تمثلات تلاحم الافاق في الرسم العراقي

Representations of the convergence of horizons in Iraqi painting

م. م عباس احمد عباس

كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

fin441. abbas. ahmed@student. uobabylon. edu. iq

ا. د مكي عمران راجي

كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي موضوعة (تمثلات تلاحم الافاق في الرسم العراقي)، وقد احتوى البحث على أربعة فصول، اهتم الفصل الأول: بالإطار المنهجي للبحث، متمثلاً بمشكلة البحث التي تتحدد: ما تمثلات تلاحم الافاق في الرسم العراقي؟ اذ تعد الفنون التشكيلية بتكويناتها الجمالية من اقدم الفنون التي وثقت تلك الصراعات من القدم حتى عصرنا هذا. وكان الفن من اهم لغات التعبير، والتفاهم بين الشعوب بكل اتجاهاتها وأبعادها المعرفية يشمل الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق بإيجاد معادلة ذاتية وموضوعية نحو هضم مفاهيم الثقافة المعاصرة على وفق رؤية فنية تشكيلية تمتاز بحضورها الفني المتألق بأساليب تشكيلية جديدة تستمد إشكالها من الواقع العراقي، وخاصة فن الرسم الذي تأثر بمفاهيم فكرية، مما أدى إلى امتلاء الفكر بمضامين ثقافية أدت إلى مقابلة الرسام العراقي بالتطور والمعرفة الفكرية ومع هذا التأثير نجد الطرائق والآليات الجمالية والفنية التي تبين لنا كيف اثرت هذه الثقافات في تكوين أعمال الرسم العراقي كما احتوى الفصل على أهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث المتمثل بـ(تعرف تمثلات تلاحم الافاق في الرسم العراقي). فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة تمثلات تلاحم الافاق في الرسم العراقي للمدة الزمنية (٢٠١٠-٢٠٢٠م)، تحديدا في العراق. وانتهى الفصل الأول بتحديد أهم المصطلحات الواردة في البحث.

أما الفصل الثاني: فقد احتوى على الإطار النظري من مبحثين، إذ تناول المبحث الأول: مفهوم تلاحم الافاق. وتناول المبحث الثاني: تجارب الفنانين العراقيين وأهم المعالجات الفنية لفكر تلاحم الافاق.

أما الفصل الثالث: فقد اشتمل على إجراءات البحث، عن طريق تحديد مجتمع البحث والعينة الممثلة له، انتهاءً بتحليل عينة البحث البالغة (٣) انموذجاً بأعمال فنية مختلفة.

أما الفصل الرابع: فقد تضمن جملة من النتائج والاستنتاجات، ومن جملة النتائج:

- البيئة الاجتماعية في الرسم العراقي القديم وتمثيلاتها في تلاحم الافاق مع المنحوتات الرافدينية القديمة
- الهوية الرافدينية فتمثلت المنحوتات الرافدينيه تمت على الاصالة في الرسم العراقي المعاصر

الكلمات المفتاحية: (تمثلات، تلاحم، الافاق، الرسم، العراقي)

Abstract:

The current article dealt with the topic of (Representations of the Convergence of Horizons in Iraqi Painting). The article contained four chapters. The first chapter dealt with the methodological framework of the article, represented by the article problem, which is defined as: What are the representations of the convergence of horizons in Iraqi painting? The visual arts, with their aesthetic compositions, are among the oldest arts that have documented these conflicts from antiquity to our present era. Art was one of the most important languages of expression and understanding between peoples in all their orientations and cognitive dimensions. This includes the contemporary art movement in Iraq, which sought to establish a subjective and

objective equation for assimilating contemporary cultural concepts according to an artistic vision characterized by its brilliant artistic presence and new artistic styles. These styles draw their forms from Iraqi reality, especially painting, which was influenced by intellectual concepts. This led to a richness of thought imbued with cultural content, prompting Iraqi painters to engage with intellectual development and knowledge. Alongside this influence, we find aesthetic and artistic methods and mechanisms that demonstrate how these cultures impacted the formation of Iraqi paintings. The chapter also included the importance and necessity of the article, and its objective, which was to identify the representations of the convergence of horizons in Iraqi painting. The scope of the article was limited to studying the representations of the convergence of horizons in Iraqi painting during the period 2010-2020, specifically in Iraq. The first chapter concluded by defining the most important terms used in the article.

The second chapter contained the theoretical framework, consisting of two sections. The first section addressed the concept of the convergence of horizons. The second section addressed the experiences of Iraqi artists and their most important artistic treatments of the concept of "unifying horizons. "

The third chapter included the article procedures, from defining the article population and its representative sample, to analyzing the sample of (3) representative works of different artworks.

The fourth chapter included a number of results and conclusions, including:

1. The social environment in ancient Iraqi painting and its representations in "unifying horizons" with ancient Mesopotamian sculptures.

2. Mesopotamian identity, as represented in Mesopotamian sculptures, is a source of authenticity in contemporary Iraqi painting.

Keywords: (representations, cohesion, horizons, drawing, Iraqi)

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

يعد الفن شكلا من اشكال النشاط الاجتماعي، وهو عامل اساس في هذا النشاط، ويشكل جزءاً في ثقافة الأنسان، بوصفيه كائنا اجتماعيا يعمل على تغير البيئة وتحويلها، تلبية لحاجاته المتنامية، إنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ومتشابكة مع القوى المختلفة التي تلعب دوراً في التطور المادي والروحي للمجتمع، فتعد فنون التشكيل على نحو عام، بالفنون المتحركة على وفق أنظمة المعرفة التي تستدعي التغيير بملامح جديدة، وهي بذلك ترفض الثبوت والجمود وهذا الامر يمثل سر حيويتها ونموها، وتأكيدً للرؤية العلمية التي تصف الفن بالمعرفة المشابهة للمعارف الإنسانية الأخرى، فالخطاب الفني، يمثل ظاهرة شمولية تؤلف الطابع الجوهري لخصوصية الأشياء وظواهرها الفنية والثقافية والاجتماعية، ومنذ وقت مبكر من تاريخ البشرية، والإنسان يعيش صراعًا مستمرًا مع قوى الطبيعة وتعد الفنون التشكيلية بتكويناتها الجمالية من اقدم الفنون التي وثقت تلك الصراعات من القدم حتى عصرنا هذا. وكان الفن من اهم لغات التعبير، والتفاهم بين الشعوب بكل اتجاهاتها وأبعادها المعرفية يشمل

الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق بإيجاد معادلة ذاتية وموضوعية نحو هضم مفاهيم الثقافة المعاصرة على وفق رؤية فنية تشكيلية تمتاز بحضورها الفني المتألق بأساليب تشكيلية جديدة تستمد إشكالها من الواقع العراقي، وخاصة فن الرسم الذي تأثر بمفاهيم فكرية، مما أدى إلى امتلاء الفكر بمضامين ثقافية أدت إلى مقابلة الرسام العراقي بالتطور والمعرفة الفكرية إلى جانب هذا التأثير، اكتشفنا أساليب وآليات جمالية وفنية تُظهر لنا كيف أثرت هذه الثقافات على تكوين اللوحات العراقية لتتجلي تمثلات تلاحم الافاق من خلال العمل الفني؟

ولأجل ذلك لا بد لنا من معرفة الأشكال التي كان لها حضور فكري وفني مما تناول موضوع تلاحم الافاق في الرسم العراقي، لذلك فقد دفعت هذه المشكلة المعرفية الباحث إلى تبني الوصول إلى حلها وانطلاقاً مما تقدم تحددت مشكلة البحث، وصاغ الباحث مشكلة بحثه للإجابة عن السؤال الآتي:

ما تمثلات متلاحم الافاق في الرسم العراقي؟ وكيف تجسد ذلك تشكيلياً في اللوحة العراقية المعاصرة؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

- تسليط الضوء ودراسة مفهوم تلاحم الافاق في رسوم تجارب الفنانين العراقيين.
- توفير مادة علمية تلبي حاجة المكتبات العراقية.
- يفيد هذا البحث الطلبة المهتمين بدراسة الفن التشكيلي العراقي المعاصر.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى تعرف (تمثلات تلاحم الافاق في الرسم العراقي).

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

١- الحدود الموضوعية: دراسة تلاحم الافاق في الرسم العراقي (بمواد مختلفة وألوان متعددة).

٢- الحدود الزمانية: (٢٠١٠- ٢٠٢٠م).

٣- الحدود المكانية: العراق.

تحديد المصطلحات وتعريفها:

اولا: تمثل (تمثلات):

في القرآن الكريم:

– قال تعالى "فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا" (سورة مريم، الاية/ ١٧). فـ"وردت كلمة (تمثل) بمعنى تشبه. أرسل الله تعالى جبريل إلى مريم فتشبه لها بصورة رجل آدمي أي صورة رجل من بني آدم معتدل الخلق (الطبري، مج ١٥، ص٤٨٦).

لغويا:

– كشف كلمة تمثل من الفعل (مَثَّلَ)... مثل كلمة سوية: هذا (مَثَلُهُ) و(مِثْلَهُ) كما يقول تَشْبَهُهُ وشَبَهُهُ.

– والمثل: ما يضرب من الأمثال. والمثال معروف والجمع (أمثلة)، ومثل، له كذا (تمثيلاً)، إذ صور له مثاله بالكتابة أو غيرها. والتمثال: الصورة والجمع (تماثيل) ومَثَّلَ، بين يديه، انتصب قائماً.

والمثلات و(أمثلة) جعله (مَثَلَه) (الرازي: مختار الصحاح، ص٦١٤– ٦١٥).

– تَمَثَلَ : (مَ ثَ لَ) تشبه به الشئ: ضربه مثلاً من الحديث أو به: بينه له الشئ: تصور له الشئ: تصور مثله

– تَمَثَلَ (مَ ثَ لَ): تأليف الروايات المسرحية وإخراجها على المسرح تمثيلية و(مَ ثَ لَ): رواية توضع لتمثل على المسرح (جبران، ٢٠٠٥، ص٢١٥).

– وردت كلمة التمثل في القاموس المحيط بمعنى (تمثل الشيء): ضربه مثلاً. والمثال بالفتح والتمثل بالكسر والصورة ومثله له تمثيلاً: صورة له حتى كأنه ينظر إليه وامتثاله هو: تصوره (الفيروزي، مج ٤، ص٤٩).

اصصلاحاً:

– عرفه (شوبنهاور) في كتابهِ (التَمَثل) بقوله: "العالم بوصفه تمَثل" إذ يرجع (التَمَثل) بأنه له نصفان جوهريان ضروريان ولا يمكن فصلهما بصورتيه (الزمان والمكان) والذات التي

تمثل النصف الثاني لا تقع في الزمان والمكان لأنها كل شامل غير مجزأ، وهذان النصفان تربطهما علاقة وثيقة ولا يمكن أدراك الموضوع بدون وجود الذات ولان الموضوع يبدأ من حيث تبدأ الذات (البكاري، ٢٠٠٠، ص٣٤).

- تمثَّل (مثَّل الشيء بالشيء) سواه وشبهه به وجعله على مثاله وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثُّل) (صلبيا، ١٩٨٥، ص٣٤١).

- وردت كلمة التمثل بمعنى (الاستيعاب Assimilation) كما أن للكلمة معنى ما ورائي وديني إلى ذلك تحمل مفردة (تمثل) تشبه الخالق نسبياً الخالق الذي لا يمكن أن يشبه أحدا فهو يقوم على لون من محاكاة خارجية ومماهات استنباطية امتثالية (لالاند، ١٩٩٦، ص١٠١).

- ويعرفه (هايدجر) بأنه: "إن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة تمثيلية. لهذا التمثيل طبيعة مزدوجة: فالموضوع لا يوجد إلا كتمثيل للذات، ووجوده مستمد من هذا التمثيل. وهذا يعني أيضاً وضع الموضوع قبل الذات وتشكيل الموضوع، أي تحديد وجوده" (الشيخ، ٢٠٠٨، ص٣٩٥).

إجرائيا:

التمثل: هو الحضور البصري للموقف الجمالي (شكلياً ومضامينياً) في بنية العمل الفني المعاصر.

ثانيا: تلاحم الافاق:

تلاحم الآفاق هو مفهوم أساس في فلسفة هانس-جورج جادامر، الفيلسوف الألماني المعروف بتطويره لفلسفة التفهم (هرمينوطيقا). هنا بعض النقاط الرئيسة حول هذا المفهوم:

تعريف تلاحم الآفاق:

١. الآفاق المتعددة: يشير تلاحم الآفاق إلى التفاعل بين وجهات نظر مختلفة أو (آفاق) الأشخاص أو الثقافات. كل شخص يحمل آفاقه الخاصة التي تتشكل من خلال تجاربه ومعارفه.

٢. التفاهم والحوار: يتطلب تحقيق التلاحم بين الآفاق الحوار والتفاعل. يتوجب على الأفراد أن يكونوا منفتحين لاستقبال الأفكار والمعتقدات الأخرى، مما يعزز الفهم المتبادل.

٣. عملية ديناميكية: ليست العملية ثابتة، بل تتطور مع مرور الوقت من خلال التفاعل المستمر. هذا يعني أن الفهم لا يُكتسب فقط من خلال استيعاب وجهة نظر واحدة، بل من خلال تلاقح الآراء المختلفة.

أهمية تلاحم الآفاق:

– خلق معنى مشترك: من خلال التفاعل بين الآفاق، يمكن للأفراد بناء معاني مشتركة تتجاوز الفهم الفردي.

– تجاوز التحيزات: يساعد في تقليل الفهم الضيق للأمور من خلال الانفتاح على آراء وتجارب الآخرين.

– التواصل الفعّال: يعزز من قدرة الأفراد على التواصل بطرائق أكثر عمقًا وفعالية.

تطبيقات تلاحم الآفاق

– في الأدب والفن: يمكن أن يُظهر كيف تتفاعل الأعمال الأدبية والفنية مع السياقات الثقافية المختلفة.

– في العلوم الاجتماعية: يساعد في فهم التفاعلات بين المجتمعات والثقافات المتنوعة.

تلاحم الآفاق عند جادامر يعكس أهمية الفهم المتبادل والتفاعل بين الثقافات والآراء، مما يُعد حجر الزاوية في بناء المعرفة والتفاهم الإنساني. (عبد المحسن، ٢٠٠٩، ص٢١٩)

الفصل الثاني

المبحث الأول: مفهوم تلاحم الافاق لدى غادامير

يعد (مارتن هيدجر) من الاوائل الذين ارسوا دعائم التجديد الفلسفي، ومعرفة اهمية الادراك القائم على مفاهيم مسبقة لتأويل (العمل الفني) فقد عد (هيدجر) هذا المجال هو الوسيط الحيوي للوجود التاريخي للانسان في العالم (نصر حامد، ص٣٠– ٣١)، لقد بشّر بعصر جديد من خلال توسيع نطاق التفسير من قراءة النصوص إلى فحص وتدقيق نصوص مختلفة تتعلق بمجالات متعددة (الادب، الفن، الفلسفة) وادخال (التاريخية) إلى الهيرمنيوطيقا،

وشرع بتقديم عرض مختلف تماما للعالم الذاتي (عند المتلقي/ القارئ/ المستقبل)، ومن اهم المفكرين في هذا المسار تلميذه (هانز جورج غادامير) الذي حول فكر استاذه إلى نظرية مهمة تعنى بالتأويل النصي، وعلى الرغم من ان طرح هيدجر في معالجته للوجود هو طرح ظاهراتي الا انه في النهاية طرح هيرمينوطيقي: اولا: لان هدفه تحديد المعنى، وثانيا: لان هذا المعنى يقتضي ان يبنيه ويبرزه التأويل. ويعد مفهوم (الفهم) اساسياً لدى (غادامير) ترتكز عليه كل اشكال التفسيرات و(التأويلات) في الحياة الواقعية والعلوم الانسانية فهو وجودي هرمنيوطيقي في الان نفسه، لان كل انواع الفهم لديه ابتداءً بالأولية حتى الفهم الحقيقي للدزاين، ولان الفهم يشكل جزءا اساسيا من كينونة الانسان فهو يرتبط بعلاقة باطنية مع زمنيته، إذ ذهب (غادامير) إلى ان (الزمانية) والتاريخية جزء لا يتجزأ من كينونة أي تكوين أو خلق، ففهم أي شيء ينطوي لا محالة على عملية تأويلية (الرويلي، ص٥٢).

واستند (غادامير) في التأويل الفلسفي إلى مقوششلات (بول ريكور)، مؤكدا على وجود ثلاث مراحل في كل ممارسة تأويلية وهي (الفهم، التفسير أو التأويل، والتطبيق)، وان كل مرحلة منها تتشكل فيما بينها كجزء واحد من العملية التأويلية، أي ان الفهم لا يسبق التفسير ولا يستقل عنه مع ان وجود المرحلة الثالثة (التطبيق) في الممارسة التأويلية مهم في بيان ورسم تطبيق التأويل في العمل الفني مما يشكل مرحلة بارزة في الممارسة التأويلية. إذ استطاع (غادامير) ان يسلط الضوء في التأويل على مسألة التطبيق أو الممارسة بين أفق النص والأفق الراهن للمتلقي الذي يتصل بطبيعة المجتمع، مما شكل الأرضية الخصبة لمنظري جمالية التلقي في الخوض بتيار معاكس للتيارات التي تنادي بالحاح مقولة (الفن للفن) (مصطفى، ٢٠١٦، ص٩٤).

حاول غادامير إثبات إمكانية الوصول إلى فهم صحيح. جادل بأن الموضوعية تهدف إلى القضاء على التحيز والذاتية، وكل ما يصاحبهما من تشويهات. كما اعتقد أن الموضوعية، من جهة، مبنية على محو الذات واستبعادها، ومن جهة أخرى، تمتلك سمة منهجية متعالية لأنها تتخذ الوعي الذاتي جوهرًا ومصدرًا للحقيقة. لذلك، فرغم أن الموضوعية تستبعد الذاتية، إلا أنها تنبع في جوهرها من فهم ذاتي للمعرفة الإنسانية. نظر غادامير إلى التأويل كلعبة؛ فمن لا يشارك بجدية يُعد مُعطِّلًا للعبة، بينما يُعد من يشارك بجدية جزءًا منها.

إن المشاركة والانغماس في اللعبة يحوّلانها من كونها موضوعًا معزولًا عن اللاعب؛ إذ يفقد اللاعب هويته كمشارك فاعل أو مراقب، ليصبح جزءًا من اللعبة ويؤدي دوره الخاص. يبدأ الفهم وينتهي دائمًا ضمن نطاق فهم مُحدد مسبقًا (الزين، ٢٠٠٠، ص٣٧).

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، أو الشخص أو كليهما (ماكلين، ص٣٥).

لا يمكن لبنية الفهم التحليلي عند غادامير أن تتجاهل الشروط المسبقة للفهم، ولا يمكنها أن تتجاهل الإطار النظري والعملي الذي تندرج ضمنه هذه الافتراضات. ففي فكر غادامير التأويلي، يسبق هذا الافتراض أي تفسير أو ملاحظة للمعنى، ليصبح عنصراً فاعلاً في الفهم التأويلي.

تتشكل هندسة قبلية تخضع النص البصري أو 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 أو اثر فني هي قراءة وتأويل للتراث (التراث الحضاري الانساني) (الزين، ص٣٩).

ويسعى الوعي التأويلي الهرمنيوطيقي بالنسبة (لغادامير) إلى تمييز نفسه من العمل الفني إلى 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 إلى الوعي الجمالي، ويقول (غادامير): ان هذا 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 (سلفرمان، ص٥١). وأن معالجة غادامير النظرية للفن، والتي استطاع بمقتضاها أن يضع أساساً أنثربولوجياً للفن، يسهم في تجاوز اغتراب الوعي الجمالي المعاصر، ويحقق تواصلاً تاريخياً بين فنون الماضي والحاضر. وفي سبيل سد الفجوة الموجودة بين المتلقي والأعمال الفنية بنوعيها القديمة والمعاصرة، فإن غادامير يلجأ إلى ظواهر الحياة الإنسانية مثل اللعب والرمز والاحتفال من أجل تحقيق نوع من التواصل بين الفن والحياة. كما يستعين بمفاهيم نظرية من قبيل (التعاصرية) و(تلاحم الآفاق) من أجل تحقيق هذا التواصل بين الماضي والحاضر (عبد المحسن، ٢٠٠٩، ص٢١٩)

فالأعمال الفنية تؤسس سياقاً حيوياً يمكن لمعناها أن يخضع داخل هذا السياق للتطور التاريخي حتى بعد موت مبدعيها فكما يصدق أن الفنان يُحوّل المواد الفيزيقية إلى رسومات، فإنه يصدق أيضاً أن الرسومات نفسها يمكن أن تخضع لتغيير المعنى عندما يقوم المتلقون المحدثون بتوحيدها مع الواقع المرئي المبدع بواسطة الرسم (عبد المحسن، ص١٨٠). هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد آثرنا الاستعانة بمفهوم غادامير (تلاحم الآفاق)، على الرغم من كونه مصطلحاً صاغه غادامير في محاولته لتجاوز اغتراب الوعي التاريخي، ذلك لما للفن من صلة بالتاريخ كما رأينا سابقاً، وكذلك لأن تلاحم الآفاق لا يحدث فحسب بين الآفاق التاريخية التي تفصل بينها مسافة زمنية بعيدة، وإنما من الممكن أيضاً أن يحدث بين الآفاق المتعاصرة في حالة الحوار الثقافي بين الحضارات، وبين الأشخاص، وكذا بين المتلقي والعمل الفني المعاصر، إذ يتميز أفق المتلقي-غالباً- عن أفق العمل ومبدع العمل الأمر الذي تدعو الحاجة إزاءه إلى مثل هذا التلاحم (عبد المحسن، ص٢٢٠).

إن القضية الرئيسة التي تشغل غادامير هي تضييق الفجوة بين الفن التقليدي الذي نستمتع به، والفن المعاصر الذي يتحدانا كي نحاول أن نفهمه وهو يفعل ذلك عن طريق التأكيد على أن عنصر "المشاركة من جانب الملاحظ لا غنى عنه لكل فن تقليدي أو معاصر" (عبد المحسن، ص٢٢٢).

بعد طرح غادامير لنظريته في التلاحم في الفن، مرة بوصفه لعباً ومرة بوصفه رمزاً، ضمن مشروعه الهرمنيوطيقي الضخم الذي يهدف- ضمن ما يهدف- إلى تجاوز اغتراب

الوعي الجمالي، ووضع أساس أنثروبولوجي يساعد في فهم الأعمال الفنية المعاصرة، التي تأتي غالباً على غير ما نألف أو نتوقع، يواصل غادامير هذا الطرح، مستعيناً بفكرة (الاحتفال) من أجل التأكيد على الخاصية (التعاصرية)(The Temporality)، للفنون القديمة، وخلق تواصل تاريخي بين الماضي والحاضر (عبد المحسن، ص ٢٢٣).

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 لأية سيميولوجيا هرمنيوطيقية (سلفرمان، ص٥١-٥٣).

أي طريقة للتفسير أو الاستقبال تفترض عدة افتراضات حول طبيعة المعنى والفهم والتواصل. يمكن فهم المعنى كنتيجة لبنية النص وأفكاره، أو كنية المؤلف، أو كمعنى يبنيه المتلقي بوصفه فاعلاً (أي حقيقة النص، وليس فعلاً ذاتياً متعمداً). هذا يقود إلى موقفين: الأول يرى أن لكل نص معنى صحيحاً واحداً فقط، بينما يرى الثاني أن النص يمكن أن يولد معاني متعددة تبعاً لعدد القراء (المتلقين). كما أن النظرتين المنطقية والتاريخية للمعنى تتحديان هذين الموقفين إلى حد ما. فالنظرتان المنطقية والتاريخية تعدان معنى النص موضوعاً مثالياً يمكن للمتلقين المختلفين تحديده وإعادة صياغته في أي وقت؛ بينما تنظر النظرة التاريخية إلى المعنى كحدث تاريخي تحدده السياق الذي يحدث فيه والمنظور التاريخي للمتلقي (ماكلين، ص١-٢). وعلى وفق هذه التصورات المختلفة للمعنى تشتغل آليات التلقي على مستويات ثلاثة مختلفة ذات طابع جدلي، هي واقع (النص) وواقع المتلقي، ومن ثم امكانية ولادة واقع جديد ينشأ بفعل حوارية المتلقي مع نصه، وبكل الأحوال فإن المتلقي عادة ما يستنتج مجموعة من الافتراضات الخاصة بالمعنى والتي تتباين مع تلك التي عناها (النص ذاته). يستند غادامير إلى تجربة الفن، مُجادلاً بأن حقيقة الفن تكمن في فهم واقع العمل

الفني، الذي يعتمد بدوره على نوايا وأطر الفرد والمجتمع والتاريخ، فضلاً عن الظروف متعددة الأبعاد التي تُسهم في تكوين العمل الفني. ولذلك، فإن العمل الفني يُجسّد ويُحيط تماماً بالمصالح الخاصة للفرد ضمن سياقه، فالأثر الفني يتمتع بسلطة سحرية تخضع الافراد إلى 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 (الزين، ص٣٧).

استخدم غادامير مفهوم الأفق التاريخي في تفسيراته التاريخية، مُجادلاً بأن كل إدراك موجود ضمن الطبيعة المكانية والزمانية للوجود، مما يسمح للأفق الحاضر بالاندماج مع الأفق الماضي. وهذا يُضفي على الحاضر بُعدًا يتجاوز المباشرة، رابطًا إياه بالماضي، وفي الوقت نفسه يُعطي الماضي قيمة حاضرة، مما يجعله قابلاً للفهم. نظر غادامير إلى التاريخ كوثيقة تحتوي على تجارب لا غنى عنها لفهم شامل حقيقي. ولذلك، أكد على الأهمية البالغة للفهم التاريخي و(الوعي التاريخي) لأي ممارسة تفسيرية. كما استخدم جاوس مفهوم الأفق التاريخي، مُقترحًا ما أسماه (أفق التوقع) (كامل، ١٩٨٦، ص٨٦). إذا كان مفهوم غادامير للأفق التاريخي يشير إلى نظام معايير يتطور مع التطور التاريخي، فإن مفهوم جاوس للأفق المتوقع يشير إلى نظام معايير لتقدير الأعمال الفنية. فإذا اعتمد القراء على المعايير القائمة عند تفسير عمل فني، فإن هذه المعايير المتغيرة باستمرار قد تؤدي إلى خيبة أمل، لأن توقعات القارئ من العمل الجديد لا تتوافق مع المعايير السابقة. ويؤكد جاوس، مستندًا إلى مفهوم غادامير للأفق التاريخي، على دور القارئ في بناء المعنى (خضر، ١٩٩٧، ص١٤٠)

فالعمل الفني يدخل اهتمامات المتلقين ليحتويها مثله مثل اللعبة التي تستغرق المهتمين بها وتنسج حولهم عالماً جديداً بمعزل عن انشغالاتهم اليومية في حياتهم (الزين، ص٧٩)، 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 نوعا 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، اللعب يسبق الوعي. ما يُميّز الإنسان عن الحيوانات وسائر عناصر الطبيعة هو اللعب؛ فهو يُمثّل التعبير عن الذات. روح اللعب تُصبح مبدأً مُوجّهاً، وهدفها نقل الحقيقة– الحقيقة نفسها مُتحوّلة إلى شكل اللعب (نصر حامد، ص٤٠-٤١). إن تجارب الألعاب أو التجارب الفنية تشبه الأحلام، فهي تفصل الشخص عن الواقع وتجربة الحياة، وتغمره في متاهة، وتوجه وعيه إلى عالم مختلف تمامًا عما يهتم به ويشغله، لكنه سيعدل قواعده ومعاييره الخاصة للتكيف مع هذا العالم، فيتمتع الآثر الفني بسلطة تخضع المتلقين إلى سلوك معين وفعل وجداني يبديه (الزين، ص٧٩-٨٠). إن العلاقة بين المتلقي والعمل الفني علاقة تشاركية، لكن العمل الفني نفسه موجود بمعزل عن المتلقي، إذ يُثبت وجوده من دون تدخله. مع ذلك، من هذا المنظور، يتحول العمل الفني إلى مجرد لوحة أو منحوتة، فاقدًا حيويته في التأثير على المتلقي وإلهام تقديره. لكن كما قال غادامير: الكتب وُجدت لتُقرأ، والموسيقى وُجدت لتُسمع. إن (السبب النهائي) شرط ضروري لوجود العمل الفني كما يراه الفرد. لذا، يتجاوز غادامير الفهم القصدي، جاعلًا قراءة الأعمال الفنية والنصوص البصرية لا تقتصر على رؤية الفنان ونواياه فحسب، بل تُقيّم العمل من خلال قوته المعيارية وقدرته على إلهام المتلقي لخلق أنماط حياة جديدة والحفاظ على انفتاح ذهني تجاه العمل الفني.

ينتقل (غادامير) من المنهج إلى الحقيقة لان علاقة القارئ بالأثر الفني أو الفلسفي هو علاقته 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) (الزين، ص٣٨)، فالحقيقة التي يتضمنها العمل الفني، حقيقة ليست ثابتة، ولكنها تتغير من عصر إلى عصر طبقاً لتغير افق المتلقين وتجارب لهم ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة (نصر حامد، ص٤١)، 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، إذ يمثل التأويل سيرورة تاريخية 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، إذ يتضمن التأويل توسطاً مستمراً بين الماضي والحاضر (ديفيد، ٢٠٠٠، ص١٤).

ان الخصوصية التي تميز منهجية (غادامير) 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 (مصطفى، ٢٠٠٠، ص٣٣-٣٤).

يرى (غادامير) أن أثر النص الفني يشكل العنصر الأكثر قيادة في الوصول إلى معناه، وهذا الأثر يتمتع بتاريخ وتراث طويل، يسميه (غادامير) بـ(تاريخ الآثار) ولا يزال هذا التاريخ فعالاً لدى المتلقي لأن فهمه لـ(النص) ينبع منه تحديداً، ويكون مشروطاً به، وهذا يؤدي بالضرورة إلى القول بأن التأويل هو توسط مستمر بين زمني الماضي والحاضر وعليه فليس هناك تأويل واحد صحيح فقط، وبذلك فإن نتاج التأويل (المعنى) يتشكل وفقاً لعوامل عدة منها، تراث المتلقي (المؤول) والتراكم التاريخي للتأويلات الماضية، ومستوى العلم المعاصر، ويرى (غادامير) أنه من غير الممكن التوصل إلى فهم شي (النص) فهماً صحيحاً إذا ما أزيلت هذه العوامل أو أهملت (ديفيد، ٢٠٠٠، ص١٤-١٩). فإذا أردنا أن نكون إليه قراءة (تلقي النص) انطباعي مثلاً، علينا أن نملك تراثاً خبرياً يشكل لنا تاريخاً للتأويل، وأن نستوعب تراث الفن الأوربي السابق له والكيفية التي ينظر بها إلى المعنى ويفسر على أساسه، وأخيراً ضرورة الوعي بهذه الثورة في حد ذاتها، وفقاً للتطورات العلمية السائدة آنذاك وبهذا المعنى أصبح التلقي منظومة معرفية ثقافية تحوي وتستوعب حيثيات كل المتغيرات التاريخية، ثقافية كانت أم علمية أم فنية ليحدث بهذا المعنى، تحولاً جذرياً يستند إلى قاعدة جدلية ذات طابع معرفي تبتدئ مما هو شخصي فردي لتنتهي إلى ما هو عام مجتمعي.

في الوقت الذي عملت فيه الظاهراتية على إقصاء مقولة التاريخ من مقارباتها لمشكلات المعنى جعلت التأويلية من هذه المقولة جزءاً لا يتجزأ من مشروعها النقدي، فـ(غادامير) يمنح المدة التاريخية الفاصلة بين بنية (المتلقي) وبنية (النص) سمة إيجابية، ولا يعدها حاجزاً يسعى لنسفه، بل على العكس من ذلك يرى فيه مجالاً يسمح بطرح سؤال الهيرمينوطيقا

الرئيس ومفاده، كيف يتم أو يمكن حماية (النص) من سوء الفهم والتأويل؟، ويضع (غادامير) تلاحم الآفاق لإجابة لهذا السؤال تتلخص بخطوات ثلاث هي:

أولاً: أن يستند المتلقي إلى خزينه الخبري أثناء فعل التأويل.

ثانياً: أن يملك آلية حديثة في التعامل مع النزعة التاريخية.

ثالثاً: أن يحي مفهوم الانحياز (الحكم المسبق)، إذ يمكن للمتلقي أن يميز بين الانحياز المشروع عن سواه باستخدام العقل بشكل منضبط منهجياً، فضلاً عن التقدير السليم لقيمة التراث، لذا لا يرى (غادامير) في الفهم فعلاً ذاتياً للمتلقي، بل هو وضع هذا المتلقي ضمن صيرورة التراث الذي ينصهر فيه الماضي والحاضر بشكل مستمر (ماكلين، ٢٠٠٤، ص٩). بمعنى آخر تكمن ضرورة مقولة التاريخ في تأكيدها على ضرورة وجود فهم مسبق للكل قبل الشروع في فحص الأجزاء، وهذا الفهم المسبق هو ما يطلق عليه (غادامير) بـ(الانحياز). أي الحكم الذي يسبق عمليات التحري والبحث عن المعنى، وبذلك يعمل المتلقي على صهر أفق الماضي مع الأفق الحالي، ويمد التأويلات المتلاحقة بنتائج تأويلات سابقة مستمدة من خزينه الخبري الذي إذا ما تنامى سيؤهله لقراءة النصوص الأكثر حداثة من سابقاتها، على أن يستخدم آلياته العقلية بشكل منهجي منضبط. ويضيف (غادامير) أن الفهم ليس تأملاً فحسب، بل هو مسألة أدراك وخبرة، وهو أيضاً اشتراك في معنى مشترك (ديفيد، ص١٥-١٩)

إنّ فهم المتلقي تكمن في اكتشافه للمعنى المخفي وإعادة بنائه مجدداً بعد انهماكه الطويل في عمليات إدراكية يبرز من خلالها التصميم الداخلي والنسيج النهائي والمعنى الأميبي الذي أراده المبدع، إنها متعة تشبه حل لغزاً ما. يتحكم في استجابة المتلقي أثناء فعل التفسير والتأويل سياقين أثنين هما: الأول السياق المعرفي (الأفق المعرفي للمتلقي) والثاني سياق النص، وتبرز أهمية هذين السياقين في التعرف أو الإمساك بقصدية (معنى) (النص)، إذ إن هذه القصدية لا تكن معطاة بشكل مباشر وصريح، وحتى لو كانت كذلك فأنها تبقى محكومة بسياق المتلقي المعرفي، وقدرته القرائية وحدسه الخاص بـ(النص) الذي يتأسس حالماً تخضع هذه القصدية لسلطة النص الفني نفسه بوصفه كلاً منسجماً، أي أن سياق النص يعد رقيباً على سير قراءة المتلقي (ديفيد، ص٧٧-٧٨).

يحوي نسيج (النص الفني) عادة فضاءات عدة ملغومة بفجوات يتطلب ملؤها متلقياً موازياً في كفاءته كفاءة النص ويتمتع بمواصفات وقدرات تؤهله للقيام بقراءة صحيحة ومنسجمة، وهو قارئ نموذجي ذو مرجعية تجعله مؤهلاً لتشغيل آليات النص على النحو ذاته الذي شغلها فيه مبدعه، وتكون هذه الفجوات أما مقصودة لذاتها، أو غير مقصودة يقوم المتلقي باكتشافها بنفسه، إذ يركز على فجوة ما ويهمل الأخرى، كما يقوم بعمليات اختزال وانتقاء ليستغرق في عملية هدم وبناء متواصلين وصولاً إلى معنى المعنى (الانصاري، ص١٥٤).

المبحث الثاني

تجارب الفنانين العراقيين وأهم المعالجات الفنية لفكر تلاحم الافاق

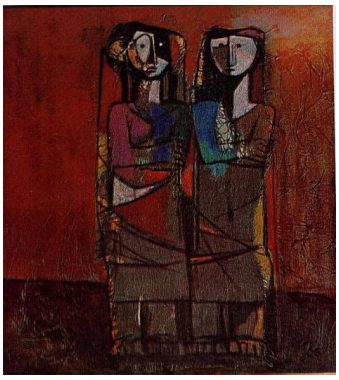
شكلت حضارات وادي الرافدين في العراق القديم بجوانبها المختلفة، محطة انطلاق وإشعاع فكري حضاري في العالم القديم، حكمه ما لهذه الحضارة (ببيئتها الاجتماعية، معتقداتها الدينية، فنونها، آدابها) من خصوصية وتميز بمراحلها المختلفة؛ إن للبيئة الأثر الكبير على الإنسان، فهي أساس مادة حضارته التي تدفعه إلى العمل والابتكار، وإن إدراك الأبعاد البيئية والفكرية، هي أساس تكوين الثقافة العامة للعصر، أو الحقبة الزمنية التي شخص فيها العمل الفني، المعبر عن ثقافة العصر، وهناك تواز مستمر بين الفكرة والفن لزمن واحد (رينيه، ١٩٧٨، ص٤٥).

انعكست ثقافة الهوية والتراث للفن العراقي القديم بشكل واضح في أعمال معظم الفنانين العراقيين المعاصرين، لا سيما الرواد ومنهم الفنان لم يكن ظهور الفنانين العراقيين وليد الصدفة، بل تأثر بشكل عميق بعوامل عديدة أدت مجتمعةً إلى تحول نوعي في ممارساتهم الفنية. بدأت هذه الحركة الفنية بمجموعة صغيرة من الرسامين العراقيين، الذين لم تكن تقنياتهم مرتبطة بالاتجاهات الأوروبية الناشئة أو متأثرة بها، كما لم تكن متصلة بالسياق التاريخي للفن العراقي القديم، أو بخصائص فن الخلافة العباسية، أو على وجه الخصوص بمدرسة بغداد في القرنين الثاني عشر والثالث عشر. تميزت هذه الحركة، بخصائصها المتأصلة وملاحظتها المباشرة للواقع والطبيعة، بالعاطفة وسعت إلى نقل الواقع المرئي نفسه.

كانت البدايات الأولى للحركة الفنية التشكيلية – الفتية في العراق، قد ظهرت في أوائل القرن العشرين (١٩٢٠– ١٩٣٠)، بظهور عدد من الرسّامين الهواة، أبرزهم عبد القادر الرسّام – الذي كان ضابطاً في الجيش العثماني، الذي كان هاوياً للرسم، وسليم علي– أبو جواد وذو تأثير على هذه الحركة (جبرا، ١٩٧٢، ص١٥).

إذ سجل (الفن التشكيلي العراقي) اتصالاً ثقافياً واجتماعياً ومعرفياً جديداً، مع بعض الفنانين تبنى على أسس علمية وأكاديمية، استناداً إلى البحث، وبأسلوب واضح ومنطقي وموجز، فإنه يترك المجال للآخرين لتكملة وإثراء مساهمات الفنانين في الحركة الفنية العراقية المعاصرة، سواء في الماضي أو الحاضر، واصبح العمل الفني في حركة التشكيل العراقي في الوسط الفني لمدينة بغداد والمدن الأخرى والتي تستحق الوقوف عندها لنتسلسل ونتعرج منها زمنيا لرموز وشخصيات في الفن التشكيلي، أيضًا بالأسلوب والملامح التي تمظهرت في مفهوم تلاحم الافاق وهكذا ظهر هذا الأسلوب والملامح التي جمعت ما بين الواقعية والتجريدية (ال سعيد، ص١٧٣) ومن هذا التميز بالشكل والمضمون في ابراز الملامح الفنية بتمظهراتها الفنية واسلوبها ومقارباتها في الخطاب الصوري التاريخي الذي جسد في اعمال الفنانين العراقيين ومن بينهم الفنان (فائق حسن) بتجربته الفنية من حيث يستكشف ألوان الطبيعة، ولا سيما ضوء الشمس الساطع، مستخدماً ضربات فرشاة متناغمة للتحكم في الألوان على اللوحة وتجنب التنافر. وهو مفتونٌ بشدة بالصحاري والحياة الريفية وجمال الطبيعة والخيول بألوانها الزاهية وخصائصها المميزة. كل هذه العناصر تُلهم أعماله عبقرية متفردة، وان البراعة اللونية نفسها أدت به لمدة ما إلى إهمال الموضوع التشبيهي ومحاولة لرؤيا جديدة عن طريق تداخل الالوان بعلاقات مترابطة توحي للمشهد بدلالات البيئة الرافدينة الواضحة في تكويناته واستعارة خاصة لتمثال آبو وزوجته (جبرا، ١٩٨٢، ص٥).

(شكل ١–أ)



(شكل ١– ب)

فقام الفنان (جواد سليم) في الفن العراقي القديم وبتشكيل رؤية لبدايات الفن العراقي الحديث، تأصلت من وعيه في التراث الرافديني القديم، وإيجاد التوازن بينه وعبر التاريخ العراقي، وبين تنوع أشكال المعاصرة بالعالم، أو في روحية استلهامه للتاريخ الرافديني القديم وبين روح العصر، وإن الفنون في انتمائها إلى أزمان سحيقة، ويكون هدفه هذا ليس التقليد دائماً، بل الاستيعاب والولادة مجدداً (آل سعيد، ١٩٩١، ص١٢٤). لقد استلهم الفنان (جواد سليم) في رسم لوحاته الموروث الحضاري الرافديني، فنشاهد لوحاته الفنية منها شكل (٢)، إذ نرى السكون المتمثل في الأشكال الآدمية وبعيونهم المحدقة إلى الأمام نرى مقارنة بينه وبين تمثال الإله (آبو وزوجته) وراس اناء من الفخار شكل (٣)، يلاحظ استلهامه، طول الرقبة والعيون المدورة، والوجه الدائري الذي يوسطه فم صغير، وهو مرتبط بما هو روحي، فتلك التي امتازت بالشفاه المطبقة، ونظرات العيون هي التي تفصح عن نفسها، "ومن هذه المجموعة ينبعث شيء من تلك الرهبة والخوف اللذين وصفهما مؤرخو الأديان في تحليل المشاعر التي تنتاب الإنسان البدائي في حضرة المقدسين" (بارو، ١٩٧٩، ص١٥٦).

(شكل ٢)

(شكل ٣)

وكذلك الفنان (حافظ الدروبي) الذي حاول بسلوبه التكعيبي، والتجريدي، اساليب اعتمدها في رسمه للموضوعات الرافدنية، والمناظر الريفية، والمشاهد البغدادية، والشخصيات والوجوه، بل ان أسلوب الذي اتبعه الفنان حافظ الدروبي المتماسك والمدروس طور منذ البدء كان يحاول أن يرى المرئيات في العالم كما هي، ثم تكاملت هذه الروية عنده حيثما بدأ مهتما بالألوان في رسمه، ولكنه حيثما أخذ باستخدام الأسلوب التكعيبي لم يفعل على غرار التكعيبي بتحويره للأشكال بدلالات مرئية لكي يعبر عن البعد الرابع في الفن، بل اكتفى بتبسيط الأشكال ورسمه بالخطوط الهندسية. ان الفنان الدروبي لا يمارس التكعيبية بتاتا لكي يناقش حقيقة

الأبعاد ولكنه يناقش حقيقة الظهور الخارجي فحسب. (ال سعيد، ١٩٨٢، ص٢١-٢٥) كما في الشكلين (٤)

(شكل ٤-أ)

(شكل ٤- ب)

وتمثل اعمال الفنان (ماهود احمد) عنصر ارتباط الفنان مع الفنون الرافدينية وبالخصوص معالجات بيئة الاهوار وقد جسد ذلك عبر النساء الجنوبيات وعمق العلاقة الروحية مع المكان وربما هنا اشارة الحنين للعودة إلى الجذور الاولى، هذا الاهتمام بعامل الخيال وما يقدمه في الفعل الجمالي ان الخيال حين يباعد بين الانسان وعالم الواقع انما يكشف عن عالم اخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوظيفة الخيال قدرة على نفي الواقع وهي القدرة التي تميز الوعي عند الفنان' وتتحقق الاصالة في الفعل الابداعي عبر عمل فني ينتمي إلى شخصية لها ارتباط بالتراث والمكان بأسس جمالية وهذا يمر بثلاثة مراحل: رفض الفن الغريب اولا والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانيا ثم مرحلة تمثل هذه الشخصية في الاعمال الفنية (محمد، ص١٢١) كما في الشكليين (٥)

(شكل ٥-أ)

(شكل ٥- ب)

اما أعمال الفنان (محمد مهر الدين) الغاصة بالأشكال الهندسية والمثلثات والدوائر والمكعبات ذات دلالات فكرية تتمازج على سطح اللوحة بأيقوناتها ذات الدلالات الرمزية والاشارية. ان الموجود المشخص في لوحاته الإنسانية يواجه من حيث هو معطوف عليه العصر التجريدي، ولنا ان نفهم ان الإنسان لا يماثل العصر من الناحية النظرية والعملية، وهكذا فأن الموضوع لا يعد ان يكون موضوعا تاريخيا متخلصا من مشقة التشخيص. ان كل لوحة هي عامل مساعد للوصول إلى تخوم الموضوع انه واحد، ولكنه غير محدد لأنه تجريدي على هذا النحو لا تتزاحم اللوحات على موضوعها لان الموضوع من حيث السعة يكلف لأكثر من لوحة (ثامر، ٢٠٠٣، ص٩) كما في الشكلين (٦).

(شكل ٦-أ)

(شكل ٦- ب)

اما الفنان (فاخر محمد) خلاصة لتجاربه المتعددة فهو في هذه المرحلة عبر عن عدة مستويات أو عدة اتجاهات يمكن ان ترتبط في الأخير بالهم الفني الحر في والفن في هذا المستويات أو المراحل يعبر مثل أبناء جيله عن بحث دائب وعن قلق مستمر قلق أزاء اللوحة وقلق إزاء اختيار الأفكار ولكن اختياره للتماثيل الرافدنية وان كان يجد لمضامينه ودلالته أعلى صياغة فنية، ونجد ان التبسيط المتجدد في أعمال الفنان التي ترتبط بمعالجات الاثار العراقية وعن مرجعيات تزيد رؤيته تخصيبا، وفي الوقت ذاته فأن المرجعية التاريخية والبيئية تكشف عن ضغطها المتواصل على مفاصل بحثه، بل أنها احدى عناصر الرؤية لديه ويصعب تجاهلها، فلم يعد الجميل عنده ذلك الشكل الهادئ الوديع، بل ذلك الشكل الذي يريد أن ينطلق من اسر المادة المحملة بقوة رمزية (عبد الامير، ٢٠٠٤، ص٨٢) كما في الشكلين (٧).

(شكل ٧-أ)

(شكل ٧- ب)

والتأمل في انسجام وتكامل عناصر اللوحة في مناخ فني اثرته البساطة يختار الفنان (صفاء السعدون) اغلب موضوعاته في مضامين الرسم من مصدرين مهمين الاول: ذاته بكل خصوصياتها النفسية الانفعالية الصادقة والتي تتصف بالشفافية المفرطة التي تنعكس على موضوع اللوحة وشكلها، إذ يمتلك الفنان حساً مرهفاً ووجدنا متقداً لا يستطيع التحكم فيه حتى لصالح صياغة اللوحة من جهة القيمة الفكرية أو الفنية فهو يندمج ويذهب مع انفعالاته واحاسيسه لدرجة الانفصال عن وعي الفنان المحترف الذي يعتمد ادواته المعرفية في الصياغة النهائية للوحه. مع كل هذا نجد عمله احترافياً ذلك بحكم درجة الصدق العالية لديه والمعارف الفنية المكتسبة التي اصبحت في وعيه بديهيات لا تحتاج إلى استحضار وتهيئة. لذلك نتلمس في لوحة الفنان بساطة وانسيابيه هو المجتمع الذي يعيش فيه والذي يأخذ منه ويعطيه ويتصارع معه تارة ويتصالح تارة اخرى. ويغلب على الاعمال الاخيرة للفنان تتناولها موضوعات تلاحم الافاق في بنيه تكوينه مختلفة (علوان، ٢٠١٣، ص٨) كما في الشكلين (٨)

(شكل ٨-أ)

(شكل ٨- ب)

ويمثل الفنان (مؤيد محسن) في تكويناته السريالية وما تخلقه من موضوعات تكون دعوة للتوقف والبحث خلف المضامين تظهر بذات تأثرت بما يحيط بواقع الفنان فيحقق لحظة الصدمة لاثارة خطاب وناقد وتحمل اعماله شحنة تاريخيه محملة بنظم لا يحجبها الزمن في اختراق التطور الثقافي والوصول إلى معالجات يشدها إلى واقع غير مقيد، يهدف إلى هتك انفاء الماضي واخضاع العمل الفني إلى تواصل لا يحده فهو يستنهض ما امكنه لأجل توطيد الآصرة بين الذات وتاريخها وبين الحدث وواقعه الموضوعي من دون الرجوع لقانون يحتكم اليه، وفي رسوماته يستعير الأشكال الرافدنية في الرسم العراقي المعاصر كونه فرداً من المجتمع (محمد، غزلة الفن في الثقافة العراقية، مصدر سابق، ص١٩٢). كما في الشكلين (٩)

(شكل ٩-أ)

(شكل ٩- ب)

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث:

تحدد (مجتمع البحث) الحالي بمصورات الأعمال الفنية للرسامين العراقيين ضمن حدود الدراسة الحالية أي من (٢٠١٠ – ٢٠٢٠م) وما يخدم هدف البحث.

عينة البحث:

اختيار الباحث عينة بحثه بطريقة قصدية وقد تم اختيار. (٣) نماذج، بما تلائم لهدف الدراسة وللمدة المتعينة للحدود البحث. على وفق المسوغات الآتية:

١- التنوع في الموضوعات وتنظيماتها الشكلية.

٢- تعدد أساليب وسماتها الجمالية تم الاعتماد على اختلافهم في السمات الجمالية.

٣- تمثل اعمال كل فنان المدة الزمنية التي عاشها، وهي من ثم تعكس طبيعة تلك المدة.

أداة البحث:

اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري، كأداة موجهة في تحليل نماذج البحث.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج (الوصفي) لتحليل نماذج البحث الحالي.

تحليل نماذج عينة البحث

نموذج (١):

اسم الفنان: صفاء السعدون

اسم العمل: محاصصة البيان الختامي

سنه الانتاج: (٢٠٠٩)

القياس: (١٢٠×٢٠٠) سم

المواد المستعملة: زيت على كنفاس

التحليل:

نشاهد في هذه اللوحة مشهدا رائعا. فقد جسد الفنان لوحته، حيث يوجد (١١) شخصا جالسين حول المائدة، حيث يوجد فوق الطاولة تمثالا واحد الاشخاص يضع في يده مقالا

وميكروفون، إذ نرى الخطوط واضحة وصريحة ورسم الاشخاص بطريقة تعبيرية، واستخدم الالوان المعتمة المائلة إلى الاسود والازرق الغامق ولون التمثال بلون ابيض والطاولة بلون احمر. استخدم الفنان الطريقة التعبيرية بتجسيد وجوه الاشخاص بخطوط واضحة وصريحة، إذ رسم مجموعة من الاشخاص مجتمعين حول طاولة، ويتوسط الطاولة تمثال وهو احد التماثيل القديمة في حضارة وادي الرافدين، ويترأسها شخص يحمل بيده اليمنى ورقة صريحة واضحة وبجانبه ميكروفون، إذ انه يمثل رئيس الحلقة، ووجوه الاشخاص الاخرى في حالة ذهول وانصدام، وبجانب الرئيس شخص يطيل في التفكير ويضع سيجارة في داخل فمه، وفي منتصف الطاولة يوجد تمثال بلون ابيض وتحته مثل القماش بلون احمر. ويكون فضاء هذه اللوحة غبار غير واضح استخدم فيها اللون الاسود واللون الازرق المائل إلى الاسوداد، وقد اتسمت هذه اللوحة بالعناصر الجمالية وبناء التكويني في اللوحة وطريقة رسم المبسط فيها ملمح الغرائبية الحالم والمستفز تطبع كائنات وأفضية لوحاته المفعمة بالتواجد الحجري الذي يحدد زمنيتها في الماضي والحاضر ويجعلها محيلة على حضارة قائمة على أركان متينة قبل أن تنهار لتدخل في معجم المآسي الصادة للأمن والسلام، مما يحول أعماله إلى حقول تراجيدية ترصد لما يعتمل في المحيط من جرائم بشعة تضرب المقومات في العمق وتحيلها إلى الحضيض كي تنتظر العودة إلى سيرتها الأولى ولو بعد حين. أعمال سريالية بنكهة خاصة تحيل على الحروب والصراعات المبنية على الأنانية البغيضة، وهي أعمال نسجت بعناية فائقة من حيث مكوناتها الفنية لونا وضوء وظلا وخلفيات مما يجعلها سريالية قريبة الدلالات التي تفضي بها على وفق خلفيات المشاهد، وهي بذلك نصوص بصيغة ما، تضمر بين مفرداتها المتكاملة بعضا من فجائع الإنسانية بعيدا عن القيم الروحية والإنسانية التي طبعت وجودنا في زمن ما، بذلك تدخل أعمال الفذة والفريدة لهذا الفنان في هذا المضمار وهي تحاول أن تقول كفى للفظائع والفجائع، كفى لليباب والخراب والعذاب. وستظل هذه الأعمال تخاطب فينا ما تبقى من مشاعر الإنسانية إزاء بعضنا لإيقاظها وإيقادها كي تنتعش من جديد.

نموذج (٢):

اسم الفنان: ماهود احمد

اسم العمل: الملحمة

سنه الانتاج: (٢٠١٥)

القياس: (٢٤٠×٢٠٠) سم

المواد المستعملة: زيت على كنفاس

التحليل:

في هذا اللوحة جسد الفنان فكرة ملحمة كلكامش، وفكرة الالهة والصراح ما بين الموت والحياة الابدية ما بين الالهة كلكامش وصديقة انكيدو والتي ترمز إلى العديد من الاشياء والتي تخاطب بها مشاعر الاخرين واستلهم بهذه اللوحة حكايات واساطير أنتج بها عمل فني رائع. تبدو لنا اعمال الفنان انها مستوحاة من الاثار العراقية والابراج الفلكية، وقد احتوت على العديد من الصور والرموز التراثية التي تخاطب مشاعر الاخرين، إذ تبدو اعماله على الرغم من تأثره بالمدارس الروسية التي تخرج منها والتي تقترب إلى الواقعية الاشتراكية التي تحاكي الواقع الاجتماعي تأثرها بخاصة التي تعتمد أساسا على التاريخ واستلهام الحكايات والاساطير وبشكل خاص ملحمة كلكامش التي تتحدث عن الالهة الخير والشر والصراع وموت انكيدو والطوفان وسر الخلود وب الاضافة إلى العديد من التصورات المرتبطة بالرموز الشخصية المتفوقة الاله أو ملكا أو رموز الانتصارات واحداث مهمة معتمدا في رسمة على الثقافة المعرفية

للميثلوجيا التي تمنح المخيلة افاقا واسعه بجعل من العمل الفني رمزا يعود بنا إلى الزمان الماضي هو اساس البنية المجتمع الحالي تاريخيا ووجوديا زمانا ومكانا. أعمال تتضمن تقاليد اجتماعية فلكلورية للنساء بطريقة صريحة وجريئة، تجسد ما يتعامل به المجتمع ضمن مراحل زمنية قد يتلاشى بعضها وقد يستمر بعضها الآخر. ولقد أشار الفنان ماهود أحمد قائلا: (بالنسبة لملحمة جلجامش قد لجأت إلى الأساطير والملاحم والماضي للبحث عن الخلاص الروحي. والعودة إلى المنابع الإنسانية الأولى الأصيلة حين كان الرسم على جدران الكهوف وطقوس الصيد والزواج والحب ومحاولة معرفة أسرار الطبيعة). أما في ما يخص الأعمال التي تتضمن الأبراج الفلكية، أشار له الفنان ماهود: "تكمن قوانين علم التنجيم في اتباع مسارات قائمة على المعرفة، والتوجه نحو المجهول، وكشف الأسرار، وفهم مصيرنا، ووجهتنا، وحاضرنا ومستقبلنا. وهذا يعني بشكل خاص تقدير الحياة واحترام الآخرين". أما التعبيرية والسريالية، فتتضمنان المبالغة في حجم جسم الإنسان وأشكال أخرى، بالإضافة إلى الحركة الدائمة، واستخدام لغتهما التعبيرية المتأصلة. ولأن الفنان محمود أحمد وُلد في مدينة

سومرية–دولة تتميز بتقاليد سومرية وبابلية، لا يزال بعضها قائمًا حتى اليوم، مثل صناعة المَشُوف (نوع من القوارب)، والنُزُل، وأغطية الرأس، والعباءات (السايا)، وحتى بعض المصطلحات اللغوية، فإن أشكاله المُبالغ فيها، وانحرافاته عن المنظور والنسب، تُجسد هذه الفكرة ببراعة، مُبتكرةً شكلاً فنياً فريداً يعكس أسلوبه الشخصي. أحد العناصر الرئيسة للتعبير البصري في أعماله هو استخدام الجسد البشري وتعبيراته، سواء أكانت عظيمة ومهيبة أم لافتة للنظر، ولكنها في الوقت نفسه مرتبطة بالرقة والهدوء والسكينة، وخاصة الجسد الأنثوي، المشبع بالروح المقدسة لتقاليدهم الاجتماعية، والتي تمتد إلى قدسية الجسد في التاريخ اليوناني، شكلا لجسد عنصرا ومفردة جمالية رئيسة ماثلة في لوحاته بحس ورهافة وهدوء وسكينة خاصة جسد المرأة التي أحاطها بقدسية الالهية حيث الوشم الذي يتجلى على جسدها بروح المرأة العراقية الشعبية الأصيلة. وتمثلت في هذه اللوحة النسوة وهن يجتمعن على أحد الاثار العراقية التي تفجرت واندثرت في العراق يبكين وينحبن لضياع الاثار في تلك المنطقة.

نموذج (٣):

اسم الفنان: مؤيد محسن

اسم العمل: مأساة

سنه الانتاج: (٢٠٢٠)

القياس: (٢٩٠×٢٠٠) سم

المواد المستعملة: زيت على كنفاس

التحليل:

عندما تقف أمام لوحات مؤيد محسن، ينتابك شعور بالرهبة والإعجاب بكل ما تراه أمامك؛ تتساءل مرارًا وتكرارًا، بل تشعر بالضيق، وتكاد ترغب في الاحتجاج؛ تشهد أشياءً تُثير فيك خوفًا وألمًا شديدين... هكذا تشعر وأنت تقف أمام لوحات مؤيد محسن. إذا كانت اللوحة ورموزها المكونة لها هي الأساس المادي والركيزة الأساس للفن البصري، فلا بد أنها مختبرٌ

ذو مغزى، ومسارٌ غنيٌّ بالدلالات، وأرضٌ خصبةٌ لغابةٍ من الرموز والنماذج الأصلية التي تشمل كل ما يتعلق بالوجود الإنساني، مُعلنةً ولاءها لجميع الأنشطة الطبيعية والثقافية، من التعبيرات العملية والمباشرة والوصفية إلى التعبيرات المجازية والإيحائية والضمنية. تستطيع اللوحة أن تُعبّر عن كل شيءٍ يخص أي شخص، حتى تلك الأشياء التي تجعلنا نشعر بالحرج والاشمئزاز والخجل، وأحيانًا حتى الخوف، في التواصل اللفظي. لوحات هذا الفنان العراقي هي كذلك تمامًا. تتيح لك أعماله مواجهة أعمق المآسي، وتجربة المعجزات بأشكالها المختلفة، والمراهنة على احتمالات متطورة باستمرار لفهم المعنى المنبعث من كل نظرة أو نظرة متكررة. الرجل بلا رأس، مثقل بحمل ثقيل، يغامر في المجهول ، فتاة عارية، كأنها امتداد لتمثال طيني، تخفي عُريها بين الأعشاب البرية. امرأة، كتمثال، بيدٍ مقطوعة، تحتضن طفلاً راحلاً، مُستحضرةً مشاعر العنف والإكراه. تُنقلك بقايا التماثيل المُحطمة إلى تاريخ فريد، إلى حقبة سلمية قبل يومنا هذا. رجل بلا رأس يجلس بجانب إله بجمجمة مُحطمة. صنم قديم، كان يُبجل، يُستخدم الآن ككرة سلة. رجل رأسه مربوط بخيوط حريرية يدور بسرعة مُرعبة، رافعاً يديه في غضب، مُستشيطاً غضباً مما يراه، بينما تنهار التماثيل واحداً تلو الآخر أمامه. رجل أعمى، سيف في يده، يُصوّب نحو الفراغ، والدمار المُحيط يُغذي غضبه. رجل عارٍ وفتاة يتعانقان، وجوههما مُفعمة بالحزن والألم. هذه مجرد أجزاء من العالم الذي تُصوّره لوحات هذا الفنان، إذ يُفسّر أهوال العالم بأسلوب سريالي مُبهر. بينما كان العراق يرزح تحت وطأة الكآبة الرتيبة لما بعد الحرب، إذ هيمنت على حياة شعبه وتيرة الموت والدمار – وهي وتيرة تفاقمت بفعل سنوات من العقوبات الدولية– تجلّت السريالية، ببعدها الإنساني المجرد، بقوة في أعمال الرسام مؤيد، ولا سيما في تصويره لبعض المفارقات. وشملت هذه المفارقات الثنائيات المتضادة بين الحرية والعبودية، والجمال والقبح، والحرب والسلام. كأنها تحلق فوق سماء عراقية ضاقت بخرابها غير ان المشهد اللاحق الذي تشكل في ارض العراق (٢٠٠٣) في تنشيط وتعارض اتجاهاتها ضد الصدام والصدام الداخلي، إذ جعل السوريالية ايقاعا عراقيا واقعيا يوميا، فاقترنت الحرية بالموت العبثي والامل بالخروج من الازمة الانسانية التي صارت ظرفا سريعا مهدم تتوسطها عربات فيها بقايا انسان في محاكاة لمشهد تقليدي عقب كل عمليات التفجير ونقل جثث الضحايا بعربات الخضار والبضائع اليدوية، وهو مشهد يكاد لغرابته وفجاعته يضاهي اقوى الملامح السوريالية في الدلالة

والمعنى. سوريالية الفنان مؤيد محسن عليها الطابع فانتازيا الحلمي إلى الواقعية بدت في قسوتها اشارات غير معقوله إلى الحد من التجاوز اي فانتازيا وفي الوقت نفسه وهي مولوده من رحم الحياة اليومية في العراق.

الفصل الرابع: نتائج البحث

أولا: النتائج:

١. البيئة الاجتماعية في الرسم العراقي القديم وتمثيلاتها في تلاحم الافاق مع المنحوتات الرافدينية القديمة
٢. الفكرفي التاويل أو (المضمون) يتحول الفكر من المضمون رافديني إلى الرسم المنحوتات الرافدينية.
٣. الصفات الصفة الجمالية في المنحوتات الرافدينية جسده الفنان المعاصر في اللوحة التشكيلية.
٤. الهوية الرافدينية فتمثلت المنحوتات الرافدينيه تمت على الاصالة في الرسم العراقي المعاصر.
٥. الرؤية الجمالية للموضوع الرافدينية وخصائص الجمالية وابراز الخصائص الجمالية وتوظيفها في الرسم العراقي.
٦. توظيف الحدث الارهابي على الحضارة الرافدينية تجسدت في اعمال بعض الفنانين في رسم اللوحة التشكيلية

الاستنتاجات:

٤. الهوية: الفنان العراقي يبحث عن الهوية الرافدينية وتجسيدها في العمل العراقي.
٥. الجمالية: إذ يحبذ الفنان العراقي في ابراز جمالية التراث الرافديني القديم في الرسم العراقي.

المصادر

القران الكريم

١. ال سعيد، شاكر حسن. (١٩٩١). *جواد سليم الفنان والاخرون*. بغداد: دار الشؤون العامة.

٢. -------، محمد علي علوان. (٢٠١٣). *تجربة الفنان صفاء السعدون ومعطيات الاثر التعبيري في الفن*. جريدة الاتحاد، العدد (٢٧٩٢).

٣. آل سعيد، شاكر حسن. (١٩٨٢). *فنانون عراقيون؛ حافظ الدروبي*. بغداد: دار العربية للطباعة والنشر.

٤. كامل، فؤاد. (١٩٨٦). *الفلسفة الألمانية الحديثة*. بغداد: دار الشئون الثقافية العامة.

٥. خضر، ناظم عودة. (١٩٩٧). *الأصول المعرفية لنظرية التلقي*. ط١. عمان: دار الشروق.

٦. الشيخ، محمد. (٢٠٠٨). *نقد الحداثة في فكر هايدغر*. ط١. بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر.

٧. الرازي. (د. ت). *مختار الصحاح*.

٨. البكاري، كمال. (٢٠٠٠). *ميتافيزيقيا الإرادة عند شوبنهاور ونيتشه*. ط٢. بيروت: دار الفكر العربي.

٩. الزين، محمد شوقي. (٢٠٠٠). *تأويلات وتفكيكات*. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي.

١٠. الطبري، أبي جعفر محمد بن جرير. (د. ت). تفسير الطبري. مج ١٥.

١١. الفيروزي. (د. ت). القاموس المحيط. مج ٤. دار العلم للملايين.

١٢. بارو، اندريه. (١٩٧٩). سومر فنونها وحضارتها. (تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي). بغداد.

١٣. ثامر،داود وعظيم، محمد مهر الدين. (٢٠٠٣).حياة، فن، نقد.ط١. مطبعة النظائر للطباعة والتصميم.

١٤. جبرا، جبرا إبراهيم. (١٩٧٢).الفن العراقي المعاصر. السلسلة الفنية (١٥). بغداد: مديرية الثقافة العامة.

١٥. صليبا، جميل. (١٩٨٥).المعجم الفلسفي. ج١. ايران، قم: ذوي القربى مركز التوزيع.

١٦. عبد الأمير، عاصم. (٢٠٠٤). الرسم العراقي حداثة تكييف. العراق، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٧. كوزنر هوي، ديفيد (الكاتب). (٢٠٠٠). الفلسفة الهيرمينوطيقا لدى غادامير. والشروط اللازمة لفهم ثقافة الماضي.(تر: خالدة حامد) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٨. لالاند، أندريه. (١٩٩٦). موسوعة لالاند الفلسفية. مج ١.منشورات عويدات، بيروت، باريس.

١٩. ماكلين، ايان. (٢٠٠٤). التأويل والحقيقة والتاريخ، مقاربات هرمينوطيقية (بحث منشور على شبكة الانترنيت). (تر: خالدة حامد). مجلة أفق.

٢٠. حسن، ماهر عبد المحسن. (٢٠٠٩). مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية عند جادامر. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

٢١. محمد،بلاسم.(د.ت).عزلة الفن في الثقافة العراقية.جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين.

٢٢. مسعود، جبران. (٢٠٠٥). معجم ألف بائي في اللغة والأعلام (كتاب الرائد). ط٣. بيروت: دار العلم للملايين الثقافية للتأليف والترجمة والنشر.

٢٣. مصطفى، جلال مصطفى. (٢٠١٦). اشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر. ط١. العراق، البصرة: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع.

٢٤.ناصف، مصطفى. (٢٠٠٠). نظرية التأويل. *مجلة الثقافة الاجنبية*. جدة: مكتبة النادي الادبي الثقافي.

٢٥.هوي، ديفيد. (٢٠٠٠). الفلسفة الهرمنيوطيقية لدى هانزغادامير. (تر: خالدة حامد). *مجلة الثقافة الاجنبية* (العدد٤). جدة: مكتبة النادي الادبي الثقافي.

٢٦.هوينغ، رينيه. (١٩٧٨). الفن تأويله وسبيله. (تر: صلاح برمدا). دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

References:

The Holy Quran

1. Al-Saeed, Shaker Hassan. Salim , Jawad, Salim. (1991). the Artist and Others, Dar Al-Shu'un Al-'Amma, Baghdad.

2. Alwan, Muhammad Ali. (2013). The Experience of the Artist Safaa Al-Saadoun and the Data of Expressive Impact in Art, Al-Ittihad Newspaper, Issue (2792), September 25.

3. Al-Saeed, Shaker Hassan. (1982). Iraqi Artists: Hafez Al-Droubi, Dar Al-Arabia for Printing and Publishing. Baghdad.

4. Kamel, Fouad. (1986). Modern German Philosophy, Baghdad, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya Al-'Amma.

5. Khader, Nazim. (1997). The Epistemological Foundations of Reception Theory, Amman, Dar Al-Shorouk, 1st ed.

6. Al-Sheikh, Muhammad. (2008). A Critique of Modernity in Heidegger's Thought, 1st ed. Arab Network for Research and Publishing, Beirut.

7. Al-Razi: Mukhtar Al-Sahah

8. Al-Bakari, Kamal. (2000). The Metaphysics of the Will in Schopenhauer and Nietzsche, 2nd ed. Dar Arab Thought, Beirut.

9. Al-Zayn, Muhammad Shawqi. (2000). Interpretations and Deconstructions, 1st ed. Arab Cultural Center, Beirut.

10. Al-Tabari, Abu Ja'far Muhammad ibn Jarir. (n.d). Tafsir al-Tabari. vol. 15.

11. Al-Fayruzī: Al-Qāmūs al-Muḥīṭ. vol. 4, Dar al-'Ilm lil-Malayīn, (n. d).

12. Parrot, André: Sumer. (1979). Its Arts and Civilization, ed. Issa Salman and Salim Taha al-Tikrīti, Baghdad.

13. Thamer, Dawud. (2003). Muhammad Mehr al-Din Azim (Life, Art, Criticism, 1st ed. Al-Naza'ir Printing and Design Press.

14. Jabra, Ibrahim Jabra. (1972). Contemporary Iraqi Art. Art Series (15), General Directorate of Culture, Baghdad.

15. Saliba, Jamil. (1985).The Philosophical Dictionary. vol. 1, Distribution Center, Dhawi al-Qurba, Qom, Iran.

16. Abd al-Amir, Asim. (2004). Iraqi Painting: Modern Adaptation, General Cultural Affairs House. Iraq, Baghdad.

17. Howie, Kozner. Gadamer's, David. (2000). Hermeneutics and the Conditions for Understanding the Culture of the Past. trans. Khalida Hamed: Foreign Culture. no. 2, General Cultural Affairs House, Baghdad.

18. Lalande, André. (1996). Lalande's Philosophical Encyclopedia. vol. 1, Oueidat Publications, Beirut, Paris.

19. McLean, Ian. (2004)Interpretation, Truth, and History: Hermeneutical Approaches. trans. Khalida Hamed, Horizon Journal, online research.

20. Hassan, Maher Abdul-Muhsin. (2009). The Concept of Aesthetic Consciousness in Gadamer's Philosophical

Hermeneutics, Al-Tanweer House for Printing, Publishing, and Distribution. Beirut.

21. Muhammad, Blasim. The Isolation of Art in Iraqi Culture, Iraqi Plastic Artists Association. (n. d).

22. Masoud, Jubran. (2005). Alphabetical Dictionary of Language and Proper Nouns (Al-Ra'id Book), 3rd ed. Dar Al-Ilm Lil-Malayin Cultural Center for Authorship, Translation and Publishing, Beirut.

23. Mustafa, Jalal Mustafa. (2016). The Problem of Reception and Interpretation in Contemporary Texts, 1st ed. Dar Al-Funun Wal-Adab for Printing, Publishing and Distribution, Iraq- Basra.

24. Nasif, Mustafa. (2000). The Theory of Interpretation, Foreign Culture Magazine. Library of the Literary and Cultural Club, Jeddah.

25. Hoy, David, (2000). Hans-Gademer's Hermeneutical Philosophy, trans. Khalida Hamed, Foreign Culture Magazine, no. 4, Library of the Literary and Cultural Club, Jeddah.

26. Hoying, René. (1978). Art: Its Interpretation and Path, trans. Salah Barmada. Publications of the Ministry of Culture, Damascus, 1978.