المجلد السابع والعشرون للعام ٢٠٢٣م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

شعر اللّوحات الفنّيّة والتّماثيل في الأدب العربي الحديث
الوصف والسرد وعلاقتهما بالمعنى والتشكيل

Poetry of paintings and statues in modern Arabic literature Description and narration and their relation to semantic and formation.

بقلم الدكتور

جابر محمد الأحمري

أستاذ البلاغة والنقد المساعد بقسم اللّغة العربيّة
الكلية الجامعية بالقنفذة ـ جامعة أم القرى ـ المملكة العربية السعودية.

الجزء الخامس (إصدار يونيو ٢٠٢٣م)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

شعر اللّوحات الفنّيّة والتّماثيل في الأدب العربي الحديث الوصف والسرد وعلاقتهما بالمعنى والتشكيل

جابر محمد الأحمري

قسم البلاغة والنقد بقسم اللّغة العربيّة ـ الكلية الجامعية بالقنفذة ـ جامعة أم القرى ـ المملكة العربية السعودية.

البريد الإلكتروني : jmahmari@uqu.edu.sa

الملخص

يُعنى هذا البحث بدراسة النصوص الشعرية التي تتعالق مع أعمال فنية من حقول فنية أخرى في الشعر العربي الحديث، تلك النصوص التي تداخلت مع اللوحات الفنية المرسومة والتماثيل وهوما يسمى في الأدب الغربي بالاكفريسس/ Ekphrasis ، ومع ازدهار هذا النوع من الشعر في العصر الحديث فإنه لا تزال تدور النقاشات العلمية حول مشكلة غلبة الوصف على تلك النصوص الشعرية واتسامها بالسردية وهو ما يمكن أن يؤثر على شعرية النص، فعني هذا البحث بهذه القضية عرضاً وتحليلا لنماذج شعرية تعالقت مع تلك الأعمال الفنية ابتداءً بالنصوص التي تمثل الاتجاه الرومانسي لدى أحمد زكي أبو شادي وعمر أبو ريشة، ونماذج أخرى تتمثل الأبعاد الرمزية من شعر علي محمود طه ومحمود البريكان وفتحي عبد السميع، وسار البحث في التحليل في اتجاهين: عني الأول بالمعنى ابتداء من معنى العمل الفني الأول المصوّر في اللوحة أو التمثال ووصولاً إلى المعاني المبتكرة في النص الشعري للشاعر، وعني الاتجاه الثاني بكشف التقنيات السردية المستعارة من السرد وأشكال الاستعانة بها في تلك النصوص الشعرية، وتحليل أنماط تلك الاستعانة، مع تحليل ضمني موسع لاستخدامات الوصف باعتباره غرضاً شعرياً يستوعب العديد من الموضوعات، وانتهاء بنتائج البحث التي توصلت إلى أنّ الوصف لم يكن عائقاً في وجه إبداع هذا النوع من الشعر، وأن التقنيات السردية قد استعيرت بطريقة ملائمة وذات أثر إيجابي على النصوص محلّ الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الشعر الحديث، اللوحات الفنية، التماثيل، المعنى، السرد، التشكيل، الاكفريسس

Poetry of paintings and statues in modern Arabic literature Description and narration and their relation to semantic and formation.

Jaber Mohammed Al-Ahmari

Department of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language, Al-Qunfudhah University College, Umm Al-Qura University, Kingdom of Saudi Arabia.

Email: jmahmari@uqu.edu.sa

Abstract

Many of poetic texts that are related to works of art have been found in modern Arabic literature, and we concentrated in this research paintings and statues. This matter constituted a rich subject in Western literature called Ekphrasis, and the existence of the subject in ancient Arabic literature, it enjoyed a greater and more mature presence in the modern era. The critical problem of these poetic works is that the texts are descriptive and narrative, which can affect the poetics of the poetic text. This research means a presentation and analysis of poetic models that are associated with these works of art, starting with texts that represent the romantic trend of Ahmed Zaki Abu Shadi and Omar Abu A feather, and other models represented by the symbolic dimensions of the poetry of Ali Mahmoud Taha, Mahmoud Al-Buraikan, and Fathi Abd Al-Samie. The research proceeded in the analysis in two directions: the first was concerned to the semantic meaning, starting from the meaning of the first artistic work depicted in the painting or the statue and leading to the innovative meanings in the poet's poetic text. That use, with an extensive implicit analysis of the uses of description as a poetic purpose that accommodates many topics and ending with the results of the research such as that the description was not an obstacle to the creativity of this type of poetry, and the narrative techniques were borrowed in an appropriate manner and had a positive impact on the poetic texts.

KeyWords: Modern Arabic poetry, Paintings, statues, semantics, narrative techniques, Ekphrasis .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

اتخذ الإنسان الكون وما فيه من طبيعة حيّة متحركة أو جامدة معيناً لا ينضب يمتاح منه المعاني ويحاكي الجمال الذي يراه، فاتخذ الشاعر منهم الطبيعة موضوعا لشعره ومصدرا من مصادر معانيه وخيالاته، فنظم الشعراء في كلّ ما وقع بين أيديهم، وقصدوا في كل ما اختلجت به نفوسهم، وما جاشت بهم عواطفهم، وكتبوا في كل متحرك وساكن، ثم تجاوزا بالنظر إلى ما وراء الموجودات في الطبيعة، مما صنعته أيديهم يحاكون به ما وجدوا من جمال في مخلوقات الله، فكان أن نظرت أعينهم إلى ما صنعه الإنسان بقصدية البحث عن التعجيب والإبهار، أو بقصدية التأثير في عاطفة من عواطف النفس البشرية، وانطوت صنعته تلك على فنية وجمال، أو دقة أداء وحسن إنتاج، بأشكال مختلفات من رسم ونحت وموسيقى وتصوير وعمارة وغير ذلك مما يلحظ فيه المعنى الجمالي، وصار يطلق عليه لاحقاً اسم الفن، وصولاً إلى العصر الحديث حيث تزايد الاهتمام بالفن على كافة المستويات إن كان ذلك على مستوى التعليم والتدريب أو على مستوى الإبداع والإنتاج أو على مستوى البحث العلمي في الفن وفلسفته، أو جوانب التأريخ للفن أو التنظير الفني، كل ذلك يترافق مع ازدياد واضح في المعارض الفنية التي تعرض الإنتاج الفني وتحتفي بالفنانين.

فنظم الشعراء بعضاً من شعرهم عن ذلك المُبدع والمُبتكر، فظهرت النصوص الشعرية التي تعنى بتلك الموضوعات وتتعالق مع تلك الفنون بدرجات مختلفة من القدرة على المعالجات الشعرية الإبداعية لموضوعات الأعمال الفنية، وعلى مستويات متباينة من التمكن من الأدوات اللغوية والبيانية، وبقدرات متفاوتة من القدرة على الإبهار والتعجيب مما انطوى عليه النص الشعري، فالتفت الأدباء ممن انصرفت عنايتهم إلى فنّ الكلمة وإبداع الحرف شعراً كان أو نثرا إلى كلّ ذلك، بل إن بعضهم قد شارك فيه مشاركات متنوعة فنجد منهم من تلقاه تلقي المعجب بظواهر الفن

الشكلية ومخترعاته الجمالية فنجد الشاعر الذي يعجب بالنحت أو الرسم يقول الشعر في لوحة فنية أو تمثال منحوت، وقد يكون هذا الشعر وصفا سطحيا ظاهريا وقد يكون إنتاجاً متميزا بالخيال والشعرية متسما بالعمق، وقد يعمد الشاعر إلى نشر إنتاجه الشعري مقرونا بعدد من لوحاته الفنية إن أتيح له أن يكون مجيدا لفن الرسم (Al-Ahmad, 2018, pp. 5-7)، وقد يطلب الشاعر من فنان رسام أن يقدم له رسومات معبرة عن قصائده والأمر هنا معكوس؛ إذ يطّلع الرسام على القصيدة الشعرية ومن ثم يحاول أن يبتكر رسما إبداعياً عن النص الشعري وهو ما يمكن ملاحظته في مشاركات الرسام زكي شعبان في ديوان "أشعة وظلال" (Abu Shadi, 2013, p. 27)، ويلحظ في ديوان "من شظايا الماء" في (Saeabi, 2001, pp. 10-16).

وإيماناً من الأدباء بجماليات الفنون البصرية فقد راحوا يتملّون منها ويطيلون النظر فيها فكتبوا أدبا يتعالق مع الفنون البصرية كاللوحة الفنية المرسومة وكالتمثال المنحوت، وكان ذلك الإنتاج محلّ دراسات حديثة متنوعة، وقد يتماهى الشاعر مع العمل الفني الأول فيلتقط منه أمراً يدير فيه القول ويقلبه على وجوه ما خطرت للأول على بال ولم يكن يرمي إليها ، حتى إنه ليخيل للقارئ أن ما يقرأه عمل جديد في الوجود متفرد ومخترع، ولا شكّ أن الشعر المقول في اللوحات الفنية أو التماثيل وكل فن قولي يتعالق في عمل فني بصري لهو إبداع غني ومادة خصبة لا أتحدث عنه في حقل الدراسات البينية فحسب، ولكن في جميع اتجاهات دراسة وقراءة وتحليل النصوص الشعرية، وثمة دراسات أخذت على عاتقها جمع وتصنيف بعض هذه النصوص الشعرية، فعلى سبيل المثال كتاب "الآثار المصرية في الأدب العربي" لأحمد بدوي (Badawi, 2021, p. 5) وغير ذلك من الأعمال التي نشرها الشعراء في دواوينهم الشعرية والتي سيرد ذكرها لاحقاً.

وقد تمثلنا في هذا البحث وضع تقدمة ممهدة للموضوع، ثم قد قسمت البحث إلى ثلاثة أقسام رئيسية، جاء القسم الأول بعنوان/ الإطار النظري ويشتمل على إيضاح للمصطلح والمفهوم، والدراسات السابقة ومشكلة البحث وأسئلته، والقسم الثاني من البحث بعنوان/ اللوحات الفنية والتماثيل في الشعر العربي الحديث ويشتمل على النماذج الشعرية الممثلة للظاهرة المدروسة في شعر الاتجاه الرومانسي والشعر ذي الأبعاد الرمزية في العصر الحديث، وقد عمدنا إلى تحليل المعاني العامة والمقاطع الكبرى، ثم المعاني الصغرى والتفصيلية في تلك النماذج؛ للتحقق ما إذا التزم الشعراء بالمعاني التي أوجد من أجلها العمل الفني الأول، أو انه كانت لهم ابتكاراتهم ومعانيهم الجديدة والمختلفة، أما القسم الثالث فهو بعنوان/ البناء والتشكيل والذي عرج على أبرز التقنيات الشعرية التي كانت لافتةً في البناء والتشكيل الفني لتلك القصائد، ولأن الظاهرة كبيرة وجديرة بدراسة شاملة، فليس الهدف الإحصاء ولا التتبع وإنما الإضاءة وتحديد معالم الاتجاه العام ووضع الموضوع في إطاره بالنظر إلى ما سبق ذكره من استشكالات معرفية ونقدية في الموضوع..

الإطار النظري - المصطلح والمفهوم

يتعالق الأدب مع الفنون البصرية في الأدب الغربي؛ إذ يشغل الموضوع حيّزا لا بأس به من اهتمامات النقاد والباحثين لديهم، ويطلقون عليه مصطلح الاكفريسس/ Ekphrasis، وكما يشير (Munsterberg, 2009) أنه في منتصف القرن الثامن عشر بدأ الشعراء ينشدون القصائد الواصفة للأعمال الفنية مثل اللوحات الفنية والتماثيل باعتبار العمل اللفظي المكتوب وسيلة نقل فنية تتيح اطلاع عدد كبير من القراء على العمل الفني الأصلي ممن لا يمكنهم رؤيته في مكانه الأصلي ولا في أي وسيلة أخرى.

وحسبما ذكر (Squire, 2017, pp. 1-10) فإن هذا المصطلح قد أصبح ثابتا واضح الدلالة على موضوعه، وأنه أول ما ظهر في القرن الميلادي الأول تقريباً ، واستخدم باعتباره مرادفا لكلمة "الوصف"، أو الإتيان بوصوفات الشيء حتى يُستحضر وكأنه يُشاهد رأي العين، والوصف هو المأخذ النقدي –في نظر عدد من الباحثين الغربيين والعرب على السواء – وهو ما ينشد هذا البحث الإجابة عنها في الصفحات القادمة، ويشير سكواير إلى الجدال العلمي الذي دار حول الاختلافات بين المفهوم اليوناني القديم للمصطلح وبين تطبيقاته في العصر الحديث؛ إذ ستكون هذه التطبيقات متغيرة بالضرورة لاختلاف النظريات والمنطلقات، وبالنظر إلى الإرث الإبداعي الذي تطور عبر القرون وصولا إلى العصر الحديث، مع الإقرار بأن هذا المصطلح في تطور دائم بإدخال تطبيقات وأنواع ووسائط فنية حديثة إليه.

وتبعا لهذه الأهمية المتزايدة فقد نظر كثير من الباحثين والنقاد إلى هذه الظاهرة بمزيد من التبصّر وأطلقوا عليها تعريفات أكثر تخصيصاً فعلي سبيل المثال ينظر كريجر إلى تعريف الاكفريسس/ Ekphrasis باعتباره "إعادة تمثيل الأعمال النحتية قولياً"(Kreiger, 1992, p. 9) ، ولا شكّ أنّ هذا

التعريف محدود بمنتج فني واحد هو الأعمال النحتية، في حين أن الواقع يتيح إمكانية النظر إلى أنواع مختلفة ومتنوعة من الإبداع في حقل الفنون البصرية.

وفي الوقت نفسه يمكن القول إن التعريف الذي اكتسب شهرة علمية في هذا الموضوع هو تعريف هيفرنان الذي ينظر في تعريفه للإكفريسس بنظرة أوسع وأشمل وأبعد مدى، ويقترح أن يُعرّف الاكفريسس/ Ekphrasis بأنه "التمثيل اللفظي للتمثيل البصري" (Heffernan, 1994, p. 3)، وهذا هو التعريف السائد في الدراسات الحديثة؛ إذ يمكّن تعريفه وسائط فنية أخرى حديثة يمكن إدراجها تحت هذا التعريف، ولا شك أن تعريف هيفرنان يفتح الآفاق نحو تجارب أكثر شمولية تجاه الأعمال الفنية، ونعني بذلك أن هذا التعريف يفتح الباب أمام جميع الوسائط من صور رقمية ومقاطع تصويرية وسينمائية ومسرحية، إذ يمكن أن تعتبر جميعها فنون بصرية فيعاد تمثيلها قوليا في نصوص إبداعية لغوية، ويتضح مع مرور الزمن وكثرة التجارب الإبداعية وتظافر الجهود النقدية أن الاكفريسس/ Ekphrasis لم يعد مفهوماً إجرائياً أو أداةً إبداعيةً قيد الممارسة والتجريب من قبل الشعراء الذين كانت في ترجمة الصور إلى كلمات في وقت من الأوقات شغلهم الشاغل، ولا مصطلحًا معروفًا بين النقاد وبين دارسي الفنون ومتخصصي كليات الآداب فحسب، ولكنها متابعة دائبة وواعية تكاد أن تشكل منهجا أو اتجاها أو ظاهرة. أصبح تعلم الكتابة عن الفن ، في كل من الشعر والنثر، جزءًا لا يتجزأ من مناهج الكتابة الإبداعية في الجامعات والمعاهد الفنية، وهو ما أسهم في لفت الأنظار لأهمية الدراسات المتخصصة في ظل وجود وانتشار أسلوب أدبي ومصطلح نقدي واضح المعالم، ومن الواضح أن الموضوع يتلقى قدرًا متزايدًا من الاهتمام النقدي والإبداعي، وتظهر في كل مكان تقريبا ابتداءً من المجلات العلمية المتخصصة في موضوع الاكفريسس/ Ekphrasis والتي لا تخطئ وجودها عين باحث حصيف، ووصولاً إلى ذلك المنجز العلمي

والفني الكبير ما بين كتب ومقالات ومؤتمرات ودواوين شعرية ومعارض فنية وأدبية.

وطبقا لإحدى الدراسات الحديثة فإنه لا يشترط أن تكون جميع الأعمال الشعرية التي ينطبق عليها مسمى الاكفريسس/ Ekphrasis أعمالاً فنية لها وجود فعلي وملموس أو أعمالا كانت كذلك، فإنه ينظر إلى وصف درع أخيل في الإلياذة على أنه من نصوص الاكفريسس/ Ekphrasis بينما الدرع الموصوف لم يكن له واقع ملموس ولا حقيقة وجودية وإنما هو درع خيالي، وعليه فيمكن أن يكون النص الشعري ممثلا لعمل فني متخيّل (Koopman, 2018, pp. 4-6)، وهذه الفكرة التي يذكرها كوبمان إن لم تقوض مفهوم التعالق بين الفنون من أساسه فإنها تقوّض جزءا كبيرا من المفهوم الأكثر ثراء وحيوية في موضوع الاكفريسس/ Ekphrasis وتطبيقاته الحالية باعتباره حقلا من حقول الدراسات البينية أو المقاربات متعددة التخصصات، وذلك لأنه إن كان العمل الفني البصري متخيّلاً فإنه لا سبيل إلى دراسته باعتباره رابطاً بين حقلين فنيين أو وُصلةً بين نوعين من أنواع الإبداع؛ إذ يكون الجميع والحالة هذه صنعة فنان واحد هو الشاعر، أولاً في تخيّله عملاً فنياً وثانياً في إنتاجه نصّا شعرياً.

قد ينظر وللوهلة الأولى إلى موضوع حديث الشعراء عن الفنون البصرية سواءً كانت التماثيل أو اللوحات الفنية على أنها نوع من الشعر يصف فيه الشاعر ما تقع عليه عينيه، كما يصف منظراً من مناظر الطبيعة، وفي أحسن الحالات فقد ينظر إلى الأمر وكأنه موضوع جديد من موضوعات القصيدة الحديثة والمعاصرة، والأمر وإن كان كذلك متى رحنا ننظر التمثلات السطحية وظواهر الأمور والأشياء، إلا أن الأمر في الواقع أكبر من ذلك وأعمق، وله انعكاسات لافتة على إنتاج الشعراء ومن وجهة نظر النقاد والمتلقين، والموضوع فيه من الخصوبة الفنية والتجاذب ما يجعله جديراً بمزيد من البحث والتفتيش، سعياً إلى تكريس توجه جديد من النظر النقدي الفاحص إلى مثل هذه الأعمال الشعرية التي

تتخذ من لوحة فنية أو من تمثال أو عدة تماثيل مادةً لها أو موضوعاً فنياً؛ إذ إنه لا ينظر في الأبحاث العلمية الحديثة إلى الأعمال الشعرية التي هذا سبيلها باعتبارها عملاً جديراً بالقراءة فحسب وإنما جديرة بالمباحثة والمدارسة وإعادة القراءة مرةً بعد أخرى، وذلك بسبب الخصوبة الفنية لهذه الأعمال وقابليتها للقراءات والتأويلات المتعددة، إنها لا تقف بالنظر إلى هذا النص مأطّرةً بحدوده الحرفية الطباعية على الورق، وإنما تتجاوز ذلك إلى النظر فيما هو أبعد ذلك، وفيما لم يقله الشاعر أو يكتبه، متأملةً هذه القراءات في سياقات متعددة محيطة بالنص، متعالقةً معه في فضائه التاريخي والثقافي المكتوب والمصوّر، ومتشابكةً في كثير من الأحيان مع تعالقات نصّية وإحالات رمزية وإشارات غامضة حمّلت بها هذه النصوص الإبداعية، مفتّشةً هذه الدراسات عن خبيئة هذه النصوص لتضيئها قراءةً وتأويلاً ومقاربة، ومن ثم اعتنت الدراسات الغربية الحديثة بجوانب متعددة من هذه العلاقة المتداخلة بين الفنون، ابتداءً من دراسة الآثار والأحداث التاريخية للأعمال الفنية، وتاريخ الفن وآثاره الفنية والاجتماعية، وصولاً إلى التحليلات اللغوية والخطابية للغة الأدبية.

واحدٌ من جوانب هذه القراءات الممكنة هو تحليل العلاقات الفنية بين العملين الفنيين وحقليهما، فالعمل الأول إن كان لوحة فنية أو تمثالا على سبيل المثال فهو عمل فني ينتمي إلى حقل الفنون الجميلة أو الفنون البصرية، وهذه الأعمال التي هذا شأنها تنفذ بطريقة الصبّ أو التشكيل أو النحت في التماثيل والرسم والنقش والتلوين في اللوحات الفنية، ولهذه الأعمال قيمتها الفنية، ووظيفتها الجمالية، ورسالتها المعنوية التي يعمل الفنان النحّات أو الرسام جاهداً لإيصالها، والعمل الثاني هو القصيدة الشعرية والتي تنتمي بطبيعة الحال إلى حقل الفنون القولية، مختلفةً بذلك في جنسها ونوعها عن العمل الأول، والتي لا شك ولا ريب في أنّ لمبدعها وجهة نظر خاصة وفكرة فنيةً متفردة، وكلمة منتظرة، تنطلق من ذات المبدع ورؤيته، ممثلةً في قصيدته الشعرية أو نصّه الأدبي،

متسلحاً بعدّته اللغوية، وبأدواته الأسلوبية والبيانية، ومناوراته الطباعية والإخراجية، كل ذلك ليقول هذه الكلمة فينظر الناقد في إبداعها ويحلل جمالياتها ورموزها وعلاماتها، وعلاقاتها مع الفنّ الأول.

وأكثر الباحثين والنقاد من الذين ينظرون إلى مثل هذه النصوص ينظرون إليها من وجهة نظر تكاملية تثري الإبداع وتنقله إلى حقل فني وسيط بين حقليين فنيين معروفين، إلا أن من الباحثين من ينظر إلى العلاقة بين الكلمة التي هي العمل الإبداعي القولي شعرا أو نثرا وبين الصورة ممثلةً لأنواع الوسائط الأخرى في مثل هذه الأعمال التي تتّسم بالامتزاج والتكامل ينظر إلى العلاقة باعتبارها صراعاً من أجل الهيمنة (Heffernan, 1994, p. 10)، وليس هذا ما ينظر به إلى هذه العلاقة في هذا البحث، فمع الاعتراف بما للصورة من سطوة وحضور باختلاف أنواعها وخاصةً تمثلاتها الحديثة في الوسائط الرقمية في نفوس الناشئة وغيرهم، إلا أنّ للكلمة سحرا لا يزال متوهجا في نفوس ذوي الاهتمام بالأدب، قراء ونقادا ودارسين ومثقفين، ومع إيماننا المطلق بهذا فإننا نعتقد أن النصّ الشعري المقول عن التمثال أو اللوحة الفنية المرسومة لا تقف إمكاناته عند حدود الورق الذي طبع عليه، ونعتقد أن هناك وظيفة أخرى يؤديها وهي جدّ مهمة فيما يتعلق بالشعرية وهي التخييل، إن قصيدةً شعرية عن تمثال أو لوحة فنية تنقل رسالتين الأولى رسالة الفنان الأول مبدع اللوحة أو التمثال والثانية رسالة الشاعر إلى القراء عن ذلك العمل الفني، والرسالة الثانية يرى فيها صاحبها أن له فيها مطلق الحرية الفنية في أن يبتكر فيها بخياله وأدواته ما يشاء، هادفاً لأن تكون تلك المشاهد المصوّرة بغية القارئ ومنتهى أمله، فقصيدة الشاعر عن تلك الأعمال تحفز القوة المتخيلة عند المستمع أو القارئ فتجعله في رباط وثيق ومتصل مع النص الشعري وقائله ليخلق العاطفة التي يراد نقلها إلى المتلقي او الانطباع المقصود نقله، وأيضا قد يكون المراد استخدام التمثال أو جزء منه لنقل معنى أو عدة معان إلى القارئ لا يمكن أن تصل إليه إلا بهذا الوسيط الذي هو

التمثال، فنكون أمام تجربة من أعمق التجارب الشعرية التي يتحدث فيها الجماد الصامت بلسان الفنان الشاعر، ولا شكّ أنّ العين الناظرة إلى التمثال تجد فيه من المعاني ما يدعوها إلى إعادة النظر فيه مرةً أخرى وإعمال الفكرة خاصّة إن كان هذا التمثال على قدر عالٍ من الدقة والإتقان والرهبة في النفس، فإن كان الناظرُ شاعراً قويت لديه الغريزة الدافعة إلى قول الشعر في هذا التمثال، واستبدّت به هذه الرغبة الفطرية وألحّت عليه حتى يظهر العمل الشعري، وسنجد في نص الشاعر جهةً واحدة أو عدة جهات كان لها النصيب الأوفى من النظر، سنجد في النص المعنى الذي استبدّ بفكر الشاعر وسنستدلّ به على المعنى أو الفكرة التي نحى الشاعر بنصه نحوها، قد تكون أمراً واقعياً مشاهدا، وقد تكون أمراً متخيلا، وقد يكون معنى مجردا، وقد يكون رمزا، وقد يكون متعلقاً بالشاعر أو متعلقا بالتمثال وإن كان من المرجّح أن لا تنقل الكلمات الشعرية حقيقة الشعور بالرهبة الذي يشعر به الرائي عند النظر إلى التمثال على سبيل المثال، إلا أن الموضوع غني بجهات من الجمال لا تحصى كثرة وتفننا في إنتاج الشعراء، وكل بحسب قدرته وما أوتي من حظ الشعر وما علم من شأن هذا العمل الفني، فالشاعر ناظرٌ في شبكة من السياقات الأدبية والفنية والنقدية والتاريخية بالإضافة إلى أنه على وعي كامل بموقع مشاركته الإبداعية في موضوع الشعر المقول عن الصورة لوحةً فنيةً كانت أو تمثالا.

وكلّ قصيدة تحمل موقف الشاعر وتعلن عن مدى عمق الفكرة في نفسه، ولا شكّ أن الشعراء على اختلاف توجهاتهم الشعرية ومنطلقاتهم المعرفية يتقاسمون بعض الأفكار بحكم إلحاحها الطبيعي وبالتالي تتوارد الأقوال الشعرية عليها، وهناك بعض المعضلات الأخلاقية والجمالية المرتبطة بالفن والتماثيل والتي يتناوبون طرحها في مناسبات مختلفة، وبالتالي تقودهم قصائدهم إلى النظر في تلك الأشكال الفنية فتتكرر هذه المعاني وقد تتفق أو تختلف.

الدراسات السابقة ومشكلة البحث

عنيت الأبحاث الغربية بهذا الموضوع عناية بالغة ولا يزال حقلا خصباً للبحث والمدراسة ناشطاً في ظل الدراسات متعددة التخصصات والدراسات البينية، ومع الاهتمام المتزايد بالفنون وأنواعها المختلفة تبرز الأبحاث العلمية الأكاديمية والدراسات النقدية المتنوعة المرتبطة بموضوع علاقة فن الكلمة بالفنون الأخرى ومنها على الأخص الفنون البصرية أو ما يرتبط منها بالصورة.

ومن الأعمال العلمية الحديثة التي تطرقت إلى الموضوع في العصر الحديث بحث عبد الغفور مكاوي في كتابه القيم "صورة وقصيدة" إذ يشير الكاتب إلى تأمل شعراء غربيين من مختلف العصور والجنسيات واللغات والآداب لعدد من الصور والأعمال الفنية الذين "تعددت محاولاتهم للغوص في أغوار العمل الفني وفك طلاسم شفرته، وتفاوتت بطبيعة الحال قدراتهم على ذلك بدءاً من الوصف المباشر أو السخرية الفجة إلى التأمل الهادئ، ورؤية الحقيقة التي تجلت لهم من خلال الصورة أو التمثال. لاشك في أن قراءة كل منهم لا تخرج في النهاية كما سبق أن قلته عن أن تكون تفسيرا واحدا لا يحجر على تفسيرات أخرى ممكنة ولا يقيد حريتك في التأمل والتذوق والمقارنة" (Makkawi, 1987, p. 52)، إلى آخر ما ذكره في نهاية مقدمته الغنية عن موضوع كتابه، والباحث إذ يقرّ بوجود الوصف المباشر في هذا النوع من الشعر، فإنه يشنّ هجوما لاذعا على رائد مدرسة الديوان أحمد زكي أبو شادي أول من توجه بوعي وإدراك و بقصدية فنّية إلى هذا النوع من الشعر الذي سماه مكاوي "الشعر التصويري"، ومع عدم رضاه عن مجمل شعر أبي شادي فإنه خص قصائده التصويرية بأنها قد " وقفت عند التقليد المباشر والمحاكاة السطحية ولم تبلغ مرحلة التوليد والإبداع الناضج" (Makkawi, 1987, p. 40)، وهنا تتبدّى مظاهر هذه المشكلة متمثلةً في الوصف أو التقليد المباشر والمحاكاة السطحية، ولا شك أنه لا يفهم من كلام مكاوي أنه يقصر هذه المشكلة على شعر الشعراء العرب عن اللوحات الفنية والتماثيل إذ يصرح في نصه السابق بتفاوت

قدرات الشعراء الغربيين الذين ذكرهم بدءا من الوصف المباشر وانتهاءً برؤية الحقيقة كما يقول.

وتناولت عدد من الأبحاث الغربية الحديثة هذا الموضوع، إذ نجدها تعترف بمشكلة الوصف وتضيف إليها السردية، فعلى سبيل المثال يصرح أحد الباحثين في دراسته عن الأعمال اليونانية القديمة التي تتعلق بالأعمال الفنية بأن الأعمال الشعرية تتحول من وصف شيئ إلى سرد حدث وبالتالي تغرق النصوص الشعرية في السردية الواصفة متخذاً من أبيات (هوميروس) في وصف درع (أخيل) مثالا على ذلك (Koopman, 2018, p. 2)، ويعالج هذه المشكلة فاولر أيضاً في بحثه "السرد والوصف مشكلة الاكفراسيس / Narrate and describe: the problem of ekphrasis)" ويضعها في إطارها الفلسفي بدءا من التقاليد اليونانية القديمة وصولا إلى الواقع الغربي المُعاصر، مقرراً أنه يستحيل عمليا أن يوجد نص سردي طويل لا يحتوي على الوصف، ولكن هل مهمة الشاعر أن يصف الأشياء في شعره إذا ما افترضنا أن السرد يكون عن الأشخاص أما الوصف فيكون للأشياء (Fowler, 1991, p. 26).

ومن هنا فإنّ واحدة من أبرز الاستشكالات المعرفية والنقدية التي تبرز عند ذوي الاختصاص هو أن كثيرا من الباحثين الكلاسيكيين الغربيين يعتبرون الإكفريسس وصفاً يدفع بالشعر ليكون نظيرا للأعمال السردية، إذ ينظر إلى النص الإبداعي من الشاعر عن التمثال أو اللوحة الفنية بأنه قطعة فنية تعتمد الوصف اداة رئيسية، وهذه الفكرة دفعت بالباحثة اليابانية سومي لعنونة كتابها الشهير عن الظاهرة بالوصف (Sumi, 2004, pp. 1-23). والمرجع لهذه المشكلة يمكن رؤيته من خلال مفصلين تاريخيين الأول قديم يعود إلى المصطلح ومفهومه في اللغة الاغريقية القديمة فإن الاكفريسس/ Ekphrasis يعني الوصف كما أشرنا إلى ذلك سابقا، والثاني يعود إلى العصر الحديث ويتمظهر في اتجاهين، يتمثل أولهما في بعض صيغ التعريفات الحديثة التي تطلق لفظ الوصف على الأعمال

الفنية التي هذا شأنها، ويتمثل الثاني في بعض الممارسات الإبداعية الحديثة التي تنحو بمنتجها الإبداعي إلى الوصف الخالص الخالي من الشعرية، فكان ذلك أمراً أنتج إشكالية السردية الوصفية في النصوص الإبداعية التي تتخذ من اللوحة الفنية أو التمثال أو الصورة موضوعاً لها، فتعاني بعض النصوص الشعرية من اعتمادها على الوصفية البالغة التي تضعف بلاغة الشعر فيها، وبلاغة الشعر نعني بها ما يتميز به الشعر من أساليب التقديم والتأخير والحذف والذكر والتشبيهات والاستعارات والكنايات وأساليب التخييل بالإضافة إلى الإيقاع ومظاهر التنغيم المختلفة، وبالتالي فهي نصوص لا يمكن أن توصف بالغنائية الكاملة، وفي المقابل تجنح إلى تمثل السردية بمباشرتها وتقريريتها فهي بالإضافة إلى النقل الواقعي تصطنع وسائل السرد الإيضاحية الإبلاغية وتنعتق من غنائية الشعر وأدواته الإيحائية والمخيّلة.

أسئلة البحث

من الأسئلة التي نأمل الإجابة عنها في هذا البحث ما يلي: هل كانت القصائد – محلّ الدراسة – التي اتخذت الفنون البصرية موضوعاً لها أسيرةً للوصف التسجيلي أو السرد؟ ولننفذ إلى إجابة أكثر تحديدا فسنكشف عن أهم المعاني التي تمكّن الشعراء من الخلوص إليها في تلك القصائد فتحرروا من ربقة الوصفية والسردية، سنبحث في مكامن معينة مكنت الشعراء من القول فيها، ومن أسئلة البحث أيضاً كيف تمكن الشعراء من استثارة المعاني في النص الشعري ليكون النص الإبداعي عن اللوحات الفنية والتماثيل ليس وصفاً سطحياً تسجيلياً يحيل النص الشعري إلى وثيقة علمية تبعده عن الشاعرية المتوخاة في الأعمال الفنية المتخيلة والشاعرة ولا تكراراً ساذجاً للعمل الفني المرسوم أو المنحوت ولكن في شكل قولي جديد؟، وأيضاً ما هي الجوانب الأخرى المتميزة في النص الشعري من الرمز والابتكار وخلق المعاني الجديدة، وما أبرز ما وظفه الشعراء في قصائدهم من أساليب وتقنيات شعرية وسردية لافتة؟

الشعر العربي الحديث

لم يقف الشعر العربي الحديث عند تلك الموضوعات والمعاني والأفكار التي وجدت في قصائد السابقين من شعراء العربية، ولا تلك الأساليب والأدوات التي ذاعت واشتهرت حتى ترسمها الشعراء وسار على نهجها واستنّها اللاحقون، بل إن الشعر العربي على امتداد تاريخه الطويل كان يطمح إلى التجديد ويسعى شعراؤه إلى التفرّد، فكان الإنتاج الأدبي في أغلبيته ملامسا لفكرة التحديث متعالقا بها، فظهرت القصائد المحدثة والمختلفة عن السائد والمباينة للمألوف، فظهر في العصر العباسي البديع والثورة على عمود الشعر ووصف الطلل، فنما الشعر المحدث وازدهر، وبرز شعراء يوصفون بأنهم محدثين، واستمرت الرغبة في التحديث على مدى القرون اللاحقة فشمل التحديث الشكل والمضمون، ثم فيما قبل العصر الحديث علِق الشعر والإبداع في دائرة من التقليد والتصنع والتشجير والهندسة فضعف الشعر وانزوى، حتى قدّر له الانعتاق من ذلك بالعودة إلى منابع الشعرية العربية الصافية في العصر الحديث أو عصر النهضة، وقدّر له أيضا الاطلاع على أداب الأمم الأخرى فظهرت المدارس والمذاهب والاتجاهات الشعرية الحديثة التي كانت انعكاساً لظهور هذه الاتجاهات في مهدها الغربي حتى وصلنا إلى الحداثة/ Modernism وما بعد الحداثة / Post modernism، ونحن معنيون هنا بالتفتيش والمدارسة لبعض مما ورد من الشعر العربي في العصر الحديث عن اللوحات الفنية والتماثيل وذلك من خلال دراسة نماذج تمثل الاتجاه الرومانسي ونماذج تمثل الأبعاد الرمزية، حيث وجدت في أشعار شعراء المجموعتين القصائد الحديثة التي يكون موضوعها الأوحد اللوحة الفنية أو التمثال؛ إذ لم يعد ذكر هذه الأعمال الفنية إشارات عابرة في ثنايا القصيدة وإنما موضوع أصيل للقصيدة القصيرة والطويلة على حد سواء، وفي هذا الإطار نتلمس الإجابة عن سؤال البحث الرئيس عن المعاني الشعرية ومشكلة الوصف والسردية ومظاهرها في هذا النوع من القصائد التي تعالقت مع اللوحات الفنية أو

التماثيل في الشعر العربي الحديث، وما تجب الإشارة إليه هو أننا لا نقصد وضع الحدود الفاصلة بصرامة بين هذه النماذج فندّعي عدم إمكان التمازج فإنّ أنماط الكتابة تتداخل، وقد تمثل الرومانسيين الرمزية في كثير من أشعارهم، وإنما لأغراض الدراسة وحسن التقسيم بناء على المحددات الكبرىأ ارتأينا أن يكون ثمة اتجاه جامع لكل مجموعة من النماذج الشعرية قيد الدراسة يكون عنوانا ممثلاً لكل مجموعة من القصائد.

نماذج من شعر الاتجاه الرومانسي في اللوحات الفنية والتماثيل

وأول ما يلفت من ذلك ديوان "أشعة وظلال" للشاعر المصري أحمد زكي أبو شادي (1955)، حيث ضمن الشاعر في هذا الديوان الذي صدر عام 1928م عدداً من القصائد التي تعود في أصلها إلى أعمال فنيه سابقة، وقد ضم هذا الديوان اثنتين وعشرين قصيدة قيلت عن لوحات فنية تتوالى فيه القصائد متلوةً بلوحاتها الفنية، من مثل "على كرسي الموت" و "عيد الزهور"، و "النوم" و "الإلهام"، (Abu Shadi, 2013, pp. 29, 43, 67, 89) أما قصيدته "جامعات الجزاز" ومطلعها:

يلقُطن منبتّ الجزازكأنما ** يبحثن عن كنز بروح بخيل

(Abu Shadi, 2013, p. 73)، فهي من القصائد المتميزة، فقد عرّج فيها الشاعر على فنّ الرسم وذلك من وحي اللوحة المرسومة والتي تحمل العنوان ذاته، فيرى مظاهر الجمال في مشاهد الحياة المصوّرة إن في اللوحات الفنية أو في القصائد الشعرية، ثم يحلل كيف يمكن للعيون أن ترى ذلك الجمال؟ وكيف تتفاوت في تلك الرؤية؟ يقول أبو شادي:

وكذا الحياة رسومها في قدرها ** تبع لحظّ الفهم والتاويل

فإذا الذي أصغرته لضآلة ** حياه من يلقاه غير ضئيل

وتعاف منظره وغيرك راسم ** ألوانه في الشعر والتهويل

سبحـــان مـــن جـــعل الجمـــال موزعـــا ** فـــإذا الجـــميل يخـــال غيـــر جميـــل

(Abu Shadi, 2013, p. 74) ، والشاعر إذ يجعل مـــن اللوحـــة الفنيـــة موضوعا لقصيدته، إلا أنه ينتقل إلى معنى من المعاني المهمة في الفـــن، وهـــو التقاط مشاهد الحياة وتصويرها بريشة الفنان أو قلم الشاعر، فتختلف العقول في فهم هذه الصور وفي وتأويلها، ويختلف استقبال المتلقين لتلك الأعمـــال فمحـــبّ ومبغض وراغب وكاره.

وسنتخذ من النص الأول في ديوانه مثالا نحلل معانيه ونقبس من أضوائه، ففي مفتتح ديوانه يقدم الشاعر العمل الفنـــي الأول تحـــت عنـــوان "الحارســـان الصامتان" وهي القصيدة الثانية في الديوان، وضع الشاعر هـــذا العنـــوان فـــي منتصف الصفحة وكتب تحت العنوان "من نقش آرثر واديل" ثم وضع صـــورةً للوحة المرسومة تفتقد إلى الألوان وفي حجم صغير جداً، واللوحة الفنية للرســـام الانجليـــزي (Arthur Wardle) واســـمها الحارســـان الصـــامتان/ " Silent Watchers" تصور أسداً ولبوة واقفين على جبل ينظـــران إلـــى منحـــدر مـــن السهول الفسيحة، ثم وضع الشاعر نصه الشعري المكون من اثني عشـــر بيتـــا، ومطلع القصيدة:

وقفـــا علـــى الجبـــل المنيـــف وأرســـلا ** شـــررالعيـــون الكاشـــفات وهـــادا

(Abu Shadi, 2013, p. 17)، وابتدأ الشاعر نصه الشعري بكلمة الوقوف والتي تحيل إلى كم هائل من الموروث الشعري العربي عن موضـــوع الوقـــوف بدلالاته الرمزية والإيحائية المعبرة، وهو وإن كان يصف مشهداً مصـــورا فإنـــه الكلمة لا تنفك متصلةً بسياقاتها البيانية والتاريخية في ذهـــن القـــارئ الضـــليع بالشعر، وإنه إذ يدور المعنى الرئيس لهذه اللوحـــة حـــول معنـــى المراقبـــة أو الحراسة في صمت، فإن هذا المعنى أهم ما جاءت القصيدة معبرة عنـــه، وأهـــم معاني اللوحة التي فتّق الشاعر منها معاني قصيدته، إلا أنه ليس المعنى الأوحد،

فالشاعر ينقل عن اللوحة وقوف الأسدين على جبل يجعله الشاعر منيفا، ويجعل للعيون شررا وهو تعبير يفهم منه حدة البصر وطول المدى، ملتفتا إلى العلاقة التي ربطت بين الأسدين وهي المودة والألفة، مودة وألفة تتعاظم بذلك السكون البادي على صفحة اللوحة، ويشبه الشاعر مراقبة الأسد المحكمة على تلك الآباد التي ينظر إليها بالقضاء الإلهي الذي يكون حتما ولزاما لا فكاك منه، كما أن نظرهما الثاقب حتمٌ لازم لا مفرّ منه، وأنثى الأسد تتبع في تلك المراقبة أسدها كما يطيع كل شيئ في هذا الوجود خالقه ومدبر شأنه، والمشهد المصور في اللوحة يظهر الألفة بين الأسدين، وفيه للرائي معنى الخوف من الأسد كونه من السباع الضواري، مع أنهما قد صورا في حالة من الوداد الغريب، وهو ما يجعلنا نعجب باجتماع هذين الضدين (الخوف والهلع/ الألفة والوداد)، ويعبر الشاعر عن وقفة الأسدين المصورة في اللوحة حينما استخدم الفنان الرسام الظل والنور، فجعل من المعنيين الظاهرين إشارة إلى المعنيين الخفيين، فإنه جعل معنى الخوف والروع والقسوة من معاني الظل، وجعل الوداد والألفة من معاني النور، وجعل الفن في الرسم ممثلا بأدواته وفنياته طريقا إلى ذكر ذلك، إذ وجد الفن في المعاني المتضادة في الحارسين معان أخرى متضادة في الفن، يقول:

وقفا وقد ربط الوداد كليهما ** ربطًا يضاعفه السكون ودادا

فنشاهد الأسد المهوب مراقبًا ** مثل القضاء يراقب الآبادا!

وبقربه أنثاه تنظر مثلما ** تبع الوجود إلهه منقادا!

مرأى به الضدان من عطف ومن ** روع وقد نستملح الأضدادا

(Abu Shadi, 2013, p. 18)، وفي المقطع الثاني من القصيدة يربط الشاعر بين ما يشاهد على اللوحة وبين ما يريد الإحاطة به من معاني فن الرسم، فيركز حديثه في الأبيات التالية عن فن الرسم او التصوير فيقول: هذا يصد وذاك يجذب ويعني بذلك الظل والنور فهما عنصرا الجذب والصدّ في هذه اللوحة، إذ

يجعلان لخطرات الخيال في العقول حقيقة موجودة على صفحات اللوحات الفنية، وهنا يخلق الشاعر وجودا ماديا للمتخيل، ويفصل في البيت التالي الدور الذي يؤديه كل من الظل والنور، فالظل شبيه الليل بما فيه من وحشة والنور شبيه الروح وهو ذلك الخيط الشفيف الذي يبث الحياة في الجمادات، وتعبير الشاعر هنا بالظل والنور هو تعبير مجازي عن فن الرسم، وكثُر ذلك في ديوانه وخاصة قصائده في اللوحات الفنية، وإذا ما دققنا النظر في عنوان الديوان وجدناه يختار الاسم (أشعة وظلال) وفي ذلك رمزية وإشارة إلى فن الرسم أوالتصوير الذي يكون فيه الاستثمار الأمثل لإمكانات الضوء والظل سواء في التصوير الفوتوغرافي أو في اللوحات الفنية المرسومة (Kayal, 2011, pp. 10-12) وهو ما عبر عنه أبي شادي بالظل والنور.

ويجيل الشاعر النظر في اللوحة المرسومة معبراً عنها بالنقش وأنه يجعل من تلك الألوان التي صبغ بها الرسام لوحته مدادا لشعره وشعوره، فيطيل النظر في ذلك الإبداع مستمداً منه مادةً لشعره، مشيرا إلى دقة الفنان الرسام الذي جعله في خوف من الأسد الذي وإن لمسه مرة وأخرى ليتاكد من أنه رسم على لوح إلا أنه لدقته يبعث الخوف في نفس الرائي، وهذان الأسدان وإن بخلا بصوتهما فهما بطبيعة الحال رسم على لوح إلا أنهما يترائيان حقيقة فيعد الشاعر ضنهما بالصوت وصمتهما كرما منهما يستحقان عليه الثناء بالجود والحالة هذه.

وقفا على الجبل المنيف وأرسلا ** شررالعيون الكاشفات وهادا

وقفا وقوف الفن في ظل وفي ** نورفلاقى الفن فيه مرادا

هذا يصد وذاك يجذب حينما ** تلقى الخيال مصوراً إيجادا

الظل يمتلك النفوس مروعا ** كالليل يمتلك الشعور حدادا

والنوريعبث بالمشاعر ساخراً ** كالسحر بدل بالحياة جمادا

(Abu Shadi, 2013, p. 18)، وقد استعان الشاعر بالعمل الأصلي للفنان الإنجليزي آرثر ويدل حتى أنه استعان أيضا بالاسم الذي منحه الرسام للوحة الفنية، والملاحظ هنا أن الشاعر قد كتب انه نقش وهو ما قد يوحي بأنه عمل فني منحوت إلى أنه في الواقع لوحة مرسومة، بقوله:

أرنو إلى النقش الدقيق معبراً ** وأحيل أصباغ الحياة مدادا

والشاعر على علم بهذا وهو يستخدم النقش بمعنى الرسم ويسميه بالتصوير (Abu Shadi, 2013, p. 67).

وقد نظر الباحث عبد الغفور مكاوي إلى الأعمال التي قدمها أبوشادي بغير عين الرضا وانتقده لا باعتباره رائد تجربة أولى جديدة، ولكن بالمقارنة إلى أعمال غربية كانت أسبق وجودا وأنضج معالجة، مفترضا في محاولات البدايات التي تتهدّى في مدرجة هذا النوع من القول، وتتلمس في هذه الموضوعات نوعا من الجدة، قدرا من النبوغ والتفوق لا يتأتّى وضعف البدايات الطبيعي ولا يتسق مع طبائع الأشياء. وإن أثبت الباحث لأبي شادي الريادة في هذا الباب الذي سماه (الشعر التصويري)، إلا أنه امتد في الحكم إلى موهبته الشعرية واصفا إياها بالموهبة الفقيرة إلى حد مأساوي مؤلم، وأن شعره في الأعم كان نظماً خالياً من كل أثر لسحر الشعر وصدقه وتصويره وتعبيره عن الذات، وأن ذلك ينطبق على قصائده التصويرية التي وقفت عند التقليد المباشر والمحاكاة السطحية ولم تبلغ مرحلة التوليد والإبداع الناضج (Makkawi, 1987, pp. 39-40)، ويضرب مثالا على ذلك الضعف بإحدى قصائد الشاعر، مزهّدا في اللوحة والقصيدة على السواء، وجاعلا من ذلك المثال سدا منيعا حاجزا عن رؤية عدد من القصائد الأخرى التي تتسم بالإبداع والبراعة في هذا الموضوع، وإنه ليبدو لكل قارئ كيف يمكن أن يكون النقدُ ذا أظفار جارحة وجناية صارفة عن التثبت وإعادة النظر وتلمّس مواطن الجمال.

ويحفل ديوان عمر أبو ريشة (1990) بعدد من القصائد الإبداعية حول الفن رسما ونحتا، فمن ذلك قصيدة "معبد كاجوراو" وقصيدة "امرأة وتمثال" وهي عن تمثال فينوس، وقصيدته عن لوحة "جان دارك" في متحف اللوفر، وقصيدته المسرحية "عذاب" (Abu Risha, 1998, pp. 101, 163, 315, 597)، وتعدّ قصيدة "معبد كاجوراو" أكثر تلك القصائد شهرة لطولها وتعدد مشاهدها المصورة، فقد نظر الشاعر إلى مئات التماثيل في معبد كاجوراو في الهند، وكانت هذه التماثيل تعبر بهيئاتها عن العلاقات بين البشر، تجلّت فيها صنعة الفنان وقدرته على نحت عدد من التماثيل في هيئات بشرية فجنس هذا العمل الفني يختلف عن جنس العمل الثاني الذي أبدعه عمر وهو نصه الشعري الذي يتميّز بطوله النسبي الواضح، إذ يتكون النص من اثني عشر مقطعاً ملئت جميعها بمشاهد مختلفة ومتباينة، فكانت قصيدته النونية في واحدٍ وثمانين بيتاً وجه الخطاب في مطلعها إلى المعبد قائلاً:

من منكما وهب الأمان ** لأخيه أنت أم الزمان

(Abu Risha, 1998, p. 101)، مقطع الافتتاح مكون من أربعة أبيات يوجه الشاعر خطابه إلى المعبد متعجبا من صموده أمام هجمات الزمان العاتية والمحاولات المتكررة للنيل منه أو طمسه وتغييره، ويستخدم الشاعر المجازات اللغوية والتشبيهات البيانية، فالغارات قد انكسرت على أبواب هذا المعبد خانعه ذليله وكل الممالك التي سعت إلى تدميره وخرابه قد دقت صوالجها وكسرت تيجانها، تعبيرا عن فنائها ممالكا وملوكا وبقاء هذا المعبد عبر الزمان حيا حين زال الآخرون، وفي البيت الأول يوجه الشاعر سؤالا تعجبيا فأيهما منح أمانا من الهلاك للاخر أهو الزمان أم المعبد، فهل امن المعبد الزمان وضمن له سيرورته وبقاءه، ويمهد الشاعر لقبول هذه المبالغة الواضحة بالبيتين التاليين بذكر القوى التي حاولت النيل من هذا الصرح ولكنها فنيت وبقي، ويختتم المقطع ببيت تقريري يثبت بقاء المعبد وحده شامخا فوق هذا الصخر المنحوت منه ثمّ ينادي

الشاعر الهيكل واصفا إياه بأنه نهر الفتنة والافتتان في هذه الدنيا ممهداً بهذا البيت للحديث عن محتويات الهيكل الذي بدا وكأنه رمز الفتنة والغواية، معبرا عن تحفز الخيال للنظر في الهيكل إلا أن العينين قد قيدتا هذا الخيال بما عاينت وأبصرت، ومفهوم هذا أن الخيال لم يستطع تجاوز الواقع فما تشاهده العين في هذا المعبد أكثر جموحاً وفتنة حتى من الخيال، وهنا مفارقة، فالعينان تنقل المشاهد إلى الرائي كما هي بينما يجمح الخيال بالأوهام والعقول في الا معقول، إلا أن الأمر المعكوس هنا هو أن الخيال قد قيد وحجم بما رأت العينان وأبصرت مما يفوق الخيال، فحجارة المعبد الصماء نطقت بأتم بيان وأوفاه، وتلك التماثيل الجامدة قد دبت فيها الحياة فألقت خمار الحياء عن وجه الحياة، وهنا نلاحظ كيف أن الشاعر بدأ المقطع بالإشارة إلى الفتنة والغواية المجسدة في هذا المعبد فختم المقطع بأن التماثيل في هذا المعبد قد أماطت الوقار عن وجه هذه الدنيا.

وفي أحد المقاطع الشعرية في النص ثمة تمثال مراهق قد سلم قياده بيدي فتاة حسناء ملكت لبه وقد أهوت عليه فكأنه غصن خيزران اكتسى بورد الياسمين وقد نحتا على هذه الهيئة، وفي المشهد نفسه فتاتان أخريان كأنهما منسيتان تتساقيان ما اشتهيتا:

وعلى ارتخاء الساعِد الريّان تخفقُ خصلتانْ

هذان نضوا صبوةٍ مجنونةٍ يتعانقانْ

وتلوح إحداهن ذاهلةً مروّعة الجنان

وتكاد تنقل ظلّها وتسير مطلقة العنانْ!!

كم دميةٍ، ذلّ الرخامُ على انتفاضتها وهانْ

(Abu Risha, 1998, p. 104)، وبدت خلاخيل أقدامهما في المشهد، وفي المشهد نفسه يصف الشاعر رائحة زكية لطيب تضوع دخانه في المكان، وبجانبه الصنوج والكؤوس في أيدي القيان وهن يرقصن ويتثنين مائلات على الأنغام،

وثمة كاهن تبدو على وجه علامات خسارة الرهان فبدا وجهه كاسافا وكأنه بلا وجه، وتبدو وراء الكاهن فتاة حسناء راكعة خلف وسادها، وكأنها دواء هذا الكاهن وترياق علاجه.

وفي مشهد آخر يصور الشاعر مشهدا من مشاهد الغواية الذي رأته عيناه متمثلا في تمثال فاتنة غانية حسناء هام بحبها عاشقان وكل منهما لاذ بجانب منها مفتونين بما وجدا، وبجانبهما تمثال عربيد شغل بشرب الخمر وفصد الدنان وقد بدا على مقلتيه علامات السكر والإعياء وفي المشهد تمثال فتاة ممشوقة القد يغالبها القميص ليمس خصريها وتمنعه النهدان، وثمة تمثال فتاة وصفها الشاعر بالشقاء إذ أنها كانت صفية كاهنين كان من شأنها أن فتنتهم فاقتتلا وتناحرا متباريين في حبها حتى أنستهم حب إلههم المعبود شيفا، وهو ما أدى إلى مسخهما وتقييدهما إلى صخرتين في الجدار، وفي المشهد نفسه تبدو هذه الفتاة الحسناء واقفة بين الاثنين عاظة على بنانها ولها ذؤابتان كأنهما حيتان وقد حرس العقربان نهديها.

ثم يلتفت الشاعر مبينا حالات زائري هذا المعبد قاطعا بأن كلهم يخفي الرضا والعينان تتظاهران بالسخط على هذه الغواية المجسدة، وهذه التماثيل مزقت الأقنعه التي كانت تستر بها الوجوه في هذه الحياة ومثلتها بصراحة من دون زيف، فكان التناقض الصارخ فمن العُري كان الوضوح، ومن الامتهان ارتفعت على جدران المعبد، وفي الختام يلتفت الشاعر إلى نفسه وإلى أحلامه وما يدور في مخيلته وهو ينظر الى تلك التماثيل العارية الغاوية معبرًا عن أن الأولى بهذه الأفكار أن تموت ولا تظهر للعيان مبرراً ذلك بأنه مثل غيره من الناس وإن كان شاعرًا إلا انه سعيد ومطمئن بقناعه السابغ الساتر، وعند مغادرة المعبد أشار الى السجن الذي تقبع فيه هذه التماثيل معبراً به عن حجريتها جاعلا منه قيدا لا فكاك لها منه. (Abu Risha, 1998, pp. 101-117).

ونجد التوجه إلى تمثال معين معروف موجوداً في الشعر وذلك كما في قصيدة "تمثال فينوس" لمحمود غنيم (1972)، والشاعر يقصد إلى تمجيد الفن ونشر أفكاره الخاصة حوله، يقول بعد العنوان "وقف الشاعر أمام تمثال فينوس ربة الجمال فأوحى إليه بالقصيدة التالية" (Ghoneim, 1993, pp. 621-624)، وحديث الشاعر في النص موجه إلى "تمثال فينوس" إلهة الحب والجمال عند الرومان وتعرف بـ"أفروديت" أيضاً، ويمكننا أن نقسم المعاني الرئيسة التي عمد الشاعر محمود غنيم إلى الحديث عنها في قصيدته إلى ثلاثة معان كبرى تضمّنت معانٍ أخرى أصغر تتضافر لتؤكد المعنى الرئيس لكل مقطع، والمعنى الذي دار عليه مقطع القصيدة الأول هو جمال الفنّ وحسنه الأبدي وحق الإبداع في النشر والذيوع وأنه ليس مما يخفى ويُستر عن النظر يقول:

حيِّ الجمالَ وأَطرِهِ إن زرتَ بابلَ سحرِه
عرج على تمثاله والثَم جوانب صخره
واحنِ الجبينَ بقُدسِ محراب الفنون وطهره
ما بالُ هذا الحسنِ أفتَى الجامدون بستره؟
مَن قال: إنَّ الفنَّ يخضَعُ للجمود وأسره؟
الفنُّ بدريٌّ له ما لا يحلُّ لغيره

(Ghoneim, 1993, p. 621)، والمعنى الثاني أو الموضوع الذي عالجه الشاعر في نصه هو الحديث المباشر عن تمثال فينوس والذي بدأ مقطعه المكون من أربعة عشر بيتاً بتوجيه الخطاب إلى فينوس باعتبارها رمز الجمال العبقري يقول:

فِينوسُ يا رمزَ الجمالِ العبقريِّ وسرِّه
يا ربَّةَ الشَّعرِ الذي ما حالَ أَصفرُ تبره

كـــــرَّ الزمـــــانُ علـــــى الحســـــان، ومـــــا حفَلـــــتِ بكـــــرِّه

لم يُبـــــلِ منـــــك ســـــوى الثيـــــاب بنابـــــه وبظفِـــــره

(Ghoneim, 1993, p. 622)، والمقطع الثالث الذي يشمل بـاقي أبيـات القصيدة يعبر فيه الشاعر عن رأيه في الجمال وأدلّته على وجوده مشـيراً إلـى آيات الله البديعة في الخلق، ومستلهمًا فكرة إن الخلق الجميل يدلّ علـى خالقـه، مستعرضًا صور الجمال التي يمكن أن تُرى في ملكوت الله وفي مخلوقاته.

كـــــم للمُـــــهيمن آيـــــةٌ منـــــقوشةٌ في ســـــفره

إنِّـــــي أرى الـــــرحمن في نَبـــــتِ الحقـــــول ونـــــوره

في المـــــاءِ كـــــالبلَّور، يَـــــرقُصُ موجُـــــه في بحـــــره

اللهُ في الوجـــــهِ الجميـــــلِ، وفي ابتســـــامةِ ثغـــــره

(Ghoneim, 1993, p. 623)، يختتم الشاعر نصه بتصريح واضح حـول موقفه من الجمال وتذوقه، فهو شاعر متحرر وليس عابداً فـي ديـر، وبمـا أنّ الأديرة في الواقع ملأى بالصور والتماثيل؛ إذ لا يعتقـد العبـاد فيهـا الحرمـة، فالشاعر يعني بعبارته من يخالفونه الرأي من بني قومه، وهذا الذي ذكره الشاعر منبئٌ عن نوعين من النظر المختلف إلى الفن والجمال مـا بـين محـبّ وكـاره ومستحسن ومبغض.

ختاما فإن نص الشاعر يحمل لفتتين مهمتين الأولى وصفه للتمثال والثانية اتخاذه وصف التمثال معبرا إلى المعنى المهم الآخر وهو المواقف المتعارضة من الفن والجمال وتحديده للاتجاه الذي يراه أليق بالشاعر عامة، وبنفسه على وجـه أخص، داعيا غيره ليحذو حذوه، والذي نلحظه هنا أن وصف التمثال لم يأت سرداً تسجيليا وأن الشاعر قد اتخذ من هذا التمثال سبيلاً له ليطرح موضـوعاً مهمـاً متمثلا في موقف المعادين للفن وناشرا فكرة مختلفة هو يراها مناسبة ولائقة.

نماذج من شعر الاتجاه الرمزي في اللوحات الفنية والتماثيل

في قصيدة الشاعر على محمود طه (1949) المعنونة بـ (التمثال) يعرّج الشاعر على معانٍ مغرقة في الرمزية ذات إيحاءات نفسية ممزوجة بمشاهد من الطبيعة، ولا يعني الشاعر بنصّه تمثالاً منحوتاً بعينه، وإنما فكرةً شعرية تخييلية نفذ إليها بفضل تعمّقه وتمليه من موضوع نصّه الشعري. ثم كتب تحت العنوان "قصة الأمل الإنساني في أربعة فصول" وقدم لها بهذه المقدمة النثرية " الإنسان صانع الأمل، ينحت تمثاله من قلبه ومن روحه، ولا يزال عاكفاً عليه يبدع في تصويره وصقله متخيلاً فيه الحياة ومرحها وجمالها، ولكن الزمن يمضي ولا يزال تمثاله طينا جامداً وحجراً أصم، حتى تخمد وقد الشباب في دم الصانع الطامح وتشعره السنون بالعجز والضعف فيفزع إلى معبد أحلامه هاتفاً بتمثاله! ولكن التمثال لا يتحرك، ولكن الحلم الجميل لا يتحقق، وهكذا نجتاح الليالي ذات المعبد وتعصف بالتمثال فيهوي حطاماً، وهنا يصرخ اليأس الإنساني ويمضي القدر في عمله!" ومطلعها:

أقبل الليل واتخذتُ طريقي لكَ والنجمُ مؤنِسي ورفيقي

(Taha, 2013, pp. 181-183)، وكأنه قد جعل هذا التمثال إله الشعر أو تمثالاً في معبد الشعرية والفن تقدم له القرابين من القصائد.

ومن النصوص التي اعتلقت بذكر التمثال جنسا عاما غير مقصود به تمثال معين نص "يد التمثال" لمحمود درويش (2008)، إذ يلتقط الشاعر من بين كل الصفات والحالات التي يمكن النظر من خلالها إلى التمثال، يد أحد التماثيل المنصوبة ممتدةً لا إلى غاية، فيصنع من هذه اللقطة موضوعاً شعرياً يضمّنه في نصه، فيقول:

يد التمثال، تمثال الجنرال أو الفنان،
ممدودة ... لا لتحية الشمس والمطر،
أو الجنود القدامى والمعجبين الجدد.

يـــد التمثـــال ممـــدودة كيـــد متســـول نبيـــل
يطلب تبرعـــات مـــن العـــابرين، لا لمســـاعدته
على المشـــي .. بـــل لـــدفع نفقـــات الخلـــود.

(Darwish, 2009, p. 262)، لا يختار محمود درويـــش تمثـــالاً معينـــاً معروفاً، وإنما يلتقط من المجسم الكبير يد التمثال المنحوتة في حالة الامتداد فـــي الهواء، فيصنع منها موضوعه الشعري، وكأن هذه اليد بامتدادها تســـأل وضـــع شيئٍ فيها، فبنى عليها فكرة نصه الذي يدور حول معنى الخلود، ومعنى الخلـــود هو المعنى الأساس والغرض الرئيس في وضع تماثيل لشخصـــيات بشـــرية، وإن وجدت معانٍ أخرى من التكريم والتعظيم وخلافه إلا أن فكرة وفاة الإنسان ثم بِلى جسده البشري ثمّ تحلّله و فناء مادته، قد قادت الإنسان إلى النظر في إيجاد نسخة أبقى وأقدر على الصمود؛ طمعاً في الخلود، فكان التمثال المنحوت من الصخر أو المصبوب من الفولاذ، أقرب إلى تمثيل رغبة الخلود في نفسه. ثلاثة أفكارحملهـــا هذا النص الأولى حال يد التمثال في امتدادها والثانية تعليل الشاعر لهذا الامتداد، والثالثة المحصّلة والنتيجة. ويتخذ الشـــاعر مـــن القائـــد العســـكري المفتـــون بانتصاراته، والفنان العبقري المعجب بفنه مثالاً على أولائك الراغبين في الخلـــود والمستعدين لرفع أيديهم متسولين نفقات البقاء والخلود.

أما الشاعر نزار قباني (1998) فكان ممن تناول التمثال في شعره كغيـــره من الشعراء الذين تناولوه إلا أنه في المثال الذي بين يدينا ينظر إليه بقصدية فنية باعتباره رمزاً وذلك بالإشارة إلى التمثال جنساً عاماً وفكرةً فنيةً مجرّدة لا تمثـــالاً بعينه، فكل تمثال من صفاته مثلاً أنه لا ينطق أو أنه لا يشعر فكان هذا المعنى هو موضوع القصيدة، ولم يشر إلى أفكارٍ بعينها مأخوذة من هيئة التمثال مثلا كمـــا فعل الشاعر عمر أبو ريشة في المثال السابق، فنجد الشاعر نـــزار قبـــاني فـــي قصيدته "إلى تلميذة" التي مطلعها:

قُلْ لي – ولو كذباً – كلاماً ناعماً قد كاد يقتُلُني بك التمثالُ

(Qabbani, 1999, p. 16)، يتقمّص في البيت الأول من النصّ شخصية التمثال أو لنقل يستعير صفة من صفاته التمثال وهي عدم القدرة على الكلام، والسبب في ذلك عدم قدرته على قول الكلام العاطفي إلى حبيبته، وهو ما وجّهت إليه فيه اللوم؛ إذ رأته تمثالاً جامداً صموتاً بانعدام قدراته على التعبير عن مشاعره وانعدم قدراته على تحبير الكلام العاطفي وتنميقه، والشاعر بعد تبريرٍ شاعريٍ مُلهَم في باقي أبيات القصيدة يختتمها بمقطع من أربعة أبيات يعود فيه إلى التمثال الذي أشار إليه أولاً في المطلع، فيقول موجهاً الحديث إلى من نعتته بأنه تمثال، مصدّقاً على صحة النعت أو تنزّلاً منه بصحة الادعاء، مستدركاً في الآن نفسه، بالعودة إلى بشريته المصادرة، مشيراً إلى ما يمكن أن يقدمه هذا التمثال:

لا تجرحي التمثال في إحساسهِ فلكم بكى في صمته ..تمثالُ

قد يُطْلِعُ الحَجَرُ الصغيرُ براعماً وتسيل منه جداولٌ وظلالُ

(Qabbani, 1999, p. 17)، والتمثال عند نزار مجيئ به ليخدم فكرة مركزية يتحلّق حولها النص، قوامها عدم القدرة على إبداء مشاعر الحب في حين أن المحبوبة تطالب الشاعر بإبداء حبه ومكنونات مشاعره وعواطفه ، وجد الشاعر في التمثال صفات تنطبق على حالة الصمت التي هو فيها، إذ يفتقد التمثال بطبيعته الحجرية إلى الصفات البشرية، من الحديث وإبداء المشاعر، وهي الحالة التي كان عليها، والشاعر ما عنى بنصه هذا تمثالاً معيناً، وينطبق هذا على كل تمثال فإنّ هذا من صفاته التي لا تحول، فالتمثال في نص نزار أداة من أدوات المعنى المركزية، وهو معادلٌ موضوعي للرجل الصامت عن إبداء مشاعر العشق والهوى، في المقطع الأخير من النص يهب الشاعر للتمثال إحساسا وقدرةً على البكاء، ويجعله قادرا على إنبات البراعم وإسالة الجداول والظلال، لكن بالطريقة التي يراها ويحسنها، ولا شك أنه عنى بذلك السحر من الشعر. لم يذكر الشاعر التمثال في العنونة ولم يشر إليه في مقدمة النص تفسيراً او تقديماً، ومع مركزيته

إلا إن العنوان "إلى تلميذة" جاء رسالةً موجهةً إلى اللائمة الموصوفة بتلميذة، فيما يبدو إشارةً إلى أنها تمتاحُ الحب من معلم كبير، نصّب نفسه تمثالاً للعاشقين، وكأنّ أولى العاشقين بهذا التمثال المعلم الكبير نزار.

أما الشاعر العراقي محمود البريكان (2002)، فقد كتب قصيدته "قصة التمثال من آشور" وجعل قصة أحد التماثيل الآشورية موضوعا لنصه، وفي خضمّ كثرة التماثيل الآشورية فليس ثمة إشارة إلى تمثال بعينه ولا إلى اسم أو حدث معين وإنما هناك مجموعة من الإشارات التي تشكل بتظافرها المعنى الذي يقصد إليه الشاعر في هذا النص (Hashem, 2019)، بقصيدة التفعيلة يعبر البريكان في هذا النص عن عدد من المعاني التي تتمحور حول التمثال الآشوري، مبتدأً بالمكان الذي ينتصب فيه التمثال وهو أحد المتاحف في غرفة زجاجية، هذا التمثال معبود نينوى، قد برز في لحظة غامضة من الدهر على يدي نحات وتبعته الطقوس الشعائرية...، تسهم عينا التمثال باكتشاف الأحداث الغامضة وتنزع عنها الحجب وتمتلئ ذاكرة التمثال بتسجيل الوقائع والحوادث وسقوط القلاع والحصون وقتل الرجال، أما التمثال فقد تمّ تجريده من الخواتم والجواهر واقتلع من قاعدته ودحرج على الرمال، وجربت فيه الفؤوس واتخذ حارساً مرةً ووضع مرة في مدخل قصر، ومرة ملقى على الرمال بعينين محدقتين في الفضاء، حتى وجد نفسه في قاعة الزجاج بأذن مفقودة وحاجب مكسور وفتحة في صدره يدهل منها النور، في الغرفة الزجاجية لا تسقط الأصابع ولا تصل أشعة الشمس، ولكن تصل النظرات إلى الجثّة المنتصبة في الغرفة الزجاجية:

معبود نينوى
سيدها
في لحظه غامضة ْ
برزتُ للوجود ْ
على صدى إزميل

في راحتَيْ نحات

ويُشعلُ الشاعر الموقف على لسان التمثال ليبين الأهوال التي مرت عليه حاكيا لها وكأنه شاهد عيان لتاريخ عابر:

فَقدتُ ماساتي
جُرِّدت من خواتمي، جُزَّتْ ذؤاباتي
دحرجت من قاعدتي
نقلت من مكانْ
إلى مكانٍ
...
رُبطتُ بالحبالْ
سُحبتُ ممدوداً علي وجهي
وراء زوجين من البغالْ
حَرَسْتُ سوراً مرة
ومرة أخرى
وُضِعْتُ في مدخل قصر ما
قُطِّرتُ في جيش من الجيوش
تُركتُ في الصحراءْ
ممدداً، تغسلني الأنواءْ ...

وبعد هذه الرحلة في تاريخ هذا التمثال يعود إلى غرفة الزجاج لينتصب فيها معبرا عن ذلك بقوله:

في غرفة الزجاجْ
وحيدةً تنتصب الجثة.

(Al-Buraikan, 2003, pp. 91-93)، وليس من سبيل لنتحقق ما إذا كان البريكان قصد إلى وصف تمثال آشوري بعينه، إلا أن الأرجح أنه يتعامل مع التمثال

بعمومية شاعرية ولا بقصد بها تمثالا بعينه، وليس بين أيدينا إلا الإشارات التي ذكرها الشاعر في نصه الذي اعتمد فيه على السرد؛ إذ جعل التمثال راويا للأحداث وساردا للتاريخ، متحدثا عن حياته منذ نشأته على يدي النحّات بإزميله وحتى انتصابته الأخيرة في غرفة الزجاج في المتحف، وما مرّ به أثناء حياته من أحداث، ولا شك أن هذه القصيدة قد "خالفت السياق المتبع في طريقة تعامل الشعراء العرب قاطبة مع التراث من نواحي السرد المضمن في القصيدة الغنائية وفي تشكيلها" (Asyoud, 2014, p. 112)، وهو ما يجعل نص البريكان متميزا بين النصوص برمزيته وسرديته وشاعريته.

أما الشاعر فتحي عبد السميع (2012)، فقد نشر قصيدته "تمثال رملي" في ديوان يحمل الاسم ذاته، متحدثا عن تماثيل الرمل التي تصنع على شواطئ البحار، على سبيل اللهو والاستمتاع، والتي لا عمر طويل لها ولا يمكن أن تدوم، بل إنها معرضة للانهيار والسقوط في كل لحظة، فليست منحوتة من الصخر ولم تطوّعها المطارق والأزاميل، وإنما أنامل الأطفال، فتمثال الرمل هذا هش وضعيف كأرملة، لا يدلّ على الخلود ولا يقود إليه، لكن يدل على الفناء العاجل حينما إليه موجة ماء فتعيده إلى الرمال، وحينما يتلاشى في موجة البحر، ينشب هذا التمثال أظفاره في أعين الناس الذين يشاهدونه ليشهدوا آخر لحظات الحياة، حينما يحين الفناء، وهو يعني أن الأعين تتابع في لهفة تلك اللحظة التي ينهار فيها التمثال وكأن النظر ليس بمحض إرادتهم وإنما لأن التمثال أنشب أظفاره في أعين الرائين قسراً.

تَقَدَّموا بهدوء
ولا تَميلوا عليّ
....
لا بازلت ولا جرانيت
هشٌ كأرملةٍ تَضم صغارَها وتَبكي

هشٌّ ولا أدلُّ على خلود
بل أقودكم إليه .
لا الماضي ولا المستقبل
أنا الآن
أنا سريع الزوال
التَقَطَني طِفل من الهواء
وراحَ يطعِمُني رملا
ويَكسوني رَمْلا
. ...
لم يَلمَسْنِي إزميل
ولم تُحلِّقْ حولي مِطْرَقة .
....
تَقدموا الآن
قبْلَ أن أذوب في موجةٍ
فلا يَبقَى أمامَكم سوى الرمل .
أحدثكم وأنا أتلاشى
فلا تَسمعونني
أَنْشُبُ أظفاري في أحداقِكم
ولا يَرتَبِكُ لكم جفن
أنا الأوان الذي يفوت .

(Abdel Samie, 2012, p. 23)، ولا شك أن الشاعر يصطنع الخطاب المباشر من التمثال إلى المتلقين بلا واسطة من رواية أو نقل، ويفتتح النص والمتحدث التمثال معرفا بنفسه وماهيته، مؤكدا على ضعفه الواضح وقدرته

المسلوبة، إلا أنه مثال حي على النهاية الحتمية، فإنه وإن كانت التماثيل الحجرية رمز الخلود فإنه رمز الفناء.

وإجمالاً لما سبق ذكره في شأن المعاني، فإنه لا شك أن الشاعر الحديث قد نظر إلى ما تحمله تلك اللوحات الفنية والتماثيل من معاني نظرة فاحصة، فقدّم نصه الشعري مشتملاً على تلك المعاني الأولى بيد الرسّام أو النحّات وعلى غيرها مما فكر فيه الشاعر وابتكره وأبدعه، فوجدناه في نصوصه مبتكراً لمعان جديدة، ووجدناه في نصوص أخرى يقف موقفا ضدّياً من أمر ما أو فكرة ما، متخذا اللوحة أو التمثال وسيلةً للنفاذ إلى المعنى المراد، فعلى سبيل المثال استغلّ أبو شادي في بعض نصوصه الفن ليعبر عن معنى تنوع الجمال وكيف تراه الأعين فقد يرى الإنسان أمراً ما جميلا بينما يراه الآخرون غير جميل، وفي نصه عن لوحة "الحارسان الصامتان" يتحدث عن محتوى اللوحة ومافيها من معان، بادئا بمعنى الحراسة والمراقبة اللذان هما لبّ المعنى في لوحة الفنان وفي اسم اللوحة، إلا أنه يعرج على مشاعر الروع والخوف والوداد التي انبعثت من اللوحة، ويتحدث عن جماليات فن الرسم معبرا عنه بالظل والنور، وكيف أنه يحيل الأوهام إلى حقائق ويصور الخيالات، معرجا على جودة عمل الفنان ومدى إتقانه لفنه في تصويره خوفه من الأسد ومن صوته، أما عمر أبو ريشة فاستغل معنى الخلود المنشود في التماثيل ليكون افتتاحية لنصه وهو المعنى الذي درج الشعراء على ترديده بصور مختلفات حينما يكون موضوع النص الشعري تمثالا ما، إلا أنه يحلّق في معان كثيرة يجدها معبرا عنها في هيئات تلك التماثيل من صنوف التهتك وأنواع الغواية، و يطعّم كل ذلك بمعان لا ترى في الصخر أو التماثيل وإنما في نفوس البشر ورغباتهم معبرا عنها في لغته الشاعرة، كما في مثل القبلة التي قطعها الحياء، والنعماء الممكنة المستحيلة، ودخان كهان يضوع في المجامر، وصنوج يمكن أن تسمع أنغامها وكؤوس تطوف بها القيان الراقصات على الأنغام، وكاهنان أحبا امرأة أكثر من حبهما معبودهما فمسخا

تمثالين من الصخر وقيدا في الجدار، والراقصة التي لانت وتأودت مع أنها من حجر، وأما نزار قباني فقد وظف التمثال في نصه رمزاً للصمت المطبق وانعدام القدرة على البوح بالمشاعر، ومحمود درويش جعل من تمثال القائد او الفنان ممتد اليدين رمزا لاستجداء الخلود لراغبي البقاء في صفحات التاريخ، وعلي محمود طه ينظر في قصيدته القافية إلى تمثال شعري كان قد تخيله، واصفاً دقائق الشعور الذي يعانيه الشاعر من أجل إبداع شعره وقصيده وتقديمه إياه قرباناً إلى هذا التمثال المتخيل، أما محمود غنيم فيردد معان ذكرها في قصيدته عن تمثال فينوس رمز الجمال الأسمى، إذ يرى جمال الفن وحسن الإبداع وإتقان الصنعة متمثلا في التمثال، متعجباً من زمرة الكارهين للفن الجميل، مطرياً قدرة النحات في إبداع هذه الفريدة العجيبة، معددا أوجه جمالها ولافتا إلى الجمال الذي يمكن أن يرى في الكون مستدلا به على جمال خالقه، ومعبرا عن آرائة في حب الجمال والانحياز إليه، والبريكان يحلق في عدة معان رمزية عميقة في قصيدته "قصة التمثال من آشور"، متحدثا عن وقوف التمثال في غرف المتاحف الزجاجية وقوفا لا يحكي كامل قصة التمثال الآشوري، آخذا على عاتق قصيدته القيام بذكر ذلك التاريخ المسكوت عنه، فبين كيف أنه برز إلى الوجود من إزميل نحات، وذبحت له الذبائح وقدس، وحرس إحدى العواصم، وكيف أنه جرد من الخواتم وسحب على الرمال وألقي في الصحراء وكيف أنه عدت عليه العوادي ففتق صدره وفقد حاجبه، كيف أنه شاهد بكل صمت كل ما جرى مدى القرون حتى وضع في الغرفة الزجاجية، وأما فتحي عبد السميع فقد نقض بمعاني قصيدته في تمثال الرمل معاني الخلود التي كانت تدور في قصائد الآخرين تعبيرا عن معنى رغبة البقاء الأبدي حينما ينزع الإنسان إلى تخليد صورته في التمثال، فاتخذ من سرعة تلاشي التمثال الرملي رمزاً لفناء الإنسان الحتمي، ويذكّر في نصّه بأنه لم تطوّعه الأزاميل ولا المطارق، ولم تحتفل به الملوك ولا الفراعنة، وإنما كان صنعة طفل،

التقط فكرة تكوينه من لا شيئ، وكونه من الرمل فكان أضعف من صانعه، ويلفت إلى معنى النهاية للإنسان المخلوق من طين كهذا التمثال المصنوع من الرمل.

ونخلص مما سبق إلى أن الشعراء استطاعوا تنويع المعاني لدرجة يستحيل معها أن نرى تطابقاً بين نصين قيلا في لوحة فنية أو تمثال، بل إننا نجد في كل تلك المعاني التي امتلأت بها قصائدهم معانٍ مبتكرة ومعان مجددة، فعلى سبيل المثال جعل أبو شادي الأسد في اللوحة شبيها بالحقيقة متخذا اللمس دليلا على أنه صورة، وجعل محمود غنيم الزمان يمزق ثياب أفروديت بظفره ونابه والحقيقة أن التمثال قد نحت بلا ثياب، والبريكان يجعل من التمثال الآشوري راوياً للتاريخ، وفي حين يجعل محمود درويش من التمثال رمز الخلود جعل عبدالسميع التمثال الرملي رمز الفناء.

كما يلحظ توجه الشعراء بالحديث إلى العمل الفني وإغفال ذكر الفنان الأول الناحت للتمثال وذلك لأسباب عدة فمنها عدم معرفة الفنان الأول معرفة يقينيةّ على سبيل التعيين، وهذا متّسق مع ماهو مستقرّ بالنسبة للأعمال الفنية القديمة بخصوص صعوبة معرفة مبدعيها على وجه الدقة، في حين أنه يستعان بالنسبة للأعمال الفنية الحديثة المعروفة بذكر مبدعيها في الهوامش إيضاحاً وبياناً.

وقد ظهر الرمز بشكل بارز في عدة نماذج شعرية إذ عبر الشعراء عن التمثال بصفته رمزا، لا يعنون تمثالاً بعينه، ولم يقفوا عند معان معينة ترتبط بتمثال بعينه، وإنما اتخذوا منه رمزاً تتحلّق حوله المعاني الشعرية ويدور عليه التخييل في المعاني العامة التي قصدوا إليها ومن ذلك أنهم اتخذوا التمثال رمزا لمعنى الجمال الذي لا يتغير وهو ما نظر إليه محمود غنيم في نصه، ونظر إليه نزار قباني باعتباره معادلا موضوعيا للشخصية الصموتة، في حين إن البريكان على جهة التحديد جعل من التمثال رمزا يتحدث بلسانه وينوب بيانه عن بيانه (Asyoud, 2014, pp. 112-124)، ونجد الشاعر فتحي عبدالسميع يجعل التمثال الرملي رمزا للفناء والضعف البشري. وبشكل عام نفذ الشعراء إلى معان

تتعلق باللوحات الفنية وبالتماثيل عن طريق اللغة المخيلة، وبالتعبير عن الأفكار والمعاني بالتخييل واللغة الشاعرة، واعتبر بعضهم أن لدى هذه التماثيل ما تقوله أو تشعر به، وكان ذلك جليا في تعبير نص عمر أبو ريشة عن مكنونات النفوس البشرية من عواطف وأفعال وفي نص البريكان السارد للتاريخ المتخيل.

البناء والتشكيل

اما فيما يخص البناء الخارجي والتشكيل الذي ظهرت فيه هذه القصائد، فيلحظ إسهام القصائد ذات الأوزان الخليلية في تكوين مجموعة كبيرة من هذه القصائد، مع وجود لافت لقصيدة التفعيلة في نصوص درويش والبريكان وعبد السميع، ويميل الباحث إلى الاعتقاد بتوجه الشاعر الحديث إلى قصيدة التفعيلة للطواعية الملحوظة في قصيدة التفعيلة لما يميل الشاعر الحديث للتعبير عنه، فعلى سبيل المثال نشر الشاعر عدنان الأحمد ديوانا ضمّ خمسين قصيدةً تفعيلية عن اللوحات الفنية(Al-Ahmad, 2018, p. 9).

وفي التشكيل سننظر إلى العتبات النصية باعتبارها جزء مهم يكشف عن بعض المتواريات في النصوص الشعرية، وسنتطرّق إلى كل من: تسمية الديوان، وصورة الغلاف، وعنونة القصائد، وموقع النص، وأخيرا صورة العمل الفني.

فعلى مستوى التسمية في الدواوين الشعرية نجد من الدواوين ما حملت اسماً يشير إلى اللوحات الفنية أو التماثيل، فعلى سبيل المثال ديوان "أشعة وظلال" لأحمد زكي أبو شادي والذي أشار إلى أن المقصود بالأشعة والضلال ما يمكن أن يرى في اللوحات الفنية التي أشار إليها في نصه الشعري، وفي الأعمال الكاملة لعمر أبو ريشة نجد عنوان "صور" في أحد الدواوين ضامّا نصوصا أخرى في غير موضوع الصورة، ونجد ديوان "الرسم بالكلمات" لنزار قباني يحمل عنوانه كلمة "الرسم" في ترجمة معبرة عن شعوره وعواطفه، وأخيراً نجد ديوان "تمثال رملي" لفتحي عبد السميع يحمل اسم القصيدة المعبرة عن التمثال الرملي.

على مستوى صورة الغلاف فلم تتوجه العناية عند هؤلاء الشعراء الذي وردت أعمالهم في هذا البحث إلى فكرة استثمار الصورة الفنية على غلاف الديوان لنقل إيحاء معبر عن محتوى ومضمون الديوان، باستثناء ما ظهر على غلاف ديوان "أشعة وظلال" في الطبعة التي قدمتها المؤسسة الناشرة للديوان، أما ديوان "الرسم بالكلمات" لنزار قباني فقد حظي برسمة معبرة وممتزجة بعدد من الألوتن تعطي شعورا إيحائيا بأن في الديوان ما يتعلق بالرسم واللون والكلمة.

أما على مستوى عنونة القصائد فقد تباينت عناوين النصوص التي نظر فيها الشعراء إلى التماثيل، فكان بعضها عاما، وبعضها الآخر خاصا، وبعضها محددا، أما بعضها الآخر فلم يكن الشاعر معنيا في الأساس بفكرة التعالق النصي بين نصه وبين التمثال، وإنما اتخذ لفظة التمثال ذريعةً ليتوصل بها إلى معنى من المعاني الشعرية، فنجد الشاعر أبو شادي يستعير الاسم الأصلي للوخات الفنية كما في نص "الحارسان الصامتان"، زعمر أبو ريشه يسمّي نصه باسم المعبد الذي حوى التماثيل التي وصفها في نصه "معبد كاجوراو" ، وقد سمى محمود درويش قصيدته بـ "يد التمثال" دون أن نعرف أي تمثال، وسمى محمود غنيم نصه بـ "تمثال فينوس" مشيراً إلى التمثال الذي رآه، أما نزار قباني ومحمود طه فسميا نصيهما بـ "التمثال" ولا يعنيان به تمثالاً بعينه، في حين كان البريكان أكثر تحديدا لا تعيينا في نصه "قصة التمثال من آشور"، ومثله كان فتحي عبدالسميع في تمثاله الرملي.

بالنسبة لموقع النص فإن اختيار الشاعر لموقع نصه وترتيبه ضمن ديوانه يعبر عن معانٍ من الاهتمام والاحتشاد للمنجز والفخر به وتقدمته، والأمر في مثل هذا جدّ متباين فقد تقع النصوص المتعالقة بالعمل الفني في ديوان شعري خاص وهنا يكون الشاعر قد اختار أن يفرد له لهذا النوع من الأعمال الفنية منجزاً خاصا، فيبرز أهمية العمل واحتشاده إليه، إلا أنه ليس من بين النصوص الشعرية التي تم تحليلها في هذا البحث ما قد أفرده شاعره بديوان خصه به، كأن يفرد

مجموعة من القصائد التي تحمل فكرةً ما عن اللوحات الفنية أو التماثيل في ديوان يسميه بتسمية دالة، فصاحب الريادة وأول المحتفين بالأعمال الفنية أبو شادي اشتمل ديوانه عددا من القصائد في هذا الموضوع وفي غيره، الشاعر عمر أبو ريشة على سبيل المثال لا يعنى بمزيد احتفاء بقصائده عن الفن إجمالا أو عن النحت على وجه الخصوص، وما يلفت في أعماله الكاملة أنه قد حظيت عدة قصائد بعنوان لافت وهو "صور" فضمّ قصائد مثل قصيدة" معبد كاجوراو" وقصيدة "جان دارك" عن لوحته في متحف اللوفر، وماعداها من قصائد فليست عن لوحات فنية ولا عن تماثيل (Abu Risha, 1998, p. 99) والذي يظهر أن ينظر إلى لفظة الصورة باعتبارها شاملةً للصورة المرسومة بالريشة وللصورة الشعرية، وكذلك الشاعران نزار قباني ومحمود درويش فإن قصيدتيهما "إلى تلميذة" و"يد التمثال" السالفتين، تأتيان ضمن قصائد ديوانيهما "الرسم بالكلمات" و "أثر الفراشة" دون احتفاء أو احتشاد بهما أو بمثيلاتهما.

أما على مستوى عرض صورة اللوحة الفنية أو التمثال، فقد تباين عرض الشعراء للأعمال الفنية التي تعالقت معها نصوصهم الشعرية ما بين العرض وعدمه، فعلى سبيل المثال في التجربة الشعرية الأولى لأحمد زكي أبو شادي فقد كان حريصا على تقديم صورة عن كل عمل فني تناوله في شعره، وإن جاءت الصور في حجم صغير جدا وغير ملونة إلا أنها كشفت عن اهتمام وقصدية من الشاعر، في حين تجاهل عدد كبير من الشعراء أهمية الصورة وعرضوا قصائدهم دونما استحضار لهذه الصور كما في الأمثلة الأخرى بلا استثناء.

الوصف والسردية:

الوصف غرض عام من أغراض الشعر وقد أشار ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة (2001، ج 2، ص. 230) إلى أن الشعر العربي "راجع إلى باب الوصف إلا أقله"، فلا بد من التفات الشاعر إلى عناصر حديثه وتوضيحها ولا سبيل له إلا الوصف، وإن عدّ بعض المستشرقين الوصف مثلبة في الشعر

العربي؛ إذ يوحي بنقص الإبداع والأصالة كما نقلت ذلك الباحثة اليابانية سومي (Sumi, 2004, p. 72)، إلا أنها نظرة فيها تجنٍّ ولا يعكس القيمة الفنية للإبداع الحقيقي وإن اتخذ الوصف وسيلةً وأداة، والأمر نفسه يمكن ادعاؤة في الأعمال الشعرية التي اتخذت الوصف أداةً وظيفية لنقل الأعمال الفنية وصفا لفظيا في ظل غياب الصورة الحديثة، أو الصورة الفوتوغرافية ، ولكن الحقيقة أن الوصف أداة ووسيلة الرئيسة لم تترك الساحة بل أثبتت نجاعتها وحظيت بمكان بارز في التعالق بين الفنون البصرية والقولية، والوصف والحالة هذه لا يمكن أن يعدّ مثلبةً أو منقصة يضر بالشاعر أو يدني من مرتبة شعره، بل إنه حقل من حقول الإبداع يتبارى فيه الشعراء، ويسعد به المتلقون والقراء، وإن كان من الأسلم أن يسلّم بأن بعض النصوص الشعرية التي كان موضوعها اللوحات الفنية والتماثيل لم تنجُ من تلبّسها بالوصفية وجنوحها إلى اختيار بعض التقنيات السردية إلا أن هذا لا يمكن أن يعتبر اتجاها سائداً، بل ينظر إلى هذه النصوص التي استعانت بتقنيات السرد على أنها طوّعت تقنيات أدبية لنوع فني وأعادت استخدامه في نوع فني آخر، ابتداءً من العنونة كما في أول كلمة من عنوان النص الشعري لمحمود البريكان (قصة التمثال من آشور) والتي تعيد عقل القارئ إلى الشكل السردي للخطاب، مروراً بالإضاءات والتقدمات النثرية التوضيحية بعد العنوان أو الصورة في نصوص أبي شادي وعمر أبو ريشة، ومحمود غنيم كما سبق الإشارة إليها.

أما استخدام الهوامش فقد حضر في بعض القصائد ويرى الباحث جميل حمداوي (2007) أنه "غالبا ما تلحق الهوامش بالنص الروائي في أسفل الصفحة تهميشا وتذييلا وإلحاقا لإضاءة المتن وتفسيره من جميع الجوانب – اللغوية والدلالية والتاريخية والمعرفية والاصطلاحية-. وهي تشكل نصا مستقلا بذاته على الرغم من موقعه في هامش المتن"، لغرض تضمين الشروحات في حواشي بعض القصائد لإيضاح المشكل من الصور أو لغرض تسليط مزيد من الضوؤ على

النص كما في بعض نصوص أبي شادي فقد حضرت حضورا حضورا إيضاحيا نفعيا ولم تحضر حضورا إبداعيا جماليا، فعلى سبيل المثال ثم نجد قصيدة "الرواق"وتحتها النص التوضيحي "في معبد إدفو" وبعد أبيات القصيدة ضمّن الشاعر صورة للرواق من رسم الاستاذ شعبان زكي(Abu Shadi, 2013, p.27) والملاحظ أن الشاعر وضع توضيحات لبعض ما في الصورة وذلك في حاشية القصيدة مثل الإشارة إلى العمود القريب من الناظر والإشارة إلى النور الدقيق في آخر الصورة ومفسرا البيت الشعري الأخير قائلا في الحاشية: "أهدي معبد إدفو الذي استغرق بناء زهاء قرنين (180 سنة و3 شهور و 14 يوم ابتداءا من عهد بطليموس الثالث) إلى الإله هوراس Horus"، (Abu Shadi, 2013, pp. 27-28).

وختاما، هل كان تداخل السردي مع الشعري على حساب شاعرية النص، وهل فقد النص الشعري باستخدام التقنيات السردية شاعريته فتحوّل إلى السردية الواضحة؟ إن الذي يمكن قوله بوضوح أن السرد وتقنياته الفنية واستخداماتها في النصوص الشعرية التي تعالقت مع الوسائط الفنية الأخرى وأعني هنا اللوحات الفنية والتماثيل لم يكن مشكلة في النصوص الشعرية التي تطرقنا إليها في هذا البحث؛ إذ يمكن القول أنه قد بقي الشكل والمضمون شعرياً في الأغلب، وأن ما شذ عن ذلك فإنه إنما يعود إلى فردية الشاعر ومقدار تمكنه من أدواته الإبداعية وتوجيهه لنصه ساعة إنتاجه، وأن استعارة التقنيات بين السردي والشعري كانت في الأعم الأغلب استعارة ناضجة وثرية ولم تكن منحازة أو متكئة ولا يمكن بحال أن توصف بأنها كانت طاغيةً على الشعرية إلى حدّ الذوبان الفني المخفي للمعالم والمغير للملامح.

الخاتمة والنتائج

سعينا في هذا البحث جاهدين إلى استكشاف المعنى والتشكيل في الشعر العربي الحديث عن اللوحات الفنية والتماثيل، وعلاقتهما بالوصف والسردية التي اعتبرت في الدراسات العربية والغربية الحديثة واحدة من أكبر مشكلات هذا النوع من الشعر، وخلصنا في ختام البحث إلى عدد من النتائج بعضها عام شامل وبعضها الأخر أكثر خصوصية وتتمثل فيما يلي:

- أن الشعر العربي الحديث المقول عن اللوحات الفنية والتماثيل يتمثل إجمالاً في شعر الاتجاه الرومانسي والشعر ذي الأبعاد الرمزية وهو شعرٌ قيّم وثري ومؤهل لعدد كبير من المقاربات النقدية والدراسات البينية الجادة والحديثة.

- من الواضح جداً أن الوصف في النصوص التي تم تحليلها في هذا البحث لم يكن مشكلةً معطّلةً للإبداع الشعري ومقيدة له، فقد امتازت تلك النصوص الشعرية بتحررها من الوصفية التسجيلية التي تحيل النص الشعري إلى وثيقة تاريخية تقريرية جامدة، ومردّ ذلك غنائية الشعر العربي الفطرية وامتزاجه بالعواطف والمشاعر الإنسانية بالإضافة إلى الدور الواضح للشاعرية المتميزة والقادرة على إنتاج النصوص الإبداعية التي لا تنكفئ على ذاتها لتتحول إلى معلومات فنية أو آثارية.

- لوحظت التقنيات السردية في عدد من النصوص الشعرية، إذ ظهرت في العنونة والتصدير والهوامش، وفي بعض أنماط الكتابة الإبداعية، إلا أنه كان ظهوراً يمكن أن يطلق عليه الظهور الرشيق، الذي لا يثقل كاهل الشعرية بالسرد، ولكنه لا يلقيه عنه بالكلية.

- حفلت النصوص الشعرية عن اللوحات الفنية والتماثيل بعلائق متعددة مع الأعمال الفنية البصرية على عدة مستويات من مثل اقتباس العنونة أو تضمين الصورة أو تقديم الشرح والتوضيح لإشارات النص مما له تعلق باللوحة الفنية أو التمثال.

- قدمت التجارب الشعرية الأولى للشاعر أحمد زكي أبو شادي تجربة مميزة في إرفاق صور عن اللوحات الفنية مع تلك القصائد إلا أن هذا لم يكن تقليدا سائدا ولا متبعا إذ وردت النصوص الأخرى خالية من الصور كما في نصوص عمر أبو ريشة وغيره من الشعراء الذين شملهم هذا البحث.

- راوح الشعراء في النصوص الشعرية بين الالتزام بفكرة الفنان الأول في وصف اللوحات الفنية والتماثيل وبين التحرر من ذلك بابتكار المعاني الجديدة، واستعمال الرمز، أو حتى المناقضة للمعنى الشائع، ويمكن ملاحظة ذلك التنوع في كما في قصيدة نزار قباني و"قصة التمثال من آشور" للبريكان، و"التمثال الرملي" لفتحي عبد السميع.

ومالا شك فيه ظهور حاجة الشعر العربي إلى تدوين فهرست أو كتاب جامع للأعمال الشعرية التي قيلت عن الأعمال الفنية الإبداعية البصرية وغيرها، بالإضافة إلى مسرد للأعمال العلمية والنقدية عن تلك النصوص، خدمةً للإبداع الشعري والنقد العربي وتسهيلاً للباحثين والمهتمين بهذا الحقل النقدي البكر.

قائمة المراجع

أولًا/ المراجع العربية

- الأحمد ، عدنان (٢٠١٨) ألوان وحروف ،ط ١، الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الأزهري، محمود. (٢٠١٤) البناء المعماري للنص في ديوان تمثال روملي للشاعر فتحي عبدالسميع.عبقر، ع ١٣,١٤ ، ١٥٥ – ١٦٤ . مسترجع من Record/com.mandumah.search//:http/٦٣١٩٩٠
- أسيود، صباح عبد الرضا.(٢٠١٤) خصوصية الموقف من التراث في شعر محمود البريكان. مجلة دراسات البصرة. ٢٠١٤. مج. ٩، ع. ١٨، ص ص. ١١٢-١٣٤.https://search.emarefa.net/detail/BIM-540918
- بدوي، أحمد. (٢٠٢١) الآثار المصرية في الأدب العربي، الناشر: مؤسسة هنداوي
- البريكان، محمود (٢٠٠٣) متاهة الفراشة قصائد مختارة ١٩٤٧– ١٩٩٨ ، اختيار وتقديم باسم المرعبي ، منشورات الجمل ، كولونيا
- ابن بطوطة. (١٩٩٧) تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار،ط أكاديمية المملكة المغربية
- البيروني، ابو الريحان. (١٩٥٨) في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، مطبعة مجلس داءرة المعارف العثمانية، حيدر أباد الهند
- الجمحي، ابن سلام (١٩٨٠)، طبقات فحول الشعراء، مطبعة المدني
- حمداوي، جميل. (٢٠٠٧) الهوامش في الخطاب الروائي العربي. https://alolymp.niceboard.com/t116-topic
- الحموي، ياقوت. (١٩٧٧). معجم البلدان، دار صادر، بيروت
- درويش، محمود. (٢٠٠٩) أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، ط ٢
- أبو ريشة، عمر. (١٩٩٨) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط الأولى

- أبو شادي، أحمد زكي. (٢٠١٣) ديوان أشعة وظلال، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة
- صعابي، ابراهيم عمر.(٢٠٠١)، من شظايا الماء، نادي جازان الأدبي، ط ١
- طه، علي محمود. (٢٠١٣)، ديوان علي محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة
- عبدالسميع، فتحي. (٢٠١٢)، ديوان تمثال رملي، الهيئة العامة للكتاب
- غنيم، محمود. (١٩٩٣) ، الأعمال الكاملة ، دار الغد العربي
- قباني، نزار.(١٩٩٩) الرسم بالكلمات، مؤسسة نوفل للطباعة
- القيرواني، ابن رشيق. (٢٠٠١) العمدة في صناعة محاسن الشعر وآدابه ونقده. دار الكتب العلمية.
- الكندي، امرؤ القيس. (١٩٨٤). ديوان امرئ القيس (ط ٥). القاهرة: دار المعارف.
- كيال، رلى.(٢٠١١) الضوء والظل بين فني الشعر والتصوير، الهيئة العامة للكتاب، دمشق
- مكاوي، عبد الغفور. (١٩٨٧)، صورة و قصيدة : الشعر و التصوير عبر العصور. الكويت: عالم المعرفة –المجلس الوطني للثقافة والفنون.
- الموقع الرسمي لولاية مدهيا بردیش، الهند (٢٠٢٣)،/ https://chhatarpur.nic.in/en/tourist-place/khajuraho
- أبو نواس.(٢٠٠٣) ديوان أبي نواس الحسن بن هاني الحكمي. فيسباردن: دار النشر فرانز شتاينر.
- هاشم، زينة قاسم. (٢٠١٩)، آلهة مدينة نينوى وتأثيرها الحضاري في العهد الآشوري. مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب ٢٠.٢ (٢٠١٩): ٤٦١-٤٧٦.

ثانيا/ المراجع الانجليزية

- **Fowler, Don P.(1991) "Narrate and describe: the problem of ekphrasis." The Journal of Roman Studies 81: 25-35.**
- **Heffernan, James A. (1994) *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press.**
- **Kreiger, Murray. (1992) *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.**
- **Koopman, Niels. (2018) *Ancient Greek ekphrasis: Between description and narration: Five linguistic and narratological case studies*. Brill.**
- **Munsterberg, Marjorie. (2009) *Writing about art*. Www. writingaboutart.org.**
- **Sumi, A. M. (2004). *Description in classical Arabic poetry: Waṣf, ekphrasis, and interarts theory*. Leiden: Brill.**
- **Squire, M. (2017) ekphrasis. Oxford Classical Dictionary. Retrieved 21 Jan. 2023, from https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2365.**

قائمة المراجع باللغة الإنجليزية/

- ***Madhabha Pradesh State Official Website, India*. (2023). Retrieved from https://chhatarpur.nic.in/en/tourist-place/khajuraho**
- **Abdel Samie, F. (2012). *Sand statue diwan.* Alhayyat Aleamat Lilkitab.**
- **Abu Risha, O. (1998). *The Complete Poetical Works.* Dar Al-Awda.**
- **Abu Shadi, A. Z. (2013). *Diwan of Rays and Shadows.* Muasasat Hindawiin Liltaelim Walthaqafa.**
- **Al-Ahmad, A. (2018). *Colors and Letters.* Almuasasat Alearabiat Lildirasat Walnashr.**
- **Al-Azhari, M. (2018). *The Architectural Structure of the Text in the Diwan of the Rumli Statue of the Poet Fathi Abdel Samie.* Retrieved from http://mandumah.com.search/record631990**

- **Al-Biruni, A.-R. (1958).** ***In investigating what India has of an acceptable saying in the mind or rejected.*** **Hyderabad, India: Matbaeat Majlis Da'irat Almaearif Aleuthmaniati.**
- **Al-Buraikan, M. (2003).** ***The Butterfly Labyrinth, Selected Poems 1947-1998.*** **(B. Al-Marabi, Ed.) Cologne: Manshurat Al-Jamal.**
- **Al-Hamwi, Y. (1977).** ***Countries dictionary*** **(Vol. 2). Beirut: Dar Sadir.**
- **Al-Jamahi, I. (1980).** ***Layers of Stallions of Poets*** **(Vol. 1). Matbaeat Almadanii.**
- **Al-Kindi, I. A.-Q. (1984).** ***Diwan Imru' al-Qais*** **(5 ed.). cairo: Dar al-Maarif.**
- **Al-Qayrawani, I. R. (2001).** ***Al-Omdah in the Industry of the Beauties of Poetry, its Etiquette and Criticism.*** **Dar Alkutub Aleilmiati.**
- **Asyoud, S. A.-R. (2014).** ***The specificity of the attitude towards heritage in the poetry of Mahmoud Al-Buraikan.*** **Retrieved from Basra Studies Journal: https://search.emarefa.net/detail/BIM-540918**
- **Badawi, A. (2021).** ***Egyptian Antiquities in Arabic Literature.*** **Muasasat Hindawi.**
- **Battuta, I. (1997).** ***The Masterpiece of the Viewers in the Strange Things of the Countries and the Wonders of the Travels.*** **Akadimiat Almamlakat Almaghribia.**
- **Darwish, M. (2009).** ***The Butterfly Effect*** **(2 ed.). Riad Alrayis Lilkutub Walnashri.**
- **Fowler, D. P. (1991). Narrate and describe: the problem of ekphrasis.** ***The Journal of Roman Studies*****(81), pp. 25-35.**
- **Ghoneim, M. (1993).** ***The Complete Works.*** **Dar Alghad Alearabii.**
- **Hamdawi, J. (2007).** ***Margins in the Arabic Fiction Discourse.*** **Retrieved from https://alolymp.niceboard.com/t116-topic**
- **Hashem, Z. K. (2019). The Gods of the City of Nineveh and Their Civilizational Influence in the Assyrian Era.** ***Journal of the General Union of Arab Archaeologists, 20*****, pp. 461-476.**

- **Heffernan, J. A. (1994).** ***Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery.*** **Chicago and London: University of Chicago Press.**
- **Kayal, R. (2011).** ***Light and Shadow between the art of Poetry and Photography.*** **Damascus: Alhayyat Aleamat Lilkitabi.**
- **Koopman, N. (2018).** ***Ancient Greek ekphrasis: Between description and narration: Five linguistic and narratological case studies.*** **Brill.**
- **Kreiger, M. (1992).** ***Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign.*** **Baltimore: Johns Hopkins University Press.**
- **Makkawi, A. (1987).** ***A picture and a poem: Poetry and photography through the ages.*** **Kuwait: Ealam Almaerifat - Almajlis AlwataniiLlilthaqafat.**
- **Munsterberg, M. (2009).** ***Writing about art*****. Retrieved from Www. writingaboutart.org.**
- **Nawas, A. (2003).** ***Diwan of Abu Nawas Al-Hassan bin Hani Al-Hakami.*** **Wiesbarden: dar alnashr franz shtaynir.**
- **Qabbani, N. (1999).** ***Drawing with Words.*** **Muasasat Nufal Liltibaea.**
- **Saeabi, I. O. (2001).** ***From the Water Fragments.*** **Jazan: Nadi Jazan Al-adbi.**
- **Squire, M. (2017).** ***ekphrasis*****. Retrieved Jan 21, 2023, from Oxford Classical Dictionary: https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2365**
- **Sumi, A. M. (2004).** ***Description in classical Arabic poetry: Waṣf, ekphrasis, and interarts theory.*** **Leiden: Brill.**
- **Taha, A. M. (2013).** ***Diwan Ali Mahmoud Taha.*** **Muasasat Hindawiun Liltaelim Walthaqafa.**

فهرس الموضوعات

م	الموضـوع	الصفحة
١-	ملخص	٤٤٥٧
٢-	Abstract	٤٤٥٨
٣-	مقدمة	٤٤٥٩
٤-	الإطار النظري - المصطلح والمفهوم	٤٤٦٢
٥-	الشعر العربي الحديث	٤٤٧١
٦-	نماذج من شعر الاتجاه الرومانسي في اللوحات الفنية والتماثيل	٤٤٧٢
٧-	نماذج من شعر الاتجاه الرمزي في اللوحات الفنية والتماثيل	٤٤٨٢
٨-	البناء والتشكيل	٤٤٩٢
٩-	الوصف والسردية:	٤٤٩٤
١٠-	الخاتمة والنتائج	٤٤٩٧
١١-	قائمة المراجع	٤٤٩٩
١٢-	فهرس الموضوعات	٤٥٠٤

تم بحمد الله