

دلالات الرمز في أعمال الفنان التشكيلي اسماعيل شموط

إبراهيم أحمد الخطيب*

ملخص

يهدف البحث إلى التعرف على دلالات الرمز في أعمال الفنان التشكيلي اسماعيل شموط، ومحاولة رصد الجوانب الفنية التشكيلية لهذه الدلالات ومادتها واستخداماتها في بناء التكوين، من هنا تنبثق أهمية البحث من كونه يسعى لتفكيك دلالات الرمز ضمن عدد من لوحات ذلك الفنان ودراستها وتحليلها، وقد جاءت الحدود الزمنية للبحث بين عامي (199-2000م)، حيث تم الاختيار القسدي لخمس لوحات من اللوحات التي رسمها الفنان في الأردن. ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفنون البصرية عموماً من رسامين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالفن التشكيلي.

الكلمات الدالة: الفن التشكيلي الفلسطيني، الدلالة، الرمز، اللون، الشكل.

مشكلة البحث

التي كانت تشير إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي الذي لا يمكن بلوغه عن طريق العقل الإنساني بل عن طريق الرموز التي يصوغها حدس الفنان، وقد شكلت الفنون مستودعاً حقيقياً للرموز، مما تطلب جهداً إضافياً لفهم الصورة الكلية للعمل الفني لاسيما وأن الفنانين قد اكتشفوا الإمكانيات الرمزية للأشياء، وهكذا جاءت تجربة الفنان التشكيلي الفلسطيني اسماعيل شموط غير منفصلة عن المرجعيات المرتبطة بالرمزية، حيث عبر من خلال لوحاته عن معاناته تحت الاحتلال ومن ثم التهجير القسري من وطنه، حتى عد رائداً من رواد تمثيل مأساة اللجوء الفلسطيني، وفي ضوء ذلك تتلخص مشكلة البحث بالسؤال التالي:

ما هي دلالات الرمز في أعمال الفنان التشكيلي اسماعيل شموط؟

أهمية البحث

تنبثق أهمية البحث من خلال دراسة دلالات الرمز في أعمال الفنان التشكيلي اسماعيل شموط، ويسعى هذا البحث لتفكيك دلالات الرمز ضمن عدد من لوحات ذلك الفنان ودراستها وتحليلها، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفنون البصرية عموماً من رسامين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالفن التشكيلي.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على:

تتكون ثقافة أي مجتمع من المجتمعات من عدة أنساق من الرموز، وهذه الرموز تأخذ تأثيرها على كافة أشكال الثقافة التي يعد الفن أحدها، والرمز يعبر عن مستوى يتجاوز الظاهر السطحي الخادع محاولاً تجسيد الطبيعة الداخلية للإنسان في رموز محسوسة، وقد شكل أحد المعطيات التي اعتمدها الفنان التشكيلي للتعبير عن كثير من المضامين الفكرية والجمالية، ليمتلك المنجز الفني أبعاداً غير الظاهرة منه، فالرمز يحتمل دلالة أبعد مما يبدو عليه في الواقع، وما يدخل الرمز في تركيبه يمتلك أبعاداً فكرية وفلسفية وجمالية، حيث تتمثل بحالة الغموض التي تكتنف المنجز الفني أو الأدبي، فالرمز هو "شيء يقوم مقام شيء آخر، أو يمثله أو يدل عليه، لا بالمماثلة وإنما بالإيماء السريع أو العلاقة العرضية أو التواطؤ" (عبد الرحمن، 1994م، ص9).

والفنان الذي يجنح نحو الرموز هو في الواقع يحاول أن يخفي وراء مضمونه المحدد شيئاً أعمق بكثير، فالرمز الفني يشتمل على عدد من المعاني، لذلك فقد استخدمت الرمزية الرمز والاستعارات وألوان التشبيه، لتخلق لدى الإنسان الدوافع على التفكير، بدلاً عن عرض الأفكار بأسلوب سطحي بسيط، وقد ارتبطت النظرة الرمزية بعالم الماهيات الخفية والمظاهر

* كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن. تاريخ استلام البحث 2015/3/24، وتاريخ قبوله 2015/5/9.

- دلالات الرمز في أعمال الفنان التشكيلي إسماعيل شموط.
- الجوانب الفنية التشكيلية لهذه الدلالات ومادتها واستخداماتها في بناء التكوين.

حدود البحث

1. الحدود الزمنية: اللوحات التشكيلية المرسومة بين عامي (1953-2000م).
2. الحدود المكانية: اللوحات التشكيلية المرسومة في الأردن.
3. الحد الموضوعي: يقوم الباحث بدراسة دلالات الرمز في أعمال الفنان التشكيلي إسماعيل شموط، من خلال اختياره العشوائي لخمس من لوحاته التشكيلية.

تحديد المصطلحات

1. الدلالة

دلّ يدل إذا أهدى، ودله على الشيء: سدده إليه، (مكرم، 1374هـ، مادة دلالة).

قال الشريف الجرجاني: "الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول، (الجرجاني، 1985م، ص93) وعلم الدلالة يعرفه بعضهم بأنه دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى، (عمر، 1402هـ، ص2).

أما تعريف الدلالة التشكيلي فهو العلم الذي يبحث عن المدلول في الرسم وخصائصه وأصنافه ونظمه (فالتعريف الإجرائي للدلالة هو مجموعة القوانين والمبادئ التي يشتمل عليها العنصر في اللوحة من خلال انتظامه في الشكل العام. وقد عرّفه الباحث بما يلي: هو تأكيد المعنى في الفروقات اللّونية من خلال المضمون بوصفه شيئاً يفصح عن معنى الدلالة .

2. الرمز:

الرمز هو: "علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفعل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة" (علوش، 1985م، ص101.102).

والرمز هو:

1. مصطلح متعدد السمات غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه.
2. علامة، تحيل على موضوع، وتسجله طبقاً لقانون ما.
3. الرمز وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء (علوش، 1985م، ص113.114).

وذهب (العصفور) إلى أن الرمز هو: "علاقة تنتج على قاعدة عرفية أو ترابط معتاد بين الإشارة وموضوعها" (العصفور، 1985م، ص290).

وهو أيضاً: "علاقة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما" (كامل، 1952م، ص92).

وقد تبني الباحث التعريف الأول للرمز كتعريف إجرائي لأنه الأعم والأشمل.

الإطار النظري

- إجراءات البحث

1. مجتمع البحث: للوقوف على دلالات اللون والرمز في أعمال الفنان التشكيلي إسماعيل شموط، قام الباحث باختيار خمس لوحات تشكيلية حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة البحث وأهدافه.

2. عينة البحث: تم اختيار خمس لوحات للفنان اختياراً عشوائياً للأسباب الآتية:

1. كانت العينات ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.
2. إمكانية رصد دلالات الرمز من خلالها رسداً واضحاً وموضوعياً.
3. مشاهدة الباحث لها واعجابه بمستواها الفني وتكوينه رأياً خاصاً عنها.
4. جاءت العينات بين عامي (1953-2000م)، وقد تكونت من اللوحات الخمسة التالية:

1. إلى أين.

2. إرادة الحياة أقوى.

3. عروسان على الحدود.

4. تحية للشهداء.

5. أحلام الغد.

- **منهج البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

الأطار النظري

- دلالات الرمز في الفلسفة والفن

يعد الرمز "Symbole"، بمثابة الطاقة الفكرية التي بواسطتها يصبح مضمون معين من الدلالات الفكرية، مرتبطاً بعلامات حسية وواقعية متطابقة، ومن هذا المنطلق احتل الرمز مكانة أساسية في تحليل الثقافة، لأنه ينتج الواقع وليس انعكاساً له، لذلك لا نستطيع فهم الممارسات المختلفة للإنسان في أي ثقافة معينة، من دون الدور الذي يمكن أن تقوم به الرموز التي تشكل الأدوات التي قد تساعد الإنسان على معرفة العالم، وقد أضحت الرمز من المفاهيم التي أخذت مساحة واسعة في

الرمز قد تركزت في البداية على علاقته بعدد من الظواهر الإنسانية فإن تلك الدراسات قد أخذت امتداداً إلى الأدب والفن، وبدأت دراسة دلالات الرموز في العمل الفني مرتبطة بالإمكانات التي تتمتع بها المدركات الحسية والمفاهيم المرتبطة بها بحدود الخبرة والقدرة على التفكير والتأويل.

وإذا كان كاسيرر تناول في كتابه (فلسفة الأشكال الرمزية) عوالم اللغة والأسطورة والعلم، فإنه في كتاب (مقال عن الإنسان) قد تعرض للموضوعات المرتبطة بعالمي "الفن والتاريخ وكل منهما يقدم لنا نوعية جديدة من المعرفة، فالفن يقدم لنا معرفة بالأشكال الخالصة للواقع والتاريخ يقدم لنا معرفة بالأحداث الماضية. ومن هنا أصبحت لدينا معرفة أسطورية ومعرفة لغوية ومعرفة جمالية ومعرفة تاريخية" (زيادة، 1988م، ص627)، وبذلك فإن الرمز قد شكل عند كاسيرر مفتاحاً للوقوف على خفايا الطبيعة الإنسانية عبر تحليل الأشكال اللغوية والفنية والأسطورية التي تمثل وسيطاً رمزياً بين الإنسان وما يتشكل حوله في الكون، لتصبح هذه الأشكال بمثابة نتاج للتفاعل بين عوالم الإنسان والواقع، وبذلك تكون الأشكال الرمزية مجموع الثقافة التي يبدها أبناء الجنس البشري بوصفها مؤسسة إنسانية خاصة، وهي أشكال تؤكد على امتلاك الإنسان للطاقة الرمزية التي تتميز بطابعها التكويني وليس بطابعها التكراري.

وحيثما ظهر كتاب علم اللغة العام لعالم اللسانيات (فيرديناند دي سوسير) أحدث تحولاً في الدراسات المرتبطة بعلم اللغة، وقد نظر إلى "أن العلامة وحده ثنائية المعنى تتكون من وجهين يشبهان وجهي الورقة ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فالأول هو الدال... وهو عند سوسير حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذناه أو بصره وتستدعي إلى ذهن المستمع صورة ذهنية أو مفهوم هو المدلول" (مجموعة من العلماء السوفييت، 1981م، ص22)، وهكذا فإن العلامة عند دي سوسير هي نتاج عملية نفسية، أما المدلول فهو الصورة الذهنية التي تنشأ منها دلالة العلامة التي تنتج عبر الربط بين الدال والمدلول، وقد يأخذ المدلول اللغوي وظيفة رمزية، لأن "الرمز يتميز بكونه ليس دائماً اعتباطياً تاماً، فهو ليس خاوياً، بل نجد فيه شيئاً طفيفاً من الربط بين الدال والمدلول، فلا يمكن أن نعوض رمز العدالة بما اتفق من الأشياء الأخرى" (دي سوسير، 1998م، ص113).

إن استخدامات الرمز في الفن قد أحال المتلقي إلى أن ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة، لاسيما وأن النظرة الرمزية قد ارتبطت في حقيقتها

المجال الفني، واختلفت مدلولاته من حقل معرفي إلى آخر، بل كثيراً ما تعددت معانيه داخل الحقل المعرفي الواحد.

وحيثما نتكلم عن الرمز فإننا لا نغفل الرمزية التي ظهرت مع بداية العقد السابع من القرن التاسع عشر في فرنسا، وفرضت نفسها كتيار فني متكامل أخذ بالانتشار في أوروبا، وانطلاقاً من مثالية (أفلاطون)، فقد أسهمت الفلسفات الحديثة المتعاقبة في ظهور الرمزية في القرن التاسع عشر في فرنسا، فجاءت نظرية عمانويل كانت (1724-1804م) المتعلقة بعالم المظاهر وعالم الماهيات الخفية، ونظرات (شوبنهاور) و(نيتشه) الغيبية، وإذا كان (كانت) قد رفض الوجود الموضوعي الكامل للعالم الخارجي في حد ذاته، وتفسيره للظواهر الخارجية بوصف العالم الخارجي المحسوس لا وجود له منفصلاً عن النفس البشرية، فإن محاولة هيجل (1770-1831م) قد جاءت لتثبيت أسس فلسفيه أكثر منطقية وموضوعية حيث أكد أن فهم العالم المادي لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق فهم الذات، "وكانت هذه النظرات تشير بمجموعها إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي الذي لا يمكن بلوغه عن طريق العقل بل بصورة تقريبية عن طريق الرمز الذي يصوغه حدس الفنان. ولهذا وقف الرمزيون ضد تصوير الطبيعيين للعالم من جهة وضد تصوير البرناسيين من جهة أخرى. وقالوا أن الفن لا يجب أن يلتفت إلى تصوير عالمنا المحسوس الذي نظروا إليه باستهانة واستخفاف على أنه عالم المظاهر، بل إنه يتجه إلى العالم العلوي المنبسط خارج حدود إمكانات وعينا الأرضي، عالم ما فوق الطبيعة" (عماد، 1984م، ص395)، وبذلك فإن النظرة المثالية للرمزية تنطلق من إنكار حقائق الأشياء المحسوسة، والتي لا ترى فيها غير صور ترمز لتلك الحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي، وفي ضوء محدودية العقل الإنساني الواعي، يبرز دور اللاشعور في عملية إدراك تلك الحقائق المثالية، فاللاشعور قد يحدد سلوكنا وتصرفاتنا واليه يرجع الفضل في عمليتي الخلق والإبداع الفني.

ويرى (هيجل) أن الرمز هو "دلالة خارج الذات تحتوي مضمون التمثيل الذي تستحضره منها... ولا يلزم بالرمز إن يكون مطابقاً لمعناه، إلا أنه يمتلك معنى مزدوجاً فهو يظهر كشكل له وجود مباشر ومن ثم تنتصب أمام أعيننا موضوع أو صورة له" (هيجل، 1978م، ص10).

وقد وجه إدخال الرمز في الفلسفة المعاصرة الاهتمام نحو آفاق معرفية جديدة، وظهرت في هذا السياق دراسات كل من أرنست كاسيرر وسوزان لانجر وشالز موريس وبول ريكور وكلود ليفي ستروس وميشيل فوكو وغيرهم، وإذا كانت دراسة

إن الرموز المتداولة لا تحتاج لإعادة العمليات الفكرية من أجل فهمها لأنها مدركة على المستويات الحسية والفكرية من قبل المتلقي، لكن الرموز المبتكرة من قبل الفنان والموضوعية في سياق العمل الفني تحتاج إلى أن يعمل المتلقي فكره من أجل فهمها واستيعاب مضمونها، وعلى العموم فإن الرمز يوحي بالأشياء ويوسع من معانيها ويعمق من دلالة الكلمات، وهو يتوسط بين العلامات المجردة والعلامات الحسية، ويرتبط فهمه بوظيفته الدلالية في سياق العمل الفني، وقد يقود توظيفه إلى غموض في العمل الفني مما يضفي عليه مسحة جمالية، وهذا الغموض يعد عنصراً جمالياً إذا ما قاد المتلقي نحو التعمق بالتفكير بمكونات العمل الفني، وقد تؤدي كثرة استخدام الرموز إلى خلق قيم فكرية وجمالية رفيعة من خلال الغموض الناتج من التكوين العام والنسيج الكلي للعمل الفني، لكن الإكثار من استخدام الرموز قد يفضي أيضاً إلى نتيجة عكسية تتمثل بالغموض الزائد، مما ينتج عنه تضليل المتلقي وتعرته في الفهم والمشاهدة الممتعة أحياناً.

- اسماعيل شموط ومسيرته مع الفن التشكيلي الفلسطيني

يعود الفضل للفنان (إسماعيل شموط) في إرساء القواعد الأولى للفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر. فمنذ الخمسينات وهو يكرس جل جهده لبناء قاعدة متينة للفنان التشكيلي الفلسطيني، وذلك لتمكينه من العمل على حفظ الهوية الوطنية الفلسطينية، وبيان معاناة شعبه الذي سلبت حقوقه وشرد في شتى بقاع الأرض، "وكان اسماعيل شموط أول من عكس مأساة شعبه وتطلعاته في أعماله الفنية المبكرة، وبعد أن جمع الحب بينه وبين زميلته تمام الأكل، وتزوجها، أصبح الواحد منهما متمماً للآخر في العمل على تثبيت الهوية الوطنية من خلال العمل التشكيلي" (شموط، 2000م، ص11).

وطوال مسيرته الفنية ظل شموط ملاحقاً بالذكريات الأليمة عن ضياع الوطن واحتلاله من قبل العصابات الصهيونية، وكثيراً ما تحدث عن حوادث النكبة التي انعكس تأثيرها على واقعه النفسي والاجتماعي وفي أعماله الفنية، وحول احتلال مدينة اللد التي ولد فيها يقول شموط: "في يوم الجمعة التاسع من شهر تموز عام 1948م سقطت مدينتي اللد والرملة في أيدي العصابات الصهيونية، وبعد ثلاثة أيام فقط استيقظنا صباحاً على ضجيج الناس وهم يهرولون هلعاً في الشارع المحاذي لبيتنا، وما هي إلا لحظات حتى طرد أفراد القوات العسكرية الصهيونية الغازية باب بيتنا بأعقاب بنادقهم، وطلبوا من كل من كان في البيت الخروج منه، ولم يكن ممكناً التلكر وعدم الانصياع لتلك الأوامر العسكرية، وصرنا مع الجموع باتجاه ساحة واسعة في البلدة هي ساحة النواعمير. عشرات

بعالم الماهيات الخفية، والمظاهر التي كانت تشير إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي، فالفنان هو الذي يمتلك القدرة على الأخذ من الطبيعة والواقع، إي أخذ رموز موجودة فعلاً أو تناول أشكالاً وتحولها إلى رموز مستعينة بالحدس الذي يعرف بأنه "المسافة الفاصلة بين الشيء والمرموز له فيكون الشيء المادي ليس هو الرمز بل المرموز له هو حقيقة الرمز" (برجسون، دت، ص79)، فالن يستوعب كل ما هو موجود في الحياة ويطرحه بصيغة جمالية، وهو يستوعب الرموز الحياتية ويبتكر رموزاً أخرى يضمها إلى سياق النتائج الفني.

ويؤكد نزوع الرمزيين نحو الغيبيات والمجهول والوصف الحلمي الأسطوري حالة اهتمامهم بالحقيقة العميقة الشاملة التي تتقلهم نحو الحقيقة الأسمى متجاوزين بذلك الحقيقة الفردية الذاتية، ويرى (اندرية جيد): "أن الحقائق مختبئة وراء الأشكال الرمزية، وكل موجود هو رمز للحقيقة، وكل ما يقع تحت الحس ويظهر إنما هو رمز) فالعالم إذن مادة وجوهر، والأشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية، أما في الجوهر فإنها تتقارب وتتشابه، والأفكار الجوهرية لا تظهر أبداً في ذاتها منفردة، ولكنها تبدو لنا في الخيوط الدقيقة الخفية التي تربطها وتجمعها في انسجام رائع لتكتسب بذلك معنى بالنسبة للإنسان الذي يستطيع تجاوز مظاهر العالم المتناثرة ولا يعدها سوى رموز لها مغزى عميق" (حمودي، 1986م، ص21).

وهذه الرموز تحفل بالجمال والمعنى عبر حالات من الانسجام الخفي والنظام الدقيق الذي يحكم روح العالم، ويرى (شارل وليامز موريس) أن الشاعر هو الذي يمكن له أن يتأمل الحياة ويفسر مغزاهما بالجمال، وبمعانيها الرفيعة السامية متجاوزاً ظواهرها المباشرة، وإذا توصل إلى إدراك هذه الحقيقة عرف المكان الحقيقي للإنسان في الكون، وقد فرّق موريس بين الرمز الفني وبين الرموز والعلامات المستخدمة في العلم، "فالعلوم تستعمل رموزاً مختلفة أو إشارات مثل الحروف والأشكال والأعداد. والفرق بين الإشارة والرمز إنما يرجع إلى أن الإشارة ليس لها معنى نستمد من تأملنا لها وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذي نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز فله في ذاته معنى خاص به ونستمد من تأملنا له والانفعال به فكأن الشكل والمضمون يكونان معا وحدة عضوية، من هنا تصبح الصلة بين الشكل والمضمون في العمل الفني صلة طبيعية وليست مصطنعة كالتي نجدها في الإشارة ومعناها. وبناءً عليه نستطيع أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى في نطاق علم معين بغير أن يتغير المعنى" (زيادة، 1988م، ص628).

العيش بأمان على تراب وطنه بعيداً عن الاحتلال والتعسف، وقول شموط عن لوحته (فلسطين على الصليب) بأنه أراد بها "الجمع بين ثلاثة أصعدة زمنية هي التشتت وفقدان الأرض والحياة القاسية في المخيمات وأخيراً المستقبل الذي يجب النضال من أجله ومن أجل سلام وسعادة الأطفال" (رودانتس، 1975م، ص9).

وبعد هزيمة 1967 كرر شموط من خلال لوحاته التعبير عن التهجير المتكرر للشعب الفلسطيني، وإلى جانب اشتداد ألم الشخص في لوحاته كما في لوحته (إلى أين... مرة أخرى) والتي رسمها عام 1967، بدأت تدخل في أعماله رموز المقاومة والنضال المسلح التي صاحبت انطلاق حركات التحرر الوطني الفلسطيني في عقد الستينات، "إن النكبة أصبحت جزءاً لا يتجزأ من تفكير هذا الفنان ونتاجه، إنها تعيش في حسه ووجدانه وخطره، إنها كل ماضيه وحاضره ومستقبله" (المناصرة، 1975، ص31)، وهكذا اشتملت أعماله على الرموز التي تشير دائماً إلى الثقة بالنصر وبالأجيال القادمة، وقد أكد دوماً ومن خلال مسيرته الفنية، على حق العودة والنضال والتضحية من أجل الوطن ضمن أسلوب سيطر عليه المنحى التعبيري الذي يؤكد دوماً على الموضوع ومبالغاته التي ترمز إلى إظهار ما هو أبعد من الصورة، إضافة إلى إصراره على توضيح الفكرة، والتزامه بالأصالة ومحاربة التجريد الذي نظر إليه بوصفه مجرد ترف لا فائدة منه.

- تحليل العينات

اللوحة (1) إلى أين:

تعتبر هذه اللوحة من أهم اللوحات التي رسمها اسماعيا شموط، وهي لا تزال من مقتنياته الشخصية الموجودة في منزله لغاية الآن، والتي لا تقدر بثمن - حسب زوجته الفنانة تمام الأكل - والتي أخبرتني في مقابلة خاصة في منزلهم أنه قد عرض عليها ملايين مقابل هذه اللوحة ولم يوافق اسماعيل على بيعها، وكانت تشير إليها وتقول أنها لا تقدر بثمن.

تعتبر هذه اللوحة من اللوحات التي اتسمت بالإفصاح حيناً وبالتضمين حيناً آخر، حيث أن شموط لم ينفك عن تصوير الخروج من المكان الفلسطيني، حيث كان الهدف هنا حث المشاهد للتعاطف مع قضية الشعب المقتلع وتأييد النضال من أجل عودته إلى أرضه.

تم إنشاء اللوحة بتكوين هرمي للكتلة المتمثلة بالرجل المسن الذي يحمل الطفل في أعلى قمة الهرم، انطلاقاً بالكتلة إلى الطفلين على جانبي الرجل، أما الفراغ فقد جاء متمثلاً في الصحراء والسماء خلف هذه الكتلة، يذكرنا هذا التكوين

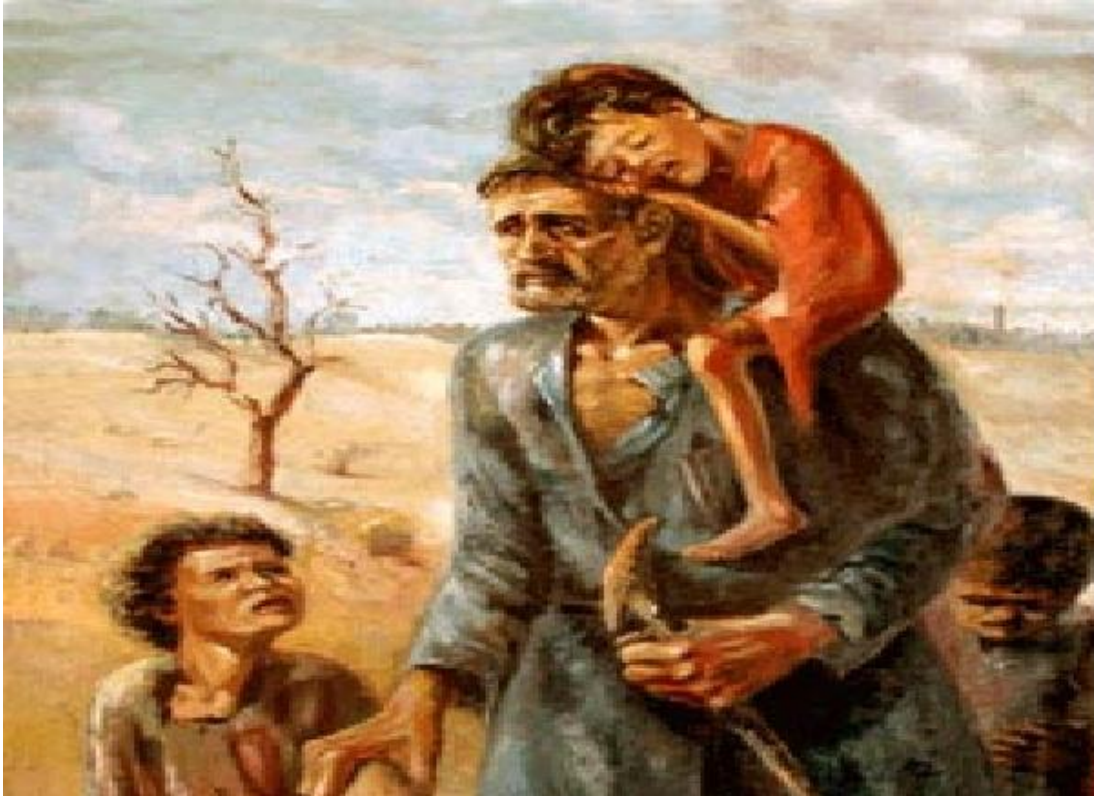
الآلاف من النساء والأطفال والمسنين سيقوا بملابسهم التي كانت على أجسامهم، إلى ساحات داخل مدينتي اللد والرملة سواء من سكانها أو ممن لجأوا إليها من "يافا" ومن قرى قضاء المنطقة. تعالى صراخ الأطفال وأنين المرضى والمسنين، وأخذ الجو يزداد حراً وضيافاً وخوفاً، كان الجمع محاطاً بالمسلحين الصهاينة وبالسيارات العسكرية، بينما كان عدد كبير من القناصة فوق أسطح البيوت المحيطة يراقبون بحذر وقلق مسار عملية الاقتلاع والتهجير القسري. لم يدر أحد ماذا سيحصل بنا، ظن الكثيرون أن العملية لن تتجاوز مثيلاتها من العمليات التي قامت بها السلطة البريطانية المنتدبة في معظم مدن وقرى فلسطين إبان سنوات الثورة، حيث كان يطلب من الناس الخروج من بيوتهم والتجمع في ساحة المدينة أو القرية لساعات محدودة يقوم فيها الجنود البريطانيون بتفتيش البيوت بحثاً عن السلاح والثوار، وفي آخر النهار كان يسمح للناس بالعودة إلى بيوتهم. ذلك لم يحدث لأن العملية في هذه المرة كانت مختلفة، فبدل أن يطلب إلى آلاف الناس المتجمعين عنوة العودة إلى منازلهم، أمروا بالسير باتجاه الشرق مخترقين بعض شوارع المدينة المنهوية والمنكّل بمحالتها. اشتد الحرّ وازداد العطش والهلع، ونحن نسير باتجاه الشرق محاطين بالمسلحين اليهود الصهاينة وهم يمطروننا بالعبارات البذيئة والمهينة، ولم نكن ندري أن تلك كانت بداية مشوارنا إلى الشتات" (شموط، 2000م، ص22).

من كل ما ذكره (شموط) سابقاً من مرجعيات ارتبطت بالنكبة الفلسطينية تبلورت شخصيته الفنية، إضافة إلى مرجعياته الثقافية والحضارية والاجتماعية، فوجد في الفن التشكيلي لغة حيوية للتعبير عن هموم الحياة الفلسطينية اليومية وفلسفتها وطوقسها الخاصة، فعبّر عن الألم الذي ألمّ بالإنسان الفلسطيني وذلك من خلال رسمه شخصاً تكتسي وجوها ملامح من حزن وأسى عميقين لكنها أيضاً شخصاً يشع من داخلها الكبرياء والتحدي والأمل في استرجاع حقها والعودة إلى الوطن الأم.

ولأن الشتات الفلسطيني هو سمة من السمات التي لازمت الإنسان الفلسطيني المعاصر، فقد رسم شموط في فترة الخمسينات عدداً من اللوحات التشكيلية التي تصور واقع حياة اللاجئين الفلسطينيين في المخيمات، وكان من بين تلك اللوحات: سنعود، هل سيعود، اللاجئة الصغيرة، هنا كان أبي، إلى أين، فلسطين على الصليب، وغيرها، ومما يظهر من عناوين تلك اللوحات هو أن مضمونها الفكري والجمالي يعبر في حقيقته عن قضية التهجير من ناحية بوصفها قد عبرت عن حالة اغتصاب الحقوق المشروعة للإنسان الفلسطيني في

العمل، وباللون الأحمر القوي في لباس الطفل في الأعلى الذي يشكل نقطة محورية لهذا العمل وكأن الحديث كله يدور حول هذا الطفل.

بتكوينات عصر النهضة خاصة تكوينات ليوناردو دافنشي. أما لونياً فقد توازنت الألوان الباردة والحارة في سائر أنحاء اللوحة، ما بين الأزرق في السماء وفي لباس الرجل، وبين الأحمر والبرتقالي بتدرجاته في الصحراء ولون البشرة في باقي



إلى أين، زيت على قماش، 100سم × 75سم، 1953

مجموعة أفكار يستطيع المتلقي فهم جزء منها من خلال عنوانها، و"إرادة الحياة أقوى" هي أحد هذه الأمثلة الواضحة على مقاصد الفنان منها، فعند النظر إليها يملؤنا شعور بالإصرار على استمرارية الحياة رغم الظروف، وذلك من خلال هذا التكوين المزدحم بالأشخاص الذين يمثلون أنماط الحياة المختلفة.

ولقد هيمن اللون الأصفر بتدرجاته وخاصة الأوكري في أسفل اللوحة بشكل واضح وفي وسط وأعلى اللوحة إلى حد ما، ليقلبه في أعلى اللوحة اللون الأزرق بتدرجاته، وكما أسلفنا فإن اللون الأزرق ليست له دلالة واضحة عند العرب، وأنه لون المطلق والفاء، ولكن الباحث يرى بأن الأزرق هنا هو استقرار وطمأنينة رمز إليها الفنان بعد فترة معينة من النكبة وما خلفت من مصاب للشعب الفلسطيني، أما الأصفر فقد تم استخدامه ليقوم بدور التناقض وتوازن العمل الفني هنا بالذات، وهو تلوين الأطفال بلون سنابل القمح رمزية للتكاثر.

لقد جاء عنوان العمل تتويجا إيحائيا يخص فيه المعنى والغرض الذي ابتغاه الفنان، ومن منطلق هذا الإطار الذي جمع بين التشخيص الفني والتعبير الكلامي، أمكن للون مثلا أن يصبح قابلا لتمثيل المعنى اللغوي المجرد أو أن تتخذ الإيماءة الجسمانية في الجسد المصور بعداً مجازياً، كأن يرمز اللون الوردي للصحراء إلى معنى الغد أو الأمل.

أما من ناحية التضمين الرمزي، فإن هذه اللوحة جاءت لا تخلو من الترميز كباقي أعماله في معظم أركانها، حيث نلاحظ التعب والحزن على وجوه جميع الشخصيات في العمل، وهذه دلالة رمزية واضحة لمعاناة الشعب الفلسطيني المهجر ومعاناة مأساة الشتات، وفي خلفية اللوحة برزت الشجرة اليابسة التي لا تحمل أي معنى للحياة، جاءت لتضمن كل معاني الجوع والعطش والمعاناة أيضا لمأساة هذا الشعب.

اللوحة (2) إرادة الحياة أقوى

لقد أطلق اسماعيل شموط عنواناً لكل لوحة من لوحاته عبر مسيرته الفنية منذ البداية، فكانت كل واحدة تمثل فكرة أو



إرادة الحياة أقوى، زيت على قماش، 165سم×200سم، 1999م.

إذا جاءت "إرادة الحياة أقوى" إصراراً على استمرار الحياة الفلسطينية رغم جبروت الاحتلال وعوامل القهر والقمع، وظلت رموز الوطن شامخة في عنان السماء، والأطفال كالسنابل يتكاثرون ويتكاثرون.

اللوحة (3) عروسان على الحدود

في معظم أعمال إسماعيل شموط نجد سيادة واضحة للون ما، يكون له دلالات رمزية لديه دائماً، وعلى النقيض جاءت "عروسان على الحدود" لتلعب دوراً لونياً جديداً وهو التنوع وعدم السيادة، فنجد الفنان شموط قد استخدم فيها الكثير من الألوان وتدرجاتها ليخرج بنتاج جديد لم نألف رؤيته في أعماله الأخرى، وأحيل ذلك إلى زخم الأفكار التي أراد الفنان إظهارها عبر هذه المنظومة البصرية، وعمد أيضاً إلى إظهار التناقض اللوني الذي إن دلّ على شيء فإنما يدل دلالة واضحة على مدى التناقض في مجموعة الأفكار التي تم طرحها في هذه اللوحة، فهؤلاء عروسين كما دلنا عنوان اللوحة، ولكننا لا نجد أي دلالة على وجود احتفالية أو أي مظهر من مظاهر الاحتفال والفرح لاسيما على الوجوه الحزينة للعروسين، وإضافة إلى ذلك نجد العريس الذي يحمل البندقية وهي أداة قتال ضد العدو الصهيوني، فهذه وتلك دلالات واضحة على التناقضات الرمزية لهذه اللوحة، فمظاهر الفرح لهذين العروسين ليست موجودة، بالإضافة إلى حمل البندقية والتي لا تنتمي لأي

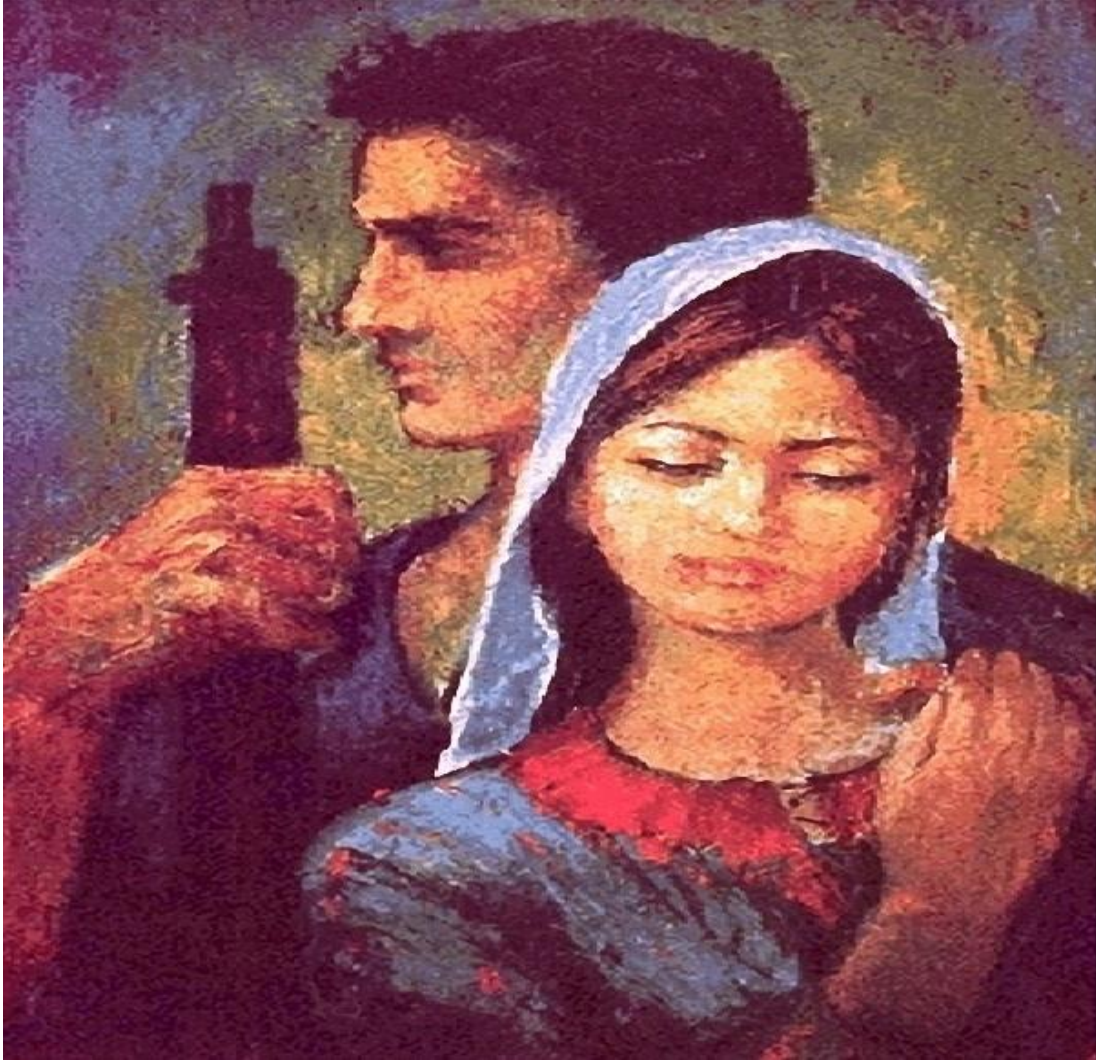
وجاءت باقة الورد الحمراء في يد هذه المرأة بزواوية ذهبية بالنسبة للوحة، فارتكزت عين الناظر مباشرة إلى هذه الباقة، لتكون هي العنوان الرئيس للوحة، هنا يتغزل الفنان في فلسطين وجمال فلسطين من خلال شدوذ اللون الأحمر في هذه الزاوية الذهبية، هذه المرأة الفلسطينية التي تحمل الباقة، وترتدي زياً فلسطينياً يجاورها امرأتان إلى اليمين واليسار، كلهن نساء حسناوات يمثلن حسن وجمال فلسطين ومدن فلسطين أيضاً كما يرمز إليها الفنان شموط.

هناك العديد من القصص في كل أنحاء اللوحة، ففي كل زاوية حكاية، فعرية الخضار والفاكهة في أقصى يمين اللوحة، رمزية واضحة إلى استمرارية الحياة في وجه كل أنواع القهر والقمع، وعرس في كل مرحله في وسط اللوحة يتمثل بتوسط العروسين ومن حولهم دبكة شعبية للأقارب والجيران والأصدقاء من الرجال، إلى يمينهم حفلة راقصة للنساء، وإلى أقصى يسار اللوحة مجموعة من الرجال يحملون نعلماً لميت. كل هذه رموز لاستمرار الحياة في المجتمعات الفلسطينية بأفراحها وأتراحها.

وفي أعلى اللوحة قبة الصخرة رمزاً للوطن الشامخ في عنان السماء، يحيط بها مساجد وكنائس القدس العتيقة، فالقدس فخورة بما أعزها الله وبمكانتها المقدسة، وبمساجدها وكنائسها، وبتاريخها وتراثها، كما تفخر كل مدن فلسطين بما خلفه الأجداد لها من آثار خالدة تحكي قصص التاريخ والأمجاد.

-عروسان على الحدود-، فإن الدلالات الرمزية المتناقضة جاءت واضحة على الحدود كما يدعي الفنان فهي بالإضافة إلى أنها أوقات عرس وفرح، فهي أيضا لحظات وداع العروس للعريس الذاهب إلى القتال.

مظهر من مظاهر الفرح، كل هذه التناقضات تجبر الفنان على استخدام مثل هذا التنوع اللوني وهذا التنوع المسيطر على اللوحة جاء دلالة رمزية واضحة على تناقض الأفكار وعدم الاستقرار لدى الفنان في هذه اللوحة. ومن خلال عنوان اللوحة



عروسان على الحدود، زيت على قماش، 100سم × 70سم، 1962م

الحسي مع خصائص الشكل كما تدركها عين المصور.

اللوحة (4) "تحية للشهداء"

إن الدلالة اللونية في هذه اللوحة تظهر واضحة جلية باستخدام اللون الأحمر كلونٍ سائد للوحة، فهيمن اللون على باقي عناصر اللوحة من شكل أو كتلة أو خطوط مع انها موجودة، وهو يظهر كل معاني الحزن والأسى، فهو عند العرب كما أسلفنا لون مكروه لارتباط دلالاته بالقحط والجذب والمرض، وارتبطت دلالاته أيضاً بالدماء والحرب وبلون الحيوانات المفترسة، لكنه هنا بدا واضحاً للدماء والموت والحزن، وجاء

وبالعودة إلى التنوع اللوني في خلفية اللوحة، فهي دلالات رمزية واضحة على التناقضات التي سلف ذكرها، فوجد الفنان قد انتقل من البارد إلى الحار تارة ومن الداكن إلى الفاتح تارة أخرى.

إذا فاللغة التعبيرية التي انتهجها إسماعيل شموط جاءت لتستمد كافة مكوناتها التشخيصية من الخوافي الذهنية والتمكثات اللغوية المستجمعة من المصطلحات الكلامية السائدة، بحيث كادت الغاية المطلقة للتصوير أن تنقل إلى طاقة الشكل المصور على الترميز والتقنين للمعاني الذهنية، لا للتفاعل

على بعضهن البعض للدلالة على مدى حزنهن وعظم مصابهن وتظهر علامات الحزن والألم عليهن في تفاصيل الوجوه الحسنة، وإحداهن تحمل شمعة مشتعلة في وسط جملة من الظلام والسواد.

صريحاً ليرمز إلى مدى عظم الفاجعة التي يرسمها الفنان. هي تحية للشهداء أيضاً، فالنساء يرتدين الثوب الفلسطيني الأبيض الأنيق بزخارفه الحمراء، يحملن باقات الورد الأحمر كأعظم تحية لأرواح ودماء هؤلاء الشهداء، ولكنهن منطويات



تحية للشهداء، زيت على قماش، 165سم×200سم، 1999م

يحدث، كانت الدموع تغطي وجوههم المرعوبة. عيونهم تتحرك في كل اتجاه وبلا وعي، إنه الخوف... الخوف... الخوف" (شموط، 2011، ص58).

وهنا استشهد الباحث بكلام الفنان ليظهر مدى تأثره بهذه الفاجعة عند صياغته لعناصر هذه اللوحة، فالناظر إليها يشعر فعلاً بكل معاني الحزن والأسى مباشرة، ففي كل جزء من أجزائها نرى المصيبة، وفي كل عنصر من لون وشكل وخط نلاحظ الحزن والخوف، لكن الحقيقة لا تموت أبداً، فهناك بدرّ في أعلى اللوحة، هو بصيص الأمل الذي لا ينفك الفنان بإبداعه يقدمه في كل عمل من أعماله بعدة أشكال، أو أنه مكان استقرار أرواح هؤلاء الشهداء التي طارت لتستقر في عنان السماء وتضيء بها ما حولها من ظلام.

اللوحة (5) أحلام الغد

للأحلام دوماً تلك المساحة الرحبة اللامحدودة، وما من أحد يستطيع أن يمنع الحلم، وهذه اللوحة هي خير دليل على ذلك، فهي حلم الفنان الذي يمثل أحلام الشعب الفلسطيني، ويتجلى ذلك في حجم المرأة الممتدة من بداية اللوحة إلى نهايتها والتي

انتشرت في أرضية اللوحة أزهار شقائق النعمان التي دلت دلالة واضحة على أرواح الشهداء الطاهرة، لما لهذه الأزهار من رائحة كريخ المسك التي توصف بها رائحة دماء الشهداء في الدين الإسلامي ولما لهم من كرامة عند الله. إنها مذبحه صبرا وشاتيلاً كما أوضح الفنان شموط، فيعد هذه المذبحه أشاع جيران المخيم أن هناك رائحة تنبعث من المخيم تشبه رائحة الورد، وقال البعض أن الرائحة كريخ المسك، وهو كل دلالة لرائحة دم الشهداء في المخيم.

كان منزل الفنان شموط يبعد عن مخيم صبرا وشاتيلاً في تلك الفترة بضعة مئات من الأمتار، وكان من الشاهدين على مأساة تلك المذبحه، حيث قال: "في عام 1982، أقمنا في الصباح على ضوضاء غريبة لم نشهد لها مثيلاً من قبل، هرعنا إلى الشبايبك والشرفات لنستوضح الأمر، فإذا بحشود من أبناء المخيمات، بعضهم حفاة... وكثير منهم بملابس النوم، يحملون بين أيديهم وعلى أكتافهم فلذات أكبادهم... يسيرون هائمين على وجوههم وعلى غير هدى وهم لا يعرفون إلى أين يذهبون... هم فقط هائمون هلعاً من شيء فظيع

ليحتشدوا عند هذه المرأة، وهم أيضا يحاولون الوصول إليها جاہدين بما يحملون من هدايا وورود، وكل هذا دلالات رمزية واضحة إلى تمسك الشعب الفلسطيني بقضيته، وإصراره على الوصول إلى مراده، لأن المرأة هي فلسطين، والأطفال من حولها هم أطفال الانتفاضة، والحشود الأخرى يرمزون إلى باقي فصائل الشعب الفلسطيني.

ترمز دائما إلى فلسطين بثوبها الأبيض، لتكون بذلك النقطة المحورية لسائر اللوحة.

ازدحمت اللوحة بالعناصر الأدبية كما في باقي أعماله شموط، حيث جاءت الكتلة الرئيسة متمثلة بالمرأة المتمددة بشكل قطري من يمين أعلى اللوحة إلى يسار أسفلها، يحملها جموع من الأطفال المحتفلين، وإلى يسار أعلى اللوحة اتجهت جموع بشرية أخرى بألوانهم الزرقاء يحملون علم فلسطين



أحلام الغد، زيت على قماش، 165سم×200سم، 2000م.

في كل أنحاء اللوحة نلاحظ فرح ورقص وسرور، إنها احتفالية بالنصر المنتظر، إنها رحلة خيال يسافر فيها كل فرد فلسطيني متأمل، إنها حلم يعيشه كل الفلسطينيين، إنها حلم الغد كما سماها الفنان، فليس للحياة معنى إن خلت الأحلام، والفنان يعرف حلمه لكنه لا يزال يحلم به.

امتدت يد المرأة اليسرى لتمسك بالرمح- أداة المقاومة والحرب - المزين بألوان العلم الفلسطيني من الأعلى، وتجمع في أسفله مجموعة من الأطفال في يمين أسفل اللوحة بمسكونه بإصرار وثبات، وهذا المشهد هو دلالة رمزية على ثبات الموقف واتحاد الرأي.

فُرشت أرضية اللوحة بمروج من الورد الملون بالألوان المبهجة بالأحمر والأصفر والأبيض، تخللها أطفال يمرحون ويلعبون وينامون ويقطفون، كل هذا دلالات رمزية واضحة لأحلام الغد التي ينتظرها أطفال فلسطين.

بالعودة إلى محور اللوحة- المرأة الفلسطينية- فقد جاءت بزينا الفلسطينية المعتاد، تحمل في يدها اليمنى حمامتين ملونتين بالأبيض، وهذه دلالة رمزية على الحلم بالسلام الحقيقي، ويرفرق من حول المرأة طيور السنونو ليطيروا خروجاً إلى ما بعد إطار اللوحة، وهنا دلالة للحلم بكسر القيود والتتعم بالحرية.

- نتائج البحث:

- استخدم الفنان اسماعيل شموط رموزاً متعددة في جميع أعماله، ولكنه كرر بعضها في عدة أعمال وذلك لتوصيل فكرة ما والتركيز عليها غالباً، حيث كرر العلم الفلسطيني، الحشود البشرية، الطيور، باقة الورد الحمراء، شجرة الزيتون، الرجل العجوز (جده)، زهور شقائق النعمان وبالذات في أرضية اللوحة، والمرأة الفلسطينية الجميلة بالثوب الأبيض.
- دلت معظم الرموز على الحلم الفلسطيني (النصر) والعيش

(الحمامة البيضاء، والثوب الفلسطيني الأبيض، والطيور، وشجرة الزيتون كلها دلالات رمزية للسلام والعودة والعيش الهنيئ في الوطن).

(الرمح، والنار، وحشود الأفراح والأعراس والدبكات وأطفال الإنتفاضة، والجمع حول سارية العلم، كلها دلالات رمزية للمقاومة والإصرار على الموقف الشعبي الواحد).

بسلام والعودة إلى الديار، والإصرار على المطالبة بالحق بلا تردد، ويتجلى ذلك في مجموعة الرموز التالية ودلالاتها المختلفة:

(باقة الورد الحمراء، وشقائق النعمان، والخلفية الحمراء، وتطريز الثوب الفلسطيني باللون الأحمر كلها دلالات رمزية للتضحية والجهد ودم الشهداء).

المصادر والمراجع

عبد الرحمن، ع. (1994م)، سحر الرمز، اللاذقية، دار الحوار، ص9.

العصفور، ج. (1985م)، عصر البنيوية من ليفي شتراوي إلى فوكو، تأليف ادبث كيرزويل، ترجمة جابر العصفور، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص290.

علوش، س. (1985م)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) دار الكتاب اللبناني، ط1، سوشبيرس-الدار البيضاء، ص101-102.

عمر، أ. (1982م)، اللغة واللون، ط1، الكويت، دار البحوث العلمية، ص2.

كامل، ف. الموسوعة الفلسفية المختصرة، بيروت، لبنان، منشورات مكتبة النهضة، ص92.

هيجل، (1978م)، الفن الرمزي، ترجمة: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص10.

برجسون، ه. الفكر والواقع المتحرك، ترجمة: سامي الدروبي، مطبعة الإنشاء، دمشق، ص79.

الجرجاني، ع. (1985م)، التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، ص93.

حمودي، ت. (1986م)، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط1 بيروت، دار الحدائق للطباعة والنشر، ص21.

رودانتس، ك. (1975م)، اسماعيل شموط، ترجمة: ممتاز كبردي، دار همشل للنشر، برلين، ص9.

زيادة، م. (1988م)، الموسوعة الفلسفية العربية، الرمزية، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، المجلد الثاني، ص627، 628.

شموط، اسماعيل وتمام، (2000م)، جداريات السيرة والمسيرة الفلسطينية، الأردن، الإقبال للطباعة والنشر، ص11، 22.

Symbol Significations in the Art Work of Ismael Shamoot

*Ibrahim Ahmad AlKhatib**

ABSTRACT

The research aims to study the significations of symbolism in the art work of Ismael Shamoot. The research identifies artistic dimensions for these significations and their usages in forming the artist's paintings. The importance of the research stems from the fact that it deconstructs the significations of the symbols in the artist's work and analyzing them. The research traces the work of the artist between 1997 and 2000. The researcher identifies five paintings for the Jordanian artist and analyzes them. The research can be useful for those who work in visual arts in general, artists and critics; it also offers insights to academic institutions that are concerned with plastic art.

Keywords: Palestinian art work, signification, symbol, color, shape.

* Faculty of Arts and Design, The University of Jordan, Jordan. Received on 24/3/2015 and Accepted for Publication on 9/5/2015.