

الشعر والرسم في قصيدة "الزيارة الطويلة" لسعدي يوسف

دراسة مقارنة في آليات التداخل

ابتسام سيد أحمد حسن*

drebtsamsayed@gmail.com

ملخص

يكشف هذا البحث ماهية العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي، حيث يُعرف الرسم بأنه "شعر صامت"، بينما يُوصف الشعر بأنه "تصوير ناطق"، فكلهما يسعى إلى التعبير عن المشاعر والأفكار من خلال الصورة، سواء كانت بصرية أو لغوية.

عبر العصور، تأثر الشعر بالفنون التشكيلية بطرق مختلفة؛ فقد كان تصويريًا في العصر الجاهلي، ثم تجريديًا في الفترة الإسلامية، وزخرفيًا في العصر العباسي. أما في العصر الحديث فقد أشرقت هذه العلاقة مع شعراء مثل محمود درويش وأمل دنقل، وسعدي يوسف، الذين استلهموا من الألوان والخطوط الفنية في بناء صورههم الشعرية. ويتمثل التأثير الفني في الشعر من خلال استخدام اللون، والضوء، والظل في تشكيل المشاهد الشعرية؛ مما يمنح القصيدة أبعادًا حسية تتجاوز الكلمات إلى الرؤية البصرية، ليس فقط، ولكن التأثير يمتد ليرصد تحولات القصيدة إلى لوحة تشكيلية، وأبعاد التشابك بينهما. من هذا المنطلق أتت فكرة البحث الموسومة بـ "الشعر والرسم في قصيدة الزيارة الطويلة لسعدي يوسف"، دراسة مقارنة في آليات التداخل، واستلهمت المنهج الأمريكي المقارن مدخلًا لها؛ لكونه النافذة الأولى التي فتحت آفاق المقارنة لتشمل العلاقة بين الشعر والفنون البصرية. وقد وقع الاختيار على القصيدة؛ لكونها توظف تقنيات الرسم والتجريد البصري، مما يجعل القارئ في جلّ انتباهه، فيؤدي به إلى استنتاج الأشكال الموجودة بالنص، وربطها بالذات الشاعرة؛ التي تحمل أبعاداً نفسية وفلسفية وجمالية ذات صلة بها.

الكلمات المفتاحية: الشعر، الرسم، آليات التداخل، الزيارة الطويلة، سعدي وسف.

* مدرس بكلية الآداب- جامعة بنها.

مقدمة:

شهدت العقود الأخيرة تحولات جذرية في فهم النصوص الأدبية، حيث لم يُعد الشعر مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر والأفكار عبر الكلمات والصور المجازية، بل أصبح فضاءً متعدد الطبقات يُمكن تلقيه من أطر مختلفة، تتجاوز البُعد اللغوي إلى التشكيل البصري الذي يجعل القراءة تجربة حسية بصرية إلى جانب كونها دلالية، وقد أسهم هذا التطور في ظهور اتجاهات نقدية جديدة تدرس النصوص من منظور التفاعل بين الفنون، وخصوصًا العلاقة بين الشعر والفنون البصرية مثل الرسم والتصوير والنحت.

إن التأثير والتأثر بين الشعر والفنون البصرية منبته منذ القدم؛ مع الحضارات الشرقية القديمة، حين كانت النصوص الشعرية تدعمها إشارات حسية عبر الصور والرموز المنقوشة على الجدران والمعابد، أما في العصر الإغريقي فنظرية المحاكاة لأرسطو كانت المنبع الأصيل؛ حيث جعلت الفنون كافتها تنهل من معين واحد، وامتدت جسور تلك العلاقة إلى العصر الحديث، والتماهي مع الفنون البصرية، إذ لا يمكن الفصل بين الكلمة والصورة في التجربة الإبداعية، فكما أن الرسم يوثق اللحظة ويجسدها بصريًا، فإن الشعر يمنحها بعدًا لغويًا وزمنيًا، مما يخلق حالة من التفاعل الحسي بين الكلمة والمشهد؛ ومنه شكلت هذه العلاقة الجدلية بين الشعر والفنون البصرية محورًا مهمًا في الدراسات النقدية الحديثة، خاصة مع تطور الكتابة الشعرية باتجاه فضاءات جديدة تخرج عن القوالب التقليدية، وتتجه إلى ما يمكن تسميته بـ"الرسم بالحروف". فالشاعر لا يكتفي بنقل المعنى عبر الألفاظ، بل يسعى إلى تشكيل صور ذهنية قادرة على محاكاة اللوحة التشكيلية أو المشهد السينمائي.

في ظلال هذا السياق برزت تجربة سعدي يوسف بوصفها واحدة من أهم التجارب الشعرية الحداثية التي اتخذت من البنية البصرية للنص أداةً جمالية ودلالية، حيث لم تعد القصيدة لديه مجرد نسيج لغوي متراس، بل أصبحت مساحة مفتوحة للتفاعل البصري، تُعيد تشكيل المشهد من خلال توزيع الكلمات والفراغات، وإيقاع الحروف، والرموز البصرية؛ لذلك تعد قصيدة "الزيارة الطويلة" نموذجًا مميزًا لهذه التجربة، إذ

يوظف فيها الشاعر عناصر بصرية تشبه الأساليب المستخدمة في الفن التشكيلي، مما يجعل القصيدة أشبه بلوحة مرسومة بالحروف والكلمات.

تعدُّ قصيدة "الزيارة الطويلة" نموذجاً دالاً على هذا التمازج؛ لما تنطوي عليه من بنية بصرية غنية تستدعي تقنيات الرسم والتصوير الفوتوغرافي؛ ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة في محاولة تحليل البنية البصرية في القصيدة، وبيان مدى تفاعلها مع الأساليب الفنية الحديثة، كالتجريد، والتكعيب، والتعبيرية، مما يُسهم في الكشف عن الأبعاد الجمالية الجديدة في شعر سعدي يوسف.

لم تكن تجربته الوحيدة في استلهام الفنون البصرية، والتوزيع المكاني، واستثمار الفراغات كجزء من الدلالة، بل تماس معه أدونيس، ومحمود درويش، ويوسف الخال، الذين أضفوا على تجربتهم بعداً بصرياً يحاكي أساليب الفن التشكيلي. وتطرح هذه الدراسة مجموعة من التساؤلات:

- ١- ما مدى تأثير النص الشعري بأساليب الفن التشكيلي الحديث؟
 - ٢- كيف تتجلى البنية البصرية في قصيدة "الزيارة الطويلة"؟
 - ٣- كيف يُوظف سعدي يوسف المساحات والفراغات في بناء المعنى داخل القصيدة؟
 - ٤- كيف يسهم توزيع الكلمات والأسطر في تحقيق الإيقاع البصري في القصيدة؟
- أهمية البحث:**

يسهم البحث في تقديم قراءة نقدية مغايرة لتجربة سعدي يوسف، إذ لم يقتصر على الجانب الموضوعي أو الأسلوبي، بل تكشف البعد البصري الذي يُعدّ جزءاً جوهرياً من تكوين نصوصه، كما يدعم العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي، ويفتح آفاقاً جديدة لفهم الشعر الحديث بوصفه فضاءً بصرياً وليس مجرد بناء لغوي.

منهج البحث:

تعتمد الدراسة على المنهج المقارن التابع للمدرسة الأمريكية، التي تتبنى وجهات مساهمة للفنون والآداب الحديثة، حيث فتحت آفاق المقارنة؛ لتصل الفنون بالعلوم الإنسانية، بل البصرية أيضاً، كما تقوم على التوازي بين عمليتين لا يؤثر أحدهما في الآخر، لكنهما متوازيتان في طريقة العرض والمنهج الذي يعكس الرؤية الأدبية والفنية

لكلا العاملين، أما المنهج النقدي فقد اقتضت طبيعة البحث توظيف المنهج الجمالي ؛ لكونه يكشف عن التماهي بين الشعر الفنون البصرية خصيصة الرسم.
الدراسات السابقة:

فيما يتعلق بالدراسات السابقة التي تناولت التداخل بين الشعر والفنون البصرية، وبخاصة في شعر سعدي يوسف، يمكن الإشارة إلى ما يلي:

١-د.امتنان عثمان الصمادي: شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية).

تميزت هذه الدراسة بشموليتها، فرصدت الطرق الفنية لتشكيل القصيدة من خلال تقسيمها إلى بناء داخلي، يوضح كيف تتجلى العناصر الدرامية من سرد قصصي ومونولوج وتعدد الأصوات في أعماله، وخارجي؛ تعرضت فيه الدراسة للبناء التوقيعي والمقطعي والقيم البصرية، بالإضافة إلى الصورة الشعرية، والإيقاع الخارجي وما فيه من تشكيل موسيقي للأوزان، والإيقاع الداخلي وما يحويه من تكرار الأصوات، والقافية الداخلية، والتجنيس، والتناظر.

٢- ميسون أيوب الحمداني: بنية القصيدة في شعر سعدي يوسف، بحث منشور بمجلة أبحاث ميسان، المجلد التاسع، العدد الثامن عشر، السنة ٢٠١٣.

ركزت هذه الدراسة على تحليل بنية القصيدة لدى سعدي يوسف عبر نمطين، أحدهما: داخلي: ويقوم على استكشاف آليات البناء الدرامي في القصيدة ، ولعل اهتمامه بالمرسح والقصة وممارسة الكتابة في هذين الفنين كانا وراء إضفاء البعد الدرامي، أما البناء الخارجي فيقوم على توظيف القيم البصرية ، ومن أبرزها: البنية التوقيعية، والبنية المقطعية، والبنية البصرية، والبنية الكلية.

٤- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤)

تناول هذا الكتاب ظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مسلطاً الضوء على تداخل الشعر مع الفنون البصرية مثل الرسم الهندسي والفني، والخط ، والطباعة، والمونتاج، والسيناريو، وقد رنت الدراسة إلى تقشير النص الأدبي؛ لتدلي البعد البصري عبر العتبات، وتقسيم الصفحة الشعرية؛ من خلال ثلاثة محاور هي: محور المتن

والحاشية، ومحور التفريق البصري، ومحور النبر البصري، والوقوف على علامات الترقين، بالإضافة إلى دراسة التشكيل البصري والسينما.

خطة الدراسة:

اقتضت طبيعة الدراسة تقسيمها إلى مبحثين، الأول: يتمثل في الإطار النظري، هو "أثر الفن التشكيلي في الشعر، ثم جدلية العلاقة بين الشعر والرسم، أما المبحث الثاني فيجسد الجانب التطبيقي، ويقوم على التعريف بالشاعر "سعدى يوسف"، ثم انتقلت إلى جوهر الدراسة ألا وهو "البنية البصرية لقصيدة "الزيارة الطويلة".

المبحث الأول

أولاً : أثر الفن التشكيلي في الشعر .

إن العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر محفورة بذورها عبر التاريخ، حيث يسعى كلاهما إلى التعبير عن التجارب الإنسانية والجمالية بصورة متكاملة، وبالرغم من حركيتها في العصر الحديث، إلا أن الجذر يمتد إلى القرنين السادس والسابع الهجريين، " فالإدراك الحسي التحولي الناتج عن انفعال رؤيوي قد عبر عنه الإنسان البدائي بالحركة أولاً استجابة لمحاكاة الطبيعة وفي حضور الضعف اللغوي العام للغات البدائية، ثم بتطور اللغة عبر الإنسان بكلمات (تجمع لفظي) منغومة وغير منغومة.. ثم بالتجمع البصري... وكانت المحاولة الأخيرة هي الجمع بين اللفظي والبصري"^(١) فالأدب فن يتألف ضمنه أصوات غنائية بطرائق فنية متنوعة، وفقاً لأجناسه وأنواعه، والرسم فن يتألف ضمنه أشكال الطبيعة، وألوانها، وفقاً لقوانين الرسم، وأحكامه، وكلاهما يعتمد على ذائقة المتلقي، ويحدث أثراً جمالياً.

فالوعي بتلك العلاقة؛ لم يكن مستحدثاً، بل يؤول إلى العصور اليونانية، ولعل أول من صرح بتلك العلاقة اليوناني سيمونيدس الكيوسي (٥٥٦-٤٦٨) بمقولته الشهيرة: " إن الرسم شعر صامت، والشعر تصوير ناطق"، واستمر صداها مع الشعر الروماني هوراس (٦٥-٨ ق.م؛ وذلك في كتابه "فن الشعر" الذي اعتمد زمناً طويلاً، بل كان واحداً من أهم المصادر الأساسية التي يرجع إليها القرنين السادس عشر والسابع عشر، حيث يقول "كما يكون الرسم يكون الشعر" يشبه تلك العبارة القصيدة بالصورة.

كما أكد أرسطو تلك العلاقة في كتابه "فن الشعر"؛ بنظريته الرائجة عن فن "المحاكاة" التي تجعل الفنون بأكملها تنهل من معين واحد، باختلاف المادة التي يحاكيها، فمثلاً الرسم يتوسل باللون بينما الشعر تتناسبه الكلمة حيث يقول: "الشعراء يحاكون إما من هم أفضل منا، أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم في ذلك شأن الرسامين"^(٢).

لاقت تلك العلاقة اهتماماً كبيراً، ودارت حولها مناقشات مثمرة لتحديد دلالتها الحقيقية، فوضح الرسام الفرنسي "شارل ألفونس دي فريزوي Charles Alphonse Du

(١) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٠٦، ص ١٤.

(٢) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص ٨.

Fresnoy في العصر الكلاسيكي رسالة بعنوان: "فن الرسم" De Arte Graphica، يوازاي فن الشعر لهوراس، و"فن الشعر" لبوايو Boileau، يقول في أحد مقاطعها، مرددا عبارة هوراس^(٣):

الشعر مثل الصورة

ولذلك فإن الصورة تحاول أن تكون كالشعر

الصورة تدعى عادة الشعر الصامت

والشعر صورة ناطقة

فالفنون بأشكالها المختلفة تعتمل التصوير، وتشارك في خاصية احدة هي المحاكاة أو التمثيل؛ لذلك ينبغي للشعر وللتصوير بوصفهما فنين قائمين على بؤرة واحدة، أن يستخدم مبدأ واحداً بعينه للتكوين أو البناء، وهو الحكاية أو العقدة في المأساة والتصميم أو التخطيط في الرسم، فالشعر عند أرسطو فن، وهو فن محاكاة، إن الشعر محاك مثله مثل المصور أو أي محاك آخر، ومن الطبيعي أن تقوم بين الفنون علاقات متبادلة^(٤)

تأصيلاً لنظرية أرسطو، فإن رؤيته للمحاكاة تختلف عن سلفه (أفلاطون) ، لأن الشاعر عنده كالمصور، لكنه يحاكي ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها، مما قد يبعده عن الحقيقة، والحكم بعدم المثالية؛ بل المشابهة التي تنحي الصور الفوتوغرافية جانباً، "فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية" ومن ثم ' فهو ليس نسخاً مباشراً للحياة، وإنما تمثل لها"^(٥)

تستدعي مقولة "الانطباعات الذهنية" عرض مفهوم التصوير، وامتدادته عبر الشعر، فهو الأيقونة المشتركة بين الفنون-الشعر والرسم- منذ القدم، فالبلاغة القديمة بفروعها كانت برهاناً صادقاً على ترسيخ هذا المصطلح.

(٣) Routledge and Kegan Paul, London.1970,Part11,P263

(٤) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠، ص ١٢

(٥) فن الشعر : أرسطو، ترجمة وتقديم محمد إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، ديت، ص ٦٢.

مفهوم الصورة لغة:

ورد في لسان العرب مادة (ص،و،ر) والصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صور تصور، وتصور الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل^(٦) وأما التصوير فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني، فالتصور إذا عقلي أما التصوير فهو شكلي "إن التصور هو العلاقة بين الصورة والتصوير، وأداته الفكر فقط، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة"^(٧).

مفهوم الصورة اصطلاحاً:

تستعمل كلمة الصورة-عادة- للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وإن لم يكن المصطلح منسوخاً في الأدب العربي القديم، لكنه مرادف للاستعمال الاستعاري للكلمات، فالجاحظ في كتابه "الحيوان" يشبه الشعر بالفن التشكيلي، إيماناً منه بأن الشاعر "يرسم بالكلمات" مثلما يرسم الفنان بريشته، ورأى أن التشبيهات والاستعارات في الشعر الجيد تخلق صوراً ذهنية واضحة، تجعل القارئ وكأنه يرى المشهد أمامه، تطابقاً كما ينقل الفنان التشكيلي إحساسه عبر الألوان والأشكال، فالشعر عنده "ضرب من النسيج، وجنس من التصوير"^(٨).

ونستنتج من العبارة السابقة ثلاثة مبادئ هي:

١- إن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار أو المعاني، إذ يقوم على استمالة الأفكار والانفعالات.

٢- التصوير يترادف مع التجسيم.

٣- التقديم الحسي للشعر يجعله قريباً للرسم ومشابهاً له في طريق التشكيل والصياغة^(٩).

(٦) ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، د.ت، ٤٩٢/٢.

(٧) مجلة الرسالة، المجلد الثاني، السنة الثانية، العدد ٦٤٤، ١٩٣٤/٩/٢٤، ص ١٧٥٦.

^٨ الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، الجزء الثالث، ط ٢، ١٩٦٥، ص ١٣١.

(٩) كلود عبيد، جمالية الصورة بين الفن التشكيلي والشعر، مرجع سابق، ص ١٤.

والشعر العربي يشتمل على بعض النماذج التي تعضد تلك العلاقة؛ فلم يكتفوا بالموسيقى، وما يحدثه الوزن من جرس موسيقي " بل يعتمدون على فن آخر لعله أكثر تعقيداً، وهو فن التصوير، فالأدب العربي في أغلب نماذجه يغلب عليه الخيال والتصوير" (١٠)

وإذا توقفنا عند امرئ القيس نجده كان مولعاً برسم اللوحات الفنية البارعة للفرس والصيد والليل والمرأة، ومن ثم يشتمل شعره على كثير من اللوحات التصويرية، حيث يقول:

وقد أغتدي والطير في وكناتها	بمنجرد قيد الأبوابد هيكل
مكبرٍ مفترٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً	كجلمود صخر حطّه السيل من عل
كميت يزل البلد عن حال متنه	كما زلت الصفواء بالمتنزل
مسح إذا ما السابحات على الونى	أثراً غباراً بالكديد المركل
على العقب جياش كأن اهتزاه	إذا جاش فيه حميه على مرجل
له أبطلا ظبي وساقا نعامة	وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

قدم امرؤ القيس لوحة فنية تتماس مع فن التصوير القائم على تجسيد الحسيات في الشعر الجاهلي، إذ من سماته: " ميل الصور الجاهلية نحو الحسية ، والقرب من المحسوسات قرباً يبدو دور الشاعر فيه مساوياً لدور العدسة البعيدة المدى في التقاطها للمريئات ، أي أنه دور تركز فيه براعة الشاعر على مهارة التسجيل إلى حد بعيد" (١١). فالصور الجاهلية نزعت إلى الحسية ووفرة التفاصيل، وذلك يرتبط بطبيعة البيئة، ومما لا شك فيه أن العصر الإسلامي أحدث تحولاً شديداً في عقل الشاعر ووجدانه، ومن المؤكد أن التبدل الجذري في العقيدة الدينية عند العرب هو محور التأثير، ويتمثل هذا التغير في: " بينما أصبح في العصر الإسلامي، مثلما صار عليه

(١٠) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط ١١، ص ٢٠٧.

(١١) نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت، ص ٧٠.

الفن في عصور تاريخية أحدث، يميل إلى التجريد والتشكيل الجمالي الزخرفي الذي ساعد عليه تطور البديع على أيدي الشعراء^(١٢)

ومع اشتداد الدولة العباسية زاد الاهتمام بالفنون التشكيلية، وبخاصة فن العمارة وفن الزخرف الذي أطلق عليه مؤرخو الفن في الغرب "الأرابيسك" . والذي يضاياه في الشعر بعض التقنيات المنقرضة-المتزیه بالمجتمع الإسلامي- مثل التكرار، والتوازن. ثم تطورت العلاقة شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى مرحلة الاكتمال فأصبحت بنية واحدة لا تتجزأ، مثلها مثل اللوحة المتألّفة بألوانها وخطوطها المتشابهة، حتى ظهرت تجلياتها عند بعض الشعراء في العصر الحديث أمثال: أمل دنقل، ومحمد عفيفي مطر، ومحمود درويش، وسعدي يوسف.

ولابد من القول أن مواجد الالتقاء بين الشعر والرسم متعددة، لا تكمن في الشكل فقط، بل تأخذ مساراً جديداً يتجه نحو استجابة المتلقي، والبحث عن الأثر الذي تحدثه القصيدة بتجلياتها البصرية لدى المتلقي، وذلك يقتضي الوقوف أما مصطلح الجمال؛ لإدراك فحوى العلاقة بين الفنين.

الاستطيقا (الجمال):

يرتبط هذا المصطلح بالإدراك الحسي، وهي كما عرفها "باومجارتين" لا تبحث في جمال الأشياء النسبي أو الجزئي، ولا في علاقة هذا بذاك، ولكنها تقتصر على لون من ألوان المعرفة يكتب بالإدراك الحسي، ويتناول (كمال المعرفة الحسية مجردة عن أي فكرة) وهذا اللون هو الجمال، كما أن العكس أي نقص المعرفة وهو القبح، ويجب أن نستبعد من جمال المعرفة، جمال الأشياء والمادة الذي يختلط بها غالباً، ولكن بطريقة رديئة تبعاً لعادات اللغة مادام من السهل بيان "كيف أن الأشياء القبيحة يمكن التفكير فيها بصورة جميلة"^(١٣)

فالجمال يؤثر الفن تحت أجنحته، إذ لا يمكن لتيار خارجي أن يحيط بالنص؛ لأن الفن وُجد لمجرد الاستمتاع به لذاته، لا علاقة له بالمجتمع ولا الأخلاق ولا الدين، فهو

(١٢) نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، مرجع سابق، ص ٧٠.

(١٣) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط ٣، ١٩٧٤، ص ٢١

يصف الطريقة التي ندرك بها الأدب والتصوير والموسيقى، ويساعد على تفسير قيمة التجربة في ذاتها.

وأعطى الناقد الفني "جيروم ستولنيتز" تعريفاً موجزاً بأنه: "انتباه وتأمل متعاطف منزّه عن الغرض لأي موضوع للوعي على الإطلاق، من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب" (١٤)

معايير النقد الجمالي:

١- النقاء والبعد عن إصدار الأحكام:

ليس هناك غرض في التجربة سوى ممارسة التجربة، فالموضوع في ظل المنهج الجمالي بعيد عن أي غرض خارجي، واهتمامنا يقف عند حد الموضوع فقط، وحين يكون غرض الشخص الذي يدرك الموضوع أي "المدرّك" هو إصدار الحكم عليه، فإن موقفه ليس استقطياً.

٢- الفن ليس بصناعة:

الجمال يلغي النظرة الموجهة إلى الفن باعتباره صناعة، فدارس الجمال عليه أن يستبدل لفظة الصناعة بالمهارة أو التقنية، فهي العامل المشترك بين التقني والفنان، فالأول إذا امتلك أدواته الفنية وجود خبرته، يستطيع أن يحقق غرضه، أما الثاني فلا تتحقق المهارة إلا إذا وجدت التجربة، فالتجربة أساس الإبداع، يستطيع الفنان بعدها أن يطوع أدواته وفقاً لها، إذن فالإدراك هو أساس الفن.

وتلك القضية خاض القدماء غمارها من قبل، وذلك تحت شعار "الطبع والصناعة" فحازم القرطاجني في منهاجه يقول: "النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام بحسبه عملاً وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحاءه إنما يكون بقوة فكرية، واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء" (١٥)

(١٤) جيروم ستولنيتز: النقد الفني (دراسة جمالية)، مكتبة الأسرة، ٢٠١٣، القاهرة، ص ٥٨.
(١٥) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الأولى، الطبعة الرسمية، تونس، ١٩٦٦.

فالنظم آلتها الطبع منذ البدء في التجربة، واستحضار المعاني، وانتقاء العبارات، ووصف الألفاظ.

٣- الفن منبهاً سيكولوجياً:

إن استجابة القارئ هي مهاد "النظرية الجمالية"، ويختلف أشكالها باختلاف الانفعالات، فالمهرج الذي يلقي بنفسه على الأرض لإثارة الضحك يملك عدداً من الوسائل المجربة بنجاح التي تساعد على تحقيق الإثارة، الأمر كذلك مع الخطباء السياسيين والوعاظ أصحاب الغايات المحددة الذين يتبعون وسائل محددة لتحقيقها^(١٦) ويتماس معهما بل يقدمهما النص الإبداعي، فبمجرد استتطاق المتعة يوجد الجمال.

كلمة "جميل" يُستوحى مدلولها من ذاتها، ويتحقق بفعل استجابة القارئ، فهي تطلق على أشياء كثيرة ليس بينها جانب مشترك، فالصورة والفتاة والفجر والشفق والفكرة كذلك، يشترك جميعها في صفة واحدة، وهي ذاتها ليست متشابهة؟ بل تختلف من فن لآخر ولوحة لأخرى، لكن هناك شبه خفي أدركه العقل أو الوجدان أو الحدس؛ الذي بفعله يقع الجمال.

بالرغم من فكرة الاستجابة والمتعة المرجوة من النقد الجمالي؛ إلا أنه لا ينفي فكرة الموضوع كلية؛ لأنه جوهر العمل الإبداعي، ولكن يتم تطويره وفقاً للبناء الشكلي للقصيدة؛ وعندئذ يتركز الانتباه على العمل الفني.

ولا ينحصر فعل الاستجابة في الذات المتلقي، بل من الذات الشاعرة -المؤلف- التي رسمت لنا النص، تلك الذات التي تستنطق الصور والأخيلة؛ وفقاً لاستجابتها، "وقد عبر كوتشه عن المجهود الساكن الذي يبذله الفنان وهو صامت، ولكنه عد هذا المجهود الصامت جوهر الفعلية الفنية، فإذا استطعنا أن نسيطر على الكلمة الباطنية، وأن ندرك صورة أو تمثال إدراكاً جلياً واضحاً، أو أن نكون موضوعاً موسيقياً فإن التعبير لبدن يجيء كماً، وذلك كل م نريد، فلو نفتحت أفواهنا عن كلام أو غناء فكل

(١٦) روبين جورج كولنجد: مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٠.

ما نفعله حينئذ هو أن نفصح في العلن عما قلناه في السر قولاً باطنياً، وأن ننشد في صوت مسموع ما أنشدناه في دخيلة نفوسنا"^(١٧)

٤- آليات التداخل بين الشعر والرسم:

يتولد الجمال عن طريق الإدراك كما أسلفت، لكن الإدراك لا يتأتى إلا بالانسجام الشكلي، " إن جمال العمل الفني قوامه دائماً في نظامه الداخلي، حيث تتسق أجزأؤه، وعناصره، فجمال قصيدة من الشعر هو آخر الأمر نسق باطني فيها ينتظم أطرافها ودقائقها، وهكذا نجد في جمال اللوحة أو التمثال"^(١٨) ويتراءى الانسجام في عدة أشكال:

أ- الإيقاع:

يعني تكرار منتظم لنغمة أو عنصر، وهذا التكرار يتميز في تنوعه بالاتساع والضيق، والارتفاع والانخفاض، بالغلظة والرفع، وبالطول والقصر، ويحدث الحركة المعبرة المؤثرة في كيان الإنسان، والتي تجعله يهتز بدوره ويتحرك"^(١٩). فهو يتحقق على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا...، من هنا كان الوزن في الشعر، وكانت السيمترية- تماثل الأجزاء - في العمارة وفي التصوير"^(٢٠).

ينشأ الإيقاع في اللوحة التشكيلية بتكرار الكتلة أو المساحات تكراراً ينتج عنه وحدات (Units) قد تكون متماثلة تماماً أو تكون مختلفة متقاربة أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة أخرى مسافات تعرف بالفترات (Intervals)"^(٢١).

ب- الألوان:

إن مادة العمل الفني تتألف من العناصر الحسية، التي قد تكون بصرية أو سمعية، واللون هو مادة الإحساس البصري المترتب على اختلاف أطوال الموجات الضوئية في

(١٧) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٢٥، ص ٢٨.

(١٨) غادة مصطفى محمود، لغة الفن بين الذاتية والموضوعية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٥٢.

(١٩) محمود البسيوني: أسرار الفن الشكلي، عالم الكتب، ١٩٨٠، ص ١٢٧.

(٢٠) زكي نجيب محمود: فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣، ص ٢١٠-٢١١.

(٢١) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٥، ط ٣، ص ١٧٠.

الأشعة المنظورة، وهو الاختلاف الذي يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة بادئة من الأحمر (أطول موجات الأشعة الضوئية) ومنتهاً باللون البنفسجي (أقصر موجات الأشعة)^(٢٢) وتعتبر الكلمة وسيلة اللون في القصيدة، بينما الفرشاة هي وسيلة اللون في الرسم، فالشاعر رسام، ريشته القلم وأصباغه الكلمات، ومصدره بواطن النفس المليئة بالأسرار والطافحة بالأحلام، إنه يرسم المشاعر والعواطف كما يرسم مناظر الطبيعة الخلابة، وينثر الألوان والأصباغ على كل شيء، إنه يلون ما لا يستطيع الرسام أن يلونه، ومن هنا تنشأ لدى المتلقي إشكالية إدراك اللون وإيحائه^(٢٣) والشاعر أيضاً " لا يستخدم اللون استخداماً مباشراً، أي لا يضعنا وجهاً لوجه أمام اللون، وإنما هو يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي يدل به عليه، وهو كلمة ذات عدد محدد من المقاطع الصوتية لا تحمل أية خصيصة من خصائص اللون المذكور، وإن كانت قادرة على استحضاره، هذا اللون تتلقاه الأذن في هذه الحال كلمة ذات مقاطع معينة، أو تتلقاه العين منقوشاً في حروف بذاتها، لكنها لا تتفعل به إلا عندما يعود من صورته المجردة إلى صورته الحسية المباشرة"^(٢٤)

ج-الحركة:

تظهر الحركة في النصوص الأدبية عبر تغير الأزمنة، فالانتقالات المفاجئة بوساطة الاسترجاعات-الFLASH باك- المتكررة، والتواترات، والاستباقات، تشعل نبض الكلمة، أما الحركة في الفن التشكيلي فتتمثل في استخدام الخطوط المائلة التي هي أشكال مجردة ترمز إلى الحركة^(٢٥)

د-الخطوط:

تتمثل الخطوط في النصوص الأدبية حيث الخروج عن نمط القصيدة التقليدية، برسم بعض الأشكال الهندسية عبر توظيف الكلمات، فتنوع بين المربع والمستطيل والبيضاوي والمثلث، أما قيمتها في الصورة التشكيلية؛ فتتمثل في كونها حلقة الفصل بين مساحات الكتل أو الألوان أو درجات الألوان الرمادية، وتلعب دوراً أساسياً في

(٢٢) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص ٣١٥.

(٢٣) اللون في شعر ابن زيدون: منشورات جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٩، ص ١٢.

(٢٤) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٧٥.

(٢٥) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص ١٠٣.

تعريفنا بشكل الموضوعات الداخلة في حدود الصورة، بالإضافة إلى دورها الجمالي^(٢٦). وقد لا تعبر الخطوط عن موضوع واحد معين مثل وجه الإنسان، بل تمثل الحدود الفاصلة بين مناطق ظلية وأخرى شديدة الاستضاءة^(٢٧). تنقسم الخطوط إلى: أفقية، ورأسية، فالأولى تستخدم كقاعدة أرضية، وتوحي بالهدوء والاستقرار، لاسيما إذا كانت واقعة في الجزء الأسفل من الصورة. أما الثانية فتشير إلى القوى النامية، كما ترمز إلى العظمة والشمخ والوقار؛ لذلك تتناسب صور الرجال، وصور المنشآت الهندسية، وحين تتكرر الخطوط الرأسية أو تتزاحم كما هو الحال في الأعمدة المتكررة في المباني، أو الخطوط الطويلة في الأسوار؛ فسوف تزداد أحاسيس القوة والصلابة، ويتحقق التوازن بين قوتين متعارضتين عبر تمازج الخطين الأفقي والرأس^(٢٨).

وقد توظف أيضاً تقنية الخطوط المنحنية؛ مما يعطي انطباعاً بالدواعة والرشاقة والسماحة والطلاوة، فإن زادت الانحناءات أو كثرت الاستدارات في الكتل أو المساحات والأركان زيادة كبيرة مع محو جميع المربعات والأشكال الحادة، فحينئذ لا يعبر الشكل عن المعاني السابقة، بل قد يعبر عن الضعف والانحلال والاسترخاء^(٢٩). أما الخط المائل فيبعث بعضاً من الأحاسيس المليئة بالترقب، إذ قد يستقيم ليكون رأسياً، أو يزيد ميله ليصبح مسطحاً أفقياً، والميل في الجسم أو في الخط يثير لدى الرائي يعطي إحساساً بأن هذا الجسم أو الخط في طريقه إلى السقوط، فهو وضع غير متزن، وهو أمر يثير توتراً داخلياً في النفس، ولعل ما يثيره الخط أو الجسم المائل من أحاسيس بالسقوط هو السبب الرئيس في ارتباطه اللاشعوري بالحركة^(٣٠).

هـ-المساحات:

يقصد بها الفراغات، وتختلف عن بعضها في نواح شتى باختلاف:

أ-عدد المساحات التي تدخل في حدود إطار الصورة.

(٢٦) عبد الفتاح رياض التوي في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص ١٢١.

(٢٧) السابق نفسه: ص ١٢٢.

(٢٨) نفسه: ١٣٠، ١٣١.

(٢٩) نفسه: ص ١٣١.

(٣٠) نفسه: ص ١٣٨.

ب-صغر أو حجم المساحات بالنسبة لبعضها، وبالنسبة للمساحات الكلية للصورة.
ج-شكل المساحات، فحدودها الخارجية هي التي تعطي منها شكلاً معيناً، وقد لا يعبر شكل المساحة عن أشياء معينة.

هـ-ألوان المساحات: فقد تكون بيضاء أو سوداء أو رمادية فاتحة أو قاتمة^(٣١)
أما المساحات في الشعر فتظهر بكثافة في النصوص الحداثية، ويطلق عليها الفراغات البيضاء، وتحمل مجموعة من الرموز والإشارات المكثفة، مما يضفي الإيحاء الصوري على عالم النص؛ ليحملنا إلى ما وراء التعابير المكتوبة حيث الرمزية العالية والتصور.

والفراغ في النص الخطي هو مساحة الحرية التي لا اتجاه لها، إذ تفتح آفاقاً واسعة للتأويلات الكثيرة؛ مما يعطي انطباعاً محيراً، يشير إلى أن الفراغ مثله مثل الصمت الذي يحمل أبعاداً كثيرة، حيث يمنحه الشاعر عمداً للعين القارئ كي تملأه أو تكتبه من جديد بما يتوافق مع سياق النص.

١- اتجاهات الفن التشكيلي المؤثرة في الشعر:

لا غرو أن العلاقة بين الفنون منقوشة منذ العصور القديمة، وقد أصل أرسطو من قبل، وظلت تلك العلاقة تسير المستجدات الثقافية والفنية والنقدية، حتى أطل مصطلح "القسيده اللوحة" فهما نافذتان تستكنه من خلالهما عوالم الجمال ومكونات المبدعين، فالقسيده لوحة متعددة التكوينات والألوان، واللوحة قسيده تستطق الألوان وتحلق بنا في فضاءات شاعرية.

فالجامع بينهما فكرة "التكوين" وهو في اللوحة التشكيلية: ترتيب مجموعة من العناصر والأشكال في اللوحة بطريقة متناسقة وخاصة، تتلاءم مع ميول وأحاسيس وخبرات الفنان الجمالية من أجل تحقيق عمل فني مبتكر وجديد، ويحمل صفات جديدة وإيحاءات وجدانية تخدم المراد التعبير عنه^(٣٢). ومثله مثل التكوين في الشعر، الذي يتمثل في انتظام الكلمات بعضها إسر البعض، مع ترك بعض المساحات الفارغة،

(٣١) عبد الفتاح رياض التكوين في الفنون التشكيلية، ص ١٤٩.

(٣٢) مروة عزت عبد الحميد: جماليات التكوين في فن التصوير، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٨، ص ٥٣.

وسبك التوتوات؛ مما يعطي إحياء بالصور الذهنية، التي ترسم أشكالاً متغيرة وفقاً لنوعية التناول الخاصة بالمتلقين.

فالتشابه بين القصيدة واللوحة التشكيلية، هو ما دفع الغالبية من الشعراء لرسم تجاربهم الشعرية، فالشاعر التقليدي نجده يميل في الغالب لمدرسة الفن الواقعية، التي تؤمن بضرورة معالجة الواقع برسم أشكال الواقع كما هي، وعلى التوازي يرى الفنان إيصالها للجمهور بأسلوب يسجل الواقع بدقائقه دون غرابة أو نفور، أما الشاعر الحدائي فنجد أنه يميل للمدارس الحديثة في الفن التشكيلي كالانطباعية والتجريدية والسريالية والتكعيبية.

١- الانطباعية:

أقامت تلك المدرسة نظرياتها على أسس التحليل الضوئي، وجوهر هذه النظرية فنياً هو أن اللون ليس صفة للأشياء، إذ أن ألوان الأشياء ليست ثابتة، وإن لم تتوقف على انعكاس ضوء الشمس على هذه الأجسام التي تمتص بعض الألوان وتعكس بعضها الآخر^(٣٣) فالانطباعية إذن تركز على اللحظات العابرة الخاطفة، مما يجعلها تقف عند الحياة الحضرية والمناظر الطبيعية تستقبل منها صورها^(٣٤).

٢ - السريالية:

في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وتحت وطأة المتغيرات العصرية على مستوى الفنون والعلوم الإنسانية، تمحى اتجاهات وتظهر أخرى، فظهرت السريالية بوصفها رد فعل تجاه الكلاسيكية والواقعية والانطباعية؛ لتسرح بنا في غيابات الأحلام، فكانت دعوة لإطلاق روح الإنسان من إسارها الطويل في قيود المنطق والعقل والنظام والانسجام والشكلية والرتابة والجمود، والاعتقاد والألفة مع الواقع والحياة والعمل والأهل والمجتمع، فهي تنكر الواقع كما هو، لتراه وراء الأحلام، فإنها تبتعد عن مراقبة العقل، وبذلك يكون للفنان التأثير الأقوى على الكائنات، فقد أعلنت من شأن اللاعقل في مقابل

(٣٣) كلود عبيد: جمالية الصورة بين الفن التشكيلي والشعر، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٣٤) Stangos, N. (Concepts of Modern Art), Thame Hudson, 1981. PP. 2253

العقل" (٣٥). فهي تقتصر على تصوير الأحلام والخيالات؛ مما يجعلها تجمع بين عناصر غير منطقية، وقد تأثرت بنظريات التحليل النفسي لسيجموند فرويد (٣٦).

٣- التكعيبية:

أرسى دعائم تلك الحركة الفنان بابلو بيكاسو وجورج براك (Georges Braque-Pablo Picasso)، اللذان وضعوا الأسس الرئيسة لتلك المدرسة، والتي "تقوم على البحث عن الحقيقة الهندسية للشكل مجزئين كل ما يرسمون من أجسام إلى مكعبات صغيرة، تتألف من تركيب وتصميم جديدين عبر سطوح منبسطة ومتداخلة، وإضاءات مختلفة ذات ظلال متنوعة تكسر من حدود العلاقات حيناً، وتؤكد أحياناً أخرى بحيث تتوزع عليها إحساسات حركية شتى، وقالوا بأن الخط المستقيم أقوى من الخط المنحني، فإذا أردنا الإيماء بالقوى كان علينا أن نحول الأشكال إلى خطوط مستقيمة، أو أشكال تكعيبية مجسمة، بعضها متراص فوق بعض" (٣٧). من تلك النقطة بدأت التكعيبية تثبت أثرها، وقد رفضت تماماً التقنيات التقليدية للمنظور والنمذجة ولم تستجب لنظريات الفن التي تنادي بتقليد الطبيعة وتصويرها كما هي، وبالتالي أنتج التكعيبيون نهجاً جديداً، وصوراً من الواقع بطريقة مختلفة مجزأة (٣٨). وقد تأثرت بالاكتشافات العلمية مثل النظرية النسبية لأينشتاين.

فكل جسم في الطبيعة يمكن ترسيبه في معادلة هندسية، أي إلى مربع، أو مستطيل، أو منشور، أو مخروط، فالعمل الفني أساسه الهندسة الشكلية التي يقوم عليها، أما العلاقات التركيبية التي يحتويها، هي أساس التكوين، وجوهر البناء (٣٩).

٤- التجريدية:

التجريد يقصد به التخلص من كل آثار الواقع والارتباط به، وهو في الفن طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكاله، وعرفت عملية التجريد في الفنون منذ فجر التاريخ، حيث ظهر في الفن المصري القديم، كما أنه من أهم سمات الفن

(٣٥) كلود عبيد: جمالية الصورة بين الفن التشكيلي والشعر، ص ٤٥.

(٣٦) Gombrich, E.H. (The Story of Art). Phaidon Press, 1995, PP. 410

(٣٧) كلود عبيد: مرجع سابق، ص ٥٣.

(٣٨) السابق نفسه: ص ٥٤.

(٣٩) نفسه: ص ٥٤.

الإسلامي^(٤٠). فالأشكال كافتها ينظر إليها من المنظور التجريدي من زاوية هندسية تتحول معها الأشكال والمناظر إلى مثلثات ، ومربعات، ودوائر، معتمدة ما عرف ب"القطع الإيقاعية" المترابطة بدلائل بصرية مباشرة^(٤١). إذاً فالتجريد ما هو إلا عملية تخلص من هذه الحالة الشائعة في الرؤيا؛ لتكشف لنا الأشياء بمعانيها الفنية الكامنة. وفي هذه اللحظة التي نتخلص فيها من معارفنا البسيطة لتتضح الأشياء بكنهها نجد أن الظاهر مجرد وأن المجرّد ظاهر، وحينئذ لا تستطيع إطلاق فكرة "الظاهر المطلق" أو "المجرّد المطلق" فكل مجرد هو نتيجة التعمق في الظاهر من الأشياء، وكل ظاهر من الأشياء هو النافذة التي نطل منها على التعمق التجريدي^(٤٢).

إن تشرذم الشكل لا يمحي تماماً فكرة الموضوع، يقول بيكاسو (Pablo Picasso): "لا يوجد فن مجرد، لابد أن تبدأ دائماً بموضوع، وبعد ذلك يمكنك أن تبعد كل آثار الحقيقة الظاهرة، وعندها لا يوجد خطر على أي حال، لأن فكرة الموضوع ستكون قد تركت حتماً أثراً لا يمحي"^(٤٣).

إن وظيفة الفن وفقاً للإطار التجريدي هي عكس المجرّد في المحسوس، والمحسوس في المجرّد، يقول الناقد الفرنسي إلي فور (Elie Faure) فيما يتعلق بالنقل من الطبيعة "لتعرف كيف تتقل، ينبغي أن تعرف كيف تلخص وتبسط وتختار وتشكل، والمقصود بالتلخيص تلك العملية البلاغية التي يقوم فيها الإنسان بقول الكثير من المعنى في القليل من اللفظ والتلخيص في الفن الشكلي هو تحميل أبسط الرموز الشكلية أكبر المعاني الفنية"^(٤٤).

(٤٠) كلود عبيد: جمالية الصورة بين الفن التشكيلي والشعر، مرجع سابق: ص ٥٨.

(٤١) ماجد صالح السامرائي: مدارس الفن التشكيلي، مجلة الثقافة العربية في القرن العشرين، ٢٠١٨، بيروت، ص ١٧٣٥.

(٤٢) محمود البسيوني: التجريد في الفن، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠ ص ١٥.

(٤٣) السابق نفسه: ص ١٩.

(٤٤) محمود البسيوني: التجريد في الفن، مرجع سابق، ص ١٨.

اتجاهات التجريد:

يتخذ التجريد أشكالاً عدة، منها:

١- التجريدية الأبجدية: اعتمد هذا المذهب على استخدام خطوط الكتابة بأوضاع متنوعة، معتدلة أو مقلوبة، متكررة أو يغطي بعضها البعض، المهم عند تجريدها تنتهي بتشكيلات تجريدية مثيرة، ويعد الفنان الأمريكي مارك توبي Mark Toby (١٨٩٠-١٩٧٦) رائد هذه الحركة، وأعماله تبين تأثره بالخطوط الشرقية.

٢- التجريدية التعبيرية: تعني عملية التبليغ التي تحدث من خلال الأشكال الفنية، والتبليغ بمعاني تشكيلية وليست بترابطات بصرية خارجية، أي أن الأشكال والألوان حينما تصاغ تولد المعاني التشكيلية، وهي تختلف عن المعاني التي تعتمد على الترابطات البصرية، فالتزام ، والتدفق، والوفرة، والانفراج، والصلابة، كلها مغايري تستثيرها بعض الأعمال التجريدية، ويستجيب لها الإنسان دون أن يربطها بمدلول بصري معين^(٤٥)، وهناك مدخل آخر للتجريد ، لا يبدأ فيه الفنان بالأصل الطبيعي، بل بالأشكال المجردة بالخط، والمساحة، والملمس، وتوافقات الألوان، وتبايناتها وبشتى الأشكال التلقائية، ويسمى هذا الاتجاه باللاموضوعية أو اللابصرية أو الاتجاه غير التشبيهي^(٤٦) ويُجلي ذلك النوع الانفعالات والتناقضات الغامضة التي تعيشها الذات الإنسانية في مناخاتها على كثير من عدم الوضوح المرئي لها.

٣- التجريدية الهندسية:

يعتمد هذا الاتجاه على الهندسة بشكل كلي، فيشتمل على الخطوط الرأسية والأفقية، والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية ويعد بيت موندريان Piet Mondrian رائد هذا الاتجاه^(٤٧) حيث التجأ موندريان إلى اللعب مباشرة بقوانين الوجود : بالرأسية، والأفقية، وما يحصرانه من فراغات، فيها المستطيلات، والمربعات، التي نسقت لتوضح إيقاعات متتالية متنوعة ، تمثل الهندسة النظامية وراء كل الأشكال^(٤٨).

(٤٥) كلود عبيد: جمالية الصورة بين الفن التشكيلي والشعر، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٤٦) السابق نفسه: ص ٦٥.

(٤٧) نفسه: ص ٦٨.

(٤٨) نفسه: ص ٦٨.

المبحث الثاني

تقنيات الرسم والشعر في قصيدة "الزيارة الطويلة".

أولاً- التعريف بالشاعر:

سعدى يوسف (١٩٣٤-٢٠٢١) من شعراء العراق في البصرة ولد عام ١٩٣٤، وتخرج في دار العلوم ببغداد، وعمل في الصحافة، وله أكثر من ثلاثين ديواناً شعرياً، بالإضافة إلى سبعة كتب نثرية، ومن أبرز دواوينه:

"القرصان" ١٩٥٢

"أغنيات ليست للآخرين" ١٩٥٥

"٥١ قصيدة" ١٩٥٩.

"النجم والرماد" ١٩٦٠

"قصائد مرئية" ١٩٦٥

"بعيدا عن السماء الأولى" ١٩٧٠

تميزت أعماله بالتركيز على التفاصيل اليومية والحياة البسيطة، مما جعله رائداً في ما يُعرف بـ"قصيدة التفاصيل الصغيرة".

كما قام بترجمة العديد من الأعمال الأدبية العالمية إلى العربية، من بينها:

"أوراق العشب" للشاعر والت ويطمان.

"وداعاً للإسكندرية التي تفقدها" للشاعر كافافي.

"إيماءات" للشاعر يانيس ويتسوس.

حصل على عدة جوائز أدبية، منها:

جائزة السلطان بن علي العويس.

الجائزة الإيطالية العالمية.

"جائزة فيرونيا الإيطالية لأفضل مؤلف أجنبي عام ٢٠٠٥" (٤٩)

(٤٩) موقع الشاعر Saadiyousif. Com/ [https://www.Saadiyousif. Com/](https://www.Saadiyousif.Com/)، تاريخ الدخول ١٧/١٢/٢٠٢٤. وينظر سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، الجزء الأول "الليالي كلها"، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٤، ص٤.

ثانياً: القصيدة:

الزِيَارَةُ الطَّوِيلَةُ

أ

ل

شُد

ق

رُ

ق

تَنَمَّطُّهُ، ذَاهِلَةً، أَفْعَى.

و

أ

ل

شُد

ر

ش

ف

يَهْوِي، مُنْزَلًا عَنْ ظَهْرِ الْأَفْعَى

وَسَيَاتِي قَمَرٌ

وَيَسِيلُ حَلِيبُ نَحَاسٍ.

ي ي ي ي

ق ق ق ق ت

ط ط ط ق

ر ر ر ط

رُ

يَقْرُطُ ظَهْرَ الْأَفْعَى

عَرَقًا

ونشيجًا

بين

أ ل د ح ر ش ف

د

ح

ر

ش

ف

واللألاء .

.....

.....

الْعُرْفَةُ عَائِبَةٌ

وَالسَّلْمُ مُنَحَدِرٌ

فِي سُرُورَاتٍ تَغْوِي

وَسُهُوبٍ نِسَاءٍ .

.....

.....

.....

فِي الْكَأْسِ مَكْعُبٌ تُلْجِ

وَعَلَى السَّجَادَةِ

حَيْثُ يَطْبُطِبُ طَبَالُونٌ عَلَى أَعْجَازِ طَرَائِدِهِمْ

قَمَرٌ يُلْقِي بِذِرَاعِيهِ عَلَى أَفْعَى.

ثُونِس: ١٩٩٢/٢/٢٥

إن العلاقة بين القصيدة والرسم في شعر سعدي يوسف ليست مجرد صدفة أسلوبية، بل هي توجه فني متعمد يعكس تطور مفهوم الشعر نحو الحداثة والتجريب. فالقصيدة الحديثة لم تعد مقيدة بالبنية العمودية التقليدية، بل أصبحت فضاءً مفتوحاً للتجريب البصري، مستفيدة من تقنيات الفنون الأخرى، كالرسم والتصوير الفوتوغرافي والتجريد البصري. هذا التداخل بين الفنون يمنح النصوص الشعرية ديناميكية جديدة، حيث تتحول الكلمات إلى أشكال، وتتحرك الصور داخل النص كما لو كانت ضربات فرشاة على لوحة فنية.

والتشكيل البصري في " الزيارة الطويلة" ليس مجرد تجربة شكلية، بل هو وسيلة تعبيرية تعكس حالة من الاغتراب والتفكك النفسي في النص، ويتكشف ذلك عبر: التقطيع، والتكرار، والفراغات، والتوزيع المكاني للكلمات يجعل القصيدة أشبه بلوحة تجريدية متحركة، حيث تتداخل الأصوات والصور لتخلق إحساساً بالصراع الداخلي.

ثالثاً: التأثير والتأثر بين القصيدة والفن التشكيلي:

١ - اللوحة التشكيلية للقصيدة:



شكل (١-١) (٥٠)

تعكس اللوحة السابقة الأنساق الجمالية المضمرة في قصيدة "الزيارة الطويلة"، وقد رسمها الفنان العراقي "ضياء العزاوي"، حيث تجسد العمل في كليته، فتأخذ شكل كتاب مفتوح أو مطوي بطريقة أكرديونية-آلة موسيقية محمولة تصدر عنها الأنغام- يتداخل فيها النصوص العربية مع الرسومات التجريدية والألوان المتنوعة، ويحمل طابعاً بصرياً معاصراً يستلهم الخط العربي، إلى جانب توظيف تقنيات تجريدية في التكوين والتلوين. عند تفتيت المحتوى البصري لتلك الصورة، نجد تشكلاتها تتمظهر فيما يلي:

أ - الأشكال الهندسية، والتكوين:

يتكون الكتاب من صفحات متصلة، مما يخلق حركة مستمرة، تشبه رحلة أو سرداً بصرياً لا يتوقف، ينتج عنه أشكالاً تجريدية مرسومة بخطوط سوداء وزرقاء وحمراء تبدو وكأنها تمثل شخصيات، أو رموزاً مستوحاة من الثقافة العربية، ويتألف تلك الخطوط نستنتج بعضاً من الأشكال، مثل:

^{٥٠} (ضياء العزاوي: الفن التشكيلي متضافراً مع الأدب العالمي، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، العدد الرابع والثلاثون، ٢٠١٤، ص ٢١).

المستطيل:

يظهر المستطيل الأحمر على الجانب الأيسر من اللوحة، وهو أكثر جزء هندسي بارزاً؛ مما يمنح اللوحة توازناً بصرياً. أما المستطيلات الأخرى خصوصاً البيضاء والخضراء فتشكل الخلفية الرئيسة للنصوص المكتوبة؛ وقد يعكس ذلك الرغبة في خلق مساحات قراءة وسط العشوائية البصرية.

القوس الأزرق:

يقع القوس الأزرق على يمين اللوحة، وقد يشبه بوابة أو جسراً؛ يعبر القارئ من خلاله إلى عوالم مختلفة (الواقعي والخيالي، أو الماضي والمستقبل).

السلم أو الدرج الأحمر:

يظهر السلم أو الدرج الأحمر على الجانب العلوي الأيمن، وقد يكون إشارة إلى التدرج والصعود نحو هدف معين؛ مما يعطي إحالة إلى فترة من فترات الانتقال بين عالمين مختلفين.

الألوان:

تمزج اللوحة السابقة بين عدة ألوان متباينة؛ تُحدث نوعاً من التوترات والانفعالات الداكنة داخل الذات المتلقية، فمثلاً:

الأحمر: يرمز إلى الطاقة والعنف والدم.

الأزرق: يرمز إلى الهدوء، والتأمل، أو حتى الغموض، لكنه في هذه اللوحة يحمل دلالة هندسية قوية نظراً لوجوده في شكل يشبه القوس أو الجسر.

الأبيض: يمثل هذا اللون البساطة والنقاء والنظافة والسلام والخير والتجدد والأمل.

الأخضر: يرمز إلى الأمل والجانب المشرق من الحياة.

فالصورة تجمع بين المتناقضات، فالحياة والموت، والسلام والاغتراب والتوطن، والواقع والماورائي، كل ذلك يحلق بنا في أسراب لا متناهية في عوالم الذات الفاعلة.

ب- الخط العربي، والتشكيل اللغوي:

يضم العنوان حالة الاغتراب المتوقعة داخل الذات الإنسانية، خصيصاً الإطالة البارزة في الألف المدية، واللام المفتوحة؛ مما يترك انطباعاً بطول تلك المدة، إذ لا تستغرق يوماً أو أياماً معدودةً، لكنها استغرقت سنوات، تبحث فيها الذات عن المعنى في عالم اللامعنى.

أما تنائر الحروف مع الأشكال التجريدية، والألوان، فيشير إلى اندماج اللغة مع الصورة؛ فالنصوص تتوازي تماماً مع حال فرشاة الفنان وألوانه.

٢- التشظي عبر الخطوط الرأسية والأفقية:

النص يجسد الذات الإنسانية في حالة من التيه واللاثبات والتوترية، وتلك نمط القصيدة التي تلبي نداءات ما بعد الحادثة، فإذا كان الخطاب الحداثي يستجيب للتماسك والالتئام والتناسق، فإن ما بعده يفكك كل الثوابت الممكنة، وهذا إن دل فإنه يدل على الذات الإنسانية المفتتة: "لا تصلح البنى أو القوالب البسيطة، الجاهزة المتماسة أصلبة لإبداع ما بعد الحادثة، بل تتجلى في الأشكال المراوغة، الانتقائية، المفتتة، المتقطعة.. غير المحددة، خطاب تشظي، وأيديولوجية تجزئة، وإرادة اللافعل" (٥١)

والتشذير يعني "تمزق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به، إنه تشكيل بصري مواز لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي" (٥٢)

ويرتبط التشظي ارتباطاً متيناً بتعرية عوالم الذات، حيث يكشف المتناقضات الكامنة داخل النفس المتشردمة، التي تعيد بناء ذاتيتها عن طريق الكتابة المتبعثرة، لذا تعتمد الذوات لشاعرة إلى اختيار التلميح الباطن دون التصريح الظاهر، فتستقر على التغريب والمطلق.

(٥١) عبد الناصر هلال: شعرة المراوغة في قصيدة ما بعد الحادثة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٢١، ص ١٦١.

(٥٢) وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها، فصول، المجلد ١٦، العدد الأول ١٩٩، ص ١٨١.

وتجلى ذلك في مطلع القصيدة، (أ،ل، ش، ق، ر، ق) - (و، أ،ل، ش، ر، ف) حيث مَرَّق الشاعر الكلمات إلى حروف متباعدة ؛ مما زاد الهوة بين القارئ والنص، وجعل عقله في حالة من اليقظة والشغف الدائم لمعرفة ما تكونه هذه الحروف، وما تؤول إليه من معانٍ مضمرة.

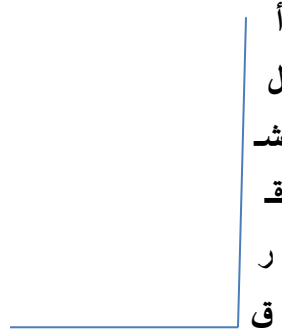
فالأحرف في تلك القصيدة لا تأتي ضمن كلمات واضحة، بل تظهر كمجموعة أصوات مجردة تشبه الخطوط العشوائية في اللوحات التجريدية، وهذا يتماشى مع الفن التشكيلي، فاللوحات التجريدية يصعب تجميع أجزائها؛ لتشظيها، وتتموضع قصيدة "الزيارة الطويلة" ضمن "القصائد البصرية"، حيث يتم دمج النصوص الشعرية مع التكوينات البصرية لخلق عمل فني متكامل.

يطالعنا سعدي يوسف في استهلال قصيدته بمقطع تشكيلي مستلهم من شعره المراوغة، ومن أسلوبه المكين الذي به أفكاره ومراميه على نحو التجديد والتنويع، وذلك يستدعي التوقف عندها لتأطير منحائها الخطي، لكن ما قمت برصده لا يعني فكرة المطلق؛ لأن نمط القصيدة عنده يتميز باللامحدودية.

ويتجلى التفريق البصري في كلمة (الشرق)، فجاءت متناثرة بشكل عمودي على أسطر الصفحة الشعرية؛ لتعطي إحساساً بذلك الطائر العنقواني، الذي يرمز إلى الحركة النامية والمتصاعدة. ويتقاطع معه الكلمات الأفقية مكتملة، لتتوافق مع دلالة التمدد والافتراش، والهدوء والسكون.

المقطع الأول:

ومن النصوص المبنية بتقنية التفريق البصري لتوليد دلالة الكلمة:



تَتَمَطَّطُهُ، ذَاهِلَةٌ، أَفْعَى.

ويجذب المقطع الأول من خلال تقاطع المحور الرأسي مع الأفقي الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي مؤولاً بالنظرية البنيوية؛ لتفسر لنا التراكيب اللغوية بناء على العلاقات القائمة بين الإشارات التي تتكون منها التراكيب، وذلك على محورين أساسيين هما: المحور الاستبدالي، والمحور الأفقي أو النظمي، ويقوم المحور الرأسي على توفير البدائل اللغوية، بينما يعمل المحور الأفقي على تنظيمها في تراكيب معينة، وتوضيحاً للجانب البنيوي؛ عندما نقف عند كلمة "الشرق" نجدها تعني طائر يسمى الأخيل، والعرب كانت تتشاءم به، وربما قالوا شرقاق مثل سرطراط، قال الفراء: الأخيل الشرقاق عند العرب بكسر الشين، وروى ثعلب عن ابن الأعرابي أنه قال: الأخطب هو الشرقاق بفتح الشين^(٥٣) وهي مفردة لس لها معنى في ذاتها سوى معناها المعجمي، أما عندما ندخلها في السياق:

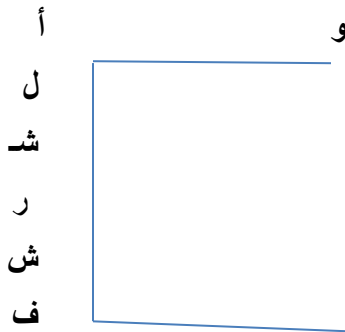
الشرق تتمطط ذاهلة أفعى

فسنجد أن المفردة في ظل السياق اكتسبت دلالة إضافية؛ وهي أن صفة التمطط توحى بالمرونة والتمدد، وكأننا أمام قصيدة تنتثر وتتغير كلماتها وحروفها وسط الاضطرابات والتوترات المتشعبة في عوالم الذات الشاعرة، وكأن الشاعر يعيش حالة

(٥٣) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ٢٠٠٣، الجزء الثامن، ص ١١٠

من الاغتراب، جعلته يمارس سلطته على الكلمة التي تم تشذيرها بفعل تلك الذات، نتيجة التيه الصادر عن رؤيته التغريبية للواقع المتجسد في صورة الأفعى. ويزداد التفريق البصري في المقطع الثاني:

المقطع الثاني:



يهوي، مُنْزِلًا عَنْ ظَهْرِ الْأَفْعَى

عند تجميع أواصر الكلمة في المقطع الثاني، وإعادة تدويرها على المحور الاستبدالي، يزاح لنا الغطاء عن تلك الحروف المتناثرة، ونستجمع قواها في كلمة "والشرشف" التي تعود إلى الفارسية، وتعني "غطاء الليل" أو "ملاءة ليلية" (٥٤) فالكلمة على المحور الاستبدالي تبدو مبهمة؛ لكونها مجهولة في المعاجم العربية، لكنها تجلو بفعل السياق، الذي كشف عن المبهم بالفعل يهوي، وكأن ذلك الزيف يسقط شيئاً فشيئاً عن ظهر الأفعى، التي تجسد المركزية السلطوية؛ مما يعكس عالماً متصدعاً أو تجربة نفسية متأزمة.

أما المقطع الثالث:

وَسَيَاتِي قَمَرٌ

وَيَسِيلُ حَلِيبُ نَحَاسٍ

ينتقل فيه الشاعر بعد مشهد سقوط الشرف-هذا السقوط قد يكون رمزياً مثل الانزلاق نحو المجهول أو الخطر أو الاستلاب كأن يحاول الشاعر تصوير مشهد

(٥٤) <https://ar.wiktionary.org/wiki>

تاريخ الدخول: ٢٠٢٤/١٢/١٠.

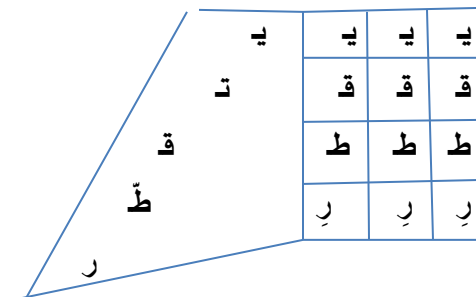
درامي- إلى مشهد آخر تتداخل فيه الصور التركيبية، فالمقطع به صورتان، الأولى "وسياتي قمر" فالقمر يرمز إلى والهدوء والرومانسية؛ لكنه هنا يأتي وكأنه كائن حي؛ مما يمنحه حضوراً ديناميكياً في المشهد، أما الثانية "ويسيل حليب نحاس" فتعد صورة تغريبية، حيث يرمز الحليب إلى الطهارة والنقاء ، والنحاس يرمز إلى الصلابة، أو أي شيء قاسٍ.

والمزج بين الصورتين يخلق تناقضاً مقصوداً؛ مما يجعل المتلقي في غمامة من الشتات، ويطرح بعض التساؤلات منها: هل الحليب يتحول إلى معدن؟ هل القمر يذوب بطريقة غير طبيعية؟ ربما يعكس نوعاً من الفوضى أو التحول اللامنطقي في العالم الذي ترسمه القصيدة.

٣- التكرار.

تأخذ البنية التكرارية مساحة في أعمال سعدي يوسف، فتارة نجد أن التكرار يمثل بنية ربط شكلية بين المقاطع، بل مركز الدائرة، ويكون هذا التكرار متتاماً لولياً يعمل على إعادة بنائه لينقلنا من حالة المقطع الأول إلى الثاني، ثم يتلاعب بموقع الكلمة (الأفعى) وتركيبها ليعيد بناءها بشكل جديد في المقطع اللاحق؛ حتى يعطينا أفقاً أوسع للقصيدة.

ويصطبغ المقطع الرابع بالتشكيل التكراري كلية فنجد سعدي يوسف يرسم بريشة الفنان نمطاً مغايراً من الكتابة التجريدية الهندسية، تتقاطع فيه الخطوط الرأسية مع الأفقية؛ لتعطي شكلاً منتظماً، يجسد فيما يلي:



ويتجلى التشكيل الهندسي في كلمة (يقطر)، حين فرق الشاعر حروفها على أسطر الصفحة الشعرية في شكل مستوي مرة، ليجسد للمتلقي صورة سيلان الحليب المشوه

الدائمة والثابتة؛ المستعارة لإبراز عالمي الشاعر، الأول المعبر عن تلك الذات الإنسانية في وحدتها، والثاني المعبر عن صورة الآخر الزائفة المستبدة، ثم يعيد بعثرة الكلمة بإضافة حرف التاء؛ وذلك بشكل تنازلي لتجسد الجريان السريع والانسيابية. والتكرار يوحي بحالة من التوتر والارتباك، كأن العالم ينهار من حول الذات وهي تحاول النقاط أنفاسها.

يقرطُ ظهر الأفعى

عرقاً

ونشيجاً

بين

أ د ح ر ش ف

ل

ح

ر

ش

ف

واللألاء.

الأفعى بوصفها إيقاعاً تشكيمياً:

إن الانتقال من تقنية السطر العمودي إلى الأفقي يهيئ عقل القارئ لصورة تركيبية. تجسد المعادل الموضوعي للهوة بين الأنا الحائرة الضائعة، والآخر المستبد ذو القناع الأبيض الذي سرعان ما تتكشف غوايته فيتراء بسمه، وقد انتثر عرقاً، ونشيجاً، وكأنه خلع رداء الأفعى، وتحلى بالسمات الإنسانية، فتصبب عرقاً من فرط عنفوانه، وغص بالبكاء من غير انتحاب.

فالمشهد التمثيلي يحول الأفعى من رمز الخطر إلى الضحية، التي تتألم بفعل العض، المنتوج عنه العرق والنشيج، وكأن الأفعى ليست فقط كائناً مخيفاً، بل أيضاً مفعول بها، فتتعرض للألم أو الإنهاك.

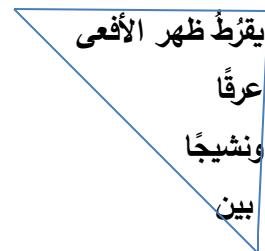
فهي خط بصري متحرك داخل النص، يتسلل عبر الكلمات، ويتشكل في سياقات مختلفة، مثل:

"تتمطقه، ذاهلة، أفعى" تصوير حي لحركة التموج.
 "يقرط ظهر الأفعى" تحول الأفعى إلى فضاء مكاني.
 الأفعى والأنثى المتمردة:

تتنوع التأويلات المتشظية لكلمة "الأفعى" إذ ترمز إلى الأنثى المتمردة، التي تحاول درع قيود الرجل؛ فيتحول بفعلها إلى كائن سلطوي يحاول تهشيمها، وعندئذ تبذل جلدتها، فتتدلى بثوبها الجديد، المرصع باللالئ، فتوقعه مرة أخرى في غوايتها، وتلك هي القصيدة الحداثية التي فقدت التئامها الداخلي، وتمركزت في منطقة التشظي والتناثر وتفكيك العلائق اللغوية، التي تدور في فلك التباعد وانتهاك المعيار والخروج عن السائد والمألوف، وبالرغم من ذلك نراها تطل علينا بغطاء متوهج ومغاير، يزيد من حركيتها، ويفجر ذاتاً أخرى تخترق التقنيين والتعديد.

الأفعى وفلسفة الوجود في إطار المثلث:

وتتجلى البنية البصرية من خلال الصورة التركيبية التي رسمت لنا مثلثاً رأسه لأسفل :



فالمتلقي إزاء مثلث قائم الزاوية بقاعدة علوية، وتعد كلمة "الأفعى" هي مركز الدائرة، ومحور الترابط النصي، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية المثلث العلوي؛ من أجل

إنقاص العبارات شيئاً فشيئاً، مما يعطي نوعاً من الانسجام؛ أودى به إلى كسر ذلك الأفق، عن طريق تقليص العبارات ، وكأن الأفقى تنكمش شيئاً فشيئاً؛ خوفاً من الخطر المهدد.

وتشكيل الشاعر لجملة "يقرطُ ظهر الأفقى" في سطر واحد، قد يعطي صورة قوية للعنف والصراع، أما كلمتا "عرقاً" و"نشيجاً" فهما الجهد والتعب والبكاء، مما يعزز فكرة الألم النفسي أو الجسدي في مواجهة واقع خطير أو مؤلم، والأفقى هنا تعكس التحولات والتغيرات، فهي معروفة بقدرتها على تبديل جلدها، مما قد يرمز إلى التحول الذاتي أو الاعترا ب.

ثمة خطر يجابه الإنسان، مما يجعله في حالة من التمزق الداخلي، التي تصبو به إلى تشييء اللغة، وتجسيد الكلمات، في صورة تتوافق مع تلك الحالة، التي تفتت الكلمة وتبعثرها، مما يتوازى مع سيكولوجية الذات الإنسانية السائمة، فتكرار حرفي الطاء ست مرات، والقاف عشر مرات يضيفي ثقلاً صوتياً نستشعر إزاءه بالثقل والاعترا ب، الذي يمكث في نفسية تلك الذات المتحدثة، ليس فقط ولكنه يتجلى في نمط الكتابة الإبداعية "فالطاء" يدل على طرد الطرد إذ يعني الإزعاج والإبعاد على سبيل الاستخفاف ، كما في قوله تعالى: "ويا قوم من ينصرني من الله إن طردتهم"، أما حرف "القاف" فيحمل دلالة البعد كصفة يجعلها اشاعر تختص بذاتيته عندما يريد أن يمارس طقس الكتابة.

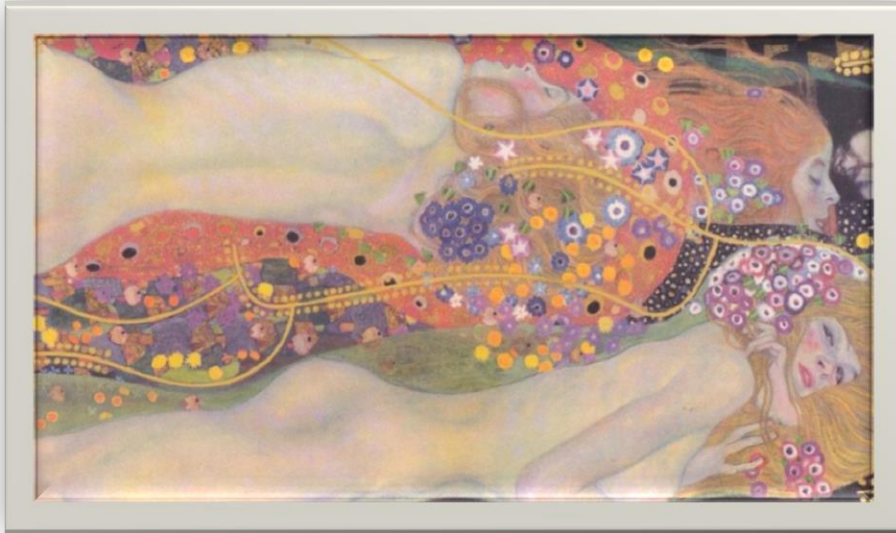
وتتكرر بنية التفريق البصري في المشهد التالي آثرة توثيق اللحظات القاتمة داخل الذات الشاعرة:

أَ دَ رَ شَ فَ
لَ
حَ
رَ
شَ
فَ

واللألاء .

فالشاعريوثق اللحظة البائسة بالنمط الأفقي الطبيعي للكتابة، إذ يفرق البنية البصرية لتلك الكلمة "الحرفش" التي تعني قشر الحيوانات ؛ وتأتي تلك الكلمة متناثرة على المستويين الرأسي والأفقي؛ لتؤكد فكرة الاحتواء، فالحليب تدلّى حتى ملأ سطح الأفعى.

فالصورة في المقطع السابق مركبة، يتوالد منها بعض الصور المفردة، مما يؤدي إلى التنامي بها إلى حد الاكتمال في الكلمة الأخيرة وهي "اللألاء" والتي ترمز إلى الضوء السريع، فالحليب تدلى على سطح الأفعى بصورة متناثرة، إذ لم يغطه كاملاً، ليحدث نوعاً من الإضاءة الكاشفة عن حقيقة تلك الأفعى، والتناقض الموجود بين مشهد الألم والنزاع الداخلي، واللألاء التي تحول حليب النحاس إلى نوع من الماس، يضيف رونقاً يؤثر على المشهد البصري، ويدعم ذلك المشهد صورة " ثعابين الماء "



شكل (١-٢) (٥٥)

(٥٥) لوحة جوستاف كليمت art/ar.Paintinggondemand

تاريخ الدخول: ٢٠٢٤/١٢/١٥

فالصورة تضم مجموعة من الثعابين الأنثوية المستلقية على الأرض، التي يتناثر فوق أوسطها قطرات من الحليب الأبيض، لكنه يتمزج مع النحاس ليعطي نوعاً من الألوان المنشطية الجذابة؛ فمثلاً نجد الأصفر والبرتقال لوانان يتشابهان مع بعضهما في كونهما من ألوان النار أو الفحم المتوهج أو الشمس الساخنة، أما الأبيض والأزرق فهما لوانان يتشابهان مع ألوان الجليد والنجوم والسماء الباردة، ومن هنا فالصورة تعطي إيحاءً بالتمرد والتمزق الداخلي.

عند النظر إلى اللوحة، نجد أن الجسد يمتد بانسيابية غير طبيعية، أشبه بجسد أفعى أكثر منه بجسد بشري تقليدي، هذا الامتداد مع الخلفية المزخرفة، يجعل الحدود بين الجسد والبيئة غير واضحة، مما يفتح المجال لتفسير الصورة ككائن هجين بين الإنسان والأفعى، هذا من حيث الشكل، أما عند استنطاق المضمون فسند الصورة تحتل عدة مدلولات:

الأول: الأفعى كرمز للاستلاب:

إن انكفاء الأفعى المتأنتة على بطنها، يرمز إلى حالة الاستسلام والردوع، مما يؤكد فكرة المعادل الموضوعي لها، ألا وهو الواقع أو الوطن المسلوب الإرادة، وذلك ينعكس على دخيلة الذات الشاعرة، يجعلها تعيش حالة من التمزق، المؤدي إلى الاغتراب.

الثاني: اللون والتشكيل البصري:

الصورة تمزج بين عدة ألوان، فالخلفية غنية باللون الأحمر والذهبي، وذلك يعكس شعوراً بالحرارة والحيوية، ولكنها في نفس الوقت تحتوي على عناصر داكنة وسوداء؛ مما قد يعبر عن الغموض أو الخطر الكامن.

تتداخل الزهور في شعر المرأة وعلى جسدها؛ مما يرمز إلى الإغواء، لكنه قد يعكس أيضاً نوعاً من الفناء أو التحلل، كما لو أنها تنمو من جسد يحتضر.

الثالث: الأفعى وجدلية العلاقة بين الموت والحياة:

الأفعى بوصفها المعادل الموضوعي للأنثى كثيراً ما ترتبط بالإغراء، خاصة في قصة آدم وحواء، حيث تمثل الكائن الذي يقود الإنسان إلى المعرفة والفتنة، لكنّ تبدّل

جلدها يجعلها رمزاً للتحويل وإعادة الولادة، وهو ما يمكن أن يرتبط بدورة الحياة والموت التي كانت موضوعاً متكرراً في أعمال كليمت. أما المقطع الخامس فتتحول البنية المثلثية إلى شكل المربع؛ لتتوسع مساحة الاغتراب، فتشمل كل الموجودات، والأشياء الساكنة.

الْغُرْفَةُ غَائِبَةٌ
وَالسَّلْمُ مُنْحَدِرٌ
فِي سُورَاتِ تَعْوِي
وَسُهُوبِ نِسَاءٍ .

٤- الاغتراب وتحولات الفضاء المكاني:

تتلون الصورة بنفسية الذات المتكلمة، فكما تستشعر هي معاني الاغتراب، يتماهى معها ملامح الفضاء المكاني، ف"الغرفة غائبة" وكأن الغرفة اصطبغت بنفسية المبدع، فبدت الأشياء وكأنها بائسة تماماً، تفقد تماسكها الداخلي كما الذات الناطقة، والجسد المنثور-اللغة- على سطح القصيدة، و"السلم منحدر" ملتصق بالصورة السابقة، فالأشياء كلها تتحلل مما يقع خارجها؛ لتتحد مع الذات المبدعة؛ ليشكلا كياناً واحداً، وتوشك الصورة على الاكتمال ب"سروات تعوي" فالسورة بوصفها جداراً مادياً تتحول من كونها حواجز صامتة إلى كائن يصدر صوتاً وحشياً؛ مما يعزز فكرة المكان المسكون أو المهجور الذي تتبعث منه أصواتاً مخففة، أو أنه فضاء يعج بالألم والأنين، فهي تعكس حالة من القلق، والفوضى، والخوف، عبر مزيج من الصور النفسية والمكانية، مما يضفي بعداً درامياً قوياً يعزز الصورة العامة للقصيدة، وتصل الصورة إلى حد الاكتمال مع "وسهوب نساء" التي ترمز إلى الفراغات والمساحات الواسعة بلا أمان، أو ربما حالة من التيه والضياع وسط عالم مخادع.

أما المقطع السادس فينخلع مما سبقه بمشهدية جديدة، ألا وهي:

فِي الْكَأْسِ مَكْعَبُ ثُلُجٍ
وَعَلَى السَّجَادَةِ

حَيْثُ يَطْبِطِبُ طِبَّالُونَ عَلَى أَعْجَازِ طَرَائِدِهِمْ

قَمَرٌ يُلقِي بِذِرَاعِيهِ عَلَى أَفْعَى.

يبدو أن ذاكرة الشاعر مليئة بالمتعارضات الوجدانية والكونية والطبيعية؛ مما طبع الصورة الأدبية بطابع المتناقضات الحسية، وجاءت معبرة عن السيكلوجية المتمزقة، وقد أضاء كرونتشه جوهر تلك الجزئية، قائلاً: "إذا نحن استطعنا أن نسيطر على الكلمة الباطنية، وأن ندرك صورة أو تمثلاً إدراكاً جلياً واضحاً، أو أن نكون موضوعاً موسيقياً فإن التعبير لا بد أن يجيء كاملاً، وذلك كل ما نريد، فلو انفتحت أفواهنا عن غناء فكل ما نفعله حينئذ هو أن نفصح في العلن عما قلناه في السر قولاً باطنياً، وأن ننشد في صوت مسموع ما أنشدناه في دخيلة نفوسنا"^(٥٦)

والصورة السابقة تكشف تلك التناقضات الكامنة في الذات حينما ترصف كلماتها، فالمقطع السابق تتوالد فيه صوراً متشظية، يتحقق فيها جدل الذات والعالم، ويشتبك كل منهما مع الآخر، فإذا تشظى العالم تفقد الذات يقينها بالتماسك والكتلة وتستجيب للجزئي، وهذا ما حدث، فالأشياء كلها تتشظى وفق التناقض والتضاد الموجود في الكون، فمكعب الثلج يصور مشهد العالم المتجمد، والعاجز عن احتضان الآخرين، وتأتي السجادة التي هي موطن الراحة لتعبر عن الرؤية المتناقضة، فبالرغم من رونقها وجمالها، إلا أنها تتحول إلى مشهد مليء بالزيف في "حين يطبطب طبالون على طرائد أعجازهم" فالأشياء الجميلة تصبح مجرد غطاء لحقائق مرعبة، وهنا تكمن الحقيقة المتخفية في ذات الشاعر، لكنه يفاجئ القارئ بصورة نهائية تُجسد استسلام النقاء أو الجمال أمام الخداع أو الفوضى، "قمر يلقي بذراعيه على أفعى" وربما يرمز القمر إلى الخير الذي لا يجد مهرباً من الواقع القاسي، أو الاستسلام والخنوع في ظل الآخر المستبد.

والقصيدة في المشهد السابق تستفيد من تقنيات الرسم مثل التباين بين الضوء والظل؛ مما يجعلها أشبه بلوحة تشكيلية متحركة تدمج بين الظل والنور.

(٥٦) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص ٢٨.

٥- التفاعل بين الفراغ والكتابة:

يتجلى في هذه القصيدة استخدام المساحات البيضاء كجزء من تشكيل المعنى، حيث تصبح الفراغات الفاصلة بين الكلمات ذات دلالة بصرية تضيف إلى النص أبعاداً رمزية وتشكيلية، تماماً كما يفعل الرسام عندما يترك فراغاً في لوحته لإبراز التباين أو لإعطاء إحساس بالحركة والانسيابية. إلى جانب ذلك، نجد أن سعدي يوسف يعتمد على تكوينات لغوية تعكس حساسية الفنان البصري، مستخدماً تراكيب لغوية توحى بالحركة واللون والضوء، ما يجعل القصيدة تجربة حسية متكاملة تجمع بين التلقي اللغوي والتلقي البصري.

ويظهر الفراغ في النص بوصفه:

أ- أداة لتنظيم الإيقاع:

يختلف الإيقاع في الشعر التقليدي عن الحداثي، حيث يتم ضبطه في القصيدة العمودية عبر التفعيلات العروضية، أما الشعر الحداثي فيتجلى الفراغات بين الكلمات والجمل، التي تؤدي وظيفة تشبه "الصمت الموسيقي"، ويتمثل في :
"وسياتي قمر،
ويسيل حليب نحاس".

نجد في المقطع السابق أن كل سطر منفصل عن الآخر عبر الفراغ، مما يخلق إحساساً بالإيقاع المنقطع؛ الذي ينتج عنه إبطاء في الحركة ، ويجعل القارئ شارد الذهن بعد كل عبارة قصيرة، وهذا يشبه الإيقاع في الموسيقى التجريبية، حيث يتم إدخال فترات صمت متعمدة بين النوتات لإضفاء إحساس بالتأمل والتوتر. وتعكس الفراغات حالة من التشتت والتشظي داخل المشهد التالي:

فِي الْكَاسِ مَكْعُبٌ تُلْجِ

وَعَلَى السَّجَادَةِ

حَيْثُ يَطْبُطِبُ طَبَّالُونَ عَلَى أَعْجَازِ طَرَائِدِهِمْ

قَمَرٌ يُلْقِي بِذِرَاعَيْهِ عَلَى أَفْعَى.

إن المؤول لتلك الصورة لا يحصل عليها دفعة واحدة، بل يتم تفكيكها وإعادة تجميعها عبر الفراغات، فجملة "على السجادة" قصيرة لتحتوي معانٍ كثيرة، ومنها التي ذكرها، ليرسم المشهد المتخفي وراء الأسوار البرونزية، مما يعكس حالة من التشتت والتشظي داخل المشهد الشعري.

ب- تمثيلا للغياب والضياع:

يجسد الفراغ فكرة الضياع عبر السطر النقطي، حيث تم توظيفه بوصفه سمة من سمات الأداء الشفهي التي تتحد مع الغرفة الغائبة بكل ملامحها؛ والصامتة وسط الأشياء الزائفة:

.....

.....

الْغُرْفَةُ غَائِبَةٌ

الغرفة غائبة= الفراغ المكاني والوجودي.

فالمد النقطي يعكس حالة من الاغتراب والتشظي النفسي؛ مما يعطي إحياء بفقدان المعالم والهوية، حيث لا توجد غرفة واضحة، بل مجرد فراغ يحاصر الشخصيات والأحداث.

وهكذا في المقطع التالي الذي يجسد فيه التعداد النقطي مدى تجمد الأشياء وثباتها، فمكعب الثلج يتآزر مع حالة السأم والضيق التي يعيشها الشاعر؛ ليعطي للمتلقي مساحة من التأويلات، التي تتماشى مع النفسية الممزقة.

.....

.....

.....

فِي الْكَأْسِ مَكْعَبٌ ثَلْجٍ

نتائج الدراسة

تشكل قصيدة "الزيارة الطويلة" لسعدي يوسف نقطة تحول في العلاقة بين الشعر والفنون البصرية، حيث تمثل نموذجاً متقدماً للتفاعل بين الكلمة والصورة والحركة، وتكشف الحقيقة القائلة بأن النص ليس مجرد مجموعة من الكلمات، بل هو فضاء بصري متحرك، يتحرر من الخطية التقليدية، مما يجعل القارئ يعيد اكتشاف العلاقة بين الشعر والرسم، وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج:

١- التشكيل البصري للقصيدة الحداثية يتمازج مع سيكولوجية المؤلف ؛ لينتج نوعاً من التشظي والتناثر المتوافق مع حالته.

٢- القصيدة تمثل فكرة الجسنة؛ فهي بناء جسدي يمارس الكاتب سلطته في تمزيقها.

٣- تحول اللغة إلى صورة بصرية، فالأفعال الحركية مثل "يهوي"، و"يقرط" تجعل النص يتحرك أمام القارئ، وكأن الكلمات ترسم مساراً بصرياً ديناميكياً.

٤- تشظي التأويلات للكلمة الواحدة، وتلك سمة الحداثة، فالأفعى ليست مجرد رمز، بل تمثل خطأً بصرياً متعرجاً يشبه تقنيات الرسم التجريدي.

٥- تفاعل النص مع الفراغ الأبيض، فالفراغات بين الكلمات والجمل، ليست صامتة، بل تؤدي دوراً بصرياً دلاليّاً يوحي بالتردد، أو الاستمرارية.

٦- كسر العلاقة التقليدية بين الشعر والمعنى المباشر، فالنص يعتمد على التأثير البصري أكثر من الدلالة المباشرة، مما يجعل معانيه مفتوحة ومتعددة تبعاً لتفاعل القارئ معها.

٧- التجربة الحسية المتكاملة بين القارئ والنص، فالقراءة ليست مجرد فك رموز لغوية، بل تتحول إلى تجربة حسية تشمل الرؤية، والسمع، والحركة، مما يجعل النص نموذجاً للشعر البصري الحديث.

٨- تقترب القصيدة من مدرسة الفن التجريدي، إذ تنتج أشكالاً هندسية منشطية، لكنها في النهاية تؤول إلى واقع نستطيع الحكم عليه أيضاً بأنه منشط، فالبنية متكاملة، حيث الفن، والواقع، والنفسية.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، الجزء الأول "الليالي كلها"، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٤.
٢. سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، الجزء الثالث "جنة المنسيات"، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٤.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة:

١. أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم محمد إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، د.ت.
٢. أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
٣. ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، د.ت، ٢/٤٩٢.
٤. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ٢٠٠٣، الجزء الثامن.
٥. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون.
٦. جيروم ستولنيتز: النقد الفني (دراسة جمالية)، مكتبة الأسرة، ٢٠١٣، القاهرة.
٧. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الأولى، الطبعة الرسمية، تونس، ١٩٦٦.
٨. روبرت جورج كولنجود: مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
٩. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط١١.
١٠. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤.
١١. عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٥، ط٣.
١٢. عبد الناصر هلال: شعرية المراوغة في قصيدة ما بعد الحداثة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٢١.

١٣. غادة مصطفى محمود: لغة الفن بين الذاتية والموضوعية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨.
١٤. كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠.
١٥. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٠٦.
١٦. محمود البسيوني: أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، ١٩٨٠.
١٧. مروة عزت عبد الحميد: جماليات التكوين في فن التصوير، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٨.
١٨. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٢٥.
١٩. نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.
٢٠. وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها، فصول، المجلد ١٦، العدد الأول، ١٩٩٩.
٢١. زكي نجيب محمود: فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣.
٢٢. ماجد صالح السامرائي: مدارس الفن التشكيلي، مجلة الثقافة العربية في القرن العشرين، ٢٠١٨، بيروت.
٢٣. مجلة الرسالة، المجلد الثاني، السنة الثانية، العدد ٦٤، ١٩٣٤/٩/٢٤.
٢٥. محمد البسيوني: التجريد في الفن، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠.
- ثالثاً: المراجع الأجنبية**

1. Gombrich, E.H. The Story of Art, Phaidon Press, 1995.
2. Hudson, Stangos, N. (Concepts of Modern Art), 1981.
3. Routledge and Kegan Paul, London, 1970, Part11.

رابعاً: المواقع الإلكترونية

1. <https://www.Saadiyousif.com>
2. <https://ar.wiktionary.org/wiki>.

Abstract

This research explores the nature of the relationship between poetry and visual arts. Painting is often described as "silent poetry," while poetry is referred to as "vocal imagery." Both aim to express emotions and ideas through imagery, whether visual or linguistic.

Throughout history, poetry has been influenced by visual arts in various ways. In pre-Islamic times, it was highly pictorial, then became more abstract during the Islamic period and ornamental in the Abbasid era. In modern times, this relationship has flourished with poets such as Mahmoud Darwish, Amal Dunqul, and Saadi Youssef, who drew inspiration from colors and artistic lines in crafting their poetic imagery.

The artistic influence in poetry is reflected in the use of color, light, and shadow to shape poetic scenes, granting the poem sensory dimensions that extend beyond words to visual perception. Moreover, this influence captures the transformation of poetry into a visual artwork and the intricate interweaving between the two forms.

From this perspective, the research titled "Poetry and Painting in Saadi Youssef's Poem The Long Visit"*** was conceived as a comparative study of the mechanisms of interplay. The research adopts the American comparative approach as its theoretical framework, given that it was the first

to expand comparative studies to include the relationship between poetry and visual arts

The poem was selected for analysis due to its employment of painting techniques and visual abstraction, which captivate the reader's attention, leading them to interpret the shapes embedded within the text and connect them to the poet's self—imbued with psychological, philosophical, and aesthetic dimensions.

