التنـاص في الرسم العراقي المعاصر

م.د. رنـا ميري مزعل

الفصل الأول

الإطار المنـهجي للبحث

أولاً : مشكلة البحث

إن التلاقح الفكري والحضاري ، والاتساع المعرفي بمجالاته (العلمية والأدبية والفنية) ، وما تحمله من نُظم معرفية ، والتداخل بين هذه المجالات يفتح الآفاق للدخول في علاقات تشابه أو تقارب في الكثير من الأنظمة والأُسس التي تقوم عليها . ويأتي المجال الفني في مقدمة هذه المجالات فالنص (العمل الفني) هو نتيجة لثقافات متعددة ، تدخل في علاقات حوار وتعارض ، لكن ثمّة مكان تجتمع فيه هذه التعددية ، وهذا المكان ليس بحدود المؤلف / الفنان ، بل يتعدّاه إلى المتلقّي الذي يجمع ، في حقلٍ واحد ، كل الآثار التي يتكوّن منها النص [١] . والخوض في العلاقات التي يقيمها النص مع غيره من النصوص ، وما يؤثره فيها وتؤثره فيه .والتناص يُعدّ أحد المناهج النقدية الحديثة التي تهتم بالنص والعلاقات التي يقيمها مع غيره من النصوص ، وما لهذا المفهوم من فعل مؤثر في قراءة النص البصري (اللوحة) ، على اعتبار أنه خطاب يحمل معنى ، فهو لا ينغلق على نفسه ، وإنما يدخل في علاقة حوارية مع نصوص أخرى ، فيؤثر ويتأثر وفق آليات التناص ، " كل خطاب عن قصد أو عن غير قصد يقيم حواراً من الخطابات السابقة له ، والتي تشترك معه في الموضوع نفسه ، كما يقيم أيضاً حوارات مع الخطابات التي ستأتي ، والتي يتنبّأ بها ويحدس ردود أفعالها " [٢] .ووفق هذا التصور يمكن أن نحدّد مشكلة البحث الحالي في الإجابة عن التساؤلا الآتي :هل تقيم نصوص الرسم العراقي المعاصر علاقة حوارية مع نصوص أخرى ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

١. يلقي الضوء على الحوارية التي تقوم عليها نصوص الرسم العراقي المعاصر .
٢. يحقق قراءة للنص البصري العراقي المعاصر وفق مفهوم التناص ، لفهم النص وتفكيكه وإعادة تركيبه ، ومعرفة كيفية إنتاجه .
٣. يفيد ذوي الاهتمامات النقدية والفنية ، كما يفيد طلبة الدراسات النظرية الجمالية والمهتمين بالرسم العراقي المعاصر ، كونه يتناول ظاهرة في الرسم العراقي المعاصر .

ثالثاً : هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى :تعرّف التناص في الرسم العراقي المعاصر .

رابعـاً : حـدود البحـث يتحـدد البحـث الحـالي بدراسـة نصـوص الرسـم العراقـي المعاصـر لفنـانين عـراقيين ، وللفتـرة مـن (١٩٩٧ – ٢٠٠٥) ، والمرسومة بالزيت والأكريلك ، وذلك للوقوف على التناص فيها .

خامساً : تحديد المصطلحات

التنـاص :يعرّفـه (ابـن منظـور) : " يقـال هـذه الفلاة تنـاص أرض كـذا وتواصـيها ، أي تتصـل بهـا " [٣] .فالتنـاص هنـا يـأتي بمعنـى الاتصال .أما في المعجم الوسيط فيعرّف " تناص القوم : ازدحموا " [٤] .ويرد هنا بمعنى الازدحام ، وهذا التعريف له تواشج وقرب مع النص التشكيلي ، بمعنى تزاحم النصوص وتوشجها وصولاً بها إلى نص جديد .أما (كرستيفا) فتعرّفه " أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة أو معاصرة لها " [٥] .في حين يعرّفه شولز " نص يكمن داخل نص آخر ليشكّل معناه سواء أكان المؤلف شاعراً بذلك أم غير شاعر " [٦] .فيما يعرّفه بارت أن " كل نص هو تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى " [٧] .وعلى ضوء ما تقدم ، نجد أن التناص هو أحد مميزات النص التي تدخله بعلاقات مع نصوص سابقة ومعاصرة ، أو قد تكون بقصد أو بغير قصد ، وقد تكون واضحة في بعض الأحيان .

وبالاستناد إلى التعاريف السابقة ، تتبنّى الباحثة تعريف (كرستيفا) كتعريف إجرائي مع بعض الإضافة ، وبالشكل الآتي :

هو أحد مميزات النص الأساسية التي تُحيل إلى نصوص سابقة أو معاصرة ، مع ما يحمله النص الجديد من إضافة فنية وجمالية مُميّزة .

الفصل الثاني

الإطار النظري

مفهوم التنـاص: أن لنظرية القراءة والتلقي دور في فتح النص الفني إلى ما هو خارج البنية المغلقة ، ليكون المتلقي فاعلاً في إنتاج النص وتأويله وقراءته وفقاً لمرجعياته هو،" إذ يحدث عند ذاك ما يُسمّى بالمفعول الارتجاع (Retroaction)، أي إعادة صياغة وتصحيح ما تم إدراكه في السابق"[٨]. وبدأ استعمال مصطلح التناص بصورة منتظمة وجديّة عند جماعة Tel-Quel الأدبية التي استثمرته لنفي الجنس الفني ، وطرح صيغة النص المتعدّد ، والذي يتوالد من نصوص عديدة سابقة عليه .والتناص (Intertexuality) أخذ بالظهور في أواخر الستينيات، في طروحات (جوليا كرستيفا) ، إذ وجدت في دراستها وقراءتها لنصوص قصصية أن كل نص " ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص إنما هو

---

[١] بارت ، رولان : موت المؤلف ، ط١ ، ترجمة : منذر عياشي ، مراجعة عبد الله الغذامي ، دار الأرض: ١٤١٣هـ ، ص١٩ .

[٢] تودوروف ، تزفيتان : المبدأ الحواري – دراسة في فكر ميخائيل باختين ، ط١ ، ترجمة : فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٢ ، ص٣٠ .

[٣] ابن منظور : لسان العرب ، مج٢٠ ، دار الفكر ، بيروت : ب . ت ، مادة (نص) .

[٤] مصطفى ، إبراهيم وآخرون : المعجم الوسيط ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت : ب . ت ، ص٩٣٤ .

[٥] علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية ، دار الكتب اللبناني ، بيروت : ١٩٨٥ ، ص٢١٥ .

[٦] شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ١٩٩٤ ، ص٢٢٤ .

[٧] بارت ، رولان : نظرية النص ، ضمن كتاب آفاق التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٨٨ ، ص١٢ .

[٨] بارت ، رولان وآخرون : نظريات القراءة من البنيوية وجماليات التلقي ، ترجمة : عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية : ٢٠٠٣ ، ص١١١ .

امتصاص وتحويل لنص آخر"[١]. والتناص حسب ما طرحته (كرستيفا)[*] جاء لتحديد مصطلح آخر ، هو الإيديولوجيم (Ideologeme) ، ويقصد به ما يُحيط النص من نصوص ، وما يتضمّنه منها ، وما يُحيله عليها ، وبذلك تغدو عملية توالد نص من نص آخر، أي هو(التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى)،أي أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة ، فهو على نحو من الأنحاء اقتطاع وتحويل[٢]. ومفهوم التناص عندها لا يقتصر على مقارنة نص أدبي أو فني آخر، بل يتعدّاه إذ إنها تسعى لإشراك مجمل الفنون والأفكار بمفهومها هذا ، فهي " تمنح التناص مدلولاً وميدان تطبيق واسعين، تبسط المفهوم لا على التبادل الحاصل بين نصوص أدبية مختلفة، ، بل حتى التبادل بين أنوع مختلفة،الكتابة والموسيقى ، الخزف والرسم، والصورة ...الخ" [٣] .وعلى هذا الأساس يمكن للباحثة أن تشغل جملة من النصوص والمفردات التاريخية والشعبية والحضارية المختلفة في مفهوم التناص وبنية التناص ، وما يحمله كل نص من النصوص السابقة واللاحقة ، سواء في بنية النص وعناصره البنائية والجمالية الشكلية ، أو طبيعة الأفكار الموجودة .وإن كرستيفا أخذت مفهوم التناص من (ميخائيل باختين) [**] والمفاهيم التي طرحها من خلال دراسته للأدب، وطرحه مفهوم الحوارية (Dialogism) ، إذ لاحظ أن كل" تلفّظ يرتبط بعلاقة مع اللفظات السابقة " [٤] .وهو لا يُميّز بين نصوص أدبية وأخرى غير أدبية ، فليس ثمّة فرق في نظرية باختين بين ميادين أو أنوع او خطاب وما صار بعده يُدعى بالتناص حاضراً فيها ، بخاصة [٥] .فالفنان حينما يهم ببناء تكوينه الفني ، فإنه يحتكم إلى نصوص سابقة لها تأثيرها في النص الجديد المُشتغل، بحيث إن النصوص السابقة لها تأثيرها في النص الجديد بشكل أو بآخر ، فالنص في حالة من الكرنفال ، وهو نص مفتوح ، لأنه في ظل " صورة الكرنفال المفتوح الذي تتداخل فيه الأشياء ، تنتهي فكرة النص المغلق " [٦] .أما رولان بارت ، فالنص لديه يحمل تعددية تعددية التأويل ، ولا تحدّه نهاية معينة ، فـ" النص مجال لا يعرف النهايات ، ولا تحدّه التقسيمات ، ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرمية ، فهو إشارة مفتوحة لعدد لا نهائي من المعاني والدلالات ، لأنه بناء بلا إطار ولا مركز ، يتميّز بالحركة والتفاعل مع غيره من النصوص " [٧] .ويجد بارت أن مجمل النصوص الإنسانية قابلة لأن توظّف وفقاً لأحداث الحياة وانعكاساتها على الفنان ، كما يمكن يمكن تغيير أو تفسير معانيها وأشكالها في عصور لاحقة ،" فتخضع بعض النصوص المقدسة التي تحتجزها عادة الأحادية الشريعية التاريخية أو التأويلية لانحراف المعاني"[٨] . فعمل بارت على تطوير المفهوم وفتحه على حقول وآفاق معرفية متعددة ، بهدف رفد النص وتعضيده للوصول إلى ما أسماه بـ(النص التعددي)،والذي يمثّل" نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تحترفه بكامله .إن التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أن يُعدّ أصلاً للنص" [٩]. بمعنى أنه ليس إلاّ تناصاً، ممّا يؤدّي إلى تحقيق تعددية النص. وعلى هذا الأساس فنشأة النص تقوم على أساس التحويل من نص إلى نص .أما (جيرار جينيت) فالتناص يندرج عنده من خلال الخصائص العامة التي يضعها للنص، ويتّخذ مسمّيات عدّة ، وهي [١٠] :

١. التناص ويكون علاقة بين نصين أو أكثر ، كما يتّضح في الاستشهاد والتلميح والسرقة أو الانتحال .
٢. الميتانص أو (ما وراء النص)، وهي العلاقة المُسمّاة في اللغة المتداولة (الشرح) التعليق الذي يربط نصاً بآخر ، يتحدّث عنه دون أن يذكره .
٣. النص الأعلى (الاتساعية النصية) ، وهي العلاقة التي يمكن بها للنص أن ينحدر من نص سابق عليه ، بتحويل بسيط أو بمحاكاة .
٤. المناص (المابين نصية) ، ونجده في العلاقة التي يقيمها النص مع محيطه النصي المباشر ، مثل العناوين والمقدمات .
٥. جامع النص أو معمارية النص ، وهو النمط الأكثر غيرية ، ويتضمّن الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حده في تصنيفه كجنس أدبي .

ويضع بعض الآليات للتناص ، منها التمطيط أو الإسهاب والتكثيف ، والتي يلجأ إليها الفنان عند توظيف نصوص سابقة في نص جديد ، مع الإشارة أنه عدّ التكثيف عملية تحويلية قد تُسهم في تشويش وتشويه النص السابق، وفي بعض الأحيان تكون لصالح النص السابق ، من خلال حذف الأجزاء الزائدة [١١] .أما (لوران جيني) فيجد أن كل نص يُدرك بعلاقته مع غيره من النصوص ، ويُصبح غير قابل للإدراك خارج التناص . " إن العمل خارج التناص يُصبح ببساطة غير قابل للإدراك ، لأننا لا نُدرك المعنى أو البنية في عمل إلاّ في علاقته بأنماط عليا ، هي بدورها مجرّد متوالية طويلة من النصوص تمثّل متغيرها ، وحيال هذه الأنماط يدخل النص معها في علاقة تحقق أو تحويل أو خرق " [١٢] .فهو يهتم بملاحظة مدى التقارب الذي يحمله النص الجديد مع النصوص السابقة من دلالات ، لذا كان التناص عنده مرتبط بتساؤل " عن أيّة علاقة ينبغي أن تدعمها العناصر المتناص معها ، مع حالتها الأولى ومآلها الجديد ؟ يتّفق الكل هنا على عمل في التحويل ، تتخذ فيه

---

[١] عزام ، محمد : النص الغائب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : ٢٠٠١ ، ص٣٦ – ٣٧ .
[*] كرستيفا : باحثة بلغارية المولد فرنسية النشأة ، لها عدّة أبحاث كتبتها بين ١٩٦٦ – ١٩٧٠ .
[٢] عزام ، محمد ، المصدر السابق ، ص٣٧ .
[٣] جهاد ، كاظم : أدونيس منتحلاً ، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة ، ط٢ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة : ١٩٩٣، ص٣٥.
[**] باختين (١٨٩٥ – ١٩٧٥) : ناقد روسي ولد في أوريل ، كان والده كاتباً في مصرف ، درس اللغة في جامعة أوديسا ، ومن ثمّ جامعة بتروغراد ، للمزيد يُنظر : تودوروف ، تزفيتان : المبدأ الحواري ، دراسة في فكر ميخائيل باختين ، ط١ ، ترجمة : فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٢ ، ص١٣ – ٢٥ .
[٤] تودوروف ، تزفيتان : المصدر السابق ، ص٧٨ .
[٥] جهاد ، كاظم ، المصدر السابق ، ص٣٥ .
[٦] حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، ع٢٣٢ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت : ١٩٩٨ ، ص٣٦٣ .
[٧] حافظ صبري : التناص وإشاريات العمل الأدبي ، مجلة ألف ، ع٤ ، القاهرة : ١٩٨٤ ، ص١٦ .
[٨] بارت ، رولان : آفاق التناصية ، المفهوم والمنظور ، ترجمة : محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٨٨ ، ص١٨ .
[٩] بارت ، رولان : درس السيميولوجيا ، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، المغرب : ١٩٨٦ ، ص٦٣ .
[١٠] عزام ، محمد : المصدر السابق ، ص٣٨ – ٣٩ .
[١١] ديوان ، محمد : مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر ، مجلة الأقلام ، ع٤ – ٥ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٥ ، ص٤٧ .
[١٢] يقطين ، سعيد : انفتاح النص الروائي . النص – السياق ، ط١، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء : ١٩٨٩ ، ص٩٤ .

الأشكال والمضامين هيئات أخرى .. من قلب ومعارضة وتضاد وتخفيف أو مبالغة وتكثيف أو توسيع .. الخ " [١] . ويحدّد جيني حالات التناص كما يأتي :

١. التشويش ، وذلك عن طريق التلاعب في النص السابق .
٢. الإضمار أو القطع ، بمعنى الاقتباس المبتور ، ممّا يحرف النص عن وجهته الأصلية إلى وجهةٍ أخرى لا يتوقعها المتلقي .
٣. التضخيم أو التوسع ، وهنا يتم التحريف عن طريق التمطيط أو الإسهاب .
٤. المبالغة ، وهو إجراء شديد الشبه بالإجراء السابق ، لكنه يُغالي في المعنى .
٥. القلب والعكس ، ويندرج تحت باب المحاكاة الساخرة .
٦. تغيير المستوى عن طريق نقل الشكل من صعيد إلى صعيد آخر جديد ،ويختفي فيه بوصفه شكلاً جديداً [٢].

كما أنه يتبنّى التناص كأداة أسلوبية ، ويستعملها كمرتبة من مراتب التأويل ، فهو يؤكّد تطابق الشكل والمضمون ، وأن مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى ، والنصية مرتكزها التناص ، فقد أعطى التناص إجرائية وهو يدخل ضمن تداخل النصوص كنوع من العلاقات التي يُقيمها النص مع غيره من النصوص [٣] .إذن اشتغاله كأداة أسلوبية من خلال انزياح بين النص السابق واللاحق فيما يخص الخصائص والسمات الشكلية ، لأن النص السابق أساس في النص المدروس .أما الناقد المغربي (محمد مفتاح) فقد كان رائداً في دراسته للتناص في كتابه تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، إذ يُعرّف التناص بأنه تعالق – الدخول في علاقة – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ، فالتناص لديه لا يستند على مضمون النص السابق لوحده ، بل يشمل الشكل أيضاً .وعلى هذا الأساس ، وبالاستناد إلى ما سبق من آراء في فهم التناص ، وما يهم البحث الحالي أن التناص هو التقاطع بين النصوص المختلفة .والنص الجديد يُدرك بحسب علاقته مع غيره من النصوص ، ووفق ما يحمله من هضم وتحويل لتلك النصوص ، فالفنان يقف على نصوص من سبقه من الفنانين ويستوعبها ، ثمّ يطرحها بصيغ جديدة مختلفة ، قد تحمل التشاكل مع النص الأصلي ، وقد تحمل الاختلاف في جوانب ، ولفهم هذه النصوص ، لا بُدّ من تفكيك بنيتها النصية للوقوف على تناصاتها .فضلاً عن ذلك ، هناك من يُصنّف التناص بأشكال عدّة ، فهناك [٤] :

- التناص التحويلي أو العلائقي ، ذلك لأن بعض النصوص يُهيمن عليها المكوّن العلائقي على حساب المكوّن التحويلي ، بمعنى أن النص اللاحق قد يكتفي بالدخول في علاقة مع المعنى السابق من باب التقليد ، لا من باب التحويل .
- التناص الاستشهادي : بمعنى الاقتباس من خطاب سابق ، وإعادة إنتاج القول المُقتبس ، وبثّه في خطابٍ لاحق ، مما يؤثّر في المعنى عند الخطاب الثاني ، والاستشهاد هنا يكون كحالة تناصية .
- التناص الأسلوبي : وهنا يكون التناص على اختلاف آلياته ، بوصفه أداة أسلوبية يستعملها المؤلف خلال التناص مع نصوص سابقة أو متُزامنة ، معتمداً آليّات الانزياح والتخطيط والتكثيف [٥] .
- التناص المضموني : يكون بين النصوص على مستوى المضمون ، مع الإشارة إلى أن النص اللاحق يتضمّن مضمونين ، الأول حقيقي ، والآخر إيحائي تضميني ، وهنا يمكن للنص أن يحمل في مضمونه مضموناً آخر . [٦] .فالتناص المضموني يشتغل في مداليل النصوص الكامنة .
- التناص الذاتي : وهو العلاقة التي تعقدها نصوص الفنان مع بعضها البعض ، الأمر الذي يكشف عن الخلفية النصية المعتمدة عند الفنان . ويُفيد هذا النوع في فهم تجربة الفنان فيما إذا كانت نصوصه تندرج ضمن نص واحد كبير ، مع الأخذ بعين الاعتبار مسوّغات ذلك التناص الذاتي ، مثل عامل الذاكرة المرتبط بذات الفنان [٧] .
- التناص الخارجي : وهو دخول النص الجديد مع كم من النصوص على اختلاف أجناسها وزمانها ومكانها وبآليات متعدّدة .
- التناص الداخلي : وهو مرتبط بطريقة إنتاج النص، والعلاقة التي يُقيمها النص داخل الجنس الفني الواحد ، مثلاً علاقة نص بصري مع غيره من النصوص البصرية [٨] .

كما يمكن أن ينقسم التناص إلى :

- تناص كلي : إذ يُضيف النص نصاً آخر بكامله وبآليات عديدة ، منها الترصيع ، فيكون النص مُرصّع أو غير مُرصّع .
- تناص جزئي : ويمكن أن يأتي مثل التناص الكلي ، أو يأتي بشكل تلميح أو تضمين أو تحريف أو تشويش [٩] .

فضلاً عمّا تقدم ، فإن التحولات النصية ليست على درجة واحدة ، وأن هناك درجات للتناص تعتمد على الحدود الآتية :

١. الحد الأدنى للتناص : ويتمثّل هذا الحد في بعض الخواص الشكلية ، مثل الإيقاعات والأوزان ، وهذا له صلة بالأعراف التقليدية المتّصلة بكل جنس من الأجناس الأدبية والفنية .
٢. الدرجة الوسطى للتناص : وتتمثّل في الإشارات المتضمّنة والانعكاسات المباشرة وغير المباشرة ، سواء أكانت بالقبول أم الرفض لنصوص أخرى تتعالق معها .
٣. الدرجة القصوى للتناص : وتقوم على التضمين ، والتي نرى تجلياتها في (الباروديا) أو المحاكاة الساخرة ، والمعارضات ، ممّا يُحيل إلى مجموعة من الشفرات الأسلوبية المستعملة في نصوص سابقة بشكل لا يخفى على المتلقي [١] .

---

[١] جهاد ، كاظم : المصدر السابق ، ص٥٠ .
[٢] جهاد ، كاظم : المصدر السابق ، ص٥٣ – ٥٧ .
[٣] أنجيو ، مارك : مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة : أحمد المدني ، مجلة الأديب المعاصر ، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، ع٣٢ ، ١٩٨٦ ، ص١٣٠ – ١٣٥ .
[٤] دوبيازي ، مارك بير : نظرية التناصية ، ترجمة : الرحوبي عبد الرحيم ، مجلة علامات ، مج٢١ ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة : ١٩٩٦ ، ص٢٣٢ .
[٥] دوبيازي ، مارك بير ،مصدر سابق، ص٣١٥ .
[٦] سيموفيل ، ليون : التناصية ، ترجمة : وائل بركات ، مجلة علامات ، ج١ ، مج٦ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة : ١٩٩٦ ، ص٢٤٣ .
[٧] حماد ، حسن محمد : تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٩٧ ، ص٤٥ .
[٨] مفتاح ، محمد : دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت : ١٩٨٧ ، ص١٠٥ – ١٠٦ .
[٩] الأحمد ، نهلة فيصل : التفاعل النصي – التناصية النظرية والمنهج ، سلسلة كتاب الرياض ١٠٤ ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ١٤٢٣هـ ، ص٢٨٤ .

المبحث الثاني

ملامح التناص في الرسم العراقي

إن كل نص فني جديد قابل للتناص ، وهذه القابلية تزداد كلما كان النص أكثر حواريّةً وانفتاحاً ، فكل نص يؤثر ويتأثر بشكل أو بآخر بالنصوص السابقة أو المعاصرة ، ومن ثمّ يؤثر في النصوص اللاحقة .ولقراءة التناص في نصوص الرسم الحديث ، يجب فهم واستيعاب بنية النص البصري ومكوناته التي تتألّف من عناصر عدّة يحصل التناص عبرها. وهذه العناصر هي الشكل، والخط ، واللون ، والملمس ،والفضاء. فالخط هو العنصر الأساسي في تكوين شكل النص وبنيته ، إذ يعمل على تحديد الحدود الخارجية للشكل ، ورسم ملامحه ، أو يعمل كفواصل بين المساحات والأشكال .ويحصل التناص بواسطته حينما يكون له دور أساسي في بناء الشكل وتكوين مفردات النص ، وإضفاء الطابع المُميّز الذي يلعبه في التشكيل ، فضلاً عن مواصفات هذا الخط .أما اللون فيمتلك الطاقة والتعبير ، ويعمل على تحميل الأشكال بالأحاسيس المختلفة، وحينما يؤسس فضاء النص بالاعتماد على المساحات اللونية، إذ لا يمكن أن نفرّق بين ما نراه كلون، وما نراه كشكل، أي يكونان واحد ، وأن اللون" المُتناص هو الشكل المعبّر عن طبيعة النزعة المُحمّلة بالفكر المحرّك ،فهو محور العلاقات الشكلية الأخرى للوحة"[٢].كذلك الملمس الذي له بُعده الجمالي في إضفاء أثره على بنية النص حسياً وبصرياً . أما الشكل الذي هو حصيلة لجميع العناصر، وهو محور العلاقات التي يسمح لها فضاء النص بالحركة ضمنه ، ومن ثمّ تجد طريقها إلى المتلقي.ويحصل التناص عبر فضاء النص وما يحمله من تواشجية لونية وشكلية وكل مفرداته ، فضلاً عن طريقة الاشتغال عليه .والتناص في بنية النصوص العراقية المعاصرة ، هو خلاصة لعدد من النصوص التي تلاشت الفواصل والحدود فيما بينها ، فالتناص تشكيل لنص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة ، تشكيلاً وظيفياً ، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها ، وكأنها حطام لمعدن ما، أو حطام لأنواع من المعادن أُعيد تشكيلها وصياغتها تشكيلاً جديداً ، بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البقع التي تُشير أو تومئ إلى النص الغائب، كأن تأخذ أشكالاً مختلفة ... وما يُقاربها ويتفاعل معها ، ثمّ تُعيد صهرها لنضع مادة جديدة وأشكالاً جديدة [٣] .وإذا ما قرائنا النصوص بهذا المعنى ، فإننا نستثني من حيّز التناص المحاكاة والتقليد المباشر ، والتي يبقى فيها النص ألأصل (المناص) حاضراً وطاغياً في النص المتناص .وإن الكثير من تجارب ونتاجات الفنانين العراقيين لم تخرج من نطاق التأثير المباشر ، فقد كانت رسومات الرعيل الأول (عبد القادر الرسام ، محمد سليم ، عاصم حافظ ،...) تعمل على تجسيد فن المصغّرات والرسوم الجدارية الإسلامية، وتعمل تحت طائل الإحساس بتحقيق رسم مُنطلق من فكرة مُجاراة الواقع المرئي[٤]أما اشتغالات الرعيل الثاني (أكرم شكري ، عطا صبري ، فائق حسن ...) فكانت رسوماتهم لا تنفك من التأثيرات ، فـ(أكرم شكري) بدت معالجاته البِكر في جعل النص الفني سائراً في ركاب الرسم الحديث ، وتأثر رسوماته بالتعبيرية التجريدية ، وخاصةً اشتغالات (جاكسن بولوك) مع ما كان يحاول أن يحمله للنص البصري من تعبير داخلي ، ومزجه بالبيئة المحلية .أما (عطا صبري) الذي كان مُنجرّاً وراء الرسم الأكاديمي المحاكاتي ومتأثراً برسومات (عبد القادر الرسام) ، كما تشاكلت نصوصه مع نصوص الواقعيين .ومع إطلالة الخمسينيات من القرن العشرين ، وما أحدثته هذه الفترة من تغيّر في فن الرسم . استُهلّ عقد الخمسينيات بتأسيس (جماعة الرواد ١٩٥٠) بزعامة الفنان (فائق حسن) وطغى عليها فعل الرسم الأكاديمي وتأثيرات الانطباعيين المتأخرين ، وخاصة (غوغان) ، وتأثير الوحوشيين (ماتيس وديران) .

لقد مضى (فائق حسن) بعيداً في نزوعه الأكاديمي مع تحوّلاته الأسلوبية وتجاربه الشكلية ، منذ أن خطف (ماتيس) انطباعاته وبراعته في استعمال اللون وفق تقنيات مختلفة ومعالجات تمليها عليه الحياة الخاصة للأشكال [٥] . كما أن إطّلاعه على التقنيات الأوربية جعل من نطاق التأثر والتأثير والمحاكاة واسعة ، إلاّ أنه لم يُهمّش داخليته ومحاورة البيئة المكانية ، فعلى سبيل المثال من قراءة نصه (امرأة وأربعة أطفال ١٩٦٤) نجد أنه يحقق تناصات مع (ماريني) في معالجاته ، ولكنه بعين الوقت يُعبّر عن طابع بيئي محلي .و(فائق حسن) كان يمثل مدرسة أثرت في عدد كبير من الفنانين ، وإن التأثيرات لم تشمل فنان واحد ، وإنما معظم الفنانين في تلك الفترة، فهم " يتأثرون سوية بما يطلعون عليه من فنون أوربية ، إذ كانوا يرسمون تحت تأثير المدارس الغربية ، وهم في بعض الأحيان يقلدونها ويستنسخونها " [٦] .كما يحقق تناصات مع بيكاسو في معالجات الشكل وتبسيطه .

نص لفائق حسن

نص لبيكاسو

والتحوّلات التاريخية المهمة في الرسم العراقي تجلّت في مُنجزات (جماعة بغداد للفن الحديث) التي تأسست عام (١٩٥١) ، وكان الفنان (جواد سليم) محرّكها الرئيس ، فقد حاولت الجماعة العودة إلى التراث الرافديني الإسلامي والشعبي العراقي ، ومُعطيات الفن الأوربي ، وتكييف ذلك كلّه مع الأشكال الممتدّة من التراث البغدادي وطابعه الزخرفي المُميّز ، ليعملوا على ردم الثغرة الحضارية

---

[١] فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، دار الآداب ، القاهرة : ١٩٩٩ ، ص٢٤٠ – ٢٤١ .

[٢] الزبيدي ، كاظم نوير : تناص الشكل في الرسم العراقي الحديث ، بحث منشور في وقائع المؤتمر القطري الأول للفنون ، جامعة البصرة ، كلية الفنون الجميلة : ٢٠٠٠ ، ص٢٢٥ .

[٣] الموسى ، خليل : التناص والأجناسية في النص الشعري ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد٣٠٥ ، السنة ٢٦ ، وزارة الثقافة ، دمشق : ١٩٩٦ ، ص٨١ .

[٤] الأعسم ، عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ ، ص٨٩ – ٩٠ .

[٥] الجزائري ، محمد : حوار مع الفنان فائق حسن حول اللون ، مجلة الرواق ، نيسان (١) ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد : ١٩٧٨ ، ص٩ .

[٦] أحمد ، ماهود : إسماعيل الشيخلي فنانون عراقيون ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : ١٩٨٢ ، ص١٨ .

منوننا العريقة ، مع محاولة منح بحثهم قدراً من الأصالة والهوية المحلية والإنسانية [١] . و(جواد سليم) الذي سعى إلى طرح نصوص تستعير مفرداتها من نصوص الفن العراقي القديم ، إذ سعة العيون ذات الشكل اللوزي ، كما استعار الطابع الزخرفي والخطوط المقوّسة المُستقاة من رسوم الواسطي ، فنصه (كيد النساء) يُفصح عن تأثيرات الواسطي ومدرسة بغداد ، حيث التكوين وتوزيع الكتل بدرجة يتحوّل فيها الشكل إلى معالجات صورية فاقدة لمعادلها الموضوعي ، وهذا ما نراه في أعمال عديدة له [٢] . وهناك عدد من التناصات الأوربية ، إذ يتناص مع نصوص (بيكاسو وبول كلي وماتيس).

نص لـ(جواد سليم)

نص لـ(ماتيس))

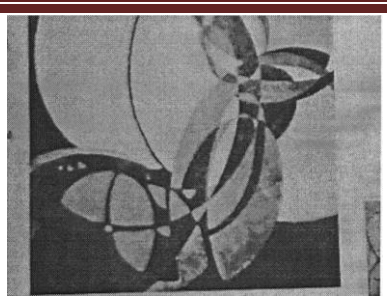
وكذلك فالنصوص النحتية لـ(جواد سليم) والتي تجد لها تناصات مع نصوص (هنري مور وجياكوميتي .

وفي حقبة الخمسينيات يبرز فنان له دور في الحركة التشكيلية العراقية ،هو (شاكر حسن آل سعيد) الذي كان شاغله الحرف العربي ، بما يتوافر عليه من طاقة جمالية في تشكيل النص ، ممّا قاده إلى البحث في الآثار الإنسانية مع محاولة الكشف عن طابعها السيميولوجي الذي تزخر به ، كذلك تأثراته بالفنان الأسباني (أنطونيو تابيس) .كما يتناص مع بعض اشتغالات (بيكاسو) في مرحلته التكعيبية ، وكذلك لأشكاله حضور مع أشكال البسط الشعبية العراقية .فيما كان الفنان (حافظ الدروبي) لا يجد حرجاً في تأكيد منهجه الانطباعي " أنا انطباعي .. وسأبقى انطباعي حتى أموت ، رغم أني أشذّ بين فترة وأخرى ، فأرسم تجريداً أو تكعيباً " [٣] . كما أن طابع الحركة الذي تتميّز به نصوصه يقترب من اشتغالات المستقبليين ، فضلاً عن طريقة تقسيمه للسطح البصري ، تجد لها مقاربات مع اشتغالات التكعيبيين .أما الفنان (إسماعيل الشيخلي) فكان متأثراً بأسلوب أستاذه (فائق حسن)، فضلاً عن تأثره بالاتجاهات الأوربية ، خاصة مع اشتغالات التجريديين ، فأشكاله بُنيت على أساس من التجريد والاختزال ، إذ يذوب الموضوع في الخلفية، فالأشكال تُصبح جزءاً من الجو العام للنص . كما لا تخلو اشتغالاته من الحس التعبيري . و الفنان (فرج عبو) الذي كان مهتماً بتسجيل المشاهد المحلية ، ومن ثمّ قاده البحث لاحقاً في جماليات الزخرفة الإسلامية ، فجاءت نصوصه تكشف عن " خيال حر في تركيب الأشكال هندسياً ضمن نطاق الفضاء التصويري " [٤] ، وهو يتناص مع اشتغالات (ديلوني) من خلال تأكيده على تداخل الأشكال اللونية فيما بينها .أما جيل الستينيات وواقعه الفكري ومجمل مواصفاته الموضوعية ، يمثّل وصول الفكر الفني في العراق عموماً إلى مستوى تكوين الرؤية الفنية الذاتية ، خلافاً لجيل الخمسينيات الذي كان جماعياً وموضوعياً ، وليس ذاتياً.فهناك تنوّع في الاشتغال على مستوى الخامة والتقنية ، فكان معرض ملحمة الشهيد الحسين (ع) لكاظم حيدر، متناصاً بتقنيته وأسلوبه بمجموعة من الفنانين ، ومنهم (بيكاسو وفرانسس بيكن) ، والآثار الشكلية التي تركتها جماعة بغداد للفن الحديث ، وأشكال (بول كلي) [٥] .أما النصوص البصرية للفنان(ضياء العزاوي)، فهي مُستمدّة أصولها من النصوص العراقية القديمة ، إذ يشتغل على الشكل بوصفه بنية زخرفية ، فقد تمكّن من " أن يدمج بين الفنون الإسلامية والفنون السومرية التي سبقتها بألفي سنة ، مُحققاً حصيلة يُسيطر عليها بإحكام ورفاهة ، يكاد يكون كل جزء من زخارفه شكلاً من الأشكال التقليدية أو التاريخية أو الشعبية في العراق ، غير أنها تؤلّف جميعاً في تكوين جريء لا تلتبس فيه شخصية الرسام على المشاهد [٦] . فيما تناصت نصوص (ماهود أحمد) مع التعبيريين ، في محولة منه لعكس حالته النفسية الداخلية ، وتوصيل نزعته الإنسانية المحلية ، وتحميلها على بنية الشكل . كما أن نصوصه تتقارب مع نصوص الفنان (فينكس فالتون) ، إذ البنى الشكلية لجسم المرأة المستقبلية ، وكذلك بنية اللون .فيما جاء جيل السبعينيات امتداداً للعمق الإنساني لمرحلة الستينيات بكل ما شابها من توتّر وقلق ، ليكمل المسيرة الإنسانية، من خلال سلسة من الإنجازات والتجارب التي استطاعت أن تخطو باتجاه تأصيل التجربة الفنية . فمع بداية السبعينيات تبلورت نزعة استلهام الحرف ، إذ اختفى الإنسان من اللوحة ليحل محلّه في الغالب، إشارات ودلالات ورموز وزخارف ، ففي عام ١٩٧١ تأسست (جماعة البُعد الواحد) [*].وكان ما يهم هذه الجماعة الارتكاز على قاعدة نظرية تجعل من البحث عن الحرف العربي مدخلاً للكشف عن جماليات الأشكال الحروفية ، مع محاولة الاحتماء بالإرث العربي الإسلامي وتجديده، وعملت على تهشيم المضامين لصالح بنية الشكل الحامل لنزعة مثالية، وتكييف الشكل على وفق نظرية مُحدثة [٧] .فكانت محاولات (مديحة عمر) و(جميل حمودي) والبحث عن أسلوب أسلوب متميّز في الاشتغال ، فالحرف العربي الذي بات الشكل المُميّز في نصوص جميل حمودي) . ويمكن قراءة مقاربات في اشتغالات (جميل حمودي) واشتغالات (موندريان) ، من حيث بنية الخط والطابع العام للتكوين الفني للنص .

---

[١] الأعسم ، عاصم عبد الأمير ، المصدر السابق ، ص٩٦ ، وكذلك يُنظر : آل سعيد ، شاكر حسن : البيانات الفنية في العراق ، وزارة الإعلام .
[٢] كامل ، عادل : الحرية التشكيلية المعاصرة في العراق – مرحلة الرواد ، بغداد : ب . ت ، ص١٩ .
[٣] المؤلف مجهول : حافظ الدروبي مدينة اللون والضوء ، مجلة كل العرب ، العدد ٢٤ ، لندن : ١٩٨٧ ، ص٦٣ .
[٤] الأعسم ، عاصم عبد الأمير : المصدر السابق ، ص١٠٠ .
[٥] الزبيدي ، كاظم نوير : المصدر السابق ، ص٢٤٤ .
[٦] جبرا ، إبراهيم جبرا : الفن العراقي المعاصر لحركة الرسم ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : ب . ت ، ص١٩ .
[*] تجمّع تشكيلي يكاد يقتصر على الرسم ، كان يحمل شعار (الفن يستلهم الحرف) . تكوّنت هذه الجماعة من الفنانين : شاكر حسن آل سعيد ، جميل حمودي ، محمد غني حكمت ، عبد الرحمن الكيلاني ، ضياء العزاوي ، رافع الناصري .
[٧] الأعسم ، عاصم عبد الأمير : المصدر السابق ، ص١١٢ .

نص لـ(جميل حمودي)

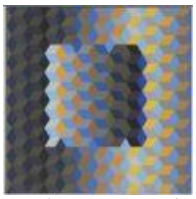


نص لـ(موندريان)

لاحظ المقاربة لحركة الخطوط وبنية الشكل

فالفنان السبعيني عمل على إدخال عناصر جديدة وحذف أخرى ، ما له صلة بالنظم العلمية ، وأكثر تعبيراً عن معنى الحرية والخلاص ، فكان يعبّر عن فحوى تأويل البنية التركيبية بالنسبة للنصوص التشكيلية لفنان يعيشها من الداخل [١] .كما بدا الاهتمام واضحاً بالخامة وكيفية توظيفها في إنجاز النص الفني نتيجة لتنامي طرائق التفكير ، وتوسّع طرائق الرؤية الجمالية لدى الكثير من الفنانين (سعد الكعبي ، ورافع الناصري ، ومحمد مهر الدين ، وسالم الدباغ)، فجاءت نصوصهم متناصة مع فن الحداثة وما بعد الحداثة ، إذ اعتمدوا الكولاجات والحك والشطب والتحزيز ، ممّا يقرّبهم من اشتغالات التكعيبيين .فيما كانت نصوص (مهدي مطشر) تجد تناصاتها مع (فازاريلي)، حيث اعتماده الخطوط الهندسية المستقيمة (العمودية والأفقية) ، والوحدات المتداخلة المتكررة التي تملأ حيّز النص بشكل مُسطّح مع إمكانية الامتداد خارج هذا الحيّز عبر التكرار .إن من يرى نصوص (مهدي مطشّر) يشعر أنه من أتباع (فازاريلي) تقنياً وأسلوباً ، ويلاحظ في كل نص من نصوصه الهندسية وحدة أساسية تتكرّر وتتجمّع مع وحدات أخرى ، لتُعطي تركيباً من إيقاعات عديدة تخدم حركة الشكل المرسوم [٢] .

نص لـ(فازاريلي)



نص لـ(مهدي مطشر))

أما عقد الثمانينيات ، فهو من أعقد الحقب التي مرّ بها الرسم العراقي وأكثرها حراجةً . ولعلّ من أبرز الأحداث التي رافقت العقد الثمانيني منذ بدايته ، هي الحرب العراقية الإيرانية وإفرازاتها النفسية والاجتماعية ، فقد كان رسامو الثمانينيات يعملون بدأب على امتصاص صدمة التحوّلات الاجتماعية والسياسية من حروب وانتكاسات وانعزال الذات ، قادتهم إلى تغيير نمط التداولية في الرسم الحديث ، باقتراح بنى تكوينية مختلفة .فالثمانينيون انخرطوا بإرادة أم بدونها ، إلى زمن ليس من ابتكارهم ، زمن مُتّصل ومنفصل بذات الوقت ، ممّا هيّأ لهم أجواءً لابتكار رؤيا تستجيب إلى فكرة الصدام لا المصالحة ، وكانت حداثتهم حداثة تفجّر لا تموضع [٣] .فمع أوائل العقد الثمانيني استدعى (فاخر محمد) الاهتمام بعدما قدّم تجربة ناجحة بالمزاوجة بين المرئي والمُتخيّل ليرسم بحرية غير مقيّدة ، جاعلاً من أشكاله تمرح على السطح التصويري كخلائق لا تخضع لمنطق أو معايير أرضية ، بل أنها تحيى حياتها حسبما تريد وبمزيد من إرادة حرة ، مانحاً إيّاها تركيبة معقدة من التأويلات رغم بناءاتها العفوية والبسيطة ، إذ ضمن تقديم أعمال تكشف عن اشتباك حقيقي مع الحياة ، فخطاباته تحفل بالتأويل الباطني ، " فهو يطمح أن يرسم بطريقة الطائر الذي يجوب الفضاء مبتكراً حريته " [٤] . فبدأ يرسم عبر مراحله الأسلوبية المتعددّة والمنفتحة على اتجاهاتٍ عدّة ، فجاءت نصوصه ذات اشتغالات تناصية .أما (عاصم عبد الأمير) فقد استأثر بنزعة إنسانية رثائية ، وثّق فيها لمشكلة الحرية ، وكانت نصوصه مع أوائل الثمانينيات تتخذ من التعبيرية والتراكيب شبه التصميمية ذاتها مُنطلقاً لها ، وهو ما قاده مع زميله (فاخر محمد) إلى خوض غمار تهشيم ألأبعاد الجغرافية للسطح التصويري [٥] .فأسلوبه زاخر بالصياغات الأسلوبية ، وانتقال الشكل من حالٍ إلى إلى آخر ، والبحث عن جدوى الاتصال بعوالم أخرى ، فنصوصه تتبنى على قاعدة من الاستقرار ، وتشتغل وفق ثنائية بين التجريد وكسر التجريد ، بعلاقات إشارية غير مستقرة [٦] ، ومُحققة تناصاتها بذلك .فيما تُسفر نصوص (هاشم حنون) على وعي عالي بالذات ، فهي ليست إلاّ إلاّ نماذج حية لازمة جيل ، لأنه يتطلّع إلى الإجابة على المعضلات المتلاحقة التي يتعرّض لها دون أن تأخذ به الحلول إلى ضفاف القص لتأكيد المعنى ، فهو في ما يبدو لا يُريد التضحية باستقراءاته على وفق قوالب مُستهلكة . ثمّة مُخيّلة تقف على النقيض من ذلك ، سوف تهرع إلى أحلامها وانكساراتها تبعاً لطرازية معاصرة يختلط فيها القصدي بالتلقائي ، والمُرتجل بالهندسي [٧] . ونصوصه تتشاكل مع اشتغالات التعبيرية التجريدية ومع التجريديين .فيما يميط (كريم رسن) اللثام عن نصوص هي خليط من الغرائبية لبنى شكلية " ترجع في أصولها إلى أشكال عضوية ونباتية رامزة ، والتي كان الفنان الرافديني قد حققها في نصوصه ، فالفنان لا يكتفي بالاستعارة دون التحوير وبالطريقة التي تسمح بإضافة قدر من خيالاته إليها " [٨] .أما نصوص (ضياء الخزاعي) فتعلن عن حرية في تشكّلها وبنائها ، وتغييب سلطة العقل . فثمّة بنائية تأخذ سياق التفكيك لا التركيب ، وليست الأشكال التي تطرّز المساحات الملونة إلاّ لتأكيد صدقية التشبّث بأطياف الطفولة التي تلاحق الفنان ، فهو يستعيد المصادر الكامنة للذات ، مُفضّلاً التماهي مع ما تفرزه من صور وتداعيات وهماً تنعكس على جغرافية النص التصويري [٩] .

---

[١] آل سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ التشكيلية في العراق ، ج٢ ، دار آفاق عربية للطباعة ، بغداد : ١٩٨٣ ، ص٥٩ .
[٢] الربيعي ، شوكت : لوحات وأفكار ، مجلة المثقف العربي ، ع٤٥ ، السنة الثالثة ، ١٩٧١ ، ص٢٧٠ .
[٣] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة – تكييف ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٠٠٤ ، ص٧٧ – ٧٨ .
[٤] عبد الأمير ، عاصم : فاخر محمد رسم يُشبه الحرية ، دليل معرض الفنان فاخر محمد ، قاعة حوار ، بغداد : ١٩٩٦ .
[٥] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، المصدر السابق ، ص٨٤ .
[٦] منشد ، عدنان : المشهد التشكيلي يعالج أوجاعه ، صحيفة المدى ، ع٨٤ ،دار المدى للثقافة والنشر، بغداد : ٢٠٠٤،ص١٦ .
[٧] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة – تكييف ، المصدر السابق ، ص٩٢ .
[٨] الأعسم ، عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص١١٨ .
[٩] عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة – تكييف ، المصدر السابق ، ص٩٩ .