة ذاتياً وحسياً ، تختلف عن المعرفة ، كما في لوحة الفنان (كاظم نوير) (أساطير من الجنوب).
٤. اعتماد مبدأ التسطيح في أعمال الرسم ونبذ العمق والاكتفاء بالبعد الحيادي كما في لوحات : (كريم رسن ، محمد علي جحالي ، كريم سيفو) .
٥. حدد الرسام العراقي المعاصر لجيل الثمانينات والتسعينات في نصوص أشكاله الحيوانية التجريدية الرمزية وفق دلالات أي جعل أي شيء أو شكل يدل على شيء آخر ، بمعنى أن التأويل هنا مجرد للبحث عن الباطن الذي تحمله النتاجات الفنية العراقية كما في اغلب لوحات العينة .
٦. استرشد الرسام العراقي المعاصر لجيلي الثمانينات والتسعينات في نصوصه بمخيلته الفكرية والخيال في بناء العلاقات الشكلية للنص التصويري مع أشكاله الحيوانية لتهئ ولادة مفردات مقترحة جديدة منظورة بعين الخيال ومكونة في النهاية حركة تاويلية دائبة كما في لوحة الفنان (عبد الكريم السعدون)
٧. أوجدت أعمال العينة أنظمة تمتلك صفات التأويل من خلال المفاهيم الرمزية والأسطورية للأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينات والتسعينات .
٨. لم يمتثل الرسامون العراقيون لجيلي الثمانينات والتسعينات لمعطيات العالم الحسي المباشر والمحدد بالصيغ الزمكانية في رسومهم للأشكال الحيوانية الموظفة في تكويناتهم بل استعاض عن الرؤية الحسية رؤية حدسية تقوم على أساس إدراك كلي .
٩. شكلت القوى العقلية والتصورات الذهنية الناتجة عنها أحدى القوى الفاعلة في تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي لجيل الثمانينات والتسعينات .
١٠. اعتمد الرسامون العراقيون الثمانينيون والتسعينيون في رسوماتهم أنظمة ومعالجات شكلية تُوصل إلى التأويل الخاص بالأشكال المجردة التي تكشف عن جدلية اشتباك حقيقي مع الوجود وتمرحلات الصور الفنية الأسلوبية من خلال رصد التداعيات الأسطورية للشكل الحيواني مع قراءة للتراث الحضاري والتاريخي .
١١. تصعيد قيم دلالات ، وقيم فنية من حضارة الماضي / حضارة العراق القديم وتصعيدها في الرسم العراقي المعاصر لخلق فعل الاستمتاع الذي يمارسه نص الرسام الثمانيني والتسعيني في رسمه للأشكال الحيوانية باستحضارها ومن ثم تأويلها لتهيكل علاماته ورموزه الايقونية .
١٢. معاملة السطوح البصرية لرسوم الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر (جيلي الثمانينات والتسعينات) كأساطير أو عوالم جديدة في تكوين مفردات اللوحة للكشف عن المعاني الكامنة وراء الأشكال .
١٣. اتخذت رسوم الثمانينيون والتسعينيون العراقيون في رسمهم للأشكال الحيوانية الدلالات الحسية المجردة التي لا تعتمد على معطيات المعرفة الحسية بل على مزيج من صور ذهنية وذاتية وفق علاقات بنائية ، أي أن الفهم الحداثي للعمل الفني هو الذي يشكل طبيعة العلاقات ويدخلها في نسقها البنائي ، ولذلك فأن عينة البحث أقتربت من مفهوم العفوية واللعب الشكلي .
١٤.شكل الرسم العراقي المعاصر لجيلي الثمانينات والتسعينات حضوراً تناصياً للأشكال الحيوانية الموظفة مع ثقافة بصرية معرفية للحضارات الإنسانية السابقة وخاصة العراقية القديمة .
١٥.تبنى اللوحة التشكيلية العراقية الموظفة للأشكال الحيوانية على علامة ايقونية أو شكلاً حيوانياً أسطورياً كبيراً مهيمناً في مركز ثقل المشهد التصويري ليكون نسقاً مهيمناً في علاقاتها مع التمظهرات المتجاورة لها ، باعتبارها علامة شارحة .

١٦. يستدعي المتلقي تراكمُهالمعرفي عندما يشتبك مع نص الفنان ، لكي يرتقي بهذا النص الى نص جديد آخر من خلال أعادة القراءة ، أي حصول ارتقاء متواصل بين المؤوِل والمؤوّل ، الفنان والمتلقي ، هذا الارتقاء هو الذي يؤسس تأويلاً شمولياً للرموز والأشكال الحيوانية المتواجدة على سطوح مشاهد العينة .
١٧.بابتعاد مفردات النص التشكيلي العراقي عن التفاصيل المرئية الجزئية المألوفة والتخلي عنها نسبياً ، تبرز الحاجة هنا إلى التأويل في كل قراءة جديدة ؛ كونها – الأعمال – تحيل المتلقي بمفرداتها وأشكالها الحيوانية خصوصاً المجردة والممتلئة بأطياف اللامرئي إلى عوالم خيالية أو لا واقعية التي تستدعي التأويل الذاتي عندما تشتبك معها .
١٨.من خلال توضيح الفنان العراقي المعاصر – الثمانيني والتسعيني - لمرامي العمل الفني ككل ومقاصده الغنية بأفكاره اللامرئية عن طريق عمليات التحليل والتفكيك والتوظيف للأشكال الحيوانية المستوحاة من الفكر الحضاري أو الميثولوجي وعمليات إعادة الصياغة بين الحذف والإضافة ، نجده يحمل مفرداته أسئلة وجودية تحتاج من المتلقي أن يجيب عنها بل يكملها لإنتاج نص جديد على يد المتلقي .

- الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث ، تستنتج الباحثة ما يأتي :

١. تنوعت المرتكزات المعرفية الفكرية التي غذت الرؤية التصويرية في الرسم العراقي المعاصر، كالتأثر بالحضارات الشرقية القديمة بشكل عام والحضارة العراقية القديمة والفرعونية بشكل خاص أو تبني طروحات الفلسفة الحديثة فكرياً وتقنياً أو نظريات الانثروبولوجيا أو التحليل النفسي .
٢. من خلال استلهام الحدس وملازمته للرسام العراقي المعاصر منحت الرسام فرصته للتشكيل الحر وتضمينه مكنونات تعبيرية .
٣. أن فناني التسعينات كانوا يعملون بدأب على امتصاص صدمة التحولات الاجتماعية والسياسية الخطيرة من حروب ونكسات وانعزال ألذات ، قادتهم على تغيير نمط التداولية في الرسم الحديث باقتراح أشكال حدسية تصويرية .
٤. سعى الرسم العراقي المعاصر المتمثل بالثمانينات والتسعينات إلى استخلاص الجوهري الذاتي العفوي بديلاً للحسية مما يمنح التأويل الجمالي سمة خاصة .
٥. استند الرسم العراقي المعاصر في أوسع مجالاته على نزعة الحداثة المرتكزة بحل مبدأ أفكار الذات وتخطيها من اجل خلق علاقة غير متوازية بين الماضي والحاضر استناداً إلى مبدأ الجدل التاويلي.

٦. أفاد الرسم العراقي في الثمانينات والتسعينات من معطيات المعرفة التأويلية وطروحات البنيوية وما بعدها فضلاً عن مظاهر التقدم التكنولوجي والتقني مهيئاً الفرصة للذات الخالصة لان تتحكم في مقولات الرسم المعاصر .
٧. استلهام الرسم العراقي المعاصر لمظاهر الفكر الإسلامي وفن ما بعد الحداثة مما ترك فضاءاً رحباً للعلامات والإشارات والرموز والأشكال الأسطورية للبحث عن مثالية ذاتية مطلقة ذات نزعة تجريدية وتعبيرية .
٨. الرسم العراقي المعاصر ينطلق دائماً من ذات الفنان التي تمثل ضمير المجتمع وهمومه وهواجسه وقلقه ، بالرغم من أنه لا يريد لنصوصه أن تكون مباشرة في خطاباتها ، بل يريدها أن تمثله أولاً كإنسان ومن ثم فان هذا الجوهر أو الكلي ينعكس على طبيعة الآخر وهمومه الوجودية .
٩. امتصاص الرسام العراقي المعاصر للسياسة القاتلة التي مارستها الأنظمة القمعية في العراق كان واضحاً من خلال بنية العلاقات وأقترابها النفسي والمعرفي .

- التوصيـــــات

في ضوء ذلك وما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات واستكمالاً للفائدة والمعرفة توصي الباحثة بما يأتي :
١. تضمين مادة النقد والتحليل المفاهيم الفكرية التي توصل إليها البحث لتجنب الخوض في مفهوم التأويل والدلالة بإشارات سطحية وعشوائية ، بما يوفر فرصة علمية لدراسة آلية اشتغال التأويل وتطبيقاته في الرسم الحديث .
٢. ضرورة إطلاع دارسي الفن والجمال والنقد لما انتهت إليه الدراسة لما يحقق معرفة بآليات اشتغال التأويل في الفن .
٣. ضرورة تكثيف الإصدارات والمطبوعات في الدراسات الجمالية التأويلية الأجنبية المترجمة في العراق لاغناء المكتبة العراقية بها .
٤. ضرورة إصدار مطبوعات لسلسلة دراسات تأويلية جمالية ، ومجلة دورية تتخصص في الدراسات التأويلية المعاصرة للباحثين .

- المقترحـــات

استكمالاً للبحث الحالي ولتحقيق الفائدة تقترح الباحثة إجراء مايأتي من دراسات :
١. تأويل الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي الحديث من ١٩٥٠ – ١٩٨٠ .
٢. تأويل الأشكال الحيوانية في الفنون الإسلامية .
٣. التأويل الإسلامي وتطبيقاته في رسوم الواسطي .
٤. التأويل في رسومات الفن العراقي الحديث وفق رؤية أسلامية .
٥. التأويل في الفن البدائي .
٦. إشكالية التأويل في الفن السومري .

٧. إشكالية التأويل في فنون ما بعد الحداثة .

المصادر والمراجع

- المصادر والمراجع بالعربية :

١. القرآن الكريم .
٢. إبراهيم ، عبد الله : التفكيك الأصول والمقولات ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠ .
٣. ابن منظور : لسان العرب ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر، (د.ت) .
٤. أبن كثير ، أبو الفداء إسماعيل : تفسير القرآن العظيم ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٨ .
٥. أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار القومية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ١٩٦٤ .

٦. أبو زيد ، نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٦ .
٧. أبو زيد ، نصر حامد : العقل في التفسير ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣ .
٨. أتنجهاوزن ، ريتشارد : التصوير العربي ، لندن ، ١٩٦٢ .
٩. أتنجهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، ت : يحيى سلمان واحمد عيسى ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ .
١٠. ادمين ، آرون : الفنون والإنسان ، ت : حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٦٥.
١١.ادونيس : الصوفية والسوريالية ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .
١٢. آديث ، كيزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، (د.ت) .
١٣. إسلام ، عزمي : مفهوم المعنى دراسة تحليلية ، جامعة الكويت ، الكويت ، ١٩٨٥ .
١٤. إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤ .
١٥. آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، وزارة الاعلام ، مديرية الفنون العامة ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١٦. آل سعيد ، شاكر حسن : فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٣ .
١٧. آل سعيد ، شاكر حسن : فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١٨.آل سعيد ، شاكر حسن : مقالات في التنظير والنقد الفني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤.
١٩. الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ؛ أصوله وفلسفته ومدارسه ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٩ .
٢٠.الآلوسي ، حسام الدين : حوار بين الفلاسفة والمتكلمين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
٢١. آل ياسين ، جعفر : فيلسوفان رائدان ؛ الكندي والفارابي ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠ .
٢٢. آل ياسين ، جعفر : المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب ؛ دراسة في التراث ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٢٣. امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) ؛ التصوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .
٢٤.انشتاين ، المارهو : البنيوية الظاهراتية ، ت: عبد الجليل الازدي ، مطبعة تانسيفت ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩ .
٢٥. ايغلتن ، تيرين : مقدمة في النظرية الأدبية ، ت: إبراهيم جاسم ألعلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
٢٦.ايكو ، امبرتو : التأويل والتأويل المفرط ، ت: ناصر الحلواني ، الهيئة العامة للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦ .
٢٧. ايلينيك ، يان : الفن عند الإنسان البدائي ، ت: جمال الدين الخضور ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٤ .
٢٨.بارت ، رولان : آفاق التناصية ؛ لمفهوم المنظور ، ت: محمد خير ألبقاعي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ١٩٩٨ .
٢٩. بارت ، رولان : درس السيميولوجيا ، ت: عبد السلام بنعبد العالي ، تقديم : عبد الفتاح كليلطو ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧ .
٣٠.بارت ، رولان : لذة النص ، ت : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب – سوريا ، ط١ ، ١٩٩٢ .

٣١. بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، ت: محمد البكري ، دار قرطبة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .
٣٢. بارت ، رولان : هسهسة اللغة ، ت : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط١ ، ١٩٩٩ .
٣٣. الباشا ، حسن : تاريخ الفن في العراق الحديث ، وزارة الثقافة والأعلام ، الجمهورية العراقية ، بغداد ، د.ت .
٣٤.الباشا ، حسن: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، مطبعة لجنة البيان العربي ، بغداد ، ١٩٧٨.
٣٥. البكاري ، كمال : ميتافيزيقيا الإرادة ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
٣٦. باقر، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج١، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، (د.ت) .
٣٧. بارو أندريه : بلاد أشور ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠.
٣٨.بارو أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الاديب ، بغداد ، ١٩٧٥ .
٣٩.باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٤٠. برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عزيز ، دار النهضة ، ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة –نيويورك ، ١٩٧٠.
٤١.البستاني ، فؤاد : المنجد ، دار الشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٨٦ .
٤٢.البعلبكي ، منير : المورد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١٩ ، ١٩٨٥ .
٤٣. بوتيرو ، جان : بلاد الرافدين ؛ الكتابة ، العقل ، الآلهة ، ت : الأب البير ابونا ، م : وليد الجادر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ،١٩٩٠ .
٤٤.بهنسي ، عفيف : الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، ١٩٨٠ .
٤٥. بياجيه ، جان : البنيوية ، ت : عارف منيمنة وبشير اوبرى ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط٤ ، ١٩٨٥ .
٤٦. توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ؛ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .
٤٧. الجابري ، محمد عابد : بنية العقل العربي ؛ دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة الأجنبية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧ .
٤٨.الجابري ، محمد عابد: نحن والتراث ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨٥.
٤٩. الجادر، خالد: المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، ١٩٧٢.
٥٠. الجادر ، سعد محمود : زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، الرياض ، ١٩٧٩.
٥١. جاكسون، ليونارد : بؤس البنيوية ؛ الأدب والنظرية البنيوية ، ت : ثائر ديب، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١، ٢٠٠١.
٥٢. جانسون ، هورست ، ولديمار ، وجانسون دور أمين : تاريخ فن العالم القديم ، ت : عصام التل ، شركة الكرمل ، الأردن ، ١٩٩٥.
٥٣. جبرا، جبرا إبراهيم : الرسم العراقي المعاصر ، وزارة الأعلام مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٧٢ .
٥٤.جبرا ، جبرا إبراهيم : جذور الفن العراقي ، الدار العربية ، بغداد ، ١٩٨٦.
٥٥. الجرجاني ، أبو الحسن محمد بن علي : التعريفات ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٥٦.الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٤.
٥٧.جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩٢.

٥٨. جويو ، م ، ج : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ت : سامي ألدروبي ، دار الفكر العربي الاعتماد ، مصر ، (د.ت) .
٥٩.جيرو ، بير : علم الإشارة ، ت : منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والنشر ، دمشق ، ١٩٩٢.
٦٠.حبي ، يوسف : الإنسان في أدب وادي الرافدين ، دار الجاحظ ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٦١.الحجاجي ، احمد شمس الدين : الأسطورة في المسرح المعاصر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
٦٢.حرب ، علي : التأويل والحقيقة ؛ قراءة تأويلية في الثقافة العربية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٨٥ .
٦٣.حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية في الفن التشكيلي المعاصر ، ج١ ، دار الفكر العربي القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤ .
٦٤.الحسيني ، نبيل : منابع الرؤية في الفن ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، ١٩٨٢.
٦٥.الحفني ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، دار أبن زيدون ، بيروت ،القاهرة ، (د.ت) .
٦٦. الحلاق ، محمد راتب : النص والممانعة ؛ مقاربة نقدية في الأدب والإبداع ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ .
٦٧. الحلي ، جلال الدين محمد بن احمد ، وجلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر السيوطي : تفسير الجلالين ، تعليق : خالد ألحمصي ، مطبعة الملاح ، دمشق ، ١٩٦٩ .
٦٨. حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيكية ، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٤) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٨.
٦٩. الحموز ، عبد الفتاح احمد : التأويل النحوي في القران ، مكتبة الرشيد ، الرياض ، ط٣ ، ١٩٨٤ .
٧٠. حنون ، نائل : عقائد الحياة والخصب في الحضارة العراقية القديمة ، دراسة منشورة ، بغداد ، ١٩٩٨ .
٧١. خضر ، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٧٢. الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العلمية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٨ .
٧٣.الخفاجي ، قيس حمزة : محاضرات لطلبة المرحلة الرابعة ، غير منشورة ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية - جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .
٧٤. داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ت : حميد الحمداني وآخرون ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء - المغرب ، ١٩٨٧ .
٧٥.دانيال ، كلين : موسوعة علم الآثار ، ت : ليون يوسف ، دار المؤمن ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٧٦. دي. بور ، ت ، ج: تاريخ الفلسفة في الإسلام ، ت : محمد عبد الهادي ابو ريده ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٥ ، ١٩٤٨ .
٧٧. ديكارت ، رينيه : تأملات ميتافيزيقية ، ت : كمال الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦١ .
٧٨. ديماند ، م ، س : الفنون الإسلامية ، ت: عيسى سلمان واحمد محمد عيسى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠.
٧٩. ديورانت ، ول : قصة الحضارة ، ج٢، ت: محمد بدران ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٨ .
٨٠.الرازي ، فخر الدين : أسرار التنزيل وأنوار التأويل ، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية ، بغداد ، (د.ت) .
٨١.الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨١ .
٨٢. راضي ، حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٨٣. رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، ت: خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢.
٨٤. رامان ، سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ت: سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ .

٨٥. الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
٨٦. راي ، وليم : المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .
٨٧. الربيعي ، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٨٨. رشيد ، صبحي أنور: تاريخ الفن في العراق القديم ؛ الأختام الاسطوانية ، ج١، بغداد ، (د.ت).
٨٩.الرفاعي ، عبد الجبار: دروس في الفلسفة الإسلامية ؛ شرح توضيحي لكتاب بداية الحكمة ، مؤسسة الهدى للنشر والتوزيع ، إيران ، ط١ ، ٢٠٠٠.
٩٠. روجر ، فرنكلين : الشعر والرسم ، ت: مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠.
٩١. الرويلي ، ميجان ، وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٠ .
٩٢. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤.
٩٣.ريد ، هربرت : الفن اليوم ، ت : فتحي محمد ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٨١ .
٩٤.ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩.
٩٥.رينان ، أرنست : أبن رشد والرشدية ، ت : عادل زعيتر ، دار أحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٥٧ .
٩٦.الزبيدي ، كاظم نوير : الذاتي الأسلوب في الرسم العراقي ، بحث غير منشور ، كلية التربية الفنية – بابل ، ٢٠٠٢ .
٩٧. الزركشي ، بدر محمد بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن ، ت : مصطفى عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨.
٩٨. زكي ، احمد كمال : الأساطير ؛ دراسة حضارة مقارنة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
٩٩. الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر أبن محمد : تفسير الكشاف ؛ عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التنزيل ، رتبه وجمعه : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٥ .
١٠٠. زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، م١، معهد الإنماء القومي ، ، ط١ ، ١٩٨٦ .
١٠١. الزين، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط١، ٢٠٠٢.
١٠٢. سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، القاهرة – نيويورك ،(د.ت) .
١٠٣. ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٦) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٦.
١٠٤. السرغيني ، محمد : محاضرات في السيمولوجيا ، سلسلة دراسات نقدية (٦) ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧ .
١٠٥. سلفرمان ، هيو : نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، ت : حسن ناظم وعلي حاكم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .
١٠٦. سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .
١٠٧. السواح ، فراس : مغامرة العقل الأول ، دار الحكمة للنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
١٠٨. سوسة ، احمد : حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ١٩٨٠ .
١٠٩. سوسير ، فرديناند دي : أصول اللسانيات الحديثة ؛ وعلم العلامات ، ت: عز الدين أسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

١١٠. سوسير ، فرديناند دي : علم اللغة العام ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، م : مالك ألمطلبي ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١١١. سيرنج ، فيليب : الرموز في ؛ الفن ، الأديان ، الحياة ، ت : عبد الهادي عباس ، دار دمشق - سوريا ، ط١ ، ١٩٩٢ .
١١٢. سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط١ ، ١٩٨٢ .
١١٣. الشال ، محمد النبوي : التذوق وتاريخ الفن ، مكتبة الضحى ، الكويت ، (د.ت) .
١١٤. شتراوس ، كلودليفي : الأسطورة والمعنى ، ت : شاكر عبد الحميد ، م : عزيز حمزة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
١١٥. الشمعة ، خلدون : الشمس والعنقاء ؛ دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٤ .
١١٦. شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ت : سعيد الغانمي ، ط١ ، ١٩٩٤ .
١١٧. صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠١ .
١١٨. صاحب ، زهير : تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين ، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
١١٩. صاحب ، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ؛ عصور ما قبل التاريخ ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
١٢٠. صاحب ، زهير ، ونجم عبد حيدر ، وبلاسم محمد : دراسات في بنية الفن ، دار ايكال للطباعة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
١٢١. صالح ، بشرى موسى : نظرية التلقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩ .
١٢٢. صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، دار الرشيد للنشر ، بيروت ، بغداد ، ١٩٨١ .
١٢٣. صالح ، مدني : الغزالي ومناهج الارتقاء من أفلاطون إلى ديكارت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ .
١٢٤. صفدي ، مطاع : استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية ، الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، (د.ت) .
١٢٥. الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩ .
١٢٦. صخري ، محسن : فوكو قارئاً لديكارت ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ١٩٩٧ .
١٢٧. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج٢،١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢ .
١٢٨. الطبرسي ، أبو علي الفضل ابن الحسن : مجمع البيان في تفسير القرآن ، ج٣ ، تعليق : الحاج هاشم الرسولي المحلاتي ، دار أحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، (د.ت) .
١٢٩. الطبرسي ، ابو علي الفضل : مجمع البيان في تفسير القرآن ، ج٣ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٧ .
١٣٠. الطبطبائي ، محمد حسين : الميزان في تفسير القرآن ، ج٣ ، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ، بيروت ، ١٩٩٠ .
١٣١. عاصي ، حجر : مقدمة العلامة أبن خلدون ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٨٨ .
١٣٢. عبد الحميد ، عرفان : دراسات في الفرق والعقائد الإسلامية ، مطبعة اسعد ، بغداد ، ١٩٧٧.
١٣٣. عبد الرزاق ، مصطفى : تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٦٦ .
١٣٤. عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم أساليبها ودوافعها ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٣ .
١٣٥. العراقي ، محمد عاطف : ثورة العقل في الفلسفة العربية ، دار المعارف ، مصر ، ط٣ ، ١٩٧٦ .
١٣٦. بهنسي ، عفيف : جمالية الفن العربي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
١٣٧. العقاد ، عباس محمود : ابن رشد ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

١٣٨. عكاشة ، ثروت : تاريخ الفن القديم ؛ سومر ، بابل ، آشور ، ج٤ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، مطبعة فينيقيا ، بيروت ، ١٩٧١ .
١٣٩. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني –الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ .
١٤٠. علي ، فاضل عبد الواحد : حضارة العراق ؛ الأعياد والاحتفالات ، ج١ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١٤١. علي ، فاضل عبد الواحد : من ألواح سومر إلى التوراة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٩ .
١٤٢. عمر ، احمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٢ .
١٤٣. عودة ، أمين يوسف : تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ؛ ابن عربي ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٥ .
١٤٤. غادامير ، هانز جورج : تجلي الجميل ، تحرير ، روبرت برناسكوني ، ت : سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧.
١٤٥. الغذامي، عبد الله: المشاكلة والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ .
١٤٦. جيرو، بيار: علم الدلالة ، ت : أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٦ .
١٤٧. فاخوري ، حنا ، وخليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٥٨ .
١٤٨. فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥.
١٤٩. فاخوري ، عادل : منطق العرب ؛ من وجهة نظر المنطق الحديث ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .
١٥٠. فانتيمو ، جياني : نهاية الحداثة ؛ الفلسفات العديمة في ثقافة ما بعد الحداثة ، ت : فاطمة الجيوشي ، سلسلة دراسات فكرية (٣٧) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٨ .
١٥١. فارس ، شمس الدين ، وسليمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، دار المعرفة ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠.
١٥٢. الفتيان ، احمد مالك ، وعامر سليمان : محاضرات في التاريخ القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - جامعة الموصل ، مؤسسة دار الكتب ، الموصل ، ١٩٧٨ .
١٥٣. فراي ، ولاس : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠.
١٥٤. فريجة ، تودروف ، وآخرون : المرجع والدلالة في الفكر اللساني ، ت : عبد القادر فنيني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ٢٠٠٠ .
١٥٥. فضل ، صلاح : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٧ .
١٥٦. فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢ .
١٥٧. فنكلشتين ، سدني : الواقعية في الفن ، ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧١ .
١٥٨. فوزي ، حسين : محيط الفنون ، ج١ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
١٥٩. قاسم ، سيزا ، واحمد الإدريسي : مدخل إلى السيميوطيقا ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦.
١٦٠. قاسم ، سيزا ، ونصر حامد ابو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
١٦١. قمير ، يوحنا : ابن رشد والغزالي التهافتان ، دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) ، بيروت - لبنان ، ط١ ، ١٩٦٩ .
١٦٢. كالوي ، جون : اصول الفن الحديث (١٩٠٥-١٩١٤) ، ت : لمعان البكري ، مطابع ثنيان ، بغداد ، ١٩٩٨ .
١٦٣. كامل ، عادل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

١٦٤. كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٧.
١٦٥. كامل ، عادل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ .
١٦٦. كامل ، عادل : جذور الرؤية وآفاق الأبداع ؛ خمسة تشكيليين من كردستان العراق ، المديرية العامة للطباعة والنشر ، وزارة الثقافة - السليمانية ، ٢٠٠٣ .
١٦٧. كامل ، عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٦٨. الكفوي ، أبي البقاء : الكليات ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٩٨ .
١٦٩. كرم ، يوسف شلالة : المعجم الفلسفي ، ت : مراد وهبة ، دار الثقافة الجديدة – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧١ .
١٧٠. لوسيان ، غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الادبي ، ت : محمد سبيلا ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت - لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤ .
١٧١. لويد ، سيتن : آثار بلاد الرافدين ، ت : سامي سعيد الأحمد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ .
١٧٢. لويد ، سيتن : فن الشرق الأدنى القديم ، ت: محمد درويش ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٨.
١٧٣. ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : امام عبد الفتاح امام ، م : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة (٥٨) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ١٩٨٢ .
١٧٤. مبارك ، حنون : دروس في السيميائيات ، سلسلة توصيل المعرفة ، دار توبقال ، الدار البيضاء - المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧ .
١٧٥. مبارك ، حنون : مدخل لسانيات سوسير ، سلسلة توصيل المعرفة ، دار توبقال ، الدار البيضاء - المغرب ، ط١ ، ١٩٩١ .
١٧٦. مجاهد ، عبد المنعم : دراسات في علم الجمال ،عالم الكتاب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
١٧٧. مجموعة من المؤلفين : قرن من الفلسفة (١٩٠٠-٢٠٠٠) ، ت: موريس جلال ، دار قدمس للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
١٧٨. محمد ، سماح رافع : الفينومنيولوجيا عند هوسرل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ .
١٧٩. محمود ، عبد الحليم : التفكير الفلسفي في الإسلام ، ج١ ، دار النصر للطباعة ، مكتبة الانجلو المصرية للطبع والنشر ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦٨ .
١٨٠. مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة للشؤون ، المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
١٨١. مفتاح ، محمد : التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠١.
١٨٢. مهدي ، ثامر : من الاسطورة الى الفلسفة والعلم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٠ .
١٨٣. مورتكارت ، انطوان : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الاديب ، بغداد ، ١٩٧٥ .
١٨٤. موسى ، محمد يوسف : بين الدين والفلسفة ؛ في رأي ابن رشد وفلاسفة العصر الوسيط ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٩ .
١٨٥. الموسوي ، شوقي مصطفى : اشكالية المرئي واللامرئي في الفن السومري ، بحث غير منشور ، كلية التربية الفنية - جامعة بابل ، ٢٠٠٣.
١٨٦. مولر ، جي أي ، وفرانك ايغلر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٧ .
١٨٧. النجفي ، حسن : معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم ، دار واسط للتوزيع والنشر ، طبع الدار العربية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٢ .
١٨٨. نخبة من الباحثين : حضارة العراق ، ج١ ، دار الحرية للطبع والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١٨٩. نصر ، عاطف جودة : النص الشعري ومشكلات التفسير ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٩.

١٩٠. نورس ، كريستوفر : التفكيكية النظرية والتطبيق ، ت : رعد عبد الجليل جواد ، دار حوار اللاذقية ، ط٢ ، ١٩٩٦ .
١٩١. نورس ، كريستوفر : نظرية لا نقدية ؛ ما بعد الحداثة ، ت : عابد إسماعيل ، دار الكنوز ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
١٩٢. نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، نخبة التأليف والترجمة والنشر سلسلة الفكر المعاصر ، بغداد ، (د.ت) .
١٩٣. هاوزر ، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ت : رمزي عبده جرجس ، الهيئة العامة للكتب ، جامعة القاهرة ، مصر ، ١٩٦٨ .
١٩٤. هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج١ ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
١٩٥. هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الاشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٩٦. هولب ، روبرت : نظرية الاستقبال ، دار الحوار اللاذقية – سوريا ، ط١ ، ١٩٩٢ .
١٩٧. هولب ، روبرت : نظرية التلقي ؛ مقدمة نقدية ، ت : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي في جدة ، السعودية ، ط١ ، ١٩٩٤ .
١٩٨. هويدي ، يحيى : دراسات في علم الكلام والفلسفة الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٢ .
١٩٩. هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبله ، ج٢ ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .
٢٠٠. ويلنسكي ، راي ، أرج : دراسة الفن ، ت : يوسف عبد القادر ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٢ .
٢٠١. اليازجي ، كمال ، وانطوان غطاس كرم : اعلام الفلسفة العربية ، مطبعة التأليف للترجمة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٧ .
٢٠٢. اليسوعي ، لويس معلوف : المنجد في اللغة والأعلام ، المطبعة الكاثوليكية للآداب اليسوعيين ، بيروت ، ط٣٥ ، ٢٠٠٠ .
٢٠٣. يفوت ، سالم : المناحي الجديدة في الفكر الفلسفي المعاصر ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ،١٩٩٩.

- الدوريات والمجلات:

٢٠٤. أبو زيد ، احمد : لعبة اللغة ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، ع٤ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٦ .
٢٠٥. ارنست ، ماكس : أسبوع من الطيبة أو العناصر المميتة السبعة ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، ١٩٩٩ .
٢٠٦. الاعسم ، باسم : كاظم نوير صدق الانفعال ، صحيفة الثورة ، كانون الثاني ، ٢٠٠١ .
٢٠٧. بشير ، علاء : حوار حول مشكلات الفن ؛ بدأنا نتخلص من عقدة النقص تجاه الغرب ، مجلة كل العرب ، ع٣٥٢ ، باريس ، ١٩٨٩ .
٢٠٨. توفيق ، سعيد : هرمنيوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وغادامير ، مجلة نزوى ، ع٢ ، مسقط ، ١٩٩٥ .
٢٠٩. جبرا ، جبرا إبراهيم : تأملات في غراب علاء بشير ، صحيفة الجمهورية ، ع٥٥٣٥ ، دار الجمهورية للنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ .
٢١٠. الجبوري ، محمد : حضارة وادي الرافدين ؛ الفن والتأثير في ميلاد العالم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ج٢ ، ع٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
٢١١. جودت ، حسيب : مع اللبان والنجار في عالم السكينة والعنف والأساطير ، صحيفة الجمهورية ، ع١٠٦٧ ، دار الجمهورية للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٦٦/١٢/٢٨ .

٢١٢. ديكان ، كريستيان : حوار مع جاك دريدا ، ت : فريد الزاهر ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع١٨ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٢ .
٢١٣. ريكور ، بول : إشكالية ثنائية المعنى بوصفها إشكالية هرمنيوطيقية ، ت : فريال جبوري غزول ، مجلة البلاغة المقارنة ، ع٨ ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
٢١٤. ريكور ، بول : البلاغة الشعرية والهرمنيوطيقا ، ت : مصطفى النحال ، مجلة فكر وفن ، ع١٦ ، دار النشر المغربية ، المغرب ، ١٩٩٩ .
٢١٥. ريكور ، بول : فلسفة اللغة ، ت : علي مقلد ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع٨ ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ١٩٨٩ .
٢١٦. ريكور ، بول : النص والتأويل ، ج٣ ، ت : منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ١٩٨٨ .
٢١٧. زايد ، عبد الحميد : الرمز والاسطورة الفرعونية ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، ع٣ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ١٩٨٥ .
٢١٨. الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التأويل ، مجلة فكر وفن ، ع١٦ ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ١٩٩٩ .
٢١٩. الزين ، محمد شوقي : المناهج الفلسفية الغربية المعاصرة ؛ النقد – التأويل – التفكيك ، مجلة المعرفة ، ع٤٣٨ ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ٢٠٠٠ .
٢٢٠. ستيرل ، كارل هانز : التلقي والتخييل ، ت : بشير القمري ، مجلة الأقلام ، ع٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٢٢١. سلدن ، رومان ، وبروكس بيتر : النظريات الموجهة نحو القارئ ، ت : محمد نور النعيمي ، مجلة الآداب الأجنبية ، ع١٠٦ ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ .
٢٢٢. سهيل ، سامي : علاء بشير صور من الإنسان ، مجلة فنون عربية ، ع١ ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، ١٩٨٢ .
٢٢٣. شتيرن ، يوزف : حول الأدب والايديولوجيا ، ت : باهر الجوهري ، مجلة فصول ، ج١ ، م٥ ، ع٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٥ .
٢٢٤. الاعسم ، عاصم عبد الأمير : تداعيات ما بعد الحداثة ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩ .
٢٢٥. الاعسم ، عاصم عبد الامير : محمد علي جحالي رسومات تقول شيئاً ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع٢ ، دار الشؤون للثقافة العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
٢٢٦. غادامير ، هانز جورج : التأويل واللغة والعلوم الإنسانية ، ت : محمد شوقي الزين ، مجلة فصول ، ع١ ، م١٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
٢٢٧. غادامير ، هانز جورج : فن التأويل ؛ اشباح العقيدة المثيولوجية ، ت : محمد شوقي الزين ، مجلة كتابات معاصرة ، ع٣٧ ، م١ ، بيروت ، ١٩٩٩ .
٢٢٨. غادامير ، هانز جورج : فن الخطابة وتأويل النص ونقد الايديولوجيا ، مجلة العرب والفكر العلمي ، ع٤ ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ١٩٨٨ .
٢٢٩. غزول ، فريال جبوري : فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي ، مجلة فصول ، م٤ ، ع٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٩٤.
٢٣٠. فعالي ، محمد تقي : تفسير النصوص المقدمة في قراءتين ؛ دراسة في الهرمنيوطيقا المعاصرة ، ت : حيدر حب الله ، مجلة المنهاج ، ع٢٣ ، مركز الغدير للدراسات الإسلامية ، لبنان ، ٢٠٠١ .
٢٣١. فوكو ، ميشيل : خصائص التأويل المعاصر ، ت : عبد السلام بن عبد العالي ، مجلة فكر نقد ، ع١٦ ، دار النشر المغربية ، ١٩٩٩ .
٢٣٢. قدور ، احمد محمد : دراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، ع٤ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٦ .

٢٣٣. كامل ، عادل : باقات الرسم والحدود المتخيلة في أعمال شوقي الموسوي ، صحيفة الزمان ، ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
٢٣٤. كامل ، عادل : ثلاث تجارب في الرسم العراقي ، مجلة الطليعة الأدبية ، دار الشؤن الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
٢٣٥. كامل ، عادل : شوقي الموسوي حساسية الرسم وجماليته ، صحيفة العراق ، ع٩٨١٣ ، بغداد ، ١٩٩٩ .
٢٣٦. كامل ، عادل : فضاء النص وتعددية الرؤية قراءة في تجارب محمد علي جحالي الشكلية ، صحيفة العرب ، لندن ، ٢٠٠١/١١/١٥، .
٢٣٧. كامل ، عادل : في نصوص كاظم نوير سفر الذاكرة وعلامات الرسم ، مجلة الموقف الثقافي ، ع٤١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
٢٣٨. كامل ، عادل : اللاشكل المنتظم ، مجلة الموقف الثقافي ، ع٤١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
٢٣٩. كامل ، عادل : مرجعيات الرسم وشفافية التحول ، صحيفة العراق ، بغداد ، ٢٠٠٠/١١/١٦.
٢٤٠. كاندنسكي : كاندنسكي بقلمه ، ت : عدنان المبارك ، مجلة فنون عربية ، ع٢ ، دار واسط ، لندن ، ١٩٨١ .
٢٤١. كلير ، جوناثان : البحث عن الإرشادات ، ت : محمود درويش ، مجلة الرواد ، ع١ ، بغداد ، ١٩٩٨ .
٢٤٢. الكيلاني ، مصطفى : العمل الفني والجمالية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع٢٨ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٧٩ .
٢٤٣. لودال ، جيرار : بيرس وسوسير ، ت : عبد الرحمن بوعلي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع٣ ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ١٩٨٨ .
٢٤٤. ماكلين ، آيان : التأويل والقراءة ، ت : خالدة حامد ، مجلة الأديب المعاصر ، ع٤٩ ، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين ، بغداد ، ١٩٩٨ .
٢٤٥. ماكلين ، آيان : القراءة والتأويل ، ت : خالدة حامد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع١ ، مكتبة النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، ١٩٩٩ .
٢٤٦. محفوظ ، عبد اللطيف : ملاحظات حول آليات تأويل النص السردي ، مجلة فكر ونقد ، ع١٦ ، ، المغرب ، ١٩٩٩ .
٢٤٧. مطلوب ، احمد : قراءة النص الشعري ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، ج١ ، ع٤٤ ، بغداد ، ١٩٩٧ .
٢٤٨. منشد ، عدنان : المشهد التشكيلي يعالج أوجاعه ، صحيفة المدى ، ع٨٤ ، دار المدى للثقافة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
٢٤٩. موجد ، ماجد حاكم : أفق آخر للأسطورة ؛ كاظم نوير ، صحيفة العراق ، تشرين الأول ، بغداد ، ٢٠٠١ .
٢٥٠. الموسوي ، أياد : شاكر حسن آل سعيد ورحلة رائد تجربة البعد الواحد ، مجلة العربي ، ع٢٨٤ ، الكويت ، ١٩٨٢ .
٢٥١. الموسوي ، شوقي : أجواء أسطورية في تجارب عادل كامل ، صحيفة العراق ، ع٧٠٨٢ ، دار العراق للصحافة ، بغداد ، ٢٠٠٠/٦/٢٢ .
٢٥٢. الموسوي ، شوقي : جواد سليم يصرخ أنقذوا نصب الحرية ، صحيفة العهد الجديد ، ع١٠٢٤ ، بغداد ، ٢٠٠٣/١٠/٢٢ .
٢٥٣. الموسوي ، شوقي : حوارية القارئ والمقروء في رسومات فائق حسن ، صحيفة العراق ، آفاق تشكيلية ، ع٧٨٤٩ ، بغداد ،٢٠٠٣ .
٢٥٤. الناشئ ، تحسين : رموز فنية يكتنفها الغموض ، صحيفة الزمن ،ع٩٥٣ ، بغداد ، ٢٠٠١/٦/٢٧ .

٢٥٥. ناصف ، مصطفى : نظرية التأويل ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع٤ ، مكتبة النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ٢٠٠٠ .
٢٥٦. نفادي ، السيد : السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم ، مجلة علم الفكر ، م٣١ ، ع١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٢ .
٢٥٧. هجول ، محمد : أسفار عراقية ، صحيفة الجمهورية ، دار الجماهير للنشر والتوزيع ، ٢٢ أيلول ٢٠٠٢ .
٢٥٨. الهيتي ، حامد: شفافية الرسم وتحديد التحول ، صحيفة العراق ، ع٧٥٣٥ ، بغداد ، ٢٠٠٤/٤/٢٨.
٢٥٩. هوي ، ديفيد : الفلسفة الهرمنيوطيقية لدى هانز غادامير ، ت : خالدة حامد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع٤ ، مكتبة النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ٢٠٠٠ .
٢٦٠. ياوس ، هانز روبرت : تاريخ الادب تحدياً ، ت : محمد هناء متولي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣ .
٢٦١. ياوس، هانز روبرت : جمالية التلقي والتواصل الأدبي ؛ لمدرسة كونستانس الألمانية ، ت : سعيد علوش ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع٣٨ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ .

- الرسائل والأطاريح :

٢٦٢. الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
٢٦٣. داوود ، عبد الرضا بهية : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، ١٩٧٩.
٢٦٤. الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، ١٩٩٦ .
٢٦٥. الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .
٢٦٦. الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة بابل ، ٢٠٠١ .
٢٦٧. ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .

- الأدلة :

٢٦٨. رسن ، كريم : دليل معرض الفنان كريم رسن ، سلسلة تجارب جديدة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
٢٦٩. الزبيدي ، جواد : دليل الفنانين التشكيليين العراقيين ، نقابة الفنانين العراقيين المركز العام ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٢٧٠. الاعسم ، عاصم عبد الأمير : دليل معرض الفنان فاخر محمد ، عمان – الأردن ، ١٩٩٥ .
٢٧١. الاعسم ، عاصم عبد الأمير: فاخر محمد ؛ رسم يشبه الحرية أو غريزة الرسم ، دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة حوار ، بغداد ، ١٩٩٦ .
٢٧٢. الاعسم ، عاصم عبد الأمير: ممرات الغواية ، دليل معرض الفنان عادل كامل ، قاعة شداد ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
٢٧٣. الاعسم ، عاصم عبد الأمير :جدل الأشكال أو الرسم المرح ، دليل معرض الفنان فاخر محمد ، بغداد ، ٢٠٠١ .
٢٧٤. غدير ، نصير : خطوات مضافة ، دليل معرض مشترك ، قاعة أكد ، بغداد ، ٢٠٠٢ .

٢٧٥. كامل ، عادل : أسفار عراقية ، دليل معرض تجارب تشكيلية عراقية جديدة ، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
٢٧٦. كامل ، عادل : المرجعيات وفضاء النص ، دليل معرض الفنان مكي عمران ، بغداد ، ٢٠٠١ .
٢٧٧. مال الله ، هناء : المواد الخام (الأساطير) وامكان اللون (وجوداً مثالياً) ، دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة حوار ، بغداد ، ١٩٩٧ .

- المصادر الأجنبية :

٢٧٨ . Areder , Philip Rice Patriciawaugh : Modern Literary Theory , Company Arnolds Edward , London , New – Yorke ,١٩٨٩ .

٢٧٩ . Boudaille , Georges : Cauguin , Thames and Hudson , London , New – York , ١٩٦٩ .

٢٨٠ . Leick , G. : Adictionary Of Ancient Near Eastern My Thology ,London , New – York , ١٩٩١ .

٢٨١ . Maddox , Conroy : Dali , Hamiyn , Publishing Limited , First Published , London , ١٩٧٩ .

٢٨٢ . Peter , Selz ann Joshau : Theories Of Modern Art , University Of Californid , Press , London , ١٩٦٧ .

الملاحق والأشكال

(الملحق -١) / عينة البحث

أ -جيل الثمانينات و التسعينات

ت	عنوان العمل	اسم الفنان	الخامة والمادة	القياس الكلي	سنة الأنتاج	العائدية	الجيل

١	فرح طفولي	عاصم عبد الأمير	زيت على قماش	٦٠ × ٦٠سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٢	رسوم بدائية	فاخر محمد	زيت على قماش	٦٠ × ٦٠سم	١٩٩٢	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٣	حدود على الخارطة	كريم رسن	زيت على قماش	(١٦٠×١٠٠) سم	١٩٨٥	مقتنيات الفنان الخاصة-بغداد	الثمانيني
٤	أيقونات	كريم سيفو	زيت على قماش	٨٠ ×٦٠سم	١٩٩٧	مقتنيات الفنان الخاصة-بغداد	الثمانيني
٥	أبواق الدجل	هادي نفل	زيت على قماش	(١٢٠×١٠٠) سم	١٩٨٢	متحف الوطني بغداد	الثمانيني
٦	العائلة	هاشم حنون	زيت على قماش	٧٥ × ٧٥سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٧	من وحي ذاكرة ألطف	شوقي الموسوي	زيت على قماش	٩٠ × ٩٠سم	١٩٩٧	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٨	البراءة	عبدالكريم السعدون	زيت على قماش	٦٠× ٥٠ سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٩	أساطيرمن الجنوب	كاظم نوير كاظم	زيت على قماش	١٠٠×٨٠سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
١٠	تكوينات	محمد الكناني	زيت على قماش	٥٠ × ٥٠سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
١١	تكوين بدائي	محمدعلي جحالي	زيت على قماش	٧٠ ×٦٠سم	١٩٩٧	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
١٢	ملحمة كلكامش	مكي عمران	زيت على قماش	(٣٠٠×١٥٠) سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني

(الملحق -٢) / مجتمع البحث

ت	عنوان العمل	اسم الفنان	الخامة والمادة	القياس الكلي	سنة الأنتاج	العائدية	الجيل
١	صراع خيول	إبراهيم رشيد	زيت على قماش	١٤٥ ×١٩٠ سم	١٩٨٨	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٢	أسطورة	حيدر كاظم	زيت على قماش	١٤٠ × ١١٤ سم	١٩٩٣	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٣	خيال	حامد مهدي	زيت على قماش	١٠٠×٨٠ سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٤	احزان	حامد مهدي	زيت على قماش	**٧٠×٧٠سم**	١٩٨٤	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٥	نشوة	علي جبار	زيت على قماش	**٥٠×٦٥سم**	١٩٨٤	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني

٦	شخوص	علي جبار	زيت على قماش	**٥٠×٦٥سم**	١٩٨٥	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٧	حدود على الخارطة	كريم رسن	زيت على قماش	**١٠٠×١٦٠ سم**	١٩٨٥	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٨	انطباع	كريم رسن	زيت على قماش	**٩٠ ×٩٠سم**	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٩	ليلة / ج١	فاخر محمد	زيت على قماش	**٢م × ٢م**	١٩٩٠	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
١٠	ليلة /ج٢	فاخر محمد	زيت على قماش	**١١٠×١١٥** سم	١٩٩١	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
١١	رسوم بدائية	فاخر محمد	زيت على قماش	**١١٠×١٠٠** سم	١٩٩١	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
١٢	ربيع نخلة	فاخر محمد	زيت على قماش	**١٠٠×١٢٠** سم	١٩٩٢	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
١٣	تكوين	فاخر محمد	زيت على قماش	**٩٠×٩٠ سم**	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني

ت	عنوان العمل	اسم الفنان	الخامة والمادة	القياس الكلي	سنة الأنتاج	العائدية	الجيل
١٤	رحلة صيد في الأهوار	كاظم نوير	زيت على قماش	٨٠ ×٨٠سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
١٥	أساطير من الجنوب	كاظم نوير	زيت على قماش	١٠٠ ×٨٠ سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
١٦	حكاية من الديوانية	كاظم نوير	زيت على قماش	٧٠×٧٠سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
١٧	اصطياد طير	كاظم نوير	زيت على قماش	٨٠×٨٠سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
١٨	كائنات	شوقي الموسوي	زيت على قماش	٦٠×٦٠سم	١٩٩٥	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
١٩	من وحي ذاكرة المدينة	شوقي الموسوي	زيت على قماش	٩٠×٩٠سم	١٩٩٧	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٢٠	تكوين بدائي	محمد علي جحالي	زيت على قماش	٧٠×٦٠سم	١٩٩٧	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٢١	تكوين	محمد علي جحالي	زيت على قماش	٨٠ × ٨٠سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٢٢	قابيل وهابيل	محمد علي جحالي	زيت على قماش	٥٠ × ٦٠سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٢٣	رموز أسطورية	مكي عمران	زيت على قماش	٥٠ × ٦٠سم	١٩٩٥	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني

٢٤	من وحي سومر	مكي عمران	زيت على قماش	١٥٠×٣٠٠ سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٢٥	ملحمة كلكامش	مكي عمران	زيت على قماش	١٥٠×٣٠٠ سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٢٦	زقاق	جبار عبد الرضا	زيت على قماش	٦٠ ×٥٠سم	١٩٩٣	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٢٧	مرورسنوات على الحرب	فوزي رسول	زيت على قماش	١٠٠×١٢٠ سم	١٩٨٧	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
ت	**عنوان العمل**	**اسم الفنان**	**الخامة والمادة**	**القياس الكلي**	**سنة الأنتاج**	**العائدية**	**الجيل**
٢٨	تكوين	فوزي رسول	زيت على قماش	١٠٠×٨٠سم	١٩٩٣	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٢٩	طفولة	عاصم عبد الأمير	زيت على قماش	٨٠×٨٠سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٣٠	فرح طفولي	عاصم عبد الأمير	زيت على قماش	٦٠×٦٠سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٣١	البراءة	عبد الكريم السعدون	زيت على قماش	٦٠ ×٥٠سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٣٢	تكوين	عبد الكريم السعدون	زيت على قماش	٦٠ ×٦٠سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٣٣	العائلة	هاشم حنون	زيت على قماش	٧٥ ×٧٥سم	١٩٩٣	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٣٤	تكوينات	محمد الكناني	زيت على قماش	٥٠ ×٥٠سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٣٥	حياة	محمد الكناني	زيت على قماش	٨٠ ×٧٠سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٣٦	أبواق الدجل	هادي نفل	زيت على قماش	١٠٠×١٢٠ سم	١٩٨٢	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٣٧	تكوين	عبد السادة عبد الصاحب	زيت على قماش	٦٠ ×٦٠سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٣٨	حياة	حيدر خالد	زيت على قماش	١٠٠ ×٨٠سم	١٩٩٢	مقتنيات الفنان الخاصة	الثمانيني
٣٩	مائدة التشريح	شاكر حمد	زيت على قماش	١١٠×١١٠ سم	١٩٩٥	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٤٠	الشهيد	حسام عبد المحسن	زيت على قماش	١٤٥×١٧٠ سم	١٩٩٧	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٤١	كولاج	قاسم سبتي	زيت على قماش	٥٠ ×٧٠سم	١٩٩٦	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني

ت	عنوان العمل	اسم الفنان	الخامة والمادة	القياس الكلي	سنة الأنتاج	العائدية	الجيل
٤٢	موضوع	قاسم سبتي	زيت على قماش	٨٠× ٦٥سم	١٩٩٨	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٤٣	حلم أسطوري	أحمد الصافي	زيت على قماش	١٢٠× ٦٠سم	١٩٩٩	مقتنيات الفنان الخاصة	التسعيني
٤٤	أيقونات	كريم سيفو	زيت على قماش	٨٠ ×٦٠سم	١٩٩٧	مقتنيات الفنان الخاصة-بغداد	الثمانيني

Abstract

The present study entitled " The problemic of The interpretation of animal shapes significance in the modern Iraqi paintings" deals with the concept of interpretation and The techniques of its effect in the modern Iraqi paintings , It consists of five chapters . Chapter one is concerned with the methodological framework of the study represented by its problem which sheds light on the notion of interpretation and its major relation to the paintings of the (١٩٨٠s) and (١٩٩٠s) in the last century as being agenerative problemic , The study aims at :

١. Investigating the techniques of the interpretation theory in the modern painting art .
٢. Investigating the problem of interpreting animal shapes in the modern Iraqi paintings in the (١٩٨٠s) and (١٩٩٠s) .

The study is limited to the problemic of the interpretation of animal shapes significance in the modern Iraqi paintings and to the analysis of some representative samples of modern Iraqi paintings in the (١٩٨٠s) and (١٩٩٩٠s) (١٩٨٠ – ١٩٩٩) depending on the analytic approach in the theoretical part and on interpretation in the practical part .

Chapter two includes two topics , The first deals with the techniques of interpretation techniques and its notional significance . It presents interpretation as a concept in the arabic Islamic Ideology and the modern western ideology . The second deals with the meaning of these techniques and their notional aspects in the art of painting . It presents these techniques in the post structuralism .

Chapter three falls into two topics . The first one is concerned with the significance of animal shapes in the paintings of the first civilization , It presents such meanings in the primitive peoples paintings and in paintings of the ancient Iraqi civilization through the paintings of pharaoh civilization to the paintings of Islamic civilization . The second topic deals with the interpretation of animal shapes in modern Iraqi paintings . It discusses the interpretation of animal shapes in modern European paintings and modern Iraqi paintings . The theoretical chapter ends with a number of indications which the researcher takes into consideration in her application .

Chapter four is devoted to the application of interpretation in modern Iraqi paintings . The procedure here includes the sample of the study , its data , tools and the analysis of twelve painting boards .

Chapter five presents the findings , conclusions , recommendations and suggestions . The most important conclusions arrived at are :

١. Rarely do the artist , critic and audience agree on one interpretation . Each presents his interpretation depending on the culture of the age .
٢. Interpretation is related to the writings and paintings of religious texts .
٣. The construction of animal shapes in modern Iraqi paintings in the (١٩٨٠s) and (١٩٩٠s) is acompound hetrogenous one .

٤. The interpretation of animal shapes in Iraqi painting benefits from the findings of the interpretation knowledge and the theses of semoitics and structuralism .

٥. Compound and Epic animal shapes occupy a significant position in most modern Iraqi paintings of the(١٩٨٠s) and (١٩٩٠s) in their deviations from the norms .

٦. The abstract reading of the animal shape interpretation occupies the first place in modern Iraqi panting in the (١٩٨٠s) and (١٩٩٠s) .

٧. The Iraqi painter in (١٩٨٠s) and (١٩٩٠s) emphasizes the personal – objective interpretation the through the constructive relations as a whole and conditioning them to animal shapes .

٨. The notional knowledge bases which enrich the pictorial visions of animal shapes in Iragi paintings in the(١٩٨٠s) and (١٩٩٠s) vary according to their influence by the ancient eastern civilizations .

٩. The (١٩٨٠s) and (١٩٩٠s) painters were working hard to reflect the social and political changes such as wars and problems . This leads them to change the norms of the modern painting .

The study arrives also at some other results such as :

١. The Iraqi painter , being abroad , for the last decades plays agreat role in mixing animal shapes with various views and reconstructions . This gives the animal shapes a human and a vital view in the interpretation of the paintings of the (١٩٨٠s) and (١٩٩٠s) in the Iraqi painters .

٢. The creative conflict among the artists to find a patroitic stylistic aspect leads most of the Iraqi painters from different generations including the (١٩٨٠s) and (١٩٩٠s) to investigate animal shapes and their significance and psychological , artistic and aesthetic influences .

٣. The Iraqi painter ideology reflects the Iraqi person in his innate and simplicity. He is still influenced by the historical heritage and his continuous relation with the religious heritage and social traditions. So , he, as the ancient Iraqi in the first civilization , still looks at the components of the world , universe and animals as a part of it in addition to the other natural formation such as trees , sky , earth , water and fire .

٤. The first human borrowings from the universe , nature , and animal shapes are still available in the productions of the Iraqi paintings in some way or another . The meanings of most animals are still connected with their first symbols such as those of lamb , horse , lion and bull .This means that the Iraqi artist and person is still not affected by the modern civilized and material morals because he does not feel the surviving humanstic value inside his society or the universe as he lived under a primitive social and dectator political regime .

The researcher refers to a number of recommendations and suggestions at the end of the study with references and appendeces of shapes as well as an abstract in English .

The problemic of The interpretation of animal shapes significance in modern Iraqi paintings

To the council of the college of fine Arts – University
Of Babel in partial fulfillment of the requirements
For the degree of master of art in plastic arts - painting

Master thesis submitted by
Eman khazel Abbas

Supervised by

Assist .pro. Kadhim Nwir Az – Zubaidi Assist .pro. Abdus Sada Abdus - Saheb

١٤٢٥ A . H ٢٠٠٤ A . D