فلسفة الصورة الذهنية بين لوحة العشاء الأخير لدافنشي وقصيدة تراتيل الوداع لعمر هزاع

د. ابتهال تركي عبد الحسين الغزي
الجامعة التقنية الوسطى/ بغداد

Philosophy of mental image between the last dinner plate of Davinci And the poem Hymns farewell to Omar Hazza

Dr. Ibtihal Turki Abdul Hussein Al Ghazi
Central Technical University\ Baghdad
baholtiali@gmail.com

Abstract

The interrelationship between the poetic art of linguistics and the plastic art is one of several participants and certain constants, the most important of which is the intellectual iconic structure. The creative rooting of the message starts from the mental message. It receives creative stimuli that follow to form the image in the mind of its creator. Hence the visual production constants meet between the tongue and the artist's feather. , But the content of the production is that the icon content of the painting and poetic language icon, so the research stopped at the participants of the iconic significance of the painting and poem, through the dismantling of critical and the most important of the philosophy of mental image at Da Vinci in the last dinner plate and at the age of The study concluded that the artistic vision of the poet Omar Hazaa modified the special religious area in the painting and started towards general human visions, through linguistic formulations that imbued the visual content in the painting, and intensified human moral visions through poetic language corresponding to the basic themes of the painting .

Keywords: Omar Hazza, Da Vinci, Farewell Hymns, Last Supper, Human Vision, Religious Vision, Visual Poetry, Speech Art, Picture Philosophy.

الملخص

تنهض الدراسات البينية بين الفن الشعري اللساني والفن التشكيلي من مشتركات عدة وثوابت معينة، أهمها وحدة البناء الأيقوني الذهني، إذ تنطلق مرجعيات التأصيل الإبداعي من الرسالة الذهنية، وهي تتلقف محفزات إبداعية تتوالى لتكوين الصورة في ذهن مبدعها ومن هنا تلتقي ثوابت الإنتاج البصري بين اللسان وريشة الفنان، ولكن فحوى الإنتاج تتمثل في أن الأيقونة مضمون اللوحة واللغة الشعرية أيقونة ،لذلك وقف البحث عند مشتركات الدلالة الإيقونية في اللوحة والقصيدة، عبر التفكيك النقدي وبين أهم ما أفضت إليه فلسفة الصورة الذهنية عند دافنشي في لوحة العشاء الأخير وعند عمر هزاع في قصيدة تراتيل الوداع، وخلصت الدراسة إلى أن الرؤية الذهنية الفنية للشاعر عمر هزاع عدلت المنطقة الدينية الخاصة في اللوحة وانطلقت نحو رؤى إنسانية عامة، عبر صياغات لغوية حايثت المضمون البصري في اللوحة، وكثفت رؤى إنسانية أخلاقية عبر لغة شعرية خطابية تتناسب مع الثيمات الأساسية للوحة.

الكلمات المفتاحية: الصورة الذهنية، عمر هزاع، دافنشي، تراتيل الوداع، العشاء الأخير، الرؤية الإنسانية، الرؤية الدينية، بصرية الشعر، خطابية الفن التشكيلي، فلسفة الصورة.

فلسفة الصورة الذهنية بين لوحة العشاء الأخير لدافنشي وقصيدة تراتيل الوداع لعمر هزاع

إن مجال البحث في مرجعيات الإنتاج الإبداعي الذهني ينطلق من دراسة لثابتة خلقية تنهض باختزان المرجعيات الثقافية وتتقن توظيفها توظيفا فنيا عبر حواس الإنسان وأعضائه التي تؤدي وظائف مختلفة، لكنها مترابطة في حتمية الأداء الكامل للإنسان بشقيه المادي والحسي، وأكثر المتلازمات انبثاقا في هذا السياق متلازمة المرئي والمسموع، إذ تثار جدليات كبيرة حول تداخلهما أو استقلالية أدائهما لاسيما في حقل الإبداع الفني الذي تشترك مجالاته في إنتاجية الصورة الذهنية، أي وسائل التعبير عن الصورة وأساليب شحنها الدلالي والجمالي وقدرتها على التجسيد والتمثيل معتمدة على أدوات ثقافية فنية يستدعيها المبدع من مخياله الثقافي لحظة الإبداع الآني لزمن الإنتاج الفني، فالمنظور العملي والعلمي في سياقات هذا البحث يبحث في جدليات العلاقة البينية بين أنموذج فني تشكيلي لأشهر فناني العالم وأكثرهم ديمومة إبداعية على مستوى الشحن الدلالي المستمر لعيانته الفنية زمنا وتجربة وهنا تتمظهر جلية لوحات دافنشي وما نالته من شهرة فنية على مستوى العالم خصوصاً عينة البحث لوحة (العشاء الأخير) وبين عمل إبداعي شعري لشاعر عربي يحاكي الثيمات المعالجة في اللوحة ويطرحها عبر متتالياته الشعرية، ونقصد هنا العينة البحثية الثانية (قصيدة تراتيل الوداع) للشاعر العربي السوري عمر هزاع*.

إذ تتناول العينتان حادثة دينية تتعلق بعبادة من عبادات الديانة المسيحية والدور الذي يؤديه السيد المسيح في إبلاغ وتبليغ رسالته الدينية الاجتماعية، فتعمل العينتان على تجسيد الواقعة وإعادة تشكيلها بتصور ذهني خاص بكل من الشاعر والفنان وأداء إبداعي ينهض به كل منها عبر التقنية التشكيلية البصرية أو اللسانية الإبداعية، وهذا ما دفع بحثنا لتشغيل الأدوات النقدية للكشف عن المشتركات الذهنية التي أنتجت العينتين الإبداعيتين، وتحديد زاويتي النظر لهذه الحادثة عند كلٍ من الفنان والشاعر، فضلا عن بيان تقانات التوظيف الأيقوني وأثرها في تكثيف الرؤية والكشف عن اللغة البصرية ومؤشراتها في القصيدة، واللغة التعبيرية ومؤشراتها في اللوحة، ومن ثم استجلاء المشاهد البصرية المشتركة وإحالاتها، وبيان الرؤية العامة والخاصة للعالم

عبر المنظور الفني التشكيلي والفني الشعري، فضلاً عن تحديد الرؤية الأكثر شمولا بينهما، بمفهوم آخر أي العملان تجاوز الذاتية الفنية والموضوعية وانطلق نحو رؤى أوسع وأشمل، وحيث أن الشاعر متأثر وليس مؤثر من جانب العلاقة الزمنية بين العينتين تقع عمليات التنقيب النقدي في نصه لبيان مستوى التعامل الأدائي اللساني مع المشهد التشكيلي وحجم العمق الأدائي البلاغي لخلق صورة ذهنية تحايث إبداع دافنشي في عشائه الأخير أو تتجاوزه لثيمات أوسع بالنتيجة فإن الاشتغالات البحثية في هذا الموضوع تنطلق من منطقة السبك الذهني عند الفنان والشاعر، وبيان أهمية الراجع التشكيلي الذهني في خلق دلالات تعبيرية في المُنجز التشكيلي وأخرى بصرية في المُنجز الشعري، أي بيان حدود العلاقة البينية بين الشعر والتشكيلي الفني الصوري المتفقين في إعادة تشكيل الواقع ومحاولة تمثيل شخوصه وأبطاله، وفي تقديم النموذج الفني كل حسب مادته التي تشكله [١].

فالقدرة التصويرية هي من تحدد مستوى النجاح الإبداعي والتفرد التشكيلي لنماذج فنية جديدة بتنوع ذهني وتنوع تعبيري.

إن البحث في مزدوجة المرئي والمسموع يذهب بنا إلى أن كليهما تعبير إذ أن ((الخاصية التصويرية للشعر تجعله مرتبطا بالتشكيل ذلك أن الشعر امتدادا للفن التشكيلي في بعده الخيالي وفي تجليه البصري)) [٢]، أي أنه أداء تعبيري فني والتعبير الفني وحدهُ القادر على أن يخلق الجمال عبر الاشتغالات الخيالية التي تُعيد تشكيل المثيرات الثقافية على وفق نظام دلالي موحد من جانب ومتنوع من جانب آخر[٣]، وتتمظهر جهة وحدته في النسيج الرمزي والإيحائي والذهني، أما تنوعه فيظهر من حيث تعدد التناول الثيماتي للحدث ((فالإنسان لايستطيع صياغة تصوراته للعالم إلا بتحويلها إلى رموز بمعنى الانتقال من الصورة إلى علاماتها ومن ثم فإن كل تمثل فني للعالم سواء كان رسما أم شعرا أم موسيقى يفيد بالضرورة المادة الخاصة به بوصفه تمثلا وعاءُ الفنان بشكل لغوي بداءةً))[٤]، أي إن المغذيات اللغوية المسموعة تمثل جزءا من كلية المرجعيات الثقافية التي تشكل الإبداع الفني بكل تفاصيله وصنوفه، والحال معكوسةٌ على المغذيات البصرية التي تأخذ الدور الأكبر في تفجير الطاقات اللسانية المجسدة للمرئيات الذهنية المتخيلة، فالإنتاجية الإبداعية

وإن تجلت عبر المادة، أو الحرف، أو الصوت، أو اللون، لايمكن أن تتجرد بأي شكل من الأشكال من رؤية جمالية متخيلة قارة في ذهن المبدع، تشكلت كليتها عبر سلسلة من الاستدعاء الجزئي للراجع الثقافي، والتقطيع الصوري للمخزون الذهني عبر زمنية الفرد الآنية لإنتاج الحدث أو السابقة له أو حتى التفكير بالزمن اللاحق للمُنجز الفني وضرورة اشتغاله في المساحة الأبدية الفنية، بمعنى آخر الاستجابات المستمرة والمتنوعة للمتلقي والإثارات الدلالية المتجددة في العمل الفني، فكل جمال الفن وعظمته ينحصر في قدرته على العلو على جميع الصور الفردية والعادات التقليدية وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات(٥).

تنهض هذه الرؤية من فلسفة الذات وإدراكها لحيثيات محيطها الاجتماعي، عبر إشارات مخفية تأويلية، وأخرى تصريحية مباشرة تمثل أيقونات لمفاهيم كبرى؛ لذا سنعالج في الصفحات القادمة مفهوم فلسفة الصورة الذهنية وأساليب تشكلها في اللوحة والقصيدة فضلا عن المشاهد الدلالية المشتركة وأهم الرؤى العالمية المنبثقة من فلسفة الصورة لدى الفنان والشاعر ومن ثم نلج بمقارنة بينهما لبيان نتائج التشكيل الخيالي في العينتين وأهم رسائله الآيديولوجية. إن هذه الدراسة لا تبحث في ثوابت الأديان ومتغيراتها أو متبنياتها الحجاجية حول قضية السيد المسيح، بل تستجلي ملامح الصورة الذهنية في ذهن الفنان ومايؤمن به والشاعر ومايؤمن به وتقدم بينهما متلازمات بينية، تبين المتفقات والمفارقات الذهنية حول موضوعة دينية كونية اختلفت مروياتها بين دين وآخر، لذلك عمل البحث على استجلاء مرجعيات الرؤية الذهنية الفكرية الصورية بين الشاعر والفنان.

فلسفة الصورة الذهنية المفهوم والإجراء:

نقصد بالصورة الذهنية في مجال البحث لحظات الولادة الإبداعية الفكرية وهيأتها التي تشكل الشكل الفني في الذهن، ويتم ذلك عبر استدعاء المرجعيات الثقافية والمرئيات المحسوسة وغير المحسوسة وتشكيلها بطريقة إبداعية بوساطة أنواع الإبداع الفني وتقاناته، باختلاف المواهب الإبداعية للمبدعين، بمعنى آخر عمليات التشكيل الإبداعي داخل العصب الذهني ومراحل تطورها منذ ولادتها كإيعاز ذهني حتى الزمن النهائي لهيأتها ومحتواها الكلي.

أما فلسفتها فتعني الراجع الفكري الذي تحال عليه العينة الفنية، فضلا عن تحديد نمطية هذا الراجع من حيث الرؤية الفلسفية التي تنبثق مع التشكيل الفني عبر توظيف تحكمه القصدية في بعض الأحيان، واللاقصدية في أحيان أخرى، أما قصديته فتتمثل في اختيار الثيمات المعالجة في العمل الفني وما تستدعية من آيديولوجيات توظف بصورة مباشرة واضحة وغير مباشرة رمزية، وتكمن غير القصدية في أفكار المبدع ومبادئه وقناعاته التي تظهر بشكل أو بآخر في نتاجاته، خصوصاً إذا ما أخذت سمة التكرار في أعماله، فلاشك في أنها تكون صفة من صفات أسلوبه الفني ومن ثم هويته الإبداعية والفكرية.

ويتحدد كل ما ذُكر عبر عرض العمل الفني على طاولة النقد وقراءة تفصيلاته الجزئية داخل قالبه الكلي وماتؤشره من إحالات دلالية تحدد ملامح الإبداع والجماليات الفنية فضلا عن المعالجة الفلسفية بوصفها إجراءً ضروريا؛ لأن من أهم وظائف النقد الفني للفن بنوعيه التشكيلي والأدبي ربطه بالنظريات الجمالية ومرجعياتها الفكرية(٥) لبيان الهوية الفنية ورسالتها الآيديولوجية، ((إذ أن الإبداع يتجاوز مجرد الشيئية؛ لأن الفنان المبدع لايعنيه الموضوع أو الشيء الخارجي بقدر مايحاول أن يرى الأشياء عبر معطيات الحس ونقاء الرؤية الجمالية الفريدة المتميزة عن الشيء ذاته))(٦) حتى أن بعض الفلاسفة عدَّ مردودات واستجابات الذهن هي الأصل في وجود الأشياء والموضوعات فالمذهب الكانطي يرى ((أن الأشياء والموضوعات ليست سوى انطباعات حسية أو أفكار لايمكن أن تتحقق إلا على نحو ما، أي باعتبارها تمثلات ذهنية))(٧)، وذلك يؤشر إلى أن قيمة الوجود تتحقق بكينونته الذهنية وتمثلاتها التعبيرية مع الأخذ بالحسبان اختلاف أدوات ذلك التعبير، لتؤسس لصورة الراجع الذهني المؤسس لرؤى العالم حتى أنَّ ديكارت ((عدَّ الصور الذهنية أو الأفكار التي في أذهاننا هي الشيء الوحيد الذي نعرفه عن العالم الخارجي))(٨)، وتخضع هذه الصور لمستويات التصديق على وفق الهيأة التفكيرية ومستوى الاستيعاب المتعقل لكل إنسان، ((فكل تفسير وكل قضية إنما تفترض وجود فكر))(٩) يقوم بعملية إنتاجاها أما بمستوى تعبيري عادي أو يدخلها في مشغلات الخيال، ويطرحها كعمل إبداعي يتجلى كأيقونة فنية يمثل مراحل تشكيلها

الجزئية في الذهن، ويحيل إلى كليات وجودها الواقعي، بمعنى آخر تقديم تصور ذهني ذاتي لثيمة وجودية أُكتسبت عبر مصادر تشكيل الرؤية الوجودية وتصوراتها التي أرتسمت في الذهن بعد تجريد الحقائق الخارجية التي تمثل منطقيا المعنى العام المجرد(١٠)، والذي اكتسب المحسوسية بعد تجسيد ماديته إلى مردودات شعورية قارة في ذاكرة الإنسان بجزئياته الزمنية التي تتجلى كوحدة موضوعية كلية فيما بعد.

بحسب الجرجاني لقد حدد المنطقيون العرب الصورة الذهنية بتفصيل حُجي جدلي دقيق ((فالمعاني هي الصور الذهنية من حيث أن وضعت بإزائها الألفاظ والصورة الحاصلة في العقل من حيث أنها تُقصد باللفظ سُميت معنى، ومن حيث أنه مقول جواب ماهو سُميت ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج سُميت حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأغيار سُميت هوية))(١١)، أي أن المعاني المنتجة للصور الذهنية حيث تدخل بحيز الإبداع الفني تشكلها نمطية التصور الذهني، ((فالنقطة المشتركة بين الدلالات المختلفة لكلمة صورة، صورة بصرية، صورة ذهنية، صورة احتمالية، تظهر قبل كل شيء في التماثل ' بالتالي أن صورة هي شيء يعبر عن شيء أو يعوض عنه، سواء تعلق الأمر بشيء مادي أو غير مادي، بصري أو غير بصري، طبيعي أو مصطنع))(١٢)، وحيث أن التعبير تطرحه رؤية ذاتية تجاه عالمها وثيماته يدخل هذا الإنتاج في سياق العلاقة الديالكتية أو القانون الديالكتي القائم بين الذات والموضوع؛ لذا عُدت الصورة الذهنية ((صورة مطاطية وحمالة أوجه لايمكن أن تتجسد في نسخة وحيدة))(١٣)، استنادا إلى العلاقة الجدلية بين الواقع ومحاولة إعادة إنتاجه من جهة، وتعدد قراءات هذه الصورة من جهة أخرى، وهذا يحيلنا إلى حقيقة مفادها، أن استجلاء المشاهد البصرية، والإيعازات التعبيرية في أية عينة فنية يمثل جزئيات الصورة الذهنية الذاتية أو مافوق كلياتها، ولايعني حقيقة الصورة الذهنية المطابقة.

وحيث أن مدار البحث يؤسس لمناطق تلاقٍ وتلقٍ بينية بين عينة فنية وأخرى لسانية، فموقف الصورة الذهنية هنا يمثل حجة نقدية لتحديد السياق الدلالي المؤسس للسياق الرؤيوي البيني، الذي يؤسس للطاقات التعبيرية غير المباشرة وفلسفتها في اللوحة، واالطاقات المشهدية التي تؤسس لتلقٍ تصويري مباشر في القصيدة، ((فالصور بمعناها النظري علامات إيقونية تماثلية لكنها أيضا علامات تشكيلية وفي غالب الأحيان علامات لسانية للغة لفظية، يمكن أن ينتج تفاعلها وعلاقتها، معنى أدركناه وفككنا شفرته على نحو ما، حيث أن ملاحظة أكثر نسقية ستسمح لنا بإدراكِه أكثر))(١٤).

على وفق ما تقدم ذكره سنبين أهم الطاقات المشهدية التي أدت إلى خلق فضاء تعبيري في لوحة العشاء الأخير ومن ثم نوضح أم الأساليب التي اعتمدتها قصيدة تراتيل الوداع؛ لمحايثة التصور الذهني المؤسس والباني لصورة التلقي في لوحة العشاء الأخير ومن ثم ننتقل لنحدد رؤى العالم بين اللوحة والقصيدة.

فلسفة التعبير الذهني في لوحة العشاء الأخير لدافنشي:

تعد لوحة العشاء الأخير من أشهر لوحات الفنان العالمي ليوناردو دافنشي، رسمها أو أعلن اكتمال رسمها (بعد خمس عشر عاما) سنة١٤٩٨ تقع اللوحة في كنيسة سانتا ماريا دلي غراسي بميلانو وهي لوحة جصية يبلغ ارتفاعها ٤٦٠سم، وعرضها ٨٨٠سم، تنتمي لتيار عصر النهضة الفني، جاءت في سياق تشكيلي مجتمعي يستجيب للحركة الدينية في القرون الوسطى، وما أنتجته الفنية الدينية من ظواهر الإبداع التشكيلي التي مثلت العبادات المسيحية بشكل خاص وقضية السيد المسيح بوصفها قضية سماوية جدلية لها وجودها التاريخي الحقيقي، ولها ميثولوجيتها عند شعوب العالم المسيحي، فمن الطبيعي أن تحرك هذه القضية الكونية عقول الفنانين سعيا وراء تخليدها بوصف الفن التشكيلي أكثر الفنون الإبداعية قدرة على حفظ التاريخ لما يتسم به من قلة التزييف والتحريف ، فضلا عن أن اللوحة أُنتجت في زمن تأثرت فيه أوربا برواد الفلسفة المثالية والجمالية؛ مما جعل الفن التشكيلي في القرون الوسطى في أوربا يسعى إلى ((ربط الإنتاج الفني بالنظريات الفلسفية والأديان والتحولات الاجتماعية ذات الأسس الفكرية))[١٥]، ولا سيما رواد المدرسة الكلاسيكية التي استوحت إبداعاتها من فن الأغريق والرومان، فضلا عن أن الديانة المسيحية أعتمدت عبر محكيات وموروث تاريخها رسم صور مقدسة للسيد المسيح وللعذراء مريم ولشهداء الديانة المسيحية والمنافحين عنها، حتى أن الروايات تروي أن الملك الأبجر الرافدي سمح بمعجزات المسيح، فأرسل وفدا نسخ صورته أو إيقونة له ، ويروي الأدب الشعبي أن السيد المسيح وضع منديلا على وجهه فطبعت صورته على ذلك المنديل وكانت بذلك صورتا المسيح والعذراء هما أول الصور الوجهية أو الأيقونات التي أضحت سنة متبعة في أماكن العبادة في العالم[١٦].

إن خصوصية الشهرة التي نالتها لوحة (العشاء الأخير)، أنبثقت من طاقة التعبير المشهدي في الصورة والتي ساهمت في ديمومة تجددها لاسيما إذا ماقورنت بلوحات أخرى، نذكر منها لوحة كارل بلوش في القرن التاسع عشر، ولوحة دوسيو من القرن الرابع

عشر، فضلا عن لوحة العشاء الأخير لجيرلانداىو والكثير من فناني عصر النهضة. إلا أن اللوحة الأكثر جدلا وتمثلا للعشاء الرباني كانت لوحة العشاء الأخير لدافنشي؛ وذلك لأنها الأكثر محاكاة لحدث العشاء الأخيروالأكثر مطابقة لسماته التاريخية من حيث القيمة التعبيرية لأبطال الحادثة الدينية وكل ما يتعلق بمرحلتهم التاريخية بدءا بأشكالهم وأزيائهم وألوانها وانتهاءً بدلالات الفضاء المكاني، كما أنها الأكثر منطقية لما تتصف به من تنظيم هندسي ورؤيا واضحة تجسد وظيفة السيد المسيح ورسالته الدينية.

والعشاء الأخير على وفق العهد الجديد هو عشاء عيد الفصح وكان آخر ما احتفل به يسوع مع تلامذته قبل محاكمته وصلبه وفيه مجموعة من الطقوس والعبادات منها أكل الخبز غير المخمر وجمع الأعشاب المرة، فضلا عن غسل الأرجل من قبل السيد المسيح بغية تعليم تلاميذه التواضع، كما أنه يلقي عليهم مجموعة من العظات عبر خطب مبثوثة في خمسة فصول من أنجيل يوحنا[١٧]، وتعد بحسب المعتقدات والمؤلفات المسيحية الخطبة التي تم فيها البلاغ عن خيانة يهوذا الأسخيطي فضلا عن أنها الوصية التي نشرت تعاليم السلام والمحبة ومنها:

وصية جديدة أنا أعطيكم، أحبوا بعضكم بعضا كما أنا أحببتكم، بهذا يعرف الجميع أنكم تلاميذي، إن كنتم تحبون بعضكم بعضا[١٨]

إن لوحة العشاء الأخير لدافنشي تجاوزت مجرد التعبير عن ثيمة دينية أكسبتها شهرة كبيرة في الأوساط المسيحية، بل عبرت بذلك مصاحبة للوحات دافنشي الأخرى نحو الإنسانية بمختلف آيديولوجياتها، وإذا ما ثبتنا كونية الرسالة المسيحية، ودورها في ذلك، يجب أن لانتجاوز الصورة الارتسامية التي حققتها اللوحة التي تجلت المرئيات في في كل أنحاء العالم، وتحقق ذلك عبر محاور تشكيلية عدة أهمها:

١. البعد المكاني العام.
٢. البعد المكاني التشكيلي الخاص.
٣. البعد التشكيلي الجسدي.
٤. دلالات الموجودات المادية في اللوحة.

البعد المكاني العام:

لا يكون الفن التشكيلي فنا مالم يحيل متلقيه إلى عوالم زمكانية تسرح فيها الذات المتلقية وتفكك شفراتها وتستشعر لغتها الخطابية صورة وشعورا، بمعنى آخر تجسد شعرية الصورة عبر الانتقال بها إلى فضاء العمل الفني، ونقصد بالمكان التشكيلي العام هنا الحيز الذي وضفت فيه اللوحة، إن لوجود لوحة العشاء الأخير في الكنيسة عند المتلقي العادي طابع بديهي، فدلالة اللوحة دينية تناقش طقسا من طقوس الديانة المسيحية والحيز الحاوي لها مكان عبادة فالجزء بعض من الكل، لكن تتحقق القيمة المكانية للوحة، إذا ما قُرأت في سياقها المجتمعي، فإنها عمل إبداعي قد يحمل رؤية مغايرة لرجالات عصر النهضة، فوجودها في الكنيسة ربما يفند بعض المعتقدات التي صدرتها الكنيسة في أزمان معينة للشعوب المسيحية، لاسيما المعتقدات التي تجعل من السيد المسيح إلها، أو تعتقد بربوبيته، ((إذ ترى بعض العقائد المسيحية أن اليسوع هو الله))[١٩]، فوجود السيد المسيح بين الحواريين في اللوحة وهو يأخذ حيز الخطاب الأعلى عبر إيماءاته وحركاته الجسدية الإنسانية الوديعة، يؤكد بشكل أو بآخر أنه إنسان يلبس ويأكل مولود، يتعرض للظلم ولكن بدلالات النبوة، ويمكن أن نستدل على هذه الرؤية في سياق التشابه الموجود بين صورة السيد المسيح وصور الحواريين في اللوحة من حيث الطبيعة الإنسانية ونوعية الملابس الرومانية وألوانها المتفاوتة بين الأزرق والأحمر والتي تدل على التضحية والموت مرة والنقاء والتشاؤم تارة أخرى، وذلك بحد ذاته يخلق علاقة تأكيد لإنسانية السيد المسيح. فضلا عن ذلك نستقرأ في مقصديات وجود اللوحة بهذه المقاسات في الكنيسة مؤشرات لبواعث تجديدية لإحياء الرسالة المسيحية عبر الأزمان.

البعد المكاني الخاص:

نقصد به فضاء العمل وتقسيماته وأبعاده، فالمتدبر للوحة العشاء الأخير يستطيع أن يقرأ فضاءات مكانية متعددة كل واجهة منها تفضي إلى دلالة معينة بدءا من التنظيم المقصود في أضلاع المكان التي تقسمت عبر مستطيلات جدارية من الجانبين واضحة ومرئية وسقوطا عند الضلع الأمامي المطل على تجليات طبيعية تظهر السماء من بوابتها الرئيسة التي تقع في مركز مرئيتها صورة السيد المسيح، وفي ذلك تأكيد واضح على ضرورة اللغة التشكيلية المنظمة التي ترتبط بعقل منطقي يقبل الاشياء على وفق منطقيتها؛ مما يعطي مدلولات فعالة حول أهمية اللغة التشكيلية الهندسية ومردودات خطابها في ذهن المتلقي، فتصاعد لغة التنظيم الهندسي للوحة بدأت من عمقها الأمامي (ما وراء المائدة) الذي أسس للبعد الثالث في اللوحة وعمقت ذلك البعد الخلفية الخارجية كما أسلفنا، بمعنى آخر أن اللوحة قصدت الدلالة الدنيوية قصدا واضحا، مما جعل المتلقي يفكك آيديولوجيتها الرمزية التي تنطق بها محتويتها، وذهبت به للتجول في فضاءات العمل الرحبة[٢٠]، وما سبق ذكره من سمات تنظيمية للوحة تصب في عمق فلسفة المدرسة الكلاسيكية التي ينتمي إليها ليوناردو دافنشي والتي تقوم على ابتكار جماليات فريدة من نوعها، ولكن على وفق أسس صارمة في خلق شكل فني منسجم يطابق المحتوى ويناسب الذوق، يسعى وراء الكمال، لكنه يحترم العقل ويفرضه على اللوحة ويحترم منطقية الخيال، لكن لا يسمح له بتأسيس مناطق عبثية في اللوحة، فالجمال بالنسبة للكلاسيكي تقوم به الأجزاء المنسجمة في ثيمات منتظمة ومعقولة[٢١]، تصاغ على وفق لغة تشكيلية متجددة تستمد تجددها من عمق الإيحاءات الأيقونية التي تفرزها اللوحة، ممثلة أسلوب جذب للمتلقي، وسمات ديمومة وحياة في اللوحة، بتعبير أدق خلق خطوات وحركات تشكيلية واضحة تبلغ أقصى درجات المرئية، مما يخلق منطقة تفاعل متجددة تتجاوز زمنية اللوحة إلى أبدية التلقي.

دلالات الموجودات المادية في اللوحة:

المائدة:

تمثل المائدة أيقونة تشكيلية مادية تعبر عن ثيمات آيديولوجية وسلوكيات مجتمعية إذ، تؤسس بإحالات رمزية إلى ثقافة الحوار وتبادل الآراء، فضلا عن كونها حيز مادي يحدد مكانة الشخص الجالس إذا ما أخذنا في الحسبان الإيحاءات الجسدية ودورها في تشغيل هذه المفاهيم، لقد وظف دافنشي المائدة بطريقة منظمة وبتعبير مكثف، إذ شكلت بعدا تجميعيا لمخالطة الأنبياء وتحاورهم مع الآخرين وقد قسم دافنشي الحواريين إلى مجموعات ثلاث أسست عبر إشارات الأيدي إلى فلسفة جدلية حول مفهوم الخيانة، بعد إبلاغ السيد المسيح لهم بأن من بينهم شخص واحد سيخون المسيح، وفي هذا السياق يؤكد دافنشي نبوة السيد المسيح بتوظيف حدث غيبي في اللوحة، أما يهوذا الأسخيطي فقد رسمه دافنشي بطريقة مخالفة لاتجاه أجساد المجموعة اليسرى من الحواريين ومقابلة للمسيح؛ مما يؤسس لمفهوم خيانة الأقرب، وقد عمد دافنشي وضع السكين بيد يهوذا كتعبير دلالي عن الطعن الذي غالبا ما يلازم فعل الخيانة، ويتأكد ذلك في سياق قارورة الملح المقلوبة باتجاه السيد المسيح على المائدة، ولو تأملنا اللوحة وجدنا جميع أجساد الحواريين لا تجلس جلوسا تاما منظما بموازاة المائدة باستثناء، السيد المسيح الذي فتح دافنشي يديه بطريقة متوازية يمينا ويسارا ورأس مائل قليلا ليمين الناظر، لكن حركة الكف اليمين من زاوية الناظر الأمامي مفتوحة ومن اليسار(جهة جلوس يهوذا) مقلوبة بقبضة قليلة، وشخصية يهوذا، التي أخذت وضع الجلوس التام في الحدث التشكيلي، وذلك يُنبيء عن عدم الاهتمام بخطورة الإبلاغ بفعل الخيانة من جهة ويؤكد صدور الخيانة من قبل الطرف المقصود من جهة أخرى.

الخبز والخمر:

إن وجود الخمر والخبز على مائدة العشاء الرباني يأتي في سياق اعتقادات بعض معتنقي الديانة المسيحية إذ يرون أن الخبز ينقلب إلى جسد المسيح، والخمر إلى دم المسيح، فإذا أكلت الخبز وشربت الخمر، حلّ فيك جسد المسيح ودمه واتحدت به..[٢٢]، فضلا عن كون توزيع الخبز والخمر يعد طقسا من طقوس العشاء الرباني بحسب المرويات الدينية المسيحية، ونحن في هذا السياق لسنا

بصدد دحض هذه المعتقدات، قدر تعلق الأمر بقراءتنا الدلالية لموجودات مائدة العشاء الرباني وتوظيف الفنان لها، فالخبز مؤشر من مؤشرات العيش وديمومة الحياة والخمر على وفق المعتقدات المسيحية مؤشر من مؤشرات السعادة.

رؤى العالم في الخطاب التشكيلي للوحة العشاء الأخير:

تتجلى أهمية فهم الخطاب التشكيلي في فهم رسالته ورؤيته الآيديولوجية، ومريدات الفنان في هذا المجال، والرؤية هي أن يحقق الفنان عملا فنيا لايعتمد على الحسبان الذهني كالمنطق والاستدلال فحسب، بل على انجذاب عاطفي يصيغ نمطية الرؤية نحو العالم[٢٣]، بمعنى آخر يثبت العمل الفني استجابة الإنسان لرؤية إنسانية إبداعية ((فالإنسانية بالنسبة للعمل الفني هي أن يعبر الفنان عن أزمة الإنسان في الماضي، والحاضر، والمستقبل، تعبيرا إبداعيا ينطوي على الثبات والحركة معا، كما أن رؤية أي لوحة فنية بالنسبة للمتلقي تكمن في اكتشاف قيما جديدة))[٢٤]، تعبر بالضرورة عن خفايا القناعات الفكرية للفنان وتؤصل لحوار فني بقصدية رؤيوية، فالتذوق الفني هو حوار رؤية بين المشاهد والعمل الفني الذي أمامه حوار يتطلب محاورا ملما يحيل العمل إلى رؤى الفنان وقناعاته[٢٥].

واستنادا إلى ما سبق ذكره من ملامح تعبيرية في لوحة العشاء الأخير، يمكن لنا أن نختزل رؤى اللوحة ب (الرؤية الإنسانية الأخلاقية، الرؤية الوجودية، الرؤية الجدلية)، فقد مثلت صورة الأولى وجود الإنسان بكامل تفصيلاته الجسدية، وأفعاله ومضامينها سواء أكانت أفعال الأنبياء من تواضع ورحمة وهدوء، ووقار وسكينة إلى سلوكيات البشر المتناقضة بين القرب والخيانة، أما الرؤية الوجودية فقد حققتها أبدية النموذج الفني واستمرارية محاكاته الإنسانية لمعتنقي الديانة المسيحية بشكل خاص والإنسان بشكل عام، وهذا لا ينفي خصوصية اللوحة بوصفها معادل ثيماتي لطقس من طقوس الديانة المسيحية، لكن بالنتيجة هي صدرت مضامين إنسانية عامة، أما الرؤية الجدلية فحققتها أيقونات الجدل اليدوي وإشاراته عبر شخصيات اللوحة فضلا عن إيماءات الوجوه التي ألصقت أفعال الخير والشر لدى كل منهم، فاختزلت اللوحة بهذه الإشارات الحجاجية فلسفة جمالية تحاول أن، تفرز المسيء وسط محيط مثالي مقدس سار باتجاه فلسفة أغلب الرسوم في أوربا في القرون الوسطى التي تتسم بطابع ديني في الموضوع والهدف بمعنى آخر سعت إلى أن تعرف المؤمن الذي لا يعرف[٢٦].

فاعلية الإبداع الفني الذهني في قصيدة (تراتيل الوداع):

تَراتِيلُ الوَداعِ

عائِدٌ..
يا إِخوَتي نَحوَ السَّما..
لَيسَ ماءً في فَمي..
لَكِن دِما..
قَرِّبوا الأَقدامَ..
كَي أَغسِلَها..
وَاذكُروا مَعنى كِفاحي..
كُلَّما.. (..)..
وَاحمِلُوني فِكرَةً حاضِرَةً..
رُبَّما طالَ غِيابي..
رُبَّما..

فَغَدًا..
يَفنى المُحِبُّونَ..
وَيَمشي إلى الخَلفِ وَيَنزاحُ الأَماا..
يا نَدامايَ..
أَذِيعُوا أَمَلًا..
وَاكتُموا في الأُغنِياتِ الأَلَما..
مَجدَلِيَّاتٌ حُروفي..
وَبِها إِن تَشَبَّثتُم رَسَختُم عُظماا..
لَيسَتِ القِيمَةُ أَن تَختَلِفوا..
إِنَّ فِيكُم ما اتَّفَقتُم قِيَما..
أَخلِصوا لِلرَّبِّ..
وَاعصُوا فِئَةً..
ذاتَ يَومٍ يَصنَعونَ الصَّنَما..
إِنَّ دِكتاتُورَكُم فَزَّاعَةٌ..
كُلَّما اغتالَ ضَحاياهُ نَما..
خَبِّروا عَنِّي الذي سَلَّمَني:
لَيتَهُ مِن حِقدِهِ قَد سَلِما!
قَد تَقاسَمنا عَشاءً واحِدًا..
حَيثُ كُنتُ الخُبزَ..
إِذ كانَ الفَما..
يَجهَلُ الإِنسانُ ما يَملُكُهُ..
ثُمَّ يُبدي بَعدَ جَهلٍ نَدَما..
ذَرَّةُ الغَدرِ إِذا ما أُغفِلَتْ فَستَبني في الصَّحارى هَرَما..
فَازرَعوا البَيداءَ وَردًا..
وَعَلى كُلِّ مُستَنقَعِ لَيلٍ أَنجُما..
إِنَّهُ الفَصلُ الأَخِيرُ..
استَمِعوا لِوَصاياَ..
وَظَلُّوا رُحَماا..
هَلُلُويا..
هَلُلُويا..
وَكَما قَد وَرِثتُم وَرِّثُوها نَغَما..

ينتمي النشاط الإبداعي الشعري إلى المجالات االسياقية المندرجة تحت مصطلح العمل الفني، والأخير يتكون نتاج حصيلة واسعة من النشاط الإنساني بدءا باستعمال الكلمة المنطوقة والمكتوبة إلى استعمال الحركة في الجسم، ومن ثم يحقق الفن جانبا قارا لا

يمكن أن يستثنى منه أي نوع من أنواع الفنون يتمثل ذلك في الجانب التوصيلي الإبلاغي والجانب الخيالي[٢٧] الإبداعي مع تفاوت درجة الإبداع، وينهض الفن الشعري بوصفه أداءً لسانيا لايقل قيمة عن الفن التشكيلي في خلق دوافع ومحفزات للتلقي، إن لم يفوقه قدرة على تحقيق الارتداد الشعوري الناتج من شعرية القول، فالمتعة الجمالية إنما هي نتيجة امتزاج النزعات الذاتية بالقدرات المدركة امتزاجا معقدا[٢٨]، لذا بات من الصعب أن نفصل بين القصد والتقنية في تذوق أي عمل فني[٢٩]؛ لأنها هيأته التي تماهت معه بوصفها جزءا لتمثل المتعة الكلية، وبذلك تتجاوز الخطابية إلى الانفعال الجمالي؛ لأن ((الخطاب يعلق على الأشياء من خارجها أما الانفعال فطاقة تعبيرية تجاهد الكلمات على ترويضها، إحساس في هذا الجانب ' وضبط مفهومي يعزل ويفصل ويصنف في جانب آخر))[٣٠]، ونحن في هذا السياق بصدد تحديد الطاقات الانفعالية الشعرية التي فجرتها لوحة العشاء الأخير في قصيدة تراتيل الوداع، كون الرسالة الذهنية الإبداعية موجهة من عمل فني إبداعي سابق لعمل فني لاحق، بمعنى آخر، البحث عن أساليب تشكيل الحوار الرؤيوي بين الشاعر والفنان، ((فالشاعر رسام تتدفق صوره الشعرية في خضم الكلمات وهو موسيقي يعزف أنغامه في توقيع الحروف٠٠ فأصل الفن هو الإنسان وهاجس الفنان الحقيقي الكشف عن عالم الإنسان الحقيقي ذلك العالم الذي يبقى بحاجة دائمة للكشف))[٣١]، ولا يتم ذلك الكشف إلا بمصاحبة الموضوع الجمالي أو الرؤية الأولية مع الوعي، فيستيقظ الوجدان ويتوتر ويستعد، وقد تختلف درجة أو حدة الحالة الوجدانية باختلاف الاختلاط الذهني لأحداث ومشاهد الخلق الإبداعي، فقد تكون في لمسة مباشرة، أو حالة من التسلط الشديد يظل يؤرق الشاعر حتى يستطيع التعبير عنه[٣٢]؛ لذا سنقف عند فاعلية الانفعال الذهني الجمالي وأهم محاور تشكيل محايثتها المشهدية للوحة العشاء الأخير والتي اختزلناها بالمحاور الآتية:

١- فاعلية المشهد البصري
٢- فاعلية النغم الموسيقي
٣- فاعلية الأسلوب التركيبي

ومن ثم سنبين فاعلية المحاور السابقة في محاكاة المدرسة النقدية التي تنتمي إليها لوحة العشاء الأخير ومدى إجادة النص الشعري في موازاتها، أو السمو بالتداخل البيني إلى مستوى يفوق رمزية الرؤية في لوحة دافنشي.

فاعلية المشهد البصري:

اتسمت قصيدة تراتيل الوداع، بتناوب أسلوبي تعبيري متقن، يوظف المشهد البصري، ومن ثم يعقب عليه بموعظة على لسان السيد المسيح، وإذا كان دافنشي قد لجأ إلى طقس العشاء الرباني ليجسده عبر لوحته، فإن عمر هزاع عمد لاختيار موضوعة التراتيل المقدسة ووظف كل رؤاه وآيديولوجياته حول قضية السيد المسيح ممررا إياها عبر عتبة عنوان القصيدة المعنونة (بتراتيل الوداع)، وهي متتاليات إنسانية صاغها عبر خطاب شعري يميل إلى أسلوب الخطابة، فصيغة العنوان عدا كونها تمثل مطابقة دلالية نسبية بين النهاية والوداع، أي (عنوان اللوحة وعنوان القصيدة)، فإنها تختزل كل متتالية من متتاليات الترتيل الشعري على لسان السيد المسيح في القصيدة، أي بإمكانها أن تشغل الوظيفة الكلية والوظيفة الصورية الجزئية بمعية جمالية؛ لما تمتلكه من نسيج دلالي وثيق الارتباط مع مطلع القصيدة، وطاقة تعبيرية منغمة بحمولة دينية إنسانية كبيرة وهذا ما يصب في سياق التعبير الشعري الخارق لكل مستويات التأمل، والواصل إلى روح وذهن المتلقي بأسلوب سهل ممتنع ((فالتعبير هو الأداة الشعرية للغاية، أداة المعرفة والخلق في آن واحد، ولايمكن فصل الحقيقة الشعرية عن تعبيرها))[٣٣]، وقد عزز الشاعر قوة التوليف المشهدي بين القصيدة وعنوانها بمفارقة دلالية لغوية كسرت أفق التوقع عند المتلقي دلالةً، وأحالته إلى مشهد صلب السيد المسيح، ويعد ذلك اشتغالا ذهنيا موفقا يبدأ من نهاية الحدث ومن ثم يتدرج لمقدماته، وهنا بالضبط تتعمق وتتركز فاعلية الأداء المشهدي وتمثل ذلك في[٣٤]:

عائدٌ يا أخوتي نحو السما..
ليس ماءً في فمي لكن دما..

قربوا الأقدام كي أغسلها..
وَاذكُروا معنى كفاحي كلما.. (٠٠) ٠٠
واحملوني فكرةً حاضرةً..
رُبما طال غيابي رُبما..

إذ حصلت المفارقة الدلالية بين الوداع الذي يحمل معنى من معاني استحالة اللقاء، والعودة للسماء، فالشاعر وظف محمولات تعبيرية كبيرة في مشهد العودة للسماء بوصفها لقطة لاحقة للقطة الوداع وكأن القارئ رائي لهذا التلاحق الدلالي البصري وليس متلفظ، وذلك يذهب بنا نحو مقارنة بين الفضاء التشكيلي المكاني للوحة والذي اختزلته الكنيسة وفضاء المكان الشعري الذي خرج نحو أفق السماء؛مما يؤشر لاتساع رؤية القصيدة وظهور تجلياتها الإنسانية بشكل يوظف قضايا الخاص للصالح الإنساني العام، فالوضوح والخطابية الشعرية المباشرة قارة منذ مطلع القصيدة، وبذلك أسس الشاعر للخطوة الأولى من أسلوب الوضوح والتنظيم في ريشة الفنان دافنشي من غير أن يدخل المتلقي في إحالات رمزية معقدة مع المحافظة على جمالية النص، فبعد ان صور مشهد الوداع ومشهد الصلب الذي أكده بقوله (ليس ماءً في فمي لكن دما)، أحالنا إلى بعد تاريخي ديني، بعد صلب السيد المسيح، اعتقد الناس أنه لم يتفسخ فساد رأي بان يطعن فإن خرج من منه ماء فهو حي وإن خرج دم فهو قتيل، وهنا يحيلنا النص إلى جدلية أخرى قائمة بين الدين المسيحي والدين الإسلامي ' فالنص عبر هذا المشهد يؤكد دلالة الموت مرة، والانبعاث أخرى، فالانبعاث يتحقق من مشهد العودة، ولو وظف تعبير غير تعبير العودة للسماء، كأن يكن الموت او مايدل عليه، لما تحققت هذه الجدلية في النص الشعري، وهذه الإحالة ربما تريد أن تبعث برسالة مفادها الاهتمام بمواعظ السيد المسيح الإنسانية وتطبيقها أكثر من الجدل حول حياته وموته، عدا ذلك ركز فاعلية المشهد الشعري باعتقاد ميثلوجي بأن الماء حين يكون في الفم يمثل صورة من صور الخوف والضعف، وثبوت وجود الدم دلالة على عدم الخوف والبطولة والتضحية تجاه القضية وحايثت هذه الصورة الشعرية تماما دلالات اللون الأحمر والأزرق في زي السيد المسيح والذي يؤشر للتضحية في جانب والنقاء والعدالة المستمدة من السماء في جانب آخر.

أما مشهد غسل الأرجل فيحيلنا مباشرة إلى الجزء الأسفل من مائدة دافنشي الذي لايبدو واضحا كما هو الجزء الأعلى، والأرجل فيه مضطربة، لذلك وظف الشاعر صيغة خطابية تصدر من الأعلى إلى الأدنى عبر فعل الأمر (قربوا) كي يركز المشهد ويزيد فاعليته المرئية، فغسل الأرجل حدث مروي في إنجيل يوحنا إذ قام اليسوع بغسل أرجل تلاميذه، ليعلمهم التواضع وبيان قيمة خدمة الآخرين والمساواة على وفق ماذكر في إنجيل يوحنا ((ليس عبد أعظم من سيده ولا رسول أعظم من مرسله ' فإن كنتم قد عرفتم هذا فطوبا لكم إن عملتم به)).(يو١٧: ١٣)

بعد ذلك خرج النص من مشهد غسل الارجل نحو تقديم النصح بذكر معنى تضحية السيد المسيح من أجل الإنسانية، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية النص الصامت وتخصيصه؛ ليعطي للقارىء احتماليات مرئية تتعلق باستمرار خط الحق وخط الباطل على مر الأزمان، أو لعله أراد كلما تجددت قضية الظلم تجاه عبد صالح، فالنص الصامت مع أنه تقنية احتمالية إلا أنه كثف مرئية النص عبر فسح الأفق للمتلقي كي يتفاعل مع المتتاليات الشعرية، ثم يتابع سلسلة المواعظ والنصح بمدلولات تطابق تراتيل الوداع التي ألقاها السيد المسيح وتتوافق مع رحلة الاستكشاف عبر التأمل الصامت والدقيق الذي يفكك شفرات اللوحة ولعل الشاعر أراد مع وضوح القصيدة وقوة خطابها الإنساني أن يفعل منطقة التأمل التشكيلي الذي تثيره المنطوقات عبرملازمة النصوص الصامتة لكل متتاليات القصيدة:

واحملوني فكرةً حاضرة ربما طال غيابي ربما..
فَغَدا يُفنى المحبون ويمشي إلى الخلف وينزاح الأماا
يانداماي..

أذيعوا أملا..
واكتموا في الاغنيات الألما..
مَجدَلِيَّات حُروفي..
وبِها إن تَشَبَّثتُم رسختُم عُظمااا..
لَيسَتِ القيمةُ أن تَختلفوا..
إن فيكُم ما اتفقتُم قيما..
أخلصوا للرب واعصَوا فئةً..
ذات يَومٍ يصنعون الصنما..

فالملاحظ ان التعبير الشعري طلق رشيق يسبك مفاهيم ودلالات الخطبة المسيحية عبر تلاحق إبلاغي عال المستوى، يوظف سياق لفظي مقدس عبر تشبيهه المباشر الذي اختزلته عبارة (مجدليات حروفي)، إلى أن ترتقي قيمة التصوير الذهني والتوليف البصري أعلى مستوياتها في القصيدة لتؤسس عبر صورة تشبيهية خاطفة وقارة في الذهن، لمعنى الكفاح ودوره في تحجيم أدوات الظلم:

إنَّ دِكتاتُرَكُم فَزاعةً كُلما اغتالَ ضَحاياهُ نما..
خَبروا عَنّي الذي سَلَّمني
لَيتَهُ من حِقدِه قَد سَلِما
قَد تَقاسَمنا عِشاءً واحداً
حيثُ كُنتُ الخُبزَ..
إذ كان الفما..

فالمقطوعة الشعرية يتصدرها تشبيه الدكتاتور بالفزاعة وتعني لغةً:

تمثال يُنصب في المزارع لتخويف الطيور[٣٥]، والفزاعةُ كثير الفزع الذي يفزع وما توظيف الشاعر لفعل النمو مع الدلالة المجردة من كل حياة وقيمة؛ إلا لتقديم سببية تمادي الإنسان، وذلك لأن الخوف والسكوت هو من يخلق مضامين الطغيان في العالم، فالتشبيه المباشر، عزز التصورات الذهنية في النص وعزز قيمتها الإنفعالية الجمالية، فضلا عن ذلك عزز سلسلة التوظيف الإجرائي المتتابع بلغة شعرية إبداعية تحاكي الذهن والوعي، وتناغي الروح من غير تلكؤ لساني يجعلنا ننتبه لوظيفة اللسان، وذلك يؤسس لمرحلة صياغية متضحة الصور في النص، تتداعى فيها الأفكار لتوائم بين سيل من المتتاليات وتُجيد ربطها بشكل يجعل المرئي والملفوظ والمسموع يتنافسون في مجال الإبداع التعبيري، ومن هنا تتحقق فاعلية الخيال في الأدب، فهو ليس عملية طائشة ولايهيم من غير غرض، بل هو عملية دائبة، تهدف إلى تجسيد الحقيقة التي ليس بمقدور الإنسان العادي بلوغها مباشرة[٣٦].

تستمر طاقة الخيال الانفعالي الجمالي في النص، لتتحول من مشهد مرئي مباشر إلى إحالي على مرئي مباشر، فالشاعرعلى لسان السيد المسيح، يصور مرتبة القرب بين يهوذا والسيد المسيح بقوله (قد تقاسمنا عِشاءً واحدا حيث كُنت الخبز إذ كان الفما) فلو عدنا للوحة دافنشي لوجدنا وجه يهوذا الوجه الأقرب والأكثر مواجهة مع وجه السيد المسيح وفي ذلك دلالة محولة عن دلالة سابقة ذكرناها في اللوحة، بمعنى ان الخيانة تبدو أكثر ألما حين تصدر من الأقرب، وبصورة عامة هذه التراتيل الشعرية تعزز سلوكيات الإحسان والخير والإنسانية التي رسخها السيد المسيح في خطابه، إن النص ربما فارق اللوحة التشكيلية من حيث نوعية الفن لكن لاحقها بشدة عبر توظيف الاتجاه الديني وتأكيده:

يجهَلُ الإنسانُ ما يملكُهُ..
ثُم يُبدي بعد جَهلٍ نَدَما..

ذرة الغدر إذا ما أُغفلت فستبني في الصحارى هرما..
فَازرعوا البيداءَ وَردا..
وعلى كُلِّ مُستَنقعِ لَيلٍ أَنجُما..
إنَّهُ الفَصلُ الأخيرُ..
استَمِعوا لِوَصاياىَ وظلوا رُحمااا..
هَللُويا..
هَللُويا..
وَكَما قد ورثتُم وَرِّثوها نَغَما

فتظهر دلالات التناوب الصوري الملازم لفلسفة الوجود الأخلاقي الحر، فضلا عن ذلك تتمثل القيمة الإبداعية للنص في معالجته قضايا إنسانية عامة عبر مرئيات خاصة بالديانة المسيحية، فابتدأ النص بدلالة دينية، وانتهى بتسبيح ديني متداول في الكنيسة مثلته مفردة التسبيح (هللويا) فانتقل من رؤيا دينية خاصة إلى قضية إنسانية عامة.

فاعلية النغم الموسيقي:

معلوم أن معالجة القضايا الدينية، تتطلب أساليب تعبيرية تتسم بالقوة والمتانة لغةً وأسلوبا ومعالجة موسيقية شعرية، لأنها تناقش رسائل كونية وإنسانية جدلية كبيرة، إلا أن مميزات الأسلوب الموسيقي في قصيدة تراتيل الوداع تقاطعت مع هذا التفسير، واشتغلت على أنغام موسيقية هادئة تخاطب الخيال والوجدان وتتناغم مع أناشيد العشاء الرباني كما تذكر الروايات، فالنص قصدّ قصدية عميقة صياغة المتتاليات الشعرية في تراتيل الوداع عبرة نوتات موسيقية عروضية من الصعب جدا فصلها، ولم تعمل دلالات النصوص الصامتة على كسر قيمتها الموسيقية مطلقا ليس لأنها نصوص صامتة حية شعورا إشاريا ومدفونة شكلا لفظيا؛ بل لأنّ تفعيلات الضرب في الأبيات الشعرية تحتمل الوقوف ولاستمرار، ففيها طاقة تعبيرية احتمالية، وأخرى توقفية إبداعية، عدا ذلك، إن النصوص الصامتة أعطت أبعادا حرة انسجمت بشكلٍ كبير مع فلسفة الرؤية الفلسفية الوجودية الحرة للنص الملتزم، فمع أن القصيدة صُيغت على وفق بحر الرمل الذي يحتل الدرجة الإيقاعية الثالثة في دائرة المجتلب بعد الهزج والرجز[٣٧]، ويتسم بسرعة موسيقية نتيجة لتكرارتفعيلة فاعلاتن وانتهائه بتفعيلة فاعلن لما يصيبه من زحافات، وينهض هذا الرمل مع إيقاعات المشاعر الخفيفة وليس مع مشاعر ربانية تمثل فلسفتها ضمان السلوكيات الإنسانية في المجتمعات، وقد يؤشر ذلك إلى قصدية من قبل الشاعر في توظيف وزن يعالج المسائل الإنسانية ببساطة وتلقائية من غير تكلف ويحاكي في الوقت ذاته الأسلوب الكلاسيكي العمودي الذي يتناسب مع النمط الفني الكلاسيكي للوحة العشاء الأخير.

وما سبق ذكره لا يسلب النص الشعري من قواه الموسيقية، وإنما يخلق مزيجا من سرعة الإيقاع الموسيقي وقوته، التي عملت عليها قوافي القصيدة ممثلةً بروي الميم مصاحبا للألف، مما جعل النغم الموسيقي ينتقل من توسطية الميم بوصفه صوتا شفويا أنفيا مجهورا يمتاز بقوة وضوحه[٣٨]، إلى القوة والحرية الممنوحة من الألف، مما أعطى للثيمات المعالجة بعدا إيحائيا يتسم بالقوة والسكينة معا فضلا عن ذلك كثفت قصدية الشاعر الموسيقية الصورة الإنسانية التي حملتها القضية المسيحية عبر توظيف مفردات متطابقة فنيا فاعلة إنسانيا) كقوله أذيعوا أملا واكتموا في الأغنيات الألما إذ شغل الطباق صورة إنسانية أخلاقية ترسخ قيمة التفاؤل والسعادة في الحياة.

فاعلية الأسلوب التركيبي:

إن مراحل تشكل الوعي الإبداعي لاتقف عند ولادة الصورة الشعرية عبر ثيماتها الموضوعية بالذهن، بل تبلغ ذروتها حين يؤسس ذلك الوعي لنظام يخلق الجمال الشعري ويتذوقه ((فاللغة الشعرية لها نظامها الخاص داخل النظام اللغوي العام، يعرفه الشاعر

ويعرفه المتلقون، غير أن الشاعر يعرفها معرفة إبداعٍ واستعمال بينما المتلقي يعرفها معرفة خلقٍ واستقبال))[٣٩]، فكما أن المبدع يخضع العالم لتقطيعات النظرة يخضعه للتقطيع المفهومي اللفظي[٤٠]، ليؤسس لمسار قوة المشهد الشعري والخروج من إلزاماته النثرية متجها نحو شعرية تركيبية، فقصيدة تراتيل الوداع حاكت الكتب والمأثورات الدينية، في طريقة التوجيه الخطابي الصادر من الأعلى إلى الادنى عبر تشغيل الطاقة الخطابية لفعل الأمر وإعطاءها المساحة الأوسع في إطلاق توجيهات القصيدة وتمثل ذلك في الأفعال (قربوا، اذكروا، احملوني، أذيعوا، اكتموا، اخلصوا، اعصوا، خَبروا، ازرعوا، استمعوا، ورثوها)، إذ عملت هذه الأفعال عبر طاقتها الخطابية على محايثة نقطة المركز في لوحة العشاء الاخير والتي مثلها السيد المسيح، ولكن النص خفف من استعلائية الامر عبر توظيف أسلوب النداء بصيغ ودية تعطي طاقة الحب والخير مثلتها عبارات (يا أخوتي، يانداماي، هلويا هلويا)، فالنداء الاول نداء أصل ووحدة لان من أسمى الروابط الإنسانية رابطة الأخوة، والنداء الثاني نداء الصاحب وقيمته معروفة بالموروث الإنساني، والنداء الثالث يبلغ ذروة السياق الديني وقدرته على حماية الإنسان وحفظه، ونعني هنا نداء المقدس.

إن قصيدة تراتيل الوداع لم تعمد أسلوبا رمزيا مستغلقا، ولم تقدم مشهدا بصريا بعيدا، بل عملت على توظيف الرؤية الإنسانية الملتزمة الحرة التي تتجاوز التحجيم الايديولوجي وتحترم الإنسان، لإنسانيته، موظفة رسالة الحب التي أرادها السيد المسيح، ويكمن أساس نجاح القصيدة في تقديمها محايثات بينية بينها وبين لوحة العشاء الأخير، بل تفوقها رؤيةً، في محاكاة اللوحة أسلوبا، ومشهدا، مع توظيف آفاق دلالية وتعديلات رؤيوية، جعلت الرؤية تتحرر من ايديولوجية دينية معينة، إلى رحاب الإنسانية، فتجلت كوحدة موضوعية لا يمكن السكوت عند بيت من أبياتها، بل تخلق سياق نفسي تشويقي للاسترسال بإكمالها، وفي الوقت ذاته المشاهد المرئية المشكلة في القصيدة إذا ما خرجت من سياق النص الشعري بقيت واضحة المعالم عميقة التأثير تصدر الرؤية الوجودية الإنسانية الأخلاقية الحرة بأبهى صور الخطاب الشعري وأبلغه وأسهله مؤكدة بذلك قيمة الرسالة الدينية المسيحية وانخراطها في سياق الرسائل الدينية الكونية التي لا تقف عند الجزئيات الإشكالية التفصيلية البسيطة بين الشعوب وإنما تؤمن بالسعادة للإنسان وقيمة وجوده تحت عنوان الإنسانية عامة.

المراجع

- عمر هزاع شاعر وصيدلاني سوري ولد في دير الزور عام ١٩٧٣، أصدر سبعة دواوين شعرية، حاصل على مجموعة من الجوائز الإبداعية في مجال الشعر وله مجموعة من الدراسات الشعرية ومشاركات في لجان التحكيم الأدبية.

١ – جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠، ٩.

٢ – علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، طارق فتوح، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة محمد الخامس، الرباط ع٢٥، ٢٠١٧: ٢٧٩.

٣ – ينظر: الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، ط٢، دار الأندلس، ١٩٨١: ١٤.

٤ – جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر: ٤

٥ – ينظر: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، جيروم شتولنتير، تر: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط٢، ١٩٨١: ١٧٥.

٦ – أعلام النقد الفني في التاريخ، د. عبد العزيز علون، منشورات الهيأة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م: ٥.

٧ – الإبداع في علم الجمال، محمد عزيز نظمي سالم، ط١، ١٩٧٨، دار المعارف: ١

٨ – رواد المثالية في الفلسفة الغربية، عثمان أمين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧: ٧–٨.

٩ – المرجع السابق: ٧ وينظر هامش رقم ١ في الصفحة.

١٠ – المرجع السابق: ١٠.

١١ – معجم الشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد: ١٠٧.

١٢ – كتاب التعريفات للقاضي الجرجاني: ٢١٨.

١٣ – السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية، عبد المجيد العابد، ط١، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، الشركة الجزائرية السورية، ٢٠١٣، ٩٥.

١٤ – الصورة المكونات والتأويل، غيي غوتييه، تر، تق: سعيد بنكراد، ط١، المركز الثقافي العربي المغرب، الدار البيضاء، ٢٠١٢: ١١.

١٥ – السيميائيات البصرية: ٩٥.

١٦ – أعلام النقد الفني في التاريخ: ٥.

١٧ – المرجع السابق: ١١١.

١٨ – التفسير التطبيقي للعهد الجديد، لجنة من اللاهوتيين، ط١، دار تاندل للنشر، بريطانيا: ١٧٦.

١٩ – المرجع السابق: ٣٦٠.

٢٠ – المسيحية نشأتها وتطورها، شارل جنيبير، أستاذ المسيحية، ورئيس قسم تاريخ الأديان، جامعة باريس، المكتبة العصرية، بيروت صيدا: ٢٣.

٢١ – ينظر: مفاهيم ورؤى نقدية في الخطاب التشكيلي، عبد الكريم الزهيري، دار كيوان للطباعة والنشر، دمشق، جرمانة، ٢٠١٠، ٢٦.

٢٢ – غاليري الفن البوابة الألكترونية للتراث الفني التشكيلي العالمي galleryalfan.blogspot.com

٢٣ – ينظر: المسيحية نشأتها وتطورها: ٧–٩.

٢٤ – الفن التشكيلي نقد الإبداع وإبداع النقد، كلود عبيد، ط١، دار الفكر اللبنانية للطباعة والنشر، ٢٠٠٥: ١٧.

٢٥ – ينظر: المرجع السابق: ٩٨.

٢٦ – ينظر: حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والنجربة الجمالية، ناثان نوبلر، تر: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم جبرا، ط١، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد: (مقدمة المؤلف).

٢٧ – ينظر: فلسفة الفن، مدخل إلى علم الجمال، جودرون جراهام، تر: محمد يونس، سلسلة آفاق العالمية، القاهرة: ١٨١.

٢٨ – ينظر: حوار الرؤية: ٣١.

٢٩ – المرجع السابق: ١٦

٣٠ – الصورة المكونات والتأويل: ٩.

٣١ – الفن التشكيلي نقد الإبداع وإبداع النقد: ٤.

٣٢ – ينظر، الإبداع في علم الجمال، محمد عزيز نظمي سالم، ط١، دار المعارف: ٢

٣٣ – قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار، تر: دكتور زهير مجيد مغماس، مر: د. علي جواد الطاهر، ط٢، آفاق للترجمة، دار المأمون، ١٩٩٣: ٥٧.

٣٤ – مخطوط قصيدة جديدة غير مطبوعة للشاعر السوري عمر هزاع.

٣٥ – ينظر: لسان العرب / مادة فزع

٣٦ – ينظر: جماليات النص الأدبي: ٣٣

٣٧ – ينظر الشمعة والمصباح، دراسات وبحوث في الشعر والنقد، بحث في الدرجات التوقعية للأوزان العربية في ضوء نظرية فايل بين النظرية والتطبيق، أ.د. عبد الكريم راضي جعفر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١١، ٦٧.

٣٨ – ينظر: علم الأصوات، د. كمال بشر: ٣٤٨.

٣٩ – التوليف المونتاج في الشعر العربي المعاصر، أ.د. سمير الخليل، د. إسراء حسين، مجلة كلية التربية الأساسية ع٥٣/ ٢٠٠٨: ٢٤.

٤٠ – الصورة المكونات والتأويل: ١٦.