مجلة أبعاد ISSN : 2353 – 0030 EISSN: 2602-697X
مجلد 09، العدد 02، 2022

تَأْوِيلُ العَمَلِ الفَنِّيِّ ـ قَرَاءَةٌ فِي تَجْرِبَةِ النَّحَّاتِ "زَكِي سَلّام" ـ

Interpretation of artwork Read the sculptor's experience 'Zaki Sallam'-

أمين مصرني* . MASRENI AMINE فلسفة الفنّ جامعة وهران2 - الجزائر
aminemasreni@gmail.com
الحسين الزّاوي ELHOUCINE ZAOUI الفلسفة جامعة وهران2- الجزائر
hzaoui63@yahoo.fr

****

تاريخ الإرسال: 2022/06/24 | تاريخ القبول: 2022/12/28 | تاريخ النشر: 2022/12/31

ملخص: يُعَدُّ التَّأويلُ عند الفلاسفة فعالية ذهنية يمارسها الإنسانُ، وهي الآليّةُ الّتي يسطيعُ المتلقي خلالَها سبرَ أغوار العمل الفنيّ، واكتشاف حقائقه المضمرة، وعلى ذلك يغدو فعلُ التّأويلِ تجسيدًا عمليًّا لمضامين الفهم أثناء كلّ عملية تواصلٍ، ومن ثمَّةَ تستحيلُ عمليّةُ التّأويل لصيقةً مرتبطةً بفهمِ كينونة وجود الفهم أو إشكاليّته، لا باعتبارها تصوُّرًا نفسيًّا، ولكن بوصفها تصوُّرًا وجوديًّا، يراعي خصوصية الكائن وانفتاحه على ذاته، ثمّ على الوجود، فللفهم أبعادٌ وآفاقٌ وجوديّةٌ وجماليَّة وتاريخية، وغير ذلك، على حدِّ تعبير محمد شوقي الزّين، فالتّأويلُ هو الشّيءُ الوحيدُ الّذي يحقّقُ تذاوتَنا مع العوالِمِ جميعِها، ومن ذلك تأويل العمل الفنّيّ في العَمَلِ المنحوتِ الّذي يصنعُهُ المِفَنُّ، فإذَا هُوَ وُجُودٌ يَتَوَاصَلُ مَعَ الوُجُودِ.

الكلمات المفتاحية: التّأويل؛ العمل الفنيّ؛ الفهم؛ اللّوحة؛ العَمَل المنحوت.

Abstract: Interpretation by philosophers is a mental event. Practiced by man. And it's the mechanism through which the recipient can Delve deeper into the artwork, And discover his embedded facts. And so it becomes the act of interpretation. A practical embodiment of the contents of understanding During each communication process, Hence, it is impossible to interpret. A document linked to understanding, Then on existence. Understanding dimensions and existential prospects, aesthetic, historical, etc., In the words of Mohammed Shawky Al-Zain, Interpretation is the only thing that achieves our taste with all worlds, This is the interpretation of the artwork. In the sculpted work made by the sculptor, So it's a existence that communicates with existence.

* المؤلف المرسل: aminemasreni@gmail.com

Keywords: The **interpretation**; The artwork; The understanding; The painting; The sculpted work.

التَّأْوِيلُ: تَأْثِيلُ المُصْطَلَحِ اللُّغَوِيُّ:

تُجْمِعُ معاجمُ اللّغة على أنّ مفهومَ "التّأْويل" يتمركز حول معانِي الرُّجوع والمآل، والعاقبة، والتفسير، والوضوح، ويتركّز علىّ التّأمّل والتدبّر، إذ يقول "ابن منظور": "الأوْلُ الرجوع، آل الشَّيْءُ يَؤُول أَوْلاً ومَآلًا، رَجَعَ إليه الشيء، رَجعهُ وأُلتُ عن الشيء ارتددت وفي الحديث (من صام الدّهر فلا صام ولا آل) أي لا رجع إلى خير، ويقال طَبَخْت النبيذَ حتى آل إلى الثّلث أو الرُّبع أي رَجَعَ.....، وأوَّلَ الكلامَ وتأوَّله دبَّره وقدّرَه وأَوَّله وتأَوَّله فسَّره وقوله عز وجل: (**وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ**) أي لم يكن معهم علم تأويله وهذا دليل على أن علم التأويل ينبغي أن ينظر فيه، وقيل معناه لم يأتهم ما يؤُول إليه أَمرهم في التكذيب به العقوبة. (ابن منظور، 1956، صفحة 32)، ومن ثمّة فالمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل، لولاه ما تُرِك ظاهرُ اللفظ. ..

ولا شكّ في أنّ هذا الرّأي الأوّل دالّ على أنّ المعنى ينصرف إلى مصطلحي "الشّرح" و"التّفسير" "L'explication " و"L'exégèse"، خصوصا عندما يرد بتصدير "أيْ"، وليس يختلف "الأزهريّ" عن ذلك حين يذهب هو الآخر إلى أنّ: "التأويل من "آل يؤول، أي رجع وعاد...وأُلت الشيء: جمعته وأصلحته، فكأن "التأويل" جَمْعُ معانٍ مُشكِلَة بلفظ واضح لا إشكال فيه" (الأزهريّ، 1967، صفحة 437 – 438).

وقد ذكر الزّبيديّ أن معناه مأخوذ من "آل إليه يَؤُولُ أَولاً ومآلاً: رَجَعَ ومنه قولُهم: فُلان يَؤُول إلى كرم. وطَبخْتُ الدّواءَ حتى آل المَنَّان مِنْه إلى مَنّ واحِدٍ. وفي الحديث: "مَنْ صامَ الدَّهرَ فلا صامَ ولا آلَ" أي رَجَع إلى خيرٍ وهو مَجازٌ". (الزبيديّ، د.ت، صفحة 215).

وعليه فإنّ التأويل لغةً هو الرّجوعُ والتّفسير والمآلُ، فلكأنّه العمليّة اللغويّة العقليّة التي تُعمِل الذّهن وتعتملُ فيه من أجل العود إلى المعنى الأصلي وفهمِه وتفسيرِه.

تأثيلُ المصطلحِ الفلسفيُّ:

ممّا يقال في مقدّمة هذا العنصر أنّ التّأثيل الفلسفيّ الذّي نحن بصدده يتّكئ على المعنى اللّغويّ الّذي أشرنا إليه آنِفًا ويحاولُ التّعرّض خلال ذلك لمسألتين اثنتين، هما:

الرّجوع إلى تاريخ الكلمة، ومصادرها وأوليّات استعمالها.

ومحاولة إيجاد معادل حاضرًا وتاريخًا وفلسفةً.

يذهبُ "لالاند" إلى أنّ التّأويل HERMENEUTIQUE

هو: "تفسير نصوص فلسفية أو دينية، وبنحو خاص **الكتاب** (شرح مقدّس). تُقال هذه الكلمة خصوصًا على ما رمزي" (أندي لالاند، 2001، صفحة555)، ومن ثمّة فإنّ التّأثيل الفلسفيّ . لا يخرج وفق لالاند . عن التفسير، غير أنّه مخصوصٌ بتفسير نصوص فلسفيّة ودينيّة وهو ما سينطلق منه "شلايرماخر" لاحقًا، كما سيأتي، ولأنّ التأويل عند "لالاند" مرتبط بالفلسفة وبالدّين، فلقد كان محظوظًا أن تأتي لفظة "HERMETISME " بعد "HERMENEUTIQUE "مادام الجذر واحدًا "HERME" نسبة إلى "هرمس"، وعليه فما الهرمسيّة؟

يقول "لالاند": هرمسيّة HERMETISME

أ. يُطلق اسم هرمسية على مجموعة عقائد يُظنُّ أنها ترجع إلى الكتب المصرية المسمّاة كتب توت Tothالمثلث العظمة هذه العقائد معروضة في نصوص يونانية يحوم الشكُّ حول تاريخها وأصلها؛ طبعها للمرة الأولى، في ترجمة لاتينية، Marsile Ficin بعنوان:

Mercurii Trismegisti liber de potestate et et sapientia Dei (Trévise, 1471)

وفي النص اليوناني، طبعها Ad.Turnébe (باريس، 1554). وهي تتألف من (عدة أجزاء ومأثورات).

ب. مرادف **خيمياء** Alchimie مصدر الربط بين هذين المعنيين هو انتساب الخيميائيين اليونانيين إلى هرمس، واعتباره بمثابة مبدع علمهم. عزا خيميائيو العصر الوسيط إلى **هرمس**، فضلاً عن الكتب المذكورة أعلاه، كتاب la Tabula Smargdina(المنشور للمرة الأولى في سنة 1541 والذي يظهر منذ ذلك الحين في كل المباحث الخيمائية). الواقع أن هذه المأثورات تشبه كثيرا بعض مقاطع ποιμανδρης

وعلى ذلك فإنّا نفهم من "هرمس" أنّه الخارق إبداعًا، المانحُ إيّاه، والمعين عليه، أو كما يقول "إيكو" رمز للنّهائيّ. وكون الشيء ونقيضه في آن، للوصول إلى التفسير اللانهائيّ، كما سيأتي (أمبرتو إيكو، 2004، صفحة 28)، ولا بدّ أن نبيّن أنّه حال ورود اللّفظ السّابق يردُ رديفًا له، ومرادفًا أو مشترِكًا لفظيًّا لفظُ " Interpretation "، يناقش "مراد وهبة" المصطلح، وينتهي من حديثه إلى أنّه:

"تأويل" Interpretation; Interprétation

1. لغة: الترجيح والرد، والتفسير، والتدبر وحسن الخلق.

اصطلاحا: رد الشيء إلى الغاية المرادة منه علمًا كان أو عملاً.

و هو عند ابن رشد " إخراج دلالة اللفظ. ....وأول من عرض مسألة التأويل عند ابن رشد هو المستشرق الاسباني Alonsoفي كتابه: El Tàwily. Y la Herméunitica secra de Avorroés. Per Al- Andulus. Tom7. 1942.p.127.151

ونظرية ألنسو تستند إلى أربع نقاط:

- ✓ الوحي الإلهي لا يلتزم بالضرورة وجود أسرار.
- ✓ مبادئ الميتافيزيقا فاشلة في فهم العقائد.
- ✓ ابن رشد لا هو عقلاني ولا هو أدري.

وفي رأي كوربان لا يمكن فهم ابن رشد من غير مفهوم التأويل.

و من ثمّ يقدّم لنا " جلال الدّين سعيد "طرحًا أهميّة التّأويل، وحضوره في ميادين كثيرة منها اليوميّ، والتّحليل النّفسيّ، والدّين برؤيةٍ فلسفيّةٍ يقصرها على فيلسوف له باعٌ في ميدان اللاّهوت والكتاب المقدّس، ألا وهو "سبينوزا"، يعرض من خلاله لصعوبة التأويل باعتباره ممارسة لا وتنظيرا يستوجب الأركيولوجيا آليّةً وتقنيّةً، لفحص الكتاب المقدّس، وتنخيله، ليكون التّأويل صحيحًا وهو يستند للمعلوماتِ الصّحيحة لا المنحولة، وكلّ هذا سيكون . مع تعديلاتٍ لا تمسّ الجوهر. مدارَ التّأويل في الفكر الغربيّ الحديث والمعاصر. (مراد وهبة، 2007، صفحة 158-160)، ملخّص القول أنّ التأويل استخلاصٌ للمعنى، وهو ما يذهب إليه جلال الدّين سعيد، حين يقول عن التّأويل: " هو استخلاص المعنى الكامن انطلاقًا من المعنى الظّاهر، أيْ أنّه بعبارة أخرى الانطلاق من المعاني المجازيّة بحثًا عن المعاني الحقيقيّة..." (جلال الدّين سعيد، 1994، صفحة 90-91).

" مصطلح التّأويل في الفكر الغربي:

1.2 لم يكُ مصطلح (التّأويل) في الفكر الغربيّ يُعرف إلاّ بـ (الهرمينوطيقا - Herméneutique)" "Hermeneuein"، وهي مشتقّة من الفعل الإغريقيّ "، وهو فعل يدلّ على عمليّة كشف الغموض الذي يكتنف شيئًا ما، أو إعلان رسالة وكشف النقاب عنها. (أحمد زايد، 2005، صفحة 152) يشتق الفعل من اسم الإله الإغريقي هرمس ((Hermes، وهو إله متعدد المواهب: فهو رسول الآلهة، وإله الحدود، وإله التجارة، وصانع القيثارة". (بيار ريمال،1982، صفحة 50-51)، ومِن هذا نجد أنّ مواهب هرمس

قِوامها سمتان اثنتان هما:

الوساطة بين الحروف؟

والقدرةُ على استخدام الحيل رؤمًا للْوصول إلى الهدف المنشود الّذي قد يكون الفهم، لتتمّ عمليّة التّواصل.

ومِن ثمّة فهاتان خصلتان مهمّتان للوصول إلى الكشف عن الغموض الّذي يدل عليه اللفظ الإغريقي ((Hermeneue، الّذي منهُ اشتقت الكلمة الإنجليزية ((Hermeneutics، والتي اعتاد الباحثون العرب، ودرجُوا على ترجمتها ومقابلتها بمصطلح "الهرمينوطيقا"، وانطلاقا من كلّ شيء تقوم الهرمينوطيقا في الفكر الإنسانيّ، والغربيّ خاصّة على فلسفة التغلغل والتّعمّق إلى الما وراء، أي ما وراء ظاهر التّعبيرات والعلامات، والرّموز للكشف عن المعاني المبثوثة المتوارية، والجوانب غير المتعينة من الخبرة ""L'experience، الّتي استطاع الإنسان خلال الثّقافة أن يتجاوز بها، أو أن يخرج من ربقة "الهنا" و"الآن". (أومبرتو إيكو، 2010، صفحة 20)، فالتّأويل على ذلك محاولة لفهم المجهول بالمعلوم، أو الحاضر بالغائب . على حدّ تعبير دريدا ـ إذ جوهر عملية التأويل تقوم أساسًا في الفكر الغربيّ على الكشف عمّا يكمن خلف الأشياء الظاهرة من دلالات ومعانٍ، ومحاولة سبر غوْر الغموض اللاّئح خلالَ ظاهر النصوص، سبرًا يتعمّق بُناها الداخليّة، والبحث عن الحقائق المضمرة في النصوص، وربّما المطموسة لاعتبارات تاريخية ومذهبية، نقول هذا الكلام معبّرين عن أنّها اللّحظة الّتي ينسجم فيها سؤال التّأويل، وسؤَالَ التّفكيك، للوصول إلى ما يسمّيه هيدغر، وسعيد توفيق في الفنّ، بميتافيزيقا الفنّ.

التَّأويليّة:

لقد عُنِي الفلاسفة بمسائلِ التّأويل، وحدودِه، أيّما عنايةٍ، وهم يولون الاهتمام الخاصّ لمشكلات: الفهم، والتّأويل والتّفسير. فالكلمة كلمةٌ جامعةٌ تعني ذلك كلّه، إذ أنّ اللفظ اليوناني يشير في وقت واحد إلى "الهرمسيّة" الّتي هي الكلام والتّفسير في آنٍ، مما قد يعني أنّ الكلام هو الطّريقة التّي يفسر بها الإنسانُ أفكاره للآخرين، فهي تعني "هيرمينوطيقا" في الاستعمال الفلسفيّ، والمعجميّ تفسيرَ النّصُوص، وإن كانت لا تخرج عن نطاق تفسير النّصوص اللاّهوتيّة، إذ كانت مرتكزة على القواعد والآليّات والخطوات الّتي ينبغي لمفسّر النّصّ "الكتاب المقدّس" سلوكَها.

وسيظلّ هذا الفهمُ هو السّائدَ المقتصرَ على اللاهوتيّات، والتي منها البروتستانتيّات تحدِيدًا، إلى حين مجيء "شلايرماخر""Schleiermache"، الّذي يُنسب له، ويُحسبُ نقلُ المصطلح من الاستخدام اللاهوتيّ الضّيّق، إلى دائرة أوسعَ يصيرُ معها فنًّا أو عمليَّةً لعملية للفهم بكلّ ما تستوجبه من شروط ومقدّمات، ومراحل للوصول إلى تحليل النّصّ. (أومبرتو إيكو، 2010، صفحة 42)).

أهميّة التّأويل:

تصير مسؤوليّة التأويل مسؤوليّةً دلاليّة تفرضها العلامةُ بقوانينها، ووجودها أساسًا، وذلك باعتماد وسيلتين هما: فعاليّة تجريد المعنى، أو إخراجِه من سياقه، ثمّ وضعه في سياق جديد. باعتبار أنّ التّأويل نظرية في المعنى المتعدّد . على حدّ تعبير "بول ريكور" ، وإن تدَخَّلَ السِّياقُ في إنتاج هذا التّعدّد، أليس يقول (أي ريكور): "سوف أنطلق من التعريف الذي يعتبر الهيرمينوطيقا فنًّا لتأويل النصوص. فعندما تؤدي المسافة الجغرافية والتاريخية والثقافية التي تفصل النّصّ عن القارئ إلى وضعية انعدام الفهم، والتي لا يمكن تجاوزها إلا في إطار قراءة متعددة، أي في إطار تأويل متعدد الأبعاد، آنذاك يصبح وجود فن مخصوص أمرا لازما. وبهذا الشرط الأساسي يغدو التأويل باعتباره موضوعا مركزيا للهيرمينوطيقا، نظريّةً للمعنى المتعدّد" (بول ريكور، 1999، صفحة113).

والفضل لا شكّ يرجع إلى "شلايرماخر" في أنّه أوّلُ من عمل على توسيع الدَّلالة، وإن لم تسلم نظريَّة "شلايرماخر" من النقد، بسبب ما وضعه من قانون يحتم على القارئ – عند تفسير النّصّ – أن يتناءى عن ذاته، وعن أفقه التّاريخيّ الرّاهن، حتّى يتسنّى له أن يكون موضوعيًّا ويفهمها فهماً موضوعيًّا تاريخيًّا، خلال موضعة نفسه محلّ المؤلف، إذ رأى فيها البعض الاستحالةَ المنطلقة مِنْ اللاّواقعيّة. (نصر حامد أبو زيد، 2002، صفحة 23)، وهو ما سيعمل التّأويليّون اللاّحقون من قبيل: "ويلهلم ديلتي"Wilhelm Dithey""، و"هايدغر "Heidegger" "و"غادامير، "Gadamer"على تُجاوزها.

وبعد هذه المرحلة تتطوّر الرؤيا التأويلية عند آراء "شلايرماخر "Schleirmacher"" وتتعدّاها إلى آراء " ديلتاي" Wilhelm" "، ولقد تميّزت نظرتُه التّأويليّة بانجذابها نحو مصطلحاتٍ أهمّها: "النّوايا" و"التّقمّص العاطفيُّ" و"الذّاكرة" و"خبرة القراءة"، وهي الّتي . وفق "ديلتاي" . "منطلقةً من مقولة أنّ فهم أيّ تعبيرٍ ثقافيٍّ تجود به قريحةُ الكائن

البشريّ، لا يمكنُ أن يكون إلاّ بتقمُّصٍ عاطفيّ لهذا التّعبير، ويرومُ ذلك ويرمِي إلى إقامةِ التّعبير الثّقافيّ على أساس منهجيّ يختلفُ عن أساس العلوم الطّبيعيّة المنهجيّ، من خلال فارق جوهريّ مائزْ، ينطلقُ من اعتبارٍ مفادُه أنّ مادّة العلوم الإنسانيّة هي العقول البشرية، وهي المادّة المُعطاةُ سلفًا، وليست مشتقة من الطبيعة، بخلاف مادة العلوم الطبيعية، وعليه فإنّ العلوم الرّوحيّة تجد مفتاح العالم في نفسها وليس في خارجها. (نصر حامد أبو زيد، 2002، صفحة 24 -25).

فالأساس المعرفيّ الجديدُ الّذي يقترحُه "ديلتاي" يتأسّس على التّجربة الذّاتية، الّتي هي المقابلُ الموضوعيُّ للتّجربة في العالم الخارجيّ بالنّسبة للعلوم الطّبيعيّة. وهي الشرط الضروري الذي لا يمكنُ لأيّ معرفةٍ أن تتجاوزه ما دامت مشتركًا عامًّا بين البشر، ومن هنا يصير من اليسيرِ، بل من المتيسِّر الإدراكُ الموضوعيُّ القائمُ خارج الذّات (نصر حامد أبو زيد، 2002، صفحة 25)، ومِن ثمّة يصيرُ التعبير السّمة أو العنصر الحاضرَ فيّ كلّ سلوك اجتماعي وتعبير ثقافيّ نصّ مكتوبًا كان أو شفهيًّا.

واللاّفت في نظريّة "ديلتاي" أنّها تقوم على أنّ "الهرمينوطيقا" لا تعني عملية الفهم لشيء معطًى سلفًا، بل إنّ هناك شراكةً بين المتلقّي والنّصّ، هو تجربة الحياة " Experience de la vie"، هذه التجربة ذاتية عند المتلقي، ولكنّها تحدِّد له الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها. وهي تجربة موضوعيّة باعتبارِ الميدان المختلِف.

وهو الّذي يذهب إليه "مارتن هايدغر"Heidegger" "، إذ يحاول تجاوز بعض التّفاصيل المنهجيّة الصّارمة الّتي يؤسّس على ضوئها "ديلتاي" رؤيته وتصوّره. فمنهج "مارتن هيدغر" يكشف عن الحياة من خلال الحياة نفسها، معتمدًا على الوجود الإنساني، إذ الفهم عنده هو قدرة إدراك الذات للوجود في سياق حياة الشخص، ووجوده في العالم. ففهم الوجود بما هو موجود هو أساس "الهرمينوطيقا" عند عنده، فهو الّذي يقول: "إنّ التّجربة الجماليّة الخاصّة لا تستطيع أن تغضّ الطرف عن الطّابع الشّيئيّ للعمل الفنّيّ، فالحجر موجود في العمل الفنيّ المعماريّ... والصّوت موجود في العمل الفنيّ اللّغويّ، واللّحن موجودٌ في العمل الفنيّ الموسيقيّ.

فالطّابع الشّيئيّ إذن لا يتزحزحُ عن العمل الفنّيّ، حتّى إنّنا لنكاد نقول العكس حتمًا... ولكن ما هو هذا الشّيئيّ الطّبيعيّ في العمل الفنيّ؟ يغلب على الظنّ أنّ السّؤال عن ذلك سيكون زائدًا عن اللّزوم ومُربكًا، لأنّ العمل الفنيّ شيء آخر بعد أن يتجاوز

الشّيئيّ...العمل الفنيُّ شيءٌ مصنوعٌ، ولكنّه يقول شيئًا آخر غير الشّيء المجرّد في ذاته... العمل يُعرف بآخر علنًا، يوحي بشيء آخر، إنّه المجاز، ومع الشّيء المصنوع يُجمع في العمل الفنيّ شيءٌ آخر... العمل الفنيُّ رمزٌ. المجازُ والرّمزُ يقدّمان إطارَ التّصوّر، الّذي يتحرّك في مجال رؤيته وصف العمل الفنيّ " (مارثن هيدغر، 2003، صفحة 62-63).

وهو في الوقت ذاته أساسٌ للُّغة والتّأويل، إذا علمنا أنّ التأويل "هو عبارة عن إضفاء الصراحة على الفهم، لأن الفهم متقدّمٌ على التأويل فيكون التأويل مبنيًا على أصل الفهم" (مشيل باسل عون، 2004، صفحة 254).

وحين كانت مهمّة العمليّة التأويلية تتمركز حول الواقع وحركيّته في علاقته بالإنسان في سياق تاريخيّ متغيّر، كان التّأويلُ عمليّة متمركزةً حول الواقع وحركيَّات النّصّ في علاقته بالمتلقّي، ومِن هنا يبدأُ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي، هذا الاهتمامُ الّذي سيشغل حيزًا أهميّةٍ في الدراسات الغربيّة المعاصرة، منذ تربّع مقولة الإنسان على العرش الفلسفيّ الغربيّ وقد اختلفت نظرة هذه المدارس إلى القارئ باختلاف منطلقاتها وتوجّهاتها، فلم تعد العلاقة علاقة منتج بمستهلك، إذ أنّها شيئا فشيئا صارت تتعدى ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة، فلم يعد القارئُ مستهلكًا، ولم يعد النص يسطيعُ السلطة على القارئ، بعد أنْ صار القارئ هو الآخر قادرًا على بسطِ سلطته على العمل الفنيّ، والدّخول إلى عالمه، مالئًا فجواته، سائرًا به إلى مدًى أبعد من مدَى صاحبه الأوّل. وصار التسلّط تجاذُبًا وشراكةً (سوزان روبين سليمان، 2007، صفحة 39).

لقد أدركت الدراسات أن المنتج يدعو القارئ لتقبل العمل، ودون هذا التقبل لا وجود للعمل المرئيّ، ولا مبرر لمشروعيته. فالتلقي أصبح عنصرًا مهما في التّواصل والعمل الفنّيّ، وتأويله؛ فدراسة العمل الفنّيّ دون تفاعل بينه وبين القارئ تغدو دراسة مبتورة وناقصة، مما يعني أن النص في حقيقته نصان: نص ظاهر تفيض به اللغة، ونص خفي تفيض به قريحة القارئ/ المتلقّي، حين صرنا عاجزين وغير قادرين على تحديد المبدع الأكبر إذا ما أردنا المقارنة بين المبدع والقارئ، حيث ظهرت بذلك مقولةُ اللاّتحديد"Indeterminacy".)سوزان روبين سليمان، 2007، صفحة 39).

فعلى القارئ يُناطُ " دور مهم وفاعل في الكشف عن أسرار العمل الفنيّ ومعانيه، ودلالاته التي لم يبح بها بشكل مباشر، وهذا الكشف لا يمكن أن يتم إلا بالتفاعل

الواعي، والعميق بين النص والقارئ. وتلك مهمة المتلقي الذي يذهب إلى العمل بتراكمه المعرفي، فيكشف عبر هذا التفاعل كوامن الفنّ التي تفتقدها في الدراسات التي تقف عند حدود التقبل دون أن تتفحصه "(لطفي فكري محمد الجوديّ، 2011، صفحة 33)، بمعنى أنه يقيم معنى ويؤسس مرجعية، أي يحيل على العالم الخارجي، بما فيه من أشياء وأشخاص ووضعيات وما إلى ذلك. ... على حدّ تعبير "رولان بارث."، فالعمليّة الفنّيّة وتاريخُها، وما تستدعيه من تأويل، هو جوهر فعل الإنسان، حتى يتذاوت مع الفنّ،

" De la définition de l'œuvre d'art, résulte une première différence fondamentale entre «humanités» et sciences de la nature ...l'histoire de l'art en tant que discipline humaniste " (Erwin Panofsky,1955, p41).

إنّ الحديث عن التّأويل، تأويل العمل الفنّي، وإن كان حديثًا عن التّأويل، إلّا أنّه يكسر حدود التّأويل، ليتماهى مع مقارباتٍ كثيرةٍ، منها الفينومينولوجيا، ونحن نعرفُ أنّ هناك منعرجًا "Ternant" هيرمينوطيقيّ للفينومينولوجيا، كما يمكن الحديثُ عن منعرجٍ سيميوطيقيّ، "إنّ كلمةَ "فينومينولوجيّ" تفيد هنا ضرورةَ أنْ يستعيدَ الهيرمينوطيقيُّ المهمّة الأولى الّتي انتدبَ لها، وهي الفهمُ بَدَلَ اللُّهاثِ وراءَ أصنامٍ أوحتْ له بها الابستيمولوجيا، مع أنها لا تتناسبُ أصْلًا مع طبيعة الفهمِ المنظورِ إليه، بما هو تطبيقٌ لفهمٍ معيَّنٍ يُفترضُ فيه أنْ يُصبحَ هو ذاتُهُ ناطقًا باسمي، ومعبّرًا عنّي، وفي هذا المنعرَجِ الفينومينولوجيّ نجد أنَّ الفهم لا يعني أنّه مجرّدُ طريقةٍ أو منهجٍ خاصٍّ بالعلوم الإنسانيّة، بل إنّه يصفُ شكلَ الإكمالِ الأَصْلِيّ للحياةِ ذاتِها" (جان غراندان، 2007، صفحة 150).

هذا التّصوّر هو الّذي يحدونا إلى مقاربة فلسفة فنّ النّحت عند النّحّات "زكي سلّام"*، باعتبارِ النّحتِ عملًا فنيًّا يتماهى مع غيره من الأعمال الفنيّة البصريّة في خصائصَ كثيرةٍ، ويتجاوزها في خصائصَ، نقف عندها، وإذا كان التّماهي حاصلًا، فإنّه يدعو إلى استحضار قول "ميشيل فوكو": "إنّ ما يُعْجِبُني في فنّ الرّسمِ، هو أنّنا فعلًا مجبرونَ على النّظَرِ، وذاك ما يمثّلُ تحديدا راحتي..".. (Michel Foucault,2007,p1574).

توطئة بين يدي فلسفة "زكي سلام" في النّحت:

"الفنان زكي سلام ولد الفنان الفلسطيني زكي سلام في دمشق عام ١٩٥٨ لأسرة هجرت من الطنطورة على الساحل الفلسطيني عام ١٩٤٨.

تخرج من كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق – قسم النحت – في العام 1984 وحصل على دبلوم الدراسات العليا في العام 2000.

عضو الاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين عضو الاتحاد العام للفنانين التشكيليين السوريين عمل رئيسا لقسم الخزف في معهد الفنون التطبيقية في دمشق من العم 1984- 2008.

أقام العديد من المعارض الفردية في سوريا والأردن ايطاليا والجزائر، كذلك شارك في العديد من ملتقيات النحت الدولية في سوريا والبحرين وإسبانيا. كان للفنان زكي سلام الكثير من المبادرات الثقافية والفنية والتي لعبت دورا في تعزيز الحياة الثقافية في مخيم اليرموك.

ظروف الحرب والأوضاع المأساوية في سوريا دفعته للجوء إلى الجزائر حيث يقيم الان ويعمل هناك حيث كان له إنجازات ومشاركات فنية مهمة هناك. يعمل الفنان زكي سلام بخامات مختلفة مثل البرونز والحجر والخشب والسيراميك، وقد تميز بخبراته التقنية الواسعة حتى شكل مرجع تقنيا للنحاتين في سوريا"

https://www.yarmoukcamp.net/%D8%B2%D9%83%D9%8A-%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85/.

الفنّان النّحات "زكي سلام" واحدٌ من النّحاتين المهمّين في العالم العربيّ*، وهو أحد الفنّانين الّذين لا يمكن بحالٍ الوقوف أمام أعمالهم ومنحوتاتهم، دون الوعي التّام بالإطار العامّ الّذي ينتمي إليه. إنّه فنّانٌ ينتمي إلى القضية الفلسطينيّة جغرافيا، وهويّةً، وهمًّا، أعماله تمثّلُ برمتها حكاية التّغريبة الفلسطينيّة، والغربة، واللّجوء، ومن ثمّة فالأعمال الفنيّة الّتي تصدر عن هذه الذّات أعمالٌ تحمل قِرَاءَتَهُ مِنَ الاسْمِ، حيْثُ يختارُ صاحبُهُ عَدَمَ تسْمِيَتِهِ، ويُؤثِرُ على ذلِكَ وَضْعَ رَقْمٍ قضيّةً وجوديّةً، تستدعي . إلى حدٍّ كبيرٍ. طريقةَ قراءتِها، والعمل الّذي بين أيدينا، هو عملٌ تتداخلُ حقولٌ كثيرةٌ، ومقارباتٌ عديدةٌ، حين نرومُ الخوضَ فيه، وقراءتَهُ، إنّه عملٌ نَبْتَدِئ لِكُلِّ شَكْلٍ، وهي ثَلَاثَةُ أَشْكَالٍ أَوْ زَوايَا نَظَرٍ:

الشَّكْلُ المُشِيحُ يمينا = رقم: 4.

الشَّكْلُ المُشِيحُ شمالًا= رقم: 5.

الشَّكْلُ المُدْبِرُ = رقم: 6.

قَبْلَ النَّفَاذِ إِلَى العَمَلِ:

لماذَا لَمْ يُسَمِّ المِفَنُّ عَمَلَهُ؟: نظرَةٌ عابِرةٌ سرِيعَةٌ تَجْعَلُ القَارِئَ يُدْرِكُ قَصْدِيَّةَ عَدَمِ التَّسْمِيَةِ، فزكي سلّام، يرمي إلى إعطاءِ بُعْدٍ إِنْسَانِيّ، وهُوَ ما ترْمِي إليه الأعْمَالُ الكبرَى، على حَدِّ تَعْبيرِ "إروين بانوفسكي"، فالحالةُ حالةٌ إنسانيَّةٌ، قبلَ أَنْ تَكُونَ حالَةً فِلَسْطينِيّةً، فتقييدها بالمرأة الفلسطينيّة يُحَدِّدُ إِطَارَهَا، لكِنَّهُ في الوَقْتِ ذَاتِهِ يَنْزِلُ بِهَا إِلَى حُدُودٍ جُغرافِيَّةٍ ضَيِّقَةٍ، وهِيَ العَمَلُ الفَنِّيُّ الّي انْتَزَع له مَكانًا كبيرَةً، ضِمْنَ أعْمالٍ عالَمِيَّةٍ كَبيرةٍ، نقولُ هذَا، وإنْ كنَّا نعرف التوجّه العامّ للنّحات، فهو عملٌ خَاصٌّ عامٌّ في آنٍ.

الشَّكْلُ رقم: 4.

الشَّكْلُ رقم: 5.

الشَّكْلُ رقم: 6.

مَاذَا تُرِيدُ المَنْحُوتَةُ أَنْ تَقُولَ؟

لنتّفق على أنّ هذا السّؤال ينطرحُ والقصدُ مِنْهُ تَأْوِيلُ العَمَلِ، وَتَثْوِيرُهُ، ثُمّ النَّفَاذُ إِلَى أَغْوَارِهِ، اسْتِنْطاقًا لِلْمُضمرات، ومِنْ ثمّ فـ "المُؤَوِّلُ لِلَّوْحَةِ عَيْنٌ مُغَايِرَةٌ، بَلْ هِيَ عَيْنٌ ماكِرَةٌ .. بَلْ هِيَ عَيْنٌ ثَالِثَةٌ" (أم الزين بنشيخة المسكينيّ، 2014، صفحة141)، ومن ثمّ نكون بين ضربين من الممارسة الهيرمينوطيقيّة، الأولى الّتي تقف فيها العينُ أمام العمل الفنّيّ تتبيّنُه، تتصفّحه، تتفحّصُ جوانبهُ، وجماله، ودقّته، طلبًا للمضمراتِ، ولذلك فـ: "أمامَ كُلِّ العُيُونِ قَدْ تُولَدُ لَوْحَةٌ أُخْرَى...وَالطَّرِيفُ فِي ثَوْرَةِ الرُّسُومِ هوَ أَنْ ليسَ هُناكَ طَرِيقٌ واضِحٌ، كُلُّ عَيْنٍ تَخْتَرِعُ الطَّرِيقَ.. كُلٌّ يَخْتَرِعُ الطَّرِيقَ، وَهُوَ يَمْشِي"(أم الزين بنشيخة المسكينيّ، 2014، صفحة 142 – 143).

يقول محمود السّعديّ:

"يمكنني أن أخبر عن " زكي سلام " بأنه نحات ذو نزعة واقعية تعبيرية، فهو وعلى مدار تجربته الطويلة. .. قد أنتج منحوتاته التي تعبر عن مواضيع كان يصعب على النحات أن يبني نماذجها وهو يحصر نفسه ضمن عالم النّحت التقليدي. فمن المعروف بأن النحت لا يتعامل مع الرمز والإشارة إلا إذا تناول موضوعاً هو بطبيعته مطلق وتجريدي كأن يصنع النحات كتلة مجردة تعبر عن السمو أو الانكسار على سبيل المثال" (محمود السّعديّ، 2021، صفحة3)، من خلال هذا تتجلّى أهميّة أن يختطّ النّحّات لنفسه طريقةً وطريقًا خاصّيْنِ، "ولكن الاقتراب من موضوعات على علاقة بأحداث سياسية واجتماعية كان يعني إنه سيلجأ حتماً لاستعمال الشارات التي تشير إلى هذه الموضوعات مما يبعد النحت عن أجوائه التقليدية، وليكون الأمر أوضح يمكننا أن نعرض طريقتين للتعبير في الفن التشكيلي وهما اللغة الرمزية والثانية هي التعبير عن الجسد في تركيبته الظاهرة على سطحه ومنها المشاعر والأحاسيس. أما بالنسبة للرموز: فهي تقيم علاقة اصطلاحية بينها وبين المعاني التي تشير اليها" (محمود السّعديّ، 2021، صفحة3).

أَوَّلُ ما يُلتَفَتُ إليه أنّ النّحّات قد أمسك بمادة نحته، ومن ثمّةَ كانَ "على تماس مع الواقع الذي سوف يوقظه من عالم الخيال ويضعه أمام صعوباته، أول صعوبة للنحات ستكون مع مادة النحت ذاتها التي ستطالب بحقوقها في مواجهة النحات،

ورغباته بالتعبير سيكون للمادة الحق في أن تعبّر عن طبيعتها وهو شرط من شروط العمل الفنيّ" (محمود السّعديّ، 2021، صفحة3)،

هُوِيَّةُ المَنْحُوتِ عِنْدَ زكي سَلّام: ممّا يحسبُ لـ "زكي سلّام" وحدةُ هُويّةِ نَماذِجِهِ، فهي نماذِجُ لَا تَخْرُجُ عَنْ إِطَارِ قضيَّةَ فلسطين، والاغتراب واللّجوء، يَحْضُرُ فِيهِ رَمْزُ المَرْأَةِ، أَكْثَرَ مِنْ غَيْرِهِ، ويَنْسَحِب هذا على التّجربةِ كُلِّها، وَيُحسَبُ لنحّاتنا القدرة اللّافتة لابتكار نماذج أعماله، فالقضيّة واحدة، والتّمثلات والتّفاصيل تختلف، ومن ذلك "ابتكار نموذج يعبر عن حادث سياسي بانعكاساته المدمرة على الأوضاع الإنسانية، نجده أيضاً في منحوتة "زكي" (شكل رقم: 6.5.4) ". (محمود السّعديّ، 2021، صفحة3)، وتَتَرَكَّزُ في امْرَأَةٍ قَابِعَةٍ عَلَى رُكَامِ مَبْنًى، وفِي حِجْرِها قِطَّةٌ يَدَلُّ مَظْهَرُها عَلَى الأُلْفَةِ والانْسِجامِ حَدَّ التَّماهِي.

ماذَا يُرِيدُ الشّكل رقم: 4 أن يقولَ:

الشّكل رقم (4): شكلٌ يُشيحُ في اتّجاه الشّمالِ، إذ لا وجود لشكل مقابلٍ في العمل الّذي بين أيدينا، ولا تعني الإشاحة غير ثلاثة أشياء:

ـ الالتفاتُ إلى الأهَمّ.

ـ التَّعالِي وتَجَاهُلُ من يقفُ في الجِهَةِ المُقَابِلَةِ.

. الغَضَبُ، وهُوَ ما تَشِي بِهِ مَلَامِحُ وَجْهِ المَرْأَةِ المُسِنَّةِ الَّتِي أَنْهَكَها الحِصارُ والدَّمَارُ.

وهو ما يُوحِي إِلَى أنَّ المَرْأَةَ دَاخِلَ المَكَانِ، لَكِنَّهَا أَبَدًا لَيْسَتْ دَاخِلَ الكَيْنُونَةِ، وهو مَا تُعَبِّرُ عَنْهُ الإِشَاحَةُ.

والظَّاهِرُ وِحْدَةُ اللَّوْنِ، لَوْنِ المَرْأَةِ بَشَرَتِهَا، لِباسِها، معَ لَوْنِ الرُّكَامِ (الأرض)، وهُوَ ما يَرْمِي إلى سَعْيِ المِفَنِّ للوُصُولِ إلى وَحْدَةِ المَاهيةِ بينَ الأرضِ وصاحِبِ الأرْضِ، فهُوَ الأَحَقُّ بِهَا تَداخُلًا معَ الأرْضِ، وتَماهِيًا، وتَناغُمًا مِنْ حَيْثُ اللَّوْنُ، وهي لفتةٌ وجوديَّة صريحةٌ، ثمّ إنّ المتلقّي يلحظ علوَّ الرّكام ـ الّذي هو في صورة مستطيلةٍ ـ عن مستوى الأرضِ، وهو يشيرُ إلى أمريْنِ اثنيْنِ:

. نظرة المرأةِ إلى اتّجاهٍ ما، نظرة استعلائيّة، تدلّ على اللّاستسلام، وعلى الثّبات.

. التّشبّث بأيّ شيء من الأرضِ، مهما كان، وهو ما يصرفُ فكرةَ التّخلّي عن الهويّة والانتماء، هذه الفكرةُ تُؤيّدها صورة القطّة في حِجْرِ المرأةِ، وهي صورةٌ تدلّ على الأمومة الفلسطينيّة والإنسانيّة، فالحاجة إلى هذا، قد يدفعُ القطّة إلى الأمّ، ويدفع الأمّ إلى

القطّة. ثمّ تدلّ الصّورة على ارتباط الإنسان بكلّ شيءٍ في أرضه: الجماد (الرّكام)، والحيوان (القطّة)، فلا تنازل عن شيءٍ للآخر، غير أنّه سرعانَ ما نُبْعِدُ فِكْرَةَ تَصْوِيرِ الأُمُومَةِ، فالقطَّةُ لائِذَةٌ بالمَرْأَةِ، غَيْرَ أَنّ يَدَيْ المَرْأَةِ بَعِيدَةٌ عَنْ أَنْ تُوضَعَ على القِطَّةِ، وهذَا يَدُلُّ عَلَى مَعانٍ كثيرَةٍ، مِنْهَا:

ـ القِطَّةُ لا يُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ بَدِيلًا عَن الطِّفْلِ.

ـ المَرْأَةُ الفِلَسْطِينِيَّةُ لا يُمْكِنُ أَنْ تَتَخَلَّى عنْ شَيْءٍ مُرْتَبِطٍ بهَا.

. القِطَّةُ صَارَتْ شَيْئًا في مَاهِيَةِ الإِنْسَانِ، وهيَ عَادَةُ الإِنْسَانِ الشَّرْقِيّ.

وإذا نحن عدْنا إلى الرّكام مجدَّدًا وجدْنا أنّ حدودَ بدايتِهِ ونهايَتِهِ تكَادُ تكونُ واضِحَةً، إلّا أنّ هناك ما يدلّ على التصاقِ ذَاتَيْنِ، ذَاتٍ جامِدَةٍ، وذَاتٍ حيَّةٍ، والقارئُ يكُونُ بيْنَ أَحَدِ قِراءَتَيْنِ، أولاهُمَا إِمْكَانِيَّةُ الانْعِتاقِ، وثانيهِمَا تدُلُّ على الالتصاقِ والتّماهي، وهو ما يَخدمُ موضُوعَ العملِ، وفلسفتِهِ، إذ يكون لباسُ المرْأة نقطةَ تلاشي الحُدودِ.

الشّكل رقم (5):

الشّكل الّذي بين أيدينا، وهو الشّكل ذاتُهُ مِنْ زاويَةٍ مختلفةٍ مُتَيَمِنةٍ، يظهر فيه أمران:

الأمر الأوّل: شكل الرّكامِ: وهو مجموعةُ أحجارٍ، تعكسُ صلَابَةَ ما دُمِّرَ، وما بقيَ، وتعكسُ انسجام المرأة ولباسها معه، وتُظْهِرُ تلاشي الحُدُود، إذ أصبحت الذّواتُ ذاتًا واحِدَةً، مما يَعْكِسُ تذاوُتًا لأشياء، تكادُ تستغني عن ذات القارئ، فالعمل يظهرُ كأنّما أُفرِغَ إفراغًا واحدًا، فالإدراكُ الّذي يحصل لنا تجاه هذا العمل المختلف، إدراكٌ مختلفٌ تمامًا، فوجود المنحوتة يستحيلُ وجودًا حرًّا، لكنّه وجودٌ يتركّز على فكرة الجسد والمكان، ومن خلال هذا تتأكّدُ "ضرورةُ العودةِ إلى خبرةِ وجودِنا المتجسّد في العالم، من أجل فهم مكانيّةِ الجسد" (محمّد بن سباع، 2013، صفحة 154)، وعلى ذلك نجدُ أنّ ميرلو بونتي "قد قدّم مفهومًا جديدًا للمكان، لا هو فكرة كامنة في العقل فحسب، ولا هو أيضا وجودٌ واقعيّ، وإنّما هو مجموعهما.. إنّ هذا المفهوم الجديد للمكان يختصّ به الجسد الفينومينولوجيّ الّذي يتميّز من مكانيّة الشّيء العاديّ". (محمّد بن سباع، 2013، صفحة 154).

هذا الّذي يجعل الرّكام مصدر كينونةٍ مؤقّتة، أو بديلةٍ، يتحقّق خلاله الدّازاين الهيدغريّ، وباعتبار الرّكامِ مكانًا، يقدّم "ميرلوبونتي" رؤيةً مختلفةً، فهو "يجعل من المكان

مفهوما معرفيّا يرتبط بأفعال الوعي"(محمّد بن سباع، 2013، صفحة 155). فالمكان في التّصور الميرلوبونتي "ليس حالة من حالات الوعي الخاصّةً، وليس تلك الطريقة الّتي تعبّر عن الحياة الكليّة للذّات، وهي الطّريقة الّتي تتجاوز الجسد والعالم معًا". (Merleau-Ponty, La Phénoménologie de la perception, 1945, p155).

واللّافت من دون شكّ هو طريقة جلوس المرأة، فهي تأخذ كلّ حيّز المكان لتفتح رجليها فتحًا غريبًا عن البيئة، وهذا الفتح له ثلاث دلالات في آنٍ واحدٍ، دونَ تدافعٍ بينهما:

الدّلالة الأولى: استغرقت المرأة المكان كلّه، لتدلّ على احتوائها لكلّ مكانٍ، تتملّكه.

الدّلالة الثّانية: علامة على رفض كلّ الضّوابط الدّينيّة والثقافية والعُرفية، وأمارة على التّمرّد عليها، ما دامت غير قادرة على الحفاظ على الأرض.

الدّلالة الثّالثة: استغراق المرأة للمكان كلّه انسجامًا فنّيًّا، دون ترك شيءٍ، وهذه حرصا على الانسجام الفنّيّ.

الشّكل رقم (6):

في هذا الشّكل تظهر المرأة مدبرةً، وإدبارها يتجلّى خلاله، مجموعة أمورٍ:

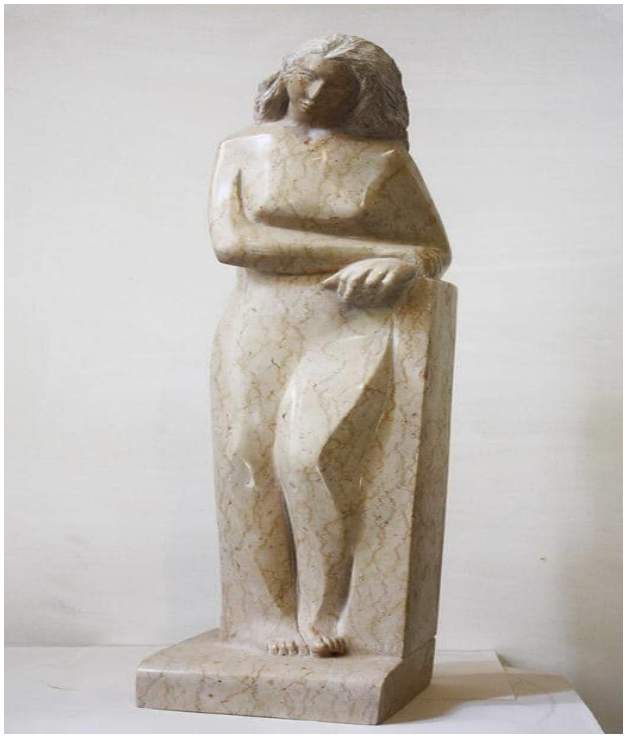
احتواء المرأة للركام، حتّى استحال شبيهًا بالعرش، وفيه تعزيزٌ لاستحالة وجود شكلٍ مقابل، فالأشكال، أو زوايا النّظر تتوزّع بين الإشاحة والإدبار، وكلّ منهما يمثّل موقفًا، يشي بالرّفض وعدم الاعتراف بالآخر المحتلّ الظّالم، وفي هذا الشّكل، تظهرُ المرأةُ وهي مُدْبِرةٌ كأنّها عاريَةُ المُؤخِّرَةِ والظَّهْرِ، وفي هذا من التّمادي في تحقير المحتلّ ما فيه، إضافةً إلى محاولة إثبات أنّ لونَ الأرض، هو لونُ الجسدِ، كأنّ هذا مِن ذاك، وذاك مِن هذا، وتظهر إضافةً إلى ذلك صورة امرأة متخفية خلف المرأةِ المركزِ، أدنى من مستواها، مع وليدها الخائف من الدّمار، وهنا يُسخَّر الشّكلان لخدمة الإنسان، حفاظا عليه مما قد يلمّ به من دمار، فالمرأة دليل الخصب، والطفل دليل المستقبل، وإذا كنّا متّفقين على أنّ الأنثى هي المركز (الخصب)، فوراء كلّ أنثًى قد يمسّها الأذى أنثًى أخرى تتجهّز لتكون مركزًا بديلًا، وما احتضان الولد إلّا خوفٌ على المستقبل، والبقاء، وهو ما يصبّ في خانة فلسفة زكي سلّام، المحدّدة في ما يُسمّى " **تراجيديا اللجوء".**

ما بعدَ قراءَةِ الأشكالِ: تَتَلَخَّصُ الصّورَةُ البصَرِيَّةُ " Visual Image "، في ثلاثةِ زوايا نظرٍ، هي في الحقيقة ثلاثَةُ منافذَ للقراءة التّأويليّة، وبهذا يسْهمُ الفنّان في تحديد

الاتّجاهات الّتي يمكن أن يُقرأ العملُ من خلالها، وعلى ذلك يستحيلُ فنانًا منتجًا للعمل، وقارئًا منتِجًا للدلالات والقراءاتِ الَّتي نتَّكئُ عليها، أو نقرأُ العملَ في ضَوْئِها، إنَّهُ عَمَلٌ يُلْزِمَ قارِئَهُ علَى قِراءَتِهِ وِفْقَ ما يُرِيدُ هُوَ، إِضَافَةً إِلَى أنّ فينومينولوجيا الجسدِ، واضِحَةٌ صَريحَةٌ فيه، وحالَ تَتَرُّسِنا بالتَّأوِيلِ نُلْفي السّيميوزيس في أجلى تعالِيهِ، فالرّكام هوما يبقى من الأرض ثابتًا، ومنه ينطلقُ الإنسان مجدّدًا، والمرأتان صورتان للخصب والحركة، في مقابل الرّكام(السّكون)، والطّفل (المستقبل)، والقطّة (الكائن)، وتعدّد الجهات تعزيزٌ لفكرة الحركة واللّاثبات.

"The latter can be defined more precisely as the use of signs (Pictures, Sound, etc) to relate, depcit, portray, or reproduce something perceived, sensed, imagined.. » (Marcel Danesi,2004, p16).

نَمُوذَجٌ شِبْهُ مُغَايِر:



النَّمُوذَجُ الآخَرُ الّذي بيْنَ أَيْدِينا هو الآخَرُ أَيْقونَتُهُ الأَسَاسُ الأُنْثَى والأَرْض، وكعادَةِ زكي سلّام في الممارسة النّحتيّة، فَإِنَّهُ يصرُّ على وحدةِ اللَّوْنِ بين الإنسانِ وأرضه، في دعوةٍ صريحةٍ إلى عدم الانفصال عن الأرضِ عبرَ التّناغم والانسجام، ولأنّ نحّاتنا غير مهتمٍّ كثيرًا بالانطلاق من عتبةِ العنونَةِ، فإنّ المنحوتة تصوّرُ امرأة تحاول الخروجَ . ولو مؤقّتًا . مِن العزلة والحزنِ إلى شيء من الفرح، والانتصار على الوضع، فيختار لذلك لونًا أبهى، واختيار المادّة واللّون ينطلق من هذا، ومن لعبة التّجريب على كلّ موادّ النّحت القديم والحديث والمعاصر، حيث يُنتصر للقضيّة من كلّ مواد الأرض، إمالة المرأة لرأسها، وشيء من الطّأطأة، هو الّذي يعكس صعوبة نسيان الوضع نسيانًا كليًّا، وإن كانت طريقة الوقوف، وثني الرّكبة اليسرى يقول غير ذلك.

والظّاهر اللّعب على الجسد، حيث يتلاشى اللّباس تلاشيًا شبه كلّيّ، وكلّ هذا يعزّز أنّ الانتصار يكون عبر الأصل، ممثّلًا في الأنثى، رمزِ الثّبات، والحركة، معًا، واللّفت أنّ الأرض هي أرضيّة المنحوتة، وهي أرضيّة الإنسان، غير أنهما شيء واحدٌ، ما دام العمل الفنيّ قد أُنتِجَ دفعةً واحدةً، وقد أُفرِغَ إفراغًا، لا ينفصل هذا عن ذاك، لأنّهما شيء واحدٌ، وإن بديَا اثنيْنِ، وهذا الابتكار هو ما يريدهُ الفنّ المعاصرُ، دفعًا للقراءات العالية الترنسدنتاليّة، "إنّ العمل الفنّيَّ كُلَّما كان جديدًا ومبتكرًا كلّما حرّك العناصرَ الجامدةَ والمتكلّسة والرّجعيّة الارتداديّة في التّصوّر النّقديّ السّائد.." (فريد الزّاهي، 2016، صفحة 124).

نَمُوذَجٌ ثالِثٌ مُغايِرٌ:

هذا النّموذجُ التَّأويلُ فيه لا بدَّ أَنْ يَكُونَ فَلْسَفيًّا استيطيقيًّا، فيه قضايا ذكرناها للنّحّات، وهي قضايا مشتركة، في اللّون ووحدتِهِ مثلا. الجديدُ في هذه المنحوتة، وهي تمثّل تطوّرً، ينضاف إلى ما سبق. أنّ المرأة ليست مرتبطة بالأرضية ارتباط ما سبق، إنّه موضوعةٌ عليه، لكنّها وضعها غير ملتصق، إنّه وضع من تريد الانطلاق إلى رحابٍ أوسع، وهو الّذي يدفعنا إلى قراءة اللّوحة من أدنى إلى أعلى، المرأة تريد الانطلاق من خلال الفنّ الّذي تمثّله الموسيقى، وهذا استحضارٌ واستدعاء مباشر لمقولة "نيتشه": "كاد الوجود يكون خطيئةً بلا موسيقى"، إنّ ما يحرّر الإنسان، ويوصل صوت قضيّته الوجوديّة، هو الفنّ، وإن لم نراع البتّة الترتيب الزّمني لظهور هذه الأعمال الفنيّة، لكن

ما نقرأه أن النّموذج الثّالث ينقلنا من الحالة الخاصّة إلى حالةٍ عامّة مختلفة، تجعلنا نصل إلى الإنسان الجماليّ الّذي يهزم كلّ الظّلم، ويعلن انتصال الجمال والجماليّة.

الخاتمة:

المتملّي في أعمال زكي سلّام يخلص إلى أنّه مدرسة قائمةٌ برأسها، من حيثُ فلسفةُ العمل الفنّيّ لديه، وآليّات الصّناعة والإنتاج، ثم إنّ تأويل العمل عنده يلزمك بأن تنطلق من معطياته الأولى الّتي تشكّل نقاط اتّفاقٍ، ومرجعا يُنطلقُ منه القارئ، وينضاف إلى هذا أنّه يأبى إلّا أن يلزم القارئ على التّأويل الّذي يستدعي كلّ المقاربات النّقديّة الأخرى؟، وإذا كان نيتشه قد وصل بقراءته لفاغنر قبل أن يفترقا . إلى كتابة كتابه: "الحالةُ فاغنر" "Le cas Wagner"، فإنّنا اليوم أمام "الحالة زكي سلّام"، ففي أعماله يجتمع "ديونيزوس" و"أبولون"، لخدمة قضيّة كبرى هي قضيّة اللّجوء والاغتراب، ومن ثمّة نلفي أنفسنا أما الفنّ حين يحكي الوجود.

المصادر والمراجع العربيّة:

- الأزهري .(1967) .تهذيب اللغة .القاهرة: دار الكاتب العربي.
- الجودي،. ل. ف .(2011) .النّص الشعري باعتباره أفقا تأويليا ـ قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدّين بن عربيّ ـ .القاهرة.: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.
- الزّاهي, ف .(2016) .فتنة الحواس ـ كتابات عن الفنّ العربيّ المعاصر ـ .المغرب: دار توبقال للنشر.
- السّعديّ, م .(4 ,Novembre 2021) .زكي سلام وصياغة التعبير. https://www.facebook.com/search/top?q=%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF%20%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B9%D8%AF%D9%8A%20%D8%B2%D9%83%D9%8A%20%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85, p. 3.
- المسكينيّ,. أ. ا .(2014) .تحرير المحسوس ـ لمسات في الجماليّة المعاصرة ـ .الجزائر.: منشورات الاختلاف.
- إيكو, أ .(2004) .التأويلية بين السيميائية والتفكيكية .القاهرة: دار الفضيلة للنشر والتوزيع.
- إيكو, أ .(2010) .العلامة ـ تحليل المفهوم وتاريخه .المغرب.: المركز الثّقافي العربيّ.
- إيكو, أ .(2010) .العلامة .المغرب.: المركز الثّقافيّ العربيّ.
- ريكور, ب .(1999) .البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا .مجلة فكر ونقد. المغرب.113 .,
- ريمال, ب .(1982) .الميثولوجيا اليونانيّة .باريس: منشورات عويدات.
- زايد, أ .(.2005) .التّأويل والظاهرة الاجتماعيّة .مجلة التسامح. وزارة الشؤون الدّينيّة، سلطنة عمان.152 .,
- زيد, ن. ح .(2002) .إشكاليّات القراءة وآليّات التّأويل .المغرب: المركز الثقافي العربيّ.
- سباع, م. ب .(2013) .تحوّلات الفينومينولوجيا المعاصرة ـ مرلو-بونتي في مناظرة هوسرل وهايدغر ـ .قطر: المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السّياسات.
- سعيد, ج. ا .(1994) .معجم المصطلحات والشّواهد الفلسفيّة .تونس.: دار الجنوب القديم.
- عون, م. ب .(2007) .الفسارة الفلسفية ـ بحث في تاريخ علم التفسير الفلسفيّ الغربيّ - الفصل الخامس: فسارة هيدغر .بيروت: دار المشرق.

- غراندان, ج .(2007) .المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا .الجزائر.: منشورات الاختلاف.
- كروسمان., س. ر .(2007) .القارئ في النّص ـ مقالات في الجمهور والتّأويل ـ .لبنان: دار الكتاب الجديدة المتّحدة.
- لالاند, أ .(2001) .الموسوعة الفلسفيّة. المجلّد .(A-G) باريس.: منشورات عويدات.
- منظور, ا .(1956) .لسان العرب. ج11 .بيروت: دار صادر.
- هيدغر, م .(2003) .أصل العمل الفنّي .ألمانيا.: منشورات الجمل. كولونيا.
- وهبة, م .(2007) .المعجم الفلسفيّ .القاهرة: دار قباء الحديثة.

المصادر والمراجع الأجنبيّة:

Danesi, M. (2004). Messages, Signs, and Meaning. Toronto: Canadian Scholars Press Inc.

Foucault, M. (2007). Dits et Ecrits. France: Editions Gallimard.

Merleau-Ponty. (1954). La Phénoménologie de la perception. France: Editions Gallimard.

Panofsky, E. (1955). L'oeuvre d'art et ses significations. France: Editions Gallimard.

السّعديّ, م .(2021, Novembre 4) .زكي سلام وصياغة التعبير.
https://www.facebook.com/search/top?q=%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF%20%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B9%D8%AF%D9%8A%20%D8%B2%D9%83%D9%8A%20%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85, p. 3.