الايهام في اللوحة لتشكيلية الاليات والوسائط في اعمال الفنان كاظم حيدر

د.بلاسم محمد
شيماء وهيب

الصورة هي موضوع مشترك بين علم النفس المعرفي والفلسفة والمنطق وعلم اجتماع المعرفة وانثربولوجيا الثقافة وعديد من العلوم الإنسانية. وفي هذا السياق فالانسان (أي انسان) لا يعيش وسط عالم من الاشياء والاعداد بل وسط عالم من الصور تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقته الاجتماعية، وان الحوار الذي يتم بين طرفين انما يتم بين صورة كل طرف في ذهن الاخر..

الصورة عند الفنان (وهم) او أوهام من صنعه، في حين ان صور الحقائق تجمع بين الذات والموضوع، بين الرائي والمرئي، فلا تضحي بالرائي في سبيل المرئي كما تفعل الوضعية، ولا بالمرئي في سبيل الرائي كما تفعل المثالية، الصورة تجمع ولا تفرق بين الوهم والحقيقة لأنجاز عالم اخر من الحقيقة. (١)

اذن فالصورة الايهامية في الفن على الرغم من امتداداتها التاريخية وافقها المفهومي لابد ان تتحقق عبر وسائط ومن ثم اساليب قادرة على انجاز الايهام المطلوب في اللعبة البصرية والجمالية لفن الرسم.

وهذا يقودنا الى منطقة اخرى، ذلك ان الوهم ماهو الا موضوع للتواصل في اعادة التمثل الذي ينفي عن الصورة حضورها الواقعي وكثافتها الحسية وتحولها بالتالي الى تصور. أي ان الوهم يستلب الصورة ويتم نفيها لصالح تصور ما. بهذا المعنى تقوم عملية الايهام على فعل اخر، "فعل وسيط" بين الانتاج والتلقي بما لهذا الايهام من عناصر محددة تضفي على الصورة حيوية رمزية كما اشار أليها ريجيس دوبريه. (٢) فالصورة ليست اثرا خلفه الاحساس فحسب وليست نتاجا جماليا خالصا لخيال مطلق او هي واقع يصور او يتم نقله مهما وضعت بواقعيتها، فهناك شيء ما تبنيه الصورة بطريقتها فهي كما يرى جاكوب كورك، (٣) اختيار نوع من التركيب الذهني الذي يشاهد الشيء من خلاله او يستوعب بوساطته او يفسر بالرجوع اليه، الصورة بكل اجناسها موقف، ومن الفنانين من لا يكف عن القول بأن الصورة لا تعبر عن شيء ما ولا تعني شيئا ما غير نفسها ولا تحيل الا الى موادها وألوانها وابعادها ، وهم يريدون بذلك

اقصاء سلطان الفكرة على الصورة، وان الصورة لو كانت محض فكرة لكان الكلام المباشر عنها او الكتابة عوضا عن رسم لوحة او جدارية. (٤)

وعليه فهناك ميل الى عد الرسم وصورته على انه خطاب واتصال فني خاص وان معرفتنا بنظام المعاني الذي تنطوي عليه سوف تساعدنا على ان نعرف اشياء اكثر عن استعاراتها ومرجعيات وحيثيات وجودها. ولاشك ان الصورة في سعيها الى التوصيل والتواصل لن تكون عملا فنيا مكتفيا بذاته بل تثرى بالتفاعل والتأويل اللذين يعززان دورها في بناء الثقافة. فللصورة سلطة في التواصل الجمالي والتواصل التداولي معا، للصورة سلطة التأثير الجمالي التبليغي مع الصور الفنية ذات الدلالات المتعددة، ولها سلطة تغيير السلوك والمواقف في ما يسمى بالصور الوظيفية.

وفي هذا السياق فالصورة (تصور تقنية) مضمون وطريقة مثلى لأخراجه الى الوجود من خلال وجهات نظر الفن الخالصة، واهمها الايهام عند تحريك شقي التكوين / التصور / واليات الانتاج، وعن طريق التصور يمكن بناء منظومة استعارية، لأن الاستعارة تثري المفهوم بعناصر جديدة وإيحاءات وظلال تأثيرية قوية، مثلما انتهى ريتشاردز الى ان الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبدا وانه كلما مضينا في التجريد اكثر ازداد تفكيرنا بالاعتماد على الاستعارة. ونلاحظ بأستمرار ان الاستعارة التي نحاول ان نتجنبها توجه تفكيرنا كتلك التي نتقبلها. (٥)

البنية الايهامية

اذا ما تم الاقرار بوجود بنية ايهامية فان البحث يطمح الى دراستها. ومن خلال ما تم ذكره، فأننا امام مصطلح " البنيات " فهي لا تدل على مجرد التجزء الشكلي والاستعاري في الرسم وعزلها عزلا يذهب بألقها الفني، وانما عزلها واختبارها في ضوء ما تجمع لدينا في المهاد النظري من ادوات نظرية امدتنا بها مختلف حقول

المعرفة التاريخية والاجتماعية والفلسفية ومناهج التحليل الاسطوري والجمالي. وعلى الرغم من اننا سنقوم بتقسيم هذا المبحث في دراسته للايهام الى بنيات فنية واخرى موضوعية فأن وصفها سيحاول في كل الاحوال ان يراعي السياق العام الذي ظهرت فيه.

ولاشك اننا سنجد انفسنا محاصرين بصعوبة منهجية تتجلى في كوننا سنحلل مجموع التجربة الفنية لكاظم حيدر وليس عملا أو حقبة معينة، وان الاختيار لهذه البنية او تلك وايثارها على غيرها لم يأت اعتباطا او جريا على تقليد دراسي للأعمال الفنية، بل تسوغها قراءات متعددة للوحة ومراقبة العناصر التي تشكل مفاتيح القراءة. وهكذا يبدو ان البنيات الاكثر دلالة في اعماله الفنية واللافتة للانتباه هي "البنى الاستعارية" و"الصورة الفنية" و" توظيف التراث العربي القومي" و"البني التشكيلية" و"الاسلوب" يضاف إليها بالطبع بنيات اخرى لا نريد تخصيص فصول لها لكونها مرتبطة بالبنيات السابقة.

اما في ما يخص البنيات(الموضوعية) التي تقع في دائرة التجربة الاكاديمية والمعرفية والواقعية، وان كانت تنتمي الى مجال معقد، فأنها تقدم نفسها في مجموعة من البؤر تشتمل كل بنية منها على فضاء كثيف من العناصر الصغرى، وهي تنتمي في كل الاحوال الى التحولات الاسلوبية التي يمكن ملاحقتها من خلال تقسيمها على مراحل فنية .

وهكذا يمكن ان نقسم دوائر البحث في اعمال كاظم حيدرعلى ثلاث دوائر متكاملة :

١-دائرة الذاتي.

٢-دائرة الاجتماعي.

٣-دائرة الانساني -والكوني المطلق.

على مستوى التقسيم العملي الذي نريد اظهاره لهذه الدوائر فأنها تتمثل في الهوية / الرفض / المرأة / الموت.

ويستند هذا الترتيب الى علاقة التجانس بين الهوية والرفض من جهة، وبين المرأة والموت من جهة اخرى، وهو تجانس في النوع

والطبيعة، اذ تتحدد ايديولوجية النوع في الهوية والرفض وكونيته في المرأة والموت.

دائرة الذاتي:

الحديث عن الذاتي في الفن يتطلب العودة الى المرجعيات وعلم النفس، ولان البحث يُعنى اصلا بالاعمال الفنية، فليس هناك مجال واسع للتنقيبات النفسية، لكن لابد من القول ان الدائرة الذاتية للفنان تحاول التعبيرعن نفسها. يقول تولستوي في رده على سؤال "ما هو الفن" ؟ ما يأتي: "ان تستعيد شعورا عانيته مرة فتنقله الى الاخرين بوساطة الحركات والخطوط والالوان والاصوات والصور المعبر فيها بالكلمات بحيث يشعر هؤلاء بشعورك نفسه، ذلكم هو قوام النشاط الفني. فالفن نشاط انساني يقوم على ان ينقل احدهم الى الاخرين عن وعي وباشارات خارجية معروفة ومشاعر احسها فينفعل الاخرون بها ويعانون ".[٦]

بأستطاعة الفنان في ضوء هذا التعريف ان يبحث عن اسلوب او طريقة لتحويل المشاعر الى صور، وان هذه الصور ما هي الا نقل للأوهام الذاتية، وان الرسم ما هو الا طريقة لنقلها عن طريق الايهام.

اذ كيف يمكن نقل المشاعر، وما هي، وما اختلافاتها ؟

من الواضح ان التجاوب الانفعالي من قبل المشاهد للاعمال الفنية ليس غاية بذاته والا كان رسم مشاهد الحياة على الطريقة الطبيعية ذروة المهارة التشكيلية. وقد تناول فيغوتسكي بالنقد والتحليل هذا التعريف للفن وبين بالتفصيل الفرق المبدئي بين الانفعالات التي تثيرها الاعمال الفنية وتلك التي يشعر بها المشاهد في حياته اليومية. [٧] الانفعال الذاتي شيء وانفعال المشاهد شيء اخر. والحال فأن دراسة الايهام هي دراسة فعل ذات الفنان لإيصال رسالة مشوشة ومظللة ما هي الا نموذج اخر للعالم . لناخذ على سبيل المثال التعريف الواسع الانتشار الان للعمل الفني وللصورة

الفنية ونحاول ان نحدد فيها اشكالية الايهام "أي صورة النموذج " وبين ماهو حقيقي بصريا في الاقل.

لم يقتحم هذا المصطلح الابحاث المتعلقة بعلم الجمال وفلسفة الابداع فحسب، بل النقد الفني وتطبيقاته ايضا . يقول (ريديكير) على سبيل المثال : " لعلنا نستطيع تحديد العلاقة بين الادب والواقع تحديدا دقيقا من خلال مفهوم للنموذج ".[٨]

لقد قدم الفنان كاظم حيدر نموذجه الفني، وهو بالتأكيد نموذج يقترب او يبتعد من الواقع، وهذا ليس كل شيء بل بآرتباط النموذج بفكرة الجمال والقبح المثالية.

في هذا السياق قد نقع على اعمال كثيرة في فنه ينطبق عليها قول شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧): " إن الفن يمكنه ان يكون جميلا ويثير الاحساس بالقرف، ووظيفة الفن يمكن ان تتمثل في كونها تكشف لنا عما يطلق عليه اندريه مالرو"الوجه المظلم من العالم"[٩]. أي انها تكشف لنا عما يتجاوز نظرتنا اليومية العاجلة. مثل هذا التصور الاخر للفن دفع بالرسام كاظم حيدر الى تقديم صورة الانسان الاخر، " الانسان الذاتي". ان نموذج الصورة هو ليس من اجل التعبير عن جمال المرأة لكن من اجل التعبير عن واقعها.

هكذا حلت شرعية الايهام محل جمالية الواقع بحيث ان ما يعبر عنه العمل الفني بصورة شرعية يملك بالضرورة واقعية مستقلة عنا.[١٠] اذن فأن النموذج الذي قدمه كاظم حيدر في دائرة الذاتي يتداخل فيه نظام فكري او مادي يوفر اعلاما معينا عن الموضوع عن طريق استبداله ، والمعرفة الناتجة على هذا النحو تفوق عادة جملة المعارف اللازمة لبناء النموذج .

ان اول المعارف هي المعرفة التقنية التي تساعد الفنان في خلق نموذجه التشكيلي. ان اية متابعة لأعمال الفنان تساعد في تلمس المحاولات التشكيلية في خلق الايهام ، وهي ايضا جزء من دائرة الذاتي والابداعي الذي يميز احدا عن اخر . ساعدت تجربة كاظم حيدر الاكاديمية وقدراته الفنية في انجاز نموذج الرسم

(الاكاديمي) الذي يعتمد النقل وتجربة (الاستديو) للحصول على الايهام المطلوب.

لقد كانت اعماله الاولى في خمسينيات القرن العشرين تؤشر المنحى السائد في الفن الاوربي، فرسم العديد من اللوحات الدراسية لنساء عاريات ودراسات لوجوه.

ومن خلال هذه الرسوم يمكننا تحديد الطابع الفعال للمعرفة التشكيلية في فن الرسم تحديدا. فالفنان لا يركز على تجسيد معرفة معينة بالحياة ويعبرعنها، بل يحاول تعلم دروس في طريقة الابداع ذاتها من خلال اللون والخط والخامات التشكيلية.

هذه الاعمال كنماذج تحقق شبهاً ظاهرياً مع الظاهرة التي تصورها انما بمادة اخرى وبأبعاد زمانية ومكانية اخرى متكيفا في ذلك مع الشروط التي تمليها الطريقة الخاصة لوجود هذه الموضوعات.

لقد تميزت اعمال الفنان في هذه المرحلة بانجازات حقيقية وكشفت عن قدرات خاصة في الرسم، وليس أدل على ذلك من مشاركته في معرض جماعة (الاكاديميون)، وما هي الا واحدة من انجازات هذا الاسلوب في الرسم .

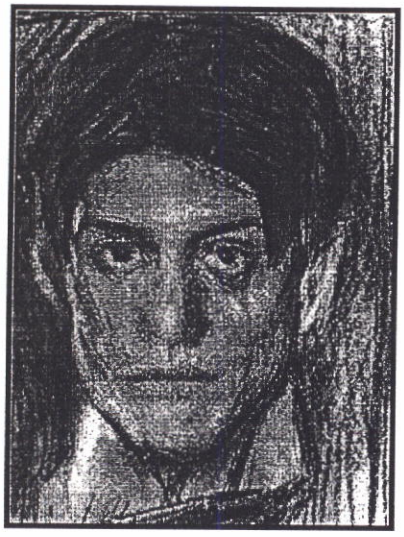
لذلك يمكن ان يكون الايهام في هذه المرحلة مرتبطا بالصنعة وبخلق نموذج فني. وفي الحالتين يفترض الاصل والصورة احدهما الاخر، ومن هنا كان الترابط الجدلي للشبه والتباين: اذ ان تجلي احدهما انما يكون من خلال الاخر.

لقد بدأ اغلب الرسامين الكبار هكذا في محاولة تأمل الاشياء ونقلها. يقول بيكاسو: " انه لا يستطيع ان يدخل اشكال العاريات في رسومه ما لم يشبع منها بصريا وان يرى ذلك فعليا اثناء الرسم".(١١)

قد نعد هذا التصريح توضيحا لمستوى من العلاقة الحسية الحاضرة بين الرسام والشيء الخارجي الذي يمثله، ويؤكد مجددا اسبقية الاشكال المطابقة للطبيعة على الاشكال المصاغة التي تعتمد على التحويل والاختزال وخلق النمذجة.

وعلى اساس السياق المذكور فان البراعة وخصائص النظام الفردي للرسام تعمل في متن ابداعه وتجعله يعمل في منطقة معزولة وخاصة بالسياق التشكيلي والاستعاري. (ينظر: شكل ١-٢) .

(شكل ١)

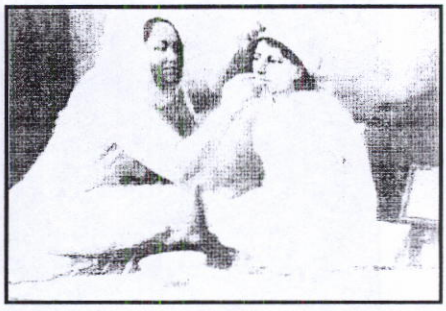


(شكل ٢)

ان فحص الانتاج الخاص بالفنان ضروري للكشف عن القدرة الاستعارية وتكوين النموذج الفني بعد الامكانات والخبرة الدراسية في بنية الرسم. فالخبرة ظاهرة مستمرة لا تنقطع، نظرا لأن التفاعل القائم بين المخلوق الحي والظروف المحيطة به واقعة متضمنة في صميم عملية الحياة، وتحت تأثير ظروف المقاومة والصراع تأتي المظاهر والعناصر التي ينطوي عليها تفاعل كل من الذات والعالم فتـــصبغ الخبرة بالانفعالات والافكار مما يتولد عنها القصد الشعوري والاتجاه الواعي البصير.[١٢] وعليه فأن الاستعارات التي تنطوي عليها اعمال الفنان كاظم حيدر تبقى في دائرة معطيات الذاتي، اذ يمكن ملاحظة توظيف القدرة في اخراج اللوحة وامتزاج ذلك بالنص الصوري (الاستعاري).

لقد قدمت بعض الاعمال نماذج الصورة واللوحة على انها نظام فكري يوفر اعلاما معينا عن الموضوع من خلال استبداله، اذ يمكن ان يعكس بنية موضوعات العالم الموضوعي ولا يكون متطابقا معها،

في الوقت نفسه الذي يلزم النموذج بتعريف ذاته ان يختلف بالضرورة عن الموضوع في شيء ما، والا لما كان نموذجا. وعليه فقد قدمت بعض الاعمال هذه الصيغة بطرق ايهامية على صعيد الزمان والمكان والدلالة معا .(ينظر شكل: ٣، ٤).



(شكل ٣)

(شكل ٤)

دائرة الاجتماعي:

نحن لا نستطيع تعيين الزمان والمكان في هذه الاعمال لكننا قادرون، بلا شك، قادرين على تصور المكان المرسوم بأنه حقيقة.

لقد مارس كاظم حيدر اقصى حالات الايهام من خلال تقديمه البيئة والمحيط فأمتزجت خبرته في الرسم مع قدرته على اعادة صياغة البيئة والمحيط.

واذا افترضنا ان البيئة هي المكان الذي يضمنا، والمحيط هو الفضاء الذي يحتوينا، فأننا امام عدد واسع من الامكنة والمحيطات: بيئة صحراوية، بيئة جبلية، بيئة معمارية. فالحقائق الجغرافية والسسيولوجية والثقافية تسهم في تحديد دلالة هذه الاوصاف واستخداماتها بحيث يمكن القول بيئة عمل مقابل محيط ثقافي ومحيط عمل.

لقد حاول الفنان ان يعطينا نماذج لهذه البيئات، فرسم الريف والنخيل، ومارس في لوحاته ذات الايهام بالتعبير عن هوية المكان من خلال اشارات كالنخلة وبيوت الطين العراقية. ولتأكيد ما ذهبنا

اليه فأن الاعمال قد رسمت في استديو الفنان، وذلك يكفي للقول إن هناك صورة مع تصور، على الرغم من ما عاشه الفنان من محيط من الجدليات الوافرة انذاك وهما جدلية المدينة والريف التي تمثل نهاية منطقية لحوارية لم تكن متعادلة، بل تحكمها الضرورات بين الثقافة والطبيعة، بين الصورة والتصور، طبيعة تقاوم، وثقافة تكيف، وتقبض وتؤسلب وتحول. ان اولاد المدن الذين يستطلعون الريف لا يمارسون اللعب واستنشاق الهواء فقط، بل المغالبة ايضا ، وهم عادة يذهبون جماعات لا فرادى، هكذا فعل الرسامون العراقيون ومنهم كاظم حيدر. تبدأ المغالبة بمجموعة استطلاعات مترددة لتنتهي الى تعيين مراكز منتخبة ومعرفة، ويمكن التذكير هنا ان أي منشأ في نيتنا اقامته يلزمنا ممارسة استطلاعات كهذه تنتهي الى انتخاب موقع ثم المباشرة بالتأسيس.

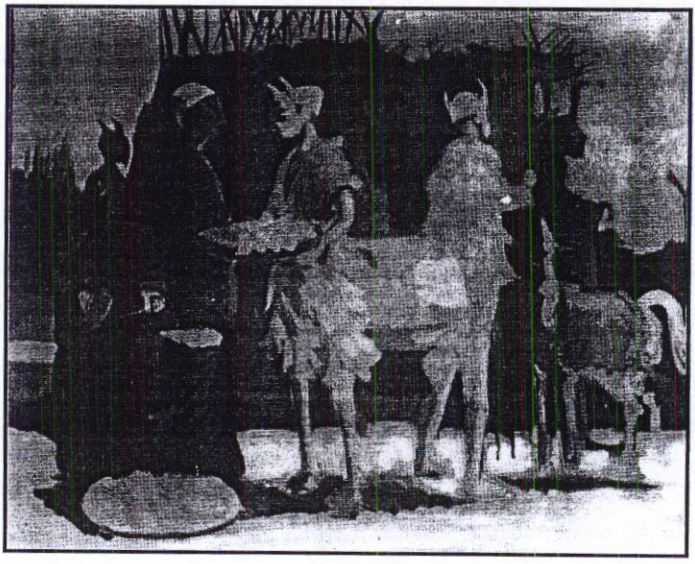
حركة كهذه اجترحها الفنانون في الاربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، اذ اعتادوا القيام برحلات استطلاعية الى الريف المحيط بمدينتهم (بغداد) ليصوروا البساتين واسوارها الطينية المتناهية. ان اعمالهم التي انبثقت من هذا التوجه تشكل وحدها سلسلة اختبارية يمكن فحصها من زوايا عديدة، مع انها في الحقيقة تكاد تكون متشابهة من حيث المدى اللوني والاسلوبي التي تتزاوج بين الواقعي والتسجيلي والاكاديمي والاقتراحات الشخصية الاعتيادية. اللافت للنظر ان هذا التقليد قوي ومشبع بالمعنى، فهذه الرسوم تكررت في المحترفات ايضا . فالمحترف قدم تصورا ايهاميا لكل تلك المرجعيات القارة في وعي الفنان للبيئة.[١٣]

اما المحيط فقد تمثل في التحديدات العائلية التي يمثلها السلوك الاجتماعي للمدينة. رسم الفنان المؤثرات الاجتماعية وكأنها تمثل حدثا او عادة. هذه المرحلة هي بداية التكوين التشكيلي والدلالي المتقدم على مرحلة التأسيس والمعاينة والتجريب وقدمت بعض الاعمال تحولا في الاستعارة.

لقد كان هذا التحول بداية القراءة العميقة في المشهد المألوف، اذ سعى الفنان كاظم حيدر الى السيطرة على الواقع المادي عن

طريق الفكر الخالص، من خلال قدرته للأنسحاب الى مخيلته.. ويعد هذا نقلة وتحولاً في الادراك وفي استنباط رقى سحرية سوف تمكنه من اخضاع الواقع تأمليا ، وبذلك يكون امام بقايا الايمان بالبدائي والسحري الذي ما زالت اثاره موجودة لدينا جميعا .

في هذه المرحلة بدأ كاظم حيدر يعتقد بأعادة انتاج يستمد من روح الحكاية حكمة خالصة تسود العالم بدون أي فعل اجتماعي وصولا الى صياغة وعي جديد على مستوى اعلى..وبداية لايمانه بالاولوية الاحادية للشكل والفكر، جاءت اعماله التي تمثل المخلوقات البشرية وكأنها عقول تمشي والناس كائنات خيالية بملامح بشرية. (ينظر: شكل ٥).



(شكل٥)

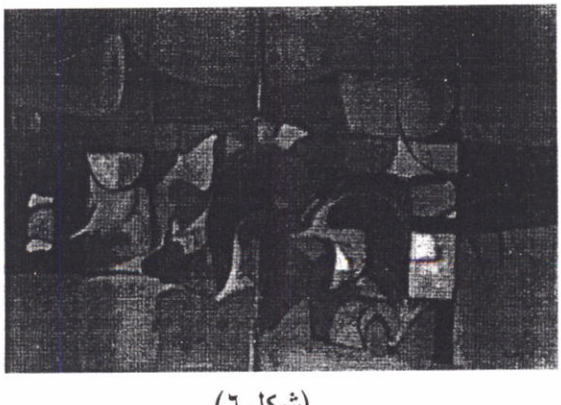
لقد بدأ الشكل البشري بالانقراض والازاحة وتلاشى عبر حلم خيالي مستند الى المنطق الموروث والحكائي والى منطق ما وراء الطبيعة.. فالكائنات البشرية جبال من الوجود اللاشعوري، هائمة على وجهها في ادغال الغريزة القديمة والحياة البسيطة، حياة الشياطين والاحلام والاوهام الساكنة في الامكنة الوهمية.. هي صور لحيوانات برؤوس ادمية متلاصقة تحيط بالواقع المرتبك والبسيط. هذا التألق الواعي، او الوميض، يستمد قوته وقيمته من العواطف.

من الغرائز، شكله فقط يستمد من الاطر المعرفية التشكيلية قوة التعبير، مما يجعل هذا الوعي اكثر حدة.. يسعى الفنان الى ذلك عن طريق جعل العواطف اكثر حذقا واشد واقعية، وفي الحالتين يتم الامر عن طريق الرسم الذي يجعل البصر اكثر امتلاء واشد واقعية، وفي الحالتين يتم الامر عن طريق احراق المزيد من المرجعيات التقنية السابقة والمحددة بأطار الفن الاكاديمي.

هذه المرحلة هي الثالثة في سلم التحولات الاسلوبية والمفهومية للفنان كاظم حيدروهي تحولات بنيوية ليست في الشكل وحده بل في مادة الشكل ووعائه الدلالي.

اننا امام مرحلة تطور ونمو الشكل من تعييناته الاكاديمية الى تجريدات ذات طابع اكاديمي وهذا ما دفع الفنان الى تحطيم صورة الاشكال الادمية والخيالية معا والتمادي الى مجال اكثر تجريداً.

وبالرغم من ان التجريدات هي عزوف وانحراف عن المشهد الواقعي الا ان هذه الاشكال كانت محمولة بأستمرار بمرجعيات من ذات الواقع الذي رسمه كاظم حيدر، بل هي ذات الواقع المجرد، فنجد الاقواس والتحديدات والاشكال وكأننا نعرفها من قبل..هذا الاسلوب الجديد على الفن آنذاك جعل من اعماله ذات خصوصية تربط بين مجالين ايهاميين:الاول هو الرسالة أي الفكرة، والثاني هو خصوصية التشكيل في اللون والتكوين والتجريد (شكل٦) .



(شكل٦)

الاشكال بدأت تنسج في فضاء دون استقرارها على مركزثابت، معلقة على جدران وهمية تفقد احساسها بالسند. ربما يعود ذلك الى بداية اضطراب في مقاصد الفنان في تعزيز فكرته الانطلوجية عن طريق العودة الى فضاءات وامتدادات لاوجود لها على سطح الواقع الثري، بالاتكاء على الامكنة والازمنة المدونة والمعروفة. فالاشكال بلا تاريخ ولا جغرافية تحدد اطارها المرجعي.

في سنة ١٩٦٩ وفي سلسلة من اللوحات، منها لوحة " الشهيد والرأس " يبدأ الفنان بالابتعاد عن التشخيص ويقوم بأختيار يخرج فيه عن الوسط التشكيلي المجاور له آنذاك، على عكس اعماله الاولى في بداية الستينات التي عبر فيها عن تشخيصات في داخل محيطه التشكيلي (كما ذكرنا). كانت هذه المدة الممتدة الى منتصف الثمانينات من القرن العشرين مرحلة ارتحال دائم تختفي من خلالها التصويرات المشخصة من اللوحة، ونقطة الانطلاق لهذا التطور هي هذه المجموعة التجريدية من الاعمال.

الخطوة الاولى هي العمل على اسطح منفصلة في ذات اللوحة ينفصل عنها الموضوع على الرغم من تكراريته من اول مستوى للعمل البصري حيث يشترك الحصان والجسد للأنسان وكل الاشكال في ثلاثية محملة بالاقواس. وهي الثلاثية التي تلازم هذه الاعمال لمدة طويلة، تكبر وتصغر تبعا للتكوين العام الذي تزينه الدائرة في كثير من المواقع.

وعليه فسنكون امام حزمة من الاستعارات يمكن تلمسها في تحليل اعماله وهي تنبني على منظومة تكرارية، وفي كثير من الاحوال تقع على نظام خاص يحمل مجموعة الافكار الايهامية التي تعرض البحث لها.

توظيف التراث :

لقد كان وراء استخدام الفنان للتراث، وكما يبدو، مجموعة من الدوافع الثقافية والنفسية والفنية تآزرت في ما بينها وانصهرت في

بوتقة واحدة، وجعلت الفنان ينظر الى التراث على انه ينبوع للقيم الروحية والفنية، قادر على ان يمد اللوحة بطاقات حيوية لا تنضب ويخرجها من سلطة العفوية التي التصقت بالرسم طوال مراحل مختلفة، ذلك ان التحولات الحضارية الجديدة تطلبت ان يكون الفنان، من حيث تكوينه الثقافي، في مستوى القراءة العميقة لمنظومة التراث، وان لا يكتفي بالرصيد الثقافي المدرسي، بل لابد له من ان ينفتح على ثقافات اخرى ويستوعبها ثم يأخذ منها ما يطور تجربته.. ولذلك كان الاحساس بالوقائع الثقافية والمعرفية هاجس الفنان اليومي. ومن اجل ذلك استدعى الفنان كاظم حيدر كثيرا من الشخصيات المؤثرة في تاريخ وثقافة مجتمعه كالشهيد ومفهومه والفارس والحصان وغيرها. كما اهتم بالملاحم التي تجسد قيم البطولة والشهامة من اجل ضخ دمائها الى خلية الصورة التي بات تكرارها يضع الرسوم التشكيلية في محل من اليأس والاستكانة واعادة ذات المفردة المكررة.

ومن اجل ان يمنح شخصياته وتجريداته افقا تشكيليا بأبعاد معاصرة، فأن اسلوب رسمها جعلها قادرة على الحياة في الحاضر والمستقبل. فالتاريخ عند كاظم حيدر، بأساطيره ووقائعه وشخصياته وأيامه ، قطع من الشطرنج يجيد تحريكها على رقعة الواقع ليصنع، بذكاء ووعي شديدين، من عالمه التشكيلي كونا مليئا بالحياة والحركة يختار له الالوان والخطوط كما يختار له المواقف والاشكال والبدايات والنهايات بكثير من البراعة والمقدرة.

ان مصادر اعماله التراثية هي التراث الديني والقومي والاحداث التاريخية والاساطير والمأثورات الشعبية.. ويمكن للبحث من خلال الاعمال ان يؤشر المنظومة الاستعارية التراثية والصور والاحالات وجنوح الفنان نحو التعبير بعدة اقنعة تراثية تتجانس في ما بينها في ما يخص القيمة التشكيلية والمعنوية التي تكمن فيها، لعله بذلك يقوي الشحنة الدلالية لمستحضر مركب يختار عناصره الفاعلة من صور التشخيص والتشيؤ، لخلق علاقات بين المكان (اللوحة) وبين الكائن القابع في داخله. ان هذا التركيب المعقد انتج مجموعة كبيرة

من اعماله محملة بالصور والذاكرة والايقاع، حيث سعى فيها الى استنطاق الابعاد الدلالية والرمزية التي توحي بها بعض هذه الممارسات التشكيلية.

دائرة الانساني (والكوني) :

يمكن عد هذه المرحلة في حياة كاظم حيدر مفتاحا لفهم التحول الكبير في الاسلوب والاستعارة والموضوع والتشكيل. ذلك ان طارئا يحدد العلاقة بين الفنان والاشياء.. يدخل فجأة على الجسد (المرض) فيبدأ الصراع بين خلايا الوجود، بين الموت والحياة، الولادة والابادة، والبقاء والفناء، يتوسط كل ذلك صراع بين طرفي الموضوع، بين حياة تتجسد في الجسد وتستهلكه في الوقت نفسه، والاستهلاك ذاته لغة الموت، والموت يشترط فناء الجسد.

لذلك بدا أن خوفا من الموت يدفع الفنان بأستمرار للتفتيش والبحث المضني عما يقيه منه. وهذا يعني ان هناك روحا مغامرة في ذاته وبين جنباته تحثه دائما على عدم الارتهان الى الحقيقة والاستسلام لها .

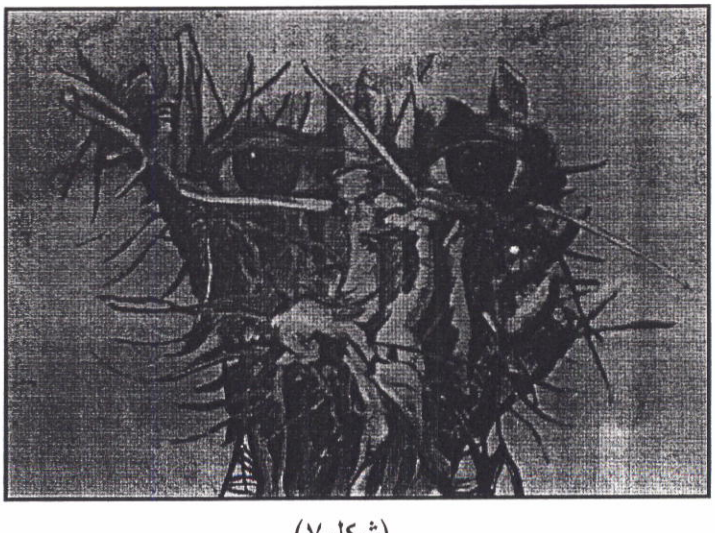
فكان الفنان يفتش في تشريح الجسد وآلياته وكأنه يبحث عن ما يمكن ان يتموضع في ما وراء الجسد المادي في المعنى الذي يتحقق بالحياة ويُبنى عليها ويتجاوز الموت، اذ يؤسس الذاكرة الانسانية لحياة اخرى ليست محصورة بين مصيرين لا ثالث لهما، ولا يستطيع التأثير في أي منهما في واقعه: مصيره وهو يولد، ومصيره وهو يموت. وهكذا يحاول ان يخلق مصيرا يعلو على الاثنين، وهو تعلقه بخلود يبقي على حياته. وان لم يكن كذلك، فعلى خلوده ومناداته وسماع صوته. وبغض النظر عن كيفية ظهور البدايات وحقيقتها فأن المهم هو ذلك الاهتمام الدائم بجسد لا يبلى وسعادة لا تتوارى. وليست الاداب والفنون والعلوم والاثار المادية سوى المحاولة الرئيسة للأنسانية جمعاء من ان تخلد نفسها، وهو السعي الابدي الى ان نكون كائنات لا تموت. وهكذا فعل كاظم حيدر في متوازيين، ان

يرسم الحياة والاخر والتراث.. او ان يرسم الجسد الذاتي والوجودي، فأختار الاخير ملاذا.

كانت رسوم هذه المرحلة تؤشر وعي الفنان بذاته ووجوده وصراعه مع المرض، حتى كأن الالوان بدأت تأخذ طابعها الطبي، وكان وعيه بالجسد البايولوجي والفيزيائي يفوق نزوعه الفني..

اننا امام حزمة من الاوردة والشرايين والاعصاب وكلها تتموضع داخل الجسد لا خارجه. هنا يمكن ان نعد النقلة مهمة وذات فاعلية على انتاج الفنان وهو يعي ذاته، وفي التحول من البحث خارج الجسد الى داخله، وذلك ما جعل الفن يصبح اداة اعلانية عن الجسد والذات وتم انزياح خطير في التركيبة التشكيلية لأعماله واصبح الرمز مجبولا بمادة الصراع الذهني بين الخيال والحقيقة المرّة التي يواجهها.

والحال فأن اسلوب رسم الفنان قد تحول. وما رسومه واعماله في مرحلة الثمانينات، وتحديدا منتصفها،الا بداية لهذا التحول (شكل٧) .



(شكل٧)

وعلينا النظر منهجيا الى هذه الحقبة وانتاجها للبحث عن خصوصية مهمة هي خصوصية الفن وكيف تغاير مثيلاتها في

التاريخ والمعرفة والفلسفة وكيف لهذه المغايرة ان اثرت على نحو فاعل في ازاحة تاريخ الاعمال لصالح جغرافية الجسد ولتوضيح كل ذلك نستعيد الاجابة التي طرحها (جادامر)، وهي ان الحقيقة في الفن تتجلى من خلال وسيط له استقلاله الذاتي هذا.

ففي هذه المراحل التي ذكرها البحث يمكن الوقوف على جانبين: جانب موضوعي في انجازات كاظم حيدر التشكيلية يشير الى فن الرسم ذاته وتحديدا قدراته التقنية والاستعارية والشكلية والدلالية.. وهو جانب قد يكون مشتركاً مع الفنانين ويجعل عملية الرسم والفهم ممكنة. اما الجانب الذاتي فيشير الى فكر الرسام ويتجلى في استخداماته الخاصة للوسائط .(١٤)

وللجانب الذاتي – كذلك – جانبان: الاول هو اعادة البناء الذاتي التاريخي وهو يعتد باللوحة كونها نتاجا للنفس. واما الجانب الثاني وهو الذاتي التنبؤي فيحدد كيف تؤثر عملية الرسم في افكار الرسام الداخلية.

هذان الجانبان – منهجيا – الموضوعي والذاتي.. الفني والنفسي بفرعيهما التاريخي والتنبؤي يمثلان القواعد الاساسية والصيغة المحددة لمراحل انتاج الفنان كاظم حيدر.

ان ما يهمنا بعد دراسة المراحل الاولى هو التحول الشكلي والدلالي من التقاط الواقع الى مغادرته في المفهوم ثمة انزياح في طريقة الرسم واسلوب عرضه وتكوينه التشكيلي.. ان هناك بعداً يبدو منغلقا على ذات الفنان ويتخلق في ذات العمل..على الشكل الواحد.

ان مثل هذا التحول الاسلوبي يقوم على مرجعيات بعضها موضوعي والاخر ذاتي، والبحث يتمدد بأتجاه انجاز حفريات في الاسس التي ينبني عليها افق الذاتية.

من الواضح ان اية مراجعة لتاريخ الفنان كاظم حيدر يمكن ان ترشدنا الى تلمس بعض الاضاءات التي ربما اسهمت على نحو خفي في تجليات بعض الافكار والصور التي رسمها في هذه المرحلة والتي يمكن من خلالها ان نستدل على اطار من الذاتية وكأنها معطيات سببية للأنتقال من الموضوعي الى الذاتي.

اصيب كاظم حيدر بمرض "عضال"، وكان الاحساس بالانجاز، وهو الشرط الدائم للتجديد، بدأ يتلاشى، وفي الجانب الاخر فأن الخوف من الموت هو الذي يدفع الانسان بأستمرار للبحث المضني عما يدفعه عنه .

ان الفنان في صراعه مع تحديات مختلفة ومواجهته للمشاكل النفسية في الحب والحياة التي تعرض لها بأشكال مختلفة (ليست لنا فسحة لذكرها)، وكذلك المنغصات اليومية التي كانت تؤلمه، وحالة الموت التي يشاهدها، كل ذلك خلق فيه دافعا كونيا يتجاوز به حالة الخوف المهددله.. ويتجاوز ايضا اليومي والمؤلم والمنغص والمتغير فيه عكس ما يريد والمحبط لآماله. ولهذا جاءت فكرة البداية التي خلقها بالحلم والتصور داخل الجسد، لذلك فأن ثنائية المرض الجسد تؤمن مقوما مرجعيا في اللوحة المرسومة.

المرض: كائن يهجم على الجسد يحاول فناءه يفترس خلاياه المصارع المتقدم على حلبة الصراع بين الجسد الموجود والجسد المغيب.

الجسد: كائن يعيش على خصومة مع المرض مع فطرته وتكوينه البايولوجي والفيزيائي. وعليه فان رسم الجسد هو فعل مضاد للحقيقة الواقعة حتى ليصل الفنان في ايقاع الايهام بين تشريح الجسد وبعثه من جديد او الكشف عن مكوناته ، واصبحنا امام جسد تشكيلي يشكل محور العمل الفني وبين جسد واقعي يلتف حوله الفناء.

في بعض لوحات كاظم حيدر يجد الرائي نفسه امام جسد جمالي مفتون بوضعيته ومحمول على هوى مظهره، انه جسد الظاهرة، اذا شئنا القول، تشكل عناصره أي (اعضاءه) دعوة الى الابصار والتأمل فيه كونه موضوعا للبحث، وهو جسد تعبيري بحيث ان الوضعيات التي يفصح فيها عن كينونيته وضعيات دالة على معطيات او على وجهات تمكن الرائي من متابعتها واستخلاص اثارها. من ناحية اخرى تشتغل هذه الوضعيات في اللوحة في حركيتها وعناصر تكوينها، " الاوردة والشرايين " النسغين القارين لدورة الدم ودورة

الحياة، لتحدد أي منهما فاعل كشف عن اللغز الابدي بين الموت والحياة (شكل٨) .

(شكل٨)

يخفي الجسد هنا تفاصيله (الوجهية) و(الجسدية) لكي يفرد نفسه ــ في الغالب ــ لمعنى ممكن، او بالاحرى لاشارة ممكنة، فاذا كان تاريخ الرسم يقدم الجسد في اطار فضائي ووضعيات محددة، فان الجسد في اعمال كاظم حيدر يتحول الى مكون للوحة يحتل كل مداراتها، اننا امام جسد بلا غطاء، جسد من احشاء.. انه لا يشير الى أي شيء خارجه، بل يكتسح اللوحة ويحولها الى فضاء يجتذب مؤثرات لونية وتشكيلية اخرى تسهم في خلخلة وضعيته كأنسان، وكأننا في الحقيقة امام وهم يريد من خلاله الفنان محو، او في الاقل، حجب هذا الجسد في مفهومه الانساني ويحوله الى جسد متوهم يستعرض نفسه على نحو تتم فيه مسرحة الجسد على وفق جدلية سحيقة، هي جدلية الحجب والرؤية، حجب الظاهر ورؤية المستور مكنا الاعمال من الدخول الى عالم تجريدي، وفي الان نفسه ، ترميز حضوره ولفه بمحددات وجودية. جديدة ولأن الجسد هنا واقع بين الاكتمال والاندثار، فأن الحركة التي تجتمع بموجبها تلافيف حضوره الممكنة، تتطلب عملية ايهام تؤدي بالنتيجة الى فعل الفن او الجسد الفني.

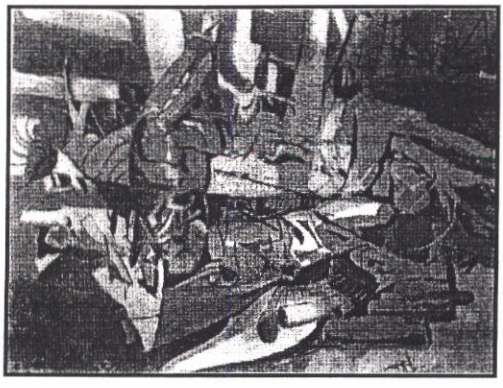
ان محاولة السيطرة على الجسد في اعمال كاظم حيدر تمثل مفهوما مركزيا لنرى كيف يتحول الجسد الى خطوط، وان اهم فعل يمكن ملاحظته ان الخطوط تتوزع بين لونين هما الازرق والاحمر.. ويبدو ان الاعراف الطبية من حيث دلالاتها تشير الى الاوردة والشرايين، وبالتالي هي علامة عرفية على وجود الدم..الصاعد والنازل. اننا امام فلسفة الوهم ومرجعياته الذاتية والعرفية التي اشرنا أليها في متن البحث النظري .

ان الامر يتعلق بالسيطرة والتحكم في اللون والشكل والإحالة. وبمراجعة (للشكل ٨) نرى ان التمدد اللوني يحوي كل شكل الانسان ويقع على ذات الثنائية: احمر/ ازرق، وجهان / بدلا من وجه واحد، موت/ حياة، الحقيقة/ الوهم. اما التكوين العام فأنه يقع على تفاعل بين تسطيح ارضية العمل الى اقصاهاوالتعقيد الذي ينوء به الجسد من الوان وتداخلات. لكنه على الرغم من ذلك يبقى "سجينا" في حدوده البصرية والدلالية . (١٥)

ان الجسد في اللوحة لم يبقَ موضوعا بسيطا للتحليل العقلاني، بل هو ذات تتكلم لكنه في تشكيلاته الجمالية لم يعد قط شفيفا للضوء وشفافا كما هو الجسد الذي نعرفه سابقا، بل اخذ يستعيد شيئا من الغموض والعمق. ان هذا المرافق الغريب والمألوف يقاوم رغبة الفنان في القوة والقدرة والسيطرة ويطالب ان يوليه انتباهاته ليغرق في وهمه . (١٦)

ففي اعماله هذه يمكن الولوج الى منطقتين مهمتين تحددان مفهوم الايهام الجسدي اولاهما ان الفنان وضع عنواناً للوحاته مثل "بقـــايا انسان" و"منظر من الذاكرة" (ينظر: شكل٩، ١٠).

(شكل٩)



(شكل١٠)

هذه العناوين تعيننا اجرائيا في مقاربة الاعمال ذاتها وتشكل مفتاحا يرشدنا الى الولوج الى اغوار العالم الخفي واستنطاقه وتأويله، حيث يستطيع العنوان ان يقوم بتفكيك النص من اجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وان يعني لنا بداية الامر ما غمض من العمل الفني.

ان العناوين تفصح عن اننا امام اشكالية جسدية وتشريحية تنوء بأشكاليات مرجعية وهي المرض. فكيف يمكن لفنان رسم المرض؟ وهل يمكن ان يتحول الالم والتوجع الى خطوط وألوان؟. ان مثل هذا التساؤل يطرح آفاقاً واسعة لفهم الكيفيات التي تحددها الاساليب، وان الاجابة عنه تتطلب الاحتفاظ بما هو ملائم من العناصر التاريخية والفنية التي مر بها الفنان، ليس لأنها منظومة مؤشرة فحسب بل لأنها قادرة على اضاءة كثير من الجوانب الغامضة في رسوماته. فالفنان والشاعر يحددان "الازاحة" [١٧] كواحدة من اليات الدفاع حين يريد الفرد تحقيق اشباع دافع، ما فيتحول مفهوم الاشياء ويزاح عنها ما علق بها من مدلول ومعنى لصالح شيء اخر. وتأسيساً على هذا فأن قصيدة ما تزيح معنى الابيض من مادة تعني بالطهارة والصفاء وما علق بها من ايجابية الى مادة تشير الى الموت، يقول أمل دنقل:

في غرفة العمليات
كان نقاب الاطباء ابيض
لون المعاطف ابيض
تاج الحكيمات ابيض..اردية الراهبات
الملاءات
لون الاسرة، اربطة الشاش والقطن
قرص المنوم ، انبوبة المصل
كوب اللبن
كل هذا يشيع بقلبي الوهن
كل هذا البياض يذكرني بالكفن [١٨]

ان البياض يدعو الى رقصة على ايقاع الصمت والموت.. وبهذا المعنى نجد ان الانزياح ذاته يحصل للالوان الاخرى . فقد استعمل

كاظم حيدر ذات المنظومة: احمر+ ازرق + اصفر + ابيض ، وكأننا امام جيل لوني يحمل انماطا من الازاحة من الجمال اللوني الى قاموس يظهر على انه يؤسس لحقبة من الوهم، وبأن التقارب مع الواقع او مع النظام السائد لا يؤدي بالضرورة الى تضمين نفسي او فني،وهنا يحدث "الانتهاك" [١٩] في قواعد التنظيم والتقابل والانسجام.

وعلى اساس من هذا فأن المرحلة هذه تعد الخلاصة التي وصلت فيها الاعمال الى الانحراف والتحول بل ونسيان المحيطين الاجتماعي والفني، وربما سنجد في تحليل الاعمال بعضاً من القوانين التي تتحكم في الحقبة ونقع على اهم مفرداتها وعناصر وكيفيات انجازها والوحدات التي يضع بموجبها الفنان طرائقه الايهامية فيها .

هذه الحقبة اشرفت على نهايتها ويبدو انها حقبة "انغلاق النص"، حيث كل حقبة هي "بنية" من العلاقات، نسيج من العلاقات والعناصر والالوان والخطوط والاستعارات وتبقى هذه البنية ضاغطة حتى في حال زوال المؤثرات فيها وذلك لرسوخ المرجعيات وتفاعلها من خلال تعاقب الحقب.

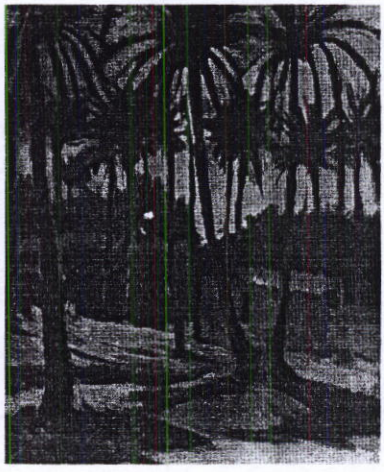
وبمراجعة لأعمال الفنان المتفرقة، وهي اعمال شتات نجد ان الموضوعات اصبحت خارج نظام او سياق اعماله السابقة التي كانت تتميز بوعي الفنان بذاته ووجوده وصراعه مع المرض حيث كان خوفه يدفعه بأستمرار الى ما يحميه منه.

شعر الفنان كاظم حيدر باللاجدوى في البحث وبدأ بمراجعة اشبه ما تكون بالعودة والهرب من الذات الى الذكريات. فالفنان هنا يقوم بعملية إنفصال، اي انفصال الوعي عن العالم، هذا الانفصال مشروط بأنفصاله عن الذات، اي انها عملية "فرار من الذات" على حد تعبير سارتر. [٢٠]

ان هذا الشعور الذي تكلمنا عنه سابقا، اي اللاجدوى من البحث، جعلت الفنان يشعر أن اعماله السابقة باتت لا تصلح للتعبير عن شعوره بأقتراب النهاية، لذا وجد، بالرجوع للبنى القديمة، مهرباً وملاذاً له من نهايته.

عليه ان يخلق عالماً جديداً، وفي الوقت نفسه يمحو ذاته كي يشير الى واقع موجود سلفا، لذا كان لابد من ان يمر فنه بتحولات نقلته بأتجاه اخر، غير ان هذه التحولات هي تحولات في البنى الفرعية، حيث تكون الثابتة (الرسم). وبهذا المعنى تنطوي البنى على نفسها، ولكن هذا لايعني ابدا ان البنية المعنية لا تستطيع الدخول على شكل بنى فرعية ضمن بنى اخرى اوسع مجالا، ولكن ليس بمعنى الالحاق وانما بمعنى الاتحاد، ولاتتأثر قواعد البنية الفرعية بل تحافظ على نفسها بحيث يشكل التغيير الذي جرى اغناء للبنية.

وهذه العودة هي احد التحولات للرجوع الى البنية القديمة (ذكريات، رسم اكاديمي، ذاكرة مفعمة بالطبيعة والسكون) (ينظر الشكل ١١، ١٢)



شكل ١١

شكل ١٢

ان سعي الفنان في سبيل استعادة الماضي، انما هو في الواقع في سبيل الحقيقة. فالحاضر يمثل على الدوام "وقتا ضائعا" ثم ضياعا لذواتنا ومن ينتسبون الينا. اما الفن فهو اعادة خلق ، واعادة الخلق الممكنة والوحيدة بالمعنى الذي قصده " بروست " لعالم اخذ بالانحلال من حولنا ودواخل ذواتنا. [٢١] وتعليلا لهذا المنهج، ربما نجد ان مثل هذا التحول يرتبط بالذاكرة والتجربة التي مر بها الفنان.

فالعودة لهذا الموضوع تبدو عودة لتجربة ذكريات وكأنها الملاذ الاخير قبل الشعور بالنهاية. هذه الاعمال هي عودة للمنظر، عودة للأكاديمي، عودة للسكون والراحة.

المصادر

١. حسن حنفي، عالم الاشياء أم عالم الصور، في مجلة فصول، العدد٦٢ ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٥-٢٧ .

٢. دوبريه، ريجيس، حياة الصورة وموتها ، ترجمة: فريد الزاهي، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء ، ٢٠٠٢ .

٣. محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية،العدد(٣)،١٩٩١، الرباط،المغرب،ص٢٢١-٢٤٩.

٤. محمد العبد، الصورة والثقافة والاتصال، ندوة الثقافة والصورة، في مجلة فصول، العدد٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣، ص١٣٣.

٥. أ . ريتشارد، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ٩٤.

٦. فريق من الباحثين السوفييت، الادب والعلوم الانسانية، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة السورية-دمشق،١٩٨٦، ص٢٩٧.

٧. د.عبد الملك مرتاض، وظيفة الفن من كتاب: النص الأدبي من أين والى أين، محاضرات ألقيت على طلاب الماجستير في جامعة وهران ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ١٩٨٣،ص١٤.

٨. فرانسواز جيلر وكارلتون ليك، حياتي مع بيكاسو، ترجمة : مي مظفر، ج٢ ، بغداد ، دار المأمون ، ١٩٩٣ ، ص١١٣.

٩. د. بلاسم محمد جسام، أسطورة الرسم العراقي ومحنة الخلاص، مجلة الانساني، اللجنة الدولية للصليب الأحمر، العدد ٢٨، صيف ٢٠٠٤، وكذلك ينظر: سهيل سامي نادر، البيئة والمحيط في الفن العراقي، بحث مقدم في مؤتمر عمان، ١٩٩٩.

١٠. فكرة الجسد الانساني وتحولاته، هشام الحاجي، الجسد / نصوص مترجمة دار نقوش عربية ، تونس ، د .ت ، ص١٤٦-١٤٧ .

١١. حبيب الشاروني، فلسفة جان بول سارتر، في مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني ، ص١١٤ .

١٢. ارنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، مصدر سبق ذكره، ص١٢٢ .
١٣. عبد السلام، المساوي، البنيات الدالة في شعر امل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤،ص٤٢.

الهوامش

(١) للمزيد ينظر : حسن حنفي ، عالم الاشياء أم عالم الصور ، في مجلة فصول ، العدد ٦٢ ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٥-٢٧ .
(٢) ريجيس دوبريه ، حياة الصورة وموتها ، ترجمة : فريد الزاهي ، دار افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٢ .
(٣) محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد(٣)،١٩٩١، الرباط،المغرب،ص٢٢١-٢٤٩.
(٤) محمد العبد، الصورة والثقافة والاتصال، ندوة الثقافة والصورة، في مجلة فصول، العدد٦٢ ، ربيع وصيف ٢٠٠٣ ، ص١٣٣ .
(٥) أ . ريتشارد، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ٩٤.
(٦) فريق من الباحثين السوفييت، الادب والعلوم الانسانية، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة السورية،دمشق،١٩٨٦، ص٢٩٧ .
(٧) المصدر السابق ، ص ٢٩٧ .
(٨) المصدر نفسه ، ص٣٣١ .
(٩) ينظر:د.عبد الملك مرتاض، وظيفة الفن من كتاب: النص الأدبي من أين والى أين، محاضرات ألقيت على طلاب الماجستير في جامعةوهران،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،١٩٨٣،ص١٤
(١٠) المصدر السابق .
(١١) ينظر: فرانسواز جيلر وكارلتون ليك، حياتي مع بيكاسو، ترجمة: مي مظفر ، ج٢ ، بغداد ، دار المأمون ، ١٩٩٣ ، ص١١٣.
(١٢) جون ديوي ، الفن خبرة ، مصدر سابق ، ص٦٣ .
(١٣) ينظر: د.بلاسم محمد جسام، أسطورة الرسم العراقي ومحنة الخلاص،مجلة الانساني،اللجنة الدولية للصليب الأحمر، العدد٢٨،

صيف ٢٠٠٤، وكذلك ينظر : سهيل سامي نادر، البيئة والمحيط في الفن العراقي ، بحث مقدم في مؤتمر عمان، ١٩٩٩ .

(١٤) يمكن الإفادة بهذا الصدد من: نصر أبو زيد، الهرمنيوطيقا معضلة تفسير النص، في مجلة فصول، العدد٣،أبريل١٩٨١، ص١٤٠-١٤٥،وذلك بأستثمار آراء شلير ماضي في تعريف الذات.

(١٥) اظهر ميشال فوكو في "المراقبة والعقاب " كيف يعد الجسد في المجتمعات عنصرا يمكن الدخول معه بعلاقة من خلال العذابات . وفي العصر الكلاسيكي حين يطبع الجلاد الزنبقة المحترقة في الكتف فأنه كان يجسد اخر اللحظات التاريخية لأن يصبح الجسد آلة محايدة لأعادة تربية الروح وتأهيلها بواسطة المؤسسة السجنية. ينظر: ميشيل فوكو، المراقبة والمعاقبة / ولادة السجن، مركز الانماء القومي، بيروت، ١٩٩٠ ، ص٤٧ وما بعدها .

(١٦) في هذا الصدد يمكن مراجعة فكرة الجسد الانساني وتحولاته، هشام الحاجي، الجسد / نصوص مترجمة دار نقوش عربية، تونس، د .ت ، ص١٤٦-١٤٧ .

(١٧) الاضطرار الى تبديل شيء بشيء اخر ، فيحقق بعض الرضا والإشباع النفسي ومثل هذا التعويض والتحويل يدعى الازاحة . منير بعلبكي ، انظر : المورد ، ط١٩٨٤ ، بيروت .

(١٨) عبد السلام ، المساوي ، البنيات الدالة في شعر امل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤،ص٤٢.

(١٩) هو ليس انحرافا فقط بل خرق للقواعد وتدميرها كما يقول كوهن، وهو ايضا تدمير للأشياء التي لا يمكن التصدي لها ومنها الجسد لما يحل من مضامين الجمال والاكتمال . ينظر : احمد محمد ريس، الانزياح وتعدد المصطلح ، في مجلة عالم الفكر ، العدد٣ ، مجلد ٢٥ ، آذار ١٩٩٧ ، ص٦٨ .

(٢٠) حبيب الشاروني، فلسفة جان بول سارتر، في مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، ص١١٤ .

(٢١) ارنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، مصدر سبق ذكره، ص١٢٢.