مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم الإنسانية

المجلد (١) العدد (١)

٣٨-٢١

مجلة أنساق

Middle East Institution of scientific Publishing

المستلزمات المجازية وتحولات النسق الجمالي في النحت العربي المعاصر

(نماذج مختارة)

أ.د. عاصم عبدالأمير جبار

أستاذ في كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق

إيميل: Assim_art@yahoo.com

م.م. ميثاق سعيد عبد علي

مدرس في معهد الفنون الجميلة في البصرة، العراق

إيميل: mithaq.art@gmail.com

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

نُشِرَ إلكترونياً في: ٢٠٢٠/٨/١٩

ملخص البحث: يروم البحث الحالي استكناه إشكالية الخطاب الجمالي، وتمفصلاته المجازية، ومحددات الهوية النسقية للنحت العربي المعاصر. وبما يعد جهداً نقدياً يسعى لكشف تحولات البنية الجمالية ورصد مضمراتها وما تستلزمه أنساقها المجازية في سياق الخطاب التواصلي الاجتماعي والثقافي، ضم الفصل الأول (الإطار العام للبحث) مشكلة البحث، وأهميته والحاجة إليه، وهدفه، وتحديداً وتعريفاً بمصطلحاته. ثم جاء الفصل الثاني (الإطار النظري) بمبحثين، الأول (مستلزمات النسق المجازي) كقراءة في المبادئ الأساسية للنسق المجازي، أما المبحث الثاني (آليات تمظهر النسق المجازي) فيرصد تمظهرات تلك المبادئ واستراتيجياتها الأدائية. وقد حلل الباحث في الفصل الثالث خمسة نماذج مختارة. وخلص في الفصل الرابع إلى جملة من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: النسق، المجاز، السلطة، الخطاب، التمفصل، التواصل

Abstract: The present research studies the problem of the authority of aesthetic discourse, its metaphorical articulations and the determinants of the systemic identity of contemporary Arabic sculpture. She is preparing a cash effort for you, The first chapter (the general framework of the research) included a problem, its importance, need for it, its goal, and a specific prevention in its terms. Then came the second chapter (theoretical framework), research (searching for common questions). In the third chapter, the researcher analyzed five selected models. In the fourth chapter, he concluded a set of results, conclusions, recommendations and proposals.

key words: Consistence, Tropology, Power, Discourse, Articulation, Communication

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث: يتصف النحت العربي المعاصر بأنه بيئة انفتاح واختلاف وجدل، إذ يمثل نشاطاً إنسانياً وخطابياً يعكس المخاضات التاريخية والثقافية والاجتماعية، ويكرس تحولات جمة لا يبدو فيها معزولاً عن سياقاته ومظاهره اليومية، وهي مظاهر متموجة خلفت ارتجاجات مفجعة في واقعنا العربي الراهن. فثمة هاجساً إنسانياً وثقافياً يُعَبر عنه بمجموعة من الأنساق المعرفية المختلفة، التي تنتظم في صميم العلاقة والتمفصلات بين فن النحت وواقعه الثقافي، ألأمر الذي يتعدى فيه مستوياته المحلية نحو المستوى العالمي، عبر المثاقفة والتثقيف، والمحاورة والمهاجنة مع الثقافات الأخرى، ليغدو في صيرورة اختلاف.

إن النحت العربي المعاصر، كما هي الأجناس المعرفية الأخرى، نتاج طاقة هائلة تحتاج إلى نظام يديرها وهي خبرة النحات الذي يتأمل الواقع ليقدم مقترحات مجازية تخيلية ضمن فضاء ما، تنطلق من أن النحت حقيقة متوهمة ذو بيئة متخيلة، والواقع في النحت واقع مفترض بفعل قوة الحدس. أذن فهو حاجة روحية ذات نزعة رمزية. وعلاوةً على النزعة الترميزية فالنحت مشروط بالجمال، بل أن الجمال علة أساسية فيه. فكما أن النحت يرتبط بالذات الإنسانية، هو يرتبط بالثقافة أيضاً، مشترطاً وجود الذاتي والموضوعي، ويعكس النسق الثقافي الذي ينشأ فيه.

في السياق ذاته يعتري النحات العربي قلقاً من قضايا الهوية والانتماء، فيما يخص التراث وإعادة قراءته وتفحصه وتأويله، إلى جانب تعددية الرؤى المنهجية `الوافدة أليه من الخارج وتعارضاتها وتناقضاتها عبر المثاقفة الطوعية أو التثقيف الكولونيالي أو حتى المحو التدريجي الذي تمارسه العولمة للهويات، مما يضع النحات ومنجزه النحتي أمام إشكاليات جمة تشغل الخطاب الجمالي والنقدي على السواء.

إن النحات العربي يستند إلى عقل ذا بنية اختلافيه يكتنز طاقة تعبيرية كبيرة باكتشافات حدسية وتراكبات صورية يسودها التخييل خارج اطر الحقيقة، ومحاولة تأويل الظواهر في حدود وعي المجاز الكلي، ذلك الوعي الذي يشتبك فيه الزمن بأبعاده الثلاثة، الإرث الحضاري والواقع الثقافي الراهن والتطلع للمستقبل، إذ يتم الالتفاف حول الصورة، نحو الخطاب العام. إن النتاجات النحتية العربية المعاصرة تقرأ في هذا السياق كظاهرة ثقافية تتمتع بخصوصية الحيل الجمالية والبلاغية، تعد العدة كأنساق مجازية تضمر تمرداً دلالياً مغايراً لما يصرح به النص ذاته، ليصبح النص مراوغاً تتصارع في نسيجه انساقاً مختلفة تبقي مضمراتها غائرة الدلالة، لان الخطاب الجمالي يقيم فجوة بين دال الخطاب ومدلوله، فلا يصرح بذلك النسق علناً، أنما يبقيه في إطارٍ غير معلن. تلك الطروحات والتعالقات الجدلية بلورت إشكالية البحث الحالي، التي تتلخص بالسؤال الأتي: ما طبيعة التحولات في الأنساق الجمالية التي يمكن رصدها ضمن إطار المستلزمات المجازية في النحت العربي المعاصر؟.

تبرز أهمية البحث والحاجة أليه من خلال ما يأتي:-

١- إعادة تحليل النتاجات النحتية العربية المعاصرة، وفقاً لمنظومة تحليلية تضمن الوصول إلى نتائج واستنتاجات منضبطة تعزز مستويات القراءة والفهم للأنساق الجمالية.

٢- تحديد المستلزمات المجازية وتحولات ألأنساق الجمالية في الاداءات النحتية المعاصرة.

٣- يفيد البحث الحالي المؤسسات العلمية والفنية، والنقاد والأوساط الثقافية، ومتذوقي فن النحت.

٤- يتضح هدف البحث في تعرف تحولات النسق الجمالي في النحت العربي المعاصر عبر المستلزمات المجازية.

وترتسم **حدود البحث** كما يأتي:-

الحدود الموضوعية: نماذج من النحت العربي المعاصر.

الحدود المكانية: (الجزائر، العراق، فلسطين، مصر، المغرب).

الحدود الزمانية: من سنة (٢٠٠٩) إلى سنة (٢٠١٩) وبما يمثل العقد الزماني الراهن.

تحديد مصطلحات الدراسة وتعريفها

المستلزمات: النظم والشروط، أو المبادئ، أو الخطوات التجريبية اللازمة، أو الإمكانات المادية والوظائفية التي تتطلبها النظم أو الأنساق الأدائية.

المجازية: المجاز يعني تعدي الدلالة الأصلية المتعاقد عليها مجتمعياً أو واقعياً، وبمقياس عدم تطابق الدال مع مدلوله. وهو بهذا المعنى طريقة ينظر بها إلى الأشياء بصورة مخالفة لظاهرها،

التحول: مفهوم يقترن بالحركة والتغير والتجدد في النظم، أي الانتقال بها من صورة أو نسق إلى آخر مختلف عن السابق.

النسق الجمالي: النظام أو الأنظمة التي تتحكم في النتاجات النحتية وتؤرخ لهويتها الجمالية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مستلزمات النسق المجازي

إن طبيعة التغيرات الحاصلة في المنظومات المعرفية الداخلية والخارجية، ومنها التطورات التكنولوجية والثورة المعلوماتية والنظام العالمي المعولم، انعكست بشكل كبير بانفتاح أفاق النحت العربي المعاصر لخلق خطابات متناقضة لانساق مضمرة تحتجب خلف جماليات ترتكز على منظومة بنائية تعتمد تلك التغيرات، وبما يؤكد تداخلاً من نوع ما، بين الأنساق الثقافية والاجتماعية المتعددة. يؤكد ذلك ويضع ركائزه الفضاء المجازي ذاته، الذي وسع من شبكات التواصل على المستوى العالمي. تلك الأنساق في خطابها العام تستلزم عدة مبادئ تتمحور كقاعدة أساسية تصوغ اشتغالاتها وفق عمليات معرفية قائمة على منظومة من العلاقات والخطوات التجريبية التي تنتج خطابها العام، نستخلص تلك المستلزمات بعدة محاور، وهي كالأتي:

١- الوعي الانشطاري

يحتل النحت هنا، وعبر تمفصلاته المزدوجة، موقع الوسيط بين الواقعي والافتراضي، جوهره خلق الانسجام بينهما عبر إيقاع الفعل المركب الذي يتأرجح فيه الطرفين في علاقة لاعبة بين الحلول في موقع أساسي والتراجع إلى موقع ثانوي. الوعي الانشطاري، من بعد ذلك، يعتمد المتغير في الخطاب الجمالي عبر تطور الوسائل التقنية للإظهار واندماجها بالتقنيات المتطورة والتكنولوجيا المعاصرة المؤثرة في الخطاب نفسه، سيما أنها متاحة بشكل كبير وواسع، ما يتفق مع القول بأن بنائية العمل النحتي ليس فكراً مجرداً، بل هو شيء استخلص من الواقع ووقائعه القريبة.

تلكم الأنماط تتخذ كيفيات مختلفة باختلاف العلاقة المحورية بينها وبين المتلقين. فالاداءات النحتية منغمسة في لعبة كلية، السيادة فيها للعلاقات والتمفصلات، لكن تلك العلاقات لا تشكل قواعد كلية شمولية، أنما لحظة من لحظات الحرية والتخييل التي تنحسر فيها قواعد سابقة واكتشاف إمكانات جديدة. هذا ما يفعله، مثلاً، (علي رسن) في عمله (طبقة بيض، شكل١) حين يحيل نظم التركيب بمجملها إلى لعبة لنسق شامل وليس شمولي، إذ لا يبنى العمل وفقاً لوعي مسبق فحسب، أنما يستخلص من الواقع التجريبي صورة مغايرة، ما دفع (باتريشيا ووه) بالقول أن "التاريخ نفسه مثله مثل المتخيل، يضم حبكات مترابطة تتفاعل بشكل مستقل عن التخطيط البشري"[١].

الذات هنا مزدوجة بشقين، يُشَبِّهها (شاكر عبد الحميد) بنصفي المخ الأيمن والأيسر. الأيسر ذو طابع زمني تتابعي يهتم باللغة والمنطق والانضباط، أما الأيمن فهو ذو طابع مجازي استعاري خيالي إبداعي يهتم بالصور والانفعالات والحركة في المكان والجوانب العاطفية والصور الخيالية، بحسب تصنيفات (روجر سبيري ١٩١٣-١٩٩٤)[*]. الذات الأولى تعيش التكرارات، فتقع في اسر الآلية، تعيش الاغتراب، وتفقد شعور الإنسانية، أما الثانية؛ تعيش الاحتمالات، لتخلق ذاتاً بديلة تحاول جاهدةً الخروج من المألوف، واللذين تنشط عندهم يكونون من ذوي المواهب التخيلية العالية، والبصيرة الحدسية النافذة. إن هذين النصفين يعيشان الاتصال والانفصال معاً بين الذات الواقعية والذات الخيالية، وحين تجمح الثانية المتخيلة بالذات الأولى إلى عوالم الفن والإبداع تقوم الأولى بالفهم والتحكم والتنظيم. وهذا يعني انقساماً للهوية، أو تعدداً لمستوياتها، أو طبقاتها وحالاتها[٢].

---

(١) ووه، باتريشيا: **الميتافكشن- المتخيل السردي الواعي بذاته: النظرية والممارسة**، تر: السيد أمام، دار شهريار، بصرة، ٢٠١٨، ص٦٥.

(*) هذا التصنيف وفقاً لدراسة عالم النفس العصبي الأمريكي (روجر سبيري ١٩١٣- ١٩٩٤) التي حصل من خلالها على جائزة نوبل في الطب عام ١٩٨١. https://ar.wikipedia.org/wiki

(٢) شاكر عبد الحميد: **الغرابة- المفهوم وتجلياته في الأدب**، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٣٨٤)، الكويت، ٢٠١٢، ص١٥٣- ١٥٩. يراجع أيضاً: محي الدين محسب: **انفتاح النسق اللساني- دراسة في التداخل الاختصاصي**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ٢٠٠٨، ص٦٢- ٦٧.

في سياق ذلك، فأن المجازات النحتية تقلب المفهوم النسقي (المغلق) داخل البنية، كسلطة متداولة في التفكير بين المرئي وبين الطبقات التي تتجاوز أو تحتك وتتداخل فيما بينها، والتي تغذيها المخيالات الاجتماعية والسياسية والنفسية والدينية بنوع من الهوس والخشية. فهو يعطي صيغاً مفتوحة وغير محددة للمعاني وللدلالات، من حيث اعتماد صيغة لانهائية الدلالة كمحور أساسي للنسق المجازي.

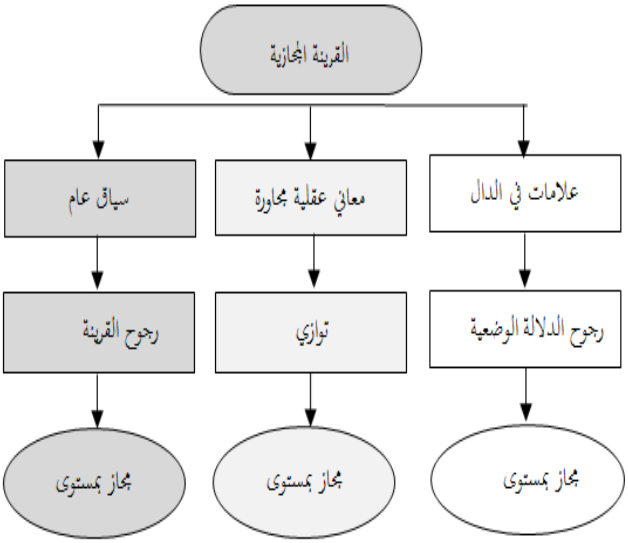
إن واحداً من الأمثلة الأقرب إلى ذلك المفهوم النحتي، أعمال الفنان العراقي المغترب (وليد سيتي/ شكل٢)، فالارتباط بالمكان عنده، قضية علاقة نقيمها مع الأشياء، نعطيها دلالة غير متعينة، أو أنها علاقة تتمثل بشكل غير منطقي، يتم تمثيله بصورة ناشئة عن الخيال أو التخييل. الوعي في مرحلة متقدمة من مراحل تطوره، يتأمل الواقع فيجد فيه ما لا ينسجم مع وعيه المتقدم، فيعود إلى (اللامكان/ اليوتوبيا)، كمحاولة للرقي بالمكان إلى ما يشتهي الفنان أن يؤول إليه، لكي يستطيع التخييل بناء نسقه المختلف، على اعتبار أن نسق المكان غير قابل للتحقق على صعيد المادة، فيستعيد من المكان المعيش مبادئ تنظيمية، غالباً ما تكون مرنة، إذ هي لا تحتكم لمرجعيتها الواقعية.

تلك الممازجة تجترح سبيلين، أو أنها تؤطر بإطارين: أطار التقابل وتحقيق الذات والهوية، وإطار للتمفصل والمحاورة والمهاجنة. من هنا جاز القول بأن المجاز وسيط بين العقل النظري والعقل العملي على قولة (كانت)، أو بين المجرد والحسي، فهو البين بين، أو اللاماهوية واللاتماثلية في هيرمينوطيقا (ريتشارد رورتي)(*).

٢– القرينة المجازية المانعة

القرينة المجازية أو (الأمارة) ،هي ما يتوجه أليه العقد بين الدال والمدلول وتبتنى عليه علاقة اللاتطابق، أي الدليل على مجازية النسق، ويقع على عاتقها صرفه عن المعنى الحقيقي أو الظاهر، وتساعد على إزالة اللبس في فهم المعنى الثاني (معنى المعنى). فللقرائن أنواع حددها (بن عيسى) بثلاث "يكون بعضها متعلقاً بعلامات في (الدال) نفسه، وبعضها متعلقاً بالنظر العقلي في المعاني المجاورة، وبعضها متعلقاً بالسياق العام للنص، أو بأشياء خارجة عن النص، ولكنها ضرورية في فهم المراد"(١).

إن حمل النسق على المعنى المجازي أنما يكون لقرينة دالة على صرفه إلى ذلك المعنى. هذه القرينة أما تكون راجحة على الواقع أو على الدلالة الوضعية، أو تكون موازية له. فالقرينة أذا كانت مرجوحٌ عليها، يصرف المعنى إلى الحقيقة أو إلى الدلالة الوضعية، وكما في (مخطط١).



مخطط١، أنواع القرائن المجازية ومستوى رجحانها على الدلالة الوضعية، (الباحث)

قد تكون المجازات وصفية لموضوع ما، يتحول لموضوع آخر، ليظهر معنىً جديداً، أو بالعكس من ذلك، أي أن تكون المجازات تجريبية باستخدام تقنية ما.

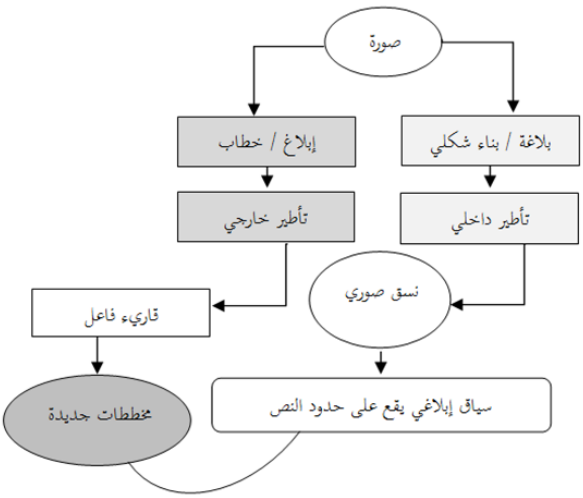
٣– السياق الابلاغي للصورة

قلنا فيما سبق أن المجاز يبحث في عدم التطابق الدلالي بين النص وسياقه، وإن الإبلاغ يعنى بالخطاب، أي أن هنالك نوعان من الأنساق يتوجب تبيانها، نسق بلاغي جمالي يقع في المستويات التركيبية، ونسق إبلاغي خطابي يتخذ السياق التداولي حاضنة له، هذا ما يعتقده (سعيد بنكراد) أيضاً حين يقول: "إن الصورة نص، وهي كذلك بالمعنى الذي يشير إلى كم دلالي.. وبما يشير، في الوقت ذاته،

(*) للاستزادة يراجع: رورتي، ريتشارد: **الفلسفة ومرآة الطبيعة**، تر: حيدر صالح إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩.

(١) بن عيسى بطاهر: **البلاغة العربية- مقدمات وتطبيقات**، ط٢، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ٢٠١٦، ص٢٤١.

إلى سياق تداول إبلاغي"[1]. ويعني بذلك أن الصورة في تأطيرها الداخلي/ حدودها/ حافاتها، لا يمكن أن تدرك إلا ضمن حيز فضائي ما، أو سياق (خارج – نصي) يتضمن العلاقات بين المعاني السابقة واللاحقة للمعنى الحالي. فالصورة في الوقت الذي تكون فيه نمط من تركيبات بلاغية، هي في ألان ذاته، طاقة دلالية إبلاغية. تلك التركيبات تكون في أحايين كثيرة غير متطابقة مع سياقها، عبر التشفير العالي وإحداث القطيعة المعرفية التي تضع الأشياء في فضاء من العلاقات والتمفصلات، وكما موضح في (مخطط٢).



مخطط٢، النسق الصوري والسياق الابلاغي، (الباحث)

إن النسق الذي يتوجب كشفه هنا، هو لا وعي المعرفة وقطائعها التي تسمح بفهم التناقضات والتماثلات الناتجة من سلطة الخطاب داخل الانزياحات الحاصلة بين الوعي واللاوعي. تلك الممارسات هي ممارسات لها قواعدها العقلية التي يخضع لها نسق الصورة عبر سياق التفاعل.

٤– كسر أفق التوقع

عبر فعل الممارسة، واللعب الأدائي، ومشهدية العرض، يستحضر النحت العربي بناءات مغايرة، تستلزم كسر أفق التوقع لدى المتلقي من خلال فعل المشاكسة، وفي الوقت نفسه، فإنها تُظهر إمكانيات خلاقة لتوظيفات خطابية، ليس هذا فحسب، بل أنها تلفت الانتباه إلى عمل النصوص نفسها، عبر تأكيد الفرق بين الحقيقة الواقعية، وتمثلها في النص البصري، على انه فرق بين نسقين مختلفين، حقيقي، ومجازي. لان نسق النص هنا ليس نسقاً مغلقاً، أنما منفتحاً باعتماد السياق التخييلي ذو الخطاب المركب الذي يستحضر ما وراء السرد، فيكون سرداً واعياً بذاته في كسر الحاجز بين الواقع والخيال.

ثمة مناورة يقوم بها النحت العربي المعاصر لإعادة أنتاج الواقع وفقاً لسياق التأطير المزدوج، وهو يضع العمل النحتي في ضفة المجاز السردي أو (السرد مجازي) المؤطر بإطارين زمكانيين، الأول إطار (الحدث) الذي يصوغه النحات بطريقة تنتظم فيها العناصر، فأما أن ترتبط بمعينها الخارجي، أو يعبر عن استجابة لتجربة ذاتية تعفيها من ذلك الارتباط، لترتبط بما هو جوهري من قصد النحات في بث رسالة ما، كما في (شكل٣)، وإطار (أفق القارئ) الذي يبقي سياق النص مفتوحاً، فالمتلقي يحتاج إلى مسافة الألفة بينه وبين العمل النحتي. لكن "هناك عقد افتراضي بين المؤلف والقارئ على عد النص لعبة، إذ يفترض بقارئ النص أن يمتلك كفاية سردية لأدراك طبيعة البنية الافتراضية (المجازية) لهذا النص السردي أو ذاك"[2]. وذلك ما يشير إلى الوعي الذاتي ببعض النصوص، التي ينزاح النحات فيها عن المنحى القصدي لإرسال الرسالة، نحو الانشغال بمركبات سطحية مجازية واللعب على الانشغال بوضع النص بطريقة رجراجة غير قارة إلى نسق ثابت بل نسق مجازي متوالد.

٥– التحول الإدراكي نحو فاعلية العرض

إن التركيز على النسق التقني لا يتأتى من نزعة موضوعية كدراسة وصفية للنص، أنما مقاربة النص لسياقه والقبض على مضمره داخل وخارج ذلك النسيج. إذ يتعلق المجاز هنا بالبنية غير الظاهرة، التي ترحل العمل النحتيي من العلاقة المباشرة، بالمعنى الظاهري، إلى اللامباشرة، لوجود قرينة مانعة من ذلك الالتقاء. ويتأتى ذلك بفعل التقنية المعاصرة التي تتذرع بتحرير الصورة من اسلبتها بعد أن كانت نسخة شبحية أو ظلال (نسخة بدون أصل Simulacra) يعيد (جان بودريار Jean Baudrillard ١٩٢٩– ٢٠٠٧) مسائلتها وفقاً لمقتضياتها الاستعمالية. لان بودريار يبحث في الهامشي والخفي والمعاد أنتاجه، والحقيقة في نظره غائبة أو مرآوية لمرايا كثر، تتبدى في الخطاب كهيمنة إعلامية ورقمية بأبعاد فوق واقعية. الواقع هنا معطل

(١) سعيد بنكراد: **تجليات الصورة- سيميائيات الأنساق البصرية**، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، ٢٠١٩، ص١٢٤.

(٢) فاضل ثامر: **المبنى الميتا- سردي في الرواية**، دار المدى للقافة والنشر، سورية، ٢٠١٣، ص٨- ٩.

وغائب أما الحضور فهو "الصورة المزيفة أو الشبحية التي يحاول بودريار الكشف عن هيمنتها على العقل الإنساني بإخفائها الحقيقة، تستبدل الإيحائي بديلاً عن الواقع"[١]. لان عالمنا المعاصر تستحوذ عليه الصورة، ثم أصبح الحقل البصري (الميتوغرافي)، عبر التواصل، يطغى على أي حقل آخر وبشكل مفرط "أننا نعيش في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، عصر الصورة، والمجتمع الفرجوي"[٢].

يشهد النسق المجازي تكثيفاً في صور الميديا، فهي تكثف اللحظة/ الزمن/ الذاكرة، انه تكثيف للماضي والحاضر والمستقبل. ففي عالم شبكات التواصل الاجتماعي، نحن لا نتواصل، أنما هناك قطيعة من نوع ما، تُفَرّض على العلاقات الاجتماعية وتحيل التواصل إلى فعل افتراضي. شيء من هذا التكثيف يقوم به النحت العربي المعاصر الذي يخضع للتحولات ما بعد التكنولوجية كمجتمع معلوماتي كوني اتسعت فيه شبكات الانترنت وتكنولوجيا الوسائط البرمجية، فكان التغير نحو واقع ثقافي جديد أمر حتمي اقتضى تطوراً سريعاً للقدرات البشرية يلائم الآلة الجديدة "لقد ساهمت التقنية الرقمية في خلق واجهة للتفاعل بين التطور البيولوجي والتكنولوجي"[٣]. وبذلك أصبحت الآلة مركزاً مهماً وفاعلاً، لا يستجيب فقط لإملاءات النحات في إنتاج خطابه الجمالي، بل أن الوسائط البرمجية هي بحد ذاتها سلطة يتمركز حولها الخطاب الجمالي، كما في أعمال (منير فاطمي، شكل٤) الذي يعتني بفاعلية العرض في ظل التطور التقني وأهميته في تحول النسق الجمالي.

٦- الإظهار والإخفاء

إن المكاشفة أو (التَكَشُّف) الذي يضطلع به النسق المجازي، يمنح الأشياء وجوداً مختلفاً. يبث النحات فيه ومن خلاله خطابه كنسق مضمر متخفي أو غائب في مقابل حضور لنسق ظاهر. ومحور المجاز هنا؛ محور متأرجح بين ما هو أفقي وما هو عمودي، بين الوعي واللاوعي، كصيرورة مركبة تستجيب للأفكار التي لا تنفصل عن الواقع الاجتماعي والثقافي، على مستوى الفرد والجماعة. الرؤية إذن ساندة للرؤيا وداعمة لها حتماً. لان "الرؤيا تجربة مع الواقع، واستشراف للمستقبل من خلال الذات المبدعة"[٤]. فالرؤيا مرتبطة بالواقع على نحو ما، ومتجاوزة له على نحو ما في الآن ذاته، وهي تضمين الواقع في الخيال، والخيال في الواقع، أنها حضور أو تجلي في الغياب، وغياب في الحضور. الأمر ذاته الذي دفع (كمال أبو ديب) في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) إلى تحري العلاقة بين الوجود الحسي للصورة، والانطباع الحسي الذي تختزنه الذاكرة عنها، إذ يعتبر تلك التمفصلات، بؤر تتفجر منها الأنساق[٥]. لكن الركود زمناً ما إلى تلك التجليات، يحوله إلى حقيقة لأن "اطراد التعبير المجازي يحوله إلى حقيقة، وفقاً لقاعدة (ابن جني) يقول: المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة"[٦]. لتصبح العلاقة بين ما هو حقيقي وما هو مجازي، ما هو حاضر، وما هو غائب، علاقة متموجة وغير قارة.

الطابع المجازي للأثر يقارب المنحى الاستبدالي عند (دريدا) الذي يحضر فيه الهامش (اللامفكر فيه) كأوجه للغياب، تحتجب وراء تمثلات حسية تستنهض المفاهيم الثاوية في الشيء ذاته وتتجاوز هويته. يقول دريدا في معرض قراءته لكتاب رولان بارت (الغرفة المضيئة) مشيراً إلى فتنة الصورة في تلك الغرفة "هذه الأشياء كلها عليها أن تحسم اختيارها بين الحضور والغياب، بين ألهنا وألهناك، بين ما يتجلى وما يحتجب"[٧]. فالصورة، في رأي دريدا، تتمتع بالحضور- الغياب في الآن ذاته.

يستدعي النسق الخفي؛ مجسات أخرى غير الحاسة البصرية، يكون المجس الذهني في مقدمتها، وبما يدلل على أن الحضور المختلف لا يعني الغياب، فالغياب لا ينساق من خلال ربطه باللاوجود، بمعنى أن يكون الشيء غائباً فهو غير موجود، أنما ينحصر مفهوم الغياب في

(١) المحمداوي، علي عبود: **بقايا اللوغوس- دراسات معاصرة في تفكيك المركزية العقلية الغربية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٥، ص١٦٣-

(٢) جاسم حميد : الواجهات أنساق السلطة، **جريدة الأديب**، جريدة أسبوعية ثقافية عراقية، السنة الأولى، العدد ٢٤ حزيران،٢٠٠٤، ص٥.

(3) Jiseph Nalven & JD Jarvis: **Going Digital: The Practice and Vision of Digital Artists**, 2005, ch1,p2.

(٤) الديوب، سمر: **مجاز العلم- دراسات في أدب الخيال العلمي**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٦، ص١٨٤.

(٥) كمال ابو ديب: **جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص٦٤.

(٦) يوسف وغليسي، **اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨ ص٨٤.

(٧) دريدا، جاك: **الكتابة والاختلاف**، تر: كاظم جهاد، تق: محمد علال سيناصر، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٠، ص٢٢٨.

مجال الإدراك، أي أن يكون الشيء غائباً فهو يغيب في حقل إدراكي معين، وفي مقابل ذلك فهو يحضر في حقل إدراكي آخر "التدقيق في مفهوم الغياب يقود إلى حصره في مجال الإدراك، بمعنى أنه لا وجود في حقل معين موضوع تحت الإدراك. الغياب ليس اللاوجود مطلقاً، بل اللاوجود في حقل إدراكي معين"(١).

٧– الفراغات والفجوات المجازية

سننتقل هنا، وفيما يستلزمه النسق المجازي، إلى مرحلة التفاعل مع منجزات النحت العربي، في عمليات تواصلية تأويلية تسعى لردم الفراغات ومواقع اللاتحديد. فما يحفز القارئ على فعل القراءة، مليء تلك الفراغات المنبثقة من الفجوات في عملية التواصل، والتي تتقدم ببناءات صورية مبسطة، لكنها، في رأي (فرجينيا وولف) "تتسع في ذهن القارئ... وبتقلبات الحوار والتواءاته وبكلاليب الإرجاء. وهنا ينصب نصف انتباهنا على اللحظة الراهنة. والنصف الآخر على المستقبل"(٢).

الفراغ يعني ما لم يُصرّح به، أي المسكوت عنه الذي ينبني في غموض النص، وفي إبهامه، وبياضاته، في أماكن اللاتحديد وغياب الدلالة. يقول الجرجاني "إن ترك الذكر أفصح من الذكر"(٣). فالجرجاني يعني أن المسكوتات هي نصوص توازي، بل تفوق المحكي في محمولاتها الدلالية. الفراغ بحسب (فولفغانغ أيزر Wolf gang Izer ١٩٢٦– ٢٠٠٧) يعني "الإطار اللامتشكل للأجزاء المنظورة"(٤). وبمعنى آخر، فالفراغ يعني الإطلاق وعدم التحديد لعناصر السرد المجازي. أما الفجوة المجازية فمرادفة لهذا المفهوم، إذ تؤكد على البينية والاختلاف، وتعبر عن الدوال غير المفهومة في النص، التي تكتمل بمحاولات التأويل والفهم، والموظفة في خطاب الاختلاف والتعدد. يقول (مدني صالح) "أننا نميل إلى الاختلاف أكثر من ميلنا إلى الاتفاق، وهذا واضح في اللغة المستخدمة"(٥). تسجل الفراغات ومواقع اللاتحديد في النحت العربي، مساحة تقتضي تداولاً للصورة المنزاحة عن واقعها. فتكون الفراغات بصورتها الشكلية، عملية حذف جزء أو أكثر ضمن سياق يترجح فيه الحذف، وقرينة تدلل على المحذوف، كما في (شكل٥).

المبحث الثاني: آليات تمظهر النسق المجازي

١– التشبيه أو المشابهة

التشبيه يعني وجود علاقة شراكة بين شيئين، أو صورتين، أو فكرتين، مع اختلاف بنيتهما الثقافية. إذ لا نعني بالتشبيه هنا التقابل الذي تكون فيه الدلالة الوضعية راجحة على القرينة المانعة، لان "المجاز التشبيهي يشترط إسقاط أداة التشبيه"(٦). ومن هنا كان للتشبيه ميزته التي تدعو إلى استخدام شيء للدلالة على شيء آخر يشابهه على نحوٍ ما. لهذا يعد آلية للمماثلة الحسية أو اللاحسية، الجزئية أو المركبة ويرتبط بكل حالاته بالاستعارة "كثيراً ما تطلق الاستعارة على اسم المشبه به في المشبه فيسمى المشبه به مستعاراً منه والمشبه مستعاراً منه واللفظ مستعاراً"(٧).

٢– المعادل الموضوعي:(*)

يرتبط المعادل الموضوعي بالبعد التعبيري، ويشير إلى النسق الذي يعبر عن انفعال ذات النحات في مقابل شيء أو حدث ما. لان النحت، والفن عموماً، يشترط قدرة خصبة في اجتراح ما هو جديد ومغاير من خلال إضافة وحذف شيء من الواقع، وجعله، رغم عدم أمكانية حصر تعريف وافي له، (شكلاً دالاً) كما يدعي (كلايف بل). أو كما عرفه (جادامير)، يقول أن "العمل الفني يفتح

(١) ناصيف نصار: **الذات والحضور- بحث في مبادئ الوجود ألتأريخي**، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ٢٠١٨، ص٤٥٠-٤٥١.

(2) Woolf, Virginia: **The Common Reader**, First Series, London, 1957, p 174.

(٣) الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ط٣، تعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ١٩٩٢ ص١٧٧.

(٤) ايزر، فولفغانغ، ضمن مجموعة مقالات تحرير سليمان، سوزان روبين وكروسمان، إنجي: **القارئ في النص- مقالات في الجمهور والتأويل**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٧، ص١٣٧.

(٥) مدني صالح: **الثقافة التي نريد**، مجموعة مقالات أعدها محمد فاضل عباس، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٩، ص١٢١- ١٢٢.

(٦) أحمد مطلوب: **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، جزء٣، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٠٨.

(٧) القزويني، جلال الدين: **الإيضاح في علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ص١٣٠.

(*) المعادل الموضوعي Objective Correltive: مصطلح نقدي عُرف مع الشاعر والمسرحي والناقد (توماس اليوت Eliot Stearns Thomas ١٨٨٨- ١٩٦٥) الأمريكي الانكليزي الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٤٨. للمزيد عن المصطلح يراجع: فوزية علي زوباري: المعادل الموضوعي في مدائح أبي تمام الطائي، **مجلة مجمع اللغة العربية**، مجلد٨٧، جزء٢، دمشق، ب ت.

عالمه الخاص. والشيء لا يكون شيئاً إلا هناك حيث ينتفي انتماءه إلى بنية عالمه، لان العالم، الذي كان ينتمي أليه قد انهار"[1]. أي أن النحات يخلق معادلات موضوعية بواسطة بناءات متخيلة، لا تخضع لمنطق المعرفة المسبقة بشكل كلي، لا تحتذي بمعجمية ما، أنما تتبع حدساً داخلياً وحساسية عاطفية تمد جسوراً لإشهار خطابات تتوالد عبر التأويل. إن المعادل الموضوعي يربط الذات بالموضوع عبر تكثيف للأزمنة والأمكنة والأشياء والمواقف والأحداث.

٣- الانزياح أو الإزاحة

الإزاحة هي تحريك للثوابت وخرق لسننها بتعبير (تودوروف)، كعملية تلي اختراق طبقات الثقافة والذاكرة، وتسبق المجاوزة والتجديد، بمعنى أن الإزاحة تفارق بين الدال والمدلول عبر لحظتين، لحظة المنافرة ولحظة إعادة التركيب[*]. وهذا تماماً ما ذهب أليه الفرنسي (جان كوهن Jean Cohen ١٩١٩- ١٩٩٤) في إن للانزياح شوطين، سالب، وموجب "شوطها الأول سالب ويتجلى في خرق منهجي للقانون.. ومرحلة موجبة.. ليعيد بناءه على مستوى أعلى"[2]. كما أن الإزاحة لا تكتسب هويتها في العمل النحتي إلا من خلال السياق، فالسياق حاضنة الخطاب، به ومن خلاله تحصل إزاحة الأشياء من دلالتها ووظائفيتها المتعاقد عليها. فالانزياح هو نفي المعنى عبر الجواز إلى وظائف غير معتادة. هكذا تفعل (ريم القاضي)، مثلاً، حين تحيل البومات الصور إلى مباني لسكن اللاجئين عبر إزاحة لصفحات الألبوم ونوافذها (شكل٦)، أنها تعكس مجازات البصر والتذكر التي طالما تحاول ريم إظهارها بأشياء تزيحها من استعمالاتها المتعارفة بعوامل بصرية، لتغيير الإدراك البصري للصورة المجازية الخاصة بمسائل الهجرة واللاجئين[*].

٤- التوسع في الدلالة

وهي احد مظاهر التطور الدلالي كإستراتيجية تقوم على أساس التفاعل وتعميم الدلالة الخاصة وانتقالها من شيء إلى شيء آخر، أو من التخصيص إلى التعميم. يحدث هذا حينما تفقد الدلالة خصوصيتها فتصبح دالة على أكثر من شيء، أو تجد لها دوال أخرى (مرادفات) تدل عليها، عبر التكرار وتغير الإدراك، بمعنى إدراك الأشياء لا بحقائقها المعقولة التي نؤمن بها كوجود مادي في الواقع الخارجي فحسب، أنما بانعكاساتها الذاتية أو انعكاس الذات عليها. فالوجود للشيء واحد لكن إدراكنا له يختلف بحسب تعدد الرؤية. التعبير الصوفي الشهير (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)، يمكن أن نستخلص منه معنيين: الأول أن الأفكار والمعاني هي من السعة لا يمكن أن تحتملها أي دوال أو مركبات صورية، أما الثاني فهو الإيجاز الذي تنفتح معه الدلالة.

تعمل إستراتيجية التوسع في الدلالة والتوليد الخطابي على وفق نسق مجازي يضع المتلقين في حالة تأمل وحوار من خلال عمليات القراءة المتعددة وفاعلية نشاط المتلقي بحسب تعدد الزوايا المشهدية بانفتاح العرض البصري، والمغايرة في آليات التفضيل والتمظهر، وتقديم الهامشي الذي يلاشي المعنى المركزي.

لقد طرح (أوغدن ورتشاردز) في كتابهما (معنى المعنى) سؤالاً يرتبط بهذا المفهوم يقولان: "كيف تعبر العلامة من سياق إلى آخر"[3]. إن المجاز وسيلة غنية تتيح استثمار الإيحاء بالترميز، عبر الاستعارات البصرية، وما توحيه من دلالات في تساؤلاتها عبر انتقال العلامة من سياق لآخر، وهو عبور وجواز بها من دلالة ظاهرة إلى دلالة مضمرة. هذا ما أكده (هيدجر) حين يقول: "لا يتعلق الأمر بإعادة التعبير عن الموجود المفرد الحاضر في كل مرة، وإنما على العكس من ذلك، بالتعبير عن الجوهر العام للأشياء"[4].

---

(١) جادامير، هانز جيورج عن مقدمته لكتاب هيدجر، مارتن: **أصل العمل الفني**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠١، ص١٨.

(*) للاستزادة حول مفهوم الانزياح Deviation في النحت يراجع كتابنا: ميثاق سعيد: **آليات اللعب الحر بالمادة في النحت المعاصر**، دار صفحات، سوريا، ٢٠١٦، ص١٠٨- ١٢٠.

(٢) كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، تر: الولي، محمد والعمري، محمد، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦، ص٥٠.

(*) للاستزادة في طروحات (ريم القاضي) يراجع الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=zwfsKA4aRTM

(٣) أوغدن ورتشاردز: **معنى المعنى- دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية**، تر: كيان أحمد حازم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ب ت، ص٣٠٩.

(4) M.Heidegger,**Chemins qui ne menent nulle part**,trd,Wbrokveir,Ed,Gallimard,1950,P

٥- التوازي والمجاورة

يعنى التوازي بالعناصر البؤرية التي ينبني على وفقها الخطاب، وينتظم ببناءات نسقية مبتكرة تتمحور حول الحضور والغياب، وخلق نوع من التكافؤ الوهمي أو المتوهم عبر عنصر المجاورة أو التكرار كوسيلة من وسائله، أو ما يدعوه (صموئيل ليفن) بـ "شعرية الازدواج"[(١)]. إلى جانب (شعرية الانزياح) عند (كوهن). فالتوازي تكرار ناقص أو غير متماثل، لذا تدعوه (بشرى صالح) أنه "تكرير بنية معينة تملأ بعناصر مختلفة"[(٢)]. أي أنه تكرار غير كامل أو غير متطابق تماماً مع الواقع الخارجي، لكنه يشاكله على نحوٍ ما، أنه ازدواج صوري، أو تماثل بنياني ناقص.

يكون التوازي في التركيب والدلالة. فالتكرار المتوازي في الصورة يولد توازياً دلالياً يفَّعل فعل التكثيف للمعنى الغائب، إذ يصبح ذلك المعنى مردداً فيأخذ وظيفة تأكيدية كمحمول مشترك بين البنيات الحاملة له. هذه البنيات موازية بالعدد أو النوع، فيتم تكرار عنصر ما، شيء ما، ثيمة معينة. أو يتم تكرار أسلوب/ صياغة/ علاقات وأنساق معينة[(٣)]. قد يكون التكرار الموازي بقرينة أو بدون قرينة، فإذا كان بدون قرينة، فيراد به وضعه الذي هو فيه، أي نسقه الظاهري، أما أذا كان بقرينة، فيراد به وضعاً مجازياً يتعدى دلالته الظاهرة إلى دلالة مضمرة.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:-

١- تمدنا نتاجات النحت العربي المعاصر بحقائق مجازية، لا تقرر نظريات يقينية ثابتة وقارة، أنما تلجا للتشبيه والترميز والتخييل، فتكشف عمق الذات وحدسها داخل عالمها الخاص.

٢- يعد السياق عتبة الولوج للكتلة الدلالية ألأولى (المعنى) الدالة على الكتلة الدلالية الثانية (معنى المعنى) المحمولة على الأولى، والمتعدية عنها بواسطة القرينة.

٣- يتحقق التواصل بين النص والقارئ عبر ملء الفراغات والفجوات التي تمثل محور التمفصل بين نسقي الإظهار والإخفاء، أو الحضور والغياب.

٤- ينبني نسق المجاز في لحظة نفي للمعنى، وفي إطار علاقة لاعبة تتيح توسيع الدلالة التي تتعدى المعنى الصوري، قصداً للإزاحة وإعادة أنتاج الدلالة الثانية التي تعلم عن شيء ما يقع في حدود المعنى الثاني.

٥- لا يتحقق النسق المجازي إلا بمجموعة إزاحات للبنى النسقية السابقة والانتقال بها من طابعها البسيط والمألوف إلى طابع مغاير ومعقد.

٦- تنحرف بعض الأنساق عن المنحى القصدي، نحو اللعب على مركبات سطحية متوالدة بفعل التشظي. فيكون تغيير الإدراك التقني ذاته نسقاً إيحائياً لما هو غير معلن.

٧- تختلف مستويات الحضور والغياب تبعاً لنمط النسق ذاته. فاللعب المنتظم للاختلافات، بين ما هو أصل غائب، وما هو اثر حاضر يتأرجح بين الأفقي والعمودي.

٨- يقوض النحت العربي المعاصر المفاهيم والأساليب والقوانين السابقة، ويعيد أنتاجها بصورة جديدة تكسر أفق التوقع.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث الأعمال النحتية في الوطن العربي، وهي من السعة ما يتعذر معها حصره في البحث الحالي. وقد أفاد الباحث بالاطلاع على ما منشور منها في صفحات الانترنت الرسمية للنحاتين وبما يغطي هدف البحث.

عينة البحث: تم اختيار نماذج العينة قصديا وبلغ عددها خمسة أعمال نحتية لخمس فنانين عرب هم (جمال كُكان/ الجزائر، هناء مال الله/ العراق، منى حاطوم/ فلسطين، معتز نصر/ مصر، منير فاطمي/ المغرب). وقد تم اختيارها وفقاً لمسوغات أهمها:-

١- تعود النماذج إلى نحاتين معاصرين لهم أهمية وحضور في الوسط الفني.

٢- تنوع النماذج وفقاً لتنوع أشتغالات النسق المجازي.

٣- تغطية النماذج لحدود البحث الزمانية والمكانية، وبما يحقق هدف البحث.

(١) ليفن، صموئيل: **البنيات اللسانية في الشعر**، تر: الولي، محمد والتوزاني، خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص٣٧.

(٢) بشرى موسى صالح: **المفكرة النقدية**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨، ص٥٤.

(٣) مجموعة باحثين أعداد وتقديم العوادي، سعيد: **البلاغة الثائرة- خطاب الربيع العربي**، دار شهريار، البصرة، ٢٠١٧، ص١٢٣.

أدوات البحث ومنهجه: اعتمد الباحث المؤشرات المستخلصة من الإطار النظري، فضلاً عن أدواة المنهج الوصفي الملائمة للظاهرة الفنية من قبيل الملاحظة والوصف والفهم وصولاً إلى النتائج. وسيكون التحليل وفقاً للمنهج الوصفي.

تحليل نماذج عينة البحث

أنموذج (١)

NOUS، جمال كُكان، ٢٠٠٩، مكعب من الخرسانة، ٧٠× ٧٠ ×٧٠ سم

http://nadour.org/ar/collection/nous/

صنع الفنان الجزائري (جمال كُكان) مكعب من الخرسانة بلون محايد (رصاصي)، مقسوم عمودياً إلى نصفين بواسطة شق بدى غير منتظم وبوضع طبيعي مماثل للواقع كما لو أنه قد أحدثته الظروف الخارجية. نقش في منتصف واجهة المكعب كلمة (NOUS) بحروف لاتينية غائرة.

يستعير كُكان صورة الأشياء المهمشة في واقعه المعاش والمكثفة في الحياة المعاصرة، فيقدم شكلاً صورياً يحاكي الواقع بدرجة عالية من الدقة والإتقان. ترتبط تلك الصور التي يستثمرها ارتباطاً وثيقاً بالثقافة الاستهلاكية والتحولات الفنية التي عنيت باستقدام الهامشي ووضعه في مركز النص البصري مواجهاً للمتلقي. وخلافاً لما هو معتاد ومتعاقد عليه لوضع الخرسانات والتشققات التي تحصل فيها فأن لخرسانة جمال كُكان خصوصية نابعة من شحنها بطاقة أشارية من خلال تضمينها كلمة (NOUS) التي تعني بالعربية (نحن). فهو في فعله هذا يبطل التطابق بين المرئي والمكتوب، أو بين الصورة وبين المعنى المتعاقد عليه والتي تدل عليه لا على غيره. الصورة في هذا السياق تصبح أداة هامة للتواصل شريطة مزجها بالنص المكتوب لتغدو صورة مجازية متعدية لأصلها القار والثابت.

إن تجربة كُكان هي محاولة لإعادة أنتاج فكرة تقويض الواقع التي مثلها البلجيكي (رينيه ماغريت) خير تمثيل في عمله (هذا ليس غليوناً ١٩٢٨). تلك الرؤيا التي ناقشها (فوكو) وخصص لها كتيباً بنفس العنوان عام (١٩٧٣) كاشفاً زيف الصورة وهي تمارس خداعاً وتمويهاً للحقيقة بخلخلة العلاقة بين الأشياء وما تمثله. إن العلاقة التمفصلية بين دال المكعب الخرساني وكلمة (نحن) في منحوتة كُكان، وفي السياق الذي وضعت فيه، هي علاقة هشة وواهمة، لأنها علاقة متعدية للنسق الظاهري. هذا تماماً ما تحاول العبارة المكتوبة تمريره بشكل واضح حين تعلن أن الخرسانة ليست بخرسانة ولا الشق المحدث فيها هو ما تعارفنا عليه وتعاقدنا في الواقع الخارجي. فالقرينة المانعة للمطابقة بين دال النص ومدلوله والتي تصرفه عن معناه الحقيقي، هي قرينة حسية وليست ذهنية، أي أنها قرينة تقع في السياق العلامي المضمن في ظاهر النص كعبارة مكتوبة، ولولا ذلك التضمين لأصبح النص نصاً واقعياً ليس إلا. إن التقويض الذي يضطلع به الأنموذج يكمن في العلاقة (الديالكتيكية) بين المرئي والمكتوب، لأنها علاقة اختلاف لا علاقة تطابق.

في السياق ذاته فأن الهش يشير هنا إلى العلاقة الحقيقية التي تصبح في مرتبة أدنى، أما العبارة التي يستثمرها النحات مجازاً، ليست عبارة هشة أو عابرة، أنما هي علامة في أعلى مستويات الترميز والتدليل، وبما يتطلب فيها تأويلاً لكشف الفارق بين ما هو حقيقي وبين ما يستقدمه فعل المجاز، إذ يربط بينهما قرينة على القارئ استحضارها. أنها علاقة احتمالية قابلة للشك، بل هي علاقة شك حتماً، لأنها علاقة غامضة، أو علاقة تورية غير مقصودة، أو مقصودة من قبل النحات، في سبيل إفساح المجال للتأول.

إن كُكان من خلال ذلك التمفصل المزدوج يعبر عن مسائل الهوية والاختلاف، وعن الحميمية الاجتماعية واللحمة المجتمعية التي تفقد قيمتها اثر الحروب والصراعات، وهو يعبر عنها بطبيعة الكتلة الواحدة الصلدة المنشطرة أو المنقسمة قسراً. إذ يصف الصدمة المفاجئة للكتلة التي تشطرها، رغم صلابتها، إلى نصفين. أنه تعبير مجازي بدلالة القرينة اللغوية المانعة من المعنى الحقيقي، إلى المعنى

المضمر الذي يراد به الأمة العربية أو الدولة الواحدة أو العائلة أو حتى الفرد الذي يعيش صراع التناقضات، وبمعنى آخر فهو يشير إلى (نحن) الذين نعيش الانقسام في مقابل الآخر الذي يتمسك بذريعة التعالي، فيكون سبباً لذلك الانقسام والتشتت، ويصبح فيما بعد جزءاً لا يتجزأ من الغياب.

أنموذج (٢)

برزخ (العقبة)، هناء مال الله، ٢٠١٤، سلالم عتيقة+ خشب محروق+ أضواء نيون+ صوت

http://hanaa-malallah.com/works/object%20art/barzakhobstacle.html

سلم من النوع الخشبي عمودي مائل قليلاً يستند إلى قاعدة مستطيلة الشكل من ألواح الخشب وهي محروقة ومتفحمة، شُد السلم إلى الأعلى وعلق في السقف بواسطة أسلاك حديدية، ثبت على جانبه الأيمن أجزاء من سياج خشبي ظهر بشكل مهشم من الوسط وغير مكتمل، استعاضت الفنانة بنيونات ذات ضوء اخضر بديلاً عن الدرجات الأربع المفقودة في المنتصف. وقد عاكست في الاتجاه بين الدرجات الخمس العليا فهي باتجاه النزول، والدرجات الخمس الأخرى في الأسفل التي بدت باتجاه الصعود.

تنبثق فكرة عمل العراقية (هناء مال الله) من البيئة المحيطة، برؤية تدمج معها وسائط متعددة وهي وسائط جديدة غير متعارفة في الاشتغالات النحتية. إذ توظف تركات الوسط البيئي والثقافي والسياسي الذي تنتمي أليه وما يوحيه ذلك الوسط من تحولات فكرية ومفاهيمية جراء الآثار المادية والروحية التي تتركها متغيرات الحروب الممتالية. يتم تفضيل صورة من الصور المتكاثرة في ذلك المشهد التي تنطق بالموت والعنف والقهر اليومي فيتم توظيفها كرموز لها دلالات للحياة والإنسان وذلك بإحداث إزاحات كبيرة للتحول من الصورة/ الحدث، إلى الصورة/ النص، وتالياً يكون النص هو الحدث الذي تنغمس فيه الذات الفاعلة عبر مخرجات لأشياء تأخذ توصيفات مهمشة يتم زرعها في مفاهيم جديدة. تصبح العلاقات هنا أنساقاً ذهنية تشترط مخيلة قابلة لإعادة موقعة الأشياء في أماكن جديدة، وتنظيمها وفقاً لبناءات تقنية (كولاجية) تعيد فهمنا وإدراكنا لها. كما أن التوازن بين نسق البنية ومحمولاتها لا يفهم هنا إلا بوجود الاختلال كمعيار في مقابل التوازن. فالاختلال يفارق بين البنية ودلالتها الأصلية.

لا يشكل الأثر الحضور ذاته كمشابهة أو تماثل، أنما هو ظل للحضور الذي يؤكد غياب الشيء عن موقعه وإحلال صورته، لأن الأثر في احد معانيه ((إحلال الصورة المطبوعة من جانب المؤثر في المتأثر))[1]. فالسلم في هذا السياق لا يمثل الحادثة ذاتها، وبالتالي لا يدلل عليها إلا بصفته أثرا من أثارها، يرتسم في دلالته المكانية المطبوعة في ذهن النحاتة وذاكرتها. إذ يعد أثراً تتعدد فيه وبه الدلالات ويساعده في توليدها بشكل متنامي بفعل عمليات الإنتاج والتفاعل والتجريب الذي يتطلب تلاعباً بالتصنيفات المتعاقد عليها اجتماعياً وثقافياً.

إذا ما تعالقت الصورة الأولى (الواقع) مع الصورة الثانية، أي البناءات المركبة لإنتاج العمل الفني، أو نصه المنتج الذي هو في منتهى الغنى الدلالي، فأن الرسالة المبثوثة لا يمكن قراءتها دون المرور بعتبة النص (العنوان/ برزخ). ففي تعالق المعنى الصوري مع المعنى اللغوي تتجلى القرينة المانعة التي تكشف عن تمفصل مصادرها الدلالية المتمثلة في الدلالة اللغوية للعنوان، والدلالة الصورية للسلم.

(١) مراد وهبة: **المعجم الفلسفي**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢١.

فالأولى ترتبط بالثقافة الدينية التي تصيغ أنظمتها الدلالية من المظاهر الروحية تعالقاً مع النصوص السماوية. فالبرزخ هو الحد الفاصل بين شيئين أو مرحلتين أو ظاهرتين (بينهما برزخ لا يلتقيان)، ثم تستقي هناء اسم العمل وبعده المفاهيمي والنسقي من التأسيس النظري لأستاذها (شاكر حسن ال سعيد) حين يؤكد ذلك بالقول ((يدخل العمل برزخه (الممر المؤدي إلى المقر) بمجرد خروج الأثر في البيئة من تلقائيته))[1]. أي أن الانتقال بالأثر من تلقائيته في الواقع إلى قصديته داخل النص الجمالي، يعني أنتقال أو عبور من الحقيقة الحسية للأثر، إلى الحقيقة غير الحسية، حتى يصبح منطقة فاصلة بين المحسوس واللامحسوس، وفي الثانية تتمثل الدلالة الصورية المبنية بالخبرة المباشرة عبر نسق مجازي يتخذ من الأثر الوجودي ذاته جسداً تتحقق فيه روح العمل وكينونته.

ثمة اختلاف في الخطاب بين داخل النص وخارجه عبر تمفصلات الأنساق المتعددة في سياقاتها الثقافية وهي تنسج غوايتها لتمارس متاهات الإرجاء في المعنى، فالغياب هنا ينحصر في مجال الإدراك الذي يحيل الغياب ذاته إلى حضور ذاتي لا حضور واقعي عبر لعبة الخفاء والتجلي.إن التمظر الجدلي في الاختلاف يفتح خطاب البنية خارج حدودها النسقية المغلقة، ويحيلها إلى نسق حي ينفتح على بيئته الثقافية دونما ترجيح لدرجة حضور الآخر في الذات حفاظاً على استلاب الهوية، محدثاً أثراً مستقبلياً لا أثراً شكلياً فحسب. وهذا ما يقارب منظور (رولان بارت) حين يقول ((إن العمل الفني ليس ثقافياً بشكله فقط، ولكن بفضل الأثر الذي يحدثه في المستقبل أيضاً))[2]. أي أن انفتاحاً خطابياً يؤدي إلى إعادة الفهم ثم إعادة القراءة للنص وفقاً لمفهوم الأثر الذي تندمج فيه الأبعاد لتأخذ نسقاً (اركيولوجياً) تتعدد فيه الطبقات الخطابية.

أنموذج (٣)

بقايا كرسي، منى حاطوم، ٢٠١٦، خشب محروق+ سلك دجاج+ مشبك حديدي

http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/RemainsOfTheDay

تأثث الفنانة الفلسطينية (منى حاطوم) فضاء العرض بمجموعة من الأثاث المنزلي. إذ قامت بتجهيز ستة كراسي وطاولة كبيرة وطاولة صغيرة ولعبة أطفال (سيارة) وأداة مطبخ لصنع الطعام، ولفت عليها أسلاك دجاج ومشبك حديدي، ثم أشعلت النيران فيها قصداً حتى تفحم الخشب وأصبح هشيماً. وقد حافظ المشبك الحديدي على الشكل الأساسي لكل جزء من الأجزاء التي احترقت بالكامل.

في سياق ذلك يرتسم التجريب وفقاً لهدف يتعالق مع إعادة أنتاج الواقع وتغيير الإدراك به، وهو تغيير ينتقل من الانبهار بالشكل الجمالي، إلى العلاقات المثيرة والصادمة، والتمفصلات والآثار التي تمنح المشهدية حياة بالحاضر واللحظة الآنية، فينبثق النص البصري فيها مولوداً جديداً يتأبى عن التشبث بالهوية الشيئية كلون من الإفصاح عن عدم الانتماء للأشياء ذاتها، إذ تصبح الظاهرة الآن؛ المشعور بها باللحظة، هي الهوية التي تعيد للغياب حضوره لان الانشغال يكون خارج زمان ومكان سرد الوقائع، ينفعل في زمكانية لاسردية، ذلك الانشغال يأخذ مساراً تجريبياً لا يقينياً، الأشياء فيه منوجدة كوقائع متخيلة لا تحاكي البصر بل البصيرة.

يتمظهر الأثر بإحساس خشن، يبدو أنه ينبعث من داخل مناخات تنذر على الدوام بموجات من الهلع والموت. إن ذلك التمظهر ينعقد وفقاً لمخرجات منزاحة عن واقعها الحقيقي الموسوم بالحدث الخارجي لعمليات الحرق المعنوي الذي يُمارَس ضد الكرسي ذاته كعلامة دالة على السلطة، أو العكس، أي السلطة وممارساتها في

(١) ال سعيد، شاكر حسن: **إنا النقطة فوق فاء الحرف- دراسات ونصوص في الفن والإنسانية**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٦٨، ص٣٦.

(٢) جوف، فانسيان: **الأدب عند رولان بارت**، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٤، ص٢٥.

الأرض المحروقة بما عليها. إن الاستراتيجية الخطابية في الأنموذج تستدعي حواس غير بصرية رغم أنها تبدأ بالبصر كحاسة لأدراك ظاهر النص الذي لا مناص من عده، أي الظاهر، عتبة أولى للولوج إلى الفضاء النسقي، ما يخلق وعياً انشطارياً في الحدود بين الواقعي والتخييلي، أو بين الوعي واللاوعي، فالعلاقة في هذا السياق احتمالية، لا يقينية وليدة الذات المتخيلة، تقع بعيداً عن التزامات التكرار والاجترار وبما يكفل بعدها عن الوقوع في شباك الآخر.

وإزاء الخطاب فثمة تراجعاً فيه للجمالي في مقابل تقصي جوانب اللامفكر فيه والمهمش. فهو خطاب يرتسم بمقارباته الإنسانية، ذات التساؤلات الوجودية والروحية، بابعادها الاجتماعية والسياسية. إن سوءاً للفهم تحققه تلك العلاقة الاحتمالية بسبب الفراغ والفجوة الناتجة من الاختلاف بين الدلالتين. وتغييراً للإدراك وفقاً للسياق الحاضن لهما، أي أن ثمة تركيباً يفرض نفسه سياقاً نصياً غير متطابق الدلالة مع السياق المرجعي. أو فضاءً للعلاقات والتمفصلات ينبني فيها النص خطابياً (إبلاغياً)، لا جمالياً (بلاغياً). تحتشد مفاهيمه الثاوية لتستنهض العلاقة الرجراجة بين الحضور والغياب، وبالتالي تعلن عن تغيير في الإدراك تستلزمه دلالة الحاضر في الغائب والغائب في الحاضر، ما نعده تماماً، لعباً منتظماً للاختلافات بين الأصل والأثر، فبنية النص تتمركز في البين بين، على الحدود بين الظاهر والمضمر.

إن الإثارة المشهدية تأتي بهدف توجيه الأنظار إلى قضية الأمن الأسري واثر الحروب على الأمن الأسري داخل المنازل الآمنة التي احدث الضرر فيها وتحولت إلى أثار مظلمة وكارثية، كما تلفت الانتباه إلى عدم حضور الكائن الإنساني داخل العرض البصري الذي تقترحه، إشارةً إلى تحول المشهد العام إلى مشهد خالٍ من الحياة. في مقابل ذلك فأن المشهد النحتي تحول من العلاقات الجمالية لعناصر البنية إلى مضمرات نسقية لخطاب نسقي مضمر.

أنموذج (٤)

مأوى، معتز نصر، ٢٠١٩، خشب+ حبل+ المنيوم

https://www.galleriacontinua.com/artists/moataz-nasr-51

يستثمر النحات المصري (معتز نصر) أسلوب التركيب لبناء عمله النحتي، فيجمع أثنان وثلاثون مجذافاً خشبياً من النوع المستخدم في قوارب السباق وبألوان خشب بتدرجات مختلفة، ليقيم منها بناءً يماثل الخيمة في عرض ممسرح. وهو أسلوب يتيح استخدام بدائل مادية لا حصر لها كخامات جديدة وغير متعارفة بدلاً عن المواد التقليدية. مواد صناعية استهلاكية، أخشاب ومعادن لها قابلياتها وإمكاناتها التقنية في الأداء، فتعد عند ذلك ملائمة لفكرة العمل، وغالباً ما تكون تلك التقنيات سهلة التنفيذ في تركيب المواد بالطرق المتاحة، فضلاً عن إنها تختزن في مكنوناتها طاقة تعبيرية واشارية للعب على تخوم الخيال والتخييل، كونها مواد انتزعت من واقعها ووظائفها الاستعمالية عبر الإزاحة، ووضعت في عالم مفترض لها.

تتجلى القصدية في تفضيل التركيبات المغايرة لما هو في أصل الواقع، عبر بناءات حرة تكتسب أشكالاً غير متعارف عليها سابقاً، سعياً للانفتاح على خصائص دلالية مختلفة، دون إعارة الانتباه إلى قيمة جمالية حسية، إلا بحدود ما تؤديه المحسوسات من وظيفة لتغيير مسار الافتراضات الذهنية من وضع المخططات المتأسسة على نظم مغلقة لها معنى محدد مطابق وأحادي وكامن في أصل العلاقات

داخل البنية، إلى بناءات منفتحة على التعدد الدلالي، تحيل المعنى متخارجاً عن أصل البنية. فالتركيب المجازي ينتقل بالبنية من مبناها الظاهري، إلى البعد الفكري الثقافي. تبعاً لذلك فان النسق في هذا العمل يتخذ استراتيجية لبناء مجازي عبر انزياحات تفترض ابدالات من نوع ما لا ترتبط بتمثلات حسية، أنما وظيفية لها تصورات مجردة بأبعاد كلية غير متعاقد عليها.

إن نصر ينتقي مواده بتفضيل من الواقع المعاش واليومي، وينتزع الحدث من مفاهيم ثاوية ومكبوتة، لتأخذ في تركيبها صيرورة جديدة ونسق مغاير ذات أبعاد كلية، إذ ينحت عمله كما تُنحت اللغة، بانتزاع الحروف من كلمتين، وتركيبها في كلمة جديدة، لتبث معنىً آخر غير ما كانت الكلمتين تبثه، فيكسر من خلال ذلك أفق التوقع عند المتلقي، ليعيد إنتاج موضوعات سردية سابقة، بصيغ ترميزية، مع الاستعانة بصور الذاكرة والتخييل الحر، لتأخذ منحاً تاريخانياً. ثم يبني وبإرادة قصدية علاقات منظمة بين تلك الصور، تحتفظ بمتغيرات التركيب بقوة النشاط الذهني الذي يضفي قيمة تتجاوز المنطق الواقعي، وتتوافق مع نسقها المجازي التخييلي.

وبإزاء الخطاب الذي يتضمنه الأنموذج الحالي فهو خطاب (ميتاسردي) يُبَث بانقطاع نقدي مشاكس مع النظم السابقة، بتحول جذري نحو قواعد نسقية تؤسس لانفتاح العلاقة باتجاه بنى غير معلنة، أو أنها لا تتمثل ببنية شكلية متجسدة في البناء الظاهري للعمل النحتي، أو علاقاته المحققة لنسق البنية، أنما في خطاب ونسق مضمر وغير معلن، يراد كشفه عبر عمليات القراءة والتلقي. إن النص هنا يتطلب مشاركة المتلقي في إنتاج المعنى، ليفرض التأويل نفسه أداةً لقراءة خطابه، عبر صرف النسق الجمالي الظاهر إلى المحمولات الدلالية، وإمكانات النص المعنوية. وليس رهان التأويل هنا أثبات مدلول نهائي للنص، أنما الانتقال من الدلالة المقصودة من قبل المنتج (النحات) كدلالة أصلية وأحادية، إلى سيرورة علامية تنتهي بتفضيل دلالة محتملة في سياق ما، لعلها لا تتخارج عن فكرة الهجرة بدلالة المجذاف وبقرينة السياق الذي ركب فيه كمأوى يلاذ به.

أنموذج (٠٥)

الأرشيف اللاسلكي، منير الفاطمي، ٢٠١٩، هيكل حديدي+ كابل هوائي + رابط بلاستيكي

http://www.mounirfatmi.com/works-494.html

يهتم الفنان المغربي (منير الفاطمي) بتحول الأشياء نحو معاني مختلفة بأجراء تغيير بسيط في سياقات وجودها. هذا السياق الجديد الذي يتموضع فيه الشيء يعقد المعنى في حين تتبسط الصورة في سياقات العرض المرئي. فالنص لا يعتمد نسق جمالي كما عهدناه في مسلكيات الفن، أنما يتراجع الجمالي في مقابل وظائفية تعيد أنتاج الشيء ذاته.

يكسر النحات منير الفاطمي أفق التوقع، إذ هو يُخضع الشيء إلى انزياحات تزعزع ثوابتها وتحيلها إلى نسخة (سيمولاكر) عبر اللعب على متغايرات بنائية وعلاقات شكلية غير مألوفة في الحقل النحتي تفضيلاً وتركيباً، تساق إلى التجريب بفعل مخيلة تخصصية ومجسات حسية شديدة التدريب تستند إلى (ذاكرة ثقافية) لا ذاكرة بيولوجية، لان الذاكرة الثقافية لا تعتني بمكتنزات تماثلية لصور الواقع الحسي بقدر ما تؤكد البعد الخارجي للثقافة الجمعية عبر التأريخ والتي يعاد أنتاجها في العمل النحتي، أي أنها تذهب ابعد من المحسوسات المادية باتجاه المخيال الذي يصيغ هوية الجماعة.

إن المجاز والمغايرة في الأنموذج الحالي تكشف عن أهميتها في أنها تنشأ بطريقة لا تخضع لمنطق يقيني، أنما بطريقة اكتشافيه مرنة، من خلال البحث الدائم عن خلخلة تعيد النظر بعلاقتنا مع محددات المحيط وإعادة أنتاج صوره بطريقة لا تراعي ضرورة التطابق مع ما تمثله، وتجعل مواقع التحديد هشة قابلة لجمع المتناقضات، وزجها في صورة

لاعبة. فثمة ممانعة للمطابقة مع الواقع تفرضها القرينة السياقية كدلالة على الإبهام مقارنةً مع الواقع.

هذا يعني أن ما يثيره النص ليس العلاقات بعناصر التشكيل المتعارفة داخل العمل النحتي، أنما اللعب على مواد غير معتادة في فضاء ما، وما تعقده من ميثاق مع الفكرة المعهودة لبث خطابها المقصود والمرصود في عملية التواصل. فلم تعد الأداة المستخدمة هي الأداة كما نعهدها في الواقع الخارجي، لكنها تصبح مجالاً للتأمل الذهني من قبل المتلقي، أحجية يتم فك شيفراتها بجهد القارئ. أما الجمالية فتتراجع في سبيل إتاحة المجال للوظائفية التي يضطلع بها نسق المجاز. إن الفاطمي لا يضع في سلم أولوياته المهارة الحرفية، إذ هي لا تحتل مكانة بارزة في تفضيل الأشياء وتركيبها، بقدر ما تعول على تحقيق توافقات وعلاقات في صورة جديدة ومغايرة. هذا التركيب يتطلب مخيلة خصبة تجترح مخططاتها بفعل المشاكسة لا النسخ الآلي للواقع الخارجي. والمغايرة هنا لا تستغني عن مكتنزات الذاكرة تماماً، بل على العكس هي تستقي منها ما يمكن أن يعد أفكاراً محتملة التحقق في البناءات اللاحقة.

إن العلاقة التي تمتد بين الصورة المتحققة في العمل النحتي والصورة الأصل في الواقع الحقيقي أو الواقع المتصور هي علاقة شك واحتمال تتأرجح بين الطرفين (الواقع والمتخيل) فهي لا تقرر حقيقة خارجية ثابتة، بل تقوض تلك الحقيقة والوعي المسبق بها، ولا تجعل التكرار لها تكراراً صورياً آلياً، لتسلك طريق المهاجنة والتمفصل. إن العمل قائم على علاقة حوار جدلي بين ذكاء النحات وقدراته في التجريب والبحث عن واقع مركب يعتمد على اكتشاف طرق جديدة في التعامل مع مجموعة من المتناقضات وطريقة الجمع بينها. ويكشف من خلال تجاوز الواقع عن العناصر والقيم الجمالية المتخفية خلف ركام تلك المواد المهملة من اجل إزاحتها عن وظائفها الأولى بحوار جاد بينها وبين الفكر، وبالتالي تتحول إلى مادة جمالية تعكس دلالات متعددة من خلال تلون الدوال في حركة مستمرة تفضي إلى تشتت المعنى.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها: تمخض البحث عن مجموعة من النتائج وهي كما يأتي:-

١- أظهر البحث تحولاً من النسق المغلق إلى النسق المفتوح الذي لا يتقيد بمعجمية ما ويتمتع بمرونة وطلاقة نحو الانتقال من المعاني المحددة إلى المحمولات الدلالية دون تغييب للجمالي بصورة كلية، أنما يتعاضد الجمالي لرفد النسق بمكامنه المضمرة، كما في جميع النماذج.

٢- للسياق مركزية في منح الخطاب الجمالي دلالته القصدية، من خلال إستراتيجية تحيله من المباشرة إلى اللامباشرة. تلك الإستراتيجية تنتقل بالنص الجمالي من الفهم دون استدلالات ذهنية، إلى مرحلة أخرى تستدعي عمليات ذهنية ومعرفة ثقافية لدى المرسل أليه يتجاوز فيها الشكل الظاهري وصولاً إلى قصد المنتج أو نسقه المضمر، كما في جميع النماذج.

٣- عبر المستلزمات المجازية استدعى النحات العربي المعاصر سياقات قبلية متعددة كحواضن نسقية عبر مخرجات بنائية متغايرة: سياق الموروث الحضاري (أنموذج٤)، سياق تأريخي للحدث (أنموذج٢، ٣)، سياق مأساوي للحروب (أنموذج١، ٣). وسياق تقانوي (أنموذج٥)، شكلت بمجملها مهاداً لنشأة النسق الجمالي.

٤- برزت في البحث إشكالية الهوية كنسق مجازي مضمر، هيمن كسلطة تموضعت في سياق ذي دلالة سياسية وثقافية، مررت من خلال انساق جمالية ظاهرة، عبر مسارات تشتتها وحراكها بصورة متموجة في الميل لما هو داخل حدودها، وبضواغط السياقين المحلي والعالمي، كما في النماذج (١، ٢، ٤).

٥- يتحفز المجاز بمستلزماته وبالمضمرات الدلالية الكامنة خلف الخطاب الجمالي، الذي يتجلى كلعبة يبثها النحات لغايات غير معلنة، يراد كشفها كفعل تواصلي. وتعترف النماذج النحتية بالبنيات الجمالية، لأنها تجسد نسقاً مجازياً، يُرصَد من خلال نسق ظاهري، لا يستغنى عن سياقاته البنائية والجمالية.

٦- اظهر البحث تراجعاً للطابع الشيئي في النحت العربي، كممارسة لعملية نفي المعنى المتعاقد عليه، وإحالته إلى خارج البنية، لفرض حالة من الشك، بفعل التورية المقصودة كما في جميع النماذج.

٧- يفرض النسق المجازي التعبير باستعارة العناصر المحلية، وتضمينها خطاباً جمالياً ينتمي إلى إحساسه بالواقع المعاش، من خلال الارتباط الثقافي، كما في النماذج (٢، ٣، ٤). مع الأخذ بالاعتبار، مجايرة

الأساليب الفنية العالمية المعاصرة، ليتبلور نسق الإظهار، نسقاً هجيناً، يستلهم الخصائص العامة.

٨- يشترط النسق الجمالي الذاتي والموضوعي ويرتبط بالسيكولوجيا والسسيولوجيا ويشترط العوامل الثقافية التي تحيل إلى ثقافة تزامنية ضمن العالم المعاش، وبذلك يكون الخطاب الجمالي نسبي يتغير بتغير البنية السسيوثقافية نفسها، كما في جميع النماذج.

الاستنتاجات

١- يعانق النحت العربي المعاصر الجميل والأيديولوجي في أنٍ معاً، فهو مجموعة من البنى المتحركة التي تبث الخطاب من خلال الشروط الجمالية نحو واقع من اجل نقده وتقييمه ومحاكمته وفقاً لراهنية التلقي، فيتبنى في ذلك خطاباً جمالياً، مضمناً نسقاً مضمراً، فكرياً أو دينياً أو اجتماعياً أو سياسياً. في ذات السياق فأن النحات العربي المعاصر يعتمد بلاغة الخطاب إلى جانب بلاغة التركيب، وممانعة من الانجرار كلياً للأساليب الشائعة في العالم، رغم عدم الاكتراث للتأثر بها كلياً، والإبقاء على التعبير لضرورات داخلية تنهل من مراجع عدة.

٢- أن الأنساق المجازية، ظاهرة معرفية لاعبة، تشتمل على مفاهيم تتحقق بالجمع بين بنيتين مختلفتين، من خلالهما نحصل على مفهوم جديد بعملية تبادل للمعنى، إذ يكتسب الجديد كلاً من البنيتين السابقتين، وبمفهوم آخر فان المجاز يتعدى كونه أداة للتجاوز، إلى كونه جزءاً منظماً من الأبنية التصورية للمعرفة الفكرية والأدائية في النحت العربي، لأنه معرفة تبنى مفاهيمها من مفاهيم أخرى لا يهمها في النص الأبنية الجمالية والمضامين المباشرة فحسب، أنما يعنيها استكشاف النسق المتواري غير المعلن أيضاً.

٣- يبث النحات العربي المعاصر، وعبر خطابه النسقي، رسالة ثقافية تعبر عن رغبته بالاستمرار في التجريب ليلحق بالركب العالمي، من خلال عقل نقدي يعيد أنتاج النص بحرفية الخيال في فعل الإزاحة والتغريب، وبالمقاربة مع الثقافة الشعبية وتحويل الهامشي إلى فكرة تخضع لنسق جمالي ينتقل بالنص من مرحلة الفهم إلى مرحلة التأويل.

التوصيات

يوصي الباحث بتكريس الحث والتشجيع للدارسين، والباحثين، وللمحترفين في الفنون التشكيلية، على التجريب وإقامة معارض خاصة بالنتاجات المعاصرة واداءات تشكيلية تعكس مفاهيم وأفكار إبداعية مغايرة، لبث خطاب جمالي، ودلالي.

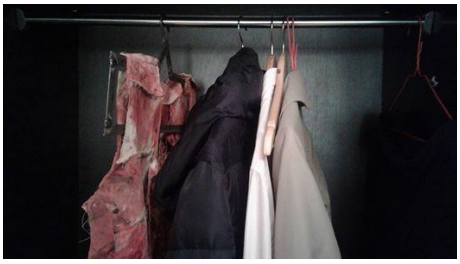
المقترحات: استكمالاً للبحث الحالي يقترح الباحث أجراء الدراسات التالية:-

١- الأنساق المجازية بين النخبوي والشعبي (دراسة مقارنة).

٢- إشكالية الهوية في النحت العربي المعاصر.

أشكال البحث

شكل١، البيضات الثلاث، علي رسن، ٢٠١٥ شكل٢، طريقة واحدة لأعلى، وليد سيتي، ٢٠١٦ شكل٣، خزانة الملابس، هناء مال الله ٢٠١٨



شكل٤، كبل هوائي متحد المحور، منير فاطمي، ٢٠٠٥ شكل٥، الهوية المؤجلة، منى حاطوم، ٢٠٠٨ شكل ٦، إسكان اللاجئين السوريين، ريم القاضي، ٢٠١٦