إبداع الصورة الفنّية المعاصرة في ظلّ التجريب التضايفي ما بين الفن والشعر

The Innovation of Contemporary artistic image under rapport experimentation between art and Poetry

مكية الشرمي

أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس (تونس)

mackia.charmi@gmail.com

الملخص:

احتلت الصورة الفنّية في ظلّ تضايفها مع الفنون الأخرى، حيّزا مهّما كالشعر والموسيقى والسينما... والتي من بينها الفن والشعر لما لهما من قواسم مشتركة، إذ أنّ لكلّ منهما أساليبه الخاصّة، فتتجلّى الصورة في إطار كلا الفنّين من خلال إنفعالات الفنان أو الشاعر، فكلّ منهما يترجم إبداعه سواء أكان في لوحة أم في قصيدة، فللشاعر صورته وللتشكيلي صورته، ولكلّ صورة من هاتين الصورتين نقاط إلتقاء ونقاط اختلاف، غير أنّ هناك هيمنة الصورة الشعرية على الفنان وهيمنة مناخ القصيدة عليه.

استوقفتنا بعض التجارب العربية التي غلبت عليها طابع التجريب ما بين الرسم التصويري والشعر اللغوي، والتي من أهمها ضياء العزاوي، فريال الأعظمي، جلال الرفاعي ومحمد سباعنة، وإذا كنّا قد اخترنا هذه التجارب لمدى تعايشها مع النصوص الشعرية معايشة، تعبّر عن إحساسهم وأفكارهم، عبر وقوفهم عند شعر محمود درويش، الذي جعل من قصائده بديلاً لعالمه المرفوض، وتعبيراً عن قضية وطنه.

اشتمل البحث على أربعة فصول: I- منهجية البحث، II- الخلفية النظرية، III- إجراءات البحث، IV- النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، والتي من أهمها توافق الخطاب البصري الذي جاء من بيئة الشاعر، هو نفسه الذي حكمت بيئته الفنان في الترابط والتغيّر...لأنّ آلياتها وأسبابها واحدة ضمن الظروف التي حكمت كلّ من ولادة القصيدة واللوحة، أمّا من أهم استنتاجاته انفتاح الفضاء الشعري على مختلف أساليب الفنان ممّا ترك المجال حرّا للتعبير عن ما يختلج في نفسه من حزن ومعاناة، هذا ما يجعلنا نرى من المقترح، التأكيد على رمزية الصور الشعرية وآليات اشتغالها في مختلف اختصاصات

الفنون التشكيلية. فإلى أي مدى كانت هذه العلاقة ما بين الفنّي والشعري دافعاً ومحركاً للفعل الإبداعي على مستوى الصورة الفنّية والكاريكاتورية؟.

الكلمات المفتاحية: (الإبداع، التجريب، التضايف، الصورة الفنّية، المعاصرة)

Abstract:

Given compatibility with other arts ،the artistic image occupies an important place such as poetry music and cinema...among which we find art and poetry due to their common points ،each of them having their own methods. appears in the context of both arts through the emotions of the artist or poet. One of them translates his creativity ،whether in a painting or a poem. The poet has his image and the artist has his image ،and each of these two images there are points of convergence and points of difference ،but there is the domination of the poetic image over the artist and the domination of the atmosphere of the poem about him.

We were struk by some Arab experiences dominated by the nature of experimentation between pictoriel drawing and linguitic poetry ،the most important of which Diaa Al- Azzawi ،Faryal Al-Adhami ،Jalal Al-Rifai and Muhammad Sabana. These experiences for the extent to which they coexisted with poetic texts ،a coexistence that expressed their feelings ،throughtheir position the poetry of Mahmoud Darwish ،who made his poems an alternative to his rejected world and an expression of the cause of his homeland.

The research included four chapters: I- Research methodology ،II- Theoretical background ،III- Research procedures ،IV- Results ،conlusions recommendations and proposals ،the most important of which is the compatility of the visual discourse from the poet's environmet ،the same environmet ،the same environment governed the artist in interconnection and change... because its mechanisms and causes are the same in the circumstances that governed both

the birth of the poem and the painting. As for one of its most important conclusions ،the opening of the poetic space to the different methods of the artist ،which leave the field free to express the sadness and suffering that reside within him. This is what makes us see in the proposal ،the emphasis placed on the symbolism of poetic images and the mechanisms of their functioning in various disciplines of the visual arts.

To what extent has this relationship between the artistic and the poetic been a motivation and a drawing force for creative action at the level of the artistic image and caricature ?

Keywords: (Creativity, Experimentation, Addition, Artistic image, Contemporary)

I- منهجية البحث:

١- المقدّمة:

أثبتت الحقبة ما بين منتصف القرن التاسع عشر وحتّى اليوم بأنّها من أغنى الحقب التاريخية لمدى تضايف وترابط الفنون فيما بينها، هذا ما جعل من الصورة الفنية بأن تكون نتاجا تلتقي فيه لغة الفكر لترتقي بفعل اليد إلى ما هو ترجمة، لرؤية الفنان وموقفه إزاء المعطيات الحسية المادية والوجدانية القائمة بين الفكر والمادة، الذي أدّى به إلى انتهاج أسلوب متفرّد في رسم أنساق تشكيلية تتظافر فيها مختلف الفنون، والتي من أهمها تلك العلاقة المتمثّلة ما بين مضمون القصيدة واللوحة التشكيلية، لإبداع نصّ بصري قوامه الكلمات والخطوط والألوان، هذا ما جعل من الصورة تستوقفنا في كلّ مرّة بأشكال متجدّدة، مشكّلة إمكانيات غير محدودة، مثّلت للعديد من الفنانين فرصة التجريب الفنّي المتنوّع.

هذا ما أفضى إلى اهتمام كلّ من الثقافة الغربية والعربية إلى مزيد من البحث والاستقصاء في المستويات النظرية للصورة، وفي تجلياتها في الخطاب الفنّي خاصّة وأنّ أمر الاهتمام بها قد اتّسع، ليشمل

ليس الفلسفة والفن، بل العلوم وعلم الجمال... وعليه وبعد أن تناولت الدراسات النقدية الحديثة موضوع الصورة، وما منحته من وسيلة جوهرية تميّزت بالتفرد والتنوّع ما أمكن من مظاهره، هذا ما جعل من الصورة تتبّوأ بمكانة مهمّة في مناهج النقد المختلفة، ووضعها في مقدمة وسائلهم لدراسة جوهر الفنّ وما يتعلّق به من مؤثرات، وما كان هذا التجدّد ممكنا لولا ما كان مفهوم الصورة نفسه، قد تحوّل للتطوّر الذي شهده مفهوم الفنّ ذاته، وانعكاسه على الصورة، التي تمثّل واسطته الرئيسة وجوهره الدائم الذي يحقّق له التفرّد.

وبهذا تكون الصورة "طريقة خاصّة من طرق التعبير أو جهة من أوجه الدلالة، تنحصر أهمّيتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلاّ من طريقة عرضه وكيفية تقديمه وتأثيره على المتلقي" (عصفور جابر:١٩٨٣، ص٣٢٣)، فالصورة الفنّية في الأدب هي ائتلاف الكلمات وصوغها بطريقة جديدة مبتكرة وتحويلها إلى صور مرئية، يستطيع المتلقي أن يؤوّلها من خلال مخيّلته إلى صورة ذات معنى تكون مماثلة لما أراده المبدع.

كما أنّه من الصعب أن نحصر القصائد التي وصفت لوحات فنانين، والعكس صحيح أيضا، فعدد الفنانين الذين رسموا وصوروا قصائد لشعراء عدد لا يفوق الحصر، وهناك كثير من القصائد التي ألهمت أكثر من فنان، ممّا سيشكّل هذا التواصل تفاعلاً معرفياً لنظم فكرية معاصرة، وحاجة جمالية من خلال اهتمام الفنان لهذا المزج ما بين الفنّي والشعري.

كما رأى بعض النقاد بأنّ هناك وجود قواسم مشتركة بين الفن والشعر، بالرغم من أنّ لكلّ منهما مميّزاته الخاصّة به، إذ إنّ الرسام يلتجأ إلى الألوان، في حين أنّ ألوان الشاعر تظهر في قصيدته على نحو مغاير، وتتجلّى الصورة في إطار كلا الفنّين من خلال إنفعالات كلاهما، لأن كلّ منهما يترجم إبداعه سواء في لوحة أم في قصيدة، فللشاعر صورته وللتشكيلي صورته، ولكلّ صورة من هاتين الصورتين نقاط التقاء ونقاط اختلاف، غير أنّ هناك هيمنة الصورة الشعرية على الفنان وهيمنة معاني القصيدة عليه. ولعلّ ذلك ما كان جلّيا مع الشاعر شارل بودلار الذي يعد أول المجددين وأكثرهم تأثّرا بالفن التشكيلي، إذ أثر على معظم الفنانين، وهذا ما جعل من بعض المدارس الفنّية على غرار الدادائية والسريالية وغيرها من المدارس، تشهد تفاعلاً بين الشعر والرسم، وهذا يدوره ما أدّى إلى تطوّر علاقة الشعر بالتشكيل أكثر مع الحركات التجديدية التحديثية في الشعر العربي.

١-أهمية البحث والحاجة إليه:-

-تكمن أهمية هذا البحث والحاجة إليه من خلال أثر التفاعل والتواصل الناتج عن تظافر كلّ من الصورة والكلمة، ممّا سيشكّل هذا التواصل تفاعلاً معرفياً لنظم فكرية معاصرة وحاجة جمالية من خلال إعطاء أهمية الفنان لهذا المزج ما بين الفنّي والشعري ودعمها للعمل الفنّي المعاصر.

-تسليط الضوء على الأنساق التشكيلية التي اعتنى بها هؤلاء الفنانون، وما مدى أهمّيها التي تتمثّل في استقطاب جمهور التلقي وأثرها على الذائقة الجمالية.

-الحاجة لتفعيل دور المتلقي في مقاربة تشكيلية مع بعض التجارب العربية عموما، والعراقية والفلسطينية خصوصا والاستفادة من زاده الثقافي.

-الحاجة لتفعيل دور الصورة التي أضحت قناة تواصل تملك قدرة على منافسة الكلمة في كثير من السياقات، إذ تتجلى الدلالة في الصورة أكثر من دلالة الكلمة التي تقتضي خصوصية ثقافية فكرية وأبعاداً أيديولوجية مقتصرة على جلّة من المتلقين، في حين تمنح الصورة للمتلقي فضاء تأمليا.

٣- أهداف البحث: تتحدّد أهداف هذا البحث بالأهداف الآتية:

- الكشف عن التواصل ما بين المجال الفنّي والأدبي ودورهما في تعزيز الذائقة الفنّية.

- البحث عن اللغة التشكيلية الجديدة المتميزة بالعودة إلى منابع النصوص الشعرية، واختيار الأشكال والرموز والقضايا المتجلية في الموروث العربي.

- استغلال النصّ الشعري كمصدر إلهام، كما لا يجب التنكّر لقدرته على فتح آفاق مخيّلة المبدع، إذ في ملامستنا لهذا النسق الشعري يمكن لنا استثماره استثمارا منتجا.

٤- حدود البحث:

- الحد الزماني: اقتصر البحث المعنون بـ(إبداع الصورة الفنّية المعاصرة في ظلّ التجريب التضايفي ما بين الفن والشعر) من خلال تحليل نماذج فنيّة كان منطلق إنجازها، الاستلهام من نصوص شعرية والمتمثّلة بأشعار الشاعر محمود درويش لبعض الرسامين للمدة (١٩٧٠- ٢٠٠٥)، وهي بمثابة عيّنة البحث.

– الحد المكاني: متمثلة ببعض التجارب العراقية وكذلك الفلسطينية.

– الحد الموضوعي: العناية بتأصيل الفن وانفتاحه على مجالات فنّية أخرى، ويقتضي ذلك تطوير البحث في سمات الشخصية المبدعة في تقبّلها للتجديد وفي التعبير عن الذات المبدعة.

5– تحديد المصطلحات

– الإبداع:

–الإبداع لغوياً:

في اللغة يعرف الإبداع على أنّه "إحداث شيء على غير مثال سابق أي دون تمثيل أو تقييد، كما يعرف أيضاً على أنّه قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع" (مراد وهبة: ١٩٩٨، ص١٠)، كما يقال بدع الشيء وأبدعه وابتدعه وبدأه وأبداه أي أوجده من لا شيء أو من العدم أو أوجده من غير سابق والمبدئ والمبدع في الأصل هو سبحانه وتعالى، ويفرق بينه وبين الخلق، فالخلق إيجاد شيء من شيء والتخليق نقل الشيء المخلوق من طور إلى طور. ويعرف الإبداع أيضاً بأنه إيجاد شيء غير مسبوق، بمادة ولا زمان، فإذا كان مسبوقاً بالمادة فهو التكوين وإن كان مسبوقاً بالزمان فهو الإحداث. الإبداع لغة عبارة عن عدم النظير وفي الاصطلاح هو إخراج ما في الإمكان والعدم إلى الوجوب والوجود، "يتمثّل جوهر الإبداع في نشاط الإنسان الحسّي الذي يتّصف بالابتكار والتجديد والصدق، وهو يمثّل النشاط الذي يقف على عكس من الإتّباع والتقليد" (محمود السيد عبد الحليم: ١٩٨٨، ص٧).

– الإبداع اصطلاحاً:

هو "مفهوم واسع وشامل، وهو نشاط إنساني يتّسم بالوعي، يترتّب عليه إنتاج الجديد بسمة الأصالة، فكلّ إنتاج الإبداعي هو نتيجة لمجموعة متفاعلة من النشاطات تسّمى بالعملية الإبداعية..." (آل سعيد شاكر حسن: ١٩٩٥، ص١٩٤)، ولا شكّ أنّ الإبداعية الفنّية تمثل أهمية كبرى في حياة الإنسان، إذ أكدّتها فترات التاريخ، إلاّ أنّها ليست الوحيدة، فلكلّ مجالات العمل الإنساني جوانبه الإبداعية، إذ يقول الفنان جوزيف هاينريش بويس (Joseph Heinrich Beuys): " في كلّ إنسان هناك قدرة إبداعية خفية، وهذا لا يعني أنّ كلّ إنسان رسام أو نحات، لكن هناك إبداعية خفية في كلّ مجالات العمل الإنساني".

(Joseph Beuys: 1990، p813)، بهذا فإنّ الإبداع هو اختراع الشيء دفعة، والاختراع إحداث الشيء لا عن شيء...

هذه اللمحة الموجزة تساعد في بيان استعمالنا اللفظ أبدع وخلق وأمثالهما منسوجة إلى الإنسان بمعنى إنشاء أمور جديدة لم تكن حاصلة أو بمعنى عرضها بشكل جديد لم يكن منتظرا ولا متوقعاً، إذ أنّ الإبداع مزيج مركب من الفعل والإنفعال، من العمل الإرادي الإيجابي والاستسلام السلبي التلقائي، إنّه قدرة وعجز معا ينتهيان عند التمام بالتوفيق بينهما، الفنان الحقيقي يعرف كيف يقبل الإنفعال بالأثر الفنّي، الذي يصنعه وكيف يتيح لهذا الأثر أن يعتمل في فكره وأحشائه وأن يكون بعض الشيء سلبياً تجاهه لينقلب هذا الاعتمال والصبر مجدداً، كما أنّ الفنان يعرف أيضاً كيف يكون في آن واحد عبدا للأثر الفنّي وسيداً عليه، ويعرف أيضاً أنّه حين يخلق الأثر الفنّي ويبدعه إنما يبدع ذاته ويخلق شخصيته.

من النقائص أو الوجوه المتقابلة في الإبداع قضية الأصالة والتجديد؛ المبدع لا بدّ من أن يكون منتميا لتراث ما، سواء أكان معجبا به أم ثائرا عليه أم بين بين، ولكنّه في جميع الأحوال يخضع لما يقدمه هذا التراث من نماذج استقصاها من الزمان، ومكثت لعظمتها في خزائن الأرض ويعي ما يحمله من قواعد كانت صالحة ومتبعة في ذلك الزمان، ثمّ نشأت اعتبارات أخرى جديدة قام عليها أسلوب التأليف والإنجاز كلّما زادت مكاسب الثقافة والعلوم والفنون، فما على المبدع سوى أن يأتي بشيء جديد، ولعّل في هذا القول ما يبّين "أن الأصالة مثلها مثل المعاصرة لا تدل على شيء، فهي ليست ذاتاً ولا واقعاً، إنّها صفة أو سمة لكلّ عمل يدوي أو فكري يبرز فيه جانب الإبداع بشكل من الأشكال...الثقافة الأصيلة هي التي يجد فيها الحاضر مكاناً فيما تحكيه عن الماضي، دون أن تحجب آفاق المستقبل، إنّها تساعد على تأسيس الحاضر في اتّجاه المستقبل لا في اتّجاه الماضي". (الجابري محمد عابد: ١٩٩١، ص٤١) إذ إنّ قضية الأصالة والتجديد تتعلّق بضرورة حرية الإبداع وتتبّع القواعد المتوارثة في الفنّ، المتمثّلة في أصول الإنجاز والبحث والكشف، كما تقدّم صيغا تمهيدية كأسس تتبني عليها الأعمال الفنّية، وكأنّما يتمرن عليها المبدع وبعد التمكن منها يستطيع أن يتجاوزها، فالقواعد عند المبدع للتجاوز لا للإتباع، وهذا لا يمنع من ترك هامش للحرية يكون بمثابة تحفيز له للابتكار والإبتداع، وذلك لما تتطلّبه الأصالة من تجديد وتنوّع لما اكتنزته الذاكرة والتوقف على أهم ما تركّز في مخيّلة المبدع، إذ لا شكّ أنّ الذاكرة تختزن صورا ومشاعر وآراء سابقة وأموراً ثقافية كثيرة وتجارب إنسانية مرّ عليها المبدع. ومن ثم فإنّ الحديث عن الإبداع لا ينفصل عن المبدع، لأن الإبداع ليس شيئاً مشخصاً، بل هو حالة تتشخّص بالعمل الفنّي، وهذا

التفسير الإنطولوجي يعرّف بأنّ ثمّة تفسيرا آخر للإبداع، ومهما يكن من أمر، فالإبداع كما تجلّى في الفنّ، كان موقفا من جانب المبدع الذي لم يكن متميزا في تاريخ الحضارة العربية، فنحن لا نعرف هوية فردية لكلّ من أولئك الذين صنعوا روائع التراث التشكيلي والعمارة، ولكنّنا نعرف أنّ مجموعة غير محددة أو جيلاً من الأجيال يشارك في صناعة الإبداع: يشترك الحسّ مع الإدراك لتكوين آلة الإبداع التي أطلق عليها اسم الحدس.

يمكن أن نستنتج بأنّ مفهوم الإبداع واسع وشامل، وذلك لامتداده على جميع الأنشطة الإنسانية، التي سعت اعتماد تفكير متأني، حتّى يمتلك الوعي الذهني تسلسل مراحل عمله الذي يترتّب عنه إنتاج الجديد المتّسم بالأصالة، وومن ثم فإنّ الإبداع هو نتيجة من الأنشطة المتفاعلة في ما بينها.

- التجريب:

التجريب لغوياً:

ورد في المعجم الوجيز تعريفا للتجريب بأنه "جربه تجريبا وتجربة: اختبره مرّة بعد أخرى ويقال رجل مجرب: جرب في الأمور وعرف ما عنده، فالتجربة في العلم هي اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين وما يعمل لتلافي النقص في شيء وإصلاحه" (مقار سامح: ١٩٩٠، ص٨٩). فالمجرب كما ذكر ابن سينا "أمور أوقع التصديق بها الحسّ بشراكة من القياس، وذلك أنّه إذا تكرّر في إحساسنا وجود شيء لشيء" (صليبا جميل: ٢٠٠٨، ص٢٤٥). فالتجربة في الفنّ هي أساس تطوّر الفنون فلولا التجربة ما حدث أي تطور للفنون ولظلّ الإنسان وفنّه على بدائيته حتّى هذه اللحظة، والتجريب الذي يتميّز بالأداء الجديد والفكر الإبداعي، سواء كان في مجال الفنّ أو العلم يكون مصدره واحد، ويبدو الاختلاف في أساليب تنفيذ تلك التجارب وتطبيق نتائجها.

وبهذا فإنّ التجريب هو الطريقة التجريبية أي الطريقة المشتملة على الملاحظة والتصنيف والفرض والتجريب والتحقيق، هناك أيضاً العلوم التجريبية أي العلوم التي تعتمد على التجريب، فالطب التجريبي (Médicine expérimentale)، مقابل للطب السريري (Clinique)، لأن الأول يعتمد على التجريب

والثاني على الملاحظة، وعلم النفس التجريبي (Psychologie expérimentale)، مقابل لعلم النفس النظري (Rationnelle)، أو الاستبطاني (Introspective).

التجريب اصطلاحياً:

عرّف علماء المنهج التجريبي كما هو الشأن لجابر بن حيان، الذي أطلق على التجربة كلمة "الاعتبار" وقال: "إنّ الغرض منها إظهار العلاقة التي تربط كل سبب ومسبّب" (الشادلي الساكر: ١٩٨٤، ص١٤٤)، إذ يؤكّد هذا السند بأنّ الاعتبار هو استنباط واستخراج كلّ ما هو مجهول وضمّه لكلّ ما هو متعارف عليه، كما يضيف البيروني في مؤلفه (تحديد نهايات الأماكن) " يجب على المتتّبع أن يكون شديد الانتباه، يتفحّص بدقة نتائج عمله، يعيد النظر دائما في نفسه ويستقبل نتائج بحثه بأقّل قدر ممكن من الابتهاج، مضاعفا من محاولاته التجريبية فلا يعرف الملل سبيلا إلى بحثه"، وفي معجم (Le petit Robert)، قد عرفت التجربة كممارسة بأنّها " القيام بمحاولة، هي فعل اختبار شيء ما، إنّها توسيع وإثراء لدائرة المعرفة وللمؤهّلات، فهي تطبيق اختبار وتجريب" (Robert Paul: 2003، p1001)، في حين يعرّف (Etienne Souriau)، بأنّ التجريب "هو إخضاع فكرة في اختيار الأفعال بطريقة إرادية منهجية ونقدية، فمصطلح التجربة يفيد كلّ التعلّم المستمّد من الأفعال". (Etienne Souriau: 2004، p729)

والتجريبي هو نسبة إلى التجربة، وله ثلاثة معان: أوّلاً التجريبي هو الحاصل من التجربة مباشرة من دون أن يكون مستنتجاً من قانون أو مبدأ وهو مقابل للنظامي (Systématique)، أو النسقي نقول بهذا المعنى النمط التجريبي (Procédé empirique)، ونقول أيضاً هذا الحكم تجريبي بمعنى أنّ عناصره وقواعد عمله تجريبية اختبارية، ثانيا التجريبي هو الذي يحتاج إلى التجربة كعلم الفيزياء على عكس الرياضيات وثالثا التجريبي هو الحاصل في أذهاننا من إدراك العالم الخارجي.

ومن هنا نستطيع القول بأنّ لفظ التجريب يرتبط ارتباطا وثيقا التطوّر والتغيّر، إذ هو "في الأصل لفظ علمي بمعنى تكرار الاختبار والإكثار منه، ويدّل على هذا أنّ التفعيل هو مبالغة والتكرار هو أيضاً منهج علمي يقوم على الاستخدام المنظم للتجربة" (مراد وهبة: ١٩٩٨، ص٩٠).

والتجريب يعدّ أسلوباً في الأداء الفنّي، كما أنّه نشاط إبداعي تبدو لنا في مجموعة التخطيطات التي تسبق إنجاز العمل الفنّي، بحثا عن جوانب مختلفة أو متعلّقات تشكيلية جديدة نتيجة رؤية الشكل، وقد يكون في إظهار الرؤى الجمالية المختلفة للموضوع ممّا يهيّئ العقل والحسّ لممارسة العملية الإبداعية،

بحثاً عن حلول متعدّدة ومختلفة، إمّا في إطار خبرة الفنان الحاضرة، وإمّا نتيجة لمرور الفنان في خبرات سابقة، فيقّدم مفاهيم ورؤى وأفكار مبتكرة لأعماله الجديدة وترتيبات مستحدثة لتكويناته الفنّية المعاصرة، وليس من الصعب أو اللامعقول أن نجد التجريب في مجال الفنون وما قدّمته المدارس والاتجاهات الفنّية المعاصرة من معطيات وأشكال جديدة لهذا الفنّ ورق أداء خاصّة برؤى جمالية مستحدثة قد تنعكس على المجالات المختلفة، "من السمات الجوهرية للفنان أن يولد مجرباً وبدون هذه السمة أو الخصيصة يصبح الفنان مجرّد أكاديمي، وإذا كان الفنان ملزماً بأن يكون مجربا، فذلك لأن عليه أن يعبّر عن خبرة ذات طابع عميق". (جون ديوي: ١٩٦٣، ص٢٤٣)

- التضايف:

التضايف لغويا:

"في المنطق تقابل حدّين، بحيث يتوقّف تصوّر كلّ منهما على تصوّر الآخر، فالمتضايف منهما يتمثّل بالذي يجوز أن يقابل بعضه أسرع من بعض، أو أبطأ أو مساو له في السرعة"، (صليبا جميل: ٢٠٠٨، ص٣٢٧) أمّا في العلوم الحيوية أو النفسية أو الاجتماعية، فإنّ التضايف هو الترابط ويطلق على الصلة بين ظاهرتين تتغيّران معا في نظام متناسب الأجزاء، كالتناسب بين الطول والوزن في أجسام البشر أو التناسب بين تقسيم العمل وكثافة السكان في المجتمع، ويقال على الحدين اللذين يوجد بينهما مثل هذا التناسب أنّهما مترابطان.

وفي لسان العرب، فإنّ التضايف هو" تعلّق شيئين أحدهما بالأخر، فيكون وجود أحدهما سببا لوجود الآخر، كما يشمل التضايف معنى الإضافة بمعناها عند الحكماء، ويسّمى تلك النسبة: متضايفين، ضيّف: ضفت الرجل ضيفا وضيافة وتضيّفته: نزلت به ضيفا وملت إليه، وقيل نزلت به وصرت له ضيفا" (ابن منظور: ص٩٠٧).

التضايف اصطلاحياً:

التضايف بمعنى المتضايفين "هما الحدّان اللذان بينهما تضايف: فإنّهما لا يلزم فيهما خاصية التقدّم والتأخر، ولا خاصة المع، وبما هما متضايفان علّة ومعلول، فهما معاً، (ابن سينا، النجاة، ص ٣٠٢). وبهذا فإنّ الترابط مرادف للتلازم ما بين أمرين أو شيئين يتّصفان به ويتوحّدان معا، كأن نقول: "مبدأ تلازم الصور أي ترابط الصفات وهو القول أنّ بين صفات الكائن الحيّ ترابطا، إذا وجدت إحدى الصفات

وجدت الثانية معها، وإذا تغيّرت، تغيّرت معها، فهي متلازمة إذن في الوجود والتغيّر، مثل ذلك أنّ شكل الأسنان ملازم لشكل الفكّ، وشكل عظم الكتف والأظافر..." (إبراهيم مدكور: ١٩٨٣، ص٢٩٠).

بهذا فإنّ التضايف مصطلح مستحدث، يراد به ومن خلاله، التعبير عن حدث معيّن بموضوعية وحيادية، ومن غير تحيّز من أي نوع، وهو لا يكون درسا ومعنى، وتأصيلا إلاّ بين علمين أو أكثر، يشتركان أو يشتركون في ميدان واحد، وإن كانوا من حيث الأصل مستقلين وجودا وميدان اشتغال.

- الصورة الفنّية:

الصورة لغويا:

الصورة هي "تمثيل ذات أو شيء عن طريق الفنون الغرافيكية أو التشكيلية أو الفوتوغرافيا أو الفلم أو غير ذلك" (ابن منظور، ص٤٧٢)، أي أنّ معنى المصوّر "هو الذي يصوّر جميع الموجودات ورتّبها فأعطى كلّ شيء منها صورة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها" (ابن منظور، ص٤٧٣).

ومن النقاد من اعتمد على الشعور والوجدان في تعريف الصورة، إذ يقول عزّ الدين إسماعيل: "الصورة دائماً غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنّية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع". (إسماعيل عز الدين: ١٩٩٨، ص١٢٧) في حين يقول محمد غنيمي هلال: "إنّ الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك، دقيقة التصوير دالة على خيال خصب". (هلال محمد غنيمي: ١٩٩٧، ص٤٣٢)

الصورة اصطلاحاً:

عرّف الصغير الصورة بأنّها "هي أداة فنّية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون لما لهما من مميّزات، وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلا". (الصغير محمد حسين علي: ١٩٨١، ص٣٦) كما يرى أيضاً بأنّ الصورة "ذات طرفين: إطار ومادة، ولا يتقيّم الجهد ولا يتّم تفسيره إلاّ بمواجهتهما معا، وإلاّ فالنتاج عمل جاف لا ينبض بالحسّ، ولا يتّسم بالحياة والجفاف، ولا يكون أثرا صالحا في مقياس فنّي" (الصغير محمد حسين علي: ١٩٨١، ص٣٦).

إذ تقوم الصورة على طرفين، وهما الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى، عبر مجموعة من العلاقات اللغوية والبيانية والإيمائية، فالصورة هي شكل من أشكال الإحساس لدى المبدع، مشبعة بوجدانه وإنفعاله، تومئ إلى مهارة الفنان وتنبئ عن قدرته التي اخترقت المألوف عبر ما وثّقه من معان ودلالات لتكون في نظر المتلقي عملاً متجددا فكرياً وتطبيقيا.

إنّ الصورة الفنّية هي جوهر الشعر وأداته القادرة على العطاء بما توصله إلى نفوس الآخرين من خبرة جديدة وفهم عميق للأمور، حيث يقول في هذا الصدد الراغب: إنّ اللغة العربية تصويرية تساعد على التوسّع في مفهوم الصورة". (الراغب: ٢٠٠١، ص٣٧) فما كان هذا الأمر ليكون لولا أن مفهوم الصورة الفنية نفسه قد تحوّل في القرن العشرين لتحوّل مفهوم الفنّ ذاته، وارتباطها على أنّها واسطته الرئيسة وجوهره الدائم الذي يحقّق له التفرّد، وهذا الاختيار ليس صدفة، بل لأنّها عمدت إلى تصوير فنّي يعتمد على التأمّل والتفكير، من خلال تعايش النصّ معايشة تعبّر عن إحساس وأفكار ما يجول في ذاكرة الفنان، ولعّل ذلك يعود لما قد تزامن مع الصورة الفنية من تغيّرات متعدّدة عبر مواكبتها لكلّ ما هو معاصر ومتجدّد لتحقّق لمنجزها التفرّد لما أبدعه كلّ فنان، والمجيء بمعان جديدة مبتكرة.

يتّضح ممّا سبق أنّ هناك اختلافا في تعريف الصورة، على الرغم من استفادة كلّ ناقد من تعريف الناقد الآخر، هذا ما استدعى إلى الاستناد لبعض المذاهب الأدبية في العصر الحديث في تكوين مفهوم الصورة الفنّية وأهمّ هذه المذاهب: كالكلاسيكية القائمة على محاكاة الطبيعة ونقل ما فيها كما في الواقع من دون تدخل العاطفة، مهتمة باللفظ على حساب المعنى أو الشكل على حساب المضمون، إذ أخضعت الشاعر لميزان العقل والمنطق في التعبير عن وجدانه ومكنوناته، الرومانسية، حيث إذ الصورة الفنّية تتشكّل من ذات الشاعر وأحاسيسه وعواطفه وبذلك أعلت الرومانسية أهمية الخيال، إذ خلط الرومانسيون مشاعرهم بالصور الشعرية، فناظروا بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ومزجوا مشاعرهم بمناظر الطبيعة، الرمزية التي قد رأى أصحاب هذا المذهب أنّ الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبّر من خلالها عن أثرها العميق في النفس ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلاّ عن طريق الإيحاء والرمز، والسريالية التي عنيت بالصور الفنّية ذات الدلالة النفسية وترى في الصورة العنصر الجوهري للشعر، وأنّها من نتاج الخيال.

- **المعاصرة:**

المعاصرة لغوياً:

عرفت المعاصرة في اللغة إنّها: "العصر هو الدهر، والجمع عصور، والعصران أن هما الليل والنهار، وأيضاً الغداة العشي، ومنها سميت صلاة العصر، والعصر بالفتحتين تعني الغبار" (الرازي محمد بن أبي بكر: ١٩٨١، ص٤٣٦)، أمّا "عاصره ومعاصره فهي في عصره وزمانه والعصري ما هو بين ذوق العصر". (البستاني فؤاد: ١٩٨٦، ص٤٧٩)

المعاصرة اصطلاحاً:

عرفت المعاصرة اصطلاحيا بأنّها "أحدث زمن فنّي لمفهوم الحداثة، وهي: تكييف النتاجات الجديدة تكييفا يتناسب وحاجات العصر، في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية" (بهنسي عفيف: ١٩٨٠، ص٣٥)، كما عرّفها الدكتور سامي بن عامر بأنّ: "جذورها تعود إلى منتصف القرن العشرين وبالتحديد إلى الطلائع الفنّية التي ظهرت في أرجاء العالم الغربي وخصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي أعلنت عن فنّ تضمّن طرحا منتميا لمرجعيات مفهومية مغايرة لما أرسته الكلاسيكية والحداثة في هذا المجال. فأعادت النظر في وضع العمل الفنّي وعلاقته بمسألة التعبير والأبعاد الروحية والمهارات اليدوية وديمومته" (بن عامر سامي: ٢٠٢١، ص٤٤٨)

II- الخلفية النظرية:

١- أوجه الوعي بجسور التواصل بين الرسم والشعر:

إنّ التطورات التي حدثت في الشعر الحديث، كانت امتداداً للتطورات الجارية في الفنون التشكيلية، لوجود تماثل بين هذين الفنّين، فجذور كلّ منهما موجود في الجوّ الروحي والعاطفي ذاته الذي يؤثر بدوره على إدراك الفنانين وعلى الأشكال التي يخلقونها، ومن ثم تقاربت هذه الفنون من حيث الأبعاد الزمنية والمكانية إلى حدّ التطابق في الأبعاد، ولنا أن نعيد صياغة مقولة هوراس" كما يكون الرسم يكون الشعر". (روجرز فرانكلين: ١٩٩٠، ص٥٢) وبهذا يتوضّح لنا بأنّ هناك تواشج ما بين مختلف الفنون، إذ باستطاعة كلّ مبدع أن يستفيد من الفنون الأخرى في مجاله الإبداعي. وتتجلّى الصورة في إطار كلا الفنّين من خلال إنفعالات كلّ من الفنان أو الشاعر، وذلك لأن كلّ منهما يترجم إبداعه سواء في لوحة أم

في قصيدة، فللشاعر صورته وللتشكيلي صورته، ولكلّ صورة من هاتين الصورتين نقاط التقاء ونقاط اختلاف، غير أنّ هناك هيمنة الصورة الشعرية على الفنان وهيمنة مناخات القصيدة عليه.

وبهذا فإنّ الصورة هي جزء من هذه العوالم الإبداعية، والشعر كجزء من الإبداع له ألوانه، فالفنان لكي يرسم القصيدة أو جزء منها في صورته، فإنّه لا يتناولها بطريقة الشاعر وإنما يأخذ منها جزءا ليترك مجالا لفضاء المخيّلة ليكملّ الجزء الآخر. وإن أكد هذا التفاعل فإنّه يؤكّد أنّ للخيال دوره الكبير في رسم الصورة، التي من شأنها أن تعكس درجة رهافة وعمق الخيال لدى المبدع. ومن ثم فإنّ الإبداع الشعري أو الفنّ التشكيلي يمرّ من اكتشاف الخيال واستكشاف الواقع، ومن ثمّ تحويله، وهذا يعني للمبدع اكتشاف العالم، وفي نفس الوقت اكتشاف الذات والآخرين. إذ رأى النقاد بأنّ الرسم فنّ له مزاياه وآفاقه، ويعتمد على حاسة البصر التي بها يستطيع الفنان التعبير عمّا يجول في خياله وإحساسه من معان، ولا بأس في أن يتأثّر الفنان بمضمون الشعر، فيرسمه بحسب استيعابه له وإحساسه، كهوراس الذي رأى بأنّ هناك علاقة وثيقة ما بين الشعر والرسم، وقد تميّزت هذه العلاقة بالتوافق.

ولكنّ الشخصية المهمّة التي تعكس لنا بداية حركة التجديد الشعري وتلاقي الشعر والفنّ التشكيلي، وتأثير الفنّ التشكيلي على تجديد الشعر هو الشاعر (شارل بودلير) الذي يعد أول المجددين الحديثيين وأكثرهم تأثّرا بالفن التشكيلي. فمنذ بودلير قد نرى بأنّ العلاقة قد توطدت بين الشعر والفنّ، حيث كانت كتاباته وأشعاره تجمع بين الشعر والنقد الفنّي، كما كان بودلير شديد الإعجاب بالفنان دولاكروا الذي كان يجنح إلى الخيال والحرية بعيدا عن قيود الواقع للتعبير عن الإنفعالات الإنسانية، وهذا ما جعل من بعض المدارس الفنّية على غرار الدادائية والسريالية وغيرها من المدارس تشهد تفاعلاً بين الشعر والرسم، فنجد معظمهم قد جمع بينهما مثل الفنان بيكاسو، وأندريه بروتون، وماكس جاكوب...

فقد كان بودلير ناقداً فنّيا في القرن التاسع عشر، وقد تأثّر بالفن التشكيلي في أشعاره وكتاباته، إذ أثرت أشعاره على الفنانين وبذلك فقد نقلت وجهات نظر على صلة عميقة بالفنّ التشكيلي المعاصر له، ولهذا كان تأثير الشعر عميقاً على الفنّ التشكيلي. كما يرى بودلير بأنّ تذوّق اللوحة كتذوّق الشعر يعتمد على الخيال الذي تثيره رؤية اللوحة أكثر من اعتماده على البحث عن تقليد الواقع الخارجي لأن على الفنان والشاعر أن يتركا لهذا المتذوّق فرصة ليشارك بخياله وأحاسيسه في إكمال العمل الفنّي وتذوّقه.

وبهذا فقد تطوّرت علاقة الشعر بالتشكيل أكثر مع الحركات التجديدية التحديثية في الشعر العربي خاصّة مع جبران خليل جبران، وغيره من الشعراء، وهي مرحلة عرف فيها الشعر انفتاحاً كبيرا على التشكيل، ممّا جعل بعض من النقاد يصفون جمالية القصيدة بجمالية اللوحة التشكيلية المتّسمة بشاعريتها، ومن قم تصبح اللوحة مسرحاً يتفاعل فيها الشكل والمادة وذاتية الفنان ومشاعره التي ينقلها للمشاهد عبر الألوان والخطوط، فكلّها عناصر ممزوجة بمشاعر الفنان وخياله ومدى مهارته في معالجة هذه الخطوط ودرجة قدرته على ابتكار الأشكال.

إنّ اللوحة نتاج فنّي إبداعي، وللرسم ما للشعر، بشرط أن يوضع الشعر في سياقه الشعري واللوحة في سياقها الفنّي التشكيلي مع إبراز الدلالات الجمالية والبحث عن الأنساق المركبة لكلّ منهما. فاللوحة يمكن أن تقدّم أنموذجا للتفكير في كتابة القصيدة، ممّا تكاثرت اللوحات المستقاة من الأعمال الأدبية وبهذا فإنّ الصورة الفنّية، قابلة للقراءة والتأويل بمستويات متعدّدة ومتفاوتة، لأن الشعر في فضاء اللوحة ما هو إلاّ تعبيرا عن الأثر البالغ للفنّ في تأصيل القيم الإنسانية، كما هو إلاّ وسيلة من وسائل التعبير عن الإنفعالات والعواطف، وقد تنوّع تعريف الفنّ عبر المراحل التاريخية ومن ثقافة إلى أخرى، لكن ليس كلّ إنتاج بشري فنّيا، فطابع الفنّ يسبغ فقط على العمل الذي يمتاز بجودة عالية.

٢- أشعار محمود درويش كمصدر إلهام للفنان التشكيلي:

لقد وقف كثير من النقاد والأدباء عند شعر محمود درويش بالدراسة والتحليل، ولعلّ هذا الشاعر واحد من أولئك الشعراء الذين تحدّثت عنهم كتب الأدب والنقد وأشادت بشاعريته وقدرته. إنّ ما يميّز المتن الدرويشي عن غيره هو نسقه الشعري النابع والصاعد من القلب إلى العقل وليس العكس، حيث جعل درويش من الشعر عالما موازيا لعالم الواقع، فقد كان شعره بمثابة العالم البديل لعالم الواقع المرفوض، لأن شعر درويش يكشف عن هويته، عبّر عن واقعه بصدق فنّي أصيل، نابع من جذور التراث الشعري العربي. هذا الشاعر الذي جعل من شعره بمثابة العالم البديل لعالم الواقع المرفوض، والذي التزم في شعره بقضية وطنه ليشحنها ضمن رسائل فنّية عالمية، ولا يسعنا أن نغفل في هذا المضمار الفن الفلسطيني الذي اتّسعت وتنوّعت المضامين والتعابير الفنّية المرتبطة فيه بالألم والمأساة والمقاتل، فكان التحوّل في التعبير عن ما يخالج هذا الشاعر، وكأنّنا به يحاول أن ينير الوعي ويوحّد الروح الإنسانية، ليسهم بأفكاره وأشعاره ترجمة لأحاسيسه التي كانت دافعا للالتزام بأحوال الحرب والدفاع عن الأرض والوطن ومقاومة العدّو.

لم يكن درويش رائد الشعر العربي فحسب، بل كان في طليعة الحركة الشعرية التي أرست دعائم القصيدة، وعملت على الارتقاء بها لغة وصورة وإيقاعاً، جعلت من درويش شاعراً وإنساناً موضع استقطاب كثير من الباحثين، حيث اتّسم شعره بالشفافية وتجلي صوت الروح، فاتّسعت لغته لكلّ المعاني المكتنزة والدالة، كما أنّ الحساسية المرهفة والمفرطة التي تنبع من داخلية الروح الدرويشية جعلته يندفع نحو الشعر الحقيقي، الشعر الذي يخرج من المشاعر الإنسانية، إذ جاء شعره ليشكّل ظاهرة فريدة في شعرنا العربي الحديث، تجلّت في جوانب كثيرة، لعلّ أبرزها وقعا وأكثرها فاعلية ما كان في عملية الخلق الشعري عنده من تعبير متطوّر متجدّد، وتوصيل غنّي بالإحساس والدينامية التي تستثير المشاركة والغليان الاجتماعي.

التزم محمود درويش في شعره بقضية وطنه ليشحنها ضمن رسائل فنّية عالمية يشعر بها العربي والغربي، فلا يسعنا أن نغفل في هذا المضمار عن الفن الفلسطيني الذي اتّسعت وتنوّعت المضامين والتعابير الفنّية المرتبطة فيه بالألم والمأساة والمقاتل، أشعاره كلّها كانت تؤكّد الهوية الفلسطينية.

III- إجراءات البحث

١- مجتمع البحث:

اقتصر مجتمع البحث على دراسة وأعمال بعض التجارب العربية المتمثّلة في تجربة كلّ من الفنان ضياء العزاوي وتجربة الفنانة فريال الأعظمي من العراق، كما قام اختيارنا أيضاً على تجربة كلّ من الفنان جلال الرفاعي وتجربة الفنان محمد سباعنة.

وبهذا فإنّه وأمام كثافة أعمال هؤلاء الفنانين وبنائهم التشكيلي، لن نتمكّن في هذا البحث من تناول تفصيلي لكلّ أعمالهم، ولكن سنحاول تقديم النماذج المختارة التي نراها أقدر من غيرها على رصد البعض من منجزاتهم الفنّية، التي هي في صلبها محاولة لخلق المناخ النفسي للعمل الفنّي، ومحاولة لإحتواء الحالة الإنسانية وتقديمها كأنموذج من نماذج المعاناة.

٢- عيّنة البحث:-

تجربة الفنان العراقي ضياء العزواي[1] التي قد امتازت بطرح العديد من القضايا المتّصلة بالواقع العراقي، استمد موضوعاته من الأشكال البصرية ومن الأضرحة ومن الأساطير ومن استشهاد الإمام الحسين، وتطوّرت أعماله بما اطّلع عليه من كتب الأدب والشعر بشكل خاصّ منذ بداية السبعينات ومع تنامي حركة التحرير الفلسطينية بدأت أعمال العزاوي تتناول الأحداث السياسية المعاصرة بصورة أكثر مباشرة ومنذ انتقاله إلى لندن سنة (١٩٧٦)، عمل هناك على تعزيز معرفته في مجال فنّ الحفر، كما طوّر ما سماه القصيدة المرسومة، وهي رسومات لا تمثّل القصيدة بذاتها، بل تعدّ امتدادا بصريا لأبعادها اللغوية، أنجز هذا الشكل من القصائد البصرية أوّلاً في مطبوعة من أعمال الحفر مستمدة من الأشعار المعروفة بالمعلقات السبع، واستخدم العزاوي شكل القصيدة المرسومة الجديد لإنجاز لوحات تستند إلى

---

*الفنان ضياء العزاوي المولود عام (١٩٣٩)، بالعراق من أبرز التشكيليين العرب المعاصرين، هاجر منذ منتصف السبعينات إلى أوروبا حيث يقيم حاليا، وشارك في العديد من المعارض الوطنية والدولية.

* الفنانة فريال الأعظمي: وهي من مواليد بغداد، غادرت العراق إلى لندن عام ١٩٧٢، واستقرت أخيراً بالعاصمة البحرينية، أقامت تسعة معارض شخصية كما كان لها مشاركات دولية متميزة، وعرفت أعمالها في عدد من المدن والعواصم العالمية.

* الفنان جلال الرفاعي: (١٩٤٦– ٢٠١٢)، فنان تشكيلي ورسام كاريكاتير، أردني/ فلسطيني، من مواليد قرية كفر عين قرب رام الله، يعد من أوائل رسامي الكاريكاتير في الأردن، وقد رأى بعض النقاد بأن تجربته تعدّ من التجارب التي أسهمت في ترسيخ حضور المشهد الكاريكاتيري.

* الفنان محمد سباعنة: هو فنان كاريكاتير فلسطيني، اشتهر برسومه المناهضة للاحتلال الإسرائيلي، وهو عضو في الشبكة العالمية لفناني الكاريكاتير، له العديد من المشاركات الدولية التي من أهمها المؤتمر الدولي حول الربيع العربي الذي نظمه البيت العربي في إسبانيا سنة (٢٠١١).

قصائد لمحمود درويش ويوسف الصايغ والطاهر بن جلول، كتبت ردّا على المجزرة التي تعرض لها الفلسطينيون في مخيم تلّ الزعتر في بيروت.

* الفنانة فريال الأعظمي

تتحوّل أشعار محمود دوريش إلى نتاج تشكيلي وبحث جمالي، تتفاعل معه من خلال طرحها الإبداعي الإنساني، باعتبار العمل الفنّي هو نتاج إنساني لمخزون من المشاعر، وهنا تنحو الفنانة هذا المنحى متخذة من تظافر كلّ من الشعري والفنّي، خصوصية لمنجزاتها الفنّية التي تزخم بألم شعوبها ومأساتهم ومعاناتهم...

*الفنان جلال الرفاعي

عمل على تخزين آلامه وذاكرته وتشكيلها ضمن مشاهد كاريكاتورية مغرقة في الأمل والتفاؤل رغم تراكم الأوجاع والظلم، وذلك بفضل حسّه الفنّي ووعيه وإدراكه بدوره الفنّي، إلى وصوله إلى مرتبة رواد الفنّ التشكيلي الملتزم بقضية الأمّ، القضية الفلسطينية بكلّ أبعادها ورموزها وتحدّياتها وتاريخها واقترانها بفكرة الحرّية والكرامة والإنسانية.

* الفنان محمد سباعنة

اهتمّ بالعلاقة بين مختلف الفنون، إذ نراه كثيرا ما يدرج في متن أعماله الفنّية حوارات مختلفة، في سبيل الانفتاح وانعتاق العمل الفنّي ومؤانسته ببعض الفنون الأخرى، وفي هذا تأسيس لذات الفنان بين جودة الظاهر وخلفياته الباطنية.

٣- المنهج المستخدم:

سوف نعتمد المنهج الوصفي التحليلي لمتطلبات أنساق تفاعل الصورة الفنّية وتظافرها مع بعض الفنون الأخرى لمثل هذه التجارب من خلال اختيار بعض نماذج العيّنة التي تتوافق ومجريات آلية البحث وبما ينسجم ووجهة تعزيز مثل هذه الأعمال الفنّية وتواصلها وتثاقفها مع الذائقة الجمالية.

٤- تحليل عيّنة البحث:

أ- نماذج الفنان ضياء العزاوي:

انشغل هذا الفنان العراقي ضياء العزاوي بمختلف المجالات الأدبية والشعرية والسياسة وكيفية توظيف تلك المصادر في أعماله الفنّية وبما يجري على الأرض من اهتزازات سياسية وكوارث إنسانية امتدت حتى كارثة العراق القائمة إلى الآن، فقد كان اهتمامه بالشعر والتوصل إلى مقاربة تصويرية يكون فيها النصّ الشعري متواشجاً مع الأشكال الشعرية أحد أكثر تجاربه تميزاً، وقد تجلّى ذلك في مجموعته المعلقات السبع، النشيد الجسدي، نحن لا نرى إلا جثثاً، وهي أعمال طباعية تمثلت باختياره لنصوص شعرية، ففي هذه التجارب يرادف متن النصّ الشعري في معالجات خطية وتمثيلات تعبيرية وأسلوبية تعزز من بحثه الخاص عن علاقة تشكيلية تتضمّن تواشجا جماليا بين نصّ القصيدة وتداعياتها المتخيّلة تصويرياً.

دخلت تجربة هذا الفنان طوراً جديداً على صعيد القيمة الإبداعية من حيث المعالجة الشكلية وصياغتها المترافقة وأهمية القرائن الفكرية وصراعاتها في التراث الإنساني، وحمل بيان الرؤية الجديدة نوعا من التحدي للواقع المرير الذي تعيشه الأمة العربية بعد هزيمة حزيران، وقدرا كبيرا من الإصرار على تحمل الفن مسؤولية النهوض بهذا الواقع والتأكيد على الدور الثوري للفنان، وأحقيته بقيادة الوعي الثقافي وتوجيهه نحو طريق الخلاص من تبعات الهزيمة إلى موقف تحدي.

إنّ المتتبع لمسيرة العزاوي الفنية يجد أنّه من بين الذين حاولوا إخضاع التشكيل والبناء في اللوحة إلى التعبير عن قضايا الإنسان بكلّ متغيراتها وصراعاتها، ففي تجربة هذا الفنان يتبيّن لنا بأنه لم يكن منعزلا عن قضايا أمته، وحماسه للقضية الفلسطينية ونصرته وتواصله معها، وذلك من خلال معالجته لأفكار إنسانية معاصرة، وهذا لا يعني أنه سيتكلف الأسلوب ويصطنع اللوحة اصطناعا، بل يعني أنه فنان لا يرغب أن يترك للأفكار حرية الظهور إلاّ من خلال التقنيات المتقدمة. ومن ثم إذا كان هذا الفنان حتى الآن قد مرّ بعدة مراحل وعدة مستويات، فإنّ ما يثبت ذلك أعماله التي مثلت قفزة لم تحدث إلاّ لقلّة من الرسامين في العراق، ولعلّ أبرز سمة من سماتها، محاولته في العثور على معادل بين الحالة (المأساة/ أو الفكرة) وبين الجمالية، أي بدل أن تبقى اللوحة في حدود الزخرفة أو الجمالية.

نرى بأنّ هناك قوّة داخلية تطيع أعمال العزاوي بمجملها بطابع إنساني ورفض متواصل للقسوة والظلم، وهو ما يتّضح في سلسلة أعماله عن القضية الفلسطينية أو الداعية لحركات التحرّر العربية، إذ تبدو الأجساد المهشّمة والوجوه المستعرضة، بمثابة علامات على ما يجري داخل الفنان من مشاعر تعبّر عن مسؤولية الحفاظ على موقف ثقافي إزاء مظاهر التمزّق والمأساة الإنسانية المتفاقمة. تبقى اللوحة عند هذا الفنان بمثابة صرخة ومعبّر عن الألم ورموزه المتنوّعة من حروف وإشارات وتقاطعات تعبّر عن موقفه إزاء قضيّة قومية وإنسانية، فالإنسان عنده في أقصى حالات العذاب والتدمير، وهو تدمير داخلي وخارجي في آن واحد، وهو تدمير يبلغ درجة أن نماذجه تكفّ عن الصراخ والعويل، إنّها أحياناً تتحوّل إلى بعض الأشلاء المهملة، مثلما ما سنرى في مثل تلك النماذج من العيّنة.

العزاوي ضياء، العينّة عـ١ـدد

العزاوي ضياء، العيّنة عـ٢ـدد

مستلهمة من قصيدة محمود درويش "نحن لا نرى إلا جثثا"

تشير كلا اللوحتين إلى كمون طاقة تعبيرية نتج عنها نظام حركة الخطوط المعتمدة في التوزيع وفي المعالجة، علاوة إلى بنية التصميم المؤسسة على فكرة استغلال الفضاء كقوة فنية وتصميمية حاوية للأشكال داخلها، حيث أبرع الفنان في توليد عدة أبعاد مضاعفة للفضاء نفسه، وذلك عن طريق التحكم بالدرجات اللونية للمساحات المتدرجة من المعتم إلى الأكثر عتامة، ففي أعلى اللوحة يهيمن لون رمادي مائل للسواد والكتلة المعلقة أعلى اللوحة، توحي برداء معلق أو أشلاء ملابس تظهر بها بعض الثقوب، محاطة بلون أكثر عتامة يفصلها عن الفراغ، ويرسم حدودها على الرغم من كونها ملونة بلون قريب من

لون الفضاء المحيط بها، في حين تتمركز في الوسط كتلة الجسد البشري المكوّن من رأس برز منه عنق وأنف وفم، وترتفع فوقه كتلة تشبه رأس تنين، هو شكل مجرّد ولكنّه موصول بالواقع.

وهذا الأسلوب مأخوذ عن تقنيات الطباعة للإيحاء بالأبعاد المختلفة، فيما يأتي اللون الأسود ليضيف إلى وسط اللوحة عمقاً آخر أكثر تأثيراً يوحي بوجود بعد زماني تاريخي للإنسان، وهو بعد فلسفي يمنح الذات الإنسانية من الانصهار والتلاشي وسط المحيط، ويحفظ لها كينونتها الواضحة رغم المعاناة والحصار. فلم يبتعد العزاوي يوما عن مآسي العالم العربي، لأنّه هو قبل كلّ شيء صاحب الجرح العراقي المفتوح الذي أعيته الدكتاتورية والحروب والاحتلال، وذلك ما سوف نتبيّنه في مجوعة رسوماته بموازاة قصيدة محمود درويش "أحمد الزعتر"، ذلك الشاعر الذي أشادت بشاعريته، وقدرته الفنّية كثير من النقاد...

فأخذ الفنان يبحث عن الحلّ الإبداعي، من خلال التمرد على الفن التقليدي السائد واعتماد الحرية في التعبير عن الأفكار الإنسانية، والاهتمام بالسطح التصويري من خلال الاشتغال على طاقة الأشكال ودلالاتها الرمزية، بحثاً عن لغة فنية جديدة تمنح للذات فرصة التعبير عن أشكالها ودلالاتها الخاصة على أساس الموهبة الفردية، من دون التقيد بصلاتها العيانية. وقد أدّى ذلك إلى منح الفن شكلاً أكثر تطوراً وموازياً لغليان الواقع ومتغيراته، وجعل البحث الفني أكثر وعياً لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة. عمل على تجسيد كلّ من الجانب الاجتماعي والثقافي، عبر ما تبيّنه من تناقضات الواقع، عبر صهر التراث بالواقع اليومي، وهو ما يمكن أن تشهد به تقنياته التي كانت أكثر حرية في اقتباس التراث وتطويعه للأسلوب الفني، والتي تجاوز فيها حدّ الحفاظ على الشكل الإنساني إلى توحيده بعناصر فولكلورية والتعبيرية، مع ما اقتبسه من أشعار درويش بهذا فإنّ البعد التواصلي كان بمثابة استثمار واعي لمشكلة البحث في مساحة التشكيل اللوحة.

العزاوي ضياء، العينّة عـ٣ـدد العزاوي ضياء، العيّنة عـ٤ـدد

مستلهمة من قصيدة محمود درويش "أحمد الزعتر" في معرضه، النشيد الجسدي

حاول هذا الفنان التعبير عن ما يحدث في العالم العربي من حروب ودمار واحتلال، إذ إنّ ظروف ومراحل التطور التي شهدتها تجربته، متشعبة كثيرة المناهل والمصادر جعلت منها قادرة على الامتداد بعيدا في مجالات الاستفادة من المعالجات الفنية المتنوعة والتقنيات الحديثة في الرسم والطباعة والحفر وفن الكولاج وغيرها، إلاّ أنّها ظلت متمسكة بجذورها التراثية متعلقة بأصولها الفنية، الأمر الذي سمح للفنان اكتساب ملامح أسلوبية مميزة، يمكن من خلالها التعرف على أعماله رغم غزارة وتنوّع إنتاجه الفنّي، وتعدّد اهتماماته بين الشكل والرمز التراثي أو تشبثه بالكتابة على اللوحة من خلال استعادات أدبية لنصوص المعلقات أو الشعر العربي الحديث، الأمر الذي جعل من أعماله في كلّ مراحل حياته متماهية بعمق مع مضمون التراث الفنّي العربي والعراقي بتنويعاتها الفكرية والأسلوبية، فقد عامل نتاجه الفني بوصفه بنية محملة بتعالقات شتّى مع قيم مفاهيمية، حيث يصبح الشكل ذاته أحد تجليات المعنى المستتر داخل تراكيب وثيقة الصلة بأغوار النصّ وكلاهما يعملان على تجديد هوية الخطاب الذي يحقق مغزى وجوده من خلال رسالته البصرية.

كما وضّحت لمسات هذا الفنان اللونية عن تغيرات قائمة على التضاد من خلال حضور الأسود وتدرجاته الضوئية، إضافة إلى بعض الألوان الأخرى كالأحمر في مساحات صغيرة، مقارنة بالمساحة الإجمالية للوحة التي يسيطر عليها الأحمر والأسود بصفة كلّية. أمّا فيما يخصّ الشكل الأسطوري الموجود

بكلا اللوحتين، فقد أراد العزاوي أن يعبّر عن صرخة صاخبة تضجّ بتاريخ الظلم والاضطهاد، وهي تتفجرّ من رؤوس حجرية قديمة، قدم التاريخ بوادي الرافدين. وكأنّ العزاوي يعبّر عن أحزانه ودمار بلده، فالمتتبّع لأعماله باختلاف مراحلها الزمنية والمكانية تظهر العلاقة القائمة بينه وبين الموروثه التي تدّل عن عدم انفصاله لمفرداته الشكلية والتشكيلية الأخرى ضمن العمل الواحد، وكأنّه في ذات الآونة يعبّر عن ما يخالجه من حزن لما وقع من خراب ودمار جعله أسيرا للألوان الداكنة كالأسود وما له من قيمة مطلقة، فيما ترد الألوان الأخرى متشتّتة حاوية لبعض الكلمات الشعرية المعبّرة عن مشاعره والموحية بمضامين متعدّدة تختلف باختلاف ثقافة المشاهد وتأمله وفهمه لما يرمز له كلّ عمل من أعمال العزاوي.

وتحسب مثل تلك الأعمال ضمن سلسلة مشاهد مقطعة جمعت لخلق سردية تشهد على عنف الحرب ودمويتها، ويطغى على فضاء بعض اللوحات صراخ صامت وأياد ممدودة بيأس وأشلاء بشرية مرسومة بخطوط سوداء قاتمة ملطخة في بعض الأماكن باللون الأحمر الذي يرمز إلى الدم المستباح.

واصل الفنان ضياء العزاوي مسيرته الفنّية من خلال اشتغالاته البصرية المستمّدة من نصوص شعرية، حاول اختبارها لونيا، انطلاقا من أدونيس والمتنبّي وابن حزم مرورا بأبي القاسم الشابي والجواهري ونزار القباني...وتتبدّى هذه العلاقة بين الشعر والفنّ في ابتكارها حلولا بصرية للنصّ، ساعيا لإثراء الصورة الشعرية بصورة لونية ليتحوّل النصّ إلى مجرّد مشغل لهواجس الفنان وتطلّعاته اللونية، ممّا يمنح اللوحة تناصا بصريا يتوغّل في البلاغة الداخلية بأسلوبه التشخيصي الذي يأخذ النصّ بعيدا من ضفافه الأولى في محاورة مع الفضاء التجريدي للغة الشعرية، وبهذا فإنّ هذا الفنان لا يتوقّف عند حدود المنجز التشكيلي العربي والإسلامي، وإنما يقترح إشارات متنافرة لبناء عناصر جديدة للوحة، سواء على صعيد اللون والسطوح، أم على صعيد التقنيات، كما حاول هذا الفنان استعمال الكتابة المباشرة وتجريدها واختزالها، ومحاولة خلق بعض الدلالات الخاصة بشعراء تلك القصائد وبتشكيل خاص لها، وبالاستفادة من الاتجاهات الفنّية المعاصرة، والتعبير عن مقاصده بصورة يدرك المشاهد فيها أنّ العزاوي لم يسع لخلق رؤية جمالية خارج حدود الموضوع المعالج، بل ليدرك قيمة الخطّ، وقيمته المزدوجة من الناحية الحرفية والدالة، عندما كرّسه لتحقيق فكرته لا عن استلهام التراث الشعبي فحسب، بل بضرورة استرجاع الذاكرة التاريخية وبضرورة إدخاله بالفن التشكيلي كقيمة مضمونية وجمالية أيضاً.

إذ إنّ العزاوي لم يبحث إلاّ عن التبليغ أو بالأحرى التعبير عن الفكرة عبر الوسائط التشكيلية بأسلوب مختلف عن غيره، وبهذا نرى بأنّ كلّ من الشعر والرسم هما شكلان من أشكال التعبير، لكلّ منها

عناصره الخاصّة وطرائق أدائه المميّزة، لكن ذلك لم يمنع من حدوث نوع من العلاقة التبادلية بين النوعين، تحت إلحاح الراهن الذي أدّى إلى أن يطال التشكيل جميع نواحي الحياة المعاصرة، فأصبحت القصيدة منجزاً تشكيلياً يقرأ بصرياً، وأصبحت اللوحة منجزاً نصّياً إلى حدّ ما، وهذا يعني بأنّ الشعر ليس عاجزا عن التبليغ والإيحاء حتّى يستنجد بالتشكيل، بقدر ما هو إلا إثراء يشي بنوع من التواطؤ بين الشاعر والفنان.

نرى بأنّ العزاوي لم يسع إلى دور المفسّر للقصائد، وإنما إلى دور الفنان إزاء أعمال معاصرة يختلط فيها الرمز القديم بالحديث والشكل الإنساني بالتجريد، والإيضاح المباشر بالدلالة، إلاّ أنّ مهمّة الفنان بهذه الأعمال تتضمّن عدّة دلالات كلّها تصبّ باتّجاه خلق وحدة للعمل الفنّي، فقد كان هدف الفنان لا يقتصر على إجراء تغيير لمهمّة العمل التشكيلي، وإنما أن تمزج لصالح عمل فنّي متكامل أوّلاً، لا يسعى إلى الإيضاح، وإنما إلى تجدّد ذاكرتنا، أو بالأحرى أن تذكرنا بالمخيّلة التاريخية التي يكون فيها الماضي وحدة أساس من وحدات هذا التاريخ ثانياً، ومن ثم فقد أراد هذا الفنان أن يخلق اتّجاهاً إلى جعل الموروث الأدبي والشعبي بشكل خاصّ، مادّة تشكيلية تعالج بشكل معاصر، إذ يقول عادل كامل: "أسهم العزاوي بخلق اتّجاه فنّي واقعي المحتوى، وفي الوقت نفسه، يمتلك هاجسا نقديا وبعدا جماليا، ربّما يرتبط هذا بسعي الفنان لخلق اللوحة "الوثيقة" اللوحة ذات المضمون، ولكن بالتأكيد لا ينفصل جهد العزاوي هذا عن بحثه باتّجاه أسلوب شخصي يمتلك دلالالته التاريخية والموضوعية أيضا". (كامل عادل: ٢٠٠٨، ص٧٢) عمل العزاوي على تناول النصوص الأدبية من دون أن يتخلّى عن لغته التشكيلية وخياراته الفنّية ومن دون أن يكون مجرّد رسام أشكال توضيحية، وسعى إلى إقامة ترابط معرفي بين الفنّ والنصّ الأدبي من دون أن يتّكئ أحدهما على الآخر، ومن دون أن ينفصلا عن بعضهما.

وقد استوحى العزواي أعماله من بعض القصائد التي حرص فيها على اختيار ما رآه يتواءم مع مشكلات العرب وهمومهم وتطلّعاتهم، وقد عد هذا الشاعر الأكثر استقطاباً بالاشتغال التشكيلي على نصوصه، لأسباب كثيرة لعلّ أهمها هو المنحى البصري والتجريدي في شعره، فضلا عن كونه ظاهرة ثقافية نادرة، ومن الطبيعي أن تكون بؤرة اهتمام جميع الفئات، ولا غرابة أن تكون أشعار درويش مجرّد ذريعة لرسومات العزاوي، إنّها محاولة لتجسيد ذلك التنوّع من العلاقة بين الكلمات كأشكال والرمز كدلالة والتقاط لتوالد مساراتها ضمن أشكال وعلاقات حيّة في مسعى يهدف إلى تشييد عوالم بصرية تنأى عن النصّ بمقدار ما تتبنّاه كنظام داخلي للأفكار.

فقد ارتبطت التأثيرات الاجتماعية والإنسانية لدى العزاوي برغبة التعبير عن النفس الإنسانية المثقلة بالذكريات والهموم والرغبات الضائعة، محاولا الإيحاء من خلال الشكل البشري بوجود عالم غامض تطفو فيه أجزاء من إنسان حالم ممزق بين رغباته وآلامه وذكرياته، وبين تيار جارف للحياة يغمر كل شيء ويبتلع الإنسان ذاته، ولعلّ في هذه التلميحات الحائرة الحزينة ما يعبّر عن محنة الفنان نفسه قبل غيره، ففي سيرته ما يوحي بالضياع بين ماضيه وانتمائه وحاضره وغربته. وهي محاولة جادّة لمنح اللوحة العربية خصوصيتها المعاصرة عبر تعميق هذه الصلة بين اللغة والرسم، في محاولة للتوصّل إلى زمن التوهّج بينهما، بين العالم الخفي للكلمة وطاقة اللون على الإيصال بين أهمية النصّ الأدبي وخلود الثقافة الفنّية.

أدرك العزاوي مدى الحاجة إلى جذب المشاهد بتقديم بنية منظمة ومفهومة، لكي لا يشعر بالرتابة والملل، ممّا دفعه إلى تقديم رؤية مغايرة غير نمطية تمثّل تحديا في قدرتها على جذب الاهتمام والمحافظة على تماسك العمل، إذ اهتمّ هذا الفنان بالماضي واستلهم المنابع الشعبية، وهو ما دفعه إلى تخصيص حيّز وافر في أعماله للآداب والتاريخ، خصوصا بالأدب السومري القديم الذي قد اشتمل على أولى الملاحم التي عبّرت عن معاناة الإنسان وأوجاعه، لهذا نجده حريصا على إطلاع ما يزخر به تراثه الحضاري والثقافي، كما وأنّ كان لسفراته دورا خولّ له العثور على مصادر متنوّعة قد عمّقت تجربته ومدى أسهامها في تبلور أفكاره التي هيّأت له ظروف ملائمة للإبداع المتجدّد عبر تنوّ وسائطه وأساليبه المتراوحة بين الخط والرسم والنحت والحفر والطباعة... إذ تمكّن العزاوي من إنجاز دفاتر شعرية مرئية بعيداً عن التصوّر التقليدي الذي توضع فيه النصوص الشعرية والرسوم التخطيطية جنبا إلى جنب، لأنّها منحته حريّة كبيرة في التعاطي مع الشكل واللون من أجل تحقيق مناخات تجريدية.

بهذا فقد سعى هذا الفنان إلى تطوير محلّية الثقافة والفنّ الوطني والقومي نحو العالمية، من دون أن تكون عائقاً في إنجازاته الفنّية، إذ لم يكن اختياره لهذا المنهج التضايفي اعتباطياً، بل على تطلّعاته وانفتاحه الثقافي عربياً وعالمياً، عبر إيجاد ترابط بين النصّ والرسم من دون أن يتّكئ أحدهما على الآخر، بل أن يكون لشكل أي منهما حضوره المتغيّر وعلاقته المتبادلة المواقع مع الآخر، ممّا جعله مدركا بأنّ مثل هذا الترابط المتضايف ما بينهما، ما هو إلاّ إحدى أهم المميّزات التي من المفترض أن يتّم تطويرها وتعميقها من قبل التجربة الفنّية العربية، لتخفيف الهوة التي تفصل بين هذه الفنون مجسداً لوحات شعرية في طريقة بصرية تفيض بالرموز والإشارات والألوان، وذلك يعود إلى العلاقة التي تربط الفنان بالآداب

وذاكرة موطنه، واستحضار تجريبية تجمع ما بين العناصر الممكنة لتطوير لوحة هي في آن واحد معاصرة ومنغمرة بإرثها التاريخي الفنّي.

ب-نماذج الفنانة فريال الأعظمي:

لطالما استفز الشاعر محمود درويش هذه الفنانة بكلماته التي تحرك ذاكرتها وتطلق حنينها إلى الوطن الأمّ، بوقوفها على كلمات الشعراء الذين يمثلون النخبة ممن عشقوا وحملوا أوطانهم على كتف الكلمة، هذا الشاعر الذي استلهمت منه أعمالها، لما كان لشعره الأثر في استفزاز الغزل الفنّي ما بين الحرف واللون والكلمة والصورة الناطقة، التي حاولت أن تستفز حروفها النافرة والناطقة، تلك الحروف التي تبرهن على إخلاصها للحضارة العربية وخاصّة حضارتها البابلية والسومرية، وكذلك بوقوفها على كلمات الشعراء الذين يمثلون النخبة ممن عشقوا وحملوا أوطانهم على كتف الكلمة، وذلك من خلال مزجها بين نحت الشكل وتصويره في سلسلة من الأعمال مستخدمة العديد من الخامات، محاولة اكتشاف قوى الإبداع في جوهر الموروث العربي اللغوي وتطويعه، معتبرة بأنّ للحرف صورته الجمالية الظاهرية مقابل صورته المعنوية الباطنية، وهذا ما نتلمّسه في بعض من أعمالها في هذه النماذج من العينة.

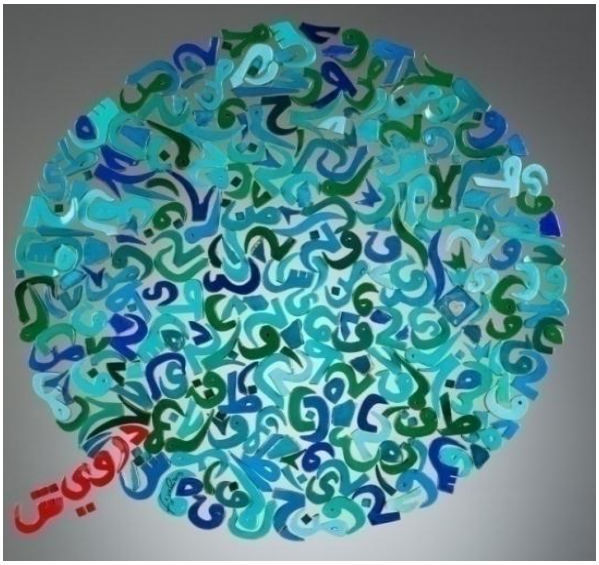
حاولت هذه الفنانة بناء جسور عربية تبدأ بالسلم الفنّي إلى أن تصل إلى الوحدة العربية، ممّا جعلها تستلهم بعض من أعمالها من خلال ما استفزها من قصائد محمود درويش على غرار بعض أبياته "اغتسلي يا دمشق بلوني، ليولد في الزمن العربي نهار" أو" تركت وجهي على منديل أمي، وحملت الجبال في ذاكرتي ورحلت"، "درويش، كيف أتلو عنك؟ وأنت في محراب الشعر إمام"، أو تلك التي يقول فيها: "وأحفر اسمي على جذع رمانة في حدائق بابل "الوارد في قصيدة" الليل يفيض من الجسد". إذ نلاحظ من خلال مختلف النماذج الأربعة بأنّ هذه الفنانة، قد تجاوبت مع شعر درويش وتأثرت به، إذ عملت على إعادة صياغة الحروف بأسلوبها عاملة على خلق نصّ جمالي تتشابك فيه الحروف وتتقاطع مع بعضها بعض بانسيابيتها وبنائها أو تركيبها المعماري.

كما عمدت هذه الفنانة استنطاق مكامن روح الشعر وتوظيفه، ليكون رمزا وعلامة مكونة للغة تشكيلية تجاري شعر محمود درويش من عذوبة وبساطة، من خلال مزجها بين نحت الشكل وتصويره في سلسلة من الأعمال مستخدمة العديد من الخامات، محاولة اكتشاف قوى الإبداع في جوهر الموروث العربي اللغوي وتطويعه، معتبرة بأنّ للحرف صورته الجمالية الظاهرية مقابل صورته المعنوية الباطنية.

الفنانة فريال الأعظمي

الفنانة فريال الأعظمي

اغتسلي يا دمشق بلوني، ليولد في الزمن العربي نهار تركت وجهي على منديل أمي، وحملت الجبال في ذاكرتي ورحلت



الفنانة فريال الأعظمي

الفنانة فريال الأعظمي

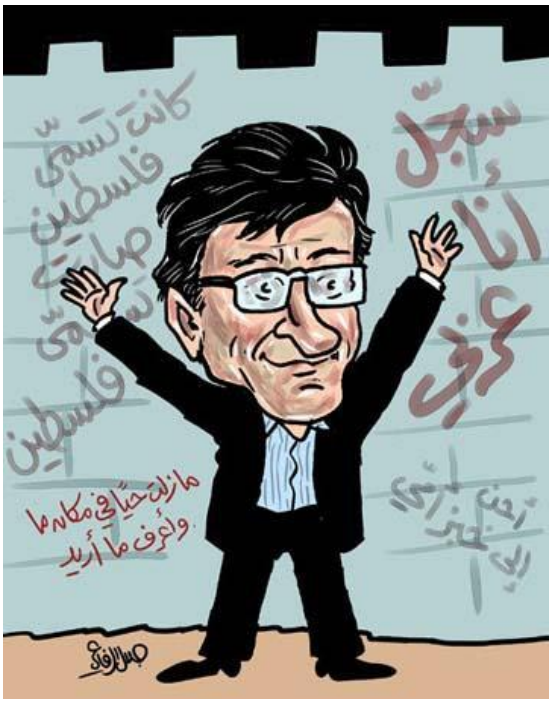
واحفر اسمي على جذع رمانة في حدائق بابل درويش، كيف أتلو عنك؟ وأنت في محراب الشعر إمام.

ترى هذه الفنانة بأنّ لكلّ شخص منّا منهجه وفلسفته، كما تجّلى لها بأنّنا نعيش في صراخ وفوضى، التي تشبه ضربات الريشة باللون على جسد اللوحة، وكأنّها حالة ثورة وتمرّد لا تكون بالصوت الغاضب، بل باللون الحرّ. إذ لم يعد الحرف لغة تمثيل، بل تشكيل تسعى من خلاله للكشف عن معان من وراء الألوان والتكوينات الحروفية لإبداع عوالم إبداعية تتميّز بشاعريتها، فلو تأملنا كثيرا في كلّ التفاصيل حتّى تفاصيل الحبّ، سوف يتبيّن لنا بأنّ حتّى القلوب باتت تفزع حتّى من اللون الأحمر لكثرة ما نزف الأموات، ولكثرة ما ينزف الأحياء من دم تراب أوطانهم، ترى بأنّ اللون هو الذي ينطق الكلمة والكلمة هي صوت اللون الصارخ، إذ تعاملت مع القيمة اللونية بمهارة حرفية لإيجاد هرمونية لونية ذات حس تعبيري غير أنّ نصّها التشكيلي لا يتعرى بسهولة أمام أول قراءة، بل يحتاج لتحليل وإعادة قراءة.

عملت هذه الفنانة على غرار ما نشاهده في النماذج، على ترجمة كلمات محمود درويش المحتفية بالوطن والرمان، يأتي عملها في صورة رمانتين محفورتين بأناقة ودقّة على خشب ملّون بالبرونز والذهبي، ثمّ قامت بنشر كلماتها بداخل هاتين الرمانتين، تلك الرمانة المحفورة على شكل قلب. فالرمانة حكاية مع هذه الفنانة، فهي تراها ثمرة الحياة والحبّ والأنوثة، وهي مذكورة في جميع الكتب السماوية وهي تعني لها الوطن، وقد بيّنت بأنّ هذا العشق المحفور في تلك القلوب لم يكن موجها للعراق ولكنّه يتجاوز العراق ليشمل الوطن، ليكون هذا الأخير رفيقا في كلّ شيء في حروفها وألوانها وكلماتها وأهدافها.

أ- نماذج الفنان جلال الرفاعي:

لقد قدّم هذا الفنان للقضية الفلسطينية على صعيد الفنّ التشكيلي وفنّ الكاريكاتير الكثير، من خلال مناضلته لإيصال الصوت الفلسطيني للعالم أجمع، إذ اعتمد التشكيل أساساً مع الاستناد إلى الكلمة، كتعليق يدفع المشاهد إلى استخلاص الغاية والمقصد، معتمدا على مفردات محدودة ولكنّها بالغة التأثير، من خلال رسمه للوحات كاريكاتورية ملوّنة، تقترب أكثر من صورة الواقع وألوانه، والمتأمّل لأعماله يلاحظ حدّة خطوطها بما تحمله من دلالات فنّية وفكرية عميقة، وتنطوي أعماله على حرص ذكي على التقاط أبرز ما في الظاهرة الشعرية التي تناولها.



الرفاعي جلال العيّنة عـ١ـدد

الرفاعي جلال العيّنة عـ٢ـد

يتبيّن لنا من خلال العيّنة عـ١ـدد، بأنّ هذا الفنان قد قام بمزج الخيال الرمزي بالرؤى السياسية، فيصبح الخطاب الرثائي موزعا بين تحليق الخيال ومعطيات الواقع، وقد تجلى المزج بينهما في اللوحة التالية التي يبدو فيها الشاعر الراحل ملاكا طائرا يوجه حمامة السلام نحو القدس، وفي هذا المزج إحالةإلى قصائد درويش التي نشد فيها السلام للقدس، وفيه كذلك ظلال دينية لا تخفى، إذ إنّ اجتماع الملاك ورمز السلام والقدس في البناء التشكيلي للوحة يمنح الخطاب الرثائي هالة من القداسة، وبخاصّة أنّ الملاك الطائر يكتسي في الموروث الثقافي مقاماً سامياً، كما أنّ حمامة السلامتختزل بعدا رمزيا كونيا يتناغم مع البعد الكوني في شعر درويش، وبهذا يمنح التشكيل الرمزي الرثاء بعداً إنسانياً، ويدلّ انفلات الحمامة من يد درويش على توقف الخطاب الشعري، وهي دلالة تتناغم مع غياب السلام وبهذا يتماهى رثاء درويش مع رثاء الواقع السياسي.

في حين قد عمد جلال الرفاعي في العيّنة عـ٢ـدد، إلى اختيار عناوين تكشف عن مواطن التفاعل بين الفنان وشعر درويش، إذ إنّ اختيار عنوان أو عبارة عن أسلوب انتقائي يعبّر عن المضامين الشعرية الخالدة في وجدان الفنان، كما يبدو في هذه اللوحة، ويشير تعدّد النصوص المقتبسة في اللوحات الرثائية إلى تموجات التذوق الشعري في فناني الكاريكاتير، وحينما يختار رسام اللوحة نصّا ما، فإنّه يسعى إلى التأثير على المتلقي الذي يسعى إلى استحضار تتمّة النصّ المقتبس والتفاعل مع الفضاء الفكري

والوجداني للنصّ الكامل، فما يختاره الفنان يتضمّن نصين متكاملين الأول نصّ معلن مختزل والثاني نصّ مضمر مطول، والأوّل إضاءة للمتلقي نحو النصّ المضمر.

ونلاحظ أنّ النصوص المختارة قد كتبت على جدار ولم تكتب في فضاء اللوحة مباشرة، ويدّل ظهور النصوص على الجدار على أنّ النصّ المختار أصبح شعاراً خالداً في وجدان المتلقي وتحوّل إلى جدارية شعبية كما يبدو في (سجل أنا عربي وأحن إلى خبز أمي) وغيرهما من النصوص المختارة.

يتّجه بعض التشكيليين العرب إلى الأسلوب الكاريكاتيري، قد تتراءى غامضة وقد يكون الغموض فيها قريباً ومفهوماً، ففنّ الكاريكاتير هو نتاج تجارب ونضج إنساني، وهو في حدّ ذاته فهم ذكي وجمالي لصورة الواقع المعاش باعتماد رموز وأشكال وألوان ونصوص ذات دلالات متعدّدة، وهنا تكمن أهمية هذا الفنّ، فهذا الفنّ لا يقاس بمعيار الواقع، بل الواقع هو الذي يقاس بمعيار الفنّ، أي في طريقة الصياغة وجمالية الفهم والرسالة التي تقدّم وتشكّل هذا الواقع أو تحرّك الفكرة فتمزجها مع الأسلوب لتعالجها.

أ- نماذج الفنان محمد سباعنة:

ولعلّ هذا الفنّ قد مثّل أحد أهم أشكال المقاومة ونرى بأنّ هناك العديد من مبدعي هذا الفنّ الذين اتخذوا من فنّهم سلاحا يجابه الظلم لإبلاغ الصوت الفلسطيني إلى العالم وما مدى قدرته على التحدّي والدفاع عن قضيتهم الفلسطينية، وهذا ما لفت انتباهنا لتجربة الفنان محمد سباعنة الذي قد رأى بضرورة بأن ينطلق الفنّ التشكيلي العربي من فضاء الأمّة العربية، وينهج تاريخها الحضاري، ويعبّر عنه بصدق ومن ثمّ يعكسه تجاه العالم. فقد انشغل هذا الفنان بحسّ مرهف على أفكار تتجلّى إيقاعاتها الخاصّة في ذهن المشاهد وروحه ومشاعره، ممّا يؤكّد تمكنّه البارع من أدواته الفنّية وتنوّع ثقافته التشكيلية واختمارها، إضافة إلى استيعابه تقنيات العصر ومتطلّباته، إذ استطاع أن يستفيد منها وأن يوظفها بأسلوب حضاري، وقد تبدّى ذلك في سياق الحوار الموسوم بدقّة استحضار التاريخ بتفاصيله الثرية ضمن محطات واضحة وجريئة تكشف لنا مدى قدرته على تواشج فنّ الكاريكاتير بالشعر، وهذا ما نستشّفه في بعض من عيّناته.

فالفنان الحقيقي هو الذي يكون منغمسا في همومه وأحزانه، والتي مثلت له مصدر استلهام مع ما اكتنزه في ذاكرته من ظلم وقهر، ليحوّل هذه الأحاسيس والمشاعر إلى إنجاز فنّي عبر تكوينات متنوّعة ومتجدّدة بتجدّد أفكاره المختزنة، ليحوّلها عبر لمساته الإبداعية إلى ذائقة المتلقي ومدى تذوّقه وتفاعله مع

ما عاشه الفنان من صراعات سياسية واجتماعية التي دمّرت شعوبا عربية وحرمتها من العيش والاستقرار والطمأنينة...

سباعنة محمد، العيّنة عـ٣ـدد سباعنة محمد، العيّنة عـ٤ـدد

اعتمد هذا الفنان في اللوحة عـ٣ـدد، العديد من المؤثرات الفكرية والوجدانية، فيتحول الخطاب الرثائي إلى مجموعة من النصوص السيميائية، وذلك ما نستشفه في هذا العمل للفنان محمد سباعنة: فالمؤثر الأول هو بنية اللون التي تحوي ألوان العلم الفلسطيني ممّا أكسب الخطاب الرثائي وشاحا وطنيا.

المؤثر الثاني يتمثّل في البنية اللغوية المختارة من قصائد محمود درويش وهي بنية تتوزع على شكلين الأوّل: الشكل اللغوي المباشر وهو المقطع الشعري المختار الذي يتميّز بتكرار ضمير الغائب (له) في مستهلّ السطور: له انحناءات الخريف، له وصايا البرتقال، له القصائد في النزيف...إلخ وتختزل دلالة الضمير الغائب بعدا نفسيا يضمر حزنا عميقا من خلال علاقة الغياب المضمرة بين الضمير الغائب وغياب درويش. أمّا الشكل الثاني اللغوي، فيتمثّل بعناوين دواوين وقصائد نحو: (لا تعتذر عما فعلت وسرير الغريبة ولماذا تركت الحصان وحيدا...إلخ) وهو شكل يحيل إلى كوكبة من قصائد دوريش (قد لا تظهر هذه العناوين بسبب حجم الصورة ولون الخط).

والمؤثر الثالث، فيتمثّل في سنابل القمح الخضراء التي تحوي تناصا مركبا من الموروث التراثي، إذ من المألوف زراعة أشكال من الورود أو النباتات في تراب القبر في الوقت الذي ينتهي فيه المشيعون من دفن المتوفى، وهو سلوك حيّ في الطقوس الجنائزية تعبيرا عن البقاء والحياة والديمومة للمتوفى، وهو

تناص مركب كذلك من عصارة ثقافية سياسية مستمدة من ارتباط الإنسان بالأرض، فقد اكتسبت سنابل القمح في الموروث الثقافي الفلسطيني أبعاداً رمزية مشبعة بنكهة الأرض وفضاء الوطن.

أمّا المؤثر الرابع، فهو المفتاح الرمز الذي يظهر مقترنا بالعين اليسرى في صورة الشاعر الراحل، ويشكّل المفتاح الرمز مفصلا سياسيا ووطنيا في القضية الفلسطينية، ولو أنعمنا النظر في طرف المفتاح لتبيّن لنا أنّه يجسّد كلمة "حيفا" بهذا يكون المفتاح قد تضمّن دلالة مركبة، دلالة حق العودة، وهي دلالة عامة تجسّد مفصلا من الثوابت الوطنية، ودلالة كلمة (حيفا) وهي دلالة خاصة تسقط قناع التهويد عن مدينة حيفا من جهة، وتتجلّى أواصر القربى بين المؤثرات الأربعة في اللوحة التشكيلية والخطاب الرثائي من خلال الكشف عن الحبل السرّي الذي يربط بين المعاني الوطنية ورحيل الرمز محمود درويش.

إنّ المتأمّل في اللوحة بالعيّنة عـ٤ـدد، يكتشف الدفقات الشعورية التي نجمت عن حالة من الغليان الذهني والفنّي أثناء تشكيل اللوحة، فالخلفية الصفراء التي تميل إلى اللون الناري ترمز إلى العلائق بين حقّ العودة والثورة، وكأنّ الفنان أراد أن يقول: إنّ رحيل الشاعر لن يخمد ثورة، ولن يطفئ شرارة كلمة، كما أنّ الأسلاك الشائكة التي تلوح في أفق اللوحة تحيل إلى تشابك الخيوط السياسية الراهنة، ولعلّ أبرز مظاهر الغليان الذهني لدى الفنان في مرحلة مخاض اللوحة هي الكلمات التي انتشرت في خلفية اللوحة والتي يمكن أن نقرأ منها (برتقال، زهر اللوز، عائد، حيفا، بيروت، بحر...إلخ) وهي من الكلمات الأثيرة التي انتشرت في قصائد درويش، فالفنان يختار الألفاظ التي تنسجم مع الدلالات الرمزية للقلم والمفتاح، إذ لا يمكن الفصل بين الواجهة الكلّية للوحة (المفتاح والقلم وخلفية اللوحة، اللون الناري والأسلاك الشائكة والكلمات المختارة) ولا يفوتنا رصد الظلّ الفنّي للمفتاح والقلم الذي تجلّى بخارطة فلسطين.

وقد لجأ هذا الفنان إلى وضع القلم في صورته التجريدية في الخطاب السيميائي الرثائي الذي جسّد رحيل محمود درويش، إذ يرمز هذا القلم في الموروث الثقافي إلى الإبداع الأدبي، إذ يطلق على الكاتب أو الشاعر في غير مكان صاحب قلم، وعلى الرغم من التطوّر التقني في وسائل الكتابة إلاّ أنّ الدلالة الرمزية للقلم تجاوزت الوظيفة الكتابية إلى منظومة من الدلالات وأبرزها الإبداع وحرية الكلمة.

وقد جسد القلم أبرز الثوابت الوطنية حينما يتّخذ شكل المفتاح الذي أضحى رمزا لحقّ العودة في الخطاب السياسي والإعلامي، والجمع بين المفتاح والقلم في هذه اللوحة الرثائية، ليس تشكيلا فنّيا نابعا من مخيّلة الفنان فحسب، بل إنّ الجمع بينهما يختزل خطابا وطنيا يتوّزع على محورين: الأول محور ذاتي

يتّصل بالشاعر الراحل الذي أمضى جلّ حياته ينتقل من منفى إلى آخر منتظرا التحرير والعودة، ولم يكتب له العودة كما تمنّى، والفنان حينما يجسّد رمز العودة بالمفتاح والقلم فإنّه يجسّد ديمومة حلم الشاعر الذي رحل ولم يرحل حق العودة، والثاني محور وطني يصور التواصل بين حقّ العودة الذي ينتظره اللاجئون وحقّ العودة في الخطاب الشعري لدى درويش، وبهذا يتحوّل الخطاب الرثائي في اللوحة من الحزن والبكاء والعزاء إلى الإصرار والتواصل نحو حقّ العودة التي انتظرها درويش طويلا.

IV- نتائج البحث

١- النتائج:

من خلال توصيف نماذج عيّنة البحث السابقة يمكن أن نصل إلى مجموعة من النتائج:

- إنّ الممارسة الفنّية هي ثمرة إبداع الفنان ونتاج واقع معاش، فكان أن ارتبطت الذاكرة والمشاعر الإنسانية بالمنجز التشكيلي، وفي ضوء ذلك فإن كنّا قد اخترنا مثل هذه التجارب، فلأنّها تعدّ من التجارب الرائدة في الفنّ التشكيلي العربي، الداعمة للثقافة البصرية المقاومة للغزو الفكري بأنواعه والمحافظة على الأصالة العربية من خلال أعمالها الفنّية أو الكاريكاتورية، إذ شكّل الألم والمعاناة هاجساً ترجموا من خلاله الأحداث والملامح الخصوصية للفنّ، فنجد أنّ هذه التجارب قد تناولت الألم والمعاناة الإنسانية في إطار منجزها التشكيلي الكاريكاتوري، أين تحوّل الألم إلى مدلولات تشكيلية ذات طابع تعبيري وشاعري ورمزي جسدته من خلال استنادها إلى أشعار الشاعر محمود درويش.

- احتواء مختلف أعمال هؤلاء الفنانين على خطاب بصري، اتّصف بالتنوّع والثراء في كلّ صورة فنّية مع التشبّث لما بين الترابط الموجود داخل إطار الصورة الفنّية.

- اشتمال قصائد الشاعر محمود درويش لرموز ودلالات ذات علاقة بالأوضاع المعاشة سياسيا واجتماعيا...عكست على العديد من الاتجاهات والمستويات، ممّا أدّى ذلك تأثيرها على التكوين والبناء التشكيلي للصورة الفنّية، وكأنّها قد منحتها وظائف رمزية مضافة تبعا لدلالاتها الفنّية في حين والبنائية في حين آخر.

– أهمية قصائد درويش التي كانت بمثابة لغة متبادلة، عبر ما أتاحته من تخيّلات وأساليب في رسم لوحات وما قدّمته من أنساق تشكيلية عناصرها الكلمة التي لعبت دورا مهمّا في توطيد العلاقة المتجدّدة لما بين مضمون القصيدة والصورة الفنّية لإبداع نصّ بصري قوامه الكلمات والخطوط والألوان.

– استثمار العديد من الفنانين سواء من الغرب أم من الشرق ما اكتنزته القصائد الشعرية من مضامين ومعان ذات دلالات مختلفة ومتنوّعة ومتجدّدة بتجدّد براعة شعرائنا العرب وتفطّن فنانينا لإبداع نماذج فنّية متطوّرة ومغايرة لكلّ ما هو مألوف، ومتحوّلة من المترادفات اللغوية والفنّية في القصيدة واللوحة في آن واحد.

٢ – الاستنتاجات:

في ضوء النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث يمكن استنتاج ما يلي:

– تفاعل مختلف هؤلاء الفنانين مع مختلف الأحداث، ممّا منحهم مرونة ذهنية من الخيال، وفسح لهم المجال للتعبير بمختلف التقنيات والأساليب، وهذا ما جعلهم ينفتحون على آفاق جديدة مختلفة ومناطق اكتشاف جديدة.

– لا بدّ هنا من الإشارة بأنّ قضية تظافر الفنون أو تواشجها عرفت في الآونة الأخيرة، تحركا ملحوظا، لا على المستوى التشكيلي، بل أيضاً على المستوى الفكري والنقدي، إذ منح هذا الموضوع بدراسات وقراءات متباينة، في محاولة لتأسيس رؤية جديدة وحديثة للثقافة العربية، إذ أنّ ما يشكّل قاسما مشتركا في المتابعات النقدية للحركة التشكيلية العربية، هو وعيها الحداثي بضرورة تفاعل الفنان مع الفنون الأخرى، وانتقاله من التواصل بالبصري إشارة ورسما إلى التواصل باللغة تحدثا وكتابة.

– قد أدّى هذا الوعي، من جهة إلى الإفصاح عن مدى تعقد الإنتاج الفنّي، وتداخل مستوياته، ومن جهة أخرى يفصح عن الأهمية التي يوليها النقد التشكيلي على ندرته وقلّته إلى إخراج الفنّ التشكيلي العربي من مرحلة التبعية إلى مرحلة توضيح المواقف والإشكاليات المطروحة حول قضية تفاعل الفنون فيما بينها، وهذا ما تلمّسناه في مثل هذه التجارب، التي أعطت هوية مميزة لنفسها في المجال الفنّي، تجارب جدرت رؤيتها في طموحاتها التشكيلية، وهي بذلك استطاعت إثارة كثير من الأسئلة والتساؤلات حول صيغة تعاملها مع الشعر الدرويشي، كهوية إبداعية.

– مثلت قصائد محمود دوريش فضاء مفتوحا عبر ما احتوته من مرجعيات متعدّدة، ممّا مهّد لكلّ فنان بلمحة بصرية لما تشمله من إنتاج المعنى والدلالة، فتترّتب أفكاره بفضل ما ترسّخ في مخيّلته، للتعبير بها عن كلّ من عاش نفس ظروف الشاعر الاجتماعية والسياسية...وما ينطبق على ذات الفنان من ألم ومعاناة ودمار كما هو الشأن في العراق وفلسطين...

– من الواضح أنّ الخطاب البصري الذي عبّر عنه الشاعر محمود درويش كان دافعا لتطوّر الخطاب الفنّي الذي عاشه الفنان سواء أكان من التحوّل أم التغيّر أم الترابط، لأن الآليات واحدة وأسبابها واحدة ضمن الظروف التي حكمت ولادة القصيدة وأسبابها وتبلور اللوحة الفنّية وأنساقها التشكيلية.

– في كلّ من الأنماط والأساليب التشكيلية والشعرية يتّضح التعبير عن الذات المتألمة، ممّا ساعد ذلك على نقل صورة القصيدة الشعرية إلى صورة اللوحة الفنّية.

٣– التوصيات:

توصي الباحثة بما يلي:

– الحثّ على تأكيد مدى رمزية الصورة الشعرية وآليات اشتغالها في الصورة الفنّية المعاصرة.

– التأكيد على مختلف أشكال التناص ما بين الشعر العربي المعاصر والرسم التصويري والكاريكاتيري المعاصر.

– الاستفادة من تضايف الفنون التشكيلية من نحت وحفر وخزف.

٤– المقترحات:

تقترح الباحثة ما يلي:

– الرموز التعبيرية في القصائد الشعرية ومدى الاشتغال بها في الفنّ العربي المعاصر.

– استغلال مختلف التناص بين الشعر العربي المعاصر والفنّ العربي المعاصر.

– الذائقة الجمالية المتبلورة ما بين ما هو شعري وفنّي.

قائمة المراجع:

الكتب العربية:

١. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨.

٢. آل سعيد، شاكر حسن: حوار الفن التشكيلي، مؤسسة عبد الحميد شومان، دار الفنون، ط١، ١٩٩٥ .

٣. بهنسي، عفيف: الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، ١٩٨٠

٤. بن عامر، سامي: معجم مصطلحات الفنون البصرية، دار المقدمة، ط١، ٢٠٢١.

٥. ديوي، جون: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة المصرية القاهرة.

٦. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان.

٧. عصفور، جابر: الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط ٣، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣ .

٨. غنيمي، محمد هلال: النقد الأدبي الحديث، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧.

٩. فرانكلين، روجرز: الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، ١٩٩٠.

١٠.كامل، عادل: الرسم المعاصر في العراق (مراحل التأسيس وتنوّع الخطاب)، ط١، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٨.

١١.البستاني، فؤاد: المنجد، دار الشرق المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٨٦.

١٢.الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، بيروت– لبنان، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١ .

١٣.الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١.

١٤.الراغب، عبد السلام أحمد: وظيفة الصورة الفنّية في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠١ .

١٥.الصغير، محمد حسين علي:الصورة الفنّية، دار الرشيد للنشر، العراق منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط١، ١٩٨١.

١٦.مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، القاهرة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٤٠٣– ١٩٨٣ .

١٧.مراد، وهبة: المعجم الفلسفي، دار الطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، القاهرة، ١٩٩٨ .

١٨.مقار، سامح: المعجم الوجيز، القاهرة، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، القاهرة، ١٩٩٠ .

١٩.محمود السيد، عبد الحليم: الإبداع، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨.

٢٠.هلال محمد، غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧.

Ouvrages Français

21.Etienne Souriau ،Vocabulaire d'esthétique ،Ed Quadrige Presses Universitaires de France ،Paris ،2004

22.Joseph Beuys ،L'Aventure de l'art au XXe siècle ،Paris ،Editions du Chêne ، Hachette ،1990

23.Robert Paul ،Le petit Robert ،Dictionnaire de la langue Française ،Ed Le Robert ، Paris ،2003

References:

1- Ismail, Ezz El-Din. Contemporary Arabic Poetry, Its Artistic and Moral Issues and Phenomena, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, 3rd ed., 1978

2- Al-Saeed, Shaker Hassan. Dialogue of Plastic Art, Abdul Hameed Shoman Foundation, Dar Al-Funun, 1st ed., 1995

3- Bahnassi, Afif. Modern Art in the Arab Countries, Dar Al-Janub for Publishing, UNESCO, 1980

4- Ben Amer, Sami. Dictionary of Visual Arts Terms, Dar Al-Muqaddimah, 1st ed., 2021

5- Dewey, John. Art as Experience, translated by Zakaria Ibrahim, Dar Al-Nahda Al-Masryia, Cairo

6- Saliba, Jamil. The Philosophical Dictionary, Part One, Dar Al-Kitab Al-Lubnani, Beirut, Lebanon

7- Asfour, Jaber. The Artistic Image in the Arab Critical and Rhetorical Heritage, 3rd ed., Beirut, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, 1983

8- Ghanimi, Muhammad Hilal. Modern Literary Criticism, Dar Nahdet Misr Press, Cairo 1997

9- Franklin, Rogers. Poetry and Painting, translated by Mai Muzaffar, Dar Al-Mamun for Translation and Publishing, Baghdad, 1990

10- Kamil, Adel. Contemporary Painting in Iraq (Stages of Establishment and Diversity of Discourse), 1st ed., Syrian General Book Authority, Damascus, 2008

11- Al-Bustani, Fouad. Al-Munjid, Dar Al-Sharq Catholic Press, Beirut, 1986

12- Al-Jabiri, Muhammad Abed. Heritage and Modernity. Studies and Discussions, Beirut, Lebanon, Casablanca, Morocco, Arab Cultural Center, 1991

13- Al-Razi, Muhammad ibn Abi Bakr. Mukhtar Al-Sihah, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut, 1981

14- Al-Raghib, Abdul Salam Ahmad. The Function of the Artistic Image in the Holy Qur'an, Fussilat for Studies, Translation, and Publishing, Syria, 1st ed., 2001

15- Al-Saghir, Muhammad Hussein Ali. The Artistic Image, Dar Al-Rasheed for Publishing, Iraq, Publications of the Iraqi Ministry of Culture and Information, 1st ed. 1981

16- Madkour, Ibrahim. The Philosophical Dictionary, Cairo, General Authority for Government Printing Affairs, 1403-1983

17- Murad, Wahba. The Philosophical Dictionary, Dar al-Taba'a, Nashr, and Distribution, 3rd ed., Cairo, 1998

18- Maqar, Sameh. The Concise Dictionary, Cairo, Special Edition, Ministry of Education, Cairo, 1990

19- Mahmoud al-Sayyid, Abd al-Halim. Creativity, Dar al-Ma'arif, Cairo, 1988

20- Hilal Muhammad, Ghoneimi. Modern Literary Criticism, Dar Nahdet Misr Press, Cairo, 1997