التشكيل النحتي وفعل التلقي لتمثال المتنبي
قراءة ثقافية

أ.د. كاظم فاخر حاجم الخفاجي
جامعة ذي قار
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

ملخص البحث

لا اريد ان ادرس المتنبي – كما يقول المرحوم طه حسين – ولم اعبر البحر ، المتنبي رجل عربي خالص النسب ، فهو لا ينسب نفسه الى اب كـآباء الناس ، و لا يريد ان يحفل بالانتساب الى الرجال ، فهو ينتسب الى المروءة والنجدة ، الى ارتفاع الهمة وبعد الامل وحسن البلاء ، به يفخر السيف والرمح .

من كل ذلك انما اردت ان أوضح في بحثي المتواضع هذا ، الاحالات النصية التي يحرضها المبنى الجمالي للتمثال(تمثال المتنبي) بقراءة ثقافية ومن ثم الوقوف على اشكالية القراءة وكيفية تلقي هذا الصرح المهم بوصف هذا التمثال " نصاً " ، له مؤلف ومتلقٍ ، فقد حاولت ان اجسد فوضى العلاقة بين التمثال والمكان ، فوجدت فيه دالة نسقية تكشف عن اشكالٍ ثقافي يحمل نسقاً مضمراً ودلالة خفية مضادة للمعنى الواعي الذي تشيد لأجله الشواخص الثقافية التي تتخذ من الشعراء ايقونة ، وعليه فان هذا العمل يبقى فنا نحتياً وليس نصا بالمعنى العرفي .

تأثر فن النحت منذ حضارات العالم القديم وحتى وقتنا الحاضر بمفهومين فعلا فعلهما فيه ، هما مفهوما الذاتي والموضوعي ، اذ ان ضغوطات الموضوع الخارجية بدت واضحة على تلك الفنون سواء أكانت تأثيرات اجتماعية ام دينية ام سياسية .

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

هذه الفنون تحيا وتدين بتلك المفاهيم وهو ما نجد ظلاله في فنون العراق القديم والاغريق ، الذي اعتمد الجسد الانساني مقياسا للجمال اذ سمي بـ " فن الانموذج " وبالرجوع الى مقولة افلاطون " الجمال الخالص يكمن في الشكل الهندسي " ، كان الفن الرافديني حاضرا ليلقي بظلاله على النحت المعاصر الذي يقع في خانة الحداثة وتأثيرات جواد سليم ، الا ان الفنان (**محمد غني حكمت**★) خرج من هذا السرب مغردا وحيدا نحو مقولات ما بعد الحداثة وفنونها التي واكبها من خلال دراسته ، وتحولات العالم الكبرى ، والعودة الفنية الى المهمل والمهمش والمتروك في الواقع ليتحول الى بعد جمالي ، هذا الفنان الذي بقي امينا لفنه وفاعلا نشطا في المشهد النحتي العراقي .

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم وتحليل متسق عن ايقونة التمثال /الصورة التشكيلية، بغية محاولة فهم وتفهيم المشاهد بلغة الصورة النحتية وقيمتها الإنسانية، ومعرفة حقيقتها ومشكلة إيحاءاتها . بإتباع خطوات تحليلية اعتمدت أدوات المنهج الوصفي؛ لحصر وتحليل بعض المكونات، والعناصر الظاهرة والخفية الملائمة للقراءة التشكيلية .

وتمثل هذه الدراسة إطارًا نظريًا منهجيًا وصفيًا، لقراءة الصورة الفنية بأسلوب مسحي وتحليلي، يستند فيه الباحث إجراء ومعاينة منظورة، لنموذج تشكيلي منتج من مفردات البيئة المحلية العراقية، كعينة ممثلة؛ واستشراف المأمول من فعلها الإيحائي.

ولعل ما تتطرق له هذه الدراسة من تعريف بالتمثال النحتي،وبعناصره البنائية وخصائصه، ومعرفة حقيقة تداعياته وإيحاءاته على الناس، بالأمر المهم مناقشة وتحليلا، وأن إيجاد العلاقة بين كل ذلك، وثقافة وفلسفة المجتمع السائدة، يعد مدخلا هامًا لفهم المعادلة الإنسانية ولعل ما تبنى عليه هذه الدراسة في أدبياتها وإجراءاتها، وما تتصف به من علمية كفيلة باستخلاص نتائج مفيدة تساهم في تسليط الضوء على موضوع ظل شاغلا للمجتمع.

وفي ظل عالم المتغيرات، والحياة الرقمية، والبصريات، والتقنيات المتطورة، والصور التشكيلية .أصبحنا اليوم نعيش في مجتمع الصورة، ولا يسعنا في سياق هذا الكم المعروض من الصور، إلّا أن نتوقف عنده حقيقة لنقرأه، أو نفهمه ونتأمله، فالعمل التشكيلي –بأساليبه المختلفة، وما يمثله كنوع من أنواع الصور يحاصرنا في كل مكان، مخاطبًا أحاسيسنا وعقولنا، فحضارة الصورة تعود شيئًا فشيئًا كما كانت وبأشكال جديدة. فالعمل النحتي إنسانا ناطقاً بمعان فنية بحسب كل هذا وغيره ، انه ينطق دون توقف ولا كلل . ولا تأتي مشكلة الدراسة إطلاقًا على جميع المشكلات، بل تكمن في ضوء المتغيرات والعوامل المحددة في السؤال الرئيس التالي:

- ما المدخل الفكري المنظور الذي يمهد لقراءة هيأة التمثال وتشكيلاته ؟
- ما مواصفات وتأثيرات الصورة الإيحائية على المتلقي؟
- الإشارة إلى مداخل فهم وقراءة هذا الفن.

جاء ذلك من خلال قراءة النص وكيفية تلقيه ، كما ركز البحث على محاولات كشف هذه التناقضات بين الرمز الشعبي والرمز الثقافي لأية امة واي ثقافة ، كما اعتمد البحث في نهايته على ملحق يحمل بعض النصوص الادبية والصور الخاصة بالتمثال .

مدخل:

هل كان المتنبي فنانا مسرحيا ليوضع تمثاله امام مبنى قسم الفنون المسرحية ...أم كان عسكريا ليقابل واجهة وزارة الدفاع ؟

هكذا يتساءل احد العراقيين(1)، الذين شهدوا طواف تمثال المتنبي في شوارع بغداد وساحاتها ، فبعد ان نصب في ساحة البلاط الملكي رفعه النظام السابق ليوضع امام مدخل بيت الحكمة، الامر الذي يفهم منه اشكالا ثقافيا وعلامة فارقة تتعلق بالتناشز ،فليس هناك مناسبة او توافق دلالي بين النصب وما تحيل اليه الامكنةالتي وضع فيها.

لقد حاول محمد غني حكمت - مبدع هذا التمثال - ان يستلهم تفاصيل البلاغة الشعرية للمتنبي وقلقه الدائم ليعيد صياغتها ويصبها في مجسم نحتي يظهر فيه وكانه طائر في الريح (٢):

عَلى قَلَقٍ كَأَنّ الريحَ تحتي... أُوَجِّهُها جَنوباً أو شَمالا

مركزا في ذلك العمل على انحناءات العباءة التي تلفع بها التمثال وحركات الجسد التي يستعيض بها النحات عن السرد ،لتكون المعادل الشكلي للأثر المدوي الذي تركه شعر المتنبي عبر الزمن وذلك باستعمال الاقواس وتكرارها كأجزاء من دائرة غير متناهية (٣)، كما جعل تقاطيع الوجه حادة ذات اخاديد عميقة واظهر الراس كبيرا قياسا الى جسمه ليشير الى عبقرية المتنبي وقوة فكره ، وقام في نهاية المطاف بتثبيت المجسم على أرضية من الحجر المتراكم في غير انتظام كرمز للفترة السياسية المضطربة التي عاشها الشاعر وكرمز لقلق الشاعر نفسه وهمومهالتي أفصح عنها مرات عديدة في شعره(٤)، ولم تفت النحاتالاشارة الى الغرض الشعري الاثير لدى المتنبي فجعل النصب يومي بيده إلى صدره معبرا عن الفخر والنرجسية العالية او الانا المتضخمة النافية للآخر التي ميزت الشاعر عن غيره من الشعراء :

(انا الذي نظر الاعمى الى ادبي ...واسمعت كلماتي من به صمم)(٥)

وبهذه التقانات النحتية استكمل التمثال حليته الفنية وصار نصا جميلا " له من التركيب والفنية مثلما للنص الادبي حينما يتحلى بحلية البلاغة والمجاز وسائر المعطيات الجمالية وله وظيفة جمالية يجدها الجميع سوى من المنتفعين به وظيفيا على المستوى النحوي(النفعي/ التواصلي او التداولي " أو أولئك الذين لا تعنيهم تلك الوظائف الاولية ،ويكتفون بجمالية النص)(٦) ، وعلى الرغم من هذه الاحالات النصية التي يحرضها المبنى الجمالي للتمثال يبقى العمل فنا نحتيا وليس نصا بالمعنى العرفي، وهذا الامر لا يخرجه عن سياق الجملة الثقافية فهو دالة نسقية تكشف عن اشكال ثقافي اولى علاماته السيف الذي تقلده التمثال وصار يحمل معه نسقا مضمرا ودلالة خفية مضادة للمعنى الواعي الذي تشيد لأجله الأنصاب او الشواخص الثقافية التي تتخذ من الشعراء ايقونة لها ،فليس هناك مناسبة طبيعية بين السيف والقيمة الدلالية المفترضة لأيقونة ترمز الى شاعر مثل المتنبي، لذلك لن يكون السؤال هنا عما هو موجود في النص او الجملة الثقافية وانما عما هو غير موجود وهو شاعرية المتنبي، القيمة المغيبة التي جعلتنا ندرك فوضى العلاقة بين التمثال والمكان.

لقد وضعنا (محمدغني حكمت) في مأزق ادراكي عندما انتخب صفة فرعية عارضة للمتنبي واسقطها على ايقونة فنية تستلزم طابعا انسانيا وقيما ثقافيةعامة عرف بها المتنبي فهو قبل كل شيء شاعروليس عسكريا ، ولعل النحات انطلق في هذه الجزئية من المعاني التي خلعها المتنبي على نفسه:

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم (٧)

وهي معان ترمز الى السلطوي والفردي والفحولي ،وتتماهى مع قيم البداوة والنزعة القومية التي روجت لها السلطة نهاية السبعينيات (الفترة التي دشن فيها التمثال)، ولان المتنبي عربي جدا كما يقول القصيمي(٨)، وقع عليه الاختيار ليكون الانموذج القومي الذي يتوسط العاصمة بغداد، ولا يهم بعد ذلك ان يكون قريبا من وزارة الدفاع او اي مكان اخر ، ويبدو ان محمد غني حكمت كان واعيا بهذه الرسالة السلطوية التي ضمنها عمله الفني ،لذلك لم يكتسب التمثال بعدا جماهيريا او شعبيا كالذي وجدناه في اعمال نحتيه أخرى لم تطلها يد التخريب والدمار بعد زوال النظام الدكتاتوري كما ان النحاتين لم يمهلوا هذا العمل او يبقون على فرادتة بل استعاضوا عنه بتمثال اخر نصب هذه المرة في شارع المتنبي ، وقد تخلى فيه صانعه سعد الربيعي عن السيف الذي توشحت به خاصرة التمثال القديم . ليكون انموذجا فنيا غير متواطئ بتفاصيله الايحائية مع السلطة التي ركن اليها النحات السابق فقد أشهر هذا التمثال عن وظيفه ثقافية أخرى تختلف كليا عن الوظيفة التي نهض بها التمثال السلطوي اختزلها النحات ببيت من الشعر نقشه اسفل النصب:

(أنا الذي نظر الاعمى الى ادبي وأسمعت كلماتي من به صمم)(٩)

وبذلك صار التمثالان شاهدين شكليين على الاذهان المنتجة لهما ،مثلما انهما علامتان ثقافيتان على الانساق المكونة للذهن والمصنعة للذوق والتصورات والاحكام(١٠) ، فكلاهما يكشف عن بنية الحركة التي تتجسد فيها الصورة الإنسانية ، وهذا الامر يجعلنا نتساءل الى اي حد يستطيع الفنان ان يقدم لنا صورة تشابهنا او تتجاوب مع ايقاع عصرنا ،ان الاجابة على هذا السؤال يتوقف على (الذات) المنتجة للعمل الفني ، فهي اما فردية ساخطة وعاجزة واما معبرة عن قوة جماعية تاريخيه او اجتماعية كبيرة ،رسالتها بناء المستقبل ،فالفن اما هروبي او ثوري (١١) ، وذلك هو الطابع المزدوج للحركة الخلاقة التي انتجت لنا هاتين الضدين، الجماهيري بكل تفاصيله الشعبية والمؤسساتي المحكوم بإسقاطات السلطة والإيديولوجيا التي تريد ايصالها وترسيخها في اذهاننا ، وهذه الثنائية مورست - كما رأينا- على انموذج واحد هو(المتنبي) بعيدا عن الواقع التاريخي الذي يمثله .

إن صورة التمثال لم تعد تسجيلا للحظة مرئية في مكان ما ، إذ تجاوزت وظيفتها التقنية ودخلت في عملية الصياغة الذهنية ولعبة الحقيقة والزيف . فالصورة وإن باتت قادرة على فضح الحدث ، ولكنها صالحة أيضًا للإستعمال من أجل إخفاء حقائق كثيرة ، حين تمارس فعلا ضديًا . والتشكيلي الفنان / النحات ، بمقدوره تحويل الحقيقة المطلقة إلى حقيقة جزئية ، والواقع المطلق إلى واقع مختزل بصورة واحدة . وذلك بإحداث الحركة والخروج عن سياق الواقع بإيجاد واقع تقني جديد في عمله ، بتركيبه للأفكار التي يحملها واختزالها في فكرة واحدة . وتنظيم مكوناتهما التقنية والفنية، والتحكم فيها؛ لعكس الوضع العام الذي يراد التعبير عنه . ورؤية المصور للحظة التي يصور فيها هي جزء من الحقيقة التي تنطبع في فكر المبدع. وتوظيفه للفكرة التي يحملها أثناء قيامه بعملية التشكيل، هو إنعكاس لحقيقة جزئية؛ لأنه يرى في الصورة التي تخدم فكرته حقيقة كاملة ، في حين أنها قد لا تكون هي الصورة نفسها الفعلية الموجودة في الواقع . بينما تتراءى للمشاهد على أنها حقيقة، وهنا تأتي خدعة الصورة . في أنها أحيانًا لها مصداقية تفوق مصداقية الواقع الحقيقي، وينظر الناس على أنها طبيعية ، فتصبح (صنمية) الطابع.

ومن هنا يأتي دورها في تزييف الوعي، وغيابه، واستطرد بجانب (التشيؤ) الإنساني، أي تحول الإنسان إلى شيء أو سلعة. ولاشك، أن مصدر قوة الصورة يكمن في كونها بمثابة نص مرئي مفتوح على اللغات قاطبة، وأنها ثرية بقدر مهدت لاختراق الخيال ، يسمح بقراءات متعددة. فاستحواذ الصورة للطاقة البصرية ، وبالتالي الانشغال الذهني، وصولا إلى هيمنة المخبوء على الوعي، إلى مربع اللاوعي، بما جعل للصورة مهمة سرية تتجاوز البصر إلى البصيرة. فاستطرد في إيحاءاتها: انحلال حدود الصورة يحيلها إلى مضخة معرفية مكتظة بحزمة دلالات، وإيحاءات، وتعبيرات لا تنتمي إلى مجرد البعد الجمالي منها، فثمة رسالة غير مرئية تتسرب خارج الحدود الرسمية للصورة، تسهم في عكس مفهوم على مجمل المناشط . ففكرة التعامل بشكل مباشر مع الحقيقة والواقع، وما ينتج عنهما من عمل تشكيلي إيحائي - كما يرى الباحث - يضيف بعدًا جماليًا وإنسانيًا مميزًا للعمل الفني، ويحوي في مكوناته وأبعاده لمسة فنية شاملة لعملية إخراج الصورة وقراءتها؛ فنظرة المبدع للأمور تعطي عمله بعدًا، وتوجهًا فكريًا، ويكون لديه القدرة على عكس الواقع بأبعاد شمولية أكثر، مما يجعله حلقة وصل بين الواقع كواقع وبين المشاهد لهذا الواقع، وبالتالي هو يسهل نقل الفكرة الواعية للصورة الحدث التي يختزنها بالإيحاء الذي يريد . وعليه نلحظ، أن الفن ليس مجرد نسخ لحقيقة جاهزة معدة مسبقًا، بل هو أحد السبل المؤدية إلى معرفة الأشياء، في الحياة البشرية. واللغة التشكيلية والعلم يهدفان إلى اختزال الواقع أو اختصاره، والبحث عن طبيعة السمات الجوهرية للشيء، وتصنيف المدركات وإدراجها تحت معاني وقواعد موضوعية.

بينما الفن يسعى إلى تقوية الواقع وزيادة شدته بالتحقيق البصري المستمر، وبالطريقة التي يريد بها اكتشاف الأشكال والصور، وشغل الحس . لا بمعرفة الأسباب؛ بل بالتزويد بضرب من العيان أو الحدث الإيهامي الذي يكشف لنا عن الأشكال أو المضامين الإيحائية عن تلك الأشياء.

قراءة أي صورة تعتمد على تاريخ ذلك المجتمع وكيف يستخدم الناس هذه الإشارات ضمن سياقات محددة لإنتاج المعاني الإيحائية، بجانب التطرق إلى الشخصية المحورية، التي تعد جزءا هامًا في مناقشة تلك التركيبة المعرفية، وهو الفنان، صانع الصورة بجميع تفاصيلها ومركباتها الضوئية الصبغية، كما إنه الرسام الذي يرسم بريشته الضوئية الأفكار التي يؤمن بها، أو التي يسعى لإيصالها للغير أو الإيحاء بها. بجانب الأحاسيس الفنية التي يعمد إلى التعبير عنها أو نقلها إلى الآخرين.

فالمصور معبر عن حالة الواقع الثقافي والاجتماعي،(١٢) الذي يجسد لوحاته بريشته؛ بوصفها وسيطا يربط المصور بما يحمله من أحاسيس وأفكار معواقعه .كما أنه يعتمد على ثقافة النظر من خلال توظيفها لاستبصار ورؤية الأشياء داخل ميدان عمله؛ أي – مكان حدث الثقافة –فهو لا يلمس الواقع إنما يلمس أقرب نقطة مدركة تؤدي إليه –بالإيحاء – وهذا ما يجعل الواقع مختزلا في عمله الفني.

النحّاتان لم يجهدا نفسيهما بمحاكاة الواقع او تجسيد المتنبي كما هو بل حاولا ايجاد معادل موضوعي ينقلان من خلاله رسالة معينة يلتقي جزء منها مع المتنبي (الظاهرة) لا المتنبي (الانسان) والا فقد يكون هذا الشخص شاعرا او فارسا او حتى قديسا وعندما نقول قديسا فأننا نعني كل ما تحمله هذه الكلمة من معنى فقد(لقب هذا الشاعر في حياته بالإمام)(١٣) واتخذ مرقده مزارا للتبرك وتقديم النذور(١٤) واحتفي بميلاده كما يحتفى بالقديسين ،فأهل

الساحل السوري-كما هو معروف-يحتفلون بمولد المتنبي بالخفاء إلى يومنا هذا كتقليد قديم يتوارثونه جيلا بعد آخر(١٥) لذلك يأتي تمثال المتنبي بوصفه جملة ثقافية ليكشف عن ثنائيات متعارضة كالاتي:

الشعبي/في مقابل/ السلطوي(الايديولوجي)

الديني(المقدس)/في مقابل/ البشري(المدنس)

الرمزي/ في مقابل/ الحقيقي

الثابت/ في مقابل /المتحرك

الجماعي/في مقابل/ الفردي

الشعبي بقيمته المجازية وما يتضمنه من دلالات رمزية مبتكرة خلعتها الذاكرة الشعبية على المتنبي،قبال السلطوي بكل ما يحمله من قيم أيديولوجية وما يتضمنه من رسائل يراد تمريرها عبر الصنم ،وهو الاخر يشوه الواقع التاريخي حيث تعمل الإيديولوجيا على إنتاج صورة معكوسة غرضها إدماج الأفراد في هوية السلطة او نسقها الفكري ووظيفة الادماج هذه تتضمن في طيّاتها وظيفة التبرير؛ ذلك أنه لكي تدمج الأفراد في إيديولوجيا معينة يجب بالضرورة أن تقدم لهم تبريرات تسهل عملية إدماجهم، أما إنتاج الوهم فهو ناتج عن فساد يصيب عملية التبرير،أي أن التبرير حينما لا يكون معقولا يلتجأ إلى الأوهام و الأساطير التي تقدم لنا صورة معكوسة عن الواقع الحقيقي (١٦)، لذلك تبقى العلاقة اعتباطية في كلا الحالتين بين الواقع التاريخي الذي استوحى منه النحات هيئة الشاعر والاحالات الرمزية التي يكتنزها المجسم سواء كان شعبيا ام سلطويا ، لكن الفرق بينهما ان الاول محكوم بالفناء والثاني تتعهده الاجيال المتعاقبة بالخلود حتى لو كان مجسما وهميا كقبة " أبو سَورَة " التي شيدت لـ(سيد أحمد)المتنبيلان(الناس تصدق اوهامها ولا تريد ان تتخلى عنها وستظل تؤمن بها ايمانا يفوق ايمانها بالحقيقة ،وستتنكر لاي حقيقة تخالف اوهامها ولن تفلح قط اي محاولة لكشف حقائق التاريخ اذا كانت محاولات الكشف هذه تتناقض مع الرمز الشعبي والثقافي لأية امة واي ثقافة)(١٧) ،

امابخصوص التعارض او التقابل الثنائي بين المتنبي الانسان والرمز فهذا الامر محكوم بالمسافة التاريخية بين المدون الشعري الذي استلهم منه تمثال المتنبي وبين الوسيط الرمزي المتمثل باللغة ، فالواقع التاريخي كما يتمثله الخيال لا يأتي الا عبر هذا الوسيط مجسدا في الكتابة التي تستمد نظامها و سلطتها من اللغة مما يؤثر في حقيقة هذا الواقع و مواصفاته (١٨) .

هذا من جهة ومن جهة اخرىإن الخيال ليس إلا علاقة الوعي بشيء (موضوع) يقع خارجه أذ يقدم عالما آخرا بديلا للعالم الواقعي (١٩)، كما ان مهمة الفن ليست اعادة نقل العالم كما هو بل التعبير عن امال الجماعات(٢٠)، والسعي الى استخلاص الطابع الانساني العام (٢١) الذي يمنح العمل الفني صيغه جماعية خالدة وليس قيمة فردية تنتسب لذات قابلة للتحديد او لأيديولوجيةتعبوية توظف لغاية دعاية ، فالأوليؤسس لرمزية المكان كقيمة مجازية

ثابتة ،والثاني يرتهن بقيمة عارضة يزول بزوالها، وقد يتعرض للانتهاك لتوحده مع السلطة وهو ما حصل لتمثال المتنبي بينما تواطأت الاجيال على الاهتمام والتقديس لشاخص عمراني★ اخر يمثل الشاعر نفسه لما يستبطنه من قيمة شعبية ونسق مضمر يتعارض بتفاصيله مع السلطات المتعاقبة.

ثقافة النص/التمثال وتأويلات التلقي

تطلعنا مراجع النقد الأدبي على ان النظرية الأدبية الحديثة مرّت من ثلاث مراحل مختلفة :

- مرحلة الاهتمام بالمنشئ (عصر الرومانسية ، القرن التاسع عشر)

- مرحلة الاهتمام بالأثر (النقد الحديث)

- مرحلة الاهتمام بالقارئ (النقد المعاصر)

كما تطلعنا المراجع نفسها ان نظرية التلقي بجميع مدارسها انما تدخل في اطار المرحلة الثالثة ، اي مرحلة الاهتمام بالقارئ ، ذلك ان اصحاب هذه النظرية " آيزر ، ياوس " من المدرسة الالمانية و " رولان بارت " من المدرسة الفرنسية و " ستانلي فيش " من المدرسة الامريكية ، يشتركون كلهم في التركيز على القارئ ودوره في فهم وتحديد محتوى المادة المكتوبة.

ظهرت نظرية التلقي بوصفها منهجاً متجهاً نحو القارئ كردة فعل على المناهج النصية التي أولتالاهتمام بالنص وأغفلت القارئ ، وهذا ما دفعهاللتركيز على القارئ في أثناء تفاعله مع النص الأدبي قصدتأويله وخلقصوره ومعانيه وأخيلته.

وعليه" فإن أهم شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بينالنص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي. أي أن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعالقارئ ومكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له بوصفه هو المرسل إليه والمستقبل للنصومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا. ويعني هذا أنالعمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاجمن جديد؛ لأن المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال السابقة . ولايكون النص نصا إبداعيا إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالةبين الأركان الثلاثةالمؤلف والنص و القارئ.

ويدل هذا على أن النص الإبداعي يتكون من عنصرين أساسين: النص الذي قوامه المعنىوهو يشكل أيضا تجربة الكاتب الواقعية والخيالية، والقارئ الذي يتقبل آثار النص، سواء أكانتإيجابية أم سلبية في شكل استجابات معينة لا تخلو من الترميز البالغ، وهذا يجعل النصيرتكز على الملفوظ اللغوي والتأثير الشعوري في القارئ على شكل ردود تجاهمحمولاتالنص، ومنهجية القراءة وفقالهذه النظرية تسير باتجاهين :من النص إلىالقارئ ومن القارئ إلى النص

وبهذا فإن مايقوله النص أو قائله من معان ومضامين ليس هو المهم وإنما ما يتركه من آثار شعوريةوفنية وجمالية وعناصر تكتب الخلود للنص لدى القارئ.

ان خطاب الجسد نشأ عند النحات العراقي بوصفه أداة خاصة لعرض المعاني (المضامين) المقترنة بأشكالها المرئية ، فيكتسب حينذاك – النص – مناخاً تعبيريا يشعر المتلقي بالتئام بنية الجسد الزمانية والمكانية مع الفكر بإطار موحد ينهض بسير النص التشكيلي وتحديده مرئياً ، مما يؤدي الى اندفاع الفنان نحو السير وراء الصورة في استكناه العلاقات الجدلية القائمة بين المرئي واللامرئي ، بين الشكل والمضمون ، والمتمرحلة بالصورة من مرحلة التشبيه والاستعارة والتمثيل بالمرئي / الجسد ، مرورا بكنه الشيء ووصولا الى التجريد فالحقيقة اللامرئية المطلقة ، على اعتبار ان بحث النحات / الفنان عن ما وراء الجسد ، يقود الصورة الى المثال عبر عمليات الإحالة والتشفير والتجنيس ، لتفسير الغائب بمفردات مجردة من كل اصنام البعد المكاني ، فيصبح كل شيء مرتبطا بالمطلق (٢٢) .

ان فاعلية الخيال في الإحاطة بالعمل النحتي قبل التنفيذ وبين يدي الإنجاز وبعد اتمامه ، فاعلية ايحاء وليس فاعلية تصور ، لأن مجازه الفني تأويلي وليس عقلياً ، وربما هو الى الاستيحاء والحدس اقرب منه الى القراءة الموجهة ، وهذا الشكل من الأداء النحتي المنفعل بالتخييل ، بما يكون فيه المعنى منفتحاً للمتلقي بالصورة التي يرى العمل فيها ، وقد اثرت فيه ظروف المحيط مقروءة بعين المتلقي او المشاهد (٢٣) .

وفي حدود تاريخنا التشكيلي المعاصر نجد هناك الكثير من النتاجات الفنية في النحت والعمارة ، والتي تبنت خطاب الجسد كحضارة وكفكر وتأريخ انثربولوجي اجتماعي تلبي حاجات وجماليات وتاريخ المدينة المقدسة ، على اعتبار ان ذاكرة المدينة تبحث من خلال الايماءات والتراتيل الطقوسية عن هويتها الثقافية من خلال ابداعات أبنائها ، وبالتالي نلاحظ ان التشكيلي الذي يستوحي مفردات الجسد المثيولوجي كان ينوي التمسك بالقيم الروحية لأجل الابتهال لروحه التائهة في ملكوت الوجود .

وعليه يمكننا القول ان التجارب الفنية التشكيلية ومنها النحتية لا تمتلك مصداقيتهاالا اذا امتلكت هويتها .. فالنتاج الفني طبقاً لنظرية التأويل له قطبان : الأول فني ، والآخر جمالي ، فالاول يشير الى ان النص ما هو الا ابداع الفنان ، بينما الجمالي يدرك من قبل القارئ/ المتلقي ، وبهذا نستطيع القول ان العمل الفني لا يتماثل تماما ً مع النص ولا مع ادراكه بحدود موضوعة الجسد ، فهو متوسط بينهما ، أي ان وجوده يتطلب نصا وقارئا ، وهو بالتالي يحيل العمل الفني الى وجود وحياة .

فالنحات (محمد غني حكمت) نجده قد استعان بمخزونه الثقافي وارثه الحضاري على وجه الخصوص ، ففي رائعته النحتية هذه ، قد كثف فيها العديد من العلامات والرموز الفلكلورية والحضارية وفق بناء درامي رصين يقترب من أسلوب مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، اذ نجد علامة (اليد) بإشارتهاللأعلى وفي وضع الوقوف، فجعل النصب يومي بيده إلى صدره معبرا عن الفخر والنرجسية العالية او الانا المتضخمة النافية للآخر التي ميزت الشاعر عن غيره من الشعراء ، فهي مشحونة بمعانٍ عدّة ، تمثل خطابا يمتلك جدلية بين الأجزاء النحتية التي أرادها النحات ، لتحقيق الوحدة في الجسد من خلال تنظيم الايقاع الحركي الحر والمتنامي الذي يضفي صيغة زمانية على التكوين العام .

ان الخطاب لدى الفنان /النحات (محمد غنيحكمت) في اكثر روائعه التشكيلية قد جعل من ثقافته المتراكمة لغة وحوار مع الآخر ، تبدأ بالتأمل في اشياءه قبل رسمها او نحتها او كتابتها ، ومن ثم التمعن في المفهوم المعرفي والجمالي الخاص بها والكيفية التي يتم بها فلسفتها ، فمن خلال هذا التشكيل النحتي نلحظه يمجد النزعة التعبيرية للكلمة والصوت والصورة لصالح الجوهر ، لتستوعب مجريات الكيان الاجتماعي في الخطاب الفني المشفّر بالممارسات الايمائية ، بمعنى انه كان مقتنعاً بالوظيفة الاجتماعية والثقافية للتشكيل النحتي . والذي يترجم فيهزماننا نحو تأملات الصمت والاسئلة النبيلة التي تنتج الهوية ، حتى صوّر لنا في هذا النصب عذابات الجسد وكبريائه وتعاليه ، وفق رؤيته الذاتية الحدسية المشتغلة على الجدل والجدلية بين ثنائيات الوجود في منحوته الجامع المعبر عن يقظة الانسان المتطلع الى الآتي ، ومرتكزة على طروحات الفكر الفلسفي والجمالي ، لتسبح في فضاء ممتلئ بالعلامات والإحالات المقدسة للوصول الى الصيرورة الفنية التي تقترح تكوينات استثنائية مرتبطة بالجذور والثقافات الأخرى المعاصرة ، كونها لغة العصر وجذر الانسان منذ الأزمنة القديمة لتصبح في نهاية البداية مرآة الحداثة .

القيم الجمالية في فنه النحتي

يظل العمل الفني، أي عمل فني كان، اشبه شيء ببناء متعدد الطبقات او بموقع آثاري عميق الغور، فهو يمتلك حضوره المكاني والزماني مابين انتشاره على مساحة سطحية وما بين امتداده او صعوده وهبوطه على محور عمودي . ونحن حينما نحاول ان ندرسه فلابد لنا - على طريقة كلود ليفي شتراوس - في دراسته للأساطير وفي نطاق بحوثه في الانثروبولوجيا البنيوية ، ان نكتشف فيه هذين المحورين هما:

*المحور الافقي

*المحور العمودي

وليس الامر هو مجرد الاسهام بالنقد الفني التحليلي او البنيوي او الظاهراتي او الوجودي ، أي كما آل اليه امر النقد عموما في الوقت الراهن، ولكن الكيان الفني نفسه او تركيبه العام ما بين (الوحدة التامة) للشكل والمضمون او (العلاقة) ما بين الدال والمدلول، يظل مشروطا من الناحية المادية منذ البدء بهذين المحورين، وبما ان الفنون التشكيلية عموما كالرسم والنحت وفن البناء والفنون الحرفية والتطبيقية، الخ .. تتخذ جميعها من الابعاد Dimertionsمنطلقا لها لمعنى الوجود (إذا انها لا يمكن بتاتا ان تظهر الا من خلال هذا الوسط المكاني الصرف) ، وقبل ان تمتلك صيرورتها الزمانية في العالم فأنها ، أي هذا الفنون (وقد مارس منها النحّات الرسم والنحت والفخار) تبدو اشبه ما تبدو بكيان مرئي من الناحية الحسية البصرية وملموس من الناحية اللمسية ، بل هي هذا الكيان بعينه ، انه يؤمن بالوظيفة اللغوية للفن ، ولكن بمقدار ما يحقق التواصل communication والمشاركة ما بين الفنان والمشاهد (الكاتب / القارئ) ، ويبدو انه استمر في هذا القراءة الذهنية للفن التراثي (أي كل ما أصبح تراثا حضاريا يمثل فنون الوطن) بذهنية جامعة من الناحيتين التنظيرية والإنجازية على السواء.

الثقافة هنا قد مارست طقوسها في هذا الفن – اقصد النحت – بعد ان حاولت الى حد ما ، لحظة ارتباط الثقافة بالكتابة ، القضاء على خرافة الاشباح ، فمن خلال العلم والعمل الفكري المتواصل يعمق الفنان كيانه الروحي

بالثقافة ليتسامى بالوجود الى مناطق المثال لتمتد العلاقة الجدلية مابين الجسد كمقولة والفن كثقافة ، الى جوهر الحضارة (٢٤).

تيقن محمد غني حكمت ان التراث لا يمثل فقط الماضي بل هو صورة حاضرة ، مكتملة بالمستقبل وهو غاية مرتبطة بالجذور والمعنى الكامن خلف المجهول ، يعبر عن الوحدة المتنامية التي تحوي خزائن الأفكار الاصيلة ، بعيدا عن القشور ، من هنا حاول ان يمنح اشكاله المعاصرة بعدا حضاريا اسطوريا تبتعد عن الأقنعة الجاهزة وخاصة عندما يتحول الى التراث الممتلئ بالاشارات المثالية المعمقة بالجذور التي تربط حاضرنا بماضينا لتقترح منهجا يحتفل بالمعاصرة ، من خلال محاولاته جعل الدال استدعاء للأشكال كدوال عائمة ومنزلقة – على حد تعبير (لاكان)– جعلت المتلقي / القارئ ، يلجأ في كل قراءة الى مخزونه اللاشعوري بحثا عن حالات تقبل التأويل ، أي تمكنه من ان يفهم الخطاب البدائي المفتوح من دون الاستعانة بالمؤرخ لينتج من خلالها تحرير الدال لإحداث الأثر في ذاته بعيدا عما يريده الآخر.

تشكل ثقافة التمثال النحتي حيزا مائزا في الخطاب الثقافي، وتكاد تتفوق على ثقافة الكلمة في كثير من مقامات الخطاب السياسي والاجتماعي، ولعل المثيرات البصرية والإيحاءات الدلالية المتوافرة في خطاب الصورة النحتية أكثر تأثيرا وإثارة من المثيرات الدلالية التي يحويها الخطاب المقروء أو المسموع، ولا يخفى أن الشفافية وغياب القناع الدلالي في ثقافة الصورة يوفر انقطاعا واسعا من المتلقين على اختلاف مشاربهم الأيدلوجية وانتماءاتهم الطبقية .وعليه نستطيع القول أن التلقي بوساطة العين التي تشاهد التجسيم لفكرة أو حدث أكثر تأثيرا في الوعي والإدراك، وأكثر رسوخا في اللاوعي من تلقي النص المقروء أو المسموع، كما أن صورة واحدة تستطيع أن تختزل قضية كبرى يحتاج التعبير عنها مقالا مطولا أو كتابا، ومن خصائص تلقي صورة التمثال قدرتها على إضاءة فكرة بزمن قياسي، إذ إن نظرة واحدة لها تخلق فضاءات دلالية وإيحاءات رمزية، وترسم من الآفاق الفكرية والمعرفية ما يعجز عنه الخطاب المكتوب أو المسموع.

وتتوزع تلك الثقافة على فضاءات فنية مختلفة، نحو فضاء الشكل الخارجي والفضاء التشكيلي والفضاء المكاني، وكل فضاء ينماز بتقنيات فنية وأبعاد هندسية مشبعة بالإيحاءات الدلالية، ونظر الخصوصية التقنية الفنية لكل فضاء ينبغي دراسة الصورة النحتية وفق نوعها.

ولايخفى الدور الوظيفي للصورة في الخطاب الثقافي السيميائي، فقد أضحت الصورة قناة تواصل مائزة تملك قدرة على منافسة الكلمة في كثير من السياقات والمقامات، وتعود تلك القدرة إلى حزمة من المواصفات، نحو غياب القناع الدلالي، إذ تتجلى الدلالة في الصورة أكثر من دلالة الكلمة التي قد تتحصن خلف الأقنعة والرموز والإيحاءات(25)، ويفضي هذا الجلاء الدلالي للصورة إلى اتساع دائرة المتلقين الذين يتفاعلون مع دلالة الصورة، أما التفاعل مع الكلمة فقد يقتضي خصوصية ثقافية فكرية وأبعادا أيدلوجية مقصورة على نخبة من المتلقين . كما أن الصورة تمنح

المتلقي فضاءت أمليا يتسع لكل الأحداث التي تعبر عنها، ويستوعب الأطياف الوجدانية التي تنجم عن تفاعل المتلقي مع الصورة.

الخاتمة والنتائج :

الصورة التشكيلية للتمثال حقيقة بصرية كونية، تنتظم الحياة وتعرض بطرق وأساليب متعددة . يختلف الناس في مستوى إنتاجها ودرجة استخدامها وآلية قراءتها، بحسب الثقافة والخبرة الفنية، ومداخل الرؤية والتفكير والمران .تساهم في استثارة الإحساس الجمالي للمتلقي، وفي تفجير طاقته؛ مع ما تحمله من معلومات في الوقت ذاته ، وما تتضمنه من إيحاءات ومعاني، مقبولة أو مستهجنة .يتفاعل المتلقي مع الصورة الجمالية للتمثال ،بصدق، وإلفة، وبصورة متكررة؛ عندما تستدعي ذاكرته وتسترعي ثقته ،بالإثارة والانجذاب أثناء المشاهدة .الصورة التشكيلية دائما في حالة جديدة؛ تعكسر وحال مجتمع والعصر، وتحكي عن تسارع أنماط الحياة من حولنا،وتعدد رؤى المدارس الفنية .

الفنان التشكيلي هو أساس التحكم في الإيحاء داخل الصورة بخبرته الفنية ومهنيته، فالصورة وبخلاف وسائل التواصل الثقافي والإنساني الأخرى هي قابلة للإدراك والقراءة، بمستويات متفاوتة، من كل الفئات العمرية، وهي تؤثر فيهم جميعًا بدرجات متباينة.

وأخيرا اريد القول :

كان الفن الرافديني حاضرا ليلقي بظلاله على النحت المعاصر الذي يقع في خانة الحداثة وتأثيرات جواد سليم ، الأ ان الفنان (محمد غني حكمت) خرج من هذا السرب مغردا وحيدا نحو مقولات ما بعد الحداثة وفنونها التي واكبها من خلال دراسته ، وتحولات العالم الكبرى ، والعودة الفنية الى المهمل والمهمش والمتروك في الواقع ليتحول الى بعد جمالي ، هذا الفنان الذي بقي امينا لفنه وفاعلا نشطا في المشهد النحتي العراقي ، كونه قد استلهم من طروحات الحداثة وما بعد الحداثة الفكرية ، تطبيقات – خاصة التفكيكية ونظرية التلقي – اثارت مشكلة (موت المؤلف) التي شكلت تدميرا للمراكز الثابتة والايديولوجيات الوضعية ، المراكز الدلالية وبؤر المعاني المرتبطة بها ، ولكون التفكيكيين – ومنهم دريدا – قد ابتغوا من ذلك تأسيس خطاب جديد يقوم على انقاض خطاب الحداثة ، اذ يكون موت الانسان المعلن هنا ، موت شكل انسان وليس الانسان ، حاول خرق كل ذلك ،فعمل على إحالة الدال الى دال آخر جديد مع تغييب مقصود للمدلول ، مما يؤدي الى تلون الدوال ، وتعدد القراءات وتشظي الدلالة ، فضلاً عن انتشار المعنى للتأويل في كل قراءة ، وبذلك اسهم هذا النحات بإنتاج نص جديد تعددت قراءاته .

الإحالات:

(١)- اضاءات .. تمثالان لشاعر واحد ،احمد الثائر ،صحيفة المؤتمر:العدد ٢٣٠٥ ليوم ٢٢ حزيران ٢٠١١م. ص ٤٤

(٢) - شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي ،دار الكتاب العربي ،بيروت- لبنان ١٩٨٦م:ج٣/٣٤١

(٣) - التراث البشري... بين الأصالة وفقدان الأثر،صفاء الصالح، صحيفة التأخي –رئيس التحرير د.بدر خان السندي ،تصدر عن دار التأخي للطباعة والنشر،بغداد الأربعاء ٢١-١٢-٢٠١١م .١١١

(٤) - السرد نحتا: رحيل صاحب الأربعين حرامي،د.علي الصكر،صحيفة القدس العربي ،لندن، السنة الثالثة والعشرون العدد ٦٩٢٧ الثلاثاء ٢٠ ايلول (سبتمبر) ٢٠١١ - ٢١ شوال ١٤٣٢ هـ:١١

(٥) - شرح ديوان المتنبي: ج٤/ ٨٣

(٦) - نقد ثقافي ام نقد أدبي،عبد الله محمد الغذامي- عبد النبي اصطيف ، دار الفكر – دمشق ٢٠٠٤م:١٥٩

(٧) - شرح ديوان المتنبي: ج٤/ ٨٥

(٨) - العرب ظاهرة صوتية ، عبدالله القصيمي ، منشورات الجمل ، كولونيا _ ألمانيا ، طبعة جديدة ، ٢٠٠٢ م: ٥٥٦

(٩)- شرح ديوان المتنبي: ج٤/ ٨٥

١٠- ينظر:نقد ثقافي ام نقد أدبي: ١٥٢

(١١) - ينظر: واقعية بلا ضفاف . بيكاسو. سان جون بيرس. كافكا.، روجيه غارودي ،تقديم أراجون ترجمة حليم طوسون – فؤاد حداد،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- القاهرة:٥١

(١٢)–الصورة الضوئية بين جزئية الحقيقة واختزال الواقع، وليد حمدان، مجلة التصوير الضوئي، السبت٣/أكتوبر /٢٠٠٩م – ١٤:٥٠

١٣- تاج العروس من جواهر القاموس ، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، مراجعة د. حسين محمد شريف ،مؤسسة الكويت للتقدم العلمي،ط١،الكويت،١٤٢١هـ-٢٠٠٠م: ج٨/٤٤٩.

(١٤)- ينظر:مراقد المعارف ،محمد حرز الدين،انتشارات سعيد بن جبير - قم /١٩٩٢ م ،ج٢ :٢٣٤وينظر:المتنبي يثير الجدل حول قبره والأهالي يتخذونه مزاراً دينياً ،جبار بجاي ،صحيفة المدى،العدد(٣٢٤٣) - الاحد ٢١/١٢/ ٢٠١٤ م.

(١٥)- ينظر:هوامش على نسب المتنبي،عبد الغني الملاح، مجلة آفاق عربية العدد الرابع ١٩٧٧م.

(١٦) - ينظر: من النص الى الفعل ،بول ريكور. ترجمة محمد برادة وحسان بوريقة، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية ،ط١، ٢٠٠١م:٤١٩-٤٢٦

(١٧) - نقد ثقافي ام نقد أدبي: ١٦٢

(١٨)- منظومة استيتيقية للفن الوظيفي الإسلامي بين القرن السابع ميلادي والقرن الخامس عشر ميلادي قراءة للآية ١٣ من سورة سبأ باعتماد كتابات كل من اوليج جرابار (تكوين الفن الإسلامي) وكتاب فاليري قونزالز(فخ سليمان)،تاج الملك بن عويشة،أطروحة دكتوراه (جامعة تونس)٢٠٠٧م :٤٧

(١٩) - منظومة استيتيقية للفن الوظيفي الإسلامي، ٤٣. بين القرن السابع ميلادي والقرن الخامس عشر ميلادي ، قراءة للاية ١٣ من سورة سبأ، باعتماد كتابات كل من اوليج جرابار (تكوين الفن الإسلامي) وكتاب فاليري قونز الز (فخ سليمان) ، تاج الملك بن عويشة ، أطروحة دكتوراه (جامعة تونس) ٢٠٠٧م .

(٢٠) - واقعية بلا ضفاف: ٥١

(٢١) - ينظر:فلسفة الفن عند شوبنهاور ونيتشة وأثارها على بعض فلاسفة ما بعد الحداثة،أ.م.د.سالي محسن لطيف،بيت الحكمة،مطبعة شفيق،ط١،بغداد،٢٠١١م:٩٩

٢٢- إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، فاخر محمد الربيعي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ ص ٦٧

٢٣- علم المعنى ، الذات ، التجربة ، القراءة ، رحمن غركان ، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٨ ، دمشق ، ص ٢٤٨

٢٤- التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، عادل كامل ، دار الشؤون الثقافة العامة ، بغداد ٢٠٠٠ ، ص ٧٧

٢٥- مقالات في التنظير والنقد الادبي ، شاكر حسن ال سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد العراق ، ١٩٩٠ ص ١٢٧

★ وُلدَ محمد غني حكمت في بَغداد، وَدرس النحت على يَد الأُستاذ جواد سَليم في معهد الفنون الجميلة في العراق وَتخرج مِنه عام ١٩٥٣، ثمَ بعث إلى روما وَحصل على دُبلوم النحت من أكاديمية الفنون الجميلة هناك عام ١٩٥٥، وفي عام ١٩٥٧ حصلَ على دبلوم المداليات من مدرسة الزكا في روما، وَبعدها توجه إلى فلورنسا وَحصل فيها على شهادة الاختصاص في صَب البرونز عام ١٩٦١.

يعد محمد غني حكمت من الأعضاء المؤسسين لِجماعة الزاوية وتجمع البُعد الواحد، كما يُعتبر عضو في جَماعة بغداد للفَن الحَديث حيثُ ساهم في الكَثير من مَعارضها، وَلكن لَه دور فعال في المعارض الوَطنية المَحلية والدَولية، كما أقام عِدة معارض شَخصية في روما، وَبيروت، وَبغداد، وفي عام ١٩٦٤ حصل على جائزة أحسن نُحات على مُستوى العالم من مُؤسسة كولبنكيان.

لم يكن أحد من أفراد عائلته قد مارس فن الرسم أو النحت، وتعتبر أُسرته من الأُسر المُحافظة حيثُ كان يَنظر البَعض إلى فن النحت على أنه من الأمور المُحرمة في نظر الشرع. استناداً إلى مقابلة مع النحات محمد غني حكمت ذكرَ فيها أنّ قد يكون هناك أثر لِطفولته في سبب اختياره لهذه المهنة، حيثُ كانَ يَذهب إلى نَهر دجلة وَيعمل من الطين الحر أشكالاً لحيوانات أو قد تكون الزخارف والمقرنصات والقباب التي كانت تزين الأضرحة في مدينة الكاظمية الأثر الخفي في نُزوعه إلى فن النحت.

توفيَ مُحمد في عمان بتاريخ ١٢ أيلول ٢٠١١.

★★- قبر يبعد عن مدينة النعمانية الحالية بنحو كيلو متر واحد شمالًا في الجانب الغربي من دجلة، يعرف بقبر (ابو سوره) وموقعه قريب من نهر سورا القديم المتصل بالفرات، فلعله اكتسب اسمه من قربه من هذا النهر الشهير.ويتحدث اهل تلك المدينة عن كرامات كثيرة لهذا القبر الذي دفن فيه المتنبي الشاعر (سيد احمد).ينظر:دير العاقول حيث صرع المتنبي دراسة تاريخية طبوغرافية، أ. د. عماد عبدالسلام رؤوف ،مجلة الحكمة، بغداد، العدد (٤٠) السنة الثامنة ٢٠٠٥/ ١٤٢٦.

المصادر

- إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، فاخر محمد الربيعي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ .
- اضاءات .. تمثالان لشاعر واحد ،احمد الثائر ،صحيفة المؤتمر:العدد ٢٣٠٥ ليوم ٢٢ حزيران ٢٠١١م.
- تاج العروس من جواهر القاموس،محمد مرتضى الحسيني الزبيدي،مراجعة د. حسين محمد شريف ،مؤسسة الكويت للتقدم العلمي،ط١،الكويت،١٤٢١هـ-٢٠٠٠م: ج٩.
- التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، عادل كامل ، دار الشؤون الثقافة العامة ، بغداد ٢٠٠٠ .
- التراث البشري... بين الأصالة وفقدان الأثر،صفاء الصالح، صحيفة التأخي –رئيس التحرير د.بدر خان السندي ،تصدر عن دار التأخي للطباعة والنشر،بغداد الأربعاء ٢١-١٢-٢٠١١م .
- دير العاقول ، حيث صرع المتنبي دراسة تاريخية طبوغرافية ، عبد السلام رؤوف ، مجلة الحكمة ، بغداد ، العدد ٤٠ ، السنة الثامنة ٢٠٠٥.
- السرد نحتا: رحيل صاحب الأربعين حرامي،د.علي الصكر،صحيفة القدس العربي ،لندن، السنة الثالثة والعشرون العدد ٦٩٢٧ الثلاثاء ٢٠ ايلول (سبتمبر) ٢٠١١ ٢١ شوال ١٤٣٢ هـ .
- شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي ،دار الكتاب العربي ،بيروت- لبنان ١٩٨٦م:ج٣ .
- شرح ديوان المتنبي: ج٤
- العرب ظاهرة صوتية ، عبدالله القصيمي ، منشورات الجمل ، كولونيا _ ألمانيا ، طبعة جديدة ، ٢٠٠٢ م .
- علم المعنى ، الذات ، التجربة ، القراءة ، رحمن غركان ، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٨ ، دمشق
- فلسفة الفن عند شوبنهاور ونيتشة وأثارها على بعض فلاسفة ما بعد الحداثة،أ.م.د.سالي محسن لطيف،بيت الحكمة،مطبعة شفيق،ط١،بغداد،٢٠١١م:
- المتنبي يثير الجدل حول قبره والأهالي يتخذونه مزاراً دينياً ،جبار بجاي ،صحيفة المدى،العدد(٣٢٤٣) - الاحد ١٢/٢١/ ٢٠١٤ م.
- مراقد المعارف ،محمد حرز الدين،انتشارات سعيد بن جبير ـ قم /١٩٩٢ م ،ج٢
- مقالات في التنظير والنقد الادبي ، شاكر حسن ال سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد العراق ، ١٩٩٠
- منظومة استيتيقية للفن الوظيفي الإسلامي ، بين القرن السابع ميلادي والقرن الخامس عشر ميلادي ، قراءة للاية ١٣ من سورة سبأ، باعتماد كتابات كل من اوليج جرابار (تكوين الفن الإسلامي) وكتاب

فاليري قونز الز (فخ سليمان) ، تاج الملك بن عويشة ، أطروحة دكتوراه (جامعة تونس) ٢٠٠٧م .من النص الى الفعل ،بول ريكور. ترجمة محمد برادة وحسان بوريقة، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية ،ط١، ٢٠٠١م

- نقد ثقافي ام نقد أدبي ، عبد الله الغذامي ، بيروت ، ١٩٩٨
- واقعية بلا ضفاف . بيكاسو. سان جون بيرس. كافكا، روجيه غارودي ،تقديم أراجون ترجمة حليم طوسون – فؤاد حداد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- القاهرة
- هوامش على نسب المتنبي ، عبد الغني الملاح ، مجلة آفاق عربية العدد الرابع ١٩٧٧م.

ملحق البحث: صورة تمثال المتنبي

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)