

كاشفاً عن ماهية التحولات التزامنية في النسق التشكيلي والشعر.

٢. بيان آلية اشتغال الدراسة البنيوية في النص

الفني ودوره في أحداث التحولات البنائية

والأسلوبية داخل بنية النص الرسومي والشعري.

٣. الكشف الأبستومولوجي (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:

١. ما كان على طريقة نظام واحد من كل شيء.

٢. الخرز المنظم.

٣. مردف النسق، حروف العطف^(١).

(2) في حين يعرف النسق أستناداً الى قاموس المورد

بأنه:

١. مثال، أنموذج يحتذي به أو يحاكي

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،

أذ أتخذ الطابع الفني العام لبنية الرسم والشعر

النظري للنص 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 لاهدهما في

الآخر؟ فهل الرسم يحضر بوصفه رسماً للشعر والشعر

يحضر مجسداً بالرسم في محاولة إيجاد مقاربات

الأنساق الفنية التشكيلية وتحولاتها في الشعر؟

فالشعر الذي تسليح بالمجاز والاستعارة والتشبيه

أيتقارب من خط الرسم في تصوير الأشكال مستعيناً

بالخاصية التصويرية للشعر التي تجعله قريباً للرسم

ومشابهها له بعدة أبعاد أساسية من أبعاد التشكيل

والصياغة والتأثير والتلقي والفائدة؟ وفقاً لما سبق

ذكره تتجلى أهمية البحث من خلال:

١. تأثير الأنساق الفنية والشعرية وتحديد توصيفاتها

ضمن الإطار الفلسفي والنقدي لمفهوم النسق

٢. أنموذج للتفصيل (Adress Makers)^(٢).

ب. التعريف الاصطلاحي:

نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً .
وتقترن كليته بانية علاقاته التي لاقيمة للأجزاء
خارجها، ولكل أثر أبداعى نسق يميزه عن أثر أبداعى
آخر^(٣).

مفهوم النسق

النسق: يعمل النسق على بلورة منطق

التفكير الفنى والجمالى فى النص، كما يحدد الأبعاد
والخلفيات التي تعتمد على الرؤية، ونجده عند (ميشيل
فوكو) علاقات، تستمر وتتحوّل، بمعزل عن الأشياء
التي تربط بينها^(٤).

ينطوي النسق على قواعد التشكل التي تحكم
بناء العناصر، ومنها يتحدد كل تغيير يُعدّ تعدداً وتنوعاً
فى التشكل. وعليه فإن عناصر التشكل هي (النسق -
السياق - البنية - العلاقات). إذ أن النسق (system)
هو "نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلاً
موحداً، وتقترن كليته بانية علاقاته التي لاقيمة
للأجزاء خارجها". وكان (دي سوسير) يعنى 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^(٥). 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
يفضى فيه أي تغيير في العلاقات إلى تغيير النسق
نفسه، كما ينطوي مفهوم البنية على فكرة الانتظام
الذاتي، والقوانين، وعلى مفهوم الترتيب و(التراتب)
(stratic tion)^(٦) الذي يتجذر مع مفهوم السياق

الفصل الثاني: الإطار النظري

(ontext)^(٧) والذي يؤثر في إحدى مستويات معناها الى التجاور والتتابع. فإن كلمة (النسق) هي وحدها تبرر القول بأن لها (بنيات) على اعتبار ان كلمة بنية هنا مرادفة لكلمة نسق).

أما العلاقات، فهي الكيفية أفعالها التي تتشابه مع كل العناصر التي تؤسس (النسق)، وتتنوع هذه العلاقات بين علاقات التتابع، والترابط^(٨) وضمن هذا المفهوم، فإن (النسق) الذي يتضمن علاقات الترتيب فيه لا بد 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 عرفا 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، وفقا 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^(٩) أو بحثنا فيه على أنه نمذجة مؤسسه بإرادة التشكل في الحضارة الإنسانية، أي أنه: وضع الأشياء أو الأفكار على صورة مرتبة^(١٠).

البنوية مرجعياتها

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

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 و لا يمكن أن يشير استخدام الكلمة إلى حقل معين دون آخر ماعدا كونه يعني خوض الجدل بشأن المضمون الذي أوعز إلى هذه الكلمة^(١١)، على حد قول (رولان بارت).

بدأت البنيوية مع البنية في الوحدة الدلالية للنص، ومارست حقوقها بفك اسر القيود المترامية 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^(١٢).

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^(*)، 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^(١٣).

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 السنياً ذا وسائط 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^(١٤).

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 لغةً 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 والرؤيا

أيضاً^(١٥).

حيث اتسم شعره بالشفافية وتجلي صوت الروح

فاتسعت لغته لكل المعاني المكتنزة والدالة، فكانت بنية

القصده عنده تخضع لما يمكن أن نصلح عليه بفيض

الروح، بحيث أن التجربة الروحية للقصيدة تفيض

على البنية الضيقة للقصده وتفتح على فضاء لغوي

أوسع على ميدان تجربة أعمق، فإن الحساسية

المرهفة والمفرطة التي تتبع 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^(١٦).

لم يستخدم السياب أدواته الفنية في نسق

حقله الشعري إلا بعد ان غمرها بألوانه الروحية القلقة

الدافئة فكانت أكثر تميزاً وفرادةً، إذ جاء شعره ليشكل

ظاهرة فريدة في شعرنا العربي الحديث، تجلت في

جوانب كثيرة، لعل أبرزها وقفاً، 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^(٢٠)، 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^(٢١).

إن الإحساس الصادق في شعر السيّاب كان انعكاساً لنبضات قلبه وخفقات وجدانه وتوق روحه إلى خلاصٍ ما، إذ كان يؤكد وجوب احتواء الشعر على ديباجة قوية وموسيقى ظاهرة وأسلوب ممتاز ليمكن قراءته أولاً ولكي تستسيغه الأذن والروح ثانياً^(٢٢)، لهذا فقد تميز شعره بالموسيقى العالية والعناية بالعروض^(٢٣)

ولعل هذا المستوى في إدراك العلاقة بين خصوصية التجربة الروحية وآليات الكتابة النصية يبقى مستنداً إلى نشاط الرؤية ومنهجها الشعري في التفاعل والتلاحق، لأن أبعاد الشعر.. لا تتفجر إلا من ينبوع داخلي رهين عواطف الشخص وأفكاره ورواه^(٢٤)، 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 التجربة الروحية هي التي تحقق ردم الهوة بين تجربة

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، وينسجها الداخلي، وعلاقتها بالحركة الشعرية الجديدة^(١٧).

إن ما يميز المتن السيّابي عن غيره هو نسقه الشعري النابع والمساعد 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 يمثله، 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^(١٨).

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 فما فيه وترعرع بين أحضانه، فما يبدو جميلاً لدى.. السيّاب هو الحقائق الجديدة والمفاجئة في خبرته الداخلية الفريدة لا في صورته 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^(١٩).

ترسم وتوظد بالكلمات التي تجعلها حسية وجلية للعين إذ للأذن أو اللمس.. 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^(٢٨).

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^(٢٩) 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 وأبنيته الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى^(٣٠).

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 بذلك التفاعل عند المتلقي سواءً كانت الاستجابة حسية بصرية أو معنوية تجريدية..^(٣١) إن التأثير الجمالي الذي تتركه الصور الشعرية في نفسية

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 والحداثة موصولة بأفقه العربي، والشرقي والعالمية^(٢٥).

جسد المعنى السيابي شعرياً وبشكل بارز من خلال التصوير البصري الحسي، إذ يكاد المتلقي في مقارنته 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^(٢٦).

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 بمارب النفس لتصل إلى غاية المعنى^(٢٧)، 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

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^(٣٥).
 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 السلبى ما يليق بها من رموز، فلجأ إلى الأسطورة الخالدة لكي يخلد بها (جيكور/ وبويب/ وشناشيل ابنة الجلبى..) وليمنحها روحاً غيبية تتناسب مع عالمه السفلى. 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 الحسى ليلبسه أحلى الحلى والمجوهرات في عالم الواقع البديل، وكان الموت هو العالم الآخر الذي اكتشفته شعرية السياب فتوافرت لديه كل سبل تهيئة مملكة الموت السفلى. إذ كان طوال حياته الشعرية يبني وعيه (الداخلي)، عالماً أسطورياً خاصاً، عالماً عيانياً، مرئياً خاصاً استجمع مادته من الواقع الزمنى والجغرافى 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) موادّه الأولية التي مكنته من بناء مملكة الموتى السفلية

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 تلقو بُعد من الإيحاء في الذات المتلقية، ترتبطان بالاتساق والاتسجام اللذين يتحققان بين المستويين - النفسى والدلالي - للصورة^(٣٦).

فما يميز السياب عن غيره هو رهافة حسه وتفرد الروحي في خلق صورهِ الحسية الروحية التي قلما نجدها عند غيره من الشعراء. حيث جرى تركيز الشاعر العربي - غالباً - على الأبعاد: والمظهر الحسى الفيزيائى، والألوان، والحجوم، والمدركات الحسية في عناصر الصورة الشعرية، ولا يولي اهتماماً كبيراً للانفعالات والإبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر، سواء بشكل مباشر، أو عن طريق التداوي والترابطات الشعورية^(٣٣). 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 الأساسى الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها، كي يمنحها المعنى والنظام.. فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة^(٣٤).

ومما يميز صورهِ الحسية إنها تتبلور في ذهن القارئ المتمرس وتتحول إلى رؤية تجريدية تتجسد من خلالها المشاعر والأفكار، وتلمس 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

العلمية والنظرية النسبية وأثرها الذي لا يخفى على
التكعيبية 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
مثلا 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 او
التشكيل^(٣٨).

فكل من الإيقاع والموازنة والصراع والسيادة

والوحدة هي عناصر بنائية موجودة

أصلاً في تركيبية الطبيعة والإنسان ، فالطبيعة دائمة

الحركة فهي سمة متصلة بالحياة^(٣٩). أما الإيقاع فهو

مرتبط بالطبيعة والإنسان فالحياة كلها إيقاع في

تعاقب الليل والنهار وفي تنفس الإنسان وضربات قلبه

وفي مشيته أيضاً^(٤٠) أما الموازنة فهي شيء طبيعي

لدى الإنسان يشعر به ويرتاح له لأنه مرتبط بتكوينه

وبمعتقداته قال تعالى "والسمااء رفعها ووضع

الميزان"^(٤١). رغم أن تفسير الآية يدل على العدل

بيسر وعفوية تنتمي إلى الغريزة الدفينة لا إلى
الوعي^(٣٦).

تمثلت تجربة الموت في شعر السياب جوهر

شعريته ، إذ تعبر تعبيراً دقيقاً وحبوياً وحراراً عن

انشغال الشاعر في إظهار همّة الإنساني المركزي

وتمثله شعرياً، على النحو الذي يستجلي فيه داخله

الشعري كاملاً وبأعمق صورته 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 لجوعه للموت،

لأن الإنسان في لحظات الشدة يتذكر أعزّ الناس،

وأناسه الأعزاء في القبر ومنهم أمه (التي فقدها 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^(٣٧).

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

شعر القائمون بهذه الأعمال بلا جدوى الفنون

الكلاسيكية القائمة على التأمل السلبي للطبيعة، فلا بد

وان تعيد هذه الأعمال خلق قواعد الفن لتجعلها

متلائمة مع التجارب الحديثة وان تتواكب معها،

فولدت الاتجاهات الحديثة في أوساط بيئية تزعمتها

الأفكار الفرويدية التي أنجبت السريالية والاكتشافات

وهو وقت مشحون بوقائع نفسية متعاقبة^(٤٦). 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^(٤٧). وهي العملية ذاتها التي يحاول المتلقي انجازها للوصول الى معنى اللوحات والقصائد ذات الأساليب الحديثة. ولما كانت فكرة التزامن تقوم على الحركة (الزمن)، فإن ذلك التزامن الذي يولد البعد المحسوس في الرسم التكعيبي^(٤٨)، هو ذاته الذي يتولد في القصائد القائمة على الأساليب الحديثة فكلاهما قد حاول قدر الإمكان السيطرة على العناصر الزمنية المتضمنة في إدراكهما الحسي^(٤٩).

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^(٥٠).

وبهذا فإن اقتراب الشعر الحديث من الفنون المكانية واستعارته بعدها الأساس لن يحقق الحلم في التخلص من بعده الفطري (الزمن)، فهو وان 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 تشبه حركة الكاميرا في الانتقال من مشهد لآخر وكل حركة لها لحظة زمنية معينة، إذ إن القراءة تحتاج إلى التراتبية الزمنية للإدراك^(٥١)

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

الإلهي إلا إن العدل هنا مرتبط بالميزان. وفي آية أخرى "والأرض مددناها والقينا فيها رواسي وانبتنا فيها من كل شيء موزون"^(٤٢). أي ان 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^(٤٣).

للفنون المكانية بُعداً رابعاً هو البعد الزمني، ولحق ذلك الإرث بالشعر أيضاً، فحاولت هذه الفنون الخروج من الأنواع التي تفوقعت فيها.. كي ينال البعد الذي يفتقر إليه: فالرسم، وهو فن المكان، التحق بالزمن؛ كما التحق بالمكان الشعر الذي هو فن الزمان^(٤٤).

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، وان لا ينظر إليها بوصفها شيئاً متسلسلاً^(٤٥). 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 التكعيبي، فإذا بدأ المتلقي بالقراءة من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين، من الأعلى إلى الأسفل أو بالعكس فالمعنى واحد. وكذا الحال لو استخدم الشاعر تشكيلاً بصرياً آخر فأني يبدأ القراءة فالمعنى واحد. كما وان هذا التأمل عن طريق الإشارة العاكسة يمكن أن نلمحه في فن الرسم رغم انه يعرض دفعة واحدة ذلك إن هناك وقت للتأمل - كحد ادني في الأقل - في كل الفنون،

فيماكاننا 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 امتداداً مكانياً، لا نستطيع أن نصوغه في الشعر إلا كسلسلة زمنية، عن طريق تجزئته إلى لقطات ومن ثم ترتيب تتابع هذه اللقطات^(٥٦).

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 يعتمل في قراره نفسه، وحتى في حالة توخي الوصف، فإن الشيء الذي يتشبث به هو الانطباع المدرك شعورياً"^(٥٧). 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 الآتية:

١. النسق نظام شامل لمجمل العلاقات بين الأجزاء.
٢. النسق الظاهر في العلاقة بين الدال والمدلول والنسق الظاهر بانفتاح الدال الى مدلولات.
٣. العلاقات اللفظية في الشعر مكونة للنسق الشعري والعلاقات التشكيلية بين العناصر ووسائل الربط مكونة للنسق التشكيلي.

إن التطورات التي حدثت في الشعر الحديث كانت امتداداً للتطورات الجارية في الفنون التشكيلية، لوجود تماثل بين هذين الفنين فجزور كل منهما موجود في الجو الروحي والعاطفي ذاته الذي يؤثر بدوره على إدراك الفنانين وعلى الأشكال التي يخلقونها^(٥٢) 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"^(٥٣)

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 مالشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات ملموسة بما فيها بشكل خاص الصفة المرئية. وعلى سبيل المثال فالرسم يؤثر على أعصاب المتلقي لفنه مباشرة، أي بما في المادة ذات اللون الأحمر مثلاً داخل اللوحة، من قدرة على الإثارة ترجع إلى مدى كثافة اللون، ودرجته، أما الشاعر فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر، لأنه سيرمز لذلك اللون وبعثه 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^(٥٤). وعليه فإن الشعر مهما حاول محاكاة فعل الرسم في رسم الصورة المبتغاة بوسيلته الفطرية (اللغة) سيظل عاجزاً عن وصف ورسم ذلك الشيء المرئي فالكلمة 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^(٥٥).

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:

١. تعطي النماذج المختارة من حيث المعنى مقارباتها ومجاورتها فرصة للباحث للاحاطة بالأنساق الفنية بين الرسم والشعر العراقي المعاصر.
٢. تباين 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.

أسلوب البحث

اعتمدت الباحثة الأسلوب البنيوي التحليلي وفق الأنساق البنيوية والدلالية لما لها علاقة

٤. هنالك النسق المعرفي يتصل بالبنى المعرفية من حس وعقل ومخيلة وحس، يختلف النسق باختلاف نوع وطبيعة المصدر المعرفي المكون للنسق.
٥. يشترك الشعر والرسم في الصور الذهنية المكونة للنسق الصوري الكلي وإن اختلفت باليات الصورة.
٦. ساهمت الأنساق الحديثة في الفن والشعر إلى تقويض الواقع وحيثياته.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث

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 كنفاس.

أولاً: الوصف العام:

احتوى هذا العمل على انساق تشكيلية من كتل لحصانين وشخصاً يمتطي احدهما بشموخ وهيبة. احتل الحصانان مقدمة اللوحة في تقابل يوحى بالتوازن سادهما خطوطاً هندسية بتجريدٍ 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 للاشكال وفيه تتوضح معالم الاستلهام من

التراث الرافديني والإسلامي بصبغة معاصرة، وإن معظم

الأشكال داخل هذا العمل خالية من التفاصيل المعهودة

وإن التفاصيل القليلة الواضحة هنا إنما جاءت بشكل

مجرد من واقعته فهي تميل الى الاتجاه التكعيبي أكثر

من الاتجاهات الأخرى للمدارس الفنية الحديثة وإن

الفنان قد استخدم هذا العمل ديكوراً مسرحياً لأحدى المسرحيات.

ثانياً / تحليل العمل:

١. عنوان قصيدة الشعر المرسومة في هذه اللوحة

(يا أبا الاحرار) بدر شاكر السياب.

٢. أبيات الشعرية المستخدمة كرموز من هذه

القصيدة هي:

في الفجر هبوب العاصفات

مَدْرَ حطم أبواب الطغاة

مَدْرَ سدّه الله سعى

يزرع الزيتون في الأرض الموات

يالها من قبضة في حدها

يكمن الموت وأسباب الحياة

حررت أعناقها من نيرها

وأثارت في الليالي المظلمات

ان 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 انه

موضوع وقصة (استشهاد الإمام الحسين بن علي،

عليهما السلام).

فبعد ان 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 انساق تشكيلية في لوحة

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

واضحة على ملامح الخيول ذات الأشكال الأساسية داخل العمل.

لقد حقق هذا العمل بعداً جمالياً تراثياً دينياً قيماً معبراً عن عالم فكري وديني- ومفردات انساق تشكيلية تمازجت مع آليات اشتغال الأبيات الشعرية في قصيدة السياب (ياأبا الأحرار).
عينة (2):



اسم العمل: يا مطر يا حلبي.

اسم الفنان: ضياء الغزوي.

سنة الإنتاج: 1978.

المادة والخامة: زيت على كنفاس.

أولاً: 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 ويتفاصيل بارزة وقد أحاط بهذه الكتل فضاءً واسعاً تدلى من أعلاه كتلة صغيرة أخرى، وعند التدقيق في توزيع هذه الكتل نرى إن الفنان قد عمد إلى المزوجة بين التراث والمعاصرة بروية فنية وبتعبير رمزي عالٍ التجريد.
ثانياً: تحليل العمل:

مفردات رمزية وأخرى اشارية وأخرى دلالية وأخرى تعبيرية تجسد فيها كل الأنساق على اختلافها. (الإنسان-الصحراء-السيف-الدم-السماء- رمزالزيتون-الحصان-الخيال-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 صورته السياب ومن خلال ذلك خلق الفنان هنا بيئه صحراوية مرتبطة بالعنف والامتداد الشاسع ومنح كل ذلك نسقاً تشكيلياً بمفردات مرتبطة بالخيال والليل والثورة البيضاء ودحر الظلم ومحاربه بعفوية وصدق كما كان (الحسين "ع").
ان هذا العمل كان نسقاً تشكيلياً مكتملاً وكأنه صحراء مشبعة بالضوء وان السماء مسوده بالحزن والألم ومصاب امة امتد على مدى شعاع الشمس لآلاف السنين وهو دماء محتقة داخل سهيل الخيول المرتفعة نحو السماء ليتمد الحزن على استشهاد الحسين إلى كل ركن من أركان العالم وتجسد ذلك بشكله التجريدي في كل ركن من أركان اللوحة.

إن الأنساق التشكيلية في هذه اللوحة تجعل من المتلقي أن يشعر بالمأساة من خلال الأشكال والكتل الموزعة على السطح التصويري بتعبيرية مجردة وبآلية رثاء محمومة وان 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 وثقة الخطى

تذكر القارئ بأهزوجة ولعبة شعبية لصبية ذلك الحي
ابتهاجاً بفتاة صبية جميلة اسمها (ابنة الجليبي).
وما كان هذا العمل إلا تجسيداً لتلك اللعبة في
الأزقة والحارات لتلك المدنية حيث ترتبط أيادي الصبية
ببعضها ويقوم هؤلاء الصبية من البنات بالدوران
وترديد هذه الأهزوجة والتي استوحى منها الشاعر بدر
شاعر السياب قصيدته الشهيرة هذه.
إن الفنان ضياء العزاوي إنما جسد هنا رؤية
تمثل ذاتية الشاعر في تعامله مع ذاكرته وبيئته
وطفولته والتي هدف بها إلى تمثيل واقع البساطة
والعفوية وتغيير الصورة من الحزن الى الفرح وكان
ذلك جانباً من حياة الشاعر.
وكذلك فعل الفنان ضياء العزاوي في عمله هذا
لإيضاح حضور العادات والتقاليد والقيم الدينية
باطار عاطفي سادته الحب والتمني وتجسد كل ذلك في
هذا العمل الفني والنسق الجمالي وهو ما تجسد فعلاً
من هذه القصيدة الشعرية على كتل هذا العمل الفني
التشكيلي.
عينة (3):



اسم العمل: اختي ليلي.
اسم الفنان: سعاد العطار.
سنة الإنتاج: 2000.
المادة والخامة: رسم بالحبر.
اولاً: الوصف العام:

١. عنوان قصيدة الشعر المرسومة بحروف عربية
من قصيدة (شناشيل ابنة الجليبي) بدر شاعر
السياب.
٢. الأبيات المستخدمة كرموز من هذه القصيدة
هي:
يا مطراً يا حلبي
عبر بنات أجليبي
يا مطراً ياشاشا
عبر بنات ألباشا
جاء هذا العمل تجسيداً تشكيمياً لمرجعيات ثقافية
بأنساق جمالية وحضارية واجتماعية كان حاضراً فيها
الأنساق الشعبية في البيئة المحلية لولادة تلك
القصيدة حيث قام الفنان هنا بتوحيد الماضي
بالحاضر وبرؤية معاصرة على الرغم من انه سعى إلى
الاختزال على السطح التصويري وكان أسلوب مدرسة
بغداد للتصوير كان حاضراً هنا.
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
وكانها تقف تحت المطر في تلك اللحظة، وكان ذلك
وظيفة استحضار النص الشعري على نسق فني
تشكيلي تحولت فيه الصورة إلى تجسيداً جمالياً بكل
بساطة وعفوية للتعبير عن صور الصبية والبنات
على جدران المناطق الشعبية في حارات القرية التي
سكنتها ابنة أجليبي.
إن ما يمكن أن يقوم به الفنان للتعبير عن
النص الشعري المكتوب داخل فضاء عمل الفنان
ضياء العزاوي إنما جاء بمثابة حركات محورية
واضحة تعبيراً عن رموز شعبية مقروءة بهذه الطريقة

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 الفقار) ارتبط بقصيدة بدر شاكر السياب للاحتفاء من قبل الفنانة سعاد بأختها ليلى 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 اعزُّ عليها من أي شيء ولقد عبرت سعاد هنا عن شخصية أختها ليلى وكأنها فعلاً قد قطعت حمراء الحياة لتستقر في جمال الآخرة وفي ذلك ابتعاداً نفسياً عن عالم المشهد الحقيقي لليلى وهو حياة القبر وتجسيداً لبيت الشعر (للرمل همس تحت أرجلنا للرمل قلب).

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 ألتدويني المتوافق مع بناء القصيدة الشعرية الملائمة للنسق الفني التشكيلي، وإن ماساهم في قوة هذا البناء الرموز الاشارية التي حققت التعبير الفني المنشود من وراء العمل محفقة 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 ليلى وهنا تم التعبير عن دلالة ورمز البعد الثالث الوهمي ذهنياً وليس مادياً متجسد بيت الشعر في هذه القصيدة (فأظل بالكفين أسقيك المياه حتى ترتوين) وكان هناك تواصل دلالي بين الأشكال

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 ما بين الواق - ع والخيال وارتباط الحلم بالحقيقة والداخل بالخارج في صورة جميلة لمأساة كما رأتها الفنانة سعاد. ثانياً: تحليل العمل:

1. عنوان قصيدة الشعر المرسومة من قصيدة (ليلى) بدر شاكر السياب.
2. الأبيات الشعرية المستخدمة كرموز مستوحاة من هذه القصيدة هي:

ليلى تعالي نقطع الصحراء في قمراء حلوه
للرمل همس تحت أرجلنا بها، للرمل 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 (ليلى) بعد أن فقدت حياتها.

وبما إن صورة المرأة هنا (ليلى) احتلت مركز هذا العمل الفني وهي سابعة في بحر من الخيال وقد تناثر شعرها وأحيطت بالورود والأغصان إنما فيها

المعالم وكأنها تركز بصرها نحو الشاعر السياب وقد أحاط الشناشيل أوراق الأشجار المزدهمة.
ثانياً: تحليل العمل:

١. عنوان قصيدة الشعر المرسومة هي (شناشيل ابنة الجلي) بدر شاكر السياب.
٢. الابيات الش عرية المستخدمة كرموز من هذه القصيدة هي:

ثلاثون انقضت وكبرت: كم حب وكم وجد
توهج في فؤادي!

غير إني كلما صفقت يدا الرعد
مددت الطرف ارقب: ربما ائتلق الشناشيل
فأبصرت ابنة أجلي مقبلةً إلى وعدي!
ولم أرها. هواء كل أشواقي، 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 تصوراته تلك ما كانت إلا أضغاث أحلام وان ما تصوره كان مجرد أمنيات اختلجت نفس الشاعر لأنه حياً 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 القديمة في تلك الحقبة من الزمن وذلك في إشارة رمزية إلى الفوارق الطبقة آنذاك حيث إن بيوت الفقراء لا تتعدى مادة الطين ذات اللون الترابي فقط.

المرسومة وكلمات القصيدة المقرؤة وذلك بالابتعاد عن الترجمة المباشرة من البيت الشعري في القصيدة والشكل أنسقي 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: شناشيل ابنة الجلي.
اسم الفنان: كاظم الداخل.
سنة الإنتاج: 2001.
المادة والخامة: اكريلك.
أولاً: الوصف العام:

تضمن هذا العمل الفني صورة شخصية للشاعر شاكر السياب احتلت يمين اللوحة وبشكلها الواقعي الواضح للعيان حيث رسمت صورة الشاعر بأنافة كبيرة ببذله سوداء وربطة عنق واضحة المعالم وهو واقفاً أمام شناشيل صبية هي بنت احد المتنفذين في ذلك الزمن اسمه (الجلي) حيث أشار الشاعر هنا 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

نتائج البحث

١. 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.
٢. احتوت القصيدة الشعرية للسياب رموزاً ودلالات ذات علاقة بالموروث وعكست اتجاهات ومستويات عالية من التشفير مما انعكس في آليات الأنساق التشكيلية الفنية للوحة لتعطي وظائف رمزية مضافة تبعاً لدلالاتها الفنية في حين والبنائية في حين آخر.
٣. 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 مقروعة وجاءت اللوحة عبارة عن عناصر مقروعة أيضاً فكان النسق التشكيلي في اللوحة عبارة عن حاوي لفك رموز الكلمات في القصيدة.
٤. لقد سعى الشاعر المعاصر بشكل عام إلى انتهاج أسلوب متفرد في رسم لوحات وأنساق تشكيلية عناصرها الكلمة ممهداً الطريق للتحديث عن العلاقة الوثيقة بين مضمون القصيدة وأنساق اللوحة التشكيلية لغرض خلق علاقات تربط الشاعر بالفنان لإبداع نص بصري قوامه الكلمات والخطوط والألوان.
٥. تبين للباحثة إن الكثير من الفنانين العراقيين المعاصرين قد استثمروا براعة الشعراء العراقيين في إبداع أنساقاً تشكيلية فنية مختلفة

إضافة إلى استخدام مادة الجبس المحكوك بشكل تجريبي وبتقنية مميزة ليحاكي أسلوب شعر السياب في العمل تحديداً والذي اعتمد فيه الشاعر على الحدائث والتحرر من القوافي الكلاسيكية للشعر.

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

قام الفنان وبالتعامل مع أنساق تشكيلية ذات اتجاه تأويلي أن يحول الصورة الفوتوغرافية للشاعر بعداً تأويلياً انصبت في مجال تجسيد حب وعشق السياب لهذه البنت المطلة 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 أجنبي) 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.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

والحب والاشتياق والجمال بكل معناه كما جاءت في مفردات قصيدة السياب.

٩. في العينة (4) أراد الفنان "كاظم الداخيل" 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 مرمر للكشف عن خلجات الشاعر برموز وانساق بصرية واضحة

الاستنتاجات

١. ان النصوص الشعرية السياب عبارة عن فضاء

مفتوح بمرجعيات متعددة أعطى للمتلقي 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.

٢. 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 وولادة اللوحة الفنية وأنساقها وأسبابها.

٣. 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 مكاناً مرموقاً كنسقاً فنياً تشكلياً في اللوحة الفنية للفنان المعاصر فكانت حاضرة لدى السياب ضمن النسق الشخصي الذاتي وكذلك كانت في اللوحة الفنية كنسق تشكيلي آني كما

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.

٦. في العينة (1) قام الفنان "كاظم حيدر" بترجمة

مقاطع من أبيات قصيدة السياب ليعطي منها عنواناً للوحته الشهيرة (يا ابا 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.

٧. 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 حلبي) للشاعر السياب إلا صورته 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.

٨. في العينة (3) كان للفنانة سعاد العطار وهي

تحاكي ألمها وحزنها منقطع النظير وهي عملت بكل قصديه وعفوية إلى نسق تشكيلي اتسم بألية 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

والثقافة وانساق الرؤية والرؤيا حتى ساعد ذلك على نقل الصورة من قصيدة الشعر إلى انساق اللوحة التشكيلية المعاصرة.

التوصيات

1. الإفادة 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 التناص 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، ط 1، بيروت: 1964، ص 1499.
- (2) بهنسي، عفيف: أثر العرب في الفن الحديث، دمشق، 1970، ص 665.
- (3) بهنسي، عفيف: أثر العرب في الفن الحديث، المصدر السابق، ص 187.
- (4) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني -الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 211
- (5) : المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، مصر، 1973، ص 291.

في عمل الفنانة سعاد العطار وابنة أجبلي 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 ويتشفي 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 أنساق تشكيلية فنية ضمن حدود اللوحة الواحدة في أحيان جمع جمالي نسقي للمتضادات وتغليب جانب الحق على الباطل والصحيح على الخاطئ وهذا ما تجسّد في لوحة الفنان "كاظم حيدر" (عودة الفارس).
7. نرى إن أنساق 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 نراها وقد رمزت لصورة أختها ليلي وكأنها عشتار نائمة في أحلام الخيال.
8. في كلا الأنساق التشكيلية منها والشعرية حضر التعبير عن الذات بإطار تحليلي مقابل للفكر

- (٦) : المذاهب الفلسفية المعاصرة، المصدر السابق، ص 289.
- (٧) شولز، روبرت: السيماء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص 255.
- (٨) : المذاهب الفلسفية المعاصرة، المصدر السابق، ص 289.
- (٩) العلاف، مشهد سعدي: بنية النظرية العلمية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1989، ص 9.
- (١٠) نيتشه، فردريك: أصل الأخلاق وفصلها، تر: حسن قبيسي، مؤسسة الجامع للدراسات والنشر، سلسلة الفلسفية، ط1، بيروت: 1981، ص 201.
- (١١) رافيندران، س: النيوية والتفكيك، المصدر السابق، ص 15.
- (١٢) غولدمان، لوسيان: العلوم الانسانية والفلسفة، ت: يوسف الانطاكي، القاهرة، 1996، ص.
- (١٣) الانثروبولوجية (وهو العلم الذي يبحث في أصل الجنس البشري وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته).
- (١٤) رافيندران، سنكران: النيوية والتفكيك (تطورات النقد الادبي)، ت: خالد حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2002، ص 32.
- (١٥) عزّام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2003، ص 8.
- (١٦) 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، وديقة 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: البيروماني، فرح غانم صالح: المرأة في
- شعر السياب ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008، ص 9-16)
- (١٥) الخالدي، جاسم حسين سلطان: الخطاب النقدي حول السياب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007، ص 9.
- (١٦) الخالدي، جاسم حسين سلطان: الخطاب النقدي حول السياب، المصدر السابق، ص 193.
- (١٧) الخالدي، جاسم حسين سلطان: الخطاب النقدي حول السياب، المصدر السابق، ص 70.
- (١٨) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، الشعر ومرابا الحداثة الخادعة، ط1، دار الثقافة والنشر، دمشق، 2000، ص 183-184.
- (١٩) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، المصدر السابق، ص 103.
- (٢٠) البصري، عبد الجبار داؤد: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 54.
- (٢١) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، المصدر السابق، ص 146.
- (٢٢) الغرفي، حسن: كتاب السياب النثري، دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد، 1986، ص 80.
- (٢٣) القضاة، محمد احمد: الشعر العربي الحديث وأسألة في مفهومه وإزمته ومستقبله، من ابحاث مهرجان المرید (السابع عشر)، بغداد، 2001، ص 13.
- (٢٤) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، الشعر ومرابا الحداثة الخادعة، المصدر السابق، ص 63.
- (٢٥) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، الشعر ومرابا الحداثة الخادعة، المصدر السابق، ص 25-26.
- (٢٦) طبل، حسن: المعنى الشعري، في التراث النقدي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ب ت، ص 97.
- (٢٧) العوادة، رياض: ظواهر التمرد في الشعر العربي الحديث، دار معد، دمشق، ط1، 1995، ص 120.
- (٢٨) ماكليش، ارشيبالد: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مر: توفيق الصانع، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص 77.
- (٢٩) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الاندلس، بيروت، ط2، (الصفحة الأخيرة من الغلاف).

- (٤٧) فرويد، سيغموند: الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 125.
- (٤٨) فراي، ادوارد: التكعيبية، تر: هادي الطائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1990، ص 55.
- (٤٩) شورر، مارك وجوزفين مايلز، وجوردن ماكنري: الشكل المكاني في الأدب الحديث، اسس النقد الادبي الحديث، المصدر السابق، ص 274.
- (٥٠) فراي، ادوارد: التكعيبية، المصدر السابق، ص 55.
- (٥١) شورر، مارك وجوزفين مايلز، وجوردن ماكنري: الشكل المكاني في الأدب الحديث، اسس النقد الادبي الحديث، المصدر السابق، ص 9.
- (٥٢) شورر، مارك وجوزفين مايلز، وجوردن ماكنري: الشكل المكاني في الأدب الحديث، اسس النقد الادبي الحديث، المصدر السابق، ص 274.
- (٥٣) روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص 52.
- (٥٤) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية المصدر السابق، ص 50-51.
- (٥٥) اليافي، نعيم حسن: الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت، ص 84.
- (٥٦) لوتمان، يوري: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ط1، تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي، مطبعة عكرمة، دمشق، 1989، ص 38.
- (٥٧) يونيه، هنري: ثنائية الاجناس الفنية، تر: معين جعفر محمد، مجلة الثقافية الاجنبية، ع 3-4، 1997، ص 80.

المصادر

* القرآن الكريم.

١. ابو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

- (٣٠) فضل، صلاح: قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997، ص 6-7.
- (٣١) غزوان، عناد: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، ص 119.
- (٣٢) ابو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 22.
- (٣٣) ابو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، المصدر السابق، ص 32.
- (٣٤) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص 446.
- (٣٥) كريم، فوزي: ثياب الامبراطور، الشعر ومرآيا الحداثة الخادعة، المصدر السابق، ص 180.
- (٣٦) كريم، فوزي: ثياب الامبراطور، الشعر ومرآيا الحداثة الخادعة، المصدر السابق، ص 152.
- (٣٧) عباس، احسان: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1978، ص 396.
- (٣٨) حنون، جبار: التطابق والتماثل بين الفنون، جريدة الاديب للصحافة والنشر، بغداد، العدد 31، 2003/12/3، ص 6.
- (٣٩) سلمان، حسن: الحركة في الفن والحياة كيف تقرأ صورة، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ب ت، ص 7.
- (٤٠) رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974، ص 12.
- (٤١) القرآن الكريم: سورة الرحمن، الآية 7.
- (٤٢) م سورة الحجر، الآية 19.
- (٤٣) زيد، هريبت: تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل سعد، دار الشؤون الثقافية العامة، دمشق، 1987، ص 31.
- (٤٤) بيرنار، سوزان: قصيدة النثر من بودليير الى ابامنا، تر: زهير مجيد مغامس، مر: د. علي جواد الطاهر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1993، ص 213.
- (٤٥) شورر، مارك وجوزفين مايلز، وجوردن ماكنري: الشكل المكاني في الأدب الحديث، اسس النقد الادبي الحديث، ج2، تر: السيدة هيفاء هاشم، دمشق، 1969م، ص 250.
- (٤٦) سوريو، أتيين: الزمان في الفنون التشكيلية، تر: سعيد عبدالمحسن، مجلة آفاق عربية، ع3، 1983، ص 87.

٢. البصري، عبد الجبار داؤد: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
٣. البيرماني، فرح غانم صالح: المرأة في شعر السياب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
٤. الخالدي، جاسم حسين سلطان: الخطاب النقدي حول السياب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007.
٥. العلاف، مشهد سعدي: بنية النظرية العلمية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1989.
٦. العوادة، رياض: ظواهر التمرد في الشعر العربي الحديث، دار معد، دمشق، ط1، 1995.
٧. الغرفي، حسن: كتاب السياب النثري، دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد، 1986.
٨. القضاة، محمد احمد: الشعر العربي الحديث واسألة في مفهومه وازمته ومستقبله،، من ابحات مهرجان المريد (السابع عشر)، بغداد، 2001.
٩. اليافي، نعيم حسن: الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت.
١٠. بهنسي، عفيف: أثر العرب في الفن الحديث، دمشق، 1970.
١١. بيرنار، سوزان: قصيدة النثر من بودليير الى ايامنا، تر: زهير مجيد مغامس، مر: د. علي جواد الطاهر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1993.
١٢. جبران، مسعود: الرائد معجم لغوي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت: 1964.
١٣. حنون، جبار: التطابق والتماثل بين الفنون، جريدة الاديب للصحافة والنشر، بغداد، العدد 2003/12/3, 31.
١٤. رافيندران، سنكران: البنوية والتفكيك (تطورات النقد الادبي)، ت: خالد حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2002.
١٥. روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
١٦. رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974.
١٧. ريد، هيريت: تربية التذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل سعد، دار الشؤون الثقافية العامة، دمشق، 1987.
١٨. سلمان، حسن: الحركة في الفن والحياة كيف تقرأ صورة، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ب ت.
١٩. سوريو، أتئين: الزمان في الفنون التشكيلية، تر: سعيد عبدالمحسن، مجلة آفاق عربية، ع3، 1983.
٢٠. شورر، مارك وجوزفين مايلز، وجوردن ماكنري: الشكل المكاني في الأدب الحديث، اسس النقد الادبي الحديث، ج2،، تر: السيدة هيفاء هاشم، دمشق، 1969.
٢١. شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.
٢٢. طبل، حسن: المعنى الشعري، في التراث النقدي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ب ت.

٢٣. عباس، احسان: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره ، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1978.
٢٤. عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2003.
٢٥. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.
٢٦. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني -الدار البيضاء، ط1، 1985.
٢٧. غزوان، عناد: مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
٢٨. غولدمان، لوسيان: العلوم الانسانية والفلسفة ، ت: يوسف الانطاكي، القاهرة، 1996.
٢٩. فراي، ادوارد: التكميلية، تر: هادي الطائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1990.
٣٠. فرويد، سيموند: الطوطم والحرام ، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.
٣١. فضل، صلاح: قراءة الصورة وصورة القراءة ، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1997، ص6-7.
٣٢. كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة ، ط1، دار الثقافة والنشر، دمشق، 2000.
٣٣. لوتمان، يوري: مدخل إلى سيميائية الفيلم ، ط1، تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي، مطبعة عكرمة، دمشق، 1989.
٣٤. ماكلش، ارشيبالد: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجبوسي، مر: توفيق الصائغ، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.
٣٥. ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الاندلس ، بيروت، ط 2، 1981 (الصفحة الأخيرة من الغلاف).
٣٦. نيتشه، فردريك: اصل الأخلاق وفصلها ، تر: حسن قبيسي، مؤسسة الجامع للدراسات والنشر، سلسلة الفلسفية، ط 1، بيروت: 1981، ص201.
٣٧. يونيه، هنري: ثنائية الاجناس الفنية ، تر: معين جعفر محمد، مجلة الثقافية الاجنبية، ع 4-3، 1997.
٣٨.: المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي، مصر، 1973.