البناء الجمالي للعلاقات النصية بين الرسم الاوربي الحديث والرسم العراقي المعاصر

The Aesthetic Construction of Intertextual Relationships between Modern European Painting and Contemporary Iraqi Painting

علي توفيق عبدالباري جاسم
Ali Tawfeeq Abdulbaari Jasim

أ.م.د انوار صباح عبدالغفار
Asst. prof. Anwar Sabah Abdulghaffar

n_2070@yahoo.com
fin422.ali.tafeek@student.uobabylon.edu.iq

الملخص

ان تحليل اللوحة اللوحات التشكيلية هو امر في عداد الممارسات الثابتة التي تعنى بإستكشاف البناء الشكلي للعمل الفني متقصية عن رمزياته ودلالاته في سبيل التوصل الى فهم ما ينطوي عليه هذا النسيج البصري المساهم في تشكيل معنى اللوحة الفنية. اختص هذا البحث في تحليل العلاقات التناصية بين لوحات الفن الاوربي الحديث والفن العراقي المعاصر جماليا. وقد احتوى البحث على اربعة فصول اقتصر الفصل الاول منها على : مشكلة البحث والتي تمثلت بمحاولة استكشاف هذه العلاقات النصية وفهم ما تمخض عنها من بناء جمالي حيث قامت على التساؤل التالي: **مالبناء الجمالي للعلاقات النصية بين الرسم الاوربي الحديث والرسم العراقي المعاصر؟** و هدف البحث الذي تمثل في تعرف البناء الجمالي للعلاقات النصية بين الرسم الاوربي الحديث والرسم العراقي المعاصر، وحدود البحث التي انحصرت في الحدود الموضوعية : دراسة البناء الجمالي للعلاقات النصية بين الرسم الاوربي الحديث والرسم العراقي المعاصر والحدود الزمانية (الفترة الزمنية ١٨٧٠-١٩٩٩) الحدود المكانية (اوربا – العراق) ارتكز الفصل الثاني على مبحثين: اما المبحث الاول فتناول العلاقات النصية في ضوء مفهوم التناص: النشأة والتطور فيما تناول المبحث الثاني تحولات الفكر الجمالي عبر العصور، اما الفصل الثالث فقد اقتصر على اجراءات البحث التي تشمل مجتمع البحث البالغ عدده ٥٠ عملاً وعينته البالغة ٥ عينات، بطريقة غير قصدية اضافة الى تحليل العينة، حيث اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي للبحث كما اشتمل الفصل الرابع على نتائج واستنتاجات البحث، وصولا الى التوصيات والمقترحات. ومن ابرز النتائج التي توصل اليها البحث:

١- أظهرت الدراسة وجود تشابكات نصية متعددة بين الرسم الأوروبي الحديث والرسم العراقي المعاصر، تمثلت في توظيف تقنيات وأساليب تعبيرية مستوحاة من الحداثة الغربية داخل سياقات محلية عراقية.

٢- كشفت التحليلات عن أن الفنانين العراقيين لم يقتصروا على الاقتباس البصري، بل مارسوا إعادة تأويل للرموز والتقنيات، مما أنتج خطاباً فنياً بصرياً متداخلاً مع المرجعيات الثقافية الغربية والشرقية معاً.

اما ابرز الاستنتاجات :

١. العلاقة النصية بين الرسمين ليست مجرد تأثير وتأثر، بل هي عملية إبداعية مزدوجة تنطوي على حوار جمالي يعكس جدلية الهوية والانتماء الثقافي.

٢. إن فهم التناص البصري يُسهم في توسيع أفق قراءة الأعمال الفنية، من خلال إدراك الخلفيات الفلسفية والجمالية التي تتقاطع فيها التجارب الغربية والعراقية.

_الكلمات المفتاحية : العلاقات النصية، الرسم الحداثي الاوربي، الرسم العراقي المعاصر.

Abstract

The analysis of visual artworks is considered a foundational practice aimed at exploring the formal structure of the artistic composition, uncovering its symbolism and meanings to better understand the visual fabric that contributes to the interpretation of the painting. This research focuses on the aesthetic analysis of intertextual relationships between modern European painting and contemporary Iraqi painting. The study is divided into four chapters. The first chapter: includes the research problem, objectives, and boundaries—specifically

- Topical boundary: studying the aesthetic structure of intertextual relations between modern European painting and contemporary Iraqi painting.
- Temporal boundary: the period between ١٨٧٠ and ١٩٩٩
- Spatial boundary: Europe and Iraq

The second chapter consists of two sections: the first explores the concept and origins of intertextuality, while the second addresses the philosophy of aesthetics and its historical transformations. The third chapter presents the research methodology, including the population, sample, and analysis. The fourth chapter discusses the findings and conclusions, followed by recommendations and suggestions for future research.

Key findings include:

1. The study revealed multiple intertextual overlaps between modern European painting and contemporary Iraqi painting, characterized by the use of expressive techniques derived from Western modernism within local Iraqi contexts.
2. The analysis demonstrated that Iraqi artists did not merely engage in visual borrowing but reinterpreted symbols and techniques, resulting in a visual discourse embedded in both Western and Eastern cultural references.

Key conclusions:

1. The intertextual relationship between the two painting traditions is not simply one of influence, but a creative dialogue that reflects the dialectic of identity and cultural affiliation.

2. Understanding visual intertextuality enriches the reading of artworks by revealing the philosophical and aesthetic backgrounds shared by Western and Iraqi .experiences
Keywords: Intertextual relationships, modern European painting, contemporary Iraqi painting.

الفصل الاول

اولاً: مشكلة البحث

يبدأ هذا الامر بالتزامن مع بدأ الإنسان تفاعله مع محيطه، خاصة وهو يحاول اظهار المحاكاة بوصفها وسيلة أولية لفهم العالم والتكيف معه، عبر تقليد ما يشاهده في الطبيعة والكائنات. وبمرور الوقت، لم تنفصل الفنون عن هذا المسار، بل اتخذت من العلاقات مرجعية أساسية لإنتاج المعاني وتشكيل الصور. وقد تبلورت هذه العملية مع مرور الزمن وتنوعت، متأثرةً بالتحولات الفكرية والاجتماعية التي شهدها كل عصر. فكانت بداية الموضوعات الدينية مصدرًا أساسيًا للإنتاج الفني، كما هو الحال في أعمال الكنيسة التي استندت إلى النصوص الإنجيلية، أو في اقتباسات بعض الفنانين مثل (فان كوخ) و (ميليه). فعدت هذه احدى الظواهر التي تقوم على التفاعل بين نتاج فني وآخر، سواء أكانت تلقائية أم مقصودة، أفرزت مفاهيم نقدية وفلسفية جديدة مثل: التعالق، التوارد، والتناص، والتي أصبحت أدوات لتحليل التشابهات والتقاطعات بين الأعمال الفنية.

وانطلاقًا من ذلك، تبرز الحاجة إلى استكشاف مظاهر العلاقات النصية بين الرسم الأوروبي الحديث والرسم العراقي المعاصر، والكشف عن ما تحمله من بناء جمالي ناتج عن هذا التفاعل النصي والفني، اذ تتمثل مشكلة البحث في استكشاف البناء الجمالي للعلاقات النصية بين الرسم الأوربي الحديث والرسم العراقي المعاصر ، فالفن الأوربي الحديث شهد تطورا كبيرا في مفاهيمه واساليبه ، مما اثر على الفنون العالمية ، بينما يبرز الفن العراقي المعاصر بتجربته الخاصة وتفاعله مع التراث والحداثة . اذ تكمن المشكلة في فهم كيفية تداخل هذه التأثيرات بين الاتجاهين . وما هو البناء الجمالي الذي نتج عن هذا التلاقي لتوضيح هذه المشكلة ، سيتم تحليل الاعمال الفنية من خلال مقارنتها مع التركيز على الرموز والأساليب والنتائج الجمالية ، هذا سيساعد في تقديم رؤية حول مدى تأثر الفن العراقي المعاصر بالفن الأوربي .لتمحور إشكالية البحث حول السؤال التالي: **مالبناء الجمالي للعلاقات النصية بين الرسم الاوربي الحديث والرسم العراقي المعاصر؟**

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه

١- يلفت هذا البحث الانتباه الى اهمية التعالقات او العلاقات النصية وكيف ساهمت في تشكيل رؤى جمالية متجددة عبر العصور.

٢- يعزز من التذوق الفني والجمالي لدى الطلبة فيجعله اكثر من مجرد عملية تلقائية فطرية.

٣- ينمي الجانب النقدي لدى المتلقي من خلاله تزويده بأدوات فكرية تساعده على نقد وتحليل العمل الفني.

٤- يساهم هذا البحث في اثراء الساحة العلمية والاكاديمية من خلال دراسته لهذه الظاهرة الملازمة للفن على الدوام.

ثالثاً: هدف البحث

تعرف البناء الجمالي للعلاقات النصية بين الرسم الاوربي الحديث والرسم العراقي المعاصر.

رابعاً: حدود البحث

الحدود المكانية: اوربا – العراق

الحدود الموضوعية: دراسة البناء الجمالي للعلاقات النصية بين الرسم الاوربي الحديث والرسم العراقي المعاصر ضمن المصادر الفنية المختصة.

الحدود الزمانية: الفترة الزمنية الممتدة من العام ١٨٧٠ الى العام ١٩٩٩

خامساً: تحديد المصطلحات

لغويا:

البناء: ورد في لسان العرب أن "البِنْيَةُ والبُنْيَةُ: ما بَنَيْتَهُ، وهو البِنَى والبُنَى؛ والبُنْيَانُ: الحائطُ." (١)

الجمال: الجَمالُ: الحُسنُ والبهاءُ، ويُقال: "جَمُلَ الشَّيءُ يَجْمُلُ جَمالاً، فهو جَميلٌ"، أي حَسُنَ.(٢)

اصطلاحاً:البناء الجمالي: يشير إلى النسق التركيبي الذي تتآلف فيه العناصر التشكيلية داخل العمل الفني بصورة منظمة تؤدي إلى إحداث أثر بصري وانفعالي عند المتلقي، قائم على مبادئ التناغم والتوازن والإيقاع والتناسب، مما يجعل من الشكل وسيلة تعبيرية تُحاكي الإحساس بالجمال وتُجسّد البُعد الدلالي للفكرة.(٣)

البناء اصطلاحا :

هو ترتيب العناصر او الاجزاء في نسق متكامل يهدف الى تحقيق غاية محددة بحث تكون العلاقات بين تلك الاجزاء محكومة بقوانين تنظيمية تكسب الكل وحدة معنوية وشكلية.(٤)

البناء الجمالي اجرائياً: التركيب الفني الذي يتشكل من تآلف عناصر الشكل، واللون، والخط، والمساحة، والتكوين، ضمن العمل التشكيلي، بحيث يُنتج أثراً بصرياً متكاملاً يحمل دلالات جمالية تعكس القيم التعبيرية والفكرية في سياق العلاقات التناصية بين الرسم الأوروبي الحديث والرسم العراقي المعاصر.

البناء الجمالي اضطلاحاً :

هو الصفة التي تحدث في النفس سرورا واعجابا عند ادراك التناسق او الانسجام بين اجزاء الشيء سواء اكان ذلك في الطبيعة او في الفن وهو ادراك وجداني لعلاقات شكلية ومعنوية تحقق المتعة الحسية والعقلية معا .(٥)

العلاقة لغوياً:

العَلاقةُ: ما يُعلَّقُ به الشيءُ، وتُطلق على الرابطة أو الصلة بين شيئين.(٦)

النص: النَّصُّ: رفْعُ الشيءِ وإظهاره، ويُقال: "نَصَّ الحديثَ يَنُصُّه نصّاً" أي رفَعَه، وكلُّ ما أُظهِرَ فقد نُصَّ.(٧)

اصطلاحياً

العلاقات النصية: هي مجموعة من الروابط التي تُنشئ التماسك والاتساق داخل النص، وتتمثل في العلاقات النحوية والدلالية التي تربط بين الجمل والفقرات، مثل الإحالة، والتكرار، والتضاد، والتوازي، وغيرها، مما يسهم في تحقيق وحدة النص وتماسكه.(٨)

العلاقات النصية اجرائياً:

مجموعة الروابط الفنية والدلالية التي تظهر داخل العمل التشكيلي من خلال اقتباس أو محاكاة أو تضمين أو إحالة إلى عناصر بصرية من أعمال فنية سابقة، أوروبية أو عراقية، مما يُتيح قراءة متعددة المستويات تُظهر التفاعل بين النصوص البصرية القديمة والمعاصرة، وتُسهم في إنتاج المعنى الجمالي داخل العمل الفني.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول: العلاقات النصية في ضوء مفهوم التناص: النشأة والتطور

إستناداً للنقاد العرب الاقدمين، لم يكن هنالك وجود لما يسمى التناص فقد اطلقوا على هذا المفهوم مصطلح " السرقة الأدبية " بدون جدال، ويعتبر علي بن عبدالعزيز الجرجاني افضل من كتب في السرقة الادبية، من ضمن النقاد العرب القدماء، وهو و مجموعة متفرقة من البلاغيين قد انكروا ما يسمى بتوارد الخواطر او تشابه الافكار، انما هي محض سرقة يجب ان تدان،. وقد أُعتُمد ثلاث مبادىء متقاربة في المعنى عند التطرق الى النص الادبي عندما يتمحور الامر حول هذه الاشكالية، المفهوم الاول هو الإقتباس، والذي اشترط في بلاغيوا العرب ان يكون حصراً من القرآن الكريم، او الاحاديث النبوية فما يؤخذ من هذين المصدربن الشريفين اعتبروه اقتباساً، اما المفهوم الثاني والذي كان متوتراً هو السرقة الادبية فما ان يتشابه شاعر مع غيره يعتبر هذا سرقة يُدان عليها، فلم بلبث هذا المفهوم حتى انتبه الجرجاني الى القضية، فرفض فكرة ان يكون التوارد سرقة، حيث اقر بأن الافكار تتشابه وليس هنالك حاجة لتهويل الامر، اما المفهوم الاخير والثالث فهو الادب المقارن وهو ليس مفهوماً قديما، كما انه تبلور في فرنسا والولايات المتحدة في القرن العشرين، وقد بحث هذا المفهوم في ماضي الافكار من اجل دراسة تلاقيها وتشابهها بين لغتين وادبين مختلفين والخوض فيما يعقب ذلك ويؤدي الى نتائج غير مفيدة غالبا، لذا فأن مجيء نظرية التعالق النصي او التناص قد انقذ التخبط الحاصل جراء هذه المفاهيم، فقد قالت بأن الاديب في الحقيقة لا يجتاز كونه يردد ويكرر بشكل لاواعي ما خزن وحفظ عنده ونسيه بعد حين، لذا علبه ان بتحاوز ذلك ويسامح، ولا ننسى ان ما ذكره ابن خلدون في مقدمته انه نصح شباب الشعراء بحفظ عشرة آلاف بيت ونسيانها (٩)

اما فيما يتعلق بتحديد هوية التناص لقد بدأ الامر مع فردنان دي سوسير(١٨٥٧- ١٩١٣)، بدايات القرن العشرين، حينما تشرت له مجموعة من المحاضرات بعنوان " دراسة في اللسانيات العامة " تطرق فيها الى علامات اللغة، حيث اشكل على مرجعية العلامة اللغوية، موضحاً بأن الكلمة ليست دالة فعلياً على المدلول بشكل أصيل وإنما كونها كذلك هو أمر يحدث بإتفاق جمعي، ما معناه ان الكلمة اصبحت فعالة داخل نظام لغوي، وليس لأنها مرجعية، ولذلك معناها لا يتأصل منها، وانما من اتصالها وتماثلها مع العلامات الاخرى المتعددة في النظام، وبطبيعة الحال فإن رؤية سوسير هذه للعلامة واللغة،

قد خلفت تأثيراً على باقي العلوم في القرن العشرين. فتصور سوسير في خضم هذه الدراسة علماً جديداً يعنى بدراسة حياة العلامات في المجتمع ويسمى علم العلامات (السيميولوحيا)، وبلا اي شك، فإن الحركة البنيوية بوصفها حركة نقدية فلسفية ثقافية، تنحى المنحى السوسيوري في خمسينيات القرن العشرين، محاولتها لأنتاج وصف ثوري جديد مستند على تعريفات سوسيور للعلامة والبنية اللغوية، حيث سميت هذه الثورة بتحول لغوي في العلوم الانسانية، حيث يمكن الفهم بأنها احد اصول التعالق النصي، ولكن لو اردنا ان نسببه لمبتكر فإن التناص كإبتكار يعود للمنظر الادبي الروسي ميخائيل باختين(١٨٩٥-١٩٧٥)، وان لم يكن كذلك، فإن وجهة نظره تجاه العلامات مختلف تماماً عن دي سوسيور فهي عند باختين تنبع من سياقات اجتماعية، الا ان الاثنين لم يتطرقوا الى المصطلح الصريح بشكل فعلي، مما يجعل الاكثرية في رغبة ملحة لنسب اختراع " التعالق النصي " الى جوليا كريستيفا، حيث انطلق التعالق النصي من مؤلفات كرستيفا بالإسم، في عام ١٩٦٦- ١٩٧٧ تقريبا الى كل مكان، بناءاً على تاثرها بالاثنين ومحاولتها لجمع وجهات نظرهما بالنظريات الكبرى، ومع ذلك فإن الأساس الذي انبثق منه التعالق النصي يعيدنا الى افكار سوسيور، والتي اثارت الانتباه الى هذه المسالة، حيث ناقش الكثيرون الطريقة التي يستخدمها مؤلفوا الاعمال الادبية، فهم يختارون كل تفاصيل الاعمال من خلال نصوص سابقة ووجه التقارب هنا ان الكاتب يتعامل مع اللغة والادب في آن واحد، فبالمحصلة ان العمل الفني او الادبي، يعتبر اناءً ينضح بالعلاقات، كلمات او صور او اشكال لا تحتمل معنى واحداً او دلالة واحدة.(١٠)

لقد طُرحت التعالق النصي او التناص كمصطلح لأول مرة في عام ١٩٦٦ على يد جوليا كرستيفا، بمقال نشر لها في مجلة تيل كيل. حيث ان التعالق النصي يمثل عملية يحدث فيها تقاطع داخل النص بينه وبين نصوص اخرى، وعمله هو إقتطاع، وتحويل، وقد سمّت كرستيفا هذه الظواهر بالاستناد الى باختين بالحوارية فلم يتطرق باختين الا لكلمة واحد تخص هذا الموضوع وهي (الحوارية) او تعددية الاصوات، او البوليفونية، مبدئياً فإن المصطلح لم يتم تداوله او ذكره عند باختين، وانما يعود الى كرستيفا حصرا، وقد عرضت ذلك في مقالة بعنوان (التص المغلق) والذي قد انطوى على الكثير من الوفاء الى ما طرحه باختين بدون اضافات بغض النظر عن عدم استخدام باختين للمصطلح، لقد بدت قضية التعالق النصي وخلافاً لما سبق، غير ثابتة الملامح غير محددة غير تاريخية، وقد استخدم فريق تيل كل*، المصطلح للإعلان عن إضمحلال الكاتب، وقد واجه المصطلح عدة اعادات للتأويل حيث تبلور المصطلح وخضع لنظام يسير فيه عند الباحثين مستجيباً لهم. (١١)

يعد ما كتبه يوري لوتمان، مرجعية نظرية اساسية، ساهمت في إغناء التناص او التعالق ككلمة، فقد أتت هذه الكلمة من خضم ترجمة كتابته والتي ابرزت مفاهيم معينة، مثل الاقتران او الإقترانات، التخارج النصي او التخارجات، والتي وضحها لوتمان للفرنسيين مما عجل في استجابتهم لمفهوم التعالق التصي، ولكن وجد ان هنالك اختلاف فيما عند لوتمان عن باختين وكريستيفا، ويعزى الى كون الاخيرين لم تكن القراءة في اولوياتهم الكبرى، ولكن الوقت نفسه نرى ان لوتمان اتفق مع بارت في اعتقاده بالتناص مرتبط بوجود المتلقي او القارىء، الذي يسقط ما عايشه مع النصوص السابقة على النص موضع القراءة.، وقد تلاقى تزفيتان تودوروف مع كرستيفا في رؤيتها التي تفيد بأن التناص اعادة تدوير لنص قديم وتحويله الى نص منتج، وان عمليته هي اقتطاع وتحويل، كما يرتئي تودوروف ان التناص ذو شمولية اكثر، فهو يشير الى جميع النصوص التي بينها علاقة او تعالق، وبأقرار تودوروف فإن التعالق شيء لا مفر منه، ولا نص دون تعالق، ولا يوجود نص اصيل، وهي مجرد ترددات لنصوص سبقتها.(١٢)

من وجهة نظر بارت للتعالق النصي، فإن النص لا يمكن ان يكون نصاً سماوياً في بنيته محدداً واحادياً، لأن له أبعاد عديدة، وتلاقح لأفكار وكتابات وتصورات مختلفة ومتنوعة غير قابلة للحكم عليها بالاصالة، كما انها تحمل في طياتها ارضيات ثقافية عديدة جداً لا يمكن حصرها بعدد بسيط فيبدو ان الكاتب مُرغم على محاكاة ما سبقه من حركات غير اصيلة بشكل دائم ولا مناص من ذلك. فعندما خاض توماس دي كانسي الضليع باللغة الاغريقية مغامرة تأليف قاموس لهذه اللغة الثقيلة، فقد صاغ شيئاً خاصاً به واحتفظ به في حوزته وان الناسخ الذي يجد القاموس ليس معنياً بمشاعر المؤلف وجهده، ان عليه فقط ان يفتح هذا الباب لينهل الكلم ك بلبل عطشان، دونما استراحة، فالامر بالنهاية قائم على الاحتذاء بالكتاب، والكتاب بدوره نموذج لنسيج متكون من علامات مختلفة، وهي عملية مفتوحة من المحاكاة بلا توقف. فعند تنحية المؤلف جانباً يصبح فك الرموز امرا بلا فائدة، وحتى حين ننسب النص او العمل الفني الى المؤلف فنحن هنا قد اوقفناه قسرياً فيصبح محدود الأفق. ان النص او العمل الفني كما يراه بارت يتكون من عناصر مضاعفة وثقافات مختلفة، ومتعدد تنخرط في حوار مع بعضها، تجتمع كلها بتعدديتها في مكان واحد وهو القارى، والفضاء هنا هو الكاتب، كما يرى ايضاً ان وحدة النص لا علاقة لها بالاصل الذي اتى منه، انما تكمن في الوجهة التي يأخذنا اليها، والقارىء الذي لا يحمل تاريخاً ولا اسماً، هو الذي يوحد هذه الاجزاء والاثار في مساحة وحدة، لذا يعتقد رولان بارت بأننا اذا اردنا استرداد مستقبل الكتابة فإنه يتحتم علينا ان نجري إنقلاباً، فليولد القارىء على الكاتب ان يموت.(١٣)

اما في اطار مابعد الحداثة فيرجح الباحث أن فكرة النهاية أو الموت والتي هي حد ابرز واهم افكار ومنطلقات مابعد الحداثة هي الطريق المعبدة التي هيأت حضوراً للتعالق في أروقة مابعد الحداثة..فإن تتبعنا جذرهذه الفكرة فإننا سنصل الى هيغل، وحديثه عن موت الفن، ثم ننتقل بعد ذلك الى نيتشه وموت الإله وصولاً الى رولان بارت) ١٩١٥ – ١٩٨٠ (الذي حدث فكرة نيتشه من الموت الإله الى موت الفنان أي استبدلها، وفحوى هذه الفكرة أنه حينما ينشىء الفنان عمله الفني فإن إكتمال هذا العمل هو التصريح الرسمي بموت الفنان، ومن هنا نرى ان

العمل الفني لم يعد مرجعيا او اصيلا، وإن من يستأنف هذه العملية بعده موت الفنان هو المتلقي والذي يحظى بوظيفة تأويلية للعمل بما بناسبه، وثم تحدث انتقاله في المعنى من قصد المؤلف الى قصد النص هو ومصدرهما هو المتلقي الذي يكمل معناه بعد ان تركه الفنان مفتوحاً، وقد انضوى هذا المعيار وفق رولان بارت تحت ما يسمى بالغموض، وان دليل جوده العمل الفني تكمن في درجه غموضه، وذلك لانه في ظل الغموض لا نستطيع الخروج بجماليات النص مكتملة الا من خلال القراءات المتعدده له، وهنا اصبحت التعددية مقياساً لجمال النص حيث تفرز كل قراءة من هذه القراءات عملا جديدا قابلا للتاويل المستمر والمتغير، وبذلك فان النص قد احتوى على عدد من المعاني المختلفة فلا يوجد معنى ثابت وفي ظل كل هذا فان مركزيه النص قد اختفت كما ان سلطة الفنان قد غابت، وبناء على ما تقدم فان رولان بارت قد نجح في ارساء سمه من سمات ما بعد الحداثه وهي الغاء المركزيه وانفتاح الدلاله ..ثانيا / الانتقال الى التعددية، ورفض المنطق التقليدي وارتباطه بتطابق الدال والمدلول : ان فلاسفة ما بعد الحداثة قد ارتكزوا في هذه الافكار على فكرة اخرى، وهي انعدام القدرة على تشخيص معنى نهائي للعمل بناءاً على ما يقدمه للمتلقي من دلالات فلا يوجد مدلول واحد وانما مدلولات عده، وهذا ما سنبصره عند جاك دريدا (والذي قام مبدأه على الاختلاف وهو ما يقودنا الى التفكيك اذ اعتقد ان هناك علاقة بين الدال المدلول تقوم على اختلافهما ولكن الدال لا يمكننه تأدية وظيفته الا بالرجوع الى كل التفسيرات المحتملة والمتعلقة بالاسلوب وبالتقنية، وبهذا يرى دريدا بأن المعنى يحدد سلبيا وذلك من خلال تحديد ما لا يعنيه العمل الفني، ان كل هذا الاختلاف في المعاني والتأويلات والتفسيرات للعمل الفني يقودنه الى تغكيكه وهذا ما توصل اليه دريدا كسمة اخرى من سمات ما بعد الحداثة. (١٤)

مبدئياً فإن هنالك إجماع على انه ليس هنالك تعريف جامع التناص .. ولكن هنالك بعض المقومات يمكن امتصاصها من عدة تعاريف حددها الكثير من الباحثين الذين ك كرستيفا، أرفي، لورانت، رفاتير) وهي : انه بالنسبة لكرستيفا فإنه فسيفساء من نصوص اخرى خضعت لعمليات دمج بتقنيات مختلفة. ويقترب ريفاتير منة تعريفه على انه ممتص النصوص يتملكها، ويصيرها الى فضائه. اما جيرار جينيت فيرى انه محول للنصوص، يمططها او يكثفها يعضدها. والمعنى ان التناص هو (تعالق) اي دخول علاقة بين نصوص ونص حديث، وهنالك بضع مفاهيم انطوى عليها التعالق منها: المعارضة وهي محاكاة العمل الفني لكيفية الكتابة ليقتدي بها. المعارضة الساخرة : والقصد منها قلب المفاهيم راسا على عقب. السرقة : وتعني النقل و الاقتراض والسرقة، ورغم كون هذه المفاهيم متأتية من المجال الغربي، الى ان هنالك ما يقابلها في المجال العربي، مثل: المناقضة، المعارضة، السرقة. ولدينا تصنيفين للتناص، ضروري اختياري، وداخلي وخارجي، اما الاول فقد انطوى التناص فيه على نوعين، محاكاة ساخرة، ومحاكاة مقتدية، اما الثاني، فينطوي على تناص داخلي، اي ان الكاتب او الفنان يتناص مع نفسه او اعماله السابقة، اما الخارجي فيرمي الى نصوص غيره.(١٥)

المبحث الثاني: تحولات الفكر الجمالي عبر العصور

اعتقد الانسان ان في عالم موحد، لانه كان يعتقد ان الطبيعة مثيلة له ولها ما له وعليها ما عليه، فقد كان خطابه مباشراً حيث حول الكائنات الى رسومات ومنحوتات، وكانه تصور بأن هذه الكائنات هي عناصر لغة الطبيعة، فيتحاور معها بطريقته لاجل مخاطبة الطبيعة. كما ان الفنان الاول هو الصياد، ومما نراه في هذا المستوى هو وجود نوعين من الفن داخل الكهف وخارج الكهف، الاول عملي مثل الصيد، والثاني هو تفاعل الانسان مع نفسه و المتمخض عن تعامله مع محيطه، وهذا ما يمثل الرؤى الجمالية، فهو فن خالص.(١٦) وفي العصر الحجري الحديث، فقد اعجب سلمون ريناخ بواقعية فن هذه الحقبة، وخاصة في تجسيد حركة الركض لدى الحيوانات مثل الثيران، ولم تكتفي بواقعيتها، حتى ادهشت السرياليين، لما فيها من تعشيق وتراكب وتداخل بين الرسوم المحفورة، ولا يخفى تأثيرها الذي طال بيكاسو ونتاجه وخاصة الخزفي، ومع ذلك فليس من الصحيح اطلاقاً الجزم بأن هذه النتاجات الجمالية، مورست للفن نفسه، فلا تخفى تلك الارتباطات السحرية والمثيولوجية والمتعلقات الاجتماعية، وعلى ما يبدو فإن الفن كان طريقاً لما هو اعمق واكبر، مما قد يتطلبه الفن.(١٧)

شهدت بلاد مابين النهرين عديد من الحضارات والاصول ابتداءا من السومرين وصولاً الى الاشوريين، ولكل حضارة منها بصمتها في مختلف المجالات الفنية، فقد عُرف الانسان آنذاك بالبحث عن المعنى والجمال. لقد ساهمت الطبيعة الرافدينية في تكوين رؤى شعبها الجمالية وابداعهم، وما تمخض عن ذلك من مثال بوابة عشتار وتفاصليلها المتمثلة بلونها الأزرق السماوي المتألق و المؤطر بالاصفر، تتخلله رسوم زهور البابونج، وهي من النبتات الاصيلة في هذه الارض، مع نحت بارز لبغض الحيوانات والوحوش الاسطورية، مثل تنبن مردوخ، انتقالاً للزقورات المدرجة المنبثقة من الارض والتي تتطلع الى السماء. لكل صرح من هذه الصروح قصة منوطة بالحضارة التي شيدته. بارتفاعها الى السماء كانت تمثل تطلع سكان الارض الرافدينية الى تشييد جسور بينهم وبين الإله وهذا ما يعطينا فكرة عن قصدية الفن والجمال في هذه الحضارات.(١٨)

وفي حضارة مثل حضارة وادي النيل، والتي هي القرين الوحيد لحضارة بلاد الرافدين، بلا شك تعرف عن نفسها في الكثير من الجوانب، ولكن في الحقيقة هنالك تضارب في الرأي حول موضوع الجمال والفن والاحساس، فمن وجهة نظر بولدوين سميث، انه من الصعب استحصال موقف جمالي للفن في مصر القديمة، ويعزو ذلك الى احتكار المعابد والمقابر للتماثيل والرسوم، في معزل عن المتلقي، كما يرى ان هنالك علاقة طردية بين عظمة البناء والعمار وقيمة وقدر الاله، كما يحاول اثبات افتقارهم للحس الجمالي، بإستخدامهم كلمة واحد لوصف الجمال والخير والملائم، مع افتقاد اللغة هناك الى كلمة الفن او الفنان، لكن مؤلفة هذا الكتاب لها رأيٌ اخر من خلال اشارتها الى ان الانعزال في الفن ناتج تفاعل الذات مع البيئة، وهذا دليل تذوق الجمال، اما كلمة الجميل، فلم تكن على هذا النحو فقط في الفكر المصري، وانما استمرت مع الفكر الانساني، اما سوريو فهو يقر بفنية المصريين.١٩

انتقالاً الى عالم الاغريق تحديدا عند فيثاغورس الذي انبثق من القرن السادس عشر ق.ب، ان العمل بالعلم الرياضي، هو ارقى طريقة لتشذيب والنفس وتنظيفها، فقد قال سقراط في محاورة فيدون عبارة اثلها فيثاغوري، وهي تن الفلسفة اعلى انواع الموسيقى، فعندما يرتبط التأمل الفلسفي بالموسيقى، نستطيع ان نصل الى بداية رأي فيثاغورس في الجمال – الفن، كان فيثاغورس عازفاً للقيثارة وممارساً موسيقياً، لذا فإنه تمكن من تطبيق نظريته الفنية عليها، كما كان ملماً بنظريات الموسيقى، كما احب اناشيد تلبيتاس، في مدح ابولون خيث غناها على قيثارته بداية كل يوم، فقد اعتبر الموسيقى دواءاً نفسياً، ووقاية للنفس وتطهيرا لها. بتحليله للموسيقى، فسر عددياً فيثاغورس نغماتها. (٢٠)

لقد وحد السفسطائيون بين المعرفة والادراك الحسي، واوعزت الى التأكيد على وجهة نظر الفرد للتعبير عن مختلجاته بما تنطوي عليه من رأي، احساس، انفعال، كما اعلنوا بأن جميع القيم الاخلاقية او الفنية هي انسانية المصدر، وبناءاً على ذلك فإن الفن بالنسبة لهم حالة انسانية، لا علاقة لها بإلهام او اصل الهي او اي مصدر ذي قدسية، وقالوا ب تنوعية القيم جمالية حيث اقروا بأنها متغيرة وفق تداعيات الحياة الشخصية، او الزمان والمكان .. وتتمثل هذه الفلسفة الجمالية، في مثالين لأبرز سفسطائيين في القرن الخامس، بروتاجوراس، وجورجياس .. وضع بروتاجوراس اطاراً عاماً للفلسفة الجمالية مرتبطاً بالسياسة الدمقراطية، وقد أكد بشكل رئيسي على ان القيم تصطبغ بالنسبية، وانها راجعة للإنسان، حيث انه قد نصب الامسان كمعيار للقياس في هذا الصدد، بإعتبار الحقيقة لها وجوه متعددة وفق ما يقع في يد الانسان منها، كما نفى طلاقة الحق والخير والجمال ونفى وجود اي اصل الهي لها، تاكيداً منه على مرجعيتها الانسانية وبذلك فإن الفن مراراً لا يستمد ماهيته من المصدر الالهي وانما هي مجمع اتفاق للناس، لذا لا وجود لما يسمى بالمثال المطلق واقفاً خلف الفن او هبة من هبات الخالق فما هو الا شيء يكمن في طبيعة الفنان والتي تتميز بتفوقها على طبيعة غيره (٢١)

ان سقراط وهو أستاذ افلاطون، معدودٌ من الأوائل الساحة اليونانية من ناحية التركيز والاهتمام بقضية الجمال، فقد اعتقد بذاتية الجمال، كما هنالك اجماع على انه هو اول من عرف الجمال بما يرتبط به وليس بمنأى عنه، فالشيء يعرف بخصائصه واساسياته، فهو التقاء اساسين الصفاء والنقاء، في نقطة واحد تخلق شعورا بالارتياح والرضا والسرور(٢٢)

وله رأيٌ خاصٌ به في هذا الصدد، وقد عرض في محاوراته، مثل (المذكرات) (المأدبة) فلم يقتصر على كونه فيلسوفاً مفكراً وباحثاً بل تعدى ذلك من الناحية الجمالية الى تعليم الفنانين، مثل المصور براسيوس، وكليتون، الطرق المثالية لإبراز جزانب الروعة في نماذجهم، اي المثال، وقد نحى سقراط منحى الفضيلة وارتكز عليه في فلسفته، واهتم بالنفس ككيان خالد يقبع في داخل الجسد، واوعز بذلك الى الفنانين والمثاليين الى تبيان جمالياتها. بالتأكيد فمما لا يمكن تجاوزه هو تأثير سقراط على افلاطون، حيث ان الاخير قد استلهم منه العديد من افكار الاول في فلسفته، فإهتمام افلاطون بجمال النفس مغلبا اياه على الجسد، فما هذه الا تداعيات لما طرحه سقراط بشكل مستفيض في محاورة فيدرون.(٢٣)

لقد القى الباحثون الاضواء على الفيلسوف الاغريقي افلاطون، ويعزى ذلك الى كونه اول من قام بدراسة الظاهرة الجمالية وقد وضع ما يمكن ان يقال عنه مثال وهو جمال بالذات، وهو المنهج الذي أتبعه الخالق في خلق العالم الحسي. ومما يعرف عن افلاطون انه ابتدأ دراسته للجمال بتتبع الخصائص الجمالية في الاشياء الموجودة بالعالم الحسي، ثم انتقل الى جمال الافراد، ومنثم تدرج صعوداً الى اكتشاف الجمال بالذات في العالم العقلي، والذي لم يتنصل عنه الجمال الحسي.

لذا فإن الاشياء الجميلة في عالمنا تستمد جمالها من انعكاسات اخرى في العالم المثالي المعقول، ومن تداعيات هذه الفلسفة، ان افلاطون يطمح الى الارتقاء بالفن من خلال وجهة نظر صارمة اسبرطية، فلا مجال لوجود الشعراء والفنانين، سعياً الى تحسين الطبيعة الحسية والتي تستمد نفسها مما يسميه هو محاكاة المحاكاة، اي ان الجمالات هي مجرد ظلال لجمالات حقيقية قابعة في عالم المثال، فالفن في نظر افلاطون وخاصة في زمنه، يراه انه فن مبتذل ومتكسب ولا يريد افلاطون ذلك لا في تربيته زلا في مدينته الفاضلة، لذا فإن رؤية افلاطون للفن ترتكز على مبدأين أولهما:

ان الفن مقلد الطبيعة، وبهذا فهو لن يصل الى مستواها، والطبيعة بحد ذاتها هي ظل لما هو أصل مثالي، وبالتالي يصبح هذا ما نعني به محاكاة المحاكاة وبالتالي فهو عبث. اما المبدا الثاني: ان افلاطون اسبرطي النهج والانتماء، ما يعني ان التربية هي تربية عسكرية، فلسفية، تتبنى اسسا صارمة، ولا مكان لاكاذيب الشعراء وعوامل الاثارة، لانه تفسد هذه التربية، لان وظيفة الفن وظيفة تحررية ومحطمة للقيود.(٢٤)

وفي خضم هذا السير في الطريق الافلاطوني، نرى سرعان ما توقف ارسطو واتخذ طريقاً معاكساً لطريق افلاطون، وبدأ يعارض افكاره وما لبث ان تحول ذلك الى اتجاهٍ مستقل صنع لنا ارسطو كما نعلمه اليوم، ومن هنا انطلق ليؤثر على الفكر اليوناني وغيره، مؤسساً لما يسمى اليوم بعلم المنطق، فأرسطو هو اول من علم المنطق، لذلك لقب بالمعلم الاول.

ب- يعتقد ارسطو بأن الحركة كظاهرة داخل الطبيعة، تحتاج الى سبب متفوق للطبيعة، فلكل متحرك، مُحرك، وقد بتنوع المحرك، فيكون بنفسه ولذاته، او مستنداً الى الى اخر قرين، فالأول ارقى واكثر أصالة، " ويرى الباحث ان في هذا اشارة الى إله اوحد" ينتقل هنا ارسطو الى السلوكات الذهنية والتي هي الفنون.(٢٥)

ج- بتشبث ارسطو بالادراك الواقغي المادي، فيرى اننا يجب ان نتدرج في ادراك الشيء مادياً، قبل الوعي به وفهمه، وذلك عكس افلاطون الذي اكد على ادراك الماهية اولاً.

د- يرى ارسطو بأن المادة والصورة التي يتكون منها كائن حي ما، ان الصورة هو نفس الكائن، والتالي فهي مصدر الفعل الحيوي، وهي تتفرع الى نمو، احساس، منطق، عقل، فهو يرى النفس انها مصدر الاحساس والعقل والنزعة والتحرك والنفس على ثلاثة: النامية – بسيطة تمثل تداعيات الحياة وحسب، والحاسة – اعلى مرتبة، تحوي الاولى، وتتكفل بالفعل ورد الفعل، وبلا تحليل، والناطقة – حاوية للإثنين وتمتاز بالعقل التحليلي.

ج- يعترف ارسطو باللذة، باعتبارها بديهية كرد فعل ناتج من النفس، والتب رفضها افلاطون، وهذه اللذة عند ارسطو نسبية اما خيراً او شراً.

وبهذا فإن الجمال عند ارسطوا يركز على نسبى وضوح الآثار السماوية على المحسوسات، فكلما زادت بان الجمال واتضح، فجمالية ارسطو اؤكد على الشرطية المتمثلة بارتباط القيمة المطلقة بالحسية، كما كشف ما هو مطلق في الحسي، هو صنع للجمال وهو امر قصدي عند الفنان، اضافة الى ذلك ان الفن وما يرتبط ليس شيئاً اعتباطياً انما هو شيء واعي ومعرفي، وبعد فإن عملية الابداع هي مسألة مرتبطة بإرادة الانسان بغية الكشف عن الجواهر، والفنان هو حلقة الوصل التي تكشف عن الجواهر وتحللها بكل تفاصيلها وتنقلها مظهرةً اياها الى الناس، وكأنها عملية ترجمة من لغة عليا الى لغة دنيا.(٢٦)

مما لا شك.فيه، هو تأثير الدين الاسلامي على المعايير والقيم او النظريات الجمالية، ومن أمثلة ذلك تحريم عبادة النماثيل التي تحمل قدسية، او الصور من نفس الشاكلة، كما وقع النحت موقع ذلك من ناحية الحرمة، للأنبياء او لله عز وجل، وتوسع التحريم ليشمل كل كائن حي، كما يروى ايضا تحريم وضع التصاوير التي تصور هذه الكائنات في البيوت، ولكن ووفق بعض المستشرقين، فالمقصود بالبيوت هي المساجد، وان الاسلام انما يمانع بوجود الصور فقط في حال حيلولتها بطريقة او باخرى دون العبادة اي عندما تكون الهاءاً، " ويرى الباحث ان الاسلام لا صدام له مع ماهو بعيد عن اعاقة الممارسات العبادية وافساد العقل" ان التصوير الجمالس في الاسلام كان حاضراً وانه فن متأثراً بفنون الحضارات التي سبقته، كالبيزنطية، والساسانية والقبطية، كم شهدت الحقبة الاموية انتشاراً الجداريات المصورة، والقصصور المزينة بصور او رسوم. ولم يلبث هذا الفن حتى دسَ نفسه في المخطوطات، مثل مقامات الحريري كليلة ودمنة (٢٧) وبالتأكيد فللموسيقى حصتها، نلاحظ وجود ما يقترب من المبدأ الفيثاغوري مقهوماً موسيقيا، وقد اولى العربيون الموسيقى اهتماماً بارزاً، وتجلى ذلك في تواجد الموسيقيين في البلاطات الحاكمة، كما صنف بعض علماء المسلمين خبراءاً في الموسيقى من مثيل، ابن سينا، الفارابي، فقد كتبوا وبحثوا في هذا المجال، من خلال ايضاح التجاذب بين الموسيقى العربية والافكار الانسانية، ودورها في ترجمة الحالة النفسية بتقلباتها، فقد امتازت الموسيقى العربية بالطربية وصدق المشاعر " يضيف الباحث، ان الموسيقى العربية الى هذه اللحظة لا تزال متشعبة ومفصلة، وفيها تمثيل شبه متكامل لمشاعر الانسان، وخاصة في الوسط العراقي انموذجاً" نرى هنا ان الفنون قد مارست دوراً مهما في الثقافات الاسلامية والعربية ولم تكن قليلة الشأن ابدا.(٢٨)

استولى الفارابي على المقدمة والصدارة، بين اقرانه، وهذا بحد ذاته قد دعى المترجمين ودفعهم الى نعته بأنه اكبر الفلاسفة، كما سمّوه بالمعلم الثاني، بما معناه انه يخلف ارسطو، إمتاز الفارابي بموهبة عقلية استثمائية، وذكاء نادر، فقد توسع عملياً عدة مجالات مختلفة، كان ابرزها الموسيقى، علاوة على ذلك ما فأنه قد اغنى الفكر بشري و الفلسفة بما عجز عنه غيره الكثيرون، ولم تقتصر مواهبه على ما ذُكر، وانما تعدت ذلك الرياضيات والفيزياء والكيمياء ايضاً . في فلسفة الفارابي فإن الغاية الارقى والاعلى هي ادراك السعادة، وان كل ذلك يقع في

متناول عقل الانسان فهو الربان وبيده الدفة فإما الخير او الشر وفق فلسفة الفاربي فإن الدين والفلسفة هما وجهين لعملة واحدة، فكلاهما يبحثان في هدف واحد ومصدرهما موحد، فالاثنين حق ولا يمكن ان يتضادان، وان وجدت الفوارق بينهما فهي مجرد فوارق سطحية قشرية، لا علاقة لها بالجواهر.(٢٩) يقسم الفارابي الى عقل الى اثنين من المستويات، الاول هو (العقل الابتدائي)، والذي تشترك فيه جميع الكائنات الحية، بما فيها الانسان، سماه العقل بالقوة اي انه ابداع الخالق، وان تطور العقل فيمكنه ان يبلغ المستوى الثاني فيصبح (العقل بالفعل) ، ما معناه ان انتقال العقل من المستوى الاول للثاني هو المؤدي الى المعرفة الحسية، فيمكن ان يتطور العقل الى ان يصل الى المرحلة، الاشراقية، فهذه المرحلة تتسم بفيضيتها وهي التنزه عن المادة، والعلو الى مستوى الروح العليا وهنا تتحقق السعادة بالوعي بما وراء الطبيعة، وفي هذا اقتراب من التصوف، فجماليا محاولة الفارابي للربط بين فلسفتي كل من افلاطون، اثر في نظريته الجمالية بشكل كبير، فكان عامل المزج هو الروحية المتصوفة الرومانسية ذات البصمة الشرقية الاسلامية. (٣٠)

لقد شهد العصر الحديث في بدايته، انعطافاً في النظرة الجمالية، بسبب ولادة تيارات في الجمال هيأت لموضوع النظرة الذاتية له، وقد رافق هذا الانعطاف ربط الجمال بعلم النفس، بعد ان كان وجودي الارتباط، فمما يشار اليه من فلسفة ديكارات الجمالية من قبل المختصين، هو وجود علاقة ترتبطية بين العقل والاحساس، وان امثلة ذلك الموسيقى زارتباطها بحسن السمع، والقراءات العقلية الدقيقة، لذا فلا يمكن ان قياس الجمال بمعيار مطلق، فالنسبية هنا تكمن فيما يتفق غالبية الناس على كونه الاجمل، لذا فإن نسبيتة الجمال تأبى ان يعرف بشكل مقنع، لانه خاضع للرؤى والافكار والمجتمعات. في الحقيقة يرى ديكارت ان اللذة في القن تتوسط بين شيئين متناقضين، فرط اثارة في الحس، وقصور في الاثارة في آن واحد، وقد مثل لذلك الزيادة في قوة الصوت تحول دون حدوث اللذة في السمع، كما ان العكس له النتيجة نفسها، كما لو ان لكل مستقبل حسي بالجسد حالة اتزان معينة ووسطية، بين فرط اللذة، وبين عجز عن استقبالها، فما يبعث اللذة والسرور في النفس هو حالة الاتزان هذه. لا يسلم ديكارت بوجود لذة عميقة في الباطن حيث لا عمل للحس فيها، ومن جهة اخرى يرى ان العالم الطبيعي هو السبيل الوحيد لتفسير لذة الحواس، فهي لن تكون الا شيء فيسيولجي اذا تم تحريدها من اللذة النفسية، فجميع الفنون تشتمل على اللذات العقلية واللذات الحسية، فشرط حدوث هذه اللذات هو توليد شعور بالتلائم والراحة عند الحس والعقل، فيجب وجود تطابق لدى الموضوع مع المستقبل الحسي اي العضو الحاس، والفعل في ذات الوقت، يسمح ديكارت كذلك بتأثير التعاطف والترابط تارة. (٣١)

فالرأي هنا اننا عندما ننعت شيئاً ما بأنه جميل، فإن ذلك يدل على تكون ردة فعل لدينا ازائه، وبالنفس الوقت ليس الامر شخصياً من مثيل ما يخصنا من المفضلات، ولكن القصد هنا هو كون ان شيئا ما جميل يعني انه سيكون جميلا لدى غيرنا ايضا. يقارن كانت بين نعتنا لشيئ ما بالقبول والحُسن، والاستحسان المتأتي من استمتاعنا بالجميل، ف صفة القبول يمكن ان تعزى الى الذوق الشخصي.(٣٢) ثم الفلسفة.والتي لا تكون على قدر من النهائية والاتزان، اما المرحلة الثانية وهي (الكلاسيكية) والتي تنم عن توأمة الفن مع الفعل المقترن

بالمثال الاعلى، اي انه يتحول الى كيان محسوس و حي،متحققا في مظهر محدود ونهائي، والمرحلة الثالثة والاخيرة هي (الفن الرومانتيكي).(٣٣)

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

١. ان تعددية المعنى في قراءة العمل الفني ، وتداخل القراءات جعلت للصورة عمقًا يتجاوز النظرة السطحية.
٢. كان للبيئة الثقافية والاجتماعية دورًا فعالًا في تغذية المحتوى البصري، مما يجعل كل عمل مرتبطًا بسياق واقعه المحيط.
٣. ان تكون الاشكال الفنية كان عبر تراكمات وخبرات ومرجعيات معرفية تتبع من الماضي وتعيد تشكيلها الحاضر.
٤. عبر الحس الداخلي عن عن افكار تتقاطع مع مشاعر ذات طابع روحي للعمل الفني في نتاجات محملة بالتناص .
٥. استمد الإحساس بالجمال من التفاعل مع الذاكرة الشخصية والتجربة الفردية للفنان في نتاج تغبير فني يتناسب وطبيعة التعالق النصي في العمل الفني.
٦. ان الأسلوب الفني كان أداة لاختراق المظهر الخارجي، وتقديم دلالات أعمق تتجاوز التكوين الظاهري الى ماهو متداخل مع الاعمال الفنية.
٧. كان للرموز والأشكال المبسطة دور في توصيل مفاهيم لا تُذكر بشكل مباشر بل تُفهم من السياق.
٨. شغلت علاقات البناء البصري على توازنات بين اللون والمساحة والخط، مما يكوّن تماسكًا بصريًا داخليًا باتجاه الاقتراب من التعالق النصي.

الدراسات السابقة

١. دراسة الغزالي [*] (٢٠١٤م):

لقد انطوت هذه الاطروحة على اربعة فصول، تناول الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث المتمثل بالمشكلة والاهمية والهدف المتمثل بتعرف جماليات التناص بين مدارس التصوير الاسلامي والحدود التي امتدت من عام (١٢٠٩م) الى العام (١٦٢٥م) التي شملت النتاجات الاسلامية وتحديد المصطلحات.

وفيما تناول الفصل الثاني الاطار النظري حيث انتفع الباحث من المبحث الثاني والذي تمثل في مفهوم التناص من مفهوم التعالق النصي من خلال اشتغاله في الفنون.

أوجه التشابه:

[*] الغزالي، حسن، هادي، عبدالكاظم: جماليات التناص بين مدارس التصوير الاسلامي، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، ٢٠١٤م.

لقد تشابهت الدراستين في تناولهما لمفهوم التناص او التعالق النصي، ومنهجية البحث والتي هي المنهج التحليلي الوصفي.

أوجه الاختلاف:

واختلفت الدراسة الحالية عن دراسة الغزالي، في كون عدم شمول الاخيرة للرسم الأوربي الحديث والرسم العراقي المعاصر، كما انها تخص من ناحية التناص جمالياته بين مدارس التصوير الاسلامي.

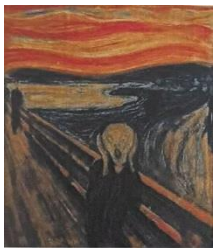
الفصل الثالث: اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث

تعتبر الفترة مابين العام ١٨٧٠ الى العام ١٩٩٩ فترة زمنية غزيرة بالنتاجات الفنية بحكم طولها زمنياً وبحكم التحولات التي طرأت خلالها، مما يجعل حصرها احصائياً صعباً جداً، لذا لجأ الباحث الى اختيار مجتمع بحثه من خلال ماهو متوفر في المصادر المزثوقة والمنصات الالكترونية المتخصصة، بما يتلائم ويتفق مع طبيعة البحث ويساعد في تحقيق اهدافه. ونظراً لإستحالة تغطية هذه الاعداد ولكي يختصر الباحث ذلك فقد اختار عينة بحثه بشكل قصدي بما يتصل مع اهداف البحث بغية تحليلها بعد الافادة من مما خلص اليه الاطار النظري، وقد تم تحديد عينة البحث بواقع (٢) نموذج

منهجية البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليل لتحليل عينة البحث.

تحليل عينة البحث نموذج (١)



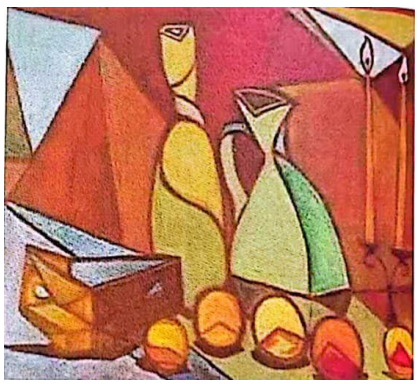
ادوارد مونش – الصرخة ١٨٩٣ عبدالله العتيبي – صرخة امرأة ١٩٩٩

الوصف: تصوّر لوحة الفنان عبدالله العتيبي مشهداً مأساوياً لامرأة محاطة بأشخاص في حالة من الهلع والفوضى.تتوسط اللوحة امرأة بملابس سوداء تحتضن طفلاً، وملامح وجهها تنضح بالألم.إلى اليمين يظهر رجل يواسي امرأة أخرى من الخلف، وكأنها تنهار من شدة الحزن.إلى اليسار، رجل بلحية حمراء يفتح فمه صارخاً، فيما يلوح في الأعلى شكل سكين مرفوع كرمز للتهديد أو العنف.التكوين فوضوي، تتناثر فيه الخضروات على

الأرض، ما يضفي دلالة على الفقر أو النهب.لألوان باهتة ومغبرة، تسيطر عليها درجات داكنة توحي بالكآبة والاضطراب.

التحليل: في لوحة "صرخة امرأة" للفنان عبدالله العتيبي، يتجسد التناص البصري مع لوحة "الصرخة" للفنان النرويجي إدوارد مونش بوصفه شكلاً من أشكال التحويل التعبيري الذي ينتقل من الذاتي الوجودي إلى الجماعي الاجتماعي. فبينما عبّر مونش عن صرخة مفردة، داخلية، تنفجر في فضاء كوني متشظٍّ، نرى العتيبي يستعير هذا الرمز التعبيري ليبنيه في سياق مغاير، حيث المرأة العراقية هي من تصرخ، لا لأجل رعب داخلي غامض، بل بسبب ما هو محسوس ومرئي ومباشر: العنف، الفقد، الفوضى، والتهديد الجسدي الماثل في السكين المرفوع والوجوه المذعورة من حولها. إن التناص هنا لا يتمثل في الشكل فقط، بل في البنية العاطفية، حيث تحضر الصرخة بوصفها أداة مركزية لخلق التوتر، لكن مع تحوير في الدلالة: فمونش يضع صرخته في فراغ الوجود، والعتيبي يغرسها في لحم الواقع العربي النازف. الخطوط المتكسّرة والتكوين المزدحم بالأجساد تستعيد حس الانفعال الحاد لدى مونش، لكن العتيبي يحوّر هذا الحس ليجعل من المرأة مركزاً للمأساة، محاطاً بشخوص أخرى تساهم في تضخيم الصدمة بدلاً من أن تُترك في عزلتها. وهكذا، تتبدّى لوحة العتيبي كتناص بصري وظيفي، أعاد من خلاله بناء الأثر التعبيري للوحة "الصرخة"، ليخدم خطاباً بصرياً خاصاً به، أكثر التصاقاً بذاكرة الحروب والألم الجماعي في السياق العراقي والعربي المعاصر.

نموذج العينة (٢)



بابلو بيكاسو – طبيعة صامتة ١٩٢٠ عبدالامير القزاز – طبيعة صامتة ١٩٩٠

الوصف: جسّد اللوحة مجموعة من العناصر المستمدة من الطبيعة الصامتة، موزّعة على سطح طاولة يبدو مائلاً قليلاً نحو المشاهد. تتكوّن التشكيلات من أواني ذات حواف حادة وأشكال هندسية، من بينها إبريقان كبيران متجاوران، أحدهما مائل بلون أخضر، والآخر أقرب إلى الأصفر الغامق، إضافة إلى مجموعة من الكرات أو الفواكه الدائرية ذات الألوان الحمراء والبرتقالية، موضوعة على خط أفقي أمام الإبريقين. في الجهة اليسرى،

يظهر صندوق أو كتاب مستطيل الشكل، مبنيّ بخطوط منكسرة وألوان بنية وصفراء. أعلى اللوحة تندمج مثلثات ومساحات كبيرة من الألوان الدافئة—الأحمر والبرتقالي والوردي—تخلق خلفية مُجردة لكنها منسجمة بصرياً. إلى اليمين العلوي، تظهر شمعتان طويلتان مشتعِلتان، بسيقان رفيعة ولهيب صغير، مرسومتان بطريقة مُبسطة تكاد تكون رمزية.

التحليل: في لوحته، يستحضر عبد الأمير القزاز الروح الشكلية والاختزالية التي ميّزت تجربة بابلو بيكاسو، تحديداً في أعماله التكعيبية التي أعادت تعريف الأشياء اليومية ضمن بنى هندسية مجردة. يبدو التناص هنا بصرياً أسلوبياً أكثر منه موضوعياً؛ فالقزاز يستدعي العناصر المألوفة في الطبيعة الصامتة – كالأباريق، والفواكه، والصناديق – لكنه لا يقدّمها بوصفها تمثيلات واقعية، بل ككتل متداخلة، تنتمي إلى نسق بصري تحليلي، يعيد صياغة العالم بعيون هندسية. الألوان المسطّحة الحادة، والتجاور المقصود بين السطوح المتعارضة، يحملان صدى لتقنيات بيكاسو، لكن مع اختلاف في الوظيفة. فبيكاسو، في لوحته، يعبّر عن لحظة تحول في الرؤية الفنية الأوروبية الحديثة، إذ يفتّت الكتلة، ويعيد بنائها من زوايا متعددة دفعة واحدة، في حين أن القزاز لا يكتفي باستلهام ذلك البناء البصري، بل يعيد تطويعه ضمن منطق محلي، يشتبك فيه التكعيب مع الإيقاع الشرقي في الألوان والتكوين. تتجاور الشموع مع الفواكه، وتختلط الحواف الصلبة بمساحات لونية دافئة، توحي بشيء من الألفة والهدوء رغم التكسير الظاهري للشكل. بهذا، يبدو أن القزاز لم يدخل في تناص مباشر مع لوحة واحدة لبيكاسو، بل مع روح المرحلة التكعيبية كلها، مستحضراً قواعدها ليصوغ من خلالها مشهداً بصرياً عراقي النكهة، يوازن بين الحداثة والتقاليد، بين تفكيك الشكل والاحتفاء بالمحتوى. وبهذا، يتحوّل التناص في هذه اللوحة من مجرد محاكاة أسلوبية إلى حوار بصري مع مرجعيات الحداثة الغربية، من أجل تأسيس خطاب فني محلي معاصر.

نموذج العينة (٣)

اسم الفنان : خوان ميرو ، راس رجل ،١٩٣٥م اسم الفنان : هيف كهرمان ،**NeuroBust no.٥**، ٢٠٢٢م

الوصف العام:

تحتوي لوحة هيف كهرمان على رأس لفتاة بالغة مرمية، ملامح وجهها بارزة ولها عينين كبيرتين بيضاوتين بالكامل كإشارة للموت وحاجبين رفيعين، وشعر اسود كثيف ومفروق من المنتصف، ولا يمكن الجزم فيما اذا كان ما يخرج من نحرها شعر او احشاءاً لأنها غريبة الشكلولونها اسود، وفي الخلفية نرى جداراً بلون بني فاتح وباهت وازارة تتكون من سبع مقاطع مزخرفة، ثلاث مقاطع افقية بالاحمر، ومقطع مستطيل عمودي تركوازي، ومقطع مربع احمر يليه مقطع مستطيل عمودي رفيع ابيض ومنقط بالازرق الباهت، وينتهي بمقطع احمر وفيها زخرفة ناعمة بالتركوازي.

اما في لوحة خوان ميرو فنرى مربعاً عمودياً ملوناً بألوان غامقة بين الاحمر والارجواني والاسود يحتوي في مركزه على رقبة رجل تبدو مقطوعة، ويقف الرأس على حافتها كأنه تمثال جانبي، ويبدو الرأس في حالة من عدم الإكتمال او الضرر، لأنه غير مكتمل الشكل، فالمقطع السفلي للرأس بإتجاه اليسار اسود، اما الوجنه فلونها احمر مأطر بالاصفر، وله عين كأنها حجر كريم، اما رأسه من الاعلى ينتهى بحافة دائرية وينحدر الى اليسار ليكون الأنف باللون الاصفر والاحمر، ومن قم الفم فهو شفة عليا بارزا للأمام بشكل صريح وذقن قصير اما لوم الرقبة فهو دموي.

التحليل

يتجلّى التقاطع بين عمل الفنان خوان ميرو وعمل الفنانة العراقية هيف كهرمان في معالجة موضوع رأس الفتاة المقطوع وملقي على الأرض، حيث يحمل كل من العملين دلالات قاهرة تتعلق بالقهر والعنف.

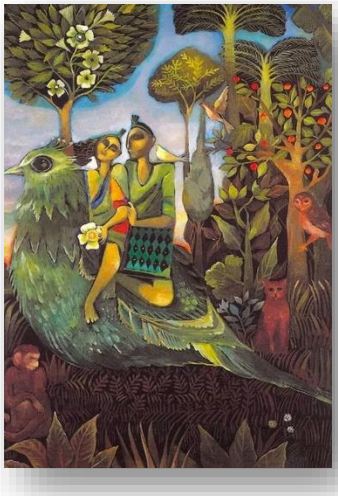
في لوحة ميرو، يظهر الرأس كرمز للقهر النفسي والضغوط الداخلية، فهو يعبّر عن حالة من الترقب والخطر، وكأن الرأس متهالك ويعيش لحظة قبل الانفصال النهائي. بينما في لوحة كهرمان، يتجاوز المعنى النفسي إلى الواقعي والمادي، إذ يتم تصوير الرأس مقطوعًا بالكامل، في إشارة مباشرة إلى حالات العنف والقتل التي تتعرض لها النساء العراقيات نتيجة بعض أشكال التطرف التي تخيم على أجزاء محددة من المجتمع.

من خلال هذا التلاقي، يستفيد العمل العراقي من الإرث الأوربي، مستعيرًا الرمز والقالب البصري، لكنه يضيف إليه العمق المحلي والمضمون الواقعي. فحين كانت لوحة ميرو تكتفي بالإيحاء النفسي، تعيد كهرمان صياغة هذا الرمز لتصبح رسالة محلية واضحة حول الخطر والعنف الذي يهدد النساء في بيئتهن.

يمكننا أن نرى هنا كيف أخذ العمل العراقي الحافز الأوربي إلى زاوية جديدة، مستثمراً الاقتباس والاستعارة ليس فقط على المستوى البصري، بل على المستوى الاجتماعي والسياسي، محولاً الرأس المقطوع من رمز نفسي مجرد إلى مؤشر على واقع مادي ملموس.

وهكذا يصبح تقاطع اللوحتين مثالاً على الحوار البصري بين الفن الأوربي الحديث والفن العراقي المعاصر، حيث يستفيد الفنان المحلي من عناصر الفن الغربي لإيصال رسالة معاصرة ذات أبعاد اجتماعية وثقافية قوية.

نموذج العينة (١٣)



اسم الفنان : مارك شاكال ، الفارسة ، ١٩٣١م اسم الفنان : سعاد العطار ، رؤى من جنة عدن ، ١٩٩٨ م

الوصف العام:

تستعرض الفنانة سعاد العطار في لوحتها فضاءاً عمودياً، ينطوي على جنينة متنوعة النباتات والأشجار كأنها جنة سماوية، نرى من جهة اليمين من الاعلى ثلاثة اشجار خضراء وطائر واسفلها شجر كأنه شجر تفاح، والى الاسفل بومة تستقر على اغصانها، وقط جالس ارضاً، تنبثق الى يسار القط نبتة متسلقة، والى يسارها حبيبين رجل وامرأة يمتطيان طائراً اسطورياً أخضر، كبير العين، تطل عليهما شجرة من الورد، وثيابهما خضراء اللون، حيث الرجل يرتدي تنورة مزخرفة بزخارف معينية ولونها تركوازي، ويستقر علر كتفه عصفور، اما المرأة فتحمل بيدها اليسار زهرة، واسفل الطائر نباتات كثيفة، والى اقصى اليسار يجلس قرد.

اما لوحة مارك شاغال ف تستعرض لنا شخصيتين وهما امرأة راكبة للخيل ترتدي فستاناً احمر قصير، عارية الصدر، تحمل بيدها اليسار مروحة صينية حمراء، واليد اليمين تحتضن بها رأس حبيبها الجالس خلفها والذي يرتدي بدلة رسمية وهما في وضع حميمي، يمتطيان فرساً ابيض وهو يعدو، بشعر ازرق بلا ملامح وعلى ظهره سرج مزخرف، والى اعلى اليسار في الزاوية رجل بعيد متكىء الى الحائط، واسفل اليمين مخلوق غريب

التحليل:

في الوقت الذي يُجسِّد فيه مارك شاغال في لوحته "الفارسة" حالة من الهيجان الحميمي الأرضي، عبر توظيفه لحركة الجسد والعاطفة المباشرة كوسيلة للتعبير عن التوق الإنساني المادي، نجد أن سعاد العطار تعمد إلى تحويل هذا البعد الدنيوي إلى بُعد سماوي. فهي تعيد صياغة المشهد ذاته من خلال رؤية روحانية أكثر سموّاً، إذ يظهر الزوجان في عملها وهما يعيشان حالة من الانسجام العاطفي النقي داخل فضاءٍ حلميٍّ يُشبه

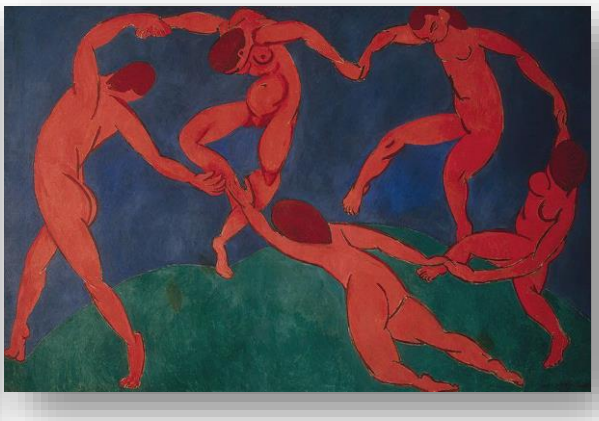
إحدى جنّات الخالق، يمتطيان فيه كائناً خرافياً شبيهاً بطائر عملاق، ليغدو هذا الطائر رمزاً للسموّ والارتقاء الروحي.

هذا التشكيل الخيالي لا يأتي من فراغ، بل ينطوي على تأويل رمزي متعدّد المستويات، فربما أرادت الفنانة الإشارة إلى آدم وحواء بوصفهما أصل الوجود الإنساني، وما رافق خروجهما من الجنة من تحوّل في طبيعة العلاقة البشرية بين المقدّس والدنيوي. ومن هنا، يتحول العمل إلى نص بصري حواري يجمع بين الهوية الأسطورية والدينية من جهة، والبعد الإنساني والفكري من جهة أخرى، ليؤكد على فكرة التمازج بين الهويات والحوار الخلاق بين الثقافات الشرقية والغربية.

كما أنّ سعاد العطار لا تكتفي بإعادة بناء المشهد، بل تعيد أيضاً تشكيل القيم الجمالية فيه، فهي تُضفي على الشخصيتين وقاراً وهيبةً، وتُجنّبهما مظاهر العُري التي اعتمدها شاغال في رمزه الجسدي، لتقدّم علاقة أكثر تحفظاً واحتراماً تُعبّر عن السموّ العاطفي بدلاً من الرغبة الجسدية. وبهذا، يتحول النص البصري من فضاء الحس إلى فضاء الروح، ويغدو العمل بمثابة تجسيد رمزي للحب الطاهر الذي يسمو فوق الجسد ويتصل بالمطلق الإلهي.

نموذج العينة (١٤)

اسم الفنان : هنري ماتيس ، الرقص ، ١٩١٠م اسم الفنان : ماهود احمد ، حداد ، ٢٠٠٧ م



الوصف العام:

في لوحة مربعة الشكل بزوايا وحواف زرق اللون يعرض لنا ماهود احمد دائرة من تسعة نساء عراقيات متشحات بالسواد والعباءة العراقية في حالة من العزاء و العويل، يحاوطن سطحاً فيه رأس مقطوعة لتمثال سرجون الاكدي وهو مطروح على خده الايسر، حيث نرى الاولى والثانية يغطين وجهيهن بيديهن ويبكين، اما الثالثة، فترفع حجابها وتنظر بملامح متجهمة الى الرأس، والرابعة، تشبك ركبيتها بيديها في حالة يأس والخامسة لليسار، تغطي وجهها بيدها، والسادسة تنظر للأسفل والسابعة تنظر بحزن للراس والثامنة لا يرى منها الا القفى، والتاسعة انتزعت حجابها واظهرت شعرها في حالة تكسر وحزن

اما في لوحة هنري ماتيس تظهر خمسة نساء عاريات يتماسكن بالايدي بشكل شبه دائري على ارضية عشبية في خلفية زرقاء قاتمة كأنها ليل، كأنهن يؤدين رقصةً او طقساً سحرياً.

التحليل :

في إعادة الصـــياغة التي قدّمها الفنان ماهود أحمد للوحة ماتيس، لا نقف أمام مجرّد تحوير شـــكلي أو تغيير في البناء البصـــري، بل أمام فعل جمالي يحمِل في جوهره موقفاً وجودياً من الواقع العراقي. لقد حوّل الفنان لوحةً ذات نزعة غربية متحرّرة، تُجسّد نساءً عاريات يؤدين طقساً غريباً أقرب إلى الاحتفال الطفولي، إلى مشهد مأتمي عميق متجذّر في الذاكرة الجمعية العراقية.

إنّ التحوير هنا لم يكن سطحياً، بل أوجد صدعاً دلالياً واسعاً بين المصدَر والنتاج؛ ففي حين مثّلت نساء ماتيس رمزاً للانفلات من القيود الاجتماعية وللرقص كحالة من التعبير الحر، فإن نســـاء ماهود أحمد تحوّلن إلى كيان جمعي متشـح بالسـواد، يقمن بطقس عزائي يسـتحضـر مأسـاة "قتل الأصـالة والحضـارة". وهنا يكمن جوهر المفارقة: الفرح الغربي يقابله حزن شرقي، والاحتفال يقابله عزاء.

وإذا كـانت لوحـات مـاتيس غـالبـاً مـا تُمجّد الجســـد وتحتفي بـالحيـاة في لحظـة تجريـديـة من الطقوس الاجتماعية، فإن ماهود أحمد استبدل هذا البعد بـــ مشـهديّة محلية عراقية تحمل طبقات من الرموز: الحزن، الفقد، الانكســار، وذاكرة المجازر التي أدمت المجتمع. الأهم من ذلك أنّ إحدى النســاء كشــفت شــعرها في اللوحة، وهو تفصيل دقيق لكنه بالغ الدلالة؛ إذ إن كشف الشعر في الثقافة العراقية في طقس العزاء يُعدّ أقصى أشكال الجزع والصدمة، مما يضعنا أمام أزمة وجودية وثقافية، حيث يصل الألم إلى أقصاه.

هذا التهجين البصري جعل العمل يتجاوز فكرة الاقتباس إلى مستوى الحوارية النصية، أي إدخال النص الغربي في حوار مع الواقع المحلي الشرقي، ليغدو العمل الجديد ليس نسخة ولا محاكاة، بل نصاً بصرياً موازياً يمتلك استقلاليته وقيمته. ومن خلال ذلك، رفع ماهود أحمد عمله إلى مصاف الأعمال العالمية؛ لأنه استطاع أن يوصل تجربة محلية بحتة ـ بكل ما تحمله من جروح وذاكرة حزينة ـ إلى لغة تشكيلية كونية مفهومة من قِبل المتلقي أينما كان.

وبذلك يمكن القول إن إعادة الصـياغة التي قام بها ماهود أحمد لم تُنتج لوحة جديدة فحسـب، بل أنتجت خطاباً بصـرياً يختزل مأسـاة شـعب ويضـعها في مواجهة مع الأشـكال العالمية للفن. فهو قدّم للعالم صـورة عن الحزن العراقي ليس بوصـفه حدثاً عابراً، بل بوصـفه تجربة إنسـانية كبرى، تتقاطع مع الفن الغربي لكنها تحمل هوية مختلفة، هوية ممهورة بالدمع والجزع والذاكرة.

الفصل الرابع

اولاً: النتائج

١. أظهرت الدراسة أن الفن العراقي المعاصر يحمل في بنيته التشكيلية تفاعلاً واضحاً مع مرجعيات الفن الأوروبي الحديث، بشكل يتجاوز التأثر العابر نحو بناء علاقات نصية واعية ومقصودة.

٢. تبيّن من خلال التحليل أن التناص البصري في اللوحات العراقية لا يتمثل بمجرد استعارة شكلية، بل يتجسّد غالباً في تحويلات دلالية تعبّر عن واقع محلي وهوية ثقافية خاصة.

٣. كشفت العينة المدروسة عن تنوّع في أشكال التعالق النصي، ما بين التضمين، والتحوير، والمجابهة، والاستلهام الرمزي، الأمر الذي يعكس وعي الفنان العراقي بموقعه الجمالي إزاء الغرب.

٤. أظهرت اللوحات العراقية سلوكاً بصرياً قائماً على التأويل الجمالي للأصول الأوروبية، مع احتفاظها بهيكل تعبيري مرتبط بالذاكرة والبيئة العراقية.

٥. دلّ التحليل على أن الفنان العراقي يوظّف المرجع الأوروبي الحديث كأداة لإنتاج خطاب بصري محلي، يتداخل فيه التاريخ، والسياسة، والمعاناة الجماعية.

٦. أثبتت الدراسة أن العلاقات النصية بين الرسم الأوروبي الحديث والرسم العراقي المعاصر ليست علاقات تبعية، بل حوارية، تقوم على الانتقاء والتحوير لا على النسخ والتقليد.

ثانياً: الاستنتاجات

١. يمكن اعتبار التعالق النصي البصري استراتيجية واعية لدى الفنان العراقي لتأكيد الذات الجمالية في سياق ما بعد الكولونيالية.

٢. إن اشتغال الفنانين العراقيين على المرجعيات الأوروبية يعبّر عن وعي بالتاريخ الفني العالمي وسعي لإعادة إنتاجه بما يتناسب مع التجربة العربية الحديثة.

٣. يشكّل التناص البصري مدخلاً لقراءة التحولات الأسلوبية والفكرية في الفن العراقي المعاصر، ولفهم صيغ التحديث التي مرّ بها.

٤. لا يمكن فصل التعالق النصي في اللوحة العراقية عن السياق الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه الفنان، مما يمنح الأعمال طابعاً مزدوجاً: جمالي . نقدي.

٥. تثبت الدراسة أن الفنان العراقي المعاصر لم يعد متلقياً سلبياً للحداثة الأوروبية، بل فاعلاً يعيد بناء رموزها من داخل معاناته المحلية.

٦. تؤسس النتائج لخطاب نقدي جديد في فهم الفن العراقي الحديث، قوامه التداخل النصي والتاريخي، وضرورة قراءته في ضوء صلاته المتشعبة مع الآخر.

ثالثاً: التوصيات

١. ضرورة تعزيز الدراسات البصرية القائمة على التناص الفني في أقسام الفنون الجميلة والنقد الفني، لما توفره من أدوات تحليلية قادرة على كشف عمق العلاقات بين النتاج المحلي والمرجعيات العالمية.
٢. تشجيع الفنانين العراقيين المعاصرين على استلهام المرجعيات الحداثية بأساليب نقدية وتحويلية تكرّس الهوية المحلية من دون الوقوع في فخ التبعية أو التكرار.
٣. إدخال مفهوم التناص البصري ضمن مناهج تدريس الفن والنقد، لما له من أهمية في قراءة الأعمال ضمن سياقات ثقافية وتاريخية أوسع.
٤. توفير أرشفة بصرية موثّقة لأعمال الفنانين العراقيين المعاصرين بهدف تسهيل دراستها ضمن سياقات مقارنة وتحليلية مع المدارس الغربية الحديثة.
٥. إجراء دراسات مقارنة مستقبلية تشمل فنانين من دول عربية أخرى، لتوسيع دائرة البحث في التناص البصري ما بين الشرق والغرب وتبيان خصوصية كل تجربة فنية على حدة.

رابعاً: المقترحات:

١. التناص البصري بين مدارس فنية أوروبية متعددة والفن العربي المعاصر.
٢. أثر التناص البصري على تشكيل الهوية الجمالية للفنان العراقي بعد عام ٢٠٠٣، من خلال تحليل نماذج مختارة تجمع بين الأسلوب الحديث والطرح المحلي.

احالات البحث

١ – ابن منظور، لسان العرب، مادة "بنى"، الجزء ١٤، ص ٩٣–٩٤.

٢– ابن منظور، لسان العرب، مادة "جمل"، الجزء ١١، ص ١٢٥.

٣– زكي، زكريا إبراهيم. مشكلة الفن: دراسة فلسفية. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٠، ص ٥٢–٥٤.

٤– الجوهري ، اسماعيل ابراهيم : المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ،ص٧٥ .

٥– زكريا ، زكي نجيب : المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص١٠٢ .

٦– ابن منظور، لسان العرب، مادة "علق"، الجزء ١٠، ص ٢٦١–٢٧٠.

٧– ابن منظور، لسان العرب، مادة "نصص"، الجزء ١٤، ص ٩٤.

٨– العوا، سلوى محمد سعيد. العلاقات النصية في القرآن: الصلة والتماسك والبنية. ترجمة: مركز تفسير للدراسات القرآنية. الرياض: مركز تفسير، ٢٠١٩. متاح عبر موقع تفسير

٩– فؤدا حملاوي: السرقات الادبية ونظرية الادتناص بين الاتصال والانفصال، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة العربي بن مهيدي – ام البواقي – كلية الاداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، الجزائر، ٢٠١١، ص ١٢٤-١٢٦

١٠- جراهام، الان: نظرية التناص، تر باسم المسالمه، دار تكوين، ط١، دمشق، ٢٠١١، ص ١٩-٢٥

١١- البقاعي، محمد، خير: دراسات في النص والتناصية، مركزوالانماء الحضاري، ط١، حلب، ١٩٩٨، ص ٦٠-٦٤

١٢- الغزالي، حسن، هادي، عبدالكاظم: جمالية التناص بين مدارس التصوير الاسلامي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، ٢٠١٤، ص ١٧-١٨

١٣- رولان، بارت: هسهسة اللغة، تر منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط١، حلب، ١٩٩٩، ص ٨٠-٨٣

١٤-عراب، نجلاء، مصطفى، فتحي: الفن والفلسفة في سياق مابعد الحداثة: فن التصوير انموذجاً، مجلة كلية الاداب بقنا، العدد ٥٤، ٢٠٢٢، ص ٥٣٧-٥٥٧

١٥- محمد مفتاح: تخليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٢٠-١٢٢، ص ١٢٤- ١٢٥

١٦: ابراهيم، وفاء، محمد: علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة عريب، مصر، ١٩٩١، ص ١٢-١٣

١٧: المصدر نفسه، ص ١٣-١٦

١٨- البياتي، فارس: جلالة الامبراطوريات العظيمة الروائع المعمارية والفنون الجميلة لحضارات بلاد مابين النهرين، ب.د، ط١، العراق، ٢٠٢٤، ص ١١-١٦ https/www.noor.com

١٩- ابراهيم، وفاء، محمد: مصدر سابق، ص ١٧-٢٠

٢٠- حلمي، أميرة، مطر: فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها، دار قباء للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٤-٢٧

٢١- المصدر نفسه، ص ٢٠- ٢٣

٢٢- احمد، عزت، السيد: الجمال وعلم الجمال، حدوس واشراقات للنشر، ط٢، عمان، ٢٠١٣، ص ١٨

٢٣- عباس، راوية، عبدالمنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية - مصر، ١٩٨٧، ص ٣٤-٣٦

٢٤- ابو ريان، محمد، علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجمالية، ط٨، اسكندرية، مصر، ١٩٨٩، ص ٤-١٨

٢٥- عبد حيدر، نجم: علم الجمال آفاقه وتطوره، ط٢، بغداد، ٢٠٠١، ص ٣١-٣٣

٢٦- المصدر نفسه، ص ٣٣-٣٨

٢٧- عدره، غادة المقدم: مصدر سابق، ص ٦٣-٦٦

٢٨- المصدر نفسه، ص ٦٦-٧٠

٢٩- عبد حيدر، نجم: مصدر سابق، ٤٢-٤٤

٣٠- المصدر نفسه، ص ٤٤-٤٦

٣١- ابو ريان، محمد، علي: مصدر سابق، ص ٢٥-٣٠

٣٢- جوردن، جراهام: فلسفة الفن مدخل الى علم الجمال، تر محمد يونس، الهيأة العامة لقصور الثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٢٦-٣٢

٣٣- دنيس، هويسمان: علم الجمال الاستطيقا، تر اميرة حلمي مطر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١، ص ٤٥-٤٧.

المصادر

٢. ابن منظور، لسان العرب، مادة "بنى"، الجزء ١٤.

٣. زكي، زكريا إبراهيم. مشكلة الفن: دراسة فلسفية. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٠.

٤. الجوهري ، اسماعيل ابراهيم : المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣.

٥. العوا، سلوى محمد سعيد. العلاقات النصية في القرآن: الصلة والتماسك والبنية. ترجمة: مركز تفسير للدراسات القرآنية. الرياض: مركز تفسير، ٢٠١٩.

٦. فؤدا حملاوي: السرقات الادبية ونظرية الادتناص بين الاتصال والانفصال، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة العربي بن مهيدي – ام البواقي – كلية الاداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، الجزائر، ٢٠١١.

٧. جراهام، الان: نظرية التناص، تر باسم المسالمه، دار تكوين، ط١، دمشق، ٢٠١١.

٨. البقاعي، محمد، خير: دراسات في النص والتناصية، مركزوالانماء الحضاري، ط١، حلب، ١٩٩٨.

٩. الغزالي، حسن، هادي، عبدالكاظم: جمالية التناص بين مدارس التصوير الاسلامي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، ٢٠١٤.

١٠. الغزالي، حسن، هادي، عبدالكاظم: جمالية التناص بين مدارس التصوير الاسلامي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، ٢٠١٤.

١١. رولان، بارت: هسهسة اللغة، تر منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط١، حلب، ١٩٩٩.

١٢. عراب، نجلاء، مصطفى، فتحي: الفن والفلسفة في سياق مابعد الحداثة: فن التصوير انموذجاً، مجلة كلية الاداب بقنا، العدد ٥٤، ٢٠٢٢.

١٣. محمد مفتاح: تخليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٨٥،

١٤. ابراهيم، وفاء، محمد: علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة عريب، مصر، ١٩٩١.

١٥. حلمي، أميرة، مطر: فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها، دار قباء للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٩٨.

١٦. احمد، عزت، السيد: الجمال وعلم الجمال، حدوس واشراقات للنشر، ط٢، عمان، ٢٠١٣، ص ١٨

١٧. عباس، راوية، عبدالمنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية ـ مصر، ١٩٨٧.

١٨. ابو ريان، محمد، علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجمالية، ط٨، اسكندرية، مصر، ١٩٨٩.

١٩. عبد حيدر، نجم: علم الجمال آفاقه وتطوره، ط٢، بغداد، ٢٠٠١.

٢٠. جوردن، جراهام: فلسفة الفن مدخل الى علم الجمال، تر محمد يونس، الهيأة العامة لقصور الثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠١٣.

٢١. دنيس، هويسمان: علم الجمال الاستطيقا، تر اميرة حلمي مطر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥.

الملاحق

ملحق الأداة بصيغتها النهائية

المحور الرئيسي	محاور ثانوية	على مستوى						السياق			
		الاسلوب	المضمون	الفكرة	الخط	اللون	الديني	السياسي	الاجتماعي	الاقتصادي
التعالقات النصية بين الرسم الأوربي الحديث والرسم العراقي المعاصر	الإحالة									
	اقتباس									
	تضمين									
	البنية المشتركة									
	اجترار									
	تعددية									
	تداخل									
	حوارية									
	تقاطع									
	اعادة صياغة									
	تحوير									
	استعارة									
	تهجين									
	التوازن									
	الانسجام									
	الدلاله									
	الرمز									
	الأسلوب الحداثي									
	الرمز المحلي									
	تمازج هويات									
	مزيج الحداثة والمحلية									