

كاشفاً عن ماهية التحولات التزامنية في النسق التشكيلي والشعر.

2. بيان آلية اشتغال الدراسة البنيوية في النص الفني ودوره في أحداث التحولات البنائية والأسلوبية داخل بنية النص الرسومي والشعري.
3. الكشف الأبستمولوجي (المعرفي) لحقيقة فنية وصياغتها الجمالية والفنية البنائية وفق تحولاتها النسقية.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي:

- كشف الأنساق الفنية التشكيلية في شعر بدر شاكر السياب.

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على دراسة (الأنساق الفنية التشكيلية في شعر بدر شاكر السياب) من خلال تحليل نماذج مصورة للنصوص الشعرية ممثلة باشعار (بدر شاكر السياب) ونصوص فنية (لوحات) لبعض الرسامين العراقيين للفترة من (1960-2005) م وهي بمثابة عينة البحث.

تحديد مصطلحات البحث

1. النسق: Pattern

أ. التعريف اللغوي:

- (1) ورد تعريف النسق في معجم الرائد بأنه: نسق، ينسق: نسقاً:

1. ما كان على طريقة نظام واحد من كل شيء.
2. الخرز المنظم.
3. مردف النسق، حروف العطف⁽¹⁾.

- (2) في حين يعرف النسق أستناداً الى قاموس المورد بأنه:

الأنساق الفنية التشكيلية في شعر

بدر شاكر السياب

إيمان خزعل عباس معروف

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

هناك جملة تحولات في أنساق الفن والشعر

من خلال العديد من العوامل الفكرية والفلسفية والسياسية والصناعية والمنجز التكنولوجي، كان لها أثر كبير انعكس على مسار الخطاب الشعري والفني، إذ أخذ الطابع الفني العام لبنية الرسم والشعر النظري النص الفني بوصفه كياناً مستقلاً قائماً بذاته، تتوضح لدينا مشكلة البحث القائمة، هل ثمة تقارب بين الأنساق الشعرية والأنساق الفنية في الخطاب البصري التشكيلي من حيث الصورة الذهنية، الشكل، المضمون، التلقي... الخ، على وفق هذا السؤال تتحدد مشكلة البحث الحالي في هل يوجد تعامل متبادل بينهما (أنساق الفن وأنساق الشعر) يعلن حالة احتضان وتداخل وحضور لاحدهما في الآخر؟ فهل الرسم يحضر بوصفه رسماً للشعر والشعر يحضر مجسداً بالرسم في محاولة إيجاد مقاربات الأنساق الفنية التشكيلية وتحولاتها في الشعر؟ فالشعر الذي تسلح بالمجاز والاستعارة والتشبيه أيتقارب من خط الرسم في تصوير الاشكال مستعيناً بالخاصية التصويرية للشعر التي تجعله قريباً للرسم ومشابهاً له بعدة ابعاد اساسية من ابعاد التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي والفائدة؟ وفقاً لما سبق ذكره تتجلى أهمية البحث من خلال:

1. تأثير الأنساق الفنية والشعرية وتحديد توصيفاتها ضمن الإطار الفلسفي والنقدي لمفهوم النسق

الفصل الثاني: الإطار النظري

مفهوم النسق

النسق: يعمل النسق على بلورة منطق

التفكير الفني والجمالي في النص، كما يحدد الأبعاد والخلفيات التي تعتمد عليها الرؤية، ونجده عند (ميشيل فوكو) علاقات، تستمر وتتحول، بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها⁽⁴⁾.

ينطوي النسق على قواعد التشكل التي تحكم

بناء العناصر، ومنها يتحدد كل تغير يُعدّ تعدداً وتنوعاً في التشكل. وعليه فإن عناصر التشكل هي (النسق - السياق - البنية - العلاقات). إذ أن النسق (system) هو "نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلاً موحداً، وتقترب كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها". وكان (دي سوسير) يعني بالنسق شيئاً قريباً جداً من مفهوم (البنية). ويمكن القول إجمالاً - إن الاهتمام بمفهوم (النسق) راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي من مفهوم (الذات) أو (الوعي الفردي)، من حيث هما مصدران للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها (الذات) عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته⁽⁵⁾. لذا فإن مفهوم النسق ينطوي على مستوى معين من مفهوم النظام، وفي الوقت نفسه ينطوي على مفهوم العلاقات بين الأجزاء وقيمها ويقود ذلك إلى مفهوم البنية (structure)، وهي: نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقاً لمبدأ الأولوية المطلقة لكل على الأجزاء) والذي له قوانينه الخاصة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه)، كما ينطوي مفهوم البنية على فكرة الانتظام الذاتي، والقوانين، وعلى مفهوم الترتيب و(التراتب)

1. مثال، أنموذج يحتذى به أو يحاكي

2. أنموذج للتفصيل (Adress Makers)⁽²⁾.

ب. التعريف الاصطلاحي:

نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً . وتقترب كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، ولكل أثر أبداعي نسق يميزه عن أثر أبداعي آخر⁽³⁾.

وصولاً إلى الفهم المسلم لكيفية استعمالها ومعرفة أبعادها في النقد الأدبي البنيوي.

فالبنية كلمة قديمة الأصل (ذات منشأ تشريحي ونحوي) وقد أصبحت الآن كلمة مستهلكة، إذ تلجأ إليها العلوم الاجتماعية كلها على نحو متكرر ولا يمكن أن يشير استخدام الكلمة إلى حقل معين دون آخر ماعدا كونه يعني خوض الجدل بشأن المضمون الذي أوعز إلى هذه الكلمة⁽¹¹⁾، على حد قول (رولان بارت).

بدأت البنيوية مع البنية في الوحدة الدلالية للنص، ومارست حقوقها بفك اسر القيود المتراكمة على التوجهات النقدية في تحليل النصوص، وفي هذه المرحلة وضع النظام البنيوي، الذي اتسم بصفة (القداسة) مصطلحاته متمثلة بـ(الدال، المدلول، النسق، البؤرة، الرمز، العلامة، الوظيفة اللغوية، تركيب العلاقات،....) وقد أتت قدسية البنيوية من نظرة المجتمع لها، على إنها تضع الأشياء في محلها، ولكنها ما لبثت أن قيدت نفسها بقواعد وأسس، ساعدت على تحول اللغة الى سجن مما قادها إلى التراجع والاضمحلال⁽¹²⁾.

وقد نشأت البنيوية بوصفها طريقة حديثة في الإدراك، فعلى الرغم من صعوبة تصنيف البنيوية تحت أي مبدأ باستخدام بعض الصيغ العامة أو إعطائها صفة أو رمز معيناً يجعلها معروفة أمام المتلقي، فقد كانت البنيوية معنية أول الأمر ببنية اللغات ذلك الميدان الذي اكتشفه اللسانيون ومن ثم طبقت على البحوث الانثروبولوجية⁽⁹⁾، لاسيما الأساطير التي تحمل طابع اللغة ويتوسع المنهج اللساني نحو بنية اللاوعي لأنها تحمل في خطاب التحليل النفسي، وكذلك نحو بنية الفنون التشكيلية التي تهتم بلغة الأشكال ونحو بنية الأدب⁽¹³⁾.

(stratic tion)⁽⁶⁾ الذي يتجذر مع مفهوم السياق (ontext)⁽⁷⁾ والذي يؤثر في إحدى مستويات معناه الى التجاور والتتابع. فأن كلمة (النسق) هي وحدها تبرر القول بأن لها (بنيات) على اعتبار ان كلمة بنية هنا مرادفة لكلمة نسق).

أما العلاقات، فهي الكيفية أفعاله التي تتشابه مع كل العناصر التي تؤسس (النسق)، وتتنوع هذه العلاقات بين علاقات التتابع، والترابط⁽⁸⁾ وضمن هذا المفهوم، فإن (النسق) الذي يتضمن علاقات الترتيب فيه لابد أن يفعلها قانون ما، او منهج، والتساؤل هنا يكون، هل هذا المنهج أو القانون طبيعي؟! أي هل هو مستمد من الطبيعة؟ ام هو نموذج حضاري؟ بمعنى أنه مقترح معرفي تراكمي للحضارة الإنسانية يكون فاعلا على وفق قواعد تكون سارية بوصفها عرفاً 0 أن الترتيب أو التنظيم يستندان الى قانون علاقتهما التي تعد مواقع التناسق والتجانس، والانسجام، والشمول فيهما، معايير وسننا تتحرك ضمن مناهج حضارية تاريخية، بمعنى ثقافية فاعلة في زمن حضاري معين، أي أن كل من الترتيب والتنظيم يرتبطان بحاله وضع الأشياء بموقعها الصحيح، وفقاً الى فكرة معينة بأسلوب منهجي وموضوعي منظم... ويرتبط بمجموعه من النظم (systems) وإذا بحثنا في النسق من خلال وجوده بنظم بايولوجية وبيئية، وكونه صيغة من العلاقات الثابتة بين الظواهر الطبيعية⁽⁹⁾ أو بحثنا فيه على أنه نمذجة مؤسسه بإرادة التشكل في الحضارة الإنسانية، أي أنه: وضع الأشياء أو الأفكار على صورة مرتبة⁽¹⁰⁾.

البنيوية مرجعياتها

لقد كانت كلمة (بنية) وما زالت تستعمل في سياقات مختلفة في شتى الحقول المعرفية في ميدان العلم والإنسانيات، انطلاقاً من المفهوم العام للبنية

مرجعياتها

نشأت البنيوية في فرنسا، في منتصف الستينيات من القرن العشرين عندما ترجم (تودوروف) أعمال الشكليين الروس إلى الفرنسية. فأصبحت أحد مصادر البنيوية. ومن المعلوم أن (الشكليين الروس) ظهرت في روسيا بين عامي 1915 و1930، ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاماً سنياً ذا وسائل اشارية (سيمولوجية) للواقع، وليس انعكاساً للواقع. واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع. وقد طورت البنيوية بعض الفروض التي جاء بها الشكليين الروس.

والمصدر الثاني الذي استمدت منه البنيوية هو (النقد الجديد) الذي ظهر في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في أمريكا، فقد رأى أعلامه "أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية"، وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري، وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته.

والألسنية هي المصدر الثالث الذي استمدت منه البنيوية، ولعلها أهم هذه المصادر، وعلى الخصوص ألسنية فرديناند دي سوسير (1857-1913) الذي يُعد أبا الألسنية البنيوية، وعلى الرغم من أنه لم يستعمل كلمة (بنية) فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً. وفرق بين اللغة والكلام: (فاللغة) عنده هي نتاج المجتمع للملكة الكلامية، أما (الكلام) فهو حدث فردي متصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم⁽¹⁴⁾.

الأنساق الفنية في شعر بدر شاكر السياب

لم يكن السياب^(*)(**) رائد الشعر الحر العربي فحسب، بل كان في طليعة الحركة الشعرية التي أرست دعائم القصيدة الجديدة، وعملت على الارتقاء بها لغة وصورة وإيقاعاً، جعلت من السياب شاعراً وإنساناً موضع استقطاب الكثير من الباحثين. وإذا كانت حياة السياب قد اتسمت بالقصر والفاقة، فإن تجربته الشعرية، قد أغدقت عليها بالطول ما لا يحسب بعدد السنين، فالسياب ليس مجدداً في النسق الشعري العربي حسب بل في المضمون والرويا أيضاً⁽¹⁵⁾.

حيث اتسم شعره بالشفافية وتجلي صوت الروح فاتسعت لغته لكل المعاني المكتنزة والدالة، فكانت بنية القصد عنده تخضع لما يمكن أن نصطلح عليه بفيض الروح، بحيث أن التجربة الروحية للقصيدة تفيض على البنية الضيقة للقصد وتنتفح على فضاء لغوي أوسع على ميدان تجربة أعمق، فإن الحساسية المرفهة والمفرطة التي تنبع من داخلية الروح السيابية، جعلته يندفع نحو الشعر الحقيقي، الشعر الذي يخرج من المشاعر الإنسانية، ولعل واحدة من أبرز هذه الخصائص في تجربة السياب.. هي الرغبة بالتطهير بفعل إحساسه بالذنب، ويقظة الضمير الذي يطارده كمن اقترب خطيئة⁽¹⁶⁾.

لم يستخدم السياب أدواته الفنية في نسق حقله الشعري إلا بعد أن غمرها بألوانه الروحية القلقة الدافئة فكانت أكثر تميزاً وفرادة، إذ جاء شعره ليشكل ظاهرة فريدة في شعرنا العربي الحديث، تجلت في جوانب كثيرة، لعل أبرزها وقعاً، وأكثرها فاعلية ما كان في عملية الخلق الشعري عنده من تعبير متطور متجدد، وتوصيل غني بالإحساس، والدينامية التي تستثير المشاركة والغليان الاجتماعي. ولعل سياق

جعل السيّاب من الشعر عالماً موازياً لعالم الواقع، إذ يمتاز أسلوب السيّاب بعد كل هذا بما يعرف بالتعبير بالصور أو محاولة إيجاد المعادل الموضوعي في الأدب⁽²⁰⁾، لذا فقد كان شعره بمثابة العالم البديل لعالم الواقع المرفوض، لأن شعر السيّاب يكشف عن هويته، وهوية الإنسان الذي وراءه بصورة تبدو أحياناً (طبيعية) وغريزية، لا هوية رجل المواقف والأفكار والاتجاه والمذهب⁽²¹⁾.

إن الإحساس الصادق في شعر السيّاب كان انعكاساً لنبضات قلبه وخفقات وجدانه وتوق روحه إلى خلاص ما، إذ كان يؤكد وجوب احتواء الشعر على ديباجة قوية وموسيقى ظاهرة وأسلوب ممتاز ليتمكن قراءته أولاً ولكي تستسيغه الأذن والروح ثانياً⁽²²⁾، لهذا فقد تميز شعره بالموسيقى العالية والعناية بالعروض⁽²³⁾

ولعل هذا المستوى في إدراك العلاقة بين خصوصية التجربة الروحية وآليات الكتابة النصية يبقى مستنداً إلى نشاط الرؤية ومنهجها الشعري في التفاعل والتلاقح، لأن أبعاد الشعر.. لا تتفجر إلا من ينبوع داخلي رهين عواطف الشخص وأفكاره ورواه⁽²⁴⁾، فتواجه الشاعر عبر هذه الأبعاد الكثير من المشكلات الإجرائية التي تعرقل إيصال رسالته إلى القارئ، منها ما يتعلق بتجربة الشاعر ومنها ما يتعلق بالنص، لاسيما إذا كانت هناك مسافة بين الواقع واللغة الشعرية التي تعبر عنه، إلا أننا لا نلاحظ ذلك في تجربة السيّاب الذي عبّر عن واقعه بصدق فني أصيل، نابع من جذور التراث الشعري العربي، إذ يعد إنتاجه امتداداً للتيار الروحي في هذا التراث، ومما جعله أكثر تأثيراً في هذا الإطار إيمانه بأن فردية

القصيدة عند السيّاب ما زالت في حاجة إلى دارس يستطيع استقصاء صياغتها الفنية وعناصرها الحيوية التي طورت الإحساس واتسعت بالمعنى، وشكلت الصور الشعرية ذات الانفعال الحسي، وهو أمر يرتبط بمعمارية القصيدة السيّابية، وبنسيجها الداخلي، وعلاقتها بالحركة الشعرية الجديدة⁽¹⁷⁾.

إن ما يميز المتن السيّابي عن غيره هو نسقه الشعري النابع والصاعد من القلب إلى العقل وليس العكس، إذ نلاحظ بأن مخيلة السيّاب في كل شعره، ليست مخيلة محضة. وهذه واحدة من أهم خصائصه وخصائص التيار الذي يمثلته، تيار التجربة الروحية.. في مقابل التجربة الشكلية.. فمخيلة السيّاب هي ثمرة رؤية باطنية تمتص جذورها النسغ من عواطفه ووجدانه الملتهب، ولذلك يمكن القول إن (جيكور) هي هذه الرؤيا الباطنية، وهي هذه العواطف، وهذه الوجدان إنها كيان شعري مستقل في ذاته⁽¹⁸⁾.

جسد السيّاب شعره في حياته وحياته في شعره، فكانت القصيدة عند السيّاب لقاء بين شكل يتهدم وشكل ينهض في هذه القصيدة - اللقاء يجد رمزاً لحياته وشعره معاً، يستوطن المعنى الشعري في بؤرة الروح ويمكن التنقيب عليه بوسائل الشكل، وما يميز السيّاب أن الشعر قد وجد في روحه وطناً نما فيه وترعرع بين أحضانه، فما يبدو جميلاً لدى.. السيّاب هو الحقائق الجديدة والمفاجئة في خبرته الداخلية الفريدة لا في صوره الجديدة المفاجئة، إن (الجمال) لا ينفرد في (الصورة) أو (البنية)، أو (اللغة الشعرية) أو (الشكل)، بل هو الذي ينفرد في حالة الكشف عن معنى، عبر مشاعر شديدة الفراسة والشخصية⁽¹⁹⁾.

التجربة الروحية هي التي تحقق ردم الهوة بين تجربة الشاعر وبين نصه الشعري المأمول.. التيار الذي ينتسب إليه السياب وله في الموروث جذور تتصل بتجربة بشار وأبي نؤاس، وابن الرومي، وأبي العلاء، إذن هو الذي عمق نوعياً مسار الشعر باتجاه النص المثقل بالدلالة الروحية والفكرية، وهذا الجانب وحده الذي يستحق أن يسمى جديداً أو حديثاً إذا فهمنا الجدة والحدثة موصولة بأفقهها العربي، والشرقي والعالمي⁽²⁵⁾.

جسدَ المعنى السيابي شعرياً وبشكل بارز من خلال التصوير البصري الحسي، إذ يكاد المتلقي في مقاربتة البصرية أن يرى تلك الصور ويلمسها، وتمثل هذه الظاهرة الروح السيابية الشفافة المعبرة عن جوهره الشعري، وقد فطن الكثير من النقاد إلى أن التصوير الحسي في الشعر أحدى خصائصه الجوهرية فقيمة الشعر تنبثق - غالباً - من لغته التصويرية المحسوسة التي تجسد المعاني والمشاعر، في هيئات وأوضاع بشرية عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل، ومعنى ذلك أن الشعر إنما يقوم بوظيفته الفنية حين يقدم صوراً يدركها المتلقي إدراكاً حسياً فتؤثر في وجدانه، وتنفذ إلى مشاعره، فالحواس هي أبواب المشاعر والنوافذ الطبيعية إليها⁽²⁶⁾.

وتتضافر مجموعة أقطاب حيوية في العملية الشعرية من أجل توصيل الصورة الشعرية إلى مركز المعنى، فالصورة هنا ترسمها الكلمة والحركة وتشارك فيها العاطفة والحدس وتمر بمآرب النفس لتصل إلى غاية المعنى⁽²⁷⁾، والمعنى الكلي لا يمكن الوصول إليه من خلال التناثر الصوري، بل من خلال التزاوج والتعالق بين الصور، فأحد الطرق التي تؤدي إلى

المعنى في فن الشعر هي علاقة معينة بين الصور، أو ما يمكننا تسميته بتزاوج الصور.. إن الصورة الواحدة ترسم وتوطد بالكلمات التي تجعلها حسية وجليّة للعين إذ للأن أن للمس.. ثم توضع صورة أخرى قريباً، فينبج معنى الصورة الواحدة منهما ولا هو الصورة الثانية ولا حتى مجموع المعنيين معاً بل هو نتيجة لهما.. في اتصالهما وفي علاقتهما الواحد بالآخر⁽²⁸⁾.

هذا التعاضد بين الصور الشعرية يثير فينا جملةً من المشاعر والاحساسات نجدها في غيرها، ولذلك جاء التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية، والصورة منهج - فوق المنطق - لبيان حقائق الأشياء⁽²⁹⁾ فالصورة تختلف في إدراك هويتها باختلاف المدارس النقدية، فتعريف الصورة من الوجهة السيميولوجية، باعتبارها علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية: مادة التعبير وهي (الألوان والمسافات)، وأشكال التعبير وهي (التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص)، ومضمون التعبير: وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى⁽³⁰⁾.

إن التعالق الحسي بين الفكرة والرؤية الحسية يؤدي إلى التفاعل بينهما، ويترك تأثيراً بالغاً في نفسية المتلقي، على النحو الذي نجد فيه مصطلح الصورة المستقر، إلى حد ما في الدرس النقدي الغربي هو التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى.. في خلق الاستجابة والإحساس

من خلالها المشاعر والأفكار، ونتمسك ذلك في تصوير السياب للعالم (الحياة والموت) إذ نجده مولعاً ببنائه والسعي إليه. إنه يعرفه مجرداً ويحاول، شعرياً أن يضع لمساته الحسية، وتكوينه العيني، مستعيناً بذاكرته الأرضية، من طفولته وصباه في الريف حتى هجرته إلى المدينة. إنها طاقته الداخلية تصف الغريزية التي تسهل لديه هذه المهمة.. تبدو الإشارات والصور لدى السياب أجزاء تسعى إلى التكامل. وكأنه وضع تكوينها، وإن بصورة تجريدية مسبقاً⁽³⁵⁾.

إن تفضيل السياب للرموز الأسطورية (تموز، أدونيس..) على غيرها ليستدل بها على مسقط رأسه ومرتع شبابه، وموطن حبه ما هو إلا دليل على قداستها الفكرية والثقافية في نظره، إذ لم يجد لأماكنه المقدسة في واقعه السلبي ما يليق بها من رموز، فلجأ إلى الأسطورة الخالدة لكي يخلد بها (جيكور/ وبويب/ وشناشيل ابنة الجلي..) ول يمنحها روحاً غيبية تتناسب مع عالمه السفلي. إن الكبت الذي عانى منه جعله يعبر عن غرائزه بنحو غير مباشر حتى لا يصطدم مع الواقع، وقد وجد في الشعر ما يحقق غايته، فعمد إلى الروح من خلال وعيه الداخلي ليصور عالمه الشعري بنحو محسوس حتى يوازي عالم الواقع ليحقق بذلك شيئاً من التكيف والتوازن الذي افتقده في جغرافية الزمان والمكان. إذ عمد إلى تجريد واقعه الحسي ليلبسه أحلى الحلي والمجوهرات في عالم الواقع البديل، وكان الموت هو العالم الآخر الذي اكتشفته شعيرة السياب فتوافرت لديه كل سبل تهيئة مملكة الموت السفلي. إذ كان طوال حياته الشعيرة يبني وعيه (الداخلي)، عالماً أسطورياً خاصاً، عالماً عيانياً، مرئياً خاصاً استجمع

بذلك التفاعل عند المتلقي سواء كانت الاستجابة حسية بصرية أو معنوية تجريدية..⁽³¹⁾. إن التأثير الجمالي الذي تتركه الصور الشعرية في نفسية المتلقي لا يتوقف على التفاعل بين الصور، بل لا بد من خلق شيء من شفافية الروح المنتجة بين الصور حتى ترى وكأنها صورة مركبة واحدة، لأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء، وتفجير بُعد تلو بُعد من الإيحاء في الذات المتلقية، ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين المستويين - النفسي والدلالي - للصورة⁽³²⁾.

فما يميز السياب عن غيره هو رهافة حسه وتفرد الروحي في خلق صور الحسية الروحية التي قلما نجدها عند غيره من الشعراء. حيث جرى تركيز الشاعر العربي - غالباً - على الأبعاد: والمظهر الحسي الفيزيائي، والألوان، والحجوم، والمدرجات الحسية في عناصر الصورة الشعرية، ولا يولي اهتماماً كبيراً للأنفعالات والإبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر، سواء بشكل مباشر، أو عن طريق التداعي والترابطات الشعورية⁽³³⁾. ولم يأت اهتمام السياب بالصورة من فراغ بل من خلال إدراكه الدقيق لأهميتها في تجسيد تجربته الروحية، والتصريح بمشاعره النابعة من عمق مأساته إدراكاً منه بأن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها، كي يمنحها المعنى والنظام. فالشاعر الأصيل يتوصل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة⁽³⁴⁾.

ومما يميز صور الحسية إنها تتبلور في ذهن القارئ المتمرس وتتحول إلى رؤية تجريدية تتجسد

شعر القائلون بهذه الأعمال بلا جدوى الفنون الكلاسيكية القائمة على التأمل السلبي للطبيعة، فلا بد وأن تعيد هذه الأعمال خلق قواعد الفن لتجعلها متلائمة مع التجارب الحديثة وأن تتواءم معها، فولدت الاتجاهات الحديثة في أوساط بيئية تزعمتها الأفكار الفرويدية التي أنجبت السريالية والاكتشافات العلمية والنظرية النسبية وأثرها الذي لا يخفى على التكيفية والمستقبلية.

أذا كان بالإمكان تبني الجمال سمة مشتركة بين الرسم و الشعر فسوف يكون انساق البناء الفني سمة ملازمة لهذا الجمال ويمكننا عندئذ ملاحظته بوصفه النظام الذي تتشكل داخله المفردات التعبيرية بغض النظر عن عملها ضمن مجال الشعر والرسم، كما إن هذا التنظيم ليس وليد الصدفة بل هو استجابة للقدرة البنائية التي ينطوي عليها احد أنواع الإبداع مثلما يكون نابعاً من عبقرية الفنان وإمكانيته على التعامل مع مفردات النوع الإبداعي وعناصره فضلاً على تأثيره في واقع حياته الاجتماعية وعلى الرغم من إن الصورة هي أداة التعبير البصري والكلمة هي أداة التعبير اللفظي فالتعبير بالنهاية هو جوهر العمل الفني وهو الذي يحدد معانيه المتعددة ودلالاته وإن هذه الأدوات التعبيرية من صور وكلمات مكونة ضمناً من وحدات لا يمكن إن تعبر باسم الفن من غير نظم بنائية تسمى غالباً بالتنظيم الجمالي. فالشعر ينظم الكلمات والأصوات خلال الزمن بينما ينظم الرسم الأشكال والألوان في الفراغ ، وفي ذلك إشارة إلى الاختلاف في استخدام المادة والتشابه في التنظيم أو التشكيل⁽³⁸⁾.

فكل من الإيقاع والموازنة والصراع والسيادة والوحدة هي عناصر بنائية موجودة أصلاً في تركيب الطبيعة والإنسان ، فالطبيعة دائمة الحركة فهي سمة متصلة بالحياة⁽³⁹⁾. أما الإيقاع فهو

مادته من الواقع الزمني والجغرافي المحيط. وما محاولته إلا تجريد هذا الواقع من زمنيته وجغرافيته ونسبته إلى الأسطورة ولذلك كان (جيكور) (وبويب) ومقبرة (أم البروم) و(النخل) و(المطر) و(الماء) مواده الأولية التي مكنته من بناء مملكة الموتى السفلية ببسر وعفوية تنتمي إلى الغريزة الدفينة لا إلى الوعي⁽³⁶⁾.

تمثلت تجربة الموت في شعر السياب جوهر شعريته ، إذ تعبّر تعبيراً دقيقاً وحيوياً وحاراً عن انشغال الشاعر في إظهار همه الإنساني المركزي وتمثله شعرياً، على النحو الذي يستجلي فيه داخله الشعري كاملاً وبأعمق صوره ودلالاته، مثلما يبرز خيبة الروح في هزيمتها أمام سلطة الموت، وهو ما يؤلف منعطفاً خطيراً في تشييد المتن السيابي وتفجير إشكالية المعنى فيه. وللسياب ما يبرر لجوئه للموت، لأن الإنسان في لحظات الشدة يتذكر أعزّ الناس، وأناسه الأعزاء في القبر ومنهم أمه (التي فقدتها وهو في صباه)، ولذلك فإن عودة الشاعر إلى الأم، هي التي ترسم علاقته بالموت في هذه الفترة، وقد اتضح أنه لم يعد (انتصاراً) وإنما راحة من العناء في أحضان الأم⁽³⁷⁾.

الأنساق الفنية بين الرسم والشعر

هدم القرن العشرين بثوراته العارمة - في حقول الحياة المتنوعة - الجدار الفولاذي الصارم بين الشعر والرسم الذي وضعه نقاد القرون الماضية، وأحاله إلى جدار رقيق أو أقل صرامة منه، فالتحولات السريعة بثوراتها العلمية التي انعكست آثارها على نواحي الحياة المختلفة، قوبلت بردة فعل موازية في الأعمال الفنية ومنها الشعر والرسم، إذ

اليمين، من الأعلى إلى الأسفل أو بالعكس فالمعنى واحد. وكذا الحال لو استخدم الشاعر تشكيلاً بصرياً آخر فأنى يبدأ القراءة فالمعنى واحد. كما وإن هذا التأمل عن طريق الإشارة العاكسة يمكن أن نلمحه في فن الرسم رغم أنه يعرض دفعة واحدة ذلك إن هناك وقت للتأمل - كحد ادني في الأقل - في كل الفنون، وهو وقت مشحون بوقائع نفسية متعاقبة⁽⁴⁶⁾. ويظهر ذلك أكثر ما يظهر في أساليب مدارس الرسم الحديثة كالتجريدية والسريالية التي لا تفهم إلا بعد تأمل الرموز والخطوط وربطها في اللوحة المرسومة. وهذا التأمل أشبه ما يكون بالصياغة أو التنقيح الثانوي للحلم كما يسميه فرويد، وهي الصياغة الرامية إلى إعطاء معنى للرموز الواردة في الأحلام⁽⁴⁷⁾. وهي العملية ذاتها التي يحاول المتلقي انجازها للوصول الى معنى اللوحات والقصاصات ذات الأساليب الحديثة. ولما كانت فكرة التزامن تقوم على الحركة (الزمن)، فإن ذلك التزامن الذي يولد البعد المحسوس في الرسم التكعبي⁽⁴⁸⁾، هو ذاته الذي يتولد في القصائد القائمة على الأساليب الحديثة فكلاهما قد حاول قدر الإمكان السيطرة على العناصر الزمنية المتضمنة في إدراكهما الحسي⁽⁴⁹⁾.

ففي الوقت الذي يرينا فيه الفنان موضوع اللوحة التكعيبية من عدة اتجاهات مرة واحدة، يجمع لنا الشاعر مواضيع بعيدة في الواقع بطريقة التزامن التي لولاها لتعذرت مشاهدتها في وقت واحد⁽⁵⁰⁾.

وبهذا فإن اقتراب الشعر الحديث من الفنون المكانية واستعارته بعدها الأساس لن يحقق الحلم في التخلص من بعده الفطري (الزمن)، فهو وإن تخلص منه عن طريق إدراك المعنى مكانياً وفي لحظة من الزمن، فلن يتحقق له ذلك من ناحية إبراز ذلك المعنى الذي يتطلب انتقال المتلقي من مقطع لآخر لقراءة القصيدة ومن ثم إجلاء معناها، وحركة العين هنا

مرتبط بالطبيعة والإنسان فالحياة كلها إيقاع في تعاقب الليل والنهار وفي تنفس الإنسان وضربات قلبه وفي مشيته أيضاً⁽⁴⁰⁾ أما الموازنة فهي شيء طبيعي لدى الإنسان يشعر به ويرتاح له لأنه مرتبط بتكوينه وبمعتقداته قال تعالى "والسمااء رفعها ووضع الميزان"⁽⁴¹⁾. رغم أن تفسير الآية يدل على العدل الإلهي إلا إن العدل هنا مرتبط بالميزان. وفي آية أخرى "والأرض مددناها والقينا فيها رواسي وانبتنا فيها من كل شيء موزون"⁽⁴²⁾. أي إن كل شيء في الدنيا متناسب لا يزيد ولا ينقص مقدر بحكمة الخالق.

لقد أصبح من البديهي أن نقول كنقطة بداية إن هناك شيئاً مشتركاً بين جميع الأعمال الفنية هو ما نسميه بالشكل أو الهيئة التي يتخذها العمل الإبداعي ويستوي في ذلك أن يكون صورة أو قصيدة⁽⁴³⁾.

للفنون المكانية بُعداً رابعاً هو البعد الزمني، ولحق ذلك الإرث بالشعر أيضاً، فحاولت هذه الفنون الخروج من الأنواع التي تقوَّعت فيها.. كي ينال البعد الذي يفتقر إليه: فالرسم، وهو فن المكان، التحق بالزمان؛ كما التحق بالمكان الشعر الذي هو فن الزمان⁽⁴⁴⁾.

أضحى البعد المكاني يحتل موقع الصدارة في الشعر الحديث - القائم على هذه الأساليب بعد أن كان التشكيل البصري في الأساليب الطبيعية يمثل بعداً ثانوياً، واقترب الشعر من الفنون المكانية وبات على القارئ أن يفهم أعمال الشعراء مكانياً ومن خلال نقطة زمنية معينة، وإن لا ينظر إليها بوصفها شيئاً متسلسلاً⁽⁴⁵⁾. بل بوصفها متزامنة ومتداعية، تماماً كما هو الأمر في فن الرسم.

فالحرية ذاتها يمكن أن يتمتع بها متلقي القصيدة الحديثة، لاسيما حين تقدم هذه القصائد في تشكيل بصري يقدم دفعة واحدة أمام المتلقي، أي في النماذج التي تحاكي الرسم التكعبي، فإذا بدأ المتلقي بالقراءة من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى

وصف ورسم ذلك الشيء المرئي بالكلمة مهما قيل فيها أو أريد لها ليست أداة تصويرية خالصة قادرة - وفي شتى الظروف والأحوال والدرجات - أن تنقل ألينا أو تضع نصب أعيننا لوحات مرسومة كتلك اللوحات التي يضعها الرسام بواسطته الخاصة⁽⁵⁵⁾.

فبإمكاننا أن نحصل على مئات اللوحات للقصيدة الواحدة فيما لو ترجمت إلى لوحات مرسومة من قبل مجموعة من المتلقين، فكل شخص سيرسمها على وفق رؤيته الخاصة، مهما كانت تلك القصيدة دقيقة في أوصافها. وغالبا ما يتعاقب كل من الوصف والسردي ليشكلا فرشاة لغوية بيد الشاعر، لرسم صورته اللغوية والمحاكية قصدا لفعل الرسم، وبهذه الفرشاة يعود الشعر فيصب في منبعه الأول وهو التسلسل القصصي، فأى شيء مرئي يمتلك في الواقع امتدادا مكانيا، لا نستطيع أن نصوغه في الشعر إلا كسلسلة زمنية، عن طريق تجزئته إلى لقطات ومن ثم ترتيب تتابع هذه اللقطات⁽⁵⁶⁾.

إن الشاعر وهو يحاكي فعل الرسم لا يفتأ بالعودة إلى نقل مشاعره وتعليقاته الذاتية والخارجية طبعاً عن الواقع الذي يحاول تصويره فهو "يعيش في عالمه الداخلي، مصغياً لما يعتل في قراره نفسه، وحتى في حالة توحيه الوصف، فإن الشيء الذي يتشبث به هو الانطباع المدرك شعورياً"⁽⁵⁷⁾. الذي يفضي إليه إحساسه الداخلي المتفوق على الإحساس العادي الذي يمتلكه الأناس العاديون، فيرسم ذلك الواقع بما يملئ عليه إحساسه الداخلي.

مؤشرات الإطار النظري

يمكن أيجاز ما أسفر عنه الإطار النظري بالنقاط الاتية:

1. النسق نظام شامل لمجمل العلاقات بين الأجزاء.

تشبه حركة الكاميرا في الانتقال من مشهد لآخر وكل حركة لها لحظة زمنية معينة، إذ إن القراءة تحتاج إلى التراتبية الزمنية للإدراك⁽⁵¹⁾

وعليه سيكون زمن القراءة هذا هو البعد المحسوس في القصيدة الحديثة إلى جانب بعدها المكاني.

إن التطورات التي حدثت في الشعر الحديث كانت امتداداً للتطورات الجارية في الفنون التشكيلية، لوجود تماثل بين هذين الفنين فجذور كل منهما موجود في الجو الروحي والعاطفي ذاته الذي يؤثر بدوره على إدراك الفنانين وعلى الأشكال التي يخلقونها⁽⁵²⁾ وبالتالي تقاربت هذه الفنون من حيث الإبعاد الزمنية والمكانية إلى حد التطابق في الأبعاد، ولنا أن نعيد صياغة مقولة هوراس "كما يكون الرسم يكون الشعر"⁽⁵³⁾

إن الفنان التشكيلي إنما يشكل مادة، وينتج عملاً، كلاهما تتلقاه الحواس تلقياً مباشراً، في حين إن الشاعر رغم إن عمله يمكن كذلك أن تتلقاه الحواس، فإنه يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم إلى الرموز المجردة من كل مالمشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات ملموسة بما فيها بشكل خاص الصفة المرئية. وعلى سبيل المثال فالرسام يؤثر على أعصاب المتلقي لفنه مباشرة، أي بما في المادة ذات اللون الأحمر مثلاً داخل اللوحة، من قدرة على الإشارة ترجع إلى مدى كثافة اللون، ودرجته، أما الشاعر فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر، لأنه سيرمز لذلك اللون ويبعثه في مخيلتنا عن طريق الرمز اللغوي الذي يدل عليه، والذي لا تحمل صورته سواء الصوتية أو البصرية أية خصيصة من خصائص اللون المذكور، وإن كانت لها القدرة على استثارتها فينا⁽⁵⁴⁾. وعليه فإن الشعر مهما حاول محاكاة فعل الرسم في رسم الصورة المبتغاة بوسيلته الفطرية (اللغة) سيظل عاجزاً عن

2. النسق الظاهر في العلاقة بين الدال والمدلول والنسق الظاهر بانفتاح الدال الى مدلولات.
3. العلاقات اللفظية في الشعر مكونة للنسق الشعري والعلاقات التشكيلية بين العناصر ووسائل الربط مكونة للنسق التشكيلي.
4. هنالك النسق المعرفي يتصل بالبنى المعرفية من حس وعقل ومخيلة وحس، يختلف النسق باختلاف نوع وطبيعة المصدر المعرفي المكون للنسق.
5. يشترك الشعر والرسم في الصور الذهنية المكونة للنسق الصوري الكلي وان اختلفت باليات الصورة.
6. ساهمت الأنساق الحديثة في الفن والشعر إلى تقويض الواقع وحيثياته.

الفصل الثالث: إجراءات البحث مجتمع البحث

اطلعت الباحثة على ما منشور ومتوفر من مصورات للوحات المتعلقة بمجتمع البحث البالغ (25) لوحة وما معروض في قاعات العرض التشكيلية والمقتنيات الخاصة في العراق والمحددة دراستها فيما يتعلق بتطبيقات الأنساق الشعرية في النص التشكيلي العراقي ، فقد أفادت الباحثة في إطلاعها على مجتمعها وتحديد عينتها بما يغطي هدف البحث.

عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة البحث وتصنيفها بنيوياً بحسب الأنساق التشكيلية المتوفرة في النصوص البصرية ومقاربتها مع النصوص الشعرية لـ(بدر شاكر السياب)، وتاريخ إنتاجها وبما جاء في حدود البحث، وبناءً على هذا التصنيف سيتم اختيار نماذج من (أشعار بدر شاكر السياب) ومن اللوحات الزيتية، بوصفها عينة البحث، وتبلغ أعدادها (4) لوحة (4) قصائد، تم اختيارها قصدياً، وقد اختيرت الأعمال الفنية (عينة البحث) لما لها من صلة بهدف البحث ووفق المسوغات الآتية:

1. تعطي النماذج المختارة من حيث المعنى مقارباتها ومجاورتها فرصة للباحث للاحاطة بالأنساق الفنية بين الرسم والشعر العراقي المعاصر.
2. تبين النماذج المختارة، من حيث الأسلوب الفني، مما يتيح المجال لمعرفة الأنساق الفنية التشكيلية في شعر بدر شاكر السياب متجانساً مع ما انتهى إليه الإطار النظري من توصيفات ومقاربات بنائية حول موضوع البحث.

التراث الرافديني والإسلامي بصيغة معاصرة، وإن معظم الأشكال داخل هذا العمل خالية من التفاصيل المعهودة وإن التفاصيل القليلة الواضحة هنا إنما جاءت بشكل مجرد من واقعته فهي تميل إلى الاتجاه التكعبي أكثر من الاتجاهات الأخرى للمدارس الفنية الحديثة وإن الفنان قد استخدم هذا العمل ديكوراً مسرحياً لأحدى المسرحيات.

ثانياً / تحليل العمل:

1. عنوان قصيدة الشعر المرسومة في هذه اللوحة (يا أبا الأحرار) بدر شاكر السياب.

2. الأبيات الشعرية المستخدمة كرموز من هذه القصيدة هي:

في الفجر هبوب العاصفات

مَدَرَ حطم أبواب الطغاة

مَدَرَ سَدَهُ الله سعى

يزرع الزيتون في الأرض الموات

يالها من قبضة في حدها

يكن الموت وأسباب الحياة

حررت أعناقها من نيرها

وأنارت في الليالي المظلمات

إن الحداثة التي استخدمها (كاظم حيدر) في تقنية هذه اللوحة دفعته إلى اختيار موضوع واقعي تاريخي مستوحى من تراثنا العريق وخصوصاً التاريخ الإسلامي حيث هذا الموضوع كان أشهر من نار على علم لعموم المسلمين لا بل ولأغلب شعوب العالم أنه موضوع وقصة (استشهاد الإمام الحسين بن علي، عليهما السلام).

فبعد أن قام الشاعر بدر شاكر السياب باستلهام هذا الموضوع في قصيدته الشعرية استوحاه الرسام كاظم حيدر من خلال موضوع القصيدة ليجسده في عمله الرائع هذا، فقد قام الفنان بترجمة مقاطع من أبيات هذه القصيدة إلى أنساق تشكيلية في لوحة

أسلوب البحث

اعتمدت الباحثة الأسلوب البنيوي التحليلي وفق الأنساق البنيوية والدلالية لما لها علاقة بموضوع البحث الحالي وكذلك المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري.

تحليل عينة البحث

عينة (1):



اسم العمل: أترى يوماً يعود الفارس.

اسم الفنان: كاظم حيدر.

سنة الإنتاج: 1965.

المادة والخامة: زيت على كنفاص.

أولاً: الوصف العام:

احتوى هذا العمل على أنساق تشكيلية من كتل لحصانين وشخصاً يمتطي أحدهما بشموخ وهيبة. احتل الحصانان مقدمة اللوحة في تقابل يوحى بالتوازن سادهما خطوطاً هندسية بتجريد علٍ ومستقيمات ودائرة داخل دائرة احتلت الجانب الأيمن العلوي من اللوحة وهناك أشكالاً هندسية أخرى بانث من الحصانين.

هنا وفي هذا العمل لكازم حيدر اعتمد فيه التعبير المجرد والبسيط والاختزال ووضوح الخطوط الخارجية للأشكال وفيه تتوضح معالم الاستلهام من

وبآلية رثاء محمومة وإن كاظم حيدر هنا قد استخدم بناءً لونياً من الألوان الحارة كالأحمر والأصفر إضافة إلى الألوان القاتمة والباردة لإبراز غنائية اللون الأبيض وهو المعبر الأساسي عن رثائية هذه اللوحة والمأساة المجسدة فيها بحركات انفعالية واثقة الخطى واضحة على ملامح الخيول ذات الأشكال الأساسية داخل العمل.

لقد حقق هذا العمل بعداً جمالياً تراثياً دينياً قيماً معبراً عن عالم فكري وديني - ومفردات انساقي تشكيلية تمازجت مع آليات اشتغال الأبيات الشعرية في قصيدة السياب (ياأبا الأحرار).

عينة (2):



اسم العمل: يا مطر يا حلب.

اسم الفنان: ضياء الغزاوي.

سنة الإنتاج: 1978.

المادة والخامة: زيت على كنفا.

اولاً: الوصف العام:

جاء هذا العمل من الناحية البنائية عبارة

عن إنشاء مفتوحاً بكتلة متكاملة احتلت النصف

الأيمن من فضاء العمل حيث يشير إلى صورة إنسان فتح ذراعيه بشكل أفقي وتقدم هذا الشكل كتلة أخرى لطائر بعيون مفتوحة، وهنا كان دوراً فاعلاً للخط المرسوم على الذراعين وبتفاصيل بارزة وقد أحاط بهذه الكتل فضاءً واسعاً تدلى من أعلاه كتلة صغيرة أخرى، وعند التدقيق في توزيع هذه الكتل نرى إن

حاول من خلالها جعل هذه القصة رمزاً معاصراً وظف فيه التراث أسمى توظيف لا من جانبه التشكيلي فقط وإنما من كل جوانبه الداخلية والخارجية وأراد هنا استحضار تلك الدلالة الإنسانية العظيمة الا وهي قصة استشهاد الإمام الحسين (ع) والتي احتوت مفردات رمزية وأخرى اشارية وأخرى دلالية وأخرى تعبيرية تجسد فيها كل الأنساقي على اختلافها. (الإنسان - الصحراء - السيف - الدم - السماء - رمز الزيتون - الحصان - الخيام - الليالي المظلمة - قدر الله وقدرته - الطغاة الظالمون) وقد جاء هذا في القصيدة واللوحة علنحد سواء.

في هذه اللوحة ظهر الإنسان وكأنه ليس فرداً واحداً إنما رمزاً لمجتمع بأكمله وكأنه شعباً حطم أبواب الطغاة كما جاء في بيت الشعر في قصيدة السياب، انه إنسان جماعي بأبعاد اجتماعية وإنسانية ولكنه ثائر شامخاً غير مستسلم لمصيره المحتوم انه الثائر (الحسين بن علي "ع") انه من يكمن فيه الموت وأسباب الحياة كما صوره السياب ومن خلال ذلك خلق الفنان هنا بيئة صحراوية مرتبطة بالعنف والامتداد الشاسع ومنح كل ذلك نسقاً تشكلياً بمفردات مرتبطة بالخيول والليل والثورة البيضاء ودحر الظلم ومحاربه بعفوية وصدق كما كان (الحسين "ع").

ان هذا العمل كان نسقاً تشكلياً مكتملاً وكأنه صحراء مشبعة بالضوء وان السماء مسودة بالحزن والألم ومصاب امة امتد على مدى شعاع الشمس لآلاف السنين وهو دماء محتقة داخل صهيل الخيول المرتفعة نحو السماء ليمتد الحزن على استشهاد الحسين إلى كل ركن من أركان العالم وتجسد ذلك بشكله التجريدي في كل ركن من أركان اللوحة.

إن الأنساقي التشكيلي في هذه اللوحة تجعل من المتلقي أن يشعر بالمأساة من خلال الأشكال والكتل الموزعة على السطح التصويري بتعبيرية مجردة

ثانياً: تحليل العمل:

2. الأبيات المستخدمة كرموز من هذه القصيدة هي:

عبر بنات ألباشا

وهنا عمد الفنان إلى استخدام نصاً شعرياً مقروءاً ومعروفاً لدى القارئ للتعبير عن نسق تشكيلي كان حاضراً في ذاكرة الشاعر. وقد جسد الفنان ذلك بأسلوب عفوي بانسجام اذرع الفتاة مع ما كتب عليها من أبيات للشعر حيث إن الكتلة الكبيرة في وسط العمل ترمز إلى صورة فتاة في حالة من الابتهاج وكأنها تقف تحت المطر في تلك اللحظة، وكان ذلك وظيفة استحضار النص الشعري على نسق فني تشكيلي تحولت فيه الصورة إلى تجسيداََ جمالياً بكل بساطة وعفوية للتعبير عن صور الصبية والبنات على جدران المناطق الشعبية في حارات القرية التي سكنتها ابنة ألجبي.

عينة (3):



اسم الفنان: سعاد العطار.

سنة الإنتاج: 2000.

المادة والخامة: رسم بالحبر.

أولاً: الوصف العام:

يحتوي العمل صورة امرأة موشحه بالأغصان وكأنها قلباً لشجرة وارقه مرتكزة على واحة من الشعر المدون في إعادة لصياغة البيت الشعري صياغة حديثة تتواءم مع الرؤية الفنية

لمسببات انجاز هذا العمل من قبل الفنانة سعاد العطار وينسجم

مع نظرة موضوعية بما يرتبط به الإنسان مع الأرض وارتباط

الشجرة بأعماق الأرض في ارتباط مابين الواقع والخيال

وارتباط الحلم بالحقيقة والداخل بالخارج في صورة جميلة لمأساة كما رأتها الفنانة سعاد.

ثانياً: تحليل العمل:

1. عنوان قصيدة الشعر المرسومة من قصيدة (ليلي) بدر شاكر السياب.

2. أبيات الشعرية المستخدمة كرموز مستوحاة من هذه القصيدة هي:

ليلي تعالي نقطع الصحراء في قمراء حلوه

للمل همس تحت أرجلنا بها، للمل قلبُ

فأظل بالكفين أسقيك المياه حتى ترتوين

اعتمدت الفنانة سعاد العطار في هذا العمل

الأسلوب السريالي لتجسيد الموضوع حيث كانت المرأة

هي محور وجوه هذا العمل فضلاً عن الشجرة وأبيات

الشعر المدون انسجماً مع أحلام اليقظة وفق نظرة

موضوعية آلت إليه ارتباطات الإنسان بجمالية الشجرة

وأغصانها وأوراقها وكأنها هي الشجرة الفناء فأرادت

سعاد هنا تمثيل صورة أختها (ليلي) بعد أن فقدت

حياتها.

وبما إن صورة المرأة هنا (ليلي) احتلت مركز

هذا العمل الفني وهي سباحة في بحر من الخيال وقد

تأثر شعرها وأحيطت بالورود والأغصان إنما فيها

تأثيرات رافدينية قديمة من الفن الآشوري الذي مجد

المرأة، باستحضار معناً جمالياً لنص شعري مقروء

(أختي التي ما زال جرحها الطليل، ثاراً دائب الانتظار،

وشعرها الطويل وقبرها الضائع في القفار) ارتبط

بقصيدة بدر شاكر السياب للاحتفاء من قبل الفنانة

سعاد بأختها ليلي وهي في العالم الآخر. وهنا نجحت

الفنانة سعاد في إعادة صياغة تلك القصيدة في

صورة تشكيلية عبرت فيها عن لغة المرأة وهي

تخاطب بأسى وحزن امرأة أخرى اعزُ عليها من أي

شيء ولقد عبرت سعاد هنا عن شخصية أختها ليلي

وكانها فعلاً قد قطعت حمراء الحياة لتستقر في جمال

الآخرة وفي ذلك ابتعاداً نفسياً عن عالم المشاهد

الحقيقي ليلي وهو حياة القبر وتجسيدا لبيت الشعر

(للمل همس تحت أرجلنا للمل قلبُ).

ولقد تعاملت سعاد هنا مع الفضاء المفتوح كما

هو في عالم الغابات الواسع الأفق استثمرت الفنانة

هنا كل آليات واتجاهات الخطوط والكتل والأشكال لرسم

مسارات بصرية كما في الفن الرافديني القديم ومن

بعده الفنون الإسلامية والتي سيطرت على كل أجزاء

العمل مراعية عملية البناء الفني التدويني المتوافق

مع بناء القصيدة الشعرية الملائمة للنسق الفني

التشكيلي، وإن ماساهم في قوة هذا البناء الرموز

الاشارة التي حققت التعبير الفني المنشود من وراء

العمل محققة بذلك متوالية فنية مابين الشعر والرسم

والتي تأسست عليه شعرية وصورة الرسم في هذا

العمل للفنانة سعاد العطار.

إن رسم اللوحة بأرضية سوداء اقتربت من محيط

المأساة الممثلة في هذا العمل للدلالة على القبر الذي

احتوى ليلي وهنا تم التعبير عن دلالة ورمز البعد

في قصيدته إلى قصة حب لا ندري هل كانت واقعية أم من وهم الخيال للشاعر. حيث اعتلت أعلى اللوحة صورة الشناشيل البصرية تقف بنت بشكلها الواضح المعالم وكأنها تركز بصرها نحو الشاعر السياب وقد أحاط الشناشيل أوراق الأشجار المزدهمة.

ثانياً: تحليل العمل:

1. عنوان قصيدة الشعر المرسومة هي (شناشيل ابنة الجلبي) بدر شاكر السياب.
2. الابيات الشعرية المستخدمة كرموز من هذه القصيدة هي:

ثلاثون انقضت وكبرت: كم حب وكم وجد
توهج في فؤادي!
غير إني كلما صنفقت يدا الزعد
مددت الطرف ارقب: ربما انتلق الشناشيل
فأبصرت ابنة الجلبي مقبلة إلى وعدي!
ولم أرها. هواء كل أشواق، أباطيل
ونبت دونما ثمر ولا ورد

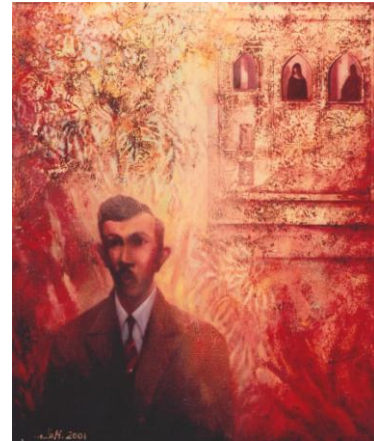
كان الشاعر بدر شاكر السياب يرى في هذه البنت المثل الأعلى للملاك الإنساني وإنها تستحق كل هذا الحب من قبل الشاعر ولكنه تفاجأ فيما بعد بان تصورات تلك ما كانت إلا أضغاث أحلام وان ما تصوره كان مجرد أمنيات اختلجت نفس الشاعر لأنه حباً مستحيل ما بين الإنسان الفقير وذلك الثري المتمثل بتلك البنت.

ووفق ذلك التصور قام الرسام بالتركيز على عناصر جمالية ذات اتجاه واقعي وليس متخيل حيث عمل على تلاشي ضربات فرشاة الرسم لإخفاء الخطوط الخارجية بين الكتل، في انسجاماً لونياً مميزاً مركزاً على الألوان الغامقة للإشارة إلى رسم التشاؤم الذي اختلج نفس الشاعر بسبب ذلك الحب.

ولقد جاء اللون البني مع الأحمر وبعض الألوان الترابية ألواناً سائدة في رسم الشناشيل في البيوت

الثالث الوهمي ذهنيّاً وليس مادياً متجسد بيت الشعر في هذه القصيدة (فأظل بالكفين أسقيك المياه حتى ترتوين) وكان هناك تواصل دلالي بين الأشكال المرسومة وكلمات القصيدة المقروءة وذلك بالابتعاد عن الترجمة المباشرة من البيت الشعري في القصيدة والشكل الأنسقي التشكيلي في النص البصري ببناء أسلوب رمزي خاص ارتكز على الأحلام وعالم آخر من السريالية المتطرفة بأسلوب مزوجة مع التاريخ والتراث وكأنها من حكايات ألف ليلة وليلة وفي كل ذلك تجسدت الغرائبية في كل من القصيدة من ناحية وهذه اللوحة المبدعة لسعاد العطار في رثاء أختها ليلي.

عينة (4):



اسم العمل: شناسيل ابنة الجلبي.

اسم الفنان: كاظم الداخل.

سنة الإنتاج: 2001.

المادة والخامة: اكرليك.

أولاً: الوصف العام:

تضمن هذا العمل الفني صورة شخصية

للشاعر شاكر السياب احتلت يمين اللوحة وبشكلها الواقعي الواضح للعيان حيث رسمت صورة الشاعر بأناقة كبيرة ببذله سوداء وربطة عنق واضحة المعالم وهو واقفاً أمام شناسيل صبية هي بنت احد المتنفذين في ذلك الزمن اسمه (الجلبي) حيث أشار الشاعر هنا

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

1. تنوعت الأنساق التشكيلية داخل الخطاب البصري نفسه حيث اتصفت بالانتقال والتحول ما بين صوره وأخرى مع الاحتفاظ بالنسق العام وآلية الترابط بين العناصر وقد شكلت مع وحدة العناصر داخل القصيدة الشعرية آلية من التجانس والإحساس بتجسيد صورة الكلمة في القصيدة الشعرية داخل إطار اللوحة العام.
2. احتوت القصيدة الشعرية للسياب رموزاً ودلالات ذات علاقة بالموروث وعكست اتجاهات ومستويات عالية من التفسير مما انعكس في آليات الأنساق التشكيلية الفنية للوحة لتعطي وظائف رمزية مضافة تبعاً لدلالاتها الفنية في حين والبنائية في حين آخر.
3. جاءت الأنساق الفنية التشكيلية بمثابة تشفير للرسائل من المرجع النسقي الدلالي وكان بمثابة لغة متبادلة ما بين الرسالة وبآليات منتظمة لفك رموز الشفرات فجاءت القصيدة عبارة عن وحدات منفصلة مقروءة وجاءت اللوحة عبارة عن عناصر مقروءة أيضاً فكان النسق التشكيلي في اللوحة عبارة عن حاوي لفك رموز الكلمات في القصيدة.

4. لقد سعى الشاعر المعاصر بشكل عام إلى انتهاج أسلوب متفرد في رسم لوحات وانساق تشكيلية عناصرها الكلمة ممهداً الطريق للتحديث عن العلاقة الوثيقة بين مضمون القصيدة وانساق اللوحة التشكيلية لغرض خلق علاقات

القديمة في تلك الحقبة من الزمن وذلك في إشارة رمزية إلى الفوارق الطبقيّة آنذاك حيث إن بيوت الفقراء لا تتعدى مادة الطين ذات اللون الترابي فقط. إضافة إلى استخدام مادة الجبس المحكوك بشكل تجريبي وبتقنية مميزة ليحاكي أسلوب شعر السياب في العمل تحديداً والذي اعتمد فيه الشاعر على الحداثة والتحرر من القوافي الكلاسيكية للشعر.

لقد أراد الفنان أن يتعامل هنا مع انساقاً جمالية تشكيلية في خطوط نحو تفسير كل كلمة من كلمات القصيدة وإن ذلك كان محاولة من الفنان للكشف عن خلجات الفنان وبإبعاد وانساق تأويلية في أبيات هذه القصيدة الغانية بالجمال.

قام الفنان وبالتعامل مع انساق تشكيلية ذات اتجاه تأويلي أن يحول الصورة الفوتوغرافية للشاعر بعداً تأويلياً انصبت في مجال تجسيد حب وعشق السياب لهذه البنت المظلة من نافذة الشناشيل وقد قلصت المسافة المادية بينهما لتعطيها مسافة روحية قريبة جداً ومن خلال استغراق الشاعر في التفكير الطويل الذي أدى به إلى إبداع رائعته هذه (شناشيل ابنة ألبلي) على الرغم من إن الشاعر لم يستطع لقاء تلك الحبيبة لا في الواقع ولا حتى داخل إطار هذه اللوحة الفنية كما إن النسق التشكيلي المتميز في هذا العمل هو إخفاء العالم المجهول بالنسبة لكلاً من الرسام والشاعر ولكن بعلاقة أكيدة ما بين الظاهر والباطن والمجهول والمعلوم في اللوحة والقصيدة على حدٍ سواء.

بآلية من الجمال الحزين وقد تكون سابقة في الفن لها أسبابها، ولقد نجحت سعاد بذلك في التعامل مع الأنساق التشكيلية ضمن حدود القصيدة في مجالات الحزن والرثاء والأسى والحب والاشتياق والجمال بكل معناه كما جاءت في مفردات قصيدة السياب.

9. في العينة (4) أراد الفنان "كاظم الداخل" الترميز مباشرة ومن خلال صورة الشاعر بدر شاكر السياب إلى بناء نسقاً تشكلياً مطابقاً لشعر السياب حيث كان له التعامل مع جماليات الصوت اللغوي والصورة البصرية بأداء واقعي مرمز للكشف عن خلجات الشاعر برموز وانساق بصرية واضحة

الاستنتاجات

1. ان النصوص الشعرية السياب عبارة عن فضاء مفتوح بمرجعيات متعددة أعطى للمتلقى فيها حرية إنتاج المعنى والدلالة وهي تعيش في أفكار الناس وكأنها عادات وتقاليد متوارثة يتعامل بها كل من عاش نفس ظروف الشاعر الاجتماعية والثقافية والدينية وهو كان يتصف به الفنان العراقي المعاصر في ذات اللحظة.
2. تبين ان الخطاب البصري الذي جاء من بيئة الشاعر هو نفسه الخطاب الفني الذي حكمت بيئته الفنان في التحول والتغير والترابط لان الآليات واحدة وأسبابها واحدة ضمن الظروف التي حكمت ولادة القصيدة وأسبابها ولادة اللوحة الفنية وأنساقها وأسبابها.
3. نرى إن رمز المرأة كحدث وتاريخ حاضراً في قصائد السياب لما لها من أهمية في حياته على الرغم من إنها شكلت ألماً لديه فكانت فاعلة في الذات ضمن انساق القصيدة وهي ذاتها احتلت

تربط الشاعر بالفنان لإبداع نص بصري قوامه الكلمات والخطوط والألوان.

5. تبين للباحثة إن الكثير من الفنانين العراقيين المعاصرين قد استثمروا براعة الشعراء العراقيين في إبداع انساقاً تشكيلية فنية مختلفة الاتجاهات لتوظيف المفردات والرموز سواء الموروثة منها من الحضارة العراقية أو الموروث الإسلامي لتكوين نسق من المترادفات اللغة والفنية في القصيدة واللوحة في آن واحد.

6. في العينة (1) قام الفنان "كاظم حيدر" بترجمة مقاطع من أبيات قصيدة السياب ليعطي منها عنواناً للوحة الشهيرة (يا أبا الأحرار) متخذاً من أبيات القصيدة نسقاً تشكلياً أعطى أبعاداً رمزية لمأساة قل نظيرها في العصر الحديث إلا وهي (قصة استشهاد الإمام الحسين "ع") فكان للفنان استقراء رمزاً إنسانياً ودلالة تعبيرية كانت صرخة عارمة بوجه الظلم آنذاك وقد عمد إن تجسيد الوحدة الكلية للرموز والأنساق بدلالات اجتماعية ودينية وكان كل ذلك بتجريد عالي تم فيه توظيف التراث بكل معانيه.

7. في العينة (2) جسد الفنان "ضياء العزاوي" أنساقه التشكيلية وفق مرجعيات وآليات اشتغال ثقافية وحضارية واجتماعية بمفهوم معاصر وقام بدمج الماضي بالحاضر والبيئة بالمكان وما كانت قصيدة (يا مطر يا حليبي) للشاعر السياب إلا صوره ناصعة في لوحة الفنان ضياء ، فان الاختزال والتبسيط كان حاضراً هنا وكأنه نصاً شعرياً فعلياً قد رسم هنا وكانت هذه اللوحة أسمى إحياء لقصيدة بدر شاكر السياب.

8. في العينة (3) كان للفنانة سعاد العطار وهي تحاكي ألمها وحزنها منقطع النظير وهي عملت بكل قصديه وعفوية إلى نسق تشكيلي اتسم

نراها وقد رمزت لصورة أختها ليلى وكأنها عشتار نائمة في أحلام الخيال.

8. في كلا الأنساق التشكيلية منها والشعرية حضر التعبير عن الذات بإطار تحليلي مقابل للفكر والثقافة وانساق الرؤية والرؤيا حتى ساعد ذلك على نقل الصورة من قصيدة الشعر إلى انساق اللوحة التشكيلية المعاصرة.

التوصيات

1. الاستفادة من الدراسة الحالية وإكمال مسيرتها بتعقب دراسة البنى المجاورة لاختصاصات الفنون لتشمل فنون الرسم والنحت والتصميم والإفادة منها في هكذا دراسات.
2. أن تساهم دور النشر والمكتبات الأكاديمية في توفير المصادر ذات العلاقة بالأدب والقصة والرواية والفن التشكيلي بكل اتجاهاته بتبادلية للمصادر في كل المكتبات.

المقترحات

1. رمزية الصور الشعرية وآليات اشتغالها في الرسم المعاصر.
2. أشكال التناسق بين الشعر العربي المعاصر والرسم العربي المعاصر.
3. جماليات الأنساق التشكيلية بين الشعر والرسم في العصر الحديث.

هوامش البحث

(1) جبران، مسعود: الرائد معجم لغوي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت: 1964، ص 1499.

(2) بهنسي، عفيف: أثر العرب في الفن الحديث، دمشق، 1970، ص 665.

مكاناً مرموقاً كنسقاً فنياً تشكيمياً في اللوحة الفنية للفنان المعاصر فكانت حاضرة لدى السياب ضمن النسق الشخصي الذاتي وكذلك كانت في اللوحة الفنية كنسق تشكيلي آني كما في عمل الفنانة سعاد العطار وابنة أجنبي قصيدة السياب.

4. تبين إن النصوص الشعرية للسياب قد عانت من تواتر الأنساق القطبية المتصارعة ما بين الذات والموضوع والوعي واللاوعي والظهور والاختفاء والتجربة الواقعية والمتخيلة وذلك ما عاناه الفنان العراقي المعاصر في كل أنساقه التعبيرية عن ذلك ويتشفيرون الرموز في أحياناً كثيرة.
5. إن التركيب الرمزي الذي احتوته اللوحة المعاصرة في الأنساق التشكيلية المكونة للعمل الفني جاوره تركيب سردي لعناصر القصيدة عند السياب مما دعاها معاً للتعامل مع تفسيرات النص كلاً حسب ماراه مناسباً لتمثيل الواقع والمتخيل على حد سواء.

6. وفقاً للتراث الأدبي المتوارث من الثقافات المتعددة لدى الشاعر تجلى بشكل واضح في ارثه الأدبي ومثال لذلك تأثره بالسرد الأسطوري في قصائده وما كان من الفنانين المعاصرين إلا أن جسّدوا ذلك في انساق تشكيلية فنية ضمن حدود اللوحة الواحدة في أحيان بجمع جمالي نسقي للمتضادات وتغليب جانب الحق على الباطل والصحيح على الخاطئ وهذا ما تجسّد في لوحة الفنان "كاظم حيدر" (عودة الفارس).

7. نرى إن انساق التوظيف التشكيلي للتاريخ اثبت حضوره هنا للمزاوجة مع ما جاءت به قصائد السياب في الحديث عن عشتار على سبيل المثال في ترتيب حركة الزمان والمكان في بناء القصة وإذا عدنا إلى لوحة الفنانة سعاد العطار

وفيقة ابنة عمه، لبيبة، لميعة، وأخريات) تزوج من ابنة عمه (إقبال) وعاش في بغداد حياة فقر واحتياج، وأصيب بالسل مما أدى بإصابته في الرابعة والثلاثين باضطراب عصبي نتج عنه شلل، وسافر الى بيروت ولندن للاستشفاء توفي عام (1964) وهو في الثامنة والثلاثين من عمره. (ينظر: البيرماتي، فرح غانم صالح: المرأة في شعر السياب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008، ص9-16)

(15) الخالدي، جاسم حسين سلطان: الخطاب النقدي حول السياب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007، ص9.

(16) الخالدي، جاسم حسين سلطان: الخطاب النقدي حول السياب، المصدر السابق، ص193.

(17) الخالدي، جاسم حسين سلطان: الخطاب النقدي حول السياب، المصدر السابق، ص70.

(18) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، ط1، دار الثقافة والنشر، دمشق، 2000، ص183-184.

(19) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، المصدر السابق، ص103.

(20) البصري، عبد الجبار داؤد: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص54.

(21) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، المصدر السابق، ص146.

(22) الغرقي، حسن: كتاب السياب النثري، دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد، 1986، ص80.

(23) الفضاة، محمد احمد: الشعر العربي الحديث واسألة في مفهومه وإزمته ومستقبله، من ابحاث مهرجان المربد (السابع عشر)، بغداد، 2001، ص13.

(24) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، المصدر السابق، ص63.

(25) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، المصدر السابق، ص25-26.

(26) طبل، حسن: المعنى الشعري، في التراث النقدي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ب ت، ص97.

(27) العوادة، رياض: ظواهر التمرد في الشعر العربي الحديث، دار معد، دمشق، ط1، 1995، ص120.

(3) بهنسي، عفيف: أثر العرب في الفن الحديث، المصدر السابق، ص187.

(4) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني -الدار البيضاء، ط1، 1985، ص211.

(5) : المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، مصر، 1973، ص291.

(6) : المذاهب الفلسفية المعاصرة، المصدر السابق، ص289.

(7) شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص255.

(8) : المذاهب الفلسفية المعاصرة، المصدر السابق، ص289.

(9) العلاف، مشهد سعي: بنية النظرية العلمية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1989، ص9.

(10) نيتشه، فردريك: إصل الأخلاق وفصلها، تر: حسن قبيسي، مؤسسة الجامع للدراسات والنشر، سلسلة الفلسفية، ط1، بيروت: 1981، ص201.

(11) رافيندران، س: النبوية والتفكيك، المصدر السابق، ص15.

(12) غولدمان، لوسيان: العلوم الانسانية والفلسفة، ت: يوسف الانطاكي، القاهرة، 1996، ص.

(*) الانثروبولوجية (وهو العلم الذي يبحث في أصل الجنس البشري وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته).

(13) رافيندران، سنكران: النبوية والتفكيك (تطورات النقد الادبي)، ت: خالد حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2002، ص32.

(14) عزّام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثيّة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2003، ص8.

(**) ولد بدر شاكر السياب عام (1926) في البصرة بقرية (جيكور) توفيت أمه وهو في السادسة من عمره وعاش في بيت جده بعد ان تزوج أبوه، التحق عام (1943) بدار المعلمين أفادته بإضافات إلى معارفه وأنهى حياته الدراسية الجامعية (1948) ببغداد حيث شهد توقيده الشعري، تقلب بين (1949-1952) بعدد كبير من الوظائف الرسمية وغير الرسمية (محرراً- مترجماً- مراسلاً)، مأساة بدر تكمن في الغربة المكانية والعاطفية (عدد من الحبيبات،

- (28) ماكلش، ارشيبالد: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مر: توفيق الصانع، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص 77.
- (29) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الاندلس، بيروت، ط2، 1981 (الصفحة الأخيرة من الغلاف).
- (30) فضل، صلاح: قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997، ص 6-7.
- (31) غزوان، عناد: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، ص 119.
- (32) ابو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 22.
- (33) ابو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنوية في الشعر، المصدر السابق، ص 32.
- (34) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص 446.
- (35) كريم، فوزي: ثياب الامبراطور، الشعر ومرابا الحداثة الخادعة، المصدر السابق، ص 180.
- (36) كريم، فوزي: ثياب الامبراطور، الشعر ومرابا الحداثة الخادعة، المصدر السابق، ص 152.
- (37) عباس، احسان: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1978، ص 396.
- (38) حنون، جبار: التطابق والتماثل بين الفنون، جريدة الاديب للصحافة والنشر، بغداد، العدد 31، 2003/12/3، ص 6.
- (39) سلمان، حسن: الحركة في الفن والحياة كيف تقرأ صورة، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ب ت، ص 7.
- (40) رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974، ص 12.
- (41) القرآن الكريم: سورة الرحمن، الآية 7.
- (42) م 1 سورة الحجر، الآية 19.
- (43) ريد، هيرت: تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل سعد، دار الشؤون الثقافية العامة، دمشق، 1987، ص 31.
- (44) بيرنار، سوزان: قصيدة النثر من يودليز الى ايامنا، تر: زهير مجيد مغامس، مر: د. علي جواد الطاهر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1993، ص 213.
- (45) شورر، مارك وجوزفين مايلز، وجوردن ماكيري: الشكل المكاني في الأدب الحديث، اسس النقد الادبي الحديث، ج2، تر: السيدة هيفاء هاشم، دمشق، 1969م، ص 250.
- (46) سوريو، أتيين: الزمان في الفنون التشكيلية، تر: سعيد عبدالمحسن، مجلة آفاق عربية، ع3، 1983، ص 87.
- (47) فرويد، سيغموند: الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 125.
- (48) فراي، ادوارد: التكعيبية، تر: هادي الطائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1990، ص 55.
- (49) شورر، مارك وجوزفين مايلز، وجوردن ماكيري: الشكل المكاني في الأدب الحديث، اسس النقد الادبي الحديث، المصدر السابق، ص 274.
- (50) فراي، ادوارد: التكعيبية، المصدر السابق، ص 55.
- (51) شورر، مارك وجوزفين مايلز، وجوردن ماكيري: الشكل المكاني في الأدب الحديث، اسس النقد الادبي الحديث، المصدر السابق، ص 9.
- (52) شورر، مارك وجوزفين مايلز، وجوردن ماكيري: الشكل المكاني في الأدب الحديث، اسس النقد الادبي الحديث، المصدر السابق، ص 274.
- (53) روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص 52.
- (54) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، المصدر السابق، ص 50-51.
- (55) اليافي، نعيم حسن: الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت، ص 84.
- (56) لوتمان، يوري: مدخل الى سيميائية الفيلم، ط1، تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي، مطبعة عكرمة، دمشق، 1989، ص 38.
- (57) يونيه، هنري: ثنائية الاجناس الفنية، تر: معين جعفر محمد، مجلة الثقافية الاجنبية، ع 3-4، 1997، ص 80.

المصادر

* القرآن الكريم.

12. جبران، مسعود: الرائد معجم لغوي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت: 1964.
13. حنون، جبار: التطابق والتماثل بين الفنون، جريدة الاديب للصحافة والنشر، بغداد، العدد 31، 2003/12/3.
14. رافيندران، سنكران: البنوية والتفكيك (تطورات النقد الادبي)، ت: خالده حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2002.
15. روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
16. رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974.
17. ريد، هيربرت: تربية التدوق الفني، تر: يوسف ميخائيل سعد، دار الشؤون الثقافية العامة، دمشق، 1987.
18. سلمان، حسن: الحركة في الفن والحياة كيف تقرأ صورة، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ب ت.
19. سوريو، أتيين: الزمان في الفنون التشكيلية، تر: سعيد عبدالمحسن، مجلة آفاق عربية، ع3، 1983.
20. شورر، مارك وجوزفين مايلز، وجوردن ماكجري: الشكل المكاني في الأدب الحديث، اسس النقد الادبي الحديث، ج2،، تر: السيدة هيفاء هاشم، دمشق، 1969.

21. شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.
22. طبل، حسن: المعنى الشعري، في التراث النقدي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ب ت.
23. عباس، احسان: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1978.
24. عزّام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2003.
25. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.
26. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني - الدار البيضاء، ط1، 1985.
27. غزوان، عناد: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
28. غولدمان، لوسيان: العلوم الانسانية والفلسفة، ت: يوسف الانطاكي، القاهرة، 1996.
29. فراي، ادوارد: التكبيبية، تر: هادي الطائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1990.
30. فرويد، سيموند: الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.
31. فضل، صلاح: قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997، ص6-7.
32. كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، ط1، دار الثقافة والنشر، دمشق، 2000.
33. لوتمان، يوري: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ط1، تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي، مطبعة عكرمة، دمشق، 1989.
34. ماكليش، ارشيبالد: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مر: توفيق الصائغ، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.
35. ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الاندلس، بيروت، ط2، 1981 (الصفحة الأخيرة من الغلاف).
36. نيتشه، فردرك: اصل الأخلاق وفصلها، تر: حسن قببسي، مؤسسة الجامع للدراسات والنشر، سلسلة الفلسفية، ط1، بيروت: 1981، ص201.
37. يونيه، هنري: ثنائية الاجناس الفنية، تر: معين جعفر محمد، مجلة الثقافية الاجنبية، ع3-4، 1997.
38.: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، مصر، 1973.