التناص في رسوم الفنان العراقي
ضياء العزاوي والرسام الامريكي ستيوارت ديفيز

المدرس الدكتور / علي شريف جبر الصرايفي
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تناول **البحث الحالي (التناص في رسوم الفنان العراقي ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز) من خلال اشتغال هذا المفهوم في رسوم الفنان ضياء العزاوي ، وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، عني الفصل بالإطار المنهجي للبحث ، متمثلا بمشكلة البحث والتي تناولت تسليط الضوء على مفهوم التناص من أجل الوقوف على قوانين وأنواع وآليات التناص بناءً على ما طرحه مجموعة من النقاد والفلاسفة وعلاقة ذلك بفن الرسم لاسيما رسوم الفنان ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز ، كم احتوى على هدف البحث وهو :**

الكشف عن التناص وأنواعه بين رسوم الفنان العراقي ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز وذلك بالإجابة عن السؤالين الآتيين :

أ- ما قوانين التناص بين رسوم الفنان العراقي ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز ؟

ب- ما آليات التناص التي ظهرت بين الفنان العراقي ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز؟

فيما اقتصرت حدود البحث بالنسبة للفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز من عام ١٩١٢ وهو تاريخ بداية تجربته الفنية وحتى عام ١٩٦٤ وهو تاريخ وفاته ، وبالنسبة للفنان ضياء العزاوي من بداية الثمانينيات من القرن الماضي وهو تاريخ اتجاهه إلى الرسم التجريدي المحض وإلى عام ٢٠١٢ باعتماد منهج الدراسة المقارنة ضمن رؤية فلسفية وجمالية بشقيها النظري والإجرائي على السواء . فيما احتوى الإطار النظري على أربعة مباحث ، الأول مفهوم التناص وقوانين التناص وأنواع التناص وآليات التناص ، فيما تناول المبحث الثاني تجربة الفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز من ناحية المرجعيات والسمات الأسلوبية ، فيما تناول المبحث الثالث تجربة الفنان العراقي ضياء العزاوي من ناحية المرجعيات والسمات الأسلوبية أيضاً ، فيما تناول المبحث الرابع العلاقة بين الفنان العراقي ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز من ناحية السمات الفنية والأسلوبية . في حين تضمن الفصل الثالث تطبيقات التناص في رسوم الفنان العراقي ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز عبر إجراءات البحث التي تمثلت في مجتمع البحث وعينته وأداة البحث وتحليل العينة البالغة (٨) نماذج . أما بالنسبة للفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات علاوة على التوصيات والمقترحات وتوصل الباحث إلى نتائج اساسية نذكر منها :

١- ظهر نظام الاجترار بتغيير طفيف بين نصين محددين وهما لوحتا الفنان العزاوي وديڤيز وكان ظهوره بدرجة تناص كلية، حيث تضمن الجانب الأيسر من لوحة العزاوي نموذج عينة (١) تشابهاً كبيراً مع لوحة الفنان الأمريكي (شكل ١) دون أن يعمل على تغييرها أو تحويرها واكتفى بإعادتها كما هي عدا بعض التغيير الطفيف والذي لم يمس جوهرها .

٢- ظهر نظام الامتصاص بين نصين محددين وهما لوحتا الفنان العراقي ضياء العزاوي نموذج عينة (٧) والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز شكل (٧ أ، ب) حيث تضمنت لوحة العزاوي تقاربا مع لوحة الفنان ديڤيز ، حيث تعامل العزاوي مع لوحة ديڤيز تعاملا مركبا تحويليا لم يلغِ الأصل وإنما أعاد صياغته .

٣- ظهرت آلية الإيجاز بين نصين محددين وهما لوحتا العزاوي نموذج عينة (٢) وديڤيز شكل (٢) حيث أن الأشكال المستطيلة والمتداخلة والمتقابلة في لوحة العزاوي هي أقل مما هي عليه في لوحة ديڤيز أي ان العزاوي قام بتلخيصها وإيجازها ، والإيجاز هو طريقة ذاتية داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتياً .

٤- ظهرت آلية الأناكرام (الجناس بالقلب) بين نصوص محددة وهي لوحات العزاوي نموذج عينة (٤ ، ٦ ، ٧) وديڤيز الأشكال (٤ ، ٦ أ– ب ، ٧ أ– ب) وكان ظهورها بدرجة تناص كلية حيث أن العزاوي أعاد تقليب مفردات مختارة وبصورة مختلفة لإنتاج معنى ما .

<u>مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه</u>

لعب النقد دورا كبيرا في نضوج وبلورة الاتجاهات الفنية رغم ان حيزا كبيرا منه كان بدافع التهكم ولنا ان نتذكر تلك العبارات القاسية التي وصف بها النقاد معرض الانطباعيين الاول بعبارة : " لابد من تدهور خلقي عظيم حتى تقبل الدولة هذا النحو من الوسخ " ، او التهكم الممزوج بوصف دقيق لابرز لوحات مونيه عندما وصفوها ب " انطباع غروب الشمس " لينبثق اسم تلك المدرسة التي اطلق عليها : الانطباعية ، وهكذا رافق الفن العديد من الاتجاهات والمدارس النقدية كالنقد الانطباعي والنقد السياقي او مدارس نقدية كالبنيوية والسيمائية والتفكيكية والتناص وغيها فكانت نظرية التناص من بين تلك المدارس النقدية المهمة التي تسعى التسليط الضوء على اتجاهيين متقاربين وبطبيعة الحال تصدى العديد من المختصين الى التناص كما هو الحال عند جوليا كريستيفا التي تصفه بانه احد المميزات الاساسية للنص التي تحيل الى نصوص اخرى سابقة عنها او معاصرة لها ، ويرى اخر بانه لاوجود لتعبير لا يفترض تعبيرا اخر ولا وجود لما يتولد من ذاته ، وان اللانهائية هي قانون التناص وهو عملية وراثية للنصوص ، وللتناص قوانين وانظمة كقانون الاجتراروالامتصاص والحوار كما ان هناك انواع للتناص كالتناص القصدي والتناص الغير قصدي واليات للتناص كالتمطيط والاناكرام والباركرام . ومن بين الرسامين الذين برزوا خلال فترة الحداثة هو الفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز ١٨٩٢ – ١٩٦٤ فقد تمعن هذا الفنان في الفنون الأوربية في بداية القرن العشرين ووقف طويلا أمام لوحات أساطين التكعيبية والتجريدية فطفق يرسم بغزارة واضعا نصب عينيه الوصول إلى رؤية فنية معاصرة ، فترك أعمال فنية كثيرة ذات منهج تجريدي ، وبعضها كان يمثل اتجاهاً تكعيبياً وكانت تلك الأعمال تمثل طابعاً أمريكياً بشكل عام وتمثل أسلوبه الفني بشكل خاص ، وكان يشار إلى أعماله بالتجريدية

الأمريكية أو التكعيبية الأمريكية . وهناك فنان عراقي وهو ضياء العزاوي الذي اعقب ديفيز بعدة سنوات اذا اتجه العزاوي الى الفن التجريدي في مطلع ثمانينيات القرن الماضي والى الربع الاول من القرن الواحد والعشرين ، وما يلفت النظر هو وجود ثمة تقارب بين اسلوبا هذين الفنانين بشكل واضح في مجموعة من الاعمال الفنية ما يؤشر حالة من التداخلات النصية بين النصوص ، فاي نص متناص لا يمكن الكشف عنه الا من خلال متلقي عالم بانساب النصوص ، حيث ظهر التناص. وبذلك تبرز مشكلة البحث الحالي عبر التساؤل التالي : ماهي الاطر المعرفية والفنية بحدود مفهوم التناص الذي يعد من المفاهيم الخلافية عبر تيارات الفلسفة وعلم الجمال والنقد والفن على السواء من اجل الوقوف على قوانين التناص وانواعه والياته وانعكاس ذلك في فن الرسم سيما في اعمال الفنانين ضياء العزاوي وستيوارت ديفيز نتيجة للتقارب بين تجربتهما الفنية

اهمية البحث والحاجة اليه

وبناءً على ما تقدم .. تتجلى أهمية البحث الحالي في بيان التناص وقوانينه وأنواعه وآلياته واشتغاله على فن الرسم ولاسيما في أعمال الفنان العراقي ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز في ضوء موقف فلسفي تأويلي لتجليات التناص والذي شغل الأوساط الفنية في الآونة الأخيرة . تأسيساً على ذلك تتحدد حاجة البحث الحالي بالآتي :

١- يفيد البحث الحالي في توسيع الأطر المعرفية والفنية بحدود مفهوم التناص الذي يعد من المفاهيم الخلافية.

٢- من الممكن أن يكون موضوع البحث الحالي خطوة علمية باتجاه تكريس الأطر المفاهيمية وتحديد طبيعة التبادل والانسجام بينها وبين تيارات الرسم الحديث .

٣- يفيد هذا البحث المختصين في مجال الفلسفة وعلم الجمال والفن والنقد على السواء ، ويفيد الباحثين ايضاً في مجال الفنون العامة لاسيما الفن التشكيلي من خلال المادة العلمية في إطارها النظري والإجرائي على السواء .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

الكشف عن التناص وأنواعه بين رسوم الفنان العراقي ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز ، وذلك بالإجابة عن السؤالين الآتيين :

أ- ما قوانين التناص بين رسوم الفنان ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز؟

ما آليات التناص التي ظهرت بين الفنان ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز ؟

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بالنسبة للفنان الأمريكي ديڤيز من عام ١٩١٢ وهو تاريخ بداية تجربته الفنية وحتى عام ١٩٦٤ وهو تاريخ وفاته . وبالنسبة للفنان ضياء العزاوي من مطلع الثمانينيات من القرن الماضي وهو

تاريخ اتجاهه إلى الرسم التجريدي المحض الذي يقوم على المساحات الهندسية والمنحنيات الخطوط، ولغاية عام ٢٠١٢ .

تحديد المصطلحات

التناص لغةً :

لقد أورد ابن منظور في لسان العرب أن كلمة التناص تعني الاتصال " يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا ونواصيها أي تتصل بها " [١]. وذكر السيد المرتضى الزبيدي في تاج العروس أنها تفيد الانقباض والازدحام " انتص الرجل انقبض وتناصى القوم ازدحموا "[٢].

تنصيص : اقتباس "علاقة التنصيص قوسان مزدوجان يوضع بينهما كل ما ينقله الكاتب من كلام غيره بالنص"[٣].

التناص اصطلاحاً :

مما هو غير خافٍ أن مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (intertexte) حيث تعني كلمة (inter) في الفرنسية التبادل، بينما تعني كلمة (texte) النص، وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني (Texetre) وهو متعد ويعني (نسج) أو (حبك) وبذلك يصبح معنى (intertexte) : التبادل النصي وقد ترجم إلى العربية : بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض [٤] وصيغته (التناصيص مصدر الفعل على زنة (تفاعيل) تأتي على اثنين أو أكثر وهو تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب طلباً لتقوية الأثر [٥].(كما يرد مصطلح التناص (Interetextuel) وقد ترجم إلى التناصي أو المتناص وهو ما يفيد العملية الوصفية في التناص ومصطلح (Intertextualite) وقد ترجمه النقاد العرب بـ (التناصية أو النصوصية) وهذه الترجمة جاءت على غرار ترجمة مصطلح (Structuralisme) بالبنائية أو البنيوية [٦]. وجاء في معجم المصطلحات الأوربية المعاصرة عدة تعريفات لمصطلح التناص ..

١- يعتبر التناص عند (جوليا كريستيفا) أحد المميزات الأساسية للنص التي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة عنها، معاصرة لها .

٢- وذهب (سوليرس) إلى أن التناص في كل نص يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة، تشديداً وتكثيفاً .

٣- إن التناص يكوّن طبقات جيلوجية كتابية تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص بحيث تظهر مقاطع النص الأدبي عبارة عن تحولات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكون أيدلوجي شامل .

---

١ - ابن منظور . لسان العرب، ج٢٠ نسخة مصورة عن طبعة بولاق، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، مطبعة كوستاڤوس وشركاؤه، القاهرة، (د،ت) .

٢ - السيد المرتضى، الزبيدي . تاج العروس، مركز الكتب الثقافية، (د،ب)، (د، ت).

٣ - المنجد في اللغة العربية المعاصرة، بيروت : دار المشرق، ١٩٩٦، ص : ١٤١٥-١٤١٦ .

٤ - هانس، جورج روبريشت، ت : الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية ، عدد ٥٠، سنة ١٩٨٨، ص:٥٣.

٥ - عبد الواحد، لؤلؤة . مجلة الأقلام، عدد (١٠،١١،١٢) سنة ١٩٩٤، ص ٢٧ عن : أحمد، ناهم . التناص في شعر الرواد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٤، ص:١٤.

٦ - عبد الحسين، البياتي . التناص في الشعر خلال حكم الأمويين، رسالة دكتوراه غير منشورة، ص٧، ناهم، أحمد . المصدر السابق، ص:١٤

٤- ويتبين التناص مع التحليلات التحويلية عند (كريستيفا) في النص الروائي .

٥- أما فوكو فهو يرى بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع الوظائف والأدوار .

٦- ويعتقد رولان بارت أن (اللانهائية) هي قانون التناص [١].

٧- التناص هو عملية وراثية للنصوص، والنص المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول (ولقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث من تعددية في الصياغة والتشكيل،

التعريف الإجرائي:

هو ظهور واحدة أو أكثر من الخصائص او السمات الفنية التي تميزت بها رسوم الفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز في واحدة أو أكثر من رسوم الفنان العراقي ضياء العزاوي كليا أو جزئيا بنظام (الاجترار أو الامتصاص) وفق الآليات التي تكشف عنها الأداة المعدة لهذا الغرض .

المبحث الأول // مفهوم التناص

يعتبر مفهوم التناص " من المفهومات الحديثة في الكتابات النقدية العربية، قد لا تعود إلى أكثر من عقد من الزمان "[٢]، وينبغي أن نلاحظ أن حداثة مفهوم التناص لا تلغي جذوره القديمة، حيث يقترن هذا المفهوم بمدونات النقد العربي القديم كالسرقة، المعارضة، المناقضة، التشاكل، الاشتراك، المحاكاة والإغارة ... وغيرها من المصطلحات المأثورة في التراث العربي [٣] ولم يقف البعض عند هذا الحد بل زاد على ذلك الاستعارة، الاستعانة، الاحتذاء، الانتحال، التوالد، التداخل .... إلخ . إلا أن السرقات اكتسبت أهمية واضحة فيما دوّنه العرب قديماً، وبذلك يكون النقاد العرب القدامى قد تطرقوا إلى مفهوم التناص وهذا ما نجده في الدراسات العربية الأدبية التي قام بها كل من عبد القادر الجرجاني[٤] ويوسف البديعي[٥] وأبي علي محمد بن الحسن الحاتمي[٦]. وهناك من الباحثين من يرى بأن السرقة في الأدب على نحو خاص هو واقع حال ليس بوسعنا غض الطرف عنه، كما ان هناك من ذهب إلى أبعد من ذلك في اعتباره ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها حيث ذكر أبو الهلال العسكري بأنه " ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب في قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها الفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم

---

١ - سعيد، علوش . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٥، ص:٢١٥.

٢ - عبد الواحد، لؤلؤة . المصدر السابق ص:٢٧.

٣ - الكبيسي، عمران. التناص معرفة أصوله وإجراءاته الأسلوبية (بحث في مؤتمر النقد الأدبي الخامس) جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٤،ص:١

٤ - ذكر عبد القادر الجرجاني أن محاكاة نص لنص آخر لا يمكن له أن يعطي المعنى ذاته إذ يقول (ولا يغرنك قول الناس : قد أتى بالمعنى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه، والمراد أنه أدى الفرض، أما أن يؤدي المعنى بعينه ... وفي ذلك غاية الإحالة)، إن تداخل نص في نص آخر لا يمكن له إنتاج المعنى نفسه كما في النص الأول ..ينظر : عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق وشرح محمد عبد المنعم، القاهرة : مكتبة القاهرة، ١٩٨٠، ص: ٢٠٠ – ٢٠١ .

٥ - يقول البديعي موضحاً تداخل شعر المتنبي مع شعر مسلم بن الوليد وأبي تمام (وكذا فعل أبو الطيب، فإنه لما انتهى الأمر إليه سلك هذه الطريقة التي سلكها من تقدمه، إلا انه خرج منها إلى غير المقصد فأعرب وأبدع وحاز الإحسان بجملته، فصار كأنه المبتدع لهذا المعنى دون غيره) كاظم جهاد . أدونيس منتحلا، القاهرة، مطبعة مدبولي، ١٩٩٣، ص:٢٣.

٦ - تطرق الحاتمي إلى شعر المتنبي من حيث المعاني التي تضمنت شعره، وإن كثيراً من شعراء العربية قد استعملوها، وهذا هو أحد مستويات عمل التناص، كاظم جهاد . المصدر السابق، ص : ٢٢.

ويوردوها في غير حلتها الاولى .. فإذا فعلوا ذلك فهم احق ممن سبق إليها"[١]. وفي الواقع ان السرقة ليست مرادفة للتناص إلا ان صيغتها الموظفة تعتبر ضمن الحالات التي يحويها هذا المصطلح حيث انه أعم وهي أخص[٢]. في ضوء ذلك شعر النقاد القدامى أن مفهوم السرقة في هذه الحالات يتصف بالقصور، فعمدوا إلى وصف السرقات من خلال مصطلحات كثيرة " وإن من أكثر المصطلحات القريبة من مفهوم التناص عند العرب التضمين والاقتباس ويبدو ان مصطلح التضمين هو المصطلح التراثي الأقرب والألصق بالتناص وذلك لأنه يتخذ مسارات تتعدد ودلالات تتنوع على حسب قردة استخدامها[٣].وشهد مفهوم التناص صراعاً للمصطلحات التي تدور حوله في ضوء التنظيرات النقدية التي رافقت تطور هذا المفهوم . إلا أن الأمر استقر على يد الباحثة الفرنسية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) عقب قيامها بدراسة أعمال الناقد الروسي ميخائيل باختين والتي كانت عبارة عن تحليلات نقدية لأعمال ديستوفيسكي، حيث استخدم باختين مصطلحاً يدعى الحوارية Dialogism حيث " يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي[٤]، بمعنى أن جملة لفظية ما أن تكون لها علاقة بجمل لفظية أخرى وهذه الحوارية تكتسب جزءاً من معنى التناص، حيث يتجسد ذلك بين ثنايا الخطاب الواحد أو خطابات عدة .. وهناك ثلاثة مستويات للحوارية لأجل التعالق في الخطاب الواحد أو عدة خطابات :-

المستوى الأول هو المستوى الدلالي أو الفكري، أي القيمة الدلالية المتحققة للعبارة مع العبارات الأخرى،

المستوى الثاني يتعدى الأول إلى مختلف الخطابات سواء كانت عائدة إلى الفئات الاجتماعية المختلفة أو اللهجات المتداولة المختلفة.

المستوى الثالث يكمن في المتلقي من ناحية الإحالة الذاتية والمسافة التي يقرب بها من تلك العبارات[٥]، إلا أننا نلمح أن باختين وعبر بحثه للحوارية المتعلقة بالخطابات لم يعمل على التمييز بين النصوص الأدبية والنصوص غير الأدبية، وإنما وضع للحوارية صيغة للتعامل اللفظي والتعالق فيما بينهما، وعمد تودوروف من خلال دراسته لمبدأ الحوارية إلى استخدام مصطلح التناص بدلا من الحوارية وقد ارجع ذلك إلى أن مصطلح التناص يضفي معنى ذا شمولية أكثر، وأن الحوارية هي أحد المفاهيم التي ينطوي عليها التناص الذي يتمثل بالاستجابات بين المتكلمين[٦]. وبذلك يتبين لنا إن مصطلح الحوارية هو التداخل المختص بالتعبير اللفظي في الخطاب سواء كان أدبياً أم غير أدبي وفي ذات الوقت هو تداخل بين عدة خطابات على

---

١ - العسكري، ابي هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل . كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)،(د.ب)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه،١٩٧١،ص: ٢٠٢ .

٢ - السعدني، مصطفى . التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات)، مصر، مطبعة جلال خيري وشركاؤه، ١٩٩١، ص: ٨

٣ - عبيد، رجاء . النص والتناص (علامات في النقد)، القاهرة، مطبعة الإسكندرية، (ب،ت)، ص : ١٧٣-١٧٦ .

٤ - تزفتيان، تودوروف . المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢، ص٨٢

٥ - كاظم، جهاد . المصدر السابق، ص : ٣٥

٦ - تزفتيان، تودوروف . المصدر السابق، ص : ٨٢ .

أساس التعبير اللفظي، وبطبيعة الحال إن هذه الدراسات التي اضطلع بها باختين[١] كانت السبب وراء اتجاه جوليا كريستيفا إلى تبني مصطلح التناص والتي عملت بدورها على توسيع مفهوم التناص ومدلولاته وبما يتناسب مع أنواع أكثر من النصوص الأدبية، فأخذ هذا المصطلح يشق طريقه وسط البحوث والدراسات والبحوث التي أفضت إلى توسيع مستويات عمل التناص وإقحامه في مجالات جديدة. لقد قامت كريستيفا في بتعريف مصطلح التناص في عام ١٩٦٩ على نحو مغاير لما عُرف لاحقاً بأنه تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص مغايرة، وإن تعريفها الجديد للتناص هو " إنه ترحال للنصوص وتداخل، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[٢]. ومن هذا التعريف بعد أن تناولت مصطلحاً من باختين وهو الأيديولوجيم (Ideologeme)* لذلك إننا نلاحظ أن كريستيفا قامت بتحديد التناص بالاستناد على تقاطع ملفوظة بذاتها تنتقل أو تتقاطع مؤلفة وحدات دلالية صغيرة في نصوص متفرقة، ولم تكتفِ كريستيفا بذلك بل قامت في سنة ١٩٧٦ بوضع تعريف آخر وهو " التقاطع أو التعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة "[٣]إن مصطلح الأيديولوجيم يشير إلى أن هناك تداخلا نصياً يتحدد في الرواية الأدبية من ناحية العلاقة الموجودة بين الكلام والكتابة " فكل انتاج لغوي يرجع إلى حقل العبارات المستخدمة في مجتمع ما وفي حقبة خاصة من تاريخه، فالقائل أو الكاتب عندما يتكلم أو يكتب فهو يتحرك ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلا"[٤]، ونلاحظ من خلال التعريف الأخير أن كريستيفا اهتمت بمجالات أعمق وأوسع وأوسع لمجال عمل التناص يبرز من خلال وجود علاقة تنافذ على اساس تعديل يقود إلى معنى مختلف ونص جديد من خلال ذلك فإن كريستيفا لم تحدد التناص ضمن مستوى معين أو شكل ثابت محدد، وإنما هو علاقة نصية جامعة لنصوص أخرى يعمل عليها تعديل إبداعي مميز لإنتاج نص آخر . كم نلاحظ أن رولان بارت قد تناول مصطلح التناص في العديد من دراساته من خلال استخدام بعض المصطلحات مثل (النص البيني، أو جيولوجيا النص)، وقد أفضت هذه البحوث والدراسات إلى مزيد من إلقاء الضوء على هذا المصطلح، حيث ذكر رولان بارت " هذا هو التناص . إذن استحالة العيش خارج النص النهائي، وسواء كان هذا النص بروست** أو الجريدة اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكتاب يضع المعنى والمعنى يصنع الحياة "[٥]، وبوسعنا القول أن هذه الاستحالة لدى بارت قد حددت توجهات التناص ومساراته المتداخلة وأوضحت بأن هذا المصطلح يتمتع بالمرونة الكافية التي تجعله قابلا للاشتغال في مختلف الأجناس الأدبية

---

[١] - لقد اكد احد الباحثين العراقيين وهو شجاع العاني بأن شكلوفسكي هو أول من نبه إلى التناص عندما أشار إلى أن العمل الفني يدرك بعلاقته بالأعمال الفنية الأخرى بالإستنادات إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، ينظر: شجاع العاني، دراسة في بلاغ التناص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، عدد ١٧، ١٩٨٨، ص : ٨٢ .

[٢] - جوليا، كريستيفا . علم النص ن ترجمة : فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩٣، ص : ٢١.

* الأيديولوجيم (Ideologeme) : هو تقاطع نظام معين من الملفوظات التي سبق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص الخارجية . ماهر مجيد ابراهيم، المصدر السابق ، ص : ١٤ .

[٣] - كاظم، جهاد . المصدر السابق، ص :٣٤ .

[٤] - عبد الوهاب، ترو . تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد :(٦٠-٦١)، بيروت – باريس : ١٩٨٩، ص :٧٧ .

** مارسيل بروست :روائي فرنسي، ولد سنة ١٨٧١، وتوفي سنة ١٩٢٢، له الكثير من المؤلفات إلا أن أفضل كتاباته هو رواية بحثاً عن الزمن الضائع، في سبعة أجزاء، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ت : محمد معتصم وآخران، (د.ب)، المجلس الاعلى للثقافة، ص:٧، عن ماهر مجيد إبراهيم، المصدر السابق، ص : ١٥ .

[٥] - رولان، بارت . متعة النص، ت: فؤاد وصفا والحسين سرحان، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٠، ص : ٤٠ .

والأشكال الفنية . وعند التمعن في تعريف جوليا كريستيفا للتناص حين قالت : " كل نص هو تشرب وتحويل لنص آخر" [١]، نلاحظ أنها أكدت على إمكانية اشتغال مصطلح التناص في مختلف الاجناس الأدبية فضلا عن مجالات متنوعة أخرى . كما أن عملية التحويل الواردة في تعريف كريستيفا تكون على مستويات متعددة كما هو الحال أنساق العلامات وتحويلها لتتمثل في أنساق جديدة، كذلك تمثل المعنى وأشكال الحضور والغياب في النص أو العمل الفني. وتطرق العديد من الباحثين السيميولوجيين إلى مصطلح التناص بأنه مفهوم النظم الإشارية المستقلة وهذا ما نجده عند غريماس (Greimas) حين ذكر أن ظاهرة التناص " تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التي تجري عليها"[٢] وهذا يعني أن النظم الإشارية تتمتع باستقلالية تمثل حالة ظاهرة وفي الواقع هناك عمليات إعادة أو تحويل تتعرض لها هذه النظم أو الأنساق . ونجد الباحث الأمريكي روبرت شولز يؤكد على النظم الإشارية من ناحية دخولها كموحيات أو ارتدادها بهيأة دلالات، فنلاحظ تعريفه التناص بأنه " عملية تحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً، وعلى نحوٍ موازٍ لعملية توليد الإشارة، اللامحدودة لدينا ارتداد لا نهائي للنصوص أيضاً "[٣]وبذلك أوضح شولز أن التداخل النصي هو إيحاءات انتماء متعددة، وفي ذات الوقت أوضح الارتدادات التي نستقبلها من النص الجديد التي نستقبلها من النص الجديد كدليل باتجاه تعدد النصوص . أما بخصوص الناقد الفرنسي جيرار جينيت (Gerard Genette) فلم يبدِ اهتماماً بالنص إلا من ناحية تعاليه النصي، أي : التعرف على كل ما من شانه أن يجعله في علاقة منظورة أو غير منظورة مع النصوص الأخرى . ويشير إلى التناص كما أوردته جوليا كريستيفا التواجد اللغوي (سواء كان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً)[٤]، فقام جينيت بتعريف التناص وعلى نحو فعلي بأنه " الوجود الفعلي لنص في نص آخر، ويرد مصطلح ما فوق النصية عنده : وهو علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل"[٥]وهذا يعني ان نقد النص هو تناص أيضاً . وقام جينيت بوضع مصطلحات وصيغ حديثة عديدة من خلال اشتقاقها من مصطلح التعالي النصي، وتلك المصطلحات هي :-

١- البينصوصية أو التناص (Intertextualite) : وهو وجود نص في نص آخر، أو شعور القارئ لدى مطالعته لنص ما بالعلاقات التي تربط هذا النص بنص أو نصوص أخرى .

٢- النصوصية المرادفة (Paratextualite) : أي العلاقة التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من عنوان، ومقدمة، وملاحق، وتصدير .... إلخ .

٣- ماوراء النصوصية (metatextualite) :أي العلاقة التي تربط نص بنص آخر، يتحدث عنه من دون أن يكون هناك بالضرورة استشهاد يجعل منه أو حتى تسميته بشكل واضح وجلي .

---

١ - كاظم، جهاد . المصدر السابق، ص : ٣٤ .
٢ - صلاح، فضل . شفرات النص، القاهرة، مطبعة دار الآداب، ١٩٩٩، ص : ١١٤ .
٣ - روبرت، شولز . السيمياء والتأويل، ت: سعيد الغانمي، بيروت، دار غارس للنشر والتوزيع، ١٩٩٤، ص : ٢٤٤ .
٤ - جيرار جينيت . مدخل لجامع النص، ت : عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، (د،ت) ص : ٩٠ .
٥ - نفسه والصفحة .

٤- النصوصية الشمولية (Architextualite) : وهي العلاقة التي تتصف بكونها أكثر تجريدية وضمنية التي تستند إلى الخصائص المميزة للنص وطبيعته كالإشارة إلى نوعه الأدبي، شعر، قصة، مسرح أو تشكيل .

٥- النصوصية الشاملة (Hypertextualite) : تعني هذا العلاقة ربط النص (B) بنص آخر (A) يسبقه ويكون له المرجع والنموذج[١].

وقد أدخل جينيت ضمن المتعالية النصية (Transtextualite) أنواعاً أخرى من العلاقات وهي علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير، وتعطينا المعارضة (Pastiche) والمحاكاة الساخرة (Parodie) فكرة أو بالأحرى فكرتين متباينتين، ويصطلح على هذا النوع من العلاقات بـ (النظير النصي) وهو يعبر عن التعالي النصي، ووضع جينيت ضمنه علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي يعود إليها النص، وضمن هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها كالموضوع والصيغة والشكل وغيرها، ويصطلح جينيت على المجموع بـ (جامع النص) و (الجامع النصي) أو جامع النسيج (Archltexte)[٢]. وقد بحث جينيت عن النص الشامل الشامل أو الجامع الذي لا يربط النص بمختلف النصوص الأخرى وحسب وإنما بكل الإشكالات التي تنطوي عليها الكتابة وأشكالها المختلفة والوقائع المختلفة التي تدخل في تشكيل هذه النصوص التي تكونت عبر التاريخ، ثم يأخذ النص بالانفتاح نحو مختلف الاتجاهات والتي من شأنها أن تدعم إحالات القراء، كما بحث جينيت عن النص الذي يكون بمثابة الشكل العام للأجناس الأدبية أو المختصر لها باعتباره محتوياً على أنماط مختلفة وصيغ الأجناس الأخرى، وبذلك قدم جينيت أهم الإنجازات في النص والتناص محاولا أن يبحث عن تحديداتها الدقيقة، وعلاقاتها المتطورة مع بعضها، والانتماءات التي تنطوي عليها لجل الوصول إلى تحديد علمي ودقيق بما أسماه بجامع النص[٣].

قوانين التناص (أنظمة التناص)

جاء في أطروحات باختين وجينيت وكريستيفا أن هناك ثلاثة قوانين للتناص وهي قانون الاجترار وقانون الإمتصاص وقانون الحوار[٤].

١- قانون الاجترار:

الاجترار هو عملية تكرار للنص الغائب دون أن يكون هناك تغيير أو تحوير ويعمل هذا القانون على الإسهام في مسخ النص الغائب وذلك لأنه لم يعمل على تطويره أو محاورته وإنما قام بإعادته فقط، كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف دون التعرض إلى جوهره بسوء بسبب نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لاسيما الدينية والأسطورية هذا من جانب، وربما يعود السبب في ذلك إلى ضعف في المقدرة الإبداعية والفنية للذات المنفذة للعمل الفني من جانب آخر، في تجاوز هذه النصوص شكلا ومضموناً،

---

١ - عبد الوهاب، ترو . تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، المصدر السابق، ص : ٧٧ – ٨٠ .
٢ - أحمد، ناهم . المصدر السابق، ص : ٣٧ .
٣ - أحمد، ناهم . المصدر السابق، ص : ٣٧ – ٣٨
*- التناصص على زنة (تفاعل).
٤ - بنيس، محمد . ظاهرة الشعر في المغرب، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص:٢٥٣ .

وبالتالي تبقى النصوص الجديدة في حالة أسر لتلك النصوص السابقة[١]. ففي الشعر مثلا نجد أن هذه الحالة موجودة كما هو الحال في قصيدة (مأساة الحياة) لنازك الملائكة :

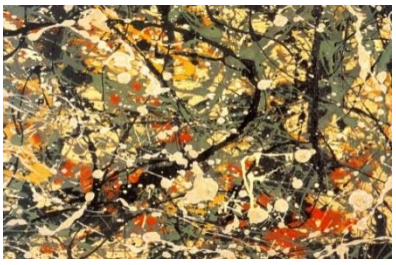
هكذا جئت للحياة وما أدر ... ي أين سوف تمضي الحياة
وأحيى كما يشاء لي المجـ ... ـهول حيرى تلهو بي الظلمات[٢]

نلاحظ أن الشاعرة قامت باجترار نصها من قصيدة الطلاسم لإيليا أبو ماضي في مقطع :

جئتُ لا أعلم من أين ولكني أتيت
وقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت
وسأبقى ماشياً إن شئت هذا أم أبيت [٣]

ويظهر الاجترار على نحو واضح في فن الرسم لاسيما في اللوحات التي تحمل سمات فنية مشتركة تقترب من التطابق وبشكل لا يحتاج فيه إلى تأويل في قراءة النص لإيجاد مراجع النصوص الداخلة كما هو الحال في لوحة الفنان العراقي أكرم شكري (غابة مكسيكية) شكل (أ) ١٩٥٦ ونلاحظ أن الفنان قد استخدم في هذه اللوحة اسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية الذي يعتمد على تقنية صب الألوان وبشكل تلقائي[٤] لاسيما الفنان الأمريكي جاكسون بولوك الذي اشتهر باستخدام هذه الطريقة على نطاق واسع أكثر من غيره من الفنانين التعبيريين التجريديين، حيث عمد بولوك إلى عملية الرسم بالقوانين الفيزيائية للحركة وما ينتج عنها من خطوط متشابكة دائرية أو بيضوية[٥]. ففي لوحة أكرم شكري نلاحظ أنه قد اجترها من إحدى لوحات الفنان الأمريكي جاكسون بولوك وعلى نحو لم يستطع فيه الإفلات حتى من التفاصيل الدقيقة للنص الأول، ولعل هذا الأمر أو بالأحرى التقيد سببه إدراك الفنان أكرم شكري لمقدرة ومهارة الفنان جاكسون بولوك كما يظهر ذلك في الشكل أدناه :

أ- أكرم شكري



ب – جاكسون بولوك

---

١ - نفسه والصفحة .
٢ - الملائكة، نازك . الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، المجلس الأعلى للثقافة، (د،ب)، ٢٠٠٢، ص : ٦٢ .
٣ - أبو ماضي، إيليا . الجداول (قسم الطلاسم)، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ١٩٥٠، ص : ١٣٩ .
٤ - توماس، مونرو . التطور في الفنون، ت : محمد علي أبو درة وآخرون ، ج٢ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص:٣٣٢
٥ - محمود، أمهز . التيارات الفنية المعاصرة، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ١٩٩٦، ص : ٣٢١ .

٢-قانون الامتصاص :

" إن الإمتصاص مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب، وهذا القانون الذي ينطلق من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه تعاملا مركباً تحويلياً لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره جوهراً قابلا للتجديد، ومعنى هذا أن الإمتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينتقده إنه يعيد صوغه فحسب على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها، وبذلك يستمر النص غائباً غير ممحو، ويحيى بدل أن يموت "[١] . إن ما يطرحه النقد الأدبي من معايير لقانون الامتصاص لا تختلف عن امتصاص النصوص في فن الرسم، كما هو الحال في لوحة الفنان ضياء العزاوي والتي تمثل موضوعاً تجريدياً يتضمن أشكال هندسية مع أشكال غير منتظمة (شكل أ)، فقد تناصت بطريقة الامتصاص مع لوحة لذات الموضوع للفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز (شكل ب) والذي سبق الفنان ضياء العزاوي بفترة ليست بالقصيرة تمتد لبضع عشرات من السنين كما هو موضح في الشكل الآتي :

أ- ديفيز

ب- العزاوي

٣- قانون الحوار :

هو عبارة عن عملية عكس المنطق وقلبه ليُنشئ ما يعرف بتغريب النص، فحسب التعريف الذي اورده شجاع العاني هو " كل خروج عما هو مألوف في ثقافة جماعة بشرية معينة بحيث يؤدي إلى إرباك قناعات المتلقي وخلخلة مسلماته ويدفعه إلى إعادة النظر فيها"[٢] أما محمد بنيس فهو يرى بأنه " أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب " . إن الحوار هو عملية إحداث تغيير في النص الغائب وقلبه وتحويله للتوصل إلى قناعة راسخة بأن الابداع لا يمكن تحديده، فضلا عن ذلك تحطيم الجمود الذي يعتري الأشكال والثيمات والكتابة فيما هو جديد، وتناسي الاعتبارات العرفية والأخلاقية واقتحام المسكوت عنه لضرورة الأدب، لأجل هذه الحالة الصحية في الإبداع والانفتاح نحو ميادين نصية جديدة كان قانون الحوار[٣] . فالحوار أو القلب او العكس أو

---

[١] - بنيس، محمد . المصدر السابق، ص : ٢٥٧ .
[٢] - القيسي، بشرى محمود إبراهيم . التناص في الأدب والنقد، شعر محمد جميل شلش، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٣، ص : ٨٤ .
[٣] - أحمد، ناهم . المصدر السابق، ص : ٥٦ .

التناصي العكسي[١] هو الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص لاسيما في المحاكاة الساخرة نظراً لما يحتويه من عمل للتضاد يذهب عكس الخطابات الأصلية المستدخلة في علاقات تناصية[٢]. وترى جوليا كريستيفا أن " هناك ثلاثة أنماط للحوار بين المقاطع الشعرية والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية" [٣] قائمة أساساً على النفي الذي يقتضي المعنى النحوي أو اللغوي وإن هذا الأمر ليس بالإمكان قبوله منطقياً، وذلك لأن الحوار لا يقوم على النفي فقط، وإنما وفق آليات وطرق عدة، كما تراها كريستيفا وهي:

(١) النفي الكلي (٢) النفي المتوازي (٣) النفي الجزئي[٤] .

ويتجلى الحوار في فن الرسم، فهناك اتفاق في معايير الحوار بين الأدب والرسم ولكن رغم ذلك نجد بعض الاختلافات ويتركز ذلك في مفاهيم النفي والقلب والنفي والتعاكس في النصوص وذلك لأن النص المرسوم لا يتعامل مع الكلمات كالنفي والتعاكس، بل مع طبيعة الأشكال وصورها ودلالاتها ونحو ذلك نجده في إحدى لوحات الفنان الدادائي دوشامب حين عمد إلى نسخة مطابقة لوجه الموناليزا الشهيرة للفنان دافنشي وأضاف عليها شارباً وعرضها في معرض ١٩٢٠ فالعمل الفني لا يشكل أهمية لدى الدادائيين بل الهزة التي يتمكنون من إيجادها والارتباك الذي يحدثونه في الذهن[٥].

أ – دوشامب

ب – دافنشي

أنواع التناص :-

ينقسم التناص إلى نوعين رئيسيين هما :

(١) التناص القصدي (٢) التناص غير القصدي

---

١ - محمد، مفتاح . التلقي أو التأويل (مقاربة نسقية)، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص : ١٨٨ .
٢ - كاظم، جهاد . المصدر السابق، ص : ٥٥
٣ - جوليا، كريستيفا . علم النص، المصدر السابق، ص : ٧٣ .
٤ - جوليا، كريستيفا . علم النص، المصدر السابق، ص : ٥٥
٥ - مولر، جي، اي، وفرنك أيلغر . مئة عام من الرسم الحديث، بغداد، دار المامون، ١٩٨٨، ص : ١٢١ .

١- التناص القصدي : " ويقصد به توفر النية في الدخول بعلاقة على اختلاف أشكالها وآلياتها مع نصوص سابقة أو متزامنة للنص الجديد مع الإشارة إلى أن التناص القصدي قد يأتي على مستوى الشكل والمضمون أو يكون كلياً أو جزئياً أو متوازياً"[١].

٢- التناص غير القصدي : " وهو عكس التناص القصدي حيث لا يقصد المنتج الدخول في علاقة تناصية مع نصوص سابقة بل ترد بشكل تلقائي " [٢].

أما فيما يتعلق بالأهداف التي تكمن وراء هذا التناص فهي لا شعورية، لا يمكن إدراكها وتخضع للشخصية (الذاتية) والمزاج الذي يتصف به المنتج، فضلا عن الخصائص الفسيولوجية للسلالة التي ينتمي إليها المنتج والترسبات الموروثة التي يحملها مثل العادات والدين والطقوس والأعراف وما شاكل ذلك دون أن تكون هناك سيطرة عليها .

<u>آليات التناص :</u>

قام الناقد العربي القديم بتحديد آليات التناص بـ الاقتباس، التضمين، القلب، التلميح والتصريح، الزيادة والترتيب، وتغير المنهج ونقل المعنى من جنس إلى آخر[٣]. ونلاحظ اتفاق أغلب الباحثين على أن النص يكون متوسع أو متقلص بفضل القارئ وذلك بالاستناد إلى مقولة وليم راي عندما ذكر " إن القراءة عملية مستمرة للتقليص والتوسع"[٤]، لذلك نجد أن هذه الآليات على نحو عام إلى قسمين :

(١) التمطيط (٢) الإيجاز

ولكل واحد منهما يضم مجموعة من الآليات الثانوية :

١-التمطيط : إن التمطيط هو عبارة عن عملية توسيع للنص اي أنه تمدد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص ... وهو كذلك تفجير مركز النص وتخصيبه مما ينتج توسعاً للنص عن طريق مركزه[٥] . " فالنص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تأتي وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزاً دلالياً في النص، وهذا المركز أو الدلالة المحورية يعبر عنها ريفاتير بلفظ (Matrice) "[٦] . وإن التمطيط يضم بدوره الآليات التالية :

أ- الأناكرام (الجناس بالقلب) :

" إن آلية الأناكرام تعمل على انسجام واكتمال النص في إطار البناء العام الذي يسهم في تناسل النص داخلياً أي يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لإنتاج معنى ما وقد يحصل هذا الأمر على صعيد جذر الكلمة أو الكلمات في النص ويدخل ضمن هذه الالية الكلمات مثل قول، يقول، تقل، قل " [٧]،

---

١ - جابر، محمود عباس . استراتيجية التناص في الخطاب الشعري الحديث، ج٢٤، مجلد ١٢، د.ب، نادي جدة الأدبي، ٢٠٠٢، ص ١٢٠

٢ - نقرش، عمر محمد علي، مفهوم التناص في النص المسرحي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٢، ص٨٣

٣ - القرطاجي، ابي الحسن حازم . مناهج البلغاء وسراج، تونس، دار الكتب الشرقية، ١٩٩٦، ص : ٣٨ .

٤ - راي، وليم . المعنى الأدبي في الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٧، ص : ٢٠٠

٥ - أحمد، ناهم . المصدر السابق، ص : ٧٢ .

٦ - أدوان، محمد . مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، العدد ٤-٥-٦، ١٩٩٥، ص ٤٩ .

٧ - أحمد، ناهم . المصدر السابق، ص : ٧٢ .

وبوسعنا ملاحظة آلية القلب في الفن التشكيلي على نحو أوسع خصوصاً في الرسم التجريدي، فحين نعمد إلى قلب لوحة معينة باتجاه معين سوف نشاهد أشكال جديدة مختلفة في توزيع اجزائها،

ب – الباراكرام (القلب المكاني) :

" إن الباراكرام آلية تمطيطية تقوم على تصوير دلالة صغير أو حدث صغير عن طريق السرد والوصف والحشو والبياض، وهذه الآلية تسهم في تعضيد النص دلالياً من جانب ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص " [1]، ومن خلال ذلك فإن هذه الآلية تستند على المركزية ثم تطوير هذا المركز بواسطة الإضافة أو الوصف أو الحشو، وإن هذه الأجزاء لها روابط منطقية مع وحدة المركز . وهناك امثلة في فن الرسم تكون معالجتها وفق ما يطرحه الفنان ليدعم فكرته الأساسية، أو الشكل الرئيس للزخرفة كذلك، ومن الأمثلة على هذه الآلية ما نلاحظه في الأشكال المرسومة في فن (الأرابيسك) الذي يبالغ في تمطيط الوحدة المركزية فتكون هذه الوحدة نواة للأشكال التي تحيط بها .

ج–التكرار :

إن هذه الآلية تستند على مستوى تكرار النص من خلال التراكم والتباين . وتشيع ظاهرة التكرار في النص الشعري الحديث، حيث تعمل على اضفاء الانسجام عليه من ناحية الإيقاع والدلالة . وتذهب جوليا كريستيفا إلى أن تكرار الوحدة يغير من معناها " لا تظل الوحدة المكررة هي، هي وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح اخرى بمجرد ما تخضع للتكرار، فالتكرار الظاهر (س . س) لا يعادل (س) على المستوى الصوتي الظاهر للنص الشعري"[2]. فنلاحظ أن الوحدة المكررة قد اخذت بعداً إيقاعياً على المعنى ودلالة النص . وفيما يتعلق بفن الرسم فإن آلية التكرار لا تختلف خصوصاً في الفن الإسلامي، حيث نلاحظ ان الوحدة الزخرفية قد تغيرت وظيفتها الدلالية والإيحائية عندما تدخل في نمط التكرار، وأخذ الفنان يستخدم تلك الوحدات في حركة تعبر عن اللانهائية لتعمل على نقل المشاهد إلى عالم مثالي غير مدرك سابقاً، كما استخدم الفنان المسلم هذه الالية في الرسوم التي حاول من خلالها محاكاة الطبيعة ونحو ذلك نلاحظه في رسوم الواسطي أو مصوري مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي كما في الشكل ادناه .

أ– الواسطي

ب– احد مصوري مدرسة بغداد للتصوير

[1] - نفسه، ص : ٧٦ .
[2] - جوليا، كريستيفا . علم النص، المصدر السابق، ص : ٨١ .

د- التصحيفية :

إن التصحيفية عبارة عن آلية يستغل بواسطتها فضاء الصفحة، مثل الإفادة من الفراغ المحيط بالنص من خلال ملئه بالرسوم والتخطيطات في مجال الرسم، نجد أن التصحيفية تعمل على نفس مبدأ استغلال الفراغات المحيطة بالنص أو الموضوع الرئيس برسوم وتخطيطات وهذا النوع من الآلية نجده شائعاً في فنون العراق القديم خصوصاً في الأختام الأسطوانية، حيث يعمد الفنان إلى عدم ترك أي فضاء يحيط بالأشكال الرئيسة من خلال إضافة أشكال ثانوية إليها، وهذا ما نلاحظه في أشكال الحيوانات المحورة إلى كائنات أسطورية عن طريق المبالغة في تمطيط أعناق وأذناب تلك الحيوانات مما شغلت حيزاً غير قليل من فضاء اللوحة، أما بالنسبة للفراغات المتبقية فقد قام الفنان القديم بملئها بأشكال مختلفة لتعمل على تقليلها أو ملئها تماماً[١] . ونلاحظ هذه الآلية بوضوح في لوح بابلي أستخدم فيه التمطيط في شكل الحيوان المركب فأضفت عليه هذه الآلية صفة الأسطورية ونلاحظ أن الفنان لم يعمد إلى ملء الفراغات في اللوحة بأشكال ثانوية كما هو الحال في اللوح السومري بل اقتصر على التمطيط في تقليل الفراغات كما هو موضح في الشكل الآتي :

أ- فن سومري

ب - فن بابلي

هـ- الشرح :

يعد الشرح إحدى آليات التمطيط والتي تستند على الإضافة والزيادة " بقصد إيضاح دلالة غامضة أو تعريف رمز أو علم معين، وقد يكون الشرح عن طريق الهوامش أما داخل فضاء الصفحة بعد انتهاء القصيدة أو بعد نهاية المجموعة الشعرية، ولكن آلية الشرح قد تتحقق داخل النص عن طريق ... متن القصيدة وبعد العنوان مباشرة مما يجعله من آليات النص وتمطيطه "[٢]،

١- المجاورة :

إن آلية المجاورة يجري تحقيقها من خلال آليات التصوير الشعري استناداً على مستوى الأجزاء أو المستوى الكلي للنص، وتشير المجاورة في النص إلى أن هناك معنى آخر يبتغيه الشاعر من وراء هذه الجملة أو النص الشعري، فيشرع باستخدام الأسلوب الرمزي من أجل الجمع بين المعنى الظاهري والمعنى الخفي . وقد جرى استخدام هذه الآلية في فن الرسم الحديث لاسيما رسامو المدرسة الرمزية، كما لا يفوتنا أن نذكر أن

---

[١] - المنصوري، عباس تركي . التناص في رسوم الواسطي والفن العراقي القديم، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١١، ص : ٢٢-٢٣ .

[٢] - أحمد، ناهم . المصدر السابق، ص : ٨٨ .

هذه الآلية موجودة في الفن التصويري وعبر مراحل التاريخ ففي فنون حضارة وادي الرافدين نلاحظ مثلا الإناء الفوار الذي يتدفق الماء من على جانبيه الأيمن والأيسر كإشارة رمزية واضحة إلى نهري دجلة والفرات

الإيجاز:

إن التقليص أو الإيجاز ربما يؤدي إلى إحداث تشويه في النصوص التي يريد الكاتب توظيفها في نص آخر، وقد يكون الهدف من وراء التقليص هو إبراز بعض النصوص او الدلالات التي يريدها الكاتب أو الشاعر، هذا من جانب، والتخلص من بعض الأجزاء الزائدة والحشو الذي قد يشوب تلك النصوص من جانب آخر[١]، وذهب جيرار جينيت إلى " إن تقليص بعض النصوص لإقحامها في نصوص أخرى يدخل في صميم عملية التناص إلا أن التقليص بهذا المعنى عملية تحويلية تتعرض لها النصوص المراد توظيفها في نص آخر"[٢].فالإيجاز هو عبارة عن عملية ضغط للنص حتى يظهر بصورة مصغرة ويحصل الإيجاز وفق ذلك من خلال طريقتين :

١- طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتياً كما هو الحال في التلخيص أو الحذف.

٢- طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو أجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة.

ويتضمن الإيجاز عدد من الآليات الثانوية وهي :

أ- التلخيص :

في ميدان الفنون التشكيلية فالتخليص يظهر في حالة واحدة وهي تلخيص النص الأدبي في لوحة أو في عمل فني جداري كما هو الحال في جداريه الحرية للفنان جواد سليم .

ب - الحذف:

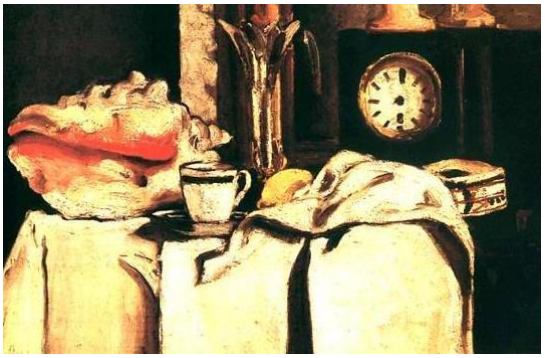
وهي عبارة عن " آلية تكثيفية يتم اللجوء اليها لغرض بلاغي

أما بالنسبة لفن التصوير فنلاحظ أن هذه الآلية تكون مشتغلة في فن التصوير لاسيما في بعض الاتجاهات الفنية الحديثة كما هو الحال في المدرسة السريالية، حيث يعمد أحياناً إلى حذف الرأس أو اليدين أو غيرهما من الأعضاء ولا يقتصر الأمر على الأعضاء الإنسانية وإنما يشتمل على سائر الأشياء الأخرى . وتظهر هذه الآلية في اتجاهات فنية أخرى كما هو الحال في الأشكال التالية :

---

١ - ادوان، محمد . المصدر السابق، ص : ٤٧ .

٢ - نفسه والصفحة .



لوحات فنية تعود إلى مدارس فنية مختلفة تظهر فيها آلية الحذف

ج-التلميح :-

إن التلميح هو " الإشارة إلى حدث أو إسم أو قصة مشهورة " [١] دون أن يكون هناك عملية شرح لهذا الإسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة، لذلك تستند هذه الآلية على إمكانية القارئ في ادراك الإسم أو القصة، حيث لا يتسنى للقارئ الذي يفتقر للخلفية الثقافية إدراكه . علماً أن الإسم في ذات الوقت لا يتطلب نوع من التأويل أو الاختلاف في قراءات النص بكون الإسم أو القصيدة مشهورة فتكون كفيلة بإزالة الغموض واللبس الذي يعتري القراء . وكمثال على ذلك ما جاء في قصيدة السياب (أنشودة المطر) :-

أكاد أسمع العراق بذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الوادِ من أثر ...[٢]

لقد اشار الشاعر في هذه القصيدة إلى المدن التي دمرها الله سبحانه وتعالى كما وردت في كتاب الله العزيز القرآن الكريم في قوله تعالى :

{ وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ (٤١) مَا تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ (٤٢) وَفِي ثَمُودَ إِذْ قِيلَ لَهُمْ تَمَتَّعُوا حَتَّى حِينٍ (٤٣)}[٣] .

---

١ - كيليطو، عبد الفتاح . الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، تر: عبد السلام بن عبد العال، ط٢، (د.ب)، دار توبقال للطباعة والنشر، ٢٠٠٨، ص : ٢٥ .

٢ - السياب، بدر شاكر . المصدر السابق، ص : ٤٧٧ .

٣ - سورة الذاريات آية (٤١ – ٤٣)

إن استحضار النص الديني في القصيدة سيوحي لقارئ القصيدة بالعاقبة الوخيمة التي ستحل في بلد العراق في حال استمرار الظروف كما هي آنذاك . وتعد خلفية القارئ الثقافية اساساً يتم الإعتماد عليه في إيجاد تناصات ومرجعيات للنص الداخل في النص الجديد[١]. أما فيما يتعلق بفن التصوير فنجد أن هذه الالية تتجلى في فن التصوير ونلمح ذلك في العديد من الأعمال الفنية القديمة والمعاصرة، وكمثال على ذلك لوحة الفنان العراقي نوري الراوي (البراق) فاستحضار شكل البراق الذي استخدمه الرسول محمد صلى الله عليه وآله وسلم في رحلته المعروفة الإسراء والمعراج يدلل على تلك القصة .

د- الاقتباس :-

" إن كل كلمة في النص الأدبي هي سابقة للنص في وجودها كما إنها قابلة للانتقال إلى نص آخر حاملة معها تاريخها القديم المكتسب " [٢] . وذهب الغذامي إلى أن " الاقتباس شكل من أشكال التناص واستلهام للتراث وتفاعل معه، وعلى اساس النظرية التكرارية يلغي (دريدا) وجود حدود بين نص وآخر، وتلك النظرية تقوم على مبدأ الإقتباس ومن ثم التناص " [٣] . كم إن الاقتباس هي آلية يتم بواسطتها استحضار نصوص دينية من خلال المتلقي الذي يقوم بقراءة جزء منها ويتم استذكارها كاملة لأنها معروفة فلا يستحوج ذكرها بالكامل، وكمثال على ذلك نلاحظ هذه الآلية في إحدى قصائد بلند الحيدري (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) لاسيما في المقطع الآتي :-

" ربنا ... ربنا ... ربنا

تعلم إننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء

وإننا وجهك في الرجا

وأمرك في البقاء " [٤]

نلاحظ أن الاقتباس حصل في (هؤلاء ولا من هؤلاء) من خلال الجملة التي وردت في القرآن الكريم التي ذكرت تذبذب المنافقين بين الطرفين يستحضر القارئ ليس الآية والسورة كاملة فحسب إنما يستحضر معها كل الأحداث والمقولات التي جرت في ذلك العصر، أما الآية التي ورد ذكرها في القرآن الكريم **(مُّذَبْذَبِينَ بَيْنَ ذَلِكَ لاَ إِلَى هَؤُلاء وَلاَ إِلَى هَؤُلاء)**[٥]. ونلاحظ آلية الاقتباس في فن الرسم كما هو الحال في الذي يمثل لوحة معاصرة لأحد الرسامين المسلمين المعاصرين جرى فيها اقتباس بعض الآيات القرآنية وأشكال من الخط العربي .

---

١ - المنصوري، عباس تركي . المصدر السابق، ص : ٢٧ .
٢ - المفيض، تركي . التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٩، عدد ٢، ١٩٩١، ص : ١١٧ .
٣ - الغذامي، عبد الله محمد . الخطيئة والتكفير، ط٦، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦، ص : ٥٥ .
٤ - الحيدري، بلند . ديوان الحيدري، المصدر السابق، ص : ٦٦ .
٥ - سورة النساء، الآية ١٤٣ .

المبحث الثاني // تجربة الفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز

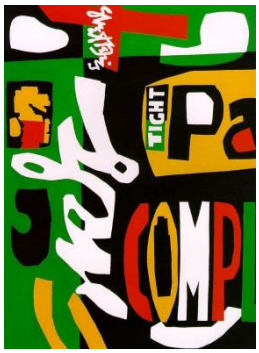
نبذة عن حياته :

في اليوم السابع من ديسمبر سنة ١٨٩٢ ولد الفنان ستيوارت ديڤيز في كنف عائلة فنية مرموقة في ڤيلاديليڤيا في أمريكا . حيث كانت والدته هيلين ستيوارت فولك من النحاتين البارزين، والتي قدمت معارض فنية عدة في متحف ڤيلاديليڤيا للفنون . أما والده إدوارد وات ديڤيز فكان محرراً في جريدة فنية، وصنف لفترات عديدة من المرموقين في أمريكا : أمثال جون سلون، وليام كلاكينس، جورج لوكس، وايڤرت شين، وكان كل هؤلاء تابعين للشركة التي يمتلكها والد ديڤيز . وكان أغلب أصدقاء والد ديڤيز من الفنانين المشهورين، فقد ترعرع ديڤيز محاطاً بكل هذه الإبداعات الفنية التي يتمتع بها والده . خلال عام ١٩٢٧ واجه ديڤيز تحدياً صعباً في مسيرته الفنية عندما حاول ان يستلهم نظاماً شكلياً من أشكال موجودة في الحياة اليومية، حيث وضع مروحة كهربائية وقفاز مطاطي ومخفقة بيض على منضدة ونحو ذلك من الاشياء التي تعود الى الحياة اليومية

تجربته الفنية //

عندما كان ديڤيز يتلقى دروس الرسم على يد استاذه الأول روبرت هنري، برزت موهبة نادرة لديه في الرسم الواقعي التقليدي الأمريكي وعلى نحو استثنائي وقد أثنى روبرت هنري على عمله كثيراً. وكان دائما يضاهي بين عمله وعمل زميل له كان ذا شان رفيع في فن الرسم وهو "هارت بنيتون" وكان يكبر ديڤيز بخمسة اعوام لقد اتسمت اعماله الأولى التي مثلت حياة المدينة في الشوارع والصالونات والمسارح بتدرج الالوان الداكنة وضربات الفرشاة التي تمثل إنموذجاً للأشكال المفعمة والمتأثرة بأسلوب استاذه هنري . وكان اتجاه ديڤيز الفني يتميز بكونه ذو دراسات ورؤى مختلفة لاسيما بعد مشاهدته معرض آرموري عام ١٩١٣، ومنذ ذلك الوقت بوسعنا القول أن ستيوارت ديڤيز وثوماس هارت بنيتون أصبحا رسامين متنافسين وقطبين متضادين على مدى حياتهما . وأصبح بنيتون مشهوراً كرئيس لحركة الإقليميين من جانب الإقليميين من جانب، واستمر ديڤيز في رسم اللوحات التجريدية وأصبح مرجعاً وقائداً لتحرك الفن الشعبي من جانب آخر .

وقد كان ذلك في العقود اللاحقة وتحديداً في عام ١٩٣٦ . إن تحول ديڤيز نحو التجريدية لم يكن شيئاً مفاجئاً، فقد استغرق في ذلك بحثاً مطولاً وتنقيبات عميقة حتى اصبح رساماً معاصراً، حيث أن ديڤيز كان أول من بدأ بقيام بحث حقيقي في الأساليب الأوربية في التجريد والتركيبية التكعيبية . وقد حدثت ذروة ذلك بين عامي ١٩٢٧ – ١٩٢٨ عندما عرض لوحاته التي تتضمن مخفقة البيض والمروحة الكهربائية والقفاز المطاطي على المنضدة وهي أشياء استفاد منها في تجربته الفنية وقد أطلق على تلك المجموعة من العمال (مجموعة مخفقة البيض). كما في الشكل أدناه الذي يمثل إحدى لوحات هذه المجموعة .



واتبعها بمجموعة أخرى وهي مجموعة "صور وصفية" والتي كانت فحواها ملاحظاته حول الطبيعة برؤية تشكيلية مجردة بعمق وعلى نحو دقيق . وقد تميزت الأشكال في لوحاته بكونها كبيرة وسطحية ومتداخلة وعلى نحو تتشابه فيه مع تقنية الكولاج التي جاء بها التكعيبيون، وكان يستخدم أشكال بسيطة مثل استخدامه لزجاجة غسل الفم وبألوان مثيرة نابضة بالحياة وبضربات فرشاة ذات تأثير مسطح . كما تميزت اعماله باستخدامه الخطوط المتوازية والمتعامدة كما في اعماله المسماة مجموعة مخفقة البيض، حيث تلعب الخطوط المتعامدة فيها دوراً في الشد بين السطح والفضاء، حيث تسمح للعين على طول تلك التعامدات (الخطوط المتعامدة) ثم تعيدها للسطح مرة ثانية لتتداخل مع السطوح الملونة المنبسطة . لقد عكست رسوم وتخطيطات ديڤيز في هذه الفترة عن اهتمامه في إعادة صياغة الفن التجريدي ومحاولة ربطه بالمجتمع الصناعي الحديث، من خلال محاولاته الجادة في إيجاد علاقة مكانية بين الخطوط والسطوح والتي تعبر عن دراسته في لوحاته الزيتية عما يضفيه اللون التجريدي من إحساس في الفضاء . وقد احتفت أعمال ديڤيز في نهاية الثلاثينيات بالمدينة والبيئة التكنولوجية التي ازدادت تعقيداً وقد عبر عن ذلك باستمرار من خلال الأشكال الهندسية الملونة . لقد كان استخدام ديڤيز للأشكال الهندسية في أعماله التجريدية بشكل اصيل وفطن، ورغم كونها أعمال تجريدية إلا أن ديڤيز يزعم بان كل رمز يستعمله نابع من الواقع، حيث يذكر بهذا الصدد " أنا أرسم ما اراه في أمريكا، بمعنى آخر أنا أرسم المشهد الأمريكي " . كما ان استخدامه للأسلوب البنائي التكعيبي فيما سبق كان مميزاً بحيث وصف بأنه يمثل اتجاهاً جديداً للتكعيبية الأمريكية [١].

١- Cassidy M.Donna. Painting the musical city :Jazz and cultural identity in American , Washington, Smithsonian Institution Press ,1997 .

ويلاحظ على أعمال ديڤيز التي احتفت بالمدينة والبيئة التكنولوجية التأثير القوي لموسيقى الجاز عليها، حيث اعتبر ديڤيز موسيقى الجاز بمثابة الفن المقابل أو المكافئ للفن التجريدي، وهذا ما نراه يتجلى بشكل واضح في عمله الأرجوحة Swing Land Scape ١٩٣٨ والتي كانت تمثل إحدى جادرياته لمشروع الفنون الفيدرالي WPA وفي عمله Bloomington لمشروع ديلامبيسرغ في بروكلين وعمل آخر بدون عنوان سنة ١٩٣٨ في نيويورك، وعمل آخر في محطة الإذاعة في نيويورك، وكل هذه الأعمال مفعمة بإيحاءات موسيقى الجاز " Jazz " والتي تتميز بإيقاعات غير اعتيادية . لقد كان ديڤيز مهتماً بحماسية وعنفوان موسيقى الجاز في تلك الفترة ويقضي فترات طويلة في الاستماع إلى عازفي البيانو الزنوج في اعماق نيويورك والاستماع إليها من خلال الأسطوانات . ورغم ما حققته موسيقى الجاز من شعبية مضطردة ورواج كبير، إلا أنها لم تعد تمثل الثقل الأكبر في المشهد الفني والعاطفي البدائي في أمريكا، ولكن من خلال عصر سوينغ " Swing Era " وهي إحدى انواع موسيقى الجاز، أصبحت الجاز اللون الموسيقي الشعبي العام السائد في أمريكا . إن دخول التكنولوجيا في صناعة التسجيلات جعل موسيقى الجاز تصل إلى أكبر عدد ممكن من الأمريكيين بترسيخها في المسجلات ونشرها في الإذاعة عن طريق الراديو، فقد سببت التطور التكنولوجي في أن تكون الجاز عالمية وهي تمثل جزء من المشهد الثقافي الفني الأمريكي . قام ديڤيز بين عامي ١٩٤٢ – ١٩٤٣ برسم عدة لوحات ذات طابع تجريدي مستلهماً موضوعاتها من الطبيعة كما هو مبين ادناه :

إلا أنه بعد الحرب العالمية الثانية عاد إلى استلهام بنية وأجواء المدينة، محتفظاً باستمراريته في الاستعارة والتشبيه واستخدام الخط وبشكل ينم عن فطنة كأعماله التي رسمها في الثلاثينيات. كما أنه رسم أعمال بعد الحرب العالمية الثانية تتقارب مع أعماله التعبيرية التجريدية، وقد تميزت أعماله تلك بموضوعات مجردة تعكس أسلوبه التجريدي الشامل الذي يطغى على كل سطح اللوحة وتكوينها وفضائها وما تعرضه من إبهامات كما هو الحال في مجموعة لوحاته المسماة سلسلة Mello Pad والتي رسمها بين عامي ١٩٤٥ – ١٩٥١ وفي لوحته القطة Honolulu ١٩٥٨ والتي تضمنت كلمات مأخوذة من الجاز أو من اللغة العامية الدارجة مثل In San Pao ! Owh والتي رسمها في نيويورك سنة ١٩٥١ والتي استند فيها على لوحة قديمة كان قد رسمها سنة ١٩٢٧ بعنوان (Percolator رواق القهوة) [١] وقد وضحت تلك الأعمال اتجاه

[١] - Cecile Whiting . From Grove Art , Oxford Press , 2009 .

الفنان في تجريد الأفكار الرئيسة في العمل الفني والتقنيات التي استخدمها ديفيز طيلة فترة حياته. وقلما يجد المرء أشياء من الحياة اليومية الأمريكية دون أن يكون الفنان ديفيز قد استلهمها في أعماله الفنية ابتداءً من مخفقة البيض ومضخة البنزين وثاقبة الورق وقارورة غسل الفم وقوائم الفاتورات التي يستخدمها المواطن الأمريكي في يومياته والموضوعات المستمدة من موسيقى الجاز " او لوحة دثار ناعم كما في الشكل أدناه ..

المبحث الثالث // تجربة الفنان ضياء العزاوي :

مما لا شك فيه الفنان العراقي ضياء العزاوي قد لعب دوراً بارزاً ولافتاً في الحركة الفنية التشكيلية في العراق منذ ستينات القرن المنصرم وحتى الآن، محاولا توظيف كل هذه المتراكمات ضمن نزعة حداثية [١] لم تتوقف عند تجربة بذاتها بل عبر تجارب عدة ومتنوعة . كما أنه وظف جماليات الحرف ضمن بنية تصميمية واضحة وقد كان ذلك ضمن إطار عام غير متجه إلى التجريد المحض ولا إلى التشخيص الفج المتمسك بحيثيات الواقع الماثل امام الحس، وإنما ضمن شخصية فنية مستقلة، حيث تكون الأشكال في اعماله ضمن رؤية تستمد مقوماتها من التصوير العربي الإسلامي وفن الزخرفة الإسلامية (الأرابيسك)، فتأخذ العناصر موقعها على سطح اللوحة بفعل تصور ثابت في ذهن الفنان لأجل الوصول إلى معادل تصويري حداثي للهوية الإسلامية والعربية والعراقية ذات الجذور الموغلة في عمق التاريخ من ايام سومر وأكد وآشور مروراً باستشهاد الإمام الحسين عليه السلام وصولا إلى التراث الشعبي المتمثل بالبسط والسجاد الشعبي ضمن الفلكلور العراقي الأصيل . تتميز تجربة الفنان ضياء العزاوي بكونها كثيرة التشعب وتنهل من مناهل عدة، مما منحها القابلية على التمدد ضمن فضاءات الأساليب والاتجاهات المختلفة والتقنيات الحديثة في الرسم والطباعة والرسم بواسطة الحاسوب، وتقنية الكولاج . إلا أنها رغم ذلك بقيت متشبثة بالجذور التراثية والجذور الفنية التي تنتمي اليها وهذا ما ساعد العزاوي على حيازة أسلوب فني مميز . فعلى الرغم من غزارة انتاج هذا الفنان وتنوع نتاجاته الفنية إلا أننا لا نجد صعوبة في التعرف على آثاره الفنية في أغلب الأحيان، وتتجلى للناظر اهتمامات بالشكل والرمز التراثي والحرف العربي أو كتابة نصوص أدبية تمثل نماذج من المعلقات والشعر العربي الحديث وقد استمرت تجربته الفنية ضمن محيط انساني وثقافي دون أن تكون لها نية في الخروج من بنيتها الحضارية[٢]. ثم قام العزاوي بتغيير وجهته الفنية بعد مرحلة الواقعية صوب الموضوعات ذات المنحى

---

[١] - عاصم، عبد الأمير . الرسم العراقي حداثة تكييف، ط ١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٤، ص : ٦٨ .
[٢] - عاصم، عبد الأمير . ضياء العزاوي الجمع بين الشكلانية وحداثة الأصول، مجلة تشكيل، العدد الأول، بغداد، ٢٠٠٧، ص ٣٤ .

الديني والأسطوري فضلا عن رموز وإشارات طغت عليها الجوانب الزخرفية في كل مساحة من اللوحة ويكون ذلك إلى جانب الخط المرن والكتلة اللونية،. وقد تحدث العزاوي عن طبيعة هذه التحولات في ضوء تجربته الفنية قائلا " يمكن تحديد الأعمال التي قدمتها في معرض جمعية الفنانين في عام ١٩٦٥ بداية لتأكيد ضرورة حاولت من خلالها أن أوجد استخداماً أولياً لاسترجاعات التراث عبر استفادتي من التجربة اللونية والشكلية لدى جواد سليم وفائق حسن، ويتوضح ذلك في (شرق التعاويذ وإرم ذات العماد) كما كان معرضي الشخصي خلال هذا العام اكثر تكثيف وتركيز الحاصل لرؤية تاريخية فيما أكدت على الرموز الأساطير الشعبية مثل لوحة (رموز قديمة، يا علي، من الأساطير الشعبية)، كما حاولت الاستفادة من العنصر المعماري الشعبي في زخارفه وتكويناته وذلك في لوحة (شناشيل تكوينات خضراء)"[١] . في ضوء ذلك يتضح موقف هذا الفنان الخاص حيث يرى ان احياؤه التراث لا يعني التقوقع، وإنما هو إدراك ديناميكي ووعي جدلي يفضي إلى اسلوب يفهم الواقع . وإن خصوصية هذا الإيحاء هي بمثابة صناعة التاريخ، فالمعاصرة التي ترتكز على حس جدلي مع التراث تصبح تجربة إنسانية تسهم في عملية تكوين الحضارة وهي ما يبتغيه الفن[٢] لقد تكشفت خلال بواكير تجربة الفنان ضياء العزاوي اهتماماته الواضحة في تجميع عدد من المفردات التشكيلية "رموز، أشكال فلكلورية، حروف عربية"[٣] في بناءات فنية تخضع لخطط ذات تنوع، وكثرة المفردات والعناصر وعلى نحو متوافق دون أن يعتريها التفكك أو العشوائية . في كل الأحوال استطاع العزاوي أن يحقق حلا لمشكلة كيفية استخدام الإشارات والرموز الإسلامية دون ان تظهر النتيجة مجرد فلكلورية أو شطارة، كي يتسنى له استقاء النحت السومري والأساطير البابلية عند استخدام كل منهما بحد ذاته أو بهيأة قاعدة لدوامات القصائد المخطوطة بحرية، دون أن يبدو عمله مجرد صور توضيحية أو تزيينية وبذلك تمكن ضياء العزاوي من تحقيق فعله على مستويات متداخلة عدة ، تاريخية وأدبية ودينية، وقد أخضعها كلها وبانضباط إلى حسه المعاصر . فمهما يكن مصدر وحيه مأساة الإمام الحسين عليه السلام أو بطولات الفدائيين الفلسطينيين ومآسيهم أو كلكامش أو ألف ليلة وليلة فإنه قد أوضح أنه مخطط متميز وملون بارع تجسدت عبر رؤيته العميقة الجذور التي تعبر عن وعي الأمة ضمن اشكال توحي بأنها تراكيب رمزية تلائم الزمان الذي نحن فيه، وتتسم بالمزاوجة بين ما هو تشبيهي وما هو تجريدي[٤] . ولأن الشكل عنده يتحرك ضمن بنية غير تشبيهية نلاحظ ان موضوعاته اتسمت بالتجريد إلا أنه ليس تجريداً صرفاً وإنما تجريد يقوم على الاختزال والتبسيط تارة وعلى المساحات الهندسية المتقابلة والمسطحة تارة اخرى . إن لوحات العزاوي كانت تمثل نضوج الرؤية العربية التي كانت تمثل نضوج الرؤية العربية التي تمثلت إرهاصاتها في لوحات الفنان جواد سليم، وأساليب الفن الغربي التي كانت محفزة في هضم تجربتها واستيعاب دروسها، بحيث ظهر في حالة من

---

[١] - العزاوي، ضياء . الفنان والتجربة في حدود اللوحة، مجلة المثقف العربي، العدد ٤، بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٣، ص ١٨٢

[٢] - الخطيب، عبد الله . الفنون التشكيلية والثورة، بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٦، ص ١٠

[٣] - الشريفي، أزهار كاظم . بنية التصميم في رسوم ضياء العزاوي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٩، ص ٧٦ .

[٤] - جبرا، إبراهيم جبرا. جذور الفن العراقي، بغداد، الدار العربية، ١٩٨٣، ص : ٢٨ - ٣١ .

التآلف من خلال بناء فني ينشد التكامل[١]. وقام العزاوي بتقديم ملحمة كلكامش في المعرض الشخصي عام ١٩٦٥ وعلى نحو مكثف في المعرض الشخصي عام ١٩٦٦ وقدم في عام ١٩٦٨ دراسة تشكيلية لحكايات ألف ليلة وليلة[٢]. وعرف عن هذا الفنان مراجعته الناضجة للموروث حيث تطورت أعماله على نحو يوحي بنمط من البحث في ذلك الموروث، فقد استلهم الحس الإسلامي في الفنية القديمة عبر زخارف وتهاويل حديثة، ثم استلهم التاريخ العربي وما اعتراه من مآسي لاسيما مأساة كربلاء فضلا عن مآسي الفلسطينيين[٣]. وشهد العام ١٩٦٩ ظهور بيان بعنوان (نحو الرؤية الجديدة) تضمن تشكيل جماعة جديدة لها رؤية جديدة للعالم، وقد ابتدأت هذه الجماعة بقضية الإنسان الاجتماعية وأخذت على عاتقها تحطيم الأشكال القديمة في الفن وإيجاد أشكال جديدة أخرى بدلا عنها . وتحاول اكتشاف الطابع الحضاري للوطن العربي من خلال استلهام التراث في الفن فضلا عن تضمنها رؤى فردية داخل تيارها العام، والفنان ضياء العزاوي كان أحد أعضاء هذه الجماعة الفنية [٤]. وأخذ الطابع العام لفن العزاوي مع الرؤية الجديدة يأخذ منحى آخر وجديد على صعيد القيمة الإبداعية من ناحية المعالجة التشكيلية ودور المعطيات الفكرية في التراث الإنساني فانعكس كل ذلك على رؤيته نحو العالم، فاتضحت لديه الرؤية بعد أن كانت تشوبها الضبابية في بادئ الأمر فتبلورت إمكانياته التقنية وازدادت حذاقته في فرز الوحدات والمفردات التي يتكون منها الشكل المتقدم [٥]. لقد تصدى بيان الرؤية الجديدة إلى مسألة تحدي الواقع المرير الذي تعانيه الأمة لاسيما عقب هزيمة حزيران، واضطلاع الفن بتحمل مسؤولية النهوض بهذا الواقع والتأكيد على الدور الثوري للفنان، وأحقيته بلعب دور القيادة التوعوية والثقافية وتوجيهه نحو جادة الخلاص من تبعات الهزيمة، وإحالة الشعور بالخيبة إلى موقف تحدي لأجل النهوض من جديد. لقد جرى التأكيد على التواصل مع الماضي وعلى نحو يرصد التراث والتاريخ العربي في ارقى مفاصله وأجمل أمثلته والتي تناولها الفنانون وبذلوا جهدهم في استنباطها لأجل بث الأمل في أمة منكسرة، وفقدت الثقة بإمكانياتها ومقدرتها الأمر الذي من شانه أن دفع بتجربة جماعة الرؤية الجديدة . وضمن هذه الجماعات الفنية التي ظهرت في العراق في تلك الفترة كان معظم الفنانين العراقيين مهتمين بقضايا الإنسان وما يعانيه من مشاكل وبشكل موازٍ لما يتمتعون به من علاقة مع العصر الذي يعيشونه، فهم يعدون عملهم من الركائز المهمة التي يرتكز عليها كفاح الأمة العربية باعتبار أن الفن يمثل قوة ذات شان في عالم اليوم لاسيما وأن العديد من الفنانين البارزين في هذه الجماعات قد تصدوا إلى موضوع نضال الشعب الفلسطيني من أجل الحرية والاستقلال، فقد كان هذا الموضوع من العوامل الفاعلة في ما يبذله الفنانون من جهود في ميدان الفن على الرغم من تعدد أساليبهم ورؤاهم الفنية [٦]. لذلك لذلك نلاحظ أن بيانات (الرؤية الجديدة) قد تضمنت موقفاً تقدمياً إزاء وظيفة الفن كونه ممارسة موقف إزاء

---

١ - مجلة الرواق، عدد ٤، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨، ص : ٢٧ .
٢ - العزاوي، ضياء . الفنان والتجربة في حدود اللوحة، مصدر سابق، ص : ١٨٥ .
٣ - الجزائري، محمد . الفن والقضية، بغداد، دار آفاق عربية، ١٩٧٧، ص : ٧٤ .
٤ - آل سعيد، شاكر حسن . فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج١،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩، ص : ٨٤ – ٨٦ .
٥ - الربيعي، شوكت . الفن التشكيلي المعاصر في العراق والوطن العربي، مصدر سابق، ص : ٦٦.
٦ - جبرا، إبراهيم جبرا . جذور الفن العراقي، المصدر السابق، ص : ١٢ – ١٣ .

العالم وعملية تجاوز مستمرة واكتشاف لما هو داخل الإنسان عبر التغيير، والفنان يحاول دائماً أن يجعل من نفسه متكلماً باسم الإنسان أو بالأحرى باسم العالم عموماً . ويكون مضحياً من أجل تحقيق هذا الهدف . خلال سبعينات القرن الماضي أظهر الفنانون العراقيون نوعاً من الالتزام بقضايا الأمة المصيرية وقد رافق ذلك قناعتهم الواضحة بفائدة هذا الالتزام، وقد سعى أولئك الفنانون إلى تعريف الجمهور بهم وقد كان ذلك عبر مناقشات فكرية دارت فيما بينهم لعل أبرزها ندوة ضمت مجموعة من الفنانين والمثقفين مثل إسماعيل فتاح الترك ويوسف الصائغ وضياء العزاوي وغيرهم . لقد كانت تلك الندوة تمثل استئناف لنشاط جماعة الرؤية الجديدة، هذا من جانب، ومناقشة واقع الفنون الجميلة بعد جواد سليم . وقد صرح ضياء العزاوي في تلك الندوة " إن التقدم الذي حصل بعد ١٤ تموز حيث نشأت علاقات اجتماعية وثقافية جديدة كانت تمثل هذا الواقع الجديد "[١] وبذلك أبدى أولئك الفنانون رغبة واضحة في التواصل الاجتماعي والثقافي، وتركيز الجهود في عملية البحث في مساحة التشكيل العراقي وتوظيف ذلك البعد الاجتماعي والثقافي في بنية اللوحة حتى يتسنى نقلها من مرحلة التخطيط إلى مرحلة التنفيذ والعرض، ويتم ذلك من خلال التجريب حتى يكون هناك تداول جمالي للموضوعات التي يجري انتقاؤها وشهد مطلع الثمانينيات نزوح الفنان صوب أشكال جديدة ذات طابع مجرد كالمربع الذي يستند على اشكال بيضوية أو دائرية ومثلثات ومنحنيات لتصبح هذه الأشكال خياره المفضل ليمثل ذلك تحولا آخر لهذا الفنان الذي عرف بتحولاته المستمرة خلال تجربته الفنية[٢]الفنانين العرب أول معرض متخصص في فن الكرافيك، وقد كان ذلك برعاية المركز الثقافي العراقي في لندن بعنوان (فن الكرافيك العربي المعاصر)[٣]. وبذلك كان الفنان العزاوي على تماس مع فنون الغرب في تلك الفترة، لاسيما أن بقاءه في أوربا كان له الأثر البالغ في الاحتكاك بالفن الأوربي عن كثب، من خلال مشاهدة اعمال الفنانين الأوربيين وحضور المعارض الفنية التي تقام هناك . لقد كان العزاوي متأثراً بالفن الأوربي مع بقاءه متمسكاً بالتقاليد العربية المستمدة من الماضي، وإن كان من ناحية الشكل على أقل تقدير . ويلاحظ على اسلوب الفنان ضياء العزاوي خلال هذه الفترة نزعته التجريدية الواضحة واتجاهه إلى التعبير بواسطة الأشكال الهندسية كالمربع والدائرة والمستطيل والخطوط المتوازية التي تظهر بكثرة في أعماله لاسيما اننا نلاحظ في أعماله وجود ثلاثة خطوط متوازية كما في الاشكال ادناه كذلك استخدامه اشكال بيضوية ومنحنيات تتجاور وتتقابل وفق مقتضيات التكوين في أعماله الفنية وبألوان زاهية خالية من اي تدرج لوني بحيث يظهر السطح التصويري بطابع هندسي زخرفي، وقد امتدت هذه الفترة منذ مطلع الثمانينيات وحتى الآن أي لغاية العقد الثاني من القرن الواحد والعشرون، كما في الأشكال ادناه . وعند تتبع تجربة الفنان ضياء العزاوي الفنية نلاحظ أنه الوحيد من بين الذين اتجهوا صوب التجريد المحض [٤]، فرسم وفق ذلك العديد من اللوحات الفنية الفنية التي عبرت عن هذا الاتجاه .

---

١ - آل سعيد، شاكر حسن . فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، مصدر سابق، ص : ١٠٦ – ١٠٧ .
٢ - يحيى، سويلم . ضياء العزاوي . مجلة العربي، العدد ٥٧٨، مصدر سابق، ص : ٧٨ .
٣ - الناصري، رافع . آفاق ومرايا، المصدر السابق، ص : ٣١ .
٤ - مجلة اسفار، العدد ٢١، ١٩٨٥، مصدر سابق، ص : ٦٦ .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- هناك أنواع للتناص، حيث يقسم التناص إلى نوعين رئيسيين هما التناص القصدي والتناص غير القصدي، ويقصد بالتناص القصدي وجود نية في الدخول بعلاقة على اختلاف اشكالها وآلياتها مع نصوص سابقة، أو متزامنة للنص الجديد، مع الاشارة إلى أن التناص القصدي قد يأتي على مستوى الشكل والمضمون أو يكون كلياً أو جزئياً أو متوازياً. أما التناص غير القصدي فهو عكس التناص القصدي حيث لا يقصد المنتج الدخول في علاقة تناصية مع نصوص سابقة بل ترد بشكل تلقائي، وتتفرع من هذين القسمين من التناصات ثلاثة أنواع من التناصات الفرعية مثل التناص الخارجي: ويقصد به دخول النص قيد الدراسة مع الكم الهائل من النصوص على اختلاف أجناسها وأزمانها بآليات متعددة على مستوى الشكل والمضمون والتناص المرحلي وهو التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة ويقع هذا التناص كثيراً وذلك لأسباب عديدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين، وقد يكون الأمر عائداً إلى مسالة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية أو فنية واحدة. فضلا عن وحدة اللغة والميراث التي تندرج ضمن وحدة الزمان والمكان، وتناص ذاتي : وهو تناص المنتج أو المبدع مع نفسه (أي مع نتاجاته السابقة) ويتم هذا التناص بقوانين (الاجترار، الامتصاص، الحوار) فثمة نصوص تبحث نصوص اخرى أو تمتصها أو تحاورها ويلاحظ أن هذا النوع من التناص بكثرة في اعمال الفنانين حيث تكون أعمال فنان ما متقاربة فيما بينها ولاسيما بين مراحل إنتاجه وتحولاته الفنية .

٢- ظهر أن هناك آليات للتناص وهي تتقسم إلى قسمين هما : ١- التمطيط ٢- الإيجاز، فالتمطيط في جوهره عملية توسع للنص وتمدد بين وحداته البنائية اللفظية او التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص، وهي كذلك تفجر مركز النص وتخصيبه مما ينتج توسعاً للنص عن طريق مركزه، والتمطيط بدوره له آليات مثل :

أ- الاناكرام (الجناس بالقلب): وهي آلية تعمل على انسجام واكتمال النص في إطار البناء العام الذي يسهم في تناسل النص داخلياً، اي يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لإنتاج معنى ما وقد يحصل الأمر على صعيد جذر الكلمة أو الكلمات في النص ويدخل ضمن هذه الآلية الكلمات مثل قول، يقول، تقل، قل .. ونلاحظ أن آلية القلب في الفن التشكيلي بشكل أوسع ولاسيما في الرسم التجريدي فعند قلب اللوحة باتجاه معين ستظهر لنا اشكال جديدة تختلف في توزيع أجزائها. وينطبق ذلك على الرسوم التي تنتج على أساس منطقية الأشكال من تناسق في الخطوط والتوازن والإيقاع وليس على منطقية المعنى كالأشكال الزخرفية والأشكال التجريدية، والأشكال التجريدية .

ب- الباراكرام (القلب المكاني): وهي آلية تمطيطية تقوم على تصوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن طريق السرد والوصف والحشو والبياض، وهذه الآلية تسهم في تعضيد النص دلالياً من جانب، ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص.

ج- التكرار: وتقوم هذه الآلية على مستوى تكرار النص متجلية في التراكم والتباين وظاهرة التكرار وتشيع في النص الشعري الحديث حيث تساعد على انسجامه إيقاعياً ودلاليا. ولا تختلف آلية التكرار في الرسم ولاسيما في الفن الإسلامي، حيث نجد أن الوحدة الزخرفية قد تغيرت وظيفتها الدلالية والإيحائية حال دخولها في نمط التكرار وأصبح الفنان يستنزف تلك الوحدات في حركة أبدية تشعرنا باللانهائية لتنقلنا معها إلى عوالم مثالية لم نكن ندركها سابقاً قبل أن يتملكنا ذلك الشعور .

د- التصحيفية : وهي آلية يتم بواسطتها استغلال فضاء الصفحة كالإفادة من الفراغ المحيط بالنص عن طريق ملئه بالرسوم والتخطيطات كما يدخل شكل الكلمات المطبوعة وحجمها في النص فتكون ملء الفراغات بين الكلمات وشكل الكلمات أو شكل القصيدة على الصفحة .

هـ- الشرح : وهي آلية من آليات التمطيط التي تعتمد على الإضافة والزيادة بقصد إيضاح دلالة غامضة أو تعريف رمز أو علم معين .

و- المجاورة: وتتحقق آليات المجاورة بواسطة آليات التصوير الشعري على أساس مستوى الأجزاء أو المستوى الكلي للنص. وفي فن الرسم يعمل الرسام في هذه الآلية إلى الترميز في حالة تضمين فكرتين الأولى سطحية والأخرى عميقة وهي التي يقصدها، فمثلاً فكرة حمامة بيضاء تحمل غصن هي تعبير عن فكرة سطحية تتمثل بالشكل الظاهر في اللوحة ولكن هناك فكرة أعمق تتخللها والتي يريد الرسام الإفصاح عنها وهي (إنشاد السلام) ونشره في أنحاء العالم .

٢-الإيجاز : إن التقليص او الإيجاز قد يؤدي إلى تشويه النصوص المراد توظيفها في نص آخر، فالإيجاز قد لا يمكن الكشف عنه عن طريق القراءة المباشرة كما هو الحال في أكثر أنواع التمطيط بل يحصل ذلك عن طريق التداعي والتأويل . وتعمل آليات الإيجاز بدورها بطريقتين:

- طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتياً كما في التلخيص والحذف .
- طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو أجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين.

ويتضمن الإيجاز عدد من الآليات الثانوية وهي:

أ- التلخيص ، الحذف ، التلميح والاقتباس . – راجع الاطار النظري –

.٣- ظهرت وظيفة التناص في إيجاد روابط وعلاقات بين الماضي والحاضر واشتمل على نوعي التناص المرحلي والذاتي ايضاً ففي كلتا الحالتين هناك نص سابق وآخر لاحق، أما فيما يخص الدراسة الحالية فإن وظيفة التناص أساسية في ربط الماضي بالحقبة التي تليها .

٤-يعد الفنان ديڤيز أول من بدأ من الرسامين الأمريكان في البحث في الأساليب الأوربية في التجريدية والتركيبية والتكعيبية، ويعتبر من الفنانين الحداثيين في أمريكا .

٥-استند ديفيز في رؤيته على ملاحظاته للحياة اليومية برؤية تشكيلية مجردة بعمق، فكان يستخدم أشكال بسيطة مثل استخدامه لشكل مخفقة البيض ومضخة البنزين وثاقبة الورق وزجاجة غسل الفم وقوائم الفاتورات والتي يستخدمها المواطن الأمريكي في يومياته، وأشياء كثيرة موجودة في شوارع مدينة نيويورك، وبذلك كان ديڤيز فناناً ذو نزعة شعبية .

٦-استخدم ديڤيز مقاطع وحروف من اللغة الأمريكية المتداولة في اربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، وقد استخدم عبارات وضعها كعناوين للوحاته بخطوط مائلة وبألوان براقة كما هو الحال في لوحة دثار ناعم Mello Pad ولوحة منظر طبيعي Swing land scape، كما استخدم عبارات مأخوذة من موسيقى الجاز أو من اللغة العامية الدارجة مثل Owh!- In San Paw

٧-يلاحظ على اعمال ديڤيز التي احتفت بالمدينة والبيئة التكنولوجية التأثير القوي لموسيقى الجاز عليها، حيث اعتبر ديڤيز أن موسيقى الجاز بمثابة الفن المقابل أو المكافئ للفن التجريدي فكانت أعماله مفعمة .

٨-تميزت اعمال ديڤيز باستخدام الخطوط المتوازية والمتعامدة كما هو الحال في أعماله المسماة مجموعة مخفقة البيض حيث تلعب الخطوط المتعامدة فيها دوراً في الشد بين السطح والفضاء.

٩-عكست أعمال ديڤيز محاولاته في إعادة صياغة الفن التجريدي، ومحاولة ربطه بالمجتمع الصناعي الحديث من خلال محاولاته الجادة في إيجاد علاقة مكانية بين الخطوط والسطوح

١٠- تميزت اعمال ديڤيز باستخدامه الخط وبشكل حاذق لاسيما في أعماله التي رسمها بعد الحرب العالمية الثانية مستلهماً فيها بيئة وأجواء المدينة وفق نمط يقوم على الاستعارة والتشبيه.

١١- اتسمت الأشكال في لوحات ديڤيز بكونها أشكال هندسية اشتملت على المربع والمثلث والدائرة والمستطيل والمنحنيات والخطوط وأشكال غير منتظمة أخرى وعلى نحو متقابل ومتجاور وبألوان زاهية خالية من أي تدرج لوني مما أضفى عليها طابعاً مسطحاً فتميزت نتيجة لذلك بطابع هندسي وزخرفي ، كما يلاحظ على أعماله التجريدية استخدامه للخطوط وأحياناً تكون بهيئة ثلاثة خطوط سميكة .

١٢- تضمنت اعمال العزاوي مفردات شعبية مستنبطة من الواقع العراقي كما هو الحال في لوحاته (ياعلي، رموز قديمة، من الأساطير الشعبية) فضلا عن استفادته من العنصر المعماري الشعبي في زخارفه وتكويناته

كما هو الحال في لوحة (شناشيل، تكوينات خضراء) وبذلك يكون العزاوي ذا ميول للموضوعات الشعبية في المرحلة الأولى من تجربته الفنية .

١٣- نشد العزاوي بنية تصويرية تستلهم الأبعاد الدينية والتاريخية والآثارية والأسطورية والشعبية وفق طرز فنية لا تمتاز بالعفوية ضمن نزعة حداثية.

١٤- قام العزاوي بتوظيف الحرف العربي، ومقاطع من الشعر العمودي مثل قصائد المعلقات ومقاطع من الشعر الحديث .

١٥- اتصفت أعمال العزاوي بالاهتمام بالشكل والرمز الذي يعود إلى حضارة وادي الرافدين، وإن استلهامه للتراث كان نابعاً من دراسة علمية وتاريخية .

١٦- اتسم العزاوي بخيال ذو افق واسع في إطار الإنشاء التصويري حيث استنبط حالات من المرجع الديني والحضاري والتاريخي والشعبي، وقد عملت هذه الحالات على ارتقاء الصياغات التركيبية مقابل فكرة التحليل والفحص المسبق وهذا ما منح مفهوم الاستعارة قيمة موضوعية وإيجاد نزعة تخيلية فعالة يتم بواسطتها ربط صور الموروث بقالب جديد ذو خصائص اسلوبية حداثية وقد كانت كل هذه المعطيات قد ترسخت بشكل واضح حيث تم انضمامه إلى جماعة الرؤية الجديدة سنة ١٩٦٩ .

١٧- في اوخر القرن الماضي اتسمت اعمال العزاوي بنزعة تجريدية واضحة متأثرة بالفن الحداثي الاوربي، والتعبير بواسطة الأشكال الهندسية كالمربع والدائرة والمستطيل والخطوط المتوازية التي تظهر بكثرة في أعماله لاسيما أننا نلاحظ في العديد من أعماله وجود ثلاثة خطوط متوازية ، واشكال بيضوية ومنحنيات تتجاور وتتقابل وفق مقتضيات التكوين في أعماله، وبألوان زاهية دونما تدرج لوني، ما اضفى على لوحاته طابعا زخرفيا

<u>اجراءات البحث // مجتمع البحث</u>

بعد اطلاع الباحث على المجتمع الكلي للبحث المتمثل بلوحات الفنان ضياء العزاوي والبالغة ١٢٠ لوحة والتي اطلع عليها من خلال المصادر العربية والشبكة العنكبوتية، تم مقارنتها بلوحات الفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز والتي حصل عليها الباحث من خلال الشبكة العنكبوتية.

<u>عينة البحث</u>

قام الباحث باختيار عينة البحث بالاعتماد على أسلوب العينة القصدية تبعاً لوجود التناص بين أعمال الفنان ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز مستبعداً رسومات الفنان ضياء العزاوي التي لم يظهر فيها أي نوع من أنواع التناص وتم اختيار (٥) نموذجاً من المجتمع الكلي البالغ ١٢٠ لوحة .

<u>منهج البحث</u>

اعتمد الباحث أسلوب الدراسة المقارنة (Comparative Study) لأنه يتناسب مع الدراسة الحالية من أجل تحقيق هدف البحث .

أداة البحث

لتحقيق هدف البحث تم بناء التحليل على وفق المعالجات الفنية وقواعدها التصويرية التي اجتمعت في رسوم الفنان ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز لكل نموذج من نماذج العينة وكما يأتي:

اعتمد الباحث على ما جاء في الإطار النظري، فضلا عما اطلع عليه من الأدبيات التي تناولت المعالجات الفنية في كل من رسوم الفنان ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز، كذلك ما يندرج حول مفهوم التناص من خلال أنواعه وآلياته واشتغالاتها.

تحليل عينة البحث //

نموذج عينة (١)

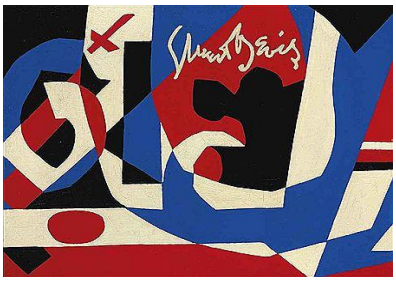
إسم اللوحة : تجريد

إسم الفنان: ضياء العزاوي

تاريخ الإنجاز : ١٩٨٣

قام الفنان ضياء العزاوي برسم هذه اللوحة والتي تبدو وكأنها مقسمة إلى قسمين: جانب أيمن وجانب أيسر، فالجانب الأيمن تضمن رأس إنسان بحجم كبير وجزء من جسمه يتمثل بالرقبة والكتفين وظهرت اصابع كفه بالقرب من فمه الذي يعلوه شارب كبير، أما الجانب الأيسر من اللوحة فظهرت فيه منحنيات وخطوط وأشكال غير منتظمة أخرى . نلاحظ أن الرسام قد رسم الأشكال في الجانب الأيمن على نحو مختزل وهذا ما نراه في الرأس والجسد والأصابع القريبة من الفم، ونلاحظ أن حركة الأصابع تبدو وكأنها تمسك سيكاراً ولربما أراد الفنان من هذا الشكل المختزل التعبير عن طاغية العراق حيث عُرف بهذه الحركة الكريهة طيلة فترة حكمه، وما يرسخ هذا التأويل هو وجود شارب كبير على وجه الشخص، كما أننا نلاحظ أن أسفل الفم قد مثله الفنان بلطخات من اللون الأحمر كإشارة إلى أن هذا الشخص قد شرب من دماء العراقيين، فعبّر عنه بهذه الطريقة المختزلة البعيدة عن الشكل الواقعي كي يتجنب الفتك المحتمل لذلك المجرم السفاح. أي أن الجانب الأيمن قد تضمن منهجاً اختزلت فيه الأشكال عما هي عليه في الواقع وبألوان سادها اللون الأزرق والأسود مع مساحات محدودة من اللون الأحمر والأبيض . أما الجانب الأيسر من اللوحة، فنلاحظ أن الفنان قد مثل الأشكال وفق منهج تجريدي محض يتضمن منحنيات وخطوط ودوائر وأشكال حلزونية وأشكال غير منتظمة أخرى وعلى نحو متقابل ومتداخل وبألوان الأحمر والأبيض والأزرق والأصفر الشاحب وعلى نحو خالٍ من أي تدرج لوني فبدت الأشكال مسطحة ومتقابلة ومتداخلة وذات طابع زخرفي، فما نجده في الجانب الأيسر من أشكال منحنيات لاسيما المنحني باللون الأسود في الجهة اليسرى والمحاط بمساحة واسعة من اللون الأحمر وهو يمثل شكلا واضحا وبارزا إلى جانب الأشكال الأخرى. فضلا عن الشكل الحلزوني ذي اللون

الأصفر الشاحب والذي يظهر تحت المنحني باللون الأسود حيث نلاحظ أن هذه الأشكال تتشابه وبشكل كبير مع أشكال المنحني المنحني والحلزون في لوحة الفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز كما في الشكل الآتي:



أ- لوحة ديڤيز

ب- لوحة العزاوي

كذلك نلاحظ أن أشكال المنحنيات قد جرى تنفيذها بطريقة واحدة وهي التلوين بدون أي تدرج مما جعلها تبدو مسطحة فضلا عن التشابه الحاصل بين العملين من ناحية استخدام الألوان، فالأوان هي ذاتها في كلا اللوحتين وهي ألوان السود والأحمر والأبيض . وعند تأمل الأشكال في كلا اللوحتين نلاحظ إلى أي حد يبلغ هذا التشابه أو بالأحرى التطابق وهذا ما يشير إلى وجود تناص واضح في عمل العزاوي ووفق آلية الاجترار وذلك لأن الجانب الأيمن من لوحة العزاوي تكرار للوحة ديڤيز وبدون أي تغيير أو تحوير، فهو لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو عدا بعض التغيير الطفيف والذي لا يمس جوهره .

نموذج عينة (٣)

إسم اللوحة : تجريد

إسم الفنان: ضياء العزاوي

تاريخ الإنجاز :

قام العزاوي برسم هذه اللوحة التي تتضمن منحنيات ومثلثات ودوائر وأشكال معينية وأشكال شبه منحرفة وأشكال حلزونية وأشكال مستطيلة وحروف عربية وأشياء مختلفة أخرى ومربع يحيط بجزء كبير من هذه الأشكال تتقاطع وتتداخل وتتقابل بشكل واضح لتشكل بنية العمل الفني ضمن فضاء السطح التصويري . رسم الفنان الأشكال في اللوحة بأحجام متقاربة وقد امتازت هذه الأشكال بالتسطيح. حيث قام الفنان بتلوينها بألوان مختلفة من الأخضر والأبيض والبرتقالي والأزرق والأخضر الداكن إلا أن هذا التلوين كان خالياً من أي تدرج لوني يذكر مما جعل الأشكال تبدو مسطحة وبالتالي خلت اللوحة من العمق، كما أننا نلاحظ أن الأشكال تتقابل وتتداخل وتتقاطع لونياً وشكلياً مما أكسب اللوحة طابعاً زخرفياً . ونلاحظ أن مجموع هذه الأشكال داخل مساحة مربعة كبيرة بلون أخضر تحتل أغلب مساحة اللوحة، ونشاهد حرفاً عربياً وهو حرف الحاء في مركز العمل وبلون أخضر ضمن مساحة بيضاء ونلاحظ أن هناك جزء من حرف عين بلون أبيض في أعلى اللوحة وقد اضفت هذه الحروف تنويعاً إضافيا على الطابع الزخرفي للوحة وتضمن العمل سيادة للون الأخضر الذي توزع في أماكن عديدة من اللوحة يليه اللون الأبيض وكذلك وجود مساحات عديدة من اللون الأزرق واستخدام اللون البرتقالي ساعد على تقليل برودة الوان اللوحة المتمثلة بالوان الأخضر والأزرق والأبيض، لذلك نرى ان اللوحة قد اكتسبت طابعا زخرفيا واضحا في المساحة المربعة الكبيرة ذات اللون الأزرق الفاتح لتعرض منهجاً تجريدياً صرفاً. نشاهد في لوحة العزاوي ان هناك سيادة لونية للون الأخضر والأزرق والأبيض والبرتقالي كما أنها تمتاز بأشكال ليست كبيرة أي أنها صغيرة نسبياً وهي بهيأة أشكال ومساحات هندسية متقابلة متداخلة ومتقاطعة فضلا عن استخدام الحروف العربية مثل حرف الحاء والعين وكل هذه الأشكال رسمها الفنان ضمن مساحة مربعة كبيرة تحتل غالبية مساحة اللوحة، وإن مجمل هذه السمات نجدها في لوحة الفنان الأمريكي ديفيز كما في الشكل الآتي:

أ- ديفيز شكل ٣ ب - العزاوي

إن حجوم الأشكال الصغيرة نسبياً بالإمكان ملاحظتها بسهولة في لوحة ديفيز، كما أن الألوان هي ذاتها في لوحة العزاوي ولوحة ديفيز حيث السيادة الواضحة للون الأخضر مع اللون الأبيض مع الأزرق مع البرتقالي عدا ألوان الأحمر والوردي التي استخدمها ديفيز في خلفية أشكاله حيث أن العزاوي استخدم في الخلفية لوناً أخضر داكن والشيء المختلف الوحيد هو وجود مساحات محدودة من اللون الأسود لا نجدها في لوحة العزاوي واستعاض عنها بألوان أخرى وكذلك الحروف العربية عند العزاوي وعند ديفيز تكون إنكليزية، كما ان الأشكال في لوحة العزاوي داخل مساحة مربعة كبيرة احتلت معظم فضاء اللوحة، وكذلك الأشكال في لوحة ديفيز أيضاً تم جمعها داخل مساحة مربعة، كذلك الحروف في لوحة العزاوي، فحرف الحاء يقابله حرف F في لوحة ديفيز وفي نفس المكان تقريباً، كذلك حرف العين عند العزاوي يقابله حرف C عند ديفيز، وعموماً لوحة العزاوي ذات طابع تجريدي تسطيحي زخرفي، وكذلك لوحة ديفيز . وبذلك تضمنت لوحة العزاوي تناصاً واضحا ووفق قانون الاجترار وذلك لأن لوحة العزاوي ووفق ما تقدم تشابه وإلى حد بعيد لوحة الفنان الأمريكي ستيوارت ديفيز فهو لم يطور الأشكال في لوحة ديفيز ولم يحاورها ولم يطورها واكتفى بإعادتها كما هي عدا بعض التغيير الطفيف .

نموذج عينة (٤)

إسم اللوحة : تجريد

إسم الفنان: ضياء العزاوي

تاريخ الإنجاز :

يصور الفنان ضياء العزاوي في هذه اللوحة أشكال هندسية ومنحنيات وأشكال غير منتظمة أخرى وحروف عربية وقد عمد الفنان إلى تقسيم فضاء اللوحة إلى مساحتين مستطيلتين . المساحة المستطيلة الأولى بلون

أسود وتشغل أغلب مساحة فضاء اللوحة بنسبة ٨٥٪ تقريباً وقد احتوت هذه المساحة على أغلب الأشكال في اللوحة، والمساحة المستطيلة الثانية بلون أبيض وتشغل مساحة صغيرة من فضاء اللوحة بنسبة ١٥٪ تقريبا وقد ضمت اشكال قليلة من اللوحة . قام الفنان برسم أشكال مختلفة في هذه اللوحة فهناك أشكال هندسية تتمثل في بادئ الأمر بالمساحتين المستطيلتين ذات اللون الأبيض والأسود، وفي اعلى اللوحة جهة اليمين نلاحظ ثلاث مستطيلات صغيرة او خطوط سميكة تمتد بشكل شاقولي داخل المساحة المستطيلة السوداء واجزاء منها داخل المستطيلة البيضاء وإلى جانب تلك الخطوط السميكة نلاحظ أن هناك مساحة مربعة كبيرة نسبياً تضم أشكال غير منتظمة الشكل بلون أبيض وأحمر وأسود وتمتد هذه المساحة المربعة إلى داخل المساحة المستطيلة السوداء التي تمثل الجزء الأكبر من اللوحة. وتحت هذه المساحة المربعة نلمح أن هناك ثلاث مساحات مستطيلة تمتد بشكل شاقولي في فضاء اللوحة وهي كبيرة نسبياً. وقد احتوت بداخلها على أشكال هندسية مثلثة وأشكال هندسية مستطيلة ذات ألوان أزرق فاتح والبنفسجي الفاتح والبرتقالي والأخضر والأخضر الفاتح المزرق (الفيروزي) كما احتوت على حروف عربية وهي حرفي الواو والعين وبلون أبيض وأشكال غير منتظمة أخرى بألوان مختلفة من الأزرق الداكن والفاتح والأخضر والبنفسجي كما احتوت على دوائر صغيرة أشبه بالنقط وهي بلون أبيض. وفي الجانب اليسر من اللوحة نلمح منحنيات وأشكال غير منتظمة بحجم كبير ذات ألوان أخضر وبرتقالي وأبيض تتداخل وتتقابل مع مساحات هندسية ذات لون أزرق داكن وأخضر فاتح والأخضر المزرق، وقد جرى تلوين عموم الشكال في اللوحة على نحوٍ خالٍ من أي تدرج لوني فبدت مسطحة خالية من اي تجسيم مما اكسب اللوحة طابعاً تجريدياً زخرفياً واضحاً ، ولعدم وضوح أي موضوع في العمل الفني فكان تجريدياً محضاً . نلاحظ في لوحة العزاوي استخدام أشكال هندسية ومنحنيات وأشكال غير منتظمة أخرى تتقابل وتتداخل، ونلاحظ بشكل لافت استخدام ثلاث مساحات هندسية مستطيلة صغيرة تشبه الخطوط السميكة وبألوان تنوعت بين الأخضر والأخضر الفاتح والأخضر المزرق (الفيروزي) والبنفسجي والبرتقالي والأبيض ووفق تلوين غير متدرج فبدت مسطحة، فضلا عن استخدام الحروف. وكانت هذه الأشكال ضمن مساحات هندسية واضحة مربعة ومستطيلة وبألوان الأبيض والأسود. والحقيقة ان هذه السمات الفنية نجدها في لوحة الفنان الأمريكي ديفيز كما في الشكل الاتي :

أ- ديفيز شكل ٤ ب- العزاوي

نلاحظ ان الألوان المستخدمة في لوحة ديفيز هي ذاتها في لوحة العزاوي وهذا ما نراه في ألوان الأخضر والأخضر الفاتح والفيروزي والبرتقالي والأزرق ما خلا اللون الأبيض والأسود في لوحة العزاوي، حيث لا نلاحظها في لوحة ديفيز فالمساحة الكبيرة ذات اللون الأخضر الفاتح المائل للاصفرار في لوحة ديفيز والتي بمثابة خلفية للأشكال في اللوحة قد استعاض عنها العزاوي بالمساحة المستطيلة وذات اللون الأسود مع المساحة الغيرة باللون الأبيض. ونلاحظ استخدام اشكال هندسية على هذا النحو من التقابل والتداخل واستخدام ثلاثة اشكال هندسية مستطيلة تشبه الخطوط السميكة المتوازية وهي في لوحة العزاوي وديفيز على حدٍ سواء، كما أن حجوم الأشكال في كلا اللوحتين متقاربة. كذلك استخدام الحروف العربية في لوحة العزاوي يقابلها حروف إنكليزية بهيأة كلمات في لوحة ديفيز. إلا أننا نلاحظ ان الشيء المميز بين اللوحتين هو ان العزاوي عمد إلى قلب لوحته بهياة افقية في حين أن لوحة ديفيز بهيأة عمودية. وهذا ما يشير إلى وجود تناص في لوحة العزاوي ولوحة الفنان الأمريكي ديفيز، ووفق آلية الأناكرام (الجناس بالقلب) وهي إحدى آليات التناص والتي تعمل على انسجام واكتمال النص في إطار البناء العام الذي يسهم في تناسل النص داخلياً أي يعمل على إعادة تقليب مفردات مختارة بصورة مختلفة لإنتاج معنى ما .

النتائج ومناقشتها

أسفر البحث الحالي عن جملة من النتائج سيستعرضها الباحث في محورين وكما يأتي :

١- قوانين التناص (أنظمة التناص):

توزع التناص في قوانينه داخل نماذج العينة بين نصين كاملين ، أو أجزاء من تلك النصوص المتداخلة تعكس تباين تلك الأنظمة تبعاً لطبيعة التشاكل والتجانس فيما بينهما وظهرت على النحو الآتي :

أ- ظهر نظام الاجترار بتغير طفيف بين نصين محددين وهما لوحتا الفنان ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز وكان ظهوره بدرجة تناص كلية في العينات الآتية :

- نموذج عينة (١) شكل (١) حيث تضمن الجانب الأيسر من لوحة العزاوي تشابهاً كبيراً مع لوحة الفنان الأمريكي ديڤيز دون أن يعمل على تغييرها أو تحويرها واكتفى بإعادتها كما هي عدا بعض التغيير الطفيف والذي لم يمس جوهرها .
- نموذج عينة (٣) شكل (٣) حيث تضمنت لوحة العزاوي تشابهاً واضحاً وإلى حد بعيد مع لوحة الفنان ديڤيز فلم يعمل على تغييرها أو تطويرها أو تحويرها واكتفى بإعادتها كما هي عدا بعض التغيير الطفيف .

٢-آليات التناص :

ظهرت آليات التناص في عدة نماذج من عينة البحث بفعل العلاقة القائمة بين النصوص على النحو الآتي :

أ- ظهرت آلية الإيجاز بين نصين محددين وهما لوحتا الفنان ضياء العزاوي والفنان الأمريكي ستيوارت ديڤيز وكان ظهورهما بدرجة تناص كلية في العينة الآتية :

- نموذج عينة (٢) شكل (٢) حيث أن الأشكال المستطيلة المتداخلة والمتقابلة في لوحة العزاوي هي اقل مما هي عليه في لوحة ديڤيز ، أي أن العزاوي قام بتلخيصها وإيجازها والإيجاز هو طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتيا، فضلا عن السيادة اللونية لألوان الأخضر والأزرق وطريقة معالجة الأشكال في كلا اللوحتين هي واحدة .

ب - ظهرت آلية الأناكرام (الجناس بالقلب) بين نصوص محدودة وهي لوحات العزاوي و ديڤيز وكان ظهورها بدرجة تناص كلية في العينات الآتية :

الاستنتاجات

في ضوء نتائج البحث يستنتج الباحث ما يأتي :

١-تكرر نظام الاجترار في نموذجين من نماذج العينة وهما : نموذج عينة (١) ونموذج عينة (٣).

٢-ظهرت آلية الإيجاز في نموذج واحد من العينة وهو نموذج عينة (٢).

٣-تكررت آلية الأناكرام (الجناس بالقلب) في ثلاثة نماذج من نماذج العينة وهي نموذج عينة (٤)

٤-تكررت آلية الباراكرام (القلب المكاني) في نموذجين من نماذج العينة وهو نموذج عينة (٥)

٥-ظهرت أشكال نماذج العينة عند كلا الفنانين ضياء العزاوي وستيوارت ديڤيز بأسلوب تجريدي مما ساعد على ايجاد اشكال خالية من التدرج اللوني وتأثيرات الضوء والظل فبدت مسطحة خالية من العمق، فنأت بعيدا

عن الواقع وتفاصيله، ويرى الباحث ان هذه السمة ناجمة من أن الفنان لم يلجأ في معالجاته الى الحواس بالدرجة الأولى كالحاسة البصرية بل أشرك ملكته العقلية في التصوير، لذلك نلاحظ أن أغلب آليات التناص بين العزاوي و ديفيز كانت كإدراك عقلي ومعالجات فكرية بشكل أساس.

التوصيات

بعد إتمام متطلبات البحث الخاص بالنتائج والاستنتاجات فإن الباحث يوصي بما يأتي :

١. استخدام اداة التحليل الحالية في البحوث التي تكشف عن التناصات بين الأعمال الفنية لأن تلك الأعمال تم بنائها على أساس الآليات والمعالجات الفنية بالدرجة الأولى.

٢. كما يوصي الباحث بأرشفة الفن التشكيلي العراقي الحديث والمعاصر وذلك لتسهيل الدراسات التي تتصدى إلى رواد هذا الفن.

المقترحات

استكمالا للفائدة المتوخاة من البحث يقترح الباحث إجراء البحوث الاتية :

١-التناص في رسوم الفنان العراقي أكرم شكري والفنان الأمريكي جاكسون بولوك.

٢-التناص في رسوم الفنان العراقي جواد سليم والفنان الإسباني بابلو بيكاسو.

المصـــادر

القرآن الكريم

١- ---------. المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، بيروت ، دار المشرق ، ١٩٩٦.

٢- ابن منظور . لسان العرب ، ج٢٠، القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر ،(د.ت)

٣- أحمد ، فاهم. التناص في شعر الرواد ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٤ .

٤- آل سعيد ، شاكر حسن . فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ .

٥- ايليا ، أبي ماضي . الجداول (قسم الطلاسم) ، النجف الأشرف ، مطبعة الغري الحديثة ، ١٩٩٥ .

٦- البقاعي ، محمد خير . دراسات في النص والتناص ، ط١، حلب ، مطبعة مركز الإنماء الحضاري ، ١٩٩٨.

٧- البياتي ، عبد الوهاب . الراي ، مجلة الأقلام ، عدد(١ ، ٢ ، ٣) بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤ .

٨- البياتي ، عبد الوهاب . ديوان عبد الوهاب البياتي ، ج٣، بيروت ، دار العودة للطباعة والنشر ، ١٩٧١ .

٩- تركي ، المغيض . التناص في معارضات البارودي ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، مجلد ٩ ، عدد٢ ، ١٩٩٩ .

١٠- تزفتيان ، تودوروف. المبدأ الحواري ،ت: فخري صالح، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢ .

١١- تزفتيان، تودوروف وآخرون . في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ت: أحمد المديني ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ .

١٢- توماس ، مونرو. التطور في الفنون ، ج٢، ت: محمد علي أبو درة وآخرون ، القاهرة ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ .

١٣- جابر، محمود عباس . استراتيجية التناص في الخطاب الشعري الحديث، ج٢٤ ، مجلد ٢، نادي جدة الأدبي ، ٢٠٠٢ .
١٤- جبرا، إبراهيم جبرا. جذور الفن العراقي ، بغداد ، الدار العربية ، ١٩٨٣ .
١٥- الجزائري ، محمد . الفن والقضية ، بغداد ، دار آفاق عربية ، ١٩٧٧ .
١٦- جوليا ، كريستيفا . علم النص ، ت: فريد الزاهي ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٩٣ .
١٧- جيرار ، جينيت . مدخل لجامع النص ، ت: عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، (د.ت) .
١٨- الحيدري ، بلند . ديوان الحيدري ، ط٢، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٠.
١٩- راي ، وليم . المعنى الأدبي في الظاهراتية إلى التفكيكية ، ت: يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٧ .
٢٠- الربيعي ، شوكت . الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، بغداد ، (د.ن) ، ١٩٨٦ .
٢١- رجاء ، عبيد. النص والتناص (علامات في النقد) ، القاهرة ، مطبعة الإسكندرية ، (ب،ت) .
٢٢- روبرت ، شولز . السيمياء والتأويل ، ت : سعيد الغانمي ، بيروت، دار غاؤس للنشر والتوزيع ، ١٩٩٤.
٢٣- رولان ، بارت . متعة النص ، ت: فؤاد وصفا والحسين سبحان ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٠ .
٢٤- ريفاتير ، ميخائيل . معايير تحليل الأسلوب ، ت: حميد الحمداني ، (د.ب) دار النجاح الجديدة ، ١٩٩٣ .
٢٥- السعدني ، مصطفى . التناص الشعري(قراءة أخرى لقضية السرقات)، مصر، مطبعة جلال خيري وشركاؤه ، ١٩٩١ .
٢٦- سعيد ، علوش . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٨٥ .
٢٧- السياب، بدر شاكر. المجموعة الشعرية الكاملة ، ط٣،بغداد، دار الحرية للطباعة ، ٢٠٠٠ .
٢٨- السيد مرتضى ، الزبيدي. تاج العروس ، مركز الكتب الثقافية ، (د،ب)،(د،ت).
٢٩- شاكر ، لعيبي . خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر ، ط١، (د.ب)، دار الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٣ .
٣٠- الشريفي ، أزهار كاظم . بنية التصميم في رسوم ضياء العزاوي ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٩ .
٣١- صلاح،فضل . شفرات النص ، القاهرة ، مطبعة دار الآداب ، ١٩٩٩ .
٣٢- عادل ، كامل . الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، مرحلة الستينيات ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٦ .
٣٣- عاصم ، عبد الأمير . ضياء العزاوي الجمع بين الشكلانية وحداثة الأصول ، مجلة تشكيل ، العدد١ ، بغداد ، ٢٠٠٧ .
٣٤- عاصم عبد الأمير . الرسم العراقي حداثة تكييف ، ط١، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٤.
٣٥- عبد الواحد ، لؤلؤة . التناص مع الشعر الغربي ، مجلة الأقلام ، عدد (١٠،١١)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ .
٣٦- عبد الواحد ، لؤلؤة . مجلة الأقلام ، عدد(١٠ ، ١١ ، ١٢) ، ١٩٩٤ .
٣٧- عبد الوهاب ، ترو . تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد(٦٠ ،٦١)، بيروت ، باريس ، ١٩٨٩ .
٣٨- العزاوي ، ضياء . لون يجمع البصر (نصوص وحوارات في الفن التشكيلي)، لندن ، منشورات تاتش ، ٢٠٠٢ .
٣٩- العزاوي ، ضياء. الفنان والتجربة في حدود اللوحة ، مجلة المثقف العربي ، العدد ٤ ، بغداد ، وزارة الأعلام ، ١٩٧٣ .

٤٠- العسكري ، أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل . كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ،(د.ب) مطبعة عيسى الحلبي وشركاؤه ، ١٩٧١.
٤١- الغذامي ، عبد الله. مقاربات شعرية لنصوص شعرية معاصرة ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٧.
٤٢- الغزاي ، عبد الله . الخطيئة والتكفير . (من البنيوية إلى التشريحية) ، ط١ ، جدة ، كتاب النادي الثقافي ، ١٩٨٥ .
٤٣- القرطاجي ، ابي الحسن حازم. مناهج البلغاء وسراج ، تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٩٦ .
٤٤- القيسي ، بشرى. التناص في الأدب والنقد (شعر محمد جميل شلش)، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية بنات ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٣ .
٤٥- كاظم ، جهاد. أودونيس منتحلا ، القاهرة ، مطبعة مدبولي ، ١٩٩٣ .
٤٦- الكبيسي ، عمران . التناص معرفة أصوله وإجراءاته الأسلوبية (بحث مؤتمر النقد الأدبي الخامس)، جامعة اليرموك ، الأردن ، ٢٠١١ .
٤٧- كليطو ، عبدالفتاح. الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، ت: عبد السلام بن عبد العال ، ط٢، (و.ب) دار توبقال للطباعة والنشر ، ٢٠٠٨ .
٤٨- كورك، جاكوب . اللغة في الأدب ، الحداثة والتجريب ، ت: ليون عزيز عمانؤيل ،ط١،بغداد، دار المأمون ، ١٩٨٩ .
٤٩- ماهر ، مجيد إبراهيم . التناص الأسطوري في السينما العالمية ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١١ .
٥٠- محمد ، أدوان .مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر ، مجلة الأقلام ، العدد(٦،٥،٤) ١٩٩٥.
٥١- محمد ، أديوان . مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر ، مجلة الأقلام، عدد(٤-٥-٦) نيسان ، مارس ، حزيران ،بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٥ .
٥٢- محمد ، بنيس. ظاهرة الشعر في المغرب ، ط٢ ، الدار البيضاء ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٩٥ .محمد، مفتاح . التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) ، بيروت ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤ .
٥٣- محمود ، أمهز. التيارات الفنية المعاصرة ، بيروت ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر،١٩٩٦.
٥٤- المفيض ، تركي. التناص في معارضات البارودي ، مجلة أبحاث اليرموك ، مجلد٩ ، عدد٢، ١٩٩١ .
٥٥- الملائكة ، نازك. الأعمال الشعرية الكاملة ، ج٢، (د.ب) المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٢ .
٥٦- المنصوري ، عباس تركي. التناص في رسوم الواسطي والفن القديم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠١١ .
٥٧- مولر ،جي ، اي ، وفرنك أيلغر . مئة عام من الرسم الحديث ، بغداد ، دار المأمون ، ١٩٨٨.
٥٨- الناصري ، رافع. آفاق ومرايا ، مقالات في الفن التشكيلي ، الردن ، دار الفارس ، ٢٠٠٠.
٥٩- نقرش ، عمر محمد علي . مفهوم التناص في الفن المسرحي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ .
٦٠- اليازجي ، ناصيف . العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، المجلد الثاني ، بيروت ، دار صادر (ب،ت) .
٦١- يحيى ، سويلم . ضياء العزاوي ، مجلة العربي ، العدد ٥٧٨ ، الكويت ، وزارة الإعلام ، ١٩٧١.
٦٢- Cassidy M.Donna . Painting the Musical City: Jazz and cultural identity in American , Washington , Smithsonian Institution Press, 1997 .
٦٣- Cecile Whiting . From Grove Art, Oxford Press , 2009