

حدود التأويل في أعمال الفنانين جواد سليم وكاظم حيدر

دراسة تحليلية مقارنة

أ.د. عياض عبد الرحمن أمين

تمهيد

وبما ان أفق الحاضر يتشكل باستمرار بطريقة يتوجب علينا فيها اختيار ولاءاتنا وتجزئتنا فأن الجزء الأهم في هذا الاختبار هو المواجهة مع الماضي وفهم التراث الذي انطلق منه هذا الماضي، بمعنى ان من الضروري البحث عن مثل هذه الاواصر التي تربط الحاضر بالماضي على نحو يجعل من غير الممكن ان يتشكل افق الحاضر من دون الماضي.. وهكذا أجد لزاما علي هنا تسليط بعض الضوء على مفهومي التأويل والهرمنيوطيقا.

استعمل المصطلح في البدء في (محاورات افلاطون) اذ اطلق على الشعراء تسمية hermenes ton theon او مفسري الآلهة ثم استعمله ارسطو في كتابه Per Hermeneias (أي الهرمنيوطيقا) الذي ترجم الى الانكليزية On Interpretation (في التأويل) وكان هدف التأويل يتمثل باكتشاف الحقائق والقيم من خلال اللجوء الى مختلف الوسائل والمبادئ، بمعنى ان الهدف هو الوصول الى الحقائق بواسطة التفسير الزيه، وهكذا يتمثل حقل الهرمنيوطيقا بالكشف عن عدد من التأويلات المختلفة لعمل معين، تبعاً للافتراضات التفسيرية والتقنيات التي تم تطبيقها عليه.

ومن الجدير بالملاحظة ان التأويل والهرمنيوطيقا يتمحوران حول اشكالية الفهم، تلك الاشكالية التي مارست تأثيراً في مجال قراءة الاعمال الفنية، ولما كان الفهم هو بؤرة التأويل والهرمنيوطيقا، عمد الباحثون المحدثون الى عدم التفريق اساساً بين التأويل والهرمنيوطيقا، اذ ينقل لنا غادامير رؤية شليرماخر للتأويل بأنه سيكولوجيا الفهم، ويعرفه غادامير بأنه "فن الفهم" بل "فهم الفهم" بينما يعرفه بول ريكوره بأنه "نظرية عمليات الفهم ضمن علاقتها بتأويل الاعمال" ويحدد اميليو بيتي العلاقة بين التأويل والفهم ضمن علاقتها بتأويل الاعمال: ويحدد اميليو بيتي التأويل والفهم بمقالة له بعنوان: "التأويل والفهم" قائلاً: ان عملية التأويل مقررة لحل مشكلة الفهم، وربما نشخص التأويل بأنه اجراء يهدف الى الفهم ويتمخض عنه، وفي ضوء مهمة التأويل، تتمثل عملية التأويل في استحضار شيء ما الى الفهم.⁽¹⁾

(1) ينظر: هانز جورج جادامير: تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 1997- ص77.

الفصل الاول

مشكلة البحث

حينما نستخلص المعنى من عمل فني ما، ونحاول تقويم المعنى ووصفه بأنه صحيح، فهل الحقيقة التي تتضح هي عدم امكانية الوصول الى المعنى كله على نحو فوري وبعيد عن الالتباس؟ وهل هذه الحقيقة هي التي تسوغ وجود المؤولين ونظريات التأويل؟
وإذا سلمنا ان التأويل يلعب دوراً اساسياً في خلق الاعمال الفنية عموماً، الا يتضح عندئذ البعد الذي ينبغي للتأويل ان يصله؟ اي بمعنى هل يتميز العرض للتأويل والهرمنيوطيقا بأنه يفترض سلفاً عدداً من الافتراضات التي تتعلق بطبيعة المعنى او الفهم؟ وهل يجنب هذا سوء الفهم؟

أهداف البحث

1. ما هي امكانية ان تكون المواجهة مع العمل الفني (الرسم التجريدي) مشروعاً للفهم التأويلي، وليست تلقياً وتقديراً سلبياً وبعيداً لموضوع مستقبل؟
2. وكيف ان يكون ما ينبغي فهمه من العمل الفني (الرسم) ليس مكونات هذا العمل والعلاقات التي بينها فقط، بل اسباب ممارسة العمل الفني دعواه الى المتلقي.

اهمية البحث

يحاول البحث في إمكانية تقييم العمل الفني (اللوحة) تقيماً فنياً – بالمعنى الدقيق للكلمة – بدل من تقييمه سياسياً او اخلاقياً او دينياً، وان يضمن بذلك الاعتبارات التأويلية بين المعايير الجمالية، ولهذا يضيف الى المعايير الاعتيادية الخاصة بالجودة الجمالية (مثل التساوق والفردية، والتفرد والولاء للاشكال الفنية) شروطاً معينة مثل "وزن" العمل الفني في ميزان التاريخ، والقدرة على خلق معنى العصر او معنى التراث من خلال تأويل العمل الفني.

المصطلحات

تعريف اجرائي:

* التأويل Interpretation

فهم يحدث بمقتضاه امتلاك للمعنى المضمر في العمل الفني (الرسم) من جهة علاقاته الداخلية وكذا علاقاته بالعالم والذات – ولا يتأسس هذا الفهم- كما في الانطولوجيا او الاستمولوجيا الكلاسيكيتين – على السمات الكونية للكون او العقل، وانما على التأويلات المعينة تاريخياً والمتصلة ذاتياً بعالم الحياة الاجتماعية.

● التأويل المفرط Over interpretation

تعريف اجرائي

يكون حين يفتقر التأويل الى عنصر الاقتصاد والذي بمقتضاه يتم البحث في العناصر الأكثر اتصالاً بالموضوع، وكذا بالنظر الى الاعمال الفنية بعدها خطابات متعالية مما يخضعها لعمليات تفسير مسرفة بالمبالغة في تقدير مفاتيح واهية وغير منتمية الى الموضوع في الوقت الذي يتم فيه اهمال المفاتيح المرتبطة بالمعنى بنحو مباشر وقوي وان بدت غامضة.

الفصل الثاني

المبحث الاول

النظرية التأويلية والهرمنيوطيقية والتأويل المنظم

يرتبط تأثيل etymology مصطلح "هرمنيوطيقا" Hermeneutics بـ"هرمس" Hermes⁽¹⁾ الرسول الاله عند الاغريق، كما يوحى بتعدد معانيه، فلكي يتمكن من اىصال رسالة الالهة، كان على هرمس ان يكون ملماً باصطلاحاتهم واصطلاحات البشر الذين خصت الرسالة لهم، وكان عليه ان يفهم ويؤول لنفسه ما ارادت الآلهة نقله قبل ان يتواصل بنقل ولفظ وتفسير قصدها للبشر، ولغرض وصف مختلف جوانب المهمة المنوطة بهرمس، هياً البشر المحدثون مجموعة كاملة من الاصطلاحات مثل الاتصال Communication والخطاب discourse والفهم understanding والتأويل interpretation.

وهكذا فان النظر الى مهمة هرمس قد يمنحنا تحذيراً واضحاً عن التعقيدات التي ينطوي عليها مصطلح هيرمنيوطيقا والمشروع التأويلي ذاته. ولم يأت هذا المصطلح في الدراسات القديمة الا عرضاً، فقد استخدمه ارسطو عنواناً لاحد كتبه "في التأويل" On Interpretation⁽²⁾ الذي تعامل فيه مع منطق العبارات، لكشف طابع الأشياء.

فقد دخل التأويل حيز الاستخدام بطرق مختلفة منذ القدم واصبح فيما بعد جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الا ان الهرمنيوطيقا لم تدخل حيز الوجود بصفة حقل معرفي خاص الا بعد النهضة والاصلاح وما بعده.

(1) امبرتويكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996، 248.

(2) كنيابي ارسطو Categories ترجمه الى الانكليزية J.L.Ackrill 1963 مطبعة جامعة اوكسفورد.

وخلال النهضة، تنامي الاهتمام مجدداً بدراسة الاعمال الكلاسيكية، اذ انتج الدارسون، ومن جاء بعدهم، في الجامعات والاكاديميات ترسانة من المناهج النقدية - الفلسفية التي تهدف الى ترسيخ موثوقية عمل معين واعادة بناء نسخته الاصلية او الصحيحة باكبر قدر ممكن. واصبح النقد المتخصص مصدراً مهماً للتطور اللاحق لنظريات التأويل المنظمة.

ومع رغبة المنظرين بالتواصل من مبادئ معينة، وبتنظيم المعرفة الفنية كلها، اصبحت الهرمنيوطيقا حقلاً شمولياً، ومن خلال حذو مثال ارسطو⁽¹⁾، الذي حلل المشكلات في كتابه "في التأويل" نظر المنظرين الى الهرمنيوطيقا ومشكلاتها بوصفها متممة لميدان المنطق وشكل ذلك حدثاً مهماً في تاريخ الفكر الهرمنيوطيقي، اذ على الرغم من ان الكثير من المعنيين بالتأويل كانوا يلجأون الى مبادئ ومفاهيم قابلة للتطبيق عموماً في كتاباتهم، لم يظهر حقل الهرمنيوطيقا العامة الى الوجود الا بعد ان جعل الفلاسفة من المشكلات الهرمنيوطيقية مصدر اهتمامهم، فقد كانوا على قناعة ان الهرمنيوطيقا، مثل المنطق، تركز على قواعد rules ومبادئ قابلة للتطبيق عموماً تتميز بصلاحياتها لحقول المعرفة كلها التي تعتمد التأويل، وعلى الرغم من ان زعم الشمولية الذي اطلقته هرمنيوطيقا القرن العشرين الفنية كان يختلف عن الموقف القديم اختلافاً جذرياً، مازال مفكرون معنيون -مثل هيدغر وغادامير- يحذون حذو اسلافهم من القرن الثامن عشر في بعض الجوانب الأساسية، ولهذا السبب يرى غادامير ان الهرمنيوطيقا العامة جزء من الفلسفة لانها تتعالى على حدود الحقول المعرفية الفردية وتتعامل على اسسها، بدلا من ذلك ومن ناحية اخرى لا بد من الحكم على الاعمال عموماً، والاعمال الفنية بشكل خاص، تبعاً لـ"اكتمال" العرض الذي تقدمه وتبعاً لـ"صدقها" و"اخلاصها" ونظراً لأننا ما عدنا نملك وسيلة الوصول الى مصداقيتها التاريخية اذ مضت الأحداث المشار اليها⁽²⁾، لا يمكن التحقق من اكتمال العرض الا من خلال الاشارة الى قصد المبدع (الفنان)، ومع ذلك فان مفهوم "القصد" لا يحمل معنى سايكولوجيا كما هو شأن اليوم، كما لا يمكن حمله على المعنى الذي فهم فيه شليرماخر وغيره من المنظرين العمل الفني، أي بوصفه تعبيراً عن فردية مبدعة، ويرى وولف ومعاصروه ان القصد ليس تعبيراً عن شخصية المبدع بل يرتبط بنوع محدد من الاعمال الفنية يقصد المبدع انتاجه، وتبعاً لما يراه وولف، توجد الى جانب

* ينظر: هانز جورج جادامير: تجلي الجميل، مصدر سبق ذكره، ص 180.

(2) راما ن سلدن: النظرية الادبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، 1995، ص 55.

نظام القواعد والمبادئ التي تتحكم بحقول المعرفة كلها، أشكال خطائية معينة لابد من تقديم هذه المعرفة فيها.

ويحمل الرأي، أي قصد المبدع، دلالة موضوعية بالدرجة الأساس، وبالتالي يناقش وولف مختلف أنواع الأعمال الفنية في ضوء مختلف المقاصد التي تتحكم بها، فالحكم على عمل ما بحسب قصد مبدعه يعني التحقق من الدرجة التي نجح فيها هذا المبدع بالالتزام بالمتطلبات النشوئية للخطاب الذي اختاره.

وقبل قرون كثيرة، عد الدارسون إنتاج التأويلات واحداً من أرقى المساعي، ونظراً لعدم وجود مبادئ تمكن من إنجاز تلك التأويلات على نحو معقول، لا يمكن للمرء أن يندهش من معرفة أن نهاية الكثير من التأويلات كانت غير سعيدة، وأن الكثير من الحقول المعرفية التي استندت إلى التأويلات قد طمست تماماً.

وقد أصدر كلادنيوس Chladenius (1710-1759) كتابه "مدخل إلى التأويل الصحيح والكتب المعقولة" An Introduction to the Correct Interpretation of Reasonable Discourses and Book في عام 1741⁽¹⁾ واران تقديم نظرية تأويل متناسقة إلى جانب مجموعة من القواعد التطبيقية لتلك الحقول المعرفية الذين استمدوا معرفتهم من خلال التأويل، ومن ناحية أخرى، كان لابد لدراسة الشعر والبلاغة والتاريخ والتراث القديم والفن بكل مراحلها، فضلاً عن تلك الحقول المعرفية التي شكلت "علوم الجمال" (الإنسانيات) على أن تعتمد فن التأويل. وهكذا أصبحت الهرمنيوطيقا عند كلادنيوس محض تسمية أخرى لهذا الفن وطالما أن "كي نفهم" to be understood هو الشعار السائد، عرف كلادنيوس الهرمنيوطيقا بأنها فن الوصول إلى أفضل أو أكمل فهم للخطاب.⁽²⁾

ومن خلال استلهام وولف وغيره من الأسلاف في حقل المنطق، شرع كلادنيوس- على نحو عقلائي منظم- بتطوير المبادئ والقواعد والتقنيات التي تتحكم بفن التأويل، فإذا كان غرض التأويل مساعدتنا في الوصول إلى "أكمل فهم" لابد أن تتمثل مهمة الهرمنيوطيقي بوصف أهداف هذا الفهم والعقبات التي ينبغي تخطيها والمناهج التي ينبغي استخدامها لتحقيق الغاية المنشودة.

(1) امبرتواكيو: التأويل والتأويل المفرط، مصدر سبق ذكره، ص 88.

(2) المصدر السابق، ص 100.

وقد ذاعت شهرة كلادنيوس بسبب مفهومه عن "وجهة النظر" او المنظور، الذي ادخله الى حقل التأويل الفني، فهو يؤكد انه اذا اختلف عرض مبدع ما اختلافاً ملحوظاً عن ما يجربنا به مبدع آخر عن الاحداث ذاتها، فان هذا لا يعني بالضرورة ان ثمة تناقض بين العرضين، او ان احدهما صحيح والآخر لا بد من رفضه، اذ يعتقد ان من خصائص الطبيعة الانسانية ان يتصور الفرد الاحداث والوقائع المحيطة بنا من منظور او وجهة نظر خاصة به، ومع ذلك فان نسبية المنظور ليست مدعاة قلق بالنسبة لكلادنيوس لان كل مراقب مازال يتصور الحدث نفسه، فاذا اخذنا وجهة نظر مراقب معين بنظر الاعتبار، فعندئذ يمكن الحكم ايضاً على صدق عباراته.

وعندما اضع نفسي في منظوره، استطيع ان اقرن ما اتصوره انا - عبر عرضه- بما اعرفه من مصادر اخرى، ويذكر كلادنيوس انه استمد مفهوم المنظور هذا من برصيات لايبنتز * Leibnitz كل عرض سيكون مختلفاً عن غيره طالما انه يعكس منظور المراقب الشخصي، الا انه يبقى مع ذلك يشير الى الحدث نفسه، وهذا يعني بعبارة اخرى اعتماده على فكرة المبدع بوصفه خالقاً والعمل الفني بوصفه تعبيراً عن ذاته الابداعية، وانسجاماً وفناني تلك الحقبة قدم مفهوم وحدة العمل العضوية organic unity، وتمسك بالفكرة التي تقول ان الاسلوب هو الشكل الباطني للعمل، كما التزم بمفهوم الطابع الرمزي للفن على نحو ادى الى امكان التأويلات اللامتناهية. (1)

لقد ادى ادخاله لمفهوم وجهة النظر الى فتح آفاق جديدة كان لها ان تؤدي الى تغيرات مهمة في افتراضات القرن الثامن عشر التأويلية - وتلك امكانات لم يدركها حتى كلادنيوس نفسه. ففي عصرنا، عصر النقد ما بعد النيئتشيوي، اصبح مفهوم التأويل ذاته منظورياً تماماً، ورأى الكثير - مثلما اشار نيئتشه- ان ليس ثمة حقائق، بل تأويلات يمثل كل واحد فيها الكثير من "المعاني" المحتملة لعمل معين، ولا بد من الاشارة هنا الى ان كلادنيوس لم يؤمن بوجود اي ايجاء بنسبية المعاني وبنسبية التأويلات. وعلى الرغم من ان بعض مؤوليه المحدثين

* لايبنتز: هو منشيء المذهب الروحي الحديث الذي يقول ان الموجودات تتألف من ذرات روحية monads مونات متناهية العدد لا تقبل التجزئة بالفعل ولا في الذهن ولا تتعرض للفناء وتزج دوماً الى العمل والحركة وتتميز بأنها بسيطة لا شكل لها ولا مقدار، وبها تتكون الشياء بوجودها خالق فتصدر كما يصدر النور عن الشمس، وهي مدركة وان كان ادراكها يتفاوت قوة وضعفها فيقوي ادراكها طردياً مع الترتي من الجماد الى الحيوان فالانسان، فالله الذي هو مونات المونات كما يسميه هو.

(1) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت، 1994، ص 20.

لم يقاوموا اغراء قراءة معنى القرن العشرين ضمن مفهومة للمنظرية، لم يعلن كلادنيوس نسبية المعنى او نسبية التأويل، بل نسبية العرض فقط.⁽¹⁾ وعلى الرغم من منظوريته، يبقى العمل - عند كلادنيوس- شفافاً وغير مبهم من حيث مرجعه ومعناه. وهكذا تتمثل مهمة المؤول بجعل المتلقي يدرك ويستعيد هذه الشفافية كلما اقتضت الضرورة ذلك، اي كلما واجه صعوبات في الفهم. واذا اردنا الايجاز نقول ان المؤول يعمل بصفة وسيط بين مبدع العمل (الفنان) ومنظوره من جهة، والمتلقي الذي قد يجد ذلك العمل غير قابل للتصديق او غير حقيقي للوهلة الاولى، من جهة اخرى.

وتكون الصعوبات التأويلية - بالنسبة لكلادنيوس- كامنة دائماً في اجزاء معينة من العمل، فالقضية هنا لا تخص العمل بمجمله او بمعناه الكلي، بل ان الامر لم يشكل اهمية الا لمن جاء بعده من الرومانسيين، فهو، ومعاصروه، يرى ضرورة ان تقدم الهرمنيوطيقا لطلاب (العلوم الجميلة) عرضاً عقلياً للتقنيات والاستراتيجيات المراد تطبيقها على تلك الاجزاء من العمل التي تبدو غامضة او يصعب فهمها ببساطة، اذ انها (أي الأجزاء) ستمنح معناها حالما يتم اسقاط النوع الصحيح من المعرفة والمعلومات عليها. وهكذا فان التأويل، في جوهره، ما هو عند كلادنيوس سوى تفسير له غاية تعليمية وبراجماتية بوضوح، ولهذا السبب لا يعدو التأويل سوى تعليم شخص ما المفاهيم الضرورية لتعلم الفهم او الفهم التام لخطاب شفوي او عمل مكتوب.⁽²⁾

فالتأويل، بعبارة اخرى، يشكل الشرط الضروري للفهم الوافي او الصحيح لنتاج ثقافي معين كما اننا عندما نحلل فهمنا، نستطيع ان نجد اربع عمليات تأويلية متميزة تماماً، وهي: الدلالية والتاريخية والتوليدية والفرزية، ويمكن عزل كل واحدة منها وجعلها موضوعاً لدراسة مستقل الا انها، في الواقع تتفاعل جمعاً فيما بينها اذ لا يمكن ان يكون ثمة فهم لعمل معين دون حضور انماط التأويل الأربعة كلها.

فضلاً عن انه اذا كان تفسير العمل الفني تاريخياً يعني مقارنته بالاعمال الاخرى لغرض كشف تتابع معين، فعندئذٍ ينكر التفرد المحايث للعمل بوصفه فناً قدر ما يكون العمل متحولاً الى نتاج سوسيوثقافي لاحدائه السابقة او لبيئته. لهذا، ليس للعمل الفني اي مكان في التاريخ.

(1) المصدر السابق، ص50.

(2) ادوارد سعيد: العالم، النص، والنقد/ العرب والفكر العالمي / العدد 6 مركز الانماء القومي، بيروت 1989، ص132.

ويتناقض طابع التأويلات المؤقت، باتكال هذه التأويلات على منظورات تاريخية متعالية باستمرار، تناقضاً شديداً مع مدة العمل الفني، وينبغي ان تتوصل نظرية التأويل الفني التطبيقية الى تفاهم مع التوتر القائم بين محاثة الفن وتاريخانية التأويل. لقد ظهرت اليوم نظريتان عامتان، في الأقل، للتأويل تتخذان من المشكلة مواقف متضاربة. فمن ناحية تبدو نظرية بارت البنيوية، التي تهدف الى توليد علم للفن، نظرية شكلانية لالا تاريخية تماماً، ومن ناحية اخرى تصر هرمنيوطيقا غادامير الفلسفية، التي تحذو حذو هيدغر في تحليل زمانية temporality الفهم، على ان الفن تاريخي اساساً. وتعد المواجهة مع العمل الفني مشروع للفهم التأويلي، وليست تلقياً وتقديراً سلبياً وبعيداً لموضوع مستقل، وتعد الحركة نحو الفهم الذاتي لدى المؤول من اساسيات فهم العمل الفني.

ونظراً الى ان الفهم الذاتي لا يحدث في الفراغ بل يشتمل على تحقيق اعتقادات حقيقية حول ذات المرء وموقعه، تتحدث الهرمنيوطيقا الفلسفية عن الحقيقة، بالمعنى الواسع للكلمة، المتجلية في الفن والتاريخ.

ولكن تعاد طريقة التكلم على الحقيقة، لا على التأويل حسب بل على الشعر والفن عموماً، ينبغي لغادامير انتقاد الجمالية الفلسفية السائدة، واذا انطلقنا من (كانت Kant على وجه التحديد، نجد ان هذه الجمالية التي تذوقت الفن قد حولته الى موضوع لوعي جمالي متلق ونزيه).⁽¹⁾

ان المهمة المعنية بالتفكير بالفن لم تعد ممتثلة بتفسير الجمال الازلي للطبيعة بل بتوضيح شروط العملية التي يصبح بها الفن مفهوماً ومؤولاً. وتحدث هذه العملية في الوقت الملائم، وفي التراث التاريخي للحوارات المتعاقبة مع العمل الفني، وينبغي التأمل بهذا التراث ذاته اذا ما اريد فهم العمل الفني وفهم المواجهة الحوارية معه، وسيكون العمل الهرمنيوطيقي السليم على معرفة بقوة هذا التراث الفاعلة. وعليه، فانه في الوقت الذي يدرك فيه هذا الوعي الحقيقة التي يستحصلها عن طريق مواصلة تشويه التأويلات السابقة، سيكون عارفاً بتاريخيته ايضاً، ولهذا السبب، يكون الوعي الهرمنيوطيقي مجبراً على التأمل الذاتي باستمرار، اي سيكون مضطراً الى تفحص حدود وعيوب مناهجه التأويلية ونتائجها.

(1) المصدر السابق، نفس الصفحة.

ولهذا يكون التأمل بالطابع التاريخي للفن، اي بالطريقة التي يتم بها توليد تراث التأويل الذي يرسخ فيه الحاضر نفسه، لحظة اساسية للتفكير التأويلي والابداعي عند غادامير. وبذا يمكن وصف التأمل التأويلي بأنه تاريخاني مدرك لحدوده، ويؤخذ في بعض الاحيان تفسير الاطروحة القائلة "ان اعتقادنا وافكارنا ونظرياتنا جميعاً خاضعة للتغير وستتغير"⁽¹⁾ على انها توحى بضرورة تغيير اعتقاداتنا الان الا ان هذه نتيجة غير صالح - فهي لا تتولد بسهولة، ونحن نؤمن باعتقاداتنا الحالية لاننا نعتقد انها مدعومة او قابلة للدعم. ونعترف، مع ذلك، انه اذا ظهر دليل جديد معاكس لها فاننا سنكون راغبين بتغييرها، وربما سنغيرها، وحتى ذلك الحين ليس هناك مسوغ لعدم الاعتقاد بما نعتقد، ولهذا السبب فان الاعتقاد يغير الاعتقادات لا يعني انه لم يعد هناك اي اعتقاد ممكن. بل يوحى فقط بضرورة ادراك ان الحقائق قد لا تكون ازلية وان علينا ان نكون راغبين بتغيير الاعتقادات، اذا كان لدينا المسوغ الجيد لمثل هذا التغيير.

يصر الموقف التأويلي على ان كل قراءة للعمل الفني تحوي مادة موضوع ضمنية يحيل اليها العمل وتوجه استيعاب المتلقي الى فهم يمكن ان يقال عنه بأنه صحيح. ويمكن ان يثار الاعتراض على ان الاهتمام بمادة الموضوع يكون ملائماً لاعمال معينة أكثر من غيرها. ويستلزم فهم العمل فهماً لمادة الموضوع التي يتحدث عنها ذلك العمل، حتى وان مثل هذا الموضوع طبيعة العمل ذاته، فضلاً عن ضرورة التأمل (الواضح الى حد ما) في الدوافع الادراكية التي تكمن خلف العمل وذلك لفهمه وجعله موضوعاً للبحث ولهذا السبب ينبغي له ان يشتمل فهم العمل على عملية فهمة ذاتي ايضاً: اذ ان ما ينبغي فهمه ليس مكونات العمل والعلاقات التي بينها فقط، بل اسباب ممارسة العمل دعواه الى المتلقي.

لا تستلزم هرمنيوطيقا غادامير، بوصفها نظرية فلسفية لطبيعة الفهم والتأويل، اي منهج معين للنقد التطبيقي، الا انها قد اثرت، على الرغم من ذلك، نقاد الأدب المعنيين بقضايا المنهجية. والحق ان أكثر جوانب النظرية الهرمنيوطيقية تأثيراً هو تركيزها على التأثير، اي على تراث تلقي الاعمال الفنية بوصفه عاملاً مهماً لفهم هذه الاعمال، وفهم الفن ذاته، وتتميز اية نظرية نقد، تركز على المعنى وتلقيه بدلاً من القصد السايكولوجي ولحظة الخلق، بانها ذات صلة بالتراث الهرمنيوطيقي عند هيدغر وغادامير. فبعض نقاد الادب-مثل (ايميل شتاينغر وهانز روبرت يابوس-هم الأكثر تأثيراً بهذا التراث، لكن ينبغي فهم البعض الآخر منه-مثل

(1) صلاح فضل: علم الاسلوب، مبادئه واجراءاته، ط3، النادي الادبي الثقافي، جدة، 1988، ص 20.

الناقدين الأمريكيين ستانلي فشر وهارولد بلوم-ضمن سياق هذا التراث أيضاً⁽¹⁾ ولا يوجد منظر واحد للنقد التطبيقي يمثل أفضل تعبير عن روح الفلسفة الهرمنيوطيقية، إلا من المفيد استعراض بعض النظريات التي تفسر التطبيقات-أو سوء التطبيقات - الممكنة للمفهوم الهرمنيوطيقي المركزي للوعي الذاتي في نظرية التاريخ الأدبي.

أما هانز روبرت ياوس (تلميذ غادامير سابقاً وباحث في الأدب الفرنسي) فقد طور المفهوم المنهجي للهرمنيوطيقا-أي، تاريخ التأويلات وتفاعلها مع الاطرادات التاريخية الأخرى، ويعد ياوس، مع ذلك، الأكثر قرباً من روح نظرية غادامير عموماً، ففي مقاله المهمة "التاريخ الأدبي تحدياً للنظرية الأدبية" Literaturgeschichts als Parovokation der literaturwissenschaft، يقترح منهج التلقي الذي⁽²⁾ "لا يسعى، عبر التاريخ وراء نجاح الفنان وشهرته الذائعة الصيت وتأثيره حسب، بل يبحث أيضاً في الشروط التاريخية لإدراكه وتغيراته"، ويصر ياوس أكثر من غادامير على أن الفهم التأويلي لا يشتمل على لحظة إعادة إنتاج متكررة حسب، بل على لحظة إنتاجية أيضاً ويحاول تقييم العمل الفني تقيماً فنياً-بالمعنى الدقيق للكلمة- بدلاً من تقييمه سياسياً وأخلاقياً أو دينياً، أن يضمن الاعتبارات التأويلية بين معايير جماليته، ولهذا يضيف إلى المعايير الاعتيادية الخاصة بالجودة الجمالية (مثل التساوق والفردية، والتفرد، والولاء للشكل الفنية) شروطاً معينة مثل "وزن" العمل الفني في ميزان التاريخ، والقدرة على خلق معنى العصر أو معنى التراث.

توحي هذه المناقشة الموجزة بأن للتقييم أثراً كبيراً في التاريخ الفني. ومن غير الممكن أن تتمثل مهمة التاريخ الفني بمحض جمع الحقائق عن أصول العمل الفني، فلكي تدرج الأعمال تحت عنوان مشترك لحركة أو حقبة ما، فإن هذا يعني موازنة القيمة النسبية لمختلف الأعمال لتحديد التي تتمتع بأهمية كافية لتعريف الطبقة class. وعلى الرغم من أن هذه الملاحظة تنطبق على الموضوع الذي نحن بصدد، يبدو أنها لا تحمي مشروعاً ما، مثل مشروع التاريخ الفني، إذ أن تفسير أعمال الفن يفترض سلفاً جواباً لسؤال طبيعة الفن، ويكون مثل هذا الافتراض الضمني المسبق اشكالياً لا بسبب تباين الرأي إلى حد كبير، بل لأنه جزء أساس من المشروع الإنساني - التأويلي الذي يهدف إلى إثارة السؤال القائل "ما الفن؟". ولذا تعد العودة إلى الماضي ضرورية لرؤية الكيفية التي فهم بها الفن سابقاً.

(1) صلاح فضل: شفرات النص، بحوث سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، دار الفكر، القاهرة، 1990، ص 70.

(2) جوليا كرسيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991، ص 78.

لذا تعد نظرية ستانلي فش القرية من الهرميوطيقا الفلسفية باصرارها على ان العمل الفني لا يأتي الا ليكون في عملية فهم وتأويل، ويرى فش ان الرسالة سيطرة مهمة على استجابة المتلقي ولهذا ينبغي لها عدم استبعادها بوصفها عديمة الصلة بالموضوع، وفش نفسه لا ينوي التحدث عن الدلالة بمعنى انها مذهب او "قيمة" Value فهو يصر، حينما يطبق منهجه، على ان "هذا المنهج يفرض الاجابة عن" او حتى طرح "السؤال الآتي" ما الذي يتحدث عنه هذا العمل". فمنهجه يتجنب دائماً "الوصول الى" غاية" العمل الفني لان الرسالة هي، في الاقل، جزء من الاستجابة للعمل. وقد يبدو ان هذا الامتناع، مضافاً اليه حقيقة ان منهج فش يجعل من الصعب القول ان⁽¹⁾ هذا العمل افضل من غيره، او حتى ان العمل نفسه جيد او رديء. اي ان الغاية الاساسية هي فعل التأويل ذاته الذي يولد العمل الفني اساس حد ان العمل لا يكون موجوداً على نحو مستقل عن تراث التأويلات الذي يفهم منه هذا العمل.

ولهذا تعد نظرية التأويل الفني نظرية جوهرية جداً بالنسبة للفن ذاته، ولا ينبغي لنا تفسير الفن بتحويله الى عوامل خارجية مثل الصور او الافكار او المعطيات او الظواهر، ولانها نظرية تأويل، لذلك فانها تتحاشى المفارقة لانها تعترف بكل من ضرورة ان نعد الفن محايثاً، وضرورة ان لا تتجرد هذه المحايثة من التاريخانية، ولهذا اذا مثلت لوحة ما قراءة للوحدة سالفة، سواء أحدثت القراءة حقاً ام لا، ينبغي ان تكون القراءة من نوع خاص، وينبغي ان تمتع تأثير اللوحة السالفة من ان يطغى على اللوحة الجديدة ويخضعها.

هذا يعني ان الحقيقة الفنية تأويلية، بمعنى من الضروري استحضار العمل الى تأويل ينبغي لنا فهمه، وتثير هذه الخطوة خطر النسبية، اي امكان قراءة اي شيء في العمل، ولهذا السبب ينبغي ان يكون نقد التأويل وصلاحيته ومشروعيته ممكناً، الا ان النقد لا يكون ممكناً الا اذا كان فهم العمل تأويلياً (ولو واعطي التأويل الوحيد الصحيح للعمل مباشرةن لما كان نقد الفهم ضرورياً او حتى ممكناً). وفهم الكيفية التي يتم بها تأويل العمل، لابد من فحص الفهم الذي اشترط التأويل، اذ ان فهم العمل ذاتي ايضاً، الا ان مثل هذا الفهم الذاتي يكون تأويلياً دائماً. طالما كان الشخص القادر على اخضاع نفسه بموضوعية غير موجودة. وينتج عن ذلك، اولاً، ان الفهم هو فهم ذاتي، وان من الضروري ان يتضمن النقد نقداً ذاتياً ايضاً. اذ يشتمل نقد التأويل الآخر على تأويل، طالما ان هذا التأويل يكون تأويلياً بحد ذاته، لذا يكون النقد

(1) جوليا كرسيفا: نظرية التلقي، اشكالات وتطبيقات، الرباط، 1993، ص 80.

الذاتي خاضعاً للتنظيم – حتى وان كان الناقد غير قادر على تحديد عماءه، بل حتى وان كان يعتقد ان التأويل كله يشتمل على العمى والبصيرة معاً.

وثمة نتيجة اخرى تبين ان التأويل سيرورة تاريخية، بالدرجة الاساس، اي انه نتيجة التفاعل النقدي لمجتمع الخطاب، ولهذا يعد رد فعل الآخرين على التأويل اختباراً مهماً لقيمته، فضلاً عن انه اذا كان التأويل يتجه صوب التأمل الذاتي والمنهجي، اي انه اذا لم يكن التقدير دوغماً بل واعياً ذاتياً، فان هذا الوعي سيتضمن وعياً هرمنيوطيقاً، بالضرورة- اي ادراكاً هرمنيوطيقاً لتراث التأويل الذي يؤثر في الفهم الحاضر. (1)

ولهذا السبب يشتمل التأويل على تأويل ذاتي لتراث تلقي العمل.. وتنطوي التأويلات الجديدة على قوة نقدية قدر ما تتواصل بالحوار مع العمل وتظهر حدود استكشافات العمل السابقة، ومع ذلك، لا يمثل فعل النقد الضمني او العلني للتراث خصاماً معه، اذ يمكن ان يكون نقد التراث طريقة للارتباط بالتراث، اي لاطهار حقيقة التراث من خلال كشف زيف ما يراه الحاضر خطأ بأنه "موروث".

ان المرء ينظر الى الرسم الا انه لا يقرأه، وان رسماً قديماً على زهرية ما او تمثالاً قديماً الا يعد نصاً قديماً، فنحن لا نعرف بعض الحضارات القديمة الا من خلال اعمالها المشروحة التي يمكن رؤيتها، ولكن لا يمكن قراءتها، لان الكلمة المصاحبة لها لم تعد غامضة الان. فهل يعجز المرء عن الحكم على النوعية الجمالية لهذه الاعمال بسبب عدم امكان تأويل مضمونها الانساني – التاريخي حسب؟ اذ تبدو حجته القائلة اننا "نرى" احد الرسوم القديمة ولسنا "نقرأه" وان الرسم ليس نصاً، صحيحة للوهلة الاولى. ويشتمل العمل الجمالي، مع ذلك على فكرة مؤداها ان العمل الفني يتعالى على اية سياقات معينة فيتجلى لنا مباشرة كما هو في ذاته بمعزل عن اهتماماتنا الخاصة.

وحالما نريد فهم الكيفية التي يعمل بها العمل الفني بوصفه فناً، بعبارة اخرى كيف يستحوذ على اهتمامنا ولماذا – فعندئذ تبدأ مهمة الفهم التأويلي والهرمنيوطيقي، وتشتمل رؤية الرسم على مشروع بحث لكل من الرسم وانفسنا من ناحية ومعايرنا وتوقعاتنا من اجل رؤية العمل بالصورة التي نراه بها، من ناحية اخرى.

ان العمل الفني يخبر المرء بشيء ما، ولا يكون ذلك بالطريقة التي تقول فيها الوثيقة التاريخية شيئاً ما للمؤرخ فالعمل الفني يقول شيئاً ما لكل فرد كأنه قد قيل من اجله خصيصاً، اي

(1) ينظر: اديث كروزويل: عصر البنيوية/ ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 274-275.

كشياء حديث ومعاصر، فالمهمة اذن تقدم نفسها بانها فهم معنى ما يقال، وجعل هذا المعنى مفهوماً للفرد وللآخرين. ويقع العمل الفني اللالساني، ايضاً ضمن النطاق الحقيقي لمدى الانشطة الهرميوطيقية، ولا بد من توحيد مع الفهم الذاتي لكل فرد ولهذا يرتكز غادامير على الطريقة التي يؤثر بها موقع المؤول في ادراك العمل او فني ادراك الماضي واسباب اعتقاد المؤول، اعتقاداً مشرعاً، بأن تأويله حقيقي.

لذا فان النظرية الهرميوطيقية لاتجعل النقد مستحيلاً، بل ان التأمل الهرميوطيقي هو الذي يجعل النقد ضرورياً، وتتطلب حركة التأويل المستمر وعياً بالظلال التي تلقيها التأويلات القديمة على الاعمال الفنية، كما انها تتطلب محاولة اضاءة هذه الظلال بتسليط ضوء جديد عليها، ونظراً الى ان كل تأويل يعد متحيزاً دائماً، يكون كل تأويل، بالحد الذي يضيء اجزاء مختلفة من مادة الموضوع، نقداً ضمنياً في الاقل لتأويلات اخرى.

ربما نستطيع ان نستدل من ذلك على ان غادامير يتركنا مع استنتاج ثوري مؤداه ان بالامكان قول اي شيء على الاطلاق، وينبغي على التأويل الارتباط، ولو على سبيل المقارنة، بالتراث، اي بعمل التاريخ او بفكرته، وبسبب هذه الصلة الأساس ينبغي ان يصبح التأويل، اذا ما اريد له فهم قوته وصلاحيته، مدركاً للطريقة التي يرتبط بها بالطريقة التي تعمل بها الافهام الموروثة المسبقة في هذا التأويل تحديداً.

لقد قدم هانز - غادامير⁽¹⁾ نظرية تأويلية اكثر اكتمالاً، كرست لمناقشة الحقل التأويلية مناقشة وافية، ولا بد لاي طالب او دارس من ان يرغب في معرفة ما اذا كانت هذه الهرميوطيقا الجديدة تقدم وصفاً عقلانياً لعمليات الفهم والتأويل ام لا، والسؤال المركزي الذي يراود ذهن المشتغلين يخص الاسس التي بناء عليها يقال عن تأويلاتهم بأنها صحيحة وعن رؤاهم انها صالحة.

ان التأويل الجديد هو الذي يجعل هذا التصحيح ممكناً من خلال المقارنة التي يمثلها مع التأويل القديم: اذ يشير غادامير الى ان المسألة التي تم فيها التعرف الى الانحياز السابق وكشف النقاب عنه "لن يتم التوصل اليه الا حينما يكون بالامكان رؤية ما هو صحيح امامنا بعيون جديدة" وما لم يحاول الدارس ان يتناول سيزان (مثلاً) ان يرى سيزان بطريقة جديدة، فانه سيظل متجمداً في منظورات المؤولين السابقين وتشويهاتهم، وربما ينسى هذا الدارس احتمال وجود تشويهاات ويصبح اعمى عن النقد.

(1) ينظر: جورج غادامير: تجلي الجميل، مصدر سبق ذكره، ص70، 71، 72، 73.

المبحث الثاني

النظرية التأويلية والافراط في التأويل

الخطاب عالم مفتوح النهايات، واللغة ليس بإمكانها القبض على معنى سابق الوجود، على النقيض فان مهمة اللغة هي اظهار تزامن الاضداد اذن، فاللغة تعكس قصور الفكر في العثور على اي معنى متعال، واي نص يدعي شيئاً واضح المعنى فهو كون محبط. ومجد المتلقي يتأسس باكتشاف ان النصوص يمكنها ان تقول كل شيء عدا ما قصد مؤلفوها ان تعنيه، ومجرد اكتشاف المعنى المزعوم نكون على يقين بأنه غير حقيقي والخاسرون هم الذين ينهون القراءة بقولهم (افهم..).

وعليه فان المتلقي الحقيقي هو من يدرك ان سر النص هو خلاؤه، حيث ان النص ما ان يفصل عن ناطقه وعن الظروف المتعينة لنطقه، فهو يطفو في فراغ مدى مطلق بإمكانية كل التأويل المحتملة.

(يلزم اكو نفسه بوضع علامات لنقاش سريع التغير، حول طبيعة المعنى وحدود التأويل، فيمكننا من سير نطاق التأويلات الممكن قبولها وبالتالي تحديد قراءات معينة كتأويل مفرط).⁽¹⁾

في التأويل لكي يتم تقرير المثل يمكنه ان يؤثر في المثل، كان على التطبيق السيميائي الهرمي ان يحدد معنى التماثل، غير ان معياره للتماثل قد اظهر عمومية بالغة التسامح ومرونة. فلم يتضمن تلك الظواهر التي قد نضعها اليوم تحت عنوان التماثل المورفولوجي او التشابه النسبي فحسب، بل كل نوع من البدائل الممكنة والتي اجازها التراث البلاغي، بمعنى مقارنة، الجزء تعبيراً عن الكل، الحدث او الممثل، وهكذا فصاعداً، لقد استللت القائمة التالية من المعايير الموضوعية لربط الصور او الكلمات.. لا من مقالة في السحر بل من اساليب تقوية الذاكرة في القرن السادس عشر او مهارة التذکر. والمقتطفات مشوقة- بعيداً تماماً عن الفرضية الهرمسية.

ونكتشف في سياق ثقافتنا الخاصة عن آليات متلازمة شاع قبولها كآليات فعالة:

1. بالمشابهة، التي تنقسم بدورها الى تشابه في الجوهر (الانسان كصورة كونية مصغرة)، الكيف (العلامات العشر للوصايا العشر)، بالكتابة والتناقض (الأطلس والفلكيين او

(1) امبرتوايكو: التأويل والتأويل المفرط، مصدر سبق ذكره، ص 258.

- علم الفلك، الدب bear للرجل سريع الغضب، الأسد للكبرياء، شيشرو للفن والخطابة).
2. المجانسة اللفظية: الحيوان dog للمجموعة النجمية Dog.
 3. بالسخرية او التباين: الغبي للدلالة على المتعقل.
 4. بالعلامة: الأثر للدلالة على الذئب، او المرأة التي اعجب بها تيتوس Titus بنفسه للدلالة على تيتوس.
 5. بكلمة ذات نطق مختلف: San J Sanum [عاقل].
 6. بتماثل الاسم: Aristotle Arista.
 7. بالنوع والجنس: نمر لحيوان.
 8. بالرمز الوثني: نسر للآله جوبنير.
 9. بالشعوب الفرس للسهام، الحيثيون للخيل، الفينيقيون للأبجدية.
 10. بالرموز الفلكية: العلامة للمجموعة النجمية.
 11. بالعلامة بين الأداة والوظيفة.
 12. بمزية شائعة: الغراب للثيويين.
 13. بالعلامات المعماة: النعمة للعناية الإلهية.
 14. وأخيراً، ارتباط فردي خالص، اي مسخ لأي شيء يراد تذكره (1) وكما نرى، فأحياناً يكون الشئان متماثلين بسلوكهما، واحياناً بشكلهما، واحياناً اخرى بحقيقة انهما يظهران معاً في سياق محدد. وطالما ان هناك علاقة ما يمكن تأسيسها، فان المعيار يصبح غير ذي أهمية. فما ان توضع آلية التشابه موضع الفعل فلن يكون هناك ما يضمن توقفها. وبدورها، الصورة، التصور، الحقيقة، المكتشفة تحت حجاب التماثل، سترى بدورها كعلامة لتأجيل قياس آخر. ففي كل مرة يعتقد فيها المرء انه اكتشف تماثلاً، فانه سيشير بدوره الى تماثل آخر، في تواصل لا نهائي، وفي كونه يهيم عليه منطق التماثل (والتعاطف الكوني) فان للمؤول الحق واجب الظن في ان ما يخال للمرء انه معنى علامة، هو في الواقع علامة لمعنى آخر.
- يوضح هذا مبدأ مهماً آخر في التطبيق السيميائي الهرمسي: اذ تماثل شئان، فيمكن لاحدهما ان يكون علامة للاخر والعكس صحيح. ومثل هذا المسار من التماثل الى التطبيق السيميائي لا

(1) بيير ماشيري: الشرح والتأويل: ترجمة: عبد المحسن الموسوي، انوال الثقافي، الدار البيضاء، 1984، ص 90-91.

يتم على نحو آلي. هذا القلم مماثل للقلم الآخر، ولكن هذا لا يؤدي بنا الى استنتاج امكانية استخدام الأول لتعيين الآخر (باستثناء حالات معينة للتدليل بالاشارة، ويحسبها، لنقل، اريكم هذا القلم كي اطلب منكم ان تعطوني القلم الآخر او شيئاً ما يؤدي الوظيفة ذاتها، ولكن التطبيق السيميائي بواسطة الظاهري او المباشر يتطلب اتفاقاً سابقاً). كلمة كلب ليست مماثلة للكلب. وبورتوريه الملكة اليزابيث على طابع بريد انكليزي يماثل (بحسب توصيف محدد) انساناً معيناً هو ملكة المملكة المتحدة، وخلال صلته بها يمكن ان يصبح شعاراً للمملكة المتحدة، وكلمة خنزير Pig لا تماثل اياً من الخنزير، ومع ذلك فانه نظراً الى التماثل المؤسس ثقافياً بين العادات الفيزيقية للخنزير Swine والعادات الاخلاقية للديكتاتور، يمكنني استعمال كلمة خنزير للاشارة الى احد السادة المذكورين سلفاً. يمكن للتحليل السيميوطيقي لمثل هذه الفكرة المركبة كالتماثل، ان يساعد على عزل اوجه الخلل الأساسية للتطبيق السيميائي والهرمسي وخلالها عزل اوجه الخلل الاساسية في العديد من اجراءات التأويل المفرط Overinterpretation.⁽¹⁾

وما لا يمكن تفنيده هو ان الكائنات الانسانية تفكر (ايضاً) على اساس من الهوية والتماثل، وفي الحياة اليومية، على اي حال فانه حقيقي اننا نعرف عادة كيف نميز بين التماثلات الدالة وذات الصلة بالموضوع من جهة وبين التماثلات المتوهمة والاتفاقية من جهة اخرى. ولكي نقرأ كلاً من العالم والنصوص بارتياح، فعلى المرء ان يُعد بنحو مفصل شكلاً من اشكال المنهج الاستحواذي، الشك، في حد ذاته ليس حالة مرضية، كما ان البيئة قد تعتبر علامة Sign على شيء آخر فقط بشروط ثلاثة: لا يمكن ان تكون مفسرة بشكل أكثر اقتصاداً، انها تشير الى علة مفردة (أو الى مجموعة محددة من العلل الممكنة) وليس الى عدد غير محدد من العلل غير متجانسة، وانها تلائم البيئات الأخرى.

ان التقدير المفرط لأهمية المفاتيح يتولد غالباً عن النزوع زائدة للنظر الى أكثر العناصر فورية في الظهور كدال Significant، في حين ينبغي للحقيقة انها مفتاح ظاهر ان تمنحنا الادراك بأنها مفاتيح قابلة للتفسير بحسب مصطلحات أكثر اقتصاداً بكثير. ومثال على الاسناد المتصل بالعنصر الخطأ يزودنا به المنظرون للاستقراء العلمي، (ويذهب التطبيق السيميائي الهرمسي بعيداً جداً، وبالتحديد ممارسته للتأويل الظني suspicious، بحسب مبادئ السهولة والتي تظهر في كل نصوص هذا التراث. اولاً، طريقة التساؤل تقود الى التقدير

(1) ينظر: بيير ماشيري / الشرح والتأويل، مصدر سبق ذكره، ص 70-71.

المفرط لأهمية المصادفات القابلة للتفسير بطرق أخرى. كانت هرمسية عصر النهضة تروم (توقيعات)، اقصد مفاتيح مرئية تكشف العلاقات الغامضة ومثالنا على التؤول المتماثل. المسمى أوركيد orchid له بصيلتان كرويتان، وهما تبدوان في هذا متشابهتين على نحو مورفولوجي ملحوظ مع الجهاز التناسلي الذكري. وعلى أساس من هذا التشابه يتابعون اتجاه اقرار العلاقات المتباينة: فمن التشابه المورفولوجي ينتقلون الى التشابه الوظيفي. فزهرة الاوركيد لا يمكنها الا ان تحوز ممتلكات سحرية مع الاخذ في الاعتبار الجهاز التناسلي).⁽¹⁾ في النظرية يمكننا دائماً ابتكار منظومة تقدم مفاتيح clues غير مترابطة ولكن مقبولة، ولكن في حالة الاعمال الفنية، فهناك على الاقل دليل يعتمد على عزل النظير isotope الدلالي المتصل بالموضوع. ويعرف (جريماس "النظير isotope" باعتباره مركباً من المقولات الدلالية المتعددة يجعل من القراءة المنتظمة لقصة امراً ممكناً. والمثال الآخر الأكثر جلاء وربما الأكثر ادعاءً للقراءات المتناقضة يُعزى الى امكانية عزل النظائر النصية المختلفة).⁽²⁾

أحاول ان أوضح الاتصال دياليكتيكي بين قصد العمل وقصد المشاهد. والمشكلة هي، اذا ما أدرك المرء الملقود ب(قصد المشاهد) فسيبدو الأمر أكثر صعوبة أن يحدد على نحو مجرد المقصود (بقصد العمل الفني) وقصد النص لايعرض على سطح النص، أو اذا عرض فسيكون ذلك في شكل رسالة مختلصة. على المرء ان يقرر ان (يراهها) هكذا يكون ممكناً الحديث عن قصد النص فقط كنتيجة للتخمين من جهة القارئ. وتقوم مبادرة المشاهد، أساساً على القيام بتخمين حول قصد العمل الفني.

العمل الفني هو أداة متخيلة لانتاج مشاهدته المثالي. وأكرر ان هذا المشاهد ليس هو القارئ الذي يقوم بالتخمين (الوحيد الصحيح). يمكن للعمل أن يتنبأ بقارئ مثالي مؤهل لتجربة تخمينات لانهاية. القارئ التجريبي هو مجرد فاعل يقوم بالتخمينات حول طبيعة القارئ المثالي المقترض من قبل النص. وحيث لان قصد العمل هو أساساً انتاج قارئ مثالي قادر على القيام بتخمينات حوله فان مبادرة القارئ المثالي تقوم على تصور المؤلف التجريبي حيث يتوافق في النهاية، مع قصد النص. هكذا، فان أكثر من عامل متغير parameter يستخدم

(1) لوسيان كولدمان: البنية الجزئية والبنية الكلية، ترجمة احمد حميد، مجلة اسفار، العدد 16، بغداد- ايلول، 1993، ص70.

(2) الجرداس جوليان غريماس: البنية الدلالية، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع19/19، مركز الانماء القومي، بيروت، 1982، ص89-90.

بكي يجعل التأويل صالحاً، فالنص موضوع ينشئه التأويل خلال الجهد الدائري لجعل نفسه صالحاً على أساساً مما يكونه له.

لا بد من تعيين ان (الدائرة الهرميوطيقية) القديمة والتي لازالت صالحة. ان ندرك قصد العمل يعني أن ندرك الاستراتيجية السيميوطيقية. وحياناً ما تكون الاستراتيجية السيميوطيقية قابلة للاكتشاف بناء على العادات الأسلوبية المؤسسة once upon.

الفصل الثالث

التحليل

يتألف التكوين في عمل (جواد سليم 1920-1961)، (الشكل رقم 1)، من علامة مهيمنة هي المرأة، التي تقع في مركز الانشاء وتبين بالحجم على العمل ككل، وتساند هذه العلاقة، ايضاً وجود رأس المرأة المستلقي على الجهة اليمين، وبه تصبح الوحدة التكوينية الاساسية في هذا العمل هي الشكل المرسوم للمرأة. وتظهر كل الوحدات التكوينية الاخرى والتي اغلبها هندسية وتجريدية، بمثابة الخلفية للوحدة التكوينية الرئيسية (المرأتين)، يمثل توضيحاً للاشكال في مواقعها دون تدخل من تلقي نوع من الاقتصاد في التأويل: واذا اردنا ان نصعد هذا التأويل مقارنة مع ما سلف، تستحضر علاقة تظهر مهيمنة كونها تسحب عين المشاهد وهي الموجودة في الزاوية العليا اليمين من العمل وبهذا الشكل (X) وتساندها بالشكل واللون علاقة موجودة بجانب جسر المرأة، بمعنى ان هناك مثلث ازرق بجانب جسد المرأة، وتساند هذه العلامة بالشكل، العلامة يبتدئ بها ثوب المرأة، اي يبتدئ بمثلث ايض (V) وبهذا الشكل، ويتألف ثوبها من تناول خطوط مثلثة (عددها 4)، اما الوحدات التكوينية الهندسية الاخرى الهامشية والتي تؤلف علامات مساندة فهي المربع □ وقبل ان نبدأ بالتأويل الذي تمثل فيه خطوط الاقتصاد مفاتيح للدخول الى التأويل المفرط نذكر ملاحظة تكوينية اخرى في العمل وهو ان وجهة المرأة المستقلة القريب من الاستدارة مقسوم الى نصفين وبهذا الشكل ، ولا بد من ان نذكر ان عنوان العمل هو (تجميل) وقد يبقى العنوان هامشياً وقد يشكل مفتاحاً مسانداً للتأويل.

تفترض الباحثة انه من الممكن ان نضعد التأويل الى الحد الذي تزيح بها بعض المستويات والانساق لنصل الى معنى مستتر يشغل تحويل الاشكال ومواقعها وتجاورها وعلاقتها مع بعضها وكما يلي:

ان العلاقة التي تتشكل من مثلثين (Δ) تأول تاريخياً وضمن سياقها الثقافي الى فترة انجازها التاريخية ومعناها مثلاً في الكتابة الصورية حيث يظهر المثلث في الكتابة الصورية ليشير الى كلمة امرة (مونوس)*، في حين يظهر مثلث في الكتابة الصورية ايضاً ليشير الى كلمة ثور وبه يكون ذات الشكل يؤشر الى المرأة = الخصب ويؤشر الثور الذي هو في الفكر العراقي دلالة للخصوبة ايضاً وبه يكون تعالق المثلثين بهذا الشكل هو علامة للعلاقة بين الرجل والمرأة وهي دلالة خصوبية.

هذه العلاقة المزدوجة نستطيع ان نساندها بكون المثل المنفرد الذي يظهر بجانب المرأة وبذات اللون في المثلثين السابقين وبه تكون المرأة مشخصة بالرسم ويكون المثلث دلالة على الرجل، وذات المثلث يظهر في نقطة حرجة من جسد المرأة وخصوبية، اذا يظهر وهو مجاور لثديها وبهذا الشكل وهذا علامة تساند افتراض الباحثة للمعنى الخصوبي العالي بالعمل والذي توصلنا اليه عن طريق التأويل المقتصد، ومن الممكن ان نساند هذه العلامة ايضاً بالعدد اربعة الذي يظهر في تكرار الخطوط السوداء والبيضاء التي تؤلف ثوب المرأة والعدد اربعة تاريخياً يشير الى الفكر الرافديني الرباعي الخصوبة.

نقارن هذا التأويل المقتصد بدلالة مساندة التاريخية العرفية الى نوع من التأويل المفرط وكالآتي: ان وجه المرأة المستقلة الذي هو مستدير مقسم الى نصفين، وبه من الممكن ان نفسر وجهها على انه علاقة دورة قمرية اذ يمثل الشكلان القمر ونصفه \bigcirc ، ويمثل جزء من غطاء رأسها هلالاً وبه تكون هناك دورة قمرية ممثلة بالمرأة، وتؤشر الى علاقة بين الدورة القمرية الشهرية وبين تكوين المرأة الخصوبي، ومن الممكن ان نساند هذا الرأي بوجود علاقة شكلية في الاعلى تمثل دائرتين $\bigcirc \bullet$ واحدة غامقة والاخرى بلون فاتح وهي تمثل تناوب زمني وبه نستطيع ان نساند افتراضنا انه هناك دورة زمنية، تحقق للعمل السائد للمعنى الخصوبي العالي للعمل الممثل بالمرأتين اللتين تمثلان مركز العمل.

* ينظر: صموئيل كريم: الاساطير السومرية- ترجمة: يوسف داود عبد القادر، جمعية المترجمين العراقيين، بغداد، 1971،

يفترض الباحث انه من الممكن استناداً الى ما يقتضيه التأويل المفرط من ذاتية في المتلقي ان يكون عدد المربعات الملونة الاربعة علاقة مساندة لشكل المربع الذي يؤشر الى الفكر الرباعي الخصوبي وان تساند هذه الاشارة العدد الاربعة المتحرر كعلامة من نسيج ثوب المرأة. وبهذا يفترض الباحث ان التأويل والتأويل المفرط، ادى الى فتح مستويات بالعمل من الممكن ان تبقى مغيبة لولا ممارسة نوع من انفتاح التلقي الذاتي لدى المشاهد. العمل الآخر لـ(جواد سليم)، (الشكل رقم 2)، والذي عنوانه (اطفال يلعبون)، تهيمن وحدة تكوينية تمثل الاطفال، وهذا متأني من التكرار اي تكرار ذات الوحدة (احدى عشرة 11) مرة، اما بالنسبة لجنس هذه العلاقة فتكونه من اثنين، وتسعة ذكور، وهذا تأويلها يكون لصالح العدد اثنين اذ تمثل معنى خصوبي وبه يكون اشتغال هذا المعنى لصالح القيمة الاثوية، وليس لصالح القيمة الذكرية في العمل. وهذا نوع من التأويل المفرط. أما اقتصاداً في التأويل فان العلاقة التي تظهر على الجهة اليسرى من العمل والتي تتكون من صليب داخل دائرة وهذا الشكل يكون الاقتصاد التأويلي هذا الشكل متأني من تاريخيته.

حيث يظهر هذا الشكل وكأنه اشارة مستقرة في اغلب فخاريات سامراء وحسونة، من الالف الخامس قبل الميلاد في العراق القديم، والصليب داخل الدائرة له مفهوم خصوبي اذ ان شكل الصليب المتكون داخل الدائرة له مفهوم خصوبي اذ ان شكل الصليب المتكون من خط افقي يمثل استلقاء (المرأة) والخط العمودي يمثل (الرجل)، يزدوجان ليكونان معنى خصوبي حياتي للصليب الذي يكون مركزه وسطياً اي ان نقطة المركز تكون محورية بين الخط الأفقي والعمودي، كما ان شكل الدائرة في الفكر الرافديني يؤشر الى فكر يعتقد بالعودة وبمعنى انه لا بد ان يعقب الموت الحياة، والجفاف الانبعاث وهذا ما تؤكده اسطورة تموز واينانا في الفكر الرافديني اذن نحن امام علامة مستقرة تاريخياً في التأويل وهي تؤشر الى فكر خصوبي تساند فكرة الاطفال والفكر الامومي الذي يحرك العمل ككل، تساند هذه العلامة، شكل يظهر في ذات الوحدة وقريب من الوحدة السالفة الذكر وبهذا الشكل وقد تطرقنا الى مفهوم هذا الشكل في تحليل العمل (شكل رقم 1).

من الممكن ان نستدل ايضاً على دورة قمرية اثوية للعمل، تحرك المعنى ومن ثم تهيمن على الوحدات التي تكون انشاء العمل وهي الالهة المتكررة، اي ان هناك شكل هلامي يتكرر في العمل ويصوغ او ينوب عن صياغة الاشكال مثل ايدي الاطفال وملابسهم، وتعادل

علامة هذه الاهلة علامة الشكل الدائري الموجود في العلامة المهيمنة والتي تقع في مكان يسحب عين المشاهد من اول تلقي ونقصد به هذا الشكل ويؤكد هذه العلامة (الدورة القمرية الاثوية).

وجود شكل يكمل هذه الدورة التي تتألف من هلال وشكل دائرة ، ونصف دائرة

وهذا الشكل موجود في الزاوية اليمنى من العمل وتؤلف جزء من جسد الطفل وبهذا وان الذي يجعلنا نقول بأهمية هذه العلامة ، وجودها مرة اخرى ولشكل واحد تكوينية تهيم على العمل محورة على الطائرة الورقية التي توجد على اعلى انشاء العمل مكونة صليبا نقطة مركزه تقع في الاعلى، وبه يكون تأويلنا متساند مقارنة مع تأويلنا المفرط، والاثنين يؤديان الى المفهوم ذاته وهو ان هناك معنى امومي اثوي خصوي له جذور تعمل في الفكر الرافديني تشغل اشكال العمل ككل وبكل مستوياتها (الخطية، واللونية، والانشائية). يقف عمل كاظم حيدر (1932-1984) (شكل رقم 3)، في منطقة جامعة بين التجريد في الشكل والتحوير والاختزال والتقليل بمعنى الاقتصاد في الخطوط والكتل التي تنجز الاشكال وبهذا يفتح العمل منطقة واسعة، للتأويل المقتصد ويعطي بالمقارنة مفاتيح للتأويل المفرط.

وفي العمل وحدة تكوينية مهيمنة بدلالة الحجم واللون (السطوع اللوني بالنسبة لبقية التكوين) وكذلك بدلالة موقعها في مركز العمل الوسطي، وتتألف هذه الوحدة من شكلين تجريديين أحدهما يمثل (البراق)، والآخر يمثل هيكل بشري.

وتفترض الباحثة تأويلاً مقتصداً للشكل الذي يمثل (البارق) والذي هو بالمفهوم الميثولوجي (دابة مقدسة) قادرة على الطيران بقدرة اضافية، وتأول هذه القدرة الاضافية بوجود شكل يقع في منطقة بين الرسم واللغة (الكلام والمكتوب) تتوج رأس البراق بهذا الشكل ، وهذا يشير الى التشابه الخطي الى كلمة (الله)، وبالتشابه الشكلي تاج، وبه يكتسب شكل الدابة تأويلاً مقدساً دينياً، ويضع جنسه خارج الجنس الطبيعي المتعارف عليه ويكسبه صفة آلهية او وظيفة آلهية ويساندها هذا الاقتراض وجود الاجنحة المحورة والتي ينجز تحويرها تجانسياً شكلياً جالياً للبراق، الاجنحة الاقرب له سطوع لوني اشد من آخر الذي يمثل الجناح الأبعد والاجنحة لها تحوير يتقارب علامياً مع شكل التاج الموجود على رأس البراق وبهذا الشكل

وبه تكون الصفة.

المقدسة الالهية مؤكدة بالتكرار، والاضافة الاخرى التي تجعل البراق حيوان (ميتافيزيقي) وفوق طبيعي وهو عدد الارجل فهناك ثلاثة ارجل امامية وبهذا الشكل ايضاً ، والتي تشكل تكامل شكلي مع التاج، ورجل اخرى جانبية، ورجل اخرى خلفية وبه يكون عدد الأرجل خمسة، وتشير حركة الارجل بالكامل الى انه هناك حركة انطلاق، وبهذا نكون ساندأ تأويلنا المحدد المقتصد بنوع من التأويل المفرط المساند لفتح العلامات في الشكل المجرد. اما الجزء الآخر من هذه الوحدة التكوينية المهيمنة فهو الهيكل جسد بشري، محور ومختزل ومؤول. ويفترض الباحث ان تحويره بقصد تأويله متأني اولاً من ازاحة الرأس او دمجها او ستره وذلك بالتحوير الذي يمثل الاجنحة العليا، والتي تقع موقع الاطراف العليا (الايدي) للهيكل، وبه يكتسب هذا الهيكل صفة قدسية اولاً لوجود الاجنحة ثانياً لدرجة سطوعه اللوني (الايض) بالمقارنة مع بقية الوحدات التكوينية ثالثاً بغياب الرأس وستره وهذه عادة مارسها المصورون المسلمون (اغفال الرأس واهماله) ولكن هناك جاء اخفائه لقدسيته، والهيكل البشري له ثلاثة ارجل، هذا من تأويل الباحثة وقد يكون قصد المنجز الشكل الثالث هو تكملة للرداء الابيض، واياً كانت تأويلاتنا فان ظهور الشكل بثلاثة ارجل يؤشر الى كون الهيكل البشري شخصية خارقة قدسية بدلالة المؤشرات التي اسلفناها.

ويظهر التأويل لقدسية الشكلين مؤشر له بتكرار ذات الوحدات والتحويلات في الشكلين والتي تتخذ هذا الشكل أو هذا الشكل ، وقد سبق وقد اوجزنا دلالة هذا الشكل الدينية، وبه يكون تأويلنا واضحاً بأن هذا الرسم ذو صفة دينية وقدسية حتى وان لم يكن العنوان موجوداً، وبه تكون افتراضاتنا التأويلية وصلت الى نوع من البراهين الدقيقة.

يقع عمل (كاظم حيدر) (شكل رقم 4)، في منطقة التشخيص المحور، وهو اقل تحويراً واختزالاً من الشكل السابق تحليله (شكل رقم 3)، وبه يكون التأويل فيه محددأ اي مقتصدأ ويعمل هذا على حساب التأويل المفرط، والسبب في ذلك ان العمل له طابع سردي ميثولوجي، فالعمل يسرد مشهدياً، حادثة قطع رأس الإمام الحسين (عليه السلام)، وبه يحفل العمل بكل التفاصيل والعلامات المرافقة التي تساعد على تكوين هذا المشهد الميثولوجي الدرامي.

يتكون انشاء العمل من أربع وحدات تكوينية اثنان منها مهممة بسبب الكتلة التي تستغلها وهي الوحدة الانشائية على جهة اليمين، والوحدة الانشائية الثانية التي تقع في مركز العمل.

اما الوحدة الانشائية الثالثة وهي تتألف من الشمس وشعاعها والرأس المقطوع فهي علاقة مهيمنة وهي مركز للمعنى، والوحدة الانشائية الرابعة هي مرتبطة كسر مشهدي للوحدة الانشائية (رقم 2).

يفترض الباحث تأويلاً اقتصادياً للمشهد وكالاتي:

الرأس المقطوع له علاقة مع الشمس بدليل الخط الشعاعي الرابط بينهما والشمس مقلوبة بدليل هذا على حدث خارق للطبيعة، كما يدل على وجود كارثة طبيعية يقع الرأس في مستوى افقي مع اشارة صليبية تزين صدر الرجل بالوحدة الانشائية (رقم 2) وتأويلنا انه هناك علاقة بين حدث قطع الرأس، وعملية الصلب التاريخية وهناك تظهر قيمة الشهادة والبعث من ثم ومنطقة العزل التي تظهر بين الوجدتين الانشائيتين الاولى والثانية والتي يظهر فيها الرأس تدل على انه هناك انتماء مفصول لكلا المجموعتين ففي اعلى الوحدة الاولى عدد من الخيام وعدد من النساء يرتدين السواد. والوحدة التكوينية (رقم 4) هي تكلمة للوحدة التكوينية (رقم 2) وفيها فرسان مدرعين، اما تأويلنا الآخر والمقارنة والذي يحمل نوعاً من التوسع هو ان جثة الرأس المقطوع تستقر في اسفل الانشاء وهو تأكيد على فناء الجسد، والذي يؤكد على الانبعاث هو اتصال الرأس بشعاع الشمس وهذا يدل على القيمة الروحية للشهادة.

وكذلك يفترض الباحث تأويلاً آخر وهو ان الشخص الذي يحمل الرأس بيده (وهو الشمر) يرتدي قرون وحلة عسكرية، ورغم هذا لا يتوازي حجماً وقيمة مع الشخص الذي يمين على الوحدة التكوينية (رقم 1) وهو الرجل الذي يحمل سيف ويحمل اشارة الصليب على صدره ومن الممكن تأويله على أنه النقيض الأقوى، ودلالة للبعث بعد الشهادة، وموقع الرأس من هذا التكوين في يد الشخص من الوحدة تكوينية (رقم 2) وكأنه في حالة تسليم للوحدة المقابلة يؤكد هذا الافتراض.

النتائج

1- ان النقد لا يكون ممكناً الا اذا كان فهم العمل تأويلياً، وفهم العمل تأويلياً، وفهم الكيفية التي يتم بها تأويل العمل الفني (الرسم)، لابد من فحص الفهم الذي اشترط التأويل.

2- ان الفهم هو ذاتي في التلقي، وان من الضروري ان يتضمن النقد نقداً ذاتياً ايضاً، اذ يشتمل نقد التأويل الآخر، ويجب ان يكون النقد الذاتي خاضعاً للتنظيم.

3- ان التأويل سيرورة تأريخية، بالدرجة الأساس، اي انه نتيجة التفاعل النقدي لمجتمع الخطاب، ولهذا يعد رد فعل الاخرين على التأويل اختباراً مهماً لقيمته.

المصادر والمراجع:

1. هانز جورج جادامير، تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
2. امبرتوايكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.
3. رامن سلدن: النظرية الادبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995.
4. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت، 1994.
5. ادوارد سعيد: العالم، النص، والنقد/ العرب والفكر العالمي/ العدد 6 مركز الانماء القومي، بيروت 1989.
6. صلاح فضل: علم الاسلوب، مبادئه واجراءاته، ط3، النادي الادبي الثقافي، جدة، 1988.
7. صلاح فضل: شفرات النص، بحوث سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، دار الفكر، القاهرة، 1990.
8. جوليا كرسنيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991.
9. جوليا كرسنيفا: نظرية التلقي، اشكالات وتطبيقات، الرباط، 1993.
10. اديث كروزويل: عصر البنيوية/ ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
11. بيير ماشيري: الشرح والتأويل: ترجمة: عبد المحسن الموسوي، انوال الثقافي، الدار البيضاء، 1984.
12. لوسيان كولدمان: البنية الجزئية والبنية الكلية، ترجمة احمد حميد، مجلة اسفار، العدد 16، بغداد- ايلول، 1993.
13. الجرداس جوليان غريماس: البنية الدلالية، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع19/19، مركز الانماء القومي، بيروت، 1982.
14. صموئيل كيرمر: الاساطير السومرية- ترجمة: يوسف داود عبد القادر، جمعية المترجمين العراقيين، بغداد، 1971.
15. عباس الصراف، جواد سليم، وزارة الاعلام، بغداد، 1972.



شكل (1)



شكل (2)

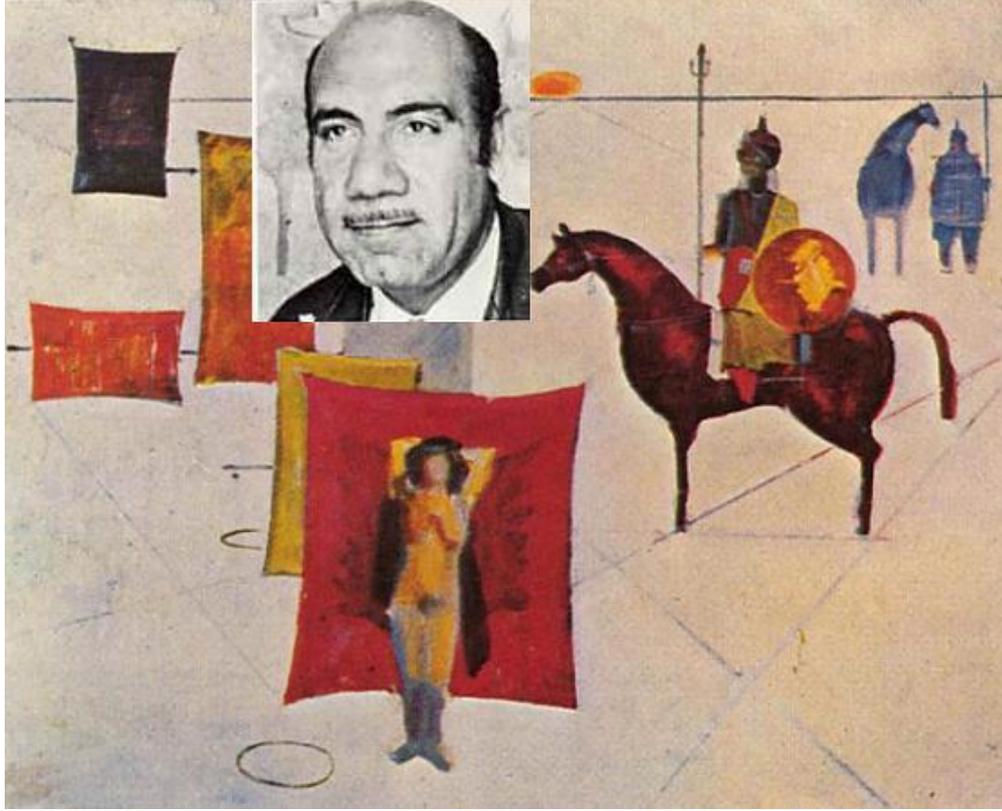


شكل (3)





شكل (4)
126



السيرة العلمية والذاتية:

- الاستاذ الدكتور عياض عبد الرحمن امين.
- ولد في بغداد 1954.
- حصل على شهادة الدكتوراه في فلسفة الفنون التشكيلية الرسم (PHD) بدرجة امتياز عام 1996 من جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة.
- حصل على مرتبة الاستاذية عام 1997.
- فنان تشكيلي له العديد من المعارض الشخصية والمشاركات الفنية الجماعية داخل وخارج العراق.
- له العديد من البحوث والمقالات المنشورة في المجلات والصحف العراقية مثل (مجلة افاق عربية - الثقافية الاجنبية - المورد - الطليعة الادبية - الرواد ... وغيرها).

- له مؤلفات عديدة منها (دلالات اللون في اللغة العربية الاسلامية واشكالية التاويل في الفن العربي السردي ومفهوم اللون ودلالاته في التاريخية).
- شارك في العديد من المؤتمرات العلمية والقاء البحوث والمحاضرات فيها مثل (المجمع العلمي العراقي - مركز احياء التراث العلمي العربي - مركز التقييس والسيطرة النوعية - مركز بغداد للفنون وغيرها).
- له مؤلفات تحت الانجاز كتاب تاريخ الاسلامي / منهجي + الراية عند العرب الوانها ودلالاتها.
- اشراف على العديد من طلبة الدكتوراه والماجستير في مجال التخصص وتخرج العديد.
- ناقش العديد من اطاريح الدكتوراه ورسائل الماجستير.
- قام بفحص الرسائل والاطاريح الجامعية للدراسات العليا بصفة خبير علمي.
- قام بتقييم العديد من البحوث الخاصة بالترقية العلمية من جامعات القطر المختلفة.
- يدرس مادة تاريخ الفن الاسلامي وجماليات الفن العربي الاسلامي وكذلك دراسات في الفنون الاسلامية لمرحلة الدكتوراه بالاضافة لمرحلة الماجستير لمادة الانشاء التصويري والتخطيط للدراسات الاولية.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين - المركز العام.
- عضو جمعية التشكيليين العراقيين.
- عضو نقابة المعلمين المركز العام - بغداد.
- يعمل حاليا استاذ في كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.