حوليات آداب عين شمس المجلد ٥٠ (عدد أكتوبر – ديسمبر ٢٠٢٢)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

انتقال الشعر العربي من النظم اللغوي إلى التشكيلات الحروفية في جداريات خالد الساعي

فطيم دناور*

كلية الاداب جامعة الطائف
ftaimdanawer@gmail.com

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٢/٢٠
تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٢/٣/١٨
تاريخ النشر: ٢٠٢٢/١٢/٢٩

المستخلص:

يرتبطُ الأدبُ بالفنون الأخرى بروابطَ عدةٍ منحًا وأخذًا، ويعدُّ الرسم بالشعر إحدى تلكَ الروابط. وبالنظر إلى هذه المعطيات، ناقشتْ الدراسة التحولاتِ التي تصيبُ النصَّ الشعريَّ عند انتقالهِ من النّظم اللغويّ إلى التشكيل الحروفيّ في جدارياتِ الفنان الحروفي "خالد الساعي" خاصة، وما يمكن ُأن يكسبهُ الأدبُ أو يفقده في هذا التحوّل، وما يقوم به فنُّ الحروفية من مدّ الجسور بين فني الأدبِ والرسم التشكيليّ. ونشدانًا للمردودية؛ فقد اقتصرتِ الدراسةُ على ثلاث جدارياتٍ، استلهمتْ نصوصًا شعريةً متنوعةً موضوعًا وأسلوبًا ونظمًا. إذ تضمنتْ "جدارية العين" أبياتًا من قصائدَ مختلفةٍ لموضوع "العين"، وتناولت جداريةُ "ذئابُ الشنفرى" أبياتًا استُلت من "لامية العرب" للشنفرى، في حين صورتْ جداريةُ "السّلام" أبياتًا من (سوناتا (VI لمحمود درويش. وبالجملةِ سعتِ الدراسةُ إلى بحث القيم الجماليةِ في النصّ الشعريّ وتحولاتها في التشكيل الحروفيّ، وبينتْ دورَ المتلقي في تلمس تلكَ القيم في الصيغتين. ولتحقيق هذه الغايةِ المتوخاةِ فقد اتخذنا "النقد الجمالي" و"نظرية التلقي" منهجين لمساءلةِ العمل في صيغتيه: اللفظيةِ والتشكيليةِ، واستخلاص القيم الجمالية فيهما، ثم تتبع آثارَ ذلك كلّه على وعي المتلقّي وذوقهِ الفنيّ.

الكلمات المفتاحية: شعر، جداريات، حروفية، تشكيل.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس ٢٠٢٢.

مقدمة

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على نبيّه المصطفى ﷺ .. وبعد

بدأت اللغة حسية–تصويرية، إذ كان النطق بالشيء يستحضره في اعتقاد الإنسان البدائي،فاستخدمها في رقاه وتعاويذه ظنًا منه أن نطق بعض الكلمات يستحضر كائنات تطرد الأرواح الشريرة، لكنَّما علق بها من معاني تجريدية في رحلتها الزمنية،أبعدها عن صورتها الحسية تلك، ومن هنا فمهمة الشاعر الشاقة هي أن يعود باللغة إلى حسيتها، ويعيد لها مهمتها السحرية المقدسة، وهذا ما أشار له بودلير بالقول:" إن للكلمة قداسة تمنعنا من العبث بها، وإنَّ تناولَ لغةٍ من اللغات تناولاً فنيًا، معناه القيامُ بنوع من التعويذاتِ والرقى السحرية" (مكاوي، ١٩٧٨، ص ٧٨). وقد يصل الشاعر إلى هدفه المشار إليه وقد يخفق دونه.

واتجه(الساعي)إلى الشعر –وهو من أكثر المصادر اللغوية غنى– يستلّ من نصوصه كائناتٍ، يشكل بها لوحات حروفية، توحى أكثر مما تعبر، وتشير أكثر مما تصور. ولم تقتصر أعماله على عصر معين، أو نوع شعري محدد، إنما كانت نصوص الأدب العربي بفنونها المتنوعة وعلى مدى تاريخها الطويل ملهمًا له في لوحاته. وكان الحرف أوالكلمة أوالبيت يهاجر من الوعاء الورقي ذي البعد الواحد إلى فضاء اللوحة التشكيلية ذات البعدين، فيفقد جزءًا من كيانه الدلالي؛ ليعوضه الفنان بآخر تشكيلي؛ فيتحول النص الشعري إلى فن هجين "شعيلي" إن جاز التعبير. هذا ما عملت الدراسة على بحثه، وتبيان ما يمكن أن يخسره الشعر بهجرته، وما يحتمل أن يكسبه وفقًا لقانون التراسل الفني بين الأدب والرسم.وناقشت الدراسة النصوص الشعرية في ثلاث جداريات: "جدارية العين" و"جدارية ذئاب الشنفرى" و"جدارية السلام".وتستمد الدراسة قيمتها من أهمية التراسل بين الأدب والفنون، وضرورة خروجه من إطار النظم إلى فنون التشكيلاتالأخرى، يفيد ويستفيد، ويحقق المتعة الجمالية المنشودة. لذا سعت الدراسة لتحقيق الأهداف التالية:

١– أدبي، يرصد العناصر الأدبية الثابتة أو المتغيرة في الشعر، وإمكانية الحفاظ على الثوابت والمرونة في المتغير.

٢– فنيٌّتشكيليٌّ، يقف على الأهمية التي يمكن أن يجنيها الفنالإنساني من تراسل الفنون وانفتاحها على بعضها.

٣–ثقافيٌّ، يوجه الأنظار إلى فن الحروفية وما يمكن أن يقدمه للذائقة الفنية العامة.

وما كانت هذه الدراسة لترى النور لولا ما سبقها من دراسات ومؤلفات أنارت طريقها وسهلت صعبها،من كتب ومقالات وتحقيقات تشكيلية عامة أو خاصة عن فن (الساعي)، منها:

–الحرف العربي في التصوير وأصوله في التراث الإسلامي (١٩٧٦) مقال لصبحي الشاروني في مجلة فكر وفن(٣٣).

–الحروفية العربية فن وهوية (١٩٩٠) كتاب لشربل داغر.

– دراسة استخدام الحرف العربي كمفرد تشكيلي في التعبير اللوني (١٩٩٣) (أطروحة ماجستير غير منشورة) لمحمد مناور الحربي.

–الحروفية العربية (الهوامش والإشكالات) (٢٠١٢) كتاب لمحمود شاهين.

–(الساعي): الحرف قيمة تشكيليةبسبعةأبعاد(٢٠١٥) مقال لرشا المالح في البيان(الكترونية).

– الأدب والفنون الأخرى(٢٢ فبراير، ٢٠١٧) مقال لإبراهيم عوض.

وبمراجعة هذه الدراسات تبين أنها تقف على الجانب التشكيلي للحرف العربي، ولم ترصد –حسب علم الباحثة– الجانب الأدبي أو اللغوي الذي قام به هذا البحث.

وقد اشتملت الدراسة على مقدمة وأربعة مباحث:ففي المبحث الأول– كان الإطار النظري حيث علاقة الأدب بالفنون وطرق تراسله معها وتجلي هذا في فن الحروفية، ومدارس هذا الفن، والتعريف بالفنان والمدرسة التي بنتمي إليها.ووقف المبحث الثاني على أبيات عربية عن العين قديمة ومحدثة، رُسمت في "جدارية العين". في حين تناول المبحث الثالث أبيات الذئاب للشنفرى وانتقالها إلى جدارية "ذئاب الشنفرى". وأما المبحث الرابع– فناقش أبياتًا مستلة من "سوناتا ٦" لمحمود درويش، رسمت في "جدارية السلام".

وبما أن الفنون تهدف إلى التأثير الجمالي قامت الدراسة على الدمج بين منهجي "النقد الجمالي"و"نظرية التلقي"، فالمنهج الجمالي يبحث في القيم الفنية للظاهرة الإبداعية، وهو يتبنى "الممارسات النقدية التي تعنى بالشكل والبحث عن العلاقات، التي تربط المكونات الشكلية للنص، من لغة وصورة وإيقاع... على اعتبار أن هذه المكونات قوى تعبيرية وجمالية، تجعل النص تجسيدًا لرؤية ذاتية، تتمثل في موقف الناقد وانطباعاته تجاه الفعل الإبداعي" (عرود، ٢٠٠٤، ص ٤٤٦)،ووفقا لهذا المنهج، عملت الدراسة على استخراجالقيم الجمالية في النصوص من تناظر وتلاؤم ومركزية ووحدة، وتابعت تحولاتها وتحوراتها في اللوحات.كما ناقشتأثر ذلك على فهم المتلقي، الذي يجعله شريكًا فيعملية الخلق الفني،على اعتبار أنّ العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ، بصورة جدلية تجعله يقف على المعنى، الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية لذلك القارئ (حجازي، ٢٠٠١) وهذا ما يتفق مع موقف بعض علماء الجمال الذين حددوا الجمال بأثره بالنفس فقالت(إل بفر): "قد تختلف أشكال الجمال وأساليبه، لكن له في النفس أثرًا واحدًا يعرف به: نشاط هادئ أو هدوء نشيط" (غريب، ١٩٥٢، ص ٢١)؛وبناء عليه،ناقشت الدراسة أفق النص، وأفق المتلقي، والمسافة الجمالية، ومفاجأة المتلقي... هذا مع تجنب الثغرات المنهجية في المنهجين،والإفادة من معطيات المنهج السيميائي في العلاقات المكانية الزمانية، وفي بعض التأويلات الرمزية.

ولأن كل دراسة تواجه ببعض العقبات، فإن ما واجهني في هذه الدراسة هو عدمإمكانية المعاينة الحضورية وتفحص اللوحات عن قرب،ولكن استعيض عنه بالمعادل البصري للإحساس اللمسي، والقياس المساحي النظري.

والله الموفق

تمهيد

قد يكون من الضروري تناول طبيعة الشعر وتواصلهمع الفنون، بدخوله فضاءات التشكيل الحروفي، والتعريف بالفنان خالد (الساعي) واتجاهه الفني، قبل الدخول بالدراسة التحليلية.

الشعر وعلاقته بالفنون

الشعر فن لغوي سمعي– كتابي مادته الكلمة،ويقومعلى التأليف بين الكلمات تأليفًا مخصوصًا، يراعي قواعد نظم الجملة نحويًا وموسيقيًا، وانحرافات تلك القواعد،ليؤدي معنى ويعبر عن عاطفة، كما توحي كلمة نظم الشعر: "نظم شعرًا: ألف كلامًا موزونًا مقفى" (عمر، ٢٠٠٨، مادة ن ظ م)وهو بهذا يتمايز عن الفنونالأدبية الأخرى بالطريقة(النظم)، وعن غير الأدبيةبالطريقة والمادة، تمايزًا لم يكن في المراحل الأولى لعمر الفنون، بلوُجد مع تقدم الفكر وتخصصإبداعاته.

ومع الدعوات إلى إفادة الفنون بعضها من بعض من ناحية، ومن منجزات العلوم من ناحية أخرى، حدث"تراسل الفنون"،فأعاد ربط الوشائج المقطوعة بينها، وأرجع لها وحدتها القديمة المفقودة، التي جرى استعادتها في الشعر العربي بنسب مختلفة عبر قفزات حداثية تواصلية، تنطلق من البناء على المنجزات السابقة، مؤكدة أوجه التأثير المتبادل والتداخل والتراسل المتواصل بين الفنون المختلفة والشعر، ومن ثم فالتراسل الفني داخل الشعر العربي قديمٌ قدمَ الإنسان ذاته، وهو ضرورة من ضرورات الحياة، ومظهرًا من مظاهرها. تفرضه طبيعة الفنون التي تقوم على التخطي والتجاوز؛ للوصول إلى التبادل الحميم والحوار الدائم بينها، ذلك الحوار الذي بالغت تطورات الحياة البشرية في تقسيمه وتنويعه، وفصله بطريقة مبالغ فيها. ثم أعيد اكتشاف تلك الوحدة المفقودة.وفُسرت وفق مذهب التطور "الداروينى" فكل الفنون تخرج من مشكاة واحدة. ولها ذات الجينات الوراثية، وإن اختلفت ظاهريًا في الوسيلة أو في الأداة. فجميع الفنون جوهر إبداعها واحد(يونس، ٢٠١٢).

ويتفوق الأدب على باقي الفنون (موسيقى–زخرفة–تصوير–سينما–عمارة...) لما يتميز به من مرونة وشمولية وقدرة على التعالق والتبادل؛ما يمنحه ثراء وقدرة على نقل الحياة، صوتًا، وصورةً، وحجمًا، وحركة، وخطًا،ولونًا نقلًا موحيًا، يحفز المشاعر، ويحرض النفوس ويحرك التاريخ. كل ذلك بفضل تلك الأداة الصغير البسيطة (الحرف) التي لا تخاطب حاسة واحدة أو اثنتين، بل تخاطب الحواس كلها لتصل عبرها إلى الخيال، الذي يترجم هذه الكلمة إلى صوت أو رائحة مثلًا، وتلك العبارة إلى حركة أو مشهد (عوض، ٢٠١٧).

فيمكن للشعر أن يستوحي موضوعاته من الفنون، فيقوّي صلته بها، ويقرب طرقه من أساليبها.ومن هنا يمكن للدارس عقد مقارنات بين انسيابية العبارات في الشعر وانسيابية الخط في أسلوب الزخرفة العربية، أو تناغم الألحان في التواشيح. كما يمكن المقابلة بين الإيقاعات الداخلية للشعر مثل "السجع" و"التصريع" و"التسميط" و"التسجيع" والأوزان في الموسيقى.ويمكن أخيرًاعقد مقارنات بين الأشكال البلاغية في الشعر، وبين اللون، والضوء، والخطوط في الرسم.

لكنّ الخاصية التصويرية في الشعر تجعله قرينًا للرسم، مع اختلاف المادة والوعاء، وهو ما أشارإليه نقادنا القدامى؛ فقال الجاحظ(ت ٢٥٥هـ) (١٩٩٨):"إنما الشعر صياغة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير" (ص١/١٥).وذكر عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) (١٩٦٩)من صفات الشعر أنه "يفتح الى مكان المعقول من قلبك بابًا من العين" و:

ترى الرجلَ قد اهتدى في الأصباغ، التي عمل منها الصورةَ والنقشَ في ثوبهِ الذي نسجَإلى ضربٍ من التعبيرِ والتدبيرفي أنفسِ الأصباغ، وفي مواقعِها ومقاديرها، وكيفيةِ مزجه، وترتيبهِ إياها الى ما لم يهتدِ اليه صاحبُه، فجاء نقشُه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، وكذلك حالُ الشاعرِ والخطيب(ص١٦٩).

ولم ينقطع التواصل بين الرسم والشعر، فقد يستشعر الرسام فيستعمل التناظر، والتفاعل بالقصّ والقلب، ويرسم الشاعر لوحاتٍ لغوية فيستخدم التزيين، والتجسيد، والرمز؛حتى أصبح الشعر العربي الحديث خطابًا للعين والأذن. وهكذا يتم التراسل بين الأدب والرسم باستعارة كلٍّ منهما تقانات من الآخر. ولكن ماذا لو استخدم الرسم مادة الشعر ذاتها؟ وأضحتحروف الشعر وكلماته كائنات تشكيلية في اللوحة مثلها مثل الأشكال والأصباغ؟ هذا ما أنتج الرسم بالحروف أو ما اصطُلح على تسميته بـــ "الحروفية". فما الحروفية؟

فن الحروفية

يُرادبفن "الحروفية" استخدام حروف اللغة في لوحات الفنانين التشكيليين المعاصرين. فالحروفيون هم الرسامون التشكيليون الذين جعلوا من الحرف العربي منبعًا لإلهامهم، وموضوعًا شكليًا للوحاتهم. وظهر هذا الفن في منتصف الخمسينات من القرن العشرين،ظهورًا متفرقًا خجولًاوتأسيسيًافي دول عربية عدة، ثمّ ما لبثت أن أصبحت اتجاهًا عامًا عندالتشكيليين العرب في السبعينات، متخذًا شكلًا منظمًا في العراق على يد جماعة "البعد الواحد"[1](الشاروني، ١٩٧٦، ص ص ٤٨-٦٧).

ولعل دافع الفنان العربي لابتكار هذا الفن هو تأكيد هوية محلية عربية في المنجز البصري، سيّما بعد أن اكتشف مدى ما يتمتع به الحرف العربي من قدرات تشكيلية وتعبيرية مطواعة، تصلح لأن تشكل معمار لوحة، أو منحوتة، أو محفورة فنية عربية الخصائص والمقومات.إذ أدرك الفنان العربي المعاصر (الساعي) إلى المواءمة بين الآن، والمكان، والتغريد خارج سرب الفن الغربي، أن عليه القيام بتغذية تيار الفن التشكيلي العالمي بروافد عربية أصيلة، دون الذوبان في هذا التيار، ونقله، وتكراره بشكل آلي بارد، وإنما العمل على الخروج بعمل فني جديد متفرد، يعبر عن جماليات عربية إسلامية، لها نكهتها الخاصة(الشاروني، (١٩٧٦)؛و(شاهين، ٢٠١٢).

واستعمل التشكيليون الحرف في لوحاتهم مستثمرين طواعيته وقدرته على التعبير عن الحركة والكتلة بسلاسة، وفق نظم جمالية بصرية مجردة من المعاني الدلالية، ومترعة بالقيم الرمزية الروحية التي اكتنزها عبر رحلته الطويلة في الفكر العربي الإسلامي. فللحرف العربي" قدرة متميزة على التشكل والتنوع باستمرار، ومرونة إنسانية لظروفمختلفة من أنماط كتابية، توفر لهم الحرية في استخدامه كعنصر تشكيلي" (داغر، ١٩٩٠، ص ٥٤). فانتقل الحرف من الدلالة اللغوية إلى الدلالة الرمزية المجردة، واستحال من عنصر لغوي معنوي إلى عنصر تشكيلي مجرد.حتى تشكلت اتجاهات ومدارسعدة للحروفية.

مدارس الحروفية وعلاقتها باللغة

اتجهت مدارس الخط العربي إلى الفن التشكيلي الغربي، للخروج من نمطية الخط وتقليديته إلى ميدان التشكيل العالمي، فازدهرت، حتى تشكل منهامدرستان رئيستان: مدرسة الخطوط التقليدية،التي تلتزم قواعد الخطوط العربية التراثية وتحافظ عليها، ويتبنى هذا الاتجاه نخبة من خطاطي القرن العشرين في مختلف أقطار الوطن العربي وخاصة

مصر والعراق. ومدرسة استخدمت الحرف العربي (غير المقنن) مفردةً تشكيلية في لوحاتها. وبدأها مجموعة من الفنانين المعاصرين في الغرب عندما استخدموا حروف الكتابة في لوحاتهم، واتجه بعضهم إلى الحروف العربيةكونها عنصرًا تشكيليًا يمنح إضافات جديدة ومثيرة لجمهورهم (الشاروني، ١٩٧٦).كما ساهم احتكاك التشكيلين العرب الرواد بالفنانين الأوروبيين، بدفعهم –أي الفنانين العرب– للتوجه إلى الموضوعات المحلية: تاريخية، واجتماعية، وتراثية عندما وجدوا زميلهم الفنان الأوروبي مشدوداً إليها– شغوفاً بها، ومنكباً على استلهامها في منجزه(شاهين، ٢٠١٢).

ولكن الأمر لم يبق على هذا النحو من الفصل بين الاتجاهين، إذ تغذى كل منهما على الآخر حتى تشكلت اتجاهات ومدارس عدة، يتناوشها الخط العربي والفن التشكيلي. وفي ضوء ذلك يمكن تصنيف المدارس الحروفية في استلهامها النصوص العربيةإلى الاتجاهات التالية:

أ- اتجاه حافظ على معنى الكلمة أو النصسواءفي أعمال الخط المقعّد أو الحرّ،فحين يلتزم الفنان بقواعد الخط ويستثمر إمكانياته من استقامة، واستدارة، وتمحور، وحركة، وتنغيم، وتناسب مع المساحة والفراغ،فهو يلتزم بمنطق التشكيل الفني الإسلامي في الخط. أما عندمايتحرر من قواعد الخط،فهو يستبدل قياسية الخط وقواعده بممارسات شكلية– تجريدية مبنيّة على منطق تشكيلي معاصر، يتعامل من خلالها مع الكلمات أو النصوص كوحدات تشكيلية، تدخل حيز اللوحة الفنية ضمن مكوناتها المختلفة كالخطوط، والألوان، والمساحات، والقيم الضوئية. وتخضع لما تخضع له المكونات الشكلية من معالجات تحويرية، وتحليلية بغية الوصول إلى الصورة التي تحقق رؤية الفنان.

ب–اتجاه استخدمت فيه الحروف مفردة أو مركبة، مقروءة، لكنها مفرغة من معانيهابخط مقعّد أو حرّ:وهنا قديُستخدم الحرف، أو مجزوؤه والكلمة،أو مجزوؤها بخط مقعد مقروء، لكنه لا يوصل إلى معنى محدد،هذا مع إشراك عناصر أخرى زخرفية، أو هندسية، أو حرة لدعمه تشكيليًا. وتتراوح أساليب المعاجلة بين قواعد التشكيل الإسلامي وقوانين التشكيل المعاصر. أو قد يظهر الحرف العربي ظهورًا مخالفًا لشكله التقليدي،إذ تكون الصياغة موجهة إليه كقيمة تشكيلية بحتة؛ فيخضع لمعالجات مبتكرة، تقوم على مبادئ الفن التشكيلي المعاصرة القائمة على تجريد العناصر وتحويرها عن صفاتها الأصلية، والتعويض عن ذلك بجمالية العلاقات التصميمية لعناصر التشكيل من خطوط، وألوان، ومساحات للوصول إلى صورة ابتكارية تعبر عن حدس الفنان.

ت–اتجاه مستوحى من إيقاع حركة الحروف بصياغات تشكيلية غير مقروءة: ويشمل هذا الاتجاه أيضا الخط العربي المقعّد والحر، ويقوم الأول–على استثمار علاقات الخط العربي المقعّد وإيقاعاته من خلال تطبيق نظمه الشكلية في تركيبات غير مقروءة، فيتم التعامل مع الحرف معطى بنائيًا تعبيريًا، بنائيًا لأنه يمثل الموضوع والأساس التصميمي بما يقدمه من ترددات وتناسقات، وتعبيريًا لما تقدمه دلالات الخطوط من تأثيراتٍ إيحائيةٍ نفسيةٍ،لما للخطوط من صفات الانسيابية والليونة أو الهندسية والجفاف. أما في النوع الثاني– فقد يستخدم الفنان حروف الخط الحرّ غير المقعّد؛فيستوحي إيقاعاته من إيقاع الكتابة العفوية غير النمطية، ويختلف تبعًا لذلك نوع وصفة الإيقاع (الحربي، ١٩٩٣)، ولعل الفرق بين النوعين كالفرق بين السمفونية والأهازيج الشعبية العفوية.وهناقد نتساءل: تحت أي اتجاه تنضوي أعمال الفنان خالد (الساعي)؟

تبين دراسة مسحية لأعمال (الساعي)أنه مزج مزجًا ابتكاريًا بين الاتجاهات الثلاثة (الملتزمةبالخط العربي المقعّد). وبيان ذلك أن الفنان يستلهم النصوص العربية الدينية، أو الأدبية، أو الميثولوجية في لوحاته وجدارياته. ويسمي العمل باسم الآية، أو القصيدة، أو الأسطورة.فرسم"سفينة نوح" و"سورية حديقة التاريخ" و"أندلسي"... وفق توجه رمزي صوفي، يستنهض المعاني الروحية للحرف والكلمة.وهو يختار حروفه مركزًا على المحتوى الدلالي المختزلفيها، ومتكئًا على إيحاءاتها الروحية التي اكتسبتها فيرحلتها عبر تاريخها في نصوص القرآن أو الشعر أو الميثولوجيا.

ولا يكتفي بالرسم بالكلمات، بل يرسم بالحروف مفردة أو مركبة، مع الحفاظ على معانيها،وفق مزج بين الفن الإسلامي التقليدي والتشكيل الغربي من دون عناصر زخرفية، أو هندسية، أو حرة لدعم التشكيل إلا ما ندر، بل يستعيض عن تلك العناصر بالتركيبات الطبقية لركام الحروف، واستثمار إيقاع حركتها بصياغات تشكيلية في فراغ اللوحة؛ فتتشكل جدارياته مازجةً بين الاتجاهات جميعًا عن وعي بهذا المزج. يقول: "معظم من دخل هذا الفن إما خطاط أو تشكيلي؛ وعليه انحصرت جماليات اللوحة في إطار مجتزأ. أما من يصل إلى التميّز في الحروفيات فهو الجامع لكليهما" (المالح، ٢٠١٥)ويتبنى (الساعي)الرؤية التي تعطي أهمية بالغة للوظيفة التشكيلية للحرف منعدم إهمال المعنى الذي يكمن بالكتابة، والذي تتحقق به البركة التي ينشدها، بصرف النظر عن إمكان قراءتها للوهلة الأولى (الألفي، ١٩٩٤). ولذا ينسجم المتأمل غير العربي مع لوحاته وجدارياته رغم عدم معرفته معاني الحروف؛ فتصل بذلك رسالة (الساعي)الفنية وهي خلق انسجام بين الفن العربي الأصيل والفن الغربي.

أوعية التشكيل الحروفي (التكوين) (٢)

يعد الورق بأنواعه المتعاقبة وعاءَ الشعر التقليدي، بعد أن اجتازمرحلة الرواية إلى الكتابة. لكنه خرج –كما خرجت باقي نصوص اللغة– من هذا الوعاء فنًا خطيًا عربيًا إلى أوعية تأمن له تواصلًا وتفاعلًا مع قرائه من رخام، وجص، وزجاج، ونسيج ومعدن...فاقتحم مجال الفنون التطبيقية،ليزين جدران المساجد، والقصور، والمعابد. وازدهت به أواني المعدن والزجاج والخزف. وتدلى مجسمات بمعادن نفيسة وأحجار كريمة على النحور جامعًا بأسلوب إيحائي ساحر بين المعنى اللغوي والشكل الفني المجرد. يعينه على ذلك ما يتحلى به هذا الفن من تكثيف ورمزية وإيحاء.

ثم اقتحم الشعر عالم الحروفية،فشكلت نصوصه لوحات ومجسمات وجداريات، وكانت اللوحة أو المجسم يضم بيتًا شعريًا أو جزءًا منه. وربما اقتصر العمل على كلمة واحدة لها دلالاتها اللغوية– الرمزية، إذ يذكر الحربي (١٩٩٣) نقلا عن (مجلة الشموع، ١٩٨٧، عدد ١٢٢) أن الفنان المصري صلاح طاهر رسم كلمة "هو" في مائة وخمس وثلاثين لوحة حروفية، لكل منها سماتها التصميمية، وليس بينها لوحة تشبه الأخرى (ص ١٤٧).

ورسم (الساعي) لوحات تقليدية عرضت في المعارض التشكيلية ودور الفن، وجداريات ضخمة. ولا يخفى ما للجداريات من ميزات، ليس أقلها اتساع المساحة التي تمكن الفنان من كتابة أكثر منبيت شعري، إضافة إلىما يمنحهذلك الاتساع للمتلقيمن الإحساس بالجلال. وهي طريقةعرفتها العرب منذ العصر الجاهلي حين كتبت المعلقات السبع بماء الذهب في القباطيّ المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة، وفسر ابن عبد ربه (ت ٣٢٨هـ) (١٩٨٤)ذلك الصنيع بكلف العرب للشعر وتفضيلها له"إذ كان الشعر ديوان خاصة العرب والمنظوم من كلامها، والمقيّد لأيامها، والشاهد على حكامها"(ص. ١١٨/٦).ولعل العرب بذلك الصنيع منحت القصائد قداسة دينية تضاف إلى قداستها الفنية.

التعريف بالفنان

خالد (الساعي) فنان تشكيلي، حروفي، سوري، خريج دراسات عليا فنون جميلة في جامعة دمشق.درّس الفن الإسلامي والخط العربي، وتعمق فيه بالمركز الفرنسي للدراسات بدمشق، وفي مركز أبحاث الفنون الإسلامية بإستنبول وفي جامعات، منها: (ويلز)، (ميشيغان)، (ييل)... وحصل على العديد من الجوائز التقديرية كجائزة المركز البريطاني، ١٩٩٨، وجائزة الخط من الجزائر، ٢٠٠٨، وجائزة ملتقى الشارقة للحدث في الخط ٢٠٠٢، ٢٠٠٦. كما حاز على المركز الأول في أكثر من مسابقة عالمية للخط. واشتهر (الساعي)بتنفيذ الجداريات الحروفية، التي عرضتفي أماكن متفرقة من العالم كإسبانيا، والمغرب، وألمانيا، وأمريكا...

ولعلما يميز أعمال (الساعي)أن الحرف العربي هو العنصر الرئيس في اللوحة بما يكتنزه من قيم تشكيلية- بصرية، تتبعه الكلمة، والجملة لتشكل معًا جوقة بصرية. ويكاد خطا الثلث والديواني الجليّ يستأثران بأعماله.ويتبنى (الساعي)مقولة ابن عربي: "الحروف أمة من الأمم" [٣] (ابن عربي، ص ٥٨/١) لذلك يحتفظ الحرف عنده بقيمته التقليدية، لكنه يروضه ليتناسب مع حالة اللوحة وسياقها. إذ ينطلق من خاصيته المدرسيّة، ثم يجنح به نحو فضاءات جديدة واجتراحات تشكيلية، غير مطروقة، بتحليل مكوناته وإعادة بنائه وفق منظومات جديدة ومبتكرة،فيحيد المعنى اللغوي مؤقتًا ويتجه نحو البعد الرمزي؛ما يمكنهمن استقبال أي محرض فني وتحويله للغة بصرية. فمن استلهام النص الشعري والعرفاني إلى استلهام الطبيعة (جداريته في متحف بون) إلى تحويل الموسيقى إلى منتج بصري (أعماله عن الجاز والبلوز والموسيقى الشرقية)،إلى فنون الأداء إذ عمل حفلات عن (الحوار السمعي- البصري) حيث التفاعل الآني مع موسيقى العود.وهذا يُبرز وحدة الفنون الإسلامية، التي تتجلى في بحورالشعر، ومقامات الموسيقى،وأنواع الخط، والزخارف والألوان. وبذلك تتراسل الفنون وتتلاشى الحدود الفاصلة بينها، فيصبح المرئي مسموعًا، والمقروء مرئيًا (الساعي، ٢٠٢١).وستبين الدراسة كيف تعامل(الساعي) مع أحدمصادر جدارياته اللغوية وهو الشعر، وكيف اختلف التشكيل بحسب موضوع النص أو أسلوب النظم.

أبيات العين في "جدارية العين"

عن الأبيات والجدارية

استلهمت الجدارية أبياتًا من شعر العين، استُلتمن قصائدها. ولعل مرونة بناء القصيدة العربية (القائم على وحدة البيت واستقلاله في المعنى) ساعد على هجرته-أي البيت- منفردًا من القصيدة إلى اللوحة. إذ قلما ارتبط بيت شعري مع سابقه أو تاليه إلا في التضمين -وعُدَّ عيبًا- ولذا يمكن انتزاعه وضمه إلى أبيات أخرى تحت موضوع واحد (العين) في رابطة قد تكون أقوى من رابطة القصيدة الأم، ومن ثمّ أضحت اللوحة حاضنة الأبيات الجديدة وفقًا لتقانات فن (الكولاج)[٤].وقامت"جدارية العين" [٥]على الإشارات الرمزية والشعرية والدلالية لحرف العين،فالعين كما يرى (الساعي) مركز، وهي قلب الشيء ونافذته، وعين الفعل حرفه الأساسي، وعين الماء، وعين العقل، وعين القلب، ومن معانيها أيضا الرؤية القائمة على الفهم.أما أشكاله فيمكن أن يكون على شكل (الفنجان)

صورة (١) جدارية العين

الذي يرمز للعروبة وكرم الضيافة، ثم (العين الصادي) أي العطشان الذي يمثل الحنان والعاطفة، و(العين الثعباني) الذي يمثل المراوغة والقوة... إلى جانب غيرها من الحالات البصرية للحرف مأخوذة من تراث الخط (الساعي،بريد الكتروني، ١٥-٤-٢٠٢١).

ومن أبيات **اللوحة:**

بيت السياب

بيت "عيناك غابتا نخيل ساعة السحر"(١٩٦٩، ص ١٤٢)،وهو افتتاحية قصيدته "أنشودة المطر"، ما يجعل "عيناك" كلمة الاستهلال في القصيدة واللوحة. وهنا تُلمح إحدى القيم الجمالية وهي "التقوية" (غريب، ١٩٥٢، ص١٢٣).ثم نفذ من العينين إلى عوالم مختلفة (سيظهر انعكاس هذا في موقع البيت من اللوحة) ما يعني مركزية العينين مركزيةاستفردت بالمشهد، وألغت ذات الشاعر التي تختبئ خلف الكلمات.

وبأسلوب تقريري، تنقل الشاعر بين العينين والغابتين في"السحر"،فتشكلت صورة فنية منتشبيه العينين بالغابتين تشبيها بليغًا. وخالف الشاعر بهذا الموروث الأدبي،الذيتُشبه فيه عينا المرأة بعيني الظبي أو البقر الوحشي أو الناقة... لكنه فاجأ المتلقي وكسر "أفق التوقع" عنده،فخلق "مسافة جمالية"[٦]. ولعل تأمل الصورتيبين أن الشاعر جمع بين عيني الحبيبة والغابتين بجامع شكلي وهو اللون الأخضر، وآخر نفسي وهو الأثر الذي يتركه كلٌّ منهما في النفس منراحة وحبور،ما يفتح الباب لتدفق الصور.ونظم البيت وفق نظام"التفعيلة"، إذ جاءت "مستفعلن" على النحو الآتي: (مستفعِلن-متَفعلن- مستفعلن- فَعَلْ)، وتجلّت جمالية الإيقاع في انبساط الأسباب وتكرار هذا الانبساط في التفعيلات، ثم ختمت بما يشبه اللازمة الموسيقية "فَعَلْ".

وحين انتقل البيت إلى اللوحة وضع في التقوية منها، فكما شكّل مطلعًا في نصه الشعري (رغم أن القصيدة تأخذ منحًا مغايرًا)نراه يتخذ موقعًا معادلًا في الجدارية، فيبرز متصدرًا رغم حلوله في تشكيلات مختلفة. ويبدو للمتأمل في التشكيل الخطي أن كلمات البيتتُسِّقت بتنظيم اتخذ مبدأ التعامد بين المحورين العمودي والأفقي، بما توفره امتدادات خط الثلث وانحناءاته والتفاتاته من علاقات تشكيلية. إذ تجمعت كلمتا "عيناك غابتا" في الأعلى، ونخيل في الوسط متعامدة مع كلمة ساعة؛ فشكلت ما يشبه النخلة، وقد تدلت جميعها من وراء"راء"كلمة "السحر" العملاقة.كل ذلك في هدم للبناء النسقي للجملة، وإعادة توزيعها بما يتناسب وقواعد اللوحة التشكيلية؛ بغيةإثارة المتلقي وتحفيزه على التأويل بدءًا من المعاني الرمزية لكلمة "نخلة"، وليس انتهاء بكلمة سحر،وما يمكن أن تثيره من التخييلات الشعرية والنفسية.

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

صورة (٢) أجزاء من جدارية العين

أما الألوان التي رُسم بها البيت فهي الأخضر المغبرّ متدرجًا نحو البني تدرجًا متزنًا ومتلائمًا مع الدلالة، إذ يتمركز اللون البني حول الكلمات التي شكلت ساق النخلة، ليعلوها اللون الأخضر في تاجها.

بيت جرير : وهو قول جرير من (البسيط):

إنَّ العيونَ الَّتي في طَرفِها حوَرٌ قتلْـــــــننَا ثمَّ لا يحـــينَ قتْلانَا

(جرير، ١٩٨٦، ص٤٩٠)

واستل البيت من القصيدة الغزلية "يا حبذا جبل الريان" حيث يتجاوب الحب، والعتب، والشوق، والخيبة...وتتكرر فيها كلمة العين ثلاث مرات: مرة بصيغة المفرد ومرتين بصيغة الجمع. وهذه إحدى أوجهتمركز "العين"الذي يدعّم بالتأكيد بـــ"إن" وإردافها بجملة وصلية وصفية، وعزّز ذلك كله بغياب ذات الشاعر، وحضور المحبوبة ممثلًا بعينيها.وقد يصعب علىالمتلقي تجاوز صفة "الحوَر" التي اختارها الشاعر،وهي من الصفات النادرة، وتعني شدة بياض العين إلى شدة سوادها. وبهذاالتلازم بين لأسود والأبيض حقق الشاعر تناسبًا ضديًا.

وبعد قراءة الشطر الأول يرتفع عند المتلقي سقف الانتظار لما سيكون من شأن العيون الحور؛فتتشكل "المسافة الجمالية"من تصادمأفق المتلقي وأفق النص،الذي رسمته الصورة الاستعارية المتمثلة في كلمة "قتلننا".فشُبّهت العيون بالسيوف أو السهام القاتلة، بماتتركه نظراتها من تباريح الهوى في الضحية.ثمّ عزّز ذلك بقوله "ثم لا يحيين قتلانا".

واستل (الساعي) هذا البيت وضمه إلى كائنات لوحته متموضعًاأقصى اليمين. بخط باهت، توارى خلف حروف كبيرة، كما لو أنه علق بحرف الحاء. وفي هذا البيت لم تستفرد العين بالتمركز والتقوية، بل تشاركها لفظة "حور"، التي تكررت في مواضع مختلفة من الجدارية.كما أخذ من الحور حرف الحاء،فشكل مع الكاف حرفي اللوحة المركزيين.

(إن العيون التي في طرفها حور)
ويلاحظ تناثر (حور) في اللوحة وكذلك تمركز قتلانا في وسط أعلى اللوحة

صورة (٣) أجزاء من جدارية العين

واكتفى الفنان بإظهار الشطر الأول، وهو إجراء يتعمده فنان الحروفية،إذ يخفي جزءًا من النص "ليعطي فسحة واسعة من التفكير والتأمل للمتلقي؛ لغرض قراءة العبارة بمعانيها وتفسيراتها المختلفة وحسب ثقافته الفنية للتكوين الحروفي العام المرسوم على سطح اللوحة المصورة" (سعيد، ب،ت، ص ٢٤) وهو ما يتوافق مع قارئ (آيزر) الضمني ذي الثقافة الأدبية والتشكيلية الموجود في ذهن الفنان أثناء التجربة الإبداعية، الذي يُعدّ قارئًا مفترضًا يؤدي دورًا فعالًا في ملء فراغات النص. ولا يمكن التخلي عن هذا الدور، الذي يعد متممًا لعملية الإبداع (هولب، ١٩٤٤). ومن هنا كان على المتلقي إتمام البيت من الذاكرة، أو البحث عن تلك التتمة بين ركام الحروف، التي يظهر منها كلمة "قتلننا" في وسط اللوحة العلوي. وكأن الفنان يريد أن يبرز ما فعلته العيون دون الالتفات لباقي البيت. أما الألوان، فخلافًا للتوقع، رسم البيت باللون الأحمر الترابي فوق حروف غامقة من درجات اللون ذاته. يعلوه حرف الحاء الأخضر. وربما عمد الشاعر إلى المخالفة اللونيةتجنبًا للمباشرة في التعبير.

بيت الإمام الشافعي

وهو قوله من(الطويل):

وَعَينُ الرضا عَن كُلِّ عَيبٍ كَليلةٌ وَلَكِنَّ عَينَ السُخطِ تُبدي المَساوِيا

(الإمام الشافعي، د، ت، ص ١٥٧)

واستُل البيت من نص شعري قصير أديرفي الحكمة، وعبّر عن أثر الرضا في تقبل العيوب أو رفضها. ابتدأه بلفظة "عين" مضافة إلى "الرضا" وهو تعبير مجازي قصد به النفس الراضية، وقدم شبه الجملة "عن كل عيب" لقصد بلاغي وهو تقديم الأهم.ليستدرك القول بالحالة المعاكسة، بتعبير مجازي مقابل وهو "عَينَ السُخطِ" للنفس المستاءة.وهكذا مارس التركيب مراوغتهفي التقديم والتأخير،إذ يُنتظر أن يتقدم المفعول به "المساويا" على الفعل تبدي، قياسًا على تقديم "عن كلّ عيب"ولكنْ قدمتْ"تبدي" لأن تتبع المساوئ والالتفات لهاسببوجودها، فالنفس الساخطة لن تعجز عن إيجاد المساوئ.وتمثل تمركز العين بالابتداء والتكرار، وهو ما يجعلها مدار المعنى، وغايته. كما روعي التوازن من خلال المقابلة بين تعبيري "عين الرضا.." و"عين السخط.."متوجًا بالتوازن الموسيقي بين تفعيلتي البحر الطويل المختلفتين.

وهاجر البيت إلى اللوحة، فرسم الشطر الأول في الأسفل،ما أعطى المتلقي فسحة للتجوال في فضاء الجدارية بحثًا عن الشطر الثاني، لكنه لا يذهب بعيدًا، إذ تصعد العين فتلتقي بالشطر الثاني في عبارة "عين السخط"، التيتعلقت بكلمة كليلة المتوارية خلف ركام الحروف.

وبالوقوف على الألوان يلاحظ أنّ "عين الرضى" لوّنت بلون العين البني المألوف، ولوّنت عين السخط باللون الأزرق. ولعل في ذلكإشارة لدلالات هذا اللون في العيون وما يشي به من معاني العداوة والحقد، فيقال: "عدو أزرق: لأن زرقة العيون غالبة على الروم والدّيلم، وكان بينم وبين العرب عداوة شديدة، فسمي كل عدوٍّ بذلك، وإن لم يكن أزرق العينين" (عمر، ٢٠٠٨، مادة ز ر ق).

في التصميم العام للجدارية

شغلت الكتل الحروفية ٨٠% من مساحة اللوحة، تموضعت في الجزء السفلي، وتبدو تلك الكتل متحركة، تسير بخط متعرج على نسق الرقش العربي. تتجمع فيه الكلمات والحروف، وتتماهى نحو اللانهاية في أعلى اللوحة. وسُخِر لذلك إمكاناتخط الثلث من طواعية ومرونة وحرية سحب،تمكّن من بناء تشكيلات تكوينية مميزة،فاستثمر الفنان خصائص الاستدارة والتمطيط واللفّ، وارتفاع أسنان بدايات الحروف، وعدم طمس عُقد حرف العين والصاد والواو، وترويس بعض الحروف كالألف المفردة، والحاء، والكاف، والراء... وهي حروف اتخذت مواقع مركزية في اللوحة (شربل، ١٩٩٠، ص ١١١).

(عين الرضى عن كل عيب كليلة) في الأسفل، وتعلوها(عين السخط تبدي المساوئا) باللون الأزرق

صورة (٤) جدارية العين وأجزاء منها

كماعمل الفنان على تحرير طاقات الحرف العربي التشكيلية المتمثلة في إيقاعيته النغمية في معالجات تحويرية، فيضخمه حينًا ويصغره حينًا آخر، يمده تارة ويقصره تارةً أخرى، يكتبه بهيأته المألوفة ويقلبه أو يعكسه، يفرده أو يشبكه،أو يعلقه بغيره من الحروف، مترعًا بدلالته اللغوية والرمزية؛ولذا سميت اللوحة "العين".ورسم حرف العين بأشكاله المختلفة المتعددة المعاني: فمن عين الفنجان، إلى عين الثعبان، إلى عين الصادي. وساعدت طبيعة حرف الثلث على بناء إيقاع انسيابي والتسامي فيه نحو فضاء اللوحة.

وعمّ اللوحة تدرج لونيّبين الحروف وأرضية اللوحة، خلا من الصدمات البصرية.فمن البني بتدرجاته نحو الأحمر أو الأسود إلى الأخضر بتدرجاته نحو الأزرق، أو البني،انتهاء بالأحمر بتدرجاته نحو البرتقالي أو البني،مكونًا توليفة لونية لتشكيلات صوفية، تتابعها العين،وتحلق بها الروح نحو عوالم من المطلق واللامتناهي لإثارة الإشارات اللغوية والتجريدية لدى المتلقي، وتحفيزه علىاستكناه القيم الروحية والتشكيلية، ليكون شريكًا في بناء العمل.

أبيات الشنفرى في لوحة" ذئاب الشنفرى"

عن الأبيات

استلت الأبيات من لامية العرب التي مطلعها: (الطويل)

أَقِيمُــوا بَنِــي أُمِّــي صُــدُورَ مَطِيِّــكُمْ فَإِنِّــي إِلى قَــوْمٍ سِــوَاكُمْ لَأَمْيَــلُ

(يعقوب، ١٩٩١، ص ٥٨)

وهي تتألف من ٦٩ بيتًا، عبر فيها الشاعر عن معاناته مع قبيلته التي خلعته،ثم قيامه باستبدالهم بوحوش البراري: الذئاب والضباع والفهود والقطا.بيد أن الذئب يسيطر على القصيدة، ولعل ذلك راجع لوجود قواسم مشتركة مع الشاعر، من أهمها: القوة، والجلَد،وغريزة القطيع.

صورة (٥) جدارية ذئاب الشنفرى

وأراد (الساعي) أن يظهر المفارقة بين نظرة الغرب إلى الذئب الذي يعده وحشًا، ونظرة العربي الذي يتّخذه صديقًا نبيلًا (الساعي، بريد الكتروني، ٦-٤-٢٠٢١)،فوجد ضالته في اللامية. فقد جاءت صورة الذئب والقطا في معرض تمثيل الشاعر للصراع القائم في الصحراء بجعلهما شريكين له في صراعه، وإبراز شجاعته وقدرته الفائقة على التحدي والغلبة، بإظهار نفسه أسرع من الذئب مرة وأسرع من القطا مرة ثانية" (صرصور، ٢٠٠٥)

الجدارية:عُرضت الجدارية في مدينة "ولفسبرغ"[٧]، بجانب جدارية أخرى عبرت عن الذئاب في الفكر الألماني، بقصد عقد مقارنة فنية بين علاقة كلٍّ من العربي والغربيّبالذئب.واستلّ(الساعي)الأبياتالتي تتحدث عن علاقة الشاعر بوحوش الصحراء واستبدالهم بأهله وقبيلته.فاستبطن الحالة النفسية للشاعر، وامتص التجربة،ثم شكلها على صورة مغامرات حرفية في اللوحة معيدًا توزيع الأبيات والعبارات والكلمات حسب رؤيته التشكيلية.وليس من السهل على فنان أن يتتبع أثر شاعر رسم لوحته بكلِّ ما يتمتع به فن الأدب من قدرة على التشكيل المكاني والزماني، وإبراز الهواجس والمشاعر. وهو ما أشار لهحنفي (١٩٧٥) بالقول: "وليس كل رسام يستطيع أن ينقل مثل هذه اللوحة الفنية كما هي، بل تحتاج إلى رسام تكافئ موهبته في الرسم اليدوي موهبة الشنفرى في الرسم الأدبيّ، ليستطيعَ أن ينقل هذه اللمحات البالغةِ الدقة كالانفعالات النفسية، التي ترتسم على وجوه الذئاب" (ص ١٧٦). فهل تمكن الفنان من رسم تجربة الشاعر؟ تتبعت الدراسة ثلاثة أبيات في اللوحة، هي:

بيتا الوحوش الثلاثة

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُــون: سِيــدٌ عَمَلَّــسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُــولٌ، وَعَرْفَــاءُ جَيْــأَلُ[٨]

يُفتتح البيت بضمير المتكلم المتصل بلام شبه التمليك، ما يقوي مكانة الذات ويعمل علىتضخم الأنا،التي لا تعبأ بنبذ العشيرة، بل تقابل النبذ بالاستبدال. ويتوقع القارئ أن يتحدى الشاعر قومه بأهلين غيرهم،كأن ينتسب إلى قبيلة أخرى بالولاء، فتصبح قبيلته. ولكنه يُفاجئ باتخاذ الشاعرللضواري أهلا بديلِين، لما بينه وبينهم من تشابه في القوة والرغبة

والتحدي، فيبهر قارئه بتوسيع المسافة الجمالية. واستخدم الشاعر ما يسمى بلاغيًا "التقسيم" إذ ابتدأ بلفظة "أهلون" ثم استوفى أصنافهم، مع إيراد ما يلائم كل صنف: فالسيد عملس، والأرقط زهلول، والجيأل عرفاء. وهو بذلك التقسيم والمناسبة بين المعاني يعزز مبدأ "الوحدة" أحد القيم الجمالية للنص (غريب، ١٩٥٢).

واستلهم الفنان هذا البيت الذي رسمت فيه لوحة الضواري لغويًا، فسهلت عليه مهمته. ولعل المتأمل لا يخطئ حالة التوافق بين اللوحة الأدبية واللوحة التشكيلية في التقسيم وتوزيع الوحوش. فقد رسمت "ولي دونكم أهلون" في الكتلة اليمينية على مشارف الكتلة الوسطى، التي اشتملت على الوحوش في تنسيق عكسي لتنسيق الشاعر، إذ كانت "عرفاء جيأل" الأقرب إلى "أهلون"، ثم "سِيــدٌ عَمَلَّــسٌ" يتوسطهما " وَأَرْقَطُ زُهْلُــولٌ" في ترتيب مفاجئ للمتلقي، الذي يتوقع أن ترتب الكائنات اللغوية متوافقة مع ترتيب البيت.

ثم عبرت ألوان الحروف عن المعاني: إذ رسمت "سيد عملّس" بحروف باهتة، تعكس صفة الدهاء والخبث (إحدى تفسيرات "عملس"). وكثرت حول "أرقط زهلول" الحروف ذات الشكل الدائري كالهاء والواو مع تباين درجات الألوان؛ ما أعطى شكلًا حروفيًا مرقطًا. وتوزعت حروف عرفاء تعامدًا وتتويجًا لكلمة "جيأل" ما منحها شكل العُرف.

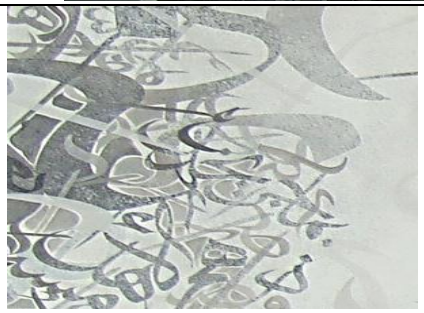
صورة (٦) جدارية ذئاب الشنفرى وأجزاء منها

ويطيب للشاعر أن يبرر تفضيلأهله الجدد: فيبين الخصال التي يتمتعون بها، وهي ذات الخصالالتيافتقدها في أهله الآدميين، فيقول:

هُــمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّــرِّ ذائِــعٌ لَدَيْهِمْ وَلا الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْــذَلُ

وافتُتح البيت كسابقه بالأهل، مع تغيير الصيغة تغييرًا توكيديًا، يثبت صفة الأهلية بالضمير(هم)، ويعطي لفظة "الأهل" تقوية ومركزية في الأبيات. ووجد الشاعر عند أهله الوحوشما افتقده عند الآدميين: كتمان السر، ومسامحة الجاني.وقد تختصر لفظة "الجاني" قصة صعلكة الشنفرى الدرامية، وخلع القبيلة له. ولكن اللافت إشارته إلى حفظ السرّ وجعلها من أسباب هجر أهله، ما يعني أنه كان يفتقد إلى الخل الأمين.وبهذا التبرير يفتح الشاعر الباب على عالمه الجديد، ويجمع بين أفق القارئ وأفق النص.

وحين انتقل البيت إلى فضاء اللوحة، جمعت كلماته كاملة، في الكتلة الحروفية اليسارية مطلة علىفراغ ضوئي، باستثناء كلمة (الجاني) التي ترمز للشاعر نفسه، فكانت في كتلة الوسطمتوسطة الوحوش الثلاثة (السيد، الأرقط، الجيأل). ولعل في هذا التوزيع المكاني انسجامٌ مع المعنى، الذي يقتضيوجود هذا التجمع البريّ المنغلق. وفي ناحية أخرى ينضم إليهم الجاني (الشاعر) فيأخذ موقعه بين الوحوش الثلاثة التي اختصها من ذلك المجتمع. يضاف إلى ذلك ازدحام الكلمات والحروف في كتلة "هم الأهل" الدالة على الضواري،فيما وقفت كلمة (الجاني) الصعلوك اللاجئ منفردة ومميزة؛ فتناسب توزيع الكلمات في اللوحة مع المعنى اللغوي.



هُــمُ الأهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّــرِّ ذائِــعٌ لديهم	ولا الجاني	بما جر يخذل

صورة (٧) جدارية ذئاب الشنفرى وأجزاء منها

بيت الأصحاب

ويكمل الشاعر تغنيهبالعشيرة الجديدة، فبعد أن أكّد ذكر الأهل، تناول الأصحاب:

ثَــلاثَــةُ أصْحَــابٍ: فُــؤَادٌ مُشَيَّــعٌ وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَقْــرَاءُ عَيْطَــلُ[٩]

ربما تعمَّد الشاعر إيقاع المتلقي في شراك المعنى: فبعد أن يعدد أفراد عشيرته الثلاثة الجدد، يُتوقع أن يكون أصحابه من الصعاليك الملازمين له في غاراته، يقاسمونه ضراوة الحياة وشظف العيش، أو أن يكون الذئب، والنمر، والضبع أصحابه الجدد في رحلة البحث عن القوت، وهذا ما يؤدي إليه الأفق العام للنص، ولكن الشاعر يفاجئ قارئه بأصحاب هم أجزاء منه لا تفارقه (القلب والسيف والقوس). ويمكن متابعة التقابلات بين الأهل الثلاثة والأصدقاء الثلاثة،تلك التي منحت الصورة بعدًا تناظريًا:

سِيــدٌ عَمَلَّــس ⟷ فُــؤَادٌ مُشَيَّــعٌ

وأرْقَطُ زُهْلُــولٌ ⟷ وأبْيَضُ إصْلِيتٌ

وَعَرْفَــاءُ جَيْــأَلُ ⟷ وَصَقْــرَاءُ عَيْطَــلُ

كما يمكن تقصّي تلاؤم المعاني، فالذئب رمز الشجاعة يقابله الفؤاد المقدام، والنمر رمز الإنسيابية والمضاء يقابله السيف المسلول. والجيأل رمز المخاتلة والمراوغة تقابل القوس. ولا يخفى ما بين الثنائيات (سيد، فؤاد) (أرقط، أبيض) و(عرفاء، صفراء)من تناظر إيقاعي في الصوت، ومعنوي في التذكير والتأنيث.

وانتقل البيت إلى اللوحة، فترك الشطر الأول كاملًا (ثَــلاثَــةُ أصْحَــابٍ: فُــؤَادٌ مُشَيَّــعٌ) في أعلى كتلة اليمين، يليه يمينًا (أبيض إصليت)، أما (صَقْــرَاءُ عَيْطَــلُ) فتموضعت على حافة الكتلة الوسطى مشارفةعلى (ثلاثة أصحاب). ولا يخفى ما في هذا التوزيع المكاني من انسجام مع المعنى، الذي يفترض عضوية الفؤاد لجسد الشاعر، وتمايز السيف والقوس عنه،كما أوحى تجمع الشطر الأول كاملًا بروح الجماعة، بينما أوحى تفرق السيف والقوس بالفردية. ودُعم التعبير بالألوان الباهتة لكتلة الجماعة المتلاصقة، واللون القوي في كل من (الإصليت) و(صفراء).وهذا يبرز قدرة اللوحة التشكيلية على مجاراة المعنى في اللوحة اللغوية.

ثَــلاَثَــةُ أَصْحَــابٍ: فُــؤَادٌ مُشَيَّــعٌ

وأَبْيَضُ إِصْلِيتٌ

وَصَقْــرَاءُ عَيْطَــلُ

صورة (٨) جدارية ذئاب الشنفرى وأجزاء منها

في التصميم العام للجدارية

وفي النظرة الشاملة للوحة،تظهر ثلاث كتلعلى هيئة (ركام) حروفي مدبب الأطراف، أشبه بمجموعات لنباتات شوكية صحراوية، شكلت ما يعادل ٨٥% من مساحة اللوحة، فرق بينها فراغان ضوئيان في شكل تكويني حرّ طبيعي يتصاعد من قاعدة اللوحة نحو الأعلى.إذ ثُبتت الكتل في القاعدة ثم تركت الحروف تمتد في الأفق خارج الإطار، ما يوحي بالاستقرار والارتقاء في الوقت ذاته.

وتم توزيع الحروف وفق علاقات إيقاعية،قائمة على التقاطع والتعالق، مما يوفره خط الثلث وانحناءاته والتفافاته وتداخلاته من قيم نغمية شكلية، تمنح المتلقي إحساس الحيوية والليونة والحركة. وتمركزَ حرف الكاف المذيل في الكتلة اليسارية والوسطى، ولكن جاءت كاف الكتلة الوسطى باهتةكما لو أنها ظل للكاف الأخرى.

ودُعم ذلك باستخدامالرمادي المتدرج عن الأسود. وغير خافٍ دلالة هذا اللونعلى الذئب العربي الرمادي. كما وزعت الألوان توزيعًا يحقق الاتزان، إذ وضع الأسود في عمق الكتلة الحروفية مستقرًا في القاعدة، ثم تدرجت الألوان حتى وصلت إلى الأبيض في الكتلة الفراغيةالممتدة في أعلى اللوحة.أما الحروف فصيغت بأحجام ودرجات متعددة منسجمة مع الإيقاع اللوني(من الأسود حتى الأبيض الشفاف) وبأسلوب تراكمي أوتعالقي، يظهرها بطبقات عدة،ويمنح إحساسًا بالعمق الفراغي؛فيمنح المتلقي اللذة الجمالية،التي تعد إحدى أهم أهداف الفنان.إلى جانب تقديم نظرته إلى العالم

بالخطاب التصويري غير المباشر، وهو الوقت ذاته يروم إلى عقد شراكة مع القارئ في استقبال شفرات الأثر الأدبي، وإعادة صياغتها (خمخام، ٢٠١٩).

سوناتاVIلمحمود درويش في "جدارية السلام"

السوناتا

هي بالأصل مؤلف موسيقي يتكوَّن مِن ثلاثةِ أقسام: العرض، والتطوُّر والخلاصة [١٠]. ثم انتقل هذا النظام إلى الشعر، فتولدت "السوناتا الشعرية"، التي اكتسحتالسّاحة الأدبيّة الغربيّة منذ القرن الثّالث عشر في إيطاليا، وسرعان ما تسلّل هذا اللّون الجديد إلى سائر أنحاء أوروبا، ثم وجد لنفسه مكانًا مرموقًا عندما استوطن الشّعرية العربّية، وقد ضبط لهذا اللّون الفنّي العديد من القواعد والقوانين،التي نطلق بفضلها على القصيدة اسم "سوناتا". وهي كما حددها درويش ذاته: "قصيدة تتكون من أربعة عشر سطرًا تلتزم هندسة تقفية محددة على مثال: ٤-٤-٣-٣"(صالحي، ٢٠١٨).

وللسوناتا أهمية كبيرة في الأدب الحديث، جعلت الناقد الأمريكي (بول أوبنهايمر)يذهب إلى حدّ المحاججة بأنّ "ابتكار شكل الـــ "سونيت" هو الحدث الذي يدشّن ابتداء الفكر والأدب الحديثين، مشدداً على حقيقة أن "السونيت" كانت أوّل شكل شعري غنائي، يُكتب لا لكي يُؤدّى أو يُلحّن، بل لكي يُقرأ قراءة صامتة. وبذلك فإنها تخاطب (الوعي الذاتي)،أو تتناول (الذات في حالة الصراع)" (حديدي ، ٢٠١١، فقرة IV).

وتلقف محمود درويش هذا الشكل الشعري ضمن سعيه الدؤوب للتجديد في تجربته الشعرية شكلًا ومضمونًا.ويمكن للمرء أن يركن لرأي حديدي(٢٠١١)الذي فسر دوافع الشاعر لهذا النمط وبتلك المرحلة،بفلسفة ولادة هذا الشكل في الغرب: التنازل عن نموذج الإنسان الخارق لصالح الإنسان العاديّ وتحديات الشكل، والخيار الموسيقي العامّ الذي يحكم المجموعة بأسرها (التركيب الخافت والجَهْر الخفيض) لقصائد موضوعها الحب (التي كان شكل السونيت عمادها على الدوام). واستدعى هذا الطّور من مشروع درويش الشعري –التخصص بالحب والسيرة– تلك الأشكال الشعرية التي تقترن عادة بهذا أو ذاك من أساليب تطوير موضوعات التخصّص. ولكنّ درويش لم يستخدم السوناتا بالتزام ميكانيكي، دون (ابتكار) في تقسيم المقاطع، أو خرق قواعد الشكل وهندسة القافية.

وعدّ بلحاج (٢٠١٠)أن درويش تميز في ديوانه"سرير الغريبة" بسوناتاته السِّتِّ، التي تتفتح الروح فيها كما تتفتح في سوناتات بيتهوفن... إن سوناتات درويش تفتح الذات على سماءين: سماء الشعر الجديد، وسماء موسيقى بيتهوفن المتجددة. وتماهيًا مع دور قالب السوناتا الاستهلالي في الموسيقى،عملت سوناتات درويش على التمهيد للأجزاء الست الأولى في مجموعته الشعرية. لعل هذا التميّز الموسيقي للسوناتا –بوصفها شكلًا شعريًا غنائيًا يُكتب لكي يُقرأ قراءة صامتة–داعبتمخيلة(الساعي) الموسيقية، ودعمت جهوده في تحويل الموسيقى إلى منتج بصري، كمافعل في أعماله عن الجاز والبلوز والموسيقى الشرقية، التي دفعته إلى فنون الأداء[١١]، يقول في هذا:"كأن عملي الخطي هو المادة البصرية، وعملي الموسيقي هو المادة التجريدية المصاحبة، والعمل الغنائي هو الذي يوصل اللغة كمعنى" (حيدر ٢٠١٧).

سوناتاVI

تبتدئ القصيدة بقول الشاعر:

صُنَوْبَرَةٌ في يمينك. صَفْصَافَةٌ في شمالك. هذا(درويش، ٢٠٠١، ص ٤٠)

وهي تفتتح مجموعة هذا القسم حيث يتلوها ثلاث قصائد تفعيلية، ما يمكن أن يمنحها دور الاستهلال تماهيًا مع دور قالب السوناتا المشار إليه. وهي تدور حول موضوع المجموعة (الحب)، ولكن ليس الحب بنكهته التقليدية: شوق، ولقاء، وفراق، بل الحب المتنامي مع تجربة الشاعر في ظل الغربة والنفي، وما ينتج عن ذلك من تغريب في الرؤية والصورة والتشكيل. وتلقى (الساعي) تلك الإشارات الموسيقية والصورية، فاستل سطرين من القصيدة وهما يقعان في خاتمة المقطع الرباعي الثاني:

نعاسُك أقوى من الخوف. بريَّةٌ من جمـــــالكِ

تغفو، ويصحو ليحرس أشجارَها قمرٌ من ظلالك

ما اسمُ المكانِ الذي وَشمَتْهُ خُطَاكِ عـــــلى الأرض

أرضاً سماويَّة لسلام العَصَافير، قـــرب الصدى؟

يخاطب الشاعر أنثى يتداخل حضورها مع مظاهر الطبيعة: الأشجار، الغابة، الغزالة، الذئب.. فتبدو هاربة من غابات التاريخ الأسطورية.ما يُعطي الحب صيغة ملحمية، تصبح فيه المحبوبة كربّةيونانية، تتفاعل مع الطبيعة، وتسخر جميع ظواهرها لخدمتها. وفي مفاجأة لقارئه يصوغ الشاعر المعنى بأسلوب استفهامي، يضفي على اللوحة غموضًا فلسفيًا، خاصة وأنه جاء بعد حديث عن جلسة اندماج بينه وبين المحبوبة المحاطة بخدمها الأسطوريين، وتبدو مركزية كلمة "الأرض" من خلال وجودها نهاية السطر الأول، ثم تكرارها في بداية السطر الثاني؛ فتكوّن قاعدة اللوحة اللغوية. وتتكشف ملحمية الرؤية عند الشاعر من خلال قصة المعراج التي حضرت حضورًا إحاليًا في تركيب "أرضًا سماوية" مدعمًابـــ "سلام العصافير". وتستوقف القارئ الصورة الاستعارية المتمثلة بفعل "وشمَته" بما يوحيه من خفة في حركة الأقدام وهي تشِم (ترسم) بصماتها السحرية على الأرض.

وعملت حركة الوشم، مع الأرض السماوية، وسلام العصافير على رسم لوحة متحركة لأرض أسطورية، تتهادى عليها أنثى نصف آدمية، فتترك آثارها السحرية التي تمنح السلام لأكثر الطيور لطفًا (العصافير)، وقد لا يكون صدفة أن تعنون القصيدة التالية في المجموعة بـــ "رزق الطيور". ولعل من المفارقات بين أفق القارئ وأفق النص ضبابية الصورة الشعرية هنا، إذلم تعد أداة تحاكي حقائق الواقع وترصدها، بل صارت تفتح المجال للبحث المستمر عن سبل جديدة تتعدد فيها الدلالات وتتشابك فيما بينها؛ فيصبح القارئ إزاء صور غامضة صعبة المنال متعدّدة المعاني، صيغت بلغة خاصّة مكثّفة محمّلة بالرّموز والأساطير (صالحي، ٢٠١٨).

ولا يمكن تجاوز موسيقى المقطع، إذ صيغت التقفية وفقا للنظام (ج/ج/-/ب) والمقطع المستل يسير وفق (-/ ب) فكانت نهاية السطر الأول بلا تقفية ما يجعل الدفقة الشعرية مفتوحة على السطر الثاني، الذي أنهى تلك الدفقة بقافية منضوية في التصميم المختار لهندسة القوافي في هذه السوناتا، المنتهية بحرف (ى)، ولا يخفى ما لذلك من أثر في وصل

السطرين حتى يكونا اللوحة. أما التفعيلة فهي –كما باقي قصائد المجموعة– تفعيلة المتقارب التي تمنح اللوحة إيقاعًا ليّنًا خافتًا، متلائمًا مع حركة الوشم، وصوت العصافير، وإيحاء السلام.فكيف تلقى(الساعي) هذه الإشارات التصويرية والإيحاءات الموسيقية للوحة، وأعاد تشكيلها في جداريته؟

جدارية السلام (١٢)

استوحى(الساعي)اسم الجدارية من كلمة "السلام"المتضمنة في النص الشعري، وفي هذا توزيع للتقوية بين الأرض والسلام، وقد لا يكون توزيعًا يقدر ما هو نسبة، فالمراد هو أرض السلام عند (الدرويش) و(الساعي). ورسمت اللوحة بخط الديوان الجليّ، الذي عادة ما يأخذ شكل قارب أو سيفعندما يكون النص طويلًا، وتكتب نصوصه من اليمين إلى اليسارمتحليًا بالمرونة ودرجة الميل الكبيرة. ويستمد جماليته من حروفه المستديرة والمتداخلة، ومن العلامات الزخرفية التي تملأ الفراغات بينها،إذ يُزخرف بنقّط تملأ وعاء الكتابة.

صورة (٩) جدارية السلام

فهو يستعمل في الزخارف أساسًا (خط ديواني د.ت). وسخّر الفنان هذه الخصاص في رسم النص مفيدًا من خاصيةوصل الحروف، والأشكال الزخرفية بينها، ما جعلهاوشمًا حروفيًا. ولعل هذا تعبير تشكيلي عن كلمة (وشمته). ولكن صعوبة قراءة الخط في اللوحة عملت على توسيع المسافة الجمالية بين أفق المتلقي وأفق النص، وخاصة في أسفل السطر حيث وصلت الكلمات.

وخالف النص الاتجاه المعتاد في الخط الديواني عمومًا، وهذا انحراف آخر عن المعيار تعمّده (الساعي)لتشخيص كلمة الصدى، فحين انتقل الصدى من اللغة المسموعة إلى المرئية أصبح انعكاسًا في صفحة الأفق. ما يبرر انعكاس البداية من اليمين إلى الشمال، ومن العمق إلى السطح.ثم عُزز ذلك بظلال الكتابة المائية خلفها.وتوّج حرف الألف التشكيل –مع أن الألف ليس الحرف الأول في النص– ما يلفت المتلقي إلى الوقوف على رمزيّته ومركزيّته. فللألف مدلول خاص عند العرب، لأنها في مقام (أحد) وهي رمز لوحدة اللّه المطلقة، وكان سهل التستري الصوفي (ت ٨٩٦ هـ) يرى أن الألف أول الحروف وأعظمها؛ ففي الألف الإشارة إلى اللّه الذي آلف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء.ولكل حرف صورة تقابله، فالألف تقابل القامة الجميلة المنتصبة (بهنسي، ١٩٧٩). ولعل (الساعي)قوّى الألف ليرمز إلى اسم الله "السلام" ويقابل بها قامة الأنثى (المحبوبة)، التي نقشت بأرجلها الوشم على الأرض.

وبنظرة شاملة للوحة يمكن أن يشعر المتلقي أنه أمام نقش ينساب على صفحة الأفق،يبدأ من السماءنزولاً إلى سطح الأرض. وفي ذلك تعبير تجريدي عن أرض الدرويش السماوية. ولعل في حركة النزول ثم الاستمرار على الأرض تعبير عن تلك الأنثى النصف بشرية التي قدُمت من مكان مجهول بين السماء والأرض، ووشمت بأرجلها المقدسة طريق الغابة– الغابة التي جسدتها كتل الحروف الممتدة على جانبي الطريق بأحجامها الصغيرة والكبيرة،معتدلة ومقلوبة أو

معكوسة. مايعبر عن عالم الغابة النباتي المتنوع المتشابك. وكما بدأ شكل النص من اللانهاية في السماء، تُركت نهايتهمفتوحة على الأرض، لتعبر عن فكرة الذات الساعية نحو الانعتاق،إحدى أهداف السوناتا.

وقد يلاحظ القارئ أن النص جاء في ختام الجزء الثماني في السوناتا؛ ما يعني نهاية مرحلة التوتر في هذا التشكيل الموسيقي الشعري، فالمقطع الثماني Octave يطرح وضعية توتّر ذات "شحنة" عاطفية دافقة، يليه مقطع سُداسي Sestetيهدئ الشحنة ويخفّف التوتّر. وكان أفلاطون قد وضع تخطيطاً حسابياً مماثلاً لـــ "هندسة" العلاقة بين النفس والكَوْن (حديدي، ٢٠١١). وبالنظر إلى اللوحة يلاحظ أنها بدأت من جهة اليسار أدنى اللوحة بكتل حروفية غامقة، أكملتتشكيل النص الشعري. تلاها إلى الأعلى كتل حروفية بدرجة لونية أقل؛ ما يعكس تنظيم السوناتا: التوتر في الثماني ثم التهدئة في السداسي.

أما ما يخص الألوان، فكانت الكتابة وزخارفها باللون البني المسودّمثبتةعلى سطح مائي مشوب بالحروف الفاتحة، ما عبّر عن فكرة الوشم والانعكاس في آن معًا، وغلب اللون البني المخضر يتخلله الأصفر على الجزء الحروفي. في حين مُلئ العمق السماوي بالبنيّ المتدرج صاعدًا نحو الأزرق. في انسجام جلي بين الصورة الشعرية والتشكيل الحروفي،يبدو للمتلقي عند القراءة الأولى، لكنه يبدأ بالمخاتلة والضبابية بعد القراءات المتأنية، ما يحقق المتعة الجمالية لذلك المتلقي في كل لحظة كشف جديدة.

الخاتمة

لعل هجرة البيت الشعري إلى اللوحة التشكيلية أثبت أن جوهر إبداع الفنون واحد، وأنها جميعها تخرج مشكاةٍ واحدةٍ، وإن اختلفت ظاهريًا في الوسيلة، أو في الأداة التي يصاغ بها هذا الفن أو ذاك. وعمل التراسل بين الشعر والرسم على ربط الوشائج المقطوعة بينهما، واستعادة وحدتهما المفقودة،إذ عملت تطورات الحياة البشرية على فصلهما كما فصلت غيرهما من الفنون فصلًا مفرطًا أدى إلى تباعدها.

ويتمتع الأدب بالمرونة والشمولية والتعالق مع الفنون الأخرى، فيستعمل تقنيات تلك الفنون، وذلك أحد أهم أوجه ثرائه وقدرته على نقل الحياة، صوتًا، وصورةً، وحجمًا، وحركة، وخطًا، ولونًا نقلًا موحيًا جذابًا. لكن الخاصية التصويرية في الشعر جعلته قرينًا للرسم، ومتواصلًا معه إرسالًا واستقبالًا، باستعارة كل فن منهما تقانات من الآخر، حتى وصل الأمر إلى أن يستخدم الرسم مادة الشعر، الحرف– الكلمة– العبارة كائناتٍ تشكيليةً في اللوحات، فتكوّن فن "الحروفية" الذييستلهم النصوص اللغوية،التي تميز بها الفنان (الساعي)في لوحاته.

وتنوعت معالجات (الساعي) للنصوص الشعرية حسب الموضوع أو التشكيل الموسيقي للنص، فنقل إلى اللوحة أبياتًا شعرية لموضوع العين من قصائد مختلفة، مشكلة وحدةً موضوعية.وهاجرت أبيات ذئاب الشنفرى من"لاميته" إلى فضاء اللوحة الحروفية. كما تركت سطور من (سوناتا٦) لمحمود درويش الصفحة البيضاء لتشكل لوحة تعبيرية بالكلمات والحروف. وكانت النصوص تتفاوت في ظهورها على سطح اللوحة. فقد يرد البيت كاملًا، أو جزءًا منه. وقد تظهر كلمة واحدة، بحيث تكون الجمل والكلمات إشارات إلى النصوص وفق ما تتطلبه قواعد الفن التشكيلي، الذي هتك نظام اللغة وحول مستوياتها الدلالية إلى علاقات تشكيلية بصرية.

وكانت هجرة الأبيات من عالمها النصي إلى اللوحة حافزًا للمتلقي على الشراكة في إنتاج العمل، بالاعتماد على ثقافته الفنية والتشكيلية، وما يقوم به من عمليات تعريض النفس للعمللاجتياز أسواره اللغوية والتشكيلية.

وهكذا، فقدتالأبيات أجزاءً من دلالاتها، بعدتحطيم نظامالجملة، أو غياب بعضها خلف الركام الحروفي.وعوّض الفنان عن النظم اللغوي بجعل الكلمات كائناتٍ مثلها مثل الكائنات التي تمثلها، وبالحركات التشكيلية للحروف وتنظيمها الموسيقي، الذي منح النصوص بعدًا تأمليًا، ارتقى بها من أرض الدلالة اللغوية إلى فضاء التجريد.فغدت النصوص أكثر غموضًا ومراوغة،ما جعل مهمة التلقي أكثر فاعلية وحماسًا. كما عمل الفنان على توسيع المسافة الجمالية ومفاجأة المتلقي باستلهام المعاني الرمزيةمن خلال تقانات التشكيل،كل ذلك منحالنصوص في اللوحة التشكيلية أبعادًا جماليةً إضافيةً لأبعادها اللغوية الدلالية،وهكذا أعاد (الساعي) للكلمة روحها الأسطورية، وأضحى وجودها في لوحته وجودًا عضويًا، فلم تعدْ تشير للكائن، بل هي الكائن ذاته.

وتأمل الباحثة أن تقام دراسات تواصلية بينيّةتعالج هجرة النصوص اللغوية إلى التشكيلات الحروفية، أو النظم الموسيقية، تبرز انفتاح الفنون على بعضها البعض، وضرورة ذلك الانفتاح.

Abstract

Transition of Arabic poetry from linguistic composition to letterforms in Khaled Al-Saei's murals

By Ftaim Danawer

Literature is linked to other arts with several links, granting and taking. Drawing with poetry is one of those links. In view of these data, the study discusses the transformations that affect the poetic text when it moves from the linguistic composition to the letter formation in the murals of the letter artist Khaled Al-Saei, in particular, and what can be gained or lost in this transformation, and what it does in building bridges between the two arts: literature and plastic painting. For the sake of ultimate benefit, the study is devoted to three murals, containing poetic texts, various in theme, style, and system of composition. The "Eye Mural" includes verses from different poems on the subject of "the eye", while the mural "Wolves of Al-Shanfari" includes verses that are taken from the Arabs' Lameya (a poem in which the rhyme scheme ends in the letter "L" in Arabic) of Al-Shanfari, while the "Peace" mural depicts verses from Mahmoud Darwish's Sonata VI. In general, the study seeks to examine the aesthetic values in the poetic text and their transformations in the letter formation, and the role of the recipient in appreciating those values in the two forms. To achieve this intended goal, we have taken "aesthetic criticism" and "reception theory" as two approaches to examine the work in its verbal and plastic forms, to extract aesthetic values in it, and then trace the effects of all of that on the awareness of the recipient and his/her artistic taste.

Keywords: Poetry, Murals, Lettering, Formation

الهوامش

(١) "جماعة البعد الواحد": جماعة تشكيلية كونها مجموعة من الفنانين العراقيين في سبعينيات القرن العشرين، وترأسها الفنان شاكر آل سعيد. ويرتكز المفهوم الفلسفي لهذا التجمع في أن حروف اللغة قادرة على القيام بدور بديل لكل العناصر التشخيصية والمعنوية في الفن، المرجع.

(٢)يفضل استخدام مصطلح التشكيل لأنه يدل على الجمع بين عناصر متجانسة من الأشياء، في حين يدل مصطلح "تكوين" على الجمع بين عناصر متعددة. ويقصد بالوعاء الوسيط الذي تترسم عليه اللوحة.

(٣) اعلم وفقنا الله و إياكم أن الحروف أمة من الأمم" مخاطبون و مكلفون و فيهم رسل من جنسهم و لهم أسماء من حيث هم و لا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا و عالم الحروف أفصح العالم لسانا و أوضحه بيانا و هم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف فمنهم عالم الجبروت عند أبي طالب المكي و نسميه نحن عالم العظمة و هو الهاء و الهمزة و منهم العالم الأعلى و هو عالم الملكوت و هو الحاء و الخاء و العين و الغين..." (المرجع).

(٤)الكولاج (Collage): هو العملية الفنية للصق وتجميع المواد المختلفة على سطح مستوٍ، وفيه يتم ترتيب قطع الورق والصور والنسيج والأشياء الأخرى وتثبيتها على سطح داعم، وتستخدم فيه قطع الصور، والمجلات، والنسيج، والخشب...

(٥) عرضت في البيت العربي بمدريد في ديسمبر ٢٠١٠. حجم الجدارية ٢×١٠ م . ورسمت بخط الثلث. الألوان: البني المخضر أو المزرق، الأزرق، الأخضر، البني.

(٦) بحسب نظرية التلقي فإن "أفق القارئ" هو المعرفة المسبقة والثقافة الأولية للقارئ عن موضوع النص، و"أفق النص" فهو اللغة بكافة حيلها ومراوغاتها الشكلية والمضمونية، وينتج عن تصادم أفق القارئ بأفق النص ومخالفة النص لتوقعات المتلقي "المسافة الجمالية" (إسماعيل، سامي، ٢٠٠٢. ربابعة، ٢٠٠٨، ص ص ١٠١–١٠٧)

(٧)عرضت ولفسبرغ الألمانية. أكتوبر ٢٠١٣. حجم الجدارية ٣×٥ م . رسمت بخط الثلث. الألوان: الرمادي–الأسود–الأبيض. ولفسبرغ: مدينة ألمانية وتعني حصن الذئاب

(٨) السيد: الذئب. العملس: القوي السريع. الأرقط: الذي فيه سواد وبياض. زهلول: خفيف (كناية عن النمر أو الحية. والسياق يرجح النمر). العرفاء: الضبع الطويلة العرف. جيأل: من أسماء الضبع (المرجع).

(٩) المشيع: المقدام. الإصليت: السيف الذي جرد من غمده. الصفراء: قوس. عيطل: طويلة (الشنفرى، ١٩٩١، ص ١٤٩).

(١٠) هنالك فرق بين ما يسمى قالب السوناتا ، وبين السوناتا نفسها التي تعني قطعة موسيقية مكتوبة لآلة (سوناتا للبيانو المنفرد) أو آلتين (سوناتا للكمان والبيانو، سوناتا للفلوت والبيانو، سوناتا للكمان والجيتار) أما قالب السّوناتا أو ما يُسمَّى أيضًا بقالب الحركة الأولى "first-movement form"فهو قالبٌ موسيقيٌّ يوجدُ على نحوٍ كبير في الحركاتِ الأولى ضمن الكثيرِ مِن الأنماطِ المُوسيقيَّة الغربيَّة مثل السوناتات والسيمفونيات والثلاثيات، أو الرُّباعيَّات أو الخُماسيَّات الوتريَّة (القوالب الموسيقية الغربية: قالب السوناتا ٢٠١٨).

(١١) أقام الفنان حفلات تجلى فيها الحوار السمعي– البصري، حيث التفاعل الآني مع موسيقى العود. ما أظهر بقوة وحدة الفنون الإسلامية، التي تتجلى في بحور الشعر ومقامات الموسيقى وأنواع الخط والزخارف والألوان، وتضيع الحدود الفاصلة بين الفنون وتتداخل فيصبح المرئي مسموعاً (المرجع).

(١٢) رسمت بخط الديوان الجلي الألوان: الأسود، الأبيض، البني ودرجاته.

المراجع

ابن عبد ربه، أحمد بن محمد. *العقد الفريد، ط. ١* . بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٤.

ابن عربي، محي الدين. *الفتوحات المكية*. بلا تاريخ.

اسماعيل حيدر . "«أكثر عمقاً من السطح» لغة حروفية معاصرة." *البيان*، مارس ٢٠١٧.

إسماعيل، سامي. *جمالية التلقي: دراسة في جمالية التلقي عند هانز روبرت ياوس فولفج آيسر، ط١* . القاهر: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.

الألفي، أبو صالح. "الخط العربي أرقى الفنون الإسلامية – ." *مجلة الفيصل العدد* ، ١ ٥، ١٩٩٤: ٧٥.

الإمام الشافعي (ت ٢٠٤هـ) . *ديوان الإمام الشافعي، إعداد محمد إبراهيم سليم*. القاهر: مكتبة ابن سينا، ب، ت.

الجاحظ، عمرو بن بحر. *البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون*. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٨.

الجرجاني، عبد القاهر. *دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي*. القاهرة: مكتبة القاهرة، ١٩٦٩.

الحربي، محمد مناور. *دراسة استخدام الحرف العربي كمفرد تشكيلي في التعبير اللوني*. مكة المكرمة: (أطروحة ماجستير غير منشورة)، ١٩٩٣.

الساعي، خالد. " إيميل khaledalsaai@yahoo.es." ٧ ٤، ٢٠٢١.

السياب، بدر شاكر. *ديوان أنشودة المطر*. بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٦٩.

الشاروني، صبحي. "الحرف العربي في التصوير وأصوله في التراث الاسلامي،." *مجلة فكر وفن*، ١٩٧٦.

الشنفرى، عمرو بن مالك (٧٠ ق هـ). *ديوان الشنفرى (عمرو بن مالك) تح، إيميل بديع يعقوب*. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩١.

القوالب الموسيقية الغربية: قالب السوناتا. ١٠ مايو، ٢٠١٨. https://www.syr-res.com/article/١١٥٥١.html (تاريخ الوصول يونيو، ٢٠٢١).

المالح، رشا. "الساعي: الحرف قيمة تشكيلية بسبعة أبعاد." *البيان(الكترونية)*، ٢٠١٥.

بلحاج ، أحمد. *أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش، ط١، نسخة الكترونية*. ٢٠١٠. https://bit.ly/٣grFTYT.

بهنسي، عفيف. *جمالية الفن العربي*. الكويت: عالم المعرفة ١٤، ١٩٧٩.

جرير، جرير بن عطية الخطفي (٧٣٢ هـ). *ديوان جرير* . بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦.

حجازي، سمير سعيد. *قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، ط١* . القاهرة: دارالآفاق العربية، ٢٠٠١.

حديدي، صبحي. "محمود درويش قصيدة الحبّ والنداء الملحميّ." *القدس العربي*، ١٢ ديسمبر، ٢٠١١.

حنفي، عبد الحليم. *شاعر الصعاليك الشنفرى، ولامية العرب*. القاهرة: المطبعة النموذجية، ١٩٧٥.

خط ديواني. د.ت. https://bit.ly/٣cDfSVs (تاريخ الوصول ١١ يونيو، ٢٠٢١).

خمخام، أسماء. "فاعلية المنهج الجمالي في قراءة المشهد الأدبي الشعري." *مجلة اللغة الوظيفية مجلد* ، ١ ٧، ٢٠١٩: ٦٨– ٧٥.

داغر، شربل. *الحروفية العربية فن وهوية، ط١* . بيروت: شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، ١٩٩٠.

درويش، محمود. *سرير الغريبة، ط٢* . بيروت: رياض الريّس للكتب والنشر، ٢٠٠١.

ربابعة، موسى. *جمالية الأسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية، ط١* . عمان: دار جرير، ٢٠٠٨.

رجب، منى علي. *وحدة الفنون*. ٢٠ ديسمبر، ٢٠٢٠. https://almaqal.me/wa٧dat_elfnon/ (تاريخ الوصول ٢٤ ٤، ٢٠٢١).

سعيد، طارق حبيب. "التكوينات الحروفية في اللوحات التصويرية." د،ت.

شاهين، محمود. *الحروفية لعربية (الهوامش والإشكالات)*. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢.

صالحي، عبد العزيز. "قصيدة السّوناتا بين الأنا البودليريّة والذّات الدرويشيّة." *أنفاس نت*. ٢٨ أكتوبر، ٢٠١٨. https://bit.ly/٣cw٧JC٨ (تاريخ الوصول ١٠ يونيو، ٢٠٢١).

صرصور، عبد الجليل حسن. "الذئب والقطـــا في لامية العرب للشنفرى "دراسة تحليلية." *مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية)، ٩ (١)*، ٩، ٢٠٠٥: ٢٧–٥٢.

عرود، أحمد ياسين. *مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين*. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.

عمر، أحمد مختار. *معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١* . القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٨.

عوض، إبراهيم. "الأدب والفنون الأخرى." ٢٢ فبراير، ٢٠١٧. https://bit.ly/٣nDjmeT (تاريخ الوصول ٢ ٥، ٢٠٢١).

غريب، روز. *النقد الجمالي وأثره في النقد العربي*. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢.

مكاوي، عبد الغفار. *ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر (الجزء الأول)*. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي، ١٩٧٨.

هولب، روبرت. *نظرية التلقي، تر، عز الدين إسماعيل، ط١* . جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٤٤.

يونس، محسن. *تراسل الفنون في شعر الحداثة*. ١٧ ٢، ٢٠١٢. https://www.startimes.com/?t=٣٠١٨٦٩٠٠ (تاريخ الوصول ٢١ ٤، ٢٠٢١).