الصورة بين المحاكاة والإبداع: فضاء العلاقة بين الصيرورة والبقاء

ولاء محمد علي محفوظ
مدرس فلسفة الفن وعلم الجمال
كلية الآداب /جامعة عين شمس

ملخص:

تمتلك الصورة كل معطيات الاستقلال بعد اكتمالها وخروجها إلى النور؛ فهي كيان مستقل قائم بذاته، تستطيع أن تبوح وتكشف -وفقا لهايدجر- عن حقائقَ و أسرارٍ ومعانٍ وعلاقات جديدة في كل مرة تُرى فيها. وإذا استعارنا تعبير هراقليطس:" إنك لا تنزل النهر مرتين"، نستطيع أن نقول:" إنك لا ترى الصورة مرتين"؛ فهي بؤرة نشاط وطاقة متجددة. الصورة -إن صح التعبير- "حَفْرِيَّةٌ حَيَّةٌ". ومن حقك -عزيزي المتلقي- أن ترى الصورة كيفما تشاء؛ لأنك لا تملك عينًا بريئةً تعمل بمفردها بوصفها أداةً ذاتية، ولكنها تعمل بوصفها جزءًا فعَّالاً في كائن حي مركب ومتقلب الأطوار، ليس فقط في كيفية الرؤية، ولكن -فيما يُرى- فهي تنظم وفقًا للحاجة والميل، وتنفي وترفض وتصنف وتحلل وتركب.

من هنا تأتي أهمية موضوع بحثنا، الذي يتركز حول تقديم دراسة تحليلية عن مفهوم الصورة وتوضيح العلاقة بين المحاكاة والإبداع في إطار هذا المفهوم، وتحليل العلاقة بين المتلقي والصورة وكيفية قراءة المتلقي للصورة. هذه الفرضية أثارت في ذهاننا كثيرًا من التساؤلات؛ منها: هل ما تقوم به الصورة هو -بالفعل- مجرد نقل حرفي وأمين للواقع دون إضافة أو إبداع؟ وهل هناك علاقة بين المحاكاة والإبداع؟ وهل الإضافة والتغيير فيما تنقله الصورة يفضي إلى تشويه الواقع؟ وهل من الممكن أن تقوم الصورة بعملية المحاكاة والإبداع في الوقت ذاته دون تعارض؟ من الذي يحكم على ما تحاكيه الصورة وتنقله؟ من الذي يمنح الصورة وجودها وصيرورتها؟ كيف تصبح الصورة عالَمًا مستقلًا يحمل في طياته الكثير من العلاقات الدلالية المسكوت عنها؟ ومن الذي يكشف عن هذه العلاقات؟ من هنا يستهدف بحثنا تحليل مفهوم الصورة؛ بُغْيَةَ الإجابة عن تلك التساؤلات وغيرها. لتحقيق هدف الدراسة كان لزامًا علينا أن نستخدم منهجًا تكامليًا قوامُه التحليل النقدي المقارن.

الكلمات المفتاحية (الصورة، المحاكاة، العاطفة، الفكر، الرمز، المتلقي)

The image between simulation and creativity: The space of the relationship between becoming and survival

Abstract

The image has all the data of independence after its completion and emergence into the light. It is an independent, self-contained entity that can reveal and reveal - according to Heidegger - new truths, secrets, meanings and relationships every time it is seen. If we borrow the expression of Heraclitus: "You never go down the river twice," we can say: "You never see the picture twice"; It is a hotbed of activity and renewed energy. The photo is - so to speak - a "living fossil." You have the right, dear recipient, to see the image however you want. Because you do not have an innocent eye that works alone as a self-instrument, but it works as an active part in a complex and fluctuating organism, not only in how it sees, but - in what is seen - it organizes according to need and inclination, and denies, rejects, classifies, analyzes and synthesizes.

Hence the importance of the topic of our research, which focuses on presenting an analytical study on the concept of the image, clarifying the relationship between simulation and creativity within the framework of this concept, and analyzing the relationship between the recipient and the image and how the recipient reads the image. This hypothesis raised many questions in our minds. Among them: Is what the image does, in fact, merely a literal and faithful transfer of reality without addition or creativity? Is there a relationship between simulation and creativity? Does adding and changing what the image conveys lead to distorting reality? Is it possible for an image to emulate and create at the same time without conflict? Who judges what an image conveys? Who gives the image its existence and becoming? How does the image become an independent world that carries within it many semantic relationships that are not known about? Who reveals these relationships? Hence, our research aims to analyze the concept of image. In order to answer these and other questions. To achieve the goal of the study, we had to use an integrative approach based on critical comparative analysis.

Keywords (image, simulation, emotion, thought, symbol, recipient)

الصورة بين المحاكاة والإبداع: فضاء العلاقة بين الصيرورة والبقاء

ولاء محمد علي محفوظ
مدرس فلسفة الفن وعلم الجمال
كلية الآداب /جامعة عين شمس

موضوع بحثنا يتركز حول تقديم دراسة تحليلية عن مفهوم الصورة وتوضيح العلاقة بين النقل والإبداع في إطار هذا المفهوم، وتحليل العلاقة بين المتلقي والصورة، وكيفية قراءة المتلقي للصورة. هذه الفرضية أثارت في ذهاننا كثيرًا من التساؤلات؛ منها: هل ما تقوم به الصورة هو بالفعل مجرد نقل حرفي وأمين للواقع دون إضافة أو إبداع؟ وهل هناك علاقة بين النقل والإبداع؟ وهل الإضافة والتغيير فيما تنقله الصورة يفضي إلى تشويه الواقع؟ وهل من الممكن أن تقوم الصورة بعملية النقل والإبداع في الوقت ذاته دون تعارض؟ من الذي يحكم على ما تنقله الصورة؟ من الذي يمنح الصورة وجودها وصيرورتها؟ كيف تصبح الصورة عالَمًا مستقلًا يحمل في طياته الكثير من العلاقات الدلالية المسكوت عنها؟ ومن الذي يكشف عن هذه العلاقات؟

من هنا يستهدف بحثنا تحليل مفهوم الصورة بُغْيَةَ الإجابة عن تلك التساؤلات وغيرها. ولتحقيق هدف الدراسة كان لزامًا علينا أن نستخدم منهجًا تكامليًا قوامُه التحليل النقدي المقارن.

غايةُ الصورة هنا غايةٌ فنية " الفن من أجل الفن" كما يقول كانط؛ أي إننا لم نقصد الصورة الموجهة وفقَ غايات أيديولوجية مسبقة. إذا كانت الصورة من أهم الظواهر التي شغلتنا وسيطرت على فكرنا في الماضي، فإنها -في عصرنا الراهن- لا تسيطر، بل تحتل فكرنا وتهاجم أبصارنا. وإذا كان سقراط يقول: "تكلم حتى أراك"، فإننا اليوم أصبحنا نفكر ونرى ونسمع ونتحدث ونُعَلِّمُ وَنتعلم ونحارب من خلال الصورة؛ فلا داعي للكلام يا سقراط، فإن الصورة بألف كلمة -كما يقول المثل الصيني - بل أصبحت اليوم بملايين الكلمات والعبارات وتأخذك لعوالم ممكنة عديدة.

هذا فيما يتعلق بالصورة، فماذا عن العين التي ترى الصورة؟ ماذا عن المتلقي؟ ومن هو المتلقي؟ وما هي مرجعيات التلقي الإبستمولوجية والفلسفية؟ وما هي أسسه المنهجية؟ وكيف يستقبل المتلقي العمل الفني؟ وهل يشارك المتلقي في إعادة بناء وتشكيل الصورة؟ وما هي مواصفات المتلقي الذي يعول عليه في بناء معنى الصورة وإنتاجها؟ إن عين المتلقي تعمل بوصفها جزءًا فعالاً في كائن حي معقد ومتقلب الأحوال، ليس فقط في طريقة الرؤية وكيفيتها، ولكن فيما يُرى. فهي تركب وتشكل وفقاً للحاجة والهوى، وتحب وترفض وتصنف وتشكل وتحلل وتركب؛ لا شيء يرى نقيًا أو مفلترًا.

هدف البحث:

١- تحديد مفهوم الصورة.

٢- توضيح العلاقة بين الخيال والصورة.

٣- إثبات أن الفضاء الدلالي للصورة يسمح للفنان بالإبداع .

٤- عرض وتحليل أمثلة من اللوحات والمنحوتات توضيح كيف تصبح الصورة عالمًا مستقلًا يحمل في طياته الكثير من العلاقات الدلالية المسكوت عنها.

٥- توضيح كيف أن الصورة تساعدنا على خلق وكشف عوالم أخرى ممكنة.

٦- إثبات أن الصورة ليست نقلًا حرفيًا أمينًا للواقع، بل هي صاحبة رؤية ومنظور وكيان جديد مستقل.

محاور البحث:

تعريف الصورة:

من يطالع تاريخ الفكر الفلسفي يجد أن مصطلح الصورة يستحوذ على مساحة كبيرة من هذا الفكر. فقد كانت بداية مناقشة مصطلح "الصورة" في الفكر اليوناني من خلال أسطورة الكهف عند أفلاطون، مرورًا بالعصور الوسطى التي كان بها ثورة عارمة تُحَرِّمُ الصورة وتمنعها؛ وفي العصر الحديث اتضح دور الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط Immanuel Kant (١٧٢٤-١٨٠٤) في تأسيس وترسيخ دور التمثلات والصور العقلية، وأثرها في فكرنا المعاصر؛ فقد حاولت الكثير من النظريات؛ مثل:

النظريات المعرفية، والإدراكية، والتحليلية، والوضعية المنطقية والعلمية، والفنية - تحليلَ وتفسيرَ مصطلح الصورة. فلا يوجد فرع من فروع المعرفة الإنسانية إلا وأدلى بدلوه. وإذا كانت الصورة من أهم الظواهر المسيطرة على فكرنا في الماضي، فإنها في عصرنا الراهن لا تحتل فقط، بل تقتحم فكرنا وتملك أبصارنا. إذا كان الفيلسوف اليوناني سقراط (٤٧٠ق.م -٣٩٩ق.م) يقول: "تكلم حتى أراك"، فإننا اليوم أصبحنا نعيش، ونفكر، ونحزن، ونرى، وننفعل، ونسمع، ونتكلم، ونُعلِّم، وَنتعلم، ونهاجم، من خلال الصورة. فلا داعيَ للكلام يا سقراط؛ فإن الصورة بألف جملة -كما يقول المثل الصيني- بل أصبحت اليوم بملايين الكلمات.

نحن لا نستطيع أن نتتبع تاريخ مصطلح الصورة بداية من الفكر اليوناني حتى اليوم؛ ذلك لأن دراستنا ليست تاريخية، ولكن ما نركز عليه ونهدف إليه في بحثنا هذا هو تحليل مصطلح الصورة .

يمتد مصطلح الصورة Image إذًا بجذوره إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon، التي تشير إلى التشابه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى Imago في اللاتينية Image في الإنجليزية ، ولقد أدَّت دلالات هذه الكلمة ومعانيها دورًا مهما في فلسفة أفلاطون Plato (٤٢٧ق.م -٣٤٧ق.م)، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثل Representation للأفكار الذهنية والنشاطات في الفكر الحديث والمعاصر[١].

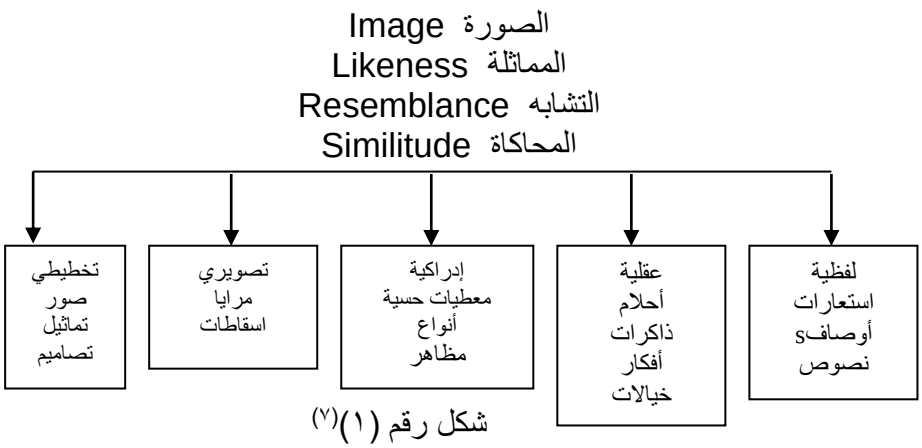
فقد تنوعت التعريفات والمعاني والشروحات؛ فالصور تأخذ في الاعتبار بوصفها نسخًا، وبوصفها كيانًا جديدًا يملك إعادة إنتاج الواقع وقراءته، وبعضهم الآخر يصل إلى أبعد من ذلك – أصحاب الاتجاه الرمزي- إذ يرى الصورة بوصفها أحد عناصر لعبة تخيلية، أو بوصفها نسقًا رمزيًا تملك من الفضاء الدلالي ما يمكنها من الإشارة إلى عوالم

[١] شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، سبسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد٣١١، ٢٠٠٥ ١٧

أخرى كثيرة ممكنة [٢]. هناك شيئان لابد أن نأخذهم في الاعتبار عندما يحاول أي شخص أن يلقي نظرة عامة على مصطلح الصورة Image[٣]:

أولا: يوجد تعريفات كثيرة ومتنوعة للظاهرة التي يطلق عليها هذا الاسم؛ فنحن نتحدث عن الصور، والمنحوتات، والتماثيل، الإيهام البصري، والخرائط، والرسوم البيانية، والأحلام، ولقطات، وإسقاطات، وتصورات، وهلوسات، وقصائد، وذكريات، وحتى الأفكار بوصفها صورًا، وهذا التنوع المطلق لهذه القائمة قد يبدو من اللحظة الأولى إنه من المستحيل عمل فهم منظم وموحد لهم.[٤]

ثانيًا: كوننا نطلق على هذه الكثرة السابقة اسم الصورة، فهذا لا يعني بالضرورة وجود صفات مشتركة بينهم؛ فقد يكون من الأفضل اعتبار الصور بوصفها شجرة متعددة الفروع وواسعة الانتشار، هاجرت إلى أماكن متعددة في أزمان مختلفة، ومرت بتغيرات عميقة بمرور الزمان والمكان [٥]. إذا فالصور شجرة، ومع ذلك، قد يكون من الممكن إدراكها إلى حد ما من حيث تراكيب جزورها وفروعها، فنحن لا نستطيع أن نقدم تعريفًا لكل أنواع الصور، ولكن يمكن أن نقدم شكلاً تخطيطيًا يوضح شجرة عائلة الصورة [٦].



شكل رقم (١)[٧]

[2] Novit (Z David,(Picturing Journal & Aesthetics and Criticism ,342 ,1975, P.146.

[3] .Mitchell (W.J.T) , (Iconology . Image. Text. Ideology) The University of Chicago, Press ؛ Chicago and London, 1987, PP., 9-10.

[4] Ibid., PP. 9-10.

[5] Ibid., P.10.

[6] Ibid., PP.10-11.

[٧] .Mitchell (W.J.T) , (Iconology . Image . Text . Ideology) The University of Chicago , Press Chicago and London , 1987, PP., 9-10.

وفي تقديري أن الكشف عن الأساس النظري المتكامل لأي نظرية أصيلة في الصورة، لا يتم إلا من خلال الاهتمام بدراسة جوانب أربعة بالغة الأهمية؛ أول هذه الجوانب هو دراسة طبيعة الصورة ذاتها، بوصفها فضاءً مستقلاً ناتجًا عن ملكة الخيال، ونسيجًا متميزًا من العلاقات التمثيلية والتعبيرية، تقدم المعنى تقديماً حسيًا. وثانيها الخيال، أو الملكة، التي تشكل معطيات الصورة وتصل ما بينها في عمل فني. وثالثها: علاقة الصورة بالفضاءات الأخرى. رابعها: كيف تقوم الصورة بخلق وإبداع عوالم أخري للمتلقي. أي دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة، وأهميتها بالنسبة للمتلقي[٨].

الصورة فضاء مستقل:

أدرك الفكر الغربي أهمية الصورة في الفن، فعرفها، واهتم كثيراً بأبعادها، ولغتها، وتركيبها، وبنياتها، وتغييرها، وأصلها، وقد قيست جماليات كثير من المدارس الفنية على صورها.

عرف عزرا باوند* (١٨٨٥-١٩٧٢) الصورة الفنية بأنها: بؤرة تَغَيُّرٍ ونشاط، وجميع المصطلحات التي يستخدمها لوصف الصورة تؤكد طبيعتها الديناميكية. وأضاف مؤكدًا أن لها دلالة متغيرة ومتنوعة، وأنها تركيب ذهني وعاطفي، ودوامة للطاقات الفكرية المتحركة. إن الصورة خلق ذهني خالص. لا أن يمكن تولد من مقارنة، بل من مقاربة

ولاء محمد علي محفوظ، النظرية الرمزية في فلسفة الفن عند نيلسون جودمان" دراسة تحليلية إستطيقية"، رسالة ماجستير غير منشورة، تحت إشراف: أ.د/ رمضان بسطاويسي، أ.د/ حسين على حسن، كلية الآداب جامعة / عين شمس، ٢٠٠٩، ص٢٠٥.

[٨] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة ١٩٩٢، ص٩.

(*) **عزرا ويستون لوميس باوند** Ezra Weston Loomis Pound شاعر وناقد أمريكي، اعتبر أحد أهم شخصيات حركة شعر الحداثة في الأدب العالمي في أوائل وأواسط القرن العشرين، مشاركته الشعرية بدأت مع تطور التصويرية، وهي حركة مشتقة من الشعر الصيني والشعر الياباني وتشدد على الوضوح والدقة مع الاقتصاد باللغة. يتفق النقاد عمومًا على أن= =باوند كان شاعرًا غنائيًا قويًا، لكنه رقيق على الرغم من ذلك، خاصة في أعماله الأولى؛ مثل: «زوجة تاجر النهر». وفقًا لوايتماير، فإن النمط الحديث واضح في عمله «المبارزات»، ويرى ناديل أدلةً على الحداثة حتى قبل أن يبدأ بكتابة «الكانتوس». أراد باوند أن يمثل شعره «عرضًا موضوعيًا للمواد التي اعتقد أنها تستطيع الوقوف بمفردها» دون استخدام الرمزية أو الرومانسية.

واقعَيْنِ متباعدَيْنِ بنسبة أو بأخرى، وكلما كانت الصلات بين الواقعَيْنِ المقاربَيْنِ بعيدة، جاءت الصورة قوية، وكلما زادت قدرتها التأثيرية، زادَ فضاؤها الدلالي[٩].

تندرج الصورة وإنتاجها وأنماط تلقيها ضمن سلسلة من البَدَهِيَّات التي غالباً ما يحتكم إليها الحس المشترك السليم من أجل تحديد حالات التطابق أو التشابه بينها وبين ما تقوم بتمثيله؛ فهي في العرف جزء من طبيعة المعادل الموضوعي التواق إلى وجود مُضاف يقي الأشياء والكائنات شَرَّ الدهر وصروفه، فالصورة - ضمن هذه البَدَهِيَّات أيضًا - هي استعادة لجزئية من فضاء ممتد إلى ما لانهاية، وفق معايير تلغي حدود الزمان باعتباره مدًى محسوسًا أو تعاقبًا في كل شيء: كل صورة هي في الأصل نفي/استحالة للزمن من حيث هي تأبيد للحظة[١٠].

إن الصورة هي لغة الحواس والشعور، هي التي تعطي الفكرة المجردة شكلاً ملموسًا فتأطرها وتبرزها، يرتبط مفهوم الصورة بمفهوم الفن، ومن أولى المعطيات التي تحققها الصورة إنها تجسد تجربةَ الفنان وآراءَه، وتعمق إحساسه بالأشياء وتساعده على تمثل موضوعه تمثلاً حسياً، وتمكنه من التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به [١١].

إن الأمر يتعلق بتشابه، أو بتماثل، بين لحظة في الطبيعة وأبَدٍ مطلق في الصورة. إن هذا التشابه يربط الصورة بالواقع المدرك، إنه لا يفترض سوى توافق بين حقل الرؤية وصورة تحل محله. إنه قاسم مشترك بين الحس السليم وواقعية تصويرية تدعي القدرة على استعادة العالم الممثل كليًا أو جزئيًا. هل بالفعل الصورة ناقل حرفي أمين ومباشر؟ في الحقيقة أن الأمر على النقيض من ذلك، فالصورة شيء آخر غير استنساخ حرفي لواقع مرئي لا مراء فيه، فما يأتي إلى العين هو نظرة تنظر إلى الأشياء لا الأشياء ذاتها، إنها لحظة فنية تقوم باستعادة ظلال خفية هي ما يشكل الفواصل التي لا

[٩] كلود عبيد، جمالية الصورة: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت لبنان، ٢٠١١، ص٩١.

[١٠] غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة وتقديم سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، الدار البيضاء المغرب، ص ٧.

[١١] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ٩١.

تراها إلا نظرة تبحث في الأشياء عن جوهرها لا عن تجلياتها المباشرة. إن "صورة الهوية" ذاتها ليست، إلا في الظاهر، معادلاً محايداً لأصل لا يمكن أن تنكره العين[١٢].

الصورةُ الفنية عنصرٌ حيويٌ من عناصر التكوين النفسي للتجربة الفنية. فهي خلق جديد لعلاقات جديدة، ولعالم جديد ذات فضاء دلالي مستقل، وكشف وإظهار لحقيقة موجود ما، أي لأسلوب تجلي وجود موجود ما. وذلك عن طريق هدم الجسر القائم بين الأشياء؛ لأنها تجمع فيما بينها، وتصلها بالوجود الكلي. يوجد في عالم الحس الجماد، والنبات والحيوان، لكن ليس فيه صور، والفنان هو الذي يبدع الصور. كما يرى أن أقوى الصور الفنية هي التي تتولد من تقريب الفنان تقريباً تلقائياً من حقيقتين متباعدتين يقف عليهما بفكره وخياله؛ لأنه إذا كانت الحواس -وحدها- هي التي تميز الصور، فلا قيمة فنية لها[١٣]. نستطيع أن نفهم هذا الكلام، ونتمثل دلالته ومغزاه في صورة عيانية من خلال مقالة "أصل العمل الفني" للفيلسوف الألماني مارتن هيدجر *Martin Heidegger*(١٨٨٩-١٩٧٦) التي قدم من خلالها قراءة للوحة الفنان الهولندي فان جوخ *van Gogh* (١٨٥٣-١٨٩٠) الشهيرة المسماة "حذاء الفلاحة" ١٨٨٦[١٤]. كيف تنكشف عوالم وتظهر من خلال هذه اللوحة؟ وإلى أي مدى يكشف الفضاء الدلالي للوحة حذاء الفلاحة عن معانٍ ودلالاتٍ جديدة؟ هل باحت اللوحة بالمسكوت عنه؟

(لوحة حذاء الفلاحة - فان جوخ)[*]

[١٢] غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ص٨.
[١٣] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ٩٢.
[١٤] سعيد توفيق، عالمية الفن ومحليته، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى،٢٠١٧، ص٧٢.
[*] فينسنت ويليم فان خوخ :Vincent Willem van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) رسامًا هولندياً، رسم لوحة "حذاء الفلاحة" عام ١٨٨٨، والآن موجودة في متحف The Metropolitan Museum of Art, New York...

نستطيع أن نري في اللوحة حذاءً قد رسم بلون بني غامق يميل للسواد. نجد حذاء متهالك بمفرده، دون أي شيء يشير إلى الوسط الذي يوجد فيه، يمكن أن يدل على طبيعة استخدامه؛ فالحذاء يوجد في فضاء لا محدد أو لا متعين، ومع ذلك، فإن اللوحة يمكن أن تُنَبِّئَنا بالكثير عن طبيعة هذا الحذاء، ففي الجوانب الداخلية المتهالكة التي تتبدى من جوانب الحذاء، تتكشف لنا خطوات الفلاحة المنهكة المتعبة المكدودة. وفي رعونة الحذاء وخشونته تتجلى قسوة العمل ومشقته؛ "وفي ثقل الحذاء نستشعر مشية الفلاحة وخطواتها الوئيدة عبر أخاديد الحقل الشاسعة؛ فالحذاء ثقيل صعب الاحتمال مثلما يكون العمل في الحقل، فمثل هذا الحذاء قد صمم ليستخدم في الحقل وحده. وعلى جلد الحذاء تقع رطوبة التربة وخصوبتها، ويتردد في الحذاء النداء الصامت للأرض وعطائها الهادئ للغلة. فهذا الحذاء هو أداة تنتمي إلى الأرض، وهو يكشف في الوقت ذاته عن العلاقة بين الحذاء ومن يرتديه بالنسبة للأرض؛ إنه -ببساطة- يكشف عن عالم الفلاحة. ولا شك أن هذا الوصف العميق الذي قدمه هيدجر للوحة "حذاء الفلاحة" مازال مشحونًا بالدلالات والإيحاءات فيما يتعلق بمعنى العالم الذي تكشف عنه اللوحة "[١٥]. مما يؤكد أن للوحة فضاءً دلاليًا مستقلًا، وعوالم كثيرة تتجلى، ومعاني عديدة تقتحم وعينا.

إن العالم موضوعي في ذاته، لا في وعي الذات التي تلتقطه في كليته أو تفاصيله. فالعين تتلقى عبر وسائط التصورات، والثقافة، والقناعات، والخيال، والمعتقدات؛ (ترى العين ما تود أن تراه، لا ما يمثل أمامها). واستناداً إلى هذا، فإن الأمر يتعلق، في محاولة تحديد العوالم المصورة بالفصل بين ما ينتمي إلى التخيل القادر على استثارة صور من الواقع، وما ينتمي إلى تجربة النظرة، إن الحقيقي ليس بالضرورة محتملاً. وفي المقابل، يمكن للتخييل أن يكون محتملاً، فالعوالم الممكنة، بوصفها بناءات ثقافية، تستقي صورها

[١٥] سعيد توفيق، عالمية الفن ومحليته، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى،٢٠١٧، ص ص ٧٣-٧٤.
أيضًا: سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مداخل إلى موضوع علم الجمال، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثانية،٢٠١٥، ص ص ٨١-٨٣.

من واقع مرئي، ولكنها تنزاح عنه وتتمرد عليه من خلال الإضافة والحذف والتركيب والتعديل[١٦].

والصورة إذ توحد بين حقيقتين متباعدتين في المكان لم تلتقيا قط، إنما تصبح خلقاً جديداً معبرة عن عالم جديد وفضاء دلالي مستقل. وإذ تنفي شكل الأشياء الظاهري وتركز على صفاتها ورموزها، فإنما تعيد الوحدة والتناغم لهذا الكون المشتت المتناقض والمتباعد، وتبقي للخيال تلك القدرة الصافية، وذلك المفعول السحري، الذي يصهر الأشياء ويوحدها ويعيد تركيبها وتشكيلها. فالخيال هو مبدع الصورة وله تلك القدرة السحرية التي بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير كلاً متألفاً منسجماً. كما يؤكد هذا القول "كولردج" Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢-١٨٣٤) متأثراً "بكانط" معتبراً أن "الخيال الثانوي" يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يرتقي بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد وكيان مستقل[١٧].

ما تستوعبه النظرة ليس واقعاً حرفيًا، بل معرفة بهذا الواقع، معرفة مصدر النظرة ولا شيء سواها. لقد تخلت "تفاحة سيزان"، وهي تهرب إلى اللوحة عن واقعها وكينونتها لكي تصبح ظاهراً جديدً في عين تتأمله. وهذا الانفتاح على الظاهر هو ما تعبر عنه الألوان، والظل، والنور، ولعبة التشكيل والتوليف في اللوحة. وهذه الأشكال والألوان ذاتها ليست في أول الأمر وأخره، سوى معطًى طبيعيٍّ استُنْبِتَ في ذاكرة رمزية منها يستمد اللون والشكل قيمته الإبداعية التعبيرية دونما اهتمام بوظائفه الأخرى، بما فيها الوظيفة الزخرفية، كما قد توحي بذلك مظاهر الأشياء. وعلى هذا الأساس، لا يمكن أن يكون موضوع الصورة واقعًا صريحًا ومباشراً تدركه العين من دون وسائط، فالمعطى موجود خارج الصورة وخارج العين التي تصوغها. إنه على العكس من ذلك،

[١٦] غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ص٨.
[١٧] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ٩٢.

يستثير، فيما وراء المرئي المباشر، سلسلة من الانفعالات التي تهرب من الملموس لتختبئ في الرمزي الذي يستعصي عادة على ضوابط العقل ومنطقه[١٨].

ويعبر الفنان بمعايير الخيال، ذلك أن الفن رؤيا، والرؤيا عالم مغاير متحرك، فقد استعصى التعبير عنها بواسطة المصطلحات المستهلكة والصور المعتادة الجاهزة التي فقدت تأثيرها؛ لذا لجأ الفنانون الحداثيون للصور المدهشة "الصورة هي الجزء الذي يشكل مفاتيح متعددة للعالم الفني وهي المجال الأساسي للرؤيا الفنية؛ لأنها تشكل مسار هذه الرؤيا فيصبح العالم في أشيائه وعلاقاته ميدان فعل جديد؛ أي أن الصورة هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الفني"[١٩].

إن الصورة الفنية على الرغم من ارتباطها بالواقعي المعطى؛ فإنها مع ذلك - بلا سابق- بمعنى أن حياة الصورة لا تختزل في كونها مجرد محاكاة للواقع أو صورة طبق الأصل من المرئي، ولكنها بخلاف ذلك - تكمن في تجاوز ما بدأ منه الفنان، أي تجاوز المرئي أو المعطى؛ كي ينفتح عليه في طبيعته والتعبير عنه على النحو الذي ينبغي أن يكون عليه، الذي فيه تتجلى ماهيته وكينونته[٢٠].

إن الصورة تشكل حقائق متناقضة ومختلفة وتؤلف بينها ، وأنها تقريب للحقائق المتباعدة، وبكونها تجسد المفهوم وتشخص المعنوي، وتجعل المحسوس أكثر حسية تعد بالنسبة للمتلقي مدخلاً إلى عالم الفنان والإحساس بتجربته وتمثل رؤاه والتواصل معه. ليس ذلك فقط، بل تقوم بإعادة تشكيل وتركيب عالم المتلقي الخاص. كما تُعَدُّ من أهم معايير الناقد في الحكم على التجربة الفنية وأصالتها. ولما كانت الصورة تصهر في مظهرها النهائي عناصر مختلفة ذاتية وموضوعية، وعناصر فنية ومعاني ضمنية، فإن دراستها تعني دراسة تلك العناصر متفردة ومجتمعة، وهي بهذا الطريق المهم بالنسبة

[١٨] غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ص٩.
[١٩] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص٩٣.
[٢٠] غادة الإمام ، جاستون باشلار: جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠،ص ٣٧٠.

إلى الناقد للتسلل إلى جوهر العمل الفني وجمالياته. كما أنها منظاره الذي يستكشف به، وهي إحدى معاييره المهمة في الحكم على أصالة التجربة وهويتها [٢١].

تتعدى أهمية الصورة خدمة الفنان والمتلقي والناقد والواقع فهي - في ضمن إمكاناتها- تعيد تشكيل الواقع من جديد، وهي وسيلة لتجسيده وتشخيصه؛ بحيث تجعل هذا الواقع بجميع مفرداته ومستوياته المستخدمة ضمن العمل الفني، ماثلاً أمام المتلقي وحيًا وخصباً في مخيلة الفنان والعمل الفني. كما يرى فيشر، ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته. وتعد الصورة بالنسبة للعمل الفني مجاله الحيوي الذي ينمو فيه، فهي أولاً تصهر الكلمات التي تبدو خارج النص متناقضة ومتباعدة، وتجعلها وحدة بنائية ودلالية متكاملة، ذات معاني منسجمة وأبعاد متناغمة، وبما أن الصورة تركز على الخيال، تكشف التماثلات الخفية بين العناصر المتباعدة في الظاهر. كذلك تعمل الصورة على إثراء اللغة عن طريق تلقيح الكلمات وتهجنها وترميزها واستعارتها ضمن السياق[٢٢].

تُعد الصورة علامة لها ميزة تكمن في أنها تهب نفسها للتأويل وتدعو إلى ضرورته. فاللغة التي تنبض بها الصورة هي لغة رأيها ومنظورها. الصورة حياة متجددة، ومياه جارية، ونهر متدفق بالمعاني والدلالات [٢٣]. ومن ثَمَّ ادعاء استنتاج فكرة عن الصورة سيكون هو نفسه فكرة متخيلة. فليس ثمة ثابت هو "الصورة" يكمن تحت الكثرة اللانهائية للمرئي المحسوس؛ ذلك أن التنوع جوهري، أما الثابت فتأملي خالص [٢٤].

والفنان هنا لم يكن ذلك العبقري المتفرد الذي يعيش في برجٍ عاجٍ؛ وإنما باعتباره شخصاً يُبدع شيئاً جديداً مبتكراً نابعاً من دهشته إزاء بعض الأحداث الواقعية المرئية، وكأنه يعيش بالأسلوب الذي يُبدع به مستخدماً الخيال[٢٥].

---

[٢١] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ٩٣.
[٢٢] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص٩٤.
[٢٣] ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة : فريدة الزاهي، إفريقيا الشرق، ٢٠١٣، ص٤٥، ص٥٢.
[٢٤] المرجع السابق، ص ١١٩.
[٢٥] غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، ص٣٦٩.

كما يجسد الفنانون عن طريق الصورة الفنية رؤاهم؛ فالرؤيا تجربة مع المستقبل من خلال الواقع. وهذه التجربة في حيز الممكن، المحتمل. وهذا الممكن المحتمل المكون من عناصر متعددة، غير واضحة الملامح لا يمكن أن يتبلور أو يتجسد إلا ضمن الصورة الفنية التي تقوم بتنسيق الرؤيا وبنائها وإعطائها أبعاداً خصبة ونامية، وانطلاقاً من حيز بناء الرؤيا، تقوم الصورة ببناء العالم الموضوعي الذي يجعلها تبدو مستقلة عن الواقع من خلال الوسط الذي يتميز به، ومن خلال تلميحاته الخاصة، بينما الرؤيا تنطلق أساساً من الواقع عبر ذات الفنان[٢٦].

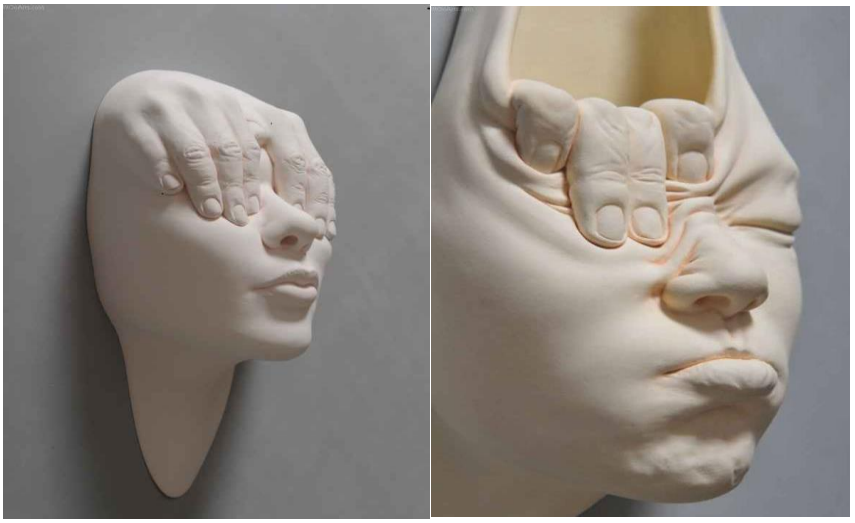
نستطيع أن نوضح ما سبق من خلال تحليل منحوتة من منحوتات الفنان "جونسون تسانغ[*]" Johnson Tsang وهو يمزج الواقعية والسريالية. يوظف "تسانغ" آليات النحت وتقنياته الواقعية لينتج منحوتات خيالية وبتفاصيل دقيقة غريبة ومثيرة. تحت سلسلة تحمل اسم" الحلم الواضح"، ابتكر "جونسون تسانغ"، أعمالًا فنية من السيراميك والخزف ذات لمسة سريالية غامضة حيث تعبث أَيْدٍ بأصابعَ مضمومةٍ أو مفتوحةٍ أو منبسطةٍ أو مقبوضةٍ، في كثير من الأحيان، بأجزاء من رأس ووجه منحوتاته؛ حيث تعد كل "منحوتة" إعادة تخيل فريدة وخيالية ومحيرة للعقل في كثير من الأحيان لشكل الإنسان والواقع. حيث النظر إلى كل وجه يبدو كأنه تسلل وغوص في أعماق العقل الباطن، فتدعو منحوتاته المشاهدين إلى فك رموز القطع بأنفسهم، تاركين خلفهم الاجتهادات الوجدانية والانفعالية ممكنة ومتاحة للتأويل[٢٧]. فقط لتثير ذهن المتلقي وتشحذ طاقاته الفكرية، فكل فرد يمكنه تصور ما تثيره هذه الوجوه من أفكار وما تستدعيه من خيالات .

---

[٢٦] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ص ٩٤-٩٥.

(*) ولد جونسون تسانغ في العام ١٩٦٠ في هونغ كونغ ، بالصين، حيث يعيش ويعمل، وقد أمضى ١٣ عامًا في قوة الشرطة قبل أن يبدأ حياته المهنية بوصفه نحات ملهم، كان مخزونه من ذكريات مرحلة الطفولة مصدر إلهام لمنحوتاته الخارقة والهادئة والشريرة. تخصص Tsang في صناعة الخزف ونحت الفولاذ المقاوم للصدأ والأعمال الفنية العامة.

[٢٧] سامر سليمان، فنان يتلاعب بالواقع في منحوتات سريالية تخرج من العقل الباطن ، مجلة سيدتي، ثقافة وفنون، ٠٨ يونيو ٢٠٢٢. تم الدخول على الموقع بتاريخ مايو، ٢٠٢٣. https://www.sayidaty.net/



ويتبين لنا مما سبق أن الفنان يبدع صوره الفنية من خلال معالجته اليدوية للمادة، بحيث يكون هذا الوجود الجديد للعالم أو للطبيعة الذي يولده في المنحوتة الفنية يكون مباطن في هذه الكيفيات المادية للمنحوتة الفنية؛ كالمادة الصلبة في حالة النحت والخطوط والألوان في حالة الرسم[٢٨]. ولهذا، للمادة ثقل وأهمية بحيث لا يمكن أن يختزل وجودها في كونها مجرد حامل حيادي بريء للصورة أو للشكل الذي تعبر عنه؛ وإنما يؤكد بأن لها وجودها الخاص أو حضورها الذي من خلاله يمكننا أن نلتقي بالصورة الفنية [٢٩].

نحن لا نقرأ الصورة نحن نقرأ ما وراء الصورة والمادة. وتتوقف قيمة العالم الموضوعي البنائية، وقدرته على التأثير والتوصيل على إمكانات الوحدة العضوية. فمن اتحاد الصور الجزئية واندماجها تتكون الصورة الكلية التي تتحقق في الأعمال الإبداعية بشروط داخلية متماسكة ومتميزة، وعالم متكامل، وحياة مستقلة. وعلى هذا الأساس يعيد

[٢٨] غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، ص٣٨١.
[٢٩] المرجع السابق، ص ص ٣٧٨-٣٧٩.

المتلقي (المشاهد، القارئ، المستمع) في أثناء إدراك الصورة الفنية إبداع تلك التصورات[٣٠].

"وتدرك الصورة التمثيلية بوصفها تمثل فضاءً وزمناً معينين، أو تحديداً أكثر حيثيات[*] أو جزءاً من حيثيات"[٣١]. وليس للصورة كيان رمزيٌّ بهذه الأهمية إلا لأنها تستطيع أن تنقل معانيَ، متصلةً دوماً باللغة الكلامية. ثَمَّةَ فلسفاتٌ حول الصورة ترى فيها وسيلة تعبير مباشرة عن الواقع، تُحرّك حياتنا النفسية وفق طرق خاصة، مستقلة. تبقى الصورة "مجالاً منفرداً في تجربتنا وفي حياتنا. ويبقى الواقع أن الصورة - كل صورة، حتى الأكثر تفاهة والأكثر سرعة في الزوال هي أن نكون في حالة ذهنية انفعالية عاطفية، قد تختلف من الناحية الوجودية حتى عن كل الحالات المتبقية[٣٢].

الخـــــيال:

وإذا كنا نرى أن الصورة ذات طبيعة ديناميكية، وبؤرة تغير ونشاط، ودوامة للطاقة المتحركة. فمن الذي يمنح الصورة كل هذه الطاقة والحيوية؟ من الذي يمنح الصورة الحياة ؟ من الذي يقوم بعملية المزج والجمع بين الأشياء المتناقضة والمختلفة؟ الخيال في الحقيقة هو قلب الصورة النابض، فإنه يملك من القوة والطاقة ما يمكنها من الجمع بين العناصر المتباعدة والمزج بينها كي تخرج من كل ذلك بخلقٍ جديدٍ متألفٍ منسجمٍ.

ومن هذا المنظور يظهر جانب القيمة الذي يصاحب مصطلح الخيال، في المصطلح النقدي المعاصر، الذي يتجلى في القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر

---

[٣٠] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ٩٥.

(*) يُشير مصطلح الحيثيات (diegese) المأخوذ عن اليونانية - diegesis إلى تركيب خيالي، وعالم وهمي، له قوانينه الخاصة، التي تُشبه إلى حد ما، قوانين العالم الطبيعي، أو على الأقل المفهوم الذي تكونه عنه، والمتغير في نفسه.
جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١، ص ٣٩٥.

[٣١] جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١، ص ٣٩٥.

[٣٢] المرجع السابق ، ص ٤٠٥

المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة. كذلك يشير الاستخدام اللغوي المعاصر لمفهوم الخيال، إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر إمكانية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد إمكانيتها إلى ما هو أبعد من ذلك؛ فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالمًا متميزًا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المشتتة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتشتت، وتخلق الانسجام والوحدة والتناغم[٣٣].

والخيال - بعبارة أخرى إدراك، أو تصور للغائب عن الإدراك الواقعي، هو تصور للغاية محققة مع أنها لم تحقق بعد. فالخيال هو الذي يخترق ظلمة الأشياء أو رعونتها وضرورتها وجمودها على ماهيات ثابتة ليذروها، ويشكلها، ويؤلفها، ليصوغ منها كيانًا جديدًا يحقق به أهداف الإنسان وطموحه، فالخيال أيضا بمنزلة استحضار للغياب؛ وهو منتج اللغة، وكل أدوات الاتصال الإنساني. يستخدم الإنسانُ الكلماتِ، أو الإشاراتِ، أو الرموز، أو الإيماءات: وهي نوع من التمثلات؛ أي إعادة الحضور، أو استعادة المثول. والخيال على هذا الوجه يوضح ويبرز الإمكانات المتشابكة داخل نسيج الوجود الفعلي، كما يتكشف فيها، مع ما يتعارض مع الأوضاع القائمة ويحررها من أسرها، محطمًا الحواجز بين المثال والواقع، ومقدما بذلك الشروط اللازمة لكل أنواع النقد المؤدية إلى إحداث التغيير الفعلي في نهاية المطاف[٣٤].

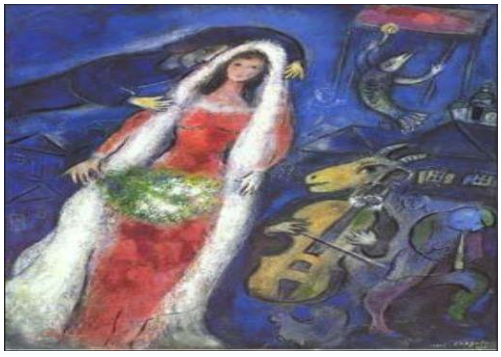
يمزج الخيال بين المتباعدات ويجمع بين المتناقضات ويُكون منها معطى فنياً ذا كيان متميز، فالخيال يساعد الوحدة العضوية على تشكلها، فيختار المناسب، ويختزل الزوائد، ويقوم بعملية ضم عناصر الوحدة وتشكيلها وتنسيقها ودمجها بشكل متناغم هذا النشاط الذهني المؤثر الذي يتجلى في أعلى مستوياته في الصورة، هو الذي يستحضر المواد الخام للصورة. وينتقي منها المفردات التي ستكون الصورة فيما بعد، ويدمجها بعضها

[٣٣] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص١٣.

[٣٤] صلاح قنصوه، نظريتي في فلسفة الفن، أكاديمية الفنون، ص ص ٣٤-٣٥

مع بعض حتى يفقد كل عنصر ملامحه التي يحملها قبل التكون؛ فتظهر هذه العناصر في هيئة "كيان" متفرد ومتميز، بعد أن يكون قد نسقها الخيال، واعاد تشكيلها، ووضع كل جزء في مكانه من الصورة، ووضع كل صورة جزئية في مكانها المناسب[٣٥].

نستطيع أن نوضح كيفية إعمال الخيال بإعطاء مثال للوحة "العروس[*]" للفنان مارك شاجال[**] Marc Chagall (١٨٨٧-١٩٨٥). من أهم السّمات التي تميّز لوحات "شاجال" تلك المسحة السريالية الممزوجة بالفنتازيا التي تخاطب اللاوعي، وتعمُّد الفنان تضمين أعماله بعض اللمسات الشاعرية التي لا تخلو من غرابة أحيانا، معتمدًا في ذلك على الرموز والألوان والمزج بين أشياء متنوعة ومختلفة لا يتصور الوعي إمكانية وجودها في لوحة واحدة.



(لوحة "العروسة" لمارك شاجال ١٩٥٠)

[٣٥] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ٩٩.

(*) لوحة "العروس" هي لوحة فنية من عام ١٩٥٠ على قماش بقياس ٦٨×٥٣ سم، من إبداع الفنان البيلاروسي-الفرنسي مارك شاغال. تُحتفظ بها في مجموعة خاصة في اليابان لوحة "العروس" كانت مميزة بشكل كبير في فيلم عام ١٩٩٩ بعنوان "نوتينغ هيل".

(**) فنان يهودي روسي، ولد شاجال في جمهورية روسيا البيضاء، وحصل على الجنسية الفرنسية في عام ١٩٣٧. ارتبط اسمه بالعديد من المدارس الفنية المهمة، وكان واحدًا من أنجح فناني القرن العشرين. اشتهر شاجال بأمرين؛ وهو أنه رائد مذهب الحداثة، وفنان يهودي بارز. ولقد عاصر شاجال العصر الذهبي للحداثة في باريس حيث جمع بين أشكال الفن التكعيبي والرمزي والفوقي. ولقد أدى تأثير الفن الفوقي إلى ظهور السيريالية. ومع ذلك، وطوال هذه المراحل التي مر بها أسلوب شاجال، فإنه ظل يمثل بشكل رائع الفنان اليهودي الذي تعبر أعماله عن حلم طويل للحياة التي عاشها في قريته الأصلية بفيتبيسك. وعندما مات ماتيس، قال بابلو بيكاسو -في الخمسينيات من القرن العشرين- إن:" شاجال هو الرسام الوحيد الذي ما زال على قيد الحياة ويفهم المعنى الحقيقي للألوان".

لم تَجنَح لوحة "العروس" عن الخط، أو الأسلوب الفني الذي كان يتبنَّاه مارك شاجال في أغلبية أعماله، التي كان يغلب عليها الطابع السريالي، ولم تكن تخلو من الرمزية، والفانتازيا، وحس الفكاهة أحياناً، وتظهر في هذه اللوحة شابة ترتدي ما يشبه ملابس الزفاف، وتحمل باقة زهور بيدها، وقد صوّر شاجال اللوحة بطريقة إبداعية وصفها النقاد بأنها تُشعر المشاهد بأنه هو الذي سيتزوج من تلك الفتاة[٣٦].

فالفتاة الظاهرة في اللوحة ترتدي ثوباً أحمر جميل مفعماً بالحيوية؛ إلى جانب وطرحة بيضاء طويلة موضوعةٍ على رأسها، ومنسدلةٍ حتى أسفل قدميها، أما خلفية اللوحة فتتكون من مزيج من اللونين الأزرق والرمادي الناعم، وهذا الدمج من الألوان يلفت الانتباه، ويعطي شعوراً بأن الفتاة توشك على التحرك خارج اللوحة التي يصفها المعجبون بفنّ "شاجال" بأنها "قصيدة حب الشباب" المملوءة بالجرأة، والوضوح[٣٧].

تتضمن اللوحة إلى جانب الفتاة التي تُعَدُّ محورَ اللوحة؛ تعابيرَ رمزيةً جرى استخدامها بكثرة في الأعمال الفنية الأوروبية بشكل عام خلال القرن العشرين، خصوصاً الحيوانات التي تعزف على الآلات الموسيقية؛ إذ يظهر بجوار الفتاة جَدْيٌ يعزف على آلة ال«تشيللو» وإلى جانبه ديك، وتُظهر اللوحة كذلك رجلاً يقف بجوار «العروس» واضعاً يديه على طرحتها، ورجلاً آخر يعزف على الناي، وفي الزاوية البعيدة للوحة يظهر بناء يشبه الكنيسة، التي تُعَدُّ عنصراً أساسياً في مراسم الزواج وفي الأعلى تبدو سمكة بذراعين وتحمل شمعة بإحدى يديها، وتقف أمام منضدة، أو كرسي، ما وصفه خبراء الفن بأنه محاولة من الفنان لجلب الانتباه نحو مشاعر محددة، وأن لكل حيوان دلالات نفسية معينة تخدم طابع الخيال والفانتازيا الذي كان يستند إليه شاجال[٣٨].

---

[٣٦] أوميد عبد الكريم إبراهيم، «العروس» لشاجال.. قصيدة حب صامتة، ٨ يوليو ٢٠٢٠، الشارقة، https://www.alkhaleej.ae/، تاريخ الدخول على الموقع ٢٠٢٣/٧/٢٢.

[٣٧] المرجع السابق، الموضع نفسه.

[٣٨] محمد متروك، لوحات عالمية.. "العروس" لـ مارك شاغال.. تعرف عليها، ١٧تاريخ النشر السبت يوليو،٢٠٢١، https://www.cairo24.com/
تاريخ الدخول على الموقع ٢٠٢٢/٧/٢٣.

يصف النقاد "لوحة العروس" بأنها «استعارة رائعة» من جانب الفنان الذي استطاع فيها خلقَ نوعٍ من الدمج بين الفرح والحزن، وبين الواقع والخيال ، فالعروس ترتدي فستانًا أحمر، وطرحةً بيضاء يبعثان الفرحَ والتفاؤلَ، ويُثيرانِ مشاعرَ السعادة، وهو ما أسهم في بثّ الروح في اللوحة، وجعلها تنبض بالحيوية. وعلى العكس من ذلك تبدو الخلفية الزرقاء والرمادية مظلمةً وقاتمةً تجلب معها الشعورَ بالحزن، والكآبة، ويضيف النقّاد أن هذه اللمسات السريالية والفانتازيا التي تخاطب اللاوعي في لوحات شاجال هي من أهم الخصائص التي تميز أعماله الفنية التي لا تخلو من الغرابة أحياناً، ومن الشاعرية أحياناً أخرى[٣٩].

إذًا الصورة هي حضور ومثول الخيالي في الواقعي، أو بالأحرى هي الجسر الذي يربط الواقعي بالخيالي؛ طالما أنها تعبر عن الواقعي بمعنى لا واقعي أو بصورة متخيلة. فمن خلال الصورة الفنية نعبر المسافة الفاصلة بين الطبيعة (الواقعي)، والصورة الفنية (الخيالي أو الموضوع المتخيل). فالصور الفنية - بوصفها صوراً متخيَّلة - تولد على نحو مباشر الصوت النافذ والرنان للطبيعة. فالطبيعة المتحدثة من خلال الصورة التي تجعل صوتها مسموعاً هي استهلال للماهية الطبيعة[٤٠].

ولَكَمْ يدهشنا أن نرى العناصر المتباعدة جداً في المكان -وأحياناً المتناقضة- هي التي تجمع لتؤلف الكيان المنسجم المتحد؛ أي الصورة الخلق الجديد للكون. فكما يرى معظم النقاد أن الوجود المرئي والمحسوس بألوانه ومقاييسه وأحجامه، وبعناصره الأربعة التي تحدثت عنها الفلسفة القديمة: النار، والتراب، والهواء، والماء، هو الذي يقتنص منه الخيال عناصر الصورة، ويستمد الرموز، يجمد فيها معاناة الفنان، فيفكك عناصر الواقع ويمنحها وظائف جديدة، يغوص في أعماقها ويضيء جوهر وجودها،

[٣٩] محمد العلان، ذاكرة- قماش- العروس- لمارك- شاغال، الرأي الثقافي، تاريخ النشر ٢٠١٥/٩/٣٠ https://alrai.com/article/736015 تاريخ الدخول على الموقع ٢٠١٨/٥/٢٣.

[٤٠] غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، ص ٣٨٥.

فيعيد إلى الواقع وَهَجَهُ وانسجامَهُ، ويحقق بذلك اندماج الشعور واللاشعور، الحقيقي واللاحقيقي، العقل والعاطفة في الصور المتماسكة برباط الرؤيا الروحية الكثيفة [٤١].

يقترن الخيال بالقيمة؛ لأن الضرورات التي تتحول إلى ممكنات أو مادة غفل لا بد أن يُنتخَبَ منها ما يصلح أن يكون وسيلة إلى تحقيق الغاية، فتتفاضل الممكنات وتتراتب. وهنا تتسلل القيمة؛ فهي وعي بالممكنات، واختيار للغايات والوسائل، وتأثير في العالم الطبيعي، وفي جوانب العالم الإنساني جميعًا. ومن ثَمَّ تصبح القيمةُ طابعَ وجودِ العالَم بالنسبة إلى الإنسان، من حيث إن هذا العالم ممكنات متفاضلة متراتبة، كما تغدو أيضا أسلوب وجود الإنسان إزاء العالم، وهي ليست نقصًا في الوجود الإنساني، كما يؤكد سارتر، بل امتداد داخل العالم لاحتوائه وتغييره [٤٢].

يؤكد سارترJean-Paul Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠) أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع، فإنما يكشف عن عالم آخر موازٍ تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوظيفة الخيال عند الإنسان تتلخص في أنه يقدم له عالماً بديلاً للعالم الواقعي، ولذلك يرى سارتر في الخيال قدرة على نفس واستحالة الواقع؛ وهي القدرة الأساسية التي تميز الوعي عند الإنسان[٤٣].

الخيال هو الوعي الخلاق الإيجابي فهو مختلف في ذلك عن الإدراك الذي يتلقى الموضوعات بغير أن ينشئها؛ ومن ثَمَّ فإن أهم صفات الخيال عند سارتر أنه بدلاً من أن يضفي الوجود على موضوعه فإنه يسلب موضوعه الوجود (الفعلي على أرض الواقع)، إنه يخلع عليه العدم، ومهما كانت الصورة الخيالية تفيض بالحيوية والحياة والوضوح على موضوعها، إلا أنها تفترض نفيه وعدم وجوده الواقعي؛ لذلك يوحد سارتر بين الخيال وبين وظيفة النفي أو السلب، وهي الوظيفة التي تميز الوعي الإنساني إن أهم

[٤١] كلود عبيد، جماليات الصورة، ص ص ٩٩-١٠٠.
[٤٢] صلاح قنصوه، نظريتي في فلسفة الفن، أكاديمية الفنون (دفاتر الأكاديمية)، نقد ١١، مصر، ٢٠٠٥، ص ص ٣٥-٣٦.
[٤٣] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها، ص٢٤٥.

صفات الوعي عند سارتر هي القدرة على السلب والوعي حين يقوم بعمليات الخيال فإنما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات في الواقع ينطوي على قدرة في إنتاج موضوعات جديدة[٤٤].

"فبيرا نديللو[*]" Luigi Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦) يرى إن الفن يخلق بحرية؛ أي يخلق واقعًا تنبع ضرورته وقوانينه وغاياته جميعًا منه وحده، ويذهب أندريه مالرو André Malraux (١٩٠١-١٩٧٦) إلى أن الأعمال التي يضمها المتحف الخيالي؛ أي كل الأعمال الفنية على مدى التاريخ، التي لا تَحُدُّها جدرانٌ، تكشف عن الدافع الخلاق الذي يؤكد حضور الإنسان المنتصر، وأن رسالتها المشتركة هي وجودها. ويشير سوريو Étienne Souriau (١٨٩٢ - ١٩٧٩) إلى أن الفن يصنع أشياء أو موجودات، في حين تتجه أفعالنا الأخرى إلى أحداث، ويعتقد إليوت[**] Thomas Stearns Eliot(١٨٨٨-١٩٦٥) أن العمل الفني هو معادل موضوعي للانفعال الذي يريد الأديب استثارته لدى المتلقي. في حين يرى سارتر أن العمل الفني مثيل مادي يحول ما هو مُدرَك أو مُجَرَّد إلى عَيْنِيٍّ مُجَسَّدٍ مَشْعُورٍ به[٤٥].

الصورة وفضاءات أخرى:

إن العوالم التي تتكون منها الصورة الفنية هي عالم الواقع، الفكر والعاطفة، واللاشعور، والخيال.

(١) فضاء الواقع: المقصود بالواقع هو كل شيء خارج ذات الفنان، فالمادة والمجتمع والثقافة والعادات والتقاليد والقناعات والتوجهات وما إلى ذلك عناصر واقعية تقع ضمن إدراك الفنان. وهي التي تغذي الصورة الفنية بالمادة الأساسية. فمن المواد الحسية يتشكل جسد الصورة، وهو ما يسمى بالتشكيل الحسي، فالفنان يجسد تجربته

[٤٤] المرجع السابق، ص٢٤٨.

[*] كاتب ومسرحي وشاعر إيطالي، حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٣٤.

[**] شاعر ومسرحي وناقد أدبي حائزٌ على جائزة نوبل في الأدب في ١٩٤٨.

[٤٥] صلاح قنصوه، نظريتي في فلسفة الفن، ص ٣٧.

ويصبها فتبدو مجسدة أمامنا عن طريق المادة الحسية (الالوان والخطوط في الرسم، الرخام في النحت) التي ندركها عن طريق الحس المشترك.

الصورة الفنية في أساس تكوينها انعكاس فني لحركة الواقع الاجتماعي، وهي تبدو دائماً (نوعاً من الواقع المادي المنعكس، ولكنها وضعت خلافاً للصورة الأخرى، كالصور الفوتوغرافية والأفلام الوثائقية، طبقاً للوعي الفردي وتصوراته السياسية والقانونية والأخلاقية والدينية وغيرها من العالم؛ لذا فإن الصورة الفنية ليست انعكاساً ميكانيكياً للواقع الذي كان الفنان قد تقبله في الحياة، ويبدو العالم الفني الذي يصوره الفنان عادلًا أو مجحفًا، خَيِّرًا أو شريراً، واقعيًا أو خياليًا). وفي الحقيقة فإن عكس الصورة للواقع ما هو إلا فعل النفاذ إلى الواقع بصورة مبدعة[٤٦].

إن الصورة كي تظهر إلى النور، وتعلن عن ميلاد الطبيعة على نحو جديد؛ فإنها تحتاج إلى العنصر الطبيعي المادي أو الجوهر، كما تتطلب المادة التي يشكلها الفنان بيده الخلاقة، المبدعة، بنفس القدر الذي يحتاج في المقام الأول- إلى ذكرياته وأحلامه وخيالاته المنصهرة في روح الفنان، والتي يجلبها إلى الحضور في الصورة الفنية. ويفهم من ذلك أن رؤية الفنان تكتمل أثناء تنفيذه للعمل الفني هو نوع من الكشف عن طبيعة الإبداع الذي لا يُعَدُّ مجردَ نشاط رُوحِي يتم على مستوى الخيال فحسب؛ وإنما تُعَدُّ يَدُ الفنان الحالمة والمبدعة ومنضدته وقلمه وصفحته البيضاء، هي - أيضاً - أدواتٌ لها نفس الأهمية التي تكون للخيال في عملية الإبداع[٤٧].

(٢) فضاء الفكر: لقد حاول كاسيرر التمييز بين أشكال الفكر الإنساني المختلفة لبيان اختلاف المنظور في كل منهما، فالعلم تعميم يستخدم اللغة والتصورات المنظمة للإدراك الحسي، فهو تموضع أو تجسد لانطباعاتنا، أما الفن فيعتمد على تكثيف الخبرات الشعورية وهي تموضع لحدسنا بالصور[٤٨].

---

[٤٦] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ص ٩٦-٩٧.

[٤٧] غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، ص٣٨٤.

[٤٨] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩٨، ص ٢٦٣.

والفكر نوعان؛ أولهما المخزون الفكري العام الذي يحمله الفنان، وهو شائعٌ، ومنظمٌ: الشائعُ هو ما يتداول بين الناس من أحداث وتصورات وحكايات ومواقف استهوت الفنان، بدأت منذ الطفولة واستمرت معه على غير إرادته. وأما المنظم فهو المتمثل في الفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع وغير ذلك. والنوع الآخَر من الفكر الذي تميزه في الصورة الفنية هو أيديولوجيا الفنان، وهي النظرية التي يتبناها عن قصد أو أيديولوجيا الطبقة التي تنعكس بشكل غير مباشر في صوره الفنية، ولا يبدو المخزون الفكري العام أساسياً في الصورة، فهو منتشر هنا وهناك، وتأخذ إيديولوجيا الفنان المحور الأساسي في الصورة الجزئية، ففي تكامل الصور الجزئية ضمن الوحدة العضوية يبدو الخط العام لفكر الكاتب أو الفنان[٤٩]. إما أن للصورة تأثيراً مباشراً في المشاهد من خلال اتحاد وثيق (الصورة تفكر)، وإما أن لها وجوداً شبه ذاتي (الصورة جسم)[٥٠].

إن الفكر في الصورة دعم كبير لها، وتأكيد لتأثيرها في المتلقي. وحين يحلل عزرا باوند عن الصورة الفنية يجعل الفكر شطر مادتيها؛ مؤكدًا أنها: تلك التي تقدم عقدة فكرية ووجدانية في برهة من الزمن، وهي توحيد لأفكار متفاوتة. ومهما يكن من أمر فالصورة بحاجة إلى الفكر، وحين تخلو من الفكر تغدو هذياناً وفوضى، ولا طائل منها سوى اللعب بالكلمات، وعلى العكس من ذلك حين يغلب الفكر في الصورة على العناصر الأخرى؛ أي حين يمتلكها من كل الجهات، وتصبح غاية الصورة عرض تلك الأفكار، أو حامل لها، تنتفي قيمتها الجمالية، وتنتقل إلى حيز آخر له علاقة بالذهن أكثر من الفن؛ كالفلسفة، والسياسية، والاجتماع والخطب الدينية، ما شابه ذلك[٥١].

لذا يصر كاسيرر على استقلال ميدان الفن عن ميدان المعرفة العلمية التي تعتمد على تصورات الذهن، ويرى أن الخلق الفني أقرب ما يكون إلى عملية إبداع وتشكيل، أو

---

[٤٩] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص٩٧ .

[٥٠] جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١، ص ١٣٦.

[٥١] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ص٩٧-٩٨ .

هو ثمرة تفاعل تصورات الذهن وانطلاق الخيال الحر، فالصورة والحرية كلاهما من أهم منابع الخلق الفني، وهما ليسا خصمين، بل حليفان ضروريان مكملان لبعضهما في كل الإبداعات الفنية [٥٢].

نستنتج مما سبق، أن هناك علاقة وطيدة بين الواقع والفكر ضمن الصورة الفنية وخارجها، فهو أساسه انعكاس للواقع الاجتماعي بكونه شكلًا من أشكال الوعي والأفكار، ومن خلال هذه العلاقة القوية بين الفكر والواقع خارج الصورة نفهم العلاقة بينهما داخل الصورة؛ فالفكر في الصورة حين ينسجم مع معطيات الواقع الاجتماعي، وحين يتحد معه ضمن توجه الفنان، تتضح التجربة، وتغدو مسألة إيصالها وتأثيرها أكثر فاعلية[٥٣].

هذا ما أَكَّدَهُ ميرلوبونتيMaurice Merleau-Ponty (١٩٠٨-١٩٦١)؛ أنَّ الإبداع الذي لا ينحصر في كونه نشاطاً ذهنياً روحياً يجري على مستوى الخيال؛ إذ إن يَدَ الفنان وفرشاته وأية أداة أخرى يستعملها كامتداد ليده أو بدنه؛ إنما هي أدوات لها الأهمية نفسها التي تكون للذهن في عملية الإبداع، فليس هناك بدن من ناحية، وذهن من ناحية أخرى، في النشاط الإبداعي، بل هناك فقط فنان يفكر بيديه، ويرى بعيون البدن. وفي هذا المعنى نفسه يرى الفيلسوف الفرنسي ميكيل دوفرين Mikel Dufrenne (١٩١٠–١٩٩٥) أن العبارة القائلة بأن:" المرء يفكر بيديه"؛ هي عبارة تصدق على كل الفنانين، وبوجه خاص على المصور الذي يمارس فنه على نسيج لوحته[٥٤].

(٣) فضاء العاطفة: تنساب العاطفة - في نسخ الصورة، فتدعم جمالها وطاقتها وتأثيرها وامتدادها وحيويتها، العاطفة هي سر الحياة بالنسبة للصورة، فالصور من دون عاطفة تبدو جافة وجامدة تفقد حيويتها وتأثيرها. فالعاطفة تضيف خصوصية الفنان وتميزه عن غيره، وتستطيع من خلال دراسة التشكيل العاطفي في الصورة أن نميز هذا الفنان من ذاك، وهذا الشاعر من غيره. إن الفنان يضفي على خلق الصورة الجمالية،

[٥٢] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص٢٦٣.
[٥٣] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ٩٨.
[٥٤] غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، ص٣٨٤.

موقفه العاطفي إزاء ما يصوره، ولا يمكن لرؤيته إلا أن تبقى ذاتية على نحو عميق، وتحمل طابع التفرد النابع من تجربته الخاصة[٥٥].

فالفن في نظر الفيلسوف الايطالي بينيدتو كروتشه Benedetto Croce (١٨٦٦ –١٩٥٢) تركيب جمالي أولي، أو (قبلي)؛ بمعنى أنه مؤلف (من العاطفة، والصورة، على شكل حدس، أو عيان). ويستعير كروتشه عبارة مشهورة من عبارات إيمانويل كانط *Immanuel Kant* (١٧٢٤ - ١٨٠٤) فيقول:(إن العاطفة بدون الصورة عمياء، والصورة بدون العاطفة جوفاء)[٥٦].

وإذا اختفت العاطفة من الصورة لا تلغيها، وإنما تلغي كثيراً من تأثيرها الوجداني وقيمها الجمالية، كما تفقد حرارتها، وعلى العكس من ذلك، فالعاطفة حين تطغى على الصورة تفقد موضوعيتها، وتغدو في كثير من الأحيان، ملتصقة بصاحبها ولا تتعداه، وأبسط ما يقال هنا إنه يجب أن تكون العاطفة متزامنة مع التجربة ومتداخلة مع الرؤية، ومتوازنة مع الفكرة، لتأخذ دورها بوصفها عنصرًا حيويًا في إبداع الصورة، وفي دفعه إلى الأمام[٥٧].

والحق أن الروح الفنية لا ترى الصورة على حدة، ولا تستشعر العاطفة على حدة، بل هي تصهر الاثنتين في وحدة فنية متسقة؛ هي ما نسميه باسم " العمل الفني" ... وهنا يستوي أن يقال إن الفن مضمون، أو إن الفن صورة، مادام (العمل الفني) إنما يعني أن المضمون قد اتخذ صورة، وأن الصورة قد امتلأت بالمضمون. ومعنى هذا أنه لا بد للعاطفة في العمل الفني - من أن تتخذ طابع الصورة، كما أنه لا بد للصورة من أن تتسم بصبغة العاطفة[٥٨].

---

[٥٥] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ٩٨.
[٥٦] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر،١٩٦٦، ص ٤٩.
[٥٧] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ٩٨.
[٥٨] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص٣٩.

(٤) فضاء اللاوعي: هذا المكون الحيوي في الصورة، ويعني هذا المصطلح المخزون الثقافي والنفسي للفرد وللجماعة، المتراكم داخل الفنان، ويتسع هذا المفهوم حين يتجاوز التجربة الذاتية إلى الذاكرة. فهو ليس المقموع اجتماعيًا على مستوى الفرد فحسب، وإنما المتراكم تاريخيًا مما أنتجته التجارب الجماعية السابقة. وتبدو أهميته واضحة بالنسبة إلى الصورة التي هي لقاء منسجم واتحاد متناغم بين التجربة الآن وتجربة الماضي، وبين تجربة الفرد التي تمثل تجربة طبقة ومن ثَمَّ ملامح عصر، وبين تجارب جماعية وفردية ماضية. ولعل أهم ما يميز دور اللاوعي في الصورة أنه يغني الصورة بذكريات الطفولة التي تضفي عليها ملمحًا خاصًّا، يتميز بالثراء والدهشة، كما يغنيها بالتجارب الجماعية السابقة، وما الأسطورة والرمز التاريخي والديني وما إلى ذلك سوى صحوة اللاوعي ضمن الصورة الفنية. فاللاوعي هو الذي وراء توالدِ الصورِ وتَفَرُّعِها عنها وتنوعِها وغِناها، وهو إضافة إلى ذلك، يزود الفنان بحدة رؤية متميزة[٥٩].

ولا تُعَدُّ الميول الواعية واللاواعية في مضمار خلق الأثر الفني مجموعتين متلازمتين لا سبيل إلى الفصل بينهما فحسب، بل إن الأثر ذاته يأتي نتيجة لثنائيتهما المطلقة. ومن المعلوم أن عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦ –١٩٣٩) يعرف الموهبة الفنية بأنها "مرونة الكبت"، على اعتبار أن ذلك إنما يرجع إلى الحقيقة الماثلة في أن الفنان يختلف عن معظم الناس في أن الصلة بين الوعي واللاوعي لديه أيسر وأقرب، وأن الطريق بينهما سهل ميسور[٦٠].

من أجل هذه الأهمية الكبيرة، ذهب بعضهم إلى الاحتكام إلى اللاوعي، وجعله العاملَ الأساسَ لنشوءِ الصورة الفنية. وقد ربط علماء النفس عملية الإبداع باللاوعي، وقد انطلقت سيكولوجية الفن إلى البحث عن قيمة الصورة النفسية باعتبار أن هذا العمل هو سجل لا وعي الأدباء والفنانين. على كلٍ، فإن اللاوعي لا يمكن أن يتجاوز كونه أحد

[٥٩] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص٩٩.
[٦٠] آرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبد جرجس، مراجعة: زكي نجيب محمود، تقديم: سعيد توفيق، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠٠٨، ص٩٩.

العناصر، وغيابه لا يلغي الصورة، كما يمكننا القول إن مخزون اللاوعي بأشكاله المختلفة يستثار بأمور واقعية معاصرة فالفنان لا يستخدم أسطورة ما أو رمزاً معيناً لولا وجود مثير واقعي وجه تصوره وأحاسيسه إلى هذه الأسطورة من دون الأخرى، أو هذا الرمز من دون من غيره، وأسقط ذلك على الحادثة المثيرة، التي يريد تجسيدها[٦١].

الصورة والمتلقي:

لم يظهر الاهتمام بالمتلقي إلا بعد مرحلة البنيوية التي ركزت كثيراً على النص بشكل من الأشكال وأقصت -بشكل كلي- مفهوم المؤلف والسياق. [٦٢] لذلك جاءت نظريات القراءة لترد للمتلقي اعتباره، وذلك في مرحلة ما بعد الحداثة[*] (١٩٦٠-١٩٨٠)" بعد أن تسيد المؤلف زمناً طويلاً مع علماء النفس، ومؤرخي الأدب، وكُتَّابِ السير الذاتية، واستأسد النص، بعد ذلك، مع البنيويين والسيميائيين لفترة طويلة"[٦٣].

ليس من الإنصاف القول بأنه لم يُنْظَرْ إلى المتلقي بعين الاعتبار إلا مع بداية مرحلة ما بعد الحداثة؛ إذ إن الاهتمام بالمتلقي كان قبل فترة ما بعد الحداثة بكثير، فقد ظهر نوع من العناية بالمتلقي حتى مع البنيويين واصحاب الاتجاه الرمزي أنفسهم، وكذلك مع الشعراء والنقاد والكتَّاب. وإذا كانت البنيوية اللسانية قد أغفلت المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ، وكل ما يمت بصلة إلى المرجع، فإن البنيويين الجدد مثل: وجوليا كرستيفا،

---

[٦١] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ٩٩.

[٦٢] أمنية رشيد، السيميوطيقيا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١، جمادى الأخرى١٤٠١, ص٤٢.

[*] ما بعد الحداثة Post- modernism (١٩٦٠-١٩٨٠) من الحركات الفنية التي تحدث فلسفة وممارسات الفنون والآداب الحديثة من الأربعينيات تقريباً، ووصل هذا في الآدب إلى رد فعل تجاه الرؤية المنظمة للعالم، ومن ثَمَّ تجاه الأفكار المستقرة حول شكل النصوص ومعناها، وقد انعكس هذا الموقف في الأساليب اللاانتقائية للكتابة خلال استخدام أدوات؛ مثل: المحاكاة الأدبية الساخرة Parody كما ظهرت مفاهيم؛ مثل: العبث Absurd وضد البطل antihero وضد الرواية Antinovel والواقعية السحرية، كما قاد إدراك نسبية المعني إلى تكاثر النظريات النقدية، ومن أكثرها تميزاً التفكيكية وفروعها.

[٦٣] جميل حمداوي، نظريات القراءة أو التلقي، مجلة دروب للدراسات الإنسانية، تاريخ النشر ٢٠١٢/١/٥، تاريخ الدخول على الموقع ٢٠١٤/١/١، www.doroob.com

جاك دريدا، ومارتن إسلن، ورولان بارت، وغيرهم... قد أعطوا أهمية بالغة للمتلقي، لما له من دور مهم في العمل الفني (الرسم– النحت-مسرح – عمارة) وتفسيره وتأويله[٦٤].

إن الحداثة تترك للمتلقي حرية إنتاج معاني العمل الفني من جديد، أو إشراك المتلقي في إنتاج الدلالة الغائبة عن النص، تأسيساً على فكرة نفي المؤلف أو وجوده (البين بين) ووجود العمل الفني (البين بين) وفقا "لبلوم". ويؤكد البنيويون أن العمل الفني متعدد بتعدد متلقيه، فمعنى النص المسرحي عند كل قارئ له مختلف باختلاف القُّراء والعرض المسرحي متعدد المعاني بتعدد كل متفرج يتلقاه[٦٥].

يرى "مارتن اسلن" (١٩١٨-٢٠٠٢) أن خيال المتلقي هو الذي يقوم بتوليد الأثر النهائي والمعنى الأخير؛ حيث يكون المعنى هو غاية التجربة فعلاً، وليس مجرد التسلية والترفيه؛ وهو يقترب مما أسماه "كروتشة" النقد التوليدي، ساخراً، ويتعارض مع الاتجاه التفكيكي الذي ينفي وجود أثر نهائي للعمل الإبداعي انطلاقاً من فكرة الاختلاف المؤجل التي تصورها "جاك دريدا" Jacques Derrida (١٩٣٠-٢٠٠٤) تأثرا بهيدجر[٦٦]. إذاً ما المقصود بالتلقي؟ ومن هو المتلقي؟ وما هي مرجعيات التلقي الإبستمولوجية والفلسفية؟ وما هي أسسه المنهجية؟ وكيف يستقبل المتلقي العمل الفني ويتلقاه؟ وهل يشارك المتلقي في إعادة بناء (الصورة)؟ وما هي مواصفات المتلقي الذي يعول عليه في بناء معنى الصورة وإنتاجه؟

إن ممارسة التلقي عملية معقدة تغدو فيها إثارة العلامة المكتوبة من دون جواب محدد سلفا، بل بحسب المتلقي وخبراته ومحيطه الثقافي والاجتماعي وزمن التلقي وسياقه الثقافي، ووفقاً للكفاية والكفاءة الفنية الحاضرة. هكذا نرى أن فِعْلَيْ التلقي والقراءة فعلان متداخلان لا يمكن فصلهما، والنظر إلى التلقي بوصفه الإنجاز الفعلي

[٦٤] المرجع السابق، ص٢.
[٦٥] أبو الحسن عبد الحميد سلام، نظرية العامل في النقد المسرحي، الجزء الثاني، مجلة رؤى، العدد السادس، ص٢.
[٦٦] المرجع السابق، ص٤.

للعمل الفني، أو إن صح التعبير إذا كانت إبداع العمل الفني هو وجود بالقوة فان تلقي المتلقي لهذا العمل يجعل العمل موجوداً بالفعل. يُنْظَر إلى المتلقي بوصفه هو الذي يقوم حقيقة بالتوقيع على شهادة ميلاد العمل الفني؛ لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي فنان بأنه فن، فهو الذي يضفي عليه -من ثَمَّ- السِّمَةَ الإبداعية، أو قُلْ: هو الذي يُقِرُّ له بها ويهب العمل الفني شهادة ميلاده[٦٧].

وتستمد الصورة ثراءها -بالتحديد- من خاصية التواصل المؤجل، التي تميز العمل الفني. ذلك أن كُلَّ مُتَلَقٍّ جديدٍ يحمل معه تجربته الخاصة، وثقافته الفردية، وقِيَمَ عصره وهمومه، وينظر إلى الصورة من خلالها. كذلك يبيح التواصل المؤجل للمتلقي أن يرى في الصورة شيئًا آخرَ غير ما كان ينتويه الفنان. إن التواصل المؤجل بين الفنان والمتلقي يوسع آفاق المتلقي ويجعله مشرفاً على آفاق طريفة وعلى كونٍ جديد. ومراجع هذا الكون الجديد غامضة وغائبة المعالم في أغلب الأحيان بالنسبة للمتلقي فهو يجهل أكثرها أو أنه يراها على نحو مختلف. إن انتزاع الصورة من سياقها هو الشرط اللازم والضروري لتحررها[٦٨].

إن نشاط المتلقي في فعل التذوق وعملية التلقي يكون بهذا الشكل نشاطاً إبداعياً مشاركاً، فهو يكون مشاركًا للفنان في إبداع الصورة؛ إذ إنه:" يفسر الصورة وفقًا لقصد الفنان المتضمن فيه، أي أنه – يعيد تأسيس الصورة، كما أراد له مبدعه أن يتأسس، ومن هنا نستطيع أن نميز بين الصورة ذاتها وبين "تعينها"[٦٩]، فالصورة -إذن- هي نتاج الأنشطة القصدية لفئات ما، أما تعيين الصورة فهو ليس إعادة تأسيس فحسب بفضل (مُتَلَقٍّ) أمكنه إدراك ما كان حاضراً بشكل فعال في الصورة، إنما هو -أيضاً- إكمالُ

[٦٧] عبد السلام المسدي، النقد الأدبي وانتماء النص، مجلة علامات، المملكة العربية السعودية، المجلد الثاني، الجزء الخامس، ١٩٩٢، ص ١٦.
[٦٨] المرجع السابق، ص ص ٢٥-٢٦.
[٦٩] سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص٣٤١.

الصورة، وتحقيقٌ فِعْلِيٌّ للحظات إمكانها، وهكذا، فإن تعين الصورة يكون بمعنًى ما نتاجاً مشتركاً للفنان والمتلقي"[٧٠].

جَهْدُ المتلقي يُعادل جَهْدَ الفنان- دورُ المتلقي هو دورُ التوجيه لا السيطرة، أساسه الاعتماد على حرية المتلقي وتبادل الثقة بينه وبين الفنان. تَعاقُدُ المتلقي والفنان تعاقدٌ أساسُهُ الجوهري الثقةُ والحريةُ وإيقاظُ الوعي. العمل الفني في جوهره بمنزلة شهادة بالثقة في حرية القراء- تملق عواطف المتلقي يُذْهِب بقيمة العمل الفني- كل محاولة يقصد بها الفنان إلى استعباد متلقيه خطر يهدد الفنان في وجوده الفني نفسه[٧١].

رأى "بارت" أن الناقد الجديد أو المتلقي ليس سوى قارئ(*)، بل إن القارئ هو ناقد جديد مع كل مرة يقرأ فيها الصورة. فالنقد -إذاً- من وجهة نظر بارت قراءة وميلاد المتلقي مرتبط بموت الفنان؛ ولأن عين المتلقي ليست بريئة علي الإطلاق، وللرموز

---

[70] Ingarden Roman, Artistic and Aesthetics values, PP 199.
نقلاً عن: سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص٣٤١.

[٧١] جان بول سارتر، ما الأدب ؟، ص٤٠.

(*) ترجمة كتاب "لذة النص" مثلاً، ترجمة قارئ لا ترجمة مترجم، أراد لهذه الترجمة أن تكون صادقة، أي أن تكون مطابقة للأصل، ولكن لأي أصل؟ ولعلي لا أكذب الظن إذا قلت: إن "رولان بارت" نفسه لا يملك الأصل، وإنما هو "ناسخ" سجّل ما وعاه ليبلغه، ورب مُبَلَّغ أوعى من مُبَلِّغ. فالأصل هو الغياب. والنص الذي ترجم هو صورة الغياب، فإن النص الذي بين أيدينا لا يحمل ضمان تمامه، ولا وثيقة كماله. فثمة شيء عنه على الدوام غائب. ولذا؛ فهو ينفي نفسه ليكون معنى مختلفاً، بل ومحلّها في قراءة كل قارئ. أليست الترجمة، هي أيضاً، قراءة في نص؟ غير أن المعنى، وقد سجل هنا، لم يتأسس على أصل، ولا على منسوخ، وإنه ليمضي كذلك في غياب مضاعف: إنه معنى قراءة منتجة للنص، ومعنى نسخ جديد لمعنى قراءة جديدة. إن أي ترجمة هي هذا؛ لذا: فإن النص بها مجدد على صورة صوتية، وصرفية، وتركيبية، ودلالية جديدة – وبها يتحول عن جسده اللغوي، إلي جسد لغوي آخر. وهذا التحول هو محاولة لإعادة الماضي في ذاكرة النص – وإنها لعملية مستحيلة، لولا أن الممكن اللغوي هو الذي يحققها. ولكنه يحققها كما يريد: إنه يجعل الماضي إشارة لغوية. ويهبها حرية الحضور. ولكنه يشترط عليها: التعبير والانحراف والقدرة على التجاوز. لا يبقي شيء من النص (المنسوخ) بعد قراءته. فالنص الجديد يلتهم القديم، ويتحول به إلي إمكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول المتحوّل به بدورها، وهكذا دواليك . تلك كانت وجهة نظر بارت التي عبر عنها مترجم الكتاب منذر عياشي، ص ص ٨-٩.

ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة فإن فعل التلقي و من يهب الصورة الحياة[٧٢].

الرمز وعوالم الصورة الممكنة:

إن الرؤية الفنية لا تنفصل عن رؤيتنا لموجودات هذا العالم المحيط بنا في حياتنا اليومية، ولكنها تتميز بأنها تدرك الصور المعبرة عن ذلك الجانب الوجداني الذي لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه، والذي يشكل أسلوب الحياة والحضارة والثقافة التي نعيشها[٧٣].

كيف تساعد الصورة في خلق وإبداع عالم جديد؟ وهل تبدع الصورة عالمًا واحدًا أم عوالمَ عدة؟ في أية حالة نستطيع أن نشعر بأن الصورة تبدع العديد من العوالم؟ كيف تصنع الصورة العوالم(*)؟ ما الدور الذي تلعبه رموز الصورة في صنع العالم؟ [٧٤]. لا شك في أن هذه الأسئلة قد شغلت فكر الكثير من الفلاسفة، بخاصةٍ فلاسفة الاتجاه الرمزي في الفن: كاسيرر، بسوزان لانجر، وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين. إن الإنسان لا يتعامل مع الأشياء مباشرة، بل مع شبكة من الرموز(**)، ولغة الإنسان ليست مجرد

---

[٧٢] رولان بارت ، الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢، ص٢٤.

[٧٣] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص٢٦٨.

(*) يقول جودمان موضحًا: أننا لا نصنع النجوم كما نصنع قوالب الطوب، فليس كل تصنيع هو مسألة قولبة (صّب). إن عملية صنع العوالم المطروحة بشكل رئيس هي ليست عملية صنع بالأيدي، لكنها بالعقول، أو بالأحرى أو بأنساق الرمز الأخرى. رغم ذلك وعندما أقول إن العوالم تصنع فأنا أعني بشكل حرفي ما قلته تواً، والذي أعنيه يجب أن يكون واضحا من خلال ما أقوله بالفعل، بالتأكيد نحن نصنع الرؤى، والرؤى الصحيحة تصنع العوالم. مع ذلك العوالم الرائعة إنما تنشأ من خلال رؤى صحيحة فإن صناعة الرؤى الصحيحة هو صناعة للعوالم نفسها هذه هي الحالة الجلية لِمن يتحدث عن العوالم أو يتحدث عن الرؤى المختلطة أو المندمجة .

Nelson , Of Mind and Other Matters ,Harvard University Press, Goodman ,[74] and London , 1984, P. 42 Cambridge

And: Knells William , World Philosophers and Their Works ,(ed) John ,Roth ,Managing (ed) Christiana J. .Moose :Salem Press ,INC, New Jersey,V.2,2000,738. .

(**) عرف بيرس الرمز Symbol بأنه "علامة تدل على الموضوع الذي تدل عليه بواسطة قانون ما، وهو يكون عادة ترابطًا لأفكار عامة تعمل على تفسير الرمز وشرحه".

اتصال، بل هي أكثر من ذلك؛ لأنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان في صورة يفهمها [٧٥].

ترى سوزان لانجر أن للفن دوراً عظيماً في الكشف عن عالم من المعاني والبناءات التي يُنْشِئُها الإنسان، ولا تكون أقل أهمية في الكشف عن حقيقة فكره عن النظم العلمية المختلفة. وتنتهي لانجر إلى القول بأن هناك قدراً من المعرفة يتدخل في الإدراك الفني عند الفنان والمتلقي. ولشرح القيمة المعرفية في الإدراك الفني يمكن أن نجعل نقطة البدء ما ذهب إليه كثير من الفلاسفة والمفكرين من أن الفن يعتمد على حدس intuition معين[٧٦].

وعندما تكون في مجال الفن، فنحن لابد أن نعتمد على هذا الإدراك الحدسي [***] ؛ لأننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية عند تذوقنا للفن، إننا ندرك الشكل، وهو رمز يبدعه الفنان ويُنْشِئُهُ، ولكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصورات محددة، ولكنه يتركه يوحي لنا

عزمي إسلام: "دراسات في المنطق مع نصوص مختارة"، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٨٥، ص ١٩٨.

جودمان قد استخدم الرمز بوصفه مصطلحًا مطاطًا وعامًّا جدا، فهو يغطى الحروف، والكلمات، والنصوص، والصور، والرسوم البيانية، والخرائط، والنماذج، إلا أنه لا يحمل أية نتيجة غامضة أو مبهمة.

Goodman (Nelson), Languages of Art , An Approach to a Theory of Symbols, Hackett Publishing Company, INC. Indianpdis / Cambridge , 1976, PXI.

[٧٥] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص٢٦٤.

[٧٦] المرجع السابق ، ص٢٦٥.

(***) هذا الإدراك الحدسي سبق أن توصل إليه الفيلسوف الإنجليزي جون لوك في بحثه في "الفهم الإنساني" وسماه بالنور الطبيعي Light Natural وضرب أمثلة توضحه في معرفتنا التي تقوم على أنواع من الإدراك الحدسي المباشر، وأهم هذه الأمثلة قوله إن العقل يدرك أن الأبيض ليس أسود، وأن الدائرة ليست مكونة من زوايا، وأن الثلاثة أكثر من الاثنين ومساوية لواحد واثنين. إن مثل هذه الإدراكات المباشرة للعقل غير استدلالية وهي المقصود بالحدس. ويفهم من ذلك أن الحدس عند لوك ليس اكتشافا لحقيقة ميتافيزيقية تسمى بالجوهر Substance، ولا هو التقاء بماهية لا يدركها الإنسان العادي، بل هو منهج في المعرفة لا يتعارض والتفكير الاستدلالي، بل إن التفكير الاستدلالي يفترض وجوده عندما يتعلق الأمر بإدراك العلاقات والأشكال والمعاني. وبهذا تأخذ لانجر بما سماه لوك بالنور الطبيعي، لأنه حدس منتج لمعرفة منطقية، وهو ذلك النوع من الإدراك المباشر الذي يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعاني والمجردات والأمثلة، وهو أسبق من أي إيمان belief يحتمل الصواب والخطأ وأسبق من أي عمليات تفكير استدلالي يمكن أيضاً أن تصح أو تخطئ. إنه لا يكون صادقاً أو كاذباً، ولكنه إما موجود أو غير موجود.
المرجع السابق، ص ص ٢٦٦-٢٦٧.

بمضمون، وليس بمعنًى محددٍ ، فالعمل الفني يتميز بأنه رمز وليس إشارة أو علامة، إنه ليس كالعلامات التي تستخدمها العلوم المختلفة وتسمى -مجازًا- برموزٍ؛ لأنه ليس أداة بها معنى محدد. وقد سبق أن وضح تشارلز موريس الفرق بين الرمز الفني وبين الرموز، أو الإشارات، والعلامات المستخدمة في العلوم، حين ذكر أن الإشارة ليس لها معنًى نستمده من تأملنا لها، وإنما تستمد معناها من دلالتها على شيء نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز فله في ذاته مضمون خاص به تدركه مباشرة من مجرد تأمله وانفعالنا به، فكأن الشكل يوحي بالمضمون، ويتحد به اتحادًا عضويًّا؛ بحيث يترتب على ذلك أن أي تغيير في الشكل يتبعه تغيير في المضمون، فلو غيرنا في اللون الأسود في اللوحة واستبدلناه بالأحمر فلن يظل المعنى واحدًا[٧٧].

وبناء على هذا التفسير لطبيعة الإدراك الخاص بالرموز الفنية، ترى لانجر إن اللوحة والتمثال رموز لها مضمون وجداني وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر من التي تكون موضوع الحركة الحي الذي يدخل عند تذوق الفنون ويزداد هذا الأمر لك كلما كان الشكل أكثر تعبيراً وإيضاحًا عن المضمون[٧٨].

يتميز الرمز عند كاسيرر بأنه يخلق علاقات معينة بين الإشارات الحسية، والمعاني من ناحية أخرى. فطبيعة عملية الرمز تتمثل في عالم يعلو على الإشارات الحسية ويغلفها بها، والعالم الرمزي الذي يخلقه الموجود البشري شأنه في ذلك شأن التصورات والمقولات الكانطية. فهو لا يعكس العالم الموضوعي أو يحاكيه، بل إنه يخلقه ويبنيه وينظمه. فالرموز العلمية تنشأ وتخلق عالمًا من الموضوعية ألا وهو عالم العلم. والصور الأسطورية تُنْشِئ وتُكوّن وتَخْلُقُ واقعًا آخرَ موضوعيًّا؛ ألا وهو عالم الأساطير والدين.

[٧٧] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص٢٦٧.
[٧٨] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص ص ٢٦٧-٢٦٨.

والكلام العادي واللغة الجارية تُكوّن وتُشكِّل أيضًا واقعًا؛ ألا وهو عالم الحِسّ المشترك. والرموز الفنية تخلق وتشكل واقعًا آخر موضوعيًّا ألا وهو عالم الأشكال الخاصة [٧٩].

وواضح مما سبق في الإدراك الفني أنه يقع -دائمًا- على الشكل، ويُفهم بغير تعميمٍ واستدلالٍ أو تجريدٍ؛ لأن الفن الجيد فيه التجريد والتعيين معاً، وفي آنٍ واحدٍ، إنه تجسيد لما هو كُلِّيٌّ، إن الفكرة لا تدرك منفصلة عن رمزها، إنها الكلي في الشيء، فالإدراك الحدسي الذي نتذوق بواسطته الأعمال الفنية ليس شيئًا مختلفا كل الاختلاف عن إدراكنا الحدسي للأشكال والعلاقات التي تدخل مادة لتفكيرنا الاستدلالي في الحياة اليومية[٨٠].

يرى كاسيرر أن هناك عوالِمَ لا تُعَدُّ ولا تُحصَى تُصْنَعُ من لا شيء من خلال الرموز؛ مثل: عالم الفن، والأسطورة، واللغة[٨١]. التعددية عند كاسيرر كما فَهِمها وأكدها من خلال فلسفة الأشكال الرمزية تتلخص في قوله: "نحن لا نتحدث عن تعددية العوالم من ناحية البدائل المحتملة العدة لعالم فعلي وحيد، ولكن نتحدث عن عوالم فعلية عدة[٨٢].

وذهب جودمان إلى أن الفن بوصفه نمطًا للاكتشاف والإبداع والخلق بالمعنى الواسع لتقدم الفهم، لا يجب أن يؤخذ بوصفه أقل من العلم. لذلك فإن فلسفة الفن يجب ألَّا تؤخذ بوصفها أقل من العلم. بل يجب أن تتصور بوصفها عنصرًا مكملاً لنظرية المعرفة والميتافيزيقا [٨٣].

واللغة والفن يقومان بمهمة واحدة هي تصوير وتشكيل خبراتنا؛ اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا به، أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطني وما فيه من وجدان وانفعال ومشاعر ويقدمها في رموز، ويؤدي الخيال الفني الدور الرئيس في إبداعها، ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا

[٧٩] مجدي الجزيري، الموسوعة الفلسفية العربية، ص٦٢٥.
[٨٠] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص٢٦٨.
[81] J. P McCormick,., "Introduction ",P.J .McCormick (ed): Starmaking ,pp XV-XVI
[82] Ibid.,Pp.61-62.
[83] Giovannelli Alecssandre, Goodman's Aesthetics", Stanford Encyclopedia of philosophy: principal editor Edward N. Zalta, First published sat may 7, 2005 , P. 18.

الداخلي بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجي: فاللغة تنظم خبراتنا الحسية وانطباعنا بما حولنا من أشياء وتستخدم في هذا الرموز الاستدلالية، أما الفن فيقوم بتصوير خبرتنا الشعورية بواسطة رموز تمثيلية [٨٤].

دلل جودمان على أهمية الفن ودوره في خلق وإبداع رؤى جديدة للعالم، وذلك من خلال وجهة نظر النسبية التي ترى أن النسخ أو الرؤى المتعددة أو المتنافسة التي يصنعها الجنس البشري للعالم ليس فقط من خلال النظريات العلمية، لكن أيضا تُصْنَعُ تلك الرؤى من خلال الفن والفلسفة...إلخ، ليست هناك حقيقة واحدة فقط ، أو رؤية واحدة شاملة للعالم، بل هناك متسع لرؤى ونسخ متعددة وغير متوافقة ومتناقضة. هذه النسخ ما هي إلا محاولة لبناء عالم قد تفشل[٨٥].

يؤكد جودمان أن الأشكال الفنية؛ مثل: اللوحة، أو الموسيقى، أو العمارة، هي في الحقيقة طرق لبناء العالم، تلك الفنون تسمح لنا -على سبيل المثال- برؤية الأشياء وسمعها وإدراكها بطرائقَ مبتكرةٍ ومتجددةٍ؛ لذا فإن العمل الفني يمكن أن يشارك في بناء العالم بشكل دقيق لامتلاكه وظائف رمزية عدة[٨٦].

تعد عملية إعادة تشكيل الكيانات والمفردات وترتيبها مظهرًا طبيعيًا من مظاهر خلق العالم – من وجهة نظر جودمان - فكل شيء يعاد توليفه وتغييره في كل مرة، والأعمال الفنية خير دليل على ذلك؛ فنجد في الكاريكاتير أن الفنان يعتمد بشكل أساسي على عملية إعادة ترتيب الملامح والسمات والخصائص وتشكيلها وتغييرها، إما بطريقة هزلية ساخرة أو بطريقة مثيرة للاشمئزاز؛ وذلك لتوضيح بعض الأفكار أو لكشف المسكوت عنه، كذلك إذا نظرنا إلى لوحة فنية فكل منا ينظر إليها بشكل مختلف ويعيد ترتيبها

[٨٤] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص ٢٦٨.

[85] Goodman Nelson, Ways of world making, Hackett Publishing Company, Indianapolis , Cambridge , 1978, First Printing , P. 102.

[86] Ibid., P. 103.

بطريقة مختلفة. يظن جودمان أن وصفنا للشيء يغير طبيعة الشيء الموصوف، أو أن التصور الذي نستخدمه يصنع طبيعة الشيء المُتصور(٨٧).

إن الأعمال الفنية بتمثيلها للأشكال والألوان والأنماط الانفعالية، وكذلك بتعبيرها عما لا تملكه حرفيًّا يمكن أن تُحدِث إعادة تنظيم للعالم وللخبرة العادية. فإن رؤيتنا للوحة فنية قد تغير طريقة رؤيتنا للعالم، كما أن الأعمال الفنية قد يكون لها من التأثيرات ما يتجاوز وسطها، بمعنى أن الموسيقى قد تؤثر على الرؤية، واللوحة قد تؤثر على السمع... وهكذا، خصوصا في هذه الأيام، في ظل التنوع الهائل من أجهزة الإعلام وتنوع الوسائط في الفنون والصور والرقص وغيرها، فالكل يشارك في صنع العالم (٨٨).

الفن باختصار في رأي سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيتين؛ الوظيفة الأولى: هي أنه يحول الخبرة الذاتية إلى موضوع تدركه إدراكاً فنياً، والوظيفة الأخرى المقابلة: هي أنه يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية؛ فالفن السيئ رمز لشعور ووجدان سيئ(٨٩).

الصورة؛ فضاء العلاقة وصيرورة البقاء:

الصورةُ لغةٌ، وسيلةُ اتصال مُعَبِّرَةٌ، ولكنها لغةٌ مختلفةٌ عن اللغة الكلامية؛ فهي لغةٌ غير كلامية، وعلاماتها غير لغوية، علامتها "قبل لغوية" تحمل الكثير من الخصائص والمكونات التي تميزها وتثريها(٩٠). في الصورة (الرسم والتصوير الفوتوغرافي والنحت والعمارة) تستطيع العين أن تسمع، والأُذُنُ أن ترى، الصورة عندما تتحدث فإنها قادرة على أن تروي الكثير من المعاني دون الحاجة إلى استخدام الكلمات، وأن تسمعنا

87 Ibid ., P.16.

88 Giovannelli Alecssandre, Goodman's Aesthetics", Stanford Encyclopedia of philosophy: principal editor Edward N. Zalta ,First published sat may 7, 2005 , P9.

٨٩ أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص٢٦٩.

90 Dale (Jamieson) and Barbara (James), The Movement Image by Gilles Deleuze; Hugh Tomlinson; Barbara Habberjam, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 3, (Spring, 1988), pp. 436-437.

إيقاعات مختلفة دون الرجوع إلى مؤثرات صوتية أو آلات موسيقية. كيف يتم ذلك؟ وما المقصود بالإيقاع في الصورة؟

الإيقاع موجود داخل النفس البشرية، وكامن في الأشياء والأشكال، وصادر من الكون، وعندما تتحد هذه الإيقاعات الثلاثة وتتفاعل مع الإيقاع الجمالي الصادر من الصورة تحدث التجربة الجمالية (العمل الإبداعي)[٩١].

يعرف الإيقاع في الصورة (الفنون التشكيلية) على أنه الفواصل الزمنية التي تحتاجها العين حتى تنتقل من لون للون آخر، أو من شكل لآخر وغيره، فهو عبارة عن وحدات وفترات تتكرر في نظام معين، حيث إن النمط عبارة عن إيقاع، والإيقاع هو القليل من النمط والتكرار. الإيقاع هو نقطة الالتقاء المضيئة بين الفنون، فهو تقسيم جمالي للفراغ في الزمن، وتقسيمٌ جَمَاليٌّ في الحيز والكتلة، وحرية التنقل الأدائي اللحظوي المتخلص من الشكلانية التقليدية وقيودها والتعبير عن القيم البنائية الجمالية الآتية؛ مما يحمله خيال المؤدي وثقافته، حيث يأخذ مفهومه الجمالي من عناصر التكوين الفني[٩٢].

الفنون التشكيلية (الرسم، والتصوير، والعمارة، والنحت) بالنسبة للمكان هي فنون مكانية تأخذ حيزًا في المكان، وهي تعبر عن الزمان من خلال المكان، وتجسد موضوعاتها من خلال المحسوس المرئي والملموس. ولابد من الإشارة هنا إلى أن هذه الفنون المحكومة بالمكان لا تتوقف عند حدوده المقيسة في تعبيرها، بل تتجاوزه من خلال إمكاناتها الفنية، فقد يكون بالإمكان تحويل الفنون المكانية إلى زمانية؛ وذلك بإدخال عنصر الحركة في الفنون المكانية، وما الزمان إلا حركة في المكان. ويبدو ذلك عندما تتفجر الألوان وتتداخل مولدة ألواناً جديدة، والاتزان بين الكتلة والفراغ في العمارة

[٩١] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص ١٠٢.

[٩٢] أفنان حميدات، تعريف الإيقاع في الرسم، ٣٠ يناير ٢٠٢٠ ، https://mawdoo3.com/ تاريخ الدخول على الموقع ٣٠ يوليو ٢٠٢٣

وتناسقها مع الفراغين الداخلي والخارجي، وتبادل الظلال والأضواء في الأشكال النحتية بإحداث سمفونية صامتة، وانسياب الخطوط المتحركة بإحداث حركة لانهائية[٩٣].

والحق أن للصورة - كالكائن الحي على السواء - ديمومتها الخاصة، وطابعها الذاتي؛ فهي لا يمكن أن تكون إلا شيئا فريدًا لا يقبل المقارنة أو المبادلة، وإن الفنان ليشعر شعورًا واضحا بأن إبداعه مرهون بزمانه الخاص، فهو يسعى جاهدًا في سبيل انتزاع عمله الفني من تيار الديمومة، لكي يسجله على الورق أو الحجر أو القماش (أو غير ذلك من أنواع المادة) ، حتى يعبر لنا عما هو في صميمه (غير قابل للتعبير). إذن- ليس يكفي أن نقول إن (الصورة) نتاج الإبداع والاختيار، بل يجب أن نضيف إلى ذلك أيضًا أنها وليدة الزمان والديمومة[٩٤].

هذا التولد الصادر من الحركات الثلاث؛ ضوئي، لوني، شكلي، هي الموسيقى الصامتة التي تعنيها، وهي الحركة الداخلية للفنون المكانية التي تحولت إلى فنون زمانية من خلال حركتها الداخلية الصامتة ولها موسيقى بصرية وإيقاع متولد من حركية الأشكال، ذلك الإيقاع الذي يحس به المبدع والمتلقي. تحدث ستولنتيز عن الإيقاع الموجود في الفنون البصرية فقال: عندما يستعمل الكاتب لفظ إيقاع يقصد به أن هناك حركة داخل الصورة. ويمكن التأكد أن هناك أنواعاً لا حصر لها من الإيقاعات والحركة في الفنون البصرية[٩٥].

والصورة ليست مرادفاً للغة؛ لأنها "بألوانها" و"وظلالها" و" أدواتها الخاصة" تجاوزت حدود اللغة. إذا كانت اللغة عملية قولبة وصياغات ثابتة، وينظر إليها بوصفها نظام التواصل المتكامل الذي تُبنى عليه أنظمة التواصل الأخرى كافة، والتي ترد في

[٩٣] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص١٠١.
[٩٤] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ص٢٢-٢٣.
[٩٥] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص١٠٢.

النهاية إليه بوصفه النموذج ذا السلطة المرجعية لها جميعاً، فإن الصورة وسيلة تعبير ذو كِيانٍ خاصٍّ مستقلٍّ، وإمكانيات مختلفة وآليات متنوعة وتقنية متطورة[٩٦].

الصورة لا تعيد إنتاج الواقع بالتشابه أو المحاكاة أو التطابق، بل تضيف قوة إبداعية ومعانٍ جديدة لم تكن موجودة في الأشياء كما هي موجودة في الواقع، فالصورة تعيد خلق الواقع من جديد، وتعمل من خلال مفاهيم وآليات ومكونات تجعل منها فنًا ذا علاقة ثلاثية الأبعاد بين المرسل والمستقبل والرسالة (اللوحة) الموجه للجمهور [٩٧].

لكي نستطيع أن نوضح رؤيتنا في العلاقة بين فضاء الصورة وصيرورتها نذهب إلى فريدريك رادوم[*] Fredrik Raddum (ولد ١٩٧٣) نسأله عن الفكرة وراء منحوتته التي تحمل اسم "المرور"، وما هي الرسالة التي حاول إيصالها للعالم من خلالها؟ ولماذا لا نرى (المنحوتة) مرتين؟ "بتعبير هراقليطس". عندما أجاب: المرور" هي منحوتة ذات بعد فلسفي... شيء كان هنا الآن وعاجلاً أم آجلاً سيرحل". هذه المنحوتة تعبر عن تبني "رادوم" لقضية البدايات الجديدة التي نبحث عنها، والتي نتخلى من أجلها عن كل شيء، ونترك كل شيء، ونهرب لبدء حياة جديدة، في رحلة للبحث عن المدينة الفاضلة[٩٨]. فكرة البحث عن الكمال

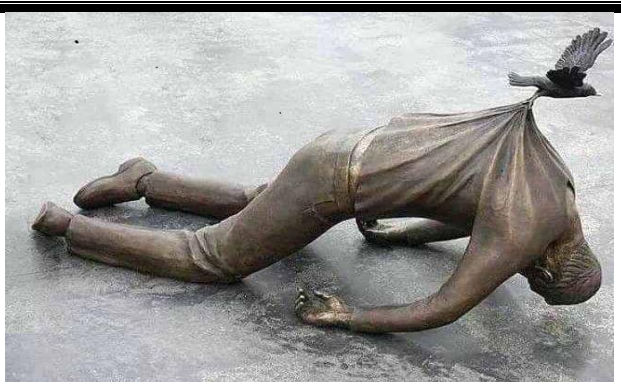
---

96 Wilson (George), The Movement-Image by Gilles Deleuze, Criticism, Vol. 30, No. 1 (winter, 1988), pp. 138-141.

97 Gilles Deleuze and Melissa McMuhan, The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on "The Time-Image", Source: Discourse, Vol. 20, No. 3, Gilles Deleuze: Areason to Believe in this World Fall) 1998, P.55.

(*) فردريك رادوم Fredrik Raddum (ولد عام١٩٧٣-) نحات وفنان نرويجي يعمل في الأكاديمية الوطنية للفنون في أوسلو بمملكة النرويج، شهدت أعماله انتشاراً منذ العام ٢٠٠١، خاصة في متاحف أوروبا؛ مثل متحف آروز للفن الحديث (الدنمارك) والمتحف الوطني= =للفنون (الدنمارك) ومتحف كيستيفوس (النرويج) ومتحف بوري للفنون (فنلندا) ومتحف الفن التركيبي (المملكة المتحدة). كذلك شاركت أعماله في العديد من المعارض العامة مثل المعرض الوطني النرويجي، والمتحف الوطني للفنون (الدنمارك) والمجلس النرويجي للفنون.

٩٨ فراس شمسان، قصة المنحوتة التي أثارت العواطف وحركت قضايا الهجرة، العربية نت، نشر في: ٠٩ يناير ٢٠١٨،آخر تحديث: ٢٠ مايو ٢٠٢٠. https://www.alarabiya.net/culture-and-art. تاريخ الدخول على الموقع ٢٠١٨/٥/٣.



(منحوتة "المرور" لفريدريك رادوم)

هذا العمل من وجهة نظره، هو انعكاس للحالة التي تتراكم فيها كل القضايا والمواقف، ولكن بمساعدة بسيطة من الطبيعة يمكن خلق شعور جديد للتخلص من القلق والكبت والضغوط والاضطرابات النفسية، بل تعمل على إذابتها فحينما تحدث المشكلات عليك أن تنظر لها من زاوية أوسع وأكبر وهذا ما ينتج عن التوجه للطبيعة والنظر لها من زاوية أصغر. لقد أشعلت منحوتة " المرور" المشاعر والعواطف، لتلقَى انتشاراً واسع النطاق في كل أنحاء العالم عامة، والشرق الأوسط خاصة، حيث تزداد ظاهرة الهجرة بسبب الحروب والمشكلات الطائفية التي تعصف بمنطقتنا العربية[٩٩].

هذه رؤية "رادوم" وتجربته الفنية التي ترجمها في منحوتته، ومن حقك عزيزي المتلقي أن تقرأ المنحوتة كما تشاء وأن تراها كيفما تشاء لان عينك تأتي عملها محملة بتاريخها القديم، وتهمس بماضيها وحاضرها الخاص وبالتلميحات القديمة والجديدة فهي لا تعمل بمفردها بوصفها أداة آلية، ولكنها تعمل بوصفها جزءًا فعالًا في كائن حي معقد ومتقلب الأطوار، ليس فقط في كيفية الرؤية، ولكن فيما يُرى، فهي تنظم وفقًا للحاجة والميل، وتنفي وترفض وتصنف وتحلل وتركب، والعين في أغلب الأحيان ليست كالمرآة كما تأخذ تعطي، وكما تستقبل تعكس فما تأخذه لا ترسله ولا تعطيه كما هو وكأنها مادةً خامًا بدون خواص، لا شيء يرى مجردًا أو خاليًا أو نقيًا.

[٩٩] المرجع السابق، الموضع نفسه.

الخاتمة:

- الصورة ليست منفصلة عن التجربة والشعور والعاطفة والفكرة والواقع، لا وجود لهذا خارج الصورة الحسية فعندما تخرج المشاعر إلى الضوء تبحث عن وسيط مادي فتأخذ مظهر الصورة في الشعر والرسم والنحت، ولذلك نحن لا نستطيع أن نجد صورًا جاهزة للتعبير عن مشاعرنا وأفكارنا فالصورة تتولد حدسياً مع الشعور أو الفكرة.

- تملك "الصورة" كل معطيات الاستقلال بعد اكتماله وخروجه إلى النور، فهو كيان مستقل قائم بذاته يستطيع أن يبوح ويكشف -وفقا لهايدجر- عن حقائق وأسرار ومعانٍ وعلاقات جديدة في كل مرة ترى فيها العمل. وإذا استعارنا تعبير هراقليطس نستطيع أن نقول:" إنك لا ترى العمل الفني مرتين"، فالعمل الفني بؤرة نشاط وطاقة متجددة، العمل الفني إن صح التعبير حفرية حية.

- نحن الذين نصنع العوالم بعقولنا وبفنوننا وبلغتنا وبالأنساق الرمزية (اللفظية وغير اللفظية) المستخدمة في كل فروع المعرفة (العلم أو الفن) ، فليست كل صناعة هي صناعة بالأيدي، فهناك صناعة أسمى وأرقى هي صناعة عالمنا الذي نعايشه ونبتكره ونرسمه ونلونه وننحته ونصوره، فإننا لم نتوقف فقط عند حد الإدراك تلك العوالم، لكننا نشارك في تحقيقها وإنجازها.

الصورة ليست نقلًا حرفيًا ولا نسخًا للحظة جامدة باردة زمنيًا، الصورة صاحبت صوتًا ورأيًا تستطيع أن ترفض وتشجب وتؤيد. الصورة تجربة شعورية فردية، تستطيع بفضائها الدلالي أن تكشف المسكوت عنه وتظهر كل مضمر، وتستثير مشاعر عديدة متضاربة ومتناقضة، وتعبر عمَّا لا تستطيع ملايين الكلمات أن تعبر عنه.

الفنون التعبيرية والإبداعية (الرسم، والنحت، والعمارة، والكاريكاتير...إلخ) هي طرائق لبناء العالم، تلك الفنون تسمح لنا -على سبيل المثال- برؤية الأشياء وسمعها وإدراكها بطرائق مبتكرة ومتجددة؛ لذا فإن القطعة الفنية يمكن أن تشارك في بناء العالم بشكل دقيق لامتلاكها وظائف رمزية عدة، وتساعد المتلقي على إعادة قراءة خبراته، وإعادة صنع العالم من جديد.

المراجع باللغة الأجنبية

1- Dale (Jamieson) and Barbara (James), The Movement Image by Gilles Deleuze; Hugh Tomlinson; Barbara Habberjam, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 3, (Spring, 1988).
2- Giovannelli Alecssandre, Goodman's Aesthetics", Stanford Encyclopedia of philosophy: principal editor Edward N. Zalta ,First published sat may 7, 2005 .
3- Giovannelli Alecssandre, Goodman's Aesthetics", Stanford Encyclopedia of philosophy: principal editor Edward N. Zalta ,First published sat may 7, 2005.
4-Gilles Deleuze and Melissa McMuhan, The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on "The Time-Image", Source: Discourse, Vol. 20, No. 3, Gilles Deleuze: Areason to Believe in this World Fall) 1998.
5-Goodman (Nelson), Languages of Art , An Approach to a Theory of Symbols, Hackett Publishing Company, INC. Indianpdis / Cambridge , 1976
6-Goodman Nelson , Ways of worldmaking , Hackett Publishing Company, Indianapolis , Cambridge , First Printing, 1978.
7- Goodman Nelson, Of Mind and Other Matters, Harvard University and London ,1984. Press, Cambridge,
8- Knells William, World Philosophers and Their Works, (ed) John, Roth ,Managing (ed) Christiana J. .Moose :Salem Press ,INC. New Jersey ,V.2,2000.
9-Mitchell (W.J.T), (Iconology. Image. Text. Ideology) The University of Chicago, Ingarden Roman, Artistic and Aesthetics values, Press Chicago and London , 1987
10- Wilson (George), The Movement-Image by Gilles Deleuze, Criticism, Vol. 30, No. 1 winter, 1988.

المراجع باللغة العربية

١١- أبو الحسن عبد الحميد سلام، نظرية العامل في النقد المسرحي، الجزء الثاني، مجلة رؤى، العدد السادس.
١٢- آرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبد جرجس، مراجعة: زكي نجيب محمود، تقديم: سعيد توفيق، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠٠٨.

١٣- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩٨.
١٤-أمنية رشيد، السيميوطيقيا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١، جمادى الأخر١٤٠١.
١٥- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة ،١٩٩٢.
١٦- جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١.
١٧- رولان بارت ، الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
١٨- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة : فريدة الزاهي، إفريقيا الشرق، ٢٠١٣.
١٩- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر،١٩٦٦.
٢٠- سعيد توفيق، عالمية الفن ومحليته، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى،٢٠١٧.
٢١- سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مداخل إلى موضوع علم الجمال، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثانية،٢٠١٥.
٢٢- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد٣١١، ٢٠٠٥.
٢٣- صلاح قنصوه، نظريتي في فلسفة الفن، أكاديمية الفنون (دفاتر الأكاديمية)، نقد ١١، مصر، ٢٠٠٥.
٢٤- عبد السلام المسدي، النقد الأدبي وانتماء النص، مجلة علامات، المملكة العربية السعودية، المجلد الثاني، الجزء الخامس، ١٩٩٢.
٢٥- عزمى إسلام: "دراسات فى المنطق مع نصوص مختارة"، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٨٥.
٢٦- غادة الإمام ، جاستون باشلار: جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠.
٢٧- غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة وتقديم سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء المغرب، ٢٠١٢.
٢٨- كلود عبيد، جمالية الصورة: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت لبنان، ٢٠١١.

المواقع الالكترونية من شبكة الانترنت:

٢٩- أفنان حميدات، تعريف الإيقاع في الرسم، ٣٠ يناير ٢٠٢٠ ، https://mawdoo3.com/تاريخ الدخول على الموقع ٣٠ يوليو ٢٠٢٣

٣٠- أوميد عبد الكريم إبراهيم، «العروس» لشاجال.. قصيدة حب صامتة، ٨ يوليو ٢٠٢٠، الشارقة، https://www.alkhaleej.ae/، تاريخ الدخول على الموقع ٢٠٢٣/٧/٢٢.
٤٠- جميل حمداوي، نظريات القراءة أو التلقي، مجلة دروب للدراسات الإنسانية، تاريخ النشر ٢٠١٢/١/٥، تاريخ الدخول على الموقع ٢٠١٤/١/١، www.doroob.com
٤١- سامر سليمان، فنان يتلاعب بالواقع في منحوتات سريالية تخرج من العقل الباطن ، مجلة سيدتي، ثقافة وفنون، ٠٨ يونيو ٢٠٢٢. تم الدخول على الموقع بتاريخ مايو، ٢٠٢٣. https://www.sayidaty.net/
٤٢- فراس شمسان، قصة المنحوتة التي أثارت العواطف وحركت قضايا الهجرة، العربية نت، نشر في: ٠٩ يناير ,٢٠١٨،آخر تحديث: ٢٠ مايو ,٢٠٢٠. https://www.alarabiya.net/culture-and-artتاريخ الدخول على الموقع ٢٠١٨/٥/٣.
٤٣- محمد العلان، ذاكرة- قماش- العروس- لمارك- شاغال، الرأي الثقافي، تاريخ النشر ٢٠١٥/٩/٣٠ https://alrai.com/article/736015 تاريخ الدخول على الموقع ٢٠١٨/٥/٢٣.
٤٤- محمد متروك، لوحات عالمية.. "العروس" لـ مارك شاغال.. تعرف عليها، ١٧تاريخ النشر السبت يوليو،٢٠٢١، https://www.cairo24.com/تاريخ الدخول على الموقع ٢٠٢٢/٧/٢٣.

الرسائل العلمية:

٤٥- ولاء محمد علي محفوظ، النظرية الرمزية في فلسفة الفن عند نيلسون جودمان" دراسة تحليلية إستطيقية"، رسالة ماجستير غير منشورة، تحت إشراف: أ.د/ رمضان بسطاويسي، أ.د/حسين على حسن، كلية الآداب جامعة / عين شمس، ٢٠٠٩.
٤٦- ولاء محمد علي محفوظ، الأبعاد السيميوطيقية للعمل الفني" دراسة تحليلية إستطيقية"، رسالة ماجستير غير منشورة، تحت إشراف: أ.د/ رمضان بسطاويسي، أ.د/ حسين على حسن، كلية الآداب جامعة / عين شمس، ٢٠١٤.