مفهوم الاستعارة في النحت المعاصر

محمد عبد الحسين يوسف

خلاصة البحث

على الرغم من أهمية مصطلح الاستعارة في علم اللغة والبلاغة القديمة والحديثة والأشكال الأدبية عموما، غير أن من الممكن استعماله في توضيح أسس العلاقة الخفية والظاهرة بين الأشكال في نماذج الفن التشكيلي المتجاورة أو المتعاقبة مكانياً، إذ إن العمل الفني التشكيلي عامة والنحت على وجه الخصوص يتألف من بنية شكلية تشبه إلى حد ما البنية الموجودة في أي نص لغوي وبإمكاننا فك شفرات هذه البنية وتحليل دلالاتها والتوصل إلى مدلولاتها وإعادة قراءتها وتأويلها بهدي من مفاهيم وتقنيات علم مجاور وضعت أساسا لتحليل النصوص اللغوية أو انطلقت من مرجعياتها. لهذا انقسم البحث على أربعة فصول تضمن الأول مشكلة البحث وأهميته وهدفه وتحديد المصطلحات أما الفصل الثاني فقد تناول مفهوم الاستعارة في الأدب وفي فن النحت، وتناول الفصل الثالث إجراءات البحث عبر تحليل العينة القصدية أما الفصل الرابع فقد عرض أهم النتائج التي وصل إليها الباحث.

ABSTRACT

Despite the importance of this term in linguistics and rhetoric ancient and modern literary forms in general, is that it is possible to use in clarifying the foundations of the relationship hidden and manifest between shapes in models art adjacent or successive spatially, as the artwork plastic in general and sculpture in particular consists of formal structure somewhat similar to the structure in any language text and we can decode these blades structure and analyze the implications and come to their meanings and re-read and interpreted under the guidance of the concepts and techniques of neighboring developed primarily for linguistic analysis of texts or launched from their references. This split search to four chapters included the first research problem and its significance, purpose and definition of the terms The second chapter the concept of metaphor in literature and sculpture, and Chapter IV measures search through the analysis of the sample intentionality either Chapter IV has displayed the most important results that arrived search.

مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في محاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية: هل هناك علاقة في استعمال مصطلح الاستعارة بين الأدب والتشكيل المعاصر، وإذا وجدت هذه العلاقة فكيف يقوم النحات المعاصر باستعارة الأشكال في الوجود الموضوعي وإحالتها إلى أعمال فنية تحمل دلالات فكرية ومضمونيه متنوعة؟ وهل يستخدم آليات خاصة بذلك؟

أهمية البحث والحاجة إليه

إن هذا البحث هو محاولة للمزاوجة بين الموضوعية والتأويل الذاتي الذي ينسجم مع خصوصية الأعمال الفنية، أي بين علمية التشكيل وفاعلية التلقي، فهو مراجعة لإحدى خصوصيات النحت المعاصر القائم على استعارة الأشكال والمضامين، ومن ثم إثراء فهم القارئ ومحاولة إماطة اللثام عن كثير من الأسئلة التي تنبثق أمامه في سبيل الوصول إلى قراءة متفردة في فهم الخطاب البصري المعاصر ودراسته.

هدف البحث

كشف مصطلح الاستعارة بوصفه مفهوماً في النحت المعاصر.

حدود البحث

يتحدد البحث بالنحت المعاصر عبر مستوياته الفكرية وتوجهاته الشكلية المنتج في اوربا وأمريكا للأعوام من ٢٠٠٤ ولغاية ٢٠١١

تحديد المصطلحات

أولا :الاستعارة Metaphor

١. التعريف اللغوي:

- الاستعارة في اللغة أصلها من استعار الشيء من فلان، واستعار فلانا الشيء: طلب منه أن يعيره إياه، يقال (أرى الدهر يستعيرني ثيابي) أي يأخذها مني (يقولها الرجل إذا كبر وخشي الموت).[١]

- والاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، فالاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا، ولكنها ابلغ منه كالقول (رأيت أسدا في المدرسة)، فأصل هذه الاستعارة (رأيت رجلا شجاعاً كأسد في المدرسة)، فحُذف المشبه (لفظة رجلا) وحُذفت الأداة الكاف، وحُذف وجه التشبيه (الشجاعة) وتم إلحاقه بقرينة (المدرسة) ليدل على أن المراد بالأسد شجاعته.[٢]

---

[١] لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط (٣٥)، مؤسسة انتشارات العلم، قم، ٢٠٠٣، ص٥٣٧.

[٢] الهاشمي. احمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، إشراف صدقي محمد جميل، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ٢٠٠٦، ص٢٦٤.

٢. التعريف الاصطلاحي:

- يقوم مبدأ الاستعارة في رأي (ليفي شتراوس) على أساس "إمكانية إحلال صورة محل الأخرى، وكذلك تعني الكناية والإزاحة أو التحول أو الإشارة إلى جزء من الموضوع على انه يمثل الكل".[٣]

٣. التعريف الإجرائي:

- يعرف الباحث مصطلح الاستعارة إجرائيا بأنه: الآلية التي يشكل النحات عمله الفني المعاصر عبر استعارة الأشكال أو المعاني وذلك باستعمال مختلف أنواع المواد والخامات فضلا عن استعمال تقنيات متنوعة، تؤدي في النهاية إلى حصول خلخلة في المعاني والمضامين المحملة، وذلك بسبب التعالق والجدل والحوار بين أشكال ومعانٍ وخامات متباعدة عن بعضها ومتناقضة، مما يؤدي إلى إضفاء حيوية تعبيرية وجمالية نتيجة انفتاح العمل الفني على مراكز متنوعة من التأويل الذهني.

ثانيا: المعاصر contemporary

١. التعريف اللغوي:

- المعاصر لغويا من مصدر (عاصر) فلانا، وعاصره: عاش معه في عصر واحد.[٤] وعاصره ومعاصره: هو ما كان في عصره وزمانه، والعصري ما هو ذوق العصر.[٥]

- والعصر هو الدهر، والجمع عصور، والعصران هما الليل والنهار ومنها سميت صلاة العصر، والعَصَر- بالفتحتين تعني الغبار.[٦]

٢. التعريف الاصطلاحي:

- يرى (ويلنسكي) أن المعاصرة هي"النشاط الإنساني الذي يحدث حولنا في يومنا الحاضر ومنها إنتاج التصاوير والفخار والحفر وغيرها من المواضيع المشابهة بوصفها مواضيع فنية".[٧]

٣. التعريف الإجرائي:

- المعاصر إجرائيا هو بنية زمنية نعيشها في الوقت الحاضر ندرك بواسطتها الأعمال التشكيلية النحتية المحيطة بنا.

الإطار النظري

أولا: مفهوم الاستعارة في الأدب والبلاغة

يُعدُّ الجاحظ أول من عرف الاستعارة في ميدان الدراسات العامة بقوله "الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه".[٨] ومعنى هذا التعريف هو حصول تبادل للمعاني بين شيئين إذا قام احدهما محل الآخر، وهذا التبادل يحصل على أساس تشبيه احدهما بالأخر من اجل إكساب المعنى قيمة وجمالية في ذهن المتلقي.

كما عرف العرب الاستعارة على أنها إجراءات مشابهة للتوضيح والإبانة وقصدوا منها أن تشتمل على شرطين "الأول: أن تعتمد التشبيه نفسه وهو اشتراك شيئين في وصف، احدهما انقص من الآخر فيعطي الناقص

---

[٣] محسن محمد عطية: نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، دار الفكر العربي، مصر، ٢٠٠١، ص١٨٤.

[٤] إبراهيم أنيس (وآخرون): المعجم الوسيط، ج (٢)، دار الدعوة، تركيا، ١٩٨٩،ص٦٠٤.

[٥] البستاني. فؤاد: المنجد، دار المشرق، بيروت، د.ت، ص٤٧٩.

[٦] الرازي. محمد أبو بكر: مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث، الكويت، ١٩٧٨، ص٤٣٦.

[٧] ويلنسكي. أي.ار. ج: دراسة الفن، ترجمة يوسف عبد القادر، دار الحرية ،بغداد، ١٩٨٢، ص١١٧.

[٨] ابن عبد الله احمد شعيب: علوم البلاغة العربية، ط(١)، دار ابن حزم، بيروت، ٢٠٠٨، ص١٤٤.

اسماً زائدً مبالغة في تحقيق ذلك الوصف له كقولك: (رأيت أسدا) وأنت تعني رجلاً شجاعاً، (وعنت لنا ظبية)، وأنت تريد امرأة...والثاني: أن تعتمد لوازمه عندما تكون جهة الاشتراك وصفا إنما ثبت كما له في المستعار بواسطة شيء آخر"[٩].

ولتحقيق مبدأ الاستعارة في اللغة فلابُدَّ من وجود قرينة بين المستعار له والمستعار منه تمنع المراد باللفظ معناه الحقيقي والقرينة تكون في الغالب معنوية وفي بعض الأحيان لفظية[١٠].

إن الاستعارة في تعريفاتها ومفاهيمها المختلفة تتكون من أربعة أركان:

الأول:- المستعار منه وهو المشبه به.

الثاني:- المستعار له وهو المشبه.

الثالث:- المستعار وهو اللفظ المنقول والمستعمل فيما لم يعرف به من معنى.

الرابع:- القرينة التي تكون معنوية أو لفظية والتي تمنع أن يكون بالاستعارة معناها الذي ورد به المستعار منه .

ولتوضيح هذه الأركان نضرب المثل الآتي: قوله تعالى (حتى تأتيهم الساعة بغتة أو يأتيهم عذاب يوم عقيم). فكلمة (عقيم) مستعارة، والمستعار منه التي لا تجيء بولد والمستعار له هو أن ذلك اليوم لم يأت بمنفعة حين جاء ولم يبق خيراً حين مر .[١١]

ويمكننا أن نعرف الاستعارة بأنها ليست أداة تشبيه بين الأشياء والمعاني فحسب، وإنما هي أيضا تعتمد المقارنة مستخدمة آلية الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، فالمعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل انه يقارن ويستبدل بغيره على أساس التشبيه، وإذا كنا نواجه طرفين في أسلوب التشبيه البلاغي، فإننا في ا لاستعارة نواجه طرفا يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه، وعلى هذا الأساس نكون في الاستعارة "أمام معنيين: الأول حقيقي والآخر مجازي، الأول سابق في الوجود والثاني هو بمثابة وجه من أوجه الدلالة على الأول وطريقة خاصة من طرائق تقديمه وإحداث خصوصية فيه".[١٢]

وتمتاز الاستعارة عن التشبيه البلاغي المحض بجعلها المشبه والمشبه به كياناً واحداً لأنها تحول المشبه إلى صورة المشبه به فلا نكاد نميز معالم التشبيه فيها لأنها توحد بينهما توحيدا تاما ومن ثم فإنها تعطي الخيال بعدا أكثر لأنها تهدف إلى المبالغة.[١٣]

وعادة ما تكون الصلة بين المشبه والمشبه به غير مألوفة وذلك من اجل تحفيز الخيال للقيام بما يشبه الوثبة لغرض التعرف على الشبه الذي تلمح إليه الاستعارة الحاصلة، والاستعارة في طبيعتها غير اصطلاحية لأنها لا تقيم وزنا للشبه الحرفي أو التعييني بين وجهي التشبيه (علما انه لابد من ظهور شبه ما ليكون للاستعارة معنى عند مفسريها)، ويوحي وجود الشبه بأن الصيغة الايقونية تحكم الاستعارة، ولكن بقدر ما يكون التشبيه غير

---

[٩] عبد الله بن المعتز: البديع، نشره وعلق عليه اغناطكيوس كراتشفونيسكي، لندن، ١٩٥٣، ص١٢٦-١٣٢.

[١٠] ابن عبد الله احمد شعيب: مصدر سابق، ص١٤٦.

[١١] احمد مطلوب (وآخرون): البلاغة والتطبيق، ط(٢)، مكتبة اللغة العربية، بغداد ١٩٩٠ ص٣٤٧.

[١٢] المصدر نفسه : ص٣٤٨

[١٣] الفلاحي. احمد علي إبراهيم: الصورة في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، ٢٠٠٢، ص٨٩-٩٠.

مباشر يمكن اعتبار الاستعارة رمزية، وعندما تكون رمزية فإن فهم الاستعارات يحتاج إلى جهد يفوق ما تحتاجه المدلولات الحرفية ولكن بأية حال فإن الجهد التفسيري الإضافي للدلالات يكون ممتعاً.[١٤]

لذلك من الأفضل أن تكون العلاقة الترابطية بين طرفي التشبيه في الاستعارة غامضة أو غير واضحة أو غير منطقية أو مستبعدة وذلك من اجل البحث في تركيب جديد ومن ثم إكساب الوعي عن المتلقي حب الاكتشاف والتطلع وفك الغاز التشابه ومن ثم إثراء المعنى بأسلوب جمالي، يقول (مدلتون مري): "ما نطلبه بصورة رئيسة هو أن التشبيه يجب أن يكون تشبيها صادقا ويجب أن يكون غير ملاحظ أو يلاحظ بشكل ضعيف من قبلنا كي يكتسب تأثير الاكتشاف".[١٥]

ومن جهة أخرى فإن عقد صلات ترابطية بين طرفي التشبيه في الاستعارة قد لا يخضع لأسس منطقية بحتة بقدر ما هو يعتمد على التجريب الفردي والذاتي النابع من أسس ثقافية واجتماعية يعيشها الأديب والفنان، ومن ثم عكسها على بنية الإنتاج الإبداعي "كون جزئي كل استعارة ليسا مترابطين إلا بواسطة أسسها التجريبية، وان هذه الأسس التجريبية وحدها هي التي تستطيع أن تجعل من الاستعارات أداة للفهم".[١٦]

وغالبا ما يرجع استعمال الاستعارة في الأدب أو حتى في اللغة العادية إلى كونها تستطيع أن تحقق تأثيرا معنويا وتعبيريا وجماليا اكبر لدى المتلقي من خلال إظهار عنصر المفاجأة والتجدد الدلالي الذي يقوم بدوره بتكثيف المعنى والمبالغة فيه وتركيزه، وهذا هو هدف الاستعارة بحد ذاتها، من هذا المنطلق (يتميز الوصف العادي في اللغة عن التحليل الشكلي الذي يختلف بدوره عن التعبير الاستعاري، فالعبارة التي تقول (السماء زرقاء) هي مجرد وصف، أما عبارة (تندرج السماء من الأزرق القاتم إلى الأزرق الباهت) فهي تتضمن تحليلاً شكلياً، وأما عبارة (إن لون السماء يشبه انتصار الشر على الخير) إنما هي في المقام الأول عبارة تأويلية استعارية).[١٧]

ويبدو أن جمالية التعبير الاستعاري وتميزه عن باقي الأساليب اللغوية والأدبية تنبع بصورة مدهشة من قدرة الاستعارة على خلق واقع خيالي وتأملي من خلال الانحراف عن الواقع المألوف وهذا ما يبعث التدفق الدلالي في المعاني حيث يقول (تيرنس هوكس) "إن اللغة المجازية الاستعارية لا تعني ما تقول، يغاير ذلك اللغة الحرفية التي على الأقل تريد أن تكون أو تعتبر تعيينية خالصة".[١٨]

ومن هنا فإن المشكلة التي يطرحها المجاز الاستعاري هي مشكلة المعنى المتولد وبناء الدلالة في خضم التفاعل بين مجموعة من القواعد اللغوية والتراتبات الذهنية التي تشق طريقها عبر خلخلة العلاقات بين المعاني الفرعية ومفاهيمها المتكاثرة من جهة والإحالات الخارجية في الوجود الموضوعي من جهة أخرى "المعنى شيء خاص بعلاقات داخل اللغة، والإحالة هي العلاقات اللغوية الرابطة بين داخل اللغة وخارجها".[١٩] فتبني الاستعارة

---

[١٤] تشاندلر. دانيال: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط(١)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢١٩.

[١٥] لويس. دي.سي: طبيعة الصورة الشعرية، ترجمة نصيف الجنابي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،١٩٨٠، ص٧٧.

[١٦] لايكوف وجونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد صدقة، ط(٢)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٩، ص٣٩.

[١٧] محسن محمد عطية: مصدر سابق، ص٢٧.

[١٨] تشاندلر. دانيال: مصدر سابق، ص٢١٤.

[١٩] ريكور. بول: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، ط(١)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص١٣.

نسقاً من التصورات الخيالية التي تبتغي فك الترابط المفهومي بين العلاقات اللغوية الداخلية، وبين الإحالات الخارجية، مكتفية فقط بما يستسيغه الذهن من علاقات اللغة الداخلية وحدها تاركة الإحالة والمرجع في دور ثانوي بالنسبة لدائرة المعنى والمفهوم "فإن الخطاب الشعري، يريد أن يكتفي بالمعنى وحده، خالقاً بذلك إحالته الخاصة في داخل العلاقات اللغوية الداخلية، وهذا هو عمل الاستعارة في رأي ريكور".[٢٠]

وإذا كان المعنى مركزياً ولكنه غير سابق الوجود أو غير مباشر ولا يهتم بالمرجع الموضوعي ويبحث عن حالة من حالات التجسد المطلقة واللامتناهية فإن ذلك يؤدي إلى تبدي نوع من علامات الاستفهام في ذهن المتلقي كون المجاز الاستعاري يبحث عن حقيقة ملغزة وليس عن حقيقة موضوعية ومفهوم منطقي، مما يدعو إلى الاعتقاد بأحقية لعبة العلاقات الداخلية داخل خصائص اللغة وما يترتب عن ذلك من إثراء للمعنى، حيث يقول أرسطو "فيمكن أن نستخرج من الألغاز المتقنة مجازات موافقة لأن المجازات إن هي إلا الغاز مقنعة وبهذا نعرف مقدار نجاح المعنى".[٢١]

فالاستعارة وبشمولية اكبر هي تجاوز الشكل الظاهري إلى الأسس الأولية وتكون وظيفتها (الإخبار والإقناع والتأثير) متأتية عن خاصية الاستعارة التي تتمثل عند ابن رشد في أنها "تعطي في المعنى جودة وإفهاما وغرابة ولذة".[٢٢]

إن مشكلة المعنى في المجاز الاستعاري لا يخص معنى الكلمة أو معنى الجملة فحسب بل أصبح مرتبطا بمعنى المتكلم أيضا، فوظيفة الاستعارة ترتكز على معرفة كيف يمكن قول شيء وإرادة شيء آخر، والحال أننا عندما نتحدث عن الاستعارة فنحن نتحدث عن المقاصد الممكنة للمتكلم، وربما أن لهذا الأمر في تصور أرسطو علاقة بالموهبة الطبيعية التي تجسدها معرفة الحصول على استعارات جميلة كنتاج لفعل التفكير والتبصير في تشابه الأشياء فيما بينها وتناسباتها على الرغم من تباعدها واختلافها[٢٣].

ولهذا فإن المتلقي لا يستطيع أن يتلقى المعنى المركزي إلا عبر تأويل عناصر الاستعارة حتى يستطيع بعد ذلك عقد صلات ترابطية وتشبيهية بينها، على أن هذا التأويل يكون غير محدد بدلالات معروفة سلفا، بل انه عملية ذهنية معقدة ترتبط بتداعيات فكرية عبر سلسلة غير منتهية من الدلالات "فلكي تؤدي الاستعارة وظيفتها تلك عليها أن تفترض موسوعة لا قاموسا، فحسب (بلاك) لا يحتاج القارئ أمام استعارة مثل (الإنسان ذئب) إلى تعريف مستقى من القاموس، بل هو في حاجة إلى نسق من المبادئ المرتبطة بهذا الذئب".[٢٤]

---

[٢٠] المصدر نفسه: ص١٤.

[٢١] أرسطو طاليس: الخطابة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩، ص١٩٠.

[٢٢] التميمي. فاضل عبود: مصطلح الاستعارة في الخطاب التلخيصي عند ابن رشد، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٤)، بغداد، ٢٠٠٢، ص٢٨.

[٢٣] الحداوي. طائع: سيميائيات التأويل-الإنتاج ومنطق الدلائل، ط(١)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص٤٥٦.

[٢٤] المصدر نفسه : ص١٥٤.

ثانيا : مفهوم الاستعارة بين اللغة وفن النحت

إن التقسيم الرئيس للاستعارة في الأدب والذي يمكن اقتفاء أثره في فن النحت هو أن الاستعارة قائمة على التشبيه، وأركان هذا التشبيه هي أربعة: الأول المستعار منه (المشبه به) والثاني المستعار له وهو (المشبه)، والثالث اللفظ المستعار، والرابع هو القرينة التي تمنع أن يراد بالاستعارة معناها الحقيقي الذي ورد به المستعار له (المشبه به). ولكننا لا نستطيع تطبيق هذه الأدوات في فن النحت بحذافيرها بسبب مجموعة من الاختلافات بين الفنين، أولها اختلاف الأدوات والوسائط المستخدمة بين الجملة اللفظية والعمل النحتي، والثاني أن المرجع يفقد أهميته في التعبير الاستعاري اللفظي، لان الاعتماد يكون فقط على لعبة العلاقات اللغوية، في حين أن المرجع ذو أهمية في التعبير الاستعاري في فن النحت بوصفه المنبع الذي يُزّود النحات بأشكاله الفنية، والاختلاف الثالث هو انه لا يمكن اعتبار كل كلمة أو جملة تقال ذات بعد استعاري في حين أن المنجز النحتي يعتبر استعارة شكلية حال ظهوره بأي شكل سواء أكان تمثيلياً أم غير تمثيلي، كما سيأتي توضيح ذلك في البحث لاحقا، والاختلاف الرابع أن الشكل المجازي الاستعاري في اللغة (لا يمكن إدراكه إلا في جملة أو سلسلة قولية).[٢٥] في حين أن المجاز الاستعاري في النحت يمكن إدراكه من خلال تغيير عناصر التكوين وانحرافاتها والعلاقات المتكونة بينها، وعليه فإن أركان التشبيه الاستعاري التي وردت في اللغة يمكن أن تكون في فن النحت على النحو الآتي:-

المستعار له	المستعار	المستعار منه
= (المعنى)	= (الشكل)	= (المرجع)

ولا أهمية للقرينة في المنجز النحتي بسبب قابلية التأويل التي يتمتع بها الشكل الفني.

إن جوهر الاستعارة في فن النحت يكمن في كونه يتيح فهم شيء وتجربته انطلاقا من شيء آخر بمعنى إحلال شيء مكان شيء آخر من اجل التشبيه والمقارنة والاستبدال، وإذا كانت اللغة تتكون من ألفاظ يحل احدها محل الآخر، فإن فن النحت يتكون من شكل ومعنى، وعليه فإن الشكل يمكن أن يحل محل معنى ثانٍ بشرط أن يلغي المعنى الأول الذي يتمتع به الشكل في وجوده الأول .

وإذا عددنا الكلمات هي المادة الثابتة في المجاز الاستعاري اللغوي، فإن هذه الكلمات تمتلك معاني يحددها المعجم، وهي تكتسب معناها النهائي داخل سياق الجملة اللغوي، في حين أن المادة في النحت هي خامة الاشتغال، وهي متغيرة ومختلفة ومتنوعة، وهي الأخرى تمتلك معاني ودلالات ضمنية بحد ذاتها تكتسبها من خواصها الفيزيائية، وبدخولها في نسق الفن فإنها تكتسب دلالات جديدة، وعليه فإن للمادة المعمول بها في النحت تأثيراً كبيراً على المجاز الاستعاري الذي يتحقق بين الشكل والمعنى

إن العلاقة بين الألفاظ في الاستعارات اللغوية مفهومة وبسيطة ومباشرة، هذا الأمر ناتج عن طبيعة اللغة التي تكون خاضعة لنظام معين، والمدلول الذي يضفيه العقد الاجتماعي على كل كلمة بحد ذاتها يكون نتيجة الاتفاق، هذا ما صرح به علم اللغة، ولكننا نجد الأمر مختلفاً في الفن عامةً والنحت خاصة، لأنه إذا كانت الكلمات هي ما تشكل عناصر اللغة، فإن عناصر التكوين من خط وملمس وسطوح وفضاء وحجم ومادة... الخ، هي ما تشكل عناصر العمل الفني، وقابلية الاصطلاح الاجتماعي على نوعية هذه العناصر ومدلولاتها أمر غير واف، أو غير قابل للتنفيذ إلا في حدود معينة، وهذا ناتج عن الانزياح الشكلي لنوعية الصورة المستعارة في الفن

[٢٥] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مصدر سابق، ص١٧.

بسبب الأشكال المعقدة وتراكيبها الغامضة التي تمتلك دلالات محرفة عن المألوف "فإذا كانت علاقة التسمية علاقة مفردة وبسيطة ومباشرة بين الاسم ومسماه، فإن علاقة [النحت] أو التمثيل هي علاقة أكثر تركيبا وأكثر تجريدا".[٢٦]

إن الاستعارة في اللغة تمثل موضوعاً معيناً لان الكلمة في اللغة يجب أن تكون محملة بمعنى معين ولا جدوى من الكلمة إذا لم تكن حاملة لمعنى ما، في حين أن الاستعارة في النحت قد لا تحمل معنىً واضحاً ومحدداً وذلك بسبب طبيعة النحت الجمالية بغض النظر عن وجود صورة ايقونية تمثيلية، فالاستعارات في البلاغة الأدبية إما أن تكون عائدة للإنسان أو الحيوان أو الطبيعة، أي إحالة إلى شيء مرئي ومعروف في حين أن الاستعارات في النحت قد لا تكون مشتقة من الواقع والوجود والحياة، ومن ثَمّ لا يمكن إثبات عائديتها لشيء، فهل إن هذه الأشكال النحتية تمثل استعارات حقا بأشكال وأشياء للتعبير عن معانٍ مغايرة، للجواب يفترض الباحث أن كل صورة نحتية تخرج إلى حيز الوجود هي صورة استعارية سواء أكانت تمثل شيئاً أو لاشيء والسبب في ذلك هو قابلية هذه الصورة على إدراك التأويل واثبات المعنى بعكس الكلمة الاستعارية التي هي لابد أن تمثل شيئاً أي تحيل إلى مرجع ما، حيث "تبقى القضية المستعارة [في النحت] رمزا حقيقيا ذا معنى حتى لو انقطعت علاقتها بالواقع، أي عندما لا تكون الواقعة موجودة، أو بمعنى آخر عندما تكون القضية كاذبة".[٢٧]

ولذلك فإن الفروق الخاصة بالدلالة بين الكلمة والمنجز النحتي تختلف اختلافا جذريا، إذ إن الكلمة في الخطاب اللغوي هي دال يحمل مدلولاً معيناً، هذا الأمر يخص المستعار منه (المشبه به) والمستعار له (المشبه)، والصورة التي ينقلها كل من المشبه به والمشبه تعود إلى ما هو موجود في الواقع الموضوعي وبخلافه تصبح الكلمة نوعاً من الضجيج غير المترابط، أما في النحت فإن الأمر مختلف لان النحات يلجأ إلى استخدام صورة قد تكون موجودة في الواقع الوجودي أو إنها غير موجودة في ذلك الواقع لأنها- أي الصورة الشكلية- مصاغة على وفق قنوات الخيال التي يتم عملها على وفق مفهوم التحليل والتركيب للمدركات الحسية والخزين الذهني، ومن ثم تكون الأشكال الاستعارية غير محاكية للواقع، ولكنها تبقى قضية تحمل معنى حتى ولو لم يكن موجوداً "ففي حين لا يمكننا أن نستخدم الاسم في نظرية فتغنشتاين من دون أن يكون له مدلول في الواقع، فإننا بالمقابل يمكننا أن نستخدم [النحت] أي قضية أولية بطريقة مشروعة تماما لمجرد إمكان واقعة مقابلة، أي إن القضية تكون ذات معنى حتى لو لم تكن الواقعة موجودة"[٢٨].

وهذا يعني أن المعنى الاستعاري في النحت يكون موجوداً حتى لو كان الشكل غير مألوف ولذلك فإن أي شكل نحتي يمكن أن يجسد مجازاً استعارياً بغض النظر عن انتمائه أو عدم انتمائه للواقع الموضوعي "إننا مهيأون لقراءة أي شيء مهما كان تجريديا بأنه له علاقة بنا، العصا المغروسة في الأرض تصبح نوعاً من الحضور".[٢٩] وعليه فإن كل شكل نحتي ومهما بلغ من التعقيد أو الغموض في تركيبه وانجازه يكون حاملاً لمعنى ما بل انه غالبا ما يوحي بشيء آخر مألوف استنادا إلى الخزين الذهني الذي يتمتع به المتلقي، وهذا الإيحاء هو ما يسهل عملية

[٢٦] جمال. حمود: فلسفة اللغة عند لودفيغ فتغنشتاين، ط(١)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩، ص١٩١.

[٢٧] جمال. حمود : مصدر سابق، ص١٦٤.

[٢٨] المصدر نفسه : ص١٩٢.

[٢٩] باونس. الآن: الفن الأوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد،١٩٩٠، ص٢٨٤.

التواصل عبر شبكة المعاني والتأويل التي يضفيها المتلقي حيث يقول (رولان بارت) "ما أن يظهر الشكل حتى يتوجب أن يشبه شيئاً ما: يبدو أن القياس التناظري قدر الإنسانية".[٣٠]

إن الاستعارات في النحت تختلف كثيراً عن مثيلاتها في الأدب، لان اللغة اللسانية تتكون من كلمات وكل كلمة تمتلك مدلولاً معيناً بحد ذاتها- هذا ما سبق أن نوهنا إليه- قد يتحول إلى مدلول آخر في سياق الجملة الاستعارية، وعليه فإن الأدوات التي تستعملها اللغة تكون بسيطة ومباشرة، لان الكلمات المستعملة -أي المشبه به والمشبه- تنتمي إلى الجنس نفسه، أما في النحت فإن العملية مختلفة إذ لا وجود للكلمة المعبرة، وبدلا منها نجد أن العملية الاستعارية تستخدم الصورة، والصورة تتكون من شكل ومعنى، والشكل والمعنى لا ينتميان إلى الجنس نفسه، فالشكل حسي يتجسد بمادة والمعنى روحي فكري ذهني يدرك بالعقل، ولذلك فأن أدوات النحت تختلف عن أدوات اللغة، وما يحدد الصورة في النحت هي العناصر المكونة للمنتج البصري من خط وملمس وسطح وفضاء وحجم وخامة...الخ، وهذه العناصر عادة ما تكون خاضعة لسلطة الذهن في خلق العلاقات البنيوية، وهو ما يؤدي في النهاية إلى المخرج الصوري المتمثل في شكل المنجز النحتي. لذلك فإن طبيعة المعالجة الفنية لتلك العناصر هو ما يسهم مساهمة فعالة في بلورة المعنى ومن ثم تكوين الصورة الاستعارية المطلوبة "إذا كان [النحت] يتم بناؤه فمعنى هذا انه ليس شيئا مفردا بسيطا، إذ أن يكون شيء ما مبنياً معناه أن يكون مؤلفا من أجزاء يتم بناؤه منها، هذه الأجزاء في [النحت] تسمى عناصر [النحت] ولكن [النحت] ليس مجموعة من عناصر...فحسب ولكنه أيضا الطريقة التي تترابط وفقها هذه العناصر".[٣١]

وليس العنصر هو الوحيد الذي يملك الخصوصية والأهمية في تكوين الفعل الاستعاري، فنحن لو استعرنا الشراع وقمنا بصياغته في تمثال، فإن الفعل البلاغي الاستعاري يبدأ عندما يصبح من الممكن أن نقارن هذا الشكل بشكل آخر مغاير كان من الممكن أن نستعمله مكانه، مما يبيح لنا عدّ هذا الشكل قد حل محل الآخر، فشكل الشراع ليس له فعل بلاغي بحد ذاته، ولكن الفعل البلاغي يتحقق في استعمال شكل الشراع للدلالة عن السفينة عن طريق المجاز المرسل أي بعلاقة الجزء بالكل. وهذا يعني انه عندما "يكون موضوع ما أو شيء ما، أو جزء منه مختفيا في مجال الرؤية فإن الغياب ليس واحدا من خصائصه البصرية والفيزيقية فقط، لكنه أيضا جانب من جوانب حالة وجوده الاستعاري، فعندما تكون قمة الشكل فقط مرئية في عمل فني ما فإننا نلجأ إلى التفكير البصري، لان الشكل غير المكتمل يتم النظر إليه بطريقة رمزية، وعندما يتم ربط الأشياء بعضها ببعض من خلال المواضع والأشكال، فإن العلاقة لا تكون مجرد علاقة بصرية أو فيزيقية، ولكن يجب فهمها على أنها رابطة استعارية".[٣٢]

ومن جهة أخرى فإن الاستعارة في اللغة تكون صورة مفهومية ذات منحى جمالي نتيجة الخلط والاستبدال بين أشياء مختلفة بعضها عن بعض نسبياً، أما في النحت فانه لا ينقل المدلولات بواسطة مفاهيم ذهنية- كما يحدث في الكلمات- وإنما ينقل تلك الأفكار بواسطة الصور المرئية التي تكون في بعض الأحيان ذات منحى تمثيلي وفي أحيان أخرى غير تمثيلي، وعليه فإن المعنى والدلالة التي تنقلها الكلمات تختلف اختلافا جذريا عن تلك التي تنقلها الأشكال النحتية، لان الكلمات تتعامل مع رموز متفق عليها تنقل مفاهيم، أما النحت فيتعامل مع صور

---

[٣٠] تشاندلر. دانيال: مصدر سابق، ص٢١٥.

[٣١] جمال حمود: مصدر سابق، ص١٨٨.

[٣٢] شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨، ص٥٢.

وجودية، بمعنى آخر أن الاستعارة في اللغة تحتوي على مسافة بين الصورة المتولدة في الذهن وبين الكلمة، أما في النحت فإن الاستعارة تكون مباشرة لان الصورة الذهنية مرتبطة بصورة العمل "فإنه –أي المتلقي- لن يشاهد أيا من تلك الأشياء التي يدور حولها الحديث بعكس ما يحدث عند التخاطب بالصور، تلك الصور التي إذا ما تناسقت داخلها الأحداث مع الأفعال العقلية فإنها تبدو كما لو كانت تتكلم".[٣٣]

ويكون نتيجة هذا الانحراف البنيوي وهذا التوتر في عناصر الخطاب البصري الاستعاري الذي يسببه الوهم، هو أن الشكل الفني المستعار يفقد مهمته بوصفه عملا تواصليا، إذ انه حينئذ لا يقوم بتوصيل شيء، أو بعبارة أخرى فإنه لا يوصل سوى ذاته، وهذا التوصيل الداخلي ليس سوى مبدأ الشكل نفسه.[٣٤]وعندها يتم الإحساس به بوصفه شكلاً بلاغياً أي إن وجوده يتوقف تماما على وعي المتلقي أو عدم وعيه بغموض الخطاب والمعنى الذي يحتويه.[٣٥] ولكن بنتيجة الحال فإن الشكل يكتسب تأثيرا جماليا مرتبطاً بالاتساق والهارمونية والإيقاع وغير ذلك من الخواص الشكلية الجمالية.

ولذلك نجد أن النحات يتعامل مع الأشكال باتجاه نوع مختلف من التقنية، فهو يتحاشى السياق الاعتيادي، ويستعير الأشكال ويحولها عبر عملية الانتخاب والترتيب الجديد إلى لغة مغايرة أكثر قدرة على إيصال الخطاب الفكري، لغة يمكن عبرها إيصال التجارب الخاصة التي لا يمكن اشتراك الآخرين بها ليقدم صياغة لما لا يوصف من اجل أن يعبر على نحوٍ مباشر أو ضمني عن الخواص والمعاني المتنوعة التي ينطوي عليها الوجود في عوالم كونية وثقافية، داخلية وخارجية، رمزية المنحى، وهو يعمل على وفق مبدأ الومضة (القدحة) التشاركية، ويقصد به استدعاء معلومات واسعة وتفعيلها، وذلك بسبب وجود موقف (ومضة) تشغل معلومات واسعة وتحركها، فمثلا رؤية سيارة مرسيدس تحرك المشاهد من اجل تأليف نص لغوي واسع عن الموضوع، فإن السبب في تكوين الموضوع في هذا الموقف يكون القدحة (رؤية السيارة)[٣٦]، فهذه القدحة تصطدم بذهن النحات عند مشاهدته لبعض الأشياء والأشكال والمناظر مما تسبب له نوعاً من الحراك الفكري الذي يستطيع عبره استدعاء أشكال كثيرة عبر المجاز الاستعاري وإدخالها في نسق التوظيف الفني.

وهذا ما يؤدي إلى تحقيق هاجس غرائبي ليس على مستوى الشكل فقط بل يمكن استخلاصه أيضا من صميم المضمون، لان هذه الاستعارات تبدو وكأنما تشير إلى أنواع معينة من الموضوعات وتجعلنا نسأل أسئلة تتعلق بطبيعتها، ولذلك فإن النحات لا يستعير هذه الأشكال وهذه الموضوعات قبل معرفة ماهيتها "ينبغي أن ندرك ماهية الوردة الحمراء المتفتحة حديثا في حزيران قبل أن نستطيع أن نعرف كيف يكون الحب شبيها

---

[٣٣] دافنشي. ليوناردو: نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص٥٧.

[٣٤] المصدر نفسه : ص١٧٤.

[٣٥] المصدر نفسه : ص٧٠.

[٣٦] هانيمان. مارغوت (وآخرون): أسس لسانيات النص، ترجمة عن الألمانية موفق محمد جواد المصلح، ط(١)، دار المأمون، بغداد، ٢٠٠٦، ص١٩٢.

بها".[٣٧] فمعرفة ماهية الأشكال يؤدي إلى فهمها وفهم مشابهاتها ومن ثم عقد صلات ترابطية بين الأشكال وأشياء مختلفة عن بعضها لان هذه الأشكال "لا تشير إلى الأشياء الخارجية بل إلى أفكارنا عن الأشياء".[٣٨]

هذا الأمر هو ما دفعَ (دوشامب) في بداية القرن الماضي إلى التخلي عن آلية الفنون البصرية التقليدية في نقل الأشكال من الوجود الموضوعي إلى سطح العمل الفني المتمثل في مادته، فوجد أن الشيء في ذاته هو ما يمثل جوهر الصورة، ولا يحتاج إلى استنساخ طالما انه هو ما يمثل موضوع العمل الفني، وانه من الممكن أن نترك الشيء بذاته يقدم نفسه للمتلقي، فيصبح دور الفنان هو أن يضع إطارا حول الشيء بذاته لان "الشيء الممثل في الصورة [التشكيل النحتي] ليس هو الشيء المدرك في الواقع".[٣٩] (شكل٣)

ولذلك فالاستعارة كثيرا ما تمثل الأداة التي يتم عبرها بناء الأسلوب أو النمط الشخصي والتعبيري للفنان، والذي شكل تحولا ملحوظا في الاستعارات النحتية للأشكال والأساليب الفنية الحديثة والمعاصرة.

إجراءات البحث

مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث الأعمال النحتية المعاصرة التي فيها ظاهرة الاستعارة واضحة، فالباحث قَدّرَ حاجته إلى معلومات خاصة حول نوع محدد من صور الأعمال الفنية التي تتلاءم مع الظاهرة المدروسة بغض النظر عن الأسلوب أو المواد والخامات المستعملة ، ولفنانين من جنسيات متعددة.

عينة البحث

كان التحليل معتمدا على اختيار نماذج مناسبة، إذ يستطيع كل نموذج أن يمثل ما يماثله أو يشاركه من بقية الاستعارات المماثلة على نحو يمكن به الإحاطة بجوانب الموضوع ومن ثم إعطاء زاوية عامة عن مفهوم الاستعارة في النحت المعاصر.

وكانت مبررات اختيار العينة هي الآتي :

---

[٣٧] أبتر. ت.أي: أدب الفنتازيا، ترجمة سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩،ص١١٩.

[٣٨] بيكر. شيردان: السرد- محاكاة الكاتب الجوهرية، ترجمة نزار عبد الحافظ عبيد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، بغداد، ١٩٩٨، ص٦٣.

[٣٩] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الاشهارية، مصدر سابق، ص٥٦.

- مبدأ انتقاء الأكثر دلالة من الأشكال الفنية، ولاسيما أن الشكل المنتقى هو الأكثر قرباً وإيحاءا من طبيعة الظاهرة قيد الدراسة.
- يكون أنموذج العمل الفني المختار من إنتاج فنان معروف عالميا كما تشير إليه أكثر المصادر والأدبيات الخاصة بالموضوع.
- وقد تم ترتيب نماذج العينة حسب تاريخ الانجاز.

أداة البحث

اعتمد الباحث أسلوب الملاحظة القائم على الاستقراء والاستنباط لتحليل العينة من الأعمال الفنية، مفيداً من الآراء الفكرية والجمالية والفنية ضمن سياق الإطار النظري.

منهج البحث

تم انتهاج المنهج الوصفي التحليلي الذي يعالج المعلومات على نحوٍ نوعي.

أنموذج رقم (١)

اسم العمل: السأم

اسم الفنان: ايفان بيوك

الخامة: مواد صناعية جاهزة

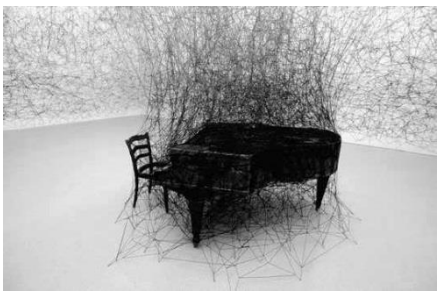
التاريخ: ٢٠٠٤

يصور العمل جزءاً من سيارة (القسم العلوي) وهي تبرز من أرضية القاعة بزاوية ميلان معينة، بحيث تبدو السيارة مع بعض أجزائها الداخلية، وهما الكرسي والمقود وكأنها تبرز من الأرضية بانسجام وتناسق بين أجزاء السيارة وجدران وأرضية القاعة التي تحتويها.

إن السيارة هي وسيلة يستعملها الإنسان للتنقل بين مكان وآخر، لذا فإن مرجعها قد يكون مألوفا لكل فرد، فهي ماكنة نفعية صنعتها يد الإنسان، وهذا يعني أن النحات استعار صورة بصرية تنتمي إلى عالم الذاكرة، وعليه يكون النحات قد استعار جزء السيارة (القسم العلوي) ليشكل به منظومة بصرية جديدة عندما أخرجها من سياقها المرجعي إلى سياق جديد يبث دلالات مختلفة، وربما تكون إحدى هذه الدلالات هي الغرق كما تبينه تشكيلة العمل الفني التي توهم بوجود سيارة تطفو فوق مسطح مائي، هذا الخروج عن السياق قد احدث انزياحا بالمعنى والدلالة ليبدأ فعل التعالق مع دلالات أخرى، والذي أعطى للمنظومة الاستعارية فعلها المتكامل من حيث المقارنة والتشبيه بين أشياء متباعدة عن بعضها ومتناقضة، إذ تَمَثَلَ ذلك في سيولة الماء ومرونته في صورته المرجعية، وصلابة الأرضية في واقعها الفني، كل ذلك قد دفع بالصورة الذهنية لدى المتلقي إلى بث مفاهيم ومعانٍ جديدة تتبدى بالتأويل.

عندما استعار النحات السيارة في تشكيله الفني، فإن من غير الممكن النظر إليها بالعين فقط من دون أن يتأمل ويفكر ليتوصل إلى النتيجة النهائية بصياغة المعنى، ولهذا فإن الفنان استعار الشكل ليستبدل التمثيل التوضيحي بالتمثيل السيميائي، إذ إن المعنى (المستعار له) يمتلك أهمية قصوى وليس فقط الاهتمام بانجاز عمل جميل، فالعمل يؤكد القيمة المعرفية والإدراكية أكثر من القيمة الجمالية، لان وجود جزء من السيارة يطفو فوق الأرضية الصلبة، لهو مدعاة للتأمل في نظرية الإدراك والتناقل بين الجزئي والكلي، فالإدراك يحتم النظر إلى جزء السيارة بكونه كياناً كلياً، أي إنها سيارة كاملة، ولكن تقنية العمل الأسلوبية المتمثلة في اقتطاع جزء من هذه السيارة بوضعية تبدو كأنها تبرز عن أرضية القاعة قد حمل هذا الجزء دلالة مناقضة لدلالتها المرجعية، لان الجزء هنا لا يعبر عن الكل فقط، بل أصبح كياناً مكتفياً بذاته يبث دلالاته عبر مستويات مختلفة من التلقي، فبلاغة الصورة الاستعارية قد أشارت إلى الجزئي بما يمكن أن يتضمنه الكلي، وهذا تحقيق فعلي للمجاز الاستعاري في النحت المعاصر.فوجود الجزئي يسمح بهدف ملئه من خلال التفكير في التلاؤم وإيجاد الوضعية المشتركة، فالمعنى ينبني على وفق قوانين تؤسس في غمار القراءة التي تثير الانتباه إلى الأصل المخفي أو العناصر الغائبة.

فالشكل ربما يستدعي إلى الذهن سفينة غارقة مع ما تحمله من أشياء، وبهذا فإن شكل السيارة قد خلق وجوده المكثف أو حضوره في قاعة العرض لأنه امتلك وجودا آخر ربما يستدعي إلى الذهن الوجود البشري عندما عامله الفنان بدلالات أخرى، وهذا ما أعطى انطباعاً بأن الشكل المستعار قد أوحى بغياب الاخر (الإنسان) غيابا ملحا، بل انه احتل دوره التعبيري تقريبا، وأصبحت السيارة الغارقة هي البشر عندما بدا شكل العمل الفني وكأنه استعارة بصرية لتشبيه الوجود الانساني، وهذا يعني التعبير عن تشوؤ الإنسان عبر التعبير عن حاجاته وتحولاته بوصفها استعارة بصرية، فالنحات يعبر عن الكائن البشري عبر حاجاته اليومية التي يستعملها لكنه يمنحها بعدها الميتافيزيقي الذي يحررها من واقعيتها .



أنموذج رقم (٢)

اسم العمل: الصمت

اسم الفنانة: جيهارو شيوتا

الخامة: آلة موسيقية (بيانو) وكرسي، شبكة صوفية

التاريخ: ٢٠٠٨

تنتظم الصورة الاستعارية للعمل في نسيج معنوي وخيالي وجمالي، إذ يمثل في تنظيمه نظرة الفنانة الخاصة لفرضية استثمار التكوينات الجاهزة من حولها ضمن الاتجاه الفني التركيبي (installation art) إذ يتكون العمل من استعارة مواد جاهزة الصنع وهي الآلة الموسيقية (البيانو) والكرسي فضلا عن شبكة صوفية تم نسجها بتقنية تشبه في إخراجها الشبكة العنكبوتية وهي تحيط بالبيانو والكرسي متجهة إلى الأعلى لتغطي المساحات الجانبية لقاعة العرض.

لقد استعارت الفنانة (البيانو)، ليكون عندها المتلقي في لقاء مع الموسيقى، كما استعارت الكرسي الذي يمتلك وظائف رمزية عدة، من بينها وظيفة حمل الجسد الإنساني والاستقرار، وهذا يعني انتقال الدلالة وحركتها

بين المفهوم الجزئي والكلي، بمعنى أن الفنانة استعارت الجزئي للتعبير عن الكلي. كما سعت الفنانة إلى استعارة الشبكة الصوفية وتوظيفها في تصميمات شبكية متنوعة الأحجام والاتجاهات محاولة السيطرة على النظام البصري وشغله بالعلاقات الخطية المتشابكة فتساهم حركة خطوط الشبكة الصوفية واتجاهاتها في تأكيد الفعل الاستعاري عبر التنظيم في أبعاد فضائية متغايرة ومتمايزة تجذب نظر المتلقي إلى نقاط محددة تنتقل بحرية وعفوية من البؤرة المركزية (البيانو والكرسي) متجهة إلى الأعلى لتنتشر على جوانب قاعة العرض في تشكيل اتجاهي سيميائي، وكأن الفنانة تُحضر الخوف في عملها الذي انتهى بالخيوط الصوفية السوداء التي ربما هي شرنقة أو غابة يصعب اختراقها.

لقد استعارت الفنانة قاعة العرض، لان هذه القاعة خرجت عن مفهومها التقليدي بوصفها فضاءَ لعرض العمل إلى كونها فضاءَ يتراكب استعاريا في تجسيد بنية العمل الجسدية، فلا تكتمل الدلالة التأويلية للبيانو والكرسي والشبكة الصوفية العنكبوتية إلا عبر فهم الفضاء الذي تولده قاعة العرض في كونها جدراناً وفضاءَ ومركزاً لاحتواء بقية عناصر التكوين، ولهذا شكل المكان في هذا العمل حيزا مهما، فخرج المكان عن كونه مكاناً طوبوغرافياً مادياً إلى كونه مكاناً متخيلاً لأنه مشحون بالتوتر والقلق، فهو المكان الذي لا تسكنه مفردات التكوين حسب وإنما يسكنه الحلم بمعنى أن يصبح المكان ليس هو نفسه الموجود في الواقع، بل يعبر عنه بخطابٍ محمل بدلالات كثيرة. ومن بديع الاستعارة وبلاغتها الجمالية في السياق الفني، أن الفنانة جمعت في تركيبة العمل بين شكلين متناقضين هما البيانو والكرسي من جهة والشبكة العنكبوتية من جهة أخرى، وهذه الغرابة في التوليف الاستعاري هي ما يكوّن معها صورة ذهنية متميزة، ولاشك أن هذا يمثل قدرة الفنانة على التأليف بين المتنافرات .ولذلك تخلق الاستعارة للأشكال واقعاً بصرياً وذهنياً بديلاً يستمد كل مكوناته من العقل، وبهذا يبدو الواقع عبثيا أو سرياليا إذا ما قارناه بواقعية العمل، لذلك تحاول الفنانة أن تعيد قراءة العمل من خلال سعيها إلى بناء عملها بناءَ أسطوريا بالتركيز على المكان والآلة الموسيقية والكرسي والشبكة العنكبوتية والعالم التخييلي عبر التركيب الفني لتنفتح فضاءات التأويل وتتفجر الدلالة، فعلى الرغم من أن (البيانو) يرتبط بالموسيقى، والكرسي بالإنسان، فإن استعارة الشبكة الصوفية العنكبوتية يشير إلى وجود نوع من الحاجز الذي يمنع الإنسان من الجلوس، ويمنع الموسيقى من التدفق بوصفها أرقى الفنون لأنها تصل إلى ذهن المتلقي من دون واسطة مادية ملموسة ومحسوسة. وبهذا خرجت الآلة الموسيقية وخرج الكرسي عن دائرة المفهوم المتعارف عليه للبحث عن دلالات مغايرة تنسجها تركيبة الصورة الاستعارية للمفردات الفنية

أنموذج رقم (٣)

اسم العمل: أنبوبة طلاء

اسم الفنان: روميلو سيلدران

الخامة: بلاستك والوان

التاريخ: ٢٠٠٩

...

يعرض العمل شكلاً جاهزاً مستعاراً من واقع الحياة اليومية، ممثلا بأنبوبة طلاء معمولة من مادة البلاستك مع الألوان وبحجم كبير جدا قياسا بشكل المفردة في وجودها الموضوعي، وقد وضعت بامتداد أفقي على قاعدتها، وتميزت بسطح مجعد إشارة إلى ما يمكن أن يتركه الاستعمال لهذه الأنبوبة في الحياة اليومية. يقدم العمل نحتا يتميز بالظرافة والمفاجأة التي تثيرها خاصية الضخامة، والتي تحقق للعمل بعده الاستعاري، والعمل يمثل نوعا من التسلية بالثقافة الاجتماعية بتناوله مفردات الحياة اليومية وتأكيدها، فتم استثمار المخيلة الفنية بدواعي المخيلة التقنية المعدة للاستهلاك من خلال الاستعانة بوسائط مثيرة للغرابة، أثر اندماج الفن بالطبيعة الاستهلاكية لحضارة الغرب ما بعد الصناعية، مما جعل العمل الفني يفترض وظيفة عمومية معاصرة ذات طبيعة إعلانية تتمثل بترسيخ فكرة الاستهلاك والتماهي مع آليات السوق ومفهوم العرض والطلب بوصفها علاقة ثقافية سائدة

إن الترتيب المنطقي لمعنى العمل الموغل في الرمزية الاستعارية من ارتباط أنبوبة الطلاء بمضمونها المعروف في قاموس الترميز الفكري المعاصر من تلوين وفن وجمال... الخ ، بدا هذا التوظيف الاستعاري مغايرا ولافتاً للنظر، انه يوحي إلى حد كبير بكونه جسداً إنسانياً مسجى فوق الأرض وهو يعاني بعض ما عاناه من عاديات الدهر، فالاستعارة هنا تداخلت ما بين الدلالات الشكلية لتوحي بمدلولات مترابطة، إذ تم استعارة أنبوبة الطلاء للتعبير عن الجسد الإنساني من خلال عقد صلة تشابه ومقارنة بين الحجم والهيئة الخارجية وإيماءة الحركة التي ظهرت بصورة واضحة بين الشكلين في مرجعهما الواقعي والخيالي، وبهذا التصور ابتعدت أنبوبة الطلاء عن وظيفتها المرجعية لتتعالق بدلالاتها مع مفهوم آخر، فلم تقتصر أنبوبة الطلاء لمساعدة الإنسان على بث روح الفن والجمال، بل أصبحت هي الإنسان بحد ذاته، فتم تشبيه الإنسان بأنبوبة طلاء، لأن الإنسان لا يصنع أنبوبة اللون فقط بل هو ما يمثل جوهر هذه المادة بحد ذاته، وهو ما يعني ضرورة إدراك الشكل المعاصر في علاقاته الترابطية التي تسبغها الهيئة والتقنية والحجم والحركة، فعلى الرغم من أن النحت الواقعي الذي يهتم بشكل الجسد الإنساني وتفاصيله المعقدة أوشك أن يندثر في الفن المعاصر في بعض الاتجاهات الفنية، غير أن الفنان استوحى من شكل هذا الجسد وإيماءاته الحركية عملا فنيا ذا منحى استعاري، لأنه أصبح بنتيجة الحال شكلا فنيا يحمل قيمته الجمالية في قدرته على التعبير عن شكل الجسد الإنساني كما هو حاصل في هذا العمل، فتصبح الاستعارة البصرية ما هي سوى شيء يُشَّبهُ بشيء آخر ويحاول استنساخه في اغلب مفاهيمه وبتعبير آخر هي عملية استحضار لواقع ما وبكيفية من منطلق أنها تمثيل لواقع آخر .

وعرض العمل بهذه الصورة يحدث نوعاً من الصدمة التي تُعدَّ إحدى خصائص الاستعارة البصرية وإحدى مقوماتها الأساس التي تزودها بقدرة الإثارة من حيث ما يكون وقعها على المتلقي شديداً، ويكون التأثير مباشرا ومن ثم تفتح باب التلقي على مصراعيه، ولكن حتى وإن تعلق الأمر بإيجاد شكل استعاري صادم وغير معهود فهو يسعى إلى اكتشاف العابر في مكامن الخلود، فالعابر يعني وقائع ومشاهد وأحداثاً يومية معاصرة، فيكون الخطاب البصري وسيلة ذاتية للتعبير عن الدائم عبر التعبير باستخدام صياغة شكلية وبصرية غير مألوفة، فالاستعارة هنا تجعل المتلقي يصدق ما ليس حقيقياً وتجعله يرى أشياء ما كان يراها لو لم تكن هذه الاستعارة موجودة.

أنموذج رقم (٤)

اسم العمل: الوعي المزدوج

اسم الفنان: ناثانيال دونيت

الخامة: كتب، مكعبات بلاستيكية، أحذية، رقائق نايلون، مرايا

التاريخ: ٢٠١١

يتكون العمل من تجميع عدد من المواد الجاهزة الصنع، تم ترتيبها على وفق نسق معين يوحي لنا بكونه إشارة تتكون من دال ومدلول واضح يمكن استنتاجه وفقا لعنوان العمل (الوعي المزدوج).

بنية العمل الداخلية تشبه جسداً مفككاً تم انتشاله وتنظيمه في تكوين فني بعد أن كان مبعثرا في الخارج ليمنح نظاماً شكلياً مغايراً يبحث عن معنى مختلف داخل عملية التلقي.

إن وجود زوج الأحذية في الأسفل والكتب في القسم الأوسط من العمل، والمكعبين في الأعلى، وتغليف كل ذلك بنسق لوني موحد يجعل العمل كأنه إيحاء استعاري لشكل الجسد الإنساني ولكن بهيئة مغايرة، وعليه فإن النحات استعار أشكالا جاهزة في الوجود الموضوعي ليعيد تنسيقها داخل لغة الخطاب البصري، ومن ثَمّ فإن المعنى المحمول في كل مفردة بصرية قد تضافر وتعالق وتحايث مع بقية مفردات التكوين، ليبث دلالة إيحائية عن معنى استعاري محمل بطاقات بلاغية وجمالية. .

فالفعل الاستعاري انطلق من الجزئيات الشكلية في بنية النظام ومن ثم أعاد ترجمتها داخل الكل الفني، فأصبح المعنى متنقلاً بين الجزئيات والكليات لإعطاء مفهوم استعاري تتضافر فيه المفردات الشكلية مع بعضها بعد اجتزائها من واقعها الحياتي.

لقد ركز العمل على الدور الكبير الذي تلعبه استعارة العناصر المادية المتنوعة في التأليف الشكلي، مؤكدا أن هذه المفردات المستعارة من بقايا صناعية ونفعية هي الشاهد الوحيد على المقدرة التكوينية للعالم الداخلي للأشياء، فالفنان يرى أن المواد التي تصنع الأشياء لا ينتهي دورها بانتهاء الأشياء المصنوعة والكتلة المتكونة منها، بل إن حياة جديدة ومغايرة تبدأ من جديد في أثناء الاستعارة الفنية، وبهذا فالمتلقي يتابع حالة التوالي الدلالي من خلال خلط بقايا مواد استعارها الفنان بواسطة عملية تلاقحها مع بعضها البعض، فالخامة استنسخت نفسها في شيء آخر يمثل نهايتها أو تجاوزها لحدود الواقعية، لهذا استحالت الحركة والقوة غير المحددة والخفية للمادة إلى موقع لحقيقة جديدة،

لقد قام النحات بمحاكاة بعض الأشياء في الواقع، وهي الكتب والمكعبات البلاستيكية والأحذية، ولكن ليس لغرض المحاكاة، بل هو يريد أن يبحث عن جوهر الأشياء وما تحمله من مفاهيم وإدخالها في نسق تجميعي بحيث يتم انزياح المعاني التقليدية التي لا تستطيع أن تحمل العمل بطاقات تعبيرية تُتيح نشر التصورات البديلة، إن زوج المكعبات البلاستيكية وزوج الأحذية هي أشياء وظيفية نفعية، ولكنها تحمل جمالها في ذاتها ولذاتها ربما بسبب الوجود الحدسي الذي يكتنفها، لكن الفنان استعار هذه المفردات وادخلها في سياق العملية الفنية لتحمل مفهوماً آخر يمكن أن نفترضه معنى الجسد الإنساني كما سبق أن نوهنا، وهذا يعني أن الجسد الإنساني ليس كياناً

شكلياً محدداً بسمات وظواهر محددة بقدر ما هو تحاور مجموعة من الأفكار والمفاهيم العقلية التي يختزنها، والتي تم إظهارها عن طريق لعبة الاستعارة من مرجعيات متنوعة، فالصورة الذهنية المعاصرة هي صورة تركيبية تعقد صلات ترابطية بين أشياء وأشكال متباينة ومختلفة عن بعضها، بل إنها متناقضة، وهذا الأمر بحد ذاته هو تفعيل لدور المعنى البديل الذي يعنى بمد صلات تقاربية واستبدالية بين مفردات الخامة المستعارة ومفهوم الجسد الإنساني من اجل إضفاء قيمة معرفية جديدة تحقق الغرض المطلوب من الاستعارة في النحت المعاصر.

النتائج

١. الفنان المعاصر يشيد في ذهنه صورا أو مفاهيم شكلية لمرحلة أولية ومن ثم يقوم بتنفيذ هذه الصور في العمل الفني، فهو يعطي صوره ومفاهيمه الذهنية وجودا موضوعيا غير أن هذه الصور التي يعطيها الفنان بعدا تشكيليا ليست خلقا مجردا ، بل إنها انعكاس أو استعارة في ذهن الفنان للوجود الموضوعي، فهي تجريد أو تقليد لأشكال وتراكيب محسوسة، والعمل التشكيلي النحتي يصبح في النهاية نمطا من الاستعارة لأشكال وتراكيب موضوعية تلعب فيه الصورة الذهنية دور الوسيط بوصفها نتاجاً لعملية التعرف ومن ثم بلورة الأشكال الفنية، لهذا فإن الاستعارة في النحت المعاصر تؤدي إلى نشوء تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بنظرية المحاكاة والإيحاء للواقع الوجودي وإعادتها إليه من خلال وعي حاد لأنماط البنية العميقة والسطحية التي يقدمها التكوين الفني.

٢. يستعمل النحات المعاصر في استعاراته الشكلية مهمة محددة هي أن قيمة الصورة الفنية تُناسب حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على المتلقي أعمق.

٣. إذا كانت معاني الأشكال أو الأشياء أو المواد واضحة وجلية في وجودها الموضوعي، فإن آلية الفنان هو أن يتعامل معها بطريقة تحويل الدلالة في الاستعارة إلى بنية التقابل والتخالف والتعارض والتناقض والجدل بين أشكال ومعانٍ متداخلة مع بعضها البعض بحسب السياق الفني، ومن هنا فإن الاستعارة في النحت المعاصر لا يمكن تلقيها على أنها استعارة إلا بالإحالة على المعنى الحقيقي في الوقت نفسه الذي تحيل فيه على المعنى المجازي، فتصبح العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد في الواقع الآلية الاستعارية.

٤. إن الهاجس الغرائبي الذي تصنعه الاستعارة في النحت المعاصر لا يكون على مستوى الشكل فقط بل يكون على مستوى المضمون أيضا، لذلك تعمل الآلية الاستعارية على استنطاق المضمون من خلال الطاقة التعبيرية التي تمتلكها الأشكال الايقونية أو غير الايقونية، أي في الأشكال المحاكية والتراكيب الرمزية، فتبدو هذه الدوال الشكلية محملة بالمضمون والمعنى بشكل تضميني وثاوٍ في العمق، حيث يمكن التكهن بالمزيد من المعاني للشكل الواحد، وهكذا نجد انفتاح المضمون على المتلقي الذي يتفاعل مع الخطاب البصري كما يريد هو لا كما يريد الفنان.

٥. تتحدد آلية النحات المعاصر في استعارته للأشكال والأشياء عبر أسلوب قائم على رؤيته الذاتية، وفي نقل هذه المشاهدات للمتلقي بطريقته في التركيب الصوري للأشكال الايقونية المباشرة والمحورة، فضلاً عن اهتمام الفنان بالتنوع في استعمال الطرق والوسائط المادية.

٦. تعتمد الاستعارة في النحت المعاصر على تحقيق مفهوم جديد داخل وعي المتلقي، ومن دون ذلك الوعي فالاستعارة لا وجود لها، لان الاستعارة ترتبط بوعي المتلقي وبأفق عملية التلقي، وهذا ما يعني لا نهائية التفسير واستمرار الدلالة من دون توقف واستحالة معرفة الحقيقة.

٧. إن الاستعارة في النحت المعاصر لا تكون تقنية جمالية إلا بتوافر ركيزة أساسية في إطار التعالق الدلالي، أي في علاقة الشكل والمعنى بأشكال ومعانٍ أخرى مجاورة قد تكون من الجنس نفسه أو أنها من جنس آخر، الأمر الذي يؤدي إلى إبداع عملي فنيٍ جديد يتداخل مع نصوص فنية عديدة، تضمن له تفاعلا من نوع خاص نتيجة لما يقوم به من تعديلات وتحويلات، ومن ثَـمّ تكون القوة المحركة لمختلف الاستعارات في علاقة صريحة أو مخفية نابعة من قدرة الفنان على إدخالها في تكوين حوار متفاعل على مستوى القيم التعبيرية والجمالية .

المصادر العربية

١. إبراهيم أنيس (وآخرون): المعجم الوسيط، ج (٢)، دار الدعوة، تركيا، ١٩٨٩.
٢. ابن عبد الله احمد شعيب: علوم البلاغة العربية، ط(١)، دار ابن حزم، بيروت، ٢٠٠٨.
٣. احمد مطلوب(وآخرون): البلاغة والتطبيق، ط(٢)، مكتبة اللغة العربية، بغداد، ١٩٩٠.
٤. أرسطو طاليس: الخطابة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩.
٥. البستاني. فؤاد: المنجد،، دار المشرق، بيروت، د.ت.
٦. تشاندلر. دانيال: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط(١)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.
٧. التميمي. فاضل عبود: مصطلح الاستعارة في الخطاب التلخيصي عند ابن رشد، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٤)، بغداد، ٢٠٠٢.
٨. جمال. حمود: فلسفة اللغة عند لودفيغ فتغنشتاين، ط(١)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩.
٩. الحداوي.طائع: سيميائيات التأويل ط(١)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
١٠. دافنشي. ليوناردو: نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.
١١. دوران. جيلبير: الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، ط(٢)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤.
١٢. الرازي. محمد أبو بكر: مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث، الكويت، ١٩٧٨.
١٣. ريكور. بول: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، ط(١)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩.
١٤. شاكر عبد الحميد: العملية الابداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٧٨.
١٥. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط(١)، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، ١٩٩٦.
١٦. عبد الله بن المعتز: البديع، نشره وعلق عليه وقدمه اغناطيوس كراتشفونيسكي، لندن، ١٩٥٣.
١٧. الفلاحي. احمد علي إبراهيم: الصورة في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، ٢٠٠٢.
١٨. لايكوف وجونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد صدقة، ط (٢)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٩.
١٩. لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط (٣٥)، مؤسسة انتشارات العلم، قم، ٢٠٠٣
٢٠. لويس. دي.سي: طبيعة الصورة الشعرية، ترجمة نصيف الجنابي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد(١)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،١٩٨٠.
٢١. محسن محمد عطية: نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، دار الفكر العربي، مصر، ٢٠٠١.
٢٢. الهاشمي. احمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، إشراف صدقي محمد جميل، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ٢٠٠٦.
٢٣. هانيمان. مارغوت (وآخرون): أسس لسانيات النص، ترجمة عن الألمانية موفق محمد جواد المصلح، ط(١)، دار المأمون، بغداد، ٢٠٠٦.
٢٤. ويلنسكي. أي.ار. ج: دراسة الفن، ترجمة يوسف عبد القادر، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٢.

المصادر الأجنبية

٢٥. Adams. Laurie Schneider: Art Across Time-The Fourteenth Century to the Present, volume ll, Mc Craw Hill, Newyork,٢٠١٠.
٢٦. Mary. Stewart: Launching the Imagination, higher education ,New york ,٢٠١٢.